



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي

لبنان- طرابلس/ فرع أبي سمراء؛ صندوق بريد رقم 8 --- 0096171053262 --- 00213554115098

www.jilrc.com --- jilmagazine24@gmail.com



العدد الأول – ديسمبر/ كانون أول 2013

بسم الله الرحمن الرحيم



مجلـــة جيـــل الدراسات الأدبية والفكرية



JIL Magazine of Literary Studies

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي

www.jilrc.com --- jilmagazine24@gmail.com

التعريف بالمجلة

مجلة علمية دولية محكمة، تصدر دورياً عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

إهتمامات المجلة وأبعادها

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس، وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف، وإيماناً منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديداً إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف

- نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.
- تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.
- خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع الساحات الالكترونية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة، تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

- أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
- ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.
- <u>أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:</u>

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

- أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.
- أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.
- أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائيّة.
- أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط

- أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.
- أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.
- عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.
- تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.
- لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.
- ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

jilmagazine24@gmail.com

الفهرس

الافتتاحية

تختلف النماذج المعرفية انطلاقا من مدركاتنا ورؤيتنا للكون ولطبيعة العلاقات المتشابكة ـ اجتماعية فلسفية سياسية ثقافية نصية... ولأن المنجز البحثي هو اعتبار انتقائي يحاول مجاوزة طبيعته في سبيل خلق انوجاد معرفي يلامس الموضوعية، فقد حاول العدد الأول من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية أن يبتعد عن الانتقائية الأيديولوجية المفرطة ليؤسس حوارية تحتفي بكل التموضعات الخطابية على اختلافها،ولذلك يجد القارئ تنوعا في الطرح يلازمه تنوع في المرجعيات والرؤى وطرق المعالجة.

ولربما هدف المجلة توضح أكثر في تعدد الأقطار، إذ انتهى مع طاقمها العلمي وكذا مع المساهمين في العدد كل تمركز يقصي المغايرات، وفي هذا الهدف مسايرة للخط العام الذي يسير عليه مركز جيل البحث العلمي، والمتمثل في خلق جيل علمي نوعي يطرح جانبا كل الخلافات المفتعلة، ويرحب بالاختلافات من باب التعدد والتجاور والتنوع والتي كلها تفضي إلى الاستفادة وإلى خلق حوارية معرفية راقية.

ونحن إذ نقول ذلك نأمل أن يجد القارئ ما يشبع نهمه المعرفي أو ما يقدم له إضاءات مختلفة أو إضافات نوعية، ولأن كل عمل لا يخلو من نقائص نرحب بكل اقتراحاتكم لا على سبيل القدح بل على سبيل التوجيه ولفت الانتباه، إذ خطاب المجلة واضح في نبذ المركزيات المفضية إلى التأله والرياء المعرفي...

في الأخير لا أنسى أن أوجه شكري لمن احتضن العمل بالرعاية الدائمة بعد فضل الله الدكتورة سرور وكذا طاقم مركز جيل البحث العلمي، كما أوجه شكري لهيئة التحرير والهيئة العلمية، وكل الأسماء التي ساهمت في ظهور هذا العدد.

رئيسة التحرير

أبو حيان الغرناطي (ت. 745هـ) واللغات السامية

بقلم دة/ مليكة ناعيم - أستاذة بكلية اللغة العربية جامعة القرويين -

مراكش/ المملكة المغربية

ملخص الدراسة:

عرفت الأندلس، بفضل ما سادها من تسامح تميزت به عن كثير من الأقطار، تعايش أجناس مختلفة واحتكاك لغات متباينة، وأثر ذلك التفاعل في ثقافة أهلها ولغاتهم، كما أهلهم لريادة جملة من الدراسات العلمية التي لم تعرف في غيرها من الأقطار الغربية إلا في أواخر القرن الثامن عشر بعد اكتشاف اللغة السنسكريتية على يد السير وليم جونز.

وتسعى هذه الدراسة إلى مقاربة تجربة أبي حيان محمد بن يوسف الغرناطي (ت.745هـ) في دراسة اللغات السامية والمقارنة بينها، واستثمارها في فهم اللغة العربية وحل بعض شواذها على مستويات الدرس اللساني كلها من معجم وصرف وتركيب وأصوات، وتصحيح بعض أوهام النحاة الأوائل ونقد أصول النحو العربي ثم اقتراح منهج نحوي جديد صالح لدراسة الأنحاء واللغات.

اعتمدت الدراسة الاستقراء والوصف والنقد، قصد جمع النصوص المتناثرة في كتب أبي حيان والتي تتعلق بالموضوع المعالج، ثم وصفها ونقدها في ضوء دراسات أخرى في المجال. واستندت إلى مجموعة من المصادر والمراجع وفي مقدمتها منهج السالك في الكلام على ألفية ابن مالك لأبي حيان الغرناطي.

انتهت الدراسة إلى مجموعة من النتائج تتلخص في أن الدراسة الشاملة للغة العربية تستلزم الانفتاح على شقيقاتها وعلى اللغات التي احتكت بها إيمانا بأن دراستها، شأن غيرها من اللغات، من الجانب العربي وحده يظل، مهما اجتهد الدارس.

وإلى توصية بضرورة الاهتمام ضمن البرامج الدراسية لتخصص اللغة العربية، خاصة الجامعية منها، بتدريس اللغات السامية واللغات الشرقية، لما لها من أهمية في تطوير البحث اللغوي.

Abstract

Andalusia was a great example of tolerance, a lot of different ethnic groups could coexist together. Also, in Andalusia, there was an interaction between several languages which had an obvious impact on the natives' culture and languages. Thus, Andalusians benefited so much from those languages and conducted a lot of scientific researches that were not known in the other western countries, but after the discovery of the Sanskrit language by William Johns.

This study aims at approaching the experience of Abu Hayyan Mohamed Ben Yussef Alghrnati - 745 Hijriya in the study and comparison of the Semitic languages, and the use of them to understand and solve some linguistic issues of Arabic Language such as the lexicon, morphology, structure, and sounds. Also, by this approach we could correct some misconceptions of the ancestors, and criticize the source of Arabic syntax. Therefore, we suggest new syntactic procedure that's useful in studying all languages.

I adapted in this study the description, criticism, and the inductive approach in order to collect the scattered texts in Abu Hayyan's books that are related to the subject that is being dealt with, as I described and criticized it based on other studies in the same field. Additionally, I based myself on a range of sources and bibliographies mainly Manhaj Assalik Fi Alkalam Ala Alfiyat Inbu Malik by Abi Hayyan alGharnati.

As a result, the study of Arabic requires the openness towards other Semitic languages, and the languages that it interacted with because the negligence of those languages might make the study weak and not effective.

As an implication, the educational programs of the Arabic option, especially the academic ones, should take care of, and teach the Semitic and eastern languages for the reason that they have a great role in the development of researching and answering

مقدمة

يكاد اللغويون المعاصرون-وعلى رأسهم المستشرق الألماني جوتهالف برجشتراسر Gothelf Bergstrasser (ت1933م)- يجمعون على أن «أكثر ضلالات النحويين واللغويين العرب القدماء نشأ من جهلهم باللغات السامية»[i] . ويؤكده إسرائيل ولفنسون"wolfensohn y" بإقراره بـ« أن جميع علماء اللغة من المسلمين لم يكونوا يعرفون شيئا من اللغات السامية كالعبرية والسريانية معرفة صحيحة، فنشأ عن ذلك أنهم لم يوفقوا إلى بيان المعاني الدقيقة التي تؤديها كثير من الكلمات العربية في أصل وضعها ونشأ عن ذلك أيضا وقوعهم في أغلاط فاحشة فيما يتعلق بفهم اشتقاق الكلمات لأنه ليس من الممكن في كل الأحوال أن يهتدي الباحث إلى أصل اشتقاق الكلمة إذا اقتصر في بحثه على لغة سامية واحدة»[ii]

وهو قول يزكيه عجز النحاة الأوائل عن الحسم في بعض المسائل، ونعت أخرى بالشاذ أو المهمل أو الغريب أو المتروك، وبناء كثير من الأحكام على الظن، وكذا الخلاف النحوي الناتج معظمه عن قلة الاطلاع وجزئية الدراسة مع التعصب للآراء ورفض الانفتاح على اللغات الاخر، خاصة القريبة الأصر من اللغات العربية، والتي بادلتها التأثير والتأثر. غير أن هذا الحكم يحتاج إلى تقييد، لأن من النحاة العرب من التفت إلى أهمية اللغات السامية في تحقيق كثير من المسائل التي تعترض سبيل المعرفة العميقة للعربية وشقيقاتها، وفي مقدمتهم أبو حيان محمد بن يوسف الغرناطي المتوفى سنة 745هـ[iii] الذي كانت ثقافته ظاهرة عجيبة، جعلت الصفدي يلقبه بـ"فريد العصر وشيخ الزمان وإمام النحاة"[iv] وهاول سلوبر Howell Sloper ينعته "بسيد العالم في علم النحو"[v]، وسيدني جلازر sidney Glazer يصفه بـ"رائد المنهجين الوصفي والمقارن" ويصف ثقافته وفكره بالسابقين لأوانهما[vi]، علما بأنه لم يقف عند حدود اللغات السامية، وإنما اطلع أيضا على جل اللغات الشرقية وألف فيها كتبا وقارن بينها، فأفاد من «اختلاف تراكيبها أو قوانينها مع اتحاد المدلول عجائب وغرائب في المفردات والمركبات» كما اقر في مواضع مختلفة من كتبه[vii].

فهل كان أبو حيان مدركا لحقيقة اللغات السامية؟

وما هي العجائب والغرائب التي استفادها منها؟

وكيف استثمرها في حل بعض شواذ اللغة العربية؟

وإلى أي حد أسهمت اللغات السامية في نقد أصول النحو العربي والتمهيد للنحو الوصفي؟

تلكم أسئلة حاولت هذه الدراسة مقاربتها من خلال محاور ثلاثة:

المبحث الأول: أبو حيان والانتباه المبكر إلى علاقة العربية بالحبشية

المبحث الثاني: أبو حيان والمقارنات اللغوية

المبحث الثالث: أبو حيان والتمهيد للنحو الوصفي

المبحث الأول: أبو حيان والانتباه المبكر إلى علاقة العربية بالحبشية

أدرك أبو حيان أن العربية لغة سامية، نسبة إلى سام بن نوح، بمعنى فرع لغات يضمها إطار تاريخي معين، وتسري فيها خصائص متشابهة، فقد أكد في البحر المحيط انقسام الألسنة البشرية إلى مجموعات ثلاث بحسب أبناء نوح عليه السلام، وذكر العرب ضمن أبناء سام[viii]، وهذا يفيد انتباهه إلى الشبه بين العربية وشقيقاتها. وهذا أيضا يميزه عن التصنيف الذي اعتمدته الدراسات الحديثة مستندة إلى نص محرف من التراث، تصرف في الأنساب وفق أهداف سياسية، فأقصى الكنعانيين عن الشعبة السامية وأقحم ضمنها اللوديين والعيلاميين، ولم يذكر العرب باسمهم وإنما ذكر لغة حمير ومضر[ix]، ومعلوم أن اسم العرب معروف قبل كتابة التوراة، ولعل أقدم ذكر ـ كما قال طه باقر ـ: ((- على ما نعلم حتى الآن - لبعض القبائل العربية باسم العرب قد جاءنا من زمن الملك الآشوري "شيلمنصر" الثالث في أخبار حربه في موقعة القرقار , 853 ق. م))[x]، أي قبل تدوين التوراة بمدة زمنية مهمة.

صحيح أن أبا حيان ليس هو أول من التفت إلى العلاقة بين اللغات السامية، إذ سبقه إلى ذلك كثير من العلماء العرب خاصة ابن حزم الأندلسي ت.456ه الذي يمثل ظاهرة متميزة في عصره، فقد ثبت أنه لم يتجاوز الزقاق ولم يفارق الأندلس[xi]، وما يعنيه من انحصار ثقافته فيما جادت به بيئته، وما استلزمه التواصل مع سكانها من التفات إلى لغاتهم، خاصة العربية والعبرية والسريانية التي يعتبرها -إلى جانب العربية- لغة واحدة في الأصل انشقت إلى لهجات مختلفة بفضل الاحتكاك بغيرها والتباعد بينها.

يقول ابن حزم: "إلا أن الذي وقفنا عليه وعلمناه يقينا أن السريانية والعبرانية والعربية التي هي لغة مضر لا لغة حمير لغة واحدة تبدلت بتبدل مساكن أهلها فحدث فيها جرش كالذي يحدث من الأندلسي إذا رام نغمة أهل القيروان، ومن القيرواني إذا رام نغمة الأندلسي، ومن الخراساني إذا رام نغمتهما. ونحن نجد من إذا سمع لغة فحص البلوط، وهي على مسافة ليلة واحدة من قرطبة، كاد أن يقول إنها غير لغة أهل قرطبة. وهكذا في كثير من البلاد فإنه بمجاورة أهل البلدة بأمة أخرى تتبدل لغتها تبدلا لا يخفى على من تأمله .ونحن نجد العامة قد بدلت الألفاظ في اللغة العربية تبديلاً وهو في البعد عن أصل تلك الكلمة كلغة أخرى ولا فرق، فنجدهم يقولون في العنب "العينب وفي السوط "أسطوط" وفي ثلاثة دنانير "ثلثدا". فإذا تعرب البربري فأراد أن يقول الشجرة قال "السجرة"! وإذا تعرب الجليقي أبدل من العين والحاء هاء فيقول "مهمداً"(...) فمن تدبر العربية والعبرانية والسريانية أيقن أن اختلافها إنما هو من نحو ما ذكرنا من تبديل ألفاظ الناس على طول الأزمان. واختلاف البلدان ومجاورة الأمم. وأنها لغة واحدة في الأصل»[xii].

لم يكن انتباه ابن حزم إلى هذه اللغات مجرد صدفة، إنما وليد تجاورها في الأندلس، مما يسر له الوقوف بنفسه أو بمساعدة متكلميها من الوقوف على خصائصها وإدراك وحدة أصلها، وما عرفته كل واحدة منها عبر العصور من تطور يجسد حيوية اللغة، ويجعل المقارنة سبيل التأصيل لظواهرها

واكتشاف أصلها أو افتراضه على الأقل. إن نص ابن حزم يؤكد الشبه الكبير بين هذه اللغات، ويحصر الخلاف في النطق، لذلك شبه الفرق بينها بالفروق الملاحظة بين اللهجات العربية في الأندلس، مما يبين أنه كان على وعي بأسس المقارنة بين اللغات وكذا المرتكزات الأساس للمقارنة، خاصة الخصائص المشتركة كما أسلفنا، غير أنه لم يستطع، كما يقول الدكتور أحمد شحلان، تصنيف اللغات السامية كما نفعل نحن اليوم، فقد وضع السريانية والعبرية، وهما من لغات الفرع الشمالي الغربي من اللغات السامية في صنافة العربية الفصحى العربية التي تمثل بفرعيها الشمالي والجنوبي والحبشية الفرع الجنوبي من اللغات السامية، في حين أبعد لغة حمير، وهي لغة عربية جنوبية من صنافة العربية الفصيحة[xiii]، مميزا بذلك بين فرعي العربية الشمالي والجنوبي.

لقد أهل الوضع الاجتماعي الأندلس لأن تشهد ميلاد الدراسات المقارنة بين اللغات العروبية، لاحتضانها لنماذج بشرية مختلفة مثل اليهود الذين « كثر عددهم هناك إلى درجة جعلت الرازي يطلق على المدينة اسم«غرناطة اليهود»[xiv]، مستفيدين- بعد الفتح- من تسامح الدين الإسلامي، ومن أهم مظاهره انتشار العبرية والسريانية إلى جانب العربية[xv]، مما أسفر عن حاجة كل طرف إلى تعلم لغة الأخر، وإدراك الفوارق بين اللغات السامية، خاصة على مستوى الأصوات نظرا للشبه الكبير بينهما، وما قد ينتج عنه من مغالطات في التعلم، ولذلك استعان اليهود في وضع نحو لغتهم بالنحو العربي.

إن النحاة العرب واللغويين لم ينفردوا بإدراك أهمية المقارنة بين اللغات الموحدة الأصل، وإنما شاركهم فيه غيرهم من العبرانيين، لا سيما المغاربة منهم والأندلسيين الذين توسلوا في وضع نحو لغتهم العبرية باللغتين العربية والسريانية.

أمثال يهود بن قريش التاهرتي الفاسي المغربي (عاش في المنتصف الثاني من القرن التاسع للميلاد) الذي خلف رسالة إلى جماعة يهود فاس يحضهم فيها على تعلم الترجوم كما نبههم إلى الشبه بين العربية والعبرية والأرامية، منها: «أما بعد فإني رأيتكم قطعتم عادات الترجمة بالسرياني على التوراة من كنائسكم، وأطعتم على الرفض به جهالكم المدعين بأنهم عنه مستغنون وبجميع لغة

العبراني دونه عارفون(...) فرأيت عند ذلك أن أؤلف هذا الكتاب لأهل الفطن وذوي الألباب فيعلموا أن جميع اللسان المقدس الحاصل في المقرإ قد انتشرت فيه ألفاظ سريانية واختلطت به لغة عربية وتشتت فيه حروف عجمية وبربرية ولاسيما العربية خاصة»xvi. ويمكن اعتبار هذه الرسالة ميلادا حقيقيا للدراسات اللغوية المقارنة خلال القرن الرابع الهجري، ودعوة حقيقية إلى اعتماد الموضوعية في الدراسات اللغوية، فهو يسخر ممن يعتقد بإمكان فهم التوراة بالاقتصار على اللغة العبرية ويصفهم بالجهال ويصف غيرهم ممن يؤمن بالتداخل بين اللغات بذوي العقول والألباب ولهم ألف رسالته.

وأمثال أبي الوليد مروان بن جناح القرطبي(ت515هـ)، الذي استعان في دراسة العبرية بالعربية، قال: «وما لم أجد عليه شاهدا مما ذكرته، ووجدت الشاهد عليه من اللسان العربي، لم أنكل من الاستشهاد بواضحه، ولم أتحرج عن الاستدلال بلائحه، كما يتحرج عن ذلك من ضعف علمه وقل تميزه، من أهل زماننا، لاسيما من استشعر منهم التقشف وارتدى بالتدين، مع قلة التحصيل لحقائق الأمور»xvii. يتبين من النص إدراك ابن جناح للشبه الكبير بين العربية والعبرية إلى درجة يمثل فيها لقواعد العبرية بشواهد من القران الكريم إلى جانب الاستدلال بالشعر العبري وبنصوص العهد العتيق.

لكن الملحوظ أن هؤلاء الدارسين اقتصروا على اللغات الثلاث، وهي: العربية لغة القرآن، والعبرية والارامية لغتا الكتاب المقدس، فهي كلها مرتبطة بالديانات.

ولعل ما يميز أبا حيان عن غيره ممن اهتم بالمقارنات اللغوية في زمانه أو قبله كما رأينا، هو ريادة الانتباه إلى العلاقة بين العربية والحبشية، وملاحظه ما بينهما من الشبه والتوافق في كثير من الألفاظ والتراكيب، والذي علله بقرب العرب من الحبش وما نتج عنه حتما من الاحتكاك والتداخل، ولا يعني هذا إغفال معرفة العرب بالحبشية زمن النبي صلى الله عليه وسلم ولعل في كون أول هجرة إلى الحبشة أكبر دليل على المعرفة باللغة والإحساس بنوع من التقارب، لكن أبا حيان سبق إلى الدراسة واستنباط الخصائص المشتركة، يقول: «وكثيرا ما تتوافق اللغتان لغة العرب ولغة الحبش في ألفاظ

وفي قواعد من التراكيب النحوية كحروف المضارعة وتاء التأنيث وهمزة التعدية»xviii. وهذا التنصيص على الكثرة مع إيراد النماذج يؤكد أن أبا حيان درس اللغتين معا وقارن بينهما، فبدت له درجة التقارب -وذلك على الرغم من أن الأقوال المأثورة عن السلف تنسب الأحباش إلى حام بن نوح والعرب إلى سامxix- مما أثر لديه أسئلة جعلته يفرد الحبشية من بين اللغات السامية المتداولة في عصره والتي كان ملما بها، كالعبرانية والسريانية، بالتأليف، إذ صنــف فيها كتاب "جلاء الغبش عن لسان الحبش" -وهو من كتبه المفقودة وللأسف الشديدxx- ويبدو من النصوص التي اقتبسها منه في غيره من كتبه أنه جمع فيه بين المعجم والنحو والتصريف، وأنه سلك فيه منهجا مقارنا، كما يبين قوله عن حروف المضارعة: «ووافقت الحبشة العرب في حروف المضارعة فالياء للغائب مطلقا غير المؤنثة فتقول مَحَطَ بمعنى ضرب فإذا أردت معنى يضرب قلت يِمْحَطُ والتاء للمخاطب مطلقا وللغائبة فتقول أنتا تِمْحَطُ أي أنتَ تضرب وهند تِمْحَطُ والهمزة للمتكلم وحده فتقول إياء إِمْحَطْ أي أنا أضرب والنون للمتكلم ومعه غيره فتقول إنيا نِمْحَطُ أي نحن نضرب فأنت ترى توافق هذا اللسان الحبشي للسان العربي في حروف المضارعة إلا أنها في اللسان الحبشي مكسورة كما مثلنا»xxi. وهذا القول يحمل دلالات كثيرة، إضافة إلى المصرح بها، منها:

1-التوافق بين اللغتين العربية والحبشية في الضمائر، الأمر الذي يسمح بافتراض كونها الأصل في اللغة الأولى ومن المشترك السامي، خصوصا إذا قورنت بنظائرها في غيرها من اللغات السامية، إذ يلاحظ أن ليس بينها من الفرق إلا ما قد يكون ناتجا عن اختلاف النطق وما تعرفه الأصوات من الإبدال والتطور الناتج عن الاختلاط بالأقوام غير الجزرية، كما هو باد من الأكدية التي فقدت معظم أصوات الحلق بتأثير من اللغة السومرية غير السامية، ولعل هذا ما أومأ إليه أبو حيان حين نقل عن بعضهم قوله إن المراد باللغات الأصوات والنغمxxii، وهو أيضا ما أشار إليه ابن حزم قبله بقوله "جرس"xxiii، ولعلهما قصدا بذلك إلى إبراز قوة الشبه بين اللغات السامية، وحصر الاختلاف في النطق الذي يميز بين لهجات اللغة الواحدةxxiv. لقد أكدت الدراسات الحديثة أن بين اللغات الساميية من

القواسم المشتركة والخصائص ما لا تجارية لغات فصيلة من الفصائل الأخرىxxv، وأن من اهم الخصائص هي الاشتراك في المعجم كألفاظ الحضارة والألفاظ الدالة على أعضاء الجسم وصفات القرابة والضمائر وحروف العطف والأعداد الأساس من اثنين إلى عشرة، ، ومن مظاهر الشبه أيضا بعض الخصائص الصرفية كاعتماد القوالب وتنويع الأبنية عن طريق السوابق واللواحق، ومنها ما أشار إليه الغرناطي في النص من حروف المضارعة وحروف التعدية، هذا إلى جانب الشبه في خصائص الجملة، خاصة التوازي والاعتماد على الجملة الفعلية ووجود الجملة الاسمية من دون حاجة إلى اعتماد الرابط "كان"، بخلاف ما نلاحظه في كثير من اللغات خاصة الهندو- أوربية من لزوم الفعل الرابط, ولعل من ابرز عناصر الشبه هي الضمائر كما يتبين من نص أبي حيان السالف الذكر.

لقد صرح أبو حيان ببعض الخصائص المذكورة أعلاه في ما توافر من كتبه، كما أن منهجه في دراسة الأنحاء التي تعتمد المقارنة مع الحرص على إظهار أوجه الشبه ومظاهر الاختلاف يفيد أنه مدرك لمعظمها على الأقل، وهو ما استنبطته من منهجه في النصوص المبثوثة في كتبه النحوية وتفسيره، وكذا من قراءتي المتواضعة لكتابه الإدراك للسان الأتراك الذي هو من أهم الدراسات المعجمية والنحوية للغة التركية، بمنهج ولغة عربيين، مقارنا بين اللغتين ومظهرا أوجه الشبه بينهما ومظاهر الاختلاف، ومنه - على سبيل التوضيح فقط، لأن الدراسة مخصصة للسامية واللغة التركية ليست منها- في محور "الإضافة بحرف" حيث قال: «(بَرُو) أيضا تدخل على الزمن دخول منذ عليه في اللسان العربي تقول في ما رأيته منذ أمس (دُنَا كُنْدَنْ بَرُو كُرْمَدُمْ) (دُنَا) أمس و(كُنْ) يوم (دَنْ بَرُو) منذ (كُرْمَدُمْ) أي ما أبصرت»xxvi فأفاد أن (بَرُو)، ويرادف (غَلى) في التركية و(منذ) في اللغة العربية، تضاف إلى ظرف الزمان فتكتسي صفة الظرفية، إلا أنها تختلف عنها في الموقع، لأن حروف الإضافة في اللغة التركية تأتي أخرا بخلاف نظيراتها في اللغة العربية التي تدخل على الأسماءxxvii.

يبدو من هذا النموذج ومثله كثير ان ابا حيان اعتمد المقارنة الى جانب الوصف والتحليل، وهو ولا شك المنهج المعتمد في دراساته كلها للغات غير العربية وقد ضاعت وللأسف ما عدا كتابه الادراك في لسان الاتراك".

2-أن كسر حروف المضارعة في الحبشية، والمطرد في كثير من اللغات السامية كالعبرانية والنبطية، يمكن افتراض كونه أصلا لكسر همزة "إخال" الشاذة في العربية، ومن المشترك السامي أيضا، ومما يعزز هذه الملاحظة قول سيبويه: «هذا باب ما تكسر فيه أوائل الأفعال المضارعة للأسماء كما كسرت ثاني الحروف حين قلت فعِل وذلك في لغة جميع العرب إلا أهل الحجاز، وذلك قولهم: أنت تِعلم ذاك، وأنا إِعلم، وهي تِعلم، ونحن نِعلم ذاك. وكذلك كل شيء من بنات الياء والواو التي الياء والواو فيهن لام أو عين، والمضاعف، وذلك قولك: شقيت فأنت تِشقى، وخشيت فأنا إِخشى وخلنا فنحن نِخال، (...) وجميع ما ذكرت مفتوح في لغة أهل الحجاز، وهو الأصل»xxviii، ويؤكد هذا القول أن لغة الحجاز، وهي فتح أوائل أفعال المضارعة، أقرب إلى العربية الفصحى. قد يؤول قوله الأصل بأنه المعتمد في اللغة السامية الأم، غير أن اطراد الكسر في اللغات السامية غير العربية يحول دون الجزم بالرأي. إن هذا التبرير ليؤكد أهمية الرجوع إلى اللغات السامية في إعادة النظر في كثير من القضايا التي نعتت في النحو العربي القديم بأوصاف من مثل المذموم والقبيح والضعيف وغيرها من الاستعمالات اللغوية التي قد نجد لها تأصيلا لها في ما يعرف باللغة الأم أو على الأقل أن يكون من مظاهر التطور الطبيعي في كل لغة بفعل التعايش مع أقوام ولغات أخر، أو أن يكون تسرب إلى العربية من غيرها.

إن التنصيص على أهمية الرجوع إلى اللغات السامية في مراجعة بعض قضايا النحو واللغة العربيين لا يعني افتراض الضعف في لغة القرآن - ولعل الاحتراس من هذا التأويل هو ما جعل القدماء يتحرجون من مقارنتها بغيرها- ولا الدخول في إشكال التفاضل والتمايز بين اللغات، وإلا فاللغة العربية تتسم بالسعة والشجاعة والقوة وأكبر دليل على ذلك هو وسعها للقرآن، وهو أبلغ كلام وأفصحه وأشمله وأهمه، لكن ثمة ظواهر في هذه اللغة قد تكون في الأصل السامي ثم اختفت من الاستعمال فصنفت ضمن الغريب والمتروك أو الدخيل ككسر حرف المضارعة، كما أن ثمة قضايا تطورت في شقيقاتها ثم دخلت إليها بفعل الاحتكاك لأسباب ما، فصار فهمها يقتضي الرجوع إلى معينها، والأمر لا

يخص العربية وإنما اللغات كلها. فالعبرانيون اقروا بضرورة الرجوع في دراسة لغتهم وفهم كتابهم المقدس إلى اللغتبن الارامية والعربية، وأما الارامية فالأمر واضح لأن في كتابهم سفرين بالارامية، وهما سفر عزرا ودانيال، وأما العربية فلإدراكهم للعلاقة بين اللغتين ولكون العربية احتفظت بخصائص سامية لم يحتفظ بها غيرها من اللغات، ولكون بعض موادها كما ذكر ابن قريش متفرقة في الكتاب العتيق.

3-أن تعزيز أبي حيان لقوله بأمثلة مع التأكيد على التوافق يؤكد أن ملاحظاته ناتجة عن دراسة متعمقة وتحرٍ مبني على الاتساع والتخصص وينفي أن تكون مجرد صدفة عارضة أو اعتباطية، وقد صرح أكثر ما مرة في كتبه بالإطلاع على اللغات والاستفادة من خصائصها التركيبية والمعجمية، بخلاف ما زعمه بعض المعاصرين[xxix]. وهي ملاحظات زكتها الدراسات اللسانية الحديثة واعتمدتها شروطا للمقارنة بين اللغات (خاصة الجوار والمعاصرة إلى جانب وحدة الجنس) ومعيار تصنيف اللغات إلى أسر وفروع، إذ جعلوا الحبشية والعربية الفرع الجنوبي من اللغات السامية[xxx]، وأكدوا ما بينهما من الشبه إلى درجة يصعب معها تعيين الأصل وتبيان الفرق، يقول بروكلمان: «وعندما بدأ الاشتغال، في القرن السابع عشر، بلغة الأحباش الدينية، لم يسع المرءَ إلا الاعترافُ بقرابتها الشديدة للغة العربية. وهكذا كان لدى كبار المستشرقين، في القرن السابع عشر، تصور صحيح في الغالب، عن وحدة الفصيلة السامية»[xxxi].

وقد نقر هنا بدون تحفظ بأن أبا حيان سبق المستشرقين إلى هذه الملاحظات بقرون كما أنه تفادى بعض الأخطاء التي وقعه فيها سلفه، خاصة تصنيف كل من العربية والآرامية والعبرية ضمن مجموعة واحدة، والواقع أن العربية تمثل المجموعة الجنوبية إلى جانب الحبشية، بينما تصنف الارامية والكنعانية، ومن لغاتها العبرية، ضمن القسم الشمالي الغربي. لقد انتبه أبو حيان إلى بعض أوجه الشبه ومظاهر الافتراق وصاغ قواعد عامة للتمييز كما سنرى، إلا أن الإشكال المطروح في هذا الإطار هو أن أبا حيان جزم بعدم انحصار البشر وبالتالي الألسنة في سلالة نوح عليه السلام[xxxii].

إذا صح هذا القول فأين تصنف لغات الأجناس الأخرى؟ وهل من مشروع بحث في هذا المجال؟ أليس هذا مما يثير إشكال علاقة اللغة بالجنس ويعمق إشكال التسمية؟ خصوصا وأن في القرآن وهو أصدق القول إشارة إلى انحصار الأجناس البشرية في ذرية نوح عليه السلام، يقول تعالى: "وَجَعَلْنَا ذُرِّيَّتَهُ هُمُ الْبَاقِينَ " (الصافات:77).

ولا ندعي هنا أن أبا حيان قد انتبه إلى كل القضايا المتعلقة بالفصيلة السامية من اللغات، وإنما وقف عند حدود الإمكانات المتاحة في عصره إذ لم تكتشف معظم هذه اللغات إلا في القرن التاسع عشر وبداية العشرين وما تزال الأبحاث جارية، وإنما فقط لفت الانتباه إلى قضايا مهمة اعتمدتها الدراسات الحديثة في بناء علم مستقل هو فقه اللغة المقارن، وهنا نؤيد قول طه باقر: ((إن معرفة لغويينا بما يسمى "اللغات السامية" أو الأصح اللغات الجزرية أو اللهجات العربية القديمة كانت ناقصة محدودة إلى درجة كبيرة ؛ لأن ما كان معروفا من هذه اللغات اقتصر على العبرانية والآرامية والحبشية، ولم تكن اللغات " السامية " الأقدم منها مثل البابلية والآشورية (الأكدية) والكنعانية قد كشف عنها النقاب عن طريق ما خلفته من مدونات لغوية من بعد معرفة الخطوط القديمة التي دونت بها ... ذلك الكشف الذي يعد من أروع ما حققته التحريات والبحوث الآثارية الحديثة والدراساتُ اللغوية المقارنة بين تلك اللغات وتأكيد كونها من أصل واحد))xxxiii. إن أهم ما أضافته الدراسات الحديثة في مجال اللغات السامية، هو البناء المنهجي المنظم والدراسة المتخصصة المستقلة، وهذا ما قصده فردناند دسوسير بالقول عن رائد علم اللغة المقارن: "فلم يستحق إذن بوب كل تقدير لكونه قد اكتشف بأن اللغة السنسكريتية ذات قرابة ببعض اللغات الأوربية والآسيوية بل لكونه قد فهم بأن العلاقات بين اللغات ذات الأصل الواحد يمكن أن تصبح موضوعا ومادة لعلم مستقل"xxxiv.

المبحث الثاني: أبو حيان والمقارنات اللغوية

أقر أبو حيان بأن العربية ـشأن غيرها من اللغات ـ كائن حي ينمو ويتطور، وبأن دارسها في حاجة إلى معرفة لغوية موسوعية، لذلك بنى أكثر انتقاداته للنحاة الأوائل على قلة الاطلاع والجهل باللغات، واستثمر إجادته لبعض اللغات السامية في استدراك النقص وتصحيح الأخطاء وفق مقتضى المقام.

فإلى جانب اعتمادها في تفسير الدخيل والمعرب في القرآن مع التنصيص على اللغات المفيد لإلمامه بمعظم اللغات السامية واعترافه بالدخيل في القرآن متجاوزا بذلك موقف المتعصبين المنكرين للدخيل في اللغة العربية، ومنه قوله: "آدم مشتق من الآدام وهو التراب بالعبراني"xxxv، و"إسرائيل بالعبراني مركب من إسرا وهو العبد وإيل وهو من أسماء الله بمعنى عبد الله"xxxvi، وغيرها من النماذج المؤكدة لمعرفته ببعض اللغات الساميةxxxvii. وإشارته إلى التقابل الصوتي المطرد، خاصة بين العربية والعبرانية، والمفيد لإلمامه باللغة العبرية، ومنه قوله: «المسيح عبراني معرب وأصله بالعبراني مشيحا عرب بالسين كما غيرت في موشي فقيل موسى»xxxviii وهنا إشارة مهمة من أبي حيان إذ أن الأصوات تعتبر من أهم القضايا في اللغات السامية، نظرا لما تتميز به هذه اللغات من حروف لا توجد في غيرها، خاصة حروف الحلق وحروف الإطباق من جهة، وللفروق بين هذه اللغات الناتج عن التأثر بالشعوب غير السامية بعد الخروج من المهد الأصلي والتفرق في البقاع، ولعل العربية هي الوحيدة المحتفظة بكل حروف الحلق والإطباق السامية في حين فقد معظمها في غيرها من اللغات السامية، خاصة الأكدية كما ذكرنا ... وبجانب هذه الإشارات الدقيقة استند إلى اللغات السامية أيضا في حل بعض شواذ اللغة العربية، كما تبين النماذج الآتية:

1- إلحاق الكاف بالمنسوب في هندي وهندكي ـ بمعنى المنسوب إلى الهند ـ: اختلفت آراء النحاة حول صفة هذه الكاف، فقال بعضهم إنها زائدة، وأنكر البعض الآخر زيادتها لعدم ثبوت الكاف ضمن حروف الزيادة، دون محاولة تقديم تحليل علمي دقيق لهذه الظاهرة النادرة في اللغة العربية، أما أبو حيان فقد أنكر القول بأنها عربية، وذهب إلى أنها مقترضة، قال: «والذي أخرجه عليه أن من تكلم بهذا من العرب إن كان تكلم به فإنما سرى إليه من لغة الحبش لقرب

العرب من الحبش ودخول كثير من لغة بعضهم في لغة بعض والحبشة إذا نسبت ألحقت آخر ما تنسب إليه كافا مكسورة مشوبة بعدها ياء يقولون في النسب إلى قندي قندكي وإلى شواء شوكي وإلى الفرس الفرسكي وربما أبدلت تاء مكسورة قالوا في النسب إلى جبري جبرتي وقد تكلمت على كيفية نسبة الحبش في كتابنا المترجم عن هذه اللغة المسمى بجلاء الغبش عن لسان الحبش وكثيرا ما تتوافق اللغتان لغة العرب ولغة الحبش في ألفاظ وفي قواعد من التركيب نحوية كحروف المضارعة وتاء التأنيث وهمزة التعدية...»xxxix. هكذا يبدو أنه تحرى أصل هذه القاعدة وتتبع خواص اللغتين فصحح الوهم وصاغ قاعدة لتمييز الأصيل من الدخيل مفادها: «أن الكثرة دليل على الأصالة والقلة دليل الفرعية»xl، لذلك أكثر من الأمثلة الحبشية مقابل التشكيك في استعمال العرب لهذه الصيغة بالقول «إن كان تكلم به»، ليؤكد أصالتها في الحبشية وحدوثها في العربية، ونبه من خلال ذلك إلى حقيقة مهمة وهي أنه على الرغم من وحدة الأصل والشبه الكبير بين اللغات السامية، فإن كل لغة طورت لنفسها ألفاظا وتراكيب لاعتبارات مختلفة ينبغي استحضارها في الدراسة.

إن هذه الأمثلة يمكن اتخاذها دليلا على ضرورة مراجعة ما ورد في كتب اللغويين العرب القدماء من ظواهر لغوية تنعت بنعوت غير علمية من مثل اللغات المذمومة كالكشكشة والتأتأة وغيرها من الظواهر التي ينبغي إعادة النظر في دراستها ووصفها على أساس من علم اللغة المقارن التاريخي، فقد تكون من الظواهر التي دخلت إلى العربية من غيرها من اللغات كشقيقتها الحبشية، ذلك أنه على الرغم من وحدة الأصل فقد طورت كل لغة لنفسها من القواعد والأساليب بحكم تأثرها باللغات الأخرى من جهة، وما يقتضيه التواصل وفق حاجيات الأقوام من جهة ثانية.

2- دلالات ميم "اللهم": احتار النحاة العرب أيضا في دلالة هذه الميم المشددة، فذهب البصريون إلى أنها عوض عن حرف النداء ومعناها "يا الله" واحتجوا «بأن قالوا: إنما قالوا ذلك لأنا أجمعنا على أن الأصل "يا الله" دلنا ذلك على أن الميم عوض من "يا" ووجدنا الميم حرفين و"يا" حرفين،

ويستفاد من قولك "اللهم" ما يستفاد من قولك ما قام مقام المعوض، وهاهنا الميم قد أفادت ما أفادت "يا"؛ فدل على أنها عوض منها، ولهذا لا يجمعون بينهما إلا في ضرورة الشعر»xli.

وزعم الكوفيون أنها بقية من جملة محذوفة تقديرها "يا الله أمنا بخير"، و«احتجوا بأن قالوا: إنما قلنا ذلك لأنا الأصل فيه «يا الله أمنا بخير » إلا أنه لما كثر في كلامهم وجرى على ألسنتهم حذفوا بعض الكلام طلبا للخفة، والحذف في كلام العرب لطلب الخفة كثير»xlii. أما أبو حيان فرأى أن هذا القول «سخيف لا يحسن أن يقوله من عنده علم»xliii، وذهب إلى أنها للتعظيم بالقول: «إن اللهم هو الله زيدت فيه الميم فهو الاسم العلم المتضمن لجميع أوصاف الذات»xliv. ويبدو أنه رجع إلى نظائر هذه المادة في لغات سامية أخرى، خاصة "ألوهيم" العبرانية وهي جمع إله، إلا أنها لا تفيد التعدد وإنما التعظيم، أي الإله الواحد الحق الجامع لصفات الألوهية، فخلص إلى أن الميم علامة الجمع وهو موقف يزكيه كثير من الدارسين المعاصرين مستدلين بعلامة الجمع في العبرانية، وهي الياء والميم، وفي الضمائر العربية، يقال كتبت/ كتبتم وكتابك/كتابكم وأنت/ أنتم، والتي غيرت في الأسماء الظاهرة بالنون نتيجة الإبدال الصوتي، خصوصا وأن الميم والنون متقاربا المخرج، والإبدال والقلب من الظواهر الصوتية المشهورة في اللغات السامية.

3- الأصل اللغوي لـ"هيت" من قوله تعالى: (وقالت هيت لك) (يوسف، الآية: 23). اختلفت آراء المفسرين حول أصل هذه الكلمة لاشتراكها بين لغات كثيرة. «فزعم الكسائي والفراء أنها لغة حورانية وقعت إلى أهل الحجاز فتكلموا بها ومعناها تعال وقاله عكرمة وقال أبو زيد هي عبرانية هيتلخ أي تعال فأعربه القرآن وقال ابن عباس والحسن بالسريانية، وقال السدي: بالقبطية هلم لك وقال مجاهد وغيره عربية»xlv. لم يحسم أبو حيان في هذا الخلاف الناتج عن اقتصار كل مفسر على لغة دون البحث في تاريخ الكلمة في غيرها ولم يصرح بالرأي الذي يرتضيه، وإنما صاغ قاعدة كلية بمثابة كلمة الفصل وهي: «ولا يبعد اتفاق اللغات في لفظ فقد

وجد ذلك في كلام العرب مع لغات غيرهم»xlvi. وهي ملاحظة لا يمكن أن تصدر إلا عن دارس مقارن للعربية بشقيقاتها، ذي نظرة موضوعية وسعة اطلاع، مما مكنه من استنباط تلك الحقيقة الحاسمة، وهي التوافق بين اللغات في كثير من الألفاظ والتراكيب، وعدم جدوى الخلاف حول أصل ما اتفقت فيه، إذ لا يمكن أن يكون إلا مواد في اللغة الأصل عرفتها هذه اللغات كلها، ولا يمكن أن ينسب إلى إحداها دون غيرها، وإنما يمكن استثماره في افتراض خصائص اللغة الأم، وفي تأكيد أهمية المقارنات اللغوية في تجاوز الخلاف النحوي الناتج عن قلة الاطلاع، خصوصا وأن اللغات الموظفة في النص كلها سامية. وقد ذكرنا سلفا أن الخصائص المشتركة بين لغات هذه الفصيلة لا تضاهيها فصيلة لغوية أخرى، لكن الدراسات المعاصرة المقارنة تقر بأن أصل هذه المادة من اللغة العبرية.

4- جذر اشتقاق "التوراة" و"الإنجيل": تكلف النحاة جذرَهما نظرا لتجاهل أصلهما اللغوي. وحاول أبو حيان تصحيح الخطأ باستحضار قواعد تصريف الدخيل والمعرب مع رد الكلمتين إلى أصلهما العبراني، قال: «نقول إنهما اسمان عبرانيان فلا يدخلهما اشتقاق عربي بنص النحاة ثم تكلموا فيهما على تقدير أنهما عربيان»xlvii. لم يستسغ أبو حيان هذا التناقض الواضح في أقوال النحاة، فجزم برأيه في مواضع مختلفة من تفسير البحر المحيط، وهو أن «الإنجيل اسم عبراني أيضا وينبغي أن لا يدخله اشتقاق وأن لا يوزن»xlviii. وصاغ قاعدة كلية لاشتقاق الدخيل بالقول: «فإن كانت [اللفظة] غير عربية فلا يدخلها الاشتقاق الذي يدخل في ألفاظ العرب إلا إن اشتقت منها العرب»xlix. داعيا بهذا القول إلى ضرورة معاملة الدخيل المحتفظ بصيغته الأصلية أو بأكثر سماتها معاملة خاصة واتباع سلوكه في اللغة المدروسة. لم يكن أبو حيان أول من نبه إلى أن التوراة والإنجيل ليستا عربيتين، لكن ما يميزه على الرغم من تواضع دراسته إذا ما قرأناها في ضوء الدراسات المقارنة الحديثة، هو الحرص على صياغة القواعد العامة للدخيل والمعرب وغيرهما من القضايا التي أثارها مما له علاقة بالموضوع.

من هذه النماذج وغيرها كثير يتبين أن أبا حيان كان أكثر فهما للغة ولخصائصها وعلاقتها بالمحيط، ومدركا لحاجة دارس العربية إلى اللغات السامية لحل كثير من الشواذ وافتراض اللغة الأصل وان فهم العربية فهما صحيحا وشاملا لا يمكن أن يتم على وجهه العلمي الصحيح دون مقارعتها بأخواتها الاخريات وهي اللغات السامية، أو الحامية السامية,,,, لقد نبه بدراسته هذه إلى أنه لا يكفي في دراسة أي مسألة نعتها بالمهمل أو الغريب أو المتروك إذ لكل واحدة أصل ينبغي الرجوع إليه إن في اللهجات العربية أو في غيرها من اللغات السامية، فكان بذلك من الأوائل الذين نظروا إلى دراسة اللغة العربية نظرة مخالفة لمرتكزات الكتب المؤسسة للنحو العربي. إلا أن الملاحظ هو أن أبا حيان ـمثل غيره ممن فطن من النحاة العرب إلى علاقة العربية بالساميات ـ حصر مقارناته في المعجم وفي بعض قضايا التصريف والأصوات وأهمل التركيب ونظام الجملة في العربية، بخلاف دراسته للتركية، على الرغم من تصريحه بأن في اختلاف تراكيب اللغات عجائب وغرائبi. فهل هذا يعني أن تركيب الجملة العربية والسامية بوجه عام خال من الأوهام والأخطاء أم أنه محتفظ بصيغته الأصل ؟ وهل حاول اللغويون المعاصرون استدراك هذا النقص بما سيفتح آفاقا كبيرة لافتراض اللغة الأم ؟

المبحث الثالث: أبو حيان والتمهيد للنحو الوصفي

استثمر أبو حيان ثقافته اللغوية أيضا في نقد منهج النحاة الأوائل القائم أساسا على التعليل والقياس، ولم يقتصر في هذا المجال، بخلاف السابق، على اللغات السامية، وإنما اعتمد بجانبها جل اللغات الشرقية، خاصة التركية والفارسية والبشمورية والقبطية، واستند إلى الأصل الوضعي باعتباره من الخصائص العامة المشتركة بين اللغات، ليؤكد أن النحو ـمثل علم اللغةـ من الوضعيات التي تبنى على الوصف ولا تحتاج إلى وصف أو تعليل، يقول: «ولقد اطلعت على جملة من الألسن كلسان الترك ولسان الفرس ولسان الحبش وغيرهم وصنفت فيها كتبا في لغتها ونحوها وتصريفها واستفدت منها غرائب وعلمت باستقرائها أن الأحكام التي اشتملت عليها لا تحتاج إلى تعليل أصلا وأن كل تركيب كلي يحتاج إلى نـــص من السماع وأنها لا يدخلها شيء من الأقيسة وإنما يقال من ذلك ما قاله أهل ذلك اللسان»ii.

هكذا ينتقد المنهج المعياري القائم على فرض القاعدة على الشاهد، والتكلف في تعليل القواعد، خاصة ما يعرف بالتمارين العملية التي لا شاهد لها في اللغة المدروسة، وإنما تختلق أمثلة للتمرين فقط، ومركزا على العلة باعتبارها أساس الغموض والتعقيد في النحو العربي، ووصفها بأوصاف تنقص من قيمتها قصد إقناع غيره بلا جدواها في الدرس النحوي خاصة، وفي الدرس اللغوي على وجه العموم، من ذلك قوله: "فهذا كله تعليل يسخر العاقل منه ويهزأ من حاكيه فضلا عن مستنبطه فهل هذا كله من باب الوضعيات والوضعيات لا تعل"lii، ويؤسس لنحو جديد خال من التعقيد والتكلف والخلاف غير المجدي، وقائم على وصف الكلام المتداول والمقارنة بين اللغات والمقابلة. ومما يفيد أهمية موقف أبي حيان المنهجي أنه نابع من دراسة مقارنة بين هذه اللغات، وقد ألف في نحو كل منها كتابا يجمع بين المعجم والنحو، ويعتمد منهج النحو العربي واللغة والحرف العربيين، ويعتمد المقارنة والمقابلة بين اللغات، ومن المواضع التي احتج بها لموقفه من منهج النحاة العرب في دراستهم للعربية القائم على المبالغة في التعليل وافتراض الأقيسة من جهة، ولقوله بأصل علوم اللغة واللغات الوضعي من جهة ثانية، ومثل مقارنته بين حروف المضارعة في الحبشية والعربية، ومقابلته بينها وبين التركية والبشمورية، وفيه يقول: " وكما جعلت العرب حروف المضارعة في هذا الفعل جعلت الترك راء ساكنة تليها علامة المتكلم والمخاطب ولا علامة للغائب فيقولون كَلْدي بمعنى جاء فإذا أردت معنى يجيء قلت كَلُرْ ومعنى أجيء قلت كَلُرمَنْ ومعنى نجئ كلربِزْ ومعنى تجيء قلت كلرْسَنْ وجعلت الفرس علامة لذلك ميما مكسورة ممالة فيقولون خَوْرَدْ بمعنى أكل، فإذا أردت يأكل قلت ميخُورَدْ..."liii، فكانت الخلاصة التي أفادها من هذه المقارنة أنه «إذا تقرر الخلاف في الألسن في حروف المضارعة وفي غيرها أيضا فكيف يمكن أن تظهر علة في اختصاص كل لسان بهذا الحرف الذي وضع للمضارعة فيه وهل ذلك إلا فضول من القول لا يحتاج إليه وتخرص على اللغات لا يعول عليه والنحويون مولعـون بكثرة التعليل ولو كانوا يضعون مكان التعاليل أحكاما نحوية مسندة للسماع الصحيح لكان أجدى وأنفع»liv. هكذا إذن، كان لاطلاع أبي حيان الواسع على اللغـات المختلفة ونظرته الموضوعية إليها أثر كبير في تفكيره النحوي الساعي إلى وضع مخطط نحو وصفي

مقارن استثمره في دراسة اللغة التركية[lv] والبشمورية[lvi] والقبطية[lvii] والحبشية، سابقا إلى ذلك أهاليها، فكان بالفعل رائد المنهجين الوصفي والمقارن، وهذا ما وصفه سيدني جلازر بالصرخة غير المنتظرة من نحوي عربي[lviii]. لقد درس كل اللغات السالفة الذكر باللغة العربية وبالمنهج نفسه الذي اعتمده في دراسته للعربية، مركزا على المقارنة اعترافا منه بالشبه الكبير بين هذه اللغات، وما وقع بينها من تداخل وتعايش، يستلزم معه فهم إحداها الرجوع بالضرورة إلى غيرها. ودعا في المقابل إلى ضرورة الاستغناء في الدرس النحوي عن العلل المتكلفة والأقيسة الافتراضية، والتعويض عن ذلك كله بدراسة الكلام المسموع عن المتكلمين الأصليين للغة. ويبقى السؤال المطروح: ما مآل هذا المشروع؟ وما الذي يستفاد من هذه التجربة ؟

نتائج وتوصيات:

تستنتج من هذه المداخلة النتائج الآتية:

الأولى: أن دراسة أي لغة -ونمثل هنا بالعربية- دراسة مستقصية لمسائلها وموضوعية يقتضي:

- الانفتاح على شقيقاتها وعلى اللغات التي احتكت بها إيمانا بأن دراستها من الجانب العربي وحده يظل، مهما اجتهد الدارس، ناقصا.

- استبعاد النزعة العنصرية، والاحتكام إلى الموضوعية، واستحضار حقيقة حيوية اللغة ونموها وتطورها.

- مراعاة أصل اللغة الوضعي بالاقتصار في الدراسة على الوصف وصياغة الأحكام، واستبعاد التعليلات المكلفة والقياس المفترض وكلما لا يجدي نفعا.

الثانية: أن كثيرا مما نعت في التراث النحوي بالشاذ والمتروك والمهمل والغريب لا يمكن أن يكون إلا مسائل سرت إلى العربية من غيرها من اللغات ويستلزم حلها مقارنتها بنظائرها في تلك

اللغات. كما أن كثيرا مما نعت بالدخيل قد يكون مواد مشتركة بين اللغات أو من بقايا اللغة الأولى. ومن تم ينبغي التحري والتحقيق قبل إطلاق مثل هذه الأحكام.

الثالثة: أن كثيرا من الآراء التي تعتز الدراسات اللغوية الحديثة بابتكارها وجدت في كتب التراث العربي تنظيرا وممارسة، لذلك ينبغي الاجتهاد في دراسة تراثنا وإحيائه قصد اكتشاف ما يزال مغمورا من آراء ونظريات تساهم في تقدم البحث العلمي وفي فهم القرآن والنصوص المقدسة، بشرط الاحتراس من الإسقاط والتعصب.

الرابعة: أن من وظائف المقارنات اللغوية -إلى جانب تصحيح الأخطاء- قياس درجة تطور اللغات بتمييز الأصيل من المستحدث وتيسير تعلم اللغات، خاصة إذا ركزت على التداول والنطق.

الخامسة: أن إعادة بناء اللغة السامية الأولى مجرد فرضية لا تزال في حاجة إلى البحث والمتابعة بدراسة لغات الفصيلة اللغوية كلها دراسة مقارنة، وإن بدت العربية هي الأقرب إليها لاحتفاظها بأهم الخصائص على مستويات الدرس اللغوي كلها.

السادسة: ضرورة الاهتمام ضمن البرامج الدراسية لتخصص اللغة العربية، خاصة الجامعية منها، بتدريس اللغات السامية واللغات الشرقية، لما لها من أهمية في تطوير البحث والإجابة عن كثير من الأسئلة التي ظلت عالقة.

ويبقى السؤال المطروح في ختام هذه المداخلة هو في ظل ما عرفه العالم ويعرفه من حوار الحضارات وتداخل اللغات واحتكاكها، فإلى أي حد ما يزال الحديث عن الفصائل الثلاثة باعتبارها منفصلة مجديا في تنمية البحث اللغوي ودراسة اللغات المعاصرة، بمعنى المتداولة الآن ؟ ألم يحن الوقت بعد لتجاوز ذلك التقسيم العرقي إلى البحث عن منهج عام وصالح لدراسة اللغات كلها، باعتبارها ظاهرة عامة ومشتركة كما مهد لذلك أبو حيان ؟ وما حظ هذا المشروع ضمن مشروع

الإصلاح الجامعي خصوصا وأن اللغات السامية ـماعدا العبريةـ والشرقية عانت الإهمال في النظام التعليمي السابق؟

الهوامش:

1- برجستراسر (جوتهالف)، التطور النحوي للغة العربية، محاضرات ألقاها في الجامعة المصرية 1929 المستشرق الألماني برجشتراسر، أخرجه وصححه وعلق عليه رمضان عبد التواب، القاهرة: مكتبة الخانجي. الرياض: دار الرفاعي، 1982، ص.52. للاشارة فإنه تتكون عائلة اللغات السامية من لغات شغلت عالما شاسعا جمع ما بين أرض الهلال الخصيب وبلاد فارس (ارامية) وأرض الشام القديم واليمن السعيد والجزيرة العربية وامتداداتها، وكل الأراضي التي أصبحت جزءا من أرض الإسلام ، باعتبار أن هذه بدأت تستعمل اللغة العربية منذ قبولها الإسلام" أحمد شحلان: مجمع البحرين من الفنيقية إلى العربية دراسة مقارن في المعجم واللغات العروبية (السامية)، ط.1، الرباط: دار أبي رقراق للطباعة والنشر، 2009، ص.6, والواقع أن أول من استعمل مصطلح اللغات السامية هو المستشرق النمساوي الأصل واللماني الجنسية أوجست لودفيجن شلوتزر سنة 1871م بناء على ما ورد في الإصحاح العاشر من سفر التكوين الذي يرد أنساب الإنسان بعد الطوفان إلى أبناء نوح الثلاثة سام وحام ويافث، غير أن هذه التسمية لم تلق القبول من المهتمين بالمجال خاصة في الثقافة العربية لما يلاحظ عليها من افتقار إلى سند تاريخي موثوق ولما في النص المستند إليه من تصرف في التصنيف وفق أهداف غير علمية حيث صنف الكنعانيين ضمن اللغات الحامية في حين اعتبر اللوديين والأموريين ضمن اللغات السامية، والثابت هو ان الأموريين من اليافثيين في حين أن العموريين من الزنج الأفارقة، كما انه لم يذكر العرب بهذا الاسم على الرغم من هذا المصطلح عرف قبل كتابة التوراة بقرون، لهذه الأسباب تم الدعوة إلى استبدال مصطلح "سامية" بمصطلح أكثر دلالة واقترحت بدائل كثيرة منها لها صلة بالمهد الأول للغات السامية بحسب أشهر الاراء وهو الجزيرة العربية. ومن البدائل المقترحة: العروبية في كتاب أستاذنا الدكتور أحمد شحلان السالف الذكر. واللغات الجزرية في كتاب طه باقر واللهجات العروبية عند الدكتور بهجت القبيسي، ونرجح غي هذه الدراسة مصطلح اللغات العروبية. ومع هذه الصيحات الداعية الى تعديل المصطلح، فإن مصطلح سامية ما يزال الشائع في الاستعمال لشهرته لذلك اعتمدناه في الدراسة.

2- ولفنسون (إسرائيل أو ذؤيب): تاريخ اللغات السامية، ، ط.1، بيروت، لبنان: دار القلم.1980، ص.217.

3- أثير الدين محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان ، النفزي، الأثري، الغرناطي، المزداد سنة 654هـ والمتوفى سنة 745هـ، من تصانيفه "ارتشاف الضرب من لسان العرب" و"الإدراك للسان الأتراك" و"التدريب في تمثيل التقريب" و"التذييل والتكميل في شرح التسهيل" و"تفسير البحر المحيط" والمخبور في لسان اليخمور" و"منطق الخرس في لسان الفرس" و"منهج السالك في الكلام على ألفية ابن مالك" و"نور الغبش في لسان الحبش".... وقد أوجزت في الترجمة لأن كتب التراجم أغنتني عن الإطالة ، من مثل: الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك): كتاب الوافي بالوفيات، باعتناء س.ديدرينغ، دط، فيسبادن: دار النشر فرانز شتايز. بيروت: دار صادر، 1339هـ/1970م، 5/267-283. وابن حجر العسقلاني (شهاب الدين أحمد بن علي محمد بن محمد بن علي بن أحمد): الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، دط، بيروت: دار الجيل، د ت، 4/302-310. والسبكي (تاج الدين أبو نصر عبد الوهاب بن علي بن عبد الكافي 727-

771هـ): طبقات الشافعية الكبرى، تحقيق محمود محمد الطناحي وعبد الفتاح محمد الحلو، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، د ت، 276/9-307. وابن عبد الله (مصطفى الشهير بحاجي خليفة): كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون مع مقدمة لشهاب الدين النجفى المرعشى، دط، بغداد: منشورات مكتبة المثنى، 153/1 و1864/2.

4- الصفدي: الوافي بالوفيات، 267/5.

5- Howell (Sloper): A Grammar of the classical Arabic language, translated and compiled from the work of the more approved native or naturelized authorities Mortemer sloper howell, first reprint, India: printed at goyal offset printers, 1986, 1/21.

6- 1Glazer (Sidney) : A Noteworthy passage from an Arab grammatical text, in : (journal of the American Oriental society, éditor zellig S. Harris, Associate éditord Murray B. Emeneau. George A. Kennedy, Volume 62, 1942, pp 106-108). P : 6.

7- أبو حيان الغرناطي: البحر المحيط، وبهامشه تفسيران جليلان لأبي حيان، دون طبعة، الرياض، المملكة العربية السعودية: مكتبة مطابع النصر الحديثة، د ت، 167/7.

8- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

9- سَرَد الاصحاح العاشر من سِفر التكوين في العهد القديم من الكتاب المقدَّس أبناء نوح على النحو الآتي: "وهذه مواليد بني نوح سام وحام ويافث. وولد لهم بنون بعد الطوفان... وَسَامٌ أَبُو كُلِّ بَنِي عَابِرَ، أَخُو يَافَثَ الْكَبِيرُ، وُلِدَ لَهُ أَيْضًا بَنُونَ. بَنُو سَامٍ: عِيلاَمُ وَأَشُّورُ وَأَرْفَكْشَادُ وَلُودُ وَأَرَامُ. وَبَنُو أَرَامَ: عُوصُ وَحُولُ وَجَاثَرُ وَمَاشُ. وَأَرْفَكْشَادُ وَلَدَ شَالَحَ، وَشَالَحُ وَلَدَ عَابِرَ. وَلِعَابِرَ وُلِدَ ابْنَانِ: اسْمُ الْوَاحِدِ فَالَجُ لأَنَّ فِي أَيَّامِهِ قُسِمَتِ الأَرْضُ. وَاسْمُ أَخِيهِ يَقْطَانُ. وَيَقْطَانُ وَلَدَ: أَلْمُودَادَ وَشَالَفَ وَحَضَرْمَوْتَ وَيَارَحَ وَهَدُورَامَ وَأُوزَالَ وَدِقْلَةَ وَعُوبَالَ وَأَبِيمَايِلَ وَشَبَا وَأُوفِيرَ وَحَوِيلَةَ وَيُوبَابَ. جَمِيعُ هؤُلاَءِ بَنُو يَقْطَانَ. وَكَانَ مَسْكَنُهُمْ مِنْ مِيشَا حِينَمَا تَجِيءُ نَحْوَ سَفَارَ جَبَلِ الْمَشْرِقِ. هؤُلاَءِ بَنُو سَامٍ حَسَبَ قَبَائِلِهِمْ كَأَلْسِنَتِهِمْ بِأَرَاضِيهِمْ حَسَبَ أُمَمِهِمْ.»

10- علاقة بلاد الرافدين بجزيرة العرب , سومر ، 1949 ، مج / 5 ، ج/ 123/2-124 .

11- الباجي(أبو الوليد):كتاب المنهاج في ترتيب الحجاج، تحقيق عبد المجيد تركي، ط2، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1987م، ص 12 [المقدمة].

12- ابن حزم: الإحكام في أصول الأحكام، مج1،34/1.

13- شحلان: مجمع البحرين من الفنيقية إلى العربية، ص.35.

14- فرحات(يوسف شكري): غرناطة في ظل بني الأحمر، ص115.

15- شحلان(أحمد): ابن رشد و الفكر العبري الوسيط فعل الثقافة العربية الإسلامية في الفكر اليهودي، دط، مراكش :المطبعة والوراقة الوطنية، 1999م، 17/1-18. وبنعبد الله (عبد العزيز): اللغة العربية وآثارها وراء المحيط الأطنلطيكي، في: (اللسان العربي، مج17، ج1، 1399هـ/1979م، ص ص5-16)، ص ص 10-11. وعمر(محمد مختار): البحث اللغوي عند العرب، ص 329.

16- والمسيري (عبد الوهاب): اليهود واليهودية والصهيونية، نموذج تفسيري جديد، ط1، بيروت: دار الشروق، 1999م، 249/4-250.

17- ابن قريش (يهودا): رسالة يهودا بن قريش إلى جماعة يهود فاس في الحض على تعليم الترجوم والترغيب فيه والتغبيط بفوائده وذم الرفض فيه ، دراسة وتحقيق شفيق حدادي، (أطروحة دكتوراه، وحدة التكوين والبحث في المناظرات الدينية وأساليب الحجاج، جامعة عبد الملك السعدي، 2001م، مرقونة)، ص ص58-59.

18- نفسه، ص9. ومنه أيضا قوله: »أفلا تراهم يفسرون كتاب الله من اللسان اليوناني والفارسي والعربي والإغريقي، وغيرها من الألسن؟ فلما رأينا هذا منهم، لم نتحرج عن الاستشهاد على ما لا شاهد عليه من العبراني، بما وجداه موافقا ومجانسا له من اللسان العربي . إذ هو أكثر اللغات بعد السرياني، شبها بلساننا. وأما اعتلاله وتصريفه ومجازاته واستعمالاته، فهو في جميع ذلك أقرب إلى لساننا من غيره من الألسن، يعلم ذلك من العبرانيين الراسخون في علم لسان العرب، النافذون فيه وما أقلهم«. نفسه، ص ص10-11. ينظر اتكاله على اللغة العربية ونحوها في الكتاب نفسه، ص333 وص358 وص365 و367 و368 مثلا.

19- أبو حيان الغرناطي: منهج السالك في الكلام على ألفية ابن مالك، تحقيق سيدني جلازر، د.ط، نيوهاف بالولايات المتحدة، 1947، ص.230.

20- وقد أورد أبو حيان بعض الأحاديث والأقوال المأثورة في هذا الموضوع في البحر المحيط، منها قوله: « قال ابن عباس وقتادة أهل الأرض كلهم من ذرية نوح وفي الحديث أنه عليه السلام قرأ وجعلنا ذريته هم الباقين فقال سام وحام ويافث وقال الطبري العرب من أولاد سام والسودان من أولاد حام والترك وغيرهم من أولاد يافث». البحر المحيط، 364/7. وقوله: «عن الزهري أن العرب وفارسا والروم وأهل الشام واليمن من ذرية سام بن نوح والهند والسند والحبشة والزط والنوبة وكل جلد أسود من ولد حام بن نوح والترك والبربر ووراء الصين وياجوج وماجوج والصقالبة من ولد يافث بن نوح». البحر المحيط، 320/4. وأما الدراسات الحديثة فقد أكدت: « ليست كل اللغات القديمة والحديثة في منطقة الحبشة من أسرة اللغات السامية، فقد عرفت المنطقة قديما لغات كثيرة أخرى ما تزال الحبشة تضم لغات غير سامية مثل لغات ساهو ولغة الجالا». محمود فهمي حجازي: علم اللغة العربية مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية، الكويت: وكالة المطبوعات، د ت، 183.

21- ذكر الصفدي أنه رجز وأنه مما لم يكمل تصنيفه إلى سنة ثمان وعشرين وسبعمائة للهجرة. ينظر: الوافي بالوفيات، 283/5-284. ذكره أبو حيان في: ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق وتعليق مصطفى أحمد النماس، ط1، مطبعة النسر الذهبي، 1404هـ/1984م، 109/1 وتفسير البحر المحيط، 162/4-163.

22- أبو حيان الأندلسي: منهج السالك، ص: 230. للإشارة فقط فإن محط تستعمل في الأمازيغية، وهي لغة حامية، بمعنى ذبح وقد أثبتت الدراسات المقارنة وجود شبه بين اللغات السامية واللغات الحامية لكنه لا يصل إلى درجة الشبه الكبير الذي لا يضاهيه شبه بين اللغات السامية.

23- ينظر: أبو حيان: تفسير البحر المحيط، 167/7.

24- ابن حزم: الإحكام في أصول الأحكام، مج1، 34/1.

25- ينظر: أبو حيان: البحر المحيط، 167/7.

26- يقول ولفنسون: "والواقع انه ليس أمامنا كتلة من الأمم ترتبط لغاتها بغضها ببعض كالارتباط الذي كان بين اللغات السامية" تاريخ اللغات السامية، المقدمة.

27- أبو حيان: كتاب الإدراك للسان الأتراك، اهتم بتصحيحه جعفر أوغلي حمد،د ط، إسلامبول: مطبعة الأوقاف، 1930،ص. 145.

28- نفسه، ص.145.

29- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر): كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، د ط، بيروت: عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، د ت، 4/110-111.

30- ينظر: مسعود بوبو : أثر الدخيل على العربية الفصحى، د ط، دمشق: منشور وزارة الثقافة، 1982، ص: 9-10. ورضا عبد الجليل الطيار : الدراسات اللغوية في الأندلس منذ مطلع القرن السادس الهجري حتى منتصف القرن السابع الهجري -عصر المرابطين والموحدين-، د ط، العراق: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1980، (سلسلة دراسات (227))، ص ص219-220.

31- ينظر: سباتينو موسكاتي: الحضارات السامية، ص23. وكارل بروكلمان : فقه اللغات السامية، رجمه عن الألمانية رمضان عبد التواب، المملكة العربية السعودية: مطبوعة جامعة الرياض، 1397هـ/ 1977م، ص ص11-12. غير أن الذي تجدر الإشارة إليه هو أنه « ليست كل اللغات القديمة في منطقة الحبشة من أسرة اللغات السامية، فقد عرفت المنطقة قديما لغات كثيرة أخرى وما تزال الحبشة تضم لغات غير ساهية مثل لغة ساهو والجالا». محمود فهمي حجازي : علم اللغة العربية مدخل تاريخي في ضوء التراث واللغات السامية، الكويت: وكالة المطبوعات، د ت، ص: 187.

32- بروكلمان: فقه اللغات السامية، ص ص: 11 -12.

33- يقول أبو حيان: « وليس الناس منحصرين في نسله بل في الأمم من لا يرجع إليه». تفسير البحر المحيط، 7/364.

34- من تراثنا اللغوي القديم ما يسمى في العربية بالدخيل : الدراسة : ط .

35- روبنز: موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ترجمة أحمد عوض، ص. 9.

36- أبو حيان: البحر المحيط، 1/297.

37- المصدر نفسه، 1/171.

38- وتميز بذلك عن غيره من اللغويين والنحاة الذين كانوا يجهلون هذه اللغات، كما يبين قول أمين (أحمد): « وكان علمهم بلغات من حولهم ناقصا فلم يكن فيهم من يعرف الهيروغليفية والحبشية والسريانية واليونانية والحميرية والسبئية معرفة صادقة حتى يستطيع أن يقول قولا يعتمد عليه في أصل الكلمات واشتقاقها، ولهذا وقعوا في كلامهم في المعاجم في أخطاء كثيرة، فزعموا في كلمات أنها عبرانية وليست عبرانية وكلمات سريانية وليست كذلك وكلمات عربية وهي ليست بها، وادعوا اشتقاقها من كلمات وليست كذلك...». ضحى الإسلام، ط7، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1964م، الجزء الثاني يبحث عن نشأة العلوم في العصر العباسي الأول،263.

39- أبو حيان: البحر المحيط، 2/454.

40- أبو حيان: البحر المحيط، 4/162-163.

41- أبو حيان: كتاب الإدراك للسان الأتراك، ص 114.

42- الأنباري (كمال الدين أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد النحوي): الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين الكوفيين، دار الفكر للطباعة للنشر والتوزيع، د ت، 1/343.

43- المصدر نفسه، 1/341.

44- أبو حيان: ارتشاف الضرب، 126/3.

45- أبو حيان: البحر المحيط، 418/2-419.

46- أبو حيان: البحر المحيط، 293/5.

47- المصدر نفسه والصفحة نفسها.

48- المصدر نفسه، 370/2-371.

49- المصدر نفسه، 371/2.

50- أبو حيان الأندلسي: تحفة الأريب بما في القرآن من الغريب، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط1، بغداد: مطبعة العاني، 1397هـ-1977م، ص: 156.

51- وذلك في تفسير قوله تعالى : "وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّلْعَالِمِين"(الروم:22). ينظر: البحر المحيط، 167/7.

52- أبو حيان: منهج السالك، ص: 230.

53- نفسه، ص,231.

54- نفسه، ص. 230.

55- نفسه، ص: 230.

56- ألف في لسان الأتراك ثلاثة كتب، هي: "الإدراك للسان الأتراك". "الأفعال في لسان الترك"، وهو من كتبه المفقودة، وقد أحال عليه في الإدراك للسان الأتراك غير ما مرة. ينظر: الإدراك للسان الأتراك، ص: 120 و121 و"زهو الملك في نحو الترك".

57- ألف فيه "المخبور في لسان اليخمور"، وهو أيضا مما لم يكمل تصنيفه إلى سنة ثمان وسبعمائة للهجرة. ينظر: الصفدي: الوافي بالوفيات، 281/5.

58- ألف فيه "منطق الخرس في لسان الفرس". ينظر المصدر نفسه، 281/5.

59- -Glazer : A Nortworthy Passage From An Arab Grammatical Text, P : 6.

المصادر والمراجع:

- أمين (أحمد)، 1964م، ضحى الإسلام، ط7، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الجزء الثاني يبحث عن نشأة العلوم في العصر العباسي الأول.

- الأنباري (كمال الدين أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد النحوي) ، د ت، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين الكوفيين، دار الفكر للطباعة للنشر والتوزيع.

- الباجي (أبو الوليد)، 1987م كتاب المنهاج في ترتيب الحجاج، تحقيق عبد المجيد تركي، ط2، بيروت: دار الغرب الإسلامي.

- باقر (طه): علاقة بلاد الرافدين بجزيرة العرب , سومر ، 1949 ، مج / 5 ، ج/ 2/123-124 .

- باقر (طه)، 2001، من تراثنا اللغوي القديم ما يسمى في العربية بالدخيل، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.

- بالنتيا (آنخل جنثالث)، 1955، تاريخ الفكر الأندلسي، نقله عن الإسبانية حسين مؤنس، ط1، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

- برجستراسر (جوتهالف)، 1982م، التطور النحوي للغة العربية، محاضرات ألقاها في الجامعة المصرية 1929 المستشرق الألماني برجشتراسر، أخرجه وصححه وعلق عليه رمضان عبد التواب، القاهرة: مكتبة الخانجي. الرياض: دار الرفاعي.

- بوبو مسعود: أثر الدخيل على العربية الفصحى، 1982م، د ط، دمشق: منشور وزارة الثقافة.

- بروكلمان كارل، 1397هـ/ 1977م، فقه اللغات السامية، ترجمه عن الألمانية رمضان عبد التواب، المملكة العربية السعودية: مطبوعة جامعة الرياض.

- بنعبد الله (عبد العزيز): اللغة العربية وآثارها وراء المحيط الأطنلطيكي، في: (اللسان العربي، مج17، ج1، 1399هـ/1979م، ص ص5-16)، ص ص 10-11. وعمر(محمد مختار): البحث اللغوي عند العرب، ص 329.

- ابن جناح القرطبي (مروان)، 2000-2001م كتاب اللمع، قلب رسم الحرف إلى العربية تقديم ودراسة مولاي المامون - - المريني، (أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، شعبة اللغة العربية وآدابها تخصص لسانيات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، عين الشق، مرقونة).

- حجازي (محمود فهمي): علم اللغة العربية مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية،د.ت، الكويت: وكالة المطبوعات.

- ابن حجر العسقلاني (شهاب الدين أحمد بن علي محمد بن محمد بن علي بن أحمد)، د.ت، الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، دط، بيروت: دار الجيل، ج.4.

- ابن حزم، 1987م، الإحكام في أصول الأحكام، حققه وراجعه لجنة من العلماء، ط.2، بيروت، لبنان: دار الجيل، ج.1.

-روبنز (ر. ه.)، 1997، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ترجمة أحمد عوض، ط.2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، . سلسلة عالم المعرفة (227).

- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، د ط، كتاب سيبويه، د ت، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، بيروت: عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ج4.

- شحلان (أحمد)، 2009م، مجمع البحرين من الفنيقية إلى العربية دراسة مقارن في المعجم واللغات العروبية (السامية)، ط.1، الرباط: دار أبي رقراق للطباعة والنشر.

- شحلان (أحمد)، 1999م ، ابن رشد و الفكر العبري الوسيط فعل الثقافة العربية الإسلامية في الفكر اليهودي، دط، مراكش: المطبعة والوراقة الوطنية.

- الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك)، 1970، كتاب الوافي بالوفيات، باعتناء س.ديدرينغ، دط، فيسبادن،دط، دار النشر فرانز شتايز. بيروت: دار صادر، ج,5.

- الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك) ، 1911،نكت الهميان في نكت العميان، دط، مصر: المطبعة المصرية.

- الطيار (رضا عبد الجليل)، 1980م،الدراسات اللغوية في الأندلس منذ مطلع القرن السادس الهجري حتى منتصف القرن السابع الهجري -عصر المرابطين والموحدين-د ط، العراق: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، (سلسلة دراسات (227)).

- ابن عبد الله (مصطفى الشهير بحاجي خليفة): كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون مع مقدمة لشهاب الدين النجفى المرعشى، دط، بغداد: منشورات مكتبة المثنى، 153/1 و1864/2.

- الغرناطي (أبو حيان محمد بن يوسف الغرناطي)، 1984م، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق وتعليق مصطفى أحمد النماس، ط1، مطبعة النسر الذهبي.

الغرناطي (أبو حيان محمد بن يوسف الغرناطي)، 1977م، تحفة الأريب بما في القرآن من الغريب، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط1، بغداد: مطبعة العاني.

- الغرناطي (أبو حيان محمد بن يوسف الغرناطي)، د ت، البحر المحيط، وبهامشه تفسيران جليلان لأبي حيان، دون طبعة، الرياض، المملكة العربية السعودية: مكتبة مطابع النصر الحديثة، ج. 2 و ج 7.

- الغرناطي (أبو حيان محمد بن يوسف الغرناطي): كتاب الإدراك للسان الأتراك، 1930م، اهتم بتصحيحه جعفر أوغلي حمد،د ط، إسلامبول: مطبعة الأوقاف.

- الغرناطي (أبو حيان محمد بن يوسف الغرناطي): 1947، منهج السالك في الكلام على ألفية ابن مالك، تحقيق سيدني جلازر، د.ط، نيوهافن بالولايات المتحدة الامريكية.

- ابن قريش (يهودا)،2001م، رسالة يهودا بن قريش إلى جماعة يهود فاس في الحض على تعليم الترجوم والترغيب فيه والتغبيط بفوائده وذم الرفض فيه ، دراسة وتحقيق شفيق حدادي، (أطروحة

دكتوراه، وحدة التكوين والبحث في المناظرات الدينية وأساليب الحجاج، جامعة عبد الملك السعدي، ، مرقونة).

ـ المسيري (عبد الوهاب)، 1999م، اليهود واليهودية والصهيونية، نموذج تفسيري جديد، ط1، بيروت: دار الشروق، ، 4/249-250.

ـ المقري (أحمد بن محمد التلمساني)، 1968، م نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، حققه إحسان عباس، ، دط، بيروت: دار صادر، ج2.

ـ موسكاتي سباتينو، 1986م، الحضارات السامية القديمة، ، ترجمة الدكتور السيد يعقوب بكر، دار الرُّقِي، بيروت،.

ـ ولفنسون (إسرائيل أو ذؤيب)، 1980م، تاريخ اللغات السامية، ، ط1، بيروت، لبنان: دار القلم.

Howell (Sloper),1986, A Grammar of the classical Arabic language, translated and compiled from the work of the more approved native or naturelized authorities Mortemer sloper howell, first

نظرية الأدب عند محمد مندور

من إعداد: الدكتور عبد العزيز خلوفــة

أستاذ اللغة العربية بأكاديمية الغرب/ المملكة المغربية

ملخص المقال:

تعالج المقالة تطلعات شيخ النقاد المحدثين محمد مندور إلى نظرية الأدب، على اعتبار أن التراث الأدبي العربي رغم غناه يظل في حاجة إلى إطلالة بعين جديدة، لاستخلاص نظرية الأدب، تقوم على قواعد وأصول مميزة له عن باقي ألوان الكلام، ولن يتأتى ذلك إلا بالانفتاح على الأدب الغربي الذي قطع أشواطا مهمة في هذا المجال، حيث أعجب مندور بما تضمنه من مفاهيم و تعاريف تحدد ماهية الأدب ووظيفته، إذ إن الأدب يخلق بخصائص صياغته، لدى المتلقي، صورا خيالية أو انفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية، أما وظيفته فتنحصر في نقد الحياة، مما يفيد أن الأديب يجب أن يتناول موقفا إنسانيا أو تجربة بشرية، حتى يفتح آفاقا إنسانية رحبة. وننتهي في الأخير إلى ما أشار إليه مندور بخصوص الفرق الملحوظ بين النقد الأدبي وتاريخ الأدب، فإذا كان النقد الأدبي عند العرب قد نضج واتخذ مذاهب عدة، فإن تاريخ الأدب ظل متخلفا لأن كل مؤرخي الأدب العربي من القدماء لم يصدروا عن منهج دقيق.

تقديم:

استشعر شيخ النقاد محمد مندور مسؤوليته التاريخية، التي لا تقف عند اجترار جهود النقاد العرب القدامى، وإنما في تطوير ما خلفوه من تراث أدبي غني يحتاج إلى من ينظر إليه بعين جديدة. وقد جاء عصر النهضة والحاجة ملحة إلى قيام نظرية الأدب، تأخذ في الحسان تطور الأدب عالميا وضرورة تأصيل المفاهيم بالنظر إلى التراث العربي، حيث إن" الجيل التالي لجيل طه حسين كان بمثابة الركيزة

الأولى والدعامة الأساسية لقيام "نظرية الأدب" في اللغة العربية، ليست نظرية عربية، وليست نظرية مستوردة، ولكنها شيء جديد تحمل عبء صياغته العلمية أبناء الجيل الجامعي الجديد، وفي مقدمتهم الدكتور محمد مندور."lix

المطلب الأول: أصول الأدب

وإذا كان تراثنا الغني يخلو من تصور شامل وعميق لماهية الأدب، فإن الوقت قد حان لتجاوز هذا النقص، الذي يجعلنا نحس بالانحطاط الحضاري أمام التفوق الغربي. وهذه المسؤولية سيتحملها مندور، وقد شق هذا الطريق على الرغم من وعورته. لكن، وبإصرار شديد اقتدر على استخلاص النظرية العامة في الأدب، مازجا في ذلك بين الملامح القومية للأدب العربي وخصوصيات آداب باقي العالم،"لهذا السبب يكتب مؤلفيه ((الأدب ومذاهبه)) ثم ((الأدب وفنونه)) تحت سيطرة هذا المركب من تصوره للمبادئ والقواعد والأصول التي استقرت في تاريخ النقد العالمي، بين أحضان فلسفة الفن أو علم الجمال الذي اقترن بمعظم الفلسفات الأوروبية، وبين أحضان روائع الفن الشامخة عبر العصور. والعنصر الآخر هو تصوره التفصيلي لمراحل تطور الأدب العربي."lx

إن تأثر محمد مندور بالأدب الغربي الحديث كان وراء الماهية التي قدمها للأدب، إذ كان ينكر أن يكون القدامى حددوا ماهية الأدب بالنظر إلى حقيقته وأصوله، فالقول بأن الأدب هو الشعر والنثر الفني، أي نثر الخطب والرسائل والمقامات والأمثال السائرة وغيرها من الفنون، هو تعريف لا صلة له بالمفهوم الحقيقي للأدب، بل هو تعريف ـ كما يرى ـ سطحي ضيق لا يحدد للأدب أصولا ولا أهدافا اللهم إلا أن تكون الصنعة في الشعر ثم النثر الفني.lxi

هذا ما جعل مندورا يعمد إلى تحديد مفهوم دقيق للأدب، يميزه عن باقي ألوان الكلام، مستندا في طرحه إلى ما قدمته الثقافة النقدية الغربية، كما يصرح بذلك:"وذلك بينما نرى الغربيين يُعرّفون الأدب في نفس المجالات الدراسية بتعريف أوسع وأعمق، فيقولون إن الأدب يشمل كافة الآثار اللغوية التي

تثير فينا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية، وبذلك لا يميزون الأدب بالصنعة فحسب، بل يميزونه بأثره النفسي الذي ينبعث عن خصائص صياغته، وهذا الأثر هو الانفعالات العاطفية والإحساسات الجمالية، وبهذا التمييز قد يخرج من الأدب التفكير العلمي الجاف والتفكير الفلسفي المجرد ولكنه لا يخرج الكثير من الكتابات الفلسفية أو الاجتماعية أو التاريخية المصوغة بصياغة أدبية كمحاورات أفلاطون أو تاريخ مشليه أو توسيديد، التي تحمل من عوامل الإثارة، ومن الخصائص الجمالية، ما يفرضها على كتب تاريخ الأدب ومناهجه."lxii

فمندور ينتقص من قيمة ما جاءت به العرب بخصوص ماهية الأدب، ويعتبرها غير كافية بالنظر إلى تعاريف الأوربيين، وهذا الأمر يتكرر في معظم كتبه. وهو ما يستنتجه الدكتور محمد برادة أيضا إذ يقول:"لكن مندورا، في تأثراته وتفاعلاته، وفي تكوينه لمصطلحاته ومقاييسه، ظل مشدودا إلى الثقافة الغربية كما كانت تمثلها جامعة السوربون والمفكرون القريبون منها."lxiii

ومن جهتنا نتساءل كيف أن مندورا ينكر أن العرب القدامى، لم يربطوا الأدب بالآثار التي يحدثها في المتلقي، بل إن وظيفته التأثيرية الجمالية تظل ركنا أساسيا عند القدامى، كقول الباقلاني "إذا علا الكلام في نفسه، كان له من الوقع في القلوب والتّمكن في النفوس، ما يُذهل ويبهج، ويُقلق ويؤنس، ويُطمع ويؤيس، ويُضحك ويبكي، ويُحزن ويُفرح، ويسكن ويزعج، ويُشْجي ويطرب، ويَهُزُّ الأعطاف، ويَستميل نحوه الأسماع، ويورث الأريحية والهزة."lxiv

إلى غير ذلك من المؤلفات النقدية القديمة التي تظل تحرص أن يكون مفهوم الأدب لا يكتمل إلا بمراعاة استجابة المتلقي، على حد قول حازم القرطاجني: "وجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان وكانت دواعي آرائه متوفرة عليه. وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد."lxv

وأما قول مندور بأن "الأدب صياغة"، فهو كلام، أيضا، ليس بغريب عن الأدباء القدامى، فعلى سبيل المثال لا الحصر عنون أبو هلال العسكري كتابه القيّم "الصناعتين"، وهو يعني بذلك الشعر والنثر اللذين ينفردان عن باقي ألوان الكلام. وفي هذا الصدد يستخلص الدكتور محمد الواسطي:"وإنما شبه النقاد العرب "الصناعة الأدبية"بغيرها من الصناعات، على الرغم من أن الأولى لسانية والثانية يدوية مادية لما بينهما من علاقة تتمثل في دقة الإتقان وحسن التنميق وجمال الإخراج."lxvi

وعلى الرغم من ذلك فمندور يرى التراث العربي مخلا بأصول نظرية الأدب، بدعوى أن الغرب في عصرنا الحديث هم من قدم تعريفا للأدب يأخذ في الحسبان حقيقته وأصوله، لذلك نراه يستشهد بتعاريف الرواد الغربيين: "وذلك لأن الأدب كما قال لانسون:"هو المؤلفات التي تكتب لكافة المثقفين، وتثير لديهم بفضل خصائص صياغتها، صورا خيالية أو انفعالات شعورية أو إحساسات فنية."lxvii

وبناء عليه، يميز مندور بين أسلوب الأدب وأسلوب باقي المعارف، ويرى بأن ثمة أسلوبين هما: الأسلوب العقلي والأسلوب الفني. فأما الأسلوب العقلي فهو:"الذي نستخدمه في العلم والتاريخ والفلسفة وأدب الفكرة إن صح أن يسمى ذلك أدبا "lxviii، ويقصد بذلك العبارة الدقيقة التي لا تحتمل أكثر من معنى، فهي منتقاة تؤدي وظيفتها المباشرة، وذلك انسجاما مع طبيعة المعرفة التي تنقلها، أي أن المعاني تصبح جاهزة إلى المتلقي. بمعنى آخر" فالمعنى الواحد لا يمكن أن يعبر عنه إلا لفظ واحد". وصاحب الأسلوب العقلي "لا يطمئن حتى يقع على الجملة الدقيقة التي تحمل ما في نفسه حملا أمينا كاملا، بحيث تصبح العبارة كجسم لا يمكن أن ينتقص منه أو يزداد عليه شيء."lxix

وعلى النقيض من هذا الأسلوب العقلي الذي لا صلة له بالأدب، يأتي كلام مندور عن الأسلوب الفني باعتباره" أسلوب الأدب بمعناه الضيق كما يفهمه الأوربيون بل هو الأدب ذاته."lxx وللتمييز أكثر بين الأسلوبين يورد مندور بعض الأمثلة، منها ما له صلة بالتراث العربي القديم:lxxi

- من اليسير مثلا أن نقول:" إن وقت الظهيرة قد حان "فنؤدي المعنى الذي نريد أن ننقله إلى السامع، ومع ذلك يقول الأعشى:"وقد انتعلت المطي ظلالها" للعبارة عن نفس المعنى، فنحس لساعتنا أن عبارته فنية.

- و"سارت الإبل في الصحراء عائدة من الحج" كما يقول ابن قتيبة وكما يريد أن يفهم من قول الشاعر:"وسالت بأعناق المطي الأباطح." ولكن عبارة الشاعر عبارة فنية قصد منها إلى نشر ذلك المنظر الجليل، أمام أبصارنا، منظر الإبل قادمة من مكة متراصة متتابعة في مفاوز الصحراء، وكأن أعناقها أمواج سيل يتدفق.lxxii

وانطلاقا من هذا التباين بين الأسلوبين العقلي والفني ينتهي مندور إلى أن الأسلوب الفني تتحقق منه وظيفتان:lxxiii

- التعبير عن المعنى كان بعبارة حسية، أي أن من سمة الفنية "أن تصاغ العبارة من معطيات الحواس."lxxiv وذلك على خلاف الأسلوب العقلي حيث تكثر المعاني المجردة والألفاظ المجردة التي أصبحت ((مجازات ميتة))أمثال: الرفعة.الانحطاط، التي لم يعد أحد يفكر فيما اشتقت منه من ((رفع)) و((حط)).

- أنها تربط بين عوالم الحس المختلفة، فتحررنا مما اضطرنا إليه ضعف عقلنا من تقاسيم مفتعلة.

ومن خلال الوظيفتين يستخلص مندور من جديد مفهومه للأدب، وهو الأصح بالنظر إلى باقي التعريفات يقول:"إنه العبارة الفنية عن موقف إنساني، عبارة موحية."lxxv على اعتبار أن الأدب ليس كباقي الفنون بل هو"إخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ"lxxviلأن وسيلة الأدباء في التعبير هي اللغة ومن هنا فالأدب عنده "فن لغوي".lxxvii

الشيء ذاته نجده عند الأدباء اللغويين الغربيين، فإذا كان "جاكبسون لغويا وصاحب نظرية في الشعرية في الآن ذاته، فإن ذلك لم يكن مجرد صدفة. بل إنه يختبر الأدب باعتباره عملا لغويا."lxxviii كما نجد هذا التعريف نفسه عند الأديب البنيوي رولان بارت الذي يعرف الأدب بأنه "ليس سوى لغة، أي نظام من العلامات، ووجوده ليس في رسالته، بل في هذا النظام."lxxix

وإذا كان مندور يركز كثيرا على مسألة الصياغة كأحد أصول الأدب، بمعنى أن "الأديب يعبر باللفظ كما يعبر المصور بالألوان، والناحت بالأوضاع "lxxx فإنه لم يلغ المحتوى، بل جعله شرطا ثانيا تتحدد به أصول الأدب. وهو الذي يظهر في تعريفه كما ذكرنا سالفا "الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية."lxxxi لكن ماذا يعني مندور بالتجربة البشرية؟

إن التجربة البشرية التي وجب أن يتضمنها الأدب عند مندور لا تعني أن يكون الأديب صادقا فيما يقول، بمعنى هل من الضروري أن تكون التجربة التي ينقلها الأديب شخصية حقيقية؟ والأمر غير ذلك إذ " لا شك فيه أن هذا الفهم الضيق خليق بأن يضيق من مجال الأدب والشعر وأن ينضب موارده، كما أن معايير الصدق والكذب لا يمكن أن تصبح مرادفة للتجربة الشخصية أو انعدامها. وذلك لأن الأدب لا يمكن أن يقتصر عن العبارة عن التجارب الشخصية. كما أن الأديب ذا الخيال الخصب الخلاق أو ذا الملاحظة الدقيقة النافذة يستطيع أن يخلق بخياله تجارب بشرية، قد تكون أعمق صدقا وأكثر غنى من واقع الحياة، كما يستطيع بقوة ملاحظته أن يصوغ تجارب للغير يستمدها من محيطه الإنساني. ومع ذلك، لا تقل صدقا ولا مشاكلة لواقع الحياة الإنسانية العام عن تجاربه الخاصة، وذلك لما هو معلوم من أن الخيال والملاحظة، يستطيعان أن يلتقطا ملامح الحياة وخصائصها وأن يؤلفا بينها على نحو يكاد يكون خلقا للحياة وأشد مشاكلة لها من التجارب الشخصية."lxxxii

وهو ما يعني أن الأدب عند مندور ذو طابع إنساني على الرغم من أنه يصدر من ذات مبدعة فردية، فالأديب يجب أن يتجاوز في معالجته للقضايا كل الحدود والخصوصيات والإقليميات، ويهتم

بالفرد الإنسان لا فردا بعينه. ومن ثم يأتي الحديث عن مصادر الأدب التي تكشف حتميته. فالملاحظة والخيال منهما يولد ما يسمى بالأدب. والدليل هو جعله التجربة البشرية تشمل: التجربة الشخصية والتجربة التاريخية والتجربة الأسطورية والتجربة الاجتماعية والتجربة الخيالية.

فأما التجربة الشخصية فيعني بها كل "أحداث الحياة"[lxxxiii] التي تراءت للأديب، لأنها تعمل على "تغذية كل ملكة أدبية صادقة"[lxxxiv] على خلاف الافتعال الذي يكون سببا في "الإفلاس الفني".[lxxxv]

وبخصوص التجربة التاريخية فالمقصود بها تلك الوقائع التاريخية، وبالأخص ما له صلة بشخصيات عظمى تركت بصمتها في التاريخ، لكن يفرض في نقلها أن لا يصور "تجربة هذا الرجل أو ذاك كما وقعت في التاريخ وإنما يصور تجربة كل رجل تحيط به نفس الظروف التي أحاطت بهذا الرجل التاريخي أو ذاك، بحيث تصبح قصة إنسانية عامة يستطيع كل فرد أن يتصور فيها نفسه، أو نفس غيره إذا اتفقت الملابسات".[lxxxvi]

وأما التجارب الأسطورية التي يحفظها التاريخ للبشرية جمعاء، فمندور يراها كنزا غنيا يمكن أن تصبح مادة خامة يمتح منها الأديب مواضيعه، لكن ذلك مشروط بتحويرها بحيث"يستطيع أن يجسم رموزها أو أن يحيلها إلى كائنات بشرية تحس وتتألم وتفكر وأن يتصور التجربة وينفعل بها ويفكر خلالها".[lxxxvii]

وأخيرا تأتي التجارب الاجتماعية التي يعتمد، في نقلها إلى عالم الأدب، على الملاحظة والخيال. فالوقائع الاجتماعية قد تكون مصدر الأدب. فالأديب الذي يعمل على تصويرها ليس ضروريا أن يكون قد عايشها "فلربما كان نظره أدعى إلى تصويب ملاحظته وشمولها، كما أنه قد يستطيع بخياله أن يتصور الواقع وأن يجسده على نحو يبرز الحقيقة في قوتها".[lxxxviii]

كما يستدرك مندور من أن تكون تلك المصادر بعيدة عن الخيال، "فالتجارب التي لا تمكنه ظروف الحياة من أن يعيشها نراه يتخذ الأدب وسيلة لكي يعيشها بالخيال، فالأديب إذا كان قادرا بتخيله أن ينقل مشاعره بقوة وحرارة جعلنا نحس في أدبه"بما نسميه الصدق إحساسا لا يقل قوة عما يمكن أن يثير فينا نفس الشاعر أو الأديب فيما لو حدث وتحدث عن تجربة واقعية."[lxxxix]

وبالاستناد إلى التجارب السابقة التي يمكن أن تكون إحداها مادة الأدب يميز مندور بين أدبين أولهما ذاتي، والثاني موضوعي. فإذا كانت التجربة الشخصية هي الحاضرة في متن الأدب يسميها بالأدب الذاتي، وإذا كانت تجربة غيرية فهي الأدب الموضوعي، لكن كليهما لا يمكن أن" يخلو من شخصية الأديب، ومن طابعه الخاص، الذي تتميز به عبقريته."[xc]

المطلب الثاني: وظيفة الأدب

كما أورد محمد مندور تعريفا آخر يتضمن وظيفة الأدب، وهو ما يلخصه قوله "إن الأدب نقد للحياة"[xci] وفيه، أيضا، ما يحيل على ماهية الأدب، حيث إنه " تعريف لا يتعارض مع التعريف السابق بل لعله يكمله، وذلك إذا كان منوال الأدب ينصب لكي ينسج تجربة بشرية فإن عملية النسج يجب أن تقوم على نقد دقيق لخيوط ذلك النسيج وتمييز ألوانها ودرجة سمكها وقوة أو ضعف صلابتها، ثم تحديد موقعها في رقعة النسيج ومدى تنافرها أو تنافرها مع الخيوط الأخرى، ثم النهاية وقع كل خيط وتأثيره على نفسية الناسج وبالتالي على نفسية الغير الذين قد يشاهدون الرقعة المنسوجة."[xcii]

ومن ثم نفهم أن وظيفة الأدب عند مندور هي نقد الحياة، ونقدها يتطلب تجاوز نقد حياة الأفراد بل وحياة المجتمعات لتصل إلى تجاوز حياة الإنسانية كلها، وذلك"لأن الحياة أعم وأشمل من التجارب البشرية، وقد يمتد معناها إلى ما وراء العالم المحسوس من مجردات، كما أن مدلول الحياة لا يرفض أن يضم ما بعد الحياة من مصير بل ما يحيط بتلك الحياة من معضلات ومشاكل، كالقوى الإلهية

وقوانين الطبيعة الجبرية، وإطاري الزمان والمكان، وما يجري بين عنصر الحياة وبين كل هذه القوى والكائنات من صراع وتآلف."xciii

إن هذه الوظيفة التي أرادها مندور للأدب، تكشف مدى تشبعه بأفكار أرنولد،xciv بل تشبعه بأطروحة "الواقعية النقدية"، حيث جعل الأدب يجابه الاختلالات التي تعترض الحياة الاجتماعية السليمة، ومن ثم يظل الأديب رهين تطلعات الكائن البشري.

واستنادا إلى ما سبق، يتغيا مندور، مما سبق ذكره، أن يكون الأدب ملتزما، فيه إصدار لأحكام صريحة أو ضمنية على عناصر الأدب المختلفة، وذلك لأنه يسهم في تطوير نفسه أو مجتمعه أو الإنسانية كلها. بل إن وظيفة الأدب تتمثل في كون الأدب "يمهد للثورات من حيث إنه نقد للحياة، ولكنه لا يعاشرها ولا ينمو أثناء اندلاع لهيبها، إذ يكون قد أدى مهمته ولم تعد أمامه حياة مستقرة أعيد تكوينها نهائيا على أسس جديدة بحيث يستطيع الأدب أن يعود إلى نقدها وتمييز خطوطها أو تقويمها، ليدفع إلى تطورها من جديد على نحو يساير ركب الإنسانية العام الذي لا يني عن الحركة إن لم نقل عن التقدم المطرد."xcv

وفي المقابل، يرفض مندور ما فهمه بعض النقاد من أن يتحول الأدب إلى وسيلة لخدمة الحياة الراهنة وما تعرفه من مشاكل اقتصادية أو اجتماعية، وهذا في نظره تجاوز لمهمة الأدب إلى مواضيع هي أنسب لحقول معرفية أخرى كالسياسة والاقتصاد والاجتماع. بحيث سئل كيف يمكن أن يكون للأدب وظيفة سياسية، أجاب قائلا:"للأدب وظيفة سياسية، ولكنه لا يؤديها بأسلوب مباشر وإلا انقلب إلى مجرد دعاية سياسية."xcvi بل إن مهمته هي تطوير الحياة السياسية، وذلك لأن الأدب "يستخلص القيم المحركة التي تكمن خلف مظاهر التطور المادي والاجتماعي للحياة، وهو بكشفه هذه القيم الكامنة يحيلها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور في نفس الاتجاه."xcvii

وهذا الكلام الذي تشبع به مندور حصل بعد أن انتشرت الفلسفة الوجودية و الاشتراكية اللتان أسهمتا في تغيير مفهوم الأدب ووظيفته. فالأدب عند هؤلاء الإديولوجيين "يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر."[xcviii]

وإذا كان كذلك، فالأدب مرآة تعكس ما في الواقع وتلتقطه "ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة وتطورها، ولكنه ليس انعكاسا سلبيا، بل انعكاس ايجابي، فهو يرتد ثانية إلى تلك الحياة ليحث خطاها، ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم، وبذلك يأخذ من الحياة، ثم يعطيها أكثر مما أخذ."[xcix]

إن الفلسفة الاشتراكية التي يمكن اعتبارها رافدا مهما، لدى مندور، في تحديد وظيفة الأدب، يمكن تقسيمها إلى وظيفتين؛ فالأولى تقول بالانعكاس الإيجابي، والثانية تقول بالانعكاس الآلي. لكن مندورا كما هو واضح يميل إلى المفهوم الأول للاشتراكية. "وهذا هو المفهوم الديالكتيكي للفلسفة الاشتراكية بالنسبة للأدب، وهو يختلف عن المفهوم الميكانيكي للاشتراكية، الذي يعتقد أن التطور المادي للحياة هو الذي يطور الفكر في حين أن الفكر لا يمهد لهذا التطور ولا يسبقه، فهو يضع الفكر في موضع الذنب لا الرأس، بينما المفهوم الديالكتيكي يجعل الفكر قوة فعالة نحو التطور والتقدم لا مجرد انعكاس آلي لذلك التطور"[c]

وفي موضع آخر يرى مندور أن ما يقابل عبارة "نقد الحياة" أو القول بالوظيفة الإديولوجية، هو معنى "فهم الحياة."[ci] وفهمها هو"فهم النفس البشرية، ذلك الفهم الذي يغضبك أن توفر عليه قلمنا."[cii] كما أن إدراكها يمكن أن يكون "عن خوالج نفسية أو طرائق لغوية أو موضوعات نموذجية، أو آلام وآمال خاصة."[ciii]

فبعد أن يتفهم الأديب الحياة، ويتفهم التجربة البشرية يصبح فيها قادرا على خلق حياة جديدة، وهذه الحياة ملؤها الحق والجمال. فالأديب يعمل على تغذية النفوس بالحق والجمال. لكن هذه النفوس المختلفة الأذواق، تجعلنا نقول بأن مهمة الأديب، كما يرى مندور، هي إيقاظ النفس إلى ما تملكه

"ونحن بعد ذلك لا نكتب لنسكب ما في نفوسنا في أنفس الغير، وإنما لنعين كل نفس على الوعي بمكنونها، إذ النفوس عامرة بكل حق وجمال، والمقال الجيد هو ما يأخذ بتلك النفوس إلى حيث يستقر منها ذلك الحق وذلك الجمال."[civ]

انطلاقا مما تقدم، فالأدب هو الفن الوحيد الذي بمقدوره كشف حقائق النفوس. أما باقي الفنون والعلوم فيصعب عليها ذلك، بحيث "يثق الدكتور محمد مندور بالأدب في معرفة حقائق النفوس، ثقة راسخة ولكنه لا يثق بما يقوله الفلاسفة أو علماء النفس عن الإنسان إطلاقا أو ملكة من ملكاته."[cv]

وصفوة القول، فالأدب عند مندور إضافة إلى وظيفته السياسية التي تجعل منه مرآة تعكس الواقع بشكل إيجابي، والثقة به لكونه يمدنا بأسرار النفس البشرية، فهو يعمل على"مد آفاق تفكيرنا ويرهف إحساسنا ويبعث ماضينا."[cvi] كما أنه يروم إلى " نشر الثقافة الحرة."[cvii] ومن قال بغير ذلك فكلامه عند مندور "هراء وادعاء وحذلقة."[cviii]

المطلب الثالث: تاريخ الأدب

من الأمور التي ناقشها مندور وباستفاضة، مسألة تاريخ الأدب، وذلك لأهميتها وللبس مازال يشوبها، خصوصا الفرق بين تاريخ الأدب والنقد الأدبي، وكذا الفرق الوارد بين تاريخ الأدب والتاريخ العام. على اعتبار أن هناك سوء فهم للحدود الواردة بينها،"وعلى أية حال فسواء فهمنا تاريخ الأدب بالمعنى الضيق الذي تقف عنده الكتب العربية أو بالمعنى الواسع على النحو الأوروبي، فمن الواجب أن نفرق بين تاريخ الأدب ونقده."[cix]

سنترك فن النقد إلى حينه، ونذهب مع مندور في ما يقوله بخصوص تاريخ الأدب، إذ يرى في تاريخ الأدب صلة وطيدة بالتاريخ العام "تاريخ الأدب جزء من التاريخ العام، وهو خاضع لمناهج التاريخ بوجه عام. "[cx] لكن هناك فروقا و اختلافات واضحة من حيث طبيعتهما "فالتاريخ العام يتناول حقائق انقطع بها الزمن فلم تعد تمتد إلى الحاضر وتؤثر فيه، وعلى العكس من ذلك الأدب فهو ماض

مستمر في الحاضر، وإذا كانت مادة التاريخ وثائق ومحفوظات تحفظ في دور الكتب، ويبحث عنها لقيمتها الإخبارية، فإن الأدب على العكس من ذلك عبارة عن مؤلفات شعرية أو نثرية لا تزال حية لقدرتها المستمرة على الإثارة الفكرية أو العاطفية."[cxi] وتكمن فائدة الأدب المسترجع في كونه "ضرورة من ضرورات الحياة عند الشعوب المتحضرة، لأنها تربي ملكات الذوق والإحساس عند البشر، كما تربي العلوم الرياضية ملكات المنطق والتفكير."[cxii]

وغالبا ما يهتم رجال التاريخ العام بالظواهر أو الكليات المشتركة وهي أحداث أسهم في صنعها تكتل بشري معين. أما مؤرخ الأدب فهمه هو أن "يبحث عن الخاص المفرد،"[cxiii] كأن يسعى على سبيل المثال " إلى أن يوضح قبل كل شيء خصائص المدرسة الأدبية التي يتحدث عنها أو خصائص الكاتب الذي يدرسه."[cxiv] والهدف من وراء ذلك، الكشف عن "الفارق الذي تتميز به المدرسة أو الكاتب عن غيرهما."[cxv] في حين نرى التاريخ العام "يتناول نظما أو حركات اجتماعية أو اقتصادية كتيارات عامة أو ظواهر اجتماعية شاملة."[cxvi]

ويستخلص مندور أنواع التأريخ الأدبي من خلال الدراسات التاريخية المنجزة لدى الغربيين، حيث وجد فيها تجاوزا للأسس الزمنية المتبعة في دراسة تاريخ الأدب العربي. فهم يؤرخون أحيانا لفنون الأدب، ويمكن أن يحصل ذلك في أدبنا العربي "لو كتب كاتب مثلا عن تاريخ الرثاء أو الهجاء في الأدب العربي على طول الزمن، فهو عندئذ يكتب تاريخا لنوع منها، وفي الآداب الأوربية عن تاريخ الأدب القصصي أو التمثيلي أو الغنائي."[cxvii] كما أنهم يؤرخون لعصور الذوق المختلفة، ويمكن أن نجد له مثيلا في تراثنا الأدبي كأن "يدرس مؤلف نشأة مذهب البديع والصنعة مثلا. ويتتبعه منذ ((مسلم بن الوليد))إلى ((أبي تمام))، أو مذهب الترسل وعمود الشعر عند ((البحتري)) ومدرسته."[cxviii] ويمكن أن يتحقق التأريخ على مستوى التيارات الفنية الأدبية. وقد يحصل ذلك في أدبنا كأن "يدرس مؤلف

شعر الفكرة في الأدب العربي كما نشأ عند ((أبي العتاهية))، ثم ((المتنبي)) و((أبي العلاء))، أو يدرس التصوف أو الأدب الإباحي كما نجده عند((بشار)) و((أبي نواس)).".cxix

وهذا العمل غير وارد عند العرب منذ اهتمامهم بتاريخ الأدب، لذلك يرفض مندور كل المحاولات التأريخية المنجزة من لدن العرب القدامى، فهذا ابن قتيبة صاحب الشعر والشعراء لم يحظ بتقدير لديه، لأنه لم " يصدر في كتابه عن منهج في التأليف كما سبق أن قررنا، بل إن كل مؤرخي الأدب العربي من القدماء لم يصدروا عن منهج بحيث نستطيع أن نقرر أنه إذا كان النقد قد انتهى به الأمر إلى النضوج والأخذ بمذاهب صحيحة في التأليف والمناقشة والعرض، فإن تاريخ الأدب ظل متخلفا، شأنه في ذلك التاريخ العام كما دونه مؤرخو العرب، فهو أقرب إلى المادة الأولية ومصادر التاريخ منه إلى التاريخ بالمعنى الذي نفهمه اليوم.".cxx

لكن مندورا، يستدرك إلى القول بأن هذا العمل التأريخي المماثل للغرب لم يقم به أيضا نقادنا المحدثون أنفسهم" وإذن فليس لنا أن نطلب إلى ابن قتيبة أن يفعل في تاريخ الأدب العربي ما لم نفعله حتى اليوم، وما نزال نجد صعوبة في عمله ومجازفة يخشى أن تفسد الحقائق إذا أخذنا بمناهج ولدتها دراسة آداب مغايرة بطبيعتها التاريخية لأدبنا، وخصوصا إذا ذكرنا أن فكرة الدعوة إلى مدارس بعينها والاقتتال في سبيلها لم تكد تظهر في الأدب العربي حتى كانت دولته قد دالت وأخذت في الانحلال، ومن المعلوم أنه لا الأدب الجاهلي ولا الأدب الأموي قد شهدا معارك فنية كتلك التي نشأت حول البديع وعمود الشعر بين أنصار أبي تمام وأنصار البحتري في القرن الرابع، وإنما كانوا يقتتلون في تفضيل شاعر على آخر لأسباب كثيرا ما كانت غريبة عن الأدب والفن. وأين هذا من الخصومات الفنية التي قامت حولت مذاهب الأدب المختلفة بأوربا فمهدت لها وأوضحت من مبادئها.".cxxi

وهو ما يفيد أن مندورا يراعي الفرق الملحوظ بين بين النقد التاريخي والنقد الأدبي، فكتب النقد التاريخي عبارة عن "كتب علمية، تستند إلى مناهج في البحث التاريخي، أكثر اعتمادها على الأدلة النقلية.".cxxii ولكنها تفتقر إلى عنصر الأدب والنقد الأدبي حيث إن "نصيبها من ذلك محدود.".cxxiii وهذا

الأمر يتبين بالتحديد من خلال وقوفه على بعض الأبحاث التاريخية التي دارت حول الشاعر العربي القديم أبي العلاء المعري، كما الشأن في دراسات نيكلسون ومرجليوت وسلمون وفون كريمر والراجا كوتى.cxxiv

صفوة القول:

وصفوة القول، إن تأثر محمد مندور بالأدب الغربي الحديث، كان بهدف تحيين الأدب العربي، لاستخلاص نظرية الأدب، قائمة على مبادئ وأصول عامة، تمتح بشكل معقول من الأدب العربي القديم، فالأدب يجب أن تراعى فيه مقوماته الفنية الجمالية التي تثير لدى المتلقي صورا خيالية أو انفعالات شعورية أو إحساسات فنية، والأدب شعرا كان أم نثرا وجب أن يتناول موقفا إنسانيا أو تجربة بشرية، وعندما يتحقق ذلك يكون المبدع قد فتح آفاقا إنسانية رحبة.

الهوامش:

---

i - برجستراسر (جوتهالف)، التطور النحوي للغة العربية، محاضرات ألقاها في الجامعة المصرية 1929 المستشرق الألماني برجشتراسر، أخرجه وصححه وعلق عليه رمضان عبد التواب، القاهرة: مكتبة الخانجي. الرياض: دار الرفاعي، 1982، ص.52. للاشارة فإنه تتكون عائلة اللغات السامية من لغات شغلت عالما شاسعا جمع ما بين أرض الهلال الخصيب وبلاد فارس (ارامية) وأرض الشام القديم واليمن السعيد والجزيرة العربية وامتداداتها، وكل الأراضي التي أصبحت جزءا من أرض الإسلام ، باعتبار أن هذه بدأت تستعمل اللغة العربية منذ قبولها الإسلام" أحمد شحلان: مجمع البحرين من الفنيقية إلى العربية دراسة مقارن في المعجم واللغات العروبية (السامية)، ط.1، الرباط: دار أبي رقراق للطباعة والنشر، 2009، ص.6, والواقع أن أول من استعمل مصطلح اللغات السامية هو المستشرق النمساوي الأصل واللماني الجنسية أوجست لودفيجن شلوتزر سنة 1871م بناء على ما ورد في الإصحاح العاشر من سفر التكوين الذي يرد أنساب الإنسان بعد الطوفان إلى أبناء نوح الثلاثة سام وحام ويافث، غير أن هذه التسمية لم تلق القبول من المهتمين بالمجال خاصة في الثقافة العربية لما يلاحظ عليها من افتقار إلى سند تاريخي موثوق ولما في النص المستند إليه من تصرف في التصنيف وفق أهداف غير علمية حيث صنف الكنعانيين ضمن اللغات الحامية في حين اعتبر اللوديين والأموريين ضمن اللغات السامية، والثابت هو ان الأموريين من اليافثيين في حين أن العموريين من الزنج الأفارقة، كما انه لم يذكر العرب بهذا الاسم على الرغم من هذا المصطلح عرف قبل كتابة التوراة بقرون، لهذه الأسباب تم الدعوة إلى استبدال مصطلح "سامية" بمصطلح أكثر دلالة واقترحت بدائل كثيرة منها لها صلة بالمهد الأول للغات السامية بحسب أشهر الاراء وهو الجزيرة العربية. ومن البدائل المقترحة: العروبية في كتاب أستاذنا الدكتور أحمد شحلان السالف الذكر. واللغات الجزرية في كتاب طه باقر واللهجات العروبية عند الدكتور بهجت القبيسي، ونرجح غي هذه

الدراسة مصطلح اللغات العروبية. ومع هذه الصيحات الداعية الى تعديل المصطلح، فإن مصطلح سامية ما يزال الشائع في الاستعمال لشهرته لذلك اعتمدناه في الدراسة.

ii ـ ولفنسون (إسرائيل أو ذؤيب): تاريخ اللغات السامية، ، ط.1، بيروت، لبنان: دار القلم.1980، ص.217.

iii - أثير الدين محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان ، النفزي، الأثري، الغرناطي، المزداد سنة 654هـ والمتوفى سنة 745هـ، من تصانيفه "ارتشاف الضرب من لسان العرب" و"الإدراك للسان الأتراك" و"التدريب في تمثيل التقريب" و"التذييل والتكميل في شرح التسهيل" و"تفسير البحر المحيط" والمخبور في لسان اليخمور" و"منطق الخرس في لسان الفرس" و"منهج السالك في الكلام على ألفية ابن مالك" و"نور الغبش في لسان الحبش"... وقد أوجزت في الترجمة لأن كتب التراجم أغنتني عن الإطالة ، من مثل: الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك): كتاب الوافي بالوفيات، باعتناء س.ديدرينغ، دط، فيسبادن: دار النشر فرانز شتايز. بيروت: دار صادر، 1339هـ/1970م، 5/267-283. وابن حجر العسقلاني (شهاب الدين أحمد بن علي محمد بن محمد بن علي بن أحمد): الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، دط، بيروت: دار الجيل، د ت، 4/302-310.

والسبكي (تاج الدين أبو نصر عبد الوهاب بن علي بن عبد الكافي 727-771هـ): طبقات الشافعية الكبرى، تحقيق محمود محمد الطناحي وعبد الفتاح محمد الحلو، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، د ت، 9/276-307.

وابن عبد الله (مصطفى الشهير بحاجي خليفة): كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون مع مقدمة لشهاب الدين النجفى المرعشى، دط، بغداد: منشورات مكتبة المثنى، 1/153 و2/1864.

iv - الصفدي: الوافي بالوفيات، 5/267.

v-Howell (Sloper): A Grammar of the classical Arabic language, translated and compiled from the work of the more approved native or naturelized authorities Mortemer sloper howell, first reprint, India: printed at goyal offset printers, 1986, 1/21.

vi-Glazer (Sidney) : A Noteworthy passage from an Arab grammatical text, in : (journal of the American Oriental society, éditor zellig S. Harris, Associate éditord Murray B. Emeneau. George A. Kennedy, Volume 62, 1942, pp 106-108). P : 6.

vii -أبو حيان الغرناطي: البحر المحيط، وبهامشه تفسيران جليلان لأبي حيان، دون طبعة، الرياض، المملكة العربية السعودية: مكتبة مطابع النصر الحديثة، د ت، 7/167.

viii -المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

ix - سَرَد الاصحاح العاشر من سِفر التكوين في العهد القديم من الكتاب المقدَّس أبناء نوح على النحو الآتي: "وهذه مواليد بني نوح سام وحام ويافث. وولد لهم بنون بعد الطوفان... وَسَامٌ أَبُو كُلِّ بَنِي عَابِرَ، أَخُو يَافَثَ الْكَبِيرُ، وُلِدَ لَهُ أَيْضًا بَنُونَ. بَنُو سَامٍ: عِيلاَمُ وَأَشُّورُ وَأَرْفَكْشَادُ وَلُودُ وَأَرَامُ. وَبَنُو أَرَامَ: عُوصُ وَحُولُ وَجَاثَرُ وَمَاشُ. وَأَرْفَكْشَادُ وَلَدَ شَالَحَ، وَشَالَحُ وَلَدَ عَابِرَ. وَلِعَابِرَ وُلِدَ ابْنَانِ: اسْمُ الْوَاحِدِ فَالَجُ لأَنَّ فِي أَيَّامِهِ قُسِمَتِ الأَرْضُ. وَاسْمُ أَخِيهِ يَقْطَانُ. وَيَقْطَانُ وَلَدَ: أَلْمُودَادَ وَشَالَفَ وَحَضَرْمَوْتَ وَيَارَحَ وَهَدُورَامَ وَأُوزَالَ وَدِقْلَةَ وَعُوبَالَ وَأَبِيمَايِلَ وَشَبَا وَأُوفِيرَ وَحَوِيلَةَ وَيُوبَابَ. جَمِيعُ هؤُلاَءِ بَنُو يَقْطَانَ. وَكَانَ مَسْكَنُهُمْ مِنْ مِيشَا حِينَمَا تَجِيءُ نَحْوَ سَفَارَ جَبَلِ الْمَشْرِقِ. هؤُلاَءِ بَنُو سَامٍ حَسَبَ قَبَائِلِهِمْ كَأَلْسِنَتِهِمْ بِأَرَاضِيهِمْ حَسَبَ أُمَمِهِمْ.»

x- علاقة بلاد الرافدين بجزيرة العرب , سومر ، 1949 ، مج / 5 ، ج/ 124-123/2 .

xi -الباجي(أبو الوليد):كتاب المنهاج في ترتيب الحجاج، تحقيق عبد المجيد تركي، ط2، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1987م، ص 12 [المقدمة].

xii - ابن حزم: الإحكام في أصول الأحكام، مج1،34/1.

xiii - شحلان: مجمع البحرين من الفنيقية إلى العربية، ص.35.

xiv - فرحات(يوسف شكري): غرناطة في ظل بني الأحمر، ص115.

xv - شحلان(أحمد): ابن رشد و الفكر العبري الوسيط فعل الثقافة العربية الإسلامية في الفكر اليهودي، دط، مراكش المطبعة والوراقة الوطنية، 1999م، 18-17/1.

وبنعبد الله (عبد العزيز): اللغة العربية وآثارها وراء المحيط الأطنلطيكي، في: (اللسان العربي، مج17، ج1، 1399هـ/1979م، ص ص5-16)، ص ص 10-11. وعمر(محمد مختار): البحث اللغوي عند العرب، ص 329.

والمسيري (عبد الوهاب): اليهود واليهودية والصهيونية، نموذج تفسيري جديد، ط1، بيروت: دار الشروق، 1999م، 250-249/4.

xvi - ابن قريش (يهودا): رسالة يهودا بن قريش إلى جماعة يهود فاس في الحض على تعليم الترجوم والترغيب فيه والتغبيط بفوائده وذم الرفض فيه ، دراسة وتحقيق شفيق حدادي، (أطروحة دكتوراه، وحدة التكوين والبحث في المناظرات الدينية وأساليب الحجاج، جامعة عبد الملك السعدي، 2001م، مرقونة)، ص ص58-59.

xviixvii - نفسه، ص9. ومنه أيضا قوله: »أفلا تراهم يفسرون كتاب الله من اللسان اليوناني والفارسي والعربي والإغريقي، وغيرها من الألسن؟ فلما رأينا هذا منهم، لم نتحرج عن الاستشهاد على ما لا شاهد عليه من العبراني، بما وجداه موافقا ومجانسا له من اللسان العربي . إذ هو أكثر اللغات بعد السرياني، شبها بلساننا. وأما اعتلاله وتصريفه ومجازاته واستعمالاته، فهو في جميع ذلك أقرب إلى لساننا من غيره من الألسن، يعلم ذلك من العبرانيين الراسخون في علم لسان العرب، النافذون فيه وما أقلهم«. نفسه، ص ص10-11. ينظر اتكاله على اللغة العربية ونحوها في الكتاب نفسه، ص333 وص358 وص365 و367 و368 مثلا.

xviii - أبو حيان الغرناطي: منهج السالك في الكلام على ألفية ابن مالك، تحقيق سيدني جلازر، د.ط، نيوهاف بالولايات المتحدة، 1947، ص.230.

xix - وقد أورد أبو حيان بعض الأحاديث والأقوال المأثورة في هذا الموضوع في البحر المحيط، منها قوله: « قال ابن عباس وقتادة أهل الأرض كلهم من ذرية نوح وفي الحديث أنه عليه السلام قرأ وجعلنا ذريته هم الباقين فقال سام وحام ويافث وقال الطبري العرب من أولاد سام والسودان من أولاد حام والترك وغيرهم من أولاد يافث». البحر المحيط، 364/7. وقوله: «عن الزهري أن العرب وفارسا والروم وأهل الشام واليمن من ذرية سام بن نوح والهند والسند والحبشة والزط والنوبة وكل جلد أسود من ولد حام بن نوح والترك والبربر ووراء الصين ويأجوج ومأجوج والصقالبة من ولد يافث بن نوح». البحر المحيط، 320/4. وأما الدراسات الحديثة فقد أكدت: « ليست كل اللغات القديمة والحديثة في منطقة الحبشة من أسرة اللغات السامية، فقد عرفت المنطقة قديما لغات كثيرة أخرى ما تزال الحبشة تضم لغات غير سامية مثل لغات ساهو ولغة الجالا». محمود فهمي حجازي: علم اللغة العربية مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية، الكويت: وكالة المطبوعات، د ت، 183.

xx -ذكر الصفدي أنه رجز وأنه مما لم يكمل تصنيفه إلى سنة ثمان وعشرين وسبعمائة للهجرة. ينظر: الوافي بالوفيات، 284-283/5. ذكره أبو حيان في: ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق وتعليق مصطفى أحمد النماس، ط1، مطبعة النسر الذهبي، 1404هـ/1984م، 109/1 وتفسير البحر المحيط، 163-162/4.

xxi -أبو حيان الأندلسي: منهج السالك، ص: 230. للإشارة فقط فإن محط تستعمل في الأمازيغية، وهي لغة حامية، بمعنى ذبح وقد أثبتت الدراسات المقارنة وجود شبه بين اللغات السامية واللغات الحامية لكنه لا يصل إلى درجة الشبه الكبير الذي لا يضاهيه شبه بين اللغات السامية.

xxii - ينظر: أبو حيان: تفسير البحر المحيط، 167/7.

xxiii - ابن حزم: الإحكام في أصول الأحكام، مج1، 34/1.

xxiv - ينظر: أبو حيان: البحر المحيط، 167/7.

xxv- يقول ولفنسون: "والواقع انه ليس أمامنا كتلة من الأمم ترتبط لغاتها بغضها ببعض كالارتباط الذي كان بين اللغات السامية" تاريخ اللغات السامية، المقدمة.

xxvi - أبو حيان: كتاب الإدراك للسان الأتراك، اهتم بتصحيحه جعفر أوغلي حمد، د ط، إسلامبول: مطبعة الأوقاف، 1930، ص. 145.

xxvii - نفسه، ص.145.

xxviii - سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر): كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، د ط، بيروت: عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، د ت، 111-110/4.

xxix -ينظر: مسعود بوبو : أثر الدخيل على العربية الفصحى، د ط، دمشق: منشور وزارة الثقافة، 1982، ص: 9-10. ورضا عبد الجليل الطيار : الدراسات اللغوية في الأندلس منذ مطلع القرن السادس الهجري حتى منتصف القرن السابع الهجري - عصر المرابطين والموحدين-، د ط، العراق: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1980، (سلسلة دراسات (227))، ص ص219-220.

xxx - ينظر: سباتينو موسكاتي: الحضارات السامية، ص23. وكارل بروكلمان : فقه اللغات السامية، رجمه عن الألمانية رمضان عبد التواب، المملكة العربية السعودية: مطبوعة جامعة الرياض، 1397هـ/ 1977م، ص ص11-12. غير أن الذي تجدر الإشارة إليه هو أنه « ليست كل اللغات القديمة في منطقة الحبشة من أسرة اللغات السامية، فقد عرفت المنطقة قديما لغات كثيرة أخرى وما تزال الحبشة تضم لغات غير ساهية مثل لغة ساهو والجالا». محمود فهمي حجازي : علم اللغة العربية مدخل تاريخي في ضوء التراث واللغات السامية، الكويت: وكالة المطبوعات، د ت، ص: 187.

xxxi - بروكلمان: فقه اللغات السامية، ص ص: 11 -12.

xxxii - يقول أبو حيان: « وليس الناس منحصرين في نسله بل في الأمم من لا يرجع إليه». تفسير البحر المحيط، 364/7.

xxxiii- من تراثنا اللغوي القديم ما يسمى في العربية بالدخيل : الدراسة : ط .

xxxiv- روبنز: موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ترجمة أحمد عوض، ص. 9.

xxxv - أبو حيان: البحر المحيط، 297/1.

xxxvi -المصدر نفسه، 171/1.

xxxvii - وتميز بذلك عن غيره من اللغويين والنحاة الذين كانوا يجهلون هذه اللغات، كما يبين قول أمين (أحمد): « وكان علمهم بلغات من حولهم ناقصا فلم يكن فيهم من يعرف الهيروغليفية والحبشية والسريانية واليونانية والحميرية والسبئية معرفة صادقة حتى يستطيع أن يقول قولا يعتمد عليه في أصل الكلمات واشتقاقها، ولهذا وقعوا في كلامهم في المعاجم في أخطاء كثيرة، فزعموا في كلمات أنها عبرانية وليست عبرانية وكلمات سريانية وليست كذلك وكلمات عربية وهي ليست بها، وادعوا اشتقاقها من كلمات وليست كذلك...». ضحى الإسلام، ط7، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1964م، الجزء الثاني يبحث عن نشأة العلوم في العصر العباسي الأول،263.

xxxviii -أبو حيان: البحر المحيط، 454/2.

xxxix - أبو حيان: البحر المحيط، 4/162-163.

xl-أبو حيان: كتاب الإدراك للسان الأتراك، ص 114.

xli - الأنباري (كمال الدين أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد النحوي): الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين الكوفيين، دار الفكر للطباعة للنشر والتوزيع، د ت، 343/1.

xlii - المصدر نفسه، 341/1.

xliii -أبو حيان: ارتشاف الضرب، 126/3.

xliv -أبو حيان: البحر المحيط، 2/418-419.

xlv -أبو حيان: البحر المحيط، 293/5.

xlvi -المصدر نفسه والصفحة نفسها.

xlvii - المصدر نفسه، 2/370-371.

xlviii -المصدر نفسه، 371/2.

xlix -أبو حيان الأندلسي: تحفة الأريب بما في القرآن من الغريب، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط1، بغداد: مطبعة العاني، 1397هـ-1977م، ص: 156.

l - وذلك في تفسير قوله تعالى : "وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّلْعَالِمِين"(الروم:22). ينظر: البحر المحيط، 167/7.

li -أبو حيان: منهج السالك، ص: 230.

lii - نفسه، ص,231.

liii - نفسه، ص. 230.

liv -نفسه، ص: 230.

lv - ألف في لسان الأتراك ثلاثة كتب، هي: "الإدراك للسان الأتراك". "الأفعال في لسان الترك"، وهو من كتبه المفقودة، وقد أحال عليه في الإدراك للسان الأتراك غير ما مرة. ينظر: الإدراك للسان الأتراك، ص: 120 و121 و"زهو الملك في نحو الترك".

lvi -ألف فيه "المخبور في لسان اليخمور"، وهو أيضا مما لم يكمل تصنيفه إلى سنة ثمان وسبعمائة للهجرة. ينظر: الصفدي: الوافي بالوفيات، 281/5.

lvii -ألف فيه "منطق الخرس في لسان الفرس". ينظر المصدر نفسه، 281/5.

lviii-Glazer : A Nortworthy Passage From An Arab Grammatical Text, P : 6.

lix- محمد مندور الناقد والمنهج، غالي شكري. ص: 12

lx- المرجع السابق، ص: 14/13

lxi- الأدب ومذاهبه، محمد مندور، ص:7 وما بعدها

lxii- المرجع السابق، ص: 8

lxiii- محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، محمد برادة، ص:41

lxiv- إعجاز القرآن، الباقلاني، ص:419

lxv- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ص:20

lxvi- مفهوم الأدبية في الخطاب النقدي، محمد الواسطي، ص: 13

lxvii- في الميزان الجديد، محمد مندور، ص: 18

lxviii- الأدب وفنونه، محمد مندور، ص: 4

lxix- في الميزان الجديد ص: 99

lxx- المرجع السابق، ص: 99

lxxi- المرجع السابق، ص: 100

lxxii- المرجع السابق، ص: 100

lxxiii- المرجع السابق ، ص: 100

lxxiv- المرجع السابق، ص: 156

lxxv- المرجع السابق، ص: 100

lxxvi- المرجع السابق.، ص: 156

lxxvii- المرجع السابق، ص: 155/148

lxxviii- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل ، ص: 53

lxxix- المرجع السابق، ص: 42

lxxx- في الميزان الجديد، ص: 156

lxxxi- الأدب ومذاهبه، محمد مندور. ص: 9

lxxxii- المرجع السابق، ص: 10

lxxxiii- الأدب وفنونه، محمد مندور. ص: 12

lxxxiv- المرجع السابق، ص: 12

lxxxv- المرجع السابق، ص: 12

lxxxvi- الأدب ومذاهبه، محمد مندور.ص: 13

lxxxvii- المرجع السابق، ص: 14

lxxxviii- المرجع السابق، ص:15
lxxxix- المرجع السابق، ص:17
xc- المرجع السابق، ص:18
xci- المرجع السابق، ص: 20
xcii- المرجع السابق، ص: 20
xciii- المرجع السابق، ص: 21
xciv- ماثيو أرنولد شاعر وناقد إنجليزي. (1822 - 1888)تعلم في أشهر مدارس إنجلترا. عمل أستاذاً للشعر في أكسفورد، فبدأت صلته بالنقد. وللكاتب مؤلفات منها: السلسلتان النقديتان اللتان تحملان العنوان نفسه: «مقالات في النقد» (طبعت الأولى منهما عام 1865, والثانية عام 1888) ومن أهم الموضوعات التي يتكرر ذكرها في هاتين المجموعتين: وظيفة النقد التي يعرّفها آرنولد بالمحاولة المتجردة, أي رؤية الأشياء كما هي عليه, لتعلم أفضل ما عرف في العالم والعمل على تأسيس تيار من الأفكار الصادقة والملهمة. إن مهمة الدارس الأمين, في رأيه, تقتصر على كشف عوامل التغير في المجتمع وإقناع الآخرين بصحة ترجمته لهذه العوامل. أما في الشعر فأفضل ما يتميز به ماثيو آرنولد إثارة الدين ودعوته إلى اللجوء إلى الشعر في ترجمة الحياة اليومية حتى يكون الشعر الصادق غذاء وعزاء روحيين للإنسان. من الموقع الالكتروني: http://ar.wikipedia.org
xcv- الأدب ومذاهبه، محمد مندور، ص: 22/21
xcvi- عشرة أدباء يتحدثون، فؤاد دوارة، ص: 263
xcvii- المرجع السابق، ص:263
xcviii- النقد والنقاد المعاصرون، محمد مندور، ص:234
xcix- عشرة أدباء يتحدثون، فؤاد دوارة، ص: 263
c- المرجع السابق، ص: 263
ci- في الميزان الجديد، محمد مندور، ص: 165
cii- المرجع السابق، ص: 165
ciii- المرجع السابق، ص: 165
civ- عشرة أدباء يتحدثون، فؤاد دوارة، ص: 262
cv- التأثير الفرنسي في أدب محمد مندور، عبد المطلب صالح، ص: 62
cvi- في الميزان الجديد، محمد مندور، ص: 164
cvii- المرجع السابق، ص: 164
cviii- المرجع السابق، ص 164
cix- في الأدب والنقد، محمد مندور، ص: 2
cx- المرجع السابق، ص: 2
cxi- في الأدب والنقد، محمد مندور، ص: 2
cxii- المرجع السابق، ص: 3

cxiii- المرجع السابق، ص: 3

cxiv- المرجع السابق، ص: 3

cxv- المرجع السابق، ص: 3

cxvi- المرجع السابق، ص: 3

cxvii- المرجع السابق، ص :5

cxviii- المرجع السابق، ص: 5

cxix- المرجع السابق، ص:5

cxx- النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، ص:27

cxxi- المرجع السابق. ص:28

cxxii- في الميزان الجديد، ص: 105

cxxiii - المرجع السابق، ص: 105

cxxiv - المرجع السابق، ص: 105

لائحة المصادر والمراجع:

1 - الأدب وفنونه، محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة القاهرة، (دون طبعة ودون تاريخ)

2 - الأدب ومذاهبه، محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة القاهرة، (دون طبعة ودون تاريخ)

3 - بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت العدد 164، أغسطس 1992 م

4 - التأثير الفرنسي في أدب محمد مندور، عبد المطلب صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد.(دون طبعة) 1997 م

5 - عشرة أدباء يتحدثون، فؤاد دوارة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، الطبعة الثالثة، 1996م

6 - في الأدب والنقد، محمد مندور، مكتبة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الثالثة1376 هـ 1956 م.

7 - في الميزان الجديد، محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(دون طبعة) يناير 2004 .

8 - محمد مندور الناقد والمنهج، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1981 م

9 - محمد مندور وتنظير النقد العربي، محمد برادة، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، يناير 1979م

10 - مفهوم الأدبية في الخطاب النقدي، محمد الواسطي، مقال ضمن مجلة آفاق أدبية، مطبعة آنفو برنت، فاس، العدد الأول، 1428هـ -2007م

11 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1986م

12- النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة السادسة، يناير 2007م.

13- الموقع الالكتروني: http://ar.wikipedia.org

أسئلة البعث في الفكر العربي المعاصر

الناقد الجزائري عبد الحفيظ بن جلولي

مقدمة:

يتجلى مفهوم الفكر العربي المعاصر عند عتبة الزّمن، حيث يتأسّس موضوع المعاصرة كعلامة زمنية تنبيهية وكفعل تحفيزي، على أساس أهمية الزّمن في سياق عملية التأسيس للوجودية الفاعلة، فمفهوم المعاصرة يشكل الدّلالة التشريحية للحظة الفاصلة التي أنتجت الوعي بالذات، أي الذات المعاصرة نتاج ما بعد المرحلة الحديثة، حيث البعث الفكري العربي المنجَز في إطار صدمتيْ الاستعمار والحداثة، بعد أن رتّبت مرحلة النّهضة إواليات الإنعاش، وحدّدت عناصر البعث، ومهّدت

لعملية الحفر المعرفي، وتمكّنت من استغلال الهامش الرّؤيوي في ظل ضخامة الجسد الإستعماري المهيمن، وإنتاج المحك الذي استطاع أن ينفك من رضوض العملية الإنقضاضية التي جاءت على كل الجسد الفكري العربي وأحالته إلى مجرّد فعل للممارسة الإنتاجية للهوية الوافدة بكل ما تحمله من عناصر التّغريب، فكان المفهوم التوصيفي للحالة المناهضة، محدّدا بالصّدمة الإنبعاثية، فالصّدمة الماحقة للهوية أفرزت انبعاثا باحثا عن الذات.

تُمثل الذات العربية ذلك المركّب الذي دأب في مرحلة تاريخية معيّنة على إعادة البحث عن مجمل الصورة التكوينية للماهية المؤسِّسة، حيث إنّ ضغط العوامل الخارجية فكّك بنيتها عن طريق خلخلة معالم الفكر الذي يتحكم في توجيهها، فانساقت الرّؤية الفكرية تتلمّس هويتها داخل معترك كوني راح يؤسّس للبنى الفكرية عن طريق تحوّل شمولي داخل البنى المادية، إذ كان الإنتقال يتأسّس شيئا فشيئا من المجتمع الزراعي إلى المجتمع الصناعي، وبالتالي أنتجت الحاجة إلى الموارد الأوّلية الضرورة القصوى لتوسيع المجال الحيوي للدول المنفتحة لتوّها على التّصنيع، فأصبحت الحالة الإستعمارية صورة للتحوّل الجوهري داخل البنية العربية الفكرية ذاتها بفعل الإنتقال الأداتي المنجِز للحظة الحضارية، ومنتجا للحيرة الوجودية حيث اشتمال النّمودج الغالب على تناقضات أنطولوجية تجمع عنصري التطوّر والهيمنة، وبذلك "أعلن صعود الهيمنة الأوربية، والغربية عامّة، نهاية المدنيات الكلاسيكية، وبداية تحلل بنياتها الأساسية، وأدخلها في أزمة تاريخية طويلة مادية وروحية"1.

جاء هذا التحوّل المانح للهوية الجديدة للتطور الغربي، وخصوصا في المنحى الفكري، متزامنا مع لحظة السلب للهوية القومية للدول المستعمَرَة، مما أنتج رتبة فكرية طامحة إلى المحافظة على الذات، لكن في ذات الوقت كانت عينها على المنجز المادي الذي أنتج البنى الفكرية للوافد الإستعماري، فنشأ الفكر العربي داخل هذه الجدلية التي استمرت مهتزّة في الوعي العربي نتيجة لقيام رهاناتها على الصراع بين التراث والحداثة، أو بين القَدامة والمُعاصرة حيث تأسّس نضال الفكر العربي متمثلا في شقيه الإصلاحي والسياسي ومنظوماته الدينية والوطنية والعلمانية، وبروز المحاولات المتتالية للتوفيق بين الاتّجاهات المختلفة لأجل الانتصار للحظة النّاقلة للفكر من مستوى العطالة إلى مستوى

الحركة، والفكر العربي المعاصر يتحدّد بالرّغبة في إنتاج الجوهر المعرفي المناضل والمتاخم للحداثات المنتجة والمناهض للتقوقع العقلي والذّهني، بغضّ النّظر عن التحقّقات الواقعية، هذه الخريطة الفكرية، تتجاوز بالفكر من المسار العمودي إلى الانتشار الأفقي حيث تتفجّر اللحظة الحنينية للمنجز الجوهري التراثي الذي راهن عليه فصيل فكري في مواجهة العقلانية المعاصرة والمحاصِرة بالتماهي، ومن ذلك يتأسّس سؤال الفكر العربي المعاصر، وحدود تمدّداته المعرفية، ونطاقات اشتغالاته الإجرائية، ومدى فعاليته في ترتيب الخصوصية الفكرية العربية؟

الفكر العربي المعاصر/ المعنى والجوهر:

إن نهضوية الفكر العربي المعاصر تثير إشكالا فلسفيا يتعلق بالمعنى والجوهر، إذ تتماهى الحدود لتنتج العلاقات المتداخلة التي لا تفسّر، وإنّما تعمّق لتفجّر الأسئلة المتعلقة بحركته، حيث اللحظة الرّاهنة كفيلة بكل معطياتها بأن تزيح سطحية التّفسير لصالح المَشْكلة والبحث في الرّؤيا، وتحرير العقل من عمودية التلقي الظاهر إلى أفقية التأويل الإشكالي، وبهذا يتشظى المعنى ويتعدّد الجوهر، ويبدو من خلال الإستنارة الفكرية التي حدّدت منوالها الإشتغالي على الرّؤيا والتأويل، أنّ تعريف الفكر العربي المعاصر لا يتعلق بثبوتية التّحديد المانع الشامل، وإنّما يتعالق مع بنية المبادرة التي تتأسّس وفق جوهرية الحركة المنطلقة من الذات والمتجاوزة إلى الآخر، لأنّ إنتاجية الرّاهن الفكري تتعدّد مداخلها بعدد مخرجاتها المنشئة للحظة الحفر العقلي في المجرّد والمحسوس، وبذلك لا يمكن ونحن نحدّد معنى الفكر العربي المعاصر تجاوز لحظة العولمة الكاسرة للحدود والمُراهنة على احتكار الهوية الكونية الثقافية والفكرية.

يعرّف 'المنجد في اللغة والأعلام' الفكر على إنّه "تردّد الخاطر بالتأمّل والتدبّر بطلب المعاني"2، أمّا 'لاروس الصغير' فيعرّف الفكر على إنه "النّشاط الذي يُعمل العقل، وينسّق بين الأفكار"3، ويعرّفه في المجال الفلسفي على إنه "مجموعة الظواهر القابلة لاكتساب المعرفة والقادرة على نشرها"4.

فالفكر نشاط عقلي يروم التأمّل والتدبّر بهدف الوصول إلى المعاني، أي العناصر الكامنة وراء حركة الواقع في تشكّلاته الظاهرة، أو تأمّل وتدبّر منجز التفاعلات بين الأشياء والأشخاص والأفكار خلال سريانها في الزّمن والمكان، أو التّنسيق بين مجريات الظاهر المتناقضة ومحاولة الوصول إلى ترتيب منطقي لعلاقات الكينونة الفكرية الناتجة عن التأمّل، وهو ما يفصل هذه الظاهرة بمفهوم 'لاروس الصغير' الفلسفي للفكر عن كل ما هو ذاتي وعاطفي، وبهذا نستطيع أن نميّز بنية متعالية للتأمل، تحفر في ما هو قابل للترشيح العقلي والتّحليل المنهجي بواسطة ديناميات ابستيمولوجية، أي ما يجعل المعرفة ممكنة الوجود أو صالحة، والمعنى المستتر في مفاهيمية إمكانية الوجود يتصالح مع الشّرط البنيوي لمطمح الإستمرارية أو الوجود في العالم بمفهوم هايدغر، "فإن الفهم، الذي يدرك عبره 'الدازين' ذاته في وجوده وفي عالمه، لا يقتصر على سلوك وتصرف اتجاه موضوعات المعرفة ولكنّه الوجود ـ في ـ العالم نفسه 'للدازاين'"5، فهايدغر يضع الموجود في مواجهة مع العالم من حيث إن فعاليات الإيجاد المرتبطة بكينونة الموجود في الوجود، وحاجته إلى الوجود، تدفع به إلى ممارسة الواقع الذي تفرض حتمياته الانخراط في جزئياته والتفاعل معها قصد إنتاج الوجودانية العارفة والمنتجة.

إن شرط الانخراط يستبق فعالية التأمل في تأكيد وجودية متفاعلة ومتسامحة مع المستويات المستوعِبة لجوهر الكينونة في تعالياتها المعرفية واندراجاتها التطبيقية، المتوافقة وتحقيق الهوية التفاعلية مع السطح المجتمعي المتحرّك نحو أمدائه الإنتاجية، وهو ما يعبّر عن انسيابية فكرية في استيعاب الواقع وعرفنته، لكن هذه العملية لا تتم بهذه السّهولة التي تنفلت من عدّة شروط من ضمنها ما يذهب إليه الدكتور محمد عابد الجابري والمتمثل في الصراع الطبقي المحرّك للتاريخ، بمعنى

الحالة التي ينخرط فيها الفكر في الواقع إنّما تعبر عن هذا الصراع، والذي لا يكون انعكاسا مرآويا صادقا، "الأمر الذي يجعل الرّبط الميكانيكي بين أجزاء الواقع الفعلي والصورة التي يعكسها الفكر عنه عملية مضللة، والنتائج التي تترتب عنها نتائج فاسدة"6.

إن الدكتور الجابري، يقدّم نظرية الإنعكاس كعملية لانخراط الفكر في الواقع، إلا أنّه يشترط لعملية الإنعكاس أن تقوم على تحليل الواقع، و"تحليل الصورة المرآوية المهشّمة، أي صورة الواقع 'العامية' كما تنعكس في وعي النّاس ـ مطلق الناس ـ وإعادة مفصلتها وترتيب العلاقات بين أجزائها لاستخلاص صورتها 'العالمة'، أي الصورة التي تؤسس الوعي الطبقي الصحيح"7.

إن التحليل الذي يرومه الفكر في عملية اندراجه في الواقع تشتغل على التغلغل العارف الذي يستذهن المجتمع برمّته، مصيغا إياه في صورة أولية تتخذ شكل الفكرة، ومن ثم يتزحزح شكل الصراع متخذا علاقات التواصل والتكامل، حيث ميراث الحداثة أنتج أدواته الفعالة التي تسمح للفكر بأن يزاول تداوليته على عدّة مستويات، إن في الواقع الحقيقي أو الواقع السيبرنتيكي الإفتراضي، فأصبح الواقع يمتلك القابلية لحوار الفكر ومناقشته في عملية تبادلية، وأصبح هامش الصراع الطبقي محصورا في زوايا فكرية تشتغل على تراث الفكر، ذلك أن الفكر عبر حركته في التاريخ أنتج تاريخيته المكرّسة عبر التجديد في وسائله الممكنة لتشكيل عناصر الهوية المتعدّدة، والفضاء الإفتراضي أصبح يحقق الإوالية التبادلية للحوار بتحقق المجتمع التفاعلي المنجِز للراهن التغييري في الزمن والمكان المحدّدين بلحظة تواجد الفاعل الفكري.

قلق الفكر العربي المعاصر:

قلق الفكر فرع من القلق المعرفي الذي يدفع بالذّات إلى تمثل وجوديتها عبر السّؤال وإنتاجية الأفق المؤثَّث بالرّؤيا، "بالتأكيد فإن القلق المقصود هو ما ينتج عن عدم الاطمئنان إلى الجاهز والسّهل من الأجوبة والحلول، وليس القلق المرضي الناتج عن خلل نفسي"8 حسب الدكتور سعد البازعي.

يستمر قلق الفكر العربي منذ المحاولات الأولى لاستنهاض الذات العربية حتى تتبيّن موقعها من خارطة التّغيير الكونية، محاولا في بعض اتّجهاته عدم إعادة إنتاج المتداول، وذلك عن طريق استبطان العالم الخارجي عبر صورته الثابتة في لحظة معيّنة ومواجهته بأسئلة الداخل المدرجة على جدول أعمال قلق ذات اللحظة الترحيلية للعالم، ومن هذه المواجهة يتأسّس الفكر الخلاق المساهم في ترميز الكينونة ورسم مداراتها عبر صدمة الأسئلة والشك الفلسفي المُراهن على درء هوية الإكتمال.

تمتحن الذات قلقها الفكري على نول التجربة، لهذا تلعب الكتابة السير-ذاتية دورا بالغ الأهمية في تحريك رواكد الفكر، لأنّها منتج حركة في التاريخ استطاعت أن تستلهم معالم كينونة الفاعل الفكري وتقديمها عبر مراحل سيرورتها المتسائلة والمتفاعلة مع اللحظة الوجودية الصائرة إلى نهاياتها، كما إنها تمثل قلق البحث عن الشظايا المتناثرة للذات عبر الزّمن ومحاولة العثور على شكل النّسق الوجودي في تمثلاته الأشد انخراطا في العالم، ولعل الفكر العربي عانى كثيرا من النّقص في هذا المجال الذي تعجّ به الحالات الفكرية المغايرة، فالسّيرة الذاتية تمنح الأداة الإجرائية والنّظرية التي تحرّر المبادرة لكشف عناصر الانطلاق وترتيب أرضية المواجهة مع بديهيات الواقع والمعاني المطروحة على الطريق، كما يقول الجاحظ، فكل ما يحيط بالذات في غياب التساؤل يعتبر عاديا إلى أن يخلخله السؤال فتنكشف مفردات غرابته.

تتعدّد الخطابات، ويمتلك المفكر العربي لحظته الخطابية، التي لا يستطيع الإنفلات من تحديداتها المؤرّقة، فيباغته سؤال الهوية لينطرح "خطاب الهوية"9، كمحور أساس في السّيرة الفكرية، حيث تتأسّس محصِّلة المفكر التجرباتية الوحيدة التي ترسم ملامح هويته الأصيلة كإطار فكري لا يملك غيره كي يعلقه على جدار الكتابة المناضلة من أجل نحت البدايات، ومحرّك الفكر لدى المفكر يبدأ من عتبة الشك والحذر كما يبيّن على حرب في سيرته الفكرية، يقول عن نفسه: "ولكنّه حذر بطبعه ومنذ ولدته أمّه، شكاك بالخبرة والاستفادة، وكان يكفيه أدنى دليل لكي يفطن إلى حقيقة ما يجري ولكي يستدل على وجهة تطور الأحداث"10، فالحذر والشك هما العاملان الأساسيان لترتيب الدّليل، حيث

تخشى الذات المفكرة استنفاذ قواها في عملية فكرية أشبه بإجراء عملية حسابية تتكشف نتيجتها بمجرّد الطرح أو الجمع أو غيرهما، فتعمد إلى الشك الذي يقرأ الوجود والعالم والواقع كمنجزات لا نهائية تختلف علامات تمظهرها كلما ترتب أفقها الثابت، ولا يمكن خرق نظام الثبات إلا عن طريق الشك المنهجي أو الفلسفي.

يمتحن الفكر دلالات استمراره وقلقه من حيث اختباره لمفاصل سيرته الفكرية التي لا تقف عند حدود الفاعل الفكري بقدر ما تتجاوزه إلى الآخر، لأنّ طبيعة التّجربة الفيضية تفرض عناصر البحث فيها والتّفتيش عنها، لهذا لا يستطيع الإنسان الانفكاك من هاجس التواصل مع الآخر قصد ملء فجوات الكينونة، وتنبثق التّجربة كعنصر فعال في فضاء التواصل، ولهذا يتأسّس علي حرب كتجربة فكرية تنتقل في مراحل وجوديتها عبر علامات دالة، فبعد الشك، يستقر العقلاني في عمق علي حرب عند مرفأ الرّمز، بعد أن تتبع الحركة الإنسانية في مسارها التبجيلي للأشياء في رتابتها وثباتها، فـ "هي يستبد بها الوهم ويحرّكها الخيال وتعشق الرّمز"11، فالمحرّك للإرادة الإنسانية الخلاقة لا يشكله العقل وحده، بل تتضافر على تنميته عوامل تستقر في الوعي الوجودي للجماعة الإنسانية، تُبنين تصوّراتها المعاشية، وتمدّها بالمسافة الحلمية التي تعزّز من بنية الخيال وحفرياته الماورائية المضاءة بالوجداني، حيث يستثمر العقل في منتجات الخيال والرّمز كي يرمّم تجريد وجوديته، فـ "بدون مساعدة الشعراء، ماذا يمكن لفيلسوف محمّل بالسنين فعله وهو مصرّ على التكلم عن الخيال؟"12، يتساءل غاستون باشلار في "شعرية حلم اليقظة"، والرّمز يتغذّى على الأسطورة والمعتقدات الشعبية، من تعليق أصغر تميمة ورشِّ حصوات الملح على الدّم المراق، إلى مزارات الأضرحة والقباب، وبالتالي يلتقي المخيال المفكر والمخيال الشعبي في تكامل وتواصل، حيث إنّ "الإنسان مهما بلغ به الوهم وأيا شطح به الخيال ونأت به الرّموز، فلا مناص له من أن يتأوّل الإشارات ويفك الرّموز وأن يتحقق مما يتخيّله ويشهد على ما يغيب عنه"13، كما يرى علي حرب، وهو ما ينفي عملية تواصل

الفكر بالواقع عن طريق الصراع الطبقي، حيث تتكامل وتتواصل فعاليات الوجودية الإنسانية في مستوييها الفكري والشعبي عن طريق إنتاج الرّمز والخيال وتأوّل إشارتيهما.

ما يمكن أن نصل إليه في خطاطة الفكر التي راح يرسم منحنياتها على حرب منطلقا من الشك ثم الرّمز فالتأويل، هو إن الرّمز كعملية وجدانية، يقف بين الشك والتأويل كعمليتين عقليتين، وبالتالي يصبح ما هو وجداني يشكل المعبر الإيصالي إلى التّحفيزات التي تقذف بالإرادة الباحثة في معترك المعقولية الفكرية الواعية بوحدات اشتغالها.

الوعي الوجودي ورهانات الفكر:

تستحضر الذاكرة العربية ذاتها ضمن مأساوية وجودية تعيد استرجاع الإستيلاب أو تتمثله كلما استُفزّ وعيها الوجودي، ذلك إنّ الفكر العربي المعاصر ما فتئ يعمل على ترميم الفجوة الوجودية التي أحدثها الإستعمار والحداثة في إطار الصّدمة التي خلخلت البنى الرّاكدة في كينونته الفكرية، ولعلّ صدمة الإستعمار من حيث طبيعته المهيمِنة كرّست فعل الإغتراب داخل البنية الذّهنية العربية، فلا تلبث الفعالية الفكرية العربية أن تؤكد على الدّوام امتثالها للذات القومية المتأرجحة ما بين الجغرافيا الوطنية والقومية، كتكريس للهوية الثابتة في التاريخ، ولعل الشّرخ الإغترابي الذي تسبّب فيه العامل الاستعماري قد أوقد في الفكر العربي الرّغبة في اللجوء إلى الذات كلما أمكن ذلك خلال العملية التأسيسية لمعالم الفكر، وهو الهاجس الذي يضع هشام شرابي أمام معضلة الإغتراب لحظة ضياع الوطن، حيث يسترجع الذاكرة الوجودية المهدّدة: "أسأل نفسي الآن، وأنا أخط هذه الكلمات بعد مرور سنين عديدة، كيف غادرنا بلادنا، والحرب قائمة فيها، واليهود يستعدّون لابتلاعها.."14، يوازن هشام شرابي هذه المعادلة القائمة في أساسها الفكري على غياب مرآوية الإنعكاس الذاتوي على صفحة المعرفي، حيث الرّبط بين الإغتراب والمثقف، وبالتالي تصبح الذات في تشظياتها الفكرية والوجودية مدار عملية استقصائية تبحث عن المنفلت من خارطة الوعي والنّاقص في الكينونة عبر تحدي الفكر

الراهن برهانات مفقودة، تستحوذ على اللحظة الإغترابية وتنتج مآلات ممارستها من حيث الإصرار على كسب رهان إنتاج الفكر العربي المعاصر، لهذا أصبح رواده ـ الفكر العربي المعاصر ـ "يقدّمون أنفسهم على أنهم أصحاب مشاريع فكرية فلسفية وسياسية وحضارية، يحضر فيها الفكر الغربي كمفاهيم ومقولات"15.

إنّ هذا الإصرار على ترتيب هوية الذات الفاعلة والمؤثّثة لمجالها الفكري يدخل في إطار إثبات الهوية المهدّدة على الدّوام بالإغتراب نظرا لمسلكها المأساوي في تجربة الإستعمار، وفقدان الأرض التي تعني بالضرورة فقدان الهوية، التي تتمظهر كصورة أوّلية تطال حتى النّهايات طبقا للشعور الإغترابي المصاحب للذات، فتفكر "خارج المكان"16، لأنّ الحيّز الوجودي يحمل هوية الكينونة التي تنطرح في تضاريسه إنتاجيات هوياتية تسرح به في مدار الكونية، والإحساس بفقدان ناصية منح المكان تلك الهوية التي يتبادلها مع الذات، يؤجج الذاكرة ويؤبّد فيها الاسترجاع الاغترابي، الذي بقدر ما هو سلبي، لكنّه يشكل الدافع على مستوى الفكر العربي المعاصر إلى تفجير المعقولية المفكرة المتشبّثة بالسّند الوطني والقومي، والمختلفة في أساليب إنتاج المعرفة ولو إنطلاقا من انفتاح الوعي الذاتي على أسس التطور الغيري، وتجربة هشام شرابي الإغترابية تعوّل على التنبّه للمهمل في الوعي الذاتي المتساكن مع عناصره، يقول: "عند التحاقي في جامعة شيكاغو اكتشفت أن هناك تعابير في اللغة الإنكليزية كنت أعرف معناها لكنّي لم أستعملها إلا نادرا، مثل (على الأرجح) (نوعا ما))إلى حد ما)، وهذه التعابير تستعمل للتخفيف من حدّة الجزم، فتسبغ على الكلام اتزانا واعتدالا"17.

إنّ اللحظة الإغترابية في واقع الذات الشرابية لم تكن مسلوبة طبقا لافتراضات المس السلبي للهوية المهاجرة، بل كانت في حقيقتها واقفة عند المفاصل الحساسة التي تنبني عليها المعرفة وترفد مجالية الفكر، وبالتالي تتحرّر الرّؤية الفكرية من الوثوقية واليقينية اللتان يتعلق بهما العقل المفكر متشبثا بالإنطوائية التاريخية، المُحْتمية بالوقف المعرفي الناجز في لحظة تاريخية تجاوزية سابقة، فدحض

الوثوقية واليقينية يؤسّس للرّؤية النّقدية التي تضع الذات ومنجزها على محك التحقّق الواقعي في مضمار المنازلة الفكرية الباعثة للأنا التاريخية محاصَرة بالشك المنهجي والإستخلاص التأويلي.

الفكر العربي المعاصر في مواجهة التحديات:

يتعيّن الحديث عن الفكر العربي المعاصر بالعناصر الفاعلة في إنتاجه، ذلك إن تحديد معالم تتعلق بقيم مضافة تُنسب إلى هذا المفكر أو ذاك لا يعني البتة ثمرانية المسار المنتج، فالبدايات دوما تشتغل على التأسيس وتكريس التقاليد التي تساهم في ديمومة المفاعيل الفكرية، وما زالت المشاريع الفكرية العربية المعاصرة تتعثر رغم تعدّد المعايير الرّؤيوية التي تساهم في الحفر الأركيولوجي للمعرفة، مندّدة بالعقل النّهائي الذي لا يمتحن جدواه إلا في مرآة القرابات المحيطة متغاضيا عن فعل الكينونة الإنسانية، فالنّهضة تحتاج إلى "نظرة شاملة الى تاريخ المجتمعات البشرية، وصورة محدّدة للإنسان"[18]، كما يرى الدكتور أنور عبد الملك، فتاريخ المجتمعات الإنسانية يعتبر المسرح الكوني الذي يشتغل وفقا للمختلف والمغاير، لكن بمحدِّدات تختلف أيضا حسب الخصوصية الإنسانية، وقد يكون القصد في معنى "صورة محدّدة للإنسان"، فالعملية الفكرية تترشّد بالرّقابة الذاتية التي تمنع الفاعل الفكري من العمل بمعزل عن التّجربة العالمية، حيث التسامح والتواصل مع الآخر والقبول به، وهو ما يفعّل إوالية النّقد الذاتي التي لا يمكن أن تُنجز في إطار الاتجاه الواحد لمخطط الفكر الحضاري، فالتفاعل كفيل بأن يدحض سطوة الصّدام التي تثير وبشراهة العوامل المقيتة للتمركز حول الذات وإقصاء فعاليات الإنفتاح على الإنساني في انسراحاته المبدئية العابرة للخصوصيات، وهو ما تحاول أن تحققه العولمة لكن من منظور التدمير المبدئي أيضا لمسحة الخصوصية وتدشين اللحظة الثقافية الإنسانية الموحَّدة تحت سقف النموذج الفكري والمجتمعي الغالب، فالنّقد الذاتي هو ما تمارسه الفعالية الواعية بذاتها، حيث يندحر المسعى الإكتمالي أمام نزعة المغايرة المرتجعة على وقع الإنعكاسات المرآوية المتعدّدة والمختلفة والتي تنبّه بإلحاح إلى السعي الحثيث لمساءلة الوعي الناقص للكينونة الذي يكتمل بالحاجة المستمرّة إلى المختلف والمتعدّد، وهو ما يفك حصار الثقافة حول نفسها،

فـ "لا تموت الثقافة بسبب أخطائها أو عيوبـها، ولكن بعدم الإعتراف بـهذه الأخطاء والعيوب؛ فهي تموت بعدم شجاعتها في ممارسة النقد الذاتي"19، كما يقول محمد عزيز الحبابي.

قد تندرج هذه المقولة ضمن مشروع لحبابي حول الشخصانية الإسلامية، حيث إنّ البناء، أيّ بناء يهدف إلى إشادة كيان خاص، لابد وأن ينهمك في رؤية ذاته التي تعكس الحالة العامة إن في طور البناء، أو في طور الحركة في التاريخ، ولهذا تتصحّح المسارات وتندمج ضمن الفعل الكوني لعملية التغيير، وبالتالي تصبح عملية إنتاج الآلية للتغيير من ضمن فواعل الثقافة التي تتبنى مفهوم النقد الذاتي، أو إنتاج الخصوصية، ويصبح التغيير من ضمن العناصر الوجودية التي تحمل دلالة الكونية، فتتلاقى الثقافات من حيث تقبل باختلافها.

نتيجة:

المأمول في الفكر العربي المعاصر إنبناءه في أحد وجوهه على الشك والرّمز والتأويل كما راح يؤسس علي حرب رؤيته عبر سيرته الفكرية، وكذلك على نبذ الوثوقية المُحتمية بالذات التاريخية في مواجه زحف وهمي للهويات الفاعلة، وهو ما أثبتته تجربة هشام شرابي في ارتحاله القسري ووعيه بمسار الأفكار العملي في الوقوف على ما كان يعرفه ولا يستعمله، فالذات برصيدها التاريخي كفيلة بأن تزاحم وتتواصل دون قطائع، حيث لا يمكن التغاضي عن تجربة الاغتراب، وحالة 'خارج المكان' التي رسمت منحنيات قدرية راحت تبرمج فعاليات الحركة الفكرية العربية لردح من الزّمن، مما أدخل التّجربة العربية منخفض البحث عن الهوية والإحتماء بالذات إلى درجة الإنغلاق، فالتحرّر من فوبيا الآخر يتجدّد انبعاثه على مستوى رؤية الفاعل الفكري الذي يمنح الفكر العربي المعاصر أداة إجرائية ونظرية للكينونة الكونية.

---

1 - برهان غليون، إعتيال العقل، موفم صاد، الجزائر، 1990، ص5.
2 - المنجد في اللغة والأعلام، مادة فَكَرَ، دار الشروق، بيروت، ط/29، ص591.

- 3petit Larousse,librairie larousse,1980,p/683.
- 4petit larousse,p/683.

5 - هانس غيورغ عادمير، فلسفة التاويل، تر/محمد شوقي الزين، منشورات الإختلاف، م ث ع، الدار العربية للعلوم، ط/2، ص176.

6 - محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، ط/2، 1990، ص14.

7 - م ن، ص 14.

8 - نقلا عن جريدة الرياض ، العدد 15193 /28 يناير 2010.

9 - علي حرب، خطاب الهوية/ سيرة فكرية، طبعة جديدة، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم، ط/2، 2008.

10 - م ن، ص15.

11 - م ن، ص29.

12 - سعيد بوخليط، غاستون باشلار، منشورات الإختلاف، دار الفارابي، الجزائر، بيروت، ط/1، 2011، ص47.

13 - خطاب الهوية /سيرة فكرية، م س، ص31.

14 - هشام شرابي، الجمر والرماد، دار الطليعة بيروت، ط/1، 1978، ص12.

15 - كيحل مصطفى، الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون، منشورات الإختلاف، ط/1، 2011، ص 11.

16 - إدوارد سعيد، خارج المكان، تر/فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، ط/1، 2000.

17 - الجمر والرماد، م س، ص 31.

18 - د.أنور عبد الملك، الفكر العربي في معركة النهضة، تر/ بدر الدين عرودكي، دار الآداب، بيروت، ط/3، 1981،ص 17.

19 - نقلا عن محمد شوقي الزين، محمد عزيز الحبابي، الملتقى الدولي 16 للفلسفات حول مبحث الثقافة، 1974.

دلائلية العنوان في " كاترين والرصاص" للقاص الجزائري محمد عبد اللهوم

أ. عيسى ماروك، قسم الماستر أدب عربي حديث/ جامعة المسيلة الجزائر

ملخَّص للدراسة:

يعدّ العنوان أول ما يشدّ المتلقي للغوص في الكتاب ، وبالتالي فعتبة العنوان مهمة في نسج تلك العلاقة الناشئة بين المؤلف والمتلقي ، ولقد كانت أعمال جيرار جينات خاصة كتاب "عتبات - seuils "- المهمد الأول لظهور علم العنوان الذي يضطلع بدراسة العنوان ، و إلى هذا التوجه ذهب ليو هوك ، فكانت أعمالهما البدايات التأسيسية لعلم ترسمت ملامحه في الأفق هو : علم العنوان (la titrologie) .

وعلى صعيد العالم العربي لقيت سيمائية العنوان اهتماما كبيرا من الدارسين منهم : الدكتور بسام قطوس (سيمياء العنوان)، و الدكتور محمد الهادي المطوي : "شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفرياق" .

فالعنوان ـكنص صغيرـ هو أول لقاء يحصل بين القارئ والكاتب ، وكثيرا ما يجلب الشهرة أو الكساد للمؤلِّف (بفتح اللام) ، فمنهم من يشذّ و يختار عنوانه بعد أن يتم تصوره لعمله و قبل إنجازه، و منهم من ينجز عمله وتطول به متاهات اختيار العنوان ، لما يتطلبه ذلك من مهارة و ذكاء , وهذا ما يكون سببا لهيمنة الغرابة والدهشة تارة ، و طغيان اللغة المسجوعة تارة أخرى، و هناك من يصبغ عناوينه وفق تأثره بالبعد التاريخي أو الجانب الوعظي و الإرشادي، أو توظيف الأسطورة الضاربة في عمق التاريخ، فكلما كان في العنوان إبداع وتجديد كلما كان له الحظ الأوفر في المقروئية ، و على العكس من ذلك.

إنّ العنوان هو المحدد لهوية النّص ، يختزل معانيه ودلالته المختلفة ، ومرجعياته وإيديولوجيته ، ويبرز قدرة المؤلف على حسن الصياغة والاختيار ، وعلى هذا الأساس تعتبر دراسة العنوان معلما بارزا من معالم المنهج السيميائي، ذلك أنّ السيميائية لا تبحث عن الدلالة فحسب بل أيضا عن طرق تشكيلها،وتأتي هذه الدراسة لتكشف سمات العنونة عند القاص الجزائري محمد عبد اللهموم.

ج ـ الكلمات المفتاحية: سيمياء ـ سيميائية ـ دلالة ـ دلائلية ـ العنوان ـ السرد ـ القصة ـ البنية ـ النص

دلائلية العنوان في " كاترين والرصاص" للقاص الجزائري محمد عبد اللهوم:

تنبثق أهمية العنوان بشكل خاص من كونه مكونا نصيا لا يقل أهمية عن المكونات النصية الأخرى، فالعنوان يشكل سلطة النص وواجهته الإعلامية، وهذه السلطة تمارس على المتلقي إكراها أدبيا ، كما أنه ـ أي العنوان ـ الجزء الدال من النص ، و هذا ما يؤهله للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه، وتعيين مجموعه إظهار معناه، فالعنوان مرآة النسيج النصي، و الدافع للقراءة، و الشرك الذي ينصبه الكاتب لاقتناص المتلقي، و من ثمة فإن الأهمية التي يحظى بها العنوان نابعة من اعتباره مفتاحا في التعامل مع النص في بعديه الدلالي و الرمزي، بحيث لا يمكن

لأي قارئ أن يلج عوالم النص و يفكك بنياته التركيبية والدلاليـة ويستكشف مدلولاته و مقاصده التداولية، دون امتلاك المفتاح الأول و هوالعنوان(cxxiv)

العنوان إذن هو الذي يضيء فضاء النص، و يساعد على استكشاف أغواره، ليكون بكل ذلك ضرورة كتابية تساعد على اقتحام عوالمه؛ لأن المتلقي يدخل إلى" العمل " من بوابة " العنوان " متأولا لــه، و موظفا خلفيته المعرفية في استنطاق دواله الفقيرة عددا، وقواعد تركيبه و سياقه، و كثيرا ما كانت دلالية العمل وفهمه هي ناتج تأويل عنوانه، أو يمكن اعتبارها كذلك دون إطلاق، كما يأخذ العنوان أهميته من كونه علامة كاملة تحمل دالا و مدلولا.(cxxiv)

وتأتي هذه الدراسة محاولة للإجابة عن التساؤلات التالية:

* هل تمكنت العناوين في المجموعة القصصية الموسومة بــــ" كاترين والرصاص " من تولي عبء الحمولة الدلالية ؟

* وعلى أيّ أساس تم اختيار العنوان ؟ أبفعل البنية أم لإشراك المتلقي في العملية الحكائية؟

* إلى أي مدى خدمت هذه العناوين القضايا المعالجة ، وما مدى تعالقها بالقصص ؟

يمثل العنوان أعلى اقتصاد لغوي ممكن، و هذه الصفة على قدر كبير من الأهمية، إذ أنها ـ في المقابل ـ ستفرض أعلى فعالية تلق ممكن، مما يجعل المتلقي فعالا بشكل كبير في عملية تلقيه للعنوان، وهي فعالية تتضح من خلال البحث عن دلالات العنوان من خارج العمل، وعن تفاصيل كامنة داخله، و حين يلج المتلقي العمل تتحدد تلك الدلالات التي استقاها من خارج العمل. وعلى الرغم من أن العنوان نص مختصر مقلص فإنه يلعب دورا هاما وحاسما في الأعمال الأدبية.

إذن هو جزء لا يتجزأ من عملية إبداع الكاتب، كما أنه يلعب دورا مركزيا في عملية إنتاج القارئ لمعنى العمل ودلالاته ،ومن هنا فهو يقوم بوظائف متعددة ومتنوعة، وتبرز أهمية العنوان في الأدب

الحديث كونه لم يعد مجرد مرشد للعمل يمر عليه القارئ مرورا سريعا متوجها إلى النص، وإنما أصبح جزءً من المبنى الاستراتيجي للنص بقصد تأويله ، و تفكيكه من أجل إعادة تركيبه، عبر استكناه بنياته الدلالية و الرمزية.

أولا: بنى العنوان في " كاترين والرصاص " للقاص محمد عبد اللهوم .

- **البنية الحرفية:**

العنوان جملة لها خصوصيتها، ولابد أن نقف عند كلماتها و لعل الحرف سيكون بداية البحث فيه، إذ هناك ميزة خاصة تتميز بها الجملة في المجموعة القصصية " كاترين و الرصاص" لأنها نابعة من نفس عميقة لا تفهم إلا بعد تذوقها، فالكاتب يختار ألفاظه ويضعها في سياق لتتحرك وتنبض بروحه، فتنتج بذلك عنوانا راقيا، واللفظة هي إشارة موسيقية قد أحسن انتقاءها ، تتسم بقوة التأثير لما لها من وقع في نفس القارئ، وبالتالي كان لها موقعها في النص وفي العنوان وفق السياق الذي أنتجها، فهذه الكلمة عبارة عن حروف، وللحروف مخارج صوتية و صفات متنوعة تتعاون على تشكيل الدلالات اللغوية و الإيحائية. والآن سنضع مقاربة لأصوات الحروف من الكلمات التي تشكل عناوين المجموعة القصصية: " كاترين والرصاص، شيء ما مفقود، اليوم الأخير، الحوت، لن تشرق الشمس اليوم، فاتورة لم تكتمل، حكاية في السر، قراصنة الزمن، المتهم، طارق الليل، الطريق، لحظات الانتظار، كلمات في جوف الليل ، المدينة المحرمة"(cxxiv) ، و اختيار الحرف في الكلمة له ميزة معينة، ذلك أنه يساهم في غرس انطباع معين في وعي القارئ .

الحرف	عدد مرات تكراره	الصفات				
		الجهر	الهمس	الشدة	الاعتدال	الانفتاح

اللام	23						
الميم	13						
التاء	13						
الراء	11						
الياء	10						
النون	06						

ما نستنتجه من الجدول أن الأصوات المجهورة هيمنت على الأصوات المهموسة، حيث أن أصوات الحروف تعبر عن مجاهرة الكاتب بآرائه لما تحمله نصوصه من دلالات، و لما تتميز به الحالة النفسية لشخصياته ،كما أنها تتسم بصفة الانفتاح ، وبالتالي فهي تعكس تطلعه للمستقبل، أما الصفة الأخرى فهي الاعتدال - بين الشدة والرخاوة - كأنما يريد الكاتب أن يبين لنا منهجه في الحياة .

يمكننا أن نلمس الفرق بين الأصوات المهموسة (غير المسموعة) و الأصوات المجهورة (المسموعة)، أي الصراع القائم بين من يجاهر برأيه وبين من يتخفى ولا يعلن عن رأيه . والفرق بين الأصوات المتصفة بالاعتدال وغيرها ، هو الصراع بين متشدّد في رأيه وبين مفرط ، فشعار الكاتب لا إفراط ولا تفريط . أما الفرق بين صفتي الانفتاح والإطباق في الأصوات فيكشف عن نظرته للحياة المتسمة بالانفتاح على الآخر ووقوفه ضد الانغلاق على الذات .

2) **البنية الدلالية** :

لم تقف الكلمة في جمل العناوين عند حدود المعاني المعجمية بل تجاوزتها لقدرتها على التفاعل ، وتوليد دلالات أخرى بتعدد السياقات التي وردت فيها ، ففتحت مجال التأويل واسعا أمام المتلقي

وسمحت بتعدد القراءات . ونأخذ مثالا على ذلك كلمتي :"مفقود "و " قراصنة " من العنوانين " شيء ما مفقود " و" قراصنة الزمن " ، ويمكن أن نلاحظ ما تعطيه كل كلمة من دلالات ومعان:

كلمة " مفقود " في " شيء ما مفقود " :

العدم لأنها تقترن بالنقصان

البحث عن الكمال و السعي إلى بلوغه

كلمة " قراصنة " في " قراصنة الزمن " :

تقترن بمعاني السلب و النهب

تبعث على الرعب و القتل و التعدي على الغير

القسوة التي تعكسها أخلاق القراصنة و ملامح وجوههم

كل عنوان يحاول أن يلم شتات النص المعبر عنه ، ويلخص ما ورد فيه من وقائع وأحداث ، وما تفاعل فيه من شخوص وأبطال في نطاق الزمان والمكان ،داخل فضاء معين أو فضاءات مختلفة؛ فإننا نكاد نجزم أن المؤلف أفلح في اختيار العناوين المعبرة و الدالة على ما أراد قوله . غير أن هذا لا يمنع أن كل قصة أو كل نص أدبي قابل لأن يحمل عنوانا مغايرا أو تسمية أخرى غير التي اختارها المؤلف. من هنا نؤكد أن ثمة عناوين مخادعة ومضللة للقارئ، لا تعبّر عن المتن الحكائي ولا تصور الدلالة الحقيقية التي ينطق بها النص، مثل: " اليوم الأخير"، و" الطريق" و " لحظات الانتظار " حيث يصير العنوان مجرد تسمية من تسميات كثيرة ممكنة ، و من حقه أن يقترح للقصة عنوانا بديلا أو تسمية جديدة، قد يتوصل إليه من خلال قراءته .

يسود بعض العناوين الإحساس بالغربة عن الذات والمكان، يؤكد احتشاد الانكسار الفادح الذي كان يتخفى تحت إهاب الكلمات وتعكسه العناوين، فجاءت على وتيرة واحدة لتخلق مستويات متعددة

المعاني ، تفيض بآلام الذات التي اختارت هذا المجال كوسيلة للتعبير عن الأسى والرعب الذي استجمع قواه لرؤية انهيار العديد من القيم ، في حين أن العنوان يشكل إستراتيجية خاصة لها خصوصيات ، ومكونات تدخل في إطار التجريب ففي قصة " قراصنة الزمن " يصور الكاتب واقع فلسطين والأمة العربية ، أما في "طارق الليل " فيصور ما آل إليه المجتمع الجزائري من تفشي ظواهر كانت إلى زمن قريب غريبة عنه .

3) **البنية التركيبية** :

يرى "جيرار جينيت" أن بنية العنوان ودلالته لا تنفصل عن خصوصية العمل؛ فهو يتضمن العمل، مثلما أن العمل يتضمن العنوان(cxxiv). أما "جان كوهين" في كتابه "قضايا الشعرية" فقد اعتبر العنوان جزءً من التشكيل اللغوي للنص(cxxiv). وتأسيساً على ما تقدم تعد البنية التركيبية للعنوان هي أول ما يعالجه الناقد السيميائي، وبما أن المدونة التي تتعرض لها الدِّراسة ((مجموعة قصصيّة)) «لها خصائصها التركيبية الخاصة بها والتي تتفاعل داخلها وعلينا أن ننتبه لهذه الخصائص(...) لمحاولة فهمها على المستوى التركيبي» (cxxiv).

الرقم	الأنماط التركيبية	نماذج	العدد
1	مبتدأ + خبر	شيء ما مفقود	1
2	مبتدأ + خبر محذوف	الطرق ـ المتهم ـ الحوت	3
3	مبتدأ محذوف + خبر	كاترين والرصاص ـ حكاية في السر	3
4	مبتدأ + صفة	المدينة المحرمة	1
5	مبتدأ + مضاف إليه	قراصنة الزمن ـ طارق الليل	3

6	مبتدأ محذوف + خبر + صفة	اليوم الأخير	2
7	جملة فعلية	لن تشرق الشمس اليوم	1

من خلال ما سبق يتبين أن للجملة الاسمية النصيب الأوفر في جمل العناوين، فكلها جمل اسمية إلا عنوانا واحدا جاء جملة فعلية، وبذلك تصدرت مجموع الجمل النحوية ، فالجملة الاسمية "تدل على الثبوت والاستمرارية"، وبالنظر إلى بنيتها التركيبية النحوية واللغوية نجد تداخلاً في مستوياتها المختلفة، فمنها ما تؤلفه كلمة واحدة، مثل: "الحوت"، "الطريق"، ومنها ما تجاوز المفردة الدالة الواحدة إلى بنية المفردتين أو الدالين: "المدينة المحرمة" و"قراصنة الزمن"، ومنها ما تجاوز ذلك كله إلى بنية الجملة، كما في "شيء ما مفقود". وجميع هذه العناوين لا تخرج عن كونها اسماً أو مركباً وصفياً أو مركباً إضافياً.

غير أن ما يلفت الانتباه في البنية النحوية لعناوين المجموعة القصصية هو اشتغالها على آلية الحذف النحوي، وبالذات حذف الخبر؛ هذا الحذف يترك ثغرة في العنوان تصدم المتلقي وتخلق لديه تساؤلات، مما يحثه على ردم الثغرة أو الفجوة التي سببها الحذف. و «النقص الدلالي الذي يجتاح العناوين بحذف الخبر من شأنه أن يحقق الوظيفة الإستراتيجية للعنوان، باستقطاب اهتمام المتلقي وإثارته؛ ولذلك يعد الحذف خاصية مكونة للعنوان»(cxxiv). كما أن الحذف يؤدي وظيفة الإغواء والإغراء التي تجذب المتلقي «نحو اقتناء الكتاب وقراءته، وهذا لا يتحقق إلا بتفخيخ خطاب العنوان بالإثارة، تركيباً ودلالة ومجازا»(cxxiv).

ومن أبرز القصص التي اعتمد فيها على الحذف دلالةً ورمزيةً قصة "الطريق "، وهي مفردة تحتل موقع المبتدأ ولا خبر لها؛ هذا من الناحية النحوية، أما من الناحية البلاغية فإنها مفردة تمتاز بالفقر

اللغوي والتكثيف الشديد الذي يوازي التكثيف في السرد وفي المنظور القصصي؛ فهذا العنوان استطاع أن يشكل معادلاً رمزياً مع النص، وهو على الرغم من أنه اسم دال على المكان إلا أنه يكشف عن المعنى الرمزي الذي يحيل إليه؛ فاستحضار مفردة "الطريق" عنواناً للنص يعبر عن وعي القاص بواقع الصراعات الاجتماعية والطبقية، وعن رؤيته الخاصة تجاه الآثار التي ولّدتها الحدود الفاصلة بين طبقتين متباينتين في كل شيء ، حتى في العلاقات السائدة بين أفرادها؛ فجاء السرد مشحوناً بشعور التمييز والتعسف والحقد من جهة ، والنظرة الدونية من جهة أخرى ؛ مما يكرس في ذهن السارد أن الطريق هو تلك المسافة الفاصلة بين الغني البخيل المتعجرف ، وبين الفقير السمح المتواضع ، الأمر الذي جعل العنوان يعمل على خرق أفق التوقع لدى المتلقي الذي استقبل كلمة العنوان كما وقر في الوعي الجمعي "مسلكا يوصل للغاية المنشودة" وهكذا تصبح مفردة "الطريق" بمثابة "النواة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص"(cxxiv).

وفي " كلمات في جوف الليل " أورد الكاتب العنوان على شكل جملة اسمية أيضا. أين تتوارى الحركة الفعلية لتعبر عن ذلك السكون والهدوء الذي حاولت لفظة الليل توضيحه، فـ"كلمات" جاءت في بداية الجملة للتعبير عن حالة البوح الذي يكلل بالغموض، أو بارتهانه للحظة الليل التي هي في مجملها تعبير واضح عن تنافي البوح واصطدامه بسر الكتمان، وقد جاءت لفظة "كلمات" نكرة فأي الكلمات هي؟ إنها كلمات هاربة من حدود التحديد، وكأنها تروم البحث عن هويتها في جوف الليل لتظل غائبة حتى يستحضرها النص أو المتن الحكائي.

" لن تشرق الشمس اليوم " هو العنوان الوحيد الذي جاء جملة فعلية، والتي تدل على الحدوث والتغير والتجدد . فأداة النفي التي التجأ إليها الكاتب تعبر عن حالة القنوط واليأس التي يعيشها السارد وهو واقع ناتج عن سطوة الظلام والظلم لكننا نلمس شعاع الأمل المنبثق من بين حروف كلمة الشمس التي تختزن مدلولات الحرية والانعتاق، فيكون بذلك الظرف الواقع بعده " اليوم " يوما موعودا لأنه

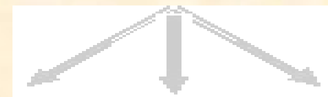
يرمز إلى حتمية انجلاء الظلم والتعسف، فالكاتب عارف بحاله ومدرك لما يحيط به في هذه الفترة الزمانية المحددة، إلا أنه يأمل في غد مشرق تنزاح عنه سحب العنف الذي كبل البلاد عشرية كاملة، إذ هو متيقن من « موعد جديد لشروق الشمس »cxxiv

سيميائية العنوان الرئيس "كاترين والرصاص"

بنية الدال:

إن هذا العنوان ـبوصفه عنصرا بنيويا سيميائياـ يقوم بوظيفة الإشارة إلى الشخصية المحورية في النص، بصورة مكثفة، مختزلة، موحية بدلالات مقتضبة، ومشوشة، لا تتضح معالمها الكلية إلا بتتبع آثارها في النص اللاحق، تبرز الشخصية محور النص "كاترين ", وهو اسم أجنبي معناه العذراء الطاهرة العفيفة. والعنوان يحمل ضمنيا وصفا دقيقا وصورة عن الشخصية وتقريرا لحالتها، أي أنه يمثل وضعية افتتاحية صغرى تقدم حالة امرأة غربية جميلة ، تقتحم عالم رجل شرقي يعيش وطنه ذل الاستعمار .

إن هذا العنوان بهيئته هاته يمثل علامة إغراء هائلة ، ونقطة تحد أيضا من حيث أنه يفصح ولا يكشف، يفصح عن بعض الصفات ولا يكشف عن أسبابها وكيفياتها، إنه يجمل ولا يفصل ويطرح أمام المتلقي جملة من التساؤلات، لا يستطيع الإجابة عنها إلا من خلال العودة إلى النص الذي يفسر غموض العنوان ويقدم صورة واضحة لما أجمل فيه. يتشكّل هذا العنوان من ثلاثة دوال محورية هي:



كاترين + و + الرصاص.

إن هذه الدوالّ تعتمد على الغياب الصياغي، أي أن ثمة محذوفا في بدايتها، مما يجعلها مكثّفة تركيبيّا، تعتمد الاقتصاد والتركيز على ما يُهتَم به، فالمفترض أن تكون الجملة هنا: هذه حكاية كاترين

والرصاص . هذه الدوال إذن تشكل جملة اسمية «يغيب عنها الفعل كبنية دالة على شرط الزمان وهو ما يجعل العنوان متجها صوب الاستمرارية والانسياب وبالتالي الإمساك بجوهر المدلول دون العرض الذي يشي به الفعل»(cxxiv)، وأول دال ظاهر من دوال العنوان، هاته الواو التي تتوسط الاسمين، والتي هي في عرف النحويين عاطفة أي أنها تربط بين شيئين يكون بينهما علاقة تعالق، أو يشتركان في حكم ما، أي أن وظيفة هذه الواو هي الوصل بين طرفين وهو ما يخدع القارئ إذا استقر على هذا الحكم، لأن البنية العميقة لهذه الجملة قد حققت انفصالا بالتضاد، وهذا الدال الذي يتوسط دالين آخرين، أحدهما هو اسم امرأة مما يجعل الدلالة لهذا المدلول تنفسح لتشمل عينات شتى من النساء وكأنه يقول هذه حكاية نساء شتى، فقد انتفى عنها التحديد إلى الإيحاء «فاتسعت الدلالة وأمكن تعددها»(cxxiv)؛ و أما الدال الثاني من العنوان هو الرصاص بما يحمله من رمزية الثورة والانعتاق والتحرر من جهة، ومن جهة ثانية يكتنفه معنى الدمار والخراب والقتل، ومن هنا ينبثق السؤال التالي: هل الرصاص المقصود هو رصاص الثورة الجزائرية المنتفضة في وجه الطغيان الفرنسي أم هو رصاص الاحتلال الموجه صوب الصدور العارية فيحصدها ؟

والمرأة بماهيتها الرامزة إلى النماء والخصب والاستمرار، والأنوثة تشي بالرقة والضعف، وإضافتها إلى الدال السابق لها (الرصاص) يخلق مفارقة دلالية صارخة من خلال انتهاك نواميس الإسناد التركيبي المعهود، كون الرصاص يرمز إلى القتل والفناء والخراب وهو ما يجعله ينفي عن المرأة سمة النماء والخصب والاستمرار والأنوثة .

بنية المدلول:

إن هذا العنوان كدال لا يظهر في النص بصورة جلية، إلا أنه كمدلول يمتد من بداية النص حتى آخر ملفوظاته، وينهض في زواياه بأشكال متعددة، ليغدو هو الموضوعة المهيمنة، المختزلة للنص. إن الموضوعة المكثفة، التي يختزلها العنوان، هي الصراع الخفي الذي يحتدم في نفس مسعود –

البطل- بين وفائه لوطنه متمثلا في أمه ، وصراعه لأجل الحب الذي نما في صدره اتجاه كاترين، وهي الموضوعة التي تتخفى وراء العنوان، وتبرز جلية في النص عبر ملفوظات عديدة، مثل: « خفق قلبه خفقات لم يعهدها عند نهاية كل رسالة مؤلمة » وقوله :« اهتز قبله المفعم بالحب طربا»(cxxiv). إن هذه الملفوظات وغيرها تركّز كما يركّز العنوان على الموضوعة التي تختزل الصراع النفسي عند مسعود، مما يجعل هذه الثيمة هي البؤرة المركزية للعنوان والمتن معا، وهو ما يتأتى بوضوح في المسار السردي للوضعيتين الافتتاحية والختامية كما سنرى.

وإذا كانت أهم صفات هذه المرأة الجميلة والغربية الطباع والثقافة ارتباطها بالثورة من خلال رمزية الرصاص الذي هو أداتها كما يبرزه العنوان، فالسؤال مشروع عن سبب هذا الارتباط.

والإجابة عن سؤال كهذا لا تتأتّى من خلال بنية العنوان فقط، بل لابد من البحث عنه في البنى العميقة للنص، من خلال ملفوظات محددة تتضافر فيما بينها لتكشف عن ذلك بصورة أو بأخرى، وهو ما سنعاينه من خلال الملفوظات التالية، وما يقابلها من صفات تتضافر فيما بينها :

" دمعت لها عينا كاترين ..." = الرّقة الخادعة

" فتحت كاترين الباب " = مغريات الاندماج

" ففي يوم الاحتفال بعيد الثورة الفرنسية ..بدأ الجنود يطلقون الرصاص عشوائيا "=الوجه الخفي للمحتل .

"هاله منظر القرية ...وقنابل الحقد الاستعماري جعلت منها أطلالا " = الواقع الصادم .

" تاه مسعود بين أسئلته لتبدأ ...قصة بحث جديدة " = الحيرة التي تقود إلى إدراك الحقيقة

إن هذا التناقض في مشاعر مسعود يكشف عن أسباب حيرته التي أضمرها العنوان، وبالتالي عن سبب تردده في البقاء قرب من يحب « سأكون مسرورة جدا أن تتشرف إلى بيتنا .. »(cxxiv) وبين واجب الوقوف إلى جنب أمه المريضة التي أشرفت على الهلاك « وتدعوك أن تكون بيننا وفي أقرب وقت »(cxxiv).

إن هذه النتائج تكشف أنه غادر البلاد مع انطلاق الثورة بدافع العمل الذي ضيق المستعمر مجالاته، لكنه على الرغم من محاولته الاندماج في المجتمع الفرنسي ممثلا في هذه العلاقة التي نشأت بينه وبين كاترين، إلا أنه لم يستطع نسيان وطنه الواقع تحت نير المستعمر وهجر عائلته، فالوطن لازال يشده الحنين إليه وفي الأخير تتغلب روح المقاومة أمام مغريات المستعمر .

خاتمة:

ومن النتائج التي يمكن استخلاصها مما سبق:

يعتبر العنوان نقطة التلاقي بين الكاتب والنص والمتلقي، تفصح عن المتن ويفصح عنها المتن.

من خلال استقرائ عناوين المجموعة القصصية "كاترين والرصاص" نجد من المتعة الأدبية والجمالية الشيء الكثير كما أن روح الكاتب التواقة والحالمة من جهة، والمتألمة لواقع المجتمع الجزائري من جهة أخرى تتجسد واضحة من خلال عناوين قصصه .

تعدد الموضوعات التي عالجها الكاتب في مجموعته، وتعدد تقنيات السرد المستخدمة والتنويع في العناوين : من كلمة مفردة إلى مفردتين إلى جملة تامة.

من خلال استنطاق عناوين " كاترين والرصاص " نلامس تلك البراعة في صوغ الجمل العنوانية واستظمار المضمون فيها معتمدا على خاصيتي الحذف والاقتصاد اللغوي .

اعتماد الكاتب على الجملة الاسمية كمكون عنواني يبرز دلالة واضحة تتمثل في الاستمرارية والثبوت على الموقف الداعي لإصلاح المجتمع مما علق به من شوائب

اختار الكاتب عناوين قصصه بعناية فائقة، جعلت منها مدخلا للولوج إلى النصوص وسبر أغوارها لا من خلال أفق التوقع التي تفتحها فحسب، و إنما جعلها ترافق المتلقي والقارئ كنصوص موازية تتقاطع مع المتن الحكائي .

العلوم الإنسانية في نظام العلم*

الكاتب: يبرغن ميتلشتغاس

ترجمة عن اللغة الألمانية: رضوان ضاوي أستاذ اللغة الألمانية بمعهد جوته، المملكة المغربية

مقدمة: **

بعد أن ترجمت فصل" نموذجية العلوم الإنسانية في حوار التخصصات" لعالم الأدب الألماني هانس روبيرت ياوس***، أقدّم هنا للقارئ الكريم ترجمة من نفس الكتاب"العلوم الإنسانية اليوم "لفصل" العلوم الإنسانية في نظام العلم" للفيلسوف الألماني يورغين ميتلشتغاس Jürgen Mittelstraβ الذي ولد سنة 1936 بمدينة ديسلدورف بألمانيا. تخصَّص ميتلشتغاس في نظرية العلوم وفي الفلسفة وشغل منصب مدير"مركز الفلسفة ونظرية العلم" منذ سنة 1990 بجامعة كونستانس. ويعتبر هذا الفيلسوف من أهم ممثّلي مدرسة كونستانس التي ينتمي إليها أيضًا هانس روبيرت ياوس، ويعتبر ميتلشتغاس من أهّم الداعين إلى تحديد دور وازن للعلوم الإنسانية في العالم الحديث.

وقد احتفظت في هذه الترجمة بالعنوان الأصلي للنص كما وضعه المؤلف، كما احتفظت بالهوامش الأصلية التي وضعها أيضًا المؤلف دون تغيير. أما بالنسبة للهوامش التي وضعتها فقد أشرت إليها بعلامة نجمة * وكتبتها في نهاية الترجمة.

و يطرح ميتلشتغاس، الفيلسوف الألماني، في هذا الفصل الأول من هذا الكتاب "العلوم الإنسانية في نظام العلم"****، تساؤلاً عاماً عن نظام العلم الذي تستطيع فيه العلوم الإنسانية إيجاد مكانتها كتخصص، ليخلص الكاتب إلى أن مفهوم النظام أو مفهوم الوحدة، والذي تحيل عليه العلوم اليوم، يكون ذا معنى فقط كمفهوم تنظيمي، ففي شكله التنظيمي، يستطيع أن يبني توجهه نحو خصوصية الفروع

والتخصصات العلمية بشكل نقدي بنّاء. كما يخلص الفيلسوف وعالم الأدب الألماني ميتلشتغاس إلى قُبُوع العلوم الإنسانية في هامش النظام العلمي، بينما تُعتبر العلوم الطبيعية علوماً نموذجية، متبوعة بالعلوم الهندسية لأنها ترمز إلى تقدم العالم الحديث وإلى نتائج هذا التقدم.

العلوم الإنسانية في نظام العلم

يبدو أن العلوم الإنسانية تقع اليوم على هامش النظام العلمي في وعي العامّة التي تعتبِر العلوم الطبيعية علومًا نموذجية كلّما تعلّق الأمر بمسألة العلوم، وتليها في ذلك العلوم الهندسية، ويرجع هذا إلى كون الإعلام العام والعالم الحديث عموما يرتبطان بنجاحات العلوم الطبيعية واكتشافاتها، وتكفي الإشارة هنا إلى قطاع الطاقة، وقطاع التغذية وقطاع الطب؛ لكي يكون هذا الأمر واضحا.

غير أن المخاوف والانشغالات تزداد عندما يتعلّق الأمر بنتائج هذه الاكتشافات والنجاحات كالنفايات وتلوث الغلاف الجوي، ذلك أن العلوم الطبيعية والعلوم الهندسية ترمز إلى تقدم العالم الحديث وإلى النتائج التي ينتهي إليها هذا التقدم في نفس الوقت. وتتعلّق الحداثة - باعتبارها شعار عصرنا هذا الذي يشكّك في حداثته البعض -بما تنتجه العلوم الطبيعية والعلوم الهندسية، وبما تقدمه العلوم الاجتماعية أكثر من اهتمامها بما تنتجه العلوم الإنسانية، التي تتمتع حاليًّا، في الوعي الجمعي، باهتمام جوهري لكن باعتراف غير كاف في الوقت ذاته. وهكذا يُتَّفق أن توجد العلوم الإنسانية على خلفية كل حداثة مثيرة للغاية، وهو حكم ظالم ينبع من تجربة مضللة ومن كثير من الشك النسقي العلمي، ومن الشك التاريخي العلمي، وهو ما سنوضحه ونفسره ونصوغه على شكل أطروحة، على النحو التالي:

1.إن المفاهيم التي تشكّل في مجموعها النظام العلمي أو نظام وحدة علمية ما - والتي تجد فيها العلوم الإنسانية مجالها البيداغوجي أيضا- هي مجرّد مفاهيم تنظيمية فحسب؛ ففي مقابل التجزيء

والانفصال الفعلي للتخصصات والفروع العلمية، فإن هذه المفاهيم تشكّل وسيلة لبناء النسق بطريقة منظمة وصحيحة .

2.إن الحديث عن ثقافتين منفصلتين لكل من العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية يقود إلى أسطورة تنبع من العجز عن فهم مختلف التطورات العلمية كتعبير عن ثقافة علمية واحدة.

3. تنشأ العلوم الإنسانية من ارث مثالي مُتواصل، و بغضّ النظر عن الظروف يعبّر هذا الإرث عن مروره عبر التاريخانية في فهمها النظري للذات وفي تاريخ نظريتها.

4 تثبث نظرية التعويضKompensationstheorie التي تشكل إثقالا للعلوم الإنسانية(العلوم الإنسانية كعلوم تواصلية) أسطورة الثقافتين، وتقود بالتالي إلى تهميش العلوم الإنسانية، والتأكيد على شكل علوم موجهةOrientierungswissenschaften افتراضية.

5 تعتمد العلوم الإنسانية على الثقافة كجوهر لكل الأعمال البشرية ولكل أشكال الحياة البشرية (إضافة إلى العلوم الطبيعية)، وهذا يعني أن العلوم الإنسانية تعتمد على فهم وتفسير الشكل الثقافي للعالم، إضافة إلى الشكل التنويري والشكل التحرري.

1.**هل يوجد نظام للعلم؟**

على ضوء إحصاء أكثر من 4000 تخصص علمي أمكن ضبطها ضمن كشّاف رابطة المدارس العليا*****، ظهر أنّه من الصعب الحديث عن نظام علمي أو ترتيب بيداغوجي لتخصصات لمثل هذا النظام. والواقع أنّه لا يوجد نظام للعلم إلّا في خيال الفلاسفة ومنظّري العلم، وليس في حقيقة الفروع والتخصصات ذاتها والتي تفتقد إلى ترتيب محدد نسقياً وعلمياً يقبله العالم بشكل عام. وقد أدّى ذلك إلى

ظهور الدعوة إلى تعدُّدية الاختصاصات Interdisziplinarität من جديد، والتي يتوجب عليها تثمين التفكير في مسألتي التخصُّص والاحترافية المميزة(وهو تفكير ما يزال غير مؤكد).

وإذا كان من الضروري وجود نظام علمي، فإنّ هذا المطلب سيقودنا إلى البحث عنه بين الفروع والتخصصات العلمية مجتمعة لا متفرقة.

ويكتسب مفهوم النظام اليوم تاريخاً فلسفياً و علمياً وبذلك فهو لم يفقد أهميته بعد؛ وكما أنّ التاريخ الفلسفي يقود إلى الفلسفة المثالية، فإنّ التاريخ العلمي يقود إلى علم الفلكcxxiv. وبحسب القول المأثور والمعروف لهيكلHegelcxxiv، فانه لا يمكننا إطلاق صفة الحقيقي إلا على ما يكون في الأصل نظاما فحسب، ففي علم الفلك مثلا وتحت وصف" نظام عالمي"Systema mundi " تعني كلمة "نظام" قسمًا من عالم فيزيائي على نحو محدَّد ومنظَّم(وفي الغالب افتراضي)حاليا هو الكون. وهو الأمر الذي لا ينطبق على الفلسفة -التي تضم هنا ما يسمى لاحقًا بالعلوم الإنسانية أيضا- فهي " نظام لازال في سيرورة التطور"cxxiv.

ولازال هذا المعنى يبدي مقاومة حتى اليوم في لغة العلوم وفي صفة "النظام الليني"(نظام النباتات المنظم حسب مواصفات الأعضاء التناسلية) أو في خطاب الأنظمة الفيزيائية (الأنظمة الحرارية والأنظمة الاجتماعية التي تظهر في سياق منظم. كذلك فان مفهوم نظام للعلوم هو من هذا النوع، فالفكرة هنا تدور حول العلوم نفسها، أي في الحقيقة، حول وجهات نظر تخُصُّ هذا النوع، موضوعاته، نظرياته، منهجياته، وبناؤه، و ليس حول الكيانات الغير فيزيائية، أو الغير اجتماعية. ومثل هذا السياق ليس معروفًا اليوم بشكل كبير بالرغم من أنه سياق مدهش كما يصفه مفهوم النظام الفلكي الأصلي، ولم يعد موجودًا بين العلوم وبالتالي فقدَ مكانه" الطبيعي"، و هو ما أثّر في سمعة العلوم نفسها.

وقد أفصح النظام الهندسي العلمي عن نفسه في الماضي في التصنيف العلمي أكثر من أي نظام آخر (بالمعنى الضيق). فقد حدَّد في حينها شريعة التكوين Bildungskanon "للفنون السبعة"القديمة التي رافقت التكوين الأوروبي وتطور العلوم الأوروبية حتى العصر الحديث. وقد فازت هذه التصنيفات بتحوّلها إلى كتاب مدرسي في الأدب الموسوعي cxxiv. و في هذا الإطار، حدثت توسيعات في الفنون الحرة بشكل جامع عند ايزيدوروفون سيفيلاIsidor von Sevilla، بينما مثلا، وتحت التأثير الأرسطي، بلغ هيكوفون فيكتور Hugo von Viktor التقليد الموسوعي في"Didascalicon de studio legendi"******عبر كاسيودور Cassiodor وبوتيوس Boethius وبورفيريوس Porphyrios ، كما ميز بين الفلسفة النظرية، والفلسفة التطبيقية، والفلسفة الشعرية أو("الميكانيكية"): وتضم أقسام الفلسفة النظرية علم اللاهوت، والفيزياء، والرياضيات، أما أقسام الفلسفة التطبيقية فتضمّ علم الأخلاق، والسياسة، وتضم أقسام الفلسفة الشعرية عند مارتيانوس كابيلا الفنون الميكانيكية،("زواج الفيلولوجيا وماركير" -الفنون السبعة الحرة هي هدية عروس ماركير) ، ويضم المنطق في هذا التصنيف أساسا تخصصات الترفيوم (النحو، والبلاغة، والجدل)*******.

وقد تحدث لفينزنز فون بوفيVinzenz von Beauvaiفي "مرآة كبيرة"Speculum maius"، وهي أكبر موسوعة شاملة وجامعة للعصر الوسيط عن أكثر من عشرين تخصصا، من حوالي ألفي مصدر.

وحتى الموسوعة الفرنسية الكبيرة التي ألفها ديدرو دالمبارتcxxiv تنتهج وجهات نظر تصنيفية، وتُلحَق كل التخصصات المعاصرة بالملكات الثلاثة: الذاكرة"Gedächtnis" والعقل "Vernunft" والخيال "Einbildungskraft"، كما جاء في كتاب لامبارت "Discours préliminaire"cxxiv تحت عنوان"العقل"، فقد قُدمت وحدة العلم هنا على وحدة الفلسفة من حيث التصنيف.

وتضم"العلوم الإنسانية"***** (science de l'homme) تخصصات المنطق، وعلم الأخلاق، وعلم النفس (الفلسفي)، وفي مقابل التصنيفات الكلاسيكية، تم الاعتراف في الوقت ذاته بالانشطار المتزايد للعلوم البحتة في إبدال العلوم الطبيعية. وتؤكّد الأقواس التصنيفية الموجودة بين الميتافيزيقيا وعلم الدين و"العلوم الإنسانية" و"العلوم الطبيعية" على وجود النظام القديم دون أن تتمكّن فعليّا من البرهنة عليه نسقياً. وأحيل نظام المعرفة في القرن18 على عناصر منفصلة و مجزّأة أكثر فأكثر، ويوافق ذلك أيضا المجهودات الحديثة من أجل تحصيل نظام للعلم، وهي مجهودات يُنظر إليها على أنها تتمة للمجهودات القديمة. ومن أمثلة ذلك: التصنيف الرباعيcxxiv الذي يميز بين العلوم التجريبية الشكلية، العلوم الطبيعية، العلوم الأنثربولوجية والعلوم الثقافية، والتصنيف الثلاثيcxxiv الذي يميز بين العلوم التأويلية التاريخية، وعلوم السلوك النسقية. ويميز التصنيف الأول، ذو التوجه التناقضي، بين المواضيع والحقول العلمية، والتصنيف الثاني هو تصنيف ذو توجه معرفي، ويميز العلوم حسب الاهتمامات المعرفية وما انبثق عنها من وجهات نظر تحليلية، وانطلاقًا من هذه المنظورات التصنيفية المختارة يتغير أيضاً "نظام" العلوم.

ومع ذلك فإنّه لا يمكن اعتبار التصنيفات بالمعنى الدقيق عرضاً للنظام العلمي، ولا حتى وسيلة مُثلى لحماية أو لإنتاج دائم لما يسمى وحدة العلم المرتبطة دائماً بمفهوم النظام، بل على العكس من ذلك فإنه يمكن للتصنيفات أن تسير جنباً إلى جنب مع الاعتراف المهم للتنوع الرئيسي للمجالات العلمية المصنَّفة كما في حالة التصنيفات الثلاثية عند هابرماس. فحتى في الموسوعة الفرنسية، عبرت فكرة الوحدة العلمية عن نفسها، ليس فقط في تصور لنظام علمي (تصنيفي)، بل أيضا في إطار تصور لسياق (نسقي)للمعرفة الإنسانية. يقول دالامبيرD'Alambert في مقدمته:"لابد من أن تعرض الموسوعة ترتيب المعارف الإنسانية و تسلسلها"cxxiv********. فالتصنيف يجب أن يجعلنا ندرك وجهة النظر الوحدوية والنسقية بشكل أكبر، بدل رصّها إلى جانب بعضها البعض بشكل متباين بكل بساطة

وبتعبير آخر فإن أي تصنيف لكي يصبح تعبيرًا عن نظام علمي أو عن وحدة علمية ما، يتوجب عليه أن يقدم نظاماً. وفي هذا المعنى يقول "كانت" على سبيل المثال: "تحت قيادة العقل، يتوجب على معارفنا أن لا تكون موسيقىRhapsodie فقط، بل عليها صنع نظام، حيث تستطيع مساندة وتشجيع أهداف هذا النظام الجوهرية، ولكنني أفهم من مفهوم "نظام وحدة " المعارف المتنوعة تحت فكرة ما"cxxiv.

إن ما يُعرّف بشكل كاف العلوم لذاتها في مقابل علوم أخرى،هو فهم الذوات العلمية الموجَّهة والمحقّقة في العمل العلمي(بجانب التصنيفات الموجَّهة معرفياً) و ليست المواضيع والنظريات والمناهج. انه(حسب كانط)، ذلك الاهتمام العقلي، والذي أوجد شكله المنهجي في العلوم. وبذلك يختلف مفهوم النظام في كتاب كانط، اعتماداً على الحديث عن النظام العلمي. فبدل مفهوم هيكل والمفهوم الفلكي، يظهر مفهوم تنظيمي. وقد توجد مجموعة من الأسباب البسيطة الأخرى، التي تجعل هذا المفهوم مناسبا أكثر و بشكل جوهري، لكي تصبح التطورات التاريخية العلمية و الأوضاع النسقية العلمية عادلة. أحد هذه العوامل هو أن التخصصات العلمية لا تتبع بسهولة نظاماً للطبيعة، وهي بهذا المعنى ليست طبيعية، فقد نشأت أكثر عبر ومن خلال تاريخ العلم، وارتبطت أيضا في المستقبل بالتطورات العلمية، وحدودها وفقًا لهذا ليست حدودًا نظرية، بل هي حدود تاريخية، وهي تتعلق بمسار العلوم، وليس بحالة معينة للعالم، والتي يمكن أن يتبعها تنظيم العلوم، أي نظامها.

ويعني ذلك أنه لا يمكننا الإجابة عن السؤال عن مكانة العلوم الإنسانية في نظام العلم، وأن الإجابة هنا لا تتم بالإشارة إلى حالة معينة للعالم وعلى نظام جاهز للعلوم يوافق هذه الحالة. إضافة إلى أن اهتمامات العقل أو اهتمامات المعرفة تحدد دينامية تطور العلوم إلى جانب ما يسمى "حالة العلم" وزوايا مشاكله في الوقت نفسه.

وسيكون غاية في السوء أن نتمنى أن تصبح الأمور على غير هذا الحال، بحيث يمتلك العالم أي العالم الفيزيائي والاجتماعي والروحي، "بناءًا ثابتًا" يعترف دون إبطاء بالبحث العلمي وتصبح العلوم بذلك مجرّد رسم لهذا البناء، وتقع العلوم على نحو ما "في نهاية العالم"، ولا يصبح للعلوم أي مستقبل بعد ذلك، فكل ما يمكن معرفته يصبح معلوماً، وكل ما يمكن اكتشافه يصبح مكتشفاً وهو أمر يصعب تصوره.

إن العلم هو جزء تكميلي من مجهوداتنا التوجيهية والتي بنهايتها نتمنى أن نحصل على ثقافة عقلانية في آخر الأمر. وفي اصطلاح هيجل، لا يتعلق الأمر باللامحدودية "السيئة"، بل بلامحدودية العقل"الحقيقية"cxxiv. تحت اهتمام العقل والمعرفة"اللانهائي"، سقطت ليس فقط وجهة النظر لفهم الذات الواقعية للعلوم، بل أيضاً وجهات النظر عن تطورها العقلي- في إطار الإجابة عن السؤال عن كيفية فهم العلوم لنفسها-.

وتتسامى الوحدة النسقية المتوخاة لتخصصات العلوم الإنسانية فيما بينها وفي مقابل العلوم الأخرى على التعريف التقليدي للعلوم الإنسانية كتخصصات لها علاقة أساسًا بمواضيع و تطورات لغوية وتاريخية وفنية، كما في حالة العلوم الاجتماعية على مجموعة من الظواهر الاجتماعية والتي تمتلكها كمواضيع للبحث العلمي.

وتبقى مثل هذه التأكيدات سطحية تماما مثل قولنا إن العلوم الطبيعية هي تخصصات تبحث في الطبيعة، فهو قول قد يكون سطحيا.كما لو أن لنا علاقة على سبيل المثال مع الطبيعة في حالة جبهة الهواء البارد، التي تبحث الظواهر الجوية وفي حالة مدار النيوتون، الذي يبحث في فيزياء المعلومات الأساسية. فهذه الطريقة الاعتيادية في حديثنا عن العلوم تعكس نظاماً لا يوجد في الحقيقة.

وتتموقع العلوم الإنسانية بشكل موهوم على حافة الحديث عن نظام للعلوم، أو عن وحدة العلم، التي تنتمي إليها أيضاً العلوم الإنسانية بشكل ما، وهو أمر يجلب معه من المشاكل أكثر مما يجلب معه من الوضوح.

ويبقى مفهوم النظام، أو مفهوم الوحدة باعتباره مفهومًا تنظيميًا يمكن تطبيقه على العلوم مفهوماً ذا معنى، لطابعه النقدي والبنّاء فحسب على هذا النحو في مقابل الفوضى الحقيقية في التخصصات، ومقابل أورام مثل هذا الاضطراب الذي يعبّر عنه التفتيت والتحلل المتزايد للفروع والانشطار الحاصل في التخصصات العلمية.

2. **الثقافتان**:

يتجلى التهميش المزعوم اليوم للعلوم الإنسانية، وقبل كل شئ في الحديث عن ثقافتين، فمن خلالها نبَّه شارل بيرسي سناو Charles Percy Snow، الفيزيائي، الروائي والموظف السامي البريطاني سنة 1959، إلى الثنائية العلمية الحقيقية للعلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية. فحسب سناو Snow، فان علاقة الثقافتين -ثقافة العلوم الطبيعية وثقافة العلوم الإنسانية - فيما بينهما تتّسم بالتجاهل المتبادل وبالفقر المتبادل. وفي هذا الإطار يزداد مستقبل العلوم الإنسانية سوءاً مقارنةً مع العلوم الطبيعية.

وبحسبه دائما فإنّ: "مستقبل العلوم الطبيعية يوجد في الدم"cxxiv، بينما يتشكل مستقبل العلوم الإنسانية فقط وبشكل عام من ماضيها، والعلوم الطبيعية هي علم، وزن وقياس، بينما العلوم الإنسانية "أدب"، تكوين وتذكُّر، و قد يكون لدى سناو بعض الحقيقة عن تطور العلوم الحديثة من خلال ذكره لهذه الفروقات السهلة ومن جانب واحد، ومن "جهة العداء للمثقفين" في تحليله للثقافة الأدبية، وبأن العلوم الإنسانية تتصرّف في حقيقة الأمر وفق عادات تفكيرها، "كما لو كانت ثقافة التبليغ هي "الثقافة

كلها"، وكما لو لم يوجد أبدا عرش الطبيعة، كما لو أن البحث في نظامه غير مهم لذاته ولا لنتائجه، كما لو أن البناء العلمي للعالم الفزيائي في عمقه الروحي و تعقيداته وتصاميمه، ليست هي الخدمات المجتمعية الأجمل والأروع للروح البشرية"cxxiv. وبحسب مثال سنو المثير، وهو يقرأ شكسبير، فان الثقافة بشكل عام ليست هي معرفة الأساس الثاني لعلم الديناميكا الحراريةcxxiv. إن الحدود بين العلوم هي حدود ثقافية، فمن ناحية يقف المتخصصون في العلوم الإنسانية على طرف، وعلى الطرف الآخر يوجد المتخصصون في العلوم الطبيعية، وكلاهما ليس لديه ما يقوله. واختيار هذا المثال هو بالتأكيد اختيار جيد، على الأقل، لأنه يجلب معه سوء الفهم وأحكامًا ترتبط بمفهوم" العلوم الإنسانية".

من الواضح انه في العالم الحديث، وهو بالمناسبة عالم يعتمد على العلم، فان العقلانيات، -وهنا عقلانيات العلوم الطبيعية وعقلانيات العلوم الإنسانية-، تتباعد عن بعضها البعض، وقد أصبحت حدود المهن، حدود النظريات، وحدود التجارب، وحدود الإدراك، حدودًا للعالم، ويبدو أن وحدته توجد تحت التصرف مثل وحدة أو نظام العلم. ويبدو أن سناو معه حق حين أصدر البيان التالي: "مجتمعنا(...) لا يزعم مرة أخرى أنه يمتلك ثقافة مشتركة"cxxiv.

إن نتيجة حالة الهدوء الانهزامية هذه هي الحصول على الثقافة الجزئية التي تكون أجزاؤها العوالم الذاتية للعالم "الموضوعي"، عالم المتخصصين في العلوم الطبيعية، والعالم الأدبي للإنسيينcxxiv، وفي الوقت ذاته تعبّر هذه الثقافة الجزئية عن عدم القدرة أو عجز الإنسان الحديث عن العيش في عالم مشترك. وقد عبر سناو عنها بمثاله:"حين اعتبر أن الأمر لا يتعلق فقط بقراءة المتخصصين في العلوم الطبيعية لشكسبير ومعرفة المتخصصين في العلوم الإنسانية بقانون علم الديناميكا الحرارية، بل يتعلق الأمر بتحرك الطبيعيين في عالم شكسبير والإنسيين في عالم الفيزياء. ويتعلق الأمر أكثر أيضًا، بأن يتعلم الطبيعيون والإنسيّون كيفية فهم العالَمين كتعبير عن ثقافة ما".

وفي أي مكان لم يُوَفَّق هذا الأمر فيه، أولم تتم المحاولة فيه بجدية، ينشأ خطر تشكيل أسطورة من القصور السيئ، أي عجز كلتا الثقافتين(بمعنى منظورين) ، عن تبليغ نفس الثقافة.

والمقصود بهذا هو أسطورة الثقافتين التي يحققها الوعي العلمي وحده من أجل أن يفقد التبليغ فعَّاليته، وهذا يعني أيضا: من أجل إخفاء عجزه الذاتي تجاه هذا التبليغ. وقد أثبتت الكثير من النقاشات المعاصرة عن "الثقافتين" عجزًا مشابهًا، و هو عجز يشترك فيه بشكل جيد وعلى حد السواء كل من الطبيعيين والإنسيين. وليس الإنسيون وحدهم الذين يجدون صعوبات في استيعاب العلوم الطبيعية كتعبير عن ثقافة مشتركة، بل حتى الطبيعيون أنفسهم يخطئون، حين يحاولون تقديم ثقافة العلوم الإنسانية على أنها فقط استعراض ذهني تكويني وبحثي للثقافات القديمة.

وتفعل العلوم الإنسانية القليل من أجل تنوير هذا الخطأ اليوم، بينما تقتنع العلوم الطبيعية أكثر بقصور الإنسيين عن استيعاب موضوعها، من أجل جعل العلوم الإنسانية أكثر فهماً. وهكذا تَثَبّت الأساطير الادراكات القائمة، حتى في حالة العلاقات أو بشكل أفضل اللاّعلاقات القائمة بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية.

الهوامش العامة:

***النص الأصلي:**

Die Geisteswissenschaften im System der Wissenschaft-The humanities in the system of science Mittelstraβ, Jürgen, 1991

Geisteswissenschaften heute :eine Denkschrift, Wolfgang Frühwald ; Hans Robert Jauβ ;Reinhart Koselleck ;Jürgen Mittelstraβ ;Burkhart Steinwachs(herausgeber)

Berlin :Suhrkamp 1991, S.15-26

العلوم الانسانية في نظام العلم، ميتيلشتغاسه، بيرغن، 1991

العلوم الانسانية اليوم: مذكرة، فولفجانج فريهفالد، هانس روبيرت ياوس، راينهارت كوزيليك، بيرغن ميتلشتغاسه، بوركاهارت شتاينفاكس،

برلين:زوركامب 1991، ص. 15-26

**المقدمة للمترجم.

*** رضوان ضاوي، (ترجمة عن الألمانية)، نموذجية العلوم الإنسانية في حوار التخصصات، مجلة البحوث والدراسات الأدبية مبدأ، ع 1، ربيع 2012، ص.123-143. دار أمل للنشر والتوزيع، تونس.

وأيضًا رضوان ضاوي، (ترجمة عن الألمانية)، تجديد وظائف العلوم الإنسانية، مجلة البحوث والدراسات الأدبية مبدأ، ع 2، صيف 2012، ص.119-139. دار أمل للنشر و التوزيع، تونس

**** قدّمت قراءة لهذا الكتاب في مجلة رباط الكتب:

رضوان ضاوي، ثقافة العلوم الإنسانية، مجلة رباط الكتب، عدد 13، ربيع 2013

الرابط الالكتروني للمجلة: http://www.ribatalkoutoub.com

*****رابطة المدارس العليا الألمانية der deutsche Hochschulverband(DHV): الممثل المهني للأساتذة الجامعيين بألمانيا، تأسست في 4 مارس 1850 بهانوفر. ينتمي الى هذه الرابطة أكثر من 28.000 عضو من مختلف التخصصات وهي بهذا تعدّ أكبر تجمُّع للعلماء في أوربا. من أهداف هذه الرابطة الدفاع عن حرية البحث العلمي والتدريس، تمثيل اهتمامات العلماء أمام الدولة والمجتمع والجامعة ووسائل الإعلام، وتدعم الباحثين الشباب وتنظم الندوات العلمية . وتصدر الرابطة مجلة شهرية وهي مجلة "البحث والتدريس."

****** يمكن ترجمة عنوان الكتاب باللغة الألمانية على هذا النحو: "Anleitung zum Studium des lesens und des Auslegens"، و باللغة العربية: "مدخل الى دراسة القراءة و التفسير"، ويشكل الكتاب مقدمة أو مدخلاً إلى دراسة علم الدين، وفي الفصول1-3 يعالج الكتاب مسألة الفنون السبعة الحرة، و في الفصول4-6 يتطرق الكتاب إلى القراءة و الكتاب المقدس.

******* Trivium: تشير الكلمة اللاتينية تريفيوم إلى مكونات المسار التعليمي بجامعات العصر الوسيط، وهي النحو(مع الأدب)، البلاغة (مع المنطق) والجدل)مع الحقوق والأخلاقيات)، وهي التخصصات الثلاثة من بين الفنون السبعة الحرة. والتريفيوم يطلق اليوم على مجلة ألمانية فرنسية الكترونية تهتم بمواضيع العلوم الإنسانية وعلوم الاجتماع.

******** الاقتباس في النص الأصلي باللغة الفرنسية وهو:

"Die Enzyklopädie doit exposer (…) l'ordre et l'enchaïnement des connaissances humaines ".



معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص في جامعة الخليل

إعداد د.عطا أبو جبين ـ محاضر غير متفرغ في جامعتي الخليل والقدس المفتوحة

د. إدريس جرادات-مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي في سعير ـ الخليل

Abstract

This study aimed to identify impediments to study the Arabic language as seen by specialize students in Hebron University for the second year, third and fourth

The study Specifically tried to answer the main question as follows

What are the main obstacles to study the Arabic language as seen by the specialized students in the bachelor's programme?

Six study questions were branched out from the main one.

The hypotheses :

Six hypotheses were summarized as follows: there are no statistically significant differences at the level of (α = 0.05) between the impediments to study the Arabic language as seen by the students of specialization and between the study variables: age, sex, place of residence, and the level of the school year, and the student's knowledge in English, and average in high school.

Researchers used a descriptive approach, and developed a questionnaire to collect data, they verified sincerity and persistent educational and appropriate statistical ways, as the value of reliability coefficient Cronbach's alpha (was (., 732) and longer acceptable in such research. The study population consisted of all students in specialty language Arabic at the University of Hebron (the level of a second year and third and fourth) and totaling (68) students who study Arabic. The study found the following results

The obstacles related to the community in the first place where the overall percentage (2.44). Followed by the constraints related to the faculty member, and teaching methods are equally likely (2.21). Then the regulations and instructions (2.17) and then course decision (2.15), and the lowest obstacles related to the student (2.03). Regarding the results of assumptions study, the results show no statistically significant differences at the level (α = 0.05) between the constraints study Arabic as sees students specialization and between the study variables: age, sex, place of residence, and the

level of the school year, and the student's knowledge in English, and average in high school. Based on these results came out the study recommendations and proposals to perhaps contribute to solving this problem

ملخص:

هدفت هذه الدراسة إلى تعرف معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص في جامعة الخليل لطلبة السنة الثانية والثالثة والرابعة.

وبالتحديد حاولت الدراسة الإجابة عن السؤال الرئيس الآتي:

ما أهم معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص من فئة البكالوريوس ؟

وتفرعت منه أسئلة الدراسة الست .

أما فرضيات الدراسة فتكونت من ست فرضيات نجملها كالآتي : لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى (α = 0.05) بين معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص وبين متغيرات الدراسة :العمر، والجنس ،ومكان السكن ، ومستوى السنة الدراسية، ومعرفة الطالب باللغة الانجليزية، ومعدله في الثانوية .

استخدم الباحثان المنهج الوصفي، وطوّرا استبانة لجمع البيانات، وتم التحقق من صدقها وثباتها بالطرق التربوية والإحصائية المناسبة، حيث بلغت قيمة معامل الثبات كرونباخ الفا(.,732) وهذا المعامل يعد مقبولا في مثل هذه الأبحاث وتكوّن مجتمع الدراسة من جميع طلبة تخصص اللغة العربية في جامعة الخليل(مستوى سنة ثانية و ثالثة ورابعة) والبالغ عددهم (68) طالبا وطالبة وهم عينة الدراسة. وقد توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

تأتي المعوقات المتعلقة بالمجتمع في المقام الأول حيث بلغت النسبة الكلية للمتوسطات (2.44) يليها المعوقات المتعلقة بعضو هيئة التدريس ، وطرق التدريس بنسبة متساوية (2.21) . ثم الأنظمة والتعليمات (2.17) ثم المساق المقرر (2.15) ، وأدناها المعوقات المتعلقة بالطالب (2.03).أما فيما يتعلق بالنتائج المتعلقة بفرضيات الدراسة فقد أظهرت النتائج عدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى (α = 0.05) بين معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص وبين متغيرات الدراسة: العمر، والجنس ،ومكان السكن ، ومستوى السنة الدراسية، ومعرفة الطالب باللغة الانجليزية، ومعدله في الثانوية .وبناء على تلك النتائج خرجت الدراسة بتوصيات ومقترحات لعلها تسهم في حل هذه الإشكالية.

مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم: ((الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان)) (صدق الله العلي العظيم)

إن للغة قسطاً كبيراً من الدراسات العلمية في مختلف حقول العلوم الإنسانية. إنها آية لإبداع العقل، ومرآة صافية لثقافة المجتمعات البشرية. فاللغة ليست مجرد أداة للتعبير عما في النفس من الأفكار والأحاسيس، بل تتجاوز هذا الحد, بتأثيرها الفاعل في نفس المتكلم والمخاطب, من خلال صبغ المضامين بصبغتها. (خاقاني، 2005م: 1).

واللغة وثيقة الصلة بالإنسان وبيئته، فهي تظهر المجتمع الإنساني على حقيقته. وليست اللغة رابطة بين أعضاء مجتمع واحد بعينه، وإنما هي عامل مهم للترابط بين جيل وجيل، وانتقال الثقافات عبر العصور لا يتأتي إلا بهذه الوسيلة. كما تسهم اللغة في عملية التفريغ النفسي للشحنات العاطفية المؤلمة التي تعتري الإنسان أحيانا؛ مما يدفعه إلى الإبداع في التعبير عن هذه العواطف بروائع أدبية خالدة تثري الخيال والوجدان، وتبعث في النفس الراحة والاطمئنان، إضافة إلى أن الإبداع في اللغة يسهم

بشكل كبير في الإبداع في جميع المجالات الأخرى؛ فلا يستغني عنها باحث ولا عالم ولا مفكر كي يصوغ لنا ما توصل إليه من نظريات وأفكار في قالب لغوي يتناسب مع الموضوع الذي يطرحه، فاللغة كما يقول ثورندايك: هي أعظم ما ابتكره وأبدعه الإنسان (الزراد، 1990م: 9) .

من هنا كانت أهمية التطرق إلى هذا البحث ؛ حيث يرى الباحثان إعراض الطلبة وبخاصة من ذوي المعدلات العالية في الثانوية العامة عن الإقبال إلى هذا التخصص المهم عالميا وعربيا وقوميا وإسلاميا ، فلا بد من التطرق إلى هذه المعضلة وسبر أغوارها وهذا ما حدا بالباحثين بالدرجة الأولى إلى طرق أبواب هذه المشكلة التي غفل عنها كثير من الدارسين ولم يتحدثوا عنها بموضوعية تامة؛ بل كثرت الشكوى من ضعف الطلبة في اللغة العربية أحيانا ، ومن صعوبتها أحيانا أخرى، ومن عجزها عن مواكبة العصر، وكثرت الاتهامات والهجوم على اللغة وبخاصة من أصحابها وكثرت الدعوات إلى استبدالها أو تغيير الحرف العربي أو الكتابة بالعامية وكثير من هذه الدعوات المغرضة المشبوهة كانت تغلف بغلاف الحرص على التقدم ومواكبة العصر ومسايرة الآخرين في استبدال لغتهم الأم؟ ونحن نتعجب من هذه الطروحات العقيمة؟! فهل غيرت اليابان أو الصين أو كوريا ...لغتهم لكي يصلوا إلى ما وصلوا إليه الآن! وهل استبدلوا حروف لغتهم على تعقيداتها المختلفة ؟! وهل اشتكوا من صعوبتها .... الإجابة واضحة لكل ذي بصر وبصيرة ، والأهداف مكشوفة من وراء تلك الدعوات والاتهامات التي بدأت تؤثر فعليا في طلبتنا وفي الدارسين لهذه اللغة ، حتى صرنا نسمع من بعض الطلبة عبارة : لم أقبل في التخصصات الأخرى فدرست هذه المادة ويقولونها على استحياء وكأنها نقيصة مستشعرا العجز في نفسه وفي لغته، ولا نريد ان نسهب في هذا المجال ولكن علينا بالمقابل تغيير مفاهيم مجتمعنا أولا عن لغته وأهميتها حتى نقنع طلبتنا ودارسي اللغة بأهميتها من جميع النواحي الفكرية والاجتماعية والتراثية والقومية والإنسانية ....ومن هنا كان البحث والتنقيب عن هده المعوقات وأين تكمن وما أكثرها أهمية بالنسبة للطلبة .

الإطار النظري للباحث:

لم يعد خافيا أن هناك كثيرا من اللغات مهددة بخطر الانقراض، أو التراجع، ولم تسلم من ذلك لغات عالمية كانت تعد حتى وقت قريب من أقوى لغات العالم وأكثرها انتشارا، ولم تكن العربية بمنأى عن ذلك على الرغم من أن هناك من يستند إلى أن التعهد القرآني في الذكر الحكيم بحفظ كتابه يعني ألا خوف على العربية ولا العرب ... وهناك من يرى بأن المحتوى الرقمي لها على صفحات الإنترنت محرج لها ولأهلها ... مما يحدونا إلى وضع بعض الحقائق عن واقع عربيتنا اليوم ، وما نعانيه...

فبالجملة حال العربية اليوم لا يسر، ووضعها متقلقل، ومهزوز، وتدور حولها الظنون كما يقول نهاد الموسى؛ وهذه حقيقة يؤكدها كل من تعرض لهذا الموضوع الشائك، ولكننا نرى الأمل المشرق ـ ولا نبالغ في ذلك ـ وأن المستقبل سيحمل لنا مفاجآت جميلة عن اللغة العربية كما نرى من واقعنا اليوم على الرغم مما تحمله هذه العبارة من موقف مناقض لما سأعرضه إلا أن هناك من الدلائل حتى عند الناطقين بغيرها تشير إلى ذلك ، وقد كانت اللغة العربية قديما كما وصفها أحد المستشرقين وهو يهزأ بها ويسخر من العرب ويصفها بأنها " لغة جمالين" مستندا على غزارة ما ورد في أحد المعاجم العربية وهو المخصص لابن سيدة عن وصف الإبل.، ولكنها على الرغم من ذلك استطاعت أن تثبت نفسها أمام أكبر حضارات العالم آنذاك، وتستوعب كل ثقافاتها وما وصل إليها من علوم حتى ذلك العصر والشواهد على ذلك أكثر من أن تحصى .

لقد شهد نهاية القرن المنصرم ظاهرة جديدة أطلق عليها علماء اللغة " ظاهرة موت اللغات "إذ يقدر المتتبعون لهذه الظاهرة أنه تموت في العالم لغة كل اثني عشر يوما، وموت اللغة يعني موت آخر الناطقين بها. وأصبح الحديث والبحث في مصير اللغات الشغل الشاغل للعلماء، وأصبحت هذه الظاهرة عنوانا ملفتا من عناوين العولمة اليومية، وكتب عن ذلك الكثير ، ومن ذلك أن عدد لغات العالم حاليا ستة آلاف وثمانمائة، وأن خمسين إلى تسعين بالمائة من هذه اللغات ستختفي مع نهاية القرن الواحد والعشرين، مما أفزع الناطقين باللغات البشرية ومنها لغات عالمية ، وقد تساءل بعض علماء

اللغة الفرنسيين على سبيل المثال : هل سيكون مصير اللغة الفرنسية كمصير اللغات الهندية الأمريكية؟ ,وأصبح السؤال الذي يدور على أغلب الألسنة : هل ستنقرض اللغات القومية أمام زحف اللغة الإنجليزية التي تسيطر على الإنترنت ... ، وبعد أن أصبحت لغة التخاطب في المؤتمرات العالمية ؟

وكما يقول العالم اللغوي المعاصر نهاد الموسى في كتابه الشهير قيم الثبوت وقوى التحول:" ولم تكن العربية بمنجى عن هذا النذير ـ إذ هي عند بسام بركة ـ في مطلع اللغات المهددة.(الموسى ، 2007).

ولكن هناك من يعترض على أورده بسام بركة في مقال له بعنوان (اللغة العربية وتحديات العصر الحديث، 2005) بأن العربية لن تواجه هذا المصير مستندا في ذلك على شواهد ، وآراء علماء ليسوا من المتحيزين للعربية ولا للعرب ، فقد أعلن الكاتب الإسباني " كاميلو جوزي سيلا " الحائز على جائزة نوبل في الأدب عام 1989 عن توقعاته حول مصير اللغات الإنسانية وتنبؤاته المستقبلية بما ستؤول إليه الألسنة البشرية العالمية وتوصل إلى أن اغلب لغات العالم ستنقرض وتتقلص ، ولن يبقى من اللغات البشرية إلا أربع قادرة على الحضور العالمي وعلى التداول الإنساني ، وهي : الإنجليزية والإسبانية والعربية والصينية .(الموسى :2007،).

ويعزز الموسى هذا الرأي ؛ بأن المعترضين على موقف بركة السابق يرون العربية إحدى أوسع لغات العالم انتشارا ، ويرون أن المستقبل لها وللغة اليابانية ، وأن منزلتها بين اللغات العالمية ستتقدم، حيث تشير جداول تصنيف انتشار اللغات في نهاية القرن الماضي إلى أن اللغة العربية تتبوأ منزلة بين اللغات الإقليمية العالمية إلى جانب الصينية والفرنسية والروسية والإسبانية ، في حين تجعلها الجداول الإحصائية البيانية الخاصة بصعود اللغات وانحدارها لعام 2050 في مصاف اللغات الكبرى

مع الهندية والأردية ، والإنجليزية والإسبانية ، بل يصنفها بعض العلماء من ضمن اللغات "القواتل" ، وهي : الإنجليزية ، والإسبانية ، والروسية ، والعربية ، والسواحلية ، والصينية ، والأندونيسية ، والملايوية .

وبالمقابل إذا تطرق الباحثان إلى اللغة والعولمة ، ويُعنى بذلك تواجد لغتنا العربية على الإنترنت، فستصدمنا الحقائق الواقعية المذهلة ، فأول ما يلاحظه المتصفح أن العربية تكاد تندثر وسط اللغات الأخرى، حيث تسيطر اللغة الإنجليزية على معظم مواقع الإنترنت في العالم، وأصبح العرب ينشرون أبحاثهم أو يترجمونها إلى اللغة الإنجليزية، وصارت طريق الشهرة المعبد للكتاب والباحثين والعلماء مما يعزز من وجود هذه اللغة-أعني الإنجليزية - ويهمش لغتنا العربية إلى أقصى الحدود، وقد بلغ المحتوى الرقمي المنشور على شبكة الإنترنت، ونقصد بالمحتوى الرقمي : المواد المعرفية المكتوبة باللغة العربية، والتي تعد للنشر على الإنترنت، سواء أكان هذا النص يأخذ شكل النص العربي، أم المادة السمع بصرية أم الأشكال أم البرامج والقطع البرمجية ".

وبحسب الإحصاءات العالمية المنشورة تحتل اللغة الإنجليزية ما نسبته (68.4 %) من مجموع الصفحات المنشورة ، تليها اللغة اليابانية(5.9 %) ثم الألمانية (5.8 %) ثم الصينية (3.9%) ثم الفرنسية (3%) فالإسبانية (2.4 %) فالروسية (1.9%) تليها اللغة الإيطالية والكورية بنسب (1.6 %) و(1.3 %) على التوالي(فريحات ، 2007) .

وتشير هذه الإحصاءات إلى أن اللغة العربية لا تعد من ضمن اللغات العالمية على الإنترنت، على الرغم من أن اللغة العربية تأتي عالميا من ضمن اللغات الست الأولى من حيث عدد الناطقين بها، وتعد إحدى اللغات الخمس المعترف بها من قبل الأمم المتحدة .

وفيما يتعلق بنسبة استخدام الإنترنت من الناطقين باللغة العربية فإنهم يشكلون (0,89 %) من مجموع مستخدمي الإنترنت ، في حين أن سكان العالم العربي يمثلون 5 % من مجموع سكان العالم .

أما إذا انتقلنا إلى نوعية المنشور فمن الحقائق المفزعة أن المحتوى الرقمي العربي المنشور على الإنترنت يوصف بالضعف والفقر ، كما أنه قليل ومجزأ وغير منظم إضافة إلى أن طريقة تقديمه غير احترافية مع غياب وجود محرك بحث فعال في اللغة العربية ، وعدم وجود عدد كاف من البوابات الإليكترونية التي تنظم تجميع المعلومات ضمن محتوى اليكتروني فعال ومترابط . (فريحات ، 2007)

ما واقع لغتنا الحقيقي وكيف كانت وكيف سيطرت على لغات العالم ولماذا ؟ هذا ما سنطرحه بالمقابل لما تم طرحه سابقا كي نصل إلى الأسباب الحقيقية لمكونات الضعف ولماذا تسود لغة وتضمحل لغة فما هو ارتباط اللغة بالفكر وما هي أسباب قوة اللغات وضعفها وانحسارها ولنا عبرة في تاريخنا اللغوي لا لنجتر ذلك التاريخ بل لاتخاذ العبر منه والتسليط على النقاط المضيئة في لغتنا ومحاولة استعادتها للمكانة اللائقة بها فاللغة والفكر لا ينفصلان أبدا وكلما كان تفكير الأمة وإنتاجها الفكري غزيرا كانت لغتها قوية وفعالة وواسعة الانتشار.

لقد أظهرت نتائج كثير من الدراسات، وآراء علماء النفس ارتباط اللغة بالإبداع، والتفكير الإبداعي، فقد أكد فريمان (Freeman) أن التميز اللغوي والمعاناة الاجتماعية من خصائص المبدعين (Freeman,1995).

كما أوضح جاردنر (Gardner) تمتعهم بمهارات لغوية عالية (Gardner, 1983 :32).

وذكر كل من ديفز Davis (1992) وبورش Burch (1986) أن من الخصائص اللغوية الإبداعية اللعب بالأفكار، ومرونة التفكير، واستخدام الصور الحسية، والطلاقة، وإعطاء بدائل متعددة وغريبة للفكرة الواحدة، وغزارة المحصول اللغوي. (السرور،2002م: 98 - 116).

كما أكد ميريت (Merrit) أننا إذا أردنا أن نكشف عن منهج دولة ما، فعلينا أولا أن نفحص كتب القراءة في اللغة الأم المقررة في ذلك المنهج؛ لأنها تعكس واقع المنهج وطبيعته، ثم الفلسفة السائدة في تلك الدولة، والتي يفترض أن يكون المنهج مرآتها ... وكتب القراءة بؤرة تلك المرآة. Merritt, J . p,1972, (143). ومعروف أن كتب القراءة هي الوعاء الحقيقي للغة .

إن علاقة اللغة بالفكر كما يرى علماء النفس ظاهرتان ملتحمتان، ولا يمكن التفريق بينهما، وذلك لأن الكلام الذي لا يعكس أفكارا مصدرها الأشخاص المتكلمون يمكن اعتماده لقياس مدى نمو وتقدم الفكر (بوشوك، 1994م: 119).

ويرى سوسيور أن العلاقة بين اللغة والفكر يمكن مقارنتها بالورقة؛ فإحدى صفحاتها هي الفكر، والصفحة الأخرى هي اللغة، وكما أننا لا نستطيع أن نعزل وجهي الورقة فإننا لا نستطيع أن نعزل بين اللغة والفكر، وإنما نرى نوعا من التجريد البحت للعنصرين النفسي والصوتي. (فضل، 1985م: 43).

ويرى السامرائي أن اللغة هي أداة الفكر، ويؤكد عدد كبير من العلماء بوجود علاقة عضوية بين اللغة والفكر، فقد عرفها ابن خلدون بأنها ملكة في اللسان للعبارة عن المعاني. ويرى مالنيوفسكي أن وظيفة اللغة ليست مجرد وسيلة للتفاهم أو التواصل فحسب؛ بل هي حلقة في سلسلة النشاط الإنساني المنظم، وهي جزء من السلوك الإنساني. (أبو جبين، 1994م: 7).

ويعد التفكير أحد الوسائل الأساسية في التحصيل المعرفي، كما أن عملية ارتقاء اللغة تؤدي إلى مهارات التفكير. وقد اعتبر واطسون زعيم المدرسة السلوكية أن الفكر هو اللغة (الزراد، 1990م: 75).

ونحن نرى بأن اللغة العربية هي الوعاء الحقيقي لفكرنا وتفكيرنا وثقافتنا وتعكس مدى رقينا أو انحطاطنا وكما يقول أهل النسبية اللغوية بان لغتي هي عالمي وحدود لغتي هي حدود عالمي ، وما من صراع سياسي إلا ويبطن في جوفه صراعا لغويا.

ويضيف خاقاني بأن اللغة إحدى أهم أركان الشخصية الإنسانية، والتعاريف القديمة للغة التي كانت ترى أن اللغة مجرد أداة لنقل الأفكار والأحاسيس تعرضت في الآونة الأخيرة لهجمة عنيفة من قبل المدارس الحديثة التي تؤمن باندماج اللغة والفكر في تكوين الكيان البشري (خاقاني، 2005م: 2).

ومن الجدير بالذكر ان اللغة العربية قد سيطرت تماما على اللغات الأخرى في أوج قوة العرب الفكرية والسياسية وذلك بشهادات غير عربية؛ فقد أوضح كوستاف لوبون في كتابه " حضارة العرب" أن العربية أصبحت اللغة العالمية في جميع الأقطار التي دخلها العرب حيث حلت تماما محل اللهجات التي كانت مستعملة في تلك البلاد كالسريانية واليونانية والقبطية ... وقد عربت أهم المصنفات اليونانية في عهد العباسيين وانتشرت العربية في أنحاء آسيا، كما ذكر بأن العربية ظلت أداة للثقافة والفكر في إسبانيا حتى عام 1570م . (أبو جبين : 2011 : 5)

وقد وصفها فيكتور بيرار إلى بأنها أغنى وأبسط وأقوى وأرق وأمتن وأكثر اللهجات الإنسانية مرونة وروعة ؛ فهي كنز يزخر بالمفاتن ويفيض بسحر الخيال وعجيب المجاز رقيق الحاشية مهذب الجوانب رائع التصوير .

يقول ماسينيون: إن المنهاج العلمي قد انطلق أول ما انطلق باللغة العربية ومن خلالها انتقل إلى الحضارة الأوروبية ، وأن اللغة العربية أداة خالصة لنقل بدائع الفكر في الميدان الدولي وأن استمرار حياة اللغة العربية دوليا لهو العنصر الجوهري للسلام بين الأمم في المستقبل.

ومما يجدر ذكره أن الحروف العربية تكتب بها كل من اللغات التركية ، والفارسية ، والماليزية والأندونيسية ، وأجزاء كثيرة من الحبشة وجنوب إفريقيا وبلاد الأندلس ، والهند والأفغان وبلاد آسيا الوسطى والبلقان . (خيري ركوة ، 2005) . وهذا من أكبر الأدلة على عالمية هذه اللغة وبقائها حية نابضة ، وهي تحتل اليوم اللغة الخامسة في المجامع الدولية إلى جانب اللغات الحية الأخرى .

من أكبر التحديات التي تواجهها اللغة العربية اليوم ما نراه من إعراض عن دراستها وما نراه من اهتمام زائد وخطير بدراسة اللغة الإنجليزية ، فكيف نعيد اللغة إلى سابق عهدها ؟ وكيف نوجه طلبتنا المتميزين لدراسة اللغة العربية وموضوعاتها المختلفة ؟ وكيف نحدث التغير المطلوب في قناعات أبنائها للاهتمام بها وعصرنتها ؟ وكيف نقضي على معوقات دراستها ؟

من خلال هذه الأسئلة وغيرها ... ومن هذا المنطلق سنتعرض لهذه الإشكالية وسنلقي الضوء على حيثياتها المتنوعة والمتشابكة ، ونربط ذلك كله بما نواجهه من معضلات في عصرنا الحالي ، لعلنا بذلك نسهم في فتح أبواب جديدة تساعدنا في التغلب على هذه المعوقات التي أصبحت تفرض نفسها علينا بإلحاح شديد، وتضعنا على المحك ، ولعلها من أخطر التحديات المعاصرة التي نواجهها صباح مساء؛ حيث تتهدد بلا هوادة وجودنا وهويتنا وكياننا . ومن هنا برزت مشكلة هذه الدراسة.

مشكلة الدراسة وأسئلتها:

اكتسب الباحث د.عطا أبو جبين خبرات عملية من الحياة الاجتماعية والبحثية والأكاديمية والإدارية من خلال تدريسه لمساقات اللغة العربية في جميع المراحل الدراسية وعمله كخبير لمناهج اللغة العربية ومؤلف لكتب اللغة العربية، ملاحظات جمه وكما اكتسب الباحث د.جرادات من خلال تحريره لمجلة السنابل التراثية وإدارة مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي في سعير علاقات وثيقة مع مؤسسات المجتمع المحلي والمراكز البحثية والملاحظات والمقدمات والتغذية الراجعة الأمر الذي مهد السبيل لمتابعة سير العمل لدراسة معوقات دراسة اللغة العربية وكذلك الملاحظات التي كان يحس بها أو يسجلها عن وجود مشكلة ومن أهمها:

تذمر العديد من ذوي الطلبة الذين يتخصصون في اللغة العربية من جدوى دراستهم في ظل سوق العمل الحالي.

عدم إقبال الطلبة من ذوي المعدلات المرتفعة في الثانوية العامة على دراسة اللغة العربية.

على الرغم من الجهود التي تبذلها الجامعات من أجل الارتقاء وتطوير الأداء , وجهود المؤسسات المدنية والقومية ومؤسسات المجتمع المدني إلا أن جوانب القصور تتمثل ما يلي:

إشاعة جو من التذمر والشكوى من الاستمرارية في التخصص.

الضغط النفسي نتيجة التبرم والشكوى من قبل الطلبة الذين يدرسون التخصص.

محدودية مجالات عمل خريج اللغة العربية وانحصاره في التدريس على الأغلب .

وقد تمثلت أسئلة الدراسة في السؤال الرئيس الآتي :

سؤال الدراسة الرئيس: ما هي مظاهر معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص ؟

ويتفرع من هذا السؤال الرئيس الأسئلة التالية :

أولا : ما المعوقات المتعلقة بالطالب ؟

ثانيا: ما المعوقات المتعلقة بعضو هيئة التدريس؟

ثالثا: ما المعوقات المتعلقة بالأنظمة والتعليمات؟

رابعا: ما المعوقات المتعلقة بالمساق المقرر؟

خامسا: ما المعوقات المتعلقة بطرق التدريس؟

سادسا: ما المعوقات المتعلقة بالمجتمع المحلي؟

فرضيات الدراسة:

الفرضية الأولى:

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى ($\alpha = 0.05$) بين معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى متغير الجنس.

الفرضية الثانية:

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى ($\alpha = 0.05$) بين اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى متغير العمر. الفرضية الثالثة:

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى ($\alpha = 0.05$) بين اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى مستوى الدراسة.

الفرضية الرابعة:

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى ($\alpha = 0.05$) بين اتجاهات الطلاب في معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى مكان السكن.

الفرضية الخامسة:

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى ($\alpha = 0.05$) بين اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى معرفة الطالب باللغة الانجليزية .

الفرضية السادسة:

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى ($\alpha = 0.05$) بين اتجاهات الطلبة نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى معدل الثانوية العامة.

متغيرات الدراسة:

تضمنت الدراسة المتغيرات المستقلة التالية: العمر، والجنس ، ومكان السكن، ومستوى السنة الدراسية ، ومعرفة الطالب باللغة الانجليزية، ومعدله في الثانوية.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في أنها:

تساعد أعضاء هيئة التدريس ورؤساء الأقسام وعمداء الكليات في التعرف على معوقات دراسة اللغة العربية في كل مجال من مجالات الدراسة.

قد تفيد المختصين في تعرف معوقات دراسة هذه المواد في كل مجال من مجالاتها،وفي وضع الحلول الملائمة للتغلب على بعض تلك المعوقات، أو إيجاد البدائل التي تحد من البعض الآخر من تلك المعوقات وبالتالي العمل على تحسين تدريس ودراسة هذه المواد.

قد تفيد القائمين على وضع وتطوير المناهج والمقررات الجامعات الفلسطينية ، وفي وضع الاستراتيجيات التي تساعد على النهوض بتدريس هذه المواد.

قد تفيد المدرسين ومديري ومديرات المدارس في كيفية تسهيل ومساعدة معلم هذه المواد على تدريسها.

5- أهمية وطنية ؛حيث تنمي الشعور القومي عند الطلبة بالاعتزاز بلغتهم وتراثهم وانتمائهم إلى حضارة عريقة ؛ مما يؤدي إلى إبداعهم .

6- أهمية نفسية ، حيث تسهم في رفع معنويات الدارسين حين يشعرون بأهمية هذه اللغة وعراقتها ، ومرونتها وقدرتها على المواكبة والتطور.

7- أهمية علمية؛ حيث تفتح بابا رحبا للدارسين للولوج إلى هذه الإشكالية والعمل على تطوير أساليب تدريس اللغة العربية .

حدود الدراسة:

الحدود الزمانية: تم تطبيق الدراسة في نهاية الفصل الثاني من العام الدراسي الجامعي 2013/2012م

الحدود المكانية : جامعة الخليل.

الحدود البشرية: تم تطبيق الدراسة على 68 من طلبة السنوات الثانية، والثالثة، والرابعة في جامعة الخليل.

وتتحدد بالأداة التي استخدمت في هذه الدراسة.

مصطلحات الدراسة:

المعوقات: عرف ابن منظور العائق ب " عاقه من الشيء يعوقه: صرفه وحبسه والتعويق معناه إذا أراد أمراً صرفه عنه صارف.

وفي معجم علوم التربية العائق هو صعوبة يصادفها المتعلم يمكن أن تعوق تعلمه.

وفي هذه الدراسة يمكن تعريفها بأنها: مجموعة من الأسباب التي يؤدي وجودها إلى التأثير السلبي على فاعلية وكفاءة دراسة وتدريس اللغة العربية.

مجتمعات الدراسة:

يتألف مجتمع الدراسة من جميع طلبة تخصص اللغة العربية خلال الفصل الثاني من العام الدراسي (2013-2012) واقتصرت على السنوات الثلاث الأخيرة، والبالغ عددهم (68) طالبا وطالبة .

عينة الدراسة:

شملت العينة الأصلية جميع طلبة التخصص حيث تم توزيع الاستبانة على جميع طلبة التخصص في السنوات الثلاث الأخيرة وقد تم استثناء السنة الأولى لحداثتهم في الدراسة الجامعية وبلغ عدد الاستبانات الراجعة (46) استبانة ،ويعزى ذلك إلى غياب بعض الطلبة، لقرب امتحانات نهاية الفصل، ويعد هذا العدد كافيا وممثلا لمجتمع الدراسة حيث يمثل اغلبية الطلبة كما تمثل تمثيلا عشوائيا لكل متغيرات الدراسة: الجنس، والعمر، ومستوى السنة الدراسية ومكان السكن ومعرفة الطالب باللغة الانجليزية ومعدل الثانوية العامة. والساالويبين الجدول رقم (1) يبين متغيرات عينة الدراسة:

جدول (1)

خصائص العينة الديمغرافية

المتغيرات	العدد	النسبة المئوية	القيم الناقصة
	الجنس		
ذكر	10	21.7	
أنثى	36	78.3	
	العمر		
من21-24 سنة	42	91.3	1
من25-29 سنة	3	6.5	
	مستوى السنة الدراسية		
ثانية	12	26.1	
ثالثة	17	37.0	
رابعة	17	37.0	
	مكان السكن		
مدينة	18	39.1	
قرية	25	54.3	
مخيم	3	6.5	
	معرفتك باللغة الانجليزية		
عالية	3	6.5	
متوسطة	31	67.4	
منخفضة	12	26.1	
	معدل الثانوية العامة		
74-65	3	6.5	

84-75	31	67.4	
84 فما فوق	12	26.1	

أداة الدراسة:

استخدم الباحثان في الدراسة الحالية أسلوب المسح بالعينة (الاستبانة) لجمع البيانات، ولمعرفة معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص ،حيث قام الباحثان بتطوير استبانة تكونت من قسمين رئيسيين: اشتمل القسم الأول على معلومات عامة، ضمت متغيرات الدراسة المستقلة وهي: الجنس، والعمر، ومستوى السنة الدراسية ومكان السكن، ومعرفة الطالب باللغة الانجليزية، ومعدل الثانوية العامة.

القسم الثاني: ويشتمل على فقرات الدراسة والبالغ عددها (64) فقرة، حيث تم حذف خمس فقرات تضمنت سؤالا وصفيا إنشائيا لم يجب عليه الطلبة في آخر كل مجال وهو(غير ذلك) وقد تم حذفه تلقائيا من خلال التحليل وبذا تكونت الاستبانة من 64 فقرة وكان عدد الاستبانة الموزعة على الطلبة 69 فقرة كما هو موضح في الملحق وقد ضمت الاستبانة ستة مجالات وهي:

المجال الأول: المعوقات المتعلقة بالطالب.

المجال الثاني: المعوقات المتعلقة بعضو هيئة التدريس.

المجال الثالث: المعوقات المتعلقة بالانظمة والتعليمات.

المجال الرابع: المعوقات المتعلقة بالمساق المقرر.

المجال الخامس: المعوقات المتعلقة بطرق التدريس.

المجال السادس: المعوقات المتعلقة بالمجتمع المحلي.

صدق أداة الدراسة:

قام الباحثان بالتحقق من صدق أداة الدراسة، بعرضها على مجموعة من الأخصائيين التربويين وعلم النفس والذين أبدوا بعض الملاحظات حولها ؛حيث جرى تعديل وحذف وإضافة بعض الفقرات بناء على مقترحات المحكمين ، وعليه تم إخراج أداة الدراسة بشكلها الحالي.

ثبات أداة الدراسة:

تم التحقق من ثبات أداة الدراسة بفحص الاتساق الداخلي لفقرات الأداة بحساب معامل كرونباخ ألفا (Cronbach Alpha) على عينة الدراسة الكلية حيث بلغت قيمة الثبات(0.732)، وبذلك تتمتع الأداة بدرجة جيدة من الثبات.

منهج الدراسة وإجراءاتها:

تحقيقا لأهداف الدراسة استخدم الباحثان المنهج الوصفي لتحديد معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص، نظرا لملاءمة هذا المنهج لطبيعة الدراسة، حيث أن المنهج الوصفي يهدف إلى دراسة الواقع ويهتم بوصفه وصفا دقيقا ويعبر عنه تعبيرا كميا أو كيفيا، لأن التعبير الكيفي يصف الظاهرة ويوضح خصائصها، في حين أن التعبير الكمي يعطي وصفا رقميا يوضح مقدار هذه الظاهرة أو حجمها ودرجات ارتباطها مع الظواهر الأخرى المختلفة، وبالتالي الوصول إلى استنتاجات تساهم في فهم هذا الواقع وتطويره، الأمر الذي يجعل هذا المنهج أكثر استخداما في الدراسات الإنسانية.

بعد تحديد مشكلة الدراسة والإنتهاء من إعداد الإستبانة والتأكد من صدقها وقياس ثباتها قام الباحث بتوزيع نسخ الإستبانة على عينة الدراسة، وقد ثم ذلك عن طريق المحاضرين كما تم توضيح الهدف من هذه الاستبانة وأنها لغايات الدراسة فقط ولن تستخدم أي معلومة خارج هذا النطاق ويتعهد الباحثان

بالمحافظة على سرية هذه المعلومات ، كما أعطيت الحرية للطلبة للإجابة على فقرات الستبانة وإرجاعها في أقرب فرصة تسنح لهم لكي تكون إجابتهم دقيقة وعدم ضغطهم بموعد محدد ولعل ذلك من أسباب النقص في عدد الاستبانات الراجعة ، حيث يؤمن الباحثان بأهمية ذلك في نتائج الدراسة، وتم جمع الإستبيانات التي أجاب عليها أفراد العينة ، على فترات استمرت حوالي الشهر ،وبعد أن تأكد الباحثان من أن الطلبة المتأخرين قد أهملوا أو أضاعوا هذه الاستبانات أو عدم رغبتهم في ذلك قاما بعملية الفرز واطلقت أرقام على الإجابات وادخلت الى الحاسوب لتحليل البيانات إحصائياً للتوصل الى النتائج والخروج بالتوصيات المتعلقة بموضوع البحث.

المعالجة الإحصائية:

لتصحيح الاستبانة وزعت العلامات من 1 - 3 على النحو الآتي:

تعطى القيمة الرقمية (3) للاستجابة (عالية).

تعطى القيمة الرقمية (2) للاستجابة (متوسطة).

تعطى القيمة الرقمية (1) للاستجابة (منخفضة).

بعد جمع بيانات الدراسة، قام الباحثان بمراجعة الاستبانة تمهيداً لإدخالها للحاسوب، وقد تم إدخالها للحاسوب بإعطائها أرقاماً معينة، أي بتحويل الإجابات اللفظية إلى رقمية، حيث أعطيت الإجابة عالية (3) درجات، متوسطة درجتان، ومنخفضة درجة واحدة، بحيث كلما زادت معوقات تدريس اللغة العربية زادت الدرجة والعكس صحيح. وقد تمت المعالجة الإحصائية اللازمة للبيانات، باستخراج الأعداد، النسب المئوية، المتوسطات الحسابية، الانحرافات المعيارية. وقد تم الاجابة على اسئلة الدراسة، عن طريق الاختبارات الإحصائية التالية: اختبار ت(t- test)، تحليل التباين الأحادي (ANOVA)، معامل الارتباط بيرسون (pearson correlation)، ومعامل الثبات كرونباخ ألفا (cronbach

alpha)، وذلك باستخدام برنامج الرزم الإحصائية SPSS. والجدول (2) يبين مفتاح المتوسطات الحسابية.

الجدول (2) يبين مفتاح المتوسطات الحسابية.

المفتاح	المتوسط
3-2.33	عالي
2.32-1.67	متوسط
1.66 -1"	منخفض

الدراسات السابقة:

بالرجوع إلى الأدب التربوي لم يجد الباحثان في حدود معرفتهما دراسة تتعلق بهذا الموضوع في الجامعات العربية، ولعل السبب في ذلك أن كثيرا من الباحثين يحجم عن هذه الدراسة لاعتبارات عدة أهمها أن اللغة العربية هي اللغة الأم والأساسية في الجامعات العربية ويعتقدون بأنه ليس هناك معوقات لدراستها ويبحثون بجدية كبيرة في معوقات دراسة اللغات الأخرى كالإنجليزية والفرنسية وغيرها .. ومن جهة أخرى يتناول الباحثون هذا الموضوع بالبحث والدرس لغير الناطقين باللغة العربية وهذا مجال واسع ورحب ولكنه لا يدخل ضمن نطاق بحثنا للبون الشاسع بين الدراستين ولا يمكننا اعتبار دراسة تبحث في معوقات تدريس اللغة العربية للطلبة الأجانب بأنها دراسة سابقة لهذه الدراسة لاختلاف معطياتها بشكل واضح فلا يمكن مناقشة نتائج مثل تلك الدراسات مع هذه الدراسة ،وعلى الرغم من ذلك فقد استفادت هذه الدراسة من منهجية بعض الدراسات في المجالات الأخرى كالتربية الإسلامية والدراسات الاجتماعية ولكن بقدر محدود جدا ، إضافة إلى ذلك فكل هذه الدراسات تبحث في مجالات الدراسة في المدارس ولا توجد دراسة تبحث في المجال الجامعي مما يحد كثيرا من

استخدام نتائج هذه الدراسات للمقارنة او مناقشة نتائجها مع نتائج دراستنا الحالية . ونذكر فقط بعض أسماء هذه الدراسات التي تم الاطلاع عليها ومن أهمها في هذا المجال :

دراسة بعنوان معوقات تدريس مواد التربية الإسلامية بالمرحلة الثانوية من وجهة نظر مشرفيها ومعلميها بمكة المكرمة، لابن عفيف، صالح بن أحمد (2010)، وهذه الدراسة

دراسة بعنوان معوقات إبداع معلمة اللغة الانجليزية بالمرحلة الثانوية في تدريس المادة من وجهة نظر المشرفات ومعلمات اللغة الانجليزية بمكة المكرمة الحربي، شيرين بنت غازي سليمان (2008)،

دراسة بعنوان : معوقات استخدام الطرق الحديثة لتدريس مواد الدراسات الاجتماعية بمرحلة التعليم الأساسي في الأردن، للرواضية، صالح محمد (2003)،

دراسة بعنوان معوقات تدريس المواد الاجتماعية بالمرحلة الابتدائية بمدينتي جدة ومكة كما يراها المعلمون، للسلمي، علي محمد (1993)،

دراسة بعنوان معوقات التفكير الإبداعي في مادة الدراسات الاجتماعية في سلطنة عمان، للمفرجي، خليفة علي (2001).

عرض نتائج الدراسة وتحليلها ومناقشتها:

يتضمن هذا التحليل عرضاً كاملاً ومفصلاً لنتائج الدراسة، وذلك للإجابة على أسئلة الدراسة وأهدافها وللتحقق من صحة فرضياتها باستخدام التقنيات الإحصائية المناسبة.وفيما يتعلق بالإجابة عن أسئلة الدراسة:

سؤال الدراسة الرئيس: ما هي مظاهر معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص؟

ويتفرع من هذا السؤال الرئيس الأسئلة التالية :

أولا: ما المعوقات المتعلقة بالطالب؟ للإجابة عن سؤال الدراسة المتعلق بالمجال الأول، استخرجت المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص حسب المجال الأول (المعوقات المتعلقة بالطالب)، في فقرات الدراسة مرتبة حسب الأهمية، وذلك كما هو واضح في الجداول رقم (3).

جدول رقم (3)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص في فقرات الدراسة بالنسبة للمعوقات المتعلقة بالطالب مرتبة بحسب الأهمية.

الرقم	الفقرة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
.1	اعتبار الحصول على العلامات هدفاً قائماً بذاته مما يدفع الطلبة إلى حفظ المعلومات ضماناً للنجاح دون الحاجة للبحث والاطلاع	2.67	0.56
.2	ضعف المستوى العام للطلبة في فهم مادة اللغة العربية	2.33	0.70
.3	تدني دافعية بعض الطلبة للتعلم وعدم اهتمامهم بالتحضير المسبق للحصة	2.22	0.62
.4	اكتظاظ الصفوف بالطلبة وتأثير ذلك سلباً على تعلمهم	2.20	0.65
.5	ضعف إمكانية الطلبة على تنفيذ مهارات عملية تتناسب والهدف العام للنشاط	2.11	0.52
.6	ضعف قدرة الطلبة على الإجابة عن الأسئلة المتعلقة بالنشاط العملي والبيانات والنتائج التي يتم الحصول عليها شفوياً وكتابيا	2.09	0.59
.7	التأثير السلبي لنوع التربية الأسرية للطالب على تعلمه- وجود نزاعات بين أفراد الأسرة	2.04	0.78
.8	ضعف معرفة الطلبة بالأهداف التعليمية التي عليهم تحقيقها	2.00	0.55
	الدرجة الكلية	2.03	0.228

يوضح لنا الجدول رقم (3) أهم الفقرات التي تضمنت معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص حسب المجال الأول (المعوقات المتعلقة بالطالب)، حيث جاء في مقدمتها: اعتبار الحصول على العلامات هدفاً قائماً بذاته مما يدفع الطلبة إلى حفظ المعلومات ضماناً للنجاح دون الحاجة للبحث والاطلاع وذلك بمتوسط حسابي (2.67)، ثم ضعف المستوى العام للطلبة في فهم مادة اللغة العربية بمتوسط حسابي (2.33)، وتقع هذه الفقرات ضمن المستوى العالي بحسب مفتاح الإجابة . أما الفقرات من (3-8) فحازت على مستوى متوسط مرتبة بحسب ما يظهر في الجدول السابق، مما يشير إلى أهمية هذه المعوقات وبخاصة ما يتعلق منها بحفظ المادة للحصول على العلامة؛ حيث سرعان ما يفقد الطالب صلته بالمادة وتتعرض للنسيان بعد تقديم الامتحان، وهذا يرتبط إيجابا بالبند الثاني المتعلق بالفهم، ونحن نعلم أن اللغة تراكمية وتعتمد على البنية السابقة لكي يبني عليها الطالب فإذا ما تعرضت هذه البنية للخلل بسبب النسيان المرتبط بالحصول على العلامة التي تعد الهدف الرئيس للطالب فإن ذلك سيؤثر سلبا على تعلمه اللاحق .انه ليست هناك مشكلة حقيقية تتعلق بالطلبة .أما الدرجة الكلية في هذا المجال فكانت 2.0356 وتقع في المستوى المتوسط إجمالا.

ثانيا : ما المعوقات المتعلقة بعضو هيئة التدريس؟

للإجابة عن سؤال الدراسة الثاني، استخرجت المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص حسب المجال الثاني، في فقرات الدراسة مرتبة حسب الأهمية، وذلك كما هو واضح في الجداول رقم (4).

جدول رقم (4)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص في فقرات الدراسة كما وردت في المرتبة الاولى بالنسبة للمجال الثاني(المعوقات المتعلقة بعضو هيئة التدريس).

الرقم	الفقرة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
1.	التركيز على المادة النظرية دون الاهتمام بتطبيقاتها العملية	2.35	0.73
2.	تشجيع اهتمام المدرس بالاستذكار الجيد وتنظيم الوقت	2.35	0.70
3.	تفعيل نظام الحوافز والعقوبات لزيادة اهتمامه بالبحث والإطلاع	2.33	0.73
4.	ضعف المدرس في مادة التخصص	2.30	0.75
5.	استخدام معيار واحد لتقييم الطلبة-الامتحانات	2.15	0.75
6.	كثرة أعباء المعلم وتعدد المباحث التي يدرسها	2.13	0.61
7.	التزام المعلم بضرورة وإنهاء المقرر في الوقت المحدد	1.91	0.81
8.	التركيز على النواحي العقلية أكثر من النواحي الأخرى	1.85	0.75
9.	التنسيق بين مدرسي اللغات لتبادل المعلومات	1.78	0.78
10.	قلة اهتمام المدرس بأهداف تدريس المادة	1.67	0.70
11.	المبادرة بعمل مسابقات علمية مرتبطة بمحتوى المادة	1.57	0.72
الدرجة الكلية		2.21	0.359

يوضح لنا الجدول رقم (4) أهم الفقرات التي معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص بالنسبة المجال الثاني(المعوقات المتعلقة بعضو هيئة التدريس)، حيث جاء في مقدمتها: التركيز على المادة النظرية دون الاهتمام بتطبيقاتها العملية بمتوسط حسابي (2.35)، وتشجيع اهتمام المدرس بالاستذكار الجيد وتنظيم الوقت بمتوسط حسابي (2.35)، تفعيل نظام الحوافز والعقوبات لزيادة اهتمامه بالبحث والإطلاع بمتوسط حسابي (2.33)، أما بقية الفقرات فقد حازت على مستوى متوسط،ما عدا الفقرة الأخيرة التي حازت على مستوى منخفض كما يوضح الجدول السابق مرتبة بحسب درجة الضعف. وهذا يؤكد ما طرحناه في مناقشة المجال الأول ويرتبط به إيجابا؛ حيث إن التركيز على الجانب النظري دون التطبيقي قد جاء في مقدمة المعوقات.

ثالثا: ما المعوقات المتعلقة بالأنظمة والتعليمات ؟

للإجابة عن سؤال الدراسة الثالث، استخرجت المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص حسب المجال الثالث في فقرات الدراسة مرتبة حسب الأهمية، وذلك كما هو واضح في الجداول رقم (5).

جدول رقم (5)
المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص في فقرات الدراسة كما وردت في المرتبة الاولى بالنسبة للمجال الثالث(المعوقات المتعلقة بالأنظمة والتعليمات).

الرقم	الفقرة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
.1	التعليمات الجامعية تحد من تنمية مهارة صنع القرار لدى الطلبة	2.48	.658
.2	الحكم على عمل المدرس من خلال نسبة نتائج الطلبة	2.46	0.721
.3	إهمال تقييم الجانب العملي والتركيز على ما يحفظه الطالب	2.37	799.0
.4	ضعف خطة الجامعات في تأهيل المدرس على طرق التدريس	2.24	.0.719
.5	أساليب تقويم المدرس المستخدمة لا تراعي المرونة والأصالة في عمله	2.20	0.603
.6	استخدام مدرسين غير مؤهلين	1.93	.742
.7	كثرة القوانين والتعليمات الرسمية التي تحد من حرية المعلم على الإبداع	1.85	0.72
	الدرجة **الكلية**	2.17	.34

يوضح لنا الجدول رقم (5) أهم الفقرات التي معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص حيث جاء في مقدمتها: التعليمات الجامعية تحد من تنمية مهارة صنع القرار لدى الطلبة بمتوسط حسابي (2.48)، والحكم على عمل المدرس من خلال نسبة نتائج الطلبة بمتوسط حسابي

(2.46)، إهمال تقييم الجانب العملي والتركيز على ما يحفظه الطالب بمتوسط حسابي (2.37)، أما بقية الفقرات فحازت على درجات ممتوسطة كما يوضح الجدول المرفق، وكذلك الأمر بالنسبة للدرجة الكلية لهذا المجال .

رابعا : ما المعوقات المتعلقة بالمساق المقرر؟

للإجابة عن سؤال الدراسة الرابع، استخرجت المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص حسب المجال الثالث في فقرات الدراسة مرتبة حسب الأهمية، وذلك كما هو واضح في الجداول رقم (6).

جدول رقم (6)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص في فقرات الدراسة كما وردت في المرتبة الاولى بالنسبة للمجال الرابع (المعوقات المتعلقة بالمساق المقرر).

الرقم	الفقرة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
1.	كثرة مواد الحفظ مقارنة بالفهم	2.57	0.68
2.	قلة إشراك الطلبة في اختيار المنهج المقرر	2.50	0.72
3.	طول موضوعات الخطة والمراجع المقررة وعدم كفاية الوقت المتاح لتدريسها	2.37	0.61
4.	عرض موضوعات المساق بأسلوب مترابط ومتسلسل	2.30	0.66
5.	صعوبة فهم وتحليل بعض ما ورد في الكتب القديمة	2.24	0.70
6.	اهتمام المساق بالمادة الدراسية يجعل إتقانها غاية في ذاتها	2.17	0.67
7.	توفر الأنشطة والأسئلة في المساق التي تساعد على تنمية التفكير لدى الطلبة	2.04	0.75
8.	الاهتمام بطريقة تفكير الطلبة ومهاراتهم لمواكبة عملية التطور	2.02	0.71
9.	اعتماد الكتب التراثية وبخاصة النحو يؤثر سلبا على الطلبة	2.02	0.74

.10	مراعاة محتويات المساق على تنمية القوى الذهنية للدراسة	2.00	0.69
.11	قلة إرشاد الطلبة إلى الكتب المساندة والموضحة لبعض المقررات	1.91	0.80
.12	الاهتمام بالناحية النفسية للطلبة	1.61	0.74
	الدرجة الكلية	2.15	0.20

يوضح لنا الجدول رقم (6) أهم الفقرات التي معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص، حيث جاء في مقدمتها: كثرة مواد الحفظ مقارنة بالفهم بمتوسط حسابي (2.57)، قلة إشراك الطلبة في اختيار المنهج المقرر بمتوسط حسابي (2.50)، طول موضوعات الخطة والمراجع المقررة وعدم كفاية الوقت المتاح لتدريسها بمتوسط حسابي (2.37)، عرض موضوعات المساق بأسلوب مترابط ومتسلسل بمتوسط حسابي (2.30) . أما بقية الفقرات فحازت على درجات متوسطة ما عدا الفقرة الأخيرة . .

خامساً: ما المعوقات المتعلقة بطرق التدريس؟

للإجابة عن سؤال الدراسة الخامس، استخرجت المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص حسب المجال الخامسفي فقرات الدراسة مرتبة حسب الأهمية، وذلك كما هو واضح في الجداول رقم (7).

جدول رقم (7)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص في فقرات الدراسة بالنسبة للمجال الخامس (المعوقات المتعلقة بطرق التدريس).

الرقم	الفقرة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
.1	تكرار المدرس لطريقة التدريس التي اتبعها مع الطلبة في العام الماضي	2.65	0.60
.2	التغاير في طرق التدريس بين المدرسين	2.35	0.67

3.	قلة عدد مدرسي اللغة العربية الذين يتقنون لغة أجنبية يؤثر سلبا على قدرتهم من الاستفادة من البرامج الحديثة	2.33	0.66
4.	اعتماد مدرس اللغة العربية على الكتب التراثية ومنهجها في التدريس	2.30	0.62
5.	ضعف اهتمام المدرس بمشاكل الطلبة والفروق الفردية	2.24	0.56
6.	قلة اهتمام برامج التدريب بتدريب المدرسين على طرق التدريس المختلفة	2.22	0.75
7.	قلة اهتمام المدرس بنقل المهارة من الكتب الى التطبيق العملي في الحياة اليومية	2.15	0.72
8.	ضعف الترجمة من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية وبخاصة في أساليب واستراتيجيات التدريس الحديثة يؤثر سلبا في مدرس اللغة العربية	2.15	0.78
9.	تقديم الموروث الثقافي اللغوي يؤثر سلبا في طريقة التدريس	2.15	0.69
10.	عدم إتاحة الفرصة لمدرس اللغة العربية للاطلاع على الأساليب الجديدة في تدريس اللغة العربية	2.09	0.72
11.	ضعف المدرس بالاستراتيجيات الضرورية للتعامل مع المفاهيم الحديثة	2.09	0.62
12.	ضعف قدرة المدرس على استخدام التقنيات الحديثة في التدريس	2.07	0.74
13.	ضعف معرفة المدرس بالطريقة المناسبة للتدريس من بين عدة بدائل	1.98	0.71
الدرجة الكلية		2.21	0.31

يوضح لنا الجدول رقم (7) أهم الفقرات التي معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص، حيث جاء في مقدمتها: تكرار المدراس لطريقة التدريس التي اتبعها مع الطلبة في العام الماضي بمتوسط حسابي (2.65)، التغاير في طرق التدريس بين المدرسين بمتوسط حسابي (2.35)، قلة عدد مدرسي اللغة العربية الذين يتقنون لغة أجنبية يؤثر سلبا على قدرتهم من الاستفادة من البرامج الحديثة بمتوسط حسابي (2.33)، اعتماد مدرس اللغة العربية على الكتب التراثية ومنهجها في التدريس بمتوسط حسابي (2.30)، أما بقية الفقرات فحازت على درجات متوسطة .

سادساً: ما المعوقات المتعلقة بالمجتمع المحلي؟

للإجابة عن سؤال الدراسة السادس، استخرجت المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص حسب المجال السادس في فقرات الدراسة مرتبة حسب الأهمية، وذلك كما هو واضح في الجداول رقم (9).

جدول رقم (9)

المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص في فقرات الدراسة بالنسبة للمجال السادس (المعوقات المتعلقة بالمجتمع المحلي).

الرقم	الفقرة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
1.	وضع شروط من قبل سوق العمل إتقان اللغة الإنجليزية	2.63	0.57
2.	ضعف التوعية بأهمية اللغة العربية في الداخل والخارج	2.59	0.85
3.	اهتمام الجامعة بتدريس اللغات الأخرى أكثر من اهتمامها باللغة العربية	2.57	0.58
4.	التأثير السلبي للأهل على الطلبة من خلال نظرهم لمواد اللغات من حيث توفر سوق العمل	2.50	0.65
5.	ضعف تواصل المجتمع المحلي وسوق العمل مع الجامعة	2.50	0.65
7.	تخويف الأهل للطالب من مادة اللغة العربية	2.46	0.72
8.	اعتبار الأهل مادة اللغة العربية غير مجدية اقتصاديا	2.41	0.65
9.	ضعف علاقة المدرس مع المجتمع المحلي مما ينعكس على توعية الأهل	2.37	0.71
10.	تدريس بعض المواد التطبيقية باللغة الإنجليزية يقلل من أهمية اللغة العربية في نظر الناس	2.37	0.64
11.	اعتبار من يتقن لغة أجنبية أنه أكثر أهمية للمجتمع المحلي	2.11	0.79
	الدرجة الكلية	2.44	0.29

يوضح لنا الجدول رقم (9) أهم الفقرات التي معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص، حيث جاء في مقدمتها: وضع شروط من قبل سوق العمل إتقان اللغة الإنجليزية بمتوسط حسابي (2.63)، ضعف التوعية بأهمية اللغة العربية في الداخل والخارج بمتوسط حسابي (2.59)، اهتمام الجامعة بتدريس اللغات الأخرى أكثر من اهتمامها باللغة العربية بمتوسط حسابي (2.57)، التأثير السلبي للأهل على الطلبة من خلال نظرهم لمواد اللغات من حيث توفر سوق العمل بمتوسط حسابي (2.50)، ضعف تواصل المجتمع المحلي وسوق العمل مع الجامعة بمتوسط حسابي (2.50)، تخويف الأهل للطالب من مادة اللغة العربية متوسط حسابي (2.46)، اعتبار الأهل مادة اللغة العربية غير مجدية اقتصاديا بمتوسط حسابي (2.41)، ضعف علاقة المدرس مع المجتمع المحلي مما ينعكس على توعية الأهل بمتوسط حسابي (2.37)، تدريس بعض المواد التطبيقية باللغة الإنجليزية يقلل من أهمية اللغة العربية في نظر الناس بمتوسط حسابي (2.30)، اعتبار من يتقن لغة أجنبية أنه أكثر أهمية للمجتمع المحلي بمتوسط حسابي (2.11).ومن هنا يتبين لنا أن المعوقات المتعلقة بالمجتمع المحلي هي اكثر العوائق اهمية بالنسبة لدراسة اللغة العربية، ويعد ذلك مؤشرا خطيرا في اتجاهات المجتمع المحلي نحو اللغة العربية مما يستدعي اتخاذ استراتيجية فعالة لتغيير هذا الاتجاه الذي يعد اشد خطورة على اللغة وأهلها. فقد حازت جميع الفقرات ما عدا الفقرة الأخيرة على مستوى عال ، وهذا لم يحصل لي مجال نخر مما يزيد من معاناة الطالب لنظرة المجتمع المحلي لدارس اللغة العربية، مما يشعر الدارس بالدونية والتوتر فيؤثر ذلك سلبا على نفسيته وعلى تحصيله الدراسي وعلى ادائه مستقبلا عند قيامه بالعمل في مهنة التدريس وذلك يؤثر سلبا في حلقات متصلة ومتتابعة على اللغة وهذا في رأينا ما كون هذا الاتجاه العام لدى مجتمعنا ،وأثر على تعزيز أبنائنا الذين يقومون بدراسة اللغة العربية، وهذا الأمر جد خطير إذا لم تتم معالجته على الفور ووضع الخطط والاستراتيجيات للرفع من مكانة اللغة ليس عند داريسها والمهتمين بها فقط إنما لمؤسسات المجتمع كافة، وهذا ما يفسر لنا جانبا من

جوانب ضعف ابنائنا في اللغة العربية فأصبحنا نشاهد الأخطاء اللغوية البسيطة (إملائية ، كتابية) في جميع المستويات وبخاصة المستويات العليا لدى الدارسين لغير تخصص اللغة العربية وكان هذا الخطأ مباحا له ؛ حيث يبرر ذلك بانه غير متخصص في اللغة العربية و هذا على المستويات الجامعية فكيف ببقية ابناء المجتمع مما يعملون في الحقل التجاري و الصناعي و الخدمي؟! فحدث و لا حرج .

تحليل فرضيات الدراسة:

الفرضية الأولى:

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى ($\alpha = 0.05$) بين معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى متغير الجنس.

للتحقق من صحة الفرضية الأولى استخدم اختبار ت (T- test) للفروق في درجة اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى متغير الجنس، وذلك كما هو واضح في الجدول رقم (10).

جدول رقم (10)

نتائج اختبار ت (T-test) **للفروق في اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى متغير الجنس.**

المجال	الجنس	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة ت المحسوبة	الدلالة الإحصائية
الطالب	ذكر	10	2.3250	0.25	0.019	0.890
	أنثى	36	2.1736	0.29		
عضو هيئة التدريس	ذكر	10	2.0818	0.15	0.289	0.593
	أنثى	36	2.0227	0.24		

الأنظمة والقوانين	ذكر	10	2.3143	0.22	0.350	0.557
	أنثى	36	2.1905	0.38		
المساق المقرر	ذكر	10	2.1750	0.23	0.585	0.360
	أنثى	36	2.1458	0.20		
طرق التدريس	ذكر	10	2.3308	0.28	1.679	0.202
	أنثى	36	2.1795	0.32		
المجتمع المحلي	ذكر	10	2.4667	0.30	2.035	0.161
	أنثى	36	2.4329	0.29		

يتضح لنا من الجدول رقم (10) أنه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى (0.05) في اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص في جميع المجالات تعزى إلى متغير الجنس.

الفرضية الثانية:

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى (α = 0.05) بين اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى متغير العمر.

للتحقق من صحة الفرضية الثانية استخدم اختبار ت (T- test) للفروق في درجة اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى متغير العمر، وذلك كما هو واضح في الجدول رقم (11).

جدول رقم (11)

نتائج اختبار ت (T-test) للفروق في اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى متغير العمر.

المجال	الجنس	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة ت المحسوبة	الدلالة الإحصائية
الطالب	ذكر	42	2.2113	0.29	0.226	0.637
	أنثى	3	2.2083	0.28		
عضو هيئة التدريس	ذكر	42	2.0433	0.23	5.182	.028
	أنثى	3	1.8788	0.18		
الأنظمة والقوانين	ذكر	42	2.2177	0.36	4.744	.035
	أنثى	3	2.3333	0.29		
المساق المقرر	ذكر	42	2.1667	0.19	0.202	0.655
	أنثى	3	2.0000	0.30		
طرق التدريس	ذكر	42	2.2106	0.31	0.261	0.612
	أنثى	3	2.2821	0.51		
المجتمع المحلي	ذكر	42	2.4583	0.29	0.014	0.906
	أنثى	3	2.3333	0.14		

يتضح لنا من الجدول رقم (11) أنه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى (0.05) في اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص في جميع المجالات تعزى إلى متغير العمر ما عدا مجال عضو هيئة التدريس والتي جاءت في صالح الذكور، والأنظمة والقوانين التي جاءت في صالح الإناث.

الفرضية الثالثة.

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى (α =0.05) بين **اتجاهات** الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى مستوى الدراسة.

للتحقق من صحة الفرضية الثالثة استخدم اختبار تحليل التباين الأحادي (one way analysis of variance) للفروق في اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى مستوى الدراسة ، وذلك كما هو واضح في الجدول رقم (13).

جدول رقم (13)

نتائج اختبار تحليل التباين الأحادي (one way analysis of variance) للفروق في اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى مستوى الدراسة.

المجال	مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف المحسوبة	الدلالة الإحصائية
الطالب	بين المجموعات	0.148	2	0.074	.869	.427
	داخل المجموعات	3.671	43	0.058	.	
	المجموع	3.819	45			
عضو هيئة التدريس	بين المجموعات	073.	2	.036	692	.506
	داخل المجموعات	2.266	43	.053		
	المجموع	2.338	45			
الأنظمة والقوانين	بين المجموعات	547.	2	.273	2.227	.120
	داخل المجموعات	5.279	43	.123		

	المجموع	5.826	45			
المقرر والمنهج	بين المجموعات	087.	2	.043	1.019	.370
	داخل المجموعات	1.834	43	.043		
	المجموع	1.921	45			
طرق التدريس	بين المجموعات	026.	2	.013	.121	.886
	داخل المجموعات	4.580	43	.107		
	المجموع	4.606	45			
المجتمع المحلي	بين المجموعات	175.	2	.088	1.012	.372
	داخل المجموعات	3.723	43	.087		
	المجموع	3.898	45			

يتضح لنا من الجدول رقم (13) أنه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى 0,05 نحو اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى مستوى الدراسة، في كافة المجالات.

الفرضية الرابعة:

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى (α =0.05) بين اتجاهات الطلاب في معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى مكان السكن.

للتحقق من صحة الفرضية الثالثة استخدم اختبار تحليل التباين الأحادي (one way analysis of variance) للفروق في اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى مكان السكن ، وذلك كما هو واضح في الجدول رقم (16).

جدول رقم (16)

نتائج اختبار تحليل التباين الأحادي (one way analysis of variance) للفروق في اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى مكان السكن.

المجال	مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف المحسوبة	الدلالة الإحصائية
الطالب	بين المجموعات	093.	2	.046	.535	.590
	داخل المجموعات	3.727	43	.087		
	المجموع	3.819	45			
عضو هيئة التدريس	بين المجموعات	001.	2	.001	.010	.990
	داخل المجموعات	2.337	43	.054		

	المجموع	2.338	45			
الأنظمة والقوانين	بين المجموعات	405.	2	.203	1.608	.212
	داخل المجموعات	5.421	43	.126		
	المجموع	5.826	45			
المساق المقرر	بين المجموعات	077.	2	.039	.903	.413
	داخل المجموعات	1.843	43	.043		
	المجموع	1.921	45			
طرق التدريس	بين المجموعات	294.	2	.147	1.467	.242
	داخل المجموعات	4.312	43	.100		
	المجموع	4.606	45			
المجتمع المحلي	بين المجموعات	093.	2	.046	.525	.595
	داخل المجموعات	3.805	43	.088		

	المجموع	3.898	45			

يتضح لنا من الجدول رقم (16) أنه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى 0,05 نحو اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى مكان السكن،

الفرضية الخامسة:

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى (α =0.05) بين اتجاهات الطلاب نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى معرفة الطالب باللغة الانجليزية .

للتحقق من صحة الفرضية الرابعة استخدم اختبار تحليل التباين الأحادي (one way analysis of variance) للفروق في اتجاهات الطلبة نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى معرفة الطالب باللغة الانجليزية . وذلك كما هو واضح في الجدول رقم (18).

جدول رقم (18)

نتائج اختبار تحليل التباين الأحادي (one way analysis of variance) للفروق في اتجاهات الطلبة نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى معرفة الطالب باللغة الانجليزية

المجال	مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف المحسوبة	الدلالة الإحصائية
الطالب	بين المجموعات	0.022	2	.011	.122	.885
	داخل المجموعات	3.798	43	.088		

	المجموع	3.819	45			
عضو هيئة التدريس	بين المجموعات	0.228	2	.114	2.326	.110
	داخل المجموعات	2.110	43	.049		
	المجموع	2.338	45			
الأنظمة والقوانين	بين المجموعات	0.307	2	.153	1.195	.312
	داخل المجموعات	5.519	43	.128		
	المجموع	5.826	45			
المساق المقرر	بين المجموعات	0.040	2	.020	.462	.633
	داخل المجموعات	1.880	43	.044		
	المجموع	1.921	45			
طرق التدريس	بين المجموعات	0.780	2	.039	.368	.694
	داخل المجموعات	4.528	43	.105		
	المجموع	4.606	45			

المجتمع المحلي	بين المجموعات	0.221	2	.110	1.291	.285
	داخل المجموعات	3.677	43	.086		
	المجموع	3.898	45			

يتضح لنا من الجدول رقم (18) أنه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى 0,05 نحو اتجاهات الطلبة في معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى معرفة الطالب باللغة الانجليزية .

الفرضية السادسة:

لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى (α =0.05) بين اتجاهات الطلبة نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى معدل الثانوية العامة.

للتحقق من صحة الفرضية الرابعة استخدم اختبار تحليل التباين الأحادي (one way analysis of variance) للفروق في اتجاهات الطلبة نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى معدل الثانوية العامة، وذلك كما هو واضح في الجدول رقم (20).

جدول رقم (20)

نتائج اختبار تحليل التباين الأحادي (one way analysis of variance) للفروق في اتجاهات الطلبة نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى معدل الثانوية العامة.

المجال	مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف المحسوبة	الدلالة الإحصائية
الطالب	بين المجموعات	0.113	2	.056		

	داخل المجموعات	3.707	43	086		
	المجموع	3.819	45			
عضو هيئة التدريس	بين المجموعات	0.187	2	.089		
	داخل المجموعات	2.160	43	.050		
	المجموع	2.338	45			
الأنظمة والقوانين	بين المجموعات	0.217	2	.109		
	داخل المجموعات	5.609	43	.130		
	المجموع	5.826	45			
المساق المقرر	بين المجموعات	0.040	2	.020		
	داخل المجموعات	1.881	43	.044		
	المجموع	1.921	45			
طرق التدريس	بين المجموعات	0.133	2	.067		
	داخل المجموعات	4.473	43	.104		

	المجموع	4.606	45			
المجتمع المحلي	بين المجموعات	0.017	2	.008		
	داخل المجموعات	3.882	43	.090		
	المجموع	3.898	45			

يتضح لنا من الجدول رقم (20) أنه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المستوى 0,05 نحو اتجاهات الطلبة نحو معوقات دراسة اللغة العربية كما يراها طلبة التخصص تعزى إلى معدل الثانوية العامة في كافة المجالات تعزى إلى التخصص.

المقترحات والتوصيات:

المقترحات:

إجراء دراسات أخرى على طلبة اللغة العربية في الجامعات المحلية والعربية فيما يتعلق بمعوقات تدريس هذه اللغة .

إجراء دراسات أخرى على معوقات تدريس اللغة العربية في المرحلة الثانوية والإعدادية ؛ حيث تعد الرافد الرئيس للجامعة.

التوصيات:

1-توجيه اهتمام الطلبة المبدعين في الثانوية العامة لدراسة اللغة العربية ، وتقديم التعزيز الملائم لهم من منح مجانية وتوظيف وعمل في الجامعة نفسها بعد استكمال دراساتهم العليا ومتابعتهم فعليا .

2- إعادة النظر في مناهج اللغة العربية في المراحل جميعها ، وتعيين مختصين لكل مرحلة من المراحل الدراسية لاختيار ما يلائمها .

3-جعل اللغة العربية هي اللغة الأولى للتدريس في الجامعات العربية ، لما لذلك من أهمية للتعلم بالقدوة ، مع الاستعانة بالمصادر الأجنبية .

4- ضرورة إتقان الطالب للغة الإنجليزية إتقانا تاما في المرحلة الثانوية لكونها لغة التواصل العالمي ؛ حيث إن ذلك يساعد طالب اللغة العربية في الاطلاع على المستجدات العالمية في تدريس اللغات ويخلصه من معاناة الرجوع إلى المصادر التي يريدها وبخاصة ما يتعلق منها في مجاله ؛ حيث إن تقوية الطالب في اللغة الإنجليزية تساعده على تطوير نفسه في جميع المجالات.

5- خلق مجالات عمل جديدة غير التدريس لحاملي الشهادة الجامعية في اللغة العربية"

6- توعية المجتمع المحلي بأهمية اللغة القومية والوطنية والنضالية والاقتصادية والاجتماعية وكذلك بث التوعية والندوات المخططة عند طلبة المدارس

7- تحفيز إبداعات الطلبة اللغوية في المجالات الأدبية المختلفة وبخاصة في وسائل لإعلام

8-التجديد في طرق تدريس اللغة العربية والابتعاد عن الاختلافات المشتتة للطالب والاكتفاء بوجوه متفق عليها وبخاصة في النحو والصرف

قائمة المصادر والمراجع:

*ابن منظور، (1997م). لسان العرب. بيروت: دار صادر.

*أبو جبين، عطا محمد. (1994م) دراسة تحليلية تقويمية لكتاب التطبيقات اللغوية للصف التاسع الأساسي في الأردن. رسالة ماجستير (غير منشورة) الجامعة الأردنية: عمّان.

*أبو جبين، عطا محمد. (2011). استراتيجيات ومهارات التفكير الإبداعي في اللغة العربية. مكتبة الفلاح. الإمارات: العين.

*بن عفيف، صالح بن أحمد (2010)، معوقات تدريس مواد التربية الإسلامية بالمرحلة الثانوية

*بوشوك، المصطفى بن عبد الله. (1994م). تعليم وتعلم اللغة العربية وثقافاتها. ط(2). الرباط: أطلال العربية للطباعة والنشر.

* جاردنر، هوارد. (2004م). أطر العقل، نظرية الذكاءات المتعددة. (مترجم) ترجمة محمد بلال

*الجيوسي، السعودية، الرياض: مكتبة التربية العربية لدول الخليج.

*الحربي، شيرين بنت غازي سليمان (2008)، معوقات إبداع معلمة اللغة الانجليزية بالمرحلة الثانوية في تدريس المادة من وجهة نظر المشرفات ومعلمات اللغة الانجليزية بمكة المكرمة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى، مكة المكرمة.

*خاقاني، محمد. (2005م). العربية المعاصرة في خضم التطورات. الجمعية الدولية للمترجمين العرب.

*خيري ركوة اللغة العربية حفظها الله، ، مقالة منشورة (إخوان أون لاين) 2004.

*الرواضية، صالح محمد (2003)، معوقات استخدام الطرق الحديثة لتدريس مواد الدراسات الاجتماعية بمرحلة التعليم الأساسي في الأردن، المجلة التربوية، جامعة الكويت، دائرة ،تنمية الموارد البشرية 2006/2/28.

*الزراد، فيصل محمد خير. (1990م). اللغة واضطرابات النطق والكلام. السعودية: دار المريخ.

*السرور، ناديا هايل. (2002م). مقدمة في الإبداع. الأردن، عمان: دار وائل للنشر.

*السلمي، علي محمد (1993)، معوقات تدريس المواد الاجتماعية بالمرحلة الابتدائية بمدينتي جدة ومكة كما يراها المعلمون، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى، مكة المكرمة.

*فضل، صلاح. (1985م). ط(3). نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الأفاق الجديدة: بيروت.

*فريحات حيدر. (2007) قانون اللغة العربية والتقنية الحديثة.

*المفرجي، خليفة علي (2001)، معوقات التفكير الإبداعي في مادة الدراسات الاجتماعية في سلطنة عمان، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السلطان قابوس، مسقط، عمان.

*نبيل علي (2001) . اللغة العربية وتحديات العولمة : ، مجمع اللغة العربية الأردني: (77- 95).

*نهاد الموسى (2007). قيم الثبوت وقوى التحول. دار الشروق ، الأردن .

*Freeman, J. (1995). Comflicts in Creativity. European Journal of High Ability, 6, 188-200.

*Gardener, H. (1983). Frames of Mind, New York: Basic Books Ch 2

*Merritt, J. (1972) The Reading Curriculum, London University of London.

http://www.edu.gov.sa/papers/?action=showPapers&id=1179*

http:/www.voice of Arabic.ne*

ملاحق الدراسة:

استبانة معوقات دراسة اللغة العربية في جامعة الخليل كما يراها طلبة التخصص

حضرة الطالب/ة المحترم/ة:

يقوم الباحثان د.عطا أبو جبين ود. إدريس جرادات بإعداد دراسة حول معوقات دراسة اللغة العربية - كما يراها طلبة التخصص وذلك لإجراء دراسة أكاديمية. ستجد مجموعة من المحاور، وعلى كل محور مجموعة من الأسئلة ،لكل سؤال عدة بدائل، نرجو أن تختار البديل الأفضل بوضع إشارة × تحت المؤشر المناسب.

الجنس : ☐ ذكر ☐ أنثى

العمر: ☐ 21 -24 سنة ☐ 25 -29 سن

مستوى السنة الدراسية : ☐ ثانية ☐ ثالثة ☐ رابعة

مكان السكن: ☐ مدينة ☐ قرية ☐ مخيم

معرفتك باللغة الإنجليزية : ☐عالية ☐ متوسطة ☐ منخفضة

معدل الثانوية العامة: ☐ 65 -74 ☐75 -84 ☐ 84 فما فوق

أولا :المعوقات المتعلقة بالطالب: -

الرقم	الفقرة	عالية	متوسطة	منخفضة
	اكتظاظ الشعب بالطلبة وتأثير ذلك سلبا على تعلمهم.			
	التأثير السلبي لنوع التربية الأسرية للطالب على تعلمه - وجود نزاعات بين أفراد الأسرة.			
	ضعف المستوى العام للطلبة في فهم مواد اللغة العربية.			
	اعتبار الحصول على العلامات هدفا قائما بذاته مما يدفع الطلبة إلى حفظ المعلومات ضمانا للنجاح دون الحاجة للبحث والاطلاع			
	تدني دافعية بعض الطلبة للتعلم وعدم اهتمامهم بالتحضير المسبق للحصة.			
	ضعف معرفة الطلبة بالأهداف التعليمية التي عليهم تحقيقها.			
	ضعف إمكانية الطلبة على تنفيذ مهارات عملية تتناسب والهدف العام للنشاط.			
	ضعف قدرة الطلبة على الإجابة عن الأسئلة المتعلقة بالنشاط العملي والبيانات والنتائج التي يتم الحصول عليها شفويا وكتابيا.			
	غير ذلك: أذكرها			

ثانيا : المعوقات المتعلقة بعضو هيئة التدريس: -

الرقم	الفقرة	عالية	متوسطة	منخفضة
	كثرة أعباء المدرس وتعدد المباحث التي يدرسها.			
	ضعف المدرس في مادة التخصص.			
	التركيز على الحفظ أكثر من النواحي الأخرى.			
	قلة اهتمام المدرس بأهداف تدريس المواد.			
	التنسيق بين مدرسي اللغات لتبادل المعلومات.			
	تفعيل نظام الحوافز والعقوبات لزيادة الاهتمام بالبحث والاطلاع.			

	التركيز على المادة النظرية دون الاهتمام بتطبيقاتها العملية.			
	استخدام معيار واحد لتقييم الطلبة-الامتحانات.			
	تشجيع اهتمام المدرس بالاستذكار الجيد وتنظيم الوقت.			
	التزام المدرس بضرورة إنهاء المقرر في الوقت المحدد.			
	المبادرة بعمل مسابقات علمية مرتبطة بمحتوى المادة.			
	غير ذلك: أذكرها			

ثالثا : المعوقات المتعلقة بالأنظمة والتعليمات: -

الرقم	الفقرة	عالية	متوسطة	منخفضة
	كثرة القوانين والتعليمات الرسمية التي تحد من حرية المدرس على الإبداع.			
	التعليمات الجامعية تحد من تنمية مهارة صنع القرار لدى الطلبة.			
	إهمال تقييم الجانب العملي والتركيز على ما يحفظه الطالب.			
	الحكم على عمل المدرس من خلال نسبة نتائج الطلبة.			
	ضعف خطة الجامعات في تأهيل المدرس على طرق التدريس.			
	استخدام مدرسين غير مؤهلين.			
	أساليب تقويم المدرس المستخدمة لا تراعي المرونة والأصالة في عمله.			
	غير ذلك: أذكرها			

رابعا : المعوقات المتعلقة بالمساق المقرر:

الرقم	الفقرة	عالية	متوسطة	منخفضة
	طول موضوعات الخطة والمراجع المقررة وعدم كفاية الوقت المتاح لتدريسها.			
	عرض موضوعات المساق بأسلوب مترابط ومتسلسل.			
	توفر الأنشطة والأسئلة في المساق التي تساعد على تنمية التفكير لدى الطلبة.			
	مراعاة محتويات المساق على تنمية القوى الذهنية للدراسة.			
	اهتمام المساق بالمادة الدراسية يجعل إتقانها غاية في ذاتها.			
	اعتماد الكتب التراثية وبخاصة النحو يؤثر سلبا على الطلبة			

	صعوبة فهم وتحليل بعض ما ورد في الكتب القديمة .			
	الاهتمام بطريقة تفكير الطلبة ومهاراتهم لمواكبة عملية التطور.			
	قلة إشراك الطلبة في اختيار المنهج المقرر			
	كثرة مواد الحفظ مقارنة بالفهم .			
	قلة إرشاد الطلبة إلى الكتب المساندة والموضحة لبعض المقررات			
	الاهتمام بالناحية النفسية للطلبة.			
	غير ذلك: أذكرها			

خامسا : المعوقات المتعلقة بطرق التدريس:

الرقم	الفقرة	عالية	متوسطة	منخفضة
	ضعف معرفة المدرس بالطريقة المناسبة للتدريس من بين عدة بدائل.			
	ضعف قدرة المدرس على استخدام التقنيات الحديثة في التدريس.			
	قلة اهتمام برامج التدريب بتدريب المدرسين على طرق التدريس المختلفة.			
	ضعف الترجمة من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية وبخاصة في أساليب واستراتيجيات التدريس الحديثة يؤثر سلبا في مدرس اللغة العربية			
	تكرار المدرس لطريقة التدريس التي اتبعها مع الطلبة في العام الماضي.			
	ضعف المدرس بالاستراتيجيات الضرورية للتعامل مع المفاهيم الحديثة.			
	قلة اهتمام المدرس بنقل المهارة من الكتب إلى التطبيق العملي في الحياة اليومية.			
	ضعف اهتمام المدرس بمشاكل الطلبة والفروق الفردية.			
	اعتماد مدرس اللغة العربية على الكتب التراثية ومنهجها في التدريس			
	تقديس الموروث الثقافي اللغوي يؤثر سلبا في طريقة التدريس			
	عدم إتاحة الفرصة لمدرس اللغة العربية للاطلاع على الأساليب الجديدة في تدريس اللغة العربية .			
	قلة عدد مدرسي اللغة العربية الذين يتقنون لغة أجنبية يؤثر سلبا على قدرتهم من الاستفادة من البرامج الحديثة .			
	التغاير في طرق التدريس بين المدرسين			
	غير ذلك: أذكرها			

سادسا : **المعوقات المتعلقة بالمجتمع المحلي وسوق العمل** :-

الرقم	الفقرة	عالية	متوسطة	منخفضة
	تخويف الأهل للطالب من مادة اللغة العربية.			
	التأثير السلبي للأهل على الطلبة من خلال نظرتهم لمواد اللغات من حيث توفر سوق العمل .			
	اعتبار الأهل مادة اللغة العربية غير مجدية اقتصاديا.			
	ضعف علاقة المدرس مع المجتمع المحلي مما ينعكس على توعية الأهل.			
	ضعف تواصل المجتمع المحلي وسوق العمل مع الجامعة.			
	وضع شروط من قبل سوق العمل إتقان اللغة الإنجليزية			
	ضعف التوعية بأهمية اللغة العربية في الداخل والخارج .			
	اعتبار من يتقن لغة أجنبية أنه أكثر أهمية للمجتمع المحلي .			
	تدريس بعض المواد التطبيقية باللغة الإنجليزية يقلل من أهمية اللغة العربية في نظر الناس			
	اهتمام الجامعة بتدريس اللغات الأخرى أكثر من اهتمامها باللغة العربية			
	وصف اللغة العربية بالجمود والثبات منذ قرون طويلة			
	النظرة الشائعة بين الأهالي من صعوبة اللغة العربية			
	غير ذلك: أذكرها			





لكل اختصاص مجلة

jilmagazine24@gmail.com









الراوي والمروي له في روايات عادل كامل

أ. إيمان صابر سيد صديق/ كلية الآداب جامعة بنها

ملخص البحث:

يتحكم المنظور الروائي في شبكة العلاقات الحاصلة بين القصة والخطاب, والقصة والسرد, والخطاب والسرد, وهو يتكون من الراوي والمروي له والمؤلف االضمني , فالراوي هو الذي يسرد الحكاية , ويدعو المروي له إلي سماعها والمؤلف الضمني هو الأنا الثانية للمؤلف التي تنسج خيوط الحكاية وتتحكم فيها. وقد عمدت في هذا البحث إلي دارسة الراوي والمروي له تطبيقيا على روايات عادل كامل بعد استعراضهما نظريا ووجدت أن الراوي ينوع في أنماط التبئير في الروايات فأحياناً يستخدم التبئير الداخلي ويتوحد بالشخصيات , وأحياناً أخرى يستخدم التبئير الخارجي أو التبئير في درجة الصفر. واتخذ المروي له في روايات عادل كامل شكلين حسب الموقع الذي يحتله , فعندما كان المروي له خارج الحكاية، و هو المروي له الرئيسي كان مرويًا له غير ممسرح ،و عندما احتل موقعا داخليا، وأصبح شخصية من شخصيات الحكاية أصبح مروياً له ممسرحاً .

الكلمات المفتاحية :

الراوي Narrator:

1- توحد الراوي والشخصيات (وجهة النظر الداخلية):

2- التبئير في درجة الصفر (اللاتبئير):

3- وجهة النظر الخارجية :

4- تداخل السرد والعرض :

5 - تقنية التداعي الحر و المونتاج السينمائي :

: Narrataire المروي له " المسرود له "

1ــ المروي له غير الممسرح :

2 ــ المروي له الممسرح :

تقوم هذه الدراسة على درس الخطاب الروائى لأديب تناساه الدارسون، وأهمله النقاد والباحثون، فغدا مجهولا بالرغم من أهميته، أديب صدّر روايته الثانية ببيانٍ مؤسسٍ لثقافةٍ وفكرٍ جديدين، هو الأديب عادل كامل .

التعريف بالروائي :

ولد عادل كامل في القاهرة في السابع والعشرين من نوفمبر 1916، وتخرج في كلية الحقوق عام 1936، وقد حالت حداثة سنه بينه وبين التحاقه بنقابة المحامين، فسنحت له الفرصة للتفرغ لقراءة الآداب ، فهو محبٌ عاشقٌ للأدب منذ صغره، ولكن والده أجبره على الالتحاق بكلية الحقوق، وقد قرأ كثيرًا من الآداب العربية والعالمية؛ فنمت ملكته الأدبية .

وكان عادل كامل أحد أعضاء جماعة الحرافيش، وقد سبق أصدقاءه من أعضاء هذه الجماعة في نشر أعماله الأدبية، فنشر عدة مسرحيات على نفقته الذاتية منها " شبان كهول " عام 1938، و" فئران المركب "ثم مسرحية " ويك عنتر " عام 1941، كما نشر عددًا من القصص القصيرة في مجلة المقتطف في الأربعينيات من القرن الماضي (1940- 1945)، ومن أهم هذه القصص " ضباب ورماد " التي نشرت في يناير 1943 .

وقد ارتبط اسم عادل كامل في الأوساط الأدبية بروايته الأولى " ملك من شعاع " التي استوحى موضوعها من التاريخ الفرعوني ، ونشرتها لجنة النشر للجامعيين عام 1941، وقد نالت استحسان الأدباء والنقاد، وفازت بالجائزة الأولى في مسابقة مجمع اللغة العربية عام 1943، في حين نال نجيب محفوظ الجائزة الثانية عن روايته " كفاح طيبة " . ثم نشر رواية " مليم الأكبر " عام 1942 .

وبعد هذا الإبداع الفياض انقطع عادل كامل عن الكتابة، واتجه إلى المحاماة ليحقق منها ثراءً بعد تشككه في جدوى الأدب ، وبعد أن رفض مجمع اللغة العربية منحه جائزة عن روايته " مليم الأكبر " .

وقد رجع عادل كامل إلى الإبداع مرة أخرى ؛ فكتب روايتي " الحل والربط " و " مناوشة على الحدود "، وقد قام بنشر هاتين الروايتين في مجلدٍ واحدٍ الأديب الراحل " نجيب محفوظ " ضمن روايات الهلال عام 1993 ، وقد ذكر نجيب محفوظ محفوظ أن عودة عادل كامل إلى الكتابة كانت مفاجئة لهم، وأن المخرج السينمائي توفيق صالح هو الوحيد الذي يعرف تاريخ كتابة هاتين الروايتين، لأنه كان يزوره في الستينيات زيارات خاصة، وقد اتصلت بالمخرج توفيق صالح لمعرفة تواريخ كتابة هاتين الروايتين، وإذا كانت هناك روايات أخرى لم تنشر، ولكن ذاكرته لم تسعفه بإمدادى بأية معلومات، فهو قد جاوز التسعين من عمره، ولم يعد يتذكر شيئاً عن جماعة الحرافيش، كما اتصلتُ بزوجة نجيب محفوظ فأكدت أن المخرج توفيق صالح أكثر الناس إلماماً بحياة عادل كامل وأدبه لصداقتهما القوية ، أما هى فقد انقطعت صلتها بعائلة عادل كامل منذ سفره إلى أمريكا عام 1995 .

وأرجح الظن عندى أن السبب في عودة عادل كامل إلى الكتابة هو فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، إذ ربما شجعه ذلك على العودة إلى الكتابة مرة أخرى، وقد جمع بين الأديبين علاقة صداقة قوية منذ أن انضم نجيب محفوظ إلى الحرافيش، وقد انعكست العلاقة على أدبهما ؛إذ جمعت بينهما أفكارٌ وميولٌ أدبية مشتركة كما نرى في إبداعهما؛ إذ سيطر الإبداع التاريخي على الأديبين، فكتب عادل كامل روايته " ملك من شعاع " عام 1941، وكتب نجيب محفوظ ثلاث روايات، وهى " عبث الأقدار"

عام 1939، و " رادوبيس " عام 1943، و "كفاح طيبة " عام 1944 .ثم شرعا في الإبداع الواقعي، فكتب عادل كامل روايتي " مليم الأكبر " و "الحل والربط "، وكتب نجيب محفوظ عددًا من الروايات الواقعية المعروفة، ثم اتجها إلى الرواية التجريبية، فكتب عادل كامل " مناوشة على الحدود "، وكتب نجيب محفوظ عدداً من الروايات مثل " اللص والكلاب " عام 1961 .

وقد ذكر لي الناقد صبرى حافظ في محادثة تليفونية أن الصداقة بين الأديبين أثرت تأثيراً كبيراً على فكر نجيب محفوظ في ذلك الوقت، فشخصية القبطي في " الثلاثية " هى شخصية عادل كامل، كما ذكر أن رواية " الشحاذ " 1965، تدور حول محاولة عادل كامل العودة إلى الكتابة مرة أخرى بعد أن اعتزلها .

الراوي Narrator:

الراوي أوالسارد هو الشخصية الرئيسية في الرواية ،لأنه" لا حكاية دون راوي ، ففي كل حكاية، مهما قصرت، متكلم يروي الحكاية، ويدعو المروي له إلي سماعها بالشكل الذي يرويها به." (1). فجميع الحكايات تُقَدَّم وكأنها تمر خلال وعي المتكلم سواء كان هذا المتكلم " أنا " أو" هو"(2)، وبذلك يكون صوت الراوي هو محور الرواية " إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقاً، ولا صوت الشخصيات، ولكن بدون سارد لاتوجد رواية"(3) لذلك يجب أن نميز الراوي أو السارد عن المؤلف ولا نخلط بينهما " فالسارد ليس أبداً الكاتب ... ولكنه دور مخلوق ومتبنى من طرف الكاتب." (4)، ويتميز الراوي كذلك عن الشخصيات " فالشخصيات تعمل وتتحدث وتفكر، والراوي يعي ويرصد ما تفعله الشخصيات وما تقوله وما تفكر فيه وماتتناجى به ثم يعرضه "(5).

فالراوي هو الشخص الذي يقوم بالسرد(6)، وهو كما يعتقد لوبوك " الشخصية الحساسة في القصة والتي تتمحور حوله , ليس ذاتياً تماماً , فقد كُرس كلياً لمهمة النظر والشعور نيابة عن القارئ(7) وهنا يشير لوبوك إلي وظائف الراوي , فهو مكلف بالنظر والشعور نيابة عن القارئ , ونقل هذا الإحساس والشعور إليه بالوصف والسرد.

وقد اقترن بالراوي مصطلحات مثل الرؤية , ووجهة النظر , و التبئير , والمنظور, وقد تكون هذه المصطلحات دالة على مدلول واحد , هو طريقة عرض الراوي للقصة , واختلفت المسميات لاختلاف البلاد والثقافات التي نشأت فيها هذه المصطلحات , وقد يكون التغير في المسميات تطوراً تاريخياً لكل مصطلح عما قبله , وليست هنا بصدد الحديث عن هذه المصطلحات(8)

ويتمتع الراوي إذا كان من نوع الراوي العليم بكل شيء بقدرة عالية على السرد والوصف والوجود في كل مكان فهو يتمتع بقدرة لا يتمتع بها إلا الآلهة (9).

وتكمن وظيفة الراوي في التوسط (10). (Mediacy) بين المروي له والأحداث, فيقوم بنقل الغياب أو سرده, (11). ومن مهامه أيضا إنتاج الأقوال(12). والعرض والمراقبة(13) والفعل والتأويل (14). فضلا عن ذلك فللراوي وظيفة أيديولوجية كما يصرح باختين "المتكلم في الراوية هو دائما , وبدرجات مختلفة , منتج أيديولوجيا , وكلماته هي دائما عينة أيديولوجية" (15). وقد تعددت أساليب السرد بمقدار تعدد الرؤى أو زوايا النظر السردية أو المنظورات (16).

نخلص من ذلك إلي أن الراوي هو محور الرواية وصوتها , وهو شخصية متخيلة، يصنعها المؤلف لتتولي مهام السرد والقصص ," فهو شخصية متخيلة أو كائن من ورق شأنه في ذلك باقي الشخصيات الروائية الأخرى , يتوسل بها المؤلف وهو يؤسس عالمه الحكائى لتنوب عنه في سرد الحكي , وتمرير

خطابه الأيديولوجي , وأيضاً ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروي , إذا كان الخطاب يندرج في هذا الاتجاه"(17).

يكون الراوي إحدى شخصيات الرواية , يحكي قصته أو قصة غيره,

وقد يكون شخصية واضحة ظاهرة في السرد وتحمل اسماً, أو " لا يشترط أن يكون للراوي اسم متعين, فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما, يصوغ بوساطته المروي " (18).

ويحتل الراوي مواقع مختلفة تتيح له التغير في وجهات النظر أو التبئير داخلياً وخارجياً, كما تبعد المسافة أو تقرب بينه وبين شخصيات الرواية الأخرى (19).وسأتناول هذا التغير في التبئير والمسافة بشيء من التفصيل في روايات عادل كامل .

الراوي في روايات عادل كامل :

الراوي في روايات عادل كامل خارج عالم شخصياته , ينقل الحكاية بضمير الغائب , فهو خارج الحكاية ولا ينتمي إليها , براني الحكي (20). أو بتعبير جينيت " خارج القصة _ غيري القصة" (21). وهو راوي غير ممسرح , نشعر بوجوده المستمر , فهو الذي يسرد الحكاية ويصور الأحداث ويصف الشخصيات , وهو راوي عليم بأفعال الشخصيات وأفكارها و أحاسيسها , ويمسك بزمام السرد ولا يتركه إلا ليسمح للشخصيات أن تعبر عن نفسها دون وساطة وهو ما يسمونه بأسلوب العرض .

وينوع الراوي في أنماط التبئير في الروايات فأحياناً يستخدم التبئير الداخلي ويتوحد بالشخصيات, وأحياناً آخرى يستخدم التبئير الخارجي أو التبئير في درجة الصفر .

1- **توحد الراوي والشخصيات (وجهة النظر الداخلية)** :

الراوي يتوحد مع الشخصيات لينقل ما تشعر به , وتفكر فيه وهذا , ما يطلق عليه الرؤية مع , أو وجهة النظر الداخلية (22). إذ نرى عالم الشخصيات التخيلية معكوساً على شاشة وعيه (23). فالراوي يستسلم للذوبان في الشخصية, ويكشف عما تشعر به دون أن تقول له بوضوح , وهذا ما يسميه دوريت كوهن : "المحكي السيكولوجي " (24).

يعرض راوي" ملك من شعاع "على لسانه افتقاد بعض شخصيات الرواية لإخناتون, فـ "ليس للشخصية في السرد بضمير الغائب قناة خاصة بها تمكنها من تبليغ المعلومة السردية, فكل المعلومات تنتهي إلي القارئ عن طريق الراوي , سواء كان هو المبئرِّ (focalis ateur) أو كانت الشخصية (25).فيعرض افتقاد إخناتون من منظور زوجته الأسيوية التي وجدت نفسها حبيسة في قصر من ذهب لا ترى زوجها إلا لماماً, فيسرد الراوي خطاب الزوجة الداخلي مذاباً في خطابه , وهو وما يطلق عليه كوهن "المونولوج المسرود" (26)، قائلا :" " أيكون هذا هو العز الضخم الذي مناها به أبوها , وهو يقنعها بالتخلي عن ميلها لابن عمها الذي لا يعدو أن يكون أميراً آسيوياً متوحشاً لتتزوج فرعون الإله الذي تخر له جباه الملوك ؟"(27) ، والزوجة هنا هي الشخصية العاكسة (28). التي نرى من خلال وعيها , أو من خلال وجهة نظرها, لكن على لسان الراوي, وهنا نجد التميز بين "من يرى؟" (الزوجة) و"من يتكلم؟ "(الراوي) . فقد استخدم الراوي الأسلوب غير المباشر الحر لعرض وجهة النظر الداخلية الزوجة , مما يجعل الراوي يتطابق مع الشخصية وتُلغى المسافة الفاصلة بينهما .

وكما توحد الراوي بالزوجة الآسيوية , وسرد افتقادها لإخناتون يتوحد بنفرتيتي ،ويكشف افتقادها لإخناتون ، ثم يتساءل الراوي "ماذا دها فرعون ", فالراوي يقيم حواراً ضمنياً بينه وبين المروي له, يسأله ويساعده على التماس الإجابة بوجهة النظر الداخلية المتعددة على افتقاد إخناتون في سرد

حواري معرفته فيه مجرد إسهام من إسهامات أخرى (29). فهو بعد ما عجز عن التماس الإجابة من نفرتيتى أسرع إلي سمنكرع ملتمسا منه الجواب .

"لعل السر في هذا مفتاحه في يد صديقه سمنكرع"(30). ويبدأ الراوي في نقل وجهة نظر سمنكرع في حالة إخناتون الجديدة , فيقول :" لحظ هذا الصديق تغيراً خفياً في طبيعة فرعون , فلم تعد ضحكته تفيض بالبشر بل جدت فيها ومضات من السخرية السوداء والتشاؤم ..." (31). الراوي يخبرنا بأننا حيال وجهة نظر سمنكرع بقوله " لحظ هذا الصديق " بعد أن أخبرنا أنه يتلمس المعرفة من سمنكرع , ولكن الراوي لم يترك لسمنكرع الحرية الكاملة في التعبير عن وجهة نظره , بل كان يوضح خطأه إذا أخطأ في تأويل الأحداث , مثلما حدث عندما شعر سمنكرع أنه بات بعيداً عن ثقة إخناتون , فيوضح الراوي خطأه بقوله" هذا ما خطر له " وكأن الحقيقة عكس ذلك , ويؤكد الراوي أننا حيال وجهة نظر سمنكرع, فيقول :"هكذا رأي سمنكرع أنه قد صار دخيلاً على هذا الجو الجديد بعد أن خان الملك مثلهما المشتركة"(32).

الراوي يمسك بزمام السرد , حتى وإن ترك الشخصية تعبر عن وجهة نظرها , فهو لابد مراقب لما تقول , معلق عليه كلما سنحت له الفرصة , فيتساءل بعد أن انصرف سمنكرع عن إخناتون " فهل افتقده فرعون فأرسل في طلبه ؟ لا شيء من هذا وكأنه لم يكن يعرف في يوم ما شخصاً يدعى سمنكرع"(33).

وتعود وجهة النظر مرة أخرى إلي سمنكرع , فيحار في تأويل تطور فرعون , ويرفض أن يكون السلطان والملك هو السبب, ويعلل ذلك حتى يصدقه القارئ فالقارئ لا يصدق الشخصية إلا إذا أعلمته كيف انتهت إليها المعرفة المنقولة في وجهة نظرها (34). " فالملك لم يكن من النفر الذي يفسده السلطان

فيجعله يتنكر لأصدقائه الأوائل , ثم أنه لم يكن يباشر هذا السلطان حتى يقال إن سورته قد طغت عليه بالرغم منه بل أن حياة الملك وهو فرعون لم تكن تختلف في مظاهرها عن حياته وهو أمير"(35).

ويتساءل كل من الراوي وسمنكرع في صوت واحد " فإذا لم يكن هذا هو مرد التبدل في طبيعة الملك ومسلكه فما يكون المرد ؟ لقد كان الملك يفني نفسه في سبيل أصدقائه , فأصبح اليوم ولا صديق له , فماذا دها فرعون (36). فالمسافات تُلغى ويتوحد الراوي بالشخصية متى شاء , فيعبر عن وجهة نظرها وأحساسها ويساعده في ذلك أنه راوي عليم يتكلم بنوع من السلطة والثقة (37). كما ساعده ضمير الغائب على تمثل أصوات الشخصيات وإعادة صياغتها بوعيه ونبرته الخاصتين (38).

2- **التبئير في درجة الصفر** (**اللاتبئير**) : -

يستخدم الراوي اللا تبئير عندما يكون عليماً بكل شيء قادراً على التغلغل في نفوس الشخصيات كما يعرف مظهرها الخارجي , وأمثلة هذا النوع من التبئير، التبئير على إخناتون والنملة في رواية "ملك من شعاع" ، "واسترعى نظره على سور السطح قافلة من النمل تدب دبيبها الأبدي, وهي محملة بشتى الأسلاب , ولكن ثمة نملة كانت متخلفة عن الركب , مطروحة إلي جانب الطريق وكأنما نبذتها زميلاتها , فما يقربنها إلا ليوسوسن إليها بذلك السر الخالد الذي لابد أن تودعه كل نملة صدر من تصادفه من بنات جنسها قبل أن تستأنف السير ..." (39). الراوي هنا راوي عليم يتمتع بوجهة النظر المحيطة بكل شيء ،ونحس بوجوده من خلال تعليقاته " تدب دبيبها الأبدي " و " فما يقربنها إلا ليوسوسن إليها بذلك السر الخالد " فالراوي على علم بحركة النمل ولغته .

ولأن الراوي عليم تمكن من الإحاطة بإخناتون والنملة معا مازجاً أسلوبي العرض والسرد "ليكشف للقارئ الشخصية من الداخل ومن الخارج , بالرؤية المباشرة ومن خلال كلام الراوي عنها "(40). يقول

الراوي :" حدب الفتى على النملة المنبوذة , وهو يحدثها قائلا:ما بالك متخلفة يا أختاه ؟ ورآها قد ألقت حملها بجانبها , تدفعه خطوات قليلة ثم تستريح إلي جواره , وسرعان ما أدرك أن صديقته النملة مصابة في ساقيها بما يمنعها من ملاحقة قافلتها, وكانت المحاولات التي تأتيها لمواصلة السير بحملها تدمي قلب الفتى النحيل ... "(41). استخدم الراوي التبئير في درجة الصفر , فهو يعرف كل شيء عن إخناتون والنملة , أحساسهما " تدمي قلب الفتى النحيل "،" نزلت النملة عن الورقة في تردد وخشية"، وأفكارهما " أدرك أن صديقته النملة مصابة في ساقيها"،" "فهي لا تعرف طريقها إلا إذا كان متصلاً" وأفعالهما " فراح يبحث حتى عثر بورقة يابسة من أوراق الشجر , ووضع علىها النملة في حرص شديد"، "ولكنها ما لبست أن تبادلت كلمات السر ...فدلفت إلي المدينة " ويستمر الراوي في سرد سلوك إخناتون مستخدماً اللاتبئير(42). أو التبئير في درجة الصفر(43) بتعبير جينيت, حتى نهاية المقطع, فهو يحيط بكل شيء, يعلم سلوك إخناتون الخارجي ومظاهر تعامله مع أصدقائه من الطير والحيوان كما يغوص في داخله , فيحلل أفكاره ويرصد مشاعره وأحساسه .

3- **وجهة النظر الخارجية** : -

يستخدم الراوي وجهة النظر الخارجية عندما يصف الشخصية من الخارج ويسرد مظاهر سلوكها أو ينقل أقوالها , مثلما نرى في التبئير على خالد في رواية " مليم الأكبر " يقول الراوي " اعتاد خالد أن يصرح بين آن وآن أنه يكره الأدب وآثار الخيال، فهو لا يفهم ما يدفع الناس إلي قراءة رواية مثلا .هذه الرواية على أحسن وجوهها لا تعدو أن تكون صورة صادقة من الحياة ، والحياة مبسوطة أمام كل ذي عينين..." (44). الراوي ينقل أفكار خالد ومعتقداته بعدم جدوى الأدب عن طريق تبئير خارجي يتمثل في نقل أقوال خالد , ويعرض وجهة نظر خالد في الأدب والرواية خاصة؛ فخالد يرى أن الرواية صورة صادقة من الحياة , وهو يستطيع أن يرى الحياة بدلا من أن يقرأها في كتاب ، وأن يعيش

التجربة في الحقيقة بلا وساطة من كاتب الرواية , لذلك فهو يكره الأدب , والراوي على مسافة فكرية بعيدة عن خالد , والدليل على ذلك لفظة " يغالي أكثر " فالراوي لا يوافق خالد في نظرته إلي الأدب.

وأتاحت هذه المسافة بين الراوي وخالد الفرصة للراوي حتى ينقد فكر خالد , فينسب إلي خالد فكرة عدم جدوى الأدب , ويلتمس السبب في ذلك من علم النفس , فمن شدة حرص الراوي على معرفة كل شيء عن خالد , يتقصى الأسباب والنتائج التي تُصير إليها أحواله , ويسأل عالم نفس عن سبب كره خالد للأدب ، ورفضه أن يقرأ رواية يكون هو بطلها , ويرد العالم النفسي السبب إلي خجل خالد من حقبة من حياته , ويخشى أن توضع هذه الحقبة تحت مجهر الأديب , فتظهر ما فيها من أمور مخجلة .

4 - **تداخل السرد والعرض** : -

العرض هو تقديم مباشر للأحداث يترك فيه الراوي المروي له يرى ويسمع من الشخصيات كما في الدراما، أما السرد فهو حديث مقدم للمروي له بصوت الراوي الذي يلخص له الأحداث (45) فاستخدم الراوي تقنية السرد للتعبير عن أفكار الشخصيات وأقوالها كما استخدم تقنية العرض, فكان يترك للشخصيات الروائية الحرية في التعبير عن نفسها في خطاب منقول (46). إلا أنه يورد هذه الخطابات المباشرة لأقوال الشخصيات ملحقة بجمل وصفية تُعرفنا على سماتها وتحدد المتكلم (47). في روايتي" ملك من شعاع " و " مليم الأكبر " . أما روايتا" الحل والربط " و" مناوشة على الحدود " فقد قُسمتا إلي مقاطع مرقمة ، وليس إلي فصول كما في الروايتين السابقتين , فقُسمتا إلي مقاطع سردية , وأخرى تجمع بين السرد والعرض, وقد برز استخدام تقنية العرض بشكل واسع في رواية "الحل والربط" فأحياناً يبدأ المقطع بفقرة سردية قصيرة ثم يبدأ العرض في شكل حوار بين الشخصيات إلي

نهاية المقطع، ويكون حواراً خالياً من أي علامات تشير إلي الشخصية المتكلمة , ويكون التمييز عن طريق لهجة الشخصية ووجهة نظرها ، " إنه لا يمتزج في التركيب الهجين الروائي الأشكال اللغوية للغتين وأسلوبين وسماتهما فقط , إنما يتم فيه قبل كل شيء تصادم بين وجهات النظر إلي العوالم الكامنة في هذه الأشكال"(48).

ونستشف من السرد المتداخل مع العرض موقف الراوي الأيديولوجي، " فالقصة ستكون غير مفهومة إذا لم تحتو على المقدار الضروري من السرد الذي يجعلنا ليس فقط على بينة من نظام القيم الذي يعطي السرد معناه , ولكن يجعلنا راغبين في قبول نظام القيم وذلك بصورة مؤقتة على الأقل "(49).

ومن المقاطع التي تجمع بين السرد والعرض , المقطع الثاني عشر من رواية " الحل والربط " الذي يعبر عما آلت إليه الأسرة من علاقة عدائية , يقول الراوي: "ويدخل عليهم حسين فيبدى أسفه لحضوره في وقت غير لائق , ولكن عذره أنه يود للمرة الأخيرة تغليب الود على الخصام راجياً أن ترد له أرضه بالحسنى . وينفعل معتز. ليس لك عندي حفنة من تراب ..وتثور الوالدة بدورها على ابنها حسين , وتتهمه بأنه يسعى عامداً للإجهاز على أخيه ثم تطرده من الحجرة "(50).

الراوي في هذا المقطع يتميز بقدرات فائقة , فهو بالإضافة إلي أنه راوي عليم غيري القصة, ويمسك بزمام السرد فإنه يجمع بين العرض و السرد و ينوع الأساليب الخطابية، فالراوي يبدأ المقطع بصوته و هو يسرد لحظة دخول حسين على أخيه و أمه بعد طلاق تماضر من أخيه مباشرة ؛ فيأسف لحضوره في وقت غير لائق، و لكنه يرغب في أن يأخذ أرضه بالحسنى ، و الراوي هو الذي ينقل كلام حسين بأسلوب غير مباشر حر ، ثم ينقل الحوار بين الدكتور معتز و حسين في صيغة الخطاب المباشر ليتمتع بأقصى درجة من الموضوعية و الحياد (51).

و في هذا الحوار يغيب منه فعل القول و علامات التنصيص و القوسان وأي علامات تدل على تولي شخصية الكلام و انقطاع كلام شخصية أخرى، فالراوي لا يقدم أي مساعدة للتعرف على أيهما يتحدث و أيهما يسمع، و يترك للمروي له التمييز عن طريق ألفاظ الشخصيات و لهجتها، و ترى يمنى العيد أن "القول السردي يكتسب فنيته بديمقراطيته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات بما فيها صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، و يقدم لنا منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة و المتناقضة و بذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق و التعبير"(52).

وهذا ما فعله الراوي ؛إذ ترك الشخصيات تعبر عن نفسها ،ونقل كلامها دون تحريف، ثم ينتقل إلي خديجة هانم و يعبر عن وجهة نظرها في الحوار بين الأخوين بأسلوب غير مباشر حر " و تتدخل الوالدة ليس هكذا خطاب الأخ الأكبر , هل غاب عنه أنه مريض ؟" ثم يستخدم الأسلوب غير المباشر ويكثف كلام حسين عن الوظيفة " و لكن حسيناً يقهقه و يقول إن هذا بعينه يجعل هذه الوظيفة على كف عفريت .. لذلك فهو بسبيل بذل المساعي و توطيد الصلات لإبدالها .... " فالراوي يتنقل من الأسلوب غير المباشر إلي الأسلوب المباشر بسهولة " ها أنذا أعيد إليك وظيفتك , و عليك أن ترد عليّ مالي " كما ينتقل بسهولة من السرد إلي الحوار , و من خطاب مباشر إلي غير مباشر , و غير مباشر حر، " ومن الممتع دوما في عمل جميل الشكل اكتشاف كيفية ميل أحد الأساليب لأن يضاف إلي أسلوب آخر , بحيث نحصل على طبقات أو توليفة من طبقات , في التعامل مع قصة من القصص"(53).

وهو قادر على أن يلج داخل الشخصيات و يصف مشاعرها و أفكارها , فهو يصف شعور الدكتور معتز بالضيق و الانقباض و ثقل الصدر و مع ذلك لايتأثر حسين بحال أخيه بل يستخف به .

نستخلص من كل ذلك أن الراوي في هذا المقطع يستخدم التبئير في درجة الصفر أو اللا تبئير ,

وهو راوي عليم بأقوال الشخصيات و مشاعرها كما أنه يتمتع بقدرات فائقة في استخدام الأساليب المتنوعة .

5 - **تقنية التداعي الحر و المونتاج السينمائي** :

استغل عادل كامل تقنية التداعي الحر لتساعد الراوي على تفتيت مستوى الوعي في العقل الظاهر والولوج إلي اللاشعور في العقل الباطن فاستخدم المونولوج الداخلي المباشر الذي يعرض تأملات الشخصية مباشرة إلي القارئ دون تدخل منه(54) فيعرض راوي " ملك من شعاع " خواطر إخناتون وسرعة تفكيره عندما ذهبإلي الساقية قائلا: "فقد كانت الخواطر تتوارد في رأسه بسرعة مخيفة، فلا تبقى في الوعي سوى لمحة خاطفة، ثم تترك مكانها لغيرها من السوانح وهكذا . ولم تكن بين هذه الخواطر رابطة ما، بل كانت كحديث زمرة من الناس يتكلم كل منهم في موضوع مستقل، ولا يجيب أحد منهم على أحد . هذه الشجرة قد تقع في أي لحظة _ مامعنى كلمة " استكانة " _ إن لسمنكرع طريقة غريبة في الحديث _ أيها الناس لعمري أنتم منافقون منافقون _ ما أشهي الخبز الذي أكلته ... وهكذا.. وخيل للملك أنه لو استمر تفكيره على هذا النحو مدة أخرى ليفقدن رشاده ولا يعودن إليه عقله . فحاول أن يتشبث بإحدى خواطره ، وأن يعمد إلي استبقائها في وعيه فترة وإن قصيرة فلم ينجح. إذ كانت الخاطرة تفلت منه تاركة وراءها غيرها لا هوادة ولا رفق .امتلأ الملك جزعاً ووقع في وهمه أنها نهاية العالم ..." (55)يصف الراوي سرعة تفكير إخناتون ، ويشبه هذه الأفكار والخواطر بحديث جماعة من الناس يتكلم كل منهم في موضوع مستقل ، ثم يعرض هذه الأفكار المتلاحقة المتباينة عن بعضها ثم يبين أثر هذه الأفكار على نفسية إخناتون ، فهذه الأفكار جعلت إخناتون يشعر أنها نهاية العالم . وقد استخدم الراوي تقنية التداعي الحر في هذا المقطع ليكشف عن ذات إخناتون البائسة وعقله الذي أوشك

على الجنون قبل نزول الوحي عليه ، وتكون هذه الخواطر المتباينة أول إلهام على إخناتون عند ما يدرك أن هذه الخواطر المتباينة هي ألوان الدنيا بأسرها .

وفي رواية " مناوشة على الحدود " يعرض الراوي تفكير البطل وتأملاته قائلا " و لكنه ليس لديه خس ليأكل منه حين يصحو ،أتراهم ابتاعوا له خسا ،كم هو مرطب و منعش عقب صحوه، ولكنهم لا يطيعون له قولا . الشخصية . السن . الزوج ...وجود المراسيم و العبادات في الأديان هو السر في بقائها. إذا كان الله موجوداً فلابد من عبادته و لكنه لما كانت هناك عبادة فلابد من وجود الله هكذا يفكرون. هكذا يقول برجسون أذكي رجل في العالم . ملك . ملك الصلصة لقد أخبروه بأنه يضعها في رغيف ويأكلها .إنه يلعب الباتيناج ليتعرف على الفتيات من الأفضل أن يكن إسرائيليات . الفتيات للفتيان أوسمة فخار للجندي. تشبيه بليغ أداة التشبيه محذوفة " (56)

هذا المقطع يتميز بسرعة التقابي للفكر و عرض تفكير الشخصية دون تدخل واضح من الراوي ولكن الراوي العليم يتحين الفرصة ليتدخل بتعليقاته فيقول" ما هذا الذي يفكر فيه ؟ كيف أدى به إلي أداة التشبيه المحذوفة، يذكر أنه بدأ بالخس أكان يحلم به , إن الحلم لا ينتهي بتأملات شعورية .هذا ما حدث لقد سمع بائع الخس ينادي عليه بعد كل هذا النصب تظهر أنها تأملات و ليست حلماً، كأنما هذا أوان التأمل و هو في غمار المعمعة يناطح عدوه الجبار"(57).

فهو يكشف عن سبب تدفق أفكار الشخصية بأنه سمع بائع الخس ينادي عليه قبل أن يدخل بوعيه إلي منطقة الحدود بين العقل الظاهر و العقل الباطن . و هذه التأملات لم يجمع بينها خط واحد و إنما هي أفكار مختلفة ،كل فكرة تمحو سابقتها.

تقنية المونتاج السينمائي :-

استخدم الراوي تقنية المونتاج السينمائي , و المونتاج هو متتالية تلعب دوراً أساسيا في الرواية "(58)

في رواية " مناوشة على الحدود" فعمد الراوي إلي تركيب مغامرات البطل و صراعه في منطقة الحدود في مشاهد سردية تجمع بين الحلم و التأملات الذهنية مثلما نرى المشهدين اللذين تبدأ بهما الرواية ثم الجولات الأربع التي يقوم بها البطل في منطقة الحدود و كان كلما أفاق من جولة يحاول تدوين الحلم و لكنه لم يستطع .

6- **التناوب**:

وكان الراوي يستخدم التناوب أحيانا و التناوب هو" رواية عدة حكايات في وقت واحد بحيث يتوقف عن سرد الحكاية الأولى ليروي جزءاً من الحكاية الثانية"(59).

فالراوي الذي ينقل حوار إخناتون مع أبيه في الفصل الخامس من رواية "ملك من شعاع " وهي الحكاية الأولى التي يحكي فيها فقد إخناتون إيمانه , ثم يصور مكائد الملكة تى ودسائس بتاح موس كاهن آمون و هي الحكاية الثانية في الفصل السادس، ثم يعود في الفصل السابع إلي الحكاية الأولى، وينتقل إلي الحكاية الثانية في الفصل الثامن، و لعل الراوي يهدف من هذه التقنية إلي إبراز قدرته وإحاطته بكل ما يجرى داخل عالم الرواية.

نخلص من كل ذلك إلي أن الراوي في روايات عادل كامل راوي دائم الحضور بشكل خفي، فهو راوي غير ممسرح نحس بوجوده في تعليقاته دون أن نراه، و هو يستتر وراء ضمير الغائب في قص الحكاية، وهو راوي عليم بكل شيء، ينوع وجهات النظر ما بين الداخلية والخارجية ويتغلغل في النفوس والقلوب والعقول، ويعلم أفعال الشخصيات وأفكارها ومشاعرها، ويقف على مسافة قريبة أو بعيدة من الشخصيات تبعاً لاتفاقه أو اختلافه معها .

المروي له " المسرود له " Narrataire:

الخطاب يتكون من رسالة و مرسل و مرسل إليه , كما قال جاكبسون لذلك نجد أن الرواية " قصة محكية تفترض وجود شخص يحكي و شخص يحكي له، أي وجود تواصل طرف أول يدعى رواياً أو سارداً، و طرف ثانٍ يدعى مروياً له أو قارئاً"(60).

والمروي له هو الشخص الذي يتوجه إليه الراوي بكلامه(61). وبدونه يفقد السرد معناه ويتحول إلي هذيان لا مبرر له (62). ولا يجوز أن نخلط بين المروي له و القارئ، فالمروي له أحد عناصر الوضع السردي يقع في مستوى الراوي، و لا يلتبس قلبيا بالقارئ حتى و لو كان هو القارئ االضمني أكثر مما يلتبس السارد بالمؤلف(63)، فالمروي له جمهور الراوي، أما القارئ الضمني فهو جمهور المؤلف الضمني(64)، ويجب ألا يُخلط بالقارئ الحقيقي، لأن القارئ الحقيقي لا ينتمي إلي عالم المروي له الوهمي، بل إلي العالم الحقيقي , و هو يقرأ الكتاب بينما المروي له يسمع الحكاية(65).

كما أن القارئ الحقيقي يمكن أن يقرأ العديد من السرديات (كل منهما يحتوى على مسرود له مختلف) أو السرد نفسه (الذي يحتوى دائماً على نفس المجموعة من المسرود لهم) والذي يمكن أن تقرأه مجموعة مختلفة من القراء الحقيقيين (66).

و مع ذلك , نجد أن بعض النقاد قد خلطوا بين المروي له و القارئ مثل رولان بارت الذي قال "لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد و بدون مستمع (أو قارئ) ..... فعلامات السارد تبدو لأول و هلة أكثر قابلية للرؤية، و أكثر عدد من علامات القارئ(...)، كما أن علامات القارئ في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السارد "(67). فالناقد رولان بارت وضع القارئ بدلا من المروي له في مستوى السارد.

ونجد الناقد واين بوث الذي اهتم اهتماماً كبيرًا بالراوي , فحدد أنماط الرواة , تجاهل المروي له وأعطى عناية خاصة للقارئ االضمني فحدد كيفية التعامل مع القراء، وكيفية التحكم في العاطفة والبعد، مع ذكره أن القارئ الضمني من صنع المؤلف الضمني "كل جرة قلم تتضمن شخصيته الثانية

التي تساعد في تحويل القارئ إلي ذلك النوع من الأشخاص المناسبين لتقديم مثل هذه الشخصية والكتاب الذي يكتبه (68).

أنواع المروي له:

المروي له مثل الراوي له أنماط , و قد حدد الناقدان جيرار جينيت وجيرالد برنس هذه الأنماط ومن أبرز أنماط المروي له التي اتفق علىها الناقدان نمطان؛ المروي له الممسرح والمروي له غير الممسرح(69)

المروي له الممسرح :-

عندما تكون شخصية من الشخصيات قد تحولت إلي مستمع نتيجة إطالة شخصية أخرى للحوار معها، فاتخذت موقع المروي له المستمع لما تقصه الشخصية الأخرى (الراوي). وقد تلعب هذه الشخصية دورًا أقل أو أكثر أهمية في الوقائع المروية(70). وقد تكون شخصية رئيسية أو ثانوية أو مجرد مستمع (71). فهو داخل الحكاية، وتتكون صورته تدريجيًا، ويكون مثله مثل الراوي والشخصيات، أي أنه يخضع لهيكل الشخصية التخييلية. (72).

المروي له غير الممسرح :

هو المروي له الرئيسي الغائب عن الرواية , فهو خفي غير متعين في نص الرواية، و لكن توجد إشارات نصية تدل على وجوده المستمر مراقب و مستمع للحكاية و يدمج لطيف زيتوني هذا النوع من المروي له بالقارئ المحتمل، "إذا لم يتعين المروي له الرئيسي في نص الرواية , أي لم يشر إليه بأي علامة، فالأفضل اعتباره مندمجا بالقارئ المحتمل ." (73). فالمروي له غير الممسرح يقع خارج الحكاية وترتسم صورته في الملفوظ وتتماهي مع صوره القارئ المجرد (االضمني) (74).

وسنرى في تحليل هذه الدراسة لروايات عادل كامل أن المروي له دائماً في مستوى الراوي , فإذا كان الراوي غائباً عن الحكي، فإن المروي له غائب عن الحكي غير متعين , أما إذا حضر الراوي بوصفه شخصية من شخصيات الرواية فإن المروي له يصبح متعيناً ظاهراً في إحدى الشخصيات .

المروي له في روايات عادل كامل :

اتخذ المروي له في روايات عادل كامل شكلين حسب الموقع الذي يحتله , فعندما كان المروي له خارج الحكاية، و هو المروي له الرئيسي كان مرويًا له غير ممسرح ،و عندما احتل موقعا داخليا، وأصبح شخصية من شخصيات الحكاية أصبح مروياً له ممسرحاً .

المروي له غير الممسرح :

استخدم الراوي ضمير الغائب , و هو يقع خارج الحكاية كما رأيناً، لذلك نرى المروي له الذي يقع في نفس مستوى الراوي خارجيًا وغائباًعن عالم السرد، فهو غير ظاهر، و ليس له وجود ملموس في النص إلا من خلال إشارات الراوي إليه . وتكمن وظيفته في تلقى السرد من الراوي فهو " يتجه نحو القاص و يصغي إليه تارة ،و تارة أخرى يلتفت إلي القصة نفسها و يأخذ بمراقبتها " (75).

ونجد الأمثلة على هذا النوع كثيرة في الروايات ، ففي رواية "ملك من شعاع" يسرد الراوي حياة الملكين (الملكة تى و الملك أمنحتب الثالث) قائلا "... من هذا المخدع كانت تحكم مصر ، فيه تصرف أقدار الرجال والمستعمرات، و بكلمة من صاحبته تسير الجيوش لتفتح البلاد، و بإيماءة منها تبنى المعابد و تقام الشخوص الملكية، أو يقال الوزراء، و يبدل الحكام .... وفي المحافل والأعياد، كان فرعون هو الذي يظهر على الملأ، محاطاً بأفخم أنواع الأبهة الملكية، فتعنوا له الجباه، وتخشع الهام. فبينما يُخيل للملكة أن فرعون لم يعد له غير مظاهر الملك، يعلم هو يقيناً أن الملكة إنما تعبث بما يسمح أن يتركه لها من قشور السلطان هكذا كانت حياة الملكين عنوان السعادة في كل الأرض"(76). في هذا

المقطع يتوجه الراوي إلي مروي له غير ممسرح يخبره بما عليه حياة الملوك والفراعين المصرين، وكيف تسير مظاهر الحكم والعمل في الإمبراطورية من خلال سرده لحياة الملكة تى وعبثها بالحكم في ظل زوجها فرعون ابن الإله الذي يحتفظ بجوهر السلطة

وقد نجد علامات نصية تشير إلي المروي له صراحةً، وتتمثل في أسلوب التعجب، أو السؤال الذي يتوجه به الراوي إلي المروي له مباشرة، و أمثلة ذلك كثيرة في رواية " ملك من شعاع " ففي حديث الراوي عن سلوك الملك أمنحتب الثالث و ما يتمتع به من قوة و صخب و تشييد حضارة صماء وما عليه ابنه إخناتون من هدوء، يتوجه الراوي بالسؤال مباشرة إلي المروي له قائلا " أترى سيحذو ابنه حذو الآلهة فيطعم الدهر بما عجز هو عن تقديمه و يهبه طعاماً غير حجر الصلد و الصخور الصم، إن كان ذلك فلم تكن حياته من العبث بالقدر الذي تصوره ،فهو الذي أعقب ولى العهد، وهو الذي اختط بحياته الطريق الموصل لما قد يقيمه ابنه من عمائر أبقى من عمائره. لعله لو لم يكن كالبحر الملتطم لما نشأ ابنه كالنيل الوديع؛ فليهنأ بخلفه إن لم يتأت له أن يهنأ بنفسه . فمن يدرى ؟ لعله لم يكن في طوقه أن يستحدث غير ما فعل "(77). نحن هنا أمام احتمالين قد يكون المتوجه بالسؤال الراوي أو المروي له، قد يكون السائل هو الراوي ليثير اهتمام المروي له و يجذب انتباهه، و قد يكون السائل هو المروي له و هذا هو الأرجح ،لأن السؤال في المرتين يقطع سرد الحكاية، ففي المرة الأولى يقطع السؤال سرد حكاية فرح الملك لتذكره أن ابنه كالنيل الوديع يضفي الخير على أهلها، فيأتي السؤال للتعجب مما ستكون عليه حياة ابنه " أترى سيحذو ابنه حذو الآلهة فيطعم الدهر ...!" و يكمل الراوي سرد الحكاية فعلى الملك أن يفرح، لأنه هو الذي أعقب ولى العهد الذي سيقيم عمراناً أبقى من عمران والده. وهنا يخرج صوت المروي له مرة أخرى ويتشكك فيما يقوله الراوي " من يدرى ؟" فيجيب الراوي متلمساً الأعذار لأمنحتب الثالث " لعله لم يكن في طوقه أن يستحدث غير ما فعل "

ينقل الراوي الصورة المأساوية التي أصبح علىها الملك بعد فقد إيمانه بديانات مصر القديمة وبعد أن توفيت زوجته الأسيوية ونما الجفاء بينه وبين أصدقائه وأحبابه وأصيب بنوبات الصرع. والراوي يخبر المروي له بأن إخناتون أصيب بمرض الأوهام والأخيلة، لعل الراوي يرغب من ذلك أن يتأثر المروي له ويشفق على إخناتون ، و لكن للمروى له رأي آخر، فيسأل " أتراه قد جن و هو لا يدرى؟"(78). فيجيب الراوي على صوت المروي له و سؤاله بأن " هذا حق واقع لا شك فيه"(79)و يسرد له الأخيلة و الأوهام التي استولت عليه، وهو فتى في السابعة من عمره , إذ كان يهيأ له بأنه هو البشري الوحيد على الأرض و ما سواه أرواح هبطت من عالم آخر.

وفي رواية " مليم الأكبر " نجد هذا النوع من المروي له غير الممسرح عندما يسرد الراوي حياة خالد بعد عودته من أوروبا قائلا: " ما إن استقر المقام بخالد حتى تهالك على مقعد وثير وأطلق لفكره العنان ... ما بال الفتية من أترابه يروحون ويغدون يعملون ويضجون ،أما هو فقابع في جحره لا يبرح ولا ينشط ؟... فإنه يحس بأن تيار الحياة قد لفظه إلي شط مهجور , فلم يعد فرداً في مجتمع ولكنه فرد في معزل "" (80)

الراوي يتحدث إلي مروي له خفي , فيقص عليه حكاية خالد وما فيه من انطواء وعزلة , فيظهر صوت المروي له مستفهماً "كيف تم هذا ؟ أنشأ (هكذا) هذا الحال المحزن نتيجة خطأ منه ، أم اضطر إليه اضطراراً"(81) فيجيب الراوي على سؤال المروي قائلاً : "كان كلما عاوده هذا السؤال، ألقى عبء الخطأ على المقادير , واعتقد أنها ظلمته أشد الظلم ، إلا أنه أدرك أخيرًا أن اتهامه للمقادير ليس سوى الغبار تثيره النفس لتستر بها ضعفه، ولتسوغ خطأها , إنه يعلم الآن أن الطبيعة لا تنتج آثارها إلا بالمفاعلة والتبادل في نطاق دائرة مشئومة , فإن كان المجتمع قد نبذه , فلأنه هو الآخر قد طلقه وخرج على نظمه وأوضاعه , أما من يرضى بهذه النظم والأوضاع , فإن المجتمع يفتح له صدره , ويفسح له

سبل العيش , وبمقدار قبول هذه النظم والأوضاع , يكون نجاح المرء وتقدمه ،فأن أقرت أوضاع مجتمع ما الرشوة والكذب والتزوير , فلا يمكن أن ينجح امرؤ في هذا المجتمع عينه , إلا إذا استعان بهذه الوسائل(82).

الراوي يريد أن يُعلّم المروي له , ومن ثم يُعلّمنا نحن القراء إذ يمكننا أن نتماهي مع هذا المروي له الخارجي(83), كيفية التعامل مع أوضاع المجتمع ونظمه , فيتخذ من حالة خالد وما آل إليه من انطواء وعزلة وسيطاً لحث المروي له على قبول أوضاع المجتمع وعدم مخالفة نظمه , لأنه بمقدار قبول أوضاع المجتمع يكون نجاح الإنسان وتقدمه .

ويتساءل المروي له الذي يتابع قصة خالد بشغف "ولكن ترى من منهما البادئ بالعدوان : أكان هو أم المجتمع(84). فالسؤال أخذ صيغة المخاطب , وأتت إجابة الراوي متضمنة حياة خالد قبل سفره إلي أوربا وبعد عودته مباشرة " لقد كان قبل سفره إلي أوربا يعيش سعيداً بين أسرته ويشارك أفرادها في حياتهم المنزلية والاجتماعية(85)

ويثير الراوي في المروي له مشاعر العطف على الأم والبر بها من خلال حديثه عن مشاعر خالد نحو أمه وهي طريحة الفراش بعدما أهملها زوجها وولداها , وتركوها فريسة للوحدة , فيقول الراوي: " لشد ما أنبه ضميره في تلك اللحظات! إن والدته كانت دائما طيبة ساذجة , ولكنه لم يكلف نفسه مرة أن يخترق قشرتها الظاهرة لينفذ إلي أعماق نفسها الجميلة , فهو وإن كان يعاملها باحترام لم يظهر لها هذا العطف الذي كانت في أشد حاجة إليه لأنه غذاء حياتها(86). وكأن ثمة حواراً ضمنياً بين الراوي والمروي له , يسأل فيه المروي له "هل كان يتغير حال الأم إذا عطف عليها خالد ؟ " فيجيب الراوي على هذا السؤال االضمني قائلا : "أجل . لقد كان حال أمه يكون غير هذا الحال لو صادفت عطف من

أبنائها ومن زوجها , ولكن الأسرة جميعها كانت منصرفة عنها , لكم ود وهو ممسك بكفها لو استطاع أن يعوضها عن كل ما سلف من تقصير! أن يجلس إلي جوارها كل مساء يحدثها إلي أن ترتمي في أحضان النوم , أن يوقظها بقبلاته كل صباح كأنه زوج لها , أن يلجأ إليها ليطلعها على كل شئونه, ويشركها في أفراحه وأحزانه , أن يتخذها أماً وأختاً وصديقاً"(87). فالراوي يُعلّم المروي له ما يجب أن تكون عليه معاملة الأمهات من بر وحنان واهتمام من أولادها , ولعل المروي له يتعجب من سلوك خالد المفاجئ نحو أمه , فعبر الراوي عن هذا التعجب والاندهاش بعلامات التعجب الظاهرة بعد قوله :"لشد ما أنبه ضميره في تلك اللحظات!", "ولكم ود وهو ممسك بكفها لو استطاع أن يعوضها عن كل ما سلف من تقصير ! ".

ونصادف في رواية " مليم الأكبر " المروية بضمير الغائب مقطعاً سردياً بضمير المتكلم الجمعي الذي يستدعى "إحساساً مماثلا بشخص المروي له الغائب عن جماعة الراوي والمنفصل عنها في آن"(88). يقول الراوي " والحديث عن خالد في هذه الحقبة من حياته حديث عن تطورات النزاع القضائي بينه وبين أبيه .. إلا أنه حديث القضايا لا يلذ . فلنترك خالداً وحيداً في كفاحه القضائي، ثم لنعد إليه بعد عامين لنرى ما تم في أمره وأمر مليم(89)

الراوي كان دائما يستخدم ضمير الغائب, أما هنا فهو يستخدم ضمير المتكلم الجمعي (نترك – نعد – نرى) ليؤكد على وجوده وتلازمه مع المروي له ملازمة الظل لصاحبه (90). فهما معاً ينقلان إلينا النص , ولأنهما ملا من الحديث عن خالد ونزاعه القضائي مع أبيه، يخبر الراوي المروي له أنهما سينتقلان إلي حكاية أخرى ، وهي حكاية مليم ،ثم يعودان إلي خالد بعد عامين ليعرفا ما تم في أمره, فالمروي له ملازم للراوي أينما حل فإذا انتقل من حكاية إلي أخرى انتقل معه ليسمع وينصت إلي كل

ما يقال . وهكذا نرى إشارات نصيةإلي المروي له غير الممسرح في هذه الرواية الواقعية , مثل السؤال , والتعجب , وضمير المتكلم الجمعي .

وفي رواية " الحل والربط " نجد المروي له غير الممسرح دون أي إشارة نصية تساعد على تعينه , يقول الراوي : " مع ذلك فلا بأس من التنويه بأن الدكتور معتز لم يكن شريراً بطبعه إلا بقدر ما يكون غموض الرؤية والجهل مما يريده المرء شراً، لم يعرف لنفسه أهدافاً واضحة , فترك للمجتمع السائد- متمثلا في والدته- تحديد أهدافه نيابة عنه , وما لبث بمرور الزمن أن ظن كجحا والوليمة أنها أهدافه حقاً , فراح يعدو ورائها ويستميت في سبيل تحقيقها , ما دام ليس لديه غيرها"(91) الراوي يوضح للمروى له أن الدكتور معتز ليس شريراً بطبعه , وأن السلب والعربدة في الوظيفة كان بسبب أمه التي كانت تشجعه على ذلك حتى يحقق أهدافها ويحصل على الباشاوية , ونمت حلم الباشاوية داخله حتى أصبح هدفه الوحيد .

ويتساءل المروي له في حوار ضمني بينه وبين الراوي "هل الدكتور معتز إنسان بسيط ؟"وقد خمنتُ هذا السؤال االضمني من إجابة الراوي الظاهرة " أجل. إن الدكتور معتز إنسان بسيط , أما مظهر العجرفة الذي يتستر وراءه فوسيلته لحماية نفسه ومكاسبه من مجتمع الغابة الذي عاش فيه ومن أطماع الكواسر المحدقين به , ولأنه في قراره نفسه يدرك سهولة التأثير عليه , فهو يعمد إلي المبادأة بالعدوان وإلي اصطناع " الحداقة والفهلوة " كي يوحى إلي الناس أنه ليس ممن يؤكل لحمهم" (92). فالراوي يريد أن يغير وجهة نظر المروي له في الدكتور معتز , ويحمله على الشفقة عليه , وأن يلتمس له الأعذار .

ونجد أن طبيعة اللغة في رواية " الحل والربط " مختلفة عن روايتي" ملك من شعاع " و " مليم الأكبر "، ففي روايتي" ملك من شعاع " و " مليم الأكبر " لغة فصحى ،أما في رواية " الحل والربط " فهي لغة يتخللها العبارات العامية الدراجة مثل " خبط لزق "(93) "الحداقة والفهلوة "(94).

ويرجع ذلك إلي أن رواية " الحل والربط " تصور المجتمع الريفي فجاءت لغة الرواية قريبة للهجة الريف المصرى، وهي اللهجة العامية المصرية .

وتنعدم الإشارات الصريحة إلي المروي له الخارجي في رواية " مناوشة على الحدود " باستثناء مقطع واحد يتوجه فيه الراوي بالتساؤلات إلي المروي له , يتساءل الراوي قائلا : "هل يصدق فرويد فتكون هذه الآبار المظلمة التي لم يكشف غير فوهاتها سجون كمعاقل العصور الوسطى يطرح فيها كل فكر شرير يريد أن يخرج على تقاليد المجتمع ،وكل عاطفة ثائرة تحاول تحطيم أوضاع المدينة ... أهي سلة مهملات يُلقى إليها بالعفن والمضر من الأشياء ليظل العقل الظاهر ناصعاً بريئاً من الأقذار(؟) أتحوي كنوزاً أم مباءات (؟) لو أنه يصدق فرويد فلم جن صاحبه، كيف يرتقى مستودع المباءات إلي أسمى ما عرفته البشرية النبوءة (؟) أنه لا يصدق فرويد" (95). في هذا المقطع يتساءل الراوي عن حقيقة العقل الباطن ، ويساعد المروي له على تخمين الإجابة بأنه لا يصدق فرويد , مدللا على رأيه أنه لو كان العقل الباطن سلة مهملات لما ارتفع إلي النبوءة أسمى ما عرفته البشرية .

هكذا نرى أن المروي غير الممسرح في الراويات أخذ موقعاً خارجياً , مع وجود إشارات نصية مباشرة دالة على وجوده داخل الراوية مستمع ومراقب ومستفهم في بعض الأحيان , كما نرى في تساؤلاته وتعجبه واندهاشه مما يقصه الراوي عليه , وتكثر هذه الإشارات في روايتي" ملك من شعاع " و " مليم الأكبر "، وتندر في روايتي" الحل والربط " و " مناوشة على الحدود " وتوجد إشارات نصية ضمنية تدل على وجود المروي له متمثلة في الاسترجاعات .

2 - **المروي له الممسرح** :

يحضر المروي له ممسرحاً في روايات عادل كامل , عندما تتحول شخصية من شخصيات الرواية إلي مروي له نتيجة طول حوار بين شخصيتين , أو نتيجة رسالة تقوم شخصية بإرسالها إلي شخصية أخرى , أو نتيجة خطبة لإحدى الشخصيات في جماعة من الناس .

وتتوافر هذه الأنواع الثلاثة للمروي له الممسرح في روايتي" ملك من شعاع " و " مليم الأكبر "، أما في رواية " مناوشة على الحدود " فنجد النوع الأول فقط , فالبطل يتحول إلي مروي له نتيجة طول حوار العلماء معه عن النظريات العلمية التي تفسر حقيقة الإنسان، ولا نجد مروياً له ممسرحا في رواية "الحل والربط " ،على الرغم من كثرة الحوارات بها , لأن الشخصيات لا تطيل الحوار , وإنما يكون حوارها بكلمات موجزة معدودة , تتوافق مع ما قيل لها من الشخصية المحاورة.

وفي رواية " ملك من شعاع " أصبح إخناتون مروياً له ممسرحاً في الحوار الذي دار بينه وبين أبيه أمنحتب الثالث قبل وفاة الأخير الذي أراد أن يأخذ الحوار شكل الوصية الأخيرة لابنه , مما جعله يطيل في الكلام ويعطيه درساً في السياسية وإدارة الإمبراطورية , ثم تكلم عن مصر وفضلها على العالم بأسره(96) ولا شك أن هذا الحديث موجه إلينا نحن القراء الذين " لا نستطيع أن نتماهي مع المروي له الداخلي أكثر مما يستطيع أولئك الساردون داخل القصة أن يخاطبونا أو يفترضوا وجودنا(97). فنحن القراء المقصودون الحقيقيون بهذا الحديث عن السياسة السلمية و فضل مصر، وما إخناتون إلا وسيط بيننا وبين المؤلف , فالمؤلف يريد أن يقوي حماستنا تجاه مصر أم الدنيا .

ويتحول إخناتون إلي مروي له أيضا في رسالة أهل تونب(98). التي تستنجد به من أزيرو حاكم مقاطعة " أمورية " ،وكذلك رسالة وإلي بيت المقدس(99)، فالرسالتان استغاثة بفرعون وتطلبان منه

المدد والعون , وتصف الحال التي وصلت إليه هذه البلاد البعيدة عن إخناتون ، وما آلت إليه من سلب ونهب من أزيرو .

وفي الأمثلة السابقة كان إخناتون مروياً له ممسرحاً وحيداً , لكن المواقع تتغير ويصبح إخناتون روايأً إلي أصدقائه ووزرائه (مروي لهم) ، كما في حديثه إلي أصدقائه عن الديانة الجديدة (عبادة آتون) فيقول لهم :" أيها الأصدقاء .إن الحقيقة الأولى أصدق الحقائق , وأن رع الذي تجلي لي اليوم في هيئة

(أتون) هو أقدم آلهة مصر ... أيها الإخوان هذا الحال يجب أن يقف عند حد , فكهنة " آمون " ليسوا أقوى منا .. وإنى لهم ند شديد الضرب , عنيد الصراع , وإن صيحتي التي أشيعكم بها أن ثوروا على هؤلاء الكهان الأشرار وحطموا مفاسدهم" (100).

المروي لهم في هذا المقطع أشخاص محددون , وهم أصدقاء إخناتون ووزراؤه وقد عينهم في مطلع حديثه بندائه " أيها الأصدقاء " ثم " " أيها الإخوان " فالراوي " إخناتون " يريد أن يلغى المسافة بينه وبين المروي لهم حتى يؤثر فيهم ويلهب صدورهم ويحمسهم للدعوة إلي الدين الجديد , والثورة على الظلم وعبادة آمون الفاسدة .

ويخطب إخناتون أيضا في شعبه معلناً رفضه الحرب وتخليه عن الحكم في خطبة طويلة(101)., وما يهمنا منها الآن , أن المروي لهم جمع غفير من الناس , والراوي واحد " إخناتون " .

فالمروي له الممسرح في هذه الرواية اتخذ عدة أشكال وهي :

مروى له واحد والرواة متعددون مثل رسالة أهل تونب إلي إخناتون .

مروى له واحد وراوي واحد مثل رسالة والي بيت المقدس إلي إخناتون , وإخناتون في حواره مع والده .

مروى له متعدد والراوي واحد : مثل خطبة إخناتون في شعبه وفي أصدقائه ووزرائه .

ويتخذ المروي له الممسرح في رواية " مليم الأكبر " هذه الأشكال الثلاثة أيضا ففي حديث خالد مع أبيه عن ضرورة عمله في وزارة الخارجية يتحول خالد إلي مروي له مستمع إلي الراوي (أبيه) حيث يقول أبوه: " يا بنى إنك رجل فكر ورأي, ويهمك أن تقنع الناس بعقيدتك ولكن خالد المغمور الذي لم يسمع بذكره أحد ليس كخالد ذي المركز الخطير والصيت العريض ،فالناس لا ينصتون إلا لرأي رجل يحترمونه..." (102). والراوي يقرب المسافة العاطفية بينه وبين المروي له بندائه "يابنى" ويريد أن يقنعه بضرورة العمل حتى يحقق فكره وأهدافه , ونحن هنا أمام راوي واحد ومروى له واحد، وهما الشخصيتان الرئيسيتان الفعالتان في الرواية .

ونجد المروي له الممسرح متعددًا والراوي واحدًا في حوار رفاق القلعة عن مليم، إذ يتخذ نصيف موقع الراوي، وباقي الرفاق موقع المروي لهم فيقول نصيف عن مليم : " إنه ليس بالشخص التافه ولا بالشخص الممتاز .ولكنه فتى عادي , وهذا هو سر سلطانه على كم فنحن أيها الرفاق فتيان مخفقون أما مليم ففتى ناجح في مهنته..." (103)

فالراوي (نصيف) يحاول أن يقنع المروي لهم (باقي الرفاق) أن مليم فتى عادي، وأن سر تميزه عليهم هو أنه فتى ناجح في عمله , وأنهم مخفقون وغير واثقين من أنفسهم ,منبوذون من المجتمع .وإذا عاش مليم في بيت تاجر أو موظف فسيكون مجرد خادم , لأن الموظف والتاجر ناجحان في عملهما

ونجد نصيفاً قد تحول من موقع الراوي إلي موقع المروي له في رسالة حمدان إليه ,"عزيزي نصيف حامل هذا موضع ثقة . إنه مجاهد قديم قاسى كثيرًا في سبيل الحركة ... حمدان " (104). فالمروي له واحد (نصيف) والراوي واحد (حمدان) ولكن موقع نصيف تغير من راوي إلي مروي له.

وهكذا نرى أن المروي له في روايات عادل كامل نوعان : مروى له غير ممسرح , وهو المروي له الرئيسي الذي يحتل نفس مستوى موقع الراوي ، وهو موقع خارجي, غائب عن الحكاية مع وجود إشارات نصية تدل على وجوده داخل الحكاية مستمع ومراقب , ومحاور في بعض الأحيان , مثلما رأينا تساؤلاته أحيانا , وتعجبه واندهاشه مما يرويه الراوي أحيانا أخرى، وقد رأينا هذه الإشارات النصية تكثر في روايتي(ملك من شعاع)و (مليم الأكبر) وتندر في روايتي"الحل واربط " و"مناوشة على الحدود"

أما النوع الثاني "المروي له الممسرح" فهو أحد شخصيات الحكاية تحول إلي مروي له مستمع، وقد اتخذ عدة أشكال

مروي له واحد وراوي واحد .

مروي لهم متعدد , وراوي واحد.

مروي له واحد , ورواة متعددون.

وقد وردت هذه الأشكال الثلاثة في روايتي" ملك من شعاع " و "مليم الأكبر" أثناء حوار أو خطبة أو رسالة ,لكن لم نعثر على هذا النوع من المروي له الممسرح في رواية "الحل والربط" لعدم ورود نص خطبة أو رسالة وعدم إطالة الشخصيات الكلام إثناء الحوار , ووجدنا الشكل الأول فقط في "مناوشة على الحدود " نتيجة إطالة العلماء الحوار مع البطل الذي تحول إلي مروى له .

الهوامش:

(cxxiv) لطيف زيتونى : معجم مصطلحات نقد الرواية، ؛ ط 1 ؛ مكتبة لبنان ناشرون / دار النهار للنشر؛ 2002 ، ص 176.

(2) انظر : واين بوث : بلاغة الفن القصصي؛ ترجمة : أحمد خليل عردات / وعلى بن أحمد الغامدي؛ ط جامعة الملك سعود ؛ 1994 ، ص 176.

(3) عبد الحميد عقار : وضع السارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية، ع 1،1985، ص 24.

(4) عبد العال بوطيب : مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، م11، ع4، شتاء 1993، ص 68.

(5) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي؛ ط1؛ مكتبة الآداب، القاهرة؛ 2006م، ص 17.

(6) انظر : جيرالد برنس : المصطلح السردي، ؛ ترجمة : عابد خزندار ؛ ط 1 ؛ المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ؛ 2003 ، ص 158.

(7)انظر : بيرسي لوبوك : صنعة الرواية، ؛ ترجمة : عبد الستار جواد ؛ دار الرشيد ؛ سلسلة الكتب المترجمة؛ 1981، ص 231.

(8) راجع حول هذه المصطلحات :

- سيزا قاسم : بناء الرواية، ط، مكتبة الأسرة، 2004م.

شحات محمد عبد المجيد : بلاغة الراوي ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية، أكتوبر 2000.

- عبد العال بوطيب : مفهوم الرؤية السردية، م0س.

(9)انظر : ولغ غانج كانزير : من يحكي الرواية، ترجمة محمد أسويرتى ضمن طرائف تحليل السرد الأدبى، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص 117.

(10) انظر :

F. K. Stanzel, A Theory of Narrative, Translated by Charlotte Goedsche, With apreface by Paul Herndadi Cambridge University Press, 1984. P.4

(11) انظر : عبد الرحيم جيران : في النظرية السردية ط2، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص 119.

(cxxiv2) انظر : محمد عبد المطلب :بلاغة السرد، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة كتاب نقدية، سبتمبر 2001، ص 94.

(cxxiv3) انظر : جان هيرمان : السرديات، ضمن نظريات السرد من وجهة النظرإلي التبئير، ؛ ترجمة: ناجي مصطفي ؛ ط 1 ؛ منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي – المغرب ؛ 1989 ، ص 100.

(cxxiv4) السابق : ص101 .

(cxxiv5) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط2، دار الفكر، القاهرة، 1987، ص 102.

(cxxiv6) انظر : عبد لله إبراهيم : المتخيل السردي ، ط 1، المركز الثقافي العربي – بيروت ،1990، ص 116

(cxxiv7) عبد العال بو طيب :مفهوم الرؤية السردية ،م.س، ص 68

(cxxiv8) عبد الله إبراهيم : السردية العربية : (بحث في البنية السردية للموروث الحكائى العربى)، ط المركز الثقافي ا لعربي – بيروت، 1992، ص 11.

(cxxiv9) انظر تساؤلات نورمان فريدمان Norman Friedman : Form and Meaning in Ficition, The University of Georgia Press, Athens, 1975, P. 142

(20)انظر : لطيف زيتونى :معجم مصطلحات نقد الرواية، م0س، ص 96.

(21)انظر : جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ترجمة : محمد معتصم ؛ ط 2 ؛ ط المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 1997 ، ، ص 258.

(22)انظر : جيرالد برنس : المصطلح السردي م0س، ص 245.

(23)انظر : سيزا قاسم : بناء الرواية، م0س، ص186.

(24)انظر : جان هيرمان : السرديات، م0س، ص 108.

(25)انظر : محمد نجيب العمامي : الذاتية في الخطاب السردي ، ط1، دار محمد على، صفاقس، وكلية الآداب والفنون والإنسانيات ، مئوية ، تونس، 0211، ص 20.

(26)انظر : جان هيرمان : السرديات، م0س، ص 110.

(27) عادل كامل :ملك من شعاع، مكتبة الأسرة ؛ 1998، ص 93.

(28)انظر : ك0ف ستانزل : العناصر الجوهرية للمواقع السردية، ترجمة عباس التونسى، مجلة فصول، ع4، م11، م0س، ص 60.

(29)انظر : جيرالد برنس : المصطلح السردي، م0س، ص 59.

(30) عادل كامل :ملك من شعاع، م0س، ص 94.

(31) السابق، ص 94-95.

(32) السابق، ص 95.

(33) السابق، ص 95.

(34)انظر : محمد نجيب العمامي : الذاتية في الخطاب السردى، م0س، ص 51.

(35) عادل كامل : ملك من شعاع، م0س، ص 95.

(36) السابق نفسه : ولمزيد من هذا النوع من وجهة النظر الداخلية انظر مليم الأكبر، مكتبة الأسرة ؛ 1994ص 185 – 186.

(37)انظر : واين بوث : بلاغة الفن القصصى : م0س، ص 88.

(38)انظر : شحات محمد عبد المجيد : بلاغة الراوي، م0س، ص 88.

(39) عادل كامل : ملك من شعاع، م0س، ص 36 انظر مليم الأكبر، ص 262-263.

(40)انظر : لطيف زيتونى : معجم مصطلحات نقد الرواية، م0س، ص 119.

(41) عادل كامل : ملك من شعاع، م0س، ص 36.

(42) انظر : لطيف زيتونى : معجم مصطلحات نقد الرواية، م0س، ص 139.

(43) جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ؛ م.س؛ ص 202.

(44) عادل كامل : مليم الأكبر، م0س، ص 185، وانظر ملك من شعاع، ص 35، 36.

(45)Shlomith Rimmon – Kenan :Narrative ficition Contemporary Poetics, New Accents, General Editor : Terence Hawkes, Methuen, London and New York, 1993, P.107.

(46)انظر : جيرار جينيت : خطاب الحكاية، م0س، ص 178.

(47)انظر : جيرالد برنس : المصطلح السردي، م0س، ص 61.

(48)انظر : ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية، ترجمة : يوسف حلاق، ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988م، ص 146.

(49) واين بوث : بلاغة الفن القصصي، م0س، ص 133.

(50) عادل كامل : الحل والربط، ط دار الهلال ؛ 1993 ، ص 18 : 20 وانظر مليم الأكبر، م0 س صـ 208 وملك من شعاع، ص 78.

(51)انظر : صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، ط عالم المعرفة، ع164 الصادرة عن المجلس الوطنى للثقافة، الكويت، أغسطس 1992م، ص 100.

(52) يمنى العيد : الراوي والموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، ط1 مؤسسة الأبحاث العربية، 1986، ص 11.

(53) بيرسى لوبوك : صنعة الرواية، م0س، ص 76.

(54) Yanxia Sang : An Analysis of Stream of Consciousness Technique in to the Lighthouse, Asian Social Science, Vol 6, No9, September, 2010. , P. 174.

(55) عادل كامل : ملك من شعاع، م0س، ص114

(56) عادل كامل : مناوشة على الحدود ، م0س، ص 150-151.

(57) السابق، ص 151.

(58)Inna Drach :Montage Techniques in the Novel Berlin Alexanderplatz by A. Doblin and The film Berlin Alexanderplatz (The Director. R. W. Fassbinder) Russion Sat University for the Humanities Moscow, Bussia.p.2

(59)انظر: لطيف زيتونى : معجم مصطلحات نقد الرواية، م0س، ص 5.

(60)انظر:حميد لحمداني : بنية النص السردي، ط 1 ؛ المركز الثقافي العربي ـ المغرب ؛ 1991 ، ص 45.

(61) انظر: لطيف زيتونى : معجم مصطلحات نقد الرواية، م0س، ص 151، جيرالد برنس : المصطلح السردي، م0س، ص 142.

(62)انظر :عبد العال بوطيب :مفهوم الرؤية، م0س، ص 69.

(63)انظر : جيرار جينيت : خطاب الحكاية، م0س، ص 268.

(64) انظر :جيرالد برنس : المصطلح السردي، م0س، ص 111، 143.

(65) انظر : لطيف زيتونى : معجم مصطلحات نقد الرواية، م0س، ص 151.

(66)انظر: جيرالد برنس : المصطلح السردي، م0س، ص 143.

(67) رولان بارت : التحليل البنيوى للسرد، ضمن طرائف تحليل السرد الأدبى؛ ط1 ؛ منشورات اتحاد كتاب المغرب – الرباط ؛ 1992 ، ص 26.

(68) واين بوث : بلاغة الفن القصصي، م0س، ص 105.(69) انظر: على عبيد : المروي له في الروايات العربية، ط، دار محمد على للنشر وكلية الآداب بمنوبة، تونس ، ط1، 2003م، ص 173-195.

(70) انظر: جيرالد برنس : المصطلح السردى، م0س، ص 143.

(71)انظر: لطيف زيتونى : معجم مصطلحات نقد الرواية، م0س، ص 151.

(72)انظر: على عبيد : المروي له في الروايات العربية، م0س، ص 172.

(73) لطيف زيتونى : معجم مصطلحات نقد الرواية، م0س، ص 151.

(74) انظر: على عبيد : المرى له في الروايات العربية، م0س، ص 172.

(75) بيرسى لوبوك : صنعة الرواية، م0س، ص 108.

(76) عادل كامل : ملك من شعاع، م0س، ص 41.

(77) السابق، ص 55.

(78)السابق، ص 100.

(79) السابق نفسه.

(80) عادل كامل : مليم الأكبر، م0س، ص 137.

(81) السابق نفسه .

(82) السابق نفسه.

(83) جيرار جينيت : خطاب الحكاية، م0س، ص 268.

(84) عادل كامل : مليم الأكبر، م0س، ص 138.

(85) السابق نفسه.

(86) السابق، ص 191 :192

(87) السابق ص 192.

(88) شحات محمد عبد المجيد : بلاغة الراوي، م0س، ص 159.

(89) عامل كامل : مليم الأكبر، م0س، ص:195 .

(90)عبد العال بوطيب : مفهوم الرؤية السردية ، م.س ،ص 69 .

(91) عادل كامل : الحل والربط، م0س، ص 17.

(92)السابق، ص17 :18 .

(93) السابق، ص 14.

(94) السابق : ص 18.

(95) عادل كامل : مناوشة على الحدود، م0س، ص 174-175.

(96) انظر :عادل كامل : ملك من شعاع، م0س، ص 74-76.

(97) جيرار جينيت : خطاب الحكاية، م0س، ص 268.

(98)انظر:عادل كامل : ملك من شعاع، م0س، ص 175.

(99) انظر: السابق، ص 192.

(100)السابق، م0س، ص 120.

(cxxiv01) السابق، ص 204: 211.

(cxxiv02)عادل كامل : مليم الأكبر، م0س، ص 147.

(103)السابق ص 205

(cxxiv04) السابق، ص 248.



السخرية والتوتر دراسة جمالية في أعمال القاص السعيد بوطاجين

أ. طاهير حورية وأ. محمدي محمد

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة سعيدة

الملخص:

يتناول هذا المقال بالتحليل مكون السخرية والتوتر في كتابات القاص السعيد بوطاجين.

تتبنى هذه الدراسة على تساؤلات منهجية تتمثل في: ما قيمة حضور السخرية والتوتر في الكتابات القصصية؟ وما أبعادها في الكتابات الأدبية ؟

فالسخرية والتوتر يقدمان ما نريد قوله من أحكام ونقد وأفكار مقنعة بأسلوب غير مباشر ومقنع.

الكلمات المفتاحية: السخرية. التوتر. القصة. التلقي. القارئ. الجمالية.

Résumé:

Cette contribution traite analytiquement les composantes de l’ironie et de la provocation dans les récits du conteur Said Boutadjine. Nous nous sommes posés plusieurs questionnements

méthodologiques : quelle valeur donne-t-on à la présence prééminente dans les contes ? quelles sont les perspectives d'un tel procédé ?

L'ironie et la provocation nous servent de moyen afin de « dire » indirectement, de façon persuasive, ce que nous pensons vraiment.

Les mots clés : L'ironie, la provocation, le conte, la réception, le lecteur, l'esthétique.

تمهيد:

تتميز الكتابة القصصية للقاص الجزائري السعيد بوطاجين بالتفرد واكتناز المتن القصصي لظواهر جمالية تنتظر المتلقي الكفء لتمثلها وتحسن مساربها. والمتصفّح للمجموعات القصصية للقاص يلاحظ سمة التوتّر بادية عبر فضاءاتها السّردية. ولأنّ تلك الفضاءات تستفزّ القارئ فقد حاولنا تبيّن ما يكون خلف ذلك الاستفزاز. بهذا كانت محاولة القراءة هذه مستمدّة من أسس نظرية جمالية التلقي.

- **فضاء التوتّـر اللّغوي**:

اخترنا هذا العنوان لنحصر فيه ما وقعنا عليه من الفضاءات اللغوية الداعية للتوتّر والمساهمة في استفزاز القارئ. هي بؤر لغوية تستوقف القارئ بتميّزها. نقول بتميّزها باعتبار أنّ القارئ يملك ترتيباً لغوياً معيّناً اصطُلح عليه مسبقاً. فإذا اختلّ ذلك الترتيب فإنّ القارئ يتوتّر ويستغرق زمنا ليرتّب أفكاره، ويعي مكانه من عملية القراءة ثم إنّ هناك علاقة تعاقد ضمنية بين الكاتب والقارئ يمتلك الثّاني خلالها توّقعات محددّة حول العمل العالق بينهما- العمل الأدبي-و ليس الأديب إلاّ معبراً عن أفكاره عن طريق اللغة، كون اللّغة «أصوات يعبرّ بها كل قوم عن أغراضهم» cxxiv فليعبَّر أديبنا عن أفكاره استعمل اللغة، وأدارها بطريقة خاصّة هادفاً إلى التواصل مع الآخرين- القرّاء – لأنّ اللغة هي

«كل وسيلة للاّتصال بين الكائنات الحية »cxxiv لدينا إذن محاولة التواصل قائمة، وتجسيد ذلك التواصل يتمّ عند ما نقرأ أعمال الأديب، وها نحن نقرؤها، فكيف وجدنا أداة التواصل عنده؟ ما السّمات الطاغية على تلك اللغة؟...

اللغة في الغالب نظام اصطلح عليه، ولكلّ نظام نسج معين، فإذا اختلفت طريقة حبك ذلك النسج فإنّ المتلقي يقلق لذلك، وإذا خرجت التعبيرات اللغوية عن المعتاد فإنّ الملتقي يلمس ذلك، ويبحث له عن تصنيفٍ، وجدت هذا الأمر عند قراءتي للمجموعات القصصية التي بين أيدينا، فهناك مقاطع لغوية متميزة أغلبها يُحدث توتّرا وقلقا لقارئها، لأنها تحوي خروجا ملحوظا عن سنن التعبير المعتاد، وتأتي بما لا يتوقعه القارئ وعندما يصطدم نظر القارئ وعقله بما لم يتوقعه، فإنّه يتوتّر ويضطرب فكره لحظة القراءة.

وقد صنّفنا تلك الفضاءات اللغوية الموتِّرة حسب تقاربها فخرجنا بالآتي:

أ- الوصف الخاص للمدينة :

وظّف القاصُّ مصطلحَ " المدينة " في ثنايا قصصه، وقد كان توظيفا مميّزا ليس كالذي اعتاده الملتقي، وليس ما يتوقّعه. فالمدينة في قصصه لم توصف بموقعها، أو باسمها، أو ما تشتهر به.. يقول عنها: «مدينة العميان»cxxiv في حَكْيه لقصة " الوسواس الخناس "، حتما ليس القصدُ أنّ قاطنيها فاقدو البصر، بل القصد من ذلك عائد إلى أنّـهم يقبعون تحت ظلمات كبيرة؛ تحت الفقر، والظلم، والعري، والبؤس. إنهم جيل كما قال عنه: معطوب بالوراثة، ومسكين بالوراثة، ومتّهم بالوراثة. فهم يسيرون في تلك المدينة من فوقهم البرد ومن تحتهم البرد وفي أيديهم قلوبهم. ومدينتهم كما قال عنها بطل القصة "عبد الوالو" نعش فسيح مسترخية على ظهرها مثل عروس في حفلٍ أبديٍّ. ويقول عنها في مقام آخر: « مدينة الأبواق والسفلة »cxxiv. وهذا في قصة " مذكّرات الحائط القديم". إضافةٌ المدينة لها ما

يبرِّرها عندما نتمعّن متن القصة. فالبطل معها يُبحِر في ذاكرته مسترجعا أيّامَ الصغر، يتصفّح أهم الأحداث فيلخصها في خيانة صديقه له. وخروجه من جهة العدو. لذا كانت تلك المدينة مدينةَ الأبواق والسفلة. هي التي جرّدته ممّا يملك، رُمِيَ خارجَها رفقة كُتبِه وفراشٍ ووسادةٍ وشمعة.

وهي عنده في رؤية أخرى " بلدة بني عريان " حزينة الأرصفة، مليئة بالكآبة والمذلّة. تغزوها الحرب الأهلية التي قرّرها الملك وحاشيته يهدفون من خلالها إلى منع الرعية عن شيئين: البحث والضحك. وقد كان البحث عن " كنز سرِّيّ " أعلن بطل القصة وجودَه فمنعت الدولةُ الرعيّةَ من البحث عنه:« هل فهمتم؟ تفرّقوا. لا يحقّ لأيٍّ كان مهما كانت صفته التنقيبَ هنا. الكنزُ ملك للدولة ومن حقّها اتّخاذ القرارات المناسبة في الوقت المناسب. أكدّ الدولة بصرامة.»cxxiv يحيلنا هذا المقطع إلى الوقوف على ذلك التشدّد والتسلّط القائم في كثير من الدول، فالرّعيةُ تبقى محكومةً بالبطش والقوّة. أمَّا الدولةُ فليست كيانا من أفرادٍ بل هي فردٌ واحدٌ يحكم كما يشاء، لذا قال: أكّد الدولةُ. وقال:«كان الدولة بدينًا منتشراً في أرض الله »cxxiv.

ويشتدّ "خطاب المدينة " في مقاطعَ أخرى، ليعبِّر عن أفكار القاصِّ المزدحمة بالصوّر والمكتظة بالأحداث المأساوية والسيّئة التي تعيشها أغلب المدن، فينزع وشاح التلميح عن خطاباته ليبقى التصريح وحده، فنجد عندئذ تعابير مقلقة مستفّزة جاذبة لانتباه القارئ. وأغلبها ينمّ عن دلالات اجتماعية تشكّل واقع الناس، وهذا باعتبار أنّ اللغة « دليل عن الواقع الاجتماعي »cxxiv. يقول عن المدينة:« متعبٌ منّي ومن المدن اللقيطة ... أصبحت أخجل من رؤيتي في الشوارع المخبولة. شوارع الهمّ والغمّ والدّمّ. شوارعهم المتربصة براحتي »cxxiv. كان هذا الوصف في قصة " ظل الروح " التي ملخّصها سردُ أحداث محزنة عاشتها إحدى العائلات، حيث رُحِّلت من ديارها نحو المجهول، لتلتقي في الطريق بحاجز أقامه ملثّمون لا هوية ثابتة لهم، من هنا أطلق صفة " اللقيطة " على المدن، ونحن

نعرف أنّ اللقيط هو فاقد الهوية والنسب، وهذا ما كانت عليه تلك الحواجز، جميعها متشابهة، يربط بينها الدمّ والهمّ، يقول بطل القصة: « وكان علينا أن نهرب من الضيعة. كانت الأخبار تقول إنّ الجماعة خطّطت لمحوكم الليلة. أيّة جماعة ؟ أيّة فصيلة ؟ الحمر أم الزرق أم الخضر أم الحمر أم من ؟ cxxiv».

هذه هي المدن اللقيطة، اسمها موتّرٌ، ويقلَق القارئ أكثر ويتوتّر عندما يتابع الأحداث فيجدها نابعة من الواقع الذي عاشه مدّة معينة، فيزداد التوتر لديه ويتساءل : كيف تسنّى لهذا القاص أنْ يفضح " المدينة " بهذه الدرجة؟.

ونجد في فضاء قصصي آخر أنموذجا جديدا للمدينة، إنّها « المدينة المفتوحة مثل القبر، مدينة مسوّسة تدير ظهرها للشّمس وتحلم بركوب حافلة الغد الأفضل التي تمرّ أمام مقلتيها المطبقتين، وثمّة في جهة ما يسطع نور خاص، وفي أسفلها يخاف الخوف cxxiv». إنها المدينة التي عاد إليها السيّد "وحيد" بطل قصة " أزهار الملح " عاد من الغربة محمّلا بالشهادات، حالماً بالفرح فما وجد غير الحزن والتسكّع والملاحقات، لذا رأى المدينة قبراً، يغزوها الظلام والرطوبة لأنها أدارت ظهرها للشّمس، وغاصت في حلم البحث عن غدٍ أفضل مغمضة العينين، فما رأت طريق الغد أبداً، وما سكنها إلا الخوف.

ويزداد توتّر القارئ أكثر عندما يطابق حديثُ القاصِّ واقعَه، ويطرحه دون ستر. يصف أنموذجا آخر من المدن، يقول :« ... كان يبدو له بمثابة عدوّ حقيقيّ ما فتئ يلاحقه خفية. يُرغمه على كبت طاقاته وجنونه وسماع أحاديث الأقارب وهم محلّقون حول نار قارسات الليالي. حكايا قزحية عن أخبار الدشرة ونزوح الناس إلى المدن الدافئة حيث يقطن العار ومشتقاته، بأبنائهم وبناتهم يعبث. يوصلهم إلى الفسق والإلحاد وإنكار تعاليم الأجداد والأولياء الصالحين cxxiv».

إنّـه تصريح نابع من الواقع يـجعل القارئَ ينفعل ويجنح أثناء حالة التلقي إلى التماهي مع الكاتب، يتصوّر أنّ هذا الذي يودّ قوله أو علاجه فعلاً، غير أنّه، ولسبب يعجز عن إثباته، لم يقوَ على ذلك.

هذا عن لغة القاصّ الخاصة بـ" المدينة " والتي أدّت إلى انفعال القارئ وتوتّره لأنّه على صلة دائمة مع هذا " الكيان "، وربما لم يقف بفكره كثيرا عنده، فعندما يجد ذلك التصريح ينفعل معه.

ب- اضطراب الأزمنـة:

نبقى دائما مع التعابير اللغوية الخاصّة بالقاص، والتي يألفها المتلقي مع توغّله في ثنايا القصص، غير أنّ تلك الألفة لا تمنع بقاء توتّره قائما خصوصا عندما يجد خروجا عن الأنظمة اللغوية المعتادة، ومن ذلك ما ألفيناه لدى بوطاجين من اضطراب الأزمنة، وهو أمر مقصود عنده، ومن نماذجه قوله:«إنّ السلطان طبّق سياسة التقشّف في السنة القادمة ولهذا منع الضحك، وقد أعلنت الصحف في السنة القادمة أيضا أنّه سيقضي على عنصر الألم، وأنّ علماءه يكدّون لتطوير دواء يجعل المواطنين صالحين جدّاً. في العام الماضي إن شاء الله سيصبحون في حجم الأرانب»cxxiv.

نلاحظ عدم التطابق بين الأفعال والظروف الزمنية. فالفعل " أعلنت " زمنه الماضي وعبارة " في السنة القادمة " تدلّ على الاستقبال، ولعلّ هذا يراد منه التهكّم. حيث أنّ فحوى الإعلان القضاء على عنصر الألم الذي تعيشه الرعيّة. وقد تمّ إعلان ذلك في الماضي، ومن خلال عبارة " في السنة القادمة " نفهم أنّ فحوى الإعلان مجرّد تسويف ووعود عالقة لا غير.

ويقول في قصة " جمعة شاعر محلي": « قل لي ماذا كتبت في الأيام القادمة ؟ - كتبت سماءً ووطناً عربياً بذيل وأذنين طويلتين »cxxiv. نجد هنا أيضا ذلك الاضطراب في الزمن، غير أنّنا نستشعر أنّه مقصود، فكأنّي بالقاص هنا يشير بكتابته لكلمة " سماء " أنّ بحث الشاعر العربيّ عن سماء تحيط

بأرض له سيكون مستمرّاً في الأيّام القادمة. وبكتابته لوطن عربيّ بذيل وأذنين طويلتين أنّ واقع العرب سيزداد سوءً مع الأيّام القادمة، إلى أن يصل درجة سيئة بشعة يصبح فيها حيوانا.

ومن واقع آخر مليء بالتناقضات والصراع، وفقدان الذات وسط ذلك يقذف السعيد بوطاجين إلى مرأى ومسمع المتلقي مقطعا قصصيّا يُكسِّر به النّظام الزمني، ويستفزّ القارئ من خلاله، قائلاً: «في الأسابيع الماضية ستظلّ جيوبي محفوفة بالصدى وأبي لهب وأبي عطب وأبي نهب وأبي هرب ومشتقاتهم، كما حدث في الشّهور الآتية تماما»cxxiv.

إنّها التقنية نفسها التي يكسِّر من خلالها نظام الزمن، ويخلق طريقة خاصة في التعبير، يقدّم من خلالها وصفا دقيقا لأبرز الأمراض الاجتماعية بأسلوبٍ تهكميٍّ ساخرٍ، حيث يعبِّر عن إفلاسه - ومن خلاله يعبرِّ عن حال أغلب النّاس- بأنّ جيوبه محفوفةٌ بالصدى وهذا دليل على أنّ الشعور بحرارة النّقود منعدم عنده. أمّا " أبو لهب " فيقصد به ارتفاع تكاليف الحياة والتهاب الأسعار. و " أبو عطب " إشارة إلى أمراض الرشوة والتسلّط باستخدام النفوذ والمحسوبية التي تحول دون أداء الخدمات على الوجه المطلوب. وكل هذه تصيب الإنسان العادي بالعطب. و" أبو نهب " يقصد به معاناة أفراد المجتمع من أعمال المختلسين، والذين يسرقون كدّهم وجهدهم تحت رداء القانون. وقد عبر عن التخلّص من المسؤوليات والهرب بأموال الدولة بـ " أبي هرب ". وهذه العبارات كلّها موتّرة، ومفاجئة بسبب ما يثيره صاحبها من حقائق تصدمنا، « لم نتعود على مصارحة أنفسنا بها، حقائق لو تعرف طريقها إلى حياتنا اليومية، وتتجذر في سلوكاتنا، ومعاملاتنا، التي تعد عناصر مكونة لحركيتنا الاجتماعية لكان لحياتنا " معنى " وقيمة حضارية تفي بالغرض المطلوب للحياة »cxxiv.

نلاحظ من خلال المزاوجة بين الزمن الماضي والمستقبل في سياق واحد، ورغم أنّه يوتّر القارئ إلا أنّ بعض التريّث يجعل هذا الأخير يقف على بعض الدلالة؛ فلعلّ القصد هنا هو أنّ القاص يدرك أنّ

أنموذجه البشري الموظّف في القصة لا يقوى على التغيير رغم أنّه يعترف بسوء واقعه. ويعاني من ذلك السوء، يعجز عن فرض الواقع الذي تحمله أفكاره فيكتفي بالعبثية ونقد يومياته. ثم يعبّر عن حاله بزمنين لا يلتقيان ليقول ضمنيا أنّ هذه الحال كانت ماضيا وستستمر مستقبلاً. ونلمس خلال هذا اليأس الذي يلفّ الشخصيات المحرّكة من قبل ذهن القاص في ثنايا قصصه. وربما ما ذاك اليأس إلا من ذاك الذهن. ولا يتوقف الامتداد عند الشخصيات، بل يتعدى إلى المتلقي. فالقارئ - وبحكم الانتماء - يتحسس القصد جيّداً ويهضمه ليخرجه قلقا وتوتّراً.

ج- شخصية " الحمـار " الموتِّرة :

نجد تعابير أخرى تساهم في تركيز نسبة الانفعال والتوتّر لدى القارئ، وهي تعابير تلتقي كلّها في أنّها تمسّ أحد المخلوقات، وبالتحديد أحد الحيوانات، وبتحديد أدق " الحمار ".

نلاحظ حضورا مميّزا لهذا الحيوان في أعمال السعيد بوطاجين، فهو يكنّ له احتراما كبيرا وعطفا ملموسا: « إذ طالما تعاطفت مع الحمار نتيجة عينيه الوديعتين كحلقتين من الكرز المطمئن »cxxiv. قال هذا عنه على لسان صبي أدار أحداث قصة " مذكرات الحائط القديم " كان هذا الصبي قد سأل عن أمر " الحمار " عندما أخبرته جدّته بأنّ جدّه قال عن فراخ الطيور:« إنها تروح للحج والعهدة على القائل، الرتيلاء كذلك، الحَمام، السنونو »cxxiv. فأجابته الجدة بأنّ الحمار يذهب إلى السوق. وساءه الأمر لإحساسه الخاص اتّجاه الحمار.

ويقول في مقام آخر من قصة " تفاحة للسيّد البوهيمي ":« ...فماذا لو نهضت من نوم عملاق ووجدت نفسي بأذنين طويلتين وأربع قوائم ؟ جحشا مهذّبا يرعى في التلال...»cxxiv. ويقول أيضا:«... أعجبت كثيرا بذلك النعت الذي ألقاه في وجهك: يا حمار! - شكرا على المجاملة اللطيفة، أجبته »cxxiv.

إنّه تقدير وحبٌّ متميِّز لهذا الحيوان، إلى درجة الدفاع عنه بفكر الصبي، والرغبة في أن يكون هو نفسه حماراً، بفكر الرّاشد، وعدم الإحراج أو الغضب عندما ينعت بلقب " حمار " أيضا. وإنّنا نجد إعلان الانسلاخ عن جنس البشر، والانضمام إلى فصيلة الحمير لدى الكثيرين أيضا، منهم ـ مثلا ـ الشاعر " خاشع محسن الرواي " الذي يقول:

« إنّ الحمير لأولى *** بأن تُـعـزّ وتكرمْ

فليتني كنت منها *** كـيما أفوز وأغنـمْ

وليت عقلي يفنى *** وليت حِسِّي يعدمْ

وليت أنِّي أصـمُ *** وليت أنِّـي أبكـمْ

عساي أحيا سعيدا *** مثـل الحمار ابن حنتَمْ

فلا أحس فأشكـو *** ولا أغـار فأُظلـمْ

ولا أذادُ وأُقصـى *** عن النعيـم فأُحـرمْ.»cxxiv

وبنبرة واثقة، حريصة على ما يقول الفكر، يرفع الحمار إلى مستوى الجمال، فيقول على لسان صبيٍّ في قصة " من فضائح عبد الجيب": « وها هو حمارنا العبقري، مغنّي البلدة الذي كان ينهق نهيقا موزونا ومقفّى كلّما رأى مسؤولا يتفقّد التماثيل والإنجازات الوهمية، وكان جدّي يقول لي دائما: إذا نهق الحمار فقد رأى منكراً، وظللت أردّد في مخيّلتي: صدق الحمار ولو كذب. ومع الوقت أحببت النّهيق ورحت أقلِّد معزوفة هذا الحيوان الأنيق، لكنّي لم أفلح ...»cxxiv.إنها درجة شديدة القوة تلك التي يصل إليها مؤشّر الانفعال والتوتّر، قولٌ لا يصادفه المتلقي دائما. إنّه مدعاة للتعجّب والانفعال والإعجاب معاً. حمار هذا الصبيّ هو نفسه حمار السعيد بوطاجين، صفته العبقرية، ونهيقه غناء

جميل موزون، وعبقريته تكمن في أنّه يميّز أولئك المسؤولين الذين لا يهتمّون بالجوهر، بل يلاحقون المظاهر الهامشية يتفقدون الإنجازات الوهميّة فيأخذ الحمار في النهيق نهيقا فنيّا، وفي هذا سخرية وبُعدٌ واقعيٌّ أيضا. إذ ما يصمت عليه البشر من إساءة ومنكر من الحكّام يغنّي له الحمار عسى أن يتفطّن البشر... غير أنّ الواقع أنّهم جاثمون في غياهب الصمت والكتمان فلا يستطيعون مجاراة الحمار في فضحه لأفعال المسؤولين.

يُحمِّل بوطاجين هذا الحيوان الأفكار التي عجز الإنسان عن حملها، نتيجة الخوف أو التواطؤ. فيقول عنه في زاوية أخرى من قصة " حكاية ذئب كان سويا ":« أمّا حمار البلدة الذي لا تخفاه خافية فقد نكس أذنيه ولم يقل شيئا. أعلنها حدادا أبديا إلى أن توفي بسكتة قلبية لما استيقظت الحرب من جديد معلنة العصيان العام وكراهية كل شيء ... »cxxiv.

حدث هذا لحمار البلدة بعد أن طُرِد بطل القصة "عبد الله" من العمل نتيجة غيابه يومين. وكان سبب الغياب هو تشييع جنازة أبيه الذي ذُبح، وأمّه التي ماتت من فرط القنوط. وعى الحمار ذلك الظلم، لأنّه الحيوان الذي يعلم كلّ ما يدور بالبلدة كونه كثير التجوال بها والانتقال، فما كان منه إلّا الصمت حزنا إلى أنْ أصيب بسكتة قلبية فمات وحرب العصيان والكراهية قائمة. إنها الحرب التي تردّ على الظلم، ولعلّ صمت حمار البلدة كان إعلانا على أن لا ردّ على الظلم إلا بالثورة والمواجهة.

تقدير هذا الحيوان من قبل بوطاجين لم يأت به قلمه فقط، بل إنّه نابع من فكر واع يقرّ بذلك، فقد أَطْلَعَنا القاصُّ في حوارٍ معه عن تقديره لهذا المخلوق ورغبته في إنشاء جمعية يسميها " جمعية الحمير". استغربنا الأمر في البداية، لكنّه أوضح أنّ هذه الفكرة قد تأتي بالكثير لأنّ الهدف منها خيريّ كون أنّ الحمار حيوان هادئ، يعمل دون مقابل، ويتلقى الإهانة ولا يردّها إلا بالإحسان، ويقوم

بالأعمال الجليلة.... فلماذا لا نؤسس جمعية متكونة من نخبة لهم هذا الفكر، يسعون للخدمة دون مقابل، يعرضون أمراض المجتمع ويحاولون علاجها، يخدمون الوطن بفكرهم كلٌّ في تخصّصه.

إنّ الأمر يستدعي الاهتمام، لذا تساءلنا عمّا إذا وُجدت أفكارٌ كهذه قبلاً، فوجدنا أنّ الفكرة عميقة وشائعة أوساط النُخب، ومن ذلك إنشاء " جمعية الحمير المصرية " عام 1932 على يد رائد المسرح المصري والعربي " زكى طليمات " وقد كان أبرز أعضائها: « نخبة من كبار الكتّاب والصحافيين والفنانين والمفكّرين، فكان من بين أعضائها: طه حسين، عباس محمود العقاد، توفيق الحكيم.وغيرهم من أساتذة الجامعات والأطباء ومشاهير المجتمع »cxxiv.

والشيء ذاته وُجد عند عددٍ من الشعراء والأدباء الشّباب في اليمن والكويت وسوريا وعديد من الدول العربية، حيث شُكِّلت منظمات باسم " جمعية الحمير".

كما أنّ الحزب الديمقراطي في الولايات المتحدة الأمريكية يتّخذ من الحمار شعاراً له، وفيها أيضا جمعية للحمير أسّسها الرئيس السّابق " هاري ترومان ". وفي فرنسا كان " فرانسوا ميتران "يرأس جمعية الحمير الفرنسية بعد فترة رئاستهcxxiv.

فاستعمال تلك التعبيرات اللّغوية الخاصّة بذِكر " الحمار " يستفزّ القارئ في البدء ويوتّره. غير أنّ محاولة فهم أبعاد الأقوال أو الأفعال المنسوبة إليه، يقلّل من حدّة التوتّر، كما أنّ البحث عن سبب تلك الصلة والحبّ المتميِّز لهذا المخلوق، والوقوف على الفكرة الكامنة وراء ذلك يجعل القارئ يطمئن أكثر، وتتراجع لديه أسباب التوتّر ودرجاته. لأنّ الإنسان لا ينفعل إلا تجاه الأشياء التي تمثّل جديداً لفكره، لكن عندما يصبح الجديد مألوفا ينجلي ضباب الانفعال، وتتّضح دوافع التوتّر.

د- تراكيب موتِّـرة:

كما أنّنا نجد دافعا آخر للتوتّر، يتمثّل في تلك التراكيب الخاصّة التي وظّفها بوطاجين في قصصه. وبناؤها مدعاة للانفعال لأنها خاصة بصاحبها، لها ميزة دون غيرها من التعابير الموظّفة. إنها تراكيب تدفع المتلقي إلى الوقوف عندها بعد أن يمرّ بلحظات من القلق والانفعال تّجاهها.

نذكر من تلك التراكيب قوله: « الحضارات الاسخريوطية... »cxxiv.

فكلمة الاسخريوطي تؤول إلى ما كان ضبابيا لا أصل ولا أساس له.شيء أو فكرة انبنت على الكذب فأصبحت نظيرة الأسطورة. ونستشعر في هذه الكلمة ثقل المعنى وقربه من اللهجة العامية التي كثيرا ما تحوي مفردات مثقلة بالإيحاء.

ويقول في مقام آخر:« ودونما التفاتة دخلت من جديد، لا شيء يشدّ انتباهك: نفس الخبث والنجاسة، نفس الأطياف والأخطاء ومراسيم الدفن، نفس البغض والإهمالقراطية»cxxiv. نلاحظ في الكلمة الأخيرة تركيب بين كلمتي: " الإهمال "و" الديمقراطية ". وقد حدث التركيب بينهما بشكل غريب. تلك الحياة التي يعيشها بطل قصة " تفاحة للسيد البوهيمي " يملؤها الخبث والنجاسة، والبغض والإهمال الذي صاغه على وزن " الديمقراطية " أو " البيروقراطية " تعبيرا عن التهميش الذي يعيشه الفرد المثقّف. وهذا تركيب يستفزّ القارئ ويجعله ينفعل معه. والأمر نفسه يحصل مع قوله: « يبدو أنّه عازم على تحرير العالم من الفكر الكهروإبليسي»cxxiv. قال هذه الجملة " عبد الوالو " بطل قصة " السيد صفر فاصل خمسة " وهو يعني بها المدير الذي ترأس الاجتماع. فرأى " عبد الوالو " أنّه يهدف إلى تحرير العالم من الفكر الذي أسماه "الكهروإبليسي "وهي لفظة مركبة من كلمتي: " الكهرباء " و" إبليس " وفي كليهما ضرر. فالكهرباء ضررها في عدم حسن استغلالها والتعامل بها، وهذا الضرر يؤذي جسد الإنسان. وإبليس ضرره على النفس أكثر.

فالجمع بين هاتين الكلمتين في واحدة يشير إلى أنّ هذا الفكر يفتك بالجسد والنفس معاً. وربما هو تفكير يوجد عند معظم أفراد الشعب. خصوصا الفئة التي تعي أنّ الحاكم والقائمين على أمور الرعية لا يديرونها بحكمة. لذا فهم " يُكهْرِبون " فكرَهم، ويصبحون " أبالسة " به ليصعب على القادة الشكليين إسكاتهم.

ويقول " عبد الوالو " في القصة نفسها عن نفسه وصاحبه: « مرّة وقد استبدّ بنا الهبل والفاقة، قرّرنا أن نصبح مبدعين تقنونحويين، استبدلنا كلمة مسؤول بلفظة مشلول ...لا تقل ديمقراطية وإنما ديموعربية، ديمودشروية، ديموعروشية... »cxxiv.

الألفاظ الموضّحة في هذا القول تحيط بها الدهشة، ويتوقف عندها البصر والفكر طويلا، من أين للقاص بها ؟ لِم هي محمّلة بهذا الثقل من الأفكار والمشاعر ؟ كيف استطاع الفكر قذفها إلى القلم ؟ وكيف تسنى للقلم خطّها على الورق ؟ هي ألفاظ نشعر أنّ لها " كيان " كأني بها محسوسة تسير في المجتمع الذي حاصرته معانيها، أجل ندركها حسّاً في المجتمع المحاصر بالادّعاء حيث يصبح " النحو " عِلما رياضيا، و" الديموقراطية " تعصبا وانتماءات. شعرات ظاهرة مرضية، وخلفها كوابيس هي الواقع، لا ديمقراطية، ولا عدل، بل الموجود تفرّق وشتات، وتعصب وانحياز. هذا ما عبّر عنه " عبد الوالو " وصديقه. وإنْ كان تعبيرهما فرديا سريّاً، إلا أنّ القاصّ أخرجه وجعلنا نتداوله معهما لأنّه يمسّنا أيضا. ولعل هذا يستفزّ القارئ ويوتّره فعلا. فإلى جانب أنّ الانفعال نابع من تلك الألفاظ. فإنّه ناتج أيضا من نقطة التّماس هذه. أي ناتج من كون معانيها وارتدادها يعينه أيضا وهو جزء من يومياته. لذا حصل الانفعال عنده.

يمكننا القول بعد هذا أنّ بوطاجين أسّس لغةً خاصة رَمَت كلّ المستويات اللّغوية المألوفة، خلق من خلالها القاص لغة لأبطاله، فارضا عليهم سلطته الفكرية وقدراته اللّغوية متجاوزا الحواجز المعجميّة

والصرفيّة، ليصلَ إلى لغة شعريّة جميلة التعابير، عميقة الدلالات، أظهر فيها التّمكّن اللّغوي، وحسن التّحكم بالرّصيد الكامن في ذهنه، إلى جانب إظهار قابلية لغته لتعدّد القراءات. كما أنّ هذا التميّز اللّغويّ يشكِّل توتيراً للقارئ واستفزازا وانفعالا، يشدّه إلى متن القصص، ويجعله يقوم بإسقاط ما يُذكَر بها على حياته.

والملاحظ على لغة بوطاجين أنّه أحدثَ بها تغييرات ملحوظة في بنية النص ترتيباً وتبديلا، ولعلّه بهذا يقصد إلى إيحاء محدّدٍ هو أنّ اللّغة السائدة لا تُحقّق التفاهم بيننا، وكثيراً ما تؤدّي بنا إلى التقاطع وعدم التواصل، لذا لجأ القاصّ إلى استحداث تقنية جديدة في الكتابة و التعبير، يستطيع كلُّ قارئٍ أن يكتشفَ تميّزها، ويستطيع التفاعل معها، لاسيما وهي لغة مُستفِزّة موتِّرة.

****

السعيد بوطاجين: قاص وناقد جزائري من مواليد تاكسانة ـ جيجل أستاذ بالجامعة الجزائرية منذ سنة 1982.المركز الجامعي عباس لغرو خنشلة حاليا ليسانس: جامعة الجزائر دبلوم الدراسات المعمقة، جامعة السوربون، باريس. ماجستير: جامعة الجزائر (سيمياء) دكتوراه دولة: جامعة الجزائر (النقد الجديد) شهادة تعليمية اللغات: جامعة غرونوبل (فرنسا). العضوية:عضو اتحاد الكتاب الجزائريين. عضو اتحاد الكتاب العرب. عضو مؤسس لمخبر الترجمة جامعة الجزائر. عضو مؤسس لاتحاد المترجمين الجزائريين. عضو مؤسس لبيت الترجمة وزارة الثقافة. عضو مؤسس للملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة وعضو الهيئة العلمية. اشتغل مدير تحرير مجلة التبيين الجاحظية، رئيس تحرير مجلة القصة ومؤسسها الجاحظية، رئيس تحرير مجلة آمال (وزارة الثقافة). رئيس تحرير مجلة الخطاب (جامعة تيزي وزو). أمين عام الجمعية الثقافية الجاحظية. يشتغل حاليا: مستشار علمي وفني لمجلة معارف (جامعة البويرة). مؤسس مجلة المعنى ورئيس تحريرها (المركز الجامعي

خنشلة). رئيس سلسلة سحر الحكي، الاختلاف ـ الجزائر. عضو هيئة تحرير مجلة الترجمة، دمشق ـ سوريا. عضو اللجنة العلمية لمجلة بحوث سيميائية ـ الجزائر. عضو اللجنة العلمية لمجلة السرديات ـ جامعة قسنطينة.

له عدة مجموعات قصصية، العناوين المختارة في هذه الدراسة: " ما حدث لي غدا " صدرت في طبعتها الأولى عن منشورات التبيين الجاحظية الجزائر سنة 1998م والطبعة الثانية لها صدرت سنة 2005م عن منشورات الاختلاف تقع في مائة وخمسة وخمسين صفحة، من الحجم المتوسط، بالقطع المتوسط تضم تسع قصص، "وفاة الرجل الميت" فصدرت طبعتها الأولى سنة 2000م عن رابطة الاختلاف، والطبعة الثانية لها صدرت سنة 2005م عن منشورات الاختلاف تقع في مائة وسبع وثمانين صفحة من الحجم المتوسط بالقطع المتوسط. تضم سبع قصص، "اللعنة عليكم جميعا " صدرت عن منشورات الاختلاف في طبعتها الأولى سنة 2001م تقع في مائة وأحد عشرة صفحة، وتضم ثمان قصص. أما عن كتاباته النقدية. فقد صدر له كتاب "الاشتغال العاملي " وهو دراسة سيميائية لرواية " غدا يوم جديد " لابن هدوقة وكتاب " السَّرد ووهم المرجع". وترجم بعض الكتب من الفرنسية إلى العربية مثل: "رواية نجمة " لكاتب ياسين و"شخصيات الرواية " لجان فيليب مرو، و" الانطباع الأخير"، ومن العربية إلى الفرنسية " ديوان كائنات الورق".

الهوامش:

cxxiv ابن جني: الخصائص ، تح: د. محمد على النجار، دار الكتاب العربي، بدون تاريخ، 33/1.

cxxiv Jesperson, enculspaidia, britannica, selon ; Gearge Maunin; "clefs pour linguistique " Edition seghers, Paris 1968-1971.P33

cxxiv السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، ط1، الجزائر، ماي 2000، ص 11.

cxxiv السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص 92 .

cxxiv السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، أكتوبر 2001، ، ص 47.

cxxiv السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص 46.

cxxiv Edward Sapir: " L'linguistique " présentation Jean Elie boltanski, les éditions minuit, paris 1968, p 134.

cxxiv السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص 94.

cxxiv السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص 82.

cxxiv السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص 133.

cxxiv السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، الصفحة نفسها.

cxxiv السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص 23.

cxxiv السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص 65.

cxxiv السعيد بوطاجين، المصدر السّابق ، ص 84.

cxxiv جمال غلاب، مقاربات في جماليات النص الجزائري، منشورات إتحاد الكتّاب الجزائريين، ط 1، سنة 2002، 1/ 93.

cxxiv السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص 76.

cxxiv السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص 75.

cxxiv السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص 107.

cxxiv السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص108 .

cxxiv صالح محمد الغفيلي، الحمار في الأدب، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، سنة 2002، ص 80.

cxxiv اللعنة عليكم جميعا، ص 23.

cxxiv السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص 113.

cxxiv صالح بن محمد الغفيلي، الحمار في الأدب، ص 97.

cxxiv ينظر: صالح بن محمّد الغفيلي، المرجع السّابق، ص 100.

cxxiv السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، ص 116.

cxxiv السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص 108.

cxxiv السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، ص 23.

cxxiv السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، ص 24.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: العربية:

ابن جني: الخصائص ، تح: د: محمد على النجار، دار الكتاب العربي، بدون تاريخ، 33/1.

جمال غلاب، مقاربات في جماليات النص الجزائري، منشورات إتحاد الكتّاب الجزائريين، ط 1، سنة2002.

السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، ط1، الجزائر، ماي 2000.

اللعنة عليكم جميعا، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، أكتوبر2001.

ما حدث لي غدا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005.

صالح محمد الغفيلي، الحمار في الأدب، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، سنة 2002.

صلاح صالح، سرد الآخر- الأنا والآخر عبر اللغة السّردية -، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، سنة 2003.

ثانيًا: الأجنبية :

Edward Sapir: " Linguistique " présentation Jean Elie boltanski, les éditions minuit, paris 1968.

Jesperson, enculspaidia, britannica, selon; Gearge Maunin; "clefs pour linguistique ", Edition seghers, Paris 1968-1971.


مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية
JiL Magazine of Literary Studies






مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 --- 00961/71053262 --- 00213/554115098

www.jilrc-magazines.com --- jilmagazine24@gmail.com --- www.jilrc.com



العدد الثاني: آذار / مارس 2014

بسم الله الرحمن الرحيم



مجــلــة جيـــل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies



ISSN 2311-519X

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي

www.jilrc-magazines.com --- jilmagazine24@gmail.com --- www.jilrc.com

التعريف بالمجلة

مجلة علمية دولية محكمة، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد

إهتمامات المجلة وأبعادها

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس، وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف، وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف

- نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.
- تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.
- خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترونية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة، تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

- أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
- ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.
- أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.
- اسم الباحث ودرجته العلميّة، والجامعة التي ينتمي إليها.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.
- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

- أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.
- أن لا يزيدّ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.
- أن يكونَ البحثُ خاليًا منَ الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائيّة.
- أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).
- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).
- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط

- أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.
- أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.
- عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.
- تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.
- لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.
- ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

jilmagazine24@gmail.com

الفهرس

الافتتاحية

بعد أن قدمنا في العدد الأول من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية تنويعات موضوعاتية، قررنا السير على هذا المنهاج في العدد الثاني وخاصة حينما لمسنا الحاجة إلى خطاب معرفي مؤسس على وعي نتقائي يزاوج بين نبذ أيديولوجيا الاصطفاء والاستحضار المعرفي الأصيل، حيث الاختلاف وحيث المنفعة وحيث مراعاة كافة الأذواق مع شمولية الا هتمامات أو مقاربة ذلك، من هنا فالقارئ سيراوح بينها مؤكدا على متعة السياحة المعرفية والإفادة وهنا مكمن الهدف الذي أسس عليه مركز جيل البحث العلمي وكافة مجلاته.

ومع هذا العدد نؤكد على ما قلناه سابقا من كون العمل يحمل رغبة في تأسيس موضعية معرفية مغايرة تجاوز الوعي المركزي وذلك خلقا لفرص الطرح الجاد الموصول بين أجيال مختلفة، إذ لا قطيعة ولا انفصال ومن أجل ذلك لا تدعي المجلة الكمال والنهائية وإنما الاحتمالية التي تحملها مضمونية المحاولة وإذ نقول ذلك نجدد رغبتنا في تلقي رسائلكم وإضافاتكم واقتراحاتكم .

رئيسة التحرير

القصيدة المعربة في منظومة البستان لسعدي الشيرازي

دراسة في الاتجاهات الموضوعية والسمات الفنية

أ.د. نادية هناوي سعدون

قسم اللغة العربية /كلية التربية / الجامعة المستنصرية /العراق

ملخص البحث

سعدي الشيرازي شاعر فارسي عاش في القرن السابع للهجرة (ت٦٩٠هـ او ٦٩٤هـ) ولقب بكوكب الغزل الفارسي وقد عرف بكتابة الشعر منظوما باللغتين العربية والفارسية . وتعد منظومته المسماة البستان أول تأليف له ، وقد قام الأستاذ محمد الفراتي بترجمة هذه المنظومة الى اللغة العربية شعرا .

وقد وجد المنظومة تقدم صورة صادقة عن الشاعر الصوفي الكبير وعن نظرة عصره الأخلاقية إلى الوجود . وقد حافظ المعرب في ترجمته الشعرية للبستان على اعتماد القصة الشعرية وسيلة فنية لتوصيل المعاني الأخلاقية والتربوية عن الإنسان والحياة والكون بالشكل الذي كان الش يرازي قد حرص عليه في شعره مستثمرا المستويين الصوتي والموضوعي..

وقد اعتمد على المستوى الصوتي للقصيدة وحدة البيت وتعدد القوافي .،أما على المستوى الموضوعي فان المترجم حاول أن يحافظ على الطابع القصصي للحكايات الوعظية التي تنطوي على حكم أخلاقية وتربوية مصاغة شعرا.

Critical study in Arabization poetic of (AL-Bustan) Sa'di AL-Shirazi

Assis .prof .Dr. Nadia Hanawi Saadoon
college of Education / University of al- Mustansiriyah

Abstract

Sa'di Shirazi Persian poet who lived in the seventh century of al-hijra (d. 690 AH or 694 AH) and he was named the planet of Persian romantic poetry, has been known both in Arabic and Persian. And his system which is called Al –Bustan is the first authored and the Professor Mohamed Fourati translated this system into Arabic poetry.

He found the system offers a true picture of the great mystic poet and on ethical look his age into existence. Has maintained expressed in poetic translation of the grove on the adoption of the poetic story and technical means for communicating the ethical and educational meanings for human life and the universe as it was Shirazi had taken care of his poetry both audio and objective levels.

As for the audio level of the poem, he adopted home unit and multiple rhymes., On a substantive level, the translator tried to keep the fictional character of the didactic tales involving moral judgment, and educational worded poetry.

تقديم

سعدي الشيرازي (ت ٦٩٠ هـ أو ٦٩٤هـ) هو الشيخ شرف الدين بن مصلح الدين شاعر فارسي " ولد من أسرة متدينة في شيراز .. وكان والده في خدمة الاتابك سعد بن زنكي واليه نسب بلقب شهرته سعدي وحياة هذا الشاعر متنوعة بسبب كثرة الأسفار التي قام بها والحوادث التي مر بها بدءا بالمرحلة الأولى " حين مات أبوه وبقي الطفل في رعاية ملك شيراز سعد بن زنكي وحين شب الطفل أوفده الملك سعد إلى بغداد لدراسة العلم في المدرسة النظامية هناك .. "[١] ، وكان التحاقه في" المدارس العلمية.. كالعضدية والنظامية والمستنصرية وكذا البيئات العربية التي جابها كالعراق ومصر والشام والحجاز قد تكاتفت واشتركت معا في تشكيل حصيلته العربية كما كان لها بالغ الأثر في بلورة شخصيته الأدبية "[٢].

والدور الثاني من حياته حين " خرج الشاعر من شيراز للتجول في البلاد وبلغ شرقا إلى الهند وغربا إلى سوريا والحجاز "[٣]، أما الدور الثالث من حياته فهو " دور الكتابة والتأليف .. فألف سعدي أول ما ألف منظومته المسماة بوستان أو سعدي نامه .. وبعد سنة من إتمام بوستان ألف كتابه الآخر كلستان نثرا وأهداه إلى الملك أو إلى ابنه .. ويتلو هذين الكتابين ديوان كبير.. من القصائد والغزليات والرباعيات والأشعار الفكاهية "[٤].

وقد اشتهر سعدي الشيرازي " بشعره وأدبه في حياته ، شهرة طبقت الآفاق وشهد الأدب الفارسي ببراعته جيلا بعد جيل ولا يقارن به في الغزل إلا مواطنه الحافظ "[٥] ، وكان يجيد كتابة الشعر منظوما باللغتين العربية والفارسية بعد أن شهدت اللغة العربية وآدابها اهتماما كبيرا عند الكتاب في إيران الذين كانوا " يعتمدون على الكتابة لا على الرواية الشفوية وكانوا ينقلون من وثائق مدونة "[٦]. وصار الاهتمام بالعربية قد " تجاوز حدود تلك التأثيرات بنفوذه إلى خصائص التراكيب اللغوية في التعبيرات الفارسية مما يوشك أن ي كون استثناء في صلات اللغات بعضها ببعض "[٧].

---

[١]. الأثر العربي في أدب سعدي الشيرازي دراسة أدبية نقدية ، الدكتورة أمل إبراهيم محمد ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، الطبعة الث انية مزيدة ومنقحة ، ٢٠٠٠ / ٨٣ .

[٢]. محاضرات عن الشعر الفارسي والحضارة في إيران/ ٤٤

[٣]. م.ن/ ٤٤

[٤]. محاضرات عن الشعر الفارسي والحضارة في إيران/ ٤٥. وتجدر الإشارة إلى أن هناك شاعرا لقب بنفس اللقب هو حافظ الشيرازي الذي عاش أوائل المئة الثامنة ليكمل المشوار وليسد الثغرة التي تركها سعدي شيرازي بعد وفاته . وقد شهدت العاصمة التونسية انعقاد ندوة دولية في ١٩.١٨افريل ٢٠١٢ حول الاجتماعي والإنساني في شعر حافظ الشيرازي.

[٥]. الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر ، القاهرة د.ت / ٢٥٤

[٦]. مختارات من الشعر الفارسي/٥.

[٧]. محاضرات عن الشعر الفارسي والحضارة الإسلامية في إيران/ ٤٥ .

وقد غلب على شعر سعدي " الأسلوب الفني الصناعي الذي كان شائعا قبله اسقط منه ما كان متكلفا وجعل السهولة واللطف المبدأ الوحيد في تناول الصناعات اللفظية واستخدامها " [١] " ولشهرة سعدي كثرت ترجماته والتعريف به بالعربية واللغات العالمية " [٢]

وإذا كان سعدي الشيرازي قد لقب بكوكب الغزل الفارسي فانه وبعد ترحاله إلى بغداد ولقائه بالشيخين الصوفيين شهاب الدين السهروردي والشيخ شمس الدين أبي الفرج ابن الجوزي قد صار شاعرا زاهدا متأثرا بمبادئ التصوف.[٣]

وكان الطابع الصوفي الزاهد حاضرا دائما في أشعار سعدي وحكاياته الوعظية والإرشادية وضمن سياق قصصي شيق متأثرا في ذلك بالأدب العربي والهندي مستخدما التناصات التاريخية والأسطورية والدينية والشعبية في الحكايات والأمثال والأقوال والقصص الدينية كقصة يوسف وزليخا .. أو قصص الغزل كقصة ليلى والمجنون.[٤]

وتعد منظومته المسماة البوستان أو البستان [٥] أو سعدي نامه التي ألفها سعدي الشيرازي لملك شيراز الاتابك أول تأليف له في حياته بعد أن عكف على التأليف والكتابة وطوى تلك المراحل من حياته التي قضاها في السفر والتنقل في الأمصار شرقا وغربا .. وقد تناولتْ شعر سعدي الشيرازي دراسات عربية كثيرة ، قام الأستاذ جاسم عثمان مرعي [٦] بجمعها وهي :

١. العالم المنشود في بستان سعدي الشيرازي، الدكتور يوسف بكار ، مجلة البيان ، العدد ٤٩ و٩٦ ، الكويت ، ١٩٧٤ .
٢. سعدي الشيرازي شاعر الإنسانية ، الدكتور محمد موسى هنداوي ، القاهرة ، ١٩٥١.
٣. سعدي الشيرازي خريج بغداد في العصر العباسي الأخير ، الدكتور حسين علي محفوظ ، بغداد ١٩٦٣.

---

[١]. مختارات من الشعر الفارسي/٢١٢

[٢]. ..ينظر : محاضرات عن الشعر الفارسي والحضارة الإسلامية في إيران/ ٤٣-٤٤

[٣]ينظر : الأدب المقارن د. محمد غنيمي هلال٣٧٣

[٤]البستان ، الشاعر سعدي الشيرازي ت، رجمه شعرا محمد الفراتي القسم الاول والثاني ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق ١٩٦٩ .

[٥]ينظر: الأدب العربي المعاصر في إيران ، جاسم عثمان مرعي ، مؤسسة البلاغ بيروت لبنان طبعة اولى ١٩٩٣ وقام كذلك بجمع أثار الدارسين العرب للشعراء الفرس:عمر الخيام وحافظ شيرازي والخاقاني وناصر خسرو وجلال الدين الرومي والفردوسي.

[٦]دراسات في الأدب واللغة مهداة من أعضاء التدريس بقسم اللغة العربية وآدابها إلى جامعة الكويت إعداد وتقديم عبد الله احمد المهنا١٩٧٧/ ٢١٩.

٤. كلستان سعدي ، ترجمه الخواجا جبرائيل بن يوسف مخلع الدمشقي عن الفارسية، مزاوجاً فيه بين الشعر والنثر وطبعه في مصر عام ١٨٦٤م. ١٢٦٣هـ

٥. كلستان سعدي روضة الورد ، ترجمة محمد الفراتي ، المطبعة الهاشمية ، دمشق ١٩٦١

٦. البستان ترجمه شعرا ، محمد الفراتي ، دمشق ١٩٦٩

٧. بوستان سعدي الشيرازي ، ترجمة الدكتور محمد موسى هنداوي ،مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، الجزء الأول ١٩٥٤والثاني ١٩٦١.

٨. روائع من الشعر الفارسي مختارات من سعدي وحافظ وجلال الدين الرومي ، ترجمه محمد الفراتي ، دمشق ، ١٩٦٣ .

٩. الشيخ سعدي الشيرازي (شعره العربي)،عبد الوهاب عزام ،كلية الآداب ، القاهرة العدد الثامن ، المجلد الأول ص١. ص ١٢.

١٠. سعدي الشيرازي في بلاد الشام ، محمد الفراتي ، مجلة المجمع ال علمي ، دمشق ، مجلة المجمع العلمي ، العدد ٣٦ ص٢٠٠. ٢١١

١١. متنبئ إيران في الشام سعدي الشيرازي، حسين علي محفوظ، مجلة المجمع العلمي، دمشق العدد ٣٥ص٢٥٣. ٢٦٩.

تعريب شعر الشيرازي

على الرغم من اختلاف الآراء حول تحديد القرن الذي ظهر فيه الشعر الفارسي ؛ إلا إن نهاية القرن الثاني للهجرة تشهد " أن أبا العباس المروزي هو أول من انشد شعرا فارسيا استقبل به المأمون العباسي عند مجيئه إلى مرو وهذا القول يرد عند محمد عوفي في كتابه لباب الألباب "[١].

ويبدو أن هذا الشعر – وفي غضون نصف قرن – قد " بلغ أشده وصار شعرا ناضجا كاملا متنوعا في أساليبه آخذا بناصية المعاني والألفاظ "[٢]...

وقد انتهج الشعر الفارسي شأنه شأن الشعر في مختلف الأمم والحضارات أساليب قولية وفنية مختلفة وكانت له أغراضه وأنواعه فهناك الشعر الغزلي والشعر الملحمي والقصصي ومن أهم الشعراء الفارسيين خوا جو الكرماني والجامي ومكتبي شيرازي ووحشي الباڤقي وسعدي الشيرازي.

---

[١] محاضرات عن الشعر الفارسي والحضارة في إيران/ ١١

[٢]. الأدب المقارن ، د.محمد غنيمي هلال ٣٦٧.٣٦٦. ولا يخفى ما لرباعيات عمر الخيام من مكانة فنية عالمية اذ ترجمت إلى مختلف اللغات وأول ترجمة للرباعيات إلى العربية قام بها وديع البستاني واحمد الصافي النجفي وجميل صدقي الزهاوي واحمد حامد الصراف واحمد زكي أبو شادي ومحمد السباعي ينظر: الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث ، د. حلمي بدير ، طبعة ثانية ، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٩١/٩٨.

أما في مجال النثر فقد تأثر الأدب الفارسي با لأدب العربي فيما يخص جنس المقامات بسبب " أن الترجمة من العربية إلى الفارسية كانت أعمق أثرا في أدب الفرس بعد الفتح فبفضلها وجد النثر الفارسي وتطور واتبع في تطوره نفس المراحل التي مر بها النثر العربي. "[1].

وتوصف فاعلية الترجمة في بعديهما الفني والتقني بأنها عملية إنشاء المحددات الشكلية وعملية نقل فعلي لا لفظي للمحددات المضمونية[2]. وأساس الترجمة وجوهرها هو كفاءة المترجم في اللغة وأمانته في التحري الدقيق للألفاظ وأساليبها تشبيها أو استعارة أو كناية .

وقد تترادف كلمة الترجمة مع كلمة التعريب وهو ما ذهب إليه بعض القدماء والمحدثين من أن (التعريب) بمعنى (الترجمة) لا يبتعد كثيراً عن معنى الإبانة والإفصاح وهو الرأي الذي نوافقه ف الترجمة ترادف التعريب ، لكن هناك من يرى أن التعريب هو أن تلفظ الكلمة الأعجمية في اللغة العربية بذاتها دون ترجمة وان (التعريب اللفظي) هو وسيلة اللغة العربية في احتواء الكلمة الأعجمية عندما تعجز وسائل التوليد اللغوي أو محترفوها عن إيجاد المعادل اللغوي العربي للكلمة الأعجمية.[3].

وتعد محاولة ترجمة الشعر بالشعر نمطا فنيا غايته أن يجعل الترجمة من اللغة الأصل إلى اللغة الأخرى أمينة لا تخون النص الأصلي ولا تنتقص منه وهذا ما يستدعي من ا لمترجم كفاءة عالية وحسا فنيا مرهفا حتى يتمكن من نقل الكلمات والجمل والصور بدقة وبأقل ما يمكن من التفريط بالأمانة.[4]

وتعد ترجمة الأستاذ محمد الفراتي لمنظومة (البستان) عن الأصل الفارسي شعرا هي الأولى فكان متقناً اللغتين المنقول عنها والمنقول إليها، عارفاً بأسلوب المؤلف وإنشائه وألفاظه وتصوراته ومتقيدا بالأصل من ناحية انطباق المعنى ونقل الحكم والنصائح والحكا يات التي نظمها سعدي الشيرازي بأسلوب شعري فني يقوم على أساس تنوع القافية أو وحدتها ، لاسيما إذا علمنا أن "مصطلحات الشعر الفارسي في لغة الأدب الإسلامية مأخوذة كلها عن اللغة العربية من حيث قياس الإيقاع والوزن في الشعر على حسب المقاطع الطويلة والقصيرة قياسا كميا لا كيفيا بالتفاعل والبحور مع التزام القوافي في كل أبيات القصيدة أو في بعضها "[5].

---

[1] ينظر : الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية ، سالم العيس ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق١٩٩٩نسخة الكترونية /١٢٩.

[2] ينظر: م.ن / ١٢٣. ١٢٤.

[3] ينظر: م.ن /٥

[4] مختارات من الشعر الفارسي / ٨.

[5] الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث ، د. حلمي بدير ، طبعة ثانية ، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٩١/ ٤٠.

وإذا كانت الترجمة تجعل المترجم يعيش داخل نصه .. وهو يحاول أن يصوغ على منوال ما يستشفه بذاته كأديب عربي ..[1] ، فان المعرب كان قد حدد سبب ترجمة المنظومة في أنها " تقدم صورة صادقة عن الشاعر الصوفي الكبير وعن نظرة عصره الأخلاقية إلى الوجود "[2].

وكان الشيرازي قد ذكر الأسباب التي حملته على تأليف المنظومة وهي : الإحساس بالاغتراب والشعور بالانتماء للوطن والرغبة في العطاء الشعري ومحاولة نشر الحكمة والتعقل[3] وبذلك تتوزع الأسباب كالآتي :

(الاغتراب)	(الانتماء)
طوافه في أقطار الأرض وحيازته خبرة كبيرة	حبه لوطنه إذ لم يجد أرضا تؤويه مثل ارض شيراز
(العطاء)	(التعقل)
عذب البيان والامتلاء بالعلم	مخاطبته لأرباب المعاني والأفكار

وسعى المعرب الأستاذ محمد الفراتي إلى استغلال المستويين الصوتي والموضوعي ، فأما على المستوى الصوتي فانه اتخذ الشعر وسيلة اتصالية تسهم في عملية استيعاب المعاني الأخلاقية والتو جيهية وتوصيل الدلالات القيمية والروحية واعتمد في الأغلب الأعم على بحور المتقارب والرجز والهزج والرمل وباستخدام نظام القافية المزدوج أو المثنوي " أي توافق كل مصرعين في قافية أو روي واحد وغالبا ما يكون موضوع المثنوي القصص الشعري والملاحم "[4]

أما على المستوى الموضوعي فان المترجم حاول أن يحافظ على أسلوب القصة بوصفها وسيلة فنية لتوصيل المعاني عن الإنسان والحياة والكون مما كان الشيرازي حريصا في منظومته البستان على استغلاله .

وتضم المنظومة قسمين اشتمل الأول على ثلاثة أبواب ، والثاني تضمن سبعة أبواب مع مقدمة في الثناء على الخالق جل جلاله ومدح سيد الكائنات عليه أفضل الصلوات .

واغلب القصائد التي حواها البستان ذات حكايات تصب في باب الوعظ والإرشاد وهذه الحكايات ذات طابع قصصي أو تاريخي أو ديني أو أسطوري.

---

[1]. ينظر : البستان /الغلاف الخلفي

[2]. ينظر: البستان :١/ ١٦ـ ١٩وعنوان القصيدة (سبب نظم الكتاب)

[3]. مختارات من الشعر الفارسي / ١٣

[4]. ينظر : الأدب المقارن ، د.محمد غنيمي/ ٣٦٩ . ٣٧٠

وحاول المعرب أن يحقق للأشعار الأبعاد عينها التي حملتها الأشعار باللغة الأصل وهي أبعاد تندرج في خانة أدب الحكمة الموجه إلى الملوك أو ما كان يسمى أدب التوقيعات التي كانت من تقاليد الأدب الفارسي المؤثرة في الأدب العربي في العصر العباسي ...[١] .

وبغية الوقوف على أسلوبية التعريب الشعري لقصائد (البستان) وماهيته وظيفيا ؛ فإننا سنتناول المحاور الثلاثة الآتية :

المحور الأول / أنماط القصيدة المعربة .

المحور الثاني / الاتجاهات الموضوعية في القصيدة المعربة .

المحور الثالث / السمات الفنية في القصيدة المعربة .

المحور الأول / أنماط القصيدة المعربة

دارت نصوص البستان الشعرية في الجزء الأول حول موضوعات عدل الملوك وسياسة الحكمة والإحسان والعشق ، وكانت موضوعات الجزء الثاني من البستان تدور حول التواضع والرضاء بما حكم القضاء والقناعة والتربية والسكر والتوبة والمناجاة ، وهذا الجدول يوضح المساحة الشعرية التي شغلتها هذه الموضوعات داخل المنظومة :

الباب	الموضوع	عدد القصائد
الأول	عدل الملوك	٥١ قصيدة
الثاني	في الإحسان	٣١ قصيدة
الثالث	في العشق	٢٢ قصيدة
الرابع	التواضع	٢٧ قصيدة
الخامس	في الرضاء بالحكم القضاء	١٥ حكاية
السادس	في القناعة	١٦ حكاية
السابع	في التربية	٣٤ حكاية
الثامن	في الشعر	١٥ حكاية

[١]. ابن عربي والثقافة الصوفية الفارسية ، فريد قطاط ، مجلة الحياة الثقافية ، تونس ، العدد ١٩٩ ، جانفي ، ٢٠٠٩/ ٣٢ .

التاسع	في التوبة	٢٤ حكاية
العاشر	في المناجاة	٥ حكاية

وتبعا لما تقدم فان انماط بناء القصيدة عند الشيرازي اشتملت على ما يأتي :

أ) القصيدة الصوفية /

لقد كان العرفان العملي في عصر الشيرازي قد اقتصر " على توضيح الوظائف العم لية للتصوف ونقل أقوال المشايخ وذكر مقالاتهم ومقاماتهم وكراماتهم تشويقا وترغيبا للمبتدئين من المريدين والسالكين .. فكانت مصنفات القوم ومدوناتهم بمثابة الرسائل العلمية التي ينبغي على السالك التقيد بتطبيق ما ورد فيها من وظائف عملية في سعيه إلى بلاغ المقامات العالية " [١] .

ولما كان الشعر عند سعدي الشيرازي عبارة عن تجلٍ ذاتي أو حضور صوفي له غايات مجازية ، فانه في الوقت نفسه خلا عنده من الايغالات النظرية ..

وتأسيسا على هذا النهج سعى الشيرازي إلى اتخاذ القرآن الكريم بآياته الكريمة وقصصه بالمباركة معينا مهما في قصيدته الصوفية أمده بالصور والمعاني والألفاظ فاغترف منه ما شاء من وسائل وتعابير وأدوات .

وكان الأستاذ محمد الفراتي على دراية بان " عيون الأدب الفارسي قاطبة من إنتاج أقطاب الصوفية ومن اقتفى أثرهم "[٢] ؛ لذلك أولى القصيدة الصوفية اهتماما خاصا موظفا الأسال يب البلاغية مما اختزنته ذاكرته من مخزون شعري أمده بالمرجعيات المعرفية ورفده بالشواهد القولية التي تعينه على تعريب الصورة الشعرية نفسها التي أراد الشاعر الشيرازي توصيلها إلى قرائه أو نقلها إلى سامعيه ..

فنقل مناجاة الشاعر للبارئ عز وجل (يا راحم العفاة وذ ا العزة وباسط الأرض ورافع السما وذا اللطف والجود والأزلي والرحيم والحكيم والساتر والبصير والحافظ ومدير الأفلاك) ولم يتوان عن نقل المخاطبات على لسان سعدي حين يخاطب نفسه آمرا إياها بالطاعة وناهيا لها عن ارتكاب المعاصي والموبقات لاسيما في الخواتيم ومن ذلك قوله :

باسمك يا بارئَ روحٍ في البدن   بَرءا وفي اللسان مبدعَ اللسنْ
يا راحم العفاة يا ذا المقدره   يا قابلا من الجناةِ الـمعذره
ذو عزةٍ فكل من عن عزتِهْ   أدار وجهه قـــضى بذلَّته

---

[١]. م.ن /٣٧
[٢]. البستان : ١/ ٣. ١١

فباسط الأرض ورافع السما لم يحبس الأرزاقَ عمن أجرما
قريبة من العفاة رحمتــهْ وكل مضطر تجاب دعوتُه
مخترع ومبدع منذ القدم مصور الجـــنين داخل الرَّحِم
مدير أفلاك السما إلى أمد وباسط الأرض على ماء جمد
قد حارت العقول في صفاتِهِ اجـلْ ولم تبصر جمالَ ذاته
أحاط علمه بكل الـعالم فـــهل به يحيط وهم الواهم
لا ترجُ يا سعدي الوصول للصفا إن رمت نهجا غير نهج المصطفى [١]

وقد منح هذا النفس الديني مقدمة البستان توجها إصلاحيا ، وكد رسالة الشاعر الأخلاقية التي حاول تبليغها للأجيال .

ب) قصيدة المديح /

" انتقلت تقاليد القصيدة العربية إلى القصائد الفارسية بملابساتها وخصائصها فكانت قصائد المدح الفارسية تفتتح بالغزل والتشبيب "[٢]. وقد شغل المديح النبوي قسما مهما من المقدمة التي امتلأت بالنفس الصوفي فكثرت نعوت سيد الكائنات بأجمل الدلالات الإسلامية عن خلقه عليه أفضل الصلوات ومكانته عند الله عز وجل ،وقد أدرك الشاعر انه مهما أحسن في مدحه صلى الله عليه وسلم ، فانه يبقى مقصرا بحقه :

ومن يكـــن بشرع طه ملحدا فلن يـــرى بعينه نور الهدى[٣]
في المدح سعدي لم يزل مُقصِّرا فاقبل سلاما منه يا خير الورى [٤]

وقال في قصيدة أخرى :

زينُ السجايا وجميل الشيمِ هادي البرايا وشفيع الأمـــــــم
هادٍ إلى الخير إمام الانبيا مــهبط جبريلَ الأمين المجتبى [٥]

....

لقدرك الرفيع طأطأ الفلَك ولم يزل ادم طـــينا ما احتبكْ

---

[١]. مختارات من الشعر الفارسي / ١٧
[٢]. البستان : ١/ ١١
[٣]. م.ن : ١/ ١٥
[٤]. م.ن :١/ ١٢
[٥]. م.ن: ١/ ١٥

أصل الوجود أنت كنت أولا   وكـــــــل موجود ففرعٌ قد تلا

باي نعت لست ادري انعتك   يا من على النجم تسامى منبتُك

يكفي بان كنتَ الاعزَّ الاكرما   (لولاك ما ادرتُ افلاك السما) [1]

وكذلك خص الشاعر الخلفاء الراشدين رضي الله عنهم بالمديح ناعتا صفاتهم ومبينا طيب خلقهم :

فأول الصحب أبو بكر الأغرْ   يتلوه معلي الدين بالعدل عمر

يليه ذو النورين عثمانُ الولي   وحيدرُ راكبُ (شاه دُلدِل)

بحق أبناء البتول فاطمه   اجعل على التوحيد ربِّ الخاتمه [2]

وعلى الرغم من إن الشيراز ي قد اقرَّ بأنه لا يسعى إلى مدح الملوك ؛ إلا أن رغبته بالتعريف بالقيم الأخلاقية والصفات النفسية التي ينبغي أن يتحلى بها الملك مع الرعية هي التي حملته على ذلك .. قال :

ما ذاك من طبعي ومالي مطلبُ   ولست في مدح الملوكِ ارغب

لكن نظمتُ باسم من هو الرجا   لعل يوما أن يقول ذو حجا [3]

وبدأ بذكر محامد الاتابك أبي بكر بن سعد بن زنكي وعدّد صفات الملك وانه عالي الجناب ومأمن الهاربين وان أمواله مبذولة للسائل وانه طالب لخير الثواب وتاجه فوق الثريا ومتواضع عظيم وزين شريف وصاحب جود وصاحب أصل وإمام الحق وبحر السخاء وظهير العالم .. الخ [4]

ومدح أيضا ابن ملك الإسلام سعد بن أبي بكر بن سعد ذاكرا نعوته وسجاياه ومنها الهمة العالية والجود .. [5] ، خاتما مدائحه بالحكمة والنصيحة كنصيحة كسرى لهرمز أو خسرو لشيرويه أو سابور وكسرى [6]، وغالبا ما يتحول غرض المديح عنده إلى الحكمة والنصح باستعمال أفعال الأمر مثل قوله :

قل له ضع على التراب المُحيا   لا تكن للإله عبدا عصيًّا [7]

---

[1]. م.ن: ١ / ١٤

[2]. م.ن : ١/ ٢٠

[3]. ينظر:م.ن١/ ٢٠. ٢٥

[4]. م.ن: ١/ ٢٦و٢٧

[5]. ينظر: م.ن : ١ /٢٩ . ٤٥

[6]. م.ن : ١/ ٢٩

[7]. م.ن : ١/ ٥٩

أو بالنهي :

فلا تلُم من فاته شـــــــبابهُ وحالفتـــه بعدَ ذا اوصابهُ [1]

ومثل ذلك أيضا (قل ، احن هامتك ، اخلع لباس الملوك ، قل له ربك العلي القدير ، قل له لا يقل لي الأمر وحدي . وليقل : إنني أذل عبيدك . اعني على القيام بشكرك . قم له خاضعا يزد من ثوابك)[2] .

ج) الشعر القصصي الطويل /

على الرغم من الأثرّ الكبير للأدب العربي في الأدب الفارسي ؛ إلا أن الشعر القصصي كان له حظ وفير في الأدب الفارسي حتى " انفردت به الفارسية بوصفه جنسا أدبيا مستقلا ولكن الأدب العربي اثر فيه في موضوعاته الدينية .. أو موضوعاته الفلسفية .. أو في التيارات الفكرية الفلسفية التي غزته بتأثير الدين الإسلامي .. "[3].

وبعض القصص الشعرية في البستان هي عبارة عن حكايات دينية في أخلاق الأنبياء وبعضها الآخر حكايات شعبية ذات طابع خلقي مثل قصة اعتلاء اردشير العرش[4] ، وحكاية خسرو لشيرويه وحكاية الأب المقتر والولد المبذر وحكاية نصيحة ألام لابنتها وحكاية شكاية امرأة لزوجها وحكاي ة الشيخ الذي يكثر الصلاة في السفر وحكاية عن امرأة طلبت من زوجها أن يعمل ويأتي بالرزق وحكاية الرجل والكلب والفقير والبخيل وحكاية طلب الإحسان والغلام والكبش وحكاية الرجل الذي صار ثعلبا وحكاية جمشيد المبارك[5].

وحكاية العالم والقاضي المتكبر وحكاية عن شاعر قدم من بحر عمان وخالط العرب وعاشر العجم وتعلم العلوم وعرف الأخبار واقبل على ملك ، فأعجب الملك بعلمه وحكمته فأراد امتحانه قبل أن يوليه القضاء حتى لا يخدع فيه وعقله ضاربا المثل بقصة العزيز يوسف فقال :

تقوى على السهم فكن أخا نظرْ ما دام بعدُ لم يجاوز الوترْ

يوسف مع تقواهُ لو لم يمتحنْ سنينَ ما صار عزيزا مؤتمنْ [6]

---

[1]. ينظر:م.ن ١/ ٣٠

[2]. الأدب المقارن د. محمد غنيمي/ ٣٧٣ وينظر : مختارات من الأدب الفارسي / ٢٢

[3]. الأدب المقارن ، د.محمد غنيمي/ ٣٧١

[4]. البستان : ١/ ٦٩

[5]. م.ن : ٤٩/١

[6]. م.ن : ٢/ ٣٢

وحكاية في توبة ابن ملك كنجه وقد اشتهر بالظلم والفجور فأتى إلى المسجد يوما وهو مخمور فراه عابد معتكف وله خلق كثير جلسوا للهدى والرشد ، فامتعض منه العابد فدعا الله عليه رافعا اكفه فوقع الأثر على ابن الملك فمرض وعرف أن الغلطة لا تنفع وان المداراة وحسن الخلق هي سمات القول المحترم وختم القصيدة قائلا :

خذ الحديثَ العذبَ من سعدي إذن وذو الكلام المرِّ دعه يُمتهنْ [١]

وحكاية عن قائد جند اسمه دارا وكان مولعا بالصيد فابتعد عن جنده ، ووجد راعي ا فقال له : أين أنت ذاهب في هذه البيداء ؟ ، فقال له دارا : إن هناك عدوا لا بد أن أرديه قتيلا وقصد بذلك الراعي نفسه فخاف الراعي وصاح لست عدوا لا تعجل ، فقال له : لو لم تكن محظوظا لكنت في عداد الموتى .. فقال الراعي : إن الصفح شيمة الملوك الذين يفرقون بين الظالم والمظلوم وانتهى بحكمة قال :

فالملك عرشه إلى انصداعِ إن يُمسِ بالتدبير دونَ الراعي [٢]

وحكاية عن جمجمة بنهر دجلة قالت لعابد بقصد العظة وسماع النصيحة من ميت [٣] وحكاية في معنى العمل الحسن والعمل القبيح وعاقبة كل منهما [٤]، وحكاية قزل ارسلان والجوَّاب العارف وكان متعجبا بقصره ، فجاءه يوما رجل نبيل فسأله ارسلان هل رأيت مثل هذا الملك فقال : إن الملوك بنوا صروح العلى فأقاموا فيها حقبة من الزمن ثم هبت عليهم رياح المحن وهكذا فالقدر يخبئ ما لا يعرفه المرء[٥].

وحكاية عن قحط في دمشق بسبب الجراد وحكاية عن ملك في المغرب له غلامان بطلان فصار لك واحد جنود وبعد موت الملك كان احدهما عادلا والآخر كان ظالما فالأول مضى بسيرة حسنة والآخر راح بلعنة الأبد[٦]. وحكاية عن الحاكم الظالم الذي نشر الشر وعادى الخير . وحكاية عن الرأي الذي يأتي عن فتى والرأي الذي يأتي عن شيخ مسن جرب الحياة[٧]. وحكاية عن الحبر من الروم الذي قابله سعدي ورأى فيه الجود واللطف وحكاية عن الثري الذي أغلق بابه بوجه السائل وحكاية الرجل الذي أضاع طفله . وحكاية الملك الذي ضاعت منه ياقوتته بين الحصا . وحكاية عن ذي الثروة . وحكاية الشيخ والفتى . وحكاية الرجل الذي ر أى في نومه المحشر . وحكاية عن زنبور عشش بسقف دار لرجل . ومقال في هيبة الملوك وسياسة الملك . وقد تكون

---

[١]. م.ن : ١ /٧٢
[٢]. م.ن : ١/ ١٠٥
[٣]. م.ن : ١/ ١٠٦ و١٠٧
[٤]. ينظر: م.ن ١/ ١٢٢.١٢٥
[٥]. ينظر: م.ن ١/ ٩٠. ١٠٠
[٦]. ينظر: م.ن ١/ ١٥٦.١٢٥
[٧]. م.ن: ٢/ ٩٦

الحكايات موضوعة على لسان الحيوان كحكاية النسر والباشق [١] وحكاية الحمار [٢] وحكاية الناقة الذلول [٣]. وهذا الجدول يبين الحكايات ومواضعها في البستان :

موضوع الحكايةِ	الموقع
في الاعتراف بالمعروف	١/ ٥٣
مجافاة العدو لأجل الصديق	١/ ٦٣
في صبر الكرماء على جفاء اللؤماء	١/ ٦٨
في الصبر والرضا والتسليم بحكم القضا	١/ ٧٩
في الإخلاص وبركته والرياء وافته	١/ ٩٩
مذلة كثرة الأكل ،	١/ ١١٦
في فضيلة السكوت ،	١/ ١٣٥
في حفظ السر ،	١/ ١٣٧
في أن سلامة الجاهل بسكوته ،	١/ ١٣٩
بالصمت نجاة ،	١/ ١٤٣
في تربية الأولاد ،	١/ ١٧٣
حكاية الأب وابنته	١/ ٢٥١
من احرق بيدره لسكره	١ / ٢٦٤
حكاية الغني الأسير	١/ ٣٩
الراعي ودارا	١/ ٧٠
حكاية المختار المؤذي	١/ ١٠٨
الفقير الصادق مع الملك	١/ ١٣٩
العارف والكذاب الوقح	١/ ١٨٠
شكاية امرأة لزوجها	١/ ١٨٩

---

[١]. م.ن: ٢/ ٩١

[٢]. م.ن: ٢ / ٩٩

[٣]. م.ن: ١/ ٣٩، ٤٠

حكاية الصوفي والرجل	٢ / ١٦٣
الزاهد	٢/ ١٨١. ١٨٣
الشيخ الفاني وتحسره على أيام الشباب	٢/ ٢٣١. ٢٣٤
الطبيب والمعمر	٢/ ٢٣٥
وقعت بين عدوين	٢/ ٢٤٨
حكاية العاكف على الصنم	٢/ ٢٨٤
حكاية المعربد في المسجد	٢/ ٢٨٦

واتبع التعريب الشعري أسلوب السرد الموضوعي الذي يكون الراوي فيه عارفا بكل شيء فحكاية الغني الأسير يسوقها بلسان الغائب عن تاجر باغتته اللصوص وهو سائر فاستلبوا مال القافلة وكان الحرس عنهم غافلون لينتهي إلى أن المملكة التي ليس لها حرس مصيرها الفناء وقد أخذ في النصح والإرشاد فالملك لا يهين الغرباء ويراعي الجود في استقبال الضيوف[١].

وعادة ما يفتتح الحكاية بالفعل سمع أو حكي أو اخبر (اسمع حديثا ص ٦٦، سمعت عن دارا ص ٧٠ ، حكي امرؤ لي عبرة من العبر ص٧٥، سمعت أن قيصر الروم شكا ص ٨٠ ، مضى عن الشام حصيف فاعتزل ص٨٣ ، سمعت أن ملكا ص٩٦ ، واسمع حكاية الغلام العادل ص٩٨ ، أنبئت عن جمجمة بدجلة ص١٠٥ ، قال أب لطفله ص ١١٣، سمعت عن ملك كبير ذي حشم ص ١٣٩ ، حكوا لنا عن ظالم ص ١٤٥ حكوا بطرق الحج ص ١٩١ ، شكا فقير أمس ضعف حاله ص ٢٠٢ في الدرب صادفت غلاما عاديا ص ٢٠٩ كان لحاتم جواد ادهم ص ٢١٦) وعادة ما ينهي سرده باستخلاص العبرة والحكمة .

وكان الحوار وسيلة فنية تسمح بالمناظرة وقد أدت الأمثال في خواتيم القصص الشعرية دورا جوهريا نظرا لألفاظها القليلة ومعانيها الكثيرة ولما تتضمنه من قيم إنسانية مثل الخوف من الله تعالى والتقوى والبعد عن الطمع والظلم والإساءة والإفادة من تجارب السابقين والاجتهاد في إصلاح حال ا لرعايا وعدم الحياد عن هدى العقل والتمسك بالرأي السديد وإنصاف العباد والفعال الجميل والبعد عن الأشرار والحزم مع المسيئين.[٢]

---

[١]. ينظر: م.ن: ١/٣٧و ٣٨

[٢]. دراسات في الأدب واللغة/ ٢٤٢

ومثلما " كان للعرب حكم وأمثال وجمل قصيرة تصاغ صوغ الأمثال وحكايات تنقل أخبار الملوك والوزراء والوعاظ والحكام .. وكان لها اثر كبير من الأخلاق الإسلامية والآداب العربية وكان للفرس ذخيرة كبيرة من هذه الحكم والأمثال " [١] ، فكذلك كان الشاعر مهتما بالحكمة إلى درجة تغليبها على المديح وساق كثيرا من الحكايات في النصح والدعوة إلى طاعة الله ناصحا نفسه قبل غيره :

سعدي يناجيك: استمع نصيحتي لا تــسلمُ الجــرة كلَّ مــرة [٢]

ما دمت يا سعددي جسورا في الكلِم ففافتح بسيف النصح آفاق الحِلِمْ [٣]

وله نصائح عن التدبير والإحسان والرأي السديد والبعد عن الغضب والقوة والدعوة إلى الإصلاح والمروءة والتفكر..الخ.

ومن الشطور التي تصلح أن تكون حكما وعظات على سبيل التمثيل لا الحصر (اجبر الكسير وتفقد حال الفقير ، لا ترم راحة نفسك وحدك ،لا تنم وأنت راعِي ، احرس البائسين ، لا تجرح شعبك ، أن تكون عبدا تقيا أن لا تكن فظا غليظا)[٤].

المحور الثاني / الاتجاهات الموضوعية في القصيدة المعربة

بقيت الغاية الخلقية السامية هي خلاصة ما عكف الشاعر سعدي الشيرازي على تحقيقه في (البستان) . وقد دأب على توكيد اتجاهات موضوعية محددة انبثت في اغلب نصوصه الشعرية ، ، ويمكن أن نحدد تلك الاتجاهات كالآتي :

١ . الاتجاه الغزلي/

يشير د. محمد غنيمي هلال إلى " إن القصيدة الغنائية في الفارسية سارت على نظام تطورها في العربية فكان الغزل فيها تابعا للمدح ثم صار الغزل جنسا أدبيا مستقلا ثم وج د الغزل الصوفي وان كان الغزل الصوفي أكثر تنوعا وأعمق معاني في الفارسية منه في العربية " [٥] .

---

[١]. البستان: ١/١١٨

[٢]. م.ن: ١/٧٣

[٣]. ينظر: م.ن: ١/ ٣٣، ٣٦

[٤]. الأدب المقارن ، د. محمد غنيمي هلال/ ٣٧٣

[٥]. الأدب المقارن دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي ، د محمد السعيد جمال الدين ، ط٢، ١٩٩٦/ ٢٢٤

وكان الشعراء الرومانسيون ينظرون " إلى المعاناة في الحب على أنها نوع من جهاد النفس الذي هو الجهاد الأكبر وهو اشد وأقسى على النفس من الجهاد في الحرب " [١] ؛ وقد شكلت النزعة الرومانسية مكانا خصبا في منظومة البستان فمال الشاعر إلى حكايات العشق واستعذاب الم الحبيب ، قال :

شَهْدٌ بذكرى من أحب العلقمُ   والسمُّ من يد الحـــبيب بلسمُ [٢]

يبغي الحبيبَ وهو معه دائـــــما   كالعيسِ في البيداءِ يقتلها الظما [٣]

ومن شدة وجده لم يبق في قلبه مكان للحقد بعد أن ملكت الحبيبة قلبه ، قال :

غَريرٌ كسعدي ليس يعرف ما الحقدُ   سبته كعاب ، في مراشفها الشهد [٤]

فؤادي مكانٌ للحبيب ، فهل تــــرى   من الحق عندي أن يحل به الحقدُ [٥]

وتناول حكاية مجنون ليلى ـ التي شكلت " في الأدب الفارسي .. العمل الأدبي المتكامل منذ انتقلت إلى إيران "[٦]ـ وان قيسا لما رأى ليلى أعجب بجمالها فلامه الناس على ذلك .. فأجهش بالبكاء وقال : لا تلوموني فلومكم أنفذ في أحشائي من السهام :

رأى قيسَ ليلى مُعجبٌ بجمالها   وباللؤلؤِ المكنون في صَدَفِ النظمِ

فقال : أيا زينَ الطباع ألا ترى   لليلاكَ حقا أن تعوجَ على الرسمِ

....

وإذ سمع التقريع أجهشَ بالبكا   وقالَ : ألا ابعدْ عن أذاي وعن ظلمي

كفاني ما بي فابتعدْ عن مَلامتي   فلومُك في احشايَ أنفذُ من سهمِ [٧]

وصور في غرض الغزل العذري شدة معاناته ومقدار كلفه بالمحبوب وقلة صبره في انتظار اللقاء به حتى شبه ذلك كله بحب يعقوب لابنه يوسف عليهما السلام قوله :

عليَّ لا تعتبْ إذا لم اصطبرْ   فليس للصبر لدى العِشق اثرْ

---

[١]. البستان: ١/ ٢٤٩
[٢]. م.ن: ١/ ٢٥٠ والشهد أو الحلو يقابل في الأصل لفظ شيرين ينظر : مختارات من الشعر الفارسي/ ٢٢٣
[٣]. م.ن: ٢/ ٦٣
[٤]. م.ن: ٢/ ٦٤
[٥]. النقد الحديث والأدب المقارن تأليف د. رامي فواز احمد المحمودي دار الحامد للنشر والتوزيع عمان الأردن طبعة أولى٢٠٠٨/١٣٦
[٦]. البستان : ١/ ٢٧٩
[٧]. م.ن: ١/ ٢٥٧

من يوسفٍ يعقوبُ ما بتَّ الأملْ   وقد عَمي من حزنه ولم يَمَلْ [١]

ومن الغزل الصوفي حكاية الشمعة مع الفراشة التي عشقت النار التي فيها هلاكها فكانت دلالة على من اتلف نفسه في حب الحبيب وهو لا يرى في ذلك إرهاقا ولا نصبا:

قالت : أنا عاشقةٌ لاغروَ إن   ألقيت نفسي في اللهيب المحرقِ
فلستِ مثلي فعلامَ ذا البـــكا   وحرقـُكِ النفسَ ولما تعشقي
قالت لها الشمعة :يا بنت الهوى   غاب حبيبي الشهدُ عني فارفقي
فمذ نأى الكرى عن مقلتي   واشتعلتُ نار الأسى بمفرقي
على بهار الخد من دمعي جرى   سيلٌ لسيلٍ صاخب من حُرَقي

...

وقفتُ والنيرانُ ترعى جسدي   فان شجاكِ مصرعي فأشفقي
لا تحسبي أني سراجُ مجلسي   وفي الحشا نارُ هوى لم تُطَقِ
أنرتُ للناس ولم اعطف على   قلبي ولم اعبأ بجسمي المرهَقِ [٢]

وقد ترجمها الناقد د .محمد غنيمي نثرا تحت عنوان (الفراشة والشمع)[٣] ووجد أن الشاعر سعدي قد أضفى" على هذا الغزل الصوفي الفلسفي طابعا خلقيا تغلب عليه نزعة عملية عرف بها سعدي "[٤]. وقد ترد في القصيدة الغزلية أوصاف الحبيبة المتغزل بها :

لها جسد كالوردِ يُصيبك عَرْفُهُ   ومعسولُ لفظٍ بالمشاعرِ يلعبُ
يريك دمَ العشاقِ لونُ بنانِها   إذا هي بالعُنّابِ للحسنِ تُخضبُ
وحاجبُها قوسُ السحاب ، أو انه   لعابدِها المحرابُ إن رامَ ينصِبُ [٥]

وكذلك قد تضفي أوصاف الورد والخمر والشهد والسكر لمحة وجدانية على الحبيبة :

بلا خمارٍ أيُّ خمر تُحتسى   وأيُّ وردٍ دون شوكٍ يُجتنى

---

[١]. ينظر: م.ن: ١/ ٢٩٠ ـ٢٩٢
[٢]. ينظر : مختارات من الشعر الفارسي /٢٢٣
[٣]. مختارات من الشعر الفارسي/ ١٩
[٤]. البستان : ١/ ١٣٦
[٥]. م.ن : ١/ ٢٤٩. ٢٥٠

عبدٌ له يلذُّ دومـــــــا قيدُه   من فخه يأبى الخـلاصَ صيدُه

يحتملُ اللومَ من الخلق اجلْ   بالصبر من سُكرِ الغرام كالجَمَل[1]

وهو لا ينسى أن للحب معاناة تنزع الحبيب عن راحته وتطيح بهنائه فتتركه عاجزا متحيرا :

إن كان ذا حبا أساسهُ الهَوسْ   لرغـبة مبنيةٍ على الدنَسْ

فكيف حالُ سالكٍ به عَلِقْ   وفي خِضمٍّ بحر معناه غَرِق

عن نفسه بحب من يهوى شُغِلْ   وعن جميع ما سواهُ قد ذَهِل[2]

وهو لا يتوانى أن يصرح بمروره بهذه التجربة وانه اكتوى بنار الحب وقد لفحه لظى العشق المستعر :

لا تُعطِ في حربِ الغرام ظهركا   فقد هوى سعدي شهيدا قبلكا[3]

فـــباذرُ الحب كثيرا يتعبُ   لكنه بعد الحصاد يلعب

بمجلس العشقِ من احتسى الطلا   يلقَ غدا من حبه ما أمَّلا[4]

ولا يتردد من أن يلبس قناع فتاة عاشقة قائلا على لسانها :

واسمع هنا ردَّ بنتِ الروض قائلةً   خِلِّي هو النورُ لا أخشى به العَطَبَا

أشعلةٌ هذه أم وردةٌ فلقد   طارت بعقلي ولُبي في الهوى سُلبا

اني احس بها بردا على كبدي   نار الخليل أماطت للهوى الحجبا

الم يكن حبه كالطوق في عنقي   يهوي به للهيب الشوقِ منجذبا

سر انجذابي إليه لستُ أدركه   فكيف اطلب في بُعدي إذن سببا

فلا يعبني امرؤ في حبه فانا   بالطوع راضٍ بقتلي كلما طلبا [5]

وعلى عادة الشعر العربي العباسي الذي عرف فيه تغزل الشعراء بالمذكر وردت لديه أبيات في هذا الصدد كحكاية محمود الغزنوي وسبب اختصاصه ايازا بمحبته وكان ايازا جميلا وحسن الطبع ؛ فعشقه الغزنوي وصادف أن ذهب في رحلة للهند فطاح بعيره وتحطم صندوق الدرر والجواهر فذهب الجند وشغلوا بالجواهر أما ايازا فاتبع الغزنوي ولم تشغله الجواهر ، فكان مخلصا له وللاحسان ونكران الذات قال :

---

[1]. م.ن: ١/ ٢٥٣

[2]. م.ن: ١/٢٦٥

[3]. م ن ١/ ٢٦٦

[4]. م.ن: ١/ ٢٨٧

[5]. م.ن : ١/ ٢٨٠

لقد عابَ محمودا أناسٌ لحبه　　"ايازا" وغالوا بالتعجبِ والنقد

...

وفي سمع محمود ترامى حديثُهم　　ففكرَ والتفكير يهدي إلى الرشدِ

فقال : لحسن الطبع فيه عشقتُه　　ولم يكُ عِشقي للرشاقةِ والقدِّ [1]

٢. الاتجاه الوعظي /

هذا الاتجاه طبع شعر سعدي بنزعة صوفية وخلقية فأورد كثيرا من القيم الخلقية الايجابية الرفيعة بغية زرعها في نفوس المتلقين ، انطلاقا من أسلوب الترغيب والترهيب فأما الترغيب فانه يزرع في النفوس القيم المعنوية والصفات الخلقية الرفيعة كالتواضع والتعبد وشكر النعمة وحسن السلوك :

- التواضع حين يتذكر الإنسان من أي شيء خلق وفي معنى نظر رجال الله لأنفسهم بحقارة قال :

بالكبر تهوي للحضيض الأسفلِ　　وان تواضعتَ فحتما تعتـلي [2]

من الترب سواك الذي برأ الورى　　فيا عبدُ كـــن بين الأنام ترابا

فما أنت من نار خُلقت فلا تكن　　غضوبا سفيها أن أردتَ صوابا

تواضعْ ، ففي طبع التراب تواضعٌ　　وفي الكبْرِ نار قد تحورُ شِهابا

من النار إبليسٌ فكان وقودَها　　وادمُ من تــــربٍ فنال ثوابا [3]

- التعبد والتوكل/ صفة من صفات الأيمان بالله تعالى فهو سبحانه الرزاق :

فمنذ أن كان جنينا في الرحِم　　فعمـــــره ورزقـــه له قُسِمْ

لا يهملُ المملوكَ يوما سيدُه　　فهل ترى يهمل عبـدا موجدُه

فكن على الله إذن معتمدا　　ولا تكن كالعبد يرضى السيدا [4]

ولخص الشروط الواجب اتباعها في أداء فريضة الصلاة :

---

[1]. م.ن :٢/ ٨

[2]. م.ن: ٢ /٣

[3]. م.ن : ٢/ ١٢٣

[4]. ينظر: م.ن: ٢ / ١٥٧..١٥٨

أحببت أن أصوم في عهد الصغر وان أطيع الله فيما قد أمر
وعابدٌ في الحـــي قد علمني فرض الوضــوء واتباع السنن
فقال : انوِ قبل بدء العملِ وبعدها بالماء وجهَك اغسلِ
واغسل يدا بعد يدٍ للمرفق والبدء باليمنى شعارُ المتقي
والرأس فامسح بعضه على الأثر والفرضُ أن تمسحَ ظاهر الشَعْر
واغسل إلى الكعبين رجليك معا وذا هو المطلوب ممن قد وعى[1]

- الشكر للنعمة / فالعبد الشكور هو المقر بنعم الله تعالى عليه وان العاقل من نظر إلى سبب الأسباب لا إلى الأسباب :

فالشكر وحده لمن مِنَ العدم قد برأ الإنسان من لحم ودم
لقوة منك تراه رزقك فاشكر له الفضل على ما وفـــــقك[٢]

- حسن السلوك / إذ إن المؤمن من تحلى بالسلوك القويم كالشجاعة والسماحة والخلق الرفيع :

فالليث في الهيجاء لا ينهزمُ ولا يــخيفه الحسامُ اللهذم
باللين تجعل العدو صاحبا وان حَـــقَرتَ صاحبا تنكَّبا
من لم تؤدبْه العوادي المحرقهْ يظل كالسندان تحت المطرقهْ

كنْ حسنَ الأخلاق محمودَ الشيم مــع الضعيف والقوي تُحترم [٣]

- فضيلة السكوت / فمن شيم العبد المؤمن البعد عن الثرثرة وحفظ اللسان والصمت :

بالمنطق المحكَمِ تبدي قوتكْ فاحذر من الهراء يُنقصْ قيمتك
عن صحبة الثرثار فابتعد تُجل وأحـــسن الكلام ما قلَّ ودلْ
في القلب منك السر قد تحجبا لا تـــــفتح البابَ له فيهرُبا
فالشمعُ من لسانه يحتـــرقُ وكم يـــــجرُّ للبلاء المنطق [٤]

---

[١] . ينظر: م.ن: ٢ /١٩٤. ١٩٥
[٢] . م.ن: ٢/ ٣١
[٣] . م.ن: ٢/ ١٣٦. ١٣٧
[٤] . م.ن: ٢ / ١٣٩

....

احكم الرأي ثم قل ما تشاءُ أو دعِ القول فالسكوتُ دواءُ [١]

- التوبة / فهذا الشيخ الفاني يتحسر على أيام الشباب وانه ليس أمامه إلا التوبة فيقول سعدي الشيرازي على لسان ذلك الشيخ :

لم يبق لي بعد المشيب من أمل وفي الشباب قد عداني العمل

وا أسفاَ عمري العزيزُ قد ذهبْ وما تبقى قد يُلحُّ في الطـــلب [2]

وأما أسلوب الترهيب فانه ناجع في درء القيم الذميمة ومجانبة التخلق بها وقد وردت أبيات كثيرة تناولت خصال مذمومة كالحسد[٣] وشرب الخمر ، والتكبر والجشع [٤] والثرثرة [٥] والسرقة والاحتيال [٦] والغاية من ذكرها هي التحذير من مآل من يتمسك بها ويتخذها سلوكا في حياته.

٣. اتجاه الفخر بالشاعرية /

وردت في البستان أبيات كثيرة تغنى فيها الشاعر بموهبته الشاعرية مذكرا بالمعاني الأخلاقية التي يسعى إليها من وراء نظم الشعر وقد صرح بذكر اسمه كثيرا وهو النهج الذي التزمه المترجم أيضا في التعريب للأبيات :

خذ الحديث العذب من سعدي إذنْ وذو الكلام المرِّ دعـــْـه يمتهن

إن خالك الحـظ ولم توفـــــــق فكن كسعدي أنت عذبَ المنطقِ [٧]

وقال مخاطبا المتلقين مفتخرا بشاعريته ومكانته في عالم الشعر وان حروفه وان كانت مكتوبة بحبر اسود فإنها تبقى نيرة كالبدر :

في كل سطر من كتيبي حجبْ مجلوةُ المعنى لعشاق الأدبْ

خلف الحروف السود معنى نيرُ والبدر بالغيم الكثيف يُستر

---

[١]. م.ن: ٢/ ٢٤٠

[٢]. ينظر :م.ن: ٢/ ٣٣.٣٢

[٣]. ينظر: م.ن: ٢/ ٣٧

[٤]. ينظر :م.ن: ٢/ ١٤٠.١٣٩

[٥]. ينظر : م.ن: ٢/ ٤٥

[٦]. م.ن: ٢ / ٣٣ .٣٢

[٧]. م.ن: ٢/ ١٨٣

فشعر سعدي في الزمان لا يُملْ   وكم وراء الستر تُلقى ذاتُ كل

في شعر سعدي خصلتان تظهرُ   كالنار ، إحراق وضوء يَبهَرُ [1]

وساق في إطار قصصي حكاية شويعر ناظر سعدي واخذ عليه انه لا يقول شعرا في وصف الحرب ، فدعاه سعدي إلى المناظرة في وصف الحرب ، فكان مصير الغريم إن خسر الرهان فقال:

في ليلة أنرتُ زيت فكرتي   ولاح نور من سنا بلاغتي

وكان في مجلســـــنا شويعرُ   منه سوى أحسنت لستُ أبصرُ

فقد اظهر الخبثَ لدى استحسانه   وبانَ نـــوع الطعنِ من لسانه

يقول : سعدي شاعر البلاغةِ   في الزهد والطامات ذو ملاحةِ

لكنَّ وصف الحرب لا يجيدُه   ومن ســـــواه نُظمتْ عقودُه

ما الحربُ من شغلي ولا أهوالها   ولو أردت لم يضِق مجالُها

تعال نعلن وصـــــفها فننظرُ   من الذي في ذا الجـــــدال يُقهَرُ [٢]

المحور الثالث / السمات الفنية في القصيدة المعربة

جاء البناء الأسلوبي للنصوص الشعرية المعربة مبنيا على وفق المعاني التي أراد سعدي الشيرازي إيصالها إلى المتلقين وعلى المستويين البلاغي والصوتي وكالاتي :

أولا / المستوى البلاغي : الذي اشتمل على الأساليب الإنشائية كالاستفهام والأمر [٣] والنهي [٤] والنداء [٥]. والتمني والتقديم والتأخير والفصل والوصل والقصر [٦] فأما الاستفهام فانه لا يراد به الاستفهام الحقيقي وإنما يراد به التحسر وتصوير هول المصاب مثل قوله :

فقالت : وما وزني إلى جنب وزنه ؟   وما هو قدري بين أمواجه الخضر ؟ [٧]

---

[١]. م.ن: ٢/ ٧٩، ٨٠

[٢]. ينظر: م.ن: ١ / ١٧٠

[٣]. ينظر: م.ن: ١/ ٣٣

[٤]. ينظر: م.ن: ٢٥/١ .

[٥]. ينظر: م.ن: ٢/ ٢٨

[٦]م.ن: ٢/ ٤ .

[٧]م.ن: ٢/ ٨ .

ومن الأساليب البيانية توظيف الشاعر للتشريبه والاستعارة والكناية والرمز والمفارقة ناهيك عن استخدمه حسن التخلص وحسن الابتداء فأما التشبيه فقد ورد في عدة وجوه كالتشبيه المفرد والمركب والمرسل والمفصل والبليغ والضمني والتمثيلي والغاية منه إيجاد علاقات جديدة ، بغية الإفهام والتعليم فمن المفصل قوله :

وخاطب النفس خطابا قاسيا   كوعظ من يرتكبُ المعاصيا [1]

إذ كان بإمكان الشاعر الاختصار ولكنه أراد التفصيل في أن الوعظ إنما يكون لمن يرتكب الموبقات مبينا وجه الشبه بين المشبه الخطاب والمشبه به وهو الوعظ . ومن التشبيه المرسل الذي يمكن فيه حذف أداة التشبيه قوله :

فأنت إن جريتَ في مضمارهِ   حُقرتَ بين الناس كاحتقارهِ [2]

ومن التمثيل البليغ الذي يكون أصل المشبه والمشبه به مبتدأً وخبراً تشبيه الغبار في الليل المظلم بومضات السيوف التي تشبه النجوم الهاوية :

كأنما الغبار ليل مظلمُ   به السيوف إذ تهاوى أنجم [3]

ومن التشبيه الضمني هذه الصورة التي تبين أن الذي يرطب لسانه بذكر الله تعالى فكأنه بين جلسائه مثل النور الذي يضيء في العتمة:

ومن يكن بالذكر حي النفسِ   يضيء كنور الشمع وسط المجلسِ [4]

ووظف الشاعر الاستعارات بأنواعها والغاية منها توكيد المعنى والمبالغة ف يه والإيجاز وتحسين المعنى عن طريق التوليد والتجديد . وهي إما تصريحية حذف المشبه منها مثل :

فلا تُرق ماء المحيا بالرِّيا   من آسن لا ترج غرسا ناميا [5]

فالمرء الذي لا ينفع معه عمل كالماء الاسن الذي لا يرجى منه نبات، وأما الاستعارة المكنية فمثل تشبيه نور الشمس بالماء الذي يذهب النعاس من العين :

نام إلى أن غسلت شمسُ الضحى   بنورها عن أعين الناس الكرى [6]

---

[1] م.ن: ٢/ ٩ .

[2] م.ن: ٨٦/٢ .

[3] م.ن: ٥٢/٢

[4] م.ن: ١٠٥/٢

[5] م.ن: ٥٠/٢ .

[6] م.ن: ٨٩/٢

ومن الاستعارات التمثيلية التي تفيد تشبيه صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور أخرى قوله :

في الدرع يمضي السهم إن حم الأجل   ودونه لا يخرق الثوبَ الاسل[١]

إذ بين في الصورة الأولى انه على الرغم من أن الدرع يدرأ السهام فانه إذا ما وقع المقدور فلابد أن يمضي فيه السهم وعزز هذه المفارقة بمفارقة أخرى هي أن المرء قد لا يكون محتميا بدرع ولكنه ثوبه قد يصد الرماح فلا تخترقه في دلالة على أن الأقدار مكتوبة على البشر ولا مجال لمحوها او تغييرها ..

ومن الكنايات التي تلمِّح إلى المعنى إيحاء لا تصريحا بقصد نسبة معنى لازم قوله : فارغ القلب كناية عن التجرد عن الدنيا وملذاته ا ، ويده مغلولة كناية عن الإمساك عن الكرم والجود، وشمس عمره كناية عن جذوة الحياة في الإنسان :

فكن مثل سعدي فارغ القلب تمتلي   بمعرفة ترضي المكارمَ، والرَّبا[٢]

عدتْ على قوَّتة يد الفلَكْ   ويدُه مغلولة انىَّ سلك [٣]

ذو شوكة بين ملوك عصرهِ   دنتْ من الأفول شمسُ عمرهِ[٤]

أما استدعاء الشاعر سعدي للتناص القرآني والشعري واستغلال إمكانات السرد والحوار والمفارقة والأسطرة والميثولوجيا ، فان المعرب سعى إلى توظيف ذلك كله بنائيا ، ومن التناص الجزئي قوله :

لا تكن يا بني فظا غليظا   محنقا ترغب الأداة مغيظا [٥]

وهو تناص محوّر عن الآية الكريمة (ولو كنت فظا غليظ القلب لانفضوا من حولك)[٦] وكذلك قوله:

فالحرب بين اثنين نارٌ تلتهبْ   وإنما النمَّام حمَّال الحطبْ [٧]

مع الآية الكريمة (وامرأته حمالة الحطب)[٨] ووظف الشاعر لفظة وردت في الآية الكريمة (دنا فتدلى فكان قاب قوسين أو أدنى)[١] بشكل جزئي فقال :

---

[١] م.ن: ٥٣/٢ .

[٢] م.ن: ٨٤/٢ .

[٣] م.ن: ٢/ ١٢٧ .

[٤] م.ن: ٢/ ١٢٧ .

[٥] م.ن: ١/ ٣٤

[٦] سورة ال عمران / الآية ١٥٩ .

[٧] م.ن: ٢/ ١٦٤

[٨] سورة المسد / الآية ٤

فأرى الموت قاب قوسين مني   فاروِ خير الحديث ما عشتَ عني [٢]

واخذ الشاعر قوله تعالى (فسخرنا له الريح تجري بأمره رخاء حيث أصاب)[٣] بشكل محور قائلا :

الم يجر فوق الريح في كل شارق   بقدرة باريه سرير سليمانِ [٤]

ومن التناصات الكلية والجزئية ما أخذه الشاعر من الآيات الكريمات (كل امرئ رهينة بما كسب)[٥] و(سيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون)[٦] و (طوبى لهم وحسن مآب)[٧] و(يوم نقول لجهنم هل امتلأت وتقول هل من مزيد)[٨] و (أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت)[٩] في بناء هذه الأبيات على التوالي :

كل امرئ رهن غدا بما كسب   قل للظلوم بالسوء المنقلب [١٠]

لم يجن من (طوبى) غدا أشهى الثمر   من لم يكن يغرس خيرا للبشر [١١]

(هل من مزيد) في غدٍ جهنمُ   تقول والمعدةُ منها اظـــلمُ [١٢]

كم حارت العقول في خلق الإبلْ   حيرتها بالحسن في (جينو جيكل) [١٣]

وتقوم طريقة المعرب الأستاذ محمد الفراتي على توظيف تناصات الشاعر القرآنية عبر التعالق مع الآية أما باللفظة أو اللفظتين أو بالألفاظ كلها أو أية بكاملها مثل (اقتربت الساعة وانشق القمر)[١٤] ، فقال :

إذا سل سيف العزم والحق ظهر   اقتربت الساعة وانشق القمر [١٥]

---

[١] سورة النجم / الآية ٨، ٩ .
[٢] م.ن: ١/ ٣٦ .
[٣] .سورة ص/ الآية ٣١
[٤] م.ن: ١/ ١١٩

[٥] .سورة الطور / الآية ٢١
[٦] سورة الشعراء / الآية ٢٢٧ .
[٧] .سورة الرعد / الآية ٢٩
[٨] سورة ق / الآية ٣٠ .
[٩] .سورة الغاشية / الآية ١٧
[١٠] م.ن: ١/ ١٣١ .
[١١] م.ن: ٢/ ٥١ .
[١٢] م.ن: ٢/ ١١١ .
[١٣] م.ن: ٢/ ١٨٣ .
[١٤] .سورة القمر/ الآية ١
[١٥] .البستان ١ / ١٢

أو بالتعالق مع قصة قرآنية كقصة يوسف عليه السلام في قوله تعالى (وأوحينا إليه لتنبئنهم بأمرهم هذا وهم لا يشعرون)[١] :

ما قد جرى ليوسف في محنته   إذ كان طفلا كله من إخوته
وحين أمسى قادرا عنهم عفا   لحسن خلق منه يدعو للصفا
فلم يزجهم بسجن مطبق   بل ردهم رد عزيز مشفق
ونحن يا رب عبيد رحمتك   فلا تـــذلنا بحق عزتك[2]

ووظف الشاعر القصة في الآية الكريمة (قال آتوني زبر الحديد حتى إذا ساوى بين الصدفين قال انفخوا)[٣] في تناص جزئي فقال :

بالقطر والحديد قد نجى البشر   من شر يأجوج (سكندر) الأغر
وأنت بالعسجد جـُــــدت بعده   إن كان بالحديد أعلى سدَّه[٤]

ويكون التناص مع الحديث النبوي الشريف أيضا تاما غير محور أو جزئيا محورا فمن الأول قول الشاعر :

فان ملكت الأمر والنهي معا   فلا يليق أن تكون امعا
وان عداك اليد واللسانُ   فاغضب بقلب ملؤه الإيمان [٥]

وقد جمع الحديثين الشريفين " لا يكن أحدكم إمعة يقول أنا مع الناس " و" من رأى منكم منكرا فليغيره بيده " ومن التناص الجزئي مع الحديث الشريف (ليس الشديد بالصرعة إنما الشديد الذي يملك نفسه عند الغضب):

فما أنت من نار خلقت فلا تكن   غضوبا سفيها إن أردت صوابا
من النار إبليسٌ فكان وقودَها   وادم من تُرب فنال ثـوابا [٦]

أما التناصات الشعرية مع شعراء جاهليين وإسلاميين وعباسيين فكثيرة منها قول سعدي :

---

[١] سورة يوسف / ١٥ .
[٢] البستان : ٢/ ٢٨٩ و ٢٩٠ .
[٣] سورة الكهف / ٩٦ .
[٤] البستان : ١/ ٢٣ .
[٥] م.ن: ٢/ ٢٦
[٦] م.ن: ٢ / ٣

فالسيلُ ينحط سريعا من عَلِ بــقوة وهيـــــبة للأسفلِ[١]

وهذا تناص جزئي مع قول امرئ القيس :

مكر ، مفر مقبل ، مدبر ، معا كجلمود صخر حطه السيل من علِ[٢]

وبالتناص مع قول الإمام الشافعي :

وعين الرضا عن كل عيب كليلة ولكن عين السخط تبدي المساويا

قال الشاعر :

اسمعْ من العدو نقدا لاهبا عينُ الصديق لا ترى المعايبا [٣]

وأما قوله :

قال الفتى للضيف كاشفني إذنْ فنحن روحانِ حللنا في بَدَنْ [٤]

فانه أخذه من بيت الحلاج :

أنا من أهوى ومن اهوي أنا نحن روحان حللنا بدنا

فإذا أبصرتني أبصرته وإذا أبصرته أبصرتنا

وأورد تناصا جزئيا مع قول المتنبي :

تريدين لقيان المعالي رخيصة ولا بد دون الشهد من ابر النحل

فقال سعدي :

فالورد محفوف بشوك فاصبرِ ودون جني الشهد وخزُ الإبر[5]

ومن التناص مع الأمثال قوله :

عن صحبة الثرثار فابتعد تُجل وأحسن الكلام ما قل ودل[٦]

قد قيل "من مأمنه يؤتى الحذر " هيا عن التقصير بادرْ واعتذر [٧]

---

[١] م.ن : ٢/ ٥٧ .

[٢] ينظر: معلقة امرئ القيس.

[٣] البستان : ١/ ١٣٥ .

[٤] م.ن : ١/ ٢٢٢

[٥] م.ن: ١/ ٨٠ .

[٦] م.ن: ١/ ٨٠ .

[٧] م.ن: ١/ ٨٠

وباستخدام الأسلوب القصصي وتوظيف الحوار يقوم التناص التاريخي على التعالق مع الوقائع والأخبار كخبر ملك مصر والمختار المؤذي والحجاج الذي نقل عنه انه قد ناصره احد الأحبار ، فغضب عليه الحجاج وأمر بقتله فدار بينهما هذا الحوار الشعري :

قال له الحجاجُ مم تضحكُ ومِمَّ تبكي وقريبا تهلكُ
فقال لم ابكِ لموت يُفزعُ لكن ورائي بائساتٌ أربع [1]

وهناك تناصات تاريخية عن سابور بعد أن عزله كسرى فأصابه الفقر والبؤس وكذلك التناص مع خبر ملك الروم الذي شكا تقدم السن [2]، وكذلك تعالقاته مع خبر عن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب ي حكي عن سيرته في التواضع :

أتى عليا رجلٌ بمشكلِ لعله على يديه ينجلي
فجاوب الإمام (باب العلم) بقدر ما ألهمه من فهمِ
وكان في المجلس ذو رأي فطن فقال : ما أصبت يا أبا الحسنْ
فما طغى حيدرةٌ ولا عَلا وقال : إن تعلم فحلَّ المشكلا
فقال *: لما سمع الجوابا نعم لقد أخطأت إذ أصابا
قد يخطئ المرءُ وقد يصيب والله وحده هو المجيب [3]

وكذلك تناصه مع خبر عن عمر بن الخطاب :

داس على رجل امرئ يوما عمرْ من غير قصد إذ به ضاق الممر
فما درى المسكينُ مــن آلمهُ واشـــتد في تأنيبه ، ولامَــهُ
قال : ا أعمى أنت ؟ وهو مضطربْ فجاوبَ المسكين اعدلُ العرب
ما أنا أعمى ، لا عداك النجحُ اخطاتُ يا أخي ومنك الصفحُ
ما أحسن الرفــق من الحكام بكل ذي ضعــف من الأنام
تواضعُ الهداة من مثل عـــمر كالغصن يُحنى إذ يغص بالثمرْ [1]

---

[1] م.ن: ١/ ٨٠ .
[2] م.ن: ١/ ٨٠
[3] م.ن: ٢/ ٧٢. ٧٣ * والكلام للإمام

وروى خبرا تاريخيا عن ذي النون المصري وتواضعه :

واخبروا ذا النون عما قـــــد ألمْ   بالناس من جوع ويأس وألمْ

قالوا : ادع من اجل الجياع لا البلد   حيث دعاءُ الصالحين لا يُردْ [٢]

وقد وظف الشاعر الشخصيات التاريخية مثل حاتم الطائي الذي عرف بكرمه وجوده :

لا غرو إن بالجود حاتمُ اشتهرْ   ما دام خُبْرُه يطابق الخبرْ [٣]

وعن معروف الكرخي ساق أخبارا وروايات عن حبه للم عروف موظفا أسلوب المفارقة الفنية ومن ذلك قوله :

في الكرخ كم قبر هنالك اندثرْ   وقبرُ معروف ينير كالقمر [٤].

والمغزى من وراء تناصاته التاريخية التذكير بما مضى لأجل اخذ العبرة والعظة ومن ذلك خبر عن عمر بن عبد العزيز الذي كان له خاتم ذو جوهرة حسنة مشعة مشرقة ومر عام فيه قحط وجفاف فلم يهنأ بحاله لذا قرر بيع جوهرة الخاتم ووزع ريعه على البائسين وقد لامه بعض الناس على بيع الجوهرة فقال :

فقال : ما أقبح إن أُزينا   والشَّعبُ بالبؤس يُعانى المِحنا

اجل يليقُ أن يكون خاتمي   من غير فصٍ أن أجد كحاتمِ [٥]

وتتعاقب التناصات التاريخية عند الشاعر سعدي مع شخصيات كثيرة مثل حاكم اليمن ولقمان الحكيم وبهلول والجنيد البغدادي وسيرته في التواضع والوزير افريدون[٦] والسلطان طغرل ومليك دامغان[٧]الخ .

ثانيا / المستوى الصوتي: وظف المعرب مختلف التزيينات اللفظية البديعية مثل الجناسات والطباقات والتكرارات في بناء الأشعار وكالاتي :

---

[١] م.ن: ٢/ ٧٥.٧٤

[٢] م.ن: ٧٦/٢

[٣] م.ن: ١/ ٢٢٤ .

[٤] م.ن: ٢/ ٤٣

[٥] م.ن: ١/ ٧٧

[٦] فبعد أن طهر افريدون الارض على اثر القضاء على الطاغية الضحاك قسم الأرض بين أبنائه الثلاثة وقد اختص ابرج ولده الاصغر بايران " مختارات من السعر الفارسي / ٢٤٥. .

[٧] ينظر : البستان ١/ ٦٤. ٢٧٥ .

١. الجناس: هو الاشتراك اللفظي الذي فيه تتجانس الحروف في كلمتين أو أكثر في البيت الواحد فمن الجناس الناقص نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر التقارب الصوتي الذي جاء بين حروف كلمتي المواضع والتواضع والفردوس والفردوسي فقال :

فليست العزةُ بالمـــــــــواضعِ وإنـــما العزةُ بالتواضع [١]

أحسنْ بيتٍ قاله الفردوسي ربِّ اسقه الكوثر في الفردوسِ [٢]

ومن الجناس التام الذي تتماثل فيه اللفظتان صوتيا وتختلفان معنويا هذا البيت الذي وردت فيه لفظة ذهب بمعنيين الأول هو الاسم (المعدن الثمين) والثاني هو الفعل الماضي الذي يعني(المغادرة):

زكِّ وهب ما دام في اليد الذهبْ فالأمر لم يبقَ بأيدي من ذهب [٣]

٢) **الطباق** : وهو تضاد في اللفظتين أو الجمع بين الضدين مثل هذا التناظر بين الضعيف والقوي والإضاءة والقتامة :

كن حسن الأخلاق محمودَ الشيم مــع الضعيف والقوي تحترم[٤]

وان يضيء نجمُك العوالما ونجمُ أعداك يعودُ قاتــما [٥]

٣) **المقابلة** : وذلك بان يؤتى بمعنيين متوافقين ثم بما يقابلهما على الترتيب كأن يوظف الشاعر معنى ان من عصى سيده الأول وأطاع سيدا جديدا فانه لن يرتجى منه إطاعة لسيده الجديد:

ومن عصى أميرَه ولازمَك لا ترجُ يوما أن يكون خادمَك [٦]

---

[١] م.ن: ٢ / ١٨ .
[٢] م.ن: ١/ ٢٠٧ .
[٣] م.ن: ١/ ١٦٩
[٤] م.ن: ٢/ ٣١ .
[٥] م.ن:١/ ٢٤ .
[٦] م.ن: ١/ ١٦٥

وقد تأتي المقابلة بقصد السخرية والتهكم والتحقير كقول الشاعر مقابلا بين حال من كان عرقه اسود فلا يزيل لونه الغسل وبين الصفصاف كشجرة لا يرجى منها ثمر في إشارة إلى استحالة تغيير طبع أو طباع معينة في الإنسان استعملن لمحوها مختلف الأساليب :

بالغسل لا الزنجي يمسي اشقرا ولا من الصفصاف تجني الثمرا [1]

الخاتمة

شكل الإسلام العظيم منظومة عقائدية ثقافية تجلت فيها أشكال الانتماء وتباينت فيها المقاربات الحضارية فتحقق الاندماج المعرفي داخل الهوية الأدبية لتمتد في تكونها إلى الشعوب الإسلامية الناطقة بالعربية وغير العربية .

وقد أسهمت الترجمات في التعريف بآداب الشعوب الإسلامية غير الناطقة باللغة العربية فتعالقت الآداب معا في تواصل فني وموضوعي. وصار الأدب وسيلة من وسائل التأثير الحضاري والإصلاح الأخلاقي في التربية والتعليم ، وظل الشعر ميدانا رحبا في نشدان العدل وزع القيم المثالية في المجتمع .

وقد ذاع صيت الشاعر الفارسي سعدي الشيرازي بعد أن انشأ منظومته البستان ليودع فيها جل خبراته وحكمته عن الحياة والسلوك والإنسان ، وقد نقل الأستاذ محمد الفراتي هذا الإرث الإنساني إلى اللغة العربية شعرا لأول مرة عن الأصل الفارسي .. وقد امتاز تعريبه لأبيات سعدي بميزات نجملها على النحو الآتي :

١. اغلب القصائد تقوم على وحدة البيت على طريقة المزدوج أو المصرع وهناك كم قليل من الأشعار جاءت على بنية عضوية موحدة القافية .

٢. توزعت موضوعات النصوص الشعرية بين التصوف والمديح والشعر القصصي الطويل مما يدخل في عدل الملوك ، في الإحسان ، في العشق ، في التواضع ، في الرضاء بما حكم القضاء ، في القناعة ، في التربية ، في السكر ، في التوبة ، في المناجاة .

٣. امتازت القصيدة المعربة أسلوبيا بالكثير من التراكيب والصيغ البلاغية واللفظية وقد تراوحت اتجاهات الشعر بين المغزى الأخلاقي والتوجه الصوفي والنفس الاجتماعي الواقعي وعادة ما تختم النصوص ببيت يمدح فيه الشاعر نفسه أو يحث القارئ على اتباع نصائحه .

---

[1] م.ن: ٢/٩٥

٤. وضعت الأسماء الفارسية التي وردت بين أقواس كبيرة مثل انوشروان وزالاورستما وقزل ارسلان ورودبار وكرمان واسفنديار وصدر خجند .

٥. تتعاقب التناصات القرانية والشعرية والنثرية والتاريخية في أشعاره لتوكيد غزارة المرجعيات المعرفية وتوافرها عند الاثنين الشاعر والمعرب معا .

المقامات الصّوفيّة في شعر سيدي لخضر بن خلوف

الدّكتور: حاكمي لخضر أستاذ محاضر قسم ب

جامعة الدكتور مولاي الطّاهر بسعيدة

كلية الأدب و اللّغات و الفنون

قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها

ملخّص البحث:

نروم في بحثنا هذا استنباط مظاهر **المقامات الصّوفيّة في شعر سيدي لخضر بن خلوف** ، منطلقين من فكرة استلهام المقام كدرجة روحية معلنة في شعر هذا الولي . و التي رأيناها بعد تحليلنا تشكِّل ظاهرة أسلوبية تفرّد بمقولاتها بنفسه، و تشكّلت رسوماتها عبر جموع قصائده. فكان منها **مقام الحبِّ و العِشق** ، و **مقام التّوبة ثمّ مقام الزّه د**، و ألحقنا بتلك المقامات تشكيلات شعريّة تنبئ القارئ عن بعض الكرامات التي وقعت لهذا الولي.

و قد توصّلنا من خلال دراستنا أنّ شعر سيدي لخضر بن خلوف قد خُصَّ بميزات نخالها رائدة في عصره، و هي **مظاهر الصّلاة على النّبي و التّنويع في تراكيبها و تواترها عبر جموع قصائده** ، ممّا جعل قصائده في مدحِ سيّد المرسلين من الأناشيد التي أضحت تلقّن في الزّوايا الجزائريّة، و التي تلقى الإعجاب من المريدي ن و مشايخ الطّرق الصّوفيّة.

الكلمات المفتاحيّة: المقام، الحبِّ، العِشق ، التّوبة، الزّهد، الكرامة.

تمهيد:

لا شكّ أنَّ شعر سيدِي لخضر • بن خلوف يجمع فِي ثناياه نبرات ثوريّة وأخرى عقديّة، تنسجم الأخِيرة منها بطرق التصوُّف الإسلامِي؛ الرّاسِمة عبر تاريخها و لغتها الشّعريّة **معالم روحيّة**، تسعى عن طرِيقِها إلى تكوِين الإنسان

•– سيدي لخضر بن خلوف واسمه الحقيقي أبو محمد لكحل بن عبد الله بن خلوف المغراوي، ينحدر من قبيلة الزعافرية ذات الأصول الشريفة، وهو من أشهر وأكبر الأولياء الصالحين في الجزائر، ولد في حدود سنة ٨٩٩ هجرية (١٤٧٩ ميلادية) وتوفي في سنة ١٠٢٤ هجرية الموافق لـ(١٥٨٥ ميلادية)، عاش ١٢٥ سنة وستة أشهر في القرن التاسع الهجري وهو ما أكده في إحدى قصائده، حيث كان شاهدا على واقعة مزغران .
قضى بن خلوف، الجزء الأكبر من حياته في بلدة مزغران، ، تزوج امرأة تدعي "غنو" ابنة الولي الصالح سيدي عفيف شقيق سيدي يعقوب الشريف المدفون بغرب مدينة سيدي علي، ورزق منها ببنت اسمها حفصة، وأربعة ذكور، أحمد، محمد، أبو القاسم، الحبيب، وهي كلها أسماء النبي عليه الصلاة والس لام، وسمي هذا الولي الصالح، "لخضر" بدلا من اسمه "لكحل" تفاؤلاً بالأخضر الذي يعتبر لون السلام .

و قد جادت قريحة بن خلوف بتراث أدبي في الشعر الملحون منذ القرن السّادس عشر ، لا زال يؤدّى في مجالس الذّكر و الزّوايا و مجالس الشّعر، و قد أشارت الرّوايات المتواترة أنه كتب نحو سبعمائة قصيدة كاملة خبأها في أماكن مجهولة، بيد أنّ الكثير منها اندثر، و قد ألّف الحاج بوفرمة – وهو واحد من سلالة سيدي لخضر بن خلوف– ديوانا تحت عنوان "الوجيز المعروف في حياة سيدي لخضر بن خلوف "، حيث أنه وبالنظر لتعلقه بشعر سيدي لخضر حاول في تجربته الثانية

تكويناً روحِيًّا، انطلاقا من قوله (ص):« إنّ فِي الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كلّه، و إذا فسدت فسد الجسد كلّه، ألا و هي القلب»[1]؛ و لا ريب أنّ شعر سيدِي لخضر بن خلوف هو شعرٌ صوفيّ تظهر دلالته الصّوفيّة حِين حدِيثه عن مظاهر روحيّة؛ تبدو فِي عصرِنا هذا أحوج ما يحتاجه المرءُ فِي وقتٍ طفق في ه التفكير المادِّي يأخُذُ أبعادًا فِي غاية الخُطورة، و التي قد تقلِّلُ من إنسانيّة الإنسان بكلِّ ما تحمله الكلمة من معنى.

إنّنا حينما نرتاد شعر سيدي لخضر فِي لحظة من اللّحظات، تستوقفنا **مظاهر الزُّهد** فِي الدُّنيا، و الدَّعوة إلى الآخرة، و هذا هو المقصد الأسمى الذي جاءت به الشريعة الإسلامية السّمحة؛ بل إنّنا حِينما نعتلِي الكلِمة الشّعريّة لسيدِي لخضر بن خلوف، نجد أنّ عُمُرَ هذا الشِّعر طوِيل طولَ المرحلة البشريّة، باعتباره ينطلق من الماضي ليخترق الحاضر برؤية مستقبليّة تنبئُ عن **شطحات الصّوفيّة**؛ بل قل: إنَّ شِعرَ سِيدِي لخضر تتجلّى فيه **المقامات الصّوفيّة**، من خلال كلماته التي تدعُ القارئَ يندمج في **حضرة** الوصف و المديح و العبرة و الاعتبار.

حِينما نقرأ أمهّات المصادِر التي تخصُّ التصوُّفَ الإسلامِي [2]، ننتقِي عبر التّعابير الشِّعريّة لسيدي لخضر – رحمه الله تعالى– **مقامات صوفيّة**، تبدو كمن ينزاحُ من رتبة إلى أخرى، حسب **نبوغه الرّوحِي**؛ و نستشفُّ تلكم **المقامات** من خلال توظِيف العارف بالله بعض الأغراض التي ألِفناها فِي **الشِّعر العادِي**، و التي تُظهِرُ بقوّة **البنية الرُّوحيّة** و **اللّغة العليا**[3] التي نعتبِرُها الوجه الحقِيقِي لرحلة هذا التّألِيف.

في تأليف هذا الديوان الذي سبقه بديوان أول سماه ديوان سيدي لخضر بن خلوف..حياته وقصائده يحتوي على ٤٩ قصيدة ، كما يتحدث فيه عن حياة الشاعر كاملة، مضيفا بأن لديه حوالي ١١٠ من قصائد سيدي لخضر .

١– أخرجه البُخارِي فِي كتاب الإيمان / باب فضل من استبرأ لِدِينه . الحدِيث ٥٠، و فِي كتاب البُيُوع ٣٤، باب الحلال بيِّن و الحرام بيِّن ، الحدِيث ١٩١٠، و مسلم فِي كتاب المساقاة/ باب أخذ الحلال و ترك الشُّبُهات، حديث٢٩٩٧.

٢– و من أهمّ هذه المؤلّفات:

– ابن عربي:

– الفتوحات المكيّة(أربعة عشراً سفرا)، تح: د/ عثمان يحي، تصدِير و مراجعة د. إبراهِيم مدكور، المجلِس الأعلى للثَّقافة بالتّعاون مع معهد الدِّراسات العليا بالسّربون، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٥م

– القُشيري أبو القاسم:الرِّسالة القشيريّة في علم التصوُّف، تح:معروف مصطفى رزيق، المكتبة العصريّة للطِّباعة و النّشر، بيروت– لبنان، ط ٢٠٠٣م

– عبد الرزَّاق القاشاني:

– لطائف الأعلاَم فِي إشَارات أهل الإلهَام تح : أ.د/ أحمد عبد الرَّحيم السَّايح و المستشار توفيق علي وهبة و أ .د/ عامر النجّار، مكتبة الثَّقافة الدِّينيّة، ط ١– ٢٠٠٥م

أبو حيّان التّوحيدي:الإشارات الإلهيّة،تح: عبد الرّحمن بدوي، وكالة المطبوعات– الكويت. و دار القلم، بيروت– لبنان.ط١. ١٩٨١م

٣– نعني بالشِّعر العادِي، الشِّعر الذي ألفناه منذ العصر الجاهلِي إلى يومنا الحالِي، و الذي يُعبِّرُ فيه صاحبه عن رؤية كونيّة (دنيويّة) بالخُصُوص، و هو بالتّالِي غير الشِّعر الصُّوفِي، لأنّ صاحِبَهُ يُوظِّف عنا صِر التّعبير الشِّعري العادِي، مُعبِّرًا به عن رغبة فردوسيّة، و بالتّالِي نجد هذا اللّون من الشّعر يعتلِي خوارِق الوضع

والمقامُ – عند الصُّوفية « **استيفاءُ حُقُوقِ المراسم على التّمام، ولهذا صار من شُروطهم أنَّهُ لا يصِحُّ للسَّالك الارتقاء من مقام إلى مقام فوقه، ما لم يشوف أحكام ذلك المقام، فإنَّ من لا قناعة له لا يَصِحُّ منه أن يكون متوكّلاً، ومن لا توكُّلَ له لا يَصِحّ له مقام التّسليم وهكذا** (...) **وسُمِّيت هذه وما سِواها بالمقامات لإقامة النَّفسِ في كُلِّ واحدٍ منها لتحقيق ما هو تحت المُتَناوب ظهورها على النَّفس المسمّاة أحوالاً لتحوُّلِها**»[1].

أمّا **الأحوال فهي** « **اسمٌ لعشرة منازل ينزلُ فيها السّائرون إلى الله عزّ وجلّ، وهي : المحبّة، والغيرة، والشّوق، والقلق، والعطش، والوجد، والدهش، والهيمان، والبرق، والذَّوق**»[2].

وفِي هذا القِسْم ينْمَحِقُ التَعمُّل والكَسْب، ويترقَّى القلْبُ إلَى مَقَامِ السِرِّ، ويَكُونُ صَاحِبُ الحَال مَصْحُوباً، مَحْمُولاً فِي السَّيْرِ كراكِبِ البحْرِ يُسَارُ بِهِ، ولاَ يَدْرِي، قال تعالى:﴿**سُبْحَانَ الذِي أسْرَى بِعَبْدِهِ**﴾ [الإسراء:الآية١]. و من هاهنا نجد أنّ الأحوال جزء من المقامات، لأنّ الأولى سيرٌ و الثّانية وصول..

المقامات الصّوفيّة في شعر سيدي لخضر بن خلوف:

من خلال تحليلنا لقصائد سيدي لخضر بن خلوف ألفيناها تستقطبُ مقاماتٍ، ذلك أنّ الشّاعرَ صوفيّ و تعابيره الشّعريّة تكشف– لمن تمعّن فيها– مظاهر مدارج السّالكين إلى حبّ ربّ العالمين، و تكشف أيضا عن روحانيّة الشّاعر من خلال شعره، ممّا يسلمنا إلى تبنّي تلكم المقامات باعتبارها السّبل التي ينتهجها المحبّ في لحظات الترقّي:

أوّلا:مقام الحبِّ و العِشق مرهونٌ بغرض المدح:

– نعتقِدُ أَنَّ مدح سيدِي لخضر للرّسُول (ص) لم يكن المدح الذِي أَلِفْنَاهُ ضمن الأغراض الأدبيّة (الشّعريّة)؛ إنّما كانَ مدحاً يُعَبِّرُ عن **مقام** من مقامات الصُّوفيّة، لأنّهُ ليس مقصُوداً بِهِ مدْحَ التكسُّب، أو مدحاً لخوف العِقاب، أو هيبة من

اللُّغوي من ناحية التّصوير؛ و من ثمّ فلغته– فِي تقديرِنا– أقرب من أن نُنعِّتَها باللُّغَةِ العُليا، لأنّ هذه الأخِيرة تعمل على " إلغاء محُدُودِيّة الدّلالة فِي لغة الشّعر، و التحوُّل إلى الرّمزيّة المطلقة، و إلى مبدإِ التّجاوز و الاتّساع المطلق، و خرق مثاليّة الوضع و العُرف، أو الخُرُوج المتواصِ ل على قوانِين البِناء المنطِقِي المحدود، و مد عمليّة الاسناد و إطلاق سراح المعنى إلى حدِّ التحرُّر من فكرة عقلانيّتِهِ، و الانتِقال به من حدود الوظِيفة الذِّهنيّة أو التّمثِيليّة المتعارفة، إلى الوظِيفة العاطِفيّة الانفِعاليّة أو المِزاجيّة غير المحدودة".

(يُنظر: د/ أحمد محمّد معتوق: اللّغة العُليا، دراسات نقديّة فِي لغة الشّعر، المركز الثّقافِي العربي، الدّار البيضا– المغرب، ط١، ٢٠٠٦م، ص ١١.

١– عبد الرّزّاق القاشاني : لطائِف الأعلاَم، مج ٢/ ص ٦٦٠. ويُنْظَر أيْضًا: القُشيري أبو القاسم : الرّسالة القشيريّة فِي علم التصوُّف، تح : الإمام الدّكتور عبد الحليم محمود والدُّكتور محمود بن شريف، دار المعارف– القاهرة (مصر)، ط/١٩٩٥م، ج١/ ص ١٥٣.

٢– عبد الرَّزّاق القاشاني: لطائِف الإعلاَم ، مج١/ ص ١٥٨.

حاكمٍ، إِنَّما المقصُودُ به صبابة الحُبِّ الرُّوحي الذي لا علّة فيه، و هو حُبُّ الله و حُبُّ رسُولِهِ (ص) و آل بيته الطّاهِرِين؛ اقتِداءً بِما جاءَ فِي الآية الكريمة[1].

إِنَّ **مقامَ العشق** عند سِيدِي لخضر بن خلوف هو مقامٌ نراهُ يأخذُ أعلى نسبةٍ له فِي أشعار هذا المتَرَوْحِن[2]؛ لأنَّنا نعتقِدُ أَنَّ بين سيدِي لخضر، و بين الرَّسُول (ص) كما بين المرءِ و ظلّه الدّالّ عليه، لأنّ هناك صلةً روحيّةً مستمدَّة من نظرة الأُبُوَّة، و نسل سيدِي رسول الله (ص)[3]، و إِذن، فمدحيّة الرّسول (ص) تبدو مدحيّةُ تضامٍّ كُلِّي، تنبُعُ من شجرةٍ مباركة، و لذلك تبدو العلاقة روحيّة فِي هذا المدِيح بالدّرجة الأولى، و تظهرُ تواتريّة هذا المدح– فيما نحسب– فِي حُبِّ **التوحُّد بالذَّات المحمّديّة**، و تقلِيدِها، و أكثر من ذلك **الهُيام** بِها، فشعرنا – و نحن نقرأ قصائِدَهُ الواحدة تلو الأخرى– أنَّهُ يُخَلِّلُ هذا المدحَ **بِمعراجيّة الوصُول**، فنراهُ يمدحُ سيِّدَنا محمّد (ص)، و يمكُثُ عند أماكِن وصوله:(**البُراق، سبع سماوات، العرش، الجنّة، الإسراء و المعراج**...)، فمثلاً يقول فِي قصيدة (العا لم بالغْيُوبْ سيدي:

نَحْمَدْ ربّ السْمَا و الارْضِ   رَاوِي عنْ لَقْطَابْ جُمْلَة
اللَّوْحْ و العَرْشْ بْشَوْفْ لَحظِي   و الحَرْفْ أَلّي بْغَيْتْ يَتْلَى
السَّابَعْ دَرْتْ فِيهْ غَرْضِي   نَنْظُرْ فَوْقْ البْسَاطْ الاَعْلَى
خلِّي الحَاسَدْ يْزِيدْ حَسْدِي   يَا وَيْحُو مَنْ كَانْ يَغْتَبْ

و يقول فِي قصيدة (اختارك الواحد الأحد):

النّاس صدقُوا بخبارك   *   جهلُوا حقيقة المعرِفة**
لو كان يعرفوا مقدارك   *   يَا كامل البهَى و الصِّفة**

١– لقوله تعالى:﴿رحمة الله و بركاته عليكم أهل البيت، إِنّهُ حمِيدٌ مجِيد [سورة هود، الآية ٧٣] ﴾، و قوله جلّ و علا: ﴿إِنّما يُرِيدُ الله لِيُذْهِبَ عنكُم الرِّجْسَ أهلَ البيتِ و يُطهّركم تطهيراً [سورة الأحزاب، الآية: ٣٣]﴾

٢– و قد قال: مدحِي مفروز كالحليب بيض صافِي   صافِي من عزّاة القطوف
نمدح سيد العباد طه المقطافِي   ما دامت عينِي تشوف
فلا تكاد تقرأ قصِيدة من قصائِده خالية من مدح سيّد المرسلين.(للاطّلاع، يُنظر: منشورات جمعيّة آفاق مستغانم، سيدِي لخضر بن خلوف، حياته و قصائِدُهُ، منشورات دار الغرب للنّشر و التّوزيع– وهران–، ج١/ ص ٤٧).

٣– لقوله: الله يرحم قايل لبيات   لكحل و اسم باباه عبد الله
المشهور اسمه فِي لنعات   مغراوِي جدّه رسول الله
و أمّه جات من القرشيّات   اليعقوبيّة لالاّ كلّة.
(يُنظر: منشورات جمعيّة آفاق مستغانم، المرجع السّابِق، ج١/ ص ٢٤).

يسنْحسنُوا بْصِهْر صهارَكْ * عَسَى بْشاعْرَكْ و الشُّرْفَة**[1]

و المعرِفة فِي المنظور الصُّوفِي، تعنِي:« معرفة أسماء الله تعالى، و معرِفة التجليّات، و معرِفة خِطاب الحقّ بلسان الشّرع، و معرِفة كمال الوجود، و معرِفة الإنسان من جهة حقائقه، و معرِفة الكشف الخيالِي، و معرِفة العلل و الأدوية .»[2]. و هاتيكَ معارِفُ جلّت عن الفهم، إلاّ لأرباب الأحوال، و أهل الذَّوق ممّن تكشّفت لهم الأنوار، و تلاشت عن بصِيرتهم الحُجُب.

و ما دمنا قلنا إنّ **النّبر المدِيحِي** يدلّ فِي الأصل على **نبرٍ تعشُّقِي** ، فحِينئِذٍ تظهر كشوفاته و إعلاناته من لدن سيدِي لخضر نفسه، حِينما قال: **يا عاشقِين خُوذُوا بِيدِي دِيرُوا صْحُوفْكُم و اقراوا فِي لَسْوَارْ**

قبلَ لاَّ يْنادِي المُنَادِي عَزْرِينْ يَاكْ يَقْبَضْ فِي لَعْمَارْ

العشْقْ بَانْ و فْضَحْ سِرِّي و ذَاتِي فَـانْيَة مذهولة

يا زَايْرِينْ أَجُوا عندِي و نْقُولْ مرْحَبا بالضَّيْفْ إِذَا زَارْ[3]

و **العِشقُ** فِي المعتقد الصُّوفِي هو « آخر مقامات الوصول والقرب، فيه يُنكر العارفُ معروفَه، فلا يبقى عارفٌ ولا معروفٌ ولا عاشق ولا معشوقٌ ولا يبقى إلاَّ العشق وحده، والعشق هو الذَّات المحضُ الصِّرفُ، الذي لا يدخل تحت رسمٍ ولا نعتٍ ولا وصفٍ... فإذا امتحقَ العاشِقُ وانطمسَ، أخذَ العِشقُ في فناءِ المعشوق والعاشِق، فلا يزالُ يُفني منه الاسمَ ثمَّ الوصفَ ثمَّ الذَّات؛ فلا يبقى عاشق ولا معشوقٌ، فحينئذٍ يظهر العاشقُ بالصُّورتين، و يتَّصفُ بالصِّفتين، فيُسمَّى بالعاشقِ ويُسمَّى بالمعشوقِ»[4]

و من هنا يظهرُ العِشْقُ ممارسة حقِيقِيَّةً فِي حياة سيدِي لخضر الرُّوحيّة، مادام يعنِي فناءً كليّاً فِي حضرة اللّطائف الرّحمانيّة، أو ليس هو القائِل: **العشْقْ** بَانْ و فْضَحْ سِرِّي و ذَاتِي **فَـانْيَة مذهولة؟**

١- المرجع نفسه، ص٦٧،٩٤.

٢- ابن عربي: المعرفة، تح: محمّد أمِين أبو جوهر، دار التّكوين، حلب- دمشق، ط٢، ٢٠٠٦م، ص ٢١.

٣- يُنظر: منشورات جمعيّة آفاق مستغانم، المرجع السّابِق، ج١/ ص ١٦٢.

٤- عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر و الأوائل، تح : أبو عبد الرّحمن صلاح بن محمّد بن عويضة، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٧م، ص ٨٥.

و نلفِي فِي أبيات أخرى اجتماع لواعِج الحبّ بنِيران الشّوق، لتنتهِي بعِشقٍ روحانِيٍّ، يعزُبُ عن اللّغة أن تُصَوِّرَهُ، يقول العارِف:

يَا رب العرْشْ هَزْنِي رِيح التّشْوِيق لمْقَامْ الرسُولْ النّبِي ما صُبْتْ طرِيقْ

عَشْقِي و مْحَبْتِي منْ شَقْ المَشْرِيقْ أَنَا مسْكِينْ قَلْ زَادِي

مَا صَبْتْ مْنِينْ يَتْحَمَّلْنِي يَا سَادَاتْ يَحْمَلْ رُوحِي مْعَاهْ غَادِي

أَنْشَمْ تْرَابْ أَرْضْ عُرْبَة دُونْ بْحَاتْ يَا سَعْدِي بالرْسُول سَعْدِي

محمّد تاجْ الأَنْبِيَّا سِيدْ الأُمَّاتْ يَا سَعْدِي بالرَّسُولْ سَعْدِي[1]

وإذن، فهذه بعض المظاهِر الرُّوحيّة التي تبرِّز حقيقَةَ الشّاعِر الشّعبِي الجزائري، و مدى اتِّساقه و انسجامه جسداً و رُوحاً مع تعالِيم الدِّين الإسلامي؛ و ما ذاكَ إلاّ لأنّ الشّاعِرَ ا بنُ بِيئَتِهِ، و فرعٌ من ذلكم المدّ الفكرِي القادِم من شبه الجزيرة العربيّة، حِينما طَفِقَ الفتحُ الإسلامي يُبدِي تغييراً عارِماً لفهم الوجود الإنساني؛ و اهتمَّ بالجانِب الرُّوحِي للإنسان، م ثلما اهتم بالجوانِب الجسميّة فيه.

ثمّ إنّ هذا الولِيّ أصبح مضربَ المثل فِي مدح سيّدِ الخلق (ص)، و مدحُهُ كانَ فِي الواقِع نقلاً أمِيناً لشخص سيّدنا محمّد عليه الصّلاة و السّلام، و بالتّالِي أصبح شعرُ هذا العارِفِ المكرَم «فنًّا قائِمَ الكَيانِ ناضِجَ الصُّوَرِ، مكتمِلَ الخَصَائِصِ، تناول فيه سِيرةَ الرَّسُولِ(ص)، بما فِيها من صِفات و شمائِل»[2]

و قد رأينا سيدِي لخضر بن خلوف– مثلما شاء له القدر أن يكون– مرفوعَ الجنابِ و الجَنان، من خلال ارتفاع ذكره مشارِق الأرض و مغاربِها، برغم من أنَّ شخصةُ الموقّر عاش فِي فترة القرن التّاسع الهِجرِي[3].

ثانياً: مقام التّوبة:

التّوبة فِي عُرفِ الصُّوفِيّة «أوّل مقام من مقامات المنقطِعِين إلى الله تعالى»[4]، و قد سُئِلَ ذُو النُّون رحمه الله تعالى عن التّوبة، فقال: توبة العوام من الذُّنوب، و توبة الخواص من الغفلة[5]، و لما كانت التّوبة بِدايةَ السّالِكِين إلى الله تعالى، رأينا

١– يُنظر: منشورات جمعيّة آفاق مستغانم، المرجع السّابِق، ج١/ ص ٢٣٢.

٢– جمال الدِّين خيّارِي: أغراض الشِّعر الشّعبِي فِي الجزائر، مجلّة الثّقافة، عدد٤٣–١٩٧٨م، ص ٤٩.

٣– يُنظر: المرجع نفسه، ص٢١.

٤– الطُّوسي: اللّمع فِي التصوُّف، تح: عبد الحليم محمود و طه عبد الله سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، و مكتبة المثنّى، بغداد، ١٩٦٠، ص٦٨.

٥– المصدر نفسه، ص ٦٨.

مظاهر هذا المقام متجلِّيةً فِي شعرِ سِيدِي لخضر، على شكل أدْعِية محتواة فِي قصِيدة نُظِّمت لهذا الغرض، و أدعِية تتخلّل قصائِدَ المدِيح، فمن النّوع الأوّل قوله رحمه الله:

يَا مَنْ هُو حَقْ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُو (اغْفَرْ) ذَنْبِي بْتَوْبَة آدَم و حَوَّا

و بالحَرَمَيْنْ و الصَّفَا و المَرْوَا (اقْبَلْ) يَوْمْ الحْسَابْ عُذْرِي

(اجْعَلْ) لِي مَا اسْعَيْتْ لَيْلَة هَنِيَّة و بالطَّاغُوتْ كَانْ كُفْرِي

إِيمَانِي بِيكْ سَرْ و عَلاَنِيَّة (ارْحَمْ) يَوْمْ أَنْزُورْ قَبْرِي

(أَغْفَرْ) لِي مَا مْضَى بْغَافِرْ التَّنْزِيلْ و (اصْلَحْ) لِي مَا بْقَى بْفَضْلْ المُزَمِّلْ

و بالتَّوْرَاة و الزَّبُورْ مْعَ الانْجِيلْ و بالفُرْقَانْ (حُطْ) وِزْرِي[1]

و من النّوع الثَّانِي، قوله:

يَا غَفَّارْ أَغْفَرْ ذَنْبْ الشَّاعِرْ و الحَاضْرِينْ و السَّامْعِينْ لَفْظْ انْشَادِي

يَا سَاتَرْ العْيُوبْ أَنَا عَبْدَكْ قَاصَرْ لاَ عِلْمْ لاَ اعْمالْ مَا هَيَّتْ زَادِي

رَبِّ حَنَّنْ لِي القَلْبْ القَاسَحْ يَا خَالَقْ العبَادْ أَنْتَ أَلِّي تَرْعَانَا

عَبْدَكْ الضْعِيفْ مُذْنِبْ دْمُوعُو سْيَاحْ الجُودْ و العْفُو مَنْ فَضْلَكْ يَرْجَانَا

سَعْدِي مْعَ النْبِي بَتْ مْعَاهْ البَارَحْ مْشَرَّفْ النْسَبْ جَابْهُولِي مُولاَنَا[2]

فالعارِفُ يتقرَّبُ إلى الله عزّ و جلّ بالطّاعات، فإذا تمكَّنَ و تحقَّقَ بذلك السُّلوك، شِملتهُ أنوار الهِداية، و أتته العِناية، و حوته الرِّعاية، و شاهد ما شِهدَهُ بقلبِهِ من عظَمَةِ سَيِّدِه، فتابَ عن الملاحظة و السُّكُون، و الالتِفات إلى ما كان من طاعته و أعماله و قرباته فِي حين إرادته و بداياته[3]، فشتّان بين تائِبٍ يتوب من الذُّنُوبِ و السيِّئات، و تائِبٍ يتُوبُ من الزّلل و الغفلات، و تائِبٍ يتُوبُ من رؤية الحسنات و الطَّاعات.

ثالِثاً: مقام الزّهد مرهونٌ بغرض الحِكمة و الموعِظة:

١- منشورات جمعيّة آفاق مستغانم، المرجع السّابِق، ص ٧٤.

٢- المرجع نفسه، ص ١٤١.

٣- لا يستدعِي المقام هنا تبسِيط معنى مقام التّوبة و تذلِيله بسهولة، و لذلك أُشِيرُ على من يبتغِي معرِفَةَ هذا المقام أن يُعرِّجَ على كتاب اللّمع فِي التصوُّف للطُّوسِي، ص ٦٨-٦٩، و بشرحٍ أكثر تفصِيل فِي كتاب: لطائِف الإعلام فِي إشارات أهلِ الإلهام للقاشانِي ج١/ من ص ٢٨٧ إلى ص ٢٩٦.

و **الزُّهد** كما يرى الطُّوسِي رحمه الله تعالى :« مقام شرِيفٌ، و هو أساسُ الأحوال الرضيّة، و المراتِب السنيّة، و هو أوّل قَدَمِ القاصِدينَ إلى الله عزّ وجلّ، و المنقطِعِينَ إلى الله، و الرَّاضِينَ عن الله، و المتوكِّلِين على الله تعالى، فمن لم يُحكِم أساسه فِي **الزُّهد** ، لم يصح له شيءٌ مِمّا بعدهُ، لأنَّ حُبَّ الدُّنيا رأسُ كُلِّ خَطِيئَةٍ، و **الزُّهد** فِي الدُّنيا رأس كلِّ خيرٍ و طاعة»[1].

إذا تسنّى لنا معرِفة **الزُّهد** فِي رؤيته الصُّوفِيّة الصّافية، أمكننا استخلاصُ بعضِ مظاهِرِهِ فِي شعرِ هذا العارِفِ الورِعِ؛ و نستخلِصُ– دون شكٍّ– نوازِعَهُ وأبعادَهُ التي قعَّدت لكينونته عند سِيدِي لخضر .

عند قراءتنا لشعر سِيدِي لخضر بن خلوف تستوقِفُنا– إضافة إلى مقامي : الحبّ و العِشق– **مقام الزُّهد** ، الذِي رأيناه شدِيدَ الصِّلة بمظهري :الحِكمة و الموعِظة، اللّذان ينشآن عن مِراسٍ و عِبرة كَفِيلين بتوخّي الحذر من الدُّنيا، و اعتلاء مقامات الآخِرة؛ و هذا المظهر الكائِنُ فِيها يقُودُ العارِفَ – فِي غِيابه الرُّوحي– إلى ارتياد مراتِب الزُّهدِ حسب الحال و التمكُّن[2]، لأنَّ التمكُّنَ مكمنُ الرُّسُوخ على شيءٍ، و عدم الانزياح عنه مهما حصل من أمور تدعُو إلى التخلِّي عنه.

ألفينا مقامَ الزُّه دِ متمظهِراً فِي أبيات شعريّة عدِيدة، يبدو فِيها عُزُوفُ العارِفِ عن الدُّنيا، و الحثّ على تهيئة النَّفسِ و الاستِعداد للآخرة؛ غير أنّ هذا العُزُوفَ نراهُ عُزوفَ المتروحِن المتوجِّس الأثر الملائِكِي، و الغائِبِ بِكليّتِهِ عن الخلق، و إلاّ لكانت هذه الحِكَم يسُوقُها أيُّ إنسانٍ خاض تجارِب فِي هذه الدُّنيا.

نعتقِدُ أنَّ الصِّفَةَ الزُّهدِيَّة لدى سيدِي لخضر تبقى **زهدِيّة العِلم و اليَقِين**، و ليس خشية العِقاب مثلما يعتقِدُ جلّ النّاس، وإلاّ لكان ما قاله من شِعر لا يقتصِرُ على مجرَّدِ عدِّهِ غرضاً فِي تجارِبَ دُنيويّة فقط.

١– القاشانِي: لطائِف الإِعلام، المصدر السّابِق، ج ٢/ ص ٤١٥، و انظر : محمّد أحمد علِي : مقامات العِرفان، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت– لبنان، ط ٢٠٠٧م، ص ٧٦، و هذا فصل يتحدَّثُ فِيه المؤلِّفُ عن مقام الزُّهد، بشيءٍ من التَّفصِيل، و للتّفصِيل أكثر، يُنظر:الإِمام أحمد بن حنبل الشَّيبانِي، الزُّهد، خرّج أحادِيثَهُ: محمّد بن عيَّادِي بن عبد الحلِيم، مكتبة الصّفا، القاهرة، ط ١– ٢٠٠٣م.

[2]– **التمكّن–كما قال القاشانِي فِي مؤلّفه السّابِق ج١/ ص٢٨٢** –: عبارة عن غاية الاستقرار فِي كُلِّ مقام، بحيث يَصِحُّ لِصاحِبِهِ القُدرة على التصرُّف فِي الفِعلِ أو التّرك، و أكثر ما يُطلق فِي اصطِلاحِ الطَّائِفة على من حصل له البقاء بعد الفناء . و تارة يُطلقُ التمكُّن على ما قبل ذلك من المقامات، و لهذا جعلُوا التمكُّنَ على مراتِب ثلاث : – **تمكّن المُرِيد– تمكّن السّالِك– تمكُّن العارِفِ.**

إنَّنا نُرجِّحُ هذا كون سيدِي لخضر رجُلاً صُوفِيّاً [1] بالدَّرجة الأولى، و هذا ما تُشِيرُ إليه أغلب قصائِدِهِ؛ و من هنا جاء الفرقُ واضِحاً بين تجربة الشَّاعِرِ فِي رِحلته الدُّنيويّة مع المجتمع و النّاس، و هو يدخُلُ ضِمن أهل الأدَبِ بِصِفةٍ عامّة، وتجربة الصُّوفِي فِي رحلتِهِ الأُخروِيّة، و يدخُلُ مع الخواص من أهل التَّعبِير.

يقول سِيدِي لخضر– رحمه الله تعالى فِي قصيدته(آ سيدِي فارس المنْعْ):

اللهْ يْثَبَّتْ الشْـرَعْ يَوْمَ انْ نَضْحَى رْمِيمْ مَا بَيْنْ لْحَادِي
دَارْ الظَّلْمَة بْلاَ شْـمَعْ يَوْمْ فْرَاقِي مْعَ احْبَابِي و اولاَدِي
يُوقَعْلِي الخَوْفْ و الفْزَعْ صَلَّى اللَّه عْلِيكْ يَا حَمَّدِي

و يقول أيضا:

يَا عَبْدْ إذَا بْنِيتْ مَا يَبْقَى بُنْيَـانْ حِيطَانَكْ تَمْسَى اخْرَابْ
و الْقَايَا لاَبُدْ منْ لَيْلَة لَكْفَانْ عَظْمَكْ يَرشَى عْلَى التْرَابْ
دِيرْ بالآيَة و جَانَبْ طْرِيقْ العِصْيَانْ و انْظُرْ مَا قَالْ فِي الكْتَابْ

و قال: **الحَدْ و الاثْنِين و الثلاثَة و الارْبْعَة و نَا بَيْنْ الجْبَالْ سَايَحْ طُولْ اللَّيْلْ**
عَيْنِي يَا عَاشْقِينْ سَخْفَتْ بالدَّمْعَة تَرْعَى لَفْصَالْ مَنْ عْوَاقَبْ جِيلْ بْجِيلْ
دْخَلْتْ تْلَمْسَانْ فِي نْهَارْ الجَمْعَة فِي جْبَلْ حْنِيفْ بَتْ سَاجَدْ للجَلِيلْ
غِيرْ أَنَايَا و سَبْحْتِي[2]

---

[1]– و الصُّوفِي يلجأُ فِي أغلب الأحيان إلى التوسُّل بالقرآن الكرِيم، و الكتب المنزّلة، و بالأنبِياء و الصّالحِين و بالأماكِن المقدّسة، فانظُر إلى قول سِيدِي لخضر:

إِذَا اسْتَوْفَيْتْ يَا الله الْطُفْ بِيَّا ارحَمْ يَوْمْ انْزُورْ قَبْرِي
اغْفَرْ لِي مَا مْضَى بْغَافِرْ التَّنْزِيلْ و اصْلَحْ لِي مَا بْقَى بْفَضْلْ المزَمِّلْ
و بِالتَّوْرَاةْ و الزَّابُورْ مْعَ الإِنْجِيلْ و بِالفرْقَانْ حُطْ وِزْرِي
فِي حقِّ المصْطَفَى و سِيدْنَا جِبْرِيلْ و مِيكَائِيلْ و إِسْرَافِيلْ و عَزْرَائِيلْ
و إِبْراهِيمْ و إِسْحَاقْ و اسْمَاعِيلْ و بِيَعْقُوبْ و الموَارِي
و بْعِيسَى المسِيحْ و زَكَرِيَّا ارْحَمْ يَوْمْ نْزُورْ قَبْرِي

(يُنظر: منشورات جمعيّة آفاق مستغانم، المرجع السّابِق، ج١/ ص٧٤– ٧٨.)

[2]– يُنظر: المرجع نفسه، ج١/ ص٦٧،٦٣، ١٦١، ١٧٧، ١٩٨. ومن أجمل ما قاله أيضاً:

دار الدُّنْيا أَلاَّ غْرُورَة مَنْ يَتْبَعْهَا حْقِيقْ يَنْذْكَرْ
تَعْطِيلَكْ عَامْ بالسْرُورَا و كْثِيرْ لَخْيَامْ لِيْكْ يَنْعَمْ
خَرْتَكْ تَرْمِيكْ لَلْحْدُورَة لثُولَبْ ذِيبَانْ يَبْرَمْ

تمعّن فِي مظاهِر الصِّفات الزّهدِيَّة فِي الأبيات الثّلاثة الأخيرة، لا شكّ أَنَّكَ ستجِدُ منها مظهر السِّياحة، و البُكاء على تعاقُب السِّنين، و الإكثار من السُّجُود باللّيل فِي الخلوات، و حمل السَّبْحة، باعتبارها مظهراً دالاًّ على التمسُّك بالأوراد؛ و هذه الطَّرِيقة نراها بالخُصُوص عند أهل التصوُّف، الذِين يرون أنَّ الذِّكْرَ لا يُؤْخَذُ إلاَّ مِنْ لَدُن شيخٍ عارِفٍ، يقِي المرِيدَ طَرِيقَ المهَالِك.

و إذا ما جمعنا بين حالتي : التصوُّف كممارسة روحيّة، و بين الزُّهد كمرحلة روحيّة من مراحله، أمكننا القول : إنَّ زُهدَ سِيدِي لخضر هو زهد **خاصّة الخاصّة** المتمثِّل فِي إعراضِهم عن كُلِّ ما سِوَى الله من الأغراض و الأعواض، الظّاهرة أوّلاً، و الباطِنة ثانياً، و عن كلِّ ما هو غير ثالثاً، و هذا الزُّهدُ يتضمّن الرّجاء و الرّغبة و التبتُّل ...و هي ما رأيناها كائِنةً فِي شِعرِ هذا الصُّوفِي.

انظر مثَالاً إلى قوله:

راغَبْ فِي الدُّنْيَا بْزُهْدِي — فِي دِينِي شَفَّيْتْ الاعْدَا
يَا قَطْعَانْ يْدَيَّا بْيَدِّي — مَا نَفَّلْتْ حَتَّى بْسَجْدَة
يَا مُحَمَّدْ يَا سِيدِي — صَلَّى الله عْلِيكْ لَبْدَا[1]

ثُمَّ إنَّ الزُّهدَ عند أهل الباطِنِ يُحِيلُ بالضَّرُورة إلى زهدٍ أرقى و أعظم، و هذا هو الزُّهدُ فِي الزُّهد، الذي معناه اس تِحقارُكَ لِما زهدت فِيه، و لهذا كان الزُّهدُ فِي الدُّنيا سيّئة فِي نظر الخَواص،لأنّه لا يوجد شيءٌ م ا سوى الله أعظم حتّى يرغب العارِفُ فِيه أو عنه، و من تحقّق بِهذا النّظر استوت عنده الحادِثات، بتحقُّقِهِ شُمول إرادة الحق لِجمِيعِ المرادات.

رابعاً: الكرامات مرهونة بالعطايا الإلهيّة:

تعنِي الكرامة عند أهل الكشف: بُلُوغَ العبْدِ المرَاد قبْلَ ظُهُ ورِ الإرادة[2] و هي بالتّالِي مَدَدٌ إلهِي يُلْهِمُهُ تعالى إلى من يشاءُ من عِبادِهِ، فلا تتعلّق إذن برياضة، و لا مُجاهَدَة، و إنّما تتعلّق بِعلِمِ الله بِعَبْدِهِ، بما لا دراية لهذا العبدِ بِهِ.

---

[1] – نفسه، ص ٩١.

[2] – الطُّوسِي: المصدر السّابق، ص ٢٦٥.

و قد قسّمَ ابنُ عربِي الكرامة- فِي مؤلَّفِهِ(الفُتوحات المكيَّة)- إلى قسمين: كرامة حسيّة، و كرامة معنويّة، أمّا الكرامات الحسيّة: فهي كرامات العامّة، مثل : المشي على الماء، و طيّ الأرض، و الاطّلاع على الكوائِن، و الإخبار بالماضِي و الحاضِر و المستقبل، أمّا الكرامات المعنويّة : فهي كرامات الخاصّة من عِبادِ الله ، و هي كرامة العمل بشرِيعة القُرآن و التمسُّك بِها[1]. و ممّا نعدّه له في ذلك:

١) كرامته بالصّلاة على النّبِي(ص) و رؤيته له عليه السّلام، و الدِّراية بالدِّين و الإِلهام الشِّعرِي المتتالِي، و المُرصَّع بألوان الحِكم الدُّنيويّة و الأُخرَوِيَّة:

فمن كرامة الله له الصّلاة على النّبِي(ص):

نَبَّهْنِي(لَمْدِيحْ سِيدِي سْقَانِي مِنْ مَاهْ كَاسْ طَيَّبْ
امْلاَهْ (بَمْدِيحْ طَهَ الهَادِي أَحْلَى مِنْ العْسَلْ و عْنَبْ
العَالَمْ بَالغْيُوبْ سِيدِي سُبْحَانُو فِيهْ مَا نَكْذَبْ

و من كرامة الفهم في الدين قوله:

عَرْفُونِي كِي رْجَعْتْ جَايَزْ (فِي دِينِي كَامَلْ الفْهَامَة
و اعْطَانِي الله عِلْمْ فَارَزْ مَنْ كْنُوزْ عَالَمْ العْلاَمَا)

و من الإلهام الشّعري قوله:

أَعْطَانِي الله مَنْ المْخَازَنْ و اعْطَاهْ لِي فِيه مَا نْضَيَّعْ
(نُوزَنْ شِعْرِي بَحْرُوفْ وَازَنْ بِسْمِ الله و بِسْم المُشَفَّعْ
الطُّلْبَة يَكْتْبُوا و يَمْحُوا لَخْضَرْ يَكْتَبْ بْلاَ قْلُومَا
رَبِّي ذَا القَوْلْ زَادْ شَرْحُوا مَحْبُوبِي صَاحَبْ الغْمَامَة[2]

فالنّباهة إلى حُبِّ النبيّ (ص) تُعدُّ فِي حَدِّ ذاتِها لوناً من ألوان الكرامة، واجتِباء الله تعالى للعبد، لأنّه جلّ و علا قال :﴿ إنَّ اللّهَ و ملائِكَتَهُ يُصلُّونَ على النَبِي، يا أَيُّها الذِين آمَنُوا صلُّوا عليه و سَلِّمُوا تسْلِيماً﴾[1]

---

[1] - نقلاً عن: د/ عامر النجّار: الطُّرُق الصُّوفيّة فِي مصر: نشأتها و نِظامها و روّادُها، دار المعارِف- مصر، ط٥، ص ٤٨.

[2] - (يُنظر: منشورات جمعيّة آفاق مستغانم، المرجع السّابِق، ج١/، ص ٩٢، ٩٥، ٩٦.

فما بالُكُ– أيُّها القارِئُ الكرِيم– إذا كانت هذه الصَّلاةُ مُمارَسَةً يومِيّة عند سِيدِي لخضر، حتَّى هام بِها فِي السرِّ و العلَنِ، و فِي بطون الأودِية و الشِّعابِ، و الجِبالِ، و فِي اللَّيل و النَّهارِ...و فِي سَائِرِ الوقتِ الذِي قَدَّرَهُ الله لهُ؛ وقد انتهت برؤيته لرَسُول الله(ص)، لتُتَرْجَمَ حَقِيقَةُ هذه الصّلاة، و تلك المحبَّة الرَّاسِخة فِي عُمر هذا العارِفِ.

٢) كرامته فِي رؤية الرّسول(ص):

يكْفِينِي صَدْقِي و نِيَّة   لَخْضَرْ كِيف يكُونْ خاطِي
(تِسْعَة و تِسْعِينْ رُؤْيَة)   و العَاطِي مَا زَالْ يَعْطِي
كَافَانِي مُولْ الهْدِيَّة   و اقْبَلْ لِي مُولاَيَا شَرْطِي

و قوله:

ما هُو شْرَا مِنِّي و لاَّ بَيْعَة   و لاَ منْ الفَارْسِينْ رَاكَبْ غَوَّارْ
بَينِي و بَيْنْ مُحَمَّدْ شْرِيعَة   هُو يشُوفْ و نَا نقْرَا لَسْطَارْ
كِيمَا يْحَبْ سِيدِي لِيه المُطِيعَة   يَوْمْ الخْمِيسْ بَاتْ مْعَايَا فِي الدَّارْ
ذِكْرْ الرْسُولْ طَهَ فِيه وْزِيعَة   أَنْدْهُوا نْوَزْعُوا مَنُّوا يَا لَنْظَارْ
ذِكْرْ الرْسُولْ طَهَ فِيه وْزِيعَة   صَلُّوا عْلَى رْسُول الله يَا حُضَّارْ[2]

أَيَّةُ لُقْيا هذه؟ بل أَيَّةُ بُشْرَى يا تُرى؟ لَعَمرِي، إِنَّها بُشْرَى اللِّقَاءِ بسيِّدِ الأَوَّلِين والآخِرِين، و أشرَف خَلْقِ الله ما دامت السّموات و الأرَضِين؛ و تلكم الرُّؤية تُؤَكِّدُ– عن كثب– أَنَّ الطَّرِيقَ الذِي انتهجهُ العارِفُ فِي حياتِهِ طرِيقٌ لا مِراءَ فِيه، و لا ريب فِي مِصْدَاقِيَّتِهِ، عمَلاً بقول المصْطَفَى الكرِيم:« من رآنِي فَقَدْ رآنِي حَقِيقَةً، فَإِنَّ الشَّيْطَانَ لا يَتَمَثَّلُ بِي»[3]

---

[1]– سورة الأحزاب، الآية٥٦.

[2]– نفسه، ص ١٣٦، و من الأبيات الأخرى، التي تُبرِّزُ كراماته، قوله:

يوم الخْمِيسْ بَاتْ مْعَايَا سِيدِي   مُحَمَّدْ الفْضِيلْ جَدَّ الحُسَيْنِينْ
و النُّورْ منْ جْبِينُو بَايَنْ يَقْدِي   والشَّمْسْ و القْمَرْ من فُوقْ الخَدَّيْن
مُحَالْ مَا سْعَدْ وَاحَدْ كِي سَعْدِي   سَالِي و مَنْطْرَبْ فِي بْهَا نُورْ العَيْنْ

[3]– رواه أبو هريرة مرفُوعاً، بلفظ: (فإِنَّ الشَّيطانَ لاَ يتمثَّلُ بِي)، و قال ابنُ الفُضيل مرَّةً: (لا يتخيَّلُ بِي)، و هذا الحدِيث أخرجه الإمام أحمد فِي المسند، ج٢/ رقم ٣٣٢. عن أبِي هرير ة عن عاصم بن كُليب عن أَبِيه؛ و فِي رواية أخرى له، فِي مجلّد رقم ٢، ص ٣٤٢ من طرِيق عبد الواحِد بن زياد : حَدَّثَنا عاصم بن كليب به؛ و أخرجه التّرمِذِي فِي الشَّمائِل برقم ٣٤٦، من هذا الوجه، و كذا الحاكِم فِي ج٤/ ص ٣٩٣، و قال: صحِيحُ الإسناد، و وافقه الذَّهَبِي، و كذا ابنُ حجر العسقلاَنِي.

٣) كرامته فِي اللِّقاءِ بِسِيدِي أَبِي مدين شُعيب:

يَوْمْ الجَمْعَة طْلَعْتْ سَارِي للعُبَّادْ   ثَمَّ نَادَى و هَبْ لِي بُومْكَحْلَة
نْصِيبْ مْغَارَة مْجَاوْرَة سِيدِي عَابَدْ   وَ قفيتْ عْلَى السْجُودْ مَا نَحو القَبْلَة
نْظَرْتْ خْيَالْ جَا يْفَدْفَدْ كالفَدْفَادْ   يَامَا حُسْنَه زَيْنْ مَكْمُولْ الطُّولَة
و مَكَّنْتْ لَهْ بْرَيْتِي
مْنِينْ قْرَاهَا أَنَا و ايَّاهْ تْسَالَمْنَا   و عَجْبَاتَهْ جْمَاعْتِي
قْضَيْتْ مَنَّهْ مْسَايْلِي و تْعَاهَدْنَا   آهْ يَا سَعْدِي و فَرْحْتِي
مُحَمَّدْ الفْضِيلْ مَفْتَاحْ الجَنَّة   مُحَمَّدْ رُوحِي و رَاحْتِي
بَتْنَا مَتْجَادْلِينْ اللَّيْلْ و مَا طَالْ   عْلَى دِينْ النْبِي أَحْمَدْ طَهَ المَبْرُورْ
قال: أنا بُومَدْيَنْ أَصْلِي مَنْ لَفْضَالْ   منَ الأَنْدَلُسْ هَمْتِي فِيهَا مَذْكُورْ
فقُلْتْ لَهْ: أَنَا بَنْ خْلُوفْ مَدَّاحْ المُرْسَالْ   هَاوِينِي بالحْدِيثْ يَا مَصْبَاحْ النُّور
أَبْقَى يَنْظُرْ فِي صِيفْتِي
بَعْدْ كْمال الحْدِيثْ قَالْ لِي يَا لَكْحَلْ:   خُوذْ الأَمَانَة و سِيرْ بِهَا بِإِذْنِ الله
مِيَّة و عِشْرِينْ شَيْخْ مَنْ وَالِي كَامَلْ   طَبْعُوا لَكْ بالنْصَافْ هَا الكَاغَطْ قْرَاهْ
و كَمَّلْ الخَتْمَة الشْفِيعْ المُفَضَّلْ   سْقَاكْ بالسَّرْ الزَّمْزَمِي رَسُول الله
ادِّيت منَّهْ أَمَانْتِي[1]

لقد تعرَّضَ عددٌ من العُلماء إلى سِيرة سِيدِي أَبِي مدين شُعيب دفين تلمسان، حياةً و نشأةً و تعلُّماً و سياحةً، فهو الشَّيخُ الزَّاهِد، العارِفُ بالله، قُطبُ التصوُّف، القُدوة، أبو مدين شُعيب بن الحُسين الأنصارِي، الأندلُسِي [2]، الإشبِيلِي، المالِكِي، الصُّوفِي، الفقِيه، المحدِّث؛ و كُنيتُهُ: « أبو مدين، تكنَّى بابنه مدين»[3] ذِي الخِصال الحمِيدة، دفِين مصر.

---

[1] – يُنظر: منشورات جمعيّة آفاق مستغانم، المرجع السّابِق، ص ١٧٨.

[2] – يُنظر على سبيل التّمثِيل لا الحصر : يوسف بن يحي بن الزيّات : التشوُّف إلى رِجالِ التصوُّف، تح : أحمد توفِيق، منشورات كليّة الآداب و العلوم الإنسانية، الرّباط، ١٩٨٤م، ص ٣١٩.

[3] – عبد الوهّاب الشّعرانِي: الطّبقات الكبرى(لواقِح الأنوار فِي طبقات الأخيار)، دار الفكر بيروت– لبنان، ج١/ ص ١٣٣.
و قد ذكر الإمام الشّعرانِي فِي مؤلَّفِهِ هذا أنَّ مدينَ هو المدفون بمصر بجامع الشّيخ عبد القادر الدّ شطُوطِي ببركة القرع خارج السُّور، مِمّا يلِي شرقي مصر، عليه قبّة عظِيمة، و قبره يُزار.

و يُرجّحُ بعضُ المؤرِّخِين أنَّ سِيدِي أبِي مدين وُلِد سنة [٥٠٩هـ- ١١١٥] [١]، و توفي سنة ٥٩٤هـ- ١٢٠٠م، بعدما خاض فترات ذهبيّة فِي حياته، كانت مليئة بالعِلم و الحِلم، و الموعِظة الحسنة، و الكرامات التي لا زالت تُردَّدُ إلى يومِنا هذا.

و إذا كُنّا نُقدِّرُ الفارِق الزَّمني بين سِيدِي أبِي مدين شُعيب، و سِيدِي لخضر بن خلوف، فإنّهُ يُقدَّر بأربعة قرون تقرِ يباً؛ و هي فترة تبدو- فِي اعتِقادِنا- قرِيبة فِي حياة سِيدِي لخضر من أخبار سِيدِي أبِي مدين، الذي ذَاعَ صِيتُهُ آنذاك مشارِقَ الأرْضِ و مغارِبها، فكان و لازال- فِي تلك الحقبة- يُؤثِّرُ فِي رُوحِ سِيدِي لخضر التّائقة إليه، و الشّائِقة إلى لُقْيَاه؛ فكان أن حصلت تلك الرَّغبة، حِينما هام على وجهِهِ، و فيضُ الوُجْدِ يحمِلُهُ، و الوارِدُ يُبَشِّرُهُ، بالتقائِهِ بأبِي مدين شُعيب يَوْمْ الجَمْعَة فِي سفح الجبل عند مركز العُبَّادْ (يَوْمْ الجَمْعة طْلَعْتْ سَارِي للعُبَّادْ ثَمَّ نَادَى و هَبْ لِي بُومكَحْلَة)، و تصِيرُ هذه المرحلة الرُّوحيّة مرحلة يتوقّفُ فِيها **الزّمنُ الصُّوفِي**، و تتعاضدُ فِيها الذَّاتان الصُّوفِيَّتان تعاضُداً رُوحِيًّا، لتنتهِي بُبشارتين سعِيدتين:الأولى: رضا أولياء الله تعالى عن سيدِي لخضر، و نلفِيها فِي قوله:(مِيَّة و عِشْرِينْ شَيْخْ مَنْ وَالِي كَامَلْ طَبْعُوا لَكْ بالنْصَافْ هَا الكَاغَطْ قْرَاهْ) و الثّانيّة: رِضى رسول الله (ص) عنه، من خلال قوله :(و كَمَّلْ الخَتْمَة الشْفِيعْ المفَضَّلْ سْقَاكْ بالسَّرْ الزَّمْزَمِي رَسُول الله).

٤) و من كراماته الجزْم بِوُقُوع شيء فِي المُستقبل، و حُدُوثه فِعْلاً حتّى فِي زمانِنا هذا:

إذَا طَالَتْ عُمْرَكْ تْشُوفْ مَا تْـشُوفْ تَتْفكَّرْنِي و لَوْ كُنْتْ فِي الْكْفانْ
و تْقُولْ مَا قَالْ الشَّاعِرْ وَلْدْ الخْلُوفْ الله يَرْحمْ عْظَامَهْ يَا أَهْلْ الحْسَانْ
تْغِيبْ نَاسْ البَرْ و تَبْقَى أَهْل الخْزُوفْ تَابْعِينْ الرّبَا و خْدَايَمْ الجْفَانْ
المْسَالَة مَنْ دُونْ جْهَارْ صَافْيَة مْشَمْتِينْ الضّحْكَة تَمْثِيلْ القْرُودْ
لاَ حْدِيثْ يْوَالَـمْ لاَ قْلُوبْ صَافْيَة مْخَيْبِينْ العَاهَدْ نطْفَة مَنَ اليْهُودْ
عْلِيكْ صَلَّى اللهُ يَا سَعْدْ السْعُودْ
الخْدِيعَة تَكْثَرْ فِي جْوَامَعْ البْلاَدْ و العْبَادْ يَاكْ تْعُودْ خَايْفَة
الإمام يْشَمَّرْ ذْرَاعُ عْلَى الزْنَادْ نَاكْرِينْ الأُصُول فِي الصفْ وَاقْفَة

[١] – نقلاً عن: محمّد الطّاهر علاَّوِي، العالم الربَّانِي سِيدِي أبِي مدين شُعيب، ج١دار الأمّة، برج الكيفان- الجزائر، ط١-٢٠٠٤م، ص ١٤.

سَاجْدِينْ بْغَيْرْ وْضو مَنْ اولاَدْ عَادْ   أَصْلْهُمْ مَنْ أَصْلْ الحَيْة التّالْفَة
المْسَاجَدْ تَعْمَرْ باهْلْ المْخَالْيَة   الخْدِيعَة فِي الجْوَامَعْ وَقْتْ السّجُودْ
لاَ عْمَلْ لاَ مَعْمولْ لاَ قْلُوبْ رَاوْيَة   الْمْفَاتَة تَرْجَفْ مَا كَانْ من يْجُودْ
فِيكْ رَاهُمْ يَرجَاوْا لَعْبَة و رَاضْيَة   يَا عْرُوسْ الجَنَّة يَا فَارَسْ الخْلُودْ
عْلِيكْ صَلَّى اللَّهُ يَا سَعْدْ السْعُودْ[1]

نخلص من هذا التّحليل إلى جملة من النّتائج التي نخالها تخدم المعنى الذي ابتغيناه من هذه المقاربة، و منها أنّ الشّعر الشّعبي الصّوفي الجزائري ظلّ لأمدٍ طويل يستلهم مبادئ الدِّين الإسلامي، و يستثمرُ أوامره و نواهيه في تقويم السّلوك الإنساني؛ و السّير به م ن الاهتمام بالجسد إلى تهذيبِ الرّوح، و قد خصّ شعر سيدي لخضر بن خلوف بميزات نظنّها رائدة في عصره، و منها الإعلان بالكلمة عن **الكرامة** كما لو كان يخاطبُ قارئًا صوفيًّا ...ثمّ إنّ **مظاهر الصّلاة على النّبي و التّنويع في تراكيبها و تواترها عبر جموع قصائده** كلّها ميزات خُصَّ بها شعر سيدي لخضر، ممّا جعل قصائده في مدحِ سيّد المرسلين من الأناشيد التي أضحت تلقّن في الزّوايا الجزائريّة، و التي تلقى الإعجاب من المريدين و مشايخ الطّرق الصّوفيّة.

و لله الحمدُ من قبل و من بعد.

مكتبة البحث:

*** القرآن الكريم**

أوّلا: المراجع

- أحمد محمّد معتوق:

١- اللّغة العُليا، دراسات نقديّة فِي لغة الشِّعر، المركز الثّقافِي العربي، الدّار البيضاء- المغرب، ط١، ٢٠٠٦م.

الإمام أحمد بن حنبل الشَّيباني:

٢-الزُّهد، خرّج أحادِيثَهُ: محمّد بن عيّادِي بن عبد الحلِيم، مكتبة الصّفا، القاهرة، ط١- ٢٠٠٣م.

٣- المسند، شرحه و وضع تعاريفه: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف-مصر، ط ١٣٩٦هـ- ١٩٧٦م.

[1] - منشورات جمعيّة آفاق مستغانم، المرجع السّابِق، ص ٢٣٨.

– البُخارِي(محمّد بن إسماعيل الجعفي):

٤– صحيح الإمام البخاري، طبعة دار إحياء التراث العربي(د.ت)–.

– جمال الدِّين خيّارِي:

٥– أغراض الشِّعر الشّعبِي فِي الجزائر، مجلّة الثّقافة، عدد٤٣–١٩٧٨م.

– عبد الرزَّاق القاشاني:

٦– لطائِف الأعلاَم فِي إِشَارات أهل الإلهَام تح : أ.د/ أحمد عبد الرَّحيم السَّايح و المستشار توفيق علي وهبة و أ. د. عامر النجّار، مكتبة الثَّقافة الدِّينيّة، ط١– ٢٠٠٥م

– الإمام الترمذي:

٧– السنن تح: أحمد محمّد شاكر، دارالفكر: بيروت– لبنان، (د.ت).

– أبو حيّان التّوحيدي:

٨– الإشارات الإلهيّة،تح: عبد الرّحمن بدوي، وكالة المطبوعات– الكويت و دار القلم، بيروت– لبنان ط١. ١٩٨١م.

– الطُّوسي:

٩– اللَّمع فِي التصوُّف، تح : عبد الحليم محمود و طه عبد الله سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، و مكتبة المثنَّى، بغداد، ١٩٦٠م.

– عبد الكريم الجيلي:

١٠– الإنسان الكامل في معرفة الأواخر و الأوائل، تح : أبو عبد الرّحمن صلاح بن محمّد بن عويضة، دار الكتب العلمِيّة، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

– مسلم:(أبو الحسن بن الحجّاج القشيري النّيسابوري):

١١– صحيح الإمام مسلم، دارالكتب العلميّة: بيروت– لبنان، ط ١٩٩٢م.

– محمّد أحمد علِي:

١٢– مقامات العِرفان، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت– لبنان، ط ٢٠٠٧م.

– منشورات جمعيّة آفاق مستغانم:

١٣– سيدِي لخضر بن خلوف، حياته و قصائِدُهُ، منشورات دار الغرب للنّشر و التّوزِيع– وهران–، ج١(د.ت).

– محمّد الطّاهر علاَّوِي:

١٤– أَبو مدين شُعيب، دار الأمّة، برج الكيفان– الجزائِر، ج١، ط١–٢٠٠٤م.

– عامر النجّار:

١٥– الطّرُق الصُّوفيّة فِي مصر: نشأتها و نِظامها و روَّادُها، دار المعارِف– مصر، ط٥(د.ت).

– ابن عربي:

١٦– الفتوحات المكيَّة (أربعة عشراً سفرا)، تح : د. عثمان يحي، تصدِير و مراجعة د . إبراهِيم مدكور، المجلِس الأعلى للثَّقافة بالتّعاون مع معهد الدِّراسات العليا بالسّربون، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٥م.

١٧– المعرِفة، تح: محمّد أمِين أبو جوهر، دار التّكوِين، حلب– دمشق، ط٢– ٢٠٠٦م.

– القُشيري أبو القاسم:

١٨– الرِّسالة القشيريّة في علم التصوُّف، تح:معروف مصطفى رزيق، المكتبة العصريّة للطِّباعة و النّشر، بيروت– لبنان، ط ٢٠٠٣م.

–عبد الوهّاب الشَّعرانِي:

١٩– الطّبقات الكبرى(لواقِح الأنوار فِي طبقات الأخيار)، دار الفكر بيروت– لبنان، ج١/(د.ت).

– يوسف بن يحي بن الزيَّات:

٢٠– التشوُّف إلى رِجالِ التصوُّف، تح: أحمد توفِيق، منشورات كليّة الآداب و العلوم الإنسانية، الرِّباط، ١٩٨٤م.

ثانيا:

المواقع الإلكترونية:

sidiali.ibda3.org و كذلك: montada.echoroukonline.com.

تجلّيات رمز الشرّ في الخطاب الرّوائيّ العربيّ : عزازيل ليوسف زيدان أنموذجا *

أ. المنجي بن عمر / كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان

*** مُلخَّصُ البحث :

لقد بحثْنا في رواية "عزازيل" ليوسف زيدان عن رمزيَّةِ الشّيطانِ ، هذا الرّمزُ الدّينيُّ المتَعلِّقُ بالشرِّ حضورًا وغيابًا . فهو مُبرَّرُه في كلِّ الأزمنةِ وعند جُلِّ الشّعوبِ . وقد تَجلّى فِعْلُهُ في هيبا : الرّاوي/الإنسان ، الذي يُدوِّنُ سيرةَ صِراعِهِ مع الشرِّ (عزازيل) ، مُصوِّرًا أطْوارَ رحْلةٍ ملحميَّةٍ يَخوضُها كلُّ إنسانٍ في هذا الكونِ منذ بدْءِ وغْيهِ الوُجودَ . فالشرُّ قيمةٌ أخلاقيَّةٌ نُدْرِكُها من خلال نقيضها الخيْر ، تمامًا، كتصوّرنا لصِلَةِ الله بالشّيطان . وقد مثَّلَ عزازيل في هذا الخطاب الرّوائيِّ رمزًا صريحًا للشرِّ ، فحُضورُه فاعلاً سرديًا في أحداثِ الرّوايةِ موصُولٌ بحُضورِ هيبا في السّرْدِ طرَفًا في نَسَقِ سيْرِ الأحداثِ المرْويَّةِ . أمّا غِيابه ، فيَبْرُزُ من خلال دورِ هيبا الواصِفِ للمشاهِدِ غير المشارِكِ ، فعليًّا ، فيها : مشهد اغتيال هيباتيا ، مثلاً ، أو مشهدِ مقتل والدهِ ...إذن، هيبا وعزازيل مُتلازمانِ في الرّوايةِ ، بهما خرجَ النصّ إلى الوُجودِ . ألمْ يُقْنِعْ عزازيل هيبا بلُزومِ تدْوينِ سيرتِه ، كيْ تَظلَّ شاهِدًا على وقائعَ تاريخيّةٍ مؤثِّرةٍ عايَشَها ..؟؟

ينتهي بنا تأويلُ رمزِ الشرِّ في رواية "عزازيل" إلى جُملَةٍ من النّتائجِ يُمكنُ أنْ نُجْمِلها في أربعِ نقاطٍ : أوّلها ارْتباطُ الشرِّ بالعقوبةِ التي تعرّضَ إليها آدمُ بسببِ إغواءِ الشيطان لقرينِهِ حوّاء عبر حثّها على ارتكابِ المحْظورِ الدّينيِّ ، فالشرُّ ، إذن ، مُتأصِّلٌ في الكونِ . أمّا ثانيها ، فيتمثّلُ في صِلَةِ الإنسانِ بالشرِّ ، إذ أنّ الشرَّ فِعْلٌ إراديٌّ يمتلكُ ناصِيَتَه الإنسان ، فهو مصدَرُهُ وضحيّتُهُ ، ولا شيطانَ إلاّ شيطانُ النّفسِ الأمّارةِ بالسّوءِ . وأمّا ثالثها ، فيظهرُ في علاقةِ الشرِّ بالمرأةِ التي كانت سببًا في سُقوطِ آدم من جنّتهِ ، وسُقوطِ هيبا من نعيمِ اليَقينِ ونِعْمةِ الاطمئنانِ . والنّتيجةُ الرّابعةُ ، فنزْعمُ أنّها الأهمّ ، وتتعلّقُ بماهيّةِ رمز الشرِّ عزازيل ، كما يَجْلُو في الرّوايةِ : هل هو نحن ، أمْ هو غيرُنا ؟ .. هل هو الإنسان المريدُ ، المدْرِكُ لأفعاله ؟..أم هو الملاكُ المتسلِّطُ/المتحكِّمُ في أفعالِ البشرِ ؟؟..

ومهْما يكُنْ "عزازيل" ، فإنَّ الرّوايةَ أضحت به أثَرًا فنيًّا ، تُمْتِعُ بسحرِ خيالِ مبْدِعِها ، وتُثيرُ الفكرَ بما تَكْتَنِزُ به من معارِفَ تشهدُ بثراءِ زادِ مؤَلِّفِها .

** توطئـــة:

يَتَجَلّى الشّر في رواية "عزازيل" * ليوسف زيدان خطابًا رمزيًّا :(discours symbolique)،يَتَشَكّلُ وِفْقَ أنْسَاقٍ مُتعدِّدَةٍ : دِينيَّة وفلسفيّة ونفسيّة...فَحِينَ نَتَأَمَّلُ البِنْيَانَ الدّلاليّ لهذَا الخِطَابِ الرّوائي، نُدْرِكُ ا لحُضُورَ اللاّفتَ للشرّ رمزًا ، يرْتَبِطُ ب "عزازيل" : الرّمْزَ الكَوْنِيّ للخَطيئةِ وَ السُّقُوطِ منذ الأَزَلِ(شَرُّ البدَايَاتِ) . فقدْ سَعَى يوسف زيدان في هَذَا العَمَلِ

الرِّوَائِيّ إلى إضْفاءِ النَّزْعَةِ التَخْيِيليَّةِ عَلى الوَقَائِعِ التاريخيّة التي شَهِدَتْها المؤَسَّسَةُ الكَنسيَّةُ في القَرْنِ الخَامِسِ الميلادِيّ . وهْيَ وَقَائِعُ يَسْرُدُهَا "هيبا" في ثَلاثِينَ رِقًّا : مُخْبِرًا فيها عن سِيرَتِهِ العَجِيبَة ، مُصَوِّرًا صُرُوفَ حَقْبَةٍ زَمَنِيَّةٍ تَغَوَّلَ فيها الشَّرُ، وَتَسَيَّدَ فِيهَا "عزازيل". وَلَعَلَّ مَا يَسْتَوْقِفُ المتَقَبِّلَ لهذِه الرِّوَايَة ، اكتساحُ رَمْزِ الشّر :"عزازيل" **لأغلب** أحداثِها وفُصُولِها (الرُّقُوق). هذا الرّمز الدّينيّ الذي يُحمّلُهُ زيدان رُؤَاهُ و تطلُّعَاتَهُ و هَواجِسَهُ ، فتَمْتَزِجُ في النصّ سيرة هيبا بسيرةِ زيدان الفكريّة . وتَلْتَبِسُ على القارِئِ/المؤَوِّلِ سُبُلُ و مسَالِكُ المعْنى ظَاهِرُهُ وبَاطِنُهُ : فهل هي سيرة هيبا (الشخصيّة القَصَصِيَّةُ المتَخَيِّلَةُ ؟.. أمْ هيَ شَوَاغِلُ زيدان الفِكريَّة وإرْهَاصَاتُ معارفه المتَنوِّعَةِ ؟ .. ولِمَنْ يُنْسَبُ عزازيل ؟ .. هَلْ هُوَ شيطان هيبا/ الحَائِرِ ؟.. أمْ هُوَ شَيْطَانُ زيدان /المتَسائِل ؟.. ألَمْ يَكُنْ لِكلّ شاعِرٍ في الجاهِلِيَة شَيْطَانُهُ ؟ .. . لكنَّ ، شياطينهم تُبْدِعُ فَنًّا يُحَلِّقون بِهِ في سَمَاءِ الكَوْنِ الشّعْرِيّ ، أمَّا شَ يْطَان زيدان فهْوَ يُغْرِقُ "هيبا" الرّاهِب ، المتَدَيّنَ ، المترَفِّعَ عن الإثْمِ في دَنَسِ ووَحَلِ الإنسان/ سَليلِ الخَطِيئَةِ . غَيْرَ أنَّ ذَلِكَ لاَ يَجْعَلُنا نُنْكِرُ فَضْلَ عَزَازيل الذي وَهَبَنَا نَصًّا رِوائِيًّا مُمْتِعًا ، يَحْمِلُنَا عَ بْرَ أَجْنِحَةِ الخَيَالِ إلى زَمَنٍ تَصَارَعَتْ فيه الأَهْوَاءُ و الأَمْزِجَةُ والأَدْيَانُ . فَيَكْشِفُ بَصَائِرَنَا و يَجلُو أبْصَارَنا .

إنَّ رواية" عزازيل " تَخُوضُ في اللاَّهُوتِ المسِيحِيّ ، من خلالِ جُرأَةِ مُبْدِعِها على الغَوْصِ في مَسَارِبِ المحْظُورَاتِ : (**les tabous**) ، بما يمْتَلِكه من زادٍ معرفِيٍّ واسِعٍ . فَرَمْزِيَّةُ "عزازيل" تُسْتَشَفُّ من الصّراعات التي كانت الكَنائِسُ مَسْرَحًا لَهَا،ومن الجَوْرِ الدّينيِّ الذي كانت "هيباتيا " ووالد "هيبا" وعائلة "أوكتافيا" ضَحِيَّةً لَهُ . لقدْ كان الشَّرُّ سِمَةً مُهَيْمِنَةً : (**symbole dominante**) تَسِمُ الرِّوَايَةَ مُنْذُ عَتَبَتِهَا الأولى (العنْوَانُ) . وَقَدْ يَكونُ ذَلِكَ مَا حَفَّزَنَا إلى مُحَاوَلَةِ فَكِّ شَفَرَاتِ رُمُوزِهَا ، مُسْتَنِدِينَ إلى خِطَابٍ تَأْوِيليٍّ نَأْمَلُ أنْ يُمَكِّنَنَا من تَقَصِّي دِلاَلاَتِ رَمْزِ الشرِ وتَجَلِّياتِهِ في المتْنِ الرِّوائي وفي العَتَبات(**seuils**).

كذلك "عزازيل"، لَمْ يَكُنْ شَخْصِيَّةً رِوَائِيَّةً تُعَرْقِلُ مَسَارَ حَيَاةِ "هيبا " الرَّاهِبِ ، فحسب ، بل كان فاعِلاً سَرْدِيًّا:(**actant narratif**) يؤَثِّر في نَسَقِ سَيْرِ الأَحْدَاثِ ، يُبْطِئُها حِينًا فاسِحًا المجَالَ للمُشَاهِدِ : (**les scènes**) والوَقَفَاتِ:(**les pauses**) ، وَيُسَرِّعُهَا أحْيَانًا أُخرى دَافِعًا بِالسَّرْدِ إلى مُنْتَهاه . فهو الشَّخصيّة السرديّة:(**personnage narrative**) المِحوريَّةُ في هذا الخطاب الرّوائي : يُحَاوِرُ "هيبا " ، ويُحَرِّضُهُ على فِعْلِ الكِتَابَةِ ، يَلُومُهُ تارةً ، و يُؤَنِّبُهُ طَوْرًا آخرًا .يكشِف الحجابَ عن ذاته ، فَيُخْبِرُهُ أنه الشّر المتَجَذِّرُ في الخليقةِ مُنْذ بدء الخَلْقِ ، وألاَّ وُجُودَ لَهُ إلاّ فيه (هيبا/الإنسان) ، و يُدرِكُ "هيبا" أنّ "عزازيل" هو سببُ سُقُوطه ، لمِا يَتَمَيَّزُ به من حِيَاكَةٍ للمَكْرِ الخَبِيثِ : يُزَيِّنُ الرّذائل و الشّرُورَ ، و يُنَوِّعُ طُرُقَ الغِوَايَةِ لِيُوقِعَ بِهِ في الهُوَّة السَّحِيقَةِ ، أليس هو رمز الشّرّ و رسوله بين العالمينَ ؟ ...

لِست مَهَمُّةُ تأويل الرّمز في رواية "عزازيل " يَسيرةً ، إنّما هي من المشقّةِ بمَكَانٍ ، فالمعَاني غُلْفٌ ، سَمِيكَةٌ حَمَّلَهَا زيدان زادًا مَعْرِفِيًا مُتنوّعًا، ممّا يَجْعَلُ المؤَوّل يُطارِدُ المِعْنَى ، آملاً تَوْسِيعَ أُفُقِ التَقَبّلِ عَبْرَ قراءَة مُنْ تجة لِدِلالاتٍ أَعْمَق . فَكَيف عبّر

"عزازيل" عن الشّر المتَأصّل في الكَوْنِ ؟ .. وَ مَا عَلاَقَتُهُ بالإنْسانِ؟ .. وَ كَيْفَ نَصَبَ حَبَائِلَهُ للإيقَاعِ ب "هيبا" الرّاهِبِ المتَزَهّدِ ؟..

١ –عَزَازيل / الشّرُّ المُتأصّلُ : تَبْدُو أصَالَةُ "عزازيل" رَمْزًا للشّر ، مجَال اتّفاقٍ بين الأديانِ السّماويّة الثّلاثة : (اليهوديّة /المسيحيّة /الإسلام). فَقَدْ رَبَطَ الفكر الدّيني بين وُجُودِ الشّر أوْ بَدْءِ وُجُوده وقصّة أوْ أُسْطُورَة آدم – على حدّ عبارة بول ريكور – . فالشّر قَرِينُ الخَطِيئةِ التي أنْزَلَتْ آدم من علْيَائِهِ ، وَرَمْزُهُ مُتعدّدُ الوُجُوه ، أحَاديُّ الفِعْلِ : عزازيل / الشّيطان / إبليس / الحيّة ..... مَهْمَا كان شَكْلُه ، فإنَّ هَدَفَهُ وَاحِدٌ : حِرْمَانُ آدم من نَعِيمِهِ وَتَضْليلُهُ عن الطّريق القَويمِ (مسْلَك الإيمان الوِجْدَانيّ الغيبيّ) ، ذلك أنّ : "الأفعى (الشيطان) ، تُمَثّل في قلب أسطورة آدم نفسها ، الوجهَ الآخرَ للشّر (...) الشّرُّ الموجودُ من قبل هنا ، و الشّرُّ يُحاوِلُ أنْ يجْتَذِبَ الإنسانَ و يَفْتِنَهُ . وَتَعْنِي الأفعى أنّ الإنسان لا يَبْدَأُ الشّر ، بل يَجِدُهُ . بالنّسبة إليه ، فإنّ البدءَ يعني الاستمرار (...) ، الأفعى تُمَثِّلُ تقاليدَ للشّرِّ أكثر قدمًا منها بالذّات . إنّ الأفعى ، هي الآخر للشّرِّ الإنسانيِّ ... "[1] . هذا الشّاهد يَدْفعُنا إلى ضَرُورَةِ تِبْيَانِ العَلاَقةِ بين أَوْجُهِ هذا الرّمز المتَعدِّدِ كَيْ نُؤَكّدَ –مع ريكور– على تجَذُّرِ رَمْزِ الشّر في الكَوْنِ .

و لَنْ نَتَمَكّنَ من ذَلِكَ مَا لَمْ نَجِدْ سَنَدًا قَائِمًا على شِبْهِ إجْمَاعٍ بين أطْرَافِ الفِكرِ الدِّينِيِّ الذي عرَفتْ ه الإنْسانِيّةُ ، و لعلَّ ذلك يَتَحَقّقُ حين نَحُدُّ هذا الدّال (عزازيل) مُعْجَمِيًّا : فقد أوْرَدَ بن منظور في "لسانه" تَعْرِيفًا يُضِيءُ جَانِبًا من هذا الفكر ، فهو يَقُول : " الشّيطانُ حيَّةٌ له عُرْفٌ (...) والشّيطانُ لاَ يُرى ، ولكّنه يُسْتَشْعَرُ أنَّهُ أقْبَحُ ما يَكُونُ من الأشْيَاءِ(...) وكذلك قَوْلُهُ إنّ الشيطان يَجْرِي من ابن آدم مجْرى الدّمِ ، إنّما هو مَثَلٌ أيْ يَتَسَلَّطُ عَلَيْهِ فيُوَسْوِسُ له ، لا أنَّهُ يَدْخُلُ في جَوْفِهِ ... "[2] . وَمَا نَصِلُ إليهِ من هذا التَّحْديدِ المرْتَبِط بِمَرْجَعِيَّةٍ إسلاميّةٍ مُوَجِّهَةٍ لزاوية النَّظر إلى الشّر ، يُمْكِنُ أنْ نُجْمِلَهُ في عُنْصرَيْنِ : أَوّلاً هذه المطَابقة بين الحيّة و الشّيطان في الماهِيَّةِ و هذا يُعَدُّ قَاسِمًا مُشْتَرَكًا بين الأديان ، فالقصّة التَّوْ رَاتِيَّة تَعُودُ بالخَطِيئةِ إلى الحَيَّةِ / الإغْوَاءِ . ثَانِيًا ظَاهِرَةُ تَسَلُّطِ الشيطان على الإنسان عَبْرَ وَسْوَسَتِهِ / إغْرَاءَاتِهِ / إيحَاءَاتِه التي تَنْضَحُ فِتْنَةً ، وهذه الفِكْرَةُ نَجِدُ صَدَاها في الدّيانة المسيحيّة ، حيث أنَّ البند العاشر من إعلان الإيمان لكنيسة الإصلاح يَقُولُ بأنَّ : " كُلّ سلالة آدم قد تفشّت فيها هذه العدوى ، والتي هي الخطيئة الأَصْلُ و نَزْعَةُ الشّر المَوْرُوثَةُ ... "[3] . إذن ، لقد تجَذَّرَ الشّرُ في الخَلِيقةِ ، ربّما وُجِد قَبْلَ أنْ يُوجَدَ الإنسان ، إذ أنَّ :" " إبليس " مشتّق من فعل أَبْلَسَ ،وأَبْلَسَ من رَحْمَةِ اللّهِ أيْ يَئِسَ ونَدِمَ ، ومنه سُمِّيَ إبليس وكان اسمه "عزازيل"،وفي التّنْزيل العزيز " يَوْمَئِذٍ يُبْلَسُ المجْرِمُون "

---

[1] ريكور(بول) ، **صراع التّأويلات : دراسات هيرمينوطيقيّة** ، ترجمة : منذر العيّاشي ، بيروت(لبنان) ،دار الكتاب الجديد المتّحدة ، (٢٠٠٥)، ص ٣٤٨ .

[2] ابن منظور(أبو الفضل جمال الدّين) ، **لسان العرب** ، بيروت ، دار صادر ، الطّبعة الثّالثة ،(١٩٩٤) ، المجلّد (١٣) ، ص ٢٣٨ .

[3] . ريكور (بول) ، **صراع التّأويلات** ، ص ٣١٧ .

وإبليس، لعنة اللّه : مشتقّ منه لأنَّهُ أَبْلِسَ من رحمة اللّه أي أَوُيسَ ... "[١] ، و يُبيِّنُ مالك الشّبل في " معجم الرّموز الإسلامية " سبَبَ يَأْسِ إبْليس من رَحْمَةِ اللّه : " لأَنَّهُ رَفضَ الانحناءَ أَمَامَ العظَمَةِ الإلَهِيَّةِ "[٢]، مُسْتَدِلاًّ بالآية الخمسينَ من سورة "الكهف" ، و الآية الرَّابعةِ والثّلاثينَ من سورة "البقرة ". و قد يَكونُ هذا الرَّفْضُ هو بِدَايةُ الصِّراع بين قيم الخَيْرِ المطْلَقِ وقيم الشّر المحْض ، بين اللّه و الشّيطان الذي يُعْتَبَرُ الخَصْمَ (**l'adversaire**) أو النَّقِيضَ : "الشّيْطان عِبارَةٌ تَعْني الخَصْمَ (...) وَهذا المصطلح سَيَتَطَوَّرُ لِيَدُلَّ على كلِّ كائِنٍ مُتَجَذِّرٍ في السّيئَاتِ ، ثمّ يَتَحَوَّلُ إلى اسم عَلَمٍ دَالٍّ على قُوّةِ الشّر : (**puissance du mal**) ، مُرَادِفٍ للتّنين و إبليس و الحيّة ... و وُجُوهٍ أخرى لِفِكْرَةِ الشّر . و الشّيطان يُغْوِي الإنْسانَ لِيَدْفَعُهُ إلى الخطيئة / الذّنب ، كما فَعَلَتْ حيّةُ بِدايةِ التّكوينِ ... "[٣] . فالشّيطان هو قُوّة الشر المواجِهَةُ لقُوَّةِ الخَيْرِ (اللّه) ** . وَقَدْ طُرِحَتْ ثُنائِيَّةِ الخَيْرِ و الشّر مُنْذُ بِدايَةِ الوَعْي الفَلْسَفِيّ ، فقد أَثَارَت الفلسفة الهندِيَّةُ والفلسفة اليونانيّةُ قضيّة حرّيّةِ الاختيار بين الخير و الشّر ، ثمّ تَوَسَّعَتْ دَائِرَةُ الجدل حَوْلَ هذه المسألة في الفلسفة الإسلامية ، فَأَنْتَجَتْ فِرَقًا كَلاَمِيَّةٍ أَثْرَتْ زَادَ الفكر الإنساني *** .

لَمْ يَخْرُجْ عزازيل "هيبا " عن الصُّورة النّمطيّة للشّيطان ، إذ هو يُجَسِّدُ قيمة الشّر التي تُوَاجهُ قيمة الخير (من مَنْظورٍ إيمانيٍّ وُثوقيٍّ) . فهو النَّقيضُ ، يقُول "هيبا" أثناءَ بعض فترَاتِ جلْد الذّات :"أنا الْتِبَاسٌ في الْتباسٍ ! و الالتِباسُ نَقيضُ الإيمان ، مثلما إبليس نقيض اللّه ..."[٤]. ثمّ يُضيفُ في حِوَارٍ حجاجيٍّ ثنائيّ جمعه و "عزازيل" : "– هل خلق اللّه الإنسان أم العكس ؟

– ماذا تقْصِد ؟

– يا هيبا ، الإنسان في كلّ عَصْرٍ يَخْلُقُ إلهًا على هواه ، فإلهُهُ دوْمًا رُؤَاهُ و أحلامه المستحيلة ، ومُنَاهُ .

---

[١] ابن منظور ، **لسان العرب** ، المجلّد (٦) ، ص ٢٩ .

[٢] يُعرِّفُ مالك الشّبل "إبليس" في كتابه "معجم الرّموز الإسلاميّة" من خلال رمزيّتِهِ المرْتبطةِ بالإسلام والدّعوة المحمّديّة ، يقول :

« Iblis , appelé aussi : Ach-chaytan al-marjoum (…) C'est l'incarnation principale du démon en I slam ,la figure emblématique du Diable dans l'univers fortement cloisonné qu'est la prédication Mohamédienne . Pour avoir refusé de s'incliner devant la Majesté divine (…) Il fut alors banni du Paradis et privé des bienfaits célestes qui l'accompagnent … »

- **Chebel (Malrk) ,** Dictionnaire des symboles Musulmans **, Paris , ed. Albin Michel , (1995) ;p 132/133**

[٣] قد يكونُ التّعريفُ الذي وضعه "شوفالييه" و"جيربرانت" في كتابهما "معجم الرّموز" أبلغَ تعبيرا عن مفهوم الشّيطان رمزًا للشرِّ ، لأنّه يُقدّم معنى لفظ الشيطان من حيث وظيفتُه ، ودلالتُه عن كلّ سيّءٍ وشرّير، ويُبرزه كنقيضٍ للخيرِ .

– للتّوسّع ،أنظرْ :

- **Chevalier(Jean) et Geerbrant (Alain) ,**Dictionnaire des symboles **, Ibid , p 671**

[٤] زيدان (يوسف) ، **عزازيل** ، مصدر سابق ، ص ٣٣٩ . "تجنّبا للتّكرار ، سأذكر الصّفحات المتعلّقة برواية "عزازيل" من هنا فصاعدا في المتن بين قوسين " .

– كُفَّ عن هذا الكلام ، فأنت تعرف مكانك من اللّه ، فلا تَذْكُرْهُ

– أنا مذكورٌ يا هيبا ، مادام هو مَذْكورًا !

غَلَبَني الغِيَابُ ، فتركت عزازيل يقول ما يُرِيدُ وانْصَرَفتُ عنه ... بَعْدَ حين عُدتُ إليه ، فكان يتكلَّمُ مُنْفَرِدًا . أنْصَتُّ ، فَوَجَدْتُهُ يقول بلغة غريبةٍ ما مَعْنَاهُ : أنَّ اللّه مُحْتَجِبٌ في ذَوَاتِنا ، و الإنسان عاجزٌ عن الغَوْصِ لإِدْرَاكِهِ ! ولما ظنَّ البعض في الزّمن القديم ،أنّهم رسموا صورة للإله الكامل ، ثمّ أدْرَكوا أنَّ الشرّ أصيلٌ في العا لم ومَوْجُودٌ دوْمًا أوْجَدُوني لِتَ بْرِيرِه ..." (ص ٣٨٤) . هَلْ يُمْكِنُ، إذَنْ، أنْ نَعْتَبِرَ الشّيطانَ ضحيّة لهيبا، نفسه، وللإنسانيّة جَمْعَاء ؟ .. . قد يكون ذلك مُبَرَّرًا ما دام "عزازيل" / الضّحية رَمْزًا لشَرٍّ كامنٍ في الإنسان ، سَابِقٍ لِوُجُودِهِ ، لا تَخْلُو أمّة من الأممِ منهُ ، ولن تَسْتَ قيمَ الحياة دُونَهُ .

إنَّ صورة الصّراع بين هيبا (الرّاهب) وعزازيل (المذْنِب) تُعَبِّرُ عن أزَلِيَّةِ ثُنَائيّة : الخير و الشّر / اللّه والشّيطان ، وقد كانت المقاطع الحوارية التي صاغ بها زيدان هذا الصراع مُمْتِعَةً ، فقد وَظَّفَ فيها مُخْتَلَفَ أنْوَاعِ الحِوار : (المباشر/ المنقول /الباطني ...) ، ونَوّع لَهَجاتِ القَوْلِ التي تَرَاوَحَتْ بين اللّين والشّدة ، و القوّة و الانكسار، حسب حالات النفس المضْطرِبَةِ ، لِيَرْسُمَ مَشْهَدًا حِوارِيًّا (**scène dialogique**) يُثِيرُ العَقْلَ والوِجْدَانَ ، فهو ذو طَ ابع سِحْرِيّ ، يَدْفَعُ القَارِئَ إلى مُجَالِسَةِ شَيْطَانِهِ في لَحَظَاتِ بَوْحٍ مُحَفِّزَةٍ على ضَرُورَةِ خَوْضِ تَجْرِبَةِ السُّؤالِ تَأْسيسًا لكيانٍ واعٍ . وقَدْ حَرِصَ زيدان على تَأْكيد العَلاَقَةِ بين الإنسان و الشّيطان من خِلالِ عَتَباتِ نصّهِ (**les seuils**) ، خاصّة المصَاحِبَات النّصيّة الدّاخليّة (**les péri textes**) ****، إذ يُصَدِّرُ نَصَّهُ بِحَديثٍ للرَّسول صلّى اللّه عليه و سلّم : "لكُلِّ امرئ شَيْطَانُهُ ، حتّى أنا ، غَيْرَ أنّ اللّه أَعَانَني عليه فَأَسْلَمَ ... " وهو حديث يُثَبِّتُ لَتَأصُّلَ الشّر

ويَدْعَمُهُ بحُجَّةٍ دِينيَّةٍ تُبَيّنُ أنَّ الرُّسُلَ لَيْسُوا في مَأمَنٍ من الشّيْطان . وَتُقِرُّ عَتَبَة العُنوان (عزازيل) وبعض العناوين الدَّاخِليّة :(غوايات أوكتافيا/التّيه/مدينة الملح والقسوة/كمون الإعصار..) ، بأنّ رمزَ الشّرِّ يُلاحِقُ الإنسان ، بل يَتَلَبَّسُ به ويَسعى إلى إغوائِه بطرقٍ شتّى ، لِيَضمَنَ سُقوطَه في الجَحيمِ أوْ حُلولَ رُوحِهِ في كائنٍ شرّيرٍ بعد موته – كما يعْتقِدُ أتباعُ بعضِ الدِّيانات الهنديَّةِ القديمة– . ومن المفارقَات التي تَطْرَحُها عَتَبةُ العُنوان ، هذا الا رتباطُ الوثيقُ لُغويًا بين الله و "عزازيل" ، إذ أنَّ لفظ :"عزازيل" : "مشْتَقٌّ من اسم الله "إيل" مثل إسرائيل وبيت إيل..."[1] ، وهو ذو أصلٍ عبريٍّ . وقد تكون صِلةُ "عزازيل" بالله مُثْبِتَةً لتلازُمِ الخيْرِ والشرِّ، وداعِمةً لتَأصُّلِهما ، فمتى وُجِدَ الخيْرُ كان الشرُّ ، وأنّى وُجِد الله كان "عزازيل" ،وبينهما كان الإنسانُ ف: " الآبُ السّماويُّ خَلقَ آدمَ على صورته ،ليكون خالدا . غير أنّ آدمَ انْخَدَعَ بوسْوسة إبليس ، فعصى ربّه القُدُسَ ، وأكلَ من الشّجرةِ المحرَّمَةِ ، على أملِ أنْ يَصِيرَ إلها . خدعه "عزازيل" اللّعين بوسْوسته ، فأخطأَ

[1] زيدان (يوسف) ، "من حوار أجراه سامح سامي مع المؤلّف" ، نُشِر بالموقع الالكتروني : www.metransparent.com

آدمُ وعُوقِبَ بالطّرْدِ من الجنّة ، بحُكْم قُدوسيّةِ الرّبِّ الإله ..."(ص٢٨) . لعلّ هذه الخَطيئةَ/الأصلَ ، تُشَرِّعُ لمنطقِ الشرِّ الموروثِ الذي لازمَ الإنسانيّةَ ، ولا زال مُسْتمِرًّا ، وسيظلُّ كذلك حتّى فناء الكونِ .

إنَّ خطابَ الشرِّ في رواية "عزازيل" يَتَجاوزُ المستوى الفرديَّ إلى الجَماعيِّ ، و "هيبا" رمزٌ للإنسان في كُلِّ عصرٍ ، هذا الإنسان الذي ظَلَّ مُعلَّقا بين السّماء والأرض ، يُحاولُ جاهدًا أن يسمُوَ برُوحهِ إلى المثال/الله ، فيَصطدمُ بنُزوعِ الجَسَدِ إلى التُّرابِ حيث الفِتَنُ و أغلالُ الشَّهَواتِ : "كان الصّوتُ الهامسُ ذاتُه ،الذي عرفْتُ بعدها بأسابيع ،أنّه صوت عزازيل.

كان يَسْتَعْطِفُني بنداءٍ باطنيٍّ عميقٍ : لا تَفْقِدْ مرتا ،مثلما فقدْت أوكتافيا قبل عشرين عاما .

– لمْ يكنْ صوتي ،يا هيبا ،كان ذاك نِداء روحِكَ .

– عزازيل ،لا تُشَوّشْ عليَّ ، دعْني أُكملْ الكتابة ، فقدْ صار وقتي ضيّقًا ،وصَدْري ، فسوفَ أرْحلُ عن هنا بعد أيّامٍ..." (ص٣٣٤) .

أَقَدرُ الإنسان أنْ يَتَحمّلَ وِزْر الخطيئة ، ويَعيشَ في أَتونِ صراعٍ مريرٍ ؟؟.. . تلكَ هي الحقيقة التي يَسْعى زيدان إلى إماطَةِ اللِّثامِ عنها ، كاشِفًا عن اضطرابٍ يَسْتَبِدُّ بكُلِّ إنسانٍ يُفَتِّشُ عن معنًى لوُجودِهِ . فكأنّ الرّواية قادحٌ للسّؤال الحارقِ : كيف نَنْجو بأنفُسِنا من شرٍّ تأصَّل فينا ولازمنا كظِلٍّ لا يُفارِقُنا ؟..

" – دَعِ الأمواتَ يَهْنأون بموتهم ، وخُذْ مرتا وعُدْ إلى بلادِك الأولى .

– اسْكتْ وعُدْ أنت من حيث جئت...أيّها الوجودُ الغامضُ المخايلُ .

– أعِدْني أنت ، فأنت الذي أوْجدْتني .

– أنا لم أوجِدْ أحدًا ..أنا الآن أحلمُ .

– إذن ، سوف يطولُ حُلْمُك يا هيبا !..

– أنت تُناديني باسمي المشْهورِ ..فما اسمك أنت ؟

– عزازيل..." (ص٣٤٦) .

قدْ يكون هذا الحوارُ من أفضلِ المناطِقِ المؤثِّرةِ في هذه الرّواية ، فالأعمال اللّغويّةُ الموزّعةُ بين الأمر والنّفي ، تَفْضَحُ الصّراعَ الذي عاشَه هيبا/الرّاهب : المتزَهّدُ في ملكوت الرّحمان ، في مُواجهة هيبا /الإنسان: العاشق لزينة الحياة . ويَتَواصلُ هذا الحوار الحِجاجيُّ ، الذي تبلُغُ فيه الرّوايَةُ أكثر المناطقِ جَماليّةً فيها ، في الرقِّ الثّامن والعشرين ، حيث يرسُمُ زيدان مشهدًا يجمعُ هيبا بعزازيل في حوارٍ وجدانيٍّ فكريٍّ يَبْحثُ مسائلَ فلسفيّة شائكةٍ بأسلوبٍ أدبيٍّ مشوّقٍ ،تُطَرِّزُه اللّغة الصّوفيّة التي تنهلُ من معاجم الوجْدِ والشّوقِ : " سألت عزازيل عن المعنى الواحد لأسمائه الكثيرة ، فقال : النّقيضُ . عزازيل نقيض الله المألوه... هذا ما قاله لي همسًا ، بلغة أخرى ، غير اللّغة السّابقة التي لم أعرفْها . غير أنّني فهمتُ عبارته ، وهِمْتُ في

معانيها ...هو إذن نقيضُ الله الذي عرفْناه ، وعرّفْناه بالخير المحضِ . ولأنّ لكلّ شيءِ نقيضا ، أفْردنا للشرِّ المحْضِ كيانا مناقضا لما افترضْناه أوّلا وسمّيناه عزازيل وأسماء كثيرة أخرى .. قلت هامسا : – لكنّك يا عزازيل ، سَبَبُ الشر في العالم .

– يا هيبا ، كن عاقِلاً ، أنا مُبرِّرُ الشّرور ... هي التي تُسَبِّبُني .

– (...)

– أنا ، يا هيبا أنت ، و، أنا هُمْ ... تَرَاني حَاضِرًا حيثما أرَدْتُ ، أو أرَدُوا .

فأنا حَاضِرٌ دَوْمًا لِرَفْعِ الوِزْرِ ، وَدَفْعِ الإصْرِ ، وتَبْرِئَةِ كلّ مُدَانٍ . أنا الإرادةُ والمرِيدُ والمرَادُ ، و أنا خَادِمُ العِبادِ ، ومُثير العُبَّادِ إلى مُطارَدَةِ خُيُوطِ أَوْهَامِهِمْ ..." (ص٣٥٠) . يُلَخِّصُ هذا الحِوَارُ الذي يَنْقُلُهُ الرّاوي / الشّخصيّة : هيبا ، حَقِيقَةَ الشّر وَرَمْزه "عزازيل" . ويُؤَكّدُ أنَّ الشّر مُتأصّلٌ فينا ، فنحن من أوْجدَهُ ،وخلقْنا "عزازيل" شمَّاعةً نُعلّقُ عليها شُرورنا ، ونُبرّرُ من خلاله وَحْشيّتنا وأخطاءنا . أَلَمْ يدْفَعْنا التَّعَصّبُ الدّينيُّ والتّكالبُ الدُّنيويُّ والجشعُ والطّمعُ إلى الاقْتتال وسفك الدِّماءِ ؟؟... ، تلك حقائقُ لا بدَّ أنْ يُدرِك كُنهها الإنسان ، هذا ما أرادَه زيدان ، الذي فتح نافِذةً على أعماقٍ مُظْلمةٍ في ذَواتنا ، وأخبرنا أنّ "عزازيل" /الشّيطان لم يكنْ غير الإنسان . فكيف تجلّى "عزازيل" /الإنسان في رواية زيدان ؟؟...

٢ – **عزازيلُ / الإنْسان** : لا شكَّ أنَّ "عزازيل" : رمز الشرِّ/نقيض الله/خصْمه ، ظلَّ مرْتبِطًا بالسّماءِ رغم طردهِ من الجنّةِ وإصرارهِ على إغْواءِ سُلالةِ آدمَ وجرّهم إلى الجحيمِ ، هذا ما تتّفقُ حولَه كلُّ الأديانِ السّماويّةِ . غير أنّ هذه الحقيقة تَبْدُو غَائِمَةً ، حينما نَتَأَمّلُ الوَاقِعَ بِمَا يَحمِلُهُ إلَيْنَا من أَخْبارٍ حَزِينةٍ عن صِراعاتٍ بين الأدْيان ، واستب احة لِأرْواحِ النّاس بدَعْوى حِمايةِ الدّينِ . فهل أنَّ الشّر في السّماء مَوْعودٌ به الضّالُّون ؟ .. أَمْ هُوَ صَنيعَةُ بَني الأَرْضِ المفْسِدين،المشَرّعِينَ لِأَنْفُسِهِمْ تَطْبيقَ الأُلوهيّة على الأرض ؟؟ ... تلك أَسْئلَةٌ حارِقَةٌ أَرّقتْ هيبا ، فسأل حَبِيبَهُ نسطور :" يا أبت ، هل تَرَى أنّ الوَثَنِيّة كُلّها شرٌّ ؟ ... " فأَجَابهُ :" اللّهُ لا يَخْلُقُ الشّر ... وَلاَ يَفْعَلَهُ ...وَلاَ يَرْضَى بِهِ ، اللّه كلّه خير ومحبَّةٌ ... "(ص٤٧) . إذن من أين تَنْبَعُ هذه الشّرور الأرضيّة ؟ ... إذا كان اللّه لم يَخْلُقْ الشّر ، فمن هذا عزازيل رمز الشّر ؟.. إنّه الإنْسَانُ ، يَكْشِفُ عن جوانِبِهِ المعْتِمَةِ ، ويُكَشِّرُ عن أنْيَابِهِ ، فَتَنْطَفِئُ الرُّوحُ الطّاهِرةُ ، ويَبْرُزُ الحَيَوَان الشّرّير من مَكْمَنِهِ ، فَتَسْتَغيثُ الأَرْضُ وَالسَّمَاءُ من جَبَرُوتِهِ ، "أَلَيْس الإنْسَان ذِئْبٌ للإنْسَان " —على حدّ عبارة "هوبس" –؟...هكذا يَتَحَوَّلُ الرّمزُ من المجرّد إلى المحْسُوسِ ، من : عزازيل /الفكرة ، إلى : الإنسان / تجْسيد الفكرة . فَيُصْبِحُ الشّر إبْدَاعًا إنْسَانِيًّا خَالِصًا مُبَرِّرُهُ "عزازيل" . وقَدْ رَصَدَ لنا الرّاوي " هيبا " مَشَاهِدَ دِرَامِيَّةٍ مُؤَثِّرَةً يَتَجَلّى من خلالها الإنسان /الشّيطان : رمزًا للشّر . لَعلَّ المشْهَدَ الأوّل منها كان أَشَدَّ إيلامًا لِرُوحِهِ ، وَهوَ الفتى الصّغير الذي يَشْهَدُ مَقْتَلَ أبيهِ الوَثَنِيَّ أمَامَ نَاظِرَيْهِ بِأَيْدِي عَوّامِ المسِيحِيّين (إخوانه في الدّيانة). لقد تَحَوَّلَ "هيبا" الرّاوي(**narrateur**) إلى وَاصِفٍ(**descripteur**) ، يَسْتَرْجِعُ تَفَاصِيلَ مَشْهَدٍ وَحْشِيٍّ يَرْويهِ لِلرّاهِب نسطور، القَرِيبِ من رُوحِهِ ، في لَحَظَاتِ بَوْحٍ صَادِقَةٍ . مُسْتَعِينًا بِتَقْنِيَاتِ المشْهَدِ السّينمَائي القَائِمِ على الومضة الورائيّة : (**flash-back**) ، مُنَوّعًا طَرَائِقَ القَصّ

المتَرَاوِحِ بين القَصِّ المؤَلِّف : (**récit itératif**) : "كان أبي يَصْحَبُني في قَارِبهُ ، كلَّما زَارَ المعْبَدَ لِيُقَدِّمَ للكهنة نِصْفَ مَا عَلِقَ في شِبَاكِهِ من سَمَكٍ ، خِلاَلَ اليَوْمَيْنِ ... " (ص٤١) والقصّ المفْرَدِ : (**récit singulatif**) ، "كانوا يَخْتَبِئُون خَلْفَ الصّخور (...) سحبوا أبي من قاربه وجَرُّوهُ على الصّخُور لِيَقْتُلوُهُ طَعْنًا بالسَّكَاكِين الصّدئَةِ ... "(ص٤١).

كما عَدّدَ الوَاصِفَ وَسَائِلَ الوَصْفِ التي أَثَّثت مَشْهد الجَرِيمة النَّكراء ، فقدّ رَكّزَ على الصّور الفَنّيَّةِ القا ئمةِ على التّشبيه والاستعارة والمجاز : (" كَأَشْباحِ فرّتْ من قعر الجَحيمِ ... "، " أَفْزَعتْهم الأصوات التي شَقّتْ السُّكُونَ ..." ، " كنت أَزُوم مُتحَصِّنًا بانكماشي ... " ، " نظَروا نَحْوِي بِعيُونِ ذِئابٍ قد ارتوت ... ") (ص٤٢) .

لقد تَفنّنَ زيدان في صِياغةِ بَانُورَامَا مَشْهَدِيّةٍ تَمَاهى فيها الوَاصِفُ بالمَوْصُوفِ ، فأُسْتُلَّتْ العِبَارةُ من رَحِمِ المعَاناةِ ، لِتُخْبِرَ عن مَوْتِ إنْسَانيّة الإنسان ، و ميلاَدِ الإنسان / الشّيطان : " اخْتلَطَ دَمُهُ وَلَحْمَهُ وأَسْمَاكُهُ بتراب الأرض ا لتي مَا عَادَتْ مُقَدَّسَةً ، ثمّ تَمَلَّكَتْهُم نَشْوَةُ الظّفَرِ والارْتِوَاءِ ، فَتَصَايَحُوا و قَدْ رَفَعُوا أذْرعَتَهَمْ المِلِ طَّخَةُ بدَمِ أَبي (...) مَضَوْا بَعْدَ ذلك مُتَهَلّلين ، مُهَلّلين بالتَرْنيمة الشَهيرة : المجْدُ لِيَسُوعِ المسيح ، وَ الموْتُ لِأَعْداءِ الرّب ... "(ص٤٢) . وَقَدْ تَكُونُ هَذِهِ اللَّوْحَةُ الفَنيةُ من أَجْمَلِ اللّوْحاتِ التي رَسَمَهَا زيدان في هذا العَمَلِ الرّوائيّ ، فَهْيَ مُوحِيَةٌ ، تَكْثُفَ الرّمز فيها لِيُلْقي بظلالهِ على الحاضرِ ، حيث أصبحَ التّعصُّبُ الدّينيُّ مُبَرّرًا لسفْكِ الدِّماءِ ومُسوّغًا للفسادِ في الأرضِ.

لمْ يَتخلّصْ " هيبا " من مَرَارَةِ اغتيال وَالِدِهِ، بل تَعَمَّقَتْ هذه المرَارَةُ ، حين عَلِمَ بَعْدَ ذَلك ، بِأَنَّ أُمَّهُ هي سَبَبُ كُلِّ ما حَدَثَ ، فقَدْ وَشَتْ بأَبيهِ لأنّها كانت مسيحيّةً ، ثمّ تَخَلَّتْ عَنْهُ ، وَفَرَّتْ لِتتزَوّجَ رَجُلاً آخَرَ من قَتَلَةِ والِدِهِ ، لتَكُونَ بالنّسبةِ إليه(هيبا) وَجْهًا للشّر المرَوّعِ . وَتَتَوَاصَلُ مَسيرَةُ " هيبا " المظْلِمَة ، وَتَتَعَمَّقُ جِرَاحُهُ حِينَ يَشْهَدُ حَادِثَةً لاَ تَقِلُّ فظَاعَةً عَنْ مَقْتَلِ أبيهِ ، إنَّهُ مَشْهَدُ اغْتِيَال هيباتيا / العَقل ، هيباتيا التي اشْتَقَّ اسمه من اسمها بَعْدَ التَّعْمِيدِ : " "هيباتيا" ، أكاد إذا أكتُبُ اسمها الآن ، أراها أمامي و قد وقفت على منصّة الصّالة الفسيحة ، وكأنّها كائن سماويٌّ هَبَطَ إلى الأرض من الخيال الإلهيّ ، لِيُبَشّرَ النّاس (...) كانت لهيباتيا تلك الهيئة التي تخيّلها دَوْمًا ليسوع المسيح ، جَامِعَةً بين الرّقة و الجلال (...) من أيّ عُنْصُرٍ نُورَانيّ خُلِقَتْ هذه المرأة ؟ ... " (ص١٣٦).

تلك "هيباتيا " كما رآها " هيبا " ، هي المسيح الطّاهِر النَّقيّ ، كم تَمَنَّى أنْ يَقْضِّيَ العُمْرَ خَادِمًا لها كَيْ لاَ يُحْرَمَ من سِحْرِ هذا الملاَكِ الذي حَلَّ بالأرض لِيَنْشُرَ العِلْمَ والمعْرِفَةَ !!! ...

يَسْتَنْجِدُ زيدان بلُغَةٍ شِعْرِيَّةٍ صُوفِيَّةٍ تُبْرِزُ المَوْصُوفَ في أبْهى صُورَةٍ ، و تَمْنَحُ الوَاصِفَ المسَافَةَ ال كَافِية لاخْتِبَارِ الوَجْدِ الصُّوفيّ . فلقد عبَّرَ " هيبا " الرَّاهِبُ ، المجِدُّ في إتّبـاع تَعاليم " كيرلّس " ، عن عِشْقِهِ الصُّوفيّ للجَمَالِ الأُلُوهِيّ وللمَعْرِفَةِ العَميقَةِ . فهو يُصوّر " هيباتيا " تَصْوِيرًا حِسّيًّا : "في عيْنَيْهَا زُرْقَةٌ خَفِيفَةٌ

وَرمَاديَّةٌ ، وفيها شَفَافيّةٌ . في جَبْهَتِهَا اتِّسَاعٌ وَنُورٌ سَمَاوِيٌّ ، في ثَوْبِهَا الهَفْهَافِ وَوَقْفَتِهَا وَقَارٌ يُمَاثِلُ مَا

يَحُفُّ بالآلِهَة من بَهَاءٍ ... " (ص١٣٧) . وَمَعْنويًّا : " كانت تَشْرَحُ لنا بلُغَةٍ يُونَانيّة رَاقيّةٍ ، كيف يُمْكِنُ للعَقْلِ الإنسانيّ أَنْ يَسْتَشِفَّ النّظام الكَامِنَ في الكَوْنِ (...) كان يَجْرِي على لِسَانِهَا عِبَارَاتٌ من مبادئ الفلسفة ، عِبارَاتٌ طَالما سَمِعْتُهَا من غيرها ، لكنّها نَطَقت بها وكأنّها تفتحُ عَقْلِي وَتَدُسُّها فيه ... " (ص١٣٧) . مُسْتَعِيرًا مَعَاجِمَ دينيَّةٍ صُوفِيَّةٍ تَرْقَى بالموْصُوفِ إلى مَجَالِ المقَدّسِ / المتَعَالي عن حَضِيضِ الدُّنيا . بَيْدَ أَنَّ "هيباتيا " هذا العقْلُ المنيرُ وَالعلْمُ الغَزِيرُ ليست سوى شَيْطَانَةٍ – في أعينِ المتَعصّبين – كَافِرَةٍ تُلوّثُ أَرْوَاحَ المؤمنينَ ، و الاقترابُ منها خَطِيئَةٌ عُظْمى ، أَلَمْ يَنْصَحْ الرَّاهِبُ "بيشوي " " هيبا " بعَدَمِ الاقترابِ منها ، مُحَذِّرًا إيّاهُ من غَضَبِ الأسقف الأعظم "كيرلّس " إنْ سَمِعَ عن نيَّةِ حُضُورِهِ مُحَاضَرَتَها : " أَلَنْ تَسْمَعَ خطبة الأحَدِ من البابا "كيرلّس " ، الأَسقُفُ الأَعْظَمُ ، من أَجْلِ الذَّهَابِ لرؤية شَيْطَانَةٍ ! لنْ يَغْفِرَ لك هذا الذّنب إذا اقْتَرَفْتَهُ ،أمّا من ناحيَتِي ،فلا تَخْشَ شَيْئًا .سوف أَعُدُّ ما سمعْتهُ منك مُزاحًا ثَقيلاً.."(ص١٤٣) . أَلاَ يُحَدِّثنا زيدان عن حَاضِرٍ أَصْبَحَ الشّيطَان فيه كلّ من خَالَفَنا وَجَادَلَنا ، فَعَزَمْنا أَنْ نُعِيدَهُ إلى جَحيمِهِ واسْتَبَحْنا دَمَهُ تَعَصُّبًا لِفِكْرٍ سَاذِجٍ كَبَّلَنا ؟؟؟ ... هو الماضِي يُرْوَى عِبْرَةً للحاضِرِ ، وَلَكن ، هَلْ يُدْرِك العُمْيَانُ نُورَ حَقِيقَةِ الاخْتِلاَفِ دون الخلاف ؟؟ ... الإجابة عن هذا السُّؤَال يُؤَمِّنها الرَّاوي في قصّة اغتيال "هيباتيا " المضَمَّنَةِ في سيرَتِهِ الاسْكَنْدَرَانيَّةِ . فقدْ عَرَضَ عَلَيْنا مَشْهَد الفَتْكِ بالعَالِمَة الوَثَنِيَّةِ " هيباتيا " من طرف جَمَاعَة "مُحِبِّي الآلاَمِ" : هَؤُلاَءِ الرُّهْبان الاسْكندرانيّون الذين يُوَظِّفُونَ تَعَالِيمَ المسيح وَيُؤَوِّلُونَ أَقْوَالَهُ وِفْقَ نَزَعَاتِهِمْ الشِّرِيرَة ، فَيَقْتَرِفُون ، تَحْتَ غِطَاءِ حِمَايَةِ المعْتَقِدِ ، أَبْشَعَ صُنُوفِ الجَرِيمَة ضدّ مُخَالِفيهم ، وإنْ كانوا أَحْيَانًا يَعْتَنِقُونَ دِينَهُمْ بِتَأْوِيلٍ مُخَالِفٍ ، مثل أسقف الإسكندريّة " جورج الكبادي " . وَلا يُعتَبَرُ هَؤُلاَءِ غير آلةٍ للقَتْلِ الشّنيع تُديرُها المؤَسّسةُ الدِّينيَّةُ حِفَاظًا على سَطْوَتِهَا وَتَرْسِيخًا لِوُجُودِهَا . فَلَوْ تَأَمَّلْنا مَسَارَ الأَحْدَاثِ المتَعَلِّقَةِ بقِصَّة اغْتِيَال "هيباتيا " ، لَوَجَدْنَاهَا مَحْبُوكَةً بِتِقْنِيَة بَالِغَةِ التَّأْثِيرِ : فقد ارْتَبَطَتْ بِشَخْصِيّة رَئِيسيّة : (هيباتيا) ، تَخُوضُ صِرَاعًا غيْرَ مُتَكَافِئٍ مَعَ شَخصيّات مُعَرْقِلَةٍ : (بطرس القارئ / الأسقُف "كيرلّس " / الجُمُوع الحَاشِدة /الرّجل النّحيلُ / العجوز الشّمطاء ..) ،لاَ يُسَاعِدُهَا في ذلك غيْرُ شَخْصِيَّتَيْنِ : "هيبا " بِقَلْبِهِ وَرُوحِهِ وَ"أوكتافيا " تَمُوتُ دِفَاعًا عَنْهَا ، فتُعَمِّقُ مُعَانَاة " هيبا " : " اتَّجَهَ بطرس قَائدُ الجُمُوعِ إلى الشّارع الكانوبيّ الكبير ، ومن خَلْفِهِ سَارَ مِئَاتُ الهَاتِفِينَ (...) ثَار غُبارُ الطُّرقَاتِ ، وهربت الملاَئِكَةُ الرَّحِيمَةُ من السّماء،وَحَدَّثَنِي قَلْبي بِقُرْبِ وُقُوعِ حَدَثٍ مُرَوّعٍ.(..)كِدْتُ أَسْتَدِيرُ رَاجِعًا إلى أَسْوَارِ الكنيسة، إلى حِصْني الحَصِينِ ، لَوْلاَ أَنَّنِي انْتَبَهْتُ إلى ذلك الرَّجُلِ النَّحِيلِ ، طويلِ الرَّأْسِ الذي جاءَ من أَقْصى الشَّارِعِ يَجْرِي ،وهو يَصِيحُ لِبطرس و الذين معه : – الكَافِرَةُ رَكِبَتْ عَرَبَتَهَا ، وَلاَ حُرَّاسَ مَعهَا .

خَفَقَ قَلْبِي بِشِدَّةٍ (...) لما رَأَيْتُ بطرس يجري (...) وهو يَصِيحُ صَيْحَةً هَائِلَةً وَيُخْرِجُ من تحت رِدَائِهِ الكنسيّ سِكّينًا طَوِيلاً ... صَدِئًا ... أَيْضًا ... السكّين ..(...) زَعَقَ فيهَا : جئْنَاك يا عَاهرة ،يا عدوّةَ الربِّ. امْتَدَّتْ نَحْوَهَا يَدُهُ النَّاهِشَةُ ، وأَيْدٍ أخرى نَاهِشَةٌ أَيْضًا (...) صَارت " هيباتيا " عارِيَةً تَمَامًا وَمُتَكَوِّمَةً حَوْلَ عُرْيِهَا (...) الذّئاب انتَزَعُوا الحَبْلَ من يدِ بُطْرس وهم يَتَصَايَحون ، وجَرُّوا "هيباتيا " (...) ، أَلْقَوْهَا فوْقَ كَوْمَةٍ كَبِيرَةٍ من قِطَعِ الخَشَبِ (...) ثم أَشْعَلُوا النّارَ ... علاَ

اللّهبُ وتَطَايَرَ الشَّرَرُ ... وَسَكَتَتْ صرَخَاتُ هيباتيا ..." (ص١٥٤/١٥٥..) . يَبْدُو الإنسان في هذه المشَاهِدِ الوَصْفِيَّةِ رَمْزًا للشّيطان الذي يَتجَلّى في بطرس القارِئِ وَأَعْوَانِهِ المُمْتَثِلِينَ لِأَوَامِر الأسقف "كيرلّس" ، وَفي العَجُوزِ الشَّمْطاءِ وغَيْرِهَا من الذين سَاهَمُوا في تَقْدِيمِ " هيباتيا " قُرْبَانًا لِتَعَطُّشِهم لِسَفْكِ الدِّماء . وَلَمْ يَسْتَطِعْ الرّاوي الشّخصيّة المشَارِكِ في المغَامَرَة : (narrateur homodiégétique) أنْ يُخفِيَ انْفِعَالاَتِهِ أثْناءَ سَرْدِ الأَحْداثِ . لذلك تَنَوّعتْ تَقْنِيات السّرد ، و تَرَاوَحَتْ بين السّرد الآنِيِّ للأحْداثِ : (سرْد تَفَاصيل اغتيال هيباتيا) ، والسّرد الاسترْجَاعيِّ : (تذكّر هيبا مصرع والده) . وَيبْلُغُ البِنَاءُ الدّراميّ أَوْجَهُ حين يُقَرِّرُ "هيبا " أنْ يَسْكُتَ عن الكَلاَمِ المباح ، إلاَّ أنَّ عزازيل يُقْنِعهُ بِمُوَاصَلَةِ رِوَايَةِ الفَاجِعَةِ لأَنَّه شاهِدُها وَشَهِيدُهَا (معنويّا) . لقد مَثَّلَ مصرع " هيباتيا " صَدْمَةً عَنِيفَةً لهيبا جَعَلَتْهُ يَهيمُ على وَجْهِهِ فَارًّا من الإسكندريّة / عاصمة المِلْحِ وَالقَسْوَةِ ، بَعْدَ أَنْ أَصْبَحَتْ مَيْدَانًا فَسيحًا للشّياطين ، وَسِجْنًا يَضيقُ على العُقَلاَءِ المبْدِعينَ . وقدْ غَطّى وَصْفُ مَشْهَدِ التَّنْكِيلِ بِهيباتيا على اغْتِيَالِ اوكتافيا التي حَاوَلَتْ جَاهِدَةً أَنْ تُخَلِّصَهَا من سَطْوَةِ جَلاَّدِيهَا ، فَقَدَّمَتْ رُوحَهَا قُرْبَانًا لِملاَكِهَا المُقَدَّس ، وهي التي شَهِدَتْ قَبْلُ مَصْرَعِ زَوْجِهَا فِدَاءً لِآلِهَتِهِمْ : " سيرابيس " . وَلَعَلَّ احْتِدَامَ الصِّرَاعِ بين المسيحيّة و الوثنيّة هو الذي فكَّ أَسْرَ الشّيطان الكَامِنِ في الإنسان ، فَأَصْبَحَ الشّر زَادًا يَوْمِيًّا يَقْتَاتُ من فُتَاتِهِ الضّعَفَاءُ ، وَبُرْكَانًا يَغْرَقُ في طَمْيِهِ التُّعَسَاءُ . وَقَدْ اعْتَبَرَ "فرويد " ، أنَّ سَيْرُورَةَ التّاريخ تَقْتَضي ذلِكَ ، لِأَنَّهُ : " عندما يُغْلَبُ شَعْبٌ من الشّعُوبِ على أَمْرِهِ ، فَلَيْسَ يَنْدُرُ أَنْ تَتَحَوَّلَ آلِهَتُهُ السَّاقِطَةُ إلى أَبالِسَةٍ في نَظَرِ الشَّعْبِ الغَالِبِ ... "[1].إذنْ ، لَمْ يَكُنْ إبْليس غيرَ رَمْزٍ تُحَمِّلهُ شرَّ أَفْعَالِنا ، أَلَمْ يَتَجَسَّدْ لِهيبا حينما كان في طَرِيقِهِ إلى الإسكندريّة على هيئة فَتًى في العشرين من عُمْرِهِ يُصَاحِبُ قِرْدًا وَيَأْتِي سُلُوكًا مُريبًا فيه إيحَاءٌ رَمْزِيٌّ بلذَائِذِ الدُّنْيَا؟؟... ، ثمّ يُعَاوِدُهُ ذاك التَّجَسُّدُ حِينَ يُلاَقِي الأَمْرَدَ في" سرْمَدَةٍ "، فَيَرْوِي لَهُ سِيرَةَ شَيْطَانٍ اسْتَبَاحَ كُلَّ مُقَدَّسٍ ، فَدَنَّسَهُ ، لَمْ يَتْرُكْ بَابًا للذَّةٍ مُحَرَّمَةٍ لَمْ يَطْرُقْهُ ، فقَدْ نَكَحَ الحيوان و مَارَسَ زِنَا المحَارِمِ : (l'inceste) ، وَاستَمْتَعَ بِمَبَاهِجِ الدّنيا ، وأرَادَ أنْ يُذَكِّرَ "هيبا"بِحِرْمَانِهِ منها : "– لماذا تَهْرُبْ مِنّي أيّهَا الرّاهِبُ ، قِفْ لِتَسْمَعَ عن اللّذات و المتَعِ التي حَرَمْتَ نَفْسَكَ مِنْهَا ... فعنْدِي مِنْهَا الكَثيرُ وَالكَثيرُ . لَكَزْتُ بَطْنَ حِمَارِي بِكَعْبَيّ ، فَأَنْطَلَقَ شَرْقًا بكلّ ما فيه من عزْمٍ . انْطَلَقَ الحِمَارُ كَأَنَّهُ يَهْرُبُ ، أَوْ لَعَلَّهُ أَدْرَكَ مِثْلِي أَنَّ هذَا الفتى لَيْس بِفَتًى ، وإنَّما هو شَيْطَان قَدْ تَجَسَّدَ لنا في صُورَةٍ آدَمِيَّةٍ ، لِيَعْبَثَ بي"(ص٢٦٠).

ولذلك، فلَنْ تَسْمَحَ رواية " عزازيل " لِمُتَقَبّلِهَا المستَكِينِ المطْمَئِنِّ ،أَنْ يَنْعَمَ بِسُكُونِهِ وَوُثُوقِهِ بالحَقيقَةِ المطْلَقَةِ . فهي تُثيرُهُ كَيْ يُبْحِرَ بَاحِثًا عن لَوْنٍ للحَقيقةِ ، بَعْدَ أنْ اختَلَطَتْ وَتَدَاخلتْ أَلْوَانُهَا ؛ فَهَلْ أَنَّ "عزازيل" شرٌّ مُتَأَصّلٌ فينا لاَ نَمْلِكُ قُدْرَةَ الانْفِلاَتِ مِنْهُ ؟!.. أَمْ هو / نَحْنُ في حَرَكَةٍ مَسْرَحِيَّةٍ نَتَبَادَلُ خِلاَلَهَا الأَدْوَارَ ؟ ...

لكنْ ، كَيفَ أَثَّرَ في هيبا الرّاهب ؟.. ، و كَيْفَ سَلَكَ بِهِ دُرُوبَ الغِوايَةِ لِيُجَنِّبَه طَرِيقَ الإيمانِ النَّقِيِّ ؟!...

---

[1] فرويد (سيغموند) ، **إبليس في التّحليل النّفسي**،ترجمة:جورج طرابيشي ، بيروت (لبنان) ، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر ، الطّبعة الأولى ، فيفري ١٩٨٠ ، ص ٢٢ .

٣ – عزازيل وَدَرْبُ الغِوَايَةِ : لَوْ لَمْ تَكُنِ المرْأَةُ مَا كَان " عزازيل " ، هذا مَا تُخْبِرُنَا بِهِ الدّيَانَتَانِ المسيحيّة و اليَهُودِيَّة ، فهما تَعْتَبِرَانِ أَنَّ حَوَّاءَ سَبَبُ الخَطِيئَةِ التي أَخرَجَت آدم من جنّةِ الرّحمان ، إذْ أَوْعَزَ لَهَا "عزازيل" بإغرَاءِ آدمَ وَحَثّه على اكْتِشَافِ المجهُول عَبْرَ الأَكْلِ من ثمار الشّجرة المنْهيّ عنها . ولذلك

ف : "في معْتقدات الكثيرِ من الشُّعوبِ تُرادِفُ الأنوثةُ الشَّيْطَنَةَ (...) ، فقد اتّفقت اليهوديّة والمسيحيّة ، في الحديث عن أصلِ الخلقِ ، وتصْويرِ المرأةِ الحامِلةِ الأبَديَّةِ لذنْبِ أمِّها حوّاء والتي بسببها سقط آدمُ من مرْتَبَتِهِ ، بعد أن أوعزَ لها الشّيطانُ أكْلَ ثَمرَةِ الشَّجرَةِ التي نهاها عنها الله ، فاحتفظت الذّاكرةُ بذلك التّلازُمِ بين المرأةِ وإبليس الذي أنْذَرَ با لإيقاعِ بأبناءِ آدمَ حتّى يَحْرِمَهم من الخلدِ..."[1]* . وما يُؤَصِّلُ علاقةَ المرْأةِ بالشّيطانِ ليس الأكْلُ من ثمارِ الشَّجرَةِ المُحرَّمةِ ،فقط ، بلْ ما تَرتَّبَ عن ذلك الفِعْلِ ، وهو اكتِشافُ الجَسَد . يقولُ عزَّ وجلّ : " فدلاّهما بغُرورٍ فلمَّا ذاقا الشّجَرَةَ بدتْ لهما سوْآتهما وطفِقا يَخْصِفانِ عليهما من ورقِ الجنَّةِ وناداهما ربّهما أَلمْ أنهكما عن تِلْكما الشَّجرَةِ وأقُلْ لكما أنَّ الشَّيْطانَ لكما عدوٌّ مبينٌ..." [2]. إلاّ أنَّ هذا الاكتِشافَ المثيرَ للجسدِ تجاوزَ كَوْنَه شغفًا بالمعرفةِ وتوْقًا إليها ، لِيُصْبِحَ وسيلةً من وسائلِ إبليسَ يَفْتِنُ بها سُلالَةَ آدمَ . فقد أصبح جسدُ المرأةِ بابًا من أبْوابِ الفِتْنةِ منه يَلِجُ "عزازيل" ليُفْسِدَ على النّاسِ دينهمْ وتقْواهم ، ويُضِلّهم عن سُبُلِ الرَّشادِ . وقدْ نُسِبت إلى الرّسولِ صلّى الله عليه وسلّم أحاديثُ عديدةٌ تُثْبِتُ العلاقةَ بين المرأةِ /الجسدِ والشّيطانِ منها : ("المرأةُ تُقبِلُ وتُدْبِرُ في صُورةِ شيطانٍ " ،و" المرأةُ من حبائلِ الشيطان " ، و" ما يَئِسَ الشّيطانُ من وليٍّ قطُّ إلاّ أتاهُ من قبلِ المرأةِ ")[3] . فالجَسدُ الأنْثَوِيُّ هو مصْدَرُ الغِواية ، وبه يَنْصِبُ عزازيل شِراكهُ لِيَصْطادَ فَرائسَهُ من الغاوينَ . وقد تَفنَّنَ زيدان في تَصْويرِ ما لهذا الجَسَدِ من قُدْرَةٍ على الإغواءِ بإبرازِ مناطقِ الإثارةِ فيهِ من خلالِ حسٍّ فنّيٍّ عميقٍ : "ولما وقفتْ قُبالَتَهُ همَّ أنْ يَتَكلَّمَ ، لكنّهُ اكْتفى بالصّمتِ وهو يمدُّ لي يُمْناهُ ، ليُهديني دينارًا ذهبيًّا لامِعًا ،ويَمدُّ عينيهِ مُحدِّقًا كالأبلهِ إلى شفتي التّحْ تانيَّةِ (...) لما انصَرَفتُ عنه ، ظَلَّ "بسنتي" مُتَسَمِّرًا بمَوْضِعِهِ تحْتَ الشّجرة . أحْسَسْتُ به دون أن ألتفتَ وَرائي ، أنَّه ينظرُ إلى ورائي ويُناديني بلا صوْتٍ ..."[4] . تلكَ ، إذنْ ، لُغةُ الجَسَد تُلمِّحُ ولا تُصرِّحُ ، تُعبّرُ ولا تُثَرْثِرُ ، تجُرُّ التّائبينَ إلى العِصْيانِ وتدْفَعُ بهم نحو الفتنةِ . فيُصْبحُ جسدُ المرأةِ الجميلُ : " طُعْمًا يُؤدّي إلى

---

[1] ترى صوفيّة السحيري بن حتيرة ،في كتابها "الجسد والمجتمع" ،أنّ أكْلَ آدم وحوّاء من ثمار الشّجرة المحرّمة كان ناتجًا عن بحثهما عن سبب منعهما من ذلك الفعْلِ ،إذن، فهما "قد مزّقا حاجز الجهلِ" ،وأصبح صنيعهما نُشْدانًا للمعرفةِ ، فهما "أكلا فعرفا وأوّل ما عرفاه هو الجسد" ، لذلك، سُمّيت الشّجرة المنْهيّ عنها في التّوراة ،"شجرة المعرفة".

– أُنظرْ :

– بن حتيرة (صوفيّة السّحيري) ، **الجسد والمجتمع :دراسة أنتروبولوجيّة**... ،صفاقس(تونس) وبيروت(لبنان)، دار محمد علي الحامي ودار الانتشار العربي ، الطّبعة الأولى ، ٢٠٠٨ ، ص ص ٤٥/٤٦ .

[2] . قرآن كريم ، **سورة الأعراف ، الآية ٢٢**

[3] . بن حتيرة (صوفيّة السحيري) ، **الجسد والمجتمع** ، مصدر سابق ، ص ص ٤١/٤٢

[4] . زيدان (يوسف) ، **النّبطي** ، القاهرة(مصر) ، دار الشّروق ، الطّبعة الأولى ، نوفمبر ٢٠١٠ ، ص ٣٤

الخَسارةِ والهَلاكِ الأَبديِّ ، ولذلك المرأةُ من هذا المنظورِ تُعتبَرُ من حبائلِ الشّيطانِ ..."[1] . فهي التي أوْقعتْ هيبا في المحرَّمِ ، وأَسَرتْهُ في أغلالِ الشَّهْوةِ ، وكانت نافِذةً نَفَذَ منها عزازيل لِيَقْتَحِمَ حياةَ هيبا الودِيعَةَ الآمِنَةَ ، فيَجْعَلَها فوضى . فكيف كانت المرأةُ قيدًا كبَّلَ به "عزازيل" هيبا ، تمْهيدًا لإخراجه من جنَّةِ الخلودِ الآمنةِ ؟؟..

٣ – أ – المرأةُ حبلُ الشّيطان : لقد اختَبَرَ "عزازيل" هيبا مرَّتيْن ونجَحَ في إغْوائِهِ ، فقد كان حبْلُهُ متينًا . الاختبارُ الأوَّلُ كان ب"أوكتافيا" الأرْمَلَةُ الوَثَنِيَّةُ خادِمَةُ التّاجرِ الصِّقليِّ ، وكان ذلك أوّلَ قُدومِهِ إلى الإسكندريّة طلبًا للعلمِ الدُّنيويِّ (الطبّ) ، والأخْرويِّ (اللاّهوت المسيحيّ) . أمّا الاختبارُ الثّاني ، فكان ب "مرتا" المغنّيةُ المسيحيّةُ التي التَقاها عند ديرِ حلب ، أوْ ربّما أرسلها "عزازيل" لتُفسدَ عليه خلْوتَهُ في صوْمَعَتِهِ . يَرْوي هيبا في الرّقّينِ الرّابعِ والخامسِ غوايات "أوكتافيا" ، مُصوِّرًا قُدْرَةَ عزازيل على تَحْويلِ وجْهتِهِ من راهبٍ ينْشُدُ كنيسةً تَشُدُّ إيمانَهُ ، إلى عاشقٍ يَطْلُبُ جسدًا ينفثُ فيه سُمومَ كَبْتِهِ وحُرْقَةَ حرْمانِهِ . وقد طغى السّردُ المشْهَديُّ : (**reçit scènique**) على طرائقِ القصِّ في هذين الرّقّيْنِ /الفصْليْنِ ، حيث وظَّفَ زيدان تقْنياتِ التَّصْويرِ السينمائيِّ ، الذي يَعتمِدُ على تقْنيةِ ترْكيبِ المشاهدِ وحُسنِ توْظيفِها لتكونَ أكثرَ تعْبيريَّةً ، وأعْمقَ تأثيرًا . كما نوَّعَ زوايا النّظرِ كي يُحيطَ بالموصوفِ من كلِّ جوانبهِ مع التّركيزِ عمّا يُثيرُ ويفتِنُ . فمشْهدُ لقاءِ هيبا ب"أوكتافيا" يُمكنُ أن نُجزِّئَهُ إلى ثلاث مشاهِدَ مُتَكامِلةٍ : مشهدُ هيبا المفْتونِ بالبحرِ ، المتَطهِّرُ بالماءِ الأعْظمِ . ومشهدُ "أوكتافيا" الملاكُ المحذِّرُ من الغرقِ والغِوايةِ ، ثمّ مشهدُ "أوكتافيا"/الجسدُ الفاتِنُ الذي أيْقظَ غُلْمَةَ هيبا : "ولما حملني البحرُ ، شعرتُ بأنّني جنينٌ يخرجُ من رحمٍ هائلٍ . انتابتني الأحاسيسُ الغريبةُ ، وأخذتني لهْفةُ اللّمْسِ ودغْدَغَةُ الشّهوةِ.أنا الذي لمْ أعرفْ قبْلها إمرأةً في حياتي،ولمْ أكنْ أنْوي أن أعرفَ ..."(ص٧٦)،

و"حين لمْ أجدْ أحدًا غيري على الشّاطئِ الرّمليِّ الممْتدِّ ، ظننتُ لوهلةٍ أنَّ الذي كان يُلوِّحُ لي منبِّهًا من خطرِ الغرقْ ، لم يكنْ من البشرِ وإنّما هو ملاكٌ أرْسَلَه الله من السّماءِ،ليُنْقِذني من غواياتي ..."(ص٧٧)، ثمّ يُضيفُ : " حين تركتْني "أوكتافيا" عند ملابسي (...) وقفتُ مشْدوهًا وقد تسمّرتْ بها عيْنيَّ قبل أنْ تتوارى بمُؤخّرتِها العاليةِ الرّشيقةِ بين الصّخورِ . نظرتْ نحوي نَظْرةً ولْهَى ، وأشارتْ بذِراعِها اليُسْرى إلى أسْفلِ بطْني وهي تقولُ باسِمةً : – هل ستظلُّ هكذا ، للأبدِ ، البسْ جلْبابَكَ ليُداري ما أنت فيه ، والْحَقْ بي بسُرْعةٍ...هيءْ هيءْ !..

ارْتبَكْتُ حينَ انْتبَهْتُ لانتِصابِ شيطاني من تحت سرْوالي المبلولِ بماءِ البحرِ المالحِ ..."(ص٨٠) . تُظْهِرُ هذه المقاطعُ الوصفيّةُ قُدْرَةَ يوسف زيدان على حُسنِ توظيفِ الوصفِ الحسّيِّ القائمِ على تجْسيدِ المشاهدِ إثارةً للغرائزِ ، وتَعْبيرًا عن ضعْفِ الإنسانِ أمامَ سُلطةِ الشّهوةِ ، وسُلْطانِ الجسدِ الفَاتِنِ ، الذي يَتَسَلَّحُ به "عزازيل " لِيَفْتِنَ أَشَدّ خُصُومِهِ وَكَارِهِيهِ . وَقَدْ نَجَحَ في مَسْعَاهُ حين باغَتَ "هيبا " بذلك المِلاَكِ السَّاحرِ "مرتا " بعْدَ أَنْ أَغْرَاهُ بمُرَاقبَةِ أَسْرَابِ الحَمَامِ وَهي في سِفادٍ مُتَكَرِّرٍ ، فأَلْهَبَ مَشَاعِرَهُ وَأثَارَ غَرَائِزَهُ : " الحَمَامُ كثير السِّفادِ وَلاَ يَكفُّ طِيلة نَهَارِهِ عن التّغزُّلِ وَالالْتِصاقِ (...) الحَمَامُ

---

[1] . بن حتيرة(صوفيّة السحيري) ، **الجسد والمجتمع** ، مصدر سابق ، ص ٤٨

يُثيرُ الشَّهَوَاتِ ، وَيَبْعَثُ على ارْتِكَابِ الخَطِيئَةِ ... " (ص٢٦٤) . وَقَدْ مَثَّلَتْ مَرتا تعْوِيضًا لِمَا فَقَدَهُ هيبا بَعْدَ أَنْ أُخرِجَ من جَنَّةِ "أوكتافيا" قَسْرًا ، لما عَلِمَتْ أَنَّهُ رَاهِبٌ مَسِيحيٌّ ، وَهي الوَثَنِيَّة التي اكْتَوَتْ بنارِ الاضْطِهَادِ الدينيِّ الذي مَارَسَهُ المسيحيّونَ أرْبَابًا و أَتْبَاعًا . إلاَّ أَنَّ عَلاَقَةَ هيبا بمرتا لَمْ تَتَوَقَّفْ عنْدَ حُدُودِ الجَسَدِ، فَحسب ، كما كان مع " أوكتافيا " ، بلْ تَجَاوزَتْ الجسد إلى الرُّوحِ . فقد سَلَبتْ " مرتا " عقل " هيبا " بسِحْرِهَا الفتَّان جَسَدًا وَرُوحًا ، فهي :" حُوريَّةٌ هَبَطَتْ إلى الأَرْضِ مَلْفُوفَةٌ بالنُّورِ السَّمَاوِي لِتَمْنَحَنَا السَّلاَمَ وَتَمْلأَ الكَوْنَ رَحْمَةً بَعْدَمَا امْتَلأَ جَوْرًا وَظُلْمًا (...) لَنْ أَنْسى هذه اللَّحْظَةَ ما حَيِيتُ . لَمْ أَشْعُرْ بيَدي إلاَّ وَقَدْ أَزَاحَتْ عنّي غِطَاءَ رَأْسِي المليءِ بالصُّلْبانِ ، لأَسْتَقْبِلَ النّورَ الذي أَشْرَقَ فجأةً من عند البابِ . تَأَكَّدْتُ لَحْظَتَهَا من أَنَّ مَرْتا هي أَجْمَلُ امْرَأَةٍ خَلَقَهَا الرّب ... " (ص٢٩٠) . هذا سِحْرُ الجَسَدِ . أَمَّا عن سِحْرِ الرُّوحِ فهْوَ الغِوَايَةُ، عيْنُهَا ،وَقَدْ تَجَلَّتْ في تلك التَّرَاتِيلِ التي تُنْشِدُهَا مرتا، فَتَأْسِرُ القَلْبَ وَالأَلْبَاب . يَصِفُ هيبا سِحْرَ صَوْتِهَا فَيَقُولُ : "يا لصَوْتِهَا الرَّقْراقِ الذي أَتاني صَافيًا من بين طَيَّاتِ السَّحابِ . أَتَاني مُطَيَّبًا بِعَبَقِ شُجَيْرَاتِ الوَرْدِ وَرُوحِ المرُوجِ الخَضْرَاءِ الزّكية (...) كان غِنَاؤُهَا الشَّجيُّ نَادِرَ العُذُوبَةِ .

الأَطْفَالُ الذين كانوا مَعَنَا ، سَكَنُوا لَحْظَةَ غِنَائِهَا تَمَامًا . غَابُوا مَعَ غِنَائِهَا ، فَكَأَنَّهُمْ رَاحُوا على أَجْنِحَةِ النَّغَمَاتِ ، إلَى مَوْضِعٍ بَعِيدٍ (...) أَشْعُرُ بِصَوْتِهَا الخَلاَّبِ يَأْخُذُنِي منّي ، إلَى مَا وَرَاءَ الأَشْيَاءِ كُلِّهَا.

وَيَرِنُّ تَرْجيعُهُ السَّماوي بين قممِ الجِبَالِ البَعيدَةِ ،فَيَسِيلُ قَلْبِي بَيْنَ الضُّلُوعِ ... ياإِلَهي ... " (ص٢٧٢) . أَبَعْدَ هذا الإغْوَاءِ ثَمَّةَ مَا يَفْتِنُ..؟ وَأَنَّى لِهيبا المِسكين أَنْ يُقَاوِمَ "عزازيل "وهوَ المجْبُولُ على العِشْقِ وَالذّوَبَانِ في الآخر ؟ ... لَقَدْ كَانَ طُعْمُ "عزازيل " مُثيرًا وَسِحْرُهُ لاَ يُقَاوَمُ ، وَأَصْبَحَ من خِلاَلِهِ رَغْبَةً جَامِحَةً ، يَقُولُ "فرويد " مُثْبِتًا ذَلِكَ : " فَالأَبَالِسَةُ ، في نَظَرِنَا نحن (علماء التّحليل النفسي) رَغَبَاتٌ شريرَةٌ مُسْتَهْجَنَةٌ ، تَنْبعُ من دَوَافِعَ مَكْبُوحَةٍ ، مَكْبُوتَةٍ ... "[1]* . إذنْ هيبا–من وِجْهَةِ نَظَرِ التَّحليل النَّفسيّ – ضَحِيّةٌ من ضَحَايَا الكَبْتِ وَالحِرْمَان الذي يَعيشُهُ الرُّهْبَانُ المتَزَهّدُونَ عن مُتَعِ الدّنيا ، الذين يَحْيَوْنَ في صِرَاعٍ مُتَوَاتِرٍ بين الأَرْضِ وَالسّمَاءِ ، فَهم يَتُوقُونَ إلى السّماءِ ،لَكِنّ أَطْوَاقَ الأَرْضِ تُكَبِّلُهُمْ، فلاَ في هَا يَهْنَؤُونَ وَلاَ للخُلُودِ مُدْرِكُونَ وَلاَ هُمْ من قُيُودِ عزازيل مُنْفَكُّونَ . وَقَدْ يَدْفَعُ بِهِم الوَضْعُ اليائِسُ إلى التَّفْكِيرِ في حُلُولٍ ، قدْ يَرَوْنَ فيها خَلاَصًا من أَدْرَانِ الجَسَدِ – كما تَصَوّرَ هيبا ، يَوْمًا ، عِنْدَمَا أَرَادَ إِخْصَاءَ نَفْسِهِ ، تَجَنُّبًا لِتِكْرَارِ مُغَامَرَتِهِ مع "أوكتافيا " ، وَقَهْرًا لِشَهَوَاتِ النّفْسِ . إلاّ أَنّه عَدَلَ عن ذلك حين تَذَكَّرَ أَنَّ الرّهْبَنَة تَعْني مُقَاوَمَةَ رَغَباتِ النّفس وَاشْتِهَاءَاتِ البَدَن ، فلاَ يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ رَاهِبًا مَادَامَ مَخْصِيًّا ، بلْ سَيُعْتَبَرُ مُذْنِبًا وَيُطْرَدُ من الكنيسة لأَنَّهُ أَخَلَّ بِقَاعِدَةٍ من قواعد الرّهبنة فيها

---

[1] ينطلق "فرويد" في تعريفه للشّيطان من المجال النّفسي الذي يشتغلُ عليه ،حيث أنّ إبليس بالنّسبة إليه لا يعدو أن يكون غير رغباتٍ مكبو تةٍ تتعلّق بجانب لاوعي الإنسان . وقد عرضَ قصّة الرسّام البافاري "كريستوف هايتزمن" ، التي دارت وقائعها في القرن السّابع عشر ،وادّعى فيها هذا الرسّام أنّه وقّعَ عهدًا مع الشّيطان ،لمْ يتخلّصْ منه إلاّ بمساعدة العذراء المباركة في كنيسة "ماريازل" ،حيث استردَّ عهْده من الشّيطان ،بعد أن تجلّى له على هيئة تنّين مجنّحٍ . وقد أثبت "فرويد" أنّ ما رواه هذا الرسّام هو تهيّؤات ومزاعم . فالشّيطان لا وجودَ له إلاّ في لاوعْيهِ (رغباتُهُ المكبوتةُ) .

– لمزيد التّوسّع، أُنظرْ :

– فرويد(سيغموند) ، **إبليس في التّحليل النّفسي**، مصدر سابق ، ص ٦ .

. فهلْ يُمْكِنُ أنْ نَعْتَبِرَ سُقُوطَ هيبا انتصارًا لعزازيل رمز الشرّ ؟ ... ، وَكَيْفَ تَجَلَّتْ رَمْزِيَة السُّقُوطِ في رواية ""عزازيل " ...؟

٣–ب– رمزيّة السُّقُوطِ : يَعُودُ رَمْزَ السُّقُوطِ (**le symbole de la chute**) ، إلى أسطورة آدم – كما يَزْعَمُ بول ريكور – ، فهو يَقُولُ :" وَلِهذه الأسطُورَةِ وَجْهَانِ بالفعل ،فهي، من جِهَةٍ ، قصّةُ لَحْظَةِ السُّقُوطِ (...) وَلَكِنَّهَا في الوَقْتِ نَفْسهُ قِصّة الإغْوَاءِ التي تَحْتَلُّ فَتْرَةً ، وَرَدْحًا من الزّمن ، وَتُشْرِكُ عَدَدًا من الشّخصياتِ : اللّه الذي يَمْنَعُ ، وَمَوْضُوعُ الإغْوَاءِ ، وَالمَرْأَةُ المَفْتُونَةُ ، وَخُصُوصًا الأَفْعَى التي تُغْري ... "[1] . فَقَدْ ارْتَبَطَ سُقُوطُ الإنْسَان الأَوَّلِ : آدَم العجوز/ الأُنْمُوذَجُ الأَصْليّ: (**archétype**)

بِفِعْلِ الإِغْوَاءِ الذي كَان مَصْدَرُهُ قُوّةَ الشرِّ : الأَفْعَى / عزازيل / إبليس . أيًّا كان مَصْدَر الشَّرِ وَرَمْزه ، فإنَّ نَتيجَتَهُ وَاحِدَةٌ : السُّقُوطُ . وَيُصَنِّفُ "جيلبار دوران " *****، رمز السّقوط أو نسَق السُّقُوط : (**le schème de la chute**) ضمن النّظام النّهاريّ للصّورة:(**le régime diurne de l'image**) ،

وَيَعْتَبِرُ أَنَّ السُّقُوط في جانب من جوَانبه مُرْتَبِطٌ بالعِقابِ (**punition**) ، وهو مَحْفُوفٌ بِمَعَانِي : الخوف وَالرَّهْبَة وَ الانْجِذَابِ وَفِقْدَانِ التّوَازنِ . وَرُمُوزُ السُّقُوطِ تُنَاقِضُ الرُّمُوزَ الارْتِقَائِيّة : (**les symboles ascensionnels**) التي تَقُومُ علَى الصُّعُودِ نَحْوَ السَّماءِ . وَيَسْتَدِلُّ " دوران " عن رَمْزِيَّةِ السُّقُوطِ المُتَكَرِّرِ ، بما تُخْبِرُ عنه الدِّيَانَةُ اليَهُودِيَّةُ ، التي تَزْعَمُ أَنَّ سُقُوطَ آدم تَكَرَّرَ بِسُقُوطِ مَجْمُوعَةٍ من المَلائِكَةِ المُتَمَرِّدِين يَقُودُهُمْ " عزازيل " ، وهم مَوْعُودُونَ بالنَّارِ مَعَ أَتْبَاعِهِمْ من البَشَرِ المَفْتُونِينَ . إذَنْ ، فالسُّقُوطُ مُتَكَرِّرٌ ، وَيَعْنِي ، من خِلاَلِ مَا سَبَقَ ذِكْرُهُ : الاسْتِجَابَةُ لإِغْوَاءِ رَمْزِ الشرِّ والنُّزُول من عُلْوِيَّةِ السَّماءِ إلى سُفْلِيَّةِ الأَرْضِ . وَقَدْ حَدَثَ ذَلِكَ مَعَ هيبا الذي لَمْ يُفْلِحْ في مُقَاوَمَةِ عزازيل مرّتين وَسَقَطَ من عَلْيَائِهِ في مُنَاسَبَتَيْنِ . وَقَدْ رَسَمَ زَيْدَان مَشْهَدَيْن رَمْزِيَّيْن مُعَبِّرَيْن عَنْ حَالَةِ السُّقُوطِ التي عَاشَهَا هيبا مَعَ أوكتافيا و مرتا ، اعْتَمَدَ خِلاَلَهُمَا الوَصْفَ الحِسِّيَّ الذي يُرْبِكُ المُتَقَبِّلَ بِمَا يُثِيرُهُ في النَّفْسِ من شَهْوَانِيَّةٍ جَامِحَةٍ . فَأَثْنَاءَ وَصْفِهِ لِمَا جَرَى مَعَ أوكتافيا يُحَاوِلُ زيدان أَنْ يُبْرِزَ مَعْنَى السُّقُوطِ وَالسُّفْلِيَّةِ ، فَقَدْ كَان هيبا أَثْنَاءَ لِقَائِهِ الجِنْسِيِّ الأَوَّلِ مَفْعُولاً بِهِ ، لاَ يَمْتَلِكُ صِفَةَ الفَاعِلِيَّة ، إِذْ أَنَّ المَشْهَدَ المثِيرَ يَجْعَلُهُ مَرْكُوبًا عَلَيْهِ لاَ رَاكِبًا على غيْرِ ما كَانَ يَتَصَوَّرُ : " مَالَتْ بِوَجْهِهَا ، بلْ بِجِسْمِهَا كلِّه ، ناحِيَّتِي . حتى أَعَدَتْنِي إلى اسْتِلْقَائِي الأَوَّلِ ، بارْتِمَاءَتِهَا المُتَوَهِّجَةِ بالاشْتِيَاقِ . كنْتُ أَظُنُّ قبْلَهَا أَنَّ الرَّجُلَ إذا خلاَ بالمَرْأَةِ ، فَإِنَّهُ يَعْتَلِيهَا . لَكِنَّ الذي جَرَى لَحْظَتَهَا ، هوَ أَنَّهَا اعْتَلَتْنِي (...) لَيْلَتُنَا الأُولَى هذه ... لَيْلَتُنَا ... كانت حَافِلَةً بالشَّهَوَاتِ المحَرَّمَةِ التي أَهْبَطتْ آدم من الجنّةِ ..." (ص٩٠). وَيُصْبِحُ تَأْوِيلُنا لِرَمْزِ السُّقُوطِ أَكْثَرَ وُضوحًا ، حِينَ يَسْتَنِدُ لِرِوَايَةِ الأَحْدَاثِ المتَعَلِّقَةِ بِلِقَاءِ الشَّهْوَةِ المحرَّمَةِ عِنْدَ نُزُولِ الدَّرجِ . فَقَدْ بَدَأَتْ مُغَامَرَةُ الجَسَدِ عِنْدَ أَعْلَى السُّلَمِ ذي الدَّرَجَاتِ العَشْرَةِ، وَتَدرَّجَتْ إلى آخرِ دَرَجَةٍ نُزُولاً ، وَفي ذَلِكَ رَمْزِيَّةٌ شَفَّافَةٌ . فَكَأَنَّ رِحلَةَ الجَسَدِ قَادَتْ "هيبا " من السَّماءِ

---

[1] . ريكور(بول) ، **صراع التّأويلات** ، مصدر سابق ، ص ٣٤٧

إلَى الأَرْضِ ، من عُلْويَّةِ الطُّهْرِ وَالصَّفَاءِ وَالأُلُوهِيَّة إلى العَالَمِ السُّفْلِيِّ بِشُرُورِهِ وَدَنَسِهِ ، من كَوْنٍ مُقَدَّسٍ إلى آخر مُدَنَّسٍ . وَيَبْدُو ذلك من خِلاَلِ المَشْهَدِ الحِوَارِيِّ الذي جَمَعَ هيبا وَعزازيل ، الذي يُصِرُّ على إغْرَاقِ هيبا بارْتِكَابِ المح رَّم أَوَّلاً ، ثمّ بِتَدْوِينِهِ لاَحِقًا :

" – عزازيل ! جِئْتَ ...

– وَمَاذَا تُرِيدُ الآنَ ؟

– أُرِيدُكَ أَنْ تَكْتُبَ يا هيبا . أَكْتُبْ كَأَنَّكَ تَعْتَرِفُ، وَأَكْمِلْ مَا كُنْتَ تَحكِيهِ ، كُلُّهُ ...

أُذْكُرْ مَا جرَى بَيْنكُمَا وَأَنْتُمَا تَنْزِلاَنِ الدّرجَ . (...) سَأَعْتَرِفُ إلى هَذِهِ الرُّقُوق ، و لَنْ أُخْفِي سِرًّا ، لَعَلَّني من بَعْدَ ذَلِكَ أَنْجُو : السُّلَّمُ الوَاصِلُ بين سطح البيتِ وَطَابقهُ الأَعْلَى ، كَانت دَرَجَاتُهُ عَشرةً . كَأنَّهَا على عَدَدِ العُقُولِ السَّمَاوِيَّةِ الوَاصِلَةِ بين اللّه و العَالَمِ (...) عِنْدَ الدَّرجَةِ العُلْيَا ، الْتَصَقَتْ بِي " أوكتافيا " وَأَخَذَتْ شَفَتِي السُّفْلَى بين شَفَتَيْهَا (...) حتّى أوشَكْتُ مع ارْتِجَافة اللَّذة أنْ يُغْمَى عليَّ (...) وهي تَقُولُ لي إنّ تلْكَ ، كانت القُبْلَةُ الأُولى من القُبلاَتِ العَشْرِ التي سَتغْمُرُنِي بِهَا ! بَيْنَمَا أَهْبطُ إلى الدّرجَةِ التَاليةِ ..." (ص١٠١) . هذا المشْهَدُ الوَصْفِيُّ الذي يَعْرِضُهُ هيبا كان في شَكْلِ اعْتِرَافٍ ذي قُوَّةٍ تَطْهِيريَّةٍ :(force purificatrice) . لِذلك اعْتَنَى فيه الوَاصِفُ بِتَفاصِيلِ الموْصُوفَاتِ تَأْمِينًا لِمِصْدَاقِيَّةِ الحِكَايَةِ المطَهِّرَةِ للنَّفْسِ (الاعتراف) ، وَرَغْبَةً في التَّخلّصِ ممَّا يَحُولُ دُونَهُ وَالسّمَاءِ ، وَقَدْ حَدَثَ ذلك فِعْلاً عنْدَمَا فَرَّ هيبا من الإِسْكَنْدرِيّة و قَامَ بِتَعْمِيدِ نَفْسِهِ تَطْهِيرًا للجَسَدِ وَالرُّوحِ ، بما أَنَّ طقْسَ التّعْمِيدَ : (Le Babtême) يُحقِقُ وَظِيفةَ التّعالي : (la fonction transcendante) . وَقِيَامُ هيبا بِتَعْمِيدِ نَفْسِهِ اعْتِرَافٌ ضِمْنِيٌّ بخطايا مَرْحَلَةِ السُّقُوطِ ،التي رَافقَتْ الرِّحْلَةَ الإِسْكَندرِيَّةَ، وسعْيٌ للتَّخلّصِ من وِزْرِها . تِلْكَ الرِّحْلَةُ القَاسِيَةُ التي عَمِلَ هيبا على مَحْوِ آثَارِهَا ، وَاهِبًا نَفْسَهُ للمُتَعَالِي عن الخَطِيئَةِ وَالإِثْمِ ، عَازِمًا على خِدْمَتِهِ وَالانْصِهَارِ في مَلَكُوتِهِ بَقِيَّةَ حَيَاتِهِ . بَيْدَ أَنَّ ذلِكَ لَمْ يَتَحَقَّقْ لهيبا الذي عَاشَ السُّقُوط مرَّةً ثَانية وَكَانت تلكُ قَاسِمَةً ، فقدْ جَعَلَتْهُ يُفَكِّرُ في مُغَادَرَةِ الدّيرِ وَحَيَاةِ الرّهْبَنَةِ بَعْدَ أَنْ شَعُرَ بِفَشَلِهِ نَتِيجَةَ قَلَقِهِ وحَيْرَتِهِ في أمُورٍ دينيّةٍ وَدُنْيَوِيّةٍ عَدِيدَةٍ. وَلَعَلَّ سُقُوطَهُ في تَجْرِبَةِ الجَسَدِ الثَّانية مع مرتا كَانَ أَعْمَق وَأَشَدَّ أَثَرًا ، فهو يَكْشِفُ لَهُ عَجزَهُ عن مُقَاوَمَةِ الشّهوَاتِ المحرّمَةِ ، وَيَفْضحُ تَمَزُّقَهُ بين رُوحٍ مُتَعَالِيَةٍ وَجَسَدٍ مُنْحَطٍّ ، شَهْوَانِيٍّ ، فَانٍ . وَقَدْ كَانت الحَرَكَةُ التي تُهَيِّئُ لِوُقُوعِ الخَطِيئةِ تَنَازُلِيَّةً ، أَيْضًا ، فَكَأَنّ زيدان يُرِيدُ أَن يُؤَكِّدَ عَلى أَنَّ السُّقوطَ يَكُونُ دَوْمًا نَحْوَ الأَسْفَلِ ، لِأَنّهُ مُرْتَبِطٌ بالخَطيئَةِ و العِقَابِ . فالرّاوِي حِينَ يُخْبِرُنَا بِقِصَّتِهِ مع مرتا ، يُؤَكِّدُ على حَرَكَةِ النُّزُولِ التي تَرْتَبِطُ بِفَكِّ قُيودِ الشّهْوَةِ المحرّمَةِ . فالصَّوْمَعَةُ التي يُقِيمُ بها هيبا في الأَعْلَى ، وَهْيَ جُزْءٌ من الدِّيرِ مَرْكَزِ العِبَادَةِ ، أَمَّا الكُوخُ الذي تَسْكُنُهُ مرتا ، فهو عِنْدَ أَسْفَلِ التَلَّةِ ، وهو المكَانُ الذي ارْتَبَطَتْ بِهِ الخَطِيَّةُ ، وَ مَسْرَحُ انْتِهَاكِ الجَسَدِ (السُّقُوطِ) . كَذَلِكَ يُمْكِنُ أَنْ نُؤَوِّلَ هذه الحَرَكَةِ في صِلَتِهَا بِمَيْدَانِ نَشَاطِ عز ازيل الذي هو العَالَمُ السُّفْلِيُّ بَعْدَ أَنْ أُطْرِدَ من العَالَمِ العُلْوِيِّ . يَتَحدَّثُ هيبا عن مُغَامَرَتِهِ مع مرتا ،مُبْرِزًا هذه الحَرَكَةِ، مُسْتَجِيبًا لِنِدَاءِ عزازيل ، قَائِلاً : " بَعْدَ انْتِهَاءِ الصّلَوَاتِ و انْصِرَافِ الزُّوَارِ ، نَزَلْتُ إلى كوخ مرتا (...) كُنت أَشْعُرُ بِضِيقٍ شَدِيدٍ يَجْثُمُ فَوْقَ صَدْرِي ، و

كانت مرتا تَنْظُرُ إلى السُّهول البَعِيدَةِ ، شارِدَة البَالِ . بَعْدَ لَحْظَةِ صَمْتٍ مَدِيدَةٍ ، قَامتْ مرتا فَجْأَةً لِتَجْلِسَ بِجِوَارِي . وَحين وَضَعَتْ كَفَّهَا على كَتِفِي ، تَلَفَّتُّ حَوْلِي خِشْيَةَ أنْ يَكُونَ هُنَاكَ مَنْ يرَانَا . لَمْ يَكُنْ حَوْلَنَا أَحَدٌ (...) من دَاخِلِي انْبَعَثَ صَوْتٌ هَامِسٌ ، يَدْعُونِي لِوَضْعِ يَدِي عَلَى فَخِذِهَا والغِيَابِ مَعَها في سَكْرَةٍ من سَكَرَاتِ العِشْقِ(...)كَان الصَّوْتُ الهَامِسُ ذَاتَهُ،الذي عَرَفْتُ بَعْدَهَا بِأَسَابِيعَ ، أَنَّهُ صَوْتُ عزازيل ..." (ص٣٣٣/٣٣٤). إنَّ رَمْزَ السُّقُوطِ من الرُّمُوزِ الدّينيّةِ التي تَعَلَّقَتْ مُبَاشَرَةً بِعزازيل ، فهو مَصْدَرُهُ مُنْذُ بَدْءِ التَّكْوِينِ ، بَلْ هُوَ سَبَبُ وُجُودِهِ على الأَرْضِ بِأَمْرِ اللّهِ : يَفْتِنُ ، ويغْوِي ، و يُزَيِّنُ الرَّذَائِلَ والمعَاصِي ، وَيَزْرَعُ الشّر في كُلِّ مَكانٍ . وَلَعَلَّ رِوايَة " عزازيل " ليوسف زيدان قَدْ عَبَّرَتْ أَصْدَقَ تَعْبِيرٍ عن مَعْنَى الشّر وَرَمْزِهِ : عزازيل . فَرَاوِيهَا هيبا نَمُوذَجٌ للإنسانِ في كُلِّ الأَزْمَانِ ، يَخُوضُ صِرَاعًا مَرِيرًا بيْنَ الخَيْرِ والشّر ، بَيْنَ اللّه و الشّيطانِ . فتَارَةً يَنْتَصِرُ الخيْرُ ، وَتُشْرِقُ الرُّوحُ ، وَيَنْهَضُ الإِلَهُ الكَامِنُ فِيهِ ، فَيَطْمَحُ إلى الكَمَالِ وَالخُلُودِ . وَطَوْرًا تَرْجَحُ كَفَّةُ الشّرِ ، وَتَنْطَفِئُ أَنْوَارُ الفَضِيلَةِ ويَحِلُّ ظَلاَمُ الدَّنَسِ وَالرَّذائِلِ ، فَيَسْقُطُ الإنْسَان في فَخِّ الشّيطان الفَتَّانِ . وَلَمْ نَجِدْ تَعْلِيلاً مَنْطِقيًا ، في الرّواية ، لارْتِبَاطِ المرأَةِ ب الغِوَايَةِ والشّيطان : فهل أنَّ جمالَها وجاذِبيّتِها هما سببُ اعتِمادِها من طرفِ عزازيل ، وسيلةً لإغْواءِ الرّجُلِ وإثارةِ غرائِزِهِ وحثّهِ على ارتِكابِ المعاصي ؟ .. ، وإنْ أقْرَرْنا بذلك ، فهذا يدُلُّ على أنَّ المرأةَ ، دائمًا ، تكون في موْضِعِ الجاني لا المجْنِيِّ عليهِ ، وفي هذا تَجَنٍّ،ولا نظُنُّ أنَّ عَدالَةَ السّماءِ تُبيحُ ذلك،ألمْ يكنْ النّبيُّ يوسفُ مصْدَرَ الفتْنَةِ والغِوايَةِ لامرأة العزيز ونساءِ فرعوْنَ؟!..

قد يحْمِلُنا تأويلُ رواية "عزازيل" ليوسف زيدان إلى أبْعد من ذلك ، فعزازيل رمزُ الشرِّ ، يبدو كمُحَرِّكِ الدُّمى في المسرحِ (الأراجوز) ،لا نراهُ، إلاَّ أنّنا نُدْرِكُ أثَرَهُ، فهو يَخْتفي في كلِّ شخْصيَّةٍ من شُخصيّاتِهِ التي تُعبِّرُ عنه، وتَنْطِقُ بلسانِهِ . وما يُرْبِكنا حين نَتَقصَّى أثَرَ عزازيل في رواية زيدان ،هو هذه الصِّلَةُ الوثيقَةُ ل ه بالجمالِ ، فقد ارْتَبَطَ فعْلُهُ ،وإنْ كان قبيحًا أحيانًا ، بكلِّ جَميلٍ : (جمال أوكتافيا /سِحْرُ مرتا /عقلُ وجمال هيباتيا /سماحة والد هيبا /إخلاصُ زوجِ أوكتافيا /طيبةُ هيبا...).

فهلْ أنَّ عزازيل رمز الشرِّ يسْكُنُ كلَّ جميلٍ فاتِنٍ ؟ ..أمْ أنّه الجمالُ، نفسه، ؟..وإنْ كان جَمالاً، فلِمَ هو شرٌّ؟ ..، أمْ أنَّ على الإنسانِ أنْ يَتَّقِيَ الشرَّ ، فيَجْتَنِبَ كلَّ جَميلٍ ؟ .. ، أليْسَ الخيرُ جمالاً ، فهل نهجُرُ الخيرَ؟..، أمْ أنّ للخيْر حُدودًا إنْ تجاوزها أصبحَ شرًّا ، كما للجَمالِ مواقِعُ إنْ غيّرَها أصبَحَ قبْحًا ؟؟...

تلك أسئلةٌ يُثيرُها الرّمزُ الدّينيُّ : عزازيل في رواية زيدان ، التي تُحرِّكُ السّواكِنَ وترْفُضُ الرّكودَ وتُغري بتعدّدِ القراءاتِ والتّأويلاتِ .

*الهَوَامِـشُ :

– (*)– زيدان (يوسف) ، "**عزازيل**" ، مصر(القاهرة) ، دار الشّروق ، الطّبعة الثّانية عشرة (٢٠٠٩) .

– (**)– يُقَدِمُ" مُعجم الرّموز " تَعْرِيفًا وَظِيفِيًّا فَنيًّا للتعارُضِ القَائِمِ بَيْنَ رَمْزِيَّةِ الشَّيْطَانِ وَمَاهِيَّةِ الله : "حَيْثُ يَرْمُزُ الشّيطانُ إلى جَميعِ القُوَى التي تُحْدِثُ الاضطِرَاب ، وَ تُظْلِمُ الكَوْنَ ، و تُضْعِفَ الوَعْيَ و تَجْعَلَهُ يَرْتَدُّ نحْوَ اللاَّمَحْدُودِ

و المتَضَادِّ، فهو (الشيطان) مَرْكَزُ الظَّلاَمِ، عَكْسَ اللَّه مَرْكَزُ النّورِ. الشّيطان يَحْتَرِقُ في العالمِ السُّفْلِيِّ وَاللّه يُشِعُّ في السَّمَاءِ ... " .

« Le diable symbolise toutes les forces qui troublent, affaiblissent la conscience et le font régresser vers l'indéterminé et l'ambivalent : centre de nuit, par opposition à dieu, centre du lumière ; l'un brûle dans un monde souterrain ; l'autre brille au ciel … » .

-Chevalier (Jean) ,Gheerbant (Alain) ; '' Dictionnaire des symboles'' **ed. Robert Laffont ; Paris 1982 p .277(diable) .**

– (***)– تُمَثِّلُ قَضِيَةُ حُرِيَّةِ الاخْتِيَارِ بين الخير والشّر أو مبدأ " المدَاولَةِ " كَمَا يَحُدُّهَا أرسطو ، من أهمّ القضايا التي أثَارَتْ جَدَلاً في الفِكْرِ الإنساني ، فقد اعْتَبرتْ الفلسفة الهندية أنَّ : " الشّر الكونيَّ هو أصْلُ الطّبيعة الإنسانيّة ؛ وهو وليدُ التّعلّق بالحياة " و اقْتَرَحَتْ حُلُولاً للتَخلُّصِ من الدَّورة الأبديّة للشرّ (**sâmsara**) . التي تُعَرِّضُ النَّفْسَ للتّناسُخِ بما قَدَّمت **في** حَيَاتِهَا . أمّا الفلسفة اليُونَانية ، فقد تَبَايَنَتْ مواقِفُ فلاسِفتِها في النّظر إلى هذه المسألة التي تُعْتَبَرُ إشكاليّةً ،

فقدْ بَيَّنَ أرسطو أنَّ للإنسان إمكَانيّة "المداولة"، بما أنَّهُ : "يَخْتَارُ بين أنْ يَفْعَلَ الخَيْرَ و بين أنْ يَقُومَ بالرّذيلة ..." ، فأَفْعَالَهُ

إرَادِيَّةٌ تَقُومُ على مَبْدإ التّفكير و الاخْتِيَار ، إذن الخير و الشّر عنده (أرسطو) مُحَدَّدَانِ بِمِيزَةِ العَقْلِ ، وقد سَلَكَ المعْتَزِلَةُ

هذا المسْلَكِ ، إذ يَرَوْنَ أنَّ " العبْدَ خَالِقٌ لِأَفْعَالِهِ خَيْرِهَا وشرّها (...) و الربُّ مُنَزَّهٌ أنْ يُضَافَ إلَيْهِ شَرٌّ وظُلْمٌ ... " ، وقد اخْتَلَفُوا في ذلك مع الأشاعرة ، حيث أنّ إمامهم الغزالي يرى : " أنّ فعل العَبْد (الخير والشّر) وإن كان كَسْبًا لَهُ فلاَ يَخْرُجُ عن كَوْنِهِ مُرَادًا لَهُ ، فلاَ يَجْرِي شيءٌ إلاَّ بِقَضاءِ اللّهِ و قُدْرَتِهِ ..." .

– للتّوسُّعِ في هذه المسْأَلَةِ يُرْجى النَّظَرُ إلى :

– مرحبا (محمد عبد الرّحمان) ؛ "**من الفلسفة اليونانيّة إلى الفلسفة الإسلامية** " ، بيروت / باريس ؛ منشورات بحر المتوّسط و منشورات عويدات ، الطّبعة الثّانية (١٩٨١) ،ص ص ٦٦/ ٦٧ و ص ص ٦٣٦/ ٦٥٤ .

–التّريكي (فتحي) ؛ " **العقل و الحرّية** " ؛ تونس ؛ منشورات تبر الزّمان ، (فيفري ١٩٩٨) ، ص ص ٧٢ /٧٣/ ٧٤ .

–(****)– لقدْ أفْرَدَ " جيرار جنيات " كتابًا مُسْتَقِلاً سَمّاهُ "عتبات " (**seuils**) ، اهْتَمَّ فيه بالمصاحِبَاتِ النَّصِّيَّةِ :

(**les para textes**) ، " التي عَدَّهَا من أُسُسِ اعْتِبَارِ النَّصِّ كِتَابًا " ، وقدْ قَسَّمَ هذه المصَاحِبَاتِ النّصِيّةِ إلى صِنْفَيْنِ :

– المصَاحباتِ النَّصّية الخارجيّة (**les épi textes**) :وهي تَتَعلّقُ بما قِيلَ حَوْلَ الأَثرِ و لَمْ يَشْتَمِلْ عليْهِ فَضَاؤُهُ المادِيُّ (الأَثَرِ) مِثْلَ الحِوَارَات و الشّهاداتِ و المذَكّرَاتِ التي اعْتَنَتْ بالأَثَرِ و مُؤَلِّفِهِ .

– المصَاحبَاتِ النّصيّة الدّاخِلِيّةِ : (**les péri textes**) : وهي التي اهْتَمَمْنَا بها في عَمَلِنَا ، لِأَنَّهَا تَشْمَلُ العَنَاصِرَ المنْتَمِيةَ إلى فضاء الكتاب المطْبُوعِ مثل (العنوان/ التّصدير / الهوامش / الإهداء / العناوين الفرعيّة الدّاخليّة ...).

« Le para texte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre … » p,7.

– للتَوسُّعِ في ما يتَعَلَّقُ بما وَرَدَ ، أنْظُرْ:

-Genette (Gérard) ;Seuils **; Paris ;éd. du Seuil ;1987.**

–(*****)– يَعْتَبِرُ " جيلبار دوران " أَنَّ الصُّوَرَ تَنْتَظِمُ في كوْكَبَات :(**constellations**) تَسْتَقِرُّ بِهَا الرُّمُوزُ ، لذلك قَسَّمَ الصّور الرّمزيّة إلى نِظَامَيْنِ :

– النّظام النّهاريُّ للصوَرَةِ :(**le régime diurne de l'image**) الذي تضمَّنَ في قِسْمِهِ الأَوَّلِ دِرَاسَةً عن أَوْجُهِ الزَّمَنِ :(**les visages du temps**) ،اهتمَّ خِلاَلَهَا "دوران " بِرَمْزِيّةِ نسَقِ السُّقُوطِ :(**schème de la chute**) ، الذيَ تَضَمَّنُ معنى السُّقُوطِ كَعُقُوبَةٍ :(**la chute comme punition**).

–النّظام اللّيلي للصّورةِ : (**le régime nocturne de l'image**) وهو نظام تَغْلُبُ عليه معاني السّكون و الأُلْفَةِ ،

وتَتَحوَّلُ خِلاَلَهُ بَعْض الرموز النّهاريّة إلى مَعَانٍ جَدِيدةٍ تَتَميّزُ باللُّطْفِ و الهُدُوءِ ، فالسُّقُوط يَتَحَوَّلُ إلى نُزُولٍ " **Euphémisation de la chute en descente**

".وقد بيّن "دوران " أنّ :" السُّقُوط يَتَجَلّى كعَلاَمَةٍ للعُقُوبَةِ ، ففي الدّيانة اليهوديّة، سقوط آدم يتَكَرَّرُ بسُقُوطِ الملاَئِكَةِ الأَشْرَارِ (...) هَؤُلاَءِ المتَمرّدُون الذين يَقُودُهُم عزازيل والشّيطان..."

. C**e thème de la chute apparaît comme le signe de la punition (…) . dans la tradition juive**" -

La chute d'Adam se répète dans la chute des mauvais anges (…) ces anges rebelles sont commandés par AZAZEL et Sémiazas… » p.125.

– للتّوسّع أُنْظر :

- Durant (Gilbert) ;les structures anthropologiques de l'imaginaire **; Paris ;ed. Dunod ; 11 edition ;1992.**

الثورة الجزائرية في ديوان الجزائر لـ: سليمان العيسى

أ. ناصر بوصوري/ أستاذ مساعد بالمركز الجامعي النعامة

الملخص: هذه قراءة في ديوان الشاعر السوري الرّاحل "سليمان العيسى" الذي يعتبر شاعر الثورة الجزائرية في القطر السُّوري الشقيق،وأحد أكثر الشعراء في الوطن العربي الكبير متابعة للثورة الجزائرية ،كتب عنها ولها أجمل القصائد،وكان يحمل لها في نفسه كل الحب،وكان إيمانه عظيما بانتصارها يوماً على الظلم والطغيان،تحدّث في قصائده عن أبطالها رجالا ونساءً،وجمعته صداقة بالأديب الجزائري مالك حداد،ولم يتمكن من زيارتها إلا بعد الاستقلال في ذكرى ثورتها المظفرة.وبقي على وفائه وحبه للجزائر وثورتها إلى وفاته . رحمه الله .

الكلمات المفتاحية: الشعر ، الثورة ،الأبطال، الوطن ،الجزائر،التضحية .

بدايةً وفي مستهلِّ حديثي أذكر أبياتا لشاعر الثورة الجزائرية "مفدي زكريا"قبل الولوج في الموضوع الذي اخترته اليوم للحديث عمَّا كتبه شاعر آخر للثورة الجزائرية في بلاد الشام ألا وهو الشاعر "سليمان العيسى"،تقول الأبيات؛وهي من

ديوان "اللهب المقدس":([1])

بلادي التي أعنو. احتساباً . لوجهها		وأحملُ في الأرزاء من أجلها إِصْرا
بلادي التي من ذَوْبِ قلبي نظَمْتها		نشيداً،فغنَّى الكونُ ثوْرَتَها شعرا
فَمَسَتْ بِمَطْلُول الجِرَاحَاتِ رِيشَتِي		فجاءت (رسومي)تُلْهِمُ العقل والفكرا
و واكبْتُ في الأعماقِ ثورةَ أمَّتي		ولا زلتُ حتَّى(أرسمَ)البعثَ والنَّشرا

كانت الثورة الجزائرية مصدر إلهام كثير من الشعراء العالميين والعرب على حد سواء،سواءً ممن جايل هذه الثورة وشهد أحداثها الجسام فكان شاهد عيان على بطولة رجالاتها وشجاعة روادها وتضحيات المجاهدين والشهداء فيها،أو ممن جاء بعدها ونُقلت إليه أحداثُها عبر صفحات الكتب أو ألسنة صانعيها ممن بقوا على قيد الحياة بعد أن اندحر المستدمر الغاشم وانكفأ ،فقد ظلت الشعوب العربية والمسلمة منذ صدمة النكبة في فلسطين تتطلع لثورة تهزُّ النفوس الخانعة وتزرع فيها الأمل وتمدُّها بدم جديد نقي يقتلع جذور الغاصبين ويردُّ للأمة هيبتها التي ضاعت بين غاصب معتدٍ وخانع قانع راض بما أصابه وكأنه قضاء وقدر لا يردُّ .

([1]) مفدي زكريا،اللهب المقدَّس،د ت،د ط،ص ٣١٩،٣١٨.

فجاءت ثورة الجزائر في الفاتح من شهر نوفمبر عام أربعة وخمسين وتسعمائة وألف تلبّي هذه ال رغبة المدفونة وتحقق ذلك الأمل الذي طالما راود الجميع.وكانت انطلاقتها إيذاناً بانطلاق الحناجر تشدو بها والأيادي ترفع لواءها خفَّاقاً في كل شبر من أرض العرب مشرقاً ومغرباً،وسال حبر كثير من أقلام الشعراء العرب من المحيط إلى الخليج ،وتفاعلوا مع الثورة؛ فذكره ا المغاربيون في تونس والمغرب ،وتغنى بها شعراء مصر ومن هؤلاء أحمد عبد المعطي حجازي (١٩٣٥. ....)الذي وسم أحد دواوينه بـ:"أوراس" وكانت من قصائده قصيدة بنفس العنوان "أوراس"وهي قصيدة تقع في اثنتين وثلاثين صفحة من صفحات الديوان،ويبلغ عدد سطورها ثلاثمائة وسبعين س طراً([١]) ولم ينسها أهل الخليج والعراق، وكان لشعراء القطر السوري الشقيق كلمتهم فيها وكان سليمان العيسى واحداً من شعراء الشام الذين واكبوا ثورة الجزائر منذ رصاصتها الأولى في عقد الخمسينيات من القرن الماضي ولعل سليمان العيسى أبرز تلك الأصوات التي استمرت في مؤا زرة الجزائر بقلمه وشعره حتى بعد استقلال الجزائر واسترداد حريتها المسلوبة وأرضها المغصوبة،فقد كان «بحق نموذجاً للشاعر الملتحم بقضايا أمته..الممتزج بها إيماناً وعملاً..فكان يبعث في الجماهير حماس الوَحدة..والنهوض العربي القادم..»([٢])وهو الذي لم ير الجزائر ولم يزرها إلا في بداية سبعينيات القرن العشرين في احتفالية بعيد الثورة دعت إليه الجزائرُ كُلَّ الشُّعراء الذين دعموا ثورتها ورفعوا لواء قضيتها ؛ و بذلك كان سليمان العيسى لساناً من ألسنة الثورة الجزائرية بل سيفاً من أسيافها البتَّارة،قال فأبدع وناصر قضية الجزائريين والأحرار في ذلك الزمن.

هذه الثورة التي أبدعتها الجزائر على غير نمط سابق أو أسلوب من أساليب التحرر المعروفة عبر التاريخ جعل أحدهم يقول: " إذا كانت مكة قبلة المسلمين وروما قبلة المسيحيين فإن الجزائر قبلة الثوَّار "(هذه المقولة للزعيم الثوري الغيني **Amílcar Lopes da Costa Cabral** ١٩٢٤/١٩٧٣م أحد رموز الكفاح التحرري في إفريقيا .)

ولعل ما فعله شاعرنا لم يكن سوى نوع من الالتزام فقد ركب شعره الثورة سفيناً للوصول إلى الانعتاق والحرية والغد المشرق فكانت كلماته رصاصاً ينثال على رؤوس الغاصبين ودعماً معنويا للأحرار من المجاهدين في ساح الوغى.

هذا الالتزام الذي يعتبر حديثا في الخطاب الأدبي عموما والخطاب الشعري على وجه الخصوص ،و «لقد نشأت فكرة الالتزام إذن في العصور الحديثة نتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التي يعيشها وإدراكِه لخطورة الدَّوْر الذي يقوم به إزاء هذه المشاكل»([٣])

ولما كانت الثورة الجزائرية قضية العرب الأولى آنذاك ،فقد سايرها الخطاب الشعري العربي وأَمَدَّها بجذوة البقاء ،وزاد من سُعَارِها وشدَّة أوارها فكانت نوراً تستضيء به الشعوب وتستنير سبيل حريتها و انعتا قها،وكانت في الآن ذاته ناراً تحرق الغاصب الظا لم الذي نهب الخيرات وغصب الأرض واستعبد أحرارها فيها.

---

(١)ـ أحمد أبوحاقة،الالتزام في الشعر العربي،دار العلم للملايين،بيروت،ط١، ١٩٧٩م.

(٢) ـ أحمد جابر عفيف،سليمان العيسى اللَّهب الشاعر (سليمان العيسى ٨٠عاماً من الحلم والأمل)،الرَّائي للنشر،ط١، ٢٠٠٠م،سوريا،ص١٤٥.

(٣) ـ المرجع السابق.

ديوان الجزائر للشاعر:سليمان العيسى

١٩٥٤.١٩٨٤م

يقع "ديوان الجزائر"للشاعر العربي السوري سليمان العيسى في مائتين وإحدى وتسعين صفحة من القطع المتوسط ويغطي المسافة الزمنية التي تمتد ما بين عامي أربعة وخمسين وتسعمائة وألف و أربعة وثمانين وتسعمائة وألف (١٩٥٤ . ١٩٨٤م) ،ويضم بين دفتيه ثماناً وأربعين قصيدة تنوعت بين شعر عمودي وشعر التفعيلة (الشعر الحر) تراوح حجمها بين الطول والقصر.

كتب مقدمة الديوان وزير الثقافة والاتصال الجزائري الأسبق والسفير الحالي السيد :حمراوي حبيب شوقي ،تلت المقدمة كلمة قصيرة بقلم الدكتورة :ملك أبيض زوج الشاعر والمترجمة المعروفة مقدِّمَةً ديوان زوجها للقارئ ورأت أن أحسن ما يمكن أن يقدم به هذا الديوان هو ذلك المقال الذي كتبه الشاعر سليمان العيسى نفسه وألقاه ذات صيف من عام اثنين وثمانين وتسعمائة وألف ،في قاعة "الموقار" بالعاصمة الجزائرية ،إثر دعوة تلقاها من الجزائر ؛وقد احتل هذا المقال حوالي تسع عشرة صفحة من صفحات الديوان ،تكلم خلالها الشاعر عن مسيرته ومسايرته للثورة الجزائرية منذ لحظة الميلاد وحتى استقلال البلاد، معبرا عن حبه الشديد للجزائر وذكرياته عن ثورتها وعن أول مرة يذكر فيها الجزائر في شعره وهو بين جدران السجن رفقة لاجئ فلسطيني وكان ذلك قبل اندلاع ثورة التحرير الجزائرية ،ولا ينسى الحديث عن المهرجان الذي نظمته الأحزاب و الهيئات السورية لنصرة الجزائر وثورتها في منتصف تموز ١٩٥٤م حيث ألقى قصيدة له في ذلك المهرجان الضخم بعنوان: "ميلاد شعب" وهي قصيدة أَحَبَّها وبقي يحبها حتى كأنه لم يقل غيرها في الجزائر وثورتها على حد تعبيره، وتتوالى منذ تلك اللحظة قصائده في ثورة الجزائر وكأني به ناطق رسمي باسم ثوار الجزائر وثورتها ،واستمر لسانه يشدو بألحان تمجد الجزائر وتذكر أبطالها حتى بعد استقلال البلاد واسترجاع سيادتها على كل ترابها.

ومما يذكره الشاعر في مقدمة الديوان تلك الذكريات التي جمعته بالكاتب الجزائري مالك حداد حين استضافه ببيته ،وقام رفقة زوجته ملك أبيض بترجمة كتابه الذي أهداه إلى العربية ويذكر شعور صديقه مالك وحزنه على استعارة لسان المستعمر للتعبير به ،وتنقل لنا زوجه تلك الحادثة قائلة:ويعتذر مالك لصديقه:

. لا تلمني يا صديقي إذا لم يطربك نشيدي .

. لقد شاء لي الاستعمار أن أحمل اللَّكْنة في لساني ،لو كنت أعرف الغناء لتكلمت العربية.([1])

لقد كانت قناعة سليما ن العيسى كبيرة بانتصار الثورة الجزائرية، ويذكر في مقدمة الديوان ذلك الحديث الذي دار بينه وبين أحد مواطنيه كان يزاول دراسته بفرنسا حيث نال بها درجة الدكتوراه،وبعد عودته إلى سوريا استضافه الشاعر في بيته الصغير ليدور بينهما حديث عن ثورة الجزائر ،وكان ذلك الش اب يرى أن انتصار الثورة على القوة العاتية التي يقف

([1]) ـ سليمان العيسى،ديوان الجزائر ١٩٥٤م ـ١٩٨٤م،دار أطفالنا للنشر والتوزيع،الجزائر، ط١، ص ٢٢.

وراءها . مدعماً . الحلف الأطلسي بترسانته أمر مستحيل ،ولكن الشاعر يقف مصرا على انتصار الثورة ،ويصل به الأمر إلى حد المراهنة على راتبه الذي لا يملك غيرَه . ويأتي الاستقلال في الخامس من يونيو ١٩٦٢م ،ويشرع يومها شاعرنا في كتابة قصيدته عن ذلك اليوم التاريخي في سبع صفحات ،يقول فيها:([1])

آلاف الأقدام الصلبة.

موسيقا واعية عذبة

موسيقا تنسجها تربة

عُجنت بوميض الأحداق

بالحرقة بالدمع الباقي

بدم يخضرُّ كأوراق

كمجيء ربيع سبَّاق

يتشوَّف عبر الآفاق

ميلاد اليوم الموعود

بدْء التاريخ الموؤود

ميلاد ينابيعي الثرَّة

ميلاد جزائري الحرة

و تُترجم القصيدة إلى اللغة الفرنسية ويقوم مالك حداد بنشرها ،ليطلع عليها إخوة له في الجزائر ممَنْ حرِموا تعلم لغتهم ،ويريد شاعرنا أن يجعل من ثورة الجزائر مثلا ينبغي أن يحتذي به إخوتنا في فلسطين ال سليبة فليل الاستعمار مهما طال فإن شمس الحرية والاستقلال لا شك ستشرق يوما ما وثورة الجزائر هي الدرس والمثل.

وتنطلق قريحة سليمان العيسى منذ انطلاق ثورة الجزائر بقصائد تنبئ عن قامة شعرية عظيمة ويبدأ الديوان بما أسماه النشيد الخامس من "شاعر بين الجدران" موسومة بـ: "شاعر ولاجئ " ومن داخل سجن يحدثنا فيها عن ما يراوده من أحلام متنقلا بين دمشق والرافدين والجزائرقائلا:([2])

لو تنطق الجدران الثّخان		لحدَّثَتْك حديث شاعر
مُلْقًى علَى خَشَب النَّظارة		في عُبابِ الحُلْمِ سَادِر

([1]) الديوان،ص٢٨.

([2]) الديوان،ص٣٥.

هو في دمشق ..تارةً		في الرافدين وفي الجزائر

وكما تنقله أحلامه إلى هذه الأمكنة المتباعدة واقعا المترابطة وجدانا ومشاعر بما تعانيه من آلام وما يراودها من أحلام، فإن الغد المشرق يبقى حلمه الأكبر ويقينه الذي لا يتزعزع وفي ذلك يقول:([1])

لا لن أقطِّب حاجبي،		ولا أنا بالفجر كافر
إنَّ الغد العربي يـا		حوراءُ مثل الصبح سافر
غدُ أمَّتي . رغم النَّظارة .		واسعٌ كالكون ساحر

أما ثاني القصائد في ديوان الجزائر فهي مهداة إلى ثوار الجزائر ،موسومة بـ :"ميلاد شعب "،وهي قصيدة من شعر التفعيلة تنوعت قوافيها وتألفت من ثلاثة عشر مقطعا ؛منها مقطعان تألفا من أربعة عشر بيتا والبقية من سبعة أبيات؛تنوعت قوافيها مما أتاح للشاعر البوح بمختلف الأحاسيس التي تختلج في صدره فهو يخبر عن عدم زيارته لأرض الجزائر ويأسف أنه لم يكن خلف صخورها السُّمْر صدراً وجراحا،فهاهو يقول:

لم أزرها ..هذه الأرض التي تسقي الصَّبَاحَا([2])

بدمي، لم أنْضُ كي يولد تاريخي السِّلاحا

لم أكن خلف الصخور السمر صدرا وجراحا

ويمضي سليمان العيسى مفتخرا بالثورة الجزائرية مبرزاً مكانتها في وجدانه و وجدان كل عربي ،فاسمع إليه يقول:([3])

ثَوْرَةٌ تَمْسَحُ بالأكباد في سُوح الفداء

عن بلادي دَنَسَ البَغْي،ورِجْسَ الدُّخلاء

في عروقي أنتِ،في آهاتنا،في كل خاطر

يادويَّ الصيحة الحمراء في قلب الجزائر!

ويعرج شاعرنا على التاريخ ويذكر بعروبة الجزائر العريقة التي اِدَّعَتْ فرنسا أنها قطعة من فرنسا وأنها سليلة عقبة بن نافع العربي الفاتح وطارق بن زياد القائد البربري المسلم الذي فتح بلاد الأندلس ،يقول:([4])

أرضنا نُهْبى،يجر اللِّصُّ مَزْهُوَ الذُّيُولِ

([1]) الديوان،ص٣٦.
([2])الديوان،ص ٣٩.
([3])الديوان،ص٣٩.
([4])الديوان،ص٤١ .

فَوْقَها ،فهي له ياشرعة التاريخ زولي

من تُرابِ "الغُولِ"صِيغَتْ فهي عَجْمَاءُ الأُصُولِ

"عقبةٌ"و"ابْنُ زِيَادِ"وانْطِلاقاتُ الخُيُولِ

والحضاراتُ،وإرْثُ الدَّهْرِ يُمْحَى بِقَتِيلِ

وحدة الأرض العربية في شعر العيسى:

كثيرا ما يشير الشاعر سليمان العيسى في معرض حديثه عن ثورة الجزائر إلى أماكن في الوطن العربي الكبير عامة ،وفي الشّام على وجه التحديد معبِّراً عن وحدة التراب العربي ومن خلاله وحدة المصير والمشاركة الوجدانية للعرب ،ففي القصيدة المذكورة آنفا يذكر تونس ومراكش والشام ،وفي ذلك يقول:([1])

سر معي فوق الدُّرُوبِ الحُمْرِ نَسْتَهْدِ الأضاحي

يلتقي المشرقُ والمغربُ فيها بالصَّبَاحِ

في ثرى تونس،في مراكش،عبر البِطَـاح

والصحاري الجردِ،كَمْ نَسْرٍ تردَّى وجناح

حَنَتِ الشَّام تَشُدُّ الجرح منه بالجراح

أيُّهَا السَّاقُون في "الأوراس"ساحات الكفاح

بدماكم أَوْرَقَ الفجرُ على حدِّ السلاح

وفي قصيدته" اللواء والأوراس"يُلَمِّحُ إلى مهد طفولته دون أن يذكرها صراحةً ولكنه يذكر الجزائر باللَّفْظ الصريح ويشير إلى الخليج أرض الرسالة الخاتمة.يقول:([2])

وأراك يا مَهْدَ الصِّبا		ضحكات جنَّاتِ رِطاب
إنِّا على شفةِ الوُجود		قصيدةٌ نَشْوَى ،وشاعِرْ
ورصاصةٌ تَلِدُ الضِّياءَ		بأرضنا،وزئير ثائرْ
إنَّا على قمم العرائس		ألفُ فَجْرٍ في الجزائرْ
وعلى الخليج جباهُنا		السَّمْراءُ تَعْبَقُ بالبَشائرْ
إنَّا على أرض الرسالة		موكبٌ للخُلد هادرْ

([1])نفس الصفحة.

([2]) الديوان،ص٤٧.

وعبر صفحات الديوان يذكر الكثير من الجغرافية الجزائرية فيذكر المدن الجزائرية التي شهدت أحداثاً جساما إبَّان الاحتلال البغيض لأرضنا،فهاهو في قصيدته"طليعة الأ لم" يذكر "قالمة" التي شهدت مجازر الثامن (٨) عام خمسة وأربعين وتسعمائة وألف ميلادية ١٩٤٥

و"وهران"و"الأوراس"،يقول عن مجازر "قالمة" وأخواتها من مدن الجزائر:([1])

ويداً تُلوِّحُ بالقيود

بالنار،تُسْكِتُ كلَّ نأْمَهْ

مجهولة ويحسُّ قبضتها تحزُّ وريدهُ

مجهولةً،وتكادُ أن تأتيَ عليه ..تبيدهُ

ماكان قد سمع اسم "غلمة"

ماكان يعرف يا صديقي أنَّ مذبحةً رهيبة

في الضفة الأخرى من الصحراء تَجْتَثُّ العُروبة

ماكان قد عرف الجزائر

ودماً طريًّا في المقابر

ويقول في أبيات أخرى بعد هذه:

ماكنتُ ياوهرانُ حين بدأتُ دربي

وحملتُ للميدان بُرْكاني:

قيثاري،وحبيَّ

ماكنتُ أعرفُ عن رفاقي ،

عن غضبة "الأوراس"

عن دمنا المراق

شيئا أنير به ظلامي

أسْقي بروعته أناشيدي،وأحلامي،وجامي

شيئا يشُدُّ على يديًّا

شيئاً يهُزُّ القبرَ فيّا

([1])الديوان،ص١١٩، ١٢٠.

ليقول لي:مازلتَ حيًّا..

ومضيتُ يا وهران أسألُ عن سمائي،

عن نجومي ،

عن قبر تاريخي العظيم

عن أهلي المتمزقين ،كأنهم بدد الغيوم

أو كالرميم من العظام تكدَّستْ فوق الرميم

في الأبيات السابقة يوظف الشاعر التاريخ بالإشارة إلى ما يحدث في أرض الجزائر من تقتيل للجزائريين فوق كل شبر من ترابها ويشير إلى تمزُّق العرب ومعاناتهم من الاحتلال بعدما كانوا أمة واحدة لها تاريخ عظيم ظل الشاعر متسائلاً عنه بحرقة،ومع ذلك يحمل الأمل في الغد المشرق الذي تُشعله الثورة لتثبت أنَّ الإنسان العربي مازال حيًّا وبإمكانه أن يستردَّ حقه السليب ،وعن ذلك يقول:([1])

ماكنت أعرف عن جبالي

نبأ احتراقك ياليالي

بشواظِ ثورتنا التي تتفجَّر

مثل الحياة من الرِّممْ

مثل الربيع من العدمْ

بلهيب ثورتنا التي لاتُقهرُ

وعلى انتفاض طليعة الألم المكفَّن في المقابرْ

وتمرُّدِ الدَّمع الذي ملَّ البكاء..بلا محاجرْ

وعلى هدير من عُمَانَ،

من اللِّواء ،من الجزائرْ

من أرضنا الظمأى إلى الخيط المضيء،

إلى البشائرْ

إلى أن يقول آملاً في غد مشرق تنيره شمس الحرية:([2])

([1])الديوان،ص١٢٠، ١٢١.
([2])الديوان،ص١٢١.

أطلقْتُ لحني في الطريق

أملاً..كشلاَّلِ الشروق

أملاً يشُدُّ على يديَّا

أملاً يهزُّ القبر فيَّا

ليقول لي:ما زلْتَ حيَّا

ليصيح بــي:

ما زلْتَ حيَّا..

وعندما احتفلت سوريا ومصر بمولد الجمهورية العربية المتحدة ،ألقى سليمان العيسى قصيدة في مهرجان كبير نظمه نادي الضباط بمدينة"حلب" في السابع من شباط (فبراير)عام ١٩٥٨م.ضمنها فرحته بهذا المولود الجديد وأمله أن تكون بداية الانطلاق نحو وَحْدة عربية تضم بلاد العرب من المحيط إلى الخليج تحت راية واحدة تدفع العدوان وتندفع نحو تحقيق آمالها وآمال شعوبها،ويجعل من الوحدة ميلادا له:([1])

لا تلُمني،فلن أعُدَّ حياتي		في دروب الضياع والذُّلِّ شيَّا
منذُ يومين قد وُجِدْتُ،فعمري		يوم أعلَنْتُ مولدي العربيَّا

هذه الوَحدة التي يراها:

ياليالي الضَّياع،والقيد،زولي		نحن باقون وَحدةً لن تزولا
وَحدةً تُلهم الكواكبَ مسراها،		وتمشي في القَفْر ظلاً ظليلا
وحدةً،في السَّماء والأرض منها		لَهَبٌ يغسلُ الأذى والدَّخيلا
وحدةً..تَفْجُرُالينابيع في الكون		فُراتاً يسقي العِطاش ونيلا
وحدةً..تجمع المشرَّد بالأهل،		عِناقاً بعد الفراق طويلا

مالك حداد في شعر سليمان العيسى:

تمتد علاقة شاعرنا بالكاتب والشاعر الجزائري مالك حداد إلى الأيام التي زار فيها مالك حداد في بيته المتواضع على ما تذكر زوجة الشاعر الدكتورة ملك أبيض في مقدمة الديوان؛ فقد كان مالك حداد يزور بلدان المشرق العربي موفدا من

([1]) الديوان،ص٥١، ٥٢.

قبل فرنسا ،وأثناء رحلته تلك التقى الأديبان وتعارفا ونشأت بينهما علاقة صداقة حميمة امتدت إلى وفاة مالك حداد،وقد خصّه شاعرنا بقصيدة موسومة بـ:"المنفى المرير"يتحدث فيها عن الأديب مالك حداد الذي كان يكتب أدبه باللغة الفرنسية وكثيرا ما كان يردّدُ بألم :"اللغة الفرنسية هي منفاي الذي قُدِّر لي أن أعيش فيه"ونرى سليمان العيسى يتحدث عن مأساته حيث يقول:([1])

في لهاة النَّسْر غُصَّةْ

في حنايا البلبل المطعون غصَّةْ

لا تُثرها..لا تردّدْها عليَّا..

إنَّها في شفتيَّا

منذ فتحت على المحنة هُدبي

مذ حملت اللهب المجنون في أعماق قلبي.

يا صديقي..

أنا أدري أيَّ مأساة رهيبة!

غرَّبت لحنك عنِّي،فهو آهات خصيبةْ

أيُّها النَّسْر المهيضُ

إنَّه المنفى البغيضُ

ومع كل هذا فإن الأمل باقٍ،وما دامت الجذور عربية فإن حرف مالك حدَّاد لن يكون سوى صوت من أصوات الثورة الجزائرية وناطقا باسمها تصبُّه نشيداً عربياً مهما كان حرفه فرنسياً؛وفي هذا يعلن سليمان العيسى:([2])

لا تُثِرْها..إنَّ أبطال الجزائر

باللَّظى يمحونها،بالدَّم،أبطالُ الجزائر..

عبثاً..يُقصيك عن أهلك سورٌ

شادهُ الظُّلمُ،وحرفٌ هو منفاك المريرُ

لُغة الثَّورة صبَّتْك نشيداً عربيًّا

شعَّ في العينين تصميماً و وَقَداً في المحيَّا..

لغة الثورة..فاملأ مسمع الزَّهْوِ دويًّا

([1]) الديوان،ص٧٩.
([2]) الديوان،ص ٧٩، ٨٠.

أنت حيٌّ..ماتمطَّى الفجرُ في (الأوراس)حيًّا..

وممَّا يؤكد المكانة الخاصة للأديب "مالك حداد" عند الشاعر سليمان العيسى تلك الجمل التي يوظفها هذا الأخير في بعض عناوين ديوانه هذا ؛فنراه يستعير جملا من مقدمة ديوان "الشقاء في خطر " ل:مالك حداد يوظفها تحت عناو ين قصائده كما فعل في "صانعو الأغاني"و"الربيع البِكر"بل أكثر من ذلك فإن سليمان العيسى يهدي إحدى قصائد "ديوان الجزائر" الموسومة ب:"صلاة لأرض الثورة"إلى صديقه مالك حداد الذي اختار الثورة. على حدِّ تعبيره. وفي "طفولة شاعر" يتحدث عن ابنة الأديب مالك حداد "صفية " ويذكرها بالاسم وقد كانت حينها صبية،فاسمعه يقول:([1]).

لم أقل شيئاً،ويغلي في عروقي ألف لحنٍ

أبداً يأكلني..يعتصر الرَّاحة مني..

لم أشأ أن ألمس النَّار بأبياتي الشَّجيَّةْ

لم أشأ أن أطفئ البسمةَ في ثغر"صفية"

أبطال الثورة في ديوان الجزائر:

كان لأبطال ثورة الجزائر نصيب من الذكر في أشعار سليمان العيسى رجالاً ونساءً فهو لا يفتأ يذكر ما ارتبط بهؤلاء الأبطال من أحداث،ويصوِّر ما عانوه من قهر وحرمان في وطنهم،وما يظهرونه من صبر وجلَد وتحدٍّ وإصرار؛فهاهو في قصيدة "وتتابع المطر"يذكر لقاءه بحلب مع ممثل جبهة التحرير ال وطنية في صباح الثالث من حزيران .يونيو ١٩٦١م. ويلمح الشموخ في منظره ويقرع سمعه منه تلك النبرة القوية التي تخفي وراءها عزيمة أبناء الثورة الجزائرية،يقول واصفاً ذلك:([2])

ولمحت لألأة ابتسامهْ

كندى غمامهْ

كشموخ هامهْ

وانساب صوت الثائر العربي في سمعي هديراَ

تُخفيه أودية سحيقه

وهبته رهبته العميقه

وتدحرجت نبراته ناراً بأعصابي ونوراً

[1] الديوان،ص٩٥.

([2]) الديوان،ص١٣١.

أما الشهيد الرمز زيغود يوسف فيخصُّه بقصيدة جميلة تحكي قصَّة استشهاده ويصوِّرُ من خلالها حقد فرنسا على هؤلاء الأبطال الذين قارعوها في المدن والجبال وأَقَضُّوا مضجع قادتها وبثوُّا الرعب في نفوسهم بما قاموا به من أعمال وبطولات إلى درجة أن تقوم فرنسا الاستعمارية بإفراغ الرشاشات في جسد زيغود يوسف بعدما فارق الحياة بساعات،ويتعرض الشاعر بالحديث عن استشهاد القائد البطل"زيغود يوسف" وفي ذلك يقول:([1])

صمتٌ على الوادي،يروِّعُ الوادي

وسحابة من لوعة،وحـداد

أرسى على الهضبات ريش نسورها

وتمزقت من بعد طول جِلاد

هدأ الوميض ..فلا أنينُ شظية

يُصْمي،ولا تكبيرة استشهادِ

إلى أن يقول في نفس القصيدة([2])

كثُرت هناك كتائب الجلاَّدِ

حشدَ الألوفَ..يكادُ يَعْتَقِدُ الحَصَى

والرِّيحَ ثُوَّاراً..وحرجَ الوادي

حشد..لقاءُ"سيد أحمد"(*)

رُعْ‍بٌ يشُلُّ النَّبْضَ في الأكباد

رُعْبٌ يسمِّر بالمدرعة الخطى

فمدافع السقَّاح كالأوتاد

وتُجنُّ من حنقٍ،فتُمطِر موتها

حيناً بلا هدفٍ،بغير رشادِ

ولايُنهي قصيده حتى يهزأ من القائد الفرنسي،ويبيِّن خوفه وجبنه حتى من جثَّةٍ هامدةٍ غادرتها الحياة فهاهو يقول:([3])

وتردَّدَ "الزحف المبيدُ"أيقْحمُ الصَّمت الرهيبا

([1])الديوان،ص١٥٧.

([2]) الديوان،ص١٥٧.

*سيد أحمد هو اللقب الذي عرف به زيغود يوسف بين رفاقه.

([3]) الديوان،ص١٦٠.

أيُجازفُ"البطل"المغيرُ..

فيهبِطُ الوادي دبيبا؟

كم لقَّنتْهُ صخرةٌ ربضت على السَّفْحِ العبرْ!

كم يستهين"المارقون"بكل مايُسمَّى خطر!

إلى أن يقول في نفس الصفحة:

أقْدمْ..

سراياك المغيرةُ آمنةْ

أقدمْ..

مرابضنا صخورٌ ساكنةْ

أقدِمْ على الجثثِ الصَّواتِ..

أيُّها"الزَّحفُ المظفَّرْ"!

أقدْمْ.."فسيدَ أحمدٍ"

جَسَدٌ،كما تهوى،

مُعفَّرْ..

ونكتفي من هذه القصيدة بهذه الأبيات رغم أنها تأريخ لحياة الرجل تشير حتى إلى مهنة الحدادة التي مارسها الشهيد البطل قبل انضمامه إلى صفوف جيش التحرير الوطني وإلى ما حدث بعد استشهاده وكيف تصرف الجيش الفرنسي بجبن ونذالة مع جثة الشهيد..

ولم يغفل الشاعر سليمان العيسى رجال السياسة من أبناء الجزائر؛ فقد كان لهم هم أيضاً حضورٌ في شعره فقصيدته الموسومة:بـ:الرسالة التاسعة من ديوان "رسائل مورقة" يهديها إلى البطل السجين أحمد بن بلة في سجنه في الرابع من تموز/جويلية عام ستين تسعمائة وألف معبِّراً من خلالها عن تضامنه معه وتضامن كل العرب معه وفي القصيدة يقول:([1])

قلبي معك..

قلب العروبة كلُّها

في سجنك الداجي معكْ

ياعارفاً بين الحديد،

([1]) الديوان،ص١٦٩.

من الرُّجولة موضعك

ياصامتاً..روَّعْت مَنْ

حشَدَ اللَّظى ليُروِّعك

يا نابضاً في كلِّ أُفْ

قٍ ثائر..قلبي معك

ولئن كان شاعرُنا قد ذكر الرجال من أبطال الثورة الجزائرية،فإنه لم ينس الحرائر من بطلات الجزائر ولا يخفى على أحدكم ذكرت "جميلات" الجزائر في الشعر العربي مشرقاً ومغرباً ،ولا يخفى شعر بدر شاكر السَّيَّاب ونزار قباني في "جميلة بوحيرد"رمز حرائر الجزائر،ولم يشذَّ سليمان العيسى عن هؤلاء فذكر في شعره "جميلة بوحيرد"التي قال فيها الناقد العربي الراحل عزالدين إسماعيل : «استطاع الشاعر المعاصر أن يجعل من شخصية جميلة بوحيرد شخصيةً أُسطوريةً »([1]) ويذكر"جميلة بوباشة" فهاهو في قصيدته "الطريق" التي ألقاها بالدار البيضاء بالمغرب الشقيق أثناء انعقاد المؤتمر الثاني للاتحاد الوطني للقوى الشعبية،بتاريخ السابع والعشرين من آيار /مايو عام اثنين وستِّين وتسعمائة وألف للميلاد يذكر البطلة الجزائرية "جميلة بوحيرد"حيث يقول:([2])

ويرتمي صوت،نديٌّ رقيق

على يدي،أشربه كالرحيقْ.

ثائرةٌ سمراءْ

من بلد الفداءْ

تسأل عن موضعها في الزِّحامْ

في الموكب الماضي..

يشقُّ الظلامْ.

أختاه!في عينيك عاش النهارْ

"بوحيرد"في الأفق نورٌ ونارْ

يا ألف نجمٍ

في الصَّباح النَّدي

([1]) عزالدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار الثقافة ،بيروت، ص ٢١٧.
([2]) الديوان،ص١٩٣.

قافلة النَّصر به تهتدي

يازهوة الأمس.

وعُرْس الغد..

يا أُخْتُ،هذي درْبنا،لامناصْ.

يا أُخْتُ أهلاً باللَّظى،والرَّصاصْ

الوحدةُ الكبرى

طريق الخلاصْ

وإلى "جميلة بوباشة" أهدى شاعرنا قصيدته الموسومة بـ:الرسالة الثالثة عشرة وهي مؤلفة من خمسة مقاطع ؛كل مقطع منها من خمسة أبيات ،ومطلعها([1])

تباركْتِ أرض البطولات التي لا تتْعبُ

تلهثُ من ورائها الدُّروب،وهي تَضرِبُ

إلى أن يقول:

لك السَّنا،والمجدُ،ياجزائر العربْ!

يابقْعةً بالمعجزات تُربُها اختضبْ

وفي البطلة "جميلة بوباشة" يقول:([2])

قدِّيسة جديدةٌ في قبضة العذابْ

يزهو بها لواؤك المركوز في السَّحابْ

قدِّيسةٌ جديدةٌ..للسجن،للذئابْ

تُطْعم نار الساحة الحياةَ والشَّبابْ

ناديْتِ ياأرضَ الفداءِ..فالدَّمُ الجوابْ

• • •

ويقذفُ الأثير لي بقية الخبرْ

([1]) الديوان،ص١٧٣.
([2])الديوان،ص١٧٣.

للنَّار "بوباشا"جزاءَ الصَّمْت للشَّرْ

للَمسات..السِّلْك حتَّى يشْهق الحجرْ

للموْت إن ظلَّتْ تَحدَّى الموت والقدرْ

ياللصُّمود..فوق ما تعوَّد الظفرْ!

هكذا غنّى شاعرنا سليمان العيسى في شعره الجزائر أرضاً ورجالاً وحرائر ؛غنَّاها بحب وإجلال لأنه كان يؤمن إيماناً لا يتطرق إليه شك أن الجزائر ستعود إلى عروبتها وتنتصر بقوة رجالها ونسائها على جبروت وطغيان المستعمر الغاشم الذي جثم طويلاً على صدر الجزائر العربية المسلمة وأرادها منسلخةً عن هويتها وكيانها،إلا أنها وبعد قرن وربع قرن عادت إلى الأرض والهوية واللُّغة والوجود.ويبقى سليمان العيسى شاهداً على أحداث جسام في تاريخ أمته ،يسجل شعرُه كلَّ ذلك بأسلوب جميل ولغة راقية قوية فقد « وقف سليمان العيسى موقف الراصد لأحداث أمتنا وفوراتها،فلو جمعنا دواوينه لوجدنا فيها تاريخاً شعرياً لثورات أمتنا الناهضة ونضال شعبنا الرائع ..وتحديات أمانينا لبؤس العالم ومطامع الذئاب .إن الإيمان العميق..الإيمان الصوفي..الإيمان المتفائل هو أول ما يميِّز نتاج سليمان العيسى كشاعر نضالي .مع أن النكبات المتواصلة التي أصابت حياته والتي شاهدها تنزل بالوطن العربي كفيلة بأن تملأ باليأس قلبه وبالكفران إيمانه» ([1])

وهكذا أردت أن تكون هذه الوقفة مع "ديوان الجزائر" للشاعر المبدع سليمان العيسى ومع أن الديوان يحتاج إلى وقفة طويلة إلا أنني اختصرتها في هذه الكلمات التي لن تفي شاعرنا حقه ،ولعلها تكون بداية لما يأتي مستقبلا خاصة حول ما أنتجه في نصرة ثورة الجزائر.

([1]) محي الدين صبحي،سليمان العيسى صديق الكفاح (سليمان العيسى ثمانون عاماً من الحلم والأمل)الرائي للنشر،سوريا،ط ١، ٢٠٠٠م،ص١٩٨.

الفيتيشية عند كونت

أ. محمد اوبلوهو / جامعة القاضي عياض– مراكش . الكلية المتعددة التخصصات – اسفي

من بين المفاهيم المعقدة التي نصادفها في الفكر الحديث هنالك مفهوم الفيتيشية، وهو مفهوم تتوزعه حقول معرفية شتى كالأدب والسينما وفن التصوير إلى جانب توظيفه في حقل العلوم الإنسانية لا سيما الانتروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع، واللسانيات. والقليل من الناس من سمع بالاستعمال الفلسفي لهذا المفهوم، ولذلك فإن مجال هذه الدراسة هو دراسة هذا المفهوم ضمن الفلسفة الوضعية عند اوكست كونت، فما هو السياق النظري الفلسفي الذي تم فيه توظيف هذا المفهوم عند كونت و إلى أي حد استطاع التوفيق بين المضمون الفلسفي لهذا المفهوم وفلسفته الوضعية؟ وكيف اهتدى إلى اعتبار الفيتيشية أصلا للفكر الديني؟ وهذا البحث ينقسم إلى بابين الأول فيه عرض للنظرية الفيتيشية وخصائصها عند اوكست كونت والباب الثاني عبارة عن دراسة نقدية لمفهوم الفيتيشية كما عرضها اوكست كونت.

الباب الأول: عرض للنظرية الفيتيشية عند كونت

ويتكون هذا الباب من فصلين الأول يتعلق بخصائص الحالة الفيتيشية والثاني بالبعد الاجتماعي للحالة الفيتيشية.

الفصل الأول:الفيتيشة وإشكالية أصل الحالة اللاهوتية

١ – الفيتيشية أصل كل الأشكال الدينية :

تؤكد الفلسفة الوضعية عند كونت أن الفيتيشية هي أصل كل الأشكال الدينية، حيث يرفض أن تكون ب داية الديانات مع ديانات التوحيد التي تعتقد في وجود إله مفارق للموجودات الطبيعية والمادية، تخضع له سائر الموجودات . ومن هذا المنطلق فلا يمكن اعتبار الديانات المتعددة الآلهة، وكذلك الفيتيشية مجرد تحريف لديانة التوحيد كما يعتقد في ذلك معتنقو الديانات السماوية . ومعلوم أن هذه الفكرة قد تبناها العديد من المفكرين والفلاسفة في تلك الفترة [1] التي ظهرت فيها الفلسفة الوضعية والتي عمل اوكست كونت على الرد عليها . وينطلق اولئك المدافعون على مثل هذا التصور من أن الديانة تتأسس على الوحي كما هو الحال بالنسبة إلى الديانات السماو ية، ولكن مثل هذا التصور يقتضي وجودا

[1] - *Cours de philosophie generale, Auguste Comte, Tome Cinquieme, Paris, 1864*. 25-26

مستمرا ومتجددا لحالة الوحي، حتى لا تعود مثل هذه الأديان إلى حالتها الطبيعية الأولى. ولكي تحافظ هذه الأديان على صورتها كما هي، فهي تعتمد على مجموعة من القواعد التي تقصي أي انحراف من شأنه أن يمس باستمرارية الدين، ويسوق هنا كونت نموذج الديانة اليهودية [١]. حيث يعتقد أن اليهودية ليست سوى تحريفا للديانة المصرية القديمة، التي وصل الحكم اللاهوتي فيها إلى حالة جد متقدمة من التنظيم الديني . ولهذا يمكن أن نجد عند المصريين القدامى كل المبادئ التي ستحكم اللاهوت لاحقا، حيث عرفوا فكرة تعدد الآلهة، وحتى فكرة التوحيد . ونظرا، للقرون الطويلة التي عاشتها هذه الحضارة، فقد تعاقبت عليها أشكال مختلفة من الممارسة الدينية، التي سترثها عنها لاحقا الأديان الكبرى . وهنا يخلص كونت إلى أن كل الأديان تحمل في طياتها إرثا فيتيشيا . ومعلوم من الناحية التاريخية أ ن الديانة اليهودية التي ستعتبر لاحقا منطلق كل الديانات السماوية قد ارتبطت كثيرا بالحضارة المصرية القديمة خاصة النبي موسى الذي اقترن ذكره بفرعون. بل إن كل الأنبياء الذين ورد ذكرهم في العهد القديم لهم ارتباط ما بمصر القديمة.

كان كونت يعتقد أن الإنسان بدأ بالفيتيشية في صورتها البدائية، وتطابق هذه الحالة المرحلة الأكثر بدائية وتوحشا في تاريخ الإنسانية حيث لا زالت توجد عادات أكثر توحشا مثل أكل لحوم البشر . وبفعل عامل التطور استطاع أن يتخطى هذه المرحلة البئيسة من تاريخه [٢]، وهذا ما يبين ان هذه الحالة ارتبطت بمر حلة غارقة في البدائية كان الإنسان يتبع فيها أنماطا غريبة من السلوك شبيهة بالحيوان . كما ينطلق أوكست كونت من الاعتقاد بأن الحالة اللاهوتية مرت بالمراحل الثلاثة الآتية: المرحلة الفيتيشية، فمرحلة الديانة المتعددة الآلهة، ثم ديانة التوحيد. وفي الوقت ذاته ينتقد تلك النظريات التي تزعم بأنها علمية وتدعي وجود مرحلة سابقة عن الفيتيشية. ومن جملة هذه النظريات تلك التي تعتقد أن الشعوب البدائية تغيب لديها كليا الممارسة النظرية، وبالتالي فهي غارقة في الحياة الحسية والمادية. وهذا ما يرفضه كونت لأنه يستحيل تجريد الإنسان من الممارسة النظرية أيا يكن مستوى تطوره، ولا يمكن أن يوجد هنالك إنسان يحيا حياة مادية صرفة، فالإنسان يظل محتفظا بالملكات الذهنية حتى في الحالات التي يعاني فيها من التخلف العقلي أو بعض الاضطرابات العقلية[٣].

ويرد أوكست كونت على أولئك الذين لا يعتقدون في وج ود حالة دينية بدائية ممثلة في الفيتيشية، ويرجع سبب ذلك الاعتقاد إلى وجود صعوبات منهجية وتحليلية، بحيث يصعب ملاحظة الوجود المادي للحالة الفيتيشية، نظرا لغياب مؤسسة أو تنظيم محكم. فالممارسة الدينية لا تظهر داخل المجتمع إلا عندما تصل إلى مرحلة من النضج والاكتمال. وهذا لا يكون ممكنا إلا عندما تنتقل الأديان إلى مرحلة تتميز بالاعتقاد في وجود كائنات مفارقة، كما هو الحال بالنسبة إلى الديانات المبنية على فكرة تعدد الآلهة . هنا يمكن فعليا ملاحظة الوجود المادي لهذه الأديان . أما إدراك وجود الحالة الفيتيشية فهو ما لا يمكن ملاحظته إلا من قبل أولئك الباحثين المتشبثين بالمنهج الوضعي [٤]. ويمكن أيضا أن نضيف أن

---

[١] - *ibid,*, pp. 26
[٢] - *Cours de philosophie generale,* , pp. 26-27
[٣] -*idem* ; pp. 28-29.
[٤] -idem; pp: 29.

الطابع البدائي لهذه الحالة يجعلها مختلفة تماما لتصورنا للدين كما نعرفه في مجتمعاتنا المعاصرة . ولذلك ينبغي الابتعاد كليا عن الإسقاطات التي ستفقد هذه الحالة خصوصياتها.

وكما أن الفيتيشية هي أصل الأديان، فهي أيضا أصل الفلسفة اللاهوتية، وهي فلسفة تتأسس في جوهرها على الفيتيشية الخالصة، التي تؤله تلقائيا كل جسم وكل ظاهرة من شأنها أن تؤثر في الإنسان في بداية حياته ، وقد ميز كونت بين الفيتيشية البدائية والفيتيشية الميتافيزيقية، التي لازالت حاضرة في الفلسفة الحديثة . وذلك في إشارة إلى فكرة وحدة الوجود• pantheisme المنتشرة في الفلسفة الألمانية المعاصرة له، والتي لا تعدو أن تكون بالنسبة إليه مجرد فيتيشية جديدة في ثوب فلسفي. والفرق الموجود في اعتقاد أوكست كونت بين الفيتيشية الميتافيزيقية والفيتيشية الأصلية تكمن في أن هذه الأخيرة ترتبط بموضوعات حسية، فيما ترتبط الأولى بموضوعات مجردة ومفارقة للمادة . وربما يكون هذا التصور للفيتشية هنا قريبا من النزعة الايحيائية التي لازالت تطبع بعض الديانات التي تؤله كل الأشياء معتقدة أن بها أروا حا وحياة خاصة بها.

فالفيتيشية عوض أن نعتبرها عبارة عن تحريف للدين فهي في الحقيقة أصل كل الأديان . بل إنها توجد كذلك في صميم التفكير الميتافيزيقي أيضا . وهذه الفيتيشية التي يطلق عليها كونت بالبدائية وكذلك بالتلقائية، هي التي ستشكل الأساس الكوني لكل تأويل ديني، كما أنها ستمكن الذات من ذلك الخيال الذي يسمح لها بأن تعمم تأويلاتها الخاصة على كل الظواهر المحيطة بها[١]. إن تأثير الفيتيشية أو بقايا الحالة الفيتيشية من هذا المنظور لا يمكن حصره فقط الدين، بل يتعدى ذلك إلى الأنماط الأخرى للتفكير خاصة التفكير الميتافيزيقي.

كما يعتقد أوكست كونت أن دراسة الحالة البدائية للممارسة الدينية، وما اعتراها من تطورات لاحقة ينبغي أن تكون موضوعا للدراسة السوسيولوجية، لكونها حالة لازالت مجهولة حتى الآن، ونحن لا نملك بشأنها المعلومات الكافية . علما أنها تمثل الحالة الدينية الأ كثر تأثيرا في كل مراحل تطور البشرية . "فهي على المستوى الفردي بمثابة الحالة الأكثر تأثيرا من الناحية الدينية على النظام الذهني لدى الإنسان وذلك عبر كل مراحل تطوره"[٢]. كما لعبت دورا بارزا في التطور العام للبشرية. وتمدنا الفيتيشية بجملة من الأفكار من شأنها فهم طبيعة الممارسة الدينية وحقيقتها : فهي الأصل في تفسير نشأة الآلهة، ومنها اشتق المبدأ الأساس الذي قامت عليه الديانات المتعددة الآلهة . ذلك أن كل الآلهة انحدرت من فيتيشات مادية. إن الظهور الأول للفكر الديني ينبغي بالضرورة أن يمنح الحياة مباشرة لكل جسم مادي يوجد في العالم الخارجي، وذلك قبل أن يعوض هذه الحياة المباشرة بتأثيرات مطابقة، لها وجود خيالي صرف . وهذا هو التحول الأهم

• **Le panthéisme** البانتييزم او فلسفة وحدة الوجود هي مذهب فلسفي يعتبر الاله هو الكل وهي كلمة مركبة من لفظتين يونانيتين بان بمعنى الكل وثيوس بعنى الاله. وقد ظهرت هذه الكلمة لاول مرة سنة ١٧٢٠ في الفلسفة الغربية. ومنذ سبينوزا فالمعنى الذي اعطي للكل مطابق لمعنى الطبيعة بمعناها المطلق، أي كل ما يوجد . وتختلف فلسفة وحدة الوجود عن النزعة الطبيعية، لان هذه الاخيرة ترفض فكرة الاله، ولا تؤمن سوى بقوانين او قوى الطبيعة . وفلسفة وحدة الوجود يمكن اعتبارها نزعة طبيعية الهية حتمية لانها تؤمن بضرورية القوانين الطبيعية

[١] - *Cours de philosophie generale,* , pp. 32-34.

[٢] - *idem*, pp. 39.

على الإطلاق في تاريخ الأديان حسب كونت . و"هو التحول الأهم والأكبر للفكر الديني لأنه لم يحصل قط ما يضاهيه"[1]. يمثل إذن التحول الذي حصل بعد الخ روج من الحالة الفيتيشة أكبر تحول حصل على مستوى التفكير . إنه تحول جعل الإنسان يتخلص من المحسوس لفائدة المجرد الذي سيعتبر من الناحية الفكرية أهم تطور عند الكائن البشري حيث سيفتح له مجالات هائلة على مستوى التفكير . إنها إذن أهم ثورة في تاريخ البشرية . لكن للأسف ثورة لا يمكن للبحث السوسيولوجي أن يخضعها للبحث لأنها حصلت في مراحل مبكرة في حياة البشرية، لم نعد نملك بشأنها أية معطيات حقيقية. وإن كان هنالك بعض بقايا الحالة الفيتيشية كما سبق أن أشرنا والتي تؤشر إلى أن هنالك بكل تأكيد حالة سابقة للفكر اللاهوتي هي الحالة الفيتيشية.

وحتى يؤكد كونت مرة أخرى على أسبقية الحالة الفيتيشية بالنسبة إلى الديانات المتعددة الآلهة، يقدم كونت تفسيرين يتضمنان معطيات مادية، هما:

الأول: أن الديانات المتعددة الآلهة قد حافظت في تطورها على الآثار المتنوعة والجد واضحة للفيتيشية الأولية.

الثاني : أن الإغريق في اعتقاداتهم الدينية كانوا يعتبرون أن الآلهة قد انحدرت جميعها في البداية من المحيط والأرض، وهذا ما يشير إلى أن هذين الأخيرين بمثابة الفيتيشيين الأصليين . واضح إذن أن كونت من خلال اعتماده هنا على هذه الأدلة التي يعتبرها ماد ية يريد أن يبين أن وجود الحالة الفيتيشية تدعمها أيضا الوقائع الموضوعية وليس فحسب الأدلة النظرية التي سبق وأن أوردها . وذلك في اعتقادي وفاء منه لمنهجه الوضعي الذي يمنح للوقائع المادية مكانة معتبرة في التحليل.

ونجد كونت يورد اعتبارا آخر ذو طبيعة سيكولوجية ليؤكد من خلاله موقفه الذي يعتبر الحالة الفيتيشية الحالة الأصلية والبدائية للفكر اللاهوتي، حيث يرى أن هنالك مماثلة حميمة بين الإنسان والعا لم هي التي تفسر ذلك التعلق الشديد الذي يربط الإنسان بالفيتيشية.[2] وأن ما يميز الفيتيشية هو كثرة الآلهة وتعددها، وهو يرجع أصل هذا التعدد في الآلهة إلى اعتبار شخصي، يتمثل في الطبيعة الذاتية والحسية للفيتيشية، التي تتخذ من الموضوعات الملاحظة بصورة تلقائية مادة ذات طابع سحري. وعليه فإنما يميز الفيتيشية هي تلك العلاقة الوثيقة والعضوية بين الإحساس والموضوع، لدرجة يستحيل معها قيام أي شكل من أشكال التجريد [3]. وسيؤدي التطور الذي أصاب الفكر البشري بعدما أصبح التجريد مهيمنا، إلى التقليص من قوة الفيتيشية . هذه إذن هي الأدلة التي يسوقها كونت للدفاع عن أطروحته بأن الفيتيشية هي الحالة البدائية والأصلية للحالة اللاهوتية.

---

[1] - *odem ;* pp. 70-71.
[2] - *Cours de philosophie generale,*; pp. 36.
[3] - idem, pp. 39-40.

٢-كونت والرد على النظريات الفلسفية المعاصرة له حول أصل الدين.

إن الفيتيشية هي إذن الأصل والمبدأ حسب كونت، وفي هذا السياق ودعما لموقف كونت ينفي كونكليم أطروحة هوييHuet• في كتابه ديمونستراسيو ايفانجليكوDemonstratio Evangelica الذي يعتقد فيه أن الإنسانية بدأت بديانة التوحيد. وقد صدر هذا الكتاب سنة١٦٩٧ [١].

والى جانب هذه النظرية توجد هنالك نظرية أخرى ظهرت في القرن الثامن عشر تذهب إلى الاعتقاد بأن هناك شعبا منسيا تم تدميره، قد نور كل الشعوب القديمة . وأن العلوم التي ظهرت عند الكلدانيين والصينيين القدامى، وكذلك في الهند القديمة، إنما هي بقايا تلك العلوم التي وضعها ذلك الشعب القديم المنسي . وصاحب هذه الفكرة هو بايلي، في كتابه: تاريخ علم الفلك القديم . إلا أن فكرة كونت تتناقض مع هذه الفرضية كليا، لأنها تقر بأن الحالة الفيتيشية هي الحالة الأولى للفكر البشري، ولا يمكن بأي حال افتراض وجود مرحلة وضعية أو علمية سابقة[٢].

وإذا كان هنالك شك بحسب كونكيليم في أن كونت قد قرأ كتاب بايلي Bailly•: Histoire de l'astronomie ancienne فإنه بكل تأكيد قد اطلع على كتاب بوفون Buffon•: مراحل الطبيعة Les epoques de la nature الذي صدر سنه ١٧٧٨، والذي يتبنى بدوره فكرة مشابهة . فهو يعتقد بأنه قد ظهر من بين الشعوب الأولى المرعوبة بسبب الكوارث الأرضية شعب حيوي فوق أرض مختارة في آسيا الوسطى، شعب مسالم وعارف، يملك معارف في الفلك، وأن تلك المعارف الموجودة عند الكلدانيين ليست سوى بقايا منها[٣].

ورغم تأكيد كونت على أن الفيتيشية هي الحالة الأولية للفكر البشري، فهو مع ذلك يرفض أن تكون بمثابة ديانة طبيعية. لأن الديانة تقتضي أن تكون ذات طبيعة ماورائية. وهذا ما يتناقض مع تفكير كونت الذي كان ضد اللاهوت. فالدين يظل في كل الأحوال تشويها لمقولات العقل ومبادئه، ومن ثم فكونت من منظور كونكليم يختلف عن كل من فولتير وهربرت دي شيربري• **Herbert of Chirbury** ، اللذان كانا يعتبران أن الدين هو بمثابة قراءة أو تأويل للنظام بواسطة العقل البدائي.

Pierre-Daniel Huet, •دانييل هويي ولد سنة ١٦٣٠ وتوفي سنة ١٧٢١ وهو مفكر موسوعي فرنسي

[١]- Georges Canguilhem , Etudes d'histoire des philosophies des sciences, histoire des religions et histoires des scinecs dans la theorie du fetichisme chez Auguste Comte,pp: 86.

[٢]- idem, pp:87.

Jean Sylvain Bailly •جون سيلفان بايلي ولد سنة ١٧٣٦ وتوفي سنة ١٧٩٣ وهو عالم رياضي وفلكي واديب ورجل سياسي فرنسي

Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon •جورج لويس لوكليرك ولد سنة ١٧٠٧ وتوفي سنة ١٧٨٨، وهو فيزيائي وعالم رياضيات وفيلوسف وكاتب فرنسي. أثرت نظرياته على جيلين من علماء الطبيعة لاسيما لامارك وشارل داروين

[٣]- idem, pp:87.

Edward Herbert, 1st Baron Herbert of Chirbury •هربرت اوف شيربري ولد سنة ١٥٨٣ وتوفي سنة ١٦٤٨ وهو عسكري بريطاني ومؤرخ وشاعر وفيلسوف.

كما يرفض كونت موقف فونتنيل الذي يعتقد أن الديانة المتعددة الآلهة هي الشكل الطبيعي للدين[١]. ويعتقد فونتنيلFONTENELLE• أن الجهل هو الذي يولد هذه التفسيرات التي تنتج عن المماثلة والتي نجدها لدى كل الشعوب، وتتمثل في تلك الرغبة الأكيدة للكشف عن علل الأشياء من خلال تلك الأساطير التي ظهرت عندها . وبذلك يتم تخيل هذه التفسيرات وفقا لمبدأ المماثلة مع الطرق التي تتم بها التجربة التقنية العادية، في حين يعتقد كونت خلاف ذلك. فهو يعتبر الفيتيشية رد فعل الإنسان العادي تجاه ما يقدمه له العالم الخارجي من موضوعات غريبة، والتجربة التي يعنيها كونت ليست التجربة البراكماتية، وإنما التجربةالعاطفية، فهي ليست التقنية وإنما الرغبة[٢].

كما يعتقد كونكليم كذلك أن كونت سيكتشف الفكرة الأساس التي سينطلق منها، عند آدم سميث adam smith•(تاريخ علم الفلك)١٧٤٩ على نحو مباشر وعند هيوم(التاريخ الطبيعي للدين) على نحو غير مباشر. ويعترف كونت في مرات عديدة بأن سميث هو الذي أخذ عنه تلك الفكرة القائلة بأن الديانة البدائية لا تملك لا الصلاحية ولا الشرعية على مجموع التجربة البشرية. ويؤكد على أن تاريخ البشرية لا يمكن اختزاله في أصل واحد، أي الديانة البدائية؛ بل هنالك أصل آخر هو الفلسفة الوضعية التي كانت لها مرحلة بدائية، ولم تستطع التطور إلا في مرحلة لاحقة من تاريخ البشرية[٣].

ففي نظر سميث فالدهشة هي أصل التفكير العلمي، وليس الرغبة في الكشف عن تلك العلاقات الخفية القائمة بين الظواهر الطبيعية. خاصة تلك الدهشة المتولدة عن التناقضات والقطائع التي تبرز من خلال الوقائع والظواهر الطبيعية. ويوضح سميث ذلك من خلال نص واضح يشير فيه، بأنه فقط الاختلالات والقطائع هي التي يمكن أن تسند إلى قوة غيبية أو الآلهة بالنسبة إلى الإنسان البدائي، أما تلك التي تتم وفق نظام وتتسم بالتواتر والاعتيادية فهي لا تثير فينا الدهشة ولا تستدعي لتفسيرها أي تدخل لأي قوة خارجية. ويكتب أدم سميث قائلا بأنه يمكن أن نلاحظ بأنه في جميع الديانات المتعددة الآلهة سواء عند المتوحشين أو في الأزمنة الأولى للعصر القديم الوثني، فإن الأحداث غير المنتظمة للطبيعة هي الوحيدة التي يسندونها إلى فعل وإلى قوى آلهتهم . فالنار تحرق والماء يبرد؛والأجسام الثقيلة تهبط والجواهر الخفيفة جدا تتطاير وتتصاعد وذلك بفعل الضرورة المرتبطة بطبيعتها الخاصة ولم تستعمل اليد الخفية مطلقا لجوبيتر لتحقيق مثل هذه الأفعال أبدا . لكن الرعد والبرق، والسماء الصافية والعاصفة تنسب إلى رحمته أو غضبه . فالإنسان

---

[١] -idem ; pp:88.

• **Bernard Le Bouyer (ou Le Bovier) de Fontenelle** فونتنيل ولد سنة ١٦٥٧ وتوفي سنة ١٧٥٧ وهو كاتب فرنسي.

[٢] idem, pp:89-

• **Adam Smith** أدم شميث ولد سنة ١٧٢٧ وتوفي سنة ١٧٩٠ فيلسوف وعالم اقتصاد ايرلندي. مؤسس علم الاقتصاد الحديث. ويعتبر كتابه ثروة الامم من النصوص المؤسسة بالنسبة لليبيرالية الاقتصادية. اشتغل استاذا للفلسفة الاخلاقية في جامعة كلاسكو . اثر كتابه في كل العلماء الاقتصاديين الذين جاؤوا بعده. والذين يطلق عليهم كارل ماركس بالكلاسيكيين، والذين سيضعون المبادئ الاساسية للبيرالية الاقتصادية . ويعتبره اغلب علماء الاقتصاد على أنه اب الاقتصاد السياسي.

[3] - Georges Canguilhem , Etudes d'histoire des philosophies des sciences, histoire des religions et histoires des scinecs dans la theorie du fetichisme chez Auguste Comte, pp:89.

يعتبر هذه القوة الغيبية التي تملك العزم والتصميم والمعروفة بأنها مصدر هذه الآراء لا تتحرك أبدا إلا لوقف أو تغيير المسار الذي تتخذه الأحداث الطبيعية[1].

ليست هنالك إذن رغبة لدى الإنسان لأن يخلق طبيعة خارقة إلا في حدود تلك التناقضات التي تبدو له مناقضة للطبيعة. ويؤكد أدم سميث على دور الدهشة في ظهور الفلسفة قائلا : " إنها إذن الدهشة وليس انتظار أي امتياز مرتبط بالاكتشافات الجديدة، هي التي تعتبر المبدأ الأول لدراسة الفلسفة، هذا العلم الذي يتوخى إبراز العلاقات الخفية التي توحد المظاهر الجد مختلفة للطبيعة"[2].

تلتقي إذن أطروحة دي بروس مع أطروحة كل من هيوم وسميث التي تؤكد على أن اتساق الطبيعة الإنسانية هي مصدر الدين، وليس الطبيعة الخارجية كما يذهب إلى ذلك فونتنيل. كما يعتبر دي بروس الفيتيشية طقسا مباشرا وليس رمزيا نتج عن فساد لحق ديانة خاصة أو عقلية الإنسان من خلال الشعوذة. وحتى يمكن فهم حقيقة الفيتيشية ينبغي استبعاد ذلك التماهي بين الإنسان المتوحش والإنسان المتحضر الذي يقودنا إلى الاعتقاد بأن الإنسان وحده استطاع أن يتوصل من تلقاء ذاته إلى أسئلة جد عميقة بشأن الطبيعة وما وراء الطبيعة، فالإنسان البدائي ليس مسكون ا بهاجس البحث عن العلة الأولى بقدر ما تثيره وتدهشة هذه الوقائع المروعة والمؤذية له أحيانا والتي تبدو له وكأنها معجزة[3].

ويعتبر دي بروس المؤلف الأول الذي حاول قبل كونت البرهنة على بداية الحالة الفيتيشية وأسبقيتها المنطقية على الديانة المتعددة الآلهة وعلى د يانة وعلى ديانة التوحيد. كما كان مثل كونت مناهضا لتفسير الديانات البدائية من خلال الرمزية أو الاستعارة[4].

وإذا كانت الحجة تنقصنا كما يقول كونكيليم بأن كونت قد قرأ دي بروس، فإنه لا يمكن تجاهله . ويؤكد كونكيليم أن كونت ومن خلال قراءاته المتكررة لكتاب شارل جورج لوروا الرسائل المتأخرة حول الإنسان Lettres postumes sur l homme والذي أضيف إليه عند إعادة طبعه كتاب : الرسائل الفلسفية حول الذكاء والكمال عند الحيوانات Lettres philosophiques sur l’intelligence et la perfectibilite des animaux، قد وجد فيه أطروحات عديدة لدي بروس.

وقد تعرضت نظرية كونت بخصوص الفيتيشية إلى انتقاد شديد من قبل ماكس ميلر max muller• معتبرا إياها بمثابة نظرية تافهة، ولا يمكن اعتبارها بمثابة الشكل البدائي للدين . فالفيتيشية إنما هي فساد. وتاريخ الأديان في اعتقاده

---

1 -idem, pp:92.

2 - idem ; pp:93.

3 - Georges Canguilhem , Etudes d'histoire des philosophies des sciences, histoire des religions et histoires des scinecs dans la theorie du fetichisme chez Auguste Comte dem, pp:94.

4 - idem, pp:95.

• ماكس ميلر **Friedrich Max Müller** ولد سنة ١٨٢٣ وتوفي سنة ١٩٠٠ وهو عالم لغة ومستشرق الماني من المؤسسين للدراسات الهندية والميوثولوجيا المقارنة. وقد تعرضت وتاويلاته الخاصة المعروفة كذلك بالميث ولوجيا الشمسية للانتقاد، إلا أنه تمكن من التأسيس لمجال جديد بالنسبة للدراسات المقارنة.

يدحض أطروحة كونت[1]. ويرد كونكيليم على هذا الموقف النابع من سوء فهم لفلسفة كونت . والذي لم يكن يرى في مفهوم الفيتيشية أي أهمية . فالذي يهم كونت حسب كونكليم هو ذلك التركيب بين تاريخ الأديان بما في ذلك المعطيات الإثنوغرافية، مع تاريخ العلوم؛ بحيث تصبح الطبيعة الإنسانية وتاريخ الإنسانية متجانسين في ما بينهما[2].

ويلاحظ كونكيليم أن هنالك اختلافا بين فلسفة الأنوار والفلسفة الوضعية بشأن التقدم، بحيث يرى كونت أن الإيمان بالتقدم لا يعني بالضرورة التقليل من قيمة الماضي، وذلك خلافا للأسطورة العقلانية التي لا ترى أي قيمة فيما يتعلق بالماضي. فليس العيب أن تكون الفيتيشية حالة ناقصة بالنسبة للتفكير البشري، فهذا لا يستدعي إدانتها أو إنكارها. وقد سعى كونت إلى أن يخلق نوعا من التعاطف تجاه الفيتيشية. وينتهي كونت إلى أن الفارق بين فلسفة الأنوار والفلسفة الوضعية، هي أن الأولى سعت إلى تفسير الديانة البدائية، في ما حاولت الثانية فهمها . وفي الختام يؤكد كونكيليم أن النظرية الفيتيشية هي القطعة الضرورية لتصور بيولوجي للتاريخ رغم تكوين كونت الرياضي[3].

الفصل الثاني: خصائص الحالة الفيتيشية وعلاقتها بأنماط التفكير الأخرى.

١- طبيعة الفيتيشية وخصائصها:

يعتقد كونت أنه غالبا ما يكون الاهتمام بالجانب السياسي والاجتماعي للأديان كبيرا، في حين لا يجد الاهتمام بمضمونها أية عناية. وهذا ما يجعل في الغالب الاهتمام بالكشف عن حقيقة الفيتيشية وخصائصها أمرا مغيبا . والواقع أن الجانب السياسي إنما هو مجرد نتيجة للممارسة الفيتيشية، وعليه فينبغي أن لا يصرفنا عن الاهتمام بمحتوى هذه الممارسة وطبيعتها. ويقر أوكست كونت بأن الفيتيشية تعتبر أغنى المراحل و أكثرها غزارة بالنسبة إلى المرحلة الدينية عموما . ولكن ومع تطور الأديان ستتراجع بالتدريج هذه القدرة الخلاقة التي تميز الفيتيشية بفعل التجريد وقوة التأمل . وهذا أمر طبيعي جدا لأن التحول من حالة الفيتشية سيعطل تلك القدرات التي ستصبح لاحقا غريبة ومنافية للفكر والعقل. فالاعتقاد مثلا بأن كل الموجودات لها حياة خاصة بها وأنها أرواح سيجعلنا بالتأكيد نعيش واقعا أخر غير الواقع الذي ندركه الآن . ولهذا يمكن القول بأن التحول الجوهري من الفيتيشية إلى الديانة المتعددة الآلهة يكمن في أن الأولى تؤمن بالمادة الفاعلة لدرجة تصبح بالفعل فيها حية ، في حين أن الديانة المتعددة الآلهة تحيل المادة إلى جسم جامد خاضع على نحو سلبي للإرادة الإعتباطية للآلهة. وهذا التحول يعتبر بمثابة طفرة حقيقية . وهنا يكمن ذلك التحول من نظام ديني إلى آخر، نشأ

---

[1] - idem, pp:96.
[2] idem; pp:96.-
[3] idem; pp:97.-

عنه حدوث تلك الطفرة الحقيقية التي تتمثل في ذلك الانتقال المفاجئ من النشاط إلى الجمود بالنسبة للمادة، والذي يعكسه الانتقال من الفيتيشية إلى الديانات المتعددة الآلهة[1].

إن ما يميز الديانة المتعددة الآلهة هو كونها تعتقد في آلهة لها خاصية العمومية والتجريد، وليس لها إقامة محددة. وهي تحكم مجموعة من الظواهر على العكس من الفيتيش الذي يرتبط بموضوع واحد لا ينفصل عليه . ويتم الانتقال من الفيتيشات إلى الآلهة من خلال الدمج بين الفيتيشات المتطابقة، واختزالها في ما هو جوهري في ما بينها، ثم اعتبار ذلك فاعلا مثاليا غير مرئي، ليست له إقامة محددة. وقد حصل هذا التحول لاستحالة وجود فيتيشات مشتركة بين مجموعة من الأجسام، لأن ذلك يتناقض وطبيعة الفيتيش ذاته، وهذا ما سيفرض ضرورة وجود الآلهة المجردة . وقد أدت تلك التعميمات لمختلف الملاحظات الحسية لدى الإنسان، وذلك انطلاقا مما ينتج عنها من مم اثلة على مستوى التصورات اللاهوتية، إلى ذلك التحول الحتمي للفيتيشية، حيث نتج عنه نوع بسيط من الديانة المتعددة الآلهة . ويبرز كونت وجود اختلافات جوهرية بين الفيتيشات الخالصة من جهة، وبين الآلهة من جهة أخرى، حيث أن الآلهة تتميز بجملة من الخصائص التي تفتقر إليه ا الفيتيشيات منها: العمومية والتجريد وعدم وجود إقامة محددة . وتحدد الآلهة لكل مجموعة من الظواهر نظاما خاصا يشمل عددا كبيرا من الأجسام، في حين لا يحكم الفيتيش سوى موضوعا واحدا لا ينفصل عنه . وهذا الانتقال من الفيتيش إلى الإله سيحصل، عندما تم الإعتراف بذلك الت شابه الأساسي لبعض الظواهر عند مختلف الموجودات، مما سيؤدي إلى التقريب بين الفيتيشات المتطابقة واختزالها في النهاية في ما هو جوهري فيما بينها، ليتم إعلاؤه إلى مصاف الآلهة، هذا الإله الذي سيصبح بمثابة الفاعل المثالي، ويكون عادة غير مرئي، ولا تكون له إقامة ثاب تة على نحو صارم. ومن المستحيل وجود فيتيشات تكون مشتركة بين مجموعة من الأجسام، لأن ذلك سيتناقض مع طبيعتها . فعلى سبيل المثال: ستؤدي التمثلات بشأن الظواهر المشتركة لمختلف الأشجار إلى ظهور فكرة إله الغابة، بعد أن كانت الشجرة المفردة عبارة عن فيتيش، وهنا يخلص ك ونت إلى أن الإنتقال من المرحلة الفيتيشية إلى مرحلة الديانة المتعددة الآلهة، سيتم اختزاله في هيمنة الأفكار المنفصلة عن الموجودات على حساب الأفكار المندمجة معها، وهذا يعني أن هنالك تطورا أساسيا سيتم على مستوى استعمال اللغة، بحيث أضحت الكلمات تستقل أكثر فأكثر عن الأشياء، مما حذا إلى ظهور الحقائق المجردة . وقد حصل هذا الاختزال إن على المستوى الشخصي أو الإجتماعي [2]. ويظهر هنا أن هنالك ارتباطا عضويا بين الفكر والمادة يتمثل في كون الفيتيشية تنساق دائما إلى تفسير الظواهر من منطلق إحيائي، وهذا هو سر التفكير الفيتيشي[3]. يبدو هنا واضحا أن الانتقال من حالة الفيتيشية خضع لآليات فكرية واضحة ومحكمة كان أبرزها آليتي التعميم والتجريد والتي مكنتنا من التخلص كليا من الفيتيش وتحكم ما هو حسي ومباشر.

[1] *Cours de philosophie generale*, pp. 71.
[2] - *Cours de philosophie generale, Auguste Comte* , pp. 74-75.
[3] - Idem, pp. 31-32.

إن هذا الانتقال إذن من الفيتيشية إلى الألوهية قد تم من خلال الإحتفاظ بالطبيعة الإلهية الخالصة للفلسفة البدائية على نحو أساسي، لأن الظواهر ظلت تحكمها الإرادات وليس القوانين، ولكن سيتم تغييرها على نحو عميق، بحيث لا يعود الجسم في حد ذاته حيا وإنما جامدا، وسيحصل على كل قوته انطلاقا من موجود خيالي خارجي، وهكذا إذن فإن الفكرة الأصلية، سيتم تطويرها بشكل عميق وعلى نحو ملموس . ظلت إذن الإرادة الخارجية حاضرة بقوة في الحالة الجديدة التي أعقبت الحالة الفيتشية إلا أنها أصبحت ومنذ الآن إرادة مجردة غيبية وهذا أيضا تحول مهم وأساسي.

ويؤكد كونت على أن تعودنا على اللاهوت ذي الطابع الميتافيزيقي، هـ و الذي يجعل من الصعب إدراك الأصول الأولى للدين، ولهذا يتم الخلط بين الفيتيشية والديانات المتعددة الآلهة، ولفهم حقيقية الفيتيشية ينبغي العودة إلى الثمتلات الأولى التي تتكون عند الإنسان في طفولته . والتي لا يمكن للفلاسفة إدراك حقيقتها إلا إذا تخلصوا فعلا من الأفكار العمياء. فحتى العقول العظيمة، في اعتقاد كونت، ليست في مأمن من الوقوع في الخطأ . وذلك نظرا للعادة والتربية. وكيفما كان المستوى الفكري للإنسان، فعليه دائما مراقبة تفكيره، حتى لا ينجر إلى الفيتيشية من خلال أنسنة الطبيعة، وتأليه الأشياء التي قد يرتبط به ا وجدانيا. ففي الحالات التي تسيطر فيها الانفعالات، مثل : مواقف الرهبة أو الأمل، يمكن أن يقع الإنسان، بما في ذلك العقول الأكثر استنارة، ضحية الفيتيشية الأصلية[1]. هناك إذن سبب موضوعي هو العادة التي لا يمكن تخطيها في هذه الحالة سيما وأن الإشكالية التي نحن بصدده ا لا يمكن إعادة إنتاجها من جديد.

ويبين كونت أن الإنسان ليس وحده الذي يتميز بالفيتيشية، بل إن الحيوانات المتطورة بدورها يمكن أن تكون لديها بعض الممارسات الفيتيشية المرتبطة أساسا بمستواها الإدراكي، إلا أنه يصعب على الإنسان العودة بتفكيره إلى البدايات الأولى من تطوره، حتى يقف على تلك التمثلات التي يمكن أن تكون شبيهة بالتي توجد عند الحيوانات المتطورة. وفي هذا السياق يعقد أوكست كونت مماثلة بين الطفل الصغير والقرد في تمثلهما لعقارب الساعة، بحيث ستولد لديهما حركة العقارب نفس الانطباع بوجود حياة داخل هذا الجس م، وهو ما سيدرك الطفل لاحقا خطأه، أما الحيوان فسيظل على نفس الإدراك[2]. إن هذه المسافة التاريخية الكبرى التي تفصلنا عن الحالة الفيتيشية إضافة إلى المسافة الفكرية هي التي أوحت بعقد هذه المقارنة بين الإنسان والحيوان من خلال المثال الذي أورده كونت حتى يقرب لنا ماذا تمثل الفيتيشية بالنسبة إلى الإنسان في وضعه التاريخي الراهن.

إن الفيتيشية باعتبارها الديانة التلقائية والديانة البدائية عند كونت، فإن التصورات الساذجة والبسيطة التي تحكم هذه الحالة هي التي ستدفع الانسان إلى تقديس الحيوانات متى ظهرت هنالك علامات غريبة عند هذه الأخيرة، كأن تظهر لديها مثلا، قدرات تتجاوز تلك التي يملكها الإنسان مثل : القدرة على الإحساس ببعض الأشياء أو بالتقلبات

[1] - idem, pp. 36.
[2] - *idem*, pp. 29-30.

الطبيعية، والتي لا يستطيع الإنسان إدراكها أو الإحساس بها [١]. بل ويرى فيها قدرات خارقة تضع هذا الحيوان في موقع أقوى من الإنسان.

فالفيتيشية حسب كونت قد تمكنت بفضل اللغة أن تلعب دروا كبيرا في الحفاظ على حضورها وترسيخه في التفكير وان تضمن لها نوعا من البقاء والاستمرار، رغم أنها من الممارسات والاعتقادات الضاربة في القدم [٢]. واستمرارها من خلال أنسنة الطبيعة سيتخذ صورة استيعارية بعد أن استطاع الإنسان الانتقال إلى مرحلة متقدمة في التفكير، وهكذا ظل يستعمل جملة من التعابير التي لازالت تحمل معان فيتيشية بغزارة وإن كان قد تخلى عن دلالتها الحرفية[٣].

هنالك إذن جملة من الخصائص المميزة لهذه الحالة أبرزها اعتبار كل الموجودات عبارة عن كائنا ت حية لها قدرة وإرادة خاصة بها، فضلا على أن كل موجود يشكل حالة خاصة مستقلة تماما عن باقي عن الموضوعات الأخرى، وأن علاقة الإنسان بهذه الموضوعات يحكمها الانفعال الوجدان وليست خاضعة للعقل أو التفكير وتمثل بذلك الحالة الطفولية للإنسان.

٢- عبادة النجوم بوصفها المرحلة القصوى والكمال بالنسبة إلى الفيتيشية:

تعتبر عبادة النجوم لحظة هامة وحاسمة في التطور الديني الاجتماعي والسياسي لدى الشعوب القديمة . ويؤكد كونت على أن هذه المرحلة هي بمثابة الكمال الخاص بالنسبة إلى الفيتيشية . ففي هذه المرحلة بالذات ستأخذ الطبقة الكهنوتية في التشكل بفعل تأثير عبادة النجوم . وهنا يخلص أوكست كونت إلى أنه – ومن خلال ما هو متوفر من ملاحظات حول المرحلة الفيتيشية– لا يوجد هنالك أي تطابق بين هذه المرحلة وتشكل طبقة الكهنوت . ويرجع كونت العلاقة بين ظهور طبقة الكهنوت وعبادة النجوم إلى كون هذه الأخيرة تتميز بخاصية العمومية على نحو واضح، الشيء الذي يجعل منها قابلة لأن تصبح فيتيشات مشتركة حقيقية عند تلك الشعوب المنتشرة في مجالات واسعة . وهناك سبب آخر يستدعي وجود طبقة كهنوتية، في هذه المرحلة، يتمثل في صعوبة إدراك حقيقة هذه الموضوعات المعقدة والبعيدة عن الفهم والتي هي بمثابة المعتقد، وهذا ما سيفرض وجود مثل هؤلاء الوسطاء(طبقة الكهنوت). هناك إذن عاملان رئيسيان وراء ظهور هذه الطبقة هما العمومية الكبرى وصعوبة الإدراك، وهما العاملان الحاسمان، اللذان سيجعلان من عبادة النجوم ممارسة تستدعي وجود شكل منظم للطقوس على درجة كبيرة من الدقة، بالإضافة إلى وجود طبقة كهنوتية متميزة. وهي العوامل ذاتها التي ستساهم في التطور السياسي لهذه الممارسة.

ويلاحظ هنا أن أوكست كونت يدافع على عبادة النجوم، بوصفها تمثل مرحلة حاسمة في التطور الاجتماعي للإنسان، وذلك خلافا لما يذهب إليه مجموعة من الباحثين باعتبارها رمزا للتخلف والا نحطاط. ومع ذلك يؤاخذ كونت

---

1 - *Cours de philosophie generale*; pp. 34 -35.
٢ - idem, pp. 37.
٣ - idem, pp. 37-38.

على هذه المرحلة، كونها دامت لفترة طويلة، مما سيعطل تطوير التجربة السياسية والفكرية لدى الشعوب القديمة [1].

وستتمكن عقيدة عبادة النجوم وبعد مرحلة مهمة من الزمن أن تهيمن على جميع الفروع الأخرى للفيتيشية ، بحيث ستطبعها بتلك الخصائص الأساسية المميزة لعبادة النجوم [2]. وعندما ستصل الفيتيشية إلى مرحلة عبادة النجوم، سيصبح لها وضع متميز وثابت، وهو ما سيعتبر بمثابة الكمال بالنسبة إليها . وكان لابد من توفر سلسلة طويلة من التحولات على مستوى التفكير والتصور حتى يتمكن الإنسان في النهاية من إحداث تغيير جوهري يفضي به إلى وضع النجوم على قمة الأجسام الطبيعية. وهذا لن يتحقق إلا عندما ستصل الفلسفة اللاهوتية إلى درجة متطورة من الكمال، مما سيمكن عبادة النجوم من أن تلعب في ما بعد دورا حاسما، إن على مستوى التنظيم السياسي أو على مستوى تعميمها وانتشارها. وهنا يتبين أن الفيتيشية لم تكن في بدايتها ذات محتوى اجتماعي أو أخلاقي رغم انتشارها الواسع، وإنما سيظهر ذلك لاحقا .

ويعتقد كونت أنه من الممكن تحديد الفرع الأساسي للفيتيشية الذي من خلاله تمت عملية الانتقال إلى مرحلة الديانة المتعددة الآلهة. فقد بدأ ذلك التحول بالضرورة، انطلاقا من الظواهر الأكثر عمومية، والأكثر استقلالا، والتي يبدو التأثير بشأنها تلقائيا وأكثر كونية . وهو ما كان عليه وبدون شك، وعلى كل المستويات حال النجوم، حيث سيطبع وجودها المعزول والغير القابل للاختراق بخاصية مميزة، الجزء المطابق للفيتيشية الكون ية ، وذلك حينما سيبدأ هذا الجزء بتثبيت الانتباه على نحو كاف و على نحو مركز تجاه الأجسام السماوية الأكثر اعتيادية . ويعتقد كونت أن الاختلاف العام والمتميز، بين مفهوم الفيتيش ومفهوم الإله، ينبغي أن يكون بالطبع أقل بكثير تجاه النجوم من أي موضوع آخر : وهذا ما سيجعل عبادة النجوم، قابلة لأن تفيد كواسطة بين الفيتيشية الأصلية، وبين ديانة تعدد الآلهة في صورتها الحقيقية. وبعبارة أخرى، فإن عبادة النجوم تعتبر الفرع الكبير الوحيد للفيتيشية، الذي بمقدوره الاندماج تلقائيا في الديانة المتعددة الآلهة، وذلك دون أن يفرض مبا شرة أي تعديل جوهري . إن أي فيتيش سماوي وبفضل قوته وبعده الطبيعي، لا يمكنه أن يختلف عن الإله المطابق له إلا من خلال تفاصيل غير قابلة للإدراك تقريبا، خاصة في زمن الدقة لم تكن فيه موضع الاهتمام على الإطلاق. يكفي إذن حذف الطابع الفردي والمحسوس الذي يميز الفيتيشية، وأن لا يتم إخضاع هذه الآلهة المتكافئة لأي انتساب أو إقامة خاصة، وأن يتم ربط تصورها، وذلك بواسطة بعض المماثلات الحقيقية أو المرئية، إلى وظائف أخرى تكون أكثر أو أقل عمومية، لكي يحصل هنالك تحول جوهري في طبيعة التفكير الفيتيشي.

وطوال مدة هيمنة الديانة المتعددة الآلهة تقريبا، فقد ظلت النجوم ونتيجة لثبات مسارها فيتيشات حقيقية، بمعنى آلهة ذات طبيعة جسمية مباشرة، لا يمكن فصلها عن الموضوع المطابق لها، وذلك إلى أن أمكن احتواءها مثل الأخريات في ديانة التوحيد الكونية . وهكذا يخلص كونت إلى أنه يمكننا أن نتصور إذن على نحو دقيق كيف كانت عليه ديانة عبادة

---

[1] *Cours de philosophie generale, Auguste Comte, Tome Cinquieme, Paris, 1864*. 41 – 45.

[2] -*idem*; pp. 45 – 46.

النجوم، والتي تشكل الحالة الجد المتقدمة للفيتيشية، والتي تسهل على نحو تلقائي انتقالها المحتوم إلى مرحلة الديانة المتعددة الآلهة[١].

٣- الفيتيشية والتفكير العلمي:

يعتبر كونت أن كلا من الفيتيشية والديانات ا لم تعددة الآلهة كلاهما متساو من حيث الابتعاد عن المرحلة الوضعية، التي تؤمن بخضوع الظواهر لقوانين ثابتة . وذلك في الوقت الذي يتم تعويض هذه القوانين، إما بإرادات تكون مقيمة في الأجسام ذاتها، أو في قوى ماورائية تسيطر عليها. وبقدر ما يفقد كل جسم مفرد خاصيته الأولى الإلهية أو الحية المباشرة، فإنه يصبح أكثر قابلية للإدراك من قبل التفكير العلمي الخالص.

فالفيتيشية تعتبر النقيض المباشر للمعرفة العلمية، لأنها تكرس نظرة وهمية خيالية للوقائع من جهة، وتقمع كل تحليل علمي من جهة أخرى. وقد لعبت الفيتيشية دورا خطيرا لأنها كانت دائما تحول دون قيام معرفة حقيقية . وبذلك شكلت المظهر الديني الأكثر تعارضا مع الفكر العلمي الصحيح، وكانت تواجه أبسط مظاهر هذا النوع من التفكير . وعليه فإن كل فكرة عن القوانين الطبيعية الثابتة ستبدو لا محالة وهمية، وستصبح إذا أمكن أن تبرز على نحو مستقل، مرفوضة باعتبارها مناقضة للحالة العادية، التي تربط مباشرة التفسير المفصل لكل ظاهرة بالإرادة الاعتباطية للفيتيش المقابل لها. إن التفكير العلمي سيعرف أيضا حالة من القمع من قبل الديانات المتعددة الآلهة، ولكن بصورة أقل مما كان عليه في المرحلة الفيتيشية. ويخلص كونت إلى أنه في هذه المرحلة الطفولية الأولى للعقل، فإن الوقائع الوهمية تنتصر دائما في النهاية على الوقائع الفعلية، وأنه لا توجد هنالك أي ظاهرة يمكن إ دراكها إدراكا كاملا وسليما. ولهذا يعتبر كونت أن العقل البشري خلال مرحلة هيمنة الفيتيشية، وكذلك في المرحلة التي سيطرت فيها الديانات المتعددة الآلهة، كان في حالة من الانشغال الغامض تجاه العالم الخارجي، إذ لم ينتج خلال هذه المرحلة سوى ما يشبه حالة انفعالية، م ن قبيل الهلوسات الدائمة والمشتركة، وأنه من خلال الهيمنة المبالغ فيها للحياة الوجدانية على الحياة العقلية، فإن المعتقدات الأكثر عبثية، يمكنها أن تفسد تلك الملاحظة المباشرة للظاهرة الطبيعية[٢].

إن مرحلة الفيتيشية تمثل إذن تلك الطفولة، حيث الغياب الكلي للمفاهيم، حتى البسيطة منها عن القوانين العلمية. وهذا ما يجعل الإنسان يتقبل كل الروايات أيا كانت طبيعتها، من دون أي اكترات لغرابتها ومخالفتها للواقع . فالإنسان ينظر إلى الواقع من خلال جملة من الأوهام، التي تعبر عن حالة من الفيتيشية تجعله يقترب من مرتبة الحيوان[٣]. إن الفلسفة الوضعية التي هي رفض للمطلق، وإيمان بالتطور، وضرورة الفهم حتى يتسنى إدراك الواقع على نحو موضوعي، هي مقموعة ومرفوضة في ظل سيادة الفكر اللاهوتي، والذي تعتبر الفيتيشية أبرز تجسيد له . فالفلسفة الوضعية كتجسيد للفكر العلمي

---

١ - *Cours de philosophie generale, Auguste Comte*, pp.76-78.
٢ - *idem*, pp. 48 – 49.
٣ - idem, pp. 49.

العقلاني، تقوم على مبدأ أساس يتمثل في ضرورة فهم الأشياء حتى يكون بالإمكان ترتيبها، وهذا ما لا يمكن حصوله إلا انطلاقا من الاعتراف بأن قوانين الطبيعة هي قوانين ثابتة، وهي حقيقة توصل إليها العقل البشري بعد مسيرة طويلة من البحث والجهد. وعليه فإن الشعور بالثبات الصارم لقوانين الطبيعة لا يمكن أن يتطور، مادام التفكير اللاهوتي الخالص يحتفظ بتلك الهيمنة الكبرى على الفكر، في ظل سيطرة الفيتيشية التي تتميز بالطبع، بانتشار مباشر ومطلق للأفكار المرتبطة بالحياة، والتي تشمل كل الظواهر الخارجية[1]. وإذا كانت الفيتيشية قمعية تجاه الفكر العلمي، فهي، على العكس من ذلك، متساهلة بشأن تطور الفنون.[2] وهكذا فقد عرفت الفنون بدايتها الأولى في مرحلة الفيتيشية. وكل المحاولات الأولى للفنون الجميلة، ومن دون استثناء للشعر، تعود من دون شك إلى مرحلة الفيتيشية[3]. ويقر كونت بأنه لا يمكن تجاهل المساهمة الأساسية للعصر البدائي، خاصة في ظهور الفن وتطوره، إلا أنه وفي الوقت ذاته، فلا يمكن أن نقدر على نحو دقيق ذلك التأثير الحقيقي للفيتيشية على هذا النوع من التطور[4]. فرغم العوائق الكثيرة التي تضعها الفيتيشية أمام انطلاق الفكر البشري نحو آفاق رحبة، فهي، مع ذلك، تمنحنا ذلك الإحساس بالس يطرة على الطبيعة؛ وإن كان ذلك من خلال الأوهام.

ويشير كونت إلى أن هنالك، من دون شك، أثرا سلبيا لذلك التأثير الطويل للمرحلة الفيتيشية، التي شكلت عائقا حقيقيا وكبيرا غير قابل للتجاوز، إلا أنها مع ذلك كانت وراء ذلك الاكتشاف الثمين للإنسانية والمتمثل في الإيمان بالقدرة على السيطرة على الطبيعة؛ هذا الاكتشاف الذي كان خلف تلك الانطلاقة الأولى للنشاط البشري في تطويع الطبيعة، واستغلالها بما يخدم الأغراض الإنسانية، وإن كان ذلك يتم من خلال الأوهام. خاصة في مرحلة كان فيه مبدأ ثبات القوانين الطبيعية غير معترف به بعد[5]. وهكذا فإن السيطرة على الطبيعة بالنسبة إلى الفيتيشية سيكون من خلال الأوهام، وهذا ما سيشكل في حد ذاته عائقا كبيرا يجب تجاوزه. فالفيتيشية تقدم للإنسان على نحو جد مباشر، وأكثر اكتمالا، ذلك الأمل الساذج بسيطرة تقريبا غير محدودة؛ هذه السيطرة التي يمكن الحص ول عليها عن طريق الدين إذا ما أخذ بجدية.

ويعتقد كونت أن الخطوة الأساسية التي ينبغي اتخاذها بالنسبة إلى هذه الأزمنة البدائية سواء في مجال الطبيعة أو الأخلاق، هي تخليص العقل البشري من البلادة الحيوانية[6]. فكل التعديلات التي عرفتها الأديان عبر التاريخ مرتبطة أساسا بالتفكير العلمي، وإن لم يكن ذلك على نحو صريح. فقابلية الفكر الإنساني لاستعمال التعميم والتجريد والمقارنة والتنبؤ، وهي كلها مبادئ ترتبط بالفكر العلمي، هي التي مكنت الإنسان من تجاوز الحالة الفيتيشية البدائية، وهذه الملكات ذاتها

---

[1] - *Cours de philosophie generale,* , pp. 50.
[2] - idem, pp. 51.
[3] idem, pp. 51-
[4] *idem,* pp. 52 – 53.-
[5] - *idem*, pp. 53 – 54.
[6] - idem, pp. 54.

هي التي تميز الإنسا ن عن الحيوان . وهذه القدرات الذهنية المتميزة هي التي ستخرج الإنسان من مرحلة الفيتيشية إلى مرحلة الديانة المتعددة الآلهة، بل هي أساس كل التحولات الاجتماعية التي عرفتها البشرية عبر تاريخها . ويربط كونت كل التعديلات الكبرى للفكر الديني بالتطور المستمر للتفكير ا لعلمي، رغم أن تدخله لم يكن مباشرا وصريحا في هذه المرحلة. فالفضل إذن يعود إلى تلك القابلية لدى الإنسان للمقارنة والتجريد والتعميم والتنبؤ، التي مكنته من الخروج من حالة الفيتيشية الفظة، وإلا فقد كان سيظل في مستوى الحيوانات . فالذكاء الإنساني يتميز بالقدرة على تقييم التشابهات بين الظواهر، والتعرف على التوالي الموجود فيها . إلا أن هذه القدرات كانت محدودة في البداية، وذلك لسببين، يتعلق أولهما بالنقص في التغذية؛ وثانيهما : في عدم وجود إرادة مناسبة . ولكن قوة هذه القدرات ستأخذ في التزايد منذ اليقظة الأولى للذهن، التي تولدت حسب اعتقاد كونت، عن الدافع الديني . ويخلص كونت إلى أن ذلك الانتقال من مرحلة الفيتيشية إلى مرحلة الديانة المتعددة الآلهة، هو نتيجة لذلك الميلاد الذي انطلق، والمتعلق بفكر الملاحظة والاستقراء.

ويؤكد أيضا كونت على أن هنالك خاصية أساسية ذات طبيعة فردية وحسية تميز كل اعتقاد فيتيشي، تتمثل في ذلك الارتباط الدائم بموضوع محدد ووحيد . وهذا ينسجم تماما مع مرحلة الطفولة الإنسانية التي تكون فيها دائما الملاحظات المضطربة للإنسان ذات طبيعة مادية. إلا أنه وفي مرحلة معينة سيظهر التفاوت الواضح بين الوقائع والمبادئ، مما سيفضي بالتالي إلى ضرورة التغيير الجذري لتلك الفلسفة الأصلية ممثلة في الفيتيشية، وهو ما يفسر ذلك الانتقال الذي يعتبره كونت بمثابة ثورة كبرى، من حالة الفيتيشية الأولى إلى الديانة المتعددة الآلهة.

ويعتبر كونت أن السبب وراء كل الثورات العلمية، والتي تحدث حتى يومنا هذا، إنما يعود إلى نفس الأسباب العقلية التي تنطلق من التلاؤم غير الكافي بين الوقائع والمبادئ . وهنا سيخلص في الأخير إلى أن القوانين المنطقية التي تحكم في النهاية العالم العقلي، هي بطبيعتها أساسا ثابتة ومشتركة، ليس فحسب بالنسبة إلى جميع الأزم نة والأمكنة، ولكن أيضا بالنسبة إلى جميع الموضوعات، أيا كانت؛ من دون تمييز، سواء بالنسبة لتلك التي نطلق عليها حقيقية أو وهمية [١] ومن هذا المنظور يتبين على أن الحالة الفيتيشية أو الحالة الدينية عموما لا يمكن أن تكون مناقضة للعقل بصورة كلية فمبادئ العقل يمكن أن نصادفها حتى في الخطاب الأسطوري وغيرها من الخطابات التي تبدو لاعقلانية وليس العقل حصرا على العلم وحده.

٤–الفيتيشية والميتافيزيقا :

إذا كانت الحالة الميتافيزيقية حالة متطورة مقارنة مع الحالة اللاهوتية وعن جميع مراحلها، فهذا لا يعني الغياب الكلي للتفكير الميتافيزيقي في المرحلة اللاهوتية الذي يرجع إليه كونت الفضل في كل تلك التحولات الأساسية التي عرفها تطور الفكر البشري. وقد تمثل الحضور الميتافيزيقي خلال هذه المرحلة في جملة من العمليات، من أبرزها : عملية التعميم

---

[١] - *Cours de philosophie generale, ,* pp. 71 -73.

المتدرج، التي صاحبت ذلك التحول الحاصل من الف يتيشية إلى مرحلة تعدد الآلهة، ومن مرحلة تعدد الآلهة إلى مرحلة ديانات التوحيد. وتجسدت هذه العملية في ذلك النقص الذي تعرضت له عدد الكائنات الإلهية، وذلك على نحو مستمر، فيما أصبحت طبيعتها أكثر تجريدا، وسيطرتها الخاصة أكثر اتساعا. واضح إذن، أن كل إله مندمج على هذا النحو، سيعوض مجموعة من الفيتيشات، التي فقدت الآن أي دور، أو على الأقل اكتفت بوضع المرافق.

هناك إذن مساهمة مسبقة ضرورية للفكر الميتافيزيقي؛ لأن أي إله يعوض على نحو أكثر أو أقل عمومية واحدا أو عددا كبيرا من الفيتيشات الفردية، والتي يتم النظر إليها ومن الآن من خلال ما هو مشترك فيما بينها، وذلك من دون أن ينتقص هذا المصدر المجرد للوجود الإلهي، تلك الحياة الحقيقية والجد الواضحة التي كانت تميز الحالة الفيتيشية. لكن الانتقال إلى هذا الوضع الجديد يفترض عملية ميتافيزيقية واضحة، يمكن التعرف من خلالها على التجريدات المشخصنة التي تدمج بين وضعيتين وتعيد التأليف بينهما. فبخصوص أي موضوع كان، فإن الحالة الميتافيزيقية بالمعنى الحقيقي للكلمة، وباعتبارها وضعية انتقالية لتفكيرنا، هي دائما بالأساس متميزة بنوع من الغموض الجذري بين النظرة التجريدية والنظرة المحسوسة، والتي تستبدل أحدهما بالأخرى على نحو دوري، حتى تغير على التوالي التصورات اللاهوتية الخالصة، وذلك من خلال تحويل تلك الحقائق المحسوسة إلى حقائق مجردة، بفضل خاصية التعميم التي تمكننا من الانفلات من سيطرة المحسوس والمباشر والانطلاق إلى عالم أرحب هو عالم المجردات الذي سيصبح الآن موطنا لتلك الحقائق. وإلى جانب التعميم الذي يعود إليه الفضل حسب كونت في هذه العملية هنالك أيضا خاصية التركيز، فما كان الإنسان يبحث عنه في الأشياء الحسية المباشرة المتعددة والمختلفة يمكن أن يجده الآن في موضوع واحد.

ويؤكد كونت أنه إذا كا نت كل التحولات الحقيقية التي يستشعرها الفكر اللاهوتي، هي في العمق محددة بالضرورة بالتطور المستمر للفكر العلمي، فإنها تحصل مع ذلك دائما، من خلال التدخل الحتمي والمباشر للفكر الميتافيزيقي، والذي من خلاله تحققت أولا تلك التراجعات المتدرجة للفكر اللاهوتي إلى أ ن بدأت الوضعية في التفوق على نحو لا يقبل التراجع عنه على الحالتين.(أي الحالة اللاهوتية والحالة الميتافيزيقية)

وقد كان للميتافيزيقا دور حاسم في ذلك الانتقال، أو الثورة كما يطلق عليها كونت، والتي ستساهم في كل التحولات المهمة التي شهدتها الحالة اللاهوتية. ويشير إلى أن التأثير والامتداد غير القابل للشك للميتافيزيقا في الانتقال الكلي من مرحلة الديانة المتعددة الآلهة إلى مرحلة ديانة التوحيد ما كان من الممكن أن يظهر على نحو واضح، إلا لكون هذه الثورة الدينية الكبرى الثانية هي جد معروفة لدينا الآن وأكثر قابلية للإد راك العقلي من سابقتها (في إشارة إلى الثورة التي مثلها الانتقال من الفيتيشية إلى الديانات المتعددة الآلهة، وهي التي يعني بها هنا، الثورة الدينية الأولى). في حين أن الانتقال من الفيتيشية إلى الديانة المتعددة الآلهة لم يكن واضحا،نظرا لغياب المصادر التاريخية ، إضافة إلى أن الفيتيشية هي بمثابة المرحلة اللاهوتية الخالصة. بمعنى أنها لا تعرف أي شكل من أشكال التفكير الميتافيزيقي أو العلمي.

إن انتقال الفيتيشات إلى الآلهة بمعناها الحقيقي، باعتباره ا حقيقة إلهية، سيجعل بالضرورة كل جسم خاص يعتبر، وعلى خلاف للحياة الخاصة والمباشرة التي نسندها إليه، والتي تميز الفيتيش، خاصية مجردة تجعله قابلا لأن يتلقى على نحو غريب اندفاع العامل الخارق ، بحيث لن يسمح مقره الذي أصبح أكثر أو أقل امتدادا، من تصور الفعل بوصفه مباشرا على نحو عادي . واضح إذن أن استبدال الفيتيش بالإله المجرد سيضيف عنصرا جديدا للحقيقة الدينية هو أن التأثير الإلهي المجرد لا يمكن أن يكون ذو طبيعة مباشرة.

ويضيف كونت خاصيتين أخريتين تميزان التفكير الميتافيزيقي سيكون لهما أثر واضح في تطور بنية الحالة اللاهوتية وهما التنظيم والاختزال. وهذه الوظيفة المزدوجة والضرورية للاختزال والتنظيم المتزامنين اللذان يمارسهما التفكير الميتافيزيقي تتم على نحو متدرج تجاه الفلسفة اللاهوتية.

كما أن النمط العام لممارسة التفكير الميتافيزيقي هي بالأساس دوما نقدية، لأنها تحافظ على اللاهوت، في الوقت الذي تدمر فيه على نحو جذري تماسكه الذهني الأساسي : وأن تأثير هذا التفكير لا يمكن أن يبدو عضويا إلا عندما لا يكون مهيمنا على الإطلاق، وما دام يساهم في التحولات التدريجية للحالة اللاهوتية .

ويلاحظ كونت أنه ومنذ ظهور البشرية، كان هنالك صراع تلقائي ومستمر، وقد كان في البداية فكريا ثم أصبح سياسيا بين التفكير اللاهوتي والتفكير الميتافيزيقي، حيث أصبح هذا الصراع إلى اليوم مستمرا للأسف، لأن التطور الإعدادي الذي أنجز أساسا، يشكل المصدر الأول لاضطراباتنا الخاصة [1]. يتبين إذن أن إشكاليات التفكير اللاهوتي لا يمكن أن تكون دوما ذات طبيعة فكرية خالصة بل لها أبعاد سياسية اجتماعية أيضا، قد تتخذ في أحيان كثيرة مظهرا فكريا نظريا. وهذا ما سيوضحه كونت عندما سيكشف عن البعد الاجتماعي والسياسي للحالة الفيتيشية.

الفصل الثالث البعد الاجتماعي للحالة الفيتيشية

١-الطابع الاجتماعي والسياسي للفيتيشية:

إن الخلط بين المحتوى الفكري للمعتقد الديني من جهة وبين الأثر الإجتماعي الثقافي للدين، يجعل من الصعب تقييم الفكر الديني. لهذا يدعو كونت إلى ضرورة البحث عن السر وراء الأثر الاجتماعي والحضاري للفيتيشية، لأن من شأن ذلك أن تكون له قيمة من الناحية المنهجية، ومن شأنه كذلك أن يكشف عن القيمة الاجتماعية للفيتيشية[2] .

ومن هنا تأتي أهمية النظام الكهنوتي باعتباره ضروريا للأديان، لأنه يضمن لها الاستمرارية والتطبيق العملي، وهو الذي يمكنها أيضا من التحول إلى حقيقية حضارية ومجتمعية، وذلك رغم كل المؤاخذات التي يمكن أ ن تسجل على هذه الأنظمة. إن المعتقدات الدينية ونظرا لطبيعتها الخاصة، هي أكثر خضوعا من غيرها لهذه الضرورة المشتركة، فهي تحتاج

---

[1] - *Cours de philosophie generale, Auguste Comte*, pp.78-81.
[2] - *idem*, pp. 40-41.

دائما لقواعد عامة تحميها وتحفظ لها تماسكها وذلك لا يتم إلا بتوفر مؤسسة تتولى هذه المهمة، وذلك بالنظر إلى طبيعتها غير الدقيقة. وفي حالة غياب هذا الشرط فإن الجانب السياسي الذي سينشأ عن هذه الحالة سيفتقر إلى التماسك. وهذا ما سيولد كثيرا من الاختلاف والتنافر مما سيجعل من العنصر الديني مكونا يهدد الاتفاق والتوحد، وهو ما تؤكده بوضوح التجربة الكبرى خلال القرن السادس عشر والقرن السابع عشر والق رن الثامن عشر، حيث أن التفكك العام للسلطة الدينية السابقة، خلقت مناخا ملائما على نحو كبير للتناقض والتصادم ، بحيث لم يعد الدين قابلا لأن يكون أداة فعالة للانسجام المجتمعي. وذلك خلافا للغاية الرئيسة للأديان[1] .

ومعلوم أن خصائص الفيتيشية المتمثلة في غياب سلطة كهنوتية، والطابع الفردي الخاص للطقوس، إضافة إلى طابعها الحسي، كل ذلك يجعل من الفيتيشية غير مفيدة لأن تكون أداة لتجميع الناس والسيطرة عليهم . فهي مقارنة مع الديانات المتعددة الآلهة، وكذلك ديانات التوحيد، تحتوي على قدر ضئيل من القدرة على تطوير سلطة كهنوتية م ستقلة ومنظمة على شكل طبقة خاصة.

إن آلهة الفيتيشية هي بالضرورة ذات طابع فردي، ولها مكان خاص ودائم، مجسدا في جسم تستقر فيه على نحو محدد، وذلك خلافا لآلهة الأديان المتعددة الآلهة، التي تتميز بقدر كبير من العمومية وبمجال واسع . وهذا يتطابق وطبيعة الحالة البدائية للعقل البشري، حيث تكون الأفكار بالضرورة جزئية وحسية، مما ينتج عنه ذلك التنوع الرفيع للآلهة خلال هذه المرحلة الأولى من الطفولة . ومن الناحية الاجتماعية فإن هذه الاعتقادات لا تمنح ما فيه الكفاية من المصادر التي توفر إمكانية التحكم والتجميع بالنسبة إلى أفراد المجتمع. ويعتقد كونت أنه رغم وجود فيتيشات القبيلة وكذلك فيتيشات قومية فإن الطابع الذي يغلب على الفيتيشية هو الطابع الفردي، وهذا لا يمكن أن يساهم إلا على نحو محدود في تطوير تفكير مشترك. وبما أن الفيتيش مقترن بجسم خاص وله إقامة محددة، فإن ذلك سيحول دون ظهور طبقة كهنوتية، تعنى خاصة بالتفكير والتأمل، ويكون لها وضع مستقل ومؤثر في المجتمع. لقد عرفت مرحلة الفيتيشية، حسب كونت، انتشارا كبيرا للشعائر والطقوس على نحو لا تضاهيه فيه أية مرحلة دينية أخرى في تاريخ البشرية، إلا أنها ظلت مع ذلك شعائر خاصة شخصية ومباشرة، فالمؤمن بها هو الذي يتحكم فيها مباشرة، من دون أن تكون هنالك أية واسطة بينه وبين تلك الآلهة الخاصة، هذا بالإضافة إلى أنها قابلة للإدراك نظرا لطبيعتها المباشرة . ويعتبر الإيمان الذي سيظهر لاحقا في وجود آلهة تكون غير مرئية ومتفاوتة من حيث عموميتها ومتميزة عن الأجسام التي تكون تحت سيطرتها وخاضعة لأوامرها، في اعتقاد كونت، هو السبب في ظهور وتطور طبقة الكهنوت، ويقترن هذا الإيمان بمرحلة الديانات المتعددة الآلهة، وهنا ستصبح لهذه الطبقة هيمنة اجتماعية، لأنها ستشكل وعلى نحو ثابت ومستمر واسطة ضرورية بين المتعبد ومعبوده . إن غياب تشكل مثل هذه الطبقة التي تعتبر الفيتيشية في غنى عنها، قد ساهم في الإطالة من عمر مرحلة الطفولة بالنسبة إلى التنظيم الاجتماعي. ويستلهم كونت التاريخ لتأكيد أطروحته هذه، من خلال ما تقدمه معرفتنا بالآلهة الإغريقية والرومانية

---

[1] - *idem*, pp. 41.

القديمة، التي هي في جوهرها آلهة خاصة، بحيث يصفها بأنها آلهة منزلية، تختلف فيها الشعائر من بيت إلى آخر، إلى درجة يمكن أن نعتبر فيها كل رب أسرة عبارة عن كاهن تلقائي . وقد بين كونت أن الفيتيشية في الأصل لا تملك تأثيرا سياسيا أخلاقيا واجتماعيا . وعليه فلا ينبغي الربط دائما بين المعتقدات الدينية والع لاقات الاجتماعية، لأن مثل هذه العلاقة لم تكن حسب اعتقاده موجودة في البدايات الأولى للممارسة الدينية . ويستدل كونت على ذلك بأن المرحلة التي هيمنت فيها الفيتيشية لم تسمح بتطور الحياة السياسية، كما يؤكد ذلك البحث التاريخي في اعتقاده[١]. إن طبقة الكهنوت لم تبدأ في التشكل إلا في المرحلة الأخيرة من الفيتيشية والتي تميزت بعبادة النجوم . وهناك سببين رئيسيين لظهور هذه الطبقة وهي: أولا، عندما تكون الآلهة مشتركة على نطاق واسع. وثانيا: عندما تكون معرفتها وإدراكها المتعذر معترفا به. وهكذا ظل تأثير الفيتيشية السياسي حتى مرحلتها المتأخرة جد محدود[٢].

٢- التفسير السوسيوثقافي للظاهرة الفيتيشية.

رفض أوكست كونت أن يكون هنالك أي تقابل بين الفيتيشية من جهة وأحد الأنماط العامة الثلاث للوجود المادي من جهة أخرى، والتي تعودنا أن نميز فيما بينها عند الشعوب البدائية. وهي على التوالي: الصيادون الرعاة والمزارعون. لأنه يمكن أن نجد هنالك أمثلة كثيرة للشعوب التي تعيش على الرعي وقد وصلت إلى مرحلة الديانات المتعددة الآلهة، في حين هنالك شعوب أخرى تتعاطى الزراعة لازالت تعيش في مرحلة الفيتيشية[٣]. وقد كان للديانة البدائية دور مهم في الانتقال إلى الحياة الزراعية التي تكفل الاستقرار، والتي ستشكل تحولا حاسما بالنسبة إلى الإنسانية . ففي مرحلة الترحال، كانت الطقوس مرتبطة بقبور الآباء والأجداد،هذه الطقوس التي تترك في نفوس الرحل أثرا عميقا عند تركها، مما يولد حالة من الألم الشديد الذي يؤسس لطقوس خاصة . وستؤثر حالة الاستقرار على طبيعة الطقوس وأشكال العبادة، التي أخذت تكتسي طابع الثبات والديمومة، مثل عبادة النجوم، إضافة إلى خاصية الكونية . ويشير كونت إلى أن الانتقال من حال الترحال إلى الحالة الزراعية، يشكل تحولا أساسيا بالنسبة إلى التطور البشري، بحيث يعتبر ه بمثابة ثورة، فالاستقرار سيؤثر على أشكال العبادة، لأنه سيطور تلك الميولات الإنسانية التي تشدنا على نحو غريزي إلى مسقط رأسنا.

فالمجتمعات القديمة التي تعودت على الاستقرار ستشعر بألم شديد عندما تدفعهم الحروب إلى الرحيل ومغادرة منازلهم. حيث سيفرض عليها في حالة الهزيمة أمام الغزاة بهجر آلهتهم الرسمية، وهي آلهة لا ترتبط على الإطلاق بموجودات مجردة وعامة، يمكن أن نجدها في أي مكان، مثل جوليتر ومينرف، إلخ ... وإنما تتعلق أساسا بما يمكن أن نسميه هنا على وجه الدقة بالآلهة المنزلية، لاسيما تلك المتعلقة بالبيت، إنه ا إذن فيتشات خالصة . وكانت هذه الآلهة الخاصة هي التي يتوجه إليها الناس كلما أصابهم مكروه، ويتألمون من فقدانها المقدر بسبب الحروب والكوارث، مثلما يتألمون كذلك عندما

[١] - *Cours de philosophie generale, Auguste Comte;pp*: 46 – 47.
[٢] - *idem*, pp . 48.
[٣] - *idem*, pp. 53.

تدفعهم الظروف والأحوال إلى الابتعاد عن القبور المقدسة لآبائهم . وكل هذا يخلق لهم حالة من القلق والحسرة والضياع تتولد عنها مشاعر تدعوهم إلى تقديس أمكنة محددة ارتبطوا بها وجدانيا.

ويعتقد كونت أن حياة الاستقرار بالنسبة إلى الشعوب الزراعية سيثير انتباههم النظري أكثر فأكثر نحو الأجرام السماوية. وقد خلص كونت إلى أن هنالك بالضرورة علاقة مزدوجة بين ا لتطور العام للفيتيشية والتأسيس النهائي للحياة الزراعية[١]. هنالك إذن اقتران واضح بين الحياة الزراعية التي تتميز بالاستقرار وظهور عبادة النجوم كحالة دينية.

كما يؤكد كونت أنه من وجهة النظر الاجتماعية الخالصة فإن الفيتيشية رغم كونها أقل فعالية على العموم من جميع الأنماط الأخرى اللاحقة للتفكير اللاهوتي، فإنها تقدم مع ذلك مجموعة من الخصائص الحقيقية ذات الأهمية الكبرى حول مجموع التطورات البشرية[٢].

إن الفلسفة الوضعية ورغم تناقضها مع الفكر الديني هي وحدها القادرة وعلى نحو مشرف، أن تبرز تلك المساهمة الكبرى للتفكير الديني؛ سواء على المستوى الاجتماعي أو الفكري، وذلك بالنسبة إلى التطورات التي حصلت في التاريخ البشري [٣]. لقد كان للدين دور كبير في الحفاظ على القيم والمؤسسات الضرورية من خلال جملة من التعاليم . ذلك أن كل المؤسسات التي كانت لها وظائف إنسانية، وتؤدي أدو ارا اجتماعية وحيوية، كانت تعتمد على أسس دينية؛ قبل أن يبرز التفكير العقلي الذي سيؤكد على ضرورتها الإنسانية . وهنا يسوق كونت على سبيل المثال المبادئ الوقائية التي لا يمكن أن تقوم على نحو ثابت ومشترك، إلا من خلال تلك السلطة العليا للتعاليم الدينية[٤].

ويظه ر الدور الاجتماعي والأخلاقي للفيتيشية كذلك في كونها لعبت دورا هاما في الحفاظ على الحيوانات المفيدة للإنسان وكذلك النباتات. فقد عملت على الحد من النزوع إلى التدمير، الذي يشكل خاصية إنسانية. إن التأثير الحقيقي للإنسان على العا لم الخارجي بدأ من خلال التدمير ، سواء تدمير المحيط، من خلال الاستهلاك؛ أو تدمير النوع الإنساني من خلال الحرب. وهذا التدمير الغريزي لدى الإنسان سيهدد كثيرا من الأنواع، خاصة تلك التي تعتبر جد مهمة وأكثر نفعا بالنسبة إلى الإنسانية. وهذا ما لا يمكن تجنبه إذا لم يأت هذا التطور الفكري والأخلا قي الأول للإنسانية، وبشكل تلقائي، بموانع عامة؛ يتم فرضها على هذا التدمير الكوني القوي والأعمى . وقد استطاع هذا النظام الديني الأولي تحقيق هذه الغاية، من خلال العبادة الشكلية للحيوانات . وهكذا يقرر كونت أنه أيا تكن السلبيات الكبيرة لمرحلة الفيتيشية، فإنه لا ينبغي بأي حال من الأحوال أن تخفي عنا تلك القدرة الكبيرة التي تملكها لتيسر على نحو عال تلك المحافظة على

---

١ - *Cours de philosophie generale, Auguste Comte*, pp. 61 – 65.
٢ - *idem* , pp. 55
٣ - idem, pp. 55
٤ - *idem*. 55 – 56.

الحيوانات المفيدة والنباتات الثمينة، هذه المهمة التي تعتبر في آن واحد عسيرة وضرورية . كما أن الفيتيشية كان لها دور كبير في المحافظة على كل الأشياء المادية التي تحتاج حماية خاصة[1].

وإلى جانب مساهمة الفيتيشية في الحفاظ على الحيوانات والنباتات فقد كان لها إسهام أخلاقي كذلك . حيث لعبت دورا هاما في التهذيب الأخلاقي للطبيعة الإنسانية . فالفيتيشية تقوم بتنظيم العلاقة القائمة بين الإنسان والطبيعة على نحو يضمن استغلالا متكافئا لأشياء الطبيعة، من خلال التحكم في الغريزة وكل ما هو تلقائي في الإنسان. ويعتقد كونت أنه وحتى نقدر تلك الأهمية الاجتماعية الخاصة لمرحلة الفيتيشية والمتمثلة في ضمان الحفاظ على الحيوانات المفيدة للإنسان، فعلينا أيضا أن نعتبر هذه الحماية المستم رة من المنظور الأخلاقي، لكونها ساهمت وبقوة في التهذيب الأساسي للطبيعة الإنسانية. فمن المعلوم أن النظام اللحمي للإنسان شكل إحدى الأسباب الرئيسة، التي تحد بالضرورة من الدرجة الحقيقية للطمأنينة التي يستحقها الحيوان. ولذلك فقد كانت هنالك حاجة ماسة وضرورية للإ نسان للهيمنة على مجموع الكائنات الحية، ولكن وبسبب هذه الهيمنة الضرورية نفسها، وحتى لا تنجر إلى حالة من الاستبداد المدمر والأعمى، مناقض لأية غاية أساسية على نحو مباشر؛ فإنه في حاجة، شأنه شأن أي استبداد، أن يكون خاضعا على نحو دائم ومستمر، لمجموعة من القواعد الأساسية؛ التي تحاول أن تتوقع وتصحح ما أمكن تلك الانحرافات التلقائية . ويمكن إذن من هذه الزاوية أن نتصور الفيتيشية على أنها البداية الأولية، كطريق أوحد يمكن السير فيه، نحو نظام جد متطور ومحدد من حيث التنظيمات البشرية، غايته ترتيب العلاقات التدبيرية الأكثر ع مومية على نحو مناسب، تلك المتعلقة بالإنسانية تجاه العا لم، وخاصة تجاه الحيوانات الأخرى.[2]

ويشير كونت إلى أن هنالك خاصيتين أساسيتين تميزان الوضع السياسي للمجتمعات اللاهوتية في الأزمنة القديمة . إحدى هاتين الخاصيتين مشتركة بين جميع المراحل الدينية، والأخرى خاصة بكل مرحلة على حدة.

الخاصية الأولى تتمثل في أن الاعتقادات الدينية قابلة لأن تتغير، وذلك تبعا للإكراهات المرتبطة بكل تطبيق سياسي محدد، وهذا ما تتولاه طبقة الكنهوت التي تحرص على فرض ذلك النظام المتناسق للمعتقد بعيدا عن الإرادة الشخصية أو الجماعية، وتفاديا لأن تكون عملية إصلاح النتائج العملية لهذه التطبيقات عملية حرة، تتولاها العقول العادية . إلا أنه لا ينبغي الحد وبصورة مطلقة من كل هذه الأفكار المختلفة، وكذلك من الأحاسيس؛ رغم ما يمكن أن يكون لها من نتائج مقلقة، خاصة إذا ما كانت تنحو إلى ما يمكن أن ي عود بالنفع العام. ولهذا فينبغي لهذه الخصائص المميزة لكل اعتقاد خاص بمرحلة معينة أن يتناغم وبالضرورة مع الأوضاع المطابقة لها، بما يواكب التحولات الاجتماعية مواكبة إيجابية، ومن دون ذلك، فإن سيطرة تلك الخصائص لمدة طويلة لن يكون مفهوما . ويتبين هنا أن النظريات اللاهوتية هي بطبيعتها

[1] - *Cours de philosophie generale, Auguste Comte*, pp. 66 -67.
[2] -idem;*pp* .68 – 69.

قابلة لأن تقترح في الغالب تصورات هي بالأساس ملائمة للحالة الاجتماعية التي توافقها. ويخلص كونت إلى أن الخاصية الأولى تتطابق بالضرورة مع ما هو غامض وغير منضبط،.

أما الخاصية الثانية فهي تتطابق مع كل ما هو محدد ومنظم، ولذلك فكلما كانت الاعتقادات الدينية أكثر تبسيطا وأكثر تنظيما، فإن تأثيرها الاجتماعي يتقلص ، وهذا هو الذي يناسب الحالة الفيتيشية[١] .

هذه هي أبرز القضايا التي أثارها كونت بخصوص الفيتيشية، حيث يؤكد على محورية هذه الحالة بالنسبة إلى الممارسة الدينية، وعلى أبعادها الاجتماعية والسياسية . ويبدو أن كونت قد استطاع فعلا ان يبرز الطابع الإشكالي والفلسفي لهذه الظاهرة الدينية . وقد امتد هذا النقاش الفلسفي حول الفيتيشية إلى فلاسفة آخرين تناولوها بالدراسة والنقد، حيث اخترت من بين هذه الدراسات نموذجين هما : دراسة لجولييت كرانج وأخرى ل كونكيليم. ولكن قبل التطرق للمواقف النقدية التي حاولت الوقوف عند القيمة الفلسفية والنظرية للحالة الفيتشية كما عرض لها اوكست كونت سأتوقف عند النقاش الرئيسي الذي كان خلف ميلاد هذه النظرية والذي حاولت مادلين دافيد إثارته من خلال دراسة معمقة.

***

الباب الثاني: نقد مفهوم الفيتيشية عند كونت

في البداية سأعرض للإشكالية الأساسية التي تندرج ضمنها الحالة الفيتيشية عند كونت وارتباطها بنقاش فلسفي حول أصل الدين انخرط فيه جزء مهم من فلاسفة القرن الثامن عشر والتاسع عشر . وقد استطاعت الباحثة مادلين دافيد تتبع هذه الإشكالية من خلال إيراد أهم الأفكار والأطروحات التي جاءت في سياق تناولها.

الفصل الأول :مصادر نظرية الفيتيشية عند كونت

في دراسة تحت عنوان: مفهوم الفيتيشية عند أوكست كونت ودراسة الرئيس دي بروس "حول طقوس آلهة الفيتيش" للباحثة مادلين دافيد، حاولت هذا الأخيرة أن تناقش العلاقة الموجودة بين فكرة الفيتيشية كما تبناها كونت، وبين تصور الباحث الإثنولوجي شارل دي بروس لهذا المفهوم. باعتبار أن الفيتيشية هي أصل التفكير الديني.

وقد انطلقت الكاتبة في هذه الدراسة من مقالتين لكل من ا. لامينغ اومبرير MMe Annette• -Laming Emperaire صدرت سنة ١٩٦٤ وأخرى لكونكيليم •Canguilhem حول الفيتيشية البدائية، مؤكدة على أن كلتا النظريتين تكشفان عن الطبيعة المعقدة لهذه القضية.[١]

---

[١] - *Cours de philosophie generale, Auguste Comte*, pp. 59 – 62.

Annette Laming-Emperaire •انيت لامينغ امبير ولدت سنة ١٩١٧ وتوفيت سنة ١٩٧٧، وهي عالمة آثار فرنسية ومتخصصة في التاريخ القديم .وقد ولدت بروسيا ابان الثورة الروسية غادرت عائلتها روسيا لتستقر في فرنسا

Georges Canguilhem •جورج كونكيليم هو فيلسوف وطبيب فرنسي، و لد سنة ١٩٠٤ وتوفي سنة ١٩٩٥. متخصص في الابستيمولوجيا وتاريخ العلوم نشر كتابات مهمة حول نشأة البيولوجيا كعلم، و الطب وعلم النفس والايديولوجيات العلمية . وعمل على تاويل احد المفاهيم الاساسية لماركس الايديولوجيا الالمانية، إلى جانب الاخلاق لاسيما التيميز بين ال مرض والسلامة الصحية، ومعرفة الحياة وهو زميل لكاستون باشلار . وينتمي الى مدرسة

وقد أشارت الكاتبة في مقدمة هذه الدراسة إلى ملاحظات هيوم بخصوص أصل الدين ونشأته، والتي نعتتها بأنها ذات طابع سيكولوجي، لأنها لا ترتبط بالوقائع وإنما بالخيال، كما هو الحال بالنسبة إلى الفلسفة الانجليزية عموما؛ لكي تتوقف أخيرا عند كتاب دي بروس . هذا الكتاب الذي تجاهلته لامينغ اومبرير، والذي سيهتم به كثيرا كونكيليم، لأنه أول من أشار على نحو صريح وواضح بأن الفيتيشية هي الحالة البدائية الأولية، التي سبقت كلا من الديانة المتعددة الآلهة وديانة التوحيد.[٢]

وقد قارنت المؤلفة بداية بين كتاب رسائل ايطالية Les Lettres d' Italie لدي بروس، الذي عرف شهرة كبيرة وطبع للعديد من المرات؛ مع كتاب طقس آلهة الفيتيش cultes des dieux fetiches، الذي يدور موضوعه حول الدين، وهو كتاب لم ينل في عصره ذلك الاهتمام والبحث الكافيين[٣].

فدي بروس ورغم احترامه للدين المسيحي، فقد كان في معالجته لتاريخ الإنسان القديم بعيدا عن النظرة الدينية . حيث كان يعتقد أن هنالك حالة طفولية للدين حصلت بعد الطوفان يطلق عليها الفيتيتشة . وهي الحالة الخام البدائية للممارسة الدينية.[٤]

وهذا الكتاب، طقس آلهة الفيتيش، كان يتضمن بحثا حول الحضارات القديمة مع تاريخ مختصر للأديان، وقد درس دي بروس، تطور الأديان من خلال علاقتها بتطور المجتمعات، وفي هذا السياق اقترح تسلسلا للأشكال الدينية تبدأ من الفيتيتشة، وهو طقس الآلهة المادية الحية منها والجامدة، ثم عبادة النجوم، وفي مرحلة تالية عبادة المجالس أو ما يسمى بالديانات المتعددة الآلهة، وفي مرحلة أخيرة ستأتي مرحلة عبادة الآلهة[٥].

إن تأكيد دي بروس على كون الديانة المتعددة الآلهة سابقة عن ديانة التوحيد، جعله يلتقي في ذلك مع هيوم، ضدا على التصورات الدينية السائدة التي ترى في الديانات المتعددة الآلهة تحريفا لديانة التوحيد الأصلية، إلا أن الرجلين سيختلفان من حيث الرؤية، ذلك أن دي بروس كان يرمي إلى أن يؤسس إطارا محددا لتاريخ الأديان الناشئ انطلاقا من الفيتيشية، وهذا ما لم يكن واردا بالنسبة إلى هيوم[٦].

لقد كانت هذه الفكرة غريبة في البداية، لهذا لم يكتب لها الانتشار السريع، وظلت لفترة طويلة مجهولة . إلا أنها أخذت تدريجيا موقعا لا بأس به في النقاش الدائر حول أصل الدين وعن الطقوس الدينية، وأصبحت تتعايش مع تلك

الابيستمولوجيا التاريخية الفرنسية. وكان له تاثير واضح على ميشيل فوكو، وتقوم اطروحته على أن الكائن الحي لا يمكن استنتاجه انطلاقا من القوانين الفيزيائية الكيميائية، وأنه ينبغي الانطلاق من الكائن الحي نفسه من أجل فهم الحياة وعليه فلا يمكن اختزال دراسة البيولوجيا في التحليل المنطقي الرياضي

[1] - La notion de fetichisme chez Auguste Comte et l'œuvre du president De Brosses" Du cultes des dieux fetiches"; Mademaine Dadid; revue de l'histoire des religions, annee 1967, volume 171, numero 2. p207.

[٢] - idem ; pp :207.

[٣] - idem ; pp :208.

[٤] - idem ; pp :208.

[٥] - *idem; p:209*

[٦] - idem, pp:209

الأفكار المناقضة لها، بحيث نجد روسو •rousseau يشير لفكرة دي بروس رغم الفرق الواضح بين كل من دي بروس وروسو[١] .

وإذ كان دي بروس يعترض على فكرة الرمزية في نظرته للطقوس الدينية بالنسبة إلى الديانة البدائية، وكان هذا واضحا لديه عندما اعتبر الفيتيشية ذات طبيعة مباشرة لا تستدعي أي تمثل أو تصور ذهني قبلي   . فإن هنالك نظرية أخرى ستدافع عن هذا المنظور انطلاقا من رؤية علمية تقوم على المنهج التاريخي والعلمي سيتبناها دوبوي في كتابه   : التفسير الفلكي للأديان L'explication Astronomique des Religions[٢]. ولقد تبنى دوبوي هذا التفسير كمفتاح سعى من خلاله لفهم التمثلات الدينية من منظور رمزي[٣] .

إلا أن أفكار دوبوي ستعرف تطورا مهما، بحيث سيحاول في مرحلة لاحقة انتقاد ما يسميه بالخداع الديني، الذي يجعل العامة تتبنى طقوسا سحرية بخصوص أشياء هذا العالم . وذلك لأنها تدفعنا إلى أن نتخلى عن العالم العقلي لفائدة العالم الحسي[٤] .

وفي مرحلة لاحقة عمل دي تراسي على نشر هذه الآراء، كما عمل أيضا على تحويل ذلك الجهد من أجل معرفة الديانات القديمة؛ إلى نوع من فك الرموز . ويعترف دي تراسي Destutt de Tracy• بأنه في البداية كان يتبنى أفكار دي بروس، قبل أن يتخلى عنها بعد قراءته لدوبوي[٥] .

وفي مرحلة الثورة الفرنسية حصل هنالك نقاش بخصوص كتاب: أصل جميع الطقوس L'Origine de Tous les Cultes، لدوبوي؛ بحيث نجد أن هنالك من تجاهله تماما، كما هو الحال بالنسبة لكوندورسي١٧٩٣. أما فرانسوا فلورونتان بروني ١٧٩٢Brunet •François-Florentin فقد اعتبره ضمن الكتاب الفرنسيين الذين تناولوا الوقائع الدينية. فإلى جانب دي بروس الذي يعتبره من أهم المفكرين الذين درسوا هذه الوقائع، نجده يذكر أيضا دوبوي .

Jean-Jacques Rousseau, •جون جاك روسو ولد سنة ١٧١٢ وتوفي سنة سنة ١٧٧٨. كاتب وفيلسوف وموسيقي فرنسي، من ابرز فلاسفة الانوار ومن الاباء الروحيين للثورة الفرنسية . ويعتبره شوبنهاور اكبر الاخلاقيين في الفكر الحديث وقد أثرت اعماله بشكل كبير على الفكر الثوري الفرنسي . و اشتهر بالخصوص بواسطة اعماله حول الانسان والجتمع والتربية . ان الفلسفة السياسية لروسو يمكن وضعها في اطار التصور التعاقدي للفلاسفة الانجليز للقرنين السابع عشر والثامن عشر.

[١]- La notion de fetichisme chez Auguste Comte et l'œuvre du president De Brosses" Du cultes des dieux fetiches"; Mademaine David ; pp:210.

[٢]- idem, pp:211.

[٣]- idem, pp:211.

[٤]- idem; pp:211.

Antoine Destutt de Tracy (ou **de Stutt de Tracy**), •انطوان ديستوت دي تراسي ولد سنة ١٧٥٤ وتوفي سنة ١٨٣٦ فيلسوف ورجل سياسة فرنسي.

[٥]- idem, pp:212.

BRUNET(François-Florentin), •فرنسوا فلورانتان بروني لم يعرف على وجه التحديد تاريخ ولادته، وكان من اللازاريين الذين وقفوا في وجه الثورة الفرنسية. توفي سنة ١٨٠٦. له كتاب: توازي الاديان، في خمسة اجزاء ظهر سنة١٧٩٢

كما نجد أيضا دولور J.-A Dulaure• في كتاب له صدر سنة ١٧٦٠، يدافع عن موقف دي بروس ضدا على موقف دوبوي[١].

أما بالنسبة إلى بنجامين كونسطان • Benjamin Constant فقد وجد نفسه فجأة ضمن دائرة ذلك النقاش بين كل من نظرية دي بروس،من جهة، والذي قرأه بإعجاب حيث سيتبنى نظريته في النهاية، ولكن مع تميز واضح؛ ونظرية دوبوي من جهة أخرى[٢].

وتخلص مادلين دافيد إلى أن النقاش بخصوص كتاب دي بروس وما أثاره من آراء كان حاضرا بـقوة في مرحلة شباب كونت[٣].

لقد تبني إذن كونت التسلسل الذي قدمه دي بروس : الفيتيشية ثم الديانة المتعددة الآلهة فالتوحيد . ويبدو تأثره بدي بروس أكثر مما كان عليه الأمر عند بنجامين كونسطان .وهنا سيؤكد كونت وبقوة على أن الفيتيشية هي بمثابة الحالة البدائية الأولى للممارسة الدينية، بل إن هذه الفيتيشية هي التي ستلعب دورا حاسما في الديانة الوضعية التي لا يمكن اعتبارها سوى أنها بمثابة فيتيشية جديدة[٤]. ومعلوم أيضا أن كونت هو واضع الديانة الوضعية التي تتسق والمرحلة الوضعية.

وقد طرحت مادلين دافيد إشكا لية علاقة كونت بدي بروس من زاويتين، هما : كيف تلقى كونت نظرية كانت موجودة أربعين سنة قبل ولادته، وما موقفه من النظرية الفلكية لدوبوي[٥].

وتتساءل مادلين دافيد، هل قرأ كونت فعلا، كتاب : آلهة الفيتيش، أو هل تعرف عليه من خلال بعض الملخصات، وتخلص إلى أن بعض المفردات التي يستعملها دي بروس في وصف الفيتيشية حاضرة بقوة عند كونت مثل صفة "مباشر"، وهذا دليل على أن هنالك دراسة معمقة لكونت لهذا الكتاب . وهذه الصفة كانت تطلق عند دي بروس على الطقس المصري القديم لعبادة الحيوانات[٦].

كما تعتقد مادلين دافيد بأن العلاقة بين كونت ودي بروس لم تكن بسيطة، بحيث أن كونت عمل على توسيع مجال مفهوم الفيتيش الذي كان بالنسبة إلى دي بروس مفهوما لا ينطبق إلا على حالات خاصة، وذو طابع جزافي، لكي يتم التأسيس له فلسفيا عند كونت، حتى أصبح بالإمكان الحديث عن مستويات متعددة بالنسبة للفيتيشية[٧].

• Jacques-Antoine Dulaure, جاك انطوان دولور ولد سنة ١٧٥٥ وتوفي سنة ١٨٣٥، عالم آثار ومؤرخ فرنسي

١ - idem, pp:212.

• Benjamin Constant de Rebecque, بنجامان كونسطان دي ريبك ولد سنة ١٧٦٧ وتوفي سنة ١٨٣٠، وهو مروج ورجل سياسة وروائي فرنسي سويسري . من مناصري الجمهورية، كان زعيما للمعارضة الليبرالية ومن المدافعين عن النظام البرلمانيوقد ألف اعمالا كثيرة حول قضايا سياسية ودينية. كما الف جملة من الرواياتالنفسية.

2 -La notion de fetichisme chez Auguste Comte et l'œuvre du president De Brosses" Du cultes des dieux fetiches"; Mademaine Dadid ; pp :21٣.

3 - *idem; p:* ٢١٣

4 -idem, pp:214.

5 -idem; pp:215.

6 -idem, pp:215.

7 -idem,pp:216.

وحسب مادلين دافيد فإن انتقال نظرية الفيتيشية إلى أوكست كونت ظل غامضا، ويعود الفضل إلى كونكيليم في الكشف عن إحدى هذه المصادر. ويتعلق الأمر هنا بإحدى الترجمات لكتاب آلهة الفيتيش، التي ظهرت عند نهاية القرن الثامن عشر، والتي تعرف عليها كونت. وقد كانت هذه الترجمة، عبارة عن ملخص يقع في اثني عشر صفحة، في خاتمة كتاب الرسائل المتأخرة حول الإنسان Lettres Posthumes sur l Homme ، للكاتب شارل جورج لوروا(١٧٩٨_١٧٢٣)Charles-Georges Leroy•. وقد كان هذا الكتاب من القراءات المفضلة في مرحلة الشباب لكونت. ومن المحتمل فعلا أن كونت لجأ إلى هذا الكتاب في طبعة سنة١٨٠٢ [١].

أما بالنسبة إلى الوضعيين أتباع أوكست كونت فلم يرد عندهم أي ذكر لكتاب آلهة الفيتيش، وذلك نظرا لصمت أستاذهم عن هذا الموضوع[٢].

وقد ذهب محررا كتاب : النقد الفلسفيCritique philosophique•، إلى أن كونت ليس بواضع قانون الحالات الثلاث الذي يسندونه الى توركو[٣].

وحسب مادلين دافيد فإن كل هذه النقاشات والآراء التي أثيرت خلال القرن الثامن عشر، قد كرست الأمل في إمكانية تأسيس ديانة جديدة[٤]. كما خلصت أيضا إلى أن أوكست كونت، وكما جاء في الجزء الخامس من كتابه: دروس في الفلسفة الوضعية، قد وضع بينه وبين التأويلات الرمزية للديانة المتعددة الآلهة مسافة واضحة، معتبرا إياها غامضة واعتباطية؛ مثلما كان معترضا على فكرة، ما يعتبر بمثابة ديانة التوحيد القبلية. أما بالنسبة إلى عبادة النجوم، فقد اعتبرها الحالة القصوى للمرحلة اللاهوتية[٥]. وهكذا يبدو من كتاب: دروس في الفلسفة الوضعية، أن كونت يستبعد تلك النظرية التي كانت مهيمنة عند بوردان، والتي سيأخذ بها أستاذه سان سيمون. وهذا يكشف تماما تحرر كونت من فكرة دوبوي، في الوقت الذي يجعله قريبا إلى حد ما من موقف دي بروس[٦].

واضح من هذه الدراسة لمادلين دافيد أن كونت قد انخرط فعلا ضمن نقاش كان قائما . وحاول أن يدلو فيه برائيه، ولا شك أيضا أنه اطلع على هذه النظريات حيث جاءت دراسته للفيتيشية أكثر استفاضة من خلال تناول جوانب عديدة لها صلة بهذه الإشكالية التي كانت في صميم النقاش الفلسفي لذلك العصر.

لكن نظرية كونت حول الفيتيشية لا يمكن فقط فهمها فقط من خلال ربطها بالنقاش الدائر في عصره، بل أيضا بعلاقتها بفلسفته الوضعية ككل، وموقع الدين ضمن هذا الفلسفة وهو ما حاولت فعلا جولييت كرانج أن توضحه.

• Charles Georges Leroy, شارل جوروج لوروا ولد سنة١٧٢٣ وتوفي سنة ١٧٨٩، وهو مؤلف أول كتاب عن سلوك الحيوانات.

[1] - La notion de fetichisme chez Auguste Comte et l'œuvre du president De Brosses" Du cultes des dieux fetiches"; Mademaine David , pp:216.

[2]- idem ; pp:217.

•la Critique philosophique de Renouvier et Pillon, 1872-1889

[3] - idem, pp:217.

[4] - idem, pp:220.

[5] - idem, pp:220.

[6] - idem, pp:221.

الفصل الثاني الحالة الفيتيشية وموقع الحالة الدينية في فلسفة كونت

هناك ملاحظات كثيرة حول تصور كونت للفيتيشية وموقع الدين في فلسفته، بحيث نجد هنالك كتابا بعنوان: La philosophie d'Auguste Comte, science, politique, religion. Paris,PUF, 1996, 448(bibliogr) (coll."philosophie d'aujourd'hui") لمؤلفته: Grange Juliette تطرح فيه صاحبته سؤالا غريبا إلى حد ما، تتساءل فيه : هل كان أوكست كونت وضعيا؟ حيث بينت أن جميع أعمال كونت تلتقي في نظرها، سواء تلك التي جاءت في النصف الأول من حياته والتي تطغى عليها النزعة العلمية، أو تلك التي جاءت في النصف الثاني من حياته، وتهتم أساسا بالسياسة والدين، عند هدف واحد، ألا وهو الدين. وهذا ما جعلها تعتبر هذه الفلسفة بمثابة فيتيشية جديدة[1] .

ويؤكد فرانسوا اندري ايسامبر François-Andre Isamber أن كونت في نظر جولييت كرانج Grange Juliette فيلسوف للعلم، إلا أنه كان يقف موقفا معارضا للنزعة الاختبارية، فبالنسبة إليه، الوقائع لا تعني أي شيء في غياب النظرية . وتنطلق المؤلفة من كون العلم يمنع الإنسان من التدخل في ماهية الأشياء، لأن مهمته هي الملاحظة. في حين سيتولى الدين مهمة تقديم المعنى الحقيقي للأشياء . وهكذا فإذا كانت الفيتيشية في فجر تاريخ البشرية تقدم تلك الطقوس التي تمكن الإنسان من الحفاظ على الوسط الذي يعيش فيه . فإن الوضعية باعتبارها بمثابة فيتيشية جديدة، تمنح الإنسان في العصر الصناعي ذلك الاحترام الواجب للعالم، وتمنعه من تدميره . ولذلك تمت ترقية العالم العضوي إلى رتبة الوجود الأعظم• GRAND ETRE، أما العالم غير العضوي فقد أضفيت عليه القداسة ليصبح هو ذلك الفيتيش الأعظم . وعليه فإن الوضعية " تتصور العبادة بعدا مجردا على نحو تام متمثلا في غياب الإله"[2] .

وتعتقد جولييت كرانج أن الثورة الفرنسية هي بمثابة استمرار للمهمة التي بدأتها الملك ية في مسعاها لإنهاء سلطة الكنيسة الكاثوليكية، هذه الثورة التي ستعمل على تكريس حكم لازمني جديد سيقوم على فكرة الإنسانية، التي هي جوهر الدين الجديد الذي يدعو إليه كونت، والذي سيحاول فرضه ليس بالقوة، وإنما من خلال التعليم، معتمدا في ذلك على تلك الأخلاق التي تدعو إلى محبة الآخر وتنمية الترابط الاجتماعي، وستستند هذه الديانة الجديدة إلى النساء والبروليتاريا[3] .

---

[1] - François-Andre Isamber; Archives des sciences sociales des religions annee 1998 volume:102; Numero:102; pp:64.

• الذي يرمز الى الانسانية

[2] - François-Andre Isamber; Archives des sciences sociales des religions annee 1998 volume:102; Numero:102, pp:64.

[3] - idem , pp:64.

وبما أن الدين يعتمد في وجوده على الشعائر، التي تعتبر مقوما أساسيا للممارسة الدينية، فإن شعيرة الإنسانية ستتحقق من خلال الاحتفاء بذكرى الشخصيات البارزة؛ وذلك عن طريق عقد الأعياد بناء على التقويم الوضعي . وإحياء هذه الأعياد هو طقس جماعي يماثل إقامة الصلوات بالنسبة إلى الديانات التقليدية . كما أن الديانة الوضعية توجد بها طبقة من الإكليروس، لكن هذه الطبقة ليست مكونة من رجال الدين، وإنما هي مكونة من العلماء، لاسيما علماء الاجتماع الذين سيلقنون مبادئها، وهي لا تعتمد في ذلك على اللاهوتيين كما هو الحال بالنسبة للدين التقليدي[1]. واضح أن الفيتيشية التي هي بمثابة الحالة الأصلية للدين تقدم بالنسبة إلى كونت فرصة لإعادة النظر في التجربة الدينية ككل. فهي صفة طبيعية أولية للإنسان ويمكن توظيفها من اجل أهداف ايجابية وإنسانية تسعى إلى رقي الإنسان وتكريس القيم الإنسانية الكبرى. وهذه العلاقة بين الحالة الفيتيشية والطبيعة الإنسانية هي التي سيتوقف عندها كونكليم منطلقا في ذلك من نظرية كونت حول الفيتيشية.

الفصل الثالث الفيتيشية وعلاقة الدين بالطبيعة الانسانية:

يعتقد كونكيليم Georges Canguilhem أن كونت من خلال مفهوم الفيتيشية حاول أن يؤسس لنظرية مجردة وشاملة في ما يخص العلاقة بين الدين والطبيعة الإنسانية . وهي فكرة لم يتم تحليلها بما فيه الكفاية . ويؤكد أن النظرية الكونتية حول أصول التفكير الديني تسعى بالأساس إلى توضيح ذلك التفاعل المستمر للإنسان مع وضعيته الأصلية . ويلاحظ أنها لم تكن هنالك عناية كافية بتلك القراءات التي انطلق منها كونت في تركيبه للتاريخ الفلسفي للأديان، وللتاريخ الفلسفي للعلوم خلال القرن التاسع عشر، هذا التاريخ الذي لم يكن سوى تتميما لما بدأه كتاب القرن الثامن عشر[2].

الفيتيشية هي إذن من منظور كونت حسب كونكيليم موقف أولي للإنسان تجاه الطبيعة، وهي من تم إحدى المتغيرات التي تطرأ على الطبيعة الإنسانية. أما على المستوى الفردي فهي نمط من التخمين الذي يميز الحيوان والطفل، وكذلك الإنسان الراشد عندما تفرض عليه الممارسة اتخاذ قرار يتجاوز نتائج التحليل، كما أنها حالة تصيب الإنسان الراشد في حالة الانفعال أو الاستلاب. أما على المستوى الجمعي فإن الفيتيشية بمثابة الحالة الفكرية الأساسية التي تبرز بواسطة الفكر عند المجتمعات الأقل تقدما. إن الدين بوصفه تنظيما للوجود المحسوس، يقوم بتنظيم علاقات الكائن الحي مع الوسط الذي يعيش فيه. والفيتيشية كما يعتبرها كونكيليم هي أول أنماط التفسير بواسطة السببية، وهي الصورة الأكثر بدائية للبحث عن الأصول والغايات. ويميز كونكيليم بين الفيتيشية والنزعة الإ حيائيةAnimisme، لأن هذه الأخيرة تكمن في أنسنة الطبيعة، والحيوان بدوره قادر على ذلك . أما الفيتيشية فهي تطابق ما يطلق عليه كونكيليم

---

[1]-idem, pp:65.

[2] - Georges Canguilhem , Etudes d'histoire des philosophies des sciences, histoire des religions et histoires des scinecs dans la theorie du fetichisme chez Auguste Comte,septieme edition , librairie philosophique J. Vrin, 2002; pp: 81.

بالبيومورفيزم Biomorphisme ، الذي يعتبره على أنه "تفسير للعالم من منظور الإنسان، تبعا للمماثلة التلقائية بين الطبيعة الميتة والطبيعة الحية"، وفي "المطابقة بين العالم الغير العضوي والطبيعة الحية"[1] .

والعبادة كما يراها كونت تنتج عن ذلك التفسير السببي من الصنف الحيواني ممثلا في الانفعال والإرادة تجاه الوسط الذي يحيط بالإنسان، ومن ثم فالفيتيشة هي نظرة ساذجة للعالم يحكمها الخضوع والقد رية، وهي تسمح بالأمل في إمكان حصول تضافر بين إرادة العوامل الخارجية والإرادة الذاتية، مما يمكن من تحقيق آرائنا ورغباتنا[2] .

إن الفيتيشية بوصفها وهما تعتبر أساسية عند كونت، الذي يتخذ منها منطلقا للتاريخ، وهي تعتبر مرحلة ضرورية لنشأة التفكير الوضعي. فالتاريخ البشري المرتبط بالطبيعة الإنسانية التي تتميز بتعدد الإمكانيات التي تنتقل إلى الفعل بكيفية متفاوتة السرعة، تكون في البداية غير متجانسة من حيث القدرات والضرورات والوسائل والغايات التي لا تكون دائما دقيقة. إن الحياة والتجربة الإنسانيتين تعتبران مظهرين من مظاهر تلك العلاقة البيولوجية البينية بين الأنظمة الحيوية من جهة، والوسط من جهة أخرى . ويتم التعبير عنها من خلال اتجاهين متقابلين :الخضوع لشروط الوجود من جهة، والمبادرة من أجل تعديل هذه الشروط من جهة ثانية . وإلى هذا التناقض يعود الصراع بين النظرية والتطبيق، بين العقل والإحساس، وبين الواقع والخيال . ومن هذا المنطلق يعتقد كونكليم أن تطور الطبيعة الإنسانية ونموها يتمثل في تعديل متدرج ومفكر فيه على نحو معمق، وهو ما تتولاه الثقافة على نحو جد منظم."من دون تغيير حقيقي للوضع الأصلي"[3] .

ويرى كونكليم أن القصور الأولي للإمكانيات الإنسانية المرتبطة بغاياته، لم تعد حسب كونت دليلا على الانحطاط مقارنة مع تلك الحالة الأصلية للكمال . وإذا كان صحيحا أن الإنسان هو الأوحد من بين جميع الحيوانات الذي يجعل منه ذكاءه قادرا على التخفيف من التعارض بين "الاختلالات العضوية" و"الضرورات الأخلاقية" لوضعيته، فإن هذا الأمر يعبر فقط على أن الإنسانية تبدأ بمرحلة الطفولة . وفي كل طفولة هناك تفاوت وتأخر بين ضعف الوسائل المختلفة وطموح القوة، مشيرا إلى أن الإنسان يملك ميلا غريزيا للصعوبات التي لا يستطيع حلها[4] .

إن الفلسفة اللاهوتية كنمط للتفسير وكنمط للحياة تتناغم مع الحاجات الخاصة بالحالة البدائية للإنسانية، فالدين وهم لا يمكن تفاديه، وهو يعطي للإنسان الثقة والشجاعة لكي يؤثر في ما حوله، من أجل تحسين ذلك "النقص البئيس" في موارده الشخصية، ومن أجل "التخفيف من مآسيه". إن الدين هو النور والأمل الذي يشرق "وسط أعماق مآسي وضعيتنا الأصلية". فالدين الأصلي هو بمثابة رد فعل تعويضي على البؤس، ويحتاج الإنسان إلى فترة طويلة حتى

---

[1] - idem, pp:82.
[2] - idem , pp:83
[3] - Georges Canguilhem , Etudes d'histoire des philosophies des sciences, histoire des religions et histoires des scinecs dans la theorie du fetichisme chez Auguste Comte, pp:83-
[4] - idem; pp:84

يدرك أن الدين "يولد إرهابا قمعيا وخمولا فاترا ". إن الفلسفة اللاهوتية تلهم الإنسان في البداية "ثقة تواسيه وطاقة حيوية"[1].

ويعتقد كونكيليم أن هنالك اع تدادا بالنفس لدى الإنسان يتجلى في ذلك الاعتقاد بوجود حل مسبق لكل المشكلات. ومن هذا المنطلق تبدو الفيتيشية على أنها بمثابة ذلك الحل القبلي، لأنها تؤسس لرؤية للعالم من خلالها يستطيع الإنسان أن يفهم كل ما يحيط به . وهذا الاعتقاد يمنح للإنسان قوة تجعله قادرا على مواجهة كل التحديات مادام يملك تلك الحقيقة، حتى وإن كانت هذه الاعتقادات مجرد وهم أو حلم يقظة . لكن هذه الأوهام والخيالات تبقى ضرورية. وهنا يعلن كونكليم مقولته المعبرة: في البدء كان الخيال[2].

كما يؤكد كونكليم أنه في تاريخ البشرية لا يوجد هنالك شيء سابق عن الفيتيشية لأنها الأساس الأولي للتفكير اللاهوتي مدركا ضمن سذاجته الأولية، ومن ثم فالفيتيشية تمثل بالنسبة إلى الإنسان فيما يتعلق بالدين أصلا مطلقا . إنها بمثابة ذلك الانتماء الكوني ممثلا في الشعور بالحياة التي يحياها الكائن الحي الفرد، بحيث لا يمكنه الحياة إ لا من خلال الترابط مع الحياة الكونية. فالكائن الحي يرفض أن يستحيل إلى مجرد كائن سلبي تتحكم فيه العطالة الكونية أو أن ينتظر نهايته على نحو سلبي. فالفرد يحيا من خلال الجماعة، وهذا هو مضمون الحياة الكونية. وعليه فعبادة الأجداد جانب من جوانب الفيتيشية[3] وهي تعبير واضح على هذا الانتماء والارتباط بالجماعة والاندماج في الحياة الكونية .

واضح إذن من خلال موقف كل من جوليت كرانج وجورج كونكليم أن مفهوم الفيتيشية يعتبر بالفعل محوريا في فلسفة اوكست كونت وهو بمثابة مفتاح يمكننا من فهم أعمق لفلسفته ككل، ليس فحسب في ما يتعلق بنظريته حول الحالات الثلاث، وإنما أيضا في ما يتصل بالجانب الشخصي لحياته .

خاتمة:

يتبين مما استعرضناه من أفكار، أن كونت قد أغنى فعلا الإشكالية التي تم تناولها انطلاقا من مفهوم الفيتيشية، وهي إشكالية متشعبة ومعقدة تمس أساسا طبيعة الممارسة الدينية ونشأة التفكير الديني، وهي تمثل بالنسبة إلى كونت لحظة أساسية في تطور الفكر البشري عامة. وقد قاربها انطلاقا من مستويات عديدة تكشف بالفعل عن دقة في التحليل وسعة في التفكير. فقد دافع كونت بقوة على الفيتيشية بوصفها أصل الأديان بل وأصل التفكير بصفة عامة . وهي تمثل بالنسبة للإنسان مرحلة الط فولة، حيث كان التفكير لازال في بداياته الأولى، يخطو خطواته الأولى . ومن الطبيعي أن تتميز الفيتيشية بكل التناقضات وكل أشكال القصور والضعف،اللذان يلازمان كل بداية . إلا أن ذلك لا ينتقص أبدا من قيمتها. وقد أبرز وكما رأينا، ذلك الدور الكبير الذي لعبته الفيتيشية على كثير من المستويات المعرفية والسياسية

[1] - idem, pp:84.
[2] - idem, pp:85.
[3] - Georges Canguilhem , Etudes d'histoire des philosophies des sciences, histoire des religions et histoires des scinecs dans la theorie du fetichisme chez Auguste Comte , pp:85.

والاجتماعية. مثلما أبرز كذلك طبيعتها وخصوصيتها، وكذا تأثيرها القوي والخلاق. وحاول أيضا أن يكشف عن علاقتها بالأشكال الدينية الأخرى، لاسيما الديانة المتعددة الآلهة وديانات التوحيد . كما حاول أن يعقد مقارنة بينها وبين التفكير العلمي الذي يكشف عن تناقض صارخ وواضح بين هذين النمطين المعرفيين، باعتبار الفيتيشية أكثر أشكال التدين منافرة للعلم وأكبر عائق أمامه . ويعتبر مفهوم الفيتيشية أيضا من المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها فلسفة كونت ككل، وهو ما أبرزته راكيل كابورو والعديد من دارسي الفلسفة الوضعية مثل جوليت كرانج.

ومعلوم أن الفيتيشية بعد كونت وشارل دي بروس ستعرف تطورا لافتا، حيث ستتخذ دلالات جديدة، وستوظف ضمن الأنساق النظرية الكبرى في الفكر الحديث، وصارت في الفكر المعاصر أكثر ارتباطا بمجالات كثيرة لاسيما في الفن والأدب، لما تملكه من قوة إيحائية، وإبداعية خلاقة، وهذا ما نلمسه على نحو واضح في فن التصوير والسينما في الوقت الراهن.

وربما أدت الاستعمالات الجديدة لمفهوم الفيتيشية، كما هي متداولة في مجال التحليل النفسي، والأدب والفن، إلى أن تغطي على ذلك البعد الذي حاول كل م ن دي بروس واوكست كونت تكريسه، إلا أن الفيتيشية تظل مع ذلك مفهوما رئيسا في مجال الدراسات الاثنولوجية والانتروبولوجية التي تحاول البحث في ما يتعلق بالطقوس الدينية، وبالسلوك الديني عموما.

وختاما فإن نظرية كونت بشأن الفيتيشية تظل إحدى النظريات الأساسية في ما يتعلق بتفسير الظاهرة الدينية ونشأتها، وذلك من المنظور الوضعي.

المصادر:

- *Capurro Raquel ;Le positivisme est un culte des morts;EPEL, Paris; collection **Ecole lacanienne de psychanalyse**, 2001.*
- *Canguilhem Georges , Etudes d'histoire des philosophies des sciences, histoire des religions et histoires des sciences dans la théorie du fétichisme chez auguste comte,septième édition , librairie philosophique J. Vrin.*
- *Comte Auguste. discours sur l'esprit positif, 1995..*
- Auguste Comte Cours de philosophie générale, , Tome Cinquième, Paris, 1864.
- David Madeleine; la notion de fétichisme chez auguste comte et l'œuvre du président de brosses" du cultes des dieux fétiches"; revue de l'histoire des religions, année 1967, volume 171.
- De Brosses Charles, *Du culte des Dieux Fétiches ou Parallèle de l'ancienne Religion de l'Égypte avec la Religion actuelle de Nigritie*, « Introduction », Paris, 1760.
- *Isamber François-Andre; Archives des sciences sociales des religions année 1998 volume:102; numéro:102.*

الألفاظ العربية جمالية لغوية و قداسة قرآنية

أ. محاوي كريمة
ماجستير نقد و إعجاز
جامعة بشار

أ.د. لحسن كرومي
كلية الآداب و العلوم الإنسانية. معهد
اللغة العربية و آدابها. جامعة بشار

د. إدريس قرقوة
دكتور أستاذ محاضر. كلية الآداب و اللغة
جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس

الملخص:

الألفاظ العربية عبر تاريخها الطويل، تمتاز بالمرونة و السلاسة و سهولة الاستعمال، و لهذا الأمر أسباب عديدة تضافر الزمان و المكان و الإنسان لتتويجها على عرش البلاغة و البيان، أيام كان السلم و الحرب ينصاعان لسلطة الكلمة البليغة و الشاعر و الخطيب. و لأجل هذا وغيره ، اختار المولى عز و جل هذه الألفاظ لتحمل الرسالة الخاتمة إلى البشر أجمعين و تكون في الختام لغة أهل الجنة المنعمين

الكلمات المفتاحية:

اللفظ، الكلمة، البلاغة، القرآن، الإعجاز، الشكل، الصورة، الإيقاع، الجمال

الألفاظ في اللغة العربية:

اللفظ هو اللَّبنة الأساسية في بناء الجملة، و أصغر وحدة لغوية دالة في بناء المنظومة اللغوية . و هي ما يعرف في اللسانيات بالمورفيم (في بعض تحديداته) morphème و هو ما يقابل في اللغة العربية "الوحدة الدالة الصرفية"[١] و في اللغة العربية استعملت كلمة "لفظ" في الأصل للدلالة على معاني كثيرة، ثم صارت تحمل المعنى المعروف اليوم الدال على الكلمة أو المفردة.

و اللفظ في اللغة العربية:« أن ترمي بشيء كان في فيك، و الفِعْلُ لَفَظَ الشيءَ. يُقَال لَفَظْتُ الشيء من فمي ألفظه لفظا رَمَيْتُه، و ذلك الشَّيءُ لُفاظَةٌ؛ قال امرؤ القيس يصف حِمارًا:

يُوارد مجهولاتِ كلِّ خَمِيلَةٍ ** يَمُجُّ لُفَاظَ البَقْلِ في كُلِّ مَشْرَبِ.»[٢]

و اللفظ بهذا مرتبط بالفم، أي أن كل ما كان في الفم و رُمي منه فهو لفظ . و اللفظ الكلام، لأنه يُخرَج من الفم أيضا:« و لفظ بالشيء يلفِظُ لَفْظًا: تكلَّم، و في التنزيل العزيز:﴿ **مَا يَلْفِظُ مِنْ قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ** ﴾[٣] و لَفَظْتُ

---

[١] . ينظر أحمد محمد قدور. مبادئ اللسانيات.دار الفكر.دمشق:١٣٩. و محمد سمير نجيب اللبدي. معجم المصطلحات النحوية و الصرفية.قصر الكتاب. الجزائر: ١٢٥

[٢] . ابن منظور. لسان العرب. دار صادر.بيروت.ط:٠٣. ١٤١٤هـ: ٤٦١/٧. باب "ظ" فصل "اللام

[٣] . سورة "ق":١٨.

بالكلام و تَلَفَّظْتُ به أي تكلمت به. و اللَّفْظُ واحد الألفاظ، و هو في الأصل مَصْدَرٌ.»[١] و قد عرّفه الشريف الجرجاني بقوله:« اللفظ: ما يتلفظ به الإنسان أو من في حُكمه، مهملا كان أو مستعملا.»[٢]

و في المعاجم الحديثة المتخصِّصة يُدرج اللفظ في أبواب النحو و البلاغة « و اللفظة إما مفردة أو مركبة، و هي موضوعة لخدمة المعاني. و إذا أرادوا إصلاح اللفظة فإنما عَنَوا خدمة المعاني.»[٣] أما في النحو فاللفظ «صوتٌ مشتمل على بعض الحروف تحقيقا، نحو: "عَلِمَ، كِتابٌ، شَمسٌ" أو تقديراً، كالضمير المستتر في قولك: "اِجتهد" الذي هو فاعله.»[٤]

لِلَّفظ أهمية خاصَّة عند العرب، قديما و حديثا . و قد دارت حوله نقاشات و ألفت فيه كتب و مجلدات . و ما قضية "اللفظ و المعنى" بالخفية على المتخصِّصين في اللغة و الأدب . و الجاحظ من أوائل من اهتم بهذه القضية و قد كان له حديث طويل و متشعِّب عن اللفظ في مختلف مؤلفاته، و قد تحدث بدايةً عن الصوت المؤلِّف للفظ :« و الصوت هو آلة اللفظ، و الجوهر الذي يقوم به التقطيع، و به يوجَد التأليف و لن تكون حركات اللسان لفظًا و لا كلاما موزونًا و لا منثورًا إلا بظهور الصوت، و لا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع و التأليف.»[٥]

إن طبيعة اللفظ صوتية، فهو مؤلف من أ صوات مرتبطة ببعضها تشكل كلمة، تلفظ من الفم، و تنطق باللسان وسائر الأعضاء المكونة للجهاز النطقي. و التقطيع و التأليف هما العمليتان اللتان ينتج من خلالهما اللفظ، و يعني بذلك تقطيع الأصوات إلى مقاطع و تأليفها بضمها إلى بعضها لتنسج الألفاظ و التراكيب.

ابن جني، هو الآخر، من الذين تعرضوا لقضية اللفظ و المعنى . و قد تحدث عن عناية العرب بألفاظها و في "الخصائص " نجده يقول :« فأول ذلك عنايتها بألفاظها فإنها لما كانت عنوان معانيها، و طريقا إلى إظهار أغراضها، ومراميها، أصلحوها و رتبوها، و بالغوا في تحبيرها و تحسينها، ليكون ذلك أوقع لها في السمع، و أذهبَ بها في الدلالة على القصد؛ ألا ترى أن المثل إذا كان مسجوعا لذَّ لسامعه فحفظه، فإذا هو حفظه كان جديرا باستعماله، و لو لم يكن مسجوعا لم تأنس به النفسُ. و لا أنِقَت لمستمعه، و إذا كان ذلك كذلك لم تحفظه، و إذا لم تحفظه لم تطالِب أنفسها باستعمال ما وضع له، و جيء به من أجله.»[٦]

قول ابن جني، هذا، يذكرنا بأن اللغة العربية كانت لغة منطوقة أكثر منها مكتوبة . و اهتمام العرب بألفاظهم كان اهتماما بما تسمعه آذانهم لأن الأذن العربية كانت أذنا حسَّاسة لإيقاع الألفاظ و موسيقاها فكانت ذواقة تستعذب الكلام حسن الألفاظ و متناغم الأجراس و تنفر من كل حوشي و غريب مستكره.

---

[١] . ابن منظور.لسان العرب: ٤٦١/٧

[٢] . الشريف الجرجاني. التعريفات. دار الكتب العلمية. بيروت.ط:٠١. ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م: ١٩٢

[٣] . محمد التونجي. المعجم المفصل في الأدب. دار الكتب العلمية. بيروت. ط: ٠٢. ١٤١٩هـ/١٩٩٩م: ج٧٤١/٢

[٤] . إميل بديع يعقوب. ميشال عاصي. المعجم المفصل في اللغة و الأدب. دار العلم للملايين. بيروت.ط: ٠١. ١٩٨٧م: ج١: ١٠٧٩

[٥] . الجاحظ. البيان و التبيين. تحق: عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي.القاهرة.ط: ٠٧. ١٤١٨هـ. ١٩٩٨م:ج١/ ٧٩

[٦] . ابن جني. الخصائص. الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط: ٠٤: ٢١٥-٢١٦

و اهتمام العرب بألفاظها لا يعني البتة إهمالها لمعانيها، و قضية اللفظ و المعنى سال حولها حبر كثير بين علماء العربية قديما و حديثا. و قد وضع ابن جني في "الخصائص" بابا للردّ على من اِدّعى على العرب ذلك: « باب الردّ على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ و إغفالها المعاني: اعلم أن هذا الباب من أشرف فصول العربية، و أكرمها، و أعلاها، و أنزهها. و إذا تأملته عرفت منه و به ما يؤنقك. و يذهب في الاستحسان له كل مذهب بك و ذلك أن العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها و تهذبها و تراعيها، و تلاحظ أحكامها، بالشعر تارة، و بالخطب أخرى، و بالأسجاع التي تلتزمها و تتكلف استمرارها. فإن المعاني أقوى عندها، و أكرم عليها، و أفخم قدْراً في نفوسها.»[1]

بين ابن جني كيف أنه للمعاني قدراً و فخامة عند العرب و أن اهتمامهم بألفاظهم دليل على اهتمامهم بمعانيهم . فاللفظ لا يكون إلا دليلا على معناه و كلما تألّق اللفظ و تميز تألّق معه المعنى و كان له الأثر المرغوب في نفوس المتلقين له:« اعلم أنه لما كانت الألفاظ للمعاني أزمّة، و عليها أدلّة، و إليها موصلة، و على المراد منها محصِّلة، عُنيت العرب بها فأولتها صدْرا صالحا من تثقيفها و إصلاحها.»[2]

و ليؤكد ابن جني هذا المعنى و مدى اهتمام العرب بمعانيها من خلال اهتمامها بألفاظها نجده يضيف قائلا :« فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها و حسنوها، و حموا حواشيها و هذبوها. و صقلوا غُرُوبَهَا و أرهفوها، فلا ترَيَنَّ أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني، و تنويه بها و تشريف منها.»[3]

و قضية المفاضلة بين الألفاظ و المعاني قضية أقدم من ابن جني ذاته، و قد اجتهد علماء العربية في إ ثبات الفضل لأحدهما أو لكليهما، و منهم من حدّد لكل منهما سماته و خصائصه. و امتدت مناقشات هذه القضية قرونا من الزمان إلى عهد الجرجاني عبد القاهر، حيث أرجع الفضل في إعجاز القرآن للنظم الذي يؤلف الألفاظ مع معانيها في نسق بديع معجز.

و قد تحدث الجاحظ من قبل عن حكم المعاني و طبيعتها التي تختلف عن طبيعة الألفاظ :« ثم اعلم، حفظك الله، أن حُكمَ المعاني خلاف حكم الألفاظ؛ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، و ممتدة إلى غير نهاية، و أسماء المعاني مقصورة معدودة، و محصلة محدودة.»[4]

و في موضوع المفاضلة بين اللفظ و المعنى يقول الجاحظ :« قال بعض جهابذة الألفاظ و نقّاد المعاني : المعاني القائمة في صدور الناس المتصوَّرة في أذهانهم، و المتخلجة في نفوسهم، و المتصلة بخواطرهم، و الحادِثة عن فِكَرِهِم، مستورة خفية، و بعيدة وحشية، و محجوبة مكنونة، و موجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، و لا

---

[1] . المرجع نفسه:ج١/٢١٥
[2] . المرجع نفسه: ٣١٢
[3] . المرجع نفسه: ٢١٧
[4] . الجاحظ. البيان و التبيين:ج١/٧٦.

حاجة أخيه و خليطه، و لامعنى شريكه و المعاون له على أموره، و على ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره . و إنما يُحيي تلك المعاني ذكرهم لها، و إخبارهم عنها، و استعمالهم إياها . و هذه الخصال هي التي تقرّبها من الفهم، و تجليها للعقل، و تجعل الخفي منها ظاهراً، و الغائب شاهداً، و البعيد قريبا، و المقيّد مطلقا.»[١]

إن قول الجاحظ هذا لا ينم عن رأيه، و إنما عن رأي (بعض جهابذة الألفاظ و نقاد المعاني) أما رأيه ففيه توفيق بين الألفاظ و المعاني؛ يقول:« فإذا كان المعنى شريفا و اللفظ بليغا، و كان صحيح الطبع، بعيدا من الاستكراه، و منزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة.و متى فُصلت الكلمة على هذه الشريطة، و نَفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبها الله من التوفيق و منحها من التأييد، ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدورَ الجبابرة، و لا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة.»[٢]

أما في العصر الحديث فقد كان للدارسين في مجال العربية اهتمام بقضية اللفظ و المعنى و أدلوا بدلوهم فيها . فمنهم من رأى أن الحُسن في الكلام يتقاسمه اللفظ و المعنى بنفس الدرجة :« و الحق(...) أن كل حسن يعو د على اللفظ هو ذاته عائد على معناه، و كل حسن يعود على المعنى هو ذاته عائد على لفظه؛ إذ الحروف و مضمونها معاً هما اللفظ.»[٣]

و في الاصطلاح المعاصر" اللفظ" يقابل مصطلح "الشكل" مثلما يقابل "المعنى" مصطلح "المضمون".« و إذا كان "اللفظ" في مفهوم القدماء، يكاد يقتصر على دلالة الكلمة، و يتجاوزها ليشير إلى مدلول العبارة، فإن الشكل في الاصطلاح المعاصر، يشتمل على هذا المدلول و يتعداه ليشير إلى مختلف الدلالات اللغوية و الأسلوبية في النص الأدبي، كما في الفنون الجميلة على أنواعها.»[٤]

و من هذا فإن "المضمون" أو ما يُسمى في الاصطلاح المعاصر "بالمحتوى"« يشير بتوسع، إلى ما اصطلح القدماء على تسميته بالمعنى أو الفكرة، في مقابل الشكل في معجمنا المعاصر . و إذا كان "المعنى" يكاد يقتصر، في اصطلاح القدماء، على مدلول "اللفظ". و ينحصر في نطاق الآثار الأدبية فإن "المحتوى" أو "المضمون" يتسع، في الاصطلاح المعاصر، ليشمل مدلول "اللفظ" في الكلمة، و العبارة، و النص بكامله، مع ما يشمل عليه النص من أبعاد و دلالات، و يتعدى حدود الأدب، ليشير إلى مدلول الآثار الفنية على اختلافها.»[٥]

و في هذا الإطار يمكن الإشارة إلى رأي ميخائيل باختين في الكلمة من خلال نظرته لها في الرواية، حينما رأى أنها كلمة حية بخلاف ما يراه (الفكر الأسلوبي التقليدي)، بحسب قوله، الذي يُعرِّف الكلمة بموضوعها الذي سيقت فيه و تعبيريتها المباشرة. و يتجاهل تفاعلها الحيّ مع مختلف المواضيع خارج سياقها.

---

[١]. المرجع نفسه: ٧٥

[٢]. المرجع نفسه: ج١/٨٧

[٣]. عز الدين علي السيد. التكرير بين المثير و التأثير. عالم الكتب. ط: ٠٢. ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م: ٨٥

[٤]. إميل بديع يعقوب. المعجم المفصل في اللغة و الأدب: ج١/١١٦٠

[٥]. المرجع نفسه

يرى ميخائيل بختين أن «.. أي كلمة حية، لا تواجه موضوعها بشكل واحد، فبين الكلمة و الموضوع، و بين الكلمة و المتكلم، وسط لدن يصعب النفاذ منه في الكثير من الأحيان، وسط من الكلمات الأخرى، كلمات الغير، في هذا الشيء نفسه و في الموضوع نفسه. و لا تستطيع الكلمة التفرد و التشكل أسلوبيا إلاّ في عملية التفاعل الحي مع هذا الوسط الخاص، المتميز.»[1]

و رأيه هذا يحيلنا على موضوع تعدد القراءة، و كيف يمكن للكلمة الانفتاح على عدد لا متناه من القراءات انطلاقا من السياق الذي وردت فيه، باعتبار أنها مشحونة بعدد لا متناه من المعاني المتدرجة احتوتها في مسارها التاريخي و حُمّلت به منذ ولادتها الأولى و إلى آخر استعمال لها.

و اللفظ في اللغة العربية له بعده الجمالي الذي يضفيه على النص. و جمال الألفاظ عند العرب جمالٌ للمعاني.«فمن حيث الشكل اهتمت جهود العلماء بدراسة الألفاظ و صنفوها تصنيفا حكموا بجمال بعضها و حكموا بقبح بعضها. و أوصوا باستعمال الجميل و اطِّراح القبيح . فقد اشترطوا في جمال اللفظ : الجزالة و الاستقامة، و مشاكلته للمعنى، و شدة اقتضاء القافية له إن كان الموضوع شعرا.»[2] و المعايير التي وضعها العلماء للحُكم على الألفاظ معايير كثيرة اتفقوا على بعضها و اختلفوا حول بعضها الآخر، و هي قضية معروفة في البلاغة العربية طال تدارسها قرونا طويلة. و يبقى للفظة العربية جمالها الخاص، الذي يبدو أثره واضحا على نفس المتلقي إمتاعا و تأثيرا، و ذلك إذا ما صيغت في أسلوب بديع.

و المتعة و التأثير، لا يتحقق أحدهما أو كلاهما إلاّ بتوظيف اللفظ في نص أدبي، لأن الكتابة الأدبية هي الوحيدة التي تبعث في الألفاظ روحا مؤثرة؛ « أما الكتابة الأدبية فهي بناء لغوي جميل، و الأديب يرى أن المفردة كائن حي و دلا لة حيوية، تقوم بوظيفة نقل المشاعر في صيغ مغايرة للاستعمال المعهود، و لا تنتهي غايته عند صياغة الفكرة فقط، بل عند بث الروح في حنايا الكلمات،..»[3]

اللفظة في الأدب نتاج فكري يميز الإنسان عن سائر الكائنات .« و الأدب هو الحقل الفكري الذي تغرس فيه الكلمات طمعا في ثمرة التأثير الوجداني، و هو يتخذ من الكلمة الوسيلة الجمالية، لأن غايته لا تقتصر على الإفهام و التعبير المباشر، بل تتعدى هذا إلى مستوى فاعلية المتلقي، إذ يوجد تعامل خاص مع الكلمات يختلف عن المجالات الأخرى.»[4]

---

[1] . ميخائيل باختين. الكلمة في الرواية. تر: يوسف حلاق. منشورات وزارة الثقافة. سوريا. دمشق.١٩٨٨م :٢٩

[2] . عبد العظيم إبراهيم محمد المطعني. خصائص التعبير القرآني و سماته البلاغية. مكتبة وهبة. ط: ٠١. ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م: ج١/٩٩

[3] . أحمد ياسوف. جماليات المفردة القرآنية. دار المكتبي. دمشق. ط: ٠٢. ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م: ٢٦

[4] . أحمد ياسوف. جماليات المفردة القرآنية:٢٥

و الكلمة في الأدب تتحول من لفظة تحمل معنى معجميا مباشرا، إلى لفظة محملة بالشحنات التي تشع عددا لا متناهي من الأفكار و المشاعر و الأحاسيس التي يساعدها السياق المبدَع في استخراج طاقاتها الكامنة فيها لفظا و دلالة،« مما يجعلها تتجاوز كونها أصوات مادة معجمية، و هي ترسم و تشخص و تجسِّم حالة شعورية ، فتتسع دلالتها الإشارية الضيقة، و تحمل دلالة أخرى في حالة الاتساع.»[1]

تتضح طبيعة اللفظة الأدبية حينما نقارنها بمثيلتها في الكتابة العلمية؛ ذلك أن اللفظة ذاتها إذا ما وظفت في نص علمي تختلف طبيعة و روحا عنها إذا ما وظفت في نص أدبي .« و هذا هو الفرق بين ا لكتابة العلمية و الكتابة الأدبية، فالأولى لا تهتم بالانتقاء، لأنها لا تعنى بالاعتبارات الوجدانية، فتقلع عن جمال النحو بعلائقه المؤثرة، كما تقلع عن جمال الصرف الذي يعطي الصيغة الفاعلية الجمالية، و تتجاهل الفروق الدقيقة بين المفردات، كل ذلك لأنها كتابة مباشرة لا تخاطب الشعور، و المفردة في مضمارها إن هي إلا وسيلة لمخاطبة العقل مباشرة.»[2]

و اللغة العربية لها طاقة متفردة كامنة في مفرداتها الأصيلة، و لها طاقة فريدة في احتواء المفردات الأعجمية و تعريبها واستعمالها بما يوافق طبيعتها . و الألفاظ الأعجمية التي صا رت معرَّبة تعز على الإحصاء . و القرآن الكريم فيه من هذه الألفاظ ما يثبت أن اللغة العربية قادرة على التوسع و النماء و التعايش مع غيرها من اللغات بكل مرونة و سلاسة.

و اللفظة العربية أصيلة أم دخيلة لها من الجمال و الرشاقة و الأناقة ما يؤهلها للتربع على عرش الجمال اللغوي لفظا و دلالة، لما فيها من الانسجام بين حروفها و التآلف بين أجراسها و التوافق بين المعاني و الأصوات البانية لها.

ب–الألفاظ في القرآن الكريم:

ألفاظ القرآن الكريم متميزة لفظا و معنى، على الرغم من كونها ألفاظا عربية اعتاد العرب قديما على استعمالها، وفهم معانيها . و إعجازها لهم، و هم أربابُها، دفعهم إلى البحث في السر الكامن وراء امتناعها عنهم و عدم قدرتهم على مجاراتها قرونا طويلة. و هو الأمر الذي ولّد علوما كثيرة دارت حول القرآن الكريم و إعجازه.

« لألفاظ القرآن جانب كبير في سموه فوق أنماط التعبير الأخرى . و تقوم هذه الألفاظ القرآنية على اعتبارات لم تتحقق لغيرها. لذلك فإن النظر فيها لم يقتصر على جانب واحد، بل يجد الباحث المجال فسيحا أمامه حين يعمد إلى دراسة ألفاظ القرآن.»[3]

و اللفظة في القرآن قد يتغير معناها من المعنى المعتاد عند العرب إلى معاني أخرى تفهم من خلال السياق، و لهذا اختصت البلاغة بعلومها المختلفة تبيينا و توضيحا لما حملت ألفاظ القرآن و تراكيبه من معاني تفهم في كل مكان و زمان بما يوافق المقام.

---

[1] . المرجع نفسه:٢٥

[2] . المرجع نفسه:٢٦

[3] . عبد العظيم إبراهيم المطعني. خصائص التعبير القرآني و سماته البلاغية:ج١/ ٢٤٥

إن كل لفظ في القرآن الكريم مختص بمكانه لازم له و لا يمكن بأية حال من الأحوال تغييره أو تبديله و لو بأقرب الألفاظ إليه معنى و لفظا. و كل لفظ قرآني له من الجمال ما يدفعنا للتأمل فيه و التمتع به من نواح متعددة أجراسا و إيقاعات، معاني و إشعاعات. و لكل معنى ظلال و إيحاءات .« و لسنا نستطيع إحصاء تلك النواحي في جمال ألفاظ القرآن إحصاءً، و لكننا نضرب من الأمثال على مقدار طاقتنا، و من غير أن نصل إلى أقصى الغاية، و إنما نسدّد ونقارب، بل المقارنة فوق طاقتنا، و قد سَبقَنا إلى تلك المحاولة فحول البيان.»[١]

أكثر ألفاظ القرآن عربية أصيلة، فقد نزل بلسان عربي مبين، و ألفاظه العربية منتقاة بدقة معجزة . و قد وجد الدّارسون أن اختيار الألفاظ في القرآن كان يخصُّ صيغا صرفية بعينها أكثر من غيرها مثلما ذهب إلى ذلك عبد العظيم المطعني في قوله:« .. فإن القرآن يؤثر استخدام الألفاظ القصار الثلاثية الأصول أو الرباعية الأصول . و الثلاثية الأصول فيه أوفر عدداً من الرباعية. "أما أن اللفظة خماسية الأصول فهذا لم يرد منه في القرآن شيء. لأنه مما لا وجه للعذوبة فيه. إلاّ ما كان من اسم عُرِّب و لم يكن في الأصول عربيا. كإبراهيم... و إسماعيل... و طالوت ... وجالوت.. و نحوها. و لا يجيء فيه كذلك إلاّ أن يتخلله المدُّ كما ترى. فتخرج الكلمة و كأنها كلمتان."»[٢]

و الألفاظ الأعجمية في القرآن كثيرة لكنها معرَّبة جارية على سُنن العربية . فهي سهلة و ليست مستثقلة في النطق والاستعمال. و قد« عدَّ العلماء في القرآن من غير لغات العرب أكثر من مائة لفظة، ترجع إلى لغات الفرس و الروم والنبط و الحبشة و البربر و السريان و العبران و القبط، وهي كلمات أخرجتها العرب على أوزان لغتها و أجرتها في فصيحها فصارت بذلك عربية.»[٣]

و في القرآن الكريم ألفا ظ اصطلح العلماء على تسميتها بالغريب أو الغرائب . و هي ألفاظ صعب على الناس فهمُها، خاصة بعد اتساع الدولة الإسلامية و انفتاح الأوائل على شعوب و أقوام أعجمية، فاستهجن اللسان و ضعفت السليقة، فبات المسلمون غريبين عن كثير من الألفاظ العربية الأصيلة. و في هذا ألفت كتب و مصنفات منها : "غريب القرآن" لأبي عبيدة معمّر بن المثنى، و "غريب القرآن" لابن قتيبة، و "نزهة القلوب" لمحمد بن عزيز السجستاني.

و قد تحدث الرّافعي في "إعجاز القرآن " عن غريب القرآن و بين سبب تسميتها كذلك : « وفي القرآن ألفاظ اصطلح العلماء على تسميتها بالغرائب؛ وليس المراد بغرابتها أنها مُنكرة أو نافِرة أو شاذة، فإن القرآن منزه عن هذا جميعه، وإنما اللفظة الغريبة ههنا هي التي تكون حسنة مستغربَة في التأويل؛ بحيث لا يتساوى في العلم بها أهلها وسائر

---

[١] . محمد بن أحمد بن مصطفى المعروف بأبي زهرة. المعجزة الكبرى القرآن. دار الفكر العربي: ٧٩

[٢] . عبد العظيم المطعني. خصائص التعبير القرآني: ج١/ ٢٤٦

[٣] . مصطفى صادق الرافعي. إعجاز القرآن و البلاغة النبوية. دار الكتاب العربي. بيروت. ٠٨. ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٥م: ٥٤

الناس. وجملة ما عدوه من ذلك في القرآن كله : سبعمائة لفظة أو تزيد قليلاً؛ جميعها روي تفسيره بالسند الصحيح عن ابن عباس رضي الله عنهما.»[1]

و بالرغم من وجود هذه الألفاظ الغريبة في القرآن إلاّ أن ألفاظه كلها جاءت على درجة واحدة من الإعجاز والفخامة و الجلال . إلى جانب السلاسة و العذوبة و الخفة و الجمال، ذلك أن « القرآن يتأنّق في اختيار الألفاظ . ويستخدم كلاًّ حيث يؤدي معناه في دقَّة فائقة تكاد تؤمن معها بأن هذا المكان إنما خلقت له هذه اللفظة دون سواها ولذلك لا نجد في القرآن ترادفا، بل كل كلمة تحمل إليك معنى جديداً. فالألفاظ فيه قولة عنيفة في مقام التهديد والوعيد، رقيقة عذبة في مجال الترغيب و التهذيب و هادئة حسنة في مقام التشريع و التفريع.»[2]

و من جانب آخر غير القرآن معاني كثير من ألفاظ العربية أو حدّدها و أصبحت دالة على أمور خاصة بالإسلام دون غيره من المجالات. و من أمثلتها: (الصلاة، النفاق، الصراط،..) و الشواهد من هذا النوع كثيرة.

و مهما كانت ألفاظ القرآن الكريم عربية أصيلة أم دخيلة معرّبة فإنها معجزة هذا الكتاب رونقا و جمالا، ونظمها بشكله الفريد هو الذي أعطاها تلك الأبعاد الجمالية غير المسبوقة، بل إن الاختيار الدقيق لكل منها دون غيرها و تركيبها في مواضعها هو الذي أكسب النظم جماليته و إعجازه.

ألفاظ القرآن جميلة و خفيفة على النفس، سلسة لا يتعب قارئها من تلاوتها و لا يملّ من تكرارها . و يأنس سامعها بها. و تطمئن روحه بالإنصات للتلاوة بعد التلاوة. « و أعجب شيء في أمر هذا الحس الذي يتمثل في كلمات القرآن أنه لا يسرف على النفس و لا يستفرغ مجهودها، بل هو مقتصد في كل أنواع التأثير عليها، فلا تضيق به و لا تنفر منه و لا يتخوَّنها الملال . و لا تزال تبتغي أكثر من حاجتها في التروّح و الإصغاء إليه و التصرف معه و الانقياد له، و هو يسوِّغها من لذتها و يرقه(كذا) عليها بأساليبه وطرقه في النظم و البيان، مع أن أبلغ ما اتفق للبلغاء لا تجمع منه النفس بعض ذلك حتى يتعسفها و يثقل عليها و تبتلى منه بالتخمة و سوء الاحتمال.»[3]

و لأن جمال الألفاظ أمر له أهميته في اللغة العربية فقد اهتم النقاد العرب قديما به و تنافس الشعراء في انتقاء أفضلها و أجملها و أرقها لينظموا بها أروع القصائد آنذاك . كما أن العلماء المسلمين من بعدهم لم يتوانوا في الاهتمام بجمال الألفاظ دراسة و تحليلا و نقدا. و كان للألفاظ في القرآن الحظ الأوفر في الدراسة و الاهتمام من هذه الزاوية.

و جمال الألفاظ العربية مردُّه إلى عناية العرب بها منذ القدم، إصلاحا و صياغة و استعمالا . فقد امتازوا « برهافة الحس، فهم يتأثرون أشدّ التأثير بما يسمعون، و للكلمة قدسيتها، وهي تفعل فعلها إلى أبعد مدى، فيحاربون ويصالحون،

---

[1] . مصطفى صادق الرافعي. إعجاز القرآن و البلاغة النبوية: ٥٣

[2] . عبد العظيم المطعني. خصائص التعبير القرآني و سماته البلاغية: ج١/ ٢٤٥

[3] . مصطفى صادق الرافعي. إعجاز القرآن و البلاغة النبوية:١٥٤

و يضحون و يكرمون نتيجة سماع كلمات، و هم سيدركون القيمة الموسيقية في القرآن بسبب معايشتهم لفن الشعر والخطابة، و اهتمامهم البالغ بالكلمة.»[1]

تؤلف الألفاظ القرآنية موسيقى داخلية في النص القرآني، يلحظها المتمرس بالعربية و القارئ الجيد الذي يجيد تلاوة القرآن بأحكامه، غير أن الدارسين للقرآن و علم التجويد، لا يعزون هذه الموسيقى إلى التجويد بقدر ما ينسبونها إلى الألفاظ المنتقاة في ذاتها.« فالتجويد ليس شيئا إضافيا أو زركشة لتزيين كلمات القرآن، فهو إعطاء الحرف حقه في الأداء، و بما أن النسق القرآني فريد النوع، فقد كانت قواعد التجويد بالغة الأهمية،لأنها تبرز جمالا سمعيا غير معهود، كما أن مراعاة قوانين التجويد مراعاةٌ للعربية التي هي المادة الصوتية لهذا الكتاب العظيم، و هي لغة تستبعد بطبيعتها الوعورة والثقل. فقد اختار الناطق بها كل سهل مستساغ، و كان القرآن اختيارا آخر، و لهذا كانت آياته إعجازا لهم . لأنه يفوقهم في هذا المجال بمراعاة دقائق فنية موسيقية، و هي ما يدعى بالموسيقى الداخلية.»[2]

جمال الألفاظ العربية عامة و الألفاظ القرآنية خاصة راجع في حقيقة الأمر إلى تناسق حروف اللفظة الواحدة فيما بينها و تلاقي مخارجها، بحيث يلفظها المتكلم دون عناء كبير، بانسجام و راحة، فلا تُتعِب الألفاظ العربية الجهاز الصوتي.

« إن كلمات القرآن لها في تناسق حروفها و تلاقي مخارجها إشراق بلاغي، و لكن لا ينكشف ذلك الإشراق إلاّ بالتضام، أي: إن الإشراق ذاتي، و هو الأصل، و لكن شرط ظهوره تضام الكلمة مع غيرها .»[3] فالأسلوب هو الذي يسمح لهذا الإشراق بالظهور، لأن ألفاظ القرآن متآخية فيما بينها تمهد كل لفظة لأختها التي تليها في النغم و في المعنى، في الصوت و الدلالة، إنه تناسق القول الذي لم تشهد العرب له مثيلا.

إن ألفاظ القرآن الكريم متميزة جمالا و رونقا و تألقا في الشكل . و جمالا و إصابة و تأثيرا في المعنى . لقد اختار القرآن الكريم ألفاظا عربية من أروع ألفاظهم . و صاغها صوغا عجزوا عن مجاراته. و ألّفها تأليفا ظل العرب قرونا طويلة يبحثون في أسرارها، و لا زالوا، يكتشفون في كل مرة سراً من أسرار جمالها المبهر و تأثيرها الآسر في نفوس المتلقين.

---

[1] . أحمد ياسوف. جماليات المفردة القرآنية:٧٥

[2] . أحمد ياسوف. جماليات المفردة القرآنية:٧٧-٧٨

[3] . محمد أبو زهرة. المعجزة الكبرى القرآن: ٩٣.

الخطاب الأدبي بين الجمالية الحوارية والخبر الاشهاري

أ. زهيرة بوزيدي / المركز الجامعي لميلة – الجزائر

منذ أولى محاكاة الإنسان للمعرفة برز أفق توقع جمالي ، فتح الباب على مصراعيه أمام التحليلات والتأويلات فلاحظنا ذاك القبس النوراني لفعل الحركة الجمالية داخل النص ، ضمن ما يسمى عالم الخطاب ولا نتجاوز إذ قلنا أن عالم اليوم ما هو إلا امتداد لفضولية اللاوعي الجمعي البشري ، حيث تغيب الانطوائية وتعمد العولمة إلى بتر كل خصوصية أو محلية عن عالم الهوية ، فتغدو مآلات الماضي منعقدة بآهات الراهن وعليه يمكن للنص مداواة بعض الجروح ومناسبتها للعيش ببعض الحيل الفنية .

والإنسان البدائي في بدايات أدواته لمحاكاة الطبيعة بشقيها النفسي والمادي ، أبرز ذاك الخلق الجمالي لمفهوم الن ص حيث بالغ ربما في إعجابه لفرط التقديس وبات منشغلا بكل التفاصيل ، متمعنا متأملا متجاوزا إن بحكم تقريري أو إيحائي ، لكن بؤرة توتره تكمن في ذاك المنحى الانفصالي بينه و بين الطبيعة ، لأنها تعمل دائما على قهر العادي والولوج إلى عمق التفكير دون تغييب أو تهميش ا ملاءات المحيط ، ولاحظنا نبرة التجميل تلك في استخدامه لأنواع مختلفة من الألوان مع ما في الرسم الصخري من تأثير ، لذلك كانت أولى خطوات الفرد لإبداع **صورة** .

وكان الشاعر العربي قديما يدعو مستمعيه إلى أسواق عكاظ أو مربد ، حيث تتلاقى قريحتي الإبداع بكل ثقة مرسل ومرسل إليه بعدما نقحت لمدة حول كامل ، تكسب القصيدة مكانتها ضمن حلقة الإقبال لتتعالى مطامح المغدقين بكل ما خف وزنه وغلى ثمنه ، لذلك يبدو أن للأدب ميزة قهر الزمن وتلبسه لسننه وقوانين تطوره ، بل إضافة على ذلك يبدو واضحا أن طابع الترويج والجماهرية معتمَدُ الخطاب الأدبي ، فملمح الأدبية الممنوحة للعرض والطلب موروث قبلي عصبي حسب مفهوم ابن خلدون منشؤه للتقدم والتطور وإتيان الزعامات مطايا .فلا ننفي جانب التأثير والفاعلية النصية لما يسمى بالإلقاء وهو أيضا جانب من الهيئة التزيينية لفروض الأدب مع ما يحتويه الخطاب من أس اليب بلاغية للإقناع والتحكم .

ليبقى النص الأدبي مع كل تحدياته التاريخية متحديا وبكل صرامة تقييد المادة ، لكن يبدو أن حال التحدي هذا اتخذ أوجها متعددة بلغت سعيها المعلوماتي والمنهجي والتأطيري ، بحيث تبدل الحال والمقام ، وليس العيب في التبدل والتغيير بل النقصان في البقاء قابعين متفرجين لا مساهمين ، فمن غير المعقول أن يبقى الأدب العربي جثة هامدة خاضعة لصنوف التجارب الغربية بكل سخرياتها وعنصريتها ، والعالم العربي شهد من الزلازل السياسية والفنية ما يجعله عارفا

متيقنا سبل نجاحه وانتصاره ، خاصة بعد المرحلة التي عقبت انهيار المعسكر الشرقي ليحتفظ العالم بأحاديته فكان لزاما المجاراة وإلا كانت النهاية والفناء .

والجزائر تعرضت لأكبر حملة تمسيح في التاريخ ممثلة لفترة محاكم التفتيش في الأندلس ، ومع مرور الزمن تغيرت صنوف المقاومة وعرفت البلاد حركة أدبية إصلاحية منقطعة النظير، قادها جملة من العلماء والدارسين المتشبعين بالتراث الإسلامي ، فحاربوا فرنسا بتثبيت معالم الهوية والبحث عن الذات « فلاستعمار لا يتصرف في طاقتنا الاجتماعية إلا لأنه درس أوضاعنا النفسية ، دراسة عميقة وأدرك منها موطن الضعف ،فسخرنا لما يريده كصواريخ موجهة يصيب بها من يشاء، فنحن لا نتصور إلى أي حد يحتال لكي يجعل منا أبواقا ، يتحدث فيها وأقلاما يكتب بها ، وإنه يسخرنا وأقلامنا لأغراضه يسخرنا له بعلمه ، وجهلنا »([1]) ، كان هذا مسعى جمعية علماء المسلمين خدمة الحرف العربي ومحاولة صون النص من كل دخيل ، فتغذت من كل خدمات الحضارة ومنها الصحافة التي عرفت مع زمن الإصلاح سلوا غير المعهود عليه اليوم .

لا ينكر إلا جاحد فضل الصحافة في بلورة الفكر التحرري لدى الشعوب المستعمَرَة ، وكيف عملت المجلات والدوريات على تخطيط سياسة مخالفة لصحافة المغتصب ، بل رفعت شعار الحرف العربي وعمدت إلى بناء عادات علمية محدثة ، «فلا يمر يوم دون مطالعتنا بإنتاجيات الشعراء والكتاب ، فأتاحت الصحف للشاعر أن يشيع شعره وأن يقرأه كل من يحسن الضاد في وطنه والأوطان العربية ، القريبة والبعيدة ، وكلما تقدمنا مع الزمن في هذا العصر اتسع التعليم وكثر المتعلمون والقارئون ، وأصبحت هناك جماهير غفيرة تقرأ الشعر الذي تنشره الصحف والدواوين المطبوعة بانتظام»([2])

* بلاغة الخطاب الاشهاري :

عمدت الصحافة الوطنية للأساليب بعينها بغية تمرير رسالة الأدباء عبر محاورات الدروس المقدمة والمقالات الاخوانية ، منها محاورة الشيخ البشير الإبراهيمي لصديقه أبو اليقظان حيث يظهر الطابع الكلاسيكي في النص بصورة طاغية ، متحريا ألفاظا عتيقة وعبارات متجزئة من ذاكرة التراث أين كبل النص بأنواع البديع والمحسنات اللفظية :«... وما كدت أنتهي من مطالعة الديوان ، وأخلص من غمرة الإعجاب به ، والعجز عن تقريظه حتى وافتني جريدة النور ، فكانت نورا على نور ،وانتقل الخاطر من طريقة إلى طريقة ومن خيال إلى حقيقة ، – هذه الحقيقة هي التي يجب أن توقف عندها الخواطر– ، هذه الحقيقة هي رافعة الحجاب ومثيرة العجاب ومزيلة السلب بالإيجاب ، هذه الحقيقة هي ثباتكم

([1])– مالك بن نبي :" شروط النهضة " ، تر : عبد الصبور شاهين ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق دط ص١٥٥

([2])– شوقي ضيف : " الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور" ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ١٩٨٤ ، ص ١٩٤

والعواصف هوجاء ووثباتكم والطريق عوجاء .أكثر الله من أمثالكم في العاملين ، وجعل لكم لسان صدق في الآخرين ، ودمتم لأخيكم البشير الإبراهيمي »([1]) .

مع أن اللافت للانتباه وجود رابط القناة التواصلية الحريصة على رسالة تبليغ المفاهيم والرؤى الإصلاحية آن ذاك لشعب يواجه في مراحل خروجه من شرنقة التتريك ، إلى مرحلة الفرنسة فعمل كل ما يمكنه من أجل بتر أساليب لا فجري وإبطال مسعاه ، ومع ما في النص السابق من وجهة نظر تحيلنا نحو واجب التذكر والاتعاظ بمن سبقونا للمعركة منهم الشاعر أبو اليقظان ،إلا لما في خطاب الأربعينيات من انفعالية و تجاوزية للمرحلة ، بامتداد معرفي دؤوب .إذن راهنت النصوص الأدبية السابقة للاستقلال على ديمومة شباب الأمة متيقظا لواجباته مدركا لحقوقه ، واعيا بالظروف وملابسات القضية ، فكانت الأداة تقليدية (النص المطبوع) ، مما وسع من دائرة النشاط الأدبي عبر ربط جمهور المتلقيين بنص متحرك بين مختلف ولايات الوطن .

لكن تغيرات الزمن خاضعة لمتناقضات المجتمع بما يسمح به قانون الجدل الماركسي ، حيث تعتبر المرحلة الموالية فرصة لتبادل الخبرات وانطلاق الصحافة الوطنية في تبحرها العصري ،فظهر كتابا جدد أسسوا لاختيار فوقي ومعاكس لما سبق ، ومع هذا التطور الملحوظ طرحت مسائل أخرى حفلت بالنص الأدبي باعتباره دالا ومدلول ، هي مرحلة أيقونة الصورة الصحفية ومحملها اللساني .فبعدما كان للنص الأدبي النصيب الأكبر على المساحة الورقية للجريدة غدى الخطاب مجرد خبر اشهاري ملون ، يحتل الصفحة الأخيرة أو ما قبل الأخيرة من الجريدة .

وعلاقة الأدب بالصحافة ، جسدها طيف مهم من الأقلام المبدعة في ميدان الأدب والنقد ، التي وجدت داخل المتون الورقية مهدا آخر للكفالة بوعي اللحظة المادية ، الشغوفة بالعصر وتجلياته ولا يكمن العيب في اتخاذ الأدب صناعة بل هو صناعة في محاكاته لعالم النسخ حسب اعتقاد أفلاطون ، إذن هو منتج لا ننكر ذلك لكن العيب اتصافه بالحرفية المستلزمة أوجها تجارية محضة ، لأنه وبكل بساطة لا يتعدى تعبيره واقع الذات مع ما تبكيه مما تستذكره وما تأمله .فمن العجب أن تتقدم الآلة ويبقى الأدب محلك سر يعاني الرجعية المتعنتة والتأملية المجردة والإشهار أسلوب تزييني تجاري تعمل جهات مختصة على بنيته وتدعيمه مع ما يحتويه من مضامين ، «لأنه فن إعلامي يستند على مؤشرات مرئية مثل العناوين في كتابتها وأنواع الطباعة والصورة ... من خلاله يمكن تأسيس تعارف وعلاقة بين المخاطب والمتلقي ، أو بين المنتج والمستهلك فهدفه هو تبليغ ،خطاب ولذلك يتوخى أن تكون أفكاره واصفة وهادفة ويستعمل وسائل تبليغ متنوعة، ومتناسقة يسخرها كلها في سبيل تحقيق الهدف المحدد .»([2])

وكما كفل الأدب حلقات الوصل بينه وبين المتلقي عبر قناة اللّغة ،كان ذاك التوافق الضمني بين قناة إعلامية كالإشهار والفن الأدبي ، مع التسليم بواجب التبادل الخدماتي بينهما ، وعليه لعبت الصحافة الجزائرية على إشاعة الخبر

([1]) – أحمد طالب الإبراهيمي :" آثار الامام البشير الابراهيمي١٩٢٩- ١٩٤٠ " ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، ط١- ١٩٩٧ ج١ ، ص٩٧

([2])- بشير ابرير :" تعليمية النصوص بين النظرية والتطبيق" ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد –الاردن- ط١ ٢٠٠٧ ، ص١٩٦

الأدبي بلغة اشهارية مكثفة لوجوه المادة الصحفية ، حيث تبذل الجهود في استقصاء جوانب شخصية من حياة الأدباء والفنانين ، والكشف عن إصداراتهم مع الترويج لبعض المواعيد الثقافية ، وإن وجدت مادة نقدية تسمى بالعمود الفني مثلا : لدينا صفحة حوارية بين الفنان التشكيلي حمزة بونوة وصحفي جريدة المساء الجزائرية تظهر لنا مدى شساعة المنحى الاشهاري والخبري لصاحب المقال ، حيث يتبادر للذهن في أولى معانقته القرائية شيء من السمو الفني بالموضوع إذ يقول :« "إلى أيّ لغة تنتمي هذه الحروف؟"، فهي تظهر وكأنّها حروف عربية بل تجزم أنّها تنتمي إلى لغة الضاد ولكنك لا تستطيع أن تشفّرها، فتصاب بالحيرة وتقترب أكثر من اللوحة وتعاود النظر في هذه الحروف التي تمتزج أحيانا بهيئات إنسانية وأحيانا أخرى بأشكال هندسية ترتقي إلى السماء في صورة الارتقاء الروحي أو الصلاة للّه وتحاول أن تقرأ هذه الأحرف التي تنتمي إلى لغتك فلا تستطيع، وهنا قد تتمكّن منك الحيرة ولكنك لن تشعر بالضيق لأنّك على يقين بأنّها عربية وإن لم تستطع قراءتها.»([1]) تتضح رسالة مشفرة في تضاعيف المحاورة وهي محاولة بث إيديولوجية معمقة وهي مسألة الحرف العربي من أين وإلى أين؟ وهذا ما يوضحه عنوان المقال : **الأحرف محطتي الفنية اليوم وخطوتي المستقبلية مجهولة** ..



لذلك عمد أسلوب المقال إلى توجيه مآله نحو بث رسالة المعاناة القهرية لفنان تشكيلي مغرم بجمالية الحرف العربي ، فيقول :« أهتمّ بترجمة بعض النصوص الروحية إلى صور بصرية كالصلاة والوضوء لأنّه عامة أمورنا الدينية نظرية فكرية لم يتم تجسيدها بطريقة بصرية، فلو رسم فنانو الحقبة القديمة للعصر الإسلامي بعضا من التجريد الذي نتميّز به لكان لنا رصيد ١٤ قرنا من الفن التشكيلي، فالروحية وإن لم نتمكّن من تجسيدها على لوحة مثلا إلاّ أنّها موجودة في الإحساس الذي ينبثق من العمل الفني، والعالم الغربي رغم ماديته الفاضحة إلاّ انّه أصبح يميل كثيرا إلى الروحية التي عبّقت جو الإسلام منذ ١٤ قرنا".([2]) «والصورة كأيقونة والعلامة اللسانية دعمتا الخبر الصحفي السابق نحو مدعاة قابلة للتجاوز المعرفي خاصة وأن النص جاء بصيغة استفزازية للمتلقي المهتم بطبيعة الحال ، فالإطار والجمل المختارة ووضعية الصور داخله مع السعي لسجن المشهد والمشاهد وجذبهما

([1])– لطيفة داريب :" جريدة المساء" ع ٠٦ جويلية ٢٠٠٨

([2]) – المصدر نفسه .

نحو بعضهما البعض في اتجاه المركز والدخول في عالم التخييل »([1]) قلص نسبة التخلي عن قراءة الموضوع ، صيغة انتباهية استثمرها الأدب منذ القديم بما يعطيها فن الإرسال من مراعاة مقامات المرسل إليه ، حيث يعتمد البناء الفني الاشهاري على مصوغات لفت النظر والتهويل حتى يقبل عليها القارئ بكل نهم مما يساعد في الجانب الترويجي للجريدة بلغة حوارية احترمت معاني الوظيفة النمطية والنموذجية داخل المجتمع .

* **الجمالية الانفعالية :**

لاشك أن الأدب وسيلته التبليغ والمتعة ، مع إضفاء أسلوب أخذ العبر وتجاوز المعوقات حيث أشار لذلك أرسطو في ما يسمى بغاية التراجيديا والكوميديا التطهيرية ، لذلك سخر هذا الجانب من الأدب في إفساح المجال لوسائل الخطاب الحصرية فبعد تطورها والقفز بكبسولة الزمن إلى الأمام ، فرض على الكتاب مواجهة التحديات بالخوض فيها ، نجد مرزاق بقطاش في أحد أعمدة جريدة المساء دائما يحاور جانبا من شخصية الروائي الروسي تولستوي فيقول : « النفس الملحمي الذي تميز به ليون تولستوي (١٨٢٨- ١٩١٠) ، يكاد يكون بلا نظير في الأدب العالمي الحديث ، خاصة في مضمار الكتابة الروائية ، وعلى الرغم من أن ا لعديد حاولوا السير حذوه إلا أنهم لم يبلغوا شأوه » ([2]) ، فعلا **تولستوي ذاك النهر الجارف** أين جرفت كل متعلقات المادة الروائية وكأن الجميع يعلم من هو تولستوي ، لتلتهم المواضيع المجاورة بنوعية الألوان وطبيعة العناوين كل ما له صلة بموضوع بقطاش الذي اختير له الجانب المظلم من الصورة



، وإن لم نعدم وجود نوعا من الإغراء الفني إذ بات مفهوما انزياح الأد ب عن انزياحاته العادية بقلب موازين القوى ، بعدما كان التجار يستعينون بذوي البيان للتصدي لعدوهم اللدود (الكساد) ، والقصة معروفة في:

قل للمليحة في الخمار الأسود ما ذا فعلت بناسك متعبد ([3])

أمسى أصحاب البحتري في مناقصة أخبار الوزارة وأعوان الشرطة وأضواء السنيما ....أما ما يخص قلم مرزاق بقطاش فقد شغلت صورته الشخصية منزوية بين الأسطر لكن بألوان باهتة وحجم صغير موحي

---

[1]– ينظر: عبد العالي الطيب " آليات الخطاب الاشهاري" ، مجلة علامات النادي الثقافي جدة المملكة العربية السعودية سبتمبر٢٠٠٣ج٤٩ م ١٣ ص ٣١٦

[2]– مرزاق بقطاش :" ليون تولستوي ذاك النهر الجارف " ، جريدة المساء ع ٤٨٥١ / ١٧ / ٠١/ ٢٠١٣

[3]– ينظر ابن عبد ربه أبو عمر بن محمد:" العقد الفريد ، شر أحمد أمين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ط١٩٤٩ م ٦ ص ١٨- ١٩

بالعزلة والانطوائية ، مع ما يبدو فيه الأديب من تفكير وتغييب أيضا منشغل بمظاهر الوعي عن مصائب المادة . فوضعية النموذج داخل الصورة يوحي بنوع من ا لمقاطعة الآنية للحظة التبليغ بحيث تبدو الشخصية من جانب المتوحد ويبرز المدى الانفصالي بين القارئ وصاحب المقال إذا لم يدعم بمواد إعلامية حية منبثقة من لحظات الغليان الاجتماعي : سياسة ومال .... لذلك يلعب le pose de modèle دور الوسيط بين الموضوع والمتلقي فإذا خرب النموذج خربت العلاقة ، بالتالي تتحكم أولويات سوسيوثقافية في خدمة المجال الأيقوني للصورة الاشهارية « حضور لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون عفويا أو مجانيا ما دام كل شيء في الصورة – يتكلم – ، لا يوجد للأيقون الأخرس أبدا كما يقول رولان بارت »([1])

بينما نجد مادة إشهارية مخالفة عما سبق ، مقصدها إظهار الخبر بنكهة إعلامية وتقصدت وضع صورة للأديب **أبو العيد دودو** بوجه مسرور وبحجم كبير ، حيث مفاد الخبر استحضار إحدى الجمعيات الذكرى التاسعة لرحيل مبدع " الحمار الذهبي " ، فنقرأ «أحيلت الكلمة للدكتور أمين الزاوي ،حيث أكد أن هذا التكريم يعد تكريما لرمز من رموز الأدب في الجزائر ،وذكر الكاتب الحضور بأنه كتب كلمة عن الراحل ، صدرت أمس بجريدة النصر الذي يعتبره عبد الرحمان بدوي الجزائر ، غير أن عبد الرحمان بدوي ولحسن حظه ، اهتم به المصريون لأنه نقل إليهم الفلسفة وعلم الا جتماع عن الألمان ،بينما حظ أبو العيد دودو وجد في بلد لا يهزه العلم ...» ([2]) ويستمر صاحب المقال في توضيح وجهة نظر أمين الزاوي الذي بين نفحة إيديولوجية من خلال مقارنته بين مقدرة أبو العيد دودو وعبد الرحمان بدوي خاصة في مجال الترجمة عن الألمان ، وكيف تفوق دودو على بدوي في ذلك ، ونصيب كل واحد منهما في التقدير والتبجيل داخل أوطانهم ، والمهم هنا أن الرجلان ينتميان لنفس طبقة العا لم الثالث حسب ما قسمه الإقطاعيون منذ زمن .

ويتضح معنى صاحب المقال من إخراج مادته ضمن حلقة واسعة من الاستحضارات منها مسرحية وأخرى طربية موسيقية مع تذييل الورقة بمواعيد ثقافية مذكرة الجمهور ببعض اللقاءات الفنية ، مع الالتفات إلى أن عنوان المقال الرئيسي : **الكلمة تستحضر أبو العيد دودو** ، فالبدء باسم يوحي بالتقريرية والثبات خال من حيوية وحركية الفعل ، لأن المعنى المراد واجب التذكير ونعي الذات بتل ك التصريحات المشوبة بعا لم الأفكار

[1] – عبد العالي الطيب ، المرجع السابق ص٣١٤

[2] – ابن تريعة :" الكلمة تستحضر أبو العيد دودو " ، جريدة المساء ع٤٨٥٠ – ٢٠١٣/٠١/١٦

المقصية عموما والتي راح النقاد من أمثال الزاوي وأحمد حمدي يعلنونها في حق الميت أبو العيد دودو ، مراعاة لمقتضى الحال مع أن روح التأمل قد بلورة المشكلة منذ زمن مع حماره الفيلسوف حيث أدرك فقاقيع زمن التشوه ، فانبرى يلاحظ ويس تجمع كل ما يمكن لبتر الداء عن العضو بوجهة تعليمية ، فلا تغيب عن العنوان انزياحات معرفية قد يتمعنها القارئ ، لكن سرعان ما يتلاشى التخييل ونلحظ أن الكلمة هاته ماهي سوى اسم لجمعية ثقافية ، فلا غرابة في انتهاك المرسل للمقاربة اللسانية والنفسية ، فيعالجها بإثار ة الرغبة والاستجابة ، باحثة عن الاستدراج والإغواء الفني لعلم السينوغرافيا (علم الصورة) ([1]) مع ترتيب المادة وحسن انتقائها .

وإن بدا واضحا المعانقة المفهوماتية لقوة الصورة ضمن ما سماه **بيرس** بعالم الظاهراتية أي دراسة كل ما هو ظاهر وجلي ، خلافا لما كان سابقا من عملية التحليل والتأويل بات ضروري إخضاع الأدب للمعلوماتية بما يسمى تكثيف العلاقة بين القوى الرمزية (الإعلام) والقوى الاجتماعية حتى ليغدو التفاعل ممكنا وجوبا واقتضاء ، مع واجب ترك المتلقي لإملاءاته هو لكن عالم الصورة سيطر بحكم التطور الزمني لصيرورة الأحداث ، ليركب العقل بمسلماته وكلياته قهر المكتسب بكل طواعية ، «وكما يمكن للقوى الرمزية أن تنحاز إلى القوى الاجتماعية السائدة ، يمكن لها أيضا أن تقف في صف المستضعفين والمقهورين والمهمشين ، وتشيع السلام وتسرع من التنمية وإزالة الفوارق »([2])

وإن اكتست التقريرية جنبات المقالات النقدية فذاك راجع لموافقة الجمل الاشهارية لمقام المرسل إليه ، بحيث لا تعدو كونها تنبه القارئ لمادتها الإخبارية دون ما وجه للإبداع والإيحاء الجمالي للتنغيم والإرسالية المتخمة بأوجاع الحروف فتتعانق الألفاظ بكل تواضع معلنة عن ولادة منتج نقدي جديد ، لا تتضح معانيه إلا في ما يلي : "**حياة ومؤلفات وطن الشهادة ودم الإبداع** " ، القارئ يندهش من تلك العجائبية التعبيرية في عالم الإشهار حيث البائع شغوف بمناجاة مشتريه بكل السبل ، لكن بمجرد متابعة الخبر تتراءى تلك الخيبة « فالكاتب يردد في ظاهر الأمر لحنا جماعيا ، ولكن الطقوس المتعارفة ذكريات ، تساق في معرض البيع والشراء ، تحولت الكتا بة إلى ما يشبه البضاعة ، وتحولت الهمة إلى حديث هذا هو الفقد البليغ الضاحك الذي يتجاهله الدارسون القساة في عباراتهم الباهتة ...»([3]) .

([1]) – ينظر : عمراني مصطفى :" الخطاب الاشهاري بين التقرير والايحاء" ، مجلة فكر ونقد ، ع ٣٤- ٢٠٠٠ – ص ٢٧ عن : بشير ابرير : المرجع السابق ص ٢٠١

([2]) – نبيل علي :" الثقافة العربية وعصر المعلومات ، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي" ، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ع٢٦٥ ١٩٩٠ ص ٣٥٧

([3]) – مصطفى ناصف :"محاورت في النثر العربي" ، عالم المعرفة ع٢١٨ ط ٢٠٠٠ ، الكويت ص ٢٤٦- ٢٤٧

تلك التراتبية في نيل درجة متناهية من التأثير تبدو من خلال المعطيات الممنوحة ، في مقال آفاق التالي في نفس الجريدة النموذج : « ....**وهكذا يولد الخالدون من خطوات بسيطة ،صادقة على درب آفاق فيعلو بهم المدى وترحب آفاق ، وغدا تقرأ لهم الرواية والقصة والديوان فتجربة آفاق عن ما يزيد من ربع قرن في رعاية مواهب المواهب ،....فإلى فضاء آفاق صوبوا أقلامكم وثقوا أنها على الدوام ،وفية لكم جميعا وأنها معتزة بكل من آوى إلى ظلها الظليل** »([1]) ، مزودة القارئ بلمحة من الحوارات الأدبية مع روائية مغمورة من حيث التقديم والفواصل المختارة ، مع ما في الصورة من ضبابية باهتة لذلك لم تمض الرسالة الخطابية إلا في ضوء الدعاية إذ بلغت الأيقونة المستعملة ممعنة في تناسبية الموضوع فلا نستغرب في تناول حال أدباء مجهولين بتلك البساطة السطحية بتجنب استعمال الألوان الساطعة والترات الجاذبة.

لذلك تعدم تلك العلاقة التشاركية بين المتلقي إن استثنينا تسميته ب- مستهلك – والمادة المعروضة كمقال يروج للإنتاج الأدبي من أجل كسب رهان المقروئية ،مع أن الواضح خلوها من الإيحائية والتدليل الحجاجي لقيمة المادة ووجودها ضمن تحديات بضائع متفاوتة القدر والمستوى ، « لأن للقراءة جمالية خاصة تفقد حين تفقدها جدواها وقيمتها ، إن قراءة النص الأدبي تقتضي أدبية القراءة وتلقي الجمال يفترض جمالية التلقي ، أو لنقل بعبارة ثانية إن أدب الكاتب يوجب أدب القارئ ...»([2])

كما لا يمكن استبعاد الناحية التفاعلية بين هيئة الخطاب اللسانية ومتعلقها (الصورة) ، ويبدو أنه من حسن الصدف الإعلامية انتهاج فرصة الإبانة المعنوية للمادة الأدبية من حيث مناسبتها لوظيفة الت أثير مع ترسيخ تدعيم المعنى داخل الإطار فإذا كان ما هو بصدد الكتابة البدئية (الكاتب غير مشهور) لازم ظهوره في حلة كتلك ، فلا ننسى أن وجهة الإعلان واضحة ب **publiés statique** دون مجاوزة المنحى المادي والحسي للفاعلية المنشغلة بالحرف .

تورط جميل ما في الصفحة من تقسيمات وتوظيفات تعنى بالتفرد والميزة فالكتابة لأدب الأطفال يجعل المتلقي يقبل بكل شراهة على إتيان الموضوع من ذاتية المشاكلة الضمنية للأشياء دون تغييب التفاصيل كما هو عهد المواضيع الفنية المتخذة لأخبار الفنانين من مغنيين وممثلين ولا نذهب بع يدا ففي الصفحة السابقة للموضوع الأدبي كمقال نقدي ممكن الإجرائية تذهب المادة إلى توضيح استلام الممثلة لجائزتها خارج أرض

---

[1]) – الطاهر يحياوي :" أنتم قادرون على كسب الرهان " ، جريدة المساء ع ٤٨٥٠ ٢٠/٠١/٢٠١٣ (

[2]) – أدونيس :" سياسة الشعر " ، دار الآداب، ط٢ ١٩٩٦ ، بيروت لبنان ص ٤٩ (

الوطن كما ألوان الإيديولوجية ضاربة بعمق بالبند العريض بلون أحمر دلالة على الأهمية وخطورة الموقف مما يسهل عملية التنبه للمقال النقدي المنوع بين وصف وتقرير وجس نبض ولا نتصور أيضا إحجام المتلقي عن هذا لأنه وسط خير الوسطين مع ما فيه من التشجيع والدفع قدما بحركية الإبداع داخل الجزائر .

القراءة وعلاقتها بالأدب والمقال الصحفي منطوية ضمن ما يسمى بالحوارية الفردية أين تكمن سلطة الكاتب ، بإلغاء جانب الترجيع والترداد بين الطرفين إذ يعمل الإشهار في حرص على تمرير جانب دون آخر مسعاه الوحيد التصدير والعرض والقصدية الذاتية وإن كانت مصاحبة لما ترغبه الأنا الاجتماعية في تكونها وتطورها([1]) فمن غير المعقول أن نلغي النص الثاني كولادة عسيرة المخاض في جوهرها ومبناها داخل المنظومة الإعلامية وتحدياتها ، حيث تظهر رغبة الاستمالة بإقبال الكاتبة حورية داودي على مواصلة الدعاية بقلمها لمؤسسة ثقافية بقولها :«**نكتب والحبر إحساس يقطر من الأنامل ،نلوث المساحات بفيض القلب، بتوهج الروح بتلألؤ الحرف ونطير إلى حيث تأوي النجمة في خ درها ، إلى حيث ينثر المارد طلاسم الشعر شعرا إلى حيث يعانق الليل سنابل العشق وردا ثم نعود زجر القرطاس والأمل لنصلي صلاة الرجاء ....فهل يصل الصدى إلى الضفة الأخرى ؟ »**([2])

يستوجب البحث وقوفا على قيمة العبارة نطارد النجمة في خدرها لتتولد لنا صنوفا معينة من الإشهار:

النجمة ← الطلاسم ← الرجاء ← الصدى

هي متعلقات علت بمستوى بمحاكاتها للشّعرية الفذة ، بحيث نلفي نوعا من الاستحالة الواقعية لمعول المنتوج الأدبي وعليه ركبت الكاتبة خطر الانزياح لفرض نوع من الألفة بين واقع الحال وصاحبه ، إذ تظهر ذلك الشقاء المسلط عنوة على وسائل الاتصال الجماهرية في ما يخص مواضي ع الأدب والنقد ، فالواضح مجاراة المعاني لنسب الكثافة التشخيصية لهموم الذات المبدعة انطلاقا من مناسبة خط الصورة ومدعمها اللغوي ، لا ننسى أن الموضوع هو الترويج لكتاب مغمورين ...فالخدر والنجمة والطلاسم مع ما في أسلوب الرجاء وأثر الصدى حكمة مفادها : الخطاب شامل وعام هدفه إيصال رسالة معينة تنبأ عن زوال الهيمنة الأدبية اجتماعيا واقتصاديا ، فكل الألفاظ والفقر المختارة وطريقة ترتيبها يدل على الصعوبة والمعوقات التي يتلقاها المبدعين بما يواجهونه من محصلة الفلسفة البراغماتية.

([1])– ينظر :إبراهيم صحراوي :" النص الأدبي فضاء للحوار " ، مجلة علامات، ديسمبر ٢٠٠٤ ، م١٤ ج ٥٤ ص ٥٩٨

([2])– جريدة المساء ، العدد السابق

ينبه نصر الدين العياضي إلى ضرورة الاهتما م بالصيغة الأسلوبية للخطاب بقوله :«تتماشى كل هذه الأساليب مع ما يقتضيه الخطاب الإشهاري الذي كثيرا ما يوظف أساليب الطلب والنداء والتوكيد ....في التعبير عن نفسه والتقرب من المتلقي شيئا فشيئا واستدراجه لتقبل الرسالة بسهولة ويسر ولذة ومتعة ، ذلك أن اللقطة الإ شهارية لا تتضمن الإكراه بل تتركنا أحرارا لقول لا ، فنحن في نظرها لسنا مستسلمين بل شركاء مسترخيين ولاعبين ، وأطراف متورطة معها بإصرار مسبق»([1])

يبقى النص الأدبي في اختباراته الصحافية معينا وباثا لرؤى وفاعليات اجتماعية وأخرى ثقافية بفعل الحركة البادية وبكل يسر ، لبلورة أسس البناء المعرفي والتخيلي الذي طالما كان مستسلما لانتهاكات المادة لذلك أنسب مقاربة نلج من خلالها صوب الفتح النصي الأدبي الإشهاري هي : السيميائية بما تفيده الممارسات اللسانية والبنائية لمعالم الجملة واللفظ لعل الحرف يسلم أثره لآمال الأدباء و المثقفين ([2]) فيجرنا إلى القول أن الطاقة الحجاجية التي يتمتع بها الاشهار لمواد أدبية يعتني بمنطق الإقناع الجمالي للغة ، فلا مناص من اعتبارها الطريقة الوحيدة بل المعول الوحيد في إبراز دور الأدب وسط الحراك الاجتماعي ، بما يسمح به من مرموزات إنشائية وأخرى خبرية لعلها تفي بالغرض نمثل لها ب:

- الاعتماد على مساحات لونية معينة
- تدعيم الصورة المرئية لما يتعلق داخل الخطاب الأدبي
- تشكيل عناوين براقة وأخرى باهتة
- وضع ترتيب معين للمادة الأدبية بحيث تأتي وسط أخبار سياسية وبعد أحداث رياضية
- الترويج لصنف معين من الأخبار الأدبية كتسلم الأدباء للجوائز أو إنشاء حوارات تأبينية وأخرى اطرائية
- محاولة توثيق وترسيخ المادة الأدبية بأفكار إيديولوجية
- الأخذ بعين الاعتبار مقام المتلقي ، فلا تقتنص المواد إلا ما يمكنها إثارة نوع من الحماس والانفعالية
- انتهاج المنطق الاستقرا ئي في محاورة البيان اللغوي داخل النصوص الأدبية ، بحيث ينتقل الصحافي من الجزئي إلى الكلي
- خضوع المادة الأدبية إلى أهواء إعلامية بحتة بعيدة عن الممارسة النقدية المختصة

---

[1]- نصر الدين العياضي :" وسائل الاتصال الجماهيري والمجتمع ،آراء ورؤى" ، سلسلة معالم ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، دط ص ٤٥

[2]- ينظر :بشير ابرير :" التحليل السيميائي للخطاب الإشهاري ، دراسة في تفاعل أنظمة العلامات وبلاغة الإقناع" ، مجلة اللسانيات واللغة العربية ، ع ١ ٢٠٠٦ ، عنابة ، الجزائر ، ص ٢١

ورغم اتساع الهوية بين الأدب ومتلقييه ، فلا يمكننا إلا الاقتناع بثقل الوطأة المعلوما تية والاستهلاكية بحيث بدل من أن تختزن الجرائد كنوز المعارف والعبقريات الأدبية ، سعت إلى فرض نوع من الرقابة الحديثة على مختلف النشاطات النقدية ، فلا نكاد نلمح حوارية لغوية ولا مجلسا فنيا لا يخلو من الترويج والاشهارية الخبرية ، وإن كان الأدب لا يمكنه الاستغراء عن الصحافة فكلاهما يشتركان في صفة الإفصاح والتبليغ .

المصادر والمراجع :

*** المصادر :**

– جريدة المساء

(١)– لطيفة داريب :" جريدة المساء" ع ٠٦ جويلية ٢٠٠٨

(٢)– ابن تريعة :" الكلمة تستحضر أبو العيد دودو " ، جريدة المساء ع ٤٨٥٠ – ٢٠١٣/٠١/١٦

(٣)– الطاهر يحياوي :" أنتم قادرون على كسب الرهان " ، جريدة المساء ع ٤٨٥٠ ٢٠١٣/٠١/٢٠

*** المراجع :**

(١)– ينظر ابن عبد ربه أبو عمر بن محمد:" العقد الفريد ، شر أحمد أمين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ط ١٩٤٩ م ٦ ص ١٨– ١٩

(٢)- ينظر :إبراهيم صحراوي :" النص الأدبي فضاء للحوار " ، مجلة علامات، ديسمبر ٢٠٠٤ ، م١٤ ج ٥٤ ص ٥٩٨ (٣)– أحمد طالب الإبراهيمي :" آثار الإمام البشير الإبراهيمي ١٩٢٩– ١٩٤٠ " ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط١– ١٩٩٧ ج١ ، ص ٩٧مالك بن نبي :" شروط النهضة " ، تر : عبـد الصبور شاهين ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق دط ص

(٤)– بشير ابرير :" تعليمية النصوص بين النظرية والتطبيق " ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد – الأردن– ط١ ٢٠٠٧ ، ص ١٥٥ – ١٩٦

(٥)– ينظر :بشير ابرير :" التحليل السيميائي للخطاب الإشهاري ، دراسة في تفاعل أنظمة العلامات وبلاغة الإقناع " ، مجلة اللسانيات واللغة العربية ، ع ١ ٢٠٠٦ ، عنابة ، الجزائر ، ص ٢١

(٦)– شوقي ضيف : " الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور " ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ١٩٨٤ ، ص ١٩٤

(٧)– أدونيس :" سياسة الشعر " ، دار الآداب، ط٢ ١٩٩٦ ، بيروت لبنان ص ٤٩

(٨)ينظر: عبد العالي الطيب " آليات الخطاب الاشهاري " ، مجلة علامات النادي الثقافي جدة المملكة العربية السعودية سبتمبر ٢٠٠٣ج٤٩ م ١٣ ص ٣١٦

(٩) – عبد العالي الطيب ، المرجع السابق ص ٩٧

(١٠)– مالك بن نبي :" شروط النهضة " ، تر : عبد الصبور شاهين ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ،دمشق دط ص ٣١٤

(١١)– ينظر : عمراني مصطفى :" الخطاب الاشهاري بين التقرير والايحاء " ، مجلة فكر ونقد ، ع ٣٤- ٢٠٠٠ – ص ٢٧ عن : بشير ابرير : المرجع السابق ص ٢٠١

(١٢)– مرزاق بقطاش :" ليون تولستوي ذاك النهر الجارف " ، جريدة المساء ع ٤٨٥١ / ١٧ / ٠١/ ٢٠١٣

(١٣)– نصر الدين العياضي :" وسائل الاتصال الجماهيري والمجتمع ،آراء ورؤى " ، سلسلة معالم ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، دط ص٤٥

"النّقد الأدبي الثّقافي" في التراث العربي

أ.معروف محمد

دعوة إلى تبني مصطلح...:"النّقـد الأدبي الثّقافـي"، فقط في مجال النّصّ الأدبي.

يعتقد البعض أنّ كلّ النّقد المعاصر مستورد من الغرب ..فيصدرون انطباعات ذاتية خاطئة ،تفسد البحوث المؤسّسة، وتوهم القارئ البسيط بجدواها، وتشكّكه في التّخصصات المختلفة..

نترك المثقّف الحصيف، باحثا، ومبدعا، وقارئا مع هذا المنجز المتواضع ،ويحكم من خلاله ..

لقد روّج بعض الدارسين لرأي ينبئ بجهل الغاية من ضبط المنهج الإسلامي للعقل وللمشاعر،وذلك بتحديد مساحتها التي لا تتجاوز فضاء المنهج.إن المشاعر ما لم يضبطها العقل ،ترجمتِ الأهواء النفسية ومالت إلى تحيُّن فرص اللّهو الذي تمثّله نشوة ولذّة.فاللّهو من التّرف ،والتّرف مدعاة إلى ضياع الحضارات بفساد الخلق والميوعة، وغياب تدريجي للعقل.

إنّ النّقد الثقافي لا يقول بعقلنة الأدب ،ولا سيما الشّعر الذي يتعالى على أسوار الحقيقة ليموج في الخيال،متطلّعا إلى الإمساك بالسّراب،محاولا الغوص في عمق النّفس البشرية ليسبرَ أغوارها ،ويستقصي كنهها من مصدره ليكشف عن المعاناة ،ويفصح عن الوجدان.

و الأدب في صدر الإسلام.كما سنرد وُجّه كوسيلة لخدمة المنهج والتبعية له والتوافق معه،يخدم الأهداف الرس الية الكبرى، فهو مضامين حاملة للحكمة ،والرأي الصائب المنضبط بالعقل .فهو مبعث قيم الجدّمن : صرامة، وانضباط، واعتدال، ونزاهة، ووجاهة في الحقّ بالحقّ. ولما قلّ مفعول الأهواء بفعل اضمحلال عناصر الإثارة النفسية، وما يحدثه من انفعال ، اتّهم الأدب بالضعف، بل الصواب أنه كان سيدا في الجاهلية، فصار بعد الإسلام خادما، تابعا للمنهج الجديد.:"عصر الفتوحات الإسلامية لم يكن عصرا شعريا ،وإنما هو عصر الإنجاز مما يشير إلى أن الشعر والإنجاز شيئان متغايران، وحينما ركن العرب إلى الراحة والسكون عادوا إلى الشعر. حسب شهادة ابن سلام الجمحي ١، وابتدأت العودة إلى ثقافة الجاهلية وأنساقها الشعرية المتجذّ رة في الوُجدان ،والتي شبّت ونمت مع بني أمية ثم مع بني العباس،حيث نشأت المؤسسة الثقافية محتكمة إلى أنماطها الجاهلية وجرى تدوين الأنساق وترسيخها منذ ذلك العهد."٢

بل الصواب الذي أراه أن القوم تشبعوا بثقافة الجد، حيث فجر المنهج الرباني الحداثي المتجدد مع الإنسان في بيئته وزمانه ينبوعه في ذات المتلقي، وانصهر الكلّ في سلوك ثقافي واحد موحد هو الالتفاف حول تحديد مصير الأمة ودعمه وتوجيهه ،وصار التعبير عن الذاتية الفردية ومشاعرها الخاصة عيبا من عيوب اللهو .

....

١. ابن سلام :طبقات فحول الشعراء.ت/محمد محمود شاكر.القاهرة .١٩٧٤.ج١/ص ٢٥ .

٢. د.عبد الله الغذامي :النقد الثقافي:قراءة في الأنساق الثقافية العربية.المركز الثقافي العربي لبنان ط٣.ص١١٥.

والعبث الذي يعيق المسار الحضاري للأمة،وتزكية النفس من مثبطات القيم .فاتجه شعراء الدعوة إلى الدفاع عن المنهج ،وبعدهم شعراء الفتوحات الإسلامية . وهنا نسجل القوة الفكرية الصحيحة التي حُظِي بها الأدب الإسلامي،وبما تحمله من مشاعر وعواطف معبر عنها مستقيمة مع المنهج.إنه بديل اللهو ولواحقه.

معارضو الفكر الإسلامي يتّهمون الأدب الإسلامي في صدر الإسلام بالاضمحلال والضّحالة .والأسباب موضوعية ومقنِعة ،حيث أنّه لما نزل القرآن الكريم ،انبهر العرب في بيانه ،ومضامينه الجديدة عليهم ،ووجدوا فيه الزّاد المعين ،فضلا عن تكليفهم بفهمه وتنفيذه ميدانا في عالم السّلوك.من هنا طغا دوره على "ديوان العرب".وكذلك وضعه لشروط وضوابط فكرية قلّصت مساحته المطلقة حينما صارت المضامين تدور في فلك القرآن و لا تخرج عن تصوّراته للكون وللإنسان وللحياة.

ثمّ هم يتّهمون أيضا الخيال العربي بالجمود والضّيق ،والجواب نفسه ،هو انضباط هذا الخيال بضوابط حدود الشريعة الإسلامية .فحينما يتقلّص دور الخرافة ،والكذب ،والتّهويل. وهي مرتع الخيال . ينسجم الخيال مع الضوابط العربية الجديدة.

إن السلوك الفردي والجماعي الظاهر والباطن انسجم مع المنهج الرسالي الذي نعتبره الينبوع الصافي الحقيقي الذي لايرضب له معين إلى يوم الدين.انضبط بضوابط الشريعة الإسلامية.

ومع مجيء العصر الأموي بدأ التفسُّخ تدريجيا ،ثم عمّ وغاب زاجره،وانتشر،وتشجع سياسيا ،وترسّم وأقرّته المؤسسة.إنه السبيل الوحيد الذي يبقي الحاكم في حكمه،والذي يسمح لمناوئ الرسالة ،أولئك الذين أسلموا تحت قهر وجبروت عموم الرسالة ،بأن يتنفسوا الصعداء ،مما يصطلح عليه اليوم بـ"سلطة الخفاء"التي تعيث في الأرض فسادا.

ومما ساعد أيضا على عودة انتشار الأنساق هو أن العرب اعتمدوا في خطاباتهم على البديهة ،واللفظ على حساب المعنى والتّدبّر والتأمّل ،واكتسحتهم الحالة ،وسادت نسقا ثقافيا مضمرا في التعبير .والحجة أن اللفظ له شرف الأوائل ،وبلاغته قيمة شعرية،لنسجل انبهارا في اللفظ وتغييبا للفكر :"وانتقل النسق الشعري هذا إلى الخطابة وصبغها بالصبغة نفسها ،البديهة واللفظ ،ثم أصيبت الكتابة بالعدوى النسقية ،فاحتل اللفظ مكانه ال ثقافي الأعلى وصار منهجا تربويا له حضوره الاجتماعي والسياسي والاقتصادي أيضا."٣

وهذا الاهتمام الشعري المتواصل أخضع كل القيم إلى معانيه وأساليبه،فشعرن الشعر الذات ،وشعرن القيم على حدّ تعبير الغذّمي،وصارت ذاتا شاعرية لاقيمة لها إلا فيما يمليه الشعر :"استسلمنا لقاعدة نقدية/بلاغية/ذهبية تمنعنا من النظر في عيوب الشعر لأنها تحرم

...

٣. ن.م.س: ص١٣٧.

علينا مساءلة الشاعر عن أفكاره،وتحدد لنا مجال الرؤية فيما هو جميل وبلاغي،وليس لنا النظر في العيب والخطل الفكري،والرخصة الوحيدة في النظر إلى العيوب الشكلية في الأوزان والقوافي أو في عيوب التعبير اللفظي."٤.

لقد عاد الشعر إلى سيادته الأولى محملا بأنساق ما كان يعرفها في بدايته،حين تبادل المركزي مع الهامشي الأدوار،وانقلب المحظور على المباح.لقد نقل الحياة من الواقع إلى الخيال :"وهي العملية التي تولّت تحويل القيم من معانيها الإنسانية إلى معان شعرية ،مما جعل المنظومة الأخلاقية تندرج في المدرج الشعري وتتحول إلى قيمة بلاغية متينة الصلة مع الواقع والمنطق."٥

ودلالة حياة الأمة هو الجدل القائم بين مؤيد ومعارض في بداية عصر التدوين،كما اشترط ابن سلام سلطة القارئ وعوّل عليه في :"القدرة على التمييز بين أصيل ودخيل ."٦.وإذا به مع غيره من المتخصّصين ،كانوا يدركون خطورة الوافد الثّقافي المنحرف،أو قل كانوا يأخذون النّقد "منظومة أدبية ثقافية شاملة".

لكنّه أمام عودة الأنساق الجاهلية ، لم يقف العلماء متفرّجين بل حاولوا تصويب ما أمكن ،رغم أن قوّة الم ؤسّسة الرّسمية غلبتهم بدوافعها السياسية :"كما جسّدت من طرف خفي زمن الحداثة وفرض نتاجها على الأذواق ،وربما كانت مقبولة عند عامة الجمهور ،يستسيغها ويقبل عليها حفظا وتدوينا ،ويرفضها العلماء والرواة من منطق سلطة النموذج الجاهلي."٧.وهذه دلالة أخرى على مزج العلماء "النقد الثقافي بالأدبي".

لقد خضع في هذه الفترة الحرجة من الاستحواذ على المشروع الرّسالي الأدب للسيّاسة ،ولم يستطع التّحرّر ،وإن تحرّر فهو مضمر غير بارز على السّاحة الجماهيرية :"الأوضاع السياسية أحيت النعرة الجاهلية ،الملك العضوض ،وأعادت الفخر،والهجاء،والغزل الماجن،والأنساب،والأيام ،والشعوبية،وصف الخمر ومجالس اللهو .وكان الإسلام حدد الفكر ،وأعلن القطيعة التامة مع كل الرذائل الجاهلية ،وجاءها ببدائلها ،ماعدا اللغة ومحمولاتها من نصوص في استمراريتها رافد حي لفهم جديد."٨

ومهما اتّصف الأديب بالتّحرّر الوجداني ،ومهما أبدع وأجاد ،فإنّه عضو في المجتمع، كثيرا ما يخضع لرؤيته ،ويتأثّر بثقافته:"إن رؤية الأديب الفكرية ،وفلسفته عن الحياة والكون، إنما تتبلور بتأثير المجتمع والمحيط والتربية .والأديب يؤثر في مجتمعه ،فيسهم في تطويره وإصلاحه،وقد تحمل كتاباته بذور الثورة والتغ يير،وصياغة مشاعر الناس وأحاسيسهم على نمط معيّن."٩.

....

٤. ن.م.س: ص٢٦٢.

٥. ن.م.س:ص١٦٧ .

٦.أ.د.حبيب مونسي:. نقد النقد :المنجز العربي في النقد الأدبي.منشورات دار الأديب.وهران .الجزائر .٢٠٠٧..ص٣٠

٧ . ٨ ن.م.س: ص٢٧

٩ . د.وليد قصاب:مناهج النقد الأدبي الحديث.دار الفكر .دمشق.٢٠٠٧. : ص٣٧.

وقد آن الأوان كي تراجع الأمة تراثها الكلي ،لتطرح الأنساق الثقافية المشوّهة للسلوكات :"وهو نسق لن تتخلص منه الثقافة إلا بمجهود نقدي شجاع ومتواصل ،وقد آن أوان هذا النقد الثقافي ،الذي أرى أن عمر بن عبد العزيز هو أول رواده"١٠.

نعم ،لقد اجتهد عمر بن عبد العزيز في إعادة الثقافة إلى سيرتها الصائبة ،لكن الرائد الأول هو الرسول . صلى الله عليه وسلم . الذي أرسى قواعدها الحقيقية مركزا على الفكر الشعري والأدبي الذي يخضع ويتبع ويشرح المنهج الإسلامي ،وقد تبع سيرته الخلفاء الراشدون،باعتبار النقد متابعة دائمة للأدب والتنظير له ،ولقد حدد الإسلام كثيرا من القيم النقدية ،ورسم الجمال في قضية الإبداع ،فالقرآن "كلمة"حددت الطريق ورسمت المنهج العام،وقد أعادت هذه الكلمة رسم الحياة،وصحّحت مفاهيمها ،وأعادت بناءها .وقد التزم الأدب بالخط الفكري للإسلام،وصار الشعر وسيلة لرسم ونشر القيم الإسلامية ،من تهذيب الطباع ،وتصوير الواقع،والتزام الصدق والحق،واعتبر وظيفة اجتماعية .فهو ينبوع رافد للتّصوّر الإسلامي.

ولما كان للشعر مكانة في نفوس العرب،وأثر فعّال ،فقد وظفه الرسول . صلى الله عليه وسل م . كقوة إعلامية،يستحث شعراء الدعوة على :"تصوير حقيقة الدعوة الإسلامية ."١١. وقد أعطاه الرسول مكانة مهمة في المجتمع:"إنما الشعر كلام مؤلف،فما وافق الحق فهو حسن،وما لم يوافق الحق منه فلاخير فيه "١٢.وقوله أيضا:"إنما الشعر كلام /فمن الكلام خبيث وطيب"١٣.وقوله أيضا :" إن من الشعر لحكمة."١٤.

لتدل الأحاديث أن الأدب سلاح في خدمة المنهج .وغاية هذا الشعر أنه نسج الحماسة في النفوس ،واتخذ وسيلة للثقافة الإسلامية ،وقد اتخذه الخلفاء الراشدون وسيلة هامة في التربية الإسلامية.

لقد اختار الرسول صلى الله عليه وسلم . أبا بكر من بين الصحابة . رضي الله عنهم . ليرشد الشعراء حينما قال لحسان:"والق أبا بكر يعلمك تلك الهنات . "١٥.والمقصود بالهنات مراكز الضعف في حياة قريش النفسية والاجتماعية:"يذكرون مثلا أن لبيدا أنشد أبا بكر : /ألا كل شيء ما خلا الله باطل/

فقال أبو بكر :/صدقت/.

ثم قال لبيد: /وكل نعيم لامحالة زائل/.

....

١٠. د. عبدالله الغذامي :ن.م.س:ص١٥٩.

١١. د.ختير عبد ربي :النقد الأدبي في العصر الإسلامي والأموي: دار الغرب للنشر والتوزيع:وهران.الجزائر.ط.٢٠٠٣. ص٣٩.

١٢.١٣. أ.د .حبيب مونسي:نقد النقد ص٤١ ....نقلا عن العمدة ١٤/١

١٤. صحيح البخاري٧/١٠٧.

١٥. ابن رشيق:العمدة في محاسن الشعراء وآدابه ولغته/ت/ محي الدين عبد الحميد.المكتبة التجارية الكبرى .ب/ت:ج١/ص ١٨ .

فقال أبو بكر:

/كذبت.عند الله نعيم لايزول/.١٦.

لقد ربط نعيم الدّنيا بنعيم الآخرة لأنّه فهم أنّ الفكر الإسلامي واسع الوجود،يؤمن بخلود الرّوح.

كما وُزن مقدار الشّعر عند أبي بكر . رضي الله عنه . بقيمتي الصدق ،والحقيقة :"وكان أبو بكر. رضي الله عنه . يقدم النابغة ويقول :"هو أحسنهم شعرا وأعذبهم بحرا ."١٧لفظة "أحسنهم" بالتّفضيل تعني جماليات النّص بمفه وم "النّقد الأدبي"،كما تعني انسجام المضامين مع ثقافة عصر الشّاعر،ولا سيما تمجيد قيم الفضيلة.

أما عمر بن الخطاب فهو :"يبني نظرية المعرفة عنده على تعلم الشعر كركن من أركان تكوين الشخصية،وتقويم اللسان والحفاظ على المثل العليا "١٨.فكان يريد في الشّعر تلك القيم ا لخلقية التي تبني الذات المسلمة ،وتنسجم مع المنهج الحداثي الوافد إلى العرب ،ومن ورائهم إلى البشرية جمعاء :"كما روي عنه . رضي الله عنه . أنه قال :ارووا من الشعر أعفه،ومن الحديث أحسنه،ومن النسب ما تواصلون عليه وتعرفون به،فرب رحم مجهولة قد عرفت فوصلت ،ومحاسن الشعر تدل على مكارم الأخلا ق وتنهى عن مساويها"١٩.

كل الخلفاء الراشدين كان لهم أخبار نقدية في الشعر ،والأهم عندهم الحفاظ على منهج الرسول . صلى الله عليه وسلم . في تعاطيه والتعامل معه.الحق والصدق ،والانضباط بضوابط الشريعة الإسلامية.

وبهذا يكون الإسلام قد أرسى دعائم "النقد الأدبي الثقافي" الذي يحفظ منهج الأمة،ويصون هُويتها.

تحـوّل الخطاب الرّوائي الجزائريّ "قرّة العين" لجيلالي خلاص نموذجا

الأستاذ/ زواري رضا / – جامعة تبسة– الجزائر

تقديم : وقفة مع مسيرة التّجربة الرّوائية الجزائريّة :

حققت الرواية العربية الجزائرية بدءا من السبعينات حتى الألفية الثالثة تراكمات أفرزت شكلا روائيا، مكن النقد من البحث عن آليات جديدة لملاحقة هذا التطور الذي ارتبط بتطور الوعي الإبداعي، وفي الحقول المعرفية، و الفكرية، وفي البنيات المجتمعية المرتبطة بها، و بالتالي فالانفتاح على الكتابة الروائية ،هو انفتاح في الآن نفسه على طبيعة الأسئلة ونوعيتها في الكتابة و النقد وأسئلة الثقافة في بعدها الفكري و المعرفي، مما يعني أن إستراتيجية البحث و التفكير تستدعي بالضرورة إعادة النظر وإعادة المساءلة .. لما قد تميزت به في التجربة [١]

و الأمثلة عديدة عن التجارب الروائية الجزائرية كروايات "اللاز "، "الزلزال "، "العشق و الموت في الزمن الحراشي " للطاهر وطار، "ريح الجنوب "، " بان الصبح" لابن هدوقة،"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش " لواسيني الاعرج، "نار ونور "لعبد الملك مرتاض، "حب وشرف " للشريف شناتلية، "طيور في الظهيرة " لمرزاق بقطاش، "على الدرب " لصادق حاجي محمد، "ما لاتذروه الرياح " محمد العالي عرعار ...وغيرهم فتجربتهم الروائية تمت على أساس التحولات التي حصلت في المجتمع الاستقلالي، انطلاقا من دورهم النخبوي التقدمي، و المرتبط بواقع الحركية التاريخية و القوى التقدمية[٢]

فالرواية العربية الجزائرية منذ السبعينات حتى منتصف الثمانينات عاشت حدودها التاريخية، فتمسكت إيديولوجيا بالعارض ،و نسيت – أو تناست – الجوهري، ليتشكل على صعيد الإبداع "أدلجة لها أثارها المحددة على

عبد الوهاب بوشليحة .دراسة : خصوصية الرواية العربية الجزائرية، محدداتها /تجلياتها، جامعة الأمير عبد القادر،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،قسم اللغة العربية، ص:١ .[١]

المرجع نفسه، ص: ٨ .[٢]

توجيهه ...في تكون جوهر الحملة الإبداعية وفرض مقاييسها المستمدة من قيم اللحظة التاريخية التي ليست بالضرورة ما يريد النص توليده، قيم تحفز الروائيون على الالتزام في مكافحة الظلم والاضطهاد الاجتماعي و السياسي، وهو ما أعطى أولوية فائقة للأديولوجي على حساب الإبداعي ...أصبحت الإيديولوجية المعنية رغم طابعها الفضفاض، الضابط الأولي لنظام أو وضع الكتابة الروائية "[1]

وبالتالي فالرواية السبعينية تكون قد أغفلت عناصر أساسية وجوهرية في بنية المنظومة الثقافية الجزائرية، فالحلم، و الأسطورة، وحلم اليقظة واللاوعي، و التشكل اللامعقول و الأطوار البدائية للإنسان الجزائري و الايدولوجيا كانت شبه معدومة في تلك الروايات التي تتحدث عن الثورة المسلحة و الآخر – المستعمر – الثورة الزراعية، الصراع الطبقي بين الإقطاع و الإقطاعيين، وطبقة الشعب الفقيرة، إلى الجهاز البيروقراطي في الحزب بعد الاستقلال ومناضليه ومؤسسات الدولة، إلى انتهازية خونة الثورة في هرم السلطة وتاريخها النضالي و السياسي.[2]

ونشير إلى أن فلسفة الكتابة الإبداعية هي شكل علاقة المبدع بالمجتمع، وثورته عليه لإعادة صياغته وإعادة تشكيل رؤيته للعالم، وبالتالي فهي "تجعل من الوعي ومن الممارسة الإنسانية – الإنسان الفرد – التي تولده وتفنيه لاستمرار واقعا حقيقيا، يمد جذوره في الفاعلية الماضية والواقع – الراهن – ويعكسهما، ولكنه باستمرار يتخطى – بل يجب أن يتخطى – المعطى –الجاهز – وباستمرار يضيف على الواقع "[3].

لقد تحكمت في الكتابة الروائية مسارات ملتوية معقدة لكونها لا تمتلك رؤية موقفية،وإذا اعتبرنا الكتابة تعبيرا عن موقف والموقف أيديولوجيا، فالثمانينات من القرن الماضي ،كانت نتاج مرحلة سياسية معقدة ،حيث تم فيها التراجع عن الطروحات الماركسية ،والنظرة الدوغمائية للعمل الحزبي ،وأشكال الخطابات الإديولوجية الموجهة، إضافة إلى

---

[1]. أحمد المدني . الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، المعارف الجديدة، الرباط، ٢٠٠٠، ص: ٢٩

[2]. عبد الوهاب بوشليحة، مرجع سبق ذكره، ص :٩

[3]. غالي شكري. الادب و الماركسية، المؤسسة العربية للدراسات، ط ١، القاهرة، ١٩٧٩، ص: ١٦

الانفتاح الاقتصادي ،وبروز الطبقة البرجوازية ،وإقصاء الفكري والثقافي في غياب أشكال الصراع الاجتماعي ،ففضاء الرواية العربية الجزائرية في الثمانينات من القرن الماضي أسس لفضاء ينطلق من العلاقات ليحيلها إلى معرفة ،ومن الواقع ليحيلها إلى سجل مفتوح للفعل الإنساني ،ومن الحلم ليؤكد على أن الحلم هو الوجه الآخر للممارسة التاريخية.[1]

فإن عوامل موضوعية عديدة جعلت من الثمانينات منعرجا حاسما في عمر الرواية العربية الجزائرية ،فكتاب الثمانينات كان أغلبهم في ظل الرواد :وطار ،ابن هدوقة ،رشيد بوجدرة ،فهذا الجيل كان ابنا للمشهد الاجتماعي الوافد مع الثورة "ابنا للطبقات المهدورة الحقوق منذ آماد بعيدة ،لذلك كان الحس الطبقي لديه في الفكر والسلوك غالب على ما عداه من أحاسيس ثقافية أو متخيلة ،والحس الطبقي لا يرادف الولاء السياسي للطبقة التي نشأ فيها ،ولكنه يعني انعكاس ذبذبات التراث الاجتماعي لهذه الطبقة على الفكر والسلوك البالغة التعقيد :من النقيض إلى النقيض أحيانا بالانتماء يمينا أو يسارا أو بالازدواجية في معظم الأحيان ".[2]

ونشير كذلك إلى أن أحداث أكتوبر ١٩٨٨ كانت حلقة من حلقات التغيرات العالمية وتحديا للخروج من شركة الجاهز ،وبالتالي فالأزمة ليست حصيلة نبؤة بأزمة النظام السياسي والاجتماعي والثقافي القائم بعد الاستقلال ،وحتى ما قبل مجتمع الانفجار ،وإنما هي وليدة شعور ووعي عن عجز كافة الأبنية على تأسيس وتأصيل مرجعيتها- المنطلقات الايديولوجية – كاختراق بين المجتمع الجزائري ...فالتحولات المجتمعية ما بعد أكتوبر كشفت القناع عن الأزمة – أزمة الكتابة – وكشف أيضا ثورة الوعي الحاد الذي استوعب هموم الإنسان الجزائري وتطلعاته وطموحاته،برؤية انصافية ،هذا الحضور المتخم بشتى التناقضات ومختلف التفاعلات هو الذي نطالع قسماته بين التسعينات وما بعد الألفية الثالثة[3]

---

[1]. عبد الوهاب بوشليحة، مرجع سبق ذكره، ص: ١٢-١٣

[2]. غالي شكري . سوسيولوجيا النقد العربي، دار الطليعة، ط١، القاهرة، ١٩٨١، ص: ١٢١

[3]. عبد الوهاب بوشليحة، مرجع سبق ذكره، ص: ١٤

مع مطلع **التسعينات** حتى **الألفية الثالثة** تحول الخطاب الروائي الجزائري للتعبير عن هموم الفئات والشرائح والطبقة الاجتماعية الصاعدة،وتطلعاتها ،ويتجلى هذا في موضوعات السياسة ،التاريخ ،التراث ،الدين،الجنس،الأنا–الآخر– التي تحولت من محاورة الأبعاد الوطنية إلى إثارة القضايا الاجتماعية السياسية والثقافية ،كما تتجسد في الصراع القيمي بين البرجوازية المحلية ومؤسساتها الرمزية الموالية والفئات المستضعفة والشغيلة وما أفرزته من مظاهر تأزم في علائق الشعب بالسلطة ،وبإمكاننا أن نلمس جميع هذه القضايا عند رشيد بوجدرة في رواياته :"يوميات امرأة آرق"، تيميمون "، "التفكك"،"معركة الزقاق " ،وواسيني الأعرج في رواياته :"سيدة المقام "، "نوار اللوز "، "ضمير الغائب "،" كتاب الأمير "،"شرفات من بحر الشمال "،ولحبيب السايح في رواياته : ،"ذاك الحنين " ... ،ابراهيم سعدي في رواياته :"بوح الرجل القادم من الظلام "،والطاهر وطار في رواياته : " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "، "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " جيلالي خلاص في رواياته :"رائحة الكلب "،"حمائم الشفق" ،"عواصف جزيرة الطيور "،"بحر بلا نوارس "...وغيرها [1]ونصل إلى أن الرواية العربية الجزائرية الجديدة بما هي فضيحة وتعرية لمظاهر التخلف الفكري والمعرفي والإنساني ،تقدم بوصفها أفقا للكتابة الجديدة كما أنها ليست " شيئا جامدا ولا مقدسا ولا مطلقا خارج الزمان والمكان ،وإنما هي إحدى ثمرات فكر الإنسان "[2]

"قرة العين " لجيلالي خلاص :دراسة في بنية المضمون

١) مضمون الرواية :

لما كانت الرواية ،وعلى غرار بقية الأجناس الأدبية، شكلا من أشكال الوعي الإنساني ،ووعاء تصب فيه أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان ،في صراعه مع واقعه ومحيطه ،كان لابد أن تهتم الدراسات النقدية والتحليلية، بجانب

---

[1]. المرجع نفسه، ص: ١٧ – ١٨

[2]. غالي شكري . التراث و الثورة، دار الثقافة الجديدة، ط٣، القاهرة، ١٩٩٦، ص : ٤٦ -٤٧

المضمون ،في تحديد مفهومها سواء كان ذلك من خلال توضيح طبيعة هذا المضمون ،ونوعيته المتسمة بالشمولية ،أو من حيث هو تعبير عن مواقف ذات أبعاد مختلفة ،نفسية واجتماعية.[١]

تكاد تكون الرواية في الجزائر قد ارتهنت إلى الشهادة على ما عصف بالبلاد خلال العقدين الماضيين ،غير أن صدى ما للعقود السابقة المتعلقة بالثور ة التحريرية وبدولة الاستقلال ،ظل يترجع،وبدرجة أدنى ظل يترجع صدى أقدم،كما في رواية "كتاب الأمير"لواسيني الأعرج ،ورواية جيلالي خلاص "عواصف جزيرة الطيور "، وبقدر ما بدا هذا الرجع يخاطب الراهن ،بقدر دأب على تنزيل الثورة التحريرية من عليائها،وكذلك الدولة البوم دينية والثورة الزراعية والتجربة الاشتراكية وما تلاها من دولة الاستقلال ،حتى اندلعت الجحيم من الجيل التالي لهؤلاء الرواد،يدفع جيلالي خلاص أخيرا بروايته " قرة العين "،ليستعيد الأمس الجزائري التحريري والاستقلالي، فكأنما يغرد خارج السرب ،وبخاصة أن هذه الاستعادة تبلغ بنقد الأمس البومديني أقصاه ليغدو شطبا عليه كما سنرى .[٢]

ومن أجل ذلك عادت "قرة العين " إلى الفضاء الأثير لكاتبها :الريف متمثلا بقرية "تكوسة " وأرض " بوزاهر " التي تحمل الرواية لقبها " قرة العين" وقد لفحت الرومنطقية ريف الرواية ،وإلى حد يذكر ب"منفلوطية الطبيعة".[٣]

حيث تتوافر المشاهد بالجنادب والصراصير وقطعان البقر والحلازين وأشجار الكاليتوس و ...وابتداء من عودة "علي لكحل " من الجبل بعد انتصار الثورة إلى قريته، على " الصراط المتشعبن بين الأعشاب ذات الاخضرار الفاجر ".[٤]

---

[١]. ابراهيم عباس . الرواية المغاربية : الجدلية التاريخية و الواقع المعيش – دراسة في بنية المضمون - ، منشورات ANEP المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، ٢٠٠٢، ص: ٥.

[٢]. نبيل سليمان : جيلالي خلاص في " قرة العين " .. تناقضات الجزائر عندما تفضي إلى الانتحار، دار الحيا ة، دمشق، ٢٠٠٨/٠٩/٢٧ . www .google .com

[٣]. المرجع نفسه

[٤]. جيلالي خلاص. "قرة العين "، دار القصبة للنشر، الجزائر، جانفي ٢٠٠٧، ص:٨

غير أن الرومنطقية المنفلوطية لا تحجب بهاء مشاهد أخرى ،ربما يكفي للتمثيل عليها بما رأى " علي لكحل " في عهد الثورة، – على حد تعبير نبيل سليمان – حين أرسل إلى باريس في مهمة "خنازير البحر بظهورها الفضية وخطاطيمها الحادة وعيونها الصبيانية الجاحظة تثبت متحدية بعضها وسط زبد الأمواج الأبيض".[١]

وهب "علي لكحل" الثورة سبع سنوات ،رأى فيها نفسه بعدها " سبخة قطن مندوف معلقة خيطا خيطا في ثقل الكون " .[٢] ،وقد رفض ما كان والده قد طلب له : الوظيفة جزاء النضال .[٣] ،إذ رأى ذلك متابعة لما رآه دوما أمامه :القوانين والاستجداءات والتهديدات والالتماسات ؛أي :" الخضوع دائما...الركوع أبدا...الطاعة دوما..."[٤] ، هكذا وهب الوالد العجوز الجليل – الحاج أحمد- الذي صار كتمثال مجيد من العهود الغابرة أرض "بوزاهر"أو "قرة العين "لابنه الذي سيحييها من موات ،والحق أن الرواية هي رواية هذا الإحياء الذي يستدعي ما يستدعي من الماضي البعيد (الطفولة)، أو القريب (الثورة).[٥]

ومن تفاصيل إحياء الأرض تنهض شخصيا الرواية،يتصدرها الوالد مثل "علي لكحل" نفسه، وتدور فضائها الأخت بختة التي يعرف شقيقها وقع خطواتها الشبيهة بخبب الحجلة في براري قرية تكوسة ،كما يمتلئ هذا الفضاء بأصدقاء " علي لكحل " في مدينة الضاية ،وبالبدو والفلاحين الذين يملؤون أرض بوزاهر ،ومنهم بخاصة " خيرة " التي سيتزوجها "علي لكحل بينما تستعيد الأرض شبابها على إيقاع التغيرات و التطورات و الانقلابات في الوطن، أكسبت سنوات الثورة عليا من الخبرة ما أكسبته وهو يتطوح من الجبال إ لى أوروبا، ومع ذلك يبدو في مواطن شتى مفكرا كبيرا، ويحدس بأن البلاد ستشهد أحداثا رهيبة "سيعرف البلد يا أبي أحداثا رهيبة ...اجل يا أبي هذه المرة

---

[١]. رواية "قرة العين"، ص: ١٤
[٢]. رواية "قرة العين"، ص: ٢٠
[٣].م.ن. ص: ٢٥
[٤].م.ن. ص: ٢٦
[٥]. نبيل سليمان، جيلالي خلاص، في "قرة العين"، مرجع سبق ذكره

سيثور الشعب في كل بقعة وقرية ومدينة في الجزائر لأن نظام الحكم في الذي قرر في الجزائر بعد وقف إطلاق النار نظام خاطئ وجائر "[1]

وعلى حد تعبير نبيل سليمان تجلجل خطابية علي لكحل، ومن دعوته في منتهى الرواية : " لنكن الورثة الحقيقيين لأجدادنا الأفذاذ، لنسمع نداءهم، لنتحرر من كل العراقيل، من كل هذه الأنسجة العنكبوتية التي شوهت ماضينا وتشد مستقبلنا إلى التبعية شدا خطيرا".[2]، ومثل هذا التقويل للشخصية الروائية يتكرر مع آخرين، كان تصف بختة ساقي حليمة وهي تغريه بالزواج منها : "ساقاها مدملجتان " .[3]

كما حدثت وقائع بها تناقض كوفاة "سعيدة " معشوقة علي لكحل على اثر سماع طلقتين ناريتين " وفي صباح اليوم الثالث جاءته بأسوأ مما كان ينتظره قالت له العجوز الطيبة : حملوا سعيدة وهي في خطورة قصوى إلى مستشفى الضاية ... أبوها وإخوتها في حيرة حيال هذه المأساة التي حلت بهم ... لقد أصابت سعيدة ذبحة حادة ... بعد الطلقتين " [4]، على أن للرواية ما تقابل به مثل هذه العلل، وذلك بما تنسج من العلاقات الإنسانية الرهيفة كعلاقة علي لكحل بوالده أو علاقته بأخته بختة و بسعيدة وخيرة وبالخيل وأصدقائه، ومنهم "الطيب " الذي ينتشله علي لكحل من القاع، ويصلب عوده ويجعل منه عضده، لكن الطيب سينقلب على علي لكحل شر منقلب بعد تزلزل الثورة الزراعية زلزالها، وقد بلغت الرواية – على حد تعبير نبيل سليمان – هذا المفصل الحاسم في الفقرة التي ختمت فصلها الثاني عشر، تحت عنوان " الأخبار المشؤومة " وفيها ما أخذ يتردد على تأميم أراضي الملاك الكبار أو عدم ترك قطعة ارض للخواص، وبموازاة ذلك أخذ الطيب يوسوس للفلاحين " لقد صار الطيب يوسوس ليلا نهار في آذان

---

[1] . رواية "قرة العين"، ص: ٤٧
[2] م.ن. ص: ١٣٩
[3] م.ن. ص: ١٠٠
[4] م.ن. ص: ١٠٥

فلاحي " بوزاهر الفقراء ... كان علي لكحل يثق في الطيب ثقة عمياء ." [١]، وراح القلق على ارض بوزاهر " قرة العين " يجتاح علي لكحل، في نهاية الفصل التالي تأتي فقرة " التحرش " [٢]، وفيها أمر رئيس الجمهورية : الأرض لمن يخدمها، وهو ما دفع بالفلا حين إلى الثورة على علي لكحل فصرفهم بإحسان وتولى وأسرته العمل في الأرض لكن صديقه الطيب الذي صار رئيس اللجنة الزراعية اصدر القرار بتأميم " قرة العين " وأمهل صاحبها شهر [٣]،فإذا بعلي لكحل في نهاية المهلة يقتل "الطيب " ،ثم يصرخ كأخيل المنتصر ،فترخي الرواية – على حد تعبير نبيل سليمان – الستارة التراجيدية على الطبيعة،حيث "اهتزت الأشجار وييست، وتشققت جدران الضيعة ،غارت مياه آبار بوزاهر ،ماتت البلابل والشحارير،داخت الحجال والبط والدجاج بينما انحدرت من الجبل المجاور لبوزاهر جلاميد صخر قضت مضجع امرئ القيس نفسه، وهو يلكز ويفر بحصانه العربي المطهم الأصيل ". [٤]

لكن النهاية التراجيدية لا تكتمل إلا بانتحار علي لكحل " فتح فمه وأولج ماسورة "الماث ٢٤ " فيه، دفعها حتى لمست مدخل حنجرته،ضغط الزناد "طخ..طخ"،تمدد جسده مرتعدا.." [٥]

لقد سبق لحكمة الماضي أن قادت الإعمار ،حين طبق علي لكح ل " التويزة" في أرض بوزاهر " أنت تعرف التويزة أليس كذلك ؟ – معلوم أجاب رابح فورا، هذا هو الحل ،قال علي لكحل وبسمة عريضة تضيء وجهة ...لنوحد جهودنا ونعمل بخطة مدروسة " [٦]، والتي تعني أن تتعاون الجماعة على ما يحتاجه كل منها من حفر البئر وغرس الشجر وجمع الغلال و ...لكن المآل كان الدمار ف "التويزة "عمرت والثورة الزراعية هدمت ،أما رواية جيلالي خلاص "قرة العين فقد تجاوزت نقد السلف الروائي الصالح (عبد الحميد بن هدوقة ،الطاهر وطار ،ورشيد بوجدرة)

---

[١]. م.ن.ص: ١٤٦
[٢]م.ن. ص: ١٥٢
[٣]م.ن. ص: ١٥٣
[٤]م.ن. ص: ١٥٦
[٥]م.ن. ص: ١٥٧
[٦]م.ن. ص: ١٣٤-١٣٥

للأمس الجزائري، كما تجاوزت رواية خلاص نقد جيل الكاتب نفسه لذلك الأمس الذ ي شابه البقرة إذا وقعت فتكاثرت سكاكينها.[1]

٢) البطل الروائي (الإشكالي) في " قرة العين" :

من خلال تصفح رواية " قرة العين " اتضح أن جيلالي خلاص التجأ إلى وظيفة الانتحار ليضع حدا نهائيا لبطل روايته "علي لكحل" الذي احتل حيزا شاسعا من الرواية فعلي للكحل على اثر إصدار قرار تأميم أرض "بوزاهر" قرة العين التجأ إلى قتل " الطيب " ثم انتحر هو،فهذه الرواية شبيهة برواية "حنا مينة " الذي التجأ هو الآخر إلى وظيفة الانتحار ليضع حدا نهائيا لبطل رواية "نهاية رجل شجاع " ف"مفيد الوحش" يصاب على اثر خروجه من السجن بمرض عضال فيلتجئ إلى فتح دكان يبيع فيه البضائع المهربة ،لكنه يجد نفسه في مواجهة المعلم "البطحيش " الذي يوظف رقيب الجمارك ليتخلص منه فعندئذ لا يجد مفيد الوحش حلا وحيدا وهو أن يقتل الرجل الرقيب وينتحر.فمثل هذه الخاتمة تستجيب " لمفهوم البطل الروائي كما حددها سابقا "جورج لوكاتش" في كتابه الشهير " نظرية الرواية " فهو يرى مآل البطل الإشكالي في رحلة البحث عن القيم الأصيلة في مجتمع متدهور ،هو الجنون أو الانتحار" .[2]

تقدم الرواية البطل الإشكالي الذي يعكس ويلخص معاناة وقلق مرحلة الثورة وما بعدها كما تجسد نقد الأمس الجزائري ،والتجربة الاشتراكية والثورة الزراعية، فعلي لكحل يجسد غربته داخل الوطن لا يشعر بوجوده فوق الأرض حينما عاد من الجبل بعد الثورة "... من اللاشعور بعث فيه دم جديد و خامرته فكرة وجوده فوق الأرض ... حيا، والحياة لم

---

[1]. نبيل سليمان، جيلالي خلاص، في "قرة العين"، مرجع سبق ذكره
[2]. محمد الباردي. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ط١، ٢٠٠٤، ص: ١٨٧.

تعن يوما بالنسبة لعلي لكحل إلا امتحانات شاقة متوالية ... كان يرى نفسه ميتا عجيبا بعث إلى الوجود، ضربا من المزارق اللامادية ..." [1]

كما بدا بطل الرواية "علي لكحل" في مقاطع كثيرة من الرواية عرّافا ويتنبأ بحدوث أشياء مستقبلية، وذلك من خلال أحلامه وتنبؤاته، فقد تنبأ بعودته إلى قريته "... أنت تعرف يا سيدي، أنني كنت متيقنة من عودتك كما حلمتها في أحلامك التنبئية، ألا تذكر رسالتك؟ تلك التي بعثتها بعد سفرك بأيام قليلة والتي قصصت فيها حلمك؟ ..." [2]

وحدس وتنبأ بأن البلاد ستشهد أحداثا رهيبة "سيعرف هذا البلد يا أبي أحداثا رهيبة ..." [3]، وأكثر من ذلك كله بدا أنه يعرف نهاية صديقه "الطيب" هذه الشخصية التي رافقته في مشروعه لأجل إصلاح أرض بوزاهر "قرة العين"، لكن الطيب الذي ساند علي لكحل انقلب ضده في الأخير فكانت نهايته مأساوية بأن قتله علي لكحل، **ألا يعد لك خرقا لأفق توقع القارئ؟**

٣) صورة السارد وأشكال السرد في الرواية :

من خلال تحليل هذه الرواية تم التوصل إلى أننا إزاء ثلاثة ضمائر تستعمل لسرد الوقائع:

ضمير الغائب (هو) ،ضمير المتكلم (أنا)،ضمير المخاطب (أنت)،لكن استعمال ضمير الغائب "هو" احتل حيزا شاسعا من الرواية ويبدو أنه يحيل على السارد هذا الكائن الذي يقف وسيطا بين القارئ والشخصية والعالم الروائي "هذا الضمير أن يكون سيد الضمائر السردية الثلاثة ،وأكثرها تداولا بين السراد وأيسرها استقبالا لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء ..." [4]، والأمثلة كثيرة في استعمال هذا الضمير "...سار بضعة أمتار تحت المطر، كان يشعر بقطرات تخترق عمامته فتبلل شعره الأسود الكثيف وتتسرب برودتها المقيتة عبر سترته وقميصه

---

[1]. رواية "قرة العين"، ص: ٢٠

[2]. رواية "قرة العين"، ص: ٢٢.

[3].م.ن. ص: ٤٧

[4]. عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠، ص: ١٥٣

وسرواله فتثير قشعرير خفيفة في كامل جسده..."[1] ، فالسار يتوارى وراء هذا الضمير (هو) لتمرير فكرته وايديولوجيته ،ناقم على الوضع السياسي والتناقضات ا لموجودة داخل الوطن ،يحلم ويصبو لتحقيق مشروعه ويسعى للتغيير وذلك لأن استعمال ضمير الغائب "وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار ،وايديولوجيات وتعليمات ،وتوجيهات ،وآراء ،دون أن يبدو تدخله تدخله صارخا ولا مباشرا ...إن السارد يغتدي أجنبيا عن العمل السردي ،وكأنه مجرد راو له بفضل هذا الهو العجيب..."[2]

ويبدو الكاتب الروائي جيلالي خلاص في "قرة العين" يعرف عن شخصياته– علي لكحل ،الحاج أحمد،بختة، الطيب...– وأحداث عمله السردي كل شيء ،فهو هنا يزدجي الأحداث وشخصياتها نحو الأمام ،فكان وضعه السردي قائما على اتخاذ موقع خلف

الأحداث التي يسردها لأن "استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي كل شيء، وذلك على اساس أنه كان قد تلقى هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس، فهو، هنا يزدجي الأحداث وشخصياتها نحو الأمام ... الأحداث التي يزدجيها تلقاء الأمام بما هو أشد إلماما، وأكثر اطلاعا، فهو بها، إذن، خبير وبتفاصيلها عليم ..."[3]

وكذلك يتضح استعمال ضمير المتكلم الذي يحيل عامة على الشخصية الرئيسية "علي لكحل" عندما يتحول إلى سارد يروي بعض المقاطع السردية، أو يدخل في حوار مع أ بيه الحاج أحمد أو أصدقائه الفلاحين أو أخته بختة ... قال علي لكحل لأبيه : "لا أدري إذا كان حلمي يشبه حلمك يا أبي ولكن ستحكم بنفسك، رأيت نفسي ببيت جدي القديم ذي البياض الحليبي.. سلكت الطريق المؤدية إلى الينبوع ... رأيت رجلا في هيئة مسكين متسول .." [4]

---

[1]. رواية "قرة العين"، ص: ٠٧
[2]. عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية، مرجع سبق ذكره، ص: ١٥٣
[3]. المرجع نفسه، ص: ١٥٤
[4]. رواية "قرة العين"، ص: ٤٦

ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذه الحال إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية، ولعل ذلك راجع لجماليات الضمير "يجعل الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية، مندمجة في روح المؤلف فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه يفصل ما بين السرد، وزمن السارد .. ويجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر ... كأن ضمير المتكلم يحيل على الذات ..."[1]

أما عن استعمال ضمير المخاطب في الرواية اتضح أنه يحيل إلى شخصية ثان ية بعد الشخصية المركزية، فعلي لكحل يرافقه والده الحاج أحمد .." قال الحاج أحمد: أي بني، بفضلك أحسست بعودة الشباب إلى عروقي في هذه الصبيحة الرائقة ... أي بني حين يكون الإنسان شابا يحكمه اعتقاد خاطئ كونه يظن أن الحياة طويلة .."[2]

"أي بني، إني أنصحك أن تتزوج في أقرب الآجال، هكذا يمكنك تربية أبنائك بنفسك..."[3]

ويطلق عليه "منظرو الرواية الفرنسيون "ضمير الشخص الثاني" ... على غرار ما جاء في مصطلحات نحاتهم ... وكأن الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم، فإذا هو لا يحيل إلى خارج قطعا، ولا هو يحيل إلى دا خل حتما ؛ ولكنه يقع بين بين ..."[4]

٤) لغة الرواية:

تؤكد اللغة في "قرة العين" أقرب إلى لغة الشعر منها إلى لغة الرواية إذ ترتقي إلى درجة عالية من الشاعرية حتى لكأننا إزاء ذات شاعر تستقطب العالم عبر الصور والمجاز، وتتميز اللغة بقدرة بلاغية واضحة عبر تكثيف أ ساليب المجاز مما يكسب النص الروائي شعرية عمقة، والمقاطع في الرواية كثيرة "شرعت الشمس الحمراء تتبوأ السهل الرملي، راحت

---

١. عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية، مرجع سبق ذكره، ص: ١٥٩

٢. رواية "قرة العين"، ص: ١٢٠

٣. م.ن. ص: ١٢١

٤. م.ن. ص: ١٦٣

القفزات الضوئية تعلق بأطراف تلك البكرة ذلك الشعاع الخجول وتصبغها مثل قوس قزح بآلاف ألوانها البلورية وقد أضفى عليها الندى المنثور، منذ الصبحة، مظهره الألماسي الأميري، فبدت في تبرجها ككوكب يؤوب من إحدى رقصاته الجنونية المضاءة بآلاف الأنوار المختلفة وإن كان اللون الفضي سيدها بلا منازع ..."[1]

كما أنّ الرواية في لغتها تميل إلى بعض الصور الشعرية الموحية "... لم تعد أرض بوزاهر السكرى بالماء العذب الزلال تبدي وجها متغضنا وأنفا أحمر ملفوحا بهجير الشموس الذي غلبه الري المتدفق ... إن أرض بوزاهر لتضحك اليوم ملء شدقيها وجهها اليوم مرحب، أخضر، جميل انه يتحدى الشمس الحقود ..."[2]

خاتمــة :

من خلال " قرة العين " استطاع جيلالي خلاص أن يقدم رؤيته حيث استعاد الأمس الجزائري التحريري والاستقلالي ،قدم نقدا للأمس البومديني والثورة الزراعية والتجربة الاشتراكية مجسدا التناقضات الحاصلة في الوطن- الجزائر – التي أفضت إلى الانتحار، مصورا ذلك في تأزم علائق الشعب بالسلطة ،لذلك تعتبر روايته ذات بطل إشكالي "علي لكحل " وحلمه- البطل- وسعيه من أجل تحقيق برنامجه ومشروعه لإصلاح أرض بوزاهر "قرة العين "، اتضح فشله الذي انتهى بانتحاره ،كما تقدم رؤية إنسانية وتطلع الكاتب لاثبات الذات والوقوف ضد القمع السلطوي السياسي ،ارتقت لغته إلى درجة عالية من الشاعرية وقدرة بلاغية واضحة من خلال تكثيف أساليب المجاز، أبرز جيلالي خلاص في روايته موقفه الايديولوجي والفكري وتأزم الوضع في تلك الحقبة لأن " العمل الروائي موازاة إبداعية فنية تخييلية للواقع والتاريخ ،موازاة فاعلة، بمعنى أنها لا تقتصر على النقل الواقعي التسجيلي وإنما تنزع إضا فة إلى ذلك ،إلى البحث في حلول مآزق العالم، وهذا دأب الرواية العظيمة التي تتنوع معالجتها وحلولها، وتجعل طموحها

---

[1] م.ن. ص: ٧٤
[2] م.ن. ص:١٤١

الأكبر البحث في تلك الحلول ،وتنبع عظمة الرواية من قدرتها على عرض مجموعة من المآزق الكبرى ومعالجتها توازيها بمستواها الاشكالي والفني وهذا يعني أن منزع الرواية الفكرية والإيديولوجي هو المنزع الأساس في العملية الإبداعية"[1] .

ويمكننا أن "نقول بجرأة ما :إن الرواية العربية في مسيرتها الطويلة بلغت مرحلة جيدة من الاستقرار والاستقلال عن التبعية المطلقة للفن الروائي في الغرب ،التبعية التي رافقتها منذ نشأتها حتى مرحلة متأخرة نسبيا من تاريخها الذي قارب قرنا ونصف قرن ...ويقوم الاستقلال بمنح الفن الروائي العربي خصوصية عربية ذات آفاق نفسية روحية حضارية وفكرية أيديولوجية وفنية وقومية مميزة ،لما ندعوه "الرواية العربية"[2]

---

[1]. سليمان حسين. مضمرات النص والخطاب : دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص: ٠٥.

[2]. سليمان حسين. الطريق إلى النص: مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧، ص: ٠٥

Les affriquées en dialectal tunisien Le phénomène de la TACHTACHA comme exemple

Ben Farah Abdelkader[1]

الازدواج الصّوتي في الدّارجة التونسيّة: ظاهرة "التّشتَشة" نموذجا

د.عبد القادر بن فرح / كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة (تونس)

ملخّص البحث:

سنحاول في هذا البحث تجميع المادّة المتعلّقة بظاهرة لَهَجيّة مّا تنتمي إلى العاميّة المغاربيّة بشكل عامّ وإلى العاميّة التّونسيّة بشكل خاصّ، ووَصْف هذه المادّة، ثمّ تصنيفها ضمن خرائط تهدف إلى إبراز الخصوصيّات اللسانيّة جغرافيّا في التقائها وافتراقها، وفي تماثلها واختلافها.

وفي إطار السّعي إلى تحديد معالم نظام الصّواتم Consonnes في الدّارجة التونسيّة، سنحاول البحث في قضيّة صوتيّة تتعلّق بما يصطلح علماء اللغة والصّوتيّات على تسميته بـ**"الازدواج الصّوتي"**أو الأصوات المزدوجة Consonnes Affriquées. وهي ظاهرة صوتيّة منتشرة في ألسن كثيرة إن لم نقل في كلّها. وهي تمثّل إضافة إلى غيرها من الظواهر اللغويّة الحادثة مظهرا من المظاهر التي بها يكون لسان مّا حيّا.

والظّاهرة التي نسعى في هذا البحث إلى الاشتغال عليها هي ما نصطلح على تسميته بظاهرة "التّشتَشة" التي سنحاول تحديد معالم نظامها وتبيّن مدى اتّصاله بنظام الفصحى أو انفصاله عنه. وإضافة إلى ذلك سنحاول تبيّن مدى وحدة هذا النّظام ومدى استقراره.

الكلمات المفاتيح: Consonnes affriquées, tachtacha, dialecte tunisien.

Introduction

Ce travail s'ancre dans les grands objectifs pour la réalisation de LATLAS tunisien. Il s'agit du regroupement de la matière relative aux phénomènes dialectaux appartenant à la langue tunisienne. Puis, en décrivant ces phénomènes, on aboutira à une taxinomie dans des cartes qui font apparaitre les propriétés linguistiques d'un point de vue géographique, la où elles se rencontrent ou se séparent et où se ressemblent ou diffèrent.

Dans le but de déterminer les caractéristiques du système de consonnes dans le dialecte tunisien, nous essayons d'étudier un phénomène phonologique que les grammairiens et les phonologistes

[1] Institue Supérieur des Langues Appliquées et Multimédia Nabeul. Tunisie (2008).

appellent « les consonnes affriquées » qui est un phénomène fréquent dans plusieurs ou même toutes les langues. Ce phénomène entre autre fait d'une langue une langue vivante.

L'objet de notre étude est un phénomène auquel nous attribuons la terminologie « TACHTACHA ». Nous essayons de préciser des propriétés linguistiques et de cerner le degré de ses rapports de lien et de différence avec le système linguiste de l'arabe standard. Par ailleurs, nous poursuivons le niveau d'unité et de stabilité de ce système.

Ce travail sera divisé en deux parties :

- une première partie qui concerne la description du phénomène étudié et son statut parmi les autres phénomènes phonologiques proches, et ceci en revenant aux exemples trouvés dans les œuvres des grammairiens.
- Une deuxième partie qui traite le phénomène en se basant sur les études modernes qui s'intéresse du sujet objet d'étude. A ceci s'ajoute une examination des exemples pratiques, une observation de leurs progressions et une recherche des causes et des progressions. Mais avant d'entamer l'étude de ce phénomène nous en présentons une définition des affriquées pour ne pas confondre la tactacha avec d'autres terminologies comme l'assimilation, la commutation ou inversion.

1. Les consonnes affriquées

Dubois décrit une affriquée entant qu'une « consonne qui combine très étroitement une occlusion et une frication. Ainsi la consonne initiale anglaise dans *child* (à peu près [tʃ], mais notée [č]) ou la consonne initiale de l'italien *giorno* [dzorno]. Bien que l'occlusion soit plus importante au début de l'affriquée et la frication à la fin, ces deux mouvements sont simultanés et non successifs comme on l'a longtemps cru. Dès le début de la prononciation de l'affriquée, les organes phonatoires sont en place pour une semi occlusion, qui tend de plus en plus à renforcer son caractère fricatif, d'où le nom de *semi-occlusive* ou *semi-fricative* que l'on donne aussi à ce type d'articulations.

Dans l'histoire des langues, il s'emble que les affriquées aient tendance à perdre leur caractère occlusif pour devenir des fricatives [..]

Sur le plan acoustique, les affriquées se différencient des occlusives par le caractère strident qui correspond à un bruit d'intensité particulièrement élevée et des fricatives par le caractère discontinu correspondant à un silence (au moins dans les bandes de fréquences. Situées au-dessus des vibrations des cordes vocales) suivi et /ou précédé d'une diffusion de l'énergie sur une large bande de fréquence. (Dubois et all..2007 :21,22).

Notre recherche débute par une définition linguistique surtout que ce phénomène n'existait pas dans l'arabe ancien. Il est vrai que les phonologistes arabes s'étaient intéressées d'autres phénomènes phonologiques et ce depuis Alẖalil (786) qui, le premier, avait donné une classification basée sur des particularités de l'appareil de prononciation. On peut citer la prononciation et la production des consonnes entre autres.

En ce qui concerne la description des consonnes et ces caractéristiques en une conception bien déterminée, il faut attendre Sībawayh (796) pour retrouver les propriétés de : Voisement /Non-voisement et Intensité / Laxité.

1.1. Description de l'interaction phonologique

Les phonèmes avaient connu un grand intérêt. Et ce avant Alẖalil, il s'agissait d'Aristote dans *Poétique* où il définit le phonème alphabétique comme étant un « phonème divisé qui s'ancre par nature dans un tout construit phonologiquement.. ». Les arabes anciens empruntaient à Aristote. Il s'agit des phonologistes et chirurgiens ceux qui se sont intéressés aux rôles des organes (gorge, larynx et autre..) dans l'avènement des consonnes et à l'analyse des phénomènes phonologiques stables et variables. Tel est le cas d'Avicenne dans la description de *jim الجيم* [j[1]] par exemple. Il dit dans le chapitre quatre de sa lettre : « le *jim* se produit de l'occlusion complète par l'apex et du contact de la partie avant de la langue et du palais. Ce dernier est d'un relief inégal, marqué à gauche et à droite, et qui prépare l'humidité nécessaire pour que l'air déchargé puisse pénétrer dans ce canal étroit. Mais il se façonne et tend à élargir ce dernier avant de terminer son sifflement entre les dents. L'humidité projetée diminue de son sifflement pour la rendre au claquement initial. L'explosion de cette humidité ne va pas très loin et ne s'étend pas beaucoup ; son dépassement n'excède pas le lieu de la décharge post-occlusive. » (Avicenne.2002 :28,29).

Puis, il passe à la description du *chin الشين* [ch] en disant : « Le *chin* se produit là où se produit le *jim* même, mais sans occlusion aucune. Le *chin* est donc comme qui dirait un *jim* non occlus, et le *jim*, un *chin* qui commence par l'occlusion puis se libère. (ibid. :29).

A ce propos, le linguiste tunisien Taïb Bakkūch affirme que la description précitée ne s'applique que sur les affriquées [*ʤ*][دج] en raison de caractère du voisement sans laquelle le [*tʃ*] [تش] pourrait l'être, c'est aussi le cas de la prononciation qui existe partiellement dans la région de Tadmor et de

[1] « le *jim* arabe est, comme le soutient à juste titre Ibnū Sīna, une occlusive. Il se distingue du -*j*-européen (*z*) parce qu'il s'agit, pour la langue arabe, d'une occlusive au début [..], fricative à la fin » (Raḍouane. *Les causes..* :29).

quelques villages de Aljabal A-charqi en Syrie ; une prononciation influencée par les dialectes Araméen[1].

Ce commentaire montre que les consonnes subissent des changements dans sa réunion d'autant plus que la prononciation de la consonne change d'une ère à une autre. De cette façon, la description d'Avicenne, malgré sa précision, ne peut s'impliquer que sur une consonne affriquée comme le pense Bakkūch. En définitive, un phonème est susceptible de transformation.

Cette transformation revient aux différences dialectales et aux changements phonologiques.

De nombreux chercheurs justifient le glissement du dialecte par rapport au arabe standard dans les pays arabes, dans la Tunisie pour des raisons dans la plus importante l'économie de la prononciation ; en effet en passe du « difficile au facile, de l'aigu au doux et du compliqué au simple [..]. Ainsi les divergences entre l'arabe standard et les dialectes résultent du besoin des gens de s'exprimer aisément, simplement et avec clarté » (Alǧundi.1978 :131,132). À ceci s'ajoute les facteurs historiques et sociaux..

En général, ces transformations existaient dans le patrimoine linguistique arabe, mais elles continuent à se manifester. Ici on n'est plus limité aux phénomènes anciens comme : l'assimilation, l'inversion, la commutation et l'inflexion[2]. Dans ce sens la progression linguistique est arrivai à un nouveau phénomène phonologique à savoir les consonnes affriquées qui apparait à la fin du XIX selon le Petit Robert.

Nous essayons de poursuivre ce phénomène en nous aidant des applications qui se basent principalement sur l'ouïe, l'observation et la déduction du dialecte tunisien qui fait apparaitre le phénomène dans quelques régions[3].

1.2. Quelques manifestations de la progression du dialecte tunisien

La consonne [*ch*] intervient beaucoup dans le dialecte tunisien partout dans le pays : au sud, au centre, au nord, chez les ruraux et chez les citadins.. Ceci apparait surtout dans la voix interrogative ou entrait loin de l'arabe standard. Le tunisien dit toujours : « *waqtāch ?*, *kifāch ?*, *'lāch ?*,

[1] Voir l'introduction arabe du Lettre d'Avicenne :10.

[2] Pour connaitre de tels phénomènes, voir : Sībawayh. IV :431..479, et Alẖaṣaiṣ de Ibnu-ǧenni II :139..143, et Charḥ almufaṣṣal de Ibnu-Ya'īch.V :538.., et récemment : A-nnachrti, ḥamza 'abdallah. Min maḍaher a-ttaẖfif fillisān al'arabi.1986, et Nūreddīne, ḥassan Moḥamed. A-ddalīl ila qawa'ed alloġa al'arabiya.1996. Voir pariculiairement : Almo'jam almofassal fi 'ilm aṣṣarf.1993 qui évoque la majorité des changement phonologiques.

[3] Nous avons mentionné quelques différences d'une région à une autre toutefois nous traitons le phénomène d'un point de vue général. Nous projetons l'étude de ces différences à d'autres recherches.

ṯammāch ?.. » ce qui correspond respectivement en arabe standard à : « *matā ? (quand ?), kayfa ? (comment ?), limāḏa ? (pourquoi ?), hal yūğadu ? (ya-t-il ?)* ».

Cette consonne est primordiale dans notre Tachtacha. Il s'agit de la présence de deux phonèmes dans une seule consonne[1] qui sont [*tʃ*] [تش] qui remplacent la consonne [*t*] [ت]. La Tachtacha exercé dans deux régions éloignées ; l'une au sud ouest (spécialement Nafta) et l'autre au nord-est (le Cap-Bon ; spécialement Nabeul et Dar Cha'ban Elfehri).

2. Description de la Tachtacha

En rencontre la tachtacha dans la majorité des positions de la consonne [*t*] dans le mot que ce soit un nom ou un verbe.

Nous avons marqué après les tests de plusieurs mots la difficulté de concevoir des règles qui régissent les degrés de sonorité des consonnes affriquées, surtout que ces degrés diffèrent du sud au nord dans la prononciation du même mot. Pour cela nous avons essayé dans cette recherche de réunir les deux voix dans l'intention de poser des interrogations générales sur ce phénomène :

- Quelle est la relation entre les consonnes affriquées et l'accentuation relativement à sa position dans le mot ?
- Quel est le rôle de la position de [*t*] dans le mot dans le degré de sonorité de la tachtacha ?
- Peut-on considérer ces consonnes affriquées comme un, deux ou trois phonèmes ?
- Serait-il possible de trouvez des points communs qui nous aident à concevoir une typologie qui systématise ce phénomène ?

2.1. Les causes interprétant la tachtacha

Avant l'examination de ce phénomène, il vaut mieux revenir aux caractéristiques phonologiques des deux phonèmes : [*t*] et [*ch*], ce qui nous aide à trouver les causes qui mènent à cette progression de la prononciation d'une consonne fréquente dans le dialecte tunisien et surtout dans les verbes, à travers ses traits distinctifs et ses points d'articulation[2].

---

[1] Il ya un phénomène pareil : [g,ج] →[ʤ,دج] rare en Tunisie et fréquent en Algérie.
[2] « le point d'articulation c'est le syllabe ou fini le son » (Ibnu-Ya'ich.V :516).

2.1.1. Les propriétés du [*t*]

Dans le chapitre II de sa lettre, Avicenne classe les consonnes/lettres en deux catégories ; l'une est simple, l'autre est complexe[1]. Le [*t*] est simple ; elle se produise grâce à des occlusions totales du sen -ou de l'air qui engendre le son- suivies d'explosions brusques[2]. Il nous parle dans le chapitre deuxième des causes de la production des « lettres »[3]..

Il résulte de cette référence les caractères stridents de cette consonne. Les grammairiens arabes ont tous affirmé ses traits distinctifs : l'intensité, le non-voisement et l'ouverture. (Sībawayh. IV :434,436).

A ceci s'ajoute le point d'articulation du [*t*] dans elle se produit de la fermeture de la langue plus que la fermeture du palais et du nez en mettent l'apex sur les dents supérieurs, ainsi en réalise l'occlusion totale et fait le [*t*] intense.

Ces caractéristiques qui s'ajoutent au point d'articulation font de sa prononciation accidentelle et brutale puisqu'elle se fait de cette position..

2.1.2. Les propriétés du [*ch*]

Le [*ch*] est une consonne non-voisée, spirante et ouverte (ibid.). Elle sort de la partie avant de la langue et ce lui qui correspond du palais supérieur[4]. Ibnu-Ya‘ich justifie l'intervention de [*ch*] sur d'autres phonèmes -même s'il parlait de l'assimilation[5]- par sa spécifité de la dispersion[6].

En somme, le [*ch*] et le [*t*] ont des propriétés communes (non-voisée et ouverte) et d'autres différentes (la laxité et l'intensité). A cause de l'intensité, les habitants objet d'étude ont entré le [*ch*] sur le [*t*] parce que l'occlusion devient partielle ce qui laisse l'air passer avec burble (turbulence) produisant ainsi un son fricative, alors le [*t*] devient spirante /lâche ou « entre intensité et laxité » et par conséquent affriquée.

D'ailleurs selon Ibnu-Ya‘ich les consonnes qui sont entre intensité et laxité sont d'origines intenses. Elles se servent d'autre phonèmes proches de laxité pour laisser l'air échapper (Ibnu-Ya‘ich V :524).

[1] « Certaines lettres sont en vérité simples, qui se produisent grâce à des occlusions totales du sen -ou de l'air qui engendre le son- suivies d'explosions brusques. D'autres sont complexes qui se produisent grâce à des occlusions partielles mais suivies d'explosions continues » (Avicenne, chapitre II :19).
[2] Voir chapitre troisième d'Avicenne :De la dissection du larynx et de la langue :23..
[3] (ibid. :19).
[4] Voir Avicenne :29.
[5] Ibnu-Ya'ich évoque le [*ch*] devant une autre [*ch*] seulement.
[6] Il parle ici d' *« al'istitalatu fittafachchi »*. (V :538).

L'objectif de cette progression est alors la lénition de di-occlusion entre les dents et l'épanouissement dans la prononciation de [*t*]..

Cette combinaison des deux consonnes qui à changé le point d'articulation de la [*ch*] qui devient au niveau de l'apex, et modifié l'intensité de l'articulation de la prononciation de la [*t*] en lui donnant une laxité puisqu'elle crée une fuite dans la langue où l'air peut passer aisément. Ainsi la [*t*] connait une dispersion avec la [*ch*] , et sa prononciation change du palais supérieur à l'ouverture de la bouche. En somme les caractéristiques communes et les points d'articulations des deux consonnes constituent deux raisons qui rapprochent les deux consonnes ; l' »une aide l'autre a se prononcer avec laxité.

Ce phénomène phonologique existe en anglais en une seule consonne et en français en deux. En arabe standard et en dialecte tunisien autre que les régions objet d'étude ce sont deux consonnes indépendantes. En ce qui concerne les régions de Nafta et du Cap-Bon, il s'agit tantôt de deux consonnes puisque la [*ch*] existe toute seule dans leurs parole, tantôt elle s'associe à la [*t*][1] et faisant ainsi une seule consonne même si avec des degrés de sonorisation divers.

2.2. Les degrés de sonorisation de la tachtacha

Nous proposons dans cette étape une étude de quelque exemples ou en trouve notre [*t*] et ce en nous basant sur les positions dans le mot. Aussi, en nous veillant sur ses prothèses et les voyelles et les lettres de prolongations *(alif, wāw, ya')*. Notons qu'on ne prétend pas formuler des lois/règles qui organisent ce phénomène, un tel objectif serait l'objet d'une langue d'étude.

2.2.1. Le rôle de la position de la [*t*] dans les degrés de la tachtacha

Ce concept de consonne affriquée signifie un phénomène combinatoire regroupant deux phonèmes [*t*] et [*ch*]. La fréquence de ces deux phonèmes qui constituent une seule consonne varie selon la position de la [*t*] dans le mot. Nous poursuivons les degrés de la tachtacha : forte sonorisation/faible sonorisation à travers ses trois positions :au début, au milieu et à la fin du mot.

- Au début du mot : *tmar (dattes), talfza (télévision), temsaḥ (crocodile), tūnis (Tunisie)*..
- Au milieu du mot : *mfāteḥ (clés), mfartak (décomposé), mkāteb (bureaux), mtambar (timbré)*..
- A la fin du mot : *mrāyāt (lunettes), man'ūt (qualifié), mchiit (je suis allé), ḥūt (poissons)*..

[1] Certains habitants du Cap-Bon justifient l'intervention de ce phénomène dans leurs paroles par l'arrivée des juifs venant de Jerba. Ces derniers sont connus par leur fréquente utilisation de la [*ch*].. Pour les gens du Jrid (ex :Nafta) ; il est fort probable que ce phénomène a pour origine l'immigration des tribunes de Tadmor et certains villages de Aljabal A-charqi à l'est de la Syrie. Ces gens sot influencé par les dialectes Araméens. Cette dernière hypothèse revient aux historiens-sociologues pour être confirmée.

Ces exemples montrent que la sonorisation est forte quand la [*t*] est au début du mot. Ceci revient à ce qu'il est difficile de commencer par ce phonème vu ces caractéristiques précitées. Pour cela l'articulateur est obligé de recourir à la [*ch*]. On aura ainsi une forte sonorisation quoiqu'il y ait des degrés différents d'un exemple à un autre.

Quant à la position finale de la [*t*], nous remarquons que la sonorisation devient faible puisque la prononciation du mot se termine au niveau de la [*t*].

En ce qui concerne la position médiane de la [*t*], le degré de sa sonorisation est intermédiaire à cause du passage facile de l'air quant le mot est déjà parti même si le syllabe qui contient la [*t*] constitue dans plusieurs exemples le point d'accentuation.

2.2.2. Le rôle des relations du voisinage dans la tachtacha

On entend par voisinage les précédents et les suivants (lettres et voyelles). Leurs relations avec la [*t*] déterminent les degrés de sonorisation de la consonne affriquée. En premier lieu, on remarque une interaction plus ou moins forte de notre consonne avec les voyelles longues et les lettres de prolongation.

Avec les précédents, l'air est déjà dispersé ce qui rend facile la prononciation, et la tachtacha devient moyenne.

Avec les suivants, l'air sauvera la prononciation et rend la sonorisation moins forte ; on site comme exemples :

- Les précédents : lettres de prolongation : *mfātah (clés), aẖwāt (des sœurs), mīt* (mort)..
- Les suivants : lettres *de prolongation : oẖtou (sa sœur), oẖtī (ma sœur), ẖtār* (il à choisi).

Le précédent et le poursuivant peut être une consonne intense. Dans ce cas, la sonorisation de la tachtacha devient forte pour atténuer l'intensité de ces consonnes. Parallèlement la tachtacha a une sonorisation faible avec les consonnes lâches, exemples :

- Le précédent : consonne intense : *mrağtni (tu m'as inquiété), ğaddtī (ma grande mère)..*
- le poursuivant : consonne intense : *tağraḥ (elle/tu blesse qqn..), tdāwī (elle/tu soigne qqn..)..*
- Le précédent : consonne lâche : *yḥatref (il vole), ẖtam (il a fini)..*
- le poursuivant : consonne lâche : *teḥram (il a souffert), tezrab (il est pressé)..*

C'est approximativement la même manière avec les consonnes voisées et non-voisées, respectivement comme les occlusives et les lâches, exemples :

- Le précédent : consonne voisée : *met'allem (éduqué), waktāš ? (quand ?)..*
- le poursuivant : consonne voisée : *met'allem (éduqué), tbī' (elle/tu vend(s)), metrabbī (tu/il a de la morale)..*
- Le précédent : consonne non-voisée : *ftayta (un peu), šaḫtūra (belle fille), skat (il se taire)..*
- le poursuivant : consonne non-voisée : *takrūri (sorte de drogue), msattak (stupide)..*

Tous ces exemples montrent que les degrés de sonorisation de la tachtacha devient forte à chaque fois la [*t*] est précédée ou suivi d'une voyelle double/ longue. Ceci nous rappelle un phénomène pareil; celui de la Kachkacha dans les anciens dialectes de Rabi'a et *Muḍar* où la [*k*] est influencé par « alkasra » qui la suit et elle devient une consonne affriquée prononcé au niveau de la bouche.

Par ailleurs, le degré de sopnorosation devient plus fort dans le cas de la gémination *(šadda)* : *houtti (mon poisson), mrattab (arrangé)* pour bien faciliter la prononciation du double [*tt*] qui gène la langue dialectal.

D'un autre coté, le degré de sonorisation s'affaiblit et devient presque nul quand la [*t*] est précédé d'une [*ch*] indépendante, exemple : *chtaa (hivers)* de même quand la même [*ch*] suit la [*t*] exemple : *tšouf (tu vois).*

De telles analyses et de telles interprétations nécessitent encore plus de précision surtout avec les exemples où se réunissent des facteurs opposés..

Conclusion

Après avoir décrit le phénomène des consonnes affriquées à travers l'exemple du dialecte tunisien, et après avoir présenté une première conception des « lois phonologique » qui déterminent ce que nous appelons « Tachtacha », on peut déduire des résultats généraux :

Cette progression phonologique, qui s'est passé dans la prononciation du [*t*] dans quelques régions tunisiennes n'est pas un phénomène local mais plusieurs langues le partagent.

Il existe dans l'anglais d'une façon inverse puisque le [*t*] précède le [*ch*].

On trouve également que l'allemand a changé le [*z*] du [*t*] ancien qui se trouve au début du mot.

Ce phénomène des consonnes affriquées constitue-en utilisant la technique de commutation- un seul phonème dans le dire des régions objet d'étude.

La fonction de ce phonème est une variante combinatoire.

D'une autre part, on peut déduire des résultats généraux qui concernent ce phénomène. En effet, c'est une action /comportement collectif spontané. Il est sûr que tout se fait lentement et progressivement sans se limiter à un lien précis. En outre, les résultats des tests exercés sur plusieurs exemples indiquent que la tachtacha est un phénomène fréquent dans la plupart des mots contenant le phonème [*t*] quoique à des degrés différents et ce chez tous les habitants de Nafta et la majorité du Cap Bon. Vendryes insiste que « Tant que le changement ne se limite pas en un mot isolé, mais plutôt dans tous l'appareil de la prononciation, tous les mots [ou il ya (t)], doivent suivent cet appareil et se transforme de la même façon » (in Abdettawab, 1997 :22,23).

Le [*ch*] reste le seul phonème qui a la propriété de coloration ou de contamination, une solution auxquelles recourent plusieurs langages afin d'éviter la caractéristique de l'occlusion qui est une base dans plusieurs phonèmes. Plusieurs habitants du Golfe arabe par exemple changent le [*k*] [ك] en [*š*] [ش] : *« Labbayša allahumma labbayš»* (invocation à Dieu). De leur part, les égyptiens changent le [*j*] [ج] en [*ch*] : « *wağh → weš (figure)»* et les magrébins chez qui le [*ğ*] [ج] devient [*ch*] [ش] *: «ğaẖa → šaẖ (pisser) ».*

Ainsi, la tachtacha n'est pas exclue des spécifies générales qui distinguent toutes les langues humaines et elle est un aspect de lénition linguistique qui traduit l'adaptation d'une telle langue aux besoins du progrès dans tous les domaines et ceci fait une langue vivante comme nous l'a mentionné au début.

Enfin, ce travail est en général un simple appui pour poursuivre le phénomène dans un grand nombre d'exemples dans le but d'une étude systématique contribuant à la description de la progression linguistique et ce à travers le dialecte tunisien.

Bibliographie

- **En français**

Avicenne, 2002. *Les causes de la production des lettres* (traduit de l'arabe par Nebil Radhouane).Académie tunisienne des sciences, des lettres et des arts « Beit al-Hikma ». Tunisie.

Dubois J., **Giacomo** M., **Guespin** L., **Marcellesi** CH., **Marcellesi** J-B. et **Mével** J-P. 2007. *Linguistique et Sciences du langage*. Larousse.

Rey-Debove J. et **Rey** A. (direction rédaction). 1996. *Le Petit Robert* (Grand format). Legrain M. (direction éditoriale) Ed. Le Petit Robert. Paris.

- **En arabe**

’smar, Rāği. 1993. *Almo‘jam almofassal fi ‘ilm aṣṣarf*. Ed.1. Liban.

Abdettawab, Ramaḍan. 1997. *Attaṭawur alluġawī.*. Librairie ẖanği. éd. 3.Egypte.

Alğundi, ‘alam-addine. 1978. *Allahağāt al‘arabya fitturāṯ* .Addār al‘arabya lilkitāb. Lībia-Tūnis.

A-nnašrti, ḥamza ‘abdallah.1999. *Min maḍaher a-ttaẖfīf fillisān al‘arabī*.1986.(PDF).

Ibnu-ğenni *Alẖaṣaiṣ*. Ed 4. Egypte.

Ibnu-Ya‘ich, 2001. *Charḥ almufaṣṣal*. Ed.1.Liban.

Nūreddīne, ḥassan Moḥamed.1996. *A-ddalīl ila qawa‘ed alloġa al‘arabiya* . Ed.1. Liban.

Sībawayh,(?). *Alkitāb.*Dār aljīl. Ed 1.Liban.

مسابقة جيل الأدب السنوية: جائزة الدكتور محمد مصايف

" إحياء فكر ومؤلفات الناقد الجزائري الدكتور محمد مصايف "

المشرفة على المسابقة: أ. غزلان هاشمي رئيسة تحرير مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

آخر مهلة للتسجيل: ٢٠ يونيه ٢٠١٤

آخر مهلة لإرسال الأبحاث: ٢٠ ديسمبر ٢٠١٤

تاريخ الإعلان عن النتائج: ٢٠ يناير ٢٠١٥

حاولت الحركة النقدية الجزائرية تأسيس وعي نقدي يختلف في ارتكازاته عن كل راهنية نقدية سائدة وذلك بالنظر إلى انبثاقه من سياقات مختلفة، وإن تراوحت هذه المرتكزات بين الموضوعية والذاتية، ولكون الساحة النقدية الجزائرية تعج بأسماء نقاد منهم من أسعفه حظ البحث المتجدد في فهم خطابه النقدي ومنهم ما سيج بصيغة تغييب وإقصاء وتهميش، فقد اخترنا مسيرة باحث استطاع أن يقدم منظورا نقديا مغايرا ولكن غيبه الصمت.

فالباحث والناقد الجزائري الدكتور محمد مصايف رحمة الله عليه كانت مسيرته حافلة بعطاءات علمية كثيرة وببحثه عن خطاب نقدي يجاوز راهنية نقدية مؤسسة على الانتقاص حال التقييم إلى حضور فاعل ضمن المسار الإبداعي وذلك بمساعدة المبدع على تخطي عثراته وتطوير تجربته في إطار موضوعي ممنهج ووفق رؤية شمولية، باحثا عن علاقة الأدب بالمجتمع وموجها الذائقة العامة نحو نماذج أدبية تعتمد الانتقائية بعيدا عن صفة الانحراف، من هنا فمصايف يبحث عن واقع جمالي مسيج بالتزام نقدي ومساءلة تعول على الاستقراء والاستنتاج ثم التقييم.

اعتبارا من ذلك ورغبة منا في احياء الذكرى السابعة والعشرين لرحيل أبرز النقاد العرب في العصر الحديث والتي تصادف يوم ٢٠ يناير ١٩٧٨، يطلق مركز جيل البحث العلمي مسابقة سنوية لأفضل بحث يتناول

مواضيع أدبية وفكرية نستهلها بالبحث في مؤلفات الدكتور مصايف من أجل تعريف الجيل الجديد من الباحثين بمؤلفاته وبمسيرته العلمية الحافلة وذلك بالبحث في المحاور الآتية:

. الممارسة النقدية عند الدكتور محمد مصايف: الرؤية والمنهج

. الأزمة النقدية في الجزائر من منظور الدكتور محمد مصايف

. الكتابة الإبداعية لدى الدكتور محمد مصايف

. اللغة والهوية من منظور الدكتور محمد مصايف

للراغبين في المشاركة تقديم أبحاثهم وفق الشروط العلمية المتعارف عليها و في التواريخ المحددة:

١ – **شروط الأبحاث المقدمة ومواصفاتها:**

- ✓ أن يكون البحث في موضوع المسابقة باللغة العربية أو الفرنسية.
- ✓ يجب أن يكون البحث المقدم بحثًا أصيلا لم يسبق نشره بأي شكل من الأشكال.
- ✓ تقبل المشاركات الفردية فقط.
- ✓ أن يذكر الباحث المعلومات التالية بعد عنوان بحثه مباشرة (الاسم واللقب، الرتبة العلمية، المؤسسة الجامعية، البريد الإلكتروني، رقم الهاتف).
- ✓ أن يرفق الباحث سيرته الذاتية العلمية مع البحث.
- ✓ أن يرفق الباحث ملخصين للبحث أحدهما باللغة العربية والآخر بلغة مغايرة (فرنسية أو انجليزية)، بحيث لا يتعدى كل ملخص ثمانية أسطر كحد أقصى.
- ✓ مراعاة المنهج العلمي في كتابة المقالات والبحوث العلمية.
- ✓ أن لا يتجاوز عدد صفحات البحث (٢٠) صفحة بما فيها قائمة الملاحق، ولا يقل على (١٠) صفحات.
- ✓ أن يكون نوع الخط (Traditional Arabic)، بمقياس (14) في المتن، و (11) في الهامش، وبحجم ١٢ Times New Roman إذا كان بللغة الأجنبية. وأن تكون هوامش الورقة من جميع الجهات (٢سم) وتباعد بين الأسطر(١سم).
- ✓ ترسل الأبحاث بالمواصفات المذكورة أعلاه حصرا على البريد الالكتروني التالي:

jil.competitions@gmail.com

٢- التواريخ:

تسجيل المشاركة وإرسال البحث في التواريخ المحددة أدناه :

- **آخر مهلة للتسجيل في المسابقة: ٢٠ يونيه ٢٠١٤**
- **آخر مهلة لإرسال الأبحاث: ٢٠ ديسمبر ٢٠١٤**
- **تاريخ الإعلان عن النتائج: ٢٠ يناير ٢٠١٥**

الجوائز:

يحصل الفائز بالمرتبة الأولى على جائزة الدكتور مصايف محمد، كما يقدم المركز للمشاركين الفائزين بالمراتب الثلاثة الأولى:

المشاركة مجانا في مؤتمراتنا وتظاهراتنا العلمية المقبلة.

الحصول على شهادات مشاركة.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X - العدد الثاني : آذار / مارس 2014






مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

---------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي ----------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 00961/71053262 - 00213/554115098

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - www.jilrc.com



العدد الثالث: أيلول / سبتمبر 2014

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

ISSN 2311-519X

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - www.jilrc.com



شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد .تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

- أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
- ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.
- <u>أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:</u>

- عنوان البحث.
- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخَّص للدراسة في حدود ١٥٠ كلمة وبحجم خط ١٢.
- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

- أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.
- أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (٢٠) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.
- أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.
- أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (١٦) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (١٢).
- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (١٤) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (١٠).
- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

- أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.
- أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.
- عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.
- تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.
- لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.
- ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الافتتاحية

في العدد الثالث تسير مجلة جيل الدراسات الأدبية وفق خطها المحدد ابتداء، من مضمونية تحمل سمة التعدد المنبني على الانتقاء الموضوعي، وشكلية تتوخى العلمية المفترضة، والجهد واضح من خلال البحوث. إذ تشارك فيه الباحثون أصحاب الأعمال المنشورة مع الهيئة العلمية الموقرة التي التزمت الدقة مشكورة في الانتقاء والضبط والمراقبة. لا نريد أن نقدم للمجلة فخير تقديم يترسخ من خلال متابعة الموضوعات، لذلك نترك للقارئ متعة الاستكشاف ونرحب معها بأي ملاحظات أو تعقيبات أو اقتراحات .

رئيسة التحرير

قضايا النقد في وصايا النقد

– دراسة في التنظير والتحليل والتطبيق –

د. علاء محمد شدوح

أستاذ مساعد في جامعة الجوف /القريات – المملكة العربية السعودية

الملخص

يتناول هذا البحث كيفية تجلي القضايا النقدية التي وردت في فن الوصايا بالمناقش ة والتحليل، حيث اتخذ البحث من هذه القضايا وسيلة للولوج إلى عالم الوصايا النقدية وإثبات أنها ركن أساسي من أركان هذا الفن النثري.

وقد تناول البحث هذه المنهجية النقدية في ثلاثة أبواب: الأول كان باباً نظرياً للوصايا على العموم والوصايا النقدية على الخصوص . والثاني تمت فيه دراسة القضايا النقدية التي وردت في وصيتين نقديتين من أصل سبع وهما : وصية بشر بن المعتمر ووصية ابن أبي الأصبع المصري. أما الباب الثالث فقد كان دراسة تحليلية تطبيقية لوصية نقدية ثالثة هي وصية أبي تمام للبحتري، وقد تجلّى فيها ما إذا كان أبو تمام قد التزم في شعره بما أوصاه للبحتري أم لم يلتزم، وذلك من خلال أمثلة متفرقة ومتنوعة من شعره.

Abstract

This research deals with the revelation of criticism issues that mentioned in the art of commandments by discussions and analysis in which the research took from this issue a way to enter to the world of criticism commandments, and prove that it is a basic element in the art of prose.

This research discusses also the criticism approach in three chapters: the first was theoretically to the commandments in general and criticism commandments in particular. The second was completed in which studying the criticism issues which mentioned in two criticism commandments of seven which they are: Bisher bin Almotamer commandment and Ibn Abi Ilisba' Almasri commandment.

The third chapter was a practical analytical studying to third criticism commandment; Abi Tamam to Albuhturi commandment, in which revealed if Abo Tamam followed in his poetry what Albuhturi commanded. And that is through different separated examples of his poetry.

الكلمات المفتاحية: نقد، نثر، وصايا.

المقدمة

يحتل الأدب العربي مكانة كبيرة بين آداب العالم كله، ويتفرع عن هذا الأدب لونان أساسيان ألا وهما : الشعر والنثر، وبالحديث عن النثر فإن له ما له من الخصوصية والأهمية التي تكسبه سمات كثيرة تتنوع على جميع أنواعه . والوصايا هي من الفنون النثرية القديمة والمهمة، تضاهي في أهميتها فن الخطابة والرسائل والمقامات، حيث تمتلك مزايا متعددة تفرقها عن غيرها من الفنون رغم وجود شيء من التشابه بينها وبين بعض الأنواع النثرية القديمة.

فهي _على العموم_ كلمات بليغة، شفوية أو مكتوبة، يقوله ا الشخص على هيئة نصيحة لمن يهمه أمرهم كالأبناء والأصدقاء والتلاميذ وغيرهم . وهي خلاصة تجارب الموصي في حياته وخلاصة خبرته التي جمعها طوال حياته، وهدفها الحض على أمور كثيرة دينية كانت أو دنيوية ابتغاء الالتزام ببعضها أو النهي عن بعضها الآخر.

وللوصايا أنواع كثيرة من بينها "الوصايا النقدية" وهي التي يقصد منها أصحابها التنبّه على قضايا النقد والبلاغة في فنون الأدب العربي، حيث يوصي صاحبُها من يريد بالالتزام بالقواعد التي تشتمل عليها بعض قضايا النقد الأدبي، والنهي عن الأخذ ببعضها الآخر. وفي حدود علم الباحث فإنه لم يعثر إلا على سبع وصايا نقدية، فقد ندرت الدراسات في النقد العربي التي تناولت النقد داخل الوصايا، ونكاد لا نجد دراسة متكاملة وجادة عن هذا الفن، بل هي شروحات وإشارات بسيطة في بعض كتب الأدب ونقده.

وهذه الوصايا هي: وصية بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ)، وصية الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) في رياضة الصبي، وصية أبي حيان التوحيدي (ت ٤١٤ هـ)، وصية أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤ هـ)، وصية ابن أبي الأصبع المصري (ت ٦٥٤ هـ)، وصية النواجي (ت ٨٥٩هـ).

ولهذا ارتأى الباحث أن تُقسَّم هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام : الأول، يتحدث عن الوصايا في الإطار النظري . والثاني، دراسة القضايا النقدية في وصيتين من الوصايا النقدية السابقة الذكر خصصهما الباحث لأن المقام هنا لا يكفي لدراستها كلها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لما لهذه الوصايا من أثر في اللاحقين الذين برزوا في حقلي النقد والبلاغة . وهاتان الوصيتان هما: وصية بشر بن المعتمر ووصية أبن أبي الأصبع المصري.

أما القسم الثالث من هذه الدراسة فهو قسم تطبيقي يتمثل في دراسة القضايا النقدية في وصية أبي تمام للبحتري مع دراسة مدى التزام أبي تمام فيما أوصاه للبحتري في شعره، وسيختار الباحث نماذج معينة من شعر الموصي وسيدرسها وفق

ما سبق. علماً أن الباحث قد اختار هذه الوصية تحديداً في هذا القسم التطبيقي من الدراسة، لأنه لا يوجد من بين الموصين السابقي الذكر شاعر إلا أبو تمام، ناهيك عن أن أسامة بن منقذ أديب أكثر من كونه شاعراً.

والله من وراء القصد

الباب الأول

(فن الوصايا_الإطار النظري)

أولاً: مفهوم الوصية:

الوصية لغة: من الجذر (وَصَيَ)، وَصَيَ: أوصى الرجل ووصاه: عهد إليه. قال رؤبة: وصّاني العجّاج فيما وصّني، أراد: فيما وصاني، فحذف اللام للقافية، وأوصيت له بشيء وأوصيتَ إليه: إذا جعلته وصيَّك، وأوصيته ووصّيته إيصاءً وتوصيةً بمعنى واحد، وتواصى القوم أي أوصى بعضهم بعضاً. وفي الحديث: "استوصوا بالنساء خيراً" وقوله تعالى: "ولا تقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق ذلكم وصاكم به"(الأنعام، ١٥١)[1].

الوصية اصطلاحاً: كثير هم من عرّفوا الوصايا في كتبهم وأبحاثهم وأطروحاتهم الجامعية، مع العلم أن توضيحهم لهذا المفهوم لم يكن إلا تكملةً لما بحثوه عن فنون النثر من رسائل وخطب وغيرها، ولم يسبروا أغوار هذا اللون النثري ولم يفردوه في كتب مستقلة، من مثل: محمد حسن عبد الله في كتابه (مقدمة في النقد الأدبي)، ومحمود عبد الرحيم صالح في كتابه (فنون النثر في الأدب العبا سي)، وغازي طليمات في كتابه (الأدب الجاهلي)...الخ. لذا يرى الباحث أن يقدم تعريفاً اصطلاحياً شاملاً لفن الوصايا من خلال كل ما قرأه عنه بين ثنايا الكتب عامة. فهي–على ما سبق– لون من ألوان الأدب العربي، وتحديداً هي فن من فنون النثر، عُرِفَ في القديم ووصلنا عبر الرواة والحفظة للأشعار والأخبار، وجمعت لنا في كتب الأدب عامة. وهي خلاصة تجارب الموصي في حياته، وخلاصة خبرته التي جمعها طيلة مكوثه في الدنيا، يقدمها إلى من يخصه أو يخصونه عندما يقترب من مفارقة الدار الأولى _وذلك ليس شرطاً_ لتكون بمثابة إرشاد ونصح لهم في أمور كثيرة. والوصية إما أن تكون منطوقة أو مكتوبة، تتضمن كلاماً بليغاً يوجهه الموصي إلى ابنه أو ابنته أو تلميذه أو إلى قبيلته جمعاء. ولا يرى الباحث ما يراه غيره مِن أن الوصايا شفوية فقط، فه ناك الوصايا الكتابية التي دوّنها قائلوها بغية نقلها إلى مكان آخر أو حفظها للأجيال القادمة، وتكون على شكل "رسالة" [2] يكتبها الموصي مفرغاً فيها ما عنده من تجارب وخبرة وعلوم ويبعثها إلى الموصى إليه، سواء أكانت فرداً أم جماعة لتحصل بهذه الوصية الفائدة الكاملة . إذاً،

---

(١) المصري، جمال الدين أبي الفضل: لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، مادة (وصى). وانظر، الفيروز أبادي، مجد الدين: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة (محمد نعيم عرق سوسي)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٦، ١٩٩٨، ص١٣٤٣، مادة (وصى).

(٢) ليس المقصود بمصطلح الرسالة هنا، الرسالة الأدبية المعروفة في نثرنا العربي، وإنما هي أفكار وتوصيات مكتوبة تُرسل من مكان إلى آخر.

فالوصايا هي كل ما يُلفظ أو يُكتب أو يوجَّه إلى الآخرين مشافهة أو تدويناً، ويراد منه الحضّ على أمور كثيرة والالتزام بها أو النهي عنها، دينية كانت أو دنيوية.

ثانياً: أنواع الوصايا:

تقوم الوصايا على ثلاث ركائز أساسية هي : الموصي والوصية والموصى له ، وهذه الركائز موجودة في أنواع الوصايا كلها، إذ تتعدد أنواع الوصايا بتعدد الزوايا التي يتم من خلالها النظر إليها، فإذا ما تمّ النظر إلى هذه الزوايا من **جهة الموضوع** فإن من أنواعها : الوصايا الدينية، الوصايا الشعرية، الوصايا النقدية، وإذا ما تم النظر إليها من **جهة الشكل** فإن من أنواعها: الوصايا الشفوية، والوصايا الكتابية.

(أ) **الوصايا الدينية**: وهي التي تدعو إلى الإيمان بالله وحده، والإحسان إلى الوالدين، وتأمر بإقامة الصلاة والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر والصبر عند المصيبة والتواضع وعدم الفخر[١].

وهذه الوصايا إما أن تكون من الله تعالى كقوله : "ووصينا الإنسان بوالديه إحساناً"[٢]. وإما من الرسول صلى الله عليه وسلم كوصيته لمعاذ بن جبل حين بعثه إلى اليمن إذ قال : "يسِّر ولا تعسِّر وبشِّر ولا تنفِّر، وإنك ستقدم على قوم من أهل الكتاب، يسألونك ما مفتاح الجنة، فقل شهادة أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له "[٣]. وإما من أحد الصحابة رضوان الله عليهم كأبي بكر وعمر وعثمان وعلي وغيرهم، أو من أحد الصالحين العالمين والمتفقهين في الدين من التابعين ومن سار على نهجهم إلى يوم الدين، كوصية علي بن أبي طالب حيث قال : "أوصيكم بأربع لو ضربتم إليها أباط الإبل لكان لها أهلاً: لا يرجونّ أحدٌ منكم إلا ربه، ولا يخا فنّ إلا ذنبه، ولا يستحي أحد إذا سُئل، عما لا يعلم أن يقول : لا أعلم، ولا إذا لم يعلم الشيء أن يتعلمه، وإن الصبر من الإيمان بمنزلة الرأس من الجسد، فإذا قطع الرأس ذهب الجسد، وكذلك إذا ذهب الإيمان"[٤].

(ب) **الوصايا الشعرية**: وهي الوصايا التي يقولها الشعراء في حالة من الإحساس بدنو الأجل على الأغلب، وتقال على شكل أبيات متفرقة أو على شكل قصيدة كاملة، يراد منها الحث على أخذ الحيطة والحذر في هذه الحياة الدنيا من كافة الجوانب، والاستفادة من أخطاء الغير والحذر من الوقوع فيها .

---

(١) أبو ليلى، فرج: تاريخ الوصايا، دار الثقافة للطباعة والنشر، الدوحة، ط١، ١٩٩٧،ص٣.

(٢) سورة الأحقاف، آيه ١٥.

(٣) المغافري، أبو محمد عبد الملك بن هشام: السيرة النبوية، تحقيق: عادل أحمد عبدالموجود، مكتبة العبيكان، الرياض، ط١، ج٤، ١٩٩٨، ص ٢٣٧.

(٤) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج٢، (د.ت)، ص٧٧.

ومنها قول الشاعر "لبيد بن ربيعة" يوصي بناته بعدم تجاوز مدة الحزن على الآباء الميتين والالتزام بآداب هذا الحزن:

تَمنّى ابنتاي أن يعيش أبوهما — وما أنا إلاّ من ربيعةَ أو مُضَرْ

ونائحتان تندبان بعاقلٍ — أخي ثقةٍ لا عين منه ولا أثرْ

فقوما فقولا بالذي قد علمتما — فلا تخمشا وجهاً ولا تحلقا شعرْ

إلى الحول ثم اسم السلام عليكما — ومَنْ يبكِ حولاً كاملاً فقد اعتذرْ (١)

(ج) **الوصايا الشفوية**: وهي كل وصية يقولها الموصي مشافهة لمن يريد مباشرة، دون أن يدونها أو يوثقها في رسالة أو كتاب، وهذه الوصايا غالباً ما تكون عندما تحضر الوفاة شخصاً معيناً أو في الساعات الأخيرة من عمره . فهو يريد من خلالها أن يوصل خبراته وتجاربه في الحياة لأبنائه أو طلابه أو عشيرته بأكملها بأسلوب جميل مؤثر يأخذ بالقلوب عند سماعه، فلا حاجة له أن يوثق وصيته أو أن يدونها . ومثل هذا النوع من الوصايا إن وجدناه مدوّناً في رسالة أو كتاب من أمهات الكتب، إنما يكون قد دوّنها الكُتّاب عن الرواة ولم يدوّنها صاحب الوصية نفسه .

ومن هذه الوصايا وصية ذي الأصبع العدواني لأبنه أسيد عندما حضرته الوفاة قائلاً : "يا بنيّ، إنّ أباك قد فني وهو حي، وعاش حتى سئم العيش، وإني موصيك بما إن حفظته بلغتَ في قومك ما بلغتُه، فاحفظ عني: ألن جانبك لقومك يحبوك، وتواضع لهم يرفعوك، وابسط لهم وجهك يطلعوك،ولا تستأثر عليهم بشيء يسودوك، وأكرم صغارهم كما تكرم كبارهم يكرمك كبارهم .." (٢).

(ء) **الوصايا الكتابية**: وهي التي يكتبها موصيها في رسالة _وليس المقصود هنا الرسالة الأدبية _، أو كتاب ويبعثها إلى الموصى إليه ليقرأها ويستفيد منها ويلتزم بما جاء فيها . ويتميز هذا النوع من الوصايا بفصاحة أكثر وتركيز أكبر وأسلوب أليق، لأن الموصي يكتبها بأناة ورويّة دون حاجته إلى القوْل عفو الخاطر، فيبعثها على شكلها النهائي إلى

---

(١) العامري، لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص٧٣.

(٢) الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، ج٣، ١٩٦٣، ص٩٨-٩٩.

الموصى إليه مكتوبة بخط يده أو تحبيره. وخير مثال على هذا النوع وصية بشر بن المعتمر التي حبّرها وبعثها إلى إبراهيم بن جبلة وتلاميذه الذين كان يعلمهم الخطابة.

(هـ) **الوصايا النقدية**: وهي التي يقصد منها أصحابها التنبيه على قضايا النقد والبلاغة في فنون الأدب العربي، فيوصي صاحبها من يريد، بالالتزام في بعض قضايا النقد الأدبي وعدم الخروج عليها أو النهي عن الخروج عن بعضها الآخر إن قال شعراً أو نثراً، مثل قضايا اللفظ والمعنى والوزن والقافية والسرقات الشعرية وغيرها، وهذا النوع من الوصايا هو محور الحديث في هذا المقام.

ثالثاً: السمات العامة التي تتعلق بمضمون الوصايا:

(أ): أنها ذات فكر هادئ وعميق، وحكمة رزان، ونظرة واقعية إلى مشكلات الحياة(١).

(ب): توجّه النظر إلى محاسن الأخلاق أو على مسلك من مسالك الحياة أو تقديم تعليمات وتوجيهات تتعلق بعمل من الأعمال(٢).

(ج): التركيز على النصائح الدينية أو الدنيوية.

رابعاً: الخصائص الفنية للوصايا:

(أ): **الأسلوب المسجع** : لعل من الملاحظ في وصايا الأدب العربي غلبة السجع على جملها، من مبتداها إلى منتهاها، وعلى الأخص الوصايا الجاهلية . فهو سجع غير متكلف ولا مقصود بل هو "سجع منظم وهادئ يشبع الدلالات بإيقاعات تميل إلى نوع من السكينة والهدوء "(٣). وهو سجع غير متعمد وغير مقصود لذاته، بل جاء وكأنّ الفكرة تستدعيه والمعنى يطلبه(٤).

(ب): **الجمل القصيرة والمتوازنة**: من السهولة على القارئ أن يلمح قصر الجمل في الوصايا مع المحافظة على توازن هذه الجمل دون إخلال في لفظها أو معناها، مما يضفي عليها رونقاً وجمالاً.

---

(١) طليمات، غازي: الأدب الجاهلي و قضاياه وأغراضه وأعلامه، دار الفكر، دمشق، ط٢، ٢٠٠٠، ص ٧٠١.

(٢) صالح، محمود عبد الرحيم: فنون النثر في الأدب العباسي، وزارة الثقافة، الأردن، ط١، ١٩٩٤، ص٣٤.

(٣) إبراهيم، عبد الله: الوصايا، WWW. ALKalema-Vs/adab/htm

(٤) أبو رحمة، خليل: فنون النثر العربي القديم، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط١، ١٩٩٣، ص١٨

(ج): **التراوح ما بين الاسترسال والإيجاز** : قد تختلف الوصايا في طولها وقصرها، فيمكن للموصي أن يسترسل في لغته أو يوجز، إلا أنه في كلتا الحالتين يعتمد على التركيز في الألفاظ وعدم الإخلال فيها أو في معانيها . فلو نُظِرَ إلى وصية ذي الأصبع العدواني لابنه[1]. لوُجد أنها قصيرة جداً قياساً بوصية عمر بن الخطاب للخليفة من بعده مثلاً[2].

(ء): **السهولة والوضوح في الألفاظ والمعاني** : تتسم الوصايا الأدبية بكل أنواعها بخلوها من التعقيد والتكلف، فجاءت سهلة الألفاظ، واضحة المعاني، رصينة وقوية في الوقت نفسه، لها وقع وتأثير في مسمع الموصى له، مما تحثه على الانتباه والتفكّر في مضمون الوصية كاملة.

(هـ): **أسلوب الطلب**: يحاول الموصي في وصيته أن يعتمد على أسلوب الأمر والنهي، إلا أنه يراعي في ذلك موضوع الوصية ومقامها. فمثلاً وصايا الآباء للأبناء عند الاحتضار، تقتضي من الموصي استخدام صيغ أمرية أو صيغ نهي هادئة اقتضاءً للمقام الذي يعيشه الموصي . وعلى العكس من ذلك نلاحظ الموصي في الوصايا التي تتعلق بتوصية الآباء للأبناء عند الزواج أو وصايا المعلمين لتلاميذهم، أنه يهتم بالأسلوب الطلبي الصارم لما يقتضيه مقام الموصي وموض وع وصيته، "وغالباً ما يقترن هذا الأسلوب بالتعليل، وذلك لبيان الهدف الذي يرمي إليه القائل من الأمر والنهي ثم من الوصية بوجه عام"[3].

(الباب الثاني)

(مباحث النقد في فن الوصايا)

سبق وأن أشار الباحث إلى أن ما عثر عليه من الوصايا النقدية يكمن في سبع وصايا هي : وصية بشر بن المعتمر، وصية أبي تمام للبحتري، وصية الجاحظ في رياضة الصبي، وصية أبي حيان التوحيدي، وصية أسامة بن منقذ، وصية ابن أبي الأصبع المصري، وصية النواجي . ونظراً لضيق المقام هنا، سيختار الباحث في هذا الباب وصيتين للدراسة والتحليل، وهما: وصية بشر بن ا لمعتمر، ووصية أبن أبي الأصبع المصري.

لقد تعوّد الدارس للنقد العربي القديم، أن يجد ما يبحث عنه من قضاياه ومباحثه في مصادره ومراجعه التي تختصّ به، إلّا أن هذه القضايا والمباحث النقدية يمكن أن يقع عليها الدارس خارج هذه المصادر والمراجع، فيمكن له أن يقع عليها _مثلاً_ في كتب السّير والتراجم وفي كتب اللغة والنحو وفي كتب المعارف والموسوعات وفي كتب الأدب ودواوين الشعر . المهم أنّ من بين فنون الأدب التي يمكن أن يقع فيها الدارس على أنحاء من النقد " فن الوصايا "، والأهم أنّ مؤلفي هذه

---

(١) انظرها. الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، ج٣، ص٩٨-٩٩.

(٢) انظرها: الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج٢، ص٤٦.

(٣) صالح، محمود عبد الرحيم: فنون النثر في الأدب العباسي، ص٤٠.

الوصايا يقفون فيها موقف الموجّه والن اصح والمرشد والمعلم للمبدع والكاتب على السواء . والأهم _أيضاً_ أن هذه الوصايا تشتمل على القواعد والقوانين التي لا بُدّ للمبدع أن يراعيها لحظة الإبداع والتي لا بُدّ للكاتب أن يتقيد فيها عند الكتابة، وبمقدار تقيّده فيها أو بعده عنها بمقدار ما يُكتب لأدبه من الجودة والانتشار أو الاستهجان والرداءة.

وتكمن قضايا النقد في هاتين الوصيتين فيما يلي:

(أ) اللفظ والمعنى.

أولاً: اللفظ والمعنى عند بشر بن المعتمر:

يُعدّ هذا المبحث من المباحث الأدبية النقدية التي نالت قدراً كبيراً من الدراسة والبحث من الدارسين والنقاد القد ماء والمحدثين.

ووردت هذه القضية عند بشر بن المعتمر في الوصية النقدية الني رواها لنا الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، والذي هو المصدر الوحيد لها، وقدمها لنا بصورة جيدة يفهمها القارئ، "ولعل بشر هو أول من تحدث في وضوح عن اللفظ والمعنى وتحدث عن طبيعة الصلة التي يجب أن تقوم بينها "(١) . وطرق لنا بابها في قوله : "ومن أراغ معنىً كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً، فإنّ حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما (٢). وما يقصده بشر في هذا الكلام أن من تولّى عملاً أدبياً من الشعر أو النثر، يجب عليه أن يولي ألفاظه ومعانيه فائق عنايته . فإن كان في ذهنه معنىً كريماً فمن المفروض به أن يكسوه لفظاً كريماً مثله، لتتم بذلك عملية توازٍ بينها . فالمعنى القوي يحتاج إلى لفظ قوي مثله والعكس صحيح. "ويدل كلام بشر هذا على أنه يساوي في المنزلة بين اللفظ و المعنى، ويحفظ لكل منهما حقه في وجوب العناية به، والحكم على الأديب بالفنية بقدر ما يستطيع الإجادة فيهما معاً"(٣).

أي أن بشراً جاء بفكرة المساواة بين الألفاظ والمعاني دون تقديم أحدهما على الآخر، وهذا ما أخذ به بعض النقاد من بعده، كابن المعتز وأضرابه . وقضية اللفظ والمعنى هي المقياس في الحكم على الأديب بالقوة والضعف، فإن أجاد فيهما ووازى بينهما في القوة والرصانة، كان أديباً فذاً يتمتع بمستوى عالٍ من الفنية الأدبية . لذا يجب أن يحرص على المحافظة على ألفاظه ومعانيه من أي شيء يفسدهما، وأن يظهرهما على أتم وجه، ليتصف العمل ا لأدبي الذي يحويهما بالفنية الجيدة.

---

(١) بلبع، عبد الحكيم: أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط٣، ١٩٧٩، ص ١٨٢.

(٢) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج١، ص١٣٦.

(٣) انظر: طبانة، بدوي: دراسات في النقد الأدبي العربي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ص١٤٣.

من هذه الجهة يمكن أن نفهم ما يورده بشر في وصيته من صفات اللفظ الجيد، وما يورده من صفات المعنى الجيد مما يوجب على الكاتب أو الشاعر أن يتأمل مثل هذه الصفات ويعمل بمقتضاها لحظة الكتابة أو عند النظم . يقول بشر: "وكن في إحدى ثلاث منازل فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقاً عذباً وفخماً سهلاً"(١).

ومن الملاحظ أن بشر بن المعتمر يبدأ بذكر الصفات التي يجب أن يكون عليها اللفظ، فيجب أن يكون خفيفاً لطيفاً حسناً حلواً، "فاللفظ الرشيق هو الذي يرتفع عن الساقط السوقي وينحطّ عند البدوي الوحشي "(٢). وأن يكون عذباً طيباً "فصيحاً"، "فالعذوبة أول صفات الكلام الجيد "(٣). وأن يكون اللفظ فخماً وعلى درجة عالية من العلو والسمو والرفعة، "فالكلام الفخم هو الكلام العظيم"(٤). وأن يتصف بالسهولة واللين وقلة الخشونة "وأن يكون خالياً من التكلف والتعقيد والتعسف في السبك"(٥).

فالرشاقة والعذوبة والفخامة والسهولة من صفات اللفظ الجيد عند بشر بن المعتمر، فإذا كان اللفظ يتمتع بمثل هذه الصفات عند بشر، فالمعنى لا يقل أهمية عنه عند هذا الناقد، فله من الميزات الجيدة ما يحق لنا من خلالها أن نطلق معيار الجودة على العمل الأدبي.

ويستأنف بشر وصيته قائلاً : "ويكون معناك ظاهراً ومكشوفاً، وقريباً ومعروفاً، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت"(٦). ينتقل بشر للحديث عن صفات المعنى، فيشترط أن يكون ظاهراً بيناً لا خفية فيه ولا صعوبة فهم، فيكون مكشوفاً واضحاً ، "فإن من كشف الأمر إظهاره"(٧). وأن يكون المعنى قريباً من ذهن القارئ أو المتلقي وغير بعيد عنه، وأن يكون معروفاً معلوماً عند من يُكتب لهم العمل الأدبي من الطبقة الخاصة ومن الطبقة العامة من الناس، فإن كانت المعاني للعامة عرفوها، وإن كانت للخاصة علموها، دون أن تكون مجهولة يصعب إيجادها.

ويقول أيضاً: "والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة وكذلك ليس يّتضعُ بأن يكون من معاني العامة، وإنما الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال . وكذلك اللفظ العامّي والخاصّي. فإنْ أمكنك أنْ تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك واقتدارك على نفسك إلى أنْ تُفهم العامة معاني

---

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج١، ص١٣٦.

(٢) الجرجاني، القاضي: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، دار إحياء

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ج١، ١٩٨١، ص٥٧.

(٤) المصري، جمال الدين أبي الفضل: لسان العرب، (فخم).

(٥) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال صعيدي، مكتبة علي صبيح، القاهرة، ١٩٦٩، ص١١٢.

(٦) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج١، ص١٣٦.

(٧) المصري، جمال الدين أبي الفضل: لسان العرب، (كشف).

خاصة وتكسوها الألفاظ الواسعة التي لا تلطف عن الدّهماء ولا تجفو عن الإكْفاء، فأنت البليغ التام "[١]. ومن خلال هذه العبارة يستكمل لنا بشر حديثه عن المعنى فيقول إنّ المع نى لا يكون شريفاً جيداً جميلاً لأنه من معاني الخاصة، ولا يكون وضيعاً قبيحاً رديئاً لأنه من معاني العامة، وغنما مقياس شرف المعنى صمته ومدى تحقيقه للمنفعة الأدبية ومدى مطابقته لمقتضي الحال. ومقتضى الحال هو: "أن يكون الكلام مطابقاً للحالة التي يتحدث عنها، ومناسبة للموقف الذي يتحدث فيه. وربط البلاغيون حُسْن الكلام وقبحه بانطباقه على مقتضى وغيره، وعرّفوا البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع خصائصه"[٢].

وقال الجاحظ عن هذه المطابقة: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات "[٣].

فهذا ما يقال له "لكل مقام مقال" فإذا كان الكلام موجّهاً للخا صة، وجّهت إليهم معانٍ تناسبهم. وإذا كان موجّهاً للعامة خوطبوا بما يناسبهم من المعاني أيضاً . ويعاود بشر الحديث عن اللفظ في معنى قوله : إنه إنْ أراد الأديب إفهام الطبقة العامة معاني الخاصة أو إفهام الطبقة الخاصة معاني العامة، من المفروض عليه أن يكسو هذه المعا ني ألفاظاً متوسطة تفهمهما الطبقتان. معنى ذلك أن على الأديب أن يكون حذقاً في انتقائه لألفاظه ومعانيه، وأنْ يتنبّه جيداً إلى الفئة من الناس التي يوجه إليها كلامه، فللطبقة العامة منهم لغة يفهمونها، وللخاصة أيضاً كلام يخصهم. أمّا ما يجب عليه أن يكون الأديب فيه أشد حذقاً هو أن ينتقي كلاماً ليُفهم فيه الطبقتين، فاللغة هي المفتاح لذلك، من خلال الألفاظ والمعاني المتوسطة والمناسبة. "تلك إذن وحدة التجربة الفنية، يقف فيها المبدع في مكان وسط بين الموضوع الذي يعرض له والجمهور الذي يوجهه إليه. ومراعاة الجانبين هي التي ستحدد أداة التوصيل، وهي اللغة، التي يجب أنْ تكون وسطاً تليق بالكاتب والموضوع ولا تستغلق على الجمهور فتصرفه عن المتابعة، ومن ثم يفقد العمل الأدبي الفني دواعي وجوده من أساسها"[٤].

إذا، من استخدام هذه الألفاظ المتوسطة ببراعة، كان أديباً فصيح اللسان، بليغ القلم، ينتج أدباً فذّاً متميزاً يتمتع بالفنية العالية، وبذلك تصل المعاني بألفاظها المتوسطة إلى كلتا الطبقتين دون عناء أو تعب.

---

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج١، ص١٣٦.

(٢) مطلوب، أحمد: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط١، ٢٠٠١، ص٣٩٧-٣٩٨.

(٣) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والقيين، ج١، ص١٣٨-١٣٩.

(٤) عبد الله، محمد حسن: مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العلمية، (د.م)، ١٩٧٥، ص ٤٩٩.

ثانياً: اللفظ والمعنى عند ابن أبي الأصبع المصري[1].

لقد ألّف المصري كتاباً يدعى "تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن"، واحتوى هذا الكتاب على عدّة أبواب ومنها باب التهذيب والتأديب الذي أدرج فيه وصيته النقدية التي نحا فيها ما نحاه الأسبقون، وقد اعتمد في تأليفها على كثير من الكتب البلاغية فحررّها ونقّحها وحذف منها ما لا يريده وزاد عليها ما تستحقه.

ومن بين القضايا النقدية التي أهتم بها ابن أبي الأصبع في وصيته، قضية اللفظ والمعنى فقال: "ينبغي لك أيها الراغب في العمل، السائل فيه عن أوضح السبل، أن تُحصّل المعنى عند الشروع في تحبير الشعر وتحرير النثر قبل اللفظ ... وتوخّ الكلام الجزْل، دون الرّذْل، والسهل دون الصعب، والعذب دون المستكره، والمستحسن دون المستهجن"[2].

الذي يبدو من خلال هذا الكلام أنّ المصري يسير على خطى من سبقوه في قضايا النقد الأدبي، وفيها قضية اللفظ والمعنى، ولكنه يصوغها لنا بأسلوب جميل منقّح، فهو يوجّه خطابه للأديب الذي يعمل في مجال الشعر والنثر، ويرشده إلى أنْ يأتي بالمعنى قبل أنْ يأتي باللفظ، وهذا الكلام ليس بجديد علينا، فقد أشار إليه الكثير ممن تقدموا على ابن أبي الأصبع، فقضية تحصيل المعنى قبل اللفظ مهمة عند أغلب النقاد القدماء، إذ يجب على الأديب استحضار المعنى في ذهنه أولاً، ومن ثم الإتيان بلفظ مناسب له ليكوّنا معاً عبارة رصينة.

ويحذر الناقد أيضاً من الاقتراب إلى الألفاظ الرذيلة الرديئة التي لا يُستفاد منها، والألفاظ الصعبة التي يستعصي على الأذهان فهمها وعلى اللسان نطقها، ويحذر من الألفاظ القبيحة المستكرهة والغريبة المستهجنة. ولكنه يأمر في الالتزام بالألفاظ الجزْلة والقوية المتينة، والتي تشنّف الآذان وتطاوع الأذهان، والتي تتصف بالجودة والفصاحة وقلة الغرابة.

ويتابع المصري حديثه فيقول: "وإيّاك وتعقيد المعاني، وتقعير الألفاظ ... واعلم أن الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، فإذا قوّيت الألفاظ فقوّ المعاني، وإذا أضعفتها فأضعفها لتتوازى قوى الكلام وتتناسب في الأفهام "[3]. معنى ذلك أن على الأديب – ناظماً أو ناثراً- أنْ يتوخى الحذر في استخدام المعاني المعقدة والصعبة الفهم، وأن يكون حذراً من استخدام الألفاظ المتقعر فيها والتي تدلّ على تشدّق مبالغ فيه من الأديب. فهذا يشين الأديب ويشين عمله.

---

(١) هو أبو محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر بن عبد الله بن محمد المصري المعروف بابن أبي الأصبع، ولد بمصر سنة (٥٨٥هـ) وتوفي سنة (٦٥٤هـ)، وعاش معظم حياته في مصر في عهد الدولة الأيوبية وجزء من دولة المماليك البحرية وذلك في النصف الأول من القرن السابع للهجرة.

(٢) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة، وزارة الأوقاف، ١٩٩٥، ص٤١٢.

(٣) المصدر نفسه، ص٤١٦.

ويسمي ابن أبي الأصبع الألفاظ أجساداً والمعاني أرواحاً، دلالة على عدم الانفصال بينهما وعلى أنّ أحدهما لا يقوم إلاّ بالآخر . وهذا أشار إليه النقاد المتقدمون عليه، إضافة إلى تسميات أخرى أطلقها القدماء على اللفظ والمعنى، فجميعها تشير إلى مفهوم واحد وه و استحالة الانفصال بينهما.

ويشير المصري أيضاً إلى التوازي بين الطرفين كما أشار إليه من سبقه من النقاد . فإشارته هذه تتمثل في أنه إنْ كانت الألفاظ المستخدمة قوية جيدة متينة سهلة، يجب أن تكون المعاني كذلك . وإنْ كانت ضعيفة فلتكن المعاني ضعيفة مثلها . وبذلك يكون الكلام متناسباً لا هدر فيه، ولا يستعصي على الأفهام.

ويختتم حديثه عن قضية اللفظ والمعنى بقوله: "وقدّر اللفظ على قدْر المعنى لا زائداً عليه، ولا ناقصاً عنه، كما قيل في مدح بعض البلغاء: كانت ألفاظه قوالبَ لمعانيه "(1). يؤكد من خلال هذه العبارة على عملية التوا زن والتوازي بين المعاني والألفاظ، فيجب أن يكون اللفظ على قدْر المعنى من حيث الجودة الفنية، لا يزيد احدهما على الآخر أو ينقص عنه . ويمثل على ذلك بمدح أحد البلغاء، فقيل في ألفاظه إنها مطابقة مع معانيه وكأنها قالب لها، وذلك دلالة على الفنية العالية التي تتمتع بها العبارة أو الكلام إنْ التزم الأديب بهذا التساوي.

(ب) الأوزان والقوافي:

أولاً: الأوزان والقوافي عند بشر بن المعتمر:

لقد أشار بشر في وصيته إلى قضية الوزن والقافية إشارة متواضعة من حيث عدد الكلمات، ألا أنها تحمل معنىً كبيراً يسترعي الانتباه، فقال : " ... فإنْ كانت المنزلة الأولى لا تواتيك ولا تعتريك ولا تسمح لك عند أوّل نظرك وفي أول تكلفك، وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تصره إلى قرارها وإلى حقّها من أماكنها المقسومة لها، والقافية لم تَحُلّ في مركزها وفي نصابها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها، نافرة من موضعها، فلا تُكرهها على اغتصاب الأماكن، والنزول في غير أوطانها، فإنك إذا لم تتعاطَ قرض الشعر الموزون، ولم تتكلف اختيار الكلام المنثور، لم يُعْبك بترك ذلك أحد . فإنْ أنت تكلفتهما ولم تكن حاذقاً مطبوعاً ولا مُحْكما لشأنك، بصيراً بما عليك وما لك، عاتبك من أ نت أقلُّ عيباً منه، ورأى من هو دونك أنه فوقك"(2).

ما يريده بشر هنا متعدد، فهو ينبّه الأديب الذي ينظم الشعر إلى ضرورة اختيار القافية المناسبة لكل قصيدة من قصائده، بما فيها من حروف ورويّ . فالواجب على الشاعر الالتزام بقافية واحدة من أول القصيدة إلى آخرها، دون أنْ يُغيّر ببعض حروفها وحركاتها في أحد الأبيات، حتى وإنْ التزم بنفس الروي، لأن في ذلك إخلالاً بها وبما تنتجه من

(1) المصدر نفسه، ص٤٢٠.

(2) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج١، ص١٣٨.

موسيقى رائعة تطرب الأسماع. ومن جهة أخرى يوصي بشر بحسن اختيار القوافي والأوزان، وذلك تبعاً لموضوع القصيدة، فمن المستقبح أن يأتي الشاعر "بوزن قصير قليل المقاطع في حالة من اليأس والجزع في القصيدة، بل يحتاج إلى وزن طويل كثير المقاطع ليصُبّ فيه أشجانه لينفس عن أحزانه وجزعه، ومن المستهجن أن يأتي الشاعر ببحر طويل التفعيلات في حالة المصيبة والهلع والانفعال النفسي، بل يجب في هذا المقام الإتيان ببحر قصير التفعيلات ليتلاءم مع سرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية وهكذا .." (١).

فالاختيار الخطأ للأوزان والقوافي يفضي إلى نفور من القصيدة، وكأنّ الشاعر يقحم القافية والرّوي على القصيدة إقحاما، وينبّه بشر أيضاً إلى الشعر الموزون من حيث التفعيلات والإيقاعات التي يت ألف منها البيت . فإن كان الشاعر متمكناً من تفعيلات بحور الشعر جميعها وعارفاً بها، أمكنة قرض الشعر الموزون . أمّا إنْ كان قليل الدربة فيها وعازفاً عنها فلن يُعيبه على تركه لها أحدٌ، من قبيل أنْ "رحم الله امرءاً عرف قدْر نفسه". ولكنّ محطّ انتقاد الأديب نقداً لا ذعاً يكون في قرضه للشعر الموزون، دون أن يكون ذا مِراس أو دربة أو علم بالعروض والأوزان والقوافي، حينها سيعيبه ويعلو عليه من هو أقلّ منه علماً.

وإنْ دققنا في كلام بشر هذا وجدنا أنه لا يسمح بتعدد القوافي في القصيدة الواحدة، وألفيناه يؤكد ضرورة أنْ تحتل القافية مكانها الصحيح من القصيدة تبعاً لموضوعها، وذلك على العكس مما قاله بعض النقاد الذين جاؤوا بعده وسمحوا بتعدد القوافي في القصيدة الواحدة.

ثانياً: الأوزان والقوافي عند ابن أبي الأصبع:

لقد وردت هذه القضية عند ابن أبي الأصبع في معرض حديثه عن الشعر والنثر . أمّا من حيث الشعر قال : "ينبغي لك أيها الراغب في العمل .. أنْ تُحصّل القوافي قبل الأبيات، ولا تُكره الخاطر على وزن مخصوص، وروي مقصود .. والترنّم بالشعر مما يُعين عليه. قال الشاعر:

تَغَنّ بالشعر إمّا كنتَ قائلَهُ　　　إنّ الغناء لقول الشعر مضمارُ

---

(١) انظر. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط٤، ١٩٩٧، ص ١٧٧-١٧٨.

... واقصدْ القوافي السهلة المستحسنة، دون المستصعبة المستهجنة، والأوزان الحلوة، دون المهجورة الكزةّ، فإنّ الشعر كالجواد، والقوافي حوافره ... والأوزان جملته"(١).

إنّ على الأديب فيما يقوله أبن أبي الأصبع أن يأتي بالقافية في ذهنه قبل أنْ يأتي بالبيت، لأن هذا يُسهّل عليه الإتيان بالألفاظ والمعاني بسهولة ويُسر، ويسهل انسياب الشعر عند التأليف دون تكلّف أو تصنّع . وينبّه الأديب أيضاً بألاّ يُكره نفسه على قول الشعر في قافية معينة في ذهنه أو يُجريها على أوزان مقصودة أو روي محدد، لأن في ذلك تكلفاً لا محالة وضعفاً في الألفاظ والمعاني وحتى في القافية والوزن والموسيقى للبيت . ويجب عليه أنْ يترنّم بالشعر وهو ينظمه، لأن ذلك يساعد ويُسهّل قوله دون عناء، ولأنّ مثل هذا الترنم يمكّن من معرفة معايب الوزن . أما عن اختيار القوافي والأوزان في الشعر، فيشترط المصري القوافي المستحسنة واللطيفة والس هلة دون الصعبة والمستهجنة . وكذلك فإنه يشترط فيه الأوزان الجميلة ذات الإيقاع الموسيقي الطرب ويعزو ذلك إلى أنّ القافية بالنسبة للشعر، كالحافر بالنسبة للحصان، إذْ يشتركان في المساعدة على الجريان بسرعة وانسيابية.

أمّا من حيث النثر فقال : "ولا تجعل كلامك مبنياً على السجع كلّه، فتظهر عليه الكُلفة، وتبين فيه أثر المشقة، ويُتكلّف لأجل السجع ارتكاب المعنى الساقط، واللفظ النازل، وربما اشتد عيب كلمة المقطع رغبة في السجع، فجاءت نافرة من أخواتها، قلقة في مكانها ... فإنْ جاء الكلام مسجوعاً عفواً من غير قصد، وتشابهت مقاطعة من غير كسْب كان، وإنْ عزّ ذلك فاتركه وإنْ اختلفت أسجاعه، وتباينتْ في التقفية مقاطعة، ... فإذا نثرت منظوماً فغيرّ قوافي شعره إلى قوافي سجعه"(٢).

السجع ظاهرة قد تلازم النثر وقد لا تدخل فيه، وهو يحتوي على أوزان تكسبه إيقاعاً وجرْساً موسيقياً جميلاً، لكنه محكوم بضوابط تنظمهُ وتحسنه وتقرّبه من الأسماع.

فابن أبي الأصبع هنا يُبيّن ما حُمد من السجع، وما رُغب في استخدامه . فيوصي الأديب بأنْ لا يكون الكلام أو العمل الأدبي كُلهّ مبنياً على السجع، فإنّ في ذلك كُلفه، إذْ إنّ همّ الناشر في هذه الحالة إيجاد الألفاظ خبط عشواء لتتناسب مع الوزن والسجع الموحد من أول العمل إلى آخره . وقد يختار المعاني الساقطة والنازلة ابتغاء الالتزام بالسجع . فذلك كله لا يُفضي بالأديب إلا إلى مشقّة وتعب غير مفيدين في الكتابة، وألفاظ ومعان لا تمتُّ إلى الفنيّة بصلة .

وقد يؤثر التمسك بالسجع إلى حدّ كبير في العمل الأدبي على العبارات كلها، فقد تأتي العبارة في المكان الخطأ وليس بينها وبين أخواتها نوع من التناسق والتناغم أمّا السجع الذي يَسمحُ به الرجل هنا، السجع الذي يأتي عفو الخاطر دون

---

(١) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ص٤١٢-٤١٦

(٢) المصدر نفسه، ص٤١٥- ٤١٦.

قصد أو تكلف. فهذا النوع لن يؤثر على الألفاظ والمعاني والعبارات أ بدا. ففي هذه الحالة _وإنْ استخدم مثل هذا النوع من السجع دون أن يشعر_ يجب عليه ألاّ يوقفه وأن يستمر فيما هو عليه، حتى وإنْ اختلفتْ بعض قوافيه.

أمّا القضية الأخيرة التي يُشير إليها ابن أبي الأصبع المصري فيما يتعلق بالسجع، ألا وهي حلّ المنظوم إلى المنثور.

فهو يشترط في ذلك أنْ ينقل الناثر القوافي الموجودة في الشعر ليجعلها في النثر المسجوع، في حالة تحويله عملاً شعرياً إلى عمل نثري. وفي ذلك يمكن أن يكون المصري قد وجّه شرطه السابق إلى كل أديب يعزم تحويل قصيدة شعرية من تأليفه إلى نثر مسجوع، مع ضرورة الإبقاء على نفس القافية في الفنين، فيبقى العمل ملكه في كليهما. وبالتالي فإنه يُحصّن قصيدته من السرقة إن أراد أديبٌ آخر القيام بذلك.

(ج) الطبع والتكلف:

أولاً: الطبع والتكلف عند بشر بن المعتمر:

أشار بشر إلى هذه القضية في وصيته، وإنْ كانت إشارةً بسيطة إلا أنها ذات دلالة ومعنى تفيدان الأديب فيما يؤلف، فقال: " ... واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك إلاّ طول بالكدّ والمطاولة والمجاهدة، وبالتكلف والمعاودة "[١].

عندما نربط هذه الفقرة بما قبلها في نص الوصية، نجد أنّ بشراً يوصي الأديب بانتقاء أفضل الأوقات للتأليف شعراً أو نثراً كأوقات النشاط وهي التي يكون فيها البال غير مشغول، فهي تساعد على انتقاء ما حسُن من اللفظ والمعنى . أمّا إنْ اختار الأديب أوقاتاً تسرّب إليها الملل والضجر، أثّر ذلك على سير العمل الأدبي ووجد الأديب نفسه عندئذ مضطراً إلى تكلف الألفاظ والمعاني وحتى القوافي، إذْ إنّ من سمات الألفاظ والمعاني الضعيفة أنْ تكون متكلّفة. ويقول بشر: "فإنْ ابتلت بأنْ تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجرْ ودعه بياض يومك وسواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك"[٢].

يطمئنُ بشرٌ الأديب إنْ تكلّف القو ل ولم تسم ح له طباع ته بتأليفه عفو الخاطر، بألاّ يجزع وألاّ يلازمه الاستعجال في التأليف، ولكن يجب عليه أنْ يتركه في جميع أوقات ذلك اليوم ولا يرجع إليه إلا وقت النشاط وفراغ البال . وكأنّ بشر بن المعتمر من خلال ذلك كلّه يُخا طب الأديب المحترف ويوجهه إلى اختيار الأوقات التي تسمح بالتأليف بانسيابية ودون عناء وذلك اجتناباً للتكلف في اختيار الألفاظ والمعاني.

---

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج١، ص١٣٦.

(٢) المصدر نفسه،ج١، ص١٣٨.

ثانياً: الطبع والتكلف عند أبن أبي الأصبع المصري:

لقد أشار المصري إلى هذه القضية في وصيته إشارة تدل على اهتمامه بها، وتحذير ه الأدباء من الوقوع في التكلف فقال: "وقد يتخّيل الشاعر حيناً ويستعصي عليه الشعر زماناً، كما روي عن الفرزدق أنه قال : (لقد يمرّ عليّ الزمن وإنْ قُلع ضرسٌ من أضراسي لأهونُ عليّ من أن أقول بيتاً واحداً)، فإذا كان كذلك فاتركه حتى يجيئك عفواً، وينقاد إليك طوعاً"(١).

يُعني المصري في هذا الكلام أنّ الشاعر قد يمرّ بزمن يساعده كُلّ المساعدة على قول الشعر بانسيابية ودون عناء أو تكلف، وقد يمرّ عليه زمن يستعصي عليه قول بيت واحد من الشعر، فهذا يتعلق بصفاء الذهن وخلو البال والخاطر، فإنْ توفرّ ذلك قال الأديب الشعر بس هولة ويُسْر، أمّا إنْ تكدّر الخاطر وشُغل البال، صعُب عليه القول واختار ما قبُح من الألفاظ والمعاني وتكلف فيها.

وفحوى ما يقوله أنّ قوْل الشعر بعيداً عن التكلف مرتبط بالزمن، وليس الزمن بإطلاق إنما ما كان فيه الإنسان بفكره وعقله وقلبه ونفسه على أكمل وجه من ال راحة. فيوصي المصري في كلامه هذا، بأنْ يبتعد الشاعر عن قول الشعر في أوقات الملل والهم وأنْ يتركه إلى أنْ تتهيّأ الفرصة المناسبة لقوله، فيجيء عفو الخاطر دون عناء أو تكلف أو تحدّ أو مطاولة.

ويقول أيضاً: "وأعلم أنّ من الناس من شعره في البديهة أبدع منه في الروّ ية، ومن هو مجيد في رويته وليست له بديهة، وقلما يتساويان ... وليكن كلامك سليماً من التكلف"(٢). في هذا الكلام قد نلمح أنّ أبن أبي الأصبع المصري لا يُهملُ ما يضفيه التروّي والتمهّل من جودة وإحكام على الشعر وعناصره، فيقول إنّ من الشعراء من يُبدع إذا قال الشعر عفو الخاطر، ومنهم من يُبدع في حالة التروي والتمهل، ولكن ليس إلى حدّ الإفراط والمبالغة في المحسنات البديعية وغيرها، وإنما المقصود هنا إتقان القول وتحسينه وتهذيبه دون الانحراف إلى حدّ التكلف.

وفي نفس الوقت يشير المصري إلى أنّ هذين الحالين للشاعر قلّما يتساوي ان معاً فيه، ومن وجهة نظر الباحث أنّ هذا التلاحم إنْ حصل بين الطبع والبديهة وبين التروي وحسن الإتقان عند الشاعر، كان شاعراً مجيداً فذّاً ينتج قصائد تحمل درجة عالية من الفنيّة.

---

(١) المصري، أبن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ص٤١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٤١٨– ٤٢٠.

وفي الوقت نفسه يحذر الأديب – شاعراً وناثراً– من الوقوع في التكلف والذي هو هنا ألم بالغة والمغالاة في استعمال المحسنات واختيار ما تعقّد من المعاني وإقحامها على الألفاظ لتكون معقدة مثلها . وقد تحدث المصري عن ذلك في نفس الكتاب ولكن خارج نص الوصية –تأكيداً على هذه القضية– فأشار إلى أهمية الطبع وفي نفس الوقت حذّر من الاتكال عليه فقال: "يجب على من كان له ميل إلى عمل الشعر وإنشاء النثر أنْ يعتبر أولاً نفسه، ويمتحنها بالنظر في المعاني وتدقيق الفكر في استنباط المخترعات، فإذا وجد لها فطرة سليمة، وجبلّة موزونة، وذكاءً وقاداً، وخاطراً سمحاً، وفكراً ثاقباً ... كان موصوفاً في هذه الصناعة بأكمل الأوصاف النفسية... ويكون ذلك المكتسب، من وراء أشياء لا تكتسب، ولا تُحصّل بالطلب، بل هي مما يُجبلُ عليه الإنسان، ومن مواهب الرحمن، من عقل راجح، وذهن صاف، ورأي سديد ينتجُ ذلك مزاجٌ معتدل ليحسن اختياره، ويجود انتخابه، فيتخيّر الألفاظ الرقيقة، والمعاني الرشيقة، ويتقن تأليف الكلام وتركيب الألفاظ ... ولابُدّ للمجتهد من يوم تُحمد فيه عاقبة اجتهاده، ويحصل فيه على مراده، وإنْ كان قصير الهمّة مهين النفس، قد أوتي طبعاً في العمل سليماً، وذهناً مستقيماً، فظنّ أنه يستغني بذلك عن الاشتغال، ويبعد عن مماثلة الجُهال، إدلالاً بطبعه، واتكالاً على حذقه ... فلا يأنف من عرض ما يسمح به خاطره على من يحسن الظن بمعرفته، ويتحقق أن مرتبته في العلم فوق مرتبته، ولا تُهمل ذلك فإنّ خطره عظيم"(١).

(ء) الوضوح والغموض:

أولاً: الوضوح والغموض عند بشر بن المعتمر:

لقد أشار بشر إلى هذه القضية في وصيته، ناصحاً الأديب بالالتزام بأحد أطرافها وهو الوضوح، وترك الطرف الآخر وهو الغموض، فقال : " وإيّاك والتوعّر، فإنّ التوعّر يُسْلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك ... فإنّ حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أنْ تصونها عمّا يفسدهما ويه جنهما ... فكن في ثلاث منازل، فإنّ أولى الثلاث ان يكون لفظك رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً، إمّا عند الخاصّة إنْ كُنت للخاصة قصدْت، وإمّا عند العامة إنْ كنت للعامة أردْتْ "(٢).

هنا، يُحذرّ بشر الأديب من الاقتراب من التوعّر والصعوبة في الألفاظ والمعاني، وذلك لأن التوعّر يقود إلى التعقيد، والتعقيد يقود إلى الغموض وبالتالي إلى إخفاء المعنى بنحو لا يفهمه المتلقي إلاّ بعد الكدّ والمطاولة والجهد المبذول لاستنباطه.

---

(١) المصدر نفسه، ص٤٠٧– ٤٠٩.

(٢) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبين، ج١، ص١٣٦.

ثم يشير بشر إلى أنّ المعنى الشريف يحتاج إلى لفظ شريف مثله ومن حقهما أنْ يصونهما الأديب عمّا يفسدهما، إذ إن من حق المعاني أنْ تُصان من التعقيد والصعوبة ومن المبالغة في استخدام المحسنات البديعية، فإنْ سلم المعنى من كل ذلك وغيره، كان واضحاً لا غموض فيه ولا إخفاء.

وأخيراً يتحدث ابن المعتمر عن المنازل الثلاثة التي يجب ع لى الأديب الالتزام بها، فمن المنزلة الأولى أن يكون المعنى ظاهراً مكشوفاً لا إخفاء فيه يفهمه المتلقي دون عناء أو مكابدة وخاصة في حالة مخاطبة طبقة معينة من المجتمع، فإن كان للخاصة يجب أن تكون المعاني سهلة الفهم عليهم دون غموض، وإنْ كان للعامة يجب ألاّ تقترب من الغموض والخفاء وفقاً لثقافتهم وعلمهم.

ثانياً: الوضوح والغموض عند ابن أبي الأصبع المصري:

لقد أشار المصري إلى هذه القضية إشارة وحيدة في وصيته في قوله : "وإيّاك وتعقيد المعاني بسوء التركيب واستعمال اللفظ الوحشي، فإنّ خير الكلام ما سبق معناه إلى القلب، قبل و صول جملته إلى السمع "[١]. فبهذه الإشارة يكون المصري قد شاكل من سبقه من النقاد في الحديث عن قضية الوضوح والغموض.

في خاتمة هذا الباب، يتضح لنا أنّ بشر بن المعتمر وابن أبي الأصبع المصري قد اشتركا في حديثهما عن أربع قضايا نقدية وهي: اللفظ والمعنى والأوزان والقوافي والطبع والتكلف والوضوح والغموض . هذا وقد تفاوت حديثهما عن بعض القضايا وتشاكل في بعضها الآخر.

(الباب الثالث)

(وصية أبي تمام للبحتري _ بين التنظير والتطبيق)

لقد وردت هذه الوصية في كثير من كتب الأدب القديم وبروايات مختلفة، ولهذه الوصية أهمية في الدراسات النقدية القديمة والحديثة، وقد أفاد منها السابقون واللاحقون في مجال النقد والتأليف، مع العلم أنّها قد تعرضت للشكوك في نسبتها إلى أبي تمام، فمنهم قد نسبها للبحتري، إلاّ أن الدكتور عبد الكريم محمد حسين أثبت أنها منسوبة إلى أبي تمام لا لغيره، وذلك بتحقيق نص الوصية في نصوص القدماء[٢]، حيث وردت الوصية في زهر الآداب لأبي إسحاق الحصري [٣]،

---

(١) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ص٤١٩.

(٢) انظر . حسين، عبد الكريم محمد : وصية أبي تمام للبحتري الإسناد والتوثيق، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، م (١٩)، عدد (٣+٤)، ٢٠٠٣، ص١٧ وما بعدها.

(٣) الحصري، أبو إسحاق: زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٠٠، ص٥٢.

والعمدة لابن رشيق القيرواني [١]، وشرح مقامات الحريري للشريشي [٢]، وتحرير التحبير لابن أبي الأصبع المصري [٣]، وخزانة الأدب وغاية الأرب لابن حجة الحموي[٤].

سيحاول الباحث في هذا الباب أنْ يستعرض ما ورد عند أبي تمام في وصيته من قضايا نقدية، والكشف عمّا إذا كان أبو تمام قد التزم في مختارات من شعره بما أوصاه للبحتري أم لا . وبقراءة الباحث الفاحصة لهذ ه الوصية وجد أنه قد تحدث عن قضايا اللفظ والمعنى، و إتباع الشعراء المحدثين للشعراء القدماء فيما استحُسِن، و مطابقة الكلام لمقتضى الحال والطبع التكلف.

وكل ذلك قد تجلى في قوله: "...فإنْ أردْت النسيب فأجعل اللفظ رقيقاً، والمعنى رشيقاً ... وإذا أخذتَ في مدح سيد ذي أيادٍ، تقاضَ [٥]المعاني وأحذر المجهول منها"[٦]. يريد الرجل من ذلك أن يرشد البحتري إلى الع ناية بألفاظه ومعانيه إنْ نظم الشعر وخاصّة في موضوع النسيب، فيجب أن يكون لفظه عذباً بعيداً عن الغلظة والجزالة وقد ذكر ابن الأثير ذلك في كتابه (المثل السائر) حيث قال: "الألفاظ تنقسم في الاستعمال إلى جزْلة ورقيقة، ولكل منها موضع يحسن استعماله فيه، فالجزل منه يستعمل في وصف مواقف الحروب وفي قوارع التهديد والتخويف وأشباه ذلك، وأمّا الرقيق فإنه يستعمل في وصف الأشواق، وذكر أيام البعاد، وفي استجلاب المودّات وملاينات الاستعطاف وأشباه ذلك . ولست أعني بالجزْل من الألفاظ أنْ يكون متيناً وحشياً متوعراً عليه عنجهية البداوة ، بل أعني بالجزْل أن يكون سفسفاً متيناً على عذوبته في الفم ولذاذته في السمع، وكذلك لست أعني بالرقيق أنْ يكون ركيكاً سفسفاً وإنما هو اللطيف الرقيق الحاشية الناعم الملمس"[٧]. فابن الأثير نحا منحى أبي تمام في ذلك واجتمع وأيهما في أن يختار الشاعر رقيق الألفاظ لرقيق المعاني على ألاّ ألاّ تُفهم الرقّة على أنها خلاف الجزالة أو المتانة.

ويريد أبو تمام أيضاً أن يكون المعنى رشيقاً ولطيفاً وعذْباً وخفيفاً على الذهن بحيث لا يصعب الوصول إليه بالكدّ والعناء، أمّا في مدح رجل كريم فيجب على الأديب اختيار معانيه لتتناسب مع مقام ا لممدوح وأنْ يُحذّر من الاقتراب إلى المعاني المجهولة والغريبة والتي يستعصي على القارئ الوصول إليها، فهي تُفسد الشعر ولا تُحسنه .

---

(١) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، تحقيق: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط٣، ج١، ٢٠٠٠، ص٣٩٦.

(٢) الشريشي، أبو عباس: شرح مقامات الحريري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ج١، ١٩٩٨، ص٩٧.

(٣) المصري، ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، ص٤١٠.

(٤) الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، دار القاموس الحديث، بيروت، (د.ت)، ص ٢٣٦.

(٥) تقاض المعاني: أي توصّ بالمعاني وأعطها حقّها.

(٦) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، ص٣٩٦.

(٧) الجزري، ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر، في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٩٨٣، ج١، ص٢٧٢.

ويتابع أبو تمام كلامه ويقول : "وإيّاك أنْ تُشين شعرك بالألفاظ الزريّة، وكُن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام"(١). ما زال أ بو تمام هنا يوصي البحتري بأنه إنْ أراد مدح أحد فإنّ عليه ألاّ يقترب من الألفاظ الزريّة المعيبة والقبيحة، فهي تفسد الشعر وتعيبه وتحط من منزلته، فيجب عليه في التعامل مع الألفاظ والمعاني أن يكون كالخياط الذي يصنع الثياب عل قدْر الأجسام، فالمعنى القوي يحتاج إلى لفظ قوي مثله ليظهرا معاً بأعلى مستوى من مستويات الفنية العالية.

وربما قصد أبو تمام _أيضاً_ في هذا مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فإنّ في هذه المطابقة يتأتّى شرف المعنى وصحته، بل تتأتّى البلاغة كُلها، إذ لكل مقام مقال، فالألفاظ الموجهة للخاصة ليست هي نفسها الألفاظ التي تُوجّه للعامة.

ويوصي أبو تمام أيضاً بتخيّر الأوقات في نظم الشعر، فإذا ابتغى الشاعر ذلك ينبغي ألاّ يكون ذهنه وفكره مشغولين بالهموم والغموم، وإلاّ فلن يكون النظم نظماً، وسيكون التكلف رفيق الشاعر في كل لفظ يُكتب وفي كُلّ معنى يُولّد، ولن يكون للطبع مكانٌ عنده.

وينحو أبو تمام ما نحاه بشر بن المعتمر في أنْ يطمئن الشاعر إذا ما أتاه الضجر، عندئذ فليترك الشاعر النظم إلى حين فراغ القلب من الملل والسآمة، وإلى حين استرداده لشهوته في النظم والكتابة . ولعلّ الباحث ليس في حاجة ليقول إنّ أبا تمام لا يوجّه هذه الوصية للبحتري فقط، بل يوجهها أيضاً إلى كل من ينظم الشعر فقط، على العكس من بشر بن المعتمر الذي عمّمَ كلامه على القوْل من المنظوم والمنثور في آن.

وسيتبين الآن ما إذا كان أبو تمام قد التزم في شعره بما أوصاه للبحتري أم لا من خلال نماذج منتقاه من شعره .

لقد شاع عن ألفاظ أبي تمام أنها جَزلة وفحلة، ويكفينا دليلٌ على ذلك ما قاله ضياء الدين ابن الأثر عن ألفاظ أبي تمام "وكأنها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطراد "(٢). لكن هذه الصفة ليست الصفة الدائمة لألفاظه بل كان يهتم بالمعنى على حساب اللفظ في كثير من الأحيان، وهذا هو نفسه ما وصفه به الآمدي في موازنته(٣).

ويكمن ضعف الألفاظ عند أبي تمام في عدة أمور منها: أنّه يستخدم الألفاظ العامية السخيفة في شعره كقوله:

لو كان كلَّفها عُبيْدٌ حاجةً   يوماً لزنّى شدْقماً وجديلا(٤)

---

(١) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، ص٣٩٦.

(٢) الجزري، ضياء الدين أبن الأثير: المثل السائر، ج١، ص٢٥٢.

(٣) الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد احمد صقر، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢، ج٣، ص٤٢٠.

(٤) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، تحقيق: محي الدين صبيحي، دار صادر، بيروت، ط١، ج٣، ١٩٩٧، ص٦٩.

فالشاهد هنا كلمة (زنّ) فهي عامية[١]

وقوله:

جلّيْتَ والموتُ مُبْدٍ حُرّ صفْحتهِ وقدْ تفرْعَنَ في أوصاله الأَجَلُ [٢]

والعيبُ هنا في كلمة (تفرْعن) [٣]

وقوله:

ما مُقْرَبٌ يختالُ في أشطانه ملآنُ مِنْ صَلَفٍ به وتَلَهْوُقِ [٤]

فالمأخذ هنا كلمة (صلف) وهي التيهوالكبر والغرور فهي لفظة عامية[٥]

وقوله:

قد قُلْتُ لمّا لجّ في صدّه اعطف على عبْدك يا قابري [٦]

فلفظة (يا قابري) غايةٌ في السّخف والعاميّة، فهي من ألفاظ عوام النساء وأشباههن[٧].

ويكمن الضعف –أيضاً– في ألفاظ أبي تمام في أنها توضع في غير مكانها، وهذا هو ما أشار إليه الآمدي[١]، ومن ذلك قوله:

---

(١) الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٦٧.

(٢) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج٢، ص٩.

(٣) انظر: سر الفصاحة، ص٧٨.

(٤) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام ، ج١، ص٤٣٩.

(٥) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، ج٢، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤، ص ٤٠٩.

(٦) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج٢، ص ٤٢٤.

(٧) سر الفصاحة، ص٨٠.

لنا غُررٌ زَيْديّةٌ أُدديّةٌ　　　إذا نجمتْ ذلّتْ لها الأنجمُ الزهرُ [2]

فالشاهد في كلمة (نجمتْ) إذْ يجب أنْ يحلّ مكانها (ذُكِرت) [3].

وقوله:

وعزائماً في الرّوْعِ مُعْتصميّةً　　　ميمونةَ الإدبار والإقبال [4]

فالكراهة في لفظة (الإدبار) معناه ا[5].

وقوله:

فلأذربيجان اختيالٌ بعدما　　　كانتْ مُعرّسَ عبْرةٍ ونَكالِ

سَمُجَتْ ونبّهَنا على استسماجها　　　ما حولها من نظرةٍ وجمالِ [6]

فكلمة (فلأذربيجان) رديئة لطولها ولكثرة حروفها[7].

وقوله:

مودّةٌ ذهبتْ أثمارها شُبَةٌ　　　وهِمّةٌ جوْهرٌ معروفها عَرَضُ [1]

---

(١) انظر. الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة، ج٢، ص١٥٧.

(٢) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج٢، ص ٧٠.

(٣) انظر الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة، ج٢، ص١٥٧.

(٤)الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج٢، ص ٧٠.

(٥) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٩٦.

(٦) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج٢، ص ٦١.

(٧) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ص ٩٦.

فالشاهد في لفظتي (الجوهر) و(العرض) فهما من ألفاظ أهل الكلام والمتكلمين[٢].

ويكمن الضعف –أيضاً– في ألفاظ أبي تمام في أنها تخالطها الغرابة في بعض الأحيان، وكثر ذلك في مدائحه، كمدحه لأبي المغيث الرافقي البدوي بقصيدته الثائية والتي من أبياتها:

صرْفُ النّوى لي س بالمكيثِ ... ينْبِثُ ما ليس بالنبيثِ

مِن كُلّ رُعبوبة تردّى ... بثوْب فيْنانها الأثيثِ

كالرّشأ العوْهج اطبّاهُ ... روْعٌ إلى مُغزلٍ رَغوثِ

من كُلّ صُلْبِ القَرا قعوجِ ... وكُلّ عيرانةٍ دلوثِ

ذي قيْعةٍ مشْيُهُ الدفقّي ... وذات لوْث بها مَلُوثِ [٣]

ولعل القارئ لهذه القصيدة سيعرف لا محالة أنّ ألفاظها غريبة متقعّره، وبالتالي فقد وقع أبو تمام فيما نهى عنه .

ومن خلال ما سبق نستطيع القول إنّ التعقيد والغموض والغرابة في ألفاظ أبي تمام تفضي بالضرورة إلى الغموض والتعقيد في معانيه، ومن الأمثلة على ذلك قوله:

فلا تلكٌ فردُ المواهبِ واللُّهى ... يجاوزُ بي عنه ولا رشأ فرْدُ [٤]

---

(١) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج٢، ص ٣٥٤.

(٢) الخفاجي، أبن سنان: سر الفصاحة، ص ١٩٨.

(٣) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج١، ص ٢٧٨.

(٤) المصدر نفسه، ج١، ص٢٧٨.

فيبدو أنّ أبا تمام هنا رتّب الألفاظ ترتيباً يضيق به البيت لخضوعه لوزن معين وقافية معينة، فلو سمح الوزنُ لأبي تمام أنْ يضع (لا) قبل (يجاوز) لُفعل ولما وقع في التعقيد، فهذا الترتيب جعل المعنى معقداً كما هي الألفاظ(١).

ومن مظاهر تعقيد المعنى عند أبي تمام –أيضاً– تحكمّ الوزن باللفظ حتى يستبهم المعنى كقوله:

جارى إليه البَيْتُ وصْلَ خريدةٍ ما شتْ إليه المطْلَ مشي الأكبدِ

يا يوْم شرّدَ يوم لهوي لَهْوُهُ بصبابتي وأذلَّ عِزّ تجلُّدي

يومٌ أفاضَ جوىً أغاضَ تعزّياً خاض الهوى بحري حِجَاهُ المُزْبِدِ (٢)

قال العسكري في هذه الأبيات: "بلغنا أن إسحاق بن إبراهيم سمعه ينشد هذا وأمثاله عند الحسن بن وهب فقال: يا هذا لقد شدّدت على نفسك، والكلام إذا كان بهذه المثابة كان مذموماً "(٣). فقد عدّ العسكري هذا النوع من طرق التعبير عجزاً عن الإبانة، وقصوراً عن الإفصاح(٤).

يرى بعض الدارسين المحدثين أنّ سرّ التفاوت في شعر أبي تمام هو ظاهرة التصنع في شعره، وعللوا لذلك بأنّ أبا تمام يبحث عن الصنعة ويتكلفها فيظهر هذا التكلف في الأبيات التي يصنعها، وعندما يُرخي لطبعه العنان تأ تي أبياته من النوع المطبوع(٥).

ولإثبات هذا الكلام يورد الباحث مجموعة من الأبيات تدلل على أنّ أبا تمام كان متصنعاً ومتكلفاً لكثير من الألفاظ، على الرغم أنه قد أوصى البحتري في وصيته بالابتعاد عن التكلف في قوله : " يا أبا عبادة، تخيّر الأوقات وأنت قليل

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١، ص١٢٩-١٣٠.

(٢) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج١، ص ٢٦٣-٢٦٤.

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص٤٦.

(٤) الربداوي، محمود: الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، المكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٧١، ص١٧٧.

(٥) المرجع نفسه، ص٢١٤-٢١٥.

الهموم، صفرٌ من الغموم، واعلم أنّ العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر ..." [١].

من الأسباب التي دفعت أبا تمام للتكلف في الألفاظ والمعاني البحث عن قافية مناسبة كقوله :

مها الوحْشِ إلاّ أنّ هاتا أوانسٌ قنا الخطِّ إلاّ أنّ تلك ذوابلُ [٢]

لقد حرص أبو تمام أن يأتي بقافية لامية بواسطة كلمة (ذوابل) التي تدلّ على اللين والتثنّي، وفي نفس الوقت نفى ذلك عن قدود النساء التي اشتهرت بهذه الصفة[٣].

وقوله:

وصنيعة لك ثيّب أهْديْتها وهْيَ الكِعابُ لعائذٍ بك مُصرمِ

حلّت محلّ البكْر منْ مُعطىً وقدْ زُفّتْ من المعطي زِفافَ الأيّمِ [٤]

دعتْ ضرورة القافية أبا تمام هنا إلى ارتكاب التكلف في وضع كلمة (كعاب) مضادة لكلمة (ثيّب) وكلمة (الأيم) مضادة لكلمة (البكر) [٥].

وفي الحديث عن إتباع الشعراء المحدثين للشعراء القدماء في الأشياء المستحسنة _وهذا ما أوصى به في وصيته_، فإنّ الكلام جُلّه يتلخّص في أنّ أبا تمام يتحلّى بثقافة حديثه تساير عصرها، وثقافة عريقة تستوعب التراث، وتشغف به شغفاً، فلأبي تمام مواقفه الصلبة من إتباع الشعراء القدماء فيما حَسُنْ والابتعاد عنهم فيما سَقِم، كقضية الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الخمرة ..الخ. فمن المعروف عن أبي تمام أنه عربيٌّ وفيٌّ لعروبته، "وكان يُفضّل البدء بوقفة الطلل

---

(١) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، ص ٣٩٦.
(٢) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج٢، ص ٥٣.
(٣) الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة، ج١، ص١٥١.
(٤) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج٢، ص ١٣٢.
(٥) الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة، ج١، ص١٦٠.

حتى وإنْ كان على حظ كبير من ثقافة عصره وفلسفته، وعلى مقدار عظيم من الفكر يعينه على الذهاب بالمعنى إلى أقصى مداه من الوجودية إلى العدمية أو إلى اللاشيء"[١].

ومن الأمثلة على وقوفه على الأطلال قوله:

لا والطلولِ الدراساتِ أَلِيّةً   مِنْ معُرِقٍ في العاشقينَ صَميمُ [٢]

وقوله:

طَلَلٌ عكفت عليه أسأله إلى   أن كاد يُصبحُ ربْعُهُ لي مسجدا

سعْياً لمعْهَدِكَ الذي لو لم يكن   ما كان قلبي للصبابة معْهدا [٣]

ولم يمنع هذا أبا تمام أنْ يلتزم بالموروث مع التجديد فيه عن السابقين، فكثيراً ــ مثلاً ــ ما كان يقدّم لمدائحه بالنسيب وبالغزل والتشبيب مع شيء من التجديد، بحيث يأتي غزله مميزاً أو يحمل طوابعه، "فنجده يمزج غزله بالطبيعة أو يتظاهر برفض النسيب أو التعلق بالحبيب، أو يتكبر ويتطاول في كبريائه، فتبدو شخصيته القوية في غزله أو شخصيته في من يحبها، أو يرمز بغزله لشيء لا يودّ أن يصرّح به"[٤].

فمن الأمثلة على تجديده عن طريق مزج الغزل بالطبيعة قوله في مقدمة مدح عمر بن طوق :

أحْسِنْ بأيّام العقيقِ وأطْيِبِ   والعيشِ في أظلالِهِنّ المعُجِبِ

ومصيْفهنَّ المُسْتظِلّ بظِلّه   سرْبُ المها وربيعهنّ الصّيِّبِ

---

(١) شلبي، سعد إسماعيل: مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، مكتبة غريب، الفجالة، ١٩٧٩، ص٥٣.

(٢) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج٢، ص ١٣٦.

(٣) المصدر نفسه، ج١، ص٢٨٤.

(٤) شلبي، سعد إسماعيل: مقدمة القصيدة عن أبي تمام والمتنبي، ص٦١.

أَصُلٌ كبُرْدِ العصْبِ نِيْطَ إلى ضحىً   عَبِقٍ بريحانِ الرّياضِ مُطيِّبِ

وظلالِهِنَّ المُشرقِاِت بِخُرَّدٍ   بيضٍ كواعِبَ غامضاتِ الأَكْعُبِ

ثم يقول:

مَالت وقد أعلقتُ كفي كَفَّها   حِلاًّ وما كُلُّ الحلالِ بِطَيِّبِ

فنعمْتُ من شمسٍ إذا حُجِبَتْ بدتْ   من نورها فكأنها لم تُحجَبِ

وإذا رنتْ خِلْتَ الظبّاءَ وَلَدْنَها   ربْعيّةَ واستُرضعَتْ في الرّبْرَبِ

إنسيةٌ إنْ حُصّلَتْ أنسابَها   جِنِيّةُ الأبوين ما لم تُنْسَبِ (١)

فمزْجُ الغزل بالطبيعة واضح وجليٌ في الأبيات السابقة.

أمّا عن وصف الخمرة فإنّ أبا تمام لم يأخذ الخمر مدخلاً لمدائحه أو للأغراض الأصلية من قصائده كما فعل أبو نواس، ولم يترك أبو تمام هذا ضعفاً أو تقصيراً أو عجزاً، فلو أراد لأبدع، فقد جاء ذكر الخمرة في شعره عارضاً كقوله :

وصفراء أحدقنا بها في حدائق   تجـــــود من الأثمار بالثّعْد والمـهدِ

بقاعيةٍ تجري علينا كؤوســها   فنبدي الذي تخفي ونخفي الذي تبدي (٢)

---

(١) الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، ج١، ص ١٠٩-١١١.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص ٢٦٩

ومن خلال هذه الأمثلة وغيرها ندرك أن أبا تمام التزم بما أوصى البحتري به فيما يتعلّق باتباع الشعر اء القدماء فيما استحسن، فقد أخذ عنهم ما أحسّ أنّه جيد وترك ما شعر أنه رديء، وليس ذلك وحسب وإنما طوّر وجدّد على ما أخذ.

يمكن لنا من خلال هذا الباب التطبيقي أنْ نُخلص إلى أنّ أبا تمام لم يلتزم في شعره بأغلب القضايا التي أوصى البحتري بها، والتزم بالقليل منها، فجاءت عنده كثير من الألفاظ العامية السخيفة، وجاءت عنده ألفاظ حلّتْ مكان ألفاظ أخرى، وطغى الغموض والغرابة على كثير من ألفاظه ومعانيه، وشاعت ظاهرة التصنّع والتكلف في شعره شيوعاً واضحاً، وهذا كله يتنافى مع ما أوصى به البحتري في وصيته . ولاحظنا أنه قد التزم بأ خذ ما هو حسن عن الشعراء القدماء وترك ما هو رديء مع التجديد والتطوير فيما حَسُن.

أمّا السرّ في عدم التزام أبي تمام في شعره لما أوصى به البحتريَّ في وصيته يبقى قابعاً في مكنونات نفسه لا نستطيع أنْ نجزم فيه، ولا يفوت الباحث الإشارة إلى أنّ أيّ عمل إنساني قد تشوبه السلبيات على قلتها وكثرتها، فلا كمال في عمل إنسان.

الخاتمة

يهدف هذا البحث إلى دراسة لون نثري هو (فن الوصايا)، إذا إنّ هذا الفن قديم في أدبنا العربي القديم، وهو فنٌّ تتعدد سماته وتتنوع ضروبه . هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذا البحث يهدف إلى إظهار نوع من أنواع الوصايا ندُرتْ الدراسات فيه أو حوله، ألا وهو (الوصايا النقدية). ويهدف في الوقت نفسه إلى دراسة المباحث النقدية التي تشتمل عليها ثلاث وصايا نقدية من أصل سبع، ورَصْدِ وجوهِ التباين أو الاختلاف فيما بينها.

ويمكننا القول إنّ البحث توصّل إلى ما يلي:

أولاً: أنّ فن الوصايا ظهر منذ قديم الزمان، وكان أول ظهور له في عهد آدم عليه السلام – إنْ كانت وصيته لأبنائه صحيحة النسبة إليه-، واستمرت عبر العصور مروراً بلقمان الحكيم والعصر الجاهلي، وفترة نزول القرآن الكريم على محمد صلّى الله عليه وسلم، حيث تعّد الوصايا الواردة في الكتاب العزيز أرفع درجات الكلام علوّاً وبلاغة وفصاحة . ثم امتدت إلى عصر النبي صلّى الله عليه وسلم وصحابته رضوان الله عليهم، وعصر بني أمية والعصر العباسي والأندلسي.

أما الوصايا النقدية فقد بدأ تاريخها مع وصية بشر بن المعتمر في العصر العباسي الأول مروراً بوصية أبي تمام للبحتري في العصر نفسه، ثم وصية الجاحظ في العصر العباسي الثاني، إلى القرن الرابع الهجري حيث هي وصية أبي حيان

التوحيدي، وإلى العصر الأيوبي حيث وجدت وصيتا أسامة بن منقذ وابن أبي الأصبع المصري، حيث انتهت الوصايا النقدية في العصر المملوكي من خلال وصية النواجي.

ثانياً: توصل البحث إلى أن الوصايا على العموم هي: أنْ تعهد شيئاً إلى شخص بعينه وتطلب إليه أن يلتزم به في قول أو ممارسة، وهي لون من ألوان النثر العربي يقدم فيه الموصي خلاصة تجاربه في حياته وخلاصة خبرته التي جمعها طوال مكوثه في الدنيا، فيقدمه ا إلى من يخصّه أو يخصّونه عندما يقترب من مفارقة الدار الأولى – وهذا ليس شرطاً- لتكون بمثابة إرشاد ونصح لهم في أمور كثيرة دينية كانت أم دنيوية . أما الوصايا النقدية على وجه الخصوص هي : التي يتم من خلالها التنبيه على قضايا النقد والبلاغة في فنون الأدب العربي، ليأخذ الأدب بمقتضاها لحظة النظم أو الكتابة.

ثالثاً: تعددت أنواع الوصايا، فكانت من حيث الشكل الوصايا الشفوية، والوصايا الكتابية . ومن حيث المضمون : الوصايا الدينية، والوصايا الشعرية، والوصايا النقدية.

رابعاً: امتازت الوصايا بسمات فنية لعل أبرزها:

الأسلوب المسجع، الجمل القصيرة المتوازنة، التراوح ما بين الاسترسال والإيجاز، سهولة الألفاظ والمعاني ووضوحها، أسلوب الطلب.

خامساً: المباحث النقدية التي وُجدت داخل الوصايا – موضوع البحث- هي: اللفظ والمعنى، الأوزان والقوافي، الطبع والتكلف، الوضوح والغموض.

سادساً: توصل البحث إلى أنّ بشر بن المعتمر هو أول من تحدث عن قضية اللفظ والمعنى وعن طبيعة الصلة التي يجب أن تقوم بينهما وأنه قد فَصَل بينهما فصلاً متوازياً مبيّناً لكل طرف ما يجب أنْ يتسم به من صفات الجودة والبراعة .

سابعاً: عمّم بشر بن المعتمر كلامه في الوصية ليشمل الناثر وا لشاعر على السواء، على العكس من أبي تمام الذي وجة وصيته إلى الشعراء فقط.

ثامناً: لو استعرضنا الوصايا النقدية الثلاثة استعراضاً عاماً وشاملاً لوجدنا أنّ بعض القضايا النقدية وردت في بعضها ولم تردْ في بعضها الآخر، كقضية حسن الابتداء والتخلص – مثلاً-، حيث وردت عند المصري ولم ترد عند بشر وأبي تمام. وهذا يعود إلى طبيعة العصر الذي عاش فيه كل واحد منهم من الناحية الأدبية.

تاسعاً: يتفق أبو تمام وبشر في أنْ يطْمئنّ الشاعرُ إذا ما أتاه الضجر وقت النظم، حينها فليترك النظم إل حين فراغ القلب من الملل والسآمة.

عاشراً: شاع عن أبي تمام أنه ذو ألفاظ جزلة وفحلة – وهذا صحيح- لكنّه لم يلتزم في هذا على الدوام، حيث كان يهتم بالمعنى على حساب اللفظ في كثير من الأحيان، وكان يضع الألفاظ في غير مكانها، ووقعت مجموعة كبيرة من ألفاظه في الغرابة والتعقيد والتقعّر. وهذا أفضى بالضرورة إلى الغموض والتعقيد في معانيه في كثير من الأحيان .

حادي عشر: سر التفاوت في شعر أبي تمام هو ظاهرة التصنع في شعره، تارة وشعره المطبوع تارةً أخرى .

ثاني عشر: لأبي تمام موقف صلب في إتباع الشعراء القدماء فيما حسُن والابتعاد عنهم فيما سَقِم، وخاصة في قضية الوقوف على الأطلال ووصف الخمرة ..الخ.

ثالث عشر: التزم أبو تمام في كثير من الأحيان في الموروث لكنه جدّد فيه وطوّر عمّن سبقه .

رابع عشر: لم يلتزم أبو تمام في شعره بما أوصاه للبحتري في جُلّ القضايا التي وردت في وصيته، والسرّ في ذلك يبقى في مكونات نفس أبي تمام لا نستطيع الجزم فيه.

ولله الحمد من قبل ومن بعد

مصادر البحث ومراجعه:

- الأمدي، الحسن بن بشر : الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق اليد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٧٢.
- إبراهيم، عبد الله: الوصايا، WWW.AlKalema.Us/adab/htm .
- أبو رحمة، خليل: فنون النثر العربي القديم، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط ١، ١٩٩٣.
- أبو ليلى، فرج: تاريخ الوصايا، دار الثقافة، الدوحة، ط ١، ١٩٩٧.
- الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٣.
- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصري، مصر، ط ٤، ١٩٩٧.
- بلبع، عبد الكريم : أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط ٣، ١٩٧٩.

-الجاحظ، عمر بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

-الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المثنى وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، دار فحياء الكتب العربية، القاهرة، ط٣، ١٩٥١.

-الجرجاني، عبد القهر: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١.

-الجزري، ضياء الدين أبن الأثير : المثل السائر في أدب الكا تب والشاعر، تحقيق : أحمد الجوفي، دار الدفاعي، الرياض، ط٢، ١٩٨٣.

-حسين، عبد الكريم محمد : وصية أبي تمام للبحتري الاستناد والتوثيق، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، م(١٩)، عدد (٣+٤)، ٢٠٠٣.

-الحصري، أبو إسحاق: زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٠٠.

-الحموي، أبن حجة: خزانة الأدب وغاية الأدب، دار القاموس الحديث، بيروت، (د.ت).

-الخفاجي، أبن سنان: سر الفصاحة، تحقيق: عبد المتعال صعيدي، مكتبة علي صبيح، القاهرة، ١٩٦٩.

-الربداوي، محمود: الفن والصفة في مذهب أبي تمام، والمكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٧١.

-الشريشي، أبو عباس: شرح مقامات الحريري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٨.

-شلبي، سعد إسماعيل: مقدمة الوطنية عن أبي تمام والمنسي، مكتبة غريب، الفجالة، ١٩٧٩.

-صالح، محمود عبد الرحيم: فنون النثر في الأدب العباسي، وزارة الثقافة، الأردن، ط١، ١٩٩٤.

-الطائي، أبو تمام: ديوان أبي تمام، تحقيق: محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

-الطائي، أبو تمام : ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق : محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٦٤.

-طبانة، بدوي: دراسات في النقد الأدبي العربي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠.

-طليمات، غازي: الأدب الجاهلي: قضاياه وأغراضه وأعلامه، دار الفكر، دمشق، ط٢، ٢٠٠٠.

-العامري، لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق، عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

-عبد الله، محمد حسن: مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العلمية، (د.م)، ١٩٧٥.

- العسكري، أبو هلال: الصناعية، دار الكتب العالمية، بيروت، ط١، ١٨١.
- الفيروز أبادي، مجد الدين : القاموس المحيط، تحقيق : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٦، ١٩٩٨.
- القيرواني، أبن رشيق : العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، تحقيق : عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٠.
- المصري، أبن أبي الأصبع: تحرير التحبير، تحقيق: حفني محمد شرف، وزارة الأوقاف، القاهرة، ١٩٩٥.
- المصري، جمال الدين أبو الفضل : لسان العرب، تحقيق : عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣.
- مطلوب، أحمد: معجم مصطلحات انقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط١، ٢٠٠١.
- مغافرى، أبو محمد عبد الملك بن هشام : السيرة النبوية، تحقيق : عادل أحمد عبد الموجود، مكتبة العبيكات،

(الأنساق اللغوية ومرايا النص في الخطاب الشعري الليبي) ديوان (غزة هامة لا تنحني) للشاعر راشد الزبير السنوسي نموذجا

الدكتورة صبحية عودة زعرب / جامعة الزاوية – كلية الآداب والعلوم – صبراته

ملخص

تطمح هذه الدراسة إلى الإفادة من إنجازات اللسانيات الحديثة من خلال منهج لساني مركب ، آخذين في الاعتبار الإفادة من معطيات الأسلوبية اعتبارا من أن اللغة أنساق إشارية دالة .

بنيت هذه الدراسة على أربعة محاور :

الأول – توزع مابين :التوصيف

..والعلاقة بين عناوين النصوص والموضوعات البانية لها .

وفيه وقفنا عند عناوين النصوص الشعرية ، والتراكيب اللسانية البانية للموضوعات ، وفي استقراء لتلك

العناوين لمسنا أن الشاعر استمد موضوعاته من عدة معاجم تنطوي على قضايا تخص فضاء له خصوصيته،

وقد أفصح المنهج الإحصائي عن هيمنة معجم المقاومة على الموضوعات الأخرى .

أما المحور الثاني – (العنوان الرئيسي وعلاقته بالخبر الشعري)

ويتحدث عن الحوافز التأليفية والواقعية والجمالية التي يحظى بها عنوان الديوان ، حيث شكلت لفظة (غزة) النسق الأكبر للمجموعة الشعرية والذي يرتبط ارتباطا عضويا بالأنساق اللغوية الصغرى القائمة على صياغة الخبر وإخراجه .

المحور الثالث - الانزياح التصويري ومرايا النص في الخطاب الشعري .

وفيه يجنح الشاعر إلى مجموعة من الانزياحات التصويرية المتعددة عن طريق القرائن التشبيهية والاستعارية ،والكنائية ، والإراحة ، والنفي ، والتضاد ، والالتفات، والتراسل ، واللاوعي المتدفق في صراع داخلي ينم عن أزمة الحوار الفلسطيني / الفلسطيني ، والفلسطيني /الإسرائيلي ، لهذا انتقى الشاعر بنية إيقاعية تدل على الثبات والجمود وتتناسب مع الواقع الفلسطيني الآني .

كما أسقط الشاعر تجربته الإ بداعية على مجموعة من الألوان المنتقاه ، وأصبغها بدلالات نفسية وسياسية في سياق شعري رامز ، حيث استأثر اللون الأحمر باهتمامه ،وما يثيره من قتل وحصار ووحشية ، وهي أجواء لا تبتعد كثيرا عما يعيشه الإنسان الفلسطيني في غزة.

أما المحور الرابع – (تجليات التناص في الخطاب الشعري)

ويدرس أشكال التناص وعناصره المتعددة ، وقد وجدناها في التعالق الديني ، والأسطوري ، والموروث الشعري ، واستدعاء الشخصيات الرافضة للخضوع والاستسلام انسجاما مع عنوان الديوان ،ومقصدية الشاعر الأيديولوجية ، ومما يلفت الانتباه اهتمامه بالتنا ص الديني الذي يحمل قضايا تخص الصمود ، والانتماء . والهوية أملا في خروج الذات الفلسطينية من مأزقها .

مقدمة:

من واقع اهتمامنا بالمشهد الثقافي الليبي تبين لنا أن الشاعر الليبي لم يعد ذاتا غنائية معزولا عن العالم ، بل أصبح عنصرا فاعلا ومشاركا في أحداث تتجاوز الإقليمية الضيقة إلى آفاق واسعة تلامس قضايا مصيرية حية وآنية .

و تجربة الشاعر الليبي (راشد الزبير السنوسي) الإبداعية لا تخرج عن هذا الإطار ، حيث اهتم بشعب – الفلسطيني – ما زال يناضل من أجل حقه في الوجود على أرضه في الوقت الذي شهدت فيه القضية الفلسطي نية نكوصا وتراجعا في المستويين العربي والعالمي .

من هنا شكل الهم الفلسطيني حافزا إبداعيا لشاعرنا في أكثر من موضع ،فصدر له ديوان (رباعية حنظلة)، وديوان (وهج الانتفاضة) ،ثم ديوان (غزة هامة لا تنحني) . وهو المعني بالدراسة.

ولما كانت الكتابة الشعرية الحديثة تميل إلى الترميز والتكثيف فقد اخترنا منهجا لسانيا مركبا يسمح لنا بمحاورة النص واستنطاق جمالياته وبخاصة الأسلوبية حيث " تقوم على دراسة النص في ذاته بوصفه رسالة لغوية قبل كل شيء، فتحاول تفحص نسيجه اللغوي ، وترمي إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصا ئص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية [1]. والتي من خلالها يمكننا إدراك الانسجام بين الأنساق اللغوية التي ارتكز عليها الشاعر وبين دلالتها على أرض الواقع.

يقول الباحث الفرنسي لوي التوسير : "النص الذي لا يلتفت إلى سياقه تشج رأسه دون أن يدري " [2]

ونصوص ديوان (غزة هامة لا تنحني) [3] لا تخرج عن هذا الإطار حيث ارتبط السياق في الخطاب الشعري بقضايا التأويل والدلالة التي يوفرها السياق .

لأن القصيدة لا تستمد ثراءها من لغتها فحسب بل من بنيتها وما تولده من انزياحات تركيبية وتصويرية وإيقاعية . وهنا لا بد من الإشارة إلى أن هذه الدراسة ستقف عند أهم الأنساق اللغوية المشكلة للنسق الأكبر وعلاقة الجزء بالكل في

---

[1] فرحان بدري الحربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، بيروت ، المؤسسة الجامعية ، 2003 ، 15م

[2] دراج : ذاكرة المغلوبين في الخطاب الثقافي الفلسطيني ، الدار البيضاء ،المركز الثقافي العربي ، 2002م،117

[3] راشد الزبير السنوسي : غزة هامة لا تنحني ، ط3 ، بنغازي ،المؤسسة العامة للثقافة ،2009م

ديوان غزة هامة لا تنحني . الأمر الذي يثير عدة تساؤلات : كيف وظف الشاعر البنيات اللسانية لإقناع القارئ برسالته ؟ ومن أين استقى معلوماته ؟ وهل اختزلت فلسطين في مدينة غزة ؟ وهل ينتمي هذا النوع من الشعر إلى أدب الحروب ؟

للإجابة على هذه التساؤلات وقفت هذه الدراسة عند أهم المحاور الفنية والدلالية التي تكشف عن الأنساق اللغوية وكيفية توظيفها لخدمة السياق المطلوب في الخطاب الشعري للديوان ، وقد توزعت هذه الدراسة على ثلاثة محاور :

أخذ المحور الأول : التوصيف والعلاقة بين عناوين النصوص والموضوعات البانية لها

وتناول المحور الثاني : العنوان الرئيسي وعلاقته بالخبر الشعري

وقدم المحور الثالث : الانزياح التصويري ومرايا النص في الخطاب الشعري

أما المحور الرابع فيتحدث عن : تجليات التناص في الخطاب الشعري

إلى جانب خاتمة فمصادر البحث ومراجعه .

المحور الأول – التوصيف :

يتألف ديوان (غزة هامة لا تنحني) من اثنتي عشرة قصيدة ، تقع في ستين صفحة من النوع المتوسط ، توزعت ما بين القصيدة ذات الشطرين ، والقصيدة ذات الشطر الواحد . وهي على النحو التالي :

- غزة جرح في الخاصرة
- هذه غزة
- يا أرض غزة

1- هي الحرب
2- القمة
3- أقم صلاتك
4- ستطردون
5- الطالع
6- القضية
7- بكم استعز الراعشون
8- عباد العجل
9- حديث الزيتونة

لا يخفى على القارئ البصير إدراك البنية الدلالية المتوارية خلف الصيغة اللسانية المباشرة حيث أفصح كل عنوان من عناوين النصوص عن البنية المحركة للخطاب الشعري والتي ترتبط في مجملها بالعنوان الرئيسي .
وهو النسق الأكبر الذي تتبرعم حوله الأنساق اللغوية الأخرى الصغرى

-العلاقة بين عناوين النصوص الشعرية والموضوعات البانية لها :

انتقى الشاعر وحدات لسانية مأزومة لعناوين نصوصه ، تثير الجدل مما يدل على مقصدية الشاعر ومراميه الأيديولوجية . وهنا تظهر أهمية التراكيب النحوية اللسانية للعناوين وموضوعاتها المتصارعة والتي تنصهر كلها في بوتقة العنوان الرئيس للديوان .

وفي استقراء لعناوين النصوص السابقة نلمس أن الشاعر استمد موضوعاته من عدة معاجم أهمها :

أولا – معجم الحرب :

برزت مصطلحات هذا المعجم في الألفاظ : (المجرم –الصواريخ – الدم – أشلاء – المدافع – الطلقات – الجمر).

ظهرت هذه الألفاظ واضحة وجلية في القصائد التالية :

1- غزة جرح في الخاصرة ص : 13
2- هذه غزة ص : 17
3- يا أرض غزة ص : 22
1- هي الحرب ص : 25
2- بلغ استعز الراعشون ص : 49

ثانيا – معجم الإعلام :

وردت مصطلحات هذا المعجم في الألفاظ الآتية : (الزيف –الدعاية – التصفية – السلعة – الشتات – الزعامات – الإذاعات)

نهضت هذه الألفاظ في قصيدة :

1- القضية ، ص : 45 ، 46 ، 48
2- القمة ، ص : 29

ثالثا – معجم المقاومة :

نستدل على مصطلحات هذا المعجم في الألفاظ : (الكفاح – الثورة – الرياح – قسام يا قسام – الشهادة – الإرادة – الطموح – النيران – التصدي – الجحيم – الأمل – الوعد)

توجد هذه الألفاظ في القصائد التالية :

1- هذه غزة ص : 17 ، 20
2- يا أرض غزة ص : 21
3- أقم صلاتك ص : 35
4- الطالع ص : 41
5- القضية ص : 45
6- حديث الزيتونة ص : 55

بالنظر إلى التراكيب اللسانية لمصطلحات المعاجم السابقة يمكننا تسجيل الملاحظات التالية :

- اعتمد الشاعر تقنية الإيجاز والجمل الا سمية الدالة على الثبات والجمود ، وابتعد عن الجمل الفعلية الدالة على الحركة والتغيير .
- اختزنت الموضوعات جملة من الانزياحات التي تتلاءم مع المحمول اللفظي للسياق وبخاصة إسناد وحدات لفظية بعينها تختلف دلالتها باختلاف التراكيب النحوية البانية للجملة من حيث التقديم والتأخير ، والحذف ، والمزاوجة بين الخبر والإنشاء ، وتقنية الالتفات والانتقال من صيغة إلى أخرى بين الضمائر الدالة على القهر وهي الاكثر حضورا وبين الضمائر الدالة على المقهور .
- -كشف المنهج الأسلوبي الإحصائي على غلبة معجم المقاومة بالنظر إلى المعاجم الأخ رى وحتى لا تكون دراستنا ضربا من التنظير لا بد من الوقوف أمام سيميائية عنونة الديوان وعلاقته بالخبر الشعري

المحور الثاني –العنوان الرئيسي وعلاقتهبالخبر الشعري –

ونعني النسق الأكبر الذي يمثل عنوان الديوان وعلاقته بالأنساق الصغرى التي تمثل وحدات الخبر في الخطاب الشعري حيث نهض العنوان على بنية النفي – غزة هامة لا تنحني – منذ البداية ليس في الملفوظ اللساني المباشر فحسب ،وإنما في حزمة الانزياحات التي تتضمنه . فالنفي يفيد امتناع تحقيق الخبروحدوثه حيث انفتح على سيل من الصفات المتجذرة في ذاكرة القارئ عن الفضاء المعني عبر العصور المتتالية .

وبذلك لعبت الصفة دورا هاما في التركيب اللساني على مستوى المفردة الدالة ونقيضها ، فالانحناء من عدمه يرتبط بالاحتلال والتخلص منه .

وبذلك لم يكن اختيار الشاعر للعنوان ترفا أو صدفة ، وإنما كان لضرورة فنية فرضتها ثقافته وانتما ءاته الفكرية والسياسية والدينية . إن أروع ما في العنوان اعتماده بنية النفي لفعل له دلالته ،وكأن العنوان يوحي بوجود ذاتين : الأولى تستجيب لفعل الانحناء والإذعان لمطالب الآخر . والثانية تنفرد وتتميز عن بني جلدتها بعدم الانحنا ء وقبول شروط الآخر.

وعلى ا الأساس، يقوم العنوان على التفرد والاختلاف ونفي التشابه ليتأسس منذ البداية على البنية التضادية الثنائية التي تثير الكثير من الغرابة والدهشة . وتطرح جملة من التساؤلات التي يصعب علينا الخوض في تفاصيلها . دون اطلاعنا على مقومات هذا التفرد والاختلاف .

لقد أسقط الشاعر حرب غزة الأخيرة على تجربته الفنية ليبث من خلالها آماله وآلامه ورؤاه تجاه قضايا حساسة وشائكة يصعب الحديث عنها مباشرة . الأمر الذي يثير لدينا عدة تساؤلات :

ما علاقة الشاعر بغزة ؟ وماذا يستطيع صاحب القلم أن يقدم لهذا الفضاء الجغرافي المحدود ؟ وما أهمية مدينة غزة ؟ ولماذا انسحب الجيش الإسرائيلي من غزة دون أن ينسحب من الضفة الغربية ؟ وما علاقة غزة بفلسطين ؟

تساؤلات تضع القارئ في كومة من التشويش والإرباك دون أن يصل إلى إجابة شافية ومانعة . ولكن قبل الإجابة على هذه التساؤلات نرى من المفيد أن نقدم ن بذة مختصرة عن مدينة غزة الفلسطينية لعل القارئ يستشف منها ما يجهله عن هذه المدينة .

هي مدينة عريقة ، تقع جنوب فلسطين ، يسكنها قرابة المليوني نسمة في مساحة تبلغ 350000 كيلو متر مربع وهي الأعلى نسبة كثافة سكانية في العالم .

عرفت بغزة هاشم نسبة إلى جد الرسو ل عليه الصلاة والسلام الذي دفن فيها . وأصل الكلمة يعود إلى جذور فينيقية ،وتعني القوة والمناعة ، وقال عنها ياقوت الحموي في معجم البلدان (اغتز فلان فلان) أي اختصه من بين أصدقائه . إلا أن الاسم الغالب عليها (غزة هاشم) . وقد تطلق على من يأخذ بثأره . وكأن العنوان يحمل لافته إشارية بخصوصية هذا الفضاء وأهميته . أما وظيفة الإسناد التوصيفي فتكمن في الانزياح الدلالي لكلمة (هامة) وفي لسان العرب تعني الرأس ، فيقال فلان هامة القوم ، أي سيدهم ورئيسهم .

وهذا يدفعنا إلى القول ، إن آلية الاستدعاء لفضاء غزة يقوم ع لى الانزياح التصويري الدلالي من خلال التجسيد والتشخيص أي إظهار المعنوي في صورة الحسي ،حيث جعل غزة إنسانا شامخا مرفوع الرأس نافيا عنه الانحناء والمذلة للدلالة على الأنفة والكبرياء .وهو انرياح استعاري حيث شبه غزة بالإنسان فحذف المشبه وذكر أحد لوازمه وه و (الهامة) ليؤدي وظيفة الاستعارة المكنية ، وهنا يسقط الشاعر محور التأليف على محور الاختيار ، ليعلن بأن

الشعب الفلسطيني في غزة لا يمكن أن تنحني له جبهة ، ولايمكن أن يعيش ذليلا لأنه أجبر سلطات الاحتلال الإسرائيلي على الرحيل من غزة عندما اختار اتجاه المقاومة.

وعلى هذا الأساس " فشهرة الصيغة الاستدعائية المستخدمة سواء كانت اسما مباشرا أو لقبا أو كنية وتوافقها الفني مع وحدات السياق هي الخطوة الأولى على طريق نجاح أي توظيف فني "[1].

وهنا نستطيع القول ، إن البنيات الكبرى والصغرى تتمازج وتتواشج في سياقات مختلفة من خلال بنية التشخيص إيمانا من أن " الوظيفة الأساسية للتشخيص تعين الشاعر على أن يسقط آلامه وآماله على ما حوله من مظاهر الطبيعة بفصولها ، فالشاعر عامة ينطلق من ذاته ، وينتقي مما حوله ما يعزز هذه الذات وما يؤكد إحساساتها ، ومن هنا يكون التشخيص صورة للآمال والمخاوف والأحزان منعكسة على الأشياء والأحياء في هذا الكون "[2].

يتضح ذلك جليا في الحوافز الجمالية والتأليفية والواقعية التي يحظى بها العنوان ، والتي نفك بها شفرة التركيب الانزياحي الذي يتضمنه ، حيث شكلت كلمة (غزة) النسق الأكبرلمجموعة من الأنساق الصغ رى التي تبرعمت على جسد المجموعة الشعرية ، ولكي تتضح الأمور بصورة جلية سنعرض المشاهد الشعرية التي تفسر لنا فكرة العنوان وهي على النحو التالي :

1- غزة صحوة شعب عريق يغلَ مراثيه قيد المعابر

2- غزة صوت إذا ما علا صداه يجول بكل المنابر

3- غزة خط الدفاع الأخير عن القدس يجمر في صدر ثائر

4- غزة لو خطفوا حلمها ستسقط إذاك كل الحواجز

5- غزة لن يخنقوا فجرها ولن ينزلوه ظلال المقابر

6- هذه غزة لها كل يوم باذل كفه ندى وانشراح

7- عزوس تزف في موكب المجد عليها من الدماء وشاح

8- يا أرض غزة قد كساك البذل ثوب الأرجوان

9- وفوق غزة من بين الركام صحا فجر قدمي على اسم الله صعدا

10- غزة طلقة يحفظ سرها المجاهدون

11- لا تنحني ذليلة ولن يلفها السكون

---

[1] أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري ، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة ، 1998م،ص:388

[2] وجدان عبد الإله الصايغ : الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي ،القاهرة ،الدار المصرية اللبنانية ، 1998م،ص: 39

12- يشمخ في غزة مرهوبا

13- لم تحن غزة هامة أبدا

14- أنا هذه الزيتونة

المحور الثالث – الانزياح التصويري ومرايا النص :

ونعني أن الألفاظ عندما تخرج عن نمطها العادي المألوف تدخل في مجال الانزياح ،وهذا النوع من الانزياح يستند على الصور البيانية بأشكالها المختلفة موضحا علاقتها بالمرجعي . وبالرجوع إلى تمفصلات الصور البيانية نجد أن مخيال الشاعر استثمر الانزياح التصويري في سياقات متنوعة ، حيث كان التشبيه البليغ هوالأكثر دلالة في المجموعة الشعرية ، وقد عده البلاغيون أعلى مراتب التشبيه ، وتفنن الشاعر في بناء الصورة الشبهية واستنهاضها في صور الحواس مثل : الصورة السمعية (غزة صوت ، صحوة ، غزة طلقة) ، والصورة البصرية (هذه غزة ، عروس تزف ، لا تنحني ، هامة) والصورة اللمسية (باذل كفه ندى ، لن يخنقوا فجرها ، لن يلفها السكون) .

وإذا تأملنا الصور الشعرية السابقة فسنجدها ترتبط بالصورة الشبهية الكبرى للعنوان وتكشف عن محتواه ح يث يتحرك المخيال التشخيصي فيبث الحياة الإنسانية في المهاد الجغرافي فتطل علينا مدينة غزة في صورة إنسان شامخ عظيم الشأن تحت سلطة الانزياح الكنائي عن طريق تجسيد المعنويات فنقرأ مثلا : هذه غزة لها كل يوم باذل كفه ندى وانشراح ، عروس تزف في موكب المجد ، كساك البذل ثوب الأرجوان) وإذا تأملنا الأنساق اللسانية السابقة نلمس أن المشاهد الشعرية السابقة قامت على التشخيص ، فالباذل هو الشخص كثير العطاء والسخاء لكن الشاعر أنسن المكان وجعله مترعا بالحياة والحب والجمال ، وفي موضع آخر للتشخيص تبرز الصورة الكنائية في (كساك ثوب الأرجوان) فكلمة الأرجوان تعني الثوب الأحمر الذي لا يلبسه إلا ذوي المقام الرفيع العالي والملابس لا تستخدم إلا للإنسان لكن الأنساق اللغوية انزاحت عن المعنى المألوف إلى المجازي في تشبيه غزة وهي تلبس أحلى حلة لها بالعروس التي تتمظهر في صورة تسحر ال ناظرين بجمالها ،فالقرائن الكنائية تشي بعروس لا يحظى بها إلا النبلاء والأخيار، وبقراءة تأويلية لكلمة (عروس) هنا نجدها تتجاوز معناها المعجمي إلى الدلالي، إنها عروس من نوع خاص، مهرها الشهداء والدم وفراق الأحبة والأعزاء إنها (الوطن.). ولعلك تلاحظ تآزر اللو ن الصريح (الأحمر) والضمني (الأرجوان) كي يعطيا اللوحة الشعرية لونها الغالب عليها والذي يؤدي الغرض المطلوب . . فنقرأ :

"عروس تزف في موكب المجد عليها من الدماء وشاح [1] .

وفي موضع آخر يصرح الشاعر قائلا:

يا أرض غزة قد كساك البذل ثوب الأرجوان " [1] .

---

[1] الديوان:ص:17

يساهم اللون الأحمر في تعزيز بنية التضاد ما بين إيحاءاته الرامزة إلى البهجة والأفراح ، وما بين الوحشية والدماء لا سيما إذا ورد في إطار الصورة التشبيهية أو الصورة الاستعارية أو الصورة الكنائية التي تتضمنها صيغة الانزياح اللغوي .

وتتوالى الانزياحات فرقرأ : غزة جرح في الخاصرة . وهي صورة كنائية عن الشعور بالهزيمة والانكسار مما يشي بصورة عكسية لمفاخر غزة التي استرسل الشاعر في تعددها من قبل، بيد أن تجاوز هذه الحالة يظل قائما ، ويرتبط بحضور مقومات هذا التجاوز . إن الشاعر يريد أن يقول إن الانحناء والذل والمهانة لايكون إلا في عهد الاحتلال . وعدم الانحناء ولوازمه لا يكون إلا بالتحرر من الاحتلال .

بهذا المعنى يبني الشاعر مجموعته الشعرية على بنية ثنائية تضادية تختزل المشاهد الفنية السابقة في الصراع بين الحرب \ والسلام ، الجمال \ والقبح ، والموت \ الحياة.

وهكذا منح التشخيص الاستعاري لكل من العنوان الذي يمثل النسق الأكبر واستهلالات النصوص السابقة التي تمثل الأنساق الصغرى والحياة الإنسانية الكريمة.

ولا يغيب عن ذهن الشاعر أن يلفت الانتباه إلى تمفصلات اختيارهذا الفضاء والإشارة إليه في قوله :

"هي الحرب قد سعروا نارها لتخنق أحلام شعب أثيرة " [٢]

"فقتل النساء وذبح الشيوخ تثير بهم شهوات أسيرة " [٣]

"لماذا تباغتنا الحرب دوما ونبقى الضحايا ؟ " [٤]

"ويمضي الأعزاء من بيننا يحصدون الرزايا" [٥]

"لماذا نكون الضعاف الأذلاء تحبطنا سقطات النوايا ؟" [٦]

لا يخال على القارئ البصير إدراك الحس المأساوي في المقاطع الشعرية السابقة ،واختيار إيقاعا موسيقيا يتناسب مع الواقع على أرض غزة ،وهو حرف الألف الممدودة الساكنه لنفث الآهات الواحدة تلو الأخرى من ناحية، وملاءمة السكون الذي يترك في النفس أحيانا إحساسا بالتراخي والا فتقار إلى الفاعلين ، ويشي بالانحباس والتفجير معا من ناحية أخرى ، وكأنه يوحي ببنية التضاد التي اعتمدها الشاعر بين الانحباس \ والتحرر .

---

[1] نفسه:ص:22

[2] الديوان:ص: 25

[3] ص.ن

[4] الديوان:26

[5] ص.ن

[6] ص.ن

هذا ويكثر الشاعر من الوحدة الطلبية الآمرة التي تحث المخاطب على التنبيه واليقظة والاهتمام بموضوع الكلام، والتي يعقبها النداء الدال على التنبيه، ثم يسأل وينادي ويأمر بصيغة استفهامية تنم عن توتره وقلقله ،معززا إيقاع السكون الثابت ليكون رويا ينسجم مع تأوهه وتوجعه من العملاء والفاسدين محذرا ومتوعدا كما في قوله :

"ابصق على النذل الجبان واقذف به في اللامكان "(1)

"ابرأ من المتعاونيين الراكعيين بكل آيه"(2)

"البائعين ضمائرهم لعدوهم بيع الهوان "(3)

"فاقتل وحطم كل قائمة في أرضنا واستجلب الهلعا"(4)

"واطلق جنونك من معاقله وتعقب الحلم الذي طلعا "(5)

"يأأيها الشرفاء الذين تمنوا الشهاده"(6)

"خذوا حذركم وانفروا في ثبات"(7)

هكذا يضع الشاعر أمامه أهدافا إنسانية سامية يعبر من خلالها بالصورة البيانية والتكرار، والتقديم والتأخير ،والتضاد، والضمائر ،والألوان استنادا إلى دور الكلمة الشعرية الفاعلة والمؤثرة في خلق عالم أكثر عدالة .

وهذا يدفعنا إلى القول " إن الميزة الكبرى للمبدع على غيره من الناس عندما يتعسه شيء ويصيبه بالبؤس والشقاء، يستطيع أن يضع الأمر كله في نص إبداعي يحصل على قسط مدهش من الراحة والهدوء " (8)

وفي اعتقادنا أن الشاعر لم يستطع التخلص من أجواء اليأس والقنوط والقلق الذي يشعر به تجاه القضايا التي يطرحه١، ولا يجد حرجا في الإفصاح عن عجزه لحلها ، يتضح ذلك جليا في تمفصل لازمة يفتتح بها النص الشعري، وتتكرر في أكثر من نص، وتمثل الوحدة الفاعلة في المشهد الشعري والمتحكمة في بنيته .

وهي عبارة : " **لا جديد لدي لأعلنه الآن ما بينكم** " في ظل هذا القول تتعزز دلالات السكون والثبات المرتبطة باليأس كونها أسماء وليست أفعال تفتقر إلى الفاعلين ، وبخاصة حينما يربط الشاعر المكان بالزمان في اللفظة الدالة

1- ص.ن

2-ص.ن

3-ص.ن

4-الديوان:ص: 56

5-ص.ن

6-الديوان:٤٥

7-ص.ن

8- وجدان عبد الإله الصايغ :مرجع سابق ،ص:36

(الآن) على اللحظة الحاضرة الآنية التي تعيشها غزة اليوم لتشتد وطأته على الإنسان الفلسطيني ،ويظل محاصرا ومقموعا ،وتظل القضية الفلسطينية بعيدا عن الاهتمام والأنظار، وهي الصورة الواقعية للحياة اليومية بقسوتها في الزمان والمكان معا .

المحور الرابع – تجليات التناص في الخطاب الشعري :

يندرج في هذا الإطار التفاعل والتعالق بين النص الشعري والموروث الثقافي ،وقد اتخ ذ أشكالا متعددة وجدناها في التعالق الديني والأسطوري والموروث الشعبي والشعر العربي القديم ،مجسدا في صورة بيانية إيحائية رامزة من خلال قصيدة حديث الزيتونة : " قالت إذا شظيتني مزعا وأبحت أوردتي لمن رضعا ستظل هذي الأرض حاضنتي

وأثير في أحلامك الفزعا

أنا هذه الزيتونة اختزنت تاريخ من ضحى ومن زرعا

في جذري انغرست مطامحهم وبأذرعي غطيت من هجعا " .[١]

جمع الشاعر بين ثبوت الزيتونة ورسوخها وبين تجذرالإنسان الفلسطيني على أرضه وعقد الصلة بين المشبه (الذات) وبين المشبه به (الزيتونة) ولم يذكر وجه الشبه علنا وإنما جعله ضمنا يستنتجه القارئ وقد ألمح لهذا الجامع في قوله : إذا شظيتني – ستظل هذي الأرض حاضنتي – اختزنت تاريخ – في جذري مطامحهم . أي أنها راسخة وثابتة مهما تعرضت له من مؤامرات ، وحصار ، وقتل وضرب...إلخ .

فشجرة الزيتون ثالوث الحب والعطاء والخير ، وكما تنبت الأرض شجرة الزيتون تنبت المرأة طفلها . فهي تشترك مع المرأة في العطاء والإنتاج ، وبهذايكون الإنسان الفلسطيني متوحدا بالزيتونة في جسد واحد تشاطره السعادة والشقاء وتتماثل معه في مواجهة ظلم الاحتلال لتصبح الحاضنة والحامية والملجأ ، وتختزن التاريخ والحزن والأحلام والطموح والصبر .

تقول إحدى الأساطير عن شجرة الزيتون أنه عندما توفي الرسول عليه السلام خلاصتها أنه سمع دوي هائل بين الأشجار وتبين أنه صادر من أشجار الزيتون التي انفجر قلبها وييس من شدة الحزن على وفاة الرسول عليه الصلا ة والسلام. ومن الفلكلور أن الحمامة عادت إلى سيدنا نوح بغصن الزيتون فأصبح رمزا للسلام والسعادة . كما ذكرت التوراة من الفلكلور أيضا " أن مؤتمرا انعقد في فلسطين للأشجار فاعترفت نباتات فلسطين كلها بسيادة شجرة الزيتون " .[٢]

---

[1] الديوان:ص55

[٢] نقلا عن فيحاء عبد الهادي : نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة ، 1997م ، ص: 45

وتظل الدلالة الأساسية لشجرة الزيتون هي الصمود والأصالة والسلام والارتباط بالأرض لقد استثمر الشاعرهذه الدلالات التي تضاهي وجود الإنسان الفلسطيني وهويته على أرضه ، وبنى عليها الخطاب الشعري فنيا، فأنسن شجرة الزيتون وجعلها ذاتا ناطقة بدءا بالعنوان . في عبارة (حديث الزيتونة) .

يتجلى ذلك في الحضور المكثف لفعل القول المحرك لسيرورة الأنا ، لذا تتمركز الأنا وتأخذ على عاتقها زمام الحديث بضمير المتكلم عن طريق سيل من التداعي الحر في حوار مونولوجي من طرف واحد ، تعرف عن نفسها بنفسها، وتحاور نفسها بنفسها دون أن تجد طرفا آخر يستمع إليها ، مما يفاقم من أزمة الأنا وتوترها لتلوك معاناتها وحيدة دون أثر يذكر،

وهو ما يدل دلالة واضحة على أزمة الحوار الفلسطيني \ الفلسطيني من ناحية ، والفلسطيني \ الإسرائيلي من ناحية أخرى . ولكن ما يلفت الانتباه استخدام اسم الإشارة بعد ضمير الأنا للإشارة إلى انتق اء زيتونة محددة بعينها دون غيرها ، (أنا هذه الزيتونة) مما يجعل التوتر والقلق ركيزة الأنا الأولى في الخطاب الشعري ، لهذا نجدها تأمر وتسأل بنبرة انفعالية وفوقية حادة منتقلة من مرحلة التعريف إلى مرحلة التكليف باستخدام جملة من الأفعال الحركية الدالة على تنامي الصراع وتوتره : ٠(اقتل ، وحطم ، واستجلب ، وأطلق، وتعقب، شق ، طارد) .

نجد هنا غلبة أسلوب الخطاب المفرد وكأن كل قارئ لهذه القصيدة يتصور أن الخطاب موجه إليه، أو أن الذات أدركت عقم الحوار الذاتي فتخرج من عزلتها لتوجه خطابها إلى الآخرين، وهي تقنية فنية هادفة تجعل مقصدية الشاعر أكثر وضوحا وبلاغة في أقصر مسافة . ولعل المقام هنا يستدعي كثرة الأفعال الحركية الآمرة المنوطة بالغضب والانفعال وسط استسلام الناس ، ويأس الزيتونة من الذين رضوا بحياة الذل والهوان وتراخوا عن فعل المقاومة .

من هذا المنطلق جعل ت الزيتونة طلب الحرية والتحرر وعدم الانحناء للآخر مشروطا بمقوماته وعى رأسها (المقاومة) ،وهي رسالة واضحة يعبر عنها الشاعر في قوله :

"والضوء إن هبت مواكبه شق الجدار وطارد البدعا" .

ولما كان التناص نسيجا من الإحالات السابقة والمعاصرة فإننا نميل إلى المتعاليات النصية التي عرفها (جيرار جينييت) ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى . يتمثل هذا المعنى في إحالة البيت السابق وتعالقه مع بيت الشاعر أبي تمام وقوله :

"السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب "

أهم ما نلاحظه في بنية التناص أنه يقوم على تناص التخالف والتآلف معا بين الماضي والحاضر، فإذا كان أبو تمام يشيد بالقوة والسخرية من كلام المنجمين لحسم الصراع بين العرب والروم ، فإن شاعرنا أيضا جعل المقاومة هي الفيصل بين الحقيقة وزيف المزاعم الإسرائيلية لحسم الص راع الفلسطيني \ الإسرائيلي وقد جعل الانتصار مشروطا

بالإرادة والإيمان بالنصر، لذلك جاء المتناص الشعري في تفاعله بصورة واضحة في لفظة (البدعا)، كما يتفاعل البيت اللاحق بالبيت السابق في تناص المفارقة ،واستجابة المعتصم بالله لنداء امرأة عربية لطمها أحد جنود الروم في الماضي ، في الوقت الذي يناضل فيه الشعب الفلسطيني الاحتلال الإسرائيلي وحيدا في الحاضر . مما يدل على أن أهمية التناص تكمن في الإيحاء والترميز التي تقوم عليها العلاقة بين الدلالات الحاضرة ،وتتمثل في الاحتلال الإسرائيلي، والدلالات الغائبة المتمثلة في احتلال الروم لبلاد الشام وقصيدة فتح عمورية لأبي تمام ، وقد جاء التفاعل في اقتباس البيت الأخير من قصيدة حديث الزيتونة والكلمة الأخيرة من الشطر الثاني للبيت ، ومن المعنى الدلالي الذي تضمنه المتناص الشعري في مشهد وصياغة فنية جديدة تتقاطع معه لغويا ودلاليا تحيل مباشرة إلى قصيدة أبي تمام وأحداثها وفق سياق جديد ينسجم مع الأحداث الجارية على أرض فلسطين وبخاصة مدينة غزة ، وينم عن نقد لاذع للوضع الراهن . إن التفاعل مع الموروث والمعاصر الشعري منح تجربة شاعرنا تجديدا وإثراء عبر قراءة حداثية ومتطورة له، ومع إيماننا بخصوصية كل نص من النصوص والأرضية التي يوفرها السياق فقد لاحظنا أن تناص الموروث كان أكثر هيمنة على الخطاب الشعري السنوسي .

وهكذا ارتكز التناص على البناء الداخلي والخارجي لبيت أبي تمام ، واتسع في دلالته ليستوعب الماضي والحاضر معا بدءا بالعنوان . وليس من قبيل الصدفة أن يتناص شاعرنا أيضا مع قصيدة الشاعر أمل دنقل (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) مخاطبا القيصر في قوله :"وجبهتي بالموت محنية لأنني لم أحنها حية"

لك أن تقارن التعالق بين هذا البيت وبين عنوان الديوان (غزة هامة لا تنحني) وبخاصة دلالة الانحناء التي تثير الكثير من التساؤلات حول ارتباط السنوسي فكريا ووجدانيا وفنيا بشعراء الثورة والرفض والتمرد على الواقع سواء في الماضي أوالحاضر بما ينسجم مع موقفه الرافض للاستسلام والخنوع، وهي في مجملها تلقي بظلالها على الواقع العربي بعامة والفلسطيني بخاصة للخروج من سكونية الموقف الحالي واستنهاض الهمم للخروج منه.

.نستخلص مما سبق أن التفاعل النصي بإيقاعه المتكرر شكل لازمة منتظمة تبرعمت على جل نصوص الخطاب الشعري، وهي البنية المحورية الكبرى التي تمحورت حولها تمفصلات البنيات الصغرى الأخرى في موضوعات المتن الشعري، ليفصح لنا كل موضوع عن حكايته التي ارتبطت ارتباطا عضويا بالعنوان، وفسرت لنا الكثير من مجاهله . لذلك سيظل التناص منفتحا على القراءات الجديدة والتأويلات المتعددة، ومادة ثرية لكشف جماليات الصيغة اللسانية والانزياحات اللغوية المشفرة . لإزاحة الستار عن القضايا الشائكة و الحقيقة المطموسة .

الخاتمة :

في ختام هذه الدراسة يمكن استخلاص النقاط التالية:

1- انتقت الدراسة محاور بعينها دون سواها لدورها الفاعل في الكشف عن صياغة الأنساق اللغوية التركيبية والانزياحية ، لذلك استأثر محور العلاقة بين عناوين النصوص الشعرية والموضوعات البانية لها باهتمام الشاعر ، حيث ارتبط كل موضوع بحكايته ارتباطا عضويا بالعنوان الرئيسي ، وفسر لنا الكثير من مجاهله . ومثله التشخيص والتجسيد والتأويل والترميز واللون ، للكشف عن قضايا إنسانية حية وآنية تخص الهوية والوطن والانتماء .

2- منح الانزياح الاستعاري النسق الأكبر ، والأنساق الصغرى البحث عن تجاوز الشعور بالهزيمة والانكسار معززا رؤيته بإيقاع السكون والثبات ليكون رويا ينسجم مع تأوهه وتوجعه ، والافتقار إلى الفاعلين.

3- التفاعل م ع الشعر الموروث والمعاصر منح تجربة الشاعر إثراء وتجديدا عبر قراءة جديدة ومتطورة ، وقد لاحظنا أن تناص الموروث هو الأكثر حضورا في الخطاب الشعري . لذا سيظل التناص مادة ثرية لكشف جماليات الصيغة اللسانية والانزياحات اللغوية المشفرة لإزالة الستار عن القضايا الشائكة ، والحقيقة المطموسة .

4- محاولة الشاعر رسم صورة مثالية لفصيل فلسطيني بعينه لم يكن صدفة ، وإنما لضرورة فنية فرضتها عليه ثقافته وانتماءاته الفكرية والسياسية والدينبة ، لذلك أكثر من النبرة الطلبية الآمرة ذات الصبغة الخطابية العقلانية التي تحث على النصح واليقظة، والتمسك بالمقاومة بالرغم من عدم الاستعداد لمقوماتها ، وهي رؤية خطابية نمطية ظل الشاعر أسيرها .

5- لم يستطع الشاعر التخلص من أجواء اليأس والقنوط الذي يشعر به تجاه القضايا التي يطرحها، ولم يجد حرجا في الإفصاح عن عجزه، تجلى ذلك في الحوار الدا خلي ، والتكرار ، والتقديم والتأخير ، والتضاد ومجموعة من الأساليب الفنية التي تشي بالقهر والاضطهاد والصمت والتواطؤ .

6- استطاع الشاعر راشد الزبير السنوسي اختراق المسافات والقارات ليسلط الضوء على الحرب الإسرائيلية على مدينة غزة في خطاب شعري متميز قل من يتعرض لها.

مصادر البحث ومراجعه.

أولا- المصادر :

-1 راشد الزبير السنوسي : غزة هامة لا تنحني ، ط 2 ،بنغازي ،المؤسسة العامة للثقافة ، 2009م

ثانيا –المراجع :

-1 أحمد مجاهد : أشكال التناص الشعري ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ، 1998م

-2 عبدالله السمطي : تجليات الشعرية ،مجلة فصول المصرية ، مج12 ، ع2، 1992م

-3 علي جعفر الحلاق : الدلالة المرئية ، مجلة فصول المصرية ، مج15، ع3، 1996م

-4 فرحان بدري حربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، بيروت ، المؤسسة الجامعية ،2003م

-5 فيحاء عبد الهادي : نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة، 1997م

-6 وجدان عبد الإله الصايغ : الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية، 1998م

الأنا والآخر في شعر محمود درويــش

قصيدة مديح الظل العالي أنموذجا

أ.سماح بن خروف/جامعة برج بوعريريج

ملخص

لطالما اعتبر الشعر وعاء يستجمع شظايا الألم والحنين، ويرسل عبر صوره المتباينة آهات الشجون وغصص الرزايا، وذلك حال العديد من الشعراء الذين صاروا يتجرعون الأحزان عبر كلمات جريحة تشدو بموسيقى الحسرة ما ألم بهم من مفارقات استدعت هي الأخرى تتابع الإيقاعات المعاتبة لغدر السنين، و القلم السائل بدماء الأبرياء جعل الشاعر محمود درويش يمتطيه ركبا لمواساتهم وتعزيتهم ونعي القلوب المليئة بالزفرات المقموعة، إنه الشاعر الأبي الذي ناهض الآخر بكل ما امتلك من ملكات ميّزت نظمه عن غيره من الشعراء.

وقد فطر الإنسان على التأثر بملابسات العصر وبخاصة الشاعر الفنان الذي خالف البشر العاديين في شدة انفعاله ومصاحبة الحوادث لأن رهافة الحس قد فرضت عليه هذا التماهي مع التأزمات وفقا لما تقتضيه خبرته الشعورية . خدمة للذوق العام وقد اجتهد درويش على أن توائم نتاجاته الشعرية الذوق العربي وإن كلّفه الأمر العودة إلى التراث لإبراز مدى حضور التجربة الإنسانية وبمختلف أبعادها "**فتعامل مع التراث باستغلال المادة الأسطورية والرموز والشخصيات والمواقف الإنسانية الغنية بالدلالة والمغزى فهو سلسلة من التراث الإنساني الشعري خلال هذا الترابط المعنوي بين رؤية الشاعر المعاصر وكل التراث**"[1]، حتى يسمو بخطابه الشعري إلى أفق أرحب تستفحل معها الأحاسيس وتدخل عالم التاريخ بما هو ذاكرة جماعية تسعى إلى حفظ الوقائع المهمة بغية تشكيل سجل يعود إليه المرء ليفيد من خبرات سابقيه.

وبذلك يصبح المنطلق إنسانيا من أجل الإنسان وبهذا تستنطق خبايا النفس على الصعيد الباطني ويكشف المسكوت عنه على الصعيد الخارجي وهذا ما فعله محمود درويش الذيساير معاناة الأنا وكابد ظلم الآخر بقلمه، ونتاجه الشعري المفعم بالترنيمات الألمة المتفائلة في الآن نفسه.

الكلمات المفتاحية للبحث:

-سيرة الشاعر محمود درويش الذاتية، ومدى تعالقها بتشكيله الأدبي وفي شعره بخاصة.

-الألم كشعور وحيرات الأنا التائهة في قصيدة مديح الظل العالي، والقتل الرمزي للآخر المحتل.

-حقيقة الصراع بين الأنا الفلسطينية والآخر الصهيوني، ومدى إسهام الصورة الشعرية في إبراز الجدل.

---

[1]. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية ، ط٥ ، ١٩٩٤، ص٣٥.

-المتخيل الشعري وآهات الإيقاع وتفعيل قراءة الذات عبر التكرار كظاهرة تشد انتباه أي قارئ وتستوقفه، والبعد الفلسفي والأسطوري والديني كملامح وأبعاد فنية جمالية.

١-درويش في نقاط:

لا يغيب عن الأذه ان هذا الاسم الذي سجّل بصمته في تاريخ الشعر قبل رحيله عنا فقد ولد محمود سليم درويش في قرية البروة سنة ١٩٤١م من أسرة متوسطة الحال[١]، أما عن طفولته فقد كانت مرحلة عذاب شأنه شأن أطفال الشعب الفلسطيني الذين أجبرهم واقعهم المأساوي أن يكونوا سابقين لأوانهم سنا و تفكيرا والطفولة "**لم تكن تعني بالنسبة له مجرد مرحلة متميزة من العمر، وإذا كان موضوع الطفولة والأطفال قد شغل الكثير من الشعراء خاصة شعراء الأمم التي عانت من ويلات القهر والاضطهاد** "[٢]، وقد تلقى درويش دراسته الابتدائية في قرية الأم ليكمل دراسته الثانوية بقرية كفو "ياسيف" حيث انظم إلى الحزب الشيوعي وسجن بسبب نشاطه عدة مرات ولم يتجاوز العشرين من عمره ثم رحل إلى الاتحاد السوفياتي وعمل في الصحافة الشيوعية، وقد كان الشاعر يحلم منذ طفولته بكتابة الشعر فهو يلفي الشاعر فارسا متمردا يسكن الريح.

توفي محمود درويش في الولايات المتحدة الأمريكية عام ٢٠٠٨ بعد إجراء عملية القلب المفتوح في مركز طبي بهيوستن مما دفع برئيس السلطة الفلسطينية إعلان الحداد ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية [٣]، فرحل عنا تاركا وراءه : أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، آخر الليل، حبيبتي تنهض من نومها مح اولة رقم سبعة، وبعض المؤلفات النثرية ك :يوميات الحزن العادي، شيء عن الوطن وغيرها فكانت وبحق أعمالا تستحق القراءة لمزجها بين الواقع المتمرد المقاوم والعناصر الجمالية والثقافية المغذية لأوطارها المرجوة من تفاؤل وأمل لازمين...

ومعروف عن درويش التزامه وتقديسه لمعطى الثورة والكفاح، وتبنى الانتماء مبدءا لنيل روح الحرية إذا تمّ منع الفوز بها حقيقة وواقعا.

٢-**بين الألم و الإبداع: قهر الذات بين الواقع والتخييل**

لقد فتح الغضب الذي تجرّعه درويش والتشرد باب المجابهة بما يعرف بشعر الثورة الذي كان حليفه طوال حياته الأ دبية وقد احتل هذا النمط الشعري مكانة جد هامة في شعره، وقد توسل بالثورة وكل ما يحيط بها لاستنهاض الهمم وإيقاظ الغافلين عما يجري بفلسطين أو حتى العالم العربي إذا أخذنا بالاعتبار قوميته.

[١] . هاني الخير، محمود درويش ، رحلة عمر في دروب الشعر، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، دار فليتس للنشر والتوزيع، ط١ ، ٢٠٠٨ ص٧.
[٢] . فتحية محمود، محمود درويش، ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، دط، ١٩٨٧، ص٤٨.
[٣] . محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة جامعية ، ص١٢.

وقد باتت قصائد درويش عصارة للتحدي ومرتعا للجلد والعنفوان لأن الآخ ر مقتول رمزيا، ومهمّش حينا أو مرحّب به لالتزامات حتّمتها الأخلاقيات المسلمة والعربية ومنه فقد كان لزاما على مكونات الشعر هي الأخرى أن تتأثر من روي وإيقاع وقافية " أصبحت أنسب وقفة موسيقية يسند عليها السياق المعنوي، والموسيقي والنفسي "[1]، وكما هو معروف فالشاعر لم يلتزم في غالبية أعماله بالقافية الواحدة بحثا عن التحرر واستشرافا للوحدة والفلاح للأمة، فهاهو يطرب الآذان مردفا:

كم كنت وحدك يا ابن أمي[2]

يا ابن أكثر من أبي

القمح مرّ في حقول الآخرين

والماء مالح

والغيم فولاذ

وهذا النجم جارح

وعليك أن نحيا

فتنويع القوافي ظاهر من رويّها وحركاتها وتنوعها هي الأخرى بين مقيّدة (مالحْ) ومطلقة (أمي) وهي توحي بالبعثرة والخلاف الذي يتخبط فيه مجتمع الشاعر، وهذا المقطع يفصح بدوره عن نغم حزين كئيب يناجي الحياة جسدته القافية "**فهي ذات صلة وثيقة بالمعنى وإيرادها راجع إلى الطابع التعبيري للمبدع** "[3]، فقد تجاوزت فكرة حصرها في صوامت أو صوائت متكررة لتوفي بغرض الإيقاع أو النغمة الموسيقية بل تقوم على إيقاع داخلي يفسّر بدوره التموجات النفسية المنفعلة والمنكسرة للشاعر.

ويقول أيضا:

انتصف النهار

لرايات الحمام لظلنا، لسلاحنا الفردي

لسلاحنا المستعار

---

[1] . عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط ١ ، ١٩٩٨ ،ص ٤٦٨.

[2] . محمود درويش، مديح الظل العالي، دار العودة ، بيروت ، لبنان، ط٢، ١٩٨٤، ص٦٨.

[3] . إبراهيم الرماني، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار فارس للنشر، الأردن، ط ١ ، ٢٠٠٢، ص٢٢٩.

ليديك كم من موجة سرقت يديك

من الإشارة وانتظاري

ضع شكلنا للبحر عن أول صخرة

واحمل فراغك وانتظاري[1]

فإننا نحسّ الشاعر ساردا وناصّا ليوميات عاشها ولازال ويطمح لأن يعيشها، فقد انتقل في لحظة من النص الوجداني المعبّر عن تبرّمه من الحاضر إلى نداء اعتمد تتابعا للأحداث، فتغيرت مستويات الأداء الشعري تبعا لمضامينها المتباينة لتبحث عن الأنا التائهة وتواسيها بأسلوب جميل وكلمات موحية يعلو وينخفض الإيقاع معها حسب الحاجة السيكولوجية المفسرة لقهر الذات وحجم العواطف فهو يصف الزمن (الاحتلال/الثورة) والمكان (فلسطين) والشخصيات موجودة في واقعه هو أم رموزا تستلهم من التاريخ والأسطورة وقد يرمي من خلال بعض المقاطع إلى أن **"يخلق مناخا حركيا يستعجل صورة الفعل الدرامي في النص مستخدما اللعبة السردية"**[2] يقول في مقطعه الموضح لما سبق ذكره:

حاصر حصارك لا مفر

اضرب عدوّك... لا مفر

سقطت ذراعك فالتقطها

وسقطت قربك فالتقطني

واضرب عدّوك بي...فأنت الآن

حرّ وحرّ وحرّ[3]

فهو يسرد لنا أحداث المقاومة المتخيلة وهو بطل من أبطالها يسقط ويلاحم جسده جسد الشهداء، والأبرياء يتحسر على الفتنة وضياع الذات النفيسة بخيال جامح يخاطب اللاوعي في ظاهره وينتقم بشعره من الغاشم الذي لم يتمنّ له سوى الضرب والموت الأبدي فذاته تعادي الذات الضّديدة /الاحتلال فواجه بلغة شعرية عنيفة قاسية، وهذا هو سحر

---

[1] . محمود درويش مديح الظل العالي ص٦.

[2] . محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، دط، ٢٠٠٥، ص٣١.

[3] . محمود درويش مديح الظل العالي، ص٢١.

وسرّ الإبداع لدى درويش فكل " **وصف أو مفردة أو مجاز هو حاضر لتوثيق عرى الصوت المتماسك المتسامح للسارد، في مقابل صوت الآخر المحتل الدوغمائي العنيف**"[1]، وقد وسمناه بالسارد لأنه خلق فضاء خاص به عبر زمن أسطوري لا تضاهيه أي مادة معنوية مجردة، عالم يوتوبي يبحث عن الحقيقة بأسلوب تخييلي بارع.

وقد استدعى الأمر استحضار النصوص الغائبة أي باستخدام آلية التناص حتى يفصح عن عمق الألم الذاتي فنجد التناص الديني مثلا في قوله:

لست آدم كي أقول خرجت من بيروت متنصرا على الدنيا

ومنهزما أمام الله

أنت المسألة[2]

فقد استحضر قصص الأنبياء والنبي آدم عليه السلام كما نلفي التناص التراثي في استحضاره لعادات العرب وطرائق عيشهم من خيمة

ويسأل صاحبي: وإذا استجابت للضغوط فهل سيسفر موتنا؟

عن دولة أم خيمة؟

قلت: انتظر لا فرق بين الرايتين[3]

ويبرز الرّمز حاضرا وبقوة كوجه جمالي وكمثير بديل عكس قهر الذات والأمة في قصيدة محمود درويش، ليعتمد التلميح واللغة الفنية الرامزة التي تسعى إلى بث الإبداعية في النص الشعري من جهة وإلى التسامي بالذات التي باتت عليلة بفعل الظروف المزرية المحيطة بها فنجد الرمز الأسطوري مثلا:

عما تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور؟

عن جيش يحاربني ثم يهزمني، فانطق بالحقيقة ثمّ اسأل:

هل أكون مدينة الشعراء يوما؟[4]

فقد ارتأى أن يقبض بيد الجمال والاستلهام حتى يتساءل ويجيب ولو بسؤال عما يجوب بخ اطره والقارئ العربي مستحضرا أسطورة طروادة واليونان عبر ملحمة الأوديسة لهوميروس التي حكت كفاح بطل وشعب وأعادت العزة للمقهور

---

[1] . شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط ، ط1 ، ٢٠١٢، ص١٢٣.

[2] . محمود درويش، مديح الظل العالي، ص ١١٧.

[3] . المصدر نفسه، ص٥٥.

[4] . المصدر نفسه ، ص ٩٣.

ومجّدت معها الذات البشرية وهذا ما يطمح إليه محمود درويش عبر رسالته الإنسانية السامية . كما برز النص الأسطوري-كجانب جمالي- بقوة مع الشاعر فذكر مثلا قضية الانبعاث، أدونيس وأوزيريس، والعنقاء وخضر وغيرها في غالب أعماله الشعرية وهذا دليل على تشربه الواسع من التراث، وانفتاحه على النتاج الغربي ، فيقاوم الحقيقة بالخرافة والحكايات المحفوفة بالمبالغات، عله يفضي إلى رفض المحتل الصهيوني الذي ترك له التعقل وسلب هذا الجانب اللاعقلاني من الموروث ليتفرد ويستقلل ولو للحظة من بطشه الرهيب والدافع الأكبر هو الفنية والجمال المميزين للشعر عموما .

٣-القتل الرمزي للآخر؛ بين تمجيد الأنا وسؤال المصير

قد نغوص نوعا ما في الجانب السياسي والأيديولوجي حتى نفسر حقيقة الانفعالات المتزايدة في القصيدة المختارة فوجود إيديولوجيا سياسية لسلطة ما يستتبع بالضرورة وجود صراع منبثق من طبيعة الموقع الذي تشغله هذه السلطة، باعتبارها "**قوة اجتماعية تسعى إلى تحقيق مصالحها** "[١] فهي ستستخدم وتسخر هذه القوة لحماية أيديولوجيتها، وهو ما يستلزم نفي مصلحة أخرى، لقوة مغايرة ستصبح فيما بعد إيديولوجيات نقيضة .

وقد عبّر محمود درويش في خطابه الشعري عن السلطة التي لا تقبل النّد، والتي تمثل إيديولوجيا الرفض والسعي نحو التغيير فيتم مناهضة أفعال السلطة القامعة ، خاصة بعد زرع الكيان الصهيوني في قلب الأ مة لا بلاده فحسب، فأرادت أناه على غرار الأنات الفلسطينية أن تتجاوز حالة الغبن بالرغم من المحاولات الدؤووبة للتغيير، والتنديد بالظلم والفقر والجوع، وتجاهل الصهاينة واعتبارهم عدما معدما :

بعد شهر يلتقي كلّ الملوك بكل أنواع الملوك
من العقيد إلى العميد ليبحثوا خطر اليهود على وجود الله أما
الآن فالأحوال هادئة كما كانت
وإن الموت يأتينا بكل سلاحه الجوي والبري والبحري
مليون انفجار في المدينة[٢]

فالأبيات تعبر عن خطر اليهود ليصرح الشاعر بالهدوء فيما بعد موظفا الح روف ذات النفس الطويل "الواو، اللام، الهاء...) وترنيمة مفعمة بالابتهال الجماعي ليعبر عن قوة التحدي والصبر على الشدائد صفات ميزت الأنا الفلسطينية، أما الآخر الصهيويني فرغم الهدوء الانفجار لا يزال يدوّي ورغم ذلك فالسكينة تقاوم الموت الذي يأتيهم من كـل جهة، وهذا ما يعبر عن إنكار فكرة وجود المستعمر، ونفيه من الأراضي نفيا معنويا .

---

[١] . فيصل دراج، الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب والسياسة، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط١ ، ١٩٨٩، ص٣٠٢.

[٢] . محمود درويش، مديح الظل العالي، مصدر سابق، ص٥٨.

ويضيف في مقطع أخر:

صبرا تنادي من تنادي

كل هذا الليل لي والليل ملح

صبرا تنام وخنجر الفاشي يصحو

يمدد الأعضاء فوق الطاولة يجن من فرح[1]

فهو يحاور الأنا المتألمة ويعزيها في هذا الآخر الذي لم يصرح لا باسمه ولا بجنسيته كمظهر من مظاهر القتل الرمزي له، وعدم الاعتراف به . فقد نعته بالفاشي الذي لا يغيب عن القارئ المدلول العميق الذي تحمله هذه الكلمة، فهي التي امتدت عن النازية الألمانية وهي الحركة التي تؤمن بتقديس الذات و تجاهل الأجناس الأخرى تتبنى النظرة الفوقية، وشعارها القمع والعنف الأبدي، أما درويش فقد تحدث بلسان أناه والغريب في الأمر هو أن مواساته للمجازر المرتكبة في بيروت قد أخرجت هذه القصيدة إلى النور ليعترف بالتماهي والتلاحم بين العرب ومدى قو ة وصلابة العلاقات الفلسطينية العربية حينذاك، ويكسب خطابه الشعري طابعا إنسانيا سما به وبحق على عكس الصهاينة الفاشيين.

ويقول في شأن بيروت:

يا فجر بيروت الطويلا

عجل قليلا

عجل لأعرف جيدا إن كنت حيّا أم قتيلا[2]

فبالرغم من الاعتداد الشامخ بالذات الذي ألفيناه في القصيدة إلا أن توضعها قد عكف بها للتألم مع باقي الشعوب رغم الرزايا والشجون التيي تتخبط بها البلاد، هي مرارة تكتسي بالتفاؤل الدفين، جعلت التسامي بالنفس إلى سفح النصر المفترض تتغلب على الحقيقة وهوان المصير قبل الحاضر...

٣-التكرار وأثره الجمالي:

إن البواعث عديدة ومتباينة لحدوث التكرار في أي عمل أدبي لاسيما وقد يحس الأديب نفسه أمام مهمة عويصة تستدعي كشف المستور أو الصدق الفني فيتكئ على هذا الأسلوب التعبيري الدقيق الذي يفسر ما يعتمل في الوجدان من صراعات وتخوفات وإذا حاولنا إعطاء تعريف نفسي للتكرار "**فهو مصدر من العمليات النفسية التي يرى فرويد أنها تتم دون وعي فتؤثر بذلك على سلوك الشاعر** "[3] والتكرار قد انسحب على جل مكونات الجملة من حرف واسم

---

[1] . المصدر نفسه، ص٨٨.

[2] . المصدر نفسه، ص١٠٢.

[3] . شعبان علي حسين السيسي، علم النفس، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، دط، ٢٠٠٢، ص ٧١.

وفعل وكلمة فتحس أثناء القراءة بالوقفات النفسية، وبصرخات الألم في ذات الشعر والعربي عموما، وحرف الـ "لا" قد تكرّر وتواتر لدرجة تلفت الانتباه، ولجأ إليها درويش لإعلان الرفض والنفي والنهي بالإضافة إلى التحدي والصمود ولكن بتكرار الحرف الذي ترك الوقع البالغ في نفوسنا فيقول:

ولكن... لا رصيف

ولا جدار

لا أرض تحتي كي أموت كما أشاء

ولا سماء

حولي

لأثقبها وأدخل في خيام الأنبياء[1]

فهو ينكر وجود سبل الحرية ووسائل الانتصار التي تحارب البطش والظلم المتسببين في هوان الأمة . كما نلفي تكرار اللفظ سواء كان اسما أم فعلا في قوله كذلك:

هيروشيما هيروشيما

وحدنا نصغي إلى عمق الحجارة

هيروشيما[2]

ويقول أيضا:

والبحر أرض ندائنا المستأصلة

والبحر صورتنا

ومن لا برّ له لا بحر له

بحر أمامك، فيك، بحر من ورائك

فوق هذا البحر بحر تحته بحر[3]

---

[1]. محمود درويش، مديح الظل العالي، ص ٩١.

[2]. المصدر نفسه ، ص ٥٩.

[3]. المصدر نفسه، ص١٠٧.

فقد كرّر هذا الدال التاريخي حتى يتكرّر م دلول المقاومة والحرب في ذهن القارئ ، ويتفاعل مع الحدث إذا كان سردا أو الحلم إن كان الشاعر بعيدا عن لسان الواقع، زد على ذلك تكراره للعبارة رغم قصرها في غالبها، لذا فلن نحسّ بثقل التكرار والغاية من كلّ ذلك هو التأكيد على القضية والالتزام الصادق بنوع من العدول عن المألوف في استخدام اللغة المباشرة مثلا وهاهو البيان خير دليلا على ذلك وقد انتقينا أجملها وأشدها تأثيرا في النفوس :"**تنكسر البلاد على أصابعنا كفخار، وقد غمس باسمك البحري أسبوع الولادة، ألف سهم شدّ خاصرتي ليدفعني أماما ، الغيم فولاذ، الطاعون أمريكا**" هي مخارات قليلة إلا أن ما ترمي إليه عظيم في نظر الشاعر الذي أراد أن يحيك ثوبا مدّبجا بكلمات جريحة لا ترسو في مكانها النحوي ولا الدلالي بل تعلو بلاغيا إلى إيجاد صورة من التفاؤل التي يزين بها قصائده الحزينة وإن كلّفه الأمر التوسل بمفردات الحزن "وحدك، جارح، فراغك، انكساري ، الصحاري، الحزينة ، ظلاما ، أجهش، الصمت، غماما، الموت،الرماد ،حطام،الليل ..."وغيرها من الكلمات الموحية بشدة الحزن والأسى على قهر الذات ومسخ الحريات ولكن بأسلوب جميل يعلو مع النفس إلى استشراف الحرية ويرتخي إلى استحضار ماضي الأمجاد ويكبت للحاضر ال ذي يعيشه الإنسان المسحوق.

وبهذا يكون الشاعر قد بلّغ ببلاغة ساحرة عن قمع ذاته وذوات غيره من الفلسطينيين والعرب عندما تحدث في القصيدة عينها عن الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢م، بتسجيلة شعرية كانت أروع ما نظم للقارئ الذي يهتز وجدانه فخرا واعتزازا بمقاومة لأنه يترنم لبنية ملحمية جسّدت انتكاس الأمة والحضارة، ويؤكد على أن غاية الفرد في هذا الوجود هي العمل على إثبات ذاته والعيش بكل عفوية وحرية، إلا أن الملابسات القاهرة، والظروف المناقضة لمبادئه قد تزعزع فيه يقينه بمثالية ذاته أو قدرتها على إدراك حقيقتها، فينسلخ منها ويصبح غريبا عنها تماما، ممّا يجعل ذاته الفعلية التي تتضمن الأحاسيس والآراء مسلوبة منه وكذا الحقيقية من خلال السعي الدائم نحو النمو الفردي بشيء من الأصالة وقدر من القوة. ومن اللاّزم أن يتسامى المرء بذاته حتى يعزّز ثقته بنفسه وفي غيره أيضا لكنه يبقى حائرا لا يعي كنه ذاته ولا يرى للوجود أي معنى .وكرأي مدافع لما ذكرناه تعتبر "هورني" الاغتراب عن الذات "**وضعا يتضمن قمع الفردية والعفوية لدى الفرد**" [1] فيفقد الفرد بذلك روح الاطمئنان إلى كل ما يحيط به، ويفتقر إلى الأمن النفسي بل صار يتوسل بالحيطة والحذر حتى ينعم بالهدوء والاستقرار، وهذا ما فعلته ذات الشاعر المغتربة والتائهة إلا أنها اختارت حلّ الجمال للتنفيس عن غصة أبدية لن تمحو أوجاعها إلا أحلام السنين...

---

1. فيصل عباس، الاغتراب،الإنسان المعاصر وشقاء الوعي،دار المنهل اللبناني،لبنان،ط ١،٢٠٠٨م، ص٦٢.

صوفية الرؤيا، الحلم والموت في ديوان يطوف بالأسماء للشاعر عبد الله العشي

أ. هارون لعبيدي: باحث دكتوراه، جامعة العربي بن مهيدي– أم البواقي–الجزائر.

الملخص:

يأتي كل من الرؤيا ،الحلم والموت في الشعر المعاصر بما يمنح لحداثته مفهوما جديدا يحرره من الرؤية العادية للعالم ، ويحول الشاعرَ ذاته من شاعر الوجدان والانفعال إلى شاعر الفعل والنبوة، فكل من الرؤيا، الحلم والموت له خصوصية الحدوث بعيدا عن الحس والحضور بعفوية خاصة، لكن انتفاء شرط الإدراك بالحواس المتعلقة بالظاهر لا يعني الانفصال المطلق عنه. وهذا ما يجعل هذه العوامل تنجذب بحركة نافرة نحو التصوف للتحرر من الاشتغال الاعتباطي في فراغ القصدية الناجم عن السيرورة غير الواعية للذات في متاهة الوجود، وتتصل بعالم التمثلات والأفكار كونه – التصوف– من يمنحها –الذات– القدرة على الامتداد برزخا بين غيبيتها وشهوديتها، امتدادا يعينها على إدراك الأشياء في وجودها الأول ما قبل الذهني وما قبل الحسي أيضا، بل في انتمائها لمس توى الوجود السابق في حضرة الخيال ومسايرة تحولها إلى حسيتها.

الكلمات المفتاحية: صوفية، الرؤيا، الحلم، الموت،

١/ الرؤيا/الحلم: سلطة الحضور و ثورة الغياب

يرى أدونيس أن الانفصال عن الواقع يحدث "في حالة النوم، فتسمى الرؤيا عندئذ حلما، وقد يحدث في اليقظة ..."[١] نتيجة التأمل و الاستغراق في التوجه نحو عالم الذات لكنه –هنا– يتجاوز ما يحدث في اليقظة بعد أن منح ما في النوم مفهوم الحلم والاستفهام هنا عن التوحيد بين القطبين الرؤيا/الحلم رغم ما بينهما من اختلافات.

أ/ الرؤيا:

يسعى الشعر الجزائري المعاصر إلى إنتاج تصورات إبداعية وفق منهج رؤيوي، تكون – بموجبه– الرؤيا أداة "تنقل القصيدة من عالم "القوة" إلى عالم "الفعل" عبر التقمص الداخلي والحلولية في قلب الأشياء والتجسيد في لغة جمالية"[٢]. ما يجعلها تخترق ضبابية تجربة الشاعر في إطار سعيها إلى فتح مغاليق طبيعة العلاقة بينه وبين عالمه الإبداعي من جهة و العالم الواقعي من جهة أخرى، و بذلك يمكننا القول أن الرؤيا "هي نوع من المعرفة الفلسفية الحدسية التي

---

[١] – أدونيس: الثابت و المتحول، ج ٤، صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشعري، ط ٧، دار الساقي، لبنان، ١٩٩٤، ص ١٤٩.

[٢] – إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ٢٠٠٧، ١٣٥.

تخرج التجربة الفنية في حرارتها الأولى و صدقها الحقيقي، قبل أن تغدو آلية استدلالية لا ينفع معها أي مجاز "[1]، ولعلنا نتلمس تجليات هذا الشكل في شعر العشي وتجربته في قوله:

سكبت خمرتي أرقتها على دمي، و أجهشت خطاي
رميت شملتي، و سرت فوق الماء، غار الماء، ...
كان الكون بين الظن و اليقين
ردني و عاد بي إلي.[2]

تكتب هذه الأسطر الشعرية رؤيا صوفية يرويها الشاعر، ولأنه "لا أحد يطالب راوي الرؤيا بأن تكون متفقة مع الواقع، ولا أحد يتحراها من وجهة نظر تطابقها واقعيا مع الحقائق المعروفة "[3]، فقد ساقها ماورائية تصل بين الحدين "الظن/ اليقين" بواسطة "الكون" الواقع في دائرة المتشابه، إذ يظل الدافع الأول و الباعث الذي يجمع بين الواقعي والماورائي، كونه كينونة كبرى مؤ سسة لما يمكن أن يعطي الموجودات بالقوة قدرة على الوجود –أيضا– بالفعل شعريا، وتجاوز التحقق الكلي في العالم الداخلي لذات الشاعر إلى التحقق بين الأنا/الأنت وإن كان جزئيا.

وامتزاج الخمرة بالدم إرادة للذات في التأسيس لبديل نصي يجعل صوفيته أكثر من رؤية أيديولوجية ، بل رؤيا شاملة بوعي إبداعي لتجربة إنسانية تتكشف فيها الرغبة في الانتشاء و "إدراك الرؤيا والخيال المتصل بالدواخل وبالعوالم البعيدة واللامرئية"[4].

وهذا ما يتحقق بتغييب الحس الذي هو نتيجة حتمية لإراقة الخمرة على الدم، ويمنح المقومات شعريتها الصوفية من خلال التركيز على بعدها الزمني، إذ تمهد الأفعال المضارعة "سكبت، أرقت، رميت، سرت" للدخول في العالم الماورائي والانفصال عن ظاهر الواقع للارتباط بالزمن الماضي، من خلال المقومات "غار كان، رد، عاد" التي تنسجم دلالتها في علاقتها بـ "الماء، الكون، الظن، اليقين، العودة من الأنا إلى الذات" من جهة، ومن جهة بالأفعال المضارعة المذكورة آنفا مع مفهوم الرؤيا الصوفية التي هي "مشاهدة قلبية مرت، وانتهت، وتركت أثرها في نفس الصوفي الذي يبقى في شوق إلى استعادة تجربتها، معبرا عن شوقه بمحاولة التذكر والاسترجاع "[5]، تعلقا بما كان قد رأى وكذ ا بالانتشاء الناتج عن المراوحة بين "الظن" و"اليقين" قبل العودة من الذات إلى الأنا.

ولعل اقترابنا من نص "قصيدة بغداد" يضعنا في مواجهة مباشرة مع مصطلح الرؤيا، يقول الشاعر:

---

[1] – إبراهيم رماني: المرجع نفسه، ص ١٣٥.

[2] – العشي، عبد الله: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، ٢٠٠٩، ص ١١.

[3] – غيورغي غاتشف: الوعي و الفن، ترجمة نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت، ع/ ١٤٦، فبراير ١٩٩٠، ص ١١١.

[4] – أحمد زنيبر: جدلية الرؤيا و العبارة في «عين هاجر»، القدس العربي، ع/ ٦٠٥٥، الخميس ٢٠ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٨، ص ١٠.

[5] – بنعمارة، محمد: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر . المفاهيم و التجليات .، ط ١، شركة النشر و التوزيع . المدارس .، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ٣٠٥.

حجر ونام

طلع اليمام فما أفقنا

طلع الحمام

طلع الغمام

طلع الرصاص، و مرفوق جفوننا...

و توسد الرؤيا، و نام

عاما، و عاما

مر الرصاص فما أفقنا[١]

إنما أتينا بهذا المقطع الشعري على طوله لنرى مدى فاعلية استثمار الشاعر في مصطلح "الرؤيا" الصوفي شعريا، باعتباره ذو "نوعين من التدليل: تدليل مرتبط بأنساق غير لسانية و مجالها الكون كله بأشيائه و أحداثه وطقوسه، و آخر لصيق باللسان ووحداته"[٢].

تتكرر الوحدات اللسانية الوارد في سياقها "توسد الرؤيا" أكثر من مرة، كالفعل "طلع" المتكرر أربع مرات في بدايات أربعة أسطر متتالية، مسندا إلى كل من "اليمام، الحمام، الغمام" المنتمية إلى حقل الطبيعة والمتماهية دلاليا، ومرة إلى "الرصاص" الذي يفترض أن يمثل الطرف النقيض في هذه المعادلة، لكنه في علاقته بما ورد في سياقه "مر الرصاص فما أفقنا" يفقد هذا الاختلاف، فتنعدم فاعليته كما حدث مع المقومات الأخرى.

ومن هنا تأخذ "الرؤيا" دلالتها المعجمية السطحية المنبثقة عن هذا الانتماء الواقعي ا لملتزم، وتفقد ميزة الغواية والانجذاب نحو الذي أتى والتطلع إلى الذي سيأتي، فتكون بذلك حمولتها الدلالية غير متعلقة "بالصوفية لأنها ليست وليدة الخيال وإنما هي وليدة الاحتكاك بـ «الواقع»"[٣].

وفي غير هذا السياق تتجلى الرؤيوية في شعر العشي من خلال استعماله للفعل "رأى" أو اشتقاقاته في عديد المواضع كقوله:

و حين أفقت

تفقدت ما قد رأيت

فلا كنت ثم أنا

و لا كنت أنت[١]

---

[١] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٨٤.

[٢] – سعيد بنكراد: السيميائيات، منشورات الزمن، الرباط، ٢٠٠٣، ص ١٤٦.

[٣] – بلقاسم، خالد: أدونيس و الخطاب الصوفي، ط ١، دار توبقال، الدار البيضاء. المغرب، ٢٠٠٠، ص ٦٢.

إحالة من الشاعر على الاستمرار في التوجه نحو الداخل –عالم الذات– إلى حد الاستغراق، ما جعله يبدو كمن "يتصل بقوى غيبية تلهمه أسرار الكلمات، وبالتالي تمنحه القوة على كشف أسرار الكون "[2]، فيستحيل بذلك الفعل "أفقت" الدال على الانبثاق مشاركة في الخلق –الإبداعي– بما يحمله من سمات كشف وتحويل للأشياء من عالم إلى عالم، هذه المزاوجة في استحضار المقومات هي ما يحيل على رؤيا منهارة نتيجة العجز عن إيجاد العلاقة بين العالمين وتجاوز المسافة البرزخية التي فرضتها قوانين تحد العالم المادي بكثافته، إذ يستحيل معها تماهيهما، والفشل في إقامة التواصل الحي بين المعلوم الذي تمثله أنا الشاعر والمجهول الذي يمثله الآخر الغائب.

حالة صوفية تتلاشى في رؤيا إبداعية تحول الذات فيها رغبة الحلول الصوفي في الذات الإلهية إلى معادل موضوعي، تسعى وفقه إلى التماهي والحلول في الكون الشعري المتمثل في كيان القصيدة كونها ذات أخرى تتلخص فيها تجارب الشاعر وغاياته الكبرى.

وفي قوله:

أيتها القصيدة

أشكو إليك

من بعد ما تيبست شفاهي

و اثاقلت خطاي

و هدني التحديق في الأيام المقفرة

و خانني الذي أحببته

و كنت أستبقيه نجما أخضرا

لغربتي العميا

و رحلتي المنتظره[3]

يستمر الاستغراق في الرؤيا المأساوية التي تسيطر على أغلب المقاطع الشعرية في هذا الديوان، فتعلق الشاعر –هنا– "في فضاء الانتظار والتمزق في لحظة التوتر القصوى بين ماض محطم و حاضر هارب ومستقبل لا يتشكل"[4]، وإن اختلفت زواياها فإنها تلمح إلى أنه متملك بالرغبة في إخراج تجربته مرة واحدة لا في مناسبات مختلفة، وهو ما يفسر استمرار هذه الرؤيا في قصائده رغم تفاوتها زمنيا.

---

[1] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٢٨.

[2] – شادية شقروش: خطاب الحداثة في الشعر التونسي المعاصر، ط ١، دار إشراق للنشر، تونس، ٢٠٠٩، ص ٢٥.

[3] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣٥، ٣٦.

[4] – إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٧.

ورغم السوداوية الطاغية التي لا أدل عليها من المعجم التقني الذي اس تنجد به الشاعر "أشكو إليك، تيبست شفاهي، اثاقلت خطاي، هدني الطريق ..."، إلا أن الرؤيا الكلية للشاعر لا تخل من رؤيا –جزئية– تحمل بذور الأمل في ما وراء "عماء الغربة" والمجهول الذي يستبقيه المستقبل لـ "الرحلة المنتظرة" رغم خيبة الخيانة.

وهذا ما يجعل الرؤيا ال شعرية تتأرجح بين لحظتين تنتميان إلى عالمين مختلفين، ترتبط إحداهما بانسياب الذات وذهابها الدائم في رحلات عروج صوفية نحو الانتشاء بعد ملامسة الحقيقة –الشعرية– المطلقة في شفافيتها، والأخرى بإحساس الأنا بالضيق نتيجة القيد الذي تفرضه الكثافة المادية على الوجود الذاتي، فتكسر بذلك الأفق المعرفي وتقصره على الرؤية العادية للأشياء.

لكن ورغم ذلك يظل –كما أشرنا– الأمل آت من الطغيان الوجداني باعتباره أداة الصوفي وسبيله إلى المعرفة، لقيامه على الاستغراق في التأمل الداخلي لا على التحليل العقلي والمنطقي:

لم يبق لي سواك

أشكو إليه

آلامي المخنوقة المستعرة

أيتها القصيدة

يا صرختي المنتحرة[1]

وهذا التصريح بالحاجة إلى القصيدة إنما هو توجه "نحو الغاية الكبرى التي هي الهزيمة . وكأن الكاتب يريد إقناعنا بأنها ... نتاج عالم هو هكذا من منظورات عديدة "[2]، لذلك كان اللجوء إلى القصيدة ملمحا يعمق الرؤيا الاستشرافية ويوحد صوفيا بين الشاعر وبينها، فيمنحها ذلك بعدا رؤيويا قائما على التجاوز الناتج عن التفاعل بين أنا الشاعر والواقع.

وكثيرا ما يعلو صوت الذات لمساءلة القصيدة في هذا الديوان إما تصريحا أو تلميحا لبلورة هذا الشكل من الرؤى، التي نجدها الأكثر حضورا وتميزا من خلال التنويع اللغوي تارة وتارة الرمزي.

وهكذا تأخذ أبعاد الرؤيا دورها في خلق شعرية الشعر انطلاقا من علاقتها بالعبارة وتشكيلاتها اللسانية، وهو نفسه –علاقة الرؤيا باللغة– الأمر الذي رسخ "في الوعي الصوفي معضلة التباعد بين الرؤيا واللغة التي تحاول نقلها"[3].

---

[1] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣٦.

[2] – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط ٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . المغرب، ٢٠٠٦، ص ١٤٧.

[3] – محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص ٤٩.

ب/ الحلم:

أما الحلم فمتكون في الطبقات الدنيا للوعي و "هو بذلك مكمن لترسبات الذات الباطنية بإيحاءاتها الكثيرة "[1] (الإيجابية و السلبية)، حاملا بعدا ثوريا يتحدى الواقع بخلق عالم مواز له.

يتواتر الحضور الحلمي في هذا الديوان مع الحضور الرؤيوي، ليخلق علاقات "جديدة تخفي وراءها عالما مليئا بالدلالات والتلميحات التي تجعل "[2] حضورهما ضرورة يفرضها تصدع في الواقع وضراوة في مواجهة كينونة الذات، إضافة إلى التشابه الكبير بين عناصر الرؤيا وعناصر الحلم حتى أنه يوجد من يجعلهما واحدا.

ها أنا أدنو من القبر،
منكسرا متعبا، مطفأ الحلم، مرتجفا،
ذاهبا في نشيد الذهاب[3]

يرتبط "القبر" بالواقع بشكل جدلي يثير في الوجدان هوسا حلميا تتحرر من خلاله مشاعر الأسى والأسف على شكل الذهاب، ما يفتح أفقا ماورائيا تندفع خلاله الذات في محاولة لتجاوز نشوز الواقع ومحو أدران ثقل الانكسار والتعب وانطفاء الحلم، عن طريق العيش لحظات في الماضي واستحضار أجواء "الحلم الذي كان يراود هذا الشاعر نحو الأمل العظيم حيث أراد"[4] أن يستريح:

... كم حلمت بأن أستريح بحضنك حين أموت
و تغلق عيني أنفاسك العطرات
تغسلني و تكفنني، و تودعني
و تهيل علي التراب[5]

هذه المراوحة بين الواقع والحلم قبل بدء الرحلة الأبدية تحول وإغماءة صوفية تخلق استثناء شعريا عن الرؤيا المكرورة في دوراتها الروتينية التي ألفناها، فاستبدلت مشاعر الأسى باسترجاع "الحلم المستطير الذي يعجل بالحياة إلى

---

[1] – ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٦.
[2] – زاوي سارة: جماليات التناص في شعر عقاب بلخير، مذكرة ماجيستير، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية و آدابها، جامع محمد بوضياف، المسيلة، ٢٠٠٧،٢٠٠٨، ص ١٦٨.
[3] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣٠، ٣١.
[4] – أحمد عبد الله محمد حمدان: دلالات الألوان في شعر نزار قباني، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة النجاح الوطنية، نابلس– فلسطين، ٢٠٠٨، ص ١٦٥.
[5] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣١.

اللحظة الأبدية"[1] المتكرر –بدلالة "كم حلمت"– بالراحة بين أحضان الأخرى الغائبة، التي تنبهنا إلى ضرورة "الاختيار مسبقا بداية للفعل وإلا لما أمكن التمييز بينه وبين الحلم أو الأمنية"[2].

كما نلحظ أيضا مغايرة نشأت عن التحول في الرؤيا ذاتها، إذ لجأ الشاعر إلى استخدام كل من الرؤيا والحلم أحدهما بدلالة الآخر، فقد ألفنا الرؤيا فيما يستحب مما يرى وأما الحلم ففيما يستكره.

وقد وقع هذا التجاوز باستمرار في تمثيل الرؤى تمثيلا كابوسيا تغلب عليه المأساوية، في حين جاء التمثيل الحلمي حاملا "دلالات تهب اليقين ثباتا ... وتعطي اليقين تدفقا وامتدادا "[3]، ليطغى عليه تفاؤل الذا ت وأملها إما في الموت المريح، وإما في الحياة المنفصلة عن ظاهر الواقع واتصالها بالحقيقة/المعرفة الشعرية المطلقة.

ويأخذ الحلم أبعادا متعددة من مقطع إلى آخر رغم كونها تدور في فلك واحد فمرة بالتصريح ومرة بالتلميح واستلهام ما يدل عليه:

بنيت لها من سنا الروح
عرشا على الماء
أنرت على جانبيه النجوم
و رصعته بالألق
فهل كان من حظ هذي الخطى،
قبل أن تكمل الحلم،
أن تفترق[4]

بعد حلمي مباشر يقيمه تشكيل لغوي يرشح بدلالة رومانسية مباشرة على استعداد صوفي –جسدي- تخييلي، ينصرف إلى الاجتهاد للإقامة في حضرة القصيدة مصحوبا بـ "سنا الروح، عرشا على الماء، أنرت على جانبيه النجوم، رصعته بالألق"، إضافة إلى "الخطى" المحمولة على احتمالات "الحلم" والمتوزعة في أداة الاستفهام "هل"، التي تدخلها في علائق مع الذات تشكلت عندما كانت:

تريد القصيدة
أن تنتهي قبل ميعادها

---

[1] – محمد أحمد القضاة: الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية و الاجتماعية، م ٦، ع/ ٢، يونيو ٢٠٠٩، ص ٢٧١.

[2] – جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، الكويت، ع/ ٧٦، ١٩٨٤، ص ٢٨٢.

[3] – يوسف رزقة: مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا أنموذجا)، مجلة الجامعة الإسلامية، تصدر عن كلية الآداب، غزة. فلسطين، م ١٠، ع/ ٢، ٢٠٠٢، ص ٣٥٥.

[4] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣٩، ٤٠.

و أريد البقاء على سورها

كي أبوح

بما قد كتمت[1]

فتألف بعد شعري تائه مزيته تقاطع الأمل واليأس في فضاء متصل بأعماق الكون الشعري، مستثمر في قدرة اللغة على اختراق أنساق "الحلم المرابط خلف أسوار الواقع الثقيل "[2] الدرامية لإنشاء مسافة توتر حلمية، تمثل بؤرة تشظي انبثق عنها التحول في عالم الإبداع الشفيف إلى فعل البناء من سنا الروح على الماء، وإنارة النجوم والترصيع بالألق.

ولأن ميزة الحلم الانقضاء – وإن طال– فإن تكثيف الأشياء في غير عالمها أيضا زائل بزواله:

سوف أذكره:

كان حلما بهيا

مر من هنا مرة

مر ...

ثم اختفى في الأفق[3]

تحول الحلم إلى ذكرى دلالة العيش في ماضويته وبهاء كونه رغم أنه "ربما لا يأخذ شكل التقمص "[4] في لحظة مروره: "مر من هنا مرة "، لحظة اتجه بعدها إلى أفق تجتمع فيه عناصر المغايرة والتمرد يمثل نهاية مشهد تخضع حلمية الحلم فيه لسواد يستمر "بين مد الرؤيا وجزرها، مربكا أبعاده بإسقاط قلق غير مستقر على قلق غير مستقر "[5]، لتطغى بذلك نمطية الخضوع للواقع على التجاوز ومحاولة التواصل الدائم مع عالم الإبداع، أو فلنقل غلبة الضرورة التي تقتضي العودة إلى الواقع وتفرض مواجهته مهما طال الحلم.

لم تتوقف البنية الحلمية عند مجرد اختفاء الحلم في الأفق، بل راحت تتبعه إلى منطقة الأفول تمهيدا لبناء شعري آخر قائم على خيبة الاصطدام بالواقع والهزيمة الرؤيوية، فالحلم البهي يختفي ساحبا بهاءه في صمت "نحو أقصى حدود اللاجدوى والغياب"[6]، وهو الأمر الذي يضفي شيئا من التناسق –رغم استمراره التشاؤمي – على التجربة الشعرية،

---

[1] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣٩.

[2] – حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، عالم المعرفة، الكويت، ع/ ١٣٨، ١٩٨٩، ص ٨٨.

[3] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٤٠.

[4] – مصطفى ناصف: اللغة و التفسير و التواصل، عالم المعرفة، الكويت، ع/ ١٩٣، ١٩٩٥، ص ٢٦٥.

[5] – غالية خوجة: حركية الرؤيا في «أحمد الزعتر»، العرب الأسبوعي، السبت ٢٠٠٨/٨/٣٠، ص ٢٢.

[6] – محمد صابر عبيد: مرايا التخيل الشعري، ط ١، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ٢٠٠٦، ص ١٦٢.

وسعيها الصوفي نحو إدراك المطلق من المعرفة . الإبداعية . المتعالية التي تتنازعها آليتا العمل الإبداعي "الرؤيا" و"الحلم" من جهة ومن جهة أخرى "الواقع" كمؤثر ومركز استقطاب بحكم ضرورة استجابة جوهر الإبداع لتداعياته.

غاب لم يترك صدى

غاص في أسراره

غاص فيها

و ابتعد[1]

ولعل الأمر من حيث تجاوزه للواقع وتعلقه بالغيبي امتداد لنزوع الأنا نحو الاتحاد بالآخر –الحلم–، رغم مسافة التوتر الباهرة التي يجسدها الانسحاب الدائم للحلم نحو عالم الأسرار وعدم كشف حضرته –الشعر– لذات الشاعر المكابدة لبلوغ الدرجة الأقرب من الحقيقة/المعرفة الشعرية:

لا تظني أنه يأتي غدا

لا تظني أنه ...

من بعد غد

مات في غربته

لم يودع أحدا

لم يودعه أحد[2]

يتجه المقطع الشعري في آخره بالخطاب إلى التأنيث عن طريق مخاطبة الأنثى الغائبة، التي تحمل بعدها الصوفي كونها طقس الشاعر ليحتفي وينفصل "عن العالم الأرضي (المادي) ويتعلق بفردوس الأنوثة، بالعالم اللامرئي"[3].

٢ / صوفية الموت...شعرية الشعر

يعد الموت واحدا من أشكال انتقال الذات إلى عالم الغياب، وهو ملمح صوفي قديم تأتي لحظات الانتشاء على مشارفه لأنه الطريق الأسهل إلى مكاشفة "الحق" والتوحد به، وكونه يحمل دلالة التلاشي والعدم ومن ثمة التكون مرة أخرى في المجهول، إضافة إلى شكله الميتافيزيقي الذي ينجذب إليه المتصوفة بمقارباتهم الوجدانية لكينونته التي حجبت عنهم.

كم تبقى من العمر؟؟؟

ها أنا أدنو من القبر،

---

[1] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٤١.

[2] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٤٣.

[3] – زاوي سارة: جماليات التناص في شعر عقاب بلخير، مذكرة ماجيستير، ص ١٥٠.

منكسرا متعبا، مطفأ الحلم، مرتجفا،

ذاهبا في نشيد الذهاب[1]

إنه الموت، الحقيقة الماثلة أمام الشاعر والمتجسدة في إحساسه بالدنو من القبر حاملا بين شفتيه رثاءه المشحون بالانكسار والارتجاف لا "مما يهدده كل حين زارعا بداخله خوفا من المجهول، وصورة قاتمة لحياة برزخية لما يعانيها بعد"[2] أو الانفصال عن وجوده، بل لاقترابه من دخول معترك العدم مع وجود حائل بينه وبين الموت كما يريد:

... كم حلمت بأن أستريح بحضنك حين أموت

و تغلق عيني أنفاسك العطرات

تغسلني و تكفنني، و تودعني

و تهيل علي التراب[3]

إنها الخطوات الأولى نحو الموت، ما يحيل على يقين ينتظر الذات في وجودها إزاء صراع أزلي "بين الموت والفناء المقدرين وبين إرادة الإنسان في محاولتها التنسيق بالوجود والبقاء والخلود"[4].

ولكن المقومات "تغلق عيني، تغسلني، تكفنني، تودعني، تهيل علي التراب " إنما تعمق رؤيا الاستسلام والانقياد للموت دون مقاومة، بل بانهزامية درامية وتراجع عن المعطى الجوهري لصيرورة الوجود.

ورغم ذلك نلمس في هذا المقطع الشعري حضورا رؤيويا صوفيا، يشد إليه –ببراعة– استحضار تجلي الموت للصوفي كلما داخله الشعور باقتراب النهاية، التي هي في الأصل بداية أخرى يكون من خلالها في موقف تحول لا انتهاء، ولأن التقدم في العمر من الإحالات القوية على الاقتراب من الموت فإن الشاعر لم يفته أن يستدرك ذلك فيقول:

كم تبقى من العمر...

ها أنا أمضي، كما جئت، منفردا

خارجا من زمانك

منهيا في متاه الغياب

كم تبقى من العمر

---

[1] – العشي، عبد الله: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، ٢٠٠٩، ص ٣٠، ٣١.

[2] – ناصر بركة: ديوان (منزل الأقنان) لبدر شاكر السياب دراسة أسلوبية، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ٢٠٠٦/٢٠٠٧. ص ١٠٢.

[3] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣١.

[4] – عباس رشيد الدرة: سؤال الهوية و هوية السؤال بين قلقامش و درويش، مجلة فضاءات، تصدر عن المركز العالمي للدراسات و أبحاث الكتاب الأخضر، ليبيا، ع / ٣٠، فبراير ٢٠٠٧، ص ٨، ٩.

يا زهرة العمر

كي تذهبي كل هذا الذهاب[1]

ليتأكد اقتراب الشاعر من الموت وجدانيا، ما يجعله يساير هذا المضي بخلق حوار يتداخل فيه الواقع و الماوراء، فمضي الشاعر "منفردا" عودة إلى اللحظة الأولى من الحياة، ومساءلته لـ "زهرة العمر" أسطورية الشكل والجسد، عديمة الملامح والهوية محاولة لتشخيص الحقيقة /المعرفة الشعرية التي "يشتبك فيها الذاتي بالإنساني والشخصي بالكوني، وتتداخل فيها اللغة وتتحرك بدلالاتها وشروطها في ثنايا المعقول واللامعقول، والمألوف وغير المألوف"[2].

لعل طبيعة الموت تجعله يأتي على كل حي وحياة، ولأن الحلم ـ كما رأينا ـ حياة أخرى للذات بعيدا عن كثافة العالم المادي، فإنه عرضة أيضا للفناء:

لا تظني أنه يأتي غدا

لا تظني أنه ...

من بعد غد

مات في غربته

لم يودع أحدا

لم يودعه أحد[3]

إنه تجاوز للَّحظة الجنائزية ومجرد ممارسة الالتزام بإحدى الرؤيتين "الرؤيا الحلمية" و"رؤيا الموت"، وسعي إلى تأكيد طبيعة الوجود التي تعزف لحن الذهاب –ربما إلى غير رجعة– في الكونين الواقعي والإبداعي من جهة ، وتأكيد الغياب لتجسيد الاشتغال على حس المفارقة بين ثنائيتي "الأنا/الآخر" و"الشك/اليقين" من جهة أخرى.

إضافة إلى إعطاء موت الحلم كموضوع طبيعة خاصة بإيراده في سياق الغربة والعزلة، إذ يجد الشاعر نفسه أمام ضرورة الوقوف على وجوده ـ الحلم ـ في حالة نفي ووضع لم يكن له الاختيار فيهما، وهو الأمر ذاته الذي "يعطي للصوفية بعدها الكوني الذي يتجاوز الزمان والمكان والشروط"[4] :

غاب لم يترك صدى

غاص في أسراره

غاص فيها

---

[1] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٣١، ٣٢.

[2] – محمد أحمد القضاة: الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، ص ٢٦٢.

[3] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٤١، ٤٢.

[4] – زدادقة، سفيان: الحقيقة و السراب ـ قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا و ممارسة ـ، ط ١، منشورات الإختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨، ص ٤٠٨.

و ابتعد

لا تظني أنه يأتي غدا

لا تظني أنه ...

من بعد غد[1]

إنه استثمار آخر في البُعد الشعري للغياب في الديوان ، إذ قد لا يمكن أن يحيل –هنا– إلا على "ثقل الموت، الثقل الذي يكاد يكون فيزيائيا لحضوره الذي هو الغياب المطلق"[2] لتجربة الحلم مستقبلا.

وهي مزاوجة بين مطلق الغياب ومحدودية الحلم –باعتبار قابليته للفناء– تؤدي إلى بداية خلق شعرية صوفية قائمة على مدى التوتر بين "الموت" كاشف الغيب "للميت"، باعتباره رؤيا فيها "ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة كأنما يتمثل له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة "[3]، وبين الحلم كونه "لا يمكن أن يجلي أسرار الغيب وحجبه كما تجليها الرؤيا"[4].

ويتخذ الموت بعدا آخر بانتقاله كمؤثر فعال بين مكونات عالم الشاعر الإبداعي انطلاقا من الذات نفسها مرورا بالحلم ... ووصولا إلى القصيدة وهويتها:

تواصوا أن يعروا جسمك الشاحب

للحزن و للبرد الشتائي

و لموت بعد الموت[5]

إنه كشف عن تجاوز الرؤية المألوفة للقصيدة باعتبارها وعاء للتجربة الشعرية أو لأي من الموضوعات، بل إنها ذاتها موضوع لنفسها وحقيقة يتطلع الشاعر إلى كشفها، ومن ثمة التوحد بها والانتقال معها من الشكل الميتافيزيقي إلى الفيزيقي (المكتوب)، هذه الرؤية الجديدة للقصيدة يشوبها دخن من التصوف يمثل إحدى السمات الجوهرية المتممة لشعريتها.

ولعل في القول بموت القصيدة –من منظور معاصر– حديث عن تعريتها دلاليا وانكشاف معناها لقارئها، وهي إحالة على صراع درامي بين الكشف/الموت والغموض/الحياة.

أما "الموت بعد الموت" فهو أشبه ما يكون بتمهيد للحديث عن موت آخر للقصيدة:

---

[1] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٤١.

[2] – كوين، جون: النظرية الشعرية. بناء لغة الشعر،اللغة العليا.، تر، أحمد درويش، ط ٤ ، دار الغريب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٤٦٦.

[3] – أدونيس: الثابت و المتحول. بحث في الإبداع و الإتباع عند العرب.، ج١، الأصول، ط ٧، دار الساقي، لبنان، ١٩٩٤، ص ١٤٩.

[4] – رضوان بن عربية: مساءلات جديدة للشعرية العربية. في ضوء "الثابت و المتحول" لأدونيس.، ط ١، المتقي برينتر، المحمدية،٢٠٠٧، ص ٩٩.

[5] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٦٠.

وجهك العابق بالضوء العتيق

ما يبين الآن في هذي التخوم

...

ميت أيامه بعض خرافات

لا تمر

دهره يوم لا يمر

جامد في لحظة ليس تمر[1]

لطالما ظل الوجه دالا على الهوية، ولعل جعله "عابقا بالضوء العتيق" ينحو منحى أصالتها، ولكنه –الوجه– عبر مراحل التطور والتحول التاريخي شهد مرور الكثير من زوابع القلق والشك عليه، ما جعله لا يبين "في هذي التخوم" التي تكاد تطمسه.

والقضاء بالموت في "ميت أيامه بعض خرافات لا تمر " فيه وعي وانتقال بالصراع إلى عنصر الزمن والتاريخ، "فتتولد ثنائية الموت والتاريخ؛ فالموت غياب والتاريخ ماض "[2]. تظل القصيدة بموجبها تولد من جديد نتيجة الاستقرار الزمني وجموده "في لحظة ليس تمر".

وهذه الجدلية بين الحياة والموت مستمرة باستمرار البحث عما وراء الطبيعة والسعي إلى إيجاد إجابات لأسئلة الوجود، والبحث عن المعرفة ومن ثمة أخذها من مصادرها الحافلة بالألغاز.

خلف هذا الباب

خلف العتبة

للذي يعبر عمران

و للميت

مسامير، و بعض الخشبة[3]

إنه شكل من أشكال التمرد على الطبيعة ومحاولة لمقاومة الموت بخلق برزخ –إبداعي– متمثل في لحظة عبور "الباب"، فـ المبدع الذي يعبر له عمْرٌ آخر ينشده بعد مراحل التحول الدرامية التي مر بها في أثناء وجوده في عالم الشهادة، فيما يمنحه "إبداعه الخالد" عمرا آخر يعيشه في ثناياه بعد انتقاله إلى عالم الغيب.

[1] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٦١، ص ٦٤.

[2] – محمد أحمد القضاة: الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، مجلة العلوم الإنسانية و الاجتماعية، ص ٢٧٥.

[3] – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ٦٥.

وكأننا بالشاعر –بعد التشاؤم– "راح يجترح الحياة وسط الموت، والنور وسط الظلمة "[1] لئلا يستسلم لسوداوية الرؤيا، وإن كان بموقف وسط دون الانتصار للحياة كلية ولا الاستسلام للموت كذلك.

في حين يحظى من لم يتميز إبداعه بص فة الخلود بحياة واحدة، وبعد انقضائها بـ "مسامير، وبعض الخشبة" التي تشكل نعشه، وتسلمه للفناء العاصف وتنسف الحلم الذي راح يشيده المعري وأمثاله من المتصوفة وغيرهم عبر العصور في اعتبار الإبداع الموت وجها آخر للحياة والخلود.

وبهذا يتضح لنا كيف استطاع العشي إعط اء كلا من الرؤيا والحلم والموت بعدا شعريا، من خلال إعادة بلورة بعض المفاهيم التي استقتها ذات العناصر من جوهر الحداثة الشعرية من جهة، ومن الاستثمار في بعدها الصوفي الذي يمنح جوهر الإبداع مجد المغايرة من جهة أخرى.

---

[1] – محمد الصالح السليمان: الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ١٢٤.

المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين

الأستاذة: منيرة شرقي / قسم اللغة والأدب العربي - جامعة تبسة

ملخص:

قدم ميخائيل باختين نظرية نقدية للرواية، تجمع بين الجانبين؛ الشكلي والإيديولوجي، كما دعا إلى صراع الإيديولوجيات إلى آخر الرواية، وتحاورها دون فوز إحداها، مما يفرض على الكاتب الحياد وعدم الانحياز لأي طرف، ويجبره على العدل بين الشخصيات (الأصوات الممثلة للإيديولوجيات) من حيث نسبة وكيفية الحضور، والحرية في التعبير على الرأي ... والنقيض من ذلك هو "مبدأ أحادية الصوت" الذي تنجم عنه رواية مناجاتية أحادية الصوت، تعرض إيديولوجيا واحدة وصوتا واحدا، وهو ما يرفضه باختين.

يتحقق مبدأ الحوارية من خلال تحاور الأصوات داخل الرواية، والتي تكون الشخصيات ممثلة لها، فلا صوت للكاتب أو الراوي في نظرية باختين، والشخصية تؤدي دورها من خلال اسمها وملامحها وصفاتها ومظهرها وخطابها ... وكل ما قد يجعل منها موقفا إيديولوجيا، لاسيما قولها، حتى أن باختين أسهب كثيرا في مسألة "تعدد اللغات"، فهي الركيزة الأساسة في تحقق الحوارية؛ الشخصية تتحدث حسب انتمائها الاجتماعي ومستواها الثقافي ... والراوي يتكلم بلغة مشتركة لدى الجميع حتى يكون محايدا، كما أن الرواية قد تتخللها لغات أجناس أخرى كالشعر والمثل الشعبي، وغيرهما مما يكون موقفا إيديولوجيا.

الكلمات المفتاحية: الحوارية، المناجاتية، تعدد الأصوات، تعدد اللغات.

السوسيونصية (توطئة)

تسعى سوسيولجيا النص الروائي لتحليل الأعمال الروائية من الداخل، أي تحليل المستوى التركيبي، والكشف من خلاله – فقط– عن العلاقات الاجتماعية، بغية الكشف عن التماثل الموجود بين ما هو موجود في الواقع، وما هو موجود في البنية اللسانية المتحققة في النص الروائي[1]؛ فلا تلتزم سوسيولوجيا النص الروائي بأحكام قبلية تمارس على مختلف النصوص، بل تنطلق من النص، وتحدد انتماءه السوسيولساني[2].

للناقد ميخائيل باختين "Mikhaïl Bakhtine"[3] دورٌ بارز في مجال البحوث السوسيونصية، حيث صاغ نظرية نقدية تربط بين السمات الفنية الأدبية والعناصر الإيديولوجية في الرواية، فتلغي القطيعة الموجودة بين ثنائية الشكل والمضمون

---

[1] . حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص: ٧٢

[2] . عمرو عيلان: الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠٠١، ص: ٦٩

[3] . ولد ميخائيل باختين عام ١٨٩٥ في أوريل ابنا لعائلة أرستقراطية ما لبثت أن أضحت معدمة، فقد كان والده كاتبا في مصرف . درس فقه اللغة في جامعة أوديسا ومن ثم في جامعة بتروغراد وتخرج عام ١٩١٨. عمل في سلك التعليم الابتدائي، وتزوج في ١٩٢١، وفي العام نفسه أصيب بالتهاب عظام حاد مزمن مما أدى إلى بتر رجله عام ١٩٣٨. ألقي عليه القبض عام ١٩٢٩ لأسباب مجهولة، لكنها قد تكون متعلقة بارتباطاته بالمسيحية الأرثوذوكسية، حكم

لم يغض باختين الطرف عن الأبعاد التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية المحيطة بالرواية، وإنما أقر بأنها التي شكلت حوارية الرواية وحققت تعدد الأصوات وتباين الإيديولوجيات إلى حد تصارعها، ثم إنه اتخذ من اللغة ركيزة في قراءة تاريخ الرواية وإعادة تأويله، وركيزة أيضا في بناء تصور الحوارية لديه[1].

١ – الحوارية والمناجاتية

درس ميخائيل باختين روايات دوتسويفسكي، واعتبرها نموذجا في إيراد الإيديولوجيات داخل الرواية، حيث قال: «دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات Polyphone لقد أوجد صنفاً روائياً جديداً بصورة جوهرية »[2]. و"تعدد الأصوات" مفهوم يشير إلى تعدد الإي ديولوجيات في الرواية، يضاهيه مفهوم آخر عند باختين هو "الحوارية" Dialogisme، إذ يخلق "رواية متعددة الأصوات " هي نفسها "الرواية الحوارية/ الديالوجية". أما النقيض من ذلك والذي ترفضه نظرية باختين، هو مفهوم "أحادية الصوت"، الذي يشير إلى إيديولوجيا واحدة سائدة في الرواية، ويماثله مفهوم "المناجاتية" Monologisme، حيث يخلق "رواية أحادية الصوت "، هي نفسها "الرواية المناجاتية / المونولوجية"[3].

إن الرواية الحوارية هي المثلى لدى باختين، لكونها تمنح كل الأفكار الحق في التعبير والتمثل في هذا الملفوظ، كما تحقق صراعا إيديولوجيا عميقا، وتعددا للآراء، ورؤية أكثر شمولا للواقع، مما يكسبها كمّا من القراء الذين يجدون بها أفكارهم ورؤاهم المختلفة . وتفعل الرواية ذلك عن طريق الطرح الإيديولوجي الذي تجسده الشخصيات بالتكافؤ، دون انحياز من الكاتب لواحدة على حساب الأخرى، وإنما إعطاء كل الشخصيات القدر الواحد من الاهتمام، والمساواة بينها من حيث إبراز جوانبها الحسنة والسيئة، فيسعى الكاتب بذلك لتحقيق حياد مطلق، وترك القارئ حرا في الاختيار بين هذا الزخم الإيديولوجي[4]. وعليه، تعد الشخصية المتكلم البارز في الرواية، فهي الصوت الإيديولوجي المعبر عن مختل ف الأفكار بمختلف التقنيات الفنية.

أشار باختين إلى مسألة "حياد الكاتب"، واعتبرها أساسية في تحقق الحوارية، فعنها قال : «مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنما في أن يتوسع إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا

عليه بالسجن خمس سنوات، ولظروفه الصحية تم التخفيف بالنفي إلى قازخستان. عمل حينها في أعمال كتابية لدى مؤسسات مختلفة، ثم حصل على وظيفة في كلية المعلمين، ثم استقر في كمر القريبة من موسكو ودرس بها اللغتين الروسية والألمانية، ثم مارس بعض النشاطات الأدبية . لما تدهورت صحته استقر في موسكو، ووافته المنية عام ١٩٧٥. هذا مختصر، وللتفاصيل انظر : تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ١٩٩٦، ص: ٢٣، ...٢٦.

[1] . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩، ص: ٢٨

[2] . ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٨٦، ص: ١١

[3] . وهذا فرز للمفاهيم المتداخلة لدى باختين، يبقى "تعدد اللغات" فهو من الأدلة على تعدد الأصوات، وقد يؤدي الدور الأكبر في إحداث تعدد الأصوات، لدرجة أن تكون اللغة ذاتها صوتا

[4] . عمرو عيلان: مرجع سابق، ص: ٦٥

الوعي (...) وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق »[1]، إذ أن المراد من الكاتب أن يحتفظ بموقفه وألا يدافع عنه في الرواية، وأن يطرح بالمقابل أشكال الوعي الأخرى التي تناقض موقفه.

خلافا لدور المتكلم، يتحقق المبدأ الحواري أكثر عن طريق "تعدد اللغات"، حيث أن باختين اعتبر الرواية جزءا من ثقافة المجتمع، والثقافة مكوَّنة من خطابات تَعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقفه من تلك الخطابات[2]. ولم يقصد باختين باللغة الاجتماعية مختلف الصيغ التركيبية والنحوية، وإنما الخلفيات السو سيوتاريخية، والطبقية للأفراد، فلا تُدرس اللغة لسانيا، باعتبار أن لغتها متعددة بتعدد شخصياتها وإيديولوجياتها، مما يتطلب من الأديب –حسب رأي باختين– التأليف بين هذه اللغات المختلفة، وصياغتها بنائيا وفق ما ينسجم مع فنيات الرواية، فيمكّن الشخصية من المحافظة على لغتها الاجتماعية، ونبرتها المميزة وأسلوبها الخاص [3]، وكذلك إيديولوجيتها الخاصة، وكلما تعددت اللغات تعددت الإيديولوجيات والأصوات؛ فلم يعتبر باختين اللغة كدلائل فارغة من أي محتوى إيديولوجي، بل الوجه المجسّد للصراعات الإيديولوجية في الواقع، كما أن الروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة، بل إنه يتلقى اللغة مصنفة ومقسمة إلى لغات متنوعة؛ فالروائي يُدخل نوايا الآخرين، والمنظورات والعوالم عن طريق استخدام اللغة، وهذا ما يبرر "تعدد اللغات" في نظرية باختين.

استلهم باختين توجهه هذا من تعددية الأصوات والألحان العديدة في المو سيقى[4]، فمنها تعددت الأصوات واللغات في الرواية. واستلهمه أيضا من خلال «إقامة علاقة بين العالم الروائي والكرنفال الذي ظهر في وسط الثقافة الشعبية للقرون الوسطى وعصر التنوير وتميز بالضحك السخري »[5]، فنتيجة الضحك السخري، تُقلد الأدوار بعناية، لدرجة يصير فيها المتكلم في الرواية رمزا لإيديولوجيا معينة، وعن الضحك السخري جاء باختين بمصطلح "الباروديا".

هذا عن الرواية الحوارية، أما الرواية المناجاتية فهي تسعى لتأكيد إيديولوجيا واحدة، ولا تسمح للإيديولوجيات الأخرى المناقضة بالبروز إلا بما ينفعها ويخدمها في النهاية؛ فالرو اية تشمل عدة تصورات متباينة، يجسدها أبطال متعددون (باعتبارهم متكلمين)، لكن الكاتب (باعتباره متكلما أيضا) لا يسمح باستقلال لغاتهم ذات الطابع الاجتماعي، فيتحكم بها كلها، وينتصر لفكرة واحدة فقط، ويجعلها الغالبة والمهيمنة في الأخير، وإنما قد يهدف من إدراجه للإيديولوجيات المناقِضة إلى إبراز مساوئها وتثمين فكرته في المقابل، وهذا ما يفسر أحادية الرؤية للكاتب، والتي تسعى

---

[1] . ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: ٩٧
[2] . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص:٤٣
[3] . عمرو عيلان: مرجع سابق، ص: ٦٢، ٦٣، ٦٧
[4] . ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: ٢٢
[5] . محمد ساري: الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ص: ٥١

لإقناع القارئ بأهميتها وألا جدوى من الأخرى، فلا تترك له مجال الاختيار، ولا تسمح للرواية بتجسيد صراع إيديولوجي عميق[1].

عارض باختين هذا النمط المونولوجي المنتصر لإيديولوجيا واحدة، لأن وحدة الصوت تنطبق في رأيه على الشعر، كونه يكتفي بذاته ولا يتوكأ على أقوال الغير، ولا يستعير ألفاظا وأشكالا نحوية أجنبية، بينما الرواية تشتمل على معلومات مستقاة من مصادر مختلفة، وبالتالي من خطابات متعددة، اجتماعية ونفسية وأ خلاقية وتاريخية وسياسية وعلمية، مما يؤدي بها إلى إدخال التعدد الصوتي فيها [2]. فالتعدد اللغوي هو السبب الرئيسي في طرح باختين للنمط الحواري للرواية.

وضح حميد لحمداني توجه باختين، واصطلح على النمط الحواري بـ "الإيديولوجيا في الرواية "، ذلك أن الرواية تسعى لاحتضان الإيديولوجيات، لا إبراز إيديولوجيا واحدة فقط، وعن ذلك قال : «فإن الإديولوجيا تدخل الرواية باعتبارها مكونا جماليا لأنها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص، وهذا ما نقصد بالمستوى الأول لوجود الإديولوجيا في الرواية والذي أطلقنا عليه تسمية الإديولوجيا في الرواية»[3]، أما النمط المناجاتي فقد اصطلح عليه بـ"الرواية كإيديولوجيا"، ذلك أن الرواية تسعى لإبراز إيديولوجيا معينة، وعرض موقف فكري ما، وعلل هذا النمط بقوله: «عندما ينتهي الصراع بين الإيديولوجيات في الرواية تبدأ معالم إيديولوجية الرواية ككل في الظهور، ويمكن القول إن الرواية كإديولوجيا لا يمكن الحديث عنها إلا بعد استيعاب طبيعة الصراع وتحليلها بين الإديولوجيات داخلها ونتيجة هذا الصراع، لأن الرواية كإديولوجيا تعني موقف الكاتب بالتحديد »[4]، وقد حدد هنا النمط المنولوجي بصراع إيديولوجي منتهٍ بظهور إيديولوجيا واحدة غالبة.

يمكن للرواية المنولوجية أن تكتفي بعرض إيديولوجيا واحدة من بداية الرواية لآخرها، وليس شرطا أن تكون هي نفسها إيديولوجيا الكاتب، فقد تكون الإيديولوجيا التي يرفضها الكاتب فيخصص لها ملفوظا بأكمله بغية مهاجمتها ونبذها وتبيين مساوئها[5].

---

[1]. عمرو عيلان: مرجع سابق، ص: ٦٤

[2]. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية –عربي، إنكليزي، فرنسي-، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ٢٠٠٢، ص: ١٠٧

[3]. حميد لحمداني: مرجع سابق، ص:٣٣

[4]. المرجع نفسه، ص: ٣٥

[5]. المثال الذي نجده في رواية "الزلزال" للطاهر وطار، هذا الكاتب المناصر للتيار الاشتراكي، عمد إلى عرض الإقطاعية في روايته بغية السخرية منها لإثبات مساوئها، ومن ثمة فرض الاعتقاد على القارئ

خلاصة القول، لا يقول باختين بالرواية كإيديولوجيا، وإنما بالإيديولوجيا في الرواية – كما اصطلح على ذلك لحمداني- ففي الرواية يكون الكاتب مضمَرا، ونواياه أيضا غير بادية، وحياده مطلق، فتتصارع الإيديولوجيات دون فوز لإحداها.

إن مساهمة ميخائيل باختين في تحقيق سوسيولوجيا نصية، ذات قيمة عالية في مجال التنظير الروائي، من خلال دمج الرواية بالواقع، والنداء بحياد الكاتب، وبصراع الإيديولوجيات، والسعي لفهم العالم الداخلي للرواية دون الانتقال للعالم الخارجي.

٢- تعدد الأصوات في النص الروائي

إن القول برواية حوارية يتطلب تعددا للأصوات، والحكم على رواية بالمناجاتية يتطلب صوتا مهيمنا وبارزا، الأمر الذي يعطي لمفهوم الصوت قيمة عالية في نظرية باختين، فما المقصود به؟

قال لطيف زيتوني في معجمه النقدي معرفا الصوت : «الصوت إذًا هو صوت المتكلم، بل هو المتكلم عينه »[١]، ذلك لقدرته على التعبير عن ال رؤية والإيديولوجيا... لكن باختين لم يعط لكافة المتكلمين الحق في الإدلاء بمواقفهم الإيديولوجية أو أن يكونوا أصواتا داخل الرواية.

جعل باختين الإيديولوجيا حاضرة في الرواية من خلال عنصر المتكلم : «المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة، **منتج إيديولوجيا** وكلماته هي دائما عينة **إيديولوجية** "Idéologème"»[٢]، فكثيرا ما ركز على عنصر المتكلم الذي يكون حسب الرواية شخصية أو راويا أو ساردا، وبما أن الراوي محايد وفق المبدأ الحواري، وكذلك الكاتب، فإن المتكلم الذي يُسمح له بالتعبير عن الإيديولوجيا في نظرية باختين هو الشخصية.

أعطى باختين للشخصية الحق في التعبير عن الإيديولوجيا، بكل حرية وصراحة، بينما الراوي فهو محايد، أما الكاتب فقد يدرج موقفه الإيديولوجي عبر إحدى الشخصيات، دون إمالة الكف لها أو تمييزها عن غيرها .

٢-١- صوت الشخصية

الشخصية/ الصوت مفهوم متطور على يدي باختين، إذ أنه ربط بين الشخصية والإيديولوجيا، لدرجة أن جعلها موقفا فكريا ووجهة نظر، وتوصل لذلك من خلال روايات دوستويفسكي، حيث قال : «البطل يهم دوستويفسكي بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه هو بالذات، بوصفه "أيضا" موقفا فكريا، وتقويما يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات وتجاه الواقع الذي يحيطه»[٣]، وهنا سؤال يطرح نفسه: كيف تكون الشخصية وجهة نظر وموقفا فكريا؟

---

[١] . لطيف زيتوني: مرجع سابق، ص: ١١٧

[٢] . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: ١٨٣

[٣] . ميخائيل باختين، *شعرية دوستويفسكي*، ص: ٦٧ -.

وضح باختين ما يجعل من الشخصية موقفا فكريا باعتبارها الشكل الأبرز من المتكلمين، حيث قال : «من الواضح أن الإنسان الذي يتكلم ليس مشخصا وحده وليس فقط بوصفه متكلما . ففي الرواية يستطيع أن يكون **فاعلا** على نحو لا يقل عن قدرته على الفعل في الدراما أو الملحمة، إلا أن لفعله دائما إضاءة إيديولوجية . إنه باستمرار فعل مرتبط بخطاب، وبلازمة إيديولوجية، كما أنه يحتل موقعا إيديولوجيا محددا . إن فعل الشخصية وسلوكها في الرواية لازمان، سواء لكشف وضعها الإيديولوجي وكلامها، أو لاختبارهما »[1]، فالشخصية تنجز أفعالا انطلاقا من منظورها الخاص ومواقفها الإيديولوجية، فتأتي الأفعال منسجمة مع الإيديولوجيات؛ ف «فعل بطل رواية ما مبرَّر دائما من طرف إيديولوجيته»[2].

إن أول ما يلفت الانتباه لتشكل الموقف الفكري أو الإيديولوجيا من خلال الشخصية هو عنصر الفعل، فأفعال الشخصيات مساهمة في بلورة الصوت، وتكون أيضا ذات إضاءات إيديولوجية.

على الرغم من ذلك، لا يمكن كشف الموقف الإيديولوجي لشخصية روائية، من خلال أفعالها فقط، هذا ما أكد عليه باختين، بعد أن وضح دور الفعل في إبراز الإيديولوجيا، حيث ذهب إلى ضرورة تشخيص خطابها [3]. وبالتالي جعل خطاب وفعل الشخصية مجسِّدان لتوجه إيديولوجي معيَّن داخل الرواية، إلا أنه كما يبدو، ينتصر كثيرا لعنصر "الخطاب"، وفي كل مرة يذكر بمعضلة التشخيص اللغوي للخطاب الذي شغله كثيرا في مؤلَّفه **الخطاب الروائي**، وقد فصل باختين كثيرا في عنصر اللغة وما يجعلها منسجمة مع الإيديولوجيا في إطار ما سماه بـ"تعدد اللغات"[4].

خلافا لقول وفعل الشخصية، تعمق باختين في مؤلفه **شعرية دوستويفسكي** فيما يجعل من الشخصية صوتا وتوجها فكريا، وركز على الشخصية الرئيسة "البطل" كما فعل في كتا به السالف الذكر، لأنها البارزة في الرواية، والتي تستطيع من خلال حضورها المستمر ذي الأبعاد المختلفة، رسم مذهب إيديولوجي بعينه، فكل «مواصفات البطل الثابتة والموضوعية، حالته الاجتماعية، خصوصيته الفردية والاجتماعية، طباعه ملامحه الروحية وحتى مظهره الخارجي، باخ تصار، كل ما يساعد المؤلف عادة على تكوين صورة قوية وواضحة عن البطل – "من يكون؟ " كل ذلك يصبح عند دوستويفسكي موضوعات للتأمل عند البطل، **مادة لوعيه الذاتي**»[5]، بعبارة أخرى، كل ما يخص البطل، قد يحمل بعدا في تشكيل التوجه الفكري.

---

[1]. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: ١٨٤

[2]. المرجع نفسه، ص: ١٨٦

[3]. المرجع نفسه، ص: ١٨٦

[4]. ولذلك حديث مؤجل تحت عنوان تعدد اللغات

[5]. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص: ٦٨

لما جعل باختين من الشخصية حاملا لإيد يولوجيا معينة، جعل تعددها سببا في إحداث تعدد الأصوات، وقد أكد عبد الملك مرتاض على ذلك قائلا : «تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود »[1]. فكلما تعددت ا لشخصيات المختلفة في الأسماء والملامح والأفعال، تعددت وتصارعت المنظورات والأصوات والإيديولوجيات.

كل بطل في الرواية أو كل مجموعة من الأبطال تشكل زاوية نظر خاصة ومخالفة لآراء الأبطال الآخرين ابتغاء خلق صراع إيديولوجي في الرواية[2]؛ فتلعب الشخصيات المتعددة أدوارا هامة في إحداث الصراع الإيديولوجي داخل الرواية، لكن يتوجب إحضار صوت ثنائي على الأقل، كل صوت ممثل بشخصية على الأقل . وقد دعا باختين أيضا إلى ضرورة تبادل الشخصيات وجهات النظر حول بعضها البعض اقتداء بما فعله دوستويفسكي في رواياته، فهو «لم يحتفظ لنفسه أبدا بأي معلومات جوهرية، وإن كان قد احتفظ بشيء، فقد احتفظ بذاك الحد الأدنى من المعلومات الضرورية ذات الطابع البراجماتيكي، والإخبارية الخاصة، والتي كانت ضرورية لسير القصة »[3]، فذلك يزيد من حدة الصراع، وينفي موقف الكاتب.

"الثنائية الصوتية" مفهوم من طرح باختين، ويماثله مفهوم آخر هو "الصراع الإيديولوجي"، ويعرف هذا الأخير بأنه «شكل من أشكال الصراع بين خط تقدمي وخط سياسي محافظ رجعي، وهو شكل للصراع الطبقي بين الطبقة العاملة والطبقة البرجوازية، بين الاشتراكية وبين الرأسمالية في المجتمعات التي أصبحت ناضجة طبقيا ضمن تنظيمات محددة. أما الصراع الإيديولوجي في البلدان المتخلفة فيتجلى بين طبقات معنوية، أي بين شرائح اجتماعية لم تتبلور سيماؤها الطبقية بعد. وهذا الصراع من الناحية الواقعية صراع بين الأغنياء والفقراء، ما لم يستقر في توازن اجتماعي يحدد المصالح الاقتصادية ويجسد الطبقات كمقولة واقعية وليست مقولة اسمية فقط»[4].

خلاصة ما ذهب إليه باختين هنا، أن الكاتب مجبر على عدم تقديم الشخصيات من منظوره الخاص، وإنما من منظور الشخصيات الأخرى، وأن الشخصية تكون حاملة للإيديولوجيا من خلال حالتها الاجتماعية وفكرها وفعلها وقولها ورغبتها واسمها ومظهرها الخارجي... فينسجم كل ذلك مع بعضه ليشكل مذهبا إيديولوجيا.

٢-٢- حياد الكاتب والراوي

---

[1] . عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨، ص: ٧٣

[2] . حميد لحمداني: مرجع سابق، ص: ٣٢

[3] . ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: ١٠٤

[4] . شاكر اليساوي: في بعض المفاهيم والأفكار، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٦، ص: ٦٨- ٦٩

إن الكاتب/ الروائي/ المؤلف حسب الدارسين هو خالق العالم الروائي، يصنع الحدث والشخصية والزمن والمكان وفق اختياره، ويضعها في الرواية، دون أن يظهر هو ظهورا مباشرا في النص، ويعتمد في الاختباء على الراوي؛ فالراوي إذن من صنع الكاتب، ويعتبر أسلوبا في تقديم البنية القصصية، وبذلك يكون مفهوما مختلفا عن مفهوم الكاتب[1].

مادام باختين منتصرا لحوارية الرواية ورافضا لمناجاتيتها، فإنه قال بحياد كل من الكاتب والراوي في الرواية، وذلك من أجل ترك الأصوات المتناقضة تتصارع فيما بينها دون فوز لإحداها، وبالتالي يكون مفهوما "صوت الكاتب" و"صوت الراوي" غير واردين في المبدأ الحواري.

يقول أحد النقاد مفرقا بين الراوي والكاتب قولا يكون في معناه؛ يختلف الراوي عن الكاتب، وإن عبر أحيانا على أفكاره وأحلامه، فهو يعرف الأحداث والشخصيات التي تتضمنها الرواية، بينما الكاتب يتخيلها فقط، كما يمكن استبدال الراوي بعدة رواة في الرواية، بينما الكاتب المؤلف يبقى في العادة واحدا [2]. غير أن إنعام النظر في مسألة تعبير الراوي عن أفكار وأحلام الكاتب، يؤدي إلى ضرورة تعقب الراوي في مخ تلف أجزاء الرواية، للكشف عما إذا كان له صوت أم لا، وهذا ما فعله حميد لحمداني بالضبط، لأن ذلك قد يكون السبيل الأمثل للكشف عن نوايا الكاتب، أي قد يكون صوت الكاتب من صوت الراوي.

خلافا لصوت الراوي، هناك أمور أخرى تومئ إلى صوت الكاتب أو عدمه، كنهاية الرواية من حيث مآل أية إيديولوجيا متصارعة، ونسبة وكيفية حضور الإيديولوجيا... نوضح ذلك حسب نوعي الرواية "حوارية ومناجاتية".

إن كانت الرواية حوارية، تحقق "حياد" الراوي والكاتب، وعن كيفية تحقق هذا الحياد؛ اتخذت روايات دوستويفسكي –التي جعلها باختين نماذج– طابعا إيديولوج يا أصيلا، حيث تنتهي الرواية ولا تكون هناك غلبة لأية إيديولوجيا على الإيديولوجيات الأخرى، فلا يتمكن القارئ من تحديد الإيديولوجيا المنتصرة، إلا أنه يكون قد اكتسب معرفة عميقة بكل الإيديولوجيات وبحدودها المعرفية، كما تقف الإيديولوجيات في هذه الروايات على قدم ا لمساواة، فتبدو كلها على حق في جوانب كثيرة، وعلى خطأ في جوانب أخرى في ذات الوقت، وتُعرض من خلال جوانب قوتها وضعفها على السواء، وإن احتار القارئ في تحديد موقف الكاتب من الشخصيات، فتلك قمة الحوارية[3].

إن كانت الرواية مناجاتية، تبدأ معالم "صوت" الكاتب في الظهور عندما ينتهي الصراع بين الإيديولوجيات، أي بعد استيعاب طبيعة الصراع الإيديولوجي وتحليلها، فتبدو محاسن طرف على حساب آخر، كما قد تنتهي الرواية بفوزه .

---

[1]. سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٤، ص: ١٣١

[2]. لطيف زيتوني: مرجع سابق، ص: ١١٧

[3]. حميد لحمداني: مرجع سابق، ص: ٤١

وقد يبرز موقف الكاتب من خلال طرح الأسئلة على الآخر، ومن ثمة إظهار ضعفه وكشف حدود تصوراته، وبذلك تغيب سلطة كلام الآخرين، لتسيطر إيديولوجيا الكاتب[1].

وليس لزاما أن تكون الإيديولوجيات المكونة لبنية الرواية التعبيرَ المباشر عن صوت الكاتب، إذ يمكن للكاتب أن يعرض إيديولوجيات ويواجه بينها من أجل أن يقول ضمنيا شيئا آخر قد يخالف مجموع الإيديولوجيات نفسها[2].

العثور على صوت الكاتب مرفوض لدى باختين، لأنه يدفع إلى مناجاتية الرواية وأحادية الصوت، وبدل العثور على صوت الكاتب يقترح باختين صيغة أخرى منطقية، تتمثل في أن صوته موجود حقا ضمن الأصوات المتعارضة منذ بداية الرواية، لكن جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة لدرجة يتعذر فيها تح ديد موقف الكاتب، فهو يدير صراع الإيديولوجيات في حياد تام، ولا يختار منها ما يلائمه، وإنما يمتحنها جميعا، ويشاكسها، حتى يعرف حدود كل واحدة منها[3].

ودوما يرى باختين ضرورة حياد الراوي، وبقاء صوتين على الأقل متصارعين دون الحكم على أحدهما، لأنه إذا انحاز لأحد الطرفين شكك في نوايا الكاتب، وأساء للجنس الروائي.

٣- تعدد اللغات

الرواية عند باختين جزء من ثقافة المجتمع، والثقافة مثل الرواية مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات؛ وهذا ما يفسر حوارية الثقافة و حوارية الرواية القائمة على تعدد الملفوظات واللغات... [4]، فتعدد اللغات من مقومات المبدأ الحواري لدى باختين، إذ به تتصارع الإيديولوجيات في الرواية.

قال باختين: «إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا »[5]، فلم ينظر للغة في شكلها اللساني، وإنما في شكلها الاجتماعي؛ الأمر الذي يوضحه قوله : «لا نقصد بلغة اجتماعية مجموع العلامات اللسانية التي تحدد إعطاء القيمة اللهجوية للغة وتفريدها، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريدا اجتماعيا يمكن أن يتحقق أيضا في إطار لغة وحيدة لسانيا، محدِّدا نفسه بتحويلات دلالية وبانتقاءات معجمية»[6]، ذلك أن اللغة الاجتماعية محملة بالقصدية والوعي.

---

[1] . المرجع نفسه، ص: ٣٥، ٣٦

[2] . المرجع نفسه، ص: ٣٣

[3] . المرجع نفسه، ص: ٣٦

[4] . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: ٤٣

[5] . المرجع نفسه، ص: ٦٤

[6] . المرجع نفسه، ص: ٣٤

صارت اللغة مع باختين المرآة الشفافة التي من خلالها نرى ما يعتمل داخل صدر الرواية من صراعات اجتماعية وإيديولوجية؛ فاللغة ليست بريئة[1].

بين باختين كذلك الوحدات التي تدخل تعدد اللغات إلى الرواية من خلال قوله هذا : «فخطاب الكاتب وسارديه والأجناس التعبيرية المتخلِّلة وأقوال الشخوص، ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساس، التي تُتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية»[2]، ويمكن تصنيفها إلى اثنين؛ ملفوظات الرواية (للكاتب والسارد والشخصيات) والأجناس المتخللة.

اعتبر باختين الكاتب محايدا، ومن ثم لا يوجد داخل لغة السارد، ولا داخل اللغة الأدبية التي ارتبط بها المحكي، لكنه يلجأ إلى اللغتين معا لكي لا يسلم نواياه لأية واحدة منهما [3]. وإن خالف الكاتب قانون باختين ولم يكن محايدا، وسعى لتحقيق وجهة نظره، فقد أفسد النمط المثالي للرواية، وبالتالي سيدخل لغته إلى مختلف الخطابات، سواء للسارد أو للشخصيات، مع العلم أن بإمكانه مخالفة وجهة نظر السارد [4]، وعليه، يُجمع منظوره من مختلف الخطابات، من خلال ربط علائق منطقية بينها.

أما الراوي/ السارد فهو محايد أيضا، ومثل الكاتب ليست له لغة واضحة، إذ يتحدث بلغة مشتركة بين الناس حتى ينفي موقفه ويحقق رأيا عاما أو موقفا مشتركا أو موقفا عاديا، ويحقق أيضا حياد الكاتب الذي شغل باختين كثيرا؛ فللراوي دور كبير في كسر نوايا الكاتب.

يتحقق التعدد اللغوي بصفة واضحة على مستوى الشخصيات، حيث تتجسد لغتهم من خلال «تنوع طبقات الأسلوب الذي حيك به السرد؛ ويأتي هذا التنوع الأسلوبي، استجابةً للتفاوت بين الشخصيات، وتعبيرا عن الفوارق الاجتماعية التي تعكسها اللغة»[5]. فتأتي اللغة وفق ما يناسب مستويات الشخصيات الاجتما عية والمتباينة فكريا وثقافيا، حيث «إذا كان في الرواية شخصيات : عالم لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس، وطبيب، وأستاذ جامعي... فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات »[6]، وبهذا التعدد يكسر الكاتب نواياه، ويمنح كل إيديولوجيا الحق في البروز والظهور، ويمنح الشخصية أيضا حرية واستقلالا من سلطة الكاتب، فتعبر عن موقفها بلغتها الخاصة وبأسلوبها الخاص، ما يعكس انتماءها الاجتماعي ومستواها الثقافي والفكري...

---

[1] . نور الدين محقق: بنية اللغة وصراع الأصوات في رواية "الإخوة الأعداء"، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، العدد ٩، مايو ١٩٩٨، ص: ٩٥

[2] . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: ٦٤- ٦٥

[3] . المرجع نفسه، ص: ١٥٠

[4] . المرجع نفسه، ص: ١٤٩

[5] . عبد المنعم زكريا القاضي: مرجع سابق، ص: ١٨١

[6] . عبد الملك مرتاض: مرجع سابق، ص: ١٠٤

يقف الكاتب أمام مسألة التوفيق بين منطق تفكير الشخصية وشريحتها الاجتماعية ومدى قدرتها على الفعل، وذلك من خلال اللغة الاجتماعية [1]، فهذا شرط الحوارية، وتنوع الملفوظات بصورة ما، طبيعي في المجتمع؛ إذ أنه ينشأ بتلقائية من التنوع والاختلاف الاجتماعيين[2].

يأتي هذا التمايز في اللغات بناء على رأي باختين : «كل كلمة تفوح برائحة مهنةٍ، نوعٍ، واتجاهٍ، وحزب ، وعمل معين، وإنسان معين، وجيل، وعصر، ويوم، وساعة . كل كلمة تفوح برائحة السياق والسياقات التي عاشت فيها حياتها الاجتماعية بحدة وكثافة؛ إن الكلمات والأشكال جميعها مسكونة بالنيات»[3]، ويمكن استخلاص الأنماط التي تحقق التمييز بين اللغات: المهنة، الفئة الاجتماعية، العصر، العمر، المنطقة...

من الأساليب التي تحقق الحوارية وتجعل أقوال الشخصيات اجتماعية وأكثر مصداقية في التعبير عن موقفها الإيديولوجي هو الباروديا Parodie التي تعني المحاكاة الساخرة، حيث يتم التقليد في صورته القصوى للغة فئة اجتماعية، لدرجة أن يعتقد القارئ أن المتحدث هو فعلا شخص موجود في الواقع ويستحيل أن يكون من تأليف الكاتب[4]، فلا عجب أن باختين يرجح الرواية الهزلية بأنها الأولى في تحقيق مبدأ الحوارية.

تعتبر الباروديا أسلوبا في إيراد أقوال الغير، ومحاكاتها بطريقة ساخرة؛ ف «وفق الموضوع المشخَّص يستحضر المحكي بطريقة بارودية، أحيانا الفصاحة البرلمانية أو القانونية، وطورا الشكل الخاص للعروض المختصرة عن جلسات البرلمان ومحاضره، واستطلاعات الجرائد والصحف واللغة الجافة لرجال الأعمال في المدينة وثرثرات البلهاء، والجهود الضائعة المتحذلقة للعلماء والأسلوب النبيل أو الإنج يلي، والنبرة المتزمتة للموعظة الأخلاقية، وأخيرا طريقة كلام شخص محدَّد اجتماعيا وبالملموس»[5]، إذ يمكن محاكاة أسلوب في الكلام بطريقة ساخرة، بغية التعبير عن أسلوب في التفكير ونمط في العيش، عبر اختيار الألفاظ والمصطلحات العاكسة لثقافة فئة اجتماعية ما، وانتقاء عبارات توحي بمستوى التفكير وأنماط الوعي المختلفة والراسخة في الأذهان.

نظرا لهذه المحاكاة، اعتبر باختين الرواية الهزلية الأمثلَ في طرح تعدد الأصوات، حيث يقلد الكاتب الكلام الساري للشخصية في حياتها وداخل المجتمع، عبر اللعب الهزلي مع اللغات، أي اعتماد "الباروديا/ المحاكاة الساخرة" أسلوبا في ذلك، وهذا ما يكسر صوته[6].

---

[1]. عبد المنعم زكريا القاضي: مرجع سابق، ص: ١٨٧
[2]. تزفيتان تودوروف: مرجع سابق، ص: ١١٦
[3]. المرجع نفسه، ص: ١١٥
[4]. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: ١٢٧
[5]. المرجع نفسه، ص: ١٢٧
[6]. المرجع نفسه، ص: ١٢٧

أما مسألة الأجناس المتخللة، فعنها قال باختين : «إن الرواية تسمح بأن نُدخل إلى كيانها جميع أنواع **الأجناس** التعبيرية، سواء كانت أدبية "قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية " أو خارج- أدبية "دراسات عن السلوكا ت، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية، الخ"»[1]، ورأى أنها سمة تمكّن الرواية من تمثل مختلف مظاهر الواقع، كما أنها قد تنصهر مع نوايا الكاتب، أو تسهم في كسر نواياه، ثم أنها قد تُفعم بنوايا الشخصيات ... فالمهم أن لغات هذه الأجناس تدخل للرواية باعتبارها مواقف، فيُنظر إليها كما قال باختين: «على أنها وجهات نظر»[2].

كثرة هذه الخطابات تثبت أن الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر تعبيرا عن التنوع الاجتماعي للغات، والأكثر قدرة على تشخيص ما يقع فيه من أحداث[3].

قد تصطبغ هذه الخطابات المتعددة بأساليب خصها باختين بمصطلحات، كالتهجين Hybridisation مثلا، وهو في نظره أمر إيجابي للرواية، يعني «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ »[4]، ويكون ذلك بطريقة قصدية، ويبرز التهجين أكثر –حسب توضيحات باختين- حين تتحدث الشخصية مع ذاتها وتسترجع حوارا آخر مما يعكس موقفها منه.

وإذا كان التهجين يجمع بين وعيين في ملفوظ واحد، أي من متكلم واحد، فإن الأسلبة Stylisation تجمع بين وعيين في ملفوظين مختلفين، أي من متكلمين[5].

خاتمة

– يبدو أن الحوارية النابعة من تصور باختين، مبدأ مبني على فكر حضاري، هو احترام الرأي الآخر وتركه يمارس وجوده، ويعني أيضا عدم فرض الرأي على الآخر، فالروائي يدرج في نصه الآراء المختلفة وإن كانت متناقضة، ولا يبدي رأيه ولا يفرضه على القارئ.

– تتمثل الإيديولوجيا في الرواية على شكل صراعات وأفكار متناقضة، بحيث تعطي الفرصة لمختلف التناقضات في البروز وفرض نفسها.

– يتوجب على الإيديولوجيا أن تأتي منسجمة مع البنية الأدبية، حتى تحقق جمالية الإبداع.

---

[1] . المرجع نفسه، ص: ١٦٠- ١٦١

[2] . المرجع نفسه، ص: ١٦٥

[3] . نور الدين محقق: مرجع سابق، ص: ٩٥

[4] . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: ٢٢٢

[5] . المرجع نفسه، ص: ٥٤

– تعد الشخصية حاملا إيديولوجيا من خلال أفعالها ومواصفاتها وملامحها ... وكل شيء يخصها بإمكانه أن يتوفر في يدي الكاتب، فيصور به إيديولوجيا معينة، وإذا تبادلت الشخصيات إيديولوجيات متعارضة، فقد حققت الرواية مبدأ الحوارية للإيديولوجيات المختلفة.

– تأتي اللغة حاملة للإيديولوجيات في شكل لغات اجتماعية تعكس الأنماط الفكرية المختلفة للمجتمعات والأفراد، مما يشكل تعددا في اللغات وتعددا في الإيديولوجيات، ومن هنا يتحقق الصراع الإيديولوجي.

– تكون الباروديا "المحاكاة الساخرة" أسلوبا في إخفاء صوت الكاتب وفي تحقق مبدأ الحوارية، لكن بشرط، هو أن تكون السخرية من كل الخطابات المتصارعة في الرواية، لأن الكاتب إذا سخر من طرف واحد، بدا صوته من خلا ل الصوت الآخر، لأنه نقله بصيغة جدية.

– إذا اعتمد الكاتب الباروديا أسلوبا في طمس صوته وفي تحقيق الحوارية، سيخرج برواية هزلية لا محالة، ولذلك قال باختين بأن الرواية الهزلية هي الأمثل في تحقق تعدد الأصوات وتحاورها.

– يمكن للحوارية أن تتحقق من خلال تصارع الإيديولوجيات الممثلة بالشخصيات، فيكون العدل بين كلها من حيث نسبة وكيفية الحضور...

المراجع

المراجع العربية

١ -زيتوني، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية – عربي، إنكليزي، فرنسي- ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ٢٠٠٢.

٢ -سماري، محمد: الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع.

٣ -عيلان، عمرو : الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠٠١.

٤ -قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٤.

٥ -القاضي، عبد المنعم زكريا : البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠٩.

٦ -لحمداني، حميد: النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.

٧ –مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨.

٨ –اليساوي، شاكر: في بعض المفاهيم والأفكار، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٦.

المراجع المترجمة

١ -باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩.

٢ -باختين، ميخائيل : شعرية دوستويفسكي ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ١٩٨٦.

٣ -تودوروف، تزفيتان: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري ، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ١٩٩٦.

المجلات

١– محقق، نور الدين: بنية اللغة وصراع الأصوات في رواية "الإخوة الأعداء"، مجلة فكر ونقد ، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، العدد ٩، مايو ١٩٩٨.

فنية وفاعلية العلامات في الخطاب الإشهاري– دراسة سيميائية لتفكيك الخطاب الاشهاري–

أ. العقاب فتيحة / جامعة محمد بوضياف ولاية المسيلة الجزائر

ملخص البحث بالعربية:

يتم دراسة الموضوع في ثلاثة عناوين رئيسية

أولا **عموميات عن السيميائيات** وثانيا **دراسة الإشهار** وثالثا **كيف يصبح الخطاب الإشهاري خطابا سيميائيا لدراسته وفق مقاربة سيميائية**.ففي **العنوان الأول** يتم تعريف السيمياء في معاجم اللغة و تعريف مصطلح السيمياء عند العرب والغرب وتحديد نقاط الاختلاف والائتلاف ثم التحدث عن مبادئ السيمياء التي يتم بها تفكيك النص وإعادة تركيبه لتحديد ثوابته والحديث عن التحليل المحايث والبنيوي وتحليل الخطاب، وأخيرا التعرف على الاتجاهات الرئيسية والفرعية للسيمياء من اتجاه أمريكي بريادة بيرس وفرنسي بريادة دوسوسور ورولان بارت وإيطالي بزعامة أمبيرتو ايكو ......وغيرهم.وفي **العنوان الثاني** تتم محاولة تحديد ماهية الإشهار باعتباره يندرج ضمن الممارسات الثقافية اليومية كالخطاب الأدبي وال سينمائي .....،وتحديد أنواع الخطاب الإشهاري كل حسب طبيعته ،ثم ذكر أهم الخصائص التي تميز الإشهار إذ أنه نسيج لغوي وغير لغوي تتشابك فيه مجموعة من العلامات وفق قواعد تركيبية ودلالية ويتأسس على جملة من العناصر المترابطة ،و يعتمد على عدة تقنيات لنقل الموضوعات و إقناع المتلقي بالمنتج ولفت انتباهه له كالصورة والحركات والإشارات واللغة الشفوية ...للفت انتباه المتلقي.

بعدها تتم دراسة التقرير والإيحاء في الإشهار فالإشهار لا يعتمد على الدعوة المباشرة فقط لإقناع المتلقي بالمنتج لأنها تبقى قاصر ة لذلك يعتمد على الإيحاء الذي يراه البعض خادع كونه تجاوز للتعيين والارتكان إلى ثنائية الحافز والاستجابة والخضوع للمتطلبات الاقتصادية مم يتطلب وعيا من المتلقي للتمييز.

وفي **العنوان الثالث** بعد اتضاح أن الإشهار له أبعاد علاماتية لن يتم الكشف عن أغلبها إلا بالمقاربة السيميائية التي تت فرع إلى فرعين كبيرين هما سيميائيات التواصل وسيميائيات الدلالة وهما أهم عنصرين يقوم عليهما الإشهار للإقناع بالمنتج وكسب ثقة المتلقي

Abstract:

Is the study of the subject in three main headings First outs for the study of semiotics and secondly publicity and thirdly how to become a speech Alachhara speech Simiaúaa according to study semiotics approach .In the first address is defined Alsemiae in language dictionaries and definition of the term alchemy when the Arabs and the West, and to identify the points of difference and the coalition then talk about the principles of alchemy that is by dismantling the text

and re- installed to define constants and talk about the analysis Mahit and structural and discourse analysis , and finally to identify the key trends and sub- Semiotics of Pierce led by the direction of U.S. and French pioneered Dosusur and Roland Barthes and Umberto Eco , led by Italian .. and others.In the second title, are trying to determine what the publicity as falls within the everyday cultural practices Kalkhtab literary and film, and determine the types of discourse Alachhara each according to his nature , then he mentioned the most important characteristics that distinguish publicity as it texture linguistic and non- linguistic intertwined in which a set of labels according to synthetic and semantic rules , and is based on a set of interrelated elements , and depends on a number of techniques to convey themes and convince the recipient the product and drew his attention to him as the pictures and movements , signals and oral language ... to draw the attention of the recipient .After being considered the report and suggest in publicity Valachhar does not depend on direct invitation only to convince the recipient to the product as they remain confined to it depends on the suggestion that some see as deceptive as a bypass for appointment and relying on bilateral stimulus , response, and to submit to the requirements of economic mm requires awareness of the receiver to distinguish .In the third title after it became clear that the publicity Alamatah dimensions will not be detected , but mostly proactive approach of semiotics , which branched into two major branches Simiaúaat communication and Simiaúaat significance of the two most important elements of the publicity for them to convince the product and gain the trust of the recipient .

مقدمة:

يعتبر الإشهار وسيلة فعالة في ميدان التسويق والتأثير على المتلقي واستمالته والتواصل معه وهو أسلوب قديم تم تطوره مع حداثة وسائل الإعلام ذلك إضافة إلى كونه يحمل أبعادا ثقافية واجتماعية وهو الأمر الذي جعله ميدانا خصبا للدراسة ومحاولة فك شفراته والمقاربة السيميائي بم تحمله من عمق واتساع ربما تعد الأنسب لتفكيكه والكشف عن مقوماته العلاماتية فالإشهار ما هو إلا خطاب من عناصر تشكل كلا متكاملا تعمل الدراسة على البحث فيها والكشف عنها كونها المسؤولة عن قدرته في خلق جو من الثقة والأمان في نفس المتلقي سواء كانت صورته خادعة أو حقيقية .

١ – السيمياء:

١-١-السيمياء في معاجم اللغة :

تتفق المعاجم اللغوية أن السُومة والسيمة والسيماء والسيمياء تعني العلامة .

فقد جاء مثلا في الصحاح :

السيمياء من سَوَم ومنها السُومة بالضم : وهي العلامة على الشاة ، وفي الحديث : (تسَوموا فإن الملائكة قد تسومت) والخيل المِسَومة المرعية .

والمسوَمة أيضا المعلَمة وقوله تعالى : (مسومين) قال الأخفش يكون معلمين ويكون مرسلين .

و (السيمى) مقصور من الواو قال الله تعالى: (سيماهم في وجوههم) وقد يجيء(السيماء)و(السيمياء) ممدودين.[1]

و جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة :

وسَمَ ، يسِمُ ، سِمْ ، وسما ، وسمة ، فهو واسم ، والمفعول موسوم

وَسَمَ المرأة أو الدابة :جعل له علامة يعرف بها "وسم فرسه كواه فأثر فيه علامة (سنسمه على الخرطوم)"ووسم فلانا بكذا :ميزه به "وسمه بالخير– وسم فلانا بطابعه أي طبعه–وسم صحيفة معدنية دمغها"

واتسم الشخص بكذا:جعل لنفسه علامة أو صفة يعرف بها واتسم وجهه بالحزن بمعنى بدت عليه علامة شعوره به

وتَوَسَم الشيء :أي طلب علامته أو تفرسه وتأمل فيه

والسِمة :هي العلامة وصورة من صور الكي تعرف به الإبل

والسُومة :ج سيمات ،وسيمة علامة فنقول هذه السلعة تحمل سُومة شركة أجنبية

و سيماء مفرد سيمة وهي العلامة أو الهيئة.

و سيمياء : سحر وحاصلة إحداث مثالات خيالية لا وجود لها في الحس أو تعبير الوجه لشخص ما

والسيمياء: (كم) الكيمياء القديمة وكانت غايتها تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب واكتشاف علاج كلي للمرض ووسيلة لإطالة الحياة [2]

و كذا في المعجم الوسيط جاء:

(وسم) الشيء يسمه وسما وسمة : كواه فأثر فيه علامة ويقال وسمه بالهجاء وهو موسوم بالخير والشر واتسم مطاوع ،ويقال جعل لنفسه سمة يعرف بها .

والسِمة هي ما وسم به الحيوان من ضروب الصور.

ورادف السيمياء للسحر فقال :"حاصله إحداث مثالات خيالية لا وجود لها في الحس"[3]

١-٢- السيمياء كمصطلح:

---

[1] **ينظر:** الرازي ، مختار الصحاح ، تحقيق أحمد إبراهيم زهوة ،دار الأصالة ، بيروت، ٢٠٠٥،ص ١٦٣ .

[2] **ينظر:** أحمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ،م١، عالم الكتب القاهرة، ط١ ،٢٠٠٨ ، ،ص٢٤٤١،١١٤٠، ٢٤٤٢

٣ مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية، مصر ،ط٤، ٢٠٠٤ ،ص ١٠٣٢.٤٦٩

لقد تعددت وجهات النظر بين قديم ومحدث وعربي وغربي والباحث في أصل المصطلح يجد أنه موضوع قديم جديد وكا ن للعرب دور هام في إثرائه وإفادة المعاصر منه انطلاقا من أصل التسمية مرورا بمقولاتهم في العلامة والدلالة.

ففي أصل التسمية نجد أن المعاجم الأجنبية قد فرقت بين مصطلحين الكيمياء وهي العلم المعروف (hemistry) وعلم أخر(Alchemy) وهو يرمز لما كان يسمى عند العرب بعلم السيمياء وهو علم كيمياء القرون الوسطى . وربما سموه (الخيمياء) لقرب اللفظتين لفظاً ومعنى .[1]

وقد كان مفهوم العلم عند العرب قديما مرتبطا بالسحر كما ذكر سابقا يقول صاحب كتاب **معجم اللغة العربية المعاصرة** "سيمياء : سحر وحاصلة إحداث مثالات خيالية لا وجود لها في الحس أو تعبير الوجه لشخص ما و السيمياء : (كم) الكيمياء القديمة وكانت غايتها تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب واكتشاف علاج كلي للمرض ووسيلة لإطالة الحياة " [2].

فعلم السيمياء قديما قصد به كيفية تمزيج القوى التي هي جواهر العالم الأرضي ليحدث لها قوة يصدر عنه ا فعل غريب ،وهو أيضا أنواع فمنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية والآلات المصنوعة على ضرورة عدم الخلاء ومنها ماهو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة ،والأول من هذه الأنواع هو السيمياء بالحقيقة والثاني من فروع الهندسة ... "[3]

أما ابن خلدون فقد خصص فصلا في مقدمته ل علم أسرار الحروف ويقول عنه : " المسمى بالسيمياء نقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرف من غلاة المتصوفة ،فاستعمل استعماله الخاص وظهر عند غلاة المتصوفة عند جنوحهم إلى كشف حجاب الحس ،وظهور الخوارق على أيديهم والتصرفات في عالم العناصر وتدوين الكتب والاصطلاحات ومزاعمهم في تنزيل الوجود عن الواحد ...فحدث بذلك علم أسرار الحروف وهو من تفاريع السيمياء لا يوقف على موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله ،وتعدد ت فيه تآليف البوني وابن العربي ،ومن فروع السيمياء عندهم استخراج الأجوبة من الأسئلة بارتباطات بين الكلمات حرفية يوهمون أنها أصل في المعرفة ..." [4]

وبالرغم من غموض بعض ما جاء في هذه النصوص ،إلا أنه يكفينا منها أنها دليل ساطع على ريادة علماء العربية في تقديم مفاهيم للمصطلح – قبل دو سوسير بقرون طويلة – وتفصيلهم له بدقة تحدد أنواعه المختلفة ،وتبين ارتباطاته بعلوم أخرى م ثل الهندسة والطب والفلك والتصوف والسحر والطلاسم . وهكذا نجد أن السيمياء موجودة في علوم

---

1 The American HeritageR Dictionary of the English Language , Fourth Edition copyright C2000 by Houghton Mifflin company. Updated in 2009. Published by Houghton Mifflin company. All rights reserved.

٢ أحمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ،(مرجع سابق) ،ص١١٤٠

٣ ميشال أريفيه ، جان لكود جيرو، السيميائية أصولها وقواعدها ، ترجمة رشيد بن مالك ، مراجعة وتقديم عزالدين المناصرة منشورات الاختلاف الجزائر، ٢٠٠٣ ، ص ٢٣.

٤ ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون ،ج١ ، دار نهضة ، مصر ،ط٣ ، ١٩٧٩م، ص٥٥٦ .

المناظرة والأصول والتفسير والنقد ،فضلا عن ارتباطها الوثيق بعلم الدلالة الذي كان يتناول اللفظة وأثرها النفسي كذلك ،وهو ما يسمى بالصورة الذهنية والأمر الخارجي عند المحدثين .

فالواقع يقول أن :"المساهمة التي قدمها المناطقة والأصوليون والبلاغيون العرب مساهمة مهمة في علم الدلالة انطلاقا من المفاهيم اليونانية ، وقد كانت محصورة ضمن إطار الدلالة اللفظية ،وتوصل العرب إلى تعميم مجال أبحاث الدلالة على كل أصناف العلامات ،ومن الواضح أ نهم اعتمدوا اللفظية أنموذجا أساسيا .كما أن أقسام الدلالة عند العرب قريبة من تقسيم بيرس ، وتبقى أبحاثهم التي تتناول تعيين نوعية دلالة الألفاظ المركبة أو بوجه عام العلامات المركبة وتحليل الدلالة المؤلفة من تسلسل عدة توابع دلالية مدخلا جديدا ذا منفعة قصوى للسيمياء المعاصرة ."[1]

وحديثا على رأي عبد الرحمان جبران تعددت وجهات النظر في تعريف المصطلح فهو يقول : "أية محاولة للتعريف لابد لها أن تصطدم بتعدد وجهات النظر في تحديد هوية هذا الحقل المعرفي تحديدا قارا .خصوصا إذا أدركنا الحيز الزمني الذي يستغرقه وهو حيز قصير "[2]

لكن و رغم الاختلاف في التسمية لم يخرج موضوع العلم عن دراسة أنظمة العلامة ،ويعود الفضل في الفهم الجديد لهذا العلم إلى فرناند دوسوسير الذي أطلق على العلم مصطلح السيميولوجيا وقال عنه في كتابه محاضرات في علم اللغة :

" أنها العلم الذي يدرس حياة العلام ات من داخل الحياة الاجتماعية ونستطيع –إذن –أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي ،وهذا العلم يشكل جزء من علم النفس العام .ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة (السيميولوجيا)وهو علم يفيدنا موضوعه الجهة التي تقتنص بها الدلالات والمعاني .وما دام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره ،غير أننا نصرح بأن له الحق في الوجود . وقد تحدد موضوعه بصفة قبلية .وليس علم اللسان إلا جزء من هذا العلم العام وسيبين لنا هذا العلم ما هو مضمون الإشارات ،وأي قوانين تتحكم فيها ." وشاركه في المصطلح مارتينييه .[3]

أما بيرس فأطلق عليه مصطلح السيميوطيقا ورأى أن النشاط البشري بمجمله نشاط سيميائي يقول بيرس عن نفسه :" إنني وحسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما سميته السيميوطيقا أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأسا سية لأي سيميوزيس محتمل .إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر المنطق تعرض نفسها كنظرية للدلائل وهذا ما يربطها بمفهوم السيميوزيس الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل "[4]

---

١ عادل فاخوري ،علم الدلالة عند العرب ، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة ، دار الطليعة ، بيروت ط٢، ١٩٩٤، ص ٧٠.

٢ عبد الرحمن جبران ، مفهوم السيميائيات، الحوار الأكاديمي والجامعي ، العدد الأول يناير ١٩٨٨ ، ص ٧.

٣ بيير غيرور ، السيمياء، ترجمة أنطون أبن زيد ،منشورات عويدات ، بيروت ،ط ١ ، ١٩٨٤، ص ٥٠.

٤ فيردناند دي سوسير ، محاضرات في علم اللسان العام ، ترجمة عبدالقادر قنيني، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، ط ١ ، ١٩٨٧م ، ص ٨٨.

فالسيميائية بهذا كله تعنى بنظرية الدلالة وإجراءات التحليل التي تساعد على وصف أنظمة الدلالة [1]

وقد حاول البعض العودة بالمصطلح إلى سياق الكميائية ومن هؤلاء الدكتور محمد صلاح الدين الكواكبي مؤلف كتاب السيمياء الحديثة ولكن المحاولات لم تفلح لان المصطلح خرج من الكيميائية إلى اللسانية

١-٣- السيمياء مبادئها واتجاهاتها:

تهتم السريميائية بنظرية الدلالة وإجراءات التحليل التي تساعد على وصف أنظمة الدلالة [2]

ولا يتم ذلك إلا وفق المبادئ التالية :

١ ٣ ١ - **مبدأ المحايثة** : يشكل النص كلا دلاليا ويهدف هذا الوصف لإبراز التنظيم الخاص بهذه الوحدة المضمونية .ففي هذا التحليل لا ننظر إلى العناصر الخارجة عن النص وإنما نهتم بالبحث عم يكون الدلالة داخليا والعلاقة بين العناصر المنتجة للمعنى .

أي أن التحليل المحايث هو الذي يبحث في عناصر الدلالة المصغرة التي تشكل المضمون الذي يدرك بالدرجة الأولى بواسطة القراءة .

١ ٣ ٢ - **المبدأ البنوي**:لإدراك المعنى لا بد من وجود نظام من العلاقات تربط بين عناصر النص، ولذا فإن الاهتمام يجب أن يوجه إلى ما كان داخلا في نظام الاختلاف الذي يسمى شكل المضمون وهو التحليل البنيوي.فالتحليل البنيوي هو الذي يبين كيفية إبراز التمفصل الداخلي للمظمون وتحيل الى نظرية المعنى وبها يتاسس المعنى المدرك على الاثر الخلافي ويتمفصل المعنى المدرك على مون النص على أساس الاختلافات. [3]

فلإدراك المعنى لا بد من وجود نظام من العلاقات تربط بين عناصر النص ،ولذا فإن الاهتمام يجب أن يوجه إلى ما كان داخلا في نظام الاختلاف الذي يسمى شكل المضمون وهو التحليل البنيوي

١ ٣ ٣ - **تحليل الخطاب**: يعد الخطاب في مقدمة اهتمامات التحليل السيميائي الذي يهتم بالقدرة الخطابية وهي القدرة على بناء نظام لإنتاج الأقوال على عكس اللسانيات البنيوية التي تهتم بالجملة [4]

وكما أن للسيميائيات مباديء خاصة بها فلها توجهات عدة ويمكن تمييز توجهين رئيسيين :

-التوجه الأمريكي:

---

[1] **ينظر**: جان كلود جيرو ،ولوي بانييه ، السيميائية أصولها وقواعدها ، **(مرجع سابق)**،ص١٠٥

[2] **ينظر**: **لمرجع نفسه**،ص١٠٧

[3] **ينظر**: جان كلود جيرو ،ولوي بانييه ، السيميائية أصولها وقواعدها ، **(مرجع سابق)**،ص١٠٥

[4] **ينظر**: محمد السرغيني – محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٨٧م ص ٥٥.

رائده بيرس وهو المؤسس الحقيقي للفكر السيميائي الغربي الحديث في نظر الدارسين وقد قال عن نفسه :"إنني وحسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما سميته السيميوطيقا أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيم يوزيس محتمل .إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر المنطق تعرض نفسها كنظرية للدلائل وهذا ما يربطها بمفهوم السيميوزيس الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل "[1] وتتأسس النظرية السيميائية عنده على عدة عناصر وهي التطورية الواقعية والبراغماتية وا نسجاماً مع هذه العناصر أسس بيرس فلسفته على الظاهراتية Phanéroscopie التي تعنى بدراسة ما يظهر.[2]

وهو بذلك يدخل في نطاق العلامة اللغة وغيرها من الأنظمة التواصلية غير اللغوية وبهذا يعد منظور بيرس الأنسب والأصلح لدراسة الخطابات البصرية ومنها الإشهار.

– التوجه الفرنسي:

بريادة دو سوسير ورولان بارت وقد كان تركيز دوسوسير على العلامة اللغوية لذا كان مفهوم بيرس أوسع .وهناك اتجاه آخر يعرف بمدرسة باريس ورائده جوزيف كورتيس وغريماس وجوليا كريستيفا [3]

وينقسم التوجه الفرنسي حسب البعض إلى فرعين :

– سيميولوجيا التواصل والإبلاغ : عند جورج مونان .

–سيميولوجيا الدلالة :لها عدة توجهات منها توجه بارت الذي يحاول تطبيق اللغة على الأنساق غير اللغوية وتوجه باريس الذي مثله غريماس وميشال أريفي والتوجه المادي الذي مثلته جوليا كريستيفا.[4]

٢ – الإشهار:

٢–١– ماهية الإشهار:

إن الخطاب الإشهاري يعد من الخطابات التي تندرج ضمن الممارسات الثقافية اليومية كالخطاب الأدبي أو السينمائي أو البصري، فإلى جانب بعده الاقتصادي والاجتماعي المرتبط بالدعاية التجارية، يكتسي هذا الخطاب طابعاً ثقافياً يتمثل في مكوناته اللغوية والأيقونية والسيميائية والتداولية.[1]

---

١ فيردناند دي سوسير ، محاضرات في علم اللسان العام ، (مرجع سابق) ، ص ٨٨.

٢ **ينظر:** مراد عبد الرحمن مبروك، أثر التقنيات المعلوماتية في لسانيات النص الأدبي (النص النقدي خاصة)،المجلة العربية للعلوم الإنسانيةالعدد ٦، ١٩٩٧. ص ٦٢.

٣ مبارك حنون ،دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٨٧،ص ٨٥.

٤ **ينظر:** جميل حمداوي ، سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد٨٨ ، أبريل ٢٠٠٧ ، ص٢٧ .

وهو برأي عبد الرحيم المودن. خطاب يحاصرنا كل لحظة وكل حين، يطرق أبوابنا ليل نهار، في الحلم واليقظة نستعمله بوعي أحياناً ومن دون وعي أحياناً أخرى . خطاب يتوسل بكل الأدوات، يخاطب كل الحواس ويوظف كل اللغات والأشكال والأنظمة، وأخيراً وليس آخراً، يوظف هذه الثورة التكنولوجية في ميدان المعلومات وطرائق الاتصال والتواصل.[٢]

فالإشهار باعتباره صناعة ثقافية وإعلامية في عصرنا هذا أصبح ميدانا خصبا للدراسات اللسانية والأدبية في وطننا العربي منذ فترة قصيرة كخطاب له خصوصياته السيميائية والتداولية وقدرة على التواصل مع المتلقي لتمرير خطابه وتحقيق غايته باستعمال كل خصائصه التي يتوفر عليها، فهو عند رجال المال والأعمال : "البوابة الذهبية لمراكمة المزيد من الرأسمال ومضاعفة الأرباح مع هجرة الهاجس الاجتماعي المرتبط بالعدالة والمساواة "[٣]وهو تعريف الجمهور أو المتلقي بموضوع ما، سلعة مثلاً، في شكل مادي ملموس، و في شكل خدماتي أفضل، وذلك بإبراز محاسنها ومزاياها ودفع الناس إلى فعل الشراء، بتوظيفه للعوامل النفسية والاجتماعية لديهم بأساليب عديدة ومتنوعة تأخذ في أحيان كثيرة شكل النصيحة والظهور بمظهر الحريص على مصلحة المستهلك، ليستفيد أكثر ويدفع أقل.[٤]

ولعل هذا ما أكد عليه عبد العالي بوطيب "إن الخطاب الإشهاري دوناً عن غيره من الخطابات الأخرى يتميز ببناء خاص تتضافر مختلف مكوناته التعبيرية بقصد تبليغ رسالة وحيدة محددة، ولا يمكن ولا ينبغي أبداً، أن يخطئها القارئ المستهدف Le lecteur cible والزبون المحتمل Le client éventuel وإلا اعتبر ذلك دليلاً على فشله الذريع"[٥]والملاحظ للإشهار يجد أن اقوي مكون تعبيري فيه هـ و الصورة بمختلف تمظهراتها ،فهي تجد مكانها في الجريدة والمجلة والتلفزيون والسينما واللوحة التشكيلية واللباس والكتاب وعلى الجدران والحافلات والسيارات وعلى لوحات منصوبة على بجانب الطرق، وفق ما يقتضيه ظرف ومصدر وهدف إنتاجها . فمجال الصورة أصبح ثقافة يتواصل معها المتلقي دون وعي مما أوجب التعامل معها باعتبارها خطاب يتماثل مع الخطاب اللغوي والصورة التي ينبغي الالتفات إليها بالدراسة هي المدروسة والمشكلة لغرض التأثير على المتلقي والتي تعتبر إبداعا بشريا توظف لتبوح عن جوانب فكرية وثقافية واقتصادية وتجارية وفنية فالصورة الإشهارية لا تمثل حقيقة الشيء الذي تظهره لان الهدف منها استقطاب المشتري وتسويق السلعة لذا فهي تصنع لنفسها أحسن حلة لتؤدي غرضها في التأثير .

فالإشهار عبارة عن صورة مصنعة ومكثفة تتفاعل فيها عدة عوامل وتتآلف وتتبادل الأخذ والعطاء لإحداث خطاب أو إنتاج معرفة أو مادة يستحضر من خلالها تفاعل القارئ أو المتلقي مع المادة الإشهارية أو المحتوى الذي يعبر عنه الخطاب

---

[١] **ينظر:** عبد المجيد نوسي ، الخطاب الإشهاري مكوناته وآليات استقبله،مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٨٤ ـ ٨٥، مركز الإنماء القومي، ص ٨٧.

[٢] **ينظر:** عبد الرحيم مودن ــ تقديمه للصورة الإشهارية باعتبارها محوراً ليوم دراسي نظمته مجموعة البحث في المعجم الأدبي عن الخطاب الإشهاري ــ، علامات، العدد ١٨ ، ٢٠٠٢، المغرب ص ٤٣.

٣ محمد شكري سلام ،ثورة الاتصال والإعلام، من الإيديولوجيا إلى الميديولوجيا، مجلة عالم الفكر ، العدد(١) المجلد ٣٢ ، ٢٠٠٣، ص ٩٠.

[٤] **ينظر:** أحمد بن مرسلي، أشكال الاتصال ،حوليات جامعة الجزائر ، الجزء(١)، المجلد ١١ ، ١٩٩٨، ص ٨٤ ــ٨٥.

٥ عبد العالي بو طيب، آليات الخطاب الإشهاري ،مجلة علامات في النقد، المجلد ١٣ الجزء ٤٩، نادي جدة الأدبي ـ،المملكة العربية السعودية ،٢٠٠٣، ص ٣١٢.

الإشهاري. فهو كما يقا ل: " فن مركب يضع العالم بين يديك "[1]،وهو بهذا يتخذ عدة وسائل للإقناع منها : الكلمة المسموعة في الإذاعات والمحاضرات والندوات والخطب . والصورة الثابتة والكلمة المكتوبة في الكتب والمجلات والنشريات والملصقات، والصورة السمعية البصرية في التلفزة حيث يتم استخدام الصورة واللون والموسيقى وطريقة الأداء والحركة والموضوع تتفاعل كل هذه العناصر بعضها ببعض لتجعل من الخطاب الإشهاري عبارة عن «ميكروفيلم» يتعاون على إنتاجه وإنجازه أعوان كثيرون يكونون فريقاً متخصصاً في الإخراج والديكور ووضع الأ ثاث والحلاقة والتجميل والإضاءة والديكور وضبط الصوت واختيار اللغة المناسبة للمقام .[2]

فالإشهار صورة حية نابضة بالحركة والنشاط؛ وخدمة التلفزيون تعتمد أساساً على الصورة المرئية لأنها أقدر في التعبير.[3]

وهكذا فإن الإشهار متنوع الأشكال والأهداف، فقد يتم توجيهه إلى فرد أو جماعة أو حزب أو أمة ... وقد يكون علمياً أو ثقافياً أو سياسياً أو اقتصادياً، وقد يكون مسموعاً أو مكتوباً أو سمعياً بصرياً.

٢ – ٢– أنواعه :

٢–٢–١– أنواعه حسب مايظهر عليه : إن عالم الوصلة الإشهارية .كما يقول سعيد بن كراد . هو عالم الهوية هوية لفظية طباعية (المكتوب) أو هوية صوتية (المسموع) أو هوية بصرية (المرئي) ذلك أن الإرسالية الإشهارية تسعى دائماً إلى تأثيث عالم إنساني يتوسطه أو يزينه كيان متميز، ولهذا السبب فإن الوصلة الإشهارية ت سعى دائماً من خلال طرائق بناء دلالاتها ومن خلال موضوعاتها وكائناتها وأبعادها التشكيلية إلى تأسيس هوية تستوعب الشيء المدرج للتداول وتنوب عنه. إن الأمر يتعلق بتحديد اسم يتجاوز الشيء المفرد ولكنه يصدق على كل أحجامه[4]

وبهذا يمكن تمييز:

✓ **الاشهار المسموع:** وهو الذي يصلنا محتواه سماعا في المحاضرات والإذاعات والندوات والخطب وتعتبر الكلمة المسموعة من الوسائل القديمة التي استخدمها الإنسان للإشهار وأهم ما يميزها هو طريقة الأداء والتعبير ويلعب الصوت دورا جد هام للتأثير على المتلقي لم يحمله من خصوصية في التنغيم ونبر وجهر وهمس إضافة الى عنصر آخر يمكن اعتباره خارجي وهو الموسيقى التي تمنح الصوت طاقه كبرى على التأثير والايحاء والوهم والتخيل واستثارة الحلم

---

١ عصام نور الدين ،الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي ،العدد ٩٢ ، سنة ١٩٩٨. ص ٢٣.

٢ **ينظر:** بشير إبرير،قوة التواصل في الخطاب الإشهاري دراسة في ضوء اللسانيات التداولية،مجلة اللغة العربية،المجلس الأعلى للغة العربية،عدد١٣ ،٢٠٠٥.ص٢٢٩.

٣ **ينظر:** جمال العيفة ،تجربتا القراءة والمشاهدة بين انحسار المكتوب وانتشار المرئي ، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية،عدد ١٣ سنة ٢٠٠٥. ص ١٩٣.

٤ **ينظر:** سعيد بن كراد ، الصورة الإشهارية المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي ، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ١٢ ، ١ ، ١١٣ ، ٢٠٠٠. ص ١٠١.

✓ **الاشهار المكتوب**: وهو الذي يجد لنفسه مكانا في الصحف والمجلات والتقارير والملصقات الجدارية ... وغيرها[1] والذي يكون ضمن صور الشرائح الهواتف أو لمشتقات الألبان المختلفة والهواتف النقالة ... وكذا الأمر مع اللوحات الإعلانية .

✓ **الإشهار المسموع والمكتوب (السمعي البصري)**: وهو الذي يظهر في وسائل الإعلام السمعية البصرية والتي تمثلها التلفزة وتتضافر فيه عدة عوامل من صورة وصوت وموسيقى ولو ن ويعمل على انتاجه فريق متخصص من العمل الإنتاجي والإخراجي والديكوري والتجميل مع مراعاة للعوامل المؤثرة على المتلقي والتي تتناسب وتوجهه الاجتماعي والفكري والعقائدي .

٢–٢–٢–أنواعه حسب أهدافه:

✓ **الإشهار التجاري**:ويرتبط بالمنافسة في سوق الاستثمار بالترويج لسلعة قصد رفع مبيعاتها ولهذا فنجاعة الإشهار تلعب دورا هاما في نجاعة التسويق .

✓ **الإشهار السياسي**: يرتبط بالسياسة هدفه الترويج لفكر سياسي معين بمحاولة إقناع المتلقي به في إظهاره بصورة تستقطبه وتجعله يرى فيه الأفضلية كما هو الحال في الحملات الانتخابية .

✓ **الإشهار الاجتماعي** : وهو الذي يساهم في تقديم الخدمات للمجتمع كالإعلان عن حملة تبرع للمسجد أو تنظيف للحي أو حملة تشجير أو تبرع بالدم أو تنبيه من المياه في أيام تنظيف الخزانات والوقاية والحذر من أمراض معينة .

وهكذا فالإشهار على حد تعبير عصام نور الدين متنوع الأشكال والأ هداف، فقد يتم توجيهه إلى فرد أو جماعة أو حزب أو أمة... وقد يكون علمياً أو ثقافياً أو سياسياً أو اقتصادياً، وقد يكون مسموعاً أو مكتوباً أو سمعياً. بصرياً . إنه كما يقال: فن مركب يضع العالم بين يديك.[2]

٢ – ٣ – خصائصه :

إن الخطاب الإشهاري يشكل كلا متكاملا من العلامات اللسانية وغير اللسانية .فهو خطاب تتداخل فيه الخطابات و تتعاضل الإيديولوجيات وتتدافع سلطة الأشكال الرمزية .[3]

وبهذا يمكن أن نميز عدة خصائص تطبعه وتعطيه خصوصيته منها :

- يقوم الخطاب الإشهاري في أداء وظيفته على :

[1] **ينظر:** عصام نور الدين ، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية ، مجلة الفكر العربي، العدد ٩٢، ١٩٩٨ ص٢٤ .

[2] **ينظر:** عصام نور الدين ، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية ، **(مرجع سابق)**، ص٢ .

[3] **ينظر:** أحمد يوسف ، سيميائيات التواصل وفاعلية الحوار، المفاهيم والإجراءات، منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب ،جامعة وهران ، ط ١، ٢٠٠٤. ص ١١.

* **الصورة** : تعتبر الصورة أهم العناصر التي يقوم عليها الإشهار لأداء وظيفته التواصلية والتأثيرية فهي تدغدغ عواطف المتلقي و تستميله وتغريه بم تعرضه من منتج وذلك بشكليها الساكن والمتحرك . فهي تقدم للشيء الذي تصفه إشراقة قد لا تكون له في أصل واقعه فتمنحه البهاء والأناقة .[1]

فلا بد من الاعتراف بدورها المتعاظم بعيداً عن كل ممانعة زائدة أو تشنج لا طائل من ورائه لأ ن الأمر يتعلق بكائن يكاد يشبه الكائنات، يمكن أن نسميه الصورة بموازاة الحرف والرقم والصوت، وقد أضحت تؤثر فينا وتتحكم في سلوكنا الفردي والجماعي. لقد أخذت الصورة موقع الظاهرة الفاعلة والمتفاعلة في الآن نفسه بم تصنعه ويصنعها بشكل ما.[2]

* **الصوت**: إضافة إلى الصورة الصوت يلعب دورا لا يقل أهمية فهو يتخذ النبرة التي تدغدغ المتلق ي وتؤثر فيه وتلفت انتباهه ، ويدخل ضمن الصوت الوصلات الغنائية.

وكل هذه العناصر تتضافر لتخلف فعل الشراء واختيار المنتج دون غيره وبهذا يتمايز لنا نسقين دلاليين لساني وبصري.

- الخطاب الإشهاري يكتسب وظائف عدة جمالية وتوجيهية تلفت نظر المتلقي وإيحائية تحمل عدة تأ ويلات، وهذه الوظائف ترتبط وتتضافر لتشكل بعدا دلاليا يجذب المتلقي ويقضي على فكرة النقد للمنتج التي قد تراوده .
- يستخدم الخطاب الإشهاري آلية الإقناع المنطقي لكسب ثقة المشاهد أو السامع مثل إشهار منظف الغسيل(PERSIL) الذي يظهر في محاولة لاختباره على أسوء البقع في مخابر متطورة كما يتم نسبه إلى لتكنولوجيا الألمانية المعروفة بالجودة في منتجاتها لينال إعجاب المتلقي فيقتنيه .وكذا الأمر مع بعض المنتجات الطبية التي يظهر فيها أناس يتكلمون عن معاناتهم مع الصلع مثلا وباستخدامهم لمنتج طبي معين اختفى المشكل و بدأ يظهر لهم بع ض الشعر.
- قد يدخل الخطاب الإشهاري البعد الإيديولوجي لاستمالة المتلقي فمثلا إشهار البنك السعودي الفرنسي (بيمو) : (منا و فينا)، فالإشهار هنا يستخدم نون الجماعة لتحريك الأنا الجمعي لدى المتلقي بهدف إدماج الفرد في نمط اجتماعي معين،كما يحاول الظهور بمظهر البراء ة، والصديق الذي يريد مصلحتك و الذي لا يحركه هاجس المنفعة (الجانب الاقتصادي)، وإنما هدفه تقديم مساعدات وخدمات بتوظيف لعبة الضمائر (من شيمنا كرم الضيافة، فلنتشبث بكرمنا، مع رونو نشعر بالأمان..).وأيضا هذا ينطبق على مؤسسة الحمزة للكهربائيات التي تتخذ شعار (ليس هدفنا هو

---

[1] **ينظر:** علي حرب، الحقيقة والمجاز نظرة لغوية في العقل والدولة، مجلة دراسات عربية ،عدد ٦، ١٩٨٣، ص ٤٤..

[2] **ينظر:** مراد بن عياد ، قراءة الصورة المصورة ، من خلال المنهاج البلاغي في التراث العربي تقبلاً وتأويلاً، المجلة التونسية لعلوم الاتصال، العدد ٢٩٢٨، ديسمبر ١٩٩٥ص ١١٣ ، وانظر، جمال العيفة ــ تجربتا القراءة والمشاهدة بين انحسار المكتوب وانتشار المرئي ،(**مرجع سابق)** ،ص ١٩٣ وما بعدها.

الربح إرضاؤكم هو هدفنا) لكن نلاحظ أن الفرق بين شعار رونو والحمزة للكهربائيات أن الشعار الأول نفى مبدأ المصلحة بطريقة غير مباشرة باستخدام لعبة الضمائر كما سبق الذكر ،أما الثاني فقد تم نفي مبدأ المصلحة بشكل مباشر .

- الخطاب الإشهاري غالبا ما يعتمد على شعارات تتخذها المؤسسات التجارية للترويج لمنتجاتها وينبغي لهذا الشعار أو هذه الجملة المختصرة التي تتخذها المؤسسات أن تكون مدروسة لتترك الأثر الإيجابي لأنها تمثل سمعة المؤسسة في عالم التجارة. فمثلا إشهار هاتف سامسونغ (لا صوت يعلو فوق صوت سامسونغ) فهذا الشعار يجعل متلقيه يشعر بالثقة التي تدعيها المؤسسة في الريادة و الأفضلية في عالم الهواتف وهذا غالبا ما تسعى مختلف الشركات إلى زرعه في نفس المتلقي وهو الاقتناع بأن ما سيقع عليه اختياره هو الأفضل ،ويبقى الواقع والتجربة هما الحكم والفيصل .

- تختلف الشعارات الإشهارية فمنها ما يعكس نشاط الشركة أو خصائص المنتج بشكل مباشر مثل إشهار منظف الغسيل أريال (ARIAL)(الأفضل نظافة أريال فقط) ، ومنها ما يعكس النشاط بشكل غير مباشر كإشهار شركة نجمة (اسمع النور اللي فيك عالم جديد يناديك) يشير الشعار بشكل غير مباشر إلى نشاط الشركة الم تمثل في تقديم خدمة الاتصالات التي تجعل العالم قرية صغيرة ،ومن الشعارات أيضا ما نجده لا يعكس شيئا من نشاط الشركة ،أو خصائص المنتج، وهذا النوع من الشعارات لا يغامر في استخدامه إلا الشركات الكبرى التي أخذت مكانها في السوق وعند المتلقي .

٢– ٤– الإشهار بين التقرير والإيحاء الخادع :

إن للإشهار أهمية كبيرة في التأثير على المتلقي كما يقول روبير كيران " إن الهواء الذي نستنشقه مكون من الأوكسيجين والنيتروجين والإشهار"[١]

إضافة إلى أنه يعد صناعة ثقافية وإعلامية في عصرنا هذا ، و ميدان خصب بدأت تعرفه الدراسات اللسانية والأدبية في وطننا العربي من أمثال الذين خاضوا فيه سعيد بن كراد الذي يرى أن الخطاب الإشهاري يعد من الخطابات التي تندرج ضمن الممارسات الثقافية اليومية كالخطاب الأدبي أو السينمائي أو البصري، فإلى جانب بعده الاقتصادي الاجتماعي المرتبط بالدعاية التجارية، يكتسي هذا الخطاب طابعاً ثقافياً يتمثل في مكوناته اللغوية و الأيقو نية و السيميائية والتداولية.[٢]

فما يلاحظ على الإشهار أنه يعد كلا متشابكا تتفاعل فيه عدة عوامل تخرجه من الكمون إلى التحقق .فهو يتألف من خطاب لغوي لساني وبصري أيقوني وموسيقي إيقاعي وهذا كله بهدف إقناع المتلقي بالاستناد إلى مستوى تقريري مباشر يقوم على الإخبار بالمنتج وخصائصه وجودته ،ومستوى آخر إيحائي (بلاغي) مرتبط بالسياق و تتكاثف فيه الشحنات

---

١ عبد المجيد نوسي ،الخطاب الإشهاري مكوناته وآليات استقباله، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٨٤ ـ ٨٥، مركز الإنماء القومي، ص ٩٧.

٢ **ينظر:** سعيد بن كراد ــ الصورة الإشهارية المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي ــ مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد **١٢** ١ ،١١٣، ٢٠٠٠. ص ١٠١.

العاطفية فيأتي محملا بالمعاني والدلالات الإيحائية .فالإشهار يحمل نوايا المرسل ويقدم رؤيته ويعمل جاهدا على الإقناع بمعرفته لمواطن الإغراء والاغترار لدى الزبون مثل إشهار (ENIE رفيقكم الدائم) .

كما يستخدم الإشهار لذلك مختلف الصور البيانية (استعارات وتشبيهات وكنايات) و وصلات غنائية عذبة إضافة إلى مكونات بلاغية أخرى كبلاغة الجسد في توظيف صورة المرأة مثلا بمختلف حالاتها التي أصبحت وسيلة فعالة للترويج لمختلف السلع من خلال أبعادها الجسمية ، وما تحركه من غرائز جنسية تثيرها في نفس المتلقي لتحفزه على اقتناء البضاعة التي مررتها في عقله عن طريق قناة الجسد وكذا الأمر مع صورة الرجل وتوظيف جسده كوسيلة للترويج في بعض إشهارات العطور أو أدوات الحلاقة

وهذه الإيحاءات تخلق صور اصطناعية تظهر لل متلقي أشياء طبيعية ومن هنا يتجاوز الإشهار فعل الشراء إلى رُأى وتصورات اجتماعية و إشكال بلاغية تظهره انه الواقع والحقيقة ومن هنا يظهر الإشهار مستحوذا على اهتمام مختلف الفئات الاجتماعية في عصرنا باستخدامه الإيحاءات و الانزياحات .

وهناك من يراه خطيرا لأنه يمر ر خطابه عبر صور تجسد وضعيات واقعية مم يجعلها مغلفة بقيم تجد مرجعيتها في المتخيل الجمعي للمجتمع (كالحب والسعادة والتفوق والنجاح والانتماء). كما أن هناك من يراه صورة سيميائية خادعة لاستخدامه خطاب التضمين والإيحاء والخضوع للمتطلبات الاقتصادية.

٣- دراسة الخطاب الإشهاري وفق مقاربة سيميائية :

إن المدونة الإشهارية التلفزية سمعية بصرية يحضر فيها النظام اللساني و الأيقوني معا إذ يشكلان كلا يساهم في التواصل مع المتلقي بتوظيف أدلة حجاجية تقنع المتلقي وتدحض النقد عنده.

٣-١ – مستوى النظام اللساني:

تتميز اللغة الإشهاريّة بجملة قصيرة مختزنة ويمثلها الشعار وينبغي لهذا الشعار أن يكون مدروسا فيحقق الأثر النفسي الإيجابي في نفس المتلقي ولا يهم اللغة المستعملة إن كانت فصحى أوعامية أوأجنبيةأو مزيجا

فالشعار يكون مختصرا يختزن المعاني ويتميز بالوضوح والمباشرة و هو ما يعطي الخطاب الإشهاري بعده الجمالي فالتطويل في الشعار قد يؤدي إلى الضرر . إذ أن الزيادة قد تخل بسلامة التبليغ وتشكل عائقا في التواصل . ومن هنا يظهر أثر الاختصار في تحقيق المراد وتبليغ المقاصد فهو يجنب المتلقي ملل التطويل وتشتت الفهم فيتابعه بسهولة فالمتذوق للمشروب الغازي (فانتا) بذوق التفاح سيتذوق مشروب جديد وسيدرك الفرق بنفسه وهو ما نستشفه من الصيغة اللغوية (فانتا) بذوق التفاح (ستتذوق الفرق) فالتذوق أي التجربة هي التي تجعلنا ندرك الفرق بين مشروب فانتا وباقي المشروبات فهنا الشعار المختصريخاطب المتلقي بكونه سيدرك الفرق بن فسه ، وهو نوع من أنواع التأثير النفسي على

المتلقي فالثقة التي نستشفها في الشعار سينتقل صداها إلى المتلقي فيشعر بالثقة اتجاه المنتج ويقع عليه اختياره فيحقق الشعار مبتغاه بذلك،والأمر نفسه بالنسبة للمنظف ديتول (القليل من ديتول الكثير من الحياة) فهنا تم الجمع بين المنتج والحياة وجُعل هذا المنظف أحد عناصر الحياة على اعتبار أن ديتول منظف يعمل على قتل الجراثيم المسببة للأمراض التي قد تكون مميتة وبالتالي استعمالك له يعطيك فرصا أكثر للحياة والعيش مدة أطول

فاللغة الإشهارية ذات خصوصية وتميز وهي عنصر هام في تقديم الإش هار فلو كان الاكتفاء بالصورة لما كان للإشهار تأثيره الكبير فتلك الشعارات إضافة إلى كتابتها يتم النطق بها وتمثيلها لترسيخ الفكرة في ذهن المتلقي واستمالته ودغدغة عواطفه.

كما يمكن ملاحظة أن لغة المدونة الإشهارية صدد الدراسة قد جمعت بين الفصحى والعامية واللغة الأجنبية أو كانت مزيجا بينهم واستعملت السجع كما في الأنموذج (٦) و (٨) فمثلا في شعار الموزع الغزاوي نجد (الحر السنة ذي ناوي اشتري مكيف من الغزاوي) فهنا جاء الشعار مسجوعا كما استعمل أسلوب الترهيب من الحرارة العالية المتوقعة هذه السنة وأسلوب الترغيب في الدعوة إلى ضرورة اقتناء مكيف يساعد على مقاومة الحرارة وذالك من عند الغزاوي الذي يعد موزعا للمكيفات بمختلف الماركات العالمية.

كما تم توظيف السجع في إشهار عطر ماجستيك في شعاره (رشة وحدة على الهدوم تدوم طول اليوم) وهنا تتم محاولة جذب المتلقي للمنتج على اعتبار خاصية ديمومة وثبات العطر على الثياب طول اليوم.

وإضافة إلى السجع أُستخدم الطباق إذ تم الجمع بين الكلمة وضدها في شعار المنظف ديتول (القليل من ديتول الكثير من الحياة)و تم توظيف التفضيل (أكثر)في إشهار حفاضات بامبرز دلالة على الأفضلية فنجد فيه العبارات التالية : (الحفاضة الأكثر جفافا ، وبنعومة القطن ، وعناية خمس نجوم) وشعاره(ليالي هنيئة أيام مرحة).فالإشهار يعدد مزايا المنتج الجفاف والنعومة والرعاية بخمس نجوم أي أن المنتج يرعى الطفل على أعلى مستوى للوصول إلى الهدف والنتيجة وهي ما يرغب فيه المتلقي وذلك بلعب لعبة التأثير وهو الليالي الهنيئة والأيام المرحة مم يضمن الراحة للطفل وللأهل الذين يتلقون الخطاب.

وكذا الأمر في الخطاب الإشهاري لشركة التأمين بوبا (معك لصحة أفضل)تم استخدام اسم التفضيل (أفضل). فالنماذج الإشهارية عامة تسعى إلى جعل منتجها في الصدارة وبالتالي لابد أن تستخدم لغة تناسب ذلك ومنها أسماء التفضيل.

ويصبح المنتج أو الخدمة المعلن عنها بهذا ميثاقا اجتماعيا وثقافيا يحيل على قيم كالثقة والأمانة والارتباط مثل (بوبا العربية معك لصحة أفضل) استخدمت (العربية)و (معك) للتلاعب بعواطف المتلقي من خلال مبدأ الارتباط والإ قليمية

والثقافة والقيم المشتركين وإيهامه بالوقوف معه ودعمه وكذا الأمر مع إشهار غسول الشعر بونتين (الوعد سهل لكن الأصعب أن تحافظ عليه)هنا إحالة لذهن المتلقي إلى الثقة والأمانة .

فالإشهار يستخدم لغة الإغراء مثلا سيارة (سونتيال) (الرفاهية لرؤية مستقبلية) فه نا يتم وعد المتلقي بالرفاهية وهذا لتكون له رؤية مستقبلية .فالوصلات الإشهارية غالبا ما تدعي النبل واهتمامها الكلي بمصلحة المتلقي وتستبعد تماما الجانب الاقتصادي الذي يمثل غايتها الحقيقية والأساسية.

وهذه الخطابات الإشهارية هي لغة تم التلفظ بها وإلى جانب اللغ ة المنطوقة لغة أخرى يظهرها فعل التلفظ وهي الإشارات والإيماءات وكل هذا يدعم الخطاب الإشهاري ليؤدي وظيفته الإقناعية دون تقصير .

كما يستخدم الخطاب الاشهاري أفعالا طلبية محفزة على اقتناء المنتج (تذكري ،اشتري) (تذكري بونتين حتى تنسي التلف) و(الحر السنة ذي ناوي اشتري مكيف من الغزاوي).

وبم أن المنتجات تختلف ومتلقيها بدوره مختلف كان على الاشهاري أن يراعي ذلك في خطابه فإن كان المنتج حلوة فالمخاطب هم الأطفال وإن كان عطورا ومواد تجميل فالمتلقي غالبا نساء ....وغيرها فهو يمثل مختلف فئات المجتمع وطبقاته فيحاول التغطية عن غايته الاقتصادية بإبعاد الملل عن فعل الشراء وإضفاء غطاء من الأحلام وأبعادا جمالية أخرى ويخرج عن المألوف ويدخل إلى أعماق المتلقي ويحرك ما بداخله من مشاعر ورغبات وكلها عناصر أساسية لتشكيل الخطاب الإشهاري الذي يُكَيِّفُها حسب المقام أو حال الخطاب.

٣ ـ ٢ المستوى الأيقوني:

البناء السيميائي للخطاب الإشهاري يقوم على عدة عناصر مثل الصورة والصوت واللون وطريقة الأداء والإشارات والإيماءات وكلها عناصر للتواصل غير اللساني.

- **الصورة:** تكون في الخطاب الإشهاري إما ساكنة أو متحركة مرئية فالصورة لها أهمية كبيرة ودور فاعل في التأثير على المتلقي فهي تضفي إلى الشيء أمورا قد لا تكون له في الأصل فتزيده بهاء وجمالا .

وينبغي أن تكون الصورة مطابقة للمنتج مناسبة لمتلقيه ففي إشهار حفاضات بامبز استخدمت صور الأطفال محاولة من الإشهاري خلق فرق يعود إلى استعمال المنتج وكذا الأمر مع إشهار حليب إيلوما .وفي إشهار عطر ماجستيك تم توظيف المرأة كوسيلة للإغراء على اعتبارها مبعث الجمال في محاولة لخلق جو الجمال والأفضلية في العطر وهو الأمر ذاته مع غسول الشعر بونتين الذي تم فيه توظيف الأنثى على اعتبار أنها الأكثر تعرضا لمشاكل الشعر من تقصف وجفاف أما في إشهار شركة التأمين بوبا فقد تم توظيف مختلف الفئات العمرية إشارة إلى أنها تعنى بالجميع وفي اشهار السيارة سانتيال وظفت صورة الرسام فيليب ويبر المحاكي للواقع فهو قد رسم تفاصيلها والشركة المنتجة جسدت ذلك على أرض الواقع تلميحا بأنها خيالية المواصفات ،ومن هنا نجد أن الصورة بدورها ينبغي أن توافق المقام .

- **الإشارات و الإيماءات**:تظهر لنا في الصورة فالإشارات و الإيماءات تعتبر لغة ثانية موازية للغة المنطوقة وقد تكون أبلغ تعبيرا منها و أنفذ غاية من حركات للجسد والعين أو اليد أو الحاجب أوالثوب وينبغي لها كلها أن تصب في نفس الغرض وهو خدمة الإشهار في التأثير على المتلقي فقد جاء في إشهار بارسيل مثلا تعبيرا عن الثقة في المنتج (هذا هو كلام الرجال) على اعتبار أن الرجل كلمته واحدة وموثوقة فغمزت بعينها ممثلة الإشهار وقالت و (النساء كذلك)محاولة بذلك ترضية الجانب النسوي وكأنها بحركتها طلبت منهن عدم الغضب والتحسس مما قيل مسبقا.

فقد كان للإشارة دور هام في الخطاب الإشهاري الذي يخاطب أعماق المتلقي ومكنوناته للتعبير عن أهدافه واتخاذها بابا يتحسس نقاط الضعف عند المتلقي فيتعلق بالمنتج أو الخدمة وتتعطل عناصر الوعي عنده فالإشارة هي الليالي الهنيئة و الأيام المرحة والحياة والصحة الأفضل والرفاهية كما جاء في النماذج السابقة هي الشعارات المسجلة والخصائص المميزة للمنتجات والخدمات .

- **الصوت** : إلى جانب الإشارات هناك الصوت الذي لا يقل أهمية عم سبقه فتتغير نبرته حسب الغاية والمقام دلالة عن الفرح (بامبرز ليالي هـنيئة وايام مرحة) أو الحزن أو التأنيب أو الانبهار أو الترهيب (الحر السنة دي ناوي) أو الترغيب مثلا حليب ايلوما (تغذية العصر الجديد لجيل العصر الجديد) فهنا يرغب الاشهاري بالمنتج باعتباره غذاء متطور وبالتالي فهو المتناسب مع جيل العصر الحديث . وهذا لخلق جو من الألفة والثقة مع المتلقي وهو ما يعد دالا سيميائيا على فاعلية التواصل .

- **الألوان والإنارة**:فالأسود لون الحزن والأبيض لون للصفاء والأحمر لون للعنف إلى غير ذلك من الإيحاءات العديدة الأخرى المدعمة لقصديه هذه الاختيارات في الصورة الإشهارية [1]

ودلالة الألوان السابقة ليست ثابتة فالأسود ليس دائما دلالة الحزن فالآن أصبح هو لون الموضة وأساس الأناقة والتألق .

وقديما كان سلعة كاسدة عند العرب ومن ثم أصبح مرغوبا فيه ومطلوبا بعد أن أنشد فيه الدارمي أبياته المعروفة:[2]

قل للمليحةِ في الخمار الأسودِ   ماذا فعلت بزاهدٍ م تعبــــــدِ

قد كان شمّر للصلاة ثيابـهُ   حتّى خطرتِ له بباب المسجدِ

ردي عليهِ صلاته وصيامهُ   لا تقتليه بحق دين محمــــــدِ

فأبيات الدارمي لعبت دور الإشهار وحولت البضاعة الكاسدة إلى ماركة مرغوب فيها .

---

[1] **ينظر:** عبد العالي بو طيب ــ آليات الخطاب الإشهاري ــ مجلة علامات في النقد، المجلد ١٣، الجزء ٤٩، ص ٣٢٠.

[2] ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد)،العقد الفريد، شرحه وطبعه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين وآخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٩، ص٦، ١٨ ، ١٩.

وما يلاحظ على النماذج السابقة التركيز على اللون الأبيض خاصة فيما يتعلق بالمنظفات فنجد الملابس بيضاء في إشهار بارسيل محاولة لإقناع المتلقي بقوة المنظف وفاعليته في التنظيف .أما في المنظف ديتول فتم التركيز على الأبيض فيما يحيط بالأفراد معبيرا عن قدرته في قتل الجراثيم.

- **الموسيقى** :هي غذاء الروح ولا تكاد تخلو وصلة إشهارية منها فهي تلعب دورا كغيرها من باقي العناصر ولا بد أن تكون مناسبة للموقف للتأثير على نفسية المتلقي .وما سبق كله عناصر أساسية تبني الخطاب الإشهاري إذ تتكامل وتتقاطع مشكلة علامات عدة تصب في هدف أساسي واحد وهو الوصول إلى فعل الشراء وخلق دوافع ومبررات تؤدي بالمتلقي إلى الاختيار والإقبال على المنتج أو الخدمة

فالخطاب الإشهاري ميدان خصب في مجال الدراسات السيميائية التواصلية وهذا مجرد لفت انتباه له من بين ما دراسات سابقة وليس إحاطة ملهة .

خاتمة

السيميائيات هي العلم الذي يدرس العلامة ويفكك عناصرها رغم الاختلاف في المصطلحات المتداولة للتسمية .

والخطاب الإشهاري علامة مميزة يحمل جانبا لسانيا وآخر أيقونيا مكون من عناصر أساسية متكاملة هي الصورة والصوت والإشارات و الإيماءات والموسيقى و الألوان .

والدراسة السيميائية تعد الأنسب للخوض في عناصره وتحليلها والكشف عن الجانب المؤثر فيها .

٣ – المدونة الاشهارية المدروسة :

١ – حفاضة بامبرز (PAMPERS)الحفاضة الأكثر جفافا،وبنعومة القطن،وعناية خمس نجوم (ليلي هنيئة أيام مرحة).

٢ – غسول الشعر بونتين (PANTENE)الوعد سهل لكن الصعب أن تحافظ عليه (تذكري بونتين حتى تنسي التلف).

٣ – منظف ديتول (DETTOL)(القليل من ديتول الكثير من الحياة).

٤ – بوبا العربية (BUPA)(معك لصحة أفضل).

٥ – سيارة (سونتيال) (CENTENNIAL)(الرفاهية لرؤية مستقبلية).

٦ – عطور ماجستيك (MAJESTIC) (رشة وحدة على الهدوم تدوم طول اليوم).

٧ – حليب ايلوما (ILLUMA) تغذية العصر الجديد لجيل العصر الجديد).

٨ – مكيفات الغزاوي (الحر السنة ذي ناوي اشتري مكيف من الغزاوي).

٩ - منظف الغسيل بارسيل (PERSIL)مستوحى من التكنولوجيا الألمانية(الغسيل يعني بارسيل).

١٠ - مشروب فانتا (FANTA)بذوق التفاح (ستتذوق الفرق).

- **قائمة المراجع:**

أ - **الكتب:**

١ - ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون،ج١ ، دار نهضة ، مصر ،ط٣ ، ١٩٧٩.

٢ - أحمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ،م١، عالم الكتب القاهرة ،ط١ ،٢٠٠٨ .

٣ - أحمد بن مرسلي ،أشكال الاتصال ،حوليات جامعة الجزائر ، الجزء(١) ،المجلد ١١ ، ١٩٩٨ .

٤ - أحمد يوسف ، سيميائيات التواصل وفاعلية الحوار، المفاهيم والإجراءات، منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب ،جامعة وهران ،ط ١، ٢٠٠٤.

٥ - ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد)١ العقد الفريد، ، شرحه وطبعه وصححه وعن ون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين وآخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٩.

٦ - بيير غيرور ، السيمياء ،ترجمة أنطون أبن زيد ،منشورات عويدات ، بيروت ،ط ١ ، ١٩٨٤.

٧ - ميشال أريفيه ،جان لكود جيرو، السيميائية أصولها وقواعدها ، ترجمة رشيد بن مالك ، مراجع ة وتقديم عزالدين المناصرة منشورات الاختلاف الجزائر، ٢٠٠٣.

٨ - محمد السرغيني – محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٨٧ .

٩ - مبارك حنون ،دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،ط ١ ، ١٩٨٧.

١٠ – عادل فاخوري ، علم الدلالة عند العر ب ، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة ، دار الطليعة ، بيروت ط ٢، ١٩٩٤.

١١ – انظر علي حرب،الحقيقةوالمجاز نظرة لغويةفي العقل والدولة، مجلة دراسات عربية،عدد١٩٨٣،٦

١٢ – فيردناند دي سوسير ، محاضرات في علم اللسان العام ، ترجمة عبدالقادر قنيني، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٧.

ب - **المجلات والدوريات :**

١٣ – بشيرإبرير،قوة التواصل في الخطاب الإشهاري دراسة في ضوء اللسانيات التداولية،مجلة اللغة العربية،المجلس الأعلى للغة العربية،عدد١٣ ،٢٠٠٥.

١٤ – جميل حمداوي،سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة،مجلة فكرونقد،المغرب،العدد٨٨،أبريل ٢٠٠٧.

١٥ – جمال العيفة ،تجربتا القراءة والمشاهدة بين انحسار المكتوب وانتشار المرئي ، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية،عدد ١٣ سنة ٢٠٠٥.

١٦ – مراد عبد الرحمن مبروك، أثر التقنيات المعلوماتية في لسانيات النص الأدبي (النص النقدي خاصة)،المجلة العربية للعلوم الإنسانيةالعدد ٦، ١٩٩٧.

١٧ – محمد شكري سلام ،ثورة الاتصال والإعلام، من الإيديولوجيا إلى الميديولوجيا، مجلة عالم الفكر ، العدد (١) المجلد ٣٢ ، ٢٠٠٣ .

١٨ – مراد بن عياد ، قراءة الصورة المصورة ، من خ لال المنهاج البلاغي في التراث العربي تقبلاً وتأويلاً، المجلة التونسية لعلوم الاتصال، العدد ٢٩٢٨، ديسمبر ١٩٩٥ .

١٩ – عبد المجيد نوسي ،الخطاب الإشهاري مكوناته وآليات استقباله، مجلة الفكر العربي المع اصر، عدد ٨٤ . ٨٥، مركز الإنماء القومي .

٢٠ – عبد العالي بو طيب ـ آليات الخطاب الإشهاري ـمجلة علامات في النقد،المجلد١٣،ج ٤٩ .

٢١ – عصام نور الدين ، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية ، مجلة الفكر العربي، العدد ٩٢، ١٩٩٨ .

٢٢ – عبدالرحمن جبران،مفهوم السيميائيات،الحوار الأكاديمي والجامعي ، العدد الأول يناير،١٩٨٨ .

٢٣ – عبد المجيد نوسي ، الخطاب الإشهاري مكوناته وآليات استقباله، ،مجلة الفكر العربي المعاص ر، عدد ٨٤ . ٨٥، مركز الإنماء القومي.

٢٤ – عبد الرحيم مودن ـ تقديمه للصورة الإشهارية باعتبارها محوراً ليوم دراسي نظمته مجموعة البحث في المعجم الأدبي عن الخطاب الإشهاري ـ ،علامات ،العدد ١٨ ، المغرب ٢٠٠٢.

٢٥ – عبد العالي بو طيب، آليات الخطاب الإشهاري ،مجلة علامات في النقد، المجلد ١٣ الجزء ٤٩ ،نادي جدة الأدبي .،المملكة العربية السعودية ،٢٠٠٣.

٢٦ – عصام نور الدين ،الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي ،العدد ٩٢ ، ١٩٩٨.

٢٧ – سعيد بن كراد ، الصورة الإشهارية، المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي ، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٢١١ ، ١١٣ ، ٢٠٠٠.

ت – **المعاجم :**

٢٨ – الرازي ، مختار الصحاح ،تحقيق أحمد إبراهيم زهوة ،دار الأصالة ، بيروت، ٢٠٠٥

٢٩ – مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية، مصر ،ط، ٢٠٠٤

30- The American HeritageR Dictionary of the English Language , Fourth Edition copyright C2000 by Houghton Mifflin company. Updated in 2009. Published by Houghton Mifflin company. All rights reserved.

حضور المصطلح النحوي في الشعر العربي وأبعاده الفنية

أ. قرفة زينة وأ. رحماني زهر الدين / جامعة محمد البشير الإبراهيمي–برج بوعريريج– الجزائر

الملخص:

من الجماليات الفنية في الشعر العربي استعمال مصطلحات العلوم في تشكيل الصورة الشعرية، كمصطلحات التفسير والحديث والمنطق والفلك والعروض والنحو والصرف، وذلك أننا وجدنا أشعارًا منذ بداية القرن الثالث الهجري يمثل المصطلح النحوي فيها مفتاحاً لفهم فكرة الشاعر وصورته الشعرية، ذلك لأن لغة الشاعر تحكمها علاقات وروابط وأواصر عامّة ألفها الناس، وسكنوا إليها؛ لأن مهمة الشاعر هي إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ لتأليف سياق لغ وي مملوء بالإيحاء أو ابتداعه، لذ سيحاول البحث عن الكشف عن حضور المصطلح النحوي في الشعر العربي، ومما مدى الأبعاد الفنية لهذا التوظيف

الكلمات المفتاحية: المصطلح–النحو–الشعر–الصورة الشعرية

Abstract

Artistic creations in Arabic poetry we find the terms of science in the formation of the poetic image, such terms like interpretation, al-hadith, logic, astronomy, and grammar, and so we found poetry since the beginning of the third century AH which represents the term grammar where the key to understanding the idea of the poet and his image of poetry, because the language of the poet governs the relations and links the bonds that are generally composed of people, and they lived it. In fact, the task of the poet is to establish new relationships between words to form a context of linguistics filled by suggestion or creation, will try to search for detecting the presence of the term grammar in Arabic poetry, and thus over-dimensional art for this use.

Key words: the term - grammar - poetry - poetic image.

مقدمة:

من الجماليات الفنية التاريخية في الشعر العربي جمالية توظيف مصطلحات العلوم في تشكيل الصورة الشعرية كمصطلحات التفسير والحديث والمنطق والفلك والعروض والنحو، وذلك أننا نجد أشعارًا وقصائد منذ بداية القرن الثالث

الهجري يصبح المصطلح النحوي فيها مفتاحًا لفهم فكرة ا لشاعر وصورته الشعرية، فأبو تمام في وصفه للخمرة يجدها تحسن اللعب بعقول شاربيها كما تحسن الأفعال التسلط على الأسماء والتلعب بها فقال :

خرقاء يلعب بالعقول حباها كتلعب الأفعال بالأسماء[1]

فغدا هذا التوظيف ظاهرة أدبية تستحق التحليل والبحث فمتى ظهرت؟ وعند من؟ وما أبعادها الفنية؟ وما علاقتها بثقافة الشاعر؟ ونسعى كذلك إلى الكشف عن القدرة التي استطاع من خلالها الشاعر أن يقيم علاقة بين النحو والشعر، وكيف استطاع الشاعر أن يوظف قوانين النحو ويخلق منها صورة شعرية جديدة في ثوب علم البيان والبديع، وهذا لا يعني شمول المصطلح النحوي في عموم الشعر، وإنما نقصد هنا ما يتناوله الشاعر بتشكيل صورة شعرية، فشعر الألغاز والأحاجي لا مكان له هنا، إذ أن الشاعر فيها وبذكائه يحاول أن يوهم أو يخفي المعنى المراد الذي يعتمد على قاعدة نحوية أو تخريج، وإن كان على الرغم من كونه غامضًا وأغلب م ن يستخدم هذا اللون هم النحويون أنفسهم، لأنّهم أعرف بها وهي صنعتهم وبضاعتهم وبعض الشعراء القريبين من علماء النحو.

وأطلق الدكتور شوقي ضيف على هذه الظاهرة في الشعر استعارة في حديثه عن أبي العلاء قال : "لعل أول من وسع استعارة الشعراء لاصطلاحات العلوم والفنون"[2]، ولعل شوقي ضيف أراد من الاستعارة معناها اللغوي أي الأخذ من مصطلحات العلوم من العاربة وهي معروفة[3].

توظيف المصطلح النحوي:

المصطلحات مفاتيح العلوم، وادراكها فهم للعلم، ولها مكانة عظيمة في أي علم من العلوم، لأنها "مجمع حقائقها المعرفية، وعنوان ما به يتميز كل واحد منها، عما سواه، وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية ... فإذا استبان خطر المصطلح العلمي في كل علم، توضح أن السجل الاصطلاحي هو الكشف المفهومي الذي يقيم للعلم سوره الجامع، وحصنه المانع، فلا شذوذ إذا اعتبرنا الجهاز المص طلحي لكل علم صورة مطابقة لبنية قياساته، متى فسد فسدت صورته"[4].

---

[1] . ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤، ص٢٩، ينظر: حسن خميس الملخ، استخدام المصطلحات النحوية في الشعر، ص٣٨.

[2] . الفن ومذاهبهفي الشعر العربي، شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف، ط١٠، ١٩٧٢م، ص ٢٩٠-٢٩١.

[3] . الهاشمي السيد أحمد، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ط٣، مكتبة دار البيروتي، لبنان، ص٨٧.

[4] . يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط ١، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ٢٠٠٨، ص٢٨.

من هذا المنظور فالمصطلح إفراز للمعرفة وأداة لها في الوقت نفسه إذ أن نمو عالم المصطلح رهن بنمو عالم المعرفة. فتصبح المصطلحات بمثابة الأدوات التي يعمل بها الفكر محققا درجة من النمو في حقل مع رفي معين، إذ لا يمكن أن يتحدث عن العلم بغير جهازه المصطلحي . ذلك أن للمصطلحات أهمية عظمى في بناء المعارف، و لا يمكن قيام معرفة أو علم دون وجود نسق من المصطلحات المتعالقة تعالقا محكما مع نسق من المفاهيم [١]، فالمصطلح بهذا المعنى يمثل قاسما مشتركا بين الثقافات الإنسانية المختلفة. ولهذا أجمع أهل الاختصاص على القول إن المصطلحات مفاتيح العلوم، والجهاز المصطلحي هو الكشف المفهومي الذي يحدد الحصن المعرفي للعلوم المختلفة، وفي هدا يذهب لساني عربي معاصر هو"عبد السلام المسدي" إلى القول: « الجهاز المصطلحي في كل علم هو بمثا بة لغته الصورية بل قل هو رياضياته النوعية و كل ذلك يفضي جدلا إلى اعتبار كل مصطلح في أي علم من العلوم ركنا يرتكز عليه البناء المعرفي »[٢].

قال الجاحظ (ت ٢٥٥هـ): "إن لكل صناعة ألفاظا قد حصلت لأهلها بعد امتهان سواها فلم تلزق بصناعتهم، إلا بعد أن كانت مشاكلا بينها وبين تلك الصناعة"[٣]، وقد اختلف النحويون قديما وحديثا في ترتيب أبواب النحو العربي، فاتخذوا مناهج شتى بترتيب الأبواب النحوية بتقديم باب على آخر، ولكي نجد طريقا للوصول إلى أغلب المصطلحات النحوية وأبعادها الفنية، بوّبنا مظاهر توظيف المصطلح النحوي أنموذجات وأ مثلة بحسب تقسيم أبواب النحو عند ابن مالك في ألفيته الشهيرة لقربها من الدرس النحوي المعاصر تاركين الأبواب التي لم يوظفها الشعراء، أو القليلة التي لا يُعتدّ بها.

–أقسام الكلم:

قال ابن مالك: "كلامنا لفظ مفيد كاستقم واسم وفعل ثم حرف"[٤]، إذن فهو هو تركيب من ثلاث كلمات فأكثر سواء أكان له معنى مفيدا أم لم يكن.

وقد جمع أبو العلاء المعري أقسام الكلم بقوله :

حروف سرى جاءت لمعنى أردته   برتني أسماء لهن وأفعال[٥]

وأراد بحروف السرى النوق وبالأسماء أشخاص الإبل وأراد بالأفعال سيرها.

---

[١] . عز الدين البوشيخي : قضية التعريف في الدراسات المصطلحية الحديثة (يوم دراسي) منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية رقم (٢٤) سلسلة ندوات و مناظرات – ٨-(وجدة)، ط ١، ١٩٩٨ ص٣٤.

[٢] . عبد السلام المسدي وآخرون : تأسيس القضية الاصطلاحية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق الدراسات، بيت الحكمة (تونس)، ١٩٨٩، ص ٢٩.

[٣] . الجاحظ، الحيوان، جـ٣، ص٣٦٨

[٤] . عبد الله الفوران، دليل السالك شرح ألفية ابن مالك، دار المسلم، ١٩٩٩م، ص٢٥.

[٥] . أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، شرح وضبط عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٢٢٧.

وقد شبّه ابن نباته المصري ممدوحه وتقدّمه على غيره من أهل العلى بتقدم الاسم على الفعل في قوله :

يُقدم في أهل العلى شرفٌ اسمه كما قدّم النحاة الاسم على الفعل

فيذهب جمهور النحاة إلى أن الأسماء أشرف من الأفعال ومقدمة عليها، إذ إنها بسيطة وغير مركبة، والبسيط أصل للمركب[١].

وقد شبّه المعري حياة الناس ومماتهم وحالهم بالحروف وهي إما أن تكون ساكنة أو متحركة، فحروف المد الثلاثة توصف عند علماء الأصوات والتجويد بأنها أصوات ساكنة ميّتة لأنها مسبوق بحركة مماثلة لها [٢]، وقد ورّى بالساكن عن الموت والمتحرك عن الحياة، فقال:

والناس بين حياتهم ومماتهم مثل الحروف متحرك ومسكّن[٣]

ويقسم الفعل تقسيما خاصا عند النحاة، وهو أن الفعل ينقسم إلى ماضٍ ومضارع وأمر، فيكون الزمن الماضي معبرا عنه بالفعل الماضي، والحال والمستقبل بالفعل المضارع والأمر، وهذه الأفعال تتصف بالتغيّر، فالماضي لا يستصحب المضي أبد الدهر[٤]، لذا جعل أبو العلاء المعري أذى الدنيا مستمرا من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، فأذاها منصرف غير جامد، قال :

كم تنصحُ الدنيا ولا نقبلُ وفائزٌ من جَدُّه مُقْبِلُ

إنَّ أذاها مثلُ أفعالِنا ماضٍ وفي الحال ومستقبل[٥]

وفي المقابل نجد أن الوج د جامد أو دائم غير متصرف على عكس ما كان يظن من أن وجده ماض متصرف، يقول:

وظننت وجدك ماضيا متصرفا فليقني منه بفعل دائم[٦]

وتعجب المعري من كرم ممدوحه وسعة كفّه في العطاء، وأن كفه معتادة على البسط وليس من شأنها الضمّ الفعل الماضي، يقول:

---

[١] . التفكير العلمي في النحو العربي، ص١١٣-١١٤.

[٢] . مَخَارِجُ حُرُوفِ العَرَبِيَّةِ: عَدَدُهَا وتَرْتِيبُهَا بينَ الدرسِ القديمِ والدرسِ الحديثِ عَرْضٌ ومُنَاقَشَةٌ، غانم قدوري الحمد كلية التربية – جامعة تكريت، منشور في مجلة الحكمة، المدينة المنورة ، العدد ٣٨، محرم ١٤٣٠هـ (ص٣١٥ – ٣٥٨).

[٣] . أبو العلاء المعري، اللزوميات، تحقيق عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، جـ٢، ص١٩٥.

[٤] . محمد الهاشمي، التوضيحات الجلية في شرح الأجرومية، تحقيق حايف النبهان، دار الظاهرية للنشر والتوزيع، ٢٠١١م، ط١، ص٦٢.

[٥] . حسن خميس الملخ، استخدام المصطلحات النحوية في الشعر، ص٣٩.

[٦] . أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، ص ٤٧١.

وأهون به في راحة أريحيّة   حاضر ماضٍ ليس من شأنه الضمُّ[1]

-مصطلحات ظاهرة الإعراب:

لعل أبسط تعريف للإعراب هو أنه "أثر ظاهر أو مقدر يجلبه العامل في آخر الكلمة "[2]. فهو تغيّر العلامة في آخر اللفظ بسبب تغيّر العوامل الداخلة عليه وما يقتضيه كلّ عامل، وحالات الإعراب الرفع و النصب والجر والجزم [3]، وقد استعملت مصطلحات الإعراب كثيرا في الشعر العربي، منها تشبيه أبي العلاء المعري الإنسان وما يصنعه به الدهر بالشاعر الموقوي الذي يلحق قصيدته الإقواء [4]، وهذا الأخير هو اختلاف قوافي الشعر في الحركة الإعرابية بين الخفض والرفع، يقول:

الدهر كالشاعر المقوّي ونحن به   مثل الفواصل مخفوض ومرفوعُ

ما سرَّ يوما بشيء من محاسنه   إلا وذلك بسوء الفعل مشفوعُ[5]

وقد عبر صفي الدين الحلي عن قوة النسيم وضعفه بالمرفوع والمجرور، بحيث استعار لحركة الهواء والأغصان بين الصعود وعبّر عنه بالتقديم والهبوط الذي عبّر عنه بالتأخير.

يقول :

والريح قد أطلقت فضل العنان به   والغصنُ ما بينَ تقديمٍ وتأخيرِ

في روضة نضبت أغصانها وغدا   ذيل الصبا بين مرفوعٍ ومجرورِ[6]

وقد عبّر في بيت آخر عن الهدوء بالسكون، فصروف الدهر لا يأمنها الإنسان فهي تصيب وتقتل وإن كانت ساكنة، فسكونها من الحركات الإعرابية، يقول:

تردّي صروف الدهر وهي سواكن   إن السكون لها من الحركات[7]

---

[1] . المصدر نفسه، ص ١٥٦.
[2] . حاشية الصبان على الأشموني، نشر عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط١، جـ١، ص٤٧.
[3] . النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٣م، جـ١، ص٤٤.
[4] . ابن الوردي، تتمة المختصر في أخبار البشر، تحقيق أحمد رفعت البدراوي، دار المعرفة، بيروت، ط ١، ١٩٧١، جـ٢، ص٣٢١.
[5] . أبو العلاء المعري، اللزوميات، جـ٢، ص٨٧.
[6] . ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر، بيروت، ص ١٤٥.
[7] . المصدر نفسه، ص٣٥٨.

كما أن ابن معتوق قد عبر عن الجزم للجرح والتأثير، كما تصنع الصوارم في الأبدان، ولكن هذه الصوارم تخفض المنصوب وهي تصيب الفؤاد، فيقول:

لقد جرحت نـواظره فؤادي فما لك يا صوارمها وما لي

عملت الجزم بي وخفضت مني محل النصب ثم رفعت حالي [١]

وقد وظف الشاب الظريف الكسرة لإظهار الوجع، واستدعاها للترميز عن عواطفه وأشجانه بصورة مشحونة يحمل في طياته روح الدعابة والفكاهة. حيث يقول:

يا ساكنا قلبي المعنّى وليس فيه سواك ثاني

لأي معنى كسرت قلبي وما التقى فيه ساكنان [٢]

أي أن الشاعر قد عبر عن فكرة أنه لا يستحق كسر القلب لأنه لا موجب لذلك، وأروع من هذا القول كلّه قول المحبّيّ الذي رأى أن الدهر ظالم أحيانا، فهو يمنع التقاء الأحبة، كما يمنع في الإعراب التقاء الساك نين، فإذا التقيا حرك احدهما، حيث يقول:

إنَّ ذا الدهر لا يزال يرى جمع شمل الكرام ممتنعا

فهو حتما محرك أبدا أحد الساكنين ما اجتمعا [٣]

ومن روائع أبي الطيب المتنبي:

دون التعانق ناحلين كشكلني نصب أدقهما وضمّ الشاكل [٤]

فقد شبّه حاله من حبيبته بالفتحتين اللتين تسمّيان تنوين نصب، والشكلة التي تكون في الإعراب هي الفتحة، وهي من قولهم شكلت الدابة أي ضبطتها والشكلة تضبط الحروف وضم الشاكل أي الكاتب، ويريد بالضم القرب ولم

---

[١] . ديوان ابن معتوق، شهاب الدين الموسوي، ضبط السعيد الشرتوني، المكتبة الوطنية، بيروت، ١٨٨٥، ص٦٦.

[٢] . محمد صديق حسن خان، نشوة السكران من صهباء تذكرة الغزلان، عني بنشره : محمد عطية الكتبي، المطبعة الرحمانية، مصر، ١٩٢٠م، ص٧٢.

[٣] . المحبي، خلاصة الأثر في أعيان القرن حادي عشر، موقع الوراق.

[٤] . ديوان المتنبي، ص١٨٦.

يرد الضم في الإعراب فكأنه مع محبوبته شكلتان أي فتحتان ضمَّ الكاتب أحدهما إلى الآخر وهو تشبيه حسن، شبّه تقاربهما بقرب الشكلتين أي الفتحتين ونحوهما بنحول الشكلة[1].

–جزم الفعل:

الجزم أحد ألقاب الإعراب عند البصريين، أما الكوفيون فيستعملونه للإعراب والبناء معا[2].

قال المتنبي مادحا سيف الدولة الحمداني:

إذا كان ما تنويه فعلا مضارعا مضى قبل أن تلقى عليه الجوازم[3]

أي إذا نويت فعلا أوقعته قبل فوته وقبل أن يقال: لم يفعل[4]، وإن ما تنويه صار فعلا ماضيا بوقوعه منك ومتصرفا بتمكنه لك قبل أن تلحقه الجوازم فتثبته بما لم يجب وتدخل عليه فتلحقه لما لم يقع[5]، وقال العكبري: إن في البيت تورية لأنه أراد أن سيوف أعدائه الجازمة لا يمكنها أن تمنعه فأمر سيف الدولة نافذ[6]، وهذا من خلق المتنبي وإبداعه فلم نجد من من وظف المصطلح النحوي بهذه الدقة.

ومثله قول ابن سنان الخفاجي مادحا:

وكل ماتنويه مستقبلا يمضي وتكن منه بالجزم[7]

ونفس معنى البيتين السابقين أورده ابن معتوق فقال:

ملك إذا حدَّث الزمان لنا فمضى أمضى مضارعه بصيغة أمره[8]

ولكن حسن السبك ودقة المعنى أقوى عند المتنبي، فالمتنبي يتحدث عن باطن النفس وعالم النوايا.

–توظيف التنكير والتعريف (المعرفة والنكرة):

---

[1]. شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العلاء المعري، تحقيق عبد المجيد ذياب، دار المعارف القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م، جـ٢، ص٢٥٢.

[2]. شهاب الدين الأندلسي، الحدود في علم النحو، تحقيق نجاة حسن عبد الله نولي، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ط ١، ٢٠٠١، ص٤٤.

[3]. ديوان المتنبي، ص٢٠٦.

[4]. أبو الطيب ما له وما عليه، الثعالبي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة الحسين التجارية، ص١٢٢.

[5]. شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو العلاء المعري، تحقيق عبد المجيد ذياب، دار المعارف القاهرة، ط ٢، ١٩٩٢م، جـ٢، ص١٥١.

[6]. المصدر نفسه، جـ٣، ص٣٨٣.

[7]. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ص١٦٦.

[8]. ديوان ابن معتوق، ص١١٨.

التنكير في النحو : هو جعل المعرفة نكرة، ونقيضه التعر يف: وهو جعل النكرة معرفة [١]، وللمعرفة سبع أنواع هي : "مضمر، وعلم، ومشار به، ومنادى، وموصول، ومضاف، وذو أداة ... والنكرة ما سوى المعرفة"[٢]

قال ابن حجة الحموي:

إغراء لحظك ما لي منه تحذير   ولا لتعريف وجدي فيك تنكير [٣]

أي أن وجدي قد أصبح واحدا من المعارف كالعلم والضمير، فأصبح معرفة ولا يمكن أن يطرأ عليه التنكير.

ومن النكت الغريبة لعلاء الدين الوادعي ولطائفه توظيف أداة التعريف (ال) بقوله:

كلّما رمت فيك إنكار حبي   من عذول يزيد في تعنيفي

عرّفته لام العذار غرامي   بك واللام آلة التعريف [٤]

المعلوم أن (ال) التعريف كما يذهب سيبويه هي حرف التعريف اللام وحدها، والهمزة للوصل خلافا للخليل حيث رأى أن (ال) بكاملها آلة التعريف[٥]، وهكذا هو حال أثر حبّه لا يمكن أن يخفيه لأنه أظهره الشيب العذار.

ومن أحكام (ال) التعريف أنها لا تجتمع مع التنوين، ولهذا أصبحت هذه القاعدة فيها د لالة على الاستحالة، فقال القاضي الفاضل يائسا من موعد وصاله:

لي عندكم دين ولكن هل له   من طالب وفؤادي المرهون

فإنني ألف ولام في الهوى   وكأن موعد وصلك التنوين[٦]

وقال أبو العلاء المعري:

مضى وتعرّف الأعلام فيه   غني الوسم عن ألف ولام[٧]

الأعلام جمع، مفرد ها علم وهو : الاسم الدال على نفسه بالعلمية لا يحتاج إلى تعريف بالألف واللام، لأنه لا يجتمع معرّفان على اسم واحد، يريد أن آباءهم مشهورون وأعلام في كل كريمة[٨].

---

[١] . التّعريفات الجوهريّة بالمصطلحات النّحويّة والصّرفيّة، شبكة ضفاف لعلوم اللغة العربية.
[٢] . شرح الرضي على الكافية، جـ٢، ص٢٩٢.
[٣] . خزانة الأدب وغاية الأرب، ياقوت الحموي، جـ١، ص٣٠٩.

[٤] . خزانة الأدب، جـ٢، ص١١٨.
[٥] . شرح الرضي على الكافية: ٢٠٤/٣ .
[٦] . حسن خميس الملخ، استخدام المصطلحات النحوية في الشعر، ص٤٣.
[٧] . سقط الزند، ص٤٧٠.
[٨] . المصدر نفسه، ص٤٥.

ومن أمثلة توظيف الألف واللام قول محمد بن موسى الصريفي:

وقائلة أراك بغير مال وأنت مهذب علم وإمام

فقلت لأن مالاً عكس لام وما دخلت على الأعلام لام[1]

أي أن اللام شأنها أن لا تلحق الأعلام وهو من باب حسن التعليل، فلا تنكري خلوّي من المال فالمال عكس اللام.

–المبتدأ والخبر:

تتكون الجملة الاسمية من مبتدأ وخبر، والمبتدأ: هو كل اسم يبتدأ به ويكون مجردا من العوامل اللفظية[2]، أما الخبر، فهو "لفظ مجرد عن العوامل اللفظية مسند إلى ما تقدمه لفظا أو تقديرا"[3].

وقد أعجب الحموي بقول الشيخ زين الدين بن الوردي، إذ يقول:

وأعيد يسألني ما المبتدا والخبر

مثّلهما لي مسرعا فقلت أنت القمر[4]

ويبدو أن سائله كان امرأة، فقد مثّل وأجاب ومدح بقوله أنت القمر، لذا قال وأعيد فكان الجواب مليحا.

وقد عبّر ابن الوردي عن الدنيا وعاقبتها وأنها مهما أقبلت على إنسان ورآها جميلة فينبغي ألا يُغر بها، لأن العبرة في نهايتها وعاقبتها، فيقول:

مبتدأ حلو لمن ذاقه ولكن انظر خبر المبتدأ

غدّاره خوّانة أهلها ما زَهِدَ الزهّاد فيها سدى[5]

–توظيف النواسخ.

---

[1] . بغية الوعاة، جـ١، ص٢٥٢.

[2] . جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، جـ١، ص٦٦.
[3] . همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، السيوطي، جـ١، ص١٩٢.
[4] . طبقات الشافعية الكبرى: ٣٥٧/١٠.
[5] . تاريخ ابن الوردي، جـ٢، ص١٥٢.

النسخ في اللغة: هو الإزالة والتغيير والرفع[1]، يقول صاحب التاج: "إزالتك أمرا كان يُعمل به، ثم تنسخه بحادث غيره كالآية تنزل في أمر، ثم يُخفّف، فتنسخ بأخرى فالأولى منسوخة والثا نية ناسخة"[2]، وهذا هو المعنى النحوي، فالجملة هي: التي تتألف من مبتدأ وخبر، وهذه الجملة قد يطرأ عليها ما يؤثر في ابتدائها، فتغير حكمه، وذلك الطارئ هو الناسخ[3]، ويجمع على النواسخ التي تعرف بأنها ما يدخل على "المبتدأ والخبر فتنسخ حكم الابتداء، وهي أربعة أنواع: كان وأخواتها، وكاد وأخوتها، وإنّ وأخوتها، وظننت وأخواتها، وما أُلحق بذلك "[4]، أي: المشبهات بـ ليس: ما، ولا، ولاتَ، وإنْ، ولا النافية للجنس.

قال ابن سهل الأندلسي:

وتسعف ليت في قضاء لبانتي وتترك سوف فعل عزمي المضارعا[5]

لقد جعل ليت لإسعافه في تحقيق أمنياته وقضاء لبانته فهو يعلل نفسه بالأمنيات ويذهب ما يعزم عليه بالتسويق من الحبيب أو ممن له علاقة به.

–الفاعل:

هو: "اسم أو ما في تأويله، أسند إليه فعل أو ما في تأويله، مقدم أصلي المحل والصيغة"[6].

وقد وظف رفع الفاعل لرفع الهجر، إذ يقول ابن أبي الإصبع:

أيا قمرا من حسن وجنته لنا وظل عذاريه الضحى والأصائل

جعلتك للتمييز نصبا لناظري فهلا رفعت الهجر فالهجر فاعل[7]

–المفعول به:

فهي جمع مفعول، وهو اسم انتصب بعد ذكر الفعل والفاعل غير مبين لحال ولا لنوع وهو على خمسة أضرب، المفعول به والمفعول المطلق والمفعول له والمفعو ل فيه والمفعول معه، ولفظ المفعول يتناولها جميعا، لاشتراكها في مطلق

---

[1]. لسان العرب، بن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦م، مادة (ن س خ).
[2]. تاج العروس، الزبيدي، مادة (ن س خ).
[3]. همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، السيوطي، جـ١، ص٢٧٥.
[4]. التطبيق النحوي، عبده الراجحي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م، جـ١، ص١١٣.
[5]. ديوان ابن سهل الأندلسي، ص٢٧٤.
[6]. موسوعة كشف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص١٢٦٢.
[7]. خزانة الأدب، جـ٢، ص٤٧٥.

المفعولية[1]، والمفعول به "ما وقع عليه فعل الفاعل "[2]، وظف الشاعر ابن عنين معنى تقديم المفعول به وتأخيره في الكلام للمفاضلة بين الجاهل والعالم، إذ يقول:

إن الجهول إذا تصدّر بالغنى　　　في مجلس فوق العليم الفاضل

فهو المؤخر في المحافل كلّها　　　كتقدّم المفعول فوق الفاعل[3]

فالمفعول وان تقدم مكانا إلا انه يبقى متأخرا رتبة لأنه محفوظ الرتبة ورتبته بعد الفاعل، وهذا هو المعنى الذي أراده الشاعر فهو وإن تقدم فهو تقدم شكلي لا يمنح صاحبه رتبة ولا رفعة.

–المجرورات.

مصطلح الجر استعمله البصريين وشاع في كتب النحويين للتعبير عن "الكسرة التي يحدثها العامل بدخوله على آخر الاسم المعرب، سواء كان ذلك المحدث لها حرفا .... أو كان اسما مضافا "[4]، وحروف الجر عندهم يطلق عليها مصطلح (حروف الإضافة)[5] ، أما الكوفيون فاستعملوا مصطلح الخفض بدل الجر[6]، وقد ورد المصطلحان عند ابن السراج السراج في نص واحد، فقال : "ويسمى الكسر جرا وخفضا"[7]، والجر بالحرف أو بالإضافة أصلان لغيرهما من التوابع في الجر.

وقد نظم ابن سهل الأندلسي بوساطة اصطلاح النحاة هذا المعنى بقوله[8]:

جذلان تحذف جمع المال راحته　　　حذف الإضافة في الأسماء تنوينا[9]

وشبّه ابن نباته كرم ممدوحه بأنه يدحض الفقر وينفي العوز عن سائله كشأن المضاف في إزالته للتنوين، يقول:

فعلت راحتاه في كل عسر　　　مثل فعل المضاف في التنوين[10]

–الحال.

---

[1] . شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، زين الدين المصري ، دار الكتب العلمية -بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٠م، جـ١، ص٥١٩.
[2] . شرح التسهيل، جـ٢، ص٢٠٠.
[3] . ديوان ابن عنين، ص١٤٧.
[4] . شرح قطر الندى، ابن هشام، ص٢٠١.
[5] . شرح شذور الذهب، ابن هشام، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ص٣١٢.
[6] . معاني القرآن، الفراء، جـ١، ص٢٩٠.
[7] . الفوائد الضيائية، عبد الرحمان الجامي، تحقيق أسامة طه الرفاعي، جـ١، ص٣٢٠.
[8] . نفح الطيب، جـ٣، ص٥٣٥.
[9] . ديوان ابن سهل الأندلسي، ص٧٩.
[10] . ديوان ابن نباته، ص٤٩٦.

الحال "يطلق لغة على الوقت الذي أنت فيه وعلى ما عليه الشخص من خير أو شر "[1].أما في النحو فهو : "الوصف الفضلة المسوق لبيان هيأة صاحبه أو تأكيده أو عامله أو مضمون الجملة قبله "[2]، ونظرا للتداخل بين المعنى اللغوي والاصطلاحي، فقد وجد الشعراء في مصطلح الحال مجالا أوسع في التوظيف، قال صفي الدين الحلي :

فلو استطعت رفعت حالي نحوكم لكن رفع الحال ليس يجوز [3]

فقد قارن الشاعر بين الحال لغة واصطلاحا فلم يستطع رفع حاله المعنوية معللا ذلك بعدم جواز رفع الحال في النحو.

وقال كذلك:

يا جاعل خبري بالهجر مبتدئا لا عطف فيكم ولا لي منكم بدل

رفعت حالي ورفع الحال ممتنع إليكم وهو للتمييز يحتمل [4]

وقال ابن سهل الأندلسي:

حانٍ علينا شافعٌ إحسانهُ فينا فمنهُ العطفُ والتوكيدُ [5]

وقد ورى ابن معتوق في الماضي والمصدر الذي يشتق منه فأراد بالماضي السيف والمصدر أراد به منبع التأثير.

وقال متغزلاً:

للحتف في جفنه الساجي مُضارعةٌ لذلك اشتق من ماضيه مصدره [6]

–التوابع.

التوابع في اللغة: جمع تابع، قال ابن منظور : "والتُبَّع، كسُكَّر: الظلّ، سمِّي به، لأنّه يتبع الشمس حيثما زالت ...، والتابع: الخادم، ومنه قوله تعالى : (**والتابعينَ غيرَ أُولي الإرْبَةِ** [7])"[8] وهذا المعنى مما دخل الدرس النحوي، إذ فيه أن

---

[1] . شرح التصريح على التوضيح، خالد الأزهري، جـ١، ص٣٦٥

[2] . شرح شذور الذهب، ابن هشام، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ص٢٤٥

[3] . ديوان صفي الدين الحلي، ص٤٤٤.

[4] . المصدر نفسه، ص٦٧٠.

[5] . ديوان سهل الأندلسي، ص٣٢.

[6] . ديوان ابن معتوق، ص٣٧.

[7] . سورة النور: الآية ٣١.

[8] . لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين مُكرّم بن منظور (٧١١هـ)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٥٦م، جـ٥، ص٢٥٨، مادة (ت ب ع).

يتبع شيء شيئاً، ويشاركه في حكمه، فإذا تغير حكم الأول تغير الثاني حكم التابع، ومن التوابع : البدل، النعت، المعطوف...الخ.

وشكّلت مصطلحات التوابع عند الشعراء خيالاً رحبًا وفضاءً واسعًا، يجول فيه الشعراء فيقتنصون ويتصيدون منه المعاني قال صفي الدين الحلي:

يا جاعلي خبري بالهجر مبتدئًا لا عطف فيكم ولا لي منكم بدلُ[1]

فقد وظف مصطلحي العطف والبدل قاصدًا بهما الوصال وعدم القطيعة، قال أبو العلاء المعري :

إذا مات ابنها صرفت بجهلٍ ومـاذا تستفيد من الصراخِ

تتبعه كعطف الفاء ليست بمهل أو كثم على التراخي[2]

يقول لها: لا بقاء فالرحيل آت إمّا فورًا، وإما بعد حين مستفيدا ذلك من حرفي العطف الفاء وثم حيث الفاء للترتيب وثم مثلها بمهلة[3]، ويستنكر عليها بكاءها الذي لا طائل منه.

-الممنوع من الصرف.

الصرف هو "ردّ الشيء عن وجهه صرفه يصرفه صرفا فانصرف، وصارف نفسه عن الشيء صرفها عنه"[4]، والأصل والأصل في الأسماء "أن تكون منصرفة منونة تنوين التمكين وإنما تخرج عن هذا الأصل إذا وجد فيها علتان من علل تسع أو واحدة منها تقوم مقام مقامها"[5]، وقيل: "إنما خص باب ما لا ينصرف بهذه التسمية، لأنَّ الصريف هو الصوت الرقيق الرقيق الذي يسمع من البكرة، ولما كان التنوين مُشبها له سمي ما قام به منصرفا، وسُمي ما فُقِد منه غير منصرف"[6].

وقد ورد في الخزانة أنه كان بالعراق عاملان أحدهما اسمه عمر والآخر اسمه أحمد فعزل عمر عن عمله واستقر أحمد، وذلك من أطرف ما وقع في توظيف علل الممنوع من الصرف، فقال بعض الشعراء في ذلك:

أيا عمر استعد لغير هذا فأحمد بالولايـة مطمئن

وكـل منكما كفء كريم ومنع الصرف فيه كما يظن

---

[1] . ديوان صفي الدين الحلي، ص٦٧٠.
[2] . اللزوميات، جـ١، ص٢٥٦.
[3] . شرح الرضي على الكافية، جـ٤، ص٣٨١.
[4] . لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين مُكرّم بن منظور (٧١١هـ)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٥٦م، جـ٧، ص٣٢٨، مادة (ص ر ف)
[5] .الأشباه والنظائر، جلال الدين السيوطي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، جـ١، ص٣٢١
[6] . أمالي ابن الحاجب ص١٧٣.

فيصدق فيك معرفة وعدك وأحمد فيه معرفة ووزن[1]

والمعنى أن كل واحد منهما جدير بالمناصب الرفيعة حيث لا سبب لصرفكما، فعمر فيه العدل والمعرفة وأحمد ف يه الوزن والمعرفة، وقد استعمل هذه المصطلحات موريًا، فالاسم يمنع من الصرف إذا كان فيه العدل والمعرفة وكذلك الوزن والمعرفة.

وقال ابن الوردي في ذلك:

شاعر أخرج نصفًا زغلاً عند خبّاز فلما أن عرف

قال لم تصرف هذا قال مه يصرف الشاعر ما لا ينصرف[2]

–الاشتقاق والتصريف.

الاشتقاق: هو استحداث كلمة من أخرى للتعبير عن معنى جديد يناسب المعنى الحرفي للكلمة المأخوذ منها، مع التماثل بين الكلمتين في أحرفهما الأصلية وترتيبها فيهما"[3]، إذن فهو"إنشاء فرع من أصل يدل عليه"[4].

وقد وظف أبو العلاء المعري بعض مسائل الاشتقاق الصحيح والمعتل، فقال:

وفي الأصل غش والفروع توابع وكيف وفاء النجل والأب غادر[5]

يرى المعري أن الأب إذا كان غادرا فإن ابنه سيكون أيضا كذلك، فالأصل إذا كان مغشوشا لابد من أن تكون الفروع مغشوشة أيضا، كما وبرهن على ذلك بأن الأفعال النحوية إذا كانت معتلة فإ ن الأسماء والمصادر والمشتقات منها تكون معتلة أيضا.

–التصغير.

وهو مزية من مّزايا اللغة العربية، فلا تكاد توجد في غيرها من اللغات إلا في كلمات قليلة لا تجري على قواعد محددة[6] وهو تغيير مخصوص يطرأ على بنية الكلمة وفق صيغ معلومة تحقّق فوائد مقصودة، لها ارتبا ط بمعناه اللغويّ[7]،

---

[1] . خزانة الأدب، جـ٢، ص٣٠٩.
[2] . المصدر نفسه، جـ٢، ص٤٧٦.
[3] . علم الاشتقاق نظريًّا وتطبيقيًّا، محمّد حسن حسن جبل، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٩.
[4] . المرجع نفسه، ص١٠.
[5] . اللزوميات، جـ١، ص٣٣٥.
[6] . دراسات في فقه اللغة، صبحي صالح، دار العلم للملايين، ط١، ص١٣٧.
[7] . المرجع نفسه، ص١٣٨.

والتصغير في الكلام يحقق أغراضًا كثيرة بأوجز الألفاظ كالتحقير والتقليل والتحبب والترحم وغيرها، ف لجأ أهل اللغة إلى تبنّيها قصد التضليل تارة والتحديد تارة أخرى، بحيث يستهدف بمجملها الإيجاز والاختصار .

لقد استخدم المتنبي معنى التحقير في التصغير في ذم أعداء سيف الدولة الحمداني، إذ يقول:

وكان ابنا عدوٍّ فاخراه   له ياءي حروف أُنيسيانِ[1]

تصغير إنسان وتحقيره بكلمة (أنيسيان)، وإنسان عدد حروفه خمسة وهو اسم مكبر، فإذا صغّرته زدت عليه ياءين فزادت حروفه ونقص معناه، فكذلك إذا كان لعدوه ابنان فكاثراه بهما فيكونان زائدين في عدد حروفه ولكن ناقصين لسقوطهما وتخلفهما[2]، أي إن الزيادة زادته نقصا كما نقص معنى الاسم المصغر بزيادته .

الخاتمة:

تبين لنا من سبق بعد الاطلاع على دواوين الشعراء، الوقوف عند جملة من النتائج هي:

- ❖ استعمال مصطلح علمي في الشعر كان مقبولا إذا ورد غير متكلف، والغرض من استعماله هو الإيضاح الجمالي .
- ❖ يعد النحويون أول من قام بتوظيف المصطلح النحوي في الشعر، لأن هذا المصطلح ولد بين أيديهم، فهم أعرف به وهو أقرب إلى نفوسهم، ولكن الملاحظ على هذا المصطلح النحوي الذي وظف في شعرهم أنه نزر يسير ولم يظهر إلى الجمهور، فكان توظيفه محدودا، ولم يكن فيه تصوير فني أو إبداعي، فهو في الحقيقة كان عبارة عن مخاطبات بين علماء النحو، أو شعر تعليمي بين الطالب وأستاذه، أو في المراثي أو ملاحظات وجهها بعض العلماء لطلابهم.
- ❖ ومن خلال التحليل الذي قام به البحث تبين أن توظيف المص طلح النحوي لم يكن يأخذ لونا واحدا من ألوان البلاغة، فقد ضم ألوانا متعددة من البيان والبديع، فيمكن أن يكون اقتباسا أو تورية أو تشبيها أو استعارة بحسب التحليل الشعري، فوجوده في الشعر العربي كوجود أية مفردة من مفردات التراث العربي .
- ❖ من خلال دراسة شعر الكثير من الشعراء، تبين أول من أكثر بل وربما أسرف في توظيف المصطلح النحوي في الشعر هو أبو العلاء المعري، وذلك هو سبب الإكثار من الاعتماد على أشعاره في البحث، كما يعد توظيف المصطلح النحوي في الشعر سمة بارزة لدى شعراء العصر العباسي خاصة .

---

[1] . ديوان المتنبي، ص٢٥٥.

[2] . شواهد نحوية من أبيات شعرية، شبكة ضفاف لعلوم اللغة العربية.

- يمكن القول أن هناك بعض الشعراء أبدعوا وأجادوا في رسم المصطلحات النحوية في صورة إبداعية فنية أعجب بها الكثير من العلماء، على عكس بعض الشعراء الذين خابوا في رسم صورة معبرة من خلال حضور المصطلح النحوي، وذلك بسبب جهلهم بالمصطلح النحوي، أو عجزهم عن التعبير به، وهذا ما يوصلنا إلى نتيجة مه مة هي التفاوت بين الشعراء في توظيف المصطلح النحوي من حيث الإبداع، أو تشكيل الصورة الشعرية.
- تعددت الأسباب التي من أجلها وظف المصطلح النحوي في الشعر، إما أن تكون إفادة للشاعر من هذه القوانين ومصطلحاتها للوصول إلى صورة شعرية إبداعية فنية راقية أو يكون السبب تعليميا وهو حث الناس على تعلم النحو وفهم ما في الشعر من مصطلحاته، أو إن هذه المصطلحات أصبحت من مفردات اللغة التي لا يمكن تجاوزها...إلى غير ذلك من الأسباب.

علي أحمد باكثير ومسْرحُه الشعريّ

("الشاعر والربيع" نموذجاً)

د. فريد أمعضشو جامعة وجدة / المغرب

توطئة:

علي أحمد باكثير قامةٌ سامقةٌ في دُنيا الأدب العربي الحديث، ترك بصْماتٍ واضحةً في عددٍ من حقول هذا الأدب، امتدّ تأثيرها إلى أجيال من أدبائنا المحْدَثين والمعاصرين . بل إنه "كان، وسيظل إلى أن يشاء الله، ظاهرة إبداعية متفرِّدة في أدبنا الحديث"[1] . وقد خلّف إنتاجاً وإبداعاً أدبييْن وَفيريْن في مجالات المسرح والشعر والرواية وغيرها، تشهد كثيرٌ من متونهما بريادته في أكثر من مضمار أدبي، إلا أنه – رغم ذلك كلِّه – "لم يَحْظَ – حتى الآن – بالاهتمام الذي يستحقه كفاءَ ما قدّم من أدب أصيل متميِّز "[2]. فباستثناء ثلةٍ من نقادنا المعاصرين المعدودين على رؤوس أصابع اليد الواحدة، أو اليدين معاً على أقصى تقدير، لا نرى أيَّ التفاتٍ نقدي ذي بال إلى باكثير وتراثه الأدبي الزاخر، مقارنةً مع عديدٍ مِمَّنْ جايَلوه في مصر وفي غيرها . ولا بأسَ من أن نشير، ها هنا، إلى بعض ناقدِينا الأوْفياء الذ ين قدموا خِدْمات جليلة لتراث باكثير الأدبي، وبفضلها عرفنا، نحن قراء اليوم، أشياء كثيرة عن سيرة الرجل وأدبه الغزير والمتنوع . وعلى رأسهم محمد أبو بكر حميد الذي تخصَّص في هذا الصدد؛ فأكَبَّ على تحقيق مجموعة من مخطوطات باكثير، وإخراجها إلى عموم القراء، وتأليف الأبحاث والمقالات من حول أدب باكثير، وتجميع جملة وافرة من نصوصه وإعدادها للنشر . بحيث حقق ديوان باكثير الأول، ونشره عام ١٩٨٧، مُبْقياً على العنوان الأصلي الذي اختاره صاحبُه له، وهو "أزهار الرُّبى في أشعار الصِّبا"، ويتضمّن القصائد التي نظمها باكثير في صباه وبداية فترة شبابه قبل أن يغادر حَضْرَمَوت، أوائلَ ثلاثينيات القرن الماضي، في اتجاه عدن التي نظم فيها عدداً من القصائد التي ظلت مخطوطة أو منشورة في بعض الصحف إلى أنْ جمعها وحققها ونشرها محمد أبو بكر حميد، في مطلع ٢٠٠٨، في تأليفٍ مُعَنْوَن بـ "سحر عدن وفخر اليمن "، ألحق بنصوصه المنظومة في عدن بضعَ قصائدَ أخرى، ذات صلة بعدن وباليمن عامة، نظمها باكثير خلال مقامه بمصر . وقدّم المحقق لهذا المجموع الشعري بتقديم مطوّل استوى على حوالي ربع حجم الكتاب الإجمالي، الصادر عن مكتبة كنوز المعرفة بالسعودية، في خمس وسبعين ومائة صفحة من القِطْع المتوسط . ولم يقتصر اهتمامُ الباحث على شعر باكثير، بل اعتنى كذلك

---

١ عبد الحميد حنورة: علي أحمد باكثير ظاهرة إبداعية، مجلة "الشعر"، اتحاد الإذاعة والتليفزيون بمصر، ع.٤٢، أبريل ١٩٨٦، ص ٤٣.

٢ عبد الحكيم الزبيدي: علي أحمد باكثير، تق: عمر عبد العزيز، من منشورات مجلة "الرافد"، الشارقة، ع.٦، يونيو ٢٠١٠، ص ٨.

بإسهاماته في حقول الأدب الأخرى تجميعاً وتحقيقاً وتعريفاً ودراسةً . إذ نشر العديدَ من مسرحيات باكثير التي تركها مخطوطةً غيرَ منشورةٍ، بعد تحقيق نصوصها، وجمع الأحاديث التي أدْلى بها لوسائل الإعلام المختلفة في كتابٍ، وخصّ كتاباً آخرَ بتجميع جملة وافرة من أقوال معاصريه في حقه، ومن القصائد التي رُثِيَ بها بعد وفاته، أسْماه "باكثير في مرآة عصْره". وأصدر سنة ١٩٩٧، بالرياض، كتاباً عن سيرة باكثير وَسَمَه بـ "أحاديث علي أحمد باكثير : من هموم حضرموت إلى أحلام القاهرة". ودبَّج عدداً مهمّاً من المقالات عن حياة باكثير وأدبه، نشرها في عدة صُحف ومجلات (كـ"الأدب الإسلامي")، ومواقع رقمية (كـ"رابطة أدباء الشام "). إلى جانب إلقائه محاضرات، ومشاركته في ندوات ومؤتمرات بمُداخَلات في الموضوع نفسِه . وكان له إسهامٌ فاعلٌ في المؤتمر الدَّولي الذي عقده الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ورابطة الأدب الإسلامي العالمية، في مبنى الاتحاد المذكور في قلعة صلاح الدين بالقاهرة، تحت عنوان "علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية"، على امتداد أربعة أيام من يونيو ٢٠١٠، بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد باكثير . وعرف هذا المؤتمر عقْدَ ثماني جلسات بَحْثيّة علمية، قدّم، ونوقش، خلالها أربعون بحثاً عن علي أحمد باكثير الشاعر والروائي والمسرحي . وكُرِّم في نهاية جلسة المؤتمر الافتتاحية عددٌ من المهتمين بأدب الراحل، ومنهم الباحث محمد أبو بكر حميد؛ مقرِّر المؤتمر، الذي سلمه وزير الثقافة المصري السابق فاروق حسني درعاً تكريمية اعترافاً بجهوده المتواصلة في خدمة تراث باكثير الفكري والأدبي.

ولعل الناقد الإماراتي عبد الحكيم الزبيدي يأتي في المنزلة الثانية، بعد محمد أبي بكر حميد، من حيث الاحتفالُ بأد ب باكثير بعد وفاته . إذ كتب دراسات ومقالات من الوفرة بمكان حول هذا الأدب وصاحبه معاً، على امتداد أزيد من عقدين من الزمن. وقد جمع نسبة مهمّة منها في كتابٍ أصدرته له مجلة "الرافد"، ضمن سلسلة الكتب التي تنشرُها شهرياً وتوزِّع مجّاناً مع المجلة، في يونيو ٢٠١٠. وسبق له أن نشر عدداً من المقالات في الموقع الإلكتروني الذي أنشأه، خصيصاً، لتعريف القارئ بعلي أحمد باكثير وأدبه المتنوع [١]. ونستحضر في هذا الإطار، كذلك، كتابات نقاد آخرين اهتموا بالراحل وبإنتاجه الأدبي؛ منهم الأديب اليمني المعاصر عبد العزيز المقالح الذي ألف د راسة نقدية دافع فيها عن ريادة باكثير في مضمار الشعر العربي الحديث، أسْماها "علي أحمد باكثير رائدُ التحديث في الشعر العربي المعاصر "، وأفرد فصلاً من كتابه "قراءة في أدب اليمن المعاصر " لدراسة إحدى روايات باكثير المعروفة، وكتب مقالات نقدية، نشرها في عدة دوريات عربية، حول الرجل وأدبه؛ مثل مقاله الموسوم بـ "باكثير رائدُ التجربة وبطلُ الانقلاب في الشعر المعاصر "، الذي نشره في العدد ٣٠٧ من مجلة "العربي" الكويتية العريقة (يونيو ١٩٨٤). ومنهم، أيضاً، أحمد السومحي في كتابه "علي أحمد باكثير: حياته وشعرُه الوطني والإسلامي "، الصادر عن نادي جُدّة الأدبي الثقافي، عام ١٩٨٢. وينضاف إلى ما ذُكِر عددٌ من الأبحاث الجامعية التي أنجزها باحثون عرب، لنيل درجات علمية، عن باكثير وأدبه كُلاًّ أو بعضاً؛ مثل الرسالة الجامعية التي

---

١ رابط هذا الموقع هو: www.bakatheer.com

أعدّتها مديحة عواد سلامة، لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي من جامعة القاهرة، عام ١٩٨٠، بعنوان "مسرح علي أحمد باكثير – دراسة نقدية". ومِثلَ الأطروحةِ التي أعدّها الباحث طه حسين الحضرمي، لنيل الدكتوراه، تحت عنوان "المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير"، والبحثِ الذي أعدّه نادر أحمد عبد الخالق، لنيل الدكتوراه في الأدب العربي، بعنوان "الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني – دراسة موضوعية وفنية"، بإشراف إبراهيم محمد إسماعيل عوضين، وقد ناقشه عام ٢٠٠٥، ونال به الشهادة المقصودة، مع مرتبة الشرف الأولى من كلية اللغة العربية بالمنصورة (جامعة الأزهر).

والواقعُ أن ما كُتب، إلى حد الآن، عن باكثير وإنتاجاته الفكرية، المتسمة بخاصيتي التعدد والتنوع، يظل، في نظرنا، ناقصاً غير وافٍ بالنظر إلى مكانة الرجل في الأدب العربي الحديث، وإلى رياداته في عددٍ من الميادين الأدبية والإبداعية. وعليه، فنحن في حاجة إلى معرفة أشياء أخرى كثيرة عنه، وإلى إنجاز دراسات وأبحاث ومؤلفات حوله وحول تراثه الأدبي الثريّ باعتماد مقارَبات متعددة.

وبما أن تقديم دراسة مُسْتفيضة عن الرجل وأدبه أمرٌ غير ممكن في مقال كهذا، لعدة اعتبارات، فقد وقع اختيارنا على أحد أعماله في مجال أدبي اشتهر بالخَوْض فيه، هو مسرحيته الشعرية "الشاعر والربيع"[١]، التي نُشرت بعد وفاته بسنوات طويلة، وهدفُنا أنْ نُقاربَها مضموناً وشكلاً، ونحللَها من زوايا مختلفة.

١– علي أحمد باكثير الأديبُ الكبير المجهولُ!

إن الكثيرين منا، في الواقع، لا يعرفون شيئاً كثيراً عن علي أحمد باكثير وأدبه الغزير، على الرغم من أنه كان، فعلاً، أحدَ عمالقة أدبنا الحديث الذي تُسجَّل له الريادة في عدة مجالات أدبية. لذا، فالحاجة ماسّة، الآن، إلى التعريف بالراحل وبإنتاجه الفكري، بعد كل هذه العقود الطويلة من الجَهْل به! تُرى فمَنْ هو الرجل؟

إنه علي بن أحمد بن محمد باكثير، وُلد يوم ٢١ دجنبر ١٩١٠، بمدينة سورابايا الأندونيسية، من أبوين عربييْن قَدِما إلى هذه المنطقة النائية من حضرموت اليمَنية[٢]، وينتهي نسب أسرته إلى قبيلة كِندة التي افتخر بانتمائه إليها في شعره؛ كما في جيميته "لمنهاج امرئ القيس". وقد تعلم في مسقط رأسه مبادئ العربية والحساب، وحفظ نصيباً من القرآن الكريم، ودرس بعض أصول علوم الشريعة، على غرار ما كان يفعله الحضارمة في أندونيسيا مع صغارهم. وحين بلغ العاشرة من عمره، تقريباً، انتقل به أبوه الشيخ أحمد بن محمد باكثير (ت١٩٢٥م) – الذي كان أستاذه الأول – إلى بلده الأصلي

---

١ مجلة "الأدب الإسلامي"، الرياض، ع.٥، س.٢، دجنبر ١٩٩٤/ يناير – فبراير ١٩٩٥، من ص ٨٨ إلى ص ٩٢.

٢ للاستزادة فيما يخص هجرة الحضارمة إلى أندونيسيا وتاريخها وواقعها وتحدياتها ونحو ذلك، يمكن الرجوع إلى بحث "الهجرة اليمنية الحَضْرَمية إلى أندونيسيا بين الهُوية والاندماج" لعبد الله سعيد الجعيدي، مجلة "ثقافات"، جامعة البحرين، ع.٢٢، ٢٠٠٩، من ص ٨٥ إلى ص ١٠٥.

ليتعلم العربية النقية من الهُجنة واللُّكنة، وليتفقَّه في الدين وعلومه، وليتربّى على عادات بلده الأصيلة، وليتلقى العلم من أفواه جملة من المشايخ والعلماء الأجلاّء، في اليمن، في عدد من حقول المعرفة؛ وعلى رأسهم عمّه القاضي الشيخ محمد بن محمد بلكثير (ت١٩٣٦م) الذي ألف كتاباً ترجم فيه لإحدى الأسر اليمنية العريقة في العلم والأدب والفضل، هي أسرة آل باكثير، سمّاه "البنان المشير إلى علماء وفضلاء آل أبي كثير" (حققه عبد الله بن محمد الحبشي).

ولما تأسّست أول مدرسة في سيئون[١]، بحضرموت، حيث استقر بعد مجيئه من سورابايا، التحق بها، وتتلمذ فيها إلى حدود سنة ١٣٤٢هـ، وقرأ عدداً من أمّات كتب الفقه والأدب واللغة وعلوم الدين؛ بحيث درس جملة من الكتب الأصول في المذهب الشافعي، الذي كان سائداً يومئذٍ في حضرموت، ومن المؤلفات الأدبية واللغوية، وفي مقدمتها كتب ابن هشام الأنصاري (مُغني اللبيب – قطر الندى – شذور الذهب)، و"ملحة الإعراب" وشرحها للحريري، و"الكامل" للمبرّد، وأمالي المرتضى، و "الأغاني" لأبي الفرج الأصبهاني، و "وفيات الأعيان" لابن خِلّكان، و "العقد الفريد" لابن عبد ربه القرطبي. وحفظ، إلى جانب كثير من أحزاب القرآن الكريم، عدداً من المتون العلمية؛ من مثل ألفية ابن مالك الأندلسي في النحو والصرف، و "جوهرة التوحيد" لبرهان الدين إبراهيم اللقاني، و "الزبد" لأحمد بن حسين بن رسلان في الفقه الشافعي. كما حفظ كمّية مهمّة من الأشعار، ولاسيما من شعر أبي الطيب المتنبي الذي كان يعْجب به كثيراً حتى كاد أن يحفظ ديوانه عن ظهر قلب. وكان باكثير متفوقاً في دراسته، معدوداً ضمن صِفوة طلاب مدرسة النهضة العلمية، وظهر نبوغه في الأدب منذ سنّ مبكرة؛ بحيث قال عنه عمُّه صاحبُ "البنان المشير"، في سياق تَعْداده أبناء أخيه أحمد: "الولد الثالث علي بن أحمد نبيل نبيه ذو فهم جيد بارع، خرج به أبوه من جَاوَه وهو دون البلوغ، قرأ القرآن وحفظ منه ما شاء الله وصار من أهل القسم الأعْلى من المدرسة المسَمّاة "النهضة العلمية"، وترقى فيها، وعُدَّ نبيهاً، وحفظ المتون؛ مثل الألفية والزبد والجوهرة وغيرها من متون التجويد. كما حفظ اللامية لابن مالك، وقرأ في شرحها على عمه جميع هذه الكتب، وحضر الدروس، وهُرع إلى القاموس، وحفظ من اللغة كثيراً ومن الأشعار أكثر، وقال الشعر، وخطب الخُطب..."[٢]

وعقيب تخرُّجه من هذه المدرسة، اشتغل مدرِّساً فيها، قبل أن يتولى إدارتها وهو دون سن العشرين. وطَوالَ فترة وجوده على رأس هذه المؤسسة، حاول أن يطوّر طريقة التعليم، ويُصلِح نظام التدريس فيها، وفي غيرها من مدارس اليمن إبّانئذٍ، بالدعوة إلى اعتماد أساليب أخرى، ووضْع برامج جديدة تكون أجْدى وأنجع. وهكذا، فقد نادى بانتهاج طرق حديثة في التعليم تركز على الفهم والاستيعاب لا على الحفظ وحشو أدمغة المتعلمين بالمعارف حتى إذا طُلب إليهم توظيفها، أو إذا وُضعوا في وضعيات أخرى، عجزوا عن التعامل معها وحلّها. ويظهر لقارئ أشعاره مدى تركيزه على إصلاح التعليم؛ لأنه كان يدرك، يقيناً، أن ذلك هو المدخل الطبيعي للنهوض والتقدم. وبالمقابل، استهجن الاستمرار في

---

١ وهي "مدرسة النهضة العلمية"، وكان أبوه واحداً من مؤسّسيها.

٢ نقلاً من مقال "علي أحمد باكثير: النشأة الأدبية في حضرموت" لمحمد أبي بكر حميد، مجلة "الأدب الإسلامي"، ع.٢٩، مج.٨، ٢٠٠١، ص ١٦.

الأخذ بأساليب التدريس العتيقة، ونادى بضرورة ترْك الجُمود، ودعا إلى تكوين جيل جديد من الطلاب يكون سلاحُه العلم، ويكون قادراً على استيعاب ما يقرؤه، واستثماره عملياً، وتكون له كفاية التحليل والتركيب والتقويم المؤسَّس على معطيات ومنطلقات ثابتة. وعارَض الاقتصار، في التعليم، على البنين دون البنات، مؤكداً أن نهضة أي أمة تُبنى برجالها ونسائها معاً. وقد صرّف كثيراً من هذه الأفكار، ومرّرها إلى الناس، عبر مجلة شهرية أصدرها، عام ١٩٣٠، باسم "التهذيب"، وكانت رسالتها تربوية إصلاحية بالأساس، إلا أنها لم تعمِّرْ طويلاً[١]. ولا شك في أن باكثير، في دعواته الإصلاحية، كان متأثراً بأعلام السلفية في الوطن العربي سواء ممّن جايلهم أو سبقوه. فقد تأثر بشخصيتي المصلحين جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، وقرأ كتب ابن تيمية وابن القيم قبل ذلك، وراسَل محمد رشيد رضا ومحب الدين الخطيب وشكيب أرسلان أيام إقامته في جنيف. ولم يكن باكثير منغلقاً على ذاته الأصيلة، ومتوقفاً عند الحدود التي رسمها الأسلاف فقط، غافلاً عمّا يجري في واقعه وعمّا لدى الآخر، بل إنه كان، كما يقول محمد أبو بكر حميد، مصلحاً سلفياً تنويرياً منفتحاً على عصره وعلى غيره، جامعاً بين الأصالة والمعاصرة؛ لأنه كان يرى أن ذلك هو أقوَمُ طريق للنهوض والنماء[٢].

وخلال مقامه بحضرموت، تزوج باكثير، وهو صغير السن، ولكنه فُجع بوفاة زوجته في بداية شبابها، بعد مدة قصيرة من زواجهما. وقد تأثر بهذا الحادث الأليم أيما تأثر؛ فكتب فيها قصائد عدة، وأهدى إلى روحها أول مسرحيةٍ ألفها. وبعد ذلك، غادر حضرموت صوبَ عدن عام ١٩٣١، التي لم يمكث فيها طويلاً حتى انتقل إلى الصومال والحبشة، قبل أن يتجه إلى الحجاز التي استقر فيها زمناً أتيحَ له خلاله أن يَنظِم منظومته الموسومة بـ "نظام البردة أو ذكرى الرسول صلى الله عليه وسلم"، ويؤلفَ أول عمل له في المسرح الشعري، طبعه لدى قدومه إلى مصر بعنوان "همام أو في عاصمة الأحقاف"، وحين أعاد طبْعه بعدن، عام ١٩٦٧، أجْرى بعضَ التعديل على عنوانه، فطبعه، ثانيةً، بعنوان "همام أو في بلاد الأحقاف"، وضَمَّنَه عدداً من أفكاره الإصلاحية التي تكوّنت لديه طوال إقامته في حضرموت. وقد عَدَّ عبد الحكيم الزبيدي هذه المسرحية أول مسرحية شعرية اجتماعية عربية[٣]، وقبلها كان يغلب على المسرح الشعري العربي الطابع التاريخي سواء في أحداثه أو موضوعاته أو شخصياته. وهي مؤلفة عام ١٩٣٣، بعد تأثر باكثير بمسرحيات أحمد شوقي الشعرية. وتجدُر الإشارة إلى أن أديبنا كان من المتأثرين كثيراً بشوقي، ويمكن للقارئ أن يلمَس ذلك، بوضوح، لدى قراءته أشعارَه التي يتناصّ فيها، كثيراً، مع شعر شوقي. علماً بأنه كان، قبْلاً، مُعجَباً أكثر بأشعار معاصره حافظ إبراهيم؛ شاعر النيل، ومما يدل على ذلك أن باكثير أرْسل في طلب ديوان حافظ حين صدوره في مصر، وهو ما يزال مُقيماً في سيئون

---

١ توقفت هذه المجلة، عام ١٩٣١، دون أن تُكْمِل شهرها العاشر.

٢ محمد أبو بكر حميد: علي أحمد باكثير رائد التنوير السلفي الإصلاحي في حضرموت، مجلة "الأدب الإسلامي"، ع.٦٢، مج.١٦، ربيع ٢٠٠٩، ص ٤٢.

٣ عبد الحكيم الزبيدي: علي أحمد باكثير، من منشورات مجلة "الرافد"، ع.٦، يونيو ٢٠١٠، ص ٢٤٥.

الحَضْرَمية، ولما وصلته نسخة منه أوْلَمَ، وجمع لفيفاً من الأدباء في داره [1]، ونظم أبياتاً بهذه المناسبة . وكان قدومُه إلى الحجاز، وقراءته المسرحيات الشعرية الشوقيّة، نقطة تحوُّل في نظرته إلى شوقي وحافظ؛ إذ غيّر موقفه في اتجاه تقديم الأول على الثاني، ولكنِ دون أن يعنيَ ذلك استخفافه بشعر حافظ مطلقاً.

وفي عام ١٩٣٤، انتقل باكثير إلى مصر، التي اتخذها مستقرَّه النهائي، فالتحق بجامعة القاهرة (جامعة فؤاد الأول سابقاً)، مختاراً شعبة اللغة الإنجليزية وآدابها، وتخرج منها، عام ١٩٣٩، حاملا شهادة الإجازة . والتحق، مباشرة، بمعهد التربية للمعلمين، الذي حصل منه على الدبلوم عام ١٩٤٠. واشتغل مدرِّساً بمصر حوالي خمس عشْرة سنة . وخلال فترة دراسته الجامعية، ترجَم مسر حية "روميو وجولييت" لوليام شكسبير من اللغة الإنجليزية إلى العربية، بالشعر المرْسَل أو بالشعر الحرّ كما يسمى لدى جمهور دارسِينا اليوم . وبعدها بعامين (١٩٣٨)، ألف مسرحيته المعروفة "إخناتون ونفرتيتي" بالشعر المرسل، لتكون، بذلك، كما يقول الزبيدي، "أول مسرحية عربية تؤلف بالشعر الحر، بل أول تجربة شعرية فيه ."[2] وستكون لنا وقفة مع هذه الريادة، لاحقاً، عند حديثنا عن مسرح باكثير الشعري.

ولما حلاً لباكثير المقام بمصر، تزوج، عام ١٩٤٣، بسيدة مصرية لها ابنة من زوج سابق، فتربّت في كنف أديبنا الذي لم يرزقه الله تعالى أطفا لاً، وجعلها بمثابة ابنةٍ من صلبه؛ فأغدق عليها الحنان والعطف وشتى ضروب الإحسان المادي والمعنوي. وحصل على الجنسية المصرية، بموجب مرسوم ملكي، عام ١٩٥١. وأحبّ مصر حبّاً جمّاً، واستطاب العيش فوق أرضها وبين أبنائها، واختارها موطناً له إلى حين موته، ولم يخطُر ببا له أن يتركها حتى في سنوات حياته الأخيرة التي تعرّض خلالها إلى مضايَقات من قِبل أعدائه من الشيوعيين وغيرهم، وحوصِر أدبياً فمُنعت أعماله من الانتشار، ونُصبت عراقيل في وجه شخصه وكتاباته حتى لا تصل إلى وسائل الإعلام ! بل إنه آثر البقاء في مصر حتى حين تلقى عُروض اً مُغرية لتركها من جهات عديدة في لندن ولبنان والكويت.

وسافر باكثير، عام ١٩٥٤، إلى الديار الفرنسية ضمن بعثة دراسية حُرّة . كما زار دولاً أوربية أخرى (إنجلترا – رومانيا – الاتحاد السوفياتي سابقاً)، إلى جانب عدد من الدول العربية (لبنان – سوريا – الكويت...). وزار تركيا، كذلك، وكان عاقداً العزمَ على تأليف مسرحية شعرية عن فتح القسطنطينية، ولكنّ المنية عاجَلته قبل أن يبدأ كتابتها، كما باغتته قبل أن يُنهي مسرحيته الشعرية عن بلدته حضرموت، التي تكوّنت لديه فكرتها حين زيارته إياها عام ١٩٦٨،

---

١ أطلق باكثير على هذه الدار التي اشتراها في حضرموت "دار السلام"، وظل محتفظاً بمِلكيتها، حتى بعد مغادرته إياها، رغم العُروض التي قدِّمت له لبيعها. وبعد وفاته آلت تلك الدار إلى إخوانه الأشقاء في سورابايا الذين باعوها لإخوانهم غير الأشقاء في حضرموت. وقد بقيت الدار في مِلكِهم إلى أن عرضها، مؤخراً، مُلاّكُها للبيع في سوق العقار، فتدخل عددٌ من مُح بّي الراحل باكثير، في اليمن وخارجه، ورفعوا مُلتَمَساً للحكومة اليمنية مناشدينَها لشرائها لتحويلها إلى متحف ومركز أدبي يحمل اس م الأديب الكبير علي أحمد باكثير. وقد نجحت تلك المساعي التي كان لرجل الأعمال السعودي عبد الله بقشان دورٌ كبير فيها.

٢ المرجع نفسه، ص ١٢٣.

ومكوثه فيها قرابة شهر، وقد استوحى تصور هذا العمل وموضوعته الأساس من أسطورة شاعر شعبي يمني اسمُه ابن زامل . وقد أتاحت له زياراته تلك تعلمَ لغات أخرى، إلى جانب الملاوية والعربية، ولاسيما الفرنسية والإنجليزية .

وبعد عقد ونصف من العمل في التدريس، انتقل باكثير، عام ١٩٥٥، للعمل في وزارة ال ثقافة والإرشاد القومي المصرية لدى إحداثها، وبالتحديد في مصلحة الفنون، وظل فيها إلى حين وفاته . وكان يشتغل معه، في مكتب واحد، الأديب العربي العالمي نجيب محفوظ . إلا أنه كان يُشرف على المسرح، على حين كان يشرف زميلُه نجيب على السينما . وكان رئيسهما المباشر، معاً، الأديب المعروف يحيى حقي . ولم يكن هذا أول تعارف بين باكثير ومحفوظ، بل حصل ذلك قبل سنواتٍ عديدة؛ إذ فازا مناصفةً بجائزة السيدة قوت القلوب الدمرداشية، في الأدب، عام ١٩٤٤؛ بحيث نالها باكثير عن روايته الأولى "سلاّمة القس"، وهي رواية تاريخية الطابَع، على حين ح ازها نجيب محفوظ عن روايته الثانية "رادوبيس"، وهي كذلك رواية تاريخية تستلهم تاريخ مصر القديم . وحصل خلالَ مرحلة عمله بهذا القطاع الوزاري على منحتيْ تفرُّغ؛ أولاهُما امتدت من ١٩٦١ إلى ١٩٦٣، أنجز خلالها ملحمته الدرامية الكبرى عن الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، بدءاً من توليه الخلافة إلى حين مقتله، في تسعة عشر جزءاً حُوِّلت إلى مسلسل تلفِزيوني فاقت حلَقاته المائة . وقد عُدَّ بذلك أول مَنْ كتب الملحمة المسرحية في الأدب العربي، وعُدّت ملحمته تلك ثاني أطول عمل درامي في تاريخ المسرح العالمي بعد مسرحية "الحكام" للكاتب الإنجليزي طوماس هاردي . كما عُدّ باكثير أول أديب عربي يحصل على منحة تفرغ في مصر . وحظي بمنحة تفرغ ثانية أنجز خلالها ثلاثيته المسرحية عن الغزو النابُليوني لمصر (الدودة والثعبان – أحلام نابليون – مأساة زينب)؛ طُبع جزؤها الأول في حياة مُبدِعها، والجزآن الآ خَران بعد وفاته . ويعد باكثير، بهذا العمل، أول عربي يؤلف ثلاثية مسرحية، نظيرَ ما فعله صديقه نجيب محفوظ صاحب الثلاثية الروائية المعروفة (بين القصرين – قصر الشوق – السُكّرية).

وفارَق باكثير الحياة بالقاهرة، إثر نوبة قلبية، يوم ١٠ نونبر ١٩٦٩، عن عمر يقارب الس تين سنة، ودُفن بمدافن الإمام الشافعي في مقبرة عائلة زوجته المصرية . وكانت آخر صيحاته، كما يذكر المهتمون بسيرة حياته، "لقد ذبحوني"، في إشارة إلى أعدائه الذين حاربوه، وضايقوه، وحاصروه، وسعوا، بكل الوسائل، إلى تشويه سُمعته، لاسيما وأنهم كانوا فئة نافذة في الصح ف والإعلام على اختلاف أشكاله، وفي عديدٍ من الميادين الثقافية بمصر، وكانت مدعومة من جمال عبد الناصر و"بلطجية"ه. وكان أولئك الأعداءُ، وأغلبهم من الشيوعيين، يستهزئون به، وينادونه ساخرين "علي إسلامسْتان"، ولم يكن المدعوّ يُخفي كبيرَ اعتزازه بأنْ تلصَق بشخصيته وبأدبه صفة "الإسلامية". وطالما سَخّر قلمه للوقوف في وجه المدّ الشيوعي الذي كان جارفاً في الخمسينيات والستينيات في جُلّ أنحاء العالم العربي؛ كما في روايته "الثائر الأحمر" التي حُوِّلت إلى تمثيلية إذاعية.

لقد كانت حياة باكثير حافلة بالعطاء الفكري والأدبي؛ ذلك بأنه خلّف لنا مجموعة كبيرة من النصوص الإبداعية والأدبية التي توزّعت بين المسرحية والرواية والشعر وغيرها . ولكنّ الملاحَظ أنه بدأ مسارَه الأدبي بنظْم الأشعار، قبل أن

ينتقل إلى ربْطها بالمسرح في إطار ما يُعرَف بـ "المسرح الشعري"، وكتب أيضاً المسرحية النثريّة والرواية والدراسات والمقالات الأدبية، علاوة على ترجمة نصوص من لغات أجنبية كان يُجيدها . بيد أن المسرح، بنوعيْه، شكل المجالَ الأدبي الذي برع فيه الرجل، وتميّز، وأبدع فيه أكثر أعماله على نحو ما سنرى في المبحث الموالي.

تعود علاقة باكثير بالقصيدة إلى وقت مبكر من حياته؛ بحيث قرأ، وحفظ، أشعاراً عديدة لكثير من كبار شعراء العربية القدامى والمحدَثين، وتأثر بها معانيَ وأساليبَ، وكان سريع البديهة، يقول الشعر سجيّةً بعيداً عن أي تكلف أو تمحُّل. وقد نظم الشعر، وهو ابنُ ثلاث عشْرة سنة، وكان غرض الرثاء أول مجال احتضن إبداعه الشعري؛ ذلك بأن أقدم قصائده كانت في رثاء زوجة أبيه خديجة بنت عمر بن محمد مهدمي (ت١٩٢٣). وكان طبيعياً أن يبرز نجمُ باكثير في مضمار القصيدة أولاً لاعتباراتٍ ذكرها الباحث السعودي محمد أبو بكر حميد في قوله : "كان طبيعياً أن تتفجّر ينابيع الشعر في نفس الفتى علي أحمد باكثير في سن الثالثة عشْرة من عمره . فقد كان الشعر في أسرته ميراثاً، وكانت البِيئة العربية الخالصة في حضرموت لم تَعرف – في ذلك الوقت – من فنون الأدب غير الشعر يُبدع فيه الأدباء خيرَ ما تجود به قرائحُهم، ويصوّرون فيه قضاياهم وقضايا مجتمعهم، ومن خلا له يألمون ويأملون ويرسمون أحلامهم ."[1] وإلى جانب الرثاء الذي استأثر بكثير من قصائد الشاعر (رثاء الأقارب – رثاء الأصدقاء...)، نظم قصائدَ في أغراض وموضوعات أخرى؛ كالحب، والوصف، والتعبير عن الواقع والعصر المعيشيْن . ولعل من أجمل نصوصه الشعرية عينيته التي رثى به ا أباه (٩٧ بيتاً)، عام ١٩٢٦، ومطلعُها: [من الكامل التام]

عَبَثاً تُحاوِلُ أنْ تَكُفَّ الأدْمُعَا وأبوكَ أمْسَى راحِلاً مُسْتَوْدِعَا

وقد ترك باكثير أشعاراً عدة، مخطوطة أو متناثرة على صفحات الصحف التي كان ينشر فيها إنتاجاته الأدبية باستمرار، ولم يُصدِرْ، طوال حياته، أيَّ ديوان أو مجموع شعري، بل تحقق ذلك بعد وفاته على يد بعض الأدباء الأوفياء المحبّين لباكثير، وفي طليعتهم محمد أبو بكر حميد الذي أصدر، عام ١٩٨٧، ديوانَ باكثير الأولَ "أزهار الربى في أشعار الصبا".

وإذا كانت الكثرة الكاثرة من نقادن ا تجعل السياب ونازكاً رائديِ التجديد في الشعر العربي الحديث، وفاتحيْ عهد القصيدة الحرة في مشهدنا الثقافي، فإن ثمة آخرين يدافعون عن ريادة باكثير في هذا الصدد، وسبْقه إلى كتابة الشعر الحر، أو "الشعر المرْسَل" على حد تعبيره، وذلك بترجمته مسرحية "روميو وجوليت" بالشعر المرسَل المنطلِق عام ١٩٣٦، قبل أن يكتب بدر شاكر السياب قصيدته "هل كان حُبّاً؟" بعشر سنوات، وقبل أن تكتب نازك الملائكة "الكوليرا" بأزيد من عشر سنوات! وقد استفاد باكثير من تجربته الأولى هذه في هذا النوع من الكتابة الشعرية ليؤلف، عام ١٩٣٨، مسرحية بالشعر المرسل، وهي مسرحيته المستوحاة من التاريخ الفرعوني، والموسومة بـ "إخناتون ونفرتيتي"، وقد اختار لها وزناً بحرَ

[1] محمد أبو بكر حميد: "علي أحمد باكثير: النشأة الأدبية في حضرموت"، م.س، ص ١٩.

المتدارك. وممّن أقرّ بسبْق باكثير إلى كتابة الشعر الحر، في ثلاثينيات القرن العشرين، عبد الله الطنطاوي في مقاله "مع رواد الشعر الحر"، الذي نشره في مجلة "الآداب" البيروتية، في شتنبر ١٩٦٩، وأكد رأيَه هذا في مقال آخر نشره في العدد الحادي والثلاثين من مجلة "الأدب الإسلامي"، بعنوان "لماذا يتجاهل الدكتور يوسف عِز الدين ريادة باكثير للشعر الحديث؟"، وقد خصّه بالردّ على هذا الناقد الذي نفى أنْ يكون باكثير صاحبَ تلك الريادة، زاعماً أن جميل صدقي الزهاوي أولُ مَن نظم الشعر الجديد الذي احتفظ بالوزن العَرُوضي، مع التخلص من القافية الموحدة، وذلك اعتماداً على ما نشره في ديوانه المطبوع بمصر عام ١٩٢٤، قبل أن يصلها باكثير بسنواتٍ، وعلى قصيدةٍ له، بلغت أبياتها الستين، نشرها في ديوانه "الكلم المنظوم" عام ١٣٢٣هـ. ومنهم، كذلك، عِزّ الدين إسماعيل في مقاله "مسرح باكثير الشعري"، المنشور في مجلة "المسرح" القاهرية، في أبريل ١٩٧٠. ونذير العظمة في دراسته النقدية، التي صدرت عن نادي جُدّة الأدبي الثقافي، عام ١٩٨٨، بعنوان "مدخل إلى الشعر العربي الحديث". وعبد العزيز المقالح في كتابه الذي أوْمَأنا إليه في توطئة هذه المقالة، وعبد الحكيم الزبيدي في عددٍ من دراساته عن باكثير المنشورة ورقياً أو رقمياً. والحق أن هذه الريادة أكّدَها باكثير نفسُه، ودعّم رأيه بأدلة ملموسةٍ وشهاداتِ فرسان الشعر الحر، وذلك في مقدمته للطبعة الثانية من مسرحيته "إخناتون ونفرتيتي"، التي صدرت عام ١٩٦٧؛ حيث قال: "هذه مسرحية "إخناتون ونفرتيتي" أعود إليها بعد تسعة وعشرين عاماً منذ عايشتُها وكتبتها سنة ١٩٣٨، فأقدمها اليومَ للقراء العرب كما خَرجت للناس في طبعتها الأولى سرة ١٩٤٠. أقدمها مُنتشياً ممّا أجدُ في سطورها من أنفاس شبابي الأول، ومُغتبطاً لِما أصابت من حظ عظيم. إذ صارت نقطة انقلاب في تاريخ الشعر العربي الحديث كلّه. فقد قُدر لها أن تكون التجربة الأمَّ فيما شاع اليوم تسميته بالشعر الحر أو الشعر التفعيلي، وأسْميتُه أنا قديماً الشعر المرسل المنطلق.. تجربة انطلقت في منيل الروضة على ضفاف النيل بالقاهرة، ثم ظهر صَداها أولَ ما ظهر في العراق لدى الشاعرين المجدِّديْن الكبيرين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة بعد انطلاقها بعشَرة أعوام. ثم ما لبث أنْ شاع هذا الشعر الجديد في العالم العربي كله. وإن ممّا أعتزّ به من الذكريات أن أديب العربية الكبير الأستاذ إسعاف النشاشيبي، رحمه الله، كان لا يَلقاني في القاهرة إلا أبْدى لي كبيرَ إعجابه بهذه المسرحية، وحدّثني أن هذا الضرْب الجديد من الشعر قد مسّ وتراً في قلبه، فنظم قصيدة على مِنواله. وأن الشاعر السياب، رحمه الله، كان يذكر لي هذا السبْقَ في كلمات الإهداء التي كان يخطُّها على كتبه المهداة لي. وما أذكر هذا مُفاخِراً – يعلم الله – ولكنْ للحقيقة والتاريخ. فقد شاع بين النقاد خلط كبير في هذه القضية."[١]

وخلف باكثير، في فن الرواية، سبعة نصوص يطغى على معظمها البُعد التاريخي، ولعل أشهرها ثلاثة هي: "سلاّمة القس" التي حاز بها جائزة أدبية مرموقة مناصفةً مع نجيب محفوظ كما ذكرنا سابقاً، و "وإسْلاماه" التي فازت، عام ١٩٤٥، بجائزة وزارة المعارف المصرية، وقُرِّر تدريسُها لطلاب الثانوية في مصر عام ١٩٦٦، وقد صدّرها بنص قرآني ذي

---

١ علي أحمد باكثير: إخناتون ونفرتيتي، تق: إبراهيم عبد القادر المازني، دار مصر للطباعة، ط٢، ١٩٦٧، ص ص ٥-٦.

صلة وُثقى بمحتواها المنطوي على دعوة إلى الجهاد في سبيل الله، وترْك متاع الدنيا، والإقبال على ما عند الله عز وجل .

والرواية الثالثة هي "الثائر الأحمر" (١٩٤٨) التي عارض فيها، بشدة، الفكرة الشيوعية. وقد سبّب له توجُّهه الإسلامي في الكتابة الروائية، وغيرها، عدة مشاكل، ولاسيما في العشر سنوات الأخيرة من حياته، أشرْنا إلى بعضها في موضع سابق من هذه الدراسة.

والواقع أن المجال الأدبي الذي تميّز فيه باكثير، وترك فيه بصمات بارزة، هو المسرح عامة، والمسرح الشعري خاصة . وهذا الأمر سنفصّل الكلام فيه لاحقاً.

ولم يكن باكثير مبدعاً فحسبُ، بل كان له إسهامٌ في مجالات أخرى غير الإبداع . فقد أصدر، عام ١٩٥٨، كتاباً نظرياً في المسرح، جمع فيه المحاضرات التي كان يُلقيها على طلبة المعهد العالي التابع للجامعة العربية بالقاهرة، عنْوَنَه بـ"محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية". وألف سنة ١٩٥٩ تصنيفاً يذكّرنا بكتب الاختيارات الشعرية التي اشتهر بها في تراثنا النقدي المفضّل الضبي والأصمعي وأبو تمام الطائي وآخرون، عنوانُه "المختار من الشعر الحديث"، ضَمَّنَه أشعاراً لواحد وثلاثين شاعراً، بينهم شاعرة واحدة من مصر، هي جلي لة فؤاد رضا، ينحدرون من عدة دول عربية (مصر – اليمن – سوريا...)، ومهّد له بمقدمة مركزة . وباستثناء خمسةٍ من نصوص الكتاب المنظومة وَفق طريقة الشعر التفعيلي، للشاعرين السوري نزار قباني واليمني العزي مصوّعي، فإن باقي قصائده كلاسيكية عمودية . ولم يقتصر دور باكثير، في هذا المؤلَّف، على اختيار النصوص الشعرية وترتيبها، بل إنه عمَد، في كثير من الأحايين، إلى تقويم ما بها من اعوجاج، وتصحيح هفواتها اللغوية والعَروضية . وحقق ديوان الشاعر المصري صالح علي الشرنوبي، وألف كتاباً عن أدب رومانيا التي زارها، ومكث فيها مدة من الزمن، أسْماه "لمحات في الأدب الروماني الحديث".

وقد كرّس باكثير أغلب إبداعاته وكتاباته لخدمة قضايا أمته، والدفاع عنها، وحثها على النهضة والتنمية، دون أن يغفل عن الالتفات إلى عصره المعيش وتحدّياته . فـ"أدبُه – في الشعر والنثر، مطبوعاً ومخطوطاً، والذي يزيد على ٧٠ عملاً – يعد مُعادلاً موضوعياً للمُنافَحة عن أمته وعن قضاياها وتراثها ولغتها، بل كان واحداً من أعلامها البارزين في وقت مبكّر من القرن العشرين ... وكذلك مثل أدبُه، بلْه حياته، الحداثة الفكرية الأدبية الحضارية بتجلياتها الفنية والاجتماعية والدينية، إذ شرع يأخذ مجتمعه شيئاً فشيئاً إلى النهوض والابتكار دون أن يُنتزع منه واقعه وحاضره، أو أن يتخلى عن روحه الأصيلة."[١]

ويتضح لمتصفِّح هذا الإنتاج تميزه في كثير من الجوانب، وأصالته وقيمته الكبيرة . مما جعل عدداً من متونه تنال جوائز رفيعة في مصر وخارجها . ونال أوْسمة را قية من دولتيْ مصر واليمن اعترافاً بما قدّم من أعمال متميزة، كان آخرُها وسام الاستحقاق في الآداب والفنون الذي أهْدي إليه، بعد مماته، سنة ١٩٩٨، من قبل الرئيس اليمني علي عبد الله صالح .

---

١ حسين جمعة: الرؤى الحضارية في أدب باكثير وحياته، مجلة "الموقف الأدبي"، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع٤٧١/٤٧٢، س.٤٠، يوليو/ أغسطس ٢٠١٠، ص ٩.

وتُرجمت بعض أعماله الأدبية إلى لغات أجنبية، ولاسيما الإنجليزية والفرنسية . كما نُقلت بعض رواياته إلى شاشة السينما، وحُولت بعض مسرحياته إلى عُروض رُكحيّة.

٢– علي أحمد باكثير علامةٌ بارزة في المسرح الشعري العربي:

لقد تبدّى لنا ممّا تقدَّم أن باكثير كان واحداً من أعمدة الأدب العربي الحديث، وإن قلت شُهرته قياساً إلى بعض معاصريه؛ لأنه كان يُؤثِر الابتعاد عن الأضواء، ويتحاشى الحديث "الأناني" عن نفسه، دون أن نُغفل أثر تلك الحملات المسعورة التي شُنت ضده في أواخر حياته . ولكنّ الثابت، حقا، أن أبرز حقل أدبي برع فيه باكثير، وعُرف بوفرة إنتاجه فيه، هو المسرح عموماً، والمسرح الشعري خصوصاً، وا لمسرح الشعري الإسلامي بصفة أخصّ. فقد خلف الرجل أزيد من خمس وثلاثين مسرحية نثرية متنوعة، مضمونياً وشكلياً، تترجّح ما بين المنشورة والمخطوطة؛ منها : الفرعون الموعود (١٩٤٥) – عمر المختار (١٩٤٨) – دار ابن لقمان (١٩٦٠) – هكذا لقي الله عمر (١٩٦٤) – حرب البَسُوس (صدرت عام ١٩٩٠). وترك عشرات من المسرحيات الشعرية على اختلاف أحجامها ومضامينها واتجاهاتها . وكان يغلب عليها الطابع الإسلامي، مثلما غلب على كثير من أعماله الأخرى غير الدرامية؛ الأمر الذي جعله رائداً في المسرح الإسلامي عامة؛ كما أكد المرحوم نجيب الكيلاني حين ذه ب إلى "أن باكثير مدرسة متميزة في معظم إنتاجه المسرحي، تحمل الطابع الإسلامي، وهي مدرسةٌ لم تأخذ حقها بعدُ من التحليل والدراسة"[١]!

كتب باكثير المسرحية الشعرية، في الحجاز، بعد اطلاعه على مسرح شوقي الشعري، وتأثره به، علماً بأنه يعد رائد هذا النوع من الأدب المسرحي في أدبنا[٢]، وبعد اهتدائه إلى أهمية الجمع بين الدراما والشعر في التعبير؛ على نحْو ما فعل رواد المسرح منذ أقدم العصور . فبين المسرح والشعر علاقة متلازمة عضوية عبر التاريخ؛ ذلك بأن "أولى الحوارات في المسرح كانت شعراً، وأولى القصائد التي خُطت على الصفائح أو اللوترغيات كانت دراما شعرية، أو لنقلْ كانت شعراً برؤيا درامية – تراجيدية. وبالرغم من أن المسرح نشأ في المعبد الديني والأسطورة، إلا أن الشعر كان ركيزته التراجيدية "[٣]، كما لدى الأغارقة وقدماء المصريين . وقد استمر المسرح يُقدَّم بتلك الطريقة التعبيرية إلى حدود القرن الثامن عشر حيث بدأنا نرى مسرحيات تُكتب نثراً في أوربا، ولاسيما الكوميديات، ولعل مسرحية "تاجر لندن" للمسرحي الإنجليزي جورج ليلو، المؤلفة عام ١٧٣١، أن تكون أول مسرحية نثرية في الأدب الأوربي كله . وقد واصل هذا الصنف الدرامي انتشاره في أوربا، وأخذ حضورُه يتقوّى مع توالي الأيام، فظهر مسرحيون كُثر مكّنوا لهذا الصنف من الوقوف على قدميْه، وفرْض ذاته ضمن خارطة الأدب الأوربي الحديث؛ منهم الأديب النرْويجي هنريك إبسن الذي ابتدأ حياته المسرحية بكتابة الدراما

---

١ نجيب الكيلاني: حول المسرح الإسلامي، مؤسسة الرسالة، ط.٢، ١٩٨٧، ص 47.

٢ من تقديم أحمد زكي لمسرحية أحمد شوقي "السّتّ هُدى"، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ص ٣.

٣ فاضل سوداني: الشعر والمسرح، مجلة "طنجة الأدبية"، المغرب، ع.٣٦، يوليوز/ غشت ٢٠١١، ص ١١.

الشعرية، ثم سَرْعان ما تحوَّل إلى المسرح النثري، عام ١٨٧١، حين ألف مسرحيته التاريخية "الإمبراطور الجليلي "، "انسجاماً منه مع العصر الذي يعيش فيه، وكان عليه أن يتفاعَل معه كأي فنّان أصيل له رسالتُه تُجاهَ الفنّ والمجتمع . والملاحظة الجديرة بالذكر، هنا، أن إبسن، وإنْ كان قد تحوّل عن المسرحية الشعرية إلى النثرية، فقد ظلت شاعريته وقصائده المعروفة تؤثر، بشكل واضح، على مجمَل المسرحيات المتأخرة التي كتبها فيما بعد."[1]

إن المسرح الشعري لم يختفِ في أوربا خلال القرون التي تلت القرن الثامن عشر، على الرغم من الاكتساح اللافت للنظر الذي حققه المسرح النثري بوصفه الشكل الدرامي الأكثرَ انسجاماً مع التيار الواقعي الذي ساد الأدب الأوربي وقتئذٍ. بل إنه ظل حاضراً جنباً إلى جنبٍ مع الدراما النثرية، وسُجلت عودته القوية إلى الظهور مع أحد فرسان الأدب الأوربي الحديث، وهو الإنجليزي إليوت، في القرن العشرين، الذي كتب جملة من النصوص المسرحية الشعرية حققت نجاحاً ملحوظاً بدءاً بمسرحيته "جريمة قتل في الكاتِدْرائية " إلى مسرحيتيْه "حفل الكوكتيل" و"الكاتب المؤتمن". يقول الباحث العراقي عبد الستار جواد عن دور إليوت في هذا الإطار : "إذا ما ذكرت المسرحية الشعرية اليومَ فإنما يجب أن يُذكر معها إليوت حاملُ رايةِ عودتها، والذي أسْدى إليها فضْلاً ما زال يطوّق عنقها مزهوّة به . واهتمامُ إليوت بالدراما الشعرية نابعٌ من الاتجاه التطبيقي عنده؛ ذلك أنه لم يكتف بأنْ يكون شاعراً غِنائياً من الطراز الأول، وإنما أراد أن يوظف هذه الطاقة الشعرية المبدعة لصالح المسرح."[2] ولا مراص من أن نذكر مع إليوت، في هذا المساق، اسم مسرحي آخر كان له إسهامه الوافر في المسرح الشعري حديثاً، هو كرستوفر فراي.

إن العودة القوية للدراما الشعرية إلى الظهور في مضمار الأدب الحديث جعلت أحد أدبائنا المعاصرين المعروفين، وهو صلاح عبد الصبور، يتنبّأ بأن المسرح، في أغلب الظن، سيعود شعرياً كما بدأ لدى قدماء اليونانيين[3]. ولكنّ شيئاً من ذلك لم يتحقق إلى يوم الناس هذا ! إذ ما زال النثر هو قالب التعبير الأثير لدى كتاب الدراما . وللإشارة، فلصلاح عبد الصبور أربعُ تجاربَ في المسرح الشعري، استهلّها بمسرحيته "مأساة الحلاج" التي ألفها، عام ١٩٦٤، متأثراً بمسرحية إليوت الشهيرة "جريمة قتل في الكاتدرائية".

وقد كانت البيئة الثقافية العربية إحدى البيئات التي تلقفت تجربة المسرح الشعري في وقت متأخر، محاولةً تقديمَ نماذج درامية في هذا الاتجاه تستوحي التاريخ بالأساس، قبل أن تتحول إلى طرْق مواضيع أخرى اجتماعية وغيرها . ولم يكن صلاح عبد الصبور مدشِّن هذه التجربة في تربة الأدب العربي الحديث، بل سبقه إلى ذلك آخرون، بل تقدّمهم جميعاً، وحاز قصب السبق إلى تأليف المسرحية العربية الشعرية أمير الشعراء أحمد شوقي (ت١٩٣٢) الذي كتب سبع مسرحيات

---

١ عبد الستار جواد: في المسرح الشعري، سلسلة "الموسوعة الصغيرة"، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ع.٤٩، ١٩٧٩، ص ٣٤، بتصرف.

٢ نفسه، ص ٤٣.

٣ نقلاً عن كتاب "قصائد في الذاكرة: قراءات استِعادية لنصوص شعرية" لحاتم الصگر، من منشورات مجلة "دبي الثقافية"، كتاب ٥٢، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دُبَي، ط.١، أغسطس ٢٠١١، ص ١٥١.

شعرية، هي: مصرع كليوباترا – قمْبيز – علي بك الكبير – عنترة – مجنون ليلى – البخيلة – الست هدى. و"ليس ثمة أدنى شك في أن شوقي شاعرٌ غنائي كبير أراد أن يوظف طاقته الشعرية في عددٍ من المسرحيات التي استقى مواضيعَها من حوادث التاريخ، شأنه في ذلك شأن بقية المؤلفين الدراميين ابتداءً من المسرح اليوناني، وانتهاءً بتجارب إليوت ومَنْ جاء بعده من كُتاب المسرح ."[1] وإلى جانب الأديبيْن المذكورين، كتب المسرحية الشعريةَ في أدبنا الحديث والمعاصر آخرون؛ منهم علي أحمد باكثير، وعبد الرحمن الشرقاوي، ومعين بسيسو، ومحمد الفيتوري، وعزيز أباظة، وغازي مختار طليمات، وأحمد أبو شاور . ومن الملاحَظ أن كثيرين منهم قد تأثروا بمسرح إليوت مضموناً وشكلاً . وسنركز كلامنا فيما يأتي على مسرح باكثير الشعري بالتحديد.

اقترن اسم باكثير، لدى دارِسِي أدبه، بهذا اللون الدرامي أكثر من اقترانه بغيره من ميادين الأدب التي خاض غمارَها. وفي ريبرتواره العشراتُ من المسرحيات الشعرية التاريخية والغنائية والسياسية والاجتماعية ونحْوها، وإن كان أغلبها قصيراً. فمن نصوصه الدرامية التي نالت شهرة واضحة مسرحيته "إخناتون ونفرتيتي" التي كتبها أواخر ثلاثينيات القرن الماضي، بالشعر المرسل المنطلق، في وقتٍ كان أبناء مصر منقسمين، فيما يخص علاقتهم بتراثهم وبالعروبة والإسلام، إلى فريقين متعارضين؛ أحدهما كان يرى أن المصريين سليلو الفراعنة، لذا ينبغي لهم الاهتمام بتراثهم الفرعوني وإحيائه، وقطْع أي صلة لهم بالعرب والمسلمين! على حين ذهب الثاني إلى أن أبناء أرض الكنانة، وإن كان الفراعنة أجدادهم الأقدمين، قد أعزّهم الله بالإسلام، وتعرّبوا منذ أن رحّبوا بالفاتحين، وقبِلوا الدين الجديد؛ لذا عليهم نُصْرة الإسلام والعروبة، وقطْع علاقتهم بالفراعنة! وقد ألفى باكثير رأيي الفريقين متطرِّفيْن معاً، فوقف، في مسرحيته هذه، موقفاً وسَطاً من الدعوتين؛ بأنْ دعا المصريين إلى الجمْع بين الأمرين على نحو مقبول، وعدم إقصاء أي منهما، مؤكداً أن التاريخ الفرعوني ينطوي على جوانبَ إيجابيةٍ يُمْكنهم الأخذ بها، دون التفريط في العروبة والإسلام في الآن نفسِه .[2] والعارفون بتاريخ مصر الفرعوني يدركون، بلا شك، أن إخناتون؛ زوج نفرتيتي التي كانت آية في الجَمال، كما يذكر المؤرِّخون، كان نقطة مُضيئة في ذلك التاريخ؛ إذ إنه الفرعون الوحيد الذي وقف موقف الرفض من مسألة تعدد الآلهة، ودعا – بالمقابل – إلى توحيد المعبود. وقد حصل باكثير، بمسرحيته هذه الواقعة في خمسة مناظر عناوينُها هي : المؤامرة – البعث – الإيمان – في مدينة الأفق – الاحتضار، على جائزة المباراة الأدبية القومية بمصر، عام ١٩٤٠. وتجري أحداثها في مدينتيْ طيبة وأخيتانون المصريتيْن العريقتيْن، وفي القرن ١٤ ق.م. وقد خلف باكثير أكثر من عشر مسرحيات تاريخية طويلة، علاوة على ملحمة عمر (ض) التي ذكرناها سابقاً، وعشرات من المسرحيات التاريخية القصيرة، ذات الفصل الواحد، التي كان ينشرها في الدوريات والصحُف المصرية وغيرها، مثل جريدة "الإخوان المسلمون" اليومية التي استمرت عامين فقط، بسبب المضايقات والعراقيل التي كانت توضَع في طريقها، والضغوط التي تعرض إليها مؤسسُها حسن البنّا الذي اغتيل في فبراير ١٩٤٩. وقد أصدر

---

١ عبد الستار جواد: في المسرح الشعري، ص ٨٦.

٢ عبد الحكيم الزبيدي: علي أحمد باكثير، من منشورات مجلة "الرافد"، ع.٦، يونيو ٢٠١٠، ص ص ١١٩- ١٢٠

من هذه المسرحيات، في حياته، مجموعتين ضمّت كلٌّ منهما سبعة نصوص، هما "من فوق سبع سماوات"، و"هكذا لقي الله عمر". وإن تركيز باكثير في مسرحه الشعري التاريخي على مصر وماضيها ليس معناه أنه لم يستوحِ تاريخ بلدان أخرى ربطته بها صلات، بل وجدْناه، في بعض مسرحياته، يستلهم أحداث تاريخ مسقط رأسه ووطنه الأم وغيرهما؛ كما في مسرحيته "عودة الفردوس" التي صوّر فيها نضال الشعب الأندونيسي ضد الاستعمار الهولندي وا لياباني، وترجم في ختامها النشيد القومي الأندونيسي، الذي ألفه شاعر أندونيسيا الكبير سوبراتمان، إلى اللغة العربية، تحت عنوان "نشيد أندونيسيا الكبرى".

وخصّ باكثير القضية الفِلسْطينية بقِسْطٍ وافر من مسرحياته، سواء الشعرية أو النثرية، الطويلة أو القصيرة، قبل و قوع النكبة أو بعدها؛ لأنها كانت تجري منه "مجرى الدماء في عروقه، حتى إنه كان ينشر عنها مسرحية قصيرة في كل أسبوع، حتى بلغت ٥٠ مسرحية قصيرة، وخمس مسرحيات مطوّلة ."[1] وقد عَدّ أحمد السعدني باكثير أولَ أديب يعالج قضية فلسطين، درامياً، في المسرح العربي [2]، وذلك بم سرحيته الطويلة "شيلوك الجديد" التي قسّمها إلى قسمين : "المشكلة"، و"الحلّ"، وبصنيعه هذا عُدَّ، كذلك، أولَ منْ قسّم المسرحية قِسْمةً ثنائية . وهي مؤلفة سنة ١٩٤٤، وتنبّأ فيها بهزيمة العرب أمام الإسرائيليين، وقيام دولة الصهاينة على أرض فلسطين، واضطرار أهاليها إلى تَرْك وطنهم للعيش لاجئين في غير وطنهم. وكتب باكثير مسرحيته المطولة الثانية عن تلك القضية عام ١٩٥٦، بعنوان "شعب الله المختار"، وهي كوميديا من أربعة فصول تكشف للقارئ حقيقة ذلك الشعب اللقيط الذي كان يعيش في الشتات إلى أنْ دُعِيَ، من قبل الحركة الصّهْيونية المدعومة من قُوى الاستكبار الدَّولي، إلى إعْمار قطعة من فلسطين بعدما طُرد منها أهلها بشتى الطرق . وبعد ثلاث سنوات، ألف باكثير مسرحيته الطويلة الثالثة عن فلسطين وقضيتها، وهي "إله إسرائيل" التي استمد وقائعَها من مصادرَ دينية وتاريخية، لليهود ولغيرهم من القدماء والمحْدثين، وتوخى تقديم تشخيصٍ للمشكلة اليهودية منذ أن طرحت أولَ مرة . والمسرحية الطويلة الرابعة لباكثير، في هذا الإطار، هي "لباس العفة" (١٩٦٣)، ألفها عقب دعوة الرئيس التونسي الراحل الحبيب بورقيبة إلى عقد الصلح مع إسرائيل بعد سنواتٍ من النكبة، وتخيَّل، عبر مشاهدها، في كوميديا هزلية، رحلةً قام بها هذا الرئيس إلى الكِيان الإسرائيلي المستوْطِن في فلسطين . وفي الواقع، فإن هذا الزعيم العربي لم يزُرْ ذلك الكيان، بل تولاّها رئيس عربي آخر بعد نحو عقدين من الزمن، وهو محمد أنور السادات . وآخرُ مسرحية طويلة كتبها باكثير عن القضية الفلسطينية هي "التوراة الضائعة"، وذلك في أعقاب النكسة، عام ١٩٦٨، وظهور المقاومة الفلسطينية التي حملت على كاهلها مهمة تحرير الأرض المغتصَبة، والوقوف في وجه الاحتلال اليهودي الذي أخذ

---

١ من كلمة عبد القدّوس أبي صالح؛ رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية، في مؤتمر "علي أحمد باكثير ومكانته الأدبية"، الذي عُقد بالقاهرة، بمشاركة عدد من الباحثين العرب، في يونيو ٢٠١٠. (مجلة "الأدب الإسلامي"، ع.٦٧، مج.١٧، صيف ٢٠١٠، ص ص ٥-٦)

٢ نقلا عن مقال "ريادات باكثير" لعبد الحكيم الزبيدي، منشور في موقع www.bakatheer.com

يزحف عليها يوماً بعد يوم [1]. ومن مسرحياته القصيرة الخمسين عن القضية نفسِها نذكر: يوم المزاد الدولي – جلسة مع الشيطان – الهدية المسمومة – ماخور الأمم المتحدة – راشيل والثلاثة الكبار – السكرتير الأمين – شهيد القسطل – ليلة ١٥ مايو – معجزة إسرائيل – الخطة المزدوجة – الجولة الثانية – نصير السلام – في بلاد العم سام – أخيراً نطق.

وغير بعيد عن مسرحياته عن القضية الفسطينية، نجد في ريبرتوار باكثير الدرامي عدداً من المسرحيات السياسية القصيرة التي شرع في كتابتها انطلاقاً من ١٩٤٦، وظل ينشرها أسبوعياً، في عدد من المنابر الصِّحافية، إلى حدود ١٩٥٤. وتتسم هذه المسرحيات بالسخرية والمفارَقة على اختلاف ألوانها؛ كما في مسرحيته الهَزْلية "سأبقى في البيت الأبيض" التي سَخِر فيها من الرئيس الأمريكي هاري ترومان لدوره الأساس في مأساة الشعب الفلسطيني، وكما في نصه الكوميدي الساخر "إمبراطورية في المزاد" (١٩٤٧) في إشارةٍ إلى "الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس"؛ أي بريطانيا العظمى، ونلمَس المفارقة في هذه المسرحية السياسية منذ أولى عتباتها النصية؛ أي العنوان. وباختياره هذا الأسلوب في كتابة المسرحية السياسية، عُدَّ باكثير "أول كاتب مسرحي عربي يَستخدِم الملهاة (الكوميديا) في المسرح السياسي، ولم يسبقْه أحدٌ في هذ المجال. والطريفُ أن باكثير لم يكتشفْ قدرته على كتابة الملهاة إلا عندما بدأ عام ١٩٤٦ في كتابة سلسلة مسرحيات قصيرة ذات فصل واحد، وأخذ ينشرها في الصحف السائدة آنذاك."[2]

إن المسرحيات الباكثيرية، أيّا كانت طبيعتها، تنطوي على كثير من مظاهر الفَرادَة و الصدق والأصالة؛ مما أهّلها لأنْ تنال عدة جوائز أشرْنا إلى أغلبها سابقاً، ولأنْ يكون مؤلفُها رائداً في جوانب ذات صلة بالكتابة المسرحية كما أوْمأنا إلى ذلك آنفاً كذلك. ونضيف إلى تلك الريادات المذكورة أن باكثير كان أول مَن كتب الأوبريت باللغة العربية الفصحى (مسرحية "الشيماء شادية الإسلام "/ ١٩٦٩)، وأولَ من كتب الأوبرا في اللغة العربية (مسرحية "قصر الهودج "/ ١٩٤٤)[3]. ويظهر من تصفح مسرحيات الرجل، أو تصفح أكثرها على الأقل، أن صاحبها كان يكتبها عن وعي عميق، وكان متمكناً من آليات الصنعة الدرامية وقواعدها. كما لا يخفى على أحد حضور البُعد الإسلامي فيها بصورة جلية حيناً، وبصورة خفية حيناً آخر؛ مما يجعل باكثير واحداً من رواد المسرح الشعري الإسلامي في الأدب العربي الحديث. ويكفي القارئَ الاطلاع على نصوص دراميةٍ لباكثير؛ من مثل "لبيْك اللهم لبيك"، و"قصر في الجنة"، و"كسوة العيد"، ليقف على هذا الطابع في مسرحياته. ومن أقوى المؤشرات على ذلك تصديرُه بعض نصوصه المسرحية بآيٍ من القرآن الكريم؛ مثلما فعل مع مسرحيتيْه "إخناتون ونفرتيتي"، و"أبو دلامة" على سبيل المثال لا الحصر.

---

[1] محمد أبو بكر حميد: علي أحمد باكثير رائدُ قضية فلسطين في المسرح العربي، مجلة "الأدب الإسلامي"، ع.٦٤، مج.١٦، خريف ٢٠٠٩، ص ٢٥-٢٨.

[2] عبد الحكيم الزبيدي: علي أحمد باكثير، من منشورات مجلة "الرافد"، ع.٦، يونيو ٢٠١٠، ص ص ١٤٥-١٤٦.

[3] أنظر مقال الزبيدي "ريادات باكثير"، الذي أحَلْنا عليه سابقاً.

إن المسرح الإسلامي، عموماً، نهرٌ من أنهار الأدب الإسلامي الذي يُعرَّف بأنه "التعبير الفني الهادف عن الحياة والكون والإنسان وَفق التصور الإسلامي."[1] ومن هذا المنطلَق، نستطيع تحديد ذلك المسرح بأنه نوع مخصوص من الدراما، يتقاطع مع سائر أنواعها في انبنائه على مقوّمات الخطاب المسرحي المعروفة من حدث وحبكة وشخصيات وفضاء وحوار وصراع وإرشادات مسرحية وأسلوب، ويستهدف إيصال رسالة إلى المتلقين في حُلة تعبيرية فنية ترقى به عن مستوى الكلام العادي، إلا أنه يكون منطلِقاً – من حيث المرجعية – من الرؤية الإسلامية للوجود كله، ولا يخالف فحْواه في شيءٍ ما جاءت به شريعتُنا السمحة ، ولا يَخدش الأخلاق السامية، وتضبطه جملة من الشروط حتى لا يزيغ عن سكته الصحيحة.

والواقع أن المسرح الإسلامي ما زال يتلمّس طريقه في دُنيا الأدب الإسلامي المعاصر، باحثاً عن موطئ قدمٍ ثابت له في تربة هذا الأدب، حتى يُمْكنَه الوقوف على أرضية صلبة تتيح له إمكان ات النضج والتبلوُر والنمو ليحقق، على الأقل، ما حققه الشعر الإسلامي، أو الرواية الإسلامية، أو النقد الإسلامي، بعد سنوات من المخاض والجهد المتواصل لفرْض الذات في سوق التدافُع الأدبي اليوم.

إن المسرح الإسلامي، كما يظهر من عددٍ من نصوصه المتوفرة بين أيدينا، م سرح ملتزمٌ، في أكثر الأحيان، يلتصق بالواقع المعِيش، وينخرط فيه مصوِّراً مكامنَ الخلل فيه، في أفق البحث عن علاجات لها، ويعبّر عن آلام الناس وآمالهم، ويزرع في النفوس بريقَ التفاؤل طارداً عنها الإحساسَ بالقنط والتذمر والتضايق. وليس بصحيح ما ذهب إليه أحدُهم حين أكد أن المسرح الإسلامي، في الواقع، "لا يهتم إلا بالأعمال المسرحية ذات الطابع التاريخي عموماً؛ كالحديث عن عدْل عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وعمر بن عبد العزيز، وإثارة مواضيع مستهلَكَة؛ كالتآمُر اليهودي، وإسقاط الخلافة، وقضية فِلسطين وأفغانستان"[2]! ونحن لا نُنكر اهتمام المسرح الإسلامي، بشقيْه النثري والشعري، بالتاريخ من حيث هو أحداثٌ أو شخصيات، واستلهامها والتناصّ معها، ولكنّ ذلك لا يعني، بأي حال، اقتصاره عليه فقط، إلى جانب بعض الموضوعات المبتذَلَة في نظر الباحث، بل إن ذلك المسرح قد أوْلى الواقعَ المعِيش عنايةٍ كبيرة، وحتى حين يستوحي مادته أو شخصياته من التاريخ فإنه يستثمرها، أحياناً كثيرة، في تناول واقعه، وتشخيص أدوائه، والتعبير عن الحياة عموماً . وقد لمسْنا ذلك في جملة وافرة من أعمال باكثير الدرامية . بل إن أديبنا نفسَه أكد، في حوار أجْراه معه، في بيروت، إبراهي م عبده الخوري، أنه يلجأ إلى التاريخ والأسطورة ليعالج، من خلالهما، مشاكل عصره وواقعه الحاضر[3].

٣– بين يديْ مسرحية "الشاعر والربيع" لعلي أحمد باكثير:

---

١ هذا نصُّ التعريف الذي تقدمه رابطة الأدب الإسلامي العالمية لمفهوم "الأدب الإسلامي". (مجلة "الأدب الإسلامي"، ع.٢٢، مج.٦، ١٤٢٠ هـ، ص ٢٦...)

٢ حفناوي بلعلي: تجربة المسرح الإسلامي في الأدب الجزائري، مجلة "الأدب الإسلامي"، ع.٤٥، مج.١٢، شتاء ٢٠٠٥، ص ٣٩.

٣ نُشر نص الحوار في مجلة "الجمهور"، بتاريخ ١٩٦٨/٧/٢٥. وأعاد عبد الحكيم الزبيدي نشْرَه في الموقع الإلكتروني الذي أنشأه للتعريف بباكثير وأدبه.

تعد هذه "التمثيلية الشعرية"، كما سماها ناشِروها، أجْناسياً، واحدةً من مسرحيات باكثير التي صدرت، وتعرَّف إليه ا القراءُ، بعد وفاة مُبدعها بعقود فاقت الثلاثة، وتقع في فصل واحد قوامُه ستة مشاهد متباينة طولاً وقِصَراً . وقد كتبت شعراً، على أن بعض الحوار الجاري بين شخصياتها توسَّل بما أسْماه باكثير، في مناسبات سابقة، الشعر المرْسَل المنطلِق، الذي يُطلق عليه، في استعما ل عديد من نقادنا اليوم، "الشعر الحرّ" أو "الشعر التفعيلي" القائم على نظام الأسطر الشعرية المتفاوتة من حيث عددُ تفعيلاتها. واصطنع، في حوارات أخرى، شعراً قائماً على نظام الشطرين المتناظرين، ولكن بقوافٍ ورَويّاتٍ غير موحَّدة.

واختار باكثير عَنْوَنَة هذه "التمثيلية" ب"الشاعر والربيع"، وهو اختيارٌ عُنوانيّ يُحيلنا على طابعها الغِنائي العام . وقد ورد – من الناحية التركيبية – في صيغة مركَّب عطْفي مكوَّن من اسمين معرَّفين مُفرَدَيْن، بينهما حرفٌ عاطِفٌ يفيد مطلق الجمع والاشتراك، ويوحي بوجود علاقةٍ مّا بين المعطوف والمعطوف عليه سنعرفها لاحقاً لَمّا نقرأ المسرحية ونحللُها . يراد بالشاعر، اصطلاحاً، ذلك المبدع في حقل مخصوص هو الشعر، بوصفه "القول الموزون المقفى الدال على معنى"؛ كما حُدِّد منذ زمن بعيد[1]. وقد "سُمي الشاعر شاعراً؛ لأنه يشعُر بما لا يشعر به غيرُه ."[2] ويشير لفظ "الربيع" إلى زمن/ فصل معلوم يلي الشتاء مباشرة، وتكتسي الطبيعة والحياة خلاله حُلّة جديدة . وشكّل هذا الفصل إحدى الثيمات البارزة في أشعار العرب والأوربيين وغيرهم، ولاسيما منها الرومانسية (لامارتين – أبو القاسم الشابي...).[3]

إن هذا العنوان يجعلنا نتساءل عدة تساؤلات؛ من قبيل: ما الجامع بين الشاعر والربيع؟ ولماذا ارتأى الكاتب – وهو شاعر كما تقدَّم – استحضار الربيع، تحديداً، دون فصول أخرى؟ وما المقصدية القابعة وراء ربْطه بين عنصرين من عالمين مختلفين؛ عنصر آدمي وعنصر زمني؟ ... الواضحُ، بداءةً، أن ثمة صلةً ما جامع ةً بين الشاعر والربيع؛ كما توحي بذلك تركيبة العنوان ودلالته المباشرة. وإذا أضفنا، إلى هذه العتبة النصية، مؤشِّريْن آخرَين من داخل النص المسرحي، وهما بدايته ونهايته، يمكننا أن نفترض أن حياة الشاعر قد شهدت تحولاً مفصلياً في اتجاه الأحسن؛ إذ قدمه لنا النصُّ، في مُفتتَحه، شخصاً مهموماً، يعاني العزلة، متذمِّراً من حاله وقد تقدمت به سِنُون عُمره . على حين نراه، في خاتمة النص، امرَأ آخر جَذلان نشوان فرِحاً، مُقبلاً على حياة الربيع رفقة الصبايا . ونفترض، كذلك، أن الربيع كان فاعلاً حاسماً في إحداث هذا التغيير على مستوى شخصية الشاعر. ويظل هذا الكلامُ مجردَ فرْضٍ إلى حين التيقن من صحته عقبَ فَراغنا من دراسة هذه "التمثيلية الشعرية"، لاسيما وأننا اخترْنا قراءة عنوانها وَفق مسلكٍ ينطلق من "القمة" إلى "القاعدة"، كان قد أطلق عليه محمد مفتاح "القِمْعَدَة"، وهي كلمة اصطلاحية مَنحوتة من هذين اللفظين الأخيرين[4].

---

١ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص ٦٤، بتصرف.

٢ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة، البيضاء، د.ت، ١١٦/١.

٣ محمد زنيبر: الربيع في الشعر العربي، مجلة "دعوة الحق"، وزارة الأوقاف المغربية، ع.٧، س.٤، أبريل ١٩٦١، ص ٣٤ -٣٧.

٤ محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت – البيضاء، ط.٢، ١٩٩٠، ص ٦٠.

٤– متنُ المسرحية الحكائيُّ: عرض وقراءة.

اِفتتح باكثير مسرحيته الغنائية الرمزية هذه بمنظرٍ يتراءى فيه الشاعرُ، وهو الشخصية المركزية فيها، مهموماً مغموماً داخل حجرته الصغيرة، يعاني الأرَق، ويتحسّر على انصرام شبابه وغزو الِمَ شيب رأسَه. ويحاول خادمُه معرفة علة معاناته ومفارقة النوم جفونَه، ظانّاً أن قصيدةً، تبْغي الخروج من أعماق وُجْدانه وكِيانه، قد تكون السببَ الذي أرّقه وحَرَمه الراحة، ولكنه نفى ذلك، مؤكداً أن "الشعر مات في قلبه، وليس له نُشور ". وهو بذلك، يخالف أكثر الشعراء ، قدامى ومُحْدَثين، الذي يعُدّون المعاناة أحدَ الدوافع الأساسية التي تستحث الشاعر على الإبداع؛ إذ إنه لم يتأثر وينفعلْ بها، فيُنتِج في ذلك قصيداً معبِّراً، بل إن معاناته ذات مصدر آخر مغاير تماماً كما رأينا آنفاً!

وبينما الشاعر يعيش تلك الحال النفسية الكئيبة من جرّاء تقدُّمه في السنّ، يسمع صدى صوت يهتف بمَقْدَم فصل الربيع، ويأدِبُ الناسَ إلى استقباله والاستمتاع به؛ إذ هو رديفُ الحياة وروحُها، ومبعثُ الحيوية والنشاط في الطبيعة والأنفس. ولكن ذلك الصدى أثار في نفسية شاعرنا الدَّهَش والعَجَب والهَمّ، وذكّره بأيا م شبابه الجميلة التي انقضى عهدُها؛ الأمرُ الذي لم يُحَمِّسْه ليكون ضمن المرَحِّبين بهذا الوافد!

وفجأة يظهر إلى جنْب الشاعر، في حجرته، فتى وسيمٌ (تقمص دور الربيع) تعجَّب من صورته شاعرنا الكهل؛ لأنها ذكّرته بصباه وأيام ماضيه البعيد الحُلوة، وتعارَفا، بسرعة، وبادر الفتى/ الربيع بسؤال الشاعر عن سبب همّه الملحوظ عليه، محاولاً التخفيف عنه وطرْدَ اليأس والقنوط المسيْطرين عليه؛ فعرض عليه أن يشاهد قدرته على بعْث الحياة في الميّت، وزرْع الأمل في النفوس؛ وذلك من خلال "حبيبته السمراء"؛ أي "الأرض الغبراء". فهذه الأخيرة ترقد وتهمُد وتجمُد طَوالَ الشتاء، ولكن الربيع حين "يغازلها" قُدّام الشاعر، موظفاً في ذلك شتى أفانين الغزَل والهوى التي تعلمها من هذا الأخير؛ كما قال الربيع، ينقلها من وضعها الجامد ذاك إلى وضعية أخرى قوامُها الحيوية والنشاط والغِبْطة . بأسلوب آخر، فالأرضُ تستحيل بفضل الربيع وتنتقل من "الموت" إلى "الحياة". إن الربيع أراد، بدعوة الشاعر إلى شُهود تلك "الآية الكبرى"، أن يُقنِعه بقدرته على تغيير مسار حياته، وتبديل معالم نفسيته المنكسِرة . إذ هو – كما وصف نفسه – "روح الحياة"، ورمز الانبعاث.

وليكشف للشاعر، بالملموس، قدرتَه البَعْثية تلك، انسحب الربيع من حجرة الشاعر، هابطاً إلى الأرض كالطائر، وشاعرُنا يرقب ذلك بكثير من الانتباه، وراح ينادي حبيبته "السمراء"، ويدعوها إلى الخروج ليَقضيا معاً أوَيْقات السرور والانتشاء في أرجاء الطبيعة الفسيحة . وما كاد يُنهي نداءه حتى بلن له شبح فتاة سمراء تمسح عن مقلتيها آثارَ النُّعاس .. إنها الأرضُ معشوقةُ الربيع . وبعد تمنُّع طويل من هذه الحبيبة، وتوسُّل متواصل من فتاها الراغب في وصالها، نجح العاشق الولهان في استمالتها ومعانقتها والالتحام بها و "تقبيلها" ودمْج روحه بروحها. ولم تفلحْ حِيَل الفتاة/ الأرض، التي تعللت بها، في ثنْي الفتى / الربيع عمّا عزَم عليه بكل إصرار وثبات . فقد ذكرت له سوادَها، وأن بمُستطاعه العثور على معشوقة أخرى تكون ناصعة البياض، ولكنه – عوض أن يتراجع لهذه المصارَحَة – زادت لوعة عشقها في نفسه اشتعالاً، مصرِّحاً

لها بأن "السوداء هي قرة عينيْه". ودعتْه إلى الأوْبَة إلى حيث أتى (السماء)؛ لأن فيها كل ما يعشق ويشتهي، بما في ذلك "الحِسان الوَضيئة كالشموس"، إلا أنه أجابها بأنه لم يجد ثمة ما يُضاهيها حُسناً وجمالا ! ولَمّا استسلمت الأرض لمحِبِّها "الرومانسي"، الذي أغْراها بكلام ه المعسول، ووقعت في شرك حبه، أحسّت بنشوة وحلاوة لم تحسَّ بهما من قبلُ، وشعرت بروح الحياة تسري في عروقها، وطار الخوف والتردُّد من قلبها . وبذلك العناق/ الالتحام انبعثت روح الحياة في الأرض التي ران عليها الجمود والموات طوال الشتاء وقبله كذلك، فقامت من مَرْقده ا حيّة جَذِلةً، مكسُوّة بالخُضرة وبصُنوف الزهر والورد، وحاضنةً للطير والحيوان المقبليْن عليها بلهفة ونشوة . وبينما يعيش الربيعُ والأرض ذاك الوصل الجميل، بعدما اندمج روحاهما في بعضهما البعض، وسرى روح الحياة من الأول إلى الثانية، انتبهت الأرض إلى وجود عين ترْقبُهما، هي عين الشاعر الذي كان يراقب، من شرفة حجرته، ما يصنع الحبيبان في الخارج، فدعتْ عشيقها إلى أن يَنْأيا بعيداً عن ناظر ذلك الرقيب "المنحوس"، فتدخل الربيع ليشرح لها الوضع الذي يعيشه هذا الشاعر الكئيب مُذ أمدٍ، وليبيّن لها دواعي مراقبته ما يفعلانه؛ وهو "شُهود بعثها بعد أن غطى عليها الشتاء "، وما طرأ على حالها من تغير عجيب. ولا شك في أن الذي شدّ انتباهه إلى منظر الأرض والربيع المتحابّيْن أنه شكّل "معادلا موضوعياً" له. فهو يعيش ما كانت تعيشه الأرض، قبْلاً، ويؤمن بأن الفاعل في نقلها من الجمود إلى الحيوية كفيلٌ بأنْ يطرد عنه شقوته ومعاناته النفسية ويأسَه.

وقرّر الحبيبان أخيراً الابتعادَ والانصراف حتى يغيبا عن عيني الرقيب الذي وصفته الأرض بـ"الشرّ"؛ مما أثر فيه نفسياً، وجعله يتساءل عن إمكانية تحوُّله مثلما تحوّلت تلك الحبيبة ! ولم يلبثِ الشاعرُ في حاله تلك، حتى لمح أمامَه الربيع، وهو يجري في الحقول والروابي منطلِقاً جَذِلاً، معبِّراً عن فرحته الغامرة بعد أنْ حقق مُنيته، وقضى وَطَرَه . ودعا الطبيعة، بشقيها الصامت والحي، إلى أن تشاركه فرحته وسعادته، وتُبارك له اقترانه بالأرض "زوجِه"!

وأطلّ الشاعر، في آخر مشاهد الم سرحية، من شرفته ليرى جَمْعاً من الفِتيان قد بَكَرُوا إلى الحقول للّعب والمرَح والاستمتاع بمَقْدَم الربيع الذي حوّل وجه الطبيعة رأساً على عقب، وفكر في الخروج من وحدته القاتلة والالتحاق بهم، إلا أنهم لم يلتفتوا إليه، وأقبلوا بحواسّهم وألبابهم على الحقول وا لروابي لقضاء حق الربيع وحق الصّبا؛ مما أثر فيه، وأشْعَرَه بالبُؤس والتذمُّر والحسرة، وضاعَف معاناته النفسية، وذكّرهم بأنه كان ذات يوم مثلَهم، ولم يُخلق كما هو الآن، وأمَّلهم واسترحمهم وطلب مساعدتهم ليستعيد أيامَه الجميلة الخوالي لما كان في سنّهم . جاء في نص المسرحية على لسان الشاعر يخاطب جمْعَ الفتيان:

"آهٍ لا تَتْرُكوني وتَمْضُوا بدُونِي

كُنْتُ يَوْماً فَتىً مِثْلَكُمْ فارْحَمُوني

اِجْمَعُوا مِنْ فُضولِ صِباكُمْ قَليلاً قَليلاً

فَاخْلَعُوهُ عَلَيَّ لأَلْبَسَ ذاكَ الرِّداءَ الجَميلاَ"[1].

وحين لم يستجب الج معُ لندائه وتوسُّله، ارتدّ مغموماً إلى داخل حجرته، يجترّ أمله، ويبكي صِباه وشبابه اللذيْن انصرما مُخلِّفيْن له المعاناة والكُلُوم. ولم يكد يمضي وقتٌ طويل حتى ظهر له الربيع، كَرَّةً أخرى، سائلاً إياه عن سبب قُعوده وتخلفه عن اللَّحاق بالفتيان المقبلين على ا لطبيعة يستمتعون بمناظرها البهيّة، واستغرب من تصرفه ذاك، لاسيما وأن الكون كلَّه يحتفل بـ"انبعاث الصبا وانبثاق الأمل "! ولم يكن بمُسْتطاع الربيع، والحالُ هذه، أن يظل مع الشاعر في حجرته الضيقة الكئيبة مدةً أطولَ من تلك التي قضاها رفقته، لذا انطلق، هو الآخر، لي نظر "آية الله" على الأرض، ويستمتع بالأجواء الجديدة على غرار جمْع الفتيان . وإثر ذلك، توجّه الشاعرُ إلى شرفة حجرته متأمِّلاً ما يحصل في الطبيعة أمام ناظِره، واستيقظت في نفسه النشوة والشوق للالتحاق بهم جميعاً، ودبّ بين ضلوعه إحساسٌ جميل بعودة الصبا والشبيبة إ ليه بعد طول يأس وشقوة، فعبّر عن سعادته بذلك تعبيراً ممزوجاً بعبارات التكبير؛ حيث قال:

"هذا فُؤادِي الذي تَبَلَّدْ بيْنَ الضُّلُوعِ انْتَشَى وعَرْبَدْ

وذا شَبابِي الذي تَوَلّى قَدْ عَادَ، أهْلاً به وسَهْلاَ

اللهُ أكْـبَرَ اللهُ أكْبَرَ"[2].

وبينما هو يعيش ذلك الشعور، مرّ به سرْبٌ من الفتيات اللائي لبَّيْن نداء الربيع، فخرجْنَ للاستمتاع بما جاء به، وتحية عيد الربيع، وهنّ منتشياتٌ فَرِحاتٌ، فرجاهنّ الشاعر لينتظرْنه، ويلتحق بهن هو الآخر، وطلب وصالهنّ، ولكنهن تضاحكْنَ منه، وقابلْن استعطافه بالهزْء واللامبالاة . إلا أن ذلك لم يُثْنِه، ولم يُثبِّط عزيمته، بل واصل تودُّده إليهن، وتغزُّله بهن عَلَّه يستميلهن، فيرفقْنَه معهن إلى الحقول والروابي التي كساها الربيع حلة قشيبة تسُرّ الناظرين . ولم يطل تجاهلهن كثيراً؛ لأنهن سَرْعان ما انتبهْنَ إلى أن المستعطِف شاعرٌ رهيفُ الحس، يَخرج الشعر من بين شفتيه كالحلاوة، فرحّبْن به فرداً داخل سِرْبهن؛ مما خلّف ارتياحاً عميقاً لدى الشاعر، جعله يشكر الخالق مبدِّلَ الأحوال، وشعر بأن كل ما فات قد عاد إليه: الشباب، والحب، والوصل، والشعر ... إلخ، واندمج معهن في الطبيعة اندماجاً سريعاً ورائعاً عكسَه النشيدُ الذي اختُتمت به المسرحية، والذي أنشده الشاعر وسرْبُ الفتيات يردِّدْنَ لازمته "هيّا بنا هيّا". وبذلك، حصل للشاعر مثل الذي وقع للأرض الغبراء، فتحوَّل من الكآبة والأسى والعُزلة إلى الانشراح والسعادة والا ندماج مع الآخرين ومشاركتهم بهجةَ الاحتفال بمقدم الربيع الذي أحدث تغييراً عميقاً في الأرض . وقد كان لهذا العامل الزمني دور حاسم، كما لاحظنا، في إحداث ذلك التحول المفصلي في الأرض وحياة الشاعر اللتيْن ينسحب عليهما سيناريو واحد؛ لتشابُه مساريْهما!

---

[1] الشاعر والربيع، مجلة "الأدب الإسلامي"، ع.٥، م.س، ص ٩١.

[2] نفسه.

إن لباكثير، كما قلنا سابقاً، إسهامات بارزة في مضمار الأدب الإسلامي عموماً، ولاسيما في مسرحه الشعري الذي يتمثل، في أكثر نصوصه، مقوّمات ذلك الأدب تصوُّراً وصياغةً . مع ملاحظة أن البُعد الإسلامي يحضر تارة بقوة في أعماله، ويكون حضوره فيها، تارة أخرى، خافتاً وخفياً؛ مثلما هو الشأن في "التمثيلية الشعرية" التي بين أيدينا الآن. فهي تتوخى زرْع الأمل وروحِ التفاؤل في النفوس، وطرْد اليأس والتذمر، موظفةً، لأجل ذلك، معجماً لغوياً تتردد فيه كلمات وعبارات تعكس ذلك البُعد؛ مِنْ مثل : سبحانك اللهم يا ربي – الله خالقها وواهبها معاً – يقضي بها في الخَلق حيث يشاء – عز وجل – الله أكبر الله أكبر – واللهِ – تبارَك القادر.

ولا ريب في أن "الصراع الدرامي" يعد من العناصر الجوهرية في المسرحية، أيّاً كان نوعها، يرمي إلى تجسيد مواقف المتحاورين المتنافرة، وإضْفاء الدينامية عليها في المحلّ الأول . ويظهر الصراع في نص مسرحية "الشاعر والربيع" من خلال علاقة الربيع بالأرض في أول الأمر؛ ذلك بأن الطرف الأول من "العالم العُلوي" قدِم من السماء، كما جاء على لسان الأرض في المسرحية، ويرمز إلى البعث والإحياء، على حين أن الطرف الثاني من "العالم السُّفلي"، يظهر في وضعيةِ هُمُود وجمود وموت بسبب الشتاء الذي ران عليه . وقد حاول الربيع، مراراً، التقرب من الأرض "المحبوبة"، والالتحام بها ليخلع عليها من روحه وحيويته، ولكنها قابَلت ذلك بالنفور والتمنُّع . بيد أن الربيع، الذي أبْدى إصراراً وعزماً كبيريْن، أفلح في إغواء الأرض واستمالتها وتحقيق مُنيته، وهي "تقارب روحَيْهما"؛ مما مكّنه من تمرير نُسْغ الحياة، ونقل روحها، إلى شرايين الأرض التي أحست بحلاوة تلك الروح، وبمفعولها السحري. إذ جاء على لسانها مخاطبةً حبيبَها/ الربيع:

"ما كُنْتُ أحسِبُ أنّ ثغْرَكَ هَكذا حُلْوٌ، وأنّكَ للكُلُومِ شِفاءُ

أجْرَيْتَ في دَمي الحَياة..."[1]

وبذلك تحوّلتِ العلاقة بين الطرفين المتحاوريْن من الصراع والتباعُد إلى التلاحم والتقارُب، فكانت نتيجة ذلك إيجابية جدّاً للأرض التي، بفضل ذلك، تنصّلت من جمودها وكآبتها، واستحالت حيّة نَشِطَة جَذِلة!

٥– دراسة الخطاب المسرحي: المكوّنات ووظائفها.

إننا نضع مصطلح "الخطاب"، هنا، في مقابل اصطلاح "المتن الحكائي"، جرْياً على ما دَرَج عليه البنيويون منذ عقود. وإذا كان اللفظ الثاني ينصرف مفهومُه إلى مجموع أحداث النص السردي الرئيسة والثانوية، والعلاقات الرابطة بينها، المشكِّلة لحبْكتها، سواء أكانت زمنية أم منطقية، وإلى محتواه الفكري ومعانيه كلها، فإن الأول يُقصَد به مجموعُ العناصر اللغوية والأسلوبية والتقنية التي يوظفها الكاتب للتعبير عن ذلك المتن، وإبْلاغه إلى المتلقي . بمعنى أننا، في الحالة الأولى، نجيب عن سؤال "ماذا؟"، على حين نَشْغَل أنفسنا، في الحالة الثانية، بالإجابة عن سؤال "كيف؟" ولا يجب أن

[1] نفسه.

نفهم من هذه القِسْمة، التي يُلجَأ إليها، نقدياً، لغرض منهاجي ليس إلاّ، بأنّ جانبِي النص السردي آنفي الذكر مستقلان عن بعضهما البعض استقلالاً كلياً، بل إنهما متكاملان ومتلازمان تلازماً جدَلياً يجعلهما أشْبَه بوجْهي العملة الواحدة ! وعلى هذا الأساس، فإنّا سنعمِد، في هذا المبحث الخاتِم، إلى مقاربة مسرحية باكثير قيدَ القراءة من الزاوية الفنية والتقنية أساساً، من خلال دراسة شخصياتها، وفضائها، وبنائها العام، ولغتها، وأسلوبها، وإرشاداتها. وإن هذه العناصر متكاملة فيما بينها من وجهة، وبينها وبين مقوّمات المتن الحكائي للمسرحية من وجهة أخرى.

مسرحية "الشاعر والربيع" عمل فني متكامل متناسق الأجزاء والمكونات، يقع في فصل واحد، من ستة مشاهد؛ مما يدل على أنه نموذج مسرحي حديث على مستوى بنائه العامّ. ذلك بأن المسرحية الكلاسيكية، في العهد اليوناني والعهود القديمة التي تلتْها، كانت تحْكمها جملة من الضوابط التي أُلزِمَ المبدع الدرامي باحترامها في هذا الإطار؛ منها تقسيمها إلى فصول منسّقة يصل عددها إلى أربعة أو خمسة في أقصى الحالات، مع ا لتقيُّد بالوَحْدات الأرسطية الثلاث المعروفة في حقل الدراما (وحدة الموضوع – وحدة الزمان – وحدة المكان). وقد استمرّ هذا التقليد الفني بين المسرحيين الغربيين حتى العهد الرومانسي، حيث شُرع في إبداع مسرحيات بفصول أقلّ من ذلك، وأخضع مؤلفو مسرح "البولڤار" الفرنسي، في أوائل القرن العشرين، المسرحية إلى ثلاثة فصول، وأصبح، هذا التقسيم، منذئذٍ، تقليداً معروفاً[1].

يقوم صَرْحُ مسرحية باكثير المدروسة على ثلاث وحداتٍ رئيسة؛ أولاها الاستهلال، وفيها يتراءى لنا شاعرٌ مهموم، حُرم من النوم، يحاور خادمه الذي أراد معرفة سبب معان اته النفسية الظاهرة آثارُها على مُحيّاه . وآخرُها الخاتمة التي يظهر فيها شاعرنا شخصاً آخرَ، سعيداً نشيطاً، مُقبلاً على الحياة، منطلِقاً في الطبيعة للاستمتاع بالربيع . فالمحطتان معاً كافيتان لتلمُّس التطور البارز الذي طرأ على الشخصية الرئيسة في المسرحية نفسياً ، بحيث انتقلت من وضع إلى آخر نقيض تماماً ! وبين لحظتي البدْء والختْم تنامت أحداثٌ وحواراتٌ مشكّلة وسط المسرحية وعقدتها وجسدها، ومبرزةً سيناريو انتقال الشاعر من شخص كئيب متذمر، لانصرام أيام شبيبته الجميلة، إلى شخص سعيد استعاد حيويته ونشاطه بمقدم فصل الربيع.

ويشكل هذا الشاعرُ الشخصية الرئيسة في مسرحيتنا قيد التحليل، يستأثر بأكثر تدخلات شخصياتها، ويحضر في جل مشاهدها الدرامية . فهو، إلى جانب ما ذُكر من صفاته النفسية، متقدم في السن؛ مما يرجّح لدينا أن تكون هذه المسرحية من المسرحيات التي كتبها باكثير في أواخر حي اته، ولطيفٌ وظريفٌ وخفيفُ الروح ورهيفُ الإحساس؛ كما وصفته جملة من الفتيات في آخر المشاهِد . وهو شخصية نامية، لا ثابتة، في النص؛ لأنه لم يلزَم حالة واحدة قارّة من بداية المسرحية إلى نهايتها، كما رأينا سابقاً، وكان للربيع أبلغُ الأثر في إحداث تلك النقلة على مستوى نفسية الشاعر . كما أنه "الأستاذ الأجلّ" للربيع، كما جاء على لسانه في النص؛ إذ هو الذي علّمه فنون الهوى والغزل .

---

١ عبد الله شقرون: الثقافة المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط ٢٠٠٦، ص ١٤٤.

ويأتي بعد الشاعر، من حيث الأهمية ودرجة الحضور، "شخصية" الربيع الذي يظهر، في المسرحية، في صورة فتى جميل مليء بالحيوية ذكّر الشاعرَ بهيأته حين كان صغيراً، بل إنه عَدَّ نفسَه نسخة منه، بل هو الشاعر عَيْنُه في صباه، وجعل نفسه، كذلك، روح الحياة، ورمز الانبعاث، وتبدو قوته "السحرية" تلك في التأثير الذي أحْدثه على الأرض الغبراء؛ حبيبتِه السمراء التي هام بها عشقاً، وأكثر التغزُّل بها؛ إذِ استطاع أن يبثّ روحَه في عروقها، ويَخلع عليها السعادة والحياة بعد شتاءٍ قاسٍ كانت خلاله هامدة راقدة ميّتة . وقد أوْحى للشاعر، بذكر قصته مع الأرض، بإمكانياته الخارقة في تبديل حياته رأساً على عقب، وفي قلْب معاناته حُبوراً وانتشاءً إنْ هو استمع إليه، وعمل بما يُمْليه من مقترَحاتٍ!

وتحتلّ "شخصية" الأرض المنزلة الثالثة بعد الشاعر والربيع . ويقدمها النص المسرحي في صورة فتاة سمراء عذراء حسناء قامت من رُقادها للتوّ، جميلة التكوين، ذات بُتولة وحياء، غيرِ سهلة الانقياد؛ إذ إنها لم تنقدْ للربيع؛ فتاها الجميل، إلا بعد تمنُّع طويل، وتوسُّل متواصل من مُحبِّها . وحين انقادت له، بعد أن طمْأنها ومَنّاها، وعانقها، أحسّت بحلاوة الالتحام بالربيع، وبروحه تسْري في عُروقها فتنقلها من أرض غبراء ران عليها شتاء قاس إلى أرض أخرى مَلأى بالزهور المزركشة وبمظاهر الاخضرار، وإلى مَرْتع للطير المغرّد فرَحاً بالربيع فاعل تلك النقلة، وللصبايا اللواتي قصدْنَها احتفاءً بعيد الربيع، ورغبة في الاستمتاع بمناظرها البهية ... وتنضاف إلى هذه الشخصيات الثلاث أخرى ثانوية أو عابرة لم يكن لها دور بارز في المسرحية، لذا لن نقف عندها؛ وهي شخصية الخادم، و "الصوت" الهاتف بمقدم الربيع، وجمْع الفتيان، والفتيات.

وقد أجْرى الكاتب بين هذه الشخصيات الحوارَ، ومرّر على ألسنتها رسالة نصِّه وفكرته المحورية ومختلِف مقاصِدها وأبعادها. وبهذا الأسلوب الحكائي، أساساً، استطاع الكاتب إبْلاغَ ما يريد قوله . يقول الناقد المصري الراحل عبد القادر القطّ مؤكداً مَركزيةَ الحوار في الفن المسرحي : "إن أول ما نلاحظه على المسرحية، باعتبارها شكلا أدبياً، أنها تقوم على الحوار. فليس هناك مؤلِّف أو "راوٍ" يقصّ علينا الأحداث، ويعرّفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضها ببعض كما هو الأمر في الرواية مثلاً، وإنما تكشف ا لشخصيات عن نفسها بنفسها، وتتحاوَر فيما بينها لينموَ الحدث من خلال ذلك الحِوار والمواقف التي يجري فيها ."[1] والملاحَظ على الحوار في المسرحية المدروسة ككل أنه متعدد الأطراف، دار بين أكثر من شخصيتيْن، وأنه مباشر وأفقي وخارجي في أكثر المشاهد . واضطلع بتأدية أكثر من وظيفة، لعل أهمها عرْض مواقف المتحاورين ووجْهات نظرهم، وتجسيد الصراع الدرامي في المسرحية، والإسهام في تنامي الحدث وتطويره.

وقد احتضن حوارَ الشخصيات في مسرحية باكثير فضاءٌ أساس يتجلى في حجرة الشاعر الضيقة المتوفرة على جملة أشياء، أبرزها مكتب الشاعر الذي ج لس على كرسيّه يتأمل ويجترّ مرارة معاناته قبل انقلاب حياته على نحْو ما أوْضَحْنا من ذي قبلُ. ولهذه الحجرة شرفة يطلّ منها الشاعر على فضاءٍ أرْحَبَ جرَتْ فيه مجموعة أخرى من ماجريات المسرحية

---

١ عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، بيروت، ط ١٩٧٨، ص ١١.

وأحداثها، وهو الأرض التي تتراءى له قبالتها بما فيها من حقول ورَوابٍ ل بست أبْهى حلة بمَقدم الربيع . وبذلك، تجسدت في فضاء المسرحية المكاني ثنائية المغلق والمفتوح.

واعتمد باكثير، في كتابة مسرحيته هذه، لغة واضحة تقرُب من لغة الحياة المتداوَلة في أغلب الأحيان، ما عدا ألفاظ تمتح من قاموس العربية القديم؛ مثل : تغوّرت – الكَرى – هَمٍ جائشة – نثيث أكْمام – حسيس أصداء – ذوى زهر الغزل – رؤوم – بُرَحاء – الغُلَواء – الرَّواء – الطُّغَراء – الكُلوم – الوطر – النبت الخَضِل – عاج. وقد رام من وراء استعمال لغة مفهومة تحقيق التواصل مع متلقّي نصّه، وضمان وصول رسالته إليهم على اختلاف مستوياتهم في الإدراك والفهم. وهذا شأنُ باكثير في أكثر إبداعاته، بما فيها أشعاره . وزاوَج، أسلوبياً، بين الخبر والإنشاء بشقيْه الطلبي وغير الطلبي، مع غلبةٍ واضحة للإنشاءات في النص، والتي تحققت بعدة صِيَغ أسلوبية (النداء – الأمر – النهي – الاستفهام – التحضيض – النُّدْبة – التعجب)، أسهمت جميعُها في إيصال مغزى المسرحية إلى المتلقين، وفي تجسيد مواقف الشخصيات وعلاقاتها بعضها ببعض . ونلاحظ ضمن أخبار النص أساليبَ عدة؛ من مثل التوكيد والاعتراض والتَّكرار . وإلى جانب تقريرات النص، نُلْفي بين ثنايا حوارات شخصياته جملة من التعابير الإيحائية والصور البلاغية؛ كالتشبيهات (في السماء حِسانٌ كالشموس وضاء...)، والاستعارات (ثوب الصِّبا لا يُعار...) التي كانت لها وظيفة مزدوجة في النص؛ شقُّها الأول تعبيري من حيث إنها قناة لغوية لنقل المواقف، والتعبير عن معاني المسرحية . على حين أن شقها الثاني ذو طابع فني من حيث إنها تُضفي على النص بُعْداً جمالياً يستثير المتلقي ويُمْتِعه، ويدفع به إلى أن يشارك في إنتاج دلالته .

أسْلَفْنا القول بأن مسرحية باكثير، التي نحن بصدد مقاربتها مضمونياً وفنياً، "تمثيلية شعرية"، كتبها المؤلف بالشعر سواء العَمودي أو المرسَل ، مع تنويع قوافيها وأحرف رويّها في أغلب مشاهدها . إذ نظَم أبيات المشهد الأول على نَوْل بحر الكامل، وهو بحر خليليّ صافٍ يقوم على تفعيلة واحدة تتردد بين أشطار أبياته (متفاعلن)، ويعد من الأوزان الفخمة التي أكثر شعراؤنا القدامى من النظْم على هَدْيِها . إلا أن المُلاحَظ أن بعض تلك الأبيات منظوم على وزن الكامل التام (ست تفاعيل) ذي العَروض والضرْب المعتلتيْن بعلة الحَذذ (إسقاط الوتد المجموع برمته من آخر التفعيلة)، على حين نظم الباقي على مجزوء الكامل (أربع تفاعيل فقط). وإذا كان شعر المشهد السابق قائماً على نظام البيت ذي الشطرين المتساوييْن، فإن الشعر الذي ألّف وفقه المشهدان الثاني والثالث ممّا يسمى، الآن، الشعر الحُرّ، وهو على تفعيلة المتدارَك (فاعلن) التي استُخدمت فيهما ببعض زحافاتها المعروفة، ولاسيما الخَبْن (حذف الثاني الساكن). والملاحَظ، بوضوح، أن أسطر المشهدين م تفاوتة فيما بينها طولاً وقِصَراً تَبَعاً لحالة مبدعهما النفسية والشعورية غداة كتابتهما . كما أنهما وظفا لعبة البياض والسواد بكيفية غير ثابتة؛ إذ نجد الكاتب، مرة، يبدأ السطر ببياض يعْقبُه سواد، ثم بياض، وأحياناً يستهلُّ السطر الشعري بسواد (كتابة) يليه بياض (فراغ). وركِب باكثير، في المشهد الرابع، بحر الكامل سُداسيَّ الأجزاء في شعره الكلاسيكي كله، مع ملاحظة أنه كان يوزع البيت الواحد، أحياناً، على مستوى الحوار، بين متحاورَيْن اثنيْن؛ بحيث يبدأ أحدهما ببعض البيت ليُتِمَّه مباشرةً مخاطَبَه . وبخلاف مشاهد المسرحية ا لأخرى التي نوّعت جميعها القوافي وأحرف الروي

كما هو ملحوظ، فإن المؤلف في هذا المشهد التزم بوحدة القافية والروي معاً؛ إذ إن قافيته جاءت على زِنَة "فَعْلُنْ"، مطلَقة، مُرْدَفة بالألف، موصولة بالواو . ورويُّ شعر المشهد هو الهمزة التي مَجْراها الضمة . وعاد باكثير إلى استعمال وزن المتدارك في المشهد الخامس من مسرحيته، ولكنْ بطريقة غير مألوفة لدى القدماء؛ بحيث إنه جعل في كل شطر من أشطر أبيات هذا المشهد القصير تفعيلتيْن اثنتين فقط . ويعد المشهد الأخير أغنى مشاهدها إيقاعاً؛ إذ تعددت قوافيه ورويّاته، مثلما تعددت أوزانه العروضية وأنماطه الشعرية. ففيه أبياتٌ كلاسيكية البناء وأسطُرٌ هي الغالبة عليه، على أن أبياته تلك منظومة على أبْحُر مخلَّع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن × ٢)، والمجتثّ (مستفع لن فاعلاتن × ٢)، ومجزوء المتدارك، ومجزوء الكامل الذي لحق عروضه وضربه الحذذ. على حين أن أسطر المشهد منظومة على تفعيلة المتدارك تحديداً. إن هذه الطريقة، في الكتابة الشعرية، في ذلك الوقت المبكِّر، لَدَليلٌ على أن باكثير واحدٌ من أوائل المجدّدين في القصيدة العربية الحديثة، والخارجين عن أعرافها المتّبعة منذ أقدم أعْصُرها. وقد أقرّ له بهذه الريادة كثيرون كما رأيْنا سابقاً.

ومما لا ريب فيه أن ثمة عناصرَ بعيْنها تميّز الكتابة المسرحية من غيرها من ضُروب الكتابة الأدبية، وفي مقدمتها ما يُطلق عليه، في النقد المسرحي الحديث، اصطلاح "الإرشادات المسرحية" أو "التوجيهات المسرحية" أو "الإرشادات الإخراجية" أو "ملاحظات الكاتب" أو "النص المرافِق"... وهي كلها مُسَمِّياتٌ اصطلاحية لمِسَمّىً واحد يعبَّر عنه، في اللغة الفرنسية، بلفظ "Didascalies". ويراد به تلك الكلمات أو العبارات أو النصوص التي يعمِد المؤلف المسرحي إلى وضعها بين هلالين (كما في النصوص الدّرامية العربية)، أو كتابتها بخط مُغاير لذاك الذي يُكتَب به الحوار المسرحي (كما في النصوص الغربية)، سواء في فاتحة مسرحيته أو بين حناياها أو في خاتمتها . ولها، دون شك، وظائفُ تؤديها في النص الذي ترد فيه، أبرزها الإرشاد والتوجيه والمساعدة على الفهم وعلى نقل المسرحية من شك لها الخطي إلى عَرْض يقدَّم على الرُّكْح ليُشاهده النّظّارة. وإذا عُدنا إلى تاريخ الأدب المسرحي فإننا لا نجد للإرشادات المسرحية حضوراً واضحاً فيه، منذ العهد الإغريقي، ولم تتسلّلْ إلى النص المسرحي إلا حديثاً بعد منتصف القرن التاسع عشر، مع بروز نجم المسرح الطبيعي في أوربا؛ حيث صِرْنا نراها في نصوص المسرحيات؛ إما في صدارتها، وإما بعد أفعال القول فيها، وإما مباشرة عقب إثبات أسماء الشخصيات، وإما داخل الحوارات نفسها . ولم يلتفت نقاد الدراما إلى الحُفُول بموضوع الإرشادات إلا في وقت متأخر، ولعل رومان إنگاردن (R. Ingarden) أوّل مَنْ طَرَق هذا المجال، حين ميّز داخل المسرحية المكتوبة بين النص الرئيس/ الحوارات (Dialogue) والنص الفرعي/ الإرشادات (Didascalies)، قائلاً: "إن الكلام الذي تنطِق به الشخصيات يشكل النص الرئيس لمسرحية ما، وتشكل الإرشادات المسرحية التي يعطيها المؤلف النص الثانوي. وهذه الإرشاداتُ تختفي عندما تُعرَض المسرحية، فهي لا تظهر إلا أثناءَ قراءة المسرحية حيث تمارس وظفة العَرْض."[١]

١ نقلاً من كتاب "سيميوطيقا الصورة المسرحية (دراسات في المسرح)" لجميل حمداوي، دار نشر المعرفة، الرباط، ط١، ٢٠١٣، ص ٨١.

لقد ضَمَّن باكثير مسرحيته "الشاعر والربيع" عدداً من الإرشادات المسرحية المتبايِنَة طولا وقصراً، والواقعة خارج الحوار بصفة أساسية، والمنتشرة في أول النص وآخره وبين ثناياه جميعاً . واستهدف الكاتب، من خلال إثباتها في نصه المحلَّل، وصف شخصياته خارجياً وداخلياً، وكذا حركاتها وتصرفاتها ووضعياتها وتصويتاتها، وتقديم توجيهات للاستئناس بها في أثناء تأثيث الفضاء الرُّكحي لدى إرداة تحويل النص م ن صورته اللغوية المكتوبة إلى كتابة مَشْهَديّة معروضة . وعليه، فإن هذه الإرشادات، التي تعمّد الكاتب المسرحي إدراجها في نصه الدرامي، موجَّهة إلى شخص المخْرِج لتُسْعِفه على ذلك التحويل، وإلى السينوغراف لتساعده على إعداد الخشبة وتجهيزها وبناء ديكورها وأكسِسْوا راتها، وإلى الممثلين الذين يُعْهَد إليهم بتقمُّص أدوار الشخصيات المسرحية، وإلى القارئ الذي يتعامل مع المسرحية مكتوبةً؛ إذ تُعينُه على تخيُّل مشاهدها وأفعال شخصياتها وصفاتها وغير ذلك.

على سبيل الختم:

لقد تأكّد لنا مما تقدم كله أن علي أحمد باكثير واحدٌ من فرسان الأدب العربي الحديث، سجّل حضوراً، بأحرُف بارزة، في مجالات الرواية والقصيدة والمسرحية؛ كما تشهد على ذلك إنتاجاته الفكرية والأدبية التي بين أيدينا . ولكنّ تميُّزه، في حقيقة الأمر، كان في الحقل الدرامي، ولاسيما المسرح الشعري الذي كان أحد رُواده الأوائل ا لمجدِّدين فيه شكلاً ومضموناً، و"تمثيليته الشعرية" التي حلّلناها، في هذه الدراسة، دليلٌ واضح على ذلك.

المكون البصري في القصيدة الحديثة والمعاصرة

أ. محمدي محمد / جامعة الدكتور: الطاهر مولاي سعيدة. الجزائر.

الملخص:

برز الفضاء الشعري كتيمة جديدة في شعر الحداثة، حيث تسعى هذه المداخلة إلى إبراز ما للفضاء من حمولة دلالية في تلقّي النصوص الإبداعية الشعريّة؛ وصلته الوثيقة بعملية التأويل، التي لم تعد محصورة بكلّ ما هو لغوي. بل تعدته إلى جوانب أخرى، فالقصيدة الشعريّة الحداثية تستمدّ جوهرها من سمات فنية جمالية مختلفة لا ترتكز على اللغة فحسب بل تُراعي جوانب عدّة أبرزها الجانب البصري

الكلمات المفتاحية:

الأيقون، البصري، النص الموازي، التلقّي، النّص الأدبي، الجماليّة، إعادة إنتاج المعنى، التوقّع، الفراغ، القارئ.

العنصر البصري في القصيدة الحديثة والمعاصرة:

شكّل الاشتغال الفضائي موضع اهتمام العديد من النُّقاد العرب خصوصا المغاربة منهم؛ فمحمد بنيس في مؤلّفه "بيان الكتابة" يؤطّر نظرياً لهذا المعطى البصري ويسعى لتغيير مسار الشّعر بـ « أن نبنين النّص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار أن نؤالف بين التأسيس والمواجهة»[1].

فهذه دعوة صريحة إلى تبنّي أنماط جديدة في الكتابة الشّعرية مخالفة لما هو مألوف، ومن ثمّ البناء بلغة جديدة جوهرها الاشتغال الفضائي "المكان "، فهو يرى : « أنَّ إغفال هذا المجال في قراءة النّصوص يعبّر بوضوح عن تحكُّم التّصوّر التقليدي في قراءة النّص الشّعري، خاصة وأنّ أهمية المكان ذات دلالة لا يُمكنُ اعتبارها جانباً هامشياً أو ترفاً

[1] . محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ١٩، ١٩٨١، ص ٣٩.

فكرياً أو لعبة مجانية...»[1] فهو بذلك يطرح مفهوم الكتابة كبيان للدعوة للتجديد ولصياغة مشروع جديد للشعر ، خروجاً من مأزق التقليد والنمذجة المتوارثة.

ويمثل مؤلَّف "الجنون المعقلن" لعبد الله راجع امتداد اً نظرياً لكتابات محمد بنيس حيث سعى صاحبه إلى تبني مشروع الاشتغال الفضائي للكتابة « فالكتابة عرس للعين والأذن والباطن »[2]. فهو يشير في مؤلَّفِه إلى التشكيل الخطّي الذي استمده من تجريد توفاليس وبودلير[3].

بينما يعتبر عمل محمد بلبداوي الموسوم بـ "حاشية على بيان الكتابة لمحمد بنيس " الأكثر تركيزاً على عنصري الخّط والتشكيل، مع إبرازه لدور السياق النّصي يقول فيه :«...ماذا يحدث مثلاً لو أنّني زوجت الخط بشكل، وليكن علامة من علامات المرور، حينما يكون سياق النّص يقتضي ذلك (أُلحُّ هنا وأؤكّد على سياق النّص)... أنّ حرية القارئ مشروطة بالمناخ السّائد في النّص، وهذا المناخ أنا الذي أغزلُ خيوطه الرفيعة بأكبر قدر من العناية والمسؤولية...»[4].

فصاحب الحاشية يجعل من الاشتغال الفضائي ضرورة ملحة يغذيها السِّياق، فتفرض بعض السياقات و جود علامات مزاوجة للخط من أجل تنشيط فاعلية القراءة لدى المتلقي بوصفه عنصراً مشاركاً في عملية البناء النّصي . وقد يكون ذلك سبب وفائه لهذا النّوع من الكتابة، وإصراره على مواصلة كتابة دواوينه بخط اليد[5].

ولتبيّن عناصر الاشتغال الفضائي في الشعر الحديث والمعاصر كان لزاماً عليّ الاستئناس ببعض المؤلفات التنظيرية والنقدية في هذا الباب، وتأسيساً عليها سأستعرض هذه العناصر وفق النسق الموالي:

١ – الخط:

شكّل الخط العربي، أحد المظاهر البارزة والرئيسة، للحضارة العربيّة الإسلاميّة، منذ نشأتها الأولى وحتى اليوم . تطوّر مع تطوره ا، وكان أهم دعائمها، والوسيلة الأساس في نشرها وتعميمها؛ وفي الوقت نفسه، عومل هذا الخّط، كعمل

---

[1] . محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية -، دار العودة، بيروت، د ت، ص ٩٥

[2] . عبد الله راجع، الجنون المعقلن، الثقافة الجديدة، العدد ١٩، ١٩٨١، ص ٥٦.

[3] . ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب – مدخل للتحليل الظاهراتي -، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١، ص ٢٢٥

[4] . أحمد بلبداوي، حاشية على بيان الكتابة، المحرر الثقافي، ١٩ أبريل، ١٩٨١.

[5] . أقصد: الدواوين **الآتية: حدثنا مسلوخ الفقر وردي** ١٩٨٣، و**هبوب الشمعدان** ١٩٩٠، و**تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر** ٢٠٠١، و**حتى يورق ظل أظافره** ٢٠٠٩.

فني قائم بذاته، له خصائصه ومزاياه التشكيليّة والتعبيريّة، ولا يزال حتى يومنا هذا، موضع اهتمام وبحث وتجريب بهدف اختلاق منجز بصري عربي معاصر، مما ينطوي عليه من قيم تشكيليّة ودلاليّة وتعبيريّة.

احتفظ الخط العربي بعافيته، تصونه وتحرس أصوله وقواعده ونظمه الراسخة، وظلّ محط اهتمام وشغف العرب والمسلمين في أصقاع انتشارهم كلها، كونه لغة أسمى النّصوص وأقدسها (القرآن الكريم) الذي كان ولا يزال من أهم وأبرز عوامل حفظه وصونه وانتشاره سليماً معافى، ذلك لأنّ كل إنسان اعتنق الدين الإسلامي الحنيف، عليه تعلّم اللغة العربيّة، مهما كانت لغته الأم، ليتمكن من الإحاطة بأفكار وتعاليم دينه وممارستها بالشكل الصحيح والسليم فكانت حتمية الاحتكاك بالخط العربي والجماليات البصريّة التي تكتنزُها حروفه وتشكيلاته.

٢ – البنية الخطّية:

تتشكّل الصّفحة المخطوطة من وحدات صغيرة تتدرج من النقطة إلى الحروف ثم الكلمات فالجمل لتصل إلى تشكيل نص بهيئة معينة. في القصيدة المعاصرة.

يعرّف الماكري الوحدة الخطّية Graphème بأنّها: « تلك الوحدة الأصغر للخطّ المتّصِل Trait continue وهي تلعب نفس الدور الذي يلعبه الفونيم، الذي هو أصغر وحدة صوتية في السلسلة المنطوقة »[1]

فمن خلال هذا التعريف أجد مقارنة بين الوحدة الخطّية والفونيم؛ فهما يتّفقان في أدائهما الدور نفسه ضمن اللفظة، ويختلفان في أنّ الفونيمات ثابتة العدد ومحدّدة بين ما الغرافيمات (الوحدات لخطّية) مرنة، لها تجميعات كثيرة ممكنة. وهذا يقود إلى أنّ الوحدات الخطّية لا تقلّ أهميتها في قراءة المنجز البصري للنّص الشعري عن نظيرتها الصوتية .

لقد أدرك الشاعر المعاصر أهمية البنية الخطّية في تلقي النّصوص الشعرية فطعّموا قصائدهم بنم اذج خطّية تجلب القارئ إيمانا منه أنّ العلامات غير اللغوية — كما يسمّيها ديلا فيليوليه، غريماس، جاكبسون[2].

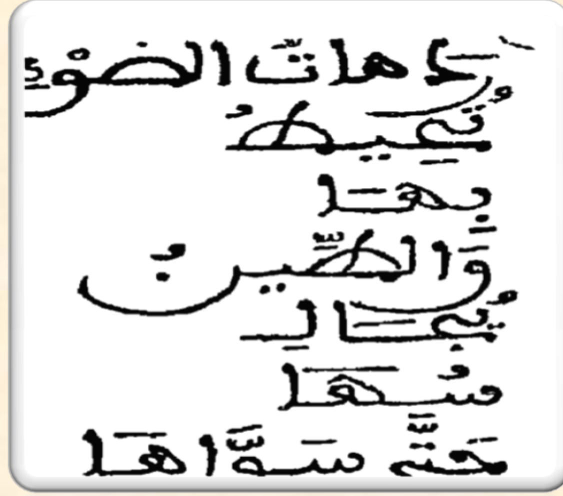
والنموذج الآتي يبرز قيمة تموضع الغرافيمات في النّص الشعري ودورها في إحداث لون من ألوان التفاعل بين القارئ والنّص:[3]

---

[1] . محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٩٣

[2] . ينظر: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء . المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص ص ١٥،١٤.

[3] . محمد بنيس، موسم الشهادة، الصيغة الأولى، الثقافة الجديدة، ع ٢/ س٣، ١٩٧٩، ص ١١٩.



فتظهر استعانة الشاعر بخطاط لكتابة قصيدته بهئية طباعية معيّنة، فهناك خرق بارز لقوانين الكتابة الخطّية المتعارف عليها في اللغة العربية، ويبرز ذلك في تعمّد الشاعر توزيع كلمة " يُجَالِسُها" إلى بنيتين خطّيتين؛ تضمُّ الأولى ثلاثة عناصر " يُجَا " أمّا الثانية فتتكوّن من أربعة عناصر " لِسُها".

ولعلّ هذه القصدية في تقسيم البنية الخطّية الغاية منها الإدهاش وإثارة فضول القارئ؛ فهي تكسر أفق توقعه المعتاد وما ألفه من نظم خطّي إذ يقع بصر المتلقي على مثل هذه القصائد وذهنه محمّل برؤية قبلية لقصائد سابقة، فأفق انتظاره محدّد سلفاً، وعند التقائه بقصي دة مثل هذه يحدث تجاوزٌ او انتهاك لأفق انتظار المتلقي، وتسمى هذه لحظة "الخيبة" وهي لحظات تأسيس لأفق جديد، وهكذا يتمّ التطوّر في الفن الأدبي عبر استبعاد الآفاق المتجاوزة وتأسيس آفاق جديدة[1]، وهي بدورها ستدخل احتمال أن تُصبح متجاوزة لدى القارئ لأنها ستحوّل ضمن تجاربه السابقة في قراءة الأعمال، وتلك التجارب تضبطها معايير، والمعايير هي التي ترسم ذلك التطوّر في اللحظة التي تتعرض فيها إلى تجاوزات في الشكل والموضوع واللغة[2]«بحيث يصبح المعوّل في تلقي القصيدة على تلقي الأحرف وأحجامها وصياغة الفراغ بينها ممّا يستوجب قراءتها قراءة أوركسترالية تعتمد على النظرة الكلية التي تشمل النّص أفقيا وعموديا»[3].

---

[1] . ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي –أصول وتطبيقات-، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص ٤٧.

[2] . ينظر: ناظم عودة خضر، ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان الأردن، ١٩٩٧، ص ١٤٠ وما بعدها

[3] . فتوح أحمد محمد، الرمز والرمزية في الشّعر المعاصر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٢٤.

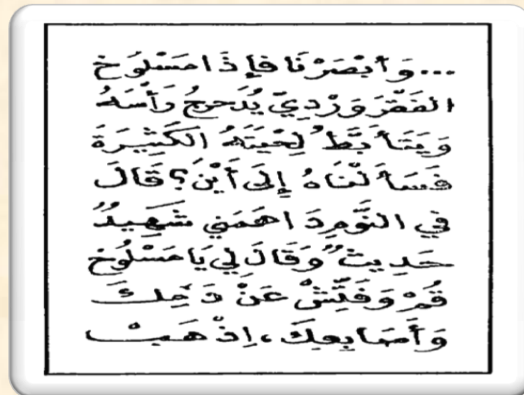
وعليه فالعنصر البصري L'élément visuel هو الذي سيتكشّف القارئ من خلاله القيم الإيحائية للنّص من خلال تموضع بنياته الخطّية ضمن الإطار العام للفضاء النّصي.

تقوم البنى الخطيّة على نوعين من العلاقات[1] الأولى علاقة تركيبية Syntagmatique يحدّد السطر الشعري في خط أفقي يتناوب فيه توزيع البياض والسّواد ليصبح كشريط متّصل «وفي بنية من هذا النّوع نتحدّث عن محور أفقي يسمى أيضاً محور تلاصقي»[2]. أمّا العلاقة الثانية فعلاقة استبدالية Paradigmatique تقلّ فيها عناصر الوحدات الخطيّة وفيها يبرز محور انفصالي. والعلاقة التي تنطبق على الخط العربي هي العلاقة الأولى (التركيبية) لمواءمتها الاعتبارات النحوية والصرفية للخط العربي.

وقد اعتنى جملة من الشعراء المعاصرين — خصوصا المغاربة منهم – بتوظيف بنى خطية متنوعة في فضاءات نصوصهم وعيا منهم بدورها في عملية التواصل مع المتلقي، وكنتيجة لمثاقفاتهم مع الحضارة الغربية[3].

ولإبراز فعالية البنى الخطيّة في تلقي النصوص الشعرية لدى القارئ أستعرض النماذج الآتية:

- **النموذج الأوّل:**[4]


...وأبصرنا فإذا مسلوخ
القمر وردي يدحرج رأسه
ويتأبط لحيته الكثيرة
فسألناه إلى أين؟ قال
في الزمرد أهمني شهيد
حديث وقال لي يا مسلوخ
قم وفتش عن دمك
وأصابعك، إذهب

---

[1] . محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٩٤

[2] . محمد الماكري، المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3] .نجد القصيدة الكونكريتية جلية ومشخصة لدى الكثير من الشعراء الغربيين ولاسيما الفرنسيين منهم كمالارمي Mallarmé في قصيدته: "pas le hasard Un coup de dès n'abolira"، ورامبو Rimbaud، وبول إيلوار Paul Eluard، وكيوم أبولينير Guillaume Apollinaire في قصائده المجسمة كقصيدة : "برج إيفيل"، وقصيدة: " الحمامة" وقصيدة: " النسر" بالإضافة إلى قصائد المستقبليين في إيطاليا، وتجارب القصيدة العينية في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية والصين واليابان.

[4] . أحمد بلبداوي، أبواب من كتاب فتوح المحن، باب الشهادة، الصيغة الأولى، مجلة آفاق، عدد ٥، السلسلة الجديد، جوان ١٩٨٠، ص ٧٥.

- **النموذج الثاني:**[1]

تأويله مع شهادتي؛
ونظرا لأنه شاعر؛
ونظرا لأنه شاعر
زنديق معروف بتعريفه الشعر
على هذا النحو: هو البوح بما يوحي
به الوقوف وجها لوجه أمام
جدار، كأنما نتبول - في الظهيرة
والناس في قيلولة أو سهو؛

- **النموذج الثالث:**[2]

ذاتَ عامٍ أغارت على الناس جائعةٌ
فزعوا
استكانوا لمساجدهم
استجاب لها الحلم
من دعته إلى أعين المزعجين.
حرث يابس الرمل
واستنبت طحلباً ومعابدَ
ماء الحصاد/ المجاعة

فأوّل ما يلاحظ كعنصر مشترك بين هذه النماذج هو استعمال الشعراء لخط اليد إما عن طريق الاستعانة بخطاط كما فعل محمد بنيس أو بالاعتماد على خط يده كما يفعل (أحمد بلبداوي) ليساهم في تحقيق شعرية النص بصريا. ف «

---

[1] . بنسالم حميش، كناش ايش تقول، دار النشر المغربية، يناير ١٩٧٧. نقلاً عن محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٩٦

[2] . محمد الميموني، حكاية، مجلة آفاق، عدد ١٠، ١٩٨٢، ص ١١٢

مثل هذه الكتابة الشّعرية تبلبل أساساً نظام الكتابة وتقلب رأسا على عقب مراجعه المعروفة »[1]. وذلك متجل في النماذج سالفة الذكر من خلال تتابع وتلاصق البنى الخطية مشكّلةً شريطاً أفقياً مع بروز الفضاءات (البياض). وعندما ندقّق الملاحظة في تلك الفضاءات الشّعرية نجدها تمارس توترا على القارئ، وفيها جانب من الاس تفزاز البصريّ والذهني، لا سيما وإنّها تخالف المعتاد عنده، فينقسم التركيز عنده بين فهم المكتوب من خلال تمييز الخط، وبين فهم المعنى المحتوى في القصيدة .

وقد استعان الماكري بالنماذج السابقة ليمثل لمفهوم البنى الخطية، حيث أجرى تمثيلات رقمية ورسوم بيانية لحساب الوحدة الخطية المتوسطة[2]وذلك من خلال قسمة مجموع العناصر (الحروف) على مجموع البنى الخطية وخلُص إلى أنّ البنى الخطية لها دور لا يمكن إغفاله في تلقي النصوص . فهو يعتقد وجود تلازم بين العناصر المشكّلة للجانب البصري (الزمان، المكان، البنية الخطّية) فيقول: « إنّ الزمان حاضر من خلال فعل البناء، كما أنّ الفضاء حاضر من خلال نتاج ذلك الفعل، بل إنّ الزماني يدرك عبر أثره الذي يمثله الفضاء هنا، لهذا وجب البحث في علاقة البنى الخطّية بمفهومي الزمان والمكان»[3].

فالزمن الخطّي — حسب الماكري – صورة عاكسة للزمان الشخصي للشاعر فكلّما اتّصلت البنى الخطية؛ وكثرت الوحدات الخطيّة (الغرافيمات)؛ وغلب السواد على البياض (النموذج الأوّل والثاني)كلّما اتّصل زمن الشاعر بزمنه الاجتماعي، في حين أنّ التوقفات المسجّلة في حركات اليّد أثناء فعل الكتابة وانفصال البنى الخطية وقلّة الغرافيمات وغلبة البياض على السواد (النموذج الثالث) يترجم انفصام بين زمن الكاتب وزمنه الاجتماعي، إذ هذه الوحدات ترجمة للاوعي الشاعر وزمنه . فالنّص الشّعري بين موضعين الأوّل موضع انفتاح Extaraverti حين تتوالى البنى الخطّية مشكّلة السّواد، أمّا الثاني فموضع انغلاق Intraverti حين يغلب البياض.

فعملية بناء النّص الشعري تتعلّق بالصورة المشكّلة في مخياله فهي توجه عملية البناء وتتحكّم فيها بل تتعدى ذلك إلى تحديد الشكل (حجم الحروف، أبعادها، السواد والبياض) يقول أحمد بلبداوي عن تجربته في تشغيل الدال الخطي : «حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة وأدعو عينه

---

[1] . شربل داغر، المرجع السابق، ص ٣٢

[2] . محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٩٤.

[3] . محمد الماكري، المرجع نفسه، ص ١٠١

للاحتفال بحركة جسدي على الورق . يصبح المداد الذي يرتعش على الورق، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم، ويغدو للنص إيقاع آخر يدرك بالعين مضافا إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن »[1].

أقف من خلال هذا القول على قصدية الشاعر إلى ربط الصلة بينه وبين النص من ناحية، وبين النص والمتلقي من ناحية أخرى؛ فعلى الثلاثة أن يحافظوا على رابط التواصل بينهم، وضرورة التفاعل والتناغم هذه جعلها روّاد جمالية التلقي شرطا أساسيا لفعل القراءة، مع التركيز على عنصر القارئ . يرى **"آيزر"** في هذا الصدد أنّ « نماذج النص لا تحيط إلا بطرفٍ واحدٍ من الموقف التواصلي فبنية النص وبنية فعل التلقي يمثلان استكمال موقف التواصل الذي يتم بقدر ما يظهر النص في القارئ متعالقاً بوعيه »[2].

كان هذا جانباً حول دور البنية الخطية ومفهوم ي الزمان والمكان . وسأحاول التعريج على مفهومي الفضاء النّصي والصوري وتمظهراتهما في الدواوين الشعرية الحديثة.

٣ – الفضاء النّصّي والفضاء الصوري:

يميّز فرانسوا ليوطار Francoi Lyotard في كتابه " الخطاب والصورة" بين نوعين من الفضاء المتعلقين بالنّص من حيث هو معطى بصري؛ أحدهما: نصي يُقصد به : «الفضاء الذي يحتوي الدّال الخطي، وبذلك يبقى المعطى المقدّم في إطاره مجرد نص مقدّم للقراءة»[3]. وثانيهما الفضاء الصوري؛ و« هو الفضاء الذي يتضمن أثراً يستوجب من القارئ وضعاً معيناً ليتلقى الأشكال التي يبرزها الأثر»[4].

أستشف من التعريف السابق أنّ الفضاء النّصي تحكمه الدوال اللغوية فهو يركز على الدّال الخطّي بعبارة أدق : الحرف والبياضات والترقيم والسطر الشعري.

أمّا الفضاء الصوري فيضمُّ الأشكال البصرية والعلامات البصرية، وهو متجاور مع سابقه أي النصي تجاور انفصال ويشتركان في التبليغ.

---

[1] . أحمد بلبداوي، حاشية على بيان الكتابة، **مصدر سابق**

[2] . صلاح فضل، المرجع السابق، ص ١٢٣

[3] . محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٢٣٣

[4] . محمد الماكري، المرجع نفسه، ص ١٠٧

كما أنه يفرض على المتلقي جهداً أكبر في البحث عن العلاقة القائمة بين الفضاءات المؤطرة والمتحررة التي لا يمكن النظر إليها باعتبارها إعادة أو تكراراً أو مقاطع منفصلة لا علاقة بينها كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن، وإنما هي إثراء للدلالة يتخذ طابعاً علامياً مزدوجاً[1].

والقصيدة البصرية[2] تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصاً فقط بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة (صور، رسم، ألوان، صوت) تحكمها مقصدية منتج الخطاب .[3] وذلك انطلاقاً من أهمية بنية المكان (المساحة) داخل النص باعتباره جزءاً من بناء القصيدة عدا أهمية دور القلق الداخلي في انعكاسه على تحرير الشاعر للنص وعلى طريقة ترتيب الكلمات، مما ساهم في تحولنا عن ثقافة الكلمة إلى ثقافة التشكيل الذي يذيب اللغة الشعرية في فنون أخرى.[4]

ومن النماذج التي تعكس توظيفهما أعرض الآتي:

- **النموذج الأوّل**:[5]

مأخوذ من ديوان أحمد بلبداوي خطت يد الشاعر في مفتتح القصيدة إطار صفحة، وداخله تولّد تفاعلا بين البياض والسواد، بين الداخل والخارج. على أن اليد لا تكتفي بداخل الإطار بل تتعداه إلى الهامش من جهة اليمين .

---

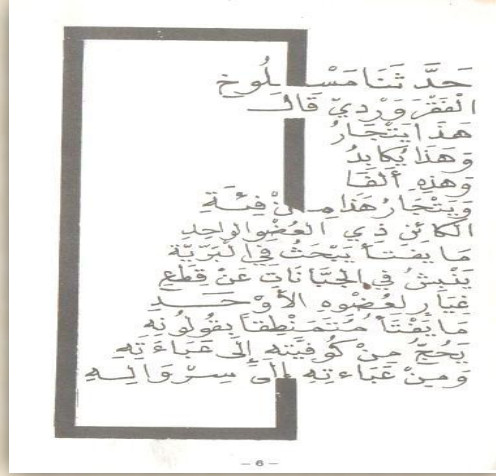
[1] . ينظر: رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث، مجلة فصول مجلد ١٥، عدد ١، مصر، ١٩٩٦، ص١٠٣.

[2] . تعددت مسميات هذا النمط الشكلي فمنها: الأيقونية عند بوول شاوول ومحمد مفتاح، وقصيدة الشكل الخطي عند شربل داغر أو قصيدة البياض أو الفراغ كما أسماها طراد الكبيسي

[3] . ينظر: محمد الماكري، المرجع السابق، ص٥ و٢١٣.

[4] . ينظر: محمد التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٨، ص١٧١، ١٧٤.

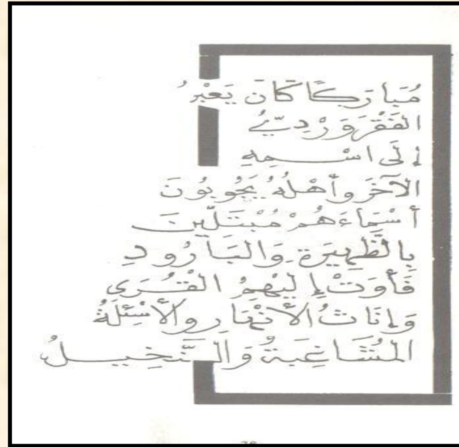
[5] . أحمد بلبداوي، **حدثنا مسلوخ الفقر وردي**، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر" بنميد"، الدار البيضاء، ١٩٨٣، ص٦


حدثنا مسلوخ
الفقر وردي قال
هذا يتجار
وهذا يكابد
وهذه ألفا
ويتجار هذا من فئة
الكائن ذي العضو الواحد
ما يفتأ يبحث في البرية
ينبش في الجبانات عن قطع
غيار لعضوه الأوحد
ما يفتأ متمنطقا بقولونه
يحج من كوفيته إلى عباءته
ومن عباءته إلى سرواله

- 6 -

فكأن يد الشاعر تلح على اختراق الإطار المرسوم للصفحة مرتين ففي الأولى كان اختراقاً بسيطاً، أمّا الثانية فكان الاختراق مكثّف يشكّل تجاوزاً للخطوط الحمراء التي لا ينبغي تخطيها ؛ ويمكن ربط الاختراق بالمتن باعتبار الفضاء الصوري ترجمة لجدّية البحث (ما يفتأ يبحث في البرية...عن قطع غيار لعضوه الأوحد).

والصورة نفسها تبرز في القصيدة الواردة في باب الانكشاف[1]. اختراق للإطار المرسوم، والكتابة في الهامش يسارا:

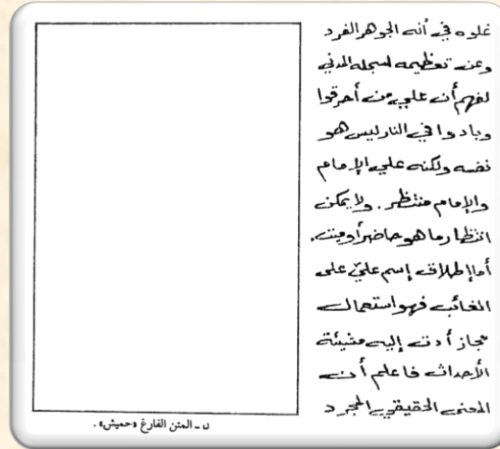

مباركا كان يعبر
الفقر وردي
إلى اسمه
الآخر وأهله يجوبون
أسماءهم مبتلين
بالظهيرة والبارود
فأوت إليهم القرى
وإناث الأنهار والأسئلة
المشاغبة والتخييل

أمّا بن سالم حميش فيأتي بنموذج فضائي "المتن الفارغ"[2]ضارب في الغرابة والإثارة يعكس السخرية فهو يترك المتن فارغاً والإطار ويستغل الهامش بالكتابة فيه كما هو مبيّن أسفله:

---

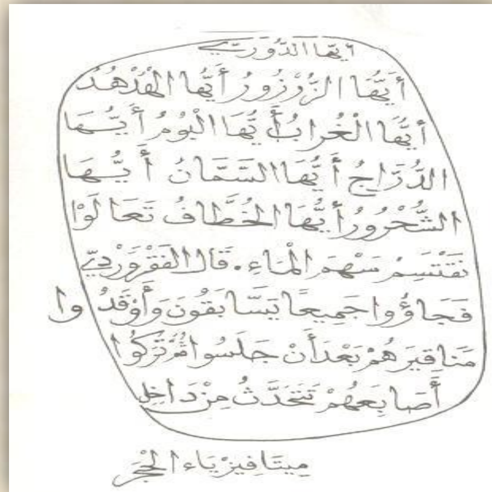
[1] . أحمد بلبداوي، **حدثنا مسلوخ الفقر وردي**، المصدر السابق، ص ٧٦.

[2] . محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٢٤٧


غلوه في أنه الجوهر الفرد
وعن تعظيمه لسجله المدني
لفهم أن عليه من أحرقوا
وبادوا في النار ليس هو
نفسه ولكنه عليه الإمام
والإمام منتظر. ولا يمكن
انتظار ما هو حاضر أو ميت.
أما إطلاق إسم علي على
الغائب فهو استعمال
مجاز أدت إليه مشيئة
الأحداث فاعلم أن
المعنى الحقيقي المجرد

ن - المتن الفارغ «حميش».

من هنا، يمكن أن نخلص إلى أبعاد توظيف الشاعر لمختلف مكونات الصفحة- الإطار«فالكتابة تتم في الهامش وتخترق الإطار من جهة اليمين قبل أن تخترقه من جهة اليسار »[1] على أن انتهاء الديوان بقصيدة تخترق الإطار، وتكتب في الهامش من جهة اليسار دليل على استمرار عملية الكتابة والمراهنة على المستقبل . كما يتبدى لنا هذا الاختراق، ولو بشكل أقل حدة، في قصيدة باب النمل:[2]


أيها الدوري
أَيُّهَا الزُّرْزُورُ أَيُّهَا الْهُدْهُدُ
أَيُّهَا الْغُرَابُ أَيُّهَا الْبُومُ أَيُّهَا
الدُّرَّاجُ أَيُّهَا السَّمَّانُ أَيُّهَا
الشُّحْرُورُ أَيُّهَا الْخُطَّافُ تَعَالَوْا
نَقْتَسِمْ سَهْمَ الْمَاءِ. قَالَ الْفَقْرُ وَرْدِي
فَجَاؤُوا جَمِيعاً يَتَسَابَقُونَ وَأَوْقَدُوا
مَنَاقِيرَهُمْ بَعْدَ أَنْ جَلَسُوا ثُمَّ تَرَكُوا
أَصَابِعَهُمْ تَتَحَدَّثُ مِنْ دَاخِلِ

مِيتَافِيزْيَاءُ الْحَجَرِ

---

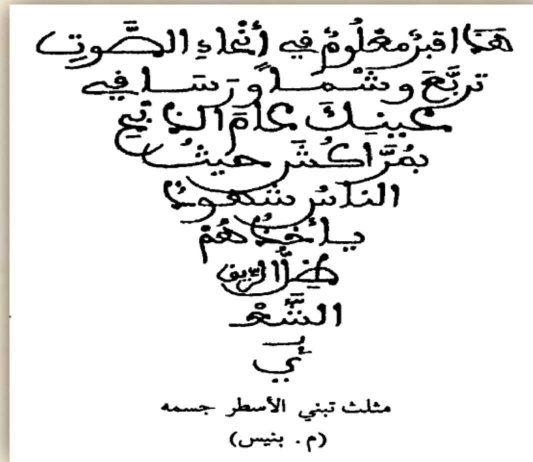
[1] . خالد بلقاسم، **الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، ٢٠٠٧، ص ٨٣

[2] . أحمد بلبداوي، **حدثنا مسلوخ الفقر وردي**، المصدر السابق، ص ٣١.

الإطار الداخلي المرسوم باليد كأنّه ينمّ عن مدخل جحر النمل، فهو مواز بصريا لما خُطّ على أساس أنّه عنوان للقصيدة؛"باب النمل".ومن داخله ينادي الفقر ورديّ موجّها دعوته إلى الدّوري، والزّرزور، والهدهد، والغراب، والبوم، والدّراج، والسّمّان، والشحرور، والخطّاف، فكلّ هؤلاء يدعوهم لاقتسام سهم الماء، غير أنّهم لم يدخلوا، وهذا ظاهر من خلال بقاء واو الجماعة اللاحقة بالفعل الماضي" أوقد "خارج الإطار اليدوي للقصيدة. فما وصل منهم إلى داخل البيت الحجري سوى الأصابع: " ...ثمّ تركوا أصابعهم تتحدّث من داخل ميتافيزياء الحجر."

أمّا عن دعوتهم لاقتسام سهم الماء، فذلك إشارة إلى الحاجة والفاقة، وفي هذا صوت منفجر يندُب ما وراء طبيعة الحجر. ينفذ إلى أغوار الذات الإنسانية في صرختها المعذبة.

- **النموذج الثاني:**[1]



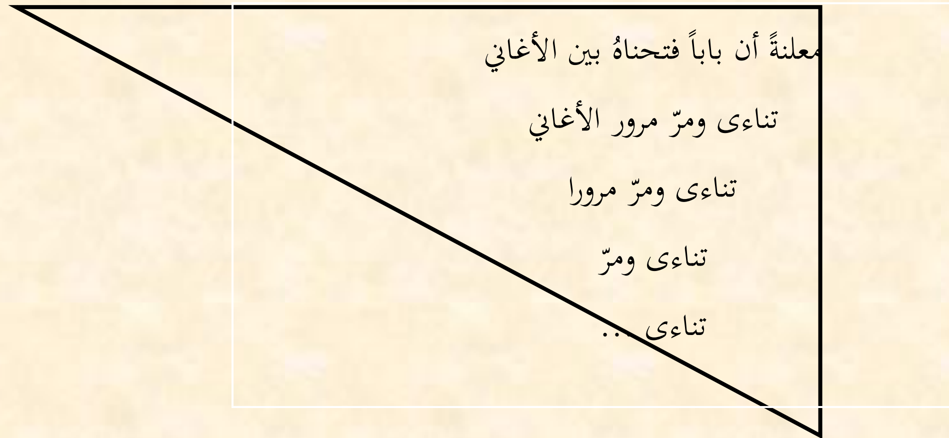
مثلث تبني الأسطر جسمه
(م. بنيس)

يعمد فيه الشاعر إلى توظيف الأسطر الشعرية المكتوبة بخط اليد كلبنات لبناء أشكال هندسية منها المثلث الذي تلتقطه العين المبصرة للمتلقي وتساهم في تشكيل ووصل خطوطه الوهمية . وما يشدّ انتباه المتلقي هو الحركة الخطيّة المتقلصة بدءاً من السطر الأول الذي حوى ست كلمات؛ لتختتم القصيدة – عن طريق تقنية التفتيت– بحرف واحد، وكأنّ اللغة عنده في تناقص مستمر.

واعتمده شعراء آخرون بخط الآلة كالنموذج الموالي لسعدي يوسف:[1]

---

[1]. محمد الماكري، المرجع السابق، ص ٢٤٣



فيظهر توظيف تقنية الخط الوهمي وهو« الناتج عن الإدراك الحسّي الذي يقوم بتنظيم خطوط الصورة تلقائياً داخل مثلث المجال البصري وهو الرّابط بين النقاط الثلاث لأي مثلث على نحو تلقائي »[2] ومع أنه لا يُرى إلا أن له حضوراً حقيقياً في ممارستنا البصرية، ففي حالة وجود فجوات في التكوين، فإن الخط الوهمي سيجبر العين على إكمال حدود محيط التشكيل.

واختيار الشاعر لهذا النسق الكتابي له فعاليته في عملية التلقي حيث أنّ انحسار السواد وقصر الأسطر الشعرية من سطر لآخر وغلبة البياض على المتن يترجم تنائي الباب واندثاره في غيابات المجهول.

أما فيما يخصُّ الفضاء الصوري فسأعرض له نماذج متعلقة بالتشكيل الأيقوني[3]، فقد اهتم الشعراء بعرض نصوصهم الشعرية المجسمّة في شكل أيقونات احتفوا فيها ببعض عناصر الجسد وسعوا إلى إثارة فضول القارئ بها؛ وربط شعرهم المجسم بالمعاني العميقة للنّص ومن هنا فكان محتماً علينا :« الاعتراف بوظائف الشعر المجسم وباندماجه في الخطاب الشعري لتكوين نص واحد، سواء أوقع الرسم بالكلمات أم كان رسماً مستقلاً مصحوباً بحروف أو بكلمات

---

[1] . سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، مج٣، دار المدى، بيروت، ط٤، ١٩٩٥، ص ٢٢٥

[2] . امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف -دراسة تحليليّة-، دراسات أدبيّة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠١، ص ٥٠

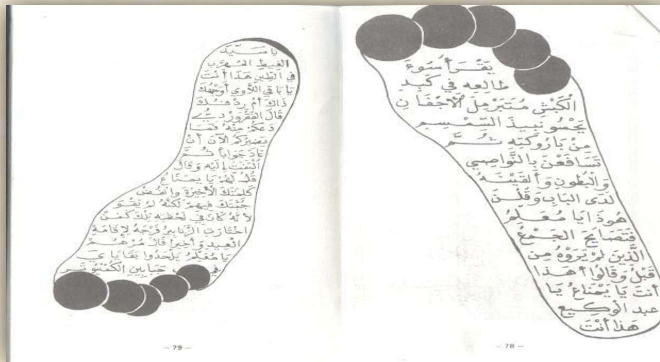
[3] . عرف بيرس الأيقون بوصفه علامة لها بعض المشابهة مع الشيء الذي تحيل إليه، أما بالنسبة لشارل موريس فالأيقون علامة تملك بعض خصائص الشيء الممثل، ويقسم إلى أيقون مثالثي، ومتماثل، ومتوازي ومتشابه ومتناظر. ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف – نحو منهجية شمولية -، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦، ص ص ١٩٥، ٢٠٠.

توضيحية؛ وكل رسم بالكلمات، وذلك رسم بغيرها يدعى أيقوناً، وكل أيقون له شكل معين، وكل أيقون أنشئ لخدمة أهداف معينة»[1].

فلجوء الشاعر إلى استخدام الأيقون Icone ليس من باب إدعاء الحداثة في التشكيل الخطي بل لغاية دلالية ينشأ لها؛ ويسعى لتثبيتها بصرياً في ذهن المتلقي، وليأخذ بيده إلى المعنى من خلال الأيقون. ومن أبرز التشكيلات أذكر:

- **النموذج الأول:**[2]

هو لأحد الأشكال المتصلة بالجسد التي تلقي بدلالات منفتحة على الثقافة والتقاليد العربية.



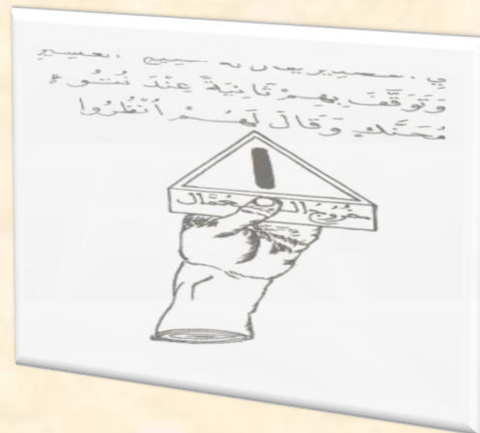
إنّ ما تقع عليه العين في أوّل التقاء مع هذا الفضاء البصري، يحيلها على عادات اجتماعية وتقاليد شعبية ممثلة في النقش بالحناء، وما يرمز إليه من احتفالية (الأعراس والأفراح). وبمزيد من إمعان نظر، وإذا ما أقررنا بأنه نقش، فالمفروض أن يكون على اليد التي يظهر فيها الجمالي بارزاً . كما تبدو القدمان وطأتين لشخصين مختلفين؛ وطأة يمنى تخترق من جديد إطار الصفحة "إلى الأمام" ، والثانية عائدة إلى الوراء، وفيما هما معا، احتفال بالكتابة في تقاطعها مع حقول مختلفة، وقلب للحمولات الدلالية لليد والقدم كرموز ثقافية، فاليد التي كانت موضع تقديس في ارتباطها بالديني، والمتخيل الشعري صارت منشغلة بهم آخر يوضحه النموذج الموالي.

- **النموذج الثالث:**[1]

---

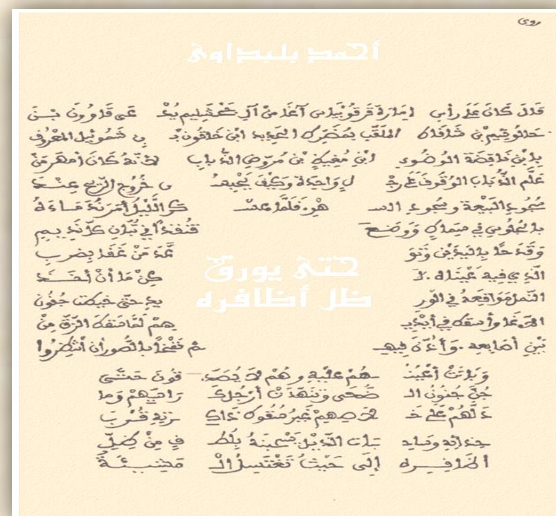
[1] . محمد مفتاح، المرجع نفسه، ص ١٩٥

[2] . أحمد بلبداوي، **حدثنا مسلوخ الفقر وردي**، المصدر السابق، ص ٨١



يترجم هذا النموذج همّ رفع الشعارات واللافتات، فاليد تشكل خطرا متنوعا، في ارتباطها بخروج العمال. وبهذا ينفتح الشكل في حداثته، على الواقع ونقله بشكله المرموز . وما يسترعي انتباه القارئ هو كون اليد المرسومة مبتورة الساعد ممّا يفتح مجال التأويل في ذهنه كأن يتساءل عن مصدر البتر وسببه، وكيف استطاعت حمل همّ اللافتة رغم حدوثه، واللافتة المحمولة تترجم الخطر المجهول، والذي كشفته الكتابة أسفله. بمعنى أنّ تواجد العمّال يشكِّلُ خطراً.

- **النموذج الرابع:**[2]


أحمد بلبداوي

حتى يورق ظل أظافره

قد كان على رأي إيلارة قرقونيلاس آغا من آل خنفليم يدعي قاوون بن
حلاقوقيم بن شلافلاه الملقب بمضرك الجديد ابن خلاقون بن شمونيل المعروف
بابن خلاقصة الوضوء ابن مغيكي بن مروض الأذباب لأنه كان أمهر من
علّم الأذباب الوقوف على رجل واحدة وكيف يجيد ... خروج الريح عند

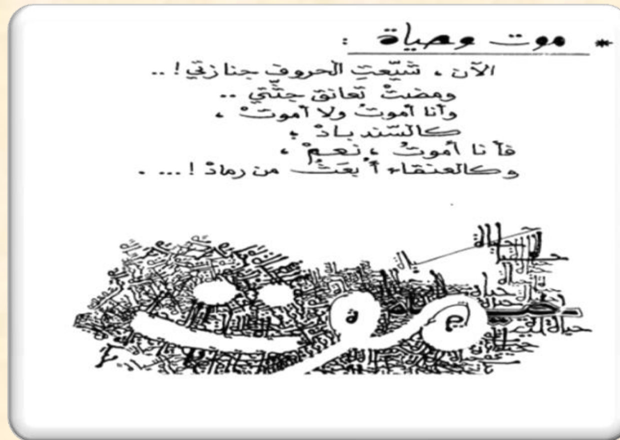
---

[1] . أحمد بلبداوي، **حدثنا مسلوخ الفقر وردي**، المصدر نفسه، ص ٨٢

[2] http://alsamlalsharif.maktoobblog.com/

وهو واجهة ديوان "حتى يُورِقُ ظلُ أظافِرِه " لأحمد بلبداوي الصادر سنة ٢٠٠٩ عن منشورات بيت الشعر في المغرب، يظهر فيها بوضوح تمسك الشّاعر بالاشتغال الفضائي وتوظيفه لأيقونة شكل يبدو كاليد القابضة على ثلاثة أصابع، وترفع السبابة والوسطى، وهذه الأيقونة ترمز إلى حصول أحد الأمرين (الحياة بعزّة أو الموت بشرف). مع تموضع العنوان داخل الدائرة (كف اليّد). « فقد امتزج الأيقون منذ القديم بالحروف اللغوية فاندمجا معاً لتكوين بنية واحدة لأداء رسالة معيّنة»[1].

كما أنّ بعض الشعراء يلجأ إلى توظيف الرسومات ليعطي لنصه الشعري أبعاداً دلالية أخرى ت عجز اللغة عن الإفصاح بها، ومن هؤلاء أذكر الشاعر الجزائري "يوسف وغليسي" في ديوانه "أوجاع صفصافة"، حيث عمد إلى الاستعانة بالرّسام "معاشو قرور"[2]، ومن بين نصوص هذا الديوان أُقدّم للقارئ نص تراتيل حزينة – مقطع موت وحياة[3]–



بدايةً يتشكّل فضاء الصفحة من جزئين ا لأوّل فضاء نصّي والثاني فضاء تصويري يفصل بينهما بياض، ولعلّ سبب مزج الشاعر بين الخط والرسم يرجع لغاية توصيل الدلالة إلى القارئ، ف « هذا التلاحم بين الحرف والرسم هو ما تفطّن إليه

[1] . محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص ٢٠٩.

[2] . ينظر: خرفي محمد الصالح ، التلقي البصري للشعر " نماذج شعرية جزائرية معاصرة ، الكتاب الخامس السيمياء والنص الأدبي أعمال الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي " ١٥ -١٧ نوفمبر ٢٠٠٨، جامعة محمد خيضر قسم الأدب العربي، بسكرة، ص ٥٤٦

[3] . يوسف وغليسي، أوجاع صفصافةفي مواسم الإعصار (مجموعة شعرية)، دار الهدى، عين امليلة، ١٩٩٥، ص٣٣

أصحاب الشعر المجسّم ...فالشّعر المجسّم تعبير مركّب مستقاة عناصره من أنساق متدا خلة متجلّية في حروف اللغة الطبيعية وفي خصائص الرّسم، يهدف إلى تحقيق إقناع بليغ بالمقدّس أو بالدنيوي أو يسعى للسخرية منهما »[1].

فأول ما يلتقطه المتلقي لمثل هذه النصوص الإبداعية الرسم البارز المتشكّل من لفظة **"موت"** التي نُكّرت لأنها شيء مجهول الكُنه، ميتافيزيقي من الغيبيات الخمس[2]، كما أنّها في الرسم — على تفردها مقارنة بكلمة حياة – تخترق السواد بشكل يوحي بالتحدّي والتجاوز؛ هذا السّواد الذي يشكّل الحياة أو مجموع حيوات مصغرة، فكأن النّص يقدّم تصوّراً للعلاقة الجدلية بين الحياة والموت، ويعلن تغلُّب الموت في الأخير.

أمّا إذا أردت تسليط الضوء إلى مضمون الأسطر الشعري التي اختار الشاعر لها أعلى الصفحة، فهي تصوّر نهاية الشاعر بشكل أسطوري، تمتزج فيه مراسيم التشييع بالتجدد والانبعاث (السندباد، العنقاء).

فالنّص الشعرّي توّج في نهايته بملخّص عن طريق الرسم الذي يمكن اعتباره نصّاً موازياً يؤكد ويبيّن مضمونه.

---

[1] . محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، مرجع سابق، ص ٢٠٩

[2] . إشارة لقوله تعالى: « إِنَّ اللَّهَ عِندَهُ عِلْمُ السَّاعَةِ وَيُنَزِّلُ الْغَيْثَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الأَرْحَامِ وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ مَّاذَا تَكْسِبُ غَدًا وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ». سورة لقمان، الآية:٣٤.

مظاهر الصراع الأيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية

"متاهات" لـ احميدة عياشي أنموذجا

أ. غنية بوحرّة جامعة الحاج لخضر –باتنة–

الملخص:

لقد جاءت بداية التسعينيات في الجزائر إيذانا لبدء مرحلة جديدة في الكتابة الروائية ميّزتها عن رواية السبعينيات والثمانينيات، سواء على مستوى المضمون أو الشكل إذ كشفت روايات هذه الفترة عن التوجهات الأيديولوجية السائدة التي نتج عنها صراع حاد في مستوى الأفكار بين فئات مختلفة، فأظهرت ذلك الصراع القائم بين السلطة والجماعات الإسلا موية من جهة وبين المثقف وهذين الاتجاهين من جهة أخرى، ومحاولة كل منهما (السلطة والجماعات الإسلاموية) إلغاء الأخرى ورفضها وإقصائها، لتكشف الرواية بذلك عن رفضهما للمثقف و براغماتيتهما، كونهما تختفيان خلف قناع خدمة المصالح العامة، في حين تعمل كل منهما على خدمة مصالحها الخاصة وتحقيق أهدافها وغاياتها السياسية. لذلك سنحاول في هذه الدراسة إبراز مظاهر هذا الصراع الأيديولوجي في رواية "متاهات" من خلال الأيديولوجيا البراغماتية، أيديولوجيا الرفض والنضال، وديناميةالأيديولوجيا.

١. الأيديولوجيا البراغماتية:

الأيديولوجيا البراغماتية هي أيديولوجيا نفعية ذات نظام فكري متصل بمجموع الأفراد أو الجماعات بمختلف توجهاتها الفكرية والثقافية، ولعلها ترتبط أكثر بالطبقة السياسية والبورجوازية وبالشخصيات الانتهازية التي تسعى إلى استغلال كل ما يخدم مصالحها، ولا يهمها ما قد ينتج عن جرا ء تصرفاتها البراغماتية ما دامت تخدم مصالحها الخاصة

حتى وإن كانت على حساب الآخرين . والملاحظ أيضا على الشخصيات البراغماتية أن لها علاقات مختلفة مع جهات متعددة لاشتراكها في المصالح، وبذلك تعم الفائدة والمنفعة هذه الجماعات، وتضر بالآخرين الذين غالبا ما يقعون ض حية هذه الأيديولوجيا.

برزت الأيديولوجيا النفعية في "رواية متاهات" في اتجاهين مختلفين تماما في البنية الفكرية والتحتية . الاتجاه الأول يتمثل في السلطة التي مثلت لها الرواية بالهرم العسكري المتسلط من خلال أجهزتها القمعية التي مارست عنفها ضد المنتسبين أو المتعاطفين مع التيار الإسلامي، فيكون هدفها هو القضاء على المعارضة الإسلامية – المنافس الوحيد على كرسي العرش– لتخلو لها الساحة وتستولي على الحكم، بعد أن أحست بضياعه وقرب انتهائه، فتقضي بذلك على المعارضة وعلى أفكارها التي كانت سبب قوتها وفوزها في الانتخابات ، وتوهم الناس برغبتها في التخلص من المنحرفين والقتلة الذين يريدون السيطرة على البلاد والعباد، فتخدم بذلك مصالحها السياسية وتحافظ على السلطة ومكانتها السياسية. وإن كانت المدونة لم تكشف عن ذلك صراحة، ولكن القارئ يستطيع أن يستشف ذلك من خلال عرضها لبعض النماذج السلطوية، سواء على لسان السارد أو على لسان بعض الشخصيات التي عاشت هذه المواقف واستطاعت أن تكشف عن عنف السلطة وعملها من خلال مؤسساتها التي «تثبت الوضع بترسيخ أيديولوجيتها، وقمع الفكر المخالف باستئصال أيديولوجيا الآخر، أي فرض نفسها على أفراد شعبها »[1] كما كانت تفعل في بداية تبنيها للأيديولوجيا الاشتراكية، إذ كانت تفرض على كل من أراد أن يلتحق بوظيفة تابعة للحكومة أن يثبت انتماءه إلى نظام الحزب الواحد.

[1] . الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، ،ط١، ٢٠١٠.، ص ١٤.

مثلت الرواية للأيديولوجيا البراغماتية السلطوية بالدركي وكيفية استنطاقه لشخصية "كمال" والجنرال الذي أوهم الصحافة أنه استقال لأنه كان ضد إخراج الدبابات في وجه أبنائه[1].

فالدركي أثناء استنطاقه "لكمال" وإلصاق تهمة التعامل مع الإرهاب من أجل الاطاحة بالسلطة على الرغم من عدم ثبوت الأدلة، يدل على نية السلطة الخفية التي تضمرها . فبسجن المعارضين والمتعاطفين مع التيار الإسلامي تكون قد حققت مبتغاها في التخلص من منافسيها والبقاء في السلطة متخفية بقناع حماية الشعب من الإرهاب الذي يهدد حياتهم، ولم يكن الجيش إلا أداة قمع بين يدي المسؤولين العسكريين الذين يشغلهم مصيرهم الشخصي.

أما الجنرال المتقاعد أثناء الحوار الذي أ جراه معه كل من "احميدة" و"عمر" و"علي خوجة"، فقد كشف عن التوتر والصراع الفكري بين زعماء الجيش على مستوى قمة الهرم العسكري. لذلك قرر الجنرال الاستقالة والتنازل عن منصبه.

إذا كان الجنرال استقال بمحض إرادته كما يدعي أو أرغم على ذلك كما كان يظن الصحفيون، فإن ذلك ينم عن صراع داخلي وعن تباين الأفكار واختلافها، وبذلك سوف يقف هذا الاختلاف حائلا بينهم وبين تحقيق مصالحهم ، ولأن الأولوية للمصلحة السياسية بالنسبة للشخصيات السياسية، فإنه ليس من الصعب التخلص من كل ما يعيق طريقهم في سبيل تحقيق غاياتهم وأهدافهم البراغ ماتية، ومن السهل إحالة الجنرال على التقاعد إذا كان يزعجهم تواجده ومعارضته لهم.

هذا فيما يخص الاتجاه الأول، أما الاتجاه الثاني فيتمثل في براغماتية الجماعات المسلحة – نقيض الأول– والتي كان هدفها «المعلن دوما هو الحرية والعدالة، لكن وسيلة الوصول إليه هي الجريمة»[2] . ويختلف الثاني عن الأول في كون قيامه على أفكار دينية وقناعات سياسية أسهمت في تسيس الدين وجعلته جسرا للوصول إلى السلطة، فاستعملته لأغراض

---

[1] . حبيب سوايدية: الحرب القذرة ، ترجمة. روز مخلوف، دار ورد للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٣.ص ٢١.

[2] . عمرو عيلان : الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي،، ***دراسة سوسيو بنائية في روايات بن هدوقة،*** منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ٢٠١١، ص٨٥،٨٦.

شخصية ووسيلة للتمويه وتحقيق المصالح السياسية، لذلك فهي محملة بالنفاق السياسي والأخلاقي والديني «لتخوض معركة فكرية باسم حماية الدين للدفاع عنه، وإن كانت في الحقيقة لا تدافع إلا عن مصالحها تحت ستاره [...] وبهذا المسلك شوهت الأيديولوجيا النفعية الدين وسخرته بشكل مفضوح وسيء، موظفة الرؤية الاجتماعية والنظرة المحدودة لدى فئة منتجة لخطاب مشوه للدين، بربطه بشكل مباشر بحدود ضيقة تتنافى وحقيقته الشمولية الواسعة»[1].

وخير من مثّل هذه الأيديولوجيا في المدونة شخصية الإرهابي "أبي يزيد" صاحب الحصان الأشهب، الذي استطاع استغلال الدين أحسن استغلال، وتوظيفه لصالحه الخاص، بفهم النصوص القرآنية فهما خاطئا، والأخذ بظواهرها دون معرفة مقاصدها حتى يتمكن من اطلاق فتواه المتعلقة بالقتل والتكفير والجهاد في سبيل إقامة دولة إسلامية، وأيضا فرض الجزية على الناس، وبخاصة على كبار التجار والمسؤولين الذين تُقتطَع منهم الأموال بدعوى الزكاة.

كل هذه المفاهيم التي اكتسبها "أبو يزيد" والتي اكتسبت في الآن ذاته أيديولوجية نفعية مستمرة من خلال مواقفه وقناعاته الشخصية، فتكفير السلطة وكل من يعمل في مؤسساتها، والدعوة إلى قتالهم بدعوى الجهاد والتخلص منهم، وابتزاز الناس وأخذ أموالهم . ليس من أجل إقامة دولة إسلامية كما تدعي ولا هي رغبة في التمسك بمبادئ وس لوك السلف الصالح، ولا هي تبنت رفع لواء الدين من أجل ذلك . وإنما فعلت كل ذلك من أجل منفعة ذات نزعة ذاتية تسعى إلى تحقيق المصلحة الخاصة، والمتمثلة في استعمال الدين للحصول على أكبر عدد ممكن من الأصوات المؤيدة والتي تساعدها في الوصول إلى سدة الحكم والانتقام من النظام الذي منعهم حق الانتخاب، وبالتالي فهي استعملت الدين عن طريق إحدى شخصياتها الفاعلة كطعم ووسيلة لتحقيق الغاية السياسية.

أما الوجه الآخر للأيديولوجيا البراغماتية بعيدا عن السلطة والجماعات المسلحة فتمثلت في إحدى الشخصيات الثرية التي استغلت ثراءها ل كسب مسؤولي السلطة (من عسكريين وولاة وضباط ...) ، إنها شخصية المقاول "محمد

---

[1] . نفسه، الصفحة نفسها.

هارون"، صاحب المشاريع الكثيرة التي استطاع الحصول عليها كمقابل للخدمات التي يقدمها لهؤلاء المسؤولين . أضف إلى ذلك فقد « كان دائما يحرص أشد الحرص على أن يعطي لنفسه صورة الرجل البسيط، الم تواضع الذي لم يفسده ولم يغيره الثراء الفاحش، حيث يظهر كل جمعة ببرنوسه وبشاشيته البيضاء، وبلغته الصفراء في مسجد المدينة الكبير ضمن الصفوف الأولى ويلمع في مختلف المناسبات الدينية والتقليدية بعطائه وتبرعاته لصالح الفقراء والمساكين والمعوزين [...] وهو بالرغم من ظهوره أمام الناس بمظهر المحافظ المتمسك بالأصالة والتقاليد فإن أبناءه وبناته لم يكونوا يتكلمون إلا الفرنسية ويرتدون آخر الموضات التي تظهر في الغرب، وعندما زاره الشيخ في فيلته الجديدة بالمدينة المنورة أظهر إعجابه بذكائه وتقواه التي سخرها الله في خدمة المشروع وقال الشيخ حينذاك، إن الله ينصر دولة الإسلام بالمؤمن القوي»[١].

كل المخططات والأفعال والتصرفات التي يقوم بها "محمد هارون" إنما هي لخدمة مصالحه الخاصة، وحتى يكسب ثقة الجميع، حتى شيخ البلدية الذي أثنى عليه كثيرا على الرغم من الممارسات غير المشروعة ال تي يقوم بها، فهو شخصية في قمة الانتهازية، إذ يظهر بمظهر المتدين والمحافظ المتمسك بالأصالة والتقاليد وهي في الحقيقة «مظاهر النفاق الأخلاقي والاجتماعي واضطراب القيم الحاصل في طبيعة الأيديولوجيا النفعية الذي يمكن رده إلى النفاق وانعدام الصدق مع الذات والواقع حتى ولو حاول أصحابها الظهور بمظهر التماسك والتواصل المنطقي والمنهجي»[٢].

استطاعت شخصية محمد هارون أن تجمع بين المتناقضات عن قصد أو عن غير قصد، لأنه حينما يدعي التمسك بدين الله ومساعدة الفقراء نجده يرتشي ويقدم المساعدات المالية للجماعة الإرهابية من جهة ، ومن جهة أخرى نلحظ تبرج بناته وتقليدهن للغرب في الملبس واللغة على الرغم من ادعائه تقوى الله و محافظته على تقاليده وأصالته . فطبعًا لا يهمه شيء من ذلك ما دامت مصالحه تسير وفق مخططاته.

[١] . احميدة عياشي: متاهات، احميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، الجزائر، (د، ط)، ٢٠٠٣. ص ٩٣.
[٢] . عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص ٨٣.

٢. أيديولوجيا الرفض والنضال:

نلمح في نص المدونة أيديولوجيتين متصارعتين كل منهما تحاول إلغاء الأخرى وإقصائها واستئصالها واجتثاث جذورها بالكامل، فالأيديولوجيا السياسية والأيديولوجيا الإسلامية في صراع دائم، إحداهما تدعو إلى الديمقراطية واللَّحاق بالركب الحضاري والأخرى تدعو إلى إقامة دولة إسلامية والتمسك بمبادئ السلف الصالح، وازداد الصراع حدة بعد تحول هذه الأخيرة إلى قوة سياسية وتيار إسلاموي، وكلاهما متطرف متعصب لرأيه، يرفض الآخر رفضا مطلقا، وكلاهما لجأ إلى العنف واستخدام القوة المادية لتأكيد قدرتهما على تثبيت بنيتهما الفكرية وتحقيق غاياتهما . وهناك أيديولوجيا ثالثة تعلن رفضها القاطع لهاتين الأيديولوجيتين ، وتقف ضد توجهاتهما، وتكشف عن تلاعبات أصحابها إنها أيديولوجيا الإنسان المثقف، صاحب المواقف والقيم التي يسعى إلى تطبيقها والتأثير على المجتمع وتغييره، «فالإنسان المثقف من حيث إنه إنسان علم ومعرفة وموقف حضاري عام سريع ال تأثر بالبيئة الاجتماعية المحيطة به، كما أنه في نفس الوقت شديد التأثير في وسطه الاجتماعي، وفي محيطه العصري لِم له من قوة ومواهب عقلية خاصة مستمدة من معارفه وعلومه»[١] .

إن الأيديولوجيات التي وظفها الكاتب «تتحاور وتتصارع [...] كما ما في الواقع وكل يرفض الآخر ويسعى لتجاوز أطروحاته النظرية وإظهار عجزها في إيجاد الحل الأمثل، فالرفض والإلغاء سمة كل أيديولوجيا »[٢]. وما نلمحه في المدونة أثناء رصد الكاتب لهذه الايديولوجيات عدم حياديته أثناء طرحه لموضوع الأزمة، إذ ركز أثناء عرض أحداث الرواية على إظهار سلبيات الجماعات الإسلاموية وتطرفها الديني وتعسفها وقهرها للمثقف والمواطن، في حين لم يهتم كثيرا بإبراز علاقة المثقف بالسلطة بنفس المستوى من السرد، على الرغم من وضوح العلاقة بينهما خلال هذه المرحلة الحرجة من تاريخ

---

[١] . عبد السلام محمد الشاذلي : شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة ١٨٨٢- ١٩٥٢، دار الحداثة للطبع والنشر، لبنان، ط١، ١٩٨٥، ص ١٠.

[٢] . عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص ٨٩.

الجزائر، ويظهر ذلك من خلال عرض بعض الشخصيات المثقفة التي عانت قهر السجن السياسي أمثال "رضوان"، "كمال منصور"، "الشيخ السلفي"، و"الدكتور أبو إبراهيم".

«لقد حاول احميدة أن يصنع دراما سردية تبحث في النتائج النفسية الخطيرة في حياة صنّاع الموت وعشاق الدم، كما حاول كشف عبثية القتل من خلال تقديم أسئلة القاتل عن سبب القتل، وحيث تحضر مرة أخرى الأسئلة تغيب الأجوبة»[١]، فهل هذا يعني أن القاتل لا يعي جيدا ما يفعل أو أن الأمور اختلطت عليه وسقطت أيديولوجيته في جحيم الانتقام، أم أن عملية القتل قد فُرضت عليه فرضا؟

الصحفيون هم أيضا يتساءلون عن سبب قتلهم واستهدافهم «لماذا يموت الصحفيون بالرصاص والمدية والخنجر »[٢] «لماذا أصبح الصحفي فجأة ضحية مزدوجة ، ضحية السلطة والجماعات في نفس الوقت»[٣] .

إن هذا القتل العشوائي الذي يتعرض له الصحفي، هو الذي زاد من عزيمته وقوّى إرادته . إذ لم يشأ الاستسلام وأبى التراجع، وفضّل النضال في سبيل إعلاء كلمة الحق واختار الكلمة وسيلة لذلك، لأنه يعلم أنها أحدُّ من السيف على عنق الظالم على الرغم من علمه بأن هذه الكلمات التي يخطها على صفحات جريدته هي سبب مأساته، ويعلم أن مهنته في الصحافة أصبحت تعني الموت والانتحار[٤] ، لكنه أبى إلا البحث عن الحقيقة ليُنور عقول الناس بها، ذلك ما جعل رجال الدرك يتهمونه بالزندقة حينما تحدثت الجرائد عن قتل العسكر للشعب.

[١] . وليد بوعديلة: السياق والتأويل نموذج الرواية والقصة الجزائرية (وطار، الأعرج، مفتي، والعياشي)، مجلة كتابات معاصرة، لبنان، عدد٦٢، ٢٠٠٧، ص ٩٦.
[٢] . احميدة عياشي: متاهات، ص ١٨٥.
[٣] . نفسه، ص ٢٢٣.
[٤] . نفسه، ص ١٨٠.

"حميدو" حينما أوقفوه وصرخوا في وجهه بهذه العبارات لم يأبه لهم ولم يهتم لكلامهم لأنه يعلم أنه معرّض لمثل هذه الاتهامات في كل وقت وفي كل لحظة ويعلم أن رأيه لن يعجب أمثال هؤلاء وغيرهم . الشيء الوحيد الذي كان يقتنع به "حميدو" هو أن يقول ما يعتقد أنه حق وليس عليه أن يقتنع الناس برأيه وموقفه.

في ذلك اليوم الذي هاجمت فيه جماعة "أبي يزيد" ماكدرة مسقط رأسه، كان من بين المحكوم عليهم بالموت . هو كان بالعاصمة لكن حينما بلغه الخبر وعلم بمرض والده وإصابته بانهيار عصبي من هول ما رأى- لأنه كان شاهدا على هذه المجزرة- هرع مسرعا إلى العاصمة لزيارة والده ومعرفة الأخبار على الرغم من تحذير خاله له ودعوته إلى التخلي عن مهنته، إلا أنه رفض ذلك بتظاهره عدم سماعه «لا تأتي ماك درة في مثل هذه الظروف . أنتم تموتون كل يوم كن حذرا أصحابك قتلوا لأنهم تجنبوا الحذر. هل فهمت؟ جازفوا حيث لا يجب المجازفة بأرواحهم (ثم يجيبه حميدو) لا تقلق يا خالي الأعمار بيد الله، قال: نعم الأعمار بيد الله لكن الحذر مطلوب. اعقلها ثم توكل»[1].

صاحبا "احميدة" اللّذين أشار إليهما خاله (عمر وعلي خوجة) لم يقتلا لأنهما غير حذرين وإنما لكونهما رفضا الواقع المأساوي ومشاهد الدم والخراب، ورفضا سلوك الجماعات والفتاوى العشوائية والقناعات السياسية والدينية المغلوطة. هما قُتلا بسبب الكلمة . "احميدة" و"حميدو" يواصلان نضالهما بالكلمة . هذه الكلمة التي تكررت في نص المدونة على مستوى صفحتين فقط ثمانية وثلاثين مرة . ووردت متتالية بشكل أفقي وعمودي «كلمات، كلمات، كلمات..

كلماتك يا علي خوجة..

كلماتك يا عمر..

كلماتك يا احميدة..

---

[1] . نفسه، ص ٢٥.

انتقي كلماتك يا عمر، يا علي خوجة ..

أنتقي كلماتي.. أجل الكلمات..»[1]

وتتكرر الكلمات منفردة عدة مرات أفقيا وعموديا مما أثر فنيا على عملية السرد، حتى بدت أنها زائدة ولا معنى لها وفقدت فنيتها وقيمتها الأدبية، لكن الراوي حينما كررها على هذا النحو، أراد أن يوصل فكرة إلى القارئ . مفادها أن الكلمات سبب الموت والبلوى وفي الوقت نفسه علامة الرفض والنضال، وهذه الكلمات لا زالت تسعى إلى تعرية ممارسات القمع و «لا تزال تلعب دورا شبيها بقناع بريوس الذي لاقى به الميدوزا الرهيبة، وقضى عليها بأن وضعها في مواجهة صورتها التي انعكست على صفحة درعها الصقيل كالمرآة، فرأت الميدوزا من بشاع ة وجهها ما أفضى بها إلى الدمار»[2] وهذا هو حال الإرهاب حينما يقرؤون حقيقتهم الأصولية ويشاهدون ممارساتهم القمعية على صفحات الجرائد، مما يؤدي إلى اشتعال غضبهم والانتقام من أصحاب الأقلام الذين أباحوا لأنفسهم الموت على صفحات جرائدهم. لذلك فحضور المثقف هو تهديد لهم وتنديد لممارساتهم وبنياتهم الفكرية ومرجعياتهم الأيديولوجية ونظرتهم الدينية المتطرفة.

إن المثقف الحامل لأيديولوجيا الرفض والنضال هو مثقف إيجابي، يسعى لأن يعيش شعبه حياة أفضل. يقاوم ويدافع عن وطنيته. والصحفي هو رمز التضحية ذو نظرة ثاقبة، بوسعه الإس هام بإمكاناته في تشكيل تصور نقدي عن المجتمع، وشخصية ثائرة ضد الأوضاع رافضة للواقع الدموي، آثرة الكلمة والقلم عن باقي الوسائل للدفاع والنضال من أجل شعب مضطهد ووطن وقع بين أنياب الظلم وتحت رحمة الأيديولوجيات الزائفة والقناعات المتناقضة والمتضاربة.

---

[1] . نفسه، ص ١٨٥.

[2] . جابر عصفور: مواجهة الارهاب قراءة في الأدب المعاصر، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٠٨.

٣. دينامية الأيديولوجيا:

نعني بدينامية الأيديولوجيا تحول مجموع القيم والمبادئ والأفكار والأهداف والغايات التي كانت تتبناها شخصيات معينة، ولعله يرجع ذلك إلى عدم قناعة الشخصيات بهذه الأفكار ورغبتها في استبدال أيديولوجيا أفضل –على الأقل بالنسبة لها تناسب قناعاتها الجديدة– أو يكون نتيجة سيطرة أيديولوجيا معينة على مجتمع معين باستطاعتها أن تفرض نفسها على أفراد هذا المجتمع، لقوة آرائها ومواقفها ومرتكزاتها الفكرية . فنلحظ تغير مواقف الأفراد وتنكرهم لمبادئهم السابقة وتخاذلهم وعدم ثباتهم على مواقفهم . وهذا ما لاحظناه في نص مدونة "عياشي"، إذ كشف عن شخصيات متحولة أيديولوجيا، تنوعت بين شخصيات مثقفة وغير مثقفة، إلا أننا سوف نركز اهتمامنا على الشخصية المثقفة باعتبارها تسعى إلى تحقيق أهداف نبيلة.

أول شيء شغل الشخصيات المثقفة قضية الانتماء الحزبي وهي «قضية مطروحة لدى الروائي العربي والمثقف العربي معاً ، إذ لم يعد الانتماء الفكري غير المنظم كافيا فقد شعر المثقف بضرورة وجود قنوات تنظيمية يستطيع التعبير عن آرائه وممارستها ممارسة فعلية»[١] ، وهذا ما جعل كل من "كمال منصور" والدكتور "أبو إبراهيم" يَنْضمّان إلى الحزب الإسلامي (الجبهة الا سلامية للإنقاذ) ظنا منهما أنهما بانتمائهما لهذا الحزب يستطيعان تحقيق كل الأهداف التي يصبوان إليها، والتي يعمل الحزب عامة على تطبيقها . ولعل اندفاع "كمال" وحماسه الزائد من أجل بث الروح الإسلامية وإيقاظ الحس الإسلامي والرغبة الجامحة في الرجوع إلى عهد السلف ا لصالح لإقامة دولة الحق التي تقوم على مبدأ الشورى وسلطة الشعب، دون تفكير معمق في مدى نجاح هذه الدعوة هو الذي دفعه إلى سلك هذا السبيل بتفاؤل وإيمان كبيرين، بخاصة بعد عودة بعض الإخوان من الحرب الأفغانية وتشجيعهم على مواصلة الدرب والمضي فيه قدما، وما زاد من حلمه الديني المتصاعد، كثرة قراءاته لكتب "حسن البنا" و"أبو الأعلى المودودي" و"سيد قطب"، ومنذ ذلك الحين يقول

---

[١] . محمد رجب الباردي: شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، ط١، ١٩٩٣، ص١٠٤٣

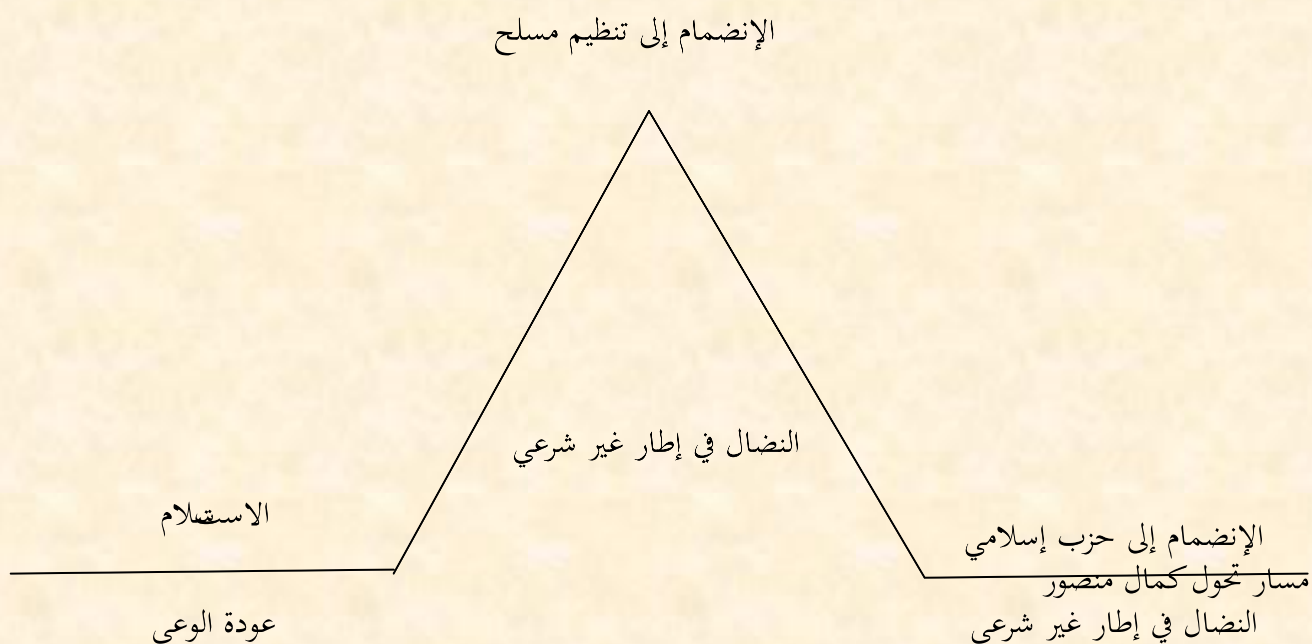
"كمال" بدأت «أشعر بالضيق بل بالنبذ والاحتجاج ضد هذا العالم الجاهلي، وبعد مرور عامين على وجودي مع جماعة جمال فوزي قال لي هذا الأخير : الجماعة عازمة إنشاء الله أن تخرج إلى النور .. أن تنتقل بالدعوة للنهي عن المنكر والأمر بالمعروف ومن السر إلى العلن»[1]. ينم هذا الوعي عن وعي ديني معين في فكر هذه الجماعة لأن «الحضور الديني في حياة الناس يشير إلى وعي ما على الرغم ما تحمله علامات هذا الحضور من رهبة وقلق للمثقف ال علماني الذي رأى دائما أن الدولة الحديثة لا تنمو إلا بفكر معزول عن الأيديولوجية الدينية، ومهما يكن فإن الحضور الديني أصبح حقيقة واقعة، يختلف بشأن حجمه الفعلي، ومدى درايته وعمقه لكنه أمر ثقافي، كما هو أمر الأيديولوجية العلمانية وكذلك المعارف والتعليم...»[2] .

"كمال منصور" طالب جامعي يحضر رسالة الماجستير ومعيد في الجامعة من مدينة عين تيموشنت . كان يُعرف وسط أترابه وأساتذته في الثانوي بالشاعر. بعد دخوله الجامعة تغير تفكيره وتخلى عن كتابة الشعر وأصبح ينظر إليه نظرة رجعية ويشعر بالخجل والتقزز كلما تذكر أنه كا ن يرغب في أن يصبح شاعرا، لذلك قرر أن يصبح مناضلا في الحزب الشيوعي ثم عضوا فاعلا في التنظيم الطلابي الإسلامي ما يؤكد تغير وجهته وانتمائه . قُبض عليه بعد مظاهرات أكتوبر بتهمة الانضمام إلى تنظيم سري مسلح يعمل على تنظيم الجهاد من أجل قلب النظام. حُوِّل إلى سجن لامبيز ، وأمضى فيه عدة سنوات إلى أن جاءته الفرصة وشارك «في أكبر مغامرة هروب من أكبر سجن كله حكايات عجيبة وأساطير ورهبة»[3] متجها ومن معه إلى جبال "تادموت"، إذ كانت المرة الأولى التي يصعد فيها الجبل ليدخل الأسطورة من بابها العريض. كان في البداية مترددا خائفا «لم أكن متحمسا للهروب .. كنت خائفا أن أذبح لو رفضت الهروب .. وكنت

---

[1] . احميدة عياشي: متاهات، ص ٢٥١.
[2] . محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياستها سياقاتها وبناها الشعورية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥..، ص ٩٥.
[3] . احميدة عياشي: متاهات، ص ٢٤٧.

خائفا أن أسقط تحت رصاص حراس السجن »[1] . هذا هو حال مثقفينا الذين تورطوا بانتمائهم الحزبي زمن الأزمة، مشتتين خائفين يعانون انشطار الشخصية وتشظيها . يرى الظلم بأم عينه أثناء إقامته بالجبل ولا يستطيع أن ينبس ببنت شفة، يحس بالخنوع والخيانة والجبن، لكن سرعان ما يتلاشى ذلك الإحساس مع مرور الأيام بعد أن ألِف حياة الذل والمهانة رفقة جماعة "أبي يزيد"، فقد أصبح يُكنى "بأبي جمانة"[2]، ومنذ ذلك اليوم بدأ في التدرب على السلاح وارتداء الزي الأفغاني وحمل البندقية ليبدأ حياته الجديدة مع أبشع العمليات الإرهابية . و يمكن أن نمثل لمسار "كمال منصور" وتحوله بهذه الخطاطة:



"كمال منصور" عند بداية تحوله الفعلي والسلبي، كان مشتت الأفكار لضبابية الرؤية وعدم وضوح معالم الطريق الذي سلكه واختاره لنفسه، مما جعله يكثر من التساؤلات عن حقيقته «من أكون؟ من أنا في نظرهم وفي نظرها؟ ضحية؟ بطل؟ مجاهد؟ إرهابي؟» «من أنا ماذا حدث لي بالفعل وكيف وصلت إلى هنا، ثم هل أنا؟ ÷ل هل أنا؟» [3] .

---

[1] . نفسه، ص ٢٦٠.

[2] . نفسه، ص ٢٥٨.

[3] . نفسه، ص ٢٤٧، ٢٤٨.

التحاقه بالجماعة المسلحة في نهاية المطاف لم يكن عن قناعة تامة، وممارسته القتل لم تكن برغبة منه، ولكن بعد أُن أُقنع بذلك أصبح الأمر عاديا بالنسبة إليه، فالفرد حينما يلتحق بالجماعات في الجبل تصبح عقيدته الجديدة «هي الهواء الذي يتنفسه والماء الذي يشربه والطعام الذي يأكله، هي حياته وينفصل تماما عن كل صلة بما كان فيه في الماضي، ينفصل عن صلة الدم عن العادات والتقاليد التي ورثها عن مجتمعه الفاسد ينفصل عن الدين كما فهمه من أهله وأبائه وأجداده، ويصبح إنسانا آخر، خلع الماضي كما خلع الضرس الذي نخره السوس»[1].

الدكتور "أبو إبراهيم" لا يختلف كثيرا عن "كمال منصور" وإن كان انضمامه إلى الحزب الإسلامي – بعدما كان في السابق من دعاة الشرعية الثورية– بدافع سياسي إذ «كان ممن نجحوا في الدور الأول في الانتخابات التشريعية الملغاة .. ألقي عليه القبض مباشرة بعد إلغاء المسار الانتخابي .. قضى حوالي سنة في محتشدات رقان ولدى خروجه من المحتشد وجد الجزائر تغلي، لم يكن يفكر مطلقا في الصعود إلى الجبل شرع الاقتتال يثير في نفسه مخاوف وهواجس كبرى .. لم يكن راضيا على انتهاج طريق السلاح .. كان يرى في ذلك انتحارا سريعا للمشروع .. كان من دعاة الحفاظ على الشرعية. أفكاره تلك جلبت له الكثير من الاستعلاء من جانب ال سلفيين المتشددين.. كانوا يعتبرونه رأسا من رؤوس الجزأرة .. وذات مساء هجموا على حي الدكتور بتلمسان .. كان ينظر إلى النافذة عندما رأى أحدهم يطلق النار على أحد الأئمة الملتحين.. أحس بالخوف والفزع، فتح النافذة وتسلق الجدار [...] وفي الفجر شق طريقه إلى الجبل.»[2]

هكذا كانت بداية الدكتور أبو إبراهيم مع حياة الجبل والإرهاب، على الرغم من رفضه الدائم لهذه الحركة، إذ كان من خصوم الإرهاب والنشاط المسلح مما جعل زملاءه في الجامعة يتساءلون عن سبب ذلك، وهو الذي كان من دعاة الشرعية. إلا أن تصرفه هذا لا يحتاج إلى تفكير معمق بخاصة بعد قتل الإمام، لأنه يعلم أن دوره آت لا محال، بعد اتساع عملية القبض على أعضاء الحزب الناجحين في الانتخابات والمتعاطفين والمشجعين لهذا الحزب، إذ بالفعل جاء العسكر

---

[1] . عبد السلام حيدر: الأصولي في الرواية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٥٢.
[2] . احميدة عياشي: متاهات، ص ٢٦٤.

في اليوم الموالي للقبض عليه ولم يجدوه . ومن هنا نقول إنه إذا كان هناك من التحق بالجماعات نتيجة لقناعاتهم السياسية فإن كثيرا منهم «فعلوا ذلك ببساطة لأنهم لم يعودوا يتحملون الضغط الذي يمارسه عليهم الهرم العسكري »[1]، فيدفعون ثمن حريتهم واختيارهم ودعوتهم الدينية والسياسية غاليا .نهايتها إما السجن أو الموت أو اللّحاق بالجماعات في الجبل كما جاء ذلك في المدونة.

الدكتور أبو إبراهيم حين التحق بالجماعات في الجبل كان ضمن لجنة الدعوة والإعلام رفقة المعلمين والأساتذة الجامعيين والمثقفين، التي اختصت بنسخ الشرائط والبيانات وعلى الدعاية والدعوة والإعلام[2]. كان كثيرا ما يُسِرُّ "لكمال منصور" بضرورة الحوار لأنه لا طائل من وراء التشدد والتعنت فيقول : «إننا غير قادرين على إزالة النظام والقضاء عليه، وهم غير قادرين على اجتثاثنا واستئصالنا»[3].وكان هذا التفكير الإيجابي هو الذي رد إليهما وعيهما ليسلما نفسيهما دون أن يذكر الراوي تفاصيل الحادثة.

إن كمال منصور والدكتور أبو إبراهيم نموذجان لشخصية المثقف الإشكالي السلبي الذي يميل أكثر إلى السلبية، كونهما يحملان قناعات أيديولوجية معينة ويؤمنان بها، إلا أنهما لم يستطيعا الحفاظ عليها وتخليا عنها نتيجة الضغوطات و الظروف السياسية التي مرا بها، والشخصية الإشكالية في الحقيقة هي موقع وسط بين الشخصية الإيجابية والشخصية السلبية، في حين أن ركوبها ظهر الموجة جعل منها شخصية سلبية[4] وهذا هو حال كمال وأبو إبراهيم حينما ركبا موجة الهلاك وكادت أن تؤدي بهما إلى نهايتهما لولا تفطنهما واستيقاظهما من غفلتهما في نهاية المطاف .

هكذا تمكنت الرواية من تجسيد الصراع الأيديولوجي القائم بين أطراف وجماعات مختلفة، ورصدت تخبط المثقف ومعاناته ووقوعه بين مطرقة السلطة وسندان الإرهاب وسقوط الآخر في شرك الأيديولوجية الإسلاموية.

---

1 حبيب سوايدية: الحرب القذرة في الجزائر، ص ١٣٩.
2 . احميدة عياشي: متاهات، ص ٢٦٥.
3 . نفسه، ص ٢٦٣.
4 . ينظر محمد عزام: البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، الأهالي للطباعة والنشر، (د ط) ١٩٩٢، ص١٠، ١١.

إن وعي الكاتب بما حدث في الواقع المعيش ومعايشته لذلك يوميا باعتباره صحفيا كان في قلب الأحداث، مكنه من رصد الأحداث بكل تناقضاتها في بناء روائي جعلت القارئ يستحضر الكثير من المشاهد والوقائع التي حدثت فترة التسعينيات، مما يكشف عن تسجيلية الرواية وظرفيتها، مما أثر نوعا ما على البناء النصي جماليا، إذ اهتم بنقل الأحداث بدءاً بحياته الشخصية ليسجل رواية سير ذاتية من خلال شخصية "احميدة الصحفي" والعودة عن طريق الاسترجاع إلى أيام الطفولة والشباب، فلم يكلف نفسه حتى تغيير أسماء شخصياته الروائية لينقلها من عالمها الواقعي إلى عالمها التخيلي .

مسابقة جيل الأدب السنوية: جائزة الدكتور محمد مصايف

" إحياء فكر ومؤلفات الناقد الجزائري الدكتور محمد مصايف "

المشرفة على المسابقة: أ. غزلان هاشمي رئيسة تحرير المجلة

آخر مهلة لإرسال الأبحاث: ٢٠ ديسمبر من كل سنة

تاريخ الإعلان عن النتائج: ٢٠ يناير من كل سنة

حاولت الحركة النقدية الجزائرية تأسيس وعي نقدي يختلف في ارتكازاته عن كل راهنية نقدية سائدة وذلك بالنظر إلى انبثاقه من سياقات مختلفة، وإن تراوحت هذه المرتكزات بين الموضوعية والذاتية، ولكون الساحة النقدية الجزائرية تعج بأسماء نقاد منهم من أسعفه حظ البحث المتجدد في فهم خطابه النقدي ومنهم ما سيج بصيغة تغييب وإقصاء وتهميش، فقد اخترنا مسيرة باحث استطاع أن يقدم منظورا نقديا مغايرا ولكن غيبه الصمت.

فالباحث والناقد الجزائري الدكتور محمد مصايف رحمة الله عليه كانت مسيرته حافلة بعطاءات علمية كثيرة وببحثه عن خطاب نقدي يجاوز راهنية نقدية مؤسسة على الانتقاص حال التقييم إلى حضور فاعل ضمن المسار الإبداعي وذلك بمساعدة المبدع على تخطي عثراته وتطوير تجربته في إطار موضوعي ممنهج ووفق رؤية شمولية، باحثا عن علاقة الأدب بالمجتمع وموجها الذائقة العامة نحو نماذج أدبية تعتمد الانتقائية بعيدا عن صفة الانحراف، من هنا فمصايف يبحث عن واقع جمالي مسيج بالتزام نقدي ومساءلة تعول على الاستقراء والاستنتاج ثم التقييم.

اعتبارا من ذلك ورغبة منا في احياء الذكرى السابعة والعشرين لرحيل أبرز النقاد العرب في العصر الحديث والتي تصادف يوم ٢٠ يناير ١٩٧٨، يطلق مركز جيل البحث العلمي مسابقة سنوية لأفضل بحث يتناول

مواضيع أدبية وفكرية نستهلها بالبحث في مؤلفات الدكتور مصايف من أجل تعريف الجيل الجديد من الباحثين بمؤلفاته وبمسيرته العلمية الحافلة وذلك بالبحث في المحاور الآتية:

. الممارسة النقدية عند الدكتور محمد مصايف: الرؤية والمنهج

. الأزمة النقدية في الجزائر من منظور الدكتور محمد مصايف

. الكتابة الإبداعية لدى الدكتور محمد مصايف

. اللغة والهوية من منظور الدكتور محمد مصايف

للراغبين في المشاركة تقديم أبحاثهم وفق الشروط العلمية المتعارف عليها و في التواريخ المحددة:

١- **شروط الأبحاث المقدمة ومواصفاتها :**

- ✓ أن يكون البحث في موضوع المسابقة باللغة العربية أو الفرنسية.
- ✓ يجب أن يكون البحث المقدم بحثًا أصيلا لم يسبق نشره بأي شكل من الأشكال.
- ✓ تقبل المشاركات الفردية فقط .
- ✓ أن يذكر الباحث المعلومات التالية بعد عنوان بحثه مباشرة (الاسم واللقب، الرتبة العلمية، المؤسسة الجامعية، البريد الإلكتروني، رقم الهاتف).
- ✓ أن يرفق الباحث سيرته الذاتية العلمية مع البحث.
- ✓ أن يرفق الباحث ملخصين للبحث أحدهما باللغة العربية والآخر بلغة مغايرة (فرنسية أو انجليزية)، بحيث لا يتعدى كل ملخص ثمانية أسطر كحد أقصى.
- ✓ مراعاة المنهج العلمي في كتابة المقالات والبحوث العلمية.
- ✓ أن لا يتجاوز عدد صفحات البحث (٢٠) صفحة بما فيها قائمة الملاحق، ولا يقل على (١٠) صفحات.
- ✓ أن يكون نوع الخط (Traditional Arabic)، بمقياس (14) في المتن، و (11) في الهامش، وبحجم ١٢ Times New Roman إذا كان باللغة الأجنبية. وأن تكون هوامش الورقة من جميع الجهات (٢سم) وتباعد بين الأسطر(١سم).
- ✓ ترسل الأبحاث بالمواصفات المذكورة أعلاه حصرا على البريد الالكتروني التالي:

competitions@jilrc.com

٢- التواريخ:

تسجيل المشاركة وإرسال البحث في التواريخ المحددة أدناه:

- آخر مهلة للتسجيل في المسابقة: ٢٠ يونيه من كل سنة

- آخر مهلة لإرسال الأبحاث: ٢٠ ديسمبر من كل سنة

- تاريخ الإعلان عن النتائج: ٢٠ يناير من كل سنة

الجوائز:

يحصل الفائز بالمرتبة الأولى على درع الدكتور محمد مصايف ، كما يقدم المركز للمشاركين الفائزين بالمراتب الثلاثة الأولى:

المشاركة مجانا في مؤتمراتنا وتظاهراتنا العلمية المقبلة.

الحصول على شهادات مشاركة.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X - العدد الثالث : أيلول / سبتمبر 2014







مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي -------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 00961/71053262 - 00213/554115098

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - www.jilrc.com



العدد الرابع: ديسمبر / كانون أول 2014

بسم الله الرحمن الرحيم



مجلـــة جيـــل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies



ISSN 2311-519X

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - www.jilrc.com



شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• <u>أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:</u>

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج **Microsoft Word** في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

في اليوم العالمي للغة العربية الموافق لـ 18 ديسمبر يطل عليكم العدد الرابع من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، بمضمونية متنوعة ومختلفة دليل احتفاء واحتفال بجهود معرفية عربية تحاول الحفاظ على هويتها اللغوية، فمن النحو إلى نقد الشعر .، إلى مسألة التلقي ومناهج النقد وكذا الدراسات السردية والبلاغة العربية والتعليمية تتأرجح الموضوعات ، محققة هدف المجلة منذ تشكلها بل وهدف مركز جيل البحث العلمي ككل والمتمثل في خلق حوارية معرفية تجاوز راهنية تسعى لترسيخ وعي المطابقة، ليأتي التنوع المصدري/الجغرافي لأسماء الباحثين المشاركين وكذا أعضاء الهيئة العلمية مدعما لهذه الحوارية النابذة للاصطفائية القطرية الضيقة والمركزية المنغلقة.

إذن لا حدود للحرف ومع احتفال المجلة بعام صدور أثبتت توجهها الفكري والأدبي والأهم الإنساني المنبثق من خطاب المغايرة والاختلاف الذي يقر بالمقوم الذاتي /الهوياتي لكنه لا يلغي كل آخرية تضيف أصيلا ومفيدا لمسارنا العلمي .

إذن تطرح المجلة رؤية مفادها احترام الاختلاف والتنوع وكذا التلازم الموضوعي بين أجيال مختلفة، فلا مركزية جيلية ولا ثقافة إقصائية لأي طرف، من هنا يفرض الحرف الجيد نفسه بعد أن تقوم الهيئة العلمية الموقرة بالانتقاء المنهجي والموضوعي والذي لا يلتفت إلى أية خلفيات أيديولوجية أو طائفية أو سياسية أو اجتماعية... ومع هذا القول لا يسعني إلا أن أقدم شكري وتقديري لأعضاء اللجنة العلمية والباحثين المشاركين والقائمين على المجلة . وأولهم رئيسة المركز .على هذا المجهود المعرفي الذي نتمناه مفيدا وممتعا .

رئيسة التحرير

بين النحو العربيّ واللّسانيّات الحديثة

أ.د عبد الحميد عبد الواحد

جامعة صفاقس. تونس، ملحق بجامعة أمّ القرى. مكّة الكرّمة

ملخّص البحث :

نحن نروم في هذه الدراسة أن نقيم مقابلة بين النحو العربيّ القديم واللّسانيّات الحديثة، وذلك في ما يتعلّق بالبعدين النظريّ والإجرائيّ. وإذا كانت اللّسانيّات البنيويّة الوصفيّة، ممثّلة في بعض اللّغويّين المحدثين العرب، قد وقفت موقفا سلبيّا من النظريّة النحويّة القديمة وانتقدتها كأشدّ ما يكون الانتقاد، فإنّ النظريّة التوليديّة التحويليّة قد أنصفت، في ما أمكننا أن نتمثّله، النحو العربيّ القديم، وذلك للتوافقات الكثيرة التي وجدناها بين النظريّتين، سواء في ما يتعلّق بالتصوّرات المجرّدة المفترضة، أو الإجراءات التوليديّة، وضبط القواعد

وتحديد سياقاتها الموجبة لتطبيقها، وذكر شروطها الملازمة لها. وهذا بغاية الوصول إلى نسق، أو أنساق نحويّة تمثّل النحو أفضل تمثيل.

الكلمات المفاتيح :

اللّسانيّات - النحو – القاعدة النحويّة – النسق النحويّ – التوليد – المنجز – المفترض .

هل هناك ما يسوّغ الجمع في هذا الموضوع بين طرفين قد يبدوان للوهلة الأولى على أشدّ ما يكون الاختلاف. الطرفان، مثلما هو جليّ ومن خلال ما يُوحي به العنوان، هما النحو العربيّ من جهة واللسانيّات الحديثة من جهة ثانية . وهل من شأن هذا الطرح أن يقرّبنا من حقيقة العلاقة القائمة بين هذين الطرفين، وهل الواو الرابطة بين ركني المعادلة هي الواو العاطفة أم غيرها ؟ وإذا ما رجّحنا واو العطف فهل هي تفيد الجمع وحده أم الجمع والترتيب ؟

هذه الأسئلة نطرحها في مستهلّ بحثنا لاعتقادنا في أهمّيتها في إثارة جوانب نظريّة إجرائيّة هي نتاج الجمع بين مسألتين هامّتين تبدوان في الظاهر على طرفي نقيض، لا من حيث الفارق الزمنيّ والمكانيّ، وإنما من حيث الخلفيّات المعرفيّة والاختيارات المنهجيّة أيضا.

ولعلّ ما يعمّق هذه البينيّة أو هذا البعد بين النحو من جهة واللسانيّات من جهة أخرى الصفتان الملازمتان لكلّ منهما، إذ الصفة الأولى المتعلّقة بالنحو ، ومثلما هو بيّن ، هي عبارة "العربيّ" .ولا توحي هذه العبارة بالنحو الخاصّ المتعلّق باللغة العربيّة وحدها، وإنما توحي بالبعد التاريخيّ الذي يحيل على النحو القديم أيضا. وأما الصفة الثانية أي المتعلّقة باللسانيّات فهي لا توحي بالحداثة وحدها، وإنّما توحي بالتقابل بين النحو الغربيّ القديم واللسانيّات الحديثة.

هذه المقابلة بين الطرفين المذكورين ظلت قائمة في الأذهان، وذلك منذ عقود، بداية من تأسيس هذا المجال المعرفيّ المختصّ في بلاد الغرب أي اللسانيّات، وكأنّ لا نحو إلّا النحو القديم (سواء كان عربيّا أو غيره)، ولا لسانيّات إلا اللسانيّات الحديثة .

ومن باب المفارقة قد نشير إلى أن مصطلح النحو، وإن كان مصطلحا قديما، فهو ما فتئ يفرض نفسه في المجالات المعرفيّة الحديثة، وإنّه لَأدلّ على ذلك الاستعمالات الراهنة المتعدّدة الشائعة اليوم والتابعة للأدبيّات اللسانيّة، مثل **النحو التوليديّ التحويليّ** و**النحو المعجم** و **النحو الخاصّ** و **النحو الكليّ** و**النحو الذهنيّ**[1]. وفي المقابل فإن مصطلح اللّسانيّات بدوره لم يعد حكرا على اللسانيّات الحديثة، وإنّما هو يطلق على اللسانيّات القديمة أيضا . ويكفي أن نشير في هذا الصدد إلى ما سبق أن ذكره شومسكي في كتابه **اللسانيّات الديكارتيّة**، وذلك بأنّ اللسانيّات الحديثة " انقطعت بطواعية عن النظريّة اللسانيّة التقليديّة ، وحاولت إنشاء نظريّة لغويّة بكيفيّة جديدة كلّ الجدّة ومستقلّة. ولم يهتمّ اللسانيّون المحترفون عموما إلا قليلا بالإسهامات المقدّمة إلى النظريّة اللسانيّة من قبل التقليد الأوروبيّ السابق، واهتمّوا بمسائل مختلفة جدّا، داخل نطاق ثقافيّ بعيد عن أن يجعلهم مدركين للمسائل التي أثارتها الدراسات اللسانيّة الأكثر قِدما، والتي أوصلت إلى النتائج المحققّة إلى حدّ الآن، وما زلنا إلى اليوم نجهل كثيرا إسهامات الماضي هذه أو ننظر إليها باستخفاف غير خفيّ".[2]

إن هذا النقد الصريح الذي يوجّهه شومسكي إلى اللسانيّين المحدثين يجعلنا نعتقد في أهمّية التراث اللسانيّ عموما، والتراث اللسانيّ العربيّ على وجه أخصّ، ويجعلنا لا نأبه بالقطيعة المعرفيّة المفترضة بين الدرس اللسانيّ القديم والدرس اللسانيّ الحديث. وهذا من شأنه أن يجعلنا نعيد النظر في النحو العربيّ (وفي التراث اللسانيّ العربيّ عموما)، لا باعتباره نحوا معياريّا تقعيديّا Grammaire normative مثلما هو قائم في أذهان الكثيرين، وإنّما باعتباره نظريّة لسانيّة . وتبعا لهذا فإن الهوّة بين النحو العربيّ واللّسانيّات الحديثة في اعتقادنا هي هوّة متوهّمة أحدثها البعد الزمنيّ من جهة وتمثُّل اللسانيّات الحديثة (أو لنقل بعض توجّهاتها) للنظريّات اللسانيّة القديمة من جهة ثانية . ولتوضيح الأمر وحتى لا نسقط في التعميم والخلط سوف نميّز في بحثنا بين اتّجاهين عريضين في اللسانيّات الحديثة ألا وهما :

- اتجاه اللسانيّات البنيويّة الوصفيّة .

- واتجاه اللسانيّات التوليديّة التحويليّة.

ومن باب التوضيح أيضا نشير إلى أنه ليس بمقدورنا الحديث عن اللسانيّات الحديثة بإطلاق، عندما نريد التفصيل في جزئيّات بعض المسائل، لأن هذه اللسانيّات في عمومها باعتبارها علما حديثا هي مشارب شتّى و مدارس مختلفة، ومناهج متفاوتة ما فتئت تنمو وتتطوّر، و بشكل سريع، منذ تأسيسها على يد فردينان دي سوسير في نهاية الربع الأوّل من القرن العشرين إلى يومنا هذا .

١ - اللسانيّات البنيويّة الوصفيّة :

إنّ اللسانيّات البنيويّة الوصفيّة في حدّ ذاتها اتجاهات عدّة، ومدارس مختلفة، تُنسب إمّا إلى أصحابها كالسوسوريّة والبلومفيلديّة والهاريسيّة، أو إلى البلد الذي نبتت ونشأت فيه، وذلك مثل دائرة براغ ودائرة كوبنهاغن والمدرسة الفرنسيّة والألمانيّة والأمريكيّة، أو تُنسب إلى اتجاهاتها النظريّة كالوظيفيّة والبنيويّة والتوزيعيّة وغيرها .

بيد أنّ هذه المدارس، وإن اختلفت في توجّهاتها اللسانيّة، وخلفيّاتها المعرفيّة ومناهجها المعتمدة، هي قائمة على جملة من المبادئ المشتركة التي لا يمكن إنكارها،ونحن نسعى إلى إجمالها في النقاط التالية:

.

١ -ادّعاء العلميّة، والتحلّي بالموضوعيّة، ودراسة اللغة أو اللسان دراسة مجرّدة بعيدة عن كلّ انتماء عرقيّ أو إيديولوجيّ، باعتبار أن الكلام موضوع قابل للتحليل والتوصيف، وباعتباره موضوعا جديرا بالدراسة في حدّ ذاته ولذاته، الغاية منه البحث في بنية هذا اللسان أو ذاك، والبحث عن النظام أو الأنظمة المتحكّمة فيه.

٢ - إنّ هذا المبدأ العلميّ المفترض يقرّ بالقطيعة المعرفية (أو الإبستمولوجيّة) بين اللسانيّات الحديثة و اللسانيّات القديمة ، واعتبار أنّ الأولى قامت على أنقاض الثانية. وعموما يلخّص دي سوسير اتجاهات هذه اللسانيّات القديمة في الأطوار التالية:

_ النحو القديم : وهو ما يعرف بالنحو المعياريّ أو التقعيديّ وقوامه المنطق، وهمّه التمييز بين الصحيح والخاطئ في الاستعمال، وضبط القاعدة النحويّة المتعلّقة بالاستعمال الأمثل le bon usage .

- فقه اللغة (أو الفيلولوجيا): وهو يَدرس اللغة من خلال النصوص المدوّنة وتأويلها، وذلك في علاقتها بالتاريخ أو الأدب أو الدين .

- النحو المقارن: ويبحث في أصل اللّغات، والتوافقات أو الاختلافات الموجودة بين لسانَيْن مختلفين، أو بين ألسن مختلفة ترجع إلى أرومة واحدة.

إنّ هذه الاتجاهات اللّسانيّة القديمة حسب دي سوسير لم تؤسّس علما حقيقيّا، ولم تضبط منهجا محدّدا، ولم تحدّد أهدافا واضحة إلاّ في ما ندر. وهذا ما يشرّع في تصوّره إرساء ما يسمّى باللّسانيّات الحديثة.

٣ - ومن هذه المبادئ أيضا التمييز بين البحث اللّسانيّ في بعده الزمنيّ (أو الدياكرونيّ) وبعده الآني أي الظرفيّ، ولا مجال للتداخل بين هذين البعدين.

٤ - اقتصار المدارس البنيويّة الوصفيّة على الملاحظة والوصف والتصنيف بغاية التحليل اللّسانيّ، ولا مجال للافتراضات العلميّة في هذا، وإنّما الاهتمام كلّ الاهتمام ينصبّ على المنجز من الكلام وحده La parole.

5- إنّ دراسة اللّغة أو اللّسان من خلال الكلام هي المبدأ الأساس بالنسبة إلى المدارس البنيويّة الوصفيّة، وذلك في ما يتعلّق بأسبقيّة المنطوق على المكتوب. وما اللّغة عند أصحاب هذه المدارس إلاّ لغة المشافهة، وما الكتابة إلاّ ترميز للمنطوق وصورة تقريبيّة له، هذا فضلا على أنّ الكتابة من شأنها أن تقضي على حيويّة اللغة و تلقائيّتها، وهي تظلّ في كلّ الحالات تقريبيّة لما تنطق به المجموعة اللّسانيّة الواحدة.

6- هذا المنطوق باعتباره أصواتا تتلاشى في الفضاء الخارجيّ، يجدر تدوينه، لا بالكتابة وإنّما بالتسجيل الحيّ، وذلك باعتماد التقنيّات الحديثة لجمع المادة المطلوبة.

7- هذه المادة المجمّعة هي ما يُطلق عليها اسم المدوّنة le corpus. وهي مجموع ما يُسَجَّل، وتُنتقَى منه عيّنات ممثّلة للشريحة الاجتماعيّة التي يُراد دراسة لغتها، أو بالأحرى سجلّها اللّغويّ.

8- تُكثّف هذه المدارس الاهتمام بالشكل أكثر من الاهتمام بالمضمون أو المعاني. ومن هذا التصوّر توسم هذه المدارس اللّسانية بأنّها بنيويّة أو شكلانيّة formalistes .

وملخّص القول، وللخروج بصورة مجملة عن هذه التوافقات الحاصلة بشأن المدارس البنيويّة الوصفيّة بمختلف اتجاهاتها، يكفي أن نشير في هذا الصدد إلى ما ذكره ليونز، وهو من أبرز أعلام هذه المدارس، من أنّ نقاط الاتفاق بين مختلف أصحاب هذه المدارس تتمثّل في اعتبار اللّسانيّات علما تجريبيّا، يقوم على التجربة لا على التأمّل أو الحدس. واللّسانيّ في هذه المدارس يتعامل مع حقائق ملموسة هي حقائق اللّسان أو

الكلام. وبالنظر إلى أنّ هذا العلم علم تجريبيّ فهو موضوعيّ، وهو موضوعيّ بقدر ما يبتعد عن الذاتيّة، وعن كلّ التحيّزات الفرديّة والاجتماعيّة والعرقيّة.[1]

2- اللّسانيات البنيويّة الوصفيّة و النحو العربيّ :

للحديث عن العلاقة بين اللّسانيّات البنيويّة الوصفيّة والنحو العربيّ لا يفوتنا أن نشير إلى أنّ الاستفادة من اللّسانيّات البنيويّة حاصلة لا محالة، وذلك بالنسبة إلى كثير من علماء اللّغة العرب المحدثين، مثلما هي حاصلة بالضرورة للكثير من اللّسانيّين الغربيّين، وهذه الاستفادة عند هؤلاء وأولائك متفاوتة فيما يتعلّق بالتعامل معها، وهم يتراوحون بين الرفض و القبول، أو بين القبول الجزئي أو الرفض الجزئي.

وفي ما يتعلّق باللّغويين المحدثين العرب نحن لا نشكّ في قيمة أعمال كثيرة أنجزوها، تناولت مسائل تهمّ اللّغة العربيّة بالدرس والتحليل والإضافة، فأفرزت بحوثا جيّدة، الاستفادة فيها من اللسانيّات الحديثة واضحة ولا ريب، وإنّ ما أضافته إلى التراث النحويّ مكسب لا ينكره إلّا جاحد. ولكن حسبنا في هذا المقام أن نشير إلى بعض الهنات أو النقائص التي طبعت أبحاث هؤلاء، وذلك لوقوفهم عند أطروحات هذه المدارس البنيويّة الوصفيّة المشار إليها وعدم القدرة (أو الرغبة) في تخطّيها إلى ما أُنشئ بعدها، وفي مواكبة تطوّر الدرس اللّسانيّ الحديث. وللتدليل على صحّة ما نذهب إليه لنقف عند جيل من هؤلاء اللغويّين العرب المحدثين ممّن حاولوا إرساء تصوّرات لسانيّة جديدة تسعى إلى أن تقيم أركانها على أنقاض التراث النحويّ العربيّ، وذلك بنقده ودحض أطروحاته والتشكيك في الكثير من منطلقاته وتوصيفاته وتعليلاته، بتعلّة أنّها لا تتماشى وما وصل إليه علم اللّغة الحديث. ولعلّ من أبرز هؤلاء، وممّا لا يخفى على أحد، لغويّون مشهورون لهم باع في هذا المجال أمثال إبراهيم أنيس وتمّام حسّان وكمال محمد بشر وغيرهم. إنّ هؤلاء ودون مزايدات كَالُوا الاتّهامات إلى النحاة العرب القدامى في أكثر من مناسبة وفي أكثر من موضع، وانتقدوهم انتقادات شديدة، وذلك أسوة بالنقد الذي كان يوجّهه أعلام كبار من المدارس البنيويّة الوصفيّة في أوروبا إلى الأنحاء الغربيّة القديمة، وخاصّة منها النحوَيْن اللاتينيّ والإغريقيّ، وكأنّ ما ينطبق على الأنحاء الغربيّة ينطبق بالضرورة على كلّ الأنحاء القديمة، ومن ضمنها النحو العربيّ.

وللتدليل على ما نقول لنعرض لبعض ما ورد في كتابات بعض من هؤلاء اللغويّين المحدثين العرب لنبيّن هذه التصوّرات المجحفة في حقّ التراث النحويّ العربيّ من جهة، وفي حقّ التطوّرات اللّسانيّة التي ما فتئت تظهر يوما بعد يوم من جهة ثانية. فممّا جاء على لسان الدكتور كمال محمّد بشر في حديثه عن المنهج المتّبع في الدرس الصرفيّ، وفيما يخصّ الأفعال المعتّلة على وجه الدقّة قوله: " إنّ للأفعال المعتلّة منهجين منفصلين: أحدهما تاريخيّ والثاني وصفيّ. ويعنى الثاني منهما بوصف الموجود بالفعل، مضيفا قوله، ولا يجوز لنا أن نتعدّى هذا الواقع بحال من الأحوال ونحصر عملنا في الوصف دون التورّط في افتراض أو تقدير أو تخمين"[2]. وبالنظر إلى ما يقوله الأستاذ كمال بشر وإذا ما قبلنا بالفصل المنهجيّ عنده، وفي اللّسانيات البنيويّة الوصفيّة في التمييز بين المنحى الزمنيّ والمنحى الآنيّ، فليس بالضرورة أن نقبل الحكم على أنّ الدرس اللّسانيّ (وهو وصفيّ بالأساس) أن يقتصر على الموجود، أي على المنجز أو المتحقّق على ألسنة الناس. وبناء على ذلك لا حديث في ما يرى عن الأفعال المعتلّة مثل "قال" و"خاف" و"دعا" و"رمى" إلاّ باعتبارها كذلك. ولا مجال، كما يقول الدكتور بشر، ليتعدّى هذا الوضع بحال من الأحوال. وعليه فإنّ التصوّر المفترض في صيغ من نحو /قَوَلَ/ و/يَقْوُلُ/ و /يَوْصِفُ/ و /مِوْزان/ الخ.. هي من باب الافتراض والتخمين، الذي لا يُقرّه العلم الحديث، أو هي صور مفترضة من باب ما نَطق به الناس تاريخيّا في يوم من الأيّام[3].

إنّ هذا الكلام الذي أورده الدكتور بشر بشأن التصوّر والافتراض مردود عليه. ومبدأ الافتراض هذا مبدأ من مبادئ اللّسانيّات الحديثة مثلما سنراه لاحقا. وهذا الافتراض ليس من باب التصوّر التاريخيّ، وإنّما هو من باب التصوّر النظريّ المجرّد.

و نقرأ للدكتور الطيّب البكّوش، وفي المضمار نفسه، وبشأن النظريّة الصرفيّة أيضا قولَه: " تتضمّن النظريّة النحويّة عيوبا جوهريّة"، وذلك كالخلط في المصطلحات وفي بعض المفاهيم الصوتيّة والخطأ في تعليل بعض التغيّرات الصوتيّة لانطلاقها من الرسم المرئيّ لا من سلسلة الأصوات المنطوقة[1].

إنّ الحديث عن العيوب الجوهريّة والخلط والخطأ لممّا يشين النظريّة الصرفيّة القديمة حقّا، إن كان هذا موجودا فعلا، وهذا يدعونا بلا شكّ إلا مزيد التمحيص في هذه النظريّة، والالتزام بالقراءة المتأنيّة والموضوعيّة، وعدم التعجّل بإصدار الأحكام.

وأمّا بشأن الأخطاء في هذه النظريّة التي مردّها إلى الانطلاق من الرسم المرئيّ أو الكتابة فهذا لا سبيل إلى قبوله لا من باب التحيّز إلى النحاة القدامى، وإنّما بالنظر إلى أنّ المقصود الذي يرمي إليه هؤلاء ليس الرسم المكتوب مطلقا، وإنّما الصور الصوتيّة الافتراضيّة التي يقرّ علم الأصوات الحديث بأصالتها. فـ "الواو" في يَقُولُ التي أصلها /يَقْوُلُ/ مثلا تعتبر في الحالة الصوتيّة الوظيفيّة مصحّحة عندما تتبعها حركتها، وهي حرف إشباع في حالة التحقّق الصوتيّ عندما تسبقها الحركة التي هي من جنسها. وفي هذه الحالة نطبّق نظريّا قاعدة النقل أو ما يطلق عليه إسكان متحرّك وتحريك ساكن لتصبح الصيغة الجديدة "يَقُوْلُ". إنّ هذا الإجراء الذي أنجزه النحاة القدامى لهو على درجة عالية من التجريد في تمثّل وضع الحركات من الحروف و الالتجاء إلى الصيغ المجرّدة وتطبيق جملة من القواعد تدخل ضمن نسق القواعد المفترض والذي هو أساس النحو بالمعنى الحديث.

وفي هذا الشأن أيضا يقرّ الدكتور فوزي حسن الشايب بأنّ نظرة النحاة العرب القدامى للمسائل اللغويّة "قد أثقلت كاهل الدراسة اللغويّة بكثير من الأحكام والتأويلات التي تُجافي طبيعة اللغة، ممّا جعل النحو والصرف من أكثر الميادين التي باضت وفرّخت فيها كثير من التخيّلات والمفاهيم الخاطئة والآراء المعدّة سلفا"[2].

إنّ الحكم على النحو العربيّ هكذا بجرة قلم واحدة باعتباره قائما على التخمينات، والمفاهيم الخاطئة، والأحكام المسبقة، لهو أمر ينمّ في تقديري مجدّدا عن عجلة واضحة في إطلاق الأحكام ، وينمّ عن قراءة غير متأنّيّة للنظريّة أو النظريّات النحويّة القديمة، وعن نظرة قاصرة في فهم التراث النحويّ واللّغوي عموما. وليست التصوّرات والافتراضات الصوتيّة (أو الفونولوجية) في اعتقادنا من باب ما ذهب إليه هؤلاء، وإنّما هي من باب الافتراض العلميّ الذي تقرّه مسائل التصريف والاشتقاق في العربيّة. وليس من باب الوهم في تصوّرنا وتصوّر النحاة أن نُرجع "قال" إلى فَعَل و"خاف" إلى فَعِل و"طال" إلى فَعُلَ، وليس من باب التخمين أيضا أن نرجع "قال" و"خاف" و"طال" إلى الواويّ لا إلى اليائيّ، فكلّ هذا له ما يدلّ عليه للبرهنة على صحّته ومقبوليّته.

إنّ هذه النماذج من الأحكام التي تعرّضنا لها ومثل ما تبيّناه، لا تتوانى في وصف التراث النحويّ بالخلط في المفاهيم والمصطلحات، ولا تتوانى في اتهامه بأنه قائم على الأوهام والتخمينات، وبأنه يجافي طبيعة اللغة والوقائع اللّسانيّة. هذه الأحكام هي أحكام، في تقديرنا، أبعد ما تكون عن الموضوعيّة، ولعلّها جاءت من تبنّي الأطروحات اللسانيّة التي روّجت لها المدارس البنيويّة الوصفيّة التي تناوئ الأنحاء القديمة. لكن وللملاحظة نقول إنّ ما يمكن إطلاقه على الأنحاء القديمة الغربيّة، لا يمكن إطلاقه بالضرورة على النحو العربيّ، فضلا عن القصور الواضح عند علماء اللغة المحدثين العرب في فهم أطروحات النحو العربيّ القديم فهما دقيقا من جهة، وفي القدرة على تجاوز حدود هذه النظريّات اللّسانية الحديثة المشار إليها من جهة ثانية ، وفي عدم الاستفادة من أطروحات جديدة غيرها، وعدم الاطّلاع على ما استجدّ في الدرس اللّساني من الحديث.

٣- اللّسانيات التوليديّة التحويليّة :

بعد التطرّق إلى اللّسانيّات البنيويّة الوصفيّة وتأثيرها السلبيّ على جملة من اللّغويين العرب المحدثين لنرى ما مدى أهميّة المدرسة التوليديّة التحويليّة في تحويل مسار البحث وتصحيح بعض المواقف المشار إليها سابقا. إنّ اللّسانيّات التوليديّة التحويليّة لهي من نتاجات التطوّر اللّسانيّ الحديث. ولعلّ انبعاثها قائم على نقدها العلنيّ للمدارس البنيويّة الوصفيّة التي كنّا بصدد الحديث عنها. إذا انتقد شومسكي وبشدّة أطروحات أستاذه هاريس، مثلما انتقد أطروحات بلومفيلد وسكنر ونظريّة الانعكاس الشرطيّ، وقلبَ جملة من المفاهيم في الدرس اللّسانيّ والسلوك اللّفظيّ والاكتساب اللّغويّ وغيرها. ولا يخفي أنّ اللّسانيّات التوليديّة التحويليّة سعت إلى أن تُرسي نظرة جديدة للّغة والنحو والتحليل اللّسانيّ وفهم منطلقات الكلام ، ممّا أدّى بها إلى رفض جملة من المفاهيم اللّسانيّة الشائعة، واستبدالها بمفاهيم جديدة ومصطلحات غير المصطلحات السائدة، وباتت النظريّة التوليديّة التحويليّة تنظر إلى اللغة لا باعتبارها أداة للتواصل، وإنّما باعتبارها عددا غير محدود من الجمل أي (+ ما لا نهاية). وهي تميّز في هذا المنوال بين الجمل الصحيحة والمقبولة، والمقبولة وغير الصحيحة، والصحيحة وغير المقبولة، مثلما هي قادرة على التمييز أيضا بين الجمل الملتبسة ،وبين حقيقة الجمل في بنيتها العميقة وبنيتها السطحيّة . وكلّ هذا حسب ما يقرّه حدس المتكلّم المستمع. وتعني الصّحة في هذا المضمار الصحّة التركيبيّة ، في حين تعني المقبولية المقبوليّة من حيث المعنى.

ولا يخفى أنّ النحو التوليديّ التحويليّ حاول في بناء مشروعه النظريّ أن يبني نماذج نحويّة هي عبارة عن أنساق أو جملة من القواعد، هي قواعد توليديّة من جهة، وتحويليّة transformationnelles من جهة أخرى. ومصطلح النحو على ما هو شائع في النظريّة التوليديّة التحويليّة مصطلح مُلتبس، إذ يمكن نظريّا الوصول لا إلى نحو وحيد، و إنّما إلى جملة من الأنحاء المختلفة، وليس ثمّة ما يمنع من المقارنة بينها، وذلك بغاية الوصول إلى النحو الأفضل أو الأمثل. وأفضليّة هذا النحو أو ذاك لا تعود إلى الكفاية الوصفيّة وحدها، بل تعود إلى الكفاية التفسيريّة أيضا، وبهذا المعنى نفهم النحو في بحثنا هذا ولا فرق فيه بين مسائل التركيب أو الإعراب ومسائل الصرف، ولا فصل فيه بين التركيب والدلالة وبين التركيب والمعجم. وانطلاقا من هذا التصوّر

فإنّ النحو التوليديّ قائم على مكوّنات ثلاثة، هي المكوّن التركيبيّ و الصوتيّ و الدلاليّ . والمكوّن الرئيسيّ فيها هو المكوّن التركيبي Le Composant syntaxique . ويتّسم توليد الجمل السليمة في هذا النحو انطلاقا من المعجم أو من الوحدات المعجميّة، وتطبيق القواعد التركيبيّة بما فيها الصوتيّة والصرفيّة، وذلك بغاية الوصول في نهاية المطاف إلى التمثيل الصوتيّ، أي الوصول إلى الجملة باعتبارها كلاما منجزا أو متحقّقا.

وأمّا القواعد التوليديّة والتحويليّة التي يقوم عليها هذا النحو فهي قواعد إعادة كتابة ، وتكون هذه القواعد حرّة أو مقيّدة، أي هي مقيّدة بسياقات محدّدة . وهي تمثّل في كلّ الحالات صياغات صوريّة، تجعلها أقرب ما يكون إلى المعادلات الرياضيّة أو الفيزيائيّة. وأمّا في ما يخصّ بناء هذا النحو، وبالنظر إلى ما سبق أن ذكرنا، رفضت المدرسة التوليديّة التحويليّة فكرة المستويات اللّسانيّة المختلفة في التحليل اللّساني، وفكرة الفصل بين هذه المستويات، مثلما رفضت فكرة المدوّنة والاهتمام بالعيّنات والولع بالمنطوق وما ينتجه المتكلّم المستمع في وضع معيّن. وانطلقت في المقابل من الحدس اللغويّ L'intuition linguistique، ومن العام إلى الخاصّ، ومن بنية الجملة المفترضة لبلوغ التمثيل الصوتيّ. وفي هذا المضمار ميّزت النظريّة التوليديّة التحويليّة بين البنى العميقة والبنى السطحيّة، وجعلت البنى التركيبيّة تفسيريّة، والبنى الدلاليّة تأويليّة. ولم تَعد اللّغة، في نطاق هذه المدرسة، درسا "علميا" قائما على التجريب، هو أقرب ما يكون إلى العلوم الطبيعيّة، وإنّما جعلتْ منه موضوعا ذهنيّا ، يحاول اللّسانيّ أن يتعرّف من خلاله على ما يجري في الدماغ البشريّ. وهذاممّا دعا أصحاب المدرسة التوليديّة إلى الحديث عن الاستعدادات

الفطريّة، والجينات الوراثيّة، ودور هذه الاستعدادات في الاكتساب اللغويّ، والحديث عن النحو الذهنيّ في مقابل النحو النظريّ، والحديث عن الكفاية اللّسانية في مقابل الإنجاز.

وفي الأخير نشير إلى أنّ المدرسة التوليديّة التحويليّة ما فتئت تتطوّر، وتنفي نفسها بنفسها للوصول إلى النموذج الأمثل في دراسة الألسن لا بغرض الوصول إلى الأنحاء الخاصّة أي الخاصّة بكلّ لغة، وإنّما بغرض الوصول إلى ما يسمّى بالنحو الكليّ Grammaire universelle .

٤ - النحو العربيّ :

من منطلقات المدرسة التوليديّة التحويليّة ليس من اللائق أن نرفض النحو العربيّ أو أن نقبله دون الحكم عليه، أو أن نقلّل من شأنه لا لشيء إلّا لكونه قديما. وقد يكون من الإجحاف أن ننتقد النحو العربيّ انتقادا ينّم عن سوء تقدير أو فهم وعجلة في الخروج بأحكام أو استنتاجات تسمه بالخلط، أو أنّه متورّط في الافتراض والتخمين، أو هو قائم على تأويلات تجافي طبيعة اللّغة على نحو ما سبق أن قدّمناه.

ممّا لا شكّ فيه في أنّ الأسباب الداعية إلى نشأة النحو العربيّ تاريخيّا تكمن في محاولة التصدّي لظاهرة اللّحن، وتقويم اللّسان والعمل على فهم النّص القرآني وتأويله. إلاّ أنّ الطفرة الحقيقيّة التي جاءت مع الخليل وسيبويه ومع من جاء من بعدهما تؤكد بأنّ الصبغة التقعيديّة التعليميّة للنحو ليست هي الطاغية على هذا النحو، وإنّما أمرها متداخل مع البعد التنظيريّ للمسائل النحوية والصرفيّة والصوتيّة. وذلك ممّا جعل النحو العربيّ في عزّ نضجه يمثل نظريّة لسانيّة قائمة بذاتها، تضاهي دون ادّعاء، الكثير من النظريّات اللّسانية الحديثة، وذلك بالنظر إلى كلّيّتها وتكاملها، مع الفارق في الزمان والمكان.

ولهذه النظرية، ولا شكّ، مقوّماتها، وما الفرق بينها وبين النظريات اللّسانية الحديثة إلاّ في ما تروّج له هذه الأخيرة بشأن الجانب النظريّ، وما تقدّمه له، وما تدافع به عنه، وذلك بغاية اختبارها وتوسيع دائرة تطبيقاتها، وتحسين مردوديّتها، وترسيخها وتصحيحها في كلّ مرّة، وصياغتها الصياغة الأمثل. وهذا خلافا، وبلا ريب، لما عليه النظريّة النحويّة العربيّة القديمة التي لا تفصح عن أبعادها، ولا عن منهجها أو خلفياتها المعرفيّة. وإن كان كلّ هذا مضمّنا للعين الفاحصة في غضون الدرس النحويّ، وهو غير معلن، فلا يمكن الاهتداء إليه إلاّ بعد نظر واستقصاء، وذلك من خلال القرائن الدّالة التي نستشفّها من أبعاد التحليل والتأويل والتبويب وتنظيم المادة اللغويّة ، أو من خلال بعض الإشارات والتعريفات والتلميحات القليلة الواردة في ثنايا البحث. علما أنّ المنهج المتّبع في الآثار النحويّة القديمة غير معلن بدوره إلاّ لماما، وإن لا بدّ من حسن تمثّله من خلال ربط الجزئيّات بالكليّات، وإعادة تنظيم المادة أو ترتيبها.

ولعلّ من أبرز مقوّمات هذه النظريّة ما شاع في كتب أصول النحو مثل السماع والقياس والتعليل، فضلا عن الاستقراء والاستنباط والوصف والتصنيف. وهي كلّها مقومات متّبعة في الدرس اللّسانيّ الحديث، وإن اختلفت الرؤى والمفاهيم والمصطلحات. والنظريّة عموما لا بدّ أن تقوم بضبط مجالها المعرفيّ، وأن تضع الحدود الفاصلة بينها وبين مجالات أخرى قريبة منها أو بعيدة عنها. وعلى هذا الأساس رسمت النظريّة النحويّة العربيّة القديمة العلاقات التي تربطها بمجالات أخرى قريبة منها مثل الصرف والاشتقاق وعلم اللغة والإعراب. فجمعت بين الإعراب والصرف في حالات، وفصلت بينهما في حالات أخرى. و نظرت إلى الصرف باعتباره قسمين: قسم يهتمّ بالصيغ والأبنية والزيادة، و قسم يهتمّ بالتغيّرات الطارئة على الكلمات. وقربّت بين الاشتقاق وعلم اللّغة، وباعدت بين الاشتقاق والإعراب. ومن هنا تتداخل الأصوات بالأبنية، وتتداخل الأصوات بالإعراب، ويتداخل الصرف بالتركيب، والتركيب بالمعجم والدلالة الخ..

ولا تكتفي النظريّة النحويّة العربية بضبط مجالها المعرفيّ، وإنّما هي تسعى إلى إرساء جهازها المفاهيميّ والاصطلاحيّ، والعمل على وضع التعريفات أو الحدود والرسوم اللّازمة. وتعتبر المفاهيم، والحالة هذه، المقوّم الأساسيّ للنظريّة لأنّها هي التي يقوم عليها التحليل والدرس اللّساني عموما. وهذه المفاهيم تستمدّ مصطلحاتها من اللّغة ليغدو المصطلح وضعا على وضع، أو مفتاحا من مفاتيح أهل الصناعة.

و قد يكون من السهل حقّا أن نتحدّث في بداية التأسيس للنحو العربي عن مفاهيم باتت رائجة عندنا، من نحو الإسناد والإعراب والعمل والأثر العاملي والابتداء والخبر والتجرّد والزيادة والصحة والإعلال و البدل والقلب والإدغام والإسكان والحركة والوقف والإمالة وغيرها.

و لا تقف هذه النظريّة عند حدود المفاهيم أو المصطلحات أو التعريفات، وإنّما لا بدّ لها من رصد الظاهرة ووصفها، والبحث عن الخصائص المشتركة المتعلّقة بها وما يقابلها بغيرها، بغاية الوصول في آخر الأمر إلى استنباط القوانين العامّة أو الشاملة، والتثبّت من صحّة تطبيق هذه القوانين، وما يخرج من مجال تطبيقها.

و بهذه الاعتبارات، وإذا ما نظرنا إلى أيّ مسألة من مسائل اللّغة الكفيلة بالدرس، فإنّنا سوف نجد مدخلا منهجيّا واحدا لا يفتأ يتكرّر هو الملاحظة. والملاحظة في النظريّة تستند إلى السماع أي إلى ما يُنجز من الكلام، و ما هو متواتر في الاستعمال. ولا تعدّ الملاحظة غاية في حدّ ذاتها، إذ هي صالحة للوصف والتصنيف ثمّ التفسير أو التعليل، وذلك بغاية استنباط القاعدة بالاعتماد على جملة من المقوّمات كالقياس والاستقراء والاستنتاج الخ..

ومن باب التوضيح وإثبات صحّة ما تذهب إليه النظريّة النحويّة العربيّة، نأخذ أمثلة من الصرف العربيّ، وتحديدا مثال قلب حرف العلّة ألفا، فنخلص إلى ما يلي: تقول القاعدة الصرفيّة الصوتيّة في هذا المضمار "إذا تحرّك حرف العلّة وكان ما قبله مفتوحا قلب ألفا". هذه القاعدة مثلما ضبطتها النظريّة النحويّة، ومثلما تعلّمناها ونعلّمها، لا بدّ لها من قدرة على الإلمام بحقائق اللّغة وجزئياتها، ولا بدّ لها من حسّ لغويّ يجعل النحويّ قادرا على أن يعالج مثل هذه القضايا، وإن بدت لنا اليوم بديهية إلّا أنّها لم تكن كذلك في بداية التأسيس. فمفهوم القلب لا يدرك وحده ولا قيمة له في حالة انعزاله عن بقيّة الظواهر الصوتيّة الصرفيّة الأخرى، وبالتالي لا بدّ من ربطه بمسائل أخرى كثيرة كالحذف والنقل والبدل والإسكان. وهذه المسائل مجتمعة لا معنى لها بمعزل عن التغيّرات الطارئة على الكلمة في باب الصرف. والكلمة نفسها لا تفهم إلاّ في نطاق أقسام الكلم وعلاقة الفعل بالاسم وعلاقة الفعل و الاسم بالحرف الصحيح. والحرف عموما لا معنى له إلاّ في مقابل الحركة. والحركات لا بدّ من ضبطها، والحروف كذلك، وكلّ هذه الأصوات أو الصواتم (الفونيمات) لا بدّ من معرفة مخارجها أو مواضع نطقها، وتحديد صفاتها، ودرجة الانفتاح فيها. ولا حديث عن السياق الموجب للتغيير، أي تحرّك حرف العلّة وانفتاح ما قبله إذا كنّا غير قادرين على إدراك معنى الافتراض. والافتراض في هذه الحالة يتعلّق بالأفعال والأسماء المعتلّة خاصّة، وذلك من قبيل الأجوف والناقص والمضاعف والمهموز. وهذه الأفعال والأسماء القابلة للتغيير عموما لا بدّ من إرجاعها إلى أبنية محدّدة، ليكون باب الأفعال أو الأسماء الصحيحة والمعتلة واحدا، وذلك من باب التقدير.

وأمّا التغيير الذي تمليه هذه القاعدة فلابدّ له من أن يتعلّق بقواعد أخرى فرعيّة، وذلك بالإضافة إلى القاعدة الأساسيّة. والقواعد الفرعيّة في حالتنا هذه هما قاعدتان مكمّلتان للقاعدة الأصل، تعرف الأولى بقاعدة **الإيهان** وتعرف الثانية بقاعدة **الإشباع**. وقاعدة الإيهان من شأنها أن تضعف حرف العلّة، وذلك بحذف حركته حتّى نتمكّن من قلبه. والقاعدة الثانية (أو الثالثة في الترتيب) هي قاعدة الإشباع التي تقضي بإشباع الحركة في جوارها لحرف من حروف المدّ واللّين يكون مجانسا لها. وقاعدة القلب في حدّ ذاتها لها أصل وفرع. فأمّا الأصل فما نحن بصدد الحديث عنه، وأمّا الفرع فهو أن يُقلب حرف العلّة إذا جاء متحرّكا وكان ما قبله ساكنا، وذلك في أمثلة من نحو "أقام" و"استقام" و"استبان" التي أصلها وعلى التوالي /أَقْوَمَ/ و/اسْتَقْوَمَ/ و/اسْتَبْيَنَ/. ويتمّ التغيير في هذه الحالات بشروط إضافية تتعلّق بالصيغ لا بالسياقات لا حاجة لنا للدخول في

تفاصيلها[1]. وجدير بالملاحظة أنّ لكلّ من القاعدتين الأم والفرع شواذا تُطرح من مجال تطبيقهما. والقاعدة الأمثل في النحو هي التي تأخذ بعين الاعتبار هذه الشواذ، وتحدّ منها بقدر الإمكان وذلك بالزيادة في فعاليّة هذه القاعدة أو تلك، وبتدقيق صياغتها، وضبط سياقاتها والشروط الملازمة لها.

هذا مثال من النظريّة النحويّة مأخوذ من مجال الصرف. وكلّ جزئيّة من جزئيّات النحو أو الصرف هي في اعتقادنا بحاجة إلى إعمال نظر وتدبّر. وكلّ هذا يجعلنا نقرّ بأنّ النحو العربيّ بالمعنى الدقيق للكلمة ليس نحوا معياريّا تقعيديّا مثلما يشاع عند الكثير من الناس، من شأنه أن يضبط الصحيح والخاطئ أو أن يقوّم الألسن، أو أن يقول هذا فاعل وهذا مفعول، وهذا مبتدأ وهذا خبر، وهذا صحيح وهذا معتلّ وما شابه ذلك، وإنّما هو في الواقع يذهب إلى أبعد من هذا، وذلك في وصف الظاهرة في حدّ ذاتها، ومقابلتها بغيرها من الظواهر الأخرى القريبة منها أو البعيدة، وتصنيف المسائل النحويّة بالنظر إلى الخصائص المشتركة، ومعالجة كلّ ظاهرة وتوليدها من ظواهر أخرى، وتعليلها في نهاية المطاف، وكلّ هذا من عمل اللّسانيات بامتياز.

٥- التوافق بين النحو التوليديّ والنحو العربيّ:

قد يكون من المفارقات، أو لعلّه من باب توارد الخواطر أن نجد هذا التوافق العجيب بين النحو العربيّ والنحو التوليديّ، وذلك بالرغم من الهوّة الزمنيّة الفاصلة بينهما، واختلاف الخلفيّات المعرفيّة المتحكّمة في كلّ منهما، واختلاف المنطلقات وبيئة النشأة أيضا. هذا التوافق الذي نَلفت الانتباه إليه يثير في الحقيقة دهشة كبيرة بالنظر إلى الشبه الحاصل بين النظريّتين،أي النظريّة النحويّ القديمة والنظرية التوليديّة التحويليّة، وخاصّة في ما يتعلّق ببعض التصوّرات والافتراضات، وتطبيق القاعدة وضبط سياقاتها والشروط الملازمة لتطبيقها. ومن هذه التوافقات، ونحن حريصون أن نبقى في مجال الصرف باعتباره مكوّنا من مكوّنات النحو، نشير إلى ما يلي:

- اللّجوء في التحليل اللّسانيّ إلى الاستعمال، والتعويل على الحدس اللّغوي أو ما يُطلق عليه السجيّة اللغويّة عند اللّغويّين العرب القدامى.

- افتراض الصيغة المجرّدة أو ما يعبّر عنه بالأصل في مقابل الصيغة المنجزة. وإذا كانت الصيغة المنجزة أو المتحقّقة التي ينطق بها المتكلّم المستمع هي من باب الحاصل المنطوق، فإنّ الصيغة المجرّدة هي من باب الافتراض. ولا يعني الافتراض هنا التخمين، مثلما يرى بعض علماء اللّغة المحدثين، وإنّما هو افتراض له ما يقرّه ويبيّن صحّته، وذلك بالنظر إلى آليات الاشتقاق وتوليد الصيغ بعضها من بعض.

- التحوّل من الصيغة المفترضة إلى الصيغة المنجزة، ويتمّ هذا وفق تطبيق جملة من القواعد، في مجملها هي قواعد إعادة كتابة، أي أن نعيد كتابة العنصر (أو مجموع العناصر) "أ" بالعنصر أو مجموع العناصر "ب". وما إعادة الكتابة هذه إلاّ توليد صيغة من أخرى، تتحقّق في سياقات معيّنة تُحدّ يمنة بالعنصر "س" ويسرة بالعنصر "ع". هذا فضلا على بعض الشروط الملازمة للقاعدة، وذلك للتقليل أكثر ما يمكن من الشواذّ التي تفلت من تطبيق القاعدة. هذه القواعد يَفيض بها النحو العربيّ، وذلك من قبيل "قلب حرف العلّة ألفا" و"قلب الواو ياء" والعكس، و"الحذف لالتقاء الساكنين" و "إدغام المثلين" الخ...

- تُكوّن هذه القواعد نسقا نحويّا تخضع فيه لترتيب معيّن، بحيث لا يمكن تقديم قاعدة على أخرى، أو الإخلال بهذا الترتيب، أي أنّ القاعدة الأولى لا بدّ أن تطبّق قبل الثانية، والقاعدة الثانية لا بدّ أن تطبّق قبل الثالثة وهكذا دواليك. فلو أخذنا على سبيل المثال توليد صيغة "قال" من

/قَوَلَ/، وللوصول إلى الصيغة السليمة انطلاقا من الصيغة المفترضة نطبّق ثلاث قواعد متتالية: هي قاعدة الإيهان، وقاعدة القلب، وقاعدة الإشباع، ولا سبيل إلى تقديم قاعدة على أخرى.

- و ممّا تُمكن ملاحظته بشأن هذه القواعد أنّ لها أولويّات في التطبيق، بمعنى لا يجب تطبيق قاعدة على حساب أخرى، وذلك إذا ما تشابهتا، ممّا يجعل قاعدة معيّنة أقوى من قاعدة أخرى، وهذا من نحو تطبيق قاعدة "التقاء الساكنين" على حساب قاعدة "الإشباع"، وذلك في حالة وجود حرف ساكن بعد حرف المدّ واللّين .

- تراعي هذه القواعد في التطبيق حالات أمن اللّبس، فيُمنع تطبيق قاعدة ما إذا كان تطبيقها يؤدّي إلى الالتباس، سواء كان في المعنى أو الصيغة. ومن هذه الحالات عدم تطبيق قاعدة "الإدغام" على أمثلة من قبيل "جَلبب" أو "اسْحَنْكَكَ"، لأنّ في تطبيقها إبطال للإلحاق.

إنّ هذه التوافقات المعتبرة في تصوّرنا هي التي تجمع بين طرفي المعادلة، أي بين النحو العربيّ القديم واللّسانيّات الحديثة، وممّا يجعل إمكانية ربط الصلة بين هذين الطرفين المذكورين قائمة، وإن اختلفت الخلفيّات المعرفيّة ونشأة الأصول. وما التوافقات التي أشرنا إليها في هذا العرض إلاّ مجال من مجالات النظريّة (أو النظريّات) اللّسانيّة. اقتصرنا فيها على جوانب من النظريّة النحويّة القديمة، هي الجوانب الصرفيّة أو بالأحرى الصرفيّة الصوتيّة (أو الصوتميّة)، حاولنا من خلالها أن نعيد قراءة بعض المسائل الصرفيّة، وذلك بالتوسّل بأدوات منهجيّة حديثة نراها مفيدة لإعادة قراءة النظريّة الصرفيّة، بل النحويّة عموما والتراث اللّسانيّ العربيّ بوجه أعمّ. ويظلّ النحو المفترض في هذه الحالات نحوا من جملة الأنحاء القابلة للمقارنة في ما بينها، وذلك بغاية الوصول إلى النحو الأفضل. والأفضليّة على ما ذكرنا آنفا لا تتعلّق بالكفاية الوصفيّة وحدها، وإنّما تتعلّق بالكفاية التفسيريّة أيضا.

الهوامش :

١ -النحو التوليديّ التحويليّ:

نظريّة لسانية قائمة على مكوّنات النحو والصوت والدلالة، نشأت على يد نعام شومسكي ومرّت بمراحل أهمّها مرحلة١٩٥٧ و١٩٦٥ و ١٩٧٣ و١٩٨ و ما بعدها. و يركّز النحو التوليديّ على المتكلم المستمع المثاليّ في إنجاز كلامه، ومن هنا جاء التمييز بين الإنجاز والكفاية اللسانيّة، وبين البُنى العميقة للجمل و البنى السطحيّة. والنحو التوليديّ قائم على قواعد توليديّة من جهة وقواعد تحويليّة من جهة ثانية ، وذلك في محاولة لإرساء نسق من القواعد وبالتالي إرساء النحو. والقواعد في مجملها هي قواعد إعادة كتابة سواء كانت حرّة أو مقيّدة.

النحو المعجم:

نظريّة لسانيّة تهتمّ بوصف اللّغة شكليّا بغاية إنشاء ما يُطلق عليه القواميس الإلكترونيّة. نشأت هذه النظريّة على يد اللّسانيّ الفرنسيّ موريس غروس في أواخر الستّينات ، وهي تطوير للنظريّة التوزيعيّة الأمريكيّة التي تُنسب إلى زليق هاريس والقائمة أساسا على التحويل. و النحو المعجم يهتمّ كثيرا بالجانب الإجرائيّ وجمع الوقائع اللّسانيّة والاعتماد على الاستعمال الشائع، كما تهتمّ بالمتطلّبات الشكلانيّة في التحليل اللّساني بغاية المعالجة الآليّة . وهي تدرس الوحدات المعجميّة في علاقتها الوثيقة بالخصائص التركيبيّة ولا أهميّة للمعنى خارج التركيب، ومن هنا جاءت شرعيّة التسميّة القائمة على الدمج بين النحو والمعجم.

النحو الخاصّ:

هو نظام القواعد المتعلّقة بلسان ما والمتعلّق بالتصوّر نفسه الذي سبق أن أشرنا إليه في النحو التوليديّ التحويليّ، وذلك بناء على البنى العميقة والسطحيّة، وعلى القواعد التوليديّة و التحويليّة وعلى قواعد إعادة الكتابة التي تحاول أن تجمع في التحليل اللسانيّ بين المكوّنات الثلاثة : التركيبيّة والدلاليّة والصوتيّة.

و يتقابل النحو الخاص مع النحو الكليّ وإذا كانت قواعد هذا الأخير هي قواعد كليّة أو كونيّة فإنّ قواعد النحو الخاصّ تتعلّق بلسان معيّن، وإن شابه ألسنة أخرى أو خالفها.

النحو الكليّ:

و هو ممّا يهتمّ به النحو التوليديّ، غايته أن يطبّق على كلّ اللّغات الطبيعيّة، سواء منها المنطوقة أو المكتوبة، و ترجع جذور هذه النظريّة إلى بور روايال Port Royal ولها علاقة بالمنطق. و يشيع النحو الكليّ في جوانبه الدلاليّة عند مونتان montagne أيضا و الخلاف بين شومسكي و مونتان غير خاف، باعتبار أنّ الدلالة عند مونتان هي مكوّن من مكوّنات المنطق ولا ترجع إلى علم النص وقد لا تكون بالضرورة قاعدة تركيبيّة أو دلاليّة تُعزى إلى المتكلّم المستمع مثلما يتصوّر شومسكي ذلك، وإنّما تُعزى إلى النحو الكليّ المشترك بين كل الألسن، والنحو الكليّ هو القواعد الكليّة التي تشترك فيها الألسن الطبيعيّة ولها مساس شديد بالمبنى لأهميته وتظهرجليّا في عمليّة الاكتساب اللغوي.

النحو الذهنيّ :

النحو الذهنيّ نسق قواعد مفترضة توجد في ذهن المتكلّم المستمع، وهو يعود إلى الاكتساب اللغويّ والاستعدادات الفطريّة الموجودة عند كلّ الناس ، وهو يرجع إلى التعامل مع كلّ لغة خاصّة في نطاق المجوعة اللّسانيّة الواحدة مهما تكن صورتها. و قد يشمل هذا النسق الخاص قاعدة تعود إلى النحو الكليّ أو إلى النحو الخاصّ. وتمسّ هذه القواعد المكوّنات اللّسانيّة الثلاثة، التركيبيّة والصوتيّة و الدلاليّة. والنحو الذهنيّ لا يُتعلّم وإنّما هو موجود بالقوة في الذهن أو الدماغ.

٢-Shomsky, N. : **La linguistique cartésienne**, P.15

٣- ليونز: **اللغة و علم اللغة**. ترجمة التوني. ص ص٠ ٥ـ٥١ .

٤- كمال محمد بشر: **دراسات في علم اللغة**. ص٦ ١

٥- و يقول ابن جنّيّ في هذا الغرض: " و إنّما معنى قولنا إنّه كان أصله كذا: أنّه لو جيء مجيء الصحيح ولم يُعلل لوجب أن يكون مجيئه على ما ذكرنا. فأمّا أن يكون استعمل وقتا من الزمان كذلك، ثمّ انصرف عنه فيما بعد إلى هذا اللفظ فخطأ لا يعتقده أحد من أهل النظر". (**الخصائص** ج١ ص٢٥٧) .

٦- الطيّب البكّوش: **التصريف العربيّ من خلال علم الأصوات الحديث**. ص٠ ٢ .

٧ - فوزي حسن الشايب: **تأمّلات في بعض ظواهر الحذف الصرفيّ** .ص٦ ١

٨- لمزيد من التفصيل انظر مقالنا "قلب حرف العلّة ألفا" .

قائمة المراجع

١- بالعربية:

* الأستراباذي (رضي الدين): **شرح شافية ابن الحاجب**. تحقيق محمّد نور الحسن ، ومحمّد الزقراف، و محمّد محيي الدين عبد الحميد. دار الكتب العلمية. بيروت١٩٨٢.

* د.بشر (كمال محمد): **دراسات في علم اللغة**. دار المعارف بمصر. القاهرة١٩٧٣.

* د. البكّوش (طيّب): **التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث**. ط.٢. المطبعة العربية. تونس١٩٨٧.

* ابن جنّيّ (أبو الفتح): **الخصائص**. تحقيق علي النجّار، ط.٢. دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت (د.ت).

* د.الشايب (فوزي حسن): **تأمّلات في بعض ظواهر الحذف الصرفيّ**. حوليّات كليّة الآداب. الحوليّة العاشرة. الرسالة٦٢. جامعة الكويت١٩٨٨-١٩٨٩.

*شومسكي (نعام): **اللغة و مشكلات المعرفة**. ترجمة د.حمزة بن قبلان المزيني. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء، المغرب١٩٩٠.

* عبد الواحد (عبد الحميد): **من أصول التصريف: شرح التصريف الملوكي**. وحدة بحث اللسانيّات والنظم المعرفيّة المتّصلة بها. قرطاج للنشر والتوزيع. صفاقس. تونس٢٠١٠.

* عبد الواحد (عبد الحميد): "قلب حرف العلّة ألفا". **بحوث جامعية**. مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة. العدد الثاني. صفاقس. تونس. جانفي٢٠٠٢.

* عبد الواحد (عبد الحميد): **بنية الفعل. قراءة في التصريف العربي**. كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة. صفاقس. تونس١٩٩٦.

* ليونز (جون): **اللغة و علم اللغة**. ترجمة مصطفى التوني. ج.١. دار النهضة العربيّة. القاهرة١٩٨٧.

* ليونز (جون): **نظريّة شومسكي اللغويّة**. ترجمة د. حلمي خليل. دار المعارف الجامعيّة، الإسكندريّة. مصر١٩٨٥.

* ابن يعيش (موفّق الدين): **شرح الملوكيّ في التصريف**. تحقيق د. فخر الدين قباوة. المكتبة العربيّة بحلب. سوريا١٩٧٣.

٢- بالفرنسية:

- Chomsky, N. : (1965) **Aspects de la théorie syntaxique**, Tr. Milner, Seuil. Paris 1971.
- Chomsky, N. : **La linguistique cartésienne**, Tr. Delanoé, N. et Sperber, D. Seuil. Paris 1969.
- Chomsky, N. et Halle, M. : (1968) **Principes de phonologie générative**, Tr. Encrevé,P. Seuil. Paris 1973.


JIL Magazine of Literary Studies
مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

الفكر النحوي في ضوء المنطق الأرسطي

أ.د. حسن منديل حسن العكيلي/ كلية التربية للبنات- جامعة بغداد

الخلاصة

اللغة نظام لها منطق خاص بها يتمثل بواقعها الاستعمالي ، الذي ينأى عن المنطق العقلي العام ، والخلط بينهما يؤدي الى انحراف الدرس النحوي واللغوي ويضرّ بهما.

البحث يسلط الضوء على الفارق بين النحو المنطقي العقلي المعياري وبين النحو اللغوي الاستعمالي أو بين المنطق اللغوي والمنطق العقلي العام.

Grammar between Logic and

Linguistic Utilization

Asst. Prof. Hasan Mandeel Al-Ugaily

Arabic Language Dept. College of Education for Women

Abstract

Language is a system that has its own logic represented by its realistic usage which apart from general mental logic. Any mixture between them leads to a deviation in the grammatical and linguistic lesson and causes harm to it. This research sheds light on the difference between standard mental logical grammar and between grammatical linguistic in use and between linguistic logic and general mental logic.

لكل لغة منطق ونظام خاص بها ، يراعيه المتكلمون بها "لأنه شرط الفهم والافهام في البيئة اللغوية الواحدة ، واذا أخلّ المتكلم بهذا النظام ، حكم السامع على كلامه بالغرابة والشذوذ والغموض...ويرتبط هذا النظام بعقول أصحاب اللغة وتفكيرهم الى حد كبير ... ولكنه النظام الخاص الذي يختلف من لغة الى اخرى ، ويتصف في كل بيئة بخصائص معينة تجعل لكل لغة استقلالها وتميزها من غيرها"[١].

فنظام العربية – مثلا - يختلف عن نظام الانجليزية في كثير من الظواهر والقواعد والأسس ولاسيما في ترتيب الجملة وفي الافراد والتثنية والجمع وفي التأنيث والتذكير وغير ذلك فالصفة مثلاً في نظام الانجليزية تخالف الموصوف من حيث الرتبة والمطابقة في العدد والجنس ، ويُعد ذلك في العربية لحناً وخطأ ذلك ان نظامها ينأى عن نظام الانجليزية نحو :

ولدان ذكيان Two clever boys .

بنتان ذكيتان Two clever girls .

بنات ذكيات Clever girls .

ولد ذكي a clever boy.

بنت ذكية a clever girl.

ربط القدماء بين اللغة والمنطق العقلي ، فدعا فلاسفة اليونان الى طرائق تهيمن على التفكير الإنساني وجعلوها بديهيات لا يُختلف فيه ، ومقدمات لقضايا عقلية ينتهون منها الى حكم خاص لا يتردد العقل في قبوله[٢].

هذا المنهج العقلي هو المنطق الذي اكتمل لدى أرسطو ، حيث ربط بينه وبين اللغة لتوضيحه ووضعه في قوالب نحوية. صاغها في صور ألفاظ وأصوات. والمنطقيون بعده حاولوا صبّ اللغات في تلك القوالب المنطقية لأرسطو .

وقد أعجب النحاة العرب بمنطق أرسطو وحاولوا تطبيقه على النحو العربي لذا نجد في بحوثهم اللغوية من الأقيسة والاستنباط ما لا يتصل بروح العربية.

والحق إن النحاة العرب المتأخرون هم الذين تأثروا بالمنطق الأجنبي وخلطوا بينهما للشبه الكبير بينهما . أما النحاة المتقدمون فقد تأثروا بمنطق الفقه الإسلامي وطبقوه على علوم العربية وهو نابع من منطق العقيدة الإسلامية ، فالحضرمي معاصر الحسن البصري استخدم الرأي في الظواهر النحوية مثله ، وتبعه تلميذه عيسى بن عمر. وأبو عمرو بن العلاء ، والخليل بن احمد تأثروا بقياس أبي حنيفة الذي وسع القياس. وسيبويه تأثر بأبي يوسف محمد بن الحسن الشيباني(١٨٩ هـ) ، الذي تأثر فيه نحاة كثيرون منهم الفراء[٣].

وكان بعض النحاة يفتي الناس من كتاب سيبويه[٤] ، وربط ابن جني النحو بالفقه واضح في كتبه ، وقد صرّح بذلك[٥]. وتبعه آخرون ولاسيما أبو البركات الانباري[٦] وغيره.

ويرى بعض الدارسين أن "القياس الأصولي يختلف عن القياس النحوي ، والمنطقي فالقياس الأصولي وبالخصوص قياس العلة ، منهج خاص يستهدف معرفة علة الحكم الوارد في النص أي الأصل وإضافة الحكم نفسه على المماثل الذي لا نصّ فيه وهو الفرع وذلك بجامع العلة. ومن أشهر أمثلته: إن علة تحريم الخمر هي الاسكار وان النبيذ مسكر ، فالنبيذ محرم بسبب هذه العلة"[٧].

وهناك شبه بينه وبين القياس النحوي لأن كليهما (حمل غير المنقول على المنقول إذا كان في معناه) ، فالنحو قياس ، وعُرّف بأنه: (العلم بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب).

وشبه أبو البركات الانباري والسيوطي[٨] القياس النحوي بالقياس الأصولي بالمقارنة ، فجعلا أركانه أربعة: أصل وفرع وحكم وعلة ، ومثّلا برفع ما لم يُسمّ فاعله قياساً على الفاعل لعلة جامعة هي الإسناد[٩].

"يتمثل المنطق الأرسطي في استنتاج شكلي من مقدمتين مسلم بهما مثل: (إن كل إنسان فانٍ ، وانّ سقراط فانٍ والنتيجة: إن سقراط فانٍ). وهذا النمط من القياس شكل صوري لا يستبعد تطبيقه في وسائل الإثبات بالبراهين العقلية دون أن يصلح منهجاً لعلم معين مثل النحو أو الفقه. وتأثر النحاة له لم يظهر بوضوح إلا في القرن الرابع الهجري ، وكان اعتماده في التعريفات والحدود أكثر منه في القياس"[١٠].فهو تمييز بين القياس النحوي والقياس المنطقي الأرسطي والأصولي.

ومعناه القياس لغة : "تقدير شيء على مثال شيء آخر وتسويته به". والتفكير البياني لأنه يقوم على القياس يلتقي مع البيان الذي هو: إنّ الإظهار والإيضاح يتم بتقدير شيء على مثال شيء آخر. بذلك سمّاه الغزالي: القياس البياني تفريقاً له عن القياس المنطقي الأرسطي[١١] و"لا يعني استخراج نتيجة تلزم ضرورة عن مقدمتين أو أكثر بل يعني إضافة أمر إلى أمر آخر (بنوع من المساواة). انه ليس عملية جمع وتأليف بل هو عملية مقايسة ومقارنة"[١٢].

والقياس في العلوم البيانية الاستدلالية (النحو واللغة والبلاغة وعلم الكلام والمنطق) يقوم على المقاربة بين أصل وفرع ، شاهد وغائب وليس على التأليف بينهما. والقائس لا يبدي حكماً ولا يستخلص نتيجة من مقدمات بل تقتصر على تحصيل حكم الأصل في الفرع ، وهذا يقوم على ظن القائس على أن علة الحكم هي ما اعتبره هو كذلك هذا في الفقه ونجده في القياس النحوي وكذلك في قياس المتكلمين لكنهم يسمونه (الاستدلال) بالشاهد على الغائب.

ويطلق المتكلمون والفقهاء عليه اصطلاح (الاعتبار)[١٣]. وكذلك لدى علماء الطبيعيات كابن الهيثم وابن النفيس[١٤].

قال الدكتور الجابري: "القياس ، الاستدلال ، النظر ، الاعتبار ، أسماء لعملية ذهنية واحدة تقوم على تقدير شيء على مثال شيء آخر يجمع بينهما"[١٥].

وقال: "إن الاستدلال في العلوم البيانية والاستدلالية واقع تحت وطأة إشكالية واحدة ، إشكالية تدبير الأحكام"[١٦].

لكنهم نسبوا إلى سيبويه تأثره بالمنطق الأرسطي لا الفقهي الإسلامي ، أو منطق العربية إذ تصرف بالألفاظ والمعاني تصرّفاً منطقياً. وتقسيمه الكلام على اسم وفعل وحرف ، والجملة على الحسن والقبيح والجواز والوجوب والتناقض. وصنّف الكلام على: مستقيم حسن ومحال مستقيم كذب ومستقيم قبيح وما هو محال كذب.

ومن ذلك المقارنة بين المشتقات التي قال بها النحاة وبين مقولات أرسطو ، وطابقوا بينهما[١٧].

وفرّق بعض الباحثين المعاصرين[١٨] بين القياس النحوي المعول عليه في بناء اللغة وارتقائها ، وبين القياس الذي يراد به "الاستدلال الذهني لاستنباط القواعد وتعليقها فان في الغلو فيه بعداً عن خصائص اللغة ونأياً عن طبيعتهما ، لذلك إن في تحكم المقاييس العقلية في كثير من مسائل النحو تضييق واسع ، يمنع سائغاً. بل يحظر صحيحاً فصيحاً ، فطرائقهم العربية لا تقاس بمقاييس عقلية كما تقاس مسائل المنطق وقضايا الفلسفة وعلم الكلام ، وليس النحو قياساً كله" كما يذكر الكسائي وتبعه أبو البركات الانباري.

ومناظرة متّى بن يونس والسيرافي[19] الذي رفض دعوى المناطقة والذي كان يقول: (النحو منطق ولكنه مسلوخ من العربية ، والمنطق نحو ولكنه مفهوم باللغة).

وقال أبو حيان التوحيدي ، وهو الذي وضع هذه المناظرة : "مابين المنطق والنحو مناسبة" و "النحو منطق عربي والمنطق نحو عقلي ، وجل نظر المنطقي في المعاني وان كان لا يجوز له الإخلال بالألفاظ التي هي لها كالحلل والمعارض ، وجل نظر النحوي في الألفاظ وان كان لا يسوّغ له الإخلال بالمعاني التي هي لها كالحقائق والجواهر"[20]

اللغة منطق وعقل ، والنحو كذلك ، ولاسيما أن العربية لها منطقها ونظامها المطّرد القياسي فلا عجب إذن أن نجد هذه التوافقات ولاسيما لدى المتأخرين كابن مالك والسعد والجزولي وغيرهم ممن جعلوها قوانين ومعايير. قال احد الباحثين المعاصرين ناقداً النحاة المتأخرين: "نقبّوا عن كل ما هو جائز في حيز الممكن دون الواقع والاستعمال النحويين"[21].

إن اللغة لا تصح دراستها إلا بمناهج اللغويين والنحويين المتقدمين ذلك أنها تخضع لنظام خاص بها مرتبط بالأنظمة الأخرى: الاجتماعية والثقافية وغيرها ، ويمكن الاستفادة من المناهج والعلوم الأخرى كما اخذ النحاة القدامى من دراسات الأصوليين والفلاسفة والمناطقة وكذلك النحاة المعاصرون استفادوا من العلوم المعاصرة كعلوم النفس والاجتماع والرياضيات والعلوم الصرفة كالطب والفيزياء وغيرهما. ذلك أن الدلالة علم لا يختص باللغة وحدها بل بكل العلوم إلا أن علم اللغة أقربها إليه لذلك يشمل علم العلامات العام اللغة وغيرها من علوم عدّة . وليس الخلط بين العلوم مذموما بل هذا يؤدي إلى الإبداع والتطور والابتكار من خلال مزج العلوم والاستفادة بعضها من بعض ، فان كل العلوم الحقة مصدرها واحد هو الله تعالى.

فالدكتور الجابري عند تناوله القياس والقضايا المنطقية والعقلية لدى النحاة واللغويين يبدع لكونه مختصاً ، أما القضايا اللغوية والبيانية فليس بالمستوى الذي تناول فيه القضايا العقلية المنطقية.

وهناك محاولات لدراسة اللغة والنحو في ضوء المناهج الرياضية والمنطقية قديمة وحديثة ، فنشأ احد فروع المعرفة حديثاً هو:

علم اللغة الرياضي Mathematical Linguistics أخذت بعض الجامعات بتدريسه والاهتمام به.

ومن المحاولات التي سعت إلى تطبيقه على اللغة العربية كتاب (النحو المنطقي).

ومحاولة الدكتور ياسين خليل في بحثه: (منطق اللغة ، نظريات عامة في التحليل اللغوي)[22].

قدّم منهجاً جديداً في تحليل اللغة من نواحيها المختلفة مستعيناً بمبادئ المنطق الرياضي في وضع القوانين والمبادئ الأساسية التي تؤلف طبيعة اللغة الأساسية و تعالج التركيب العام للغة والمعاني المقترنة بالعبارات اللغوية. ثم حاول وضع قاعدة أساسية بوساطتها نشتق الظواهر اللغوية الرئيسة المتعلقة بـ (سنتاكس) Syntax وهو العلم الذي يدرس التركيب اللغوي أو المنطقي للغة والسيمانطيقية Semantics وهو علم يهتم بدراسة المعنى والدلالات التي تقترن أو تشير إليها العبارات اللغوية. والبراجماتية Pragmatics وهو العلم الذي يدرس علاقة الفرد المتكلم بالعبارات اللغوية.

والعلم الذي يضمها جميعها هو: (السيمطيقية) أو (علم العلامات) Semiotics الذي يدرس من نواحيها المختلفة: التركيب والمعنى والدلالة ، وصلة الفرد باللغة ، لذا يجب وضع قاعدة عامة تشمل القوانين الرئيسة المكونة لكل لغة.

ومهما يكن من محاولات لإخضاع اللغة إلى المناهج العقلية المنطقية ،فلا تُدرس اللغة إلا بمناهج اللغويين ومن ثم يمكن الاستفادة من العلوم الأخرى ومناهجها.

إن المنطق العقلي ينأى عن الواقع الاستعمالي للغة ، ولابدّ للمتصدي لدراسة اللغة من التمييز بين منطقها والمنطق العقلي العام بل هذا يختلف عن الواقع في أحايين كثيرة. وفي هذا حكمة من الله تعالى ومغزى ذلك أن المنطق اتخذته بعض الأمم ديناً أو بديلاً من الدين والشريعة السماوية وقد اتكأ عليه الملحدون وأعداء الإسلام وحاولوا نشره بديلاً من الشريعة الإسلامية في بعض حقب التاريخ ، لذلك نجد كثيراً من الفرق الإسلامية والفقهاء والأصوليين[٢٣] يرفضون المنطق الأرسطي اليوناني الذي يتعبّد العقل وبعضهم حرّمه وفي ذلك خلافات ، ونجد في التاريخ نكبات لأهله كثيرة كنكبة ابن رشد .

وما يزال من المعاصرين مَنْ يرفض الفلسفة والمنطق ويهمشهما ، قال احد الباحثين المعاصرين الذين عملوا في الجامعات المختلفة في دول الخليج و المملكة العربية السعودية ، والكويت وسلطنة عمان والبحرين وقطر والإمارات العربية المتحدة ، إن هذه الجامعات ترفض دراسة الفلسفة والمنطق وتهمشهما .

وصف بعض الأكاديميين الرافضين للمنطق الأرسطي بأن الذين يدعون إلى المنطق يجهلون "مكانة الإسلام وعلومه اليقينية والتي هدى الله إليه الفريق الحق المقابل لهؤلاء المفتونين بالمنطق"[٢٤] ورأوا ذلك باطلاً وفساداً فكرياً لذا حذر أهل الحق من العلماء من المنطق وحرّموا الاشتغال به كالشيخ ابن تيمية[٢٥].

وخلص البحث إلى أن رأي المانعين يستند إلى استغناء المسلمين بكتاب ربهم عزّ وجلّ وسنّة نبيّهم صلى الله عليه وآله وسلم عن منطق اليونان.

لقد أدرك الفلاسفة العرب الفرق بين المنطق والنحو (النحو اللغوي والنحو العقلي). يرى الفارابي أن صناعة المنطق تناسب صناعة النحو ، ذلك أن قوانين النحو في الألفاظ وقوانين المنطق نفسها في المعقولات[٢٦]. ورأى أن السيرافي قد فعل حماقة أو جاء منكراً عندما فصل بين النحو والمنطق[٢٧].

و "هذا التمييز هو طريدة دريدا في عصرنا التي تصّيدها عند أفلاطون وعند اللغويين من بعده ، قال دريدا: "وإذا جردنا مفردة النحو من الانتماء إلى لغة بعينها فإننا سنرى أن النحو هو البنية التي تحكم المنطق عموماً وتحكم قواعد لغة معينة ، بل حسب المرء أن ينظر في آليات المنطق الأرسطي أو المقولات ليدرك أنها لا تعالج غير البنية النحوية القواعدية"[٢٨].

القياس :

أهم مبحث يؤسس عليه علما النحو والمنطق هو القياس فهوباب مشترك بينهما لذا تأثر النحاة ولا سيما المتأخرون منهم بالقياس المنطقي ومزجوا بين القياس النحوي والقياس العقلي المنطقي.

وقد رفض كثير من الفقهاء القياس وأبطلوه واخذوا مآخذ على الذين يؤيدونه ويقرونه كأبي حنيفة النعمان الذي يعد كبير المؤيدين للقياس ، والمعتزلة والأشاعرة والمتكلمين وغيرهم. وينقل السيوطي أراء الفقهاء في ردّهم على الإمام الشافعي في قوله بالقياس[٢٩].

وأبرز المعارضين داود بن خلف مؤسس المذهب الظاهري. فكان بين المذهب الظاهري وبين المذاهب: الشافعية والحنفية والمالكية صراع لأخذهم بالقياس[٣٠].

وفي المغرب ابن حزم الظاهري الذي أبطل القياس والرأي والاستحسان والتقليد والتعليل[٣١] ، يرى أن القياس "بدعة حدثت في القرن الثاني ثم فشا وظهر في القرن الثالث وعدّه باطلاً ، لأن الدين كله منصوص عليه ، ولا علة لشيء من أحكام الله تعالى"[٣٢].

وتبعه ابن مضاء القرطبي الظاهري ، إلا انه لم يبطله[٣٣] ، لكنه حمل على أقيسة النحاة المشارقة ، وهي رؤية مذهبه الظاهري طبّقها ابن مضاء على النحو ، وقد تبعه أصحاب التيسير النحوي المعاصرين[٣٤] وغيرهم من الدارسين المتذمرين من القياس النحوي.

كان المعارضون للقياس من الفقهاء يحتجون بان الرسول صلى الله عليه وآله وسلم (لم يقل برأي ولا قياس) ، والصحابة والتابعين – رضي الله عنهم- كقول ابن سيرين: "القياس شؤم ، وأول من قاس ، إبليس وإنما عبدت الشمس والقمر بالقياس"[٣٥].

إن من أسباب رفض القياس لدى بعض اللغويين والنحاة القدامى مذاهبهم الفقهية والسياسية وتطبيقها على اللغة والنحو ذلك لارتباط اللغة بالشريعة الإسلامية المستنبطة من النص اللغوي (القرآن الكريم) وكان الفقهاء والأصوليون يرون اللغة العربية من الدين الإسلامي ، وان دين الله لا خلاف فيه مطرّد في أوامره ونواهيه ، وكذلك اللغة العربية ، التي هي جزء من الدين.

وممن تبع الفقهاء من اللغويين ابن فارس[٣٦] ، دعا إلى غلق باب القياس بعد انتهاء عصر الاستشهاد والرواية عن فصحاء العرب ، قال: "وليس لنا أن نخترع ، ولا نقول غير ما قالوه ولا نقيس قياساً لم يقيسوه ، لان في ذلك فساد اللغة وبطلان حقائقها ، ونكتة الباب أن اللغة لا تؤخذ قياساً نقيسه الآن نحن"[٣٧].

ابن فارس لا يرفض القياس لكنه متأثر بأقوال الفقهاء المانعين للقياس ذلك انه يرى في معجمه (مقاييس اللغة) إن مقاييس العربية ونظامها وقفاً ، قال: "أجمع أهل العربية إلا من شذّ منهم – إن للغة العرب قياساً ، وان العرب تشتق بعض كلامها من بعض"[٣٨].

ومنهم أبو العلاء المعري الذي كان يضيق ذرعاً بأقيسة النحاة الذين (قوّلوا العرب ما لا يقولون) بأقيستهم[٣٩] ، إلا أنه لم يرفض القياس إنما كان يدعو إلى التخفيف منه وهذا موقف التوسط من القياس الذي دعا إليه المعاصرون وأثنوا عليه ذلك أن "التوسط في القياس خير من المبالغة فيه بفتحه على مصراعيه ، وخير من سدّه إلى الأبد ، إذ هو وسيلة من وسائل نمو اللغة وتطورها ورقيها"[٤٠].

إن نصوصاً كثيرة فصيحة بليغة تتقاطع مع المنطق والقياس العقلي المنطقي ، وفي النص القرآني ترد ألفاظ وتراكيب بل دلالات تبدو غير متفقة مع المنطق العقلي أو متقاطعة مع قواعد النحو ومقاييسه المتفق عليها.

وهذا يعرفه أهل المنطق أكثر من غيرهم فابن رشد الفيلسوف المنطقي الذي عالج النحو بمنهج منطقي في كتابه: (الضروري في صناعة النحو)[٤١]. أخذ على النحاة قياس المجهول على المعلوم ، لكنه لم يرفض نظرية العامل.

قال محقق الكتاب وواصفه: "هذا دليل على أن ابن رشد كان يذهب مذهب الرافضين للقياس في علم النحو"[٤٢].

ولا ننسى انه كان يعيش في ظل دولة الموحدين الظاهرية التي يرفض فقهاؤها القياس كابن حزم وابن مضاء القرطبي. والغريب أنهم لا يرفضون المنطق فقد ألفوا فيه. قال الدكتور سعيد الأفغاني محقق كتاب (ملخص إبطال القياس) "ابن حزم منطقي إلى ابعد حدود المنطقية"[٤٣] ولا يرى في ذلك تعارضاً بل انسجاماً. ذلك انه أبطل المنطق في التشريع ، وان المنطق نفسه ساعده على ذلك وعلى التحليل وكذلك إبطاله للتعليل. قال: "ليس في الشرائع علة أصلاً"[٤٤]. فردّ العلل وعدّها فاسدة متوهمة.

ولا اعرف كيف يلغي الشيء بالشيء نفسه هذا ينافي المنطق. قال الأفغاني: "وحسبك هذا بياناً في التزامه حدود المنطق وإخلاصه وغوصه في دقائقه بفهم وأمانة ، فهو لا يستخفه اتحاد النتائج إذا اختلفت المقدمات ولا يرضَ إلا بالضبط فيها كليهما"[٤٥].

ويبدو هذا سبب اتفاق ابن رشد مع ابن مضاء القرطبي في ردّ القياس ، وربما كانت دعوتهما سياسية توافق السلطة آنذاك ، لذلك لم تلق هذه الدعوة قبولاً لتناقضها مع المذاهب الإسلامية الأخرى.

لقد دافع ابن رشد عن نفسه وردّ من يرى انه خلط بين النحو والمنطق اليوناني ، وخرج عن طريقة النحاة ذلك أن النحو يعصم النطق عن الخطأ في الألفاظ كما هو الحال في علم المنطق الذي هو آلة تعصم الذهن عن الخطأ في الفكر[46].

النحو إذن ليس قياساً كله ، ونظام العربية ليس نظاماً عقلياً صرفاً فالسماع أو الاستعمال الفصيح يخالف المنطق والعقل كثيراً. وبهذا لا يكون الخروج عن القياس النحوي شاذاً إلا عن القواعد العقلية المنطقية. وهذا فهم النحاة المتقدمين للشذوذ النحوي أو اللغوي فقد يكون فصيحاً لكنه ليس مطرداً مع القياس النحوي.

قال ابن جني: "معاذ الله أن ندّعي أن جميع اللغة تستدرك بالأدلة قياساً"[47] وأحد أقسام اللغة التي ذكرها تدل على ذلك وهو (الشاذ في القياس المطّرد في الاستعمال) وهو كثير وقد ساق شواهد لغوية فصيحة مطرّدة في الاستعمال اللغوي.

وقول النحاة المتقدمين خاصة بما سموّه بـ (القياس المتروك أو المهجور)[48] من ذلك قولهم: "ربما جاء في الشعر ثلاث مئات وأربع مئات ونحوهما مضافاً إلى الجمع على القياس المتروك"[49]. قال سيبويه: "وأما ثلاثمائة إلى تسعمائة فكان ينبغي أن تكون في القياس مئين أو مئات"[50].

ومن أحكام المقيس عليه: (ألا يكون شاذاً في الاستعمال مطرّداً في القياس) قال ابن جني : "فان كان كذلك فاستعمل من هذا ما استعملت العرب وأجز منه ما أجازوا"[51] وإلا "تحاميت ما قالت العرب من ذلك وجريت في نظيره على الواجب في أمثاله"[52] نحو: (كان زيدٌ يقوم) ، و (أقائم أخواك أم قاعدهما) إلا أن العرب لا تقوله لأنه قليل شاذ في الاستعمال إنما تقول: (أقائم أخواك أم قاعدان) فتصل الضمير والقياس يتوجب فصله ليعادل الجملة الأولى[53]، ولا يقال: (عسيت أخانا)[54] ، ولا (أعسى زيد قائماً أو قياماً) فهذا هو القياس غير أن السماع ورد بغيره[55]. وعقد ابن جني في الخصائص باباً سمّاه: (امتناع العرب من كلام بما يجوز في القياس)[56].

فالقياس النحوي هو الاستعمال وليس المنطق العقلي الرياضي ، والاستعمال العربي يخضع لنظام العربية ومن نظامها: حمل الكلام بعضه على بعض أو حمل المعنى بعضه على بعض. قال الأخفش الأوسط: "وأما قوله تعالى (واستعينوا بالصبر والصلاة وإنها لكبيرة)(البقرة٤٥) فلأنه حمل الكلام على الصلاة ، وهذا الكلام منه ما يحمل على الأول ومنه ما يحمل على الآخر" ، وفي قوله تعالى: (والله ورسوله أحق أن يرضوه) (التوبة٦٢) "فهذا يجوز على الأول والآخر أقيس ، هذا إذا كان بالواو أن يحمل عليهما جميعاً "[57].

إن قياس أهل اللغة أسلم من قياس النحويين الذين أجازوا مثلاً: (أعطاكني). قال سيبويه: "إلا انه قبيح ، لا تكلم به العرب ، ولكن النحاة قاسوه لكراهة المتكلم أن يبدأ بالأبعد قبل الأقرب"[58]. فاللغة ليست نظاماً هندسياً محكماً ولو كانت كذلك لتوقفت عن الحياة وخلت من الإبداع ، وما من لغة إلا وفيها فجوات ومخالفات ، أي اختيارات باصطلاح علم الأسلوب يسميه النحاة شذوذاً أو عدولاً عن القياس النحوي.

يقول باحث معاصر: "ليست اللغة منطقية دائماً ، هي كل ما يتألف من ذكاء وإرادة وحساسية وفي كثير من الأحيان نستطيع أن نلحظ فرقاً بين لغة العقل والمنطق ولغة الإرادة والرغبة ولغة الانفعال والحساسية"[59].

لذلك فرّق البلاغيون بين الأسلوب الخبري ويدخل فيه لغة المنطق ، والأسلوب الإنشائي وهو لغة الإرادة والرغبة. وثمة تداخل بين لغة المنطق ولغة الانفعال ، وتتأثر الواحدة بالأخرى وتأخذ منها ، مثل قول من يرى حادثا فيرثي لحاله فيقول: (آه ! المسكين) ، ومصادفة صديق لم

يتوقع لقاءه فيقول: (أنت هنا؟) ، وهذه الجملة ذات قيمة انفعالية فإذا صيغت في لغة المنطق الجدلية صارت: (أرثي لهذا المسكين) أو (يدهشني أراك هنا).

وكذلك بين قولنا: "(يا عبد الله) و (أدعو عبد الله) ، الأولى أسلوب إرادة ورغبة ، والأخرى أسلوب عقل ومنطق كما تختلط اللغتان في الندبة والاستغاثة"[٦٠].

وقال أيضاً: "توشك لغة المحادثة أن تكون لغة انفعالية كما أن اللغة المكتوبة اقرب إلى اللغة المنطقية"[٦١].

والشواهد على ذلك في اللغة كثيرة ، ولاسيما في المطابقة من حيث الإفراد والتثنية والجمع ، أو التذكير والتأنيث ، أو التعريف والتنكير ، وكذلك في ظواهر لغوية كثيرة مثل الحمل على المعنى والالتفات والتناوب والتغليب وغيرها. وقد ورد منه في النص القرآني كثيراً في ضوء نظام لغة القرآن الذي يبنى على المشابهة وتعلّق الكلام بعضه برقاب بعض لحكمة أو لغرض دلالي وان بدا مخالفاً للقياس النحوي والمنطق العقلي لكنه يرد في ضوء نظام لغة القرآن ومنطقه وقد سميناه: العدول النظامي[٦٢].

يرى الدكتور إبراهيم أنيس ذلك بأنها ظواهر مشتركة بين لغات العالم وعادات مرتبطة بالفكر الإنساني للارتباط بين لغات البشر والمنطق ، ثم حدّد الأمور العقلية المشتركة بين لغات البشر ، وهي من المنطق العقلي العام. وتناول الأفراد والجمع ، والتذكير والتأنيث وزمن الفعل ، والنفي إلا انه فسّر ذلك تفسيراً تاريخياً بحسب المنهج المقارن بين اللغات السامية واللغة العربية الحديثة ، قال: "النفي في اللغات (رغم) انه معنى عقلي مشترك بين جميع العقول عبرت عنه اللغات بسبل وأساليب لا تطابق دائماً الأساليب المنطقية أو الرياضية"[٦٣]كظاهرة التضاد الذي يشبه التناقض والمغالطة لدى المناطقة لكنها بمنطق اللغة مقبولة.

وفي اللغة نفي ضمني نحو: (لو لي مالٌ ...) ولا يعدّ ذلك نفياً إلا بأداة ، المنطقي يعده نفي النفي لدى اللغة تأكيد النفي والمنطقي إثبات[٦٤].

وأخذ على النحاة قواعدهم المنطقية ، ولاسيما ربطهم الصيغة الزمنية ببنية الفعل وفي العربية الزمن في أوسع من ذلك كأن تسبق الفعل أدوات نحو: سين وسوف وما النافية والمصدر وغير ذلك[٦٥]

وفي التذكير والتأنيث وعدم مطابقتهما قال: "إن فكرة التأنيث والتذكير قد اختلطت بعناصر لا تمت للمنطق العقلي بسبب لذا نرى النحاة من العرب يقسّمون التأنيث إلى مؤنث حقيقي ومؤنث مجازي ولكل منهما أحكامه النحوية ، نحو: المرأة الكاعب ، والمرضع[٦٦] والعاجز ... وفي النص القرآني شواهد كثيرة من ذلك:

قال تعالى: (السماء منفطر به) {البقرة٢٧٥}

وقوله تعالى: (لنحيي به بلدة ميتاً) {الفرقان٤٩ }

وقوله تعالى: (وأخذ الذين ظلموا الصيحة) {هود٦٧ }

وقوله تعالى: (فضلت أعناقهم لها خاضعين) {الشعراء٤}

وثمة ممازجة بين الجمع اللغوي والجمع المنطقي ذلك ان اللغات تسلك مسالك متعددة في علاج التثنية والجمع. ويرى خروج صيغ الجمع عن دلالتها كجمع القلة للكثرة ، وجمع الجمع لم تكن من الظواهر الملتزمة في العربية لكن النحاة ذكروا ذلك[٦٧].

ومن دلائل خروج الظواهر اللغوية عن المنطق العقلي العلاقة بين العدد والمصدر في العربية ، من ثلاثة إلى عشرة.

ونحو الجمع وإرادة المثنى وعكسه والواحد وإرادة المثنى وعكسه وتقليباتها نحو قوله تعالى: (هل آتاك نبأ الخصم إذ تسوّروا المحراب) {ص ٢١} و (قالتا آتينا طائعين) {فصلت ١١} , (قال فمن ربكما يا موسى) {طه ٤٩} و (ألقيا في جهنم كلّ كفّار عنيد) {ق ٢٤} قالوا: المراد (مالك) خازن النار وقال الفراء: الخطاب لخزنة النار والزبانية وهذا من سنن العرب في مخاطباتها(٦١).

فاللغة لا تسلك في علاجها (إذن) الإفراد والتثنية ، والجمع وغيرها من ظواهر اللغة مسلكاً منطقياً. ذلك أن منطق اللغة ينأى عن المنطق العقلي وان تأثر احدهما بالآخر.

الهوامش:

١. من أسرار اللغة ١٧٨ .

٢. ينظر: المصدر نفسه ١٣٤ ، ١٤٣-١٤٤ .

٣. ينظر: في أصول النحو ٨٤ ، والزمخشري لغوياً ومفسراً ٣٨٦ ، والقياس النحوي بين مدرستي البصرة والكوفة ٩٨٥ .

٤ - ينظر: لمع الأدلة ٩٥ والاقتراح ٤٢ .

٥ - ينظر: الخصائص ١ .

٦ - ينظر: الإنصاف ١/٣ .

٧- تاريخ النحو العربي بين المشرق والمغرب ٢٩ .

٨- ينظر: لمع الأدلة ٩٥ ، والاقتراح ٤٢ .

٩- تاريخ النحو العربي ٢٩ - ٣٠ .

١٠. المصدر نفسه ٢٩ .

١١ - ينظر: المستصفى ٢٣ .

١٢- بنية العقل العربي ١٣٨ .

١٣- ينظر: المعتمد ٣٣٨/١ والكافية في الجدل ٦٢ ، والمقدمات ، ابن رشد ١٩ .

١٤- بنية العقل العربي ٢٤ .

١٥- بنية العقل العربي ١٤ .

١٦- المصدر نفسه ١٧ ولمزيد من تفصيل الفروق بين قياس النحو والمنطق والفقه وعلم الكلام ، راجع المصدر نفسه ١٤٥-١٥٩ .

١٧- المصدر نفسه ٤٥-٥٠ .

١٨. ينظر: القياس وصيغ المبالغة توطئة في القياس ، صلاح الدين الزعبلاوي ، مجلة التراث العربي ع ١١ ، س ٣ ، سنة ١٩٨٣ ، ص ١١ .

١٩- وان كانت المناظرة من وضع أبي حيان التوحيدي كما أثبتنا ذلك في محاضراتنا على الدراسات العليا / الدكتوراه عام ٢٠٠٦ بأدلة كثيرة إلا ان ذلك لا يمنع من الاستشهاد بالأقوال التي وردت فيها. مادة (النحو والعلوم المجاورة) (مخطوط).

٢٠- المقابسات ٦٧.

٢١- ينظر: خطى متعثرة ١٥٣ ، والخلاف النحوي في ضوء محاولات التيسير ٧٧.

٢٢- مجلة كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ع٥ ، نيسان ١٩٦٢ ص ٣١٥-٣٤.

٢٣- ينظر: أدب الكاتب ٢١ ، الرد على المنطقيين ٧٣.

٢٤- محنة الفلسفة وأزمة العلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية ، دراسة تطبيقية في فلسفة العلوم ، سعد توفيق ، مجلة نزوى ، ع٤ ص ٥٢٤.

٢٥- نقد ابن تيمية للقياس المنطقي ، د. ابتسام احمد جمال ، مجلة أم القرى ج٥ ، ع٦ ، صفر ١٤٢٤ ص ٥٤١.

٢٦- ينظر: إحصاء العلوم ٥٤.

٢٧- التنبيه على السعادة ١٢.

٢٨- دليل الناقد العربي ١٦٩.

٢٩- المزهر ١/ ٦.

٣٠- ينظر: طبقات الشافعية ٤٩١.

٣١- ينظر: ملخص أبطال القياس ٨ والأحكام في أصول الأحكام ٧/ ١٧.

٣٢- ملخص أبطال القياس ٧.

٣٣- ينظر: الرد على النحاة ٨٣ ،٣٤ ، ٣٤ ، ١٣١-١٣.

٣٤- ينظر: الخلاف النحوي في ضوء محاولات التيسير ، وظاهرة الشذوذ ٣٧ ، ودراسات لغوية ، د. شاهين ١٠ ، والموازنة بين المفاهيم ، مجلة آداب القاهرة مج ٢٣ ، ١٩٦٢ ص ٢٣.

٣٥- ملخص أبطال القياس ٧٠.

٣٦- ينظر: الصاحبي ٦٧ والمزهر ٦/ ٣٤ ، والمعجم المفصل في فقه اللغة ٣٦.

٣٧- الصاحبي ٦٧.

٣٨- المصدر نفسه.

٣٩- ينظر: المهرجان الألفي لذكرى أبي العلاء ٣٦٩ ، والمعري والنحو ٧٦.

٤٠- فقه اللغة العربية ٢٧٥.

٤١- ينظر: اكتشاف مخطوط مفقود لابن رشد ، سيدي ولد مناه ص٧.

٤٢- المصدر نفسه٧.

٤٣- مقدمة تحقيق: (ملخص أبطال القياس) ١.

٤٤- التقريب لحد المنطق١٦٧.

٤٥- مقدمة تحقيق: (ملخص أبطال القياس) ١٢.

٤٦- اكتشاف مخطوط مفقود لابن رشد٩.

٤٧- الخصائص٢/ ٤٤.

٤٨- ينظر: الإيضاح العضدي١/ ٢٨.

٤٩-معاني الأخفش ١/ ٢٦ ، ١/ ٧٧ وينظر: معاني الفراء٣/ ٢٥٦ ، وابن يعيش٦/ ٢١.

٥٠- الكتاب١/ ٢٩ وينظر: ١/ ٥٠، ٤٣٦، ٢/ ٢، ١٥، ٦٩، ٢٨، ٤٠، ٤٠.

٥١- نفسه٤١/٥.

٥٢- الخصائص١/ ٣٩.

٥٣- الخصائص١/ ١٠.

٥٤- كتاب سيبويه١/ ٥١.

٥٥- الخصائص١/ ٩٧.

٥٦- الخصائص١/ ٣٩.

٥٧- معاني القرآن١/ ٨١ ، ٣/ ١٢٢ ن وينظر أمثلة أخرى ، المقتضب٣/ ١٩٣ ، ٢٤٤ ، ٢٥٥ ، وشرح القصائد السبع الطوال.

٥٨- كتاب سيبويه١/ ٣٨٣.

٥٩- مدخل إلى دراسة النحو ، عابدين٥٩، ٦٠.

٦٠- المصدر نفسه٦٢ ، وينظر: اللغة ، فندريس١٨٣، ١٩٢.

٦١- مدخل إلى دراسة النحو٦٢.

٦٢-ينظر: العدول عن النظام التركيبي في لغة القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه ثانية).

٦٣- من أسرار اللغة١٧٦.

٦٤- المصدر نفسه١٧٩.

٦٥- المصدر نفسه١٧٦، ١٧٧.

٦٦- المصدر نفسه١٥٨ .

٦٧-ينظر: الصاحبي٢١٩ ، ٢١ ، والبرهان٤١/٣ .

٦٨- ينظر: الصاحبي٢١٩ ، ٢١ ، والبرهان٤١/٣ .

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الاقتراح في علم أصول النحو ، جلال الدين السيوطي ، تح: د. احمد الحمصي و د. محمد احمد قاسم ، ط١ ، جروس برس١٩٨٨ .
- اكتشاف مخطوط مفقود لابن رشد ، سيدي ولد مناه ، شبكة الاتصالات العالمية ، موقع الدكتور محمد عابد الجابري٢٠٠٧ .
- الإنصاف في مسائل الخلاف ، أبو البركات الانباري ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، ط٤ ، دار التراث العربي١٩٩١ .
- البرهان في علوم القرآن ، بدر الدين الزركشي ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ، (د.ت)
- تاريخ النحو العربي في المشرق والمغرب ، د. محمد ولد أباه المختار ، ط١ ، دار التقريب ، بيروت٢٠٠١ .
- التنبيه على سبيل السعادة ، الفارابي ، تح: جعفر آل ياسين ، دار المناهل ، بيروت١٩٨٥ .
- الخصائص ، ابن جني ، تح: محمند علي النجار ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد١٩٨٨ .
- صون المنطق والكلام ، السيوطي ، تح: علي سامي النشار ، مكتبة الخانجي ، (د.ت).
- خطى متعثرة على طريق تجديد النحو العربي ، د. عفيف دمشقية ، دار العلم للملايين١٩٨١ .
- الخلاف النحوي في ضوء محاولات التيسير الحديثة (اطروحة) ، د. حسن منديل ، الجامعة المستنصرية ، آداب١٩٩٦ .
- دليل الناقد الأدبي ، ميجان الرويلي ، د. سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت (د.ت)
- الرد على المنطقيين ، الشيخ ابن تيمية ، دار المعرفة ، بيروت (د.ت)
- الرد على النحاة ، ابن مضاء القرطبي ، تح: د. شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر (د.ت)
- شرح المفصل ، ابن يعيش(٦٤٣هـ) ، مطبعة عالم الكتب ، (د.ت)
- الصاحبي في فقه اللغة ، ابن فارس ، تح: السيد احمد صقر ، مطبعة عيسى الحلبي ، القاهرة ، (د.ت)
- ظاهرة الشذوذ في النحو العربي ، د. فتحي الدجني ، دار ن والقلم ، بيروت١٩٧٤ .
- العدول عن النظام التركيبي في أسلوب القرآن الكريم (اطروحة دكتوراه ثانية) د. حسن منديل ، جامعة بغداد٢٠٠٨ .
- في أصول النحو ، د. سعيد الأفغاني ، ط٢ ، مطبعة الجامعة السورية١٩٥٧ .

- القياس النحوي بين مدرستي البصرة والكوفة ، محمد عاشور السويح ، الدار الجماهيرية للنشر ، مصراتة ، دار الكتب الوطنية ، بنغازي ١٩٨٦.
- القياس وصيغ المبالغة توطئة في القياس ، صلاح الدين الزعبلاوي ، مجلة التراث العربي ، ع١١ ، س٣٣، ١٩٨٣، ص١١.
- الكافية في الجدل ، امام الحرمين الجونيي ، تح: فوزية حسين ، البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٧٩.
- الكتاب ، سيبويه (١٨٠هـ)، تح: عبد السلام هارون ، مكتبة الخاجي، القاهرة ١٩٨٦.
- اللغة ، فندريس ، ترجمة عبد الحميد الدواحلي ومحمد القصاص ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٠.
- اللغة والإبداع ، شكري محمد عياد ، ط١ ، بيروت ١٩٨٨.
- لمع الأدلة في اصول النحو ، ابو البركات الانباري ، تح: سعيد الافغاني ، دار الفكر ، بيروت ١٩٧١.
- محنة الفلسفة وأزمة العلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية ، دراسة تطبيقية في فلسفة العلوم ، سعد توفيق ، مجلة نزوى ، ع٤ ، ٢٤٥.
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، السيوطي ، تح: محمد جاد المولى وآخرون ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٧٨.
- المستصفى من علم الأصول ، أبو حامد الغزالي ، ط١ ، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت ، (د.ت)
- معاني القرآن ، أبو زكريا الفراء ، تح: محمد علي النجار ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، (د.ت)
- معاني القرآن ، الأخفش الأوسط ، تح: فائز طه ،ط٢ ، الشركة الكويتية ١٩٨١.
- المقتضب ، أبو العباس المبرد ، تح: محمد عبد الخالق عضيمة ، عالم الكتب ، بيروت ، (د.ت).
- ملخص أبطال القياس ، ابن حزم الظاهري ، تح: سعيد الأفغاني ، بيروت ١٩٧٣.
- من أسرار اللغة ، د. إبراهيم أنيس ، ط٦ ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٨.
- منطق اللغة ، نظريات عامة في التحليل اللغوي ، مجلة كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ع٥ ، نيسان ١٩٦٢ ، ص٣١٥-٣٤.
- الموازنة بين المناهج ، د. احمد مكي الأنصاري ، مجلة آداب القاهرة، مج٢٣ ، ١٩٦٢، ص٢٣.
- نقد ابن تيمية للقياس المنطقي ، د. ابتسام احمد جمال ، مجلة أم القرى ، ج٥ ، ع٢٦ ، صفر ١٤٢٤ ، ص٥٤١.



الصورة الشعرية / الدرامية في قصيدة الحداثة العربية

دكتور / أحمد محمد الصغير / أستاذ مساعد الأدب العربي الحديث – كلية العلوم الإسلامية ـ جامعة أرتفين ـ تركيا

Artvin Çoruh Üniversitesi ilahıyat fakültesi

Yard doç dr Ahmed Mohamed Elsagheer

ملخص البحث :

اهتم الباحثون في النقد الأدبي بالصورة الشعرية ، وأنواعها وحركاتها داخل النص الشعري ، لما لها من دور في عملية بناء النص الشعري وتأويلاته ؛فهي إحدى البنيات الإبداعية والطاقات الجمالية في عملية الخلق الشعري، وهي روح الشعر، وأنفاسه المتلاحقة التي يبوح بها الشاعر من خلال النص المعنِّ به. وتعد الصورة الشعرية من أصعب مفاتيح النص الشعري ، نظراً لاختلافها، وخصوصيتها عند شاعر وآخر ؛ فكل شاعر له صوره التي يبتكرها، ويتميز بها عن الآخرين. ويرتبط أسلوب الشاعر ارتباطاً وثيقاً بمدى قدرته على الابتكار والتجديد في لغته الشعرية وصوره أيضا. وقد جاء هذا البحث في مجموعة من النقاط المحددة أولها مفهوم الصورة الشعرية بعامة ، الصورة الدرامية ، الصورة السينمائية ، التقطيع والمونتاج .

الكلمات المفتاحية :

١ـ مفهوم الصورة الشعرية بعامة ، ٢ ـ الصورة الشعرية والحداثة :

٣ ــ الصورة الدرامية ،٤ ـ الصورة السينمائية ،٥ ـ التقطيع والمونتاج .

- **مفهوم الصورة الشعرية :**

تعددت المفاهيم حول الصورة الشعرية [١] ؛فهي إحدى البنيات الإبداعية والطاقات الجمالية في عملية الخلق الشعري، وهي روح الشعر، وأنفاسه المتلاحقة التي يبوح بها الشاعر من خلال النص المعنِّ به. وتعد الصورة الشعرية من أصعب مفاتيح النص الشعري ، نظراً لاختلافها، وخصوصيتها عند شاعر وآخر ؛ فكل شاعر له صوره التي يبتكرها، ويتميز بها عن الآخرين. ويرتبط أسلوب الشاعر ارتباطاً وثيقاً بمدى قدرته على الابتكار والتجديد في لغته الشعرية وصوره أيضا؛ فالصورة الشعرية " هي رسم قوامة الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة "[٢]،وما دامت الصورة ركناً أساسياً في النص الشعري فهي أيضا " الصوغ اللساني المخصوص الذي بوساطته يجري تمثل المعاني تمثلاً جديداً مبكراً بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة ، وذلك الصوغ المتميز والمنفرد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية ، تأخذ ماديتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي[٣]" .

وتعد الصورة الشعرية صورة الشاعر ذاته ؛ فهو يطرح هذه الذات من خلال نصوصه فتنبثق الذات من خلال الصورة ، وتنبثق الصورة من خلال الذات الشاعرة. فالصورة هي الملمح الأسلوبي الذي يتميز به شاعر عن آخر. والصورة وسيلة الشاعر للتجريب والتجديد ،فقد يُحدِث الشاعر صدمة ودهشة للمتلقي في آن واحد من خلال صوره المبدعة. فالصورة هي أول ما يلفت عين القارئ وأذن المتلقي ، بخاصة حين تكون الصورة جديدة في تناولها،مبتكرة ، غير متداولة، أو بمعنى آخر أنها (صورة بكر) ؛" فالشاعر الحاذق هو الذي يستطيع أن يحقق في نصه بكارة التصوير وبكارة الدلالة ؛ فالصورة هي وسيلة الشاعر للتجديد الشعري والتفرد، ويقاس بها نجاحه في إقامة العلاقة المتفردة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المعروف من الصلات والترابطات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعياً جديداً " [٤].

وتعد الصورة وسيلة حتمية لمعرفة الأجواء النفسية التي يكون عليها الشاعر؛ " فالصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي؛ فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها و يجسدها بدون الصورة "[٥] ، ويحدد جابر عصفور مفهوم الصورة في قوله : " إن الصورة الفنية مصطلح حديث ، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي ....وقد لانجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التراث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول"[٦]إذن فالصورة الشعرية لم تختلف في وقتنا الحاضر عن الماضي بقدر ما اختلفت في طريقة العرض والتناول؛ فهي وسيلة من وسائل التعبير الفني ، التي يصور الشاعر من خلالها تجاربه وعلاقته بالواقع الذي يعيش فيه . ويشير عبد القادر القط إلى أن " الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع ، والحقيقة والمجاز ، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ، أو يرسم بها صوره الشعرية ؛ لذلك يتصل الحديث عن الصورة بناء العبارة "[٧].

فالصورة الشعرية تعتمد إذن اعتماداً كلياً على التجربة الشعرية الكاملة ؛ فهي نتاج تشكيل لبنات النص الشعري من اللغة ، والإيقاع (الوزن + القافية) والتركيب والأفكار ، وهذه الوسائل كلها تتآزر فيما بينها مكونة جسد النص الشعري.

فالصورة الشعرية تغذى خيالات القارئ / المتلقي أثناء الفعل القرائي / التلقي ؛ فتجعل القارئ / المتلقي مشاركاً فعلياً في عملية إبداع النص .ويقول صلاح فضل : " إذا كان مصطلح الصورة يشير إلى ما يتصل بعمل أيه حاسة بشرية سواء كانت صوراً بصرية أوسمعيه أو لمسية أو شمسية أو ذوقية ، فإن ردود فعل هذه الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية فيه هي المتصلة بخيالاته ، باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصوراته الحسية "[٨] والصورة هي انعكاس الذات على نفسها ورصد ملامح تطورها وتحولها فهي " المرآة التي لا تعكس الخصوصية والوجه الإبداعي فحسب ، بل إنها تحمل سمات المرحلة الشعرية التي يعد الشاعر جزءاً منها"[٩].

فالصورة الشعرية هي التي يتبدى من خلالها جوهر النص الشعري الحقيقي ، وتسجل التجربة / الحالة التي يقاسيها الشاعر ويعاني من خلالها لهيب التجربة ، فتجئ صورة ملتهبة مدهشة في آن ." فالصورة مظهر من مظاهر خصوصية الشاعر الفنية وهي التي تحدد مدى قدرته على الابتكار والخلق، وهي عنصر التميز الفني وسط السياق ، كما أنها وسيلته وغايته في تكوين تجربته النصية "[١٠] فقد كانت الصورة الشعرية الهاجس الأكبر الذي انشغل به الشاعرالحداثي، فانشغل بالابتكار والابتداع في خلق صور جديدة طبع عليها بصمته الفنية وكانت جزءاً من أسلوبه الذي امتاز بالتجاوز ورفض الاجترار الزائف عن السابقين ، فجاءت صوره صادمة للمجتمع ، لأنها كادت أن تنْبِئ عن حقيقة مّا يخشاها المجتمع " فالمظهر العام لخيال المتفنن هو ذاك الإلهام الذي يعتبر نضجاً مفاجئاً غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات ، وتأملات ، أو معاناة من تحصيل وتفكر"[١١].

- **الصورة الشعرية والحداثة :**

من الملاحظ أن الصورة الشعرية عند شعراء الحداثة هي الصورة المثيرة ،التي تعمل على إثارة الدهشة والتصادم والمفاجأة والبكارة التركيبية. وهذا ما أكده محمد حمود بقوله : " إن الصورة الشعرية هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري ؛ فالصورة إذن هي المدخل إلى مناخ الشعر والتكثيف، لذلك لجأ الشعراء الحداثيون إلى التتابع الصوري؛ فالصورة هي الوحدة الصغيرة التي يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعيته ، إنها بهذا المعنى نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة إدخالها بصيغتها الحديثة في بنيه القصيدة "[12]. فالصورة تمثل البنية المركزية بوصفها الجوهر الحقيقي لتميز الشعر عن النثر بعد الوزن (التفعيلة) .

وقد جنح شعراء الحداثة إلى التجريب الفني على مستوى اللغة ، والصورة ، والبنية التركيبية والإفرادية للنص الشعري "؛ فالصورة هي جوهر النص الشعري ، فإن تشكيل الصورة هو ميدان إبراز موهبة الشاعر ومقدرته الفنية ،وذلك أن الصورة هي قبل كل شيء تشكيل مكاني، والمكان بذاته جمود وسكون وتلاشٍ ومقدرة الشاعر الفنية تبرز في الخلق الصوري، أي في بث الحركة والحياة في المكان في جعله مكاناً زمانياً"[13].

إن بحث الشاعر الحداثي المستمر وراء الصورة الشعرية الجديدة يتسم بالجدية والطزاجة، كما أنه يعبر من خلالها عن آرائه وأفكاره وخيالاته ؛ لذلك تجاوز الصور التقليدية المحفوظة التي يمتلكها شعراء آخرون سابقون عليه .

فالصورة الشعرية هي الحلم الذي يرنو الشاعر دائماً إليه محاولاً تحقيقه أو البحث عنه في أغوار نصه الشعري ؛ فقد يلجأ الشاعر للصورة الجديدة ، لبناء النص الشعري ، فالنص الشعري الحداثي مفعم بالصور الشعرية التي تتفتق حسبما تكون الحالة / التجربة التي يمر بها الشاعر . وقد تجاوزت الصورة الشعرية لدى شعراء الحداثة كل ما هو تقليدي ، قد تم إنجازه ؛ لأن الشاعر الحداثي يبحث عن الأشياء التي لم تنجز بعد؛ " فقد تجاوزت الصورة المفاهيم التقليدية ، وصنعت مناخاً استعارياً شديد العصف بالمنطق القديم وطرحت التراكيب اللغوية الجديدة الكثيفة المدهشة تعدداً في المعاني المطروحة ، يجعل من الصعب أن تعرف أي طرفي الصورة هو الذي استعار من الآخر بسبب التفاعل العميق الذي يطرح حاسة مجازية مختلفة "[14].

ومما لاشك فيه أن الصورة في ذاتها ، هي الفضاء الذي يتحرك من خلاله الشاعر فهي " ليست حلى زائفة ، بل إنها جوهر فن الشعر ، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم والتي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه وهذا ما انتبه إليه فاليرى إن الزحافات والعلل من جانب الاستعارات والمجاز والصور هي خصائص الشعر الجوهري وليس المضمون هو سبب الشكل الشعري بل هو نتيجة من نتائجه"[15].

" وقد انفتحت قصيدة الحداثة على الصورة الشعرية ، وعلى فضائها بحيث أنتجت عالماً رحباً من الصور الشعرية التي تنطلق منها وتدور في فضاءات متعددة ، تبدأ من الهاجس الصغير الكامن فى الذات إلى التأمل الكوني المطلق ، وتتخذ السمت التجريبي الذي يؤالف بين موجودات متناكرة ، ويعطي صوراً صادمة لذوق المتلقي والثقافة الجمالية التي خبرها"[16].

" وارتبطت الصورة الشعرية دائما بموقف من الحياة ، ودلت على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة إلى الأمور وبذلك أصبحت الصورة تنقل مشهداً حياً ، كما تلخص خبرة وتجربة إنسانية وهي وإن ظلت حسية ، فلأن الصورة دائماً لا مفر من أن تستخدم العناصر الحسية ، ومازالت تختلف في معنى الحسية عن الصورة القديمة "[17].

" مما يميز الصور التي يفتقها الخيال المبدع، ما تنطوي عليه من لا نهائية وانقسام، أما اللانهائية فلأن الخيال يبدع صوره ويشكلها من المدرك الحسي ، ومعلوم أن المدرك لا يكون بهذه الصفة إلا من قبل ذات تدرك . وتعنى هذه المقولة – فينومينولوجيا – أن الموضوع المدرك محصلة لا متناهية لسلسلة من إدراكات غير محددة ، يعد الموضوع حاضراً فى كل منهما ، ولا واحد من هذه الإدراكات يستنفده بحال ، وإذا كان المدرك لا

يستنفد ، فحرى بالصور التي تستند للمدركات ألا تتناهى أو تستنفد ، ولكن تظل هناك دائماً فيما هو ليس بعد الصورة التي لم يبدعها خيال" [18].

الصورة الدرامية:

تبدو الصورة الدرامية في قصيدة الحداثة العربية متنوعة ، ما بين الصورة المركبة ،والصورة الذاتية / الإنسانية التي ترتبط بوجع الإنسانية بصفة عامة ،معبرة عن آلامها وتمزقاتها وأمكنتها وأزمنتها من خلال الحركة المتنقلة والمتغيرة التي ترتكز عليها الصورة الدرامية داخل النص الشعري ،وتعتمد الصورة الدرامية بشكل عام علي شعرية المشهد الدرامي الذي ينسجه الشاعر، هذا المشهد الدرامي الذي يتخلق من مجموعة من الصور الإنسانية الخالصة ، ملتحمة بروح الإنسان وبطبيعة حياته ، ومن الطبيعي أيضا أن يرتدي الشاعر قناعات تصويرية داخل النص ، بوصفها أجسادا تتحرك داخل الصورة الدرامية التي تعزف عن استخدام المجازات والأخيلة بل ترصد الواقع الإنساني كما هو رصدا شعريا دقيقا . لحال الإنسان الذي يطرح تجربته الدرامية في الحياة على الفضاء الورقي/ الصفحات البيضاء ، لأننا نظن أن الصورة الدرامية تختلف تمام الاختلاف عن الصورة الشعرية المغَلَّفَةِ التي تعتمد على المجاز بشكل كبير من حيث الأخيلة والاستعارات والتشبيهات ، غيرها ، ومن ثم ، فإن الصورة الدرامية تنفي كل هذا ، وتصبح هي الصورة المجسدة لكيان وصراع الإنسان في الحياة بشكل عام . وقد اتكأ الشاعر الدرامي / الحداثي في بناء صوره الدرامية على معطيات تراثية كثيرة من بينها الأسطورة والرمز ، وتتجلى الصور الدرامية الممتزجة بالأسطورة التراثية (الملك أُدِيب) في شعر أمل دنقل فيقول :

"أوديب" عاد باحثا عن الذين ألقياه للردى

نحن اللذان ألقياه للردى

وهذه المرة لن نضيعه

ولن نتركه يتوه

نادِيه

قولي إنك أمه التي ضنت عليه بالدفء وبالبسمة والحليب .

قولي له إني أبوه

(هل يقتلني ؟) أنا أبوه

ما عاد عارا نتقيه

العار: أن نموت دون

ضمة من طفلنا الحبيب

من طفلنا " أوديب " [19].

يطرح النص السابق مأساة أوديب ذلك الولد الذي تزوج أمه وقتل أباه دون أن يدري فيشعر الحزن والمأساة فيقوم بالانتقام من نفسه ففقع عيناه وشنقت الأم نفسها كما تقول الأسطورة ، ومن ثم جاء الإسقاط الرمزي جليا في نص أمل دنقل علي المجتمع الذي أنكر أبناءه وعاملهم معاملة الملك لابنه أوديب ،فكان من الأبناء إلا التمرد علي هذا المجتمع والتنديد بالظلم الذي لحق بهم ، ومن ثمَّ فإن العار الذي لحق بأوديب لم يكن له يدا فيه بل وقع عليه جراء اللعنة التي تنبأ بها أحد الدجالين ، وعليه استلهم أمل دنقل هذا العار الذي التصق بالمجتمع وأصبح واقعا علي أبنائه من جراء الظلم والجهل .يبدو المشهد الدرامي متسعا يحمل الكثير من الصور الذاتية التي تتشابك بحياة الشاعر نفسه من خلال العار الذي لحق بالذات ، ولكن يسأل عن ماهية هذا العار هل هذا الطفل هو الظلم الواقع علينا ؟ ومن الصور الدرامية التي اعتمدت على المفارقة الطويلة في قول الشاعر محمد عفيفي مطر :

" عند باب الخان أرْخيت اللجام

وتركت السرج ، ألقيتُ عن الوجه اللثام "[٢].

يرتكز الشاعر عفيفي مطر في بداية المشهد على الصورة الدرامية من خلال حركة الكاميرا ، محددا المكان ، والهيئة التي عليها البطل داخل النص الشعري ، وبدأ الفارسُ في المسير ، والفارس هنا الشخصية التي تقوم عليها الصورة الدرامية .فتتلاحق المشاهد لرصد الحركة الدرامية داخل النص فيقول :

"قلتُ : فليعرفني .. ولأمشِ .. لاسيف ، ولا

رمح ولادرَّاعة من وبر النوق

وقلتُ : اخطبْ إلى أيِّ مليك بنته

تستكمل الأربع زيجاتٍ

وسقتُ الأهل من خلفي قبيلا فقبيلا

ثم قدمتهمو، فاستعرض الأعمام والأخوالُ

ما شاءوا من المحتد والملكِ

فمن تطلب ؟

صغراهنَّ

فلتبق زمانا بيننا

فانصرف الأهلُ.. "[٢].

تتجلى الصورة الدرامية بمفهومها السينمائي داخل النص من خلال الحوار الداخلي من ناحية والحوار الخارجي من ناحية أخرى، حيث تحديد ملامح الشخصيات المشاركة في الحدث الدرامي من خلال الزواج، ولكن الشاعر يضمر مفارقة قاسية داخل النص، ستنكشف لاحقا في

النهاية عندما ندرك أنه ليس زواجا بل موتا محتوما، وحفلة من حفلات التعذيب داخل سجون الحاكم الديكتاتور. فيقول مستكملا المشهد الدرامي :

" وفي الليل أحاط الجند والأصهار بي ،

شدوا إلى أعمدة القصر وثاقي

ثم دار الطقس من حولي ، فهم أقنعة تسقط

في كل يد كأسُ من الرُّبِّ وطاسٌ ملئت من عسل

الموسم

طافوا ، ثم صبوا ما بأيديهم على رأسي وأعضائي ،

وخلوا بين عينيَّ وبين الشمس حتى لا أنام

فتداعت حشرات الأرض ، نملٌ مرسلُ الزحف قبيلا فقبيلا

العظاءاتُ، طرود النحل ،جرذان ، وطير لاحمٌ

أبناء آوى ،البوم ، دود عُمْيُ حيّاتٍ ، هوام

أخرجتْ أثقالها الأرضُ فهل من صرخة تُسْمَعُ

أبصرتُ العظام

تتعرى من فتوق اللحم ، تبيضُّ قليلا ، ثم تجلوها

يد الشمسِ فيصفو عاجها ، فهي رخام من رخام "(٢٢).

تبدو الصورة الدرامية في المقطع الشعري السابق مرتكزة على مجموعة الآليات الفنية داخل النص الشعري بدءا من استدعاء الجنود والأصهار الذين تجسدت من خلالهم الصورة الدرامية ،ووقوعهم على الضحية / الشخصية الدرامية في النص ،وقد دار عليها طقس التعذيب المخيف في المعتقلات ، والسجون التي يقبع بها شرفاء الوطن من الشعراء والمبدعين ، ومن ثم نلاحظ الحركة الدرامية من خلال الكاميرا الشعرية التي يحملها الشاعر داخل النص في قوله : "طافوا ، ثم صبوا ما بأيديهم على رأسي وأعضائي ،وخلوا بين عينيَّ وبين الشمس حتى لا أنام" تبدو الصورة الدرامية الموحشة من خلال حفلات التعذيب التي كانت تقيمها الأنظمة المستبدة في العالم لضحاياها ، فقد صور الشاعر عفيفي مطر هذه الحفلات من خلال نصه الشعري ، لأنه قد مرَّ بها وذاقها في المعتقل من قبل،وإنْ دلَّ هذا التصوير ، فإنما يدل على الصدق الفني الدرامي والحتمية الواقعية التي ارتكز عليها الشاعر في كتابة نصه الشعري من خلال استخدام العناصر الدرامية ومنها الصورة الدرامية بشكل كبير ، وتجلى ذلك في ديوانه احتفالات المومياء المتوحشة ، وغيرها من الأعمال الشعرية.

- **الصورة السينمائية /الدرامية :**

لقد أفاد الشعر العربي الحديث بعامة وشعر الحداثة بصفة خاصة من تقنيات فن السينما في تشكيل صورهم الشعرية المبتكرة والخلاقة عن طريق اللقطات ،والمشاهد ،والمونتاج (التقطيع)؛ لأن السينما تتحدث بالأساس بلغة الصورة ، "فإن الصورة تقدم في الشعر علي مستوي لغوي ، يمكن تأملها عن طريق الخيال ، أو طريق البصيرة لا البصر، وتصبح الصورة المشهدية هي الإطار الذي يتماس فيه الفنَّان ؛ (فن الشعر وفن السينما)، من خلال التركيز على لقطة محددة أو تقديم الصورة بشكل يلعب فيه المونتاج في القطع والمزج دوراً أساسيا في توالي اللقطات وتتابعها زمنياً أو تعاصرها "[٢١].

وتتبدى اللقطة التي يركز عليها الشاعر في النص من خلال مدي محاولته الإغراق في التجريب وإقحام صور جديدة النسج ، بديعة التراكيب . ويظهر ذلك في نصوص شعراء الحداثة علي وجه الخصوص ، وتصبح الرؤية مكتملة من خلال تضافر هذه اللقطات واتحادها بعضها ببعض لتخرج لنا مشهداً مكتمل النضج ." فوظيفة الشاعر أو المصور هي تكوين المنظر ، وعليه أن يرتب العناصر المختلفة المراد تصويرها في شكل من النظام قبل أن تتم ، واختيار زوايا الكاميرا المختلفة المطلوبة لتغطية الحدث ، وإلي أن يتم ترتيب عناصر المنظر لا يمكن للمصور أن تبين بالضبط ما هو مقبل علي تصويره "[٢٢]. ومادامت الصورة الشعرية مرتبطة، علي نحو ما ، بالصورة المرئية السينمائية ، فإنه قد تبدي لنا جوهر هذه الصورة من خلال نصوص شعراء الحداثة أنفسهم . وقد تجلت هذه الصورة المرئية عند رفعت سلاّم بطريقة واسعة ومختلفة الملامح فيقول :

" قتلوني ،

فانفرطت :

قطارات تعوي قبائل مدججة جرة مقلوبة صمت يهوي

على حجر خنجر معلق في سماء الذاكرة ليل قروي

صبى يهرب خوفاً من الخميس طائر يلوح من نافذة غامضة

قاعد على حافة وقت من رماد مرأة تمضى إلي قبر

ومرأة تجيء يارا غابة من الضحك طبول تقرعها الريح

في زمن قديم[٢٣].

يبدأ المشهد الشعري السابق بلقطتين ؛ الأولي : تحققت من خلال الجملة الفعلية (قتلوني) وقد توحي بمشهد القتل المعنوي الواقع علي الذات نفسها، والثانية : هي نتيجة القتل فقد حدث الانفراط وتبعثر الأشلاء. ثم ينقلنا الشاعر إلى عدة لقطات أخرى طرحها عبر فضاء النص / الصفحة البيضاء ، وقد أطاح الشاعر بعلامات الترقيم لإحداث عملية الامتزاج واكتناز التعبير ، بل العمل علي إثراء النص بوصفه عملاً كليا لا يقبل الانفصال ، وقد ارتكز الشاعر رفعت سلاّم في ديوانه (هكذا قلت للهاوية) على تلك الرؤية التصويرية التي توائم بين ما هو بلاغي قديم تقليدي في تكوين الصورة ، وما هو حديث في بلاغة المشهد أو اللقطات بوصفهما مكوناً رئيساً للمشهد السينمائي و الشعري ." فقد تميل

الصورة إلى أن تكون منعزلة ، وتسلسل الصور أن يكون غير مترابط ، والمسئولية التي تفرض علي خيال القارىء لكي يفهمها تتزايد كثيراً، لأن المسألة لم تعد مقصودة علي اختيار إرشادات مترابطة ، بل علي مضادات يبدعها ذهن الشاعر ، مستقاة من أزمنة وأمكنة متنوعة في تجربة الكُتَّاب الذهنية أو الجسدية وقد أدي الأمر بالنقاد إلى أن يقيموا مقارنات مع أساليب الصور المتحركة (السينما) أو حتى مع سلسلة (لقطات) مع آلة التصوير"[٢٤].

هذه اللقطات تبدو ، وكأنها مفككة ، وكل لقطة تحتوي علي مفردات تنتمي لحقول دلالية متبانية ومتباعدة ،ولكن الشاعر ربط بينها برباط خفي ، اعتمد فيه على التجاور الدلالي لخلق صور ومشاهد متعددة تصور تقلبات الذات الشاعرة وتحولاتها من خلال موقفها من هذه الأشياء. وعلي سبيل المثال ذكر الشاعر رفعت سلاّم ، (قطارات تعوي – قبائل مدججة – جرة مقلوبة – صمت يهوي علي حجر)؛ فما علاقة هذه الأشياء بعضها ببعض ؟ قبل أن نجيب عن هذا التساؤل يجب علينا أن ندقق النظر في تلك المفردات ونخرجها من دلالاتها النصية إلى دلالاتها الحياتية ، وسوف نلمس العلاقة الوثيقة بين عواء القطارات ، واستعداد القبائل للحرب ، وانقلاب الجرار؛ فهذه الأشياء كلها تشي بإعلان الحرب النفسية التي يعاني منها الشاعر ، فيُسقط آلامه وأوجاعه من خلال تتابع اللقطات السينمائية داخل النص الشعري الحداثي،هذا المشهد الشعري الذي يطرحه الشاعر ، قد نخرج منه ونحن مثخنون بالجراح ، لأنه مشهد مأساوي، فهو يصور مأساة الواقع الأليم الذي آل إليه المجتمع الإنساني بعامة والعربي بخاصة في الوقت الراهن.

- **التقطيع (المونتـاج) :**

" هو هذه العملية التي تعتمد على الصور / الحركة بغية تحرير الكل الفكرة [أعني صورة الزمن]، وهذه الصورة بالضرورة صورة غير مباشرة ، مادامت مستخلصة من صور وحركة ؛ فالمونتاج أيضاً هو التركيب والتنسيق لصور أو حركة تقوم بتأليف صور غير مباشرة للزمن ، وهو عملية التوليف / التركيب عملية اللصق والقطع وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي ليطابق التقطيع الفني ويقوم علي تحديد اللقطات المختارة ، واستبعاد اللقطة غير المرغوب فيها ، وتزامن الصوت والصورة ، وتحضير الموسيقا والمؤثرات الصوتية "[٢٥] .

وقد استمد الشاعر الحداثي من المونتاج السينمائي تقنية لبناء الصورة الشعرية بوصفها أداة فنية من أدوات السينما ؛ لأن الخطاب الشعري الحداثي قد انفتح على جميع الفنون الأخرى وأفاد من أدواتها ، وهذا إن دل علي شيء فإنما يدل علي قوة هذا الخطاب وثرائه الفني والدلالي ، فقد حقق الشاعر الحداثي من خلال إغراقه في التجريب المستمر في استخدام الصورة الشعرية إنتاجاً شعرياً يعتمد على بلاغة المشهد وتوليف علاقات بين اللقطات بعضها ببعض . وقد التفت شعراء الحداثة إلي التغيرات الحديثة التي طرأت علي الحياة بصفة عامة في الربع الأخير من القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين، والتي تتمثل في ثقافات عدة ،كثقافة الحاسوب ، وشبكات الإنترنت (INTERNET) التي جعلت العالم مجرد قرية صغيرة .

ونلاحظ في نصوص رفعت سلاّم تلك الإفادة من الأنواع الفنية الأخرى كالمونتاج .

ففي قصيدة (منية شبين) يقول :

" بيوت من طين وطيبة ناس لهم غصون وأوراق

خضراء ، تسقط في الشتاء وتنمو في الشفق لهم

أحياناً - أشواك عتيقة في نهارات القيظ الزاهقة

جدران تتكاثر بلا بذور ، بلا ماء ، بأنفاس النوم وهواجس

الماشية ، والنخيل أعمدة في رواق ، لها أذرع مرفوعة تمنع السماء

من السقوط المفاجئ "[٢].

إن استخدام المونتاج وسيلة للتعبير الشعري ، قد تحقق من خلال تركيب اللقطات في السياق الشعري لمطابقة التقطيع الفني ؛ فعمد الشاعر إلى اختيار لقطات محددة ، واستبعد لقطات أخرى؛ فنلاحظ أنه قد بدأ بلقطة اختارها في قوله (بيوت من طين)، وقد ربط بين هذه البيوت التي تحتضن ناساً طيبين ،وطيبةٍ، وصفها الشاعر وكأنها غصون أوراق خضراء ، لشدة نقائها وصفائها ، ثم نلاحظ أن الشاعر قد جمع لقطات متفرقة ، وقام بعملية اللصق (لصق اللقطات) وتركيبها تركيباً له طابعه الدلالي وأسقط كل ما حدث في كواليس النص الشعري من مسودات ، وكتابات أخري للنص قبل أن تثبت هذه الكتابة التي قُدِّم بها ، وبَتَرَ (مَنتَج) الصور التي لا تتفق أو تناسب الحدث الشعري الزماني والمكاني ؛ فقد رصد مشهد البيوت الطينية القديمة التي تفوح من أركانها عطور التواريخ القديمة ، وأرواح هؤلاء الناس الطيبين ، وقد أراد الشاعر أن يعلن عن انتشار العقم الاجتماعي بين أفراد المجتمع الذي انهارت قيمه وأخلاقه.

وقد انشغل الشاعر حلمي سالم باستخدام التصوير السينمائي للتقريب بين الصور اللغوية والصور المرئية " فالتصوير السينمائي الذي يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحذافيره كما يستطيع متابعة الحركة في هذا المشهد ، قد ساعد علي تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية ، إذ أمكن فيه التغلب علي العنصر الزماني نهائياً ، غير أن هذا النوع من التصوير الذي ينقل إلينا الشيء متحركاً(أو المكان متزامناً) أي الذي يستمتع بمقدرة كمقدرة اللغة التصويرية لا يتفق إلا مع نوع معين من التصوير اللغوي نستطيع أن نسميه (التصوير السردي)"[٢٧].

ويموج النص الشعري لدي حلمي سالم بالصور الدرامية الخلاقة ، المبدعة؛ حيث تميزت الصورة عنده بالبكارة والصياغة التي طغي عليها التجريب (فالتجريب مغامرة فنية غير مضمونة النتائج)، ولكنه يسعي لتحقيق هدف ما من خلال هذا التجريب ،وقد غلب علي نصوص حلمي سالم تقريب الصورة اللغوية من الصور الدرامية المرئية؛ فأصبحت الأولي الخلفية المتوقعة للثانية .

يقول حلمي سالم :

"الأرض جمرة في اليدين

وكانت العصافير تستحم في دمى المراق في الطريق

فهل قلت : إن العصافير في دمي طليقة ؟

" الزهرة ، الزهرة

الحزن في الليل المصفرة

المقلة المغبرة

والأرض جمرة جمرة "

أعطني شعراً عنيفاً

أعطني لحناً كثيفا

لم تخلع بحيرتي البردة القديمة

فكفى عن انتشارك الرجيم في رئتي ياعزيمتى التي أسقطتني

علي الشط فارساً بلا هزيمة"[24].

جمع الشاعر بين لقطات عدة من خلال توليفه لبعض المفردات التي تنتمي لحقول دلالية متقاربة توحي بمدي أثر الصورة الشعرية في تكوين النص الشعري الحداثي ، فقد مزج الشاعر بين بلاغتين ؛ بلاغة المشهد ، مع بلاغة الاستعارات المتعددة التي حفل بها النص . ومن هذه الاستعارات (الأرض جمرة ، العصافير تستحم في دمي، لم تخلع بحيرتي البردة القديمة) هذه التراكيب الاستعارية كلها تجعل النص محملاً بكم كبير من الصور التي تشكل بدورها صورة كلية منتجة للدلالة النصية .

وقد انشغل حلمي سا لم ببناء صورته الشعرية بناءً محكماً ، ومنسقاً ، فاعتني باختيار استعاراته (قصور الكون / الأرض جمرة / النار المشتعلة) ومجرد النظر في هذه اللقطات ، نشعر برؤية الشاعر السوداوية التي يشوبها الحزن والألم والتمزق علي مستوي (الذات / الآخر) و (الداخل / الخارج) .

وهناك علاقة بين استحمام العصافير في الدم المراق ، و" العصافير في دمي طليقة "؛فإن دم الشاعر المراق في السطر الأول هو الذي أغرى العصافير بالاستحمام فيه ؛ فالعصافير قد استباحت دماءه المراقة ، والمبعثرة في كل مكان علي الطريق .

وقد استخدم الشاعر التناص عندما استدعي قول الشاعر الراحل علي قنديل في المقطع الثاني إذ يقول (الزهرة الزهرة ، الحزن في الليل المصفر).[٢٩] فقد كتب الشاعر هذا التناص بالبنط الكتابي العريض، وقد أثَّر رحيل الشاعر علي قنديل علي نفس حلمي سالم (فهو أكثر شعراء الحداثة ذكراً له في نصوصه) ؛ لأن علي قنديل يعيش فى مخيلة الشاعر دائماً وله أثره الفني والاجتماعي الجلي في نص حلمي سالم .

وهذا (التناص الممتد) الذي فعله حلمي سالم جعلنا أمام مشهدين متلاحمين ؛مشهد للشاعر علي قنديل ومشهداً لحلمي نفسه. وهذا التضفير النصي لا يخلو من دلالة حقيقية، وهي أن شعراء الحداثة ، قد اتكأوا علي التواصل الشعري فيما بينهم، بمعنى أن الشاعر يستدعى قولاً لصديقه الذي ينتمي لنفس جيله أو جزءاً من نصه وقد تتشابه بينهما الرؤية الفكرية والثقافية ، بل بالفعل تشابهت ؛لأن شعراء الحداثة قد جمعتهم رؤية كلية واحدة حول مفهوم القصيدة العربية الحداثية

وينتقل الشاعر حلمي سالم إلى لقطة أخري محدداً اتجاه هذه اللقطة وانتشارها في قوله (أعطني شعراً عنيفاً ، أعطني لحناً كثيفاً) فالشعر العنيف الذي قصده الشاعر ، ليس هو الشعر الثوري الذي يدغدغ مشاعر المتلقي ، الذي يتبعه تصفيق حاد عقب سماعه ، ويزول هذا الشعور بانتهاء هذا التصفيق ؛ فالشعر العنيف هو الشعر الذي يكسر كل الحواجز ، ويعلن تمرده علي الأمس واليوم، وهو أيضاً الذي يثور على اللغة ليخرجها من سكونيتها إلى تفجيرها الدائم .

وقد ربط الشاعر بين (الشعر واللحن) فهما وجهان لعملة واحدة فلا يوجد شعر بدون لحن الموسيقى التي يتجلى من خلال الإيقاع الشعري سواءً كان إيقاعاً تفعيلياً أو إيقاعاً لغوياً ، أو بصرياً .

ومن الملاحظ أن شعراء الحداثة قد انفتح خطابهم الشعري على فضاءات اللغة ، والعالم ، لإعادة تشكيل هذا العالم ؛ فجنحوا للتجريب والتفكيك، ثم إعادة بلورة هذا العالم وصياغته صياغة جديدة تناسب رؤاهم وأفكارهم ؛ فجعلوا النص الشعري نصاً متعدد الملامح والتأويلات، وأصبح للنص مستويات عدة للتلقي. وكانت الصورة الشعرية هي المحك الأساسي للحداثة ، لأنه لا يمكن أن نطلق علي أي قصيدة بأنها حداثية إلا إذا توافرت فيها مقومات الحداثة من حيث حداثة اللغة والصورة ، والتركيب والإيقاع ، والشكل والمضمون ، والأفكار الجديدة التي لم يطرقها شعراء آخرون. وفيما أظن أن شعراء السبعينيات (شعراء الحداثة المصرية) قد فعلوا هذا كله ، وعملوا علي ترسيخه في الواقع الشعري الراهن .

وقد اهتم الشاعر حسن طلب بالصورة الشعرية اهتماماً بالغاً ، وقد استمد من التراث العربي صوره ولغته وألاعيبه الفنية، فاتخذ " من البنفسج منطلقاً متماسكاً في قصائد الديوان رمزاً لغوياً وكونيا لجملة من التجارب الشخصية والقومية الحميمة يتكئ عليها في تجميع خيوطه وتكثيف صوره وتكوين عناصر شعريته"[٣٠]. و نلاحظ ذلك في قصيدة بعنوان زبرجدة الغضب فيقول :

" فدع الشعر.... وقل :

ذهب العرب / العرب

عربي

عربيان

ثلاثة أعراب

عربي..... عربان

خن

ويخون

وخان :

٤٨

٥٦

٦٧

٧٣

٨٢

نفس المشهد والعينان هما العينان

نفس القصة ٠ ٠ نفس المسرح والأبطال

فهل من أحد الشجعان

يكفر بالعمم البيضاء

وبالتيجان "[٣]

نلاحظ في المشهد الشعري السابق تعدد اللقطات التي أوردها الشاعر لبناء مشهده ؛ فقد أعطي الشاعر لنفسه صفة علوية من خلال استخدام فعل الأمر (دع) و (قل) – و (خن) وقد صور الشاعر في اللقطة الأولي ضعف الأمة العربية واندثارها وزوالها فقد ذهب العرب ، وجاء العرب الأمريكان علي حد قول حسن طلب. وقد جمع الشاعر صورة الخيانة من خلال استخدامه لفعل واحد (خان)؛ فقد جاء به الشاعر في

صورة الأمر (خن) و(يخون) المضارع و(خان) الماضي؛ فالعرب هم الخونة الذين باعوا الأرض والأجساد ثم يرجع الشاعر بالذاكرة علي طريقه " flashback " ليستدعي مشاهد الضعف العربي؛ فيذكر هذه المشاهد التي جاءت تباعا في صورة درامية محزنة، كما هو موضح بالرسم الآتي :

المشهد الأول ⟵ **حروب ٤٨**

المشهد الثاني ⟵ **العدوان الثلاثي ٥٦**

المشهد الثالث ⟵ **هزيمة العرب ٦٧**

المشهد الرابع ⟵ **انتصار الجيش المصري ٧٣**

المشهد الخامس ⟵ **اجتياح لبنان ٨٢**

هذه خمسة مشاهد قد أثرت في وجدان الشاعر وجعلته يبوح بمكنون صدره ، وقد جمع أجزاء هذه الصورة الكبيرة من صور صغيرة ، هذه الصور كانت تمثل الضعف العربي؛ " فالصورة الشعرية تنحل إلى صور جزئية، وهذه الصور نفسها تكون مكبرة في شكل لوحة ؛ فالصورة هنا مركبة ، والتركيب يختزن مستويات من الدلالة يستدعي بعضها الآخر وتنتشر في حضورها انتشاراً لا متواليا بل دائريا واسعاً يطول في اتساعه عالما غنيًا من الذاكرات والرؤى"[٣٦]. ومن ثم فنلاحظ أن هذه المشاهد الخمسة التي تجسد الحروب العربية ضد الكيان الصهيوني وبخاصة الحروب المصرية التي دفع الشعب المصري دماء أبنائه الغالية من أجل النصر وتحرير الأرض الغالية سيناء . فقد ضاعت فلسطين في حرب ١٩٤٨ بسبب الأسلحة الفاسدة ، وضعف الجيوش العربية ، وجاء العدوان الثلاثي على مصر بقيادة فرنسا وانجلترا وإسرائيل ، ردا على تأميم قناة السويس ، ثم الحدث الأبشع وهو نكسة الخامس من يونية في العام السابع والستين ، وحرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣ ، وعبور الجيش المصري ، وإعادة سيناء ، وبقاء فلسطين تحت الاحتلال ، وفي عام ١٩٨٢ اجتاحت الكيان الإسرائيلي لبنان ، وما شهدته لبنان من مذابح حتى اللحظة الراهنة .

إن كل هذه الصور الدرامية التي جسدها الشاعر حسن طلب في تواريخ مهمة في حياة الوطن العربي ، ترجع إلى القلب لهبه واشتعاله ، رغبة في عودة القدس عاصمة لفلسطين ، وهو حلم كل عربي من المحيط إلى الخليج . ..

المصادر والمراجع

(١) يجد الباحث أسماء أخرى أطلقت على هذا المفهوم ، منها :

- الصورة الأدبية : وقد أطلقه مصطفى ناصف في كتابه المعنون بهذا الاسم .
- الصورة الشعرية : كما عند : صبحي البستاني : في كتابه الذي يحمل الاسم نفسه .

- التصوير الفني : ونجده عند سيد قطب : في " التصوير الفني في القرآن الكريم" .

- الصورة الفنية : ونجده عند جابر عصفور في كتابه الصورة الفنية ، ومحمد حسن عبد الله في كتابه الصورة الفنية في شعر على الجارم .

(2) سى داى لويس : " الصورة الشعرية " ، ت أحمد نصيف الجنابي وآخرين ، وزارة الثقافة ، بغداد ، سنة1982 ص23 .

(3) بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، سنة1994 ، ص13 .

(4) السابق ، ص12 .

(5) خالد محمد الزواوى : " الصورة الفنية عند النابغة الذبيانى " ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجان ، سنة1992 ص10-11 .

(6) جابر عصفور : " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي " ، دار المعارف ، سنة1974 ، ص172 .

(7) يراجع : عبد القادر القط : " الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر " ، مكتبة الشباب ، سنة1992 ، ط291 .

(8) يراجع صلاح فضل : "علم الأسلوب مبادئه ، وإجراءاته" ،مؤسسة مختار للنشر ، سنة1992 ، ط259 .

(9) يراجع : بشرى موسى : " الصورة الشعرية " ، ص73 .

(10) عبد الفراج خليفة : " قصيدة الحداثة " ، مرجع سابق ، ط236 .

(11) مصطفى ناصف : " الصورة الأدبية " ، دار مصر للطباعة ، ص12 .

(13) محمد حمود :" الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها " ، الشركة العالمية للنشر ، بيروت ، ط1 ، سنة1986 ، ص94 .

(14) محمد حمود : " الحداثة في الشعر " مرجع سابق ، ص95 .

(15) أمجد ريان : " الحراك الأدبي " ، سلسلة كتابات نقدية ، ع(57) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سنة1996 ، ط117 .

(16) صلاح فضل : " نظرية البنائية " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، سنة2003 ، ط356 .

(17) عبد الفراج محمد أحمد ، " قصيدة الحداثة في شعر السبعينيات " ، ط238 .

(18) عز الدين إسماعيل : " الأدب وفنونه " ، دار الفكر العربي ، سنة1994 ، ص82 .

(19) عاطف جودة نصر : " الخيال مفهوماته ووظائفه " ، مكتبة الشباب، ط261 .

(20) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط198-199 .

(21) محمد عفيفي مطر: الأعمال الشعرية الكاملة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ط376-377 .

(22) المرجع نفسه .

(23) جوزيف ماشيللي : التكوين في الصورة السينمائية ، ترجمة • هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة1983 ص29 .

(24) رفعت سلاّم : " هكذا قلت للهاوية " ص5 .

(25) سلمي الخضراء الجيوسي : " الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث " ترجمة : عبد الوهاب لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، سنه2001 ، ص756-757 .

(26) جيل دولوز : الصورة – الحركة ، فلسفة الصورة ، ت : حسن عودة ، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، سنه1997 ص31 .

(27) رفعت سلاّم : " إلى النهار الماضي " ، ص27 .

(28) عز الدين إسماعيل : " الشعر العربي المعاصر " ، ط138 .

(29) حلمي سالم : " سكندريا يكون الألم " ، دار المصير ، بيروت ، سنه1981 ، ص13-14 .

(30) وقد أشار الشاعر في هوامش الديوان أن هذه الكلمات لعلي قنديل وهذا نوع من التواصل مع الشاعر الراحل .

(٣١) صلاح فضل : " شفرات النص " ، ص٦٦ .

(٣٢) حسن طلب : " زمان الزبر جد " ١٧٧١٧٦ .

(٣٣) يمني العيد : في معرفة النص ، منشورات دار لآفاق ، بيروت ، ط٣ ، سنة١٩٨٥ ، ص١٠٦ .

تجليات الجسد المعذب في الشعر الثوري الجزائري

الشعر السجني أنموذجا ما بين١٩٥٤ و١٩٦٢

أ. وسيلة بكيس/ جامعة سطيف

ملخص الدراسة :

يعالج هذا البحث موضوعة الجسد وتجليات هذا الجسد المعذب في الشعر الثوري الجزائري، حيث تبرز مظاهره أكثر في الشعر السجني في الفترة ما بين١٩٥٤ و١٩٦٢. منذ آمن الشعب الجزائري بضرورة الكفاح المسلح حتى ينفض ذاك القهر، ويكسر تلك القيود والأغلال التي فرضتها السياسة الاستعمارية عليه منذ قرون خلت. إذ حشدت لذلك كل الوسائل الهمجية للقضاء على الجزائريين، وجبرهم على الموت والاندثار؛ فاستهدفت الشعب روحا وجسدا، ولقد كان حشد الشعب في **"السجون"** صورة أخرى من صور القمع ووسيلة همجية لتعذيبه والنيل منه. لكن الذات الشاعرة لا تهدأ ولا تستكين لهذا المصير، بل تتحداه وتتجاوز قيوده وقمعه وعذابه، لتحلق روح الشاعر إلى آفاق سامية تنم عن ثورة داخلية يحياها السجين، لتصل إلى الحرية المسلوبة ولو على مستوى المتخيل الخاص والشعري ومن هؤلاء الشعراء نذكر على سبيل المثال لا الحصر: **محمد سعيد الزاهري، مفدي زكريا، عبد الكريم العقون، محمد العيد آل خليفة، أبو القاسم سعد الله، أحمد سحنون**....إلخ.

الكلمات المفتاحية: **الشعر / السجون / الجسد / العذاب/ الثورة الجزائرية**

***الهاجس الثوري والإبداعي في الشعر السجني الجزائري:**

منذ توهج وعيُ الشعب الجزائري بضرورة الكفاح المسلح، وإيمانه المطلق بضرورة العمل ثوري ضد المستعمر الفرنسي، بسبب ظروف عديدة ومتباينة منتهجا سبيل الحركات التحررية في العا لم بأسره، فإنه سعى جاهدا لتمكين تلك الظروف وتجسيدها بأنها الحل الأنسب للوصول إلى نيل الحرية. فثورة التحرير التي اشتعل لهيبها في الفاتح من نوفمبر لم يكن تاريخا اعتباطيا؛ إنه عنوان قدر جديد للجزائر ولدت من رحمه ثورة مظفَّرة جذورها عزة وكرامة وحرية هذا الوطن، قوتها روح الشعب الجزائري، طاقتها قلوبهم المؤمنة بنصرها الواعية بالصبح الذي يسفر بعد انقضاء الليل مهما طال.

فآمن الجزائري بأن حياة الذل والاضطهاد، والعنف والتعسف... كلها حياة لا تؤسس للأمن والاستقرار الدائم فهي حياة مضطربة متدهورة دائمة البحث عن قاعدة تؤسس لأمنها، ولا تنفك تروم سيادتها حتى تنفض ذاك القهر، وتكسر تلك القيود والأغلال. ولا غرابة في ذلك فالحرية تؤخذ ولا تُعطى وتنتزع ولا توهب مهما طال زمن الرقود ومهما فعل المجرم المستعمر من قوة وبطش وأساليب التعذيب وطمس الهوية وتذهيب الأخلاق ودحضها بشتى الطرق والوسائل، فإن إرادة الشعوب في الحياة تفوقها كل إرادة ولا تقف في وجهها أي عقبة فَهِمة ابن آدم لو تعلقت بالثُّريا لأدركها كما قال خير البرية. عليه الصلاة والسلام. وهي أيضا سنة كونية تمر عليها البشرية جمعاء. تتمثل في قول عمر بن الخطاب. رضي الله عنه. "متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا" ثم نجد الحركات التحررية العربية والعالمية تناشد هذه المقولات التي تأسست عليها الجبلة الأولى... وهو أيضا ما عبر عنه أبو القاسم الشابي بقوله:

إذا الشّعْبُ يَوْمَاً أرَادَ الْحَيَاةَ
فَلا بُدَّ أنْ يَسْتَجِيب القَدَر
وَلا بُدَّ لِلَّيْلِ أنْ يَنْجَلِي
وَلا بُدَّ للقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِر
وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ
تَبَخَّرَ في جَوِّهَا وَانْدَثَر

كما أن الحرية تؤخذ ولا تُعطى: فالشعب إذا أراد الحياة، فليكن كالأمم الأخرى التي ناشدت الحياة فبلَغتها بعز عزيز، وناشدتها بقوة وقرار مكين. كان لابد لهذه التحولات الثورية أن تُحدث أحاديدها على الواقع والشعب الجزائري، إذ فجرت كوامن الإبداع لدى شعراء هذا البلد، فاستنهضوا الهمم وبشروا بالحرية المصلوبة على أبواب أرواحهم وأجسادهم في ظل القمع والبطش الذي يمارسه المستعمر ضد هذا الوطن وخيراته وضد أبنائه.

ولقد كان **الشعر** قوام هذه الثورة بكل عنفه وقوة توهجه الإبداعي، وعنوانا آخر لوجودٍ إنساني وحس قومي من لدُن الشعب الجزائري وشعرائه "فكان في هذه الفترة مسايرا للمجتمع الجزائري في جميع مناحيه، ومرآة صافية عكست عواطف الشعب وكفاحه "(١) ولأن همجية المستعمر في قمع الشعب الجزائري وخفوت نضاله، جعلته يستغل شتى الوسائل القمعية لقهر أبناء هذا الشعب والقضاء على ثورته، فسخرت لذلك طاقات رهيبة ووحشية وسلطت عليه أقسى أنواع القهر "فحشدوا لذلك كل وسيلة همجية ممكنة لإرهاب الجزائريين، وجبرهم على الموت والاندثار"(٢) استهدفت سياسة المستعمر الشعب روحا وجسدا، بعدما أدركت أن الخطر عليها لا يمكن أن يزول إلا بقهر إرادة هذا الشعب في النصر والحرية، فكان **السجن** صورة أخرى من صور القمع ووسيلة همجية للتعذيب والنيل من الشعب الجزائري روحا وجسدا "ولا شك أن السجن هو الحدث التاريخي المبتكر ليتماشى مع مستلزمات المرحلة الراهنة، إنه اكتشاف ملائم باعتباره يخفي جلافة الجلاد، فبدل وحشية وضراوة القتل العلني يظهر العزل، في صورة أرحم حيث يوقع العقوبة بقدر الخرق وأثره، بمعنى الاستعاضة عن تقنية الإدانة والتنكيل بتقنية إثبات الجرم، وتعيين طبيعته لدرء شبهة الظلم المؤسس"(٣)

*** الذات الشاعرة بين الحرية المسلوبة وسجن الجسد الثائر:**

منذ أن اغتصب المستعمر الفرنسي هذه الأرض، مارس شتى فنون العذاب والقتل والإبادة والتنكيل والتدمير لكل مظاهر الحياة...، والزج بالشعب في مجاهيل السجون والتصرف في رقابهم المسلوبة بالقتل والتعذيب. فكان أفراده يقضون أياما مطرزة بأشد أنواع التعذيب، محفوفة بالمخاطر بين جدران مظلمة الجوانب خلعت شمسها عنها نورها من قساوة ظلم المستعمر، وحجبت عن أعينهم نور الحرية الذي تسموا به أنفسهم.(٤) ولا يعالج الشعر السجني الجزائري موقف شاعر خاص أو أزمته النفسية أو الفكرية، إنما يعالج قضية أمة بأكملها. لذلك كان هاجسه الثورة وهمه الحرية والانتصار، وكانت موضوعاته تدور في فلك هذا الهاجس الكبير فلم تخرج عن دائرة:

. الدعوة للثورة واستنهاض الهمم لها.

. التنديد بالظلم والقهر والذل والهوان الذي يلاقونه من طرف المستعمر.

. خلق القصيدة الثورية المتحررة رغم السجن والقيود.

. العبودية للمستعمر التي يراها الشاعر استلابا لجسده ولروحه.

. وصف مجاهيل السجون الفرنسية وأنواع العذاب القاهر الذي يكابده الشعب الجزائري.

. الدفاع عن قضيتهم الثورية بخلاف كل المسجونين في التاريخ، فهم لم يرتكبوا جرما أو إثما أو سرقة أو قتلا أو اعتداءً على حرمات أحد؛ وإنما ذنبهم أنهم قالوا: **لا للمستعمر**، أنهم قاوموا المحتل لأرضهم...فكان جزاء مئات الآلاف أن سيقت رقابهم إلى مجاهيل السجون،تنتظر عذابها أو موتها المحتوم بإعدامها، في **السجن** أو **الحبس** أو **المعتقل** أو **المحتشد أومركز الاستنطاق** مهما تعددت مسمياته لدى المستعمر إلا أنها تدل على مكان واحد تزجهم فرنسا فيه، بين جدرانه تُفقَدُ الحرية وتُعطَل الحركة، وتُفقد كل مظاهر الحياة بإقامة جبرية تحت وحشية العذاب والتنكيل.

في هذا الفضاء الخانق المنعدم لأدنى قيم الحياة، يُحبس الجسد الثائر وتُمارس عليه كل أنواع التعذيب والقهر والحرمان، "فالتعذيب تقنية ...فهي يجب أولا أن تُحدث كمية من الوجع إن لم يكن بالإمكان قياسها بدقة يمكن تقديرها ومقارنتها وترتيبها...فالموت التعذيبي هو فن إمساك الحياة في الوجع، وذلك بتقسيمه إلى ألف موتة مع الحصول قبل أن تتوقف الحياة على أشد حالات الفزع...التي تقاوم حضورها لتُلقي بها في نهاية المطاف إلى عَدَمٍ مُطبق"(٥)لكن الذات الشاعرة لا تستكين لهذا المصير، بل تتحداه وتتجاوز قيوده، وتحلق روح الشاعر إلى آفاق سامية تنم عن ثورة داخلية يحياها السجين، تصرخ برفضها القيد والذل والهوان لتصل إلى الحرية المسلوبة. ولو مؤقتا. وتعبر عنها بسيل إبداعي مفعم بنشوة الثورة المظفرة، فالشعر كما يقول **محمد السعيد الزاهري** "هو الشعور وأبناء الجزائر يشعرون بهذه الآلام جميعا، فما بالهم لا يكونون شعراء أجمعين؟"(٦) وهذا يحيلنا على حقيقة أن الشعر السجني الذي وصلنا اليوم لا يوازي عظمة الثورة الجزائرية وبشاعة التعذيب الفرنسي شكلا ومضمونا، ويفتقد هذا الشعر للصراحة النفسية في مثل هذه المواقف، إذ لا يكاد بعضهم يفصح عن خلجاته وهو داخل السجن، لأنه تنازل عن الذات في سبيل الجموع المقهورة(٧) لذلك يخلو شعرهم من البكاء والشكوى والألم والخوف، فذات الشاعر متعالية عن الذل والهوان الذي تعانيه تعرج إلى سماء الحرية وتعانقها لتستمد منها طاقات للمقاومة، فالهاجس الثوري يسكنهم، روحا وجسدا، فلم تركن ذواتهم لهاجس الإبداع والتجديد في الشعر، وبقيت هذه الذات الثائرة حبيسة سجن القصيدة التقليدية فلم تخرج عن إطارها ولم تتح لهم الفرص للتجديد والتفرد.

عندما يفقد الإنسان حريته ويعيش داخل أقفاص صنعها أناس ليس لهم من الإنسانية إلا الاسم ولا يعرفون من الرحمة معنى، فإنهم لا يُعطون قيمة لهذا الإبداع الشعري والدليل أن فرنسا أحرقت الكثير منه وأتلفته، وبسبب سوء تدوينه أيضا وانعدام وسائل الكتابة المتطورة، تفسير لضياع جزء كبير منه وفقدانه(٨)

وعندما نقارب شعر **مفدي زكريا** الذي ألقي عليه القبض مع زملائه المناضلين وأودع سجن بربروس في١٩٥٥ ثم إلى سجن الحراش ثم إلى البرواقية إلى غاية١٩٥٩، لا نجد فيه تلك الروح المتألمة من هول العذاب، ولا ذلك الجسد المنهوك من الجراح والدماء النازفة منه، ولا تلك الذات المحترقة شوقا وحنينا للأهل والأبناء وتذمرا مما تعانيه، ففي قصائد ديوانه **اللهب المقدس** التي كتب معظمها في السجن (**الذبيح الصاعد، زنزانة العذاب، وقال الله، حروفها حمراء...**) نحس النبض الثوري مجسدا بهذه الكلمات نجد قصف مدافع وشواظا من نار في كل صوت موجه للعدو، وهو الجواب الذي جسدته روحه المتسامية عن كل هول وعذاب(٩)فمضامين قصائده لا ترينا نفسا مقهورة، إذ يتصاعد **مفدي** بنفسه رغم الأزمة التي تعصره، ويقف للسجّان في إباء عجيب وهو لا يجحد أن توهن عزيمته، وأن تُلهه عن هدفه وهو النضال من أجل **"الحرية والاستقلال"**، الأمر الذي يجعلنا نقول عن **مفدي أنه ثائر شاعر قبل أن يكون شاعرا ثائرا.**(١٠) فإذا كانت ذات الشاعر وجسده وراء قضبان السجن الحديدية، وتحت رحمة جلاديه، في ظلمات السجن، تنتظر وقت الإعدام لحظة بعد لحظة فإن مرارة الأيام وفضاعة هذا المكان تزداد

لحظة بعد الأخرى. لذلك وقف شعر **مفدي** مبدعا لوحة فنية مصورًا لمشهد في قمة الإباء، إنه مشهد إعدام **الذبيح الصاعد أحمد زبانا** كما وصفه **مفدي** قائلا:

قَام يختال كالمسِيح وئيدا
يتهادى نَشوان يَتلو النشيدا
بَاسم الثَّغر كالملائك أو كالطِفل
يَستَقبل الصَباح الجَديدا
شَامخا بأنفِه جَلالا وتيهَا
رافعًا رأسَه يُناجي الخلودا
وتَسامى كالرُّوح في ليلَة قدر
سَلاما يشعُّ في الكَون عيدا
اشنُقوني فَلست أخشى حِبالا
وأصلبُوني فَلست أخشى حديدا
وأقضِ ياموت مَا أنت قَاض
أنَّا راض إن عَاش شَعبي سعيدا(١)

كان الشاعر **مفدي زكريا** سجينا مع الشهيد **أحمد زبانا** حين نفذ فيه حكم الإعدام، في سجن بربروس في العاصمة، فسجل لنا بشعره هذا المشهد البطولي(١٢) لكن الشاعر في هذا الوصف لم يكن يفرض إرادته الفنية على الأحاسيس والصور، بل كان يحاول نقلها نقلا أمينا صادقا، محولا كل ذلك إلى لوحات فنية تقطر بفيض عطاء هذا البطل الذي يتمتع بإرادة فولاذية في مواجهة عَادِمِيه فهم يسوقونه إلى فم الردى وهو يتبسم...إضافة إلى قوة الأحاسيس والشعور بهذه المواقف وبهذه النفوس الثائرة رغم القيد والذل والهوان.

إن الإقبال على الموت بهذه الشراهة، لا تبررها حالات النضج وممارسة الحرية بطريقة عبثية، إنما هو فعل يستمد وجوده من واقع الإحباط وانسداد الرؤيا، وعدم قبول الفساد للحظات الضعف البشري، التي تنتاب الذات حين تستنفذ مخزونها الروحي فيصبح الجسد شهقة للعين والذكريات.(١٣) قَدَّم الذبيح نفسه فداء لوطنه فروحه رضية سعيدة بسعادة شعبه وتحررها من جلادها ومغتصبها. فالإيمان بالثورة هو السبيل الأساسي للتحرر من هذا المستعمر، وهذا ما أهَّلهم أن يصنعوا جهادا وصبرا وتضحية وصمودا دوخ سياسة فرنسا بأكملها وأناب عن أزيز الرصاص، لهذا تعبأ شعرهم بشحنات لغة التحريض واستنهاض النفوس الخاملة للثورة في الوقت الذي كانت فيه(١٤) كلمة الثورة بلافِظِها كافية لنزول العقاب الأليم بلافظها قبل أن يتم تركيب الجملة.

*** السجن للعذاب الجسدي أم للعذاب الروحي للشاعر؟**

تفننت فرنسا في إذاقة أبناء هذا الشعب المسجونين أشد أنواع العذاب وأشرسها، عذابات منافية لحقوق الإنسان وسلامته الجسدية فاستعملت الكهرباء والثلج والجليد، والغطس في الماء البارد إلى حد الموت، الحبس في الغرف الانفرادية، الصلب عل الأشجار في العراء، التعرض لنهش الكلاب وتسليط الأضواء الكاشفة على العينين لمدة طويلة(١٥) وقد كان من نتائج ذلك موت الكثيرين ممن لم تقو أجسادهم على تحمل العذاب، فللبشر طاقات محدودة في تحمل قسوة هذا العذاب، أو فقدانهم لأجزاء من أجسادهم أو ذاكرتهم أو إصابتهم بالجنون والخبل، "عنف يتجاوز مسمياته وما كُتب عنه...إنها شهوة العنف لدى المستعمر والتي يقابلها حد الرغبة في البقاء. من طرف الجزائريين. وحد الرغبة ولو بالبقاء على صعيد المتخيل، وإعلام الآخر. المستعمر. الذي هو فاعل العنف أن التاريخ لا يمكنه البتة تمثيله وتقويله كما يشاء"(١٦) يقول **مفدي زكريا** في قصيدة **"زنزانة العذاب رقم٧٣"**:

سيَّان عندي مفتوح ومُنغلق
يا سِجن أم شدَّت به الحلق
أم السيَّاط بها الجلاد يلهبني
أم خازِن النار يكويني فأصطَفق
والحَوض حوض وإن شتى منابعه
أُلقى إلى القعر أم أُسقى فانشرق
سري عظيم فلا التعذيب يسمح لي
نُطقا ورّب ضعاف دون ذا نطقوا
يا سِجن ما أنت لا أخشاك تعرفني
من يَحذق البَحر لا يخدق به الغرق
أنام ملء عيوني عن غبطة ورضى
على صياصيك لا هم ولا قلق(١٧)

هذه الأبيات تضعنا في جو رهيب لذلك السجن أو تلك الزنزانة بما تتوافر عليه من (**سياط وجلاد ونار وأحواض وتعذيب..**) وتشكل هذه الصور هذا الفضاء القاتل الذي تنعدم فيه كل صور الإنسانية، لكن ذات الشاعر لن يكسرها هذا العذاب وصنوفه المتنوعة، بل ترفع راية

التحدي موصولة بياء المنادى (يا سجن) ولعل المسافة الموجودة حرف النداء (يا) وبين مناديه (السجن) هي مسافة بين ذات الشاعر وبين عذاباته وكأنه يضعها جنبا من على جسده ويستريح متعاليا بروحه طامحا للحرية والدليل نومه غبطة ورضى دون هم ولا قلق.

إن الرغبة الجامحة في كسر حصار السجن والخروج منه، تتكشف نزعة التحرر والخروج في الرغبة في كسر القيد بكل تجلياته وأنواعه، والانطلاق في الإبداع والاستمتاع بلذة الخلق؛ أن يخلق الشاعر العالم من جديد في جسد القصيدة، وأن يُفَعل هذا القصيدة لتساهم في تغيير الذات والعالم (١) المحيط به هذا المكان الموحش، الذي وقف الشعراء "أمام اختبار دقيق لثوريتهم، فاثبتوا فعلا بأنهم أهلها حين انتزعوا الإعجاب بالقوة والتحدي، وحول بعضهم عالم الوحشة والعذاب إلى عالم القوة والحياة"(١٩) يقول **مفدي** أيضا غير آبه بعذابات السجن صارخا:

أدخِلونا السجون جَرعونا المنون

ليس فينا خَؤون يَنثني أو يَهون

أجلدوا... واصلبوا..

اشنقوا... وعَذبوا...

واحرقوا... واخربوا...

نَحن لا نرهب

لا نَمل الكِفاح لا نَمل الجِهاد

في سَبـيل البِــلاد(٢)

حينها تشهد الأغلال أن من غلوا بها هم الأبطال الحقيقيون وتزأر الأصفاد معلنة التمرد على من أوثقوا بها أيادي الأبطال تستحق أن تكتب بلغات العالم الحية والميتة مأساة الحبس والقهر وبشاعة الظلم الإنساني ووحشية الطغيان الاستعماري، تكتب بالكلمة الملتهبة فصولا إبداعية في أساليب تحدي هذا المستعمر فالجسد المعذب لم تعد تقهره العذابات ولا فنونها، لأن الشعب الجزائري لم تثنه كل الوسائل التي كانت تستعملها فرنسا معهم من سجن وتعذيب فهو قد اتخذ من الأرواح مهرا للحرية الغالية، وقرابين لذلك المطلب العزيز، الأرواح التي هي أثمن ما يملكه الإنسان وأسمى ما يهدف إليه ليحقق من خلالها وجوده، ومن ثَمة سطر لنا التاريخ للثورة الأسطورة بطولات قل نظيرها ومواقف لا يجود الزمان بمثلها، وعن ذاك الأثر الذي تحدثه المواقف ويخططه الرجال يقول **مالك بن نبي** "فإذا كانت كل قضية جليلة تضع بصماتها في مصير الإنسانية وتترك صداها في التاريخ وترسم على مركب الزمن وجودها كريمة تمثلها."(٢) جسَدُ الشاعر مسجون لكن روحه المتحررة السابحة في معارج الشعر تتنبأ بذلك الغد المشرق علها تواسي به جسدها المنهوك، وترسم به آمالا للظفر بالحرية والاستقلال؛ فتتكشف لها صور الحياة المشرقة الحالمة بها، وتتراءى لهم مزدانة بأنوار الحرية مشرقة في كنف عزة وإباء هذا الوطن الغالي الذي كابدوا كل هذا لأجله يقول الشاعر **عبد الكريم العقون** الذي ألقي عليه القبض هو الآخر سنة ١٩٥٩ ولم تعرف عنه أسرته شيئا إلا بعد ٥ أشهر تعرض لعذاب جهنمي من طرف المستعمر إلى أن تم إعدامه. ففي هذا المكان المعنون بالسجن، يجد الشاعر ملاذا للحلم عبر تقاطعات جسده وعذاباته، فيرسم ألوانا وأحلاما ومفاعيل للقوة من خلال اللغة التي تُحول الموت إلى حياة يقول الشاعر متأملا بالمستقبل المشرق:

سيَقشع الغَيم المخيِّم عن شَعبي

فيَغدو ضَحوكا مشرق الأفق كالغرب
ويَحظى بآمال عِذاب جميلة
وكم من عَذب لدى الأمل العذب
ويَخلَعُ أغلالا ثِقالا يَجرُّها
ويَجلو ظَلام الظُّلم بالزَّأر والوثب
سيُصلى شَياطين الطُّغاة بجمعهم
شُواظا من النّيران كالوابل السَكب(٢٢)

إن القاموس السجني الذي شكلته هذه الاستعمالات اللغوية وهذه الألفاظ الجزلة القوية، الكاملة الصياغة والتراكيب التامة التي تصب في رصيد من المدلولات تحيل كلها على الثورة؛ هي السمة التي انفرد بها شعر السجون الجزائري في هذه الفترة حيث تواشج مع الثورة فكرا ومضمونا وشكلا وألفاظا وروحا. فالذات الثائرة والجسد المعذب عندما يلتحمان بموضوع ثوري وقومي، تفتك الذات من اندفاعها لاكتشاف المغامرة حيث نصيبها الخوف والألم ...فهذا الواقع السجني يحيل إلى الواقع الإبداعي، وتتحول كتابة الشعر أيضا إلى مغامرة لا تقل خطورة عن اكتشاف مجاهيل المغامرة الأولى.(٢٣) ومثله الشاعر **محمد العيد آل خليفة** الذي ألقي عله القبض وزج في السجن وذاق ألوانا من العذاب والهوان فيه، لكن روحه حاملة للأمل المشرق بين دفات كلماته... أملا في غد مشرق في ظل الحرية والنصر والعيش الكريم في هذا الوطن المفدى يقول **محمد العيد**:

سيَحمد شَعبك العُقبى قَريبا ويُحرزِ نَصره بيد القَدير
ويَشهد بعثَ لَتِه فيرضـــى ويحظى بالهِـــــلالي المُنير
ويَحكُم حُكمه الشّورى حُرا وخيرالحكم حُكم المُستنير(٢٤)

إن التعبير بالفعل المضارع (سيحمد، سيشهد، يحكم، يحظى) لدلالة على أن المستقبل الذي تستشرفه ذات الشاعر قريب جدا منه، ليؤكدها بلفظ (قريبا) فلا تفصله سوى قضبان هذه الزنزانة التي يقبع فيها جسده مكبلا، بعد أن تجاوز الإيمان بالنصر المحقق، هاهو يرسم صورة لدولته التي قُدمت لها الأرواح والنفوس والأجساد فداءً، ستكون دولة الحرية والديمقراطية وسيحكمها خير حكم لتكون قدوة لغيرها. إن الشاعر هو "بطل المأساة في كل هذا فصوته يذوب في معاناته بينما تصير الذات عند محمد العيد آل خليفة وأمثاله تابعة وشيئا واقعا تحت الظل تنافسها الجموع التي تعاني الغربة في وطنها وتتحرق شوقا للحرية."(٢٥) على أننا نجد. بصفة عامة. في شعر السجون صورا تقابلية صراعية متضادة، إحداها زفرات ولوعات من السجن المظلم القاهر، والأخرى بصيص أمل مشرق في الحرية والاستقلال من خلال الإيمان العميق بثورة النصر؛ فالقصائد السجنية صرخات جريحة أضناها الاستعباد تنتظر هذه النفوس الجريحة الغد المشرق بشوق ولهفة، رغم أنها لا تقدم الجديد من حيث التجربة الفنية والشعرية، فهي تعتمد الصور الحسية وتكبح الخيال لأن خيال الشعراء الجزائريين هو حقيقة ينتظرون ساعات تحققه بالنصر المظفر ودحر العدو

وقهر جبروته والتخلص من قيوده المادية والنفسية وأطماعه الجشعية. ونلتقي بالشاعر **أبو القاسم سعد الله** بعد أن ضنكت عليه الحياة في زنزانة عذابه فيصرخ في وجه السجن **بربروس**:

أجب بربروس؟

أشعب تعذبه أم ذباب؟

أقلبا تحطمه أم حجر؟

وماذا أأنت الجحيم الذي لا يطاق؟(٢٦)

حول الشاعر صورة **بربروس** السجن إلى ذات لها معادلها من الذوات الإنسانية أصبحت بربروس جسدا يُسأل يَسمع ويُحس ويريده الشاعر أن يجيب! بعد أن ذاقت نفس الشاعر وجسده ذرعا بالمعاناة والعذابات فيه، أرسلت هذه الزفرات الحارقة بصيغ الاستفهام الطلبي، لأن أدب السجون تتواتر فيه الأساليب الإنشائية وتتبوأ المرتبة الأولى وهذا ما جعله مثيرا للعواطف.(٢٧) لذلك تواتر ذكر سجن **بربروس** في شعر الشعراء الذي ذاقوا مُرَّ العلقم فيه، وظل سجن (**بربروس**) هو المدرسة العليا التي تربى فيها معظم الثوار وجعل الأدباء والشعراء الذين كتبوا في زنزانه أروع القصائد الثورية، ليتضح لفرنسا إذن أنها لن تستطيع قهر المقاومة التي تسكن قلوب الجزائريين؛ **بربروس** هو معقل الثوار ومدرسة الرجال ومصنع الأبطال. والحقيقة أن "السجون إذا كانت في نظر المستعمر لكبح جماح الثوار، فإن السجون في غالب الأحيان تعطي مردودا عكسيا للهدف الذي وضعت من أجله سرعان ما تتحول إلى مدارس يتلقى فيها السجين دروس الحياة التطبيقية، ويقف على أسرارها الحقة التي لا تدرك إلا بعد التجارب العديدة...ويعرفه السجن معنى كلمة الحرية التي كان يتمتع بها ولا يقدر قيمتها، ولهذا كان لهذه المدرسة شأن عظيم إذ فيها تتخلق الرجال الذين يقلبون صفحات التاريخ، وفي ظلمة السجن يظهر بصيص الحضارة والتمدن، ومن غرفاته تزرع الثورات في هدوئه وتؤسس الدول وتهدم".(٢٨)

على أن هذا النوع من شعر المقطوعات هي الأكثر شيوعا أو الأكثر ما نظم في الأسر وهي موافقة للأحاسيس والخواطر التي تلم بالسجين فيصوغها في أبيات موجهة معبرة حيث نجد فيها الصور الصادقة لواقع الحياة التي يعيشونها...وتتمثل في المقطوعات وحدة الموضوع والتجربة الشعورية الصادقة على ما فيها من سرعة وإيجاز، وتركيز وتوجيه مباشر للهدف، هذا اللون تهتف به النفوس المتألمة في المواقف الحرجة أو اليائسة عفو البديهة، بدافع الخوف والرهبة أو الرغبة والرجاء، وينبثق انبثاقا حرا بتأثير المعاناة والضغوط المرهقة على النفس.(٢٩)وتعد موجودات السجن. جميعها. باعثا لزعزعة النفس وثورة الروح، ويتجلى ذلك في شيوع معاني الحزن والإحساس بالعزلة والظمأ النفسي لمعانقة المطلق... فتصطدم نفسه وروحه بالأسوار والحواجز والقيود الفرنسية. فالسجن خير ميدان تتفتق فيه ذاتية الشاعر وفرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا ليعيش آلامه التي هي نفسها آلام المجتمع بوجود مأساوي"(٣٠). وشعر **أحمد سحنون** يصور ذلك في مشاهد كثيرة خاصة قصيدة **الطود** التي ناجى فيها (**جبل الضاية**) من وراء القضبان بأبلغ تعبير عن لحظات النفس المجاهدة التي تفارق السجن وتتخطى حواجز الأسوار لتسمو إلى عا لم الروح الذي هو في يقين الشاعر والغاية من الخلاص، وهو الشفاء والسعادة لكبريائه المسجون بين جدران ضيقة(٣١).إذ يقول:

أيُّها الواقِف المطل على الدُّنيا

برأس متوجٍ بالإباء

يتحدى الرّدى ويهزَأ بالإء
صار والعاصِفات والأنواء
لا يُبالي صُروف اللّيالي ولا
يَحفل بالحادثات والأرزاء
أيُّها الطود ليت لي منك
ما أوتيته من مناعة واعتلال
ليتني كنت أيّها الطود حر
ا من قيود قد حَطمت كبريائي(٣٢).

لشعراء السجون بوح بما ألَّم بهم من هموم في الأيام القاسية وبخاصة في دياجي العتمة، حيث تسمح للذات الداخلية أن تستيقظ، ولكوامن المشاعر أن تبرز فيبيت السجين تحت هجمتين من عذاب الجسد وأحزان القلب معا.(٣٣)

والى جانب كل من الشاعرين السجينين عبد الكريم العقون ومحمد العيد آل خليفة، هناك الشاعر **الربيع بوشامة** الذي تم القبض عليه. أيضا. وهو يزاول عمله بوصفه مديرا لمؤسسة الثبات بالحراش بقي في مراكز الاستنطاق حتى استشهد تحت التعذيب عام١٩٥٩.ومثله الشاعر **محمد الأمين العمودي** الذي عذب في سجون الاستعمار الفرنسي واعترته حركة الارتعاش وكاد يصاب بالشلل إلى أن توفي في أكتوبر١٩٥٧. والقائمة طويلة لا تحصر في لأسماء محددة، كل ذلك ينضاف إلى الرصيد المأساوي الذي عاشه شعراء الثورة من محن وتعذيب وقتل من قبل المستعمر الفرنسي.(٣٤)

*** قانون "مشبوه" صورة أخرى لسلب الحرية وتعذيب الجسد**

قانون **"مشبوه"** صورة أخرى من صور الاستعباد والذل فقد سنت فرنسا لنفسها من خلاله إعمار سجونها ومعتقلاتها بالجزائريين، قانون جديد لإبادة وقهر الشعب الجزائري... قانون كما وصفه **عبد الله الركيبي** من قوانين **(شريعة الغاب)** تعمد إليه كلما أرادت أن تنتقم من الشعب ومن أبنائه، فعندما تريد أن تلقي القبض على أحد توجه له هذه التهمة **(تهمة المشبوه)** لتلقي به في غياهب السجون أو تقتله بعد تعذيبه.(٣٥) وقصيدة **أحمد معاش الباتني** تسجل هذا الحادث وتقدم لنا تفاصيل دقيقة كان يتعرض له أفراد الشعب الجزائري من خلال هذا القانون:

قالوا خُذوه فإنَّه مشبوه ومَضوا لما في البَيت فانتهبوه
ما ناله بالكَدح قد سَلبوه وإذا تأبَّى للردى وهبوه
لن يرحموه فإنَّه مشبوه
ساقوه للجلَّاد حيث يُعذب شرَّ العذاب لأجل شرِّ الاعتراف
في كلَّ سوط أو عذاب مطلب يملي عليه الجرم من دون اقتراف

وهناك تبكي أمُّه وبنوه

سألوه بذل اليتيم أمًّا لمًّا ساروا به يا أمّ مشدود الوثاق

قالت وعين القلب تبكي دما ومضرَّج الخدين صوحة الفراق

قالت بني أبوكم مشبوه

ربَّاه لطفك.. ليس فينا مجرم والقوم شنوها على البراء

حَربا عوانا نارها تتضرَّم من وقعها إنَّا لفي بأساء

رباه لطفك كلنا مشبوه(٣٦)

إن قراءة تأويلية أولية لهذه القصيدة تبرز وقائع حقيقية لما آلت إليه الحالة الأمنية في تلك الفترة؛ حيث غدت صفة **"مشبوه"** تهمة سائرة بأرجل، ناطقة بلسان. تسيرها أيد قادرة تطال من تشاء وكما تشاء، تستبيح حرمات الآمنين وتسفك دماء المسالمين، لتجرهم بغير رحمة إلى مصيرهم المحتوم، تُيَتِمُ أبناءهم وتُثكِلُ نساءهم باسم الأمن وإحلال السلام والمساواة. لتسجل هذه القصيدة وقائع حقيقية فهي أشبه بوثيقة تاريخية مصورة بنغمة حزينة متألمة، بزفرات بثّها الشاعر من أعماق قلبه مشكلا لصنوف التعذيب وما نتج جرَّاء تهمة المشبوه؛ حيث صور الشاعر **أحمد معاش الباتني** مشاهد متعددة لحالة الاعتقال التي تعرض لها المشبوه وما نتج عنها من نهب وسلب لما في البيت من قوت للعيال، وتصوير آخر لصنوف التعذيب والتنكيل بالسياط وقهر الزنازن، من أجل الإرغام والقسر على الاعتراف بذنب بريء منه ولا علاقة له به إلا أنه مسا لم وآمن عن شرهم. صورة لبكاء الأم الحنون التي تعيش بخوف كبير وبترقب أكبر متى يأتي الدور على أحد فلذات كبدها لتطاله يد التهمة، وصورة الأبناء إذ فتح عليهم باب اليُتْم، والتشرد المبكر. وتتشهى فرنسا في تعذيب الجماعة وإذاقتهم صنوف العذاب المرير... وفقط تعذيب من أجل التعذيب. صورة لحال العائلة المقهورة المتسائلة: أتبكي وطنا جريحا؟ أم شعبا مسكينا؟. أتراها تندب شهيدا قضى نحبه مدافعا عن عرضه وشرفه وترابه، أم تندب مقتادا لظلام مجهول؟ أم تراها تبكي ثكلى ويتامى، أُلقي كاسيهم في قعر مظلمة كما عبر في ذلك الحطيئة.

ليختم الشاعر المشاهد في مجملها بدعوات بالهناء والاستقرار، وطلب اللطف من المولى لتنكشف هذه الغمة ويُرفع البلاء عن الشعب الذي ينشد سلاما والعيش بكرامة وطمأنينة وبسيادة في أرضه التي لم ولن يتنازل عن شبر منها.

هذه الحشود الكثيرة من المشاهد والصور والتعابير رغم بساطتها إلا أن هذه النغمة الجياشة وهذا الجو الشاعري الذي يلف القصيدة بأكملها... تنم عن مدى وعي الشاعر بسياسة المستعمر وقضايا الإنسانية التي هضمت حقوقها، وتشعر المتلقي بعمق المأساة التي يعانيها وتسلبه إلى جوها ليندمج في تاريخها المؤلم، وإن تحررت عواطف الشاعر وانسابت دفقا شعريا إلا أن الشاعر كان متحررا نوعا ما عن الجو التقليدي للقصيدة العمودية، فانزاح عنها قليلا مغيرا حرف الروي وحركته ومغيرا في القافية في كل مشهد شعري (كل بيتين) كما استعمل اللازمة التي غير فيها كل مرة فلم تبق ثابتة، وكل هذا ينم عن قلق الذات الشاعرة واتخاذها سبيل الشعر ملاذا للتعبير والتصوير عن مآسي عجز الفرد الجزائري جسدا وروحا عن تحملها.

*** سلطة السجان قهر للجسد والروح**

"السجان" هو ممثل السلطة في السجن وعلاقته مباشرة بالسجين،ويبدو أنه كان له هيمنة مرعبة على المحبوس، تلك الهيمنة نلمس أثرها من خلال شعرهم حيث إن معظم شعراء السجون تحدثوا عن **السجان** الذي هو غرض مهم من أغراض أدبهم، ففي كل مرة يفتح السجن ترتعد فرائص كل سجين من الخوف وذلك لأنهم تعودوا أن يفتح باب السجن لاستدعاء أحدهم لقتله أو إعدامه أو تعذيبه شر عذاب.(٣٧) ولم يتوان الشعر أيضا عن تسجيل مشاهد التعذيب ومشاهد معذبيه وجلاديه، فكان لا يليق بهم إلا صفات من قبيل: **السفاحين، الوحوش، الجلادين، المعتدين، الجبابرة، الطغاة، الأوغاد...**

وقد كان سيد الجلادين **لاكوست** وأعوانه الساديون الذين أتقنوا فنون التعذيب التي شهد على ويلاتها الفرنسيون أنفسهم، يقول الفيلسوف الوجودي **جان بول سارتر** معبرا عن وحشية لاكوست "إن الذين ماتوا من الهول والألم ...إنما ماتوا بإرادته"(٣٨)ويذكره الشاعر **صالح خباشة** معبرا عن وحشيته في قصيدة مأساة القصبة:

أيا لاكوست أنذرناك شرا

فنحن ندُك عَرش الطامعينا

ويقول أيضا ساخرا واصفا **"لاكوست"** بالمغفل:

أربع ساعات توعدنا لاكو

ست أين وعيد المتميع

زعَم المغفل أن سيمحق شَعبنا

فابشر بطول سلامة يا مربع(٣٩)

لم يأت الفعل الثوري عند هذا الشاعر وبعض أمثاله إلا في صيغ تراثية محاكيا ما قاله السابقون، ناسجا على منوالهم شكلا وفكرا ومضمونا "وحينئذ تتحول صورة السفاح "لاكوست" إلى معادل لها في الماضي، فيغدوا "لاكوست" الفرنسي السفاح عمرو بن هند ويغدوا الشاعر عمرو بن كلثوم... وفي نفس الأبيات محاكاة على منوال نقائض جرير المتوعدة"(٤٠) وإن اعتمد الشاعر التصوير الشعري **"كوثيقة إدانة مؤكدة"** رغم أنها لا تضيف الجديد ولا تخرج عن الإطار التقليدي شكلا مضمونا وحتى مواقف، لكنها جسدت صور الفرنسي الغاصب والمعتدي ومختلف أوصافه الهمجية.

وخلاصة القول إن الشعر السجني الجزائري في هذه الفترة كان الحافظ الأمين للثورة التي قام بها الشعب جسدا وروحا آمن قلبه بنصرها، فكان شعرا **"مقاوما"** و**"ثائرا"** حافزه الأساسي هذا السجن أو القيد الخانق لروح الإبداع وللحرية المسلوبة من طرف المستعمر الغاشم....

وقد احتفظ التاريخ بعباقرة ألهمتهم السجون بما لم يلهم غيرهم خارجها، فهذا (يوليوس خوتشيك) يعيش في ضمير الناس بما أبدعه تحت أعواد المشانق، وأجمل ما أبدعه (بول إلوار) من شعر كان نظمه في زنازين المحتل الهتلري قبل إعدامه، ولم يكن (أبو العلاء المعري) جاهلا بأنه سيقتل بالسم حين أبدع "رسالة الغفران"، ويقضي المعتقلون الفلسطينيون في زنازين الاحتلال الإسرائيلي بقية أعمارهم في تهريب إلى النور بما يبدعونه من رسومات وحياكة، وشعر وقصة على ما تيسر لهم من ورق أو خرق(٤١)و قد احتفظ التاريخ الإنساني والجزائري بالشاعر مفدي زكريا

وأمثاله الذين أبدعوا في سجنهم وصدحوا بشعرهم رغم كل قيود الحبس وذل المستعمر الفرنسي، فهم أبطال الثورة الأشاوس الذين عانقوها بأرواحهم ووهبوها كل أجسادهم ودمائهم وضحوا لأجل حريتها وعزتها. لقد تلاحم الجسد المعذب الفيزيائي والجسد الشعري المبدع والجسد الوطن المغتَصَب،فمهما قمع المستعمر هذا الجسد المتحد فإنه لن يستطيع.

الهوامش:

١. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر دط، دت، ص٣٥٧.

٢. عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى الجزائر، دط٢٠٠٤، ص٦.

٣. ابن داود عبد النور، المدخل الفلسفي للحداثة تحليلية نظام تمظهر العقل الغربي، منشورات الاختلاف /الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط١،٢٠٠٩، ص١٢٤.

٤. ينظر محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص٣٦٣.

٥. ابن داود عبد النور، المدخل الفلسفي للحداثة، ص١٢١.

٦. أحمد يوسف، السلالات الشعرية في الجزائر علامات الخفوت وسمياء اليتم، مكتبة الرشاد، الجزائر، دط٢٠٠٤، ط١٢٩.

٧. عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث١٩٦٢١٩٤٥، منشورات جامعة باتنة الجزائر، دط، دت، ص٨٥.

٨. نفسه، ص٨٦.

٩. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر دط، ص٧٣.

١٠. عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث١٩٦٢١٩٤٥، ص٨٨.

١١. محمد رمضان شاوش وآخرون، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر أو الأدب العربي الجزائري عبر النصوص، دار البصائر الجزائر، دط ٢٠١١، ج٤، صص٤٦٧،٤٧.

١٢. ينظر، نفسه، ج٤، ص٤٧٦.

١٣. أحمد يوسف، يتم النص الجنيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١،٢٠٠١، ط١٩٧.

١٤. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص٦٦.

١٥. عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص٣٤.

١٦. ينظر، إبراهيم محمود، النص الجسد الهاوية، قراءات في ظلال المعاني، تموز للنشر والطباعة دمشق سوريا، ط١،٢٠١١، ص٤٩.

١٧. مفدي زكرياء، اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط١٩٨٣، ص٢.

١٨. فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي لبنان/المغرب، ط١،٢٠٠٥، ص٦٢.

١٩. عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص٣٣.

٢٠. مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص٨٤.

٢١. حواس بري، شعر مفدي زكرياء دراسة وتقويم، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، ١٩٩٤، ص٧٢.

٢٢. محمد رمضان شاوش وآخرون، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، ص٣٧٢،٣٧٢.

٢٣. ينظر. فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، ص٥٠.

٢٤. عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص٥٨.

٢٥. نفسه، ص٨٨.

٢٦. عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، ص١٢٥.

٢٧. واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص٢٥٨.

٢٨. حواس بري، شعر مفدي زكرياء دراسة وتقويم، ص١٠٤.

٢٩. واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، صص٢٦٣،٢٦٤.

٣٠. حواس بري، شعر مفدي زكرياء دراسة وتقويم، ص١٠٤.

٣١. عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص٤٦.

٣٢. ديوان أحمد سحنون، ص٥٩، نقلا عن عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص٤٦،٤٧.

٣٣. واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، ص٢٠٩.

٣٤. أحمد يوسف: يتم النص الجنيالوجيا الضائعة، ص١٩٨.

٣٥. عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي الجزائر، د ط، ٢٠٠٩، ص١٥٦.

٣٦. محمد رمضان شاوش وآخرون، إرشاد الحائر إلى آثار أدباء الجزائر، صص٦١٤،٦١٥.

٣٧. واضح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، صص٢٢٢،٢٢٣.

٣٨. عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص٩.

٣٩. نفسه، ص٢٠.

٤٠. نفسه، الصفحة نفسها.

٤١. ينظر، حواس بري، شعر مفدي زكرياء دراسة وتقويم، ص١٠٣.

النصّ بين السياق والتّلقي في الفكر الأدبي

د.حمو الحاج ذهبية / جامعة مولود معمري، تيزي وزو ، الجزائر

ملخّص الدّراسة:

لقد تعرّض السياق إلى عدّة تعريفات، وأطّره الباحثون من عدّة زوايا أملا في القبض على بنية اللغة الخارجية، ولكنّه لم يحض دائما بالقبول خصوصا في الدراسات اللسانية السوسورية والمدارس التي توجّت التوجّه البنوي بعده، إلا أنّ رغبة الدّراسات اللغوية في الانفتاح على منتج اللغة ومؤولها، وعلى ظروف العملية الخطابية وملابساتها سمح بالعودة إلى هذا العنصر المتميّز، الذي وجدناه عند الباحثين القدماء من مختلف المدارس والتوجّهات، فقد عاد إليه كلّ من البلاغيين والأصوليين، والفقهاء والأدباء لعلّه يضمن لهم الولوج إلى المعاني الحقيقية الظاهرة والخفيّة.

أردت العودة إلى هذا العنصر بالذات لرصد حدوده في الفكر الأدبي العربي، للنّظر في اختلاف الرؤى والتوجهات، وكذا أدوات تحديده عند باحثين من مشارب مختلفة، جعلت السياق من العناصر المهمّة للوصول إلى المقاصد الحقيقية من وراء استعمال اللغة في مواقف معيّنة، وأدركنا أن الالمام بالبنية الخارجية يسمح بالحجاج، وبالتفاوض، وبالاستدلال، وبالإقناع....

الكلمات المفتاحية: السياق، التلقي، النصّية، لسانيات النص، البلاغة، النصّ الأدبي

إنّ الاهتمام بالنص والبحث فيه وكذا التنظير له باعتباره أداة إجرائية في الدرس اللساني الحديث هو وليد اللسانيات كعلم حديث النشأة في الغرب مقارنة مع باقي مستويات الدرس اللساني الأخرى كالأصوات، المعجم، التركيب، فقد استطاع أن يفرض نفسه نظرا للمفاهيم والإجراءات الجديدة التي جاء بها، حيث تبيّن أنه لا يمكن لباقي مستويات الدرس اللغوي الأخرى الاستغناء عنه، خصوصا بظهور لسانيات النصّ وتحليل الخطاب، الذين يقومان على دعامتين هما النص والخطاب.

يتفق الباحثون في أحايين كثيرة على تعاريف خاصة للنص ويختلفون كذلك في بعض الأحايين، ومكمن الاختلاف راجع إلى المنطلقات المتبناة، التي يوجهون من خلالها صوب نظرهم للنص، لكن إذا ما قمنا بحصره في نظرة واحدة وقلنا أننا نودّ النظر إليه من وجهة اشتغال السياق الوارد فيه، فماذا نقول حينذاك؟ أو بالأحرى كيف يمكننا الوصول إلى أغوار النص بالكشف عن سياقه؟، وما هو السياق، الذي ينبغي إيلاؤه العناية؟ وانطلاقا من هذه التساؤلات فإن فإنّنا نروم الدخول إلى النص بمعنى استنطاقه، ليس فقط من جانبه الشكلي المحض، وإنما بالولوج إلى كل الحيثيات التي تحيط به سواء كانت مرئية أو مخفية.

إنّ السياق عنصر ضروري لتحقيق التفاعل بين الذات والموضوع أي بين الكاتب ونصّه ثم بين المتلقي والنص، " وله مجالات معرفية متعدّدة تتنوّع عبر فضاءات معرفية كثيرة منها ما هو مرتبط بالمتكلّم والمتلقي وشروط الإنتاج اللغوي والزّمان والمكان (...) وغيرها"(1) لهذا فهو ملمح رئيسي من ملامح التعرف على النص، إذ يتسع ليشمل كل الأطراف المكوّنة لعملية التواصل وقدرته الإجرائية على الفهم والتأويل في المجال الأدبي، ونظرا لأهمية السياق ودوره في موضوع النص وكذا تداخل العديد من النصوص، التي يصعب تحديدها أو حتى التعرف على سياقاتها، حيث نجد من يقول:" إنّ تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نصّ يعتبر مركزا، وفي النّهاية تتحدّد معه، هو واحد من سبل

ذلك التفكيك والانبناء: كلّ نصّ هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه مستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم..."(٢) ، ارتأينا الحديث عن عامل السياق في النص، هذا العامل الذي سيحيلنا لا محالة على الباحث والمستنطق لهذا السياق، ألا وهو المتلقي، وبتعبير آخر ارتأينا أن نتوقف عند بعض الإشكالات، التي تحيط بالنص حين الحديث عن عاملي السياق والمتلقي فيه، هذان العاملان اللّذان سيفتحان الباب على النص من أجل الولوج إليه من منطلقات عدة (تداولية، ثقافية...). ما هي مكانة السياق في تحديد ماهية النص؟ إلى أي حدّ تظهر فاعليته في قيام النص؟ ثم هل النص الأدبي خارج عن السياق أم أنه داخل فيه ومرتبط به؟ هل يمكن الاقتصار على العلاقات النصية واعتبارها قوام النظام الداخلي للنص أم أنه لابد من مرحلة يتم فيها الربط بين كل العلاقات؟ ألا يمكن الأخذ بالعلاقات النصية واعتبارها في ذات الوقت تمثّلا للواقع ؟ وهل هذا الواقع هو الأحداث أم النصوص المعاشة والمقروءة؟ أم هي اللغة أم المتخيّل في النص؟

هذه جملة من الإشكالات التي رأينا ضرورة طرحها في غمار حديثنا عن هذا الموضوع رغبة في نفض الغبار عن النص، الذي كثر الكلام عنه في الدراسات الحديثة خاصة التداوليات، لسانيات النص، تحليل الخطاب (...) محاولين اكتشاف ما وصل إليه أحد هذه الميادين في مجال دراسة التوجه السياقي في النص، هذا المجال هو "لسانيات النص"(٣)، ولا يفوتنا أن نقوم باستنطاق بعض ما تبنّاه أسلافنا العرب في حديثهم عن السياق أو هل عرفوا قديما ما نشهده اليوم في الدراسات النصية وخاصة موضوع الحديث عن السياق.

ورغبة في إثراء الموضوع فإن الحديث فيه صغناه ضمن عناوين فرعية تصبّ في إطار العنوان الرئيسي " **النصّ بين السياق والتّلقي في الفكر الأدبي**"، وركزنا الحديث في البداية عن السياق وأهميته في الدراسات النصية، وذلك بالاستفاضة نوعا ما في دلالته اللغوية والاصطلاحية عند بعض الباحثين في هذا الميدان، بالوقوف عند ما وصلت إليه الأبحاث النصية في حديثها عن عامل السياق في النص، ليكون من بعده الحديث عن إسهام قطب من أقطاب هذا التوجه في حديثه عن السياق في النص ألا وهو "فان ديك"، ثمّ الحديث عن أثر هذا السياق في النص الشفوي(٤) باعتباره نصا نفرض عليه سياقات الحديث، بالبحث عن أثره ضمن الدراسات التراثية العربية، ليكون بمثابة عامل مستفز لنا لنبحث عن دلالاته عند العرب القدامى.

بين السياقية والنصية

ظلت السياقية عند كل من البنيويين والتحويليين، وغيرهم ممن نحجوا هذا السبيل حبيسة أسوار الجملة بالمفهوم التقليدي، أي عند الحدّ الذي يمكن أن يكون فيه الكلام فيه فائدة يحسن السكوت عليها، على حدّ تعبير النحاة العرب، وبظهور علم لغة النص أو ما يعرف بلسانيات النص، خرج هذا المنهج بالدراسة اللغوية إلى وجهة جديدة وإلى نطاق أكبر وأوسع، أي من نطاق الجملة إلى النص اللغوي بأكمله، حيث قاموا على الاشتغال على النصوص ومحاصرتها –إن صح القول- ثم وصفها والكشف عن علاقاتها، التي من خلالها تتحقق النصية، وكان هذا المنطق إقرار أن لسانيات النص هي ذلك العلم، الذي يكون قادرا على وصف وتفسير الملامح المشتركة والمتباينة بين هذه النصوص أو الأنماط، كما يمكن الكشف عن الغموض، الذي يُفك بتدخل عناصر تساهم في فكه وجلائه، من هذه العناصر نجد "السياق"(٥)، فحينما نقول مثلا: "ارتدى الطفل الملابس التي اشتراها أبوه من السوق"، فإنّ إزالة اللبس عن هذه الجملة يستوجب إدخالها ضمن السياقات الممكنة والمفترضة فنقول:

- الطفل ارتدى الملابس.
- ارتدى الطفل الملابس التي اشتراها أبوه.
- الملابس، أبو الولد اشتراها من السوق.

بهذا التحليل نتوصل إلى أن عملية الارتداء قد تمّت بعد الشّراء وليس الشراء هو المحتمل، وإذا غيرنا تحليلنا بالطريقة الآتية فنقول:

- ارتدى الطفل الملابس التي اشتراها أبوه من السوق.
- الطفل ارتدى الملابس التي اشتراها أبوه من السوق.
- ارتدى الملابس التي اشتراها أبوه من السوق.
- أبو الطفل اشترى الملابس من السوق .

وهنا تكون عملية الشراء هي التي حدثت في السّوق، وهكذا تتواصل عملية التحليل، فكلما أضفنا عنصرا آخر إلى هذه الجملة يعطي شيئا من الغموض (مثلا نضيف كلمة يوم العيد). وهكذا نقول أن ظاهر النص وصريحه، ليس حاسما في الكشف عن الغموض بل هناك تداخل في التّماسك وعناصر النصية الأخرى، لهذا نجد من بين ما تبنّته اللسانيات النصية:

- أنّ الكلمة والجملة بالرغم من أنهما من العناصر الهامة في التحليل اللغوي إلا أنّهما لا يعطيان صورة كاملة للأحداث اللغوية، لهذا لجأ أصحاب هذا المنهج إلى النص باعتباره حدثا تواصليا مركبا ذا بنية مكتفية بنفسها، قادرا على الإفصاح والتأثير والفعل للكشف عن وظيفته في التفاعل الإنساني العام.
- أن الكلمات التي نقرؤها أو نسمعها ترتبط فيما بينها ارتباطا وثيقا وعلى نحو مشترك داخل السلسلة الكلامية، طبقا للسندات النحوية المقررة، ومن هنا فقد اعتبر النص لدى الدارسين –النص اللغوي- وحدة متكاملة يجب دراستها ككل لا يتجزأ، ووضعوا المبادئ والأسس، التي تتحقق بها النصية بغض النظر عن الكم المادي للأحداث اللغوية المتتابعة أو سلسلة الجمل، فقد تكون الجملة في ذاتها نصا إذا ما توافرت لها هذه المبادئ –فقد أشار "هاليداي ورقية حسن" بأن النص يرتبط بالإدراك وليس بالحجم، وتحدث تودوروف عن التّطابق، إذ يستطيع النصّ أن يتطابق مع جملة، مثلما يستطيع التّطابق مع نصّ كامل.

ومن بين الأسس التي حكموا بها عن نصية النص نجد: السبك، الحبك، القصد، القبول، الإعلام، المقامية، والتناص(٦). يذهب عبد النعيم خليل" إلى القول أن قيامنا بتطبيق مبدأ السياقية على هذه الأسس سيفرّعها إلى مجموعتين لا ثالث لهما: إحداها تنتمي إلى السياق اللغوي وتتضمن السبك، الحبك، والتناص. أما الثانية فتتجه إلى سياق الحال(٧) أو المقام، وتتضمن القصد، القبول، الإعلام، والمقامية.

تشكل المجموعة الأولى مجموع الأحداث المرئية أو المسموعة، فينتظم بعضها تبعا للمباني النحوية، لكنها لا تشكل نصا إلا إذا تحقق لها من وسائل التّماسك ما يجعل النص محتفظا بكينونته واستمراريته، "وهو مجموعة من الوسائل اللغوية، التي تضمن الرّبط بين العناصر الدّاخلية والخارجية للجمل، وتسمح للملفوظ مكتوب أو منطوق التّجلي على شكل نصّ[...]، وهي الضمير العائد، الروابط، الاقتضاءات، تتابع أزمنة الفعل..."(٨) ، وهذا كله يدخل فيما يمكن أن نسميه بالاعتماد النحوي على مستوى النص، على أساس من علاقات الكلمات بعضها ببعض ثم الجمل والمقطوعات، كل ذلك في إطار القواعد، التي تقررها اللغة وتقررها الأعراف والتقاليد، وهو قريب جدا من فكرة "النظم"، التي رآها عبد القاهر الجرجاني في قوله "واعلم أنه إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلام ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبني بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك"(٩). أما المجموعة الثانية (القصد، القبول، الإعلام، المقامية)، فهي عناصر نصية تتصل بسياق الحال أو المقام، فالقصد يرتبط بهيئة المنتج والوقوف على هذا العنصر أمر شائك في الدرس اللغوي، حيث لا يفصح المتحدث عن قصده في كثير من الحالات، وهنا يكون السند في استخلاصه متمثّلاً في المقام أو سياق الحال أو الظروف المحيطة بالمنتج، كما يتدخل التنغيم(١٠) "Intonation" في أن نتعرف الإقرار بنغمة أخرى. وأما القبول فهو مرتبط بالمستقبل، ولا يعني القبول أن تكون الجملة موافقة للنظام اللغوي فقط، فقد تأتي حسب هذا النظام ولا تظهر بهذا المبدأ، إنما القبول أن تأتي الجملة بحسب النظام اللغوي المفروض، كما يجب أن تتلاءم مع الواقع الخارجي للغة، فقولنا مثلا: "محمد أعزب، ولذلك فهو لم يتزوج" فهي جملة مقبولة على المستوى اللغوي والمقامي، حيث يتطابق ركناها

لغة ومنطقا. كذالك حينما نقول " الجزائر عاصمة الجزائر والعربية لغتها الرسمية" هي جملة مقبولة. أما في قولنا "معسكر عاصمة الجزائر"، فقد تكون هذه الجملة مقبولة لدى المعسكريين، لكنها ليست مقبولة عند غيرهم كونها لا تتطابق مع الواقع، وكذلك بالنسبة لقولنا "محمد أعزب"، ولهذا فإن "الجزائر هي عاصمة الجزائر"، إذ لا يوجد بين ركنيها علاقة سببية تطابق الواقع.

أما فيما يخص معياريْ الإعلام والمقامية فهما متصلان بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص، الذي يندرج تحت مصطلح سياق الحال أو المقام، فالإعلام يختص بكل من المنتج والمستقبل، وعلى الأول أن يصوغ عباراته بحسب ما يقتضيه سياق الحال، الذي يكون المتلقي جزءا منه، وذلك بمراعاة معارفه وثقافته وتوقعاته، ويوضّح "فان ديك" معيار الإعلام في مثال: "بيتر قد أصيب في حادث دخل على إثره المستشفى"، فرغم إمكانية الاستبدال في مواقع الكلمات والتعابير إلاّ أنّ كلا منها تختص بسياق معيّن. أمّا معيار المقامية فهو مرتبط بالعوامل، التي تشير إليها أحداث النص، كما يرتبط ارتباطا وثيقا بكل من المنتج والمتلقي، ومن ثمّ فقد اكتسب أهمية خاصة بين المعايير(١). ولعلنا بعد هذا إدراك ما قاله أحد الباحثين من أنّ أجرومية النص ولدت من رحم البنيوية الوصفية القائمة على أجرومية الجملة في أمريكا، ولنا أن نقول أن أجرومية النص قد ولدت من رحم السياقية بشقيها المقامي والمقالي(٢ ١)، ذلك لعدم إمكانية فصل النصّ عن كلّ الملابسات التي تؤطّره.

السياق ولسانيات النص

سعى "فان ديك" ابتداءً من١٩٧٢م إلى إقامة ما سماه بأنحاء النص متجاوزا الآراء المطروحة حول (نحو النص)، والنص مأخوذ عنده بمعنى عام يتجاوز الجملة وهو ما يتبلور في الخطاب. تندرج طروحات "فان ديك" في إطار ما يسمى "أنحاء النص" حيث أنه لا يقف عند البنى السطحية والتركيبية للنص ولكنه يتجاوزها إلى ربط النص ببنيات خارجية ساعيا بذلك إلى إقامة تصور متكامل حوله، فالنص حسب "فان ديك" يتشكل من مظاهر أكثر تعقيدا مثل الممارسات النصية والتواصلية، التي بدورها ترتبط بعدة سياقات يتبع بعضها الآخر ويتداخل معه، وانطلاقا من هذا الرأي نجده يقدم تحديدا للنص بناءً على تصورات(٣ ١):

١. ليس الأدب مجموعة نصوص فقط، إنّه بالأحرى مجموعة من الممارسات النصية والتواصلية.
٢. تقع هذه العمليات التواصلية الأدبية في عدة سياقات تداولية ومعرفية وسوسيو ثقافية تحدد الممارسات النصية.
٣. النص الأدبي هو نتاج وأساس أفعال وعمليات تلقٍ واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل.
٤. إلى جانب تمفصل هذه السياقات حسب جماعة المشاركين وأدوارهم وبحسب المقامات (المؤسسات...) وغالبا ما تنظّم الممارسات النصية في سياقات تتأسس على قاعدة مجموعة من القيم والأحكام والايدولوجيا الأدبية.

نلحظ أن "فان ديك" يأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد الدلالية والتداولية المكونة للنص، ويحدده بأنه بناء نظري مجرد لا يتجسد إلا من خلال الخطاب باعتباره فعلا تواصليا، وفي إطار هذه العلاقة يتم الربط بين النص وسياقه التداولي، كما يدعو "فان ديك" إلى تجاوز الخصائص الداخلية، التي تتصف بها النصوص إلى الخصائص الخارجية والشروط، التي يخضع لها ضمن سياقات معينة. تحدث "فان ديك" عن المضمون الإجمالي للنص أو البنى الكبرى التي تربط القضايا المعبر عنها بعمل النص بواسطة ما يسمى القواعد الكبرى، وهذه القواعد تحدد بدورها ما هو أكثر أهمية وجوهرية في مضمون نص متناول ككل، كون هذه القواعد تلغي بعض التفاصيل وتركز على المعلومات الأساس في النص، ومن هذه القواعد الكبرى نجد الحذف (الانتقاء) التعميم، والبناء وهي تعمل وفق معرفتنا بالعالم والسياق فمثلا: لو لم نكن نعرف أن الرحلة في القطار تقتضي الذهاب إلى المحطة وشراء تذكرة... الخ، لماّ أمكننا استبدال كل هذه التفاصيل بفكرة "رحلة في القطار".

السياق ومستوياته (عند "فان ديك")

١- السياق التداولي: متعلق بالنصّ باعتباره فعلا كلاميا أو أفعالا كلامية، ويقوم على تأويل النص باعتباره فعلا كلاميا أو سلسلة أفعال كلامية، كالوعود، التهديدات، التأكيدات والأسئلة والأوامر (...)، وتبقى مهمة التداولية متمثّلة في تحديد الشروط، التي يجب أن تتوفر في كل فعل كلامي حتى يكون ملائما لسياق معيّن مثل الشروط، التي يجب أن تتمتع بها الملفوظات، ويتألف هذا السياق من جميع العوامل النفسية والاجتماعية، مثل المعرفة التي يملكها مستعملو اللغة، رغباتهم، إراداتهم، أشياؤهم المفضلة، آراؤهم وكذلك علاقاتهم الاجتماعية (...)، فالتداولية النصية(١) تُعنى بتحديد الشروط، التي تمكّن من ترتيب أفعال كلامية في متتاليات أفعال كلامية، وكذا التساؤل عن كيفية ارتباط هذه المتتاليات بمتتاليات جمل أو ملفوظات النص المنطوق.

٢- السياق الإدراكي: يتعلق بفهم النصوص، وينطلق "فان ديك" من افتراض مفاده أنّه حتى يتمكن المستمع/ القارئ من استخدام نص معيّن في مقام تواصلي ما، عليه أن يفهم هذا النص. إن مستعمل اللغة سيفهم بالدرجة الأولى الكلمات ومجموعات الكلمات والجمل، ثمّ يفهم متتاليات الجمل، وهنا يمكن أن نعمّم فنقول أن سياق الفهم يؤوّل إلى تحليل المعلومة المنقولة بواسطة بنية النص السطحية وترجمتها إلى مضمون يكون على شكل معلومة مفهومة، وفي هذا الصدد يشير "فان ديك" إلى جملة من المعطيات، التي ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار في إطار توضيح سياق الفهم (فهم النص):

- استعانة المستعمل بمعرفته للعالم انطلاقا من مكتسباته المعرفية المخزونة في الذاكرة.
- تخزين القضايا في الذاكرة الطويلة الأمد، فلكي نستطيع أن نفهم نصا معينا علينا أن نقيم الروابط الضرورية في الذاكرة العملية.
- لكي نتمكن من إضفاء ترابطا على نص ما يجب حفظ بعض المعلومات في الذاكرة العملية، وهكذا لا يكون علينا أن نسجلها باستمرار في الذاكرة الطويلة الأمد.
- لأجل فهم النص يجب تنظيم المعلومات المستنبطة من بنية نص ما، فالقارئ لا يستطيع تكرار النص كلمة كلمة ولا جملة جملة، وإنما يتذكر فقط أهم موضوعات النص، وهنا تتدخل بنية النص الكبرى، التي تقاوم النسيان بوجه خاص.

تسهم هذه العوامل في تحديد ما يراه أحد القراء ملائما ومهما في النص، عندما يكون في "ذهننا" موضوع محدد بسبب مهمة معينة أو حقل اهتمام معيّن أو أمنية معينة، فإننا سنقوم بتحليل إدراكي لهذا النص، فرغبتنا مثلا في شراء منزل من نوع معيّن نجسده من خلال قراءتنا لإعلانات متعلقة بهذا النوع، فنختار من المعلومات ما هو متعلق بهذا المنزل، وهنا يتضح دور هذه العوامل في معالجة النصوص الإدراكية في مختلف المواقف والمعايير والقيم التي يعتمدها المتكلمون.

السياق وتأثيره في النص الشفوي

إن الحديث عن النص الشفوي يحيلنا على نصوص غير مكتوبة أو ما يمكن تسميته بالخطاب، هذا النص/ الخطاب، الذي يفترض وجود متخاطبين أو ما يسمى عند المتخصصين بالمرسل والمرسل إليه، فيسعى المرسل إلى إيصال رسالته إلى متلقيه، هذا الأخير الذي سيحاول بدوره فك شفرات الرسالة "النص، الخطاب" من أجل إنجاح عملية التواصل بالنجاح، لكن ما هي الدعامة التي يستند إليها عند كل من المرسل والمرسل إليه؟ ينتج المرسل خطابه انطلاقا من المقاصد، التي يود إيصالها بمراعاة السياق الذي هو فيه، فكل عملية تخاطبية تتطلب مراعاة لسياق الإنتاج والتأويل، وحجتنا هنا أن الخطاب القانوني سيختلف لا محالة عن الخطاب الثقافي وعن الخطاب التربوي (...) لا لشيء إلا لاختلاف ملابسات العملية الخطابية. يذهب "ليتش" إلى أن كل قول يحصل بشكل نمطي في "مقام خطابي" يتضمن العوامل التالية:

السياق المقامي للخطاب

مخاطِب	موضوع	مخاطَب

إنّ إنتاج الرسالة وتلقيها منظومة تقع عادة في زمكان واحد، وإذا كان المتخاطبان في التبادل اليومي يعرفان بعضهما بعضا فإنهما يسلكان سبيلا متعارفا عليها تتحكم فيها الأوضاع، هذا في حالة النص الشفوي (المنطوق)، لكن المؤلف/ الكاتب لا يعرف في معظم الأحوال شيئا عن متلقيه المفترضين، أو أن ما يعرفه عنهم ضئيل نسبيا، كذلك جهله للمقام الذي سيتلقون فيه خطابه، وفي المجال الأدبي ونظرا لصعوبة إسناد دور المتكلم ودور المخاطب إسنادا مباشرا إلى شخص بعينه، نجد الباحثين يلجأون إلى الحديث عن كاتب ضمني وقارئ افتراضي (ضمني)، لا يتقاسم مع الكاتب معرفته الخلفية فحسب، بل يتقاسم معه أيضا مجموعة من الافتراضات والآمال والمعايير(9)، ولهذا يرى "ليتش" أن إنشاء خطاب ما يقتضي طرح الأسئلة التالية:

- من هم المشاركون؟
- ما هو موضوع التواصل؟ (ما هي الموضوعات (الأشياء) المشار إليها في مجرى الرسالة؟...)
- بأيّ واسطة تمّ التواصل؟ (هل الرسالة مكتوبة أو منطوقة؟ ما هي وسيلة نقلها؟...)
- ما هي وظيفة التواصل؟ (الإخبار، التعليم، الإقناع؟...)(10).

من الملاحظ أن تحديد عناصر السياق يسهّل اكتشاف المعنى المقصود من النص، وقد رأى "ليتش" أن الصعوبة تقع على مستوى الخطاب الشعري على خلاف باقي الخطابات، لكن بما أن النص الشعري عبارة عن فعل تواصلي يخضع لقانون العرض والطلب (سوق القراءة) فإنه لا محالة مشروط بسياق داخلي أو خارجي، لكن البحث عن سياق النص الشعري مثلا يستوجب أن نراعي فيه بعض الخطوات المعتمدة من أجل استنطاقه، منها الوقوف عند المعلومات الموسوعية المرتبطة بالتقاليد الأدبية وبمنتج النص، والتي غالبا ما توجّه القارئ في بناء سياق النص، خاصة وأن هذا السياق قد يكون ممتدا إلى الوراء في نصوص سابقة في نفس الديوان مثلا -إذا كان النص نصا شعريا- وإلى الأمام في اتجاه نصوص لاحقة في الديوان أيضا، وهنا تظهر أهمية المعرفة الخلفية(11) سواءً تعلق الأمر بالإنتاج أم بالتلقي، لأنها -المعرفة الخلفية- تساهم بشكل فاعل في بتر العلاقة المتوترة بين القارئ وبين النص.

السياق و شفوية النص عند العرب القدامى

يعدّ عصر ما قبل الإسلام عصر الشفوية، والمجال الحيوي لنشأتها، إلا أن هذه الشفوية لا تعني نفي الكتابة ضرورة، فقد يكتب النص الشعري ويُدون تدوينا، ثم لا يخرج عن إطار الشفوية، لأن هذه الشفوية تفترض سلفا وجود متلقٍ شفوي أيضا، ونجد المثال الوافي هنا في تلك الأسواق الأدبية، التي كانت تقام قديما، أين كان الشعر يُلقى شفاهة على مرأى الأدباء والشعراء، الذين يُعتبرون سامعين -متلقين- شفويين (النابغة الذبياني واحتكام الشعراء إليه من أجل سماع الشعر والحكم بالجودة أو الرداءة).

وبعد بزوغ فجر الإسلام تغيّر موقع المتلقي في النص العربي، فلم يعد سامعا على الأغلب بل أصبح سامعا وقارئا، وقد أسهم التطور اللغوي في تجديد الحياة الثقافية العربية حين أوجد ظروفا مناسبة لفهم دلالة النص وتحليل بنيته، بيد أنّ المتلقي لم يخضع خضوعا تاما لسلطان الكتابة حتى بالنسبة للعصور، التي تكاثرت فيها الأقلام، حيث بقي التلقي الشعري يعتمد قناة المشافهة، وقد اعتبروا أن حسن السماع هو الميزة أو

الصفة المحببة، التي تحفظ لمتلقي الشعر شخصيته وتدعم توازنه الثقافي، لهذا كله ظلّ السماع بمثابة أسس للتلقي، وقد عزز مكانة السماع ووسعت دائرته على الخصوص بظهور النص القرآني، هذا لكون كلام الله ليس بكلام عادي، وإنما يقتضي أول ما يقتضي الإصغاء، الذي يعتبر عتبة الولوج لعالم الفهم والتأثير(١)، فالنص الجيّد يجبر السامع على الإصغاء ويدفعه للتفاعل معه، وقد قال تعالى: "**فَبَشِّرْ عِبَادِي الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ**"(١٩)، لهذا كله عُنِيَ بالسماع أيما اعتناء، ولكن ظاهرة السّماع وما تفرضه من قوانين حتىّ يصل المتلقي إلى الفهم الصحيح يستوجب العناية بالسياق، وهنا تكمن أهمية استقصاء البحث فيه، والمنهل الأساس الذي يمكن أن يساعدنا على ذلك هو التيار البلاغي، والنقدي والأصولي (الأصوليون)، فهل للسياق نصيب عند هؤلاء العرب؟ وإذا كانت الإجابة بالإثبات، نعود لنتساءل عن مواطن هذا التجلي للسياق عندهم؟

ارتبط التراث العربي بممارسات معرفية عديدة، فرضت حضور معطيات عامة تتعلق "بالسياق" لكنها مجرد أفكار مقارنة بالأطروحات الغربية، ومنها نجد ما جاء في البلاغة، والنقد الأدبي، والتفسير و"علم أصول الفقه".

١ - السياق في المنحى البلاغي

عرّفت البلاغة وحدّدت بشكل جامع عند أغلب علماء العرب، فقد حدّدها ابن المقفع بقوله:" البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السّكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج ومنها ما يكون جوابا ومنها ما يكون ابتداءا...فعامة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة"(٢٠)، أمّا اصطلاحا هي بلوغ المتكلم في تأدية المعنى حدّا له اختصاص بتوفيه خواص التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها، كما عُبّر عنها بكونها أن يجعل المؤلف لكل مقام مقال ولكلّ حال مقتضاها، فيوجز حيث يُحسن الإيجاز، ويطنب حيث يجمل الإطناب (...) لهذا عُرفت في أقصر عبارة أنها "مطابقة الكلام لمقتضى الحال"، وهذا طبقا لما قاله السّكاكي في كتابه مفتاح العلوم:" ...أنّ مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التّشكّر يباين مقام الشّكاية، ومقام التّهنئة يباين مقام التّعزية،...ثمّ إذا شرعت في الكلام، فلكلّ كلمة مع صاحبتها مقام، ولكلّ حدّ ينتهي إليه الكلام مقام، وارتفاع شأن الكلام من باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق، وهو الذي نسميه مقتضى الحال"(٢١)، والمقصود بالحال هنا هو الموضوع، الذي من أجله يميز المتكلم حديثه بما يقتضيه هذا السياق، فقولنا "محمد طيّب" فالتأكيد في هذه الجملة هو ما نسميه بمقتضى الحال، أمّا بلاغة النصّ فتعني إظهار وفحص كيف يعرض النصّ أو "ينّظر" صراحة أو ضمنا القراءة أو القراءات، التي نقوم بها أو يمكننا القيام بها(٢٢).

ولقد ربط العلماء البلاغة بالعبارة، والفصاحة بالكلمة المفردة، وقد انضمت الدراسة البلاغية في علوم ثلاث هي: علم المعاني، علم البيان، علم البديع(٢٣). إنّ حديث البلاغيين العرب عن هذه العلوم الثلاث قد تضمّن بعض القضايا التي تتشابه وتتلاقى مع نهج السياقية الحديثة رغم اختلاف المنهج والتطبيق بين البلاغيين، ومنها نجد:

– فكرة المقام من خلال عبارتهم الشهيرة "لكل مقام مقال"، حيث ترتبط هذه الفكرة بما أسماه أصحاب النظرية السياقية بالمقام أو السياق الاجتماعي(٢٤) من ناحية، كما ترتبط بالسياق اللغوي من ناحية ثانية، إلا أن فكرة المقام عند السياقيين هو كل ما يحيط بالحدث اللغوي ويُعين على فهمه سواء أكان إنسانا أم جمادا أم غيرها مما له علاقة بهذا الحدث، فحديث السياقيين عن المقام كان من منطق البحث عن المعنى الدلالي وإظهاره لا من منطق البحث عن الصواب والخطأ ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، ففكرة المقام عند البلاغيين كانت بهدف الوصول إلى أعلى مستوى بلاغي للنص(٢٥)، وبحديث المحدثين عن الإشارة والإيماءة لما لها من دور في إبراز المعنى، نجد الجاحظ في البيان والتبيين

يقول: "فأما الإشارة فباليد والرأس والعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان وبالثوب والسيف (...) والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له ونعم الترجمان هي عنه وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وتغني عن الخط"(٢٦) ، ثم يقول: "وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح مرفق كبير ومعونة حاضرة يسرها الناس من بعض ويخفونها من الجليس وغير الجليس ولو لا الإشارة لم يتفهم الناس معنى خاص الخاص وجهلوا هذا الباب البتة"(٢٧)، وهنا يتّضح لنا أن البلاغيين عنوا بحركات الشخوص وإيماءاتهم باعتبارها عنصرا من عناصر المقام كما فعل السياقيون. وإلى جانب الجاحظ نجد عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن "النظم"، الذي يتحدّد من حيث هو إدراك لتلك القوانين النحوية، التي تنظم العلاقة الأسلوبية بين الوحدات اللغوية من منطق قضية الصواب والخطأ(٢٨). لقد قام عبد القادر الجرجاني بربط النحو العربي من الوجهة السياقية بالدلالة، وهو يتفق في ذلك مع أصحاب النظرية السياقية في الدرس اللغوي الحديث، وهذا ما غفله النحاة قبله، فالمعنى الدلالي عنده عبارة عن النظم أو طرائق التعليق بين الكلم بالإضافة إلى المعاني الوظيفية للوحدات اللغوية على مستوى التركيب فيقول: "اعلم أن مثل واضع الكلام مثل من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة وذلك أنك إذا قلت: "ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له"، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم على مفهوم هو معنى واحد، لا عدّة معان كما يتوهّمه النّاس وذلك لأنّك لم تأت بهذه الكلم لتفيده معانيها وإنما جئت بها لتعيد وجوه التعلق بين الفعل، الذي هو ضرب وبين ما عمل فيه، والأحكام التي هي محصول التعلق"(٢٩)، وهكذا فإن دراسة المعنى عند عبد القاهر الجرجاني مرتبط بالنظم خصوصا.

والأسلوب عامل أساس في طريقة النّظم وانسجامه، وكثيرا ما يخرج الأسلوب عن معناه الأصلي، الذي وُضع له إلى معنى آخر ليس له وإنما اقتضاه السياق الوارد فيه.

قسّم البلاغيون الأسلوب إلى قسمين: خبري وإنشائي، بُني الأسلوب الخبري على أحد الأمرين: إفادة المخاطب الحكم أو إفادة المخاطب علم المتكلم بالحكم، كقولنا "عمر ذكيّ" لمن لا يعلم أنه "ذكيّ" ويسمى هذا بفائدة الخبر، وأما كون المخبر عالما بالحكم، فهو كقولنا لمن "عمر" عنده ولا يعلم أننا نعلم ذلك: "عمر عندك"، ويسمى بلازم فائدة الخبر، لكن قد يخرج الخبر عن هذا الأصل الذي وُضع له، ليفيد معنى آخر غيره كإفادة معنى الأمر كما في قوله تعالى: " **وَالْوَالِدَاتُ يُرْضِعْنَ أَوْلَادَهُنَّ حَوْلَيْنِ كَامِلَيْنِ لِمَنْ أَرَادَ أَنْ يُتِمَّ الرَّضَاعَةَ وَعَلَى الْمَوْلُودِ لَهُ رِزْقُهُنَّ وَكِسْوَتُهُنَّ بِالْمَعْرُوفِ لَا تُكَلَّفُ نَفْسٌ إِلَّا وُسْعَهَا لَا تُضَارَّ وَالِدَةٌ بِوَلَدِهَا وَلَا مَوْلُودٌ لَهُ بِوَلَدِهِ وَعَلَى الْوَارِثِ مِثْلُ ذَلِكَ فَإِنْ أَرَادَا فِصَالًا عَنْ تَرَاضٍ مِنْهُمَا وَتَشَاوُرٍ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِمَا وَإِنْ أَرَدْتُمْ أَنْ تَسْتَرْضِعُوا أَوْلَادَكُمْ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ إِذَا سَلَّمْتُمْ مَا آتَيْتُمْ بِالْمَعْرُوفِ وَاتَّقُوا اللَّهَ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ** "(٣٠) وقوله سبحانه: " **وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنْفُسِهِنَّ ثَلَاثَةَ قُرُوءٍ وَلَا يَحِلُّ لَهُنَّ أَنْ يَكْتُمْنَ مَا خَلَقَ اللَّهُ فِي أَرْحَامِهِنَّ إِنْ كُنَّ يُؤْمِنَّ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَبُعُولَتُهُنَّ أَحَقُّ بِرَدِّهِنَّ فِي ذَلِكَ إِنْ أَرَادُوا إِصْلَاحًا وَلَهُنَّ مِثْلُ الَّذِي عَلَيْهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ وَلِلرِّجَالِ عَلَيْهِنَّ دَرَجَةٌ وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ** "(٣١)، فصيغة الفعلين "يرضعن"، "يتربصن" صيغة خبرية، غير أنها قد اكتسبت معنى الأمر من خلال السياق الاجتماعي، الذي يعدّ التعاليم الإسلامية التي قضيت بذلك عنصرا من عناصره، كما يمكن للخبر أن يأتي بصيغة النهي نحو "**لاَ يَمَسُّهُ إِلاَّ الْمُطَهَّرُونَ**" وبمعنى الدعاء نحو "**وإياك نستعين**" أي أعنا، زمنه "**تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ**" فإنه دعاء عليه وكذا قاتلهم الله، فكل هذه المعاني الفرعية للخبر مكتسبة من السياق سواء لغويا أم اجتماعيا(٣٢). أما بالنسبة للأسلوب الإنشائي فنجد البلاغيين قسموه إلى نوعين "طلبي وغير طلبي"، الطلبي يكون بصيغ منها الأمر، النهي، الاستفهام، التمني، النداء (...)، وأما غير الطلبي فيكون بصيغ كثيرة كالتعجب، المدح، الذم، القسم (...)، وكذلك صيغ العقود، وقد يخرج هذان النوعان عن معانيهما الأصلية إلى معان أخرى فرعية بحسب ما يقتضيه السياق، منها:

١. **الاستفهام**: وهو "طلب الفهم وهو بمعنى الاستخبار، فحقيقة الاستفهام وأصله هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما لدى المستفهم من قبل، إلا أن هناك كثيرا من أساليب الاستفهام تخرج عن هذا الأصل إلى معان أخرى قد استخلصت من السياق، ومن هذه المعاني نجد:

- **الإنكار**: كما في قوله تعالى: " **قَالُوا أَنُؤْمِنُ لَكَ وَاتَّبَعَكَ الْأَرْذَلُونَ** "(٣٣) وكذلك " **فَقَالُوا أَنُؤْمِنُ لِبَشَرَيْنِ مِثْلِنَا وَقَوْمُهُمَا لَنَا عَابِدُونَ** "(٣٤)، فالهمزة في الأصل إمّا للتصور وهو إدراك المفرد، أو للتصديق وهو إدراك النسبة وليس في الآيتين شيء من ذلك، وإنما تفيدان الإنكار(٣٥).
- **التقرير**: وهو حمل المخاطب على الإقرار والاعتراف بأمر قد استقر عنده، ومن أمثلته في القرآن الكريم قوله سبحانه: " **أَلَيْسَ اللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُ وَيُخَوِّفُونَكَ بِالَّذِينَ مِنْ دُونِهِ وَمَنْ يُضْلِلِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ** "(٣٦)، وقوله تعالى: " **وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ** "(٣٧)، ففي الآية الأولى أدخلت همزة الإنكار على كلمة النفي، فأفيد معنى إثبات الكفاية وتقريرها، كذلك بالنسبة للآية الثانية.
- **التعجب**: كما في قوله تعالى: " **كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ** "(٣٨) فبالرغم من أن الأسلوب هو الاستفهام إلا أن سياقه في هذه الآية يحمّله معنى الإنكار والتعجب.

ومن هنا يمكننا القول أنه لا يمكن الوقوف على هذه الأغراض غير الأصلية للأساليب السابقة إلا بالوقوف على السياق اللغوي وسياق الحال، ومن هنا نستطيع القول أن البلاغيين قد عرفوا كل أنواع السياق من منطلق هذه الأغراض البلاغية لهذه الأساليب، وإن لم تكن دراستهم للسياق من خلالها هدفا في حدّ ذاته(٣٩)، لأنّ السياق باعتباره مصطلحا برز عند الغربيين، الذين فصّلوا فيه ودقّقوا في حيثياته ومعالمه، في حين أورده العرب في أبحاثهم دون تحديد منهجي واضح.

الفصاحة والسياق

قسم العلماء العرب الفصاحة إلى مستويين، مستوى الأفراد ومستوى التركيب، أما المستوى الأول فهو مرتبط بالسياق الصوتي والمستوى الثاني فمرتبط بالسياق اللغوي، بالنظر في اللفظ المفرد وموقعه من العبارة أو الجملة، بتساؤل عنه مفاده هل اكتسب هذا اللفظ الفصاحة بهذا الموقع بين الألفاظ السابقة واللاحقة، إذ أنه من التركيب تتضح فصاحته وبلاغته، وهذا ما نجده عند المحدثين فيما يعرف بالسياق اللغوي، الذي يتعلّق بالجانب التركيبي للغة، إذ تتحدّد الوحدة اللسانية من خلال ما يسبقها ويلحقها من وحدات أخرى، يعرّفه جون ديبوا J.Dubois قائلا: " نسمي السياق أو السياق التّلفظي مجموعة النصوص التي تتموقع فيها وحدة لسانية معيّنة، أي العناصر التي تسبق وتلحق بها"(٤٠)، ويعني نظم الكلمة في الجملة وموقعها من ذلك النظم، ومكمن الاختلاف بينهم وبين البلاغيين فقط هو أن موقع الكلمة في النّظم عند المحدثين هو لأجل البحث عن الدّلالة، بينما هو عند البلاغيين أساس البحث عن جودة التّماسك وحسن الصياغة مع ارتباطها أيضا بالدلالة، بعبارة شهيرة متداولة هي: "إيصال المعنى إلى القلب مع أحسن صورة من اللفظ".

إن حديث البلاغيين عن الفصاحة على مستوى التركيب أقرب إلى السياق اللغوي، حيث نظروا إلى الكلمة على أنها جزء من وحدة أكبر هي الجملة أو العبارة، فكان حكمهم بالفصاحة أو عدمها على هدي من ذلك، وهذا ما نجد له وضوحا عندهم عند حديثهم عن الإعجاز القرآني في سياقه اللغوي، خاصة بتساؤلهم عن علاقة الوحدات اللغوية في النص القرآني الكريم، ومثالنا هنا قوله تعالى: " **قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ** "(٤١)، فقد تساءلوا: أيهما أكثر ملاءمة وتجانسا في السياق أن يقول: أكله الذئب أو أفترسه الذئب؟ لأن الافتراس أنسب لكلمة الذئب من الأكل، حيث يقال "افترس السبع"، علما أنّ الافتراس من صفات الحيوانات المتوحّشة. يقول الخطابي في كتابه "بيان إعجاز القرآن": فأما قوله تعالى "فأكله الذّئب" فإن الافتراس معناه في فعل السبع

القتل، والقوم ادعوا على الذئب أنّه أكل أكلا، وأتى على جميع أجزائه وأعضائه، فلم يترك مفصلا ولا عظما، وذلك أنهم خافوا مطالبة أبيهم إياهم بأثر باقٍ منه يشهد بصحة ما ذكروه، فدفعوا فيه الأكل ليزيلوا عن أنفسهم المطالبة، فلم يصلح على هذا إلا أن يعبر عنه بالأكل، على أنّ لفظ الأكل شائع الاستعمال في الذئب وغيره من السباع"(٤٢)، ومن هنا كان التعبير بقوله سبحانه "أكله" أكثر ملاءمة وترابطا مع السياق من "افترسه"، بحيث يتلاءم مع السياق الاجتماعي أيضا. هكذا يتراءى لنا أن حديث البلاغيين عن الفصاحة على مستوى الكلمة وعلى مستوى التركيب يقترب في كثير من جوانبه من حديث اللغويين المحدثين عما يسمى بالسياق الصوتي متمثلا في الفصاحة على مستوى الكلمة، والسياق اللغوي متمثلا في الفصاحة على مستوى التركيب(٤٣)، والفارق واضح بينهما رغم تكاملها في ضمان انسجام النصّ وتماسكه.

٢ - السياق والنقد الأدبي

اعتنى العرب القدماء منذ العصر الجاهلي ببعض الأسس النقدية التي يتراءى لنا فيها اهتمامهم بالسياق اللغوي، فكانوا يفاضلون بين الشعراء، ويؤثرون كلمة مكان كلمة أخرى تكون أبْيَن للدلالة وأدق في وصف المراد، إلى جانب اعتنائهم بأوضاع الكلمة في الجملة من حيث التقديم والتأخير. ومن بين تلك النظرات النقدية التي وُجدت عند القدماء في مجال النقد الأدبي ما يروى عن النابغة وحسان بن ثابت، حيث كان النابغة تُضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ، فيأتيه الشعراء ليعرضوا عليه أشعارهم، ومن بين المواقف النقدية التي دُونت عن النابغة حينما أنشده "ميمون بن قيس أبو بصير" قائلا:

ما بكاء الكبير بالإطلال وسؤالي وما تُرد سؤالي

ثم أنشده "حسان بن ثابت الأنصاري" قائلا:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحا وأسيافنا يقطرن من نجده دما

ولدنا بني العنقاء وابني مرحق فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابننا

فقال النابغة: أنت شاعر ولكنك أقللت جفانك وأسيافك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن أنجبك(٤٤)، ويروى أيضا أن النابغة طعن في بيت "حسان بن ثابت في قوله: "لنا الجفنات الغر..." حيث كان ممكنا أن يقول "البيض"، لأن الغرة مكان قليل في لون آخر غيره، وكذلك قوله "يلمعن بالضحى ولو قال "الدجى" لكان أحسن، وكذلك قوله: "وأسيافنا يقطرن من نجده دما"، فلو قال "يجرين" لكان أحسن إذ الجري أكثر من القطر (...)، فهي بمثابة لفتة نقدية من قِبل النابغة اتجاه السياق اللغوي، الذي يعنى بوضع الكلمة في سياقها مع الجملة أو العبارة وأدائها للمعنى المراد، ويمكن أن نلخّص هذه اللفتة النقدية للنابغة بقولنا أنها تقوم:

- على أساس من السياق اللغوي، وهو علاقة الكلمة بالكلمات المجاورة لها على مستوى الجملة أو العبارة أو النص.
- على أساس من المقام أو سياق الحال، وهو أن الموقف موقف فخر وزهو، لهذا كان لزاما على الشاعر أن يأتي بأنسب الكلمات الخادمة لموقفه الحالي.

٣ - السياق عند الأصوليين

انتبه الأصوليون – علماء الأصول- إلى السياق بمعناه الشمولي والعام لإبراز وعيهم بقيمة السياق ومكانته ودوره في تحقيق "الانسجام النفسي"، فقام علماء أصول الفقه بحصر مباحث علم الأصول في أقسام أربعة هي: الأحكام الشرعية، الأدلة الشرعية، طرق الاستبدال –القواعد

الأصولية اللغوية-، أحكام الاجتهاد. وقد اهتموا باللغة بهدف استنباط الأحكام الشرعية من النصوص القرآنية والسنة بالاعتماد على مقدمات عامة من أصل اللغات، وعن الأسماء اللغوية والعرفية والشرعية، وعن الحقيقة والمجاز. مثلا: تقديم المعنى اللغوي والاصطلاحي للكلمة. ومن بين دوافع الأصوليين أساسا في اهتمامهم بالسياق هي محاولة كشف وتحليل دلالة الألفاظ وعلاقتها بالمعاني، وقد وجدوا لهذه العلاقة عدة اعتبارات وقسموها إلى أربعة (٤) أقسام:

أ - اللفظ باعتبار المعنى الذي وضع فيه: وعالجوا فيه الخاص والعام المشترك.

ب - اللفظ باعتبار المعنى الذي استعمل فيه: وعالجوا فيه الحقيقة والمجاز.

ت - اللفظ باعتباره ظهورا للمعنى أو لخفائه: وقسموه إلى ظاهر وخفي.

ث - اللفظ باعتباره طرق الوقوف على مراد المتكلم.

وهي أقسام تبرز اهتمام الأصوليين بمختلف أشكال العلاقة، التي تربط اللفظ بالمعنى سواء على المستوى المعجمي أو التركيبي أو السياقي، حيث أدركوا أن للسياق دورا مهما، فهو يتدخل في الانجاز، ومن بين القضايا التي كان فيها حضور للسياق ووعي بقيمته عند الأصوليين نجد:

١ - اعتناءهم بدلالة اللفظة المفردة، حيث أدرجوا فه العام والخاص والمشترك وهي بمجملها تدخل في السياق:

العام هو لفظ يدل حسب وصفه اللغوي على أفراد غير محصورين على سبيل الشمول والاستغراق، وقد تكون دلالته بلفظة أو بمعناه. مثال: على مستوى اللفظ: المسلمون، الرجال... وعلى مستوى المعنى: ما، من ... فهي تعود على المعنى. يعتبر مبحث "العام" من أهم مباحث الأصوليين حيث اجتهدوا فيه وظهرت اختلافات بينهم لاختلافهم في الحكم، فتولدت عنه مسائل هامة في مبحث الدلالة المعاصر كقولهم "ما من عام إلا خصص". مثلا: لفظ الصلاة وُضع في اللغة للدعاء، ثم خصص الاصطلاح الشرعي بدعاء مخصوص مع إضافة أقوال وأفعال. (...)، وهنا يمكن إثارة ما يدعى بعبارة النص التي يقصد منها الصّيغة المكوّنة للنص من حيث المفردات والجمل، والمراد ما يفهم من عبارة النص المعنى الذي يتبادر فهمه من صيغته (أي بنيته اللغوية) أو المعنى الحرفي(٤٥)، فحتّى نتعرّف على دلالة كلمة من الكلمات وباعتبار تعدّدها الدّلالي ينبغي العودة إلى ما يسبقها وما يلحقها في الجملة التي وردت فيها.

أما الخاص فهو لفظ وضع لدلالة على واحد مفرد سواء أكان شخصا كمحمد أو نوعا كإنسان أو جنسا كحيوان، ويندرج في الخاص: المطلق والمقيد، الأمر والنهي، وأما المشترك اللفظي فهو حسب الأصوليين دال على معنيين مختلفين فأكثر. مثلا: لفظ "عين" تكون الجارحة، الجاسوس، النبع، المال، السحابة، المطر (...) فلفظ "عين" لا يمكن أن تستقر دلالتها المقصودة إلا اعتمادا على السياق، الذي تحدّده فاطمة بوسلامة:" يقصد بالسياق ما يسبق أو يلحق ما هو موضع بيان أو تأويل، أو جملة العناصر المقالية المحيطة بالآية أو الجملة موضوع الدّراسة"(٤٦)، فحتّى نتعرّف على دلالة كلمة "عين" ولاعتبار تعدّدها الدّلالي ينبغي العودة إلى ما يسبقها وما يلحقها في الجملة التي وردت فيها.

٢ - اللفظ باعتبار المعنى الذي استعمل فيه، قسّم الأصوليون اللفظ باعتبار المعنى الذي، استعمل فيه إلى قسمين "الحقيقة والمجاز" ولا يوصف اللفظ باعتبار الحقيقة إلا بعد الاستعمال، [...] وهذا ينبع من اعتناء الأصوليين بالوظيفة الجمالية للفظ على اعتبار أنها تتبع الإيصال والإبلا غ على شكل إجراء يُساعد على فهم النص الديني وضبط كيفية اشتغاله بدقة وعمق كبيرين.

أما بالنسبة للحقيقة فقد تعاملوا معه لغة واصطلاحا، فلغة يعني اللفظ المستعمل فيما وضع له مثل: أسد للحيوان. واصطلاحا نجد الحقيقة عند الأصوليين، اللفظ المستعمل فيما وُضع له في اصطلاح التخاطب، والملاحظ أنه تعريف يتقاطع مع بعض الدراسات اللسانية المعاصرة حيث أن الكلمات لا تمتلك معاني مسبقة بل استعمالات، وهو ما أثاره التّداوليون في العصر الحديث، يقول محمد سويرتي:" إنّ استعمال اللغة من

المنظور التّداولي غائي، فالتّكلّم يتمّ لتحقيق غاية ما أو هدف معيّن أو إشباع حاجة محدّدة أو الحصول على فائدة، فلذا تستعمل اللغة للأغراض والمقاصد والمآرب ذاتها بصفة فعلية وعملية في سياقات مختلفة ومقامات متباينة"(٤٧) ، والفكرة ذاتها قد أثيرت عند اللسانيين ومنهم بيير جيرو في قوله :" إنّ اللسانيات تعتبر أنّ الكلمات لا تحتمل فقط معاني وإنّما لها استعمالات، وإنّ معاني الكلمات ليست شيئا آخر إلاّ جملة استعمالاتها"(٤٨) . وقسم الأصوليون الحقيقة إلى لغوية وشرعية... واللغوية تنقسم إلى أقسام وهذا يدل على انتباه الأصوليين إلى السياق متمثلا في تمييزهم بين الدلالة الأولى للكلمة "الحقيقة اللغوية الوضعية" والدلالة العرفية، والتي تعني عند الأصوليين التغيير الدلالي الذي يلحق الكلمة، فدلالة الألفاظ عندهم تحدد بالاستعمال، وهذا ما تبنّته التداوليات.

أمّا "المجاز" فحُدّد لغة واصطلاحا، فهو عند الآمدي " اللفظ المتواضع على استعماله في غير ما وضع له أولا في اللغة"، وعند الغزالي يعرفه "المجاز" ما استعمله العرب في غير موضعه"، ويشترطون لصحة المجاز وجود علاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي أي وجود مناسبة واتصال بين المعنى الأصلي والمعنى الفرعي، يكون أعم من المشابهة أو غيرها. حاول الأصوليون تحديد أسباب وقوع المجاز منها: سبب صوتي، سبب نفسي، سبب جمالي، سبب مقامي (...) وهي تشير إلى التفات الأصوليين إلى مسألة السياق ودوره في تحديد المعنى المقصود، وقد تنبّه اللغويون القدماء إلى أن مجيء الإسلام قد أحدث تغييرا دلاليا في كثير من الألفاظ: لفظ "الصلاة" مثلا كان يدل في وضعه الأول على الدعاء ثم في الإسلام ليدل على العبارة المخصوصة لأن الدعاء جزء من الصلاة.

٣ - اللفظ باعتبار الوضوح والخفاء، إنّ مسألة وضوح اللفظ وغموضه وعلاقة ذلك بالمعنى تواجه بشكل لافت مستعملي اللغة ودارسي المعنى، مما دفع بالأصوليين إلى تبني دراسة الوضوح والخفاء في الألفاظ من خلال استعمالها في النصوص الشرعية، والاستعمال يحيلنا إلى مقتضى الحال، يقول السكاكي:" ولا يتّضح الكلام في جميع ذلك اتّضاحه إلاّ بالتّعرّض لمقتضى الحال"(٤٩).

ونخلص لننوه بدور الأصوليين وتفردهم بتصورات لغوية لا نجد لها مثيلا عند غيرهم، من هذه النتائج تمثيلا لا حصرا نذكر:

- إقرارهم بحقائق لغوية عديدة تجعلهم يتقاطعون مع الدرس اللساني الحديث خاصة الدلالي والتداولي.
- محاولتهم وضع قواعد وضوابط ومصطلحات في غاية الدقة، تثبت ارتكاز نظريتهم اللغوية على أساس عقلي ومنطقي.
- اهتمامهم بكل مستويات السياق، ساعيين من خلالها إلى إبراز الاتساق النصي الديني في بعديه الدلالي والتداولي.

إن السياق من بين الروافد المعرفية، التي تقف عليها النصوص كيفما كانت، وغالبا بل إن لم نقل دائما ما يتعثر الدارس في استنباط معنى نص ما، إذا لم يُلم بسياقه، وحجتنا هنا التي نزعم بها وقوفنا على رأينا هذا أنه غالبا ما تتغير دلالة نص معين في سياقين مختلفين، وهنا تدخل المعارف القبلية –المعرفة الخلفية- في تحديد هذه الدلالة النصية، ومن هنا يمكننا القول إنّه يصعب الحديث عن سياق مباشر في النص الشعري بالخصوص، والبحث في سياق نص أدبي ما ينبغي أن يُعتمد فيه على النص نفسه، إذ أن هذا الأخير يبني هذا السياق طوعا أو كرها من أجل أن يحيا كنصّ، ثمّ إنّه غالبا ما تكون المعارف الموسوعية المرتبطة بالتقاليد الأدبية، وبمنتج النص بمثابة موجّه للقارئ في بناء سياق النص. أمّا المعرفة الخلفية في النص سواءُ تعلق الأمر بالإنتاج أم بالتلقي، فهي تساهم بشكل فاعل في بتر العلاقة المتوترة بين القارئ والنص وبالتالي تجعله قادرا على الفهم والتأويل.

وإن كانت هذه هي النتائج المستنبطة بشكل عام، فإنّ القول سيوجّهنا إلى التّذكير أنّ النحويين واللغويين وكذا البلاغيين القدامى أدركوا فكرة السياق اللغوي وسياق الحال أو المقام، ويتجلى ذلك في مختلف الظواهر، التي وقفوا عندها والتي تبرز استيعابهم لحمولة هذا المصطلح، وكان ذلك على طريقتهم التي تختلف نوعا ما عمّا هو متداول حديثا، بينما أخذ الأصوليون السياق بمعناه المقامي والمقالي في الحسبان، وذلك في أثناء

البحث عن الدلالة التامة وصولا إلى الحكم الشرعي، وكان حديثهم عن ذلك مباشرا في أغلب الأحيان مما يدل على إدراك تام بمفهوم السياق بمعناه الاصطلاحي.

الهوامش:

١- علي أيت أوشان، السياق والنصّ الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النّجاح الجديدة، ط١ ، الدار البيضاء ، المغرب، ٢٠٠٠، ص١٦-١٧.

٢- مجموعة من المؤلفين، آفاق التّناص المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، ط١ ، جداول للنشر والترجمة والتويع، بيروت ٢٠١٣، ص٥٢.

٣. تعدّ لسانيات النصّ أحدث فروع اللسانيات، ولها علاقة جدّ وثيقة بما يدعى بـ"النص"، إذ تنطلق منه لدراسته دراسة لسانية مؤسسة على وصفه وتحليله متجاوزة دراسة الجملة التي توقّف عندها القدماء والمحدثون من المدرسة البنوية، ينظر في : جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النّص دراسة لسانية نصّية، النّادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط١ ، بيروت، ٢٠٠٩، ص١٩ .

٤ . هنا استعملنا مصطلح النص الشّفوي إحالة إلى أصوله الأوّلية ومرجعيته المتداولة، فحسب والترج.أونج فإنّ الأدب يشير إلى حروف الأبجدية Lettres، بينما مصطلح النصّ يدل جذره على النّسيج وينطبق أكثر من حيث الاشتقاق على التّعبير الشفاهي، لكن الكتاب يستخدمون مصطلح النصّ للإشارة إلى الأداء الشّفاهي ويتصورونه موازيا للكتابة. أنظر: أونج، الشفاهية والكتابية، والترج، ترجمة حسن البناء عزّ الدّين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٤، ص٥٠.

٥- عبد النعيم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين دراسة لغوية نحوية دلالية، ط١ ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ٢٠٠٧، ص٣٣٧.

٦- المرجع السابق، ص٣٤.

٧. سياق الحال هو العالم الخارج عن اللغة بما له من صلة بالحدث اللغوي أو النّص، ويتمثّل في الظروف الاجتماعية والنّفسية والثّقافية للمتكلّم والمشتركين في العالم، ينظر: حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ط٢ ، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٩٥، ص١٦١ .

٨ - P.Charaudeau, D.Mainguenau, Dictionnaire d’Analyse du discours, Editions du seuil, Paris 2002, P 99.

٩- نقلا عن عبد النعيم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين دراسة لغوية نحوية دلالية، ص٣٤١.

١٠- زبير دراقي، محاضرات في اللسانيات التّاريخية والعامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٠، ص٩٤٩٣.

١١- نقلا عن عبد النعيم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين دراسة لغوية نحوية دلالية ، ص٣٤٩.

١٢- المرجع نفسه، ص٣٥.

١٣- علي أيت أوشان، السياق والنصّ الشعري من البنية إلى القراءة، ص٧٨٧٧.

١٤ - J.M, Adam, Linguistique textuelle, des genres du discours aux textes, Editions Nathan, Paris 1999, P 120.

١٥- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط٢ ، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٦، ص٣٠٢.

١٦- المرجع السابق، ص٣٠٣.

١٧- المرجع نفسه، ص٢٢٦،٢٢٥.

١٨- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٩٩، ص١٠٩.

١٩- سورة الزمر، الآية:١٧، ١٨.

٢٠- نقلا عن أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٧، مكتبة الخانجي للطباعة والنّشر والتّوزيع، ج١ ، القاهرة١٩٩٨، ص١٥٦-١١.

٢١- السكاكي أبو يعقوب ، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط١ ، دار الكتب العلمية، بيروت٢٠٠٠، ص٢٥٦.

٢٢- محمد، مشبال، البلاغة والسّرد، جدل التّصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، جامعة عبد الملك السعدي، المغرب٢٠١٠، ص٢٥.

٢٣- عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٦١.

٢٤ . يُقصد بالسياق الاجتماعي هنا النص في التفاعل والمؤسسة الاجتماعية حيث أن الأفعال الكلامية هي أفعال اجتماعية تنتج في سياقات من التفاعل التواصلي ضمن مقامات اجتماعية، وحسب "فان ديك" فإن ميدان اللسانيات الاجتماعية وسوسيولوجيا اللغة هما الأكثر اهتماما بالعلاقات القائمة بين السياق الاجتماعي واستعمال اللغة، إذ أنّ النص باعتباره فعلا كلاميا لا يحدد فقط المقام الاجتماعي أو بالأحرى التأويل الذي يعطيه له المستعمل/ المشارك، إنما المقام الاجتماعي نفسه تحدده كيفية استعمال اللغة.

٢٥- المرجع نفسه، ص١٦٢.

٢٦- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ط١ ، دار الفكر العربي، بيروت٢٠٠٠، ص٤٤.

٢٧- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

٢٨- نقلا عن عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٧٢.

٢٩- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط١ ، مطبعة المدني، السعودية١٩٩١، ص٣١٦.

٣٠- سورة البقرة، الآية:٢٣٣.

٣١- سورة البقرة، الآية:٢٢٨.

٣٢- عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٧٧.

٣٣- سورة الشعراء، الآية: ١١.

٣٤- سورة المؤمنون، الآية:٤٧.

٣٥- عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٧٨.

٣٦- سورة الزمر، الآية:٣٦.

٣٧- سورة الأعراف، الآية: ١٧٢.

٣٨- سورة البقرة، الآية:٢٨.

٣٩- ينظر: عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٨٦.

٤٠- J.Dubois et Autres, Dictionnaire de Linguistique, Larousse, Paris 1999, P 116.

٤١- سورة يوسف، الآية:١٧.

٤٢- بيان إعجاز القرآن، الخطابي، ص٣٧، نقلا عن عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٨٨.

٤٣- ينظر: عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٨٨.

٤٤- المرزباني : الموشح، ص٦٠، نقلا عن عبد النعيم خليل، المرجع السابق، ص١٨٩.

٤٥- محمد يوسف حبلص، البحث الدّلالي عند الأصوليين، ط١ ، مكتبة عالم الكتب، القاهرة١٩٩، ص٢ ٤٣٤.

٤٦- فاطمة. بوسلامة،، "السياق عند الأصوليين: المصطلح والمفهوم"، مجلة الإحياء، ع٢٥، الرّابطة المحمدية للعلماء، دار أبي الرقراق، الرباط ٢٠٠٧، ص٢٥.

٤٧- محمد سويرتي، " اللغة ودلالاتها تقريب تداولي للمصطلح البلاغي"، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٢٠٠٠، ص٣٠.

٤٨- Pierre. Guiraud, La Sémantique, 1ereEdition, Que sais-je ? P.U.F, P 91.

٤٩- السكاكي، أبو يعقوب، مفتاح العلوم، ص٢٥٦.

المراجع:

*القرآن الكريم

١- علي أيت أوشان، السياق والنصّ الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النّجاح الجديدة، ط١، الدار البيضاء ، المغرب، ٢٠٠.

٢-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٧، مكتبة الخانجي للطباعة والنّشر والتّوزيع، ج١ ، القاهرة ١٩٩٨.

٣ - السكاكي ، أبو يعقوب ، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط١ ، دار الكتب العلمية، بيروت٢٠٠.

٤ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين، زكريا عميرات، ط١ ، دار الفكر العربي، بيروت٢٠٠.

٥ - محمد، مشبال، البلاغة والسّرد، جدل التّصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، جامعة عبد الملك السعدي، المغرب٢٠١.

٦ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط١ ، مطبعة المدني، السعودية١٩٩.

٧ - محمد يوسف حبلص، البحث الدّلالي عند الأصوليين، ط١ ، مكتبة عالم الكتب، القاهرة١٩٩.

٨ – فاطمة. بوسلامة، "السياق عند الأصوليين: المصطلح والمفهوم"، مجلة الإحياء، ع٢٥، الرّابطة المحمدية للعلماء، دار أبي الرقراق، الرباط ٢٠٠٧.

٩- محمد سويرتي، " اللغة ودلالاتها تقريب تداولي للمصطلح البلاغي"، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت٢٠٠.

١٠- مجموعة من المؤلفين، آفاق التّناص المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، ط١ ، جداول للنشر والترجمة والتويع، بيروت ٢٠١٣.

١١-جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النّص دراسة لسانية نصّية، النّادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط١ ، بيروت٢٠٠٩.

١٢-والترج، أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البناء عزّ الدّين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت١٩٩٤.

١٣ - عبد النعيم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين دراسة لغوية نحوية دلالية، ط١ ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ٢٠٠٧.

١٤-حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ط٢ ، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية١٩٩.

١٥ - زبير دراقي، محاضرات في اللسانيات التّاريخية والعامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر١٩٩.

١٦ - محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط٢ ، المركز الثّقافي العربي، المغرب٢٠٠٦.

١٧- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت١٩٩٩.

١٩ P.Charaudeau, D.Mainguenau, Dictionnaire d'Analyse du discours, Editions du seuil, Paris 2002.

[20]- J.M, Adam, Linguistique textuelle, des genres du discours aux textes, Editions Nathan, Paris 1999,.

[21]- J.Dubois et Autres, Dictionnaire de Linguistique, Larousse, Paris 1999,.

[22]- Pierre. Guiraud, La Sémantique, 1[ere]Edition, Que sais-je ? P.U.F.

مقولات نظرية التلقي: بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية

د. محمد عبد البشير مسالتي/ جامعة سطيف٢٠ - الجزائر

ملخص :

إن ما تتغيا هذه الدراسة بلوغه بوساطة الإجرائية التفكيكية هو الوقوف على أبرز المرجعيات والخلفيات الفلسفية والفكرية في التأسيس النظري لمقولات نظرية التلقي ؛ هذا ولا يخفى على أهل النظر أنّ موضوع القراءة وإشكال العلاقة بينها وبين النّص الأدبي/النّقديّ، يعدّ من المواضيع الأكثر حداثة والأكثر تعقدا في ميدان البحث النّقديّ الحاليّ، وهي على كل حال ضرورة تحقيقيّة وإنتاجيّة Productivité، تنهض على مجموعة من الإواليّات والاشتغالات النّفسيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة والجماليّة وغيرها. ولذلك فقد نظر إليها وإلى حركيتها من زوايا مختلفة، فكانت هناك أبحاث في سيكلوجيّة القراءة وفي سوسيولوجيّة القراءة وفي جماليّة التّلقيّ وما إلى ذلك. فاعتبرت القراءة بمثابة نشاط نفسيّ أو استجابة داخليّة، واعتبرت بمثابة ظاهرة اجتماعيّة وتاريخيّة، واعتبرت بمثابة تجليّات ديناميّة لمعطيات ثقافيّة ومعرفيّة....

الكلمات المفتاحية: القراءة، التأويل، الفهم، نظرية التلقي،النص.

مهاد نظري:

يتأكد التذكيرُ في البدء أنّ نظرية التّلقّي جاءت رداً على الاتجاهات النّقديّة، التي كانت سائدة، بحيث ركّز بعضها على مبدع العمل الأدبيّ، وركّز بعضها الآخر على النّص، فأهملوا بذلك العنصر الثّالث الهام من عناصر العمليّة الإبداعيّة، وهو القارئ أو المتلقّي؛ ولم يلقَ القارئ الاهتمام الكافي إلا بعد أن قامت مدرسة كونستانس Constance الألمانيّة، في أوائل السّبعينيّات، بأكبر محاولة لتجديد دراسات النّصوص، على ضوء القراءة، ونادى رائداها، هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss)، وفولفجانج إيزر (Wolfgang Iser) بالانتقال في الدّراسة، من العلاقة بين الكاتب ونصّه، إلى العلاقة بين القارئ والنّص.

لقد وضع ياوس وإيزر رائدا مدرسة كونستانز الألمانيّة هيكلاً نظرياً لما يُسمى بجماليّة التّلقيّ Esthetique de la Reception وهي نظريّة «توفيقيّة تجمع بين جماليّة النّص وجماليّة تلقيه، استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصراً فعالاً وحيّاً ، يقوم بينه وبين النّص الجماليّ تواصلٌ وتفاعلٌ فنيٌّ ينتج عنهما تأثر نفسيّ ودهشة انفعاليّة، ثمّ تفسير وتأويل، فحكم جماليّ استناداً إلى موضوع جماليّ ذي علاقة بالوعي الجمعيّ»[1].

من المعروف أنّ الإشكاليّة المحوريّة التي تطرحها نظريّة التلقيّ هي العلاقة بين النّص والقارئ، فما شكل تلك العلاقة ؟

من منظور نظريّة التّلقي يصعب، إن لم يكن مستحيلا، الفصل بين حدود النّص وحدود القارئ؛ إذ«من الصّعب التّمييز أو وضع حدود دقيقة بين الوّاقعة و**التّأويل**[2]، أو بين ما يمكن أن يقرأ في النّص وبين ما هو مقروء منه فعلا»[3] ، حيث إنّ العلاقة بين القطبين علاقة حوار وتداخل وتفاعل، وليس بالإمكان تصور تلك العلاقة إلا على تلك الصورة؛ إذ لا يمكن الفصل بين فهمنا للنص وبين النّص ذاته، و بما أنّ النّص والقارئ يندمجان في وضعية واحدة فإنّ الفصل بين الذّات والموضوع حسب إيزر « لم يعد صالحا، ومن ثمة فإنّ المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التّعريف به،

وإنّما أصبح أثرا يعاش»[4]، وناتجا عن التّفاعل الحاصل بين النّص والقارئ، فلو أنّ النّصوص لا تحمل سوى المعنى المختبئ الذي يكشف عنه التأويل، لما تبقى «أما القارئ الكثير ليفعله، ولن يكون عليه حينئذ سوى قبول التّأويل أو رفضه، الأخذ به أو تركه »[9]؛ ولهذا ينبغي لنا، من هذا المنظور، أن نسلم بأنّ المعاني **نتاج تفاعل نشط بين النّص والقارئ ، وليست موضوعات مختبئة في النّص.**

لقد أنكر **إيزر** استمرار مفهوم التأويل التّقليديّ الكليّ الذي كان يبحث في العمل الأدبيّ عن معنى خفيّ، بينما أصبح الفن L'art جزئياً لا يدّعي امتلاك الحقيقة.

لكن هل نستطيع أن نمضي مع طروحات إيزر إلى أنّه لا وجود لنتيجة يتوخاها قارئ النّص غير سيرورة التفعيل التي يضطلع بها، مادام هذا النّص لا يحمل معنى محددا أو معنى مرجعياً ؟!

١ - فعل القراءة وبناء المعنى عند إيزر:

انصب اهتمام إيزر على القارئ الفرد، وعلى كيفية أن يكون للنّص معنى لدى القارئ، وفي أيّ الظّروف، ورأى «المعنى بوصفه نتيجة للتّفاعل بين النّص والقارئ أي بوصفه أثراً Trace يمكن ممارسته، وليس موضوعاً يمكن تحديده»[6]. فالعمل الأدبي ليس نصاً تماماً، وليس ذاتية القارئ تماماً، ولكنّه يشملهما مجتمعين، ولكي يصف إيزر التّفاعل بين النّص والقارئ، يقدّم مفهوم «القارئ الضمني» ضمن كتاب يحمل هذا الاسم، وعرّفه بقوله: «إنّ المصطلح يدمج كلاً من عملية تشييد النّص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة... إنّ جذور القارئ الضّمنيّ مغروسة بصورة راسخة في بنيّة النّص... إنّه بنيّة نصيّة، تتطلع إلى حضور متلق ما»[7]. هذا يعني أنّ النّص لابدّ أن يضبط مسيرة القارئ إلى حد ما.

وهكذا، لم يهتم إيزر بما هو متكوّن وإنّما بما يمكن أن يتكون، أي بتشكل النّص في وعي القارئ الذي يسهم في بناء معناه، ولذلك فللأدب حسبه قطبان، هما القطب الفنيّ وهو النّص كما أبدعه المؤلف، والقطب الجماليّ وهو التّفعيل الذي ينتجه القارئ. وهذا يعني أنّ الإنتاج الأدبيّ لا يتطابق مع النّص الأصلي ولا مع القراءة، وإنّما هو الأثر الذي يحدث نتيجة تفاعل القارئ مع ما يقرأه، ومن ثمّ لا ينبغي البحث في النّص عن معنى مخبوء، وإنّما ينبغي استطلا ع ما يعتمل في نفس القارئ عندما يقرأ. وهو إذ يقرأ فإنّما يقرأ على هديٍ من النّص، وبإرشاد التّرسيمات التي يوفرها له والتي تتكفل القراءة بتنفيذها. فهو إذن قارئ مُقَدَّر في بنيّة النّص ذاته.

يتضح من خلال المفاهيم والفرضيّات التي اعتمدها إيزر في نظريّة التّلقيّ، أنّه يشدّد على أهميّة التّلقيّ في تحديد الموضوع الجماليّ، موضحاً أنّ النّص وحده بعيداً عن المتلقي؛ وعن ردود فعله لا ينتج عنه شيء ويظلّ عملاً جامداً، يبقى في حاجة إلى فعل يتحقق به ويخرج به إلى الوجود؛ ولا يتأتى ذلك إلا بعنصر القراءة. وهذا ما يشير إليه **إيزر** في قوله الآتي: «عن الشيء الأساسيّ في قراءة كلّ عمل أدبيّ هو التّفاعل بين بنيته ومتلقيه، لهذا السبب نبهت نظريّة الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أنّ دراسة العمل الأدبيّ يجب أن تهتم، ليس فقط بالنّص الفعليّ بل كذلك وبنفس الدّرجة بالأفعال المرتبطة بالتّجاوب مع ذلك النّص. فالنّص ذاته لا يقدم إلا "مظاهر خطاطيّة" يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجماليّ للنّص بينما يحدث الإنتاج "الفعليّ" من خلال فعل التّحقق. ومن هنا يمكن أن نستخلص أنّ للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفنيّ والقطب الجماليّ، الأوّل هو نص المؤلف، والثّانيّ هو التّحقق الذي ينجزه القارئ. وفي ضوء هذا التّقاطب يتضح أنّ العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنّص ولا لتحققه بل لابد أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما»[8].

وفحوى كلام إيزر كما وقف على ذلك الباحث **حبيب مونسي** ينمّ عن «ثلاثة نصوص تتمظهر من خلال عملية التواصل الجمالي، يحتل فيها نص المؤلف مكان "العلامة الدالة"، ونص القارئ مكان "التحقيق الجمالي" لها. أما قيمة العمل الأدبي فتتموقع بينهما مادام العمل ذاته، هو نتيجة تحقيق التفاعل بين القطبين، أو النصين، فلا يمكن اختزاله في واقع النص، ولا في ذاتية القارئ»[9].

إنّ النص وحده بعيداً عن المتلقي؛ وعن ردود فعله بفهم إيزر لا ينتج عنه شيء ويظل عملاً جامداً، يبقى في حاجة إلى فعل يتحقق به ويخرج إلى الوجود؛ ولا يتأتى ذلك إلا بعنصر القراءة. ونستطيع. من خلال نص إيزر. أن نميز بين بنيتين اثنتين: هما بنية النص وبنية الفعل، وأن العلاقة بينهما هي علاقة لزومية، إذ الحديث عن جمالية النص قرين بفعل القراءة التي تصدر عن المتلقي وما يصاحب ذلك من تجارب وتفاعل. وهكذا يكون. فعل القراءة منطلقاً من الذات نابعاً منها، وأن النص يثير قارئيه ويوجههم لبناء معناه Reconstruction وهذا يدل على أن الذاتية عنصر أساسي في هذا البناء، وكذا في تحقيق جماليته وتعيينها، بمعنى أن تحديد ما هو موضوعي يمر من خلال ما هو ذاتي.

هكذا، ومن على شرفة هذا الفهم تتعارض فهومات **إيزر** مع ما شيّدته المقاربات المشدودة إلى النّص والمعنية بتحليل النّص الأدبي في ذاته ولذاته، وذلك كما هو عند **الشّكلانيين الرّوس والنقد الجديد والبنويّة** وغيرها، حيث كان التّأكيد دائما ينصب على **النظر إلى النّص بوصفه شيئا موضوعيا**، يملك وجودا مستقلا عن أي أشكال الارتباط، سواء أتعلق الأمر بالقارئ أم بالمجتمع أم بالمؤلف. فقد كان النّص، بحسب أشهر استعاراته، عبارة عن جرّة **حسنة الصّنع**، **أيقونة لفظيّة**، أي موضوع مرئيّ مستقل بذاته له أبعاده الخاصة والمحدودة، وعلى هذا الأساس لا يمكن الحديث عن أيّة امتدادات للنّص خارج حدوده، ولما كان ذلك كذلك فإنّ الوسيلة المثلى للتعامل مع هذا النّص بالمنطق البنوي هي دراسته **بصورة وصفية محايثة** Immanence، تهدف، قبل كل شيء، إلى الكشف عن بنياته وشكله وأنساقه وكيفية تركيبه ووحدته الفنيّة المتجانسة.

لقد كان لهذا التّصور الأيقوني الشائع عن النّص دور كبير في توجيهه مقولات النقد الحديث إلى الاهتمام بالنّص في ذاته ولذاته، وإلى الوقوف عند مستوى الكلمات والأصوات والتراكيب والمقاطع...، غير أنّ الحال قد انقلبت، وما لبثت الاعتراضات أن انهالت على هذا التصور من كل حدب وصوب، وفي الواقع أن أغلب تلك الاعتراضات كانت كامنة في هذا التصور ذاته.

إنّ دراسة النّص بوصفه شيئا موضوعيا يفترض إمكانية وصفه بصورة محايثة، وبوفاء تام دونما تدخّل من ذات القارئ أو المؤول، حيث لا يتم الوفاء التام للنص إلاّ على حساب امحاء القارئ بصورة تامة، فأي تهاون في الوفاء للنص إنّما يقود حتما إلى محذور شدّد عليه **النقاد الجدد** بوصفه خطأً في التقويم والتأويل، وهو ما عُرف بالمغالطة التأثيرية، أي الخلط بين ما هو للنص وما هو من نتائجه وتأثيراته في القارئ، وهي التأثيرات التي كانت نظرية التلقي تجادل بأنّ **فهم النّص غير ممكن بمعزل عن هذه التأثيرات**[10]. بيد أنّ النقاد الجدد عدّوا تدخل هذه التأثيرات في تحليل النّص محذوراً علينا تجنبه، ولتجنبه يلزمنا نقد موضوعي، حيث الناقد لا يصف تأثيرات العمل في نفسه، بل يركز على تحليل أدوات العمل وسماته المميزة، لكن هل بالإمكان حقاً أن يتحقق التعامل مع النّص دون الوقوع في شرك تلك المغالطة؟ وهل بالإمكان أن نكون أوفياء للنص بصورة تامة؟ وهل بالإمكان أصلاً أن نجعل النّص يتكلم بنفسه دونما تدخل من القارئ؟ وهل بالإمكان أصلا دراسة النّص دون إسقاطه خارج ذاته؟

من أجل الإجابة عن ذلك يمكننا أن نسترشد بما كتبه **تزفتان تودوروف** T. Todorov في سياق دفاعه عن الشعرية البنيوية والنقد الداخلي المحايث للنص الأدبي، يرى تودوروف أنّ الهدف الأساس من التفسير أو التأويل أو القراءة أو التحليل أو النقد هو جعل النّص **يتكلم بنفسه**، وحديث النّص بنفسه لا يتم إلا على حساب التّخلي عن الذات، مؤلِّفة كانت أم قارئة، غير أنّ المشكلة في هذا التصور، من منظور تودوروف، أنّه لن يقدّم لنا إلا النّص نفسه **مكررا تكراراً** حرفياً كلمة كلمة، حيث إنّ «تأويل عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة

واحدة ودون إسقاطه خارج ذاته، لأمر يكاد يكون مستحيلاً، أو هذه المهمة بالأحرى ممكنة، لكن الوصف لن يكون حينئذٍ إلا تكرارا حرفيا للعمل نفسه، فهو يلاحق عن قرب أشكال العمل بحيث لا يكوّن الاثنان شيئاً واحدا. فالوصف الأفضل للعمل هو العمل نفسه»[1]، ولما كان تكرار النّص حرفيا ليس غير محاولة متطفلة عبثية، فإنّه يلزمنا لتجاوز حالة التطفل العبثي هذه أن نعاين النّص من منظور آخر، حيث يكون للقارئ دور في جعل عملية «تكلّم النّص» أمرا ممكنا، فالنّص **يتجاوز ذاته بالضرورة**، وإسقاطه خارج ذاته أمر ضروري لتحقيقه، وهو، وإن كان شرّاً، أمر لا مهرب منه.

ليست القراءة إذن وصفا موضوعيا للنّص، وما ينبغي لها أن تكون كذلك، بدليل **أنّ قراءتين لنّص واحد لا يمكن أن تتطابقا أبدا**؛ إذ إنّنا «نخطّ أثناء قراءتنا كتابة سلبية؛ فنضيف إلى النّص المقروء أن نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجد فيه. فما إن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النّص»[2]، أو بالأحرى تقترب وتتداخل وتتكامل؛ إذ القارئ دائما يقول شيئا لا يقوله النّص، أو يقوله النّص بصورة ملتبسة خاطفة. وفي هذا التداخل بين ما يقوله النص وما يقوله القارئ يتحقق، من منظور **فولفغانغ إيزر** فعل القراءة بوصفه تفاعلا ديناميا بين النّص والقارئ، حيث النّص يجاوز نفسه ممتدا في القارئ، والقارئ يخرج عن ذاته ممتدا في النّص.

٢ - مقولة الفراغات والأثر الظاهراتي:

عدّت جمالية التلقي تقنية "الفراغات" بنية ديناميكية في النص لأنّها المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه في ضوء لعبة الضياء والظلام التي يثيرها النص، في اعتماده الكشف والخفاء، التصريح والسكوت، والإشارة والإهمال، لأنّ الشيء المفقود: «في المشاهد التي تبدو تافهة، والثغرات التي تبرز من الحوارات هو ما يحث القارئ على ملء الفراغات بالانعكاسات. يجذب القارئ داخل الأحداث ويضطر إلى إضافة ما يفهم مما لم يذكر، وما يذكر لا يكون له معنى إلا كمرجع لما لم يذكر. إنّ المعاني الضمنيّة وليست ما يعبر عنه بوضوح هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى»[3]. وقد عدّ إيزر هذه الفراغات Les vides مفاصل حقيقية للنص لأنّها تفصل بين الخطوط العريضة والآفاق النّصية، وأنّها في نفس الوقت تثير التّخيّل لدى القارئ، وعندما ترتبط الآفاق بالخطوط العريضة تختفي الفراغات[4].

إنّ الفراغات هي بالتّحديد ذلك المكان الذي يكون فيه الشّخص القارئ الذي تناط به مسؤولية إعادة تركيب النّص ، وبتعبير آخر هي منطقة عمل القارئ داخل النّص، حيث يتكون هذا الأخير من مناطق مبهمة غير محددة، كما لو كانت بياضا شاغرا يجب ملؤه ليتحقق النّص، بل لتتحقق القراءة، حيث **الفراغات** هي بالذات ما يعطي لفعل التحقق والقراءة انطلاقته، وهي ما يتحكم في حركة التفاعل بين النّص والقارئ، فعلاقة القارئ بالنّص تفترض التفاعل، بيد أن هذه الفراغات والفجوات توقف هذه الإمكانية، فلتحقيق التفاعل يلزمنا ملء هذه الفراغات والفجوات. وهكذا، فالنّص من منظور **إيزر** بنية مليئة بالفراغات تتطلب من القارئ ملئها، بل إنّها تحفز القارئ على ملئها، حيث إنّها «تشتغل كمحفز أساسي على التواصل. وبطريقة مشابهة فإنّ الفراغات...هي التي تحدث التواصل في عملية القراءة »[5].

ولَعَلَّنا لا نبتعدُ عن الصّواب إذا صدحنا بأنّ الاتساق والتوازن في فهم النّص، حسب ما يفيد به **إيزر** لن يتأتى إلا بعد سدّ تلك الفجوات، وملء تلك الفراغات، حيث لا يمكن بلوغ التوازن إلا عندما تملأ الفراغات، « فالتواصل بين النّص والقارئ لا يبدأ إلا بعد إتمام تلك المهمة، أو قل إلا من خلالها، الحلقة ذات الأهمية العظيمة التي تربط بين النّص والقارئ»[6]، وبما أنّ الفراغات لا يمكن أن تملأ من قبل النّص ذاته، فقد لزم أن يتدخل طرف آخر ليقوم بتلك المهمة، إنّه القارئ.

والحق أنَّ الفراغاتِ، من منظور إيزر، ليست شيئا موضوعياً، أو واقعا وجوديا معطى، لكنه موضوع يتم تشكيله وتعديله من قبل القارئ حين يدخل في علاقة تفاعل مع النّص؛ إذ السمة المميزة لتلك الفراغات أنّها ذات طبيعة مبهمة غير محددة، وعدم التحديد هذا هو بالذات ما يكثّر

من تنوع التواصل الممكن بين النّص والقارئ[17]، وهو ما يجعل النّص مفتوحا لإمكانيات عديدة لتحققه، وعملية «تحقق النّص» Concrétisation هذه عملية غير محددة ولا منتهية، ومن ثمّ فإنّها مختلفة من قارئ لآخر، ومن عصر لآخر، حيث النّص، من هذا المنظور، يقبل وجود إمكانية تحققه بطرائق شتّى ومتغايرة.

لقد اعتمد إيزر اعتماداً كبيرا على ما قدّمه الناقد البولندي **رومان إنجاردن**[18] (Roman- Ingarden) في كتابه «العمل الأدبي الفني»، وخاصة حديثه عن بنيّة اللاتحديد والتحقق والتجسيم، ونلحظ أنّ إنجاردن يميّز في العمل الأدبي الفني بين وضعين، الوضع الأول **وضع أنطولوجي فني**، والآخر **وضع معرفي جمالي**، الأول يخص نص المؤلف، والثاني هو النّص الذي يحققه القارئ. وهذا التمييز يستند من حيث الأصل إلى تمييز آخر، كان **إنجاردن** قد استوحاه من **ظاهراتية**[19] **هوسرل** (Husserl)، حيث يتم التمييز بين نوعين من الموضوعات، الموضوعات الواقعية، والموضوعات المثالية، إذ إنّ «الموضوعات الواقعية ينبغي فهمها، والموضوعات المثالية ينبغي تكوينها، وفي كلتا الحالتين فالنتيجة نهائية من حيث المبدأ فالموضوع الواقعي يمكن فهمه بشكل تام والموضوع المثالي يمكن تكوينه أيضا بشكل تام»[20]. أما العمل الأدبي فإنّه يقع خارج هذه القسمة، فلا هو موضوع واقعي يمكن فهمه بصورة نهائية تامة، ولا هو موضوع مثالي يمكن تكوينه أيضاً بصورة نهائية تامة؛ صحيح أنّ النّص موضوع واقعيّ، لكنّه غير محدد بصورة نهائيّة تامّة، كما أنّه يعتمد على فعل الوعي، فهو إذن غير مستقل بذاته، حيث الموضوعات القصدية لا وجود تاماً لها إلا بفعل الوعي Conscience والإدراك Perception ، فالموضوع القصدي ينقصه التحديد الكامل والاستقلال التام.

يقول الباحث **سمير حميد** «وتبقى مفاهيم إنجاردن حول العمل الفني والأدبي من أكثر المفاهيم حضوراً في نظرية إيزر، فقد أمدته بإطار للعمل مفيد، ويتجلى ذلك في تركيزه على فعل القراءة بوصفه نشاطاً عملياً وذهنياً؛ يساهم أولاً في إنتاج المعنى؛ وثانياً في بناء موضوع جمالي متناغم ومتلاحم. ويعني هذا أن إيزر ينظر إلى النص، مثل إنجاردن على أنه هيكل عظمي أو "جوانب تخطيطية"، توجد بها فراغات بيضاء وأماكن شاغرة، يسميها إنجاردن بالفجوات أو عناصر اللاتحديد. وهي التي تؤدي إلى عدم التوافق بين النص والقارئ، ثم تتحول إلى تفاعل واتصال متبادل بينهما. أي أن هذه الفراغات هي التي تعيق تماسك النص مما يستدعي استجابة القارئ، تتجسد في شكل معان وموضوعات جمالية تضمن للنص التماسك والانسجام»[21]

ورغم استفادة إيزر من طروحات إنجاردن إلا أنه انتقد تصوره[22] لمفهوم المواقع غير المحددة، **وتحققات النّص**، من جهة أنّه يجعل العلاقة في اتجاه واحد، من النّص إلى القارئ فقط، في حين أن تحقق النّص يتطلب تفاعلا متبادلا بينه وبين قارئه، أي علاقة تتم في اتجاهين، من النّص إلى القارئ ومن القارئ إلى النّص وهكذا. يقول **إيزر**: «لم يكن التحقق بالنسبة **لإنكاردن** تفاعلا بين النّص والقارئ، بل كان مجرد تحيين/ترهين Actualisation للعناصر الكامنة في العمل. ولهذا السبب لا تؤدي «مواقع اللاتحديد» عنده إلا إلى إتمام غير دينامي في مقابل عملية دينامية، حيث يُلزم القارئ بالانتقال من منظور نص إلى آخر»[23]، حيث القارئ هو الذي يؤسس الروابط بين تلك «المظاهر الخطاطية» التي تحدّث عنها إيزر، أو «العلامات السود» بمفهوم **جان بول سارتر**[24].

يعادل جهد القارئ، من منظور **سارتر**، جهد المؤلف؛ إذ النّص حسبه «خذروف عجيب لا وجود له في الحركة، ولأجل استعراضه أمام العين لا بد من عملية حسية تسمى: القراءة. وهو يدوم مادامت القراءة، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق»[26] لا وجود لها في ذاتها إلا من خلال الوعي والإدراك، أو قل القراءة والتأويل.

إنّ هذه «العلامات السود» التي يتحدث عنها **سارتر** هي، على وجه التحديد، ما يظهر عليه النّص قبل أن يطاله فعل القراءة. فالنّص قبل القراءة – أي قبل تعلق الوعي به – مجرد هيكل لا يقدّم إلا «مظاهر خطاطية» يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج «الفعلي» للنص من خلال فعل القراءة أو الوعي.

وفي هذا السياق يؤكد سارتر على أنّ «العمل الفني لا وجود له إلا حين النظر إليه»[٢٦]. وهذه إشارة يفهم منها أن العمل الفني هو عمل مشترك، يتوزع بين نص المؤلف وما يحققه القارئ من إنجاز فعلي؛ يتمثل في موضوع جمالي؛ يكون بمثابة «تعاقد كريم حر بين المؤلف والقارئ، فيثق كل منهما في الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه»[٢٧]، وفي موضع آخر من كتاب "ما الأدب" يذكر سارتر صراحة أن العلاقة بين الكتابة والقراءة هي علاقة لزومية وتضمنية، يقول: «إنّ عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها. وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين، الكاتب والقارئ. فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري، وهو النتاج الأدبي المحسوس الخيالي في وقت معاً. فلا وجود لفنٍ إلا بواسطة الآخرين ومن أجلهم»[٢٨].

وإجمالا فإنّ فعل القراءة أو إواليات بناء المعنى وإنتاج الدلالة التي استخلصها إيزر تصب كلها في مفهوم المشاركة واستحلاب النص الذي هو قادر على استقطاب القارئ ودفعه إلى تحقيق هويته وبناء معناه، الشيء الذي يجعل العمل الأدبي شركة بينهما ولا يبلغ مداه إلا بتعاونهما.

هكذا إذن، تمثل القراءة في نظر إيزر بنية الفعل فهي التي ترفع انغلاق النص وتملأ فراغه؛ وتصوغه في شكل كلام؛ ثم تعيده إلى قلب التواصل الحي. بمعنى أن فعل القراءة هو الذي يجعل النص مفتوحاً، قابلاً لإعادة الإنتاج، يملك قدرة أصيلة على استعادة ذاته بشكل متجدد؛ وذلك من خلال عمليتي التفسير والتأويل. ويبدو أن اهتمام إيزر بقضية القراءة والتفسير بوصفهما إبداعاً للمدلول، هو ما جعل نظريته أكثر ارتباطاً بالاتجاه الظاهراتي وبهرمينوطيقا إنجاردن على وجه الخصوص، لكن السؤال المهم الذي يطرح نفسه هنا هو: كيف يمكننا أن نجعل هذا التفاعل موضوعا لدراسة منهجية ملموسة؟ فإذا كان من المهم القول إنّ عملية القراءة هي ما يضمن تحقق النّص، فإنّه من المهم أيضاً أن يكون في الوسع تجاوز مستوى التوصيف النظري المجرد لفعل القراءة. وتبعا لهذا التصور؛ كيف يتأتى لنا تجاوز ذلك لدراسة فعل القراءة أثناء تحققه الفعلي في لحظة تاريخية محددة؟ وهل بالإمكان الحديث عن قراءة جماعية لنصوص أدبية، حيث تكون تحققات النّص متشابهة لدى قرّاء كثر ينتمون إلى لحظة تاريخية محددة؟ بمعنى آخر: هل يمكننا تصور القراءة وهي تشتغل في الزمان، وتتحرك في الواقع؟ و من ثم كيف يمكننا دراسة العلاقة بين قراءة جيل وقراءة جيل آخر سابق أو لاحق؟ وكيف يمكننا كذلك تحديد النّص أو معناه عبر التتابع التاريخي لتحققاته أو تجسداته؟

إنّ أسئلة مثل هذه لن تجد إجاباتها عند إيزر؛ إذ ما يشغل إيزر هو فعل القراءة وآلياته واستراتيجيته وأنشطته في صورته المجردة، فهو يشدّد على عملية القراءة بدرجة أكبر من تشديده على التلقي التاريخي للعمل.

٣- القراءة وسيرورة التأويل عند ياوس:

إنّ الاهتمام بالقارئ الفعليّ، وبالتواصل الأدبي الحاصل بينه وبين النّص في اللحظات التاريخية المتعاقبة سنجده لدى منظِّر آخر من منظري جماليّة التلقي، وهو هانز روبرت ياوس(Hans Robert Jauss) إنّ كل القراء يعيشون في ظروف تاريخية (Historicité) واجتماعية، ولهذا فإنّ طريقة تأويلهم للأعمال الأدبية تتشكل من خلال هذه الحقيقة. ويوضح ياوس أنّ الغاية من جمالية التلقّي هو إخضاع التجربة الجمالية لقوانين الفهم التاريخي، دون أن تدعي أنّها نموذج بل إنّها ليست إلا «تفكيراً جزئياً قابلاً لأن ينضم إلى مناهج أخرى ويكتمل بها»[٢٩].

وتبعا لهذا، فقد تغيا ياوس لنظريته التي سمّاها **(جماليات التلقي)**، أن تكون طريقاً ثالثاً وسطاً، بين الماركسية (Marxisme) والشكلانية (Formalisme)، إذ كانت الأولى ترى في الأدب انعكاساً للواقع الاجتماعي، وتعد الثانية الأدب منظوماتٍ مغلقةٍ، فجاء بنظريته لتواجه الأدب بوصفه نشاطاً تواصلياً[٣٠]، ولتعيد النظر في طرائق دراسة تاريخ الأدب، فرأى «أنّ الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي»[٣١] لأنّ النّص عنده، لا يتضمن معاني مطلقة ونهائية، بل يتضمن دلالات، ولكي تتحقق لابدّ من قارئ يقيم حواراً مع النّص، من هنا، وجد أنّ «الأعمال الأدبية تختلف عن الوثائق التاريخية الصرف، لأنّ هذه الأعمال تقوم بدور أكبر من مجرد توثيق حقبة زمنية بعينها، وتظل قادرة على الكلام، إلى حد أنّها تحاول حل مشكلات الشكل والمحتوى، وأن تمتد على هذا النحو، إلى مدى بعيد، وراء مخلفات الماضي الأثرية الصامتة»[٣٢]. وعلى هذا، فإنّ التاريخ الأدبي «هو تاريخ جماهير القراء المتعاقبة، أكثر من تاريخ العمل الأدبي نفسه»[٣٣]. وهو لذلك يؤدي دوراً واعياً، يصل الماضي بالحاضر «لأنّه يُعيننا على فهم المعاني السابقة بوصفها جزءاً من الممارسات الراهنة»[٣٤].

هكذا، بات من الواضح أنّ الشيء الأساس في نظرية التلقيّ بتعبير ياوس هو **التواصل الأدبي بين النّص والمتلقي**؛ ومن ثمّ فقد ارتكزت أطروحته على نقد كلٍّ من الماركسية والشكلانية الروسية، لأنّهما لم ينظرا إلى الحقيقة الأدبيّة إلا ضمن دائرة مغلقة لم تشمل بعدا خطيرا، وهو التلقّي ومدى تأثير النّص في القارئ والسامع، وبعبارة أخرى فإنّ محاولتي: الماركسية/الشكلانية، كما يشير ياوس « لم تفلح بعد، في إعطاء ميلاد لبعض التواريخ الكبرى للأدب»[٣٥].

وبخلاف إيزر[٣٦] نجد أنّ **هانز روبرت ياوس** قد سعى إلى موضعة الأعمال الأدبيّة ومجموع التلقيات معاً في آفاقها التاريخية وسياقاتها الثقافية. فالموضوع الأثير لدى ياوس هو التلقّي بوصفه حدثا يجري في الزمان ويتحرك في أسيقته التاريخية والثقافية، لهذا كان طبيعيا أن يكون اهتمام ياوس بالتلقّي منطلقا من حقل «تاريخ الأدب»؛ وذلك رغبة منه في تطوير هذا الحقل الأخير من خلال تأسيس تاريخ أدبي جديد، يقوم أساسا على أخذ مجمل عناصر التواصل الأدبي بعين الاعتبار. وقد ألحّ ياوس، مثل إيزر، على أهمية التواصل بين النّص والمتلقي. فـ«تاريخ تأويلات عمل فنيّ عبارة عن تبادل تجارب... أو حوار أو لعبة أسئلة وأجوبة»[٣٧] متبادلة بين النّص والمتلقّي، أو بين المتلقّي السابق واللاحق، فتاريخيّة الأدب، تستلزم حوارا وعلاقة متبادلة بين العمل والجمهور والعمل الجديد، الذي يتكوّن في علاقة بين الرسالة والمستقبل، كما بين السؤال والجواب، والمشكلة والحل؛ حيث التلقّي تجربة Expérience لا تتحقق إلا من خلال هذا الحوار المتبادل بين النّص والمتلقّي، بين الأسئلة التي يثيرها المتلقي Récepteur والأجوبة التي يقدّمها النّص في أفق تاريخي محدد.

إن هذا التصور لطبيعة العلاقة بين النّص والمتلقي سيمكّن **ياوس** من النّظر إلى تاريخ الأدب من خلال أفق الحوار بين النّص والتلقي الذي شكّله وحفظ استمراريته، كما سيسمح له بإعادة التفكير بشأن الوظيفة الاجتماعيّة للفن والأدب، فالتّطور الأدبيّ ينبغي «أن يُحدّد بوظيفته في التاريخ، وبتحرر المجتمع، كما أن تتابع الأنظمة الأدبية ينبغي أن يدرس ضمن تعالقه مع المسلك التاريخي العام»[٣٨].

وعلى هذا، فليس بالإمكان من منظور ياوس الحديث عن الوظيفة الاجتماعية للنص وللتواصل الأدبي إن نحن تجاهلنا العلاقة الحوارية بين النّص ومستقبليه، والمستقبلين فيما بينهم، أو إن نحن اختزلنا التجربة الجمالية المتداخلة للذة النّصوص.

وهكذا، نصل مع **ياوس** إلى أنّ دراسة تاريخ التواصل الأدبيّ لن تتطور ما دامت تتجاهل أهم ركن في حدّث التواصل، أي المتلقّي الذي أهمل لصالح المؤلف أو النّص، حيث كان تاريخ الأدب والفن عامة «لزمن طويل جدا تاريخا للمؤلفين والمؤلفات. لقد اضطهد أو تناسى من اعتبروا مجرد سوقة (غير نبلاء) وهم القارئ أو المستمع أو المشاهد المتأمل، إذ يندر أن يتحدث عن الوظيفة التاريخية للمتلقي برغم ما بدا من ضرورتها على الدوام. ذلك أن الأدب والفن لا يصير صيرورة تاريخية ملموسة إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقون المؤلفات ويتمتعون بها،

ويقوّمونها ومن ثم يعترفون بها أو يرفضونها، يختارونها أو يهملونها»[٣٩]. وعلى هذا الأساس كان اهتمام **ياوس** منصبا على المتلقّي الفعليّ والجمهور الذي يستقبل النّص ويقومه بناء على مصالحه التّاريخيّة وخبرته بالتّقاليد والأعراف الأدبيّة، وبما أنّ طموح **ياوس** هو تجديد حقل التاريخ الأدبيّ من خلال الاهتمام بقطب التلقي والمتلقي الذي يحيّن الأعمال الأدبية طبقا لحاجاته التاريخيّة وبناءً على أفقه الخاص، فقد لجأ، من أجل بلوغ هذا الطموح، إلى مفهوم «أفق التوقع» أو «أفق الانتظار»[٤٠] L'horizon d'attente

٤ - مقولة أفق الانتظار وتعدد الأنساق/المرجعيات:

يحتل مفهوم **أفق الانتظار** دورا مركزيا في نظرية التلقي عند ياوس فهو، «الركيزة المنهجية لنظريته»[٤١]، ويشير هذا المصطلح إلى «منظومة من المعايير والمرجعيات لجمهور قارئ، في لحظة معينة، يتمّ انطلاقاً منها قراءة عمل وتقويمه جمالياً، ويمتلك هذا العمل أيضاً أفقه للتوقع»[٤٢].

وعلى الرغم من تعدّد جذور هذا المصطلح واختلاف أصوله، فإنّه يظّل، حتى عند **ياوس**، مفهوما غامضا ملتبساً، وقد تكون سلسلة الأصول تلك هي ما يجعل من هذا المفهوم يبدو على تلك الصورة من الغموض والالتباس؛ إذ يلاحظ **روبرت** هولب R . Holub أنّ المشكلة في استخدام **ياوس** لمصطلح الأفق هي في «أنّه عرّفه تعريفاً غامضاً للغاية، إلى درجة أنّه قد يتضمن – أو يستبعد – أي معنى سابق للكلمة...، يضاف إلى هذا أنّ هذا المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة. فياوس يشير إلى «أفق التجربة»، و«أفق تجربة الحياة»، و«بنية الأفق»، و«التغيّر في الأفق»[٤٣] Changement d'horizon، أضف إلى ذلك أنّ ياوس نفسه يستخدم المصطلح بصورة متباينة، فحينا هو عنده بمعناه عند هانز جورج غادامير[٤٤] Gadamer ، أي بوصفه مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه، وحيناً يستخدمه بمعنى مجموعة من المعايير والمقاييس، أي نظام مشترك من التقاليد والأعراف الثقافية والأدبية التي يستعين بها القارئ في مواجهة النّص، وهو يتمثل بصورة أوضح في نظام النوع الأدبي الذي يختزنه القارئ ليتناول به النّص، ويرصد من خلاله أشكال الانحراف التي يأتي بها.

يبدو أنّ استخدام ياوس المبكر لهذا المفهوم كان محددا في الوجه الأخير، أي أفق الانتظار بوصفه مجموعة المعايير والخبرات والأعراف الأدبية والجمالية، وقواعد النوع الأدبي التي يتمثّلها القارئ في تناوله للنص وقراءته. فإذا كان كل نص ينتمي إلى نوع أدبي، فإنّه بالضرورة «يفترض أفق انتظار، بمعنى مجموعة القواعد السابقة الوجود لتوجيه فهم القارئ (الجمهور) وتمكينه من تقبّل تقييمي»[٤٥].

وعلى هذا الوجه يكون الأفق عبارة عن مجموعة من خبرات وكفاءة يختزنها القارئ الفعلي حين يتناول نصاً من النّصوص، لكنّه ليس أي قارئ، القارئ الذي يفترضه هذا المفهوم هو قارئ كفء ، ذو حظ كبير من المعرفة المكتسبة من طول فحصه ومعالجته للنصوص قراءة وتحليلاً؛ إذ القارئ الكفء وحده من يستطيع أن يرصد بحساسية عالية أي تحريف أو تشويش يحدثه النّص المقروء في بنية الأفق العامة. ومن هنا كان ستاروبانسكي، في مقدمته للطبعة الفرنسية من كتاب ياوس الموسوم «نحو جمالية للتلقي»، يقول: «إنّ هذا المنهج يقتضي ممن يطبقه أن يكون في مستوى معرفة المؤرخ الفقيه في اللغة المتمرس بالتحليلات الشكلية الدقيقة للانزياحات والتغيرات. إنها فيما يبدو الصعوبة التي يواجهها عالم تفشّى فيه زهو المعرفة الناقصة، فجمالية التلقي ليست مبحثاً مباحاً للمبتدئين المتعجلين»[٤٦]؛ إذ إنّها تتطلب معرفة واسعة بالفهم القبلي pré-compréhension بكل معاييره المقررة وأعرافه المرضية، ذلك أنّ علاقة النّص بسلسلة النّصوص السابقة عليه تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتعديله أو تحطيمه فالنّص، حتى لو تظاهر بأنّه جديد، لا يقدّم نفسه كما لو كان جديدا بصورة مطلقة.

وبهذا الشكل فإنّ إعادة تأسيس تاريخ الأدب Histoire de la littérature، أو تاريخ التواصل الأدبي تتم بناء على تتبع مسار الأفق من إقامته حتى كسره وتحطيمه أو تعديله وتصحيحه؛ إذ إنّ معرفة استجابة جمهور معين لنّص محدد لا تتحقق إلا بمعرفة الأفق الذي استأنس به ذاك

الجمهور حين كان يقرأ النّص، مما يؤكد أنّ العلاقة بين النّص والقارئ علاقة جماليّة وتاريخيّة معاً[٤]. وبهذه الطريقة أمكن لياوس أن يوظّف مفهوم أفق الانتظار بوصفه **أداة لإعادة تركيب تاريخ تلقيّ الأعمال الأدبيّة.**

بيد أن المنزلق الخطير الذي سيترتب على سوء توظيف أفق الانتظار، هو أن يعامل هذا المفهوم كما لو كان مقياسا تقويمياً لجمالية الأدب، حيث يمكن باستخدام هذا المفهوم قياس مدى جمالية نص من النّصوص، أو ما عرف عند ياوس بـ «المسافة الجمالية» « La distance esthétique»، أي «المسافة الواقعة بين انتظارات القارئ عن العمل... وبين قدرة العمل الفعلية على الوفاء لتلك الانتظارات»[٤]. وعلى هذا الأساس ستكون جمالية العمل مرهونة بمدى كسر العمل لأفق انتظارات وتوقعات القارئ، أي بمدى خرقه وخيانته لهذا الأفق، وهكذا كما لو كنا أمام صياغة جديدة لمفهوم الانزياح[٤] L'écart أو العدول في الشعرية البنيوية.

لقد أثار هذا الاستخدام لمفهوم **أفق الانتظار** اعتراضات كثيرة، فهو كما يبدو يتضمن عودة جديدة للنقد الحُكمي الذي تلعب فيه المعايير المقرّرة دورا كبيرا في تحديد جمالية أي نص من النّصوص، كما أن قياس المسافة الجمالية أمر ليس سهلاً دائما، فليس بالإمكان تحديد تلك المسافة بين العمل والأفق بكل دقة وفي كل الأحوال، أضف إلى ذلك أن خرق الأفق وكسره ليس مقياساً صالحا أو كافيا في كل الأحوال. «فإذا أخذت الكتابة العشوائية لحيوان الشامبانزي على الآلة الكاتبة ونشرت على أنها رواية مثلا، فالمؤكد أنها ستبتعد عن توقعات جمهور القراء...وبعبارة أخرى فإنّ المسافة الواقعة بين الأفق والعمل تعد معياراً غير كاف لتحديد القيمة الأدبية»[٥]، بدليل أنّ هذا المعيار لن يصطفي إلا تلك الأعمال التي كان خرق الأفق مطلبا أساسياً لها، أما غير ذلك فإنه لن يحظى بالتقدير والاعتراف.

وفي الواقع أنّ خرق الأفق، أي جدة العمل الأدبي واختلافه لم يكن هو المطلب الأساس في كل أدب وفي كل عصر، بل إنّ بعض العصور والمجتمعات كانت تتحدد عندها جمالية الأدب بمقدار وفائها لقواعد النوع الأدبي ولأفق انتظار القراء. ولهذا كان **روبرت هولب** يذهب إلى أنّ أساس المأزق الذي وقع فيه ياوس يرجع إلى **اعتماده الكبير على الشكلانيين الروس، وذلك فيما يتصل بمفهوم «الإغراب» الذي أنيط به مسؤولية تأسيس القيمة الجمالية للعمل**. يرى **هولب** كذلك أن ليس ثمة ما يبرر هذا الاعتماد عند **ياوس**، ويوجز روبرت **هولب** العوامل المؤثرة في تكوين نظرية التلقي في خمسة مؤثرات هي على التوالي[٥]:

- الشكلانية الروسية
- بنيوية براج
- ظواهرية رومان انجاردن
- هيرمينوطيقا غادامير Gadamer
- سوسيولوجيا الأدب في نهاية الأمر

كما وجد **هولب** أنه ليس من الصعب العثور على إرهاصات لهذه النظرية في كتاب فن الشعر لأرسطو، باشتماله على نظرية التطهير التي تعد أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقي بدور أساسي. كما وجد في التراث البلاغي كلّه وعلاقاته بنظرية الشعر، إرهاصاً بالنظرية أيضاً، بفضل تركيزه على أثر الاتصال بالقارئ[٥]. لكن الإرهاصات التي ركّز عليها **هولب**، وخصص لها الفصل الثاني من كتابه، هي تلك الاتجاهات أو النظريات، التي ظهرت خلال الستينيات، وهيّأت المناخ الفكري لازدهار نظرية التلقي[٥].

على الرغم من تلك الاعتراضات التي أثيرت ضد مفهوم أفق الانتظار، فإنّه يبقى من أهم المفاهيم لكل من يريد دراسة تاريخ التلقيّ، أو التّواصل الأدبيّ في مجتمع من المجتمعات، وذلك إذا أمكن تخليصه من التبسيط المخل الذي انتهى إليه، أي معاملته كما لو كان معياراً لقياس جمالية العمل الأدبي. وفي هذا الشأن يذكر **روبرت هولب**[٥٤] أنّ اهتمامات **ياوس** فيما بعد عام١٩٧ قد انصرفت بعيدا عن تلك الاهتمامات التي ظهرت في تلك الدراسة المبكرة، كما أنّ المفهوم الواعد لأفق الانتظارات قد توارى، وأخذ يتقلّص بصورة لافتة في كتابات ياوس اللاحقة. والحقيقة أن ياوس لم يتخّل عن مفهوم أفق الانتظار بصورة جذرية كما تُوهِم بذلك ملاحظة هولب، **فياوس** في كتاباته اللاحقة قد تخلّى عن فكرة أن مفهوم أفق الانتظار يمكن توظيفه كمعيار حاسم في تحديد جمالية الأعمال الأدبية، فكسر أفق الانتظار ليس إلا مجرد حالة في تاريخ التلقي الممتد، وهو لا يعدو كونه شكلاً واحدا من أشكال التلقّي المحتملة للنص. وقد سبق **لياوس** نفسه أن استدرك على مفهوم أفق الانتظار في بحث له منشور سنة١٩٧٥ ، حيث ذهب إلى أن «مفهوم أفق التوقعات لم يصبح خلال السنوات الأخيرة أمراً شائعا فقط، وإنما نتجت عنه في تطبيقاته المنهجية أخطاء أجد نفسي مسئولا عن جزء منها»[٥٥].

إنّ معاملة أفق الانتظار بوصفه مقياسا معياريا يفرّغه من كل معاني التواصل التي كان **ياوس** نفسه يلحّ عليها. فإذا كانت جمالية نص تقاس بمقدار كسره لأفق توقعات القراء، فإن هذه الجمالية تحدد لنا ما يحدثه النّص في القارئ فقط، أما ما يحدثه القارئ في النّص فأمر لا اعتبار له، في حين أن موضوع جمالية التلقي، من منظور **ياوس وإيزر**، هو ذلك التفاعل والتواصل بين النّص والقارئ أو المتلقي.

ومن هنا كان ياوس يشير إلى القصور في هذه الصورة الأولية لجمالية التلقي، وذلك حين ذهب إلى القول بأن جمالية التلقي كانت في البداية تقدّم نفسها «كجمالية مستقلة محيلة على الأعمال الفنية التي تتجاوز أفق انتظار جمهورها بفضل قيمها البريئة أو «السلبية»»، وبفضل معانيها التي تثير فيما بعد تاريخاً تأويلياً غنيا. وفي حدود طرح جديد لمشاكل الوظائف الاجتماعية للفن، على حقل الأبحاث أن ينفتح على تقاليد أدبية لما بعد القترة المستقلة للفن وخارج المفهوم الإنساني للنهضة وعلى التواصل في اتساع لكل الوظائف»[٥٦].

ومع ذلك يبقى مفهوم **أفق الانتظار** استراتيجية Stratégie تعين الباحث على دراسة طبيعة التلقي وخصوصيته في أيّة لحظة من تاريخ التلقيّ، وذلك بشرط أن نضع تطورات المفهوم بعين الاعتبار. ففي مقابل مفهوم أفق الانتظار كما عرضه ياوس عام١٩٦٧ ، حيث كان التركيز منصبا على أفق الانتظار بوصفه نظاما من المعايير والخبرات، يمكن تحديده وموضعته، في مقابل ذلك نجد **ياوس** يستخدم مفهوم الأفق لاحقا بصورة أشمل من كونه مجرد نظام من المعايير والخبرات بالنّصوص المقروءة سلفاً، بل إنّه يشمل هذا النّظام، كما يشمل خصوصيات اللحظة التاريخيّة ودور الثقافة والأخلاق ومجمل الشروط المحيطة بحدث التلقي.

لقد عاد ياوس سنة١٩٧ وما بعدها ليعطي أفق الانتظار أبعاداً أشمل مما قرّرها سابقا، فهو عنده بمثابة «تهيؤ قارئ العمل الأدبي تهيُّؤاً ناتجاً عن توقعات مرجعها إلى الثقافة أو الأخلاق أو التراث الأدبيّ نفسه (الجنس الأدبي، الأسلوب، الثيمات)، في لحظة ظهور العمل زمنياً»[٥٧].

يتضح من هذا التصور الأخير أنّ مفهوم الأفق ينبثق عن التراث الأدبيّ، كما ينبثق عن مجمل الأعراف الثقافيّة والاجتماعيّة والأدبيّة والشروط التاريخيّة المحيطة بالقارئ، والتي توجّه، إلى حد كبير، قراءته واستراتيجياتها، حيث الأفق يتحكم، بقدر كبير، في تحديد مدى الرؤية الذي يجعل القارئ قادراً على رؤية مناطق معينة، في حين تحجب عنه مناطق أخرى[٥٨].

وينبغي التأكيد والإقرار في هذا السياق بأنّ ثمّة صعوبة كبيرة في التمييز بين ما هو للنص في أول ظهوره، وبين ما هو من إضافات التلقيّات التي تعاقبت عليه. إنّ هذه الصعوبة ناتجة من حقيقة أنّ النّص لا يقدّم نفسه لأي قارئ بصورة مباشرة شفّافة، فهو لا يظهر إلا مصحوبا بجملة التلقيّات التي قرأته Pré-compréhension، وإلى حد كبير كانت تعيد تصنيعه وإنتاجه من خلال تلك القراءة. فأهمية النّص وقيمته ليست موجودة

في النّص ومقتصرة عليه فحسب، بل إنّها تعتمد، بدرجة كبيرة، على القارئ والأفق التاريخي الذي يقرأ النّص من خلاله. ومن هنا ندّد ياوس، كما فعل قبله غادامير[٥] Gadamer، بأوهام التاريخيّة «التي تدعو إلى العودة إلى المنابع والإخلاص للنصوص، وتقود المؤول إلى تجاهل حدود أفقه التاريخي، وتجاهل ما عليه أن يقوم به تجاه تاريخ استقبال نصّه، وإلى الحد الذي لا يرى فيه غير سوء التّفاهم في عمل سابقيه، وعلى أهبة للاعتقاد في علاقة خالصة ومباشرة بالنّصوص التي تمتلك وحدها المعنى الحقيقيّ»[٦].

وهكذا، فالنّص هو حصيلة تلك العلاقة الجدليّة والتّفاعل النّشط بينه وبين القارئ، كما أنّه حصيلة هذا التفاعل النّشط بين المتلّقين أنفسهم. فأن تعرف ما هو النّص هو أن تعرف كيف قُرِئ، وتاريخ النّص هو، على وجه التحديد، تاريخ تلقيّه وتجسداته المتلاحقة عبر التّاريخ L'histoire ، حيث النّص لا يفهم دون أخذ تحققاته وتجسداته بعين الاعتبار.

ولا نجافي الصواب إذا قلنا إنّ اهتمام ياوس كان منصبا على إعادة تركيب آفاق الانتظار؛ كي يتسنى له تأسيس تاريخ أدبي جديد، يضع منظور المتلقي في صلب اهتمامه، وبما أنّ النّص يدخل في علاقة مع سلسلة من النّصوص السابقة عليه، فإنّ اكتشاف أفق انتظار كل جيل يعتمد على قدرة الباحث على تحديد نمط تلك العلاقة التي يقيمها النّص المقروء مع تلك السلسلة من النّصوص السابقة.

ويمكننا أن نصدح بأنّ توظيف مفهوم الأفق عند **ياوس**، ارتبط بغاية تأسيس تاريخٍ أدبيّ جديد أكثر مما ارتبط بتأسيس تاريخ تلقٍ جديد للأدب؛ إذ ينظر ياوس إلى النّص في علاقته بسلسلة النّصوص السابقة، والتي تشكل النوع الأدبيّ، وهذه العلاقة تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتشكيله، أو كسره وتحطيمه، أو تعديله وتصحيحه، وهذا ذاته ما طالب ياوس بتجاوزه فيما بعد من خلال التركيز على التواصل بين النّص والمتلقي، وبين المتلقي السابق واللاحق وهكذا.

يقول حسن البنا: «يستخدم ياوس مصطلح أفق التوقعات محددا به مجموعة من المعايير الثقافية والطروحات والمقاييس التي تشكل الطريقة التي يفهم بها القراء ويحكمون من خلالها على عمل أدبي ما في زمن ما ويمكن أن يتشكل هذا الأفق من عوامل مثل الأعراف السائدة وتعريفات الفن(مثل الذوق) أو الشفرات الأخلاقية السائدة ومثل هذا الأفق خاضع للتغير التاريخي»[٦].

جُماع القول: هذا، وعلى الجملة، فإنّ الشيء الجديد الذي حملته نظريات التلقي والقراءة –وقد تم تنزيل مقولاتها في سياقها المعرفي- ولم ينتبه إليه النقد الأدبي من قبل، هو أن تحديد الأدبية[٦] Littérarité لا يعتمد في هذه النظريات بالضرورة على بنية النص، بل يقوم على تحليل تجربة الفهم عند القارئ وتحليل النشاط الّذي يقوم به لتفسير الآثار الجمالية التي يستشعرها أثناء القراءة. لعل تحليل تجربة القارئ الجمالية أن يمثل اعترافا بأن المعنى لا يوجد في النص، بل في منطقة التفاعل بين القارئ والنّص. هكذا تدعو هذه النظريات المحلل إلى الاهتمام بفعل القراءة نفسه باعتباره نشاطا جماليّا، بدل الاهتمام بالنص في حدوده الذاتية. ولعل هذه الفكرة أن تعيد النظر في التصور التقليدي الذي يرى أن النص وحدة مطابقة لذاتها في جميع الأحوال. على هذا النحو يكون النقد الأدبي قد نقل محور اهتمامه من المرسل والنص إلى المتلقي؛ أي إن التأويل الذي صيغ في هذه النظريات يقوم مفهومه على الانشغال بتفسير ما يحدث في أثناء القراءة كما يرى إيزر[٦٣]، أو الانشغال بالكشف عن التشكل الجدلي لمعنى العمل الأدبي تاريخيا وفق فهم تحاوري بين العمل وسلسلة القرّاء المتعاقبين كما يرى هانس روبرت ياوس.

وإجمالا فالأساس في نظرية التلقي هو الكشف عن دور القارئ وفعاليته في تفسير الأعمال الأدبية والإسهام في إعادة تقويمها وإعطائها معنى وفق مجموعة من العوامل المتصلة بطبيعة وعي هذا القارئ وعصره وثقافته، وقد أصبح القارئ الآن صاحب سلطة لا تنازع في توجيه النّص وتحديد قيمته، حيث إنّ كل نص يتوجه إلى القارئ ويحيل إليه.

الهوامش:

١- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٥، ص١٤.

٢- إن مرجعية مصطلح التأويل فيما يذهب إليه **تودوروف** T.Todorov «هي استخلاف أي نص بنص آخر. وهي كل إجراء يحاول الكشف عبر النسيج النصي الظاهر، عند نص ثان أكثر موثوقية» تودوروف: كيف نقرأ، ت: محمد نديم خشفة ، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد٩٨ ربيع١٩٩٩ السنة الرابعة والعشرون، ط١٣٨، وبتعبير آخر فالتأويل هو حمل اللفظ على غير مدلوله الظاهر منه مع احتمال له بدليل يرجّحه، ويركّز التأويل عادة على النصوص الأدبية الغامضة أو التي يتعذّر فهمها من القراءة الأولى، وهو ينطوي على شرح خصائص النص وسماته، كالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، وعناصره، وبنيته، وغرضه، وتأثيراته. والتأويل آلية تفكير ونهج للتعامل مع النصوص الإشكالية.

٣- أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب :نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط،١٩٩٣، ص٢٣.

٤- فولفغانغ إيزر: وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر: حفو نزهة وبوحسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع٦، ص٧٦.

٥- نادر كاظم: المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى،٢٠٠٣. ص٢٤.

٦- روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي والثقافي بجدة،١٩٩٤، ط٢٠٢. وقد مهّد عز الدين إسماعيل لكتاب هولب بمقدمة طويلة عن نظرية تلقي الأدب، يقول : «عندئذ قد يختلط مفهوم التلقي ومفهوم الفاعلية التي يحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيراً، حيث يرتبط التلقي بالقارئ، والفاعلية بالعمل نفسه. ومن هنا يختلف تاريخ التلقي عن تاريخ الفاعلية، كما تختلف جماليات التلقي عن جماليات التأثير. ونظرية التلقي. كما يعرضها المؤلف. تشير إجمالاً إلى **ذلك التحول، في الاهتمام، إلى النّص والقارئ**» ص٧.

٧- المرجع نفسه، ص٢٠٤-٢٠٥.

٨- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد الحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص١٢. استطاع الباحث حميد سمير. من خلال نص إيزر. أن يميز بين بنيتين اثنتين: هما بنية النص وبنية الفعل، وأن العلاقة بينهما هي علاقة لزومية، إذ الحديث عن جمالية النص قرين بفعل القراءة التي تصدر عن المتلقي وما يصاحب ذلك من تجارب وتفاعل. وهكذا يكون. فعل القراءة منطلقاً من الذات نابعاً منها، وأن النص يثير قارئيه ويوجههم لبناء معناه. وهذا يدل على أن الذاتية عنصر أساسي في هذا البناء، وكذا في تحقيق جماليته وتعيينها، بمعنى أن تحديد ما هو موضوعي يمر من خلال ما هو ذاتي. **ينظر:** حميد سمير : النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، ص٣٧.

٩- حبيب مونسي: في القراءة والتأويل ، مجلة الموقف الأدبي، أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد٤٤٠ ، كانون الأول، السنة السابعة والثلاثون،٢٠٠٧، ص٦.

١٠- **ينظر:** نادر كاظم: المقامات والتلقي. ص٢٥.

١١- تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢،١٩٩٠، ص٢١.

١٢-المرجع نفسه، ص ن.

١٣- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة ، ص١٠ .

١٤- **ينظر**: المرجع نفسه ، ص ن.

١٥- المرجع نفسه، ص٩٨ .

١٦- نادر كاظم: المقامات والتلقي. ص٢٥ .

١٧- **ينظر**: فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص٩٩ .

١٨- كان أحد تلامذة **أدموند هوسرل** (Husserl فيلسوف الظاهراتية الكبير، وإليه يرجع مفهوم أفق التوقع الذي يستعمله لتحديد التجربة الزمنية **ينظر**: جان ستاروبانسكي: نحو جمالية للتلقي، تر: محمد العمري، ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وإعداد محمد العمري، ط٢٠٠٥، ص١٥

١٩- تعتقد الظاهراتية بأنّ الأشياء بذاتها لا تعدو أن تكون مجرد ظواهر مدركة عن طريق التجربة المباشرة وهي إشارات وتأثيرات للغة، وتعتقد الظاهرية أيضا بأن "الوعي" وليس الشيء ، هو الشيء الواقعي الوحيد بالنسبة لنا، أي إن حقيقة الأشياء تظهر من خلال وعينا لها وإلا فهي غير متحققة وهذا ما يدعى "القصدية" L'intention التي تعني أن وجود الأشياء لا يتحقق إلا إذا أدركها الإنسان بأن وجه إليها قصده في الوعي ، أي إنه يقصد وعيها فعلا لتكون متحققة في الوجود، وتنتمي هذه الفلسفة إلى أصل أكبر هو الفلسفة التشكيكية التي ركزتها نسبية **البرت انشتاين** وأسندتها فلسفة الألماني **نيتشه** العدمية ، وهي جميعا تلتقي عند نقطة حركة المعنى أو عدم ثباته.

٢٠- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة ، ص١٠٢ .

٢١.حميد سمير : النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، ص٢٦ .

٢٢- لقد أراد إيزر من خلال انتقاده لتصور إنكاردن حول مفهوم المواقع أن يوضح أنّ هذا الأخير لم يكن يفكر في «مواقع اللاتحديد» Indétermination أو في التحقق باعتبارهما مفهومين للتواصل بين النّص والقارئ، وهذا هو بالتحديد، بحسب إيزر، ما أوقع إنكاردن، على الرغم من أهمية تصوره، في منزلق خطير، هو المفاضلة بيت تحققات النّص، حيث يكون ثمة تحققات صحيحة ملاءمة، وأخرى خاطئة غير ملاءمة، فمن منظور إنكاردن يتحتم علينا أن نشكّ في صحة التأويلات حين تختلف في عمل أدبي فني واحد. فنحن لا نستطيع أبداً أخذ كل تحققات النّص المحتملة بعين الاعتبار، بل يجب أن نقيد أنفسنا ببعض التحققات النموذجية التي يمكن استقصاؤها، وهذا على خلاف ما شدّد عليه إيزر ومعظم النقاد المهتمين بالتلقي والقراءة.**ينظر**: المرجع نفسه،ص ن

٢٣- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة ، ط١٢-١١١١ .

٢٤- ولد في باريس عام١٩٠٥ ، أتاحت له إقامته في **برلين** تعلم علم الظواهر على يد هوسرل Husserl عام١٩٣٦، نشر مقالاً عن «التخيل» ثم آخر عن «الخياليّ» عام١٩٤٠ ، كما نشر عام١٩٣٩ كتاباً بعنوان Esquisse d'une théorie des émotions ، أما أهم عملين فلسفيين له فكانا: «الوجود والعدم» L'être et le néant عام١٩٤٣ ثم «نقد في العقل الجدلي» la critique de la raison dialectique عام١٩٦٠، قامت فلسفة سارتر

على رفض المنطلقات الفلسفية التي تقوم عليها جمالية كانط، حينما كانت تفرق بين الوجود الأول للعمل الفني؛ وبين وجود ثان يرتبط بنظرة المتلقي.

٢٥- جان بول سارتر: ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، د.ت، ص٤٣.

٢٦. المرجع السابق ص٥٥.

٢٧- المرجع نفسه، ص٦١.

٢٨- المرجع نفسه، ص٤٩.

٢٩Hans Ropert Jauss :Pour une esthétique de la réception, P. 244

٣٠- **ينظر**: دانيي، هنري باجو: الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب١٩٩٧،ص٧٧.

٣١- **ينظر**: روبرت هولب: نظرية التلقي، ص١٥٢.

٣٢. المرجع نفسه، ص١٧٢.

٣٣- حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠١، ص١٠.

٣٤- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص١٥٤.

٣٥Hans Robert Jauss :Pour une esthétique de la réception, p31.

٣٦- رغم أنّ إيزر كان على وعي بالبعد الاجتماعي للقراءة، بيد أنّه ركز انتباهه بصورة كبيرة على الأبعاد «الجمالية» بخلاف ياوس؛ بمعنى أن اهتمامه كان منصباً أكثر على العلاقة بين مكونات النص الداخلية وبين التلقي والقراءة بصفتهما فعلاً إبداعياً، يكوّن أو يولّد الدلالة النصية التي لا تقدم إلا على أنها نتيجة للحدث المتبادل بين الإشارات النصية وأفعال كفاءة القارئ.

٣٧- هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي والتواصل الأدبي ، ص١٠٧.

٣٨- هانز روبرت ياوس: أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس الأدبية، ضمن: نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز سبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، ١٩٩٤، ص٨٦. والذي يفهم من نص ياوس أنه كان يتوسم تاريخا يؤدي دورا واعيا يصل الماضي والحاضر، وذلك بهدف بناء منظومة مركبة من العصور والأجيال المتتالية، لتوضيح كيفية تشكل المراحل وتحول الأذواق.

٣٩- جان ستاروبانسكي: نحو جمالية للتلقي، ص١٤٨. ويذهب جان ستاروبانسكي إلى أنّ اهتمام ياوس بالمتلقي الذي يستجيب للمؤلف ويُحينه يربط فكر هذا الأخير (ياوس) بطروحات سابقة أرسطية وكانطية «ذلك أنّ أرسطو وكانط كانا الوحيدين تقريبا اللذين استطاعا في الماضي إقامة جمالية (خاصة بكل منهما) تأخذ أثر الفن في المتلقي بعين الاعتبار بصورة منهجية. لقد عرف ياوس ذلك جيدا ولم يتردد في دعم أطروحاته حول التجربة الجمالية ضمن عمل له حديث بنقل نصوص لكانط يقارن فيها الدعوة التي يوجهها المؤلَف الفني إلى الإجماع الحر والتواصل الكوني في العقد الاجتماعي» المرجع نفسه ص ن.

٤٠ - يطرح هذا المصطلح النقدي في جمالية الاستقبال إشكالية نظرية من حيث الترجمة والنقل إلى المدونة النقدية العربية؛ إذ نجد هذا المصطلح في الكثير من الدراسات العربية قد ترجم إلى أفق الانتظار وفي القليل منها نجده قد ترجم إلى أفق التوقع. **ينظر:** في هذا السياق: خير الدين دعيش: أفق التوقع ما بين الجمالية و التاريخ، ص٩٠ (الإحالات).

٤١ - روبرت هولب: نظرية التلقي، ص١٥٤ .

٤٢ - دانيي هنري باجو: الأدب العام والمقارن، ص٧٧ .

٤٣ - روبرت هولب: نظرية التلقي، ص١٥٥ .

٤٤ - أهم ما قدمه **غادامير** في هذا السياق هو تحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبي، ويصف حدث الفهم في واحدة من أشهر استعاراته بأنه امتزاج الأفق الخاص بالفرد المتلقي بالأفق التاريخي المستقبل لنص أدبي ما، فعندما نضع وعينا التاريخي نفسه خلال الآفاق التاريخية فإنّ هذا حسب غادامير «لا يستطيع العبور على عوالم غريبة لا ترتبط على أي نحو بعالمنا، ولكنها مجتمعة تكون الأفق الواحد الكبير الذي نتحرك من داخله والذي يعانق فيما وراء الحاضر الأعماق التاريخية لوعينا الذاتي، إنه أفق واحد في الحقيقة ذلك الذي يعانق كل شيء احتواه الوعي التاريخي». صلاح فضل: في النقد الأدبي، اتحاد كتاب العرب،٢٠٠٧، دمشق،ص٨٣.

٤٥ - هانز روبرت ياوس: أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس الأدبية، ص٥٥.

٤٦. جان ستاروبانسكي: نحو جمالية للتلقي، ص١١٥-١٥ .

٤٧ - تكمن العلاقة الجماليّة في حقيقة أنّ التلقيّ الأول للعمل من قبل القارئ يتضمن اختبارا لقيمته الجماليّة بالمقارنة مع أعمال أخرى قد قُرِئت من قبل، أما العلاقة التاريخيّة الواضحة لذلك فهو أن فهم القارئ الأول سيدعم ويُغنَى بسلسلة من التلقيّات من جيل إلى آخر، وبهذه الطريقة تتقرر دلالة العمل التاريخيّة، وتتضح قيمته الجماليّة.

٤٨ . نادر كاظم: المقامات والتلقي. ص٣٥ .

٤٩ - هو خرق للقواعد، وخروج على المألوف، واحتيال من المبدع على اللغة اللاّشعورية لتكون تعبيراً غير عادي عن عالم غير عادي، فاللغة يبدعها الكاتب/المبدع ليقول كلاماً لا يمكنه قوله بشكل آخر، ولا يكون الانزياح هدفاً في ذاته، خوفاً من الانبهام التام، وإنما هو وسيلة لخلق الجمالية الشعرية، ويؤدي الانزياح وظيفته الدلالية والشعرية إذا كان مقبولاً من المتلقّي.

٥٠ . روبرت هولب: نظرية التلقي، ط١٦٦-١٦١ .

٥١ - صلاح فضل: في النقد الأدبي، ص٨١ إنّ هذا التنوع لمصادر نظرية التلقي الذي ذكره هولب ليفسر بوضوح طابع المرونة، الذي ميزها بوصفها منهجاً سجالياً يقوم على مبدأ الحوارية؛ ومناقشة المناهج الأخرى، مع ما يقتضيه ذلك من نقد وتجريح لبعض آلياتها وتجاوز لبعضها الآخر.

٥٢ - روبرت هولب: نظرية التلقي، ص٦٦٦ .

٥٣ - **ينظر:** المرجع نفسه، (الفصل الثاني، المؤثرات والإرهاصات)، ص٣١-١٤ .

٥٤ - **ينظر:** المرجع نفسه، ط١٧٦و١٧ .

٥٥- حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ،مركز الحضارة العربية،القاهرة، ط٢، ٢٠٠٢، ص ٨٤.

٥٦- هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، والتواصل الأدبي، ص١١٢.

٥٧- السيد إبراهيم: النظرية الأدبية ومفهوم أفق التوقع، مجلة علامات، ع٢، ١٩٩٣، ص١٨٤.

٥٨- والمقصود هنا أنّ كل قارئ إنّما يقرأ النّص وهو محكوم بأفقه الخاص، ومنطوٍ على أعراف قرائيّة قد تمثّلها، واستراتيجيات في القراءة قد تمت المصادقة على نجاحها، أي إنّ ما يمكن أن نقرأه في النّص هو، إلى حد كبير، محدد سلفا من خلال الأفق الذي يسمح بالرؤية والفهم، فما يمكن رؤيته وفهمه هو بالتحديد ما يكون مندرجا في أفق أو نظام يمكن أن يفهم من خلالهما، وبما أنّ هذا الأفق في تغيّر مستمر من مجتمع لآخر، ومن عصر لآخر، فإنّ هذا الفهم لن يكون ثابتاً ومستقراً أبداً، فهو في حالة تكوّن مستمرة.

٥٩- ونرى أنه من المناسب هنا أن ننقل كلام غادامير يقول: «يتشكل أفق الحاضر في ارتباط بالضرورة الدائمة لوضع مسلماتنا موضع اختبار ، فمن مثل هذا الاختبار ينشأ أيضا اللقاء مع الماضي وفهم التقليد الذي نصدر عنه، ومن ثم فإنّ أفق الحاضر لا يمكن أن يشكل بتاتا في انقطاع عن الماضي. لا وجود لأفق حاضر في انفصال عن الماضي، ولا لآفاق تاريخية يمكن عزلها، بل يكمن الفهم بالأحرى في عملية دمج هذه الآفاق ندعي فصل بعضها عن بعض» H.G. Gadamer ; Vérité et méthode, trad, E. Sacre, rev , par p. Ricoer, parl 156156, نقلا عن جان ستاروبانسكي: نحو جمالية للتلقي، ص١٥١. ويعلق جان ستاروبانسكي على نص غادامير بقوله: «ويمكن القول بأنّ هذا الاندماج بين الآفاق هو موضع مرور التقاليد، فالمؤلفات الكلاسيكية هي التي تقوم حسب **غادامير** بالوساطة عبر المسافة الزمنية La distance Temporelle وهي فكرة لا يسايره فيها ياوس». المرجع نفسه ص ن.

٦٠- هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي والتواصل الأدبي، ص١٠٨.

٦١- حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة ، ط ٢٠٠٨، ص٢٨.

٦٢- هي مجموعة القوانين والخصائص التي تجعل من نصٍ ما نصّاً أدبيّاً، وتحوّل الكلام من حدوده العادية إلى جماليات لغوية، ولذلك فإنّ أصحاب هذا المصطلح ركزوا في دراساتهم على أدبية النصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها بما هو خارجي عنها، كحياة الأديب، والواقع الاجتماعي والاقتصادي، فالدارس الأدبي، من وجهة نظر هؤلاء، يبحث في مجال اللغة، ويدع لعالم السيرة وعالم الاجتماع والاقتصاد وسواهم البحث في المجالات الأخرى. ومصطلح "الأدبية" مقتبس من الشكلانيين الروس، ومن أبرزهم رومان ياكبسون، وقد مهدّت هذه المصطلحات وأمثالها لسلطة النّص في البنيوية.

٦٣ L'Acte de lecture, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1997, p. 43- 44. - Wolgang Iser:

مراجـع الدراسـة:

-بالعربية:

-الكتب

–حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٥.

–أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب :نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط،١٩٩٣؟

–نادر كاظم: المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى،٢٠٠٣.

–حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١.

–صلاح فضل: في النقد الأدبي، اتحاد كتاب العرب،٢٠٠٧، دمشق.

–حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ،مركز الحضارة العربية،القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.

–حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة ، ط١، ٢٠٠٨.

– المقالات:

– حبيب مونسي: في القراءة والتأويل ، مجلة الموقف الأدبي، أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: ٤٤٠، كانون الأول، السنة السابعة والثلاثون،٢٠٠٧

– خير الدين دعيش: أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية و التاريخ، مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، العدد الأول، جوان،٢٠٠٩.

– السيد إبراهيم: النظرية الأدبية ومفهوم أفق التوقع، مجلة علامات، ع٣، ١٩٩٢.

–كتب ومقالات مترجمة:

الكتب:

–روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي والثقافي بجدة،١٩٩٤

–فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد الحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل،

–تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠

– جان بول سارتر: ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، د.ت

–دانيي، هنري باجو: الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب١٩٩٧.

–هانز روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس الأدبية، ضمن الكتاب الجماعي: نظرية الأجناس الأدبية،، تر: عبد العزيز سبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط:١، ١٩٩٤، ص٨٦.

المقالات:

– تودوروف: كيف نقرأ، ت: محمد نديم خشفة ، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد٩٨، ربيع١٩٩٩، السنة الرابعة والعشرون،

– فولفغانغ إيزر: وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر: حفو نزهة وبوحسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع٦،

– جان ستاروبانسكي: نحو جمالية للتلقي، تر: محمد العمري، ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وإعداد محمد العمري، ط٠٢، ٢٠٠٥

– هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، والتواصل الأدبي. مدرسة كونستانس الألمانية، تر: سعيد علوش، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، ع٣٨، ١٩٨٦.

–كتب أجنبية:

- Hans Ropert Jauss :Pour une esthétique de la réception, Gallimard, Paris, 1987,
- Wolgang Iser: L'Acte de lecture, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1997,

روايات عماد الدين خليل قراءة في(البنية والدلالة)

د. سعاد عبد الله أبو ركب

أستاذ مساعد/جامعة حائل

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة روايات عماد الدين خليل قراءة في (جماليات البنية والدلالة)، و بيان مدى قدرتها على تحقيق الرؤية الإبداعية والفكرية للمبدع؛ وقد كشفت الدراسة عن مواكبة الروائي للتطور في البناء الفني الروائي، حيث انتقل من السرد التقليدي، إلى السرد متعدد الأصوات، والتداعي والمونولوج الذي اعتمده في رواية (السيف والكلمة)، أما من الناحية الفكرية فرواياته بمجملها تهتم بالقضايا التاريخية والقومية، التي كانت نقاط تحوّل في الحياة العربية.

Imaduddin Khalil's Novels: On Structure and Sense

Dr. Suad Abdullah Abu Rukab / University of Hail Abstract

This study aims at reading the aesthetics of structure and sense in Imaduddin Khalil's novels, the capability of which in fulfilling the novelist's intellectual and artistic vision is demonstrated.

The study explored the novelist's keeping abreast with the development of the narrative artistic structure.

The novelist shifted from traditional into polyphonic narration, associations and monologue in his novel " Assaif Walkalimah " (Sword and Word).On the intellectual scale, Khalil's novels overall treat historic and pan-national issues which were turning points in the Arab life.

تقديم

عماد الدين خليل كاتب متعدد المواهب، فهو مفكر ومؤرخ وناقد وشاعر وروائي وقاص ومبدع، وكل تلك المواهب اجتمعت في نسيج رواياته، فعالمه الروائي يمتاز بالغنى والثراء، ورواياته يجتمع فيها التاريخ والفن والخيال والفكر واللغة الشعرية؛ ذلك أن الروائي يقول ما يريد قوله بلسان الشخصيات.

وله من الإنتاج الروائي ثلاث روايات، رواية (الإعصار والمئذنة)و(السيف والكلمة)، أما روايته الثالثة فهي(مذكرات جندي في جيش الرسول صلى الله عليه وسلم)، وتستمد هذه الروايات مادتها الأساسية من التاريخ، فأحداثها و بعض شخصياتها مستمدة من التاريخ الواقعي، حيث استعان المؤرخ والروائي بعلمه الواسع وقدرته على سرد الوقائع التاريخية بلغة شعرية و بناء سردي شيق يتخلله حوار هادف، كما نلمح الإبداع الفني والبراعة اللغوية، والمزج بين السرد والحوار والتطويع للخيال، بأسلوب يجذب القارئ ويشده منذ بدية الرواية حتى بلوغ النهاية، ورواياته في مجملها تعكس استمرارية الروائي في البحث والتجريب، كما تعكس ثقافته الواسعة، فضلاً عن قدرته على التلاعب بالمفردات ورمزيتها ومعانيها البعيدة من أجل الوصول إلى الهدف الفكري، حيث أن من "ملامح التجريب والحداثة لجوء الكُتاب إلى التاريخ والتراث العربي، واستذكار الحوادث والشخصيات التاريخية وإعادة كتابتها من جديد، والأحداث تحيل القارئ إلى الماضي في محاولة من الكاتب لربط الماضي بالحاضر، وبناء عنصر المقارنة والإسقاط على الواقع المعاش"(١)

وقد سعى هذا البحث لدراسة البنية الفنية ودلالتها في روايات عماد الدين، حيث تنوعت طرائق السرد لديه،فضلاً عن قدرته الكبيرة في التحكم بالوقفات الوصفية وبراعته في الوصف، وامتلاكه لناصية اللغة، وتمكنه من الأدوات الفنية، وقدرته الفائقة على التجسيد والتشخيص من خلال رسم الشخصيات وصناعتها بمهارة، ومع أن رواياته تمتاز بحجمها الكبير نسبياً، إلا أن حدة التوتر تظل في تصاعد حتى نهاية الرواية، وعلى الرغم من ذلك لا يجد القارئ صعوبة في تحديد هدف الكاتب منذ الصفحات الأولى في القراءة، فمثلا في بداية رواية (السف والكلمة) يعلن الروائي أن الوليد مطارد من المغول:"أعود لأغذ سيري ..ما يعزيني ، والشمس تنغرز في الأفق الغربي، فما تلبث أن تغيب أن مظلة الليل ستحميني من ملاحقة المغول"(٢)، وهنا يجد القارئ نفسه في بحث عن السبب، و هو الذي يشدّنا لإكمال القراءة، فضلا عن تعدد الأصوات التي جاءت على ألسنة أبطال الرواية، كلٌ يروي الحدث من وجهة نظره، مستعينا بالاسترجاع حيناً، والتداعي حيناً آخر.

ولأن كل رواية لها بناؤها الخاص، ونسيجها اللغوي ووظيفتها المميزة عن غيرها من الفنون القصصية الأخرى؛ فهي تخضع لأسس وعناصر تتوحد في كل فن قصصي وتختلف في آلية الاستخدام، وتعد هذه شبكة من العلاقات المكونة للنص السردي، ويطلق على هذه العناصر"البناء الفني"(٣)، وهي العناصر التي ترقى بالبناء والغرض والشكل، وتتشكل من الحدث والشخصية والزمان والمكان واللغة والسرد.

العنوان جمالية التشكيل وبلاغة الدلالة:

إن كل جزء من الرواية يحمل دلالة أرادها الكاتب:ف"البنية دالة، والشكل يقول"(٤)، وكل " خطاب أدبي يعتبر شكلاً من أشكال التعبير"(٥)، ويعبر عن هدف ما، وقد تطرقت هنا لدلالة العنوان لأن العنوان جزء لا يتجزأ من الرواية، فالعنوان والنص كلاهما مواز للآخر، وقد

لقي العنوان اهتمام كثير من الدارسين باعتباره أحد أجزاء النص، ومؤشراً دالاً على مضمون النص، فالعنوان المتشكل على غلاف الرواية ينعكس تماماً داخل الرواية، ويعبر تعبيراً مقصوداً عن نهايتها، فرواية (الإعصار والمئذنة)تبدأ بالجهاد الإسلامي ضد الشيوعية، وتنتهي بالإعصار الذي يدمر كل شيء، ثم ينتهي الإعصار ويذهب ضحيته المناضلون الشرفاء، وتبقى المئذنة شاهدةً على الحدث لا تهزها رياح الظلم والعدوان،كما أن هذه النتيجة لا تعني" نهاية الملاحقة الأبدية بين الشعاع والدخان"(٦)، وبهذا فقد حقق عنوان الرواية انسجاماً مع المسار العام للسرد.

أما رواية(السيف والكلمة) فلم يأت تشكيل العنوان فيها اعتباطاً، إذ حاول أن يثبت الكاتب أنه"لن يكون بمقدور الكلمة أن تواصل طريقها وسيف المغول مصلت عليها"(٧)، كما بين الطريق التي يجب سلوكها هنا وهي أن"علينا أن نحميها من القتل قبل أن نفكر في ممارسة طموحاتنا"(٨)،فالكلمة نفسها ترفض أن تتشكل في الظلام.

أما رواية (مذكرات جندي في جيش الرسول صلى الله عليه وسلم)، فهدفت إلى إحياء الماضي وتمجيده في قالب روائي خدمة لهدف إسلامي(٩).

وقد تطابق العنوان في رواية (السيف والكلمة) و(الإعصار والمئذنة) من حيث البنية، حيث تكوّن العنوانان من اسمين معرفين وحرف العطف الواو، وكلنا يعلم أن حرف العطف الواو يفيد الجمع والمشاركة، وقد نتساءل عن السبب في اختيار الروائي لهذا الرابط ولم يستخدم غيره من حروف العطف، ولعل هذا الاختيار في الجمع بين المتباينين يولّد الانسجام،"فالعالم كله يتكون من عناصر متعارضة"(١) وهنا نجد أن اختيار حرف الواو بين الاسمين المعرفين جاء للجمع والمشاركة في الحدث، والتباين والتضاد أيضاً؛ لأن المبدع عندما يربط بين أشياء متشابهة لا يأتي بجديد، فالأشياء المتشابهة واضحة للجميع، لكن الشعرية تنشأ من استنتاج علاقات متشابهة بين أشياء قد تبدو شديدة التناقض(١١) ،وتقديم أحدهما على الآخر قد جاء للأهمية حيث السيادة للقوي ، في زمن اختلت فيه الموازين فتقدّم السيف حين تراجعت الكلمات، وتقدّم الإعصار المدمر على المئذنة التي بقيت صامدة رغم قوة الإعصار؛ وذلك لأن المئذنة لم تقو على المقاومة بالرغم من عدم استسلامها ومحاولاتها التي باءت بالفشل ، في حين يرى رومان ياكبسون أن في تعاقب كلمتين معطوفتين، أن التشكيل الأفضل الممكن للصدارة في الاسم الأكثر قصراً(١٢).

البنية الدلالية في رواياته:

جاءت روايات عماد الدين خليل محاولة لتوظيف الواقع التاريخي في النصوص السردية، وقد طرحت قضايا هامة في التاريخ العربي و الإسلامي، إذ ناقشت رواية (مذكرات جندي في جيش الرسول صلى الله عليه وسلم) معارك عصر الرسالة في سياق روائي يتحدث عبره البطل وهو سهيل الأنصاري- جندي في جيش رسول الله (صلى الله عليه وسلم)- عن الأحداث التي شهدها أو سمع بها أبان بدايات الدعوة الإسلامية، مثل معركة بدر وأحد وغزوة الخندق وفتح مكة ومعركة مؤتة وغيرها من الأحداث الهامة التي شهدها في حياة الرسول صلى الله عليه وسلم، كما أشاد بالجهد العسكري الذي قاد في النهاية إلى نشر الإسلام وإقامة دولة إسلامية في بلاد شاسعة، والحقيقة أن البنية الدلالية للرواية تتلخص في أن القيادة الإسلامية القوية هي الوحيدة القادرة على أن تقود الشعوب إلى بر الأمان.

وقد هدفت روايته(السيف والكلمة) إلى إظهار حالة الرعب والجوع والألم والمرض والدمار والقتل والتشرد وإبادة العلم والعلماء التي عانت منها بغداد بالتحديد أبان الغزو المغولي على العراق، حيث وظفت الرواية واقعة الغزو المغولي لبغداد من خلال تنامي الحدث عبر أربعة أصوات هي(الوليد وحنان وعبد العزيز وسليمان) وهي الشخصيات الرئيسة في الرواية.

أما رواية (الإعصار والمئذنة) فقد تحدثت عن ثورة الموصل التي قام بها الشوّاف في الموصل ضد المد الشيوعي وأنصار السلام أبان حكم عبد الكريم قاسم للعراق(13)، والرواية تسجّل جانباً من الأحداث العسكرية التي حدثت أبان الثورة، معتمدة على الوقائع التاريخية، يقول محمد رشدي:"يمكن أن نستشف من رواية الإعصار والمئذنة معنى عميقاً ذا شقين، الشق الأول: انكشاف لا جدوى معاكسة التقاطع مع القناعات الإيمانية المستقرة في ضمير هذه الأمة وضرورة العودة من رحلة الاغتراب والجحود والذوبان فيما رضي به الآخر لنفسه من رؤى أو فرض عليه،وثانيها حتمية تولي المتقين المتمرسين المستكملين لشرائط التمكين زمام المواجهة بين حراس المآذن والقافزين على متن الأعاصير"(14).

وقد جاءت الرواية على شكل فصول، وكل فصل من هذه الفصول يحمل مشهدا من مشاهد الرواية، وقد ساعد تقسيم الرواية بهذا الشكل إلى تنقُّل الراوي العليم _الذي جاءت أغلب الأحداث على لسانه_ للحديث عن الشخصيات بضمير الغائب.

وكأني بالروائي يريد أن يقول لنا :" إن التاريخ يعيد نفسه"، فما حدث منذ قرون يعيد نفسه، يقول الراوي متحدثاً عن الخليفة "في إحدى رسائله لهولاكو هدد بأن وراءه ملايين المسلمين، ولن يكون بمقدور الطاغية تحقيق هدفه، فإن دونه المستحيل ...كان الخليفة محقاً في هذا، على الأقل على المستوى النظري، لكنه لم يفعل أي شيء لتحويل مقولته إلى قوة ضغط حقيقية يقلم بها أظافر هولاكو ويقطع يده إذا اقتضى الأمر"(15)، وفي هذا نقد لاذع لحقيقة تاريخية تتكرر على مرِّ العصور، وهي عدم ربط القول بالفعل.

السرد والسارد :

قدم عماد الدين رواياته بعدة طرق ، ومن أهمها أسلوب المذكرات بضمير المتكلم، وضمير الهو وخطاب الراوي العليم بالرؤية الخارجية ، وأسلوب السرد الوصفي والحوار ، وضمير الأنا المتكلم المعتمد على تعدد الأصوات .

فالسارد في رواية (مذكرات..) هو المحرك الرئيس للأحداث،وتقع عليه مسؤولية نقلها، إن السرد هنا يستعمل في الغالب ضمير المتكلم وضمير الجماعة ، مؤسساً بذلك لسيرة جماعية، من خلال السرد الاستعادي المعتمد على الذاكرة. فاستعادة تاريخ حياة يخضع في الغالب لشروط زمن الاستعادة، ووعي المستعيد ووجهة نظره، وقد استثمر أسلوب السرد بضمير المتكلم، وطريقة السرد المتنامي في نزوع خفي من المؤلف لاستقصاء جميع الأحداث التي مرّت بالرسول صلى الله عليه وسلم منذ دخوله المدينة المنورة حتى وفاته صلى الله عليه وسلم،

ونهاية هذه الرواية هي التي تحدد أفق انتظار التلقي حيث أن النهاية معلومة قبيل انتهاء حياة البطل، وهي التي توجه هدف سير القراء إلى هدف محدد أثناء قراءة المذكرات ، وبما أن البطل جندي في جيش الرسول صلى الله عليه وسلم فستنتهي مغامراته وبطولاته بوفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، ويساهم الخيال في إبعاد الرواية عن التاريخية والجمود قليلاً، كما تتخللها الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة، والأقوال المشهورة، وقد انصب جل اهتمام الراوي على القضايا العامة والأحداث التاريخية التي رافقت بداية الدعوة الإسلامية إلى وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم؛ لذا لم تتطرق الرواية إلى الحياة الخاصة للصحابي سهيل الأنصاري.

وفي هذه المذكرات الروائية تظهر الذات الفردية بوصفها المرجعية الأساسية لمادة النص، فكل العناصر الفنية، والمكونات السردية تتصل بتلك الذات، ويظهر هنا فعل التخيل، فتقع مزاوجة إبداعية بين الواقعي والتخيلي، وتؤدي الصياغات الأسلوبية وتقنيات السرد الروائي دوراً أساسياً في إضفاء طابع فني على العلاقة المذكورة.

ويتخذ الروائي من أسلوب السرد وتقنياته طريقاً إلى توضيح مراده ،متردداً بين الاسترجاع ومخاطبة النفس، كما يقوم الحوار بدور رائع في تقديم الشخصيات وإبراز المفارقة، فضلا عن اهتمامه بالتمحيص والتدقيق في رسم الشخصية التاريخية، كما كان للحوار دور كبير في التعبير عن رؤية الكاتب من خلال أصوات المتحاورين.

وإذا كانت رواية (مذكرات جندي...) تتميز بالصوت الواحد وهو صوت السارد، فإن رواية (السيف والكلمة)تتميز بتعدد الأصوات، بينما يأتي السرد في رواية (الإعصار والمئذنة)بأصوات الأبطال أحياناً وتدخل الراوي العليم بالحديث نيابة عنهم .

وعلى الرغم من أن عماد الدين في رواية (السيف والكلمة) قد اختار الأبطال لرواية الأحداث، حيث تجاوز البناء التقليدي للسرد، ولذا فإن أول ما حققته هذه الرواية في بناء السرد هو أن هذا السرد لم يعد مطابقاً للقصة، وأن المبنى الحكائي لم يعد يعتمد نفس ترتيب الأحداث في المتن . إن السرد هنا لم يعد أفقياً تماماً ، بل صار الحاضر يلتحم بالماضي سواء عن طريق السرد التقليدي وتقنياته أم عن طريق المونولوج والتداعي، وقد جاءت وجهات النظر عن طريق شخصيات الرواية وبأصواتها.

والواقع أن عماد الدين تسلسل في بناء الرواية ووجهة النظر، حيث جاءت روايته الأولى (الإعصار والمئذنة) بصوت الراوي كلي العلم، ومشاركة الشخصيات بأصواتها عن طريق الحوار، لكن الراوي العليم كان سيد الموقف، ذلك أنه كان قادراً على الولوج في أعماق الشخصيات، وتفسير تصرفاتهم" نهض عاصم من مكانه، واقترب من المدفأة،لكي يتزود بشيء من الدفء.."(١٦)و"حدّق في الأفق الشرقي بنشوة عارمة،وهو يقول في نفسه ها هي ذي دورة جديدة من التقابل الأبدي"(١٧).

أما في روايته(السيف والكلمة) حيث اعتمدت الرؤية على الشخصيات نفسها، لذا فهي تروي الأحداث من منظورها، "فدكتاتورية الراوي الذي يشهد الأحداث من فوق قد انتهت، وأصبحت وجهة نظر الشخصيات وأصواتها ماثلة في القص والحوار"(١٨) .

الشخصيات ودلالاتها:

الشخصية الروائية هي بنية فكرية ووجدانية وعاطفية، تمتلئ بالحياة وتتحرك داخل الفضاء الروائي بناء على الحركة الكلية التي تسيطر على النص السردي.

ويميل بعض النقاد"إلى اعتبار التصوير الناجح للشخصيات من أهم علامات نجاح العمل الروائي"(١٩)، ويأتي اهتمام عماد الدين بشخصياته، فتأتي على درجة من الذكاء، تعكس عبقرية الروائي وقدرته على رسم الشخصية بالقدر الذي يخدم الرواية.

وقد جاء تقديم الشخصيات في رواياته معتمداً على الراوي العليم في رواية(الإعصار والمئذنة)، بضمير الغائب " أنفها وفمها مرسومان بمهارة فائقة، ووجهها ممتلئ بعض الشيء .."(٢٠)، أما في رواية (السيف والكلمة) فإنه يقدم الشخصيات بأصواتها، يقول عبد العزيز:"وأغذ السير مباعدا بين خطواتي، ليس من أجل الوصول إلى قاعة الدرس هذه المرة، ولكنه الهروب من الهاجس الذي طالما عذبني، يجلس إلى جواري بين الحين والحين، شاب مثلي في منتصف العشرينات من عمره،يدعى الوليد... لا أدري كيف تأسرني حيويته الفائقة، مثلي تماماً، يبكر في الحضور، ولا يدع درسا واحداً يفوته مهما كانت الظروف"(٢١).

إن الشخصيات في روايات عماد الدين تحمل قضايا عظيمة، لذا لم يعن الروائي كثيراً برسم الشخصيات في جانبها الشكلي، بقدر ما كان اهتمامه منصباًّ على الجانب الفكري، يقول على لسان الراوي في (الإعصار والمئذنة) متحدثا عن شخصية عاصم الدباغ:"أميل إلى الطول، ذو بشرة بيضاء مشربة بقليل من السمرة..وكان الرجل يعنى بهندامه، فيجاوز حد المعقول من التأنق، الذي يستهويه، كان يؤثر – في بعض الأحيان – أن يطوي منديلاً ملوناً، فيضعه في جيب سترته العلوي، لكي يتناظر مع رباطه الأنيق، أما ياقة القميص المنشاة البيضاء، فما انحرفت زواياها يوماً

عن أماكنها، ولا عرفت بقعة من عرق، أو ذرة من غبار.... "(٢٢) حيث يتبين لنا أن وصف الشخصيات لم يأت عابراً، بل يحمل دلالة عميقة تضاف إلى دلالات الرواية،أما رواية (السيف..)حيث ساعد تعدد الأصوات فيها والحديث بلسان الشخصيات نفسها إلى تجنب الحديث عن الصفات الجسدية، والاهتمام بالجانب الفكري بشكلٍ أكبر.وإمعانا من الكاتب في التركيز على الجانب الفكري في رواية (مذكرات جندي...)؛ فإنه لم يقدم لها أي صفات جسدية.

إن اهتمام الكاتب بالفكر والتاريخ جعل اهتمامه منصباً على الجانب التاريخي الفكري للشخصية، فشخصيات رواياته على قدر كبير من الذكاء، فعاصم الدباغ في (الإعصار والمئذنة) " لم يكن يعوزه الذكاء، ولا سرعة البديهة،ولا الخبرة الاجتماعية"(٢٣)، أما سليمان فكان" يستطيع في أشد اللحظات قسوة واكتئاباً، أن يشيع الابتسام، وأن يرسم بالسخرية الذكية، ما تعجز الكلمات الجادة عن أن تقوله"(٢٤) إذ إن كاتبا كبيرا يحمل هم أمة لا يمكن بأية حال أن يأتي بشخصية لا تحمل قضية، بيد أنه لم يهمل الجانب الفني، ولكن هذا الاهتمام بالجانب الفكري كما قلنا سابقا جعل هناك مقاربة كبيرة بين شخصيات الروايات وأبطالها.

والحقيقة إذا عدنا للشخصيات الروائية في رواياته نجد أن رابطا ما يربط بين تلك الشخصيات، فشخصية عبد العزيز في(رواية السيف و الكلمة) هي نفسها شخصية عاصم الدباغ في رواية (الإعصار والمئذنة)فكلاهما تخاذل في أكثر الأوقات إلحاحاً، وكلاهما غلّب المصلحة الشخصية على قضية الوطن، وكلاهما عاش قصة حب بنهاية مؤلمة، فجاء تدليل الروائي أن الحب والانشغال بالقضايا الشخصية لحظة نداء الوطن لن يجدي شيئاً، يأتي القول على لسان سلمى في رواية (الإعصار..)"لو أن عاصماً يتجاوز_ قليلاً _ إحساسه الذاتي، ينفتح قليلاً على معاناة الأهل والناس...آه لو أن عاصماً كان واحداً من هؤلاء الذين يقفون اليوم على التخوم،يحملون خناجرهم ورشاشاتهم مستجيبين لنداء اللحظة التاريخية، لتحدي القادمين من بغداد"(٢٥) ، ونجد نفس الشخصية في رواية (السيف..) . يقول الوليد:"قَبلَ عبد العزيز أن ينفصل عن الحدث شيئاً فشيئاً أن يعاينه عن بُعد كأنه لا يعنيه...كانت النار تدمر الأهل والولد والأخوة والأصدقاء،وكان الخوف يلاحقهم في اليقظة والمنام وعبد العزيز بارد كالجليد، ينظر من بعيد دون أن يمسه الخوف أو تلفحه النار"(٢٦) كما أن شخصية حنان في (السيف..)هي نفسها سلمى في(الإعصار..)وكلاهما أيضاً تحمل صورة الفتاة الملتزمة المطيعة لذويها، الذكية، التي يغلب عليها التفكير البناء وتغليب المصلحة العامة على المصالح الشخصية،يأتي صوت الراوي العليم ليتحدث عن سلمى:"كانت تجد نفسها محاصرة بما هو ألعن من الأرق..إحساس بالتمزق بين محبتها لخطيبها، والذهاب معه بعيداً إلى أحضان الأمن والسكينة، وبين إشفاقها على المدينة"(٢٧) ويأتي صوت عاصم ليقول:"ما لها وما يجري في البلد؟ والريح آتية على أية حال، وخير لها أن تأوي إلى مرافئ الحب والحنان والسكينة، من أن تجتاز البحر المرعب"(٢٨) وكذلك الشيخ الكبير سليمان وما تنطوي عليه شخصيته من حكمة وذكاء وتفاني من أجل الوطن، هو نفسه (محمود في رواية (الإعصار..) الذي حرص على خدمة بلده حتى الموت، فكانت نهايتهما متشابهة الموت لكليهما في نهاية الرواية.

الزمان والمكان ودلالتهما

تحمل روايات عماد الدين تقنيات فنية متماسكة فيما يتعلق بالسرد والفضاء والوصف والحوار، ويبدو المكان مهماً في رواياته؛ لأنه يحوي جميع عناصر الرواية من شخصيات وأحداث وزمان، حيث تتخذ الشخصيات من المكان مسرحاً للأحداث، "ووجود الشخصيات في مكان ما يفرض أحداثاً معينة"(٢٩)،كما يمكننا أن نلمس أثر المكان في الزمان والشخصيات، حيث أنه يسبغ عليها طابعة الخاص من عادات وتقاليد ولباس وغيره.

إن الزمان والمكان يندمجان في روايات عماد الدين خليل من حيث ارتباطهما بالتاريخ، ووضوح المكان في الروايات الثلاث واتساعه يؤكد تنامي الأحداث، فالمكان هو بغداد وشوارعها وأزقتها ومسجدها ومدرسة المستنصرية و نهر دجلة والرصافة والكرخ، و في رواية(السيف والكلمة)، والمكان هو الموصل وشوارعها وأزقتها ومساجدها وبيوتها في رواية(الإعصار والمئذنة)" والموصل بالنسبة لعماد الدين خليل الهوى والغرام والعشق والهيام(٣٠)؛ لذا رسم المكان فيها بفنية بارعة، بينما يمتد المكان ويتسع في رواية(مذكرات..) من المدينة المنورة ومداخلها وشوارعها إلى مكة المكرمة وجبالها وأوديتها إلى تبوك ومعان وغور الأردن، حيث يشير هذا الاتساع في المكان إلى اتساع الزمن، وإذ يتسع المكان في رواية (مذكرات..) فإنه ينحصر في الموصل وبغداد في روايتي (الإعصار..)و (السيف..) حيث ينحصر زمن الرواية كله في أيام معدودة تتمثل في ثلاثة أو أربعة أيام في رواية (الإعصار ..) وهو يوم الثورة وأيام التحضير لها ثم القضاء عليه في لحظات عن طريق الطيران القادم من بغداد ، ولا يتجاوز زمن رواية (السيف والكلمة) بضعة أيام منذ انطلاقة بطلها الوليد هربا من الروم إلى نهاية الرواية عندما أقبل على مشارف فلسطين مع فرسه الشهباء،حيث انتهت الرواية من حيث بدأت، بيد أن التلاعب بتقنيات السرد هو ما أغنى الرواية، حيث جاءت أغلب أحداث الرواية عن طريق الاسترجاع والتداعي والمونولوج الداخلي.

ويأتي تركيز الروائي على المكان المفتوح بشكل أكبر؛ حيث أنه يعالج قضايا تاريخية كبيرة لها أثر فاصل في حياة الشعوب العربية والإسلامية، لذا لم يتطرق إلى المكان المغلق والبيوت إلا ما ندر، ويمكننا القول إن المكان من أكثر عناصر البناء وضوحاً في رواياته الثلاث.

الحدث:

الأحداث هي عبارة عن مجموعة الأفعال والوقائع مرتبة ترتيباً سببياً(٣١)،وقد وضع توماشفسكي مبدأين لنظام الزمن المتعلق بالأحداث، المبدأ الأول هو النظام المنطقي الزمني ، يتحكم بها مبدأ السببية كالبناء المتتابع(٣٢)، وقد جاءت رواية (مذكرات جندي..) ضمن هذا البناء، حيث انتظمت فيها الأحداث وفق التتابع الزمني ومبدأ السببية، أما المبدأ الثاني الذي لا يحفل بالزمن بل بعلاقات التجاور حيث تتداخل الأحداث دون أن تراعي مبدأ السببية وهو ما أطلق عليه بالنظام المكاني(٣٣)، ويمكننا إن ننسب رواية (الإعصار والمئذنة) إلى أكثر من نوع من الأبنية مثل البناء المتتابع والبناء الدائري، أما رواية (السيف والكلمة) فقد اتبعت نظام السرد الدائري حيث انتهت الرواية من حيث بدأت، وما بين البداية والنهاية جاء عن طريق التداعي والاسترجاع .

" إن الرؤى تنهض بمهمة ترتيب النص الروائي إذ إن ترتيب النص يمد الرواية بقوة تركيبية ودلالية، وخاصة فيما يخص الحدث والشخصية"(٣٤) فترتيب الحدث يشكل إحدى المعضلات الأساسية التي تواجه الروائي(٣٥) وأي حدث يخضع لنظام ترتيب معين، فرواية (الإعصار والمئذنة) تقدم عن طريق الرؤية الخارجية في أغلبها بصوت الراوي العليم باستثناء تدخل أصوات الشخصيات من خلال الحوار، إن هذه الرؤية"لا تقتصر على ملامح شخصيات الرواية،إنما تمهد لأفكارها، وتكشف وعيها ومواقفها البطولية"(٣٦) وملامحها الفكرية،كما أنها قامت بترتيب أحداثها،وقدمت الزمان والمكان، "وكأن الرؤية الخارجية المؤلف نفسه"(٣٧).

فرواية (مذكرات..) أحداث منتقاة من حياة البطل سهيل بن حذيفة الأنصاري ، سهيل الذي روى الغزوات التي شهدها مع الرسول صلى الله عليه وسلم ، وقصة سير الدعوة الإسلامية في حياة الرسول صلوات الله عليه، ومن خلال هذه المشاهد يتنامى الحدث في الرواية ويتقدم، ومما يدعم ذلك التركيز على ضمير المتكلم–على الأغلب- وهذا النوع من الحدث يمكن يطلق عيه "البناء المتنامي"(٣٨)،الذي ينمو بتسلسل الأحداث.

كما دعّم الروائي أبنية رواياته بالبناء الحواري ل"خطورة الدور الذي يحظى به الخطاب الحواري في النص بنائياً ودلالياً"(٣٩)، فضلاً عن دوره في إثراء الأحداث وتنويعها وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات(٤٠)، و"تصعيد المواقف درامياً بما يخدم الغرض الذي يهدف إليه المؤلف"(٤١)، فقد قامت كثير من المشاهد في روايتي (السيف والكلمة) و(الإعصار والمئذنة) على الحوار، فالحوار ركن أساسي في رواياته، فمن خلاله تتكشف ثقافة الشخصيات الروائية، وتطرح أفكارهم، كما يكسب الرواية قوة الإقناع، ويبعد الرتابة والملل عن القارئ ويشوقه لإتمام الرواية، كما أنه يطور الأحداث ويعمقها.

وتأتي الرواية بضمائر متغايرة يغيب فيها الراوي تماما، وذلك في محاولة لتنفيذ بناء أكثر حداثة في العمل الروائي، وتؤكد يمنى العيد على أهمية هذا البناء في الرواية العربية حيث تقول:"إن القول السردي يكتسب فنية بديمقراطيته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، بما فيها صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لنا منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة"(٤٢) كما يكشف هذا البناء لنا عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير، فضلاً عن أنه يجعل القارئ مهتما بتحديد موقف خطاب المؤلف.

اللغة

تعد اللغة هاجساً لدى عماد الدين خليل، فعن طريقها يتم التواصل بينه وبين القارئ، ورغم امتلاكه لناصية اللغة إلا أنه يتوق للمزيد، يقول:"أتوق أحياناً وأنا أحترق بنار التجربة، أن أجد اللغة التي تحمل صوتي إلى الآخرين،أن أعثر على صيغة ملائمة للخطاب ...لإخراج النار التي تئز في جملتي العصبية لكي أشعل بها وجدان الآخرين"(٤٣).

و لشدة اهتمامه باللغة والمحافظة عليها يعرض الحوار باللغة الفصحى، ذلك أن الابتعاد عن العامية واللهجات الدارجة يعلي من شأن الأدب، ويرفع من قيمته، وتنزاح اللغة لديه في السرد الروائي لتصل إلى اللغة الشعرية، ذلك أنه يشحنها بالتجسيد والتشبيهات والصور الفنية الساحرة، فالتشبه يعطي الأدب بعداً شعرياً" أيام قد تمتد شهوراً، تشتعل فيها نار الشوق ويتألق جمر الوجدان الخابي"(٤٤) و" الأمن الذي تفككه الصحراء فيتسرب كحبات الرمال"(٤٥) وتخرج اللغة لديه من التوصيل المباشر وتنزاح؛ ذلك لأن الشعرية لا تنبع من التعبير بالأسلوب العادي المألوف، يقول الراوي في (الإعصار والمئذنة):"كان الوقت مساء، قبل دقائق فحسب، هبطت تلك اللحظات، التي لا تعرف في مدينة الموصل حلا وسطاً، فهي إمّا أن تقطر كآبة، وإمّا أن ترقّ وترق حتى يخيل للمرء أنه يتلقى نفحة من نسيم اللجنة"(٤٦)، ويقول بصوت الوليد في (السيف والكلمة) " تغرز الشهباء حافرها الأيمن في الأرض، فيتطاير نثار بلون الذهب من تراب الصحراء... لحظات ثم يستقر على الأرض.. ويكون الحافر الآخر قد ارتفع وشلال الرمل يتصاعد برشاقة ويمطر بهدوء..معجوناً بشعاع الشمس..ملتمعاً .مغسولاً..خطوة..خطوة"(٤٧) فهذه الصورة وغيرها تجعل القارئ يتابع هذا التصوير الدقيق والتشخيص الحي للأشياء والتلوين والحركة تجعل القارئ يتمثل هذه الصور والأجواء العامة في ذهنه .

إن اللغة الشعرية كما يراها كوهن"انحراف عن قواعد الكلام"(٤٨)، كم أنها اللا تجانس بين المسند والمسند إليه(٤٩)، والصفة والموصوف، وهذا الانحراف هو ما يزيد لغته جمالاً،ف" شلال الرمل يتصاعد"، وهو" معجون بشعاع الشمس"،وهذا ما يمكن أن يطلق عليه الوظيفة الجمالية للغة(٥٠)،ومع ذلك لا ينسى الروائي الوظيفة الأساسية لديه وهي الوظيفة الفكرية، بل يزاوج بين الوظيفتين،متجاوزاً "الزخرفة المجانية للغة"(٥١)، مستخدماً الإيحاء والتلميح والصور السردية المتحركة، كل ذلك يصور الحدث تصويراً بارعاً ويخلق من القارئ مشاركاً فيه يتألم ويحزن ويفرح مع الشخصيات.

خاتمة :

ناقشت هذه الدراسة قضية البنية والدلالة في روايات عماد الدين خليل،حيث تناولت رواية (الإعصار والمئذنة)ورواية (السيف والقلم) ورواية (مذكرات جندي في جيش الرسول صلى الله عليه وسلم)، كما تحدثت عن البنية الدلالية في رواياته، وبحثت القول في العنوان وجمالية التشكيل، وتطرقت لعناصر البناء مثل السارد والسرد والحدث والزمان والمكان ، وأخيرا تناولت اللغة الشعرية في أعماله الروائية.

الهوامش:

١- المؤمني، علي، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية،٢٠٠٩م ،دار اليازوري العلمية، عمان ، ص٨٣ .

٢- خليل ،عماد الدين،٢٠٠٧م ،السيف والكلمة ،ط١ ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء – المغرب ، ص٦٥ .

٣- إبراهيم، عبد الله،١٩٨٨م البناء الفني في رواية الحرب في العراق،ط١ ، الشؤون الثقافية،العراق، ،ص١٩ .

٤- العيد، يمنى،١٩٩٩م، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ط١ ،دار الفارابي، بيروت-لبنان، ص٢٣ .

٥- المراكشي ، عمر،١٩٩٤م ،تحليل نصوص سردية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية،خريف- شتاء-، المغرب، عدد٥، ص٦٦ .

٦- خليل ،عماد الدين،٢٠٠٩م، الإعصار والمئذنة،ط١ ، دار ابن كثير،١ ، ص١٠٣ .

٧- خليل،السيف والكلمة ، ط٢٣٨ .

٨- خليل،السيف والكلمة ، ط٢٣٨ .

٩- عبد الخالق، نادرأحمد،٢٠٠٩م ،الرواية الجديدة،، العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،ص٢٢ .

١٠- ياكبسون، روما،١٩٨٨م، قضايا الشعرية ،ترجمة محمد الولي، دار توبقال للنشر،ط١ ، ص٩ .

١١- ينظر: ناصر،بشير مطيع وداود، غيثاء حبيب،٢٠٠٣م) اللغة الشعرية،، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية (سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية) - سوريا , مج٢٥, ع١٨, ط١٩٧.

١٢- ياكبسون ،قضايا الشعرية ، ص٣٢ .

١٣-يحيى، حاج يحيى،٢٠٠٩م، قضايا المسلمين في القصص الإسلامي ، الإدارة العامة للثقافة والنشر، ص٤٢ .

١٤- عبيد، محمد رشدي،١٤١٩هـ، مقاربة نقدية لرواية الإعصار والمئذنة، مجلة الأدب الإسلامي،العدد٢١ ، ص٣٩.

١٥- خليل،السيف والكلمة ، ص١٤٣ .

١٦- خليل،الإعصار والمئذنة ، ص١١ .

١٧- خليل،الإعصار والمئذنة،١٠٣ .

١٨- العاني ، شجاع،١٩٨٦م ،تطور البناء الروائي في الرواية العراقية ،مجلة الأقلام ، بغداد، العددان١ ٢١ ،ص١٨

١٩-عبيد، محمد رشدي، مقاربة نقدية لرواية الإعصار والمئذنة، ص٣٧ .

٢٠- خليل،الإعصار والمئذنة، ص١٠ .

٢١- خليل،السيف والكلمة، ص٢٢ .

٢٢- خليل، الإعصار والمئذنة، ص٩ .

٢٣- خليل،الإعصار والمئذنة، ص٩ .

٢٤- خليل،الإعصار والمئذنة، ص٩ .

٢٥- خليل،الإعصار والمئذنة، ص١٩، ٢٠ .

٢٦- خليل،السيف والكلمة، ص٣٦

٢٧- خليل،الإعصار والمئذنة، ص١٩.

٢٨- خليل،الإعصار والمئذنة، ص٢٨ .

٢٩- السرور، سهام علي، ٢٠١٠م ،البناء الفني في روايات سهيل إدريس، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، ص٢٤.

٣٠- قُفة ، حيدر، ١٤١٧هـ ،نقد تطبيقي (رواية الإعصار والمئذنة)مجلة الأدب الإسلامي، السنة الثالثة ،العدد الحادي عشر، ص٨٥ .

٣١- المرزوقي، سمير و شاكر، جميل، ١٩٨٦م ، مدخل إلى نظرية القصة(تحليلاً وتطبيقاً)،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص١٢٤ .

٣٢- فضل، صلاح، ١٩٨٥م، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣،دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص٤١٨.

٣٣- فضل،صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٤١٨.

٣٤- إبراهيم، عبد الله، ١٩٩٩م، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)،ط١ ، المركز الثقافي العربي، ص١٢١.

٣٥- إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص١٢١ .

٣٦- إبراهيم، عبد الله، المتخيل السردي ،ص١٢٦.

٣٧- المتخيل السردي ،ص١٢٨.

٣٨- مساعدة ، نوال، ٢٠٠٤م، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز،ط١ ،دار الكرمل،عمان،ص١٠٦ .

٣٩- سويدان، سامي، ١٩٩٩م ،الحوار في الرواية ، الفكر العربي، بيروت ،عدد٩١ ،ص٢١٩ .

٤٠-القط، عبد القادر، ١٩٩٨ ، فن المسرحية،ط١ ، الشركة العالمية للنشر، القاهرة، ص٢٧ .

٤١- أبو شنب، عادل، ١٩٧٤م ،الرواية الحوارية، مجلة المعرفة ، عدد١٤٦ ،نيسان، ص١٤٩ .

٤٢- العيد، يمنى، ١٩٨٦م، الراوي الموقع والشكل،ط١ ،مؤسسة الأبحاث العربية ، ص١١ .

٤٣- خليل، عماد الدين، تأملات في الكتابة والإبداع(حلقة من السيرة الذاتية)، مجلة الأدب الإسلامي ، عدد٦٩، ص١٤

٤٤- خليل،السيف والكلمة ، ص٤٢ .

٤٥- خليل، السيف والكلمة ، ص٣٠٢ .

٤٦- خليل،الإعصار والمئذنة ، ص٨ .

٤٧- خليل، السيف والكلمة ، ص٥ .

٤٨- كوهن،جان١٩٨٦م، بنية اللغة الشعرية،ط١ ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص١٠٥ .

٤٩- الشوابكة،محمد علي٢٠٠٦م ، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف" البنية والدلالة، منشورات أمانة عمان الكبرى، ص ١٦٦ .

٥٠- الشوابكة، السرد المؤطر ص١٦٦ .

٥١- الشوابكة، السرد المؤطر ، ص١٦٦ .

المراجع:

١. إبراهيم، عبد الله١٩٨٨م البناء الفني في رواية الحرب في العراق،ط١ ، الشؤون الثقافية،العراق.

٢. إبراهيم، عبد الله١٩٩٠م، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)،ط١ ، المركز الثقافي العربي.

٣. أبو شنب، عادل١٩٧٤م ،الرواية الحوارية، مجلة المعرفة ، عدد١٤٦ ،نيسان، ط١٤٩ .

٤. خليل ،عماد الدين٢٠٠٧م ،السيف والكلمة ،ط١ ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء – المغرب .

٥. خليل ،عماد الدين٢٠٠٩م، الإعصار والمئذنة،ط١ ، دار ابن كثير.

٦. خليل، عماد الدين، تأملات في الكتابة والإبداع(حلقة من السيرة الذاتية)، مجلة الأدب الإسلامي ، عدد٦٩، ص١٤ .

٧. السرور، سهام علي٢٠١٠م ،البناء الفني في روايات سهيل إدريس، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت.

٨. سويدان، سامي١٩٩٨م ،الحوار في الرواية ، الفكر العربي، بيروت ،عدد٩١ ،ط٢١٩ .

٩. الشوابكة،محمد علي٢٠٠٦م ، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف" البنية والدلالة، منشورات أمانة عمان الكبرى.

١٠. العاني ، شجاع١٩٨٦م ،تطور البناء الروائي في الرواية العراقية ،مجلة الأقلام ، بغداد، العددان١٢١ ،ص١٨ .

١١. عبد الخالق، نادرأحمد٢٠٠٩م ،الرواية الجديدة،، العلم والإيمان للنشر والتوزيع .

١٢. عبيد، محمد رشدي١٤١٤هـ، مقاربة نقدية لرواية الإعصار والمئذنة، مجلة الأدب الإسلامي،العدد٢١ ، ص٣٩.

١٣. العيد، يمنى١٩٨٦م، الراوي الموقع والشكل،ط١ ،مؤسسة الأبحاث العربية.

١٤. العيد، يمنى١٩٩٠م، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ط١ ،دار الفارابي، بيروت-لبنان.

١٥. فضل، صلاح١٩٨٥م، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣،دار الأفاق الجديدة، بيروت.

١٦. القط، عبد القادر١٩٩٨، فن المسرحية،ط١ ، الشركة العالمية للنشر ، القاهرة.

١٧. قُفة ، حيدر١٤١٧هـ ،نقد تطبيقي (رواية الإعصار والمئذنة)مجلة الأدب الإسلامي، السنة الثالثة ،العدد الحادي عشر، ص٨٥.

١٨. كوهن،جان١٩٨٦م، بنية اللغة الشعرية،ط١ ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

١٩. المؤمني، علي، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية٢٠٠٩م ،دار اليازوري العلمية، عمان .

٢٠. المراكشي ، عمر١٩٩٤م ،تحليل نصوص سردية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية،خريف- شتاء-، المغرب، عدد٥، ص٦٦ .

٢١. المرزوقي، سمير و شاكر، جميل١٩٨٦م ، مدخل إلى نظرية القصة(تحليلاً وتطبيقاً)،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد .

٢٢. مساعدة ، نوال٢٠٠٤م، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز،ط١ ،دار الكرمل،عمان.

٢٣. ناصر،بشير مطيع وداود، غيثاء حبيب٢٠٠٣م) اللغة الشعرية،، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية (سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية) - سوريا , مج٢٥, ع١٨. ط١٩٧.

٢٤. ياكبسون، رومان١٩٨٨م، قضايا الشعرية، ط١ ،ترجمة محمد الولي، دار توبقال للنشر.

٢٥. يحيى، حاج يحيى٢٠٠٤م، قضايا المسلمين في القصص الإسلامي ، الإدارة العامة للثقافة والنشر.

جمالية الترتيب اللغوي بين النص واللغة في البلاغة العربية

د عبد الحكيم المرابط: أستاذ وباحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة القاضي عياض بمراكش المغرب

- ملخَّص للدراسة:

تقوم هذه الدراسة برصد جمالية الترتيب اللغوي بين النص واللغة في البلاغة العربية وذلك بالتركيز على تتبع هذه الظاهرة عند كل من ابن سنان الخفاجي و عبد القهر الجرجاني ثم الترتيب اللغوي بين ضياء الدين بن الأثير وابن أبي الحديد

الكلمات المفتاحية: الترتيب اللغوي – التقديم والتأخير- البعد الجمالي والفني- النص – اللغة_ البلاغة- الإعجاز

لكل لغة نظامها الخاص الذي تبني نفسها وفقه، نظام لا يخلو من بعض المباحث التي تأخذ بعدا جماليا يخرج اللغة من الاستعمال العادي نحو أساليب متنوعة بطاقات تعبيرية فنية أرحب. وقد سعت البلاغة العربية في هذا الساق إلى الاهتمام بهذه الأساليب التي تتحقق لها مزية الفضل على باقي الاستعمالات العدية للغة. ونلمس في هذه الدراسة مبحث الترتيب أو ما يصطلح عليه بالتقديم والتأخير في البلاغة العربية، ونحصر التعامل معه في أربعة نماذج: ابن سنان الخفاجي (توفي ٤٦٦ هـ) وعبد القاهر الجرجاني (توفي ٤٧١ هـ) ثم ضياء الدين بن الأثير (توفي ٦٣٧ هـ) مع ردود ابن أبي الحديد عليه (توفي ٦٢٦ هـ) وداخل هذه النماذج الربعة لا نرصد إلا جزءا من ملامحه البادية في بعض النصوص التي استخرجناها من كتب الآنفي الذكر.

١ - الترتيب اللغوي عند ابن سنان الخفاجي:

تعرض ابن سنان لقضية الترتيب اللغوي عندما كان بصدد الحديث عن شروط خاصة بالتأليف منها وضع الألفاظ في موضعها حقيقة أو مجازا لا ينكره الاستعمال اللغوي ولا يبعد فهمه ، فلم تكن نظرته شاملة(١) يقول ابن سنان الخفاجي "فمن وضع الألفاظ موضعها ألا يكون في الكلام تقديم وتأخير حتى يؤدى ذلك إلى فساد في معناه وإعرابه في بعض المواضع أو سلوك الضرورات حتى يفصل فيه بين ما يقبح فصله في لغة العرب كالصلة والموصول وما أشبههما ولهذا أمثلة، منها قول الفرزدق يمدح إبراهيم بن إسماعيل خال هشام بن عبد الملك:

وما مثله في الناس إلا مملكا ** أبو أمه حي أبوه يقاربه

ففي هذا البيت من التقديم والتأخير ما قد أحال معناه وأفسد إعرابه لأن مقصوده وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملكا أبو أمه أبوه - يعني هشاماً لأن أبا أمه أبو الممدوح"(٢).

نسجل هو هذا النص الاعتراض البارز لابن سنان على التقديم والتأخير الذي قد يخل بالإعراب ويفسد المعنى، ورغم تمثيله لموقفه ببيت الفرزدق غلا انه تعامل مع هذا الشاهد الذي يدخل ضمن نظام النص بآليات نظام اللغة، بمراهنته على الإعراب وبرده البيت على جملة تلغي شعريته وتبحث فقط عن معناه، وهو ما نلمسه في نص آخر عالج فيه بيتا للمتنبي يقول ابن سنان الخفاجي: "فأما قول أبي الطيب:

المجد أخسر والمكارم صفقة **من أن يعيش لها الهمام الأروع

فجار هذا المجرى وفيه تقديم وتأخير وفصل بين الصلة والموصول، وتقديره: المجد والمكارم أخسر صفقة"(٣).

نلاحظ هنا أن ابن سنان عمل على رد البيت إلى تقديره وألغى فنيتهن واهتم بقاعدة عدم الفصل بين لصلة والموصول ، وتتجلى هذه النظرة المتحفظة والمؤسسة على شرط عدم فساد الإعراب والمعنى بشكل جلي في هذا النص: "وأما قول الفرزدق:

فليست خراسان التي كان خالد بها أسد إذ كان سيفاً أميرها**

فإن جماعة من النحويين قالوا: أنه يمدح خالداً ويذم أسداً، وكانا والبين بخراسان وخالد قبل أسد. وتقدير البيت فليست خراسان بالبلدة التي كان خالد فيها سيفاً إذ كان أسد أميرها ويكون رفع أسد مكان الثانية وأميرهما نعت له وكان في معنى وقع أو يكون في كان ضمير الشأن والقصة ويكون أسد وأميرها مبتدأ وخبراً في موضع خبر الضمير وقال أبو سعيد السيرافي: إن تقدير البيت عنده أن يجعل أسداً بدلاً من خالد ويجعله هو خالد على سبيل التشبيه له بالأسد، فكأنه قال فليست خراسان التي كان بها أسد إذ كان سيفاً أميرها ويجعل سيفاً خبراً لكان الثانية ويجعل أميرها الاسم. وعلى التأويلين معاً فلا خفاء بقبح البيت والتعسف فيه ووضع الألفاظ في غير موضعها"(٤).

يتبين هنا تضارب مواقف النحاة حول بيت واحد والواقع أن لإيراد هذه المواقف غرضا مفاده أن هذا البيت بخروجه عن نظام الترتيب المألوف فسد إعرابه ولم يحسم في معناه وبما أن ابن سنان يبحث في كتابه عن سر الفصاحة فغنه يروم السلاسة والبساطة والوضوح في إيصال المعنى،فهو لم ينظر على التقديم والتأخير نظرة شاملة، وإنما ذكرهما عندما كان يتحدث عن شروط خاصة بالأليف وهي نظرة تختلف عن نظرة عبد القاهر الجرجاني. الذي بين التقديم والتأخير بين الاسم والفعل وفي الاستفهام بأنواعه وفي النفي كما بين التقديم والتأخير في الخبر المثبت والخبر المنفي وكذا بين تقديم المفعول والجار والمجرور وتقديم مثل وغير، كما بين متى يفيد تقديم الاسم على الفعل ثم ختم بحثه ببيان الفرق بين أداة العموم السلب وتأخيرها عنه مع أثر التقديم والتأخير في التعبير(٥).

٢- الترتيب اللغوي عند عبد القاهر الجرجاني

يصرح عبد القاهر الجرجاني أن "الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"(٦) إذ لا تستقيم الجملة إلا بانتظامها وفق معايير اللغة "فلو ان عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق. وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني وفيه أفرغ المعنى واجري، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد وبنسقه المخصوص إبان المراد نحو أن تقول في "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل" منزل قفا ذكرى من نبك حبيب أخرجته من كمال البيان إلى محل الهذيان"(٧).

الأصل حسب هذين النصين هو تبات الترتيب على حاله لكن خلقه لا يعني "ضرورة" إخراجه عن معناه. إذ الحديث فيهما ما زال يلامس الاستعمال العادي للغة المتحكم في نظامها الثابت (القاعدي) وتتغير النظرة بتغير مستوى الحديث نحو باب التقديم والتأخير. يقول عبد القاهر الجرجاني بخصوصه " باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"(٨).

وعلى هذا الأساس فتقديم الشيء عند عبد القاهر الجرجاني على وجهين: "تقديم يقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل، كقولك: "منطلق زيد" و"ضرب عمرًا زيدٌ" (...) وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعل له بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبرا له، فتقدم تارة هذا على ذاك وأخرى ذاك على هذا ومثاله ما تصنعه بزيد والمنطلق، حيث تقول مرة "زيد المنطلق" وأخرى "المنطلق زيد""(٩).

وانطلاقا من هذا القول يذهب عبد العاطي غريب إلى أن حكم الإعراب قد تغير معه المعنى أيضا فقولك "زيد منطلق" يفيد أن الانطلاق معلوم للمخاطب قبل التكلم وإن كان لا يعرف صاحب الانطلاق، وفي "منطلق زيد" يفيد أن المخاطب لم يعلم الانطلاق إلا وقت التكلم، فعبد القاهر لم ينظر إلى تغير الإعراب فحسب، وإنما نظر إلى اختلاف المعنى باختلاف صورة التركيب(١)، ومواقع الألفاظ حاسمة في تحديد المعنى حيث " أنك إذا قلت: "أفعلت ؟" فبدأت بالفعل، كان الشك في الفعل نفسه، وكان غرضك من استفهامك أن تعلم وجوده، وإذا قلت: "أأنت فعلت؟" فبدأت بالاسم، كان الشك في الفاعل من هو، وكان التردد فيه"(١).

يلمس الجرجاني في هذه المسألة تأثير مواضع الألفاظ في المعنى المقصود، فليس حديثه عاما بل هو خاص بالشاهد، وهو بإلحاحه على تحديد فائدة التقديم والتأخير وسببه يرد على الفكرة الواقعة في ظنون الناس لأنه في نظر عبد القاهر لا ينبغي الوقوف فقط عند القول "إنه قدم للعناية والاهتمام"، بل هناك غايات أخرى لا ينبغي حصرها وتحديدها في غاية أو غايتين أو أكثر.

لذلك نجده يخصص حديثه حول كل حالة من الحالات ويحتكم إلى الغرض والقصد من الجملة، بما يحقق مزية الجمل بعضها عن بعض وأسلوب عن آخر يقول في معرض حديثه عن تقديم المفعول عن الفعل مع الاستفهام في قوله تعالى (قل أغير الله أتخذ وليا) "الأنعام١٤ " وقوله عز وجل (قل أرأيتكم إن أتاكم عذاب الله أو أتتكم الساعة أغير الله تدعون)، "الأنعام٤٠ " "وكان له من الحسن والمزية والفخامة ما علم أنه لا يكون لو أخر فقيل قل أتتخذ غير الله وليا و أ تدعون غير الله وذلك لأنه حصل بالتقديم معنى قولك أيكون غير الله بمثابة أن يتخذ وليا وأيرضى عاقل من نفسه أن يفعل ذلك وأيكون جهل أجهل وعمى أعمى من ذلك ولا يكون شيء من ذلك إذا قيل أأتخذ غير الله وليا وذلك لأنه حينئذ يتناول الفعل أن يكون فقط ولا يزيد على ذلك فاعرفه"[١٢].

يتبين أن عبد القاهر الجرجاني قد سلك طريقة حجاجية تقوم على المقارنة حيث يضعنا أمام تركيبين : الآية الكريمة من جهة والمثال النقيض من جهة ثانية، ويشرح الدلالة التي يؤديها كل منهما ليستطيع بذلك المتلقي الحكم بنفسه للشاهد القرآني بالحسن والمزية في تأدية الدلالة عن طريق زحزحة الترتيب اللغوي، ونستشف من خلال التعليقات الواردة لمبحث التقديم والتأخير في كتاب دلائل الاعجاز أن تعليقات الجرجاني تأخذ بعدا تعليليا يحتكم إلى الدلالة والمعنى يقول معلقا على قوله تعالى: (إنه لا يفلح الكافرون) المؤمنون١١٨ " يفيد من القوة في نفي الفلاح عن الكافرين ما لو قيل إن الكافرين لا يفلحون لم يفد ذلك ولم يكن ذلك كذلك إلا لأنك تعلمه إياه من بعد تقدمة وتنبيه أنت به في حكم من بدأ وأعاد ووطد ثم بين ولوح ثم صرح ولا يخفى مكان المزية فيما طريقه هذا الطريق"(١٣)، فقصد الآية هو الذي فرض هذا النمط من الترتيب لأن هذا الترتيب خليق بأن يمنحها مزية وفضلا لا تسمح به باقي التراكيب. وعلى هذا فإن أي تحريك لأحد عناصر الجملة بالتقديم والتأخير يؤدي دلالة جديدة "ومن البين فيه قول عروة بن أذينة : من الهزج

سليمى أزمعت بينافأين تقولها أينا**

وذلك أنه ظاهر معلوم أنه لم يرد أن يجعل هذا الإزماع لها خاصة ويجعلها من جماعة لم يزمع البين منهم أحد سواها هذا محال ولكنه أراد أن يحقق الأمر ويؤكده فأوقع ذكرها في سمع الذي كلم ابتداء ومن أول الأمر ليعلم قبل هذا الحديث أنه أرادها بالحديث فيكون ذلك أبعد له من الشك"(١٤).

وبهذا يتضح أن الجرجاني لم يحصر تعليلاته في مقولة العناية والاهتمام بل يتبين أسبابهما والعلاقة القائمة في الترتيب اللغوي بالدلالة في الجملة.

٣- الترتيب اللغوي بين ضياء الدين بن الأثير وابن أبي الحديد

نعرض في هذا المحور نصوصا لابن الأثير نقارعها بردود صاحب الفلك الدائر ونسجل استنتاجاته

"قال المصنف (المقصود ضياء الدين بن الأثير) أما تقديم المفعول على الفعل فهو كقولك: زيدا ضربت، وضربت زيدا لأن اللفظ الأول يفيد أنك لم تضرب إلا زيدا خاصة، والثاني لا يقتضي ذلك. قال: وذلك لأنك إذا قدمت الفعل كنت بالخيار في إيقاعه على أي مفعول شئت، بأن تقول بكرا أو عمرا أو خالدا، وإذا أخرت الفعل لزم الاختصاص بزيد وحده"(١٥)

ويرد ابن أبي الحديد قائلا: "مثل هذا موجود في تأخير الفعل لأنك إذا قدمت المفعول فأنت بالخيار قبل أن تتلفظ بالفعل، فيمكن أن تقول أكرمت وضربت أو رأيت، فلست مضطرا عن ذكر المفعول، وقبل ذكر الفعل إلى أن تقول زيدا ضربت لأن غير ذلك من الألفاظ. فالحاصل أن الصورتين سواء في التخيير أو عدم التخيير"(١٦).

قام ابن أبي الحديد بعكس موقف ضياء الدين بن الأثير لبجعه حجة عليه، إلا أن النصين معا لا مسا فقط الجانب العادي من الاستعمال اللغوي وهو موقف يتطور أثناء البحث في النصوص الفنية ونقصد القرآن الكريم: "قال المصنف (المقصود ابن الأثير) وعلى هذا ورد قوله تعالى: (بل الله فاعبد وكن من الشاكرين) سورة الزمر٦٣ فإنه يفيد الأمر باختصاص العبادة به دون غيره، ولو قال: اعبد الله وكن من الشاكرين لم يفد الاختصاص"(١٧) ويرفض ابن أبي الحديد هذا الموقف لأن الافادة لم تتم من تقديم المفعول فقط بل من القرينة أيضا: "فالاختصاص مفهوم من سياق الكلام، لا من تقديم المفعول، ولو قال في هذا السياق بل اعبد الله لأفاد الاختصاص لا محالة، فلا تأثير ههنا في الاختصاص المعلوم، لا لتقديم المفعول ولا لتأخيره"(١٨).

إذا كان ابن الأثير قد حاول إثبات الاختصاص في هذا التقديم فإن صاحب الفلك الدائر رد الأمر للسياق والقرينة دونما احتفاء كبير بظاهرة الترتيب اللغوي في الآية، ونسجل أنهما معا ورغم تأخرهما زمنيا مقارنة مع عبد القاهر الجرجاني، لم يستطيعا تجاوز ما قدمه في هذه القضية، إذ لا نلمس الحس التعليلي الذي نجده مرتكزا على دلالة الجملة في نصوص الجرجاني.

تركيب

يتضح إذن التباين الحاصل في الإحساس بجمالية الترتيب اللغوي بين النماذج الآنفة الذكر، وتظل محاولة الجرجاني الساعية إلى إدراك الدوافع الخاصة لكل ترتيب لغوي دون الاتكاء على ظنون الناس الذاهبة إلى تعميم حكم العناية والاهتمام دوافع وإن استلهم لفحصها مقولات النحو إلا أنه لم يقارب من جهة فساد الإعراب ولا بالبحث عن العلة النحوية.

الهوامش:

(١) عبد العاطي غريب علام، البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي، دار لجيل بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص١٣٩.

(٢) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص١١.

(٣) نفسه ، ص١١

(٤) نفسه ، ص١١.

(٥) عبد العاطي غريب علام، البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين ، ص١٣٨-١٣٩.

(٦) الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر ، دار المديني ، جدة ط١، ١٩٩١، ص٤.

(٧) نفسه ، ٥٤.

(٨) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، قراءة وتعليق، محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، ط.٣ ، القاهرة، ١٩٩٢ ، ص: ١٠٦.

(٩) نفسه.

(١٠) عبد العاطي غريب علام، البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين ، ص١٣٠.

(١١) الجرجاني: دلائل الاعجاز ، ص١١

(١٢) نفسه، ص١٢٣.

(١٣) نفسه، ص١٣٥.

(١٤) نفسه، ص١٣٨

(١٥) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القسم الثاني مكتبة نهضة مصر، ط١، ١٩٥٩، ص ٢٤٥-٢٤٦

(١٦) نفسه، ٢٤٦

(١٧) نفسه.

(١٨) نفسه، ٢٤٧

تطور النص السردي في الجزائر

د. مخلوف عامر / جامعة سعيدة.الجزائر

إن الأدب الجزائري المكتوب بالعربية بقي أسير المنطلقات الإصلاحية، ولذلك فإن الدعوة إلى التجديد والاستفادة من الأدب الإنساني التي نادى بها "رمضان حمود" لم تجد صداها، فساد الاتجاه المحافظ الذي يجعل الشعر العمودي في المقام الأول، ثم المقالة التي تصلح للدعاية والوعظ، وتأخر ظهور الأشكال النثرية الحديثة، بينما كانت قد خطت خطوات متميزة شكلا ومضمونا في أوساط الأدباء الجزائريين الذين يكتبون بالفرنسية وفي بعض البلدان العربية.

وإنه من الواضح أن الأدب الجزائري المكتوب بالعربية كان تابعا لأحداث حرب التحرير المتصارعة، مما جعل الأناشيد الشعرية تتصدر الموقف الأدبي في نظم حماسي يستمد شرعيته من هوْل الحدث أكثر مما يستمدها من طبيعته الفنية. وحتى ما كتبه نقاد عرب في تلك الفترة عن الأدب الجزائري لم يخْلُ من النبرة التعاطفية مع الثورة، ما جعل البُعْد الفني للعمل الأدبي لا يحظى بالاهتمام اللازم.

قد تُعد "غادة أم القرى" لـ: "أحمد رضا حوحو(١٩٤٧)، بداية تأسيسية للجنس الروائي في الجزائر، لو كُنَّا متأكدين من أن الذين يأتون لاحقا سيخرجون من معطفه فعلا. لكن نظرا للموانع الكثيرة في ذلك الوقت يصعب الجزم بتأثير هذا النص في الكتابات اللاحقة، ثم لأن الكُتاب الجزائريين سيستفيدون أكثر من وجودهم في بعض البلدان العربية تعاطفا مع الثورة ودعما للحرف العربي.

ظهرت"الطالب المنكوب"لـ" عبد المجيد الشافعي" سنة١٩٥١، و" الحريق" لـ:نور الدين بوجدرة سنة١٩٥٧، و "صوت الغرام "لـ: " محمد منيع " سنة١٩٦٧. وهي محاولات أولية لا ترقى إلى ما يستحق أن يسمى رواية بالمستوى الذي سيُدشِّنه "عبد الحميد بن هدوقة" بـ:"ريح الجنوب سنة١٩٧١.

وظهرت إلى جانب ذلك مجموعات قصصية في وقت مبكر منها: "دخان من قلبي لـ:"الطاهر وطارّ،تونس(١٩٦١، "نفوس ثائرة"ت: عبد الله ركيبي، القاهرة١٩٦٢ ،"بحيرة الزيتون"ت: أبو العيد دودو١٩٦٧، "الرصيف النائم "لـ: زهور ونيسي١٩٦٧ .

لكن مظاهر التجديد الفعلي يمكن أن تُلحظ لدى ابن هدوقة في " الأشعة السبعة".(تونس١٩٦٢) والطاهر وطار في"رمانة"(العراق١٩٧١) و"الشهداء يعودون هذا الأسبوع"(الجزائر١٩٧٤). إن الكاتبيْن كليهما قد كان لهما السبق في تحديث الكتابة باللغة العربية فجرَّب كل منهما فنيات الكتابة الجديدة في القصة قبل انتقالهما إلى الرواية. والعامل الأساسي الذي جعل هذيْن الأديبيْن يجدِّدان في الكتابة، أنهما لم يبقيا في دائرة الثقافة التقليدية. إذ اكتسبا ثقافة تراثية أتقنا فيها اللغة العربية ثم عانقا الثقافة الإنسانية. فهما من هذا الجيل المخضرم بهذا المعنى.

فأما الاستناد إلى "حكاية العشاق"[i] على أنها أول رواية فيبدو لي أنه لا يعدو أن يكون ضربا من التسابق على ريادة وهْمية. فهذه الحكاية تقليد واضح لـ"ألف ليلة ليلة " ولكنها من الضعف بحيث لا ترقى إليها من حيث البناء . والغريب أن البداية والنهاية كلتيهما لا علاقة لهما بمجريات الأحداث. فالمقدمة نصح ووعظ وإرشاد بنفَس ديني واضح وكذلك النهاية ، بينما مجريات الأحداث على نقيض تام من كل ذلك .

وكأن المؤلف بلجوئه إلى اللهو والمجون يعبر عن حالة يأس وقنوط بعد الذي جرى له . ويعبر في الوقت ذاته عن طبقة عاشت مترفة في الجزائر في زمنه .

والقصيدة المطوَّلة التي ذَيَّل بها الحكاية ذات نبرة تعليمية أخلاقية وكأنها تعبير عن إحساس بالذنب ورغبة في التكفير عما اقترفه ، أو هو ينقل تجربته إلى الآخرين ليَنْهى عن تكرارها .

فأما اللغة فهي إلى العامية أقرب ، لا فرق فيها بين التاء والثاء ولا بين الظاء والضاد ولا بين الذال والدال ، ناهيك عن قواعد اللغة العربية التي أثبت النص بأن المؤلف يجهلها إلى حد كبير.

ربما كانت فترة الاستقلال أدعى . لما فيها من هدوء نسبي . إلى الميل نحو كتابة الفن القصصي لكن صورة الحرب/الثورة ظلت تلاحق كل الكتّاب، سواء بوصفها انعكاسا للخطاب الرسمي الذي يمتطيها لتأكيد شرعية تاريخية أو بوصفها خطابا نقيضا يتَّكئ عليها لنقد الواقع.

بدأ معظم الكُتاب بتجريب القصة القصيرة بسبب قِصرها أو لسهولة نشرها أو لاستسهالها، ولكنهم سرعان ما غادروها إلى كتابة الرواية. كما انتقل بعض من الذين عُرفوا شعراء في أطول شطر من حياتهم إلى تجريب الكتابة الروائية ومنهم: "عز الدين ميهوبي" الذي كتب(اعترافات أسكرام) و"ربيعة جلطي"(الذروة) و"أحمد حمدي "(حومة الطليان). لأن الرواية أصبحت الجنس الأدبي الذي يُعوَّل عليه سواء لأنه يتسع للفكر والتعبير أو لأنه مَعْبر إلى اكتساب شهرة أدبية. وتبقى طبيعة العمل الأدبي هي التي تحدِّد حظه من النجاح.

لعل الميزة الأساسية في تطور النص السردي عموما والروائي منه على وجه الخصوص أنه استمر لصيق التحولات الجارية في البلاد. فبرزت القضايا الاجتماعية والسياسية (الثورة، المرأة، التناقضات المختلفة....) في "ريح الجنوب" و"نهاية الأمس" لـ "ابن هدوقة". ثم تقدم الخطاب السياسي/الإيديولوجي إلى الواجهة لدى "الطاهر وطار" في "اللازّ" حيث لم تبق الثورة المسلحة خطابا تمجيديا، بل راح الكاتب يبحث عن الطرف المغَيَّب في الحرب وهو دور الحزب الشيوعي ممثلا ببطل الرواية"زيدان"،ولكنها كتابة يهيْمن فيها السارد العارف ويدعو القارئ إلى إعادة قراءة التاريخ. يقول "عبد الحميد عقار:

((وتنهض الواقعية الملحمية بوصفها الاتجاه العام الذي يؤطر رواية "اللاز" فخصائصها الفنية ومقومات البناء فيها مؤسسة على جمالية المحتمل والتمثيل أين يقع الماثل الافتراضي بين العالم اليومي للقارئ ، وعالم التخييل ، ويهَيْمن السارد العليم الذي يضطلع بوظيفتيْ السرد والتأويل ويتم توظيف عدد كبير من الشخصيات تعنى الرواية بمتابعة مصائرها . ومن هذه الزاوية قد نجحت"اللاز"في بناء نموذج للشخصية الإشكالية بالمعنى الذي يتصوره لوكاتش أي بما هو نمط يجسد القوى الاجتماعية المؤهلة للتأثير في سيرورة التاريخ ، وبالمعنى الذي يعطيه باختين للبطل بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن الذات معا . وأهم ما يطبع عالم الأبطال من هذا النوع هو التناقض بين الرغبة والواقع))[ii].

وهو الموضوع الذي سيتكرر وفق رؤيا مختلفة لدى "رشيد بوجدرة" في روايته"التفكُّك"، لأنه لا يبقى في حدود التعاطف مع أبطاله الشيوعيين، بل يطرح أسئلة نقدية واخزة:

((لماذا لم يقودوا الثورة المسلحة ؟ كان ذلك شيئا ممكنا ، مر القطار وهو يترقبون بنيتهم الحسنة في قاعة الانتظار يترقبون تفجر الثورة العالمية . هل فاتتْهم طبيعة الاستعمار ؟ هل سبب هذا الخلل الهائل : كان عدم وجود طبقة عاملة قوية وواعية ؟ هل كان لا بد للثورة الوطنية من مرحلة انتقالية تقودها البرجوازية الصغيرة وأحزابها ؟))[iii]

فأما "واسيني الأعرج" فإنه عندما كتب (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) فقد أراد أن يقول شيئا آخر غير الذي يقوله "وطار". إذ المناضل الشيوعي لا يذبح خصمه السياسي ، بل يُجبَر صديقه على تنفيذ العملية . وزيدان في تقديره يعاني من جمود عقائدي ، يقول : ((إنها التركيبة لتي

لم أفهمها وفهمها زيدان وليد عمي الطاهر .. في البداية لم أقتنع بموته ..قلت في نفسي ، لماذا لم يتصرف تصرفا آخر ..على كل حال ، تصرف يضمنه شرفه وشرف حزبه وشرف قناعاته .تصورت أنه بقدر ما كان عظيما ، كان جامدا عقائديا.(...) أنا متأكد أنه لو آل الأمر إلى لخضر حمروش كان تحرك غير حركة زيدان))(iv)

على نحو ما، كانت رواية "اللاز" مرجعا يحضر في أذهان الكُتاب ليس بسبب ما نالته من شهرة وحسب، بل أيضا لأن الواقع المستجد وتأثير الفكر الماركسي-يومئذ-حمل الكُتاب على مراجعة التاريخ الوطني فلم يكن "ابن هدوقة بعيدا عن هذا التوجه عندما وظَّف اللون الأحمر في (الجازية والدراويش) ولا "أمين الزاوي" عندما كتب ّصهيل الجسد".

فأمَّا رواية"الزلزال" لـ:"الطاهر وطار" فيكفي عنوانها إعلانا ترحيبا بالثورة الزراعية ويواصل في روايته "العشق والموت في الزمن الحراشي" هذا المنحى الواقعي بأنْ عبَّر عن الصراع بين أنصار التوجُّه الاشتراكي والثورة الزراعية تحديدا وخصومهم من الإسلاميين. وقد تمثل " الحوات والقصر" طفرة نوعية يثبت فيها "الطاهر وطار ّ أنه قادر على التحليق في عوالم الخيال، كما هي الحال بالنسبة لـ"ابن هدوقة" في " الجازية والدراويش".

صورة الثورة في أعمال "الطاهر وطار ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج وأمين الزاوي ومرزاق بقطاش و"الحبيب السائح" - على تفاوت فيما بينهم - لم تحضر بوصفها رقعة أرجوانية تزيّن النص الأدبي ولا كجسر يمكّن الكاتب من العبور إلى اكتساب الشرعية الأدبية، وإنما الارتداد إلى صورة الحرب يمثل مرتكزا نقديا نقيضا لشرعية تاريخية يكرِّسها الخطاب الرسمي بشكل ميتذل. وهنا يتداخل السياسي والاجتماعي والنفسي والتاريخي وتقْصر أية مقاربة نقدية عن ملامسة الإشكالية التي يطرحها النص إذا هي اعتمدت منطلقا أحاديا، وإذا هي لم تتسلح بوعي واقعي وتاريخي.

بينما هناك كتابات لم تتعدَّ الفهم المؤروث السائد عن حرب التحرير من حيث هي صراع بين مستعمِر ومستعمَر .

كان العالم يخضع للتقاطب بين الرأسمالية والاشتراكية ، ونشط الجيل الجديد من الناشئين في تجريب الفنون الأدبية المختلفة تحت مظلة الخطاب الاشتراكي ، فكان من الطبيعي بالنسبة لشباب يُقْبلون على الكتابة مع ما يحملونه من حلم وإخلاص للوطن ، وذكريات الثورة وتضحيات الشهداء مازالت تلاحقهم ، وبما لديهم من تصوُّر عن قداسة الكتابة ، كان من الطبيعي أن يطمح الكاتب الناشئ إلى أن يرى اسمه على صفحة جريدة أو على غلاف كتاب ولو أن ما يكتبه ليس سوى صدى للخطاب الرسمي أو أنَّ البُعْد الأيديولوجي هو الذي يتقدم إلى الصدارة على سواه . ولكن مهما ينشأ من عملية الانعكاس الآلي من عيوب ، فلا ينبغي أن يغيب عن البال أنها الفترة التي انتعشت فيها اللغة العربية وأثبت فيها الحرف العربي – رغم قِصَر تجربتنا – قدرته المطواعة على احتضان أعمق الفلسفات ومعانقة أرقى الفنون شعرا ونثرا، علما بأن ما كان يتلقَّاه هذا الشاب في المنظومة التربوية لم يكن يؤهِّله إلى ذلك المستوى من العطاء . فكانت تلك الفترة عتبة ضرورية للانتقال إلى ما هو أكثر تميُّزا .

فالكُتّاب المبتدئون في فترة السبعينيات من القرن المنصرم، وحتى غير المبتدئين من الذين يستعملون اللغة العربية كانوا يكتبون تحت مظلة الخطاب السياسي/الأيديولوجي السائد، ورأَوْا في هذا الخطاب ما يجسد قيم العدالة الاجتماعية التي صارت حلم الأغلبية المفقّرة. إلا أن انعكاس هذا الخطاب بوعي أو بغير وعي في أعمالهم، لم يُنْجِهم من الفجاجة والتسطيح إلى حدّ تغييب أدبية الأدب، حتى ليبدو العمل حاملا لفكرة أو موقف لا للذات المبدعة بوجدانها ومشاعرها.

كانت سبعينيات القرن الماضي هي الفترة التي برز فيها البعد الاجتماعي في الإبداع وفي المحاولات النقدية على حدّ سواء، إلى درجة أن الخطاب الرسمي- وهو الخطاب الاشتراكي يومئذ- قد انعكس بطريقة شبه آلية أو آلية في كثير من الأعمال، مثل :(الأكواخ تحترق١٩٨٢) لـ"محمد

زتيلي" و(الشمس تشرق على الجميع ١٩٧٨) لـ "اسماعيل غموقات" و(الزلزال ١٩٧٤) لـ "الطاهر وطار")و(زمن النمرود ١٩٨٥) لـ "الحبيب السائح" وبعض كتابات "واسيني الأعرج" و"الزاوي أمين" و"عمار بلحسن" وعمار يزلي. . . "

ويكفي أن نلتفت اليوم إلى بعض الأسماء المعروفة في الساحة الأدبية من الذين واصلوا الكتابة واستطاعوا أن يقوموا بمراجعة مفاهيمهم بنوع من ممارسة النقد الذاتي الأدبي لنتأكَّد من أنها كانت مرحلة حُبْلى بأقلام الواعدة .

وبفعل التحولات العالمية وبتأثير مما تسرَّب إلينا من المدارس النقدية المعاصرة، عادت نخبة من الكُتاب إلى مراجعة وظيفة الأدب الالتزامية فلم يعد الكاتب الراوي خارج السرد ولا المضمون يحتل الصدارة، بقدر ما أصبحت الذات الكاتبة صوتا مركزيا تتمحور حولها أصوات متعددة. لأن الجيل الذي عاش الثورة ضد المستعمِر وكان يطمح- بفضل التضحيات الجسام- إلى أن يرى بلدا ينهض ويُشيَّد على أسس تضمن الحرية والعدالة والمساواة بين المواطنين ، بلدا يدخل إلى عصر العلم والمعرفة والتنافس الحضاري ، ذالكم الجيل والذي لحقه أصيب بالخيْبات والإحباطات وتحتَّم عليه أن يراجع الالتزام الواقعي الذي طالما تشبث يه بفعل فورة الحماس والأمل . ولـ((ذلك فإن مفهوم الالتزام والشكل الواقعي اللذيْن رافقا تلك المرحلة سرعان ما بدآ يفسحان المجال لتجريب أشكال وطرائق مجددة في كتابة الرواية ، خاصة بعد السبعينات عندما أسفرت الاستقلالات عن خيبات وإحباطات جعلت القيم تهتز، وأجهزة القمع للدولة الوطنية تستأسد وتكشر عن أنيابها...))[٧]

وبما أن الكاتب صار يهتم أكثر بالبناء الروائي وبالاشتغال على اللغة، فقد استرجع النصُّ روْنقَه الأدبي كما في رواية "السعيد بوطاجين"أعوذ بالله"، وفي رواية "زهوة" لـ "الحبيب السائح" ، مما يمكن أن يُدرج في الكتابة الحداثية والتي تتميز بما يلي:

١. يبدو الكاتب مُقلاًّ، يمنح الوقت الكافي لخلق الأجواء والاشتغال على اللغة

٢. تحضر الذات الكاتبة موزَّعة على مختلف الشخصيات في حركتيْ مدّ وجزر تؤول في النهاية إلى رؤيا أو موقف يختفي خلف حجاب أدبي يستوقف القارئ قبل اختراقه إلى غيره.

٣. يستدعي فعل الكتابة المخزون الثقافي المتعدد، التراث الوطني والعربي الإسلامي والإنساني.

٤. ينكسر العمود التقليدي بتداخل الأزمنة وتعدد الأصوات ما يضطر المتلقي إلى إعادة ترتيب الأحداث وإعادة القراءة ليتمكَّن من تحريك النص في رحابة ذهنية.

٥. إنها كتابة منفتحة على جملة من الاحتمالات والتأويلات.

ثم سنشهد في تسعينيات القرن الماضي عودة واضحة إلى الخطاب المباشر، كتابات أقرب إلى التقارير الصحفية منها إلى الأعمال الروائية الناضجة لذلك ظهر الحديث عن الأدب "الاستعجالي" . ولعل أول ما يتبادر إلى الذهن عند سماعها أنها وصف لأدب لا يرقى إلى المستوى المنشود من المقاييس الأدبية كما يتصوَّرها القائلون بها . فهي صفة الغرض منها الانتقاص من قيمة هذه الكتابات لأنها كَثُرت أو لأن أصحابها يكتبون على عجل .

فإذا ما نظرنا بعيْن واقعية إلى ما عشناه من آلام في تلك الفترة ، فخير للمرء أن يكتب من أن يصمت .فالكتابة في ظرف عصيب قد تكون المتنفَّس الوحيد ، والشحنة الضاغطة أشبه بقنبلة إذا هو لم يُفْرغها انفجرت عليه ودمَّرته.

وربما كان مصدر صفة الاستعجالية أولئك الذين يريدونها ردَّ فعل دفاعي على انتقاد تجربة السبعينيات . في حين ليست المسألة أن جيلا يزاحم آخر ليُلْغيه ويحل محلَّه، بل هي طبيعة الحركة الأدبية في مسارها استمرارا لا انقطاعا ، وكما كانت الفترة السابقة حبلى بأسماء واعدة أثبتت

حضورها ، فلا نعدم أن نجد في الفترة اللاحقة محاولات أدبية راقية ، إذا نحن أقبلنا فعلا على قراءة هذه الأعمال ولم نبقَ فريسة لتصريحات نرجسية لا موضوعية فيها .

وفي كل الأحوال فإن النص السردي الجزائري قد استطاع في فترة قصيرة أن يجرب تقنيات الكتابة الجديدة من ارتداد ومناجاة وسخرية إلى خلخلة التسلسل الزمني ، كما تمكَّن من توظيف التراث على نحو جمالي . وبعدما كان التراث الوطني المحلي هو الغالب ، أصبح الكاتب يعانق التراث العربي الإسلامي والإنساني مستفيدا من المعارك الفكرية التي امتدَّت طوال القرن العشرين.

إحالات:

(١)حكاية العُشاق في الحب والاشتياق وما جرى لابن الملك الشائع مع زهرة الأنس بنت التاجر ،محمد بن إبراهيم (الأمير مصطفى) ،تحقيق الدكتور أبو القاسم سعد الله- المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الثانية الجزائر،١٩٨٣ .

2) عبد الحميد عقار"تحولات الرواية في الجزائر ط – آفاق مجلة اتحاد كتاب المغرب،العدد١،١٩٩١ ،ص:٤٦

3) رشيد بوجدرة :"التفكك" الشكة الوطنية للنشر والتوزيع،الطبعة الثانية-الجزائر،٢ ١٩٨٢ ، ص:١٧٢

4) واسيني، الأعرج – ما تبقى من سيرة اخضر حمروش –دار الجرمق ، ص:١٢٨ .

5) محمد برادة :الرواية في المغرب العربي ،الأدب المغاربي اليوم،قراءات مغاربية،مجموعة من الباحثين،منشورات اتحاد كتاب المغرب،٢٠٠٦ص:٧

نظرية التلقي و الأدب الرقمي: حفر في نقاط الاتفاق

خديجة باللودمو- باحثة أكاديمية/ جامعة قاصدي مرباح - ورقلة-الجزائر

الملخّص:

يتناول البحث بالدّراسة أهم مقولات نظرية التلقي في طبعتها الألمانية تحديدا، و يحاول ربطها بما جاء به الأدب الرقمي و هو التمظهر الجديد للأدب في الفضاء السيبراني؛ إذ استفاد من المعطيات التكنولوجية المتمثّلة فيما توفّره الوسائط المتعدّدة من معطيات صوريّة و صوتية؛ و لأن هذين التجربتين تشكلتا تقريبا في ذات الظروف و استفادتا من مقولات الحداثة و ما بعدها و من مقولات النظرية البنيوية و ما بعدها. فاتفقتا في الإعلاء من دور القارئ –المتلقّي- و التركيز على دوره الإيجابي في عملية قراءة العمل الإبداعي؛ بل دعته التجربة الرقمية إلى المساهمة في كتابة النص الأدبي و أعطته صفة المشارك. هذه التجربة الجديدة استطاعت أن توضّح العديد من الأفكار التي جاءت بها نظرية التلقّي، و التي ظلّت غير واضحة و في حاجة إلى تجسيد و تمثيل. يبقى المتلقي عنصرا مهمّا جدا في العملية الابداعية و لم يحظ قبلا بأهمية و لم يُسمع صوته و لهذا حقّ له أن يتربّع عرش الإبداع الحديث.

الكلمات المفتاحييّة:

١ -نظرية التلقي٢ -الأدب الرقمي٣ -أفق التوقعات٤ -القارئ الضّمني٥ -الأدب التفاعلي٦ -النص المترابط٧ -الوسائط المتعدّدة٨ -النص المتفرع٩ -الفراغات١٠ -السيبرنطيقا

تحاول هذه الورقة البحثية أن تقف عند أهم نقاط الاتفاق بين نظرية التلقي التي تُعتبر من أحدث النظريات النقدية المعاصرة؛ و التي حاولت أن تعلي من دور القارئ و تسمع صوته في قراءة العمل الابداعي، معتبرة إياه شريكا ل يقل أهمية عن بقية عناصر المنظومة الإبداعية. و بين الأدب الرقمي الذي يمكن اعتباره ثمرة التزاوج بين التكنولوجيا و العمل الابداعي، فالأدب عندما استفاد من المعطيات التكنولوجية استطاع أن يقدّم أعمالا ابداعية تختلف تمام الاختلاف عن الأعمال الأدبية التي سبقتها و التي عوّدت الذّائقة الابداعيّة على نماذج محدّدة. و لنظرية التلقي مع الأدب الرقمي نقاط يلتقيان فيها سواء من حيث الأهمية التي قدّماها للمتلقّي كونه مشاركا في إنتاج العمل الابداعي أو من حيث الدّور الذي يقوم به هذا الأخير في قراءته للمادة الإبداعية. و هنا يمكن أن تستوقفنا جُملة من الأسئلة لعلّ أبرزها: ما الجديد الذي أضافته نظرية التلقي ضمن مقولات نظرية القراءة في عملية قراءة العمل الابداعي و إنتاجه؟ هل أخذ القارئ نصيبه من خلال هذه المقولات في قراءة المنتوج الإبداعي؟ و هل استطاع الأدب الرقمي أن يُخرج المتلقّي من دائرة القراءة السلبية للنص؟ و هل يمكن أن نقول أن المتلقي في أزهى عصوره مع نظرية التلقي و الأدب الرقمي؟

أفتتح هذه الدراسة بمحاولة ضبط تعريف لنظرية التلقي –و أقصد هنا نظرية التلقّي في طبعتها الألمانية- فقد عُرّفت ب "دليل الناقد الأدبي" بالقول: " من الصعب الإحاطة بتفرعات هذه النظرية و تشعباتها، و ترجع الصعوبة إلى عدم ثبات نقاط التركيز و اتساع رقعة مراكز الاهتمامات التي تؤسس طروحات هذا التوجه النقدي. و لعل الجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ و التركيز على دوره الفعال

كذات واعية لها نصيب الأسد من النص و إنتاجه و تداوله و تحديد معانيه. و بقدر ما يساعد "القارئ" على تحديد الإطار العام لهذا التوجه النقدي بقدر ما يكون هو أساس التشعب و الانتشار"(١)

و هذا الاهتمام بالقارئ يُعدّ مرحلة ضروريّة في رحلة الاهتمام بعناصر العملية الابداعية، فقد أخذ المبدع نصيبه في العملية القرائية و النقدية للعملية الابداعية و تمحورت حوله المناهج النقدية دارسة نفسيته فمجتمعه و ما يتعلق به و هو ما عُرف بالناهج السياقيّة التي اهتمت بالمبدع و ما يتعلق به ، إلا أن النصّ افتكّ منه هذه المكانة فظهرت المناهج النّسقية التي تمحورت حول النص الأدبي محاولة قراءته و تأويله، و دارت الدّائرة لتنصّب القارئ سيّد العملية الابداعيّة و تتهم به و كيف يقرأ النص ؛و تحديد دوره في عملية القراءة و التأويل. لهذا فنظرية التلقي أو نقد استجابة القارئ ركّزت على هذا العنصر الذي ظلّ مهمّشا على أهمية دوره في عملية إبداع النص الأدبي و تفكيك معانيه ؛ لهذا فمن المهم جدا تناول هذه النظرية بالدراسة خاصة في عصر المعلومات التي صار المتلقي مشاركا فيها في حينها. إذ يتلقى العمل الإبداعي أو المعلومة و يساهم في تحديد مسارها و يكون بذلك مشاركا إيجابيا فعالا؛ و هذا الذي دفعني إلى الربط بين هذه النظرية و مقولات الأدب الرقمي الذي يُعتبر المتلقي طرفا في إنجاز العملية الإبداعية و مشاركا إيجابيّا فيها.

فالأدب الرقمي كما يعرّفه "عمر زرفاوي": " يمثل الأدب التفاعلي Interactive Literature جنسا ً أدبياً جديداً تخلّق في رحم التقنية، قوامه التفاعل و الترابط، يستثمر إمكانات التكنولوجيا الحديثة، و يشتغل على تقنية النص المترابط Hypertexte، و يوظّف مختلف أشكال الوسائط المتعدّدة Hypermédia يجمع بين الأدبية و الإلكترونية"(٢)

إنه نص مختلف تماما على ما تعوّدت الذّائقة العربية سواء من حيث الفضاء الذي يتشكّل فيه او من حيث عناصره البنائيّة؛ أو على مستوى الآليات التي يجب امتلاكها لقراءته و فكّ شفراته المختلفة، إنّه نصّ مغاير تماما يبدعه مؤلّف يمتلك مهمّتين أساسيتين هما: التأليف و التوليف بين العناصر البنائية غير اللسانية من صوت و صورة و حركة، و أمام نصّ تشكّله عناصر لسانيّة و غير لسانيّة و تُعامَل على أنها كلّ متكامل. و أمام متلقٍّ لم يعد يتبع مسارا مقترحا عليه سلفا، بل هو سيد العملية الابداعية، هو مؤلّف أيضا للعمل الإبداعي بما يقترحه عليه هذا العمل من اختيارات و مسارات. إذ يتعامل مع النص الرقمي بصورة لا خطية لا نمطيّة، يختار البدايات و يكتب النهايات و يشارك في عملية تأليف هذا العمل.

إن الرّبط بين نظرية التلقي و مقولات الأدب الرقمي و عقد المقارنة بينها، هو بمثابة مقارنة العملية الإبداعية و عناصرها بصورتها التقليديّة الورقيّة و نظيرتها الرقميّة، هي محاولة للإجابة على أسئلة تتمركز على استفادة الدب من المعطيات التكنولوجية و القول بمدى اجتماع الأدبية مع التقنية في هذه الأعمال الرقمية.

أوجه الاتفاق:

إذا انطلقنا من المنطلق التّأسيسي لكلٍّ من نظريّة التلقي و الأدب التّفاعلي سنجد أنّهما يتقاطعان في نقاط عدّة أهمّها:

١- الموضوع الذي تأسّستا من أجله ألا و هو المتلقّي، إذ أنّ كلّ منهما تركّز على إعلاء دور القارئ و إعادة الاعتبار له، و هذه أوّل و أبرز مواضع التقائهما. فنظريّة التلقّي أعطت كامل السّلطة للقارئ كي يحدّد المعنى و يطارد دلالاته و يتتبّع مختلف الإمكانات التي يحتملها النص

الإبداعي فيفجّرها، فمسألة موت المؤلّف كانت تمهيدا لإحياء القارئ و استدعائه للمشاركة في إنتاج المعنى؛ و لعل الألمان استطاعوا أن يبلوروا فكرتهم و يعرضوها مُكتملة جاهزة للأخذ بها، فالمتلقّي من حقّه أن يجرّب الإمساك بالمعنى و يتدخّل فيه.

لهذا فقد "فجاء نقد (التلقي أو الاستقبال) ليقلب المقولة تماما و يركز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى انتاجه و استقباله أو تلقيه. من هنا كان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارئ و بعملية القراءة و تحديد معنى النص و تأويله. و لئن كانت مثل هذه العناصر جزءا من العملية النقدية عموما، فإن أهمية القارئ أو هويته لم تكن إشكالية في السابق. فالأسئلة التي تعنى بمن هو القارئ؟ و كيف يستقبل النص و يتلقاه؟ لم تكن مطروحة. و قد يستغرب المرء النتائج التي يمكن الوصول إليها عندما يكون القارئ أو هويته هي محور العملية النقدية " (٣)

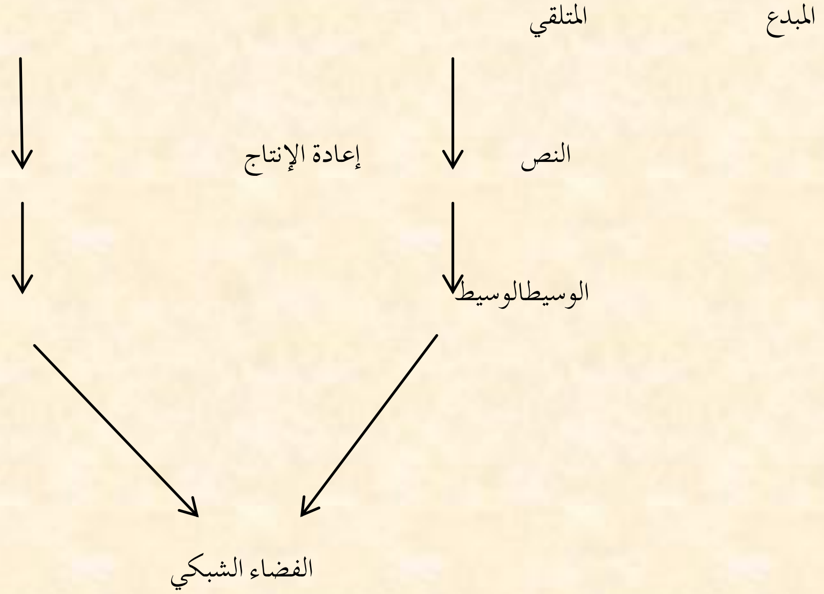
إذا هذا هو الطّرح الجديد الذي جاءت به نظريّة التلقّي، هو القارئ الذي أخذ له مكانا في القراءة المتأنّية التي كانت تستهدف عناصر أخرى غيره من المنظومة الإبداعيّة. و هذا الطّرح الألماني كان واضحا و صريحا بأهمّية دور القارئ في عمليّة القراءة و أهمّية مشاركته فيها، و قد سبقته بعض الاتّجاهات التي حاولت إعطاء القارئ فرصة للمشاركة في توليد المعنى مثل مقولات رولان بارت و باختين و غيرهما. إلا أن الطرح المباشر لهذه النّظرية جاء من لدن أصحاب نظرية التلقي –التي تشترك في بعض منطلقاتها مع نظرية نقد استجابة القارئ الأمريكية- إذ قالوا بضرورة إشراك المتلقّي في عمليّة توليد المعنى.

و لعل الأدب التفاعلي بدوره بنى مقولاته و آرائه على هذا الدّور المهمّ الذي يلعبه القارئ؛ فقد جُعل التّفاعل الذي يبادر به المتلقّي أساس طرحهم؛ و لولا هذا الدّور لما كان للعمل الإبداعي بُعد و لا اتّخذ له قيمة معيّنة، فالتّفاعل هو منبع المعنى و المشاركة الفعليّة للقارئ هي التي تذهب بالمعنى إلى أقصى احتمالاته. فالأدب التّفاعلي يستقي مقولاته من المشاركة الفعّالة للقارئ الذي بيده تحديد الدّلالات من خلال نقره لمختلف الأيقونات و تجوّله بينها، و المتلقّي هو الذي يوجّه المؤلّف و النّاقد للدّلالات الممكن تشكيلها من خلال مختلف القراءات التي ينحوها. و " يجسّد هذا البعد التفاعلي بوضوح كون الشاعر و المتلقي معا يشتركان في إدراك خصائص القصيد و مميزاته الجمالية و التعبيرية (اشتراكهما على مستوى القدرة أو الكفاءة). إنهما يوجدان في مرتبة واحدة على هذا المستوى، و إذا حصل تفاوت فهو الذي يقع عادة بين المبدع (الإنجاز) و المتلقي (الكفاءة). وكلما انعدم هذا الاشتراك على هذا المستوى استحال التفاعل " (٤)

٢-المبدع و المتلقّي في مستوى واحد و بهذا يمكن أن تتحقق عملية التّفاعل، فالمشاركة الفعليّة للقارئ هي التي تضع التّفاعل في أعلى مراتبه. و أظنّ أن نقطة الالتقاء هذه –المتمثلة في إعلاء دور القارئ- هي التي جمعت بين نظرية التلقي و الأدب التفاعلي، و إن لم يصرّح "سعيد يقطين" بذلك بل اكتفى بشرح أبرز مقولات النصّ المترابط و الأدب التفاعلي من خلال عرض المفاهيم و التصورات و شرحها؛ فإن البريكي و بصورة واضحة أكّدت على ذلك في مبحثها الثاني من فصلها الأخير في كتابها (مدخل إلى الأدب التفاعلي)، إذ ربطت الأدب التفاعلي بالنظرية النقدية بدءً بنظرية التلقي الألمانية. فتقول البريكي: " تزامن ظهور مفهوم (النص المتفرع-Hypertext)، في عالم الإنترنت و الثورة المعلوماتية، مع ظهور الاتجاه نحو القارئ، في ميدان النظرية النقدية الحديثة، في ستينيات القرن المنصرم، ليكون القرن العشرون بذلك شاهدا على أهم الإنجازات في حقل العلوم التطبيقية، و وسائل الاتصال تحديدا، و كذلك في حقل العلوم الإنسانية، و تحديدا الأدب و نقده "(٥)

ذهبت البريكي إلى الرّبط بين نظرية التلقّي و أبرز مفهوم ظهر بالأدب التفاعلي و هو النص المتفرع –كما اختارته هي اقتداءً بحسام الخطيب- تاريخيّا. و بما أنّهما برزا في نفس المرحلة الزّمنية فهذا يعني أنهما نبعا من نفس الظّروف الاجتماعيّة و الدّوافع –لعلّ التجديد و رغبة تصحيح المفاهيم أهمها- و نحجا نفس الاتجاه. و كان أثرهما بالغا في المنظومة الفكريّة و النقديّة الأدبيّة؛ حتى أن البريكي وصفته بالجذري من زاوية النّظر إلى عناصر العمليّة الإبداعيّة.

فالبريكي تقرأ نظرية التلقّي، مُعلنة أنّها تقوم على تفعيل دور القارئ لإزالة سلبيته و ذلك بإشراكه في إنتاج المعنى، لتكون له فرصة كتابة النص و بالتّالي تنفتح دلالاته. و أطروحات الأدب التفاعلي ساعدت كثيرا في فهم مقولات إحدى أهم المابعديات؛ و هي ما بعد الحداثة التي جاءت بأفكار حديثة لم تعتد عليها الذّهنية و لهذا بقيت غامضة.و قد مُثّلت دورة حياة النصّ التفاعلي بالمخطط التالي:



(مخطط يوضح دورة حياة النص التفاعلي)[٦]

لهذا فمن المنصف القول: " إن الكتابة التفاعلية عموما كما تراها (سهام الشجيري) "مستوحاة من الكتابة التلفيزيونية أي تخاطب المتصفّح، كأنك تتحدث لصديق و أنت تكتب بلغة الإعلاميين (للعين)، و من ميزاتها الإبتعاد عن الحشو بفقرات قصيرة و معبرة و من الممكن أن يصل المتصفح إلى الموقع عن طريق رابطة من موقع آخر، و بعض المعلومات على الويب ممكن أن تختصر أو تلخص في شكل رسومات أو بيانات تخلق أسئلة تفاعلية أو استفتاء، و بحوث، ... فضلا عن الوسائط كلقطات فيديو أو مقتطفات من حديث أو تصريح و روابط ذات صلة بالموضوع متتبعا تقنية جديدة في إضافة أو حذف أجزاء مما يكتب بتوجيه إلى روابط لها صلة بالنص الأصلي "[٧]

فالمتلقّي حاضر في كلا المقولتين، و مشاركته لها دورها الكبير في توجيه دلالات النص و تحديد معانيه. و فكرة الاتّصال هذه و التّواصل ليست غريبة عن الفرد بل هي متأصّلة فيه، و بفطرته ينحو إليها –حتّى الرضيع يحاول ذلك مع الآخرين- فلا عجب أن نعود لدور المتلقّي و نأخذ بشرح أهميّة هذا الاتّجاه. لهذا فضّل الإنسان منذ القديم التجمّع في مجموعات من بني جنسه؛ و هذا يعبّر عن حاجته البيولوجيّة للتّواصل.

و في البدء و الختام فـ" الإنسان –كما قيل- حيوان اتصالي، و لا تقوم للمجتمع الإنساني قائمة دون نظام للاتصال، الذي اعتبره البعض شرطا من شروط بقاء الكائن البشري(٩:٦٦). و تاريخ البشرية، من عصور نقوش الأحجار إلى بث الأقمار، يمكن رصده متوازيا مع تطور وسائل الاتصال التي تربط بين الأفراد و الجماعات. و يشهد هذا التاريخ أن الاتصال كان دوما وراء كل وفاق و صراع "[٨]

و كما نادت نظرية التلقي بدور المتلقّي في إنشاء دلالات النص؛ فإن زواج الأدب بالتكنولوجيا جاء لتكريس هذه الفكرة. " و لم تؤازر تكنولوجيا المعلومات المبدع فقط، بل وقفت –و بشدة- بجانب المتلقي أيضا؛ حيث وفرت له العديد من الوسائل التي تمكنه من التفاعل مع العمل الفني، و تنمية حاسة التذوق لديه، و تكثيف عملية شعوره بالمتعة. "[٩]

ويمكن هنا أن نقرّ بخصوصيّة هذا النصّ فـ " لقد تفجر النص في عدد لا نهائي من القراءات الممكنة و أصبحت مهمة إلحاق المعنى به مسؤولية القارئ لا الكاتب وحده، إن الكاتب –كما أورد مادان ساروب (يموت بمجرد إنتاج نصه ليحيي قارئه) و يخلد نصه بديمومة قراءته و دخوله في تناص لا نهائي مع ما سبقه و ما يلحقه من نصوص٢٨(١:٥٩)، في ظل هذا المفهوم لم يعد النص هو مجرد ذلك الأثر المادي الملقى على سطور الأوراق بل ذلك الكل المتداخل أو المجال اللامتناهي الذي تندرج تحته جميع احتمالات قراءة النص و علاقات تناصه "[١٠]

فغاية تكنولوجيا المعلومات في الأساس هي الارتقاء بالمتلقي من مستهلك إلى مشارك فعّال، يستطيع في النّهاية النّفاذ إلى أعماق العمل الأدبي. و إذا تتبّعنا المحاولات التي سعت إلى استضافة المتلقي في العالم الإبداعي فاحتوائه منذ القديم، فسنجد عديد النماذج، لكن هذه المحاولات لم تتعدّ المحاولة و الطرح السّطحي للعمل. " لقد حاول بعض المبدعين في الماضي مناوشة عقل المتلقي، و حثه على إمعان الذهن فيما يسمعه أو يشاهده. و لكن تظل هذه المبادرات على مستوى الحد الأدنى من التفاعل الذهني. تسعى فنون عصر المعلومات إلى مخاطبة عقل المتلقي بصورة سافرة، إن هذه الاستثارة العقلية هي نقطة البدء لرحلة طويلة من أجل تحويل المتلقي السلبي إلى متأمل عقلي ثم متفاعل إيجابي، فمبدع مشارك، عساه في النهاية أن يستقل بنفسه كمبدع مكتمل "[١١]

و عندما نقرّ بجدّية الطّرح الألماني الذي تأطر تحت إطار نظريّة التلقي، سندرك البُعد الذي ذهب إليه حتى تفجّرت المعاني و تعدّدت؛ و بالتّالي أخذ النصّ صورا عديدة تمثّلت في إعطائه قيمة أكبر من كونه مجرّد عمل محدود منغلق على مجموعة دلالات، فالمؤلّف يضع إطارا معيّنا لعمله الإبداعي لكن القارئ يخرقه و يضيف ما أراد و يوسّع حيّز النص الضيّق.

فالقارئ هو الذي يحيي النص بعد موت مؤلفه، فالنصّ اليتيم يبحث عن أبوّة قد يجد ضالته في نظر أصحاب التلقي لدى القارئ. فالنص الذي وجد ما كان يبحث عنه لدى المتلقي سيتمظهر بمظهر متكامل و يتجلّى بالاستعانة بهذه القراءات المتعددة. " و لعل أي قارئ لما يذكره منظّرو (الأدب التفاعلي) من تأكيد على البعد التفاعلي بين المتلقي و النص يستحضر بقوة ما قاله النقاد، أصحاب نظريات القراءة و التلقي، عن الفكرة ذاتها، في ستينيات القرن الماضي، إذ ألحّوا على ضرورة قيام تفاعل بشكل من الأشكال بين النصوص و متلقيها كي يكتسب النص وجوده و كينونته "[١٢]

٣-أمّا النقطة التّالية التي تتّفق فيها نظرية التلقّي و الأدب التفاعلي، فتتمثّل في أن كلّ واحدة منهما جاءت بجديد، و استطاعت أن تغيّر مسيرة فكريّة. فالتلقي صرّحت بما لمحت به نظريات قبلها؛ فدور المتلقي لم يأخذ شرعيته الكاملة إلا معها، و بالتالي نجحت في فتح باب فكريّ جديد يضيف للجهود النقديّة جهدا معتبرا. و لعل الشّجاعة الألمانية التي تمكّنت من دفع رائديْها للقول بهذه المقولات الجديدة هي التي سمحت بهذا الطّرح الجديد.

فـ " أما نظرية التلقي و نقد استجابة القارئ، التي ظهرت عند أعضاء مدرسة (كونستانس) الألمانية من مثل (ياوس) و (إيزر)، و أصبحت معروفة أيضا في الأوساط الأدبية و النقدية، فيمكن القول إنها اتجاه نقدي اهتم بالمتلقي، مُحدثًا بذلك تغييرا جذريا في زاوية النظر إلى عناصر المنظومة الإبداعية، إذ عمل على إعادة صياغتها بناء على نظرة جديدة، و تنظيم مختلف لدور كل عنصر من عناصرها في عملية الإبداع الأدبي"[١٣]

هذا التّغيير الجذري استطاع أن يفسح المجال للمتلقّي الذي هُمّش لفترة زمنية طويلة، فالصّياغة الجديدة للمنظومة الإبداعيّة سمحت بتشكيل قراءات متعدّدة للعمل الإبداعي و فتح باب احتمالات أخرى يقترحها المتلقّي. و هذا الاقتراح آتى ثماره إذ تفجّرت معانٍ عدّة ما كان لها أن ترى النّور لولا الدّور الفعّال الذي جاء به المتلقّي؛ و مع الثّقة الكبيرة التي تمتّع بها هذا الأخير و التي لم تنقص من حرّيته فقد استطاع أن يطارد المعاني و يقف عند كل أوجهها، و هذا هو الفتح الذي جاءت به نظريات ما بعد البنيوية.

لهذا فمن الممكن القول أنّه " و قد جاء التفات نظرية التلقي إلى القارئ، أو المتلقي، نتيجة لعوامل عدة تسببت في انحراف بؤرة الاهتمام من المبدع إلى المتلقي، مرورا بالنص، ليس هذا موضع الدخول في تفاصيلها، و لكم من المهم الإشارة إلى أن نظريات القراءة و التلقي جاءت بمثابة ردة فعل على الإهمال الذي عانى منه المتلقي في فترات زمانية طويلة "[١٤]

و لا يقلّ دور الأدب التّفاعلي و الأثر الذي أحدثه في المسار الأدبي، فقد جاء بما لم يتقبّله جمع من الأدباء و النقّاد. لكن تبقى مشروعيّة طرحه واردة انطلاقا من دور التّكنولوجيا الكبير و مساهمتها في عا لم الأدب و أطرافه المختلفة، و لو نظرنا إلى أثر هذا المعطى الجديد لأدركنا أهمية هذا الاقتراح و ضرورتها في عصر أقل ما يقال عنه أنّه عصر الاتّصالات.

فقد " كان ظهور (السيبرنطيقا) حاسما في تغيير النظر إلى العديد من القضايا، و على رأسها التواصل، و أدى ذلك إلى تفاعل العديد من العلوم مع منجزاتها، و انطلاقهم من النتائج التي توصلت إليها. لذلك كانت فعلا إبدالا جديدا في التفكير و مدخلا ملائما لكل ما تحقق بعد ظهورها على المستوى العلمي و التكنولوجي، و خاصة على مستوى الإعلاميات و كل ما يتعلق بها من علوم الإعلام و التواصل"[١٥]

و كما نطالع دائما فإن السيبرنطيقا تعني نظريّة التّحكّم، و التي تدور حول إمكانيتنا في التّحكم بكل ما حولنا بأداة التحكّم. و هذا فتح علمي تكنولوجي مُعتبر، لا يمكننا أن نُغفل دوره و أثره في كافة مجالات الحياة و الأدب جزء منها. فالتّفاعل الوارد هنا يتجسّد من خلال الفضاء الذي يتحرك فيه المتلقّي، و بهذا تكون السيبرنطيقا فاتحة كوكبة اتّصالات جديدة.

٤-كما تتّفق نظريّة التلقي مع الأدب التفاعلي في كونهما يحدّدان المعنى انطلاقا ممّا يحدّده المتلقي، فبالإضافة إلى أنّه هو محور العمليّة الإبداعيّة و محرّكها، فإنه هو الذي يرسم سيرورة المعاني و لا يوجد طرف آخر يشاركه هذا الدّور –حتى المؤلّف لا دخل له في تحديد المعاني- من هنا يمكننا أن نتأكّد من ضرورة الاعتراف بدور المتلقي في المنظومة الإبداعيّة. فهو لم يعد مجرد ضيف عابر على النص بل هو سيده و حاكم دلالاته. المعنى لا يتكشّف إلا للقارئ و لا يتجسّد إلا كما شكّله في ذهنه، و لا قيمة للمعاني التي بطّنها المؤلّف نصّه و لا أهمية لمقصده في تحديد المعنى.

و إذا أردنا مزيدا من التّوضيح فيمكن الإشارة إلى أهمّية القراءة في هذا المقام، " و القراءة هي حالة تفسير ... لأن كل قارئ يتناول نصا من النصوص يقرأه و يقوم بتفسيره داخليا في ذهنه، أي أنه يعكس نفسه على النص، فالقراءة أيضا هي حالة بيان، أي كشف للمحجوب و إبراز لكنوز النص. و لا قيمة للكنز المحجوب، و من هنا تأتي أهمية الكشف التي هي فعالية قرائية "[١٦]

فالمعنى لا يتأتّى إلا للقارئ من خلال عمليّة القراءة التي تعتمد أساسا على دور القارئ الذي يشتغل على العمل الإبداعي حتى يقبض المعنى، فليست المسألة سهلة بل هي مطاردة و متابعة جادّة يقوم بها المتلقي. و الأدب التفاعلي بدوره يربط المعنى بالمتلقي، و لا يؤمن بغيره كمانح للدلالة التي تتغير من قارئ لآخر بل تتعدّد بحسب المسار الذي اختاره المتلقّي من قراءة لأخرى. فالعمليّة هنا تعتمد على دور القارئ الذي لا يضاهيه دور، و لا يمكن أن نتّخذ مرجعا عداه لتشكيل الصّورة العامّة و المعاني المحتملة من خلال العمل الإبداعي.

و هنا يسترعي انتباهنا المجهود القيّم الذي يبذله منظّرو التفاعلية، ذلك " إن منظّري (النص المتفرع) و (الأدب التفاعلي) يرون، مثلهم مثل نقاد نظريات القراءة و التلقي، أن النص لا يكتمل فعليا، و لا يظهر إلى الوجود، إلا عندما يصل إلى المتلقين فيفهمه كل منهم بطريقته، و

يؤول معناه بحسب ظروفه النفسية، و الاجتماعية، و الاقتصادية، و غيرها، مما من شأنه أن يؤثر في طرقة تلقي كل متلق للنص نفسه، و بالتالي فهمه و تأويله بشكل قد يختلف عن غيره "[١٧]

فقراءة المتلقّي للعمل الإبداعي تكون قراءة حرّة غير مقيّدة فهو يعرض احتمالات عديدة بينه و بين النصّ الذي يتناوله، و هذه المعاني التي يخرج بها المتلقّي قد تُخالف أفق توقّعات القارئ بل قد تختلف حتّى على نيّة المؤلّف التي أبدعه من أجلها، و هذا الطّرح تتّفق فيه كلّ من نظريّة التلقي و أطروحات الأدب التفاعلي.

و من المهمّ التنبيه لحقّ المتلقّي المهدور عبر سنين فــ" لقد عانى المتلقي كثيرا من سطوة القابض على (محبس) الإرسال الإعلامي، و يأمل الجميع أن تحرر تكنولوجيا المعلومات المتلقي من قبضة مرسله. فمثلما تسعى هذه التكنولوجيا إلى تحرير القارئ من قبضة مؤلفه، و المتعلم من قبضة معلمه، و مستخدم برامج الكمبيوتر من قبضة مصممه، مثلما فعل غيرها، تسعى نظم الاتصال إلى إضفاء الطابع الشخصي على عملية التلقي، بحيث يكون للمتلقي الخيار في اختيار رسالته الإعلامية "[١٨]

التّكنولوجيا بوّأت المتلقي مكانا ما كان ليتحقّق له خارج هذا المعطى، فنظريّة التلقي و أطروحات الأدب التفاعلي استطاعتا أن تمنحا المتلقّي حرّية أكبر في قراءة الأعمال الإبداعية. فالتكنولوجيا قوّضت المقولة التي تدّعي أن المؤلّف هو سيّد العملية الإبداعية، صحيح أنّه هو الذي ألّف نصّه لكنّه في النّهاية فقد ملكيته بمجرد إنهاء كتابته؛ و صار للمتلقّي دخل في تشكيل المعنى الذي لا يمكن أن نجد له نهاية بل يبقى من خلال هذيْن المذهبيْن حلما تطارده التّجارب القرائيّة و لا تناله. " و بعد ان يتحرر المتلقي من هذه القبضة المتسلطة، له ان يتفاعل مع العمل الإبداعي و يستحضر ما يمكن أن يشكّل معاني حلاّقة للنص، و بذلك تتحقق التفاعلية في أسمى حالاتها و أعمقها. " فصار مصطلح (التفاعلية) عميقا في تعبيره عن أبعاد متعددة منها؛ أثر المتلقي في إعادة إنتاج النص بما يكشف عن مدى حضوره فيه، و توجيهه بالقراءة و إعادة إبداعه بالتأويل و المساهمة بإخراجه (إنتاجه) في صور متعددة؛ ثم ((ان التفاعل عملية تواصلية تتم في المستوى الفني بين نص قادر على أن يستوعب قارئه، و قارئ قادر على ان يستوعب هذا النص "[١٩]

فالتّفاعلية لا تتمثّل في عملية التلقّي الأوّلية التي يلتقي فيها المتلقّي بالنصّ الأدبي التفاعلي، بل هي تلك الجولات الاستكشافيّة التي يقوم بها القارئ ليلمّ بالنص الإبداعيّ من جوانبه المختلفة؛ ليكون في النّهاية قادرا على إضافة ما يراه مناسبا على النص الأصلي. لذلك لم يهتم أعلام نظرية التلقي و لا منظّرو الأدب التفاعلي بالقراءة العابرة أو المتلقّي العادي، بل طمحوا إلى أكثر من ذلك؛ فجعلوا للقراءة مراحل مختلفة و جعلوا من القارئ خبيرا و عليما [٢٠]

" و كثيرا ما تتردد في المراجع المتخصصة في (النص المتفرع) و (الأدب التفاعلي) و المراجع المعنية عموما بالعلاقة بين الأدب و التكنولوجيا، إشارات إلى أن ما نادت به نظرية التلقي من اهتمام بالمتلقي، و بدا غريبا و غير مقبول آنذاك، نادت به التكنولوجيا الحديثة، و جعلت المتلقي (أو المتصفح بلغة الإنترنت) سيد الموقف و مالك زمامه "[٢١]

و هذا ما يذهب له (**جورج لاندو**) و هو أحد منظّري الأدب التفاعلي، فهو يعتبر أن النص الإلكتروني استطاع أن يذلّل عدّة مفاهيم ظهرت مع موجة ما بعد الحداثة؛ نظرا لتوفّره على خصائص لم تتوفّر في نظيره الورقي فكان بذلك مجالا خصبا لتجريب هذه المفاهيم و بلورتها.

٦-من نقاط الالتقاء فكرة (الفراغات) التي اقترحها آيزر في مشروعه. و إن كانت غير ظاهرة في النصّ الورقي –ممّا أدّى الى عدم فهمها- فقد صارت واضحة بالنصّ الإلكتروني، و هذا هو الجديد الذي أضافه هذا الفضاء،" و هذه المشاركة في العملية الإبداعية هي التي تعنينا، إنها عملية ملء الفراغات التي تحدث عنها (إيزر) و غيره من نقاد نظرية التلقي. و قد قرّر أرباب (النص المتفرع) و (الأدب التفاعلي) بعدم قدرة النص على

الوجود بمعزل عن المتلقي الذي يقوم بمشاركة المبدع في العملية الإبداعية، بل إن عملية ملء الفراغات، و ما يقوم به المتلقي من فعل تجاه النص، هي التي تكسب النص الأدبي طبيعته الحركية، و تجعله كائنا متغيرا و متجددا من قراءة لقراءة "[٢٢]

٧-نقطة أخرى تتمّثل في تعدّد التّأويلات و النّهايات غير الموحّدة، تجمع بين نظريّة التّلقّي و الأدب التّفاعلي. فالنصّ الأدبي صار مع الحريّة التي أُعطيت للمتلقّي ذو دلالات عديدة؛ كما أن نهايته صارت محض خيال، فكل قارئ يرسم النّهاية التي يريدها و هو تحديدا مع الأدب التّفاعلي يرسم لكل مسار يختاره ما شاء من النّهايات.

و" لقد أسهم أعلام التلقي في الحديث، نظريًا، عن ضرورة انفتاح النص الأدبي على عدد لا نهائي من التأويلات، و تكلموا كثيرا على قدرة النصوص على احتواء المعاني الكثيرة غير القابلة للعدّ و الحصر ضمن كلمات قليلة معدودة ... و في خضمّ الثورة التكنولوجية، و ما تقدمه من تسهيلات لمختلف جوانب الحياة، و ما تبثه من روح في جوانبها المختلفة، يبدو أن النظرية النقدية قد وجدت بيئة مناسبة تستطيع أن ترى فيها آراءها النظرية حقيقة ماثلة أمامها "[٢٣]

برغم أن أصحاب التلقّي قد دعوا إلى بعض المساهمات الفعّالة للمتلقّي إلا أنّ هنالك بعض المقولات التي لم تجد لها مجالا للتّطبيق، لأن الطّابع الورقيّ للأعمال الأدبيّة حال دون تحقيق تلك الأفكار، إلا أن النصّ الالكتروني حقّق تلك الأفكار و مكّن من تطبيقها لأنّه نصّ مرن مُنفتح على مختلف التّجريبات و متشعّب في مسار لا خطّي يسمح للمتلقّي باختيار المسلك الذي يراه مناسبا و له أن يعيد كرّة القراءة باختيار مسار آخر يفتح له دلالات جديدة؛ قد تختلف نهائيًا عن سابقتها و بذلك تصبح التّجربة القرائيّة متعة حقيقيّة للقارئ.

و قد " أكدت سعي الورقيين " الشاعر المستثمر الورق لحضانة نصه الإبداعي " لحيازة الخيال الكامل، من خلال جمع الخيال المستثار بالحرف، و المستثار بالصورة، و المستثار بالسمع، لكن سعيهم ذلك شابَته كثير من العوائق التي منعت من تحقيقه، بسبب قصور إمكانات الحاضن " الورق " =الوسيط المحايد "[٢٤]

يمكننا في النّهاية أن نقف على الأهمية التي تكتسحها المقولات التي جاءت بها نظرية التلقي؛ إذ استطاعت أن تُعلي من دور القارئ و تجعله مشاركا في قراءة النص الإبداعي و تحديد معانيه و هذا بحدّ ذاته جديد استطاع أن يسير بالنظريّة النقدية مسارا جديدا و يعطيها بعض الانفتاح في قراءاتها. و قد اتّفق الأدب الرقمي في الكثير ممّا جاء به مع نظرية التلقي بل أكثر من هذا فقد استطاع أن يوضّح العديد من الأفكار التي دعا إليها أقطاب نظرية التلقي، فقد استطعنا أن نفهم جمالية "هانز روبرت ياوس" و استدعائه للتّاريخ حين اقترح آفاق التوقعات و اندماجها و حاول شرحها، مفاجئا المتلقّي بما لم يكن متوقّعا له و هذا الذي عرّفه بالعدول أو الانزياح. كما استطعنا أن نفكّك الأفكار التي جاء بها "فولفغانغ ايزر" عندما قال بالأعراف الأدبية محاولا البحث في معنى النص، و اقترح مصطلح القارئ الضّمني معتبرا إياه محور العمليّة القرائيّة؛ هذه الأفكار لم تتّضح و لم تتجسّد في كثير من المناسبات كما تجسّدت مع النماذج التي قدّمها الأدب الرقمي، إذ اتّضح فعلا دور القارئ و استطعنا أن نتتبّع أثره الفعلي في النص من خلال النّسق الايجابي الذي يساوي بين المؤلّف و القارئ، و لا يمكننا إغفال اتفاق نظرية التلقي و الأدب الرقمي في بعض المرجعيات، فكلا التجربتين استفادت من مقولات النظرية البنيوية وما بعدها، لهذا فالمؤلف ميّت في كلا المقولتين و القارئ هو سيّد العملية الإبداعية و محورها.

الهوامش:

(١) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط٣، ص٢٨٢.

(٢) عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء، كتاب الرّافد عدد٠٥٦، دائرة الثقافة و الإعلام، حكومة الشارقة، أكتوبر٢٠١٣، ص١٩٤

(٣) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص٢٨٣.

(٤) سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط١، ٢٠٠٥، ص٢١٧.

(٥) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط١، ٢٠٠٦، ص١٤٥.

(٦) إياد إبراهيم فليّح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة و تغير الوسيط، ط١، ٢٠١١، ص٢٣.

(٧) إياد إبراهيم فليّح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري: الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة و تغير الوسيط، ص٢٤.

(٨) نبيل علي: الثقافة العربية و عصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يناير٢٠٠١، ص٣٤٩.

(٩) نبيل علي: الثقافة العربية و عصر المعلومات، ص٤٩.

(١٠) نبيل علي: العرب و عصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، أفريل١٩٩٤، ص٢٨٢.

(١١) نبيل علي: الثقافة العربية و عصر المعلومات، ص٥٥٤.

(١٢) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص١٤٩.

(١٣) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص١٤٥.

(١٤) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص١٥٠.

(١٥) سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص٩١.

(١٦) عبد الله محمد الغذامي: الموقف من الحداثة، و مسائل أخرى، ط٢، ١٤١٣هـ١٩٩٤م، ص٧٢.

(١٧) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص١٥١.

(١٨) نبيل علي: الثقافة العربية و عصر المعلومات، ص٣٧٢.

(١٩) رحمن غركان: القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، تنظير و إجراء، دار الينابيع، ط١، ٢٠١٠، ص٢٧.

(٢٠) لتفاصيل أكثر في هذه النقطة يُنظر: موقع اتحاد كتّاب الإنترنت المغاربة: http://www.ueimarocains.com

(٢١) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص١٤٦.

(٢٢) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص١٥٥.

(٢٣) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص١٥٩.

(٢٤) مشتاق عباس معن: ما لا يؤديه الحرف، نحو مشروع تفاعلي عربي، ص١٦١٥.

النقد الأسطوري في العمل الأدبي: مقدمة في المنهج

د.جعفر يايوش / جامعة عبد الحميد بن باديس. الجزائر.

توطئة

الأدب المقارن هو المجال الذي يخصص حيزا واسعا لدراسة الأساطير باعتبارها مناسبة لحقله، ومن فروع الأدب المقارن التي تختص بالأساطير ما يسمى بعلم الأغراض، حيث يختار العلماء المقارنون عادة تلك القصص التي لها ارتباط بواحد من أكثر الشخوص شهرة في الأساطير الكلاسيكية ، ثم يدرسون ما يطرأ على تلك الشخصية التي تداولها بين الأدباء على اختلاف حكاياتهم مثل دراسة تروسون ل"**بروميثوس**" سنة ١٩٦٤ أو دراسة كالينسكي عن "هرقل" سنة ١٩٧٢[24] ، فلا تدخل الأسطورة حيز الدراسة في الأدب المقارن، إلا إذا تعدت محليتها واكتسبت شهرة عالمية، وهذا لا يعني أن الدراسات المحلية للأساطير من نفس المستوى ليست بتلك الأهمية، و لكي تنتمي لمجال الدراسة المقارنة وجب لها شروط هي:

١/ معرفة خيوط الربط التي نسجت الأسطورة.

٢/ معرفة أصلها بالبحث عن الأمة التي أنتجتها من واقعها.

٣/ البحث في أصول ميثولوجية الأسطورة و نوعية أحداثها و أبطالها.

٤/ البحث عن علاقتها بالدين و التاريخ و مدى صلتها بهما.

٥/ منهجية البحث في دراستها.

٦/ أسباب الاختلاف و أوجه التشابه بين أديب و أديب،أو بين أدب و أدب[25].

١/ **علم الأغراض** هو ذلك الفرع من الدراسات الأدبية، الذي يستهوي الذين ينزعون إلى شيئ أكثر طموحا من الواجب المتواضع للأسطوري في جمع الأساطير وتحقيقها بكل أشكالها المتنوعة. إن علم دراسة الأساطير فرع دراسي بين أيدي رجال الأدب المقارن، ويؤلف جانبا من جوانب **تاريخ الماهية** Stoffgeschichte. يختار علماء الأغراض عادة تلك القصص التي لها ارتباط بواحد من أكثر الشخوص شهرة في

[24] ك . ك . راثفين : **الأسطورة** ، ترجمة صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت – لبنان ، الطبعة ٠١، سنة ١٩٨١ ، ١٤٨ صفحة، ص ١٩٥

[25] ك. ك . راثفين: **الأسطورة** ، صص ٥٦ – ٥٧ .

الأساطير الكلاسيكية، ثم يدرسون ما يطرأ على تلك الشخصية أثناء قيام الأدباء على اختلاف مشاربهم بإعادة حكايته منذ القديم حتى الحاضر . انظر للمزيد: ك, ك راثفين: **الأسطورة**، ص ١١٩ .

وجه سيجموند فرويد سؤالا إلى (ويلهلم فلايس) يقول فيه : " أيمكنك أن تتصور ما هي الأساطير الأندوسايكية ؟ " ، وهذا بعد شهرين من إطلاعه على **نظرية عقدة أوديب** التي لم سمع بها العالم إلا بعد ثلاث سنوات . وشرح فرويد ذلك ، بأن إدراك الفرد أجهزته العضوية إدراكا داخليا غامضا يستثير عنده خيالات خادعة تتصور طبيعيا في الخارج ، وتدخل بنحو مميز إلى المستقبل وإلى عالم ما وراء ذلك. وهذه التخيلات الناشئة كليا عن هذا التصور النفسي تشمل أفكارنا عن (**الخلود** ، **الثواب والعقاب** ، **وعالم ما بعد الموت**) ، وهي جميعا وبكل بساطة منعكسات ذهنية عن النفس الداخلية : **النفس** – **الأسطورة** .

وأول ما اكتشفه سيجموند فرويد هو **ميكانيكية التصور الفاعلة** هذه ، أثناء دراسته لحالات **جنون الاضطهاد** ، والتي اطلع عليها (فلايس) في جانفي عام ١٨٩٥ . ثم ظهرت في مقال له سنة ١٨٩٦ حول **العصاب الدفاعي** ، وبعد خمس سنوات أمكنه – أي فرويد – استخدام مفتاح جنون الاضطهاد لفتح مغاليق **الأسطورة** أيضا ؛ ففي بحثه **علم النفس المرضي** في الحياة اليومية الصادر سنة ١٩٠١ ، يعلن فرويد بكل وضوح عن اعتقاده بأن جانبا كبيرا من المظهر الأسطوري للعالم، والذي يمتد عميقا في أحداث الديانات ليس سوى **علم نفس تصور العالم الخارجي**. وأن واجب العالم النفساني كما جاء في كتابه **الطوطم والمحرم** الصادر سنة ١٩١٣ ، هو أن يعكس العملية ويعيد إلى العقل البشري ما تعلمه لنا الروحية عن طبيعة الأشياء. وينظر فرويد إلى الأساطير باعتبارها ترسبات ناتجة عن **تفاعلات اللاوعي**، بحيث يرى مثلا أن قصة (**نارسيس**) ترمز من خلال التحليل النفسي إلى ارتكاس عصابي وأطلق عليه من **الناحية المرضية اسم النرجسية** وذلك في مقالته عن **ليونادرو دافينتشي** الصادرة عام ١٩١ ، كما أن مصير الرجل الذي أصيب بالعمى لاختلاسه النظر إلى (**الليدي كوديفا**)، سمح لفرويد بتكوين رؤية واضحة عن نظريته عن **تشوش الرؤية النفسي**.

وإذا كانت الأساطير بروزا للتصورات؛ فمن أي جزء من العقل تبرز؟ يرى فرويد أن منبعها اللاوعي، الذي يتصوره كقبو خزنت فيه خيالات جنسية لا يكاد **العقل الواعي** يعلم عنها شيئا، وبحسب ذلك؛ فالأساطير في رأي فرويد تحرر من الجنس بما لا يقل عما ضمّنه العالم (ر. ب . نايت) في مقال عن **عبادة بارايابوس** صادر بلندن قبل ذلك سنة ١٧٨٦ . أما العالم (يانك) فقد عارض ذلك ؛ ففي البداية تقبل **نظرية بروز التصورات** ولكنه أجرى عليها تعديلا بعد ذلك بقوله أن **العقل الباطن** ناقل للصور البدائية وليس طاردا لها ، ثم خطوة جذرية أخرى وهي اختيار (يانك) رفض **النموذج الفرويدي عن اللاوعي**، مستبدلا إياه بمستويين من اللاوعي، أحدهما **علوي** أو **سطحي** وأطلق عليه **اصطلاح اللاوعي الشخصي** ويقع مباشرة تحت **طبقة الوعي**، وهو **وعاء المكبوتات**، وهذا يتفق وتصورات فرويد عن المكبوتات القابعة في **اللاشعور**، وتحت هذا المستوى يوجد **المستوى الثاني** والذي أطلق عليه **اللاوعي الجماعي** والذي تستعصي مغاليقه على الأساليب الفرويدية للتحليل النفسي وهي تلك التي تتمظهر في زلات اللسان وتداعي الكلمات واستكناه **المعاني الرمزية للأشياء**، وهذا المستوى من اللاوعي الجمعي يؤلف قاعدة فوق شخصية دائمة الحضور في كل فرد، وأطلق (يانك) على هذا اللاوعي الجمعي اسم **الأنماط الأولية** سنة ١٩١٩ ، وهذه الأنماط الأولية هي المسؤولة عن **صناعة الصور النمطية في الأساطير وفي الأحلام وفي الفن والأدب**، ومعنى ذلك أنه لا توجد أفكار فطرية أو قبلية، بل توجد إمكانات أو استعدادات فطرية لتكوين التصورات وتحديد المعالم والأطر للتخيلات البشرية ؟ ولذا فمفاهيم (يانك) استرعت انتباه الأدباء أكثر من مفاهيم فرويد، وهذا ما دفع بالنقاد والباحثين الأنثروبولوجيين بطرح التساؤل عن كيفية إمكان شعوب وأمم متباعدة في المكان والزمان من وضع قصص متشابهة إلى حد كبير. ومن هنا هل الأسطورة تتسم بالعالمية أم لا ؟ وهل الأسطورة فعلا تخضع **لقانون التكرار الأزلي** ؟

ومن ثم هل نحن أمام حالات **تماثل حقيقي** وكلي أم هي حالات تشابه وكفى ؟ ومن ثم فالذي يرى بأن الأساطير تتشابه إلى حد التماثل الأقصى، هذا يعني أن الأساطير سواء، لأن جميع الناس سواء، وبالتالي تلغى الخصوصية وميزة التفرد والتنوع الثقافي لأننا هنا أمام **آلية نفسية وميكانيكية برمجية واحدة**، أما أصحاب الرأي المعارض يرفضون فكرة التشابه المبنية أساسا على **مقولة الانتقاء أو الانتخابية**، إذ كثير من ذوي **التوجه المسيحي والذين يؤمنون بأن الحركة التاريخية في خط متقدم غير قابل للارتداد** ولا إلى **قانون الدور والتكرار**، ومن هنا نفهم مقولة هنري برغسون المسيحي المتصوف الخالدة: **أن المرء لا يستحم في ماء النهر مرتين ، وبأن الزمن نهر متدفق**، وأيضا تصريحات (أونك) بأن **ما نعرفه في هذا الكون لا يوجد فيه تكرار حقيقي أبدا**، إذ كل شيء في نشوء فعال، وإنما نحن نرى ما يشبه التكرار إن لم نتمعن جيدا في النظر إلى الظواهر.

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تلك الرؤية الفلسفية الغربية الممزوجة بالموروث اليوناني القديم وهي **فكرة رفض القدرية والعقاب الأبدي لصخرة سيزيف**، وبأن **لا شيء جديد بل هو قديم متجدد** ؟ للمزيد انظر: ك. ك. راثفين : **الأسطورة** ، ترجمة جعفر صادق الخليلي ، صص٣٤ ـ٤٥ ، وأيضا : مصطفى غالب : **هنري برجسون** ، منشورات دار مكتبة الهلال الطبعة الثانية ، بيروت – لبنان١٩٨٢، ١٥٦ صفحة ، فصل **هنري برجسون والحياة والشعور** ، وفصل **برجسون والجهد العقلي** وأيضا فصل **برجسون والديمومة** ، وكذلك مرة أخرى مصطفى غالب في كتابه **الجنس عند فرويد** ، منشورا مكتبة الهلال، بيروت – لبنان ، الطبعة الرابعة١٩٨٢، ١٩١ صفحة. و**سيجموند فرويد في كتاب الأحلام**، عرض وتقديم مصطفى غالب، منشورات مكتبة الهلال، بيروت لبنان، الطبعة الرابعة١٩٨٢، ١٥٧ صفحة.

كما نضيف **كتاب الشخصية الناجحة** لمصطفى غالب، منشورات مكتبة الهلال الطبعة الثالثة١٩٨٢، ١٤٥ صفحة خاصة في مبحث **الأنماط الأولية** و مبحث **اللاشعور الجمعي**، ومبحث **القناع**.، وجاء في الموسوعة الفلسفية لمجموعة من العلماء والأكاديميين الروس والتي ترجمها سمير كرم ما يلي :

" الأساطير شكل من الأشكال الشفهية للفلكلور من أخص خصائص القدماء. والأساطير هي حكايات تولدت في المراحل الأولى للتاريخ، لم تكن صورها الخيالية (الآلهة، الأبطال الأسطوريون، الأحداث الجسام الخ) إلا محاولات لتعميم وشرح الظواهر المختلفة للطبيعة والمجتمع. إن الأساطير كلها تتغلب على قوى الطبيعة وتجعلها ثانوية وتشكلها في الخيال وبمساعدة الخيال، ومن ثم فإن الأساطير تختفي مع بزوغ سيادة حقيقية على قوى الطبيعة (...) لكنها كانت تعكس في الوقت نفسه الآراء الأخلاقية والموقف الجمالي للإنسان بالنسبة للواقع." الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، الطبعة الخامسة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان١٩٨٥، ص٢٣ مادة الأساطير.

[٢] / إن المعالجة البنائية للأساطير ، قد تشكل نسغها من الفطريات اللسانية الجديدية لفرديناند دي سوسير، وذلك من خلال مقولة (**التعاقب / التزامن**) أو المعروفة ب (**التطورية / التزامنية**) وأيضا ب (**الدياكرونية / السانكرونية**) ، والمفردة الأكثر استعمالا هي مفردة (**التاريخي**) ، والتي مفادها أن كل لحظة من الزمن يمكن أن تحطم إلى العناصر النووية المكونة لها، وكل واحد من هذه العناصر لا يدرك بمفرده تماما إلا ضمن إطاره العام الذي أوجده أي ضمن شروط ماضيه الخاص به. وهذا يشبه إلى حد كبير حزمة أسلاك الهاتف؛ فهي مربوطة في حزمة معا، ولكنها منفصلة في اتصال كل منها بنقطة في الماضي البعيد.

أما **الأسلوب التزامني** فإنه يتجاهل التاريخ الفردي الخاص بكل عنصر بمفرده، ويركز على على الوشيجة والعلاقة الرابطة بين هذه العناصر في أية لحظة من الزمن. فبدلا من نزع غلاف كل سلك بمفرده عن حزمة الأسلاك؛ فإنك تقطع الحزمة على شكل عرضي لترى ترتيب النهايات المقطوعة، والأسلوب التزامني يشبه لعبة الشطرنج، كما يقول دي سوسير: "إن لك أن تدخل اللعبة في أية مرحلة تشاء، وأن تعرف الموقف بكل

دقة، دون أن تكون ثمة ضرورة لمعرفتك المواقع السابقة لكل قطعة قبل دخولك، لأن المهم هو الموقع الراهن لكل قطعة بالنسبة لمواقع القطع الأخرى. وبهذا المعنى؛ فأي عنصر لغوي منفرد لا يمكن أن يوجد بمعزل عن غيره، لأن هويته تتقرر بالمجموعة التي تضمه، وهو يحافظ على تلك الهوية بالوقوف موقف المعارض للعناصر المجاورة المتبقية". إن إعادة تعريف علم النطق بالطريقة التي اقترحها دي سوسير مكنت الباحثين في التطور التاريخي من دراسة **علم الأصوات** لينفصلوا عن الأسلوب التزامني في **دراسة الفونيمية**.

إن أهمية **وحدة الأفكار** أو **الأنساق** من الوجهة التطبيقية مفيدة في **تطورية تاريخ الأفكار** ومن رواد هذا الاتجاه نجد (آرثر او . لوفجوي)، وينصح (آلان دانديز) الباحثين في الفنون الشعبية بأن يتجاوزوا **بواعث الفونيمية التزامنية**، ووفق هذا التصور قدم (يوجين دروفمان) دراسته عن القصصية في أغنية رولان، وفي قصيدة السيد، وكذلك الأمر نفسه مع كلود ليفي شتراوس في دراسته عن الأسطورية في أساطير هنود أمريكا الجنوبية. إن الباحث البنيوي **(البنائي)** يؤكد مثلا على دراسة أسطورة الخلق وأسطورة عدن باعتبارهما وحدتي تزامن ضمن المجموع الديني المعروف باسم **(سفر التكوين)**، وذلك بغية تشخيص التشابه في (سفر التكوين) ككل، بدلا من جمع المتشابهات عن أجزاء قائمة بذاتها تؤدي في النهاية إلى مجموعة واسعة من الأصوات مثل (الغصن الذهبي)، ولذا يقول ليفي شتراوس: "إن الوحدات الصحيحة التي تتألف منها الأسطورة ليست العلائق المنعزلة، بل حزم من تلك العلائق، والشكل الحزمي لهذه العلائق هو الوحيد الذي يمكن استخدامه وجمعه حتى ينتج عنه معنى." وعليه **فالنص الموجود لسفر التكوين يؤلف كلا بنائيا**، ولعل المعنى المزعوم لهذا الكل يكون مدعاة دهشة أولئك الذين اعتادوا على استخلاص المعاني ب**الانتقاء الصوتي للأجزاء**، بدلا من انتقائها من بناءات كلية فونيمية، لذلك عندما نجد تحليل شتراوس يؤدي إلى كشف تلك **المجموعات ثنائية التضاد، ولكل مجموعة رتبتها التوسطية**، مثل السماء توسطية بين الماء الذي يعلو الفلك والماء الذي تحته، ومثل حواء وسيطة بين آدم الإنسان والحيوان، وعند تحليل محتويات قصص منفصلة للكشف عن **الشكل الهيكلي لهذا النظام**، قد يكتشف البنائي أن أسطورياته تتجاوز وظيفتها الوصفية من خلال ايجاد امكانات تفسيرية لا يصل إليها القارئ العادي الذي **لا يجرؤ على مفارقة التتابع القصصي في امتداده الخطي**. فهل الأفعى مثلا في سفر التكوين هي أنثى كما ظل أعداء المرأة **أصحاب الرؤية الإنجيلية الضيقة**، الذين كانوا مختلفين في طبيعتها إن كانت شيطانا في صورة بشرية، أم هي **بحسب التفسير الفرويدي** تمثل القضيب (العضو الذكري) ؟ لكننا نجد (إدموند ليج) يمارس طريقة (ليفي شتراوس) بشكل معكوس؛ فهو يحدد سلفا وسيطه، ثم يبحث عن الأقطاب التي يتجه إليها الوسيط، ويلاحظ على **التحليل البنوي (البنائي) للأسطورة شيء من الارباك يعترض ذلك التأويل الدائري**، إذ يبدو أن الوصايا الضمنية التي يكشفها ليفي شتراوس في الأسطورة ناشئة من الفرضية الثنائية التي يبرزها كي يفسرها. ولذا يقول شتراوس: " إن الغرض من الأسطورة هو ايجاد نموذج منطقي قادر على قهر التناقض "، ومعنى ذلك أن الأسطورة تسعى للتوسط بين التناقضات في الخبرة الانسانية، **وإن منطق الأسطورة عند ليفي شتراوس أساسا هو القاعدة ثلاثية القوائم : (الموضوعة – نقيض الموضوعة – مركب الموضوعة)**، ويضيف إدموند ليدج توضيحا آخر بأن ثنائية التضاد أمر جوهري وميزة خاصة بالتفكير البشري ولكن عند الشعوب غير الأوروبية . ولقد قام ليفي شتراوس بالتعاون مع (رومان جاكبسون) بدراسة لسوناتة (بودلير) "قطط"، لأنه سبق وأن ميز بين الشعر الذي لا يمكن أن يترجم والأسطورة التي يمكن ترجمتها، وما يلاحظ على قصيدة بودلير وجود تضاد ثنائي في البيت الأول، بين حبيبين متقدين حرارة وباحثين قساة، مما يستدعي التحليل البنائي، فقام شتراوس وجاكبسون بتفكيك وتركيب القصيدة بضع مرات، مرتبين أجزاءها في تنظيمات متنوعة، وما يميز قراءتهما لبودلير كون شكل بناء القصيدة المرئي يتكرر دون وعي، المرة بعد المرة في سياق اللبنة البنائية غير المرئية في خطة القافية وفي قواعد النحو وفي الجنس وغيرها. هذا هو البعد الأسطوري للقصيدة كما يفهمه ليفي شتراوس، **لأن وظيفة التكرار هي أن يمنح بنية الأسطورة جلاءها، وهو بهذا يقدم لنا قراءة منفتحة، قراءة منتجة**

لتجربة جديدة ولمعرفة مضافة عن معرفتنا السابقة. للمزيد انظر ، ك.ك. راثفين : **الأسطورة** ، صص٦٧ ـ ٧٤ . وانظر كلود ليفي شتراوس : **الإناسة البنيانية** ، ترجمة حسن قبيسي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت – بنان ، سنة١٩٩٩، ٣٩١ صفحة

٣/ هناك اتجاهات نقدية أخرى للأسطورة ، ومنها ، نجد **التوجه الطبيعي** والذي يرى في الأساطير إمكانية تقديم **قراءة للتاريخ الطبيعي** ، عن الإنسان والحيوان والطبيعة والكون ، وهذا وفق مقولة (سيسرو) " أن هذه الأساطير العديمة التقوى تضم تحت أضرحتها ، قطعا ، نظرية علمية ذكية " وأيضا مقولة (فونتني) " إن كل أدوار الإستحالة هي فيزياء العهود الأولى " ، وهذا يعني تقديم قراءة علمية للنصوص الأسطورية ليس باعتبارها مادة للأدب والفن فقط ، بل باعتبارها مادة للفكر تكتنز كافة الخبرات الإنسانية عن الإنسان والكون والحياة ، فهي مصدر هام للمعرفة البشرية الحالية عن كيفية التفكير المعرفي لدى الإنسان الأول ما قبل فجر التاريخ، أي قبل ظهور الحضارات الإنسانية الكبرى ، وهذا التوجه حكمته معطيات التفكير العلمي الذي ساد خلال القرن التاسع عشر ، على أساس أن المرحلة الأولى التي مر بها الفكر البشري هي المرحلة الأسطورية كما يقول بذلك أجوست كونت ، وعلى أساس من هذا الفهم ، عرف **التوجه الطبيعي** في دراسة الأساطير عدة مفاهيم تفسيرية للأساطير، هناك تفسير يرى أن الأساطير ما هي إلا قراءة **للتاريخ الطبيعي** كما مر معنا سابقا عند كل من سيسرو وفونتني، بل حتى بعض المسيحيين أمثال (السير والتر رالي) كانوا يرون أن أسماء الآلهة الوثنية ما هي في حقيقة الأمر سوى أسماء " القوى الطبيعية والسماوية "، **وهناك التوجه التنجيمي**، ومن رواده (جورج سانديز) الذي رأى في إشارة (أوفيد) إلى ارتكاب فينوس الزنا مع مارس ، إنما هي إفادة تنجيمية من خلال اتحاد مارس (الحار) بفينوس (الرطوبة المعتدلة) ، ويقول (نيسكاروب) في مكتباعاته لتعليقات (مارسيليو فيسينو) على محاورات أفلاطون " أن الزاوية التي تفصل بين العاشقين في لوحة (فينوس ومارس) التي رسمها (بوتيشيلي) (في المتحف الوطني) ، يقصد بها إبراز البعد الزاوي الثلاثي في اقتران نجميهما، أو كما ذهب (شارل فرانسوا دو بوي) في كتابه (أصل العبادات – باريس١٧٩٤) على أن البروج هي الرحم التي حملت بجميع الأساطير، وفي ولادات هرقل الأثنتي عشر إشارة إلى حقائق فلكية أثناء مسيرة الشمس في مدار البروج (دخول الشمس في برج الأسد ، فيما يقتل هرقل أسد نيميا ، ...الخ)، أو كما جاء في استنتاجات (هالبوخ) في كتابه (نظام الطبيعة – لندن١٧٧) عن الأسطورة " يمكن القول بأنها إبنة الفلسفة الطبيعية ، زوقها الشعر بتمويهاته ، ولا هدف لها سوى وصف الطبيعة و أجزائها "، وهناك **التوجه الجغرافي والجيولوجي** ، والذي مثله كل من (ثيجينيز الريجومي) القائل بامكانية فهم الألوهيات الوثنية القديمة على أساس أنها **ترميز لعناصر الطبيعة الأساسية** ، وبذلك قد يفهم سبب تضاربها وفق (**نظرية المتضادات**) ؛ فإله البحر (بوسيدون) هو الماء ، و (أبللو) النار ، و (هيرا) الهواء ، وبعد قرن من الزمان تابع (أمبيدو وكلس) التوجه ذاته في رسالته الشعرية عن الطبيعة ؛ **فاتخذت العناصر الأربعة أسماء أسطورية** ، وظلت (هيرا) تمثل الهواء ، ولكن (زوس المضيء) أصبح رمزا للنار ، أما الأرض يمثلها (أيدنيوس) إله العالم السفلي ، والماء تمثله حورية مجهولة باكية تدعى (نستيس). أو ما فعله (جون راسكين) في دراسته (ملكة الهواء – لندن١٨٦٩) ، لما أحال مضمون الأساطير على معطيات علم الظواهر الجوية، ومن ناحية أخرى هناك **التوجه الكيميائي** ومن دعاة هذا التوجه نجد (سليمان تريسموسين) في كتابه (الصوفة الذهبية - رورشاخ سنة ١٥٩٨)، وكوميدية (بن جونسون) (الكيمياوي – سنة١٦١) التي يهجو فيها الدجل في أعمال (ساتل) وبعده جاء (روبرت نابير) وتعرض لموضوع الصوفة في كتابه (كشف لغز الصوفة الذهبية)، و(مايكل ماير) في كتابه (أتلانتا المهزومة – أوبنهايم سنة١٦١)، و(يوهان يواكيم بخر) وضع كتابه (كيمياء أوديب – أمستردام١٦٦)، وآخر محاولة لقراءة **الأسطورة القديمة باعتبارها لغة كيمياء خفية** كانت على يد (أنطوان برنيتي) في مؤلفه (المعجم الأسطوري الهرمزي – باريس١٧٨٧). انظر، ك.ك.راثفين : الأسطورة ، صص٢٢ ـ ٣٣ .

٤/ يرى بعض الباحثين المهتمين بموضوع الأسطورة أنها في حقيقة الأمر ، **ليست سوى تحويرا للغة البشرية**، وقد **وجد من علماء فقه اللغة المقارن من اهتموا بدراسة الأساطير انطلاقا من التحليل الفيليلوجي للنصوص الأسطورية**، ومن أمثلة ذلك أن هناك أسطورة تقول بأن حيوان القندس عند مطاردته من طرف القناصين وتضييق الخناق عليه، كان يلجأ إلى قضم خصيتيه ادراكا منه بأن مطارديه سيتركونه لذلك السبب، وردت هذه المعلومات في كتاب بعنوان (**كتاب الحيوانات** – لندن سنة ١٩٤٥) من وضع (ت . هـ . وايت)، حيث سمي طلب الماء باسمه اللاتيني (كاسترو / Castro ، إذن جاءت تسمية الحيوان (كاستر) من قيامه بفعل (الإخصاء) لنفسه، ويعلق (ايزودور) في (علم الاشتقاق) في مادة astores a Castrando : "لا يعرف أحد كيف انتشرت هذه الأسطورة عن القندس بادئ ذي بدء، إلا أن من الموثوق به هو أن الذي ابتدعها لم يفحص هذا الحيوان بدقة بالمرة، ولو فعل ذلك لعلم أن خصيتي ذكر الحيوان داخليتان؛ فلا يمكن قطعهما بالقضم".

ولعل الأسطورة وضعت لتفسير الإسم اللاتيني للحيوان وفق المنطق ذاته الذي بموجبه تقررت تسمية المعلم في قصة (موك تورتل): "لقد أطلقنا عليه اسم (السلحفاة) لأنه كان يعلمنا"، ولقد بدأ التحليل الشكلي لهذه الفرضية في البدايات الأولى على يد (أفلاطون) في (كراتيلاس) **حيث بحث في ما إذا كانت الأسماء التي تطلق على الأشياء قد اختيرت اعتباطا وهو نفسه رأي علماء الأجناس وعلماء اللغة المحدثين، أو أن الأسماء قد اختيرت أصلا لتمثل طبيعة تلك المسميات وهو ما يذهب إليه أفلاطون وأغلب الشعراء والروائيين**. ويعقد (كاسيير) مقارنة بين الكلمتين الإغريقية واللاتينية الدالتين على (القمر) بهدف توضيحه لكيفية اللغة في **التدليل على مفهوم الشيء وليس على الشيء في ذاته**، يقول: "فالكلمة عند الإغريق كانت تعني (الذي يقيس)، فيما كانت عند الرومان تعني (اللامع)، **يعتبر بعض المؤرخين لتاريخ الأفكار والعلوم أن ما عرف من علم باسم (علم الأسطورة / الميثولوجيا) في القرن التاسع عشر ، إنما كان نتاجا معرفيا متطورا عن نظرية (اللغة الهند – أوروبية) بفضل تلك الدراسات الفيلولوجية المقارنة بين السنسكريتية والإغريقية واللاتينية بحسب مفاهيم** (السير ويليام جونز) سنة ١٧٨٦، ثم **اصطلاح النحو المقارن** على يد (فردريك شليكل) عام ١٨٠٨، وتلاه **قانون (كريم)** سنة ١٨٢٢، و**قانون (ورنر)** في ١٨٧٥، لشرح التطورات الصوتية التي جرت على كل لغة من الأصل الهندي – الأوروبي، ومنذ البداية تم تقؤير ما إذا كان التشابه اللفظي في مختلف اللغات تصادفيا، أم أنه أشكال متقاربة ضمن عائلة كبيرة واحدة، **ونحن في رأينا من وجهة نظر متفحصة أن هذا التصنيف خاضع للمقولة الأرسطية المنطقية (جنس الأجناس، الجنس العام، النوع)**، وذهب (ماكس موللر) في كتابه (الميثولوجيا المقارن – سنة ١٨٥٦) إلى اعتبار أساطير (الفيدا) بالنسبة للأساطيرالمقارنة كالسنسكريتية بالنسبة للنحو المقارن، ومؤدى آرائه في نهاية المطاف أن منشأ الأسطورة هو ضرب من ضروب التلاعب بالألفاظ، ولقد امتدت تأثيرات (ماكس موللر) إلى كل من (أي . ب . تايلر) و(و . أي . كلاديستون) و(ر . ف . ليتلد يل) و(ستيفان مالارميه) **ومعظم الرمزيين الفرنسيين على أساس أن منشأ الأسطورة راجع إلى تفوق الكلمة على الفكرة في خلق الشعر**، وهذا ما دفع ب(جون كرو رانسوم) في كتابه (**جسد العالم** – نيويورك ١٩٣٨) يقول: "الأسطورة مجازاستولدتها الاستعارة). انظر بالتفصيل ما جاء في كتاب ك.ك. راثفين: **الأسطورة**، صص٥٣ ــ ٦١.، ويذهب عبد المنعم تليمة في كتابه (**مقدمة في نظرية الأدب**) إلى اعتبار **الأسطورة هي حالة اغتراب عن الطبيعة**، (مقدمة في نظرية الأدب)، الطبعة الثالثة، دار العودة بيروت – لبنان، سنة ١٩٨٣م ٢٤ صفحة .

٥/ ولقد تأخر حضور النقد الأسطوري في النقد العربي المعاصر إلى غاية أواخر السبعينيات من القرن الماضي ، حيث كان تسيطر على الساحة النقدية النظريات الماركسية والوجودية والفرويدية ، ولا يوجد أي تفسير علمي أو تارخي أو منطقي لهذا التأخر الذي عرفه التوجه النقدي الأسطوري أكثر من غيره من التوجهات النقدية الأخرى في الممارسة النقدية العربية ، مع أن حضور الأسطورة في الأدب العربي الحديث والمعاصر ، عرف حضورا مبكرا مع بدايات بدر شاكر السياب الشعرية ، ومع البدايات الروائية للكاتب ياسين في روايته (نجمة) من خمسينيات القرن الماضي(١٩٥٦) ، وإن كا العالم العربي قد عرف قبل ذلك بقليل، أي قبل فترة السبعينيات ، دراسة أولى تعتبر بذرة التوجه النقدي الأسطوري في

النقد العربي، ألا وهي دراسة سعد رزوق (الأسطورة في الشعر المعاصر، سنة١٩٥٩)، والتي يرى فيها أن استقبال الأسطورة في الشعر العربي المعاصر كان بسبب استقبال شعر (س . إليوت) في قصيدته (**الأرض اليباب**)، والتي عرفنا لها أول محاولة تحيين من طرف عباس محمود العقاد في قصيدته (**الأرض الخراب**)؛ **فالدراسات التي تدخل في صلب النقد الأسطوري العربي تأخرت حتى أواخر السبعينات**، ومن هذه الدراسات نشير إلى: دراسة بعنوان "**مضمون الأسطورة في الفكر العربي**" (بيروت١٩٧٣) لخليل أحمد خليل. وهي لا تعتبر دراسة أدبية بقدر ما تعتبر تشخصياً لاتجاه الفكر العربي نحو الميتافيزياء. ولذلك يفسر تخلفنا في كل شيء بالفكر الأسطوري، فحيثما كان التخلف تكون وراءه الأسطورة، أو بالأصح الفكر الأسطوري الموجه لتصرفاتنا. و لهذا يربط بين الفكر الأسطوري وبين العبودية الاجتماعية، بينه وبين التسلط السياسي وقيام الأنظمة القهرية، وما شابه ذلك من أنواع الإعاقات لظهور الفكر العلمي الاجتماعي.

وفكرة خليل هذه ضعيفة على الرغم من نبل مقصدها واستهدافها التقدمي الإنساني وصدق صاحبها في دعوته إلى الخلاص من التخلف الذي يخيفه ويتوجس من أنه سيستمر مدة ليست بالقصيرة.. إلى أن نصفي حساباتنا مع الفكر الأسطوري.

بعده بسنوات ظهرت دراسة أخرى بعنوان "**أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**" (بيروت١٩٧٨) **لريتا عوض** التي اكتفت بتلمس جانب الموت والانبعاث في الشعر العربي. وهو جانب هام من دون شك، لكن الباحثة تصيب إذ تدخل إلى الصور الكبرى التي يلعبها الخضر أو العذراء أو ما شابه ذلك من الأنماط الأولية: أب- أم- ابن .. الخ وبذلك تكون قد أسهمت في تقديم جانب هام من جوانب النقد الأسطوري. إنه -في اعتبارها- **أهم جوانب النقد الأسطوري**، أو بالأحرى إنه الجانب المحوري في "**أدبنا الحديث بين الرؤيا و التعبير**" (بيروت ١٩٧٩)، ثم "**الرؤيا في شعر البياتي**" (دمشق١٩٨٦) لمحي الدين صبحي، وفي هذه الدراسة تبرز ناحية أخرى من النقد الأسطوري، يعتبرها الباحث هامة جدا و هي "**القناع**" أو ما يسميه يونغ "**البرسونا**" وما له من دور في التعبير عن حلم الجماعة.

ثم الأداء الأسطوري في الشعر العربي المعاصر (مجموعة ميرادية١٩٩٢) لعلي البطل. وهنا نجد أنفسنا أمام دراسة أشمل، لا تقتصر على التشديد على ناحية أكثر من غيرها. فالباحث يعرض علينا الأداء الأسطوري في شعرنا وكيف انتقل من التعامل مع الرموز الأسطورية إلى التعامل مع منطق الأسطورة. ففي البداية كان الشعراء يستخدمون أسماء أبطال أسطوريين للدلالة على مقصدهم، لكنهم فيما بعد اتقنوا منطق الأسطورة ذاته واستخدموه في أدائهم، فلم يعد الشاعر ينتقي من الأساطير ما يحمل مضمونه المرغوب، بل صار يصوغ بنفسه لغة الأسطرة.

ويؤكد على ملمح دقيق في لغة الشعر وهو التفريق بين "**لغة الطقس**" و"**لغة الحياة" اليومية**"، فالشعر يستخدم الاثنين معاً ولكن الحاصل يكون إبداعاً فنياً خاصة إذا كان الشاعر قادراً على التحكم في توظيف اللغة اليومية واختار ما يوحي بمكنون الصورة الشعرية، أو الصور الشعرية التي تستخدم لغة الطقس. وبذلك يكون الشاعر قد قام بالتعديل بالمناسبة ووافق بين الأسطرة وبين الواقع اليومي الذي بسببه يضطر الشعر إلى التجديد والتعديل .

ثم هناك الدراسة القيمة التي وضعها الباحث حنا عبود بعنوان: "**النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري**" سنة١٩٩٩ ، (منشورات احاد الكتاب العرب – دمشق) ، وهي **تعتبر إعادة صياغة منهجية على مستوى الرؤية والمنهج والموضوع**، بحيث يعتبر هذا البحث مرجعا أصيلا وشافيا للباحث العربي الذي يريد ولوج هذا التوجه النقدي، بل سيساعده على تكوين خلفية مرجعية جيدة حول كثير من المفاهيم النظرية المتشعبة والمختلطة فيما بينها، كأن الباحث أراد أن يجمع بين العمل الموسوعي وفي ذات الوقت التقصي التحليلي وفق المفاهيم الإجرائية للنقد الأسطوري، خاصة في المباحث التطبيقية التي ختم بها دراسته هذه .

وخلاصة المبحث، يمكننا أن نقول أن عودة الشعراء والفنانين لاستخدام الأساطير لا يعني أنهم عادوا إلى العقلية البدائية وأسقطوها على التفكير المعاصر، بل نعني أنهم استغلوا روح تلك الأساطير وجمالياتها وألبسوها حلة عصرها، فنتاجهم الفكري متجدد ومبدع على الرغم من الرجوع إلى الأساطير القديمة، فالأسطورة بتركيبها الدرامي مكنت الإنسان القديم من أن يرسخ دعائم حياته الاجتماعية، وبتعبير آخر كلما اقترب إلى المنهج الأسطوري ازداد روعة لأنه أسلوب من الطراز الرفيع في المرتبة الأولى، ولا زال يساير العصر حتى يومنا الحالي إذ أصبحت معظم الروايات لا تخلو من الأسلوب الأسطوري، حتى الفنون التشكيلية... كما ازداد اهتمام الفلاسفة والنقاد بها أكثر فأكثر.

The Important Value Dissertations Have in Forming Future Algerian Teachers and Researchers

Miss Nassira BOUDERSA

Applied Language Studies

Faculty of Foreign Languages

University of Constantine 01 (ex Mentouri)

Introduction

In the learning process, students go through various phases of learning and receive a great deal of knowledge in different subject matters in order to form them for future jobs and to get them ready for the benefit and success in their societies. Writing dissertations at the end of the under-graduation or graduation phase is one of the most important things students are required to write in the form of a research paper about a given topic related to their field of study. The overall aim of writing dissertations is to help students to learn how to do research. Its great benefit lies in the fact that such kind of research practices help students a great deal to rely on themselves in searching for and in acquiring new knowledge and information about a particular topic with the guidance of their teachers and supervisors. Accordingly, and given the importance doing research and writing dissertations have in forming good future researchers and teachers, the aim of this paper is to highlight the importance of writing dissertations in the production of good and ready to take responsibility researchers and teachers, by providing them with knowledge and experience in their field of study.

There are many benefits in conducting undergraduate research which are significant. Doing research has a high status in contemporary higher education. According to Lopatto (2006 : 22), undergraduate research is an experience that "include doing original research while being mentored by an experienced researcher." Involving students in many undergraduate research activities and tasks is very necessary at undergraduate level and undergradaute research is seen as a promising activity in forming good future teachers and researchers. Using Lopatto's (*ibid.* : 22) words, " the undergraduate research experience may be the epitome of engaged learning." Research has a great deal of value because it offers students as young researchers the opportunity to attain a wide range of educational

goals. Undergraduate research can also facilitate empowered learning (communication, problem-solving, teamwork), informed learning (allowing the student to study the natural and cultural world), and responsible learning (permitting the study of social problems and the self).

1. Definition of Dissertation

Conducting undergraduate and/or graduate research project or dissertation is considered as the capstone project of students' graduate education. This project is not like anything else that students have been engaged in before.

The dissertation is a unique, hybrid project—both a professional-level research project and a crucial piece of evidence of your qualification for a credential. It is a point of exit from student status and a point of entry to professional and scholarly life. (Lovitts &Wert, 2009: vii)

An undergraduate dissertation is a process and a product at the same time. It is a process in the sense that it develops expert knowledge through understanding, developing skills, thinking and so on. The dissertation is also considered as a product in the sense that it represents an external representation of what a researcher has achieved and the degree of expertise he has reached in a given field. Conducting research is a real demonstration that the young researcher knows how to approach the topic, how to master complex ideas and information, has acquired professional skills and competencies, and is also able to conduct future independent research.

Reading (2013) provides the following definition of what is meant by dissertation by stating that,

[...] a dissertation is a major piece of independent research-based study undertaken towards the end of [educational] programme. A dissertation is often viewed as the culmination of a programme of learning which helps consolidates the students' knowledge, skills and understanding of research base of the discipline. (Reading, 2013:3)

She (*ibid.*) further states that,

A dissertation is an extended and substantial piece of work carried out independently. [...] The dissertation is quite different from other assignments in terms of its depth and the length of time engaged with it. While it may be divided into sections or chapters, it needs to demonstrate a coherent and well-structured format which poses a question that is then addressed and answered in relation to a specific practice issue. (2013:8)

The choice of the research topic on the part of students is a central matter in doing research, be it undergraduate or graduate. A good topic for research will increase the personal and the professional depth of understanding the subject. Not only this, but very often the breadth of knowledge can be extended into other areas of research. To use Reading's (2013: 9) words again, "Producing a dissertation demonstrates and communicates that you have consolidated a range of skills, including intellectual, professional, information seeking, critical analysis and synthesis of knowledge."

East Tennessee State University provides the following definition of undergraduate research. It is "any creative effort undertaken by an undergraduate that advances the knowledge of the student in an academic discipline and that leads to new scholarly insights or the creation of new works that adds to

the wealth of the discipline." In the same line of thought, the university of California defines undergraduate research as :

mentored, self-directed work that enables individual students or small groups of students to explore an issue of interest to them, and communicate the results to others. The project involve inquiry, design, investigation, research, scholarship, discovery, application, writing and/or performance to a greater or lesser degree depending on the topic.

1. The Importance of Undergraduate Research Projects

As undergraduate students, anyone will most probably embark on a dissertation or a final-year project. Winstanley (2010: 1) advances the following definition of what is a dissertation and its importance for learners.

A dissertation is just an important sounding name for a long essay based on your own research. Writing a dissertation is an exciting, challenging, rewarding and often wonderful experience. At the same time it can be exhausting, time-consuming, frustrating and exasperating.

In the final year of their undergraduate studies, students reach an important stage in their career. They start preparing their dissertation or research project but many students find this stage flounder(*ibid*.:4). Understanding what research means is a central step for undergraduate students to conduct good research in the future. Research can be defined as a process of gathering information about a specific topic. The more information we have about the topic, the better our stand and understanding will be in making the right decisions. It is also a process based on advancing knowledge generated from past research, theories and studies done by other researchers, teachers and so on. People from different walks of life can contribute in the gathering of information be it in medicine, biology, science, literature, linguistics and so on.

Another major aspect in doing research is the fact that this latter is designed to answer a given question or solve a given problem. It is very vital in our everyday life since it arms us with information and knowledge and makes us better researchers and thinkers that think critically and do not accept anything put before hands without questioning. The overall aim of research is to help students question, research, make hypotheses, answer them on the basis of knowledge and information gained during researching and reading about the topic.

Giving students the opportunity to participate in undergraduate stage and to do research is a very important experience in their lives. Doing research and writing dissertations is an intellectual activity that aims at answering curiosity, satisfying the students' thirst for discovery and giving them an outlet for creativity also. A great deal of learning is said to occur when undergraduate students undertake research. Generally speaking, learning does not always happen inside class only. Knowledge gained in

classroom is usually reinforced and assimilated when learners are given some opportunities to apply what they have learnt.

The importance of doing research lies also in the fact that it leads to a better understanding of a given subject and a deeper appreciation of the discipline under investigation. In addition to that, doing research helps students later on to better clarify their goals in their career. None can have a deep knowledge of a given topic in a specific field of study unless s/he has the chance to do some of the thinking, the researching and writing about that topic.

Another important role of research for undergraduate students is that it is considered as a significant ***confidence booster***. The more students enrich and widen their knowledge by researching, asking questions and analyzing, the greatest their understanding and mastery of the subject will be. This can be better improved especially if the student is surrounded by teachers and members of the faculty who provide useful guidance and encourage her/him.

In some cases, the benefit or the importance of doing research may not seem clear despite the fact that it is taken for granted that doing any kind of research will lead at least to a better understanding of a given matter in any subject field. One thing is sure, though, about doing research; if we do already know a lot about something, doing research about it would be considered as being useless in some cases. Research is an activity done to investigate, to explore, to gain more knowledge. It may involve doing experiments, writing questionnaires, doing interviews, and so forth, and it involves reading too much about the subject in a critical manner, analyzing and interpreting the results inter alia.

Put differently, research is considered as the source and the foundation of knowledge. It allows one to enlarge her/his understanding and apply new methods and theories of research. Undergraduate research done by students adds to their global knowledge. It is seen as the best source for new ideas, methods and techniques in the different areas of studies. Another important factor in doing a good research project or dissertation by undergraduate students is the presence of a good mentor or supervisor. Finding a good mentor is also an advantage for undergraduate students and their participation in research. Students need that because they will benefit a great deal from the mentor's knowledge, experience, and wisdom.

2. Purpose of Writing a Research Paper

All types of writing are done for some specific purposes like writing essays, reports, articles and so forth. Writing dissertations is also done for some specific purposes. Glatthorn and Joyner (2005) make the purpose behind writing dissertations clear in the following statement:

The dissertation is a report of research intended primarily for a scholarly audience. It is not a longer version of a term paper. It is not an anecdotal account of your professional success. And it is not a personal statement of your philosophy or a collection of your opinions. It is an objective, documented, and detailed report of your research. (Glatthorn & Joyner, 2005: 6)

According to Winstanley (2010), there are three main important purposes for writing an undergraduate research paper or dissertation. These are namely the ***institutional purpose***, the ***personal purpose*** and the ***communicative purpose***. The institutional purpose in conducting research is said to ensures that the one holding the degree had made a contribution in a given field. The dissertation is perceived by members of the faculty as a clear demonstration that the candidate is liable to conduct other research and even to publish it, hence, become a member in their community. In the institutional purpose of writing dissertations and conducting research, the faculty gives a great importance to dissertations and doing research because in this case the researchers will take the task of generating and disseminating knowledge in a serious manner. The research dissertation is considered as the best form of knowledge dissemination. (*ibid.*)

Undergraduate students may have different personal purposes in undertaking. The most important purpose is of course to get the undergraduate degree. To use Glatthorn and Joyner's (2005:4) words, writing a dissertation is very central because,

Writing is a way of knowing and thinking: The process of systematizing knowledge and finding a form to express that knowledge becomes a means of discovering meaning. [...] Such learning will foster your personal and professional growth.

The third important purpose in undertaking undergraduate research is the communicative purpose. This purpose is quite clear and simple: the researcher conducts research in order to report the results of the research. The overall aim behind doing that is not to persuade or entertain the audience, but rather, the most important aim is to inform a particular type of audience about a given research.

All in all, the three aforementioned purposes are some of the main reasons for researchers to conduct research and write a dissertation be it in undergraduate or graduate stage. What is important though is the fact that the three purposes—institutional, personal and communicative—interact together to shape the dissertation in a particular way (Winstanley: 2010).

According to Germano (2008), a dissertation can become many things. It can become a scholarly article (s), a book and so on. According to him (2008:5), "The dissertation is usually the longest work the young scholar has ever

written, an exhausting trek across the scholarly tundra." Teachers and faculty members in a scholarly community at university, always perceive good dissertation research as being a genuine and serious contribution to the field. If it is not an addition, then it is not considered as something important at all. Great dissertations usually show the researcher's mastery and command of the material, both broadly and deeply. They must show that s/he has something new to say, show and prove at the same time.

Briefly stated, the undergraduate or graduate researcher should break new ground and bring new things to the particular audience. Many dissertations can be found to be a repetition of previous research using the same process, methods, and getting may be the same results that will add nothing to the specific field. The researcher, in this case, will be considered as breaking old ground only. To use Germano's (2008: 6) words again, "the good dissertation is a work of intellectual substance that makes a contribution to the author's field."

In the same line of thought, Bryant (2004) maintains that writing a research paper/dissertation is regarded as being a study that makes a contribution to learning. The educational degree the researcher will get signals the discovery of new knowledge and learning experience: "[Research dissertation] does afford intellectual growth and knowledge of the research in one's field. [...] it is widely held expectation that the dissertation will add to the knowledge base of its field and train the student as a researcher." (Bryant, 2004:5)

3. The Role of Academic Research in Students' Learning

White (2002: 5) states that a dissertation reflects the following things:

- A dissertation illustrates the context of existing knowledge. It is important that a literature review is included that collates previously published work in the same field. Your dissertation is not an isolated investigation. You need to show how it relates to what other people have done. Again, other people's work must not simply be described. It is the relationship between your work and theirs which demonstrates criticism and analysis.
- A dissertation demonstrates original work and research. By original work and research, we mean that you should put forward your own ideas and back them up with appropriate evidence.

The young undergraduate researcher is claimed to absorb knowledge required to become an independent researcher and then engages fully in the process of knowledge generation, dissemination, transfer, and utilization cycle (Lyons & Doueck, 2010).

The dissertation is your opportunity [...] to produce a guided [...] piece of research that hones and demonstrates your research skills. [...] The purpose of dissertation research is to learn more, not in a vague nonspecific way, but in a disciplined, rigorous, and purposeful way. Completing dissertation research therefore requires discipline, rigor, and purpose. (Lyons & Doueck, 2010:9)

The research paper or dissertation is an important piece of work. In a final year project, the dissertation forms may be the quarter, less or more, of the students' mark in their final year. The importance of the end of year dissertation on students lies in the fact that it can be used as an evidence about students' knowledge and research abilities. Getting a good mark in one's dissertation should, for the previous reason, be a key goal of all undergraduate students.

Besides that, doing a final year project or dissertation is the first and only step to get one's degree. According to Roche (2007: 9), "La validation de la plupart des diplômes nécessite pour l'étudiant d'avoir rédigé, et parfois soutenu, un mémoire de fin d'études."

The holder of a given degree is often regarded as someone who has demonstrated a great ability to conduct research independently or collectively in the case of undergraduate students. Doing research is a central stage for undergraduate students because it is considered as a type of learning whereby undergraduate students accumulate knowledge through research, investigation and reflection. This involves also PhD researchers who are in the course of conducting research or writing their research proposals. To use Bryant (2004: 5) words, "the knowledge gained in carrying out a dissertation is, in most cases, the result of discovery."

When conducting research, either personal or collective, the students move away from what is termed 'aided discovery' whereby the teacher is considered as the main source of knowledge and information deliver. The students' role in this case is that of knowledge receivers. Research, however, turns the role of the student as an active learner. S/he is seen as an active participant in the process of research and knowledge seeking (Bryant, 2004).

While doing research, student train themselves to acquire knowledge through discovery. Being not trained in how to conduct or do research can have lot of negative effects on students later on in their academic career and education because this may create large obstacles for them in conducting their undergraduate research. Given the problems that may surface if students are not given some training to do research in their undergraduate courses, some courses are devoted in the early years of studying at university to introduce students to research methodology and how to do research especially in the field of English. Students are given theoretical knowledge and information and they are also involved in some practical tasks as a check up of their learning. Some of the main aspects in research methodology where focus is placed on in undergraduate courses of English students at the university of Constantine 01, for instance, is citing, summarizing, paraphrasing, gathering information, reading and analyzing it to answer a given question, and so forth. The most important thing that undergraduate students should recognize well, however, is that in their final studies' research paper or dissertation, they are at that stage operating in a very different learning level and environment.

It is extremely important to make this psychological shift from thinking of yourself as a passive learner to thinking of yourself as an independent and active learner. The [...][researcher or] student writing the dissertation is almost always the initiator of action. There are no obligations to do an assignment or show up for class. There is no formal feedback along the way; the judgment comes all at once. Dissertation learning is truly a different kind of learning. (Bryant, 2004:6)

4. The Value of the Dissertation

4.1. The Academic Value

For many students the undergraduate dissertation is the first independent piece of work they completed. The value of the dissertations lies in the fact that it allows students or new researchers to show that they can work alone. In other words, the research paper or dissertation is an opportunity for the student to show her/his true worth.

Writing dissertations and carrying out research in the undergraduate stage is a central part of the final phase in the students' studies to get their degrees. In certain courses, the value of the dissertation may reach up to 40% of the students' assessment. There is a general consent among teachers that conducting research and writing dissertations reflects the students' true intellectual ability (White, 2002).

4.2. Personal and Career Value

In addition to their academic importance, dissertations have also a personal and career importance in the students' lives. At the end of educational programmes, the dissertation comes as an assessment of the whole range of skills and competencies students have gained and developed. Conducting research can help students even in getting a job in the future; through writing dissertations students develop some important skills that many employers require. They are called 'personal transferable skills' and they involve such matters as the ability to plan, to organize, to creticize, to gather information, to solve problems, to think logically, time management, data interpretation, communication skills and so forth. To use White's (2002: 6) words, "In summary, [a dissertation] is a piece of tangible evidence of the sort of work of which you are capable." Since The undergraduate students' experience can be greatly enriched by being engaged in research experiences, students involved in research have many benefits. To use Madan and Bradan (2013) words,

Research experience allows undergraduate students to better understand published works, learn to balance collaborative and individual work, determine an area of interest, and jump start careers as researchers. Through exposure to research as undergraduates, many students discover their passion for research and continue on to graduate studies and faculty positions.

One direct benefit of research is that when investigating a phenomenon is class, and by being engaged in research, undergraduate students will find it easier for them to understand the rationale underlying research. Another important benefit in conducting undergraduate research is that students will learn how to work independently and in collaboration with others. Undergraduate research is usually conducted in groups that is why it is very important for undergraduate students to learn how to balance collaborative efforts with what they can do independently : "The nature of research today is that interdisciplinary teams are becoming the norm, and gaining firsthand experience in teamwork should be promoted in the undergraduate education." (Madan and Bradan, 2013)

Exposure to research for undergraduate students is of key importance also and helps students explore career fields. Some students might consider research as a path for their careers that is why it is

of valuable importance to them. Exposure to undergraduate research can be the door that opens for students opportunities toward research after graduation. The more the students get involved in research, the more experience they will gain, which will have positive effects and enhance their future career choices. Exposure to research is also important since it is said to increase the likelihood of undergraduate students to become successful researchers. Upon degree completion , undergraduate students might find themselves in a position of being unsure of how to proceed to graduate stage.

The following are the benefits from participating in undergraduate research as identifies by the university of Missouri (2013) :

1. Help clarify your academic and créer interest and goals ;
2. Acquire knowledge in your academic field that transcends classroom study ;
3. Enhance critical skills in communication, independent thinking, creativity and problem-solving ;
4. Enhance professional and academic credentials to support applications for scholarship, awards, career employment, and entry to graduate and professional schools ;
5. Engage in the creation of new knowledge on the cutting edge of an academic discipline and apply that knowledge to real-world problems ;
6. Participate directly in the university's central mission of scientific discovery, scholarly activity and artistic creation.

In the same line of thought, the following are also the reasons in getting involved in undergraduate research as stated by the department of sociology at Utah States University (2013):

1. Get involved in research, scholarship, and creative activity that is innovative.
2. Engage in one-to-one with faculty in the work of your discipline.
3. Clarify and prepare of your créer by developing an understanding of research methodology in your field of study.
4. Develop critical thinking creativity, problem-solving, and intellectual independence as well as team skills and communication skills.
5. Reinforce what you are learning in your classes with a steady supply of hands-on research opportunities.
6. Investigate a problem or question, carry out a project, and then share those discoveries with their peers.

7. Become one of the undergraduate researchers who have been shown to persist in finishing their undergraduate degrees at a higher rate and also persue graduate education at a higher rate.

Moreover, research is claimed to help students by enhancing the following :

1. Analytical Skills
2. Teamwork
3. Time Management
4. Leadership
5. Writing Skills
6. Troubleshooting
7. Understanding Ethics
8. Communication
9. Self-Confidence

Conclusion

A significant number of undergraduate students at the end of their academic studies are usually overwhlmed by the academic process they go through, subjects they have to pass exams in, and tasks they are obliged to do. Many of them do not know how to do research because they have not been engaged in such kinds of tasks before. It is the role of teachers and adivisors in the undergraduate phase then to help students by giving them more opportunities to do research and get more experience. The clue is that there should be more chances provided for undergraduate students to do research, and the role of the teachers is to ignite a passion in them to do it with great devotion. The purpose behind that is to avoid the students' delimma of getting involved in research late in their undergraduate careers, and finding serious difficulties in conducting research.

Academic institutions can play a great role also by enhancing the undergraduate curriculum and promoting research to students. The more they are involved in research tasks, the more understanding they will get about how to do research individually or collectively. Last but not least, as it has been discussed in the present paper, doing research has many advantages on students' learning and improving their academic levels, boosting their knowledge of their field and gaining experience. All these benefits will help form good researchers and teachers who possess a good deal of knowledge with regard to

their fields of studies and will open for them new doors for research and improving their teaching knowledge and practice as well.

Bibliography

Bryant, M. T. (2004). *The Portable Dissertation Advisor*. California: Corwin Press.

East Tennessee State University. (2013). What is Undergraduate Research?

Retrieved September 18, 2013, from: www.etsu.edu/honors/research/what-asp

Germano, W. (2008). *From Dissertation to Book*. USA: University of Chicago Press.

Glatthorn, A.A. & Joyner, K. J. (2005). *Writing the Winning Thesis or Dissertation: A Step-by-Step Guide*. California: Corwin Press.

Lopatto, D. (2006). *Undergraduate Research as a Catalyst for Liberal Learning*.

AAC&U.

Lovitts, B. E. & Wert, E. L. (2009). *Developing Quality Dissertations in the Humanities: A Graduate Student's Guide to Achieving Excellence*. Virginia:

Stylus Publishing, LLC.

Lyons, P. & Doueck, H. J. (2010). *The Dissertation: From Beginning to End.*

Oxford: Oxford University Press.

Madan, C. R. & Braden, D. T. (2013). The Benefits of Undergraduate Research: The Students' Perspective. Retrieved from:

http://dus.psu.edu/mentor/2013/05/undergraduate-research-students-perspective

Reading, S. (2013). Starting your dissertation journey. In A. Glasper, & C. Rees, *How to Write Your Nursing Dissertation* (p.2-13). Oxford: John

Wiley & Sons Ltd.

Roche, D. (2007). *Rédiger et soutenir un mémoire avec success*. Paris: Groupe Eyrolles.

Winstanley, C. (2010). *Writing Dissertation for Dummies*. John Wiley & Sons.

White, B. (2002). *Writing Your MBA Dissertation.* UK: Thomson.

University of California. (2013). What is Undergraduate Research? Retrieved September 18, 2013, from:

http://our.unc.edu/

University of Missouri. (2013). Benefits of Undergraduate Research. Retrieved September 18, 2013, from:

http://www.undergradresearch.missouri-edu/getting-started/benefits.php

Utah State University. (2013). *Top Eleven Reasons to Get Involved in*

Undergraduate Research. Retrieved September 18, 2013, from: sociology.usu.edu/urbenefits.aspx

مسابقة جيل الأدب السنوية: جائزة الدكتور محمد مصايف

" إحياء فكر ومؤلفات الناقد الجزائري الدكتور محمد مصايف "

المشرفة على المسابقة: أ. غزلان هاشمي رئيسة تحرير المجلة

آخر مهلة لإرسال الأبحاث: ٢ ديسمبر من كل سنة

تاريخ الإعلان عن النتائج: ٢ يناير من كل سنة

حاولت الحركة النقدية الجزائرية تأسيس وعي نقدي يختلف في ارتكازاته عن كل راهنية نقدية سائدة وذلك بالنظر إلى انبثاقه من سياقات مختلفة، وإن تراوحت هذه المرتكزات بين الموضوعية والذاتية، ولكون الساحة النقدية الجزائرية تعج بأسماء نقاد منهم من أسعفه حظ البحث المتجدد في فهم خطابه النقدي ومنهم ما سيج بصيغة تغييب وإقصاء وتهميش، فقد اخترنا مسيرة باحث استطاع أن يقدم منظورا نقديا مغايرا ولكن غيبه الصمت.

فالباحث والناقد الجزائري الدكتور محمد مصايف رحمة الله عليه كانت مسيرته حافلة بعطاءات علمية كثيرة وببحثه عن خطاب نقدي يجاوز راهنية نقدية مؤسسة على الانتقاص حال التقييم إلى حضور فاعل ضمن المسار الإبداعي وذلك بمساعدة المبدع على تخطي عثراته وتطوير تجربته في إطار موضوعي ممنهج ووفق رؤية شمولية، باحثا عن علاقة الأدب بالمجتمع وموجها الذائقة العامة نحو نماذج أدبية تعتمد الانتقائية بعيدا عن صفة الانحراف، من هنا فمصايف يبحث عن واقع جمالي مسيج بالتزام نقدي ومساءلة تعول على الاستقراء والاستنتاج ثم التقييم.

اعتبارا من ذلك ورغبة منا في احياء الذكرى السابعة والعشرين لرحيل أبرز النقاد العرب في العصر الحديث والتي تصادف يوم ٢٠ يناير ١٩٧٨، يطلق مركز جيل البحث العلمي مسابقة سنوية لأفضل بحث يتناول مواضيع أدبية وفكرية نستهلها بالبحث في مؤلفات الدكتور مصايف من أجل تعريف الجيل الجديد من الباحثين بمؤلفاته وبمسيرته العلمية الحافلة وذلك بالبحث في المحاور الآتية:

- **الممارسة النقدية عند الدكتور محمد مصايف: الرؤية والمنهج**
- **الأزمة النقدية في الجزائر من منظور الدكتور محمد مصايف**
- **الكتابة الإبداعية لدى الدكتور محمد مصايف**
- **اللغة والهوية من منظور الدكتور محمد مصايف**

للراغبين في المشاركة تقديم أبحاثهم وفق الشروط العلمية المتعارف عليها و في التواريخ المحددة:

١ - شروط الأبحاث المقدمة ومواصفاتها :

- ✓ أن يكون البحث في موضوع المسابقة باللغة العربية أو الفرنسية.
- ✓ يجب أن يكون البحث المقدم بحثًا أصيلا لم يسبق نشره بأي شكل من الأشكال.
- ✓ تقبل المشاركات الفردية فقط .
- ✓ أن يذكر الباحث المعلومات التالية بعد عنوان بحثه مباشرة (الاسم واللقب، الرتبة العلمية، المؤسسة الجامعية، البريد الإلكتروني، رقم الهاتف).
- ✓ أن يرفق الباحث سيرته الذاتية العلمية مع البحث.
- ✓ أن يرفق الباحث ملخصين للبحث أحدهما باللغة العربية والآخر بلغة مغايرة (فرنسية أو انجليزية)، بحيث لا يتعدى كل ملخص ثمانية أسطر كحد أقصى.
- ✓ مراعاة المنهج العلمي في كتابة المقالات والبحوث العلمية.
- ✓ أن لا يتجاوز عدد صفحات البحث (٢) صفحة بما فيها قائمة الملاحق، ولا يقل على (١) صفحات.
- ✓ أن يكون نوع الخط (Traditional Arabic)، بمقياس (14) في المتن، و(11) في الهامش، وبحجم١٢ Times New Roman إذا كان باللغة الأجنبية. وأن تكون هوامش الورقة من جميع الجهات (٢ سم) وتباعد بين الأسطر(١ سم).
- ✓ ترسل الأبحاث بالمواصفات المذكورة أعلاه حصرا على البريد الالكتروني التالي: **competitions@jilrc.com**

٢- التواريخ: تسجيل المشاركة وإرسال البحث في التواريخ المحددة أدناه:

- آخر مهلة للتسجيل في المسابقة: ٢ يونيه من كل سنة

- آخر مهلة لإرسال الأبحاث: ٢٠ ديسمبر من كل سنة

- تاريخ الإعلان عن النتائج: ٢٠ يناير من كل سنة

الجوائز:

يحصل الفائز بالمرتبة الأولى على درع الدكتور محمد مصايف ، كما يقدم المركز للمشاركين الفائزين بالمراتب الثلاثة الأولى:

المشاركة مجانا في مؤتمراتنا وتظاهراتنا العلمية المقبلة.

الحصول على شهادات مشاركة.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X - العدد الرابع : ديسمبر / كانون أول 2014






مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 00961/71053262 - 00213/554115098

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - www.jilrc.com

قصر الثقافة

جائزة الدكتور محمد مصايف



عدد خاص بمسابقة جيل الأدب السنوية: كانون ثاني / جانفي 2015

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

ISSN 2311-519X

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - www.jilrc.com



شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

بسم الله الرحمن الرحيم

الإفتتاحية

إحياء للذكرى السابعة والعشرين لرحيل الدكتور محمد مصايف ، أبرز النقاد العرب في العصر الحديث والتي تصادف يوم 20 يناير 1987؛ نظم قسم الدراسات الأدبية والفكرية بمركز جيل البحث **العلمي** مسابقة جيل الأدب السنوية.

وتمثل موضوع المسابقة في اختيار أفضل بحث يتناول مواضيع أدبية وفكرية والبحث في مؤلفات الدكتور مصايف من أجل تعريف الجيل الجديد من الباحثين بمسيرته العلمية الحافلة وذلك بالاشتغال على المحاور الآتية:

- الممارسة النقدية عند الدكتور محمد مصايف: الرؤية والمنهج
- الأزمة النقدية في الجزائر من منظور الدكتور محمد مصايف
- الكتابة الإبداعية لدى الدكتور محمد مصايف
- اللغة والهوية من منظور الدكتور محمد مصايف
- ومن أجل إشراك باحثين من خارج الجزائر تم إدراج محورا أخيرا موسوما بـ: النقد العربي المعاصر بين النظرية والتطبيق.

ولقد وصلت إلى أمانة سر المسابقات بالمركز مجموعة من الأبحاث تم إقصاء إثنين منها لخلوهما من الأمانة العلمية. وتشكلت اللجنة العلمية لتحكيم المسابقة من: د. سرور طالبي المل (رئيسة المركز) ؛ أ. غزلان هاشمي (المشرفة على المسابقة)؛ د. عز الدين جلاوجي(الجزائر)؛ د. طارق ثابت (الجزائر)؛ د. مصطفى الغرافي (المغرب)؛ د. خالد حميدي (العراق)؛ د.عثماني بولرباح(الجزائر)؛ د. أحمد رشراش (ليبيا)؛ د.دين لعربي(الجزائر)؛ أ.حفيظة طعام (الجزائر).

وبعد التحكيم والمداولة خلصت اللجنة إلى النتائج التالية:

- **المرتبة الأولى: أ. عبد الحفيظ بن جلولي (الجزائر)** ، ببحث تحت عنوان: **الممارسة النقدية عند الدكتور محمد مصايف الرّؤية والمنهج.**
- **المرتبة الثانية/ د. مصطفى عطية جمعة جودة (مصر)** ، ببحث تحت عنوان: **النقد العربي والنقد الغربي التلقي والتقييم.**
- **المرتبة الثالثة/ أ. ميلودي فاطمة الزهراء (الجزائر)** ، ببحث تحت عنوان: **محمد مصايف بين مفهوم النقد و المنهج .**

ونزولا عند رغبة اللجنة العلمية الموقرة ننشر ضمن هذا العدد الخاص من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، هذه الأبحاث الثلاثة الفائزة.

رئيسة المركز د. سرور طالبي المل

كلمة المشرفة على مسابقة جيل الأدب السنوية

أ. غزلان هاشمي

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين

السادة الأفاضل مدير الثقافة ومدير المركب الثقافي بولاية تلمسان ،

الدكتور حكيم ميلود والأستاذ أمين بودفلة؛

عائلة الدكتور محمد مصايف رحمة الله عليه المحترمة؛

السادة الكرام المشاركون في مسابقة جيل الأدب السنوية؛

السادة الحضور سلام الله عليكم

نرحب بكم في حفلنا هذا وفي موضعنا هذا احتفاء واحتفالا باسم نقدي عربي وجزائري، اخترناه موضوعا لمسابقة سنوية إحياء لاسمه ومؤلفاته التي طالها بعض التهميش والتغييب.

وقد جعلنا المسابقة على محاور مختلفة حاولنا من خلالها توخي الشمولية من أجل الإلمام بالفكر النقدي عند محمد مصايف، هذا مع إضافة محور عام أعلنا عنه في افتتاحية مؤتمر العولمة ومناهج البحث العلمي الذي نظمه مركز جيل البحث العلمي ببيروت بشهر مارس 2014.

والهدف واضح من وراء ذلك هو إعطاء المسابقة بعدا عربيا وتمكين الإخوة الباحثين العرب من المشاركة في هذه المسابقة إلى حين توفر المواد الخاصة بالمرحوم مستقبلا نظرا لندرة مؤلفاته خارج الجزائر.

وصلتنا مجموعة من الأبحاث من داخل الجزائر ومن خارجها، تم إقصاء إثنين منها لخلوهما من الأمانة العلمية.

وقد اخترنا لتحكيمها أسماء أكاديمية وازنة من الجزائر: د. عز الدين جلاوجي؛ د.عثماني بولرباح؛ د.دين لعربي؛ د. طارق ثابت؛ أ.حفيظة طعام. ومن عدة أقطار عربية: د. خالد حميدي (العراق)؛ د. مصطفى الغرافي (المغرب)؛ د. أحمد رشراش (ليبيا).

مركز جيل البحث العلمي ممثلا برئيسته الدكتورة سرور طالبي سهر على المسابقة منذ التحضير لها وتعميم خبرها إلى حين الإعلان عن النتائج، إذ حرصنا توخي الموضوعية في تحكيم البحوث المشاركة، بحيث تم تقييمها بسرية تامة دون معرفة أسماء أصحابها.

لذلك ونظرا لالتزام المحكمين دقة التحكيم والتقييم ارتأينا تخصيص عدد خاص من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية تنشر فيه المواد الفائزة.

هذا ولا ننسى أنه كان لنا شرف إقامة حفل الإعلان عن النتائج في مدينة تلمسان مسقط رأس المرحوم، والتي ارتأت مشاركتنا شرف تكريمه وإحياء ذكراه، ولربما الانطلاق من هذا الموضع هو احتفاء يكتفي بذاته وإن لم نقل أي كلمة.

في الأخير لا أملك إلا أن أوجه شكري الكبير إلى راعية المسابقة الدكتورة سرور طالبي وإلى مدينة تلمسان أخص بالذكر الدكتور حكيم ميلود والأستاذ أمين بودفلة، والأستاذ ابراهيم بن عبد المومن ولجنة تحكيم المسابقة وجميع المشاركين والفائزين والحضور الكريم، كما أدعو جميع الباحثين إلى الإسهام في الطبعات القادمة للمسابقة بحول الله تعالى .

كلمة عائلة الدكتور محمد مصايف

أ. غليب مصايف

بسم الله الرحمان الرحيم

و الصلاة و السلام على سيد الخلق أجمعين، سيدنا و حبيبنا محمد صلى الله عليه و سلم

أما بعد

السلام عليكم و رحمة الله و بركاته

الكلمة الجميلة لا تضل طريقها ، والتميز لا يخطئ العنوان

عنوانه معروف ألا و هو مركز جيل البحث العلمي و المجلة الأدبية الرائعة التي أشرقت صفحاتها بنور أقلام مبدعيها الوضاءة .. ومنها كانت الانطلاقة لثورة الأقلام المبدعة التي جادت بأعذب الكلمات

فمن المجلة انطلقت المسابقة الأدبية بنسختها الأولى مسابقة جيل الأدب السنوية : جائزة الدكتور محمد مصايف إحياء لفكره ومؤلفاته ".

كان لكل مشارك فيها نصيب لا يضاهى من الروعة...

فبقدر ما استفادوا ... أفادوا...
حق لهم الفوز لجهودهم المميزة ، ووجب علينا الاحتفاء بهم وتكريمهم.

فقد شاركوا وفاضوا بما في حوزتهم من فوائد .. وأجزلوا في العطاء.

لم يكن هدفهم الفوز بقدر ما كان تقديم الفائدة للجميع

و أظن إن لم أكن متأكدا ... أن جميع ما قدموه من أبحاث، نال إعجاب اللجنة التي عجزت عن الاختيار.

جميعهم أبدعوا

جميعهم .. قدموا

ولشكرنا بأعذب الكلمات .. استحقوا.

أحبتي الكرام، باسمي و باسم كل عائلة المرحوم الدكتور محمد مصايف، أتقدم بالشكر و العرفان لكل من كانت له يد في إنجاح هذه المسابقة، من بعيد أو من قريب.

إلى كل المشاركين أولا نقدم أصدق الشكر والامتنان لمن لم يسعفه الحظ في هذه المسابقة

ثم أتقدم بخالص الشكر والامتنان لكل من :

مشرفتنا الرائعة رئيسة تحرير مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية الأخت الأستاذة. غزلان هاشمي لجهودها في المتابعة والحرص على إكمال المسابقة بنجاح

ومع هذا القول لا يسعني إلا أن أشكر أعضاء اللجنة العلمية والباحثين والقائمين على المجلة و أعضاء لجنة المسابقة الموقرة. و رئيسة المركز الدكتورة طالبي سرور المل رمز العطاء والدعم والتحفيز المستمر.

مبارك للفائزين، فكلكم فائز في صرحكم الغالي

دام مركز جيل البحث العلمي رائدا بفكره .. ودامت أقلام المبدعين تألقا في مجلتكم الأدبية الرائعة

والشكر موصول لكم أنتم أحبتي إخواني أخواتي الحاضرين معنا...

يامن دعوناكم فأجبتم

ويستمر الابداع..

ويستمر التميز..

ويستمر العطاء..

مبروك ألف مبروك لكل الفائزين

شكرا لكل من خط حرفا بالمسابقة

هنيئا للمشرفين الأفاضل

ختاماً لم تكن لعائلة المرحوم الفرصة في المشاركة في هذه المسابقة و أتيحت لنا الفرصة فلن نضيعها، فباسم كل العائلة نقدم هذه الشهادة المتواضعة للفائز بالمسابقة، عربون شكر و تقدير لجهده في أبحاثه في فكر و مؤلفات الوالد المرحوم أتشرف أن أقدم هذه الشهادة للفائز بالمسابقة الأستاذ **عبد الحفيظ بن جلولي .**

ألف ألف شكر

الممارسة النقدية عند الدكتور محمد مصايف: الرّؤية والمنهج

أ. عبد الحفيظ بن جلولي (الجزائر)

يعتبر النص الأدبي المدخل العام إلى إنتاج الرؤية حول العمل الأدبي، والنص باعتباره "حقل للمنهجية" كما يرى رولاند بارث، فهو يرسم من خلال مضمونه بعض الملامح التي تحدّد طريقة قراءته، لا تحديدا مسبقا، ولكن من خلال ما يعبّر عنه النقاد بالقراءة الأولى والثانية، وهو ما يبني العلاقة الأولى مع النص ويكشف عن مكنوناته ودلالاته. ويمثل الدكتور محمد مصايف الحلقة ذات الوجاهة الأدبية في مدونة النقد الجزائري، لأنّه عرف بمنهجه الذي يقترب من الدائرة المجتمعية كحالة لتوصيف حركة مجتمع ناهض متجه صوب هدف مرسوم وواضح، ولعل هذا المأمول الرؤيوي من محمد مصايف يكشف عن منهجه السياقي الذي يشمل "أسس القراءة السياقية (المؤلف – التاريخ – المجتمع) ، ولكنه يبدو من منظور مختلف، ذلك أنه يتبنى الطرح التواصلي، أي تواصل رؤية الأديب مع مجرى التاريخ والمجتمع. إن مقاربة محمد مصايف تعتبر في حد ذاتها عملا تواصليا يؤسس لما يعرف بالتعدد الرؤيوي الذي يستوعب المراحل الماضية ويتجاوزها إلى مرحلة تدشين المستقبل النقدي.

Resumé:

Le texte littéraire constitue l'introduction générale pour la production d'une vision sur le travail littéraire, et le texte comme « champ de méthodologie » selon Barthe, donc il propose par son contenu certains façons précisant la méthode de sa lecture, pas une précision anticipée, mais selon ce que les critiques l'appelle la première et la deuxième lecture, et c'est ce que structuralise la première relation avec le texte, et révèle ses niveaux profonds et ses significations.

Mohammed messaif représente le portrait l'littéraire brillant dans le cahier de la critique algérienne, parcequ'il y est connu par sa méthodologie visant la société comme élément décrivant le mouvement d'une société élevante, et orientée vers un but précis, et peut être c'était l'espéré visionné par mohammed messaif révélant sa méthodologie contextuelle englobant les principes de la lecture contextuelle (écrivain – histoire – société), mais d'un angle différant, du fait qu'il est communiquant, c'est a dire la communication de la vision de littéraire avec le cours de l'histoire et la société. L'approche de mohammed messaif se considère en elle-même comme un travail communicatif fondateur de ce que nous appelons la diversité visionnelle assimilante les étapes passée, en visant l'étape future de la critique.

مقدّمة:

يعتبر النص الأدبي المدخل العام إلى إنتاج الرّؤية حول العمل الأدبي، والنص باعتباره "حقل للمنهجية"[1] كما يرى رولاند بارث، فهو يرسم من خلال مضمونه بعض الملامح التي تحدّد طريقة قراءته، لا تحديدا مسبقا، ولكن من خلال ما يعبّر عنه النقاد بالقراءة الأولى والثانية، وهو ما يبني العلاقة الأولى مع النص ويكشف عن مكنوناته ودلالاته، لكن هل تتحدّد الرّؤية براهنها؟ وبالتالي يصبح المنهج معبّرا عن ظروف وإحاطات اللحظة التي استدعي فيها، هذا ما يطرح استفهامات عديدة حول عملية قراءة المنهج الذي استخدم في راهن ما وضمن ظروف تاريخية/معرفية معيّنة.

إن النص الأدبي يحمل جينات بروزه الدلالية والتاريخية، فالنص لا يعود في هويته إلى درجة بساطته أو تعقيده، وإنّما يعود إلى ما يكشف عنه من رؤية حول الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية التي ساهمت في إنتاجه، كوثيقة، تدخل ضمن التراث المعرفي الذي يقدّم المؤشرات المعنوية لتحليل المكوّنات الحيوية التي شكلت ملامح حقبة من الزّمن بسلبياتها وإيجابياتها، ومن ضمن المكوّنات الحيوية، النص الأدبي بما يختزنه من أسئلة وهواجس وأصداء تجعله ككل نص يمارس "إرجاءً لا متناهيا للمدلول، فحقله هو حقل الدال، والسلسلة الدالة"[٢]، كما يقول بارث، وعليه يشكل النص النّقدي أيضا المتاهة المنظمة لتحميل كافة الأسئلة حول الرّؤية والمنهج بدلالات منطقية، تلقي بعض الضوء حول التجربة النقدية المفصلية، أي المنكتبة في مرحلة من مراحل تطور العملية النقدية، سواء الوطنية أو العالمية، وهو ما يبيّن أنّ التفتيش في التراث النّقدي يمكن أن يقدّم الملامح الابتدائية لتشكلات المدرسة النقدية الجديدة أو ذات الخصوصية.

مما لا شك فيه أن النص الأدبي الجزائري نشأ كغيره من النصوص متأثرا بما حوله، ومنشغلا بظروفه المحلية وظروف الشأن الخارجي، لكنّه في النهاية يشكل سلسلة من المعطى المعرفي والنقدي/الأدبي الذي يحتوي بحكم ما يؤسسه من رؤية، على عناصر المخطط الدال على تطور بنية وتمثل منهج، وهو ما جعل الدكتور أبو القاسم سعد الله يتكلم عن "شخصية الأدب الجزائري"[٣]، حيث يدرس العناصر المؤثرة فيه، التي لا تكون في النهاية سوى كاشفة عن العناصر التي بلورت كيان النص الأدبي الوطني، إبداعا ونقدا، والتي يمكن أن تساهم في بعث حركة نقدية على الخصوص، تشكل الخصوصية الوطنية التي لا تنشأ من فراغ، ولا تؤسس لقطيعة مع المنجز النقدي، وخصوصا وأنّ المدرسة النقدية الوطنية تحتكم في أصولها النشأوية إلى أسماء أكاديمية ساهمت بكل إبداعية، وفي ضمن ما كان سائدا في راهنها المعرفي في التأسيس لبداية نقدية تأثرت بما سبقها من تيارات واتجاهات أدبية وفكرية، ولعلنا نذكر الدكتور عبد الله ركيبي، والدكتور خرفي والدكتور محمد مصايف، والدكتور أبو القاسم سعد الله والدكتور عبد المالك مرتاض.

ويمثل الدكتور محمد مصايف الحلقة ذات الوجاهة الأدبية في مدونة النقد الجزائري، لأنّه عرف بمنهجه الذي يقترب من الدائرة المجتمعية كحالة لتوصيف حركة مجتمع ناهض متوجّه صوب هدف مرسوم وواضح، وهو ما يجعل القرينة قائمة على أنّ محمدمصايف كان يشتغل ضمن حركة مجتمعية متوثبة تقود الجسد الوطني صوب ما يأمل فيه كل تجمع بشري من تكريس بصمته

---

[1] هيو سلفرمان، نصيات، تر/حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط/1، 2002، ص56.

٢ المرجع نفسه، ص 56.

٣ د.أبوالقاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط/(، ٢٠٠٧، ص٢١.

الخاصة والحضارية، فهو يرى في كتابه "دراسات في النقد والأدب"، أنّه ينبغي للأديب "ألا ينسى أنه يكتب لقراء نصف مثقفين ولجماهير ترى نفسها فيما يكتب عنها، وأن يعتني بعبارته، ويوضح أفكاره ومواقفه، فيظهر عمله في متناول أغلبية القراء،والقضية تخص اللغة والأسلوب والمضمون ذاته" [1].

ومن هذا الباب كان حريا أن نتوجه بالدراسة إلى المنجز النقدي عند محمد مصايف، وبالخصوص منهجه ورؤيته التي تتجلى بوضوح من خلال ما ورد ذكره في الفقرة السابقة، وذلك لأهمية الموضوع في إرساء دعائم مدرسة وطنية للنقد، تنطلق من التراكم النصي ومنجز الفعالية النقدية مهما كان الاختلاف حول منهجها ورؤيتها.

يرى رولاند بارث بأنّ إعادة القراءة "لعب وليست استهلاك"، وحيث يُسقط اللعب على إعادة القراءة، ينتج مفهوم التفتيش أو التفكيك، فاللعب كعملية ترفيهية يتعامل مع الأشياء بمنطق التعرّف عليها، وهو ما يقصده بارث من حيث إنّ إعادة القراءة تتيح للقارئ (الناقد) النفاذ إلى مستويات عميقة في النص، أو بمفهوم فوكو يقوم القارئ بعملية حفرية في أركيولوجيا النص، قصد الوقوف على ما تجاوزته القراءة الأولى أو ما سقط من لا وعي الكاتب بمفهوم أمبرتو ايكو، وتلك هي وظيفة النقد ومدار العملية النقدية، ومن خلال هذه الإضاءة سوف نقارب الرؤية والمنهج النقدي عند محمد مصايف.

الفعل النقدي منهج ورؤية:

ولعل هذا المأمول الرؤيوي (الفقرة السابقة من كتابه) من محمد مصايف يكشف عن منهجه السياقي الذي يشمل "أسس القراءة السياقية (المؤلف – التاريخ – المجتمع)٢، ولكنّه يبدو من منظور مختلف، ذلك أنّه يتبنى الطرح التواصلي، أي تواصل رؤية الأديب مع مجرى التاريخ والمجتمع، فمفهوم القرّاء والجماهير ورد مقرونا بتوصيف لحالتيهما اللتان تتأكدان من خلال المنظور الاجتماعي الواقع في حينه وفي ظرفه التاريخي، فالقارئ نصف المثقف، قد يخرج عن نطاق رغبته في القراءة، لأنّه قد يكون غير مهتم بها، ولكنّ حالته تدخل ضمن منظور المجتمع المنفلت لتوه من أتون استعمار دمّر بناه الفكرية واللغوية وأحال شخصيته إلى نوع من الانشطار في الرّؤية، ولهذا أردف محمد مصايف وصف "الجماهير التي ترى نفسها فيما يكتب عنها" الأديب، وهنا تجدر الإشارة إلى رؤية محمد مصايف العارفة بلحظتها وظرفها التاريخي، وهي ما يمكن أن نسمه بالرّؤية النضالية، التي تمثل استمرارا بمعرفيتها للنضالية السياسية والتي واكبت حركة التحرير من المستعمر، ففي فصل "القصة والثورة الجزائرية" من كتاب "النثر الجزائري الحديث"، يقول محمد مصايف: " وسنحاول في هذا الفصل تحديد موقف هؤلاء القصاص من الثورة، ومن ثم بيان الدور الذي قاموا ويقومون به في المسيرة الوطنية إلى جانب غيرهم من المناضلين" [2].

إنّ التأكيد على الرّبط بين الأدب ومسيرة المجتمع كان وليد الرّؤية الاشتراكية التي أقامت عليها السلطة غداة الاستقلال نظامها السياسي، وراحت تنظّر للمجتمع الذي يتشكل في مخيالها والمخيال الجمعي للأفراد معتمدة في وعيها على مساهمة النضالية المعرفية للنّخب المؤدلجة، مناهضة في ذلك واقع الاستعمار الذي كان تخريبيا هادما، ومستغلة رغبة المثقف في بناء خصوصيته الفكرية والإبداعية بعيدا عن بصمة الوجود الاستدماري، فـ "إذا كان الاستعمار قد أفاد بعض البلاد العربية حين

---

[1] - http://www.djazairnews.info/2014-02-08-09-28-50/155-2014-01-24-17-03-54/68620-2014-02-11-17-35-28.html نقلا عن مقال لبلقاسم بن عبد الله، محمد مصايف ومنهجه النقدي، موقع جريدة الجزائر نيوز.

عبد الحميد هيمة . النص الشعري بين النقد https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=461179650669383&id=326901420764 2 السياقي والنقد النسقي.

[2] د.محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٣، ص٩.

نقل إليها المطبعة والصحف والمجالس العلمية ونحو ذلك، فإنه في الجزائر كان على عكس ذلك تماما، إذ لم يأت لينشر حضارة وإنما جاء ليسلب أفكارالشعب، ويزّور تاريخه ويحطّم كيانه ويستغل ثروته"٢[1].

والقراءة في فحوى رؤية محمد مصايف، تكشف عن محاولة لتوجيه الأدب نحو ما هدمه معول المستعمر، ومن ثمة انبثاق دائرة ثقافو – أدبية نابعة من حركة المجتمع العامة، ومن تطلعاته الاديولوجية وقناعاته الفكرية، التي لم تكن حينذاك سوى الاشتراكية كمذهب ينشد العدالة الاجتماعية والتوزيع العادل للثروة وتكافؤ الفرص ومحاربة الجوع، وهو ما يمنح الضبط السياقي كمعالجة منهجية لترسيم حدود الكتابة ومضامينها، معنى متساوقا وهدف الأديب في الحياة، وبالتالي هدف الناقد محمد مصايف في تصوره لأدبية خالقة لشكل مجتمع متحرّر وفعال، فالسياق نقديا "هو ما يرافق النص. والسياق هو أيضا خارج النص"٣.

يشير محمد مصايف في الفقرة السابقة إلى أنّه على الأديب أن " يعتني بعبارته، ويوضح أفكاره ومواقفه، فيظهر عمله في متناول أغلبية القراء.."، والاعتناء بالعبارة وتوضيح الأفكار والمواقف، يتعلق بالسياق الذي يتأثر به الأديب وينهل من معينه فيصبح المصدر لرؤيته الأدبية، وهو ما يشكل في كيانيته ما يرافق النص رؤية وما هو خارجه واقعا، فيقع الاستصحاب المرجو بين النص وما يحيطه كدلالة على الانسجام الذي ترنو إليه الايديولوجيا المجتمعية، لأنّ النص كما هو معيّن في عبارة محمد مصايف، كينونة موجّهة نحو شخص معيّن هو القارئ، وهو قارئ من طبيعة خاصة، أي بنية فاعلة تساهم في بناء مجتمع تسوده القيم والمبادئ.

إنّ رؤية محمد مصايف تهدف إلى شيء كان قد أشار إليه جاك دريدا في عملية تفكيكه لكلمة السياق باللغة الفرنسية (contexte)، "التي تسمع بالشكل الآتي qu'on texte، أي لننصّص"٤ ، فيصبح السياق بهذا المعنى هو تنصيص الواقع كي يتوافق مع رؤية الأديب الذي يتوجّه بنصه "الجماهير ترى نفسها فيما يكتب عنها"، بعبارة محمد مصايف نفسه، فالسياق حينها يأخذ دلالته الجوهرية المفجرة له من خلال اللغة، لهذا نبّه محمد مصايف إلى أنّ "القضية تخص اللغة والأسلوب والمضمون ذاته"، والكتابات المضمونية عادة ما تتعالق مع مفاهيم الحركة المجتمعية الدالة على معيارية تخدم الهدف من الأدب، والذي لا يكون سوى ارتباط النص بقيم المسار المجتمعي الناجز في الوعي الجمعي ككيان يتحرّك نحو غايات سامية، ومعايير اللغة والأسلوب أيضا.

المنهج و عناصر (أدوات) القراءة:

لا يمكن أن نفصل كاتب ما أو ناقد أو مفكر عن الظروف المحيطة بإنتاجيته النصية، والراهن بكل مزاياه وملابساته الذي ساهم في تأثيث النص من حيث الرّؤية والمنهج، ولعل إعادة قراءة محمد مصايف، وفصيل من النقاد والأدباء الجزائريين يفيد أكثر في تشكيل الخارطة المعرفية والإبداعية الوطنية التي تُعتبر الركيزة الأساس في بناء الخصوصية الوطنية، لأنّ الفكر والنقد والأدب جميعهم ينبنون في كليتهم التراكمية، والقطيعة إنمّا تساهم في تضخيم الفراغات على مسار التجربة، بما يعيق النظر إلى الذات الوطنية في شقها المعرفي، وبالتالي إبعادها عن تشكيل منحى خصوصيتها الخالقة للبصمة والتكريس.

---

[1] دراسات في الأدب الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص٢٢.

٣ نصيات، م س، ص١٣٣.

٤ م ن، ص١٣٣.

يحدّد محمد مصايف في كتابه "النثر الجزائري الحديث" منهج بحثه واصفا إياه بـ "المنهج التحليلي التركيبي"[1]، ويبدو أنّه اختار هذا المنهج لأنّ اهتمامه انصبّ "بالدرجة الأولى على القضايا الوطنية والقومية التي تدور حولها قصص المجموعة المختلفة"[2]، لكن على الهامش يشير الناقد أنّ دراسته ألفّت "أساسا تلبية لطلب وزارة الإعلام العراقية لتنشر في سلسلة الموسوعة الصغيرة. ولكن الوزارة ارتأت حذف فقرات منها لتتماشى والأعلام العراقي، فرفض المؤلف، وسلمها إلى الشركة الوطنية للنشر والتوزيع"[3].

ممّا لا شك فيه أنّ المنهج التحليلي التركيبي فيه سعة من المجال لترتيب ملامح الرّؤية التي يرومها الناقد، وبالتالي يتماشى هذا المنهج مع معطيات المنهج السياقي في اهتمامه بما يرافق النص وما يقع خارجه، ولعل القضايا الوطنية والقومية تعجّ بالمعطيات التي تمنح الناقد فسحة واسعة للتّعبير عن رأيه وترتيب عناصر رؤيته بما يتوافق وقناعاته المعرفية والإيديولوجية، لهذا أكّد في مدخل كتابه آنف الذكر، على أنّ "الهدف الأساسي لهذه الدراسة المختصرة اذن هو تقديم نظرة عامة عن القصة العربية في الجزائر المستقلة"[4]، وورود صفة المستقلة، يكشف عن قصدية الناقد في اختيار منهج قادر على تقديم هوية خاصة ذات جذور وتأثير في العمق النفسي، وتكتسب رغبة في إبرازها والإشارة إليها، ولا يقود إليها عن طريق النص سوى التحليل والتركيب، وخصوصا إذا كانت هذه الهوية في مقدار قيمة كالحرية، فالاستقلال عادة لا يهتم به الناقد إلا من الناحية الإيديولوجية التي تتناول الفلسفي في الموضوعة لارتباط الاستقلال بالذات المتحرّرة المتعالقة مع نصّها، لكن تقديم موضوعة الاستقلال في سياقها العام المتفق عليه في الوعي الجمعي الشعبي، يوحي بمدى اديولوجية المعطى النصي الذي يرتبط بحالة تلبّست الجغرافيا الوطنية، وراحت تدعو من خلال أدواتها ومظاهرها للانخراط المجتمعي في منظومة قيمها وتراتبية مستوياتها، فالمثقف كمستوى عالم، يعبّر عن هذه الحالة بمقتضيات عالمه الإنتاجي.

مما سبق ذكره يمكن ذكر بعض أدوات المنهج لدى محمد مصايف التي تحدّدها رؤيته للدراسة التي يروم القيام بها، فالتحليل

والتركيب يتصدّران أدواته المنهجية، لأنّه عاش اللحظة الوطنية الحاسمة والناهضة في الوعي الوطني الذي لم يكن منفصلا عن علائقه القومية، بل كان منخرطا فيها من خلال حلم الانعتاق من ربقة الغاصب والانخراط في رغبة الوحدة القومية الشاملة، وهذا المشهد يتطلب الإرادة التحليلية للوضع القائم وتطعيمه بالمتخيّل الناجز في الوعي التحرّري، ولعل هذا النزوع نحو المعترك القومي يكشف عن أداة منهجية قد لا تبدو لأوّل مهلة واضحة، وهي استثمار مفهوم النّضال السياسي في نضالية المنهج، ويبدو هذا من خلال سردية العناوين الفرعية أو الرئيسة، فمفهوم "رسالة القاص"، بعيدا عن الاختلاف أو الاتفاق مع محمد مصايف في الرّؤية النقدية، لا يعبّر سوى عن رسالية القصة، أي استثمار المفهوم النضالي كأداة في الإنتاجية النصية، فهو يرى "ان الطاهر وطار يرى في هذه القضية (أي رسالة القاص)، وهو ليس وحده في هذا الرأي، أن المثقف ملتزم بقضايا

---

[1] النثر الجزائري الحديث، م س، ص٨.

٢ م ن، ص٨.

٣ م ن، هامش ص٨.

٤ م ن، ص٧.

الجماهير بالدرجة الأولى، وبما أن هذه القضايا قد تتضارب مع قضايا الحكم، فان أول شيء ينبغي أن يتحلى به الأديب هو الجرأة وحرية التعبير عن الرأي في قوة وعمق" [1]، والالتزام في حقيقته نضال وأدواته الجرأة وحرية التعبير.

إنّ رفض محمد مصايف للنشر في العراق بعدما تعرّض عمله للحذف، رغم أن ذلك حدث داخل الدائرة القومية، إلا أنّ النزوع القومي لا يجب أن يكون على حساب قيمة الاختلاف، وهو الأداة الأخرى التي يمتلكها منهج محمد مصايف النقدي، لأنّه دون اوالية الاختلاف لا يمكن أن تُعتصر النصية وتقدّم مضمرها وبنياتها الدالة. إنّ عنصر الاختلاف لدى محمد مصايف ليس أداة قرائية وحسب، بل هو علامة تدل على تفكير النّاقد الذي لا يضع في حسابه سوى المشهد الأدبي في شموليته، وهو ما يدل على إنّ محمد مصايف كان يروم الخصوصية النّقدية، فحين يقارب مدوّنة الرواية الجزائرية لا يمسكها مبتورة عن جذورها التأسيسية، وإنمّا يقبض على لحظتها الأولى ليكتب مسارها ويوجه حركتها، فهو يقول: "أما الرواية الجزائرية فلم تكن ظهرت بعد في شكلها الناضج. وليست "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو، و"الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي، إلا قصتين مطولتين ليس غير كما أشار إلى ذلك الزميل ركيبي بحق" [2]، والملاحظ أنّ محمد مصايف كزميله ركيبي قد شاكل الرّؤية في تحديد الجنس الأدبي للكتابة لدى حوحو والشافعي، بمعنى أنّه خالفهما في رؤيتهما لعمليهما الأدبي، فما اعتبراه رواية، اعتبره النّاقد قصة مطولة، والاختلاف هنا لا يقف عند مجرّد إثبات الرأي المخالف، ولكن فيما يقود إليه من رؤية تبحث في الجذور، وهو في ذلك يريد أن يجمع شذرات المشهد الأدبي لينطلق نحو مشروع الخصوصية الأدبية الشاملة التي تتساوق والمرحلة الممهورة بالبناء، ولكي لا يغفل العقل النقدي تاريخيته يشير محمد مصايف إلى قضية هامة، حين يرى بأنّه "ليس هناك ما يمنعنا من عد هذين العملين رواية على سبيل التجوز، فتكون الرواية الجزائرية العربية قد ظهرت قبل الاستقلال في شكل غير ناضج" [3].

إنّ فكرة محمد مصايف هذه لا تحيل إلى البحث في الجذور انطلاقا من عنصر الاختلاف فحسب، ولكنّها أيضا تمنحنا عنصرا من عناصر القراءة لديه، وهو الصّراع، إذ إنّ الإشارة إلى القبول بالعملين سالفي الذكر كرواية على سبيل التجوز لإثبات أنّ الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية ظهرت قبل الاستقلال، يكشف عن ذلك السّجال حول اختلاف لغة الكتابة، وصراع الأسبقية والأفضلية، مما يمنح النقد دينامية عالية في تنويع مصادر بحثه وأطر الرّؤية النقدية الناتجة أساسا عن اختلاف لغة الكتابة ومحمولاتها الفكرية.

رؤية محمد مصايف في وظيفة النّاقد :

يتحدّد النّاقد في مفهوم الكتابة المعاصرة بأنّه ذلك الفاعل المعرفي الذي ينتج على غرار النص الأصلي نصا موازيا، وبهذا المفهوم تصبح إنتاجية النّاقد إبداعية تالية لإبداعية الكاتب، إذ إنّها توسّع من حدود النص الأصلي عن طريق كشفها عن مستوياته المضمرة.

إنّ البحث في معنى النّاقد عند محمد مصايف، ذلك المعنى الذي يحدّد منهجه ورؤيته، يكشف عن نوع من التعامل الإجرائي مع حالة تطبيقية موضوعها النص الأدبي، وهمّها التواصل مع المجتمع، فهو حينما يقدّم مؤلف د.عبد الله ركيبي، "تطوّر النثر الجزائري الحديث"، وبعد أن يوضّح رأيه (ركيبي) في تحديد مهمّة الناقد، يقول: "نعرف أنّ كثيرين سوف يختلفون مع الدكتور

---

[1] م ن، ص١٠.

[2] م ن، ص١١٦.

[3] م ن ص١٨١.

ركيبي.. فالنّاقد في نظري ليس مفسّرا أو واسطة فحسب، بل هو صاحب موقف يقفه في تكامل أو تناقض مع موقف الأديب"[١][1]، فمهمّة النّاقد بالنسبة لمحمد مصايف هي التفسير والتوسط والموقف، بحيث أضاف إلى رؤية ركيبي هذا العنصر الأخير، لأنّ ركيبي يرى أنّ وظيفة النّاقد حسب ما يورده محمد مصايف: "هي تفسير هذا الجمال، واظهار طريقة الأديب في الحث على الخير أو نقد الحياة وما فيها من زيف أو ظلم أو شر"[٢]، ويبدو أنّ محمد مصايف فهم من ملاحظة ركيبي في أنّ الناقد يظهر طريقة الأديب..، بأنّه يتحدّد كواسطة، وقد لا يكون كذلك، لأنّ الإظهار يكشف عن معنى الحوارية التي تحلّل وتختلف، وليس الواسطة التي تقنع وتفسّر.

من خلال الدراسة ومنهجيتها الاستطلاعية، يبدو لي أنّ قراءة الأفكار النّقدية لدى محمد مصايف كما انبنت في راهنيتها، تكون أقرب إلى محاولة الكشف عن ملامح الرّؤية والمنهج النّقديين لديه، وقد يتضمن ذلك رؤية مختلفة، لأنّ السياق القرائي مهما كان حياديا، لا يمكن أن لا تنفلت منه رؤيته الخاصّة، ومما سبق تبيّن أنّ هم ّمحمد مصايف هو كيفية ربط الأديب بمسار مجتمعه، بالتّعبير عن همومه بالطريقة التي تجد الجماهير نفسها فيما يكتبه، ولعل مفاهيم التفسير والتوسط والموقف، تقترب من مفاهيم التحليل الاجتماعي، ذلك أنّ النقد السياقي يرسم منحنى قراءاته واصلا المؤلف والتاريخ والمجتمع، والتأكيد على عنصر الموقف، يقدّم مجمل رؤية محمد مصايف للعملية النّقدية، التي مهما أثبت أنّ منهجه كما هو في كتاب "النثر الجزائري الحديث"، تحليلي وتركيبي، فمقارباته النقدية تقترب من المنهج الاجتماعي، وهو ما يتجلى في تحليله لقصص الطاهر وطار والجلالي خلاص، لارتباط كتاباتهما القصصية بالتوجه الاشتراكي، فهو يؤكد على قضية التزام المثقف قائلا: "فالتزام المثقف ينبغي أن ينبع من قناعاته في اطار الأديولوجية الاشتراكية، وأن يكون كالتزام العامل المناضل الذي لا ييأس من صلاح الأوضاع، ويتحمل من أجل المحافظة على الخط الاشتراكي كل ما يصيبه من أتعاب"[٣]، ولبلوغ أنساق النص الدالة على ما يرومه النّاقد، فلا مناص له من اتّباع طرائق التّفسير والتوسط والموقف حيث تنكشف سردية اجتماعية تمتحن النص لتقول رؤيتها على ضوء ما يكشفه ذلك النص، ويضع في مقابل الأدب الملتزم الأدب العابث نقلا عن الجلالي خلاص، الذي "يطالب بأدب ملتزم يخدم قضايا المجتمع، ويرفض الأدب العابث.." [2].

إن التأكيد على هذه المواقف التي تكرّس مفهوم الأدب الملتزم، وعلاقته بالمجتمع، هو ما يجعل هذا النوع من النّقدية مرتبطا بحركة مجتمعية معيّنة، يسبّب الخروج عن مضامينها اختراق لقيم سائدة تدخل ضمن نضال الشعب برمّته من أجل تحقيقها والحفاظ عليها، وهو ما ينقله محمد مصايف عن وطار في قصة "اليتامى": "نحن لا نفرط في الاشتراكية يا ابني"، وهو ما يجعل

---

[١] النثر الجزائري الحديث، م س، ص.١٤٠.

٢ م ن، ص ١٤٠.

٣ م ن، ص١١.

[1] م ن، ١١.

2م ن، ص١١.

٣--http://www.annasronline.com/index.php?option=com_content&view=article&id=62762:2014-02-03-20-07-47&catid=38:2009-04-13-14-11-00&Itemid=50، صالح سعودي. رحلة البحث عن محمد مصايف.

الاحتمال واردا في أنّ محمد مصايف يوظّف عنصر النّضال كأداة منهجية في مشروع نقديته، فهو يرى بأنّ خلاص يرفض "الأدب العابث لأنّه يتنافى والدور النضالي الذي ينبغي أن يقوم به الأديب"[٢]، وبالبداهة أن النص الملتزم، تنتج عنه رؤية نقدية ملتزمة، تعكس الدور النّضالي لحركة المجتمع الذي ينفر من عبثية المسعى في كينونة الأدب، والواقع أنّ المقابلة بين الالتزام والعبث يجعل الهوّة واسعة بين إبداعية النص وإخلاصه للغة، لأنّ همّ المبدع الأول يكمن في اشتباكه مع عالم اللغة، وبالتالي يصبح العبث حركة من الحركات التقنية في الكتابة والرّؤيا، وليس مسلكا سلبيا يقوم على الضدية مع المسلك الالتزامي.

إنّ الناقد في نظر محمد مصايف يجب أن يتسلّح "بالثقافة الضرورية التي تجيز له ممارسة عمله في إطار الموضوعية والرّؤية الشمولية والعمل في إطار منهج محدّد وغاية واضحة، يتجنب فيها التحامل والمجاملة أو الكلام على هامش العمل الأدبي مع تحديد علاقة الأدب بالمجتمع.."[٣]. إنّ هذه العناصر تعتبر مكمّلة لما حدّده محمد مصايف في كتابه "النثر الجزائري الحديث" من عوامل تمثل وظيفة النّاقد، فالنّاقد حسب محمد مصايف، يفسّر ويتوسّط ويكون له موقف، ولممارسة هذه المهام يجب أن تتوفر لديه الثقافة الضرورية والرّؤية الشمولية والمنهج المحدّد والغاية الواضحة، لكن مع كل هذا يجب أن تكون علاقة الأدب بالمجتمع واضحة، وهذه العلاقة الأخيرة هي التي تسم النّقد بسمة الإيديولوجية، وهي التي تجعل المعيارية الاجتماعية التي تحكم رؤية النّاقد تتوغل في مضمونية العمل بحثا عن مفاصل اجتماعيته وتاريخيته، متجاوزة النص في حدّ ذاته ككيان مستقل، حركي له حدوده وله مضمر فني وجمالي يجعل منه أفقا منفتحا يخرجه من الزّمنية إلى النصية المجرّدة.

أزمة النّقد والأدب برؤية محمد مصايف:

يرى د.سعيد يقطين بأنّ "تقويم الوعي والممارسة النقديين يرتهن إلى تحليل مساراتهما وأشكال تجليهما في الزمان والصيرورة"[٢٣]. إنّ رأي سعيد يقطين ينبثق من قراءة في المشهد النّقدي العربي انطلاقا من وعيٍ بعثرات مساره، ومحاولة خلق مسار يمتح من تاريخية التحقق النّقدي في بداياته مهما كانت بسيطة أو طالها انحراف ما، لهذا يستعمل مفهوم التقويم، كونه لا يعتقد بالقطيعة، وإنمّا يشتغل على التراكم، ولذلك فالتقويم عنده مرتبط بالتجلي النّقدي في الزّمن والصيرورة.

ينطلق محمد مصايف في تحديد مظاهر أزمة النّقد والأدب من خلال جدلية الوافد والمحلي، حيث يقول "ان لأزمة الأدب العربي أسبابا موضوعية. ومن أهمها في نظرنا طريقة تعامل الأديب العربي مع المذاهب والفلسفات الوافدة"[١][٤].

فبعد أن يحدّد مكمن الأزمة في موقف الأديب من المذاهب والفلسفات الوافدة، يضع مبضع رصده على ماهية التعامل، حاصرا إياها في الانبهار وترسم الخطى وإقامة أدبه على أساسها، فهو يقول: "فأديبنا بهرته جدة هذه المذاهب والفلسفات، فاكتفى بترسم خطاها، ومحاولة اقامة أدبه على أساسها"[٢]، يرصد محمد مصايف اللحظة الحاسمة في خلق أزمة النّقد والأدب، وهي الانبهار، وكل ما يتلوها فهو ناتج عنها بالضرورة، لأنهّا لحظة ثبات الوعي ضمن فاصلة حضارية خارج نسق حضارته وسياق

---

[١] الدكتور سعيد يقطين، آفاق نقد عربي معاصر، كتاب مشترك، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط/١، ٢٠٠٣، ص ١٤.

٢ النثر الجزائري الحديث، م س، ص٨٧.

٣ م ن، ص٨٧.

٤ م ن، ص٨٧.

تاريخه، لذلك فهي تشكل إعاقة معرفية تمنع الوعي من التواصل مع الذات في تجلياتها التاريخية، ووفق هذه الرّؤية، يقع الفهم في دائرة الرّؤية اليقطينية التي راعت ظروف التعامل مع الأزمة، فحصرتها في نطاق الوعي بما يستدعيه من تقويم، فلحظة الانبهار عابرة لا تفتأ تزول على وقع الصدمة الحضارية، ولهذا أيضا يعود بنا محمد مصايف إلى الوضع الطبيعي في إعادة تحريك بحر الأدب والنّقد الراكد، مذكرا الأديب في غمرة انبهاره بالوافد أنّه "نسي مبدأ أساسيا كان عليه أن يتذكره أثناء تعامله مع الأفكار الجديدة، وهو أن هذه الأفكار لا تفيده، ولا تثري أدبه وفنه، إلا إذا انطلق في اقتباساته من أرض صلبة. وهذه الأرض الصلبة لن تكون غير التراث العربي الذي هو الضمان الوحيد لشخصيته وأصالته"[٣]. يصل محمد مصايف إلى سبب الانبهار في المذاهب والفلسفات الوافدة، واصفا ذلك بـ "الجدّة"، أي حداثة المعطيات المذهبية والفلسفية، وبالتالي يكون الباعث على ذلك نفسيا، يختلج في أعماق الأديب، فيشكل له عائقا أمام حركته الإنتاجية، أي يعجز الأديب عن خلق لحظة الانسجام مع راهنه، فيبحث عن مصادر الحداثة (الجدّة)، التي لم يكن منتجا لها، ولا مشاركا في نسج تصوّراتها، فينتج بذلك تشويها رؤيويا، لا يمكن "تقويمه" بتعبير سعيد يقطين إلا عن طريق "اقتباسه من أرض صلبة" بتعبير محمد مصايف، أي العودة إلى التراث، الذي يعني تفقد صورة الذات في تجليها في "الزّمان والصيرورة" بتعبير سعيد يقطين. ولكي يوضح أزمة النّقد والأدب يتطرّق إلى نتيجة تقليد الشّعر الغربي، المتمثلة في انفقاد "الرّؤية الكونية" التي سجنت الشّعر في شكل النموذج الغربي، وهو ما لم يسمح للتّجربة أن تمتد في جسد التراث وتنتج نموذجها الخاص، وتفشت ظاهرة الغموض" التي لم يعطها مصايف حقّها في إبانة جوانب طبيعتها وحقيقتها وموقعها من فكروية الشّعر، ذلك أن الغموض في الشّعر الحداثي غير مطلوب لذاته، بل أملته الضرورة الفنّية التي تواكب التحولات الكبرى والجوهرية في الحياة المعاصرة، لكن محمد مصايف يفاجئ القارئ في أنّه يقرّر بأنّ "الدعوة إلى الانفصال عن الثقافات العالمية دعوة غير صحيحة"[٤]، وهو ما يكشف عن فعالية العقل الأكاديمي التطبيقي، الذي يتواصل مع المجتمع، ويجمع مادّته من فعالياته، ويمارس الاختلاف، لا ليجعل منطقه ظاهرا في بؤر الأضواء، ولكن ليرسم لفكرته مسارا صراعيا ومناضلا، يحايث المجتمع، وينجز شخصيته متمثلا الواقع العالمي، مما يجعل لفكرته إحاطاتها الشّاملة الإنسانية، أو ما جاء على تسميته نقلا عن النقاد بـ "الرّؤية الكونية"، التي تجعل الذات ومنتوجها الثقافي في معترك الحياة والواقع، ولعل هذا يجرّنا إلى أن نذكر أنّ ما تناوله محمد مصايف من تأكيده على علاقة الأدب بالمجتمع، لا يجب أن نفهمه من خلال الزاوية الإيديولوجية الضيّقة، أي استيعابه بفهم اللحظة الرّاهنة وتطوّر الأدوات والكتابة النقدية، لأنّ هذه العلاقة التي تكلم عنها محمد مصايف حتما كانت تخضع لرؤية ايديولوجية محدودة ضمن جهاز مفاهيمي أيضا محدود، لكن ما يمكن أن يثمّن المسعى المصايفي وأكاديميو المرحلة (السّبعينية)، أنّهم طبقا لتلك العلاقة التي جعلت الجامعة مفتوحة على المجتمع، نظرا لاشتغالات النقاد الواقعية، جعلوا من الجامعة منبرا لتخريج الكفاءات النّقدية والإبداعية ذات المستوى المساير لطموحات المجتمع المعرفي وكذا المجتمع بصورة عامّة.

الحداثة/اللغة/إشكالات النقد:

يتأسّس النّقد من خلال المقاربات التي تجسّ نبض النص، وتستمع إلى أعماقه التي تخفي ما لم يظهره الكاتب علانية على رؤوس الكلمات، وفي كل هذا فإنّ الناقد يحتفي بالنص مجالسة ومؤانسة ومدارسة، كما يقول النقاد، وتفريعا لهذا الإثبات، يقول الدكتور سعد الله في كتابه "دراسات في الأدب الجزائري": "فقد كان الشيخ البشير الابراهيمي يستمع إلى شعراء هذه الفترة لينقدها ويعلق عليها ويحبذ شعر هذا ويطعن في شعر ذاك. كما كان يناقش الكتاب _ بحكم رئاسته لتحرير البصائر _ ويضع

لهم الشروط الضيقة حين يريدون النشر أو يطمحون إلى الكتابة"[١]، إنّ النّقد لا يمكن أن يكون بهده الطريقة التي مارسها الشيخ الإبراهيمي، لأنّه يمتثل إلى الذاكرة النّقدية التراثية التي تستلهم صورة عكاظ ومربد، أي فضاء السوق الذي يشكل مسرحا للمماحكة الأدبية، إلا أنّ سعد الله يريد شيئا آخر من ذكره هذا الخبر، فيستطرد قائلا: "ونحن قد لا نتفق مع الشيخ الإبراهيمي في الطريقة التي حمل الشّعراء والكتاب على تقليدها، ولكنّنا نتحدّث عن الواقع التاريخي، وبالتالي لن نتعرّض بالمناقشة لهذه الطريقة الآن. ويكفي أن نعتبرها مرحلة تاريخية من حياتنا الأدبية، مهّدت لمرحلة أخرى كانت ذات فضل كبير في وضع حركة النّقد الأدبي وتطويرها"[٢]، ولعل ما أشار إليه سعد الله يشكل التراكم الفكري الذي تستفيد منه الحركة النّقدية، وبقدر ما يكون رافدا لها، فهو في ذات الوقت دافعا لها على الحركة، لأنّ الذاكرة لا تستفز الكينونة سوى عند استحضار الذواكر، لكن ما أريد أن أصل إليه هو "التقليد" الذي يحمل النّاقد عليه الكتّاب والشّعراء لينتهجوه كنبراس يهتدون به، فالنّقد ليس تلقين الطريقة، بل هو حفر في النص وصولا إلى المعنى، وخلال ذلك تنكشف حركة النص واختلالاته في نظر النّاقد، ومن أهمّ الإشكاليات التي تدفع بالمأزق النّقدي إلى السّطح، حسب ما أرى على سبيل المثال وليس الحصر، إشكالية حركة الحياة والواقع، وهو ما يطرح فكرة الحداثة، وإشكالية اللغة كميكانزمين تعبيريين عن لحظة الإنتاجية النصية.

يقارب محمد مصايف اشكالية الحداثة من خلال مفهوم "الحديث" لدى خرفي وركيبي، اللذان رأيا أنّ الحداثة تعني التطور في "الشكل والمضمون... فرأيا أنّ الأدب الجزائري الحديث بدأ مع ظهور الاحتلال الفرنسي.."[٤]، والواضح أنّهما أخلطا بين مفهوم الحديث والحداثة، وقد يكون مردّ ذلك وحسب تقديري، أنّه في حينهما، لم يكن المفهوم متداولا بالكثافة والعمق الأدبيين والفلسفيين اللذين يتيحان لهما التعمّق في الرّؤية، ثم يعرض محمد مصايف رأيه الذي يصحّح بعض الشيء ما ذهب إليه الرأي السّابق، حيث يقول: "والواقع أنّ الحداثة أوسع من هذا المفهوم وأعمق، فهي في نظرنا لا تنحصر في الشكل والمضمون، بل تمتد الى الموقف والنظرة" [2]، ولعل الموقف الأوّل لخرفي وركيبي يعلق الحداثة على التّحقيب، والزّمنية تجعل الاهتمام منصباّ على الفترة الزّمنية مهملا النص، وهذا ما يقول به الحداثيون ومنهم أدونيس في "بيان الحداثة" تحت عنوان "أوهام الحداثة"[٢]، وأرى أنّ موقف محمد مصايف كان أقرب إلى المعنى الحداثي في فهم الحداثة حين اعتبرها موقف ونظرة، لأنّ العنصرين يمتدّان إلى النص، فلا يفصلانه عن واقعه ولا يتجاوزانه بدعوى الزّمنية، أي الحكم عليه بالقدامة قياسا إلى لحظة المدارسة، ويبدو أنّه يعتبر أيضا تطور الشكل والمضمون من معايير الحداثة، وهما أشدّ ارتباطا باللغة، التي ظلت تراوح مكانها متعالقة مع الكلاسيكي، إلى أن بانت تباشير الحراك الفلسفي في بداية الثمانينيات ونضج في نهايتها، فغذّى التوجّه النقدي وراح يلهمه الروح الحداثية التي أنتجت اللغة المارقة من سجن الكلاسيكية، متعالقة مع الشّعرية والفلسفية، ومحمد مصايف في طرحه فكرة

---

[١] م ن، ص٨٨.

٢ دراسات في الأدب الجزائري الحديث، م س، ص٨٢.

٣ م ن، ص٨٢.

٤ النثر الجزائري الحديث، م س، ص١١٣.

[١] م ن، ١١٣.

٢ صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص161، ط/1، 2000.

٣ عمّارية بلال، شظايا النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٩، ص٩٢.

٣ م ن، ص ٩٢.

النّظرة والموقف، وكأنّه كان يريد من كتّاب المرحلة أن يندمجوا في حركة المجتمع المنسجم مع اللحظة الزّمنية، لإنتاج اللغة المتوافقة ونبض الرّاهن مستلهمة تراثيتها أو "الأرض الصلبة" كما سمّاها. ولكي نفهم معيار الفلسفة وأهمّيته بالنّسبة للثورة التي تفجّرت في عالم اللغة والأفكار، نورد ما تذكره عمّارية بلال في كتابها "شظايا النقد والأدب" عن عمر أزراج وكتابه النقدي "الحضور" الذي أطلّ به على القرّاء في سنة١٩٨٣، وأوّل ما يسترعي الانتباه هو العنوان المنزاح نحو الفلسفي، وأيضا الفترة الزّمنية، وأزراج من المطّلعين على التيارات الفلسفية والأدبية الغربية، وهو يرى أنّ مفهوم الحداثة هو "الفهم الجدلي للواقع الراهن المعاش مع ربطه بالقيم التراثية الثورية بعد فهمها ووعيها لتأسيس الرؤية الابداعية المستقبلية"[٣]، فـ "الفهم الجدلي" يهدف إلى الكشف عن التناقضات الوجودية التي تحكم الأشياء وتثويرها قصد التطوير والحركة، وهو ما يعني الإلمام بشذرات الفلسفة لترسيم حدود نقدية مسائلة، وتُكثّف هذا المفهوم في الرّؤية الحداثية، قضية "القيم التراثية الثورية" بتعبير أزراج، أي تلك التي ناضلت في حينها من أجل تكسير النّاجز وتحريك السّاكن، وهو ملمح فكري ولغوي جديد بالنّسبة للتراكيب اللغوية السّائدة، وتضيف عمّارية بلال قائلة: "والأديب الذي يريده أزراج في بلادنا هو ذلك الذي يستوعب استيعابا كاملا حركة الانسان الجزائري الفاعل عبر التاريخ مع إبراز كل القيم التمردية الثورية التي كانت تطبع سلوك الإنسان التاريخي.."[٤].

إنّ الملمح الفلسفي في رؤية أزراج بيّن وواضح، يطال الجوهر في الوجودية الإنسانية، ذلك الذي يحرّك الإرادة صوب الأفق التغييري الدّافق بالوعي ونبض الإرادة والقصديات النّبيهة، فالتمرّد والثورية، يعتبران من أدوات التّغيير والحركة على مسار التاريخ، كما يمثلان الرّفض لمصاحبة التاريخ والامتثال لوعيه السّاكن والمقدّس، وفي هذا يبدو الاختلاف بين الجيلين، كما يبدو التّغيير والاختلاف والصّراعية والنّضالية.. التي مارسها كل جيل حسب ما توفّر لديه من وعي معرفي منسجم مع حركة التاريخ والمجتمع.

بمثابة الخاتمة:

كتب محمد مصايف نقديته بشيء من الوعي بما ينجزه، لذلك جاءت حاملة لبعض الملامح، منها:

- البساطة في تلقي كيانية النص المقروء.
- إحراج النص بمرود الايدولوجيا.
- الإقامة الرّؤيوية للنص داخل التقابلات، أي قراءة النص الحاضر في مرآة النصوص المرافقة أو السابقة.
- الإغراق في التفاصيل كمحاولة لخلق مظاهر التراكم النصي، وكأنّ محمد مصايف كان يروم خلق حركة نقدية مغاربية وهو العائد من القاهرة المشرقية.

يصدر محمد مصايف في نقديته عن قراءة مضمونية للعمل الأدبي، تروم ما يرسمه من أهداف وما يحدّده من غايات في فهم القارئ أو أفق تلقيه، محدّدا بذلك وظيفة الكاتب الجزائري، حيث يقول في كتابه "النثر الجزائري الحديث ": "فإن الكتاب الجزائريين، ومنهم القصاص، شرعوا يتعاملون مع الثورة تعاملا جديدا يتماشى والمرحلة الراهنة لهذه الثورة.." [1]، وبالتالي يكون، حسب رؤيته، جوهر الأدب هو الالتزام بقيم الثورة، ومسار المرحلة، وعلى ذلك يقوم جوهر العملية النّقدية بداهة،

---

[1] النثر الجزائري الحديث، م س، ص٩.

ويرى بأنّ الكتابة القصصية غير مفصولة عن حركة المجتمع، حيث يقول: "من العسير جدا الحديث عن هذا الدور بمعزل عن الحركة العامة للمجتمع. والحديث عن علاقة القصة القصيرة بهذه الحركة حديث عن القصة ذاتها"[٢]، وبالتالي تصبح القصة

هي انعكاس للواقع كمحمول فني، مع ما يحمله مفهوم الانعكاس من ثقل ايديولوجي.

إنّ الحديث عن مظاهر التوجه النّقدي عند محمد مصايف، واكتشاف النّقص الهائل في المادة المرجعية، يكشف مدى الأزمة

في الكتابة النّقدية، وأزمة التواصل النّقدي بين الأجيال التاريخية، وبالخصوص محمد مصايف كحالة مؤسّسة، والانخراط في عملية التواصل لا محالة يوصل إلى التعدّد الذي يستوعب المراحل الماضية ويتجاوزها إلى مرحلة تدشين المستقبل النّقدي، بما

يعني ترسيم حدود المدرسة النّقدية الوطنية، فالحوارية النّقدية لم تصل لحظتها التفاعلية، ودليل ذلك أنّه بمجرّد رحيل الذات المصايفية وتوقف عملها النّقدي، انفقد حبل التواصل مع فكرها وجهازها المفاهيمي، وهو ما يؤسّس لفكر القطيعة.

المراجع:

- هيو سلفرمان، نصيات، تر/حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط/1، 2002.
- د. أبوالقاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط/٢٠٠٧.
- http://www.djazairnews.info/2014-02-08-09-28-50/155-2014-01-24-17-03-54/68620-2014-02-11-17-35-28.html - نقلا عن مقال لبلقاسم بن عبد الله، محمد مصايف ومنهجه النقدي، موقع جريدة الجزائر نيوز.
- https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=461179650669383&id=326901420764 عبد الحميد هيمة. النص الشعري بين النقد السياقي والنقد النسقي.
- د.محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر١٩٨٣.
- http://www.annasronline.com/index.php?option=com_content&view=article&id=62762:2014-02-03-20-07-47&catid=38:2009-04-13-14-11-00&Itemid=50، صالح سعودي. رحلة البحث عن محمد مصايف.
- الدكتور سعيد يقطين، آفاق نقد عربي معاصر، كتاب مشترك، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر ، دمشق، ط/٢٠٠٦.
- صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط/1، 2000.
- عمّارية بلال، شظايا النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر١٩٨٩.

---

٢ م ن، ص٣٥.

النقد العربي والنقد الغربي: التلقي والتقييم

د. مصطفى عطية جمعة جودة (مصر)

ملخص البحث:

القضية التي تتناولها هذه الدراسة هي تلقي النقد العربي لمدارس النقد الغربي، طبيعة التأثير ، وأبعاده ، على الأشكال الأدبية ، وعلى تيارات النقد ، وقد عمد إلى قراءة محيطة بهذه القضية المتشعبة ، آملا أن يكون قد أعاد إبرازها من جديد ، وإثارة المزيد من النقاش حولها . جاءت الدراسة في مبحثين : الأول عن نهج التلقي العربي للأدب والنقد الغربي، مقترحة منهجا يجمع بين التلقي والتناص الإيديولوجي . والمبحث الثاني : يتناول كتابا عالج هذه القضية من قبل ناقد مخضرم، في سياقاتها الثقافية والحضارية والنفسية والأدبية والنقدية .

الكلمات المفتاحية : النقد العربي والنقد الغربي - نظرية التلقي - التناص الإيديولوجي - المقارنة

مقدمة:

يحاول هذا البحث أن يثير نقاشا وأسئلة أكثر من تقديم إجابات ، فالإجابات لن تكون حاسمة، بينما النقاش يضع القضية في بؤرة التفكير ، ودائرة الاهتمام ، وهي التي تظهر حينا على استحياء أو بصيحات تمرد ، ثم تخبو مع كثير من القضايا في حياتنا التي تشتعل ثم تنطفئ، دون الوصول إلى تصور مكتمل أو رؤية محيطة .

لا يدّعي الباحث - في هذا البحث - شرف الإحاطة بالقضية ، لأنها أكبر من واقعه ، مثلما هي أكبر من صفحات البحث ذاته ، وإنما يعيد تسليط الضوء على لّبها الشائك ، الذي هو لب النقد العربي المعاصر ، والمتمحورة حول تأثير النقد الغربي على النقد العربي ، وما يتصل بذلك من أسئلة تتعلق بالهوية ، والتراث ، ومن قبلهما الإبداع ذاته .إن المشكل في القضية أن الكل يتحدث فيها دون حسم رؤيوي ، فمنذ النهضة الأدبية العربية الحديثة إلى يومنا ، والجدل يشتد كلما أُعلَن عن مذهب جديد ، يتضمن شعارات صادمة - أولا - لمن تآلفوا على مفاهيم ومناهج وآليات سابقة ومستقرة وهؤلاء تشكلوا نقديا على الفكر النقدي الغربي ، ولكنهم لم يطوّروا معارفهم ، واكتفوا باجترار ما عرفوه وأتقنوه ، وهي صادمة – ثانيا - لمن انعزل منذ البداية ، فاتخذ موقف المعارضة الرافضة لكل ما هو جديد ، فلا لشعر التفعيلة ، وحرام لقصيدة النثر ، والعداء لما يسمى بالحداثة ومناهجها النقدية ، وطبعا تكفير ما بعد الحداثة وما نادت به من سقوط اليقينيات وموت المؤلف وآليات التفكيك.

بالطبع ، هناك المرحّبون دائما بكل جديد . وعندما نتأمل ما يعلنونه وما يطبقونه نكتشف أن المسألة لا تعدو عن كونها شعارات صحفية أكثر من كونها مناقشة منطقية ، وتعاط ثقافي . وهي ردود متوقعة ، فأي ظاهرة أو ظواهر دائما تواجه بالرفض

أوالقبول المشروط أوالقبول التام ، ولكن الإشكاليات النقدية لا يمكن مناقشتها ضمن عناوين أو شعارات ، وهذا للأسف مأزق النقاش الحقيقي ، وإنما النقاش العلمي يحتاج إلى طرح نهج مؤصل ، بشكل علمي ، يضع معايير وأسسا ونقاطا ، وهذا ما تناوله المبحث الأول الذي يحاول أن يضع نهجا يتلخص في اتخاذ نهجين لدراسة القضية : نهج التلقي ونهج التناص، وكلاهما مرتبط ببعضه ، فالتلقي إنما يعني بكيفية الاستقبال والفهم ضمن المعطيات والظروف التاريخية والمجتمعية ، والتناص ينظر إلى النصوص ذاتها التي تم التأثر بها، وجعلها مرجعية للتفاعل والتأثير . أما المبحث الثاني فيتطرق إلى مناقشة كتاب يعد من أبرز الكتب التي نظرت إلى رحلة النقد العربي وتعاطيه مع النقد الغربي ، وأوجه تلقيها له ، والنصوص التي وضعتها للنقاش وتصورهم للتاريخ والواقع النقدي المعاصر . أدعو الله أن يكون هذا البحث قد حرّك المياه الراكدة حول تلك القضية ، وأدى إلى طفوها على السطح ، كي تتأملها العيون والعقول ، ومن ثم تشارك في نقاش الأسئلة المطروحة .

المبحث الأول: نهج التلقي

عندما نشير إلى النهج هنا ، فنحن نعني السعي لى نهج علمي ، بديلا عن نهوج سابقة ، تغلب عليها العمومية والانطباعية وما يستتبع ذلك من آراء ، تتأرجح بين القبول المتحمس والمتحفظ ، والرفض والإنكار ، وهي نهوج دالة على غلبة الهوى أكثر من النقاش العلمي البنّاء ، والذي يتوّجه إلى قراءة النظرية النقدية لدى العرب ولدى الغرب - وما بينهما من جسور ووشائج - ؛ قراءة نهج ، تأخذ في حسبانها الشرط التاريخي ، وما تمت ترجمته ونقله ، وكيفية التفاعل إبداعيا ونقديا ، ومن ثم ما استقرّ في بنية الثقافة العربية المعاصرة ، وارتضته ذائقة القراء، وما نُبِذ ، وتأرّخ فيما تأرخ من تأثيرات واقتباسات . وسنعرض لنظريتين نراهما مفيدتين في تناول تلك القضية : التلقي ، والتناص للمفاهيم والإيديولوجيات .

التلقي والتناص :

فالتلقينعني : به كيف تلقّى النقدُ العربي النقدَ الغربي ، ولا يقتصر المفهوم هنا على التلقي بمعنى الاستقبال ، وإنما يتخطاه إلى إيضاح طبيعة هذا التلقي، والنصوص التي تم تلقيها ، وسبل التفاعل معها، فالأمر يتصل بالمذهب الوافد ، وبالنصوص التي تم الاحتفاء بها والاستناد إليها كمرجعية ونماذج ، مما يقودنا إلى بعدين لدراسة الظاهرة كلها : بُعد التلقي ، وبعد تناص المفاهيم والإيديولوجيات .

فلو نظرنا من زاوية تلقي النقاد العرب للتيارات الأدبية والنقدية السائدة في الغرب، نكتشف أن استقبالهم خضع لمؤثرات عديدة ، أهمها ما تشير إليه نظريات التلقي الحديثة فيما يسمى " التحليل الوظيفي" للنصوص ، والذي يندمج مع التحليل البنيوي، ويحل محله ، ويستغرق العلاقات بين النص ومعناه من جهة ، والحقيقة الواقعة خارج النص من جهة أخرى ، إنه يتعلق بالسياقات التي لا مناص من وقوع كل النصوص الأدبية فيها ، وبكيفية دخول هذه النصوص في علاقة متبادلة مع بيئتها(1) ، فنظريات التلقي تتجه إلى دراسة سبل تلقي النص الأدبي من قبل القراء عامة ، والنقاد في طليعتهم خاصة ، بوصفهم قراء في الأساس ، وبحكم امتلاكهم الذائقة والدُّربة للتعاطي الفاعل مع المذهب الجديد . أما التحليل الوظيفي فيعمل على محورين : الأول دراسة بنيوية للعلاقات داخل النص ذاته ، والثاني : دراسة السياقات الخارجية التي يدرس النص تأليفا ونشرا وقراءة عبر معطياتها .

---

[١] نظرية التلقي ، روبرت هولب ، ترجمة : د. عز الدين إسماعيل ، منشورات النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ١٩٩٦م، ص٢٥٣، ٢٥٤ .

تتحول المذاهب الأدبية – في انتقالها إلى ثقافة أخرى - إلى نصوص ، سواء كانت إبداعية أو نظرية ، بوصفها الأدبيات والمدونات المعبرة عن هذا التيار أو ذاك، وهذا ما حدث في الحياة الأدبية والنقدية العربية الحديثة ، حيث تم الاطلاع على نصوص الإبداع أو التنظير للمذهب المختار ، حتى لو خبا بريقه في الغرب ذاته ، وتأتي المحاولة في إطار فردي في البداية ، ومن ثم تأخذ في الاتساع والانتشار بين جيل أو أكثر . وعندما نتأمل هذا التلقي علينا أن نطرح سؤالين : لماذا هذا المذهب أو التيار الأدبي تحديدا ؟ وهو سؤال يتصل بماهية المذهب ، وما يطرحه ، وكيفية الاستفادة منه في الإبداع العربي، والسؤال الثاني : كيف تم استقبال هذا التيار في الحياة الثقافية ؟ وهو سؤال يتصل بالسياق العام لاستقبال النظريات ، وعوامل قبولها ، واتخاذ مبادئها نهجا في الإبداع ، والاستفادة من تنظيراتها في مجال النقد . وبالتالي ، يعود بنا هذان السؤالان إلى مفهوم التحليل الوظيفي ، على أن نتجاوز به من أفق تلقي نص ما ، إلى تلقي تيار أدبي أو نقدي، بكل كتبه وطروحاته ومفاهيمه ، وما الوظيفة أو الأثر الإيجابي (أو السلبي) الذي أداه في تجديد (أو اللاتجديد) الإبداع والنقد ، وهل كان الترويج لهذه النظرية أو غيرها ، مفيدا على المستوى الفردي أو الجماعي في الحياة الثقافية العربية .

إن هذا الطرح يؤكد مفهوم " أفق الفهم " في التلقي ، والذي طرحه الفيلسوف "جادامر " ، واستندت إليه نظريات التلقي الحديثة ؛ فكل معرفة أو نص أو تيار ، لابد أن يُقرأ بوعي ذي طابع تاريخي عملي ، عندما يمتزج بإدراكنا لما هو وافد علينا، أي إلى جانب تفسيري ، وأيضا يسعى إلى دراسة علاقة الذات وتمركزها في العالم ، مع الأخذ في الحسبان التحيزات العديدة التي نحملها في أعماقنا، وهي في نفس الوقت تمثل أفقا للتلقي ، لا نستطيع أن نرى أبعد منه ، أو ما يسمى امتزاج الأفق الخاص للفرد بالأفق التاريخي (1).

في ضوء ذلك ، علينا أن تكون مناقشتنا لعملية التأثر والاقتباس والنقل والترجمة للمذاهب الأدبية والنقدية الغربية في الحياة الأدبية العربية ، عبر الوعيبأن تلك العملية تمت لحاجة نهضوية ، ورغبة في التواصل مع الآداب العالمية السائدة في هذا الوقت، وأنها وإن جاءت في بداياتها بدوافع فردية إلا أنها تطورت لتوجد لها تربة تتلقاها ، ومن ثم تتفاعل معها، مع الأخذ في الحسبان - وهذا مهم - وجود تحيزات ثقافية عديدة ، تمت خلال عملية الاقتباس والتأثر ، من قِبل من قام بذلك، أو مِن قبل مَن تفاعل إيجابا وسلبا معهم ، وهذا منطقي وطبيعي ، في ضوء تفاوت العقول والأذواق والأفهام والتحيزات واختلاف الثقافات . وأيضا وجود اختلافات في الذائقة العربية الحديثة ، مع انتشار الآداب المترجمة التي قدمت أشكالا ورؤى وتيارات تقبلها الوجدان العربي ، وكانت الفرصة للمبدعين العرب كي يتخذوا منها أشكالا للإبداع الأدبي المعبر عن البيئة العربية ، مثل القصة والرواية والمسرح .

وهو ما يتقارب مع مفهوم " الإيديولوجيات التناصية " ، الذي يعتمد على نصوص تقوم بالتشكيك في قوانين الخطابات القائمة ، وتقدّم أرضية صالحة لإسماع صوت خطابات أخرى جديدة (2)، خصوصا إذا كان الخطاب المستورَد انُتزع من بيئة ثقافية مغايرة ، وتم غرسه في فضاء ثقافي جديد ، وساعتها سيكون الخطاب بمثابة نقطة الصفر في الفضاء الجديد، لأنه يمثل خطابا مغايرا عن الخطاب السائد، ومن ثم يصبح أصلا لكل عملية دلالية محتملة ، وهو في بداية العملية يحتاج إلى خطاب واصف (تفسيري) له ، ليتم التعريف به في الثقافة الجديدة ، فإذا وجد قبولا يصبح تركيبا في خطاب أدبي (حكاية وبلاغة) أو

---

[1]) المرجع السابق ، ص١٢٣-١٢٥ .

[2]) علم النص ، جوليا كريستيفا ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٢ ، ١٩٩٧م ، ص٩.

ما يسمى تركيب المحتمل ، حيث يأخذ دلالية المحتمل(1).ليمتزج في بنية الثقافة المستقبِلة ويشيع فيها مع عوامل مروّجة له ، وذائقة وأذهان تستوعبه .

في ضوء هذا ، فإنالتناصيكون " صراعا ثقافيا بين الخطابات ، يستمد فيه القول الجديد إمكانيته من صدوع الخطابات القديمة، ويمد جذورها في الصدوع ، فتضطر الخطابات القديمة بأنماطها الراسخة إلى تغذية القول الجديد ، وتقويته ، وتعزيزه وتنشيطه، فتصير الخطابات القديمة مضطرة إلى تمويل هدمها والمعاونة على تدميرها ، وتتحول فكرة الصدوع إلى مفهوم الأبنية المخلخلة التي نعرفها بأنها: مفاهيم تابعة في الخطاب لمفاهيم أخرى تهيمن عليها ، وبين نوعي المفاهيم تضاد أو تنازع ما .. فينقلب بناء الخطاب وينشأ خطاب جديد " (2) فالتناص هنا ينطوي على هيمنة من النص (المستدعَى) يفرضها على النص الداخلي (المستدعِي) لكي تكون وحدات النص المستدعى فاعلة في بناء المستدعِي، معينة على إنتاج الدلالة التي يسعى إلى إنتاجها ، ناسجة له الشكل الذي يمتاز به (3).

وقد أدّى هذا إلى تحول النظر في طبيعة الخطاب نفسه ، ليكون على أقسام: الأول خطاب المستقبِل ، والثاني خطاب المصدَر ، فالأول يستعين بالثاني لكي يروّج أفكاره ، ويستند إلى مفاهيمه وطروحاته ونصوصه وإبداعاته في نقد خطاب ثالث وهو الخطاب السائد في البيئة الثقافية ، ومن ثم تتخلخل المنظومة في الخطاب الثالث ، عندما يجد الخطاب الأول جموعا مؤيدة ، من المبدعين والقراء والنقاد ، فلا يجد مفرا إلا المجاراة ومحاولة التفاعل ، التي تؤدي في نهاية الأمر إلى استعلاء الخطاب الوافد على الخطاب السائد ، ومن ثم إحلال خطاب جديد متأثر بطروحات خطاب المصدر .

وربما تشكّل دراسة " مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان " للدكتور مجدي توفيق نموذجا للتناص الإيديولوجي وأيضا التلقي من خلال التفاعل بين بنية خطابين : العربي والغربي ، فخطاب جماعة الديوان تفاعل مع المفاهيم المخلخلة للثقافة العربية تفاعلا طرديا ، وتفاعل مع المفاهيم السائدة النمطية تفاعلا عكسيا، وعند النظر إلى التناص، نلحظ أن خطاب جماعة الديوان تفاعل مع المفاهيم العامة في المصادر الغربية تفاعلا إيجابيا ، دون الغوص في التفصيلات والدقائق والمفاهيم الفرعية التي لا تحوز قدرا حسنا من الشيوع (4).

إننا لو وضعنا بُعدي التلقي والتناص في قضية العلاقة بين النقدين العربي والغربي ، فلن تصبح بدورها مسألة استيراد أفكار أو مذاهب ، فهذا منظور يجعلها أقرب للسلعة ، كما أنها ليست ركضا وراء موضة جديدة ، ولا استلابا ثقافيا – وإن كان قد حدث هذا بدرجات - ، وإنما هي اتصال ثقافي ، وتناص إبداعي ، وتقارب مع الأدب العالمي ، وتحديث للبنية الفكرية والإبداعية والنقدية لدينا ، وسبيل لطرح أسئلة وقضايا جديدة نقرأ بها تراثنا ، مثلما نعبر عنواقعنا ونفوسنا ضمن أطر إبداعية جديدة . ومن هنا فلا داعي لشعارات الهوية ، التي في ظاهرها محمودة ، وفي باطنها جهل أو عدم رغبة في التعرف على الجديد ، وإعادة قراءته وفق مرجعياتنا وثقافتنا وهويتنا ، ومن ثم تقديم إضافة معرفية وحضارية نابعة من ثقافتنا ، بدلا من

([1]) السابق ، ص٦٣ . قدمت المؤلفة خطاطة (جدولا) توضح فيه سيرورة الخطاب الوافد في بنية الخطاب المستورد .

[2]) مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان ، د .مجدي أحمد توفيق ، سلسلة دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص٢١ ، ٢٢ .

[3]) السابق ، ص٢٩ .

[4]) مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان ، م س ، ص٣٨٩ ، ٣٩٠ .

الانكفاء ، وسيتوفر لدينا " نموذج معرفي " وتفسيري ، يساعدنا على اكتشاف نقاط الالتقاء ، وطبيعتها ، ومفاهيمها ، والمصادر التي تمت الاستعانة بها.

أوجه التلاقي بين النقد العربي والنقد الغربي :

وهو يبدأ بالتأثر والاقتباس اللتان تحملان الرغبة في التثاقف، والسعي لمعرفة الآخر، والشوق إلى التجديد ، مرورا بالنقل والتعريف والترجمة ، وانتهاء بالإبداع الذي يعني الإضافة والتميز ، مثلما يعني استثمار الشكل الأدبي في التعبير عن الوجدان الفردي والجمعي ، مما ساهم في تشكيل شخصية الأدب العربي المعاصر .

فلا بد من التسليم أن النقد العربي الحديث والمعاصر متأثر بشكل مباشر وواضح بالتيارات والمذاهب والمناهج والأشكال الأدبية والنقدية الغربية، وإذا تجاهلنا هذا الأمر ، أو قللنا من تأثيره ، فستكون الدراسات المتعلقة به مبتسرة وعاجزة عن فهمه؛ناهيك عن ضعف نتائجها ، لأنها تخالف الواقع الأدبي والنقدي السابق والحالي واللاحق ، فلا معنى أن نتمترس وراء دعاوى الاستقلال والتميز ورفض كل ما هو غربي ، وجلّ نتاجنا الأدبي والنقدي لا يخرج عن الاقتداء والتأثر بالآداب الغربية، أو بالأدق تيارات الأدب والنقد العالمية ، على اعتبار أن هذه التيارات لم تعد مقتصرة على الأدب الغربي وحده ، بل شملت مختلف الآداب العالمية ، مختلفة اللغات والأمكنة والجهات والتوجهات ، وأن جلّ الثقافات باتت مساهمة في حركة الأدب العالمية، وفي رفد تيارات النقد بشكل عام، وإن كانت المنابع الفلسفية والفكرية والمنهجية أساسها الفكر الغربي ، ولكن تقدمت وارتقت وصارت ضمن الثقافة العالمية.

كما يجب التسليم أن الأدب العربي الحديث ، استطاع أن يحقق شخصيته الأدبية المتميزة ، والنابعة من ثقافته وموروثه الحضاري ، ضمن الأشكال الأدبية العالمية، ويمكن أن نلاحظ في حركة انتقال المذاهب والتيارات الأدبية ، أنها استطاعت أن تتخلص سريعا من التأثير والاقتباس وتوجد تميّزها الإبداعي ، وبالطبع هناك استثناءات لا تنفي القاعدة.

إن الرغبة في التطور والتقدم كانت أمرا ملحا لدى النخبة العربية بداية من القرن التاسع عشر وحتى يومنا ، وأن هذه النهضة بدأت بإحياء – والسير على – كلاسيكيات الشعر العربي القديم في أوّج حقب ازهاره ؛ إلا أنها سرعان ما استحضرت الأشكال الأدبية الغربية ، وحذت حذوها ، فتعددت المدارس الشعرية وفق استقائها من المذهبية الأدبية الغربية مثل المدرسة الرومانسية والرمزية والسيريالية والحداثة ، ناهيك عن تعدد الأشكال الشعرية مثل شعر التفعيلة وقصيدة النثر والمسرح الشعري وغيرها ، كما وجدنا الأشكال القصصية مثل الرواية والقصة القصيرة والأقصوصة ، وأيضا مختلف الفنون الدرامية في المسرح والسينما والتلفاز، بجانب الكتابات النثرية الأخرى كالمقالات والدراسات والبحوث والخاطرة وغيرها . ونفس الأمر كان مع النقد الأدبي ، بالنظر إلى كونه مصاحبا للحركة الأدبية ذاتها ، يمتاح من نفس منابعها ، ويقرؤها في ضوء مصادرها ومذاهبها الغربية ، حيث انصرفت القراءات النقدية (المنهجية وغير المنهجية) إلى الشعر الكلاسيكي،ثمالرومانسي ، والرمزي ، والحداثي ... إلخ ، متخذة من المناهج الغربية نبراسا وأطرا وآليات ، مما يدفعنا للجزمبأن النقد العربي الحديث ارتكز في منطلقاته ومبناه ومنهجيته على النظرية النقدية الغربية ، والحكم هنا على الإطلاق بالطبع ، مع الأخذ في الحسبان أن هناك تيارات وإضافات صادرة من ثقافات عديدة، تأثر بها النقد العربي المعاصر .

فنحن في حاجة إلى دراسة المذاهب الأدبية الغربية ، حتى التي زالت دولتها وسقطت رايتها في الغرب ، لأن تأثيرها في أدبنا لم ينقضِ ، كما أنه من المؤكد أن المذهب لا يموت ولا يندثر تماما ، وإنما تبقى آثاره وقيمه الصالحة ، وتندمج في المذهب الجديد، فالروائع الخالدة لا تتأثر قيمتها بنشوء المذاهب أو أفولها ، وتظل باقية على التأثير والإمتاع أجيالا وقرونا(1).

أما عن النقد العربي الحديث ، فإنه انطلق منذ فجر النهضة الحديثة بمفهوم الإحياء أيضا ، والذي سار على دربين ، الأول : تحقيق ودراسة الموروث النقدي العربي القديم ، وقضاياه، وكتبه، وهو هنا لم يزد على كونه اجترارا وإعادة إنتاج ونشر . والثاني : قراءة التراث النقدي العربي في ضوء المدارس النقدية الحديثة ، وما أكثر القراءات ذات المرتكزات المنهجية الغربية ، الساعية إلى تأصيل النقد الغربي في تربة النقد العربي ، والمتخذة من المناهج الغربية سبيلا لمزيد من الإضاءات للفكر النقدي القديم . وهو تأكيد على أن النقد العربي القديم كان ولا يزال حاضرا في المشهد الثقافي العربي الحديث والمعاصر، واتخذ هذا الحضور أوجها عديدة ، بدأت بالتدريس التقليدي لكتب البلاغة وطبقات الشعراء والموازنة وقضايا السرقات واللفظ والمعنى ، مرورا بمؤلفات كثيرة رصدت مراحل النقد العربي القديم.

ومن هنا يمكن أن نقرر أن قراءة النهضة الأدبية الحديثة ، ينبغي أن تكون في إطار شامل جامع ، يراعي السياق الحضاري والنفسي لها ، فالأدب العربي جزء من الأمة كلها، يعكس تطلعاتها ، مثلما يعكس همومها ، ولا يمكن بأي حال من الأحوال فصله عن هوية الأمة وتكوينها ، مثلما أننا لا يمكن فصل التراث الأدبي والنقدي عن كونه أساسا ومرجعا، لأن التراث الأدبي جزء أساس من التراث العربي كله ، وله امتدادات ثلاثة : ديني وقومي وإنساني ، ويلتزم بالحقيقة والأمة والإنسان (2) .

والامتداد الديني للتراث يعني أن تكوين العلوم الإنسانية (اللغوية والأدبية والشرعية والفكرية...) في التراث العربي ارتبط بالقرآن الكريم وخدمة النص المقدس، وجاءت اللغة العربية لغة القرآن لتكون لسان العلوم والمؤلفات في الحضارة الإسلامية العربية ، وهذان البعدان شكلا الهوية الفردية والجمعية قديما وحديثا ، مثلما عُرِفت بهما الحضارة الإسلامية ضمن الحضارات الإنسانية المتعاقبة على الأرض .

والمهمة الأساسية في إحياء التراث ليست " بعثه كاملا بكامل سحنته وهيئته طلبا لأن يكون محركنا المركزي أو المحوري ، فهذا تنكّر لفرادتنا الذاتية الراهنة ، ولقدرتنا الثابتة على إنجاز أعمال أو أفعال تحضيرية جديدة .. وإنما مهمتنا الرئيسية هي أن نضع التراث في موضعه الطبيعي لا أكثر ولا أقل "(3)، فالتراث يلزم حضوره , وإلا صرنا بلا تربة نعيش عليها ، ويلزم الانطلاق منها وإلا صرنا بلا أساس نبني عليه ، ويلزم أن نعود إليه بشكل دائم وإلا كنا نغني بعيدا عن سربنا ، ولكن القضية ليست في استحضار التراث ولكن في النظرة إلى التراث ذاته ، فهناك من يقف عنده ويكتفي بدراسته وتدريسه ، كما نرى فيمن يقوم بتحقيق الكتب القديمة ، وتعليمها للطلاب ، وجعلها في متناول أيدي الباحثين وهو جهد مشكور ، ولكنه غير كاف ، لأن التراث كُتب بعقول وفي سياقات حضارية ومجتمعية تخالف ما نحن فيه، فمن العبث أن يتجمد البعض عند التراث وإعادة إنتاجه، فمعنى هذا تجاهل العقل المعاصر ، وما يمكن أن يضيفه من إبداعات ، تضاف للتراث من جهة ، وتعبر عن مجتمعها وعصرها من جهة أخرى . ولعل ما فعلته مدرسة الإحياء الشعري العربي (الكلاسيكية الجديدة) في بناء مجدها الشعري ، الذي ارتكز على عمود الشعري

---

[1]) شخصية الأدب العربي ، وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة ، د. إسماعيل الصيفي ، دار القلم ، الكويت ، ط٢ ، ١٩٧٧م، ص٦ .

[2]) نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى ، د.فهمي جدعان ، دار الشروق ، عمّان ، الأردن ، ١٩٨٥م ، ص١٤ .

[3]) السابق ، ص١٥ .

العربي القديم ، وروائع الشعرية العربية في عصورها الذهبية ، ولكن بقضايا معاصرة ، ووعي جديد ، كما نلمس في شعريته التفاعل مع قضايا الوطن ورفض الظلم.

وهناك من يتغذى على التراث، حتى إذا استوى على عوده ، تعاطى مع الثقافات الأخرى، وسعى إلى تلقيحها بتراثه ، وتلقيح التراث بها ، مثلما نرى في أشكال الاقتباس والتناصفي الإبداع المعاصر ، وأيضا في القراءات الجديدة للإبداع والنقد القديم .

وبالطبع لن نلتفت إلى المقولات والادعاءات التي روّجها البعض عن الرفض الكلي للتراث ، من منطلق إيديولوجي أو تغريبي أو استلابي ، فإنه أمر لا يستحق عناء المناقشة ، خصوصا على الصعيد الأدبي ، فلا يمكن أن نتخيل أدبا يؤلف دون النظر إلى تراثه اللغوي ، وتشكيله الثقافي ، وإبداعات سابقيه .

إذن ، هناك روافد عديدة أثرت الحركة الأدبية والنقدية الحديثة وهي تبدو في مستويات متتالية في تتابع مذاهبها، متوازية مع كل مذهب ترجمة وإبداعا ونقدا :

- المستوى الفكري والفلسفي من خلال تيارات أدبية عديدة مثل الكلاسيكية الجديدة، الرومانسية، السيريالية، الواقعية والواقعية الاشتراكية ، والسيريالية ، والرمزية.. إلخ وكلها تمت تجربتها إبداعيا ، كما تم استحضار تنظيراتها النقدية.

- المستوى الشكلي من خلال الكتابة عبر الأشكال والأنماط الأدبية العالمية ، مثل المسرحية والرواية والقصة القصيرة والأقصوصة وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ، ولا يزال التأثر والاقتباس مستمرا ، مع ملاحظة أن جل هذه الأشكال المستوحاة من الآداب الغربية ، بدأت بمحاكاة ما هو غربي ، وتعريبه ، في أعمال روادها ، ومن ثم ظهرت أجيال متوالية تحاول تأصيل هذه الفنون ، وترسيخها في الحياة الثقافية . ولعل المثال الأوضح على ذلك المسرح ، بوصفه فنا غربيا من الأساس ، لذا عندما بدأ في العام١٨٤ م ، على يد مارون النقاش ، في مسرحيته " البخيل " المستوحاة من موليير ، كان هذا طبيعيا ، وظل الاقتباس والنقل هو السائد لدى الجيل الأول، فقد سيطر عليهم أن الشكل المسرحي الموجود في أوروبا هو الوحيد الذي عرفته البشرية وهو بلاشك راق وباعث على التمدن والإصلاح ، ومعترف به في أوروبا التي كانت تبهر المثقفين العرب ، ولكن بمرور الوقت ، تجذر الفن في الأدب العربي الحديث، مثلما سعى آخرون إلى رصد أشكال الدراما في التراث العربي مثل خيال الظل ومسرح الحلقة ، والمضحكين ، وتمثيليات ابن دنيال وغيرها ، ومن ثم تأصيلها في الكتابة المسرحية، وأيضا في مختلف العروض المنتجة(1).

- المستوى النقدي ، والمتمثل في تكوين حركة نقدية عربية ، سعت إلى الاستفادة من المناهج التيارات والمناهج النقدية الغربية ، لأسباب عديدة ، أهمها أنه لابد من العودة إلى المذاهب الأدبية في أصولها الغربية ، بحكم أن كثيرا من التيارات الأدبية والأشكال والأنماط أساسها غربي ، وكما استفاد المبدع من الرافد الغربي ، فعلى الناقد أيضا أن يعود لهذا الرافد . كذلك ، فإن هناك دور للناقد يتمثل في التعريف بتيارات أدبية جديدة ، يمكن أن تثير الجديد من الأحاسيس وتحفز المخيلة الإبداعية العربية نحو إبداعات جديدة ، وهذا الأمر ينجرّ إلى النقد نفسه ، فالمناهج النقدية الحديثة على تنوعها وتعدد طرائقها ، تساعد على تحليل النصوص ، وتسليط المزيد من الأضواء على مناطق ومواضع في الإبداع المعاصر والتراثي .

ويجدر بالذكر أن هناك مدارس نقدية تمثل مناهج للتحليل فحسب، مثل البنيوية والأسلوبية والتناص والتفكيك، أي أن هناك تقدم آليات للتحليل النقدي ، تصلح للقديم والجديد من الإبداع ، كما تمثل أطرا لدراسة ما هو ثقافة إنسانية عامة .

---

(1) راجع : المسرح في الوطن العربي ، د. علي الراعي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، ط ٢ ، أغسطس ١٩٩٩م ، ص٦٩، ٧٠ ، وانظر في التراث المسرحي العربي ص٣٣ – ٤٩ .

ولاشك أن هناك ملاحظات عديدة على مجمل التجربة النقدية في تعاملها مع الغرب، والتي يمكن إجمالها في النقاط الآتية :

أولها :في حقب عديدة في الأدب العربي الحديث ، كانت الرغبة حثيثة لدى الأدباء والنقاد على النقل، والنقل فقط، بغض النظر عن مدى حاجتنا لهذا المنقول من عدمه ، أو أن هذا المنقول سيضيف جديدا ويلبّي حاجة أدبية ونفسية لدينا أو لا ، وشارك في هذا الأمر أدباء ونقاد كبار وصغار على السواء ، فمثلا : ما حاجتنا لمسرح العبث أو أدب اللامعقول ؟ وهناك من تصدوا لنقله وكتابة إبداعات على غراره ، ونفس الأمر مع الأدب السيريالي في كثر من نصوصه الملغزة .

وهذه الملحوظة واضحة ، ولكن أرى أننا لم نخطئ في النقل ولا الترجمة ولا حتى الإبداع ، لماذا ؟ لأننا – ولا زلنا – ليست لدينا العلوم الحديثة التي تتيح لنا تقديم منهجية ونظريات نقدية وأدبية جديدة ، وكما أخذنا عن الغرب الكثير في العلوم التطبيقية (الرياضيات ، الهندسة ، الطب ، الكيمياء .. إلخ) ، نحن في حاجة إلى الأخذ منهم التيارات الأدبية والنقدية ، ولو من باب المعرفة والاطلاع ، وهو يتطلب الترجمة والنقل والإبداع ، من قبل اختبار هذا المذهب أو ذاك للتعرف على مدى ترسخه أو من عدمه لدينا ، فهناك مذاهب ترسخت في التربة الإبداعية والنقدية العربية ، واكتسبت ملامحنا ونمت دوحتُها في فيئ ثقافتنا مثل الرومانسية شعرا وسردا ، والواقعية في السرد والمسرح ، والرمزية في مختلف الآداب والفنون، وما أعمال نجيب محفوظ في بعض مراحله الإبداعية إلا تجسيدا للواقعية والواقعية الاشتراكية ، ونفس الأمر مع توفيق الحكيم ومدرسة الديوان وشعر التفعيلة .

والمثال الأوضح على ما نريد : نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني ، التي تعد نموذجا في علم النص ، وقد تكونت النظرية لدى الجرجاني والمعروف بثقافته الموسوعية : لغة ، وبلاغة ، ونحوا ، وعلوم شريعة ، وعلم الكلام ، كما أن مصطلح النظم ذاته ، كان في الفكر الأشعري ، حيث كانوا يقولون إن سبب إعجاز القرآن هو نظمه ، وكان الجاحظ قد سبقهم إلى وضع المصطلح كما شاركهم القاضي" عبد الجبار " في الرأي ، مؤكدا أن الأسلوب والأداء والصياغة النحوية للتعبير هي سبب الإعجاز وليست الفصاحة على نحو ما ذكر المعتزلة (1) . أي أن نظرية النظم جاءت تتويجا لجهود علوم عديدة ، وجدت في النهاية من يدرسها ويعيها ويخرج بنظرية منها . وبالتالي يكون السؤال : هل نحن لدينا معارف وعلوم جديدة ، نستطيع أن نخرج منها بنظريات ؟ إن ما لدينا هو معارف ونظريات الأقدمين ، والجديد لدينا غربي المأخذ ، والتكوين ، حتى أن علومنا اللغوية والأدبية باتت على نفس النهج الغربي .

لذا ، نقول بعبارة أوجز : مرحبا بالانفتاح المطلق على الأدب والنقد الغربي ، شريطة أن يكون الأمر عن وعي بمدى حاجتنا ومدى صلاحيته لتربتنا الثقافية ، على أن يتم ضمن خطة تتابع عن كثب الجديد في التيارات العالمية ، وتصنف خريطتها والمستجد فيها، ليكون الأمر متجاوزا المحاولة الفردية إلى الجهود الجماعية ، متخطيا روح الانبهار إلى الرغبة المعرفية والاطلاع والمواكبة .

وفي هذا الإطار ، هناك قضية مثارة حول نقل بعض المناهج الغربية بعدما انتهت في الغرب ذاته ، فالبنيوية تمت ترجمة كتبها إلى العربية بعدما ووريت التراب عام١٩٦٦م بعد محاضرة فيلسوف التفكيك " دريدا " في مؤتمر بجامعة " جونز هوبكنز" ،

[1]) البلاغة تطور وتاريخ ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥م ص١٦٠ وما بعدها .

والبنيوية نفسها كانت قصيرة العمر في بلاد المنشأ بشكل ملحوظ (1). ونفس المقولات وجهت إلى الرومانسية والرمزية وغيرهما . إن النقاش هنا ينطلق من سؤال : هل نحن ننقل أحدث المناهج على غرار استيراد أحدث الموديلات ؟ الأمر ليس بهذا الشكل ، لأن المنهجية النقدية الغربية – ما دمنا قد ارتضينا أن نواكبها ونطلع على آدابها ونقدها – متتابعة ومتوالية في منجزها النقدي ، بمعنى أن الرومانسية كانت نقدا في الأساس للكلاسيكية ، وتأسست كمراجعات على العقل الإبداعي الكلاسيكي ، ونفس الأمر فإن التفكيكية كانت نقدا للبنيوية ، فكيف نستورد التفيكيكية ونحن لم نطلع ، ولم ندرس ، ولم نطبق البنيوية ؟ أيضا ، فإن هذه المناهج كانت تعلو نغمتها وتخبو ثانية في الغرب ذاته ، ولكنها لا تمحى من الساحة النقدية ، لأنها إن استقرت في الجامعات ومراكز البحث العلمي ، فإنها تصبح جزءا أساسيا من مناهج النقد ، سواء ذاعت أو خبت ، وتستمر البحوث مستندة عليه، تختبر فرضياته وتستخدم آلياته في التحليل والكشف .

كذلك ، فإن المناهج النقدية – السابقة والحالية واللاحقة – تساهم في الكشف عن مناطق رؤيوية وجمالية، ناهيك عن الأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافيةوالأسطورية وغيرها ، وهذا معناه ، أنها تجيب عن أسئلة يطرحها الباحث الناقد، وتوفر آلية للولوج المنهجي في النص الإبداعي ، سواء كان قديما أم حديثا .

ثانيا :لاشك أن الشعور بالاستلاب الحضاري كان ملازما لمختلف مراحل النقل والترجمة في العصر الحديث ، وهو طبيعي في ضوء السياق التاريخي الذيعشناه وللأسف لا يزال ، حيث الأقطار العربية رهينة الاحتلال الأجنبي، والنخبة الجديدةارتبطت ثقافيا وفكريا ونفسيا بالثقافة الغربية ، في مواجهة نخبة تقليدية متمسكة بالعلوم التقليدية (الشريعة واللغة والأدب القديم)، ووجدنا شعورا – لدى البعض - بالزهو والاستعلاء ، عندما يملأ الناقد حديثه الشفاهي بالمصطلحات الأجنبية ، وبفاخره المعلن واختياله بالاطلاع على حضارة الغرب كله ، دون مراعاة خصوصية الواقع الثقافي والأدبي ، وأيضا العقول والأذواق المتلقية ، مما أحدث فجوة كبيرة، ومشاعر رافضة ، واتهامات أدناها الاستغراب والاستلاب ، وأعلاها العمالة .

ثالثا :ارتبط بالمذاهب النقدية المترجمة والمنقولة أمران : الأول: غموض لغة النظريات النقدية في كثير من الترجمات، مما أحدث الكثير من سوء الفهم ، وسوء التلقي ، وسوء التطبيق لمن قرأوا المترجمات للتنظير ، والاستثناءات في ذلك قليلة، خصوصا مع نظريات النقد الحداثي وما بعد الحداثي . والأمر الثاني : غموض الدراسات النقدية التطبيقية ، ونخبوية لغتها، فأدى إلى صعوبة تلقيها من قبل المبدعين أنفسهم ، ومن قبل الأجيال السابقة من النقاد ، ناهيك عن القارئ العام المتلقي للأدب والنقد.ونخص المناهج الحداثية مثل البنيوية ومدارسها ، والتفكيك ، وغيرها ، وهذا ما أفصح عنه د.عبد العزيز حمودة وهو أحد معارضي النقد الحداثي، فقد اعترف بانبهاره بحركة الترجمة والدراسات النقدية الحديثة ، إلا أنه " خالطه طوال الوقت شعور عميق بالعجز : العجز عن التعامل مع هذه الدراسات البنيوية ، وفهم أهدافها، بل وفهم وظيفة النقد ذاته في ظل المصطلحات النقدية المترجمة والمنقولة والمنحوتة والمحرفة التي أغرقونا فيها لسنوات . ومما كان يعمق ذلك الإحساس بالعجز تلك الرسوم التوضيحية –يفترض أنها كذلك – والبيانات والجداول الإحصائية والرسومات المعقدة من دوائر ومثلثات وخطوط متوازية ومتقاطعة وساقطة .. فقد كنت أقف أمامها في عجز كامل عن فك طلاسمها " (2) . ذلك رأي ناقد وأديب راسخ القدم، ونتفق معه في بعض الجزئيات المذكورة ، وهذا ليس عيب المنهج، وإنما عيب الناقد والباحث الذي وجّه خطابه النقدي إلى

---

[1]) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، د .عبد العزيز حمودة ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ١٩٩٨م، ص١٥ .

[2]) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، ص١٣ .

الباحثين والنقاد ونحّى القارئ العام والقارئ المتخصص، ظانا منه أن الباحثين زملاءه على نفس وعيه بالنهج والمصطلح واللغة والرسوم التوضيحية، ولكن الحقيقة ليست في الوعي ذاته ، وإنما في طبيعة تلقي مدارس النقد الغربي وخاصة المدارس الحداثية ، فقد كانت جهودا فردية في الأساس ، جاءت مصحوبة بالترجمات والدراسات التطبيقية ، ولم يسبقها أو يصاحبها – وهو الأهم – ندوات وحلقات بحث ونقاش وتطبيقات ؛ تسعى إلى نشر الوعي بهذه المناهج ، ناهيك عن غياب الكتب المبسطة في تعريفها بالمنهج وفلسفته وأهدافه ، فكانت الكتب المترجمة أو المؤلفة ، تستمد رؤاها ومعلوماتها من الكتب الأم مباشرة ، بكل تعقيداتها ورموزها ومصطلحاتها وإشاراتها الموجهة إلى القارئ الغربي في الأساس . أيضا ، فإن هناك مشكلة في الترجمة، بسبب عدم حذق بعض المترجمين العرب في المشرق والمغرب ، وتحمسهم دون تدريب لترجمة أمهات كتب النقد ، فجاءت الترجمات عسيرة الفهم ، والبعض قارن بين النص المترجم والنص الأصلي ، فوجد الأصلي أكثر سهولة .

أما الرسوم المصاحبة (الدوائر والمثلثات والإحصائيات ..) ، فإنها ليست عبئا على النص النقدي ، بل هي معين في فهمه لأنها وسيلة لشرح الرؤية وتصوير البنية الكلية للنص وتفريعاتها بأشكال بصرية معينة على التلقي ، ولكن المشكلةفي التطبيق من قبل الباحث ، فأحيانا تكون لغته البحثية غامضة ونخبوية أكثر ولا توضح مرامي هذه الرسوم، فتصبح عائقا في تلقي النقد ، في ضوءأن القارئ العربي للنقد - في العصر الحديث وحتى سني السبعينيات من القرن العشرين- لم يألف وجودتلك الأشكال والرسوم والجداول في الدراسات النقدية ، وإنما اعتاد نقدا مفسرا، موضحا ، مبسطا ، يناقش القضايا المثارة في النصوص ، فيما يتعلق بالطرح والرؤية والأبعاد النفسية والاجتماعية والواقعية والعاطفية، ولم يعتد على مصطلحات منهجية مترجمة في الأساس، لا يعيها ، ولا يفهم مراميها ، ومعلوم أن النقد الحداثي - في مدارسه الشكلانية -توقف كثيرا عند البناء الجمالي والتناص والرموز.

رابعها :تجلت مشكلة واضحة ، ولازمت تيارات النقد الحداثي، كما تبدوفي أدب الاغتراب والوجودية والسيريالية، والرمزية المبالغ فيهاوالإسراف في الشكلية. فالمشلكة متمثلة في نصوص إبداعية حملت إلغازا وغموضا وإبهاما ، فانصرف كثير من المتلقين وعموم القراء عن الإبداع ، إما للإبداعات القديمة أو للسهلة والسطحية ، مع غياب نقاد يقيّمون ، وإن وجدوا فهم نخبويون غامضون .

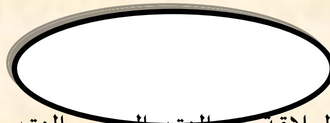
وهي الظاهرة التي كانت من أشد معاول النقد الموجهة ضد الشعر الحداثي ، ويمكن رصد ملامحها في تغييب الدلالة تغييبا كاملا ، إما بسبب غموض الرؤية أو أشياء أخرى تتصل بالبنية اللغوية والجمالية ، وغدا صوت الشعر معبرا عن الذات الشاعرة بكل تقلباتها، ووجدنا كثيرا من القصائد تعبر عن إبهام المعنى في أعماق الذات نفسها ، والتباس المفاهيم لديها ، بجانب السعي إلى تعزيز الانفصال عن الواقع، والنأي عن تمثيله، والاقتداء بفكرة الاعتباطية في الدلالة اللغوية في مذهبي الداديةوالسيريالية . والسبب الأهم هو وجود قناعة أن الأهم في دور الشاعر إيجاد تركيز على أثر الشعر (وهو أشبه بالموسيقى) بدلا من التركيز على ما يقال، وعلى الرسالة المتوخاة ، وهي إحدى إضافات المدرسة الرمزية ، كما ساد مفهوم التجريد على أساس أن الأدب اقتحم اللاواقع، فرارا من عالم لا يتوانى العلم عن فضحه وتجريده من أسراره ، وكان الخيال المطلق (1)إن فلسفة هذا التوجه تعتمد على أن انفتاح الشعر للفهم هو العدو الأكبر للكشف لأن مهمة الشاعر الأولى هي إخراج اللفظة من الحيز العقلي ، حتى تصبح الكلمة قادرة على ألا تعبر " عن فعالية الروح وحاجتها " ، أي تصبح ثورة وتكون" لعبة الكلمات "بما

---

(1) راجع تفصيلا : الإبهام في شعر الحداثة ، العوامل والمظاهر وآليات التأويل ، د . عبد الرحمن محمد القعود ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٢م، ص١٧٧-١٩٢ .

فيها من إيحاءات صوتية أهم بكثير من قيمتها السمانتية (الدلالية). ولهذا يتسم جانب كبير من الشعر الحديث بالغموض لأن الشعر لا يخضع للمواصفات العقلية ، أي لا يقصد فيه التوصيل المباشر بين الشاعر والجمهور وإنما يكون هذا التوصيل بمقدار ما تتمتع به لغة الشاعر من نزعة ثورية بل إن هذا التوصيل غير وارد إذا لم يكن هنالك جمهور يستطيع ذلك ، لأن هذا الجمهور سيتكون مع الزمن(1)، و" آمن كما يؤمن السرياليون بتعطيل العقل الواعي (automism) ليجد العقل الباطن سبيله إلى الانطلاق دون أن تعوقه أية عوائق " (2) ، مما يتوجب عليه أن يكون القارئ واعيا لهذا التطور في الرؤية الشعرية ، وترتقي ذائقته له ، وفي نفس الوقت لا تصلح معه آليات النقد السابقة عليه ، فعلى الناقد أن يطور من رؤاه ، وأدواته ، ومناهجه ، لفهم أبعاد شعريته .

وفي المبحث الثاني ، سنتناول كتابا كنموذج للدراسة التطبيقية ، في تعاطي أحد النقاد العرب المتمرسين مع النظرية النقدية الغربية .



المبحث الثاني: التقييم والتقويم

نستهدف في هذا المبحث تناول بعض الدراسات عن العلاقة بين النقد العربي والنقد الغربي ، وأوجه التأثر والاقتباس ، أو بالأدق : كيف تمت قراءة أصداء الأدب والنقد الغربي من قبل النقد العربي ، ضمن رؤية شمولية ، بعيدة عن الطروحات والنظرات الجزئية ، من خلال أحد الكتب الشهيرة في هذا الشأن . بالطبع هناك مقالات ودراسات عديدة منذ القدم ، ولكن آثرنا أن نتوقف عند واحد من أهم الكتب التي تناولت تلك القضية ، نظرا لأنه يعبر عن رؤية مكتملة ، تمثل مشروع قراءة واضح المعالم ، فالكتاب الكامل سبيل لإظهار الصورة ، وتعميق الطرح .

وسيكون نهجنا في القراءة أساسه الإجابة عن سؤال محوري : كيف تم التقييم والتقويم لتلقي النقد الغربي عربيا ؟

يعد كتاب " المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين " أول جهد مكتمل من قبل مؤلفه الدكتور شكري محمد عياد في تناول هذه القضية الشائكة ، وبالرغم من تأخر كتابته النسبي حيث نشر في العام١٩٩٣م(3)، إلا أنه قدّم تصورا شمل النقد العربي منذ بدايته الحديثة وإلى يومه ، أي أن المساحة الزمنية المغطاة تجاوزت القرن ونيف ، والمساحة المكانية شملت الحواضر العربية التي انشغل مثقفوها بهاجس التحديث ،عبر التعاطي الإيجابي مع الثقافات الأجنبية بالنقل منها وعنها ، وكان الأدباء مفكرين ونقادا وأحيانا مصلحين ، ويمكن أن نتناول هذا الكتاب عبر محاور عديدة ، تحاول أن تحيط وتغوص وتناقش الكتاب كله ، بوصفه نصه نقديا على نصوص النقد العربي ، ونصا متلقيا لنصوص النقد الأجنبي .

ويمكن قراءة الكتاب وفق محاور عديدة ، على النحو التالي :

---

[1]) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، د . إحسان عباس ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٧٨م ، ص٨ .

[2]) السابق ، ص٤٩ .

[3]) صادر في سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، سبتمبر١٩٩٣م .

1) بنية الكتاب :

تستوقفنا بنية الكتاب ، لأنها جاءت غير تقليدية نوعا ما ، حيث أُستبدِلت الفصول بالمقالات ، لنرى أن الكتاب أربعة مقالات ، تتفرع كل مقالة إلى مقالة فرعية مرقمة، وجاءت عناوين المقالات على النحو الآتي :

المقالة الأولى : في أن مناقشاتنا حول المذاهب الأدبية المعاصرة تعكس موقفا تاريخيا من ثقافة الغرب .

المقالة الثانية : في أن اقتباس المذاهب الأدبية ملازم لاقتباس الأشكال الأدبية .

المقالة الثالثة : في أن المذاهب الأدبية تعكس خصوصية تاريخية للثقافة الغربية .

المقالة الرابعة : في معنى المذهب عند النقاد العرب القدماء واختلاف مذاهب الشعراء .

تحيلنا هذه العناوين إلى الكتاب الشهير المقدمة للعلامة عبد الرحمن بن خلدون، حيث يتناص المؤلف بوضوح مع بنية كتاب المقدمة، كان ابن خلدون في مقدمته يحاول أن يكون حياديا ، ولكنه حياد إيجابي، فلم يصنع تاريخه في منظور خطي (متتابع) للتطور، وإنما جعل منظوره التاريخي دائريا ، أي في إطار تطور دوري ، فيه صعود وهبوط للدول والعمران، وهذا ما أكسب كتابه روحا مختلفة عن غيره من الكتب ، لأن مؤلفه أراد أن يدرس التاريخ والحضارة والفلسفة والشعوب والتقلبات برؤية شمولية ، تقاطعت حديثا مع علوم الأنثروبولوجيا والاجتماع والتأريخ(1).

لقد عنوّن " د. عياد " مقالاته بنفس طريقة ابن خلدون " في ... " ، وهي هنا ليست مجرد حلية شكلية، وإنما تعبر عن موقف فكري ، يتمثل في اقتضاء صراط ابن خلدون ، فمقدمته ليست مدونة للمعلومات وتأريخا للأحداث، بقدر ما هي تأملا في زمنه الحاضر أو في عصره نحو ماض عريق ، بعلومه وأحداثه وتقلباته ، ببشره وعمرانه ، بانتصاراته وانكساراته . كما أن العنونة باستخدام " في.." دالة على أن المسألة ليست قاطعة في تصورها ، وإنما هي مجرد إنزال الدلاء فيها، والقضية قابلة للأخذ والعطاء من المؤلف ذاته قبل الآخرين . وقد أشار المؤلف في مقدمته إلى هذه الرؤية بقوله : " هذا الكتاب إذن ينطلق من الزمن الحاضر وهو أدنى إلى أن يكون كتابا فلسفيا منه إلى أن يعد كتابا تعليميا .. فقد وجدت أن السرد التاريخي لا يصلح له ، ولم أقسمه فصولا بل مقالات مع أنه كتب دفعة واحدة، وبتسلسل منطقي واحد"(2)

وعودة ثانية إلى العناوين ومضامين المقالات ، فهي بالفعل متسلسلة منطقيا، بدأت بالكل (في المقالة الأولى) ، أي بتبيان الموقف من الحضارة والوجود والثقافة، وأن المعارضة والتقييم وأيضا التلقي للنقد الغربي جزء من تلقينا للمنجز الحضاري الغربي بشكل عام، و(في المقالة الثانية) نجد أن اقتباس المذاهب الأدبية أمر حتمي بالنظر إلى اقتباسنا الأشكال الأدبية الغربية، فمن العبث أن نتعاطى مع أشكال أدبية بدون فلسفتها ومضامينها ونماذج لها، فسيكون هذا أشبه بالآنية الفارغة، قد تعجبنا أشكالها، ولكنه عديمة النفع لنا، وبالتالي تأتي (المقالة الثالثة) في كون المذاهب الأدبية عاكسة لخصوصية تاريخية للثقافة الغربية ، وهو منطقي في تصوره ، مثلما سيكون منطقيا في نقله وترجمته، حتى يتم تذوقه ، واحتذاء حذوه، وأنه أيضا من الطبيعي أن يكون المذهب عاكسا الثقافة التاريخية الغربية، لأنه ناتج من نواتجها ، ومن العبث اقتلاعه من تربته ، دون أخذ

[1]) المقدمة ، عبد الرحمن بن خلدون ، للمحقق الدكتور عبد السلام الشدادي ، منشورات : خزانة ابن خلدون، بيت العلوم والفنون والآداب ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٥م ، ، الجزء الأول ، صفحات التصدير ، ص ح ، خ .

[2]) ص٧ ، ٨

بعض من الثرى، حتى نعلم نوعية التربة، وكيفية إنبات المذهب فيها ونموه . وفي (المقالة الرابعة) يعود بنا إلى تأصيل معنى المذهب عند النقاد العرب القدماء ، واختلاف مذاهب الشعراء، وقد يقول معترض أن هذه المقالة موقعها في البداية ، لأنها تأصيل من تربتنا الثقافية، وكي تكون المقارنة بين ما كان عندنا ، وما جاءنا من عندهم (الغربيين) أوقع وأدل ، ولكن الرد بأن المؤلف الناقد صرّح أنه ينطلق من الحاضر إلى الماضي، ويقرأ في ساعته ما تقلبت به العقود في عصرنا ، فبدأ بما ندركه ونلمسه من سيطرة المذاهب الغربية على ثقافتنا ، مثل سيطرة المنتجات والسلع الاستهلاكية الغربية على حياتنا ، ومن ثم يكون التأصيل من الماضي له أثره ، الذي يدفعنا إلى العودة إلى جذوره ، بعدما تشبعنا من ثقافة غربية جاءتنا أشجارا وثمارا ، ولم نر جذورها.

أمر آخر يستلفت انتباهنا، وهو ابتداء المؤلف، في كل مقالاته بمقولات لنقاد بعينهم ، يذكر المقولة طالت أم قصرت، وقائلها من أسفلها ، ومن ثم يبدأ في مناقشة كل مقولة على حدة ، بين ثنايا طرحه المراد ، وكأنه يستحضر شهودا من أهل هؤلاء أو هؤلاء، للبرهنة مقدما على فرضياته. ففي المقالة الأولى نجد مقولتين للعقاد، وثالثة ليوسف الخال، ورابعة لإلياس خوري ، مقولتا العقاد مثلا متعارضتان، ففي المقولة الأولى ينادي بدرس كل المذاهب الفكرية بل الأزياء الفكرية في أوربة، بينما يؤكد في المقالة الثانية أن الهوية الواقية كانت ألزم للعالم العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، مما كانت في جميع الأدوار السابقة . أما يوسف الخال فيشخص القضية المحورية لأزمة الحضارة التي نمر بها ، في كوننا نفكر بما توهمناه عقلا غربيا ، ويقبع فينا تراث شرقي عربي ، أما إلياس خوري فيرى أن الحداثة العربية ما هي إلا مشروع للنهضة العربية ، وليست نقلا عن الحداثة الغربية ، وتصور الحداثيون العرب أن الماضي فولكلورا أو مجرد ذاكرة تاريخية(1).

هذه المقولات تحيلنا إلى أمرين ، تمت البرهنة عليهما في المبحث الأول ، وهما أن المذهبية الغربية نقدا أو أدبا ، ليستا مجرد شعارات بل هي تلق ثقافي ، بكل ما تعنيه الكلمة ، من فهم ، وإعجاب ، واندهاش ، ونقاش ، ومصارحة ، وتمرد ، ومعارضة، وأيضا مراجعة ، وأن كل ذلك تجلى في نصوص صادرة في مراحل مختلفة من العمر، فالعقاد الذي روّج للمذهب الرومانسي في الشعر ، هو نفسه الذي راجع ما نشره ، مناديا بالثقافة الواقية .

٢) الوعي بأزمة الوجود والحضارة :

فمن خلال المقدمة القصيرة للكتاب نتعرف على مفهوم المقارنة بين المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، وهو المفهوم الذي اشتمله عنوان الكتاب ، فالعرب والغربيين على طرفي المقارنة ، وهذا يشي بالرؤية الشمولية التي جعلت المؤلف يضع العرب جميعا والغرب جميعا في خانتين متقابلتين ، وفي نفس الأمر يجعل الأدب والنقد – كليهما- محلا للمقارنة ، معللا بأن النقد يبرر مفهوم المذهب، سواء اضطلع المبدع نفسه بعرض ذلك المفهوم والدفاع عنه أو تولى عنه الدارس والمؤرخ . والأهم أنه يقرأ المذاهب في ضوء رؤية حضارية ثقافية ، فهو يرى أن العرب يعانون من " أزمة وجود ، وجود العالم ووجودنا في العالم ، ونحن في قلب العالم ، والأدب ومعه النقد ليسا محصلتين لنشاط الإنسان اليومي ، إنهما بعض الكيان الإنساني الممتد في الماضي إلى فجر التاريخ ، والسارح في المستقبل بلا حدود " (2) . فالإشارة إلى كون الأدب والنقد معبرين عن الوجود العربي في الحضارة العالمية وافتقاد هذا الوجود ؛ دال على وعي المؤلف بأن المسألة تتجاوز الإطار التقليدي في التناول، وتتخطاه إلى نظرة حضارية وجودية شاملة ، إنها صادرة من ناقد مخضرم ، أدرك أن القضية ليست في التعاطي مع المذاهب الغربية، وإنما في غياب المنتوج المعرفي العربي الذي يكون بمقدوره أن ينتج النظريات المعبرة عن هويتنا وشخصيتنا الحضارية . وهو ما أكد عليه

---

(1) ص١١ ، ١٢ .

(2) ص٧ .

في عنوان فرعي " أزمة حضارة"، فبالرغم من استقرار المصطلحات الأجنبية وتعريبها ، وقبولها في الأبحاث العلمية ، طارحا عدة تساؤلات من مثل : "هل بقيت حركة التحديث مقتصرة على القشور دون اللباب ؟ وماذا يعني ذلك بالنسبة للأديب الذي يعيش بفكره في العالم الحديث ، وينتمي اجتماعيا إلى عالم قديم ؟ (متسائلا عن نوعية القارئ المتلقي لهذا الأديب) : هل هو القارئ العربي الذي يعيش مشكلات عالمه القديم ، أم يكتب أدبا حديثا يجده القارئ العربي غريبا عنه ؟ " (1)، موضحا أن قضية المذاهب الأدبية والنقدية متفرعة عن قضية العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية، التي تشكل هما أساسيا لنا، لأننا نمتلك تراثا عظيما، رافضا ما ينادي به أنصار الحداثة بالاندماج في الحضارة الغربية، مصطحبين معهم من التراث ما يمكنهم العيش به(2) .

تناول المؤلف مكتمل بلاشك ، خاصة أنه يدين الوعي الساذج لدى البعض من الناقلين والمنبهرين بالحضارة الغربية، هؤلاء الذين لم يدركوا نقائض الحضارة الغربية، مؤكدا أن الحداثي العربي له موقفان متناقضان في آن، فهو يقف أمام ثقافته العربية موقف المجدد ، ويقف أمام الثقافة الأجنبية موقف المدافع عن ثقافته، خاتما رؤيته بأن الحداثي العربي في نهاية الأمر جزء من موقف عالمي ملتبس، فالعالم يريد التوحّد ، ولكن الاختلافات بين أجزائه كثيرة (3).

الجودة في المعالجة هنا أنها قرأت السياق الحضاري والثقافي ، وهي معالجة تشخيصية أكثر من كونها علاجية ، وقد وضع يده على الداء ، ولم يشر إلى الدواء، وهذا حقيقي ، لأن الموقف على حد قوله مختلف ، والعلاج ليس بالتلفيق بين ما يسمى بالأصالة والمعاصرة ، ولن يكون بالتمسك بأحدهما ، وإنما سيكون – في رأينا – بحضور سؤال النهضة ، ليس في وعي النخبة ، وإنما في وعي عامة الشعوب أنفسها ، عندما يكون الاعتزاز بالهوية والتمسك بالجذور الثقافية مقدما على النقل ، وساعتها سيكون النقل وسيلة وليس غاية ، لأن النفوس تتعاطى مع المنقول بموقف الأنداد وليس بموقف الأتباع .

٣) المنهجية :

يمكن رصد ملامح عديدة في منهجية الكتاب ، وقد اعتمد المؤلف على زوايا عديدة ، تتصل بالرؤية النقدية ، وظروف تكوين الأدباء ، والسياق الثقافي والاجتماعي والسياسي ، ومدى تقبل القراء لإبداعهم .ويمكن تناولها في النقاط الآتية:

أ) المقارنة :

وهي النهج الأساسي في الكتاب ، وهي تتطرق إلى كيفية تلقي نصوص النقد الغربي في مختلف مدارسه من الأدباء والنقاد العرب، فالرؤية منصبة على المقارنة بين المذهب الأصلي وهذه تأتي لماما ، وكيف تم تلقيه وهو ما يأتي تفصيلا ، وكأنه معني بالصورة النهائية للتلقي العربي للأدب والنقد الغربي .

فهو يشير – مثلا – إلى أن اكتمال الحداثة الغربية وتعدد مدارسها بين سيريالية وتعبيرية ومستقبلية .. ، كان بعد الحرب العالمية الأولى ، أما الحداثة العربية فالواقع التاريخي يثبت أنها كانت فرعا من الحداثة الأوروبية (4) وكان انتشارها محدودا ، وعبرت عنها جماعة الفن والحرية وهي من كتّاب وفنانين ، وقد مالوا للسيريالية ، وتحول بعضهم للتجريد، وسرعان ما تفرق

---

[1] ص١٢ ، ١٣ .

[2] ص١٧ .

[3] ص١٨ .

[4] ص١٩ .

أعضاؤها (1) ، نرصد هنا أن الجماعة المذكورة كانت صدى للتيارات الفنية الأوروبية ، كما هو واضح من تأثرها بأكثر من مدرسة فنية ، وأن أعضاءها كانوا ينقلون مباشرة من أوروبا ، فالغرب هنا مصدر الفكر والإلهام ، ولأن فنهم كان بعيدا عن الواقع والذائقة السائدة ، سرعان ما تشتتوا في ضوء ضعف تأثيرهم في الواقع الثقافي والفني .

كما يؤكد أن فكر المقارنة كان حاضرا في وعي المدرسة الكلاسية الجديدة ، وقد كان من أجاد اللغات الأجنبية منهم يقوم بالمقارنة مع الكلاسية الغربية، على سبيل التأييد لمواقفهم ، ودون أن يقولوا أنهم كلاسيون أو مدرسيون (2).

ويشير إلى نقطة مهمة وهي أن المدارس الأدبية لم تكن ذات فواصل قاطعة في المذهبية ، مدللا أن أحمد شوقي كان متأثرا بلا شك بالأدب الفرنسي ، وقد نزع منزعا كلاسيا ، ثم دعا إلى التأمل في الكون متأثرا بالرومانسية ، وكانت له تجارب مسرحية وقصصية جيدة ، فشوقي طور الكلاسية العربية ، واقترب بها من أجواء الرومانسية الغربية والمسرح الغربي ، ويشير المؤلف إلى أن البارودي خلّص الشعر العربي من الزخرفة اللفظية ، وأعاد له توهجه ، وشوقي طور اتجاهاته(3).

فهو يلمّح إلى فكرة جديرة بالدراسة ، تتمثل في أن المبدعين المؤسسين كانوا واعين للأدب الغربي ، وأن تجربتهم كانت تتطور تدريجيا نحو الآداب الغربية، وكانت التجربة في مجملها أشبه بمن يحمل الراية ويكمل مسيرة السابق عليه .

وتبدو المقارنة الكبرى من خلال المقالة الثالثة ، وعنوانها : في أن المذاهب الأدبية الغربية تعكس خصوصية تاريخية للثقافة الغربية ، وفيه يسهب في التطور الثقافي والتاريخي للآداب الغربية في قرون عديدة، وأنها عكست تطور فكري وفلسفي واجتماعي وأيضا في التلقي ، حتى استوت على عودها ، بادئا بالكلاسية ومبادئها ، ثم خلفائها ، والرومانسية والواقعية ، حتى وصل إلى الرمزية والسيريالية والحداثة، موضحا أن كل مذهب كانت له دورة حياة ، تبدأ ببداية وقمة ونهاية(4). جاء هذا الاستعراض في المقالة الثالثة ، ويبدو أن المؤلف آثر تأخير ترتيبها ، مفصلا القول في المقالتين الأولى والثانية عن تطور الأدب والنقد العربي وتأثره بالغربي ، مقدما المثل على الأصل ، والمقبَس على المقتبس منه ، حتى تنجلي الصورة ، بأن يتأسس في وعي القارئ ما آل إليه الأدب العربي والنقد المواكب له، ومن ثم يعود للأصل.

ثم أتت المقالة الرابعة عن معنى المذهب عند النقاد العرب القدماء واختلاف مذاهب الشعراء ، حيث كانت مقارنة بشكل مختلف ، إنها مقارنة مع القديم والتراث ، عارضا لمذهب الأوائل أو عمود الشعر ، وكيف تأسست قواعد الشعرية العربية وبلاغتها ، والمحدثون في الشعر العربي الذين خافوا المغامرة، وطلبوا السهولة ، واستنكروا غريب اللفظ ، وكانت معانيهم لا تخرج عما عرفه الناس وألفوه (5) ثم عرض لمذهب الصنعة في الكتابة والشعر وأنها درجات، وأن أهل الصنعة تحولوا عن التقييم الخلقي للشعر ، وأن مذهب الأوائل كان قائما على المحاكاة للمتقدمينواختتم المقالة بمنازع المحدثين في القدم ، وآراء ابن المعتز وأبي تمام بشعره ، عارضا إلى وجهة نظره التي قسّم فيها النقد القديم إلى طورين : الأول ختمه وقننه ابن سلام ، ويرمي إلى تمييز أساليب الشعراء المتقدمين حتى يتبين الصحيح من المنحول وهو الأقرب لمفهوم النقد الشامل . والثاني : فقد عنى بالجودة والرداءة ، أو الصحة والخطأ ، والموازنة بين أداء الشعراء المختلفين للمعنى الواحد (السرقات الشعرية) ، أما التفسير والشرح

---

(1) ص٢٣ .

(2) ص٨٩ .

(3) ص٩٣ .

(4) راجع الصفحات : ١٤٣-١٩١ .

(5) ص٢٠٨ ، ٢٠٩ .

فقد كان لغويا محضا(1)، وهذا رأي مجمل في مسيرة النقد العربي القديم ، ففيه تفصيلات كثيرة لم تتم الإشارة إليها ، وهي من الأهمية بمكان ، قبل عرض الرأي المستخلَص ؛ فهناك مفهوم الطبقات الشعرية الذي وضعه ابن سلام نفسه ، وتم ترتيب الشعراء وفق أسس واضحة ، ونهج الطبقات كان حاضرا بقوة في الوعي النقدي العربي القديم ، كما أن المؤلف لم يتعرض لآراء البلاغيين في الشعر ، خصوصا نظرية عبد القاهر الجرجاني في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز ، ولا مذهب السلجماسي في كتابه المنزع البديع ، ناهيك عن تطور الأشكال الشعرية ذاتها ، وغيرها من الأشكال الأدبية في النثر والسرد ، في المشرق والمغرب العربيين ، وكلها دالة على شخصية الأدب العربي القديم ، وربما يعود هذا إلى ضيق المساحة في الكتاب ، واتساع المساحة الزمنية التي وضعها الكاتب لمقالته لتشمل التراث العربي في قرونه الطويلة ، فكانت آراؤه مجملة عمومية أكثر من كونها تفصيلية محددة ، وكانت رغبة المؤلف في عرض التراث العربي جنبا إلى جنب مع التراث الغربي ، والأدب العربي الحديث .

ب)السياقالثقافي الاجتماعي :

فلم يكتف بتبيان أوجه التأثر، وإنما كان حريصا على قراءة الاقتباس ضمن رؤية مجتمعية وثقافية شاملة .

فالحداثة العربية كانت مهيأة للانتشار في مصر ، قبل الحرب العالمية الثانية، بحكم وجود جاليات أجنبية كثيرة العدد فيها ، وعظمة ثراء الأجانب ، وفيهم الكثير من اليهود ، فكان طبيعيا أن يتجمعوا ويحاولوا القيام بعمل ثقافي إعلامي يضم شملهم ، ويجتذب التعاطف معهم من قبل المثقفين الوطنيين(2)، وعادت الحداثة للظهور ثانية بعدما سادت الواقعية الاشتراكية فترة ، حيث تبناها الأدباء الشبان في أعقاب هزيمة١٩٦٧م ، وكان " هذا المناخ المرضي الكئيب تربة صالحة جدا لانتعاش الحداثة التي لن تصبح مقصورة على فئة صغيرة من الأدباء والفنانين الذين يعيشون بأجسامهم في مصر ، ويعيشون بعقولهم ومشاعرهم في أوروبا (أو يتوهمون ذلك) ، بل الوسيلة الوحيدة لدى جيل كامل من الأدباء الشبان الذين نشأوا في ظل ثورة٥٢ للتعبير عن إحباطهم ورفضهم المطلق للماضي وشكهم في الحاضر ويأسهم من المستقبل " (3) .

كما يعود التأكيد على أن الأدب الحديث نهض بقوة مستندا إلى تراث تسعة قرون مضت من التراث العربي المبهر ، قبل أن ينهار ويجنح للتقليد ، فيؤكد أنه خلال سبعين سنة في العصر الحديث ، استطاع الأدب العربي أن يعيد إشراقة التراث العظيم ، عندما بدأت اللقاءات مع الثقافة الأوروبية ، فانتعشت الحركة الأدبية بدوافع عديدة منها ، تلك الصدمة مع الآداب الغربية التي بدت في كتابات رفاعة الطهطاوي ، ثم مقامات المويلحي . ونفس الأمر انتعش النقد ، وكان متبعا في البداية للتراث القديم ، كما في كتاب " الوسيلة الأدبية " للشيخ حسين المرصفي ، وقبل أن يبدأ التأثر بالنقد الغربي(4). ربما نختلف مع المؤلف في نظرته التي يرى أن النهضة بدأت بسبب جهود أفراد ، سماهم بالاسم ، ولكننا نرى أن هذه كانت سمة الوطن المصري ، الذي بدأ النهضة في مطلع القرن التاسع عشر تحت حكم محمد علي ، وتأخرت النهضة الأدبية إلى الثلث الأخير من القرن مع ظهور مدرسة البارودي، ثم نثريات الطهطاوي والمويلحي ، فهاجس النهضة كان حاضرا في الوعي العام ، وأخذ دورته في النفوس ، ولكن من الثابت أن النهضة الحديثة بدأت على الأسس القديمة ، حتى إذا أحيتها بقوة ، بدأت في التعاطي مع الأدب الغربي.

---

[1]) ص٢١٨ .

[2]) ص١٩

[3]) ص٤٥ .

[4]) ص٧٩ .

وقد ازدهرت المدرسة الواقعية في القصة تحديدا ، من خلال انتباه الوعي الاجتماعي إلى الاستقلال الزائف الذي حصلت عليه مصر بعد معاهدة١٩٣٦م ، وبدأ الأدباء الذين انشغلوا بالرومانسية يكتبون الأدب الواقعي ، بعدما وجدوا متلقين يناقشون هم الوطن معهم ، وهذا لا يعني أن الواقعية كانت حديثة الظهور ، بل على العكس ، فإن القص والمسرح في مصر ، عبرا عن الواقعية منذ عشرينيات القرن العشرين ، بتأثير مباشر من حياة الناس ، قبل أن يتعرفوا على مذهب الواقعية الغربي (1). وتلك نقطة مؤسسة أيضا ، وتتمثل في أن الأدب العربي كانت له قوة دفع ذاتية ومجتمعية ، فالأديب القاص أو المسرحي أو الشاعر ، اتخذوا الأشكال الغربية قوالب لهم للتعبير عن تفاعلهم مع المجتمع ، وأحاسيسهم الذاتية .

ج) شخصيات المبدعين :

فلم يكتف بتشريح النصوص الأدبية ولا المقارنة مع المصادر الغربية ، وإنما اقترب أكثر من نفسيات الأدباء وأعمارهم ، وعلاقاتهم فيما بينهم ، فيما يعطينا صورة من قريب عن شخصياتهم ، وخبراتهم في الحياة ، وعمق تجربتهم الأدبية ، مستعينا في ذلك ، بما ذكره مجايلوهم ، أو بعلاقته الشخصية المباشرة مع جماعاتهم .

ففي تحليله لجيل الحداثة الأول قبل الحرب العالمية الثانية ، يذكر أنهم كانوا مصريين ، أكثرهم يتقن الفرنسية المثقفة ، وكأنهم جزء لا يتجزأ من الانتجلسيا العالمية ، وكانوا يميلون إلى التروتسكية (إحدى تجليات الماركسية) (2)، أما جيل حداثة هزيمة٦٧ ، فغلبت عليهم الشللية ، وسادهم التحاسد والتباغض وكانوا يعددون أسباب محنتهم ولا يستطيعون دفعها ، والشلل دالة على افتقاد المدارس، ومن ثم يصبح التجمع قائما على اقتسام المغانم ، مما يؤدي إلى تواري المحاولات الجادة للإبداع ، مع الإشارة إلى أخطاء النظام السياسي ، ومصادرته للحريات، وقلة فرص النشر،ناهيك عن صعوبات الحياة المادية،مع أدباء من بيئات فقيرة أو متوسطة(3).

ويستحضر مثلا تجربة محمد تيمور في المسرح والقصة القصيرة ، حيث مثّل مرحلة اختلاط الرومانسية مع الواقعية ، قبل أن ينزع من تلاه إلى الواقعية المباشرة، ويتعرض إلى شخصية محمد تيمور ومن معه من أدباء ، حين أصيبوا بالإحباط بسبب إعراض النقد الجاد عنهم ، وأيضا إعراض الجمهور ، حتى حانت اللحظة الاجتماعية ، التي دفعت الأدباء والجمهور إلى الأدب الواقعي (4).

د) تلقي القراء :

وبهذا العنصر تكتمل زاوية التلقي ، كيلا يكون محصورا على الأدباء والنقاد فقط ، فالأدب يكتب لقراء ومتلقين ، وهم الهدف النهائي لأي مبدع .

---

[1]) ص١٣٣ .
[2]) ص٢٠ .
[3])ص٥١ ، ٥٢ .
[4]) ص١٣٣ ، ١٣٤ .

وهو يؤكد أن الأدب العربي الحديث لم يكن أدبا مصطنعا ، فقد كان يحاول الاستجابة لحاجات جماهير جديدة ، من القراء والمتفرجين ، وبعد أن دخلت المطبعة إلى البلاد ، وأقيمت لها دور للتمثيل ، وكانت الكلاسية أو الرومانسية مجرد أطر وأشكال في الشعر والمسرح لإشباع حاجات الجماهير (1).

ويقرر مثلا عن كيفية تلقي الأدب الحداثي في مصر : " نعم هناك أدب ، يمكننا أن نسميه حداثيا ، يكتب وينشر الآن في مصر ، ولكن دائرة القراء الذين يتقبلونه محدودة ، ومعظمه يعتمد على المفاجأة والإدهاش كي يتقبله القارئ العادي ، وفي هذا التيار – إذا استمر – انحطاط بالحداثية ، لأنها مذهب أدبي للنخبة ، معتمد على التجريبية ، والعامل الأكبر فيها هو تعبيرها عن الإحباط وليس اليأس ، وتبنيها قيما جمالية مثل : التنبؤية ، الكشفية ، الجسور ، والخوف أن تتحول مع مرور الوقت إلى تقليد جامد ، وساعتها ستفقد معناها (2).

إنه ينتقد الأدب الحداثي في لبّه ، عندما يقرر أنه تدريجيا ، ومع الإسراف من قبل الأدباء الحداثيين في كتابته ، سيتحول إلى جمود ، الذي هو ضد الحداثة المنادية بالتحرر والتجدد ، ونبذ كل تقليد ، ورفض كل تنميط .

وكانت النتيجة التي توصل إليها المؤلف في خاتمته ، معبرة عن نهجه في ترتيب الفصول ، وفي الكتاب ذاته ، يقول : " بدأنا من الحاضر وانتهينا إليه ، فلم يكن القصد من هذا الكتاب التعريف بالمذاهب الأدبية دون البحث في كيفية نشوئها وتطورها ، ولا فهم تاريخها في تصارعها أو تتابعها دون التطلع إلى علاقتها بغيرها من جوانب الفكر والحياة ، وهو كذلك حقيقة لا مجازا ، فما أحوجنا إلى أن نستطلع بين ثناياه ممكنات الحاضر والمستقبل ولا نخص حاضر الأدب ومستقبله دون حاضر الحياة ومستقبلها " (3).

أي أن هذا الكتاب لم يبحث في الماضي سواء في التراث العربي أو الغربي ، ولا الأدب الحديث والمعاصر العربي والغربي إلا وعينه على المستقبل ، فقد أراد أن يرسخ رؤية للحاضر والماضي في الأدب والنقد العربي ، وعينه ترنو لمستقبل، لم يحدد ملامحه ، ولا حتى القواعد التي يمكن أن يستفاد منها كي نسير عليها في مستقبلنا الأدبي والنقدي ، وإنما اكتفى بإشارات عامة.

خاتمة :

يمكن أن نخلص من هذه الدراسة بعدة نتائج ، تفرعت عنها آراء كثيرة عُرضت في ثنايا الدراسة :

إن الهوية الثقافية العربية في الأدب والنقد ، لا تتعارض أبدا مع اقتباس الأشكال الأدبية والمناهج النقدية الغربية، فقط تمكن الأدباء والنقاد العرب في العصر الحديث والمعاصر ، من إيجاد خصوصية أدبية وأيضا نقدية بشكل كبير ، مستفيدين من الأدب والنقد الغربي .

إن الأدباء العرب استطاعوا توظيف التراث في الأشكال الأدبية الغربية، مثلما استطاع النقاد العرب أن يقرأوا التراث وفق المنهجية النقدية الغربية .

---

[1]) ص٨٩ .
[2]) ص٧٣ .
[3]) ص٢٢٣ .

إننا لم نتمكن من استحداث أشكال أدبية جديدة لنا ، بقدر ما اتخذنا الأشكال الأدبية الغربية قوالب لفكرنا وأحاسيسنا وتياراتنا الأدبية ، مع الأخذ في الحسبان التأثر الفكري (الإيديولوجي) الواضح بالغرب .

إننا في نهضة أدبية ونقدية دون شك ، بأشكال ومناهج غربية دون ريب، ولكننا نحتاج لإغناء النتاج العلمي والمعرفي العربي ، كي نتمكن من صياغة نظرياتنا وأشكالنا ومناهجنا النابعة من معارفنا وثقافتنا .

نحتاج إلى رؤية نقدية موضوعية ذات أسس ومعايير وأدوات بحثية وتفسيرية، تقرأ التراث العربي في مجمله ، والأدب العربي الحديث والمعاصر في مجمله، ساعية إلى استكشاف المزيد عما يمكن أن يستفاد به من مبادئ وأسس وقواعد ، فلا زال الغالب على درسنا النقدي الرؤية العمومية ، التي لا تخلو من الإشادة بكتب بعينها أو نظريات بعينها أو مبدعين بعينهم ، دون وجود رؤية كلية ، تشمل الجزئيات والفرعيات ، وبعبارة أخرى : نحتاج لرؤية كلية نقرأ بها الجزئيات ، مثلما نحتاج لرؤية من الجزئيات تكوّن الرؤية الكلية. وما بين هذا وذاك ، فإن البحث ماض ، والجديد من الأسئلة والقضايا يتولد، وهذا بلاشك سيفيد المستقبل ومن سيأتي فيه .

مراجع الدراسة :

- الإبهام في شعر الحداثة ، العوامل والمظاهر وآليات التأويل ، د. عبد الرحمن محمد القعود ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت٢٠٠٢م .

-اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، د. إحسان عباس ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، ١٩٧٨م .

-البلاغة تطور وتاريخ ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة١٩٦٥م .

- شخصية الأدب العربي ، وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة ، د. إسماعيل الصيفي ، دار القلم، الكويت ، ط١٩٧٧م.

- علم النص ، جوليا كريستيفا ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١٩٩٣م.

-المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، د.شكري محمد عياد ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، سبتمبر١٩٩٣م .

-المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، د.عبد العزيز حمودة ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت١٩٩٨م.

- المسرح في الوطن العربي ، د. علي الراعي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، ط٢ ، أغسطس ١٩٩٩م .

- مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان ، د.مجدي أحمد توفيق ، سلسلة دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٩٨م .

-نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى ، د.فهمي جدعان ، دار الشروق ، عمّان ، الأردن١٩٨٥م .

-نظرية التلقي ، روبرت هولب ، ترجمة : د. عز الدين إسماعيل ، منشورات النادي الأدبي الثقافي ، جدة١٩٩٦م .

محمد مصايف بين مفهوم النقد و المنهج

أ. ميلودي فاطمة الزهراء (الجزائر)

الملخص

كان الناقد **محمد مصايف** من أبرز رجالات الكتابة الأدبية في الجزائر ،فقد شغل مرتبة مرموقة الوزان متينة البنيان، ويعتبر من مؤسسي البحث الأكاديمي الأدبي فيها، فقد كان طوال حياته _ رحمه الله- ملازما ووفيا للكتابة الأدبية والنقدية وكانت غايته إفشاء التفكير النقدي العلمي البناء، فكانت إسهاماته في تطوير صرح الحركة النقدية في الجزائر تتجلى في ذلك التنوع والجرأة في أطروحاته ونقاشاته، فقد أثرى في تطوير النص الإبداعي شكلا ومضمونا، إن الناقد **محمد مصايف** صاحب عدة دراسات وأبحاث أكاديمية في مجال الأدب الجزائري، فهو ناقد ذو ثقافة عميقة ومعرفة أدبية متنوعة وأصيلة، لم يكن حديثه عن الأدب مجرد تحصيل قراءة بل كان يعايش النصوص ويحسّها وكان مفسّرا لها بتوظيف المنهج العلمي الموضوعي، فكان يسائل النصوص الأدبية يتحدث من خلالها ويعالجها من خلال تفكيره الاستقرائي ، ثم النقد التقويمي الذي كان يصدر عن نظرة جمالية وموضوعية تبحث عن جماليات النص التي تقتضي قدرا من الواقعية و الالتزام النقدي والموقف الأدبي الواضح.

Abstract

The critic Mohammed Messaif was a renowned Algerian literary writer and one of the scientific research founders in Algeria. To establish the constructive scientific critical thinking, the late dedicated his whole life to writing and literary criticism; his contributions in the development of the critical movement in Algeria was in a form of divers and courageous positions and debates, therefore, he enriched creative writings in form and in content.

The critic has several academic studies and researches in Algerian Literature due to his broad culture and wide literary knowledge. His literary criticism was not a reflexion based on readings but based on deep understanding and interpretation of texts through inductive thinking, then, a reforming criticism based on deep artistic and objective view.

النقد إستعداد جبل عليه الإنسان،فما من شخص فينا إلا وله تصوراته وآراؤه المتغيرة من إعجاب ورفض وحياد يبديها للطرف الآخر،ومن هذه النوازع الفطرية بدأت إرهاصات لنقد تظهر،فأصبح كل إنتاج إبداعي يصحبه نقد فوري وآلي.

إذا رجعنا بعقارب الزمن وتتبعنا المسار التاريخي لتطور فن النقد الأدبي لوجدناه مرّ بمراحل متعددة، فإذا تأمّلنا النقد في العصر القديم ،نجد أن العرب كانوا يطلقون أحكاما إعتباطية على بعض القصائد و الأبيات بالجودة والرداءة،وعلى الشاعر بالإمتياز عمن سواه،ثم تطور النقد فصنفوا الشعراء في مراتب وطبقات وفق معايير وأسس معينة،وكتاب "بن سلاّم الجمحي" الموسوم ب (طبقات فحول الشعراء)،خير دليل على ذلك،وتطور الأمر فبدأ يظهر مصطلح النقد في العديد من المؤلفات لدى نقادنا القدامى،فكان (نقد الشعر)،(نقد النثر) ل"قدامة بن جعفر" (العمدة في صناعة الشعر ونقده) لإبن رشيق القيرواني وغيرهم كثير .

وفي العصر الحديث تجاوز النقد الأدبي مفهومه المحصور في التمييز بين رديء الإنتاج الأدبي أو جيده،ليصل إلى تفسير العمل الأدبي وتحليله وتقييمه وتقويمه وفق مناهج علمية واضحة الأسس والمعايير،فيكاد يتفق كل الدارسين على أن الحركة النقدية في المغرب العربي عموما والجزائر خاصة،إستطاعت بفعل الجهود المكثفة التي قام بها النقاد والباحثين المغاربة إلى إثراء الرصيد النقدي العربي.وقد تأتى لهذا الحقل المعرفي بلوغ هذا المستوى من العمق والفن،نتيجة تفتحه واستفادته من التجارب النقدية العربية الشقيقة الأخرى .

اهتم النقد الجزائري في الفترة الحديثة بانشغالات التأسيس ،وظهر ذلك في أعمال الرواد الأوائل الذين مارسوا العملية على ما أنتجه الأدباء الجزائريون وخاصة الفترة التي أعقبت الاستقلال، والذين حاولوا إرساء قواعد تكون مرجعية يرتكزون عليها عند معالجتهم للنصوص.والحديث عن تطور الحركة النقدية في الجزائر يأخذنا جبرا إلى إدراج الأزمة النقدية التي عطلت سيرورة تلك الحركة والسبب الرئيس كان في قلة المهتمين بالمجال النقدي مقارنة بحركة التأليف وهي مرحلة طبيعية نتاج ماخاضته الجزائر من دمار ألحق بها على الصعيدين المعنوي و المادي،ولا يسعنا إلا أن نقدر جهود هؤلاء الذين ساهموا فيها،فتمخضت بعد تلك المرحلة المظلمة وجوه حاولت أن تتجاوز صرح النقد التقليدي ومن أبرزها الناقد الجزائري محمد مصايف _رحمه الله _ بوصفه ظاهرة متميزة حيوية في القطر الجزائري،والجدير بالذكر هنا أن الدكتور مصايف كان موضوع العديد من الدراسات و المقالات من بينها (النقد الأدبي عند محمد مصايف تطبيقاته ومناهجه) للناقد الجزائري محمد ساري،وهناك من الأعلام من كتبوا في حقه من بينهم بلقاسم عبد الله،شايف عكاشة،يوسف وغليسي،شريبط محمد شريبط...

لقد كانت إسهامات الدكتور محمد مصايف في تطوير صرح الحركة النقدية في الجزائر تجلى ذلك في تنوع وجرأة أطروحاته ونقاشاته التي تجمع بين الشعر والنثر(الرواية،القصة،المسرح)،فقد أثرى في تطوير النص الإبداعي الجزائري شكلا ومضمونا،إن الناقد محمد مصايف صاحب عدة دراسات وأبحاث أكاديمية في مجال الأدب الجزائري،فهو ناقد ذو ثقافة عميقة ومعرفة أدبية متنوعة وأصيلة،لم يكن حديثه أن الأدب الجزائري مجرد تحصيل قراءة بل كان يعايش النصوص ويحسها وكان مفسرا لها بتوظيف المنهج العلمي الموضوعي فكان يسائل النصوص الأدبية يتحدث من خلالها ويعالجها من خلال التفكير الاستقرائي و التفكير الإستنتاجي،ثم النقد التقويمي الذي كان يصدر عن نظرة جمالية وموضوعية تبحث عن جماليات النص التي تقتضي قدرا من الواقعية و الالتزام النقدي والموقف الأدبي الواضح.

فالمرحوم واحد من الذين أسسوا النقد الأدبي الحديث وذلك من خلال ملاحظاته التي أبداها في كتبه المعروفة وكذلك المقالات التي نشرها في المجلات، وكان من أبرز النقاد الجزائريين في النقد الحديث ، وقد اختط لنفسه نهجا نقديا لم يكن وليد المصادفة أو مجرد هرطقة سفسطائية لا أساس لها، وإنما كان منهجا مدروسا مقتبسا من عدة مناهج وتيارات نقدية أثّرت في فكره،خاصة النقد التأثري والنقد الإجتماعي، لشيوعها في وسط النقد العربي في المشرق، بالإضافة إلى تجربته التي زكتها روح حب الوطن وصقلتها وظيفته وقراءاته النقدية التي تجمع بين الذوق الفني الجمالي والعلم المنهج المتسم الذي طالما ندد بترسيخها في النقد الجزائري ،مؤسسا بذلك رؤية نقدية.واضحة المعالم ،فالنقد باعتقاده هو الموجه والمرشد الذي يواكب الحركة الأدبية،ويتممها ويقومها في إطار منهجي متكامل.فقمن بتبيين :

- ❖ إبراز ذلك الكم الدقيق من آرائه النقدية الكامنة في أغوار مؤلفاته ،ومحاولة إظهارها أمام مرأى العيون.
- ❖ إبراز إسهامات ناقد كبير من الجزائر كان له أثر عميق في الساحة النقدية آنذاك.
- ❖ إزالة الضبابية والسلبية التي شابت أذهان العديد ممن يرمون الأدب والنقد الجزائريين بالوهن والضعف والعدم،وإلى الذين ينكرون أن للجزائر نقدا و نقادا.
- ❖ كما وقع إختيارنا على ناقد جزائري و متن جزائري،لما لاحظناه من إنكباب بعض دارسينا ونقادنا على مايكتبه أدباء ونقاد مشارقة وغربيين،إيمانا بضرورة أن ننطلق من ذواتنا للوصول إلى آخر.

وفي هذا السياق نجد أنفسنا أمام مجموعة من التساؤلات التي يطرحها الموضوع منها:من هو مصايف؟ ما هي أبرز التطورات التي عرفتها الحركة النقدية في الجزائر؟ في ماذا تمثلت إسهامات محمد مصايف؟،وما مفهوم النقد عنده؟ وما المنهج الذي إعتمده في دراسة الإنتاجات الإبداعية؟ الممارسة النقدية عند الدكتور محمد مصايف: رؤية ومنهجا؟ الأزمة النقدية في الجزائر من منظور الدكتور محمد مصايف؟ الكتابة الإبداعية لدى الدكتور محمد مصايف؟

وفي دراستنا لكل ما تقدم اعتمدنا على مناهج ساعدتنا في البحث نذكر منها المنهج التاريخي الذي ساعدنا على تتبع المسار التاريخي لتطور لحركة النقدية لمحمد مصايف،وكذلك المنهج الوصفي الذي سهل علينا عملية جمع الآراء وتصنيفها وتجميعها،هذا وقد اعتمدنا في هذا البحث على مصادر ومراجع نذكر منها :مؤلفات محمد مصايف : (النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي)،(الرواية العربية بين الواقعية والالتزام)،(دراسات في النقد و الأدب)،ومراجع منها : (معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين) لشريبط أحمد شريبط،(النثر الجزائري الحديث) لعبد الله الركيبي.هذا وقد واجهتنا صعوبات نذكر أبرزها:صعوبة الحصول على إصداراته في الدوريات والمجلات والجرائد مثل جريدة الشعب ومجلة آمال،لنختم بحثنا هذا بمستخلص النتائج التي تحصلنا عليها.

مدخل

كان الناقد محمد مصايف من أبر ز رجالات الكتابة الأدبية في الجزائر ،فقد شغل مرتبة مرموقة الوزان متينة البنيان تتجاوز العقدين من الزمن١٩٨٧٩٦٥،ويعتبر من أعرف مؤسسي البحث الأكاديمي الأدبي في الجزائر،فقد كان طوال حياته _ رحمه الله- ملازما ومستمرا ووفيا للكتابة الأدبية و النقدية وكانت غايته إفشاء التفكير النقدي العلمي البناء.

ولد بالجبالة (تلمسان) بتاريخ الفاتح من أكتوبر سنة١٩٢٤ ،ابن محمد مصايف وزهراء حاجي[1]،حفظ القرآن الكريم وهو طفل في كتاب "أولاد عباس"، فتعلم قواعد النحو و الصرف ومبادئ الشريعة الإسلامية ،وحين ناهز العشرين من عمره تتلمذ في مدرسة "التربية و التعليم"التابعة لجمعية العلماء المسلمين بمدينة مغنية،و وسع معرفته بعلوم اللغة العربية وحضارتها

والتاريخ الإسلامي."طيلة هذه السنوات من١٩٤٣إلى١٩٤٦، دافع مصايف _رحمه الله_عن العربية باعتبارها لغة الدين الإسلامي،ودعا إلى إتحاد العرب،حيث خاض صراعات كبيرة من أجل تمكين اللغة العربية،ويتضح ذلك من خلال قضائه معظم وقته في جامعة الجزائر كأستاذ للّغة العربية ،ثم مديرا لمعهد اللّغة العربية و آدابها لسنوات،أنهكه المرض فدخل مستشفى مصطفى باشا إلى أن وافته المنية في٢٠ جانفي١٩٨٧ على الساعة الرابعة صباحا و ثلاثين (٣) دقيقة ببلدية سيدي محمد بالجزائر العاصمة iii،رحم الله الفقيد و أدخله فسيح جنانه.

ألف الدكتور محمد مصايف العديد من الكتب و الروايات نذكر منها:

١.في الثورة و التعريب.

٢.الأدب ومذاهبه.

٣.الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام.

٣.النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي.

٤.دراسات في النقد و الأدب.

٤.النثر الجزائري الحديث.

٥.المؤامرة(رواية).

بالإضافة إلى المقالات التي كتبها في جريدة الشعب ما بين١٩٦٩و١٩٨٧ منها:

١.ملتقى حول التعريف بالفكر الإسلامي :٠٣ جانفي١٩٦٩.

٢.من صميم تراثنا الأدبي :١٠ مارس١٩٦٩.

٣.الالتزام :اختيار و اقتناع:٢١ أفريل١٩٧.

٤.الديمقراطية وتعريب التعليم:٢٩ أفريل١٩٧.

٦.محمد _ صلى الله عليه وسلم_ مثال فريد للإنسانية:١٨ ماي١٩٧.

٧.التعريب و الإزدواج اللغوي :١٤ ماي١٩٨٦. iv

المـمارسة النقدية عند الدكتور محمد مصايف (الرؤية والمنهج)

١. حركة النقد في الجزائر:

الأدب والنقد وجهتان لعملة واحدة،متى ازدهر الأول ازدهر الثاني و العكس صحيح،وتاريخ الجزائر معروف مع الاستعمار الذي عانت من الأمرين و الذي طمح لطمس هويتها ومعالم شخصيتها والثقافة العربية و الإسلامية في ثنايا ترابها،من خلال سياسة الضغط الذي مارسه الطغيان على أقلامها فكانت « البيئة الثقافية الجزائرية تتميز بوضع شاذ بين البيئات الثقافية العربية الأخرى ،لما عرفته من سيطرة استعمارية قاسية،قضت إلى حد ما،على الإمكانات و خنقت الحريات،وحاولت جاهدة أن تقطع كل جسور التواصل بين الجزائر العربية المسلمة،وشقيقاتها في الوطن العربي ولاسيما في المشرق.v » .

وبالرغم من كل تلك الظروف المستعصية ،كانت هناك مصابيح أضاءت ظلام الواقع الجزائري ،وخدمت الأدب و النقد الجزائريين ،الصحف من بينها: كالمنتقد،الشهاب،البصائر(...)وأدباء أنجبتهم روح الثورة وحب الوطن أثروا الساحة الأدبية من بينهم:عبد الحميد بن باديس،البشير الإبراهيمي،أحمد رضا حوحو، أبو عبد الوهاب بن منصور...

وكان النقد آنذاك _ قبل الحرب العالمية الثانية _ يهتم بالجزء بدل الكل يتخذ صحة اللغة و الأسلوب معيارا لذلك،« اهتم النقاد _ أو قل الأدباء لأنه لم يظهر فيها نقاد بالمعنى المعروف _ بالوزن و القافية،بالقواعد و التقاليد البلاغية المعروفة في الأدب العربي،واهتم الأدباء بالمعاني الجزئية في القصيدة لا بالقصيدة بوصفها كلاّ واحدا،أو بوصفها وحدة متكاملةvi »،فالأدب الذي تجلّى في تلك الفترة كان هدفه إصلاحيا،يعتمد على الأساليب القديمة في النظم،والنقد هو الآخر كان تقليديا يعتمد على مقاييس و أساليب قديمة،وكن من مميزاته كذلك حينئذ « شيوع روح النقد لدى كل من تثقف بالثقافة العربية،وبعبارة أخرى فإن النقد لم تكن تحترفه فئة متخصصة،بل كان يقال على لسان كل مثقف بالعربية يمتلك أو لم يمتلك إمكانات التقويم والحكم على الشعرvii ».

كان نداء أقطب الجزائر واضحا،وهو إلزام الأديب « الأخذ بالقديم لا باعتباره نماذج خالدة ولكن باعتباره تراثا قوميا،ومن هنا يجب التمسك به في العودة إليه مهما كانت قيمته الجماليةviii »،فالظروف المحيطة التي كانت تعيشها الجزائر في تلك الظروف وثقافة علمائها ،هو ما جعل الأدب و النقد يصطبغان بوصمة دينية تقليدية.

وبعد الحرب العالمية الثانية ازداد الإحساس بأهمية الأدب و النقد لكن هذا الإحساس بقي في جوف بطون أهلها وما ظهر إلى العيان مجسدا بل كان موضوعها يتباحث حول أسباب تأخر الجزائر،دون أن تعرض للإنتاج شعرا أو نثرا بالدرس و التحليل و النقد و التوجيه،وكان مستوى النقد أقل من مستوى المحاولات الأدبية ،لأنه لم يركز على النقص بقدر ما ركز على أسباب الركود و الجمودix ».

ومن بعد أن استأصلت الجزائر الورم الخبيث من أراضيها،اتجهت صوب الأدب و النقد،تعيد النظر فيه،فقامت تغترف من الثقافة المشرقية،فتأثر أدباؤها بمدرسة الإحياء، في حين كان للتطورات الفكرية و الفنية التي اجتاحت العصر الحديث دورا فعّالا في التأثير على النّقاد التّجديديين في الجزائر،فجعلتهم يغيرون مسارهم النقدي،و أن يجدوا لأنفسهم اتجاها جديدا في منهجيتهم و أعمالهم، مما أدى بالكثير منهم إلى البحث عن مصالح جديدة لنشاطهم الفني،فقد اتصلوا بالتيار العربي المجدد الذي مثلته جماعة الديوان وأدباء المهجر و"طه حسين"،كما احتكوا بالثقافة الغربية و نقادها وحاولوا الانتفاع منها،وكان لهذا الاتصال أثرا في انتاجاتهم النقدية،فقد بدأ كل من "رمضان حمود"و"رضا حوحو" في الدفاع عن الحداثة،والتبشير بها في النقد و المعرفة (...) وبهذا وضع النقد الجزائري التجديدي قواعد تعليمية،وقواعد الذوق الفني،وبناء على ذلك اعتمد النقاد الجزائريون على مقاييس نقدية في بلورة العملية النقدية،فبعد سنة١٩٦٥ ظهرت مستجدات كان من شأنها أن تنهض بالحركة النقدية من جديد،التي باشرت النص الأدبي بروح منهجية أخذت في التطور شيئا فشيئا فأخذ جيل هذه الفترة في تطبيق المذاهب النقدية التي اكتسبها من ثقافته المعاصرة،فظهر المذهب الواقعي في انتاج "أحمد رضا حوحو"،والمذهب السلوكي في أسلوب "أحمد دياب"،كما اشتمل الشعر على بعض الخصائص الرومانتيكية كالثورة و الشكوىx،فكانت هذه أهم المحاولات النقدية التي عرفتها الجزائر،أما المرحلة الجديدة الممتدة من١٩٨٣ إلى غاية يومنا هذا « أشرعت فيها كل منافذ المعرفة النقدية الأجنبية و العربية،وقد استفاد فيها المتن النقدي الجزائري استفادة كبيرة،فنهل كثير من

المناهج النقدية العربية اللسانياتية ،والأدبية ولم يغن النقاد الجزائريون الخطاب النقدي الجزائري فحسب،وإنما شاركوا في ثراء المعرفة النقدية العربية مشرقا و مغربا [xi] «.

٢.أزمة النقد في الجزائر في نظر محمد مصايف

العوامل التي أدت إلى وجود أزمة في الحركة الأدبية و النقدية يذكرها :

١.عدم الفهم الصحيح لوظيفة النقد.

٢. انعدام المنهج المناسب لدى بعض الدارسين.

٣.افساح الصحافة الوطنية المجال للتجربة في ميدان النقد.

٤.حساسية الأدباء المنتجين.

٥.عدم السير حسب خطة علمية مدروسة في أعمالهم النقدية.

٦.نزول القيمة الفنية للعمل الأدبي.

٧.التسرع في الحكم على العمل الأدبي تبعا لأفكار مسبقة.

٨.غموض المنهج النقدي.

٩.عدم نضج مفهوم النقد لدى النقاد آنذاك.

١٠. الانفصال التام بين النظرية و التطبيق.

٣.ما مفهوم النقد؟:

إن محاولة الأدباء عامة والنقاد خاصة،لتعريف النقد الأدبي وتحديد معالمه ،مما أدى ببعضهم البعض إلى اعتبار النقد الأدبي كلام على كلام،طريقة لاستمرار السفر حول نص ما،ومن ثم ظهرت الجهود الكبيرة للالتصاق بالنص لاستخراج أنساقه وشرح معانيه.

فإن للنقد مظهران » واحد متجه نحو بنية الأدب،والآخر نحو الظواهر الثقافية الأخرى التي تؤلف المحيط الإجتماعي للأدب،و معا يؤمن أحدهما توازن الآخر،وعندما يعمل على أحدهما توازن الآخر،وعندما يعمل على أحدهما ويستبعد الآخر،فإن المنظور النقدي يصبح بحاجة إلى تعديل« xii

وقد عرّف "ستانلي هايمن STANLEY YMAN" النقد الأدبي على أنه » استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية وضروب المعرفة _ غير الأدبية _ في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدبxiii « ،إن هدف النقد يختلف عن هدف (الدراسات) الأخرى حول الأدب،وكذا طرقه ووسائله،وللدكتور " محمد مصايف" رأيه في هذه الممارسة الأدبية التي كرّس لها حياته كلها إلى جانب التدريس في الجامعة،ولم ينشغل عن البحث و الكتابة باللهث خلف المناصب الإدارية و السياسية،ماعدا فترة انتخابه مديرا لمعهد اللغة والأدب العربي لمدة ثلاث سنوات (١٩٨١ إلى١٩٨٣).وقد سمح له هذا التفرغ للكتابة و التدريس بالتطرق إلى مجمل المسائل المتعلقة بالنقد الأدبي تنظيرا وتطبيقا،يوضح بداياته بالاهتمام بالنقد الأدبي وأسباب ذلك بقوله: » بدأت أهتم

بدراسة الأدب الجزائري تقريبا منذ أواخر الستينات وعلى وجه التحديد منذ سنة١٩٦٥،والسبب الوحيد الذي دفعني إلى هذا الإهتمام هو أننا كنا في هذه الفترة ومن خلال جريدة الشعب في معركة من أجل التمكين للغة العربية في حركتنا الأدبية،ومحاولة التدليل على أن للغة العربية في الجزائر أدباء وأعمالا لا تقل أهمية عما كان يكتب في اللغة الفرنسية »xiv .

إن السبب الأول الذي أدخل الدكتور محمد مصايف في معترك النقد يقول :«هو السبب القومي المتمثل في مناصرته للتعريب(...)ثم تحول رويدا رويدا بحكم ثقافته الأدبية إلى كتابة مقالات في النقد الأدبي و يتضح موقفه حول مجمل قضايا النقد الأدبي في كتابه "دراسات في النقد و الأدب" حيث خصص قسم كاملا للنقد ومناهجه،زيادة إلى آرائه المبثوثة في ثنايا دراساته التطبيقية حول الأنواع الأدبية المختلفةxv، تخبط د/محمد مصايف في كثير من التساؤلات حول ماهية النقد عسى أن تتجلى وراء تلك الأسئلة أجوبة واضحة عما كان يكتنزه في كنهه،إذ كان يعتقد أن في تحديد رسالة الناقد تحديدا واضحا أثر جلي في معرفة أبعاد الأزمة التي كان يعانيها النقدxvi في وقته .لتتوالى تلك الأسئلة على مسامع قرائه تتمحور في : فما هي هذه الرسالة إذن ياترى؟هل هي رسالة تقتصر على شرح الغامض من العبارات ،وشرح الألغاز والرموز التي غالبا ما يلجأ إليها الأدباء الشباب؟هل هي نثر للشعر كما نرى في الدراسات التقليدية؟...ليختم مجمع أسئلته ب: هل النقد يهدف به صاحبه في المقام الأول إلى سند اتجاه عقائدي معين،أو صديق عزيز،أو تقويض سمعة كاتب منتج يخالف الناقد في الاتجاه،أو يخاصمه في الحياة اليومية العادية ؟وفي عبارة واحدة ما هو المفهوم السليم الذي يجب أن نعطيه لفن النقد؟xvii

ويرى بأن السمات المحددة لمفهوم النقد هي أربع سمات:تبصير الأدب بأخطائه وحسناته،التنبيه إلى ما يقع حوله من أحداث،وتوجيهه إلى الوقوف في جانب الحقxviii،وأخيرا تحديد المذاهبxix،وتتجسد المهام الرئيسة للنقد في نظره _ د/محمد مصايف_ إلى خمس هي :

- تحديد الاتجاه العام للحركة الأدبية الجزائرية: وهو الخط العام الذي يضم جميع الأدباء الواعين بالمرحلة التي ينتجون فيهاxx، وهنا يقوم الناقد بتناول مجموع الأعمال الأدبية التي ظهرت في فترة معينة،يخبرنا محمد مصايف :«وما لاشك فيه أن لحركتنا الأدبية اتجاها عاما ،وهو هذا الاتجاه الواقعي"xxiومثاله آن حدد أعمال كل من ابن هدوقة و وطار لأنهما ينضويان تحت لواء الاتجاه الواقعي لكن يختلفان في الأسلوب فوطّار أضاف لواقعية عمله سمة الثورية باضافته وثائق سياسية تدين الأوضاع الاجتماعية التي كانت آنذاك في حين أن ابن هدوقة مع واقعيته كان يميل إلى وصف الواقع فقط إلا أن كليهما عبر بطرق مختلفة إلا أنهما توحدا جليا في الغاية ألا وهي التغيير و التعبير عما كان يختلج كنههما جراء ما عايشاه من أحداث وقعت للمجتمع وباعتبارهما فردين ابنا بيئتهما ، ومنح الحقوق المهضومة ومحاربة الاستغلال بجميع أشكاله.
- تحديد المذاهب الأدبية التي تظهر ضمن تلك الحركة.
- تحديد العلاقة القائمة بين الأدب و المجتمع .
- توجيه الحركة الأدبية في مسار يخدم النهضة الأدبية و الوطنية.
- حماية الحركة من الانحراف و الاتجاهات المضرة بالمسيرة الوطنية العامة .

يرى صاحبنا بأن النقد هو المنقذ الموجه للأديب و الفن معا،بحيث ليس _ في حد قوله_ كل الأدباء ينجحون في الجمع بين الغاية الإيديولوجية أو الإنسانية أو الوطنية وبين القواعد التي يتطلبها الفن الذي يكتبون فيهxxii،كما يعتقد اعتقادا راسخا بأن" الإنتاج الأدبي و الإنتاج النقدي متلازمان "xxiii ، وفي ذلك التلازم إفادة كبيرة للحركة الأدبية و الثقافية.وينفي أقاويل بعض الأدباء وزعمهم بأن الناقد خصم للأديب وإنتاجه،بقوله:" فالناقد إن كان مزودا بأسلحة الفن وكان هادفا

وموضوعيا في كتاباته،يضيف إلى أبعاد الأثر الأدبي أبعادا جديدة توسع من مفهومنا للحياة و المجتمع الذي نعيش فيه،وتعمل على إثراء هذا الأثر إثراء يرفع من مستواه[xxiv]

والفن في اعتقاده له إطار محدد لابد على كل من الأدباء و النقاد الاختلاف داخل مضامينه وثناياه لا الخروج لأغراض جانبية شخصية كانت أو مصلحية لأنها لا تخدم الأدب ولا تطوره ولا تنهض به،لكن يتجلى كل هذا ضمن شروط الاتفاق _الذي سماه بالاتفاق الضمني _أشار إليها نجملها كالآتي:

١.الفهم الواضح للرسالة التي في داخل كل من الأديب و الناقد ليستطيع كل منهما القيام بدوره على أكمل وجه وأن لا يتجاوزا الحدود المسطرة بينهما،لأن الوضوح في نظره يوصل إلى الهدف المنشود ألا **وهو تطوير الأدب و النهضة به** .

٢. أن يجعل الناقد من أولويات عمله البحث عن الغاية المرجوة من وراء كتابة أو نظم (الإنتاج الأدبي)،وأن يعطي هذا السعي جل جهده ووقته .[xxv]ويرى أن عمل كلا الطرفين (الأديب و الناقد) عملية تكاملية ،إذ يبتدئها الأديب بإنتاج الصورة وتوضيح مفاهيمها في ذهنه ليستطيع التعبير عنها عند إخراجها إلى الواقع (الوجود الكتبي)،لكن ليس كل مبدع (أديب) تجيش في نفسه تصورات يستطيع جعلها في قالب أو إطار _ على حسب تعبيره _ واستعمال جزئيات التصور بشكل سليم ليكوّن بها الصورة الذهنية الجلية في ذهنه،فيأتي الناقد هنا ليبرز دوره في إعانة صديقه(الأديب)،ليشمل دوره مرحلتين:الأولى :تحديد الفكرة أو العاطفة أو القضية الأساسية التي يعالجها في الأثر الفني والثانية : تتمثل في التعرف على مدى نجاح الأديب في صب فكرته تلك في الإطار الفني العام ثم تجميع كل ذلك الإطار (القالب) بكل الجزيئات (من مشاعر ملائمة للأفكار المطروحة في الأثر حسب الفن الخاص الذي يتناوله الأديب.[xxvi]، وكذا دراسة الأداة _ اللغة و الأسلوب_

إن العملية النقدية ينبغي أن تتناول العمل الأدبي كله ولا تكتفي ببعض الأجزاء فقط. هذا ما يؤكده "محمد مصايف" في مناقشة لرأي "إبراهيم بورقعة " الذي قال بأن النقد هو غربال لا يمسك إلا بالأخطاء و الأغلاط ولا يتعرض للإجادة و الإبداع[xxvii]، فيوضح أن << هذه الطريقة تقليدية في النقد يأخذ بها بعض النّقاد اللّغويين،وهي طريقة لا تخدم الأدب خدمة كبيرة،وتكتفي من النقد باتخاذه مناسبة للنيل من شخصية الأديب،وفرصة لإثارة خصومات أدبية لا طائل تحتها[xxviii] >>.

لا يقيم مصايف الحدود الفاصلة بين النقد الأدبي وبين الأصناف الأخرى من الدراسات الأدبية كنظرية الأدب أو تاريخ الأدب،إذ يحدد مهام النقد الأدبي في بحثه عن << الاتجاه العام للحركة الأدبية و المدارس الفنية التي تظهر في هذه الحركة>> [xxix]

يعتمد النقد الأدبي على المبادئ الأدبية لإطلاق الأحكام القيمية على النص الأدبي ،و يدخل الدّكتور مصايف النقد الأدبي ضمن حلقة كل الكلام الذي يقال عن الأدب الإبداعي التخييلي،فهو إذا ميتا –لغوي،مثلما يعرفه البنيويون،ولم يهتم كثيرا بتعريف النقد الأدبي _ ربما كان يعتبر المسألة محسومة تاريخيا،ولكن أولى جلّ اهتمامه إلى وظيفة النقد الأدبي و أهدافه وتحديد المراحل التي تتم من خلالها العملية النقدية،و ما هي المناهج المتبعة في التحليل.[xxx]

٣.وظيفة النقد:

لقد حدد الدكتور مصايف وظائف النقد التالية:

الوظيفة الأولى: أنه« ينبه القارئ إلى الأثر الجديد ويدفعه إلى اقتنائه وتكوين رأيه الخاص به،ويساعد على التعريف بالأثر المنقود وصاحبهxxxi ».أما النقد الأدبي في بعده العميق إنما يساعد عامة القراء على فهم الأعمال الأدبية و الفنية وإدراك مراميها القريبة و البعيدة وهي وظيفة أعمق من التعريف وحفز القارئ العادي على القراءة.xxxii

الوظيفة الثانية: وتتمثل في « تبصير الأديب بأخطائه وحسناته وتنبيهه إلى ما يقع حوله من أحداث،وتوجيهه إلى أن يقف في جانب الحق و الخيرxxxiii »،وهي النظرة نفسها التي عبّر عنها "محمد مندور"حينما اعتبر من وظائف النقد«توجيه الأدباء و الفنانين في غير تعسف ولا إملاء ولكن في حدود التعبير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء و الفنانينxxxiv ».

لقد اعتاد الدكتور مصايف توجيه الأدباء الذي يدرس أعمالهم الأدبية،وذلك بإبداء نصائح واضحة في نهاية حديثه،خاصة إذا كان هؤلاء في أول عهدهم بالكتابة الإبداعية .

الوظيفة الثالثة: تتمثل في إنقاذ المبدعين من النسيان و التهميش مثلما فعل "العقاد" مع ابن الرومي « الذي كان مغمورا في عصره وبعد عصره،لأسباب يختلف مؤرخو الأدب العربي في تعدادهاxxxv ».

الوظيفة الرابعة: تتمثل في« تحديد الإتجاه العام للحركة الأدبية،والمذاهب الأدبية التي تظهر في هذه الحركة،وتحديد العلاقة القائمة بين الأدب وبين المجتمعxxxvi ».

الوظيفة الخامسة : يرفض الدكتور مصايف أن ينحصر النقد في«هذه الشروح و التلخيصات و التحليلات و التبريرات التي تمتلئ بها صحافتنا xxxvii » ،فعلى النقد إذا أن يكون أكثر عمقا ووعيا من النقد الصحفي،ينبغي له أن يضيف إلى أبعاد الأثر الأدبي أبعادا جديدة توسع من مفهومنا للحياة و المجتمع الذي نعيش فيه xxxviii، ويستعين في هذه المهمة بالعلوم الإجتماعية و الإنسانية وحتى الدقيقة منها،وبدون أن يعلنها صراحة،فقد اعتبر النقد نوعا من المعرفة.

٤.رسالة وشروط الناقد

يتفق أهل الأدب و النقد على أن للناقد دورا فعّالا في تطوير و نهضة الحركة الأدبية،ويختلفون في تحديد المناهج النقدية التي يرونها أكثر فعالية ونجاعة،على أن لكل ناقد منهجه النقدي الخاص به ينضوي تحت لوائه،والسؤال المطروح :فهل مهمة الناقد أن يحكم على الأثر الأدبي بالجودة أو الرداءة ؟أم مهمته تقف عند حدود الدّرس و الفهم والتفسير و التحليل؟

يرى في هذا الصدد "أحمد كمال زكي" في مؤلفه " آراء في الشعر و القصة" : أن دور الناقد قد يحدد حسب نوعية الأدباء ،فإذا كان الأديب ثابت القدم في مضمار الأدب ،يكتفي الناقد معه بالتفسير و الإجابة عما قد يثار إليه من أسئلة حول المفاهيم و المعاني المراد التعبير عنها،أما إذا كان الأديب مبتدئا أو لا يزال في حاجة إلى من ينير له سبيله،ليخطو الناقد خطوة أخرى غير التفسير،أو تحليل الأفكار في ضوء الثقافات التي تشكلها فيرى مدى تحقيقها للغايات الفنية،ثم يصدر الحكم عليها بالجودة أو بالرداءة ،بالنقص أو بالكمال،بالحسن أو القبحxxxix، أما اليوم فلم يعد دور الناقد يتوقف عند عملية التقييم و التقويم،و إصدار الحكم على الأعمال الأدبية ،بل أصبحت قيمتها تتجلى في انتمائها لمذهب معين،ومدى تحقيقها للعناصر الفنية الحديثة كالرمزية ،والأسطورية و الغموض، وطريقة بناء الصورة الشعرية وغيرها ...xl

أولى د/" محمد مصايف" اهتماما كبيرا لشخصية الناقد،بحيث لم يتحدث عن النقد كعملية تقويمية و تحليلية للعمل الأدبي،إلا و أدخل شخصية الناقد كرافد أساس لإنجاح العملية النقدية نفسها (...)ولم يحسم مصايف بين شخصية الناقد و النقد ذلك أن شخصية الناقد هي نفسها في العملية النقدية xli،وذكر الشروط التي يجب توفرها في شخصية الناقد نوردها كالآتي:

أ.الثقافة الواسعة : على الناقد أن يتشبع بثقافة واسعة متمثلة في« هضم روح العصر(...) فيما يتعلق بالحياة الإنسانية اجتماعيا و سياسيا و أدبيا» xlii وهي أيضا «هضم لروح المناهج من خلال قراءات هادفة،متأنية في الأدب العربي و الغربيxliii » ،و يذهب الدكتور "زكي نجيب محمود" بأن :« على الناقدفي تحليله أن يستخدم كلما يستطيع استخدامه من علوم تتصل بعمله،فهو يستخدم علم النفس،و الأنثروبولوجيا،الدراسات اللغوية الحديثة،والعلوم الطبيعية الحديثة مثل نظرية التطور و النسبية،والمجال الاجتماعي و الفلسفة و أيضا حديثها و قديمها xliv، ويمكن الإشارة هنا إلى أن التأكيد على ثقافة الناقد لا يختلف عما قال "ستانلي هايمن" عن النقد،حيث اعتبره معرفة وعلى الناقد أن يعتمد على العلوم الأخرى،الإنسانية و الطبيعية وأرجع الفضل في تطور النقد الأدبي الحديث إلى «أربعة علماء عظماء من مفكري القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وهم: داروين و ماركس وفريزر و فرويدxlv » .

ب.الموضوعية و الاتزان: وتكونان بالتركيز على الموضوعية و الابتعاد عن الانفعال،وعدم التسرع في إصدار النتائج،يطلب د.مصايف من الناقد« ألا ينفعل انفعالا غير مشروع في تناوله للآثار الأدبية،وعليه أن يتحلى بالاتزان و الموضوعية و الإخلاص في رسالتهxlvi »،ويضيف في الصفحة نفسها صفتي الهدوء و الوضوح.

ج.تعدد القراءات: يرى د. محمد مصايف بأن اعتماد الناقد على قراءة واحدة للعمل الأدبي يعد xlvii «مخاطرة شديدة ،ومزلق قد يؤدي بصاحبه إلى تمويه العمل الأدبي تمويها كليا xlviii »ويشترط على الناقد أن يكرر قراءة العمل الأدبي مرارا قبل الشروع في نقدهxlix،وذلك أن «قراءة واحدة مهما كانت عميقة غير كافية.لن تضع يد الناقد على الاتجاه العام للعمل الأدبي المدروسl » وينتهي إلى أن:« التسرع في القراءة و الاستنتاج هو السبب المباشر في التسرع في الحكمli » ،وقد اعترف مصايف بأنه يقوم بقراءات متعددة للنص الأدبي قبل الشروع في دراسته و تقويمه،ويحددها كما يلي:

القراءة الأولى من أجل القراءة و الاستمتاع بالنص.

القراءة الثانية :إعادة قراءة النص الأدبي لاكتشاف اتجاه الأديب،وذلك من خلال العمل الأدبي ككل و ليس من خلال فقرة أو فصل أو موقف جزئي.

قراءة ثالثة:يحاول فيها معرفة ما إذا كان قد نجح فيجعل عمله الأدبي يعبر عن اتجاهه وموقفه أو لا (...) وما إذا كان الأديب قد استطاع أن يوظف كل هذه الأدوات توظيفا حسنا في خدمة اتجاهه وموقفهlii

كما ندّد د.محمد مصايف على ضرورة أن لا ينسى الناقد الظروف التي يعمل فيها الأديب ومدى خدمة أعماله آمال الطبقات العامة و التزامه أيضا بقضايا المجتمع،ولا يجوز أن يجامل في الحكم على الأعمال التي تشذّ عن الخط العام،وتحيي تقاليدا قد أمست لا تتماشى ومطامح الجماهير الشعبيةliiiوهنا نجد أن الدكتور مصايف يركز على قضية كانت لها أهمية كبيرة في العصر الحديث،وهي قضية (الالتزام) في الأدب التي أصبحت ضرورة في المذهب الواقعي الماركسي،والذي يحكم بجمالية

وجودة العمل الأدبي إذا كان يحمل في أسطره : قضايا المجتمع،مشاكل العامة،أحلامها،آمالها و آلامها.liv وكان دائم الإعتقاد أن مهمة الناقد ودوره كقطب أساس في مجتمعه مثل الأديب و المعلمو الطبيب (...) مهمة إصلاحية ولابد عليه المساهمة في بناء صرح ظاهر وجلي لثلاثية الممارسة النقدية(مفهوم النقد+رسالة الناقد+المنهج النقدي المتكامل).

٥. مراحل العملية النقدية عند محمد مصايف

١ - المرحلة الأولى: وأطلق عليها **مرحلة الدراسة** ،حيث يهتم الناقد باستخراج«الفكرة أو العاطفة أو القضية الأساسية التي يعالجها الأثر الفنيlv »ثم يعرّف هذه الفكرة بالاتجاه العام الذي يعبر عن وجهة نظر الأديب أو عن موقفه من الحياة،وقد يكون هذا الموقف اجتماعيا أو سياسيا أو إنسانيا عاما كما يمكن أن يكون موقفا ذاتيا،يخص الأديب بالدرجة الأولى،ويلحّ الدكتور مصايف على الالتصاق بالنص المنقود وعدم تقويله ما لم يرد الأديب قوله ولا يخلط الناقد بين مواقفه ومواقف الأديبlvi

٢- المرحلة الثانية: وأطلق عليها **مرحلة التفسير**،وفي هذه المرحلة يسلط الناقد الضوء على « ما إذا كان الأديب قد نجح في إطاره الفني العام،في ملء هذا الإطار بالأفكار و المشاعر المناسبة ،بالطريقة التي يتطلبها الفن الخاص الذي يكتب فيهlvii،كما يدرس الناقد أيضا«الأداة التي استخدمها الأديب،والأداة تشمل اللغة و الأسلوبlviii »ويحذر "محمد مصايف" في هذه المرحلة من فصل الأسلوب عن المضمون لأن دراسة الأساليب بعيدا عن مضامينها دراسة تحكمية تنافي ما ينادي به النقد الحديث من وحدة العمل،ويوجز مهمة الناقد في هاتين المرحلتين lix « **فهم الأثر المنقود فهما سليما بقدر الإمكان ،وتقديمه للقارئ تقديما موضوعيا نزيها يخلو من الافتئات lx او التعسف lxi»**.

٣- المرحلة الثالثة: وأطلق عليها مرحلة **التقويم و الحكم**،بإدراجه لمرحلة التقويم و إطلاق الحكم على العمل الأدبي المدروس،يخالف النقاد الذين يطلبون من النقد أن يتوقف عند حد الدراسة و التفسير بحجة الموضوعية و العلمية،ويفضل النقد الذي ينهي تحليله وتفسيره بالحكم و التقويم لأن «مقدرة الناقد وشخصيته إنما تظهران في هذه المرحلة فهو يزن آراء ومواقف الأديب المنتج،ويوضح اتجاهها العقائدي توضيحا يضع الأثر الأدبي في مكانه من الحركة الأدبية العامة» lxii ،وتكتسي هذه المرحلة الأخيرة أهميتها إذا كان الناقد على استعداد« لتعليل رأيه،فإن قال حسن وذلك رديء،كانت عليه البينة،فلماذا كان الحسن حسنا و الرديء رديئا ... lxiii »،و لقد كان عبد القاهر الجرجاني على حق حين قال إنه« لابد لكل كلام تستحسنه،ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك علة معقولة،وأن يكون لنا إلى العبارة على ذلك سبيل،وعلى صحة ما دعيناه من ذلك دليلlxiv » .

٥. مفهوم المنهج النقدي في النقد الحديث

تطوّر النقد الأدبي في هذا القرن تطورا سريعا حتى أصبحت تنضوي تحته مناهج نقدية متعددة يطمح كل منهج منها إلى دراسة شاملة للنص الأدبي،ويرى الناقد الإنجليزي "ستانلي هايمن STANLEY YMAN" أنّ الميزة الأساسية للنّقد الأدبي الحديث هي « الاستعمال المنظم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة غير الأدبية أيضا في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدبlxv »،وأكثر ضروب المعرفة استفاد منها النقد الأدبي الحديث استفادة كبيرة هي العلوم الاجتماعية التي تدرس الفرد عاملا في جماعة، ويتساءل الناقد الفرنسي "بول بينيشوPAUL BENICHOU " عن مدى تطابق مناهج العلوم الاجتماعية على دراسة النص الأدبي،ويرى بأن هذه العلوم إذا « استعملت نهوجا لدراسة موضوعاتها ونجحت فيها،فلا ينبغي الاعتقاد بإمكان

نقلها بشكل مثمر إلى النقد الأدبيlxvi »،و لكنه يستدرك موضحا بأنه لا يملك اعتراضا مبدئيا على التبادلات الممكنة بين النقد الأدبي و أنماط من الدراسة قريبة منه،بل إنه يعتقد على العكس أن كل جديد في قراءة النصوص الأدبية يستحق حكما أوليا مؤاتيا،وينبغي الحكم على كل مشروع بناء على نتائجه،والملاحظ أن هذه النتائج نفسها تبدو متفاوتة بشكل كبير،باهرة ومقنعة أحيانا ولدى بعض المؤلفينlxvii.

واعتمادا على النتائج المذهلة التي حققتها العلوم الاجتماعية بشكل عام ،ظهرت ثلاث اتجاهات كبرى في النقد الأدبي الحديث:

١)- **الاتجاه الاجتماعي:** الذي استفاد كثيرا من نتائج علم الاجتماع والماركسية في دراسة المجتمعات.

٢)- **الاتجاه النفسي:** الذي استفاد هو أيضا من تحليلات فرويد ومدرسة التحليل النفسي في توجهاته المتنوعة .

٣)- **الاتجاه البنيوي:** الذي استفاد من اللسانيات الحديثة ومن الأنثروبولوجيا(علم الإناسة)،وداخل كل اتجاه تتشعب المناهج و الرؤى إلى درجة التضاد أحيانا،ولكن أغلبها تتكامل لتمنح تفسيرا شاملا عن النص الأدبي المدروس ،ويرجع ذلك إلى طبيعة النص في حد ذاتهlxviii.

وفي كل ما أوردنا أعلاه يتساءل د. محمد ساري: _أسئلة تساءلها أغلبية النقاد _من أبرزها : هل النقد علم أم فن ؟ هل يبحث النقد عن أحكام عامة أو أحكام جزئية ؟ هل يرمي النقد إلى تقويم الأعمال الأدبية أم تفسيرها؟..فيجيب الناقد "ستانلي هايمن STANLEY HYMAN" بوضوح قائلا «بأن النقد الأدبي لن يصبح علما ،لكننا نتوقع أن يزداد تدرجا في الإتجاه العلمي أي نحو تكوين منهجية شكلية ونظام للمعادلة قابلين للنقل والإحتذاء موضوعياlxix »،أما الناقد السوري "خلدون الشمعة"، فيقف أيضا موقفا مماثلا لستانلي هايمن STANLEY HYMAN،حيث يرفض أن يكون النقد الأدبي علما له (قوانينه الموضوعية الصارمة)،ذلك لأن النقد «إدراك للقيمة الجمالية،يستند أصلا إلى الحساسية الفنية.فيرى" محمد ساري" أن النقد الأدبي يبتعد عن صرامة العلم وقوانينه الثابتة لأنه يعتمد على الذوق الشخصي في جانب كبير من دراسته للنص الأدبي،كما أننا نحكم على العمل الفني من خلال تأثيره على عواطفنا الحيوية والصادقة، ،لذلك يتعذر أيضا إيجاد « أسلوب أو منهج واحد (صحيح) لمعالجة مشكلات الأدب،كما لا يوجد مدخل واحد يمكن اعتباره معيارا لتقويم الكتابات الأدبية على اختلافها،لأن الأعمال الأدبية كثيرة ومتنوعة وتغطي حقبة طويلة من تاريخ الإنسان والحضارة فإن أحكام العلم أحكام عامة،فيما تكتسي الأحكام الأدبية صفة العمومية و الجزئية في آن واحد،كما نعثر أيضا على قوانين خاصة جزئية لا تصلح إلا لمجموعة ضيقة من النصوص التي تنتمي إلى الجنس الواحد،وإن كان العلم يكتفي بتفسير الظواهر الطبيعية و الإنسانية،فإن النقد الأدبي يقوم بالمهمتين معا فهو يفسر النص الأدبي أو الظاهرة الأدبية ثم يطلق حكمه التقييمي ،انطلاقا من انطباع شخصي للناقد،الذي يتدخل بشكل جلي في إطلاق الحكم إلى جانب مقتضيات التحليل العلمي.

ونستنتج أن عملية النقد الأدبي تختلف عن علمية العلوم الطبيعية و الإنسانية،وإن النقد الأدبي مثلما يعرفه "خلدون الشمعة" هو «فن يستخدم العلم .إنه يبدأ دائما بانطباع شخصي ،يعقب المسح الأول و السريع لأرضية العمل الأدبي(...)إنه محاولة نظامية،منضبطة للحكم على المبدّعات الفنية،تالية على عملية الإنطباع الشخصي الذي يتراوح ببين رد الفعل العاطفي و بين الاستجابة الهادئةو القائمة على التأملlxx » ،ومن هنا نرى أن نقاد الأدب يتفقون على إعطاء مصطلح (العلمية) في النقد الأدبي مفهوما مغايرا لما هو موجود في العلوم الاجتماعية أو الطبيعية ،فالنقد الأدبي إذن يجمل بين العلمو الفن ،ومن هنا

أيضا لا مناص من وجود مناهج نقدية متباينة لدراسة النص الواحد ،ويذهب "خلدون الشمعة" أبعد من ذلك،بقوله أن ≪ المنهج الواحد سرعان مايؤدي بناقدين يجوسان أرضا واحدة إلى نتيجتين متباينيتين أو فلنقل غير متطابقتين lxxi ≫ويرجع سبب التباين رغم الاعتماد على المنهج الواحد إلى الحساسية الخاصة بكل ناقد،فهو شيء (يتفرد به الناقد ويموت بموته)lxxii ،ويختلف النقاد في تحديد معنى هذه (الحساسية) فمنهم من يختزلها في الذوق أو في الموهبة النقدية أو في الاستعداد الشخصي في فهم النص الأدبي فهما فرديا ،وهذا ما يفسر في جانب كبير ،تعدد الدراسات النقدية على نص أدبي واحد واختلافها في النتائج و الرؤى،والحديث عن المنهج النقدي حديث ثري ومتشعب،إذ خاض فيه النقاد والدارسون للأدب ما سمحت لهم معارفهم أن يخوضوا فيه دون الوصول إلى رؤية موحّدة أو على الأقل متماسكة،فلا يمكن لمنهج نقدي أن ينصب نفسه المنهج الوحيد الذي سيكشف عن خفايا النص الأدبي أو أنه سيجيب عن كل التساؤلات التي يوحيها ذلك النص مهما كان بسيطا وواضحا،والاختلاف في الأجوبة هو اختلاف في زاوية الرؤية،إذ ينطلق كل منهج نقدي من مجموعة من المسلمات يريد أن يكشف وجودها أو صدقها في النص المدروس. والسؤل الذي يطرحه أغلبية نقاد الأدب في إمكانية إيجاد منهج نقدي متكامل، و ما يمكن قوله هو أن المنهج التكاملي إلتف حوله عدد كبير من النقاد المشهورين أمثال "جاك دوبوا"،"كلود دوشي"،"جاك لينهارت"،"بيار ماشري"،"مارك ريمان"،وهم يعملون بمبدأ الدراسة الجماعية وتعدد التخصصات للوصول إلى كشف كل ما يمكن أن يمنحه نص أدبي معين ويعملون على نشر الكتب الجماعية كي تتكامل الرؤى،ويتضح هذا المنهج الذي أراد له أصحابه أن يكون شاملا وتكامليا.

وبعد كل ما قلناه نستشف بأن الحركة النقدية ستتأثر كلما ظهرت فلسفة جديدة أو علم جديد يقدم تفسيرا مغايرا للمجتمع والطبيعة أو نص أدبي أصيل يعبر عن متغيرات الحياة البشرية وسينتج عن هذه العلاقة آفاق وستمنح القراء مفاتيح جديدة لفهم النصوص الجديدة.

٦.د/ مصايف والبحث عن المنهج

الذي يمنح صفة الموضوعية والعلمية للنقد الأدبي هو المنهج،وقد عرفه "سعيد علوش" الناقد المغربي في قاموسه للمصطلحات الأدبية المعاصرة ،بأنه ≪سلسلة العمليات المبرمجة والتي تهدف إلى الحصول على نتيجة مطابقة لمقتضيات النظرية lxxiii ≫.

وتساءل د.مصايف عن مقصود كلمة (منهج) قائلا :≪هل هي الطريقة التي يعالج بها النقاد الأعمال الأدبية أم هو شيء آخر ؟ إذا كان المقصود به ،الطريقة ،فأي ناقد مهما كنت مكانته وممارسته للنقد،ولابد وأن يتخذ لنفسه طريقة أو منهجا للتعامل مع النصوص.وإذ كان المقصود به العقيدة السياسية أو الرؤية الفلسفية فهذا موجود عند البعض ومفقود عند الآخر≫ lxxiv.ثم يحدد مفهومه للمنهج و ≪هو أن يكون الناقد قبل مباشرته للعمل النقدي صورة واضحة عما يريد أن يصل إليه من خلال دراسته لعمل أدبي ما،هذه الصورة السابقة على العملية النقدية هي التي تضطر الناقد إلى أن يتخذ لنفسه منهجا يتعامل به مع العمل الأدبي ويصل إلى الغاية التي يقصدها من عمله النقديlxxv ≫. فيعلق الدكتور محمد ساري متسائلا عن محتوى (الصورة) التي ذكرها الدكتور محمد مصايف بأنها تحمل معنى الرؤية الأيديولوجية أو الجمالية أم هي طريقة إجرائية لتفسير العمل الأدبي،أم أنها تحمل هذه المعاني المجتمعة،إذ يرى بأن مصايف لم يعطي تعريفا دقيقا لمفهوم المنهج،إذ تارة يستعمله _ يقول محمد ساري _ كطريقة إجرائية فيقول:≪والمنهج الذي اخترناه في إطار هذه الخطة،المنهج التحليلي التركيبيlxxvi ≫ ، وفي مقدمة كتابه عن الرواية الجزائرية يوضح المنهج الذي يختاره دائما لدراسة الإنتاج الأدبي وهو

«منهج يقوم على الموضوعية في البحث و الإعتدال في الحكم وإحترام شخصية الكاتب ومواقفه الفنية الإيديولوجية » lxxviiوتارة أخرى كرؤية إيديولوجية وجمالية لكن بشكل طفيف يقول :« لكل عصر،مناهجه النقدية الخاصة،وأن هذه المناهج تتطور بتطور الأدب والمجتمع، و بإختلاف الفنون و الأنواع الأدبية lxxviii » فقام محمد مصيف بتصنيف مراحل النقد العربي الحديث غلى أربعة مناهج هي :

أ.المنهج التقليدي: وهو الذي صاحب عهد الإحياء في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ويمثل هذه المرحلة المرصفي ومحمد المويلحي والقسطاكي ...

ب.المنهج التأثري : إمتدت هذه المرحلة من أوائل الحرب العالمية الأولى إلى أوائل الحرب العالمية الثانية ويمثلها العقاد وطه حسين وميخائيل نعيمة ...

ج.المنهج الإشتراكي : لقد واكب مرحلة الواقعية الإشتراكية في الإبداع وهي مرحلة الكفاح الواعي الحقيقي على جميع الجهات،ويسميها مرحلة الإلتزام و الإيجابية،ونقد الجدلية الماركسية .

ويذهب الدكتور محمد ساري أن محمد مصايف لم يلتزم بأحد هذه المناهج ويستعين به في دراساته التطبيقية لمختلف الأعمال الأدبية ...ويكمن سبب هذا الإبتعاد عن سجن نفسه في إطار منهجي واحد ،لأن الدكتور محمد مصايف يعتقد أن الناقد الحقيقي من يمتلك منهجا نقديا متكاملا،منهجا يراعي الفن و الإتجاه والنوع والمدرسة مراعاة كاملة ويرفض أن يعتمد الناقد على منهج واحدlxxix، إن النتيجة التي توصلنا إليها أن الدكتور مصايف لم يستعمل في نقده منهجا محددا من المناهج النقدية،بل كل ما يمكن قوله أنه أميل إلى إستخدام المنهج الإجتماعي بمعناه الواقعي البسيط أي الحرص على تحليل النص الأدبي وتقييمه في إرتباط مشروط بسياقه الإجتماعي والتاريخيlxxx،إذ يركز كثيرا على الدلالات الإجتماعية للنصوص الأدبية وعلى رسالة الأدب الإصلاحية والثورية ،ولكنه لا يلزم نفسه بالجانب الإجتماعي للأدب فقط بل يتعداه إلى جوانب أخرى مثل الجانب النفسي خاصة في دراسته عن القصة القصيرة كما ركز مرارا على الجوانب الشكلية أو اللغوية للعمل الأدبي .lxxxi

بكل ما أوردناه آنفا،فإننا نرى بأن منهج الدكتور محمد مصايف ينضوي تحت لواء الإتجاه الإنساني في النقد الأدبي،لأن من أهم سمات هذا المنهج _ الإتجاه الإنساني _ أنه يمزج بين فلسفات و الإيديولوجيات والتيارات المختلفة،وأن معتنقيه لم يحاولوا تقييد أنفسهم بعقيدة محددة،بقدر ما ركزوا أعينهم صوب الخط الإنساني العام ،فالمهم عندهم هو أن الأدب تعبير عن الحياة بأوسع معانيها،إذ يهتم هذا المنهج أيضا بحرية الأديب فكما يقول "عبد الله الركيبي" «الحرية هي التي تفجر عواطفه أي الأديب،نغما شجيا يتغنى بآمال الإنسان ويعبر عن آلامه و أحلامه .عن همومه (...)عن حاضره ومصيره ،فإذا ما تحجرت هذه العواطف وجفت تحت ضربات السوط(...)فلن يغني هذا الإنسان ولن ينشد وإذا غنى فغناؤه لن يكون صادقا مخلصا شجيا lxxxii'إذ يذهب محمد مصايف مذهب محمد مندور وكثير من الأدباء والنقاد العرب المحدثين في نظرتهم للأدب على أنه ليس مجرد دعوة إيديولوجية بل هو دعوة في قالب فني إنساني وكذا النقد يتجلى في هذه المظاهر.

فمحمد مصايف من بين النقاد الذين اتبعوا المنهج الواقعي إذ جعل لهذا المنهج الدور الأساس في العملية النقدية فيرى أنه يساعد على اظهار العلاقة بين الأثر الأدبي المدروس والمجتمع .فنجده يتخذ من المنهج الواقعي الاشتراكي التقدمي منهجا في مجموع كتاباته الأدبية النقدية خاصة فيما تعلق بدراسته للرواية والقصة الجزائرية.فيذهب "عمار بن زايد"إلى أن منهج أستاذه مصايف هو منهج متكامل ،يحتل فيه المنهجان النقديان (التاريخي والفني) الصدارة ،بينما نجد آثار لمناهج أخرى كالمنهج النفسي..

٧.اللغة والهوية من منظور الدكتور محمد مصايف

يتضح لنا جليا أن صاحبنا كان من الذين يتوسطون في تناول ثنائية (العامية والفصحى) في المسرح والحوار القصصي،فنجده يجيز استخدام العامية فيهما.ويرى «ضرورة الاستفادة من اللغة الدارجة،شريطة تعريبها ورفعها الى مستوى قريب من مستوى الفصحى (...) وربما كانت هذه الاستفادة كذلك سبيلا الى اثراء لغة الحوار في لغتنا» lxxxiii واذا انتقلنا من لغة الحوار المسرحي أو القصصي الى لغة الكتابة الأدبية يقترح الحل الوسط أي « عدم التقعر اللغوي وتبسيط العبارة الفصيحة بالقدر الذي تسمح به القواعد اللغوية lxxxiv» وأطلق عليها (اللغة الفصحى المبسطة)،أما حديثه عن الهوية فكان لها نصيب في مقالاته ،إذ نلاحظ أن محمد مصايف ندد بكل ماهو وطني وأشاد بالهوية الوطنية الجزائرية ورأى بأنها تتكون من الفنون الشعبية،والخبرات والتجارب والصناعات هي التي تعبر عن الروح الخاصة بالشعب ...فالفنون الشعبية الجزائرية _ على حد تعبيره _ كالغناء والموسيقى والأساطير الشعبية الشعبية من الثراء والتنوع بحيث تستطيع أن تنافس أرقى الفنون الشعبية (...) فالجزائر ليست فقيرة في الفنون التي تعبر عن شخصيتها العربية والإسلامية. وكان يدعو الى التشبث بالمبادئ الإسلامية واللغة العربية باعتبارهما مكونان أساسان للهوية الجزائرية.وعليه فكان مصايف يندد بضرورة « التسلح بالثقافة الخاصة أولا ومن معرفة الهوية الخاصة انطلاقا من هذه الثقافة الخاصة ثانيا lxxxv»

<u>٨.الابداع في كتابات محمد مصايف</u>

وهو ما يطرحه الأستاذ محمد مصايف في دراسة له بعنوان التجربة المسرحية في الجزائر بين اللغة والأسلوب والمضمون بعد حوالي عام من عرض مسرحية الجثة المطوقة في المسرح الوطني سنة ١٩٦٦ ولم يقبل عليها الجمهور يومها وارجع النقاد يومها السبب في عزوف الجمهور إلى اللغة العربية الفصحى ، فيقول متسائلا لماذا لم يقبل الجمهور على مشاهدة مسرحية الجثة المطوقة في نسختها الاولى سنة ١٩٦٥ ولماذا أقبل بعد عام فقط (١٩٦٦)على مشاهدة مسرحية شعب لن يموت وهي بنفس اللغة ؟ lxxxvi، إذا القاسم المشترك هو جودة العمل الإبداعي وتكامله وتضافر جملة من الوسائط الاتصالية البصرية والجسدية والصوتية والعاطفية التي تُدخل المتلقي في العملية الإبداعية فيتحول من كونه مجرد متلقي سلبي للمعاني والدلالات إلى مبدع يعيد إنتاج المعنى وتكثيف الدلالة، ليخرج من العلبة إلى اللعبة ومن الملموس إلى المجرد ومن الحس إلى الخيال. lxxxvii

فلقد كشف مصايف في قصته " المؤامرة" عن جملة من الحقائق التاريخية ،التي تتعلق بحقبة زمنية موثقة،من قبل التاريخ فيدعونا من خلالها الى قراءة جديدة لهذه المادة التاريخية لكن ضمن قالب قصصي فني يهدف الى التقصي أو الاتمام أو التصحيح .ولاشك ن محمد مصايف قد سلك في محالته الابداعية هذا المسلك ،حيث اراد بعث مجد الماضي ،من أجل احيائه في الأذهان ،وربط ماضي الفرد الجزائري بحاضره وعموما فإن الواقعية ساعدته على التعامل مع الواقع كميدان للبحث الابداعي.دون أن يعتد بأي علاقة محرمة ،ولهذا كان يتعرض لموضوع الخيانة والخلافات ابان الثورة التحريرية ،دون حرج فجاءت القصة الواقعية ،مستثمرة للتاريخ ،وموفرة لمرجعيتين :المرجعية التاريخية والمرجعية الفنية lxxxviii.

<u>٩.النقد العربي المعاصر بين النظرية والتطبيق</u>

الحركة النقدية يرى _ الناقد العراقي فاضل ثامر_ في أي بلد عربي غير قادرة على إنصاف جميع المبدعين خاصة منذ أن بدأت الحداثة النقدية تهيمن على المشروع الأدبي والثقافي، ويعود سبب ذلك إلى أن الناقد بدأ ينهمك في التفاصيل والجزئيات الدقيقة للبنيات الداخلية للنص الأدبي، فتصبح دراسته إما للبرهنة على صحة وسلامة الكثير من المنهجيات النقدية والحداثية

مثل البنيوية والتفكيكية ونظريات القراءة والتلقي والدراسات السيميائية والتأويلية، وهذا أدى إلى عجز الحركة النقدية عن النظر بصورة شاملة إلى مجموع الأعمال الأدبية التي ينتجها الأدباء في فترة معينة، بل إن بعض النقاد قد يكتفي بنموذج واحد يمثله أديب محدد أو ربما جيل كامل، أي أن الناقد بدأ ينظر إلى المشهد الإبداعي بطريقة ميكروسكوبية ». ويذهب مذهب هذا الناقد في جزئية التأثر بالمناهج الغربية والتبعية لها الدكتور نجم عبد الله فيقول « انجرار بعض نقادنا الى الموجات والتيارات و(الصراعات) الغربية باستسلامية لا بانتقائية. إنها انعكاسات، أو معالجات، لواقع إبداعي أو ثقافي وفكري قد لا يكون له ما يلائمه عندنا. فتبدو، وهي تُنقل إلينا بهذه الآلية ولا تجد لها مجالا للتطبيق» [lxxxix]،وهناك جهود فردية حاولت الموافقة بين التنظير و التطبيقي في مجال النقد العربي يذكرها نجم عبد الله فيقول :«وحين نذكر الناقد فاضل ثامرلم يتلق النظريات والتيارات والمفاهيم الجديدة باستسلام وآلية، بل بانتقائية وأحيانا بتحاور فكري ونقدي معها يجعله يكيف بعضها لما يفيد الإبداع المحلي والتعامل معه، وربما يكيف هذا الابداع نفسه لها. كما أنه يختلف عن آخرين انغمروا حتى الغرق في هذا الميدان، في كونه يعي جيداً ما يفعله. ولذا فهو لم يقلب صفحة النقد كما عرفناه مثلاً، بل حاول أن يمازج أحياناً بينه وبين التيارات الجديدة بما يرى أنه يأخذ بهذا النقد [xc] »

في حين يرى د.علاء الدين عبد الهادي « أن الحركة النقدية العربية تتفرع بين قطبين: **الأول** يبحث عن أصل لكل تطور شهدته النظرية النقدية الغربية الحديثة فى تراثنا النقدى القديم، أما القطب **الثاني**، نقاد الحداثة، يزعمون أن الجهود التي تمت في نقل الخطاب الغربى وترجمته فى السبعينيات والثمانينات بخاصة، هى أساس مشروع عدد كبير منهم [xci] »، ويرد السبب الرئيس لضعف الحركة النقدية العربية «إما بسبب ضعف لغة الناقل، أو بسبب غياب المعرفة بالأسس التى قامت عليها هذه النظريات فى بيئاتها النظرية الغربية المختلفة حقا عن بيئتنا العربية.» [xcii] ، لقد أدى الابتعاد يندد د.علاء عبد الهادي إلى أن« تطبيق النظريات والمناهج النقدية المعاصرة على واقعنا الإبداعى بخاصة إلى اتكاء عدد من نقادنا الحداثيين على خطاب نظرى جاهز، اختزل النظرية، (...) إلى مجموعة عمياء من الإجراءات، دون قدرة على تطويرها، أو الإسهام فيها، هذا الإسهام الذى لم يكن ممكنا دون احتكاك النظرية بتطبيقاتها الإبداعية التى تتحداها على مستوى المنهج. ذلك بما يفرضه التطبيق من تطور على النظريات والمناهج أنفسها، وهى مهمة كانت كفيلة بدعم التواصل بين النظرية والأسئلة الفاعلة والضرورية فى ثقافتنا المعيشة لقد خلق هذا القصور التطبيقى فجوة بين خطاب نقدي مطمئن وسائد، وحركة إبداعية محلقة ومجاوزة.» [xciii] .ليبقى نقدنا العربي المعاصر في هوة عميقة بين تنظيرات وتطبيقات لا تفي غرض التعطش المبدع الجزائري خاصة والعربي عامة المقابل في انتظار صناعة محلية لمناهج عربية عامة تستطيع احتواء الانتاجات الأدبية الضخمة التي تتهاطل من أرحام مبدعيها .

وصفوة القول ،وختاما لدراستنا والتي تعرّفنا من خلالها على التجربة النقدية لناقدنا "محمد مصايف" توصلنا إلى مجموعة من الخلاصات آثرنا إدراجها على النحو الآتي:

١.مرّ النقد الأدبي الجزائري في فترة ما بعد الإستقلال بأزمة،إستلزمت إعادة النظر في الأسس التي إرتكزت عليها مفاهيمنا الثقافية ومنطلقاتها الفكرية المسؤولة عن هذا الوضع الذي مس كل المجالات الإبداعية والممارسات النقدية.

٢.بدأت الأعمال النقدية الجزائرية بأسلوب تقليدي أكاديمي،وهي مرحلة طبيعية نظرا لما عانته الجزائر من ظروف على جميع الأصعدة.

٣.كان هدف "محمد مصايف" الأسمى الإرتقاء بالمستوى النقدي ،وإثراء الساحة الأدبية الجزائرية بدراسات ومناقشات كان النقد الجزائري بأمسّ الحاجة إليها .

٤. إعتمد "محمد مصايف" في دراساته على مبدأ الإلتزام ،فربط بين إلتزام الأديب بقضايا وطنه الإجتماعية،والمشاكل التي تخص الطبقات الشعبية مقياسا لنجاح العمل الأدبي.

٥.زاوج "محمد مصايف" في دراساته بين العمل النظري والتطبيقي،وإن كان هذا الأخير طاغيا.

٦.من مهام المنهج النقدي عند "محمد مصايف" هي التفسير والتقييم ثم تقييم العمل الإبداعي من أجل إبانة القيم الفنية والجمالية للنص.

٧.كان "محمد مصايف" متشبعا بالثقافة النقدية المشرقية،وذلك ظهر جليا من خلال دراسة للآراء النقدية وماخلفته جماعة الديوان .

٨.يصعب تحديد المنهج النقدي الذي كان يعتنقه بدقة،لكن يلحظ أنه كان أميل لاستخدام المنهج المتكامل.

٩.تخلل المنهج الإجتماعي مجمل مؤلفاته وكانت صادرة عن رؤيته النقدية النابعة من مفهومه الإبداعي خاصة.

١٠.كان "محمد مصايف" يهدف من وراء تنوع مناهجه،إلى بعث النص وتجديد المنهج،مما جعله ديناميكيا في استخدام تلك المنهج،وهذا التعدد فإن دلّ على شيء وإنما يدل على الخصوصية التي يخضع لها النص الأدبي،فكل نص يفرض على الناقد المنهج الأنسب للدراسة.

١١.تطرق ناقدنا للنقد التقليدي والنقد التأثري و أعلامهما،وكذا النقد الواقعي الذي يلح على ضرورة تعبير الأدب عن الواقع المعاش.

١٢.إنطلقت المسيرة المصايفية من منبر الصحافة،كتب طيلة سنوات العديد من المقالات قام بجمعها في كتابه (فصول في النقد الأدبي).

و لايسعنا في الأخير إلا أن نقول بأن هذه الخلاصات هي محاولة طموحة لتقديم المشهد النقدي المصايفي وكخطوة لقراءة بسيطة لمبتدئة تريد دخول معترك البحث ومضمار الأدب و إحتراف النقد،وتبقى تلك الملاحظات قيد النقد والمناقشة ،فما قدمناه من تصورات لا ندّعي بها الكمال،لأن الكمال كما يقال عنه:حلم في هجعة النقصان.

الهوامش:

١. هذه المعلومات موجودة في الملحق وهو متكون من عقد ميلاد ووفاة المرحوم

٢. شريبط احمد شريبط و آخرون،معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين،جامعة باجي مختار،عنابة ،مخبر الأدب المقارن العام ،(د ط)،(دت)،ص:٣٦٦

٣. هذه المعلومات موجودة في الملحق وهو متكون من عقد ميلاد ووفاة المرحوم

٤. يوسف وغليسي، النقد الجزائري الحديث من اللانسونية إلى الألسنية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر ،(دط)،٢٠٠٢،ص:٢٠٠-٢٠٣

٥. عمر بن زايد،النقد الأدبي الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،(دط)،(دت)ص٨

٦. عبد الله الركيبي،النثر الجزائري ،الدار العربية للكتاب ،الجزائر ،ط١٩٧٨، ص٢٤.

٧. آقطي جميلة ،التجربة النقدية عند محمد مصايف ،(رسالة ماجيستر غير منشورة)،كلية الآداب و اللغات،قسم الأدب واللغة العربية،جامعة خيضر محمد بسكرة،٢٠١٢/٢٠١٣)،ص١٣
٨. أبو القاسم سعد الله،دراسات في الشعر الجزائري الحديث،ص٧٨
٩. عبد الله الركيبي،النثر الجزائري الحديث،ص٢٥٢ ،بتصرف
١٠. علي خذري،نقد الشعر-مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث،ص١٧٦
١١. شريبط أحمد شريبط،الإشارات مقاربات في الأدب والثقافة والفكر،ص٢٥٢ .
١٢. محمد ساري،النقد الأدبي عند محمد مصايف،مجلة الثقافة،العدد١٠٩ (يوليو-أغسطس١٩٩٥،ص٩٦
١٣. المرجع السابق،ص٩٦
١٤. محمد ساري،النقد الأدبي عند محمد مصايف،مجلة الثقافة،العدد١٠٩ (يوليو-أغسطس ،ص٩٦
١٥. ا لمرجع نفسه، ٩٨،٩٧
١٦. محمد مصايف ،دراسات في النقد و الادب،ص: ١
١٧. المرجع السابق،ص: ١١١
١٨. محمد ساري،النقد الأدبي عند محمد مصايف،مجلة الثقافة،العدد١٠٩ (يوليو-أغسطس ص٩٦
١٩. استنتجها من تحديد مندور لدور الناقد:" فالنقاد هم الذين يبصرون بان هذا الكاتب كلاسيكي او غيره ،أي يوضحون المذاهب ..."
٢٠. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب،ص: 1٢١
٢١. -المرجع نفسه،ص: 1٢١
٢٢. المرجع السابق،ص: 1١١
٢٣. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب ،(الجزائر : الشركة الوطنية للنشر والتوزيع)،ص: 1١١
٢٤. المرجع نفسه،ص: 1١١
٢٥. -المرجع نفسه،ص: 1١٢
٢٦. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب ،(الجزائر : الشركة الوطنية للنشر والتوزيع)،ص: 1١٢و1١٣
٢٧. محمد ساري،النقد الأدبي عند محمد مصايف،مجلة الثقافة،العدد١٠٩ (يوليو-أغسطس ،،ص٩٨
٢٨. محمد مصايف:النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، (الجزئر: المؤسسة الوطنية للكتاب)ط١٩٨٤،ص٥٢
٢٩. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب ،(الجزائر : الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،)،ص: ٢
٣٠. محمد ساري،النقد الأدبي عند محمد مصايف،مجلة الثقافة،العدد١٠٩ (يوليو-أغسطس)،ص٩٩-١٠٠
٣١. محمد مصايف:فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث،ط١ ،الجزائر١٩٨١،ص: ٥
٣٢. محمد ساري،النقد الأدبي عند محمد مصايف،مجلة الثقافة،العدد١٠٩ (يوليو-أغسطس)،ص-١٠٠
٣٣. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب ،(الجزائر : الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،)،ص: ٢ ،
٣٤. دراسات في النقد و الأدب ،ط١٠
٣٥. محمد مصايف:دراسات في النقد و الأدب،ص١٢
٣٦. المرجع نفسه ،ص: ٢

٣٧. محمد مصايف:دراسات في النقد و الأدب ،ص١١
٣٨. المرجع السابق :ص١١
٣٩. أحمد كمال زكي،آراء في الشعر و القصة،دار المعارف ،بغداد،ط٥،١٩٦٤،ص٢٦
٤٠. آقطي جميلة ،التجربة النقدية عند محمد مصايف ،(رسالة ماجيستر غير منشورة)،كلية الآداب و اللغات،قسم الأدب واللغة العربية،جامعة خيضر محمد بسكرة،٢٠١٣/٢٠١٤)،ص١٥٤
٤١. محمد ساري،النقد الأدبي عند محمد مصايف،مجلة الثقافة،العدد١٠٩ (يوليو-أغسطس)،ط١١
٤٢. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب،ص٢٥
٤٣. المرجع نفسه ، ص٢٥
٤٤. زكي نجيب محمود،في فلسفة النقد،دار الشروق،ط١٩٨٣،ط٨١/١١١
٤٥. ستانلي هايمنSTANLEY YMAN،النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ،ترجمة د.احسان عباس و د/محمد يوسف نجم(بيروت :دار لثقافة) ،،ص١٥
٤٦. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب،ص٢١
٤٧. محمد ساري،النقد الأدبي عند محمد مصايف،مجلة الثقافة،العدد١٠٩ (يوليو-أغسطس)،ص١١٣
٤٨. محمد مصايف،دراسات في الأدب و النقد،ص٢٨
٤٩. محمد ساري،النقد الأدبي عند محمد مصايف،مجلة الثقافة،العدد١٠٩ (يوليو-أغسطس)،ص١١٣
٥٠. محمد مصايف،دراسات في الأدب و النقد ص٢٧
٥١. المرجع نفسه، ص٢٨
٥٢. محمد ساري،النقد الأدبي عند محمد مصايف،مجلة الثقافة،العدد١٠٩ (يوليو-أغسطس)،ص١١٤
٥٣. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب،ص٢٢
٥٤. آقطي جميلة ،التجربة النقدية عند محمد مصايف ،(رسالة ماجيستر غير منشورة)،كلية الآداب و اللغات،قسم الأدب واللغة العربية،جامعة خيضر محمد بسكرة،٢٠١٣/٢٠١٤)،ص١٥٤
٥٥. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب،ص١٣
٥٦. المرجع السابق،ص٢٧
٥٧. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب،ص١٣
٥٨. المرجع نفسه ،ص١٣
٥٩. محمد ساري،النقد الأدبي عند محمد مصايف،مجلة الثقافة،العدد١٠٩ (يوليو-أغسطس)،ط١١٦
٦٠. الافتئات:من الفعل افتأت يفتئت فهم مفتئت وافتأت عليه بالقول ،أي اختلقه وافتراه،رماه كذبا (مأخوذ من معجم المعاني الجامع)
٦١. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب،ص١٣
٦٢. المرجع نفسه ،ص١٤
٦٣. محمد ساري،النقد الأدبي عند محمد مصايف،نقلا عن نجيب زكي محمود،فلسفة النقد،ط١١٦
٦٤. المرجع نفسه ،ط١١٦

٦٥. ستانلي هايمنSTANLEY YMAN،النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ،ترجمة د.احسان عباس و د/محمد يوسف نجم(بيروت :دار الثقافة) ،ص٩
٦٦. محمد ساري (النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند محمد مصايف)، (رسالة ماجيستر غير منشورة)،معهد اللغة و الأدب العربي، جامعة الجزائر،١٩٩٣.١٩٩٢،ص٢٨
٦٧. المرجع نفسه،ص٢٨
٦٨. محمد ساري (النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند محمد مصايف)، (رسالة ماجيستر غير منشورة)،معهد اللغة و الأدب العربي، جامعة الجزائر،١٩٩٣.١٩٩٢،ص٢٩
٦٩. ستانلي هايمنSTANLEY YMAN،النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ،ترجمة د.إحسان عباس و د/محمد يوسف نجم(بيروت :دار لثقافة) ص ٢
٧٠. المرجع نفسه،ص ٣
٧١. محمد ساري (النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند محمد مصايف)، (رسالة ماجيستر غير منشورة)،معهد اللغة و الأدب العربي، جامعة الجزائر،١٩٩٣.١٩٩٢ ،ص ٣
٧٢. ستانلي هايمن STANLEY HYMAN،النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ،ترجمة د.احسان عباس و د/محمد يوسف نجم، (بيروت :دار لثقافة) ص ٢
٧٣. سعيد علوش ، المصطلحات الأدبية المعاصرة،(بيروت :دار الكتاب،ط١٩٨٥،١)،ص٢٢٣
٧٤. محمد ساري،النقد الأدبي عند محمد مصايف،مجلة الثقافة،العدد١٠٩ (يوليو-أغسطس)،ص١٢-١١-١٢
٧٥. المرجع نفسه ،ص١٢
٧٦. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب ،(الجزائر : الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،)،ص٣٤
٧٧. محمد مصايف ،الرواية الجزائرية بين الواقعية والإلتزام ،(الجزائر :الشركة الوطنية للنشر والتوزيع١٩٨٤)،ص ١
٧٨. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب ،(الجزائر :دار النشر والتوزيع)،ص١٩
٧٩. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب ،(الجزائر :دار النشر والتوزيع)،ص١٦
٨٠. محمد ساري،النقد الأدبي عند محمد مصايف،مجلة الثقافة،العدد١٠٩ (يوليو-أغسطس)،ص١٢
٨١. المرجع السابق نفسه ،ص١٢
٨٢. آليات الخطاب النقدي عند محمد مصايف ،أ.صباح خضاري.مجلة موريات(العدد الاول ،ديسمبر٢٠١١).ص٤٤
٨٣. محمد مصايف،دراسات في النقد و الأدب ،(الجزائر :دار النشر والتوزيع)، ص١٣٥
٨٤. المرجع نفسه:ص١٤٨
٨٥. محمد مصايف،القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال ،ص١٧٧
٨٦. -محمد مصايف ، فصول في النقد الادبي الجزائري الحديث ص١٧٦
٨٧. -المسرح الأمازيغي :قضايا وإشكالات (مداخلة بوكراس محمد) في إطار المهرجان الوطني للمسرح الأمازيغي(دورة ديسمبر ٢٠١٠) باتنة.
٨٨. الاتجاه الواقعي في قصة (المؤامرة)أ.د محمد مصايف ،.مجلة موريات(العدد الاول ،ديسمبر٢٠١١).ص١٣٤
٨٩. نجم عبد الله (النقد العربي بين النظرية و التطبيق)،الأمبراطور (مدونة الكترونية)

٩٠. المرجع السابق1
٩١. في مشكلات النقد العربي: النظرية والتطبيق المصدر: الأهرام اليومي بقلم: علاء عبد الهادي١٩ ديسمبر١ ٢٠
٩٢. المرجع السابق
٩٣. في مشكلات النقد العربي: النظرية والتطبيق المصدر: الأهرام اليومي بقلم: علاء عبد الهادي١٩ ديسمبر١ ٢٠

قائمة الملاحق

(8)

للـزوج

الاسم محمد

اللقب مصايف

المولود بحبالة (تلمسان)

بتاريخ فاتح أكتوبر عام الف وتسعمائة و أربعة وعشرين

ابن (1) محمد مصايف

وابن (1) زهراء حاجي

(2)

نسخة من شهادة الوفاة رقم 234 للزوج

بلدية حسين داي ولاية الجزائر

يوم 20 جانفي 1987

على الساعة الرابعة صباحا والدقيقة الثلاثين

توفي ب (3) المستشفى ...

(4)

(5) مصايف محمد

اعتمادا على تصريح

صادر طبقا للسجلات بتاريخ 29 ديسمبر 1987

ضابط الحالة المدنية

بيانات هامشية (1)

(1) حكم تصحيحي على النصوص

(1) اسم ولقب الأب والأم ... وجهة الوفاة اذا وجدت .
(2) اسم ولقب الزوجة السابقة مع تحديد كونها ارملة او مطلقة
(3) مكان الوفاة المسجل في الشهادة حتى اذا كان الامر يتعلق بسكنى الفقيد
(4) سكنى الفقيد اذا لم يتوافق مع مكان الوفاة .
(5) مسجلة حسب الحالة .

Mohammed MESSAIF

الملحق رقم ١

شهادة ميلاد ووفاة الدكتور محمد مصايف مأخوذة من دفتره العائلي



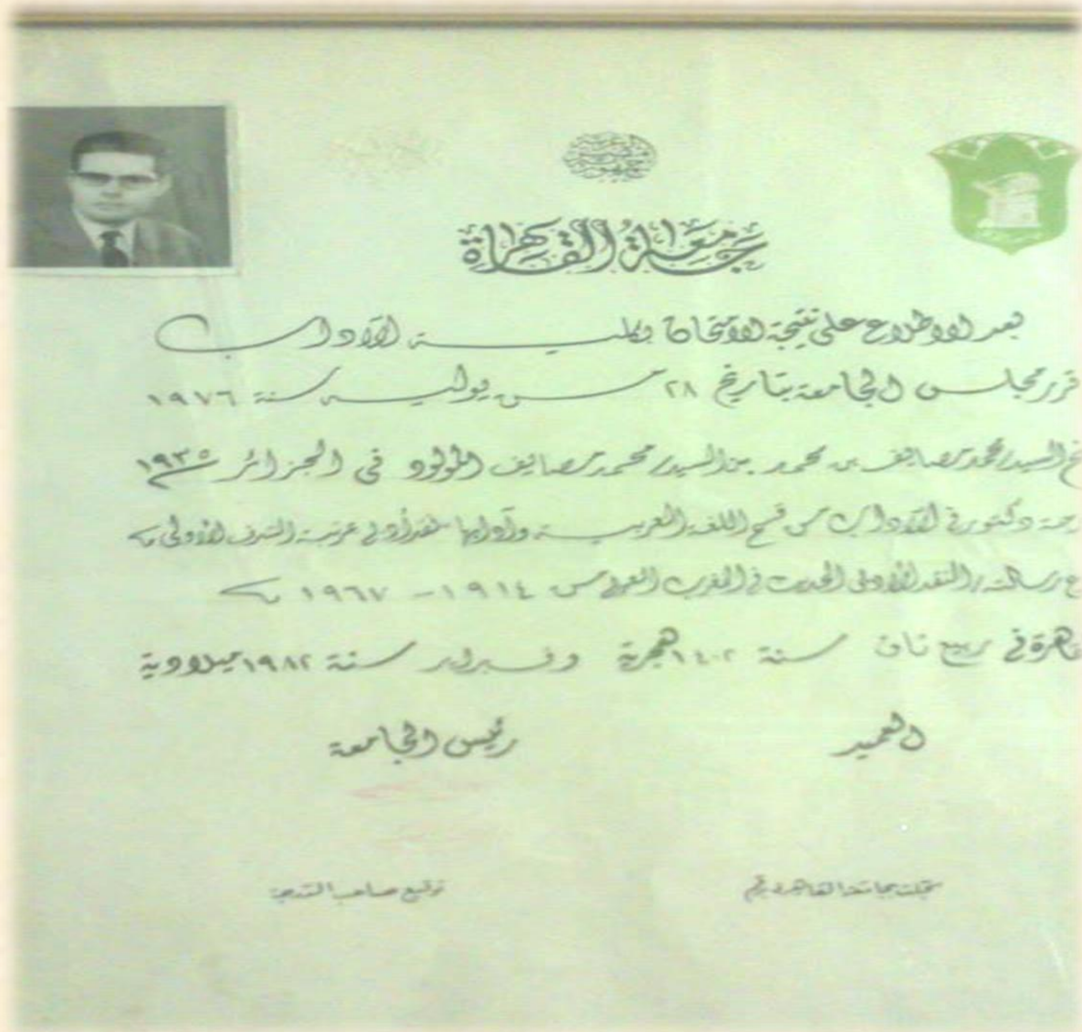
الملحق رقم ٢

صورة تجمع بين محمد مصايف ومشرفته سهير القلماوي



الملحق رقم ٣

صورة إلتقطت يوم مناقشته لنيل شهادة الدكتوراة من جامعة القاهرة



جامعة القاهرة

بعد الاطلاع على نتيجة الامتحان وطلب كلية الآداب

قرر مجلس الجامعة بتاريخ ٢٨ من يوليه سنة ١٩٧٦

ح السيد محمد مصايف بن محمد بن السيد محمد مصايف المولود في الجزائر سنة ١٩٣٠

رجة دكتوراه الآداب من قسم اللغة العربية وآدابها [illegible] مرتبة الشرف الأولى عن

ع رسالته النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ١٩١٤ - ١٩٦٧ م

اهرة في ربيع ثان سنة ١٤٠٢ هجرية وفبراير سنة ١٩٨٢ ميلادية

العميد | رئيس الجامعة

ختم جامعة القاهرة | توقيع صاحب الشهادة

الملحق رقم ٤

شهادة من جامعة القاهرة تبين مرتبة الشرف الأولى التي حاز عليها الدكتور محمد مصايف عن موضوع دراسته المعنون ب (النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي)

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X







مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثاني - العدد 5 فبراير 2015

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies
ISSN 2311-519X
مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي
www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - www.jilrc.com



شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• <u>أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:</u>

- عنوان البحث.
- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.
- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).
- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).
- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

يقدم العدد توليفة موضوعاتية ناهيك عن الاختلاف الموضعي للسادة المشاركين ببحوثهم في هذا العدد، والتركيز على ذلك ليس من باب المباهاة وإنما من باب التأكيد على التنوع في الطرح والرؤية، إذ كل قطر يتحدد توجهه النقدي والعلمي بحسب السياق الاجتماعي والسياسي والثقافي والعلمي المهيمن، اعتبارا من ذلك يسهم الاختلاف في ثراء نوعي ويحافظ على حوارية معرفية أساسها التراكم فالانتقاء فالتجاوز .

البحوث تنوعت بين النقد وعلم الأصوات والنحو والتعليمية وأدب الطفل واللسانيات والمصادر، وهو ما يشكل مرجعية بحثية للباحثين والطلاب.

هذا وقد توزع منجزوها بين الجزائر وفلسطين وتونس والعراق والأردن ومصر وإيران، لذلك نؤكد على ما قلناه سابقا من كون التعدد يعكس رؤية المجلة ومسارها وأهدافها التي تصب في هدف رئيسي وهو القضاء على المركزيات المنغلقة والتقسيمات الداعية إلى مزيد من التشرذم بين الدول العربية والإسلامية، وخلق حوارية معرفية وثقافية تكون أرضية للحوار السياسي والاجتماعي ...

هذا ولا ننسى تنوع الانتماءات القطرية وكذا المعرفية للسادة أعضاء اللجنة العلمية، والذين سعوا جاهدين إلى توجيه المجلة نحو الارتقاء من خلال الانتقاء الممنهج والتوجيه الموضوعي والنقد البناء.

انطلاقا من ذلك أوجه لهم شكري على جهودهم الكبيرة وتوجيهاتهم المحكمة.

رئيسة التحرير/ أ. غزلان هاشمي

آليات تلقي للنص العربي القديم في ضوء الاستشراق الإسرائيلي المعاصر

-قراءة في نماذج-

أمينة بوكيل / قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة جيجل -الجزائر-

الملـــخص:

الاستشراق هو دراسة الغرب الشرق واتخاذه موضوعا أساسيا للمعرفة وذلك من خلال إنتاج خطاب في ضوء رؤية الذات إلى الآخر وفق منطلقات ومرجعيات مرتبطة بالسياق التاريخي.

وشكّل الاستشراق الإسرائيلي جزءا من هذا الاستشراق مع بروز خصوصيته النابعة عن طبيعة العلاقة بين اليهود والعرب المتسمة بالتوتر الدائم والصراع المحتدم، واهتم الاستشراق الإسرائيلي بالأدب العربي القديم منذ أن صمّمت الصهيونية على إقامة دولة في فلسطين، فشرع المستشرقون الإسرائيليون في قراءة التراث العربي بنصوصه المختلفة بهدف الوقوف عند خصوصية العقل العربي عبر التاريخ وتحليل مواطن الضعف والقوة بغرض الهجوم والنقد .

وسنحاول في هذا المقال تحليل بعض الكتابات الاستشراقية الإسرائيلية المعاصرة التي تناولت الأدب العربي القديم باعتباره مكونا أساسيا من مكونات الأمة العربية، فكيف تلقى المستشرقون الإسرائيليون النص العربي القديم، ما هي الآليات الموظفة ؟ وما مدى تأثير الأيدولوجية الصهيونية في مقاربةالمستشرقيناالإسرائيليين للنص العربي القديم؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة نقترح المباحث الآتية:

1-مقاربة تاريخية للاستشراق الإسرائيلي المعاصر(الإشكاليات و الأبعاد)

2-ترجمة الأدب العربي القديم في ضوء الاستشراق الإسرائيلي

٣-قراءة في نماذج استشراقية إسرائيلية : (رينا دروري ويوسف سدان)

الكلمات المفتاحية: الأدب العربي القديم-الاستشراق الإسرائيلي-اليهود- العرب.

مقدمـــــــــة

اهتم المستشرقين بدراسة الأدب العربي من جوانبه المختلفة باعت بار الأدب مكونا هاما من مكونات الهوية العربية، فقد لفت انتباه المستشرقين تنوع النصوص الأدبية القديمة من شعر ونثر ،كما أدركوا في الوقت نفسه أنّ أيدراسةلتاريخالفكرالعربي لا تتم إلا من خلال تحليل النصوص المؤسسة في الأدب العربي القديم .

لهذا برز الاستشراق كأسلوب منهجي واضح المعالم ومحدود الخطوات في معالجة قضايا الأدب العربي"..يستند إلى تمركز على الذات وإلى منظومة قيم تكرس هيمنة ذات الباحث وهيمنة منظوره الحضاري والعرقي.."(١) ، ويتجلى ذلك من خلال خطاب يصور مجموعة تمثيلات، تعيد خلق "الآخر" وقد لا يتطابق هذا الخلق مع الواقع(٢) فوظفتالدراساتالأدبية كوسيلة لفرض الهيمنةو تبرير وجود الاحتلال وإقناع الرأي العلمي بذلك.

ويندرج الاستشراق الاسرائيلي ضمن هذا الإطار باعتباره أسلوب غربي للسيطرة على الشرق، انطلق من تصور مركزي للكون موظفا خطابا يمارس السلطة على الشرق،"...نتجتب عالم نطق مفصل، ليسمح كوما ببساطة الواقع التجريبي، بلبمجموعة من الرغبات والمقموعات والإسقاطات"(٣).

وتواجه الباحث الذي يقارب الاستشراق الإسرائيلي عدة عوائق نذكر منها :

١) "المصطلح" : فمن المعروف أن المستشرق الإسرائيلي هو الذيهتمبدراسةشؤونالشرقوالإسلام، فمن الناحية المعرفية والثقافية ينتمي هذا المستشرق إلى الغرب لكن ينتمي جغرافيا إلى الشرق ضمن الكيان الصهيوني ويتأثر سياسيا واقتصاديا بأوضاع الدول العربية المحيطة به، وهذا يطرح إشكالية على مستوى الهوية المضطربة لدى اليهود ويثير حاليا الكثير من الجدل خاصة في وسائل الإعلام(٤).

٢) أما العائق الثاني يتمثل في قلّة الدراسات والبحوث العربية التي تناولت الاستشراق الإسرائيلي وفحصت خطابه رغم أهمية الموضوع وأغلب هذه المراجع عبارة عن مقالات سريعة في مواقع إلكترونية لا تفي بالغرض.

ومنهناندركالأهميةالفاعلةفيضرورةفحص الخطاب الاستشراق الإسرائيلي وأبعاده المتعددةمن خلال وضعهفيموضعالتساؤل الآتي:

كيف قرأ المستشرقون الإسرائيليون الأدب العربي القديم؟ وما هي أهم المواضيع المتناولة ؟ وإلى أي مدى الاستشراق الإسرائيلي في قراءته للأدب العري القديم متأثرا بالأيديولوجية الصهيونية ؟

١ -مقاربة تاريخية للاستشراق الإسرائيلي:

يطرح التعامل مع تأريخ الاستشراق الإسرائيلي العديد من الإشكاليات نوجزها فيما يلي:

-ارتباط المستشرقين بالمستشرقين اليهود ودورهم في نشأة الاستشراق الأوروبي والأمريكي وتحديد أهدافه، وهذا يجعل أي دراسة موضوعية لهذا الاستشراق تنطلق من مناهج الاستشراق التقليدي .

-يرتبط الاستشراق الإسرائيلي ارتباطا وثيقا بالصراع العربي الإسرائيلي وبالقضية الفلسطينية .

-صعوبة الفصل بين الاستشراق الإسرائيلي وبين الصهيونية التي توجهه وتحدد له الأهداف والمناهج.

وعليهفإنمعالجةالاستشراق الإسرائيلي فيمختلفدراساتهلا تتمإلاّ عنطريق تحليل ميول ونواياالمستشرقين الإسرائيليين بغرض النفاذإلىالخطاب الإسرائيلي وتحديدآلياته.

نشأ الاستشراق الإسرائيلي ضمن الاستشراق الغربي، فقد أسهم العديد من المستشرقين اليهود في تطوير الصهيونية التي برزت في القرن التاسع عشر من خلال امدادها بمجموعة المعارف والمعلومات التي سهّلت احتلال فلسطين في سياق المد الاستعماري، ومن هؤلاء نذكر ما يلي:

المستشرق الفرنسي اليهودي سولومون مونك(١٨٠٣-١٨٦٧) والمستشرق المجري اليهودي ورامينوس فامبري، والمستشرق الألماني اليهودي يعقوب بارث(١٨٥١-١٩١٤) والإنجليزي ريشار جوتهيل(١٨٦٢-١٩٣٦) والألماني جوزيف هورفيتش(١٨٧٤-١٩٣١)، والمستشرق الألماني اليهودي ماكس مايرهوف(١٨٧٤-١٩٤٥) والنمساوي باول كراوس(١٩٠٤-١٩٤٤) وغيرهم(٥).

ونلاحظ أن هؤلاء المستشرقين يحملون جنسيات غربية في المقابل استقوامعظم نظرياتهم وأطروحاتهم من الحركة الاستشراقية الغربية، وتركزت جهودهم على دراسة الموروث الشرقي لكن ما يميز كتاباتهم أنهم ركزوا على مؤلفات اليهود في البلاد العربية ومدى تأثيرهم بالثقافة العربية، كما يبدو ارتباطهم بالحركة الصهيونية واضحا لهذا دعّموا الموجة الاستعمارية ضمنيا وتصريحا(٦).

وبدأ المسار الفعلي للاستشراق الإسرائيلي بعد قيام الكيان الصهيوني سنة١٩٤٨ من خلال مجموعة مستشرقين ولدوا بفلسطين المحتلة، وأهتم المستشرقين الصهاينة بتعليم اللغة العربية وآدابها كجزء من استراتيجيتهم لاكتشاف المنطقة من خلال معرفة الآخر وتحديد كيفية التعامل معه في حالتي الحرب والسلم، ولتحقيق هذا الهدف أنشأت مدرسة الدراسات الشرقية التي تعنى بدراسة الحضارة العربية والإسلامية في الجامعة العبرية(٧)، وفي هذا الإطار قام "معهدالدراسات الشرقية في"الجامعة العبرية " الواقعة في القدس المحتلة بمشروع ضخم لتسجيل الشعرالعربي القديم وتفسير معانيه وتحليل أساليبه بغية دراسة الشخصيةالعربية ومراحل تطورها عبر التاريخ ومحاولة التنبؤ سلوكها وردة فعلها وأنماطها الفكريةالمتكررة(٨).

ويوجد الآن في أغلب الجامعات الإسرائيلية أقسام لدراسة اللغة العربية وآدابها والموروث الإسلامي الحضاري، كما يوجد أيضا "..مراكز بحوث عمليّة وجامعات ومعاهد وهيئات أكاديميّة إسرائيلية " كالمراكز اليهودية العربية في جامعةحيفا" و"معهد العلاقات الإنسانية" (في جامعة حيفا) و"معهد الدراسات العربية" في جفعات حفيفا، و"قسم الدراسات الإسلاميّة والشرق أوسطيّة في الجامعة العبرية" و "مركز الدراسات الاستراتيجية في جامعة تلأبيب (باسمجافي/ يافيه فيما بعد" و"المركز الدولي للسلام في الشرق الأوسط"(٩).

وما نلاحظه في هذه المراكز الاستشراقية أنها أسماءها عامة ذات دلالات سياسية مثل "المركز الدولي للسلام" الذي يوحي بأنه يهدف للتعايش والتطبيع، ويعد هذا تمويها عن الدور الفعلي لهذه المراكز المتمثل في تكريس الاستعمار.

ويتخذ الاستشراق الإسرائيلي أبعادا أخرى في ضوء الظروف التاريخية المحيطة بالكيان الصهيوني، لأنّ هذه الدولة الغاصبة تقع بين دول عربية محيطة بها من كل جهة، تعيش معها في صراع دائم رغم وجود اتفاقتي سلام مع مصر والأردن، لهذا وجّهت جهودها لمعرفة هذه الدول العربية بحثا عن نقاط القوة والضعف للمواجهة المترقبة.

كما " هناك جانب آخر يتمثل في رغبة إسرائيل في صياغة خطاب صهيوني سلمي ظاهريا موجه إلى العرب، وخطاب آخر لحملهم على الأخذ بالخيارات التي تضعها الصهيونية وإسرائيل، وهي صياغة ترتبط بالإدراك الإسرائيلي لرد الفعل إزاء المواقف الإسرائيلية. "(١)

وتتعدد مظاهر الاهتمام الإسرائيلي بالشرق العربي الإسلامي بمكوناته المختلفة حيث يبرز في الميزانية الضخمة الموجهة للأبحاث العلمية التي تتناول هذا الشرق، وشجعت الباحثين على الحضور المكثف في المؤتمرات الاستشراقية والاحتكاك بمستشرقي العالم وتبادل الخبرات في هذا المضمار(١)، لأنّ الحكومات الاسرائيلية المتعاقبة تدرك أهمية الدور الذي يؤديه المستشرقين الإسرائيلين في التعامل مع القضايا العربية والفلسطينية وفي المساهمة في اتخاذ القرارات الحاسمة .

لهذا نجد الكثير منهم يشتغل مناصب هامة في الحكومة والاستخبارات الإسرائيلية، "...فقد شغل كل من يهو شفاط هركابي وشلومو جازيت منصب رئيس الاستخبارات العسكرية ، وكان شلومو أفنيري مديرا عاما لوزارة الخارجية، ومناهم ميلسون رئيسا للإدارة المدنية في الضفة الغربية، وكان المستشرق يوسف جينات مستشارا لوزير الزراعة وكبير مساعدي الوزير موشى أرنز للشؤون العربية حتى آخر سنة١٩٨٦ ، كما تولى رئاسة المركز الأكاديمي الاسرائيلي بالقاهرة حتى أوائل التسعينات .."(١٢) ، ويدل هذا على أن الاستشراق الإسرائيلي يتجاوز الدراسات الأكاديمية العلمية ويتحول إلى مصدر معلومات وأداةاستشارةوتكهن خلال الحروب والأزمات.

ولا يمكن تجاهل عامل العلاقات التاريخية بين اليهود والعرب الممتدة حتى العصر القديم حيث احتك اليهود بالعرب وتأثروا بعاداتهم وتقاليدهم، فبرزفيالبيئة الجاهلية العديد من الشعراء اليهود قرضوا شعرهم باللغة العربية وتحوّلت العلاقة إلى صراع محتدم ومع مجيء الإسلام حيث عارض اليهود الدين الإسلامي بشدة وبطرق مختلفة لأنّه يهدد وجودهم الاقتصادي والدين، وأدرك اليهود الواقع الجديد بعد انتشار الإسلام في شبه الجزيرة العربية وتأسيس الحضارة الإسلامية بمكوناتها الجديدة، فسعوا لتحقيق معادلة هامة تتمثل في الحصول على مكانة هامة في المجتمع الجديد من جهة، والحفاظ على هويتهم الدينية من جهةأخرى،خاصة وأن قانون "أهل الذمة"(١٣) يتيح لغير المسلمين حقوقا تسمح لهم بالعيش في آمان في كنف المجتمع الإسلامي.

وتطورت العلاقات بين اليهود والعرب بعد فتح الأندلس متخذة أشكالا أخرى لخصوصية البيئة الأندلسية التي هيّأت ليهود الأندلس بأن يحتلوا مكانة بارزة مقارنة بباقي الجاليات اليهودية المتواجدة في باقي بلدان العالم، فألّف اليهود باللغة العربية في عدة مجالات مثل الشريعة والفلسفة، وانتعش الأدب العبري بعد عهود من السبات واتسعت دوائر إبداعه وتعدّدت أجناسه بسبب الظروف الإجتماعية والتاريخية(١٤).

واهتم الاستشراق الإسرائيلي اهتماما بالغا بالتأثير العربي في الفكر اليهودي الوسيط الذي امتد حتى في مجالات الشريعة اليهودية والفلسفة اليهودية والأدب(١٥).

إن هذا الجانب التاريخي جعل من الاستشراق الإسرائيلي يختلف عن الاستشراق الأوروبي، فوظف الاستشراق كوسيلة لتبرير قيام الكيان الصهيوني في فلسطين من خلال التأكيد على مقولة أن هجرة اليهود إلى فلسطين – حسبر أيهم-تأتي ضمن مجيئ الحضارة لهذه المنطقة الصحراوية المتخلفة.

٢-ترجمة الأدب العربي القديم إلى العبرية في ضوء الاستشراق الإسرائيلي المعاصر:

تسمح الترجمة بتنقل الأفكار والنصوص وتضمن انتشارها فهي الجسر الحقيقي بين الثقافات، كما تعزز الترجمة التواصل الثقافي مع الآخر فهي جزء حي ويمن العلاقات التاريخية بين الشعوب وتخفّف من حدة الحواجز الثقافية، لكن قد تتحول إلى ضرورة ملّحة تقف وراءها أغراض أخرى مثلما في حالة ترجمة التراث العربي إلى العبرية في العصور الوسطى، فقد لعب اليهود دورا هاما في نقل التراث العربي إلى أوروبا(١٦) الذي أسهم في نهضتها، وتخصصت عائلات يهودية في هذه الترجمات نذكر منهاعائلة "تبنيون" و"القمحيون"،ومرّت حركةالترجمة بعدة مراحل:

-مرحلة ترجمة الفكر الإغريقي إلى اللغةالعبرية .

-مرحلة ترجمةالفكر العربي إلى اللغة اللاتينية.

-مرحلة ترجمة الفكر العربي إلى العبرية.

-مرحلة ترجمة الفكر العبري من العبرية إلى اللاتينية(١)

وأهم الأسباب وراء هذه الترجمات:

-"انتقالهم إلى مواطن لاتعرف العبرية، فاضطروا إلى نقل هذاالإرث إماإلى أبناء جلدتهم أوإلى رجال الكنيسة وبعض المتنورين، وتم ذلك على طريق الترجمة الشخصية أو الترجمةالحرفية.

-اهتمام العالم المسيحي بهذه الترجمات العبرية ونقلها إلى اللاتينية، سواء في اسبانيا نفسها كما في طليطلة في القرن الثاني عشر والقرن الثالث عشر أوخارج اسبانيا في جنوب فرنسا أو في بادو بإيطاليا.

-إن أقرب اللغات إلى الأساقفة وكانوا في حاجة إلى علوم الفلسفة العربية هي اللغة العبرية، لغة التوراة، فشجعوا على هذه الترجمة."(١)

أما في الأدب فقد ترجم يهودا الحريزي مقامات الحريري للعبرية لكن لم يهدف للتعريف بهذا الفن فالمتلقي اليهودي لم يكن في حاجة إلى لغة وسيطة لاطلاع على هذا الفن، جاءت هذه الترجمة ضمن سياق تاريخي هام حيث أراد الحريزي إثبات قدرة العبرية على استيعاب فن المقامة(١)، لكن ما نلاحظه أن ترجمة الأدب العربي في هذه الفترة اقتصرت على "مقامات الحريري" و"كليلة ودمنة" أما الشعر العربي ظل بعيدا عن الترجمة بسبب طبيعته الإيقاعية وخصوصيته الفنية.

وارتبطت ترجمة الأدب العربي إلى العبرية في العصر الحديث بالحركة الصهيونية وأهدافها فترجموا الأدب العربي ضمن المشروع الصهيوني بطريقة منهجية ومنظمة، ويوجد عاملين أساسين سهلاّ هذه الترجمة:

-انتماء اللغتين (العربية والعبرية) إلى العائلة السامية نفسها حيث يوجد الكثير من النقاط المشتركة على المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي، وهذا يسهل إيجاد مقابل لغوي عند الترجمة من اللغتين.

-انخراط اليهود اذين جاءوا من الدول العربية في الترجمة باعتبار لغتهم الأم اللغة العربية وهذا يجعلهم يقفون عند الخصائص اللغوية والثقافية للعربية(٢).

وبدأت حركة الترجمة بترجمة أمهات الكتب الأدبية العربية من العصور الأدبية المختلفة(٢)، فترجم المستشرق الإسرائيلي "يوسيف يوئيل" العديد من القائد القصائد العربية القديمة، كما ترجم ألف ليلة وليلة بين١٩٤٧و١٩٧١، وترجم "أشير جورين" مختارات من المعلقات ومن الشعر الجاهلي والأموي والعباسي وقصائد من "ألف ليلة وليلة" التي صدرت سنة١٩٧ بعنوان " أشعار العرب" ضمن سلسلة تصدرها الجامعة العبرية.

ولتسهيل عملية الترجمة في عام١٩٤ تمنشرقاموس(عبري/ عربي)كبيرأعدبإشرافالأستاذين"أيلون"

و"شنعار"من الجامعة العبرية و صدرت طبعة منقحة له فيما بعد، ولايزال هذا القاموس مرجعا للطلاب الدارسين بأقسام اللغة العربية والدراسات الشرقية بالجامعات والمعاهد الإسرائيلية(٢٢).

" ومن هنا نلاحظ كل ذلك الاهتمام المتزايد بدراسة الأدب العربي على اتساعه بالإضافة إلى العناية بترجمة ونشر النصوص الأدبية العربية لتكون في متناول من يشاء من الباحثين الإسرائيليين المهتمين بدراسة الجوانب الاجتماعية والنفسية في المجتمعات العربية "(٢٣)

٣-قراءة في نماذج استشراقية إسرائيلية : (رينا دروري و يوسف سدان)

يتم الكشف عن القراءات الإسرائيلية المعاصرة التي تشكلت حول الأدب العربي القديم عن طريق استنطاق خطاباتهم التي تناولت النص العربي القديم، فكل مستشرق إسرائيلي يقرأ النص العربي ويعيد انتاجه ضمن أفقه الخاص معبرا في الوقت نفسه عن التلقي الجماعي المشترك المتأثر بالأيديولوجيا.

وفي هذا المحور سنقف عند قراءات مستشرقين إسرائيليين معاصرين هما: الباحثة "رينا دروري"(רינה דרורי) والباحث "يوسف سدان" (יוסף סדן)،ما يميزهما أنهما ولدا بفلسطين المحتلة أيام الانتداب، ودرسوا بالجامعات الإسرائيلية في المراحل المختلفة، كما أنهما شاركوا في التدريس بجامعات غربية، وألّفوا بعدة لغات وهذه النقطة تعبر عن التعدد اللغوي الذي يعيشه المجتمع الإسرائيلي.

١-رينا دروري :

ولدت "رينا دروري" بالقدس سنة١٩٤٧ وتوفيت سنة٢٠٠٠ بتل أبيب ، درست بالجامعة العبرية بقسم اللغة العربية، وتابعت الدراسات العليا بجامعة تل أبيب حيث ناقشت رسالة الماجستير بعنوان "شعرية الإيقاع العربي الكلاسيكي"، وناقشت رسالة الدكتوراه سنة١٩٨٦ بعنوان "نشأة العلاقات الأدبية العبرية والعربية في بداية القرن العاشر"(٢٤).

اهتمت المستشرقة بموضوع "دورالعصرالجاهليفيتكوينالهويةالعربيةفيالقرونالأولبعدالإسلام"، وهذه قضية مثيرة للجدل في تاريخ الفكر العربي، فعند مجيئ الإسلام تغير المجتمع العربي بنظامه القبلي تغيرا تدريجيا وجذريا في الوقت نفسه، فقد حلّت سلوكات جديدة محلّ سلوكات قديمة ارتبطت بالمجتمع الجاهلي الوثني، وكأنّ الباحثة تؤكد على استمرار الجاهلية بقيمها في بناء الهوية العربية فيما بعد، وتناولت المستشرقة هذا الموضوع موظفة معطيات الدراسات الثقافية ومسلطة الضوء على استمرار تلقي الشعر الجاهلي في العصر العباسي وفي بلاط الخلافة العباسية من خلال ثلاث فئات أساسية: الشعراء-الرواة-العلماء(٢٥).

وتحدّد المستشرقة عودة القيم الجاهلية المتمثلة في الفخر بالقبيلة التي برزت في شعر النقائض في العصر الأموي، أمّا في العصر العباسي فشجع الحكام على الاستشهاد بالنصوص الجاهلية، وترى دروري أن المعايير الجاهلية في النقد تجسدت في مؤلف "طبقات الشعراء" لابن سلام الجمحي الذي وضع الشعراء الجاهليين الأربعة في الطبقة الأولى(٢٦).

ما نلاحظه في دراسة دروري أن أحكامها جاهزة تفتقد الاستشهاد بالنصوص الشعرية التي تثبت استمرار القيم الجاهلية، فهي تكتفي بإيراد بعض الروايات(٢٧) رغم أنها تجيد العربية إجادة تمكّنها من الاستشهاد بالنصوص الشعرية، أما من ناحية المصادر والمراجع المستخدمة فهي أغلبها ذات طبعات قديمة طبعت في القاهرة، فلم تعتمد على طبعات جديدة منقحة كما لم تعتمد على الدواوين الشعرية مباشرة.

والموضوع الثاني الذي يندرج ضمن اهتمامات المستشرقة هو التأثير العربي في الأدب العبري الوسيط ، فقد عالجته دروري من ناحية أخرى حيث تحاول إثبات أن التأثير العربي في الأدب العبري قد توقف بعد هجرة اليهود إلى إسبانيا المسيحية والبروفانس معلّلة بأن السياق الثقافي قد تغير، وأنّ اللغة العبرية ازدهرت فعلا في اسبانيا المسيحية وأدّت دورا واضحا(٢٨).

لكن إذا تفحصنا جيدا التاريخ نجد أن الوجود اليهودي في اسبانيا المسيحية لم يدم طويلا فبعد انتهاءهم من ترجمة التراث العربي الإسلامي، وجدوا أنفسهم أمام خيارات تراجيدية فإما اعتناق المسيحية أو الرحيل ومن بقي تعرض لمحاكم التفتيش

والحرق في الساحات العمومية، كما تشكلت صورة قاتمة لليهودي في اسبانيا الوسيطة ولهذا أطلقت عليهم بعد سقوط الأندلس مصطلح (los marrones)التي تعني بالإسبانية "الخنازير" وهذا يختزل موقف الإسبان من اليهود(٢٩).

أما عن وضعية اللغة العبرية في اسبانيا المسيحية فإن البداية الحقيقيةللدراسات اللغوية بدأت عند اطلاع اليهود على علوم اللغة العربية، فقننت العبرية وفق أقسام النحو العربي وعلم الصرف، وبرز إنتاج غزير كان كافيا للنهوض باللغة العبرية وتحوّلها من لغةطقوس إلى لغة حية ومرنة تتسع للأغراض المختلفة(٣)، وتأتي معالجة دروري ضمن سياق التقليل من أهمية التأثير العربي في الفكر اليهودي الوسيط واستبداله بالتأثير المسيحي الإسباني.

واحتلت المقامةمكانة هامة في دراسات دروري حيث تناولتها من جانب تأثيرها في المقامة العبرية من وجهة نظر مقارنة، فحللت أهم التأثيرات على مستوى الموضوعات مع الإشارة دائما إلى تكييف كتاب المقامة اليهود المواضيع مع النسق اليهودي(٣).

وما نلاحظه في مقاربة دروري هو تنوع الأجناس الأدبية المدروسة من شعر ونثر ودراستها لمراحل تاريخية مختلفة من تاريخ الأدب العربي.

٢- يوسف سدان:

ولد يوسف سدان سنة١٩٣٩ بتل أبيب درس بالجامعة العبرية ما بين(١٩٦٣-١٩٩٨) ثم ناقش رسالة الدكتوراه(٣٢)بجامعة السوربون، درّس بعدة جامعات إسرائيلية وأوروبية، وركّز المستشرق على الجانب المادي للحضارة الإسلامية الذي يتمثل في الحياة اليومية وأدواتها التي تتجلى في النصوص الأدبية مثل السرير والفراش والأثاث معتمدا في تحليلاته على ما كتبه الرّحالة الغربيون الأوائل من انطباعات ومشاهدات للحياة

الشرقية(٣٣)، وتندرج هذه الدراسة ضمن محاولة المستشرق كشف الفروقات الأساسية بين نمط الحياة الشرقية ونمط الحياة الغربية.

وتركزت في الآونة الأخير دراساته على ألف ليلة وليلة من خلال مجموعة مقالات، وحلّلها من جانبين أساسيين هما:

-اهتم سدان بالقصص التي يعتقد أنها جزء من ألف ليلة وليلة التي ألفت في العصر العباسي والمملوكي وحتى العثماني، وهذه القصص ذات طابع شفوي وفلكلوري ، وجدت كمخطوطات في مكتبة أوكسفورد ، وقد قام بمقاربات اجتماعية وثقافية ، وبرزت هذه الآراء في الدراسات الآتية:

-Still More Arabian Nights (Lo Elef ve-lo Layla), Tel Aviv (Am Oved; in the series of Sifrey Mofet), 2003.

-Et il y eut d'autres nuits, Paris (Editions Médicis-Entrelacs, Groupe Albin Michel), 2004 .

-"Aladdin and his Lamp Return to their Origins", Al-Karmil (Haifa University), XX (1999), pp. 149-188.

-"L'Orient pittoresque et Aladin retrouvé", in Emergence des francophonies, edited by D. Mendelson, Limoges (Pulim: Presses Universitaires de l'Université de Limoges

-"Examen de données extra-textuelles en arrière-plan de certains contes des Mille et une nuits", in : Aboubakr Chraïbi, Carmen Ramirez, Les Mille et une nuits et le récit oriental en Espagne et en Occident, Paris (Le Harmattan), 2009, pp. 75-92(٣٤

-وتناول نصوص ألف ليلة وليلة من ناحية أخرى تتمثل في تلقي اليهود هذا النص من خلال الوقوف عند ترجماتها إلى العبرية وإلى اللغةاليهوديةالعربية (Judéo-arabe)(٣٩) في القرن التاسع عشر بوهران، ويركز في هذه الدراسة على تأثير اللهجة العربية المغربية والبربرية في اللغة المترجمة إليها(٣٦).

-ما نلاحظه في دراسات يوسف سدان حول الأدب العربي تتجه للنثر أكثر من الشعر ، وتتميز مقارباته بالموضوعية والتنوع.

لكن ما يؤخذ عليه هو محاولته تقسيم ألف ليلة وليلة إلى أجزاء متناثرة متأثرة ببيئات مختلفة رغم إثبات علم السرد أن هذا النص كل حيث تربط لياليه رابطا خفيا يسهم في اتساقه وانسجامه.

الخـــاتمة:

توصلت الدراسة إلى عدة نتائج تتعلق بقراءة الاستشراق الإسرائيلي للأدب العربي القديم وأهم مناهجها وآلياتها:

- يعد الاستشراق الإسرائيلي امتدادا معرفيا ومنهجيا للاستشراق الغربي فالاستشراق الإسرائيلي يمثل المرحلة الأخيرة من مراحل تطور "المدرسة اليهودية في الاستشراق".
- يمكن تحديد إطار للدراسات الاستشراقية الإسرائيلية التي تناولت اللغة العربية من منظور تاريخي ضمن معطيات تاريخية وثقافية وحضارية تشكلت ضمن الاستشراق الغربي والاستعمار، وعكس هذا الاستشراق أجواء الصراع الحضاري بين اليهود والعرب.
- تختلف دوافع اليهود في ترجمة الأدب العربي القديم إلى العبرية في العصور الوسطى عن دوافع العصر الحديث التي ترتبط بال أيديولوجيا الصهيونية.
- تخرج العديد من المستشرقين الإسرائيليين من الجامعة العبرية، ويدل هذا على دور هذه الجامعة في تكوينالمستشرقين الأوائل.

-تنوع اللغات التي يكتب بها المستشرقين الإسرائيليين من العبرية إلى الفرنسية والانجليزية، الألمانية والإسبانية ويدل ذلك على رغبتهم في مخاطبة الرأي الغربي العام من خلال إعادة كتابة التاريخ العربي خدمة للصراع الحضاري بين العرب واليهود.

-المنهج السائد عند المستشرقين الإسرائيليين"التأثُّر والتأثير"لا سيما في مجال رصد التأثيرات العربية في الأدب العبري الوسيط، ويخفي هذا المنهج هوس المستشرقين الإسرائيليين بتقليل التأثير العربي وإبراز الشخصية اليهودية المستقلة.

-أغلب المقاربات للنص العربي القديم تقف عند السياقات الخارجية للنص ولا تقف عند جمالياته وخصائصه الأسلوبية وهنا ندرك أن الأيدولوجية هي من توجه المنهج .

الهوامش:

١.سالم يفوت: حفريات الاستشراق في نقد العقل الاستشراقي ،ط١ ، المركز الثقافي ، بيروت،١٩٨٩ ،ص٦ .

٢.المرجع نفسه، ص٨.

٣.إدوارد سعيد : الاستشراق، ترجمة :كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ص٤٣ .

٤.للمزيد من التفصيل ينظر:رشاد عبد الله الشامي: الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، دار عالم المعرفة، الكويت، عدد١٠٢، ١٩٨٦.

٥.محمد جلاء إدريس :الاستشراق الإسرائيلي في المصادر العبرية، العربي للنشر والتوزيع،١٩٩٥م، ص٩٢.

٦.المرجع نفسه، ص٩٤.

٧.محمد أحمد صالح حسين: أثر الصراع العربي الإسرائيلي على حركة الترجمة من العربية إلى العبرية، ندوة "اللغات في عصر العولمة...رؤية مستقبلية" ، جامعة الملك خالد،٢٠٠٧/٥/٢٢-٢٠ ، رقم٦ ، ج١ ، ص١٧.

٨.حاتم الجوهري: الاستشراق اليهودي في المرحلة الإسرائيلية وأهدافه الصهيونية

http://moheet.com/News/NewDetails/548077/1/الاستشراق-اليهودي-في-المرحلة-الإسرائيلية

٩.خلف محمد الجراد: الأبعاد الفكريّة والعلميّة –التقنيّة للصراع العربي –الصهيوني، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب،٢٠٠٠، ص٤٩.

١٠.محمدجلاءإدريس :الاستشراقالإسرائيليفيالمصادرالعبرية،ص٩٤.

١١.المرج ع نفسه، ص٩٥.

١٢.المرجع السابق، الصفحة نفسها.

١٣.للمزيد من التفصيل حول أحكام قانون أهل الذمة ينظر:

ابن قيم الجوزية: أحكام أهل الذمة، تحقيق: صبحي صالح، بيروت، دار العلم للملايين،ط٣،بيروت،١٩٨٣.

١٤. יוסףטובי : המפגשביןהשירההעבריתלביןהשירההערביתבמזרחבמאותהי-י"א.פעמים, 62, חורףתשנ"ה, עמ' 6.

١٥.للمزيد من التفصيل ينظر:

- محمد جلاء إدريس: التأثير الإسلامي في الفكر الديني اليهودي، دط، مصر، مكتبة المدبولي، دت.

-علي سامي النشار،: الفكر اليهودي وتاثره بالفلسفة الإسلامية، دط، الإسكندرية، دار المعارف،١٩٧٢م.

.موسى إبراهيم هنداوي: الأثر العربي في الفكر اليهودي، دط، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،١٩٦٣م.

١٦.لا تخلو هذهالترجمات من بعض التغييرات والتحريفات التي حدثت لاسيما في الترجمات الفلسفية تحت تأثير الأيديولوجيا اليهودية.

١٧. أحمد شحلان: التراث العبري اليهودي في الغرب الأندلسي،ط١ ، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، ٢٠٠٦م، ص١٧.

١٨.المرجع السابق، ص١٧-١٧٦.

١٩. יהודהבןשלמהאלחריזי: ספרמחברותאיתיאל, תאומאטשגרי, ורליאמסונורגיט, כנתתדל״בלס״קילונדון,עמ' 5.

٢٠. יהודהשנהב : הפוליטיקהוהתיאולוגיהשלהתרגום : ביצדמתרגמיםנכבהמערביתלעברית , סוציולוגיהישראליתיד 1, תשע " ב 2012, עמ '159.

٢١. ששוןסומך: כיצדמתרגמיםשירהערביתלעברית, ספרויותערביותמודרניותבעברית, האוניברסיטההעברית, 2011, עמ '.. 15.

٢٢. كرم سعيد: الاهتمام الإسرائيلي بترجمة الأدب العربي: الدوافع والاهتمامات

http://www.airssforum.com/showthread.php?t=7780

٢٣. إبراهيم البحراوي: الأدب الصهيوني بين الحربين (حزيران٦٧-تشرين٧٣)، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧، ص: ١

٢٤. http://www.tau.ac.il/tarbut/rina.drory

٢٥. Rina Drory : "The Abbasid Construction of the Jahiliyya: Cultural Authority in the Making". Studia Islamica 83,1996, p37-40.

٢٦. المرجع نفسه، ص٤٤ .

٢٧. المرجع نفسه، ص٤٧ .

٢٨ Rina Drory : "El contexto hebreo de los contactos entre las culturas judía y árabe: el Oriente, la España musulmana y la España cristiana". Creencias y culturas, eds. C. Carrete Parrondo and A. Meyuhas Ginio. Salamanca: Universidad Pontifica de Salamanca y UTA, 1998 ,p 31 .

٢٩. للمزيد من التفصيل ينظر: هدى درويش: أسرار اليهود المنصرين في الأندلس، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ٢٠٠٨

٣٠. للمزيد من التفصيل ينظر: أمينة بوكيل: المؤثرات العربية في النحو العبري الوسيط، مجلة حوليات التراث ، جامعة مستغانم ، العدد١١ ، سنة٢٠١١،

٣١. רינה דרורי: ה ה קשר הסמו י מן העין על תוצרים ספרותיים של מפגש תלת־תרבותי בימי־הביניים, פעמים 46–47, 1991, עמ' 16.

٣٢ www. Sadan-adab.com

٣٣ Joseph Sadan : Le Mobilier au Proche-Orient médiéval, Brill Archive, 1976 , p1

٣٤ www. Sadan-adab.com

٣٥.هي مجموعة اللهجات التي كان يهود العالم العربي يتحدثون بها، وهي ذات نطق عربي وكلمات عربية لكن تكتب بخط عبري، للمزيد من التفصيل ينظر:

.Benjamin H.HARY: Multiglossia in Judeo- arable, J. Brill, Leiden, the Netherlands, 1992

٣٦.יוסףסדן :אלףלילהולילהבערבי -יהודית , נוסחאוראן , פעמים 17, 1984, עמ'84.

قائمةالمصادروالمراجع

أ-المراجعالعربية:

إبراهيمالبحراوي: الأدبالصهيونيبينالحربين (حزيران٦٧-تشرين٧٣)، ط١ ، المؤسسةالعربيةللدراساتوالنشر، بيروت،١٩٧٧م.

أحمدشحلان: التراثالعبريالهوديفيالغربالأندلسي، ط١ ، منشوراتوزارةالأوقافوالشؤونالإسلامية، الرباط،٢٠٠٦م.

إدواردسعيد، الاستشراقترجمةكمالأبوديب، مؤسسةالأبحاثالعربية.

خلفمحمدالجراد: الأبعادالفكريّةوالعلميّة -التقنيّةللصراعالعربي -الصهيوني، منمنشوراتاتحادالكتّابالعرب، ٢٠٠٠.

سالميفوت: حفرياتالاستشراقفينقدالعقلالاستشراقي، ط١ ، المركزالثقافي، بيروت، ١٩٨٩.

محمدجلاءإدريس :الاستشراقالإسرائيليفيالمصادرالعبرية، العربيللنشروالتوزيع، ١٩٩٥م.

ب-المراجعالعبرية:

יהודהבןשלמהאלחריזי: ספרמחברותאיתיאל, תאומאטשגרי, ורליאמסונורגיט, כנתתדל"בלס"קילונדון.

יהודהשנהב : הפוליטיקהוהתיאולוגיהשלהתרגום : ביצדמתרגמיםנכבהמערביתלעברית , סוציולוגיהישראלית, יד 1, תשע " ב, 2012.

יוסףטובי : המפגשביןהשירהעבריתלביןהשירההערביתבמזרחבמאותהי-י"א, פעמים, 62, חורףתשנ"ה.

יוסףסדן :אלףלילהולילהבערבי -יהודית , נוסחאוראן , פעמים 17, 1984.

רינהדרורי: ההקשרהסמוימןהעיןעלתוצריםספרותייםשלמפגשתלת־תרבותיבימי־הביניים, פעמים 46–47, 1991.

ששוןסומך: כיצדמתרגמיםשירהערביתלעברית, ספרויותערביותמודרניותבעברית, האוניברסיטההעברית, 2011.

ج-المراجعالأجنبية:

Joseph Sadan : Le Mobilier au Proche-Orient médiéval, Brill Archive, 1976

Rina Drory : "The Abbasid Construction of the Jahiliyya: Cultural Authority in the Making". Studia Islamica 83,1996.

Rina Drory : "El contexto hebreo de los contactos entre las culturas judía y árabe: el Oriente, la España musulmana y la España cristiana". Creencias y culturas, eds. C. Carrete Parrondo and A. Meyuhas Ginio. Salamanca: Universidad Pontifica de Salamanca y UTA, 1998.

د-الويبوغرافيا :

http://moheet.com/News/NewDetails/548077/1

/الاستشراق-اليهودي-في-المرحلة-الإسرائيلية

تاريخ الاطلاع يوم٢٠١٣٢٢٢

http://www.airssforum.com/showthread.php?t=7780

تاريخ الاطلاع يوم٢٠١٣٢٢٢

http://www.tau.ac.il/tarbut/rina.drory

تاريخ الاطلاع يوم٢٠١٣٢٢٢

www. Sadan-adab.com

تاريخ الاطلاع يوم٢٠١٣٢٢٢

«علاقة النص والصورة في استخدام آليات اللامركزية في الكتب القصصية المصورة للأطفال» قصة "كائنات سقف الغرفة" نموذجاً

بشرى سادات ميرقادري

طالبة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها جامعة أصفهان/إيران

د.حميد أحمديان

أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها جامعة أصفهان/ إيران

الملخص:

تهدف هذه الأوراق إلى دراسة العلاقة التي بين النص والصورة في الكتب القصصية المصورة في استخدام آليات اللامركزية؛ وهي التي تساعد المخاطب الطفل في الوصول إلى وجهات النظر المختلفة عبر مواجهته بآراء تختلف عن آرائه أو تُبيّن آرائَه من جانب آخر. للوصول إلى هذه الغاية، اختارت المقالة قصةً مصورة عربية من القصص الممتازة في السنوات الأخيرة وهي قصة "كائنات سقف الغرفة" التي كتبتها نبيهةمحيدلي و رسمها حسان زهرالدين. قد تمّ تحليل القصة باستخدام المنهج النوعي القياسي على أساس كيفية استخدام آليات اللامركزية في النص والصورة والعلاقة البنّاءة بينهما.تسعى هذه الأوراق في تنمية الجانب التنظيري لهذا المجال، كما توجّه تطبيقاً للنظرية المتطورة علىنموذج من القصص المصورة. تشير النتائج إلى أنّآليات اللامركزية تجلّت في هذه القصة بشكل مقبول. فبعض الآليات هي التي كشفها خسرونجاد و بعض آخر تطوير للآليات المكشوفة لديه. وهناك آليات للامركزية كشفتها هذه الدراسة.

الكلمات الرئيسة: علاقة النص والصورة، الكتب المصورة، آليات اللامركزية، أدب الأطفال، نبيهة محيدلي.

١.المقدمة:

تعتبر الكتب المصورة واحدة من الأنواع الأكثر انتشاراً من أدب الطفولة. القسم الأعظم من الكتب المرتبطة بالفئة العمرية الف و باء، يدخل في هذا النوع الأدبي. والكتاب المصور ينشئ علاقة وثيقة بين الصورة والنص. فهو « إن كان في مستوى عال، لغةٌ فنية فريدة من نوعها، كتابٌ يمتزج فيه الصورة والنص امتزاجاً يتولّد منه لغةً فنيةً جديدة.»(بولادي،١٣٨٧م١٩)

الكتاب القصصي المصوّر هو كتاب أنشئ من العلاقة بين فنَّي الكتابة والرسم في مبنى واحد. الصورة والكلمة ترتبطان ارتباطا وثيقاً في كتابٍ مصوّرٍ جيد، إذ كلّ منهما يفقد قيمته الحقيقية دون الآخر. يجب اعتبار هذا النوع من الكتب، نوعاً بيانياً خاصاً إلى جانب الأنواع البيانية الأخرى كالقصة والشعر والرسم والنحت. جميع أجزاء الكتب القصصية المصوّرة، من الغلاف إلى القطع إلى اللون إلى النص والصورة، يتّبع خطةً واضحة وحيدة ويشكّل عملاً منسجماً وحيداً.

تختلف الكتب المصورة من حيث العلاقة بين النص والصورة. من جهة هناك كتب تتشكل من الصور ولا يشارك النص في خلقهن. و من جهة أخرى هناك كتبٌ فيها حصةُ النص أكثر من حصة الصورة في التعبير. ومعظم الكتب المصورة تختلف بين هذين القطبين. مبلغ مساهمة الصورة، من جهة يعتمد على الفئة العمرية للمخاطب. كلّما يقلّ عمر المخاطب، فدور الصور في الكتاب يكون أكبر ؛ وكلما يكبر المخاطب،فالنص يلعب دوراً أكبر من الصورة في الكتاب. تمتلك الفئات العمرية الأكبر سناً، قاموساً لغوياً أوسع و لهذا يستطيع الطفل الأكبر فهم الأوصاف الأكثر تعقيداً. هذا لايعني أنّ استخدام الصورة والنص يعتمد أولاً على عدم اتساع القاموس اللغوي عند الطفل. في الحقيقة أنّ ذهن الطفل يتناسب مع الصورة والرؤية البصرية أكثر من الكلام والنص؛ والأطفال يفكرون بصرياً.

العلاقة بين النص والصورة في الكتاب تساعد الكاتب والرسام على استخدام الآليات المختلفة لتنمية القدرات الذهنية والأدبية في المخاطب. واحد من هذه القدرات هو اللامركزية. تسعى اللامركزية أن تسوق ذهن المخاطب من الانتباه إلى ظاهرة معينة أو جانبٍ من جوانب ظاهرة إلى الجوانب الأخرى من الظاهرة. بما أنّ الانزياح والابتعاد عن التركيز على جانبٍمعتاد من الظاهرة أساسُ الإبداع والفهم الأدبى، فهذه التقنية تؤدي إلى ازدهار الموهبة الأدبية والفهم و الإبداع الأدبيين في المخاطب و تساعده في مشاهدة الرؤى المختلفة.

يقترح خسرونجاد(١٣٨٣) مصطلحَ اللامركزية لبيان الميزات الجمالية لأدب الطفولة لأول مرّة. فلهذا الكتاب دورٌ بارز في تشكيل هذه الدراسة. يبيّن خسرونجاد في قسم من الكتاب آليات اللامركزية ويطبّقها على بعض من الأساطير الإيرانية مشيراً إلى أنّه في دراسة أدب الطفولة يهتمّ بآليات اللامركزية بدلاً من آليات الانزياح. هذا الكتاب يزوّد الدراسة ببعض من آليات اللامركزية إضافة إلى أنّه نموذج جيد لدراسة هذه التقنيات في قصص الأطفال. درست مرادبور(١٣٩٠) استمراراً لدراسة خسرونجاد، آليات اللامركزية في عدد من الأساطير الإيرانية الأخرى. فهي في هذه الدراسة كشفت آليات جديدة في الأساطير إضافةً إلى الآليات المستخرجة من قِبل خسرونجاد. وفي هذا الصدد تخصص فيروزمند(١٣٩١) قسماً من دراستها بتطبيق آليات اللامركزية في الكتب القصصية المصورة و تبيّن علاقتها مع التناص والتمكين. و تدرس الكتب على أساس التفاعل الموجود بين الاستراتيجيات الثلاثة. قاسمي(١٣٩٢) اعتماداً على الجوانب المرئية من الكتب، درست آليات اللامركزية في الكتب القصصية المصورة. لم يشاهَد مثل هذه الدراسات في أدب الطفولة العربي.

هناك العديد من الدراسات التي ركزت على جوانب مختلفة من الكتب القصصية المصورة. لكن عدد قليل منها تتناول دينامية العلاقة بين الصورة والنص في هذه الكتب، و دراسات نادرة اهتمت بشكل غير متسق بدور آليات اللامركزية في تفاعل النص والصورة البنّاء. بعض الأعمال في هذا المجال كالتالي:

خصص غلدن(١٩٩٠) جزءاً من كتابه بأنواع العلاقات بين الصورة والنص. فيرى أنه توجد خمس علاقات بين الصورة والنص في الأعمال المصورة. ومن الدراسات المفيدة في إطار الأبحاث النظرية في العلاقات بين الصورة والنص، يمكن الإشارة إلى مقالة لسايب(١٩٩٨). فهو في هذه المقالة بعد إشارة طويلة إلى أهمية التفاعل بين الصورة والنص، يهتمّبدراسة مختصرة في العلاقة بين النص والصورة في كتاب «المكان الذي يعيش فيه الوحوش».

نودلمن أيضاً من النقاد الذين لديهم عدد غير قليل من الدراسات الثمينة في مجال الكتب المصوّرة. فهو يتناول في كتابه(١٩٩٨) أهمية العلاقة بين النص والصورة. وفي فصل من الكتاب يشير إلى أنواع العلاقات بين النص والصورة.

يبيّن نيكولايوا واسكات(٢٠٠٠) في مقالتهما مجموعة متنوعة من التفاعلات المعقّدة بين النص والصورة التي تم اختيارها من الكتب من مختلف البلدان. إضافة إلى ذلك، يحاولان أن يبيّنا مجموعة متنوعة من العلاقات بين النص والصورة في كتابهما(٢٠٠٦)، فهذا الكتاب مهم جدا من الجهة التنظيرية.

يدرس تشونغ(٢٠٠٦) في مقالته، العلاقة بين الصورة والنص في قصة "غوريلا" لـ"أنتوني براون". الجزء الأول من هذه الدراسة يحتوي على رؤية نقدية للكاتب على البحوث التي أجريت على الكتب المصوّرة، ويحتوي الجزء الثني على العلاقة بين الصورة والنص في كتاب غوريلا.

تؤكد قائيني(١٣٧٧) في مقالتها على العلاقة بين الصورة والنص مع أنها لم تشر إلى كيفية هذه العلاقة و أنواعها.

ترهنده(١٣٨٧) أيضاً في مقالتها تنقد كتاب«الذئاب والبشر» و في هذا النقد تهتمّ بجانب كيفية العلاقة بين النص والصورة. رفيعي(١٣٨٧) في مقالته يشير موجزاً إلى أنواع العلاقات بين الصورة والنص.

من البحوث القيّمة في العلاقة بين النص والصورة يمكن الإشارة إلى دراسة ترهندة(١٣٨٨). في هذه المقالة تدرس أربعة كتب مصوّرة و في هذه الدراسة تركز على كيفية العلاقة بين النص والصورة و تعاملها مع الفئة العمرية المخاطبة. لكنها مع الإطار العلمي و الدراسة البنّائة للنص، لم تتناول أنواع العلاقة بين النص والصورة.

هناک دراسات أخرى تتناول العلاقة بين النص والصورة، لكنها في منتصف الطريق تشغل بالمتغيرات الأخرى عن الصورة والنص. من هذه الدراسات يمكن الإشارة إلى ناصر إسلامي(١٣٨٩) وعلائي(١٣٨٩).

بعد مراجعة الدراسات السابقة في العلاقات بين النص والصورة، نرى أنّ هذه الدراسات مع كثرتها أهملت التفاعل بين النص والصورة في الكتب القصصية المصورة للأطفال وخاصةً الآليات المستخدمة فيها كاللامركزية. فلا يهتمّ بها إلاّ قليلا بشكل متناثر. السؤال الذي يطرح نفسه هنا أنّه كيف يمكن استخدام النص والصورة والعلاقة بينهما في تبيين آليات اللامركزية.

قد تمّ إنجاز هذه الدراسة باستخدام المنهج النوعي القياسي والاستقرائى. فتمّ تحليل الكتاب القصصي المصور على أساس الآليات المكشوفة عند خسرونجاد للامركزية؛ أولاً. ثمّ حاولت الدراسة أن تكتشف آليات أخرى مستخدمة في الكتاب لتنمية ذهن المخاطب بالتردّد بين المركزية واللامركزية.

أهمية البحث وقيمته:

القصة هي أساس كلّ الأنواع الأدبية و هي مهمة جدا في حياة الأطفال في مرحلة ماقبل المدرسة و السنوات الأولى من الدراسة. معظم كتب الأطفال القصصية، مصورةٌ والطفل قبل أن يقدر أن يقرأ ويكتب، ينظر إلى الصور في الكتب ويكتشف العلاقة بينها وبين القصة التي يرويها الآخرون ويلتذّ من كشف هذه العلاقة. كيفية العلاقة بين النص والصورة تؤثر على فضول الطفل وإبداعه لبعض الصور علاقات معقّدة مع النص، فتستطيع أن تشارك الطفل في النص؛ وبعض الصور تنقل النص بالضبط، فليس إلا زخرفة في الصفحات ولاترتبط مع الطفل وتجعله مستمعاً فحسب.

من جهة أخرى، تعتمد تنمية الإبداع في الأطفال على تنمية مقدرتهم في العبور من العملية الصعبة التي تسمّى اللامركزية. والنتيجة المترتبة من هذا العبور، تحقيق الظروف التي فيها يمكن العيش بالسلام والتفاهم والصداقة. إذن اللامركزية، أو بالأحرى التردّد بين المركزية واللامركزية، من أهم أهداف أدب الطفولة.

تُعتبر هذه الدراسة مهمة وضرورية، لأنها تهتم بتحليل واحد من أهم قدرات الإنسان، وهو اللامركزية في واحد من أهم المجالات المؤثرة في حياة الطفل و هو القصة. فيساعد الطفل أن يستعدّ للدخول إلى العالم الحقيقي من خلال دخوله في عالم القصة.

٢. العلاقة بين النص والصورة:

إنّ الصلة بين النص والصورة في الكتب المصورة، علاقة ديناميكية و مليئة بالحيوية. كل من النص والصورة يزوّدان القارئ بمعلومات طريفةٍ تغيّر تلقيّات القارئ فيهما وتجدّدها إضافة إلى أنّ بعضهما يكمل بعضاً. تنقسم الكتب المصورة من جهة العلاقة بين النص والصورة إلى عدة مجموعات. نسبة الصورة والنص في الكتاب ومهمتهما تجاه الآخر، يحدّدان الفئة العمرية للمخاطب. على سبيل المثال، الكتاب الذي يشتمل على الصور أكثر منه على النص، مفترض أنه لمخاطب ما قبل المدرسة والسنوات الأولى من الدراسة. لأنّ القاموس اللغوي له محدود وهو أضعف في مهارات القراءة بينما الصورة والخيال أقوى عنده. مع أنّها ليس السبب الرئيس والدائم في استخدام الصورة في كتب الأطفال.

يمكن تقسيم الكتب القصصية المصورة إلى عشر مجموعات، اعتماداً على نسبة النص والصورة ومهمة بعضهما تجاه البعض:

- النص: أصلي، الصورة: زخرفة
- النص: أصلي، الصورة: سرد النص
- النص: أصلي، الصورة: سرد وإكمال النص
- النص: أصلي، الصورة: مفهوم ماوراء النص
- النص: أصلي، الصورة: مفهوم إيحائي من النص
- الصورة والنص يكمل كلّ منهما الآخر
- الصورة: أصلي، النص: وصف الصورة
- الصورة: أصلي، النص: قسمٌ من الصورة
- الصورة دون النص
- النصوص المصورة

يقسّم غلدن، الكتب القصصية المصورة من جهة العلاقة بين النص والصورة إلى المجموعات الخمس التالية:

«في بعض الكتب، كلّ من الصورة والنص يقوّي معنىً وحيداً ويبيّنه. الصورة والنص في هذه الكتب تماثل بعضهما بعضاً. لهذا السبب يمكن للمخاطب متابعة الصور وفهم القصة من خلالها. بعبارة أخرى، في هذه الكتب النص والصورة يتماشيان جنباً إلى جنب، والصور تعكس النص كالمرآة وهكذا يمكن للمخاطب أن يفهم الموضوع الرئيس في النص دون قراءته بمجرد متابعة الصور.

القسم الثاني هي كتبٌ فيها يعتمد النص والصورة بعض على بعض للتوضيح والتوصيف؛ فلايمكن للمشاهد استيعابُ معنى واحدٍ منهم دون مشاهدة الآخر أو قراءته. ففهم النص يتوقف على الصورة والنص على حدّ سواء. بعبارة أخرى، هناك أجزاء

من النص، شرحها في الصورة؛ فلايمكن فهمها بشكل كامل دون مشاهدة الصور. وهكذا هناك بعض المفاهيم المصورة لايمكن استيعابها دون قراءة القصة.

في النوع الثالث من العلاقة بين النص والصورة، فانّ النص لايهتمّ بالجزئيات ومهمة الصورة هو التوضيح. في هذه الكتب، يتمّ تضمين المعلومات اللازمة لتقدّم القصة، في النص والصورة. تسبب الصور عادةً غنى النص وتسهيل فهم النص للمخاطب باهتمامها بالتفاصيل الأساسية للقصة.

أما في القسم الرابع من العلاقة بين النص والصورة، النص له الدور الرئيس في انتقال المفاهيم السردية؛ وتختار الصور قسماً من النص وتعرضه فقط. في هذه الكتب، لاينتمي النص على الصورة لانتقال المفاهيم، وليس للصور تأثير كبير على استيعاب المخاطب للقصة.

القسم الأخير من العلاقات بين النص والصورة، كما يبيّن غلدن، مقابل للقسم الرابع. حيث أنّ الصور هي الراوية الرئيسة للقصة والمفاهيم فيها؛ والنص يعكس بعض أجزاء الصور ويبيّنها. في هذه الكتب، يمكن للمخاطب فهم القصة اعتماداً على مشاهدة الصور دون قراءة النص. بعبارة أخرى، النص مجرد توكيدٍ على المضامين المتجلية في الصور.»

٣.آليات اللامركزية:

من وجهة نظر بياجة، إنّ الميزة الرئيسة لذهن الطفل، هي المركزية واللامركزية.اللامركزية مقابل المركزية. وكلاهما معا يشكّلان قدرات العقل البشري المتمّمة. الذهن يميل إلى التركيز على ظاهرة معيّنة واستيعابه لفهمه من جهة، و من جهة أخرى يقدر الانفصال من الظاهرة التي تجذبه وينتقل إلى ظاهرة أخرى أو أبعاد أخرى من الظاهرة؛ وبهذا الطريق يصل إلى فهمٍ أوسع وأعمق.جميع المعلومات التي حصلنا عليها، ينشأ من إنجاز هذه العمليات التكميلية الثنائية. إذن المركزية هي التركيز على بُعدٍ واحد أو جانبٍ واحد أو ميزة واحدة، ورؤية الواقع من ذلك المنظر فحسب؛ بينما اللامركزية تعمل على عكس المركزية وتنظر إلى الواقع من وجهات نظر متعددة. وتتشكّل معلوماتنا و تكتمل عن طريق تردّد الذهن المستمر بين المركزية واللامركزية.

اللامركزية و المركزية، تشكّلان قوى ذهن الإنسان المكمّلة. فإنّ ذهن الإنسان يميل إلى التركّز على ظاهرة أو جزءٍ منها، للتعرّف بها و جذبها. و من جهة أخرى يستطيع أن ينفصل عن تلك الظاهرة و ينتقل إلى ظاهرة أخرى أو جزء آخر من الظاهرة و هكذا يصل إلى تعرّف أوسع و أعمق.

معرفة البشر قائمة على هذه الإجراءات. فالمركزية تدلّ على الميل و الجذب إلى جزءٍ من الحقيقة، و النظر إليها من منظار واحد؛ و اللامركزية نوع من القوى الذهنية و هي تعمل عكس المركزية. فإن اعتمد الشخص على المركزية، تعرُفُه على الأشياء تعرّفٌ ناقصٌ و لا يمكن الاعتماد عليه. فاللامركزية، في الحقيقة، نتيجة من الجمع بين نظرات الشخص المركزية. فإن استطاع أن يجمع بين نظراته المركزية و أن يراها في آنٍ واحد، تحدث اللامركزية.

يقترح خسرونجاد(١٣٨٣) مصطلحَ اللامركزية لبيان الميزات الجمالية لأدب الطفولة لأول مرّة. يعتقد خسرونجاد أن التردد بين المركزية واللامركزية يسمح للطفل أن يرتقي من البراءة إلى البراءة المنهجية. هذه العملية تؤدي إلى تحقيق الذات والإبداع في الأطفال.

تمت دراسة آليات اللامركزية في عدد من الأساطير الإيرانية في كتاب "البراءة والخبرة"(1)(خسرونجاد، 1383). من هذه الآليات يمكن ذكر: دخل الراوي، النهاية السعيدة، الانعكاس، الكشف عن الذات، السطور البيضاء، الاختلاف، المرأى القريب والبعيد، والتوازن وعدم التوازن.

تدخل الراوي: تدخل الراوي من التقنيات التي يستخدمها الكاتب لإيقاظ المخاطب المغمور في حوادث القصة الرائعة. فيخرجه لفترة قصيرة من أجواء القصة، ثمّ يعيده إلى تلك الأجواء ثانية.

النهاية السعيدة: النهاية السعيدة للقصص الأطفال من التقنيات التي تسبّب اللامركزية. إن كشف الكاتب نهايةَ القصة في بدايته أو في منتصف القصة؛ يمكن للمخاطب أن يتابع حوادث القصة فارغاً من قلق النهاية. فهكذا يتأمل المخاطب في «كيف سيحدث؟» بدلاً من «ماذا سيحدث؟»، ويفكّر في المسير بدلاً من المصير.

الانعكاس: الانعكاس تقنية تُستخدم بشكل خاص في أدب الطفولة ويمكن أن نعتبرها نوعاً من المبالغة. في هذا الأسلوب فإنّ الكاتب يسند صفات أو ظروفاً إيجابية إلى شخصيةٍ تفتقر عادةً إلى تلك الصفات أو الظروف؛ فيشغل تركيز القارئ بالصفة الإيجابية عن الشخصية السلبية. على سبيل المثال اعتبار الحمار، كشخص فهيم، حكيم، لبيب، ينجي أصدقاءه من المهلكة بقدرة عقله و حكمته. إنّ جعل هذا الدور في غير محلّه، يذكّر المخاطب بتأكيد الراوي على قدرة العقل و أصالة التفكير، و يزيل عادة المخاطب في«قيمة التفكّر».

الإفصاح عن الذات: هذه التقنية من أروع التقنيات في اللامركزية وأصعبها في نفس الوقت. يمكن اعتبار هذا الأسلوب في عداد "الميتاقص(2)"؛ فيساعد القارئ أو المستمع أن يطّلع على أسرار خلق القصص وأساليبها وأهدافها. بالاستعانة من هذه التقنية، يستطيع المخاطب أن يقف في موضع خارج القصة وأن يلتذّ بعملية القراءة مع فهم واعٍ للنصّ. هذا الفنّ أفضل أسلوب لترقية اطلاع الطفل بالنسبة إلى الاختلاف بين القصة و الواقع.

السطور البيضاء: على المؤلف أن يحترم فهم القارئ، و هذا الاحترام لا يتحقّق إلّا عندما يقسّم الكاتب الموضوع بينه و بين القارئ بالعطف، و يجعل شيئاً للقارئ، كي يربّيه بدوره، و بخياله الرحب، وهذا ما يسمّى بالسطور البيضاء. البحث عن الفجوات أو السطور البيضاء، ثمّ ملئها، يجعل النص ممتعاً للطفل. إن استطاع النص الأدبي المختص بالطفل بأن يسهّل هذه الاجراءات، سيمنح الطفل لذّة عميقة؛ و سيوثّق النص العلاقة الوطيدة مع الطفل، و هكذا سيحقّق أدب الطفولة نفسه.

الاختلاف: هذه التقنية تعتني بجماليات المكان في السرد. باستخدام هذه التقنية في كتابة القصة، يمكن للقارئ أن يطلع على الأمكنة من زوايا النظر المختلفة. في هذه التقنية، تبدأ الشخصية من الموقف الأول وتسير إلى الموقف الثاني ومنه إلى الثالث. ثم في طريق الرجوع تبدأ من الموقف الثالث السيرَ، ثم تصل إلى الموقف الثاني، ثمّ إلى الموقف الأول. لفهم هذا التغيير، على القارئ أن يزيل من ذهنه الترتيب السابق، ثمّ عليه أن يركّز على التوالي الجديد.

المرأى القريب والبعيد: هذه التقنية تؤكد أيضاً على عنصر المكان في القصة. فهذه التقنية أيضاً تهتمّ بتعزيز فهم وجهات النظر باستخدام آليات سرد القصة. باستعانة هذه التقنية يرى المخاطب شيئاً واحداً من مسافات مختلفة. على سبيل المثال عند الطيران، يرى الأشياء على الأرض تصبح أصغر وأصغر؛ ثمّ عند الهبوط ترجع الأشياء شيئاً فشيئاً إلى حجمها السابق. أو يرسم الأشياء من زوايا مختلفة، من الخلف أو من الأمام أو من زاوية أخرى للمخاطب. تعكس هذه التقنية في الأوصاف فضلاً عن الصور وتساعد المخاطب في الحصول على الرؤى المختلفة.

التوازن وعدم التوازن: هذه التقنية أيضاً تسبّب اللامركزية وبالتالي تؤدّي إلى فهم زوايا النظر المختلفة. بداية كلّ قصة تدلّ على التوازن؛ ثمّ يبدأ عدم التوازن نتيجةً لحادثٍ مفاجئٍ يغيّر الظروف السابقة. في هذه الأجواء يبدأ البطل بمغامرات تؤدّي إلى التوازن من جديد. بعبارة أخرى، في بداية القصة إنّ البطل يركّز على ظروف هادئ متوازن. ثم يطرأ عليه حالة من عدم التوازن، فالبطل في الظروف الجديدة عليه أن يستخدم اللامركزية وصولاً إلى التوازن.

٤.تحليل الكتاب:

٤.١. ملخص القصة:

اختارت هذه الدراسة، كتاب «كائنات سقف الغرفة» للمراجعة على أساس نظرية اللامركزية. هذا الكتاب ألّفته نبيهة محيدلي ورسمه حسان زهرالدين. نبيهة محيدلي من الكتاب الممتازين في أدب الطفولة؛ فنالت جوائز كثيرة في هذا المجال؛ فكتابها هذا نال على جائزة الاتصالات لكتاب الطفل سنة٢٠١٢. إنها قصة كريم ذي ثمان سنوات، بطل القصة الذي يعيش مع عائلته الفقيرة في بيت متواضع، وتكون أوقات خلوده إلى الفراش هي الأمتع حين يرى أشكالاً في سقف الغرفة سبّبها تساقط طبقة الدّهان بسبب الرطوبة والحرّ؛ فتترنّح أفكاره بين الواقع والخيال. سيتطوّر هذا العالم المتخَيَّل، بفعل دخول الكريم إليه، فيبحث عن العشب للبقرة وعن الشجرة للعصفور، مخترعاً الكلبَ لإخافة اللص، والغيمة لتروي العشب. إلى أن يأتي اليوم الذي يشكل صدمةً له. الطفل، صاحب الخيال الخصب، سيجد حينها طريقه الطبيعي والفطري لتفريغ طاقته في التخيّل، حين يبحث عنها.

٤.٢. علاقة النص والصورة في القصة:

علاقة النص والصورة في هذا الكتاب، كمعظم أعمال نبيهة محيدلي، علاقة توضيحية. بمعنى أنّ النص لايهتمّ عادةً بالجزئيات، والصورة تعكس الجزئيات. فالصورة تقوّي المادة الأساسية الموجودة في النص. لايمكن اتباع القصة من خلال الصور، لأنها لاتروي القصة بشكل كامل.

النص في هذا الكتاب جزء من الصورة وليس في صفحة مجزأة. لكن كتابة النص لاتتبع أسلوباً فنياً. فالفنان يجعل السطور في الأمكنة الفارغة في الصورة. لايغيّر أساليب الكتابة و لانرى اندماج الصورة والنص؛ مع أنّ مكان النص في الصورة.



٣.٤. آليات اللامركزية:

تدخل الراوي: مع أن الراوي في هذه القصة هو عالم الكلّ، يروي القصة دون التدخّل فيها. مع أنّه قادر على أن يشارك في نص القصة و يخرجه من الجمود. على سبيل المثال في نهاية القصة بعدما تمّ تدهين غرفة كريم، كان بإمكان الراوي أن يعبّر عن حيرته وما فاجأه في سقف الغرفة بهذا الشكل: «آه..! أنظروا إلى سقف الغرفة! ماذا حدث لسقف غرفة كريم؟! هيّا نسأله عنه!» و بهذا الأسلوب، يتنبّه المخاطب بحضور الراوي، فيخرج من القصة لحظةً ويتماشي مع الراوي ثانيةً لفهم مابقي منها.

النهاية السعيدة:الكاتب لم يعبّر عن نهاية القصة السعيدة في بدايتها أو في منتصف القصة. فالمخاطب لايدري ماذا سيحدث للبطل حتى الصفحة الأخيرة. لايمكن أن نعتبر عدم الإفصاح عن نهاية القصة في بدايتها، ضعفاً في الرواية؛ لأنّ القصة لم تشتمل على مغامرات ولا على التعليق كما نرى في القصص التي تعتمد على الحوادث أكثر من الوصف. فإنّ القصة هذه، وصفية أكثر من أن تكون حَدَثيّة.

الإنعكاس:لانجد في هذه القصة آلية الإنعكاس كما أشار إليه خسرونجاد.لكن يمكن أن نعتبر ظاهرة أخرى في هذا الكتاب في عداد الإنعكاس. فالقصة تدور حول حياة ابن يعيش في عائلة فقيرة. فالبيت قديمة وسقف غرفته تساقط منه الدّهان. لكنه مسرور في هذا البيت وفي غرفته وسعادته في النظر إلى سقف غرفته وخوضه في عالم الخيال باستعانة من الأشكال في سقف الغرفة. لكنه عندما يواجه مع الغرفة المدهونة، يحزن ولايستطيع النوم. فتساقط قطرات الماء من السقف يفرحه لكن الدّهان الجديد للسقف لايعجبه كثيراً. هذا الأمر خلاف ما نتوقع في الواقع، فيسبّب عدم تركيز المخاطب على الحزن عند الفقر والفرح عند الغنى. فالمخاطب يفهم أنه بإمكانه الغور في الخيال والالتذاذ بما حوله وإن كان فقيراً.هذا الأمر يعكس في الصور أيضاً، فوجه كريم في أول القصة ووجهه في نهايتها يختلف تماماً؛ فهو مسرور في البداية و قلق في الصفحات الأخيرة.



الإفصاح عن الذات: هذه التقنية من التقنيات الصعبة لكنها من أروع الآليات للامركزية. الكاتب عند استخدام هذه الآلية يبيّن للقارئ كيفية إنشاء القصة. مع أنّ الكاتب في هذه القصة لايتكلّم عن كيفية إنشاء قصته، يبيّن للمخاطب كيف يمكن لكاتبٍ أن يكتب قصةً. فكريم ممثّلٌ صغير للكُتّاب؛ وفي ذهنه قضايا مختلفة تدور، بعضها يؤلمه والبعض يفرحه. وفي النهاية هو يستطيع أن يبدأ بالكتابة عمّا يدور في باطنه من خيالات واسعة سببها النظر إلى سقف الغرفة عند النوم.

السطور البيضاء: هذا الكتاب لايشتمل كثيراً على مساحات خالية لمشاركة المخاطب. فالكاتب يفصح عن كلّ ما يريد المخاطب فهمه. مع هذا، الكاتب يستخدم الغموض في اختيار العنوان، "كائنات سقف الغرفة". فعند قراءة هذا العنوان يمكن للمخاطب أن يتخيّل أمور كثيرة: من يسكن في سقف الغرفة؟ هل الكائنات في عالم الواقع أم في الخيال؟ ماذا يحدث للكائنات؟ وغيرها من

الأسئلة. فالمخاطب عند قراءة العنوان وقبل قراءة النص، يطرح هذه الأسئلة لنفسه ويجيب عنها بأشكال مختلفة. فالأجوبة تختلف من قارئ إلى آخر. فالمخاطب يركّز على أجوبته قبل قراءة النص، ولكن حين قراءتها عليه أن يزيل تركيزه من على افتراضاته و أن يركّز على ما جاء في النص. وأيضاً يمكن للمخاطب في حينها أن يقترح في ذهنه طرق أخرى لتكميل النص. وهذا الأمر يسبّب تقوية الإبداع و الذوق الفنّي في المخاطب.

الاختلاف: يظهر الاختلاف في هذا الكتاب بشكل آخر يختلف عمّا ذكره خسرونجاد. كلّ ليلةٍ الشخصيات تتجلّي في سقف الغرفة وفي اليوم التالي يظهرون في حياة كريم اليومية. هذا الاختلاف، اختلافٌ بين الخيال والواقع ويسبّب عدم تركيز البطل والمخاطب على المرئيات واتساع الفكر إلى عوالم الخيال والربط بين العالَمينِ للوصول إلى الإبداع. كما يصل البطل في نهاية القصة إلى هذا الإبداع ويبدأ بالكتابة. ففي قسم من الكتاب، كريم يرى أن العشب يكاد أن يجفّ، فيحاول أن يجد حلًّا: «بحث كريم جيداً بين كلّ الأشكال عمّا يطمئنه. فوجد غيمة رمادية. فرح بها كريم ونام واثقاً أنّ الغيمة ستمطر، وسينمو العشب، وستشرب البقرة والعصفور والشجرة، وكلّ من يسكن السقف. وعندما استيقظ صباحاً، انتبه إلى نقاط ماءٍ ترشح من السقف.. تذكّر ليلة البارحة فقال: أكيد هذه النقاط تنزل من الغيمة.»(محيدلي، صص٢٢و٢٤) فتختلف الأشكال من الخيال إلى الواقع؛ وعندما يرى كريم ظاهرة في الواقع يحاول أن يركو على مثيلها في الخيال وأن يوثق علاقة وطيدة بين المثيلين باستخدام قصة خيالية. فاختلاف الشخصيات بين العالَمينِ يسبّب النشاط الفكري في كريم وفي المخاطب في نفس الوقت.

يتجلّى هذا الاختلاف بشكل جميل في بعض الرسومات. فعندما يجد كريم العشب للبقرة ويرشدها إليه: «شكوته ووعدته بكوب من الحليب.[..] وفي الصباح عندما قدّمت أمّ كريم له كوب الحليب، ابتسم كريم وفكّر: أكيد أرسلته لي البقرة.. شكراً.. شكراً»(السابق،٨و١٠) الرسام يصوّر هذا الاختلاف بين الواقع والخيال بشكل جميل، فهو يصوّر البقرة تضحك في وجه كريم عندما تجده يشرب الحليب وكريم يهزّ يده لها للتعبير عن شكره:



وفي الصّباح، عِنْدَما قدّمَتْ أمُّ كَريم لَهُ كوبَ الحَليبِ، ابْتَسَمَ كَريم وفَكّرَ: أكيدٌ أرْسَلَتْهُ ليَ البَقَرَة.. شُكْراً.. شُكْراً..



المرأى القريب والبعيد: هذه التقنية تتجلّى في القصة كثيراً. فنشاهدها في الرسوم أكثر منها في النص. ففي قسم من الكتاب، صورة السقف بشكلٍ كامل ومن البعيد ولايمكن تمييز الأشكال بعضها من بعض. لكن في الصفحات الأخرى نرى الرسوم من المرأى القريب فيمكن تمييزها وتشبيها بكائنات واقعية:



فالطفل عندما يواجه صورتين لمرأى واحد يمكنه أن يستوعب مفاهيم متعددة كالمسافة و أبعاد الأجسام بمساعدة التركيز على صورةٍ من بعيد ثمّ الانفصال منها والتركيز على صورة أخرى من الظاهرة من قريب. هذا الأمر يعطي المخاطب قدرة في تحليل قضايا أكثر تعقيداً في حياته اليومية. لأنّه أمكنته هذه التقنية رؤية الأمور من مناظر مختلفة.

التوازن وعدم التوازن: هذا الأسلوب للامركزية يكرّر مرّات في هذه القصة. فكلّ ليلة يواجه البطل ظروفا غير متوازنة، فيسعى لإيصالها إلى حالةٍ من التوازن. في الليلة الأولى يجد العشب للبقرة الجائعة وفي الليلة الثانية يحضر شجرةً للعصفور الجائع الذي يبحث عن الطعام. وفي الأخرى يظهر في السقف لصٌ يريد أن يسرق من المزرعة، فيخيف البقرة والعصفور والشجرة. فيبحث كريم عن حلٍّ للمشكلة، فيجد في السقف هيئة كلبٍ. فيريد منه أن ينبح بشدة لكي يخاف اللصّ. وفي ليلةٍ يجد العشب جافاً، فيبحث عن غيمةٍ ويريد منها أن تمطر على العشب. ففي كلّ هذه الليالي، كريم يواجه ظروفاً يسعى مواجهتها بأحسن طريقٍ. وهذا، يجعل المخاطب في ظروف مشابهة ويشوّقه للبحث عن أحسن حلٍّ للمشاكل حين تطرأ عليه.

يتجلّى أسلوب التوازن وعدم التوازن في نهاية القصة أيضاً. فالبطل كان يتعوّد أن يرى كائنات سقف الغرفة كلَّ ليلة. لكن في الليلة الأخيرة استلقى في سريره كالعادة وبحث فلم يجد شيئاً. كان تركيز البطل على أن يلتقي بأصحابه كلّ ليلة، لكنه حاول أن ينصرف عن الظروف السابقة ويركّز على الأجواء الموجودة. وحاول أن يطبّق نفسه مع الظروف الجديدة. فبدأ بكتابة القصص التي شخصياتها كائنات سقف الغرفة وبهذا الطريق استمرّ طريقه في عالم الخيال، فانتقل هذا العالم إلى الواقع وعلى صفحات دفتره الصغير.

هذه التقنيات ذكرها خسرونج اد في كتابه "البراءة والخبرة"، مستخرجة من الأساطير الإيرانية المحكية للأطفال. فلايمكن تطبيقها وملائمتها بشكل كامل على قصص الأطفال المعاصرة. فبعض التقنيات تختص بالأساطير أو تُستخدم فيها أكثر منها في القصص الجديدة. ففي هذه الدراسة وبما أننا ندرس فيها قصة من نماذج القصص المصورة الجديدة، حاولنا كشف آليات أخرى للامركزية.

واحد من الآليات التي يمكن مشاهدتها في هذه القصة هي «وجهات النظر لمشهد واحد». بمعنى التركيز على مشهدٍ واحد من وجهات نظر مختلفة. ففي نهاية قصة كريم، عندما يواجه مع سقف غرفته، يدهش لأنّه لايلتقي بأصحابه. لايجد الغيمة ولا العصفور، ولا الشجرة و لا البقرة؛ وفي ذلك الحين يدخل الأب مسروراً، البِشر في وجهه وفي كلامه، يقول: «هه.. هل أعجبك الدهان الجديد للسقف يا كريم؟»

فالمشهد واحدٌ وهو السقف بالدهان الجديد.لكن يلتقي المخاطب بتعبيرين مختلفين. فردّ فعل كريم، الدهشة وردّ فعل أبيه السرور. هذا الأمر يسبّب اللامركزية، فالمخاطب مرةً يركّز على أحاسيس كريم ويماشي معه في دهشته. ثمّ ينصرف عن التركيز على ما يحسّه كريم عند قراءة كلام أبيه ومشاهدة الرسوم الفرحة.

فهذه التقنية نجدها في الرسوم أيضاً. فالصفحة التي تنتقل أحاسيس كريم، صفحة سوداء ووجه كريم فيها متعجبة، بينما الصفحة التالية وهي التي تنتقل أحاسيس أبيه، صفحة بيضاء ووجه أبي كريم مشرقٌ وفرحان. فتقابُل الرؤيتين ملحوظ في النص والصورة:



التقنية الأخرى التي يمكن الإشارة إليها في هذه القصة، هي «الطابع الموافق أو المغاير». بمعنى أنّ البطل أو شخصيات القصة يسمَّون بأسماء لاندري سببها في بداية الطريق. فالمخاطب يظنّ أن اسم البطل، اسم عَلم دون أية دلالة إيحائية. ثمّ بعد قليل وبعد مشاهدة تصرفات البطل والشخصيات يظهر سبب تسمية البطل أو الشخصيات بتلك الأسماء. فالاسم يصير طابعاً للشخصية إما موافقاً لتصرفاته وإما مخالفاً لها. ففي هذه القصة نلتقي بالبطل كريم. فهذا الاسم يرشدنا في البداية إلى دلالة خاصة. لكن بعد قليل وبعد مشاهدة حرصه على إعانة الآخرين حتى الشجرة والعصفور والبقرة، ننتبه إلى أنّ هذا الاسم طابع لشخصية البطل.

فكلّ صفحة من هذه القصة تحتوي على تقنية للامركزية.

النتائج:

حاولت هذه الدراسة تطبيق آليات اللامركزية على قصةٍ مصوّرةٍ من نماذج الكتب القصصية المصورة للأطفال. هذه الآليات تُستخدم في تعامل النص والصورة بشكل راق.

في قصة «كائنات سقف الغرفة» تعاملت الكاتبة والرسام في خلق فضاءٍ يترعرع فيه ذهنُ المخاطب عبر التردد المستمر بين المركزية واللامركزية.

بعض الآليآت التي استخدمتها الكاتبة والرسام للّامركزية، قد كشفها خسرونجاد(١٣٨٣) من قبل في كتابه «البراءة والخبرة»، حيث استخرجها من الأساطير الإيرانية المختارة. من هذه التقنيات، برزت تقنية «التوازن وعدم التوازن» و تقنية «المرأى القريب والبعيد»، بأحسن شكل في هذه القصة.

فضلاً على هذا، هناك تقنيات استخدمتها القصةُ بشكلٍ يختلف عمّا أشار إليه خسرونجاد. ففي هذه الدراسة تمّ تطوير بعض التقنيات كـ «الاختلاف» و «الانعكاس» و «الإفصاح عن الذات»، و تعميمها إلى مظاهر جديدة أخرى، وتبيين الاستعداد الذي في هذه المظاهر الجديدة للّامركزية.

إضافة إلى ما كشفها خسرونجاد من الآليات للّامركزية، حاولت الدراسة أن تكتشف تقنيات أخرى تساعد المخاطب في التردّد بين المركزية واللامركزية. فمن التقنيات التي وجدتها هذه الدراسة، هي «وجهات النظر لمشهدٍ واحد» و «الطابع الموافق أو المغاير».

مع أنّ القصة تجلّت فيها آليات اللامركزية في تعامل النص والصورة بشكلٍ مقبول، غير أنّ هناك لايزال مساحات فارغة لظهور هذه الآليات واستخدامها في تفعيل طاقات النص والصورة المكنونة لترقية ذهن المخاطب وسوقه نحو قراءة بنّاءة للنص الأدبي.

الهوامش:

(١)معصوميت و تجربه

(٢)تدخّلات السارد المتناثرة، وحديثه المباشر عن المشكلات التي واجهته في أثناء السرد وقبله، وعن قضايا ترتبط بكيفية خلق النص؛ تندرج في إطار تقنية «الميتاقص» أو «Meta fiction»:

المصادر:

١. بولادي، كمال(١٣٨٧). *بنيادهای ادبيات كودک*. تهران: كانون پرورش فكرى كودكان و نوجوانان.

٢. ترهنده، سحر(١٣٨٧). «پوچ گرايى و زشت نمايى در متن و تصوير». كتاب ماه كودک و نوجوان. دى ماه. صص ٨-٢٤.

٣. ________(١٣٨٨). «رابطه‌ى ناگزير متن و تصوير». كتاب ماه كودک و نوجوان. مهرماه. صص ١-٨٧.

٤. خسرونجاد، مرتضى(١٣٨٣). *معصوميت وتجربة؛ درآمدي بر فلسفه ادبيات كودک*. تهران: نشر مركز.

٥. فيروزمند، عطية(١٣٩٤). «بررسى تطبيقى رابطه بينامتنيت، تمركززدايى و توانمندسازى در آثار داستانى- تصويرى احمدرضا احمدى، محمدرضا شمس، آنتونى براون و موريس سنداك». رسالة مقدمة للنيل على درجة الماجيستر في الأدب الأطفال. جامعة شيراز/ ايران.

٦. قاسمي، سمانة(١٣٩٤). «شگردهای تمركززدايي در كتاب های داستانى تصويرى». رسالة مقدمة للنيل على درجة الماجيستر في الأدب الأطفال. جامعة شيراز/ ايران.

٧. قائينى، زهرا(١٣٧٧). «كتاب‌هاى مصور و كتاب‌هاى تصويرى كودكان». پژوهشنامه ى ادبيات كودک و نوجوان. سال سوم، شماره ١١ و ١٢. صص ١-٩.

٨. محيدلي، نبيهة. (٢٠١٢) *كائنات سقف الغرفة*. بيروت: دارالحدائق.

٩. مرادبور دزفولي، ندا. (١٣٩١). «شگردهای تمرکززدایی در قصه های ایرانی». رسالة مقدمة للنيل على درجة الماجيسترفي الأدب الأطفال. جامعة شيراز/ ايران.

10. Chung, Yang Li. (2006). *"Recognizing the Narrative Art of a Picture Book". Word and Image Interaction in Anthony Browne's Gorilla.* University of Education. Journal of Taipei municipal. Vol.37, No.1.

11. Golden, J.M. (1990). *The Narrative Symbol in Childhood Literature: Explorations in the Construction of Text, Berlin: Mouton De Gruyter.*

12. Nikolajava, Mariya& Scott Carole (2000). *"The Dynamics of Picture Book Communication".*Children's Literature in Education, Vol. 31, No. 4. P 225-238.

13. ________________________________ (2006). *How Picture Books Work.* New York, NY10016.

14. Nodelman, Perry. (1998) *Words about Pictures, The Narrative Art of Children's Picture Book,* The University of Georgia press.

15. Sipe, Lawrence. R. (1998). *"How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationship".*Children's Literature in Education, Vol. 29. No. 2. P 97-104

الحدوث بين الوجود في الأذهان والوجود في الأعيان دلالات بنية المضارع نموذجا

د. عبد القادر بن فرح/ كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة (تونس).

"الحركة الموجبة للزمان نفسانية إرادية،

فالنّفس علّة وجود الزمان"

ابن سينا (عيون الحكمة)

مقدّمة

تمثّل بنية المضارع في النّحو العربي أنموذجا يؤكّد إيلاء النّحاة العرب القدامى الدّلالة جانبا كبيرا من اهتمامهم. ولكن لانفتاح الدّلالة على تأويلات غير متناهية متعلّقة بعدم تناهي التّصوّرات الذّهنيّة لحدوث الحدث الكلامي المرتبط بالسّياق القولي لنصّ مّا أو جملة مّا، فإنّ النّحاة العرب اكتفوا في مرحلة التّنظير بتعيين الدّلالة المباشرة للبنية التي قد تدلّ على الزّمن بهيئتها، وقد تدلّ عليه بقرينة. كما قد تقوم قرينة مّا بسلب دلالتها على الزّمن. وفي المقابل ترك النّحاة العرب المجال التّأويليّ رحبا أمام القارئ الذي عليه أن يربط الحدث الكلامي بالصّورة الذّهنيّة لكلّ من الباثّ والمتلقّي. في هذا الإطار نقترح بحثا نصوّب فيه قول من يرى أنّ النّحو العربي خال من التّدقيقات الزّمانيّة ولا يعرض إلاّ لدلالتي الانقضاء وعدمه المظهريّتين (Vendryes.1979.119). وكذلك من يرى عكس ذلك فيقول إنّ الدّلالات المظهريّة غُيّبت من اهتمام النّحاة العرب. (Fleish.1991 :11..19).

لذلك -وانطلاقا من فرضية مفادها أن بنية المضارع لا تكتفي بالدّلالة على الزّمن والمظهر(1)، بل إنّها تصل إلى درجة التّمثيل الدّلالي لكيفيّة وقوع الفعل مقارنة بالماضي والأمر- سنحاول في مرحلة أولى من هذا البحث، طرح تصنيفيّة عامّة لبنية المضارع انطلاقا من معايير دقيقة تحدّدها الخصائص العامّة لهذه البنية أي الخصائص التركيبيّة والدلاليّة لكل استعمال من استعمالاتها.

وسنحاول في مرحلة ثانية، كشف التّعالق بين التصوّرات الذّهنيّة لمنشئ القول والدّلالات الحدوثيّة التي تحيل عليها استعمالات هذه البنية داخل السّياقات المخصوصة.

1. الثّراء الدّلالي لبنية المضارع

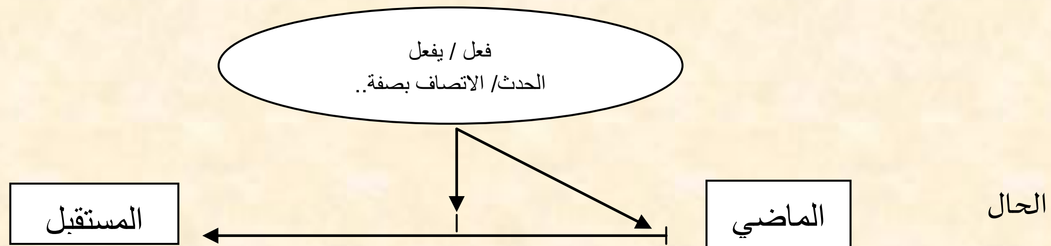
عُرّف الفعل في النّحو العربي، تعريفات متنوعة(2) لعلّ أشهرها تعريف سيبويه: "الفعل أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبُنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع"(سيبويه.الكتاب.I.12).

والبناء في الكلمة يعني الصّيغة والمادّة التي تُبنى منها. وصيغة الفعل تعني صورته الصّرفية التي تحيل على دلالته الصّناعية(٣)، إذ الدّلالة الصناعية "وإن لم تكن لفظا، فإنّها صورة يحملها اللّفظ" (ابن جنّي. الخصائص:١٠١). وبناءُ الفعل إنّما هو مشروط بالإحالة على أغراض نصّ عليها حرف التّعليل (اللاّم) الذي يتكرّر في تعريف سيبويه أكثر من مرة. وبالتّالي، فإنّ الفعل يمثّل وحدة نحويّة لا يمكن أن ترد مفصولة عن بقيّة المكوّنات التّركيبيّة، ولا يمكن أن نفصلها عن سياق التلفّظ الذي وردت فيه، حتى نحصل على المراد من استعمالها إذ المعنى ظاهرة نصيّة وسياقية. وإن حملت العلامات معاني في نفسها فإنّ دلالاتها تبقى مرتبطة بإعادة صياغتها داخل التّركيب(٤).

وهكذا فإنّ دلالة بنية المضارع في حالتها الإفراديّة تتفرّع إلى الدّلالة على الزّمان الحاضر مثلما دلّت بنية الماضي على الحدث والزّمان الماضي، وهو ما يتعارض مع ما ذهب إليه فندرياس Vendryes من القول بعدم وجود تدقيقات زمنيّة في النّحو العربي، مع اقتصار هذا النّظام النّحوي على الحديث عن حالتي الانقضاء accompli وعدمه(Vendryes.1979 :119) inaccompli. وذهب شقّ آخر من الباحثين إلى القول إنّ الدّلالة المظهريّة قد غيّبت من اهتمام النّحاة العرب (Fleish.1991 :11..19).

١.١. دور الصّيغة(٥) الصّرفيّة في توليد المعنى

تكاد مصنّفات النّحو العربي تُجمع أنّ الصّيغة الصّرفيّة للفعل يتجاذبها قطبان، قطب أوّل هو الإحالة على الدّلالة اللفظيّة -حسب تعبير ابن جنّي- وقطب ثان هو الإحالة على الدّلالة الصّناعيّة. ولا يخرج فعل عن هذين القطبين. فالفعل في أصل وضعه انعكاس لموجود عيني صيغ من خلال تصوّراتنا الذّهنيّة في أشكال تلفّظيّة تحيل حتما على العمليّات actionsأو الحالات états أو الأحداث évènements . وسواء انتمت الأفعال إلى هذا الصّنف أم إلى ذاك أم تراوحت بين صنفين، فإنّها تحمل حتما في المستوى المعجمي (الدّلالة اللفظيّة) معنى مّا يرتبط ضرورة بما تعارفت عليه مجموعة بشرية مّا ووسمته به. وقد تحيل صيغة المضارع (يفعل) على نفس ما تحيل عليه صيغة الماضي، إلا أنّ ورود صيغة الماضي معزولة عن السّياق فيه إحالة على معنى انقضاء الحدث في الزّمان الماضي. وفي المقابل، فإنّ صيغة (يفعل) تحيل في المستوى الصّناعي على عدم انقضاء الحدث أو الاتّصاف بالصّفة.. إذ هي حاملة في صورتها المحضة، معنى الحال، أي استمرار الحدوث زمان الحال، رغم ما أثاره زمان الحال من جدل بين النّحاة والمناطقة والفلاسفة(٦). ويمكن تمثيل هذه الدّلالات كالآتي:



والمقصود بالصّيغة المحضة دلالتها قبل التركّب(٧)، وذلك بافتراض عدم تركّبها داخل الإسناد، أي في معناها الأصلي الذي لم يساهم السّياق في تغيير دلالته إلى معنى زمانيّ ثان.

١.١.١. دور صيغة (يفعل) في التّأسيس للزّمن

يقتصر زمن صيغة (يفعل) في النّحو العربي، على دلالة قاطعة هي دلالة الإخبار (سيبويه.الكتاب.I:١٢). والمقصود بالإخبار وصف الفعل في علاقته بالآن التّلفّظي أي في تزامنه مع لحظة إخبارك. ورغم أنّ الإخبار يفيد لغة معنى الإعلام بالشّيء والإنباء به. وهو ما قد يرتبط بالإنباء عن حدث مضى وانقطع، فإنّ سيبويه قصر دلالة الإخبار على صيغة (يفعل). وهو ما يعكس الحضور الضّروري للسّياق داخل الخطاب، وكأنّ سيبويه يريد أن ينبّه إلى علاقة الإخبار بوقوع الحدث زمان الآن التلفظي حتّى تحصل الإفادة زمان التّكلّم/التّخاطب، فأن تقول:

١- بيتك احترق

٢- بيتك يحترق

٣- ابنك تعارك مع ابن الجيران

٤- ابنك يتعارك مع ابن الجيران

٥- قائد الجيش دبّر لك مؤامرة

٦- قائد الجيش يدبّر لك مؤامرة

فإنّك لا تنتظر من المتلقّي للجمل الفرديّة التي وردت أفعالها في صيغة الماضي، ردّ فعل سريع أو استجابة لمضامينها. في حين أنّ الإخبار بالجمل الزّوجيّة (٦،٤،٢)، يؤدّي القصد منه داخل إطار الخطاب، وذلك لإمكان حدوث ردود أفعال من المخاطب زمان القول، وهو ما يؤسس لارتباط الصّيغة الصّرفية (يفعل) بالدّلالة على زمان الحاضر. وهذه الدّلالة تبدأ بالصّيغة وتنتهي بها ولا تكون لها عندما تدخل في علاقات السياق(٨) (حسّان.١٩٧٣: ٢٤٢).

٢.١.١. دور صيغة (يفعل) في التّأسيس للمظهر aspect

فصَل سيبويه بين معنيين يتفرّعان عن الإخبار، وذلك بعطف جملة " **وكذلك** بناء ما لم ينقطع وهو كائن" على مضمر تقديره: بناء ما ينقطع وهو كائن لحظة التلفّظ، وهو ما يحيل على الدّلالة اللفظيّة للفعل نفسه. فالأفعال، بما هي مشتقّة من لفظ أحداث الأسماء، أي من المصادر (رأي بصري)، تختلف درجات حدوثها بالرّجوع إلى معانيها المعجميّة. فأن تقول (يسقط، ينفجر، يعطس..)، فإنّك تحيل على معان حاليّة لا يمكن أن تستمرّ طويلا. وفي المقابل، فإنّك حين تقول (يحبّ، يتنفّس، يذبل..)، فإنّك تحيل على معان كائنة غير منقطعة لحظة التلفّظ بها. وبالتّالي، فإنّ الدّلالة اللفظيّة والدّلالة الصّناعيّة تشتركان في تحديد المعاني المظهرية التي تحملها الصّيغة، وهي معاني الحدوث النُّقْطي procès ponctuel والحدوث القِطْعي procès segmental. وبذلك تساهم الدّلالة المعجميّة التي يمكن عدّها بشكل من الأشكال دلالة سياقيّة(٩) في تمييز المعاني الحدوثيّة للأفعال.

٢.١. دور التّركيب في إنتاج المعاني الحدوثيّة

رغم محاولتنا إخراج الصّيغة الفعليّة (يفعل) عن التّركيب، فإنّ هذا العزل يصعب في المستوى الإجرائي. إذ أنّنا بمجرد التلفّظ بالفعل نكون قد صرّفناه، أي أسندناه (المهيري.١٩٩٩: ٦٣). وبدخول الفعل المضارع في علاقات الإسناد تنكشف معانيه الحدوثية.

والفعل المضارع مثلما يكون عاملا فإنه يكون معمولا، أي أنّه -على عكس الفعل الماضي وصيغة الأمر المبنيّتين- يخضع لتوارد جميع الحركات الإعرابية عليه داخل التّركيب. والحاصل من حالة التجرّد من العوامل هو حالة الرفع التي يدلّ من خلالها على وقوعه موقع الاسم. وبالتّالي، فإنّه يدلّ على معناه النّفسي مثلما هو الشّأن بالنّسبة الى الأسماء. أمّا إذا دخل في علاقات التّركيب فإنّ حالة الرّفع يمكن أن تخرج إلى حالة النّصب أو حالة الجزم لدخول الطارئ (الأستراباذي. شرح الكافية.VI:٨).

وبما أن الأفعال في الأصل صفات لفاعليها، لكونها الحاملة للمعلومة الأساسيّة في الجملة، من حيث هي العمل المخبر عنه -وهو ما يجعل منها محور الحديث في الجملة(١)- فإنّ الفعل، والمضارع منه على وجه الخصوص يطلب داخل التّركيب اسما يحقّق به الحدوث (م.ن:٤٢٢). ومعنى الحدوث مرتبط بدلالات الفعل الثّلاثة، اللّفظية والصّناعية والمعنويّة. والدّلالة المعنويّة (الحدوثية) تنعكس من خلال الحركة الظاهرة على أواخر الفعل المضارع. وهي حركة أوجدها عامل معيّن ركّبه منشئ القول.

١.٢.١. دور التّركيب في إنتاج المعاني الزمانيّة

أكّد النحاة العرب في كلّ مصنّفاتهم على الدّور المركزيّ للإعراب داخل الجملة(١)، إذ أن المعنى يتغيّر بكلّ واحد من الإعرابات الدّاخلة على المضارع (م.ن:١٨). وهو ما يمكّننا من حصر الأصناف الدّلاليّة لبنية المضارع انطلاقا من حالات تركّبها ودلالاتها الزّمانية(١٢):

علامة البنية	الأداة الدّاخلة على البنية	القرينة (لفظيّة أو معنويّة/حاليّة)	المعنى	الزّمان المستفاد	بعض الأمثلة التّوضيحيّة(١٣)
الرفع ≈ ≈ ≈ ≈ ≈	- الخلوّ من العوامل - لام الابتداء (عند الكوفيّين) - إذن (الرافعة) - لو المصدرية - ليس - (ما) وغيرها مما يفيد النفي	- الحالية - (الآن) وما في معناها من الظروف الدالة على الحال - - - -	- الإيجاب ≈ ≈ - الإيجاب - الإيجاب - السّلب ≈	- الحال ≈ ≈ ≈ ≈ ≈	-" وَدُّوا لَوْ تدْهِنُ" (القلم٩) - ليس زيد يقوم.
- الرفع ≈ - الجزم أو الرّفع	- - - - لا النّاهية - - هلاّ - لو (المصدريّة)/ليت	- ظرف مستقبل (غدا مثلا) - إسناد البنية إلى متوقع - اقتضاء المعنى طلب الفعل ≈ ≈ ≈ ≈ ≈	- الإيجاب ≈ - العرض - الأمر - النّهي - الدّعاء - التّحضيض - التّمنّي	- الاستقبال ≈ ≈ ≈ ≈ ≈ ≈ ≈	- تقوم القيامة. - ألا تقوم بذلك (الان..). - "الوَالِدَاتُ يُرْضِعْنَ.." (البقرة/٢٣٣). - يرحمك الله. - هلاّ تفعل ذلك.(هلاّ فعلت ذلك). - " يَوَدُّ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمِّرُ

- النّصب - الجزم أو الرّفع	- لعلّ -بنوني التّوكيد ولام القسم - جميع النواصب - إذن (الناصبة) -جميع أدوات الشرط وإن لم تعمل (باستثناء لو) - حرف التنفيس - لا النافية	≈ - السّياق - - - - - -	- التّرجّي - الاشفاق - الوعد - - - - - - السّلب	≈ ≈ ≈ ≈ ≈ ≈ ≈ ≈	أَلْفَ سَنَةٍ".(البقرة٩٦). - " لَعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ".(يوسف٤٦). - عساه يتحرّر من ظلمة نفسه. -"يُعَذِّبُ مَنْ يَشَاءُ وَيَرْحَمُ مَنْ يَشَاءُ".(العنكبوت٢١). - والله، لأضربنّ. - وإذن أكرمَك. - " إِنْ يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ وَيَأْتِ بِخَلْقٍ جَدِيدٍ".(ابراهيم١٩).
- الجزم - الرّفع	- لم/ لما الجازمة - لو، غالبا، (أداة شرط في الماضي) -	- - - إذ (موضوعة للماضي) - ربّما - خبرا لباب (كان)	- السّلب - - - -	- المُضيّ ≈ ≈ ≈ ≈	-"ولو يؤاخذ الله الناس بظلمهم..".(النحل٦١). - "و إذ تقول للذي أنعم الله عليه".(الأحزاب٣٧). -"ربما يودّ الذين كفروا لو كانوا مسلمين".(الحجر٢). - كان زيد يقوم.

وهذا التّصنيف يؤكّد إمكان تراوح دلالة بنية المضارع بين حالات الحدوث المتفارقة وفق معيار القرينة التي يمكن أن تكون لفظيّة معجميّة أو حاليّة سياقيّة، فتدلّ على الأزمنة الثلاثة دلالة تركيبيّة إعرابيّة بعد أن دلّت بصيغتها الصّرفيّة على الحاضر.

١.٢.٢. دور التّركيب في إنتاج المعاني المظهريّة

يُخرج تركّب بنية المضارع داخل جملة مّا، دلالته على عدم الانقضاء إلى إفادة معاني مقترنة بدلالات الإيجاب أو السلب التي قد يفيدها دخول أداة معيّنة على البنية، أو دخول قرينة مّا عليها. فدخول أدوات على بنية (يفعل) في مثل :

١- لم يأكل

٢- لمّا يأكل بعد

٣ أ- يدخل الآن بسرعة

٣ ب- يدخل الآن على مهل

٤- يحاول أن يُدخل الخيط في سُمّ الإبرة

٥- كان يدخل كل مكان مظلم رآه

٦- كرّر(١٤) تمتمته وهو يبصق أسفل قدمه

يفيد في (١) نفي حدوث الفعل زمان الماضي. وفي (٢) عدم انقضاء الفعل لحظة التلفّظ ، مع إبقاء الإمكان مفتوحا على السّلب والإيجاب. وفي(٣ أ) أفاد الفعل (يدخل) الحدوث في الآن التلفّظي وإمكان انقضائه مع انتهاء التلفّظ. وفي (٣ ب) حدوث الفعل في الآن وإمكان امتداده لما بعد التلفظ. وفي (٤) أفاد الفعل الأوّل (يحاول) مع صيغة المضارع في الفعل الثاني مظهرا استمراريّا غير منقض. وفي (٥) أفاد النّاسخ (كان) مع صيغة المضارع في الفعل الثّاني، انقضاء حدث تكرّر في الماضي. و في (٦) أفاد الفعل النّاقلsupportverbe (كرّر) مع صيغة المضارع في الفعل الثاني، انقضاء حدث تكرّر في الماضي (مظهر تكراري aspect itératif)، رغم أن المسند الدّلالي في (٦) هو الاسم الإسنادي (التّمتمة) وليس الفعل (كرّر) الذي يكتفي بدور تحييني للمسند الاسميّ الوارد بعده، والذي يحمل معنى المسند والحدث. ولكنّ استعمال الفعل الناقل (كرّر) يجعل الفعل المضارع (يبصق) متّسقا معه مظهريّا، من جهة أنّ حدث البُصاق حدث نُقطي، ممّا يفرض تكراره حتّى يساير حدث التّمتمة المتكرّر.

وهكذا نلاحظ أن القرائن التّركيبيّة ومن بينها النّواسخ أو الأدوات المحيّنة تساهم في التّعبير عن القيم المظهريّة المُراد كشفها من خلال استعمال بنية المضارع مركّبة إليها(١٥).

وعملية التّركب النّحوي مرتبطة أساسا، بالتّصوّرات الذّهنيّة السّليمة التي يَسِمُها الباث في عمليّة التّخاطب. وهو ما يؤدّي إلى قبول الجمل المنجزة التي تقوم على شروط أهمها التّسلسل الخطّي linéarisation، أي تنظيم العناصر في سلسلة الكلام، إضافة إلى عمليّة التّحيين actualisation. أي توفير العناصر التي تنزّل الجملة في حيّز زمانيّ مّا، وتعطها دلالة مظهريّة محددة (Harris: 1964) تتوافق مع السّياق الذي يحدد عمليّة القول/الإنجاز اللّغوي، ويؤطّرها حتى تؤدّي المعاني المقصودة منها، والتي تمثّل انعكاسا لما يقوم في ذهن الباث من تصوّرات.

٢. تحكّم السّياق في المعاني التّركيبيّة لبنية المضارع

يتحكّم كلّ من سياق القول والعلاقة بين المتكلّم والمتلقّي في حصول الصّورة المنجزة للخطاب فتنقله من هيئة التّشكّل في الأذهان إلى واقع الحدوث في الأعيان. ويتشكّل هذا الأمر مع بنية المضارع التي قد تخرج عن أصل دلالتها وهي الاستمرار زمان الآن التلفّظي إلى دلالات يتحكّم منشئ القول في تفريعها حسب مقتضيات الخطاب وحسب القوّة المقصودة بالقول التي يريد بثّها من خلال إنجازه القولي في صورة الكلام.

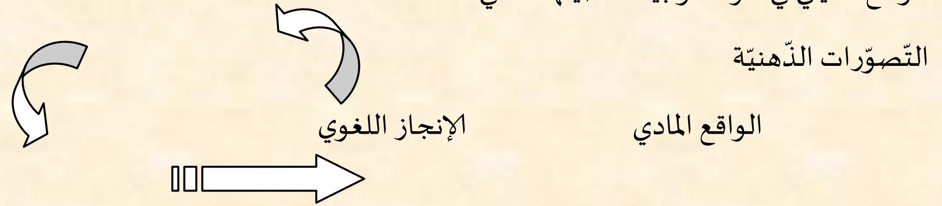
٢.١. التّعالق بين التّصوّرات الذّهنيّة(١٦) لحدوث بنية المضارع والاستعمال

أقرّ الشيخ ابن سينا التّعالق الأكيد بين التّصوّرات الذّهنيّة للمتكلّم والإنجاز اللّغوي الذي يمثّل انعكاسا لما في ذهن المتكلم، وفي أحيان كثيرة في ذهن المخاطَب كذلك، وخاصّة فيما يتعلّق بقضيّة الزّمان التي هي موجودة بالقوّة نظرا إلى عدم إمكان

معاينتها ماديّا. وقد أقرّ الشيخ في هذا الإطار أن "الحركة الموجبة للزّمان نفسانيّة إراديّة فالنّفس علّة وجود الزمان" (ابن سينا.عيون الحكمة:٢٨).

وعلى هذا الأساس، فإنّ الزّمان الذي يؤطّر حدثا مّا ينطلق أساسا، من تصوّراتنا الذّهنيّة التي تجعل الوسم اللفظي الأداة المجسّدة لما نحمله من تصوّرات ذهنية و"نفسية" لما يحدث في الواقع، وهو ما ينعكس على الإنجاز اللغوي الذي يعكس بدوره الواقع العيني في حركة لولبيّة تفصيلها كالآتي :

التّصوّرات الذّهنيّة



الواقع المادي الإنجاز اللغوي

وهكذا تدخل بنية المضارع في هذا البناء اللولبي مجسّمة حدوث الفعل في الواقع المادّي الذي يتبلور في مستوى التّصوّرات الذّهنيّة لِيحقّق مستوى الإفهام من خلال الوسم اللفظي الذي يشكّل في مرحلة التّحقّق، الإنجازَ اللغوي.

٢.٢. انعكاس التّصوّرات الذّهنيّة لحدوث بنية المضارع على الدّلالة

تتضافر جميع المستويات المذكورة في الفقرة السّابقة في إنتاج الدّلالات. إذ يقتضي مفهوم الدّلالة حضور التّصوّرات الذّهنيّة المتمثِّلة للأحداث العينيّة والتي تُسبَك في جمل مناسبة لمقام التلفّظ ولقوانين النّحو وللتّراتبيّة المنطقيّة المنظّمة لمحتويات التلفّظ داخل الخطاب. فأن تقول:

- كان الرجل يعمل باستمرار حتّى يحصّل المال الذي به يعيل ابنه الذي يدرس حاليا بالجامعة والذي ينتظر منه أن يعينه في إعالة إخوته الصّغار في المستقبل القريب.

فإنّك تحيل على دلالات حدوثيّة متعدّدة لاستعمالات بنية المضارع المتواترة في كلامك، والتي يمكن تفصيلها كالآتي:

١ - كان.. يعمل باستمرار افتراض انقضاء حدث استمر في المضي.

[ح حدث١ قطعي مستمر]

٢- حتى يحصّل .. افتراض انقضاء حدوث الحدث في زمان لاحق لزمان الفعل الأول.

[ح حدث٢ قطعي متقطع< ح حدث١ قطعي]

٣- أمكن.. أن يعيل انقضاء حدوث حدث يمكن أن يستمرّ إلى لحظة التلفّظ.

[ح حدث٣ قطعي مستمر]

٤- يدرس حاليا افتراض استمرار حدوث حدث انطلق منذ زمان قريب من زمان التلفّظ + استمراره إلى الآن التلفّظي + إمكان استمراره في زمان المستقبل.

[ح حدث قطعي مستمر]

٥- ينتظر حدوث حدث في حاضر التلفّظ ["حدث" نفسي يرجّح أن يكون ممتدًا إلى زمان المستقبل القريب]

٦- .. يعينه في إعالة عدم انقضاء الحدث لدلالة القرينة اللفظية (في المستقبل القريب) على افتراض حدوثه في زمان المستقبل.

[توقع ح حدث مستمر في المستقبل].

وهكذا، نلاحظ تفارق المعاني الحدوثية التي يمكن أن تفيدها بنية المضارع انطلاقا من الانعكاسات التفريعيّة الواضحة للمعاني الجزئيّة الكامنة في ذهن المتكلم، والتي تتجسد من خلال"ثلاثيّة الحاضر[١٧] Triple Présent(، حاضر الماضي وحاضر الحاضر وحاضر المستقبل، فـ "ثلاثيّة الحاضر تجعل الزّمان حاضرا وموجودا سواء كان ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا" (بن ساسلي،٢٠٠:٨١). وهو ما يؤكّد أن بنية المضارع أو الفعل الحاضر أصل لكل من الماضي والمستقبل، وذلك لثرائها المرتبط بالدّلالات المعجميّة والصيغيّة إضافة إلى الدلالات السّياقيّة التي تدخل في إطار تركيب بنية (يفعل) داخل الجملة.

الخاتمة

كشف لنا الاستعمال أن بنية المضارع في النّحو العربي تمثّل أنموذجا يؤكّد إيلاء النّحاة العرب القدامى الدّلالة جانبا كبيرا من اهتمامهم. ولكن لانفتاح الدّلالة على تأويلات غير متناهية متعلّقة بعدم تناهي التّصوّرات الذّهنيّة لحدوث الحدث الكلامي المرتبط بالسّياق القولي وبطبيعة الباثّ والمتلقّي الخ.. فإنّ النّحاة اكتفوا في مرحلة التّنظير بتعيين الدّلالة المباشرة للبنية والتي قد تدلّ على الزمان بهيئتها، وقد تدلّ عليها بقرينة. كما قد تقوم قرينة مّا بسلب دلالتها على الزمان الأصليّ. وفي المقابل ترك النّحاة العرب المجال التّأويليّ رحبا أمام القارئ الذي عليه أن يربط الحدث الكلامي بالصّورة الذهنيّة لكلّ من الباثّ والمتلقّي، ويدخل معه في إيلاء علاقات السّياق الأهميّة الكبرى للوصول إلى الدّلالات التي تتوافق مع الأصل في النّظام أو تختلف عنه مسايرة لإمكانات التّأويل التي يسمح بها السّياق.

وقد أفضت بنا بعض التّطبيقات في هذا العمل، إلى الوصول إلى حقيقة لغويّة تفيد أنّ بنية المضارع في النّحو العربي -على عكس ما ذهب إليه بعض اللّغويّين الغربيّين- إنّما تمثّل نموذجا أشدّ ثراء من بنية الماضي وبنية الأمر لانفتاحها على مجالات لا محدودة ترتبط ارتباطا مباشرا بنتائج انعكاس التّصوّرات الذّهنيّة لفعل الحدوث على المعاني غير المتناهية لفعل القول الذي يتشكّل في أدنى مستوياته، في الجملة. وهذا الأمر يتأكّد بعدم إمكان فصل البنية التّركيبيّة التي ترد فيها بنية [يفعل] عن الأبنية الذّهنيّة التي تساهم في تشكيلها ورصد علاقاتها السّياقيّة المتعدّدة.

وما يزيد الأمر تأكيدا، دلالة هذه البنية في المستويات التّركيبيّة المتنوّعة على الأزمنة المختلفة، إضافة إلى إحالتها على الدّلالات المظهريّة المتعدّدة. ويؤكّد من جهة ثانية نمذجة بنية المضارع مقارنة ببقيّة البنيات لقيامها على مبدإ الحركة الذي هو حدوثيّة الحدث و"الفعل هو الكلمة المحققة للحدوث بالوضع، أي التي تنقله من حيّز الوجود في الأذهان إلى حيز الوجود في الأعيان، فتنزّله في نقطة معيّنة من مسار الزمن.." (بن حمّودة،٢٠٠٤:٤٥٦). وهو ما يجعل إمكانات تأويل بنية المضارع داخل الإنجاز اللّغوي، غير متناهية.

الهوامش:

١. المظهر"مجموعة من سمات الحدث التي يُقاس بها الوقت ويوصف بها داخل الجمل" (السّعيدي.٢٠٠٥: ٨٦). وهي مقولة نحوية متداخلة مع مقولة الزمن، رغم وجود بعض الاختلافات النسبية بينهما إذ "الزمن مقولة فعلية صِرافية [تصريفيّة] تُخصّص بموجّهات زمنية كالسين وسوف للدلالة على الزمن الحاضر والمستقبل أو بالمساعد"كان" في حال الماضي، وإن تحديد مقولة الجهة [المظهر] يتجاوز الفعل إلى السياق التركيبي[التجاوز لا يعني الإلغاء]، ويعني هذا تفاعل العناصر الوقتية مع العناصر غير الوقتية"(م.ن: ٨٩٨٨). والزمن والمظهر من المفاهيم اللسانية الحديثة التي لم يقع الحديث عنها بصورة صريحة أو منتظمة في التراث النحوي العربي.

٢. يمكن العودة إلى: الفضلي.١٩٨٢ لرصد هذه التعريفات وتفريعاتها.

٣يقسّم ابن جنّي الدّلالات إلى دلالة لفظيّة (معجميّة) وصناعيّة (صيغيّة) ومعنويّة (تركيبيّة).(ابن جنّي.الخصائص.III: ١٠ وما بعدها).

٤هذه الأغراض (الدّلالة على المُضيّ، والوقوع في الحال، وعدم الوقوع، وتواصل الوقوع في الحال) تتحقّق في مستويين:

- المستوى الأول: مستوى اقتران دلالة الفعل بمعنى الحدث (الدّلالة اللفظيّة)، وبالمعنى الذي تحيل عليه الصّيغة الصّرفيّة، مثال ذلك دلالة (ضرب) على معنى الضّرب مقرونا بزمن الماضي ، ودلالة (يضرب) على معنى الضرب مقرونا بزمن الحاضر، ودلالة (اضرب) على معنى الضرب مقرونا بطلب تحقيق الفعل في زمان المستقبل.

- المستوى الثاني: مستوى تركّب الفعل مع غيره من المكوّنات داخل الجملة التي تعتبر الوحدة الدّنيا داخل الخطاب. والتركّب هو الذي يؤدي إلى الدّلالة المعنويّة.

٥. رغم أن مصطلحي (صيغة) و(بنية) متداخلان في النّحو العربي فإننا قصدنا استعمال مصطلح (صيغة) في هذا المستوى للدّلالة على صورة المضارع معزولة عن التركّب ومعزولة بالتّالي، عن دخول حركات الإعراب. وحضور هذين الأخيرين يجعلنا نتحدث عن بنية (المضارع).

٦. انظر في هذا الإطار: (الأستراباذي. شرح الكافية. VI: ١٦).

٧. هذا مجرّد افتراض ذهنيّ لا غير لأنّنا لا يمكن أن نفصل الفعل في العربيّة عن التّصريف والتّركّب إلى فاعل نحويّ.

٨. قد تحيل هذه الصيغ كذلك على وضعية بدأت بعد، و تتواصل في الحاضر، مثل قولك: يعيش، يتنفّس ..

٩. نفترض أنّ الدّلالة المعجميّة تحيل على معان متفارقة حسب صنف الفعل الذي تنتمي إليه. وبالتالي فإنّ الدّلالة المعجميّة قد تلتقي في مستوى التّصورات الذّهنيّة مع دلالات ورود الأفعال في حالة التركّب ودخول الأدوات عليها.

١٠. يرى روّاد النّحو التّحويلي grammaire transformationnelle أنّ الفعل - الذي هو في أغلب التّراكيب المسند- يمثل العنصر الأساسي بالنسبة إلى المتكلم والمخاطب، إذ هو المعبّر عن المعلومة الأساسيّة وهو المحدّد لسائر العناصر المتعلقة به والتي تسمّى معمولات arguments (هاريس:١٩٦٤).

١١. نستثني منهم قطربا، ومن نحا نحوه.

١٢. اعتمدنا في حصر هذه الأنماطية أساسا على: الأستراباذي. شرح الكافية. VI:٢٩٢٨. والسّيوطي. همع الهوامع. I:٢٣١٧ وهي تمثّل حالات نموذجيّة مرتبطة بسياقات تلفظيّة معيّنة.

١٣. اقتصرنا على ذكر الأمثلة التي يمكن أن تغيب عن ذهن القارئ في تراكيب معينة.

١٤. من الأفعال الناقلة الحاملة لقيم مظهرية: كرّر، بدأ، واصل..

١٥. انظر في هذا الإطار: الورهاني: ٢٠٠٩: ٥٢.

١٦. التصوّرات الذّهنيّة هي ما عبّر عنه التهانوي بـ:"الكلام النّفسي". وافترض محمد الشّاوش أنه المعنى قبل أن يتشكّل باللفظ. (انظر الشاوش: ٢٠٠٤: ٨٧).

١٧. انطلاقا من هذه الفرضية حلّ المفكر الفرنسي" دوسانتي"Jean –Toussaint Desanti "معضلة وجود الزمان باعتباره ماضيا مضى

- معدوم - وحاضرا لا يكاد يكون- الآن – ومستقبلا مازال طيّ الغيب- غير موجود- "(ابن ساسي: ٢٠٠١: ٨).

مصادر البحث ومراجعه

الأستراباذي، رضيّ الدين محمد بن الحسن. *شرح الرضى على الكافية*. تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر. منشورات جامعة قار يونس بنغازي (د. ت.)

ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. *الخصائص*. تحقيق محمد عليالنّجار. الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط.١٩٩٤.

حسّان، تمّام.١٩٧٣. *اللّغة العربيّة معناها ومبناها*. دار الثقافة. الدّار البيضاء.

بن حمودة، رفيق.٢٠٠٤. *الوصفيّة مفهومها ونظامها في النّظريّات اللّسانية*. دار محمّد علي الحامي. كليّة الآداب سوسة.

بنساسي، محمد.٢٠٠١. *ابن سينا ومسألة الزّمان*. ضمن المجلة التونسيّة للدّراسات الفلسفيّة السّنة ١٦. العدد٢٦٢٥.

السّعيدي، الحسن.٢٠٠٥. *المقولات الوظيفيّة في الجملة العربيّة*. كليّة الآداب. فاس.

سيبويه، أبو بشر. *الكتاب*. تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون. دار الجيل بيروت. ط١ .(دت)

ابن سينا، أبو علي الحسين. *عيون الحكمة*. تحقيق بدوي. وكالة المطبوعات الكويتيّة. دار القلم بيروت.ط.١٩٨٣.

السّيوطي، جلال الدين. *همع الهوامع في شرح جمع الجوامع*. تحقيق و شرح الأستاذ عبد السلام محمد هارون والدكتور عبد السلام سالم مكرم. دار البحوث العلمية. الكويت. د.ت.

الشّاوش، محمد. *أصول تحليل الخطاب في النّظريّة النّحوية العربيّة*. كليّة الآداب منّوبة – المؤسّسة العربية للتوزيع. تونس. ٢٠٠١.

الفضلي، عبد الهادي. ١٩٨٢. *دراسات في الفعل*. دار القلم. بيروت.

المهيري، عبد القادر. ١٩٩٨. *من الكلمة الى الجملة*. مؤسّسات بن عبد الله. تونس.

الورهاني، بشير. ٢٠٠٩. *الأفعال الناقلة في العربية المعاصرة، بحث في الخصائص التركيبيّة والدّلاليّة*. جامعة سوسة، كليّة الآداب سوسة.

Fleish Henri .*Sur l'aspect dans le verbe en Arabe classique* Arabica (Revue d'études Arabes) Tome 21-1974 .Swets & Zeitlinger B V lisse .The Netherlands.1991 imprimé en Belgique.

Harris Z. S. The elementary Transformationions, T. A. D. P. nr. 54, University of Pennsylvania. Philadelphia. 1964.

Vendryes Joseph. *Le langage.Introduction linguistique à l'histoire* .Albin Michel .Paris 1979.

الوسائل التعليمية وأهميتها في نجاعة العملية التعليمية.

د. إدريس بن خويا، أستاذ محاضر "أ"؛ أ. فاطمة برماتي، أستاذة مساعدة : قسم اللغة والأدب العربي - جامعة أدرار – الجزائر

ملخص:

يقول ابن جني: اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"، ومن خلال هذا المفهوم للغة يتبين لنا أنها تمثل أهم الأنظمة التواصلية بين مختلف الشعوب، بها تقضى الحاجات وتتحقق المطالب، وتحل المعضلات، وتتبادل الخبرات.

ولقد تعددت الاتجاهات في تعليم اللغات وتعلمها، وكان من أهمها الآتي: -اتجاه تقليدي لا يحفل إلا باللغة المكتوبة.-اتج اه بنيوي سلوكي عنى بظاهر اللغة ونظامها التركيبي.-اتجاه تواصلي يعنى بتنمية القدرة التواصلية للطلاب من خلال تعلم اللغة في إطارها الاجتماعي والثقافي.

إن اللغة العربية من أهم اللغات السامية الحية، وأشهرها وأوسعها انتشارا ، وأشدها تأثيرا في نفوس أصحابها، فهي لغة ذات طابع اشتقاقي ، تتولد عنها ألفاظا جديدة، وبدوها تتولد معان جديدة عن كل عملية اشتقاقية، وهو ما يساهم في الثراء اللغوي.

وبالتالي، أصبحت العربية لغة علمية نحتفل بها في سنة بتاريخ١٨ ديسمبر، وهو أمر لا يمكن أن تتجاهله الشعوب الأخرى غير الناطقة بها،باعتبار أن العرب أسهموا في بناء صرح الحضارة العالمية، وكانت الأندلس وصقلية العربيتين سبيل الأوروبيين إلى وضع أسس النهضة الأوروبية الحديثة؛ فهي الخامسة من حيث ترتيب لغات العالم بالقياس إلى الناطقين بها من أبنائها، بعد الصينية والإنجليزية والهندية والإسبانية، وهي السابعة –حسب آراء بعض المختصين- بوصفها لغة رسمية بعد الإنجليزية والصينية والهندية والإسبانية والروسية والفرنسية.

وعلى الرغم مما يشاع من صعوبة تعلم العربية، فإنها لغة قياسية على نحو فريد، لا يكاد يمثل نظامها اللغوي صعوبة تذكر في تعليمها وتعلمها بشهادة من درسها وتعلمها من الأجانب، بل تأتي هذه الصعوبة من خارج النظام اللغوي متصلة بالجوانب التاريخية والأسلوبية والاجتماعية.

مقدمة:

إن الاتصال عملية معقدة جدا، وأن المرء يحاول أن يحلله قدر الإمكان؛ حيث تدرك من خلاله في نماذج مواقف اتصال نمطية في ملامحها الرئيسية، ويستعان في ذلك في الغالب بمفاهيم نظرية المعلومات؛ باعتبار أن البواعث الجوهرية لبحث الاتصال تنطلق من منظري المعلومات وفنى الأخبار، وفي تلك الاصطلاحات يصير المتكلم مرسلاً والسامع مستقبلا وما يقال إلى خبر ينقل عبر قناة الاتصال. ومن الضروري لعمل الاتصال أن يستطيع شركاء الاتصال أن يرجعوا إلى مخزون مشترك من وسائل الاتصال، ويمكنهم بواسطتها أن يتناقلوا الأخبار(١).

إن أهم وسيلة للاتصال بين الناس هي اللغة المكتوبة التي يمكن أن يطلق عليها في الاصطلاحات التي أعدتها نظرية المعلومات "الشفرة". أما تنظيم الخبر من جانب المتكلم، تشفير الأفكار والمعاني والمعلومات، فيطلق عليه تبعا لذلك عملية التشفير(٢).

١-اتجاهات تعليم اللغات وتعلمها:

إن من أهم هذه الاتجاهات نجد الآتي:

أ-اتجاه تقليدي لا يحفل إلا باللغة المكتوبة، ويتخذ من نماذج القواعد النحوية التي وضعت فيالأصل للغات أخرى نموذجا يحتذى، فلا يكاد الدارس يخرج منه إلا بقدرة منقوصة على فهم بعض النصوص وترجمتها بالاستعانة بالمعجمات وكتب النحو والصرف، من دون قدرة على استعمال اللغة في تجلياتها الحية حديثا واستماعا(٣).

ب-وهناك اتجاه آخر ينعت بالاتجاه البنيوي السلوكي الذي يعنى بظاهر اللغة ونظامها التركيبي، فجعل اللغة المنطوقة من أكبر اهتماماته، وقدم وصفا علميا دقيقا لبنية اللغة معتمدا على معايير لغوية مستنبطة من اللغة ذاتها كما يستخدمها أصحابها بعيدا عن الأنماط المعيارية التي تفرض على اللغة من خارجها، مع التسليم بما بين اللغات من فروق ومالها من خصائص، وقد انتقل هذا التصور إلى تعليم اللغات الأجنبية فيما عرف بالطريقة السمعية الشفوية، أو السمعية البصرية الشفوية، التي ظلت مسيطرة على تعليم اللغات الأجنبية في معظم بلدان العالم لأكثر من أربعين عاما. وكان أهم ما عنيت به حصر النماذج التركيبية وتكرار التدريب عليها ومحاكاة نظامها الصوتي، وطرائق التركيب فيها لتكوين عادات لغوية ثابتة أشبه ما تكون بالعادات اللغوية التي يكتسب بها الطفل لغة أهله. على أن التطبيق العملي كشف عما في هذه الطريقة من عيوب أهمها:

-الإفراط في التدريب الآلي علىالجمل والعبارات من دون اهتمام بالمواقف الاجتماعية والثقافية الي تستخدم فيها.

-العجز على تنمية المهارات الإبداعية لدى الطلاب، والعناية باللغة المنطوقة على حساب اللغة المكتوبة؛ ومن ذلك ما دلل عليه تشومسكي على أنه من المستحيل أن يكتسب الناس اللغة بالتكرار والتعزيز، ورأى أن الطفل لا يتعلم اللغة بهذه الطريقة، فهو لا يكرر ما يقوله الكبار، لكنه يبدع جمل خاصة وعبارات لم يسمعها من قبل، وهو يقع في أخطاء منتظمة، ولا يُجدى معه تصويب الأخطاء، ولا ما يقال أمامه من لام صحيح حتى يتخلص هو بنفسه منها، وأنه لا يتعلم نحو لغة، بل يستنبط لنفسه القواعد التي يجرى عليها الاستعمال(٤).

ج-اتجاه تواصلي -وهو الأهم في بحثنا-يعنى بتنمية القدرة التواصلية للطالب من خلال تعلم اللغة في إطارها الاجتماعي والثقافي، والاهتمام بتعليم اللغة لتحقيق التواصل المباشر حديثا واستماعا، والتواصل غير المبلشر؛ قراءة وكتابة، من خلال مواد تعليمية أصيلة مؤسسة على استعمال اللغة في مواقف اجتماعية وثقافية حية تنجز من خلالها وظائف علمية في واقع الحياة بعد تحليل لحاجات الدارسين والوقوف على أهدافهم من تعلم اللغة.

إن هذا الاتجاه هو الذي نخصه بحديث مفصل في هذا البحث محددين مفهومه ونشأته وتطوره، ومنطلقاته المنهجية وغاياته وأهدافه، ثم نرصد محاولات تطبيقه على تعلم اللغة العربية لغير الناطقين بها وما واجهها من تحديات، ومنه:

-إن الاتجاه التواصلي يقوم على أن اللغة وسيلة تواصل بين البشر وليست مجرد ألفاظ وتراكيب مقطوعة من سياقاتها، وهذا التواصل يقتضي مرسلا مستقبلا ورسالة يراد إبلاغها وقناة تحمل هذه الرسالة، وهي هنا قناة لغوية، في إطار موقف تواصلي لإنجاز وظيفة بعينها أو مجملة من الوظائف.

-نشأ الاتجاه التواصلي من أعمال اللغوي الأنثروبولوجي ديل هايمز١٩٧٢، وبعض اللغويين الجدد كمثل هاليداي الذين درسوا اللغة بوصفها نظاما تواصليا في محيط اجتماعي.

ونعود إلى اللغوي الأنثربولوجي ديل هايمز الذي تصدى لنظرية تشومسكي، مبيناً قصورها، لأنها تعزل الغة عن محيطها الاجتماعي وتوجه اهتمامها إلى النظام اللغوي المخبوء داخل الذهن البشري الذي يسمى القدرة اللغوية competence، دون الآداء performance، ومن ثم لم يستطع تشومسكي أن يأتي بشيء يذكر في تعلم اللغات. وقد رأى هايمز أن هذه القدرة اللغوية التي يوّلد بها عدد لا يحصى من الجمل الصحيحة ينبغي أن تكون جزءا من القدرة التواصلية communication competence التي تتجاوز القدرة اللغوية إلى الأعراف الاجتماعية التي تحكم استعمال اللغة في مواقف اجتماعية.

٢-إن هذه القدرة التواصلية هي الغاية المبتغاة من تعلم اللغة، إذ اكتسابها يعنى القدرة على استعمال اللغة استعمالا صحيحا على نحو ملائم لموقف الذي تستخدم فيه لإنجاز الغايات أو الأهداف الاتصالية، وهي تتألف من أربعة مكونات أساسية:

أحدها: المكون النحوي grammatical ويتمثل في القدرة على التزام قواعد النحو والصرف والمفردات في اللغة الهدف، وهو يقوم على الإجابة عن أسئلة يمكن أن يلقيها الدارس على نفسه من نحو: أيّ كلمات أختار؟ كيف أضعهافي عبارات وجمل؟(٥).

ثانيها: المكون اللغوي الاجتماعي sociolinguistic: ويتمثل في القدرة على استخدام اللغة على نحو ملائم للموقف الاجتماعي، والاستجابة اللغوية الملائمة لما يقال، ويدخل فيها كيفية اختيار موضوع الحديث والمشاركة فيه والانتهاء منه. وهو يقوم على أسئلة يمكن أن يلقيها الدارس على نفسه من نحو: أي العبارات والجمل تناسب هذا الموقف؟ كيف أعبر عما أريد من دون أن أصدم السامع بمخالفة الأعراف الاجتماعية، والقيم الخلقية والدينية السائدة في هذا المجتمع؟(٦).

ثالثها: المكون الخطابي discourse: ويتمثل في القدرة على الربط بين الجمل ربطا نحويا ودلاليا ومنطقيا، بحيث يؤدي إلى تماسك الخطاب سبكا وحبكا، وإذا كانت القدرة اللغوية تعنى بالجملة ومكوناتها فإن الخطاب يعنى بما بين الجمل من روابط وعلاقات، وهو يقوم على أسئلة من نحو: كيف أعبر عن فكرة تامة بكلام متصل متماسك مفهوم؟ ما هي الوسائل النحوية والدلالية التي تجعل الكلام مترابطا مرتبا ترتيبا منطقيا؟(٧).

رابعا: المكون الاستراتيجي strategic: ويتمثل في القدرة على تعويض النقص الذي ينشأ من متغيرات الأداء، وملء فجوات المعرفة الناقصة بالاستخدام اللغوي، فيحرص الدارس على ألا يصل إلى مرحلة انهيار الاتصال، وذلك من خلال شرح العبارات أو الدوران حول المعنى، أو التكرار أو التردد أو التخمين أو تغيير الأسلوب...وهو يقوم على أسئلة يمكن أن يُلقيها الدارس على نفسه من نحو: كيف أعرف أن كلامي غير مفهوم؟ وماذا أقول عندئذ؟! وكيف أعبر عن فكرتي إذا لم أتذكر الكلمة المناسبة أو العبارة الدقيقة، أو اختلط علي الأمر؟(٨).

٣-وظائف اللغة:

إن تعلم اللغة لا يعني العلم بنظامها اللغوي، بل بتحقيق وظائفها التواصلية؛ إذ إن النظام اللغوي لا يعنى للمتعلم شيئا إذا لم يستطع استخدامه في التواصل مع أبناء اللغة، حيث نجد النموذج الذي وضعه هاليداي في حصره لوظائف اللغة كالآتي:

أ- الوظيفة النفعية (الوسيلة) instrumental function: تحقق اللغة الإنسانية النزعة النفعية عند الفرد والمتكلم-المستمع؛ إذ تسمح له منذ نشأته باتعبير عن حاجاته وغباته الذاتية، وما يريد الحصوص عليه من الوسط الطبيعي والاجتماعي، وتنعت هذه الوظيفة عادة بوظيفة "أنا أريد"(٩).

ب-الوظيفة التنظيمية regulatory function: وهي تتبدى في أثر الكلمة في توجيه سلوك الآخرين عن طريق الطلب أو الأمر أو النهي، فتكتسب الكلمة القدرة على إحداث الفعل المنجز في الواقع، ففي عقد القران يتم الزواج شرعا بمجرد التلفظ بملفوظات معينة، وقد نجد ذلك أيضا واضحا في إصدار الأحكام القانونية، عندما يقول القاضي: حكمت المحكمة بكذا وكذا، فإن هذا الملفوظ يتحول إلى فعل، وتنعت هذه الوظيفة بوظيفة "افعل كذا ولا تفعل كذا"(١٠).

ج-الوظيفة التفاعلية interaction function: تظهر هذه الوظيفة بوضوح عندما يلجأ الإنسان إلى استخدام اللغة للتفاعل مع الآخرين الذي يشكلون المجتمع اللغوي، فالإنسان المستعمل لنظام لساني ما يشعر بأنه يتفاعل ثقافيا وحضاريا مع الأفراد المتكلمين بذلك اللسان، وتنعت هذه الوظيفة بوظيفة "أنا وأنت"(١١).

د-الوظيفة الشخصية personal function: تعد اللغة البشرية مرآة عاكسة للعناصر المكونة لشخصية الفرد الذي يمكن له عن طريق الممارسة الفعلية للحدث اللغوي التعبير عن آرائه الخاصة، وينقل خبرته إلى الآخرين، وفي ذلك تأكيد لكيانه الشخصي، وتثبيت لشخصيته(١٢).

هـ-الوظيفة الاستكشافية heuristic function: وتتجلى هذه الوظيفة في أن الإنسان ميال بطبعه إلى معرفة ما يحيط به من أشياء وأحداث وحقائق، فالوسيلة الوحيدة التي يستخدمها في استكشاف محيطه الطبيعي والاجتماعي هي اللغة، ومن الممكن أن يطلق على هذه الوظيفة، الوظيفة الاستفهامية؛ وما كان ذلك إلا لأن النزعة إلى الاستكشاف والرغبة في اكتساب المعرفة الجديدة هي تساؤل عن الجوانب المبهمة الغامضة في هذا الكون الذي يحيط بالإنسان(١٣).

و-الوظيفة التخيلية imaginative function: قد يلجأ الإنسان أحيانا إلى عالم الخيال هروبا من واقع نفسي لا يطيقه، ومطية هذا الهروب هي اللغة نفسها التي تسعفه في إنتاج نظام لغوي يتجاوز نظام اللغة المعيارية، وهي اللغة التي كثيرا ما تكون كابحة لجماع طاقته الانفعالية، فيمرق عنها ليبدع نمطا آخر يسع انفعالاته وتجاربه وأحاسيسه، وتتجلى هذه الوظيفة بخاصة في الخطاب الأدبي(١٤).

ز-الوظيفة الإخبارية: تعد اللغة قناة رابطة بين أفراد المجتمع البشري، لها القدر على نقل المعلومات والأخبار على مسافات بعيدة، بخاصة بعد تطور وسائل الإعلام المسموعة والمرئية. وهذه الوظيفة الإخبارية قد تتحول إلى وظيفة إقناعية وتأثيرية كما نجد ذلك في الإعلام الجماهيري(١٥).

ح-الوظيفة الرمزية: تعود هذه الوظيفة إلى طبيعة اللغة البشرية في حد ذاتها من حيث كونها نظاما منالعلامات الاصطلاحية التي تحيل إلى أشياء واقعية في العالم الخارجي؛ فهي، من ههنا، تأخذ الطابع الرمزي، فتستخدم من حيث هي وظيفة رمزية(١٦).

والمتتبع لهذه الظواهر يد أنها تمتاز بالبساطة والتنوع والشمول والإيجاز، وأن كل وظيفة من هذه الوظائف لا تقف وحدها، بل تتكامل جميعا لتحقيق الهدف، ولا بد من التنبه إلى أن الوظيفة الواحدة من الممكن أن يعبر عنها بتراكيب لغوية مختلفة، كما أن التركيب اللغوي الواحد قد يستخدم في التعبير عن عدة وظائف لغوية، والذي يحكم استخدام تركيب لغوي معين في وظيفة لغوية محددة هو العلاقة الاجتماعية بين المشاركين في الحدث الكلامي في موقف بعينه. وهذه العلاقة يمكن تلخيصها في العبارة الآتية: من يتحدث مع من؟ ومتى؟وأين؟ وما دور كل من المتحدثين، فلا مفر في التواصل بين الناس من مراعاة القواعد الاجتماعية كما تراعى القواعد اللغوية.

٤-هناك خصائص للاستخدام اللغوي يحددها موضوع الحديث ومناسبته والمشاركون فيه والموقف الاجتماعي، فما يقال في التسوق مثلا يختلف عما يقال في مكان العمل، وما يقال للتحية يختلف عما يقال للسخرية أو التهديد، وما يقال في خطاب رسمي موجه لجمهور غير ما يقال في المعاملات التجارية، وهذه الخصائص يعنى بها الاتجاه التواصلي عناية كبرى؛ لأنها تمثل مشكلة لمتعلم اللغة الأجنبية؛ لما يمكن وراءها من اختلاف ثقافي، ومعرفة ما يلائم السياق وما يلائمه، فهذه الخصائص لغوية وثقافية واجتماعية في وقت واحد(١).

٥-هناك تواصل غير لغوي؛ أو ما يسمى بلغة الإشارات والإيماءات والحركات تؤديها بعض أعضاء الجسد، وهي تختلف ثقافة إلى ثقافة، ومن مجتمع إلى مجتمع آخر، وما يدل على التهذيب والتأديب في مجتمع قد يدل على إهانة أو خروج على القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية في مجتمع آخر، ومن اللازم أن تتضمن برامج تعليم اللغات الأجنبية هذا النوع من التواصل تمكينا للقدرة التواصلية العامة عند متعلم اللغة(١).

٦-إن الاتجاه التواصلي يهتم باللغة الطبيعية منطوقة كانت أم مكتوبة، في ارتباطها بالمواقف الاجتماعية الواقعية لا بمواقف مصطنعة، أو مواقف يتخيل مؤلفو الكتب التعليمي أن الدارس بحاجة إليها و يجعلونها وسيلة لاستظهار القواعد وحفظ الكلمات، ومن ثم كان حرص الاتجاه التواصلي على أصالة المادة التعليمية؛ إذ تؤخذ من مصادر أصيلة في العالم الواقعي تعبيرا عن مواقف وتحقيقا لوظائف، وما يجرى في الصفوف الدراسية من تدريب على التواصل أشبه بما يجرى في حمام السباحة من تدريب تهيئة لخوض لجج البحار، ومعروف أن اللغة أكبر من معجمعها، وأكبر من طاقات الفرد، لذلك يصبح ضروريا أن يختار منها القدر الذي يحتاج إليه الدارسون لتحقيق التواصل اللغوي الذي يحقق أهدافم ويشبع رغباتهم ويسد حاجاتهم، ومن هنا كان تحليل حاجات الطلاب وأهدافهم من تعلم اللغة، دون إغفال لما لديهم من خبرات، أمرا لا مفر منه(١).

٧-مكونات العملية الاتصالية في العملية التعليمية:

إن أهم دور تقوم به العملية الاتصالية هو تبادل الأفكار والمعلومات بين الأفراد في إطار حوار هادف، وأدواته هي الأنظمة المتعددة والصور المتنوعة، وتتكون العملية من:

أ-المرسل: وهو الباث للرسالة، حيث يكنون فردا أو جماعة، وهو مصدر المعرفة في العملية التواصلية، حيث يقوم بإرسال رموز عبر اللغة، أ ما يشبهها، ولا يمكن أن يتم ذلك إلا من خلال إعطاء الاتصال بعدا وظيفيا وربطه بأهداف التطوير(٢).

ب-المرسل إليه: وهو المتلقي الذي يستهدف من عملية النقل الاتصالية تفكيك الرسالة الكلامية Décodage(٢).

ج-الرسالة(المضمون): موضوع النقل الاتصالي، وبها نبث مشاعرنا الانفعالية، ويجب أن تكون ملائمة للمرجع وللمخاطب وللموقف الاتصالي، وتكون مقبولة من طرف المخاطب، فلا يمكن أن تحدث عملية الاتصال إلاّ بوجود سجل معرفي وقيمي له مضامين ودلالات متعارف عليها؛ لأن التواصل لا يكون نافذا إلاّ إذا استطاع المتلقي تفكيك الرسالة، مما يؤدي إلى ترك تأثير يعبر عنه من خلال رجع الصدى (التغذية الرجعية)(٢).

د-القناة: وهي الوسيلة المتعددة في النقل، والوسائل كثيرة ومتعددة، ونشير إلى البعض منها في تعليم اللغة:

- الكتاب وما يتعلق بوسائطه

-الإشارة وما يتعلق بها من إيماء وغيرها.

-الموسيقى والرسوم والصور.

-وسائل التقنية القديمة والحديثة(٢٣).

هـ-المرجع: ويتكون من السياق/الموقف الاتصالي.

وبالتالي نجد أن عملية الاتصال تقوم على مجموعة من العناصر الديناميكية والدائمة الحركة، والتفاعل فيما بينها في زمان ومكان محدد وظروف معيّنة، وتحدث هذه العملية داخل مجال واسع يدعى أحيانا البيئة التعليمية، وتستعمل لعدة أغراض أهمها:

-الإخبار

-التعبير عن المشاعر والعواطف

-التأثير في الآخرين.

-الاستجابة لتوقعات الآخرين.

-التخيّل(٢٤).

٨-طرائق تعليم اللغات:

التعلم هو عملية اكتساب الوسائل المساعدة على إشباع الحاجات والدوافع وتحقيق الأهداف، وهو كثيرا ما يتخذ صورة حل المشكلات. ويقوم التعلم على تفاعل بين عناصر أساسية هي : الفرد المتعلم، وموضوع المتعلم، ووضعية التعلم، في تعليم اللغة العربية-مثلا- لغير الناطقين بها. ولتوضيح ذلك أكثر نشير إلى ما يتعلق بطرائق التبليغ.

طرائق التبليغ:

والقصد به الخطاب الذي ينطلق من المعلم وصولا إلى المتعلم، ويتحدد التبليغ بأربع حالات:

-شكل الرسالة وأسلوب استعمالها في وضعية معينة.

-حالات ترميز الرسالة.

-الأدوار وتصرفات المتواصلين

-المضامين أو موضوع الرسالة

ومن هذه الطرق نجد:

أ-الطريقة الإلقائية: طريقة تقليدية يقوم فيها مدرس اللغة العربية –مثلا- بإلقاء المعلومات على متعلمي اللغة غير الناطقين بها بأسلوب المحاضرة والإملاء، وفيها تحول المعلومات من أدمغة المدرسين إلى أدمغة المتعلمين، وذلك في مثل أن يختار المدرس

محتوى البرنامج الدراسي دون استشارة الدارسين، وعليهم أن يتكيّفوا مع هذا المحتوى. وبالتالي فإن هذه الطريقة الإلقائية لا تعمل على إيجاد العلاقة بين المعلم والمتعلم، حيث تجهل العمل بطريقة الأخذ والرد(٢٩).

ب-الطريقة التكاملية: وهي تعتمد على الخصائص النفسية لعملية التعلم وللمتعلم نفسه، وترقى بالتعلم إلى مستوى التجريد، وتراعي الخصائص المميزة للغة، وسميت بذلك لأنها تعلّم اللغة كوحدة تتكامل أجزاؤها منذ الخطوة الأولى لتعليمها وتنمو في مدارجها المتتابعة ككل له وحدته لا كأجزاء منفصلة. وبالتالي فإن من واجب متعلم اللغة العربية غير الناطق بها وفق هذه الطريقة معرفة خصائصها المتمثلة في الآتي:

-الاستعداد لاكتساب مهارة الكتابة

-أسماء الذات والجمل الاسمية

- الأفعال والجمل الفعلية.

-حروف الجر والجمل الفعلية والاسمية

-التفكير اللغوي والتدريب على التعبير

-القواعد النحوية والحركات والإعراب

-الحروف الهجائية وأشكالها المختلفة(٢٦).

ج-الطريقة التلقينية: وهي تعمل على حل المشكلات الصعبة؛ حيث يتدخل المعلم بتلك الحلول التي يقف الطالب عندها عاجزا، ومن هنا يرى بعض المختصين أن هذا التعلم هو الذي يحصل فيه الطالب على هدف تعليمي بمساعدة محددة من المعلم أو بدون مساعدة، ويتم فيها إعطاء المبادئ وحلول المشكلات من قبل المعلم(٢٧).

د-الطريقة الحوارية: وهي تقوم على الحوار، فالمعلم لا يتكلم وحده، بل يكون هناك تفاعل متبادل بين المعلم والمتعلم عن طريق المناقشة والحوار لموضوع ما. ومن مزاياها:

-تفسح المجال أمام المدرس لتنمية انتباه الطالب وتفكيره المستقل.

-تعتمد الأسئلة والأجوبة، وتجعل المتعلم يشعر بأنه ساهم في سير الدرس.

-تثبت المعلومات في ذهن الطالب، وتجعله حاضر البديهة شديد الانتباه(٢٨).

ه-الطريقة الاستقرائية: الطالب فيها يبحث ويستقرئ الحقيقة، وهي الطريقة التي تبدأ بالجزئيات لتصل إلى القواعد العامة، وهي تستعمل كثيرا في المرحلة الأساسية؛ حيث ينطلق من التفكير في الجزئيات للوصول إلى العام، وعن طريق ذلك يتعود التلميذ على التفكير السليم المنطقي والاعتماد على النفس في الكشف عن الحلول(٢٩).

٩-أهمية الأنشطة اللغوية في العملية التواصلية:

ويعتمد التعلم التواصلي على الأنشطة اللغوية داخل الصف الدراسي وخارجه، بحيث يستطيع الطالب أن يفيد مما تعلمه داخل الصف في نشاطه الحيوي خارجه، وأن يفيد مما تعلمه خارج الصف فيما يدور داخله من خلال تقسيم الطلاب إلى

مجموعات أو ثنائيات تتواصل فيها بينها داخل الصف وخارجه تبادلا للأدوار والمعلومات، وتعويضا للنقص في الخبرات، وسدّاً للفجوات المعرفية عند كل منهم من خلال التفاعل المستمر بينهم، وتشجيعهم على الاستعمال المتدفق للغة الذي يمكنهم من الطلاقة اللغوية من بعد، وعلى ذلك فإن دور المدرس يقتصر على إدارة دفة التواصل بين الطلاب وتيسيره لهم، وحفزهم على المشاركة فيه وبث الثقة فيهم مع إشاعة جو من المرح والإثارة والتشويق، دون مقاطعة أو تصويب لأخطاء الاستعمال وقت الحديث، وتأجيل ذلك لما بعد الفراغ منه، فالخطأ لا يُعد عجزا، بل هو ملازم للتعلم لا ينجو منه أحد، وبهذا يصبح الطلاب في بؤرة الاهتما بدلاً من الانتقال من المدرس إلى الطالب، ومن الطالب إلى المدرس، واعتبار أن هذا الأخير هو الذي يملك كل الحكمة والعلم، على الطالب أو المتعلم أن يأخذهما عنه.

ومن الملفت للانتباه، أن هذا النوع من التعليم لايؤتى ثماره الحقة إلا إذا تلقى الطالب تعليمه في بلد اللغة، حيث يستطيع الطالب أن يخرج من قاعات الدرس ليتواصل مع أهل اللغة؛ لأنه لا بد من وضع المتعلم في بيئة لغوية تشبه قدر الإمكان البيئة الطبيعية للغة المتكلمة، وهو ما يعرف بالغمر في اللغة language immersion، وبهذا يستطيع المتعلم أن يحقق قدرا من التعلم بسرعة فائقة(٣).

وأن المتتبع لمهارات الحديث والكتابة، والقراءة والاستماع بخصوص النظام التواصلي بين الأفراد؛ بحيث إن المرء في مهارتي الحديث والكتابة يركب الشفرة وينتج الرسالة، لكنه في مهارتي الاستماع والقراءة يفك الشفرة ويستقبل الرسالة، وهو في المهارتين الأوليين مؤثر في غيره، لكنه في المهارتين الأخريين متأثر بغيره، ويلاحظ أن الرصيد اللغوي الذي يستخدمه المرء في الحديث والكتابة يكون عادة أقل منه في الاستماع والقراءة، لأن منطقة الفهم أوسع من منطقة الاستخدام.

ونجد أيضا أن الاختبارات في التعليم التواصلي شأنا يختلف عن الاختبارات في غيره؛ إذ ينبغي أن تتوفر فيها معايير صارمة تقيس القدرة التواصلية قياسا دقيقا بما تشتمل عليه من مكونات نحوية ولغوية اجتماعية وخطابية واستراتيجية، وأن تعنى بالجوانب التداولية في استعمال اللغة استعمالا طبيعيا في تواصل حقيقي توظف فيه اللغة في سياقات مناسبة تعكس الإدراك الصحيح لخصائص اللغة وثقافتها وأعرافها الاجتماعية(٣).

وبالتالي فإن الاتجاه التواصلي يعد أهم اتجاه في تعليم اللغات الأجنبية، الذي يندرج فيه أيضا تعليم العربية لغير الناطقين بها، فهو أكثر نجاحا في تزويد الطلاب بالقدرة التواصلية على أن يكونوا في أتم الفهم باللغة التي يتعلمونها وفي أقصر وقتت ممكن، وبرصيد أصيل من الاستخدام اللغوي يمكنهم من الطلاقة اللغوية، واستعمال اللغة على نحو مماثل لاستعمال أبنائها، لأنه على الرغم من صعوبة تعلم اللغة العربية فإنها لغة قياسية على نحو فريد، لا يكاد يمثل نظامها اللغوي صعوبة تذكر في تعليمها وتعلمها بشهادة من درسها وتعلمها من الأجانب، بل تأتي هذه الصعوبة من خارج النظام اللغوي متصلة بالجانب التاريخية والأسلوبية والاجتماعية(٣).

<u>المصادر والمراجع المعتمدة:</u>

- دروس في اللسانيات التطبيقية، صالح بلعيد، دار هومه، الجزائر، ط٣، ٢٠٠.

- دراسات في اللسانيات التطبيقية - حقل تعليمية اللغات، د.أحمد حساني، ص٧٤، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط٤، ٢٠٠.

- طرائق التدريس في الجامعات، محمود السيد، مجلة التعريب، دمشق، العدد الثاني، المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر، ١٩٩١.

- الطريقة التكاملية لتعليم اللغة العربية، فؤاد البهي السيد، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الهيئة الهامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٧٣.

- سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، جمعة سيد يوسف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠م.

- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، د.محمود أحمد نحلة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م.

- المدخل إلى علم اللغة، كارل ديتر بونتخ، ترجمة وتعليق د.سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط٣، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.

الهوامش:

١. ينظر المدخل إلى علم اللغة، كارل ديتر بونتخ، ص٥١.

٢- المرجع نفسه، ص٥٢.

٣-آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، د.محمود أحمد نحلة، ص٣٠١.

٤- آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، د.محمود أحمد نحلة، ص٣٠٢.

٥. آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٣٠٤.

٦- المرجع نفسه، ص٣٠٤.

٧- المرجع نفسه، ص٣٠٤-٣٠٥.

٨. المرجع نفسه، ص٣٠٥.

٩-دراسات في اللسانيات التطبيقية -حقل تعليمية اللغات، د.أحمد حساني، ص٧٣.

١٠-سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، جمعة سيد يوسف، ص٢٦.

١١-دراسات في اللسانيات التطبيقية -حقل تعليمية اللغات، د.أحمد حساني، ص٧٣-٧٤.

١٢- ينظر المرجع نفسه، ص٧٤، وسيكولوجية اللغة والمرض العقلي، جمعة سيد يوسف، ص٢٦.

١٣. دراسات في اللسانيات التطبيقية -حقل تعليمية اللغات، ص٧٤، وسيكولوجية اللغة والمرض العقلي، ص٢٦.

١٤-ينظر دراسات في اللسانيات التطبيقية -حقل تعليمية اللغات، ص٧٤.

١٥-ينظر سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، ص٢٦.

١٦-ينظر دراسات في اللسانيات التطبيقية -حقل تعليمية اللغات، ص٧٤.

١٧.آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٣٠٧.

١٨- المرجع نفسه، ص٣٠٧.

١٩- المرجع نفسه، ص٣٠٧

٢٠.دروس في اللسانيات التطبيقية، صالح بلعيد، ص٤٥.

٢١- المرجع نفسه، ص٤٥.

٢٢- المرجع نفسه، ص٤٥-٤٦

٢٣- المرجع نفسه، ص٤٦

٢٤ .دروس في اللسانيات التطبيقية، ص٤٦ .

٢٥ .طرائق التدريس في الجامعات، محمود السيد، ص١٣٥

٢٦-الطريقة التكاملية لتعليم اللغة العربية، فؤاد البهي السيد،١٣٢/١٩٥٨.

٢٧- دروس في اللسانيات التطبيقية، ص٦١

٢٨ .دروس في اللسانيات التطبيقية، ص٦٢.

٢٩- المرجع نفسه، ص٦٢.

٣٠- ينظر آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٣٠٩

٣١ .ينظر آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٣١٠.

٣٢- المرجع نفسه، ص٣١٤-٣١٥.

شعرية القراءة في قصيدة لاعب النرد

أ. أمينة حاج داود / ماجستير أدب عربي معاصر / تحليل الخطاب - كلية الآداب واللغات والفنون – وهران

ملخص :

عنيت الدراسات الحديثة عناية واضحة بالنص الشعري العربي من خلال ما جاءت به مناهج النقد الحديث من آليات ومكانزمات مكنت القارئ العربي من الولوج إلى عالم النص المغلق واستنطاقه، ولأن النص الدرويشي نص وارف فقد كان لابد أن يحظى أكثر من غيره بالعديد من الدراسات التي تناولت مختلف الجوانب النقدية به كالبنية والدلالة والرمز والأسطورة والتناص...الخ

تناول هذا المقال قراءة جمالية لقصيدة لاعب النرد بدء بقراءة في العنوان وانتشاره ضمن جسد النص من حيث أنه يسجل صفقته الحضورية ضمن النص من خلال عملية التشظي التي يقوم بها ليحفظ مسار القارئ في تتبعه لموضوع القصيدة، ثم قراءة في المتن من خلال محاولة الوقوف على أهم البنى الجمالية المتواجدة ضمن القصيدة واستقرائها فكانت شعرية الدهشة التي تولدها المفارقة والدمج بين كلمتين مختلفتين دلاليا أو يعرف بالاستعارة التنافرية ثم شعرية السرد والحوار وهي تقنية مكنت القارئ من الاستمتاع بمشاهد وضلال النص الشعري، ثم شعرية البياض والسواد حيث أن القراءة الحديثة أصبحت تعتبر أن الفضاء التشكيلي للنص الشعري مهم في عملية القراءة وأخيرا شعرية الاستفهام التي نجدها بوفرة في هذه القصيدة.

١.جمالية القراءة في العنوان

يعد العنوان أهم عتبة نصية تستوقف القارئ وتستحوذ على مستقبلاته البصرية والإدراكية وتستفز في الكثير من الأحيان خلفياته ومرجعياته الثقافية والمعرفية ولذا نجد أن اختيار العنوان لا يأتي عبثا وإنما هو إجراء مؤسس يسعى لإبرام صفقة القبول والإقناع مع المتلقي ، خاصة وأنه يعد واجهة أي عمل فني أو أدبي ، كما أنه في الآن ذاته همزة الوصل بين القارئ والنص، إذ يمكن اعتباره الواجهة أو الخريطة التي يلجا إليها المتلقي دائما وهو يتوغل في النص كي لا يحيد عن الفكرة العامة التي يتقمصها هذا الأخير – النص - من خلال مفردات وعبارات معينة. وصدق من قال : " العناوين فسحة لتأملات القراءة "(١). في الأسطر التالية سنحاول قراءة العنوان معتمدين على بعض الدراسات السابقة وأهمها كتاب خالد حسين حسين " في نظرية العنوان" حيث سنعتمد على الطريقة التي انتهجها في استقراء العناوين الشعرية.

توزعت البنية التركيبية للعنوان على مبتدأ وخبر مضاف + مضاف إليه ويتكون العنوان في مجمله من كلمتين لاعب / النرد فأما اللاعب فقد جاء نكرة ومجيئه نكرة يوحي إلى نوع من الزئبقية في تحديد هوية هذا اللاعب ويفتح باب الاحتمال إلا أن هذه الكينونة المجهولة عرفت بإضافة النرد في محاولة لتحديد نوع اللعبة التي يلعبها.

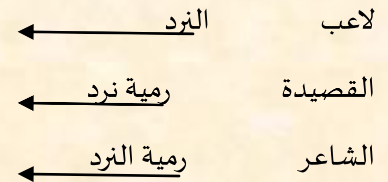
تحيل كلمة اللاعب إلى نوع من التجربة والحنكة والجهد والتحدي بينما تحيل مفردة النرد إلى نوع من العبثية والصدفة والاحتمال والربح والخسارة والصدفة والاستشراف والحظ ، فكيف استطاع هذا التركيب البسيط أن يختزل تجربة حياتية جسدها درويش في قصيدته.

* الانتشار الصيغي للعنوان في النص :

انتشار مباشر	انتشار غير مباشر			
لاعب النرد	لاعب/الشاعر			النرد
* لاعب النرد * إن القصيدة لرمية نرد * القصيدة رمية نرد	انتشار بالفعل	انتشار بالضمير	انتشار بالاسم	*أولا * ثانيا * ثالثا * رابعا * خامسا *سادسا * مصادفة * الثلاث * واحد
	* أربح * أخسر *أتحايل *أخطئ *لم اجتهد *خفت*فرحت *حاولت	* أنا * لي * أني * مني	* جسمي * نفسي * أناي * جسدي	

لحضور العنوان ضمن جسد النص أهمية كبرى، حيث يعتبر نواة يدور حولها موضوع القصيدة ، ويكفل عدم انفلات القارئ في تتبعه للمسيرة الموضوعاتية لها ، إنه مؤشر دال على تآلف المقاطع وانسجامها .

على صعيد الانتشار المباشر نجد أنه بإمكاننا استنباط الترسيمة التالية :



هناك توحد بين اللاعب والشاعر والقصيدة ، حيث يشير في أحد المقاطع :

أنا لاعب النرد،

أربح حينا وأخسر حينا (٢)

ثم في مقطع آخر يقول:

إن القصيدة رمية نرد

على رقعة من ظلام(٣)

ثم يقول في مقطع آخر:

ولست سوى رمية النرد

ما بين مفترس وفريسة (٩)

فالشاعر / اللاعب / القصيدة ليس سوى رمية نرد ، يطرح السؤال نفسه بقوة هنا : كيف يمكننا أن نحسب القاسم المشترك الأكبر بين شاعر ولاعب وقصيدة؟ ، هل هي اللعبة التي يمارسها الشاعر على الكلمات ليولد قصيدة مبنية على احتمالات الربح والخسارة؟ ، وما حظ الشاعر في قصيدته ؟ أين حظوظ درويش فيها وهو الذي تبرأ من فعل الخلق إلى فعل الامتثال كما هو حال حياته؟ وهل قواعد لعبة القصيدة هي نفسها قواعد لعبة النرد؟.

على صعيد آخر نجد أن كلمة النرد هي الأخرى تتوالد في النص ابتداء من المقطع الثاني ، ومن المعروف أن لزهرة النرد[٦] أوجه وهي نفسها عدد الصفات والملامح والأمراض الموروثة ؟ فهل تحتمل القصيدة ستة أوجه هي الأخرى؟ كما نلحظ أن العدد ثلاثة تكرر مرتين كما في قوله:

ولدت إلى جانب البئر

والشجرات الثلاث الوحيدات كالراهبات(٩)

فعن أي ثلاثة يتحدث درويش؟ ربما يتحدث عن ذاك الحلول الشعري الغاية في التماهي بين لاعب وشاعر وقصيدة.

من ناحية أخرى نجد أن اللاعب كان حاضرا في القصيدة من خلال الديناميكية الفعلية التي تضمنته،ا ما يوحي إلى الحركة والسرعة التي تصاحب اللعب، حيث تكرر الفعلان أرى وخفت أكثر من غيرهما، لأن أساس اللعبة الرؤية أو المراقبة ثم الخوف الذي يصحب الرمية، بينما يتساوى تكرار الفعل أربح / أخسر، أخطئ للإشارة إلى أنه كان يربح حينا ويخسر حينا، ويتكرر حضور الأنا والضمير " لي " للتوجيه وجلب الانتباه.

يحضر العنوان بصفته اسما بمفردات موحية تكرر فيها الجسد والحياة والأنا / النفس ، فاللاعب حاضر بجسده ونفسه في لعبة الحياة ، وهي لعبة قد تبدو آثارها منحوتة على الجسد مكنونة بين ثنايا النص.

٢/ جمالية القراءة في المتن :

أ/ شعرية الدهشة :

تعتمد هذه الآلية " على المزاوجة المبدعة بين النقائض والمتضادات، أي إشاعة التجانس في اللاتجانس بطريقة تؤدي إلى توهج وتألق العبارة الشعرية (٦) ، تحتفي القصيدة ومنذ بدئها وحتى نهايتها بهذا المظهر الجمالي الفاتن الذي يستطيع من خلاله الشاعر أن يحدث نوعا من المفارقة ليتفنن فيترصيع الصور الشعرية وتغيير نمطها والابتعاد بها عن المألوف ففي قوله:

ولا دور لي في المزاح مع البحر

أنقذني نورس آدمي

رأى الموج يصطادني ويشل يدي(٧)

منذ بدء المقطع ونحن نلتمس أن درويش خلق حس الدهشة بمزاوجته بين مفردة النورس ومفردة الآدمي رغم اختلاف حقولهما الدلالية من حقل الحيوان إلى حقل الإنسان ما أعطى الجملة الشعرية تدفقا معنويا وأحاطها بهالة من الأسطورة

ورسم لنا صورة ذات حمل سريالي لنجده مرة أخرى في العبارة الموالية يستنفر قدراته الشعرية ويكمل المشهد بجعل الموج يصطاده ويشل يديه ليكمل تفاصيل الصورة ويعزز عنصر الإدهاش بها.

أما في قوله :

حين تبدو السماء رمادية

وأرى وردة نتأت فجأة

من شقوق جدار(٨)

يقف هذا التوليف التركيبي الفجائي شاهدا على قدرة درويش في خلق الدهشة وهو ينتقل بنا من منظر السماء الرمادية الكئيبة الخالية من مظاهر البهجة إلى منظر جدار مشقق يفتقد لمعايير التماسك والجمال ليبحر بنا في جو عامر بالسكون والكآبة ثم يعمد فجأة إلى كسر هذا المشهد التراجيدي الخامد بشيء من الحياة والانبثاق جاعلا من الوردة أيقونة تختزل الكثير من الدلالات بعد أن بث فيها عنصر الحركة المفاجئ.

ب/ شعرية السرد والحوار:

أصبح النص الشعري العربي المعاصر يعتمد على العديد من الفنيات من أجل الوصول إلى ذروة الشعرية كالسرد والحوار والدراما وغيرها ونصوص درويش ليست بمنأى عن هذا التداخل الفني، حيث نجده يفتتح القصيدة بمشهد يتضمن العنصر الحواري في قوله :

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم ؟(٩)

وكأنه يحدث ذاتا تقابله ، ذاتا يريد أن يبوح لها ويصرخ في وجهها في الآن ذاته، ذاتا يحدثها عن ماضيه وآلامه وآماله ورحلته عبر الحياة ، ذاتا لا تعرفه أو لا تعرف عنه أنه لاعب نرد يتأرجح بين الربح والخسارة ولا تعرف أنه سليل الصدفة والحظ، لينتقل بنا عبر أجواء القصيدة إلى نوع آخر من الحوار المقتضب كذاك الذي جرى بينه وبينه البحر حينما ناداه : **تعال إلي**، في إشارة منه إلى البحر بكل ما توحي به هذه الكلمة من دلالة السفر، والضياع والابتعاد هو من ناداه، واستخدامه لكلمة تعال إلي يوحي لنا بشيء من الحنو، و كأن البحر ناداه بلطف دون أن يكون مدركا أنه إنما يريد اصطياده وشل يده. نلتمس أيضا حضور المنولوج الداخلي في قوله:

يقول المحب في سره:

هو الحب كذبتنا الصادقة

فتسمعه العاشقة

وتقول : هو الحب ، يأتي ويذهب

كالبرق والصاعقة(١٠)

بينما نجد السرد بكل أبعاده الشخوصية والزمانية والمكانية، فعلى صعيد الشخوص نجد أنه بالإضافة إلى حضوره وحضور تلك الذات المؤنثة التي خصها درويش بأغلب أفعال الأمر كقوله: انتظريني، اختصريني، احتضنيني، فلتزرعيني... وكلها أفعال تدل على رغبته في التوحد معها والتمسك بها وكأنه أمر ممزوج برجاء. نجد أيضا حضور العديد من الشخصيات : لاعب النرد، الأم ، الأب، العائلة، القابلة، معلم الجغرافيا، المسافر،النبي، الفتاة ،ساعي البريد، النجار، باعة الخزف، الأصدقاء الجند، الرواة، الطبيب.

أما على صعيد الزمان فإننا نلحظ أن الليل كزمن تكرر أكثر من غيره ما يوحي إلى أن زمن القصيدة حوى الكثير من الهدوء والسكينة والتأمل كما يوحي إلى نوع من الوحدة والخلو بالذات وهو ما تعززه الأبيات الأخيرة التي قال فيها :

من حسن حظي أني أنام وحيدا

فأصغي إلى جسدي

وأصدق موهبتي في اكتشاف الألم..!(١)

كما يوحي زمن القصيدة إلى نوع من العتمة والسوداوية التي تخيم على جو القصيدة .بالإضافة إلى حضور أزمنة أخرى كالغد والضحى وغيرها.

تتعدد الأمكنة لتشمل البئر والبحر والبحيرة وكلها حاملة لدال الماء الذي يعني الحياة و الانبعاث وأمكنة أخرى أكثر حميمية من الشاعر كبوابة الدار، ومئذنة الجامع، والقرى، وقمة الجبل ومنحدر الحقل، والتل، وفي حضورها نلتمس نوعا من الاستذكار أو الفلاش باك .إلى جانب السينما وخشبات المسارح ومتحف اللوفر والمدن الساحرة وكلها أمكنة ذات ثقل دلالي .

ج/ شعرية البياض والسواد:

يلعب الفضاء التشكيلي دورا هاما في تزويد النص بقناديل تمكن القارئ من التغلب علىمسارات النص المغلقة والمكتظة . ولم يكن النقد في فيما سبق يولي لهذا النوع من الآليات أهمية، إلا أن النقد المعاصر عمد إلى تسليط الضوء على النص كاملا دون إهمال أي جزئية مهما كانت، باعتبار أي علامة في النص بإمكانها أن تكون ثغرة أو فجوة لابد من ملئها عن طريق عملية القراءة، كما أن الكتاب المعاصرون استثمروا هذه الآلية الهيكلية و وظفوها ضمن جسد النص توظيفا جماليا تصويريا، وفي هذه القصيدة التي بين أيدينا نلحظ أنها عامرة بالسواد لأنها في معظمها محاكاة للماضي وماضي درويش عامر مكتظ بالذكريات، خاصة تلك التي تتعلق بالذاكرة البعيدة

في مثل قوله :

نجوت مصادفة: كنت أصغر من هدف عسكري

وأكبر من نحلة تتنقل بين زهور السياج

وخفت كثيرا على إخوتي وأبي

وخفت على زمن من زجاج

وخفت على قطتي وعلى أرنبي

وعلى قمر ساحر فوق مئذنة المسجد العالية

وخفت على عنب الدالية

يتدلى كأثداء كلبتنا...(١٢)

إلا أن أكثر مقطع يمكننا من فهم أبعاد هذه الآلية هو المقطع العامر بالأفعال حيث يمكننا أن نتلمس وجود الحركة المستمرة والدائمة في ذاك التدافع المستمر للأفعال في المقطع الآتي:

أمشي / أهرول / أركض / أصعد / أنزل / أنزل / أصرخ /

أنبح / أعوي / أنادي / أولول / أسرع / أبطئ/

أهوي / أخف / اجف / أسير / أطير / أرى / لا أرى

/ أتعثر / اصفر / اخضر / ازرق / أنشق / أجهش /

أعطش / أتعب / أسغب / أسقط / أنهض / أركض/

أنسى / أرى / لا أرى / أتذكر / اسمع/ أبصر/

أهذي / أهلوس/ أهمس / أصرخ / لا أستطيع / أئن

/ أجن / أضل / وأكثر / أسقط / أعلو / وأهبط

/ أدمى / ويغمى علي/(١٣)

بينما نجد البياض يطغى على مقطع آخر في قوله:

خلف الكواليس يختلف الأمر

ليس السؤال : متى؟

بل لماذا؟ وكيف؟ ومن؟(١٤)

فلا مكان للأجوبة على هذه الأسئلة التي تفصح لنا عن ذاك القلق الوجودي الذي كان درويش يحاول القبض عليه وانتهاك أقنعته عبر بوابة السؤال، لكنه كان وفي كل مرة يفلت منه ويتملص لانعدام جواب يرضي وعي درويش وحجم إدراكه وتصوراته.

د/ شعرية الاستفهام :

السؤال في الشعر هو ذاك اليقين المرتبك، إنه إدراكنا المترقب للحظة القبض على المعنى، هو تلك الاستمرارية الزئبقية التي تجبنا على طرح السؤال / الفخ، السؤال الذي يحس الشاعر من خلاله أننا نملك الجواب أو أننا نريد من الآخر " المتلقي" أن يجيبنا بالطريقة التي نرتضيها، فالشاعر وهو يطرح السؤال إنما هو يحاول أن يحد من غيبوبته في مواجهة المدى المتسع للكلمات ودلالاتها، محددا لنا مسارا يرسم معالمه بدقة من خلال إحداثيات سؤاله كي يطلعنا على ما يريد ويريحنا من مغبة البحث، و يقلص المسافة بين ما يريد أن يقوله وبين الاحتمالات الكثيرة التي نطرحها ويختزلها، ويمنح ذاته فرصة الاستمتاع معنا بتورطه في

لعبة القراءة من خلال تواريه ك " قارئ" خلف قناع السؤال. وقد جاءت هذه القصيدة عامرة بالاستفهام حيث نجد أن عبارة **من أنا لأقول لكم/ ما أقول لكم ؟** تكررت حوالي٠٥ مرات منذ بداية القصيدة وحتى نهايتها، وبغض النظر عن أهمية تكرار العبارة من حيث أنه " يسهم في تحديد شكل القصيدة الخارجي، وفي رسم معالم التقسيمات الأولى لأفكارها"(١٥) نجد أن تكرار الاستفهام ساهم في تعزيز البنية الدلالية للقصيدة ومنح القارئ فرصة البحث عن الأجوبة المتوارية خلف حجب الأسطر الشعرية التي تلت هذه العبارة، فمثلا في قوله:

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم

كان يمكن ألا أكون أنا من أنا

كان يمكن ألا أكون هنا(١٦)

فالسؤال الذي طرحه درويش وتملص من الجواب عنه إنما هو سؤال تداخلت من خلاله إحداثيات الهوية والكينونة، لترسم لنا معلما حافلا بالضياع، ضمن مجال هلامي لا حدود له.

وفي قوله :

لا دور لي في حياتي

سوى أنني،

عندما علمتني تراتيلها ،

قلت : هل من مزيد؟

وأوقدت قنديلها

ثم حاولت تعديلها...(١٧)

إن حلول الاستفهام في هذه الصيغة التناصية القرآنية يوحي إلى نوع من الاستسلام الوارف لما تفرضه الحياة من تفاصيل، كما يمكننا أن نستنتج أن درويش يشعر بأنه أخطأ حينما ترك الحياة تلقنه تراتيلها دون أن يقاومها أو يحاول ذلك، لأن عبارة **هل من مزيد ؟** توحي إلى النار/ جهنم التي تدل على الخطأ أو الخطيئة ويعزز هذا التخريج قوله وأوقدت قنديلها ثم حاولت تعديلها... وتلك النقاط الثلاثة المتراصة خلف كلمة التعديل والتي تدل على مسيرة حافلة بالخطأ والتصويب.

الهوامش:

١. خالد حسين حسين ، في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، ص٢٧.

٢. محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، رياض الريس للكتب والنشر، ط٢٠٠٩، ص٣٥

٣. المصدر نفسه ، ص٤٣

٤.المصدر نفسه ، ص: ٤٠

٥.المصدر نفسه٣٦

٦.فائز العراقي ، ناهض حسن ، القصيدة الحرة ، محمد الماغوط أنموذجا ، مركز الإنماء الحضاري، ط١ ، ص٨٩.

٧.محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، ص٣٨-٣٩.

٨.المصدر نفسه ، ص١٥.

٩.المصدر نفسه ، ص٣٥

١٠.المصدر نفسه ، ص٤٥-٤٦

١١.المصدر نفسه ، ص٥٤-٥٥

١٢.المصدر نفسه ، ص: ٤

١٣.المصدر نفسه، ص١٤

١٤.المصدر نفسه ، ص٤٨

١٥.فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١،٢٠٠٤ ، ص١٠١.

١٦.محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص٥٣

١٧.المصدر نفسه ، ص١٤.

الأسس الجمالية للإبداع الشعري

قراءة في كتاب حياتي الشعر لصلاح عبد الصبور

أ.فايزة لولو / جامعة محمد الشريف مساعدية. الجزائر .

الملخص :

لقد عُرف صلاح عبد الصبور شاعرا له حضوره القويّ، وكاتبا مسرحيا متميّزا، لكنّ صلاح النّاقد لم يلق اهتماما كبيرا، وهذا ما أثار فضولنا لمعرفة أسس رؤاه الرّقدية، ولأنّه كان مؤمنا إيمانا عظيما بالكلمة الصادقة النّقيّة التي لا تشوبها شائبة فأردنا أن نكشف سرّ هذه الكلمة.

ومن ثم خصصنا هذه الدراسة للأسس الجمالية للإبداع الشعري في نظر صلاح عبد الصبور من خلال كتابه " حياتي في الشعر "ذلك أن له كتابات نثرية عديدة ،إلا أن هذا الكتاب هو أحسن كتبه، وأوثقها تعبيرا عن فكره النّقدي لما يحتوي عليه من مادّة نقدية واسعة تعرض نظرية متكاملة في نقد الشعر، فكما يصلح هذا الكتاب ليكون وثيقة من وثائق تاريخ تطوّر الأدب العربي المعاصر، فإنّه يصلح كذلك ليكون صيغة متقدّمة لنقد هذا الأدب واكتناه قدرته على الانطلاقة نحو آفاق المستقبل.

وقد شغلته في هذا الكتاب العديد من القضايا منها على سبيل المثال لا الحصر: قضية التشكيل في القصيدة، التي يراها ضرورية في بناء القصيدة ، وقضية الذاتية والموضوعية وهو لا يفصل بينهما، وعلاقة الشعر بالفكر ، وهو يعتقد أنه لا يجوز بل لا يمكن الفصل بينهما ، فهما وجهان لعملة واحدة ، كما تطرّق إلى مسألة اللّغة الشعرية، مبيّنا أنّه ليس هناك لغة شعرية خاصة بالشعر ولغة نثرية خاصة بالنّثر، كما يرىأنّ اللّغة الفقيرة تعني فكرا فقيرا، وأنّ اللّغات الغنيّة هي تلك التي تجد فيها رمزا لكل المدركات الحسية، والوجدانية التي يواجهها الإنسان لا رموزا ميّتة محنّطة في القواميس، ولكن رموزا حيّة جاريةالاستعمال في الحياة اليومية، وهو بذلك يرفض فكرة القاموس الشعري التي كانت سائدة من قبل، وقد تأثّر في هذا الجانب بـ: ت.س. إليوت الذي اشتهرت قصائده باقترابها من الحديث اليومي ولكن في المقابل تتسم هذه اللّغة بالجسارة والقوة.

وعاد أيضا إلى إشكالية توظيف التراث والأسطورة في الشعر، حيث يؤكّد هذا الموقف، ولكنّه يضفي عليه لمسة نقدية تعطي له مبرّرات علمية.

توطئــة

كان صلاح عبد الصبور يعيش في بحر هائج من الانفعال الشعري الصاخب مرة، وفي جوّ من التفكير الهادئ مرة أخرى وهوما صاحب قراءته في رحاب النّتاج الفنّي والفكري، لذلك جاءت كتاباته النّثرية جامعة بين أصالة الشعر، ورزانة الفكر ودقّة النّقد، الأمر الذي جعل النّقاد يعدّون بعضها من عيون النّثر العربي، وقد تراوحت كتاباته بين النّقد الأدبي والتأمّل الجمالي في فلسفة الفنّ ومسائل الفكر ، حيث تجلّى ذلك بوضوح في كتابه " حياتي في الشعر " إذ عالج فيه العديد من القضايا النّقدية والفكرية والفلسفية، والتي طال النّقاش حولها بين النّقاد سواء في القديم أو في عصرنا الحديث.

وقد كان لصلاح عبد الصبور صوته المسموع في هذه القضايا المختلفة، لما له من حسّ نقدي واع، وفكر فلسفي ناضج، ولعلّ أهمّ هذه القضايا : قضية ماهية الشعر وكيفية صياغته، ومعايير جودته ووظيفته، وتقنياته الجمالية، كتوظيف التراث والأساطير القديمة... وقضايا أخربعديدة ، لكننا سنركّز في هذا المقام على الأسس الجمالية للإبداع الشعر كما تجلت في كتابه " حياتي في الشعر "

١- التّشكيل في القصيدة:

آمن صلاح عبد الصبور إيمانا مطلقا بفكرة التشكيل كتقنية جمالية وفنّية في الشعر حتّى بات يعتقد أنّ

>> القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبرّرات وجودها، فالقصيدة ليست مجموعة من الخواطر أو الصور أوالمعلومات، ولكنّها بناء متدامج الأجزاء منظّم تنظيما صارما<<[1]. وعفويا في الوقت نفسه، فليس للعقل نصيب فيه، بل إنّ التشكيل يصبح لدى الشاعر >> نوعا من الغريزة الفنيّة مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصورة... إنّ المقدرة على التشكيل مع المقدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفنّ العظيم<<[2] ذلك أن التشكيل هو الذي يلملم أشلاء القصيد ويزيد في تماسكها وانضمام وحداتها .

وقد تحدّثت نازك الملائكة عن فكرة التشكيل وهي تسمّيها بالهيكل حيث ترى أنّ >> القصيدة ليستموضوعا فحسب وإنّما هي موضوع مبنيّ في هيكل<<[3]، ووظيفة الهيكل . كما تحدّده النّاقدة . هي أنّه >>يوحّد القصيدة ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلمّها داخل حاشية متميّزة<<[4] فالتشكيل هو بالنسبة للقصيد كالإطار بالنسبة للوحة الفنية .

ويرى صلاح عبد الصبور أيضا أنّ الكمال للقصيدة لا يتحقّق بإحكام بنائها فحسب، ولكنّه يتحقّق بتوفير عنصرين آخرين هما:

<u>- العنصر الأوّل:</u> ما يسمّيه بالذروة الشعرية وهي: >> ليست ذروة بالمعنى الذي نجده في الدراما، وإن **كانت** تحوي عنصرا دراميّا<<[5] ولكنّها شيء آخر يشبه ما اصطلح عليه النّقاد القدامى" ببيت القصيد" الذي تدور حوله القصيدة من بدايتها إلى نهايتها .

ووظيفة الذروة تكمن في أنّها >> تقود كلّ أبيات القصيدة إليها وتساهم في تجلياتها وتنويرها<<[6]. ويختلف ملئن الذروة من قصيدة إلى أخرى ، فقد تأتي في البداية كما قد تأتي في الوسط وفي قصيدة أخرى تأتي في نهايتها، وقد تختفي في ظلال التّفاصيل الدقيقة للقصيدة فلا نستطيع إدراكها بسهولة.

ويضرب لنا مثالا على ذلك بقصيدة الشاعر السكندري اليوناني" كافافيس " في انتظار البرابرة" تدور حول تصور المفارقة بين انتظار المدينة لمجيء البرابرة وعدم مجيئهم، فالنّاس قد تجمّعوا في الميدان، ومجلس

الشيوخ قد توقّفت جلساته عن سنّ الشرائع، والإمبراطور قد استيقظ مبكّرا وجلس على أبواب المدينة الرئيسية في أبهى زينة ينتظرهم، يصحبه القناصلة والنّبلاء الذين ارتدوا عباءاتهم الحمراء، ولبسوا أساورهم ، وارتكزوا على عصيّهم، ولكنّ البرابرة لم يأتوا فضاعت بذلك فرصة الخلاص:

لماذا حلّ هذا الاضطراب فجأة

فاكتست وجوه النّاس هذه الجهامة

لماذا تخلو الشوارع والميادين بهذه السرعة

ويعود كل انسان إلى بيته مثقلا بالفكر؟!

لقد هبط المساء، والبرابرة ما أتوا

وجاء قوم من الحدود يقولون:

إنّه ليس ثمّة برابرة !

والآن ماذا تصنع بدون البرابرة

فقد كانوا نوعا من الخلاص!(7)

إنّ الذروة في هذه القصيدة هي نهايتها، فالتّفاصيل تتراكم من أوّل القصيدة حتّى قرب نهايتها لتجلو موقفا ما، ثمّ ما يلبث كلّ ذلك أن يرتفع بارتفاع الذروة، ويكتسب دلالته بعمقهما، وهنا يعود القارئ مرّة ثانية على ضوء الذّروة الأخيرة لكي يعيد تقدير التفاصيل الأولى.

<u>العنصر الثاني</u>:يرى فيه صلاح لازما لأحكام البناء الشكلي للقصيدة وهو عنصر التوازن، بمعنى أن يكون في القصيدة توازن بين عناصرها المختلفة من صورة وتقدير، وموسيقى، وهو يرى أنّ لكلّ قصيدة توازنها الخاص ومنطقها الذي لا يتكرر أبدا، ويتحقق هذا التوازن بوسائل مختلفة << فقد يقوم على احتفال القصيدة **للصور**، كما يقوم على خلوّها منها حين يعتمد الشاعر على التقدير>>(8) فالقصيدة هي التي تفرض على صاحبها هذا التوازن الذي يعد السّمة الأخرى في التشكيل التي تتآزر مع البناء<< لتعطي القصيدة حياتها المتحققة بحيث لا تصبح مجرد إحساس فحسب، بل هي إحساس متجسّد>>(9).

ويعرض لنا النّاقد مثالا على التوازن في القصيدة من خلال سرده لقصيدة "" قوبلاي خان" لـ: كولوردج التي يقوم توازنها كما يرى صلاح عبد الصبور على الصورة التي تخلومنها قصيدة " كافافيس" بحيث أنّ هذه القصيدة لوتكشّفت قليلا لفقدت توازنها:

في زنادو، قرّر قوبلاي خان

أن يبني قبّة اللذة

حيث يجري أكف النهر المقدّس

إلى أن يصبّ في نهر لا تطلع عليه الشمس

حيث كانت تزهر كثيرا من الأشجار

وتوجد غابات قديمة قدم التلال

ولكن آه تلك الهوّة الرومنتيكية المنحدرة

إلى أسفل التلّ الأخضر عبر غطاء أشجار الصرول >>(10)

وعلى هذا النّحو يتجسّد توازن القصيدة في بناء هذه السلسلة المتراكمة من الصور الطبيعية التي يعادل بها الشاعر أحاسيسه الباطنية ومواقفه الخاصة.

ولنازك الملائكة رأي آخر في التشكيل أو الهيكل حيث ترى أنّ الهياكل تختلف باختلاف قدرات الشعراء التعبيرية وتفاوت مواهبهم الفنّية، والهيكل الجيّد هو الذي يملك صفات أربعة: التماسك، الصلابة، الكفاءة، التعادل.

1. التماسك: هو << أن يقيم الشاعر توازنا دقيقا بين العناصر الوجدانية والعناصر الفكرية>>[(11)] بحيث لا يغلب أيّا منهما على الآخر ممّا يؤدي ذلك إلى تفكيك بين القصيدة إلى عناصر متناثرة من الانفعالات والأفكار.

2. الصّلابة: تعني أن يكون<< هيكل القصيدة العام متميّزا من حيث التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري، وأن تجري الصورة والعواطف بحيث تطغى على الخط الأساسي في الهيكل>>[(12)] فلا يسرف الشاعر في إيراد العاطفة على حساب الصورة الجمالية.

3. الكفاءة: كفاءة الهيكل تعني في المقام الأوّل << توحّده واستقلاله بمعنى أنّ عناصره الضرورية تتّحد لتجعل منه وحدة قادرة على الإبانة المستقلّة عن أيّة عناصر خارجية أخرى... وتتحقّق هذه الكفاءة من خلال عنصرين: الأوّل لغوي والآخر مجازي>>[(13)] فأمّا بالنسبة للعنصر اللّغوي فهو الأداة الوحيدة في كفاءة الهيكل، لذلك لابدّ من وضوح معناها الذي يساهم في تفسير المواقف، أمّا العنصر المجازي المتجلّي في التشبيهات والصور فتكتسب قيمتها من دورها في بناء الهيكل، وصلتها بمعانيها لا بصلتها بذاتية الشاعر.

4. التعادل: يراه ضروريا لأنّه: << يقيم توازنا بين أجزاء الهيكل، فتتعاقب الصور والانفعالات، وتتوالى هذه الأفكار بقيم متساوية حتى تؤدّي إلى حتمية القصيدة>>[(14)] وتوازنها واعتدالها.

وبهذا تتلاحم أجزاء القصيدة وتترابط لتكون كلّا متكاملا هدفه ترك الأثر في المتلقي، ولقد قال جوته: <<الفنّ تشكيل قبل أن يكون جمالا>>[(15)] بمعنى أنه بناء قبل أن يقدم معنى معينا أو أثرا ما .

2-اللّغة الشعرية

إنّ الجدير بالذكر في هذا المقام أنّ العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية تتغير من زمن إلى آخر، بل تتغير أيضا في إطار الحقبة الزمنية الواحدة، وهذه العلاقة تختلف من شاعر إلى آخر، وإذا كانت اللغة المعيارية تجد تبريرها من خارجها في نقل الفكر أو الاتصال المباشر بين البشر؛ فهي وسيلة وليست غاية،أي أنها تكتفي بالوظيفة التواصلية فقط ، فعلى العكس من ذلك فإن اللغة الشعرية تجد تبريرها -وبالتالي تكتسب قيمتها - في ذاتها . إنّها لذاتها غاية ذاتها، فهي الوسيلة والغاية في الآن ذاته.

ولقد شكّلت اللغة في الشعر الحديث إشكالية كبرى، فلم تعد مجرد قالب يضع فيه الشاعر مشاعره وأفكاره؛ وإنّما اللغة هي تقنية جمالية وآلية فنّية في القصيدة المعاصرة لذلك أوجد شعراء هذا العصر لأنفسهم لغة جديدة تتعارض مع نمط اللغة التي كانت للشعر الكلاسيكي، فهي تقوم على تحطيم الطبيعة الوظيفية التلقائية للغة. وإذا سلمنا بأنّ اللغة وثيقة الصلة بالعصر والظروف الاجتماعية، فإنّ لغة هذا العصر هي لغة الإنسان العادي لا لغة الملوك والأبطال.

وبهذا اقتربت لغة الشعر من لغة الحياة اليومية، لأنّ الشعراء اقتنعوا بأنّ الجمالية تكمن في البساطة والعفوية لا في التعقيد والزخرف اللفظي ، وقد بلغت هذه البساطة ذروتها في قصيدة " الأرض الخراب" لـ: ت.س.إليوت التي كانت منهلا ومنبعا لشعرائنا المعاصرين لما احتوت عليه من تكثيف دلالي وجسارة لغوية يقول صلاح:<<حين توقفت عند الشاعر ت. س. إليوت في مطلع الشباب لم تستوقفني أفكاره أوّل الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية فقد كنّا -نحن ناشئة الشعراء- نحرص على أن

تكون لغتنا منتقاة منضدّة تخلو من أيّة كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج»[16]. وهكذا نزلت اللغة الشعرية من القصور لتقترب من اللغة اليومية.

وقد امتلأت الساحة النّقدية بآراء مجموعة من النّقاد الذين طرحوا هذه القضيّة . اللّغة الشعرية الجديدة . فمنهم من كان مؤيّدا، ومنهم من عارض هذه اللّغة الأقرب إلى لغة الحياة اليومية. وكان صلاح من بين هؤلاء النّقاد الذين حاولوا معالجة هذه القضية معالجة ممنهجة حيث انطلق من أساسين هما:

الأوّل: أنّ اللّغات الغنيّة هي اللّغات التي نجد فيها رموزا لكل المدركات الحسّية والوجدانية التي يواجهها الإنسان. وهي رموز يجب أن تكون حيّة جارية الاستعمال في الحياة اليومية، لا رموزا ميّتة مدفونة في صفحات المعاجم القديمة.

الثاني: أنّ اللّغة لا تعرف الترادف فليس هناك لفظة معادلة الدلالة للفظة أخرى تعادلا تاما، فالحب ليس هو الشغف أو العشق، بل إنّ لكل من الألفاظ الثلاثة دلالتها الخاصة بها التي تختلف عن دلالات اللفظة الأخرى،

«وبهذا المعنى ليس هناك لفظ أجود من لفظ أو أكثر بلاغة، بل هناك لفظ أكثر صدقا، وأوضح دلالة

من سواه، وبهذا وحده يصبح جديرا بالاستعمال»[17] دون غيره من الألفاظ الأخرى ، وذلك حسب السياق الذي يرد فيه .

وهذه النقطة طرحت قديما، وقد تفطّن لها العديد من النّقاد العرب القدامى وتوصلوا إلى أنّ اللغة العربية لغة غنية لما تملكه من مفردات وألفاظ ، وكذا لما لها من قدرة على التعبير عن المدركات الحسية والمعنوية.

كما كان للغة العربية موقف محافظ من ألفاظ الحضارة الجديدة، وهذا الموقف انعكس على لغة الشعر بشكل أو بآخر، إذ كان بعض الشعراء يتعفّفون « عن استعمال أي لفظ جرى استعماله في الحياة العادية رغم عربيّته الصحيحة إيثارا للزينة على الصدق»[18]. هذا الموقف المتعالي تجاه اللّغة الشعرية ارتبط بالشعر العربي منذ القدم، إذ كان الشعراء يتخيّرون الألفاظ العربية الفصيحة التي لم تجر على ألسنة النّاس العاديّين.

ولكنّ هذا الموقف المحافظ تجاه اللّغة الشعرية جعلها محنّطة خامدة أميل إلى القاموسية منها إلى الشعرية. ولكي نبثّ الحياة في هذه اللغة، وننزع عنها هذا العقم يقترح صلاح عبد الصبور وغيره من دعاة الحداثة الشعرية كأمثال : يوسف الخال، ونزار قباني . المعروف بشعرية البساطة . وغيرهم التحرر من جمود اللّغة القاموسية والانفتاح على اللّغة الحضارية الراقية المستوعبة للفكر الحديث على أن تكون وسائلنا إلى هذا التحرّر نابعة من إتقاننا للغة بالعودة إلى التراث، سعيا إلى بعثه من جديد وإعطائه شرعية الحياة، محاولين في ذلك إدراك غناه الفائق وتنوّعه الثري « ثمّ لابد بعد ذلك من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدّخول في سياقاتنا الشعرية .»[19] في إطار ما يسمّيه بالجسارة اللّغوية التي تطغى على لغة إليوت في قصائده عامّة، والأرض الخراب خاصة، وهذه الجسارة قائمة على رفض القاموس الشعري، وإيثار لغة الحياة اليومية على أن تكون هذه اللّغة أداة طيّعة ووسيلة إيجابية في بناء لغة شعرية جديدة أكثر كثافة في التعبير عن المشاهد لا مجرّد لغة ناتجة عن عجز في استخدام البلاغة القديمة.

يقولعبد المعطي حجازيفي هذا المقام : « حين نادينا بالعودة إلى لغة الحياة اليومية لم يكن قصدنا أن ننظم بلغة أكثر شيوعا أو أقرب من عامّة النّاس كما يخيّل إلى البعض، وإنّما كان القصد أن نقلب مستويات اللّغة كما يفعل الفلاّح بمحراثه حين يقلّب

التربة قبل البذر، وفي اللّغة خروج وخروج، هناك خروج المضطر العاجز قليل الحيلة، وهذا هو الخطأ والركاكة، وهناك خروج المتمكّن الموهوب المتصرف وهذا هو الخلق والإضافة>>[20]

فالشاعر العربي الحديث يؤمن أنّ على اللّغة أن تساير تجربته الشعرية << وبذلك تبطل اللّغة أن تكون

ثقافة الذهن كما كانت في الماضي لتصبح ثقافة الحياة>>[21] ونعني بثقافة الحياة أنّه على اللّغة الشعرية الحديثة أن تكون قريبة من لغة اليومي والمعيش وأنّ على الشاعر << ألاّ يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللّغة العادية اليومية التي نستعملهاونسمعها>>[22] على أن لا يكون هذا القرب مخلاّ بخصوصية الشعر وميزته. وهذا راجع للمقدرة الفنّية والإبداعية للشاعر يقول صلاح عبد الصبور: << ليست المشكلة إذن استعمال الألفاظ العامّية لتطعيم القصيدة بنبرة شعبية كما حلا لبعض من يكتبون الشعر، ولكنّها المقدرة على التصرف في اللّغة بمستوياتها المزعومة المختلفة كأنّها كنز خاص. نحن على حق حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة ما دمنا نستطيع أن ندخل بها في سياق شعري، هذا مع علمنا أنّ محكّ جودة السياق الشعري هو المقدرة على التعبير وجلاء الصورة>>[23] فجودة العمل الشعري تكمن في قدرة الشاعر على التلاعب باللّغة وامتلاكها والسيطرة على مختلف مستوياتها، حتّى وإن كانت هذه اللّغة ذات ألفاظ عامية على أن تكون . هذه الأخيرة . ذات تدفق شعري قوي ممّا يجعلها تساعد على إيضاح اللغة وتباينها، وقد تجلت هذه الجسارة بقوّة في ديوانه" **الناس في بلادي**"، ولعل قصيدتة "**الحزن**" من أكثر القصائد تشخيصا لهذه الجسارة اللّغوية والمعنوية يقول :

"يا صاحبي إنّي حزين،

طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح !

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح،

وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف،

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش،

فشربت شايا في الطريق،

فرتقت نعلي،

ولعبت بالنرد الموزّع بين كفي والصديق،

قل ساعة أو ساعتين،

قل عشرة أو عشرتين،[24]

فهذه القصيدة صورة لحياة تافهة تنطلق في الصباح وراء فتات العيش، وتقضي مساءها في ممارسة السخف والابتعاد عن جوهر الحياة، وهي قصيدة معبّرة ومكثفة رغم استعمالها لكلمات بسيطة قريبة من العامية، فلأوّل مرة يستعمل الشعراء مثل هذه العبارات: الشاي، النّعل المرتوق، قروش، النّرد...إلخ.

فاللّفظ في اللّغة الحداثية لا يحمل جودته في ذاته كما كانت تعتقد ثلّة من الأوّلين وبعض المحدثين، وإنّما الشاعر هو الذي يعطي لغته الشعرية صبغة الفصاحة والبلاغة وجودة المعنى يقول صلاح:« الألفاظ في القاموس جثث موتى، وليس بينها تفاضل جرسي ولكن الألفاظ تحيى في البنيان اللّغوي، فتستمد معانيها، وإيحاءاتها من النّظم.»[25] أي في البناء الشعري .

ومن الملاحظ أنّ صلاح عبد الصبور مدين في لغته الشعرية إلى ت. س. إليوت، فمن خلال قصائده خاصة " الأرض الخراب" أخذ عنه ما يسميه بالجسارة اللّغوية التي مكّنته من أن « يتحرر من اللّغة التقليدية إلى لغة الحياة اليومية ، فراح يكسبها دلالات حيّة تعبّر بجلاء عن المشهد الذي يتعرض له»[26].

يقول ت.س.إليوت:

"في الساعة البنفسجية،

ساعة المساء التي تقود

إلى البيوت وتعيد البحّار إلى بيته في البحر.

والتيبيست إلى بيتها في موعد الشاي

لتنظف المائدة من بقايا الإفطار،

ولتشعل الموقد وتخرج الطعام من علب الصفيح

لقد تدلت من النافذة منشورة خوف السقوط

أطقمها الداخلية وهي تجف إذا لمستها أشعة الشمس" [27]

كانت هذه القصيدة ملهمة لشعرائنا المعاصرين، وهي التي نبهتهم إلى استعمال اللّغة العادية، وأزالت الغطاء عن تفاصيل الحياة اليومية، وبهذا صار الشاعر المعاصر واحدا من النّاس العاديين، يعبر عن الحياة بكل ما فيها من مألوف وعادي ومبتذل، ولا يحسّ أنّه يُنزل الشعر من أبراجه العاجية؛ بل صار هو والشعر يمشيان على

قدمين في الأرض بين النّاس، ويجولان الأسواق، ويشرب الشاعر من مشاربهم ويعيش حياتهم، فقد تغيرت الحياة وتغير الشاعر، وبالتالي تغيرت وتطورت اللّغة.

ولكنّ أدونيس أحالنا على سؤال جوهري يجب طرحه في هذا الموقف هو :« أيّهما أكثر تقدّمية

(وقدرة) على التعبير؟ الشكل التقليدي المشترك بين الجماهير، أي الذي تفهمه الجماهير، والذي يحمل مضمونا تقدّميا، أم الشكل الجديد غير المشترك والذي يصعب فهمه، لكنّه يحمل هو أيضا مضمونا تقدّميا؟»[28]. ويجيب عن هذا السؤال بقوله:« الجواب السائد هو الذي يفضل الإنتاج الأوّل، وهو في رأيي خاطئ؛ ذلك أنّه يفصل في الفعالية الجمالية بين محتواها وشكلها ويتبنّى الشكل المتخلف للتعبير بحجة سهولته. وهو رأي ينظر إلى الشعر بمقاييس خارج الشعر»[٢٩]. من هذه الإجابة يتضح لنا أنّه يتبنّى موقفا مضادا لبساطة اللّغة الشعرية؛ إذ يرى أنّ هذه البساطة مسقطة أو مقحمة - إن صحّ التعبير - في الشعر لأنّه ذو طبيعة تجنح للغموض والعزلة عن العالم الواقعي، وهذه النّظرة هي نظرة ترمي إلى وضع الشعر في برج عاجي لا يمسّه إلا المثقفون.

مقابل هذا الطرح نجد نزار قباني يقول:« كانت لغة الشعر متعالية، بيروقراطية، بروتوكولية لا تصافح الناس إلا بالقفازات البيضاء، ولا تستقبلهم إلاّ بالقبّعة المنشاة وربطة العنق الداكنة ... وكل ما فعلته أنّني أقنعت الشعر أن يتخلى عن أرستقراطيته، ويلبس القمصان الصيفية المشجرة ... وينزل إلى الشارع ليلعب مع أولاد الحارّة ويضحك معهم ويبكي معهم، وبكلمة واحدة رفعت الكلفة بيني وبين لغة " لسان العرب " و" محيط المحيط"، وأقنعتها ، بأن تجلس مع النّاس في المقاهي، والحدائق العامة، وتتصادق مع الأطفال، والتلاميذ والعمال، والفلاحين... وتقرأ الصحف اليومية حتى لا تنسى الكلام»(٣). لأنّ اللغة القاموسية ميّتة لا حياة لها ما لم تلق استعمالا بين الشعراء باعتبارهم النّاطق الرسمي باسم الجمهور، وهذا الاستعمال لا يعني مجرد توظيف لها وإنّما بعثها من جديد.

فلغة الشعر الأقرب إلى الاستعمال اليومي تعدّ آلية فنّية من آليات الشعر العربي المعاصر، وتقنية جديدة تهدف لجعل الشعر مشاعا بين الناس، وليس حكرا على فئة بعينها .

3- توظيف الأسطورة

من التقنيات التي طرحها الشعر الحديث، تقنية توظيف الأسطورة كعنصر فنّي له دلالة فنّية وجمالية، بل ورمزية أيضا. وتعود أسباب لجوء الشعراء إلى هذه التقنية ، إلى أنّ الأسطورة تحقّق ما يلي:

1. تكثيف التجربة الشعرية عبر رموز أسطورية دالة.
2. التقليل من النّزعة الخطابية والتجريدية والانفتاح على النزعة الدرامية.
3. مكّنت الأسطورة الشاعر المعاصر من الربط بين همومه الخاصة وهموم العصر من ناحيّة، ودلالات الأسطورة من ناحية أخرى.
4. كانت الأسطورة بمثابة حلقة وصل بين الثقافات الإنسانية .
5. كانت بمثابة القناع الفنّي للهروب من الرقابة.

كل أنّ هذه الدوافع والأسباب دفعت شعراءنا المعاصرين إلى الدخول في عالم الأساطير الغنيّ والمثير، فدأبوا يغرفون من الأساطير القديمة ويطعّمون بها أشعارهم، كلّ حسب طريقته الخاصة وغايته المنشودة .

وقد ظهر هذا التوظيف في ظلّ « تأثير النّزعة الجديدة إلى تجلية علوم الإنسان كعلوم الانثروبولوجيا، والإثنولوجيا، وعلم النفس. فقد كان هذا العلم يرى في هذه الاهتمامات - حتّى عهد قريب- مجموعة من المواد المبعثرة لا تستطيع أن ترقى إلى مستوى العلم. فما شأن العلم بالسحر، أو بعادات القبائل المختلفة أو بطقوس الأديان البدائية أو غيرها من مخلفات الإنسانية المضطربة في صورها ومعانيها ، ولكن البحث حين اتجه إلى الإنسان رأى في هذه المواد المبعثرة كنوزا من التجربة والمعرفة فحاول أن ينسّقها في علوم استدلالية، محاولا أن يعرف الإنسان عن طريقها بعد أن فشل في معرفة الإنسان عن طريق العلوم التجريبية الحديثة»(٣)فعالم الأساطير هو عالم البكارة والطهر والنقاء ، عالم لم يُدنس بعد بقذارة الماديات والمصالح ، إنها البداية الأزلية .

كما تفطّن الشعراء المعاصرون إلى ذلك الحبل المتين الرابط بين الشعر والأسطورة، إذ كلاهما ينبع من منبع واحد يقول أحد النّقاد :« إنّ عقل موجد الأسطورة هو الأنموذج الأعلى لعقل الشاعر.»(٣)، ويقول ميشال فوكو:« إنّ الأسطورة هي نوع من

اللّعنة الشعرية»[٣٣]، فهناك إذن روابط وثيقة بين الشعر والأسطورة ليس من حيث المنبع فقط ، بل في أنّ كليهما« يشحن التجربة الإنسانية بنوع من الرهبةوالغموض والدهشة، حيث يتمثل فيهما وظيفة واحدة هي التطهير»[٣٤]والتطهير فقط .

هذا بالإضافة إلى أنّ الأسطورة « تجسّد أمامنا وحدة الوجود والطبيعة بكل ما فيها من حيوان، ونبات، وإنسان، بحيث نرى كلّ الأحياء والعضويات منسجمة متفاعلة»[٣٥]. وهذه هي غاية الشعر بصفة خاصة والفنّ بصفة عامة، والمتمثلة في توحيد الوجود، لذلك فإنّ الأسطورة أساس لا غنى عنه للشعر، كما أنّ الشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه.

وقد عاد الشعراء إلى الأسطورة محاولة منهم « للخلاص من التوتّر والصراع والقلق، والتمزّق والتفكّك والتشوّه، وتحقيق الوحدة الكليّة للوجود بما فيها الإنسان؛ لينفي عن نفسه الغربة والوحدة، ويعيد لذاته تواصله مع الكون»[٣٦] فالذات الإنسانية هي بؤرة اهتمام الشعر الحديث الذي أحسّ بالتهميش والغربة والذوبان في عالم المادة بكل ما يحمله هذا العالم من همجية وتسلّط واستبداد، وفرقة وتشتت .

إلاّ أنّ هذه العودة إلى توظيف الأسطورة كملمح فنّي في الشعر قد اختلفت من شاعر إلى آخر، بل من ناقد إلى آخر. وقد بلور صلاح عبد الصبور هذه القضية من وجهة نظره الخاصة. هذه النظرة التي قد تختلف وقد تلتقي مع جملة آراء الكثير من النّقاد، حيث يرى أنّ الدافع لاستعمال الأسطورة في الشعر ليس مجرد معرفتها، ولكنّه« محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكبر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي، الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري، أو هو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ»[٣٧] وبهذا الموقف فإنّ صلاح يعيب على هؤلاء الشعراء الذين يلصقون الأسطورة إلصاقا بقصيدتهم، لأنّ ذلك لا يكفي لجودة العمل الفنّي، بل لابد « أن تنحلّ هذه المادة إلى عناصرها الأولى من جهة نظر الشاعر التي تختلف عن وجهة نظر الدراسات الموضوعية، أو وجهة نظر غيره من الشعراء. فإذا تحدّثنا عن بروميثوس فليس واجبا علينا أن نعتمد على تفسير شللي للأسطورة. كذلك الأمر في شمشون ملتون، و سيزيف كامي»[٣٨].فلكل شاعر فهمه الخاص للأسطورة، كما أنّ لكل شاعر نقطة إثارة تستهويه في هذه المادة، تختلف عن نقاط إثارة الآخرين. ولذلك يرى صلاح عبد الصبور أنّ التعامل مع الأسطورة يكون باستخدام ما يسمّيه بـ "التيمة" le Theme في الأسطورة، ثمّ إعادة عرضها على التجربة الخاصة للشاعر بغية إكساب هذه التجربة بعدا موضوعيا، وبذلك تكون الأسطورة هي بمثابة رؤية الشاعر إلى هذا الكون أو هذا الوجود يقول يوسف اليوسف :« إنّ الأسطورة لم تدخل الشعر لكي تكون عتلة رافعة للقصيدة، وإنّما جاءت بوصفها الرؤيا الشعرية نفسها»[٣٩] إنها المعادل الموضوعي على حد تعبير ت س إليوت .

كما يرفض صلاح أن يعلّق بالقصيدة دبّوس أسماء أعلام الأساطير بطريقة ساذجة كلون من الحلية الزائفة، « بل لابد لهذه المادة أن تختفي تحت السطح الظاهري بحيث تختفي إلاّ عن الأعين النافذة النافذة، فهو يؤمن كل الإيمان بالقراءة الثانية للقصيدة، كما يؤمن أنّ كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى هي قصيدة متوسطة القيمة.»[٤٠] بل لا تستحقّ القراءة لأنها لا تتوفر فيها صفة الصدود والتمنّع ، ولذلك فإنّ توظيف الأسطورة ليس موضة أدبية، وإنّما هو إبداع ثان للأسطورة، وبذلك تتكثّف التجربة الشعرية عبر رموز أسطورية دالّة. وقد استطاع الشاعر المعاصر بتوظيفه للأسطورة « أن يعانق الكلية ، وأن ينجو من المباشرة في التعبير، وأن ينجو من النثرية»[٤١] والسذاجة والسطحية .

وقد عدّد يوسف اليوسف المنافع الفنّية التي قدمتها الأسطورة إلى الشعر، فرأى أنّها خمس منافع هي:

"1 .تعميق الكم الدرامي للقصيدة.

2. إعطاء المفاهيم والتصورات بعدا شخصيا.

3. إعطاء المضمون بعدا كونيا.

4. التخلص من الزمن أو تعطيله.

5. التعبير عن رغبة الشاعر في التطهر والتجدد»(٤٢)

وهذا التطهير يكون بالعودة إلى الطفولة البشرية حيث الصفاء المطلق والنّقاء الخالص، إنها البراءة بكامل معانيها .

ولعلّ الحديث عن توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر يفرض علينا التنبه إلى كيفية توظيفها « إذ لا يكفي أن يحمل الشاعر الأسطورة كرؤيا معاصرة فحسب، بل أن تدخل عضويا في نسيج القصيدة ولا تبقى مجرد عنصر خارجي مصطنع ومفروض علينا.»(٤٣) بل يجب استنطاقها، ومعاودة إحيائها، وجعل ولادتها داخل القصيدة ولادة طبيعية، وكأنّها جزء من العمل الشعري غير مفروضة عن القصيدة من الخارج.

<u>4- توظيف التراث</u>

لقد كانت الثورة التي قام بها الشاعر المعاصر على مستوى الشكل الشعري خطوة تمهيدية لم تغيّر كثيرا في طبيعة الشعر وإن غيّرت في بعض موضوعاته ومجالاته، ووسّعت من حدوده لتقبل تيارات معاصرة مختلفة« فلمّا أخذ الشاعر يتساءل عن مدى ارتباطه بالتراث . ومن ثمّ بالماضي والتاريخ . أصبح على أبواب ثورة جديدة تشكك في مدى أهمية ما حققته الثورة على الشكل»(٤٤)، وهذه الثورة التأثيرية التي قادها الشاعر المعاصر تعود لعدّة عوامل هي:

1. التأثّر بدعوة الأوروبيّين للعودة إلى التراث الغربي، يقول ت. س. إليوت :« إنّ التراث يتضمن أساسا الحسّ التاريخي الذي ينطوي على إدراك نافذ ليس لماضوية الماضي فحسب بل لحضوره»(٤٥).

2. إدراك الشاعر المعاصر لأهمية التراث وغناه الفنّي، فضلا عن كونه ملاذا له . أي الشاعر . يهرب إليه للتخلص من الإحساس بالغربة الروحية الناجمة عن الضياع، واستلاب الحرية في ظل هذا الصدام الحضاري.

3. النزعة القومية الطافحة التي جعلت الشاعر ينتقل من « واقع التاريخ إلى تبني الأسطورة التاريخية، واستخدامها حافزا في تقوية التكاتف الاجتماعي في الأمّة الواحدة»(٤٦).

اختلف الشعراء والنّقاد في إشكالية العودة إلى التراث وإحيائه من جديد داخل العمل الشعري، وظهر في هذا الشأن ثلاثة مواقف أساسية هي:

<u>أوّلا:</u>موقف سلبي عدمي: يرفض التراث جملة وتفصيلا دون مبررات ولا أسباب، حيث يرى أصحاب هذا الموقف أنّه لا طائل من العودة إلى الموروث القديم في ظل هذا التطور الذي لا يعرفه العالم، وفي ظل نظام العولمة الذي يتحكم في حياتنا. ويرى بأنّ تذكر الماضي واسترجاع ذكرياته إنّما ينمّ عن عجز وضعف وقلّة حيلة.

<u>ثانيا:</u>موقف سلفي تمجيدي : لا يتقبل كل ما جاء في التراث فحسب، بل يرغب جاهدا على أن يحتمي بذلك التراث، ويركن في أحضانه غير مدرك ما يحيط بالحياة من جديد « ناسيا أنّ هذا الماضي كان زاهرا لأنّه كان وفيّا لاحتياجات عصره مستجيبا لها،

وأنّ مادة العصر تتغير فتؤذن بل توجب صورته.»(٤٧)، ومن بين متبنّي هذا الموقف نجد توفيق زياد الذي يبحث عن حلول لمشكلات راهنة من خلال الارتماء في أحضان التراث الذي يعدّ الملاذ والمفر.

ثالثا :موقف واقعي مستنير: يهدف إلى ربط إيجابيات الماضي بإيجابيات الحاضر حيث يقف أصحاب هذا الموقف عين على الماضي وعين على الحاضر محاولين الانتقاء من التراث العربي، وفي الوقت نفسه الانتقاء من الحداثة الغربية حيث يرون أنّه « من السخيف أن يحاول الناس التمسك بالمعايير الموروثة كل الوقت، كما أنّه من السخيف طرح التراث كله جملة كأنّما ينبثق المجتمع الجديد من أسباب مجهولة غيبية»(٤٨).

فالتراث وحده لا يكفي كما أنّ الحداثة وحدها لا تتماشى مع واقعنا العربي؛ لذا لابد من المزاوجة بينهما يقول محمد العروسي :« في تراثنا أشياء إيجابية علينا أن نحتفظ بها، وأن نعتز بها، أيضا في الحداثة أشياء قد تنفعنا، وأشياء قد تتلاقى وواقعنا، فعلينا أن نجمع منها ما هو أفيد، وما هو أحسن»(٤٩).

فما التراث إلاّ حلقة وصل بين الماضي والحاضر متجهة نحو المستقبل، كما أنّ التراث « هو جذور الفنّان الممتدة في الأرض والفنّان الذي لا يعرف تراثه يقف معلقا بين والأرض والسماء »(٥٠). ومن بين مؤيدي هذا الطرح نجد أدونيس الذي تحدّث في كتابه " زمن الشعر" عن التراث، وخلاصة ما ذهب إليه في هذا الشأن تظهر جلية من خلال قوله: « يجب أن نميز في التراث بين مستويين: الغور والسطح. السطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال، أمّا الغور فيمثل: التفجر، التطلع، التغير، الثورة، لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه، بل أن ننصهر فيه... الشاعر الجيّد إذن منغرس في تراثه أي في الغور لكنّه في الوقت ذاته منفصل عنه إنّه متأصل لكنّه ممدود في جميع الآفاق»(٥١).

والمتأمّل في التجربة النّقدية للنّاقد صلاح عبد الصبور في ضوء هذه المواقف؛ يدرك أنّ مكانه الحقيقي في الموقف الثالث؛ حيث شُغل هذا النّاقد بقضية التراث، وصلته بالحاضر والمستقبل. وقد انطلق فيدراسته لهذه القضية من المفارقة الفنّية الواضحة بين التطور الكبير الذي عرفه كل من فنّي القصة والمسرحية؛ إذ ارتقى إلى مستوى أمثالهما في الآداب العالمية « بحيث نستطيع أن نقدم بعض رواياتنا للعالم المتقدم، بينما لا يصلح معظم شعرنا إلاّ لارتقاء المنابر ولو وضع على الورق لمات موتا رهيبا»(٥٢).

ويُرجع النّاقد تطور هذين الفنّين إلى افتقارهما للموروث على عكس الشعر الذي ينسل من تراث متجذّر في الماضي، كما يرى أنّ« تخلف الشعر العربي الحديث راجع إلى صلته الوثيقة بتراثه القديم، حيث أنّالشعراء فرضوا على أنفسهم محاكاة الشعر الجاهلي. هذه الصيغة التي انتقلت من جيل إلى جيل، ومنشاعر إلى آخر»(٥٣). ومن ثمّ فإنّ شعرنا المعاصر لم يتقدم إلاّ« بإعادة النظر في هذه الصلة وتنظيمها على أسس فكرية وحضارية، مستفيدين في ذلك من تجارب الأمم الأخرى التي ربطت بين القديم والحديث في آدابها ربطا مثمرا»(٥٤). وإعادة النظر في التراث يحصرها صلاح عبد الصبور في ثلاثة أسس هي:

1. **الانتخاب**: إذ يرى صلاح عبد الصبور أنّ تراثنا الشعري فيه « الصالح وفيه الطالح، فيه الهازل الموهوب وفيه العاطل عن الموهبة مثل أهل عصرنا سواء بسواء»(٥٥). لذلك فعلينا قبل التفكير في إحيائه وبعثه أن ننظر فيه نظرة انتقائية تخيره بتصفية ما يصلح للنّثر وما يقدر على الحياة ويحقق الفائدة في عصر يختلف اختلافا كبيرا عن عصور التراث القديمة، يقول صلاح:« أدبنا الحديث لن يصلب عوده، وتستقيم مفاهيمه إلاّ إذا واجهنا تراثنا مواجهة شجاعة، فألقيناه من على ظهورنا ثمّ تأمّلناه، لنأخذ منه ما يصلح لنا في مستقبل أيّامنا فضممناه»(٥٦).

كما يرى أنّ عملية الانتخاب هذه هي عملية خاصة، فكل شاعر وكل مثقف له ما يروقه ويوافق ذوقه، وبهذا يكون لكل منّا تراثه الخاصّ به ويقول عن نفسه:« انتظم موريثي الأدبي أبا العلاء وشكسبير، وأبا نواس، وبودلير، وابن الرومي، وإليوت، والشعر الجاهلي، ولوركا»(٥٧)، وهكذا يقرّ صلاح عبد الصبور أنّ التراث لا يشتمل فقط على الماضي العربي بل تراث عالمي، وعلى كل فنّان النّظر في التراث من هذه الزاوية، زاوية العالمية، يقول :«لئنّ فنّان لا يحسّ بانتمائه للتراث العالمي، ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنّان ضال»(٥٨) فالتراث عند صلاح لا يقتصر على التراث العربي فقط، وإنّما ينفتح على التراث العالمي وما أنتجته البشرية في تاريخها الطويل من روائع وإبداع إنساني، والأدب العربي لا ينفصل عنه يقول:« إنّ الأدب العربي هو أحد الآداب الكلاسيكية الكبرى في طابعها وعالمها، وهو يقف عليها معتزا بأصالته ووجوده، وإسهامه الحي في تطور التجربة الأدبية في العالم.»(٥٩) ولذلك فعملية الاختيار والانتقاء تكون من التراث العالمي بما فيه العربي والغربي.

2. **التفسير:** أو ما يسمّيه بإعادة القراءة أو القراءة الجديدة، وقد خصص لهذه القراءة كتابا كاملا أسماه بـــــ:

" قراءة جديدة لشعرنا القديم" وقف فيه عند مختارات من شعرنا العربي القديم، وأعاد قراءتها وتفسيرها في ضوء معارفه الحديثة معتقدا بالحداثة الغربية كما يقول محمد إبراهيم:« لا أفهم كيف يمكن لإنسان أن يستحدث شيئا -أي يضيف سابقا إلى لاحق - دون معرفة هذا السابق وبالتالي معرفة ما ينبغي أن يضاف إليه»(٦٠).كما أنّ هذه القراءة التي تجعل من التراث تربة خصبة وصلبة في آن واحد نقف عليها لنطلّ منها على تطورات العصر، وبالتالي معرفة موقفنا من هذه التطورات.

إنّ صلاح .بهذا المعنى.يريدنا أن نقرأ تراثنا بعيون عصرنا حتى نستفيد منه في صياغة شعرنا الحديث، لأنّ الشعر حسب رأيه «هو ثمرة الحضارة والبداوة معا، لأنّه نتاج للحظات الخصبة التي يعرفها كل جيل وقليل من الناس»(٦١).

فلابد إذن من دراسة القديم وتفسيره قبل الانطلاق في الحديث أو الجديد، إذ لنا في التراث كنوز لا يمكن إغفالها يقول نزار قباني:« كل دراسة لا تنبش الجذور تبقى دراسة سطحية وأنانيّة، إنّ سمة التجديد، لم تكن واقفة قبلنا، والوقت الشعري لم يبدأ بنا، لأنّ كل لحظة شعرية مرتبطة باللحظة التي قبلها، والأصوات الشعرية لا تولد كالطحالب من العدم.»(62)، فالتراث فيه الجيّد وفيه الرديء، ولابدّ للانتقاء من قراءة جديدة واعية هي التي تؤهلنا للاختيار والتميز.

3. **التجاوز:** يقصد بها أنّ التراث ليست تركة جامدة أو على أعمال مقدسة لا يمكن المساس بها، ولكنّها «رأس مال رمزي ثمين قابل للاستثمار عند الاقتضاء، وعلى هذا الأساس يمكن الانطلاق منه والبناء عليه، لتقريب الشقة بينه وبين العصر، والتخلص من وطأة الماضي المكبلة في الكثير من الأحيان»(63) فالتراث هو لبنة في المسيرة التاريخية للإنسانية لا يمكن إغفالها أو تهميشها ولا يمكن .في الوقت نفسه .الانزواء فيها والاحتماء بها، بل هي مرحلة من مراحل الفنّ يجب أن يتجاوزها الفنّان بما يضيفه إليها من إبداع ينتقل بفنّه إلى آفاق من التطور والرقي أوسع وأرحب من الآفاق التي حققها التراث القديم، وهكذا تنبثق الحداثة الغربية من قديم هي في الوقت نفسه في تعارض معه«فأن تكون شاعرا عربيا حديثا هو أن تتلألأكأنّك لهب خارج من نار القديم، وكأنّه في الوقت نفسه شيء آخر يغايره مغايرة تامّة»(64)ويختلف عنه اختلافا جوهريا .

هذه الأسس الثلاثة تجعل من عودة الفنّان إلى تراثه « عودة متبصرة متيقظة يلتقي فيها التراث ونفوسنا مع الحضارة المعاصرة يخرج من ثوبها الشاعر المعاصر كما خرجت حياتنا المعاصرة في مظاهرها الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية من هذا التزواج التاريخي بين وراثتنا وتقاليدنا وبين حضارة العلم المعاصرة»(65).

وبهذا لا تكون معرفتنا بالتراث معرفة سطحية ساذجة وإنّما معرفة ناتجة عن<< وعي أشمل وأعمّ ،إذ أنّ هذا التراث يمثل ذاكرة الإنسان الواعية لماضيه>>[66]. كما أنّ الوعي وحده لا يكفي بل لابد من تجاوز التراث وتطويعه لقضايا العصر وواقعنا الحالي وبذلك نمتلك التراث ولا ندعه يمتلكنا.

إنّ عودة صلاح عبد الصبور إلى التراث وإعادة قراءته قراءة واعية ممنهجة وفق الخطوات السابقة .الانتخاب، التفسير، والتجاوز.ليست فقط من أجل الوعي بالتراث وتكييفه لقضايا العصر، وإنّما أيضا من أجل توظيف التراث كتقنية جمالية وفنّية تضفي على القصيدة نوعا من الإثارة والتكثيف الدلالي. ويمكن حصر العناصر الفنّية التي أضفتها تقنية توظيف التراث على القصيدة المعاصرة في النّقاط التالية:

1. الروح القصصية والدرامية والبعد عن العاطفة والغنائية، وذلك بإعطاء الإشارات التاريخية والتراثية نوعا من المعاصرة يجعلها تتخطى الزمن التاريخي.

2. توظيف التراث يفسح المجال للشاعر في قصيدته لتعدّد الأصوات التي تتجاوب معه والتي مرّت ذات يوم بذات التجربة ومعاناتها كما عاناها الشاعر نفسه . وبهذا يحقق الشاعر إدماجه مع الشخصية التراثية ويضفي على تجربته الصبغة الإنسانية.

3. نقل التجربة الشعرية من الذاتية إلى الموضوعية حيث يمثل الرمز التراثي تقنية من تقنيات المعادل الموضوعي لإليوت. الذي يختفي وراءه الشاعر ويدع الرمز يعبر على لسانه.

4. التراث يخصّب التجربة الشعرية ويكثفها عبر رموز تاريخية وتراثية دالة.

5. يعتبر توظيف التراث قناعا يلجأ إليه الشاعر هربا من الرقابة. خاصة إذا تناول موضوعا شائكا كالمواضيع السياسية.

كلّ هذه الآثار الفنّية نلمسها في قصيدة الخروج لصلاح عبد الصبور، حيث يقول فيها:

<<أخرج من مدينتي من موطني القديم

مطّرحا أثقال عيشي الأليم

فيها وتحت الثوب قد حملت سري

دفنته ببابها ثمّ اشتملت بالسماء والنّجوم

أنسل تحت بابها، حتّى لو تشابهت على طلعة الصحراء

وظهرها الكتوم.>>[67]

يقول صلاح معلّقا على قصيدته هذه<< في ديواني" أحلام الفارس القديم" قصيدة الخروج استخدمت فيها كخطّ مناظر لتجربتي، إذ أخرج من واقع حياتي المرير إلى واقع رجوت أن يكون أكثر نورا وصفاء، استخدمت خطوط هجرة الرسول العربي من مكة إلى المدينة، فأخفيت ذلك تحت سطح القصيدة، بحيث يظل للقصيدة مستويان: مستوى مباشر هو التجربة الشخصية، ومستوى آ خر هو هذه التجربة بعد أن تحوّلت إلى تجربة موضوعية عامة، هي طوق الانسان إلى التحرّر والحياة في مدينة النوّر>>[68].

والأمر نفسه مع قصيدة " مذكرات الملك عجيب بن خصيب" يقول فيها:

لم آخذ الملك بالسيف، بل ورثته.

عن جدّي السابع والعشرين (وإن كان الزنا

لم يتخلل جذورنا)

لكنّني أشبهه في صورة أبدعها رسامه

رسامه...كان عشيق الملكة..>>[69]

هذه القصيدة كتبها عام1911 يقول عنها:<< وضعت قناع شخصية فلكلورية لكي أتحدّث من ورائهعن بعض همومي وشواغلي الفكرية والملك " عجيب بن خصيب" أحد ملوك ألف ليلة وليلة يرد ذكره في حكاية (الحمّال مع البنات) حيث نشهده صعلوكا خرج عن ملكه، حيث أدركه السأم فطمح إلى السفر للفرجة على البلاد والناس،وقد حاولت في هذه القصيدة أن أذكر ما فات ألف ليلة وليلة وهو حال عجيب بن خصيب قبل رحلته التي حولته أهوالها من ملك إلى صعلوك؛ إذ نما في بلاط ملكي مليءبالتخليط في كل شيء>>[70].

فقصيدة صلاح هذه تبدأ من المسكوت عنه في حكايات ألف ليلة وليلة، وذلك بإعادة بناء الحكاية بحيث تحمل دلالات جديدة، وتشير إلى أبعاد أعمق، فهو ينطلق من الشخصية التراثية ليتجاوزها فيما بعد. وهذه

طريقته في التعامل مع التراث، إنّها الخلخلة والتهديم ثمّ إعادة البناء بطريقته الخاصة. كما فعل مع هجرة النبي صلى الله عليه وسلّم في قصيدة " الخروج".

وخلاصة القول أنّ توظيف التراث تقنية فنّية أنقذت القصيدة المعاصرة من الوقوع في المباشرة وضيق الأفق بتوسيع فضائها، وجعلها تحتمل أكثر من إحالة وأكثر من قراءة ممّا يثريها ويفتح مجالاتها. كما أنّ هذه التقنية أو هذه الآلية قد وسّعت بشكل كبير أفق دراميّة القصيدة وارتفعت بها وبدلالاتها إلى فضاء رحب.

الهوامـش :

1)عبد الصبور (صلاح): حياتي في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط،دت.ص ص25-26.

2) المصدر نفسه .ص36.

3) نازك الملائكة: قضايا الشعر، ط4، دار العلم للملايين، بيروت،1974.ص224.

4) المرجع نفسه .ص258.

5) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص31

6) المصدر نفسه.ص3.

7) المصدر نفسه. ص33.

8) المصدر نفسه.ص39.

9) المصدر نفسه.ص43.

10) المصدر نفسه.ص33.

11) إبراهيم عبد الرحمان محمد: بين القديم والجديد- دراسات في الأدب والنقد- مكتبة الشباب،د ط،د.ت.ص58.

12) المرجع نفسه.ص58.

13) المرجع نفسه..ص353.

14) المرجع نفسه..ص59.

15) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص43.

16)- المصدر نفسه.ص124.

17) المصدر نفسه.ص124.

18)إبراهيم عبد الرحمان محمد: بين القديم والجديد .ص314.

19)صلاح عبد الصبور:حياتي في الشعر.ص133.

20) رمضان الصبّاغ:في نقد الشعر العربي المعاصر- دراسة جمالية- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1،1998.ص74.

21) محسن جاسم الموسوي: مرجعيات نقد الشعر العربي الحديث في الخمسينيات،مجلّة فصول.م١٥ ، ع٣ص48.

22) المرجع نفسه.ص48.

23) سعيد بن رزقة: الحداثة في الشعر العربي- أدونيس نموذجا-ط1 ،أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،2004.ص156.

24) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص128.

25) صلاح عبد الصبور: أقول لكم عن الشعر.الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،1992.ص20.

26) رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر.ص149.

27) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص125.

28) علي أحمد سعيد " أدونيس" : الثابت والمتحوّل ، صدمة الحداثة.، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4 ،1983.ص245.

29) المرجع نفسه.ص245.

30) نزار قبّاني: قصّتي في الشعر.بيروت،لبنان،ط9،2000.ص122.

31) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص134- 135.

32) المصدر نفسه.ص132.

33) منير وليد: توظيف عنصر الأسطورة،مجلّة فصول،م2،ع2،مصر ،فبراير1982.ص32.

34) المرجع نفسه.ص32.

35) نبيل راغب: فنون الأدب العالمي،ط1،الشركة المصرية للنشر والتوزيع، لونجمان،1996.ص9.

36) أحمد زياد محك:دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، ط1، منشورات علاء الدين، دمشق،سوريا،2001.ص20.

37) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص137.

38) المصدر نفسه.ص138139-.

39) موقع اتحاد كتاب العرب:WWW.AWV-DAM.ORG

40) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر. ص ص140-141.

41) موقع اتحاد كتاب العرب:WWW.AWV-DAM.ORG

42) المرجع نفسه.

43) يوسف حلاوة: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر،، دار الآداب،ط1،1994.ص30.

44) إحسان عبّاس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر،ط3،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمّان، الأردن،2001.ص109.

45) ديتا عوض : الشعر والتراث- تواصل أو انقطاع ؟-، مجلّة العربي،ع508، الكويت،مارس2001.ص22.

46) إحسان عبّاس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر.ص110.

47) عبد العزيز المقالح: تأملات في التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور، مجلّة فصول.ص98.

48)إحسان عبّاس: محاولات في النقد الأدبي والدراسة الأدبية.ص605.

49) وليد قصاب، جمال شحيد: خطاب الحداثة في الأدب- الأصول والمرجعية-،ط1،دار الفكر،دمشق،سوريا،2005.ص322.

50) صلاح عبد الصبور: أقول عن الشعر.ص152.

51) إحسان عبّاس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر.ص114.

52) إبراهيم عبد الرحمان محمد: بين القديم والجديد- دراسة في الأدب والنقد- .ص.316.

53)المرجع نفسه ص116.

54)المرجع نفسه.ص116.

55) إبراهيم عبد الرحمان محمد: نظرية الشعر في كتابات صلاح،مجلّة فصول.ص173.

56) عزّت قرني: النزاهة الفكرية- صلاح عبد الصبور والفكر المصري-، مجلّة فصول.ص189.

57) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص150.

58) نبيلة إبراهيم: فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته النثرية،مجلّة فصول،ع1،م1،مصر أكتوبر 1981 .ص129.

59) المرجع نفسه.ص129.

60) وليد قصّاب، جمال شحيد: خطاب الحداثة في الأدب.ص322.

61) صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم.ص14.

62) موقع اتحاد كتاب العرب:WWW.AWV-DAM.ORG

63) عبد المجيد الشرقاوي: الإسلام والحداثة،ط3، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998.ص177.

64) سعيد بن رزقة: الحداثة في الشعر العربي- أدونيس نموذجا-.ص80.

65) صلاح عبد الصبور: أقول لكم عن الشعر.ص ص153- 154.

66) رمضان الصبّاغ في نقد الشعر العربي المعاصر.ص368.

67)صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر.ص141.

68) المصدر نفسه.ص141.

69) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة،د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،1993.ص485.

70) المرجع نفسه.ص383.

الخطاب العجائبي في السيرة الشعبية العربية "سيف بن ذي يزن " نموذجا

الدكتور: ميلود عبيد منقور جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، الجزائر

الملخص:

عَرف السردُ العربي القديم العجائبيَ منذ زمن بعيد، ومنه صُنع تاريخ امتزج فيه الواقعي بالمحتمل ليكون أشد واقعية من الواقع نفسه.

يمتزج في السيرة الشعبية العربية عالم الحقيقة و عالم الخيال، وهما عالمان متناقضان متكاملان، يتميّز الأول بالمحدودية، ويمتاز الثاني بالشسإعةو الاتساع.

ولما كان العجائبي لا وجود له إلا في تصوّرات الإنسان، فإن اقحامه في الواقع ليس إلا تعويضا عن الحدود الضيقة لعالم الواقع، و تجسيدا لرغبة الإنسان في تجاوزه و الانفكاك من إساره.

إن السيرة الشعبية لم تستمد أحداثها و شخصياتها من التاريخ فقط، بل استعانت بالأحداث الغريبة و الكائنات العجيبة والأدوات السحرية، و عرضت كل ذلك بكثير من الخيال، و ذلك لأسباب فنية و دينية و سياسية و اجتماعية.

إن للعجائبي دورا مهما في لملمة الشتات و تضميد الجراح، ذلك أنه صورة عن احتدام الخير والشر. بين الانكسار والانتصار . و خندق بين الواقع المفروض و الواقع المأمول.

العجائبي كينونة مماثلة للتصورات الدينية و الشعبية: الجن، الأغوال، العمالقة ، الطيور الناطقة، الدابة، الغزالة.... التي تنسل إلى تضاريس الذاكرة لتنهض من الفراغ و الأمكنة الموحشة كممثل بارع للخوف والترهيب أو الاطمئنان و العطف، ولتسهم في إعادة التوازن و تحميض السرد و دفعه إلى الامتداد و الاستمرارية حتى يمارس النص مجموعة من الوظائف الشعرية الانفعالية التي تربك القارئ وتقذف بالمتلقي إلى فضاءات الدهشة والتردد و الرعب والخوف.

هذه العناصر . جميعها . استوقفتني لطرح مجموعة من التساؤلات: ما معنى العجائبي؟ و ماهي حدود العجيب والغريب والخارق(le merveilleux, l'étrange, le fantastique) و كيف يشتغل على مستوى الخطاب في السيرة الشعبية العربية.

الكلمات المفتاحية:السرد، الواقعي، العجائبي، سيمياء، وظائف إحالية، فضاء

مقدمة:

تنهض هذه المقاربة برصد صور متنوعة ومختلفة للظاهرة العجائبية في السرد العربي القديم:السيرة الشعبية العربية بعامة، وسيرة "سيف بن ذي يزن" على وجه الخصوص.

و في البداية، لعله من الأهمية بمكان الإشارة إلى النص العجائبي في علاقته بالظروف السياسية و الاجتماعية التي جعلت المخيال الشعبي يمتطي صهوة العجائبي القائم على مرجعيات دينية و أسطورية، وتوضيح الغاية من التعريج على العجائبي، والتعريف بمقولاته، و كيف نفهمه و بأيّ استعمال ينهض النص العجائبي.

فكان هاجس البحث يدفعنا دفعا إلى استنطاق النص بتفكيكه و التفرس في جزئياته و الغوص في محاوره بغية اقتناص دلالاته وبنيته العميقة مستعينين بالمنهج السيميائي.

أ. **في المفهوم و حدود المصطلح:**

يشهد الخطاب النقدي فوضى مصطلحية رهيبة، أدّت إلى العبث بالمفهوم والتشويش في الرؤية، "و مسوّغ ذلك اقتحام الكثيرين الساحة النقدية من غير زاد معرفي كاف بمعنى تلك الممارسة، و من غير ما وعي كاف أيضا بدلالات المصطلح و حدوده، الأمر الذي أنتج نوعا من الهجانة في الخطاب النقدي، وعمّق ذيلية هذا الخطاب و تبعيته للآخر دائما" "(١)".

إن المصطلح الواحد يعاني تعددا في الترجمات العربية، ومن الأمثلة على ذلك نجد: الفانطاستيك (بالطاء) و(التاء) الفانتاستيك، و العجائبي، و الفانتازيا، و السحرية و الخيال الخارق، و الخيال الحر، و العجيب والغريب، الخارق، والعجيب العجاب... إلى غير ذلك من الترجمات.

ب. **في التراث:**

القزويني يعرّف العجيب بأنه "حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه " "(٢)"و في المعاجم العربية العجيب: "ما يدعو إلى العجب، و العجب روعة تأخذ الإنسان عند استعظام شيء، يقال: هذا أمر عجب، و هذه قصة عجب، و عجب عجيب، و يستخدم أيضا على أنه مرادف للغريب، ولذلك فالعجيب والغريب هو ما استعظمه الإنسان أو استحسنه أو جهل سببه""(٣)" ، و في لسان العرب "(٤)": العجب هو انكار ما يرد عليك لقلة اعتياده، و أصله في اللغة أن يرى الإنسان ما ينكره ويقل مثله ، فيقول: عجبت من كذا، و العجب أيضا : النظر إلى شيء غير مألوف و لا معتاد، و العجب أن ترى الشيء يعجبك، تظن أنك لم تر مثله،و آيات الله عجائبه...

والغريب: هو الغامض من الكلام، و كلمة غريبة قد غربت "(٥)"، يقول القزويني :"كل شيء عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة و المشاهدات المألوفة غريب"، ويف أن "الغريب هو الظاهرة المدهشة التي تحصل نادرا، وتختلف عن العادات المعروفة و المناظر المألوفة".

و مهما يكن من أمر، فإن العجائبي مأخوذ من العجائب، و معناها يتسع لكل ما يحدث الحيرة و التردد سواء عند البطل أو المتلقي، يقول سعيد يقطين:"أفضّل العجائب و "العجائبي" على الفانطاستيك و أحملهما المعنى الذي يمكن استنتاجه من خلال الاستعمال العربيرغم اتساعه" "(٦)"، وقد يقال ان العجيب أساسا هو الغريب "(٧)".

١.**السرد العربي القديم و العجائبي:**

عَرَف السردُ العربيُ القديمُ العجائبيَ منذ زمن بعيد، ومنه صُنِعَ تاريخٌ امتزج فيه الواقعي بالمحتمل ليكون أشد واقعية من الواقع نفسه.

من هنا، لجأت السيرة الشعبيّة العربية إلى المزاوجة بين الواقعي والعجائبي، و هما عالمان متناقضان متكاملان، يتميز الأول بالمحدودية، ويمتاز الثاني بالشساعة و الاتساع.

"يمتزج في السيرة عالم الحقيقة وعالم الخيال امتزاجا شديدا يصعب الفصل بينهما" "(٨)". فالسيرة لم تستمد أحداثها و شخصياتها من التاريخ فقط، بل استعانت بالأحداث الغريبة و الكائنات العجيبة والادوات السحرية، و عرضت ذلك كله بعد توشيته بكثير من الخيال، و تغليفه بالخوارق و العجائب لأسباب فنية و دينية و سياسية و اجتماعية.

و على خلاف تودوروف (Todorov) الذي يبني تصوراته انطلاقا من متون الثقافة الغربية"(٩)". فإن العجائبي في المتون العربية يخرج من رحم التصورات الأسطورية و المرجعيات الدينية.

فلا غرو أن تَفَاعَلَ روادُ السيرة الشعبية مع الأحداث، وفَهِم أنصارها معالم و أسرار الحدث و دلالاته الأخلاقية والنفسية والوجدانية، فوجدوا الحل الملائم لهاناتهم في هذا السرد الذي جاء في قالب عجائبي.

١.٢القهر و النص العجائبي:

عاشت الطبقات الشعبية بؤسا وقهرا لا شبيه لهما، و أصيب المجتمع بالفساد على مختلف المستويات: السياسية والاقتصادية والاجتماعية و الدينية، ولم يكن يلوح في الأفق بصيص أمل ولا شعاع نور، "و لم يكن باستطاعة أي نص واقعي أن يرضي أذواق تلك الطبقات الشعبية التي حافظت، وبشكل لا معقول، على أملها بمجيء منقذ ما يخرجها من ظلامها و بؤسها، لذلك ارتمت هذه الطبقات في أحضان نصوص عجائبية" "(١٠)". و كيف لا تؤثر الطبقات الشعبية هذه العجائب و الغرائب؟ "وهي تحتاج أكثر من معجزة للتحرر" "(١١)" من آسار الظلم و الظلمات، والشعور بالدعة والطمأنينة. لهذه الأسباب و غيرها، جاءت السيرة الشعبية . سيف بن ذي يزن . حافلة بالأمور الخارقة و الأحداث العجيبة، وغصّت بالأدوات السحرية على شكل هدايا عجيبة، و بالكائنات الغريبة في هيئة الغيلان و الطودان.

و لم يقتصر الخطاب العجائبي على هذه الامور فحسب، بل طالعتنا عادات غريبة تدعو إلى الحيرة و الدهشة و يمجها القلب السليم.

و في خضم هذه الاجواء التي تثير التشويق و الإثارة تارة، والخوف والترهيب و الاشمئزاز و التقزز تارة أخرى يؤثث العجائبي عالم سحريا يصف فيه الوعي الاجتماعي فنيا و جماليا و معرفيا و يشكل ركنا ركينا في دحض أساطين الكفر: عباد النجوم والاوثان، و رفع راية الاسلام و الايمان.

و لما كان العجائبي لا وجود له إلا من خلال ما يتصوره الإنسان، فإن اقحامه ليس إلا تجسيدا لرغبة الإنسان في تجاوزه، والانفكاك من إساره.

إن للعجائبي في السيرة الشعبية أسسا منطقية تقبل التفسير وتخضع لمنطق ديني واضح على غير ما ذهب

إليه تودوروف(Todorov).

و ما يبعث على الإطراف و الإدهاش أن هذه الوسائل الغريبة العجيبة ضخت دما جديدا في شرايين الأمة العربية، فكانت سببا في تحويل الهزيمة و الخيبة إلى فرحة عامرة، و الاحتقار إلى كبرياء شديد.

٢.بنية السرد العجائبي:

البنية العجائبية في سيرة "سيف بن ذي يزن" تعرض لعالم فوق طبيعي داخل عالم طبيعي، و الشخوص أو العوامل(actants) بتعبير غريماس يتعرّضون للتحوّل (transformation) و في أحيان أخرى إلى المسخ (métamorphose)، من هنا ينهض نص "سيف بن ذي يزن" على خرق الواقع (transgression du réel) إلى عالم تجتمع فيه مخلوقات عجيبة مختلفة: الجن والإنس و الغيلان والطودان، و مفارقات رهيبة: المألوف والخارق، الشيء الذي يولّد حيرة و ترددا لدى المتلقي.

و لعل الغاية من التعريج على العجيب والغريب كانت "التواصل العميق مع الأسئلة المصيرية التي تهدف إلى معرفة الإنسان واختباره على فوهة الحيرة والتردد " "(١٢)".

ذلك أن العجائبي يهدف فيما لا يستطيعه الخطاب المباشر إلى تجاوز الواقع لإكساب النص تفرّدا و معنى جديدا عبر مجموعة من التيمات (التحوّل أو المسخ) أو طائفة من حكايات الخوارق "(١٣)" .

حكايات الهاتف و الغزالة و الجن والغول والسحر و ... التي تحمل مضمونا خارقا عجيبا غريبا خرج من رحم التصورات الأسطورية والشعبية، و بكل ما يقترن بالذاكرة الجمعية والمخيال الشعبي لأن العجائبي "ليس سوى هدف من أهداب المخيلة" "(١٤)".

و السيرة الشعبية هي شكل سردي ممزوج بالخارق والعجيب، فضاؤها ساحر و سحري عجيب، بطلها أو أبطالها في صراع دائم وشديد مع الغيلان والجن و الأشياء، "كل شيء يتحرك و يتكلم، فالسيف ينتقم لصاحبه، ويقطع رأس الظالم""(١٥)، والطيور تتكلم، تساعد البطل وتدله على الدواء، والغزالة ترضع الصبي و الجن تطوي به المسافات في برهة من الزمان كرمشة عين.

٢.١ البعد الخارق والعجيب والغريب:

تمزج الحكايات في السيرة الشعبية بين الحقيقة والخيال وانصهار الواقع في الحلم و توظيف المسخ و التحويل و التشويه ولعبة الظهور والاختفاء و كل ما يثير الاندهاش و الإعجاب لروعة الشيء أو لما يبثه من خوف أو هلع .

إن السير الشعبية ترتكز في معظمها على أحداث تحكي أيام العرب وحروبهم، ولكن الوجدان الشعبي قد أبعدها عن حقائق التاريخ وأرض الواقع ليحلّق بها في سموات الخيال والخوارق، ويضفي على أبطالها سمات التفوق الإنساني الذي يعلو أحيانا على القدرة الإنسانية " فالسيرة الشعبية تكتفي في بعض جوانبها بالخرافات و الأساطير، ولذا فإنها لا تراعي الجانب التاريخي، وليس من شأنها التحقيق والتوثيق، فكل ما فيها داخل في نسيج الوهم والأسطورة والحلم والخرافة والخيال " "(١٦)".

و سبب حضور العجائب في السير الشعبية بصفة عامة " إنما هو نتيجة انعكاس لأحلام قديمة لتطلّعات الفرد العربي في تخلصه من بعض العوامل التي تعوق حصوله على ما يريد من مجد وسؤدد " "(١٧)".

وكثيرا ما نلفي قدرات البطل تصل إلى درجة الأسطورة، فـ "سيف" بطل السيرة الشعبية يقوم بعدد من الأعمال البطولية الخارقة التي تمثل مراسم عبور له من حياة عادية أو هامشية إلى حياة مركزية تسمها حالة أسطورية .

يأتيه العون من البشر والجن والحيوان، وتحيطه العناية الإلهية، يصل إلى أقصى درجات التعب أو الموت ثم يستعيد قوته أو حياته، وكأنه يبدأ من جديد.

كل شيء في السيرة الشعبية ممزوج بالخارق والعجيب والغريب، الفضاء فيها غريب وعجيب، والبطل أو الأبطال في صراع دائم وشديد مع الغيلان والعمالقة والأشياء...

" كل شيء يتحرك ويتكلم ، فالسيف ينتقم لصاحبه ويقطع رأس الظالم " "(١٨)"، والطيور تتحدّث و تساعد البطل فتدلّه على الدواء، والغزالة ترضع الصبي فتمدّه بالحياة، والجن تطوي به مسافات شاسعة في برهة زمنية قصيرة للوصول إلى المبتغى وفي قضاء كثير من حاجاته.

تعجّ السيرة الشعبية بالسحرة والحكماء، فنجد شخصيات عجائبية تلعب دورا حاسما في مجرى الحكي وتكون لها قدرات على معرفة ما جرى أو ما سيجري، ويكون لها أيضا خدم من الجن ينفذون أوامرها .

إلى جانب ذلك، هناك الممسوخات وهي " الكائنات والشخصيات الناتجة عن تركيب من جنس آخر، والتي نجدها جنسا مختلف التركيب عن باقي الأجناس " "(١٩)" ويشبه هذا النوع الذي يشكّل المارد المخيف نسل الغيلان، والذي ليس أبشع من خلقته ولا أهول من شكله .

و إذن فالمسخ هو ثمرة من ثمرات الخطيئة وجزاء المرء لارتكاب المحظور وتجاوز المحذور.

السير الشعبية تنتصر للخير دوما، وتميل إلى تصوير الحياة والقيم في جانبين، جانب خيّر يواجه جانب الشر فيتغلب عليه .

ولأنها تريد للخير أن ينتصر، وللحق أن يظهر، وللعدل أن يستتب "فلا ترى مانعا في الإستعانة بالقوى الخارقة، سواء من بشر يتميّزون بها أو من غير البشر والعفاريت والشياطين ونحوهم" "(٢٠)" .

وكثير من السير الشعبية تدفع الأبطال إلى الانتصار للحق والعدل والحرية والأمن، وتنزع إلى وصف القيم في جانبين : جانب خيّر يدرأ جانب الشر حتى تصفو الحال وتستمر الحياة ولكن لا يتحقق لهم ذلك إلا بالمعجزات والخوارق، مما يدل على إحساسهم بصعوبة الوصول إلى الخير في الواقع، "وهو ما يجعل للحكاية دورا في خلاصهم مما هم فيه من عنت وضيق ، فكأن الحكاية حلم، يتحقق فيه ما لا يمكن أن يتحقق في الواقع" "(٢١)".

وبذلك تخفّف السيرة الشعبية من وطأة الإحساس بالضعف والوهن، وتحرّض على الرفض والتغيير، حاملة موقفا إيجابيا ينضح بالكد والعناء لأن القوى الخارقة من شأنها أن تكون عاملا مؤازرا محققا للنصر ومؤكدا لانتصار الخير على الشر، وانتصار البطل على الأعداء، "وقد لا تعدو القوى الخارقة في بعض السير الشعبية مجرد المبالغة في قوة البطل، ومدى قدرته الجسدية ومهارته الفروسية وبراعته في المبارزة " "(٢٢)" ، بل إن لهذه الصفات حضورا كثيفا ونصيبا من الواقعية لدى الأبطال الشعبيين مثل "عنترة بن شداد"، و"سيف بن ذي يزن"، غير أن هذه الصفات يمكن أن تضخّم صورة البطل وتضفي عليه هالة خيالية تتجاوز الواقع، فتصفه "لا كما هو في الواقع ، ولكن كما يريده العقل الجمعي ليصبح المتنفس المنطقي الطبيعي لآماله وآلامه" "(٢٣)"، لأن العقل الجمعي يلجأ إلى صنع البطولة حتى تتحرر الأمة من وطأة الضعف والعجز.

ولا تكاد تصادف حكاية دون أن لا تكون فيها أحداث سحرية، وهي كلها أحداث خارقة للعادة، في غاية الإثارة والعجب، لا يمكن أن يفوقها بشر، تتحرك فيها الشخصيات وتتحول، وتنتقل إلى أمكنة خرافية لا تقل عنها غرابة وعجبا.

وقد احتوت "سيرة سيف بن ذي يزن " على قدر هائل من هذه الكائنات العجيبة الغريبة، وعلى صفات خارقة للعادة، فـ" سيف بن ذي يزن " ابن ملك معدٌّ منذ البداية لأداء دور بطولي وحمل رسالة والاضطلاع بمشروع دعاوي .

أرضعته غزالة وربّته جنية وحمل نبوءة جعلت منه فردا متميزا ومحطَّ اهتمام لما يتمتع به من صفات الخَلق والخُلُق.

إن عناصر الغرائب والخوارق تتعاون و تتضافر لمقاومة صعوبة الحياة الحبلى بالخوف لأن "تاريخ الخارق هو تاريخ الخوف "(٢٤)".

بالخوارق يتحوّل المحال إلى ممكن، "وبهذا يكتسب البطل بطولته ويكثر أتباعه ويعظم في أعين الناس" "(٢٥)".

والحق أن حكايات الخوارق أو الخرافة تجعلنا نرى في الغولة إنسانا تجمعت حوله الكراهية الشعبية لارتكابه شنيعة المحظور، إذ مسخه الله وحوّله إلى صورة بشعة مهولة جزاء بما فعل وكأن الغيلان مجرد رموز للخيانة والاغتيال والاستغلال البشع كما جاء في المأثور الشعبي "ما الغول إلا بنيادم (ابن آدم)" "(٢٦)" .

كذلك كان " سيف بن ذي يزن " موعودا بالقضاء على الأغوال وتطهير الفضاء من وجودهم بوصفهم أدناسا وأنجاسا اخترقوا النظام والعرف ولوّثوا الفطرة الجبلة واغتالوا القيم .

ولعل هذه العناصر الخيالية التي اصطنعها الخيال الشعبي لتجاوز الواقع هي خير شاهد على المخيال العربي و قوة الإبداع الشعبي "إلى مثال يشيع منه العدل ويتّسع فيه الشعور بالقدرة، فتحرر الإرادة كما يتحرر الفكر والضمير "(٢٧)".

٢.٢ عالم الجن :

إن عالم الجن حقيقة ثابتة بالقرآن و السنة لا نملك أن نرفضها، قال تعالى:" وَ مَا خَلَقْتُ الجِنَّ وَ الإِنْسَ إلاَّ لِيَعْبُدُونِ "(٢٨)".

لذلك كانللاستعانة بالقوى الخارقة .في السيرة الشعبية . حضور كثيف.

و هذا المزيج من الخرافات و الأساطير كفيل بتطويع قوى خارقة أخرى لمساعدة البطل في فتوحاته أو حروبه و بمعنى أوضح، فإن ما نراه قوى خارقة يمثل حقيقة واقعة سواء تعلق الأمر بالقوى الجسمانية أو المهارية للبطل أو ما يتصل بقوى أخرى كالجن و الشياطين أو الأغوال.

فبفضل الله امتلك "سيف " السوط و استطاع أن ينقذ الأميرة "شامة" من مخالب المرد المختطف، والمارد في السياق هو رمز الطاغية، وبعد تحريرها تزوج بها، فقويت شوكته وعضد جانبه.

و لا شك أن الحكاية في إلغائها للعالم الواقعي و إحلال عالم آخر مليء بالسحر و التفاؤل و الخفة محلّه"(٢٩)" تحقّق ما يحلم به الإنسان من عدالة و حب ليعيش خفيفا متفائلا، وبالتالي يمكن القول أنها شكل أدبي يعبّر عن رغبة الإنسان في التغيير"(٣٠)".

تدعونا حكايات الخوارق والعجائب إلى إدراك قيمتها الفنية، فهي ليست قطعا أدبية للترفيه والتذوّق فقط وإنما هي صياغة للمُثُل السامية ودعوة "إلى الموازنة بين ما هو كائن وبين ما ينبغي أن يكون، وبين واقع مرير مكدود وبين حلم يعتصم بالمثال الذي قدر له أن يخلص الأجسام والنفوس و الأرواح من ربقة الحاجة والظلم والاستعباد" "(٣١)".

و البطل العجائبي ليس أسير الزمن و المكان فهو بعيد ومنعزل عن الأهل والأقارب، يجد نفسه في فضاء قفر وحالة اضطرابية"(٣٢)"، فتأتي عناصر خيّرة من الإنس والجن لتخلّصه من مخالب العدوان والشر.

يخوض غمار الأسفار البعيدة في الأجواء بغية تحقيق الذات، فيجعل لنفسه عالما آخر يطمئن إليه ويرتاح له، كمن يروم التحرّر من واقعه الأليم و المؤلم، ولا غرو أن برزت كلمة العجائبي لتدل على الوقائع و الأحداث غير المعقولة لتصبح مرادفة لطائفة من حكايات الخوارق "(٣٣)" ، تلك الحكايات التي تتضمن مضمونا خارقا وغريبا عجيبا، من ذلك الهاتف و الغزالة والجان.

كل هذا يدعو إلى أن العجائبي هو شكل من أشكال الاختراق"(٣٤)"، و يمثل "ناقوس خطر ينذر ويحذّر مما سيأتي لكونه يجنح نحو اليوتوبيا(utopie)" "(٣٥)"، أي يسعى إلى بناء واقع مغاير أكثر جمالا و حبا و صفاء و عدلا طلبا للفردوس المفقود.

والبطل سيف ليس بطلا لذاته، إنما هو تجسيد لآمال و أحلام الطبقة التي ينتمي إليها "(٣٦)"، فهو الرمز و المثال وهو "خلاصة نقية للج ماعة، و بطل يتجاوب مع روح الجماعة " "(٣٧)"، وهكذا فالخيال الشعبي ليس مجرّد سياحة وهمية في عالم الأحلام وإنما هو أحد أشكال الروح الشعبية "(٣٨)".

من هنا يبدو أن السيرة الشعبية تتغذى من الواقع وتمتح من الأسطورة مستفيدة منها لمعالجة الهنا والآن"(٣٩)" .

٣.البنية و الدلالة:

وقع اختيارنا على أربع حكايات مأخوذة من سيرة "سيف بن ذي يزن " للفحص، وحاولنا الوقوف عند مقولات التحويل بأنواعه و التعرف على آليات اشتغاله.

١.٣.**الحكاية الأولى:هدم الكعبة:**

ينام الملك "ذو يزن" بنية هدم الكعبة ونقل أحجارها الكريمة إلى بلده حتى يف خر بها على ملوك الأرض، و في الصباح يجد نفسه متورما، وقد صار قدر الفيل ، يصرف نيته الخبيثة فيتوب ويعود صحيحا معافى، و لكن سرعان ما يتراجع و يفكر ثانية وثالثة في الهدم فيعتوره سوء أخطر من الليلتين السابقتين، و في الليلة الثالثة و الأخيرة يتوب توبة نصوحا و يع لن إيمانه.

- **التحويل (transformation) أو المسخ (métamorphose) :**

وهما وجهان من أوجه العجائبي يمعنان في الهول و يثيران الخوف و الدهشة، ويصيبان الإنسان بالزيادة المفرطة عبر تحوّلات فيزيولوجية كأن يتحوّل إلى حيوان أو إلى غول إمعانا في السخرية نكالا لما اجترح من الخطايا، و إذا كان التحوّل أقل سوءا فإن المسخ أشد و أبلغ، وقد يكون بقدرة مقتدر أو عن طريق السحر يطال الإنسان.

الغاية من ذلك هو شل إرادته و إجهاض مشروعه و قطع الطريق أمام نزواته و غروره . الملك ذو يزن . عقابا لما اقترف من خطايا.

فالتحويل كان بغرض الاتعاظ و الاعتبار ، وقد جعله الله عبرة مانعة للكافرين و المارقين من ارتكاب المعاصي و المخالفات، و في الوقت نفسه موعظة للمتقين حتى يزدادوا إيمانا.

وينبغي أن نقارب التحويل أو المسخ من وجوه شتى:

أ . التحويل يكون من صفة آدمية إلى صفة حيوانية و لعل في ذلك إهانة و إذلالا.

ب. و إذا كانت المحاولات الثلاث في الهدم تدل على العناد والمكابرة، والعدد ثلاثة مقدس يفيد الكمال والنهاية، و هنا الإصرار على الضلال و الغي، فإن الرد كان بأبلغ وجه حيث "إن الجزاء من جنس العمل".

و هكذا تناسلت عن الحكاية مجموعة من التقابلات الثنائية:

محاولة هدم الكعبة	مقابل	هدم الصحة، السوء
الانتفاخ بمعنى الكبر والغرور	مقابل	تورم الجسد، تضخم الأعضاء
انتفاخ معنوي	مقابل	انتفاخ جسدي
محاولة الفعل	مقابل	اللافعل، عطل، اللاحركة

و السوء الذي تعرّض له الملك "ذو يزن" أحدث في نفسه شعورا بالخوف ترجمتها هذه الصور:

فأخذه الانذهال. و مضى يصيح من فرط الانفعال. ولما فزع أدرك عظمة الله. فاعترف و تاب. و ندم و تضرّع و استكان. وفزع إلى مفزع الخليقة و هو التوحيد و الاستغفار.

و لعل في ذلك إقرارا بالألوهية والربوبية، و ما من مكروب إلا فرّج الله كربه بالتوحيد.

و في اختيار لفظة "فيل" دقة وخصوبة فهي ليست بيضاء و لا حيادية، فإنها فضلا عن الحيوانية تحمل معنيين أو مدلولين، مدلول تقريري(dénotatif) له علاقة بالصورة المهولة للفيل التي ترتبت عليها الضخامة والانتفاخ و فعل الاساءة، ومدلول إيحائي (connotatif) يراد به الضعف و العطل و البعد عن الصواب، رجل فيل أي ضعيف الرأس، وفعله فال، يفيل: أخطأ وضَعُفَ "(٤)".

و بهذا تعطّل المسعى و باء بالفشل و تحوّل الملك من العلو إلى الأسفل،و من الكبر إلى السوء و من الحركة إلى اللاحركة، و من موقع الفاعل إلى المنفعل الخائف والمندهش كما توضّحه الوحدات المعجمية التي تنتظم حول "الماقبل" مقابل "المابعد"

قبل ≠ بعد

صاح في ثورة≠ صامت

غضب و ثار≠ أنّ(أنين)

الغرور≠ العجب

الصحة≠ السوء

٣.٢.الحكاية الثانية: الهاتف:

يأتي الهاتف في شكل مرئي "*" ويظهر في صورة رجل صالح : أبو العباس الخضر أحيانا، و في أحيان أخرى يتمثل " في شكل صوت لا متعين، يخبر و يبشر أو ينذر أو يقدّم معلومة " "(٤)".

و قد ينزل على الصالح والطالح"*"و بالليل، إذ يقوم بدور التوجيه و التطهير و التحويل، ويظهر في اللحظات الدقيقة لحسم الموقف و توجيه الأحداث توجها سديدا فيعطيها بعدا جديدا مشرقا.

"وحين نام الملك هذه الليلة رأى هاتفا يصيح به أن يكسو البيت الشريف" "(٤٢)".

تتجسد مهمته في ترهيب الظالمين و الإرشاد على الخير، وهنا على مدار ثلاثة أيام، والعدد ثلاثة مقدّس متجذر في المرجعية الدينية يدل على الكمال و النهاية و الطهارة، كذلك الدين والكعبة لا يقبلان التدنيس ولا الانتهاك.

و الكساء علامة "(٤٣)" تفصح عن مكنونها و تبوح بدلالة الحماية، كسا يكسو الجسم معناه الحماية، فالكساء لا يعني الغطاء بقدر ما يعني حماية الدين و الدفاع عنه و تمجيده.

و على مستوى الخطاب، فإن الهاتف ينهض بالدور الأول في ازدجار الأحداث و تنمية مجرى الحكي و إحداث التوازن، يأتي ليلا و في لحظات متأزمة، يبشر بالخلاص تشجيعا للبطل و تأييدا له حتى يتخطى الصعاب و يتجاوز المحن، ويقوم بقلب الموازين و إحداث التوازن على مستوى الخطاب.

٣.٣.الحكاية الثالثة:الغزالة والطفل الغريب :

نحن بسبيل الحديث عن الطفل الصغير "سيف بن ذي يزن" الذي رمته أمه في مدينة الموت والخراب، بالوادي المقفر الموحش المخيف، إلا أن الطفل بدلا من أن يقع فريسة الضواري، يقع تحت رحمة أنثى حيوان مزدهرة الأمومة تحنو عليه و تنقده من الموت.

و الحال أننا أمام غزالة هاربة من وجه صياد أسر و ليدها، و كمن ينتظر عودتها ليقبض عليها و يحملها إلى بيته أو سوق اللحم، و حين أمنت الغزالة مطاردة الصياد، عادت إلى حيث تركت وليده ا فلم تجده و "عثرت على الطفل الصغير تحت شجر الشوك يضرب الأرض بقدميه و يصرخ من الجوع" "(٤٤)".

فتحنّ أمومتها و تنبض عروق الرحمة بإذن الله "فأنزل الله في قلبها الرحمة، فألقت بثديها على فمه و مضى يمتص لبنها في نهم" "(٤٥)".

والصياد من بعيد يرقبها، فأخذته الدهشة مما يرى إلى أن يلحظ حركة الطفل ويسمع صراخه الخافت، فيقترب على حذر و قد دبّ إلى نفسه الخوف على الطفل...

إلا انه فوجئ بالغزالة و هي ترضع الطفل، ويصمت لصوت الطفل و هو يشرب اللبن في شراهة.

وكأنما تحلّ الغزالة محل الأم، ولا يجد الصياد في نفسه ان يقتلها، كما لا يجد بدا من أن يحرر وليدها فيطلق سراحه.

ينفصل الصياد عن وليد الغزالة و يتصل بموضوع الطفل، وكأننا أمام عقد ائتماني يقوم على تبادل موضوعين أو على تعاقد من النوع الترخيصي باعتبار المصلحة.

تستعيد الغزالة موضوعها المفقود "وليدها" لتعوّض افتقارها، ويستبدل الصياد "الطفل" بوليد "الغزالة" و بذلك يتساوى الجميع في تحقيق موضوع القيمة و استرجاع التوازن.

- **التحوّل من الطبيعة إلى الثقافة و العكس:**

تتحوّل الغزالة من الحيوان إلى الإنسان/ التي تجمع بين سيمي (sèmes)/ الحيوان الانسان الرحيم.

و في المقابل نجد الصياد يطارد و يحمل وليد الغزالة الذي وقف عاجزا وفي استكانة، بوصفه فريسة، وتدرك صورة الفريسة بصورتي الصيد والقتل.

فرس فريسته: صادها وقتلها، والفريسة ما يفرسه السبع من الحيوان "(٤٦)"

وبهذه الاضاءات الدلالية تتضح صورة /الإنسان الحيوان/ التي تجمع بين سيمي /الانسان/و /الحيوان/ المصهرين في فعل الصيد، والشكل بشرى.

و بالمقابل نلفي الغزالة في صورة /الحيوان الإنسان/ بفعل الرضاعة و الشكل حيواني.

و بذلك تدرك صورة الأم البديل، الأم الراعية على مستوى الخطاب بمجموعة من الصور : الحنان، ألقت بثديها.

و ترق الغزالة إلى قمة النبل والسمو الأخلاقي بصبرها وتضحيتها و رحمتها، فهي البديل للأم الحنون الرحيمة الخيّرة، أما الصياد فهو عنيف معتد بفعل المطاردة و حريص على حطام الدنيا... يجري بحثا عن المال والغنى.

- **العوامل والفضاء**:

لعل اختيار السيرة الشعبية للغزالة في هذه البقعة القفر الموحشة أمر عجيب يثير تساؤلات ، إذ كان الأجدر أن تصول و تجول في هذه المدينة المخوفة و المخيفة: مدينة الموت والخراب وحوش مفترسة"و لكننا لا نجد إلا وحشين آدميين أحدهما أم ترمي بطفلها ليموت و الآخر صياد يتربص بالغزالة ووليدها، و كأن الوحوش الحقيقية هي الوحوش البشرية" "(٤٧)".

كان الطفل ملقى في الخلا أو الفلا، وحيدا عرضة للوحوش و الحر و الهجير، في مدينة الخراب، تحت شجرة الشوك، وهو فضاء تجتمع فيه كل أسباب الموت، لأنه فليٌ عن كل خير، فطم وعزل، والصغير رضيع لا يقوى على شيء.

ولكنّ شيئا من هذا القبيل لم يحدث، حيث يتحوّل فضاء الموت إلى فضاء خصب أضفت عليه الغزالة بعدا إنسانيا.

و كأن السارد يريد أن يقول : إن هذا الفضاء القفري "لا ترتاده حيوانات ضارية و إنما حيوانات جميلة تطفح بالحب والحنان و العطاء" "(٤٨)".

وكانت الغزالة سببا دفع الصياد إلى نقل الصغير من شجرة الشوك في مدينة الخراب إلى القصر بالمدينة، وهو انتقال من الطبيعة إلى الثقافة أي من حياة طبيعية فردية غير خاضعة للنظام إلى حياة منظمة مبنية على مؤسسات و ابرام تعاقدات "(٤٩)"، لتدل على سير مصير "الطفل" و صهره مثل الحديد في النار، وتحويل الطبيعة وبناء الثقافة الأنتروبولوجي" "(٥٠)"

و هذا التحول، إن على مستوى الشخصيات (العوامل)، و إن على مستوى الفضاء يسعفنا في إقرار الخارق والمعجز الذي يرتهن به القرآن.

كل شيء يتحرك بإرادة الله، وهذا الحدث هو علامة على قدرة الله المتمثلة في فعل الغزالة و هي من مخلوقات الله.

- **تحوّل الجن إلى غزالة:**

و الذي لا شك فيه أن استخدام الغزالة في الحكاية يتماهى مع حدث الجن في ثنايا خطاب النص.

حيث جاء في السيرة الشعبية "أن ملكا من ملوك الجانّ مرّت على هذه الفلاة التي تركت فيها قمرية طفلها، فرأت الطفل فنزلت محبته في قلبها، وعندما عادت إلى زوجها الملك الأبيض في جبال القمر ومنابع النيل لامها لتركها إياه، إذ لم يرزق إلا بفتاة اسمها عاقصة، و عادت ملكة الجان إلى مكان الطفل فلم تجده حيث رأته أول مرة و ظلت تبحث عنه حتى وجدته... و صاحت : هاتي الطفل فهو يتربى عندي حتى يكبر " "(٥١)".

و هذا النص ينهض دليلا قويا لتشابه الغزالة بالجن، و لعل اختيار الغزالة فيه جمال و رشاقة ورقة، الأمر الذي جعل النساء تشبّه بالظباء "وما أكثر ما جاء في الشعر العربي من تغزل في المرأة بإضفاء صفة الغزال عليها، و كأن العرب قديما يعتبرون الظباء من حيوان الجنة" "(٥٢)" و المسألة لا تقف عند البعد الجمالي، بل الأمر أبعد و أعمق فربما الأمر هو مجموعة من البقايا السحرية و الأسطورية تعلّقت بهذا الحيوان.

وكانت الغزالة محوطة بالأسرار، إذ هي من حيوان الجنة "(٥٣)" طورا، ومن مطايا الجان طورا آخر"يحدّث أبو عباس أن الظباء ماسة الجن" "(٥٤)"

و العلاقة بين الغزالة أو الجنية هي إما المقابل الحيواني لها، وإما هي الماشية التي يرعاها الجن و تستعمل لبنها في تغذية الصغار مصداقا لقول ابن عباس أن الظباء ماشية الجن.

و لعل حرص الشعراء على أن لا يقتل الغزال في قصائدهم كان يعني أنه معبود كالشمس.

يقول امرؤ القيس:

و ماذا عليه أذكرت اوانسا

كالغزلان رمل في محراب أقيال

و في ذلك ما يدل على ألوهية الغزلان، أفلم توضع في محاريب الملوك؟

و في نهاية الأمر، يبدو أن الغزالة كانت محوطة بالألغاز والأسرار، "و قد امكن العرب للظباء في مكة ". فكان لها هالة من القداسة مما يكشف عن بقايا و آثار و فلسفة و عقائد العرب ومتبقياتهم الأسطورية في الأزمنة الغابرة".

٣.٤.الحكاية الرابعة:وادي الغيلان:

يكفي العنوان للبوح عن طبيعة الفضاء فهو موسوم بالبعد العجائبي و الغرائبي لكونه يختلف عن الفضاءات الأخرى انطلاقا من طبيعة التركيبة و التشكّل الذين يعطيانه بعدا عجيبا و مخالفا للمألوف.

يتسم هذا الفضاء بالانغلاق والهلاك والهول و الرعب، من دخله يعد مفقودا.

الغيلان جمع للغول، والغول مشتق من الفعل غاله يغوله أو اغتاله بمعنى قتله و أهلكه، فالغول إذن يعني الهول و الهلاك و الموت والشر.

"فمضى فيه و قد ملأت قلبه الحسرة""

فهو فضاء لم تكن العين قد شهدته من قبل، فضاء عجائبي لأنه مخالف للواقع، و محرّم الوقوع فيه أو الدخول فيه، فهو مهلك .

"لأنه علم أن الذي جعل فيه هذا... هو أمه التي توقعه في المهالك دون رحمة و لا شفقة" "(59)" .

و يشعر سيف بالخوف و حضور ثقيل للموت الذي يترقبه .

"و ظل يسير بحثا عن مخرج دون جدوى" "(56)"

وجد "سيف" نفسه كما بدأ وحيدا في صحراء موحشة تطوّقه كما يطوّق الموت الحياة.

" فعرف أنه وقع في وادي الغيلان، و أن لا مهرب له من الموت بين أنيابهم" "(57)"

الفضاء قاس و محظور لا يرحم المتورط في مناكبه، و يبدو ملعونا لأنه يدخل في باب المسخ و اللعنات الحالة من الله على الناس الذين اقترفوا الفاحشة، حيث إن الغيلان هم نتاج الشذوذ الجنسي.

ذلك أن امرأة ملك عادل لم ترعو عما كانت فيه من إثم، ولم تقلع عن الفاحشة فلم تجد أمامها إلا الوحوش.

و كأن هذه المرأة تسعى من وراء ذلك إلى إضعاف شوكة زوجها و زلزلة تموضعه كحاكم، و من ثم تشكيل فضاء مغاير لفضاء الملك، فتلوذ بجسد الوحوش.

" وهذا يعني خلق ثغرات في خطاب السلطة تؤدي إلى إدانة هذا الخطاب من جهة، كما تضعه في إشكالية سياسية مع الشعب " "(58)" .

و لأن هذا الفعل الشنيع يهدف إلى هدم النظام البطراريكي(الأبوي) و تدمير القيم التي يعمل على حمايتها.

"لقد كان أبي حكيما و ملكا لبلدة الصخر الأسود، و كان يحكم بين رعاياه بالعدل، ولكن أهل المدينة كانوا أهل سوء و غدر، فلما رأوه يمنع السرقة والرشوة ثاروا عليه وأرادوا أن يقتلوه" "(59)".

و ليس هذا و حسب، بل حتى زوجته أهدرت كرامته و دنست عرضه "إلا أن زوجته كانت امراة سيئة لا تعرف الاخلاص لزوجها، و كان هذا الوادي بعيدا عن العمران فلم تجد امامها إلا الوحوش" "(60)".

فالزوجة هنا لم يشر إليها باسم ولا بمكانة و لا حتى بالأم كأنها كيان محتقر و ممقوت.

وهذا ما يبرز تقزز الغيلونة منها، ورفضها لهذا الفعل الشنيع الذي يعد خرقا للعرف و الفطرة و خروجا عن المألوف ومسخا للطبيعة، لذلك كان هذا الخلق المشوؤم على هيئة الغيلان .

"فجاءت بولد وبنت من المسخ المشوّه على مثل الخلقة التي ترى""(61)".

فلا غرو ان يكون هذا التحوّل إلى صفة أرعب و أبشع دليلا على أن الله يردّ على تشويه بتشويه آخر يتموضع على مستوى التشاكل الديني(isotopie religieuse) "الجزاء من جنس العمل".

و لقد عبّر ت الغيلونة عن حزنها، فانبثق من حديثها معنى الإيمان.

"و أمرني(أبي) أن انتظر مجيئك لأدلك و أساعدك ليتوب الله علي و ينجيني من العذاب الذي أعده لهم ""(62)

كما يظهر أيضا إدانتها لهذا الواقع القاتم من خلال هذه الاعترافات الجريئة، فالغيلونة تملك مواصفات التعبير، فهي لسان البطل، و في الوقت نفسه صوت الذهنية الشعبية المسموعة وهي التي ساعدت "سيف" على الحصول على التركة أو الذخيرة

المتمثلة في "الديك" التي مكّنته من اهلاك جميع الغيلان و كأن مرور "سيف" بوادي الغيلان يعد جسرا أو خطوة لنشر الدعوة، و ما موت الغيلونة سوى دليل على إزالة كل بذور الفساد و التطهر من الخطايا و الشذوذ، باعتبار ان الاسلام دين طهارة، و أنه لم يأت طفرة واحدة، و إنما جاء على مكث ومراحل. مما يدل على التحوّل أو الانتقال من الفضاء المدنس(profane) إلى الفضاء المقدّس(sacret) .

خاتمة:

العجائبي و الخارق والعجيب الغريب و الفانتاستيك :

تبدو هذه المصطلحات متقاربة من حيث المعنى، والجامع المشترك بينها يدل على اللامألوف و الدهشة والحيرة ،و هي كلها مجتمعة تمثّل خروقات لقوانين و منطق الحياة "(٦٣)" و تعمل على تأسيس منطقة حرة تعكس في تجلياتها المختلفة رفض الواقع.

و تمزج السيرة الشعبية بين الواقع والخيال و انصهار الواقع والحلم، و توظيف التحويل والمسخ و لعبة الظهور والاختفاء، و كل ما يثير الاندهاش و الإعجاب لروعة الشيء أو لما يبث من خوف وهلع.

وسبب حضور هذه الظواهر غير المألوفة، انما هو نتيجة "انعكاس لأحلام قديمة لتطلعات الفرد العربي في تخلصه من بعض العوامل التي تعوق حصوله على ما يريد من مجد و سؤدد" "(٦٤)".

وكثيرا ما نلفي قدرات البطل تصل إلى درجة الأسطورة ف "سيف" البطل يقوم بأعمال بطولية خارقة، يأتيه العون من البشر والجن و الحيوان و تحيطه العناية الإلهية.

و لا تكاد تصادف حكاية دون أن لا يكون فيها أحداث سحرية، وهي كلها أحداث خارقة للعادة في غاية الإثارة و العجب وأشد إرعابا و تهويلا، حيث لا يمكن أن يفوقها بشر بحكم تحرك الشخصيات و تحوّلها و انتقالها إلى أمكنة خرافية لا تقل عنها غرابة وعجبا.

و قد احتوت سيرة "سيف بن ذي يزن" على قدر هائل من هذه الكائنات العجيبة الغريبة و على صفات خارقة للعادة و"سيف بن ذي يزن" بن ملك معدّ منذ البداية لأداء دور بطولي و حمل رسالة، أرضعته غزالة و ربته جنية، وحمل نبوءة جعلت منه فردا متميزا ومحط اهتمام لما يتمتع به من صفات الخلق والخلق.

و في الأخير نستطيع القول بأن العجائبي ينهض في السيرة الشعبية عبر جملة من الاستعمالات، فهو لا يخلو من مفردات التعجب وصيغ الدهشة والتردد والحيرة و الخوف والدعاء ، والسيرة الشعبية "سيف بن ذي يزن" تتضمن حكايات عجيبة غريبة "وهذا ما حدانا إلى اعتبارها ذخيرة أو خزّانا للعجائب" "(٦٥)".

حاولنا انطلاقا من هذه الذخيرة رصد جملة من المقولات أو التيمات: التحويل و المسخ و الهاتف والجان فضلا عن الخارق و الاختفاء، وخلصنا إلى أن العجائبي في السيرة الشعبية ينفض الغبار عن تصورات أسطورية و بقايا عقائدية وتتكئ بشكل قوي على المرجعية الإسلامية بهدف الإقرار بالألوهية و الربوبية و الدعوة إلى التوحيد و العمل على نشر قيم إيمانية حتى ينتقل الإنسان إلى بر الأمان والنجاة.

الهوامش:

١.ضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،١ ٢٠٠، ص١٩

٢.زكريا القزويني، عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان،ط٤ ١٩٨، ص٣١

٣. حمادي الزنكي، العجيب والغريب في التراث المعجمي، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، العدد٣ ١٩٦،٣، ط ص١٠٩و١١٠

٤ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت، ص٢٥٩-٢٦

٥. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، ص١٨

٦.سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية : سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي ، بيروت. الدار البيضاء ١٩٩٤

٧. - Fahd Tawfiq, l'étrange et le merveilleux dans l'islam médiéval (colloque) edt jeune afrique, 1978, p134.

٨.بنية السيرة الشعبية، طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٩ ١٩٩، ص٢٤٨

٩ .شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة،ط٦ ٢٠٠، ص٤٥٥

١٠ . طلال حرب، بنية السيرة الشعبية، ص٣٠٦

١١.المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة،دار الحوار، سوريا، ط٩ ٢٠٠، ص٢٣٥

١٢ .عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص٨

١٣. Fahd Tawfiq, l'étrange et le merveilleux dans l'islam médiéval (colloque)edt jeune afrique ,1978, p.٢٣٣

١٤. سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر١٩٩٨. ص٥٧

١٥ - موقع انترنت: www.arabic Magazine com .

١٦ - مرسي الصباغ ، القصص الشعبي في تراث ، دار الو فاء لدينا الطباعة والنشر والتوزيع ، بدون طبعة ص٧٤ .

١٧. سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون،الجزائر١٩٨٩، ص٥٧.

١٨- محمد أبو الفتوح العفيفي ، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية . عنترة بن شداد أنموذجا ،. إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط١١ ٢٠٠، ص٣٤

١٩- حلمي بدير ، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ص٢٢

٢٠- أحمد زياد محبك ، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة ص٤٩

٢١.حلمي بدير ، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، ص٢٣

٢٢- حلمي بدير ، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، ص٢٣

٢٣- Tzvetan Todorov : introduction à la littérature fantastique, paris, 1970, p166.

٢٤- محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي،١٩٩٠ ،ص١٤١.

٢٥. نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٧٤، ص: ٧

٢٦. مصطفى الحواف، الأساطير العربية والخرافات، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٧

٢٧. سورة الذاريات، الآية٥٦.

٢٨. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب العربي، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٤، ص٨٤.

٢٩. عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في بسكرة، المؤسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦، ص١٣٤.

٣٠. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص١٣٤.

٣١. désordre -

٣٢. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص٨.

٣٣ transgression -

٣٤ - Raymond Williams, utopie et sciences fiction, in revues : l'homme et la société, n73-74, juillet/décembre, 1984, éd Anthropos, France, p51.

٣٥. غالي شكري، أدب المقاومة، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠، ص٥١.

٣٦. نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤، ص٤٧.

٣٧. غالي شكري، أدب المقاومة، ص٥١.

٣٨. محمد إسماعيل بصل، قراءات سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سورية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ص٥٢.

٣٩. ابن منظور، لسان العرب، المجلد لحادي عشر، مادة (ل)، ص٥٣٧.

٤٠. ملاحظة: يقول شعيب خليفي، الهاتف اللامرئي، ص٤٧.

٤١. شعيب خليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص٤٧.

٤٢. يقول ينزل على الصلحاء، ص٤٧.

٤٣. سيرة سيف بن ذي يزن، ص٣١.

٤٤. بسر ابرير، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية، جامعة عنابة، ماي ١٩٩٥.

٤٥.فاروق خورشيد، سيف بن ذي يزن، ص٤٦

٤٦.م ن، ص٤٦

٤٧.القاموس الجديد للطلاب، ص١٤٧

٤٨ .فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ط١ ، دار الشروق،١٩٩١، ص٩٩

٤٩ . المرجع السابق، ص٩٨

٥٠.عبد الحميد بورايو، تحليل نموذجي لحكاية الطامة، مجلة السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة، ص٩٧ـ٩٨

٥١ .المرجع نفسه، ص٩٨

٥٢.فاروق خورشيد، سيرة سيف بن ذي يزن، ص٤٧

٥٣ قمرية أم الطفل،٤،٣،٢ . فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، نقلا عن الجاحظ من كتابه الحيوان في الأجزاء١، ٢، ٣، ٦ ، ص٩٩و١٠٠

٥٤.سيرة سيف بن ذي يزن، ص١٨٢

٥٥ .م ن، ص١٨٢

٥٦.م ن، ص١٨٢

٥٧ .سيرة سيف بن ذي يزن، ص١٨٢

٥٨.سوسن ناجي رضوان، المسكوت عنه في خطاب شهرزاد ألف ليلة وليلة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد السادس و العشرون،١٩٧٧، صص٣٢١ـ٣٢٢ .

٥٩ .سيرة سيف بن ذي يزن، ص١٨٢

٦٠.سيرة سيف بن ذي يزن، ص١٨٢

٦١.سيرة سيف بن ذي يزن، ص١٨٢

٦٢ .م ن، ص١٨٢

٦٣.ت ي ابتير، أدب الفانتازيا (مدخل إلى الواقع)، ترجمة صبار سعدون،١٩٨٩ ، ص: ١

٦٤.مرسي الصباغ ، القصص الشعبي في تراث ، دار الو فاء لدينا الطباعة والنشر والتوزيع ، بدون طبعة ص٧٤ .

٦٥ .سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية : سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي ، بيروت . الدار البيضاء ١٩٩٤، ص٩ - ١٠.

المصادر والمراجع:

.فاروق خورشيد، سيرة سيف بن ذي يزن، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى١٩٨٢.

ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت.

.بسر ابرير، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية، جامعة عنابة، ماي١٩٩٥.

.ت ي ابتير، أدب الفانتازيا (مدخل إلى الواقع)، ترجمة صبار سعدون١٩٨٩.

. زكريا القزويني،عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان،ط١٤، 1 ١٩٨ حمادي الزنكي، العجيب والغريب في التراث المعجمي، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، العدد٣، ١٩٦٣.

.المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة،دار الحوار، سوريا، ط٩، ٢٠٠، ص٢٣٥.

.نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب١، ٢٠٠.

. سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر١٩٩٨.

.سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية : سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي ، بيروت. الدار البيضاء ١٩٩٤.

. سوسن ناجي رضوان، المسكوت عنه في خطاب شهرزاد ألف ليلة وليلة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد السادس و العشرون١٩٧٧.

.شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة،ط٦، ٢٠٠.

.طلال حرب، بنية السيرة الشعبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٩، ١٩٩.

.عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

. عبد الحميد بورايو، تحليل نموذجي لحكاية الطامة، مجلة السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة.

.فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ط١ ، دار الشروق١٩٩١.

.القاموس الجديد للطلاب.

.مرسي الصباغ ، القصص الشعبي في تراث ، دار الو فاء لدينا الطباعة والنشر والتوزيع ، بدون طبعة.

- l’étrange et le merveilleux dans l’islam médiéval (colloque) édition jeune afrique, 1978.

إسلامية المجاميع (الموسوعات) الأدبية التراثية العربية

د. عطا أبو جبين/ محاضر غير متفرغ في جامعتي الخليل والقدس المفتوحة (فلسطين)

" الناس يكْتبون أحسن ما يسمعون، ويحفظون أحسن ما يكتبون، ويتحدثون بأحسن ما يحفظون" "ابن عبد ربه" العِقد الفريد.

المُقَدّمَةُ :

لقد حظيت الأمة الإسلامية والعربية بتراث ثقافي لم تحظ به أمة على سطح الأرض؛ من حيث التنوع والغزارة والشمول، ويشهد على ذلك ما هو مبثوث من مخطوطات في مكتبات العالم أجمع، وقد ذكر أنّ عدد هذه المخطوطات يقارب ثلاثة ملايين مخطوطة،(مكي :٧). ونظرة واحدة إلى ما يحويه كتاب الفهرست لابن النديم (توفي سنة ٣٨٩ هـ) أو كتاب كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ل"حاجي خليفة" تبين لنا صحة هذا القول.

يقول وول ديورانت في كتابه المشهور قصة الحضارة :(إنّ عدد العلماء في آلاف المساجد المنتشرة في البلاد الإسلامية، من قرطبة إلى سمرقند، لم يكونوا يقلون عن عدد مافيه من الأعمدة) (إسماعيل :٥). إنّ هذه العبارة تحمل من الدلالات ما تحمله من شغف المسلمين وحبهم لطلب العلم، وكثرة عدد المشتغلين به والدارسين له , فالمساجد مراكز للعلم تعج بالطلاب من مختلف أصقاع الأرض فهي تشبه الجامعات المنتشرة في أنحاء العالم اليوم.

وفي عصر يشهد ظاهرة موت اللغات السريع؛ حيث يقدر المتتبعون لظاهرة موت اللغات أنه تموت لغة كل اثني عشر يوما في العالم (الموسى،٢٠٠٧: ٢٧). والتنبؤ بأن خمسين إلى تسعين بالمئة من هذه اللغات ستختفي مع نهاية القرن الحادي والعشرين (الموسى،٢٠٠٧: ١٥). ولم تكن العربية بمنجى عن هذا النذير؛ إذ هي في مطلع هذه اللغات المهددة كما يقول (بركة٢٠٠٩: ٢٤) نجد أننا لا نزال نقرأ هذا التراث في مظانه بلغته التي كتب بها قبل سبعة عشر قرنا إذا اعتبرنا تلك النصوص الجاهلية الأولى، ونتواصل مع هذا التراث بكل سهولة ويسر، ويعلل اللسانيون الاجتماعيون ذلك بعلاقة اللغة العربية الوطيدة بالقرآن، هذه العلاقة التي أبقت وستبقي تراثنا حيا خالدا إلى أن يرث الله الأرض وما عليها؛متعهدا بحفظ كتابه في قوله تعالى : {إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ } الحجر٩ .

ولعل تلك الشواهد الحية ما حدت الكاتب الإسباني كاميلو جوزي الحائز على جائزة نوبل في الآداب وبصورة مضادة لما توقعه بركة وآخرون أن يقرر بأن العربية لن تواجه هذا المصير (يعني موت اللغات)، وأنه لن يبقى من اللغات البشرية إلا أربع قادرة على الحضور العالمي والتداول الإنساني، وهي : الإنجليزية، والإسبانية، والعربية، والصينية. (الموسى٢٠٠٧: ١٨). وقد عدتها (أي العربية) الجداول البيانية عن صعود اللغات وانحدارها لعام ٢٠٥٠ في مصاف اللغات الكبرى مع الهندية والأردية والإنجليزية والإسبانية.كما عُدّت هي والملاوية من اللغات القواتل (الموسى٢٠٠٧: ١٨).

وقبل أن نتطرق إلى الحديث عن إسلامية هذه المجاميع لا بد أن نتحدث بإيجاز عن أدبية هذه المجامع لما لذلك من اتصال وثيق بين الأدبية والإسلامية، حيث تعدان من أهم خصائص هذه المجاميع.

لقد برع مؤلفو هذه المجاميع وأبدعوا فيما يطلق عليه العلماء اليوم بنظرية تأليف الأشتات التي تنسب في العصر الحديث إلى عالم النفس الأمريكي (غوردون) (جروان،٢٠٠٢ : ٣١٩). ولكن المتمعن في تراثنا يجد أنّ العلماء المسلمين قد توصلوا إلى هذه النظرية الإبداعية وطبقوها؛ سواء من الناحية العلمية أو الأدبية بأجلى صورها، وظهر ذلك جليا واضحا في مؤلفاتهم، وذلك باعتراف المنصفين من علماء الغرب أنفسهم. فإذا أخذنا المجاميع الأدبية أنموذجا نجد أن ذلك مشتهر وواضح في كل جوانبها وفصولها، حيث استطاع العلماء العرب، ببراعتهم، تنسيق هذه المفردات التي تبدو متباعدة ومختلفة وتجليتها بصورة مبدعة؛ فجمعوا العلوم، واللغة، والأدب، والتاريخ، وعلوم، الدين، والطب، والفلسفة، وعلم المنطق، ونسقوها بشكل رائع جميل، واستطاعوا بذلك تحقيق الهدف في جذب القارئ وإقناعه بالتواصل والمتابعة من خلال خيط دقيق ينتظم مواد الكتاب من أوله إلى آخره، ولم يغفلوا عن ذلك طرفة عين، مراعين في ذلك الظروف النفسية للقارئ حتى يتسنى لهم تحقيق الهدف الذي يريدون.

وقد كان نصيب المجاميع الأدبية في هذا التراث وافرا، وبخاصة في فجر حركة التأليف في العصر العباسي، وتطالعنا عناوين كتب مشهورة في ذلك العصر مثل : البيان والتبيين، والحيوان للجاحظ، والكامل للمبرد،وأدب الكاتب، وعيون الأخبار لابن قتيبة، والأمالي لأبي علي القالي وغيرها من الكتب، مما حدا بمؤرخي الثقافة العربية إلى الإشادة بهذه الكتب، وذكرها، بل عدوها أصولاً لما جاء بعدها في هذا المجال، يقول ابن خلدون في مقدمته المشهورة : (سمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم أنّ أصول فن الأدب وأركانه أربعة دواوين وهي : كتاب الكامل للمبرد، وأدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي، وما سوى هذه الأربعة فتبع لها، وفروع منها) (ابن خلدون : المقدمة: ٥)

ثم أخذ المؤلفون فيما بعد يتفننون في تصنيف هذه المجاميع وتنظيمها، ووضع العناوين والفهارس لها، وكذلك تفننوا في أ شكالها وموضوعاتها، فظهرت كتب مختلفة تتحدث عن الموضوع نفسه ولكن بأساليب مختلفة مثل : عيون الأخبار لابن قتيبة،و الإمتاع والمؤانسة، والبصائر والذخائر لأبي حيان التوحيدي، وأمالي الشريف المرتضى، والعقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي ،وكتاب الإبانة للعوتبي الصحاري، وبهجة المجالس لابن عبد البر القرطبي، والمستطرف للأبشيهي ، ونشوار المحاضرة للتنوخي.

وقد توجت هذه الكتب بالكتب الموسوعية الكبرى مثل كتاب الأغاني للأصفهاني، ثم ظهرت الموسوعات فيما بعد مثل نهاية الأرب،وصبح الأعشى وغيرها... مما يعز على الإحصاء والوصف من كتب المجاميع، وقد شاعت هذهالكتب وانتشرت بين الناس ، وتميزت بصبغتها الأدبية. ومما ساعد على انتشار هذه الكتب، والتفنن في تأليفها، والتأنق في موضوعاتها شيوع مجالس السمر بين الخلفاء والأمراء والوزراء , وانتقلت هذه المجالس إلى بقية طبقات الناس بلا استثناء، وظهور شخصية النديم، أو الجليس في مجالسهم، وما يشترط في شخصيته من الأدب والظرف وسعة الاطلاع والثقافة، وقد خلفت لنا هذه المجالس أدباً قلما نعثر على مثيل له في آداب الأمم الأخرى في أيّ عصر من العصور؛ فتسابق العلماء والأدباء في تأليف مثل هذه الكتب حتى ينالوا الحظوة عند الخلفاء والوزراء والأمراء، ومن ثم يحظون بالهبات والعطايا؛ ناهيك عن الشهرة وذيوع الصيت بين العامة والخاصة، في المشرق والمغرب،والتنافس بين الخلفاء في طلبهم، وكان التأليف هو طريقهم إلى الشهرة. وقد عنون أبو حيان موضوعات كتابه الإمتاع والمؤانسة، بذكر الليالي التي قضاها مع الوزير ابن العارض، وشاعت تسمية الكتب على اختلاف

موضوعاتها بأسماء تلك المجالس، مثل مجالس ثعلب، وأمالي الشريف المرتضى،وبهجة المجالس، والمستطرف في كل فن مستظرف وهكذا أصبح مدلول عنوان بعض تلك الكتب يحمل صراحة مضمون المجالسة والمؤانسة والمسامرة.

أدبية المجاميع التراثية :

ومما يلفت النظر أنّ القاسم المشترك بين أغلب هذه الكتب هو الصبغة الأدبية، على الرغم من أنها ليست أدبا بمعنى الكلمة، وإن كانت تتصف بالصبغة الأدبية، فلو دققنا النظر في هذه الكتب، مثل كتاب الحيوان، أو البيان والتبيين، أو الكامل، أو الأمالي، وغيرها مما ذكرنا سابقا من كتب المجاميع، لرأينا أن هذه الكتب وأمثالها تجمع بين دفتيها الأدب بأنواعه المختلفة؛ من شعر , ونثر، وخطب وحكمة، وأمثال، وطرائف، وأقوال مشهورة،.... وتجمع أيضا علوم اللغة بأنواعها المختلفة من غريب، ونحو، وصرف، ونقد، وبلاغة، وعروض،والتاريخ وأحداثه المختلفة ثم السير، والتفسير، والحديث، والفقه، والعلوم، والطب، والفلك والموسيقى..... فكل هذه العلوم تتزاحم وتتداخل مع بعضها بعضاً مكونة هذا النص الذي يمكن أن نطلق عليه النص الإشكالي، فكل نص من هذه النصوص يحقق المتعة الأدبية بالتناغم والانسجام بين مجموعة الأغراض والمواضيع التي يطرقها، والفصول كلها تصب في خانة الذوق واللذة التي يرتقي بها هذا النص الإشكالي وهذا ما نطلق عليه (الأدبية) أي تحقيق الذوق الأدبي من خلال هذه النصوص المختلفة دون أن يكون ذلك أدباً، فالنص الإشكالي تتزاحم فيه أمور من صلب الموضوع، مع عناصر أخرى لها علاقة بالموضوع نفسه، ولكنها تتداخل في تناسق منطقي عجيب، وتضفي جمالاً أخاذاً وغريباً على الموضوع، فهي تشبه المشموم من الطبيعة، فلو أخذنا كل قطعة من هذا المشموم وحدها لوجدناها متنافرة، لا جمال فيها ولا حياة، ولكن عندما يتدخل الذوق في تنسيق هذه الأشياء لتي كانت تبدو لنا متنافرة وهي مفككة، نراها في أبدع صورة وأبهاها وأجملها، وتسحر عيوننا، ويرجع ذلك إلى مهارة وعبقرية من يقوم بهذا التنسيق الجميل لموجودات الطبيعة المختلفة، وإضفاء الحياة على مكوناتها الجامدة، وهذا ما ينطبق تماماً على ما نطلق عليه (أدبية المجاميع) فهي ليست أدباً بمجموعها ولكنها تحقق المتعة للقارئ بعد قراءة النص وتتحقق بذلك ما يمكن أن نطلق عليه شعرية النص بما يبقى في النفس بعد قراءته، وتلك هي الغاية القصوى من الأدب، أي تحقيق المتعة الأدبية في النفس *.

إنّ هذه الكتب ليست متخصصة في الأدب وحده كما ذكرنا، بل تتزاحم فيها النصوص الأدبية مع غيرها من الموضوعات، ولذا نستطيع القول إن هذه الكتب تجمع ثقافة العصر، وهذا ما يطلق عليه النص الإشكالي أي الذي يتزاحم فيه النص الأدبي مع النصوص الأخرى، فتبعد القارئ عن الملل، وتثري ثقافة الفرد وتنميها بتنوع موضوعاتها، وشمولها، وقد أدرك العلماء الأوائل هذه الناحية فأولوها اهتمامهم وعنايتهم، لأن كتب التخصص تبحث في مادة ما ويسعى إلى تحقيق هدف معين، ومن ناحية أخرى تؤدي إلى ملل القارئ نتيجة لحصرها في موضوع واحد، والنفس البشرية مفطورة على حب التنوع والانتقال من موضوع إلى آخر، والقلوب إذا كلت عميت، وكل منتقل إليه أشهى إلى النفس من المنتقل عنه ، فيكتسب المطالع لهذه الكتب علماً , وأدباً، ونحوا، وخبراً، وثقافةً... وتشيع فيها الطرائف والنوادر التي تسلي القارئ وتمتعه بين الفينة والفينة، فلا يمل من القراءة، فتغريه موضوعاتها وجدتها وطرافتها بمواصلة القراءة ، وهذا يدل من ناحية على مراعاة الظروف النفسية للقارئ، وهذا ما يحاول علم النفس أن يصل إليه اليوم، ولكن هيهات أن نصل إلى براعة هؤلاء العلماء في طرح هذه المادة بأسلوب أدبي رائع، وغير متكلف، ويجمع أغلب الفنون المتعارف عليها بدقة وإحكام. ولا شك أنّ علماءنا الأوائل كانوا متعددي الثقافات، ولا ينحصر علم الواحد منهم في مجال معين كما هو اليوم، فأبدعوا في ذلك وطرقوا هذه الموضوعات باقتدار عجيب، واستطاعوا بذلك بناء ثقافة الفرد، أعني ليس المتخصص، فاطلع من خلال ثنايا هذا الكتاب الشائق على الغريب، والحديث، والتفسير، والفقه، والفلك إلى غير ذلك من علوم العصر، واستطاع أن يلم بمادة أدبية جميلة من خلال هذا الاستطراد المقصود من

الكاتب وبراعته في طرق موضوعه، فإذا نظر القارئ إلى عنوان كتاب في النحو أو البلاغة، أو غيرها أحجم عن قراءته، ولكن هذه المادة تم إدراجها بأسلوب تكاملي من خلال النص، وجعلنا القارئ يطلع عليها من خلال التنقيب والبحث عن المعنى وعن جماليات النص الأدبي فحصل بذلك علماً وثقافة، وأدرك جمال اللغة واختزنت في نفسه دون أن نقحم ذلك إقحاما غير مبرر، وعلى قدر مهارة المؤلف في طرق هذا الموضوع كان شيوع الكتاب وأهميته وكثرة عدد قرائه وذيوعه، وعلى سبيل المثال لو نظرنا إلى كتاب الحيوان للجاحظ، فقد يحجم القارئ العادي عن قراءة هذا الكتاب ويذهب ذهنه إلى أنّه يتحدث عن الحيوان بأسلوب علمي أوغير ذلك، ولكنه إذا أخذ بقراءته فلا يستطيع أن يغادره، لما فيه من المتعة الأدبية والثقافة الغزيرة، والنوادر الغريبة، والطرائف المتعة المسلية، إضافة إلى ما قصده الكاتب من تسريب أفكاره، وفلسفته الخاصة في أحيان كثيرة، وكل ذلك يعود إلى مهارة الكاتب في إبعاد الملل والسأم عن القارئ، فإذا أحس بذلك انتقلبالقارئ إلى موضوع شائق جميل وأغراه بالقراءة وحافظ بذلك على تعلقه بالكتاب وتواصله معه بذكاء ودهاء.

ولم يكن المصنف غافلا عن ذلك، أو يقوم بجمع عشوائي لمفردات أدبية وثقافيةوحضارية لوضعها في مصنف ضخم، ولكن العبقرية تجلت في طبيعة طرح هذه الموضوعات بصورة متكاملة، نلهث اليوم إلى الوصول إلى تحقيقها وانتظام مواد اللغة ودراستها متكاملة من جميع جوانبها؛ كما استطاع ذلك المبرد في كتابه الكامل.

فهذه المجاميع لم تكن تكراراً مع اختلاف العناوين وعند التمعن بالقراءة الدقيقة لمحتوياتها؛ نجد أنها اعتمدت على بعضها بعضا، وذلك من خصائص تراكمية العلم والمعرفة، ولكنها ليست تكرارا؛ فقد ترسم ابن عبد ربه في عقده خطى ابن قتيبة في عيون الأخبار، كما ترسم أبو حيان خطى الجاحظ، ولكن التمايز والنقاء يشع من كل مؤلف من هذه المؤلفات منهجاً وأسلوباً ومعالجة، بل تتجلى شخصية الكاتب وأثره؛ فابن عبد ربه مثلاً كان منشئاً ومؤلفاً،وكل كاتب كانت له سماته وشخصيته المستقلة، وإن تكررت بعض الأحاديث والمقولات؛ فذلك أمر سائغ في مثل هذه المصنفات، وقد يقع الحافر على الحافر. فهي كالروضة الغناء فقد اجتهد المؤلفون في رسمها وتقديمها لنا غضة ناضرة ناطقة بأبهى صورة وأجملها… فمضينا نشتم عبق التاريخ والحضارة من خلال ثناياها العطرة.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أننا نطمح إلى أن نبني مناهجنا الدراسية (أو بعضها على الأقل) خاصة في المراحل الدراسية المتقدمة والجامعات على هذه الشاكلة، مع مراعاة عدم التكلف والمبالغة، وعدم الفصل بين موضوعات اللغة المختلفة من نحو وصرف وبلاغة ونقد وعروض ولنا أسوة في تلك الإبداعات اللغوية في فجر التأليف، وقد نادى بهذا الرأي علماء أجلاء كثر ولكن لم يتمتطبيق ذلك في الواقع حتى الآن (مع أن هناك بعض الاستثناءات في المغرب العربي ولكنها غير كافية)، وهنا ندعو إلى تضافر الجهود بين المختصين في علوم اللغة وآدابها من جهة،والعلوم الأخرى، كعلم النفس، من جهة أخرى؛ لإيجاد منهج يحاول إنقاذ ناشئتنا مما يعانونه من تشتت وضعف عند دراسة اللغة العربية، والعمل على التكامل فيما بين فروعها دون إقحام، ولا شك أن ذلك يحتاج منا إلى تضافر الجهود حتى نغرس اللغة الصافية في نفوس أبنائنا من جهة، وما نود أن ينشأوا عليه من قيم أخلاقية وتربوية وعلمية من جهة أخرى.

إسلامية المجاميع الأدبية :

نستطيع القول بداية بأن الإسلام قد أثرى الأدب العربي، وعمق نظرة الأدباء المسلمين للإنسانية والكون فانطلقوا من عقال الأدب الضيق إلى فضاءات رحبة؛ بما تميز به الأدب العربي الإسلامي من تلك الشذرات والقبسات النورانية التي تشع من بين سطور هذه المؤلفات الخالدة، حيث كانت الرسالة التي يحملها الأدباء لا تقل بشكل من الأشكال عما يحمله الدعاةوالقضاة

والحكام والولاة، إن لم تكن أبعد أثرا لقدرتها وشفافيتها على مخاطبة النفس البشرية، ولمس مكنوناتها الدفينة بما تحمله في ثناياها من المشاعر الإنسانية الرقيقة والعواطف الجياشة التي تمس شغاف القلوب، ومن هنا يكون التأثير أعظم والحكمة أبلغ، لارتباطها مباشرة بحياة الإنسان الحقيقية، وما يعتريها من صروف الدهر وتقلباته؛من حب وكره وموت وحياة، ورضا وغضب.. فأضفت حياة وقوة على الأدب العربي خاصة، ورسخت بذلك الهدفوالعبرة المتوخاة من الأدب عامة.

ويظهر ذلك بجلاء في مقدمات بعض تلك المجاميع؛ حيث يعتبر ابن عبد البر القرطي أن معرفة الأدب في حد ذاتها قربة إلى الله تعالى، وهي أولى ما يجب أن يعنى به الطالب بعد الوقوف على معاني الكتاب والسنة حيث يقول : " وبعد فإنّ أول ما عني به الطالب، ورغب فيه الراغب... بعد الوقوف على معاني السنة والكتاب مطالعة فنون الآداب... ولا شيء أنظم لشمل ذلك كله، وأجمع لفنونه، من تقييد الأمثال السائرة، والأبيات النادرة، والفصول الشريفة، والأخبار الطريفة، من حكم الحكماء، وكلام البلغاء والعقلاء من أئمة السلف، وصالحي الخلف الذين امتثلوا في أقوالهم وأعمالهم آداب التنزيل، ومعاني سنة الرسول، ونوادر العرب، وأمثالها، وأجوبتها، ومقاطعها، ومباديها، وفصولها، وما حووه من حكم العجم، وسائر الأمم... (القرطبي (د.ت) : ٣).وتتكرر هذه المقولة بصور شتى في كثير من كتب المجاميع.

بل قد تكون الغاية والهدف من الأدب أعمق من ذلك، حيث نرى بأن الدافع من وراء كتاب الحيوان للجاحظ هو إثبات القدرة والوحدانية لله تعالى، وبث الروح الإيمانية عن طريق أخذ العبرة من أدنى المخلوقات، وأهونها، وقد أبدع في ذلك بأسلوبه الشائق، وقدرته الفائقة على الإقناع، فلا يترك مجالا إلا ويثبت فيه عظمة الخالق ووحدانيته، كما في باب (ما يستدل به في شأن الحيوان على حسن صنع الخالق وإحكامه وتدبيره) حيث يقول : " ونبهنا الله عز وجل مبينا ما فيها(أي الحيوانات) من صفات بتقديمها على بني الإنسان في بعض الأمور وتقديم الإنسان عليها في أكثر الأمور، وأراد بذلك العبرة والموعظة، وكره لنا السهو والإغفال؛ فجعلنا لا نفتح أبصارنا إلا وبقع على ضرب من الدلالة والبرهان لآيات الله التي تدعو إلى التفكير فيها، ليعلم الإنسان مقدار عجزه، وأن الذي فضل الإنسان بالمنطق، والتفكير والقدرة،فضل غيره بأشكال أخرى، وكل ميسر لما خلق له، فإن الذي يعجز عن صنع وتدبير العنكبوت على ضعفها وصغرها لا ينبغي أن يتكبر في الأرض ويمشي الخيلاء، وليعلم أن عقله منحة وهبة من ربه وأنه يستبقي النعمة بإدامة الشكر ".

أي أدب هذا الذي يحمل تلك الرسالة الخالدة وتلك المضامين السامية؟! ولا نستطيع أن نستقصي ما ورد في تلك المجاميع كافة، فأغلبها تسير على النهج نفسه بتفاوت بين الأدباء، فكان لها كبير الأثر عند القراء،سواء أكانوا من المسلمين أم من غيرهم.

وهنا لا بد لنا من القول بأنه من الصعب أن يلم باحث بما ورد في هذه المجاميع من السمات والبدائع التي تطرق إليها الكتاب المسلمون، ولكننا سنورد بإيجاز الملامح العامة المشتركة بين هذه المجاميع لذا نكتفي بالإشارة إلى ذلك إشارة سريعة، من خلال قراءتنا واطلاعنا على بعض هذه المجاميع، وبيان مواقع الاستشهاد فيها كما يقتضي هذا البحث.

ونستطيع أن نجمل تلك الملامح فيما يأتي :

أولا : اصطباغ هذه المجاميع، بالصبغة الإسلامية، وبفكر الكتاب المسلمين في شتى بقاع الامبراطورية الإسلامية؛ فنرى بأن الصبغة الإسلامية واضحة جلية في هذه المجاميع،حيث كانت المنطلقات الرئيسة التي ينطلق منها الكاتب تعتمد على الأسس والمبادئ التي جاء بها الإسلام؛ وقد اتخذ أغلب المؤلفين أسلوبا ونمطا في التأليف يكشف عن تأثر إنتاجهم الأدبي بالإسلام، وإثرائه بمفاهيم ومبادئ إسلامية سامية، وعمق الارتباط بين ما يطرقه المؤلف من موضوعات أدبية وما يتصف به من مبادئ وقيم وأخلاق إسلامية،فهما متلازمان ومتجذران في بناء الكاتب المعرفي، وعلى الرغم من أن القلة النادرة قد خرجت عن المألوف؛

كما نرى في كتب الأغاني للأصفهاني، والبصائر لأبي حيان التوحيدي، إلا أن هذا الخروج لم يحل دون أن تضم هذه المجاميع في ثناياها من الأحاديث المسندة، والأخبار، والآثار، والمغازي والسير،الكثير. وقد رأى بعض المصنفين فيما بعد تجريد مثل هذه الكتب مما يخدش الحياء، ويتنافى مع القيم الأخلاقية الإسلامية كما فعل ابن منظور صاحب اللسان الذي اختصر كتاب الأغاني وأسماه : "مختار الأغاني في الأخبار والتهاني ".فلم يكتف الأدباء والنقاد بتوجيه النقد إزاء تلك التجاوزات؛ بل تجاوزوا ذلك إلى تخليصها وتنقيتها من تلك الشوائب؛ انطلاقا مما بثه الإسلام فيهم من قيم أخلاقية سامية؛ للمحافظة على نقاء المجتمع المسلم، واستمراريته، وتماسكه؛ مدركين قيمة ما يغرسه الأدب في النفس، وذلك التأثير الذي يحدثه في المجتمع؛ بما يحوطه بسياج من القوة والمنعة.

وهنا لا بد من الاحتراس بأنه لا يوجد هناك تراث كله جيد، ولا تراث كله سيئ،ولم يكن المصنفون منزهين عن الخطأ أو الوقوع في المحذور، وينطبق عليهم ما ينطبق على باقي البشر، ولكننا نقول بأن هناك جوانب كثيرة مضيئة في تراثنا الأدبي الإنساني، نستطيع أن نفيد منها إذا أحسنا استغلالها،وعلينا التركيز على هذه الجوانب، مبتعدين عن كل ما يشوبه من شوائب قد تكدر صفوه.

ثانيا : تطرقت بعض هذه المجاميع إلى تفسير كثير من آي الذكر الحكيم، وخاصة غريب القرآن، ولم يكتفوا بالاستشهاد والاقتباسلتدعيم وتعزيز الآراء التي يأتون بها؛ بل أبدعوا في ذلك؛ اعتمادا على عمق معرفتهم بغريب اللغة، ومعاني مفرداتها،بما فيها من ترادف وتضاد، وعلومها من نحو وصرف وبلاغة، وتفسير بعض الآيات انطلاقاً مما ورد في أقوال العرب وحكمهم وأمثالهم وآدابهم من شعر ونثر للاستشهاد بها في مواقع كثيرة. فقد تعرض مؤلفو هذه المجاميع إلى آيات كثيرة، وجاءوا بتفاسير مستنبطة من اللغة؛ معتمدين على استقراء بعض المعاني اللغوية، وبعض هذه التفاسير لم يفطن إليه المفسرون، ولا نبالغ إذا قلنا بأنها كانت أقرب إلى الدقة، والعمق في كثير من الأحيان من كتب التفاسير المتخصصة، ولو حاول دارس أن يجمعما ورد في هذه الكتب في تفسير بعض الآيات التي كانت ترتبط بمضمون بعض القصائد أو الموضوعات الأدبية لاستخرج تفسيراً رائعاً وطريفاً لكثير من الآيات القرآنية، و كشف لنا عن مكنونات جديدة، كما نرى ذلك واضحاً في كتاب الأمالي، والحيوان، والبيان والتبيين، والإبانة للعوتبيالصحاري، مع العلم بأن بعض هذه المجاميع اكتفت بالاقتباس المباشر والاستشهاد والتدليل بما ورد في كتاب الله وذكر الآيات الدالة، كما يظهر لنا ذلك في العقد الفريد، ونهاية الأرب، والمستطرف، وغيرها...

ومرد ذلك التفاوت بين المؤلفين والكتاب في رأينا يعود إلى عمق ثقافة المؤلف ونوعها، وسعة اطلاعه وتوجهاته، واهتمامه بالدرجة الأولى؛ولا شك بأن ذلك يرجع في جانب كبير منه إلى أنّ كثيراً من الأدباء قد تلقوا علومهم في المساجد والكتاتيب؛ حيث كانت مراكز العلم؛ مما جعل الثقافة الإسلامية متجذرة في عقولهم وتمثلوها في إنتاجهم الأدبي، وظهر ذلك بجلاء في أغلب مصنفاتهم؛ وبعضهم تولى القضاء، وتجد لكثير منهم مؤلفات في التفسير والحديث والفقه والغريب... فنرى صاحب الأمالي يعنون بعض الموضوعات بذكر الآية التي يريد تفسيرها بما ينسجم مع الموضوع الذي يتحدث عنه كقوله : " مطلب الكلام على مادة نسأ، وقوله تعالى " مَا نَنسَخْ مِنْ آيَةٍ أَوْ نُنسِهَا نَأْتِ بِخَيْرٍ مِّنْهَا أَوْ مِثْلِهَا }البقرة١٠٦ " و" {إِنَّمَا النَّسِيءُ زِيَادَةٌ فِي الْكُفْرِ } التوبة٣٧ " (القالي، ص:٤)، مطلب الحديث على مادة أمر وقوله تعالى : {وَإِذَا أَرَدْنَا أَن نُّهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُواْ فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيراً }الإسراء١٦ (القالي١٠٣) ويورد الوجوه الطريفة لمعاني بعض الكلمات مستشهدا باللغة على ورود معنى أمّر (بالتشديد) بمعنى كثّر، وكذلك تفسير (الصمد) في قوله تعالى الله الصمد (وتفسيره لقوله تعالى : (لاَّ تُوَاعِدُوهُنَّ سِرّاً

)البقرة٢٣٥، من ورود معنى كلمة سراً (نكاحاً) مستشهداً بما ورد في أشعار العرب على ورود هذا المعنى ويسهب في ذلك شرحاً وتفصيلا بحسب ما يقتضيه الموقف في أثناء تعرضه لتفسير بعض المعاني في اللغة.

ونرى هذا الطرح مباشرا ومعنونا عند الحديث عن بعض القصائد وتفسير غريبها عند القالي؛في حين نجد هذا الأمر مغايرا عند الجاحظ؛ حيث يتطرق إلى ذكر الآية والحديث عنها من خلال حديثه عن الموضوع الذي يطرقه مضمنا ذلك في نسيج كلامه بأسلوب جميل رائع، فلا يدع في كتابه الحيوان حديثا يمر إلا وتعرض فيه لآيات من الذكر الحكيم بالتفسير والتحليل والربط والاستنتاج، مدللا على عظمة الخالق ومعجزاته في خلقه، والشواهد على ذلك لا حصر لها؛ فعند حديثه عن النمل مثلا يقول :" ولا تلقى النملة أختها إلا وقفت وأخبرتها بشيء،... والقرآن الكريم قد نطق بما هو أكثر من ذلك. قال تعالى : {حَتَّىٰ إِذَا أَتَوْا عَلَىٰ وَادِي النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ }النمل١٨ " يقول معلقا ومستنتجا : " فقد أخبر القرآن الكريم أنها قد عرفت سليمان، وأنه قد علم قولها وأنها أمرت صاحباتها بما هو أسلم لهن، ثم أخبرنا فوق ذلك بأنها تعرف الجنود من غير الجنود".

ويمضي في ذلك في حديث طويل، ويمزج كل ما توصل إليه من ثقافات بالثقافة الإسلامية مدللاً على قدرة الله تعالى وحكمته في خلقه، معتمدا على المنطق وقوة الحجة في إقناع القارئ، حيث يسرب المبادئ والقيم والأفكار الإسلامية للقارئ من خلال حديث شائق ممتع؛ مما يمكننا من القول بأن الأدباء المسلمين توصلوا إلى ما يطلق عليه حديثا بنظرية الالتزام في الأدب أو الأدب الملتزم؛ حيث يتم بث الأفكار الهادفة وتسريبها عن طريق الأدب، مما كان له الأثر الأكبر في تمثل الثقافة الإسلامية ونشرها .

ولذا نستطيع القول بأن الإسلام إضافة إلى إثرائه الأدب العربي الإسلامي ، فقد أضفى عليه طابعا إسلامياً مستمداً من مبادئ الإسلام السمحة، وبذا يتمايز هذا الأدب عن غيره من آداب الأمم الأخرى وقد لا يختلف من هذا الوجه عن أي أدب، حيث إنه حقق شرط أدبيته من منظور تناظري؛ فكل أدب يصور منظومة القيم الدينية السائدة في سياقه؛ فالأدب اليوناني يعكس ديانات اليونان الأسطورية وكذلك الأدب الهندي والروماني والفارسي.... فأنتج لنا الأدباء المسلمون تراثا ضخما وفريدا تطور فيما بعد إلى إنتاج الموسوعات التي هي أشبه ما يكون بدوائر المعرف التي لم يعرفها العالم إلا حديثا،ولم تكن تلك النهضة الأدبية العريقة لتظهر على هذه الصورة لولا التأثير الديناميكي الفاعل الذي أثار عقول العلماء، والأدباء، وأثرى تفكيرهم؛ فتنوع إنتاجهم وتميز في كل المجالات العلمية، والأدبية، والدينية، فأثروا الحضارة الإنسانية بمعارف وتصانيف وعلوم لم تكن معهودة من قبل.

ومما يجدر ذكره أنّ علماء التفسير والحديث والفقه كانوا بالمقابل علماء في اللغة أيضا، ولذا نرى تعرض كثير منهم لبعض القضايا اللغوية والنحوية والبلاغية في ثنايا مؤلفاتهم؛ كالقرطبي والزمخشري والإتيان بوجوه بيانية لم يفطن لها اللغويون، إذ تعد اللغة أداة رئيسة لكل منهم، وعلى قدر تعمقه في علومها يكون إبداعه في إنتاجه الفكري الإبداعي؛ سواءً كان أدبياً، أم دينياً، أم اجتماعياً، أم ثقافياً، أم علمياً.

ولا تفوتنا الإشارة هنا إلى أنَّ الاستشهاد أحياناً، كان يؤتى به من قبل المصنف لغاية في نفسه؛ لإثبات ولتأييد رأيه في مسالة ما، وبخاصة بعد أن ظهرت الفرق الإسلامية، واتخذت مذاهب شتى في التفسير والتأويل للمعاني الظاهرة والباطنة، فكل يدعم رأيه بالحجج، ولكل أسبابه وقناعاته ومنطلقاته الخاصة، في تحميل المعنى الذي يؤيد وجهة نظره، ومذهبه. ويتجلى ذلك في مؤلفات الجاحظ وحجاجه الكلامي في كثير من المسائل والقضايا، ولم تسلم التفاسير من ذلك أيضا.

ثالثا : أما الجانب الآخر الذي يظهر فيه تأثير الإسلام على هذه المجاميع فهو الطريقة التي اتبعها المؤلفون في تصنيف كتبهم وترتيب موضوعاتها، حيث يلمح المتتبع لأغلب هذه المجاميع أنها اتبعت نسقا ونهجا محددا في طرحها لموضوعاتها؛ ولا يخفى على القارئ ذلك النهج في أغلب تلك الكتب، حيث تظهر أوضح صورها في مؤلفات الجاحظ والقالي، وابن عبد ربه، والتنوخي والعوتبي الصحاري، والنويري... حيث اتبع أغلبهم عند التعرض لموضوع ما أن يفتتحه بآيات من القرآن الكريم بما يتناسب مع الموضوع الذي يطرقه، ثم يأتي بالأحاديث الشريفة،المسندة، ومن ثم بأقوال الصحابة والتابعين، والخلفاء ومن ثم بأقوال العرب شعراً ونثراً حتى يستوفي الموضوع الذي يتحدث عنه، ونستطيع أن نتبين ذلك في تلك المؤلفات، فنرى مثلا أنَّ النويري عند حديثه عن الليل والنهار في موسوعته يقول : "... والذي ورد في القرآن الكريم في ذكر الليل والنهار والظلمات والنور، بدأ الله عز وجل بذكر الليل قبل النهار، وبالظلمات قبل النور ".

ثم يبدأ بتعليل ذلك مبتدئاً بذكر الليل انسجاماً لما ورد في قوله تعالى فيقول : " وأقسامه اثنا عشر قسما على عدد ساعات الليل، أولها الشاهد، ثم الغسق، ثم العتمة، ثم الفحمة، ثم الموهن، ثم القطع، ثم الجوشن، ثم التباشير، ثم الفجر الأول، ثم الفجر الثاني، وأخيراً المعترض... "

وغالباً ما يستطرد الكاتب في أثناء ذلك لأحاديث شتى قد تطول وقد تقصر، وربما أطال في ذلك الاستطراد حتى نسي أن يعود إلى موضوعه الرئيس أحياناً، أو انصرف ذهن القارئ عما كان يهدف إليه المصنف، وقد كانت هذه الظاهرة من المآخذ التي أخذت على بعض هذه المصنفات، وخاصة عند الجاحظ في كتابيه الحيوان، والبيان والتبيين..

ومما يجدر ذكره أنّ بعض هذه المجاميع قد تأثرت تأثراً مباشراً بكتب الأحاديث في ذكر الأسانيد متخذة أسلوب رواية الحديث عند ذكرها لرواية ما شعراً أو نثراً أو قصة؛ مما يضفي طابع التمحيص والمصداقية على أدبنا المكتوب، ويوفر للباحث سبيلاً للمقارنة بين الروايات المختلفة. ولكنها من جهة أخرى تثقل كاهل القارئ والكتاب معاً.

رابعا: تكشف لنا هذه المجاميع عن خصائص العصر الذي تم تصنيف المؤلف فيه وسماته، وتعد سجلاً أميناً لأحداثه الزاخرة، حيث نستشف بوضوح في هذه المجاميع كثيراً من السمات التي تحلّى بها ذلك المجتمع المسلم في أزهى عصور ازدهاره والأسباب التي أدت إلى ذلك الازدهار الثقافي والعلمي والأدبي، ونتخذ من تلك الإضاءات التراثية العبرة والعظة وأسباب ازدهار الأمة في ذلك العصر وارتباط ذلك بوحي الفكر الإسلامي الساطع وإسهامه في تكوين الشخصية المنبثقة من الفكر الإسلامي للفرد والمجتمع والدولة بصورة منسجمة متكاملة لا تنفصم عراها.

كما تكشف لنا تلك المجاميع انتماء الكاتب والمصنف المذهبي وعلاقته بالدولة وولائه السياسي واتجاهاته وأهدافه المعلنة والباطنة،وأي هذه الاتجاهات كان سائدا في عصر من العصور، ويتمتع بالقوة والسيطرة، حيث غالبا ما يكون هناك ارتباط بين السلطة الحاكمة واتجاهها والإنتاج الفكري الأدبي والاجتماعي من خلال الانتماء، أو المعارضة، ولا شك أن هؤلاء المصنفين شريحة ممثلة عشوائيا لمجتمعهم، وخاصة بعد ظهور الفرق الإسلامية، وما دار بينها من صراعات واختلافات في الرأي بشأن قضايا دينية ودنيوية لا تزال آثارها ممتدة حتى الآن، وكيف تأثرت كتاباتهم واصطبغت بأفكارهم الخاصة ومعتقداتهم، بحيث يظهر التمايز الفكري في كثير من هذه المصنفات، ويظهر ذلك جليا في مؤلفات الجاحظ، والأصفهاني، والشريف المرتضى، وأبي حيان، والعوتبي الصحاري....

إن هناك هدفاً خفياً دائماً لكل كاتب أو أديب يحاول إيصال رسالته من خلاله للآخرين بطرق شتى، وما ما ورد في هذه المجاميع يعكس بوضوح عمق الانتماء ورسوخه لدى الكتاب المسلمين، كما يعكس تطور الفكر الإسلامي لدى الكتاب، وما يتميزون به

من ثقافة أصيلة، ومدى امتزاجها وتأثرها بالثقافات الأخرى للشعوب التي دخلت في الإسلام، أو ممن نقلت كتبهم إلى العربية في ذلك العصر الذي سادت فيه اللغة العربية وأصبحت لغة عالمية.

إنّ قراءتنا لأدبنا اليوم يجب أن تكون غوصاً على تلك الجوانب الإيجابية المضيئة التي تسهم في جمع شمل الأمة، والابتعاد عن كل ما يحول دون ذلك، من أفكار مذهبية محاولين أن نبرز الصورة الحقيقية للإسلام والمسلمين، باحثين عن نقاط الالتقاء فيما بينهم، التي تنطلق أساساً من التوحيد الإلهي ، ولا شك أن هذا المنطلق يوحي لنا بضرورة توحيد الرأي والمواقف والعمل المشترك متخذين من المنهج الرباني في الكتاب والسنة طريقا وأسلوب حياة، ومبتعدين بأجيالنا عن كل ما يشوب ذلك النقاء الفكري الأصيل. فنحن أحوج ما نكون اليوم إلى وقفة موحدة أمام رياح العولمة العاتية التي تهب علينا من كل مكان، لكي نعيد صمودنا أمام تلك الحضارات القارضة#.

خامسا : تخليص التراث الإنساني من الشوائب والخرافات والأساطير المنافية للقيم والأخلاق انطلاقا مما جاء به الإسلام والتأثير الإيجابي على الأدب الإنساني العالمي المترجم والمسموع من الأمم السابقة، وإضفاء الطابع الإسلامي عليه، ونقل ما يتوافق مع مبادئ الإسلام، والاحتفاظ ببعض النتف لكتب ضاعت أصولها،و نقل عنها العرب وأثبتوها في هذه المجاميع، عن طريق الاختيار الهادف المقصود لما يتوافق مع الثقافة الإسلامية السائدة، فابتعدوا عن كل ما يمس العقيدة واشاروا إلى ذلك، ومن الدلائل على ذلك ان المترجمين لم يتطرقوا إلى الميثولوجيا اليونانية وآثار اليونان والإغريق الأدبية كالإلياذة والأوديسة لتعارض ذلك إما مع العقيدة كما في الميثولوجيا، وإما مع الذوق المحلي كما في حال الأدب .

هذا المصطلح للدكتور المرحوم عبد الرحمن صالح ويعني بها تلك الحضارة التي تكتسح وتقرض كل ما في وجهها محاولة إلغاءه عن الوجود..

الخاتمة:

مما لا مراء فيه، أنّ الأدب في كل زمان، ومكان،يعكس صورة واقعية للمجتمع بكل أطيافه، وأشكاله، وسماته، وتناقضاته، وقد نقلت إلينا تلك المجاميع صورة واقعية واضحة عن المجتمع الإسلامي في زمن تأليفها، وقد حملت إلينا فكر الكتاب وآراءهم،وفلسفتهم الخاصة، وما كان يسود المجتمع الإسلامي في تلك الفترة، ومهمتنا اليوم تكمن في إكمال ما بدأه السلف، ونقل صورة إيجابية عن مجتمعنا لأجيالنا القادمة، الذين سيقفون منا كما نقف اليوم أمام هذا التراث......

فالمجاميع الأدبية الإسلامية كانت تحمل رسالة مكملة للرسالة الخالدة التي حملها العرب والمسلمون إلى أقاصي الدنيا، وأسهمت في بناء شخصية الإنسان في كل زمان ومكان،عن طريق ترسيخ البنية الثقافية الهادفة للقارئ، فهل نحن قادرون على إكمال هذه الرسالة ؟!

لقد تمثل أدباؤنا روح الإسلام السمحة، وعبق الرسالة الخالدة التي أمرنا الله بحملها وتبليغها للناس كافة؛كي نحرص على ديمومة الصفة التي شرفنا بها كتابنا الكريم بقوله تعالى (كنتم خير أمة أخرجت للناس).

وأخيراً لا بد من الاعتراف بأنّ هذه المجاميع تعد مفخرة من مفاخر التأليف عند العرب المسلمين، لا تضاهى ولا تجارى؛ تنوعاً وغزارة وطرافة، أسهمت في نقل ثقافة العصر، وتمثيلها أصدق تمثيل، وعرضتها في أبهى صورة وأجملها، تتقبلها النفس وتألفها، وألبستها ثوب الأدب الذي أضفى عليها وعلى لغتنا رونقاً وجمالاً يحملنا على عشق هذه اللغة والتعلق بها.

كما برزت فيها الثقافة العربية الإسلامية بشموخها، وأصالتها، وعراقتها، هذه الثقافة التي استطاعت أن تصهر كل ما وصل إليها من ثقافات الأمم السابقة في بوتقة عربية إسلامية، وأن تضفي عليها طابعها العربي الإسلامي العريق...

الهامش:

علال الغازي، لقاء مع الباحث في مسقط، فبراير عام٢٠٠٣

المصادر والمراجع :

الأبشيهي. (د. ت) *المستطرف في كل فن مستظرف*، دار مكتبة الحياة،بيروت : لبنان،

ابن خلدون(١٩٦١). *المقدمة* دار الكتاب اللبناني: بيروت.

ابن عبد البر القرطبي.(د. ت) *بهجة المجالس وأنس المجالس*.

ابن عبد ربه الأندلسي، (د. ت) *العقد الفريد*، تحقيق : أحمد أمين، إبراهيم الأبياري، عبد السلام هارون

ابن قتيبة(١٩٩٤ م): *عيون الأخبار*. دار الكتاب العربي، ط (١)

ابن قتيبة(١٩٦٣) *أدب الكاتب*، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد.المكتبة التجارية، القاهرة (ط٤).

أبو جبين، عطا محمد(٢٠٠٤) *روضة التراث*، مكتبة الجيل الواعد، مسقط :سلطنة عمان

أبو جبين، عطا محمد(٢٠٠٦) *اللغة العربية وتحديات العصر*، رسالة التربية،سلطنة عمان

أبو الفرج الأصفهاني، *الأغاني*: الدار التونسية للنشر، تونس

أبو حيان التوحيدي، *الإمتاع والمؤانسة*. دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

أبوحيان التوحيدي. *البصائر والذخائر*، تحقيق : وداد القاضي، دار صادر: بيروت

إسماعيل، عزالدين : *المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي*، دار غريبللطباعة

بركة، بسام(٢٠٠٩) *اللغة العربية وتحديات العصر الحديث*.

التنوخي(١٩٩٥ م). *نشوار المحاضرة*، دار صادر،بيروت، ط (٢)،

الجاحظ، عمرو بن بحر(١٩٨٢)*كتاب الحيوان* : دار صعب، بيروت، ط (٣).

الجاحظ(١٩٦٨ م) *البيان والتبيين*. دار الفكر للجميع

جروان، فتحي عبد الرحمن(٢٠٠٢م).*الإبداع*. الأردن، عمان: دار الفكر

الزمخشري، *الكشاف*، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وآخران، مكتبة العبيكان : السعودية

الشريف المرتضى، *الأمالي*: للشريف المرتضى

الشكعة، مصطفى: *مناهج التأليف عند العرب*، دار العلم للملايين، بيروت .لبنان

عبده، داوود(٢٠٠٥). من قضايا اللغة العربية، وزارة الثقافة، عمان : الأردن

العوتبي،سلمة بن مسلم العوتبي الصحاري(١٩٩٩)، كتاب الإبانة في اللغة العربية، تحقيق الدكتور عبد الرحمن خليفة وآخرون،.

القالي، أبي علي إسماعيل بن القاسم (د.ت).الأمالي ، دار الكتب العلمية، بيروت:لبنان

المبرد،(د.ت) الكامل، مكتبة المعارف، بيروت

مكي، الطاهر(١٩٩٨ م). في مصادر الأدب، دار الفكر العربي، ط (٨).

الموسى، نهاد(٢٠٠٧) ، اللغة العربية في العصر الحديث .قيم التحول والثبوت، دارالشروق للنشر والتوزيع، عمان : الأردن

النويري، شهاب الدين. (د. ت) نهاية الأرب في فنون الأدب : المؤسسة المصرية

العامة للتأليف والترجمة والنشر.

البناء التداولي للممارسة التفسيرية / قراءة في إمكانات التحقق

أ. الرحموني بومنقاش / قسم اللغة والأدب العربي، جامعة سطيف٢ .الجزائر

ملخص البحث

إن ما تتغيا هذه الدراسة مبتغا، توسلا بالآلية التداولية إجراء،النظر إلى خطاب التفسير بوصفه ملفوظا لسانيا، وقيمة تراثية حاملة لثراء منهجي ومعرفي، فهو خطاب واصف لكلام الله بتوضيحه لمعاني الآيات، وبناؤه القصدي تتوقف الدلالة فيه على السياق التواصلي، كما لايخو هذا النوع من الخطاب من الأفعال الكلامية و الحجاج استكمالا للبنية التفاعلية للاستلزام الحواري،وفي خطاب التفسير تأويل من قبيل التأويل التداولي ،ولغته حاملة لرسائل عقدية وأدبية وغيرها،وهذه كلها فعاليات تداولية يظل الدرس اللساني الحديث يثريها.

الكلمات المفتاحية: البناء / التداولية/الممارسة / التفسير/ القراءة/ التحقق

فاتحة القراءة:

يتأكد التذكير في البدء أنّ التحليل التداولي للخطاب إنما يقصد به تلك الطريقة اللسانية النقدية، الفاحصة للظواهر اللغوية ، الخطابية والأدبية، حيث تدرس التداولية الخطاب الأدبي والنص في علاقته بالسياق التواصلي، متجاوزة بنية الجملة النحوية والتركيبة، إلى مقصدية المرسل وحالة المرسل إليه في أثناء تلقفه للخطاب، كما يركز هذا التحليل على الأفعال الكلامية وعلى المعنى في السياق التواصلي واستنطاق العلامات الحجاجية المنطقية في الخطاب؛ **ليكون هذا التحليل تقليبا وفحصا نقديا، يتجاوز بناء الخطاب في دلالته المعجمية الظاهرة،إلى الدور الوظيفي للخطاب ضمن سياقه التلفظي**، عطفا على أنّ التداولية لا تستثني في أثناء تشريحها النصي دراسة العلاقة السياقية لطرفي الخطاب، المتكلم والمتلقي؛ ذلك أنّ الفهم التداولي للخطاب يقتضي إشراك مجموع روافده.

ولما كانت التداوليات محاولة إلمام بجوانب النص المختلفة، وكان تفسير النصوص - وما زال - الشغل الشاغل للنقاد والدراسين كلٌّ في مجال اختصاصه؛ فإن هناك تقاطع بين التفسير والتداولية؛ أي إن التفسير خطاب تداولي ، كما أنها - أي التداولية - منهج لتحليل الخطاب التفسيري، وهذا واضح في البرنامج التأويلي الذي يستند عليه المفسرون، إذ إن « الوعي الحاصل لدى كل من علماء التفسير وعلماء القرآن بالخاصية الموسوعية للمعرفة التفسيرية، وهو وعي لا يضل مضمرا ومستترا عند المفسرين ليتولى علماء القرآن استكشافه وإظهاره بحسب ما ينسجم والمهمة النظرية التي يضطلعون بها. إنه وعي صريح وبارز في أعمالهم، وغالبا ما يفصحون عنه بترجمته في إحدى المقدمات النظرية التي يوطئون بها لتفاسيرهم»([1]).

وبناء على ما سبق، يجري البحث إجراءات تداولية على نص التفسير باعتباره خطابا وملفوظا لغويا ذا خصوصية متفردة، سواء أكان هذا الخطاب شفويا أم كتابيا، ربطا للفظ بالوظيفة، والسياق، والأداء الإنجازي، فكل قول بخطابية نص التفسير يجعل من خصوصياته الأخرى مناط بحث وتعالق مع مقتضى الدرس التداولي، نعني المقومات اللغوية المعرفية التي جعلت منه خطابا تداوليا. فما هي هذه المقومات؟ أو ما هو الجهاز المفاهيمي لتداولية خطاب التفسير؟.

من تداوليات التفسير/ الوصف الوظيفي للبناء المقاصدي للخطاب:

يقوم الخطاب على نظام لغوي مخصوص، صوتيا وتركيبيا ومعجميا، متفق عليه بين المرسل والمرسل إليه، ضمانا لفاعلية التواصل، ولكفاية اللغة من حيث هي فعل كلامي هدفها إقناع بشر برسالة ما، في هذه الأثناء تعالج اللسانيات الجملة باعتبارها منطلقا للدراسة والتحليل، بينما تتجاوز التداولية هذه المعالجة إلى الخطاب كله، معتبرة إياه جملة نصية كبرى، يمكن التعامل معها تماما مثل التعامل مع الجملة اللسانية.

وهكذا نجد التحليل التداولي للنص يستنطق ما في الخطاب عموما - وفي الخطاب التفسيري خصوصا - من وظائف ومقاصد سياقية، بل يحيل على غايات النص التداولية ومقاصده المباشرة وغير المباشرة، وهنا لا تصبح لغة الخطاب التفسيري مجرد لغة حاملة للفظ في الآيات ومعناه، بل لغة وظيفية وتداولية تحمل أبعادا سياقية دينية، وفقهية، وعقدية، وثقافية، وتاريخية، وسياسية؛ أي إن تفسير القرآن الكريم ليس علامات وبنيات داخلية مغلقة؛بل بنية ودلالة وتركيب ووظيفة سياقية، تنسجم مع غاية التفسير الكبري،من إيضاح معاني آي القرآن الكريم،يقول الإمام الزركشي: « التفسير علم يعرف به فهم كتاب الله المنزل على نبيه محمد صلى الله عليه وسلم، وبيان معانيه، واستخراج أحكامه وحكمه، واستمداد ذلك من علم اللغة والنحو والتصريف وعلم البيان وأصول الفقه والقراءات، ويحتاج لمعرفة أسباب النزول والناسخ والمنسوخ»(٢).

إن المقصدية في الخطاب ركن عتيد في التحليل التداولي، ذلك أنها تحدد : « كيفية التعبير والغرض المتوخى، وهي البوصلة التي توجه تلك العناصر، وتجعلها تتضام وتتضافر وتتجه إلى مقصد عام، فالمقصدية تحدد اختيار الوزن، والألفاظ الملائمة، وتركيها بطرق معينة لتؤدي الهنى العام المتوخى، ولذلك نجد البحر الواحد ينظم فيه الشاعر مدحا أو فخرا أو هجاء أو رثاء.... فالمقصد يتحكم في نسيج القصيدة أو المقطوعة، بل في البيت أو شطره مبنى ومعنى »(٣).

وإذا كان الخطاب الشعري يتحكم فيه المقصدية بتعبير محمد مفتاح، فإن الخطاب التفسيري ولارتباطه بالنص القرآني يزخر بالمقصدية، وبالدلالات السياقية والتداولية والحجاجية، فكل ما في خطاب التفسير دال؛ ويحمل مقاصد ووظائف سياقية، سواء أدل عليها اللفظ والنص بعينه أم دل عليها مقام الخطاب الخارجي.

لقد عنيت التداولية بالمتكلم بوصفه طرفا في الخطاب يمتلك سلطة القول ، وبالمخاطب لامتلاكه أدوات التلقي، وكذلك بالقصدية باعتبارها منطقة مشتركة تجمع المتكلم والسامع، فقامت هذه النّظرية على المقصدية، وجاءت نتيجةً حتميةً بعدما أُعطي الاعتبار في مرحلتين متتاليتين للمتكلّم ومقاصده، ثمّ للنصّ خالصاً، حيث كان: « مسار تأويل الخطاب الأدبي و تلقّيه لا يمكن فصله عن مسارات تأويل مجالاتٍ أخرى من النّتاج الفكري: النصّ الفلسفي، النصّ الدّيني، النصّ الصّوفي، الأحلام. هناك مرحلة كانت في الواقع ضدّ التّأويل، وهي مرحلة سادت فيها القصدية، وكلّ ما له علاقة بسلطة الكلام الفردي أو بالفكر المطلق: إمّا أن ترفض التّأويل أو أن تُوقفه في نقطةٍ حرجةٍ لا يجوز تخطّيها.هناك مرحلة الموضوعية، التي تهمل الذّات والمقصدية، وعلى إثر ذلك يُهمَل (التّأويل) لصالح المعاينة وإدراك القوانين، وهذه الموضوعية إمّا أن تكون متعلّقةً بالنصّ، أو بالنصّ ذاته لكن في إطار سياقه التّاريخي والاجتماعي. المرحلة الثّالثة أعادت الاعتبار لقضية التّأويل من خلال الاهتمام بالمؤوّل، ذلك أنّه في المرحلة الأولى كانت سلطة صاحب النصّ شبه مطلقة، وفي المرحلة الثّانية تمّ تهميش صاحب النصّ أو ألغي تماماً، ولم يُلْتَفَت إلى المؤوّل لصالح موضوعية (حرفية). لكن في هذه المرحلة الأخيرة أُعطي الاعتبار للقارئ ولتأويلاته»(٤).

إذا كانت المرحلة الأولى ثبّتت تبعية المقصدية للمتكلم، فإن المتلقي قد يتحكم فيها أيضا، حين يضطر المتكلم إلى تكييف خطابه حسب رغبات المتلقي، وهكذا يمكننا القول إنه:« لم تخ ل كتابة من الإشارة إلى القصد والقصدية والمقصدية،ومما يفيد

هذا المعنى؛ إن الباحثين جميعهم يجعلون المميز الأساسي بين الإنسان وغيره المقصدية، ولكن هناك من قصرها على ما ورد فيه جذرها صراحة أو ضمنا(هرمان باريت Parret)، ومنهم من جعلها مسبقة(غريماس Greimas) كما أن منهم من جعلها ميكانيكية موجهة(أوستينAustin) وسيرل (Searl) وكرايس (Grice). بيد أنها لا تقتصر على المتكلم، ولكنها تشمل المخاطب أيضا ؛ ولهذا فقد تتفق المقصديتان درجات من الاتفاق، وقد تختلفان درجات من الاختلاف، مما أدى إلى طرح إشكاليتها الفلسفية والمنهاجية،بحكم أنها غالبا ما تكون ظاهرة في النص ، وإنما يفترض أنها تكمن خلفه. لذلك ، بذلتمحاولات لصورنتها(جان بيتيتو Jean Petito / وليو أبستل Leo Apstel) للخروج بها من ميدان علم النفس إلى مجال اللسانيات. إنها - مهما اختلفت وجهات النظر في كيفية تناولها - مجمع على وجودها. كأنها تكسب الكلام دينامية وحركة بل هي منطلق الدينامية»(5).

وهكذا، تتوزع القصدية بين المتكلم والمخاطَب، بل إنها عصب الكلام وسبب ديناميته حسب الباحث محمد مفتاح، ويعني هذا أن التفسير بوصفه كلاما وجملا وملفوظات لغوية يحوي مجموعة من المقاصد، المباشرة أو الضمنية، سواء أفصح عنها المفسر أم أضمرها المفسر له، أي إن الرسائل التي يمررها المفسر كالدفاع عن مذهبه، أو ترجيح رأي نحوي أو بلاغي، أو عرضه لقول صحابي أو غيرها من قصديات التفسير، تمثل مقاصد رئيسة في خطاب التفسير، أما تعاطف المتلقي مع مفسره، وتأييده فيما ذهب إليه يمثل مقاصد ثانوية.أي إن القصدية هي: « تلك الشبكة من الأفكار والقيم والرموز لهذا العلم أو ما يمكن تسميته بقاعدة توازنه الداخلي. إنها المفاتيح الأساسية المعتمدة بين الباث والمتلقي في بناء التفسير واستيعابه »(٦).

البنية التفاعلية للاستلزام الحواري في خطاب التفسير:استنادا إلى الوظائف الست التي أقرها رومان جاكبسون Roman Jakobson،فإنه لا يستقيم النص خطابا إلا بها، فالمرسل وظيفته انفعالية، والمرسل إليه وظيفته تأثيرية،والرسالة وظيفتها جمالية/شعرية، والمرجع وظيفته مرجعية، والقناة وظيفتها إيصالية، واللغة وظيفتها وصفية تفسيرية،وهذا النموذج التواصلي لهذا اللغوي يحقق للنص التفسيري تواصليته؛ ذلك أن نص التفسير خطاب في المقام الأول، وعناصره الخطابية هي: الباث أو المرسل وهو المفسر، والمرسل إليه وهو المفسر له أو المتلقي لهذا الخطاب، ورسالة خطابية معينة تختلف من تفسير لآخر، مع سياق وظرف معين لهذا الخطاب، ووجود سنن أسلوبي متعارف عليه، والأكثر من ذلك أن تواصلية الخطاب التفسيري قد تحمل الوظائف الستة معا تأثيرية، تأثرية ، شعرية ، مرجعية، إيصالية، وصفية*.

والملاحظ أن التواصل في هذا النوع من الخطاب يكون ملفوظا،ومن هنا تثير الملفوظات التخاطبية في التفسير جملة من الإشكاليات على مستوى التداول والتواصل والتخاطب، ذلك أن التفسير وباعتباره ظاهرة تخاطبية بين المتكلم والمخاطب يثير عدة قضايا، إذ إن التفسير في سلوكه الإبداعي يوظف الأمثال، والحكم، والشعر، والازياح والتضمين والتلميح، والأسطرة، بل ويلجأ إلى القواعد النحوية والدلالية واللسانية.وهكذا يصبح خطاب التفسير تواصلا وتخاطبا وتبادلا، بل صار بمقتضاها « مفهوما يجاوز الحقل الديني، ليدرك حقولا معرفية أخرى، إذ لم يعد آلة مقصورة، بل غدا منفذا مفتوحا يمد الإنسان بأسئلة تستجمع من أعماقه وتستمد من دواخله، يؤول بها وجوده، ويقرأ من خلالها ممكنة: نصا مكتوبا أو قدرا غائما»(٧).

ولما كان خطاب التفسير : تخطابا / محادثة / يواصلا ، فإن التخاطب من المنظور التداولي ينبني على مجموعة من المبادئ، التي جمعها الفيلسوف والتداولي الأمريكي "بول غرايس"(Paul Grice) اشتهرت بـ"حكم المحادثة"، وهي مقاربة لإنتاجالجمل وتأويلها، وفق مفهومي الاستلزام الخطابي convrsational implicatureومبدأ التعاونco-operative principle ، وهي مبادئ مبثوثة في ثنايا محاضرته المعنونة بـ" محاضرات في التخاطب" وفي مقالته الشهيرة" المنطق والتخاطب".

فأما الاستلزام الحواري فهوالمعنى المشتق من السياق الدال على معنيين آخرين، مثل "لا تنه عن خلق حسن وآمر بالمعروف"، ففي الجملة فعلين لغويين هما: النهي والأمر، يستدل عليهما بقرائن بنيوية؛ هي لا الناهية وصيغة الأمر افعل، والاستلزام الحواري هنا هو النصيحة، وهو معنى مشتق من المعنيين السابقين دل عليه السياق، في حين يقوم مبدأ التعاون على المقولة التي يتشارك فيها القائل والمتلقي بهدف فهم الخطاب وهي: "ليكن انتهاضك للتخاطب على الوجه الذي يقتضيه الغرض منه"، ثم فرّعغرايس هذا المبدأ العام إلى مجموعة من القواعد التخاطبية التي أريد منها ضبط الحوار وتوجيهه بما يسمح للمتحدث وللمخاطب من تواصل ناجح.

وقد قسم غرايس هذا المبدأ إلى أربعة أقسام هي الكم، والكيف، والعلاقة، والجهة،وقد صاغها وترجمها الباحث طه عبد الرحمن في كتابه "اللسان والميزان أو التكوثر العقلي" على النحو الآتي(٨):

١ - قاعدتا كم الخبر :

- لتكن إفادتك للمخاطب على قدر حاجته.
- لاتجعل إفادتك تتعدى القدر المطلوب.

٢ - قاعدتا كيف الخبر:

- لا تقل ماتعلم أنه ليس صادقا أو ما تعلم كذبه.
- لاتقل ما ليست لك عليه بينة أو دليل يثبت صدق قولك.

٣ - قاعدة علاقة الخبر بمقتضى الحال:

- لِيناسبك مقامك أو مناسبة الكلام للسياق الاستعمالي.

٤ - قواعد جهة الخبر:

- لتحترز من الالتباس.
- لتحترز من الإجمال.
- لتتكلم بإيجاز.
- لترتب كلامك.

وهكذا يمكن للتحليل التداولي أن يتعامل مع نص التفسير أو خطابه باعتباره بنية تخاطبية/تواصلية بين طرفين، يجمع بينهم سياق هو المحدد لنوع التخاطب التداولي. يبسط تطبيقاته العملية على الخطاب انطلاقا من اعتباره استلزاما حواريا، يجمع بين الدلالات الصريحة والضمنية؛ حيث يتعلق الاستلزام الحواري بالدلالات الضمنية التي يقتضها سياق التلفظ، بنقل الكلام من حيزه الحرفي والقضوي المباشر إلى المعنى الحواري الاستلزامي غير المباشر، الذي يتحكم فيه السياق التداولي ؛ بمعنى أن الجمل الخطابية قد تحمل معاني صريحة أو ضمنية ؛ صريحة حين تحمل محتوى قضوي وقوة إنجازية حرفية وهو معنى مباشر وصريح، ضمنية حين تكون إما ذات معنى عرفي يتعلق بالإحالة والدلالة المنطقية، ومعنى حواري ؛ أي تجمع بين الاستلزام (الدلالة المنطقية) والمعاني الحوارية(استلزام حواري).

والملاحظ على الاستلزام الحواري أنه لا ينفصل عن نظرية الأفعال الكلامية ؛ ذلك أن: « ظاهرة الاستلزام الحواري دُرست، بعد كرايس، في إطار نظرية الأفعال اللغوية على أساس أنها ظاهرة تعدد الأفعال اللغوية بالنسبة للمحتوى القضوي الواحد، يصنف سيرل الجمل، من حيث عدد الأفعال اللغوية المواكبة لها، صنفين: جملٌ يواكبها فعل لغوي واحد، وجملٌ يواكبها أكثر من فعل لغوي واحد. في حالة مواكبة فعليين لغويين اثنين للجملة الواحدة، يميز سيرل بين الفعل اللغوي المباشر والفعل اللغوي غير المباشر، بين الفعل اللغوي الحرفي المدلول عليه بصيغة الجملة ذاتها والفعل اللغوي المفاد من المقام »(9)، فلاستلزام الحواري هوالمعنى المشتق من السياق الدال على معنيين آخرين؛ مثل "لا تنه عن خلق حسن وآمر بالمعروف". ففي الجملة فعلين لغويين هما: النهي والأمر، يستدل عليهما بقرائن بنيوية هي: لا الناهية، وصيغة الأمر افعل(وأمر). والاستلزام الحواري هنا هو النصيحة، وهو معنى مشتق من المعنيين السابقين(النهي والأمر) دل عليه السياق.

ويرى الباحث أحمد المتوكل بأن فلاسفة اللغة العادية لم يهتموا بقضايا أخرى من: « تداوليات اللغة الطبيعية كالجوانب المرتبطة بالبنية الإخبارية للجملة عنايتهم بالإحالة والاقتضاء والأفعال اللغوية والاستلزام الحواري. هذه الجوانب المغلفة في الدرس الفلسفي هي أنواع العلاقات الإخبارية القائمة بين مكونات الجمل. فبالإضافة إلى العلاقات الدلالية كالمنفذ والمتقبل والمستقبل والأداة، والعلاقات التركيبية كالفاعل والمفعول، تقوم بين مكونات الجملة علاقات تداولية كالمبتدأ والذيل والمنادى والمحور والبؤرة والمعطى والجديد وغيرها »(١).

وفي ضوء مفهوم الاستلزام الحواري المتعلق بالتحليل التداولي للخطاب، يمكننا تصنيف الجمل اللغوية في التفسير إلى جمل صريحة المعنى ذات أفعال قضوية وذات قوة إنجازية، ومعاني ضمنية إحالية وعرفية ومنطقية. فيكون الاستلزام الحواري استكشافا للمعاني الإنجازية المتضمنة في السياق أو المقام، انطلاقا مما تمده التداوليات الوظيفة من أدوات فاحصة للأدوار التركيبية النحوية، والأدوار الدلالية والتداولية، مع تصنيف أفعال الخطاب التفسيري إلى أفعال تلفضية وأفعال قضوية وأفعال اقتضائية وأفعال عرفية غيرها.

ولعل الحوارية هي دلالة الملفوظ الخطابي في تموضعه بين متحاورين ومتخاطبين، فهي التي تقوم على تنسيق العلاقات بين المتحاورين وعلى تبادل الملفوظات بينهما، فهي إذن: « مكون لكل كلام، وتعرف كتوزيع لكل خطاب إلى لحظتين تلفظيتين توجدان في علاقة حالية، ويقدم المبدأ الحواري من خلال الحدود الآتية: كل تلفظ يوضع في مجتمع معين لابد من أن ينتج بطريقة ثنائية، تتوزع بين المتلفظين الذين يتمرسون على ثنائية الإصاتةوثنائية العرض، على حد تعبير فرانسيس جاك، وإن كل كلام إلا مالكان تقريبيان، وربما كان من المضبوط القول بأن سيدة الكلام الحواري هي العلاقة التخاطبية ذاتها»(١)، فكل كلام حوار له مالكان أو أكثر، وكل حوار تتحكم فيه علاقات تخاطبية.

ولما كان كل تلفظ حوارا ،كانت الحوارية أقساما حسب أقسام الخطاب نفسه، حوارية فلسفية ، وحوارية أدبية ، وحوارية سياسية دينية وغيرها ، وهي أيضا حوارية صريحة أو مضمرة، وحوارية متعددة الأصوات، أما علىمستوى تحققها فإننا : « نجد في الدرجة الأولى أنها تمنح للتلفظ طبيعة نسبية تفاعلية. وتحكم في الدرجة الثانية عند المتكلمين - وأكثر في اللحظات التلفظية - نشاطين لا يفترقان عن إرادة القول والفهم : في الدلالة والفهم، حين تكون العلاقة التخاطبية غير متعادلة أو حين تكون موضوعا لنفي صراعي في الخطاب. وتحكم الحوارية في الدرجة الثالثة الدلالة العميقة للتلفظ: مادامت الآلية الإحالية والمضمون القضوي، والقوة الإنجازية للجملة في وضعية تخاطبية، وتعد أثار الحوارية في مفهوم المتكلم هامة بصفة خاصة؛ إذ تلغي استقلال الفاعل المتكلم تجاه الدلالات الموصلة. ويحيل التحليل المتعالي، في علاقة بهذا لا على الفاعل، بل على العلاقة

التخاطبية نفسها»(12)، فتتحقق الحوارية في الدرجة الأولى بأنها تمنح التلفظ تفاعلية. وفي الدرجة الثانية الدلالة والفهم، وفي الدرجة الثالثة الدلالة العميقة للتلفظ: مادامت الآلية الإحالية والمضمون القضوي، والقوة الإنجازية للجملة في وضعية تخاطبية.

وهكذا نصل إلى أنّ حوارية خطاب التفسير تتضمن قوة إنجازية ، وحوارية متعددة بكثير من الأطروحات والإيديولوجيات، ووجهات النظر، بل تعددا في الرواة المتحاورين، وتعددا في الأساليب، وتعددا للأصوات مابين صوت الفقيه واللغوي النحوي والشاعر والمثل السائر، فعندما « يعمد المتكلم إلى اتخاذ موقف لا يدل على التبني لما يقول فإن هذا يؤدي إلى خلق مفارقة واضحة، وقد يتم ذلك عن طريق علامات التنصيص....عندما نذكر كلمة أو عبارة برمتها بهذا الطريقة فإننا نضفي عليها التخصيص لجماعة معينة أو شخص محدد »(13).

توقف الدلالة على السياق التواصلي: إن تسييق الخطاب إجراء رئيس تقوم عليه الاستراتيجيات التداولية، ذلك أن السياق من العوامل المعينة على فهم مقاصد الخطاب، إذ إن إدراك حيثيات السياق إدراك للمعنى، فإن لم يهدك السياق للمعنى قربك إليه، وهكذا نجد التحليل التداولي للخطاب يتكئ على القرائن اللغوية والمؤشرات التلفظية المحددة للسياق اللغوي، وعادة ما تكون هذه المؤشرات وحدات لغوية من قبيل الضمائر، وأسماء الإشارة ، وظروف الزمان والمكان، والصيغ الانفعالية الذاتية وغيرها ، وهنا تنفتح التداوليات على السيميوطيقا النصية والخطابية لاعتبارها القرائن اللغوية علامات سيمائية ، لها إحالات خارجية.

وإذاكانت القرائن اللغوية تمثل سياقا تلفظيا، فإن السياق أيضا هو: « مجموعة الظروف الاجتماعيةالتي تؤخذ بعين الاعتبار لدراسة العلاقة الموجودة بين الظواهر اللغوية والإجتماعية، وتعرف بالسياق الإجتماعي للاستعمال اللغوي، أو سياق الحال Contexte de situation»(14)، فالسياق الاجتماعي من المعينات أو القرائن التي ترد في الخطاب الشفهي أو الكتابي، وتحيل على أطراف التواصل؛وهذا هو المبدأ العام الذي انطلقت منهھذه النّظرية في تفسير الأفعال اللّغوية.

ويرى الباحث أحمد مختار عمر أنّ « مدرسة لندن عرفت بما سمّي بالمنهج السّياقي ContextualApproach، أو المنهج العملي OperationalApproach، وكان زعيم هذا الاتّجاه Firth الذي وضع تأكيداً كبيراً على الوظيفة الاجتماعية للّغة... ومعنى الكلمة عند أصحاب هذه النّظرية هو (استعمالها في اللّغة) »(15) ؛ إذاً ارتبطت النّظرية السّياقية contextual theory باللّساني البريطاني فيرث، وتقوم هذه النّظرية على النّظر إلى المعنى بوصفه وظيفةً في سياقٍ. وأحدثت بذلك تغيّراً جوهرياً في النّظر إلى المعنى، وقد استُخدم السّياق في هذه النّظرية بمفهومٍ واسعٍ بحيث يشمل السّياق الصّوتي، والصّرفي، والنّحوي، والمعجمي، ولا يظهر المعنى المقصود للمتكلّم إلاّ بمراعاة الوظيفة الدّلالية للألفاظ المستخدمة(16).

كما ارتبط مصطلح السّياق بمصطلح المقام، والمعنى السياقي بالمعنى المقامي؛ حيث إن« المعنى المقامي: معنىً يُفهم من الموقف الخارجي الذي قيل فيه الخطاب أو من القرائن الخارجية التي تصحب اللّفظ من الموقف الاجتماعي الذي قيل فيه النصّ، فالمقام، هو العالم الخارجي الذي أُنتج فيه النصّ، و يدخل في تحديد دلالته والمراد به، فقد نعجز عن فهم المراد إذا اجتُثّ النصّ من سياقه الخارجي، وسوء التّفسير من عدم النّظر في القرائن الخارجية، مثل: المكان والزّمان، والأفراد المشاركين في الحدث، والمناسبة التي قيل فيها، وقناة التّواصل، وقد أعطى علماء المسلمين سياق المقام (السّياق الخارجي) أهمّيةً كبيرةً في تفسير النصّ القرآني وفي استنباط الأحكام الشّرعية، فبحثوا أسباب النّزول والظّروف الخارجية التي تتعلّق بالنصّ. واللّفظ يعطي أكثر من دلالةٍ، ويحدّدها السّياق اللّغوي والسّياق الخارجي... وهناك سياق خارجي يُفسّر في ضوئه المعنى »(17).

تتجلى الأهمية التي أعطاها علماء المسلمين لسياق المقام (السّياق الخارجي) **في تفسير النصّ القرآني اعتمادهم المأثور وتتبع أسباب التنزيل، بعدها قرينة تعين على فهم مراد الشارع**؛ بل إن« اقتضاء صحة التفسير، وعلميته للمأثور أمر تقتضيه أيضا ظروف تنزيله منجما على مدى ثلاثة وعشرين عاما تقريبا، إذ احتفت ببعض آياته ظروف ومناسبات يطلق عليها" أسباب النزول" مما لم يتح لغير من عاصر التنزيل مشاهدتهما، والوقوف على وقائعها، كما يطلق عليها بعض من تخصص في علم أسباب النزول " القصة التشريعية".وهي عنصر بالغ الأهمية من ثقافة المفسر....ولاسيما إذا كان النص القرآني ذا وجوه من المعاني أو يحتمل دلالات، فكان سبب النزول إذن قرينة على تعيين مراد الشارع منها أو ترجيحه على الأقل(١)».

الأفعال الكلامية و الحجاج فعاليات تداولية :يتجاوز خطاب التفسير وظيفة النص التواصلية، التي تسعى إلى تبادل الأخبار والأقوال والمعلومات، إلى السعيالتأثيري في المتلقي من خلال الأفعال الإنجازية، أو إلى تغيير معتقده، وبرمجة سلوكه من خلال ثنائية حلال/حرام. فالتفسير، فيما يذهب إليه الإمام الزركشي :«هو علم يُفهم به كتاب اللّه المنزل على محمد صلّى اللّه عليه وسلّم، وبيان معانيه، واستخراج أحكامه وحكمه، واستمداد ذلك من علم اللّغة والنحو والتصريف وعلم البيان وأصول الفقه والقراءات، ومعرفة أسباب النزول والناسخ والمنسوخ»(١).وهذا مؤداه **أن خطاب التفسير من منظور تداوليات جون أوستين و جون سيرل عبارة عن أفعال كلامية تفوق الملفوظات وتتجاوزه ا إلى أفعال غايتها إنجاز سلوك.**

وتنبني نظرية أفعال الكلام على ثلاثة عناصر أساسية ؛ أولها فعل القول، وهي الألفاظ المتضمنة في الجمل، الدالة في طياتها على قضايا وحمولات إخبارية،والمشتملة على المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي، مثل:« أحسن محمد»، وثانيها:الفعل المتضمن في القول: وهو الفعل الإنجازي الذي يحدد مقصد القول، مثل صيغ الأمر، وثالثها الفعل الناتج عن القول، وهو ما ينتج عند المخاطب من أثر بعد فعل القول، كالإرشاد والنصح والتوجيه والحث... وعادة ما تجمع هذه العناصر الثلاث في الفعل الكلامي فتجعله كاملا.

فالفعل الكلامي فعل قول، أو فعل متضمَن في القول، أو فعل ناتج عن القول،أو هو بحسب أغراض إنجازه:

- **تقرير**؛ إنه توصيف لأحداث ووقائع معينة.

- **طلب أو أمر** أي طلب أو أمر بإنجاز فعل ما.

- **بوح أو إفصاح** للحالة النفسية للمتكلم.

- **وعد** من المتكلم بإنجاز فعل ما في المستقبل.

-**إعلان وإعلام** أي التصريح والإفادة بإنجاز فعل.

وبناء على هذا، يوفر خطاب التفسير للتحليل التداولي جملة من أفعال الكلام، من الأفعال القضوية والأفعال الإنجازية الخبرية، وأفعال السياق، إلى مقام الخطاب الوظيفي و الحجاجي، فكيف يحقق خطاب التفسير الوظيفية والحجاج في ضوء المقاربة التداولية ؟

يمثل الحجاج في تصور طه عبد الرحمن:« كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها»(٢)، وأنْ:« لا خطاب بغير حجاج،ولامخاطِب من غير أن تكون له وظيفة المدعي ولا مخاطَب من غير أن تكون له وظيفة المعترض»(٢)، فكل خطاب يتضمن الحجاج، مما يجعل العلاقات القائمة بين الملفوظات حجاجية، ومما يجعل الحجاج يحقق

للخطاب انسجامه واتساقه، ومن ثمة فهو فعالية تداولية، باعتبار هذه الأخيرة تتطرق للغة كظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية.

ولا يمكن للخطاب التفسيري أن يشذ عن الصفة الحجاجية للخطاب ، ذلك أن المفسر لا يقصر نظره على ظاهر النص اللغوي فحسب، ولا على مضمون الآية المفسرة فحسب بل يتعداه إلى دراسة السياق الذي جمع بين الظاهر اللغوي والمضمون، لذلك يستوجب الوقوف على السياق ويبحث في دلالة الاقتضاء للملفوظات التي تهدف إلى الإقناع والتفنيد، وهكذا ألفينا الحجاج ضربين : صريح وضمني، الصريح يتعلق بالظاهر والضمني يشمل المضمون والسياق.

إن المقاربة الحجاجية التداولية توفر للنص التفسيري فضاء للدرس والاكتشاف، **وذلك عن طريق تحليل الروابط الحجاجية اللغوية التي تتحكم في بنائه الظاهري والباطني، مع البعد الإقناعي فيه ؛ وهو البعد الذي يُعنى بدراسة مسار الحجاج انطلاقا من طرح الحجة إلى أن تُؤتِيَ أكلَها، مع توضيح طريقة التلازم بين الحجج من حيث القوة والضعف، ومدى استجابة المتلقي لها.**

٥/ اللغة من الإنشاء الطبيعي إلى التفكيك التداولي: يساعد التحليل التداولي للخطاب على بناء تصور دقيق للنص، وذلك بالاستعانة بالسياق والأفعال الكلامية، وفهم استلزامه الحواري ودلالته الضمنية والصريحة، ومع ذلك يواجه محلل الخطاب صعوبات في تطبيق المنهج، باعتبار أن المقاربة التداولية عالجت اللغة العادية التواصلية في أكثر أمثلتها وتطبيقاتها، ولم تطبق على اللغة الشعرية والأدبية، كما أنها تعاملت نظريا وتطبيقيا مع الجملة أكثر مما تعاملت مع الخطاب، ومعلوم أن تحليل الخطاب يسعى إلى البحث في العبارة بوصفها شيئا قائما بذاته. بينما يكون البحث في ما وراء العبارة - وهو حال التداولية - تحليلا للفكر، ففي «تحليل الحقل الخطابي، لا يتوجه الاهتمام إطلاقا إلى البحث خلف ما هو ظاهر عن الثرثرة شبه الصامتة لخطاب آخر، بل إلى إظهار لماذا صعب عليه أن يكون غير ما كان، وكيف ينفرد بذلك الحق على غيره من الخطابات الأخرى»(٢٢).

وبناء على اختلاف اللغة الطبيعة عن خطاب اللغة الشعرية والأدبية، توجهت اهتمامات التداوليين وعلى رأسهم جون أوستين إلى تحليل اللغة العادية ؛ ذلك أنّنا إذا دققنا النظر في اللغة الأدبية ألفيناها غير جدية ومشوشة ولا ترجع إلى أفعال الكلام، ولذلك يكون المقال الإنجازي فارغا أو خاليا إذا نطق به ممثل على الخشبة أو أدمج في نص شعري(٢٣). وهذه اللغة العادية أيضا خاضة لمقاييس ومعايير تداولية ، ومعنوية حسب جون سيرل، وكل استعمال لهذه المقاييس في المجال الأدبي هو محض إيهام، ومرد ذلك أن « المتكلم ليس ملزما بصدق إخباره الأدبي مثلما هو ملزم بصدق إخباره العادي، وقول سيرل هذا هو الخلاصة التي انتهى إليها كثير من الباحثين في الخطاب الأدبي»(٢٤).

ومع هذا يبقى التحليل التداولي يتمتع بخصوبة وليونة، فأغلب الأعمال ذات الولاء التداولي تنتمي إلى الحقل العلمي الإنساني بصفة عامة؛ فأوستين فيلسوف، وغمبرز لساني إثنولوجي، وغوفمان سوسيولوجي، ومن تداولية كونية لمدرسة فرانكفورت مع هابرماس، إلى تداولية عقلانية لمدرسة القدس مع كاشر، إلى تداولية حوارية مع فرانسيس جاك، إلى إثنوغرافيا التواصل مع هايمس، بل إننا نقف على مبادئ تداولية حتى في الفيزياء الكوانطية(٢٥).

إنّ الذي نحرص على بيانه هو **تأكيد قابلية نظرية أفعال الكلام والتصورات التداولية لمعالجة أي خطاب كما تعالج اللغة العادية تماما، فالإجماع الحاصل في طرح التداوليين لمناسبة التداولية للغة العادية لا ينفي مناقشة أطروحاتهم،** يقول محمد مفتاح :« إن هذا الإجماع لا يمنع من مناقشة بعض الأفكار الواردة في برهنتهم، مثل: المقابلة بين الادعاء/الواقع، وبين العادي/ اللاعادي وغيرهما، فهي ليست متقابلات متناقضات، إذ قد يكون بين المتقابلين طرف محايد. كما أن برهنة سيرل لم

تشمل جميع الأنواع الخمسة(الفعل الإخباري، والفعل الأمري، والفعل الالتزامي، والفعل التصريحي، والفعل البوحي الشعوري)، وإنما ضرب مثلا للإخبار والالتزام، وقد نسلم له بما قاله في المثلين من ادعاء،ولكننا لا نسلم له بأن النوع التعبيري فيه ادعاء، بل يمكن القول إنه واقعي في كل استعمالات اللغة وبخاصة الشعر، وهذا ما أثبتته دراسات كثيرة، بحيث جعلت الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية من بين الوظائف الأساسية للغة، فالوظيفة الانفعالية أو التعبيرية هي جوهر الشعر الذي هو عبارة عن توجع وآهات إلى حد كبير. فهناك خلط، إذا، يضاف إليه غموض آخر نجده في التفرقة بين الخيالي/ اللاخيالي، ودلالة الكلمات في كل منهما، فهي ليست لها الدلالة العادية في الخطاب الخيالي، إن هذه الثنائية مجحفة أيضا، فالخطاب الخيالي يكون محتويا بلا شك على قسط واقعي، ومنه ما يتمرد عليها، وقد يتجلى خرق العادة اللغوية في أنواع أدبية خاصة، مثل : الأدب الفنتازي، وأدب الغرائب والعجائب، وفي بعض النصوص الشعرية الحديثة. ومهما يكن، فإنّ هذا الجيل من فلاسفة اللغة أبعد البحث في الأدب مؤقتا، ولكن سيرل بدأ ينفتح عليه أخيرا بوضع مفاهيم إجرائية مفيدة لدراسة النص الأدبي، وبخاصة في كتابه: المعنى والتعبير والمقصدية، كما نجد لدى كرايس مفهوم التضمن الذي يتيح الفرصة للبحث عن التشاكل الجامع، وترابط الكلام بعضه ببعض، على الرغم مما يعترضه من انقطاعات وثغرات»(٢٦).

وبناء على هذا، فإن كل خطاب يحتوي على قسط من الواقع، إن لم يكن واقعيا كله، ولذلك يرتبط الخطاب بلحظة الخطاب نفسه، فيختلف كل خطاب عن الآخر لما فيه من خصوصية خاصة، ليأتي الدرس التداولي باحثا في الخصوصية التداولية والقدرة الكفائية لهذا الخطاب، فيجيب عن أسئلة تستوعب مجالات معرفية وثقافية متنوعة داخل الخطاب، يمكن أن نجمل هذه المجالات في ست قضايا هي(٢٧):

١/ الذاتية، فما الذي يتغير في مفهوم الفاعل إذا،حين ننظر إليه كمتكلم، وأكثر من هذا، كمتحدث؛ حين نقاربه لا انطلاقا من الفكر، بل انطلاقا من التواصل.

٢/ الغيرية،ويتم الاهمام بالقضية التي تخص الآخر انطلاقا من المخاطب.فالآخر هو الذي أتكلم معه، أو لا أتكلم معه، والذي أتموضع معه في مجتمع تواصلي.

٣/الكوجيتو الديكارتي، فأفكر هو تفكير حقيقي في كل مرة أتلفظ فيه بذلك.فهو حقيقي من خلال ضرورة تداولية، كما أن تناقضه خاطئ دائما تداوليا.

٤/الاستنباط المتعالي للمقولات،ويتعلق الأمر بتحصيل القيمة الموضوعية للأنماط الأساسية في تركيب الفكر، إذ إن الاستعمال الموضوعي تنتظمه مبادئ. من هنا تقود وجهة النظر التداولية إلى الأخذ بعين الاعتبار المظهر اللغوي المحض لهذا الاستنباط، وكذلك المظهر التداولي للوجهة التفاعلية،لما يعد كقضايا كبرى في العالم.

٥/يعبر عن هذا المظهر التفاعلي بطريقة أكثر وضوحا في المناقشات التي تشخص تاريخ العلوم.

٦/ يمكن للتيمة التداولية أن توضع في عمق المنطق؛إذ يجد المنطق من هنا، مصادره الإغريقية.

خاتمة وهكذا تستدعي قضايا التداولية الخطاب في سياقه التفاعلي/ التخاطبي /التحاوري، بالتركيز على أفعال الكلام وعمليات التفاعل: إحالة سياق مقصدية وظيفية تأويل استلزام الحواري...، ليغدو الخطاب- والتفسيري خصوصا - مستفيدا من آليات المقاربة التداولية، ويغدو التحليل التداولي له فاتحاالآفاق جديدة لتحليل التفسير قديمه وحديثه. ويوفّر زادا نظريّا مهمّا لدراسة أقسامه وفهم آليات اشتغاله،ولكنّه في المقابل اهتمّ هذا التحليل بمقاصد القول وأغفل طرائق القول.

الهوامش:

(١)محمد الحيرش، النص وآليات الفهم في علوم القرآن دراسة في ضوء التأويليات المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا،ط٣، ٢٠١٣،ص١٩ .

(٢)بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي ، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،مكتبة دار التراث مصر، (د ط، د ت). ج١ ،ص١٣ .

(٣)محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة الدار البيضاء١٩٨٩ ، ص٥٣ .

(٤)حميد لحميداني ، القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثّقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٣ ، ص٨ .

(٥)محمد مفتاح، دينامية النص، بيروت، المركز الثقافي العربي١٩٨٧ . ص ص٣٨-٣٩ .

(٦)احميدة النيفر، الإنسان والقرآن وجها لوجه(التفاسير القرآنية المعاصرة) قراءة في المنهج، دار الفكر، سورية٢٠٠٤.ص١٦ .

*قد يحمل تفسير القرآن الكريم كل هذه الوظائف لقيام منظومته على الموسوعية، يقول ابن جزي في مقدمة تفسيره بأن تفسير القرآن يستدعي اثنا عشر" فنا من العلوم، وهي التفسير، والقراءات، والأحكام، والنسخ، والحديث، والقصص، والتصوف، وأصول الدين، وأصول الفقه، واللغة، والنحو، والبيان" ابن جزي، التسهيل لعلوم التنزيل، دار الكتب العلمية، لبنان، ط١٩٩٥، ٦/١ .

(٧)علي الشبعان، الحجاج والحقيقة والتأويل بحث في الأشكال والاستراتيجيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط١ ، ٢٠١٠م، ص٧٦ .

(٨)طه عبد الرحمن اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١ ١٩٩٨م، ص٢٣٧-٢٣٨ .

(٩)أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية.أحمد المتوكل،اللسانيات الوظيفية،دار الكتاب الجيد المتحدة بيروت، ط٢، ٢٠١٢ ص٣٠ .

(١٠)السابق، ص٣٢ .

(١١) فرانسواز أرمينيكو، المقاربة التداولية.ص١٠-١١ .

(١٢)جميل حمداوي، المقاربة التداولية في الأدب والنقد، مجلة العربية والترجمة،المنظمة العربية للترجمة، لبنان، العدد٩ ، ٢٠١٢.ص ص٩٧-٩٨ .

(١٣) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص. ص ص٩٤-٩٥ .

(١٤)*Jean dubois, dictionnaire de linguistique, pp 120, 121.*

(١٥)أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط٤ ١٩٩٥. ص٦٨ .

(١٦)محمّد محمّد يونس علي، مقدّمة في علمي الدّلالة والتّخاطب، دار الكتاب الجيد المتحدة،لبنان ،ط١، ٢٠٠٤.ص ص٢٧-٢٨ .

(١٧)محمود عكّاشة، التّحليل اللّغوي في ضوء علم الدّلالة، ص ص١٧-١٢ .

(١٨)فتحي الدريني،دراسات وبحوث في الفكر الإسلامي المعاصر،دار قتيبة،دمشق، ط١،١٩٨٨م ،ص:١٦٨،١٦٧.

(١٩)محمدالزركشي،البرهانفيعلومالقرآن،تحقيقمحمدأبوالفضلإبراهيم،المكتبةالعصرية،بيروت،ط2 ، 1972 ،ج 1 ، .ص:٢٩.

(٢٠)طه عبد الرحمن اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١،١٩٩٨م ،ص:٢٢٦.

(٢١)نفسه.ص:٢٢٦.

(٢٢)ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، لبنان المغرب، ط٣،١٩٨٧م. ص:٢٧.

(٢٣)محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ص:١٤٤,

(٢٤)السابق،ص:١٤٥.

(٢٥) ينظر: فليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان،فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلىغوفمان ، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار للنشر سوريا، ط١،٢٠٠٧م ص:١٧٩.

(٢٦)محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري.ص ص:١٤٥،١٤٦

(٢٧)فرنسواز أرمينيكو، المقاربة التداولية. ص:١٠.

مصادر ومراجع البحث

١/أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية ،دار الكتاب الجيد المتحدة بيروت، ط٢، ٢٠١٠

٢/احميدة النيفر، الإنسان والقرآن وجها لوجه(التفاسير القرآنية المعاصرة) قراءة في المنهج، دار الفكرسورية،ط١: ٢٠٠٠

٣/أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨.

٤/ابن جزي، التسهيل لعلوم التنزيل،دار الكتب العلمية، لبنان،ط١، ١٩٩٥.

٥/بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي ، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،مكتبة دار التراث مصر، (د ط، د ت).

٦/جميل حمداوي، المقاربة التداولية في الأدب والنقد، مجلة العربية والترجمة،المنظمة العربية للترجمة، لبنان، العدد٩، ٢٠١٢

٧/محمد الحيرش، النص وآليات الفهم في علوم القرآن دراسة في ضوء التأويليات المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا،ط١، ٢٠١٣

٨/محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة الدار البيضاء، ١٩٨٩.

٩.محمد مفتاح، دينامية النص، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧ .

١٠/محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.

١١/محمّد محمّد يونس علي، مقدّمة في علمي الدّلالة والتّخاطب، دار الكتاب الجيد المتحدة.لبنان ،ط٩، ٢٠٠.

١٢/حميد لحميداني ، القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثّقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٦.

١٣/علي الشبعان، الحجاج والحقيقة والتأويل بحث في الأشكال والاستراتيجيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط١، ٢٠١٠م

١٤/طه عبد الرحمن اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ١٩٩٨م،

١٥/فرانسواز أرمينيكو، المقاربة التداولية.فرنسواز أرمينيكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي،(دت.دط).

١٦/صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، بلاغة الخطاب وعلم النص،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،(دت،دط).

١٧/فتحي الدريني،دراسات وبحوث في الفكر الإسلامي المعاصر،دار قتيبة،دمشق، ط١، ١٩٨٨م،

١٨/ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، لبنان المغرب، ط١، ١٩٨٣م

١٩/فليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، التداولية من أوستين إلىغوفمان ، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار للنشر سوريا، ط١، ٢٠٠٧م

Dubois Jean, dictionnaire de linguistique, librairie larousse, paris.

تخطيب المكان ودلالاته في "لك أهدي عودتي " لغزلان هاشمي المنطلقات والآفــاق

أ. سماح بن خروف / جامعة محمد البشير الإبراهيمي/البرج (الجزائر)

توطئة:

يعدّ المكان من أبرز المكونات السّردية للأعمال التي تعتمد الحكي والسرد، وطرفا أساسا في المعادلة الاكتمالية لمقتضيات النص السردي سواء كان رواية أو مسرحية أو قصة، فهو بمثابة العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها ببعض، ومثلما يعد الزمن جوهرا للذات الإنسانية لدرجة أنه اعتبر الإنسان نفسه، فإن شخصية هذا الأخير موجودة في في المكان الذي يوسم بهمزة الوصل التي تربط بين لفرد والعالم الخارجي، وقد تعددت المفاهيم الخاصة بالمكان انطلاقا من مفهومه الجغرافي، المتعارف عليه منذ الفطرة، إلى مدلولات أخرى تعالقت وإياه فصار له معان نفسية وأخرى اجتماعية ودلالة فنية على الصعيد الأدبيوقد كان لتعدد الأمكنة الأثر البارز في توجيه أقلام الباحثين وبخاصة علماء السرد، إلى العناية به، وقد تأججت الدراسات المكانية بإقرار الغالبية على يد الفرنسي"غاستون باشلار" ضمن مؤلفه الموسوم ب"جماليات المكان" فهو يقر بالجانب الجمالي والمجازي الذي يفوق فكرة حصر المكان في الحيز الجغرافي فقط لا غير.

١ - المكان ؛ بين الجغرافية والتخطيب

ولكي تحيا شخصيات المتخيل السردي وتتسم بالحركية لابد لها من فضاءات وأمكنة تضمن لها هذه الحياة فهو "**حيز روائي جوهري، يتخذ أشكالا وتصورات ويتضمن معاني عديدة وفي غالب الأحيان يكون الهدف من الرواية بأكملها**" (١) وأي عمل قصصي بما هو ناقل للحدث ومصوّر للحالات والوضعيات التي تتعلق بمختلف الشخصيات فإنه يحوي الجانب المعنوي للمكان فيتم تخطيبه من خلال الأساليب المتاحة للرواية والقصة مثلا، فعبر المتخيل السردي والمجازات والتلميح و الشعرية المفصحة عن الخصائص الأدبية لهذا العمل يصبح المكان بعيدا عن حدّ الأرض أو السماء ولكنه تشبيك معقد من الهوية والانتماء،والوعي الفردي وحتى الجماعي، وهو أيضا الرمز السردي الذي لا تنضب دلالاته إلا بانتهاء العمل، فيتخطى سلبيته، والتي قصرت على الديكور والبروتوكول الخارجي إلى مستوى أكثر عمقا "**فهو يقتضي أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون، في بعض الأحيان، الهدف من وجود العمل كلّه**" (٢) ليست مغالاة وإنما هي رفع من شأن مكون لولاه لما تم الإلمام بالأحداث بل وتفعيلها.

وقد اختلف النقاد والدارسون في ضبط التسمية فمنهم من آثر اسم الحيز، ومنهم من أطلق عليه اسم الموقع، أو واجهه بمصطلح البقعة كذلك، وهناك من أسماه بالفضاء إلا أن هناك اختلاف بين كل من المكان والفضاء، لأن هذا الأخير "**أوسع من المكان،وهو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها سيرورة الحكي**"(٣) إذن هي علاقة الكل بالجزء فكلاهما شرط أساسي لوجود الإنسان –خارجا- وبالتالي أمر ضروري لتوفر باقي العناصر السردية داخل الرواية بما فيها الزمن والشخصية التي تزاول فيه

حركتها وتمارس فيه فعل الحياة ومن هنا تعد"**مكانا للوعي تختزل عبر الوعي الأمكنة كلها.ابتداء من الأمكنة الصغرى والأمكنة الكبرى المألوفة.وانتهاء بالمكان المطلق(الكون)**" (4) فيتداخل المكان ومواقف الشخصية إذ يمكن إسقاط جغرافيته وإكسابه حلة نفسية أو اجتماعية أو أنثروبولوجية وإلا سياسية، أو حتى أركولوجية. وهي –الشخصية- لا تسير حرّة طليقة في الرواية بل لها معالمها النفسية والجسدية ويحيط بها عالم له ميزاته المناخية والمادية تنسل منه عوالم مادية صغرى،تهيكل على شكل أمكنة تيسر استنطاق الأهواء والنوازع، فيتحداها الروائي لجعله دعامة يستند إليها بغية صياغة المواقف والأشياء وتنسيقها؛فتارة يلجأ إلى تعددية الأمكنة ليشعب الحالات النفسية والوقائع.وتارة ينتهج الأحادية ليتوسل بحيز واحد تدور فيه جلّ الأحداث.

ولأن القائم بالسرد لا يشيّد أمكنة عمله عرضا، بل يقيمها على نحو مخصوص ليحيل بها إلى ما يريده من أوطار يبتغيها من النص، مما يسمح لهذا الحيز بأن يظهر بأنماط مختلفة يختص كل واحد منها بوظيفة معينة، تكون إيحائية تلميحية ، أو تصريحية مباشرة، فينتقل بذلك من وضعية السكون إلى الكينونة المكانية المقترنة بحركة الحدث اللصيقة بالشخصية. ولاستنطاق المكان لابد من أداة إجرائية أو مفاهيم نقدية تصل إلى المكامن الجوهرية التي يرومها الكاتب منه، وهو ما تصطلح عليه الشعرية بالتقابل الضدي أو كما يسميها البعض بالتقاطب "**وهو ما يأتي عادة في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الرواي أو الشخصيات بأماكن الأحداث**"(5) وهو ما يجزم بحضور المكان في النص السردي بناء ودلالة، ليتفرد بأصناف تجلّي بدورها المعنى الرمزي المستمد من الخيال الإنساني، وفق القيمة الفنية والجمالية التي يعكسها المكان باعتباره نقطة انطلاق من المحسوس إلى المجرّد، من خلال جدلياته الضدية (قريب/ بعيد، متصل/منفصل،مغلق /مفتوح) ولكن بالتجاوز دائما إلى المتعلق بالشخصية "**فله دور كبير في تحديد الخصائص الفكرية والنفسية للشخصية ووظيفته هي إلقاء مزيد من الضوء على الشخصية**"(6) فيصبح للمكان إذن أبعادا فكرية ونفسية، تفعّلها اللغة داخل الرواية بفضل موازاته السردية لعنصر الشخصية،ينزاح بذلك معناه المجرد إلى ما هو أدلّ، ويعرف أيضا بأنه"**نظام من العلاقات المكانية المتصف بحدين، الأول يتسم بالملموسية الواضحة وهو وعاء للشخصيات، أما الثاني فيتمثل في كل جهات المكان التي تشكل المستويات من خلال فعالية الشخصيات والأبطال**"(7) أي يتضمن المكان الشخصية على الصعيد الفردي فتستقل بكيانها المكاني،كما يبرز كحلبة صراع وتفاعل لمختلف الشخوص في العمل الواحد.

وفي روايات الشخصية التي أشادت بها فرجينيا وولف وذهبت إلى أن الرواية وجدت لغرض التعبير عن الشخصية نجد بأن البطل غالبا ما يلجأ إلى"**إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية على المحيط الذي يوجد فيه.يجعل للمكان-بذلك-دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو وسط يؤطر للأحداث**"(8)فتجاوز بذلك المكان النظرة السابقة والمجحفة في حقه.في اعتباره مجرد خلفية للأحداث والشخصيات والزمن لكن هذا الأخير ينطبق على المكان،حيث يصبح كل منهما وجهين لعملة واحدة (الزمكان)والعلاقة بينهما علاقة تكامل.فالحركة تحدث في مكان والأحداث تقع فيه أيضا.ما سمح له بأن يسترجع سيادته السردية ويحظى بالمرتبة المهمة لدى النقاد لمرونته المعينة والمغدقة على تطويعه لدرجة تبني المتفاعلات الخارج نصية(أيديولوجية.السياق الثقافي..) والتجاه الشديد بها.

يمكن القول بأن الدراسات السردية الحديثة قد ذهبت بالمفهوم الضيق للمكان إلى ما هو أبعد وقد اتكؤوا إلى دراسات سيكولوجية وأخرى اجتماعية وأثنوغرافية حتى يبرزوا التخطيب وبنوع من التأكيد على ضرورة ربط المكان الذي تتحرك فيه

الشخصية بعالمها الداخلي وبنواميس محيطها وبعاداتها وتقاليدها، ليتطابق المكان بعد ذلك والعالم الخارجي إلى حدّ ما، فيعلو مبرزا خطابا جميلا تنطق به جدران البيت أو مياه البحر أو كراسي المقهى أو أزقة الشوارع ولم لا؟

٢ - لك أهدي عودتي في نقاط:

هي مجموعة قصصية تتضمن عشرة قصص خطّتها أنامل أنثوية، ولأن الأدب الجزائري في فترة حرجة من محطاته قد اتهم بالعقم والجفاف انسحب هذا الاتهام بدوره على الأدب النسوي فيه بخاصة، وغمرت الأيدي الناعمة، وحرمت الخروج إلى النور وولوج الساحة الأدبية الإبداعية، إلا أن فكرة التحدي مغروسة في هذا الجنس اللطيف الذي ما فتئ يسرح بالكلمات بعيدا ليثبت ذاته المبدعة، ويطفو بالأديبة الجزائرية إلى ما يليق بها.

وغزلان هاشمي من الأديبات اللواتي عدّهن النقاد مشروعا للفكر، ورمزا للمرأة/الكاتبة التي تتوق دائما "**إلى الحرية وتكافح من أجلها، مهما كانت التضحيات التي تقدمها في سبيل الكلمة الحرة رافضة فكرة الاستسلام، والانهزام معلنة لحظة الانعتاق ومبشرة بالغد المشرق**"(٩) وهذا التشبث قد أثبتته مجموعتها القصصية المخاطبة للنخوات والمستنهضة للهمم، حافلة بالتاريخ الذي عاد بالقارئ إلى تاريخ الأمجاد، ومطعّمة بأنواع التناصات الدينية والأدبية وغيرهما، مكثفة دلاليا إلا أن الفحو يسيح بالمخيلة إلى زمن الانتصار، ويستشرف عودة ليالي الصفا لفلسطين ولغزة التي لازالت تنتظر الهدايا كالتي قدمتها المبدعة غزلان هاشمي التي حمّلت اللغة التي كتبت بها صوتها وأنينها الأبدي، وأعلنت عن انسحاق آمالها البعيدة في زمن يحتاج فعلا إلى تخطيب للمكان المتواجد فيه.

ويحسّ القارئ لمجموعة غزلان بأن الأحداث مترابطة على اختلاف العناوين من قصة لأخرى، والخيط الوهمي الذي يربطها واحد ويكمن في الألم والحسرة على حال غزة الجريحة التي كتبت لأجلها هذا المجمعة إهداء وحبّا، ويتمثل الخيط أيضا في التشظي والانكسار الذي غادر إلى اللاعودة لذا أبقت الكاتبة "**على ذلك الخيط الرفيع الذي يشدّ عناصر الحدث إلى بعضها، فيجعل لاحقها ينمو من سابقها بشكل يختلف من موقع إلى آخر**"(١٠) وهذا ما جعل مكونات السرد تنمو هي الأخرى وتتغاير لتوليد دلالات جديدة وخادمة لسمة التخطيب، حتى اللغة انبرت بمفارقات استوعبت الجراح العميقة والتجارب الحسية الخالية للكاتبة غزلان.

٣ -إيحاءات المكان في لك أهدي عودتي:

اخترنا الإيحاءات لتكون قريبة من مصطلح التخطيب من حيث الدورُ فالمكان عندما يتعدى حدوده الجغرافية إلى التماهي مع الأحداث والبوح عن الوقائع المتخفية والتي لن يستجليها إلا القارئ المتأمل بوجدانه قبل فكره "**لأن المكان قد يعبّر بمجرّد ذكره عما يعجز النص الأدبي الإبانة عنه، أو التعبير عن دلائليته**"(١١) وهذا ما ألفيناه مع مجموعة الكاتبة وقد تم التركيز على الأمكنة الملازمة للصرخة الدفينة في نفس القاصة، فمنحت الطابع السردي ازدواجية انسجمت والمتخيل، وعكست المرجع الذي استجلته الكاتبة عن وعي كامل بالتاريخ والتراث والأدب.

٣-١ استراحة الــوداع:

قامت هذه القصة على حوصلة الوقائع- في الغالب – في مكانين رئيسن هما القطار والبحر، ولم يعد الأول وسيلة نقل فقط يسافر الفرد بها من بلد لآخر، أو من مدينة لأخرى وإنما كان موضوعا للخوف من الرجل الظالم والمهدّد للشخصية الجذع، والحيرة في كيفية التخلص من جثة أبي مسلم، كما مثل القطار السفر البعيد، الذي ينطلق من العدم إلى المجهول، وليس أمامه سوى الانتظار، لأنه عاجز حتى عن القيام بدوره "**وصل البحر إلى القطار أخيرا، فسار الناس في اندفاع شديد نحو الباب**

يرتشفون من مائه"(12) ليصرح القطار عن قلب الأدوار في زمن بات الكبار فيه صغارا والصغار أكبر من الكبار، والعجز حليف القوي مادام أخرسا ويسير على طريق وتيرته واحدة، ولم يهج هيجان البحر الذي يخافه كل البشر، وجعلت القصة البحر مخبأ الآلام ومدفن الخوف لأنه قد أبعد الرجل الواقف عن الشخصية الجذع، وما هو مألوف عن البحر أنه مصدر الإلهام والراحة، والرومانسية أصبحت صورة أمواجه تخلص المقهور من سلب وظلم الآخر الغاشم.

2.3 ناصب الفاعـــل:

العنوان يصرّح بقضية متعارف عليها فيعلم النحو وباتت بديهية، ألا وهي رفع العامل أو الفعل للفاعل ونصبه للمفعول لكن هذه القصة قد قلبت الموازين، ووضعت النقاط تحت الحروف، وتحدثت بلغة الحركات لكنها صرحت عن مكانين مفتوحين يمثلان الهوان والنضال في الآن نفسه هما فلسطين والعراق، كانتا ضحية الألعوبة الكبرى والتواطؤ المخزي من العرب، لينتقل الحديث عن الغرفة رقم خمس وعشرين قبل ميلاد الشخصية الجذع، هو زمن سابق يسترجع القارئ من خلاله عصر الجهل والتقهقر عاشه الماعز والبقر والحمير لكل حيوان دلالته الرمزية ولكن تتقاطع جلها في سمة الانقيادية والخنوع.

أما السجن فلا يغيب عن ذهن القارئ بأنه "**مكان مغلق ضيق يتصف بالمحدودية، وإن ذلك سيزيد من التضييق على السجين"**(13) إلا أنها تنعته بالسجن السّري الذي يمارس الخيانة ويمتهنها لتجعله شكلا من أشكال الأيديولوجيا، لأن مسألة عدم الجهر به هي الخطر بعينه لأن الصهاينة سيتعسفون في الخفاء في عالم سوداوي لايحق لأي كان أن يستفسر عنه والسؤال عن كنهه يتبع صاحبه الندم "**ولما سألتهم عن البوليس السري، والمرافعات السرية، والسجن السري"**(14) فالبطلة غير معروفة لا باسم شخصي ولا بسمات جسدية، تعيش سجنا كبيرا وضيقا في الآن نفسه، إلا أن أحلامها تبنى وأحزانها تستفحل، تعيش عالما كئيبا مزيفا لا يرحب بها لأنها رفضت شعاراتهم ونواميسهم"...**اتهموني بالخيانة لأنني رفضت أن ألبس ربطة عنق...أو أرص في كواليس ندواتهم...انظر إلى صحني و ستعرف من أنا... فتات من الخبز و قليل من القمل يعلن استقالته تقززا مني..**"(15) فيبدو جليا أن الكاتبة ملتزمة بقضايا الأمة وما ساعدها هو إلغاء الزمن، وحركية الشخوص في الأمكنة تعيش أحلامها في عالم يوتوبي خارق ، تبحث عن السعادة اللامحدودة للعرب بعامة وغزة على وجه خاص، لأن المكان بقي على حاله لم يتغير فالسجون قائمة، والسلطات المستبدة تزيد في تسلطها يوما بعد يوم ، وإلا تحول إلى-المكان- اللامكان " **فتقذف المخيلة خارج الواقع نحو هناك"**(16) وهذا ما فعلته الكاتبة فقد وظفت اليوتوبيا كشهوة فطرية لم تعرف لها الطريق نحو النضوب، والملجأ الوحيد القادر على نقض العالم المعيش نقضا كلّيا فقد أيقنت الرحيل ولكن مع انبعاث متجدد يذكرنا بطائر الفينيق مردفة" **كلنا نرحل ثم نعود...تستنجد بنا اللحظات في شبه إغماءة...لتعلمنا تحية الانصياع...و يأخذنا النسيان إلى حدود المنتهى...ثم يقودنا الفكر في تجبر إلى قيود الذكرى...حانت الآن لحظة الحساب ... هل قلت الحساب ؟! لا عفوا بل لحظة الانسحاب ... لنترك الدنيا تلعب على منطق واحد...منطق كربلاء"**(17) فهي تستشرف اليوم الموعود رغم الانسحاب، يوم يوتوبي بلا ملامح ولا أمكنة، وإن آمنت بزمن الشتات الصهيوني وبعنصرية نزعتهم القائمة على سياسة الجبن والهروب فاليهود يعتقدون "**بأن الصهيونية نزعة قائمة على الوعي الزائف، مقرين بأن دولة إسرائيل التي قامت للهروبمن الفاشية أصبحت هي نفسها دولة فاشية"**(18) هواجس وترهات نبذتها الكاتبة بتجريدهم من الهوية وبعثهم إلى الجحيم ليخلدوا في العذاب وإن اقتضى الأمر التضحية بنفسها التزاما وعرفانا لغزة ولشعب فلسطين فآثرت مكانا-الجحيم- مدلوله عاتم في الأذهان ولا أحد يأمل السماع عنه ولا رؤيته حتى في الأحلاموالباعث هو موت الكيان العربي كما تقر"**مات الكبرياء العربي...دمعك سيدتي مستلق كنكتة مؤجلة..ينتظر أن تفرغ عمليات التمشيط...حتى يبدأ عملته الأزلية المقدسة ...عشتار... تثقلك**

المسارح؟!...أطلقي مزاميرك...فصرخة الموت لا تسمعها إلا البهائم...حياة البرزخ أولها كبرياء...و آخرها كبرياء...و منطقها كبرياء"(19) متوسلة الأسطورة (عشتار) وقبلها في مقطع سردي سابق التناص الأدبي مستحضرة الفرزدق وغيره من الشعراء كصلاح عبد الصبور، كما استوحت التراث والتاريخ.

3-3 اسأل قلـــبي:

كان للتجريب سطوة أساسية في مدوّنة غزلان هاشمي إذ إنه أعطى أبعادا جديدة للأمكنة من حيث تجردها من التقوقع في إطار الجغرافية الضيق، كمجرد مكان لتفاعل الشخصيات وتسجيل الأحداث إلى مخاطبتها بل وقهرها وتملكها لا أنانية من الشخصية وإنما حبا في المجازفة لإنقاذ المقهورين في غزة **"وإلغاء عنصر الزمان والمكان يعطي للعمل الإبداعي بعدا إنسانيا شاملا لا يخضع للتجزئة الإقليمية الضيقة"(20)** فهي تمتلك سفينةأضحت مع الكتابات المعاصرة رمزا للانطلاق ومغادرة لعبة الحياة الأليمة على غرار القطار كم ألفينا مع المدونة المختارة، فقط اعتادت النصوص السردية القديمة نمطية معينة في الأماكن بدءا بالغرفة وصولا إلى البحر، إلا أن الكاتبة استطاعت أن تحاور المكان وتقهره لصلتها الشديدة به في متخيلها وهذا ما يراه غاستون باشلار**"فالمكان ليس بمثابة الوعاء أو الإطار العرضي التكميلي، بل إن علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه. فالعناصر الطبيعية كالماء والهواء، كثيرا ما تكون مشحونة بالدلالات إذ يكسبها هذه المعاني من خلال تجربته الخيالية"(21)** فقد كان من المفترض مثلا أن تعكس السواحل الجمال والهدوء والرونق الطبيعي، وتعزو المتنفس المتفرد للبشر إلا أن الدلالة قد تغيرت مع غزلان في قصتها فأحالته إلى موضع للتهديد والإنذار المترصد للأبرياء والمستضعفين الذين تمثلهم الذات الفلسطينية المنكوبة روحا وجسدا **"وإذْ بها سواحله تعلن عن صفارة الإنذار بغرق سفينتي الوحيدة"(22)**.

4-3 حديث الطـواف:

رسمت القصة الأمكنة رسما حزينا معدما لا ينجر عنه سوى الوجع الأبدي ولا يرى منها السكان غير الغصص والرزايا، جعلتها مصدرا للبلاء وناطقا بالرياء، ومسببا للوباء **"كان الطريق يهديني كل يوم تكشيرة، تنم عن وجع مشمئز في ثنايا المدينة"(23)** وإن كانت الشخصية البطلة تعد بالدواء مثلما فعلت مع هذه المدينة العليلة **"سأعيد إلى المدينة صفاء العدم وطمأنينة الرحيل، وأعلق فوق أستار الهواء لافتة تعلن عن استقالة الربيع"(24)** بمجاز جميل رصين استطاع السارد أن يسمو بمدلولات الأمكنة إلى التجسيم والتشخيص الذي ما انفك أن حافظ على الكثافة الدلالية،من جهة وأفرز جانبا فنيا تجاوز المحدودية الواقعية من جهة أخرى.

فعادت مثلا إلى الأساطير اليونانية واستلهمت فكرة تقديم القرابين للآلهة فمثل البحر كمكان مفتوح السلطة والتعسف الصهيوني الذي لا يؤمن إلا بسياسة العقاب ويفرض كعاقبة متاهة اللاحل أمام زمرة المظلومين **"امرأة أرادها البحر قربانا ليثبت براءة الغموض، وعظمة الانتصار"(25)** ويا له من انتصار يتحقق على حساب الأخرين.

5-3 سأصافح العدم:

لعل المكان البارز في هذه القصة القصيرة هو قاعة الحفلات التي مثلت النفاق والزيف، والتلاعب بالمشاعر، والانسلاخ عن الماضي السحيق، ماضي الأجداد الأصيل، فألغى هؤلاء الخلق تراث وثقافة آبائهم، وتجرّدوا من هويتهم وعروبتهم ودينهم وانغمسوا في حوض التغريب الذي مسخ معه جوهرهم الذي صار هباء تذروه رياح الغزو الفكري قبل المادي **"دخلت قاعة**

الحفلات فوجدت صفوفا من ربطات العنق، كان زوج واحد يتغافل بزيه التقليدي عاد إلى الحي بعد زمن طويل"(٢٦) فالمتأصلون يعدون على الأصابع ولا وجود لهم في هذا الزمن الرهيب، مغتربون بين ذويهم، لا يفقهون سوى التأمل الجبان، فلا غيرة على أصولهم، ولا نخوة على إخوانهم في الأراضي المحتلة.

٦.٣ طفلي الذي لن يعود:

تتجلى الغرفة المظلمة صارخة لما تعكس من عتمة وهوان وانكسار رهيب بفعل العذاب والطغيان الذي يمارسه العدو، وبخيال جامح أيضا تصف الحال المزرية للضحايا بمفارقة لغوية خرجت بها عن النطاق التعبيري المألوف، لتؤثر في المتلقي الذي ملّ جفاف اللغة لجفاف الحدث عينه "**هذه الغرفة المظلمة سكنتها محاكمات طويلا، وقد علقت عليها كل ضحاياك في مشانق من كلمات**"(٢٧) فالمشانق تصنع من حبال وتجاوزت المعنى الحقيقي حتى تستجلي قساوة الأجواء في هذا المكان المظلم الذي تحدث بلغة الزنزانة التي ابتلعت الأجيال واستفرغت الأشلاء بلا رحمة من جدرانها ولا شفقة، وهو المكان الذي آثرته مركّبا مزجيا الأول هو دال الغرفة المعروف أما الثاني والواصف لسابقه فهو الذي يعمل على أن "**يخرج مكنونات اللاشعور، أو يرسلها على طبيعتها وعفويتها، لتظهر في صورة مشاعر خوف، أو رهبة من المستقبل،أو تصورات سوداء موروثة**"(٢٨) فهذا ما ساعد على تفعيل تخلص الأمكنة في مجموعة الكاتبة من ربقة النمطية والجغرافية المقوضةلانسياب المشاعر والأحاسيس أحيانا.

٧.٣ همس الخواطر:

تتجلى وطنية الكاتبة بقوة فلا شك بأنها من يسرد بألم عمق الأحداث، وهذا ما صرّحت به في عتبة المجموعة، وقد انبرى الوطن كمكان مفتوح كشخص يتسم بالعطف والطيبة، ولكن يتقنع بقناع لم تعد الساردة تعي ما مادته ولونه "**وطني العزيز كم كنت طيبا إلى حدّ قتلي، أتراني كرهت إمبراطوريتك أم أنه الحنين ينسيني**"(٢٩) فكأنها تقود النضال بأمكنتها بواقعية حينا وبغرابة منفعلة حينا آخر.فأبت خواطر إلا أن تقهر كل ما يحيط بها ، وتتسامى إلى عالم يوتوبي خاص يؤكد فكرة اللاحاجة إلى مواضع باتت بليدة لا تنم إلا عنها الأحزان، العجائب.تتشوف من خلالها الغد المجهول، تعاتبها تارة وتصاحبها لعلها تلاحم الحسّ، وتعيد الزمن الجميل ولو بالذكرى إلى المستضعفين في فلسطين بخاصة.

وقد تم تجاوز ثلاث قصص قصيرة ضمن المجموعة لا لأن المكان غير متوفر، وإنما لأن القهر وتخطيبه قد استفحل في باقي القصص التي نجح فيها عنصر المكان في جعل التفاؤل والأمل رغم المعاناة يغمران القارئ الغيور على أمته، ويشدهإلى محاورة المكان مثلما حاورته الشخصية الجذع في المدوّنة. وبحمولة تاريخية، اجتماعية، سياسية، دينية وأدبية وضعت غزلان هاشمي يدها على النبض الخافق ببطء السنين التي وارت التراب على حلم الانتصار والانعتاق الذي لن يعود إلا بعد عودة الطفل المفقود في الغرفة المظلمة ؟؟...

الإحالات والهوامش:

١. أوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،٢٠٠٩، ص٣٤.
٢. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢،٢٠٠٩، ص٣٣.

٣. روزو ماري شاهين،قراءات متعددة للشخصية،دراسة تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ،دار ومكتبة الهلال،مصر،ط١٩٩٥م،ص٤١.

٤. الشريف حبيلة، الرواية والعنف،دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط٢٠١٠،١ ، ص٢٢.

٥. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص٣٨.

٦. يحي العبد الله، الاغتراب، دراسة تحليلية لروايات الطاهر بن جلون الروائية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط٢٠٠٥،١، ص١٦.

٧. نعيمة فرطاس، بنية الفضاء السردي في رواية غدا يوم جديد، الملتقى الدولي العاشر للرواية، مديرية الثقافة برج بوعريرج، دار هومة، الجزائر،ص٧٨.

٨. حميد لحمداني،بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط٢٠٠٠،٣، ص٧١.

٩. ينظر:عيسى ماروك، دلائلية العنوان في قصة طفلي الذي لن يعود، لغزلان هاشمي، الاستقلال، ع٣، سبتمبر، فاس، المغرب٢٠١٣، ص٥٢.

١٠. عمر بن قينة، دراسات في القصة القصيرة الجزائرية، دار الظامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، الجزائر، ط١ ، ٢٠٠٩، ص٢٦.

١١. ذويبي خثير الزوبير، سيميولوجيا النص السردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر،ط٢٠٠٦،١، ص٢٢.

١٢. غزلان هاشمي، لك أهدي عودتي، مجموعة قصصية، شركة الارتقاء المعرفي، السعودية ، ط٢٠٠٩،١م، ص٤.

١٣. روزو ماري شاهين، قراءات متعددة للشخصية، دراسات تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ، دار ومكتبة الهلال، مصر، ط١٩٩٥ ، ص٦٥.

١٤. غزلان هاشمي، لك أهدي عودتي، مصدر سابق، ص٦

١٥. المصدر نفسه، ص٥.

١٦. بول ريكور، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر: محمد برادة-حسان بورقية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط١ ، ٢٠٠٤،ص٢٧.

١٧. غزلان هاشمي، لك أهدي عودتي، مصدر سابق، ص٩.

١٨. عطيات أبو السعود، الأمل واليوتوبيا في فلسفة إرنست بلوخ،منشأة المعارف، الإسكندرية،مصر،ط١٩٩٧١م، ص٤٠٩.

١٩. غزلان هاشمي، لك أهدي عودتي، مصدر سابق، ص١٦.

٢٠. أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائري المعاصرة، في الفترة ما بين١٩٧٦-١٩٣١)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط١٩٨٩، ص١٤.

٢١. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط١ ،ص٦٤.

٢٢. غزلان هاشمي، لك أهدي عودتي، مصدر سابق،٧.
٢٣. المصدر نفسه، ص٩.
٢٤. المصدر نفسه، ص٨.
٢٥. المصدر نفسه، ص٩.
٢٦. المصدر نفسه، ص١٢.
٢٧. المصدر نفسه، ص١٤.
٢٨. عدنان كزارة، القصة القصيرة في أفق التلقي، نقد تطبيقي،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠٠٧، ص٦.

سيميائية الشخصية في النّص الدرامي مسرحية "كل واحد وحكمه " لكاكي أنموذجا

أ. وليد شموري جامعة محمد بوضياف المسيلة

مقدّمة:

يتضمن أي نص مسرحي مجموعة من الرسائل يبثها المؤلف، وهذه الرسائل لا تصل بشكل مباشر على طول الخط؛ إذ تتضمن مجموعة من الشفرات التي يحتاج حلها إلى إحالة مرجعية للمتلقي لفكّها ومن بينها الشخصية الدرامية التي تعد من أهم العلامات التي يقع على عاتقها مهمات كثيرة في دوافع الفعل وإتمام المفعول على مستوى النّص الدرامي، فهي تنمو وتتطور كما يتطور الحدث الدرامي وتطورها محكوم وفق محور الزمان بمجهر القارئ والمتفرج فهي تبنى على مراحل حسب شفرة معينة، ولا ترجع الى الخلف ،ومن خلال تحديد مواقعها ، يتم الكشف عن العلامات الصّغرى، والتي تحدد بواسطة علامات كبرى كالملابس، والسلوك، والشكل، والماضي، وشبكة من العلاقات التي تقيمها فيما بينها.

وتحليل الشّخصية الدرامية من النّاحية السيميولوجية عملية بالغة التعقيد وذلك لصعوبة تتبع أحد الخيوط وتحليله حتى النهاية دون تقاطعه مع آخر فعند تحليل الشخصية يحدث نوع من التعارض أو المقابلة،ولقد وضعت الدراسات الحديثة مجموعة من المعايير المنتهجة في تحليل الشخصية منها دراستها من حيث كونها دالا ومدلولا وكذا البحث عن مستواها العلامي (السماتي) ومرجعياتها وخطاباتها النهائية التي يبثها المؤلف من خلالها.

ويعد عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي من أهم الكتاب والمخرجين المسرحين الجزائريين الذين يتمتعون بخصوصية ثقافية وفنّية من خلال عمله المخبري المسمّى ما قبل المسرح، الأمر الذي جعله من بين أبرز الكتاب الذين سعوا إلى.تأصيل الظاهرة المسرحية، التي يمكن أن تتحقق عن طريق شدّ انتباه المتفرج، والتفاعل معه، والتأثير فيه، لذا فقد ركز على الحكاية الشعبية، التي قد تكون قناة من قنوات التجريب في المسرح ونص "كل واحد وحكمه" نص تراثي بامتياز اعتمد فيه كاتبنا على لغة شعبية مميزة ،كما ان توظيفه للشخصيات التراثية راجع الى استلهامه للتراث الشعبي الجزائري الاصيل وسنحاول من خلال هذه الدراسة دراسة الشخصيات التي وظّفها كاكي من الناحية السيميائية بعدّها علامة من العلامات المكونة للنص الدرامي

وقد ارتاينا ان تقسّم هذه الدراسة الى قسمين القسم الاول وهو شق نظري يتحدث عن الشخصية وفق رؤية سيميائية اما القسم الثاني فهو قسم تطبيقي يتمثل في دراسة الشخصية من حيث دلالاتها كونها دالا ومدلولا ،وكذا الكشف من مستوياتها ووظائفها ومرجعياتها التي أشار اليها "فيليب هامون" ثم تحديد الخطابات النهائية التي بثّها المؤلف من خلال تلك الشخصيات.

<u>الاطار النظري:</u>

الشخصية من وجهة نظر سيميائية:

١ -حول مفهوم الشخصية:

تعد الشخصية احد أهم مكونات العمل الأدبي سواء السردي كما الرواية والقصّة أو الحواري كما المسرح،وقد لاقى مفهوم الشخصية اهتماما واسعا في كيفية تحديده حيث ظهرت العديد من التعريفات

حيث يعرفها أرسطو طاليس بقوله: « **هي كافة خصائص وصفات القائمين بالفعل، والمقصود بالفعل هنا هو الفعل الدرامي كما يتم تجسيده في النص المسرحي**»، وهنا نلمح أن أرسطو طاليس لا يجمح إلى تعريف الشخصية بوصفها كائنا سيكولوجيا، وإنما يعرفها بوصفها جملة من الخصائص والصفات[١].

ويرى واطسن: «**أن الشخصية هي مجموع أنواع النشاط التي نلخصها عند الفرد عن طريق ملاحظة خارجية لفترة طويلة تسمح لنا بالتعرف عليه**».

ويعرّفها **واردن** بدوره بالقول: « **إن الشخصية هي التنظيم الفعلي للإنسان عند مرحلة معيّنة من مراحل النمو تتضمن كل ناحية من النواحي النفسية، عقله، ومزاجه، ومهاراته، وأخلاقه،و اتجاهاته**»[٢].

ويعرفها بيرس بقوله: «**إن الشخصية مجموعة الاستعدادات والنزاعات والميول الفطرية والغرائز عند الفرد وكل ما اكتسبه من خبرة و استعدادات وميول**»[٣].

٢-مستويات الشخصية الدرامية وتحليلها:

«نظرا لأن المسرح غير خطي وإنما "جدولي" فإن الشخصية عنصر قاطع في رأسية النص Verticalte du texte وهي التي تسمح بتوحيد العلامات المتزامنة المتفرقة فالشخصية إذن في الفضاء النصي نقطة التقاء أو نقطة انطباق سلم الاختيار على محور التركيب، فهي الموضوع الشاعري ذاته»[٤].

ويقوم النّص الأدبي بوصف الشخصية دلاليا ، عبر المظهر والأحداث، وعن طريق كينونته الداخلية وعن طريق ما يمكن ان تقوله الشخصيات الأخرى عنها بشكل مباشر- في الحوار والإرشادات المسرحية- أو غير مباشر، وقدّم بافيز دراسة خاصّة للشخصية الدرامية في إطار مفهوم السيميولوجية المعاصرة في بحث تحت عنوان "العوامل والممثلون "مبيّنا أطوارها من خلال الجدول التالي[٩]:

المستويات	طراز الشخصية	مستوى الوجود
العرض	الممثل	الشخصية المرئية
النص	المؤدي،الفاعل(الشخصية)، الأدوار	المستوى الاستدلالي أو المنطقية(الدوافع والثيمات ووحدات الحدث)
تركيبة السرد (المستوى العميق)	العوامل	المستوى الحكائي (منطقية الأحداث)

ويعبّر(بافيز)- من خلال الجدول السابق- عن مستويات وجود الشخصية ويمكن إيضاح ذلك على النحو التالي[٦]:

أ -**مستوى البنية الأولية** : الحامل للمعنى الذي يحتوي علاقات التضاد، التناقض، التضمين بين مختلف عوالم المعنى المكونة للمربع المنطقي السيميولوجي كما قدمه غريماس عام(١٩٦٦-١٩٧٠).

ب - **مستوى العوامل**: فيه تكون العوامل غير مادية وغير إنسانية مثل السّلام، الحب...الخ والعوامل ليس لها وجود إلا على المستوى النظري/ المنطقي في وحدات منطقية منظمة مكونة حدثا أو سردا.

ج - **مستوى الشخصية**: عبارة عن وحدات فاعلية مصورة، لها وجود داخل المسرحية، والشخصية هنا بمفهومها التقليدي.

ويمثل المستوى الوسيط –بين المستويين الثاني والثالث- مستوى الأدوار، وهي وحدات تصويرية عامة مثل الجبان، الخائن...الخ وينتمي الدور- في آن واحد- للبنية النصية (مثل تيرتوف وهو نوع معين من الخونة).

د -**مستوى العرض المسرحي**: أو مستوى الممثل بمفهومه التقني كما تؤدى أدواره بواسطة ممثلين حقيقيين.

«تعد الشخصية الدرامية حاملة وناقلة للمحتوى الفني والتعليمي، كالنص واللغة حيث تتميز كل شخصية بملامح جسدية ومعنوية، ويمكن للقارئ اكتشاف الصفات الأولى بسهولة لأن السارد أو الكاتب يعتمد فيها على التصوير الخارجي القائم على الملاحظة. أما الصفات المعنوية فإنه لا يتسنى للقارئ اكتشافها إلا من خلال أفعالها وأقوالها، وفي هذه الحالة تقوم الشخصية بإنجاز أفعال التعبير رغبة أو التظاهر بأمر ما وهي تبطن أمرا آخر، ويترتب عن ذلك انبثاق الشخصية وعلاماتها»[٧].

وهكذا فإن وجود الشخصية يكون وفق تصور بنيات دلالية مجرّدة، وليس لحظة تحقق النّص كمجموعة من العناصر ويفترضوجودها مستويين:

- مستوى أول: تحدد داخله الشخصية باعتبارها مسندا منجزا قبلا لاستقبال استثمارات دلالية متنوعة.
- مستوى ثاني: تتحدد داخله الشخصية من خلال بعدها باعتبارها عنصرا يقوم بالربط بين مجموعة من السمات[٨].

وتأخذ الشخصية المسرحية أبعادا ثلاثة تتجلى في:

- البعد الجسماني: من حيث الجنسُ، البيئة،المظهر، الهيئة.
- البعد الاجتماعي: التعليم، العمل، مكانتها الاجتماعية، هواياتها.
- البعد النفسي: من حيث أهدافها، وقدراتها، ومساعيها، تفكيرها.

و يقودنا الحديث عن الشخصية من الجانب السيميولوجي ، إلى الحديث عن (فلاديمير بروب) ودراساته عن الشخصية الحكائية، إذ يعد أحد أهم رواد الشكلانية ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية، حيث قدّم تصورا عن الشخصية في كتابة "مرفولوجية الحكاية الخرافية الروسية" ركز فيه على الجانب المورفولوجي للشخصيات الحكائية وأفعالها وما تصدره تلك الشخصيات من وظائف منوطة بها ،وقد عرف تحليله بالتحليل الوظيفي نسبة إلى الوظيفة لأن هذه الأخيرة وهي فعل الشخصية مهمّة في مسيرة الفعل[٩].

لقد رسم بروب حدود الوظيفة في عملية إحصائية (٣١ وظيفة) من مجموع ١٠٠ حكاية خرافية روسية وحدد دوائر الفعل السبعة لأنها تسند الفعل لها فتحملها دلالة وقيمة بتحقيقها لدور الاعتدال أو المساعدة أو التفويض لذلك فإن إغفال البعد الثقافي في التعامل مع الشخصية يبقينا في حدود تحليل شكلي لا طائل من ورائه. فالشخصية وحدة معجمية ظاهرة من خلال التجلي النصي، وهي عنصر لا يستهان به من بين العناصر المشكلة للكون السردي، وإدراكها لا يمكن أن يتم بمعزل عن باقي تلك العناصر، وخاصة عنصر الحدث والفعل باعتباره وحدة داخل سيرورة تكون المعنى[١٠].

واشارت (آن أوبرسفيلد) في كتابها "قراءة المسرح" الصادر عام١٩٧ إلى الأزمة التي تعرفها الشخصية المسرحية، وأرجعت ذلك إلى انقسامها وتبعثرها وتفتتها بين مجموعة من المؤدّين ورأتأن خطابها أصبح مشكوكا فيه، وتشير أيضا إلى أن (rastier) يقرر في كتابه (دون جوان) إلى ضرورة الاستغناء عن مفهوم الشخصية إلى درجة الإنكار التام، لكنها تضع مجموعة من الشروط الواجب توافرها عند القيام بعملية تحليل الشخصية سيميولوجيا وتلخصها في:

- وجوب النظر إلى الشخصية بوصفها كلاّ مهما اختلفت مباحث دراستها.
- اختلاف مباحث تحليل الشخصية وفقا للحظة التاريخية للمسرحية.
- ضرورة عدم عزل الشخصية عن سياقها ولو بشكل مؤقت.

و«تعزى الدراسة الجيدة للشخصية في الأعمال الروائية إلى فيليب هامون ويعد حسن بحراوي أن أغنى التبولوجيات الشكلية تعود إلى فيليب هامون في دراسته المتميزة حول القانون السيميولوجي للشخصية باعتبارها قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق ولا تتوسل بالنموذجين النفسي والدرامي وغيرهما من النماذج المهيمنة في التوبولوجيات السائدة»(١).

يربط هامون الشخصية بالوظيفة النحوية التي تقوم بها داخل النص، وقد عمد إلى تصنيفها حسب ثلاث فئات هي(٢):

- شخصيات مرجعية:(personnage référentiel): وهي عنده كل الشخصيات التاريخية كنابليون أو الأسطورية كفينوس وزوس والجازية، الحب والكراهية والاجتماعية كالفارس والمحتال وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها.

- شخصيات إشارية(personnages embrayeurs): وهي الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف.

- شخصيات استذكارية (personnages anaphores): وهذا النوع من الشخصيات كما يرى هامون تكون فيها مرجعية النسق الخاص للعمل هي التي تحدد هويتها حيث تقوم هذه الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة ووظيفتها تنظيمية وترابطية بالأساس.

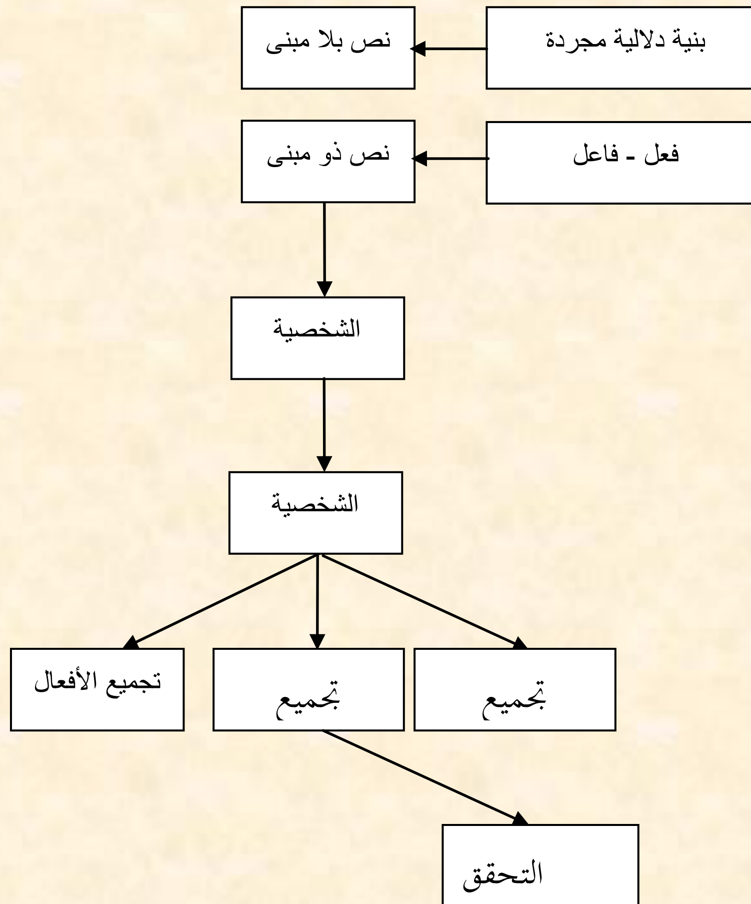
تقوم مقاربة **هامون** للشخصيات على ثلاثة محاور، الأول يتعلق بمدلول الشخصية والثاني يتعلق بدال الشخصية.أما الثالث فيتعلق بمستويات التحليل فإذا ما عدّت الشخصية مدلولا فان العملية هنا تتعلق بدلالة يولدها النص ومن ثم يفسرها القارئ. فالمدلول محكوم بيد القارئ، ويرى هامون أن الشخصية وحدة دلالية بها تنمو على طول النص وهذا ما يراه اغلب السيميائيين «**إنها شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها بالأفعال والصفات، إن الشخصية هي دائما وليدة الأثر السياقي (التركيز على الدلالات السياقية الداخل/ نصية) ونشاط استذكاري يقوم به القارئ، وإذا اعتبرنا الشخصية دالا فإنها بذلك ولا شك تختلف عن كونها مدلولا لأننا نعرف أن المدلول شيء مختلف لا يظهر إلا من خلال دالّ هو مجموعة من الإشارات التي يمكن أن تكون سمة، فالشخصية تكون بمثابة دال "من حيث إنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها"** »(٣).

فتحديد هامون للشخصية ليس أدبيا محضا «**وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص حيث يلتقي عنده مفهوم الشخصية بمفهوم العلاقة اللغوية يأتي فارغا ويمتلئ بالدلالات بعد نهاية قراءتنا للنص**»(٤).ويرى **لوتمان** (**yourilotman**) في تناوله للشخصية بأنها قطب يغذي النص ببنية خاصة ذات جوهر دلالي بحت،

فمستوى التجلي كما يرى لا يفيدنا بمعارف عن هذه الشخصية،كون النظرة الإستشراقية عليها تبقى سطحية تهتم بكل ما هو سطحي، لكن السعي إلى فهم مستواها الآني يجعلنا نتحرى الدّقة في النظر فيها و في وجودها العميق وتداعياتها المختلفة حيث يرى – لوتمان- بضرورة استحضار عنصرين أساسين[١٤]:

- البعد الدلالي أولا؛ فالنص يتحدد من خلال الكون الدلالي الذي يؤطره.
- وعالم الشخصية ثانيا فلا يمكن أن نشيد كونا دلاليا داخل نص سردي في غياب السند الذي يقوم عليه الكون وهذا السند هو الشخصية.

وقد ميز لوتمان بين الشخصية والعامل، حيث يعرّف هذا الأخير بكونه منبع الفعل وأصله، إنه التجسيد المطلق للفعل، في حين يصور الشخصية على أنها مجرد أداة محركة للتنفيذ... ونتيجة لذلك فإن العامل عند لوتمان أرقى مستوى ومرتبة من الشخصية فهو يعبر عن العظمة التي تجسدها التجربة الإنسانية في شموليتها فيما يجد الشخصية في صورة مصغرة للعامل لدرجة أنه يقزمها كي تقترب من تصور المتلقي الساذج ويمكن تلخيص تصوره وفق الترسيمة التالية[١٦]:



- البنية الفنية للنص السردي عند لوتمان

الإطار التطبيقي:

- مدلول الشخصية ودالها في نص "كل واحد وحكمه":

تتميز المسرحية بهيمنة الجانب القولي الحواري على الجانب السردي هذا الأمر نلمسه في مسرحية "كل واحد وحكمه" وإن ظهرت ملامح سردية في جانب مهم من شخصية الراوي (البخّار) إذ تعدّ هذه الشخصية مصدرامهما من مصادر العملية الإخبارية وذلك بتقديمها أكثر معلومات حول سيرورة الأحداث ثم ما تلبث أن تترك مجالا واسعا للشخصيات الأخرى للحوار فيما بينها والتعبير عن نفسها بنفسها، ولعل ما يلفت انتباه المتلقي في المسرحية **أسماء** الشخصيات، وهو جانب مهم في تحليلها وفهمها باعتبارها دالا ومدلولا (**بنية سطحية، وبنية عميقة**)، حيث يشير فيليب هامون في حديثه عن الشخصية ووصفها بأنّها«**تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها**».

لقد استند "**(كاكي)**" في أغلب أعماله على توظيف التراث الأسطوري،فجاءت شخصياته تراثية وأسطورية غنية بدلالاتها فهي رمزية من الطراز الأول وكل شخصية منها تملك دلالات خاصة واقعية أو ممكنة وفي الوقت نفسه تعدّ وجها من وجوه التجربة الإنسانية العامة، لقد وضع (كاكي) في مسرحيته أسماء منسجمة ومناسبة للشخصيات فهي تحقق للنص مقروئيته ومتابعته، وللشخصية احتماليتها ووجودها الفني، فالأسماء إشارات سيميائية دالة على جوهر الشخصياتوهي:

شخصية (البخّار) -بتشديد حرف الخاء-؛ والبخار رجل يبيع البخور في الأسواق والأزقة وينتقل من مكان إلى مكان ينشر رائحة البخور ويحادث الناس ويسأل عنهم، وفي الليل يسامرهم ويروي لهم حكاياته وأقاصيصه الشعبية، ولعل الكاتب استعان بشخصية البخار (الراوي) ووسم أفعالها بكل ما هو جميل وخير وممدوح،ليصبح إلى جانب ذلك ضمن صورة مخالفة ومناقضة لبعض شخصيات المسرحية.

(جبور) : اختاره (كاكي) مقابل اسم **(حميدي)** هذه الأخيرة مأخوذة من كلمة الثناء ؛ حيث صار محمودا، فقد استحمد الناس بإحسانه إليهم فاستوجب عليهم حمده، فهو كثير الخصال الحميدة ومن هنا علا عليهم ليتجبر ويتكبر فأصبح جبور **(حميدي المتجبر)** الذي يعيش وسط إطراء المجتمع له والمدح بقدراته وماله أو لأي شيء يتعلق به،

شخصية (الجوهر):جاء بما يحمله من دلالات عميقة فهي تمثل بطل التمزق البطل الضائع في متاهات الحياة، يجابه الخيبات حيث اختارت هذه الشخصية الإنتحار ليس هروبا من واقعها بقدر ما هو شجاعة. وقد وظفه (كاكي) قاصدا، فالجوهر: من الجواهر أو كل ما يستخرج منه شيء ينتفع به، لا يقبل الانقسام وإذا انقسم يبهت بريقه ويصبح أشتاتا وهو حال الجوهر بصفات البراءة الصافية، وكان ردّها لما تحطمت طموحاتها بإنهاء كل شيء فإمّا تكون أو لا تكون.

اسم (السعدي): عكس مدلوله تماما وربما اختاره (كاكي) بهذا الاسم من باب (التهكم) فالسعدى مشتق من السعادة وبالعامية (السعد) يعني الحظ وفي هذه الحكاية لم تكن هذه الشخصية محظوظة بخسرانها كل شيء.

ويأتي **اسم (نقوس)** -خادم الحاج جبور- عازب رغم كبر سنه، شخص تابع لاحق يغير رأيه مع كل موجة لأنه لا يملك قوة المعارضة او حتى بأقل الاحتمالات، روح التحدي وهو مطالب بالطاعة وحسب كما يشير إلى ذلك اسمه ومثله الكاتب بالناقوس المصنوع من الخشب أو الحديد الذي يضربون به للإعلان عن وقت الصلاة؛ أي هو شبيه بالجرس الذي يرن وقت الحاجة إليه،

أما عن شخصية كل من سليمان وزوجته فقد ذكر (كاكي) اسم الزوج سليمان ولم يذكر اسم الأم للدلالة على الغياب وسليمان شخصية زئبقية لا يثبت على حال ويتحرك بحيث لا يمسك فهو كالسم قاتل لغيره حتى اقرب الناس إليه، فلو قالت زوجته لا لكانت تجرّعت مرارة السم.

وقد وظف الكاتب شخصيات أخرى غير رئيسة لكن لولاها لما عدت المسرحية أسطورة وهي **شخصية الجن** والذي قسمه الكاتب إلى ثلاثة أقسام (جن الأرض، جن البحر، جن السماء) فجن الأرض للدلالة على الطبقة الشعبية العادية وغير لمثقفة، وجن البحر للدلالة على الطبقة المتعلمة وليست بالمثقفة في أمور الحياة، أما جن السماء فللدلالة على الطبقة الحاكمة والتي يجسدها القاضي الذي يحكم على الناس وهو (سكران) للدلالة علىغياب تحكيم العقل (الرشوة في اغلب حالاتها والمظلومين في السجن) فلفظ الجن بصفة عامة جاءت للدلالة على أن الناس الداخل فيهم يستتر بهم فيقال(جنون) أو (شياطين) فهي نقيض الملائكة.

٢- المستوى السماتي (العلامي) للشخصيات وأنواعها:

تجسد الشخصيات حضورها الكمي والنوعي من خلال حواراتها فبواسطتها تتخاطب فيما بينها وعن طريقها تعبر عن حالاتها ورغباتها ومواقفها إزاء الأشياء التي تعرض عليها بما فيها المخاطون أنفسهم.(١٧) وللوقوف عن كثب عن هذه الجوانب نقترح جدولا نتبع فيه ترتيب الشخصيات الرئيسة حسب ظهورها على مسرح الأحداث من حيث مقومات هويتها وخصائصها وأحوالها:

المحاور	مقومات الهوية الأساسية				الخصائص		الأحوال
الشخصيات					مادية	معنوية	
	الاسم	الجنس		السن	الجسم والمال	الثقافة والأخلاق	
البخار	البخار	ذكر	بائع متجول	/	/	شخصية حكيمة محترمة متفهمة	النقد والسخرية وصياغة الحكم والامثال
جبور	جبور (حميدي)	ذكر	تاجر	55سنة	ثري	منافق، طماع، شرير	من السعي الى الزواج الى الاصطدام بالواقع
الجوهر	الجوهر	أنثى	/	أربعة عشر ربيعا	فتاة صغيرة وجميلة، بالغة	غير محجبة، مخلصة وفية، شجاعة	ترفض الزواج من جبور وتظل مخلصة لسعدي إلى أن تضع حدا لحياتها
سعدي	سعدي	ذكر	حرفي بطال	/	فقير	سكير (حشايشي) غير جدي في تصرفاته	يتيم يعيش ظروف صعبة لا يملك حلول ولم يحاول البحث عنها
نقوس	نقوس	ذكر	خادم جبور	/	كهل	عازب رغم كبر سنه ضعيف الشخصية	من المعارضة لفكرة الزواج الى قبولها في الأخير
سليمان	سليمان	ذكر	/	/	فقير	مذبذب الآراء، أناني	من المعارضة الى تغليب المصلحة الشخصية على حساب رغبة الجوهر
الأم	/	أنثى	/	/	/	تقليدية خيرة، راضخة لأوامر جبور	من المعارضة إلى الانصياع

٢/ مرجعيات الشخصيات في "كل واحد وحكمه"

أ- شخصيات مرجعية personnages référentials: ويندرج ضمنها شخصيات أسطورية (الجنّ) وهي غير (واقعية) من العالم الغيبي، وشخصيات ذات مرجعية اجتماعية تتمثل في شخصية (جبّور) ذلك الشخص المتسلط والمحب للتملك (الظلم)، وشخصية (الأم)و(سليمان) و التي تمثل عاطفة التحسّر على ضياع ابنتهما بسبب تلك الظروف الاجتماعية الصعبة التي يعيشونها **(الفقر)** وكذلك بسبب أنانيتهما ومصلحتهما الشخصية، فكلّ هذه الشخصيات المذكورة آنفا تعبر عن ظواهر اجتماعية متفشية في واقعنا المعيش،ومن هنا يمكن ان نطلق عليها اسم شخصيات مرجعية..

ب-شخصيات إشارية (واصلة) personnages Embrayeurs : ولعل ما يمثلها هنا هو شخصية (البّخار) ذات الوظيفة السّردية التي تشير إلى إيديولوجية الكاتب ((كاكي)) وتوجّهاته ونظرته إلى قضايا المجتمع والتي ساغها الكاتب بصفة اختلافيه عن باقي الشخصيات، فهي وإن ظهرت عبر فترات فقط إلا أن حضورها كان قويا في استمرار الحدث وتحقيق الفرجة المسرحية باستخدام ما يسمى السرد المقصود،كما يمثلها شخصية (نقوس) ذات "الوظيفة الاختلافية fonctionnalité différentille" مبرمجة لأداء دور تربطه علاقة بشخصية أخرى **(جبور)** وشخصية **(البخار) أيضا**، فهذه الشخصيات الإشارية تميّز بين القيم المرفوضة الممنوعة (ذات الطابع السلبي) والقيم المثمنة – المقبولة- (ذات الطابع الإيجابي).

ج- **شخصيات إستذكارية personnages anaphores» كانت**غائبة في هذه المسرحية.

٣- الشخصيات والخطاب النهائي/خطاب المؤلف:

إذا تأملنا خطابات الشخصيات من زاوية العلاقة الممكنة فيما بينها أمكننا أن نصل في النهاية إلى استخلاص خطاب المؤلف خصوصا وأن خطاب هذا الأخير ما هو إلا خلاصة تركيب لصراع الخطابات داخل المسرحية، ومن خلال القراءة الأفقية تبين أن كل شخصية تجسد خطابا متميزا ويمكن أن نلخص ذلك من خلال الجدول الآتي:

الشخصيات	نوعية الخطاب
البخار	خطاب الحكمة
جبور	خطاب التسلط/السيطرة
الجوهر	خطاب المواجهة
سعدي	خطاب العجز
نقوس	خطاب التبعية
سليمان زوجته	خطاب المصلحة/الانصياع
الجن	خطاب الطبقات

من خلال تتبعنا لخطابات الشخصيات في الواردة في المسرحية بإمكاننا تحديد أكثر الخطابات حضورا وجعلها كنقطة انطلاق لتحديد العلاقات، وهي خطاب التسلّط والسيطرة، والذي يمثله (جبور)، وخطاب المواجهة الذي تمثله (الجوهر) فإذا اتخذنا خطاب كل من (جبور) و (الجوهر) كنقطة انطلاق يمكن أن نرصد بنيات علائقية تحكمها المحاور التالية:

- محور التسلّط: ويحكم العلاقة بين جبور وباقي الشخصيات.

- محور الفشل: ويحكم العلاقة بين جبور والجوهر.

- محور المواجهة: ويحكم العلاقة بين الجوهر ووالداها من جهة وجبور من جهة ثانية.

- محور الخلاص: ويحكم العلاقة بين الجوهر وواقعها.

وكل محور من هذه المحاور يرتبط بمظهر صراعي معين بين خطاب التسلط الذي يمثله (جبور) وخطاب المواجهة الذي تمثله(الجوهر) وبين سائرخطابات الشخصيات الأخرى وهذا الصراع تكون نتيجته ايجابية أحيانا وأحيانا أخرى سلبية كما يشخص ذلك الجدول الآتي:

جبور	محاور العلاقة	
	التسلط	الفشل
	+	-
الجوهر	المواجهة	الخلاص
	+	+

فجبور بانطلاقه من موقع التسلط يكون صاحب القوّة، الأمر الذي يلغي أمامه باقي الخطابات الخاضعة له ويقوّضها ، فالصّراع في البداية كان لصالحه، بينما ما ربحه في محور التسلط والسيطرة، نلحظ أنّه يخسره في المحور الثاني- محو المواجهة- فحينما أراد خطاب المواجهة تحقيق الذّات ومواجهة هذا الأخير، ترتّب عن ذلك محور جديد هو محور الفشل . هذا التنافي والتقويض المتبادل بين هذه الخطابات هو الذّي يبنى على أنقاضه خطابا بديلا ينسل بين ثنايا النّص ويتسرّب عبر قنوات الصراع وهو خطاب تحقيق الذات من طرف خطاب المواجهة (الجوهر)، التي حاولت تحقيق العدالة بنفسها والثورة ضد الظلم من خلال محور الخلاص (الإقدام على الانتحار)، حيث دحر الخطاب الثاني خطاب التسلط، وهذا ما أراد الكاتب((كاكي)) أن يوصله وهو زرع الحقد والكراهة ضد كل نظام مستبد وظالم من خلال تحقيق الذات والتحرر مهما اقتضت الظروف حتى ولو على حساب التضحية بأغلىالأشياء.

الهوامش:

(١)عصام الدين أبو العلا: آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية للكتاب،٢٠٠٧ د.ط ص٨١.

(٢)شكري عبد الوهاب: النص المسرحي ـ دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف للمأساة الإغريقية المكتب العربي الحديث الإسكندرية، د.ط١٩٩٧، ص٥.

(٣)المرجع نفسه، ص٥

(٤)آن اوبرسفيلد:قراءة المسرح، تر:مي التلمساني، مطابع المجلس الأعلى للآثار د.ط، د.ت، ص١٤.

(5)عصام الدين أبو العلا، آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص١٨.

(٦)المرجع نفسه: ص٨٢.

(٧)ربعية رويقي: سيميائية العلامة في المسرح الجزائري أدباء المظهر لرضا حوحو أنموذجا مخطوط ماجستير جامعة باتنة٢٠١١-٢٠١٢، ص٨٦.

(٨)سعيد بن كراد:سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الصراع والعاصمة الختامية نموذجا) ط١، عمان، دار مجدلاوي،٢٠٠٣،ص٤٩.

(٩)جهاد يوسف العرجا:سيميائيات الشخصيات في القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ٢٠٠٤، د.ط، ص١٢.

(١٠)نادية بوشفرة:معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص ٨٠،٨١.

(١١)حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: نقلا عن زورو نصيرة، سيمياء الشخصية في رواية حارسة الظلال، لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الغنسانية، بسكرة، ص216

(١٢)فيصل الأحمر معجم السيميائيات، ص٢١٧.

(١٣)المرجع السابق، ص:٢١٨.

(١٤)آسيا جريوي:سيميائية الشخصية الحكائية في رواية الذئب الأسود للكاتب حنا مينا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد السادس، ٢٠١٠، ص٤.

(١٥)نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص٨٢.

(١٦)المرجع السابق:ص٨٣

(١٧)حسن يوسفي: قراءة النّص المسرحي، ص٣.

المقطع الصوتيّ في سورة مريم - دراسة إحصائيّة دلاليّة

د:عزّة عدنان أحمد عزّت، م:نرمين غالب أحمد

جامعة زاخو/كوردستان - العراق / قسم اللغة العربيّة

الملخَّص

تناول البحث من خلال الإحصاء واعتماد النسب المئويّة في سورة مريم ربطَ المقاطع الصوتيّة عدداً أو نوعاً بالسياق،نذكر من ذلك أن المقاطع المفتوحة وردت في السورة بنوعيها : القصيرة (ص م) ،والطويلة (ص م م) بشكل عام بنسبة (٦٦.٠٢%)،منها (٤٢.٧٥%) للمقطع القصير (ص م) ،و (٢٣.٣%) للمقطع الطويل (ص م م) ، ووردت المقاطع المغلقة بأنواعها الثلاثة: الطويل (ص م ص) والمتمادي في الطول (ص م م ص) والمنتهي بصامتين(ص م ص ص) في السورة بشكل عام بنسبة (٣٣.٩٧%) ،فكانت نسبته المقطع (ص م ص) فيها هي (٣٣.٦%) ،أما المقطع (ص م م ص) فكانت نسبته (٠.٣٤%)، والمقطع (ص م ص ص) كانت نسبته ٠.٠٤%، ومجيئ نسبة المقاطع المفتوحة بضعف نسبة المقاطع المغلقة تقريباً ناسب جو السورة الذي يفيض بالرحمة ويعبر عن الانفتاح ، أما ارتفاع نسبة المقاطع القصيرة (ص م) في السورة بنسبة كبيرة (٤٢.٧٥%) فبدا متناسبا والايقاع في السورة من خلال العرض القصصي للقرآن الكريم في السورة ، ومن خلال النظر في الفواصل و المقاطع الصوتيّة للسورة يبدو أنها مطابقة لفحواها، فجميع فواصل هذه السورة ماعدا الفواصل المحصورة بين الآيتين (٣٤- ٤٠) منتهية بمقاطع مفتوحة ، وكأنَّها تشكل في هذا الموقع نقطة استراحة وارتكاز؛ لتستأنف رحلة المد والانفتاح من جديد حتى نهاية السورة الكريمة

الكلمات المفتاحية :(المقطع الصوتي ، سورة مريم ، الصوامت ، المصوتات ، المقطع القصير ، المقطع الطويل ، المقطع المغلق ، المقطع المفتوح ، ص م ، ص م م ، ص م ص).

This research tackles the syllabic sounds according to number of sounds and quality. This research studies the link of syllabic sounds in number and quality to context via statistic analysis and percentages.

In Mariam Surah (chapter). For example ,open syllables occur as CV which is short and CVV which is long .Generally ,the open syllables occur with 66.02% .the short ones CV occur with 42..75% , whereas long ones CVV take place with 23.3% . As for closed syllables, they are found as CVC, CVVC, CVCC with 33.7% in general.

With regard to (CVC) syllables, the percentage is 33.7% , while the percentage for (CVVC) is 0.34% .As for the syllables (CVCC),the percentage found to be 0.4% .The occurrence of the open syllables are twice as the closed ones. This means that, this occurrence comes in compatibility with the merciful and opening nature of this Surah.

With regard to (CVC) syllables, the percentage is 33.7% , while the percentage for (CVVC) is 0.34% .As for the syllables (CVCC) ,the percentage found to be 0.4% .The occurrence of the open syllables are twice as the closed ones. This means that, this occurrence comes in compatibility with the merciful and opening nature of this Surah.

The high percentage occurrence of the short syllables (CV) which is 42.75% coincides with the rhythmic nature of the Surah. This reveals through the nature of narration in the Glorious Quraan.

A close look at the spaces and syllables reveal that they compatible with the contents of these Surahs. All these spaces between (34-40) are ended with open syllables as if they were forming a rest and supporting point to start again the trip of lengthening and opening newly till the end of the glorious verse.

المقدمة

يُعدُ علم الصوت من أشد العلوم أصالةً وأهمّية عند العرب، وقد حظي هذا العلم باهتمام كبير؛ لما تلعبه الأصوات من دور رئيس في اكتمال النّظام التّواصلي بين أفراد المجتمع البشري، وانطلاقاً من كون القرآن الكريم المعجزة الخالدة التي نزلت على رسولنا الكريم نزولاً صوتياُ ، ولبيان عظمة هذا الكتاب حاولنا الكشف عن ارتباط دلا لة المقاطع الصوتية كمّا أو نوعا بالسياق معتمدين في ذلك على الإحصاء الدقيق والنسب المئوية التي بُنيّ عليها التحليل، لأنها الأدق في نظرنا من الأعداد ، فهي مقياس يعطي صورة واضحة لا تعطها الارقام نظرا لاختلاف طول الآيات وبالتالي عدد الأصوات فيها ، وجاء البحث في المقطع من حيث نسبته نوعا أو عددا ، وبيان دلالة ارتفاع أو انخفاض كل نوع وأثره في السياق إمّا في الآية الواحدة قياسا ببقية المقاطع فيها ، أو في الآية قياسا ببقية المقاطع في مجموعات السورة ، أو السورة كلها ، وذلك بناء على تقسيمات السورة إلى مقاطع أو مجمو عات ، ولابد أن نذكر أننا اعتمدنا في بحثنا رواية حفص عن عاصم التي كتب بها المصحف الشريف في أغلب الأمصار الاسلامية ،ولاسيما أننا وجدنا أنها الأقرب إلى الاعجاز الصوتي من خلال بحوث سابقة لنا في هذا المضمار*

- مصطلح المقطع الصوتي

يعود مصطلح المقطع في العربيّة إلى (الفارابي ت ٣٣٩هـ) ، فهو أوَّل من ذكره في قوله :((كلُّ حرف غير مصوّت اتبع بمصوِّت قرن به))١ ،وقد أدرك (ابن سينا ت ٤٢٩هـ) هو الآخر أركان المقطع أو حدوده وهي : الحروف المصوتة والصامتة كما تُسَمَّى

* ينظر : رواية حفص عن عاصم – دراسة صوتية في جزء عمّ ، د . عزّة عدنان أحمد عزّت .

١ الموسيقى الكبير، الفارابي/١٠٧٢

اليوم ، والمصوّتات بفرعيها الطويلة و القصيرة أو كما سمّاها النحاة بالحركات(١)، أمّا ابن جني (ت٣٩٢هـ) فاستخدم مصطلح المقطع بمعنى المخرج بقوله : ((أعلم أنَّ الصوت عرضٌ يخرج مع النفس مستطيلاً متصلاً ، حتّى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته ، فيسمَّى المقطع أينما عرض له حرفا ، وتختل ف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعه))(٢).وعلى الرغم من أنَّ مفهوم ابن جني لا يرتبط من قريب أو من بعيد بالدرس الصوتيّ الحديث ، إلاّ أنَّ كثيراً من الدارسين يرون أنَّ مفهوم المقطع موجود في أعمال ابن جني ، فيراد بالمقطع في عبارة ابن جني هذه : قطع الهواء ، أو وقوفه كلياً كما في الوقفيّات ، أو جزئيّاً كما في الاحتكاكيّات حتّى يتكوّن (الحرف)،أو الصوت ويتحقَّق قطعه من مخرج معيَّن ، أو عند مقطعه (٣).وتكتمل فكرة المقطع عند (ابن رشد ت ٥٩٥هـ)،وهو يزاوج في التعبير عن مفهومه بمصطلحين مترافقين هما لفظ (المقطع) نفسه من جهة ، و لفظ (السُّلابيّ) من جهة أخرى ،وهو بهذا يحدِّد ((أنَّ المقطع يحدث من اجتماع الحرف المصوِّت وغير المصوِّت))(٤)، ويستخدم (ابن رشد ت ٥٩٥هـ) المقطع بدلالته العلميَّة كما يُعرِّفه الدرس الصوتيّ الحديث ، حيث قام بتعريب مصطلح السُّلابي الذي نقله من الأصل اللاتينيّ(syllabe) الذي يعود إلى اللفظ اليونانيّ (sullaba) وقابله بمصطلح (المقطع الصوتيّ)، فهو بذلك يُعد سبّاقاً في هذا المجال(٥).

ومازال تعريف المقطع تعريفا علميًّا عامًّا يمثل صعوبة ظاهرة أمَّام الدارسين ينبئ عن هذه الصعوبة اختلاف العلماء إلى حد ملحوظ في هذا الشأن، فمنهم من نحا نحو الجانب الصوتيّ المحض (phonetic aspect)،أي: النطقي الفعلي(antic illation) وآخرون اعتمدوا الجانب الفونولوجي (phonological) معيارا للحكم(٦).

ومن أهم تعريفات المقطع أكوستيكيا :((تتابع زمن ثابت من الأصوات الكلامية، تحتوي على قمة واحدة من ال وضوح أو البروز))(٧)، أو قطاع من تيّار الكلام يحوي صوتاً مقطعياً ذا حجم أعظم ،محاط بقطاعين أضعف أكوستيكياً (٨)، أو أصغر وحدة في تركيب الكلمة (٩) ، أما فونولوجيا فيعرّف المقطع بالنظر إلى كونه وحدة في كل لغة على حدة، ولهذا فإن التعريف الفونولوجي الدقيق لا بد م ن أن يكون خاصاً بلغة معينة، أو مجموعة من اللغات (١٠).ومما قيل في تعريف المقطع الفونولوجي: تعريف الدنماركي:(هيلمسلف)(١١): ((الوحدة التي يمكن أن تحمل درجة واحدة من النبر))(١)، ويعرَّف المقطع

---

٢ أسباب حدوث الحرف/٨٤

٣ سر صناعة الإعراب:١/٦

٤ علم الاصوات، د. كمال بشر/٥٠٦

٥ التفكير اللساني في الحضارة العربية/٢٦٣

٦ النظام المقطعي ودلالته في سورة البقرة/٢٢

٧ علم الأصوات، د. كمال بشر/٥٠٤

٨ علم الصوتيات /٢٧٩

٩ دراسة الصوت اللغوي /٢٨٥

١٠ يُنظر: الدلالة الصوتية والصرفية في لهجة الاقليم الشمالي: د. عبد القادر عبد الجليل/٧١، دراسة الصوت اللغوي /٢٨٥

١١ دراسة الصوت اللغوي/٢٨٦

١٢ لويس هيلمسيلف(Louis Trolle Hjelmslev(١٨٩٩- ١٩٦٥)الرائد الأساسي لمدرسة كوبنهاغن اللسانية، اقترح مقاربة شكلانية formalistic لدراسة اللغة، عرفت بـ(الغلوسماتكية(glossematicsأكد من خلالها على ضرورة خلق لغة عليا تكون وسيلة للتعريف العلمي.

فسيولوجيا بأنه نشاط جهاز النطق يحصل عن تقلص فجائي لجهاز النفس تتبعه نبضة صدرية يحمله المصوت الذي يشكل نواة المقطع والصوامت التي تتألف مع بداية النبضة الصدرية التي تشكل هوامش المقطع، فالمقطع إذن نبضة صدرية واحدة٢ .

٢ - بنية المقطع الصوتي

لبنية المقطع في اللغة العربيّة أشكال وهي : مقطع قصير، ويتكوَّن من (صامت+ مصوت قصير)،مثل: الكاف وحركتها في(كَتَب)،(كَ =ص م)،ومقطع طويل مفتوح، ويتكوَّن من (صامت+ مصوت طويل)،مثل: الكاف و الألف في (كاتب)،(ك/ ا /= ص م م)،ومقطع طويل مقفل، ويتكوَّن من(صامت+ مصوت قصير+ صامت)مثل: الأداة(كَم)،(ك / /م = ص م ص) ، و هناك مقطعان يردان في النطق، في حالة الوقف غالباً، وهما: مقطع مديد مقفل بصامت ، ويتكوَّن من :(صامت+ حركة طويلة+ صامت)، مثل النطق بالفعل (كان)،(ك/ ا ا /ن = ص م ح ص) ومقطع مديد مقفل بصامتين، ويتكوَّن من :(صامت+ حركة قصيرة+ صامتين)،مثل النطق بكلمة(قدْرْ) ، (ق/ /دْ /رْ= ص م ص ص)(٣).

والمقاطع الثلاثة الأولى هي الشائعة ، وهي التي يتكوَّن منها الكلام العربي المتصل، وقد تقع الأنواع الثلاثة الأوَّلى في أول الكلمة، أو وسطها، أو آخرها، فليس منها ما يختص بموضع ما من الكلمة، وأمَّا النوعان الأخيران، أي الرابع (ص م م ص) ، والخامس(ص م ص ص)، فقليلا الشيوع ويكونان في أواخر الكلمات وحين الوقف، وقد يأتي المقطع(ص م م ص)قليلاً جداً في وسط الكلام (٤)،ويتميز المقطع الصوتيّ في اللغة العربيّة بأنه (٥)لا يبدأ بصامتين ،كما لا يبدأ بصوت مصوت، و يبدأ إمَّا بصوت صامت وإمَّا بنصف مصوت، ويتبع الصوتَ الصامتُ المصوت الذي يشكل بداية المق طع، وينتهي بمصوت قصير أو طويل و إمَّا بصامت واحد، ولا يتكوَّن من صوامت فقط.

٣ - طول المقطع الصوتي

وللمقطع الصوتيّ طول يعرف بأنه :((الكم الزمني المستنفد في نطق الصوت الكلامي مقدراً بأجزاء من الثانية))(٦)،وهو مصطلح يشير الى الأمد الفيزيائي الذي يستغرقه الصوت الى جانب ارتباطه بالكميَّة (quantity)أي : عدد الجزئيات الصوتيّة والمدة(duration)، أي: الزمن الذي يستغرقه عضو النطق في إخراج الجزيء الصوتيّ، ويمكن قياس الطول بمقياس من أجزاء الألف من الثانية (٧)،ويُعتبر جهاز المطياف من أفضل الأجهزة التي خدمت الصوتيّات الأكوس تيكية، وهو يقدِّم ثلاثة أبعاد للموجات المرسومة وهي : التردد، والشدة، والزمن (٨)،وطول الصوت إما ان يكون طبيعياً أو مكتسباً، فأصوات اللين

---

١٣ النظام المقطعي ودلالته في سورة البقرة /٢٧

14 acuerse in phonetics:36

١٥ في علم اللغة العام /١٠٧

١٦ الأصوات اللغوية ، إبراهيم أنيس /١٥٦

١٧ علم وظائف الاصوات/٩٤

١٨ علم الصوتيات/٣٤٠

١٩ يُنظر : دراسة الصوت اللغوي/ ٢٣٣

٢٠ الصوتيات العربية/١٨٣

(الواو، والياء)بطبيعتها أطول من الأصوات الساكنة، والأصوات الأنفيَّة أطول من الأصوات الجانبية، والمكررة ،ثم تأتي الأصوات الرخوة ذات الصفير أو الحفيف، وأقل الأصوات الساكنة طولاً هي الأصوات الوقفية أو الانفجاريَّة (١)،والمقطع المتوسط المغلق (ص م ص) أطول وأقوى من المقطع المفتوح (ص م م)، وهذا يعني ان السمة الرئيسية للمقطع القوي هي(الطول)(٢).

٤ - دلالة المقطع الصوتي في سورة مريم

وردت المقاطع المفتوحة في السورة بنوعيها: (ص م)و(ص م م) بشكل عام بنسبة (٦٦.٠٢%)، منها (٤٢.٧٥%) للمقطع (ص م) ،و(٢٣.٣%) للمقطع (ص م م) ، ووردت المقاطع المغلقة بأنواعها الثلاثة :(ص م ص)و(ص م م ص)و(ص م ص ص)في السورة بشكل عام بنسبة (٣٣.٩٧%)، فكانت نسبته المقطع (ص م ص) فيها هي : (٣٣.٦%)، أما المقطع (ص م م ص) فكانت نسبته (٠.٣٤%)، والمقطع (ص م ص ص)كانت نسبته (٠.٠٤%) ، ومجيئ نسبة المقاطع المفتوحة بضعف نسبة المقاطع المغلقة تقريباً يناسب جو السورة الذي يفيض بالرحمة ويعبر عن الانفتاح، ويأتي ارتفاع نسبة المقاطع القصيرة (ص م) في السورة بنسبة كبيرة (٤٢.٧٥%) متناسبا وايقاع السورة من خلال العرض القصصي للقرآن الكريم فيها ، فمن خلال النظر في الفواصل والمقاطع الصوتيّة للسورة يبدو مطابقتها لفحواها، فجميع فواصل هذه السورة ماعدا الفواصل المحصورة بين الآيتين: (٣٤- ٤٠) منتهية بمقاطع مفتوحة ،وكأنَّها تشكل في هذا الموقع نقطة استراحة وارتكاز؛ لتستأنف رحلة المد والانفتاح من جديد حتى نهاية السورة الكريمة(٣).

٥ - أمثلة تطبيقية لتناغم المقطع الصوتي والسياق في بعض الآيات الكريمة في سورة مريم

يبدو الاعجاز اللغوي الصوتيّ من خلال انعام النظر في ا لمقاطع الصوتية لآيات السورة وتناغمها مع السياق ، ولا يسعنا المجال لذكرها كلها ، نقتطف بعضا منها:

١/ نرى المقطع الصوتيّ (ص م ص ص) في الآية الأولى {كهيعص} وهي الآية الوحيدة في السورة التي ورد فيها هذا المقطع في درج الكلام ، فهو مقطع لا يرد إلاّ في نهاية الك لام ، و لم يرد هكذا في القرآن الكريم إلاّ مرتين فقط :(في سورة مريم ،وسورة الشورى)،بل لم تتجاوز نسبة وروده في فواصل القرآن الكريم (٠.٤%). وإذا ما نظرنا في المجموعة التي تتحدث عن اختلاف النصارى بشأن عيسى -عليه السلام- فقد يبدو لنا أن في وجود هذا المقطع في الآية الأولى ما يربطها بهذه المجموعة ويشير إلى خصوصيات مختلفة، وذلك من خلال الألفاظ التي وردت فيها و هي :(يمترون- كن فيكون- صراطٌ مستقيم- يوم عظيم- ظلال مبين- لا يؤمنون- إلينا يرجعون).

٢ / نلحظ في الآية الثانية {ذِكْرُ رَحْمَةِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيًّا}ما ينسجم والجو العام للسورة، فسورة مريم هي السورة الوحيدة التي تبدأ بالحديث عن الرحمة التي ينعم الله سبحانه تعالى بها على عباده (٤)، وإذا ما استثنينا البسملة المُباركة فإنَّ لفظ (الرحمن) قد تكرر في القرآن الكريم سبعةٍ وخمسين موضعاً ، وكان نصيب سورة مريم منها س تة عشر موضعاً، أي بنسبة

---

٢١ الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس /١٤٥، ويُنظر : الأصوات اللغوية، استيتية/٢٥١

٢٢ السمات الصوتية المميزة في الخطاب الشعري/١٤٠

٢٣ مستويات أسلوبية في سورة مريم/٨

٢٤ الدلالة النفسية في سورة مريم /٧٤

تزيد على (٢٨%)، ولم تحظ أيّة سورة قرآنية أُخرى حتى بنصف هذا العدد (١)،وهنا ترسم المقاطع المفتوحة بنسبة (٦٦.٦٣%) في الآية الكريمة، وهي نسبة تماثل نسبة ورود المقطع نفسه في السورة كلها وهي (٦٦.٠٢%)، وهذا الانفتاح هو الذي يناسب جو الرحمة في السورة بصورة عامة، فرحمة الله مستمرة ولا تنتهي

٣ / يبدو لنا في الآية الثالثة {إِذْ نَادَى رَبَّهُ نِدَاءً خَفِيًّا}تناسبَ مد هاء (ربه) والمد في النداء بلفظة (نادى) بمقطعيهما المتوسطين، فضلا عن المد في (نداء) و(خفيا) ؛ لترسمَ لنا النداء ومدّ الصوت واستم رار الدعاء، فالمقطع المفتوح مثل ما نسبته (٦٦.٦٦%)،وهي نسبته في الآية السابقة نفسها، وحصلت الآية الكريمة على أعلى نسبة للمقطع الطويل المفتوح الممدود في السورة كلها وهي: (٤١.٧%)،وهو مقطع قوي يتناغم في هذا معها في موضوعها وهو النداء .

٤ / يُلحَظُ في الآية الرابعة {قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا } أنَّ لفظة (شقياً) وردت مع عيسى - عليه السلام- في حين وردت لفظة (عَصيًّا) مع يحيى - عليه السلام- والشَّقي: الذي أصابته الشقوة، أي الحرمان من المأمول وضلال السعي (٢)،وكثرة المقاطع المغلقة (ص م ص) بنسبة (٤٠%) تتناسب ودلالة الجزم في الآية ، فضلا عن استعمال أداة الجزم في التركيب (لم أكن) بمقاطعه الصوتيّة:(ص م ص /ص م/ص م ص) التي يشكل المقطع الصوتيّ المفتوح فيها نسبة (١٤.٣%) فقط، فهذا المقطع لا يع طي قوة الجزم المطلوبة، ويأتي عدم انتهاء التركيب الثاني بمقطع صوتي مغلق منسجما و عدم الحركة ومتناغما مع الجزم، والنظر في نسبة المقاطع المفتوحة في الآية بنوعيه البالغة (٦٠.١%) يرسم لنا كيف انخفضت الحركة تدريجياً بتقدم العمر، وقلَّ النشاط المتمثل بهما، و يتنا غم يتعلق الجار والجرور (لي) و (من لدنك) بفعل (هَبْ) في قوله تعالى : {وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِنْ وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا } مع تقديم (لي) على (من لدنك) التي فَصَلت بمقطعها الطويل المفتوح بين مقطعين مغلقين (ص م ص)فخفَّفت من شدَّة الإيقاع وتناسبت وتقديم الأهم في غرض الداعي، وهو غرض خاص يقدَّم على الغرض العام (٣)،وقد يوحي صوت (اللام) في (مِن لَدُنك) بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق الصوتيّ (مِلَدُنك)(٤)، أمَّا حصول الآية الكريمة على نسبة عالية من مصوِّت الكسرة وهي:(٣٦.٣٦%) فاقت النسبة المثالية للكسرة (٢١.٩%) فيرسم لنا صورة الشيخ الكبير المكسور، ولا سيّما أنَّ الوَلِيُّ هو:((الناصِرُ، والمُتَوَلِّي لأُمور العالم والخلائق والقائمُ بها))(٥)، أي هب لي ولياً يكون ناصراً للرسالة ومعيناً لي في شؤن الخلق ووريثاً لـ(آل يعقوب).

٥ / نلحظ في الجزء الأول من الآية الكريمة :{يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا } كثرة المقاطع القصيرة المفتوحة (ص م) التي ورددت بنسبة (٥٤.٥٥%)، ولو نظرنا إلى المقاطع الصوتيّة للتركيبين نرى أنَّ عدد الم قاطع الصوتيّة في التركيب الأول أقل، فقد اتصل بفعل الوراثة من الأب (زكريا)مقطع صوتي واحد،وهو بهذا يتناسب والمدة الزمنية للموارثة، فوراثة يحيى زكريا(عليهم السلام) أقرب زمنا من وراثته آل يعقوب ؛لأنه والده، فضلا عن معنى التبعيض في حرف الجر (من)، فآل

---

٢٥ يُنظر: الدلالة النفسية في سورة مريم/ ٨٤

٢٦ التحرير والتنوير:١٦/ ٦٥

٢٧ التحرير والتنوير:١٦ /٦٧

٢٨ يُنظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها/٧٨

٢٩ لسان العرب :١٥/٤٠٥

يعقوب لديهم ذرية أخرى غير يحيى،وهذا قد يُلمح في (عشرة)أصوات في التركيب (من آل يعقوب)التي لم يتكرر أي منها،أمّا التركيب الثاني(يرث من آل يعقوب)فكان الحال فيه مختلفا؛ لتباعد الزمن بين الوريث(يحيى)ومن ورث منهم، فضلا عن كونه ليس الوريث الوحيد لهم، وهذا يناسب سياق الآية، فه ي تتحدث عن الوراثة والزمن الذي تستغرقه، فالإنسان يبحث عن الخلود ؛ لقوله تعالى في سورة طه : {فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آَدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَا يَبْلَى (١٢٠)} ، وفي الحديث((إذا مات الرجل انقطع عمله إلا من ثلاثةٍ، إلا من صدقة جارية أو عِلمٌ ينتفع به أو ولدٌ صالحٍ يدعو له))(١).

٦ / يبدو لنا في قوله تعالى : {يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يَحْيَى لَمْ نَجْعَلْ لَهُ مِنْ قَبْلُ سَمِيًّا } تجمهر المقاطع المفتوحة بنوعيها (ص م) و(ص م م) التي بلغت نسبتهما (٧٥.٦٣%)، واجتماع هذه المقاطع يرسم لنا الفرج والبشارة بقدوم يحيى -عليه السلام- ولأن المقاطع المفتوحة أكثر وضوحاً في السمع لذلك تناسبت مع النداء الذي في الآية(٢).

٧ / يبدو الانفتاح في الآية اللاحقة {قَالَ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ الْكِبَرِ عِتِيًّا} من خلال المقاطع الصوتيّة المفتوحة التي وصلت نسبتها إلى (٧٥%) والاستمرار بذلك من خلال مجيء النغمة الصاعدة في سياق الاستفهام (٣)، وكأن الحركة فيه يتناسب وسرعة حركة الزمن الذي يقلل فرص مجيء الولد فضلاً عن وجود المقاطع القصيرة (ص م) بنسبة (٥٠%) وهي مقاطع ضعيفة تناسبت مع ضعف زكريا عليه السلام !

٨ / يبدو في حصول الآية التاسعة {قَالَ كَذَلِكَ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَقَدْ خَلَقْتُكَ مِنْ قَبْلُ وَلَمْ تَكُ شَيْئًا} على نسبة عالية من المقاطع القصيرة (ص م) وهي (٥٨.٨٢%)،ما يرسم بإيقاعها السريع تيسير الأمور بإذن الله، والهيِّن: من(هون)وهو السهل وهانَ عليه الشيءُ أي خَفَّ وهَوَّنه الله عليه أي سهَّله وخففه٤.

٩ / حصد المقطع القصير (ص م) في قوله تعالى :{فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ مِنَ الْمِحْرَابِ فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَنْ سَبِّحُوا بُكْرَةً وَعَشِيًّا } نسبة عالية بلغت (٤٥.١٦%) ؛لترسم لنا هذه المقاطع بإيقاعها السريع كثرة التسبيح، أمّا استخدام حرف الجر (على)فيرسم لنا صورة زكريا_عليه السلام - وهو بمكان مرتفع؛ لأنَّ من معانيها (الاستعلاء)(٥)،والمِحراب:((أَرْفَعُ بَيْتٍ في الدَّارِ وأَرْفَعُ مَكان في المَسْجِد، والمِحْرابُ عند العامة الذي يُقِيمُه النّاس اليَوْمَ مَقام الإمامِ في المَسْجد))(٦)، أمّا (من) فتفيد ((ابتداء الغاية إلى نهايتها))(٧).

---

٣٠ صحيح ابن خزيمة، باب ذكر الدليل على أن أجر الصدقة المحبسة يكتب للمحبس بعد موته ما دامت الصدقة جارية، رقم الحديث(٢٤٩٤)، بلفظ إذا مات الإنسان:١٢٢/٤، سنن الدارمي، باب البلاغ عن رسول الله صلى الله عليه و سلم وتعليم السنن، رقم الحديث(٥٥٩):١٤٨/١، سنن الترمذي، باب في الوقف رقم الحديث(١٣٧٦):٦٦٠/٣.

٣١ دراسة أسلوبية في سورة مريم/١٢

٣٢ يُنظر: السمات الصوتية المميزة للانفعالات الإنسانية في القرآن الكريم /٤١٠

٣٣ لسان العرب مادة(هون): ٤٣٨/١٣

٣٤ ينظر: كتاب أسرار العربية /٢٣٨

٣٥ التعريفات/٦٤٢، لسان العرب: ٣٠٢/١

٣٦ معجم حروف المعاني في القرآن الكريم: ١٠٤٠/١

١٠ / كثرة المقاطع المفتوحة في الآية الكريمة :{وَحَنَانًا مِنْ لَدُنَّا وَزَكَاةً وَكَانَ تَقِيًّا } إذ بلغت نسبتها (٧٢.٢٤%)،وكأن في هذا الانفتاح إشارة إلى رحمة الله الواسعة التي يعطيها لكل عبد من عباده الأتقياء، وهذا يتناغم مع الانفتاح الذي في الآية، حيث ورد مصوت الفتحة فيها بنسبة(٨٣.٣٣%)؛ فناسبت هذا الانفتاح سياق الرحمة والحنان .

١١ / حصد المقطع القصير المفتوح (ص م) في قوله تعالى :{وَسَلَامٌ عَلَيْهِ يَوْمَ وُلِدَ وَيَوْمَ يَمُوتُ وَيَوْمَ يُبْعَثُ حَيًّا } نسبة(٦١.٥٤%)وهي أعلى نسبة في السورة كلها، وتجَمُّع هذه المقاطع بأعلى نسبة في هذه الآية الكريمة وسرعة توالي النغمات يناسب وكثرة الدعاء، ويرسم حركة دورة الحياة، ولاسيَّما أنَّ نسبة هذا المقطع قد تجاوزت النسبة المثالية في السورة البالغة(٤٢.٧٥%) فتناغمت وموضوعها: الموت والحياة من خلال الولادة والموت والبعث !

١٢ / نلحظ في قوله تعالى :{قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَنِ مِ نْكَ إِنْ كُنْتَ تَقِيًّا } نسبة عالية من المقطع المغلق (ص م ص) وهي (٤٢.١١%) وكأنَّ اجتماع المقاطع المغلقة الدالة على السكون؛ لانتهائها بصامت، يرسم لنا حالة الخوف التي كانت فيها مريم(عليها السلام) منذ رؤيتها الملك.

١٣ / بلغت نسبة المقاطع القصيرة في قوله تع الى:{قَالَ كَذَلِكِ قَالَ رَبُّكِ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَلِنَجْعَلَهُ آَيَةً لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِنَّا وَكَانَ أَمْرًا مَقْضِيًّا} (٤٨.٨٩%) وكأنَّ في ذلك ما يشير إلى سرعة حدوث الأمر بل حدوثه فعلاً وبسرعة،لما تتسم به هذه المقاطع من سرعة وترددات عالية.

١٤ / يبدو لنا في قوله تعالى:{فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا} أنَّ مريم -عليها السلام- في أشد حالات الخوف من العار ، فهي تنادي أداة التمني (ليت) ،بقولها: (يا ليتني) ، وتتمنى الموت ، بل تناديه قبل هذا ، فالموت فِرار من عار الاتهام الظالم(١)،ونلاحظ أنَّ الآية الكريمة ابتدأت بالمقطع القصير الضعيف(ص م)،حيث وصلت نسبته إلى(٣٧.١٤%) ومجيء هذه المقاطع يتناسق مع حال مريم- عليها السلام- فكأنَّها تشير إلى قصر الزمن بين انتباذ مريم -عليها السلام-ومجيء المخاض إليها.

١٥ / ونرى في الآية الكريمة {وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا } التي حصلت على نسبة عالية من المقاطع القصيرة المفتوحة (ص م) أنها تتناسب والحركة المطلوبة ، كما نرى في وجود حرف الجر الباء ما يسهم في ذلك دلاليا وصوتيا، فلو حذفت الباء لتغيرت نسبة المقاطع الصوتيّة القصيرة المتحركة الدالة على عملية الهز وانخفضت نسبتها من(٥٠%)إلى(٤٥%) ،وسترتفع نتيجة ذلك نسبة المقاطع الصوتيّة المقفلة بالصامت من (٣٧.٥%)إلى(٤٠%) وهذا لا يتناسب وسياق الآية الدالة على الحركة سواء أكان الهز بجذع النخلة أم كان بتساقط الرطب .

١٦ / يبدو معنى الصوم صوتيا في قوله تعالى :{فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا} يقال: إنَّ ((كل صوم في القرآن الكريم هو الصيام المعروف ويختص بالعبادة، إلاّ الذي في سورة مريم يعني الصمت عن الكلام))(٢)،فقد جاءت كلمة الصوم مرة واحدة في القرآن الكريم في سورة مريم (صوماً)

---

٣٧ زهرة التفاسير/ ٤٦٢٧

٣٨ البرهان في علوم القرآن:١/١١١

بالمصدر، وهي الكلمة الوحيدة التي دلت على معنى الصمت والامتن اع عن الكلام (١)،وتكونت من مقطعين كلاهما منتهٍ بصامت (ص م ص_ص م ص)تناسب وسياق الآية، أي معنى الصمت.

١٧ / يبدو استعمال الوصف بـ(يا اخت هارون)في قوله تعالى: {فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا } متناغماً مع جو الأسرة، فذُكِر في الآية نفسها الأب والأم والأخ، أمّا الآية السابقة لها، فلأنها جاءت في نظرهم بشيء فريّ؛ فقد ناسب انفصالها عن أسرتها المعروفة بحسن خُلقها، ففي :(يا مَريَ مُ)أربعة مقاطع وفي (يا أُخ تَ ها رو نَ)ستة مقاطع، وكأنّ في زيادة المقاطع في هذه الآية ع ن التي قبلها زيادة للتأنيب ، فهم لم ينسبوا السوء إلى أسرتها، وذلك من خلال استخدامهم النداء أكثر من مرة، فضلاً عن الإيقاع الممتد بالمقطع الطويل (ص م م) الذي بلغت نسبته(٣٤.٦%).

١٨ / ويصور إيقاع الآية {فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا } معناها، فالمقاطع المتحركة ترسم فعل الإشارة؛ لأنَّ الإشارة هنا بمعنى الحركة، وتمثل المقاطع المفتوحة بنسبة (٦٦.٦٣%) في الآية وذلك بقوله :(فأشارت) التي تنتهي بالمقطع المغلق، فكأنَّ الحركة توقفت ، وكذا الإيماء بأي شيء.

١٩ / وردت المقاط ع المفتوحة بنسبة عالية في قوله تعالى : {قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا } وكانت (٧٨.٢٨%)،فتناسبت و الحديث عن المستقبل الذي سيحل ببني اسرائيل بمجيء عيسى - عليه السلام- بمعجزة كهذه، وكأنه تحدٍ لهم من خلال تصاعد نسب المقاطع المفتوحة، وتضافر السمات يضفي على الإيقاع الصوتيّ دلالات أكثر وضوحاً، فقد دلت الأفعال الماضية على المستقبل، والتقدير كان:(سيؤتيني الكتاب،وسيجعلني نبياً)،كقوله تعالى:{أَتَى أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُونَ }(٢)؛ وذلك لأن الفعل الماضي أسهل في تحقيق وقوع الفعل من المستقبل (٣)،ففي(آتاني)ثلاثة مقاطع صوتية، وهي أسرع من(سيؤتيني) التي تزيد عليها بمقطع صوتي، فمقاطعها الصوتية أربعة، وكذلك (جعلني) بمقاطعها الصوتية الأربعة أسرع من (سيجعلني) بمقاطعها الصوتية الخمسة . وتأتي الآيةِ {وَأَنْذِرْهُمْ يَوْمَ الْحَسْرَةِ إِذْ قُضِيَ الْأَمْرُ وَهُمْ فِي غَفْلَةٍ وَهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ } لتحصل على نسبة عالية من المقاطع المغلقة وهي (٥٥.٥٥%)،فيوحي تجمهر المقاطع المغلقة في الآية بالشدة والانكسار، ويرسم لنا ارتفاعُ نسبتها التحذيرَ من هول يوم ا لقيامة وانتهاء فرص الانسان في التقديم للحياة الآخرة لقوله تعالى في سورة الفجر : {وَجِيءَ يَوْمَئِذٍ بِجَهَنَّمَ يَوْمَئِذٍ يَتَذَكَّرُ الْإِنْسَانُ وَأَنَّى لَهُ الذِّكْرَى (٢٣) يَقُولُ يَا لَيْتَنِي قَدَّمْتُ لِحَيَاتِي (٢٤)}، فالحسرة: الندامة الشديدة، والمراد بيوم الحسرة يوم الحساب، وأضيف اليوم إلى الحسرة؛ لِكثرة ما يحدث فيه من تحَسر المجرمين على ما فرطوا فيه(٤)،والإنذار:((هو التخويفُ من العذاب))(٥).

٢٠ / حصلت الآية في قوله تعالى: {إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ لِمَ تَعْبُدُ مَا لَا يَسْمَعُ وَلَا يُبْصِرُ وَلَا يُغْنِي عَنْكَ شَيْئًا }على نسبة عالية من المقاطع المفتوحة بنوعيها (ص م)و(ص م م)وكانت(٧٨.٩٩%)، فكأنّها ترسم صورة إبراهيم - عليه السلام- وهو مستمر في

---

٣٩ يُنظر: معاني الأبنية العربية /٢٠

٤٠ سورة النحل

٤١ يُنظر: أضواء البيان/ ٣٤٤، زهرة التفاسير/٤٦٣٤

٤٢ التحريروالتنوير:١٠٩/١٦

٤٣ اللباب في علوم الكتاب: ٧٠/١٢

توجيه والده من خلال تكرار قوله: (يا أبتِ) أربع مرات بمقاطعها الصوتية المفتوحة بنسبة (١٠٠%) وهي: (ص م م_ص م_ص م_ص م).

٢١ / أما أكثرُ الآيات مقاطعَ صوتية في السورة فالآية {أُولَئِكَ الَّذِينَ أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ مِنَ النَّبِيِّينَ مِنْ ذُرِّيَّةِ آدَمَ وَمِمَّنْ حَمَلْنَا مَعَ نُوحٍ وَمِنْ ذُرِّيَّةِ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْرَائِيلَ وَمِمَّنْ هَدَيْنَا وَاجْتَبَيْنَا إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُ الرَّحْمَنِ خَرُّوا سُجَّدًا وَبُكِيًّا } حيث بلغ عدد مقاطعها (٨٦) مقطعاً صوتياً؛ ليتناسب ومعناها، فهي تتحدث عن الكثير من الخلق إن لم يكن جميعهم،فضلاً عن معنى الصيغة الذي يفيد التكثير، أي الكثرة في السجود.

٢٢ / حصد المقطع المتوسط المغلق (ص م ص) في قوله تعالى: {جَنَّاتِ عَدْنٍ الَّتِي وَعَدَ الرَّحْمَنُ عِبَادَهُ بِالْغَيْبِ إِنَّهُ كَانَ وَعْدُهُ مَأْتِيًّا} نسبة(٣٤.٣٨%)؛ لترسم لنا هذه المقاطع القوية قوة الوعد وأنَّه ناجز، والجنَّة مأتية لا محال (١)،فضلا عن استخدام لفظة(مأتيا)بصيغة اسم المفعول التي تدل على وقوع فعل الاتيان على الوعد .

٢٣ / نلحظ في قوله تعالى: {وَإِنْ مِنْكُمْ إِلَّا وَارِدُهَا كَانَ عَلَى رَبِّكَ حَتْمًا مَقْضِيًّا} كَثرة المقاطع المغلقة فناسبت الإيقاع النفسي، ولا سيَّما أنَّها تجاوزت نسبة المقاطع المغلقة المثالية في السورة البالغة (٣٣.٦%)،ووصلت إلى(٤٠.٩١ %)،فكلُّهم واردُها لا محال، وأمر الله مقضيٌ من قبل لا جدال فيه؛ لقوله تعالى :{وَكُلُّهُمْ آتِيهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَرْدًا} وهذا بالتأكيد يناسبه المقطع المغلق الذي لا يعطي أي مجال لحركة غير مسموح بها في هكذا موقف.

٢٤ / وتُرى من خلال حصول الآية: {وَنَرِثُهُ مَا يَقُولُ وَيَأْتِينَا فَرْدًا} على أعلى نسبة للمقاطع المفتوحة بنوعيها : (ص م) و (ص م م) وهي : (٨٦.٦٧%) مناسبة السياق ؛ لأنَّ يوم القيامة هو يومٌ تفتح فيه الصحائف وتُنشر، ورسمت لنا جو التهديد من خلال وجود النغمة الصاعدة.

٢٥ / وتُلحظ غلبة المقطع القصير (ص م) في الآية الكريمة {فَإِنَّمَا يَسَّرْنَاهُ بِلِسَانِكَ لِتُبَشِّرَ بِهِ الْمُتَّقِينَ وَتُنْذِرَ بِهِ قَوْمًا لُدًّا } الذي جاء في لفظتي (يَسَّرناهُ، وبِلِسانِكَ)بنسبة عالية وهي :(٥٢.٩٤ %) ، وهذا المقطع فيه إيقاع سريع يناسب الإنذار والتيسير في الأمور، فالأمور المُيسَّرة تسير بشكل أسرع من الأمور المُعسرة، فكأن لهذه الآية أثراً في الابلاغ عن كتاب الله بسرعة ، ويأتي أخيرا حصول الآية الكريمة {وَكَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُمْ مِنْ قَرْنٍ هَلْ تُحِسُّ مِنْهُمْ مِنْ أَحَدٍ أَوْ تَسْمَعُ لَهُمْ رِكْزًا } على ثاني أعلى نسبة للمقاطع المغلقة في السورة كلها وهي (٦٢.٠٧%)، وفي الوقت ذاته حصلت على أقل نسبة للمقطع الطويل الممدود (ص م م)وكانت النسبة(٦.٩ %) ؛ لتناسب وجو التهديد الذي في السورة، فكأنها ترسم لنا صورة حسم الأمر وانتهائه .

جدول بنسب المقاطع الصوتية في سورة مريم					
رقم الآية	نسبة ص م	نسبة ص م ص	نسبة ص م م	نسبة ص م م	نسبة ص م ص

٤٤ يُنظر: أسئلة بيانية في القرآن الكريم/ ١٢٠

١) **معجم حروف المعاني في القرآن الكريم**، تصنيف: محمد حسن الشريف، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الاولى،(١٤١٧هـ- ١٩٩٦م).

٢) **الموسيقى الكبير**، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي المتوفي سنة ٣٣٩هـ،تحقيق:غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة: محمود أحمد الحفني، دار الكاتب العربي للطباعة بالقاهرة،(د- ط)(د – ت).

3) **Acourse in phonetics** , peter ladefoged, second edition , university of California, los Angeles

				ص	ص
	٠	٠	٤٠	٤٠	٢٠
	٥٣.٣٣	٣٣.٣٣	١٣.٣	٠	٠
	٢٥	٣٣.٣٣	٤١.٧	٠	٠
	٤٥.٧١	٤٠	١٤.٣	٠	٠
	٤٢.٤٢	٣٠.٣	٢٧.٣	٠	٠
	٥٤.٥٥	٢٧.٢٧	١٨.٢	٠	٠
	٤٠.٦٣	٣٤.٣٨	٢٥	٠	٠
	٥٠	٢٥	٢٥	٠	٠
	٥٨.٨٢	٢٩.٤١	١١.٨	٠	٠
	٤٠.٦٣	٢٨.١٣	٣١.٣	٠	٠
	٤٥.١٦	٣٥.٤٨	١٩.٤	٠	٠
	٣٦.٣٦	٣٦.٣٦	٢٧.٣	٠	٠
	٤٤.٤٤	٢٧.٧٨	٢٧.٨	٠	٠
	٣٨.٨٩	٤٤.٤٤	١٦.٧	٠	٠
	٦١.٥٤	٢٦.٩٢	١١.٥	٠	٠
	٣٧.٥	٤٥.٨٣	١٦.٧	٠	٠
	٤٤.١٢	٣٢.٣٥	٢٣.٥	٠	٠
	٣١.٥٨	٤٢.١١	٢٦.٣	٠	٠
	٦٠	١٦	٢٤	٠	٠

	٣٨.٤٦	٣٤.٦٢	٢٦.٩	٠	٠
	٤٨.٨٩	٣١.١١	٢٠	٠	٠
	٥٢.٩٤	٢٩.٤١	١٧.٦	٠	٠
	٣٧.١٤	٣٧.١٤	٢٥.٧	٠	٠
	٤٢.٣١	٣٠.٧٧	٢٦.٩	٠	٠
	٥٠	٣٧.٥	١٢.٥	٠	٠
	٤٣.١٤	٣٩.٢٢	١٧.٦	٠	٠
	٤٠.٧٤	٣٣.٣٣	٢٥.٩	٠	٠
	٣٨.٤٦	٢٦.٩٢	٣٤.٦	٠	٠
	٤٥.٨٣	٣٣.٣٣	٢٠.٨	٠	٠
	٤٣.٤٨	٢١.٧٤	٣٤.٨	٠	٠
	٤٥.١٦	٢٥.٨١	٢٩	٠	٠
	٣١.٥٨	٤٢.١١	٢٦.٣	٠	٠
	٥٧.٦٩	٣٠.٧٧	١١.٥	٠	٠
	٤٠	٣٥	٢٠	٥	٠
	٤٤.٧٤	٢٦.٣٢	٢٦.٣	٢.٦٣	٠
	٣٤.٧٨	٣٤.٧٨	٢٦.١	٤.٣٥	٠
	٤١.٣٨	٤٤.٨٣	١٠.٣	٣.٤٥	٠
	٣٢.١٤	٣٩.٢٩	٢٥	٣.٥٧	٠
	٣٧.٠٤	٥١.٨٥	٧.٤	٣.٧	٠

	٤٢.٨٦	٣٨.١	١٤.٣	٤.٧٦	٠
	٢٨.٥٧	٣٨.١	٣٣.٣	٠	٠
	٥٢.٩٤	٢٠.٥٩	٢٦.٥	٠	٠
	٤٠.٦٣	٣٤.٣٨	٢٥	٠	٠
	٣٦	٣٦	٢٨	٠	٠
	٤٨.٤٨	٢٧.٢٧	٢٤.٢	٠	٠
	٤١.٦٧	٣٣.٣٣	٢٥	٠	٠
	٤٦.١٥	٢٦.٩٢	٢٦.٩	٠	٠
	٤٠.٥٤	٢٧.٠٣	٣٢.٤	٠	٠
	٤١.٠٣	٣٣.٣٣	٢٥.٦	٠	٠
	٤٤	٣٦	٢٠	٠	٠
	٣٦	٣٢	٣٢	٠	٠
	٣٦.٣٦	٣٦.٣٦	٢٧.٣	٠	٠
	٤٥	٢٠	٣٥	٠	٠
	٣٧.٩٣	٣١.٠٣	٣١	٠	٠
	٤٦.٤٣	٢٨.٥٧	٢٥	٠	٠
	٣٠	٤٠	٣٠	٠	٠
	٤٥.٤٥	٢٧.٢٧	٢٧.٣	٠	٠
	٣٨.٣٧	٣٨.٣٧	٢٣.٣	٠	٠
	٥٠	٣٧.٥	١٢.٥	٠	٠

	٥١.٤٣	٢٢.٨٦	٢٥.٧	٠	٠
	٣٧.٥	٣٤.٣٨	٢٨.١	٠	٠
	٣١.٠٣	٣٧.٩٣	٣١	٠	٠
	٣٨.١	٣٣.٣٣	٢٨.٦	٠	٠
	٤٨.٨٩	٢٢.٢٢	٢٨.٩	٠	٠
	٤٤.٤٤	٣٣.٣٣	٢٢.٢	٠	٠
	٤٧.٦٢	٢٨.٥٧	٢٣.٨	٠	٠
	٤١.٦٧	٣٧.٥	٢٠.٨	٠	٠
	٥٤.٥٥	٣٦.٣٦	٩.١	٠	٠
	٤٤.٤٤	٤٤.٤٤	١١.١	٠	٠
	٤٥	٣٥	٢٠	٠	٠
	٣١.٨٢	٤٠.٩١	٢٧.٣	٠	٠
	٤٣.٤٨	٣٠.٤٣	٢٦.١	٠	٠
	٣٨.٧٨	٣٠.٦١	٣٠.٦	٠	٠
	٢٨.٥٧	٥٧.١٤	١٤.٣	٠	٠
	٤٠.٩٨	٣٧.٧	٢١.٣	٠	٠
	٣٦.٨٤	٣٩.٤٧	٢٣.٧	٠	٠
	٥٨.٦٢	١٣.٧٩	٢٧.٦	٠	٠
	٤٤.٤٤	٤٤.٤٤	١١.١	٠	٠
	٥٢.١٧	٢١.٧٤	٢٦.١	٠	٠

	٤٦.٦٧	١٣.٣٣	٤٠	.	.
	٣٨.١	٢٨.٥٧	٣٣.٣	.	.
	٤٧.٨٣	٢٦..٩	٢٦.١	.	.
	٤٠	٣٦	٢٤	.	.
	٣٥.٢٩	٤٧..٦	١٧.٦	.	.
	٣٧.٥	٤٣.٧٥	١٨.٨	.	.
	٥٠	٢٥	٢٥	.	.
	٣٩.١٣	٣٤.٧٨	٢٦.١	.	.
	٥٠	٢٥	٢٥	.	.
	١٢.٥	٧٥	١٢.٥	.	.
	٤٤.٨٣	٣٧.٩٣	١٧.٢	.	.
	٤٠	٤٠	٢٠	.	.
	٤٧..٦	٢٩.٤١	٢٣.٥	.	.
	٢٣.٨١	٤٧.٦٢	٢٨.٦	.	.
	٢٧.٢٧	٥٤.٥٥	١٨.٢	.	.
	٤٠	٣٣.٣٣	٢٦.٧	.	.
	٥٠	٢٥	٢٥	.	.
	٥٢.٩٤	٢٩.٤١	١٧.٦	.	.
	٣١..٣	٦٢..٧	٦.٩	.	.
١-٩٨					

الخاتمة

تبين لنا من خلال البحث أن المقاطع الصوتية بأنواعها المخ تلفة المفتوحة أو المغلقة ، الطويلة أو القصيرة لم تأت اعتباطا اعدادها كثرة أو قلة وإنما جاءت متناغمة مع السياق وما يتطلبه الموقف من شدة أو لين ، أو إطالة أو تقصير ، ولو استبدلت بعض الالفاظ بمرادفاتها أو التراكيب النحوية بغيرها لأحدثت خللا في هذا التوافق والا نسجام ، فقد كان عدد المقاطع المفتوحة في السورة ضعف عدد المقاطع المغلقة تقريباً ، وهذا كله يناسب جو السورة الذي يفيض بالرحمة ويعبر عن الانفتاح ، وارتفاع نسبة المقاطع القصيرة (ص م) في السورة بنسبة كبيرة تكاد تصل الى النصف تناسب والايقاع السريع في السورة من خلال العرض القصصي للقرآن الكريم ، أما المقاطع المغلقة (ص م ص) فقد صورت لنا الشدة والضيق والانكسار في السورة ، ولوحظ تناغم المقاطع الصوتيَّة ومعاني السورة، فكانت للمقاطع المفتوحة دلالة الانفتاح المتناسب مع جو الرحمة الذي في السورة، وكانت للمقاطع المغلقة دلا لة الشدَّة والصعوبة التي تتناسب مع السياق الذي يتحدث عن المجرمين ، وهذا قطر من فيض من الاعجاز الصوتي في القرآن الكريم .

مصادر البحث

١) **أسباب حدوث الحروف**، أبو علي الحسين بن عبدالله بن سينا المتوفي سنة ٤٢٨هـ ، تحقيق :محمد حسان الطيان ويحي مير علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق،(د- ط) و (د_ت).

٢) **أسئلة بيانية في القرآن الكريم**، الدكتور: فاضل صالح السامرائي، مكتبة الصحابة، (الإمارات_الشارقة) مكتبة التابعين (القاهرة_عين شمس) الطبعة الاولى،(١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م).

٣) **الأصوات اللغوية** ، الدكتور:ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة،(٢٠٠٧م).

٤) **أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن** ،محمد الأمين بن محمد بن المختار الجكني الشنقيطي المتوفي سنة ١٣٩٣هـ، تحقيق: مكتب البحوث والدراسات، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، (د_ط)، (١٤١٥هـ - ١٩٩٥م)

٥) **البرهان فى تناسب سور القرآن**، أبو جعفر أحمد بن إبراهيم بن الزبير الغرناطي المتوفي سنة ٧٠٨هـ، تحقيق :محمد شعباني،وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية،المغرب، (١٤١٠هـ- ١٩٩٠م).

٦) **التحرير والتنوير**، الشيخ محمد الطاهر بن عاشور المتوفي سنة ١٣٩٣هـ،دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة التونسية،(١٩٩٧م).

٧) **التعريفات**، علي بن محمد بن علي الجرجاني المتوفي سنة ٤٧١هـ،تحقيق:إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي،بيروت،الطبعة الأولى،(١٤٠٥هـ).

٨) **التفكير اللساني في الحضارة العربية**، الدكتور:عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية،(١٩٨٦م).

٩) **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، دراسة للدكتور: عباس حسن، منشورات اتحاد الكتاب العرب،(١٩٩٨م).

١٠) **الدلالة الصوتية والصرفية في لهجة الاقليم الشمالي**، الدكتور: عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، الطبعة الاولى،(١٤١٧هـ - ١٩٩٧م).

١١) **الدلالة النفسية في سورة مريم**، الدكتور: عقيل عكموش عبد،كلية التربية/جامعة القادسية، مجلة القادسية ، في الآداب والعلوم التربوية ، العددان(٣-٤) المجلد (٦) سنة(٢٠٠٧م).

١٢)**رواية حفص عن عاصم – دراسة صوتية في جزء عمّ** ، الدكتورة . عزّة عدنان أحمد عزّت ، بحث منشور في مجلة آداب الرافدين التي تصدر عن جامعة الموصل / العراق ، العدد (٤٤/٢)سنة(١٤٢٤ هـ – ٢٠٠٦ م).

١٣)**زهرة التفاسير**، الأمام الجليل أبو زهرة المتوفي سنة ١٩٧٣م، دار الفكر العربي،(عمان_الأردن)، (١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م).

١٤)**سر صناعة الاعراب**، أبو الفتح عثمان بن جني المتوفي سنة ٣٧٥هـ،دراسة وتحقيق : الدكتور حسين هنداوي، دار القلم، دمشق،(الطبعة الثانية)،(١٤١٣هـ – ١٩٩٣م).

١٥)**السمات الصوتية المميزة للانفعالات الإنسانية في القرآن الكريم**، الدكتور: عبد الستار صالح أحمد البنا، مطبعة جام عة صلاح الدين(أربيل– العراق)،الطبعة الاولى،(١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م).

١٦)**سنن الترمذي**، محمد بن أبو عيسى الترمذي السلمي المتوفي سنة ٢٧٩هـ،تحقيق:أحمد محمد شاكر وآخرون، دار إحياء التراث العربي، بيروت،(د – ط)(د – ت).

١٧)**سنن الدارمي**، عبد الله بن عبد الرحمن أبو محمد بن بهرام ا لدارمي المتوفي سنة ٢٥٥هـ،تحقيق:فواز أحمد زمرلي، خالد اليبع العلمي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى،(١٤٠٧هـ).

١٨)**صحيح ابن خزيمة**، محمد بن اسحاق بن خزيمة بن أبو بكر النيسابوري المتوفي سنة ٣١١هـ،تحقيق الدكتور: محمد مصطفى الأعظمي، دار المكتب الإسلامي، بيروت،(د – ط)،(١٣٩٠هـ– ١٩٧٠م).

١٩)**الصوتيات العربية**، الدكتور: منصور بن محمد الغامدي، مكتبة التوبة، (الرياض– المملكة العربية السعودية)،الطبعة الاولى،(١٤٢١هـ – ٢٠٠١م).

٢٠)**علم الأصوات**، الدكتور: كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،(د – ط)،(٢٠٠٠م)

٢١)**علم وظائف الاصوات اللغوية، الفونولوجيا** ، الدكتور: عصام نور الدين، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الاولى،(١٩٩٢م).

٢٢)**في علم اللغة العام**، الدكتور: عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة السادسة (١٤١٣هـ–١٩٩٣م).

٢٣)**كتاب أسرار العربية**، أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري المتوفي سنة ٥٧٧هـ،دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى،(١٩٩٥م).

٢٤)**اللباب في علوم الكتاب**، تفسير الامام عمر بن علي بن عادل الدمشقي الحنبلي المتوفي سنة ٨٨٠هـ،تحقيق:الشيخ عادل احمد عبد الموجود، الشيخ علي محمد معوض، دار الكتب العلمية(بيروت– لبنان) الطبعة الأولى،(١٤١٩هـ – ١٩٩٨م).

٢٥)**لسان العرب**، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري المتوفي سنة ٧١١هـ،دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى،(د– ت).

٢٦)**مستويات أسلوبية في سورة مريم**، الدكتور:فيصل حسين طحيمر غوادرة، أستاذ مساعد في جامعة القدس المفتوحة ،كلية التربية(جنين– فلسطين)،(د_ت).

٢٧)**معاني الأبنية في العربية**، الدكتور: فاضل صالح السامرائي، دار عمار، الأردن، الطبعة الثانية، (١٤٢٨هـ،٢٠٠٧م).

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X






مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العدد السادس : أبريل 2015

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلـة جيـل
الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies
ISSN 2311-519X
مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي
www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - www.jilrc.com



شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• <u>أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:</u>

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

في العدد السادس تثبت مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية أنها ثابتة على خطها المرسوم وأهدافها الموضوعة منذ نشأتها، لذلك تتخذ التنوع الموضوعاتي والجغرافي ركيزة وأساسا، ففي هذا العدد يستمتع القارئ بسياحة معرفية، إذ يلج إلى عوالم الشعر مع الباحث السيد التوي من خلال البحث في تمظهرات التجريب في قصيدة النثر، ثم إلى عوالم السرد مع الباحثة الأردنية فاطمة رواشدة والباحث الجزائري عز الدين بلمختار ، ثم إلى خليط بينهما في أدب الحرب مع الباحثة الجزائرية الزهرة عياري، هذا مع التعريج على النصوص القديمة من خلال بحوث الجزائريين عبد الجليل بوضياف وشريف بموسى وبحث العراقيين ضياء غني العبودي وميثم هاشم طاهرالموسوي وكذا بحث المغربية مليكة ناعيم، ليكون لإشكالية المصطلح النقدي حضورا في هذا العدد مع الباحثين العراقيين محمد جواد حبيب البدراني وأحمد شهاب أحمد .

هي دعوة للقارئ أن يكون نوعيا في الانتقاء، ودعوة لإشراكه في المساءلة والكشف والنقد،وعلى هذا الأساس نرحب بتعقيباتكم واقتراحاتكم وإضافاتكم،هذا ولا ننسى في الأخير أن نوجه شكرنا الكبير إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة التحكيم وإلى رئيسة المركز الدكتورة سرور طالبي المل التي ظلت متمسكة بخطها المعهود والمعول على الانتقائية دون إجحاف مع تشجيع الطاقات الشبابية دون إهمال لأصحاب الخبرة ...

رئيسة التحرير / د. غزلان هاشمي

من مظاهر التّجريب في قصيدة النثر

نصّ " مِقَصّ" لـ"أمامة الزّاير" أنموذجًا

بقلم السّيد التوي / تونس

ملخّص الدّراسة:

تتناول هذه الدّراسة خصوصيّة " التّجريب" Expérimentation في " قصيدة النّثر" Poème en prose، وكان ذلك في قسميْن أحدهما نظريّ بيّنّا فيه الفويْرقات بين "التّجريب" في الرّواية ونظيره في الشّعر ، وقد انتهيْنا إلى أنّ " التّجريب " في الشّعر يمثل تحدّيًا أخطر من التّجريب في الرّواية بحكم ارتباطه بمُنْجَزٍ شعريٍّ مكتملٍ مازال يُنْظَرُ إليه على أنّه ذو صلة متينة بهوية الأمّة، وأنّ السّير في هذا الخطّ هو خطوةٌ حقيقيّة لتحطيم مختلف الأصنام التي ما انفكّ يستدعيها أنصار القديم في احتجاجهم على الحداثة، والقسم الثاني تطبيقيٌّ درسنا فيها قصيدة ل "أمامة الزّاير" من ديوانها "العالم حزمة خيالات لا غير " من خلال تتبُّع مسالك الإيقاع وحضور " اليوميّ "Le quotidien في النّصّ، مستندِين إلى وعي يؤسّسُ لآلياتٍ نقديّةٍ جديدة في تناول "قصيدة النّثر"، حتّى نمكّن القارئ من آليات تذوُّق هذه القصيدة الثّائرة.

الكلمات المفاتيح: التّجريب ، الرّواية ، الشّعر ، الإيقاع ، اليوميّ.

التّمهيد

تروم هذه الدّراسة تحقيق هدَفيْن : الأوّل يتعلّق بخصوصيّة التّجريب في قصيدة النّثر، والثاني يتّصل ببعض مستويات التّجريب فيها، وقد اعتمدنا في تبيُّن ذلك نصًّا شعريًّا بعنوان " مِقَصّ " من مجموعة أمامة الزاير "العالم حزمة خيالات". وقد استفدنا في تدبُّره من المقاربة السّيمائيّة والأسلوبيّة خصوصًا.

١/التّجريب في الرّواية

لا شكّ أنّ " التّجريب" في الرّواية العربيّة وثيق الارتباط ب"الرّواية الجديدة"Nouveau Roman التي ظهرت في خمسينات القرن الماضي مع نجميْها اللاّمعيْن " ألان روب غرييه" A.Robb- Grillet و"ناتالي سارّوت"N. Sarraute ، وقد طرح روّاد " الرّواية الجديدة" و" التّجريب" في الرّواية العربيّة مشروع تجاوز القوالب والنّماذج السّائدة في الكتابة الرّوائية وخاصّة الأنموذج الواقعيّ، كما جعلوا من ممارستهم النّقدية والإبداعيّة ردّ فِعْلٍ على ثقافةٍ لم تفضِ إلاّ إلى أزماتٍ ومآزقَ خلخلت الثّوابت والسّواكن التي كانت لوقتٍ قصيرٍ مضى مقدّسةً، ولعلّ ذلك ما حتّم مراجعة مرتكزات هذه الثّقافة ومنطلقاتها الفلسفيّة والجماليّة.

لقد جاءت " الرّواية الجديدة " في أوروبّا ثورة على ثقافة بشّرت بمجتمع الحرّيّة والسّلم والرّفاه ثم آل أمرها إلى حربين عالميتيْن مدمّرتيْن، وإلى التّمكين لأنظمةٍ كليانيّة يمارس فيه المجتمع سلطته على أعضائه [١]، وإلى تكريس أنظمةٍ ديمقراطيّةٍ زائفةٍ

---

[١] أحمد العطار، مفهوم النّقد ومهمّة الفلسفة : هربرت ماركوز مسائلا : كانط ، هيجل، ماركس، مقال ورد بمجلة نزوى العدد ٧٢،مسقط، عمّان ، أكتوبر سنة ٢٠١٢، ص ٦٠.

شيّأت الإنسان وأفقدته كلّ قيمة.

ولم تكن الرّواية الجديدة مجرّد ردّة فعلٍ آنيةٍ ظرفيّةٍ تزول بانتفاء أسبابها بل كانت مساءلة حقيقيّة لجوهر الكتابة الروائيّة وتقنياتها ولعلاقة القارئ والمؤلّف والأثر ببعضهم البعض، وكانت في وجه من وجوهها استئنافًا لموجةٍ نقديّةٍ سادت القرن العشرين، ومثّلت مدرسة فرنكفورت علامتها البارزة، وقد تمّ في هذه المدرسة إعادة النّظر في الحداثة وأصنامها وخاصّةً العقل.

وتُفْهَمُ " الرّواية الجديدة " أيضًا في إطار تشكُّل مناهج القراءة وجماليات التّقبُّل التي نبّهت على إحياء دور القارئ وفِعْلِ القراءة الذي يُبْنَى العمل الفنيّ بوَسَاطته [1]، لقد ثارت هذه الرّواية على طائفةٍ من النّصوص والمقولات النّقديّة التي وقع توثينُها ، فراجعت الكثير من السّواكن إذ نظرت إلى الشّخصيّة نظرةً بعيدةً عن التّنميط لأنّ باطن الشخصيّة معقّدٌ إلى درجةٍ لا يمكن معها اختزاله في نمطٍ سلوكيٍّ معيّنٍ [2] ، إضافةً إلى ذلك استقرّ في مسار " الرّواية الجديدة " أنّ الذاكرة غير معنيّة بترتيب الأحداث؛ لأنّها غير مرتّبة في الواقع، ولم يكفّ روّاد هذه النّزعة عن ضرب " أقانيم" Icônes الوحدة والوضوح والمنطق مؤسّسِين بهذا الفعل الثّوريّ لكلّ ما له علاقة بالتّشظّي والتّهشيم والتّجزئة، ومن ثمّ تكون الرّواية مغامرةً في الكتابة، وليست كتابةً لمغامرةٍ.

لعلّه من المفيد الإشارة في معرض هذا التّحليل إلى أنّ الموقف من الكتابة قد بلغ مداه في القرن العشرين فكان أن أعلن " رولان بارط " R. Barthes موت المؤلّف وتوقّع " بلانشو " M. Blanchot موت الكاتب بل افترض عالما دون كتّاب أصلا. [3] وليس ذلك من الغرابة في شيء فهذه الرّواية هي صدى لكلّ الأصوات المهمَّشَة التي ارتفعت بصفةٍ ملحوظةٍ منذ الخمسينات، كالحركة النّسويّة والأقلّيات والمجموعات الشّاذّة بمختلف تصنيفاتهم.

ولئن حملت الرّواية العربية، التي سلكت مسلك " التّجريب "، المشروع نفسه الذي حملته " الرّواية الجديدة" في أوروبّا فإنّها قد وقعت في مزالقَ عديدةٍ، جعلتها أقرب إلى الافتعال والتّلفيق منها إلى الأصالة. ويعود ذلك إلى أنّها ادّعت الثّورة على واقعٍ روائيٍّ لم يكتمل بعدُ. فالرّواية في الثّقافة العربيّة مازالت فنّا سريع العطب؛ ذلك أنّ استقامتها جنسًا في الأدب العربيّ كان في إطار التّأثير الذي مارسه الغرب، عبر قنواتٍ مختلفةٍ، في المشهد الأدبيّ العربيّ أكثر ممّا كان إفرازًا جماليًّا لواقعٍ جديدٍ فرضته

---

[1] حاتم الصكر، حلم الفراشة: دراسة في قصيدة النّثر، دار أزمنة ، الأردن ،عمّان، الطبعة الأولى ٢٠١٠ ، ص ١٨٠.

في هذا السياق انظر روبرت سي هولب نظرية الاستقبال- مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٣،صفحة ١٧٥.

[2] Astier (Pierre), *la crise du romans français realisme* , Paris , Nouvelles éditions , Depresse, 1968.pp 76-77.

يقول ألان روب قرييه في هذا السياق " لقد كرّرنا في هذه السّنوات الأخيرة أنّ الزّمن أضحى شخصيّة رئيسيّة في الرّواية الجديدة منذ بروست وفولكنر وأنّ العودة إلى الماضي وكسر التسلسل الزّمنيّ يمثل قاعدة تنظيم الحكاية وهندستها "

Robbe –Grillet (Alain), *pour un nouveau roman*,les éditions de Minuit.p 163.

[3] مها حسن يوسف القصراوي، النّصّ الأدبيّ بين مصطلحيْ التّحل والتّراسل "براري الحمّى " لإبراهيم نصر الله نموذجا، مجلّة الجامعة الإسلاميّة (سلسلة الدراسات الإنسانيّة) المجلّد الثامن عشر، العدد الثاني ، فلسطين، غزّة، يونيو ٢٠١٠، ص ١٠١٠.

تجدر الإشارة في معرض هذا التحليل إلى أنّ تناول الأدب من زاوية كونه انعكاسًا للواقع لا يمكن أن يكون مفيدًا لأنّ الأدب كثيرًا ما ينفلت من حدود الزّمان والمكان من أسئلةٍ وجوديةٍ تهمّ الإنسان في كل حينٍ ، إضافة إلى أن الذّائقة الأدبية قد تحتفظ بالقديم والجديد في آنٍ معًا.

تغييراتٌ عميقةٌ وجوهريٌ. أمّا المعطى السياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ المعنيّ بالنّقد فلم يرتقِ إلى أن يكون محلّ مساءلةٍ جذريّةٍ، ففشل السياسات العربية المتوّج بهزيمة حزيران١٩٦٧ لم يكن مآلاً لاختياراتٍ حضاريّةٍ وثقافيّةٍ وفكريّةٍ تقتضي مراجعةً وإنّما كان مُحَصِّلَةً طبيعيّةً لسوء فهم هذه السّياسات للحداثة بجميع تلويناتها.

لذلك كان التّجريب في الرّواية العربيّة مرتبكًا مُفْتَعَلاً، ولا يُعَدُّ هذا الحكم غريبًا فقد كان تمرّده على جنس لم يكتمل في ذهن القارئ بَعْدُ، ولم يصبح من تقاليده وأدبيّاته الذّوقيّة، إنّه مجرّدُ فعْلٍ نهض به المتأثّرون بالمناهج الغربيّة الحديثة في الكتابة، وممارسةٌ روّج لها دعاة الحداثة بطريقةٍ متهافتةٍ، ومع أنّ مثل هذا المنطق قليل الجدوى في تحليل الظّواهر الأدبيّة إلاّ أنّه يبقى مهمًّا في تحديد ملامح المشهد الأدبيّ في مفاصله الكبرى.

والواقع أنّه لم يكن مُمْكِنًا للرّوائيّ بعد هزيمة حزيران أن يتابع الطريق المعهود في الرّواية، لقد خطّ لنفسه طريقا جديدا أصبح فيه أكثر شعريّة في تناول ذاته ورؤيته الواعية والعميقة لموقعه ولموقع المجتمع والأمّة في إطار تحقيق ذاته بعد أن كان جلّ اهتمامه يَنْصَبُّ على القضايا المركزيّة للأمّة[1]. وغير بعيدٍ عن هذه الرّغبة المُلِحَّة في التّجاوز والتّحرّر من المهيْمِن والطّاغي، بإمكاننا بإمكاننا أن نفهم القفزة النّوعيّة التي حققها تيّار الوعي، فقد تجاوز الواقعيّة في الرّواية مُسْتَثْمِرًا خصائص " الغرائبيّ " و"العجائبيّ " و "الموسيقيّ" في سياق ينزع إلى تحطيم التّرتيب والتّصرّف المعهوديْن في الزّمن، والخروج عن منطق الشّخصيّة واضحة المعالم والتّنصّل من لغةٍ جامدةٍ مفصولةٍ عن تجربة الكتابة وما فيها من جنونٍ واقتحامٍ ومغامرةٍ، وتمثّل كتابات إبراهيم نصر الله (طيور الحذر) وجمال الغيطاني (مخطوطات الغيطاني) وإلياس خوري(أبواب المدينة) ومصطفى الفارسي(حركات) نماذج للرّواية التجريبية.

إلا أنّ هذا التّجريب كما بيّن رشيد ثابت بقي مرتبطًا نسبًا بنوعيّة القرّاء ومحدوديّة الثقافة السّائدة، وهو إلى جانب ذلك لم يقطع مع النّماذج السّائدة بل وسّع من دائرتها مُتَحَرِّرًا من القريب السّائد منها.[2] ولعلّ ذلك ما يدفعنا إلى اعتبار التّجريب في الرّواية العربيّة فعلاً ارتبط بمرحلة تاريخيّة معيّنة امتدّت من السّتّينات إلى الثّمانينات من القرن الماضي، أكثر من ارتباطه بمأزق في الرّواية العربيّة. على أنّ " التّجريب " بما هو تجاوز للمألوف السّائد يبقى سلوكا مُقْتَرِنا بالإبداع دائما.

٢/التّجريب في الشّعر

لم يرتبط التّجريب في الشّعر العربيّ بمرحلة تاريخية معيّنة وإنّما كان محاولة مستمرّة للتّحرّر من القيود التي تكبّله وتشدّه إلى الوراء. وإذا كانت الرّواية فنًّا سريع العطبولم تتنزّل في الأدب الغربيّ منزلة الصّنم، فإنّ الشّعر العربيّ أُحِيطَ بهالةٍ من التّقديس حتّى أضحت مقولاته الثّابتة ،كالوزن مثلا، رَدِيفًا للهُويّة والأصالة. وكانت كلّ محاولةٍ لتحطيم هذا الهيكل تُنْعَتُ بكونها ضربًا من مناصرة مشروع التّغريب وسلْب الهُويّة.[3]

---

[1] حسن عليّان، الرواية والتّجريب، مقال ورد بمجلة جامعة دمشق– المجلّد ٢٣– العدد الثاني ٢٠٠٧ ، ص٨٢.

[2] رشيد ثابت، التّجريب وفنّ القصّ في الأدب العربيّ الحديث في السبعينات والثمانينات (أطروحة دكتورا دولة) كليّة الآداب بمنوبة ، جوان ٢٠٠٣، (مخطوط) ،ص٩.

[3] ليس من السّهل دائما عزل حركةٍ أدبيّةٍ ما عن سياقها الحضاريّ والسياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ الذي ظهرت فيه ، ولقد كانت مجلّة شعر بما طرحته من رؤيةٍ جديدةٍ للشّعر، مثلت قصيدة النثر أقصى مداها، مصدر جدلٍ واسعٍ يتماهى إلى حدٍّ كبيرٍ مع الجدل الذي كان سائدًا في السّاحة الفكريّة حول الموقف من

ورغم الحذر الذي كان يرافق كلّ جرأةٍ على جسم الشّعر العربيّ المكتمل صرحًا في ذهن الشّاعر والمتلقيّ، فإنّ هذه الجرأة مافتئت تتعاظم على إيقاع جهود النّقّاد المُسْتَنِيرِينَ بالمناهج النّقديّة الحديثة الذين سدّدوا ضرباتٍ قويّةً إلى الجدار المُنْتَصِبِ بين القارئ العربيّ وكلّ تجديدٍ في الشّعر، وقد ابتدأت هذه الضّربات بالشّعر المنثور والتّصرّف في الوزن وجعْل الشّعر متَّسِقًا مع روح العصر وإضفاء ديناميكيّة وحيويّة على اللّغة الشعريّة، وبلغت حدًّا مُحْرِجًا مع قصيدة النّثر التي صرّح روّادُها أنّ الشّعر يرتبط بالحريّة وبالذّات، وأنّ ذلك يتعارض مع القيود التي تفرضها السّنّة الشعريّة التّقليديّة، وأبرزها الوزن، وأكّدوا أنّ هذه السّنّة ليست إلاّ قالبًا يرتبط بمرحلةٍ تاريخيّةٍ معيّنةٍ لها خصوصياتها الثّقافيّة والجماليّة، ومن ثمّ فإنّ تغيّر الواقع والنّظرة إلى الإنسان واللّغة يفترض التّحرّر من هذه السّنّة، ورأوْا أنّ قصيدة التّفعيلة لم تتوصّل إلى الانعتاق الحقيقيّ. وقد مثّلت التّرجمة أيضًا إحراجًا كبيرًا مكّن من توسيع دائرة الشعريّة وانفصالها تدريجيًّا عن الوزن.

على أنّ " مجلّة شعر " بقيت مرتبكةً وخاصّةً في مستوى مقولة الإيقاع، لأنّ الخطاب النّقديّ الذي رافق الدّعاية لقصيدة النّثر، لم يكن على قدر من العمق يخوّل له تجاوز حجاب التلقّي الذي ينتصب بين القارئ والنّصّ على حدّ عبارة حاتم الصكر. ومن المؤكّد أنّ روّاد" مجلّة شعر " قد تأثروا بالبحوث النّقدية الغربيّة. فكانت محاولتهم للانتقال بالشّعر من القصْد المرتبط بالتّطريب إلى الأثر، ومن الإيقاع المختزل في الوزن إلى الإيقاع بوصفه حركة داخل النّصّ تُفْهَمُ من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدّلالة [1]. وقد حفر هنري ميشونيك H. Michonick في هذه المسألة مبيّنًا أنّ الإيقاع خطابٌ متضمِّنٌ للمعنى والذّات، وهو ما يحرّره بصفةٍ نهائيّةٍ من العروض ويجعله تنظيمًا للخطاب. ومثلما لا يُفْصَلُ الخطاب عن معناه، يكون الإيقاع غير قابلٍ للفصل عن معنى هذا الخطاب. وبالتّالي فإنّ الإيقاع هو تنظيمٌ للمعنى في الخطاب، وإذا كان شأن الإيقاع كذلك فلن يكون -قط- مستوًى متميّزا أو مُجَاوِرًا، أمّا المعنى فيتمّ داخل كلّ أنساق الخطاب وعبرها [2].

وقد تمكّنت قصيدة النّثر رغم كل القلق الذي يصحب كتابتها أو التّنظير لها من تحقيق استراتيجيّةٍ جديدةٍ في الكتابة من خلال استدعاء السّرد والسّيرة والأقصوصة، وباعتماد لغة تجمع بين البساطة والعمق، وفتحت أماكن ما كان ليطأها القارئ العربيّ لولاها. وليس من المبالغة إن قلنا إنّ الجيل الجديد من شعراء " قصيدة النّثر"، على ما في تجربته من تهافت، قد تمكّن بفضل اطلاعه على المُنجَز النّقديّ والإبداعيّ الغربيّ وإصراره على التّجاوز ، من القفز بالشّعر العربيّ إلى ذرًى بعيدة، متحدّيًا في كلّ ذلك حملاتِ التّشويه والتّمييع التي تشنّها السّلطة الشّعريّة وأعوانها.

ومهما يكن من أمر فإنّ التّجريب في الشّعر، مقارنة بالرّواية، فعْل خطير ، ومصدر خطورته هو سعْيه إلى تجاوز مجموعة من الثّوابت الجماليّة، ارتقت إلى مرتبة القداسة ،واقترن الدّفاع عنها بالهويّة والأصالة. لذلك فإنّ معركة " التّجريب " في الشّعر أشدُّ ضراوة لأنّ غايتها محْوُ أوهامٍ بلغت من الرّسوخ ما لم تبلغْه الحقائق.

الحداثة ، لذلك يمكن أن نفهم اتّهام الكثير من شعراء مجلة شعر وروادها بسوء الفهم (انظر مواقف خليل حاوي الذي خرج عن مجلة شعر وكذلك محمد الماغوط) وفي بعض الأحيان بالعمالة .

[1] حاتم الصكر، حلم الفراشة: دراسة في قصيدة النّثر، دار أزمنة، الأردن ،عمّان ، الطبعة الأولى ٢٠١٠ عمّان، ص ٢٩.

من المفيد الإشارة إلى أن الدكتور حاتم الصكر أقام الدليل في معرض تحليله لانتقال قصيدة النثر بالشعر المرتبط بالقصد(التطريب) إلى الشعر المرتبط بالأثر أنّ الإيقاع يرتبط بمعنى التدفّق وهو ما يجعل منه مسألة أعمق وأبعد غورا من مجرّد كونه موسيقى.

[2] عبد اللطيف الوراري، أفق الشّعرية : مداخل إلى شعريّة هنري ميشونيك، مقال ورد بمجلة نزوى العدد ٧٠ ، أبريل ٢٠١٢، ص ٥٠.

٣/مستويات التّجريب في نصّ " مقصّ" ل"أمامة الزّاير": اليوميّ، والإيقاع.

مقصّ

قصّت قماشة

وسمّتها البارحة..

قصّت قماشة أخرى

وسمّتها غدا..

الآن لديها قطعتا قماش لمسح الذّاكرة..

قصّت حلم الشّاعر، لسانه، أصابعه..

قصّت حبل السرّة، أزهار الشّرفة، أقمار البيت المجاور..

الآن لديها رجل مقيّد إلى كعب حذائها بحبال الشّهوة.. [1]

أ/ اليوميّ في نصّ المقصّ

لا شكّ أنّ "للعتبات" Seuils دورًا كبيرًا في استكناه ما يخبّئه النّص من معانٍ وأسرار [2] ويمثل العنوان أهمّها، لذلك جاء عنوان هذه النّصّ في ارتباطه بالمتن مفعمًا بالدّلالات، وردّ العنوان اسم آلةٍ على وزن مِفْعَلٍ «مِقَصّ» وهو ما يفيد بشيءٍ من التّجوّز الذي سنبرّره أنّ النّصّ مقابلةٌ ضمنيّةٌ بين الله الخالق وبين الشّاعر الصّانع، فحسب الله إذا قال للشّيء كنْ فيكون، وحسب الشّاعر أن يشكّل من اللّغة عالمًا موازيًا للعالم الذي يقيم فيه، بل حسْبُه أن يُنْطِقَ عالم الوجود الأخرس بتحويله إلى مكوّنٍ لغويٍّ ينبض حياةً. ويزداد العنوان إثارةً كلّما فكّكنا النّصّ وسرنا في مساربه فالمقصّ ارتبط بالذّاكرة (الآن لديها قطعتا قماش لمسح الذّاكرة..) [3] وهو ما يجعل القصّ فِعْلَ القصّ فِعْلَ حَكْيٍ، ألا يقتطع القاصّ من الذّاكرة ما يجعل منه خبرًا أو حكايةً ؟ أليس القصّ أيضا مَسْحًا للذّاكرة بمعنى قيسها لا محوها؟ ويمكن أن نذهب أبعد من ذلك بتقليب علاقة القصّ بالحياة، فقصُّ

---

[1] العالم حزمة خيالات، دار مسكيلياني للنشر، تونس، الطبعة الأولى٢٠٠١، ص ٢٧.

[٢] لعلّه من الصّالح في هذا الإطار الإشارة إلى أنّ الشعريّة الحديثة قد أولت لمختلف المصاحبات النّصّية أو العتبات المحيطة بالنصّ (النصّ الموازي) عناية كبيرة، ويعتبر العنوان أحد أهم العتبات وأكثرها اتّصالا بالنّص ، ويؤكد العلاق ذلك بتنصيصه على أنّ العنوان ليس كلمةً عابرةً توضع اعتباطاً بل يتم اللّجوء إليها بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة.

(علي جعفر العلاق، **الدلالة المرئية**، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع ،الأردن،، الطبعة الأولى 2002 ، ص5)

لقد سبق لجينات أن نبّه إلى أهميّة العتبات بصفة عامة فقال " احذروا العتبات" وذلك من خلال اعتبارها خطابا على الهامش يوجّه فعل القراءة Genette(Gerard), *Seuils*, OP.CIT.P.387

[٣] أمامة الزّاير، العالم حزمة خيالات، ص ٢٧.

حبل السرّة هو إيذان بالشروع في الحياة، والقصّ بمعنى الحكي هو حياة. ألم تؤجل شهرزاد موتها بالحكي؟ ومن الحكي وما فيه من حياكة تحيل إلى الغواية والإغراء أمسك شهريار عن قراره ، كما أنّ قصَّ حلم الشّاعر ولسانه وأصابعه يُفْهَمُ أكثر باستحضار قصّة يوسف عليه السلام فقد قّصّت النّسوة أصابعهنّ افْتِتَانًا إلاّ أنّ هذا الفعل نراه في هذا السّياق يتعدّى الذّات المفتونة إلى الذات الفاتنة .

هكذا يكون العنوان وانتشاره في المتن إشارة إلى القصّ حكاية وحياكة وغواية.

أمّا النّهاية فجاءت إثباتا لمآل القصّ وهو الرّغبة والشّهوة، وقد استقام ذلك في طقس " مازوشيّ "Masochiste يذكّرنا باللّيالي الحمراء في ألف ليلة وليلة، وليس من العسير التّفطّن إلى الصّلة بين الحكي والنّسج بوصفهما فعليْن يرتبطان باللذّة؛ لذّة الحكاية ولذّة الحياكة وبين النّهاية (الآن لديها رجل مقيّد إلى كعب حذائها بحبال الشّهوة..)[1]

ويكشف ما تقدم من تحليل أنّ النّصّ يُفْهَمُ بعمق من الدّاخل من منظور تشير فيه اللّغة إلى اللّغة ومن ثمَّ لا تستمدّ الدّوالّ دلالتها من خارج أسوار النصّ بل من صميمه، أمّا التّأويل فإمكانٌ يخوّله النّصّ ويتنوّع حسب القارئ ورهاناته واستراتيجياته في مُبَاشَرة النّصّ.

لقد انطلقت الشّاعرة من حدثٍ يوميٍّ بسيطٍ " قصّ القماش"، وهو فعل يُنْجَزُ في البيت كما في المصنع لتجعل منه مَعِينَ دَلالاتٍ.

ويمثلّ التّركيز على اليّومي أحد أهمّ ملامح التّجريب في قصيدة النّثر لكنّ هذه الخصيصة لا تعني تكديس التّفاصيل الحياتيّة وإنّما التقاط المُرْبِكِ والمُحْرِجِ منها، وهي مهارةٌ لايظفر بها الشّاعر ما لم يمتلك عدسةً تمكّنه من رؤية ما لايُرَى ورصد المُتغَافَلِ عنه المدهش في بساطته وعمقه. وتكتسب هذه العدسة نجاعتها من ثقافة الشّاعر وتنوّع مرجعيّاته وقدرته على الملاءمة بين لحظة التّحفُّز الشّعريّ ولحظة الالتقاط. فالشّاعر هو الذي يجعل النّصّ ممكن التّأويل، وهو في ذلك مثيل " الخيميائيّ " الذي يصنع تركيبةً كيمائيّةً عَطِرَةً، كلّما حككتها زاد طيبها. من هذا المنطلق تزداد متعة النصّ بقدر ما نتوغّل فيه.

ب/ الإيقاع في نصّ المقصّ .

استقام الإيقاع في نصّ " مِقَصّ" لأمامة الزّاير مستوًى تجريبيّا عاليًا ينمّ عن وعيٍ عميقٍ للشّاعرة بخصوصيّة قصيدة النثر، وقد قام الإيقاع على منطق التّناوب الذي أفضى بدوره إلى مجموعة من الثّنائيات أهمّها الحاضر والماضي.

ورد التّناوب في نصّ " مِقصّ " بين الماضي والحاضر (قصّت وسمّتها ... قصّت وسمّتها ... الآن لديها/ قصّت... قصّت ... الآن لديها) [2] ويمكن أن نمثل ذلك بالرّموز التّالية (م١، م١، م١/ م٢ ح)، وينطوي هذا التّناوب على تناوبٍ آخر بين الجملة الفعليّة والجملة الإسميّة اتخذ شكل المتتالية (ج ف، ج ف ، ج إ/ ج ف، ج ف، ج إ)

بناءً على ما تقدّم يكون النّص تقابلاً صريحًا بين الماضي والحاضر والفعل والوصف، في علاقةٍ سببيّةٍ يكون فيها العنصر الأوّل سببًا والثاني نتيجةً. فقصّ القماش إلى قطعتين وتسميتهما نتج عنه الحصول على قطعةٍ كبيرةٍ مسحت الذّاكرة، كما أنّ قّصّ حلم الشّاعر وقصّ السّرّة جعل من الرّجل مشدودًا بحبال الشّهوة إلى كعب حذائها، ويشدّ فعل الحياكة هذه العلاقة

---

[1] المصدر نفسه

[2] المصدر نفسه.

السّببيّة، فالمرأة المُحَدَّثُ عنها، والتي قد تكون قناعا للشّاعر، حاكت القطعتيْن مثلما حاكت الحبْلين.

وإذا كانت الحياكة باتّصالها بفعل " قصّ " حاملة لرمزيّ الحكاية فقد مكّنت من السّيطرة على الذّاكرة، وهي أيضا مورَّطة في رمزيّة الغواية، ذلك أن الإيقاع بالرّجل الذي يمكن أن يكون قناعًا للشّاعر كان بحياكة حبال الرّغبة. ثمّة تقابل إذن، بين متعة توقيع الحكاية المستمرّة في الماضي والمستقبل(البارحة، غدا) وبين متعة الإيقاع بالشاعر، ولعلّ ذلك ما يجعل من الحكاية والغواية لذّتيْن .

وينتظم هذه الثنائيات طقس " مازوشيّ " فاختراق المقصّ للقماش شبيه باختراق الرّجل للمرأة، وقصّ حلم الشاعر وسرّته واعتمادها مادّةً في حياكة حبل الرغبة، يجعل من فعل الرّغبة قائمًا على العنف.

ولعلّه من الممكن أيضا بل هو من قبيل المرونة في تقليب مستويات الإيقاع أن ندرس تواتر الحروف رسمًا وجرسًا وعلاقته بالدّلالات المختلفة في النّص، فحرفا الشّين والسّين قد تكرّرا بصفة ملحوظة في النّصّ، وليس من العسير الانتباه إلى ما في رسم هذين الحرفين من أبعاد إيحائيّة جنسيّة، وقد تمكّن كلود بنيوClaude Peignot في كتابه (*Le nombre langage de dieu*)، من عقد علاقة طريفة بين العدد **ثلاثة** وحرف الشّين في اللّغة العبريّة، وبين علامة الحبارى "ففي التّقليد البدائيّ يرمز (العدد١) إلى المبدإ الذّكوريّ، ويرمز (العدد٢) إلى المبدأ الأنثويّ. واقترانهما ببعضهما البعض يعطي العلامة الّتي ليست إلاّ الحرف العبريّ شين "shin" الّذي يتعلّق معنى الحياة به" [1]. ويرى كلود بنيوClaude Peignot أنّ هذه العلامة هي أثر رجْل الحبارى l'outarde [2](طائر الحبارى) ، وأكّد في هذا السّياق أنّ "علماء التّاريخ يرَوْن في هذه العلامة رمزاً للخصوبة" [3].

ورد حرف السّين خمس مرّاتٍ، أمّا حرف الشّين فستّ مرّات. وإذا كان الحرف الأوّل يتجاور صوتيًّا مع حرف الصّاد الذي تكرر خمس مرّات، فإن الحرف الثّاني يتجاور مع حرف الجيم الذي تكرّر مرّتين. وقد يفضي هذا التّواتر والتّقارب، إن نحن ربطناه بزوجين آخرين من الحروف وهما الحاء التي تكرّرت خمس مرّات والهاء التي تكرّرت تسع مرّات، إلى استنتاج دقيق وهي أن جرس هذه الحروف بما هو صفيرٌ ونشيجٌ وآهاتٌ و " وَحْوَحَاتٌ" يحيل إلى فعل العشق المحرِك للنّص بوصفه حكايةً وحياكةً وغوايةً، الذي نعتناه بأنّه يدور في أفقٍ جنسيٍّ " مازوشيّ" .

ربّما يكون هذا الاختيار للحروف وترتيبها بهذا الشّكل غير مقصودٍ من الشّاعرة، لكنّ ذلك لا يعني أنّ ما ذهبنا إليه هو مَحْضُ تعسّفٍ على النّصّ ممّا يجعله يعبّر عن الهواجس التي أثارها فينا النّصّ أكثر ممّا يشير إلى ما يقوله ، فالشّاعر في قصيد النّثر ينشئ الإيقاع بطريقةٍ حدسيّةٍ تتعمّق بقدر اتّساع أفقه وقدرته على الملاءمة بين لحظة الالتقاط ولحظة الكتابة. أمّا مسألة رسم الحروف، كما هو الأمر بالنّسبة إلى الشّين والسّين، فإنّ الأمر يتعلّق باشتغال اللاّوعي الفردي والجماعيّ وأشكال تجلّيه في الكتابة .

هكذا يبدو أنّ النصّ قد استمدّ هويّته الإيقاعيّة من عناصر بعيدة عن الوزن، رغم تواتر بعض مظاهر الإيقاع الداخليّ،

---

[1] Claude Peignot, *le nombre langage de dieu, Essai sur la symbolique des nombres* , p.41

[2] Ibid,p.41.

[3] Ibid,p.42

للتوسّع في هذه العلاقة بين الحروف والأعداد ودلالاتها يمكن الاطّلاع على بحث مرقون بعنوان "الأعداد في النصوص المقدّة الرموز والدلالات " للسيد التوي (رسالة ماجستير في الحضارة المقارنة كلّية القيروان (٢٠١٢)

(أغلب الأسطر انتهت بحرف التاء) وتوزيع النّصّ توزيعا مماثلا لقصيدة التّفعيلة، إلاّ أن ذلك لم يَحُل دون استقامة الإيقاع خطابا مرتبطا بالدّلالة ومنصهرا في الخطاب الشّعريّ [1].

الخاتمة

إذا فُهِمَ التّجريب على أنّه مجرّد خروجٍ عن السّائد بالتّعديل والتّحوير والتّوسيع والاختبار، لا يمكن أن نقصره على قصيدة النّثر فهو مبثوثٌ في الشعر الحديث برمّته ، أمّا إذا نظرنا إليه من منطلق كونه خلخلةً وتحطيمًا لصنم مازال له مكان في ثقافتنا رغم غربته عن واقعنا، عدَدْنا قصيدة النّثر القصيدة التّجريبية حقّا، ولعلّ أهمّ عملٍ يؤسّس لطمس هذا الصّنم بوجوهه الشّكليّة والمضمونيّة هو إجراء الإيقاع إجراءً يقطع مع بلاغة الإنشاد، كأنْ يكون الاعتناء بهندسة القصيدة ومعمارها ظاهرًا وباطنًا ، صورةً وصوتًا، و الاهتمام بحضور التّنقيط وعلامات التّرقيم في القصيدة، والاشتغال برصد العلاقة بين العتبة والمتن والحاشية ، أو كأن يجعل الشاعر القصيدة تنزع[2] نحو السّرد واليوميّ والهامشيّ والرّمزيّ والأسطوريّ. ولمّا كانت الرّواية فنًّا محُدَثًا عند العرب لم يرتق إلى درجة الوثن، كان التجرّؤ عليه مقبولا في حين أن التّطاول على هيكل الشّعر ّ وسَدَنَتُه جريمة و خيانة في بعض الأحيان، لذلك فإن تحطيم هذا الهيكل هو السّبيل إلى القضاء على الوثنيّة عموما.

---

[1] إنّ تناولنا لمسألة الإيقاع بالدّرس في نصّ المقصّ لأمامة الزاير ولو بإيجاز يندرج في إطار مجهود نقدي الغاية منه التأكيد أنّ الإيقاع ليس الوزن ، ومن ثمّة أحد أكبر الأوثان الذي تحول بين القارئ العربي وقصيدة النثر ، والواقع أنّه لا يكفي أن نحدد المبرّرات النظرية لذلك بل على النقاد أن يقدموا للقارئ مفاتيح تخوّل له فكّ مغالق واستكناه العمق الجمالي والدّلالي الذي تنطوي عليه.

[2] نقصد بالنّزوع في هذا الصّدد، أن يكون السرد مثلاً حاضرًا في القصيدة حضورًا عضويًّا .

قراءة في حكايات من عينكاوا تحولات المكان وقلق الكائن

د.فاطمة عبد السلام الرواشدة / جامعة جدة .كليات فرع الجامعة بمحافظة الكامل.

المدخل:

في زمن الغربة تجتاحنا إحساس يوقظ فينا حنين يلسعنا فلا نستطيع التغلب عليه إلا من خلال مد الجسور إلى زمن مضى، ذقنا فيه طعم الطفولة وشممنا فيه رائحة الأمومة، مكان درجنا فيه، وكبرنا على أرضه صبغنا بصبغته، واكتملت فيه ملامحنا، وغدا فينا طفلاً يسكننا يرحل معنا، نخشى عليه عوادي الزمن، نلوذ به إلى مكامن الذكريات ، فنرسمه لوحات، ونكتبه كلمات، ونعزفه ألحانا تشفي علة النفوس من غربتها.

وتحت تأثير هذا الإحساس ولسعة الحنين يهرب سعدي المالح إلى زمن طفولته، وأحضان قريته معملا ذاكرته في المكان بكل تفاصيله خشية أن يهرب منه مرة ثانية :الأزقة والطرقات، الروائح والألوان،أُناسه صغارا وكبارا، مخلدا كل ذلك في جماليات سردية، باثا الحياة في الذكريات ليحيها متونا يعنونها بـ(حكايات من عينكاو).

فهي البوتقة التي أصهرت بها تلك الأحداث وصنعت تاريخ أهلها بحلوه ومره، هي ذاتها ملهمة سعدي المالح ومنهل ذكرياته في زمن هو أحوج ما يكون إليها حتى يستمد من رائحتها، وألوانها ، وأصواتها، وعزم أبنائها قوت روحه وعزاء نفسه في أيام غربته ومنافيه.

وحتى لا تضيع الصورة وتغيب الملامح، يجسد من كل ذلك تجربة سيرية، تؤرخ لمدينة عينكاوا مكاناً وزماناً وشخصيات وأحداثاً، برؤية شاملة تربط الذات المؤلفة بعصب المدينة فتجعل من نفسها حكواتياً يعمل جاهداً على إعادة الحياة ثانية إلى الماضي البعيد بكل سعادته وتعاسته.

العنوان :فاعلية التجنيس القرائي

تُشكِلُ عتبة العنوان الشعلة الأولى التي تمسك بها آليات القراءة حال دخولها عالم الإجراء القرائي، لتضيء عتمات النص الإبداعي، "لما تحتويه من شحنة بنائية تركيبية وسيميائية وإيقاعية كثيفة ومركزة تغذي طبقات النص الأخرى، وتتحكم على نحو ما في حركيتها ووظائفها وإسهامها المشترك في إنتاج الأنموذج النصي وخطابه "[1].وعلى هذا الأساس الاعتباري للعنوان يصبح علامة لسانية تنهض بـ "وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد مدخلا لنص كبير كثيرا ما يشبهونه بالجسد رأسه هو العنوان"[2]ويُعرَّف العنوان عند لوه _ هوك بأنه " مجموعة من العلامات التي يمكن أن تندرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود[3]"هذا التعريف يكشف عن مجموعة من الوظائف التي نزع بعض الباحثين إلى تحديدها من خلال الاعتماد على وظائف اللغة التي اضطلع بها رومان ياكوبسن، فللعنوان وظيفة انفعالية، ومرجعية، وانتباهية،

---

[1]. العلامة الشعرية قراءات في تقنيات القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد _ الأردن،.2010: 43

[2]. شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطري، مجلة عالم الفكر، المجلد28، العدد1، 1999، 455 :

[3]. العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، سلسلة دراسات أدبية ،الهية المصرية العامة للكتاب،القاهرة، .1998: 39

وجمالية، وميتالغوية.[1] وأضاف إليها _ هنري ميتران _ فيما بعد الوظيفتين التحريضية والأيديولوجية [2] وأما جرار جنيت فقد أولى العنوان عناية خاصة في دراسته للعتبات، وعده جزءاً فاعلا ومهماً من أجزاء" النص المرافق " في كتابه (طروس (والذي ينظر إليه- أي النص المرافق -على أنه " أحد الأمكنة المفضلة للبعد الفعلي للعمل الأدبي، أي لتأثيره في القارئ[3] "وعده في كتابه)عتبات" (فضاءً للتفاعل والامتداد الأكثر اجتماعية للممارسة الأدبية التي تنظم علاقتها بالجمهور .[4]"وبعد أن فصل في وظائف العنوان تاريخياً، واشتغالاً، وإجراءً فإنه يقترح لها نموذجاً يضم وظائف أربعاً أساسية هي :

_1الوظيفة التعيينية : تحديد هوية النص.

_1الوظيفة الوصفية :وهي وصف النص بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشكلية،

_2الوظيفة الإيحائية :وهي الوظيفة الدلالية الضمنية أو المصاحبة.

_4الوظيفة الإغرائية [5].

ونظراً لأهمية العنوان بوصفه نصا موازيا ومرتكزاً قرائياً مهما في قراءة النص الإبداعي عموما، والنص الذي بين أيدينا خصوصاً، فقد ارتأينا أن نبدأ به أولا، ومن ثم ننطلق إلى المتن، بعد أن نحدد من خلاله الإطار العام الذي أراده سعدي المالح من هذا العنوان تحديداً ((حكايات من عينكاوا)) الذي يفصح منذ البداية عن جنس هذا الكتاب وهويته.

حكايات جمع حكاية، والحكاية في بعدها الدلالي العام إشارة لبدائية الحياة الإنسانية وبساطتها، فقد ولدت مع ولادة المجتمعات، حملت أفكارهم وسلوكهم، وغدت سفراً لمعتقداتهم، حاوية على كل ما يمت لهذه المجتمعات من قيم ومبادئ، دونت تاريخهم ووجودهم، هي الهوية التي يشهرها كل مجتمع من المجتمعات أمام عبور الزمان وتحولاته التي تبسط سطوتها على المكان وساكنيه حفظا لهم ولتاريخهم.

اختيار سعدي المالح لهذه الكلمة تحديداً كان مدفوعا بأسباب عِدة يتعلق الأول منها بمضمون هذه الحكايات، فقد أراد أن يؤرخ لقريته دون أن يلجأ إلى السرد التسجيلي الذي يتتبع في طريقته تاريخ الشخصيات، وما مر على المدن من أحداث، إذ جاءت الحكايات لتضيء تاريخ قريته عينكاوا، وتحمل في طياتها هوية الأرض التي خشي على نقاء روحها من التحول والضياع، مسترجعاً إياها قبل أن تتفلت ملامحها من الذاكرة أولا ومن زحف التقدم العمراني، والتغير القيمي الذي يفرضه جريان الزمن على الأمم والحضارات .

وأما السبب الثاني وراء اختيار هذه الحكايات فنابعٌ من دلالتها على البدائية والبكارة والنقاء، فهي عناصر تعبر عن براءة عينكاوا وبساطة أهلها الذين يواجهون كل الظروف القاسية ويصمدون أمامها متحدين بغناء_ شعو_، أو يقبلون الموت

---

[1]. ينظر قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 33: 1988

[2]. السيميوطيقاوالعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلد25،العدد3 ،. 97 :1997

[3]. جيرار جنيت نحو شعرية منفتحة، كريستين مونتالبيتي، ترجمت د.غسان السيد ود .وائل بركات، دار الرحاب دمشق، ط1 ، 111: 2001.

[4]. م.ن.١١١

[5]. ينظر :عتبات) جيرار جنيت من النص إلى المناص(، عبد الحق بلعابد، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون _منشورات الختلاف، الطبعة الأولى، 2008: 86_89.

على سطح البيت لا في ظلامه وعزلته_ الخالة فاتة_، وأما الحب فقد طوق هذه القرية كما طوق قلب فتاها المحب، فتوجها بشعور التحدي ينمو في قلوب الصغار قبل الكبار _ ماكنة حلاقة _ حرس قومي .

وبالنظر إلى آليات الحكي التي عرض بها سعدي المالح مبنى حكاياته، ينكشف لنا السبب الثالث والأهم وراء اختيار كلمة حكاية. فالحكاية في مفهوم علم السرد هي :الأحداث " كما يفترض أنها حدثت في الواقع بمرآة منطقي التتابع والترتيب[1]" وعلى هذا المفهوم فإن الحكاية" تتكون من مجموعة من الأحداث التي تقع، أو يقوم بها أشخاص تربط في ما بينهم علاقات، وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون[2]" وأما المبنى فـ" هو الأسلوب المخصص للاضطلاع بنقل الأحداث إلى عالم النص الأدبي بعد أن كانت منتسبة إلى عالم آخر) واقعي أو خيالي (لا صلة له بالعناصر اللغوية المستخدمة في الكتابة[3]"وتجدر الإشارة إلى أن التفريق بين الحكاية والمبنى على هذا النحو مسألة افتراضية نظرية لأن كل حكاية لا تظهر ألا من خلال البناء؛ ولكن الفصل بينهما جاء هنا ليمكن من دراسة آلية بناء الحدث والنسيج السردي في مبنى هذه الحكايات التي قُدِمت على لسان راوي كلي العلم، وحتى نتمكن من ذلك قمنا بتقسيم المبنى إلى مجموعة من المشاهد تضم وحدات سردية صغيرة في واحدة من الحكايات التي عدها بعض النقاد من أكثرهن نضوجاً أدبياً وفنياً، هي حكاية الخالة فاتة وذلك على النحو الآتي:

_1مشهد أرق الخالة فاتة وعدم نومها :قلق، تململ، حضور الهواجس، خوف.

_2مشهد دخول وقت صلاة الفجر المعلن عنه بصوت الأذان :وضوء، صلاة، أدعية، وذكر.

_3مشهد إشعاله المنقلة :وضعت عليها أبريق الشاي.

_4مشهد العودة إلى غفوتها الصباحية :كانت طويلة على غير العادة ، حلمت في أثنائها حلم مزعج.

_5مشهد خروجها من المنزل إلى مكان العمل في القلعة :والهواجس والأفكار تسكنها.

_6مشهد وصولها إلى السوق في القلعة وشجارها مع زميلتها.

_7مشهد الليلة الخيرة من حياتها :فقد كانت على سطح البيت الذي رشته بالماء ثم نظفته.

فالكاتب ينسج حكايته هذه باستنطاق مسارات الحكي الماضوي مستعيداً إياه من رحم الذاكرة كما حدث على أرض الواقع، مراعياً منطقي التتابع والترتيب للأحداث في الزمان دون اللعب على وتر الانحراف في سرده للوقائع حيث أننا لا نجد صعوبة في التطابق بين الحكاية والمبنى في كثير من الحكايات، ولاسيما التي بين أيدينا الآن فإذا أردنا أن نعيد ترقيم هذه المشاهد التي تحوي الأحداث الكبرى في المبنى فإننا نجد أنفسنا أمام الأرقام نفسها في المبنى دون تقديم أو تأخير لأي وحدة من الوحدات السردية، فهو لم يقدم لنا النص من خلال الإمساك بحدث مهم وجعله مرتكزا ينطلق منه في مبناه كحدث موتها مثلا، ثم يعود منه إلى الخلف في سرد وبناء معكوس أو يراوح بين الماضي والحاضر بآلية الفلاش باك، بل نراه يعتمد الطريقة التقليدية في

---

[1]. الملحق التوضيحي بذيل نظرية المنهج الشكلي :نصوص الشكلانيين الروس، توماشفسكي، قدم لها تزفتيان تودروف، وترجمها إبراهيم الخطيب، الشركة العربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية الرباط وبيروت،ط1 .، 228 :1993

[2]. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي بيروت _ لبنان، ط2 ، .30 :1999

[3]. النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ بين تشابك القضايا واختيار الأدوات، الصادق قسومة، دار الجنوب للنشر، تونس، .51 :1992

عرض الأحداث الذي كان سائداً في الماضي ولا سيما في السرديات الشعبية التي تتكئ على مبدأ تتابع الوقائع والربط بينها عن طريق آلية السبب والنتيجة.

هذه الطريقة في السرد جاءت بقصدية واضحة من قبل سعدي المالح الذي حاول أن يوائم بين العنوان (حكايات) وبين طبيعة سردها المائل إلى الوضوح والبساطة، وذلك من أجل " التقاط الحياة اليومية برؤية بسيطة، أمينة على تدوين الواقعة وبدون تدخل واضح من القاص، مثلما حصل بحكاية " الخالة فاتة"، مع أنه يضفي مكملات على الواقعة ويطوعها للسرد، حتى يجعل منها حكاية، لذا لم يقل المالح بأنها قصص، وهو يدرك بأنها حكايات بالمفهوم القديم للحكاية[1]" ، التي ترد على لسان راوٍ كلي العلم يعرف الأحلام، ويقرأ الهواجس، ولا نسمع صوت الشخصيات إلا من خلال صوته ورؤيته ، فهو المهيمن على عوالم السرد وصاحب اليد الطولى فيه، وهذه تماماً هي صورة السرد الحكائي القديم التي تنهض على كاهل سارد عليم، من أجل إضفاء سمة الواقعية على أحداث هذه الحكايات وإكسابها الوجود الفعلي في الزمان والحيز، وهي السمة التي لعب على وترها الكاتب، وحتى يضفي على العنوان البعد الإغرائي قام بتحديد المكان " عينكاوا "التي غدت فضاء حاوياً للحكايات، "تحدد أبعادها وتكسبها من المعقولية ما يجعلها أحداثاً قابلة للوقوع على هذه الصفة أو تلك،... كما أن المكان يضفي على الأحداث قيمة اجتماعية، ويضغط النص بشحنات عاطفية [2]". فعينكاوا غدت الفضاء الذي رسم بداخله سعدي المالح ملامح شخصياته، وحدد أبعادها ونفض عن ذاكرة هذه القرية غبار الاندثار والضياع والتحول، ورسم لها لوحات تعج بالحياة البسيطة في ظاهرها وكنهها، وهو بذلك عمل على بقاء عنكاوا حية في الذاكرة الشعبية على مدى الزمان مع ما اقترن بها من حكايات وعجائب تحكي ما مر على هذه القرية من أحداث تاريخية كبرى أعاد المؤلف بناءها بحكايات فنية بعيدة عن المنطق التحريري أو لنقل التسجيلي المتواتر للوقائع والأحداث، فصورت بصبغة الواقع اليومي المعاش دون تزويقه أو تحريفه أو تحميله ما لا يحتمل .

المكان :خصوبة المشهد وعمق الانتماء الذاكراتي

لقد خضع المكان لتغييرات حادة وانعطافات حاسمة في المصطلح والمفهوم والتصور عبر التاريخ الإنساني، فلم يعد كما كان عليه في السابق، إذ حمل من أصداء مسيرة التاريخ والتطور المعرفي والتكنولوجي الشيء الكثير[3]ومع ارتقاء الفكر البشري وتحولاته الفلسفية والإيديولوجية والفيزيائية لم يعد هناك مكاناً ثابت التركيب والملامح، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار التحديث المستمر الذي يجري فيه، مما يدعو إلى التغيير المتواصل في كينونته شكلا ومضموناً، ومن الوهلة الأولى أدرك سعدي المالح أن المكان الأثير لم يعد ساكناً كما هو في الذاكرة، بل أخذ في التحول والانعطاف ليأخذ شكلاً ومنحى جديدين، مكان جديد لم يعرفه سابقا ولم يألفه بعد[4].

---

[1]. شخوص شعبية ووقائع بسيطة، ناجح المعموري،من الملحق :عن حكايات من عينكاوا،حكايات من عمكاوا،سعدي المالح، دار الحوار، اللاذقية ــ سورية ، 1011: 95.

[2]. فلسفة المكان في الشعر العربي، حبيب مؤنس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،.2001: 132

[3]. م.ن.٧

[4]. ينظر إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1 ،.1986: 51

فهو بكل عنفوان الحب والتأسي على زمان مضى ومكانٍ كانَ، يعيد بناء هذه القرية وفق رؤيته الذاتية للمكان والمنطبعة في الذاكرة عبر نصوص حكاياته التي كانت عينكاوا طفولته وصباه " (الهدف _الأساس_ من وجود العمل كله "[1]

يفتتح سعدي حكاياته بحكاية (الخالة فاتة)، وهي حكاية تعرض بأسلوب ثنائية الأضداد، التغير والتحول الذي طرأ على هذه القرية وذلك من خلال سرده يوما كاملا من حياتها يبدؤه من ليلتها القلقة فقد " ظلت طوال الليل تتقلب على يمينها ويسارها، ولم تغف، أفكارا وخيالات عديدة كانت تعذبها. أحيانا تتجسد أمامها أشباح مفزعة تخيفها وتجعلها تجلس في فراشها تعيد قراءة آية الكرسي، وتستلقي في الفراش محاولة النوم، تتقلب على جنبيها، على ظهرها، بطنها، يصر التخت من تحتها، يرتفع صوته ليلتقي مع أصوات الأشباح. تجلس في فراشها من جديد، وتتطاير حمامات النوم من عينيها بعيدا "[2].هنا يشتغل المكان بمعية النفسية المتأزمة لساكنته على تقديم صورة قلقة ومضطربة تعكس جواً من الترقب عما سيسفر عنه المشهد البنورامي الذي يعمل بثنائية الانغلاق والانفتاح للمكان، إذ هو مكان مفتوح من حيث كونه سطحا مفتوحاً على السماء، لكنه في الآن نفسه منغلق من جراء الصبغة النفسية القلقة التي تضفيها حالة الخالة فاتة على المكان .

وتستمر صورة المكان المنغلق في اللقطة المشهدية الآتية التي تعكس حركة الشخصية في المكان (عينكاوا) نهاراً، وهي تتجه إلى عملها " :ودرجت في زقاق ضيق جداً، مظلم، نتن، تفوح منه رائحة المجاري المكشوفة لا مخرج لها كالعديد من أزقة القلعة التي قلما رأت نور الشمس في هذا الزقاق، في الجانب الشرقي من القلعة، يقع البيت الذي تعيش فيه الخالة فاتة .... في السوق المواجه للقلعة، كانت عشرات الأصوات تختلط مع بعضها، تصعد عبر الدرج الحجري القديم الذي كانت الخالة فاتة تنزل منه، والشمس، تفرش الجانب الشرقي، نصف الدائري، من القلعة، بأشعتها المتوهجة، فتلوح البيوت الحجرية المتآكلة الأطراف، رمادية، تسطع كعدسة محدبة عاكسة شعاع الشمس على وجه المدينة "[3].السارد في هذا المقطع يحمل كامِيرَتَهُ ويتبع هذه المرأة عارضا لنا مشهدا تتابعياً تفصيليا لطبغرافية المكان منذ أن خرجت من بيتها حتى وصولها سوق القرية القديم التي تمارس فيه بيع الحجب والتي عرفت به منذ سنين، ويتضح من خلال المقطع السابق المصور لعينكاوا، أنها لم تنل حظها الكافي من التحضر والتطور وذلك لأن سكانها من البسطاء، حظهم من الرزق قليل يعتمدون على كد أيديهم ومهن تقليدية لم تعد مطلوبة، كبائع الأدوية والأعشاب مصطفى الأعرج، وعلى الرغم من ذلك فهم راضون قانعون به، ولكن هذا الرضا وهذه القناعة لم تبقَ لهم فقد نسفت وسلبت منهم بقرار من السلطة يقضي بترحيل العوائل من أجل تحويل القلعة ومحيطها إلى مكان سياحي.

من هذه البؤرة تحديداً بدأ الكاتب عرض تحولات المكان ، فالتحول لم يقتصر على أطرافها بل أخذ يطال أنحائها كافة ، حتى قلعتها المرتكز الرئيس وسوقها القديم " كانت الخالة فاتة تتأمل بلحظات سريعة، وهي تنزل الدرج، سبعين عاماً كاملة عاشتها هنا، في هذا الطود الشامخ بوجه الزمن منذ آلاف السنين، تذكرت تلك الأيام، حين لم يكن في المدينة غير القلعة وبعض البيوت المتناثرة حولها، حينذاك كان للقلعة باب ضخم يقفل ليلاً، يحرسه رجال شجعان .كانت الشمس العاكسة من

---

[1]. الرواية والمكان دراسة المكان الروائي، يسين النصير، دار نينوى، سورية دمشق، ط .2: 315

[2]. بنية الشكل الروائي،) الفضاء، الزمن، الشخصية(، حسن بحراوي، المركز المركز الثقافي العربي، ط1 ، بيروت، الدار البيضاء،33 :1990

[3]. حكايات من عينكاوا ,سعدي المالح، دار الحوار ــ اللاذقية ــ سورية،12ـ11 :2011

جدران القلعة شديدة السطوع، لم تتحملّ الخالة فاتة قوتها، فقطعت أفكارها، لكنها ظلت تنزل الدرج، أسرعت واندلقت في الأسفل فتوارت في الظلمة باتجاه السوق، المزدحم بالأصوات والبشر، كما يزدحم رأسها بالأشباح[1] ".

إن شريط الذكريات الذي مر سريعاً يخلِدِ الخالة فاتة ويكشف لنا طبغرافية عينكاوا منذ سبعين عاما عاشتها في هذا الطرد الشامخ بوجه الزمن، فلم يكن في المدينة غير القلعة وبعض البيوت المتناثرة حولها، وأما الأمان والاستقرار فكان لهما دورهما الأعظم والأهم الذي عبر عنه الكاتب بباب القلعة الضخم الذي يقفل في الليل ويحرسه رجال يتصفون بالشجاعة . فضلا عن بعدها (أي القلعة) التاريخي المحمل بالعراقة، فهي رمز الثبوت أمام الزمن وكل تحولاته، وهي مصدر حماية وأمان لأهل عينكاوا ولكل من حولها .

إلا أن القلعة لم تكتفِ بهذا الدور الحميمي حسب، فبعد أن كانت حافزا لما تمر به هذه المرأة العجوز من أحداث وظروف على صعيدها الشخصي في يومها هذا، وعلى الصعيد الجمعي هي وكل العوائل التي تعيش في رحم القلعة الآمنة المطمئنة، تحولت إلى مصدر خوف وقلق، فالقلعة التي ضمته في يوم من الأيام وكانت لهم رحماً حنوناً، هي نفسها لفظتهم اليوم وبدأت تشكل لهم مصدر قلق وخوف، خوف من التهجير والرحيل والتحول، وقد جاء حلمها الكابوسي في صباح يومها غير العادي صورة من اللاوعي تعبر عن صراع العائلات مع السلطة.

كما يفضي حلمها إلى قضية التحول الحتمية لهذا المكان، فالمغول الذين غزووا القلعة ما هم إلا رمزاً للسلطة وإجراءاتها التي اتخذتها من أجل تحويل القلعة إلى مكان سياحي، وأما عجز القلعة وساكنيها أمام هذا الغزو ما هو إلا عجز أهلها أمام قرار السلطة، وقد جاء صوت زوجها رسول العطار حاملا نبوءةً مستمدة من اسمه، تؤكد على حتمية هذا التحول وهو يقول لها مستشرفا أو كاشفا المستقبل المحتوم لهذا المكان " ما قلت لك، من الأفضل أن ننزل من القلعة ونسكن المدينة، هو ذا قد جاء اليوم الذي يرحلوننا عنها ."وصرخت.انتفضت الخالة فاتة في فراشها مذعورة[2] ".

بعد هذا الكابوس الاستشرافي ينتقل المؤلف إلى رصد بعض مظاهر تحولات المكان في عرض تدرجي يضع فيه صورة مقابل صورة أو حالة مقابل حالة أخرى، فعلى سبيل المثال يعرض لنا حالة الخالة فاتة وما هي عليه الآن " تردّت حالتها أكثر، وبالذات في السنوات الأخيرة، حيث أصبحت سوقها تتعرّض للكساد يوماً بعد يوم وهي لم تبع حجاباً واحداً منذ أكثر من شهر. سابقاً كانت تهرع النساء إلى بيتها لاختيار الحجب الجميلة وشرائها، أمّا اليوم فتذهب هي إلى بيوتهن واحدة واحدة، تعرض عليهن حجبها المطرّزة ولا واحدة تشتري([3]".

هذا التردي والتحول في حالة الشخصية المركزية ما هو إلا حال المكان فلم يعد قادرا على أن يكون مكاناً يرتزق منه الناس أو يجدون فيه قوت يومهم أمام سوق المدينة الذي أخذ في احتلال دوره، وتأتي صورة سوق القلعة التي عرضها السارد لنا شاهداً حياً وحقيقياً على تحولات المكان شكلا ومضموناً، فموت بعض الشخصيات التي كانت تشكل معالم بارزة في هذا السوق منذ سنين عديدة وتركها فراغا في المكان وفي المهام لا يستطيع أحد أن يسده إلا تلك الأسواق الجديدة " كانت (الدلال خانة) هادئة ككل صباح، العم عثمان يلفُ سيكارته بأصابع مرتجفة، ويضع كيس التتن أمامه إلى جانب كومة" طين خاوة " المعروضة للبيع، وعائشة، ترش الماء، بين حين وآخر على باقات الخبّاز والحندقوق المشدودة، ورشيد صانع الكبابخانة، يمر

---

[1] م . ن .12:
[2] م.ن.١٣
[3] م.ن.١٤

بمرح كعادته متحرشاً بهذا أو ذاك من الجالسين، إنها وجوه يعرفها جيداً، هو وكل مرتادي السوق، منذ سنوات طويلة لا تفارق مكانها، كمعروضات متحف تاريخي، حتى ولو مات أحدهم لا يفارق شبحه المنطقة، هو ذا المكان الذي كان يجلس فيه حالياً يجعلك تذكره، سواء أكان بائعاً أم متسولاً.

-مصطفى الأعرج؟

-نعم.

-وماذا كان يبيع؟

-أدوية.

ضحك الصبي، صانع الكبابخانة، في وجه الرجل القروي، ثم عبس فجأة، وقال بنبرة حزينة مفتعلة:

-مات..

-متى؟

منذ أشهر، لا أدري، لا أحد يبيع الأدوية بعد.

قالت خديجة من مكانها:

-الله يرحمه، كان حكيماً يعرف بكل الأمراض.

عاد الرجل القروي أدراجه، وسار باتجاه الصيدلية القريبة من السوق،"[1]

لقد جاء هذا التحول على لسان السارد بوصفه للمكان على أنه بقايا مدخل لسوق قديمة، كان يباع فيها بالمزاد كل شيء وتأتي كلمة ((واليوم)) في مقابل ((كان)) في ثنائية ضدية تظهر البون الواسع بين ما كان عليه السوق القديم في الماضي من نشاط وحيوية، وما هو عليه الآن من تحول في دوره، فاليوم_ دلالة الحاضر_توسعت المدينة توسع السوق، وظهرت أسواق جديدة وصفت بالعصرية امام السوق الموصوف بالقديم، الذي ظل يعيش في رحم الحاضر ((كالمرض)) الذي يوجب العلاج أو الاستئصال الفوري، أو لنقل الجذري.

فكما كان الموت وسيلة قدرية حتمية غيرت من ساكني المكان وخلق نوعاً من القلق، كان قرار السلطة المتمثل بالإخلاء وتحويل المكان لمكان سياحي يقوم بمهام عصرية تنسجم مع وضعه الجديد، هو وسيلة ثانية وسائل من القلق التي أقلقت سكان القلعة، وأخافت سعدي المالح من أثر هذا التحول على وطنه الطفولي الصغير، وأخافت هذه العجوز التي رقضت الموت في الحوش رمز العزلة الذي ظلت طيلة حياتها تنام فيه، وإنما صعدت لتنام على سطح غرفتها كما كانت تفعل في طفولتها " في المساء، عندما كنست سطح حجرتها الترابي ورشته بالماء فاحت منه رائحة الأرض البكر وهي تحرث لأول مرة، تذكرت طفولتها، عندما كانت ترش السطح بالماء وتكنسه يومياً، وتصعد بأفرشة العائلة جميعها إلى السطح وترتبّها، تلفتت هنا وهناك إلى سطوح الجيران، تخفي نفسها خجلاً كلّما لمحت رجلاً"[2].

---

[1] م.ن.١٤
[2] م.ن.ص١٣

فخوفها من التغيير ترجمته سلوكا يظهرها امرأة قوية تحمل روح التحدي، لمواجهة المصير، وتعلن قبولها مبدأ التغيير، فقد رفضت أن تنام وتموت في الظلام والعزلة الذين مثلهما الحوش الذي كانت تنام فيه طيلة سنوات عمرها .ولكن قرارها بقبول التغيير قرار مشروط بان لا تنسلخ عن الماضي وإنما يأتي الجديد من عمق الماضي لذلك وبدون شعور منها مدت جسراً من الذكريات إلى أيام صباها التي كانت تقوم فيها بالفعل نفسه الذي قامت به اليوم، ولكن فارق الماضي عن الحاضر أن هذا الفعل أو السلوك كان يشكل طقسا يومياً في حياتها وجزءاً من تاريخ العائلات العراقية، وأما اليوم ما هو إلا ردة فعل على إحساس يجتاحها ويدفعها للتمرد والتغيير ، فالسطح يوفر لها الأمان من جانب ويمنحها فرصة الخروج من عزلتها من جانب أخر فهو رمز الانفتاح والتواصل مع العالم الخارجي " :وإلى أن صعدت بفراشها هذا المساء ورتبته كان الظلام يتوزع في أرجاء القلعة، في هذه الأثناء لسعها الحنين وأعادها إلى أيام الصبا، لكنها عندما نظرت إلى سماء القلعة، رأت في أسفلها، فوق السطوح موصلات التلفزيون تلمع على ضوء مصابيح الكهرباء، وهناك في البعد، تمتد المدينة حتى تكاد المنارة الأثرية البعيدة من القلعة تختفي بين البيوت المحيطة بها .دارت المدينة، بضجيجها العالي برأسها .المدينة تدور، دورة، ثلاث ...عشر، والضجيج يتعالى .. ويتعالى ..لم تتمالك الخالة فاتة نفسها، جلست على طرف الفراش، تمدّدت بعد ذلك دون إرادة منها[1]".

برؤية عين الطائر يقدم لنا السارد صورة مشهدية متكاملة لمدينة عنكاوا بشقيها، وذلك باختياره لموقع تصويري علٍ ومسلط على المدينة ((السطح)) الذي يسمح بموجبه للرائي الواصف _ السارد _أن يحيط بكل تفاصيل المشهد الموصوف والمقدم وذلك لوجود آفاق واسعة جداً تمكنه من عرض المدينة دفعة واحدة أمام القارئ، دون التركيز على التفاصيل أو مكان بعينه، وإنما يثبت الملامح الخارجية والعامة للمدينة فقط .فمن هذا المكان المتعالي نظرت الخالة فاتة إلى قلعتها، فوجدت أن ملامحها قد اختفت في عتمة الليل ولفها السكون وأحاطتها العزلة ، وإنها لم تعد قادرة على رؤيتها إلا من خلال ذاكرة عادت بها إلى الوراء زمناً بعيدا حين كانت القلعة تغص بالحياة والناس، وأما اليوم فهي غارقة في ظلمة العزلة والسكون، فالثنائية الضدية في هذا المشهد زمانية ومكانية، فهناك امتداد لا محدود لأواصر مدينة جديدة تعج بالحياة والأضواء وموصلات التلفزيون التي تشير إلى مدينة عصرية تتصلُ مع العالم الخارجي ولا تنفصل عنه.

إن هذه الأضداد أو بعبارة أخرى التحولات أدركتها الخالة فاتة ولكن الزمن قد فات ولقبها بفاتة، ولم يمنحها الموت سوى مهلة لم تطل إلا بمقدار الذكريات التي عادت بها إلى أيام مضت كانت القلعة فيها تعج بالحياة والناس، ومصدر أمن واستقرار.

ولقد جاء موتها في مساء ذلك اليوم الذي رمز به إلى مرحلة من حياتها وحياة قريتها بمثابة إسدال الستار على هذه المرحلة ، فبموتها " اندثر السوق القديم _ ولم نعد نعرف عنه شيء _، انتهى نمط من حياة، وتهدم في داخل الذات الساردة شيء ما قام بإعادة ترميمه بكثير من الخشية[2]" عبر هذه الحكاية الجميلة التي ختمها بمشهد يترجم إحساسه بالاغتراب دون شعور منه، وذلك من خلال تقديمه للمشهد عن طريق سارد موضوعي يقف في مكان عالٍ وبعيد، لم ينبس ببنت شفة عنه على غير عادة ذلك السارد في النص، وترك لكمرته تعميق الدهشة والاغتراب .

الكائن والمكان بين التحدي والانكسار ولعبة البحث عن الذات:

---

[1] م.ن.١٦.

[2] . م.ن.16_17:

يرتبط حضور المكان في النص الحكائي عند سعدي المالح بمستويين " :الأول مستوى الثيمات النصية، والثاني مستوى العناصر السردية" الشخصية، الراوي، الحدث...ألخ[1]"ففي المستوى الأول يطفو المكان على سطح المشهد الحكائي من خلال ثيمات التضاد (ثبات _ تحول، تحدي _ انكسار، حزن _ سخرية) فهي اللحمة التي نسج بها سعدي نصه الحكائي وعرضه غير المباشر لسطوة الزمن وقسوته على أهل عنكاوا دون لجوئه إلى وصف تفصيلي لحيثيات هذه القرية فحكاية الخالة هي الحكاية الوحيدة التي تقع أحداثها في قلعة أربيل، وأظن أن الكاتب أورد هذه الحكاية ووضعها في المقدمة بقصد منه وذلك من أجل إظهار مقدار التحول الذي أصاب هذه القرية، فلم يبق منها سوى قلعتها التاريخية القديمة الشاهدة على فترة زمنية من حياتها، وحتى هي بقيت ولكن تحول دورها فلم يبقَ من عنكاوا غير مكان منحول أفزعه ودفعه إلى تذكر أيام مضت.

الخالة فاتة عمرها سبعون عاما تواجه تقدمها بالسن برفضها الكنية التي تعبر عن الشيخوخة والعجز " لا ترضى أن يناديها أحد بالجدة، تشتمه، تصرخ في وجهه :ماذا تحسبني أيها الملعون، هل هززت كاروك والدك، يا ابن الكلب؟ "[2]

عجوز في جسدها تحدٍّ تظهر فيه حيوية الشباب من خلال صعودها ونزولها القلعة مرتين في اليوم، تمارس أعمالها اليومية دون كلل، تخرج إلى السوق باحثة عن الرزق والأنس ترفض الوحدة والعزلة، ترفض سيرة المرض أو أي شيء يوقف مسيرة حياتها رغم كل الظروف التي تحاصرها(وحدة، لا تملك شيئاً، فقر، تعيش في بيت متهلهل، مع أمر بالإخلاء له) وعلى الرغم من كل ذلك فالتحدي يسكنها ويمنحها عزما على المضي في العمل، ورفض كل ما من شأنه أن يوقف مسيرة حياتها فتنهض إلى سطح بيتها ترشه بالماء وتكنس، وحين حاصرها شعور الموت تعلن ثورتها عليه بسلوك عفوي بسيط يحملها إلى أيام صباها المفعمة بالأمن والدفئ .ولكن قسوة الحياة وقدرية الموت سلبتها كل شيء وأعادتها إلى تراب عنكاوا الذي استنشقته قبل موتها بلحظات.

وبين التحدي والانكسار يعيش شعو صراع الوجود في البحث عن الرضى وإحداث التوازن في حياته المهمشة، فقد جعلته السياسة حبيس البيت لا يمتلك إلا تمرداً وثورة تسكنه ولا يستطيع أن يترجمها واقعاً إلا من خلال بعض السلوكات التي تبدو للناس أنها بسيطة وظريفة تضفي على شخصه شيء من الطرافة والغرابة بعض الشيء.

يقطر العرق على الرغم من صرامة الجمارك " يمارسها بمتعة كبيرة، ولذة حقيقية، وفن مبدع .مراعياً دقة كاملة من أجل أن يصنع عرقاً جيداً يمتدحه شاربوه، لهذا اكتسب عرقه شهرة تعدّت القرية، يتباهى بها دائماً، ويقول" عرقي يشربه العرب والعجم. يكفي المرء أن يشم رائحته حتى يعبه عباً" ..ينزل في الزردوم مثل السمن ""[3]

ولا يقف تمرده عند هذا الحد بل يمنع عرقه من شاربيه، " يواجههم بعدم اكتراث في الباب، لم يجهز بعد ..تعالوا بعد يومين .وإذا ما ألحّ أحدهم وتجرأ على القول " :يا عم ..لكنك انتهيت من التقطير "يرد عليه بغضب" :اذهب أيها السكير ...أنا لا أبيع بطيخاً[4] "

---

[1]. حكايات من عنكاوا أيقونات طفولة ذاهبة، فخري أمين، من الملحق :عن حكايات من عنكاوا،حكايات من عمكاوا،سعدي المالح، دار الحوار، اللاذقية _ سورية، 111 :1011

[2]. المكان في الرواية الجديدة الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا، خالد حسين حسين،رسالة ماجستير، جامعة دمشق،.275 :1999 _1998

[3]. حكايات من عنكاوا.14 :

[4]. م.ن.30 :

رجل يتفلت من كل القيود ويمشي حافيا عشرين كيلو متر ليصل إلى الزاب الصغير لا يضبطه ضابط يفعل الشيء الذي يشعره بحريته ، فهو حافٍ، حر طليق لا يلتفت لكل ما يقال عنه، يذهب إلى الزاب الصغير يبث له أشجانه، فهو مستودع أسراره لذا فهو معه يعيد توازنه، ويتحرر من سجنه، ويخفف عليه من خوفه ويطلق معه إرادته، ويحمل تأملاته إلى الخارج[1]بصوت جهوري لم تعطله السنون ولا المشقات ولا هموم الدنيا صدح بلحن عذب" حيراناً "حزيناً يروي قصة ملحمية، فعرف زبائنه أن العرق الآن جاهز. وبالتأكيد هو عرق ممتاز ينزل في الزردوم مثل السمن .يصفي القلب، ويخدر العقل، وينظف الحنجرة، يجعلها تصدح مثل حنجرته، هاهم يتوافدون على بيته حاملين قنانيهم الفارغة، متوجين بالأمل[2].

هو يعرف تمام المعرفة أن عرقه ما هو ألا دواء خادع، والناس لا حيلة لها غير أن تلوذ به "!أمام همومهم انكساراتهم كما يفعل هو أمام انكساره لا يمتلك إلا بعضاً من الأفعال التي تحقق له وجوداً وصف من جرائها بالطرافة, رجل يقطر العرق، رغماً عن الجمارك، منع بيعه ألا إذا أصابته النشوة أطلق لنفسه العنان في الغناء فهو وسيلته الوحيدة لتأجيج ذروة التمرد في ذاته المنسحقة يكشف عن ما يعانيه من قساوة الزمن، وذلك لكونه مفعم بمشاعر الألم، ويعمق الحزن الذي تفرضه الحياة عليه وعلى أهل عنكاوا، فغناء شعو ثورة تتأجج بداخله يعلن فيها تمرده، ويعرف الجميع أن وجبة العرق قد نضجت وحان وقت بيعها لهم، فشعو المتمرد لا يملك إلا تقطير العرق والتلذذ بشربه، والمشي حافيا، والذهاب إلى الزاب الصغير ليصيد بضع سمكات صغار أو الغناء، فالسياسة لم تترك له إلا هذه الحياة الرتيبة المملة، ونفس متأزمة منكسرة لا تجد من يسمعها فتخنق بالصمت تأوهاتها .ولكنه رغم كل هذا وجدناه قلعة تتحصن بداخلها عنكاوا الرافضة للذل، فهو من صميمها وهو حكاية من حكاياته التي بقيت تروى على مر العصور وكأنهما شيئان لا يفترقان .

هذا المكان الرحمي ليس مكان فقط، وإنما هو تاريخ طويل ومرويات رافقتهم ردحا من الزمن فباتت كل شخصية فيه لها عنوان يضيء جانباً من جوانبها.ويحي زمناً من ماضيها بكل ما فيه من سعادة أو تعاسة.

وبروح متأججة بالتحدي يجلس الفتى على كرسي الحلاق الجديد هاربا من سطوة أمه وسلاحها الإنجليزي الذي سبب له أزمة نفسية، فهو لم يعد صغير ولم يعد قادراً على تحمل هذا السلاح البغيض .لقد كبر وكبر التحدي بداخله وقرر أن يواجه أمه وسلاحها وأن يتخذ لنفسه مكان آخر يشعره بالزهو والوقار "للمرة الأولى في حياتي أجلس على كرسي كبير، عال، دوار، أمام مرآة كبيرة، مدورة، صافية، لامعة .أرى فيها وجهي جيداً، بل أجمل ممّا هو على حقيقته .... !وكلما حرك الحلاق الكرسي أو أداره شعرت بالاعتزاز والزهو ..ماذا لو يدير الحلاق الكرسي، وأدور معه، ويستمر هكذا دقيقة، ثلاث دقائق، عشر، أضحك بفرح، أقهقه حد الشبع إلى أن تدمع عيناي، كما لو أنني في أرجوحة عيد؟ ..!لو يحدث هذا مرة ..مرة وكفى"[3]!

ومع جلوسه على الكرسي نجد أن التحدي كبر في داخله وأطلق لنفسه العنان في حوار داخلي فجر فيه معاني وتساؤلات قال البعض إنها لا يمكن أن تصدر من فتى في مثل عمره وثقافته، ولكن واقع حياته وحياة الناس في عنكاوا تجعله أنضج من عمره فهو يمر بظروف قاهرة مادياً ومعنوياً فالاحتلال رحل ولكن ابقى سلاحاً له معه تجربة قاسية ساعدت عليها

---

١. م.ن.31_ 30:

٢. ينظر :دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، محمد شوابكة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م9 ، ع2، 1991، .15 :

٣. ينظر م.ن.21:

الظروف التي تمر بها العائلة والتي كانت سلاحاً آخر يشهر في وجهه، حدت من جموحه، وفي اللحظة التي قرر فيه التمرد والتحدي وإعلان العصيان ما كان من الم إلا الخضوع له حتى أنها اقترضت الدرهم من الجيران.

وفي مقابل ماكنة الحلاقة التي تشعره بالذل والانحناء، نجده يشعر مع الكرسي بشيء اشبه من الانعتاق والحرية والهيام مع الذات في خيالات كشفت عن قوة وقدرة على تحدي كل الذي يحيط به، حوار عاتب فيه أمه، ولعن ماكنة الإنجليز ، "تذكرت أمي، وعاتبتها في سرّي على حرماني من هذه المتعة سنوات طويلة .آه ..لولا ماكنة الإنكليز لما تورّطت والدتي بهذا العمل"[1]!

وفي إبحاره مع الذات تتكشف المرارة المختلطة بالتحدي، وكأنه يود أن يبرر لنفسه هذه الخطوة فهو لم يعد صغيراً ولم يعد في مدرسته الماضية، بل بدأ مرحلة جديدة من حياته حتمت عليه هذه الخطوة " أجل أيها الحلاق العظيمّ عمري ثلاثة عشر عاماً .انتميت مؤخراً لجيش التلاميذ الدارسين في أربل، لأنه ليس في قصبتنا الكبيرة مدرسة ثانوية للآن، كل يوم أغادر عينكاوا في الصباح وأعود في المساء حاملاً همومي، حدّق فيّ جيداً .ألست كبيراً؟ ألم تقل بنفسك إنني صرت شاباً .أجل أصادق الشباب، أجلب انتباه الطالبات في الحافلة فيمزحن معي .أحب ، أتجول في شوارع مدينة كبيرة، أجلس في صف مكتظ بأكثر من خمسين طالباً، كل يمشط شعره ويرتبه إلاّ أنا .أليس صعباً، بل وعيباً أن أحمل على رأسي حقل أمي المحصود بمنجل أعمى، أليس من حقي أن أتحرر من سلطة ماكنة الإنكليز !هل تدري أنني في كل مرة، بعدما تنتهي والدتي من حصد رأسي، آخذُ مرآتنا الصغيرة، المشوهة المحكوكة، وأواجه رأسي بابتسامة حزينة .وألعن .ألف مرة، أبا الانكليزي الذي أهدى هذه الماكنة لوالدي[2]."!

لقد اختار الكاتب في هذه الحكاية فتى يروي عن نفسه بضمير الأنا، وهو الضمير الأقرب إلى الذات الساردة، واختار أيضا آلية الحوار الداخلي وهي الآلية التي منحت الفتى فسحة التعبير عن الذات دون قيود أو شروط يصول ويجول مع ذاته دون خشية ولا خجل يواجه النفس بكذبه وبضعفه ، يرتحل مع أمانيه يعيش مع نفسه لحظات يحقق فيها أحلامه، صغيرة كانت أم كبيرة، ينعم بلذة التخيل، يغوص في أعماقه باحثاً عن ذاته المنسحقة تحت آلة حلاقة لعينة وسطوة أم منكسرة هي أيضا.

إن بذرة التحدي كانت تسكن هذا الفتى وبدأت تظهر على السطح على صورة سلوك مارسه دون تردد أو عودة إلى الخلف فقد قرر وأعلن العصيان "دفعني إليها اعتدادي بنفسي، أو ذلك الشعور الذي طفق يراودني بأنني صرت كبيراً، وأخفيت عنه ، بالطبع ، تمردي اليوم :عندما خرجت والدتي لتصيدني من الزقاق، انتفضت في داخلي فتوّتي، ولم أذعن لأمرها، أمرتني بالدخول إلى البيت بصوت عال .ثم هددتني بوالدي، وبأخي الأكبر .لكني أصررت على موقفي ولم أرضخ لها .فضربت الأرض بقدمي، وقلت:

-لن أسمح لك بحلق رأسي .لقد صرت كبيراً!

وبعد أخذ وردّ، وتحمل بعض التقريع والشتائم، نجح عصياني .فاستدانت والدتي درهماً من الجيران ورمته إليّ بعصبية، بصقت بوجهي وهي تقول:

---

[1] . م.ن.23:

[2] . م.ن.24:

-خذ يا ابن الكلب !هل سيقص الحلاق شعرك أحسن مني؟

التقطت الدرهم من الأرض ووضعته في جيبي ومسكت الجيب بيدي قوياً، وهرولت على الفور إلى الدكان قبل أن تغيّر والدتي رأيها وتحلق رأسي بالقوة مستعينة بأحد ما"[1].

وما أن وصل الدكان وجلس على الكرسي اخذ التحدي يكبر ويتضخم في داخله. مزينا بأحلام وتجليات عززها جلوسه على هذا الكرسي الذي بدأ يحلم به من أين جاء هذا الرجل الغريب وفتح دكانه في مدينتهم الصغيرة وكتب على لوحته بخط رديء صالون حلاقة؟ فالكرسي كان حلماً، وها هو أخيرا حقق هذا الحلم ولكن وجد نفسه وهو عليه أنه ليس حلما فقط، بل مصدراً من مصادر تعزيز القوة والتمرد، وهو حصن تتحصن به رموز القوة في العالم، فهو من خلال تجليات يود أن يقول : هذا مجرد كرسي حلاق أحدث فيُّ كل هذه القوة، وعزز في نفسي تمردها الباحث عن وجودها بين جيش التلاميذ وفتاتي التي أحب، فكيف هي كراسي الأباطرة والملوك والساسة ما الذي تمنحه لهم؟ وقبل أن ينزل عن هذا الكرسي تأتي الإجابة على سؤاله من خلال ثلاثة رجال يمثلون قناع من أقنعة السلطة الباركة على كرسي من نوع آخر نوع يهدم أحلام الآخرين ويقتل طموحاتهم ويكسر تمردهم دون رحمة ولا شفقة.

وبين تحديه وانكساره يعود الفتى إلى بيته دون أن يحقق حلمه الصغير ويجلس منحني الرأس أمام سلاح أمه الإنجليزي الفتاك.

ويبقى السؤال ما هو الغرض من وضع هذه الحكاية بين حكايتين تتعرضان لشخصيتين مسنتين امرأة ورجل؟ أظن أن الكاتب قصد من وراء ذلك أن التحدي لا يمكن أن يأتي طفرة وإنما هو أصيل ومتجذر في أهل هذه القرية فهم منذ الصغر تسكن في داخلهم قوة التحدي وهي القوة الكامنة وراء التغيير والتحويل والتبدل، فهذا الفتى الصغير رغم انكساره في لحظة ما، إلا أن قوة التحدي ستظل بداخله وتدفعه إلى تحقيق أحلامه في يوم من الأيام، فعمره الصغير يفسح المجال لتحقيق ما يود تحقيقه خلافا لفاتة وشعو فهما متمردان كهلان لا يملكان سوى تحديهما الذي ظل حبيس العمر والظروف .

وبين أجواء مشحونة بالرعب ومحوطة بالبكاء، وعرض كوميدي ساخر يتموضع التحدي في نفوس نساء عنكاوا اللواتي يرفضن الخضوع والإذعان لغطرسة وجه آخر من وجوه السلطة.

حرس قومي حكاية جسدت في متناقضاتها المتداخلة وعرضها الساخر الأجواء العامة التي كانت عينكاوا تحياها في فترة من فتراتها التاريخية، فالناس توحدهم مشاعر الحب ويلمهم الدفء والنساء يتجمعن على صناعة الحياة الجميلة البسيطة الهادئة المفعمة برائحة الخبز مصدر العيش والاستمرار، فرائحته المنتشرة في الحارة والزقاق هي رائحة الأمن والاستقرار والحياة البسيطة الهادئة التي ما تلبث أن تتحول وتتبدل وينقلب كل ما فيها رأساً على عقب بمجرد وصول الحرس القومي إلى القرية، فيستحيل الأمن خوفاً وفزعاً، "وتتبخر... رائحة الخبز الطيبة مخلفة رائحة أخرى كريهة أشبه برائحة الدم.

ووسط أجواء مشوبة بالخوف والخزن والدهشة تأتي أسئلة الجدة الحائرة عن الحرس القومي لتخفف من وطأت تلك الأجواء، ومع استمرارها في الأسئلة ينساق الحديث بعفوية الفتى الذي أجابها خوفا من سورة غضبها بأنه نوع جديد من القماش،

---

[1] . م.ن25_26 :

ويأخذها الفضول لتستمر في أسئلتها عنه: أي نوع من القماش هذا؟ وفي آخر المطاف تكتشف الجدة " ياله من قماش رديء ...أي نوع من القماش هذا؟ تغيرت أسارير وجه عمتي، وغطتها مسحة هي بين البكاء والضحك .مسحة غامضة .كنت أنظر فيها ولا افهم منها شيئاً، بينما لبثت هي تحدِّق في وجهي، كأنها تريد أن تقول لي:

-هل ترى ...كل يبكي ليلاه!

نفد صبر عمتي، وانفجرت في ضحك – بكاء، وأومأت لأمها:

-لا يهم ! إلبسيه...

وقالت كلمة (البسيه) بتشدّد ونبرة آمرة، لا يشمُ منها إلاّ تحدٍ للذين منعوا الأهل من نصب العزاء.

واصلت جدتي تحسّسها للقماش غير مقتنعة تماماً من نوعيته، مبرطمة بشفتها السفلى، تحسبها تتشكّى قائلة " :كيف ألبس هذا النوع الرديء من القماش؟ "لكن، قبل أن تتفوه بكلمة، هتفت ابنتها باللهجة الآمرة المتحدية ذاتها:

-البسيه ..إنه من نوع " الحرس القومي "الذي رغبت شراءه.

وسكتت جدتي على غيظ دفين.

منذ ذلك الحين أصبح الجميع يسمي القماش الأسود" حرس قومي"[1]

وبمفارقة ساخرة يحمل القماش الأسود اسم من هم سبب وراء اتشاح النساء به (حرس قومي) أي وجه من وجوه السياسة هو؟ أو لنقل أي وجه من وجوه السلطة تواجهه عينكاوا ونساؤها اليوم بهذا القماش الأسود الذي لم يعد رمزاً للحداد والحزن حسب، بل أخذ منحى آخر في النفوس، إنه رمز التحدي

فالنساء يلبسنه رغماً عن الحرس القومي ويجدن فيه وسيلتهن لتعبير عن ما في نفوسهن من تحدي وثورة متشحة بالسواد من الخارج ومدججة بقوة التمرد من الداخل، فالجدة ترفض ارتداءه فهو قماش يميت شباب القلب وتقول :لأن عمر الإنسان في قلبه والقلب شباب لا يشيخ مع الزمن، فهذه العجوز ترفضه لأنه بالنسبة لها رمز لموت القلوب ولكن العمة أي ابنة العجوز تلبسه وترغم أمها على ارتدائه فهو بالنسبة لها يحي القلوب ويؤجج نار التحدي فيها .

وبين أقنعة الزمان عاشت شخصيات الكاتب حياتها في صراع وتوتر وانكسار عبرت عنه بردود أفعال واقعية بسيطة، فالكاتب لم يلجأ إلى التغريب أو إضفاء مسحة خيالية أو فنتازية على الشخصيات، بل ركن إلى واقعها وموضعها فيه وقدمها من خلاله بكل ما تحتويه من بساطة دون أن يحملها ما لم تحتمل من سلوك وأفعال.ومع ذلك فالمتفحص لها يدرك ما وراء كل شخصية من ابعاد فكرية وفلسفية تنهض بها هذه الشخصيات الريفية البسيطة، أبعادا أعمق بكثير من حدودها الظاهرية والمخلصة إلى الواقعية اليومية البحتة .

---

[1] . م.ن..50:

المصطلح النقدي الإجتراح والممارسة في خطاب محمد صابر عبيد النقدي

أ.د. محمد جواد حبيب البدراني - د. أحمد شهاب أحمد كلية التربية للعلوم الانسانية جامعة الموصل(العراق)

رؤية موطئة:

ينطوي مضمون "صَلُح" في المعاجم العربية على معنى الصلاح والخير والصواب والاتفاق فصلح الشيء "صلوحا" من باب فقد وصلاحا أيضاً، وصلُح بالضم لغة وهو خلاف فسد و"صلح" يصلح فهو صالح، أصلحته "فصلح" و"أصلح" أي "بالصلاح" وهو الخير والصواب، وفي الأمر "مصلحة"؛ أي خير والجمع "المصالح" و"صالحه" إصلاحا... وصالحت بين القوم وفقت بينهم، وتصالح القوم واصطلحوا..[1] والصلاح ضد الفساد، وقد "صلح كصنع" وهي أفصح لأنها على القياس وقد أهملها الجوهري، "كرم" حكاها الفراء عن أصحابه كما في الصحاح وفي اللسان: قال ابن دريد وليس صلح بثبت واغفل المؤلف اللغة المشهورة وهي صلح كنصر يصلح ويصلح صلاحا وصلوحا.. وقال وقع بينهما صلح والصلح بالضم تصالح القوم بينهم وهو السلم بكسر السين وفتحها، والصلح اسم جماعة متصالحين، يقال هم لنا صلح أي متصالحون واستصلح نقيض استفسد، والاصطلاح اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص[2].

والمصطلح والاصطلاح بمعنى واحد لأنهما مفردتان مترادفتان في اللغة العربية وهما مشتقتان من اصطلح وجذره صلح بمعنى اتفق لأن المصطلح أو الإصطلاح يدل على اتفاق أصحاب تخصص ما على استخدامه للتعبير عن مفهوم علمي محدد، ولكن بعضهم يحسب أن لفظ "مصطلح" خطأ شائع وأن اللفظ الصحيح هو اصطلاح[3].

المصطلح النقدي الذي شغل الدارسين قدماء ومحدثين لما يحمله من مواصفات وخصائص وإشكالية يقف على الأعراف، وقضية لم تحسم في خضم الآراء ووجهات النظر المختلفة إلى اليوم. وانطلاقا من قناعة أصبحت أكيدة بأهميته في مجتمع تتسع ثقافته وإسهاماته في مجال المعرفة الإنسانية، فضلاً عن ذلك اتساع البنية الثقافية لكل مجتمع، ويمكن الحديث عن الدور الخطير الذي يلعبه المصطلح في توجيه الحياة المعرفية، كما يمكننا أن نسجل أن المصطلح إذا غاب عن حياة المجتمع فذلك يعني أن هذا المجتمع ستغيب عن حياته المعرفة، ويرى الدكتور قسطندي شوملي "أن المصطلح العلمي من ضرورات الحياة المعاصرة، ويأتي بالمرتبة الخامسة بعد الهواء والماء والغذاء والمأوى، فهو محور من محاور تشكيل الهوية وتأصيل الوجدان، وهو وسيلة من وسائل التعبير الخاص في لغة ما"[4]. وإذا كان المصطلح أداة ووسيلة لغوية تخترق كل مضامير الحياة ووسائط التعبير عنها ما اعتدنا أن نسميها معارف، فإنه بالدرس والبحث العلمي الصق وأشيع؛ ذلك لما يؤديه من إيصال، ووصول قبل ذلك إلى النتائج[5]. ويذهب علي القاسمي إلى "أن المصطلح ضرورة لازمة للمنهج العلمي، إذ لا يستقيم منهج إلا إذا

---

(1) ينظر المصباح المنير في غريب الشرح الكبير: أحمد بن علي الفيومي، دار الكتب العلمية،ط١، بيروت، لبنان، ج١، ١٩٩٤. مادة: صلح.

(2) ينظر: تاج العروس: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، ت: حسين نصار، دار الجيل، ج٦، مادة: صلح.

(3) ينظر المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته: ٢٦١، ٢٦٢.

(4) في دلالات المصطلح: عبد الفتاح القلقيلي، مجلة أفكار، عمان، ع٢٥٠، ٢٠٠٠: ١٨.

(5) ايقونات الوهم الناقد العربي واشكاليات النقد الحديث: نجم عبدالله كاظم، الشروق،ط١، عمان، ٢٠١١: ١١٣.

بني على مصطلحات دقيقة"[1]. فلم يعد من شك كما قلنا في أن المصطلح يؤدي وظيفة مهمة في حياتنا في مختلف مناحيها، خصوصا من خلال دوره المعرفي من جهة والتعليمي والايصالي من جهة ثانية، ولذا كان لدقة استخدامه لما هو موضوع له دور في تحقيق الوظيفة معرفيا وتعليميا وايصاليا[2].

نلحظ أن أهم صفة يجب أن تتوافر في المصطلح هي الدقة مما يشي ذلك بعلاقة تمد جسورها إلى المتلقي؛ ذلك أن للمصطلح معنى معجميا "الذي هو عرف عام، دور قد يكبر وقد يصغر في ترسيخ تعبير المصطلح الذي هو عرف خاص عما يراد منه التعبير عنه"[3]، وفي الجهة المقابلة يقف المتلقي الذي سيقع على سمعه وقْعُ هذه اللفظة أو المصطلح، فيفترض أن يكون قادرا على التوصيل وإشاعة معنى واحد ودقيق بشكل يتطابق مع الحاجة التي يراد منه أن يؤديها[4]، وإذا أردنا أن نقف عند عبارة "الحاجة التي يراد منه أن يؤديها" فليس البعد الدلالي للغة دائما ثابت، فإذا أخذنا – مثلاً – مصطلح الفحل "فإننا نلمس تباينا واضحاً من دلالة اللفظتين حين تنسبان إلى كل من المرأة والرجل، فلفظة الفحل تعني القوي من كل حيوان وجمعها فحول، وفحول الشعر الفائقون فيه، أما إذا ارتبط هذا المعنى بالمرأة فينزاح إلى دلالة أخرى تنزلق عن الدلالة الأصلية لها، إلى دلالة أخرى وهي الفحلة من النساء وتعني المرأة السليطة، فلفظة الفحل إذا اقترنت بالرجل دلت على معاني القوة والتفوق والانجاب والكرم، وإذا ارتبطت بالمرأة فتدل على الانحطاط وفساد الأخلاق"[5]؛ وبذلك لا يمكن هنا تجاوز المتلقي الذي سيجد نفسه أمام لفظتين يدل كل منهما على معنى فضلاً عن ذلك "إن التقدم في المعرفة البشرية والتكنولوجيا والاقتصاد يعتمد إلى حد كبير على توثيق المعلومات وتبادلها. وتستخدم المفاهيم التي يعبر عنها بالمصطلحات والرموز أساسا لتنظيم الأفكار العلمية وجمع المعلومات الأخرى غير أن هذا التطور في المعارف الإنسانية أدى إلى صعوبة إيجاد مصطلحات كافية شافية"[6]، ليقف المصطلح بذلك أمام معيقين: اللغة التي يجب أن تراعي المتلقي في الزمان والمكان، والتطور المعرفي الهائل في مجالات الحياة كافة وثمة معيق آخر يواجهه المصطلح النقدي: هو التعويل على الاجتهاد الشخصي وحده في فهم المصطلح واستخدامه، فقد يكون هذا الاجتهاد غير مستند إلى رؤية واضحة مما يقود إلى ضروب من الخلط في الرؤية تحول دون تحقيق الوضوح المطلوب[7]. ولعل من المصطلحات التي عبرت إلينا وشاعت عبر قناة الاجتهاد مصطلح "قصيدة النثر" فسوزان برنار التي هي من أهم النقاد الذين نظروا لهذه القصيدة ترى بأنها مستعارة من النثر العادي الذي يخلو من البهرج، أو الزخرفة، ولكن كلماته مشحونة بقوة حقيقية يسري عبرها التيار الشعري كما يسري التيار الكهربائي عبر سلك غليظ ليغرقنا بالنور فجأة؛ والأصل الفرنسي poeme on prose وترجمته الدقيقة القصيدة النثرية، ولكن الذي شاع على الألسن مصطلح "قصيدة النثر"[8].

---

(١) علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية: علي القاسمي، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٨: ٢٦٥.

(٢) ايقونات الوهم: ١١٧.

(٣) م.ن: ١١٤.

(٤) م.ن: ١١٤.

(٥) مصطلح "النسوي" في الدراسات الأدبية والنقدية: باديس فوغالي، ضمن تحولات الخطاب النقدي العربي: ١٠٢٨.

(٦) علم المصطلح: ٢٦١.

(٧) ينظر لعبة النص مقاربات نقدية في الشعر والسرد: صالح هويدي، دارة الثقافة والاعلام ، ط١، الشارقة، ٢٠٠٧: ١٥٥.

(٨) ينظر جمالية قصيدة النثر: سوزان برنار، ت: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، ط١، بغداد، ١٩٨١: ٢.

ولاشك في أن قصيدة النثر تنطوي على رغبة لا متناهية في ابتكار روح شعرية جديدة تنهل عناصرها من البراءة والحرية والحلم، وإذا كانت قصيدة النثر قد اشتقت في مرحلة أولى – من رحم التمرد فلابد أنها تحمل أفكار هدامة وانقلابية فهي متمردة على العروض وعلى القوانين المعتادة للغة، وعلى أية حال فإن قصيدة النثر تنهل من نقيضين في الوجود الأدبي يتأسس أحدها على شعرية الفكر "النثر" بينما يعتمد الآخر على شعرية القلب الشعر[1].

وبناء على ذلك يمكننا أن نستنتج أن مصطلح قصيدة النثر مهجن يشترك في تركيبه الشعر والنثر معاً فلا يستطيع المتلقي سوى أن يقف في المنطقة المحايدة بين الشعر والنثر ونقصد بالتهجين هنا التداخل الاجناسي بين الشعر والنثر وهما جنسان مختلفان اشتركا في ولادة جنس جديد أو مصطلح جديد هو "قصيدة النثر".

يقول الدكتور صالح هويدي: ولعل من أكثر المصطلحات شيوعا في النقد العراقي عامة والنقد القصصي خاصة مصطلح "الجيل" إذ شاع في دراستنا النقدية التي حاولت ملاحقة مسيرة تطور الأدب العراقي تقسيم الأدب على أجيال حتى صار هذا المصطلح ملمحا من ملامح النشاط النقدي عندنا وسمة من سمات معجمه الدائم"[2]. وظل هذا المصطلح يستخدم من دون عناية مركزة ومن دون إضاءة لبواعث هذا الاستخدام[3]. وهل يجوز أن يطلق على كل حركة أدبية تظهر "جيلا" فعندما يطلقون على الشعراء الذين ظهروا بعد الرواد بجيل الستينات وبعده جيل السبعينات في الحقيقة لا يستطيع المتلقي أن يميز بين سمات شعر خالد على مصطفى "الستيني" وبين سمات شعر خزعل الماجدي، وزاهر الجيزاني اللذين ينتميان إلى جيل السبعينات.

وإذا كان المصطلح يتحكم بزوايا القراءة راسما فضاء وجهتها، فإن مصطلح جيل الستينات مقترن بزمن لا يتجاوز العشرة أعوام وقد أطلق بطريقة عائمة على من ظهروا شعراء، بعد جيل الرواد، يصف سامي مهدي هذا الجيل بقوله "وكان يكفي هذا الجيل من الناحية الذاتية، شعوره بأنه جيل آخر ووعيه بأسباب هذا الشعور يعبر عن هذا الوعي لكي يكون جيلا جديدا مختلفا فعلا"[4] أطلق هذا المصطلح على جيل الستينات تمييزا لهم عن الرواد وتمييزا لهم أيضا عن الجيل الذي يليهم من سبعينيين وثمانينيين؟

هل صرنا يائسين من التطلع إلى انفراج أزمة المصطلح خصوصاً وأن المصطلح الغربي نقل إلينا بكل عوالقه الفلسفية مما زاد في اضطرابنا وادراكنا للفجوة، وادخالنا في مراحل تأزم جديد، "وعموما صرنا جميعا نشترك برمي المصطلح الجديد بسهام الاشكال والاغراب والانغلاق، ووجه الاشكالية في ذلك أن المصطلح الأجنبي قد ينقل بمصطلح عربي مبهم الحد والمفهوم أو أن المفهوم الغربي الواحد ينقل بعشرات المصطلحات العربية المترادفة"[5].

إن جميع التعاريف والحدود التي وضعت للمصطلح تكون غالبا متأثرة بالمرجعية الثقافية التي ينطلق منها صاحب التعريف، فهل المصطلح لفظ موضوعي أم لفظ علمي أم هو كلمة أم اسم، أم هو الوحدة اللغوية، أم هو العبارة، والتعبير

---

(1) ينظر قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف الانتشار العربي، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧: ٣٢، ٣٣.

(2) لعبة النص: ١٤٢.

(3) م.ن: ١٤٤.

(4) الموجه الصاخبة: سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية،ط١، بغداد، العراق، ١٩٩٤: ٢٥.

(5) اشكالية المصطلح: يوسف وغليسي، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر، ٢٠٠٩: ٥٥.

الخاص[1]. وهذا يقود إلى واقع مضطرب، إذ "لا يخفى ما يثيره هذا الواقع من إشكالات تتعلق بحقيقة المصطلح الدلالية وبدرجات الأداء العلمي، والتعدد اللغوي وأثر المرجعيات المختلفة في تفهم ووضع الحدود"[2]، وهذا الاضطراب في المصطلح نتيجة طبيعية؛ ذلك أن لكل أمة مفاهيم تعكس الوجود في الذهن البشري، فعلى الرغم من أن الوجود واحد فإن تمثيل مكوناته في الذهن محسوسة كانت أم مجردة تختلف من مجموعة بشرية إلى أخرى، بتأثير من معتقداتها وبنيات لغتها، وتقاليدها وعاداتها وظروفها الزمانية والمكانية. فلكلّ أمة مفاهيمها الخاصة بها، وتفرز لغتها المصطلحات التي تعبر عن تلك المفاهيم[3]، وإن كان هذا الأمر يفتح من جهة واسعة لصراع المفاهيم إلا أنه يمكن أن تكون لأمتنا مفاهيمها الخاصة ومصطلحاتها التي تعبر عن هذه المفاهيم، لكن إشكالية المصطلح في الدراسات النقدية المعاصرة قادمة منا نحن تارة، إذ ننجذب مرة نحو القديم وأخرى نحو الحداثة المعاصرة وفي الانجذاب الثاني تزدحم مصطلحات نقدية وافدة بعضها مترجم، وبعضها معرّب، وتختلف هذه المصطلحات في مفهومها ودلالتها من باحث إلى آخر[4].

ويمكن من خلال عرض هذه الاشكاليات التي تعترض المصطلح النقدي أن ننتبه إلى مسائل عدة يتم من خلالها تخفيف الأزمة والابتعاد قليلا عن عنق الزجاجة وذلك بالنقاط الآتية:-

١. لتفادي شيوع الإبهام في المصطلح المعرّب أو المترجم أو المنقول عن لغة أخرى ألاّ يقدم المترجم على الترجمة إلاّ وقد تسلح بإتقان اللغة التي يترجم عنها أضف إلى ذلك إتقانه للغته الأم؛ أي أن يعتمد المترجم الترجمة الحرفية للمصطلح وابتعاده عن نقل المفهوم.

٢. وجود المصطلحات الغربية ينبغي أن لا يكون مسوغا لإغفال المصطلحات العربية التراثية.

٣. ينبغي أن لا نأخذ المصطلح الغربي بكل متعلقاته الفلسفية، أي الحذر من الذوبان في المصطلح ونسيان شخصيتنا التي تمّد جذورها العميقة بأرض تراثنا القديم.

٤. يمكن أن نفيد من معطيات المصطلح القديم ودمجها بمعطيات المصطلح الحديث، ومثال ذلك مصطلح الشعرية يقابله عندنا نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني وهذا لا يعني ضياع الرؤية المصطلحية العربية.

٥. العناية بمضمون المصطلح المترجم ومدى الإفادة منه على مستوى الإجراء.

٦. الإفادة من معطيات النقد المصطلحي الذي ينمو الآن في المغرب العربي.

٧. إن وجود مشتقات للمصطلح في اللغة التي نُقل عنها يجب أن لا يوقعنا في الإرباك، مثلا ما ينشأ حول تعددية في الاستعمال والمفهوم في مصطلح الشعرية "Poetigue"، هذا المصطلح يعاني من الاشتقاقات في لغته الأم فكيف إذا هاجر إلى اللغة العربية[5]؟ مع ذلك "فإن للغة العربية تراث فكري عريق يتربع على مساحات جغرافية شاسعة على سطح

---

(١) ينظر قضايا المصطلح في النقد الإسلامي الحديث: محمد مهاوش، عالم الكتب الحديث، ط١، الأردن، ٢٠٠١: ٦١.

(٢) قضايا المصطلح في النقد الإسلامي الحديث: ٦١.

(٣) ينظر مفهوم الجمال في الثقافة العربية: علي القاسمي، مجلة عمان، عمان، ع٧، ٢٠٠١: ٥٢.

(٤) ينظر المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة: خليل عودة، مجلة جامعة الخليل للبحوث، فلسطين ،مج١، ع٢، ٢٠٠٣: ٤٨.

(٥) ينظر اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي: ٢٧٧.

الأرض ويمتد عبر حقبة طويلة في تاريخ الحضارة الإنسانية، ويزخر هذا البحر المتلاطم من التراث العربي بالمنظومات المفهومية ومختلف ميادين النشاط البشري ويموج بالمصطلحات الحضارية والعلمية التي تعبر عن تلك المفاهيم بدقة وحيوية"[1]، على النحو الذي يقتضي النظر إلى مصطلحنا النقدي العربي بأهمية واحترام وإمكانية استخدام وتطوير وإعادة إنتاج.

إجتراح المصطلح:

اجترح الشيء اكتسبه[2] ويقال فلان يجترح لعياله، وجاء في التنزيل العزيز: "أم حسب الذين اجترحوا السيئات..."[3]. والذي يجترح السيئة يعملها وحسب ابن كثير: عملوها واكتسبوها[4].

والفعل اجترح لم يرد في القرآن الكريم إلاّ مرة واحدة "أم حسب الذين اجترحوا السيئات..." تسمى هذه الآية "مبكاة العابدين" لأن كثيرا من العبّاد كانوا يبكون عند تلاوتها، ويذهب أغلب المفسرين أن إجترح إكتسب الشر من دون الخير وجرح واجترح من افعال الجوارح لا من أفعال القلوب وهذا هو الفرق بينهما وبين كسب؛ إذ إن الكسب قد يكون بالهبة أو الميراث أو الهدية.. أمّا الجرح فلا يكون إلاّ باستخدام جارحة أي بفعل الشيء بجارحة من جوارحه[5] واجترح عمل بيده، واكتسب ومنه قيل لكواسب الطير والسباع "جوارح" جمع "جارحة" لأنها تكسب بيدها، وتطلق "الجارحة" على الذكر والأنثى وجاء في مختار الصحاح "جرحه من باب "قطع" والاسم "الجرح" بالضم والجمع جروح ولم يقولوا جراح إلا في الشعر و"الجراح" بالكسر جمع جراحه ورجل جريح وامرأة جريح ورجال ونسوة جرحى.. وجرح اكتسب[6]، والجوارح من السباع والطير ذوات الصيد[7].

واجترح مصطلحا أي قام بعمله وصناعته من حيثيات متوافرة ولا نعني بذلك الابتكار، ولا ينسحب معنى الاجتراح في الآية الكريمة على ذلك لأن الاجتراح هنا يصب في خانة الخير، فأمام انذهال الكائن في مشهد تزدحم فيه الصراعات الفكرية والغزو المؤجل وغير المؤجل، يواجه الإنسان العربي اليوم سيلا عارما من المصطلحات تجتاح فضاءه الذهني، حتى ليخيل للمرء أن الفكر العربي يعيش حالة من التبعية للغرب، وغير الغرب، مفاهيم تأتينا بشتى الصور التي تعربد في فضائنا، وتدكّ أمكنتنا بجيش جارف من كائناتها، سيل من الصور والمفاهيم لا يتوقف بل يتغلغل في كل مكان[8]. من هنا يستمد الناقد العربي المفاهيم كلها، مفاهيم نمت في لغة أخرى وأرض أخرى وقطعت مراحل ما زال يجهل تفاصيلها، وكان عليه أن يطوّع نتاجه الشعري والسردي لهذه المفاهيم التي ما زال أصحابها مختلفون فيها، وبذلك صار الناقد العربي يقف على الأعراف بين ماضي ما زال بحاجة إلى التجديد، ومفاتن اللسانيات الحديثة التي لم تستقر في أذهاننا جيداً.

---

(١) علم المصطلح: ٢٠٥.

(٢) كتاب العين: مادة جرح.

(٣) سورة الجاثية: الآية: ٢١.

(٤) تفسير ابن كثير، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠: ٢٤٦.

(٥) ينظر الفرق بين جرح واجترح في لغة التنزيل، انس العمايرة متاح على شبكة المعلومات العالمية quran.m.com

(٦) ينظر المصباح المنير: مادة جرح.

(٧) ينظر مختار الصحاح: محمد بن أبي بكر الرازي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩، مادة جرح.

(٨) ينظر شؤون العلامات: خالد حسين، التكوين،ط١، دمشق، ٢٠٠٨: ١٤١.

نقف اليوم أمام سيل من المفاهيم التي تقف وراءها الايدلوجيا، فما أن ترحل مفاهيم حتى تحل مفاهيم جديدة، فمن البنيوية التي نادت بموت المؤلف ونصبت النص ملكا على القارئ إلى نظريات ما بعد الحداثة "لا شيء بمنأى عن التفكيك والتأويل في عالم ما بعد الحداثة"[1]، إنه زمن الأيدلوجيا الذي يقف وراء كل هذا وعلى وفق ذلك نستطيع القول إنّ المصطلح العربي الحديث بحاجة إلى تأصيل بما يتناسب والمفاهيم التي نشأت عندنا حتى يستطيع هذا المصطلح "أن يقترح له موقعا متميزاً تحت سمائنا وعلى أرضنا"[2]، وبما أنه لا مشاحة في المصطلح فمن الممكن ان يكون لكل ناقد مصطلحاته، وأعني بذلك أن يجترح له مصطلحات ليواجه بها هذا السيل العارم من المصطلحات المستوردة التي تعاني من التعمية والغموض.

إن الرد الوحيد على الثقافة البائسة التي تطوق المصطلح المستورد هو "الاجتراح" الذي ينبثق من واقعنا؛ لأن المصطلحات المستوردة لم تترك الفرصة لنا لكي نختار فهي تغرق المتلقي، وتضرب أسوارها حوله، وتبعده في أحيان كثيرة عن أعماق النص، إذن لابد لكل ناقد من اجتراح مصطلحات نقدية في الشعر وفي السرد خاصة به سعيا وراء اثراء المصطلح العربي وتجديده لإيجاد تجربة نقدية خاصة بنا[3]، فكلما اجترحت مصطلحات جديدة اجترحت مفاهيم جديدة مما يؤكد ذلك الأصالة والثراء والخصب والحيوية.

وبالرغم من أن علم المصطلح قد ظهر في سبعينات القرن العشرين إلاّ أن المصطلح ظهر في كل الحضارات الانسانية وفي كل زمان ومكان، وهذا ما يؤكده تاريخ الحضارات المكتوب وغير المكتوب، فلا يوجد شعب بلغ درجة معينة من الانسنة إلاّ وكان له قدر معين من المصطلحات، ولعل ظهور المصطلح في حياة الشعوب هو ظاهرة انثروبولوجية "علم الانسان" إذ إن ظهور المصطلح هو ظاهرة إنسانية في كلّ ما يخص الإنسان بالمعنى الشمولي، أي أن المصطلح أحد الظواهر التي تميز الإنسان؛ لانّ المصطلح نظّم المفاهيم التي لا يستطيع الإنسان أن يكون أنسانا إلا عبرها. مثلما لا يستطيع الإنسان أن يكون كذلك إلا من خلال رموزه، وبذلك نستطيع أن نقول إن الإنسان ظاهرة مصطلحية؛ أي أننا هنا نربط بين الإنسان والمفاهيم التي تسيّر حياته، ومادام المصطلح ظاهرة صاحبت الإنسان منذ ظهور أول مفهوم، فليست هذه الظاهرة واحدة في كل العصور؛ أي أن لكل عصر مفاهيمه ومصطلحاته، من هنا يمكننا أن نقول إننا بحاجة دائما إلى الاجتراح في المصطلح؛ لأن المصطلحات التي ولدت ووضعت قبلنا ليس صالحة لكل زمان ومكان ولا تستطيع أن تلبّي جميع حاجاتنا الإنسانية. وعلى هذا الصعيد يمكن أن نفهم أن "للواضع أن يضع، وللمولّد أن يولّد، وللمطوّر أن يطوّر كل ذلك ميسّر لكل ذي علم وإرادة وهدف"[4].

ويمكن أن نقف عند عبارة الدكتور محمد مهاوش "كل ذي علم وإرادة وهدف" إذ لابد أن يتمتع واضع المصطلح بمعرفة واسعة على مستوى الممارسة والاجتراح، وثقة بالنفس وبقدرات العقل النقدي القادرة دائما على التخيل. وبعد توافر صفة المعرفة لابد من توافر الهدف من وضع المصطلح على مستوى الممارسة وحاجتها لذلك، ولابد من وضع المتلقي دائما في نظر الاعتبار فقبول المصطلح أو رفضه وتداوله مرهون بذلك القبول.

فماذا يعني هذا الكلام؟ إنه يعني أن المصطلح مرتبط بالمتلقي، وبذلك يأخذ المصطلح صفة اجتماعية، لكي يزداد اتساعا وكمالا بقدر اتساع علاقاته الاجتماعية وهكذا يصبح المصطلح امتدادا للإنسان، بأخذ قوته ونضجه وتداوليته من

---

(1) ينظر م.ن: ١٤٢.

(2) تجلى الخطاب النقدي، من النظرية إلى الممارسة: محمد صابر عبيد، منشورات الاختلاف،ط١، الجزائر، ٢٠١٣: ١١٥.

(3) ينظر: تعدد المعنى في اقاصي النص: ناجح المعموري ضمن كتاب طائر الفينيق، ط١، ٢٠١٢: ٢٦٥.

(4) قضايا المصطلح في النقد الإسلامي الحديث: ٩٧.

المجتمع، وبالتداول يخرج المصطلح من حياته الفردية إلى حياته الجماعية، وعلى وفق هذا التوجه تصبح العلاقة بين الفرد والمصطلح متناسبة مع قدرة المصطلح على الأخذ والعطاء والدخول في حوار مع حياة الآخرين، بل يتناسب مع قدرة هذا المصطلح على الانتشار والاتساع ليكون قناة اتصال بين الجماعات الاجتماعية، إذ إننا من هذا المنطلق ندعو بأن تلد وتنمو وتحبو مصطلحاتنا على أرضنا وعلى وفق حاجاتنا الفكرية والاجتماعية، وبذلك يرتقي المصطلح ليأخذ بعداً معرفياً وفنياً وجماليا في الواقع.

على أن هذا لا يعني أننا سنغلق الأبواب في وجه المصطلح الغربي لأنه ببساطة ما عاد غربيا بل أصبح إنسانيا وبامكاننا أن نفيد من معطياته بما يتناسب وحاجتنا النقدية. لكن بما أن العقل الإنساني متطور ومتغير ومتحفز فلا يمكن أن يظل مسجونا في دائرة مصطلحات ظهرت قبل عشرين عاما، لأن حاجتنا تتطلب أن تكون لنا مصطلحات شخصية تنفتح على الآخر لكي "تفيد من أي معطى متاح يمكن أن يرفد آليته النقدية بما يجعلها أكثر صلاحية للعمل والإنتاج"[1]. وهكذا يُعرف الناقد العربي اليوم بقدرته على الاجتراح، فما عاد بإمكانه أن يبقى منقادا لما يسمى بظاهرة المصطلح المستورد، ممهدا لولادة المصطلح العربي النقدي المعاصر، إذ إن هذه الولادة لا تأتي إلا من الإجراء، والممارسة، ولا يأتي هذا المصطلح خصيصا لمعارضة المصطلح الغربي وغيره، وإنما لكي لا يتحول المصطلح عندنا إلى تابع يخدم الايدولوجيا التي توظف لخدمة أهداف أخر لا علاقة لها بالدرس النقدي.

المبحث الأول: المصطلح الهجين

الهجنة في الناس والخيل إنما تكون من قبل الأم، فإذا كان الأب عتيقا؛ أي كريما، والأم ليست كذلك كان الولد هجينا، وتهجين الأمر تقبيحه[2]، والهجين ابن العربي من الأمة الراعية التي لم تُحصّن، فإذا حُصِّنت فليس ولدها بهجين، والجمع الهجناء، والاسم من الهجين: هجانة وهجنة، وقد هجن هجانة، وهجنة، والهجنة في الكلام ما يلزمك منه عيب، تقول لا تفعله فتكون عليك هجنة[3]، والمصطلح المهجن هو الذي "يفيد من اشتغال جنسين، أو أكثر في نص ما كأن يتم توظيف السيرة والرواية في نص روائي، فيتشكل حينئذ ما يسمى الرواية السيريّة أو السيرة الروائية"[4]، فمنذ قديم الأزل يعيش الإنسان هاجس الخلط بين أنواع الحيوانات المختلفة فوجدنا في الحضارة الاغريقية الحصان المجنح "بيجاسوس" ووجدنا عند الفراعنة أبو الهول ذلك الأسد صاحب رأس الإنسان، و"الجريفن" في الحضارة البابلية والفارسية وهو نصف نسر ونصف أسد[5] وكان كلكامش "ثلثاه إله وثلثه الباقي من مادة البشر"[6]، ويؤكد طه باقر أن كلكامش كان على أتم ما يكون من الخلق وكمال الصورة فقد حباه "شمش" السماوي بالحسن وخصه الإله "أدد" بالبطولة، طوله أحد عشر ذراعا وتسعة أشبار[7].

---

(١) حوار مع الناقد محمد صابر عبيد: حاوره ناظم سعدون، ضمن كتاب انفاس الغابة: طلال زينل سعيد، دار نينوى، ط١،سوريا، ٢٠١٢: ٦٥.

(٢) ينظر: مختار الصحاح، مادة: هجن.

(٣) ينظر: كتاب العين، مادة: هجن.

(٤) عتبات الكتابة ، بحث في مدونة محمد صابر عبيد: ٩٨.

(٥) تهجين الحيوانات إلى أين متاح على شبكة الاتصالات العالمية www.iba3world.com

(٦) مقدمة في أدب العراق القديم: طه باقر، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، ط١، القاهرة، ط١،(د.ت): ١٩٦.

(٧) م.ن: ٩٦.

وقد ظهر التهجين في حياة البشر منذ وقت مبكر فراح خياله يرسم انسانا ويضع له رأس أسد فيرمز بذلك إلى القوة التي لا يستطاع لها ردُّ، وقد تحول التهجين من حلم في الفن إلى حقيقة فراح الإنسان في عصر الزراعة يهجّن الفواكه والثمار والحيوان، وجمع في العصر الحديث بين ذكر الجمل وأنثى "اللاما" عن طريق التلقيح الاصطناعي وقد ولدت أول "cama" كاما في الرابع عشر من يناير١٩٩٨ داخل مركز توليد الجمال في دبي، وكان الهدف من هذا التهجين هو الحصول على كائن في حجم وقوة وتحكم الجمل والطبيعة التعاونية وكثرة انتاج الصوف كاللاما [1]. من هنا يشتغل هذا التهجين على ايجاد كائن ينطوي على مرتكزات الرقي والخصب والعطاء يتجاوز فيه الكائن الأول "الأصل" الذي جاء منه، ويقودنا هذا الاستنتاج إلى استنتاج آخر مهم جدا هو أن محاولة التهجين تأتي دائما لإيجاد كائن يبتعد قليلا عن الحقيقة المادية التي تقع تحت الحواس، كائن ذي كينونة قادرة على أن تواجه الزمن والمحنة والموت الذي كتب على الإنسانية والمصطلح المهجن أيضا يقع ضمن طموحات هذا الكائن، وفي الواقع إننا أمام ناقد معاصر يطمح إلى اثراء مصطلحه النقدي عن طريق "التهجين".

إن محاولة صياغة مصطلح نقدي من جنسين مختلفين كالسيرة والرواية أو الشعر والسيرة تحتاج إلى بعض العنف، لأن المصطلح المهجن سوف يمتلك صفتين في آن، وهذا المصطلح يحمل قوته في ذاته وبذلك نستطيع أن نقول عن مصطلحنا المهجن إنه قادر على التعبير عن قضايانا النقدية بشكل أكبر واقعية، لأن عملية التهجين هذه ستتيح الفرصة لجنسين أو أكثر في تشكيل المصطلح، وبذلك يستطيع المصطلح أن يغطي معطيات أكثر من جنس في أثناء العملية الإجرائية، ففي أحيان كثيرة نجد الروائي يعمد إلى ادخال جوانب من سيرته الذاتية في عمله الروائي فيشترك الجنسان السيرة والرواية في بناء العمل الروائي وإذا ما تم ذلك (ستتحول الرواية إلى المصطلح الهجين "الرواية السير ذاتية")[2]، وبذلك يقوم هذا المصطلح بمعالجة الجنسين في في عمل واحد ويكون أكثر قدرة على التعبير على مستوى الاجراء من أيّ مصطلح آخر، لكننا نجد ناقدا مثل حاتم الصكر يقاوم مثل هذا المصطلح بقوله، "لكن ذلك ليس المأزق الكبير الوحيد في تداخل الاجناس اذ ترتب عليه قيام بعض النقاد بتعقب الاعمال الروائية للكتاب والكاتبات، والبحث عن كسر أو اجزاء ذاتية، تقدمها القراءات النقدية على أنها سير مهربة، أو غير مصرح بها.. وهو ما يعرف برواية السيرة الذاتية"[3].

وقد يرى المتلقي أن هذا المصطلح ليس له ماضٍ ولا مضان نشأ فيها، أو حقول نما فيها ثم هُجّر منها كما في المصطلحات البلاغية، فنحن لا نتكلم عن المصطلح على وفق الرؤية الحضارية التي تُعنى بالمنشأ وإنما نتكلم عنه كما نراه أي من منطلق انساني انثروبولوجي علمي، أي أننا نتكلم عن المصطلح بقدر أهميته في الاجراء ووظيفته، أي بقدر استطاعته ازاحة مصطلحات قديمة بالية لكي يحل محلها المصطلح الهجين الجديد، وهو يقود العملية النقدية ويبلورها ويدفعها باتجاه تأسيس رؤية متكاملة تُظهر أبرز خصائصها.

---

(١) تهجين الحيوانات إلى أين متاح على شبكة الاتصالات العالمية www.iba3world.com.

(٢) الرواية الرائية: ٥١.

(٣) السيرة الذاتية، البوح والترميز القهري، حاتم الصكر، مجلة فصول، القاهرة، ع٦٣، ٢٠٠٤: ٢١٠.

المصطلحات المدروسة:

١- الرواية السيرذاتية:

تتضمن الرواية في أصلها اللغوي معنى روي يروي رياً، والراوي الذي يقوم على الدواب، وهم الرواة فأما الرجل الراوية فالذي قد تمت روايته، واستحق هذا النعت استحقاق الاسم، وفي هذا المعنى يدخلون الهاء في نعت المذكر، فإذا أردت وجه الفعل من غير مبالغة قلت هو راوي هذا الشيء.. وارتوت مفاصل الدابة؛ أي اعتدلت، وغلظت، وفرس ريان الظهر إذا سمن متناه، وارتوت النخلة إذا غرست في قفر ثم سقيت في أصلها[1]؛ وبذلك يكون الراوية جاء أولا من رواية الماء فهو يروي الناس والزرع وانسحب هذا المعنى على الذي يحفظ كثيرا من الأشعار والأخبار فهو يروي، أي يخبرهم في الحقيقة، وفي المجاز يرويهم بمتع الأخبار والأشعار وأيام العرب كما تروي النخلة بالماء. والرواية في المعنى الاصطلاحي "سرد نثري طويل يصف شخصيات خيالية واحداث على شكل قصة متسلسلة كما أنها من أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث"[2].

أما السيرة الذاتية فهي "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"[3]، ولابد من الوقوف عند أهم الحدود بين الرواية والسيرة الذاتية، وذلك يتلخص في أن الزمن في الرواية مفتوح ليس له حدود في حين نجد له حدوداً في السيرة، وهو زمن تقريبي في الرواية، ومعلوم في السيرة، وقد يوثق بتواريخ معينة في بعض الأحيان مما يجعل المعلومة في السيرة يعتمد عليها، ولا يعتمد عليها في الرواية، والحدث والشخوص في الرواية دليل على الزمان والمكان وليس شاهدين عليه[4]، أما المكان في الرواية فهو خيالي وفي السيرة محدد ومعروف. وعلى الرغم من هذه الحدود التي تفصل بين الجنسين (الرواية والسيرة الذاتية)، فليس ثمة حدود حاسمة لأنّ التعريفات هي ليست حدوداً نهائية للجنس الأدبي الابداعي، ذلك أن ثمة تماساً ضاغطاً وواضحاً بين الجنسين مما يشكل اشكالية معرفية؛ لأنهما فنان متشابهان في المظهر مختلفان في الجوهر فكل منهما ينضوي تحت المسمى المشتق في الفعل العربي، وسبب التداخل هو القص العربي المنقول من الماضي بالرواية المنحدر من الفعل العربي روى[5]، فضلاً عن ذلك فإنّ المصطلح العربي للسيرة لم يستقر تماما في توضيح حدود السيرة الذاتية. فسعيد علوش يضع ثلاثة تعاريف للسيرة الذاتية نقرأ: "هي ترجمة ذاتية تلاحق حياة شخصية" و"فن ترجمة الحياة الشخصية" و"جنس أدبي يتقمص حياة الكاتب من الطفولة إلى اكتمال نضجه"[6]، أما مجدي وهبة فيرى أنها "تاريخ مدون لحياة شخص" و"فن ترجمة الحياة لشخص ما" و"الجنس الأدبي لقص ترجمات الأشخاص"[7] وهكذا نجد أن التعريفات تراوحت بين ترجمة وجنس وتاريخ ومدونة.

---

(١) ينظر كتاب العين: روى.

(٢)الرواية: متاح على شبكة المعلومات العالمية، ويكيبيديا الموسوعة الحرة: http://www.ar.wikipedia.org

(٣) Ph. Lejeune: Lepucxe autobiographiguq, p. 13.

نقلا عن البوح والكتابة: عمر حلي، دار وليلي، الدار البيضاء، ١٩٩٨: ١٥.

(٤) ينظر التماس الفني بين السيرة والرواية: سلطان سعد القحطاني، مجلة علامات، مج١٧، ج٦٥، ٢٠٠٨: ٢٢١.

(٥) م.ن: ٢١٧.

(٦) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٤٥، ٤٦.

(٧) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٢٠٥.

أما تعريف الناقد الفرنسي فيليب لوجون فإن الدكتور "عمر حلي" يراه تعريفا قسرياً، ويفرض اكراهات على المؤلفين والقراء وهذه الاكراهات هي التي دفعت باحثا منظرا مثل جورج غوسدورف G. Gusdorf إلى الحديث في أثناء مناقشته لحدود السيرة الذاتية وبطريقة لا تخلو من سخرية عن وجود "شرطة أدبية"، بل وقد وصل في كتابته إلى لهجة نقدية لاذعة حيث رأى عمل فيليب لوجون عبارة عن "منافي للجهل"[1]، وفيليب لوجون نفسه يشعر بصعوبة تطبيق هذا التعريف لأن هذا التعريف لا يسعف بعد ذلك "في اتباع التحولات التاريخية التي من المفروض أن تطرأ على النوع"[2]، من هنا يمكن أن يدخل الدكتور "عبيد" إلى صياغة مصطلحه "الرواية السيرذاتية" لمعالجة أعمال روائية تدخل السيرة الذاتية للمؤلف في بنائها فـ"كل كاتب يوجد داخل أعماله بهذا القدر أو ذاك فحين لا يوجد كسيرة فإنه موجود في العمل باعتباره صاحبه وباعتبار العمل تجربته الابداعية، أي أن الكتابة سيرة أيضا، سيرة روحية للكاتب تجعلنا نعرف ذلك الذي يدور في داخله من تأملات"[3]، فثمة روابط وعلاقات تصل فناً بآخر إذ إن بين الرواية والسيرة الذاتية أكثر من رابط وأكثر من صلة قرابة، فانفتحت الرواية العربية الحديثة على فن السيرة الذاتية وغيره من الفنون لإنضاج تجربتها والافادة داخل الدائرة الكاملة من تقنيات التعبير المختلفة عن الحضور/الغياب، بما هو جدلية الأنا والعالم ويوتوبيا الطموح في سياق النشيد المأساوي الذي تعرفه الوقائع المفتوحة[4]، وإذا كانت السيرة الذاتية نوعا من الأدب يجمع بين التحري التاريخي والامتاع القصصي ويراد به درس حياة فرد من الأفراد ورسم صورة دقيقة لشخصيته[5]، يأتي المصطلح "الرواية السيرذاتية" ليغطي مساحة روائية تجمع بين السيرة الذاتية والرواية فقد نحت الناقد عبيد مصطلحه من جنسين أدبيين هما الرواية والسيرة الذاتية، ومن الواضح أن الناقد يفيد من آلية النحت لتشكيل هذا المصطلح، نقرأ للناقد وهو يعرّف بالمصطلح الجديد: "الرواية السيرذاتية عمل سردي يستند في مدونته الروائية إلى السيرة الذاتية للروائي حيث تعتمد الحادثة الروائية في سياقها الحكائي اعتمادا شبه كلي على واقعه سيرذاتية، واقعية تكسب صفتها الروائية اجناسيا بدخولها في فضاء المتخيل السردي.."[6].

إن ما يمكننا استنتاجه مما سبق أن تعريف الناقد لمصطلحه يطرح الأمور الآتية:-

١. إن الرواية السيرذاتية[7] عمل روائي وهو بذلك يشير إلى جنس العمل.

٢. إن الرواية السيرذاتية لابد أن تستند في بنائها على واقعة سيرذاتية ذات مرجعية حقيقية لينتمي جزء منها إلى سمات السيرة.

٣. يجب أن يضع الكاتب على كتابه كلمة رواية تأكيداً للجنس الأدبي.

---

(١) البوح والكتابة: ١٥.

(٢) م.ن: ١٥.

(٣) حوار مع الشاعر والروائي الفلسطيني ابراهيم نصرالله حاورته سميرة عوض، مجلة أفكار، عمان، ع٢٥٢، ٢٠٠٩: ١٣٩.

(٤) توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقانات الفنون الأخرى: ٣، ٤.

(٥) الفنون الأدبية وإعلامها في النهضة الأدبية الحديثة: أنيس المقدسي، دار النبع ، بيروت، ط٢، ١٩٧٨: ٥٤٧.

(٦) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي: ٢١٨.

(7) يشتغل هذا المصطلح على مساحة واسعة في "بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا، من السيرة إلى التجربة الأدبية حيث يتناول الناقد "عبيد" تجربة محمد القيسي في كتابه الصادر عن عالم الكتب الحديث، ط١ ، اربد، ط١، ٢٠١٣: ١٨٩. ولم نتوقف عند هذه الدراسة لأنها خارج خطة البحث.

٤. لابدّ من إشارات والماحات واعترافات يدلي بها الكاتب تشير إلى المرجعية السيرذاتية، أي لابد من وقائع حقيقية تلمّح إليها الرواية فيما يصطلح عليه بـ"الميثاق السيرذاتي".

٥. يؤكد الناقد أن ثمة تداخلاً كبيراً بين السيرة الذاتية والرواية.

٦. الروايات التي يتفوق فيها الجانب السيرذاتي يمكن أن يشتغل عليها مصطلح "الرواية السيرذاتية" على مستوى الإجراء.

٧. يريد الناقد أن يؤكد في تعريفه أن الرواية السيرذاتية جنس ثالث مهجّن فثمة رواية وسيرة ذاتية وجنس ثالث هو الرواية السيرذاتية التي تجمع الجنسين.

نموذج تحليلي:

رواية حارس المدينة الضائعة للروائي الفلسطيني إبراهيم نصرالله

تعدّ هذه الرواية رواية شخصية إذ لا يظهر في الروية إلا البطل "سعيد" وصديقه "أمريكي" والأب والأم، إذ يصحو بطل الرواية "سعيد" صباحا للذهاب إلى عمله فإذا بسكان "عمان" البالغ عددهم مليون نصف يختفون جميعا ويبقى "سعيد" وحده في المدينة لا يدري ماذا يفعل تحاصره الوحدة والوحشة والذهول، ويبدأ "سعيد" بالبحث عنهم نقرأ على لسان سعيد "أين يختفي مليون ونصف مليون مواطن ووافد؟" وطبيعة عمل سعيد كونه يعمل مدققا في جريدة فهو الذي يطّلع على الأخبار قبل الآخرين؛ ذلك كان يشعره دائما أنه قبل الحدث وله صديق أسمه "أمريكي" الذي يتواتر كثيرا في الرواية بمناسبة وبغير مناسبة، لكن (أمريكي) يموت في حادث سير مما جعل سعيد ينتبه إلى فكرة الموت، والذي يهمنا من كل ذلك في النهاية علاقة رواية "حارس المدينة الضائعة" بمصطلح "الرواية السيرذاتية" إذ تقف أولا عند شخصية بطل الرواية "سعيد" الذي يلمّح كثيرا إلى شخصية إبراهيم نصرالله، فالشخصية الرئيسة في الرواية حقيقية فضلاً عن ذلك ثمة أماكن كثيرة ترد في الرواية أيضا هي حقيقية مثل: دوّار الداخلية، مجمع بنك الإسكان، شارع الاستقلال، دوار مكسيم غوركي سابقا جبل النزهة، جبل الحسين، جبل التاج، جبل الجوفة، مخيم الوحدات الإشرافية، العبدلي، الشميساني، المدينة الرياضية فهذه أماكن معروفة في عمان وليست متخيّلة، ويذكر الراوي أسماء ممثلين وأبطال سينما ذاع صيتهم في الستينات والسبعينات "دومنيك ساندرا، غوار، أبو عنتر، حسني البورزان، نادية لطفي، فريد الأطرش" مما يلمّح إلى أن الزمن حقيقي وغير مفترض أو خيالي، على النحو الذي يجعل الرواية تتداخل كثيراً مع السيرذاتي مما يفتح مساحة واسعة في الرواية لعمل مصطلح "الرواية السيرذاتية"، نقرأ للناقد عبيد وهو يؤكد أن الرواية استندت إلى وقائع حقيقية: "نهضت الرواية في مفصل أساس من مفاصلها البنيوية على ما سمّيناه بـ "سردنة الواقع أي ضخ الواقع بقوة السرد لافراغه من حسّه التقليدي المباشر، وإعادة انتاجه سردياً داخل فضاء المروي"[1]. ويعتمد الراوي في سرد الوقائع على معرفة يومية دقيقة وتفصيلية تحيل على حساسية المؤلف تفاعله الإنساني السيرذاتي المستمر مع مفردات المدينة – أمكنةً وبشراً – ، على النحو الذي يقرّب الرواية من الحياة السيرية للمؤلف.

([1]) المغامرة الجمالية للنص الروائي: ١١٣.

٢- المكان السيرذاتي:

لقد وجدنا أن أغلب معاجم اللغة تذهب إلى أن المكان يعني موضع الكينونة، ووزنه مفعل وعندما كثر أجروه مجرى الفعال، فقال مكّنا له، وقد تمكّن والدليل أن المكان على وزن مفعل أن العرب لا تقول هو مكان كذا وكذا إلا بالنصب[1]. والمكان موضع لكينونة الشيء فيه والمكان الموضع، والجمع أمكنة[2] وممّا لاشك فيه أن كل كائن هو امتداد للمكان الذي نشأ فيه إذ إن "المكان له أهميته في صياغة الكائن، سواء على مستوى الأفكار، التصورات، السلوك، العادات التقاليد، وحتى على مستوى اللون، وبعض الملامح التي تلاحظ على الجسد فيميزه عن غيره فيجعل من أبناء البيئة الواحدة صفاتاً مشتركة"[3]. وبذلك تتكون ذاكرة الإنسان في "المكان الأول" الذي ولد فيه ونشأ. ويتفاعل المكان مع الذاكرة، حيث يتعلم الكائن في "المكان الأول" اللغة ويعرف مسميات الأشياء ويكتشف أصدقاءه وتصنع هناك المشاهد والأحداث وتتكون أولى طبقات الحنين، إذ إن المكان يترك تضاريسه، وحفرياته، وأشجاره وأنهاره، وشوارعه محفورة في ذاكرة الجسد والمكان السيرذاتي هو ذلك الحيّز الذي تربطه علاقة وثيقة بسيرة الجسد؛ وهو أيضا ينضوي تحت قائمة المصطلح الهجين، فهو الحيز المضاف إلى السيرة وعلاقة التضايف هذه تميزه عن غيره من الأماكن كونه مساحة واسعة لتحرك الذاتي والخاص لجسد ما، يأخذ أهميته مما يترك من آثار وأعمال فذة وانجازات. يشتغل هذا المصطلح إجرائيا في أثناء دراسة الناقد "عبيد" لسيرة الناقد المصري رجاء النقاش نقرأ للناقد: "المكان السيرذاتي هنا يتمظهر من خلال حركتين مكانيتين متلازمتين الأولى "القرية" بما انطوت عليه من اهتمام بالكتب والمجلات والصحف والثانية "بيتنا الصغير الضيّق كان مليئا بالكتب في كل مكان" وهو الحلقة الأصغر في تشكيل بنية المكان السيرذاتي النوعي"[4] نستنتج من ذلك أن المكان يترك تأثيره الايجابي في صاحب السيرة خصوصاً إذا كان حميما وآمنا فهو يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه حسب يوري لتمان[5]، والمكان إذ يلحق بالسيرذاتي عبر التضايف، فلأنه يترك تأثيره الكبير بصاحب السيرة ليقوم المكان بلعب دور مهم في السيرة الذاتية كما كان الحال مع رجاء النقاش.

٣- الحوارات الشخصية:

المحاورة مراجعة الكلام. حاورت فلاناً في المنطق، وأحرت إليه جوابا، وما أحار بكلمة، والاسم: الحوير، تقول سمعت حويرهما، وحوارهما[6]، ولا يبتعد المعنى اللغوي للحوار عن الاصطلاحي حيث يرى سعيد علوش أن الحوار: تبادل الكلام بين أثنين أو أكثر. والحوار نمط تواصل: حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الارسال والتلقي، ... كما يستعمل الحوار الجمل الاستجوابية: (سؤال/جواب) والناقصة: (حين نقاطع المتكلم) للمقاطع المأخوذة من المخاطب[7]، والحوار ذريعة للوصول إلى معرفة الأماكن المجهولة في الشخصية المحاورة بما تنطوي عليه هذه الشخصية، من تقلّب وتأرجح وثبات إذ "تجرفها الأحوال

---

(١) ينظر كتاب العين: مادة: مكن.

(٢) ينظر لسان العرب: مادة: مكن.

(٣) شعرية المكان: الأخضر بن السائح، دار التنوير،ط١، الجزائر، ٢٠١٣: ١١.

(٤) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي: ١١٥.

(٥) مشكلة المكان الفني: يوري لتمان، سيزا قاسم ضمن كتاب جماليات المكان مجموعة من المؤلفين، المغرب، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨: ٦٣.

(٦) ينظر: كتاب العين، مادة: حور.

(٧) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٦٨.

والمصادفات وتتقاذفها رياح الحياة"[1]، ولابد أن تكون هذه الشخصية ذات أثر واضح في الحياة، هو محاولة لإضاءة حياة المبدع "ببيئته وطفولته ومحيطه، وحياته الخاصة، حتى الجانب السري منها"[2] والحوار على وفق هذا المعنى، يضيء مساحات واسعة من السيرة الذاتية للمبدع/المحاور؛ ليتجلى الحوار مصطلحا سيرذاتيا ذا قدرة إجرائية هائلة، إذ إن الحوار إذا ما اكتمل من جوانبه جميعها ، يشكل سيرة ذاتية تغطي سنين طويلة من حياة المبدع وقد تكون بعد ذلك المفاتيح للدخول إلى نصوصه.

ومما لا يمكن إنكاره أن أجوبة المحاور ستوغل في الماضي بكل تفاصيله بما في ذلك الطفولة لأنها "تنغرس في وجود الأديب حتى لو أراد الابتعاد عنها"[3]، من هذا المنطلق يصوغ الناقد مصطلحه الجديد معتمدا على التضايف "الحوارات الشخصية"؛ ليشترك الحوار والسيرة الذاتية في إنتاجه، وهو "سرد شخصي ذاتي شفوي، أو مدون يعتمد فيه السارد الحواري على الذاكرة، والتصور والرؤية والحلم، مستخدما الأزمنة، الماضي والمضارع والمستقبل كافة حسب متطلبات السؤال الذي يوجهه المحاور وظروفه واشكالاته، يستعين بالذاكرة، ويحلل ويوازن من أجل أن يوفر أفضل إجابة ممكنة لكل سؤال، ويوظفها على نحو أكثر هدوء ورصانة في الحالة الكتابية، ويتوافر هذا النوع السردي السيري على معلومات ومستندات مهمة تكشف عن نظرية السارد، ورؤيته وتجاربه ومراحل حياته… ويمكن أن تجمع سلسلة الحوارات للكاتب الواحد، أو لعدة كتاب وتنشر بوصفها وثيقة ذاتية مهمة تقترب على نحو أو آخر من أشكال السيرة الذاتية"[4] ويمكن تلخيص أهم المفاهيم التي جاء بها التعريف بنقطتين:

١ - إنّ الحوار سرد شخصي ذاتي.

٢ - يتوافر هذا النوع السردي السيري على معلومات ومستندات مهمة تكشف عن نظرية السارد ورؤيته وتجارب حياته، وهذا كله يعتمد على الذاكرة والتذكر والتصور والرؤية والحلم. فإلى أي حد تتساوق هاتان النقطتان مع ميثاق السيرة الذاتية؟ لندرك حدود مهمتنا هذه ولاسيما أن عملنا ينصب في خانة معرفة المعرفة/نقد النقد؛ لنقف على أهم حدود الانسجام بين "الحوار الشخصي" والسيرة الذاتية بغية الخروج بوصفة تؤهل "الحوار الشخصي" ليكون مصطلحا سيرذاتيا.

يرى عبدالله توفيقي أن مشهد الكتابة عن الذات في الأدب العربي يحفل بترسانة من المصطلحات المتعددة، والمتنوعة الصياغة التي تحمل مدلولا واحدا من قبيل: الترجمة الذاتية، الترجمة الشخصية، السيرة الذاتية، السيرة الذهنية، فيتُوصل إلى أن البنية الظاهرية لهذه المصطلحات تبدو مركبة من لفظتين أثنتين: ذاتية وسيرة (أو ترجمة) وقد تمت المطابقة بين اللفظين الأخيرتين دلاليا، حتى أضحى الواحد منهما يحيل على دلالة الثاني مباشرة من دون أن يقتضي ذلك محاولة في التخلص من تداول الواحد منهما لحساب

الآخر[5]. إنها سيرة ذات أو سيرة شخص أو ترجمة ذات أو فرد أو نفس، وعندما نعود إلى النقطتين اللتين أثارهما تعريف الناقد "عبيد" في أثناء تعريفه للحوارات الشخصية نجد الميثاق المرجعي والميثاق السيرذاتي[1] يتوافران في الحوارات

---

(١) حوار مع والدي ادونيس: نينار إسبر، دار الساقي، ط١، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠: ١٢.

(٢) حياة في حوار انطوانيت زحلاوي الاتحاد العالمي للمؤلفين باللغة العربية ط١ : ٢٠٠٥ : ١٠.

(٣) حياة في حوار: ١١.

(٤) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي: ٢٣٦.

(٥) السيرة الذاتية في النقد العربي المعاصر: ١٦.

الشخصية. وإن كانت هذه الحوارات متناثرة إلا أنها تصب في النهاية في الترجمة لشخص ما، إذ تتمظهر فيها حياة حقيقية تفصح عن اسم حقيقي ومشاهد وأحداث حقيقية.

نموذج تحليلي:

"حياة في حوار"

حوار شامل أقامته الدكتورة انطوانيت زحلاوي مع الشاعر والأديب السوري الدكتور خالد البرادعي وقد تم اللقاء بين بيروت وحمص ويبرود مسقط رأس خالد البرادعي، والحوار صدر في كتاب يحمل عنوان "حياة في حوار" عن الاتحاد العالمي للمؤلفين باللغة العربية بطبعته الأولى عام ٢٠٠م. يغطي هذا الحوار نصف قرن من حياة مبدع كبير، والحوار اكتمل عام ٢٠٠٣م نقرأ للدكتورة انطوانيت "تعددت اللقاءات تارة في بيروت، وأخرى في دمشق وثالثة في حمص ورابعة في اشتورة ومرة في يبرود وكان هذا الحوار. وعلى الرغم من كونه حوارا يعتمد على اجابات الدكتور البرادعي على أسئلتي إلا أنه سيرة حياة بعد أن اكتملت وتعانقت فصوله، ويمكن لأي طالب أو طالبة، أو باحث أن يدون سيرة البرادعي من خلاله، إذا صح ما أقول أكون قد أسهمت ولو بجزء يسير بتعريف عشاق شعر البرادعي بجانب من حياته الشخصية"[2].

يستشهد الناقد عبيد بما قالته الدكتورة انطوانيت، إذ لا يريد اعطاء أحكام مسبقة وجاهزة، ولا يريد أيضا لَي أعناق النصوص لكي يستقيم لعمل مصطلحه من حيث الإجراء، نقرأ "العبيد": "ولعل وصفها لهذا الحوار بأنه يغطي نصف قرن من حياة مبدع كبير مما يدخل في صميم التشكيل النصي للسيرة الذاتية"[3]. إذ يرى الناقد أن اشكال السيرة الذاتية لا تقف عند حدود أنواع معينة تتمتع بقدر عالٍ من الصفاء النوعي والأجناسي بل تتعدد بقدر تعدد الكتاب والأدباء في التعبير عن ذواتهم[4]، وإذاً يجترح الناقد بوساطة التضايف مصطلح "الحوارات الشخصية" ويعدّه من ثمّ شكلا من أشكال السيرة الذاتية، فهو بذلك يسمح بإدخاله في فضاء النص السيرذاتي وحساسيته المغامرة، إذ إن الحوار بهذه الطريقة قد هُجّن وهُجّر من الحقل الذي ولد فيه إلى موطنه الجديد الحقل السيرذاتي.

٤- ثقافة الخبرة:

الخبرة هي الصوغ النهائي لتجارب الحياة ومآل المصير وفيها يعطي الانسان ما يعطي للناس ويأخذ منهم ما يأخذ. من هنا يتضح لنا أن الخبرة عنصر تكويني لثقافة قادمة من التجربة، وإن البحث في مكونات هذه التجربة يؤدي إلى نتائج مدهشة، و"تستمد الكتابة مشروعيتها"[5] من مكونات هذه التجربة، وبهذا المعنى تكون الخبرة هي سيرة حياة مكتوبة بعصارة الآخرين، يطلع عليها الكاتب ليحولها إلى فن سردي أو شعري من عصارة التجربة الانسانية المعاشة، وثقافة الخبرة مصطلح يضعه الناقد

---

(١) الميثاق المرجعي: فنون القول التي يتوخى الكاتب فيها الدقة العلمية والحقيقة التاريخية التي يمكن التحقق من صحتها بالرجوع إلى المصادر الأخرى إذ يع مل هذا الميثاق على تحديد حقل الواقع المراد تصويره. أما الميثاق السيرذاتي فهو العقدة التي يبرمها المؤلف مع القارئ للتأكيد على التطابق بين المؤلف والبطل . ينظر أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي السيرة الذاتية في المغرب نموذجا: ٤١.

(٢) حياة في حوار: ١٠.

(٣) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي: ١٣٠.

(٤) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي: ١٢٩.

(٥) البوح والكتابة: ١٤٢.

"عبيد" بعد دراسته لتجربة الروائي العراقي العربي فؤاد التكرلي نقرأ للناقد: "فإذا ما علمنا أن التكرلي قضى سنوات طويلة في أروقة المحاكم العراقية قاضيا، لعرفنا سرّ عمق التفاصيلية المدهشة التي حفلت بها أعماله على نحو غاية في العمق – والغائر في الباطنية النفسية لشخصية الانسان العراقي الذي يتمظهر ويتكون في سردياته ومروياته، وحكاياته الممسرحة على نحو غاية في الطرافة، والمتعة والادهاش"[1].

يذهب الناقد إلى أن عامل الخبرة يبلور العمل الأدبي مما يجعل "كاميرا" الراوي الكلي العلم تصوّر أدق خلجات الشخصية بما تنطوي عليه من عوامل نفسية واجتماعية وتاريخية. وضمن هذا الإطار يقف الناقد عند مصطلحه معرفا به موضحاً حدود اشتغاله نقرأ "مصطلح ثقافة الخبرة مصطلح ميداني تقترحه قراءتنا في حدود هذه المعاينة لتجربة سردية مخصوصة، لها من فضاء المصطلح ما يؤهلها لدعم الحضور المفهومي والاصطلاحي له، على النحو الذي يجعله قابلا للتداول في كل مناسبة قرائية تقارب موضوعا من هذا النوع وعلى وفق هذا الإطار"[2].

نقف عند أهم مكونات التعريف، لأن الوقوف عندها سيكون على قدر كبير من الأهمية ولاسيما أننا نبحث حضوره المفهومي على المستوى الإجرائي:-

١- **المكوّن الأول: مصطلح ميداني تقترحه القراءة:** ربما تذهب مفردة ميداني إلى أن هذا المصطلح يشتغل في ميدان البحث فهو منسوب إلى ميدان وهو بذلك يتأسس على رؤية في الميدان في حقل الإجراء؛ لأن الخبرة تأتي من فعل التطبيق المتكرر والمنتج على شكل طبقات في كل تجربة ميدانية تضاف طبقة جديدة[3].

٢- **المكوّن الثاني: التجربة السردية المخصوصة:** ويعني بها تجربة فؤاد التكرلي وهي مصدر ثقافي من مصادر تمويل عمله الإبداعي فيحولها من تجربة شخصية متراكمة إلى تجربة ابداعية عامة.

٣- **قابلية المصطلح للتداول:** يمر المصطلح بهذه المرحلة بعد التنظير والاجراء. لكن هذا المصطلح لا يتداول إلا إذا اقترن بمناسبة قرائية تشابه موضوعا يعتمد ثقافة الخبرة.

يشتغل هذا المصطلح على مساحة واسعة من رواية فؤاد التكرلي "الرجع البعيد" نقرأ للناقد: "مما لاشك فيه أن ما يمكن أن نصطلح عليه هنا بـ "ثقافة الخبرة" في السرد التكرلي، وما ينفتح عليه هذا المصطلح من مرجعية خصبة، يلعب دوراً مركزيا وجوهريا مميزا في نجاح العمل السردي المطل على فضاء الواقع في أعماقه وجوهره"[4]. وهنا يمكن أن نلحظ عبارة "مرجعية خصبة" ويعني بها الثقافة التي اكتسبها التكرلي جراء عمله قاضيا واطلاعه على آلاف القضايا الاجتماعية وتحويلها فيما بعد إلى أعمال روائية، نقرأ للناقد في وصف هذه الثقافة "هي ثقافة كثيفة وحارة تكتظ بكل ألوان العاطفة والوجدان، والبساطة والحيوية، والنشاط والرؤية، بحيث إذا استغلت استغلالا أمثل فإنها تهب العمل السردي أهم ما يفتحه على مناخ القراءة"[5]، وهو ما يدعم مرجعية المصطلح وعلميته وخصوصيته في تشييد فضائه الإصطلاحي.

---

(١) المغامرة الجمالية للنص الروائي: ٥٦.

(٢) م.ن: ٥٣.

(٣) حوار أجراه الباحث مع الناقد محمد صابر عبيد بتاريخ ٢٠١٣/٧/١١.

(٤) المغامرة الجمالية للنص الروائي: ٥٧.

(٥) م.ن: ٥٧.

المبحث الثاني: المصطلح المشتق

الاشتقاق – تأطير نظري –

الاشتقاق لغة: من شق وهو أخذ الشيء من الشيء، أو أخذ شقه، واشتقاق الكلام الاخذ به يمينا وشمالا[1] وهو اخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية.. ليدل على معنى الأصل بزيادة مفيدة؛ لأجلها اختلفا حروف أو هيئة كضارب من ضرب[2] أما اصطلاحا فهو اقطاع فرع من أصل يدور في تصاريف حروف ذلك الاصل أو اخذ كلمة من أخرى مع التناسب في المعنى[3] أما فوائد الاشتقاق فهي كثيرة منها:-

١. وسع كلام العرب فمكن الشعراء من التسلط على قوافيهم والخطباء من التوسع في خطبهم.

٢. مكن النحويين والصرفيين من معرفة الزائد من الاصل ومعرفة المجرد من الزائد.

٣. ساعد في تحديد أصالة الكلم، فكان سبيلا إلى معرفة الدخيل من الأصيل[4].

أما أصل الاشتقاق فقد اختلف الكوفيون والبصريون في ذلك فمن قائل إنه مشتق من الفعل وقائل إنه مشتق من الاسم "المصدر" ولاشك في أن الاشتقاق سمة للغة الحية، فالتوليد يخرج اللغة من طلسميتها ويجعلها أكثر معاصرة وكفاءة وانسانية، وإذا أردنا أن نتكلم عن لغتنا اليوم كونها لغة ذات وظيفة في حياتنا، من دون أن تكون هذه اللغة منفتحة على الاشتقاق والتوليد فذاك يعني ادخال هذه اللغة مرة أخرى في الغيبية والطلسمية وجعلها مقطوعة الجسور مع الآخرين ينتابها الخمول بعيدة عن تفاصيل حياتنا عن البيت والشارع والمقهى، ثم كيف ننتقل من مرحلة حضارية إلى أخرى ولغتنا قاصرة عن القيام بوظيفتها. فهل اللغة تشيخ، وتتوقف عن توليد أبعاد جديدة؟ وهل اللغة الأم تصل إلى حالة تجف مفاصلها فتصبح غير قادرة أن تورق وتثمر وتتجدد. ربما طرح هذه الأسئلة بهذه الطريقة يمهد للحديث عن أهمية الاشتقاق، وبما أن الأمر هكذا، فإن انتقال الإنسان من حالة حضارية إلى أخرى يتطلب أن ينشط التوليد في لغته.

أما اللغة العربية، فمن أهم خصوصياتها أنها لغة اشتقاقية، وحاضنة شرعية للتوليد وهي لغة قادرة أن تعيد الثقة المفقودة إلينا، وإيماننا بحيويتها وقدرتها على التنامي والتوالد والانتشار وهكذا تظل اللغة العاجزة عن الاشتقاق مجهولة النسب تئد الأطفال في رحم كلماتها إلى أن تصل إلى وأد نفسها، وبذلك يصبح الاشتقاق الماء الذي يجري في نسغ شجرة اللغة مانحا إياها الشمس والهواء والحرية.

وهكذا يمكننا الآن أن نسترسل في الحديث عن المصطلح المشتق. فبما أن اللغة العربية تندرج ضمن اللغات السامية، فهي لها قدرة واسعة على الاشتقاق، والتوالد والتوليد، والنمو، والاخصاب، ذلك أن الاشتقاق سمة تدفع اللغة لكي تستجيب لكل معطيات العصر، وتغيراته وتحولاته الاجتماعية والاقتصادية وما يظهر من مخترعات جديدة، مما يستوجب استنفار آلية التوليد في اللغة، لتبدأ اللغة مرحلة جديدة باتجاه كمالها وتجسيم أفكارها ومسمياتها، ومعطيات حياتها عبر مستقبل يضج

---

(١) ينظر: لسان العرب، مادة: شقق.

(٢) ينظر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها السيوطي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٨٦: ١/ ٣٦٤.

(٣) الاشتقاق متاح على شبكة المعلومات العالمية: salimprof.hooxs.com .

(٤) م.ن.

بالرموز التي تملأ الزمان والمكان. فاذا كانت اللغة تنمو بمشتقاتها التي يحتاجها الإنسان في حياته الحضارية، فإن قدرات الانسان الابداعية تنمو هي الأخرى لكي تحقق للإنسان نموه الحضاري وتخدم الانسانية على أتم وجه، وتجري معظم اشتقاقات الناقد "عبيد" ضمن الفعل الثلاثي المزيد "أسطر" والثلاثي المضعف المزيد "زمّن" والثلاثي المضعف "شعّر".

١- فلمنة المكان:

يشتق الناقد من المصطلح المعرّب "فيلم" Film مصطلحه الجديد "فلمنة المكان" ومقارب لذلك استخدام صلاح فضل لعبارتي، "تشعير النثر" و"تقصيد السرد" حيث يشتق من الشعر الفعل "شعر" ومن القصيد الفعل "قصّد" وفي استخدامه للمصدر القياسي "تشعير" هروب واضح من المصدر غير القياسي "شعرنة"[1] الذي يشيع عند "عبيد" كثيراً كاستعماله "سيرنة" و"قصنة" و"سردنة"؛ وذلك ينسجم مع حساسية المغامرة الجمالية، والمصطلح "فلمنة" الذي نقف عنده على وزن "فعلن" ولعل الناقد يعني بـ "فلمنة" المكان؛ أي "منتجة المكان" والمونتاج كما هو معروف "مشهد تعبيري سريع لعدة لقطات منفصلة تتصل ببعضها بطريقة المزج أو المسح، أو طبع اللقطات فوق بعضها؛ ذلك للتعبير عن مرور فترات من الزمن أو تغيير المكان"[2]. و"فلمنة المكان" التي يتحدث عنها الناقد يعني بها "المكان" في قصيدة" جزر الأُقيانوس" للشاعر منصف الوهايبي التي يقول إنها: "تشتغل تحت مظلة الاستعارة الجمالية من تقانات السينما إلى تقانة المونتاج الشعري باسلوبية تصويرية تفلمن المكان وتسعى إلى تحريكه وقطعه واظهار تنوع صوره"، ومن الجدير بالذكر أن الناقد عبيد إذ يشتق من المصطلح المعرب مصطلحاً جديدا فليس هذا بالأمر الغريب فلقد حاول من قبله نقاد عرب ذلك فعبد الملك مرتاض "يشتق مصطلح (التقاين) الذي تدل صيغته الصرفية على دلالة المفاعلة والمشاركة من الاسم المجرد (الايقونة)، وذلك محاولة منه لاعطاء دلالة جديدة لهذا المصطلح السيميائي"[3] وتأتي محاولة الدكتور "عبيد" أيضا لإعطاء المصطلح المعرّب مدلولاً جديداً إذ إن "فلمنة" تعني اخضاع مساحة المكان لرؤيا "الفيلم" واضفاء البعد التصويري عليها عبر لقطات يعتمدها المونتاج من قطع ووصل. إذ يرى الناقد أن المكان عندما "يتفلمن" فإنه يؤدي وظائف شعرية تطور مدياته الجمالية من جهة وترفع من جهة أخرى مقولته الشعرية، إلى درجة دلالية أعمق[4]، وبذلك نستطيع أن نقول إنّ الناقد يعرّف المكان المفلمن بطريقة مبسطة هو مكان مستحدث يقترب كثيرا من حرارة السينما[5]. وإذا كان المكان هو الذي يؤطر الذات فإن "الذات هنا هي التي تؤطر المكان وتصنعه، كما نشعر بتمدد المكان لما لا نهاية، وهذا يعني أننا نعيش في داخله الأمان والمغامرة بالتناوب، أنه زنزانة وعالم في نفس الوقت، هنا تم تجاوز أبعاده الهندسية وأصبح يملك دينامية خاصة من صنع المؤلف"[6].

---

(١) اشكالية المصطلح: ٤٣٣.

(٢) فن المونتاج السينمائي: كاريل رايس، ت: أحمد الحضري، المؤسرة المصرية للتأليف، ط١٢،مصر، ١٩٦٤: ١٥٩.

(٣) فقه المصطلح النقدي الجديد يوسف وغليسي مجلة علامات السعودية مج ١٤ ، ج٥٥ ، ٢٠٠٥ : ٣١٧ .

(٤) المغامرة الجمالية للنص الشعري ٢٢٥ .

(٥) م.ن: ٢٢٥.

(٦) جماليات المكان: جاستون باشلار، ت: غالب هلسا، دار الجاحظ وزارة الثقافة والاعلام، بغداد: ٨٥.

يمارس الناقد مصطلحه الجديد في دراسته لقصيدة "من جزر الأُقيانوس" للشاعر منصف الوهايبي التي تعتمد تقانة المونتاج السينمائي، ومن الجدير بالالتفات أن ثمة من يسمّي هذا الاسلوب المنهج المونتاجي إذ إن القصيدة تستثمر المونتاج السينمائي في تصويرها للمكان الذي يسعى إلى تحريكه نقراً للمنصف الوهايبي.

من جزر الاقيانوس

يتحدّر في عز الليل..

سفين... حتى بيتي

أركب واحدة

ينطفئ النور

واسمع صوتي في حمى الأصوات

يتهاوى في القاع

ويهتف بي

من يخرجك الليلة يا منصف

من هذه الظلمات [1]

الصورة المكانية الأولى التي نلحظها هنا هي "من جزر الاقيانوس" إذ تطلعنا اللقطات عبر هذه الصورة على هذا المكان المتخيل البعيد.

والصورة الثانية "السفن" مكان للعبور وهي التي تنحدر باتجاه بيت الشاعر، وكأن المشهد يلمح باختطاف مجموعة من الناس في "السفن" و"منصف" هو الآخر يضاف إلى المختطفين. وأمّا الصورة الثالثة فهي الظلمات التي يحاول المنصف الخروج منها، هل ثمة تناص بين ظلمات المنصف وظلمات نبي الله يونس؟

وباجتماع الصور الثلاثة ومنتجها يتفلمن المكان الشعري نقراً للناقد وهو يؤكد أن هذا المشهد منتجه شعريّة "لاشك في أن مشاهد النص الشعري بلقطاته وفضاءاته يخضع لمنتجة شعرية خلّصت اللغة من أية زوائد واكسبتها جمالية قائمة على الاقتصاد الشديد في الكلام والتصوير واخضعت المكان بمستوياته المتعددة الواقعية والتخييلية، واللامكانية، لفلمنة شديدة التماسك والتوجيه تناسب الهيكلية السينمائية"[2]، وقد كان يمكن أن يشتغل المصطلح على قصائد عربية أخر حاولت استثمار المونتاج السينمائي ولاسيما أن قصيدة المنصف لا تقاوم الوضوح والمباشرة وقد وقعت في كسور عروضية نقرأ:

من يخرجك الليلة يا منصف

---

(1) ميتافيزيقيا وردة الرمل: المنصف الوهايبي ، القيروان ، تونس ، ٢٠٠٠: ١٦٦.

(2) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ٢٢٩.

من هذه الظلمات

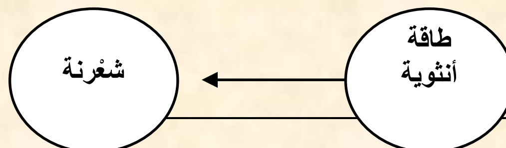
فقد ورد في الشطر الشعري الأول أربع متحركات "سببان ثقيلان" مما لا يستساغ عروضيا، لاسيما أن القصيدة من تفعيلة المتدارك فضلاً عن أن القصيدة تصرّح باسم الشاعر وكان يمكن أن يلجأ الشاعر إلى "التقميط" الذي تستسيغه الحداثة الشعرية.

٢- شعرنة الجسد:

لابدّ أن ننوّه ونحن نقارب مصطلح "الشعرنة" إلى أن هذا المصطلح ليس له علاقة بمصطلح الشعرية المعروف الذي يعني مجموعة الخصائص التي تجعل من الكلام أدبا، أما مصطلح الشعرنة فهو مصدر مشتق من الثلاثي المضعّف "شعر" شعرنة وفي ذلك معنى المبالغة والتكثير والتفعيل والمراد من ذلك أن تذوب صفات الشيء في الشعر، أو تداخل الشعر مع الأشياء الأخرى سواء كانت مكانا، أو جسدا، أو زمناً أو أي شيء آخر موجود في النص واكسابها صفة شعرية أو أن "الشعرنة" تعني ضخ أكبر طاقة من الشعر في الأشياء. وبذلك تصبح جميع أبعاد الأشياء ملتبسة ومتداخلة ومختلطة بالشعر. ومن اللافت للانتباه أن هذا المصطلح بذكرنا بما كان على وزنه مثل "فرنسة" إذ إن فرنسة البلد تعني أن تجعله بذوب في فرنسا تاركاً كل خصوصية أو هوية أو تذويت، فإذا تفرنس الشيء صار فرنسياً، وإذا تشعرن صارت مساحاته وأبعاده مشغولة ومتداخلة بالشعر. كما يتم التعامل مع المكان والزمان والشخوص والأشياء على أنها مصنوعة من الشعر. وبذلك تصبح الأماكن والأشياء والمسميات لا دور لها سوى وظيفة الانفتاح على مساحات مشعرنة مكتظة بالحياة والاقبال على تلبية الرغبات التي تقترحها الإرادة الشعرية.

نموذج تحليلي: قصيدة "مخاطبات حواء" لبشرى البستاني

هل ثمة أدب رجالي يختص بجملة من السمات تجعله مرتبطا بهذه التسمية فنيا وفكريا، يقابله أدب آخر، يسمى الأدب النسائي[1]، وإذا كان الأدب الرجالي معروفا بصفاته ومنطلقاته يحيل على مميزات الرجولة والقوة والتفرد والزهو والتسلط في بعض الأحيان، فهل ثمة أدب نسوي تسمق فيه خصائص الأنثى، على مستوى البنية والتشكل والأداء الفني؟ "وهل سلم النقد المعاصر عموما بما طرحه النقد النسوي في الغرب، من وجود خطاب أدبي/إبداعي، أنثوي تنتجه المرأة حاملا سمات خاصة بالأنوثة؟"[2] ولماذا يسمى هذا الأدب نسويا؟ ألانه يتضمن وعي المرأة لاضطهادها كجنس ثانٍ متدن تجاه الجنس الأول الذكر[3]. والذي يهمنا في الأدب النسوي، أن يكون له علاقة بالانثوية وبث الآيروسية في مساحة واسعة من هذا الأدب إذ إن البوح الآيروسي يغطي المساحات المسكوت عنها ويرفع الاقفال عن جسد المرأة وعقلها. والشعرنة في شعر بشرى البستاني لها علاقة بالانثوية؛ أي إن الأداة التي تستخدمها بشرى في عملية الشعرنة هي أداة أنثوية إذ كلما ضاعفت من الطاقة الانثوية في القصيدة انعكس هذا ايجابيا على شعريّتها.



(١) مصطلح النسوي في الدراسات الأدبية والنقدية: بادس فوغالي، ضمن كتاب تحوّلات الخطاب النقدي العربي المعاصر مؤتمر: ١٠٢٦.

(٢) الإبداع: المرأة بين الخصوصية والسؤال: ٥.

(٣) النقد النسوي: انتصار محمد الطياري، ضمن كتاب تحوّلات الخطاب النقدي العربي المعاصر: ١٠٤٥.

هذه الطاقة الأنثوية التي تولد الشعرنة في المتن الشعري لا تعني أن "يكن النساء دميات جميلات همهن اثارة الاعجاب فالمرأة الحرة لا تمر بمراكز التجميل"[1] لكن الجسد الذي ظل منذ اكتشاف الزراعة مهمشا، وعرضة للاضطهاد "والسطو، والنفي والتهجير لابد له وهو في طريقه إلى الانعتاق أن يضيء أبعاده، ويخوض في الحديث عمّا كان مسكوتا عنه لخلق مرحلة جديدة، تدعى مرحلة التمركز حول الأنثى وجعلها قطب الفكر، بعد أن كان الرجل هو المسيطر على التاريخ واللغة.

يقف الناقد "عبيد" عند قصيدة "مخاطبات حواء" لبشرى البستاني، لتمرير مفهومه حول الشعرنة، والشعرنة في قصيدة بشرى تتمظهر في اللغة الأنثوية الضاغطة والمبثوثة والمختلطة بالشفافية، والعذوبة والتدفق نقرأ:

وقلت..

دعي غزلانك تسرح في جسدي

كي لا تندثر المياه

في الواحات[2]

يجد الناقد في هذا المشهد تكثيفا لمفهوم الشعرنة بقوله "إنّ الصورة الشعرية بموحياتها المكثفة هنا لا تكتفي بالارتكاز على قيم الميراث في صوغ مقولتها شكلا، ودلالة، بل تغتنم هذه الفرصة باندفاع شديد لتنفيذ مشروعها "الرغبوي" في البوح في الطبقة المقصودة من الصورة "دعي غزلانك تسرح في جسدي" بمعزل عن الجزء الثاني المعلل بـ "كي" وهو يصرف انتباه القراءة إلى الانشغال بالمرجعيات"[3].

و"عبارة دعي غزلانك تسرح في جسدي" فيها حضور يتأكد ويتبلور للجسد الظامئ إلى الجسد الأنثوي المتمثل بـ"غزلان"، إذ إن عملية اجتياح هذه الغزلان للجسد تجعل المياه تستمر بالتدفق وهي مياه مكنى بها مغطاة عبر الاستعارة "غزلان تسرح في جسدي" وكلما سرحت هذه الغزلان استمر تدفق المياه في الواحات، وكأن غزلان هذه المرأة هي الحياة والديمومة والاستقرار والتألق.

٣- تزمين السّرد:

يتألف هذا المصطلح من مكوّنين: الأول تزمين والثاني السّرد أما التزمين فمصدر مشتق من الفعل الثلاثي المضعف زمّن ومدلوله كما ورد في معاجم اللغة: زمن: الزمن من الزمان، والزمن نحو الزمانة، والفعل زمن يزمن زمنا وزمانة والجمع الزمنى في الذكر والأنثى وأزمن الشيء طال عليه الزّمان[4].

لقد حاول الإنسان منذ فجر البشرية أن يحل معضلة الزمن، والذي دفع الإنسان إلى الانتباه إلى الزمن هو قضية الموت والزّوال، وفراق حياة اعتاد عليها منذ طفولته فصار يلتفت إلى ما حوله ويرى تأثير الزمن فيه، والزمن نوعان:-

---

(١) النقد النسوي: محمد الطياري: ١٠٤٧.

(٢) الأعمال الشعرية: بشرى البستاني: المؤسسة العربية للدراسات،ط١، بيروت ، لبنان، ٢٠١٢: ٢٩.

(٣) المغامرة الجمالية للنص الشعري: ١٨٥.

(٤) ينظر كتاب العين، مادة: زمن.

١. زمن طبيعي، ويقاس بالساعة.

٢. زمن نفسي، ويجري ضمن نطاق الخبرة.

وفي الواقع لا يوجد تعريف وافٍ للزمن؛ إذ تبدو كل التعاريف محاولات قاصرة لوصف الزمن على الرغم من أننا نعيش فيه ولا ندري من سماه "الزمن" time هذا الذي يحاصر الكائن ويجعل من حياته محدودة ومحفوفة بنهاية يجهل إلى أين تكون. والزمن ذاته لفت انتباه "كلكامش" فترك مملكته باحثاً عن عُشبة الخلود أما السرد فهو خطاب متعلق يخضع لمنطق الحكي[1]، وبذلك يكون "تزمين السرد" ضخ أكبر طاقة زمن في الحكي، أو كما يعرف الناقد مصطلحه: "هو ضخ أكبر طاقة زمنية ممكنة في السياق السردي مما يحتاجه المقام السردي في الرواية ليصبح هنا عنصر الزمن هو العنصر المهيمن على عناصر السرد، وهو حشد أكبر طاقة زمن ممكنة في القصة وتحويل نظامها السردي إلى نظام زمن بالدرجة الأولى، وربط الشخصية والمكان والحدث بقوة الزمن بحيث يكون الزمن ظاهر السرد وفي باطنه أيضاً وسيكون المحرك الفعلي والأساس لمنظومات السرد القصصية، وهو المحور وهو البؤرة وهو مركز البث"[2]. وبذلك يقوم الزمن بلعب دور البطولة في الرواية، ومع تتبعنا لدراسة الناقد لرواية "زمن الخيول البيضاء" لإبراهيم نصرالله نجد أن الناقد يلمّح إلى مفهوم جديد وهو "الرواية الزمن" نقرأ للناقد: "الدال" "زمن" الذي يفتتح فضاء التسمية الخبري يحيل أول ما يحيل على التاريخ، بوصف أن الزمن هو أداة التاريخ ومادته ودلالته ومسوغ وجوده، فضلاً عن تدخله الاستعاري في الحراك الجمالي للمتخيل، لأنه لا إمكانية لوجود سرد وحكاية من دون الاعتماد على زمن يحرك فضائية هذه العناصر السردية"[3]. ويرى حسين نشوان أن الكتابة بالنسبة لنصرالله ليست مجرد تدوين سيرة، وإنما هي وظيفة لتجديد الحياة وإعادة صوغ الواقع وتوسيع مديات الحرية وتحصين الذاكرة ضد النسيان، فهي سردية لمقاومته الموت، والقهر، والاغتصاب لذلك نجد أن أحد أبطاله في "زيتون الشوارع" يصرّح بأنه لا يخاف الزمن ولكنه يرتعد أمام النسيان[4]، ضمن هذا الإطار نجد أن الزمن يهدده النسيان لذلك صار الزمن هو البؤرة في رواية "زمن الخيول البيضاء" الذي يشتغل عليها المصطلح "تزمين السرد".

ويمكن أن تكون قصة "وصول الحمامة" ضمن رواية "زمن الخيول البيضاء" نموذجا لتزمين السرد حيث تشغل القصة مساحة صفحتين من الرواية وتنتشر مفردات الزمن في عبارات منها، نقرأ:

"ومع مرور اللحظات كان الغبار يتلاشى ويحتل مكانه بياض لم يروه من قبل، ظل توهجه يزداد شيئا فشيئا حتى بان كله" [5].

"فاندفع الرجل مبعثرا محاولا بلوغ حافة الأفق قبل غروب الشمس منذ متى سرقتها؟ منذ يومين" [6].

"ألم تعرف أن سرقة الفرس مثل سرقة الروح أنج بدمك قبل غروب هذه الشمس".

---

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١١٠.

(٢) حوار مع الناقد محمد صابر عبيد أجراه الباحث في ٢٠١٣/٧/١٥.

(٣) المغامرة الجمالية للنص الروائي: ٨.

(٤) عين ثالثة: ١٣٥.

(٥) زمن الخيول البيضاء : ٩ .

(٦) م .ن : ١٠.

"العتمة تغمر قامة السارق شيئا فشيئاً اختفى لكن الشيء الذي لم يختف قامة الفرس"[1].

"تفرقوا في آخر سهرتهم "[2].

"ظلّ ساهراً يحدق فيها" [3].

يشير عنوان القصة "وصول الحمامة" إلى نهاية زمن الضياع وبداية زمن جديد يتم فيه إنقاذ "الحمامة" أو الفرس البيضاء؛ ووصولها إلى بيت الحاج محمود يعني ذلك الحفاظ على أداة المقاومة/الفرس لحظات مشحونة باللون الأبيض بالروح بالشمس بخالد وهو يظل ساهراً محدقاً بفرسه الأبيض، إنه الزمن الإيجابي المتحرك الذي يعلن عن زمن الخيول البيضاء/زمن التحرير.

٤- أسطرة الشخصية:

يتألف هذا المصطلح من مكوّنين تربط بينهما علاقة التضايف، المكون الأول: أسطرة على وزن "أفعله" وهو من الثلاثي المزيد وقد أغفل الناقد مصدره الأصلي "إفعالا" واشتق من غير القياسي مصدرا جديداً "أفعله"، وأسطر جعل الشيء أسطورة إلا أنه يقطع الصلة مع الأسطورة القديمة، ويعتمد على صيرورة داخلية لا ترتبط بمرجعية ما؛ بل بوجود المجتمع، خالق الأسطورة[4]، والمكون الثاني الشخصية فهي مصطلح يستعمل في الأدب الروائي والآن اختفى وحل محله "الفاعل" أو "الممثل" لدقتها السيميائية[5]، أما الأسطورة فهي حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشف عن معانٍ ذات صلة بالكون والحياة[6]، وهذه الحكاية كان منشؤها الأول عصر طفولة الشعوب؛ أي إن الأساطير نمت في مرحلة كانت الشعوب لم تزل في فطرتها الأولى فظلت الأسطورة منذ ولادتها في صراع مستمر مع التاريخ وظلت الشعوب تعود إلى حكاياتها المقدسة في بداية الخلق لعلها تعود إلى صيرورتها الأولى، فتكون أكثر قدرة على مقاومة الزمن وحركة الطبيعة الشرسة من فيضانات وبراكين وزلازل وحروب ما زالت إلى اليوم تقلق الوجود الإنساني وتدفعه لطرح الأسئلة المصيرية، لذلك ظل الإنسان يحنّ إلى أساطيره الأولى لمواجهة حركة التاريخ بالعود الأبدي الذي هو طقس ديني في الأساس ينفذه الشخص، أو الجماعة المتدينة لكي يقطع مسرى التاريخ المتواتر ويعود التاريخ إلى الأسطورة، أو إلى الأبد الأزلي الغائر في الزمان الأبعد حين كانت بداية الخليقة أو بداية الأحداث المقدسة[7]، ذلك أن الإنسان في صيرورته يَعدّ الأسطورة شيئا مقدسا استطاع في يوم ما أن يواجه حركة التاريخ المتمثلة بالزمن السائر دائما إلى الإمام، فللتخلص من الزمن لابدّ من العودة إلى زمان الأسطورة وهو زمان الأصول التي تكون فيها العالم الأول، وبذلك يتكون لدينا زمانان، الأول زمان الأسطورة المقدس والثاني زمان التاريخ المدنس وبذلك يكونان زمانين متضادين وفي مثيولوجيا الشعوب، يسكن الصابئة قرب الأنهار، وعند مصباتها فهم بذلك يحاولون العودة إلى الزمن الأول حيث كانت روح الله ترف فوق

---

(١) م .ن : ١٠.

(٢) م .ن : ١١.

(٣) م .ن : ١١.

(٤) ينظر: أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة: فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠١٠: ٣٦، وهذا الكتاب اطروحة دكتوراه اشرف عليها الدكتور محمد صابر عبيد.

(٥) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١٢٥.

(٦) ينظر: الأسطورة والمعنى: ١٤. نقلا عن أنماط الشخصية المؤسطرة: ٣١.

(٧) ينظر: العود الأدبي: خزعل الماجدي، الدار العربية للموسوعات، ط٢، بيروت، ٢٠١١ : ١١.

المياه "في البدء خلق الله السموات والأرض وكانت الأرض خاوية خالية وعلى وجه الغمر ظلام، وروح الله يرفّ على وجه المياه"[1]، ففي البدء كانت أنماط بدئية تحولت إلى رموز ونقصد بالانماط البدئية عناصر الطبيعة التي صارت عنصرا مهماً في صياغة الأساطير البشرية في مرحلة أكثر تقدماً ومعها صارت هذه الرموز مكوّنا مهما في الصياغة الدينية[2]، وعودة إلى المصطلح "أسطرة الشخصية". فالمصطلح كما جاء في التعريف هو مصطلح غير مأخوذ الأسطورة القديمة فهو يحاول أن يصنع أساطيره الخاصة المأخوذة من المجتمع عبر أسطرة الشخصية وأسطرة الواقع، والأسطرة هنا ليست إلا "انفجار اجرائي يختص بالبناء وآليات التشكل الداخلي للنص فتنهض بمهمة خلق وابتكار أسطورة جديدة تشتمل على الوظيفة الرمزية التي تتميز بها الأسطورة القديمة"[3].

نموذج تحليلي: رواية الحمراوي

يمكن وصف رواية الحمراوي لرمضان الرواشدة بأنها تؤسطر الشخصية بطريقة لافتة للانتباه؛ مما يجعل المصطلح "أسطرة الشخصية" قابلاً للانفتاح عليها، إذن العلاقة بين المصطلح وهذه الرواية ترتسم بوضوح في سياق أسطوري مفعم بالشعبي والموروث مستخدماً تقانة الحكي لأسطرة الشخصية والمكان والحدث، نقرأ للناقد "تطرح رواية "الحمراوي" شبكة شبه متجانسة من الشخصيات تتسم عموما بالطابع الشعبي الباذخ وتساعدها قوة طابعها الشعبي في التوغل الحرّ في المناطق الخرافية والأسطورية"[4]، إذ تشكل شخصية الحمراوي نموذجا ضارباً في العمق الأسطوري، إذ تظهر هذه الشخصية متعاونة تنطبق عليها صفات الشجاعة والشهامة والصدق والنخوة، والكبرياء، كل ذلك موصول بصلة الرحم التي كان يقوم بها الحمراوي باتجاه أقاربه، نقرأ للروائي وهو يقوم بأسطرة هذه الشخصية "الحمراوي رجل شجاع كان يسكن قريتنا الجنوبية البعيدة كان أبا لعشرة أطفال شهما عنيدا يساعد في العونة، ويشارك الناس حزنهم ولهوهم، قلبه عطوف على الأقارب وذوي الرحم – كما يقول – الحمراوي – هذا اسمه ولقبه – اسم على مسمى كان أحمر اللون من غير سواد، لفحته نيران الصحراء الجنوبية واللهث وراء لقمة العيش على الطريق الصحراوي الطويل"[5]، ولكي توغل الرواية داخل الأسطورة، يحدث أن يختفي الحمراوي في معركة طارئة، ليتسنى للراوي العمل على صياغة شخصيته الأسطورية التي تتناص في هذا الاختفاء مع القديس يوسف حيث يجد بعض اليهود "الحمراوي" في بئر فينقذونه ظانين أنه يوسف، لكنه يثبت لهم أنه ليس يوسف فيطلقون سراحه ويعود الحمراوي إلى مسرح الأحداث.

نلحظ أن هذه الشخصية تؤسطر في داخل المتن الروائي وقد اعتمد الروائي في إبراز السمة الأسطورية على مقدرته العالية في تمثيل الشخصية الأسطورية الحديثة التي تلتقط من الواقع وتُبنى على هذا الأساس.

---

(١) الكتاب المقدس العهد القديم، سفر التكوين، دار المشرق ط٦، بيروت ،٢٠٠٠: ٦٨.

(٢) ينظر: الرموز الأسطورية في مسرح وليد أخلاصي: علياء الداية، دار الحوار، ط١، اللاذقية، سورية، ط١، ٢٠١٠: ٥.

(٣) أنماط الشخصية المؤسطرة: ٤٣.

(٤) المغامرة الجمالية للنص الروائي: ٩٧.

(٥) الحمراوي: رمضان الرواشدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢، بيروت ١٩٩٥ : ١٠ .

النص اللغوي بين سلطة الحجاج ونقد التعليل

قراءة في مقدمة "منهج السالك"

د.مليكة ناعيم (المغرب)

"إن لابتداء الكتاب فتنة وعُجْبا": الجاحظ

ملخص:

تتميز مقدمة كتاب منهج السالك في الكلام على ألفية ابن مالك لأبي حيان الغرناطي بمزايا متعددة بناء وأسلوبا. فمن حيث البناء حضرت فيها العناصر الأساس للمقدمة في التراث العربي. ومن حيث الأسلوب تميزت بطابع حجاجي ، لأن المؤلف سعى من خلالها إلى توضيح أسباب نقده لألفية ابن مالك وبيان القيمة المضافة لكتابه. لذلك اعتمد فيها على بنية حجاجية متنوعة يدافع بها عن مشروعه ويظهر بها مشروعية نقده. وتسعى هذه الدراسة إلى بيان أنواع الحجاج المعتمدة وعلاقتها بالبنية التداولية للكتاب.

Reading in the Introduction of "Manhaj aSSalik fi Al Kalam ala Alfiyyat Ibn Malik "by Abu Hayyan we conclue that is characterized by different characteristics and features in building and style. First of all because structurally it contained the basic elements of the Introduction to the Arab heritage. In terms of style it is characterized by characters related to argumentation, because the author has sought through it to clarify the reasons for his criticism of Alfiyat Ibn Malek and to explain the added value of his book. So he relied onargumentation various structure which he used to defend his project and shows the legality of his critic. This study seeks to show the approved types of argumentation and their relationship to the deliberative structure of the book.

تقديم:

اهتم المعجميون بـ"المقدمة"[1]، وميزوا بين «مقدمة الكتاب ما يذكر فيه قبل الشروع في المقصود لارتباطها، ومقدمة العلم ما يتوقف عليه الشروع، فمقدمة الكتاب أعم من مقدمة العلم»[2]، كما التفت المؤلفون في التراث العربي الإسلامي إلى

---

١ –ينظر تعريفها في ابن منظور: لسان العرب، مادة (قدم).

٢ – الجرجاني: التعريفات، ص.٢٨٠.

أهميتها، ووظائفها، وسلطتها الخطابية الإقناعية[1]، فاتفقوا على وضع مقدمات لكتبهم ملتزمين فيها بالقواعد التي بدت لهم أساس في بنائها وجماليتها، كما تنبه النقاد المحدثون إلى خصوصياتها، فسعوا إلى رسم حدودها وتقنين بنائها وحصر وظائفها. وإذا تباينت آراؤهم في الحد بين من يحصرها في فاتحة الكتاب[2] – وهو الغالب- وبين من يوسع المفهوم ليرادف ما وسم بالعتبات معنونا إياها بالخطاب المقدماتي[3]، فإن المقصود بها في هذا الموضع هو مقدمة الكتاب في التراث العربي، بمعنى: طائفة من الكلام قدمت أمام المقصود لارتباط له بها وانتفاع بها فيه[4] وعتبة نصية ذات دور فعال في القراءة لتفاعلها مع أسئلة النص[5] ومقاصد صاحبه، وأهداف المتلقي وأنواعه.

التفت الدارسون المحدثون إلى المقدمة، باعتبارها إنتاجا لغويا تاما ومستقلا، كما اهتموا بطرق اشتغالها وبطبيعة لغتها التي تختلف باختلاف غاياتها وموضوعاتها، وبأساليبها الحجاجية. إن الاهتمام بالحجاج، بمعنى "درس تقنيات الخطاب" التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان الى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات[6]، قديم؛ إذ اعتمد لدى الحضارات البشرية المختلفة وفي الخطابات المختللفة، وقد حضر بقوة في الثقافة العربية؛ فكثر اللجوء إليه في مناسبات منها المناظرة النحوية ومجالس العلماء، وغيرها من أشكال الخطاب التي تقتضي الإقناع، وقد تأثر الحجاج في التراث العربي بالفلسفة اليونانية بعد ترجمة كتب اليونان فأصبح له مقدمات كبرى وصغرى ونتائج كما هو عند الفارابي، كما أن نظرية الحجاج قد أضحت من أكثر النظريات تداولا وانتعاشا ضمن ميادين الفلسفة والاجتماع والبلاغة والادب اليوم... إلا أن الدراسات المهتمة بمجال علوم اللغة ظلت بمنأى عن هذه الصحوة الفكرية.

إن غاية هذه الدراسة، إذن، هو تبيان آليات اشتغال الحجاج في مقدمات كتب اللغة، من خلال مقدمة منهج السالك في الكلام على الفية ابن مالك لأبي حيان الغرناطي[7]... وبخاصة أنها تتضمن مفارقة تتمثل في أن أبا حيان ألف الكتاب لغاية نقد التعليل وإلغائه من النحو بعبارة صريحة منه، وبين ما تتضمنه أسلوبه ولا سيما المقدمة من الحجاج المختلفة، فما هي الخصوصيات التي يتميز بها هذا الخطاب الحجاجي المقدماتي عن غيره من الخطابات الأخرى؟

١- البنية التداولية لمنهج السالك:

إن فهم هذه المقدمة وشرح بنيتها الحجاجية تقتضي أولا الوقوف على مكوناتها التداولية وعلاقتها بمقام القول أو ما يعرف بالسياق، ذلك لأن قيمة الحجج تتمثل في مدى انسجامها مع المقام؛ إذ الحجاج " دراسة لطبيعة العقول ثم اختيار أحسن السبل لمحاورتها، والإصغاء إليها، ثم محاولة حيازة انسجامها الايجابي والتحامها مع الطرح المقدم. فإذا لم توضع هذه

---

١ – بلال (عبد الرزاق): مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم،ص. ص.٣٩ –٤١.

٢ –من مثل: من الثقافة الغربية:

Gerard Genette : Seuils, p. p .150-151.

ومن الثقافة العربية: عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات النص، ص.١٦ وعبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، ص.٨.

٣ – من مثل: السعدية الشادلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي، ص. ص.٤٨-٤٩.

٤ – التفتازاني (سعد الدين): مختصر العلامة سعد الدين التفتازاني ، ٥٨/١-٥٩.

٥ – الحجمري:عتبات النص، ص.٤٢.

٦– عبد الله صولة، الحجاج أطره ومنطلقاته، ص. ٢٩٩

٧. تتمثل المقدمة في الصفحتين ١و٢ من الكتاب لذلك استغنيت عن توثيق النقول..

الأمور النفسية والاجتماعية في الحسبان؛ فإن الحجاج يكون بلا غاية وبلا تأثير"[1]، وهذا يستدعي منا ربط المقدمة بالمتن باعتباره المجسد لما سطرته؛ إذ تحدد المقدمة بطريقة ضمنية أو تصريحية في علاقتها بالكتاب استراتيجية التخاطب ومقاصد التأليف، لذلك تمثل مدخلا لفهم بنية المتن الحجاجية وتحديد استراتجياتها، على وفق الدرس التداولي الذي "يدرس النص اللغوي في إطار التواصل وليس بمعزل عنه"[2].

١.١.مقاصد أبي حيان في التأليف:

وهي ذاتها من أنواع الحجاج التي تصنف في الدرس الفلسفي ضمن المقدمات، يقول أبو حيان الغرناطي: «فالغرض في هذا الكتاب الكلام على الألفية التي نظمها بلدينا أبو عبد الله محمد بن مالك الجياني المولد الدمشقي الوفاة رحمه الله في مقاصد ثلاثة: المقصد الأول: تبيين مقيد أطلقه وواضح أغلقه ومخصص عممه ومعين أبهمه ومفصل أجمله وموجز طوله المقصد الثاني: التنبيه على الخلاف الواقع في الأحكام ونسبته إن أمكن إلى من ذهب إليه من الأئمة الأعلام فإنه يذكر حكما وقع الاتفاق عليه والإجماع ويردفه بآخر وجد فيه الاختلاف والنزاع فيرسل ذلك هملا ويبدله بحليه عطلا فيكتسي محيا جماله غمما ويثير الناظم فيه غمما المقصد الثالث: حل ما نفس النشأة من مشكلاتها وفتح ما يلبس من مقفلاتها ولم أقصد التكثير من الكلام ولا التمثيل لما وضح للأفهام وربما انجر مع هذه المقاصد فوائد تشنف بحسنها الأسماع وفرائد تشرف المهارق والرقاع (...) وما حداني يعلم الله على الكلام في هذه الأرجوزة إلا النصيحة في الدين وإيصال الخير لقلوب المهتدين...»[3].

إن موضوع منهج السالك نابع من بواعث تعكس «موقفا حضاريا ومعرفيا يتمثل في كون التأليف استجابة لدواعي علمية ومعرفية يعبر عنها المؤلف»[4]، ويدافع عنها بأساليب حجاجية مختلفة على وفق المقام، بعد استدلاله بالتعريف بنفسه وبالمتن ومؤلفه. إن مما يميز كتب أبي حيان هو ارتباطها بدواع موضوعية منها ما صرح به في مقدمة الكتاب ومنها ما فهم ضمنيا من إشاراته، تتمثل في ما يلحظ على كتب النحو من اضطراب وبعد عن أداء وظيفته الأساس التي هي تيسير تعلم اللغة العربية، هذا إلى جانب الهدف الأسمى وهو النصيحة في الدين بتوجيه القراء، وبخاصة المبتدئين إلى ما في ألفية ابن مالك من أخطاء وأوهام، احترازا من اتخاذها مصدرا لفهم كتاب الله وسنة نبيه الكريم، وهذا الموقف الجريء يحتاج بالضرورة إلى أنواع خاصة من الحجج.

وإلى جانب المقاصد المصرح بها، والمرتبطة بشرح ألفية ابن مالك توضيحا واستدراكا وتصحيحا، نبه المؤلف القارئ إلى مقاصد أخر مضمرة ذات فوائد كثيرة بالقول: "وربما انجر مع هذه المقاصد فوائد تشنف بحسنها الأسماع وفرائد تشرف المهارق والرقاع»[5]، وهذا التعبير البلاغي المزين بطروب من الجناس والسجع يبين أنه قد تكون هذه المقاصد أهم من الكلام على الألفية، فقد يندرج ضمنها صياغة منهج السالك لمسلكه، كما يوحي بذلك العنوان، وربما نظرية نحوية عامة تسعى إلى صنع إطار نظري. لقد منح المؤلف بهذا التحديد القارئ صورة عامة عن المتن ومحتوياته وسهل له قراءته واستيعابه ثم نقده بالنظر إلى مدى تحققها في الدراسة أو عدمه، كما يبين هذا النص.

---

١. بن عيسى : البيان الحجاجي في القرآن الكريم ص. ٤.

٢.. الشهري: استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص.٢٣.

٣. ابو حيان: منهج السالك ، ص،١.

٤. بلال (عبد الرزاق): مدخل إلى عتبات النص،ص.١.

٥. أبو حيان: منهج السالك، ص.١.

على الرغم من الأهمية الكبرى لهذين الباعثين، فقد اكتفى أبو حيان بالتلميح إليهما في حديثه عن المقاصد، لكنه صرح بتحققهما في تقييمه للعمل جاعلا إياهما من منابع عنوان كتابه، قائلا: ولما فتحت بهذا الكتاب من مقفل هذه الألفية مرتجا وأوضحت به لسالكي هذا الفن منهجا سميته...»[1]. وفي العطف بالواو (وأوضحت) دليل على اختلاف المقصدين من حيث المحتوى، وتماثلهما في الأهمية، فصرح بالغرض بعد إبهامه، ورقى بالظن المضمن في النص الأول إلى درجة اليقين، ويمكن افتراض تعليل لهذا الخفاء مفاده: إحساس أبي حيان بغرابة الهدفين على القراء لجدتهما كما يوحي بذلك استعماله لكلمة الفن المفيد لغياب منهج منظم من قبل، لذلك يسعى إلى وضعه للرقي بهذا الفن إلى مستوى العلم، متوقعا ردود أفعال القراء وانتقاداتهم، ويتأكد لنا هذا التأويل مما صرح به في بعض مواضع الكتاب من جدة الموضوع وتعرضه للنقد، يقول: " ولم أر أحدا من المتقدمين نبه على اطراح هذه التعاليل إلا قاضي الجماعة الإمام أبا جعفر أحمد ابن مضاء صاحب الكتاب المشرق في النحو فإنه طعن على المعللين بالعلل السخيفة وزرى عليهم ما شحنوا به كتبهم من ذلك وقد امتغص من طعنه على النحاة وازرائه عليهم الامام ابو الحسن بن خروف..."[2]، إن تأطير الموضوع داخل سياقه المعرفي واستحضار الدراسات السابقة وما جوبهت به من النقد لهما أهمية في إعداد العدة الحجاجية المناسبة، لذلك استند إلى بنية حجاجية على وفق استراتيجيات متنوعة في مقدمتها الإقناع. فما عناصر هذا النص كبنية خطابية؟

١. ٢. عناصر الخطاب:

١/ المؤلف/المرسل: يختلف الضمير المعتمد في المقدمات باختلاف تصورات الدارسين، بين من يميل إلى اعتماد ضمير المتكلم "أنا" باعتباره "من مميزات خطاب المقدمة"3، وبين من ينزع إلى ضمير المتكلم الجمع "نحن" رغبة في تبيان مكانة المشروع وصاحبه4، أو لإشراك غيره في الإنجاز، وبين من يرجح ضمير الغائب «تأكيدا منه على الحقيقة والمنهج لا على شخصية الباحث»5؛ ولم يلتزم أبو حيان الأندلسي بنوع واحد، وإنما نوع الضمائر لتشمل الأنواع الثلاثة على وفق مقامات القول.

وظف ضمير المتكلم بنوعيه؛ إذ عبر بضمير المفرد المتكلم في مواضع تمدح الكتاب وتصف منهجه وغاياته، ولا سيما في تحديد منهج الاشتغال القائم على الإيجاز والاختصار، يقول: «ولم أقصد التكثير من الكلام»6، وفيه تنبيه إلى الأهمية العلمية للكتاب وبواعث تأليفه، يقول: "وما حداني يعلم الله على الكلام في هذه الارجوزة إلا النصيحة في الدين"، وهو دال على إحساس المؤلف بأن ما كتبه قد يفسره غيره بالقصد إلى الانتقاص من قيمة ابن مالك، لذلك عبر بضمير المفرد لتنزيه ذاته عن الافتراضات الممكن تداولها، من دون أن يشرك معه غيره لأنه مسألة ذاتية، يقول: «وما حداني يعلم الله على الكلام...»7، وسبب التسمية في نهاية المقدمة التي يمكن اعتبارها وصفا للكتاب وللمشروع البديل الذي يقترحه: «ولما فتحت بهذا الكتاب (...)

---

١. نفسه، ص.٢.

٢. نفسه، ص: ٢٣١.

٣ – بلال (عبد الرزاق): مدخل إلى عتبات النص، ص.١.

٤ – ارحيلة (عباس): مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع، ص. ص.٦٤-٦٥.

٥ – حمدان (محمد زياد): البحث العلمي كنظام: ، ص.٢٩٦.

٦ – أبو حيان: منهج السالك، ص.١.

٧ – نفسه، ص.١.

سميته»1، فكان اختياره مناسبا لوصف اختياراته الشخصية وتزكية موضوعه. واعتمد ضمير المتكلم الجمع "نحن" في تقييم العمل: «وإذا بلغنا من الكلام (...) ووصلنا إلى ما له قصدنا (...) فلنبرر ما وعدنا به دررا تتحلى بها الأجياد»2 ويحتمل دلالتين3:

الأولى: أن يكون القصد منه تعظيم النفس والاعتزاز بالمنجز والمبالغة في الإعجاب به، لما يخفيه من «الشعور بالتميز بالموهبة وما يستتبع ذلك من علم وقدرة على البحث»4، وهو الراجح لأنه اعتمد في مقام الفخر بالمنجز قصد الإثارة والإغراء.

والثانية: أن يكون الغرض منه إشراك القارئ في تقدير المنجز تأكيدا لاستحضاره في الإنجاز، وهو احتمال مرجوح ولا سيما أن هذا التقييم خطاب إغرائي موجه إلى أنواع مقصودة من القراء مصرح بها في النص مباشرة بعده، « دررا يزهى بمحاسنها الفطن وإن كان حاسدا، ويعترف بفضلها من كان لفضل مستخرجها جاحدا»5، ليسترشدوا به في أعمالهم ومناهجهم، وللحساد والمنكرين لإقناعهم بقيمته الأمر الذي ينفي احتمال الإشراك.

٢. المخاطب/ المتلقي: المتلقي في النص قد يكون قارئا مباشرا ، كما قد يكون افتراضيا. من خلال مقدمة الكتاب يتضح أن أبا حيان يستهدف بعمله ثلاثة أنواع من القراء تتباين مستوياتهم، وهم:

أ- المتخصص في المجال المؤلف الذي يصنع له منهجا؛ وهو الذي يفهم من عنوان الكتاب "منهج السالك في الكلام على ألفية ابن مالك، ويبدو أنه والمؤلف في رتبة واحدة ولذلك يخاطبه بالضمير أنت في الكتاب ككل، وقد نسميه بالقارئ المقصود لكونه الهدف المركزي، ويستدل لذلك ببنية استعارية في المقدمة شبه عمله فيها بالدرر والمتلقي بالتهائم والنجاد، أي العالم في المجال.

ب- القارئ المبتدئ الذي يهدف المؤلف إلى تنمية فكره وتقوية مقاييسه في انتقاء المصادر ونقدها، ويستفاد من قوله: لا سيما مبتدئ ألقى في روعه تعظيم هذه الألفية وأنها بمقاصد النحو وفية.

ج- القارئ الناقد الذي وصفه المؤلف بالجاحد والحاسد والمنكر؛ والذي يسعى المؤلف إلى إقناعه بمشروعه، وهنا تتضح أهمية البنية الحجاجية واستراتيجية الإقناع، يقول: « دررا يزهى بمحاسنها الفطن ..»، ولن يتحقق هذا الهدف إلا إذا كان مبنيا على حجج مناسبة للمقام.

وبالرجوع إلى الكتاب نجد أن أبا حيان ركز بالأساس على النوع الأول من المتلقين، ويتجلى من خلال ضميرين، فإلى جانب مشاركته للمتكلم في الضمير نحن، أشير إليه بضمير المخاطب أنت المفيد للاتحاد في المكانة أولا، وللعموم ثانيا، ذلك لأن "الأصل في ضمير المخاطب المفرد "أنت" أن يكون لحين، تقول إن زرتني أكرمتك، تريد مخاطبا معينا، إلا أنه قد يراد به العموم فيكون موجها إلى كل من يتأتى منه الخطاب، وهذا يفيد الأسلوب قوة ومزية من حيث يشعر هذا العموم بأن الأمر جدير بأن

---

١ – نفسه، ص.٢.

٢ – نفسه، ص.٢.

٣ – يقول أبو حيان : »نا ضمير المتكلم ومعه غيره أو معظم نفسه«. تفسير البحر المحيط، ٢٥/١.

٤ – ارحيلة (عباس): مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي، ص.٦٤.

٥ –أبو حيان: منهج السالك، ص.١.

يكون ذائعا، وأنه لا يختص بمخاطب دون الخطاب"[1]، فالأمر موجه إلى كل مشتغل على الدرس اللغوي من نحو وصرف ومعجم، لما بين هذه العلوم من الاشتراك في موضوع النص.

٣/ الرسالة/ موضوع الخطاب: للكتاب في الواقع موضوعان، موضوع بارز يمثله المرجع، وهو شرح ألفية ابن مالك ونقدها، وموضوع ثاو، وهو نقد منهج النحو العربي ووضع البديل، والضمير المعتمد في الإشارة إليهما هو ضمير الغائب، منه: "الغرض في هذا الكتاب الكلام على الألفية التي نظمها بلدينا أبو عبد الله محمد بن مالك الجياني"2. وأحال أبو حيان أيضا بضمير المفرد الغائب "هو" على ناظم الألفية أثناء عرضه لمقاصد الموضوع: «تبيين مقيد أطلقه(...) وواضح أغلقه...»3 وعلى القراء: «قد ينقل الإنسان منها (...) لا سيما مبتدئ ألقى في روعه(...)»4 وهو ما ينفي إشراكه في كتابة المقدمة ويعزز تأويل ضمير الجمع "نا" بالتعظيم لا بالإشراك، ويناسب هذا الضمير دلالة المقدمة باعتبارها خلاصة للعمل ولتجربة مؤلفه فيه ولزمن كتابتها بعد الانتهاء من المتن ولوظائفها خاصة الإغراء والإثارة، مما يستلزم الانفراد عكس الإنجاز الذي يستدعي المشاركة والدعم حيث "نحن" تفيد المؤلف والقارئ معا..

إن الوضعية التواصلية في خطاب مقدمات الكتب اللغوية ذات خصوصية مقارنة بغيرها من الخطابات، فالمقدم هو الشارح، والمقدم له متعدد: هو الكتاب المشروح (مباشر) وهو صاحب الرأي المعارض (قد يأتي مباشرا أو ضمنيا) وهو المتلقي: (ضمني). واستحضار هذه العناصر الثلاثة في الخطاب يؤثر، ولا شك، في الأسلوب المعتمد بما يقتضيه من التفات من عنصر إلى اخر يتولد عنه وبالضرورة الالتفات في الأزمنة وفي الضمائر بقصد الإقناع بالمشروع الجديد؛ فما هي اليته الحجاجية؟

٢- الحجاج في الأساليب اللغوية.

بينا سلفا أن الكتاب ذو صبغة نقدية، معتمدا تقنيات حجاجية تنتظم من حيث الهدف داخل استراتجيات الإقناع، ملتزما إلى حد ما بالتنظيم الفعال لتلك الحجاج كما قدمتها الأبحاث الحجاجية الحديثة، وبترتيب محكم ، مهتما إلى حد كبير بالروابط الأساس بين المقدمة والنتائج ، ومما يثير الاهتمام ما نلحظه في الكتاب من التباين في الصيغ الحجاجية بين المتن والمقدمة؛ فإذا ركز المتن باعتباره مشروعا نقديا على الأمر والاستفهام والتكرار والشاهد الشعري، فإننا نلحظ على مستوى المقدمة، باعتبارها إطارا نظريا مؤسسا للمشروع، أساليب حجاجية مغايرة، وهي:

٢.١.أسلوب التوكيد: يلحظ أنها آلية يعبر بها أبو حيان عن آرائه وملحوظاته من خلال معالجة ذهنية تفترض فيها الحقيقة ، فهدفه هو نقد ألفية ابن مالك، وهو أمر قد لا يلقى استحسان القراء لما لقيت من الشهرة في عصره، ولكون المقدمة إطارا ممهدا ومنظرا للمتن، فإن أبا حيان يتخذ التوكيد حجة لمشروعه المستهدف لتقييم ألفية ابن مالك وتقويمها...من جهة، ولوضع إطار نظري جديد للنحو العربي من جهة ثانية، ويتضح الدور الحجاجي للتوكيد من وظيفة الحجاج نفسها، وهي تغيير حال المتلقي بإخراجه من حال المعارض لأطروحته إلى حال قبولها والدفاع العملي عنها، ومنه: "فإنه قد ينقل الأنسان منها حكما فاسدا يظن أنه صحيح".

---

[1]. أبو موسى (محد حسنين): دلالات التراكيب: دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ط.١، تونس: منشورات جاعة قار يونس، ١٩٧٩، ص.١٦٢.

٢.أبو حيان: منهج السالك، ص.١.

٣ – نفسه ، ص.١.

٤ – نفسه، ص.٢.

٢.٢. أسلوب القصر: يمثل القصر في البلاغة العربية صورة من صور التراكيب التي تأتي للإثبات، ويتميز عنها بأنه يخصص صفة معينة بموصوف معين أو العكس، وإذا اعتمد أبو حيان في الكتاب، أسلوب القصر بإنما، والنفي والإثبات، ومعلوم أنهما يتفاوتان في درجتهما وحجيتهما، لأن "موضوع "إنما" على أن تجيء لخبر لا يجهله المخاطب ولا يدفع صحته، أو لما ينزل هذه المنزلة، تفسير ذلك أنك تقول : لرجل إنما هو أخوك، وإنما هو صاحبك القديم، لا تقوله لمن يحمل ذلك ويدفع صحته ولكن لمن يعلمه ويقربه"[1]. فإنه في المقدمة اعتمد فقط على الثاني، فهو من الأساليب الحجاجية المهمة المعتمدة في الهدم والبناء داخل النصوص الحجاجية، وقد اعتمده المؤلف لإثبات أطروحته، وهدم السائد، وهو المكانة العلمية لألفية ابن مالك، ومنه قول: وما حداني يعلم الله على الكلام في هذه الأرجوزة إلا النصيحة في الدين...

يفترض أبو حيان في المخاطب الجهل لأهدافه، لذلك استعمل النفي والإثبات، فكان بمثابة جدال يدافع فيه النحوي عن الألفية وينتقد الناقد لها، فيفحمه أبو حيان ببيان حقيقتها التي يجهلها المدافع عنها، في سياق حجاجي يمثله إنكار المخاطب وإقناع المتكلم باعتماد أقوى عبارات القصر وما يناسبها من مشيرات التلفظ والأفعال. كما استعمل أسلوب النفي والإثبات أيضا في افتراض مسوغ لأخطاء الناظم مقترنا بـ"لعل"، التي يعبر بها عن الأوضاع الممكنة أو المحتملة بخلاف ليت، وترتكز وظيفتها الأساس على الربط بين عبارتين يرجو منشئ النص أن يكون الحدث في العبارة الأولى منهما سبباً في نشأة دلالة العبارة التالية للأداة، يقول: "ولعله ما عرض في هذه الأرجوزة ما عرض حتى قام بجوهرها العرض إلا لضيق مجال الشعر وامتيازه بالكلفة دون النثر"، فهذا ايضا موضوع خلاف بين القارئ والمؤلف لكنه يترجى أن يكون هو الأصل، لأن مكانة ابن مالك في النحو تسمو عن تلك النواقص. وفيه حجة أيضا على مقصد أبي حيان العلمي؛ إذ يلتمس الأعذار للناظم.

٣.٢. أسلوب الشرط: اعتمد أبو حيان أسلوب الشرط مع تنويع في الأداة على وفق المقام، فقد اعتمد الأداة "إذا" في إشارته إلى تحقق الهدف من العمل وجعله مسوغا لمدحه، يقول: وإذا بلغنا من الكلام ما أردنا ووصلنا الى ما له قصدنا فلنبرر ما وعدنا به دررا تتجلى بها التهائم والنجاد.. ومعلوم أن هذه الأداة في التعبير المجازي تعيّن نقطة التقاء حدثين في المستقبل، وترتب حدوث أحدهما على الآخر، وهو معنى تحقق في المثال السابق، لأن مدح العمل مرتبط بتحقق غاياته وتنفيذ مخططه. واستعمل لـ"ما" في تعليل اختيار العنوان و"إن" في مواضع اخرى.

٤.٢. أسلوب الاحتمال والتخمين. اعتبر الباحثون مجال الحجاج هو مجال الاحتمال وليس مجال الحقائق، لأنه" يبنى على منطلقات غير يقينية فميدانه هو الاحتمال...فهناك دائما قسط من الشك"[2]. وقد تنوعت أدوات الاحتمال اللغوية في هذه المقدمة كما تنوعت سياقاتها، منها: لعل ، وربما ،إن امكن، أو، إن هي، يقول :"وربما انجر مع هذه المقاصد فوائد تشنف بحسنها الأسماع " و"فربما يضطر الناظم القافية والوزن حتى يترك السهل ويسلك الحزن "[3]. إن هذا التخمين بالنسبة للنموذج الأول قد يرقى عنده إلى درجة اليقين لكن جرت عادة العلماء في المقدمة على التواضع للاستمالة، وأما الثاني فإنه تعليل لعيوب الألفية، وفيه أيضا حجة لموضوعية العمل؛ إذ يجمع بين الدفاع أحيانا والنقد أخرى على وفق المقام. معتمدا بجانب ما ذكر الروابط اللغوية.

١ـ الجرجاني: دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، ط ٢، القاهرة: مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، ١٩٨٩م،، ص.٣٩٠.

٢- رويض: الحجاج، ٣٩.

٣- ابو حيان: منهج السالك، ص.١.

٣.الشواهد والأساليب البلاغية

٣.١.المثل:

تعتبر الشواهد من أقوى الحجج التي يلجأ إليها المرسل لدعم فكرته أو لدحض حجج الخصم، وتختلف الشواهد بحسب الموضوعات، وأهمها بالنسبة للنحو العربي الشعر وكلام العرب والقرآن ثم الحديث النبوي. وبالرجوع إلى المقدمة نلحظ أن أبا حيان لم يحتج إلا بمثل واحد قاصدا به التهكم والسخرية، وهو "فإنا في زمان بغاثه يستنسر وحماه يستحجر"، إن المثل حجة جاهزة وحقائق عامة مسلم بها تقيم علاقة تدرجية بين محمولين، فبقدر تحقق المقدم يتحقق التالي[1]، وهي دلالات حاضرة في هذا المثل؛ إذ يربط علو مكانة ألفية ابن مالك في المجال النحوي وشهرتها، بطبيعة المقاييس النقدية السائدة في العصر، متمثلة في استحسان القبيح وذم الجيد، والاحتجاج بالمثل هنا استراتيجية للإقناع بقيمة مشروع أبي حيان النقدي الذي لن يفهمه إلا ذوو الملكة النقدية من دون غيرهم ممن ينطبق عليهم المثل.

٣.٢.الأساليب البلاغية:

يشكل الأسلوب المظهر الكاشف لاستقلال بنية المقدمة عن المتن؛ إذ على الرغم من حرص أبي حيان في كتابه على الوضوح ، فإنه تأنق في المقدمة تأنق المصنفين في أمثالها، مدركا أهمية الصياغة في الإثارة، مراعيا فيها جزالة اللفظ وسلامة اللغة، ومجتنبا لأساليب حضرت في المتن بقوة من مثل التكرار، ومضفيا على أسلوبه سحرا وعذوبة، وعلى ألفاظه قوة باستخدامه لبعض المحسنات اللفظية من مثل السجع، وهو الغالب، ومنه: أطلقه/ أغلقه وأبهمه/ أجمله والأحكام/ الأعلام، والجناس نح: فوائد/ فرائد، وعَرض/عرض، والمَجالس/ المُجالس؛ والطباق ومن نماذجه: الشعر/ النثر والحقيقة/ مجاز؛ والمقابلة من مثل: المعنى القريب/ اللفظ البعيد.

لقد أضفت هذه المحسنات، وغيرها كثير، على أسلوب مقدمة "منهج السالك" موسيقى داخلية وجمالا أهلاها لتكون مدخلا مغريا لما يليها.

يستمد أسلوب المقدمة تميزه، أيضا، مما تضمنه من صور بلاغية، من مثل التشبيه التمثيلي في قوله :«ما هذه الأرجوزة إن هي إلا كنغبة من دأماء وتربة في يهماء»2 ؛ إذ شبه مكانة الألفية في مجالها المعرفي بجرعة في البحر وتربة في أرض لا مرتع بها، وهو تصوير لقلة شأنها وضعف أهميتها في المجال، والمثل في قوله: «فإنا في زمان بغاثه يستنسر وحمأه يستحجر»3 ، كناية عن الاحتفاء بالفاسد وإهمال الصالح، والاستعارة في قوله:«فلنبرر ما وعدنا به دررا تتحلى بها الأجياد وغررا تتجلى بها التهائم والنجاد»4، واصفا كتابه بالدرر والغرر مبالغة في تصوير وضوحه.

وتميز أسلوب مقدمة "منهج السالك" أيضا بأنواع مختلفة من الالتفات، بمعنى الانتقال من صيغة إلى صيغة5، نحو الالتفات من الغائب إلى المتكلم في قوله: «... تضوع برياه المجالس ويُبْأى برؤياه المجالس وما حداني يعلم الله على الكلام (...)

---

١. . العزاوي: الخطاب والحجاج، ص.٨٢. ٩٤.

٢ – أبو حيان: منهج السالك، ص.٢.

٣ – نفسه ، ص.٢.

٤ –نفسه، ص.٢.

٥ – ابن الأثير: المثل السائر، ٤/٢.

فإنه قد ينقل»1، والالتفات من المفرد إلى الجمع في قوله:«وإذا بلغنا من الكلام ما أردنا ووصلنا إلى ما له قصدنا فلنبرر(...) ولما فتحت بهذا الكتاب»2 ، والعدول عن الماضي إلى الحاضر في قوله: «وما حداني يعلم الله»3 ، والتعبير بالحال عن المستقبل في نحو «تتحلى بها الأجياد (...) يزهى بمحاسنها الفطن وإن كان حاسدا...»4، بمعنى ستتحلى وستزهى، منزلا الممكن منزلة الكائن لتيقنه منه مبالغة منه في مدح عمله وإظهار إفادته للمستويات المعرفية كلها، للتأثير في القراء وإثارتهم.

ولاقتناع أبي حيان بأهمية إثارة المتلقين في ضمان قراءة جيدة وفعالة ومقرة بأطروحته، فإنه لم يكتف بالإغراء بطريقة التعبير، وإنما أضاف إليه سبلا أخرى من مثل مدح كتابه في مقابل هجاء "ألفية ابن مالك"، باعتبار المقدمة خطابا نقديا5 يؤسس لشرعية الكتاب ويوجه قارئه ويبرز شخصية كاتبه؛ ولم تنحصر وظيفة مقدمة "منهج السالك" في الإغراء وإنما أدت أيضا وظيفة الإخبار بالتعريف بالموضوع ومقاصده والبواعث على تأليفه كما مثلت مرجعا بتحديدها لمصدر الدراسة ومؤلفه.

خاتمة:

يستنتج من مقاربة مقدمة "منهج السالك":

أنها استوفت أدبيات المقدمة في التراث الإسلامي سواء من حيث عناصرها أو من حيث أسلوبها وطريقة صياغتها أو من حيث وظائفها؛ إذ جمعت بين الإثارة والتوجيه والسلطة الإقناعية، مما أهلها لأن تكون مفتاحا لما يليها.

أن النحاة، وخاصة أبا حيان الغرناطي يميز بين العلل المرفوضة في النحو وهي التي ترتبط بالقياس، وبين الحجاج التي هي أداة للإقناع بأطروحة المؤلف.

أن مقدمات الكتب اللغوية تمثل مجالا خصبا لنظرية الحجاج بأساليبها المختلفة واستراتجيتها المتنوعة ولا سيما الإقناع، وهو أمر طبيعي؛ إذ المقدمة هي إطار نظري للمتن وغايتها الإغراء والإثارة.

أن كتب الشروح بمقدماتها ومتونها مادة زاخرة بالقضايا الدلالية والأسلوبية التي تقتضي من الباحثين الالتفات.

أن أبا حيان الغرناطي يجيد مراعاة مقامات القول، فهو نحوي حريص على التقريرية والمباشرة لكنه بلاغي يفهم في تنميق الأسلوب وتلوينه على وفق المقام.

---

١ – نفسه ، ص.١.

٢ – **نفسه، ص.٢.**

٣ – نفسه، ص.١.

٤ –أبو حيان: منهج السالك، ص.٢.

5-Genette (Gérard) : Seuils, p.15

المصادر والمراجع

- ابن الأثير الموصلي (أبو الفتح نصر الله بن محمد): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، بتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، د. ط.، صيدا، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤١١هـ ١٩٩٠م.
- أرحيلة (عباس): مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع، ط١، مراكش: المطبعة والوراقة الوطنية، ٢٠٠٣م..
- بلال (عبد الرزاق): مدخل إلى عتبات النص، ص١٦ وعبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، ط١، الدار البيضاء: منشورات الرابطة، ١٩٩٦م
- التفتازاني (سعد الدين): مختصر العلامة سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للإمام الخطيب القزويني في علم المعاني والبيان والبديع ، ط١ ، مصر: مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ١٣٤٧ هـ، ٥٩٥/١.
- الجرجاني (عبد القاهر). دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه ابو فهر محمود محمد شاكر، ط٢، القاهرة: مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، ١٩٨٩م.
- الجرجاني (علي بن محمد الشريف): التعريفات ، تحقيق عبد الرحمن عميرة ، ط١ بيروت، عالم الكتب، ١٩٨٧م.
- **الحجمري (عبد الفتاح):** عتبات النص: البنية والدلالة، ط١ : البيضاء: منشورات الرابطة، ١٩٩٦م.
- حمدان (محمد زياد): البحث العلمي كنظام: كتاب يدوي لتنفيذه وتقريره وتقييمه، د. ط.، عمان، الأردن: دار التربية الحديثة، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م
- رويض محمد: الحجاج ، مجلة فكر ونقد ، ع٢٦ فبراير ٢٠٠٠.
- الشادلي (السعدية): مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي»مقدمة حديث عيسى بن هشام« و»إنشاء الروايات العربية«، د. ط.، الرباط: مطبعة المعارف الجديدة، د. ت.
- الشهري (عبد الهادي بن ظافر): استراتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ط١ ، ليبيا: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٤
- صولة (عبد الله): الحجاج أطره ومنطلقاته، ، منشور ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو الى اليوم، منشورات كلية الآداب تونس، ١٩٩٨.
- .العزاوي (أبو بكر): الخطاب والحجاج، ط١ ، بيروت: دار المعرفة، ٢٠١٠.
- بن عيسى (عيد الحليم): البيان الحجاجي في القرآن الكريم "سورة الأنبياء أنموذجا"، في: (مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد١٠٢، السنة السادسة والعشرون، نيسان ٢٠٠٦.
- محمد (حسين): الأضداد في اللغة، في: (مجلة اللســان العربي، مج٨، ع١١، ١٩٧١م، ص. ص٩٣-١٢.
- ابن منظور محمد بن مكرم لسان العرب ، (ط٦ (بيروت، دار صادر، ١٩٩٧م).
- أبو موسى (محد حسنين): دلالات التراكيب: دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ط١ ، تونس: منشورات جاعة قار يونس، ١٩٧٩.
- ابن ياسر عبد الواحد: الخطاب المقدماتي، في: (علامات في النقد، مج١٢، ج٤٧، محرم١٤٢٤هـ/ مارس٢٠٠٣، ص. ص٦٢٦-٦٤٠).

> Abu Hayyan :Abu Hayyan’s commentary to the Alfiyya of Ibn Malik Kitab Manhaj as-salik fi al-kalam àla alfiyyat Ibn Malik, critacally Edited by Sidney _ Glazer,w.éd.n0, New Haven: American Oriental Sociéty, Connecticut, 1947

> **Genette (Gerard):** Seuils , Edition du seuil, Paris : Collection poétique Seuil, Fevrier, 1987.

الأدب الشعبي بمنظار التحليل النفسي- الرموز المخفية:

العدد ثلاثة ورمزيته في حكاية "الوزير شمس الدين وأخيه نور الدين"

إعداد الدكتور : شريف بموسى عبد القادر / أستاذ التعليم العالي - بقسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات

جامعة تلمسان – الجزائر

الملخص :

يُعتبر العدد ذا أهمّية بالغة في الوجود الإنساني كلّه، حيث كان له حضور مميّز في الفكر الإنساني، يمارس طقوسه بكلّ قوّة وقدسية في تفاعلات الإنسان الاجتماعية والفردية والفكرية والعقائدية. ولعلّ من أكثر تلك الأعداد شيوعاً، وأكثرها ارتباطاً بما هو أسطوريّ وقدسي، نجد الأعداد: **واحد، ثلاثة، أربعة وسبعة، وتسعة**، الّتي نالت جميعها مكانة مميّزة عند الأمم القديمة ومعتقداتها. ولعلّ هذه المكانة الخاصّة الّتي تبوّأتها ترجع في الأساس إلى ارتباطها بدلالات سحرية وقدسية في الكثير من تلك المعتقدات، وفي بعض الديانات، ولدى عدد من الشعوب وحضاراتها كذلك.

وحكايات ألف ليلة وليلة تزخر بالكثير من النصوص التي تؤدّي هذه الأعداد، كلاًّ أو جزءاً، دوراً في متونها الحكائية، من حيث ارتباطها ببعض الرموز القدسية في التفكير الإسلامي وكذلك من حيث تعبيرها عن الجانب الرمزي لمتطلّبات مؤلّفي هذه الحكايات وآمالهم ومطالبهم الاجتماعية والفكرية والنفسية. ونجد من بين هذه الحكايات قصّة "**الملك شهريار وشهرزاد**"، وقصّة "**الوزير شمس الدين وأخيه نورالدين**"، وقصّة "**الصيّاد والعفريت**" وقصص أخرى تزخر بها **الليالي**.

تبحث هذه الدراسة في رمزية العدد " **ثلاثة** " في قصّة "**الوزير شمس الدين وأخيه نورالدين**" من حيث ارتباطه بمجموعة من القيم الاجتماعية المقدّسة ومن حيث تمثيله لحالة سيكو- اجتماعية يمرّ بها الأبطال الثلاثة لهذه الحكاية.

من هنا، تحاول هذه الدراسة التطبيقية على أنموذج عالمي للأدب الشعبي (**ألف ليلة وليلة**) البحث عن الآلية النفسية التي تضمن للآداب الشعبية استمراريتها وشعبيتها وتجعلها تمارس حضورها بفاعلية في الوعي الفكري وفي اللاوعي الجماعي لشعب من الشعوب أو أمة من الأمم.

الكلمات المفتاحية :

ألف ليلة وليلة – عدد – رمزية – حكاية شعبية – اغتراب -

مقدمة :

يحمل الأدب الشعبي باعتباره جزءا من الثقافة الشعبية، الكثير من الأعراف والتقاليد والممارسات الشعبية لأمة من الأمم، زيادة على ما يزخر به من قيم روحية ودينية ونفسية تضمن له استمراريته وشعبيته وتجعله يمارس حضوره بفاعلية في الوعي الفكري والوجود البشري لشعب من الشعوب.

كما تُعتبر الآداب الشعبية – مع الفروع الأخرى المكوّنة للثقافة الشعبية - خزانا هائلا لوجدان الشعوب واهتماماتها وآمالها وتطلعاتها، وتُعتبر في الوقت ذاته تسجيلا لذاكرتها الجمعية بما تحويه من أنماط تفكير وأنماط سلوك تحكم صيرورة هذه الشعوب وطريقة تفكيرها وعيشها.

كلّ هذا، يجعل الأدب الشعبي يكتسي أهمية بالغة في الحفاظ على هوية أمة أو شعب، إذ يشكّل حاجزا منيعا ضدّ أيّ شكل من أشكال الانسلاخ والتغريب الذي قد يُمارَس عليه بطريقة مباشرة (الاستعمار والوصاية) أو غير مباشرة (العولمة، فرض لغة المستعمر، شراكة شمال جنوب....).

من هنا تأتي أهمية هذه الدراسة، إذ تحاول أن تبحث عن الآلية النفسية التي تجعل حكاية شعبية كحكايات " **ألف ليلة وليلة** " تمارس استمراريتها على مرّ العصور والأجيال معتمدة في ذلك على منهج التحليل النفسي.

ما هي الرموز المستترة والرسائل المشفّرة التي تحملها حكايات " **ألف ليلة وليلة** " إلينا إذا ما نظرنا إليها بمنظار التحليل النفسي؟

لا تزال حكايات " ألف ليلة وليلة " تثير الإعجاب في مختلف أنحاء العالم . فهي لم تفقد جاذبيتها بالرّغم من مرور العصور والأزمنة، وقد ربط الكثير من الدّارسين بين سرّ جاذبيتها ونمائها وبين الأسباب الاجتماعية والسياسية و... لكن يحق لنا أن نتساءل : ألا يمكن أن يرتبط سرّ خلودها بالجانب النّفسي من شخصيتنا؟!. ولعلّ هذه الحكايات تلمس دوافعنا النّفسية الدّفينة وتحاول أن تفسرها لنا مقدِّمة لنا في الوقت نفسه بعض الحلول لهذه الدّوافع المعقّدة. ومن هنا فإنّنا نجد أنفسنا منجذبين إلى قصصها، نحن وكلّ من يقرأها في الحاضر أو المستقبل لأنّ الدّوافع النفسية الأساسية (غريزة البقاء –غريزة الأبوة - غريزة الجنس...) لا تتغير بمرور الزّمان ولا المكان. ولعلّ هذا هو سرّ خلود هذه الحكايات وسرّ انتشارها في العالم وعدم فنائها.

وربّما يرجع هذا الخلود بالدّرجة الأولى إلى أنّ حكايات " **ألف ليلة وليلة** " مكتوبة باللّغة الرّمزيّة نفسها التّي كُتبت بها الأساطير والأحلام وحكايات الجنّيّات؛ فاللّغة الرّمزيّة لغة تتعبَّر بواسطتها الخبرات الحميمة والمشاعر والأفكار كما لو كانت خبرات معيشة في العالم الخارجي أو أحداثاً من أحداث هذا العالم. والمنطق بالنّسبة لهذه اللّغة يختلف عن المنطق المعروف الذّي يخضع له الكلام اليومي. فهي تخضع لمنطق خاصّ لا يعتبر الزّمان والمكان مقولتيّه الأساسيتين، بل التّرابط والشدّة. إنّها اللغة الجامعة الوحيدة الّتي اِستطاع الجنس البشري أن يُبلورها ويجعلها واحدة بالنّسبة لكلّ الحضارات وعلى مرِّ التّاريخ. ولهذه اللّغة، إن جاز القول، قواعدها ومنطقها الخاصّ بها، فينبغي أن نفهمها إذا كنّا نتوخّى فهم معنى الأساطير والأحلام وحكايات الجِنيّات.

ولعلّ بتحليلنا لإحدى حكايات **اللّيالي** وهي حكاية "**الوزير شمس الدين وأخيه نورالدين** بمنهج التحليل النفسي، نحاول أن نفكِّك تلك اللّغة الرّمزيّة التّي كُتبت بها؛ وبالتَّالي نحاول اِستخراج تلك الآلية النفسية التّي تجعل هذا النوع من الحكايات دائم الجاذبية لعقولنا وذواتنا وراسخ في **لاشعورنا الجمعي Inconscient Collectif**، وفي الوقت نفسه نحاول فكَّ سرِّ تشوُّقنا إلى الاستماع إليها مجدّداً دون مللٍ أو كللٍ.

من هنا، تحاول هذه الدراسة التطبيقية على أنموذج عالمي للأدب الشعبي(**ألف ليلة وليلة**) البحث عن الآلية النفسية التي تضمن للآداب الشعبية استمراريتها وشعبيتها وتجعلها تمارس حضورها بفاعلية في الوعي الفكري وفي اللاوعي الجماعي لشعب من الشعوب أو أمة من الأمم.

وقد اعتمدت هذه الدراسة على النسخة الأصلية الأولى لكتاب " ألف ليلة وليلة " في جزأين والصادرة في طبعتها الأولى بالقاهرة عن مطبعة بولاق سنة ١٢٥٢ هـ وقامت دار صادر اللبنانية بتجليدها. واعتماد الدراسة على هذه النسخة بالذات راجع بالدرجة الأولى إلى تَوخي الدقة العلمية في دراسة الحكايات بالاعتماد على النسخة الأصلية الأولى لِـ " ألف ليلة وليلة " والتي لم تتدخّل فيها الأيدي بالتهذيب والحذف والتعديل كما حدث للنسخ الأخرى الّتي تلت النسخة الأصلية.

التوسيع:

يُعتبر العدد ذا أهمّية بالغة في الوجود الإنساني كلّه، حيث كان له حضور مميّز في الفكر الإنساني، يمارس طقوسه بكلّ قوّة وقدسية في تفاعلات الإنسان الاجتماعية والفردية والفكرية والعقائدية. ولعلّ من أكثر تلك الأعداد شيوعاً، وأكثرها ارتباطاً بما هو أسطوريّ وقدسي، نجد الأعداد: **واحد، ثلاثة، أربعة وسبعة، وتسعة،** الّتي نالت جميعها مكانة مميّزة عند الأمم القديمة ومعتقداتها. ولعلّ هذه المكانة الخاصّة الّتي تبوّأتها ترجع في الأساس إلى ارتباطها بدلالات سحرية وقدسية في الكثير من تلك المعتقدات، وفي بعض الديانات، ولدى عدد من الشعوب وحضاراتها كذلك.

وحكايات ألف ليلة وليلة تزخر بالكثير من النصوص التي تؤدّي هذه الأعداد، كلاً أو جزءاً، دوراً في متونها الحكائية، من حيث ارتباطها ببعض الرموز المقدّسة في التفكير الإسلامي وكذلك من حيث تعبيرها عن الجانب الرمزي لمتطلّبات مؤلّفي هذه الحكايات وآمالهم ومطالبهم الاجتماعية والفكرية والنفسية. ونجد من بين هذه الحكايات قصّة "**الملك شهريار وشهرزاد**"، وقصّة "**الوزير شمس الدين وأخيه نورالدين**"، وقصّة "**الصيّاد والعفريت**" وقصص أخرى تزخر بها **الليالي**.

وسنحاول في هذه الدراسة البحث في رمزية العدد " **ثلاثة** " في قصّة "**الوزير شمس الدين وأخيه نورالدين**" من حيث ارتباطه بمجموعة من القيم الاجتماعية المقدّسة ومن حيث تمثيله لحالة نفسية واجتماعية (الاغتراب النفسي) يمرّ بها الأبطال الثلاثة لهذه الحكاية.

تقديم عام:(1)

تبتدئ القصّة بموت أحد وزراء مصر مخلِّفاً ولديْن (شمس الدّين ونور الدّين) سرعان ما يتداولان - بأمر الملك - وزارة والدهما المتوفّى أسبوعا بعد أسبوع. وفي أحد الأيّام اِقترح الوزير شمس الدّين على أخيه بأن يتزوّجا في اليوم نفسه، فإذا أنجب شمس الدين بنتًا والآخر ولدًا، زوّجاهما لبعضهما. لكن دبّ الخلاف بين الأخوين بسبب مهر الزواج؛ فما كان من نور الدّين إلاّ أن انتظر سفر أخيه مع السلطان ثمّ رحل عن ديار مصر دون علم أخيه بذلك، مجدّاً في سفره إلى أن وصل إلى البصرة. وحينما عاد الأخ الأوّل إلى مصر بحث عن أخيه أيّاما وشهورا دون جدوى، إذ لم يعرف شيئا عنه، فاستسلم للأمر الواقع أمامه وفوّض أمره لله.

تزوّج الأخوان في اليوم نفسه دون علم أحدهما بالآخر، فكان شمس الدّين وزيراً بمصر بينما أصبح أخوه نور الدّين وزيراً بالبصرة. ولقد أنجب الأوّل بنتًا رائعة الجمال سمّاها **ستُّ الحُسن**، وأنجب الأخ الثّاني ولدًا جميلا سمّاه **حسن بدر الدّين**.

كانت آخر وصيّة وزير البصرة **نور الدّين** قبيل وفاته إلى ابنه **حسن**، تطلب من هذا الأخير العودة إلى مصر وإخبار عمّه بموت أخيه. توفّي نور الدّين بعد أن بلغ ابنه **حسن بدر الدّين** سنّ الخامسة عشر، ممّا دفع بسلطان البصرة إلى الاستيلاء على

ضياع أبيه نور الدّين والحجر عليها. وهذا بدوره دفع **بحسن** إلى الهروب خوفاً على نفسه، حتّى وصل إلى قبر والده عند مخارج البصرة فنام هناك. أخذه جنّيٌّ إلى مصر وأدخله على بنت عمّه **ستّ الحسن**، فتزوّجها بدلا من رجل أحدب فرضه الملك عليها انتقاما من أبيها الّذي رفض زواج الملك بابنته. نام **حسن** عندها ليلة ثمّ أرجعه العفريت - أثناء نومه - إلى مدينة دمشق ليتبنّاه طبّاخ هناك. ترك **حسن** زوجته وابنة عمّه (دون علمه) في مصر حيث حبِلت منه في تلك اللّيلة الّتي قضاها معها وأنجبت بعد ذلك ولدًا سمّته " **عجيب** ".

تروي الحكاية في نهايتها بأنّ " **عجيب "** لمّا بلغ سنّ الحادية عشر، سافر إلى البصرة مع جدّه شمس الدّين للبحث عن أبيه. فلقِيَ هناك جدَّته أمّ **حسن بدر الدّين** الّتي رجعت معهم إلى مصر. وأثناء مرورهم بدمشق، اِلتقى **عجيب** بوالده **حسن بدر الدّين** دون أن يعلم أحدهما بحقيقة الآخر. لكنّ الوزير شمس الدّين أخذ **حسن** معه إلى مصر حيث تعرّف هناك على ابنه **عجيب** وزوجته **ستُّ الحُسن** وعمّه، ورأى أمّه هناك فاجتمع الشّمل من جديد بعد فُرقة دامت سنوات. وبهذه النّهاية السّعيدة - على غرار نهايات الحكايات الشعبية العالمية - تنتهي الحكاية في اللّيلة الرّابعة والعشرين.

إنّ أوّل شيء نلاحظه بعد الانتهاء من قراءتنا لهذه الحكاية، هو وجود ثلاث شخصيات أساسية، حولها تدور أحداث القصّة وتتشعّب: شخصية " نور الدّين " ثمّ شخصية ابنه " حسن بدر الدّين " ثمّ شخصية حفيده " عجيب بن حسن بدر الدّين ". وبمعنى آخر، تمتدّ أحداث الحكاية لتشمل ثلاثة أجيال كاملة ومتسلسلة دون انقطاع.

تشارك هذه الحكاية حكايات " **اللّيالي**" الأخرى من ناحية البنية الشّكلية، وذلك من حيث إنها تبتدئ بحالة الاستقرار الّتي سرعان ما يعقبها نقص أو تهديد يصيب حياة الأسرة. فهي تحكي عن أسرة كانت تعيش بمصر متكوّنة من وزير مصر وولديه، شمس الدّين ونور الدّين. لكن تتغيّر حالة الاستقرار هذه بوفاة الوزير حيث يدبُّ الخلاف بين الأخوين، ممّا يضطرّ أحدهما وهو نور الدّين إلى السفر وترك وطنه معلنًا ذلك صراحة بقوله:« فاترك الأوطان واغترب »(٢). وإذا كان المعنى اللّغوي لكلمة (**اغتراب**) هو البُعد عن الأوطان، فهذه الكلمة تعني بالضّرورة، البُعد عن الأقرباء والأحباب وفقدان الصّلة بهم.

فمع أنّ الموضوع الّذي تطرحه هذه الحكاية قد يبدو - للوهلة الأولى - موضوعا تقليديا بسيطا، إلاّ أنّ دراسة تحليلية معمّقة ستُبرز من دون شكٍّ مدى خطورة هذا الموضوع وشدّة تعقُّده في المجتمعات الشرقية الإسلامية: إنّه موضوع **القرابة**، أو بمعنى أدقّ، **الرّابطة الدّموية**. فالحكاية تركِّز - من بدايتها إلى النهاية - على الرّابطة الدّموية وتماسك الأسرة، بل إنها تحدِّد نوعاً معيّنا من هذه القرابة: إنها **رابطة الأبوّة**. يمكننا ملاحظة بأنّ بِنية الحكاية مبنية على أساس هذه الرّابطة وعلى أساس فقدانها كذلك؛ إذ يتكرّر الافتقاد لرابطة الأبوّة في هذه الحكاية **ثلاث مرّات** عبر **ثلاثة أجيالٍ** متعاقبة ضمن **ثلاث بيئاتٍ** مختلفة (مصر- البصرة - دمشق) ممّا يثير تساؤلا على جانب كبير من الأهميّة:

لماذا تركّز هذه الحكاية على هذا النّوع من العلاقات الاجتماعية (رابطة الأبوّة) ؟!. لماذا يتكرّر الافتقاد لهذه الرّابطة **ثلاث** مرّات وعند **ثلاثة** أجيال متتالية، وعبر **ثلاث** بيئات مختلفة؟!.

ونجيب على الشّطر الثّاني للسؤال أوّلا فنقول: جاء تكرار هذا الافتقاد ليخدُم نصَّ الحكاية ذاته؛ فقد كان هذا التّكرار يدفع بالحكاية قُدُماً إلى الأمام وذلك بإعادة التّأزّم إليها من جديد، هذا التّأزّم الّذي يكون قد أوشك على الاختفاء من الحكاية، ممّا يهدِّد بعدم استمراريتها وبفنائها.

فمن النّاحية الشّكلية، يكمن هدف التّكرار في دفع الحكاية إلى الأمام مع زيادةٍ في تشويق المستمع إلى تتبُّع أحداثها: فموت وزير مصر أدّى بتوتُّر العلاقة بين الأخوين وسفر أحدهما (نور الدّين) إلى البصرة، فتنفتح بذلك الحكاية على أحداث جديدة ومغامرات تواكب سفر نور الدّين إلى البصرة واستقراره فيها. ثمّ جاء موت هذا الأخير ليدفع بولده - هو أيضا - إلى السّفر إلى مصر ودمشق، حاملاً معه مغامرات عجيبة ومصاعب شديدة واجهته أثناء سفره. وفي الأخير يعلم **عجيب** بأنّ والده مفقود، وأنّ الوزير **شمس الدّين** ليس أباه وإنّما جدُّه؛ وهذا ما يسمح للحكاية بأن تتنفّس وتبدأ من جديد وبوقعٍ وإيقاعٍ متجدِّدَيْن، حاملة معها للمستمع المتلهّف مغامراتٍ جديدة وغريبة.

وحتّى تكون الإجابة على السّؤال السّابق أكثر عمقًا، ينبغي لنا أن نطرح سؤال الدكتورة نبيلة إبراهيم:

« هل هذا النّصّ وغيره من نصوص ألف ليلة وليلة، بل النّصوص الشعبية المجهولة المؤلّف - الّتي وجدت طريقها إلى التّدوين - هل هدفها التّعبير أم التّوصيل ؟؟...»(٣).

ولعلّ الدكتورة قد أصابت فيما ذهبت إليه بخصوص مهمّة نصوص الأدب الشّعبي المتمثِّلة في التّوصيل وليس التّعبير: توصيلٌ لرسالة ما، لمعارف ومعلومات من مصادر مختلفة؛ وهذه المعارف هي شديدة الاتّصال بحياة الجماعة الّتي كانت وراء إنتاج هذه النّصوص الشعبية.

وعلى هذا الأساس جاء تكرار افتقاد **رابطة الأبوّة** ثلاث مرّات في الحكاية عبر ثلاثة أجيال متتالية، ليخدُم معنًى آخر غير المُشار إليه من قبل؛ جاء هذا التكرار غير الاعتباطي ليُبلِّغنا رسالة على جانب كبير من الأهمّية خصوصا في المجتمعات الإسلامية، سنكتشفها أثناء تحليلنا لنصّ الحكاية:

١ - فالافتقاد الأوّل يتمثّل في موت وزير مصر والد الأخوين **شمس الدّين ونور الدّين**، والّذي أدّى بهذا الأخير إلى السّفر بعد أن دبَّ الخلاف بينه وبين أخيه.

إنّ فقدان نور الدّين لأبيه ثمّ فقدانه المفاجئ لمحبّة أخيه، أدّيا به إلى الإحساس بالتّعاسة لهذا الافتقاد وإلى الابتعاد عن جماعته الصّغيرة (الأسرة المتكوّنة من أخيه وأقربائه...). تُرجم هذا الابتعاد بسفره من مدينة مصر حيث أصبح وحيدا ومنعزلا عن النّاس، ممّا يعني اِغترابه عن مجتمعه وجماعته الخاصّة اِعتماداً على ما ذهب إليه " **شنايدر**" في إرجاعه الاغتراب « إلى فقدان الإنسان للرّوابط الأصليّة وللعزلة »(٤). ويعني بالرّوابط الأصليّة الأوّليّة، علاقات الإنسان بأقربائه وأصدقائه، ونعني بها في هذه الحكاية **رابطة الأبوّة** على وجه الخصوص، ثمّ **رابطة الأخوّة**.

وممّا يؤكِّد ما ذهبنا إليه بخصوص اغتراب شخصية **نور الدّين**، ذلك الشعور الّذي انتابه، شعورٌ بالوحشة والحنين إلى العلاقات الأوّليّة، أي إلى رابطتي الأبوّة والأخوّة.

فحنينه إلى علاقة الأبوّة، ترجمته القصّة بقبوله بأن يكون ابن أخ وزير البصرة، أي قبوله بوجود رابطة قرابة غير حقيقية بينه وبين وزير البصرة كبديلٍ للرّابطة المفقودة بمصر. وهذه الرّابطة تمثّلت في علاقة العمومة (الوزير عمّ نور الدّين) والّتي ما هي إلاّ وجهٌ آخر لرابطة الأبوّة المفقودة؛ حيث غالبا ما يأخذ العمّ - في المجتمعات الشرقيّة الإسلامية - مكان الوالد المفقود (سواء كان هذا الفقد للوالد عبارة عن موتٍ أو غيابٍ أو هجرةٍ أو سفرٍ...) داخل الأسرة والجماعة، وذلك على المستويين النّفسي والاجتماعي.

بينما يظهر لنا حنينه إلى أخيه أثناء وصيّة " نور الدّين" لابنه حيث « تذكّر أخاه وأوطانه وبلاده وبكى على فرقة الأحباب وسحّت دموعه... ثمّ قال لولده اِحفظ هذه الوصيّة فإنّ ورقتها فيها أصلك وحسبك ونسبك، فإن أصابك شيء من الأمور فاقصد مصر واستدلّ على عمّك وسلِّم عليه واعلمه أنّي متُّ غريبا مشتاقا إليه »(٩).

ينبغي أوّلا أن نوضّح أمراً قد يبدو مبهماً للوهلة الأولى، إذ يمكن للبعض أن يلاحظ بأنّ الافتقاد لرابطة الأبوّة ليس هو السّبب الوحيد لاغتراب شخصية نور الدّين؛ فهناك الافتقاد الثّاني الخاصّ برابطة الأخوّة (توتُّر العلاقة ونشوب الخصام بين الأخوين). لكنّ تعليلنا لذلك يتمثّل في أنّ الافتقاد الأوّل (موت الأب) كان السّبب الأساسي والمباشر في توتُّر العلاقة بين الأخوين وانقطاعها؛ وبالتّالي، فإنّ فقدان رابطة الأبوّة أدّى إلى اغتراب شخصية نور الدّين.

٢- ويتمثّل الافتقاد الثّاني لرابطة الأبوّة في موت وزير البصرة **نور الدّين** ممّا أدّى بابنه **حسن بدر الدّين** إلى عدم الشّعور بالأمن والطّمأنينة (خوفه من السّلطان)، وبالتّالي، دفع به إلى السّفر والابتعاد عن البصرة والعزلة عن النّاس.

فموت والد **حسن بدر الدّين** أدّى بهذا الأخير إلى الاغتراب الّذي تجلّى في ذلك الشّوق وذلك الحنين اللّذين كان يحسّ بهما تجاه والده الّذي كان يمثّل له الأمن والاستقرار. لقد حاول الهرب من السّلطان فارًّا من مدينة البصرة دون مقصد محدَّدٍ أو اتِّجاهٍ مسبَقٍ « إلى أن ساقته المقادير إلى تربة والده »(٦). فحنينه هو الّذي قاده إلى تربة والده دون أن يدري، لأنّ هذا الحنين هو في الأصل حنين إلى الأمن والاستقرار اللّذين طالما تمتّع بهما بوجود والده معه. والجدير بالملاحظة أنّه إذا كانت تربة والده تعني هنا مكان دفنه بالبصرة، فهي تعني على مستوًى آخر مسقط رأس الوالد ومكان مولده ونشأته، أي مدينة مصر. ومن هنا جاءت الحكاية لتبيّن لنا رمزيّا أنّ العلاقات الاجتماعية الأصلية السّويّة هي الوحيدة الّتي تكفل للفرد الاستقرار والأمن والطمأنينة وبالتّالي السّعادة، ولا يمكن أن تعوَّض علاقة الأبوّة المفقودة لحسن سوى علاقة أصلية أخرى متينة مثلها، هي علاقة العمومة حيث تنتهي الحكاية بعودة حسن إلى حضن عمّه الوزير شمس الدّين بمصر حيث يحصل على السّعادة (الأمن والاستقرار والطمأنينة...) الدّائمة دوام حياته.

لقد تجلّى حنين " حسن بدر الدّين " من خلال حدثيْن أو فعليْن اثنين: كان الأوّل حينما اتّجه إلى تربة والده أي إلى قبره، والحدث الثّاني حينما زار مصر مكان مولد والده ومسقط رأسه حيث حمله عفريت من مدينة البصرة إلى مدينة مصر (القاهرة).

- عنصر آخر على جانب كبير من الأهمّية يأتي ليُضاف هنا ويؤكِّد على الشّعور بالحنين والوحشة إلى علاقة القرابة (الأبوّة - الأخوّة). تمثّل هذا العنصر في زواج " **حسن** " من ابنة عمِّه " **ستّ الحسن** " دون علمهما بالقرابة الّتي تجمع بينهما؛ كما جاء هذا الزواج على غرابته، ليمنع زواج اِبنة عمّه من سايس أحدب أرغمها الملك على الزواج به إنتقاماً لرفض والدها طلب الملك الزواج بها . جاء هذا الزواج ليُؤكِّد على هذا الحنين إلى العلاقات الاجتماعية الأوّليّة ويؤكِّد في الوقت ذاته على عودة هذه العلاقة (قرابة العمومة) إلى الارتباط مرّة ثانية والّتي تعبّر في ذاتها عن قرابة الأخوّة؛ فالأعمام إخوة وأبناء العمّ هنا (حسن وستُّ الحسن) بمثابة الأخوين بدليل تشابه إسميْهما وتشابه عمريْهما، إذ تذكر الحكاية أنّهما وُلِدا في السّنة نفسها وفي اللّيلة ذاتها، ممّا يحيلنا إلى الاستنتاج بأنّهما إن كانا أبناء عمومة على المستوى السّردي للحكاية، فإنّهما يمثِّلان على المستوى الرّمزي وجهين للشخصية ذاتها. ويرمز زواجهما العجيب والغريب إلى توحيد الوجهين في شخصية واحدة، وبمعنى آخر، يرمز هذا الزواج إلى توحيد الأسرتين المشتّتتيْن في أسرة واحدة ووحيدة : **الأسرة الأصل** الّتي هي أسرة وزير مصر والدِ كلٍّ من شمس الدّين ونور

الدّين. كما أنّ حنين حسن بدر الدّين لرابطة الأبوّة يتجلّى من ناحية أخرى، في قبوله عرض الطّبّاخ أبوَّتَه عليه قائلا : « وأنا ما لي ولد، فاتَّخذكَ ولدي، فقال له بدر الدّين، الأمر كما تريد يا عمُّ. فعند ذلك نزل الطّبّاخ إلى السّوق واشترى لبدر الدّين أقمشة مفتخرة وألبسه إيّاها وتوجّه به إلى القاضي وأشهد على نفسه أنّه ولده. وقد اشتهر حسن بدر الدّين في مدينة دمشق أنّه ولد الطّبّاخ »(٧).

٣ - أمّا عن الافتقاد الثّالث لرابطة الأبوّة في هذه الحكاية فنجده يتجلّى عند شخصية " عجيب بن حسن بدر الدّين ". هذا الافتقاد لم يظهر إلاّ بعد أن أصبح عُمْر " عجيب " إحدى عشرة سنة؛ أمّا قبل هذا السّنّ، فقد كان يعتقد اعتقاد اليقين بأنّ أباه هو الوزير شمس الدّين، وقد كان مفتخراً بذلك متباهياً به أمام من هم في مثل سنِّه قائلا لهم بكلِّ اعتزازٍ وفخرٍ وتعالٍ: « من فيكم مثلي، أنا ابن وزير مصر»(٨). لكن سرعان ما ينقلب تباهيه وافتخاره وتعاليه إلى ذلٍّ واستكانةٍ بسبب افتقاده لرابطة الأبوّة، حينما يعلم بأنّ الوزير جدُّهُ وأنّ والده مفقود. كلُّ هذا أدّى بشخصية "عجيب " إلى الاغتراب والغربة بقيامها بالبحث عن الوالد من خلال سفرها من مدينة مصر إلى مدينة البصرة.

لعلّ أوّل ملاحظة يمكننا استخراجها من هذا التّحليل تتمثّل في أنّ الحكاية ذاتها - من بدايتها إلى نهايتها - مبنية على أساس افتقاد رابطة القرابة (الأبوّة والأخوّة)، ثمّ عودة هذه الرّابطة في نهاية القصّة إلى ما كانت عليه، وذلك باجتماع **حسن بدر الدّين** بزوجته **ستّ الحسن** وعمِّه الوزير **شمس الدّين** وابنه **عجيب**.

عنصر آخر يُضاف إلى هذه الملاحظة له مكانته في البناء السّردي للحكاية والرّمزي كذلك، والقائم على رابطة القرابة. هذا العنصر هو عنصر **المكان**:

إنّ القصّة تبتدئ في مصر وتتشعّب أحداثها بين البصرة ودمشق، ثمّ تنتهي بالعودة إلى مدينة مصر. ولعلّ هذا يُحيلنا إلى القول بأنّ الاغتراب الّذي وُجد بسبب فقدان علاقة الأبوّة، وُجد كذلك بسبب البُعد عن المكان الأصلي والموطن الأصلي لعلاقات القرابة؛ ونعني هنا بالموطن الأصلي مدينة مصر. فالشّخصيات **الثّلاث** المغتربة لا يمكن لها أن تعود من اغترابها وتعود إلى واقعها إلاّ من خلال عودتها إلى المكان الأصلي وإلى الأسرة الأصلية، وذلك بإعادة الصّلة والارتباط بها.

ولا يسعنا القول في هذه الدّراسة سوى أنّ افتقاد رابطة الأبوّة، الّتي تُعتبر الدِّعامة الرّئيسة لتماسك الأسرة، أدّى بالشّخصيات الثّلاث (نور الدّين، حسن بدر الدّين، عجيب)، وهم على التّوالي **الوالد** و**الابن** و**الحفيد**، إلى العزلة عن المجتمع وعن الآخرين وعدم الشّعور بالأمان، ممّا أدّى بهم إلى الاغتراب؛ « فللجماعة الصّغيرة المتماسكة [**الأسرة**] الّتي تتميّز بروابط أوّليّة وتضامن آلي دورٌ هامّ في وقاية الفرد من حالة الاغتراب »(٩). لقد فقدت شخصية نور الدّين الأمان بين الآخرين بفقدانها لوالدها، وهذا ما دفع بها إلى السّفر والهروب من هذا المجتمع غير الآمن والاغتراب عنه.

بينما تجسّد اغتراب شخصية حسن بدر الدّين- بعد فقدانها لوالدها- من خلال عدم شعورها بالأمان بالبصرة خصوصا من السّلطان وأتباعه، ممّا دفع بها إلى اعتزال النّاس والسّفر إلى مدينة أخرى هي مصر ثمّ دمشق. وقد تجلّى هذا الاغتراب بشكل واضح وجليٍّ أثناء تواجد حسن بدر الدّين بدمشق وهو نائم عند بوّابتها. وُجد هناك شبه عُريان عليه قميص فقط، وكأنّه من عالمٍ غير عالم الآخرين، عالم يستطيع الفرد فيه أن يُمسي بالبصرة ويبيت بمصر ويصبح بدمشق في يوم وليلة. هذا العالم الّذي بلغ اختلافه عن عالم الآخرين حدّاً، جعلهم لا يصدِّقونه (حسن) ويستهزئون به وينعتُونه بالجنون حينما أخبرهم بسفره العجيب بين المدن **الثّلاث** في ليلة واحدة، بل وأصبحت حياته مهدَّدة في عالم لا يعترف به كفردٍ منه.

وحتّى يشعر بالأمان والطّمأنينة وسط هؤلاء، كان عليه أن يبحث له عن جماعة صغيرة توفّر له الحماية وتُعدُّه لمواجهة المجتمع بكلِّ تحدِّياته دون خوف أو رهبة. هذه الجماعة ما هي إلاّ الأسرة الّتي فقدها **حسن** بموت والده. ولهذا، كان لابدّ له من البحث عن رابطة اجتماعية أصلية تحميه؛ وقد وجدها أخيرا في علاقة الأبوّة بينه وبين الطّبّاخ، فعاش منذ ذلك الحين في اطمئنانٍ وأمن، ولكن مؤقّتين.

إلاّ أنّ هذا الاطمئنان سرعان ما اختفى بعد مجيء " عجيب " عنده؛ وهنا لا نجد أيّ أثر سردي في الحكاية للطّبّاخ الّذي تبنّاه، وكأنّ الحكاية تتعمّد إخفاءه لسبب سردي ورمزي معاً: أمّا السّبب السّردي فهو أنّ اختفاء الطّبّاخ من نصوص الحكاية بعد مجيء عجيب أصبح ضروريا لأنّه لم يعد وجوده يخدم دواعي السّرد وجانب التّشويق في الحكاية، حيث سيتجدّد هذا التشويق وسيزيد عنصر الإثارة ليصل إلى ذروته بمجيء شخصية عجيب بن حسن بدر الدّين والتقائه بوالده دون علمهما بذلك. وهذا العنصر الجديد يكفل للحكاية أمرين مهمّين لاستمرار جاذبيتها وسحرها على عقول المستمعين : **التّشويق والإثارة**. بينما السّبب الرّمزي لاختفاء الطّبّاخ من الحكاية فلعلّه يرمز إلى موته أو فقدان حسن لعلاقة الأبوّة (المؤقّتة) الّتي كانت تجمعه بالطّبّاخ ممّا سيدفعه من جديد - من منطلق رمزية الحكاية نفسها وما تهدف إليه حيث تؤكّد على علاقة القرابة (**رابطة الأبوّة**) ودورها الأساسي في وقاية الفرد من الاغتراب عن الآخر واتّزانه النفسي داخل الجماعة كذلك - إلى البحث عن علاقة القرابة الحقيقية الّتي ستكفل له الأمان والطمأنينة النّهائيين داخل المجتمع. وهذا ما تخبرنا به الحكاية ذاتها، إذ ما إن يفقد حسن رابطة الأبوّة باختفاء الطّبّاخ سرديّاً حتّى يؤدّي به ذلك إلى عدم الشعور بالأمان، حيث يأخذه عساكر عمِّه ويكسروا دكّانه ثمّ يرحّلونه على ظهر جمالٍ مسافرة إلى مصر. يبلغ اغترابه ذروته عند هذه اللّحظة، فهو لم يستطع أن يهضم سبب حبسه داخل صندوق لنسيانه قليلا من« الفلفل أثناء طبخه لزلابية بحبِّ الرُّمّان»(١).

وممّا يزيد في اغترابه عن الآخرين وعزلته عنهم وعن عالمهم، وجودُه مسجوناً داخل صندوق مغلَق لا يخرج منه إلاّ ليأكل. فتبلغ وحدته وعزلته أوجّها، مثلُه مثل العفريت داخل القمقم في حكاية " الصيّاد والعفريت"، ولا يعود إلى حالته الطّبيعية إلاّ في نهاية القصّة عندما يتعرّف إلى ابنه وزوجته وإلى عمّه (الّذي هو نسخة من والده). أي إنّه لا يعود يشعر بالأمان والطّمأنينة إلاّ عند عودة رابطة القرابة ورابطة العمومة (الّتي ماهي إلاّ رابطة أبوّة بديلة) المتمثِّلة في عمِّه على وجه الخصوص.

أمّا شخصية " عجيب " فلقد ظهر اغترابها عن الآخرين حينما علِمت بأنّ جدَّها ليس هو والدها، وبأنّ الوالد مفقود (فقدانها لرابطة الأبوّة). وتمثّل هذا الاغتراب لديه في امتناع أولاد المكتب الّذين يدرسون معه عن اللّعب معه واستهزائهم به(١)، ممّا سبّب له شعورا بالقلق وعدم الأمان؛ فلم يجد سوى السّفر (الهرب) للبحث عن والده، أي أنّه سافر لإعادة رابطة الأبوّة المفقودة والّتي هي الوحيدة الكفيلة بإعادة الأمان والطّمأنينة إلى نفسه.

عنصر هامّ يبرز لنا في نهاية هذا التّحليل، وهو بدوره يؤكّد ما ذهبنا إليه بخصوص تركيز الحكاية على موضوع **الأسرة ورابطة قرابة الدّم**. ويظهر هذا العنصر من خلال الإجابة عن التّساؤلات التّالية :

- لماذا توجد **ثلاثة** افتقادات لرابطة الأبوّة في الحكاية ؟... ولماذا تدور أحداث الحكاية في **ثلاث** مدن (مصر- دمشق - البصرة)؟... ولماذا تستمرُّ أحداث الحكاية لتشمل **ثلاثة** أجيالٍ متتالية متمثِّلة في **ثلاث** شخصيات رئيسة (نور الدّين - حسن بدر الدّين - عجيب)؟...

ويمكننا اِختصار هذه التّساؤلات الثّلاثة في سؤال مفتاحي واحد له أهمّيته في استكناه رمزية الحكاية هو: لماذا يتكرَّر العدد « **ثلاثة** » في الحكاية بهذه الصّورة الملفتة للنّظر ليشمل الشخصيات الرّئيسة والزّمن (ثلاثة أجيال) والمكان (مصر- دمشق- البصرة)؟...

وتبرز الإجابة دون عناءٍ إذا ما بحثنا عن الدّلالة الرّمزية لهذا العدد. ولعلّ الدّلالة الرّئيسة والمعروفة لهذا العدد لا تخفى علينا، حيث ترمز إلى عنصر الذّكورة (العدد ثلاثة يرمز إلى الأعضاء التّناسليّة للذكر: الخصيتين والقضيب)(12)، ويلمّح هذا العدد في الوقت ذاته إلى الأسرة الّتي تتكوّن من الثّالوث : الأب والأم والطّفل(13). كما يُعتبر **الثَّلاثة** عددا مقدّسًا لدى معظم الشعوب، لا سيّما عند السّاميين، وهو يرمز إلى الخير والفأل والحظّ الحسن. ويمثّل العدد (**الثَّلاثة**) الخَلْق، لذلك تَعرف معظم الدّيانات - بخلاف الدين الإسلامي- ثلاثة وجوه للإله الّذي خلق العالم من العدم. وهنا، يقول **بلزاك** - **Balzac***: " إنّ العدد ثلاثة علامة الخلق، وهو عدد يُعجب الله "(14)

من هنا يمكننا القول بأنّ هذين الرّمزين يرتبطان اِرتباطاً وثيقاً بينهما؛ فإذا كان الأب يُعتبر الدِّعامة الأوّلية والأساسية في الأسرة، فهو يمثِّل - على مستوًى آخر- عنصر الذّكورة أحسن تمثيل؛ كما لا يمكن للطّفل أن يمثِّل هذا العنصر نظرا لعدم نضوجه جنسيّاً. إنّ ارتباط هذين الرمزين للعدد **ثلاثة** (أي الأعضاء التناسلية للذكر والأسرة المتكوّنة من الثالوث: الأب والأم والطفل) وتطابقهما في كثير من مكوّناتهما وخصائصهما بهذا الشكل الغريب والملفت للانتباه، يدعواننا إلى التّأمّل والبحث في العلاقة الجامعة بينهما. وما إن نبدأ في البحث والاستكشاف حتّى تتكشّف لنا مجموعة من الحقائق على جانب كبير من الأهمّيّة والطّرافة كذلك، حيث نجد بأنّ هذين الرّمزين يتبادلان- على نحوٍ عجيب يدعو إلى الدّهشة- رموز **القوّة/الضّعف والفوقية/الدّونية والظهور/الضمور**: فنجد أنّ القضيب أظهر وأبين من الخصيتين، وهو يُحيل على مستوًى آخر إلى الأب الّذي يُعتبر في المجتمعات البطريركية (الأبيسية - **Patriarche**)** الجانب الأقوى والأعلى والأظهر في الأسرة. بينما الخصيتان وهما أصغر حجما وأضمر من القضيب بكثير، فإنّهما تمثّلان على المستوى الأسري الجانب الأضعف والأخفى والأدنى في الأسرة؛ إذ تمثّلان كلاًّ من الأم (الزوجة) والطفل. وإذا كانت مرتبة الأم (الأنثى) داخل الأسرة معروفة سلفا عند المجتمعات الأبيسية (ومنها المجتمعات العربية)؛ فإنّ مكانة الإبن أو الطفل(أي الغلام الّذي لم يحتلم بعد) يكتنفها بعض الغموض والإبهام، لكنّها في الأخير تبقى في مرتبة أدنى من مرتبة الأب ولا تقترب منها، وذلك لأنّ عدم نضوج الطفل جنسيّا مدعاة إلى أن يتبوّأ مكانة أو منزلة بين المنزلتين: فهو ليس بأنثى لأنّه يملك أعضاءً تناسلية مخالفة لها، كما أنّه في الوقت ذاته لا يمكن اعتباره رجلا كامل الرجولة لأنّه لم يبلغ بعد ولم تنضج أعضاءه التناسلية الذكرية نضوجا يؤهّلها كي تمارس عملية التخصيب **للمرأة/الأرض** والزّرع فيها. كما أنّ الطفل من جهة أخرى لا يزال تحت رعاية والده وسطوته وانقياده؛ فلا يمكن أن يوجد أكثر من ذكر واحد داخل الأسرة الأبيسية ولا يمكن أن يكون هذا الذكر سوى الأب كرمز للسلطة، بينما ينكمش دور الابن إلى مرتبة أدنى.

ومن ناحية أخرى نجد كلا الرّمزين للعدد **ثلاثة** يُحيل إلى الخلق – كما جاء على لسان بلزاك - **Balzac** فالأسرة تمارس عملية الخلق لجيل جديد من الأبناء، أي أنّها تنتج أو تخلق أفرادا جُدُدا بداية من الطفل الأوّل الّذي تلده فيصبح عددها ثلاثة. وهذا العدد يدلّ في اللغة العربية على الجمع (الكثرة)، أو بمعنى أصحّ يدلّ على بداية الكثرة وبداية الخلق في الوقت ذاته.

ونجد الملاحظة نفسها تنطبق على الرّمز الثاني للعدد ثلاثة، أي الأعضاء التناسلية للرجل(القضيب والخصيتان)، حيث يتجلّى لنا رمز الخلق للأعضاء التناسلية الذكرية بشكل سافر. فهي المسؤولة في تخصيب المرأة وحملها، فمسؤوليتها تشمل جانبا كبيرا من عملية الولادة (الخلق)؛ فأيّ قصور في وظيفة هذه الأعضاء التناسلية قد يؤدّي إلى انعدام الخلق وبالتّالي إلى الفناء

والعدم (فالأسرة الّتي لا تلد أطفالا لقصور الأب الجنسي يكون مصيرها التشتّت والانفصال من خلال الطلاق أو يكون مصيرها الموت والعدم حينما يكبر الزوجان ثمّ يموتان دون ترك من يحمل اسم الأسرة بعدهما).

كما أنّ هناك اقتراب طريف بين الدلالة اللغوية للقضيب والخصيتان والدلالة الاجتماعية للأسرة ومركز الذكر فيها(وضعية القضيب بين الخصيتين هي الوضعية نفسها التّي يحتلّها الرجل بين أسرته" الزوجة والطفل "). فالقضيب اسم مذكّر والخصية مؤنّث. كما تحتلّ الخصيتان المؤنّثتان المركز الأسفل من الجهاز التناسلي للذكر بينما يحتلّ القضيب المذكّر المركز الأعلى منه، إذ هو يعلو عليهما ويظهر. ولعلّ هذا هو الوضع نفسه الّذي يحتلّه أفراد الأسرة ذاتهم (الأب والأم والطفل) في المجتمعات الأبيسية. فنجد الأب هو الأعلى مرتبة داخل الأسرة بيده السلطة والأمر والنهي، بينما نجد كلاّ من الأم والطفل في المرتبة السفلى داخل الأسرة لأنّ الأولى هي أنثى بينما الطفل هو في مرتبة أقرب إلى الأنثى منه إلى الأب (الذكر) لأنّه لم يبلغ بعد، فلا يستطيع أن ينجب وبالتّالي فهو ليس ذكرا بأتمّ معنى الكلمة أو إنّه ذكر غير كامل. كما أنّه فاقد للسلطة والإرادة المستقلّة اللّتين تكونان بيد والده، ممّا يجعله ينحدر إلى مرتبة أقرب إلى أمّه/أنثى - الّتي لا تملك من أمرها شيئا - منه إلى مرتبة أبيه.

والمثير للعجب والملفت للانتباه أنّ هذين الرمزين للعدد **ثلاثة** يتّحدان معا ويكمّلان بعضهما البعض بحيث لا يمكن أن يوجد أحدهما دون وجود الآخر، وفي الوقت ذاته لا يمكن أن ينعدم أحدهما دون انعدام الآخر. فلا يمكن أن توجد أسرة وتستمرّ في الحياة لأجيال عديدة وربّما لا نهائية، إلاّ بوجود أطفال يحملون لواءها واسمها(اسم الأب) بعد ذلك. وهؤلاء الأطفال لن يوجدوا دون وجود أعضاء تناسلية للأب تكون ناضجة وتقوم بوظيفتها التخصيبية خير قيام، فيكون الحمل وتكون بعد ذلك الولادة (الخلق) وتستمرّ الأسرة في النموّ والتكاثر بالأولاد والأحفاد وأحفاد الأحفاد. أمّا إذا أصاب قصور الأعضاء التناسلية للمرأة أو كانت عقيمة لسبب ما، فغالبا ما نجد الأب – في المجتمعات الأبيسية – يسارع بتطليقها وتغييرها بامرأة أخرى لتنجب له أولادا يحملون اسم العائلة ويعملون دون فنائها. لكن إذا كانت أعضاء الرجل الجنسية هي العقيمة فيكون مصير الأسرة الموت والفناء مهما حاول هذا الرجل الزواج مرّات عديدة من نساء أخريات، لأنّه لن ينجب أطفالا من صلبه يحملون اسم العائلة ويَحُولون دون فناء هذه العائلة بفناء الأب. فالعنصر الذكوري مهمّ جدّا في وجود الأسرة وبقائها واستمراريتها؛ هذا ما تحاول هذه الحكاية توصيله إلينا.

كما أنّ العدد **ثلاثة** له رمزيته القدسية في الثقافة الإسلامية، فهو يدلّ على الطّمأنينة وراحة البال؛ فحين فزع أبو بكر الصدّيق رضي الله عنه من الأعداء حينما اختبأ في الغار إذ قال للرّسول عليه الصّلاة والسّلام: " يا نبيّ الله ! لو أنّ بعضهم طأطأ بصره رآنا " فكان ردّه عليه الصّلاة والسّلام مُطَمْئنا إلى أقصى درجة " اسكت يا أبا بكر! اثنان الله ثالثهما، وفي لفظ : ما ظنّك يا أبا بكر! باثنين الله ثالثهما "(١٥) وذلك مصداقا لقوله تعالى ﴿لا تحزن إنّ الله معنا﴾ [سورة التوبة – الآية٤٠]. كما نجد من المستحبّ عند النوم قراءة سورة الإخلاص والمعوذتين ثلاثا ثلاثا، وكثيرا ما تتكرّر الأوراد اليومية ثلاثا ثلاثا قصد بلوغ الطمأنينة النفسية والرّاحة الرّبّانية(١٦).

ولهذا لم تصل أسرتا الوزيرين إلى الطمأنينة النفسية وراحة البال، وبالتّالي السّعادة، إلاّ بِلَمِّ شملهما بعد فرقة وغياب داما ثلاثة أجيال (نور الدين – حسن بدر الدين – عجيب) عبر ثلاث مدن (البصرة – دمشق - مصر). وجاء هذا الرّمز الثالث للعدد **ثلاثة** ليُضاف إلى الرّمزين الآخرين ويكون في الوقت ذاته متمّما لهما أو نتيجة لهما، حيث لا تتحقّق الطّمأنينة النّفسية وراحة البال للأسرة، وبالتّالي سعادتها، إلاّ بوجود أطرافها الثلاثة (الأب والأم والطّفل) وتماسكهم في ظلّ رابطة أسرية متينة؛ فوجود رابطة الأبوّة متماسكة وقويّة تضمن استمرارية هذه الأسرة وعدم فنائها.

من هنا، نرى أهمّية ارتباط هذه الرموز للعدد ثلاثة وخطورتها بالنسبة لوجود الأسرة واستمرارها أو موتها وفنائها في المجتمعات الأبيسية – ومنها مجتمعات اللّيالي – على وجه الخصوص. فجاءت هذه الحكاية – وحكايات أخرى - لتركّز على موضوع الأسرة في المجتمعات الشرقية بطريقة رمزية ذكيّة تخاطب فيها- ليس وعي النّاس- وإنّما اللاشعور الجماعي *** (Inconscient Collectif) الكامن في ذواتهم قبل شعورهم، وتبحث في أسباب بقائهم قبل أن تبحث في طرق عيشهم.

ولعلّ هذا ما كانت تريد القصّة أن تخبرنا به، فهي بتركيزها على موضوع الأسرة والرّابطة الأسريّة، إنّما تركّز على العنصر الذّكوري فيها الّذي يُعتبر الدِّعامة الأساسية للأسرة وامتداداً لها : فإذا كان الأب يمثِّل النّواة الأولى للأسرة والدِّعامة لقيامها، فإنّ الابن (الطّفل) يمثِّل الامتداد لها والاستمرار لوجودها. كما لا يمكن أن تنشأ الأسرة إلاّ في ظلّ علاقة اجتماعية معتَرَف بها وبقدسيتها من طرف المجتمع ؛ هذه العلاقة هي الزواج.

وحتّى تبقى الأسرة متماسكة ومستمرّة، لا بدّ من وجود علاقة متينة بين الأب والابن، علاقة من شأنها ضمان تماسك الأسرة والأمن لها، وتقي أفرادها من الضّياع والتّشتُّت والابتعاد. هذه العلاقة المقدّسة عند كثيرٍ من الشّعوب وخصوصا الشّعوب الإسلامية، ما هي إلاّ علاقة الأبوّة والّتي يجب أن تبقى مستمرّة ومتينة ومتواصلة لضمان استمرارية وجود الأسرة وديمومتها. ولعلّ هذا ما كانت تركِّز عليه الحكاية من بدايتها إلى نهايتها.

ملاحظة أخرى تبرز لنا في نهاية تحليلنا لهذه الحكاية : إذا ما نظرنا إلى حكاية (الوزير شمس الدّين وأخيه نور الدّين) من حيث افتقاد العلاقات الاجتماعية الأوّلية، وجدنا بأنّ هذه الحكاية ليست سوى تمثيل آخر للحكاية الأمّ أو الحكاية الإطار (**قصّة الملك شهريار وشهرزاد**). ومن هنا، إرتأينا - تعميما للفائدة وتعميقا للبحث- إنهاء هذه الدراسة بتقديم تحليل مختصر وسريعٍ للحكاية الأم حتّى نكتشف ذلك التّشابه الغريب والمُلفت للانتباه، بينها وبين حكاية (الوزير شمس الدّين وأخيه نور الدّين).

فالحكاية الإطار نفسها تطرح منذ بداية " الليالي" موضوع فقدان رابطة الأسرة وبالأخصّ رابطة الأبوة، بل وتنبني بطريقة رمزية عليها. فالملك شهريار كان متزوجا منذ سنوات عديدة ولم ينجب بعد. وبقي يعيش على أمل أن يصبح أبا وينجب ابنا شرعيا يحمل اسمه ويمدّد في ملكه. لكنه فقد هذا الأمل بطريقة فظيعة وقسرية باكتشافه خيانة زوجته الملكة. فقد توصّل إلى نتيجة محبطة ومؤلمة في الوقت ذاته، وهي استحالة أن يصبح أبا لمولود يأتي من زوجته الخائنة والذي سيكون لا محالة – في حال إذا ما حملت الملكة يوما – مشكوكا في نسبه إليه، ممّا يهدد استمرار الحكم وبقائه. ولهذا، بدأ يقتل كل امرأة يتزوجها صباح ليلة زواجهما خشية الغدر والخيانة، رافضا بذلك إنشاء أية رابطة أبوة محتملة مشكوك في نسبها إليه.

إذن، فالحكاية الإطار مبنية بطريقة رمزية على موضوع فقدان رابطة الأبوة ومحاولة استعادتها، وهذا ما ستفعله شهرزاد والحكايات التي ستسردها على مسامعنا ومسامع الملك طيلة ثلاث سنوات تقريبا: أي تُعيد إليه رابطة الأبوة ليصبح إنسانا سويا وملكا عادلا في شعبه بعد أن أصبح ظالما مغتربا عن شعبه بفقدان هذه الرابطة.

لقد فقد الملك شهريار- باكتشافه لخيانة زوجته - أهمّ رابطة اجتماعية وأهمّ علاقة ذات معنى له **بالآخر** والّتي تمثّلت في علاقة الزواج الّتي كانت تربطه بزوجته الملكة. وهذا بدوره ولّد في نفسيته شعوراً بالتّعاسة لهذا الافتقاد، وشعوراً آخر بالوحشة والحنين إلى العلاقات الأوّلية المساندِة والمتمثِّلة في العلاقة الزّوجية. تجلّى هذا الحنين في زواجه المستمر والمتكرِّر لنساءٍ يقتلهنّ في صباح ليلة العرس.

كان بإمكان الملك أن يقتل النّساء دون الزّواج بهنّ ودون مجامعة، لكنّ حنينه إلى الماضي وإلى العلاقة الأسرية (**العلاقة الزوجية**)على وجه الخصوص، جعله يتزوّجهنَّ ويجامعهنَّ ثمّ يقتلهنّ بعد ذلك. كما يجب أن لا نغفل عن أهمّية الزّواج في معتقدات الشّعوب الإسلامية، إذ لا يكتمل ولا يحصل على تلك القدسية الّتي تطبع طقوسه من غير مجامعة والّتي غالباً ما تحدث ليلة الدّخلة، أي أوّل ليلة يلتقي فيها الزّوجان ويجتمعان تحت الرّباط المقدّس للزّواج.

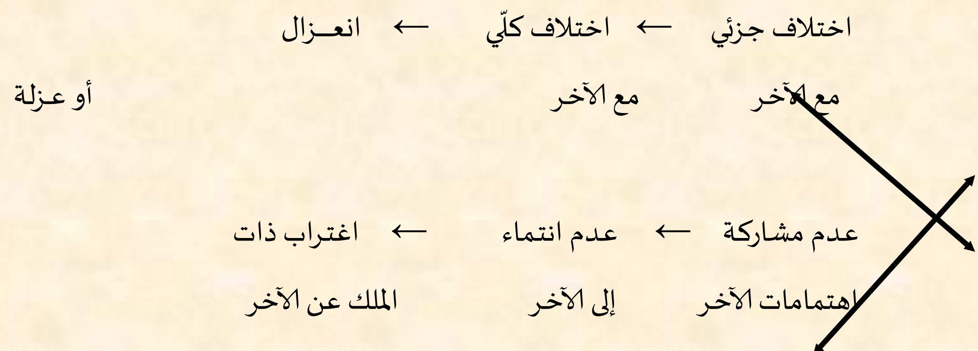
بينما يتجلّى نمط آخر من الاغتراب - والّذي يتمثّل في الشّعور بالاختلاف عن الآخرين وعدم الانتماء إليهم - بشكل واضح وجليٍّ في الحكاية الإطار :

فباكتشاف الملك **شهريار** لخيانة زوجة أخيه شاه زمان ثمّ خيانة زوجته له ثمّ خيانة المرأة أسيرة العفريت مع ما يتميّز به هذا الأخير من جبروت وحرص شديد؛ كلّ هذه الخيانات المتتالية للمرأة كوَّنت عند **شهريار** رأياً حول النّساء (**كلّ النّساء خائنات**) مختلف عن رأي المجتمع. هذا الاختلاف الجزئي مع الآخرين أدّى إلى اختلاف كلّيٍّ معهم (**حصر كلّ همّه وحياته في الانتقام من النّساء**)، ممّا تسبّب في وحدة الملك وعزلته عن الآخرين وذلك من خلال سعيه الحثيث إلى تشكيل عالمه الجديد الخاص به والمختلف عن عالمهم. عالم جديد سيُكرّس فيه وجوده وحياته لهدف واحد مقدَّس لديه، هو الانتقام المستمرّ من كلّ النّساء وإفناء الجنس الأنثوي الخائن.

هذا الاختلاف الرّهيب أدّى بالملك إلى عدم مشاركته لاهتمامات الآخرين (رعيّته) وأفكارهم وطموحاتهم المتمثِّلة في الحصول على الحماية والأمن وعلى الحكم العادل. كلّ هذه الأشياء، أدّت بشخصية الملك إلى الوعي بعدم الانتماء إليهم من خلال شعوره بالاختلاف عنهم من حيث النّظرة إلى النّساء ومن حيث الخيانة الّتي أصيب بها - وهو الملك - من طرف أقرب النّاس إليه: زوجته الملكة.

أدّى الوعي بعدم الانتماء - في النّهاية - إلى اغتراب شخصية الملك عن الآخرين (الرّعيّة/ المجتمع).

ويمكن تمثيل الصّيرورة الاجتماعية لشخصية **شهريار** في هذه الخطاطة :



ومن هنا نرى بأنّ تتالي الخيانات الزوجية أمام الملك شهريار بما فيها خيانة زوجته الملكة له، جعله يغترب عن قيم مجتمعه ولا يشاركهم الانتماء نفسه (والّذي يقول بأنّ دور الجنس هو التخصيب والخلق والاستمرارية وليس الموت والفناء والعدم) وذلك من خلال إرادته إفناء الجنس الأنثوي كلّه بقتله يوميا زوجة عذراء يتزوّجها. فبدلا أن يكون الجنس عنده وسيلة للخلق والحياة

(ينجب أولادا من زوجة يتزوّجها يحملون اسمه ويحمون ملكه ويمنعون فناء أسرته)، نجده ينقلب وسيلة للتهديم والفناء والموت، وهو بذلك يساهم في موته – من غير أن يعي – وفناء اسمه وملكه لأنّه لن يخلق أسرة فيها أولاد يحملون اسمه ويحمون ملكه ويجعلون الأسرة المالكة الّتي ينتمي إليها، تستمرّ في الحياة. وهذا ما جاءت من أجله شهرزاد؛ إذ بحكاياتها الذكية المتتالية أعادت له ثقته بنفسه وبالنّساء من جديد. كما نجد العدد **ثلاثة** هنا كذلك، يمارس طقوسه الرّمزية والسّحرية والعلاجية على ذات الملك شهريار بذكاء؛ فلم تجد ذات الملك الطّمأنينة النّفسية وراحة البال إلاّ بعد **ثلاث** سنوات من سرد شهرزاد للحكايات(ألف ليلة وليلة)، كما أعادت للجانب الذكوري فيه دوره الأساسي الّذي هو **الخلق** بدل الموت والفناء، حيث أنجبت منه – طوال فترة الحكايات – **ثلاثة** أبناء ذكور يحملون اسمه ويرثون ملكه ويحفظون استمرار نسله. وحين يكتشف ذلك في آخر الحكايات يفرح كثيرا وتعمّ السعادة الأسرة كلّها بما فيها الملك وشهرزاد والأبناء الثلاثة.

من خلال هذه الدراسة لحكاية شعبية بالمنهج النفسي، تتجلّى لنا أهمية الحكاية الشعبية في المجتمعات التي تنشأ فيها ودورها النفسي والرمزي في خلق لُحمة بين أفراد المجتمع الواحد، وذلك بالتركيز على أهم القيم الاجتماعية والنفسية التي تحكم هذا المجتمع أو ذاك وتقوّيها في نفوس الأفراد، مثل التركيز على رابطة الدم (رابطة الأبوة والأخوة) في حماية الفرد من الاغتراب عن مجتمعه، فيزداد ارتباط بعضهم ببعض، ويكوّن ذلك حاجزا منيعا ضدّ أيّة ثقافات خارجية وهدّامة هدفها عزل الفرد عن بقية مجتمعه لجعله أداة في يد هذه الثقافات الخارجية توجّه ضدّ مجتمعه.

والله وليّ التوفيق.

المراجع المعتمدة في هذه الدراسة :

١ - تقع هذه الحكاية في بداية الجزء الأوّل ما بين الليلة التاسعة عشر والليلة الرّابعة والعشرين.

٢ - ألف ليلة وليلة - الجزء الأوّل- مطبعة بولاق- القاهرة - الطبعة الأولى١٢٥٢هـ- تجليد: دار صادر(بيروت) ص٥٥.

٣ - نبيلة إبراهيم - فنّ القصّ في النظرية والتطبيق - مكتبة غريب - دار قباء للطباعة والنشر- مصر - د.ط - د.ت - ص١٠.

٤ - نبيل رمزي إسكندر- الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر- دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية (مصر)- د.ط١٩٨٨- ص٢١.

٥ - ألف ليلة وليلة - الجزء الأوّل - ص٥٨.

٦ - المصدر نفسه - ص٥٩.

٧ - المصدر نفسه - ص٦٣.

٨ - المصدر نفسه - ص٦٥.

٩ - نبيل رمزي إسكندر - الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر - مرجع سابق - ص٢١٤.

١٠ - ألف ليلة وليلة - الجزء الأوّل - ص٧١.

١١- ينظر المصدر نفسه - ص٦٥.

١٢- Karl Abraham - Psychanalyse et Culture - Petite Bibliothèque Payot - Paris - 1969 - P : 201.

١٣- للتّوسّع ينظر : Jean Chevalier & Alain Gheerbrant - Dictionnaire Des Symboles - Editions Robert Laffont / Jupiter - Paris - 1982 - P : 972 et 974.

١٤ - يراجع : جان م. صَدَقه - معجم الأعداد : رموز ودلالات - مكتبة لبنان ناشرون - بيروت - ط١-١٩٩٤ - ص٧٧.

* - هونورِه دو بلزاك- Honoré De Balzac: كاتب وروائي فرنسي(١٧٩٩-١٨٥٠) من أشهر أدباء القرن التاسع عشر الفرنسيين. ألّف العديد من الرّوايات منها:

طبيب الأرياف- Le Medecin de la compagne (١٨٣٣)

الأب غوريو - Le Père Goriot (١٨٣٤-١٨٣٥)

التّفتيش عن المطلق - À la recherche de l'Absolue (١٨٣٤)

زنبقة الوادي - Le Lys dans la vallée (١٨٣٦)

الأقارب الفقراء- Les Parents Pauvres (١٨٤٦-١٨٤٧).

ولقد شبّه النُّقاد عمل بلزاك بالسّيل الجارف لأنّه وضع خلال عشرين سنة مخطّطاً ١٣٧ رواية، أنهى منها٨٩ رواية، وظلّت البقيّة عبارة عن رؤوس أقلام لم يُيسّر له العمر لإتمامها. وبلغ عدد الشّخصيات الّتي حرّكها، وأثار فيها الحياة ما يقارب الألفين، يتألّف منها ما سمّاه (المهزلة الإنسانية - La Comédie Humaine) أو المجتمع القائم على عبادة المال، وشهوة التّسلّط، والخداع المتبادل.

لمزيد من التفصيل، يراجع :

- جبّور عبد النّور - المعجم الأدبي - دار العلم للملايين - بيروت - ط١-١٩٧٩ - ص٤٤هـ٥٤.

- عبد الرزاق الأصفر- المذاهب الأدبية لدى الغرب - مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها – _منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق- د.ط- سنة١٩٩٩- ص٢٤٧ إلى ٢٤٩.

** - **النظام الأبوي(الأبيسي)** : وهو مستوى تاريخي في تطوّر النظام المعاشي البدائي في مرحلة تفكّكه. وقد نشأ النظام الأبوي(الأبيسي أو البطريركي) بعد النظام الأموي. وكانت السّمة المميّزة له سيطرة الرجل في الاقتصاد وفي كلّ طرق الحياة داخل مجتمع العشيرة. وفي ظلّ النظام الأبوي حلّ الزواج الثنائي محلّ الزواج الجماعي (أو زواج الزمرة) وصار الزوج يُعترف به كأب للأطفال، والزّوجة والأطفال ينتمون إليه بحق الملكية. وقد كانت العائلة الأبوية- الّتي يصل عددها إلى مائة شخص أو أكثر- وحدة اقتصادية فوق كلّ شيء. وقد أدّى المزيد من تطوّر القوى الإنتاجية والملكية الخاصّة والتبادل إلى انقسام العائلة الأبوية إلى عائلات صغيرة تقوم على الزواج الواحدي.

لمزيد من التفصيل يراجع :

الموسوعة الفلسفية - وضع لجنة من العلماء والأكادميين السوفيات - ترجمة: سمير كرم - دار الطليعة - بيروت - ط١٩٨٣ - ط٥٢٨.

*** - **اللاشعور الجمعي أو الجماعي**(Inconscient Collectif) هو، بالمعنى الّذي حدّده " يونغ " : ما في لاشعور الفرد، ربما يكون من أصل سلفي أي يرجع للأسلاف. وهو مجموع الصفات غير الشعورية الّتي لم يكتسبها الفرد بل هي موروثة. وهي غرائز بما هي حوافز على القيام بأفعال تقتضيها ضرورة ما، دون أن تتدخّل الواعية (الشعور) في استشارتها. فالغرائز، والنماذج البدئية « Archétypes » مجتمعة، تشكّلُ اللاشعور الجمعي والّذي لا يتكوّن من محتويات فردية خاصّة فقط، بل ومن محتويات جماعة أو أمّة أو جنس بشري معيّن ويتكوّن كذلك من محتويات عالمية ذات حدوث نظامي. يمكن مراجعة :

- كمال الدسوقي - ذخيرة علوم النفس – الدار الدولية للنشر والتوزيع – القاهرة، الجزء الأوّل، ص٦٩٥.

و- كارل غوستاف يونغ-علم النفس التحليلي- ترجمة وتقديم: نهاد خياطة – دار الحوار- دمشق- الطبعة الأولى١٩٨٥- ص٢٩٣.

١٥ – ينظر: صحيح البخاري ٦/١٥٥٥٨؛ عن صفيّ الرحمان المباركفوري – الرحيق المختوم: بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصّلاة والسّلام – دار السّلام للنشر والتّوزيع – الرياض- الطبعة الأولى١٤١٨هـ - ط١٥٨ .

١٦ – ينظر : ماجي عبد اللّطيف – رمزية العدد في الفكر الشعبي بين المقدّس والدّنيوي – رسالة ماجستير في الفنون الشعبية – إشراف د. محمد سعيدي – قسم الثقافة الشعبية – جامعة تلمسان – مخطوط – ص١٣٩.

الإنشاد الشعري ملمحا مونودراميا

الأستاذ الدكتور ضياء غني العبودي/ مساعد باحث ميثم هاشم طاهرالموسوي، جامعة ذي قار. العراق .

Abstract

Although the Arabs ((are not all nomads capitals and cities, there is a ritual and religious and non-religious Birthdays and meetings and markets had been watching the dramatic manifestations of preliminary)). Although not known as Arabs theater integrated image defined by the ancient Greeks, but we touched on a lot of Arabic poems dramatic elements of a test of wills and personalities and dialogues paid event and the struggle forward.

If the drama means ((a coalition of contradictory elements, objective and subjective saga Lyric)), the objective (the story) and the self (see the feelings of the poet and performer) has an alpha .. after this Monodrama to assume unilateral ... these elements have found dramatic poets Tramps it was their hair and their heroes and their events are all full of lyrical epic conflict.

التمهيد

بدا من المسلم به أن الشعر العربي ما قبل عصر التدوين كان شفويا ، ويخلق من قبل الشاعر ليؤدى لا ليكتب أو يوثق في ورق / يدون كتابيا ، فالشعر العربي آنذاك له وجود لفظي لا كتابي ، ولو تتبعنا الإنشاد معجميا لوجدنا أن الإنشاد فعالية صوتية وظاهرة شفاهية ، ففي لسان العرب نجد أن الفعل نشد يدل على النداء ، والنداء . كما هو معلوم . فعالية صوتية ، (نَشَدْتُ الضَّالَّةَ إذا ناديتَ وسَأَلتَ عنه ، والنشيدُ الشعر المتناشد بين القوم ينشد بعضهم بعضاً)[1] وأَصْلُ الإنشاد رَفْعُ الصَّوْتِ ومنه إنشاد الشِّعْر كما يذهب الزبيدي بمعجمه (تاج العروس)[2] وهذا يدل على أن النشيد فعالية صوتية ،يؤديه الشاعر أو الراوية ، وتلقى على الجمهور وتسمع من قبله ...

والإنشاد يرسل صورا سمعية (استعارات) تتلقاها الأذن ، فشرط وجوده هو الأذن / المتلقي ، ولو عدمنا الأذن / المتلقية لما وجد الشعر العربي ما قبل عصر التدوين أصلا إذ إنه مرتبط ارتباطا وثيقا بأذن المتلقي ...

كما أن الصمت بين العبارات والجمل الشعرية ربما عادل تقنيات البياض والفواصل الموجودة في الكتابة الحديثة فالتداخل التشكيلي . البصري ((قد شكل مرحلة انقطاع الشعر عن الإنشاد .... وما علامات الترقيم وشطر البيت إلا تجسيد للوقفات السمعية . الإنشادية))[3] كما أن القرار والجواب في (الإنشاد) تحاكي حالة النفس في تأثرها بالمعاني المعروضة في القصيدة ، ومرة أخرى نعلل سبب قولنا بإيماننا بأن الشعر العربي كان ينشد لا يكتب ،والتمسك الغريزي التلقائي المتطرف

---

[١] لسان العرب : مادة (نشد)
[٢] تاج العروس : مادة (نشد)
[٣] مجلة (بيت) ، العدد الأول ، صيف ٢٠١٠: ص١٦٥ (القصيدة الحديثة بفضائها البصري ، كريم شغيدل)

بالأوزان يبين الغاية الإنشادية للشعر العربي ، إذ بدا من المسلم به أن الشعر العربي ((ولد نشيدا ، أي أنه نشأ مسموعا ، لا مقروءا ، كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي ، وكان موسيقى جسدية ، كان الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام وما يعجز عن نقله الكلام ، وبخاصة المكتوب ، فهو ينقل الكلام (مجموعة الأصوات) بالإضافة إلى ما يعجز عنه الكلام المكتوب طبعا .و هذا ما يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام ، وبين الشاعر وصوته ، إنشاده ، إنها علاقة بين فردية الذات التي يتعذر الكشف عن أعماقها وحضور الصوت الذي يتعذر تحديده ، حين نسمع الكلام نشيدا ، لا نسمع الحروف وحدها ، وإنما نسمع كذلك الكيان الذي ينطق بها ، . نسمع ما يتجاوز الجسد إلى فضاء الروح وليس الدال هنا في الكلمة بذاتها معزولة ، بل في الكلمة مقرونة بالصوت ، في الكلمة . الموسيقى ، الكلمة . النشيد))[1] .

.. إلا أنه ينماز على فاعلية الكتابة ، بوصف الممارسة الشفوية للفعل الإبداعي الشعري ، تجعل الإنشاد وطريقته مساعدا في التأثير على المتلقي إلى حد أن المؤدي يحاول أن يزرع المتلقي في أجواء القصيدة لاسيما تلك التي تحتوي فعلا حكائيا . دراميا إذ يعيش المتلقي بأسلوب إنشاده في أجواء القصيدة ، لأن الاحتكاك الشفوي بين الشاعر والمتلقي أكثر تأثيرا من فعل الكتابة .

لكن هل الصمت بين العبارات والقرارات والجوابات (أفعال صوتية / لسانية / حلقية) أي أفعال مسندة إلى عضو (الفم) ؟ربما تكون كافية إذا كانت القصائد المنشدة تتضمن معطيات ذاتية بحتة ولا تمارس استعارات حكائية أو تحاول اجتراح بناءات سردية .. فالإنشاد الشفوي إذا كان موضوعه (القصيدة الملقاة على الجمهور) دراما وحدثا وصراعا ، ويتضمن صراعات وحوارات وشخصيات ، فيمكن أن تساير عملية الإنشاد نوع من الإيماءات الجسدية (**الممثلة للصراع**) لتساهم في إيصال المعنى ، فالمنشد أو المؤدي يستفرغ كل إمكانياته اللغوية والجسدية لإيصال المعنى وهذا الأمر لكل فعل منبري ... وهذا الأمر ليس بمستبعد إذا عرفنا أن القصيدة الجاهلية تميزت ((بخصائص النشيد وبالوحدة بين حركة الكلام وحركة الجسد))[2] .

إذ يستقصي الشاعر كل إمكاناته الجسدية ولغة الجسد ليوصل للجمهور حكاياته ، مما للتمثيل الجسدي من مقاربة الفعل والحدث والصراع كما إن التمثيل يساهم في إيجاد الموثوقية في صفوف المتلقين حتى يصدقون الحدث المحكى / الممثل .. لأن الحكاية في الأصل ((تقليد حركات الآخرين وإعادتها مما يقرب أن يكون تقمصا لشخصياتهم ... ثم اتسع هذا المعنى فصارت إعادة أقوال الآخرين وقص ما وقع لهم حكاية أيضا))[3].فالحكي إذن شديد القرب من حيث الجذر اللغوي من (المحاكاة) ، أي التقليد والمحاكاة هي أساس التمثيل والدراما .

والشاعر الذي ينشد القصيدة الدرامية / الحكائية على المتلقين يمثل (يحاكي) لهم بحركات جسده وإيماءاته الحدث الحقيقي ، فيكون الحدث المونودرامي في الشعر العربي القديم على ثلاثة مستويات :

١. الفعل المحاكى (الوجود الأصلي للحكاية) .
٢. الفعل اللفظي .. (اللفظ) المحاكاة (فالشاعر يحاكي باللفظ والإيماء الصراع ويتمثل الشخصيات المتصارعة وحواراتها) .
٣. الفعل المحاكي .. (حركات المؤدي)

---

[1] الشعرية العربية ، ادونيس ، دار الاداب ، بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٠ : ٦
[2] م ن : ٢٨
[3] فن التمثيل عند العرب ، محمد حسين الأعرجي ، دار المدى ، سورية ، ٢٠٠٥ ، طبعة خاصة : ٢٠

أليس هذا العمل لو تجردنا من كل أفكارنا المسبقة يمكن أن يكون ملمحا من ملامح المونودراما في أدبنا العربي وهذا ما يخلصه من الاتهام بالذاتية التي تعبر عن بدائية الخلق والتطلعات .

فرضية وحسب لا أجزم بل أفترض .. يشفع لي حب الاكتشاف والتطلع والمعرفة .

القصيدة الملقاة على الجمهور العربي والتي تتضمن صراعا بين شخصيات وحدث ركيزي يزرع في المنشد والمتلقي نوعا من الحماس والتطهير نظير ما يفعل المسرح الإغريقي إذ ينقي ويطهر المتلقين عبر الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف ... ذلك الحماس والشد الذي ما إن يصل إلى ذروة الحدث يتطلع الجمهور إلى أين تصل الحبكة والحدث .

هذا وإن النقد العربي القديم كانت تعوزه المصطلحات وعوز المصطلحات لا ينفي حقيقة الشيء أو عدمه .. فحين لا أستطيع أن أطلق على ظاهرة ما اسما فهل يعني أن لا وجود لهذه الظاهرة ...

فالإنشاد والحركات والإيماءات المرافقة لفعل الإنشاد الذي يتطور إلى شبه تمثيل يقوم به ممثل واحد وهو الشاعر نفسه في كثير من الأحيان أو راوية الشاعر .. تعد دراما يجسدها ممثل واحد ...و الذي أصطلح عليها في النقد المسرحي الحديث بـ (مونودراما) .

المونودراما تتألف من كلمتين ، (مونو mono بمعنى (أحادي) والكلمة الأخرى (دراما) ، المشتقة من الفعل اليوناني القديم (دراؤ) بمعنى أعمل ، والتي تعني ((أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح))[1] والدراما كاصطلاح ((يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً له عن طريق افتراض وجود شخصين على الأقل))[2] ... فإذا كانت الدراما محاكاة العمل والصراع فإن تحويل الصراع من الواقع الحقيقي إلى واقع شعري يعد عملاً درامياً .

أما المونودراما فهي((مقطوعة مسرحية قصيرة يقدمها ممثل واحد تعضده مجموعة صامتة أو كورس))[3] أو هي المسرحية ذات الشخصية الواحدة ، التي لا يمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور واحد أو يتقمص وحده أدوارا مختلفة .[4]

ولا يعني هذا إن كل مؤدي أو منشد أو ملقي منبري هو ممثل بل إن كل مؤدي ومنشد يلقي قصيدة لجمهور وهذه القصيدة تتضمن حكاية صراع وفيها شخصيات وحدث .. فلماذا لا نطلق على هذه القصيدة الملقاة (مونودراما) .

وقد ذكر الباحثون العرب فعاليات مونودرامية في الأدب العربي لكنهم ركزوا على النثر لا على الشعر ، إذ أورد الباحث عواد علي في كتابه (المتخيل) ... ثلاثة نماذج رآها تقترب إلى جينالوجيا المونودراما ، كالمحاكاة والمقامة والحكواتي .[5]

وعلى الرغم مما تقدم ، فإننا وإن اتفقنا مبدئيا على أن ((الدراما فعل وحدث وصراع ومحاكاة وعرض مسرحي أمام الجمهور، فلا شك في أن العرب قبل الإسلام بحدود ما وصل إلينا من مصادر، لم يبدعوا نصوصا درامية محددة بالرغم من وجود مادة درامية ومظاهر تمثيلية معينة))[6] . والسبب في ذلك : ((إن الحياة البدوية في الجاهلية بظروفها البيئية الصعبة لا

---

[1] مدخل في فن كتابة الدراما ، الأستاذ عادل النادي ، مؤسسات عبد الاركيم عبد الله ، تونس ، ط١ ١٩٨٧ : ٩

[2] الدراما ومذاهب الأدب ، الدكتور ، فايز ترحييني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨: ص٦٧

[3] قاموس المسرح ، المسرح العربي سمير عوض ط٢ ، ٢٠٠٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٦٥٩

[4] ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهية ، كامل المهندس :، مكتبة لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٤ : ٣٦٢

[5] ينظر : غواية المتخيل المسرحي ، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ، عواد علي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ : ١٠٧ ـ ١٢٣

[6] الأصول الدرامية في الشعر العربي ، د . جلال الخياط ، دار الرشيد للنشر ١٩٨٢ ، بغداد : ٥٨

تعين على إقامة مظاهر مسرحية))[1] على الرغم من أن العرب ((ليسوا كلهم بدوا رحلا فهناك حواضر ومدن لها طقوس دينية وغير دينية وأعياد واجتماعات وأسواق كانت تشاهد فيها مظاهر درامية أولية))[2]. وإن لم يعرف العرب المسرح بالصورة المتكاملة التي عرفها الإغريق لكننا نلمس في الكثير من القصائد العربية عناصر درامية من صراع إرادات وشخصيات وحوارات تدفع الحدث والصراع إلى الأمام .

وإذا كانت الدراما تعني ((ائتلاف العناصر المتناقضة ، موضوعية الملحمة وذاتية الشعر الغنائي))[3] فإن الموضوعية (القصة) والذاتية (رؤية ومشاعر الشاعر المؤدي) قد ألفا هذه المونودراما .. وإذا افترضنا الأحادية ... فإن هذه العناصر الدرامية نجدها لدى الشعراء الصعاليك وغيرهم من الشعراء، إذ كان شعرهم وأبطالهم وأحداثهم كلها عامرة بالصراع الملحمي الغنائي .

....

- أركان المونودراما

يتطلب الإنشاد أربعة أركان حتى يستوي فعالية مونودرامية :

١. المنشد

قد لاحظ الشعوبيون إن لعرب الصحراء عادة عجرفية بالتلويح بالأقواس والعصي[4] في خطبهم ومنثوراتهم وإنشادات الشعر العلنية وذلك من أجل التأكيد ، وربما بمثابة أداة عون إيقاعية ووجدوا بها أنها علامة من علامات التخلف ، لكن أدوات العون الإيقاعية ضرورة لنظم الشعر الشفوي .[5]

فقد كان للإنشاد في الجاهلية ، تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة . كان بعض الشعراء مثلا ينشد واقفا . وكان بعضهم يرفض ، كبرياءً ، أن ينشد إلا جالسا وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو من جسمه كله ، كالخنساء التي كانت ، فيما يروى تهتز ... وتنظر في أعطافها ، وفي هذا ما يحقق في الشفوية اللقاء بين فعل الصوت وفعل الجسد ، فعل الكلمة وفعل الحركة . كما أن بعض الشعراء يلبس ، حين ينشد شعره ، ثيابا جميلة مختلفة عن ثيابه العادية ، كأن الإنشاد احتفال . عرس أو عيد . وكان بعضهم ، في العصور اللاحقة ، يتزيا بزي الماضيين من شعراء الجاهلية . توكيدا على الصلة الحية بين الحاضر والماضي .[6]

إن لغة الجسد ذات أهمية كبيرة في عملية التواصل إذ تكتمل العملية التواصلية لما تؤديه من دور فاعل في الإفهام والإيضاح والمصداقية والتأثير . وعلى ذلك يكون هناك مبررات مهمة لاستخدام هذه اللغة .[7]

---

[1] م ن : ٥٩
[2] م ن : ٥٩
[3] نظرية الدراما ، سنيثيا يانوثا ، ترجمة نور الدين فارس دار الشؤون الثقافية ط ١ بغداد ٢٠٠٩: ص ١٨ .
[4] ينظر : كتاب البيان وتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، ت : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٧ ، ١٩٩٨ / ج٣ : ٦
[5] النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، جيمز مونرو ، ت : د فضل بن عمار العماري ، دار الأصالة للثقافة والنشر ، الرياض ، ط١ ، ١٠٨٧ : ٣٠ ، ٣١
[6] ينظر : الشعرية العربية : ٨ ، ٩
[7] ينظر : لغة الجسد في القرآن الكريم ، أسامة عبد الغني جميل ربايعة رسالة ماجستير ، جامعة النجاح ، فلسطين ، ٢٠١٠ : ٢٢

٢. الجمهور

ان المسرح يوجد عند توفر طرفين ((ذلك الذي يمثل وذلك الذي يتفرج))[1]

إن طرق وقوع التخييل في النفس كما يذكرها (القرطاجني) في منهاجه ، تتمثل في أنها ((إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا ، أو بأن يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة . أو بأن يحاكي لها معنى بقول يخيله لها أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل . أو بأن تفهم ذلك بالإشارة))[2]

ما يهمنا من قول القرطاجني أن وقوع التخييل يكون بالمحاكاة بالصوت والفعل والهيأة ... إذ يزج الشعراء الشفاهيون بشكل عام بالمتلقين في وسط الأحداث التي ينقلونها بفعالية الإنشاد وهذا الأمر ليس نتيجة لأي تصميم من الطراز الرفيع بل بالضرورة لم يكن لديهم اختيار أو بديل .[3]

والجمهور ، يكون ((ممثلا لجزء خفي في ذات الشخصية المونودرامية . وهو يلعب أدوارا مختلفة وفاعلة فمرة يكون شاهدا ومرة يكون ضميرا للشخصية المونودرامية ومرة يكون مستمعا متلقيا ومحايدا))[4]

٣. المكان .

أي فعالية صوتية / إنشادية تحتاج إلى فضاء مكاني ، فقد كان الشعراء ينشدون في أماكن متعددة ، ليتسنى اجتماع الجمهور والمؤدي والمكان ، من هنا لعبت الأسواق العربية دورا كبيرا في حفظ الشعر وإلقائه فلم تكن الأسواق تجارية فحسب بل ثقافية أيضا ، فهضة الشعر مدينة للأسواق ، بل مدينة لعكاظ خاصة ، ثم أصبح سوق المربد مدارا لعلوم الأدب والنحو واللغة والأخبار والنوادر .[5]

ولعل أهم تلك الأسواق . كما أشرنا . سوق (عكاظ) ، وعكاظ اسم ماء وهو سوق من أسواق العرب بناحية مكة كانوا يجتمعون بها في كل سنة ويقيمون بها شهراً ويتبايعون ويتناشدون .

قد كان العرب ((يرتحلون إلى عكاظ في الأشهر الحرم فتقوم أسواقهم ويتناشدون الأشعار ويتحاجون ومن له أسير سعى في فدائه ومن له حكومة ارتفع إلى من له الحكومة وكان الذي يقوم بأمر الحكومة فيها من بني تميم وكان آخر من قام بها منهم الأقرع بن حابس التميمي ثم يقفون بعرفة ويقضون مناسك الحج ثم يرجعون إلى أوطانهم قد حصلوا على الغنيمة وآبوا بالسلامة))[6].

---

[1] غواية المتخيل المسرحي : ١٢٣

[2] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو الحسن حازم القرطاجني ، ت : محمد الحبيب بن الخوجة ، الدار العربية للكتاب ، المجموعة الكاملة لمحمد الحبيب بن الخوجة ، الطبعة الثالثة ، تونس ، ٢٠٠٨ : ٧٩

[3] ينظر : الشفاهية والكتابية ، والتر ج . أونج ، ت : حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة ، ١٩٩٤ ، الكويت : ٢٠٦

[4] الأقلام : ٤١

[5] ينظر : أسواق العرب في الجاهلية والإسلام ، سعيد الأفغاني ، دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط٤ ، ١٩٩٣ : ٩٢

[6] صبح الاعشى في كتابة الانشا ، أبو العباس القلقشندي ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٢٢ / ج١ : ٤١١

وقد كان يضرب للنابغة قبة من أدمٍ بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها. قال: وأول من أنشده الأعشى ثم حسان بن ثابت ثم أنشدته الشعراء، ثم أنشدته الخنساء بنت عمرو ابن الشريد: الأغاني .

وحال الأسواق الأخرى مثل حال سوق عكاظ. من حيث ورود الشعراء إليها لعرض ما عندهم من شعر جديد، والظاهر أن قرب سوق عكاظ من مكة، وورود الحجاج إليها قبل البدء بالحج، ثم ورود اسمها في أخبار الرسول، ولكونها سوق مكة وتجار قريش، ووقوعها في أرض يتكلم أهلها باللغة التي نزل بها الوحي، هذه الأسباب وغيرها هي التي خلدت اسم هذه السوق، وربطت بينها وبين الشعر والنثر، أكثر من الأسواق الأخرى التي كانت بعيدة عن مكة، وبعيدة لذلك عن ذاكرة أهل الأخبار.[1]

ولعلنا نذكر من تلك الأسواق سوق المربد الذي كان ((موقف الأشراف ومجتمع الناس))[2]، فقد كانت العرب ((تجتمع فيها من الأقطار ويتناشدون الأشعار ويبيعون ويشترون))[3].

ولم تكن الأسواق وحدها المكان الذي تنشد فيه الأشعار أو تكون مسرحا للمونودراما ، بل كانت مجالس الملوك والخلفاء والأمراء والقادة وشيوخ القبائل مكانا للإنشاد المونودرامي ، بل أن المونودراما قد تعقد في خيمة نائية في الصحراء .. إذ لا فرق بينها وبين تلك المجالس والأسواق ما دام ثمة مؤدي ومتلقي وقصيدة تحاكي فعلا دراميا .

أما ساحات الحرب ليس فيها فاعلية مونودرامية لأن الدراما ومنها المونودراما تحتاج إلى استقرار نسبي ... وساحات الحرب يغادرها الفعل الدرامي بل تكون القصائد أرجاز وافتخار بالعصبيات القبلية أو غيرها .

٤. الأنشودة (المحكي المونودرامي)

الركن الرابع للإنشاد المونودرامي هي الأنشودة أو القصيدة التي تحاكي فعلا دراميا ينطوي على صراع ويمثل دفقا سرديا ، ويتضمن حوارا ووصفا وتقوم به شخصيات معينة ، والأنشودة (المحكي) تكون على مستويين (أحدوثي وصوتي) ، ودعنا نستعير من الشكلانيين الروس مصطلحي (المتن الحكائي والمبنى الحكائي) ونعني بالأول (ما حدث واقعا أو متخيلا / حقيقي) ونعني بالثاني (طريقة المؤدي في نقل تلك الأحدوثة ومنظوره في هذه الأحدوثة / صوتي) ، وعناصر ذلك المحكي الأنشودي المونودرامي هي :

(أ) الصراع (الحادثة) :

إن الإنسان منذ أن فتح عينيه على هذا الكون وجد أن ((الحياة تهزم الموت والموت يهزم الحياة ويعود منتصراً لتهزمه الحياة من جديد وهكذا ، الحياة من حول ذلك الإنسان إذاً كانت تمثل (صراعاً) دائماً بين الخير والشر ، بين قوة الحياة وقوة الموت ، ومن هنا بدأ إحساسه بالصراع وتفسيره للحياة على أساسه))[4] . الصراع الذي يتضمن حكاية وحدثا يحاكي حدث ما وقع فعلاً أم مجرد افتراض من مخيلة الشاعر الخصبة . والصراع الدرامي هو الصراع الذي ينمو من تفاعل قوى متعارضة (أفكاراً ومصالح وارادات) في حبكة ويمكن القول أن الصراع هو المادة التي تبنى منها الحبكة .[5]

---

[1] ينظر : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، د . جواد علي ، جامعة بغداد ، ط٢ ، ١٩٩٣ ، بغداد : ج٧ : ٣٨٢
[2] الامتاع والمؤانسة ، أبو حيان التوحيدي ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠ : ٦٣
[3] صبح الاعشى : / ج٤ : ٣٣٥
[4] البناء الدرامي ، د ، عبد العزيز حمودة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ : ٢٠
[5] معجم المصطلحات الأدبية ، إعداد إبراهيم فتحي ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، الجمهورية التونسية ١٩٨٦ :. ٢٢٢

إذ يمثل الصراع العمود الفقري للبناء الدرامي ، طبعاً إذا كان صراعا بين إرادات[1] لا صراع عفوي .. إرادة الخير ضد إرادة الشر أو إرادة الفقر والجوع ضد إرادة الغنى والبخل ...

وثيمة الصراع وجدت منذ أن وجد الإنسان ، والمقصود بالصراع (صراع الإرادات) صراع الخير والشر ، صراع الحب والكراهية وما محاكاة الكتب السماوية لصراع هابيل وقابيل إلا كتابة أول دراما بشرية في هذا العالم ..

وحين (نتأمل صراعات الشخصية المونودرامية مع الشخصيات المفترضة والمستحضرة وهي تجسد و(تمثل) عيانيا من الشخصية المونودرامية وهي تعبر عن وجهة نظرها وموقفها كاملا وبشكل درامي نجد أن الصوت الآخر في المونودراما لا يمتلك حضورا دراميا مباشرا وحيا بل هو أحيانا مجرد صدى يردده الصوت المونودرامي فيتحكم به وفقا لمنظوره فيفنده أو يستنكره أو يعيد صياغته)[2] .

والدراما ((تعتمد في جوهرها على الصراع ، سواء أكان الصراع بين الآلهة أنفسهم أم بينهم وبين الفرد . أم بين فرد وفرد أم كان مما يدور في دخيلة نفسه ، وبما ان الحياة العربية في العصر الجاهلي كانت قد أذابت الفرد قفي الجماعة فخلقت تصورا جماعيا للعالم ورأيا عاما مشتركا في الكون فقد ترتب على ذلك الصراع داخل ذلك المجتمع او اختفاء جدته ، فالرفد الخارج على القبيلة مخلوع منها ، فهو خليع لا يعتد به ولا يسأل عنه ومعنى هذا أن الصراع الفردي لا قيمة له في حياة الجماعة))[3] .

ونحن نختلف مع الأستاذ محمد حسين الاعرجي إذ أن الواقع العربي الجاهلي كان الصراع يمثل فيه الجانب الأكبر سواء بين القبيلتين (عبس وذبيان) أو بين أبناء القبيلة (ربيعة بين تغلب وبكر) وبين الإنسان والواقع القبلي (الصعاليك واللصوص) وللصراع وجوه عدة منها سياسي واجتماعي واقتصادي ونفسي ...

(ب) الحوار

الحوار في أبسط صوره ، تجاذب أطراف الحديث ، الذي يستتبع . بالضرورة . تبادل الأفكار والآراء[4] .كما يعد . الحوار . بالنسبة للنصوص الدرامية وسيلة مهمة لكشف الصراع والشخصيات ، إذ لا تتألف الدراما من الحديث الاعتيادي إنما من التأثير الحي للمتحدثين . تأثير الواحد على الآخر[5] .

والحوار نوعان :

.حوار خارجي بين شخصيتين .

.حوار داخلي بين الشاعر وذاته .

فالحوار الخارجي يؤدي ((إلى كشف ملامح الشخصيات المتحاورة فتكون العبارات المرسلة كاشفة للانفعال السائد أو الموقف المراد التعبير عنه))[6]. أما الحوار الداخلي فيمثل ((طريقة التعبير الذاتي عند البطل))[1] .

---

[1] ينظر : البناء الدرامي :١٧
[2] الأقلام : ٤١
[3] فن التمثيل عند العرب : ١٦
[4] ينظر : معجم المصطلحات الأدبية : ١٤٨
[5] ينظر : نظرية الدراما : ٧٠
[6] البنية السردية في شعر الصعاليك : ١٠٩

(ج) الشخصيات

تعد الشخصية ((مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي))[2] كما تعد الشخصية أهم عناصر الدراما فإن زالت لم تك هناك دراما أصلاً ، إذ إن الصراع لا يكون معلقاً بالهواء كما أن له ظرفه الزمكاني كذلك يجب أن يكون بين شخصيات ..إذ (ترتبط الشخصية الدرامية مع الصراع وتتطور معه في آن واحد)[3] . والشخصيات في الأنشودة المونودرامية تتوزع على أنواع ، واقعية ومتخيلة .

(د) السرد : صيغة من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سير الحدث كفعل في زمن ، أي تمثيل الأحداث .[4] وهو بهذا المعنى قريب من مصطلح القص : الذي يشتمل على شخصيات تنجز أفعالا[5] .

ويعد السرد جزءا هاما من بنية المونودراما الداخلية ويكتسب طابعا مسرحيا إذ يحمل السرد وظيفة مسرحية ودرامية تقترن بالأهداف الدرامية للشخصية إذ يبتعد السرد عن طبيعته التقليدية (الروائية) عبر تصوير درامي يحققه السرد المشهدي الذي تقترن به الجملة السردية بالفعل الحركي المقابل له وبذلك يتحول فعل السرد (الماضي) إلى حاضر ومستمر[6].

(ه) الزمكان المونودرامي

منذ الأزمنة البعيدة والمحكيات السردية بكل أجناسها القديمة والحديثة ، محكومة بثنائية : الزمان (كان ياما كان في قديم الزمان) والمكان (في مملكة... أو مدينة ...). فالزمان والمكان يعدان حاضنين لأي نشاط سردي ، ومنها الأنشودة المونودرامية التي تتضمن كل عناصر السرد من شخصيات وأحداث ووصف وحوار يكون الزمان والمكان حاضنين لهذه العناصر ...لكن الحدث المونودرامي غالبا في (اللا مكان) حيث يتداخل المكان المونودرامي مع المكان المسرحي (المسرح أو الخشبة أو المكان الذي كان الشاعر يلقي فيه أنشودته) لتبدو لنا الشخصية المونودرامية وكأنها تتحرك في اللا مكان .[7]

أنواع المونودراما :

١. مونودراما القصة الواحدة .

نعني بهذه المونودراما تلك التي ينشدها الشاعر وتتضمن (كأنشودة شفاهية) عناصر مونودرامية تشكل بدورها قصة واحدة فيها وحدة الموضوع ومتسلسلة زمنيا ، ولها خلفية مكانية كما أن ثمة شخصيات تنشط تلك الأحداث أو تنشط السرد ، وتلك الأنشودات تأتي على أنواع عديدة منها :

---

١ نظرية الدراما : ٨٣
٢ معجم المصطلحات الأدبية : ٢١٠
٣ نظرية الدراما : ٨٧
٤ معجم مصطلحات نقد الرواية ، زيتوني : ١٠٥
٥ ينظر : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١٧٩
٦ ينظر : الأقلام ع ٥ ، ٦ ، السنة الأربعون ، ٢٠٠٥ : عناصر البنية الفنية للمونودراما ، حسين علي هارف : ٣٩
٧ الأقلام : ٤٢

- الواقعية التي تقارب أحداثا قد وقعت فعلا ، فهي إما هزلية أو بطولية أو تصويرية ...فالهزلية مثلا ، نجدها في قصيدة[1] (تأبط شرا) وقصته في الهروب من بني لحيان بعد أن أدلق العسل ..

أَقُولُ لِلْحَيْانٍ وَقَدْ صَفِرَتْ لَهُمْ   وِطَابِي وَيَوْمِي ضَيِّقُ الجُحْرِ مَعْوِرُ

هما خُطَّتا إما إسارٌ ومنَّة ٌ   وإما دمٌ والقتلُ بالــحرِّ أجدرٌ

وأخرى أصادي النَّفسَ عنها وإنَّها   لَمَوْرِدُ حَزْمٍ إنْ فَعَلْتُ وَمَصْدَرُ

فرَشْتُ لَهَا صَدْرِي فَزَلَّ عَنِ الصَّفَا   به جؤجؤ عبلٌ ومتنٌ مخصّرُ

فَخَالَطَ سَهْلَ الأرْضِ لَمْ يَكْدَح الصَّفَا   به كدحة ً والموتُ خَزيانُ ينظرُ

فــأبتُ إلى فهمٍ ولم أكُ آيباً   وَكَمْ مِثْلِهَا فَارَقْتُهَا وَهْيَ تَصْفِرُ

فَإنَّكَ لَوْ قَايَسْتَ بِاللِّصْبِ حِيلَتِي   بِلُقْمَانَ لَمْ يُقْصِرِ بِيَ الدَّهْرَ مُقْصِرُ

يعتمد الشاعر تابط شرا هنا على الراوي البطل في مرويه " وهو الذي يحكي قصته ويسقط المسافة بينه وبين ما يروي "[2] ففي قصة اشتيار العسل يأخذ الراوي سرد أحداث نجاته من بني لحيان ، وطريقة فراره حين دلق العسل فزلق به عن الصفا بصدره الضخم ومتنه الدقيق ، دون أن يترك الصفا في صدره أثرا وقد ترك الموت مستحيياً متحيراً من نجاته.

ويكشف الزمن المتتابع عن حدث يدور حول محور أساسي ، وهذا التتابع نتيجة للاحتفاظ بزمنية القصة التاريخية ، فهي تطابق زمن سردها مع زمن فعل الحكاية " الواقع " إذ يشترك المكون الداخلي بنفس التحولات مع نظيره الخارجي ، وهنا يمر السرد بصيغ الزمن الثلاث ، بما يشبه وقوعها في الحياة ، بينما تنحو أعمالا أخرى منحىً مختلفاً على وفق اللا ترتيبية في الزمن ، ومن نماذج النصوص التي تبنت هذا البناء قصيدة تابط شراً وهروبه من قبيلة بجيل[3] وهم بطن من لحيان ، والحيلة التي استطاع الخروج فيها من مأزقه. إن المناجاة الفردية تمتزج مع الاعترافات وتكشف عن طبقة من الوعي وترتبط بظرف الشخصية الآني كاشفه عن ثيمة القصيدة وموضوعها الأساس ، في بيان الحيرة التي يخلقها الموقف ، فهو يعلل ويحلل ويتخذ قرارا ً دون أن يشعر به أحد ، ففي قصص اشتيار العسل يكمن طابع السرد ، إذ أن سلوكية الغزو قائمة على إصابة الغرة من جهة واستخدام الحيلة من جهة أخرى ، ففي هذا النص لم يكن أمام الشخصية الرئيسة بعد أن تحاصرت في جبل ٍ إلا طريق واحد سدوه عليه ، ولكنه ينجو بحيلة دلق العسل على الصخر ، ويلجأ السارد إلى تكنيك المنولوج ليقدم لنا المحتوى دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي[4]. بعد أن يتحدث مع بني لحيان يعرض عليهم طرق النجاة ، وهي الفداء والتزام منتهم في العفو ، وأما القتل فهو أجدر بالحر ، فهاتان الخصلتان هما اللتان أشار إليهما بقوله " خطتان " فيصور حالته النفسية تتحير بين الأسر ومقاساته وبين الموت ، ولكن الحيلة بين ذلك تساوي الظفر ، وهي الخصلة الأخرى التي يداري نفسه بها ويحدثها في تدبيرها على نحو متقن ولهذا الحوار دور في كشف الصراع النفسي ، وتصوير الأشياء المعنوية - القلق واليأس - في حالة الاختلاف في الأفكار ، فنلمس في النص الصراع الداخلي الذي يجريه الشاعر مع نفسه في إيجاد حل في الخروج من المأزق ، الذي وقع فيه ، والذي

---

[1] ديوان تأبط شرا وأخباره ، جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر ، دار الغرب الإسلامي ، الطبعة الثانية ١٩٩٩. : ٨٦

[2] تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٩٢

[3] ينظر : القصة مفصلة في خزانة الأدب : ٧ / ٥٠٣

[4] ينظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة : ٤٤

يتطلب السرعة في اتخاذ القرار وحسم الموضوع ، إن المنولوج يترك أفكار الشخصية تمتزج بتموّج السرد ، كما لو أنها تشكل جزءا ً منه.[1] وقد شكلت شخصية البطل شخصية أساسية أصبحت أكثر وضوحا بوجود الشخصيات الثانوية التي شكلت حافزا يقوم بتسليط الضوء على تلك الشخصية فقد أضفى على تلك الشخصيات حالة القلق والتفكير في كيفية القاء القبض عليه ،لكي يبين قدرة الشخصية الرئيسة على الخلاص من الموقف ، في مكان كان ديكورا للأحداث تمثل بالمناطق الجبلية التي يمارس عملية اشتيار العسل ، جعل البطل يتفاعل مع الموقف ، ويرجح عقله في إيجاد مخرج يبين تطور الموقف من تأزم الى الوصول للحل ، إذ عزم على القيام بمغامرة تظهر بطولته وشجاعته .

أما الواقعية البطولية فنجدها عند صعلوك آخر وهو الشنفرى في بائيته[2] :

دَعِيني وَقُولِي بَعْدُ ما شِئْتِ إنَّني سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَـأُغَيَّبُ

خَرَجْنَا فَلَمْ نَعْهَدْ وَقَلَّتْ وَصَاتُنَا ثَـمَانِيَةٌ ما بَـعْدَها مُتَعَتَّبُ

سَراحِينُ فِتْيَانٌ كأنَّ وُجُوهَـهُمْ مَصَابِيحُ أوْ لَوْنٌ مِنَ المَاءِ مُذْهَبُ

نَمُرُّ بِرَهْوِ الماءِ صَفْحا وَقَدْ طَوَتْ شَمَائِلُنَا والـزَّادُ ظَنٌّ مُغَيَّبُ

ثلاثاً على الأقْدامِ حتَّى سَمَا بِنَا على العَوْصِ شَعْشاعٌ مِنَ القَوْمِ مِحْرَبُ

فَثَاروا إلَيْنَا في السَّوَادِ فَهَجْهَجُوا وَصَوَّتَ فِينـاَ بالصَّباحِ المثوِّبُ

فَشَنَّ عَلَيْهِمْ هِزَّةَ السَّيْـفِ ثَابِتٌ وَصَمَّمَ فِيهِمْ بالـحُسَامِ المُسَيَّبِ

وَظَلْتُ بِفِتْيَانٍ مـعي أتَّقِيهِمُ بِهِـنَّ قليلاً سَاعَةً ثمَّ خَيَّبُوا

وقد فر منهم رجلان وفارس كمي صرعنـاه وقرم مسلب

يشن اليه كل ريع وقلعـة ثمانية والقـوم رجل ومقنب

فـلما رانا قومنا قيل افلحوا فقلنا : اسألوا عن قائل لا يكذب

يمهد الشنفري قبل تصويره المعركة بحديث مع المرأة ، ويبدو أنه كان نقاشاً حاول فيه إقناعها بعدم جدوى محاولاتها في ثنيه عن الخروج إلى المعركة ، على الرغم من أنها ذكرته بأن الموت مصيره إذا ما كرر غاراته ، ولكنه حاول أن يبدد مخاوفها بإنه إن حانت منيته ، فإنه ميت لا محال ، فلماذا لا يكون موته في غارة أو معركة . وهو لا يطيل في ذلك ، فالموقف لا يحتمل ريثاً ولا إبطاء ، ليذكر استعدادهم للغزو ثلاث ليالٍ . دون أن يذكر شيئا ً عنها ، وينتقل إلى الحدث الأهم ، وهو القتال مع العوص _ حي من بجيله _ قبيل الفجر ، في الهزيع الأخير من الليل . متحدثا . عن الصعاليك الذين كانوا معه ، في إحدى الغزوات ، ومشاركته لهم في المعركة . فبعد المحاورة ، يصور لنا أجواء المعركة بلقطات سريعة ، فبينما هم يمشون بعد عودتهم بالغنائم يباغتهم الأعداء، وهنا يعلو صوت الصعاليك ، وينتشرون تاهباً لخوض المعركة التي صمموا فيها على الثبات وصدق الطعان ، بعزيمة لا تلين ، ثم يلتقط صوراً من المجالدة ، صورة تأبط شراً يهز بسيفه ويجول فيه بنحور الأعداء ، وفي زاوية أخرى بدا

---

[1] تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٧٧ .

[2] ديوان الشنفرى ، جمع وشرح وتحقيق د محمد نبيل طريفي ، دار الفكر العربي بيروت لبنان ، الطبعة الاولى ٢٠٠٣ : ٢٧

المسيب بسيفه البتار يضرب بثبات حتى انجلت المعركة عن انهزام خثعم أما الشنفري وأصحابه ، راحوا يزهون بهذا النصر ، الذي تساءل عنه الناس . ففي بائيته يحكي لنا الشاعر الشنفرى دراما بطولية كان أبطالها الصعاليك (تأبط شراً والمسيب وهو) حين دخلوا في معركة حامية مع الأزد (قبيلة الشنفرى نفسه) فبعد أن أعطى للصراع الدرامي ظرفه الزماني (الفجر إلى السحر) والمكاني (العوص) ذكر الشخصيات ، أبطال الصراع (ثابت والمسيب) وهم صاحبيه ، صور الصراع بين فئة تجمعها وحدة الهدف أو وحدة التصعلك ضد قبيلته التي تجمع بينه وبينها الدم فالصراع هنا بين رابطة الهامش والمتن القبلي ، ودخل رابط التصعلك عند الشنفرى في صراع مع رابط الدم .

أما الواقعية التصويرية ، فنجدها في قصيدة[1] الشاعر عبد الشارق الجهني:

ألا حُيِّيتِ عَنَّا رُدَيْنا ... نُحيِيِّها وَإِنْ كَرمَتْ عَلَيْنا

رُدَيْنةُ لَوْ رَأيْتِ غَدَاةَ جِئنَا ... عَلى أضْمَاتِنا وَقَدِ اخْتَوَيْنا

فَأرْسَلْنا أبا عَمْرٍو جئنا ... فَقالَ ألاَ انْعَمُوا بِالْقَوْمِ عيْنا

وَدَسُّوا فَارِساً مِنْهُمْ عِشاءً ... فَلَمْ نَغْدِرْ بِفارِسِهِمْ لَدَينا

فَجَاؤُا عَارِضاً بَرِداً وَجِئنا ... كَمِثْلِ السَّيْلِ نَرْكَبُ وَازِعَيناَ

تَنادَوْا يَالَبُهْثَةَ إِذْ رَأوْنا ... فَقُلْنا أحْسِنِي ضَرْباً جُهَيْنا

سَمِعْنا دَعْوَةً عَنْ ظَهْرِ غَيبٍ ... فَجُلْنا جَوْلَةً ثمّ أرْعوَيْنا

فَلَمَّا أنْ تَوَاقَفْنَا قَلِيلاً ... أَنَخنَا لِلْكلاكِلِ فَارْتَمينَا

فلَمَّا لَم نَدَعْ قَوْساً وَسهْماً ... مَشَيْنا نَحْوَهُمْ وَمشَوْا إِلَيْنَا

تَلأْلُؤَ مُزْنَةٍ بَرَقَتْ لأُخْرَى ... إِذَا حَجَلُوا بِأسْافٍ رَدَينا

شَدَدْناَ شَدَّةً فَقتَلْتُ مِنْهُمْ ... ثَلاثَةَ فِتيةٍ وَقتَلْتُ قَينَا

وَشَدُّوا شَدَّةً أخرَى فَجَرُّوا ... بِأرْجُل مِثْلِهِمْ وَرَمَوْا جُوَيناً

وَكانَ أخِي جُوَيْنٌ ذَا حِفَاظٍ ... وَكانَ الْقَتلُ لِلْفِتَيانِ زَينا

فَآبُوا بِالرِّماحِ مُكَسَّراتٍ ... وَأُبنَا بِالسُّيُوفِ قَدِ انْحنَيْنَا

فَباتُوا بِالصَّعِيدِ لَهُمْ أحَاح ... وَلَوْ خَفَّتْ لَنَا الكَلْمَى سَرَينا

لقد بدأ النص بأداة افتتاح لشخصية متخيلة (ردينا) وهو حوار يعمد إليه الشاعر لبيان الفلسفة التي آمن بها ، في بيان القوة والشجاعة والمخاطرة ، ليبين تفاصيل المعركة ، والأسلحة المستخدمة فيها من السهام والسيوف .

ويعد الوصف من أهم المرتكزات لهذا النص لأجواء المعركة بين قبيلة الشاعر وقبيلة الأعداء ففي قول الشاعر :

---

[1] ديوان الحماسة ، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي ، شرح : أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨ : ٨٣

تَنادَوْا يَالَبُهْثَةَ إذْ رَأَونا ... فَقُلْنا أحْسِنِي ضَرْباً جُهَيْنا

تَلأْلُؤَ مُزْنَةٍ بَرَقَتْ لأُخْرَى ... إذَا حَجَلُوا بِأسْافٍ رَدَينا

فآبُوا بِالرِّماحِ مُكَسَّراتٍ ... وَأُبنَا بِالسُّيُوفِ قَدِ انْحنَيْنَا

فَباتُوا بِالصَّعِيدِ لَهُمْ أحَاحِ ... وَلَوْ خَفَّتْ لَنَا الكَلْمَى سَرَينا

فالشاعر هنا عمد إلى وصف بداية المعركة والكيفية التي جاءت بها قبيلة الأعداء على شكل غيم متراكم يمطر وابلا ، ليقابله بصورة أخرى لقبيلته التي كانت كسيل عارم ، في محاولة من الشاعر لإضفاء التهويل عند المتلقي / الجمهور ، لتأزيم الشعور بالدهشة ، ولإثارة الخوف عند المتلقي ، إذ عمد إلى هذه المقابلات الوصفية ، فوصف القبيلة الخصم بهذا الوصف يظهر فيه شجاعته بصورة غير مباشرة وهو ما يعرف بالمنصفات ، وكان من الطبيعي أن يكون هناك البرق والرعد عن اللقاء بين القبيلتين لشدة المعركة واللذان يحملان دلالة كثرة عدد الجيش وعدته ، هذه المعركة أدت إلى تكسر رماح الأعداء وانحناء سيوفهم لكثر الطعن والضرب ،وقد عمد الشاعر الى الحوار في قوله : فَأرْسَلْنا أبا عَمْرٍو رَبِياً ... فَقالَ ألاَ انْعَمُوا بِالْقَوْمِ عيْنا)

معتمدا على السؤال الاستفهامي بتقدير (ماذا رأيت يا ابا عمرو) فجاء الجواب (ألاَ انْعَمُوا بِالْقَوْمِ عيْنا)

أما ملامح الحوار الأخرى سواء أكانت الداخلية أم الخارجية فلم تكن واضحة في النص ، إلا أننا يمكننا القول إن الشاعر . الراوي العليم .هو من سرد الأحداث ، موجها الخطاب إلى امرأة متخيلة .

أما الشخصيات فتمثلت هنا بشخصية الشاعر وشخصية ردينة وشخصية ابي عمر وشخصية اخي جوين ، هذه الشخصيات جاءت متناسبة مع حالة الشاعر وكأنها تحاول ان تلقي الضوء على شجاعته فهي شخصيات غير مبالية بالموت ، لتأتي الشخصية الأخرى في القبيلة المعادية لتعكس حالة الجبن (دسوا عشاء) كناية عن عدم المواجهة .

أما الزمان فلقد اعتمد الشاعر على الزمن الماضي باسترجاع أحداث المعركة ، ولعل استخدام الأفعال الماضية يدل على واقعية الأحداث وانها منجزة ...

أما الصراع ، فقد بدا الحدث بسيطا تجسد في قول الشاعر (فلما ان توافقنا ....) وبعد الفراغ من القتال بالسهام تحولت المعركة الى المواجهة المباشرة (شددنا .... وشدوا ..) هنا وصلت المعركة الى اوجها فقتل الشاعر ثلاثة من القبيلة المعادية ، بالمقابل قتل من قبيلة الشاعر . ليصل بعد ذلك الى نهاية الحدث .(فابوا .. فبانوا) وقد كثف الشاعر في هذه الابيات من الافعال ((سمعنا ، فجلنا ، ندع ، مشينا ، مشوا)) لتساهم في دفع الاحداث الى امام ، وصولا الى ذروة الحدث لقاء الطرفين

(شددنا شدة ...) ولكي يزيد الشاعر من شدة الصراع والتلاحم بين الجيشين فصل في الصورة ، في جملة فعلية : (وشدوا . .) ليصل الى البؤرة الدرامية لتصوير ساحة المعركة ، ومافيها من كر وفر واقبال وادبار .

أما المكان فلم يكن واضحا في النص او محدد التفاصيل ، لان الشاعر كان محط اهتمامه نقل أحداث المعركة ، تاركا للمتلقي ان يرسم مكانا مجازيا ، وهو مكان ضبابي الملامح ، مجهول التضاريس تابع للأحداث ، فهو مكان سلبي تتحكم به الأحداث وتصوغه الشخصيات .

- الخيالية لعل النوع الآخر من الأنشودات ذات القصة الواحدة هي المونودراما الخيالية والتي يقارب فيها المنشد / الشاعر أحداثا خيالية ، لتحقيق غاية ما وهي على نوعين : الأسطورية التي يلجأ إليها الشاعر المنشد ليحقق عند الجمهور أثرا رمزيا ،

أثرا أو محاولة لجلب الاحترام له أو الاعتراف به كرجل تماس مع الأسطورة وهزمها .. يقول تأبط شراً يصف صراعه مع الغول[1]:

ألا من مبلغ فتيان فـهم ... بما لاقيت عند رحى بطـان

بأني قد لقيت الغول تهوي ... بسهب كالصحيفة صحصحان

فقلت لها: كلانا نضو أين ... أخو سفر فخلي لي مكاني

فشدت شدة نحوي فأهوى ... لها كفي بمصقـول يماني

فأضربها بلا دهش فخرت ... صريعاً لليدين وللجـران

فقالت: عد، فقلت لها:رويداً ... مكانـك إنني ثبت الجنان

فلم أنفك متـكئاً عليها ... لأنظر مـصبحاً ماذا أتاني

إذا عينان في رأس قبـيح ... كرأس الهر مـشقوق اللسان

وساقا مخدج وشواة كـلب ... وثوب من عباءة أو شـنان

وبعد أداة العرض (ألا) يطلب (الإبلاغ. التوصيل) إبلاغ فتيان فهم (قبيلته اللصوصية) بما لاق (الصراع) عند رحى بطان (المكان الذي حدث فيه الصراع) ثم بعد العرض وطلب الإبلاغ يشرع الشاعر بذكر صراعه وأبطاله وهما الشاعر ذاته / الواقعي مع الغول / الأسطوري وهذا صراع ميثو درامي ثم يدخل بطلا الصراع بحوار قبل أن يتصارعا بالأسلحة ، ثم ينتهي الصراع بانتصار الصعلوك الواقعي على الغول الأسطوري محققاً نصرا وهمياً يعوض عن خسارات سابقة وأي كائن أكثر إرعاباً في العقلية العربية من الغول .

ففي هذه القصيدة / الأنشودة ، يأخذ الراوي فيها دور البطولة ، التي يسرد فيها لقاءه بالغول ، بمشاجرة ٍ ، وقتال في غياهب الصحراء ، ليحكي حالة التوتر والدهشة والصلابة في مكان مفتوح الحدود في سياقات زمانية مفتوحة ، وتظهر شخصية (المبلغ) في سياق السرد ليدعو (فتيان فهم) لنصرة تابط شراً ونجدته ، او المشاركة في المنازلة مع الغول التي تظهر في مقابلات تشبيهية مخيفة متخيلة اذ انها. الغول. تعد موتيفا قد تعشش في الأنا الجمعي العربي كأسطورة ، وقد صورها الشاعر بأنشودته :

إذا عينان في رأس قبيح   كرأس الهرة مشقوق اللسان

وساقا مخدج ولسان كلب   وثوب من عباءة أو شنان

فهذه البانورامية الشكلية للغول تفسر الأسطورة التي تقول أنها تتغير وتتلون ، فإذا بها تواجهه بشكل بانورامي لتزيده خوفاً ورعباً لكنه رغم كل هذا فقد هزمها ، مؤكداً شجاعته . فهذا الصراع يرسل رسائل للآخرين بأن الصعلوك القادر على أن

---

[1] . ديوان تأبط شراً وأخباره / ٢٢٥ .

يقتل غولا متلونة يستطيع أن ينتصر عليكم ، لكن الانتصار الصعلوكي في هذه الواقعة يبين مدى الهزائم التي مني بها الصعلوك في حياته سواء أكانت داخلية أم خارجية .

وفي حوار آخر يفترض فيه قدرتها على الفهم اللغوي ، والحوار الثنائي ، في حالة من الوئام والجنوح الى السلم ، وكأنه من خلال الحوار حاول أن يكسب الزمن ومن ثم مخادعتها ، إذ أن الحوار يساعد على امتداد الزمن وتساوي زمن القص مع زمن الحكاية فالشاعر يخاطبها بأناة ، ويحاول أن يشاركها حياته ، فكلاهما مهزول ٌ مُجهدٌ اعياه السفر واتعبته الصحراء .

ويدخل السرد عنصر المفاجأة فيكسر أفق توقع المروي له ، بتغير مسار الحدث ، اذ تتنازل الغول عن الصراع المادي ، وتلجأ للحوار وسيلة لحسم النزاع ، وكأنها قد ايقنت انها على وشك الموت .

فقلت لها : كلانا نضو أين ...... أخو سفر فخلي لي مكاني

فأجابته بأن شدت عليه فشد عليها وقتلها وبعد أن خرت :

فقالت : عد فقلت لها : رويداً   مكانك إنني ثبت الجنان

أرادت أن يضربها مرة ثانية لأنها لم تهزم بعد فلو ضربها يعيد الصراع إلى أوله ويمكن بالمرة الثانية أن تهزمه لكنه كان واعياً لما تريد وللأسطورة التي تقول (أن الغول إذا ضربت مرة ماتت وإذا ثنيت عليها الضربة تعود لتقتل الضارب)[1] .

وثاني أنواع المونودراما الخيالية هي الافتراضية التي يبتكر الشاعر شخصا خياليا ليبث عبره فلسفته أو أفكاره أو أحزانه كما في قصيدة الشعر (صخر الغي) والتي أقام فيها حوارا افتراضيا بينه وبين الحمامة ليبث عبر ذلك الحوار المتخيل حزنه بفقد ولده (تليد) ففي أوقات الحزن يحكي الإنسان مع وسيط . لينفث حزنه .ولو تحاور مع ذاته لآلمه الحوار لذا فيفترض حمامة فاقدة أيضاً لفرخها ليعزي نفسه و يرشح صراعه النفسي من خلال حواره معها [2] :

وما إن صوت نائحة بليل   بسبلل لا تنام مع الهجود

تجهنا غاديين فسألتني   بواحدها وأسأل عن تليدي

فقلت لها فإما ساق حر   فبان مع الأوائل من ثمود

فقالت لن ترى أبداً تليداً   بعينك آخر العمر الجديد

كلانا رد صاحبه بيأس   وتأنيب ووجدان بعيد

لقد اتخذ الحوار التجريد الذاتي " الذي أحس فيه قدره على التعبير ، ومجالا لمخاطبة الذات " [3] فقد عكس صخر الغي من خلال الحوار وضعه النفسي الذي كان يعتريه في تشبيه نفسه بحمامة لا تنام كما لا ينام هو ، متخذا ً من هذا الحمامة طريقاً للتعبير ، ومشاركا ً وجدانيا ً له فإذا ما سمع الحمام النائح على إلفه ، هاجت مشاعره وشارك الحمام مشاركة وجدانية لأنهما بينها رابطة الالم والحنين .[4] وبذلك كشف الحوار حركة الشخصية الداخلية ونموها ، فكان الحمام رمزا ً للوفاء

---

[1] ديوان تأبط شرا وأخباره : ٢٢٦
[2] ديوان الهذليين ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٥ : ج٢ ص ٦٧
[3] دراسات في الشعر الجاهلي : ٦٨
[4] ينظر : اغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي : ١١٨

والإخلاص ، لقد نقل لنا الشاعر صوت الشخصية المحاورة من خلال فعل القول ، كاشفا للمكون النفسي ، اذ يعمل الحوار هنا على " رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها ، وعواطفها المختلفة ، وشعورها الباطن اتجاه الإحداث أو الشخصيات الأخرى ، وهو ما يسمى عادة بالبوح او الاعتراف "[1] وهذه المشهدية تعطي إحساسا بالمشاركة اذ انه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط ، لذا يستخدم الحوار للحظات المشحونة ، في حالة من تأزم الأحداث [2] وتأتي الشخصيات هنا ممثلة بشخصية انا الشاعر الافتراضية وشخصية ثانوية تمثلت بطائر عقد الشاعر معه حوارا يبين واقعية ما حدث ومأساويته .

٢. المونودراما التداخلية

في قصيدة طرفة بن العبد نواجه قصيدة تتضمن قصتين متداخلتين يجمع بينهما الأثر المهلك للحب ... فيبدأ الشاعر / المنشد قصيدته[3] بمقدمة طللية جريا مع عادة الشعراء آنذاك ثم ينطلق من الإطلال إلى حبيبته (سلمى) في البيت الثالث ويأتي ببناء وصفي لها مصورا التياعه وأشواقه لها :

دِيارٌ لِسلْمى إذ تَصِيدُكَ بالمُنى ، واذ حبلُ سلمى منكَ دانٍ تواصُلُه

وإذ هيَ مثلُ الرّئمِ، صِيدَ غزالُها، لها نظرٌ ساجٍ اليكَ تواغِلُه

غَنِينا، وما نخشى التّفرّقَ حِقبَةً، كِلانا غَريرٌ، ناعِمُ العيش باجِلُه

من ثم يوحد بين لوعتين وقصتين قصته هو ، الحاضرة ، وقصة المرقش واسماء الغائبة ، يوحد بين الواقع والمثل ، بين ما جرى عليه وما جرى عليهما فيسرد قصة اسماء والمرقش والمرادي :

وقد ذهبَتْ سلمى بعقلِكَ كلِّهِ   فهَلْ غيرُ صَيدٍ أحْرَزَتْهُ حَبائِله

كما أحْرَزَتْ أسْماءُ قلبَ مُرَقِّشٍ بحُبٍّ كلمْعِ البَرْقِ لاحتْ مَخايله

وأنْكَحَ أسْماءَ المُراديَّ، يَبْتَغي   بذلكَ عوفٌ أن تصابَ مقاتِله

فلمَّا رأى أنْ لا قرارَ يقرُّهُ   وأنّ هوَى أسماء لابُدّ قاتِله

ترحلَ من أرضِ العراقِ مرقشٌ   على طربٍ تهوي سراعاً رواحِله

إلى السروِ أرضٌ ساقه نحوها الهوى   ولم يدرِ أنَّ الموتَ بالسّروِ غائلهْ

فغودِرَ بالفَرْدَين: أرضٍ نَطِيّةٍ،   مَسيرَةِ شهْرٍ، دائبٍ لا يُوَاكِله

اذ يصور القصتين وتوحدهما بالألم العاطفي نفسه أمام حشد من الجمهور الذي يستمع للشاعر وهو ينشد تلك المونودراما التي تتداخل فيها قصتان متوحدتان بالموضوع والألم :

---

[١] دراسات في القصة الحديثة : ٣٥
[٢] ينظر بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٦٥
[٣] ديوان طرفة بن العبد ، شرحه : محمد مهدي ناصر الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٢ : ٦٣

فوجدي بسلمى مثلُ وَجْدِ مُرَقّشٍ، بأسْماءَ، إذ لا تَستفيقُ عَواذِله

قضى نَحْبَهُ، وَجداً عليها مُرَقِّشٌ، وعُلّقْتُ مِنْ سَلمى خَبالاً أُماطله

لعمري لموتٌ لا عقوبة ٌ بعدَهُ لذي البثِّ أشفى من هوى ً لا يزايِله

٣. **المونودراما البوليفونية** : أي تلك التي بنيت من مجموعة قصص ... تتوحد في أنشودة واحدة يلقيها الشاعر على الجمهور ، ولعل أبرز تلك القصائد البوليفونية معلقة الشاعر امرئ القيس .

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

لا يمكننا النظر إلى النص بمعزل عن اللاوعي ، نعم ، قد يكون هناك إسقاطات لاشعورية ، ولكن العمل الأدبي يمكن ان يكون عملا واعيا قائما نوعا ما على الإدراك ، ثم إننا يجب ان ننظر إلى الموت بمنظارين :معنوي ومادي ، فشعور الشاعر بالموت المعنوي يقابله الموت المادي ، والذي عمق الشعور الأول ، إن الشاعر يبكي سعادته وماضيه ، وتغير حياته بعد مقتل أبيه ، وتحمله أعباء المسؤولية . لينتقل الشاعر بعد الطلل لتصوير نفسية المرأة وشخصيتها إذ يظهران في أبيات المعلقة بوضوح ، كما في غزله بفاطم ، التي يخاطبها برقه لتخفف عذابها دون جدوى ، فهي تملك قلبه وتتحكم به ، وهو منقاد لها راض بحكمها ، متحدثا عن أثر دموعها في قلبه ، وقوله الذي يصف بياض صاحبته :

تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارة ممسي راهب متبتل

فهو يرى في جمال صاحبته ، وشدة بياضها ، تأثيراً وسحراً كتأثير منارة الممسي المتبتل في إهداء الشخص الضال عن الطريق ، وكل هذا يشير إلى نفسية المرأة ، وإن هذه الحسية ينطلق منها الشاعر الى عالم الخيال والتصوير ، فلا يمكن ان تكون ، كل عناصر التجربة الفنية أحاسيس ونفساً ففيها أيضا العقل والفكرة ، وهو من أهم عناصرها ، إذ هو الذي يشرف على الأحاسيس وينظمها ، إن عالم العقل يختلط بعالم النفس في التجربة الفنية .

إن امرأ القيس لم يرتبط بالمرأة بصفتها شخصية إنسانية حية ، وإنما هي ذكرى الماضي الذي كان يهبه وقتاً سعيداً لمواجهه للفناء ، وإنما هي نوع من الذكريات السعيدة ، الواقعية أو المتخيلة .

من هنا فإن المرأة هي رمز للحياة السعيدة التي كان يعيشها في ظلال المملكة ، وإذا لم تكن كذلك فهي تعبير واقعي عن السعادة ، فالشاعر قد فتن بها ، ووصف أعضاءها ، بما يجد فيها تنفساً لعواطفه ، وكأنه مارس ذلك في الواقع .

وإن ذكرت أن الطلل يشير إلى المملكة ، فلا غرابة أن يعيش الشاعر الوضعين ، فإذا رأى تهدماً في مكان ما التفت وأنشأ حياة جديدة في المكان نفسه ، ولكي يجابه هذا الحزن الذي ألم به تتداعى الذكريات السعيدة إلى ذهنه ، لتقابل الحزن الذي نشأ بسقوط المملكة ، وهذه الذكريات من مخزون ذاكرته ، والتي لا تخطط إلا الصور الهامة ، وهي تقحم نفسها في القصيدة دون استئذان ، وبدون إرادة واعية ، بل أنها قد تتداعى رغم أنف الشاعر ، فالماضي ملاذ الفرد في الحياة يعود إليه برغبته أو رغما عنه ، وقد يطغى على الماضي تأثير الحاضر ، فيطبعه بالحزن أو الفرح ، فالكهولة تستدعي تذكر الشباب والطفولة ، والفرح يستدعي تذكر موقفاً حزيناً أو العكس ، ثم ان الشاعر يتاح له التصرف بالماضي كيف ما يشاء ، وربما اعتمد في التغيير على الأمل والطموح ، لأن الحاضر أصبح واقعا مفروضا لا مفر منه .وقد اعتمدت لوحات المعلقة على الحوار ، والأخبار المتسلسلة .

وهذه القصص قد توزعت بين (عنيزة) و (فاطم) و (بيضة الخدر) وظهر الحوار في الأولى أكثر وضوحا من القصة الثانية ، فقد اكتفى فيها بعتاب (فاطم) أما قصة (بيضة الخدر) فجاءت في كل تفاصيل القصة من حدث ومكان وحوار ، إلى تحدي الموت من اجل الارتواء من الحبيبة .

إن المعلقة تعتمد على الحوار ، ابتداء من قصة يوم دارة جلجل ، الذي يخلص فيه الشاعر من العبء الثقيل معبرا عن عواطفه ، ثم نجده يعاتب فاطمة بشيء من الحب الذي يظهر فيه العفة والصرامة بنفس الوقت ، عاطفا على قصة يبين فيها انغماسه في عالم اللهو ، معتمدا على أسلوب الحوار ، وإنها . أي هذه القصة . لا تراد لذاتها وانما يراد تأثيرها ، وما تضفيه من معاني وإيحاء ، فجاءت مرافقة لفخره .

ونرى انه أدق تعبير عن هموم الشاعر وخوفه بعد مقتل أبيه وضياع الملك في لوحة الليل، فالليل يزداد وطأة على النفس الحزينة ولعل الاستعارة التي جاء بها الشاعر (فلما تمطى بصلبه ...) مناسبة للتعبير عن الرؤى النفسية التي يعانيها ، فراح يترقب اليوم الذي تتحقق فيه أمانيه ، فجعل الصبح رمزاً للخلاص دون جدوى ، فضاق به الشاعر ذرعاً ، لذلك كان أدق الشعراء في تصوير الهموم من خلال الليل .

لتأتي بعد ذلك لوحة وصف الفرس عند امرئ القيس حيزاً كبيراً في قصائده ، بأسلوب مفعم بالحياة والحركة والتصوير ، واصفاً لها ليس من الخارج فقط بل من داخل نفسه وروحه ، إذ كان غاية في ذاته حتى عد من أشهر نعاة الخيل .فلم يقتصر امرؤ القيس في وصفه للفرس على النقل الواقعي ، بل خلقه خلقاً عبقرياً وخلط فيه الحقيقة بالخيال المبدع . لقد اهتم الشاعر بتأكيد سرعة فرسه ، وليصل إلى القول أن تلك النعاج والثيران كانت تتفرق جماعات ، فكأنها أعداء ، لكنه يوالى الجري ، حتى يدركهن دون إجهاد وينجح ، فيه الشاعر إلى جانب إثباته السرعة ، في إبراز قوة هذه الفرس ، وهي مكملة لسرعته ، فالشاعر يمر بأزمة نفسية ، فنراه يعلل النفس بمصير النعاج والثيران ، ويجد فيها متنفساً لأحزانه ، وهذا الأمر الذي يعيشه الشاعر دفعه إلى التكثيف في موضوع الصيد وعدم التفصيل فيه ،

ويتكون مشهد الصيد في رأي الدكتور مصطفى عبد اللطيف جياووك عادة ((من وصف لمكان الغيث فأسرع وزها بالزرع الذي يجتذب الوحش ، والقسم الآخر من مشهد الصيد يتضمن وصفاً للحصان ... وقد يطغى احد القسمين على المشهد فيطيل الشاعر في وصف الغيث أو الفرس ويحتضر الكلام على القسم الآخر))[1] ، ويرى أن (تداعي وصف الغيث والحصان داخل إطار مشهد الصيد اوجد تداعيا بين الموضوعين بعامة ... وذلك يمكن أن يفسر لنا تعاقب وصف الفرس والأمطار في معلقة امرئ القيس التي يبدو فيها جزءا الصورة منفصلين .[2] فالجواد وسيلة الشاعر في الخلاص من الواقع الذي يعيشه حين تطبق عليه الأحزان النابعة من الصراع بين الحياة والموت ، مما دفع الشاعر إلى إضفاء القوة والسرعة لتحقيق أمله في الانتصار على واقعه والانتصار فيه على من قضوا على ملك أبيه ، من هنا نراه يفاجئ القطعان فيشل حركتها ، فسرعان ما تخر صرعى أمام هجومه المحكم ، الذي أتاح للفارس ان يوجه الطعان للهاديات المتقدمة . ثم طلب الشاعر من صاحبيه مراقبة البرق وسرعته في السحاب الذي يحبو بثقله ، مشبهاً له بضوء مصباح الراهب الذي يزداد توهجاً كلما أمال الزيت نحوه ثم يعود فيحبو ، وذكره للاماكن المتعددة التي شملها المطر ، وفعل سيله في الأشجار الكبيرة ، وإغراقه للسباع ، وأخيرا أشار إلى هدوئه

---

[1] الحياة والموت في الشعر الجاهلي : ١١٨

[2] ينظر : نفسه ٢١٢.

وخروج الطيور ، وكأنها شربت افخر أنواع الخمور. فالدمار الذي أحدثه المطر مستمد من روحه المتفائلة بالانتصار الذي سيحققه الشاعر ، فهناك تفاعل واضح بين الشاعر والطبيعة ، فهي توحي له بالبشر والأمل والخير والقوة ، ومن ثم الاتجاه إليها من القيود التي تشده إلى الواقع ، فوجد في البرق وما فيه من الوميض والقوة التي تخلع كل ما يقع أمامها وكأنه جيش محارب يغمر كل شيء أمامه ، فلم يبد من الأشياء إلا رؤوسها يعلوه الزبد فيخيل إلى الناظر انها رؤوس مفصولة عن أعناقها تسبح في الماء ، تعبيراً عما يجيش في نفسه من مشاعر ، ليحقق السلام والنصر والحياة بما ينشره من خير بعد انتصاره على أعدائه .

وفي لوحات الطلل يكون الشاعر/الراوي ، هو الشخصية الرئيسة التي تقف على عتبات ماضيها ، فتشركنا في آهاتها وأحزانها ، وتطوف بنا مدن ذكرياتها الغوالي .

وفي لوحات الطلل تشارك الشخصية الرئيسة شخصية أخرى لا تقل عنها أهمية ، وهي شخصية الحبيبة صاحبة الذكريات ، ومثيرة الصور والمشاهد ، فيكون الراوي والحبيبة((شخصيتين جوهريتين بدرجة واحدة،نظراً لأنهما كما هما عليه في الواقع يفقدان [مسوغات] وجودهما ، بل ولا يكتسبان معنى إلا بوجودهما معا))[1]. إن أول انطباع نخرج به من هذه الأبيات ،هو أُفول ماض سعيد حنت إليه الشخصية، فانهمرت دموعها مدرارةً تنهل من فيض الحزن الذي اعتراها برؤية المكان ، إنها مغاني الأحبة وديارهم ، قد عبثت بها يد الأقدار وغيرتها ، وكان حب المكان جعل الشخصية تقف على رسومه ، فتوغل في الذكريات فتسترجع ((أكثر من بؤرة من بؤر الإثارة الوجدانية المتمثلة بأكثر من مكان))[2] ، فتتوالى أسماء الأماكن ، لإقناعنا بواقعية التجربة الشعورية وصدقها ، ولأن الحياة كانت أجمل هناك ، فقد توسعت رقعة السعادة بتوسع المكان (سقط اللوى ، الدخول ، حومل ، توضح ، المقراة) ،

والسارد في المعلقة نفسه الشخصية الرئيسة في معظم اللوحات ويكشف لنا عن مجاميع كبيرة من الشخصيات الثانوية المنتشرة في مداخل السرد وزواياه ، وقد تبنّت نماذج منها مهمة المؤازرة والمساعدة للشخصية الرئيسة ، كصاحبي امرئ القيس الذين لم يقصِرا في النصح واللوم عليه لمّا رأيا إن البكاء والهمّ قد استبدّا به إلى درجة الهلاك :

وُقُوفاً بها صَحْبـــي عليَّ مَطِيَّهُمْ   يقولون لا تَهْلِكْ أَسىً وتجمَّلِ

ومن الشخصيات الثانوية مَن يتخذ دوراً سلبياً ومعارضا للشخصية الرئيسة، كفاطم التي غايرت عشيقات امرئ القيس كلهن، فهي لم تعبأ بحبه ولم تحفل بتوسلاته أو تنصاع كالأخريات لرغباته .

وشخصية عنيزة التي اتضحت من خلال الحوار اذعرفنا أن هناك شخصيتين تركبان على بعير واحد ، هما امرؤ القيس وعنيزة ، وعرفنا إن الأول متلذذ ومستمتع بهذا الركوب ، وأن الثانية خائفة أو تدعي الخوف والتمنّع ، لتزيد صاحبها تمسّكاً بها وافتتانا وغواية :

ويومَ دخلتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ   فقالت لَكَ الوَيْلاتُ إنَّك مُرْجِلـي

، ان المعلقة كما ذكرنا مجموعة من اللوحات السردية المستقلة في أحداثها بعضها عن البعض الآخر ، فقصة (دارة جلجل وعنيزة) تختلف عن قصص (أم الرباب) و (أم الحويرث) و(المرضع) و (الحامل) ، وهذه القصص تختلف وتستقل بدور ها عن

---

[1]- نظرية الأدب ، ص ٢٥٦
[2]- المكان في الشعر الأموي ، ص٩٠

قصص (فاطمة) و(بيضة الخدر) وقصة (الصيد) وقصة (المطر) الا انها تعتمد على تلك الثنائية العاطفية الفرح / الحزن ، التي ساهمت في ايجاد وحدة عاطفية ساعدت على تماسك النص الشعري .

أما الزمان فلقد كان في المعلقة ماضيا في الوقوف على الأطلال يشوبه الحزن والبكاء على الملك الضائع ، ونظراً لضيق الحاضر وثقله , ومأساة الماضي المتصل به , أرادت الشخصية الخلاص من هذه المشاعر الخانقة , وتمزيق شرانقها , لذا فتحت الباب لاسترجاع ذكرياتها الجميلة ,فكانت هذه الارتدادات المتلاحقة نحو الماضي الحبيب . من هنا تجاوزت الشخصية محطة (الآن)،فأدت العودة إلى الماضي إلى كشف الحاضر السقيم ,فكان المرور بتلك المحطات إضاءة للكثير من جوانب الشخصية وسلوكياتها ,وكان الماضي ثريّاً بالنشاط , وغزارة العلاقات التي تكشف عن الاعتداد بالهيئة, والقول, والفعل, فاستمدت الشخصية شيئاً من القوة لم يأت من فراغ ,وإنما من ذخيرة مليئة بالذكريات ، لكن هذه الانعتاقة من الحاضر لم تدم طويلاً ,فهو حاضر مترع بالمتاعب قد أحكم قبضته عليه ,وهو يجره إليه بين الحين والآخر , فكانت صورة الليل الموحش الثقيل أبلغ تعبير عن ذلك الحاضر المرير ، ولكنه يعود مرة أخرى للانتصار بلوحتي الصيد والمطر .[1]

ان قصص الغزل في المعلقة تبدو مستقلة عن بعضها ، ولكنها في حقيقتها متكاملة حين ننظر إليها في ضوء ثنائية الحزن والسعادة ، فإذا كانت قصة فاطم تمثل ذكرى حزينة يخرج منها الشاعر بقلب مقتل ، فان السعادة تنتصر في قصة (بيضة الخدر) .

نتيجة البحث

نقول ان البحث حاول ان يصل الى نتيجة واحدة هي ان الحركات والإيماءات المرافقة لفعل الإنشاد الذي يتطور إلى شبه تمثيل يقوم به ممثل واحد وهو الشاعر نفسه في كثير من الأحيان أو راوية الشاعر هي نفسها الدراما يجسدها ممثل واحد ... الذي أصطلح عليها في النقد المسرحي الحديث بـ(مونودراما) . وإن لم يعرف العرب المسرح بالصورة المتكاملة التي عرفها الإغريق لكننا نلمس في الكثير من القصائد العربية عناصر درامية من صراع إرادات وشخصيات وحوارات تدفع الحدث والصراع إلى الأمام . فإن الموضوعية (القصة) والذاتية (رؤية ومشاعر الشاعر المؤدي) قد ألفا هذه المونودراما .. بعد أن نفترض الأحادية ... فإن هذه العناصر الدرامية نجدها لدى الشعراء الصعاليك وغيرهم، فقد كان شعرهم وأبطالهم وأحداثهم كلها عامرة بالصراع الملحمي الغنائي .

المصادر

.أسواق العرب في الجاهلية والإسلام ، سعيد الأفغاني ، دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط١٩٩٣،٤

.الأصول الدرامية في الشعر العربي ، د . جلال الخياط ، دار الرشيد للنشر١٩٨٢ ، بغداد

.اغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي ،أحمد الحوفي ، نهضة مصر ، مطبعة الرسالة ، د.ت .

.البناء الدرامي ، د ، عبد العزيز حمودة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٨ .

. بناء الرواية ، سيزا قاسم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٤ .

---

[1] ينظر : بناء الشخصية الشخصية في المعلقات : ٧٠

.بناء الشخصية الشخصية في المعلقات ،فارس نايف فائز ، رسالة ماجستير ، جامعة واسط ، كلية التربية،٢٠١٠.

.البنية السردية في شعر الصعاليك ، د. ضياء غني العبودي ، دار الحامد للنشر ، الأردن،٢٠٠٨.

.البيان وتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، ت : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٧، ١٩٩٨ .

.تاج العروس ، محمد مرتضى الزبيدي ، تح : عبد الستار أحمد فراج و آخرون ، مطبعة الكويت،١٩٧٤ .

.تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا،١٩٨٩.

.تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري ، ترجمة : نحنود الربيعي ، دار المعارف ، مصر،١٩٧٥ .

.الحياة والموت في الشعر الجاهلي، د. مصطفى لطيف جياووك ، دار الحرية للطباعة ، بغداد،١٩٧٧ .

.خزانة الأدب ولب لباب العرب ، عبد القادر عمر البغدادي ، تح : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة،١٩٨٨.

دراسات في الشعر الجاهلي ، د. نوري حمودي القيسي ، جامعة بغداد ، د.ت.

.دراسات في القصة العربية الحديثة الحديثة ، د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، د.ت.

. الدراما ومذاهب الأدب ، الدكتور ، فايز ترحييني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٨٨.

.ديوان تأبط شرا وأخباره ، جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر ، دار الغرب الإسلامي ، الطبعة الثانية،١٩٩٩.

.ديوان الحماسة ، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي ، شرح : أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨ .

.ديوان الشنفرى ، جمع وشرح وتحقيق د محمد نبيل طريفي ، دار الفكر العربي بيروت لبنان ، الطبعة الاولى،٢٠٠٣ .

.ديوان طرفة بن العبد ، شرحه : محمد مهدي ناصر الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٣، ٢٠٠٢ .

ديوان الهذليين ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط٢، ١٩٩٥ ..

.الشعرية العربية ، ادونيس ، دار الاداب ، بيروت ، ط٣، ٢٠٠٠

.الشفاهية والكتابية ، والتر ج . أونج ، ت : حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة،١٩٩٤ ، الكويت

.صبح الاعشى في كتابة الانشا ، أبو العباس القلقشندي ، دار الكتب المصرية ، القاهرة،١٩٢٢

.عناصر البنية الفنية للمونودراما ، حسين علي هارف ،الأقلام ع٥ ، ٦ ، السنة الأربعون،٢٠٠٥

.غواية المتخيل المسرحي ، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ، عواد علي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١، ١٩٩٧

.فن التمثيل عند العرب ، محمد حسين الأعرجي ، دار المدى ، سورية،٢٠٠٥ ، طبعة خاصة

.قاموس المسرح ، المسرح العربي سمير عوض ط٢، ٢٠٠٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة:١٦٥٩

.القصيدة الحديثة بفضائها البصري ، كريم شغيدل، مجلة (بيت) ، العدد الأول ،صيف ٢٠١٠.

.لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ، بيروت١٩٥٥ .

.لغة الجسد في القرآن الكريم ، أسامة عبد الغني جميل ربايعة رسالة ماجستير ، جامعة النجاح ، فلسطين٢٠١٠ .

.مدخل في فن كتابة الدراما ، الأستاذ عادل النادي ، مؤسسات عبد الاركيم عبد الله ، تونس ، ط١٩٨٧ .

.معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، كامل المهندس :، مكتبة لبنان ، ط١٩٨٤،٢ .

.المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، د . جواد علي ، جامعة بغداد ، ط١٩٩٣،٢ ، بغداد.

.منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو الحسن حازم القرطاجني ، ت : محمد الحبيب بن الخوجة ، الدار العربية للكتاب ، المجموعة الكاملة لمحمد الحبيب بن الخوجة ، الطبعة الثالثة ، تونس٢٠٠٨

- نظرية الأدب ،اوستن و رينيه ويليك ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة : د. حسام الخطيب ، ط٢، د.م١٩٨٤ .

.نظرية الدراما ، سنيثيا يانوثا ، ترجمة نور الدين فارس دار الشؤون الثقافية ط١ بغداد٢٠٠٩ .

.النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، جيمز مونرو ، ت : د فضل بن عمار العماري ، دار الأصالة للثقافة والنشر ، الرياض ، ط١ ١٠٨٧ .

.الإمتاع والمؤانسة ، أبو حيان التوحيدي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط٢٠١٠،١ .

.معجم المصطلحات الأدبية ، إعداد إبراهيم فتحي ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، الجمهورية التونسية١٩٨٦ .

.معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،عرض وتقديم وترجمة ، د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت١٩٨٥ .

.معجم مصطلحات نقد الرواية ، لطيف زيتوني ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر٢٠٠٢ .

الاتجاه الوجودي-النزعة الوجودية-

تجليات الوجودية في حياة وأدب ابن حزم الأندلسي.

الباحث: أ.عبد الجليل بضياف / قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر.

الملخص:

يتناول هذا المقال التمظهرات والملامح الوجودية في حياة وأدب ابن حزم الأندلسي، ذلك الأديب والمفكر والفقيه وعالم اللغة والجدل واللاهوت الذي عايش فترة من أصعب المراحل التي مرّ بها الوجود العربي الإسلامي في إسبانيا الإسلامية. تلك الفترة التي شهدت تقلبات خطيرة على الصعيد السياسي تمثل في نشوب ما اصطُلح عليه بالفتنة البربرية أو القرطبية، والتي أدت إلى تقويض الخلافة الأموية وافتتاح عصر الدول والطوائف. لقد كانت لهذه الأحداث السياسية في الظاهر تداعيات خطيرة على الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وضربت –في الصميم- المنظومة القيمية والفكرية للمجتمع الأندلسي. لقد كان أكثر الأدباء تأثرا بويلات الفتنة البربرية ابن حزم الأندلسي(٣٨٤هـ-٤٥٦هـ)، فقد أحدثت تلك الفتنة كسرا كبيرا في شخصيته وحالة من التمزق الحاد في نفسيته المرهفة، وألقت بظلال قاتمة من الحزن والتشاؤم والشك والتمزق والإحساس بالاغتراب على مشاعره وتوجهاته ونظرته إلى الحياة والإنسان والمجتمع بل إلى الوجود بأكمله.

والفكرة التي نسعى إلى محاورتها في هذا المقال هي محاولة رصد تجليات وملامح ومقولات الوجودية في حياة وأدب ابن حزم، تلك الشخصية العبقرية التي استيقظت فجأة على عالم مشبع بالفوضى والعبث واللامعقولية بسبب حالة الانهيار الشاملة التي شهدها المجتمع الأندلسي، كنتيجة حتمية للأحداث الصاخبة التي ضربت الأندلس مطالع القرن الخامس الهجري وما تلاه من عقود.

الكلمات المفتاحية: الوجودية- العبث- القلق- التشاؤم- الذات- الحرية- الموت- الاغتراب.

مقدمة:

يقف ابن حزم في أعلى هرم مفكري القرون الوسطى في إسبانيا الإسلامية وفي أوربا بأكملها، ويتوّج الحركة الثقافية في الأندلس في القرن الخامس الهجري. والمتتبع لحياة وأدب ابن حزم الأندلسي يجد بعض النظرات والملامح والأفكار التي نادت بها الفلسفة الوجودية فيما بعد، "وهذا لا يعني أن المذهب الوجودي اكتشف شيئا جديدا لم يكن معروفا من قبل، وإنما صاغ هذه النظرات وأعطاها مدلولها وأبعادها الفلسفية"[1].

[1] قديد: ذياب: المتنبي بين الاغتراب والثورة، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،٢٠١١، ص٣٥٥

والفلسفة الوجودية في جوهرها هي انصراف عن المجرد إلى المشخّص وتحوّل عن الماهية إلى الوجود، وتعلق بالإنسان من حيث هو وجود فردي[1]. وتلتصق الأفكار الوجودية بصاحبها باعتبارها تشريحا لوعيه بذاته ووجوده الذي لا يشاركه فيه أحد. فليست الوجودية تفكيرا أنطولوجيا مجردا بل هي أقرب إلى أن تكون معاناة للوجود ومعاناة فردية، تكمن مأسويتها في فرديتها. تصب المدارس الوجودية المختلفة اهتمامها على حقل الحياة الفردية وعلى العالم الباطني الخاص لكل فرد، ولا تعبأ بالتعاليم التقنية للعلم وتحديداتها. لذلك فهي تهدف إلى حمل الإنسان للاحتكاك بالوجود الحقيقي، الوجود كما يجب أن تعيشه الذوات كل على حدة، بالغصة المخبأة أو المعترف بها: غصة الإهمال والموت وزوال الزمان.

ويشعر قارئ الأدب الوجودي، بأن هناك علاقة جوهرية مفقودة بين الأديب والعالم الخارجي، وأن الأمر يتجاوز مسألة رفض المؤسسات السلطوية والشعور بالاغتراب الروحي ذو الطابع المرضي السقيم، إلى شيء آخر أعمق، هو أن حياة الأديب لا تنسجم مع طبيعة الحياة القائمة في عصره، وأنه مجرد فرد واحد من بين الآخرين العديدين، قضي عليهم أن يجتمعوا في هذا الوجود الواسع دون أن يكون بينهم شيء حقيقي مشترك، أو صلة ذات معنى بالنسبة لكل منهم.

ولأن هؤلاء الأدباء يهتمون بالوجود المادي بجميع عناصره العرضية وبما يتضمنه من حرية ومسؤولية، ولأنهم أيضاً إشكاليون بالدرجة الأولى، فإنهم يشعرون أن علاقتهم الأساسية بالحياة مبتورة، وأنهم يعيشون منفردين ضمن عالم صاخب فسيح الأرجاء، وليس أمامهم سوى أن يصارعوا وجودهم الشخصي الملغز في محاولة التوصل إلى ضبط وتحديد نمط العلاقة الأساسية المناسبة، على أن نتيجة هذا الصراع غالباً ما تنتهي إلى التشاؤم والشعور باليأس والتمزق، وقد تصل إلى حد الشعور بأن الحياة ليست إلا موتاً بالنسبة لجموع البشر، وإذ ذاك ينغمس الأديب الوجودي في عملية ندب مأساوي لظاهر أشكال الحياة، انطلاقاً من الافتقار إلى أية نظرة أخلاقية (هدفية) مقنعة، والعجز عن الالتزام بأي موقف ذي معنى إزاء الخير والشر، والاستسلام لنوع من الانفعال الآلي تجاه العالم.

وإذا كنا نريد أن نقف على بعض التجليات الوجودية في أدب ابن حزم، فإننا لا نزعم أنه كان وجوديا بالمعنى الفلسفي الحرفي للوجودية، وإنما سنقف على بعض التقاطعات والملامح الوجودية في أدبه وحياته وأحاسيسه.

وتتعدد مظاهر وتجليات الوجودية في أدب ابن حزم فيما يأتي ذكره .

أولا: الذات والحرية:

الحرية مبدأ من المبادئ الأساسية التي ترتكز عليها الفلسفة الوجودية. فهذه الفلسفة "تمجد الإنسان وتدعوه إلى طلب الحرية، لأنها هي السبيل الوحيد لإبراز وإثبات وجوده، وبالتالي تسعى دائما إلى إبراز قدرات الكائن البشري في إطار الحرية التي ينبغي أن يتمتع بها الإنسان[2]. فإذا كان الوجود الإنساني هو وجود اجتماعي، فإن هذا الوجود مرتبط بحريته، وبالتالي فهو يخوض صراعا من أجل إثبات ذاته والحصول على اعتراف الآخر بالأنا، دون أن يكون في وسع الأنا إنكار حق الآخر في الوجود والبقاء[3].

[١]: زكريا: إبراهيم: الفلسفة الوجودية، سلسلة إقرأ ، ١٩٥٦، دار المعارف، القاهرة ، ص١١.

[٢]: قديد: المتبني بين الاغتراب والثورة، م س: ٣٥٦

[٣]: إبراهيم: زكريا: هيجل، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٠، ص٢١٩

يرى سارتر "أن الإنسان حرّ أراد ذلك أم لم يرد"[1]، ويقول غبرييل مارسيل: "إذا كانت حريتنا كثيرا ما تبدو لنا شيئا منيعا بعيد المنال، فذلك لأنها ليست شيئا آخر سوى وجودنا"[2]. ولذلك يرى سارتر أن الاغتراب ما هو إلا انعدام الحرية الإنسانية[3]، كما أن هذا الاغتراب في نظر سارتر يظهر في شكل استلاب عالم الفرد وحريته من خلال الأساليب المقننة اليومية للآخر[4]، فأنا عبد للآخر بقدر ما أستسلم لنظرة الغير وأرتمي في أحضان حريته[5].

يَبرز اهتمام ابن حزم بالحرية وتقديسه لها حين يرفض الانقياد والتبعية ويدعو إلى الحرية غير المشروطة في الرأي والثقافة والفكر، وينتهي إلى رفض الاستسلام لتحكم العادات وهيمنتها على سلوك الأفراد والمجتمع ككل، بما يؤدي إلى تنميط سلوكاتهم حتى في مجال المأكل والملبس على حساب رغبات الأفراد وأذواقهم وحرياتهم الشخصية.

يرفض ابن حزم الحجْر والتضييق والنمطية الفكرية والثقافية، ويدعو إلى التحرر الفكري الكامل ونبذ الجمود والتقليد. ولذلك جابه هجوما لاذعا وعنيفا أخذ أبعادا مأساوية فيما بعد من طرف الفقهاء المتزمتين المسنودين من السلطة السياسية الحاكمة، والذين حجروا على الناس في الأندلس الخوضَ والاشتغال بالفلسفة وعلوم الأوائل، حتى عيب من هؤلاء العلماء بالشذوذ كما قال ابن حيان[6]، وأُحرقت كتبه بإشبيلية ومُزقت علانية، ثم ناظره هؤلاء الفقهاء وتمالؤوا عليه وشهروا بباطله بزعمهم، وأخذوا يؤلبون عليه العامة والأمراء ويستصرخون ضده علماء الأمصار، "وأجمعوا على تضليله وشنعوا عليه وحذروا سلاطينهم من فتنته، ونهوا عوامهم عن الدنو إليه والأخذ عنه"[7]، كما أعابوا عليه دراسته للفلسفة والمنطق، واعتبروا هذه العلوم بزعمهم سبب ضلاله، فإنهم زعموا أنه زل هناك وضل في سلوك تلك المسالك[8].

ولكن ابن حزم لم يركن ولم يستكن، فقد رفض الانقياد والتبعية لآراء الفقهاء، ودعا إلى الحرية الفكرية وتمسك بها وناضل من أجلها حتى زُجّ به في السجن وطورد في كل أصقاع الأندلس دفاعا عن آرائه وأفكاره. فهاجم أولئك الفقهاء المتزمتين الجامدين على المنقولات المروية في كتبهم، المحاربين لكل خروج عن تلك المنقولات، يقول: "فلا تغالطوا أنفسكم ولا يغرنّكم الفسّاق والمنتسبون إلى الفقه واللابسون جلود الضأن على قلوب السباع والمزينون لأهل الشر شرهم، الناصرون لهم على فسقهم"[9].

لقد هاجم في سبيل حرية الفكر والرأي من شنّعوا عليه دراسته الفلسفة وعلوم الأوائل واتهموه بخبث السريرة والتعويل

---

[١] إسكندر: نبيل: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨، ص٦٥

[٢] بيطار: سالم: اغتراب الإنسان وحريته، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان،٢٠٠١، ص٢٤

[٣] بيطار: سالم: اغتراب الإنسان وحريته، م س: ٨٢

[٤] م س: ٨٣

[٥] م س: ٨٤

[٦] ابن بسام: علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٧، ١٦٧/١

[٧] م س: ١٦٨/١، ١٦٩

[٨] ينظر: صاعد: طبقات الأمم، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩١٢، ص ٧٦- ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق الدكتور شوقي ضيف، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣: ٣٥٥/١.

[٩] علي بن أحمد: التلخيص لوجوه التخليص ضمن مجموعة رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ١٧٣/٣

على كتب الدهرية وأصحاب المنطق وغيرهم من الملحدين[1]، يقول: "قال علي: فنقول وبالله تعالى التوفيق، أخبِرْنا عن هذه الكتب من المنطق وإقليدس والمجسطي، أطالَعتَها أيها الهاذر أم لم تطالعها ؟ فإن كنت طالعتها، فكيف تنكر على من طالعها كما طالعتها أنت؟ وهلا أنكرت ذلك على نفسك؟ وإن كنت لم تطالعها فكيف تنكر ما لا تعرف"[2]. بل أكثر من ذلك فإنه يصف من شنّع عليه وحاول التضييق عليه، بأبشع الصفات وأقساها، يقول ابن حزم: "وأما تشنيعه بما ذكر فمنزلة نهيق ناهق وعواء عاو"[3]. لقد كان ابن حزم يحمل أعباء مأساة أجيال كاملة من المثقفين، وقد ناضل في صلابة من أجل ثقافة أندلسية أصيلة مواكبة لروح العصر ومتحررة من الجمود والتكلس.

لقد حارب ابن حزم هؤلاء الفقهاء الذين باعوا أنفسهم مقابل حفنة من المال، وهكذا تحولوا -كما يرى روسو- إلى "شيء" أو "سلعة" ذات قيمة في السوق، واستحالوا إلى مجرد أجراء مرتزقة[4]. وهو في حربه لهؤلاء "الأغيار" إنما يسعى إلى إثبات ذاته ودفاعا عن حريته، فالإنسان – كما يقول هيجل- "لن يقهر اغترابَه إلا استردادُه لصفاته وخاصة الحرية"[5].

لقد قاوم ابن حزم هذه "الثقافات السائدة المشوهة والتضليل السياسي"[6] الذين شكلا قطب الرحى في اغترابه وإحساسه بالعزلة. وقد حارب بكل قوة ما سماه "فيورباخ" فيما بعد "ثيولوجيا الدين" أو الجوهر الزائف للدين، ودعا إلى ما سماه "أنتربولوجيا الدين" أي الجوهر الحقيقي للدين[7]، هذا الدين الذي استُعمل -كما يقول ماركس- من قبل القوى السائدة في المجتمع من أجل تثبيت شرعيتها وتشجيع الضعفاء والفقراء على تقبل أوضاعهم المغتربة في المجتمع والاستكانة لها[8]. تلك القوى التي سماها ابن حزم بالسباع اللابسين جلود الضأن[9] والمتحالفين مع أهل الشر من الساسة والمتغلبين، مجبرين العامة على التسليم والاستكانة والتقبل القدَري لأوضاعهم التي تزداد سوءا يوما بعد يوم.

إنه يرفض أن يفقد حريته وخصائص ذاته، بمعنى أنه يرفض أن يتحول إلى رأس في قطيع أولئك الفقهاء المزيفين الذين باعوا أنفسهم للشيطان متحالفين مع طغمة حاكمة مستبدة متغلبة ووصولية. وهو في ذوده عن حريته والتضحية لأجلها ورفض المساومة عليها وسعيه للحفاظ على ذاته وسط ذلك الحشد الذي يتململ نحو الهاوية، وفي حرصه على تفرده كفرد متميز في مجتمعه، يأبى حتى تلك العادات -والتي تبدو لنا بسيطة تافهة- التي تحد من حريته الشخصية وتجعل منه صورة مكرورة لسائر أفراد المجتمع، يقول: "وإني لا أبالي في ما أعتقده حقا من خالفته ولو أنهم جميع من على الأرض، وإني لا أبالي موافقة أهل بلادي في كثير من زيّهم الذي قد تعودوه لغير معنى، فهذه الخصلة من أكبر فضائلي التي لا مثيل لها"[10]. إنه يجسد

---

[1] ابن حزم: علي بن أحمد: رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ١٢٢/٣

[2] م س: ١٢٢/٣.

[3] ابن حزم: الرسائل، م س: ٣/ ١٢٥

[4] الفيومي: محمد إبراهيم: ابن باجة وفلسفة الاغتراب، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ص ٨٠

[5] محمود رجب : الاغتراب : ١٢٤/١ نقلا عن تجربة الاغتراب عند فدوى طوقان: د.حسام عمر التميمي، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ص١٤٧

[6] فريحات: مريم جبر: الحسّ الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني، مجلة جامعة دمشق، مجلد٢٦، عدد٣و٤، ٢٠١٠، ص ٢٩٠

[7] حنفي: حسن: الاغتراب الديني عند فيورباخ، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ١٠، عدد١، ١٩٧٩، ص ٥٣

[8] بركات : حليم: الاغتراب في الثقافة العربية، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٦، ص ١٢٨

[9] ابن حزم: التلخيص لوجوه التخليص: م س، ١٧٣/٣

[10] ابن حزم: الرسائل، م س: ٣٥٥/١

دعوته الصريحة إلى الحرية الفردية والجماعية وعدم الرضوخ إلى أي قوة أو سلطة من شأنها أن تحد من حرية الإنسان ككائن بشري ينزع نحو الحرية. فليست السلطة السياسية وحدها هي التي تخنق الحرية، فالسلطتان الاجتماعية والدينية تشتركان معها كذلك[1] .

لقد نشأ عند ابن حزم شعور بالرفض والتمرد على مبادئ وأفكار التنظيم الاجتماعي إلى درجة أنه "يفقد الرغبة والاهتمام بتلك المبادئ"[2]، فهو يرفض "السقوط" باصطلاح الوجوديين، أي السقوط في فخ "الوجود مع"، حيث يجد الفرد نفسه في معترك الحياة العامة، وهي حياة مكرورة معادة لا تخلو من زيف وابتذال، وفي هذا قضاء على تفرد الإنسان وذاتيته الحقيقية[3]. لقد صار الغير -وهو المجتمع- بالنسبة إلى ابن حزم بمثابة "الموت المستور" لإمكانات الفرد، كما يقول سارتر[4]. ذلك الغير (المجتمع) الذي يخضع لأسس غير سليمة تسيّره، ويقوم على أقيسة ونظم مشبوهة تحددها الغرائز والمصالح والتقلبات المزاجية لا العقل والمنطق[5].

إن ابن حزم يسعى إلى أن يخلق ثقافة مضادة للثقافات السائدة، فيكون بذلك قد اغترب عن المجتمع إلا أنه رفض أن يغترب عن ذاته، فالإنسان بتعبير روسو "يستطيع أن يغترب عن ثروته أو يتنازل عنها للآخر، طالما أنها شيء خارجي بطبيعته، ولكن لا يمكن أن يغترب عن خصائصه الجوهرية التي تكوّن شخصيته، فتلك غير قابلة للاغتراب"[6]. وهنا يتبلور مفهوم العزلة والاغتراب في شعور الفرد "بأنه في المجتمع وليس مع المجتمع، وإحساسه بالانفصال عن النظام الاجتماعي الكلي وانعدام الولاء للتنظيمات الاجتماعية"[7].

هذا الفرد المغترب قد يلجأ -كما فعل ابن حزم- في سبيل إثبات وجوده وتحقيق حريته إلى الخروج عن نواميس السائد الاجتماعي "من خلال مناهضة تلك النواميس أو مغادرتها ومحاولة إسقاطها"[8].

وهكذا نجد أن ابن حزم يتماهى مع نموذج المغتربين عند ابن باجة وهم الذين يسميهم -أي ابن باجة- بالنوابت وهم "من لم يجتمع على رأيهم أمة أو مدينة"[9]، وظلوا هناك غرباء في عاداتهم وفي آرائهم وأفكارهم. فهو إذن يرفض ضياع ذاته في المجموع البشري وما يعنيه المجموع من آراء ومعتقدات ومقاييس[10]، لأن ذلك الخضوع يعني -كما يرى سارتر- استلاب عالم الفرد وحريته

---

[1] الجيوسي: سلمى الخضرا : اغتراب المثقف العربي، المستقبل العربي، م س: ١١٦

[2] النوري: قيس: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ١٠، عدد١، ١٩٧٩، ص٣١

[3] زيدان: عبد القادر عبد الحميد: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٣، ص٢٣

[4] م س: ٢٣

[5] عبد الفتاح: كاميليا: الشعر العربي القديم، دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٨، ص ١٠٨.

[6] عبد الرحمان: منى أبو القاسم: الاغتراب الفكري والاجتماعي في الشخصية القومية العربية، ط١، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ٢٠٠٨، ص٢٤

[7] إسكندر: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، م س: ٢٢٨

[8] فريحات: الاغتراب في أعمال روائية لغسان كنفاني، م س: ٣٠٣

[9] ابن باجة: أبو بكر محمد بن يحيى، تدبير المتوحد، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٤، ص١٣

[10] زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، م س: ٢٢

من خلال الخضوع للأساليب المقننة اليومية[1]، فيصبح عالم الفرد وكأنه عالم من أجل الغير، ويظهر وجوده وكأنه تحت تصرف الغير[2].

هذا ما رفضه ابن حزم وتمرد عليه وحاول إسقاطه، وهذا هو مصدر اغترابه، إذ إنه آثر العزلة عن المجتمع والخروج عن نواميسه والعيش خارج إطاره، حارمِا نفسه "من دفء العلاقات الاجتماعية المتاحة"[3]، رافضا إعطاء أية "أهمية للأهداف الثقافية العامة أو اعتناق المعتقدات الشائعة السائدة في مجتمعه"[4]، فهو يرفض بذلك أن يتحول إلى فرد في القطيع، أو مجرد صفر على شمال المجتمع، ذلك أن الأشخاص الذين يحيون حياة العزلة والاغتراب "لا يرون قيمة كبيرة لكثير من الأهداف التي يثمّنها أفراد المجتمع"[5]، فاغتراب هؤلاء الأفراد ناشئ بفعل العجز عن الاتحاد بالجوهر الاجتماعي[6] نتيجة عدم التفاعل عاطفيا وفكريا مع القيم والأساليب التي تحكم المجتمع[7]. ومن هنا فإن الوجود مع الغير هو حجر الزاوية في مشكلة اغتراب الذات عند الوجوديين كافة، أي أن الوجود أولا "هو وجودي أنا، أنا الذات المفردة. هذه الذات وُجدت في عالم ليس إياها، أي أنها "موجودة في"، أي في حالة إحاطة وتعيّن مع الغير"[8].

وبعد، فلقد كان لفردية ابن حزم الطامحة طموحا لا حدود له، أثرا كبيرا في إحساسه بالتميز والتفرد، لذا كان من الطبيعي ألا يظل على النسق ذاته الذي عليه مجتمعه، فقد كان كل شيء يشير منذ البداية إلى هلهلة ارتباطه بعالمه وبمجتمعه وإلى عجز في "التكيف مع الأوضاع العامة ومع التقاليد السائدة"[9]، هذا العجز قاده إلى الرفض والتمرد والمواجهة الحادة بين ذاته الثائرة وبين مجتمع "الأوهام والحقائق المزيفة" كما يقول "فيورباخ"[10]. فهو قد رزح تحت كل أنواع الغربة والألم والتشريد والسجن حفاظا على حريته وعلى ذاته من التمزق والضياع .

<u>ثانيا: الإحساس بالقلق والكآبة والضجر:</u>

الإحساس بالكآبة والقلق سمة مميزة في الفكر الوجودي. وقد سيطرت هذه الفكرة على فلاسفة الوجودية، وخاصة "كيركيجورد" الذي يرى أن القلق صفة أصيلة في الوجود الإنساني. ويرتبط القلق عنده بالحرية، إنه دوار الحرية، إنه الوقوف على حافة الممكن الذي يوشك أن يتحقق، إنه الاندفاع نحو المحتمل بعد رفض الواقع[11].

---

[١] بيطار: اغتراب الإنسان وحريته، م س: ٨٢

[٢] م س: ٨٤

[٣] إسكندر: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، م س: ٢٠٨

[٤] إسكندر: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، م س: ٢٠٨

[٥] النوري: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، عالم الفكر، م س، مجلد١٠، عدد١، ص ١٧

[٦] م س: ص٢١

[٧] م س: ص ٣١

[٨] بدوي: عبد الرحمان: دراسات في الفلسفة الوجودية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠ ، ص٢٣، ٢٤.

[٩] أبو شاويش وعواد: حماد حسن وإبراهيم عبد الرزاق: الاغتراب في رواية البحث عن وليد مسعود، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج ١٤، عدد٢، يونيو ٢٠٠٦، ص١٤٠.

[١٠] حنفي: حسن: الاغتراب الديني عند فيورباخ: عالم الفكر، م س، مجلد١٠، عدد١، ص٤٦

[١١] إسكندر: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، م س، ٢٧٩

وهذا الإحساس هو نتاج الشعور بقرب نهاية الوجود وبعبثية الحياة، وبالخوف من المصير المجهول للإنسان، وكذا نتيجة الشعور بتفشي الشر وتغلغله في مفاصل الوجود، "فنحن نشعر كل لحظة بأن جذور الشر متأصلة في أعماق الوجود، لأن الحيوان يتألم والإنسان يشقى والعالم يفنى، وليس التأمل الفلسفي سوى ضرب من الدهشة الأليمة، لأن كل ما يدفعنا إلى التفلسف إنما هو إدراكنا لما في الوجود من ألم وشر أخلاقي"[1].

ويربط "كيركيجورد" -الذي هو أبو "الوجودية المؤمنة" التي ترتكز في تحليلها للوجود على أسس دينية لاهوتية- بين القلق وازدواج الطبيعة الإنسانية، وعلى أساس هذه الرابطة يفسر قصة الخلق والسقوط. فهو يفسر السقوط بالقلق الذي يؤدي إلى انتقال الإنسان من حالة التوافق والتكامل والتناغم إلى حالة التوتر والتنافر مع هذا الوجود. ويرى أيضا أن حالة القلق والاغتراب كامنة في الأعماق السحيقة للوجود الإنساني، فالقلق ظاهرة إنسانية، ومن ثم كان الاغتراب حالة حتمية. ويطرح "كيركيجورد" الحل الديني للاغتراب أي الإيمان في مقابل اليأس الذي ساد عصره[2].

ويرى "هايدجر" أن حالة القلق التي يعيشها الإنسان ضرورية في سعيه إلى الانعتاق من الحياة المكرورة التي لا تخلو من زيف وابتذال مع ما في هذه الحياة من القضاء على تفرد الإنسان وماهيته، ومن هنا كانت حتمية القلق ليتنبه الإنسان إلى حقيقة وجوده وللاستيقاظ من سباته[3].

ومن النتائج الشعورية للفلسفة الوجودية هي سيطرة مشاعر الألم واليأس والتمرد كذلك. هذا التمرد الذي هو أحد وسائل مقاومة الوجود الزائف أو الوجود المغترب[4].

إن هذه المشاعر تكشف عن الوضع البشري في جوانبه المعتمة[5]، ذلك أن الاغتراب يقترن في ظروف كثيرة بالضياع والتّشتت والتوتر النفسي والقلق والخوف، إذ يشير القلق إلى حالة من عدم الطمأنينة وعدم الثقة بالمستقبل والخوف من المجهول[6].

يمكن بسهولة إدارك ورصد صفة القلق والتأزم في شخصية ابن حزم، من خلال التأمل في حياته وأدبه، وخاصة مناظراته التي توحي لنا بشخصية متوترة قلقلة وضجِرة. وإن كان يصرح بأن سبب ذلك إنما هو علة جسمانية أصابته فأثّرت في مزاجه كما يقول: "لقد أصابتني علّة شديدة ولّدت عليّ ربوا في الطحال شديدا، فولّد عليّ ذلك من الضجر وضيق الخلق وقلة الصبر والنَّزَق أمرا حاسبت نفسي عليه، إذ أنكرت تبدّل خلقي، فاشتد عجَبي من مفارقتي لطبعي"[7].

وقد تعاورت على ابن حزم علل غيرت من قواه الجسمانية والنفسية والخلقية -فيما يخبر- فقد أصيب مرة بعلة أفقدته

---

[1] إبراهيم: زكريا: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، د ت، ص٨٨

[2] إسكندر: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، م س: ٢٧٩، ٢٨٠

[3] زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، م س، ٢٣

[4] عبد الفتاح: كامليا: الشعر العربي القديم، دراسة تحليلية لظاهرة الاغتراب، م س: ١٥، ١٦

[5] م س: ١٥

[6] قاروط: ماجد: المعذب في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص١٤٥.

[7] ابن حزم: الرسائل، م س، ٣٩١/١

ما كان يحفظ وما عاوده حفظه إلا بعد أعوام[1]، كما أنه أصيب بجمود العين وقلة الدمع لإدمانه أكل الكندر -فيما يقول- للعلاج من خفقان القلب وكان عرض له في الصبا[2]، وأصيب مرة بالرمد ومرة بمرض ولّد عليه ربوا في الطحال. وهو يقول إن ذلك استلب منه الشعور بالفرح والبهجة وأورثه الضجر وقلة الصبر[3].

ولعل هذه العلل والأعراض المرضية الجسدية قد أثرت في مزاجه ونفسيته فصار كثير القلق والضجر قليل الصبر متلبسا بالكآبة والنزق وسرعة الانفعال، وجعلته نافذ الصبر، متجهّم الفكر، شديد الخصومة، سريع الانفعال ...[4].

ويعبّر ابن حزم عن هذا القلق النفسي- وإن كان التعبير عنه قد أخذ شكلا ماديا جسديا- بقوله:

لم تستقرّ به دار ولا وطـــــن ولا تدفأ منه قط مضجعهُ

كأنما صِيغ من رهْو السحاب فلا تزال ريح إلى الآفاق تدفعه[5]

فما هذا الانتقال المستمر والترحال الذي يضرب به في الأرض شرقا وغربا، سوى نوع من الإحساس بالقلق المفروض عليه، وكان نتيجة ذلك شعور دائم بالكآبة والضّجر والتبرّم بالحياة وبالناس. يقول: "وإني لقتيل الهموم في عداد الأحياء، ودفين الأسى بين أهل الدنيا"[6].

لكن كل هذه التبريرات المتعلقة بما كابده ابن حزم من أمراض وأعراض مرضية جسدية لا تفسّر تفسيرا كافيا ذلك القلق والكآبة العارمين اللذين سيطرا على معظم أطوار حياته. والذي يظهر أن الفتنة البربرية وما أحدثته من نكبات ومصائب متلاحقة انعكست بشكل مباشر وحادّ على نفسيته ومزاجه. فكان لمعاناته من القهر والظلم والسجن والنفي والتهجير والمطاردة وحرق الكتب والمنع من التدريس وإقصائه عن حواضر العلم، وتحريض الفقهاء للعامة والسلاطين عليه وما شاهده من مساءات السياسة، وإيذائه في شخصه وتخريب بيوته وتشريد الأسرة بأكملها وضرب صداقاته والبطش بها، وتنكّر معظم أصدقائه له حين سُدّت في وجهه السبل، وكذا خيانة بعضهم لهم في أعصب الظروف، كل ذلك أورث في نفسه إحساسا حادّا بالقلق والتبرم والكآبة والحزن العميق والأسى العارم، ومسحة من اليأس والسوداوية والإحساس بلا جدوى الحياة، يقول[7]:

هل الدهر إلا ما عرفنا وأدركنا فجائعه تبقى ولذاته تفـــــنى

إذا أمكنت منه مَسَرّة ساعــة تولّت كمرّ الطيف واستخلفت حزنا

فلم يعد الألم الذي سبّبه الدهر لابن حزم مجرد حالة نفسية عابرة اصطبغت بالحزن والأسى، بل صار الألم نبرة مميزة،

---

[1] ابن حزم: علي بن أحمد: الأخلاق والسير ومداواة النفوس، ضمن مجموعة رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ٣٨٨/١

[2] ابن حزم: طوق الحمامة في الإلفة والألاف، تحقيق فاروق سعد، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٢، ص٧٩

[3] ابن حزم: الرسائل، م س، ٣٩١/١

[4] حسان: حسان محمد: ابن حزم الأندلسي عصره ومنهجه وفكره التربوي، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت، ص٤٣

[5] بالنثيا: أنخل جونثالث: تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، ط٢، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، د ت، ص٧٥

[6] ابن حزم: الطوق، م س، ص٩٤

[7] ابن حزم: علي بن أحمد: ديوان ابن حزم الأندلسي : جمع وتحقيق ودراسة : الدكتور صبحي رشاد عبد الكريم، ط ١، دار الصحابة للتراث، طنطا، ج م ع، ١٩٩٠، ص٩٨ .

لها خطوطها العريضة وجذورها العميقة وآثارها البارزة. لقد اصطدمت أحلام ابن حزم وطموحاته بواقع قاس وأليم، لذلك غلب عليه الشعور بالقهر والاكتئاب نتيجة هذا الصدام[1]، ذلك أن الفرد المنتمي إلى تنظيم ما، حينما يمارَس عليه القهر والخَلع والنّبذ من قِبل تنظيمه، فإن ذلك يعجّل إليه الشعورَ بالكآبة والقلق والضجر والسخط على ذلك التنظيم.

لقد كان لتلك الخيبات المتتالية التي ألمت بابن حزم أثرا عميقا في هذا الحس المأساوي، فحياته كانت سلسلة لا متناهية من المآسي، حيث وقف وحيدا أمام نوائب الدهر رافضا الخضوع أو الاستسلام رغم العزلة القاتلة التي فرضت عليه وخضع لحكمها. ونتيجة لهذه العزلة وعدم وجود من يقف معه ويسنده في محنته تعمّق إحساسه بالأسى والتبرم والكآبة والقلق، القلق من هذا المصير المفعم بالحزنِ من واقعِ مجتمعه الذي يدعوه إلى التشاؤم ويبعث في نفسه الحيرة والقلق ولا يقينية الأشياء نتيجة تصدع القيم والثوابت في هذا العالم، ومصدر هذا القلق هو شعوره بأنه يواجه أحاسيس وحشية وبغيضة في مجتمعه. وقد عكست عزلته المادية(السجن والنفي والحصار والتشريد) عزلة نفسية سببت له رفضا للعالم المحيط، وجعلته يرتد إلى الداخل رافضا الخارج الذي يبدو غاية في الفوضى والعدوانية.

ثالثا: الإحساس بالتشاؤم وبعبثية الحياة:

العبث في مفاهيم الفلسفة الوجودية هو افتقاد المنطق والنظام، والنتيجة هي معايشة الفوضى في الأنظمة المحيطة[2]، وهذا حين يدرك الإنسان فجأة أن الحياة لا معنى لها[3].

أما التشاؤم فقد سيطر على الفكر الوجودي وكان الطابع المميز للفلسفة الوجودية، حيث ظهرت نزعة التشاؤم في مؤلفات الوجوديين سواء كانت أدبية أم فلسفية[4]. فالألم المنغّص لمتعة الحياة التي تبدو عبارة عن فراغ أو"عدم" أدّى إلى التساؤل الدائم عن جدواها، وولّد حيرة لدى الشعراء وشعورا بالغربة داخل الوطن أو غربة عن المكان والزمان[5].

فإذا رجعنا إلى ابن حزم وجدنا أن صراعه الدائم بين اللانهاية والمحدودية، بين الطموح والواقع تسبب في تبلور نزعة التشاؤم والشعور بالإحباط واليأس في نفسيته. فهو يلتقي بلا ريب بالوجوديين في فلسفتهم التي تتّسم بالتشاؤم والشعور بالضجر من هذه الحياة وبعبثيتها.

هذه المشاعر العدمية والأحاسيس المتلفعة بالتشاؤم والحزن "هي جزء من وعي الشباب في الحضارات القديمة الاضطهادية"[6]، وهذا ما ينطبق على ابن حزم انطباقا يكاد يكون تاما. فالتضعضع الذي أصاب دولة الإسلام في الأندلس وانقسام البلاد، وانهيار صرح الخلافة، وتفكك الدولة المركزية واستشراء الفساد السياسي والاجتماعي كان سببا في طغيان نزعة التشاؤم والعبثية عند المثقفين في الأندلس. وقد زاد هذا الشعور حدّة عند ابن حزم نتيجة الإخفاقات المتلاحقة وذلك الصراع اللاهث بين الطموح اللامحدود والفشل المتلاحق، أي بين ما يتفاعل في نفسه من آمال وما يشاهده في مجتمعه من إحباطات وخيبات

---

[1] العنزي: فلاح معاشي: انكسار الأحلام في شعر سعدية مفرح، جامعة الشرق الأوسط، ٢٠١٠-٢٠١١م، ص١٠٩

[2] عبد الفتاح: كامليا: الشعر العربي القديم، دراسة تحليلية لظاهرة الاغتراب، م س: ٢٣١

[3] العشماوي: محمد زكي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٦١

[4] قديد: المتنبي بين الاغتراب والثورة، م س: ٣٦٨.

[5] بوطارن: محمد الهادي: الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي، مقاربة موضوعاتية للخطابات الشعرية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ٢٠١٠، ص١٢١.

[6] يوسف اليوسف: لماذا صمد المتنبي: ص: ١٢٣ نقلا عن: المتنبي بين الاغتراب والثورة، م س :٣٦٩.

نتيجة "استمرارية الواقع على الوضع المرفوض، وهذا ما يسبب للإنسان الانكفاء والعزلة والإحباط"[1].

فالتشاؤم ظاهرة نابعة من ذات الإنسان، ولكن المجتمع هو المتسبب الحقيقي لها، يقول ابن حزم في رسالته "فضل الأندلس": "وأما جهتنا فالحكم في ذلك ما جرى به المثل السائر "أزهد الناس في عالم أهله"، وقرأت في الإنجيل أن عيسى عليه السلام قال "لا يفقد النّبي حرمته إلا في بلده"...ولا سيّما أندلسنا فإنها خصت من حسد أهلها للعالم الظاهر فيهم، الماهر منهم، واستقلالهم كثير ما يأتي به، واستهجانهم حسناته وتتبّعهم سقطاته وعثراته...إن أجاد قالوا: سارق مغير ومنتحل مدع، وإن توسط قالوا غثّ بارد وضعيف ساقط، وإن باكر الحيازة لقصب السبق قالوا: متى كان هذا؟ ومتى تعلم؟ وفي أي زمان قرأ؟ ولأمة الهبل. وبعد ذلك إن ولجت به الأقدار أحد الطريقين إما شغوفا بائنا يعليه على نظرائه أو سلوكا في غير السبيل التي عهدوها، فهنالك حمي الوطيس على البائس وصار غرضا للأقوال وهدفا للمطالب ونصبا للتّسبب إليه، ونهبا للألسنة وعرضة للتطرق إلى عرضه"[2]. فابن حزم يعتقد أنه مهما كان سبقه وتبريزه، فإنه إن لم يتعلق من السلطان بسبب فلن يسلم من المتالف وسيُعظم هيّن سقطاته، وتذهب محاسنه وتُستر فضائله "فتنكس لذلك همته وتكل نفسه وتبرد حميته"[3].

ربما كان هذا النكران وهذا الجحود هو مبعث تشاؤم ابن حزم في الحياة، تلك الحياة التي لا يرى فيها إلا الظلم والنكران والاحتقار. فقد خاب أمله في عصره وفي بلده. فهو يذكر أنه الشمس في جو العلوم منيرة وأنه من دان له أرباب العلوم وأن رسطاليس لو كان حيا لبزّه... ولكن كل شيء بدا متجهّما ومتنكّرا له ومنكرا عليه هذه القيمة، خاصة وهو يرى من هو دونه قد تبوأ أعلى المراتب، في حين لا يجد هو مكانا يأوي إليه ويُسند إليه رأسه إلا غياهب السجون أو غربة المنافي...

هذا الصراع المرير بين الطموح اللامتناهي والعجز المحيط به هو سر شقائه وتشاؤميته المفرطة. يقول الدكتور عبد الرحمان بدوي: "إن سر شقاء الإنسان الذي يجعله أشد الكائنات عذابا هو أن له قدما في المتناهي وقدما أخرى في اللامتناهي، وأنه قد صار هكذا ممزقا تتجاذبه ليس فقط أربع خيول كما كان يحدث في العهود الرهيبة الغابرة، بل عالَمان متناقضان"[4].

إن ابن حزم يبدو في حالة اشتباك دائم ومؤلم بين ذاته وأحلامه وطموحاته من جهة وبين المؤسسات السلطوية وخاصة الاجتماعية منها من جهة أخرى. ولكن قسوة هذا التمزق تتجلى في أن ذاته هشة لا تملك وسيلة غير اللغة والكلام في مواجهة "مؤسسات تتمترس داخل قلاع منيعة من النظم الأخلاقية والاجتماعية وحتى القانونية"[5].

إننا أمام شخصية تسيطر عليها النزعة التشاؤمية والإحساس العارم بالألم والحزن واليأس، نزعة نابعة من عوامل سياسية واجتماعية. هذه النزعة ليست نتاج حدّة رومانسية مبالغ فيها، بل هي انعكاسات موضوعية لحالة الانهيار السياسي والاجتماعي والأخلاقي والقيمي الشامل في الأندلس غداة الفتنة القرطبية.

ومما عمق نزعة التشاؤم عند ابن حزم فشلُه في تكوين علاقات اجتماعية ناجحة سواء مع السياسيين أو الفقهاء من طبقته أو الأصدقاء بل حتى القرابات، والقاريء لكتب تاريخ الأدب في الأندلس وخاصة كتاب الذخيرة لابن بسام الشنتريني يرى

---

[1] العنزي: انكسار الأحلام في شعر سعدية مفرح، م س: ٠٩.

[2] ابن حزم: الرسائل، م س: ١٧٧/٢

[3] م س: ١٧٨/٢

[4] بدوي: عبد الرحمان: العبقرية والموت: ١٨٠ نقلا عن: الشعر العربي القديم، دراسة تحليلية لظاهرة الاغتراب، م س: ٢٢٢

[5] العنزي: انكسار الأحلام في شعر سعدية مفرح، م س: ١٠٩

كيف أن هؤلاء رمَوْه عن قوس واحدة، فطفق الملوك والأمراء -بتحريض من خصومه من الفقهاء- يقصونه ويطاردونه في قرطبة وفي المرية وشاطبة وإشبيلية وميورقة حتى ألجأوه مهزوما إلى قريته ببادية"لبلة". وحتى أولئك الأصدقاء الذين ظن أنهم سيؤازرونه في محنته، تنكروا له في الأعم الأغلب واستثقلوه وتخلوا عنه في أحلك الظروف التي مر بها، يقول[1]:

وكم أخ لي مُصفٍ غيرِ مضطربٍ   لأن ما فيه آخى غير مضطربِ

وكل من كان في دنياي يصحبني   ناديته حين خانتني فلم يجبِ

كلام من جرّب الأمرين وانفتحت   له المذاهب من جد ومن لعبِ

ومن هنا تعمق شعوره بالتشاؤم من قدرته على نسج علاقات اجتماعية صادقة ودائمة، بل تعمق لديه الإحساس بعبثية ولا جدوى هذه العلاقات أصلا إلا في القليل النادر جدا. هذا ما جعل ابن حزم يتحول إلى أقصى مراتب الاغتراب وهي حالة "اللاإنتماء"، فاللامنتمي "يشعر بأن ما يراه في العالم غير منظم وغير معقول. فهو إنسان استيقظ على الفوضى، ولم يجد سببا يدفعه إلى الاعتقاد بأن الفوضى إيجابية بالنسبة إلى الحياة"[2]، ومن هنا يجد نفسه يتمزق تحت تأثير التناقضات التي يراها حوله، مما يجعل التشاؤم والإحساس بالمرارة يسيطران على نظرته ورؤيته للحياة.

هذه الأجواء المشحونة بالفوضى والعبثية ولدتها أيضا حالة التردي التي أفرزها واقع سياسي مثير للإحباط واليأس. حيث آل الأمر في الأندلس إلى أراذل الناس من العيارين والمتشطّرين ممن ليس لهم في الخلافة إرث ولا سبب، "اقتطعوا الأقطار واقتسموا المدائن الكبار، وجبوا العمالات والأمصار وجندوا الجنود وقدموا القضاة وانتحلوا الألقاب...وهم ما بين مجبوب، وبربري مجلوب، ومجند غير محبوب، وغفل ليس في السراة بمحسوب"[3]. هذه المهزلة السياسية التي لم يسبق لها مثيل لا في المشرق ولا في المغرب من سيطرة "السماسرة واللصوص ورذالات الناس"[4]، عمقت لدى ابن حزم الإحساس بالفوضى والتشاؤم المفرط من إمكانية استرجاع مجد الخلافة الأموية التي يقول ابن حزم عنها "وبهدمها انهدمت الأندلس إلى الآن، وذهب بهاء الدنيا بذهابها"[5].

وما زاد من حدة تشاؤمه هو إحساسه بالعجز عن التدخل وإحداث تغيير ما في الحياة السياسية في البلد، وهنا تكمن مأساة المثقف الذي يشعر بنكبته ونكبة أمته "وعدم جدوى الحياة في ظل نظم متهتكة بالية"[6]، دون أن يقدر على إحداث تغيير أو إصلاح ما.

وممّا زاده أيضا إيمانا بعبثية الحياة ولا جدواها أنه شهد بنفسه ما سمّي في سيكلوجية الاغتراب بـ "تلاشي المعايير" بمعنى

---

[1] ابن حزم: الديوان، م س: ٧٩، ٨٠

[2] ولسون: كولن: اللامنتمي، ترجمة أنيس زكي حسن، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٣: ص١٥، ١٦

[3] ابن الخطيب: أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، تحقيق ليفي بروفنسال، ط٢، دار المكشوف، بيروت، ١٩٥٦، ص١٤٤

[4] ابن حزم: علي بن أحمد: نقط العروس، ضمن مجموعة رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ١٠١/٢

[5] ابن عذاري: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق ج.س. كولان وليفي بروفنسال، ط٢، دار الثقافة، بيوت، ١٩٨٠، ٣٩/٢

[6] عبد الرحمان شكري شاعر الوجدان: ١٠٠ نقلا عن بوعلامات: أمينة: الاغتراب في الشعر الجزائري الحديث في الفترة (١٩٢٥-١٩٨٠م)، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، ٢٠١١، ص٨١

"أن المعايير التي كانت تتمتّع باحترام الجميع وإجماعهم لم تعد تستأثر بذلك الاحترام، الأمر الذي يفقدها السيطرة على السلوك...مع ما يرافق ذلك من مواقف انتهازية ونفعية"[1]. وكيف لا يستشعر ابن حزم تلاشي المعايير وهو يرى - بمرارة وألم- الفقهاءَ والمثقفين الذين كان الواجب عليهم الانتفاض على الملوك الظلمة ومحاربة منكرهم وبغيهم والإنكار على فسادهم وعلى نهبهم أموال الرعية ومقدّرات الأمة، لكن على العكس من ذلك وجدناهم يسارعون في تبرير طغيانهم وتزكية سلوكاتهم وتمكينهم من الرعية والاستبداد بها.

ويصف مؤرخ الأندلس ابن حيان هؤلاء الفقهاء بقوله: "فالأمراء القاسطون قد نكبوا بهم عن نهج الطريق ذيادًا عن الجماعة وجريا إلى الفرقة، والفقهاء أئمتهم صموت عنهم، صُدُف عمّا أكده الله عليهم من التبيين لهم، قد أصبحوا بين آكل من حلوائهم، وخابط في أهوائهم، وبين مستشعر مخافتهم، آخذ بالتقية في صدقهم"[2].

إن بلوغ ابن حزم إلى تلك الرؤية وإلى تلك النظرة العدمية تجاه التغيرات التي شهدتها الحياة السياسية والاجتماعية في الأندلس غداة الفتنة القرطبية مردّه إلى الحالة التي وصلها. تلك الحالة التي يبلغها الإنسان حين يصل "مرحلة العجز التام بعد فشل أحلامه وبعد مراهنته الخاسرة على مستقبل مشرق"[3].

وتبلغ هذه الرؤية السوداوية للواقع وللحياة ذروتها حين تتسع تلك النظرة لتستغرق كل مجالات الحياة وعناصرها، حتى إن ابن حزم يصف جميع الأموال التي تدور بين أيدي الناس في الأندلس برمّتها بالحرمة وأنه لا يوجد درهم حلال واحد يقطع بأنه حلال وأن "لا سبيل إلى السلامة من الحرام في المأكل والمشرب"[4]، بل إنه يشبّه الأموال التي صارت في أيدي الناس بسبب تفشي الفساد المالي والاقتصادي بأنها صارت في أيديهم -أي أيدي العامة- "عقارب وحيات وأفاع"[5].

وهكذا تحوّل بلد بأكمله فريسة للعبث والخوف والظلام...وما زاد في تغلغل نزعة التشاؤم والشعور بالخيبة والأسى والشك وانعدام الثقة في كل شيء وفي الناس خاصة لدى ابن حزم ، هو تغير أصدقائه عليه وتنكرهم له في أشد الظروف التي مرّ بها قساوة. يقول إحسان عباس: "وكم جلب تغيّر الحال من تنكر الإخوان والأصدقاء ممّا زاد في حساسيته تجاه الحفاظ على العهود الماضية..."[6]. وهو -رحمه الله- يصرّح في رؤية سوداوية ظاهرة بما كان من تأثير تلك النكبات التي أنتجتها الفتنة في تغيّر حال أصدقائه تجاهه وتنكرهم لعهودهم معه. فلما حلت به النكبات صدّوا عنه وتنكروا له وأساؤوا معاملته وثقُل مكانه عليهم[7].

كّل ذلك أقام حاجزًا غير قابل للاختراق من أحاسيس الضيق والتشاؤم من الحياة والاعتقاد بلا جدواها، ومن ثم اعتزال كلّ مشاعر الفرح والبهجة والإقبال على الحياة ومباهجها.

يمكن القول إن ابن حزم جمع بين تشاؤمية المتنبي وتشاؤمية أبي العلاء المعرّي. فإذا كان تشاؤم أبي الطيب راجعا "إلى

---

١ النوري: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، عالم الفكر، م س، مجلد١٠، عدد ١، ص ١٦

٢ ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، ط١، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨١، ١٨٠/٥، ١٨١.

٣ العنزي: انكسار الأحلام في شعر سعدية مفرح، م س: ٩٢

٤ ابن حزم: الرسائل، م س: ١٧٤/٣

٥ م س: ١٧٥/٣

٦ عباس: مقدمة رسائل ابن حزم، م س: ٧٥/١

٧ ابن حزم: الطوق، م س: ١٩٧

إخفاقه في آماله"[1]، وإذا كان تشاؤم أبي العلاء راجعا إلى "شعور عميق ببعد الإنسانية عن حياتها المثلى"[2]، وأن سخط أبي الطيب ينتهي به إلى خوض الحياة دون مبالاة بالحياة، وسخط أبي العلاء ينتهي به إلى الزهد فيها والانصراف عنها[3]. فإن تشاؤمية ابن حزم قد جمعت بينهما، أي أن إحساسه بالتشاؤم نابع من عمق الهوة بين المثل الإسلامية العليا وبين ما يحياه المجتمع من نفاق ووصولية وانتهازية وغدر وخيانة، وكذا هو نابع من إخفاقاته المتتالية في المجال السياسي أولا ثم في المجال العلمي أخيرًا بحرق كتبه وإقصائه عن قرطبة حاضرة العلم والأدب...

وهكذا فإن إحساس ابن حزم بالتشاؤم وبعبثية الحياة يشكّل إطارًا واضحًا لحياته، فقد قادته سلسلة إحباطاته وإخفاقه في مجال علاقاته مع المحيط السياسي والاجتماعي، وكذا -وهو أهم الأسباب- انكسار أحلامه في استرجاع مجد الخلافة الأموية، إلى سيطرة الإحساس بلا جدوى الحياة وبعدميّتها. فهو يرى من وصفهم بأرذال الناس والأنذال والسّماسرة واللصوص يحصلون على أعلى المراتب وتقف الشعراء بين أيديهم ويخطب الخطباء لهم على المنابر، في الوقت الذي ظل هو مطاردًا بائسا وحيدا يعاني من آلام العزلة والاضطهاد.

لقد كان تبدل الحياة عن الشاعر عنيفا خاليا من الرحمة بعد أن ذهب الأمس، وتسربت منه الأيام، فإذا به "فجأة في نهاية الطريق وحيدا يعاني مرارة الغربة والانفصال بعد أن اتضحت له النتيجة الحتمية في صراعه مع الزمن"[4].

ويعبّر ابن حزم بوضوح عن إحساسه بعبثية الحياة -والتي هي من أهم سمات الوجودية- في نظرته إلى الحياة والموت من خلال تساويهما، ومن خلال إفراغ الحياة من محتواها الجميل ومن جدواها. فالموت بالنسبة إلى ابن حزم يُلقي بظلاله القاتمة على كلّ زوايا الحياة ويغرز إبره الحادة المسمومة في كل زواياها، فاللذات تفنى والفجائع تبقى والمسرّات تمضي سريعا والحزن مقيم لا يتحرك. يقول[5]:

هل الدهر إلا ما عرفنا وأدركنا   فجائعُه تبقى ولذّاته تفـــــــنى

إذا أمكنت منه مسرّةُ ساعـــةٍ   تولّت كمرّ الطيف واستخلفت حزنا

تبدو هنا حساسية ابن حزم المفرطة من هاجس الموت "الذي يشكل خطرا كبيرا على البشرية"[6]. حيث أصبح لا يرى في الحياة سوى مؤشرا على الفناء والموت. وهنا تتجلى فلسفة ابن حزم العدمية التي تتمثل في أن الحياة نفسها لا معنى لها أو أنها صارت جزءا من الموت، وهنا يلتقي ابن حزم تماما مع الفلسفة الوجودية في مسألة الاغتراب عن الحياة والاغتراب فيها وبها.

فالحياة لا تستحق إلا الذم لأنها لا تعطي العيش المكتمل، بل هي نفسها مبعث للتشاؤم لأنها تذكر بالموت والفناء، فنحن "إذا كنّا كثيرا ما نخشى الحياة نفسها فما ذلك إلا لأننا نستشعر بأن استمرار الحياة، هو في صميمه انقضاء للزمان، وانقضاء

---

١ خفاجي: محمد عبد المنعم: الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، رابطة الأدب الحديث، القاهرة، د.ت : ص١٧١

٢ م س: ١٧٠، ١٧١

٣ خفاجي: محمد عبد المنعم: الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، م س: ١٧١

٤ زيدان: التمرد والغربة: م س: ١٩٨

٥ ابن حزم: الديوان، م س: ٩٨

٦ قديد: المتنبي بين الاغتراب والثورة، م س: ٣٧٦.

الزمان معناه السّير الوئيد نحو الموت، أو الانحدار السريع نحو هاوية العدم"[1]، ويرى "شوبنهور" أن الحكيم هو من نظر إلى الموت والحياة معا دون اكتراث[2].

ولذلك لا يأبه ابن حزم للموت بل على العكس يستثقل خطواته ويهيب به ليسرع الخطو، فالزمن عنده مصاب بالترهل، أو لعله قد توقّف تماما، إنه يستشعر ثقل الزمن وأنه أصبح طويلا مملاّ. فالأيام تجمّدت بالنسبة إليه "واستحالت إلى عصور" كما يقول خليل الحاوي[3]. وهذه الأيام الثقيلة المملّة "لا تستحق أن تعاش، لأنها ممتلئة بالفراغ والموت"[4].

إن ابن حزم في معركته مع الموت من جهة ومع الحياة من جهة أخرى، يقف عاريا أمام الموت لا يأبه له ولا يبالي به، فهو يرحّب بالشيب ويهشّ له، يقول[5]:

فأهلا بوفد الشّيب إذ جاء وافدا   وكنت وقلبي ذا منه واجـــــسُ

ولما أتى رُدّت نفوس بغيظهـــا   ولم تنبسط نحوي اللحاظ النواعسُ

ولم أر مثل الشّيب أوفى زينـــة   ليذعِرَ عقيانَ النهار المؤانـــسُ

وكنّا نجوما طالعات مضيئـــة   تنير بأدناها الخطوبُ الحنـــادسُ

لقد كان لي في بعض ذلك واعظ   وما اختلَسَتنيه الصروف الخوالـسُ

إن ابن حزم هنا يجسّد كبرياء المغترب أمام مصيره، وهو "الإقبال على العدم في طواعية وشجاعة، إنه احتضان السّحق، واتخاذ الموت انتماء ووجهة"[6]، هذا على الرغم من ذلك الواقع النفسي الكئيب والممزق إزاء الزمن الذي يدفع إليه الشيب دفعا[7]، وهو هنا يتناغم مع سارتر أو لعل سارتر هو الذي يتناغم مع ابن حزم حين يعتبر -أي سارتر- أن الموت يظهر كجزء من الصفقة[8]، أي صفقة الحياة أو الوجود.

فالأبيات تصوّر حقيقةَ أن ابن حزم لم يعد يَمُتّ إلى الحياة بصلة، لقد صار منتميا إلى الموت، حيث صار يرى فيه منبع الحقائق، أو لعله هو الحقيقة الوحيدة، في حين يرى في الحياة وجودا مزّيفا ومغتربا.

لقد قلب ابن حزم الطاولة على النظرة التقليدية إلى "المشيب"، ذلك أن الشيب يحمل معنى الفقد، فقدِ الحاضر الذي يتسرّب ليصير ماضيا. هذا الماضي الذي يقف عليه الشاعر ليتحسّر عليه لما فيه من إشارة إلى قرب النهاية المطلقة. ولا يخفى ما ترمز إليه الحسرة من الضياع والغربة والتأثير المادي للزمان، "هذا التأثير الذي يغزو قدرة الإنسان الجسدية لينتهي بهذا الرأس

---

١ إبراهيم: زكريا: مشكلة الإنسان، م س، ص١١٢

٢ عبد الفتاح: كامليا: الشعر العربي القديم، دراسة تحليلية لظاهرة الاغتراب، م س، ص١٣

٣ يقول: وعرفت كيف تمط أرجلها الدقائق... كيف تجمد، تستحيل إلى عصور. ينظر: بيادر الجوع: خليل حاوي، دار العودة، بيروت، د ت، ص٣٠٥

٤ قاروط: المعذّب في الشعر العربي الحديث، م س، ص١٧٣

٥ ابن حزم: الديوان، م س: ٦٦

٦ عبد الفتاح: كامليا: الشعر العربي القديم، دراسة تحليلية لظاهرة الاغتراب، م س: ٢٢٨

٧ خليف: مي: ظاهرة الاغتراب عند شعراء المعلقات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة، ١٩٩٠، ص ٥٣

٨ ماكوري: جون: الوجودية، ترجمة: د، إمام عبد الفتاح، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٥٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: ص٢١٩

المشتعل"[1].

والشعراء كثيرا ما اشتكوا من الشيب ومن تغير النساء مع من شاب رأسه، كما يقول المزرّد بن ضرار[2] :

فلا مرحبا بالشيب من وفد زائر   متى يأت لا تُحجب عليه المداخلُ

وسُقيا لريعان الشباب فإنـــه   أخو ثقة في الدهر إذ أنا جاهـلُ

فمن خلال الشّيب "يتحول جسم الإنسان إلى ميدان تتصارع فيه القوى الذاتية للإنسان وقوى الزمن"[3]. لكن بالنسبة إلى ابن حزم لم يعد الشيب ذلك الوافد المثير للهلع والخوف، بل هو ضيف عزيز، وليس ذلك فحسب، فهو حلّة وزينة، وهو كالنجوم المضيئة التي تنير درب الإنسان التائه في عتمة الحياة، إنه المنبّه من سبات الإنسان الطويل.

لقد استحالت الحياة بالنسبة إلى ابن حزم شقاء متواصلا، أما الدهر فلا رجاء فيه، لأنه يخسف بآمال الإنسان، فيكون الموت هو المنقذ والخلاص. إنه يهيب بالموت إشفاقا على نفسه من القناعة بفتات الحياة وإشفاقا على روحه من مهانتها.

لقد صار وقوف ابن حزم أمام الموت علامة انتصار الإنسان على الزمن، لأنه يبشّر بالانفصال عن الحياة التي تجسّد الظلم والألم واليأس القاتم. فحين يستبد الواقع المظلم بالإنسان فإنه "لا يدفعه إلى اشتهاء الموت فقط، بل إلى أن يهش للموت ويطرب إليه إلى حدّ الشبق"[4].

هوامش المقال:

٤. إبراهيم: زكريا: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، د ت.
٥. إبراهيم: زكريا: هيجل، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٤.
٦. إبراهيم: زكريا: الفلسفة الوجودية، سلسلة إقرأ، ١٩٥٦، دار المعارف، القاهرة.
٧. إسكندر: نبيل: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨.
٨. ابن باجة: أبو بكر محمد بن يحيى، تدبير المتوحد، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٤.
٩. بالنثيا: أنخل جونثالث: تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، ط٢، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، د ت.
١٠. بدوي: عبد الرحمان: دراسات في الفلسفة الوجودية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
١١. بركات: حليم: الاغتراب في الثقافة العربية، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٦.
١٢. ابن بسام: علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٧.

[1] زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، م س: ١٨٩

[2] الضبي: المفضل محمد بن يعلى: المفضليات، تحقيق الدكتور قصي الحسين، ط١، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٨، ص٥٤، ٥٥.

[3] زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، م س: ١٩١

[4] عبد الفتاح: كامليا: الشعر العربي القديم، دراسة تحليلية لظاهرة الاغتراب، م س: ٢٠٠

١٣.ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، ط١ ، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس١٩٨١ .

١٤.بوطارن: محمد الهادي: الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي، مقاربة موضوعاتية للخطابات الشعرية، دار الكتاب الحديث، القاهرة٢٠١٠ .

١٥.بيطار: سالم: اغتراب الإنسان وحريته، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان٢٠٠١ .

١٦.حاوي: خليل: بيادر الجوع، دار العودة، بيروت، د ت

١٧.ابن حزم: طوق الحمامة في الإلفة والألاف، تحقيق فاروق سعد، دار مكتبة الحياة، بيروت١٩٨٢ .

١٨.ابن حزم: علي بن أحمد: التلخيص لوجوه التخليص ضمن مجموعة رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت١٩٨٧ .

١٩.ابن حزم: علي بن أحمد: ديوان ابن حزم الأندلسي: جمع وتحقيق ودراسة: الدكتور صبحي رشاد عبد الكريم، ط١ ، دار الصحابة للتراث، طنطا، ج م ع١٩٩٠ .

٢٠.ابن حزم: علي بن أحمد: رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت١٩٨٧ .

٢١.ابن حزم: علي بن أحمد: الأخلاق والسير ومداواة النفوس، ضمن مجموعة رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت١٩٨٧ .

٢٢.ابن حزم: علي بن أحمد: نقط العروس، ضمن مجموعة رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت١٩٨٧ .

٢٣.حسان: حسان محمد: ابن حزم الأندلسي عصره ومنهجه وفكره التربوي، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت.

٢٤.حنفي: حسن: الاغتراب الديني عند فيورباخ، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد١٠ ، عدد١٩٧٩ .

٢٥.ابن الخطيب: أعمال الأعلام في من بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام، تحقيق ليفي بروفنسال، ط٢ ، دار المكشوف، بيروت١٩٥٦ .

٢٦.خفاجي: محمد عبد المنعم: الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، رابطة الأدب الحديث، القاهرة، د.ت.

٢٧.خليف: مي: ظاهرة الاغتراب عند شعراء المعلقات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة١٩٩٤. ز

٢٨.زيدان: عبد القادر عبد الحميد: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ط١ ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٣.

٢٩.ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب، تحقيق الدكتور شوقي ضيف، ط٤ ، دار المعارف، القاهرة١٩٩٣ .

٣٠.أبو شاويش وعواد: حماد حسن وإبراهيم عبد الرزاق: الاغتراب في رواية البحث عن وليد مسعود، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج١٤ ، عدد٢ ، يونيو٢٠٠٦ .

٣١.صاعد بن أحمد بن صاعد: طبقات الأمم، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت١٩١٢ .

٣٢.الضبي: المفضل محمد بن يعلى: المفضليات، تحقيق الدكتور قصي الحسين، ط١ ، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت١٩٩٨ .

٣٣.عبد الرحمان: منى أبو القاسم: الاغتراب الفكري والاجتماعي في الشخصية القومية العربية، ط١ ، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا٢٠٠٨ .

٣٤.عبد الفتاح: كاميليا: الشعر العربي القديم، دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية،٢٠٠٨.

٣٥.ابن عذاري: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق ج.س.كولان وليفي بروفنسال، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠.

٣٦.العشماوي: محمد زكي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،١٩٨٠.

٣٧.العنزي: فلاح معاشي: انكسار الأحلام في شعر سعدية مفرح، جامعة الشرق الأوسط،٢٠١٠-٢٠١١م.

٣٨.فريحات: مريم جبر: الحسّ الاغترابي في أعمال روائية لغسان كنفاني، مجلة جامعة دمشق، مجلد٢٦، عدد٣و٤،٢٠١٠.

٣٩.الفيومي: محمد إبراهيم: ابن باجة وفلسفة الاغتراب، ط١، دار الجيل، بيروت،١٩٨٨.

٤٠.قاروط: ماجد: المعذب في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٩.

٤١.قديد: ذياب: المتنبي بين الاغتراب والثورة، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،٢٠١١.

٤٢.ماكوري: جون: الوجودية، ترجمة: د، إمام عبد الفتاح، سلسلة عالم المعرفة، رقم٥٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

٤٣.النوري: قيس: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد١٠، عدد١،١٩٧٩.

٤٤.ويلسون: كولن: اللامنتمي، ترجمة أنيس زكي حسن، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت،١٩٦٣.

تجارب أدب الحرب العربيّة و قضايا الإنسان

أ.الزهرة عياري / جامعة محمد الشريف مساعدية . الجزائر .

الأدب هو روح الأمم و عنوان تقدمها و عظمتها، و في فضائه و على رُكّحهِ عبرت الشعوب عن قضاياها الاجتماعية و السياسية، و رسمت أحلامها و تطلعاتها فهو أقرب الفنون إلى الذات، لأنه يصوّر التجارب الإنسانية و يعبر عنها.

و من هذا المنطلق كان أدب الحرب أداة فعّالة في توجيه الحركة الثقافية، حيث لعب دورًا هامًا إبّان الثورات التحريرية و ما قبلها في العالم العربي، كما أدى رسالة مهمة لا يستهان بها في تهيئة الظروف و إعداد المجتمعات للتحرر من استعمارها، و ذلك بما كان ينشره من وعي اجتماعي و سياسي تحت غطاء فني.

فقد عبر أدب الحرب عن قضايا إنسانية متداخلة، حيث تعامل مع أوضاع البلاد العربية المزرية و حياة الضنك التي كانت تعيشها في ظل حروبها، و ما ترتب عنها من جهل و فقر و مرض و اضطهاد و تخلف، كما أكد اهتمامه بمركزية الإنسان في العالم، من خلال طرحه مجموعة من الرؤى و القيم الإنسانية التي شكلت مفهومًا كاملاً للإنسان كقيمة.

أدب الحرب هو أدب إنساني قام منذ بداياته على تصور فلسفي و أخلاقي للحياة، و الذي يتعامل مع هذا الأدب، لاَبد أنّ يأخذ في اعتباره أنه يتعامل مع مجال نوعي محدد يدافع عن قضايا الإنسان الأساسية و يندد بكل صوّر حرمانه و انتهاكه و مجال بحثنا لن يقتصر على جزئية نوعية محددة في مجال النص الحربي بل سيمتد إلى جميع أشكاله: شعر، مسرح، رواية، قصة، وقوفا على بعض النماذج و استعراضًا لنماذج أخرى.

أولا . الشعر و الحرب:

كان لأدب الحرب ظهورًا صريحًا في تراثنا، تظهر أهم وجوهه فيما قاله العرب عن حروبهم، التي مست جوهر وجودهم و ارتبطت بصميم حياتهم، فتعاملوا مع الحرب كظاهرة تاريخية و ككفاح إنساني لأجل الحق كواقع أولاً و كأدب تولد عنها ثانيًا.

إن الشعراء في الحروب التي تخوضها قبائلهم لأجل أرضها و حقها و وجودها يكونون بين الناس، لأنّ للشعر كما للفولاذ، خنجرًا مرهف النصل، يقاتل إذ هو يصُوغ وجدان المقاتلين، و يكافح إذ هو يدفع بهم إلى الكفاح بروح الجماعة. و نسْتعيد بعض ما قاله العرب في الحرب، كأحد وجوه ذلك التراث، معتمدين وجهة نظرهم القائلة: « الحرب رحى ثقالها الصبّر و قطبها المكرّ و مدارها الاجتهاد و ثقافها الأناة و زمامها الحذرّ...»[1]

كما قال عمرو بن معد يكرب عن الحرب:

الحرّب أول ما تكون فتيـــة ♦ تسعى بزينتها لكل جهـــول

حتىْ إذا خميّتْ و شبَ ضرامُها ♦ عادت عجوزًا غير ذات خليل...[2]

---

[1]. شهاب الدين أحمد المعروف بابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تقديم خليل شرف الدين، منشورات دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ١٩٩٩. ج[1]، ص ٦١.

[2]. المرجع نفسه. ص ٦١.

فالحرب لم تكن هواية، و لا هم مارسوها انطلاقًا من نزعة العنف أو العدوان، فالبوادي و القفار، في تلك الحقب التاريخية كانت تسود فيها العصبية القبلية و كان الغزوّ أحد موارد العيش فيها، و القتال سبيلا إلى الكفاح من أجل الكلأ أو الماء، فقتالهم لم يتخذ طابع النزعة التوسعية أو الاستيلائية على أرض الغير.

كما قال عنها النابغة الجعدي:

و لا خير في حلم إذ لم تكن له ♦ بوادر تحمي صفوه أن يكدرا.[1]

فالحرب في دم العربي صرخة الكرامة و معنى الرجولة، و هو يتحدث عنها حديث الواثق من نفسه و شجاعته ليصغها في موقعها الحقيقي من يوميات حياته.

و قال عنترة واصفًا الحرب:

بكرت تخوفني الحتوف كأنّنـي ♦ أصبحت عن عُرض الحتوف بمعزل

فأجبتها إنّ المنية منهــــل ♦ لابد أنّ اسقي بكأس المنهــــل.[2]

و هذه الأبيات تعبر عن وجدان الإنسان العربي الذي كشف عن موقف نفسي و روحي من الحرب، في كرهها من جهة، و في الإقبال عليها برغم أنها كره، حين تُفرض و لا مناص من مواجهتها دفعًا لعدوانها.

و قال عنها زهير بن أبي سلمى:

و ما الحرب إلاّ ما علمتم و ذقتم ♦ و ما هو عنها بالحديث المرجّم

متى تبعثوها تبعثوها ذميمـــــة ♦ و تَضْرَ إذا ضرّيتموها فتضـــرم.[3]

إذا كانت أبياته هذه تعبيرًا عن موقف خاص، يرى في الحرب جانب الشرّ، يكره أن تقوم بين العرب، لأنّها تخلّف في واقعهم ما تخلّف، فزهير بن أبي سلمى أدان الحرب و راى فيها شرًّا صفته القبح.

و قالت الخنساء عن الحرب:

نُهين النفوس و بذّل النفـــــو ♦ س يوم الكريهة أبقى لها.[4]

تُجسد صورة الموت في شعرها مقترنة بصورة الحرب، كما حددت لها موقع في نفسها و مشاعرها، فكانت هذه الصورة: الموت آت و الموت محتم، الموت كالحياة لا خيار فيها.

و قال عنها حسان بن ثابت:

ونحن إذَا ما الحرّبُ حُلَّ صِرَارُها ♦ وَ جَادتْ علَىَ الحُلاَّبِ بالمّوتِ و الدَّمِ

---

[1] . المرجع نفسه. ص ٦٢.

[2] . عنترة، ديوانه، المركز الثقافي اللبناني للطباعة و النشر، بيروت، لبنان. ص ١٤٨.

[3] . زهير بن أبي سلمى، ديوانه، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٣، ٢٠٠٣ م. ص ١٠٧.

[4] . شهاب الدين أحمد، العقد الفريد، ص ٦٧.

وَلَمْ يُرجُ إلاّ كُلُّ أرْوَعَ مَا جِـدٍ ♦ شَدِيدِ القُـوىَ ذِي عِـزَّةٍ و تَـكَــرُّمِ.[1]

و هذا البيت يعبر عن ممارسة لها مسحة عقلانية، فالعرب لم يكن ينتابهم الذعرّ من الحرب، و لم يحسبوا لها الحسابات، لأنّهم أدركوا بنظرة ثاقبة حتميتها فتقبلوها، و خططوا لحياتهم على ضوء هذا التقبل، فحين تعطي نفسك للموت في سبيل قضية، و تقتّحم غمرات القتال و النضال في سبيلها، يهابك الموت، و يتراجع أمامك، و يكون عليك أنت أن تلاحقه، فلا تدركه في المعركة، و يدركك على فراش المرض.

و قال عنها أبو تمام:

فأثبت في مستنقع الموت رجلـــــه ♦ و قال لها من تحت أخمصك الحشر.[2]

يمجد أبو تمام هنا في تغنيه بالبطولة التي اتخذت منحى ملحميًا الشهادة في صورة شعرية واقعية نادرة للثبات و الاستبسال، و النظرة التي تجاوزت الأفق إلى الآماد الشاسعة، و يرى أنه من الطبيعي أن تنعكس المواقف القتالية على صور الشعر كما انعكست على مفهوم الموت فحولته إلى محتوى جمالي، حيث أسدل الستار على بقع الدم و على الأشلاء المتناثرة بعد أن منحها معنى قدسيًا خاصًا يناقض واقع الخراب و الدمار في ساحة المعارك.

و قال عنها المتنبي:

وَ مَازِلتَ تُفني السُّمْرَ وَ هْيَ كثيرةٌ ♦ وَ تُفْني بِهِنّ الجَيّشَ و هَوَ لُهَامُ

متى عاوَدَ الجَالُونَ عاوَدْتَ أرضَهُم ♦ و فيها رِقَابٌ للسّيُف وَ هَامُ.[3]

إنّ فرسان العرب كما رآهم المتنبي، لا ينهزمون عن مواقعهم، يصمدون، يكشفون عن رؤوسهم ليعلم العدو من هم، فالعربي بوجهه المكشوف للشمس يعرض الخد للطعان، لا يميل و لا يولي، و يكشف صدره للرماح المشرعة.

فالعرب لم يصوروا المواقع و المعارك و المشاركين فيها فقط، بل رسموا في أخبارهم بعض الأحداث الجانبية، تبرز معها البطولات و الشجاعات مرتبطة بانفعالات الحياة الأخرى، في مساربها الخلفية، عاكسة الوجه الحقيقي للحياة الفردية الذي لا يمكن أن يغطيه زخم المعركة وحده.

و ينتقل الحديث إلى حادثة دنشواي المعروفة في التاريخ المصري و ملخصها أنّ جنود الاحتلال الانجليزي مروا في عام ١٩٠٦ بقرية دنشواي، و اصطادوا حمامها الداجن، فتجمع الأهالي لإقناع الجنود بالإقلاع عن ذلك، فظن أحدهم أن الأهالي تجمعوا لقتالهم، فهرب مسرعًا فأصيب بضربة شمس فمات على أثرها، فوجد اللورد كرومر فرصته المناسبة لمحاكمة أهالي القرية، فصلب بعضهم و عذب بعضهم الآخر، و سجن جماعة ثالثة، و على إثر ما سبق أنشد أحمد شوقي قائلاً:

يا دنشواي على رباك ســلام ♦ ذهبت بأنس ربوعك الأيام

---

١. حسان بن ثابت، ديوانه، شرح عبد أمهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٣، ٢٠٠٢، ص ٢٣٤.

٢. أبو تمام، ديوانه، شرح الأديب شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٣، ص ٣٥٦.

٣. المتنبي: ديوانه، المركز الثقافي اللبناني للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٣، ص ٣٠٨.

عشرون بيتًا أفقرت و انتابهـا ♦ بعد البشاشة وحشة الظلام

يا ليت شعري في البروج حمائم ♦ أم في البروج منية و حِمَائمُ

نوحي حمائم دنشواي و روَّعي ♦ شعبًا بوادي النيل ليس ينام.[1]

صحيح أن شوقي نشأ في كنف قصر الخديوي، و هذا ما جعله وفيًا له و لبلاطه، إلا أنّه لم ينس وطنه قط لأنّه أطره بموضوعات وطنية عديدة حملت في طياتها أسمى معاني الوفاء و التقدير لهذا الرمز الفرعوني العتيق.

ثم نأتي إلى مرحلة ما بعد السادس من حزيران١٩٦٧ م، حيث حمل الشعر ملامح النكسة و صورها من طرف شعراء فلسطين أولاً و عرب ثانيًا، فكانت الممارسة الشعرية الفلسطينية ملتزمة التزامًا كاملاً بالممارسة الثورية الدموية في بدايات شعرها الثوري، و خصوصًا مع الشاعر الفلسطيني عبد الرحيم محمود:

سأحمل روحي على راحتـــي ♦ و ألقي بها في مهاوي الردى.[2]

فالشاعر يرى في شعره سلاحًا مباشرًا، يلجأ إلى تراثه القديم ليصبح نشيدًا للقتال، و لأنّ الاحتلال الإنجليزي أولاً، ثم الإسرائيلي ثانيًا، كان احتلالاً و استعمارًا، كان هذا علامة من علامات شعر الحرب الفلسطيني، حيث أصبح التشبث بالأرض و التمسك بعودة النازحين إليها هما المحوران اللذان يدور هذا الشعر حولهما، في نشيد فتح هو وحده طريق الخلاص و التحرر الوطني.

كما كانت رؤية إبراهيم عبد الفتاح الطوقان شفافة ترقب ما وراء الأفق، حيث ظهر في شعره المبكّر شعوره بالمصير الذي تُساق إليه فلسطين شيئًا فشيئًا:

إجلاءً عن البلاد تريـــــدو ♦ نَ فنجلو أم مَحْقنا و الإزالة ؟.[3]

فالشاعر خرق حجب الغيب و أطل على المستقبل و بيّن للناس الخاتمة التي حصلت فيما بعد، و رؤيته المظلمة لم تكن متشائمة و إنما كانت صلبة في التعبير عن إحساسه، الذي لا ينفك عن تحريك الأمل في النفوس بحثها على النهوض و السعي و الصمود في وجه العدوان الزاحف.

و من أقوى و أجمل ما قيل من شعر المقاومة، قصيدة توفيق أمين زيّاد " إنا هنا باقون":

إنّا هُنا باقون

كأننا عشرون مستحيل

في اللدِّ و الرملة و الجليل

هنا على صدوركم باقون كالجدار.[1]

---

[1]. يوسف عطا الطريفي: أمير الشعراء أحمد شوقي – حياته و شعره، الأهلية للنشر و التوزيع، ط١، ٢٠٠٩ ، ص ٤٤ .

[2]. نجاح العطار و حنا مينه: أدب الحرب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٩ م. ص ٢٢٧.

[3]. محمد محمد حسن شراب: شعراء فلسطين في العصر الحديث، الأهلية للنشر و التوزيع، ط١، ٢٠٠٦ . ص ٢٢.

و تعتبر هذه القصيدة أحد الحصون المنيعة التي تترس خلفها الباقون، كما أنها الجذر الضارب في أعماق الأرض، الذي أعجز كل آلات الحفر، فهي أنشودة كل المظلومين في الأرض.

كما أرسلت فدوى الطوقان آهة حزينة على وطنها الذبيح، قائلة:

يا وطني مالك يخني علــــى　　رُوحك معنى الموت العَدَمْ

أمضّك الجرح الذي خانـــــه　　أسُاته في المأزق المحتـــدمْ

أين الأسى استصرختهم ضارعًا　　تحسبُهم ذُراك و المعتصم.[2]

و معظم قصائد فدوى تحمل في طياتها تاريخ شعبٍ أثبت وجوده، و كان الفن سلاحه.. فصمد في أرضه و صمد في الشتات، و قاوم كل محاولات التذويب و الفناء، خالقًا أديمًا يحمل صورًا بشرية قطعت مرحلة بالغة التعقيد و بلغت شأوًا عظيمًا كانت له نتائج حاسمة رغم كل شيء.

كما هتف محمود درويش: "سجلّ... أنا عربي"، و هتافه هذا لا ينطوي على التحدي فحسب، بل يتضمن الصورة النقيضة و هي عملية الاغتيال الإسرائيلية لعروبة فلسطين المحتلة، و هكذا دخل التحدي لأجل العروبة مجال الممارسة اليومية و حيز التطبيق الفعلي، و أصبحت هتفة: « وطني ليس حقيبة سفر و أنا لست مسافر.» شعارًا للجميع:

أنا بخير

مازال في عيني بصر!

مازال في السماء قمر!

و ثوبي العتيق، حتى الآن ما اندثر.[3]

و في الجهة المقابلة كتب سميح القاسم عن وداع العرب النازحين عام١٩٤٨ م و كيف تركوه صغيرًا رافضًا الرحيل إلى البلاد العربية الأخرى، قبل أنّ تتحرر فلسطين و تمحى آثار الخطيئة:

قسمًا لن تدفنوها

قسمًا... لن يطمس الرمل بلادي العربية

من دم القتلى سنسقيها... و نحييها

و نعطيها حياة أبدية.[4]

---

[1] . المرجع نفسه. ص ٨٢.

[2] . محمد محمد حسن شراب: شعراء فلسطين في العصر الحديث. ص ٣٠٨.

[3] . حيدر توفيق بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط١، ١٩٩١ م. ص ٣٠.

[4] . نجاح العطار و حنا مينة: أدب الحرب. ص ٢٤٣.

و إنك لا تحس عبر هذه الأسطر رنين المقاومة، حيث الأشياء لا تتأطر باللفظ، بل هي تحيا به من الداخل إنها جسد واحد، في الكلمة و الفعل، لأنها في المعركة معركة على جبهة الفن، و هذا الوجود لكلمة المقاومة في الشعر، هو وجود للمقاومة في خط الواقع.

و غير بعيد عن المقاومة العربية الفلسطينية كان مفدي زكريا و محمد العيد آل خليفة فرسي رهان في حلبة حركة التحرير، فقد واكبا الثورة في جميع مراحلها و ربطا مصيرهما بها، و خلّدا اسميهما كأكبر شاعرين جزائرين في عصر ثورة التحرير، فالأول صاحب النشيد الرسمي للدولة الجزائرية (قسمًا بالنَّازلات)، و الثاني هو لسان جمعية العلماء المسلمين.

و يعد ديوان "اللهب المقدس" لمفدي زكريا من أشهر دواوينه باعتباره ديوان ثورة التحرير الجزائرية، و هذا الديوان هو واقع، و تاريخ حرب و عصارة قلب شاعر عاش أحداث بلاده في السجون و المعتقلات، كما تعد قصيدة "الذبيح الصاعد" من أهم قصائده على الإطلاق لأنه نظمها في الشهيد أحمد زبانا أثناء تنفيذ حكم الإعدام عليه.

قام يختال كالمسيح وئيدًا ♦ يتهادى نشوان يتلوُ النشيدا.[1]

كما وقف مالك حداد في جهة مقابلة يدافع عن مشروعية الثورة الجزائرية مناهضًا لشعبها، الذي أدما الاستعمار حياته و أرقها:

يا للعلم اللاهب في أرض الجزائر

إنّ ناسج العلم لم يكن غير صانع

للقمع، عندنا، خاض

الحرب الجائرة التي تذرعت بكل

حجج المناطقة لتبرير جريمتها.[2]

فقد حرص مالك حداد على إقناع العالم بعدالة القضية الجزائرية، و عمل على مخاطبة الفرنسيين الحاقدين الحامين راية العدوان الملطخة بالبعد الإنساني، فالحرب هنا ليست موّجهة إلى فرنسا، بل موّجهة ضد حرب فرنسا العدوانية في الجزائر التي حملت السلاح لأجل تحريرها.

كما رأى أبو القاسم الشابي في شعبه شعبًا مستسلمًا لقدره، عاجزًا خانعًا، فنهض يحثه على تحطيم قيود المحتل، لأنّ الحياة تتمثل في إرادة الشعب، و المحتل ليس قدّرًا على الوطن، و الثورة عليه واجبّ من أجل تحرير البلاد.

إذا الشعب يومًا أراد الحيـــــاة ♦ فلابد أنّ يستجيب القدر.[3]

---

[1]. حسن فتح الباب: شاعر الثورة الجزائرية. مفدي زكريا.، الدار المصرية اللبنانية، ط ١، ١٩٩٧. ص ١٤١.

[2]. نجاح العطار و حنا مينة: أدب الحرب. ص ٢١٦.

[3]. يوسف عطا الطريفي: أبو القاسم الشابي. حياته و شعره، الأهلية للنشر و التوزيع، لبنان، ط ١، ٢٠٠٩. ص ٦٣.

ثم يلتفت أبو القاسم الشابي إلى الطغاة الذين استغلوا شعبه و وطنه، فينذرهم بالثورة التي تجرف كل ما يعترضها و هي مندفعة بشدة، يحذرهم من هول نار كامنة تحت الرماد:

ألا أيها الظالم المستبـــــد ♦ حبيب الظلام عدّو الحياة

سخر بأنات شعب ضعيـف ♦ و كفك مخضوبة من دماه

سيجرفك السيل سيل الدماء ♦ و يأكلك العاصف المشتعل.[1]

و على ركح الحرية رفض نزار قباني رفضًا تامًا ما آلت إليه فلسطين على يد الاستعمار الصهيوني، فهذه الأرض و تلك الديار، لن تنس أصحابها الذين ملكوها، ففلسطين أرض العرب الكنعانيين منذ ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد، فكيف تعلن حفنة من المعتدين ملكيتها لها؟

يا طفلة جميلة محروقة الأصابع

حزينة عيناك، يا مدينة البتُول

حزينة حجارة الشوارع

حزينة مآذن الجوامع

يَا قدسُ.... يا مدينة الأحزان.[2]

خيم الحزن على الأجواء العربية، لأنّ القدس تحوّلت إلى طفلة محروقة الأصابع، فحلقة الشعر عند نزار قباني في إطار الحرية المفقودة، و الوطن الضائع و المدائن الموجودة الغائبة، و الأرض التي تشكل مكانًا ينسلخ عنه الزمان و المشاعر المبعثرة بين التشبث و الإحباط، المقاومة و التسليم.

و على نفس الجهة رفع أحمد مطر رايات التمرد في قصائد كثيرة رافضًا الجمود، مطالبا بالثورة الفكرية التي تنير العقول و تشّحذهمم التغيير:

إرمِ الحجر

يمتشق العدو بندقية

و يرسل النار عليهم كالمطرْ

لكنها

هم صامتون كالحجرْ

---

[1]. نجاح العطار و حنا مينة: أدب الحرب، مرجع سابق. ص ١١٨.

[2]. عبد الرحمن محمد الوصيفي: شاعر الحب و الثورة. نزار قباني، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٤. ص ٥٩.

و صامدون كالحجر.[1]

ألقى أحمد مطر بنفسه وسط دائرة النار التي تقيم دورها وسط دائرة الحزن العربي العميق، فكان لحبره رائحة الدم، و كانت لكلماته بصمات أصابع، تحمل كل بصمة منها قضية الإنسان العربي المقهور و المضطهد من طرف جهات عديدة و متنوّعة لا تبالي بالإنسان كقضية و كقيمة تستحق الحياة و الحرية.

ثانيا . المسرح و الحرب:

بدأ اهتمام المسرح العربي بالحرب منذ ظهوره، لكنه استوعب هذه الظاهرة أكثر بعد الحرب العالمية الثانية، حين انشغلت معظم النصوص المسرحية بموضوع الحرب، لكّن أبا خليل القباني[2] . هو أول من أولى عناية خاصة بمشهد السجن في مسرحياته.[3]

و لحضور السجن في مسرح القباني أكثر من دلالة قد تكون أهمها رغبته في تأكيد إنسانية الإنسان من خلال الحرية و المساواة في وقت وصل فيه الاستبداد العثماني إلى ذروته أثناء خلافة السلطان عبد الحميد.

و من النصوص المسرحية الأخرى التي طرقت موضوع الحرب و الحرية مسرحية الكاتب المصري ألفريد فرج سليمان الحلبي.[4] التي نقلت لنا صورة المستعمر الذي ينادي بأفكار الحرية و المساواة و العدل في بلاده و لمواطنيه، و التي ينزكها على أبناء المستعمرات.

كما كتب ألفريد فرج أيضًا مسرحية أخرى عن حقوق الشعوب التي احتلت أراضيها، و شردت و نفيت خارج حدود أوطانها، و هي مسرحية "النار و الزيتون"، و التي تمتاز ببعد سياسي يهدم الجدار الوهمي الفاصل بين الحرية و الحرب، فتحضر فيها الشخصيات الإسرائيلية التي ساهمت بالتبشير بالأرض الموعودة و التي حوّلت الفكرة إلى واقع مادي على الأرض، و يصبح الفلسطيني هنا لا يدافع عن الحياة و حرية الوطن فحسب، بل عن هوية يحاول الآخر طمسها بقوة "النار و الزيتون" تتحدث عن شعب فقد حق الحياة و الحرية و عن شعب آخر اغتصب هذا الحق، و هذا الآخر تحديدًا يطالب بحقه في الحرية و المساواة و السيادة و لا يعترف بالحقوق الإنسانية إلا لنفسه.

كانت "المأساة الكبرى"[5] آخر أعمال شبلي شميل، و أهمها لأن أحداثها تدور حول الحرب العالمية الأولى، التي لم يكن موقف الكاتب منها موقفًا تجريديًا بشكل عام و مطلق و إنما كان موقفًا سياسيًا ضد ألمانيا تحديدًا.

و تقع معظم أحداث المسرحية في قصر الإمبراطور غيوم الثاني حيث لم يعد في مقدوره أن يؤجل الحرب أكثر من ذلك، و التحديات من حوله تزين له النهاية المرجوة و يقرر أخيرًا الحربّ، و تنتهي المسرحية بانهزام الجيش الألماني.

كما قدم مخائيل رومان في مسرحه دراسة وافية للفرد الطامح إلى الحرية و الذي يقف المجتمع و النظم السياسية أمامه حائلاً وعائقًا لهذا الطموح، فكشف عن دوافعه و وعيه وخوفه و تردده و عدم تكاتف الناس معه.

---

[1]. أحمد مطر: ديوان الساعة، ط١، ١٩٨٩. ص ١٥.

[2]. خليل القباني مسرحي سوري عاش في القرن التاسع عشر (١٨٣٣ – ١٩٠٢).

[3]. نقلا عن: محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٦٧ م. ص ٣٧٣.

[4]. ألفريد فرج: مؤلفات ألفريد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨ م. ص ٠٠٠.

[5]. غالي شكري: شبلي شميل قراءة، مجلة المسرح، المجلد ٨، العدد السادس و الأربعون، أكتوبر ١٩٦٧، ص ١٤ و ٤٢.

و تكاد لا تخلو مسرحياته من إشارات، أو مواقف يكون الإنسان فيها موضوعًا للقهر و القمع، و إن كان لا يفرد مسرحية واحدة لموضوع واحد، بمعنى أن العسف و القمع يتداخلان مع الاغتراب و الخيبة و البحث عن الانتماء، و هذا ما اتضح في مسرحيتيه "الدخان" و "الوافد" على وجه الخصوص.[1]

فبطل مخائيل رومان هو بطل ملحمي يحمل قيمًا مجردةً و أفكارًا كبرى، فهو ذلك المثقف المغدور به نتيجة براءته أو المغامر الشهيد باعتباره المخلص القادم الذي ينتظره الشعب و يرمي كل ثقل آماله عليه. و من أهم المسرحيات أيضًا التي تناولت موضوع الحرب، مسرحية "المسامير"[2]لسعد الدين وهبة، و التي تدور أحداثها في قرية عاث الانجليز في أرضها فسادًا، و رغم محاربة الفلاحين و صبرهم و صمودهم، تنتهي المسرحية بهزيمتهم و تنفيذ حكم الإعدام عليهم.

و هذه المسرحية تطرح سؤالاً صريحًا هل مسامير سعد الدين وهبة هم الانجليز الذين رفضوا الخروج من هذه القرية و عاثوا فيها فسادًا ؟ أم هم هؤلاء الفلاحين الذين رفضوا ترك أرضهم حتى بعد موتهم، فعقلوا بها تعلق المسامير بالخشب ؟ لكّن المسامير في الحقيقة هي استجابة كاتب مسرحي أحس أنه في قلب الأحداث مطالب بأن يقول كلمته، فقالها على خشونة في الصوت و النبرات، ليسمع العالم العربي هذه الصرخة المريرة التي رفضت الظلم و أدانت ممارسيه. و غير بعيد عن سعد الدين وهبة كتب جورج شحادة مسرحية "السيد بوبل"[3] التي أثارت زوبعة في أوساط النقاد و الساسة، فقد قيل في طلب مصادرتها أنها (صرخة احتجاج على حرب الجزائر).

فشخصية السيد بوبل إشارة واضحة و صريحة للجزائر التي غادرت الوطن العربي منذ دخول الاستعمار الفرنسي و انقطاع أخبارها، فكانت جوهرة البحر الأبيض المتوسط تعاني من الغربة و الوحدة و العزلة، لأنها وطن بدون هوية، بدون حياة، بدون حرية، يحمل رخصة فرنسية و حسب.

و يستمر هذا الإطار الرمزي للمسرح العربي، و تتضح معالمه بصورة أوضح عند الكاتب المسرحي محمود دياب في مسرحية "الغرباء لا يشربون القهوة"[4]، و التي تتحدث عن شخص عادي يقتحم الغرباء عالمه الصغير و يهينونه و ينزلون به أقسى أنواع العذاب، فالغرباء قابلوا قهوته بالقمع، و الرجل المسكين لم يقترف أي ذنب أو جريمة، و ليس ثمة من يحميه من الغرباء أو حتى يحمي كرامته المهدورة و إنسانيته المجروحة.

و هذه المسرحية تعالج فكرة الاستعمار المفاجئ و أثره على الشعوب المستضعفة، التي لا تدرك خطورة ضيوفها، و مطامعهم الدفينة التي ترمي إلى سلب الحياة و الحرية و تجريد الإنسان من أبعاده الفكرية، ليصبح دمية خشبية تؤدي أدوارًا سطحية.

و تبقى ثورة الجماهير هي المصير الوحيد و المحتوم لإقامة مجتمع عادل و يبعث الحياة من جديد، و هذه إشارة صريحة و واضحة لهزيمة١٩٦٧، التي كانت مناسبة ملائمة لكشف الأقنعة و إظهار الخبايا و تعرية النفس ومواجهتها. كما ألف مصطفى أمين مسرحية "الشهيد"[5]، التي كانت وجهًا آخر لعملية صلب المسيح، و يدور موضوعها حول شهيد تم صلبه من قبل ثلاثة خائن و جبان و أفعى (ثالوث العارّ) و يستنكر أهل الشهيد، و أقاربه و جيرانه و أصدقائه هذه الحادثة الشنيعة و تصيبهم حالة

---

١. حازم شحاتة: الفعل المسرحي و سؤال الحرية في مسرح مخائيل رومان، مجلة فصول، مجلد ١١، العدد الأول، ١٩٩٢ م. ص ٢٢٥.

٢. عبد القادر القط: مسرحية المسامير قراءة نقدية، مجلة المسرح، المجلد ٨، العدد السادس و الأربعون، أكتوبر ١٩٦٧. ص٣ و ٤.

٣. فتحي العشري: جورج شحادة، مجلة المسرح، المجلد ٨، العدد الثامن و الأربعون، ديسمبر، ١٩٦٧ م. ص ٥٨.

٤. محمود دياب: مسرحيات مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤ م.

٥. مصطفى أمين: مسرحية الشهيد، مجلة مسرح، المجلد الثامن، العدد الثالث والأربعون، يوليو ١٩٦٧ م. ص ١١٤ إلى ١١٧.

فوضى و ملّل، و تنتهي المسرحية نهاية مفتوحة على الحيرة و الضياع. فشهيد المسرحية هو فلسطين التي صلبت أمام الجميع، و رغم استنكار كل العرب للحادثة إلا أنّهم لم يفكروا في كيفية استرجاعها، بل ما زالوا تحت و طأة الصدمة إلى الآن، فمتى سيأخذ الثأرّ ؟ و لمذا هذا الصمت الرهيب ؟ و إلى متى سيبقى هذا الجمود و السكون ؟!

كما ألف الكاتب السوري ممدوح عدوان مسرحية "الغول جمال باشا السفاح"[1]، تحت لواء حق الشعوب في حريتها و تقرير مصيرها، و تختلف المسرحية عن المسرحيات الأخرى من خلال عرضها لنموذج المستعمر سالب الحرية بنقاب شرقي، يرتبط بالبلاد التي يسيطر عليها بوشائج دينية تاريخية، لكن هذه المقومات لم تمنعه من فرض هويته الثقافية من خلال التتريك، فالأتراك العثمانيين لم يخضوا الحروب مع الدول الأوروبية دفاعًا عن الإسلام و المسلمين أثناء الحرب العالمية الأولى بل دفاعًا عن القومية التركية.

و تمضي مسرحية "ديوان ثورة الزنج"[2]. للكاتب التونسي عز الدين المدني في اتجاه مغاير إذ تعود إلى ما يمكن أنّ نطلق عليه الداخل العربي، مستخدمة غطاءًا تاريخيًا شفافًا لا يحجب الواقع المعاصر، و "ديوان ثورة الزنج" إشارة صريحة لأحداث ثورة الزنج التي جرت في القرن الثالث الهجري، و المؤلف من خلال هذه المسرحية يطلق دعوة واضحة: عدم خرق أو تجاوز حق الإنسان في الحرية و الحياة و المساواة باسم الثورة.

فمجلس ثورة الزنج ينادي بالاعتدال في التعامل سواء كان الإنسان حبشيًا أو عربيًا أو فارسيًا أو بربريًا و يأخذ على السلطة العباسية عسفها و جورها و تمييزها الساخر بين البشر، حيث استطاعت بطريقة ما احتواء الثورة و عملت بطريقة أخرى على إجهاضها.

و هذه الثورة تعد أحد وجوه الثورة الفلسطينية من الجانب الاجتماعي و السياسي، التي تذكر بحق الإنسان الفلسطيني في الحرية و الحياة و المساواة و زنج القرن الثالث للهجرة لا يختلفون عن زنج القرن العشرين (الفلسطينيون) فأولئك و هؤلاء يواجهون نفس المصير: التشريد، الاضطهاد، السجن، التهميش، العبودية،......

و تعد مسرحية "عطيل و الخيل و البارود"[3]. للكاتب المغربي عبد الكريم برشيد، أحد وجوه عطيل الشكسبيرية، لكنّ عطيل فيها ينطلق من المغرب نحو الهند الصينية سعيًا وراء قضية إنسانية. قضية المهاجرين من دول العالم الثالث إلى أوروبا... و المسرحية كتابة جاءت نتيجة للتفاعل مع الحركات التحررية في إفريقيا لهذا أعاد عبد الكريم برشيد عطيل إلى وطنه لينتقم من ياجو رمز الاستعمار و العنصرية و الارتزاق.

و تنتهي المسرحية برحيل المستعمر و مع رحيله تستعيد الشعوب حقها في الحياة و الحرية، و برشيد مؤلف مسرحي لا يقف عند تخُوم بلد معين، أو شعب معين، بل يرى في الشعوب التي فقدت حريتها نسيجًا واحدًا.

---

[1]. ممدوح عدوان: الغول جمال باشا السفاح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦ م.

[2]. عز الدين المدني: الزنج و ثورة صاحب الحمار، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط [2]، ١٩٨١ م.

[3]. عبد الرحمن بن زيدان: المقاومة في المسرح المغربي، مجلة فصول، المسرح اتجاهات و قضايا، المجلد الثاني، العدد الثالث، خريف ١٩٨٤، ص ١٦٩.

و من مسرحياته السياسية الساخرة "الناس و الحجارة"[1]. التي تتحدث عن سجين في معتقل انفرادي كادت الوحدة و الوحشية تفتكان به فأوغل في عالم الوهم و الخيال، و اختراع شخصيات و أمكنة و مواجهات للالتقاء بالآخر، و بالحياة التي تجري هناك خارج السجن الذي لم يقض على حريته فحسب و إنما قضى على الآخر الاجتماعي القابع في أعماقه.

و يقاتل السجين عقله معتقدا أنه إذا فعل ذلك غدا حرًا، لكنه يتحول إلى مهرج، فمن حقه كسجين أنّ يحصل على محاكمة عادلة، لكنه عندما ينقل إلى المحكمة ينشب حريق و يلتهم ملف السجين و يموت القاضي، و بموته يمحى كل ما له علاقة بالتهمة الموجهة إليه.

فكرة الأرض و الارتباط بها، و النضال من أجلها، أو من أجل استردادها، هي فكرة أساسية و محورية في العمل المسرحي بالجزائر، و من واقع الثورة التحريرية و ما خلفته، غير أن هذه المسألة ارتبطت بتاريخ الحركة الوطنية، و قد برزت بشكل واضح في كثير من المسرحيات و نذكر منها الجثة المطوقة. Le Cadavre En Cerclé. للكاتب ياسين، و هذه المسرحية تسرد أهم وقائع٨ ماي١٩٤٥، عن طريق بطلها لخضر الذي يقوم جريحًا بسرد الأحداث التاريخية التي مر بها المسار الثوري من تعذيب و سجن و قتل...، و في مناجاته الذاتية الطويلة تعثر نجمته عليه و قد بدأ يستعيد وعيه، فتساعد على الوقوف و هي تلومه و لكنه لا يلبث أن يضيع منها وسط الزحام، يسقط وسط زحام المظاهرة، و يعود لخضر إلى حالته الأولى، فهو إنسان جريح في حالة بين اليقظة و النوم، بين العقل و الجنون، و أخيرًا تنهار هذه الشخصية أمام شجرة البرتقال « تختفي جثته تحت كومة من الأوراق الجافة المتساقطة.»[2]

و مع لخضر و نجمه و صديقاه حسن و مصطفى و أبوه الذي تبناه الطهار و مع نفس الحدث (حرب التحرير) أو النتيجة (ثورة كسبيل للحرية) تبدأ مسرحيته الثانية الأجداد يزدادون ضراوة Les Ancêtres Redoublent de Férocité.[3]

فالأجداد الذين يزدادون ضراوة هم الآباء الذين نسوا ماضيهم الجزائري المجيد نتيجة لحياتهم الطويلة تحت وطأة الاستعمار، لكنهم استبشروا خيرًا بالأجيال القادمة التي ستناضل من أجل شرف العيش و كرامة الحياة، و على الرغم من طول فترة الصمت التي زادت على المائة عام صرخت الأجيال الشابة صرخة مدوية وهبت هبة انتحارية بعد أنّ وجدت خلاص الجزائر في الثورة.

و تعد نجمة شخصية محورية في أعمال الكاتب ياسين، و التي يريد بها وجهًا من وجوه الجزائر الخالدة التي أدمتها جرّاح الحربّ، و بموتها تنتهي فترة من أحلك الفترات في تاريخ الجزائر... فترة الاحتلال البغيضة بكل ما تنطوي عليه من دم و جراح و دموع، و بكل ما تنطوي عليه أيضًا من بطولة و شرف و جهاد و استشهاد.

كما عالجت المسرحيات التي تناولت الثورة التحريرية موضوعًا من وجهات نظر متباينة، البعض منها ركز على العمل الفدائي في المدن مثل مسرحية "أولاد القصبة".[4] لعبد الحليم رايس، التي تطرح موضوع الثورة من خلال عائلة جزائرية يشارك أبناؤها في النضال ضد الاحتلال و ذلك من خلال الأعمال الفدائية داخل المدن و الأحياء الشعبية (حي القصبة) فعائلة أولاد القصبة

---

[١]. نقلاً عن: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ١٩٨٠، ص ٥٧٢.

[٢]. كاتب ياسين: الجثة المطوقة، تر: ملكة عيسى الأبيض، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص ٩٦.

[٣]. جلال العشري: الحرية و الثورة في مسرح كاتب ياسين، مجلة المسرح، المجلد الثامن، العدد الثامن والأربعون، ديسمبر ١٩٦٧ م، ص ٤٨٢.

[٤]. مخلوف بوكروح: المسرح و الجمهور، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري و مصادره، دط، دت. ص ٢٥.

نموذج مصغر للنضال الذي خاضه الشعب الجزائري داخل المدن و تبين مدى تغلغل الثورة في الأوساط الشعبية ممثلة في اهتمام كل الأفراد بما يجري على الساحة.

و سارت مسرحية "حسان طيرو"[1] رويشد على نفس النسق، حيث تروي حكاية حسان الذي يسهم في الكفاح الوطني بفضل المساعدة التي يقدمها لأحد المناضلين ليصبح بعدها شخصية بارزة في الثورة، التي تعتبر في النهاية رمزًا لنضال الشعب الجزائري، أراد المؤلف من خلالها التأكيد على البطولة الشعبية مقابل الادعاء بالبطولة الفردية.

كما ركزت مسرحية "العهد" لعبد الحليم رايس[2]على الكفاح المسلح في القرى و الأرياف، حيث صورت تضحية الإنسان الجزائري في سبيل الحرية، تجسدها مجموعة من المجاهدين المحاصرون من قبل الجيش الفرنسي، يتفقون على مبدأ أساسي يقضي بضرورة الاستمرار في الثورة حتى يتم النصر، و الالتفاف حولها حتى تعود الجزائر، حتى أنهم فكروا في إعدام طفل خوفًا من أن يبوح بأسرار الثورة للمستعمرين.

أما مسرحية "الخالدون"[3] و هي مسرحية تترجم الكفاح المسلح لجيش التحرير الوطني و مدى ارتباطه بالجماهير، يصور المؤلف فيها عملية استشهادية بطولية ينفذها المجاهدون على الحدود الجزائرية التونسية، عند اجتيازهم لخط موريس المكهرب و رغم صعوبة الوضع و خطورته و استشهاد بعضهم، يستطعون عبور الحدود.

أما مسرحية "احمرار الفجر" لآسيا جبار[4]فتطرح جانبا من مشاركة الشعب الجزائري في الثورة من خلال عائلة جزائرية يشارك ابنها في المقاومة ثم تلحقه أخته التي وجدت رفضًا من قبل والديها، و إلى جانب ذلك تكشف المسرحية عن إيمان الشعب و احتضانه للثورة معتمدة على شخصيتين رئيسيتين للتعبير عن معانيها و هما شخصيتا الشاعر و المرشد، و تنتهي المسرحية بموت الشاعر الذي تظل أشعاره في ذاكرة الناس أما المرشد فيرمز إلى المستقبل الزاهر أمام هؤلاء الشباب الذين ملأ بهم المستعمر سجونه.

"فاحمرار الفجر" مسرحية تنقل صورة جيل كامل من الشباب مقيد بمجموعة عوامل منها التقاليد الاجتماعية في صورة صراع بين الأجيال و صراع مع الاستعمار، و المسرحية عمومًا هي طموح الشباب الرافض لظلم.

غير أن مسرحية "الريح" لمولود معمري[5]تصور لحظة صراع الإنسان الجزائري و معاناته و هو يواجه تسلط المعمر و نهبه لخيراته و استغلاله معتمدة على العلاقة غير المتكافئة بين الأهالي و المعمرين تلك العلاقة المدعمة بالجيش الذي جاء ليدافع عن الأقلية الفرنسية حفاظًا على مصالحها و امتيازاتها ظنًا منه أنه يدافع عن حقوق الإنسان الفرنسي، و ريح مولود معمري هي الثورة الجزائرية التي قام بها الشعب ثائرًا على الاستعمار و مناصريه.

---

[1]. المرجع نفسه، ص ٢٦.
[2]. المرجع نفسه، ص ٢٧.
[3]. المرجع نفسه، ص ٢٨.
[4]. المرجع نفسه، ص ٢٨.
[5]. خلوف بوكروح: المسرح و الجمهور، ص ٢٩.

كما تعد مسرحية "الطغاة" لعبد الله الركيبي[1] مسرحية نضالية فكرتها الأساسية ترتكز على تصوير نضال البطل (بشير) ذلك الرجل الثوري الملتزم بقضية بلاده و تحريرها، و يتمثل نضاله في مقاومة الاستعمار الفرنسي و محاربة العملاء و الخونة، و إقناع المنحرفين و المتقاعسين بالانضمام إلى الثورة لأداء الواجب المقدس.

ثالثا. الرواية و الحرب:

إذا كانت الرواية تمثل مرآة الفكر الإنساني المعاصر في شكه و عبثه و شقائه، فإنّ الرواية العربية قد نجحت في نقل تفاصيل الواقع الحربي و رسم ملامحه، و تفاعلت بشكل عفوي مع تلك الأحداث التي هدمت القيم الإنسانية، و حطمت الآمال و عمقت الآلام و زادت من الجراح.

فبعد أزمات سياسية عديدة تعرض لها العالم العربي مثل: "حرب التحرير الجزائرية ١٩٥٤-١٩٦٢ و هزيمة يونيو ١٩٦٧، نصر أكتوبر ١٩٧٣، الحرب بين العراق و إيران ١٩٨٠-١٩٨٨، الحرب الطائفية في لبنان ١٩٧٥-١٩٧٦، حرب الخليج بين العراق و الكويت ١٩٩١، قضايا الحرب و السلم مع إسرائيل الخلاف على الحدود..."[2]، غير أنّ هزيمة حزيران كانت بؤرة توتر في التاريخ العربي الحديث. حيث رأى عبد الرحمان منيف أنّ سنة ١٩٦٧ قد مثلت حدثًا بارزًا في تاريخ الدول العربية فقال: « هزيمة حزيران فجرت الوجود العربي، و زعزعت اليقين الذي كان سائدًا خلال عقود سابقة، و لذلك فإن السنة الأخيرة ١٩٦٧ تُعتبر بمثابة ولادة جديدة للرواية العربية».[3]

و على صدى هذه الصرخات المدوية استيقظ الروائي العربي من نشوة الخطب التي كانت تردد في الإذاعات العربية على مدار أيام الحرب، و تبشر بالنصر، فتفاعل مع الحدث تفاعلاً وضع هذه الظواهر التاريخية في قوالب فنية ساهمت في خلق نماذج روائية متكاملة على الصعيد الإنساني و الفكري.

إذا اشتركت الروايات العربية في معالجة أحداث تاريخية واحدة، فإنّ طريقة المعالجة قد اختلفت من كاتب إلى آخر، كل حسب أيديولوجية و مرجعيته، فمنهم من ردّها إلى أسباب عسكرية و سياسية، كفساد الأنظمة العربية، و تعفن السياسات، و تراجع الوعي، و تخاذل القيم، و الاستخفاف بالآخر سبب الشقاء و الهم.

و نجد أنّ المسار السياسي و الحربي قد بدأ عند يوسف إدريس مع روايته "قصة حب".[4] و هي رواية الشاب المناضل (حمزة) الذي خرج في المظاهرات و شارك في تنظيمها، و "قصة حب" في المستوى المحكي قصة حق الإنسان في الحب و تكوين أسرة آمنة، لكنها في مستوى آخر من مستويات التأويل هي قصة مصر، و قصة الحب المحرر الذي تتوق إليه، إذ تكشف لنا عن الحرية الصحية التي لا تنفصل عن النضال من أجل استقلال الوطن و سيادته.

و تَرِد في هذا المجال أعمال كاتب مصري آخر عبّر عن هذه المرحلة بالتوجه و الحساسية نفسيهما هو عبد الرحمان الشرقاوي في رواياته المتعددة "الأرض ١٩٥٤"، "قلوب خالية ١٩٥٥"، "الشوارع الخلفية ١٩٥٨".(١)، و هذه الروايات الثلاث تناقش مسألة الحرية السياسية و مقاومة المحتل و أذنابه المحليين و قد اختار الشرقاوي معظم النماذج الإنسانية التي أظهر من خلالها

---

[1] . صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة، ط٢، ٢٠٠٧، ص ١٦٣.
[2] . طه وادي: الرواية السياسية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٠٢ و ١٠٣.
[3] . عبد الرحمان منيف: الكاتب و المنفى، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط٣، ٢٠٠١، ص ٤٥.
[4] . يوسف إدريس: قصة حب، دار روز اليوسف، القاهرة، ١٩٥٦.

كفاح الشعب البطولي من أجل الحرية و الديمقراطية من شرائح الدنيا من الطبقة المتوسطة ذلك لأنّ أبناء هذه الشريحة الاجتماعية الظروف نوعية خاصة، هم الذين قادوا بحق الكفاح من أجل الحرية و الحياة.

كما جاءت معالجة الروائي الكبير نجيب محفوظ لقضية الحرية و حق الإنسان و الوطن فيها، بطريقة مختلفة نسبيًا عن معالجة الشرقاوي لها، فقد حرص نجيب محفوظ على أنّ يحقق في رواياته نوعًا من التوازن بين قضايا الواقع الذي يصدر عنه، من دون تحيز لقضية على حساب الأخرى، فمنذ بداية مسيرته الإبداعية شغلت قضية الحرية كاتبنا، حتى في مرحلته التاريخية في روايات "عبث الأقدار"(١٩٣٩)، و "ردوبيس"(١٩٤٣)، و "كفاح طيبة"(١٩٤٤).[1]، إذ تمكن فيها من توظيف التاريخ الفرعوني كقناع أدبي يمكنه من مناقشة قضايا عديدة المعاصرة مثل قضية الموقف من الاستعمار، و قضية الحرية السياسية، و توشك الرواية الأخيرة "كفاح طيبة" أن تكون أكثر روايات هذه المرحلة اهتمامًا بقضية الاستقلال و ضرورة النضال من أجل تحقيقه إذ تربط الرواية بشكل واضح بين حرية الوطن و حرية المواطن، و تحث الشعب على النضال ضد الاستعمار و التضحية من أجل تحقيق استقلال الوطن، حيث لا يمكن أنّ يتمتع الشعب بحريته طالما ظل الوطن رازحًا تحت نير الاحتلال.

غير أنّ هذه المعالجة سرعان ما تخلصت من القناع التاريخي، و ازدادت عمقًا و وضوحًا في روايات المرحلة الواقعية الاجتماعية، و في الثلاثية الشهيرة تحديدًا، "بين القصرين"١٩٥٦، و "قصر الشوق"١٩٥٧، و "السكرية"١٩٥٧.[2]

و هذه الثلاثية توضح طبيعة النضال المستمر الذي خاضه الشعب المصري ضد الاحتلال الانجليزي الذي بلغ ذروته في ثورة عام ١٩١٩، هذه الثورة التي تركت جراحا لا تندمل في الحياة المصرية و التي تعد الثلاثية تسجيلاً لعالمها. كما تربط رواية "السجن".[3]للكاتب السوري نبيل سليمان، و "ثنائية السجن و الغربة".[4]للكاتب المصري فتحي عبد الفتاح تجربة السجن السياسي المرة القاسية بتجربة المنفى و المناخ الطارد الذي تخلّق في مصر السبعينات، و دفع الكثيرين إلى الهجرة، بعدما سُدت أمامهم سبل الحياة الكريمة في الوطن، و تعرضت جل حقوقهم للإهدار و الانتهاك.

سجل طاهر عبد الحكيم تجربته الدامية في معتقل الواحات طوال أكثر من خمس سنوات في عمله الروائي "الأقدام العارية".[5]حيث تناول تجربة السجن التي تكشف عزلة السجين السياسي، و بشاعة التجربة و أثرها على الجانب النفسي و الاجتماعي، لا على المعتقل وحده الذي يعاني بسبب آرائه السياسية، و لكن على محيطه، بالصورة التي يتحول فيها الخارج إلى امتداد للسجن الداخلي.

و كل هذه الروايات هي روايات السجن و التعذيب و كل ما يلحق بهما من إهدار بشع لحقوق الإنسان و قيمته، و ذلك لا لشيء لكن لأنّ تاريخ المثقف العربي الحديث هو تاريخ صراعه المستمر مع السلطة، سواء أكانت السلطة الاستعمارية و أذنابها من العملاء المحليين، أم السلطة الوطنية التي أعقبتها بعد الاستقلال و التي تفوقت. في أغلب أقطار الوطن العربي. على أسلافها من المستعمرين في كثير من أساليب العسف و الاستبداد.

---

١. حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر،كلية الآداب، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط١، ٢٠٠٢، ص٢١٣.

٢. أحمد محمد عطية: البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، ١٩٧٧، ص ٣٦.

٣. نبيل سليمان: السجن، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٧٢.

٤. فتحي عبد الفتاح: ثنائية السجن و الغربة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٥.

٥. طاهر عبد الحكيم: الأقدام العارية، دار الفكر، ١٩٨٠.

أما رواية فؤاد حجازي "سجناء لكل العصور" فقد سجل فيها تجربته المريرة في السجن و الملاحقة في مدينة المنصورة بسبب آرائه و أفكاره السياسية، و هناك أيضًا كتاب نوال السعداوي "مذكرتي في سجن النساء".[1] الذي تناولت فيه تجربتها في الاعتقال عندما سجنها السادات قبيل اغتياله بشهر واحد مع أكثر من ألف و ستمئة كاتب و سياسي، كما تناولت لطيفة الزيات التجربة ذاتها في مؤلفها "حملة تفتيش: أوراق شخصية".[2]

فالحرية بنوعيها كانت حلقة أساسية و محورية في هذه الروايات حيث أصبحت الحرية المصاحبة لعملية الإبداع حرية فردية، لا يوازيها عند هؤلاء إلا الحرية التي يمارسها الإنسان أثناء العمل الجماهيري في حالة المد الثوري، حيث يرتبط مسار الفرد بمسار الوطن ارتباطًا عضويًا، و يندرج الاثنان في كل مقبول و مفهوم في خط صاعد من البداية إلى النهاية رغم كل المنحنيات، فهذه الروايات تطرح العلاقة الجدلية بين حرية الفرد من ناحية و حرية مجتمعه من ناحية أخرى، و تذهب إلى أنّ الفرد لا يجد نفسه حقًا، و لا يجد حريته إلا إذا فقدها، فيناضل من أجل تحرير نفسه و وطنه من بقايا الاستعمار، فحريته تتمشى مع حرية وطنه و لا تتعارض معها، كما قدمت شخصيات يتناوبها الإقدام و الإحجام، الجرأة و الخوف، اختيار الأصعب و الاستسلام إلى الأسهل.

كتبت ليانة بدر رواية "بوصلة من أجل عباد الشمس".[3] عام ١٩٧٦، التي حاولت فيها استجلاب شكل المنفى إلى النص، فجعلت روايتها تنبني على شكل مربعات تتقاطع عموديًا و أفقيًا لترسم اللوحة الشاملة، حين يشير المنفى إلى الأزمنة المتقطعة و الأمكنة المنفصلة، و إلى واقع يومي مصنوع من معاناة الناس البسطاء وسط الحرب، و إلى نساء صامدات ينصرفن إلى مكافحة رعبهن بالطريقة ذاتها التي يتصدّين فيها للأحزان.

كما كرس صنع الله إبراهيم مئات الصفحات في لروايته "شرف".[4] التي نقل فيها ما جرى لأشرف الذي حاول الدفاع بشكل مستميت عن شرفه، بعد أنّ تسلمته أجهزة الشرطة المصرية و أودعته في غياهب سجونها انتظارًا لمحاكمته.فشرف تكشف لنا عن حقيقة السجن المصري بتنويعاته المختلفة من الحجز في أقسام البوليس، حتى عنابر الإبراد المؤقتة في السجن، باعتباره بؤرة يتبرعم فيها الفساد، و يترعرع في جنباتها الظلم، و ليس باعتباره مؤسسة عقابية تستهدف التأديب و التهذيب و الإصلاح كما يزعم، فصنع الله إبراهيم حريص على أن يتحول السجن، تحت وطأة معالجته الحاذقة لجزئياته، إلى فضاء ناطق بخراب العالم الخارجي و مبلور لأشد تناقضاته، و قدم لنا هذا العالم من خلال منظور شرف له.

حاولت رواية "طريق العودة" ليوسف السباعي أن تسجل لنا كيف أهدرت حقوق الشعب الفلسطيني في وطنه، من خلال اغتصاب الكيان الصهيوني لكافة حقوقه، غير أنّ على أبو حيدر قدم لنا معرفة أعمق في روايته "طريق فلسطين"، حيث صور حقيقة المأساة التي وقعت، و نتج عنها حرمان شعب بأكمله من أبسط حقوقه، حقه في أنّ يكون له وطن.

جمع غسان كنفاني الأجيال الثلاثة التي عانت النكبة و صهرها في بوتقة واحدة سماها "رجال في الشمس".[5]فالمشكلة الفلسطينية تجمع أبناء هذه الأجيال الثلاثة التي حرمت جميعها من حق الحياة في وطنها، و توحدهم في محاولة السفر إلى ما

---

[1]. نوال السعداوي: تجربتي مع الكتابة و الحرية، مجلة فصول، الأدب و الحرية، المجلد الحاي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢،ص ٣٢٣.

[2]. لطيفة الزيات: الكاتب و الحرية، مجلة فصول، ص ٢٣٢.

[3]. ليانة بدر: الحرية في الحياة و في الإبداع، مجلة فصول، ص ٢٣٩.

[4]. صنع الله إبراهيم: شرف، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٧.

[5]. غسان كنفاني: رجال في الشمس، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٣.

يتوهمون أنه المهرب و السبيل إلى الخلاص، و يكون سبيلهم إلى هذا المهرب الذي يتوهمونه فردوسًا أرضيًا يرد إليهم بعض حقوقهم المسلوبة.

كتب إميل حبيبي "سرايا بنت الغول" التي قدم فيها صرخة جيل بأكمله يطالب بحق الإنسان في أن يعيش حياة حرة و كريمة في وطنه، لأنّه مل من ظلم المستبد الذي قتل بريق آماله. أما رواية فتحي غانم "أحمد و داود".[1]فهي أول رواية مصرية عن القضية الفلسطينية تصدر بعد الانتفاضة الباسلة التي أجبرت العدو قبل الصديق على إعادة النظر في تصوراته الثابتة حول القضية عمومًا، و إعادة التفكير في مشروعية الحلول المطروحة لها.

كتبت غادة السمان روايتها "ليلة المليار" عام١٩٨٦، تحدثت فيها عن العجز الجنسي الذي يصيب البطل في ليلة المليار، كقناع درامي مكثف لعجز المثقف العربي، في مقابل الأنظمة السائدة، التي خلقت هوة سحيقة بين فكر هذا المثقف في مواجهة تلك الأنظمة الديكتاتوريّة.

غير أنّ صيحة المقاومة تنطلق داوية من رواية "البيت الكبير" لمحمد ديب، و تتجسد الدعوة إليها في روايته الأخرى "الحريق".[2]فالذي يميز كتابات محمد ديب هو إدراكه قيمة الإنسان من حيث هو معطي متعدد الجوانب و الأبعاد، فصوره مواطنًا اجتماعيًا عاملاً ليومه، مستلبًا و مضطهدًا و فقيرًا، كما صوره مناضلاً في السر و العلن يتحدى سلطة الاحتلال و يعمل لأجل الثورة، و يفني نفسه في هذا العمل النضالي الذي يعرف أنه يكفله حريته الشخصية و حياته فلا يبالي، حتى إذا التحق بالثورة، صوره مقاتلاً يخوض المعارك في حرب تحريرية عادلة، تعمل للحرية و الحياة بمثل ما تعمل لطرد المحتل و إحراز الاستقلال.

و كتب محمد ديب رواية "اختفاء نعيمة" التي أرخت إلى أغرب مسيرة طافت بالجزائر، مسيرة السيل الجارف الذي أنشد نشيد التحرر بصوت عال لا للعنف لا للغضب لا للألم، نعم لتحدي نعم لثورة، نعم للحرب، حرب الحياة، حرب الكرامة حرب الجزائر.

و نقل مولود فرعون في روايته "ابن فقير" و "الأرض و الدم" بُعدًا إنسانيًا شاملاً، صور الحتمية المزدوجة التي يواجهها الكاتب الجزائري، و التي يشكل وجهها الأول الثقافة الأجنبية و يتمثل وجهها الثاني في الواقع السياسي و الاجتماعي المريض، فقد استطاع هذا الأخير أن يجعل روح المقاومة قاعدة أساسية في مؤلفاته من خلال تصويره للحياة اليومية التي تتحول إلى محاكمة استعمارية.

و كتبت آسيا جبار رواية "أطفال العالم الجديد[3]"[4]التي قدمت فيها الدور البطولي للمرأة الجزائرية التي أدركت قيمة الإنسان من حيث هو معطى متعدد الجوانب و الأبعاد يصنع الحياة بالثورة، و يحقق الحرية و الاستقلال بالنضال السري و العلني.

---

[١]. فتحي غانم: أحمد و داود، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٩.

[٢]. نجاح العطار و حنا مينة: أدب الحرب، ص ٢٠٥.

[٣]. نجاح العطار و حنا مينة: أدب الحرب، ص ٢٠٢.

[٤]. صدرت رواية أطفال العالم الجديد عام ١٩٦٢م.

رابعا. القصة و الحربّ:

تناولت القصة قضية الحرب تبعًا لتبدل صيغها و تغير تجلياتها، و باعتبارها أهم قضايا الواقع المحورية، و لنؤكد مدى انشغال القص على مر مراحل تطوره بهذه القضية سنعرض لبعض الكتاب الذين عبروا عن رؤاهم الجمعية و الشخصية في أعمالهم القصصية.

كتب يوسف إدريس عن الحرب في فترة مبكرة من إبداعه القصصي، حيث نجده يدافع في جل أعماله تقريبًا عن حق الإنسان و الوطن في الحرية، و يتضح ذلك خاصة في مجموعته القصصية "البطل".[1] التي تدور قصصها حول النضال من أجل أن يحقق الوطن حريته، و أنّ يتحرر المواطن معه من القيود المفروضة عليه، كما تعد "أرخص اليالي".[2] من أهم مجموعاته القصصية لأنها جسدت لنا شتى صور القهر و العنف و ضحايا العسف السياسي الذين أردتهم رصاصات الاحتلال، و صورت الخوف و الرعب و الحزن و بكاء الأطفال و صمود الأمهات و تضحية الآباء من أجل سيادة الوطن.

و عبر عن هذا التوجه و الحساسية نفسيهما عبد الرحمان الشرقاوي، الذي حصر حلقة عمله الإبداعي حول مسألة الحرية السياسية و مقاومة المحتل، و حق الوطن في الاستقلال، التي تتجسد بصورة أوضح في مجموعته القصصية "أرض المعركة".[3] و مدار أغلب قصصها هو جدارة الجماهير الشعبية بتاريخ أفضل من التاريخ المثقل بالعسف و الاستعمار الذي عانته، و اختار الكاتب لمجموعته لحظات تاريخية عامرة بالتوتر و الصراع من أجل الحرية ليبرز عبرها شرف المقاومة و أهمية النضال من أجل واقع أفضل.

لا تتعرض حقوق الإنسان للانتهاك في القص العربي عند تعرض الإنسان للسجن المباشر، أو إلى الاغتيال السياسي أو إلى الإكراه الديني فحسب، و لكنها تُنتهك كذلك من خلال الممارسة اليومية للحياة في عالم يبدو و كأنه عالم مقلوب، فمن أكثر صيغ التعبير الأدبي في النتاج السوري تجسيدًا لما يعانيه الإنسان في بحث المضني عن حقوقه، و كشفً لما يتركه افتقادها من عذابات و انتهاكات لكرامته و إنسانيته هي القصة السورية، وذلك أنّ سوريا تحديدًا هي التي أهدت الأدب العربي عامة شاعر السرد القصصي و فنانه، زكريا تامر الذي ألف العديد من المجموعات القصصية:صهيل الجواد الأبيض ١٩٠، و ربيع في الرماد ١٩٦٣، و الرعد ١٩٧، و دمشق الحرائق ١٩٧٣، النمور في اليوم العاشر ١٩٧٨، و نداء نوح ١٩٩٤، و سنضحك ١٩٩٨.

و توشك هذه المجموعات السبع أن تكون صرخات سبع ضد الانتهاكات المختلفة لحقوق الإنسان العربي، و من يتأمل قصصه بقدر من العمق يدرك أنه لا يتحدث فيها عن إنسان مجرد، و إنما عن الإنسان العربي و الدمشقي غالبًا. فدمشق الحرائق.[4] عالم كابوسي متشائم، خلٍ من الفرح، مليء بالقتامة، يتحوّل فيه الإنسان الخير إلى قاتل، قاتل تغلغل الدمار فيه و سلبه أسما معاني الحياة: البراءة.

و هذا التحول الدامي هو السمة الغالبة على تحولات هذا العالم القصصي الغريب، و الذي يمنح هذا التحول مذاقة المرير تأكيد الكاتب أننا نحن الذين ندين أنفسنا قبل الآخرين.

---

[1]. يوسف إدريس: البطل، دار الفكر، القاهرة، ١٩٥٧.

[2]. يوسف إدريس: أرخص اليالي، دار روز اليوسف، القاهرة، ١٩٥٧.

[3]. عبد الرحمان الشرقاوي: أرض المعركة، الدار المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.

[4]. زكريا تامر: دمشق الحرائق، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣.

و ليس زكريا تامر هو القاص السوري الوحيد الذي جسد لنا مواضعات قهر الإنسان و حرمانه، فإبراهيم صموئيل شغوف هو الآخر بهذا الموضوع، إذ تدخل قصصه القارئ في عالم مقبوض يسيطر عليه القهر و السلب، و مع ذلك لم يفقد إنسانه الأمل في السعادة و الحياة، فإذا ما تأملنا مجموعتيه القصصيتين "رائحة الخطر الثقيل"[1] و "الوعر الأزرق"[2]سنجد أن أغلب قصصه تدور حول محورين أساسيين مترابطين و متكاملين هما محور السجن السياسي و المطاردة، يبرز أولهما فداحة القهر السياسي و حرمان الإنسان من حقه في الحرية من خلال مقدرة الإنسان على محاربة القهر بالحب الذي تقف متانه علاقة الحبيب فيه بحبيبته رباط وثيق في وجه السجن و المطاردة يُمكن السجين من المقاومة و التذرع بالحياة لصد جحافل الموت، أما المحور الثاني فإنه يدور حول نوع آخر من القهر لا يقل بشاعة عن قهر السلطة السياسية، لأنه قهر الفقر الطاحن الناجم عن حرمان الإنسان من حقه في حياة كريمة، ببساطة أعماله تصور ناس محرومين قد حيل بينهم و بين أبسط حقوقهم الآدمية،ففي السجن أمور الفساد و الانتهاك و الظلم نفسها التي ثار عليها السجين في الخارج، و لا يزال يعاني عواقبها في الداخل، و كأنّ الحرمان من حق الحرية لا يقف عند حد السجن بل يتجاوزه إلى حدود أخرى.

كما أسالت القاصة السورية غادة السمان حبرًا كثيرًا في مجال القصة القصيرة المتعلقة بهذا الجانب أيضًا فقد كتبت العديد من المجموعات القصصية:"عيناك قدري"، "لا بحر في بيروت"، "ليل الغرباء"، "رحيل المرافئ القديمة"، "زمن الحب الآخر"، "القمر المربع"...الخ.

إنّ الدخول في نص من نصوص غادة السمان هو بحد ذاته مغامرة تأويلية تبحث في مجاهيل هذه النصوص القصصية و دهاليزها، فقصص هذه الأدبية تختزن في داخلها حركة التاريخ العربي الحديث و تحولاته الهستيرية و تعد مجموعتها القصصية "رحيل المرافئ القديمة"[3] من أهم أعمالها على الإطلاق حيث حملت على عاتقها تصوير التغيرات التي حلت بالذات العربية من جانب و بالعالم العربي من جانب آخر، حيث صورت الهزيمة العربية .نكسة حزيران١٩٦٧ . التي كانت نوعًا من الهذيان الذاتي لإنسان خائب، خائر القوى، مسلوب العقل، و كلما أحسن بوطئة هذه الصدمة يصحو الجرح بداخله ليؤكد عجزه الذي لا يندمل بمرور الوقت، فهذه المجموعة حفلت بشخصيات هائمة في فضاء واسع لا تعرف الاستقرار، صورت الانهيار الإنساني الذي عَان منه العالم العربي بعد هزيمة، فرحيل المرافئ القديمة رسمت الخطوط العريضة لنكسة، و حُملت بالأزمات النفسية التي صحبتها و اكتست بالتحذيرات و الأكاذيب التي سبها، و لُونت بالدماء التي ولدتها، و زُينت بالصدمات التي رفضتها.

كما شغلت القضية الفلسطينية الكاتب الفلسطيني رشاد أبو شاورِ، و جعل منها شغله الشاغل منذ ظهور مجموعته الأولى "ذكرى الأيام الماضية"١٩٧٠، و حتى صدور مجموعته الأخيرة "الضحك أخر الليل"١٩٩٠[4]حيث عملت هذه الأخيرة على رسم الوضع الفلسطيني، و تبدلاته المدوخة، و طموحاته الآملة، فقصص الضحك في آخر الليل تقدم التشكلات السردية الجديدة لمتغيرات الوضع الفلسطيني، هذا الوضع الجديد الذي يعلن عن نفسه منذ السطور الأولى لمجموعته، و منذ قصتها الأولى "الحكاية الحقيقية عن الولد الذي رفض أن..."[5] و العنوان نفسه بجملته الناقصة و صياغته غير التقليدية، و ازدحامه النحوي يحيل على مأساة دامية و حادثة لا معقولة عن الجنين الذي استمرت حياته في بطن أمه حتى الشهر الحادي عشر، و رفض

---

[1]. إبراهيم صموئيل: رائحة الخطر الثقيل، دار الجندي للنشر و التوزيع، دمشق، ١٩٨٨.

[2]. إبراهيم صموئيل: الوعر الأزرق، دار الجندي للنشر و التوزيع، دمشق، ١٩٩٤.

[3]. غادة السمان: رحيل المرافئ القديمة، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط[1]، ١٩٧٣.

[4]. رشاد أبو شاور: الضحك في آخر الليل، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٠.

[5]. المرجع نفسه، ص ٠٥.

بإصرار أنّ يولد بعد أن سمع حديث أبوية عما يعانيه الفلسطيني من شتات و قتل و سجن و تشرد، و هكذا لا يمكن أن يلام هذا الجنين الذي فضل بطن أمه الضيق على عذاب الحياة الفلسطينية التي حرم بنوها من كل حقوقهم، و القصة في الحقيقة

الحقيقة ليست مجرد مزحة عاتبة، لكنها محاولة مكثفة تصوغ لنا من خلال تفاصيلها الدقيقة صورة استعارية مؤثرة للمخاض الفلسطيني المرجأ، و المرأة الفلسطينية من خلال هذه القصة أصبحت تحمل طفلاً أكثر وعيًا من والديه، تمرد على الأوضاع التي يردون له أن يولد في سياقها الجائر.

و نظرت ليانة بدر للقضية الفلسطينية نظرة مغايرة تمامًا، حيث أكدت على أهمية العنصر النسائي في الحرب، و انطلاقا من هذه النقطة رسمت معالم جديدة للقصة الفلسطينية، و هذا ما أكدته في مجموعتها القصصية "أنا أريد النهار"[1] التي ركزت فيها على جماليات الأمكنة التي كانت تنتمي إليها ثم غادرتها، و فارقتها رغماً عنها، كما ضمنتها وجوه الخيبة و الضعف و الخسارة لنساء عشن مراحل تاريخية حاسمة و كان حصاد هذه المراحل يرخي عليهن مسحة من الحزن و الألم.

لكن في مجموعتها الأخرى "شرفة على الفاكهاني"[2]صورت نساء يعانين من صدمات يواجهن الموت، و مع ذلك ينصرفن إلى مكافحة رعبهن بالطريقة ذاتها التي يتصدين فيها للأحزان، و مع ذلك يبقى الحزن الدفين على حاله بداخل كل واحدة منهن، لأنّ عسكرة المجتمع دفعتها إلى الميدان لكي تكون طباخة، أو مدبرة للخطوط الخلفية من جديد،لا تستطيع الانتماء لحالة الحرب، ولا يمكنها عبورها أو القفز عنها ولو بالاستشهاد القتالي الذي يفعله الرجال. و طرحت ليانة بدر جرحًا أخر في مجموعتها "جحيم ذهبي"[3]، حيث صورت بشاعة المنفى عبر أسلوب تهكمي ساخر، حيث احتلت السخرية المرة مكانها في أحاديث الناس فأحدث مفارقات ساهمت في ظهور سوء تفاهم عربي لن يحل مدام الجميع يتكلمون في وقت واحد.

سيطرت الثورة الفلسطينية على غسان كنفاني و أعماله القصصية، و ظلت قائمة في نفسه حتى وفاته، حيث صور الاضطراب و المظاهرات، و العمليات الفدائية الصغيرة، التي ظلت تنمو و تتزايد حتى اتخذت شكل التنظيمات الثورية الكبيرة..، و المنفى و حياة اللاجئين القاسية الذليلة في المخيمات، و معناه المهاجرين الفلسطينيين في مختلف العواصم العربية، و مواقف البطولة و المقاومة التي سجلها أبناؤها قبل الخروج و بعده، و الأحلام و التمنيات التي تسكن بداخل كل فلسطيني يريد الحرية في قصص كثيرة منها: "ورقة من غزة"، "إلى أن نعود"، "الرجل الذي لم يمت"، "أرض البرتقال الحزين"، "البطل في الزنزانة"، "في جنازتي"، "قلعة العبيد"، "السلاح المحرم"، "المنزلق"، "نصف العالم"..."[4] . و كل هذه القصص هي كلام بسيط و حكيم و عميق، يقدم السبب الحقيقي للثورة، و هو التعب و المعاناة التي عاشها الشعب الفلسطيني، الذي ظل صامدًا يقاوم عوامل الموت المحيطة به من كل جانب.

يشكل موضوع الأرض نواة مركزية في القصة الجزائرية، حيث كلفت منذ بداياتها الفنية بمعالجة قضايا واقعية، من خلال علاقات اجتماعية و سياسية إذ نجدها تحضر بكثرة في كتابات أحمد منور القصصية خاصة في "قلبتان من شعير" و "الأرض

---

[1]. ليانة بدر: الحرية في الحياة و الإبداع، مجلة فصول، الأدب و الحرية، ج٣، ص ٢٤٠.

[2]. المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

[3]. المرجع نفسه، ص ٢٤١.

[4]. فؤاد دوراة: مخاض الثورة الفلسطينية في قصص غسان كنفاني القصيرة، مجلة فصول، القصة القصيرة، اتجاهات و قضايا، المجلد الثاني، العدد الرابع، شتاء ١٩٨٤، ص ٢٣٠ و ٢٣١.

لمن يخدمها"[1] يظهر مدى الاضطهاد و الذل اللذين كانا متعلقين بالفلاح الجزائري المحروم من أرضه، و ينتهي هذا الذل المقدر على الشخصيات بالثورة على الإقطاعي الأوروبي، فموضوع القصص نابع من الحياة اليومية التي كان الشعب الجزائري يحياها في تلك الفترة، فقد كان الفرنسيين يفيدون من عائدات أراضي جزائرية يخدمها جزائريين و هم في المدينة يتمتعون بمظاهر الرفاهية.

كما تناول ابن هدوقة هذا الطرح معتمدًا على رؤية فلسفية تحاول طرح الأمور ببساطة تقترب في بعض الأحيان من التقريرية اليومية منها إلى الفن بمعناه المنمق، فالصراع في قصة "رجل المزرعة"[2] يحتدم بين فلاح جزائري أجير، و معمر أجنبي استحوذ على أراض شاسعة بدون وجه حق، فالكاتب هنا يركز على المقارنة الساحرة التي تعكس طريقة تفكير المعمر من خلال إبراز مواقفه المختلفة إزاء الفلاحين الجزائريين، و نجد ابن هدوقة يلتقي في معالجة هذا الموضوع مع أحمد منور في "قلبتان من شعير"، فكلاهما يعالج صراعًا محتدمًا بين الفلاح الجزائري الفقير، و المعمر الأجنبي المستغل.

أطلق ابن هدوقة عنوان قصته "الأشعة السبعة"[3] ذات المضمون الوطني على مجموعته القصصية التي تضم ثلاث عشرة قصة، ليؤكد أهمية طرحها للرمزي، الذي ينقل قصة صبي أصيب بالبكم اثر صدمة عنيفة لم تفارقه و ذلك حين شاهد أمه الحسناء التي كانت تسبح في البحيرة المسحورة التي بمجرد انغماسها في مياهها تقلصت عضلاتها، مخلفة شلل أفقدها القدرة على الحركة و التحكم في توجيه أطرافها فغرقت و الصبي ينظر إليها و يتألم.

و إذا أردنا وضع الأمور في نصابها الحقيقية يتحول هذا الصبي إلى الشعب الجزائري الذي فقد حرية التعبير، و تتحول الأم إلى جزائر الجغرافيا التي لا تنطق، و التاريخ الذي لا يتحدث إلا بالخرس. كما تتميز مجموعة "تحت الجسر المعلق" لعثمان السعدي، بمضمون وطني خالص، فقصصها السبع لا يتناولن شيئًا غير النضال من أجل التحرر، فلم يشأ الكاتب أن يعرض لأي قضايا اجتماعية أو ثقافية بعيدة عن الموضوع الجوهري: نضال الشعب الجزائري و ثورة التحرير، "فاجازة بين الثوار" مثلا تنقل قصة فتاة فرنسية رقيقة الذوق، سمحة الطبع، شديدة الفضول، تقع في قبضة فرقة صغيرة من جيش التحرير الوطني بعد إحراق الحافلة التي كانت تقلها و مجموعة من الركاب الأوروبيين، و هنا يتحقق حلم الفتاة برؤية هؤلاء "الفلاقة" الوحوش الذين لطالما سمعت عنهم، و بعد أسرها تلاحظ لينا في المعاملة، و حسنا في السلوك، و أخلاقًا عالية تكشف عن مقامها الوضيع بين هؤلاء الثوار.

تنم قصة "عندما تكون الحرية في خطر" لمصطفى الفاسي عن بساطة متناهية تنبض بالحياة، لأنّها تصور الواقع في عمقه و بساطته، حيث تعكس بيئة الفلاحين بكل ما فيها من قساوة و بؤس و شهامة، و هذه القصة لا تصطنع الحدث الثوري بقدر ما تنشره في مناظر متنوعة، تُصادر الصراع الدائر بين جيش التحرير الوطني و الجيش الفرنسي الغازي.

---

[1] . عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠، ص ٢٤.

[2] . المرجع نفسه، ص ٢٩.

[3] . المرجع نفسه، ص ٤٣.

La nouvelle littéraire arabe et l'influence des avatars historiques

القصة القصيرة العربية وتأثير التغيرات التاريخية

أ.عزالدين بلمختار/ جامعة تلمسان – المدرسة التحضيرية للعلوم و التقنيات.الجزائر.

ملخص:

إن جذور القصة القصيرة عند العرب تمتد إلى الادب العربي من جهة وإلى الآدب الغربي من جهة أخرى. بعض النقاد يرون أن لهذا الجنس الأدبي حدود وجدور مع أجناس أخرى كالمقامة والحديث والقصة والنادرة وقصص القرآن الكريم.

هذا البحث يحاول الربط بين هذه الاجناس العريقة والمتأصلة في الادب العربي وبين الشكل الحالي للقصة القصيرة التي تدين لشقيقتها الغربية بالكثير من الخصائص. لقد ضهر هذا التأثر جليا في عصر النهضة.

الكلمات المفتاحية

القصة القصيرة-أجناس أدبية -الأدب العربي-الأدب الغربي-المقامة-القصة-قصص القرآن الكريم-

Résumé

La nouvelle littéraire arabe telle qu'elle est connue aujourd'hui tient ses origines de la littérature arabe et la littérature occidentale. Des critiques affirment que la nouvelle littéraire arabe a des antécédents , des frontières et des racines bien lointaines avec les autres genres du récit court tels que *Al-Maqâmât , al-hadith*, al *qissa, al-nâdira et Le récit dans le Coran etc.*

Mots clés

La nouvelle littéraire- les genres- la littérature arabe –la littérature occidentale- Al-Maqâmât- Les Mille et Une Nuits -le récit dans le coran.

Introduction

Le point de départ de ma réflexion a été une recherche que j'ai faite sur la genèse de la nouvelle occidentale et la nouvelle arabe dans le but de comparer la structure narrative d'une nouvelle de Guy de Maupassant à celle de Naguib Mahfouz. Loin de partager avec vous dans ce contexte les résultats de mon travail, je vais me contenterai de délimiter les frontières entre quelques récits

qualifiés de récits courts dans la littérature arabe avec les autres genres. Je ferai aussi quelques analogies[1] avec la nouvelles en littérature français quand ceci est nécessaire et quelques fois avec le roman (*riwâya)*.

La nouvelle occupe une place importante dans les journaux car elle est dans ce cas le genre qui associe l'information à la fiction. Elle se prête à plusieurs avatars et à différentes métamorphoses. Métamorphoses de ses formes, des nouvelles se composent de trois lignes et d'autres de trente pages ; métamorphoses de ses types, fantastiques, humoristiques, sentimentales, fantaisistes et bien sûr métamorphoses de ses contenus aussi, toutes les nouvelles ont des contenus variés et en transformations permanentes.

Ce sont ces transformations qui ont engendré une diversité des notions théoriques formulées par des lexicographes, par des critiques et par des écrivains qui ont montré qu'on ne peut définir avec rigueur ce genre littéraire qui reste un genre polymorphe.

La problématique du genre

Le critique et théoricien de la littérature Viktor Shklovsky[2] qui avançait au début de son article *la construction de la nouvelle et du roman*, la précision suivante :

« Je dois dire avant toute chose que je n'ai pas encore trouvé une définition pour la nouvelle. C'est-à-dire que je ne puis encore dire quelle qualité doit caractériser le motif, ni comment les motifs doivent se combiner afin que l'on obtienne un sujet .Il ne suffit pas d'une simple image, d'un simple parallèle ni même de la simple description d'un évènement pour que nous ayons l'impression de se trouver devant une nouvelle »[3]

Voici une citation qui figure dans l'introduction du livre, la littérature arabe contemporaine de *Nada Tomiche* agrégée, docteur ès lettres, professeur des Universités, professeur à l'université de Paris-III-Sorbonne nouvelle « le substantif *riwâya* dont la racine signifie étymologiquement « abreuver» et, par extension « abreuver de paroles », « narrer », désigne, à l'époque moderne, d'une manière très large, le « récit », la «narration ». Récemment encore, dans la préface à la pièce *de Yûsuf Idrîs*, *al Farâfîr* (1964), le terme renvoie au récit théâtral, à la pièce de théâtre. Il tend toutefois à se spécialiser dans le sens de « roman » et à s'opposer au genre de la nouvelle *(qissa)* et de théâtre *(masrah)* .[4]

---

[1] Le fait de citer des auteurs ou plus exactement des spécialistes de la nouvelle occidentale est une manière de rapprocher ce genre en question dans la culture arabe et de marquer les similitudes avec sa sœur en occident notamment après que sa forme s'est « stabilisée » au XIX siècle dans le monde arabe..

[2] Viktor Shklovsky qui est un théoricien de la littérature et écrivain russe, né à Saint-Pétersbourg le 24 janvier 1893, mort le 6 décembre 1984. Il est le fondateur du groupe des formalistes russes de Saint-Pétersbourg OPOYAZ et auteur de plusieurs romans à caractère autobiographique. Il a également été critique de cinéma et auteur de scénarios

[3] Viktor Shklovsky, *la construction de la nouvelle et du roman*, in TODOROV Tzvetan, *Théorie de la littérature, textes réunis*, Le Seuil, 1965, p 172.

[4] Nada Tomiche, La littérature arabe contemporaine, ed Maisonneuve et Larose, Paris, p 7.

1. **L'influence d'avatars historiques** تأثير التغيرات التاريخية

La nouvelle a subi l'influence des avatars historiques d'autres genres qui la précédaient dont elle tient son identité et son autonomie, certains critiques comme R. Godenne recommandent d'étudier l'évolution de la nouvelle avant de s'aventurer dans toute « définition prétentieuse » :

« Étudier la nouvelle(…) c'est d'abord préciser le cadre dans lequel se déroule son évolution à travers les siècles depuis le moment où elle est apparue, jusqu'à nos jours ; c'est ensuite se pencher sur les différentes conceptions qui se sont succédées ,s'interroger sur leur valeur respective , puis finalement essayer de voir si, par rapport aux autres formes de récits brefs et longs, il n'y aurait pas une conception qui exprimerait la spécificité de cette forme particulière qu'est la nouvelle ".[1]

2. **Des récits en mouvement**

On a tendance a institué des coïncidences, à signaler des similitudes, à souligner des analogies commodes entre la nouvelle et les autres genres du récit bref comme *Al-Maqâmât* ou la *séance*, *Le récit dans le Coran*, *al-nâdira (la blague ou l'anecdote)* , *al qissa* qui signifie (la nouvelle) et si on ajoute l'adjectif *al kassira* qui veut dire « bref » au mot *al qissa* nous sommes devant la nouvelle littéraire *(al kissa el kassira)* , etc. Et ce fait, n'est en réalité qu'une manière de négliger et de gommer les différences existant entre ces genres et négliger aussi les changements que peuvent provoquer l'évolution ou le « passage » d'un genre à l'autre. Cette dynamique est décrite par Thierry Ozwald dans son livre *La nouvelle* qui a sûrement éclairé et apporté aux chercheurs et aux étudiants qui s'intéressent à la nouvelle littéraire une aide inestimable et des informations précieuses :

« Mais cela revient surtout à perdre totalement de vue la perspective historique, la dimension diachronique du fait littéraire cette dynamique interne qui modifie progressivement les formes et les faits s'engendrer les unes par rapport aux autres ; c'est ignorer, pour tout dire, la genèse d'une forme plus accomplie et sensiblement plus sophistiquée que les autres ».[2]

Antonia Pagán López estime lui aussi que les frontières entre les différents récits brefs sont difficiles à repérer et qu'il y a un manque de rigueur quant à leurs définitions[3]:

« La critique manque de rigueur terminologique à l´heure de formuler une distinction entre les différentes modalités du récit court, du conte et de la nouvelle. L´opinion générale considère que dans la nouvelle les événements s´inscrivent dans un contexte réaliste ; cependant, dans le conte ils sont de nature irréelle et fantastique, mais cela entraîne des ambiguïtés».[4]

---

[1] René Godenne ; *La nouvelle française* ; Presse universitaire de France ; 1974 ; pp 13-14

[2] Thierry Ozwald *, La nouvelle* , Hachette , France 2003 , p13.

[3] Nous allons tenter de donner des définitions qui ont été utilisées dans les manuels et les livres ayant une réputation et une renommée dans le domaine littéraire. Quant aux difficultés qui s'imposent face aux limites de ces genres connus sous l'appellation du *récit bref*, nous laissons le soin à d'autres études -si elles n'existent pas déjà - de s'en occuper d'une manière exhaustive.

[4] ANTONIA PAGÁN LÓPEZ ; *Les sentiers du texte dans l´ écriture d´*Yves Frontenac : Nouvelle, Récit ; Roman Anales de Filología Francesa, n. º 13, 2004-2005.

Le Dictionnaire portatif du bachelier résume dans une définition récapitulative l'essentiel des éléments de la nouvelle, du conte et du roman :

« La nouvelle est un court récit en prose, généralement centré sur un seul événement, avec des personnages peu nombreux. A la différence du roman, la nouvelle est courte, d'une narration ramassée. A la différence du conte, la nouvelle met en scène des personnages vraisemblables (et non pas irréels ou merveilleux comme les ogres ou les fées.) Sa forme brève illustre en général un thème précis, ce qui n'exclut pas des messages de portée symbolique. La fin de la nouvelle, souvent tragique, est particulièrement soignée pour surprendre le lecteur et lui donner à penser, à méditer".[1]

Nous sommes amenés alors à remonter dans le temps et jeter la lumière sur ces évolutions de la nouvelle et ceci en donnant quelques éclaircissements sans avoir la prétention de mettre au point des vérités absolues. La nouvelle arabe tel que nous la connaissons à notre époque est tributaire de plusieurs avatars antérieurs. Elle a gardé de ces empreintes irrégulières dans sa forme moderne. Connaître ces empreints va aider à comprendre le genre en question qui – signalons-le dès maintenant- échappe à toute tentative de définition.

3. Un caractère hybride

Cette difficulté réside dans le fait que ce genre a un caractère hybride qui partage les mêmes caractéristiques que les autres genres narratifs : personnages, action, spatialité, temporalité…

Pour beaucoup de critiques, la brièveté narrative de la nouvelle n'apparaît alors que comme un fragment, quelque chose d'incomplet qui est détaché d'un tout.

4. Survol historique

4.1 L'étymologie

Le mot *nouvelle* a connu des changements et des remodelages dans les différentes cultures : *Nouvelle*, novella, novela ou bien short story, Kurzgeschichte etc. De la terminologie utilisée, dans diverses langues, pour indiquer ce que nous appelons une nouvelle ou *al kissa* en arabe, se dégagent deux grandes tendances qui met bien l'accent sur les deux caractéristiques essentielles du genre, sa narrativité et sa brièveté, la première se révèle beaucoup plus problématique : on voit mal, *à priori*, le rapport entre le genre littéraire que nous connaissons et la nouveauté que son nom semble lui attribuer.

Dans la littérature arabe on utilise deux termes « *al kissa al kassira* » القصة القصيرة qu'on peut traduire par le *récit court*. Notons qu'en France au cours du Moyen Âge, le mot « novele », directement traduit de l'italien « novella », signifie d'abord : fait récent. C'est vers le XVe siècle que, toujours en référence à l'italien, il se met à désigner un « récit concernant un événement présenté comme réel et récent » (Dictionnaire historique de la langue française). Ainsi s'opère un double glissement qui explique le lien entre les deux sens du mot : fait nouveau et genre littéraire ; mais aussi simple constat de cette nouveauté (caractéristique objective du fait en question) et affirmation de celle-ci comme une propriété positive. Revendication qui ne va pas de soi : En

---

[1] La nouvelle, Le dictionnaire portatif du bachelier, Hatier, 1998

effet, c'était plutôt l'ancienneté de l'histoire qui en faisait le prix. Tout se passe donc comme si, déjà en cette fin du Moyen Âge, l'originalité se trouvait, pour la première fois peut-être, présentée sinon comme une valeur en soi, du moins comme la qualité susceptible de piquer la curiosité du public.

5. La nouvelle arabe

La littérature arabe a utilisé sa propre terminologie et ses propres concepts jusqu' au XIXe siècle. Ceci est dit clairement dans ce qui suit par Élisabeth VAUTHIER[1] et Jamel Eddine BENCHEIKH[2] :

« *La littérature arabe a vécu jusqu'au XIXe siècle sur ses propres concepts, en définissant ses propres catégories. C'est dire qu'en ce domaine toute manipulation imprudente conduit à l'incompréhension, tout rapprochement hasardeux altère la réalité des faits* »[3].

On commencera par les différentes transformations et appellations qu'a connues ce genre dans l'histoire littéraire arabe. Ceci va permettre de saisir, les enjeux et les contextes qui ont influencé les formes, les structures et les mécanismes de la narration. Mais avant de s'engager dans une tel *avant-ure*, devons-nous dores et déjà vous *« prévenir »* encore une fois sur le mode de transformation et d'évolution de la nouvelle arabe qui se développe « en cercles concentriques presque indépendants les uns des autres. Contrairement aux nouvelles italiennes, espagnoles et françaises qui évoluaient d'une manière linéaire[4] ».[5]

6. La nouvelle arabe : début et évolution

La nouvelle littéraire arabe telle qu'elle est connue aujourd'hui tient ses origines de la littérature arabe et la littérature occidentale .Mais il faut le signaler à ce niveau que cette double identité est le sujet d'un débat ouvert, voire même d'un conflit entre les Arabes et les Occidentaux[6], mais aussi entre les critiques et les historiens de la littérature arabe aussi.

---

[1] Elisabeth Vauthier est directrice adjointe chargée de la recherche à l'UFR Langues.
Elle est également directrice adjointe au Département d'Etudes Arabes et responsable du Master d'arabe. Enseignant-chercheur en littérature arabe moderne et contemporaine.

[2] Jamel Eddine Bencheikh est un écrivain algérien et un spécialiste de poétique arabe, né le 27 février 1930 à Casablanca (Maroc) dans une famille algérienne de magistrats, mort d'un cancer le 8 août 2005 à Tours (France). Il est surtout connu pour avoir traduit le célèbre conte des Mille et une nuits

[3] Encyclopédie Universalis, la littérature arabe, par Élisabeth VAUTHIER et Jamel Eddine BENCHEIKH, éd 2004

[4] Ceci dit, il est difficile de chercher des rapports existants entre ces différentes formes littéraires qu'on peut qualifier de récit bref en tout cas. Mais, des études approfondies dans ce sens peuvent sûrement découvrir en dépit de ce « développement concentriques » de ce genre que des influences et des emprunts ont marqué bel et bien ces formes littéraires.

[5] R. khavam ,*Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe* par René,; Ed, SEGHERS, 1964 p 24.

[6] Ernest Renan (1823-1892) voit que les Arabes n'ont pas connu le récit pour deux raisons :
La première est que l'esprit arabe opte pour l'abstraction et s'éloigne de la personnification.
La deuxième est que le milieu aride du désert était pauvre en images divertissantes et diverses qui peuvent servir de matière première pour les écrivains.
Ces deux arguments ne sont, en évidence, pas très convaincants –ceux qui connaissent le minimum de la littérature arabe doivent être de cet avis - car en dépit de tout, l'homme utilise les moyens de communication et la langue surtout pour communiquer, pour marquer sa présence dans son époque, et raconter des histoires et son histoire etc.

Quelques critiques Arabes et mêmes occidentaux affirment au contraire que la nouvelle littéraire arabe est un genre purement arabe. Ils réclament que c'est une forme d'art de prose typiquement arabe et qui tient ses origines des *Maqamates.*

7. Les différentes formes du récit court dans la littérature arabe

Des critiques affirment *pourtant* que la nouvelle a des antécédents et des racines bien lointaines dans la littérature arabe. Ces racines existaient effectivement et parfois continuent d'être et d'attirer l'intérêt des lecteurs et la curiosité des critiques. Nous allons découvrir ensemble, et avec le minimum de détails possibles que ces genres peuvent être associé *génétiquement* à la nouvelle connue actuellement dans le monde arabe et même occidental. Dans ce qui suit la nouvelle arabe après ses différentes métamorphoses a donné naissance à une forme plus au moins stable qui s'appelle « al-kissa al-kassira »(le récit court). Commençons par un genre un peu spécial dans la littérature arabe, spécial par sa beauté et sa structure narrative – qui a révolutionné le récit de l'époque – et même par ses objectifs éducatifs qui démontrent que les Arabes de l'époque dégustaient avec un grand plaisir un langage raffiné et une langue soignée.

7.1 al- Maqâmât *المقامة* (la séance)

Al-Maqâmât ou la *séance* est très importante dans la littérature arabe car elle est associée à l'enseignement des expressions raffinées, bien agencées et surtout bien rythmées aux disciples de cette langue. Ce genre a été développé en Xe siècle. Si nous remontons dans l'époque de la poésie ancienne, nous constatons que le mot *Maqâmât* désignait à la fois le conseil de la tribu et les personnes qui y participent pour débattre les différents sujets. Il peut aussi signifier une conférence[1]. A partir de là, ce mot est utilisé pour désigner le « discours » d'une personne assis ou debout qui prêche des gens. Il ne s'agit pas bien sûr que de ce sens (un prêche) mais une Maqâmât dite artistique qui est un court récit avec un héros, un narrateur, un événement plaisant ou comique qui ironise sur un aspect précis de la vie sociale, littéraire etc. afin de le censurer.

Al-Maqâmât est composée de récits courts et indépendants en prose rimée avec des insertions de poésie. Créé par al-Hamadhânî (968-1008), ce genre d'une virtuosité stylistique étincelante culmine avec al-Harîrî (1054-1122).
Composées de cinquante séances, les Maqâmât d'al-Harîrî narrent les aventures de deux protagonistes : le narrateur al-Hârith et le héros Abû Zayd, vagabond bohême et fripon qui cherche à gagner sa vie par la ruse (al-hila) mais aussi par l'éloquence. Ses tribulations à travers le monde sont l'occasion de portraits ironiques et d'anecdotes croquées sur le vif. Très appréciées pour leur humour, les *Maqâmât* d'al-Harîrî ont été luxueusement enluminées par Yahyâ b. Mahmûd Al-Wâsitî, en 1237 à Bagdad. Ces peintures offrent un tableau incomparable de la vie des villes et des campagnes du monde arabe médiéval.

Al- *Maqâmât* est écrite dans une langue d'une virtuosité stylistique et poétique exceptionnelle selon tous ceux qui ont lu ou étudié. Nous avons quand même « fort mal apprécié ce style en reprochant à l'auteur d'une *Maqâmât* de chercher à réaliser des

---

Ajoutant aussi les différentes productions littéraires notamment en poésie qu'a connue l'histoire arabo-musulmane qui a témoigné et témoigne jusqu'à notre temps de la richesse de ses contenus et la beauté de sa langue qui s'est inspirée entre autre de la beauté du désert qui n'était en aucun cas un obstacle face au pouvoir créateur des écrivains

[1] Yousef Nour Awad, l'art de la Maqâmât entre l'Occident et l'Orient (fan al-Maqâmât, bayna al- machrikh wa al-maghreb), Dar al-kalam, Liban .1969

tours de forces en sacrifiant le sens[1] et la suite des idées. »[2]. Il faut en revanche signaler que les Arabes ne sont pas de cet avis car ayant un gout d'une manière générale envers les belles lettres, trouvaient donc que c'est plutôt beau et qu'il est difficile de réussir une excellente *Maqâmât* telle que celle de Hamadhâni ou celle de Hariri. Les Arabes savent que ces écrivains déploient des efforts pour trouver la rime et les sonorités adéquates pour charmer les oreilles du lecteur et provoquer chez lui du plaisir.

7.2 Le récit dans le Coran

Le discours narratif est l'une des caractéristiques du glorieux Coran. Par l'intermédiaire de l'Ange Gabriel, Dieu révéla au Prophète l'histoire des peuples anciens et les récits[3] de plusieurs personnages[4], messagers (Moïse, Jésus Christ, Salomon[5] et Mohammad…).et autres. Le Coran contient donc, un nombre important de récits riches en enseignements[6] intemporels afin de guider l'homme dans ce bas monde.

7.3 al-hadith الحديث (discours ou paroles)

D'autres pistes portent à croire que la nouvelle littéraire arabe tient ses origines de ce qu'on appelle « hadith »[7] qui signifie discours ou paroles et « qu'on trouve dans le titre de différents manuscrits : « Hadith Malik ibn Dînâr[1]» (Nouvelle de Malik, fils

---

[1] Les lecteurs des Maqâmât dégusteront en revanche avec plaisir (du texte) chaque mot et chaque ligne. La facilité de la lecture au détriment du reste est un défaut aussi (la beauté du texte et son ornement avec des figures de styles et cette fameuse rime incomparable est un atout du texte). Une maitrise de la langue et d'éventuelles recherches s'imposeront certes pour certains, mais ceci n'est nullement un défaut dans le genre mais en nous-même.

[2] R. khavam , Nouvelles *arabes, choisies et traduites sur le texte arabe* par René,; Ed, SEGHERS ; 1964 p 27

[3] « Dans leurs récits, il y a certes une leçon pour les gens doués d'intelligence. Ce n'est point-là des histoires fabriquées... » Sourate Youssouf- Verset 111.

[4] Parmi ces personnages, on y trouve les oiseaux et les insectes, on les rencontre dans le même récit. C'est le récit de Salomon dans la Sourate des fourmis (Al-naml - 27). Nous trouvons la huppe et la fourmi qui jouent leurs rôles comme s'il s'agissait d'un personnage ordinaire dans le récit (p. 296). Nous voyons la fourmi qui avertit ses consœurs d'un mal éventuel qui risque de leur arriver. Elle leur demande de rentrer dans leurs demeures de peur que Salomon et ses armées ne les écrasent sous leurs pieds sans s'en rendre compte. La réaction de Salomon qui parlait aux animaux et comprenaient leur langue fut, selon le Coran : " *Il sourit, amusé par ses propos et dit : permets-moi, Seigneur, de rendre grâce pour le bienfait dont Tu m'as comblé ainsi que mes père et mère, et que je fasse une bonne œuvre que Tu agrées et fais-moi entrer, par Ta miséricorde, parmi Tes serviteurs vertueux* "(Coran, 27,19).

[5] Salomon par exemple était un prophète. L'histoire que raconte le Coran est magnifique et plein d'enseignements. C'était un homme fabuleux, qui avait des pouvoirs extraordinaires : il comprenait le langage des animaux et il maîtrisait des armées de toutes sortes. Il pouvait commander les vents et les éléments. Mais c'était surtout un Prophète hors du commun qui n'a jamais oublié son devoir envers Dieu et les Hommes. De son enfance (auprès de son père Daoud) à l'établissement de son royaume.

[6] Ces récits ont des objectifs éducatifs, et on a signalé un peu plus haut que al-Maqâmât (la séance) partage aussi avec ces récits cette ambition. Al-Maqâmât a peut-être la prétention d'imiter cette fameuse rime et poétique incomparable du Coran. Il faut dire aussi ou plus exactement avouer que toutes les tentatives d'imiter le style du Coran -qui ne peut être comparé ni à la prose ni à la poésie -ont échoué (Tahaa Hossein a des études dans ce sens). Le Coran étant la parole de Dieu, a prévu que l'homme ne pourra jamais *re-produire* un tel texte, et ceci est valable et confirmé par tout le monde : Le Coran a un style unique, une structure unique, une ouverture et un éclatement de sens qui ne cesse d'être prouvé par l'avancé des sciences et des technologies.

[7]Il ne faut pas confondre ce sens avec celui répondu pourtant dans la culture arabo-musulman car « hadith » signifie les propos (aqwal) tenus par le prophète Mohamed que le salut soit sur lui .

de Dînâr, Bibliothèque Nationale de Paris, n° 1931),Malik ibn Dînâr est né en 130 hijri qui correspond à l'an 747.« Hadith al-Mouhallab (Nouvelles d'al-Mouhallab, ibid.n°1363) « Hadith du palais en or » (ibid. n° 2738) et dans la période moderne chez al-Mouwaylihi, par exemple (mort en 1930) : « Hadith 'Isa ibn Hicham » Nouvelles d'Isa ibn Hichâm,un personnage fictif qui tient la place de l'auteur. »[2]

7.4 al-Qissa القصة(le roman - histoire)

Le mot « Qissa » se rattache à une racine qui signifie « tranché, coupé » : c'est une pièce prélevée sur l'étoffe du réel, tel qu'on le voit. Elle peut prendre la forme d'un récit, d'un portrait, ou d'une pièce de théâtre. Certains auteurs Arabes de contes, comme les frères *Taymour* par exemple, sont aussi habiles dans le genre dramatique que dans la nouvelle. Pour eux, elle est

---

[1]La biographie de cet homme est intéressante à étudier de plusieurs angles notamment la transformation qu'a connue sa vie après sa repentance. Derrière cela, il y a bien une vraie cause ! Il a vu un rêve dans lequel sa fille morte lui parlait. Observons ensemble le récit de son rêve. N'est-ce pas un exemple parfait d'un récit bref ? Voici son récit par lui-même : « J'étais un homme qui aimait s'amuser et ensuite j'ai eu le penchant pour le vin. J'ai acheté une esclave avec qui j'étais heureux. Elle a donné naissance à une très belle fille que j'aimais. Je l'ai vu grandir. Chaque fois que je buvais du vin, Elle prenait le verre de ma main et le versait sur le sol. A l'âge de deux ans Elle fut décédé et m'a laissé avec beaucoup de chagrin .La quinzième nuit de Sha'ban j'étais ivre et je me suis endormi. Et j'ai vu dans un rêve que c'était le jour de la Résurrection et que je suis sorti de ma tombe avec un grand serpent qui me pourchassait. J'ai couru le plus vite possible, mais le serpent était toujours derrière moi. Je suis passé devant un Viel homme, habillé avec des vêtements propre, mais très fatigué. Je l'ai appelé "O Sheikh, s'il te plait sauve-moi de ce monstre !" Il a répondu, "O mon fils, je suis trop vieux et ce monstre est trop fort, je ne peux pas le combattre. Peut-être que quelqu'un d'autre peut vous aider.''
J'ai continué à courir et le serpent me suivait toujours. Je suis passé au-dessus d'une fosse de feu et j'étais sur le point de chuter, quand quelqu'un me dit, ''vous n'allez pas y habiter,'' en entendant ça j'ai couru vers les montagnes, Il y avait beaucoup de portails et devant chaque portail il y avait un gardien. Une voix venant de l'intérieur disait, ''Laissez cet homme misérable rentré avant que son ennemi le capture.'' Les portails s'ouvrent, j'ai vu un groupe d'enfants leurs visages éclairés comme la lune, et parmi eux il y avait ma petite fille ! Elle est venue vers moi comme un rayon de lumière et avec sa main droite il a frappé le serpent, qui a pris fuite. Elle s'est assise à côté de moi et m'a dit, ''O mon père, n'est-ce pas le temps pour les cœurs des croyants de se soumettre au rappel d'Allah (Dhikr) et à sa vérité (Coran) qui a été révélée?'' j'ai répondu, "O mon enfant, connais-tu le Coran?'' Elle a répondu, ''je l'ai appris de toi.'' Je lui ai demandé, ''O ma fille qu'est-ce que tu fais ici?'' Elle a dit "on est des enfants Musulman morts et on vit ici jusqu'au jour de la Résurrection et attendons nos parents.'' Je lui ai demandé, '' O ma fille, qui était ce monstre qui me poursuivait et voulait me tuer?'' Elle a répondu, ''O mon père, c'était tes mauvaise actions, que t'as accumulé et qui ont failli te détruire.''
Et puis je lui ai demandé, ''Et qui était le Viel homme faible ? ''Elle a répondu, ''C'était tes bonnes actions, que tu as affaiblis à tel point qu'il n'avait plus de force pour te défendre. Alors, O mon père, repent –toi et revient à Allah, et ne soit pas parmi ceux qui vont périr,'' Soudain je me suis réveillé. Et je me suis repenti de mes péchés et revenue vers le chemin d'Allah.
Quand des enfants meurent à l'âge précoce et que leurs parents se montrent patient et ne se plaignent pas du destin, ceci est une salvation pour eux dans l'au-delà »
Parmi ses anecdotes qui nous ont marquées aussi, il y a celle d'un voleur qui n'a rien trouvé dans la maison de Malik ibn Dînâr. Il lui a dit : vous n'avez rien trouvé à prendre. Vous voulez quelque chose qui peut vous rendre service dans l'au-delà. Le voleur a répondu : oui. Malik ibn Dînâr lui a demandé de faire ses ablutions et de faires deux prières. Ce voleur disait à ses amis après cette scène : « j'étais venu pour le voler et il m'a volé ». N'est-ce pas un thème et une structure idéale d'une nouvelle ?

[2] René, R. khavam,*Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe* , Ed, SEGHERS ; 1964 p14.

souvent une esquisse psychologique peignant les différents états d'âme d'un personnage, ou une présentation synchrone de plusieurs types sociaux, au détour d'une rue. Mahmoud Taymour par exemple est appelé le «Maupassant» égyptien.[1]

« La *Qissa* arabe est l'illustration de certains préambules des narrateurs des « cent nouvelles nouvelles », comme par exemple celui de Monseigneur de Villiers pour la cinquante-septième Nouvelle : « Tandis que l'on me prête audience et que âme ne s'avance quand à présent de parfournir cette glorieuse et édifiante œuvre de cent nouvelles, je vous conterai un cas qui puis naguères est devenu en Dauphiné, pour être mis au rang et nombre des dites nouvelles »[2]

Il s'agissait d'atteindre le nombre de récits fixé. »[3] Le mot « Qissa » est désigné *parfois* dans la langue française par les termes suivants : la nouvelle élaborée.[4] Pour différencier la nouvelle du roman, la langue arabe ajoute au mot « *Qissa* », l'indication « kassira » qui veut dire en arabe *brève* ou courte. Ceci est valable pour la langue anglaise qui utilise « short story » pour désigner la nouvelle littéraire.

7.5 Al- Hikâya الحكاية (le récit)

Quand une tranche de réel a fait l'objet d'un modelage particulier de la part de l'écrivain arabe, on possède alors une « Hikâya », terme dont la racine « haka » peut-être rapprochée d'une autre qui ne présente d'autre différence avec celui-ci qu'une prolongation avec la première syllabe, « hâka », verbe qui signifie « tisser un habit », ou « composer un poème ».

La « Hikâya » est une nouvelle où la création personnelle se manifeste avec plus de clarté. L'auteur non seulement choisit les faits mais leur fait subir une transformation qui donne à l'ensemble une forme particulière, une couleur propre avec son propre goût.[5]

La langue arabe ajoute au terme « Hikâya » الحكاية le qualifiant « achâbia » الشعبيةqui est l'équivalent de *populaire* dans la langue française. « al-Hikaya achâbia » الحكاية الشعبيةdonnera donc le *conte populaire*. Celui-ci est défini dans la langue arabe comme un récit qui est raconté par une personne à un auditoire de bouche à oreille. Cette personne doit se tenir de respecter le contenu et la structure globale de ce récit. Ce conte est raconté généralement par les grand- mères à leurs petits fils. Le conteur doit mettre ces enfants dans un décor particulier par les descriptions détaillées des personnages mais aussi par une façon de raconter très exceptionnelle qui s'adapte avec les situations de l'histoire, les personnages qui prennent la parole et ceci par une intonation changeante de la voix et un ton bien déterminé qui imite parfois même les événements naturels tel que le souffle du vent, par exemple . Il contient un début et une fin. Les actions et les transformations sont nombreuses. Le conteur ne doit pas s'arrêter aux détails ni au profil psychologique de ses personnages. Le conte populaire arabe a lui aussi une manière stable et figée pour le commencer « kan ya Makan fi kadimi azzaman » qui donnera « il était une fois dans les temps anciens ».

---

[1] René, R. khavam, *Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe* , Ed, SEGHERS ; 1964,p14.
[2] Les cent nouvelles nouvelles, Paris, éd. Garnier, p 257.
[3] René, R. khavam,*Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe* , Ed, SEGHERS ; 1964; P 13 .
[4] Ibid. P 13-14
[5] Nouvelles arabes, choisies et traduites sur le texte arabe par René, R. khavam ; Ed, SEGHERS ; 1964 p14

7.6 al-nâdira النادرة (la blague, l'anecdote)

C'est une histoire courte qui véhicule un message ou une morale en utilisant l'ironie ou la censure d'un côté d'une personnalité ou d'une situation ou sous forme d'une exhortation. Ses héros sont dans la plus part du temps des avares, des idiots ou des ivrognes et même des intelligents. Ces histoires se terminent généralement par une phrase plaisante et amusante. An' adira est facile à retenir par les contradictions qu'elle contient et l'ironie qu'elle utilise mais aussi par son caractère court. *Juha (mort en 747) et Abi Anaouas* sont les plus connus dans ce genre.

7.7 Les Mille et Une Nuits

Au VIIIe-IXe siècles, un livre persan intitulé Hezar Afsane ou Mille Légendes qui a été traduit en arabe et a pris le titre de Les Mille et Une Nuits (Elf leïla wa leïla)*ألف ليلة وليلة*. L'ouvrage perse, qui relevait du genre « miroir des princes », contenait vraisemblablement des récits exemplaires et était destiné à l'éducation des gouvernants. Il n'appartenait pas à une littérature populaire ou au folklore et avait le même statut que le recueil de fables animalières Kalila et Dimna (par exemple). Seulement, à côté d'un récit-cadre qui est resté stable (l'histoire de Shahrazâd, qui encadre toutes les autres), le reste des contes a considérablement changé (comme le titre persan d'ailleurs) et une nouvelle matière y a été introduite. Ces contes ont été ensuite diffusés en Europe.[1]

7.8 La nouvelle littéraire arabe au XIXe siècle

Beaucoup de critiques sont de l'avis qui dit que le monde arabe d'une manière générale s'est retourné vers l'Occident pour voir ce qu'il a de beau et de nouveau dans le domaine littéraire dans l'époque dite d'*Anahdha* que nous pouvons situer vers le début du XIXe siècle. Le monde arabe était jadis le centre d'intérêt et de curiosité de l'occident, les sources d'influences sont incontestées et incontestables. Mais ce dernier a su développer, améliorer, et remodeler ces inspirations alors qu'une « *sclérose* » historique a empêché le monde arabe de faire de même.

Il y avait bien sûr des conditions qui ont préparé ce climat et cette acceptabilité de prendre et d'être influencé par l'autre, citons par exemple

- le phénomène de la presse écrite qui a révolutionné le monde arabe et a contribué – comme dans l'occident- à la publication de notre genre en question : la nouvelle. La presse écrite s'adapte –comme nous l'avons déjà signalé le mieux avec la brièveté et la compression des événements de ce récit.
- L'apparition d'un public cultivé qui s'adapte *aussi* avec les exigences de son temps en préférant *lire court* et en une séance de lecture quelque chose qui peut le distraire, ce public peut se procurer des journaux quotidiens, c'est un public qui a les moyens quand même pour le faire.

---

[1] Les_Mille_et_Une_Nuits, http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Mille_et_Une_Nuits.2009.

– la femme qui s'est ouverte sur le monde de travail d'une manière un peu brusque, ce qui a facilité le contact avec l'autre sexe et de créer un environnement fécond pour d'éventuelles rencontre et donc d'éventuelles histoires réelles et de fiction.

L'activité littéraire est donc relancée. Le terrain est préparé pour la nouvelle pour *re-voir* le jour avec deux types d'écrivains : ceux qui ont tenté de « marier » la nouvelle telle qu'elle était connue dans l'Occident, avec les différentes formes de la nouvelles arabes tels Mostafa Lotfi El Manfalouti[1] et al-Muwayliḥī Mohamed (1858-1930)[2] . Et ceux qui ont préféré regarder en avant et prendre cette forme nouvelle de l'Occident et l'adopter sans se soucier de leur patrimoine littéraire.

Conclusion

La nouvelle arabe n'a pas connu le même processus de développement de la nouvelle occidentale c'est-à-dire linéaire. Elle a évolué d'une manière concentrique. Nous avons vu que la séance (al Mâquâmat) respectait parfaitement les exigences d'un récit court, avec un autre objectif d'ordre didactique. Sans oublier pour autant cette fameuse rime qui donnera une poétique exceptionnelle au discours qui lui aussi est plein d'ironie pour censurer ou contourner la censure de la société. Les récits cités dans le Coran, sont aussi considérés par les critiques comme « les ancêtres » du récit court. Ajoutons à ceux-là, al-hadiht (discours ou paroles) de Malik Ibn Dinar (l'histoire de sa repentance). Les Mille et Une Nuits ألف ليلة و ليلة (Elf leïla wa leïla) qui constituent l'exemple le plus marquant de récit bref, en dépit de la complexité de ses structures car c'est un ensemble complexe de contes imbriqués les uns dans les autres. Au XIXe siècle, tout porte à croire que les nouvellistes arabes étaient plutôt influencés par l'Occident, l'influence est considérable même si le débat est encore ouvert quant aux vraies origines de ce genre dans la littérature arabe surtout la nouvelle littéraire telle qu'elle est connue actuellement.

Références bibliographiques

● AUBRIT Jean- pierre, *le conte et la nouvelle* , éd Armand Colin, Paris, 1997.

● Al-CHAROUNI Youssef, "*Dirassat fi al-riouaya wa al-kissa assaghira*" " *études sur le roman et la nouvelle* "(دراسات في الرواية والقصة القصيرة) Nouvelles Editions Artistiques. 1967, en arabe.

● COMBE. D," *les genres littéraires*", Hachette, 1992.

● Forestier Louis. «Bref, c'est mon disciple», le cas Flaubert-Maupassant. In:Romantisme, 2003, n°122. pp. 93-105.

● Gaston Wiet, *Introduction à la Literature Arable*, éd G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1966.

---

[1] Mustapha Lotfi al-Manfalouti (1876–1924) est un écrivain et poète égyptien qui fit ses études à l'université Al-Azhar, au Caire. Ses œuvres principales étaient d'adapter des pièces françaises .Il a écrit de nombreuses nouvelles. Paradoxalement, il était incapable de parler ou comprendre le français et devait donc demander à ses collègues de faire les traductions pour lui, avant de les réécrire.

[2] Ecrivain Egyptien, Fils de al-Muwaylihī Ibrahim ami de Jamal Eddine al-Afghani et de Mohamed Abdou. Mohamed al-Muwaylihī est connu par des textes écrits à la manière des séances (al- maqamat) de Badi'e Azaman Alhamadani qui s'intitule « hadattana issa ibn Hichâm »(Issa ibn Hicham nous a racontés).

- GODENNE René, *La nouvelle française*, PUF, 1974.
- Grojnowski Daniel, *Lire la nouvelle*, Nathan, 2000.
- Goyet Florence, *La nouvelle (1870-1925),* Paris, PUF, 1993.
- NOR AOUAD Youssef, (*fan al-mâqama bayna al machrik wa al -maghreb*)."*l'Art des Maqâmâts entre l'Orient et l'Occident*" (*فن المقامات بين المشرق* و المغرب), *dar al-kalam* (éd, le stylo) 1979.*En arabe.*
- Ozwald Thierry. *La nouvelle*. Hachette, coll. Contours littéraires. 1996
- René Khavam, *Nouvelles Arabes, choisies et traduites*. Editions Seghers.1964
- Tomiche Nada, *La Littérature arabe contemporaine*, Maison-Neuve Larose, 1993
- SIMONSEN Michèle. *Le conte populaire français*. Paris : P.U.F, Que sais-je ?1981
- Le dictionnaire portatif du bachelier, Hatier, 1998.
- Encyclopaedia Univérsalis,(DVD), 2010.
- Les_Mille_et_Une_Nuits,http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Mille_et_Une_Nuits.2009.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X







مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثاني - العدد 7 مايو 2015


بسم الله الرحمن الرحيم



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

ISSN 2311-519X



www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف....وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• <u>أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:</u>

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

يعتبر العدد السابع من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية نقلة نوعية،نظرا لتحولها . أي المجلة . إلى إصدار شهري، وقد حفزتنا . على سبيل الفرض . كثافة المواد الواردة مع النشاط الهائل والمفرح للجنة التحكيم على اتخاذ هذا القرار، وفي هذا المقام نوجه شكرنا الكبير . رئيسة تحرير ورئيسة المركز . إلى السادة المحكمين الذين تضافرت جهودهم من أجل إنجاح هذا العمل المعرفي ، وإلى الباحثين الذين أسهموا ببحوثهم سواء في هذا العدد أو الأعداد السابقة .

في هذا العدد كما العادة نستمتع بسياحة معرفية من خلال الولوج إلى تنويعات موضوعاتية وجغرافية وثقافية كشفا ومساءلة، إذ نقف عند محطات سردية مع رواية عابر سرير ومع الرواية المغاربية من خلال البحث في سر الذات والكتابة وكذا في سؤال المرجعيات مع روايات الطيب صالح، كما نلج عالم الشعر مع ديوان الشاعرة العراقية الكبيرة وفاء عبد الرزاق، هذا مع التطرق إلى الآليات النصية والعقلية في الشعر والثقافة الإسلامية والخطاب الإشهاري وكذا إلى الأسلوبية والأسطورة مع دون كيشوت لتكون للدراسات اللغوية المقارنة نصيب في الظهور مع دراسة تروم البحث في اللغات الهندية والعربية الفصحى مشابهة واختلافا.

نترك لكم . القراء . حرية الانتقاء والتقييم مستقبلين فيما بعد تعقيباتكم وملاحظاتكم وكذا مشاركاتكم، شاكرين لكم دوام المتابعة والاهتمام والتواصل.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

الثنائية اللغوية بين اللغات الهندية والعربية الفصحى: المشاكل وسبل مواجهة التحدي

الدكتور قمرشعبان الندوي / مركز الدراسات العربية والإفريقية - مدرسة دراسات اللغة والأدب والثقافة

جامعة جواهرلال نهرو، نيودلهي، الهند

بسم الله الرحمن الرحيم

الملخص

تتكون الهند من شتى اللغات والثقافات، والطقوس والتقاليد، يتكلم أهلها بلغات تنطق على مستوى العالم بفضل الدراسة والتدريس، وعن طريق خبرات الترجمة، والمهارات الوظيفية، وفي جانب آخر تنطق في مختلف مناطق الهند لهجات ولغات إقليمية من الرسمية والمحلية لايستطيع أن يفهمها حتى أغلبية من أبناء جلدتها من غير سكان تلك المنطقة، ولكن اللغة العربية فيما بين هذه اللغات واللهجات قد حلت في المراكز التعليمية الإسلامية محل اللغة الأولى، بغض النظر عن تأثيرها على بعض اللغات الهندية من النواحي: الصوتية والتعبيرية والمعنوية أيضا، كاللغة الأردية التي-بتأكيد ورأي بعض علماء اللغة بالهند-هي أكثر لغات العالم تأثرا بلغة القرآن، إذ أخذت الأردية حروف الهجاء وعلم العروض وكثيرا من التراكيب والأوزان والصيغ من اللغة العربية، وأما بالنسبة للمفردات العربية فهي تستخدم في الأردية على أربعة أنماط، وهي على النحوالمذكور أدناه:

١ - كلمات عربية تنطق بالأردية باللهجة المحلية، وتفيد معانيها العربية أمثال:

مشغول، ومقصد، وموت، ومعاني، كتاب، محفل، محض، مجموعه، وهلم جرا.

٢ - كلمات عربية منطوقة بلهجة محلية، وقد خصّص لها من معان في الأردية، مثلا:

حفظ: معناها بالأردية حفظ القرآن الكريم. وكلمة "انتقال" تفيد في الأردية بمعنى "الموت"، أما في العربية فلاتفيد هذا المعنى إلا إذا قيل في الجملة "انتقل إلى رحمة الله تعالى".

٣ - كلمات عربية تفيد في الأردية معاني غير معلومة عند العرب أوعكس ما يستعملها العرب، مثلا:

- مدينة: معناها في الأردية، المدينة المنورة. -اتفاقية: معناها في الأردية، صدفة.

٤ - كلمات عربية تستعمل بالأردية في كلام الفقهاء والقضاة والعلماء، ولايستخدمها العامة من الناس مثلا كلمة "إجماع" مصطلح فقهي لايستعمل في كلام العامة.

واللغة العربية رغم تأثيرها على الأردية لم تكن آمنة من التأثر بها وباللغات الهندية الأخرى في الهند، فدارسو العربية والعاملون بها في الهند ينتمون إلى مناطق مختلفة وينحدرون من شعوب شتى، لغاتها الأم مختلفة وكذلك لهجاتها مختلفة، وإنهم لا يتعلمون العربية من الأساتذة العرب، بل من الأساتذة الهنود، فطبعا تؤثر لغاتهم الوطنية على عربيتهم وعلى طريقة نطق المفردات، والتعابير، والجمل، والمعاني والأفكار.

المقدمة

إن مشاكل الثنائية اللغوية في الهند متشعبة الأطراف، وذلك لكثرة اللغات الرسمية، وغير الرسمية مع لهجاتها التابعة لها، إذ بلغ عدد لغات الهند حسب الإحصائيات اللغوية الحكومية ما يقارب ثلاثمئة لغة فصاعدا، وأما اللغة العربية فقد احتلت في الهند مكانة اللغة الثانية، وازداد إقبال الناس الآن على تلقي هذه اللغة أكثر من العصور القديمة، وذلك من أجل اتساع نطاق الاحتكاكات بين الهند والعالم العربي، في المستويات الثقافية، والدبلوماسية، والسياسية، والوظيفية، والتجارية، ولكن رغم كل ذلك إن المشتغلين باللغة العربية دراسةً وتدريساً في الهند، هم أجانب، ثم تُدرَس العربية فيها فيمابين مئات اللغات الهندية، ودارسوها ينطقون بلغات ولهجات مختلفة، وذلك ما يؤدي إلى إحداث خلل لغوي، ومشاكل لغوية في كنه اللغة العربية الفصحى في الهند، وكان هذا الوضع السائد على اللغة العربية يتطلب دراسة تحليلية للمشاكل التي تواجهها العربية من أجل الثنائية اللغوية في الهند.

فقد عالجت هذه الدراسة قضية الثنائية اللغوية، وتأثر اللغات الهندية والعربية بعضها ببعض، وما طرأ ويطرأ من أجلها من الخلل في العربية الفصحى كتابةً وتحدثاً عند الهنود، وتتمحور الدراسة حول معالجة المشاكل والقضايا اللغوية المذكورة فيمايلي:

١ - المشكلة الصوتية.

٢ - المشكلة التعبيرية.

٣ - مشكلة بين التفكير والكتابة.

٤ - مشكلة الإعراب والضبط.

واعتمدت الدراسة على ثلاثة مناهج:

أولا: المنهج الوصفي: يعني "عملية وصف للظواهر اللغوية، والظواهر المتعلقة باللهجات، وتحديد خصائصها المتمثلة بلغة التخاطب".

ثانيا: المنهج التحليلي: يعتمد على دراسة البنية الوظيفية والتحليل اللغوي.

ثالثا: المنهج التقابلي: يعتمد على عرض أصول مفردات اللغات المدروسة في البحث.

وقد انقسمت الدراسة إلى الملخص، والمقدمة، ومبحثين، وخاتمة، واقتراحات، وثبت المصادر والمراجع.

المبحث الأول: تأثير اللغة العربية في لغات الهند: اللغة الأردية أنموذجا

العلاقات الهندية-العربية لم تزل ولاتزال قائمة منذ عصور عريقة في القدم، وفي تحقيق بعض المحققين يرجع تاريخ العلاقات الهندية-العربية عن طريق التجارة إلى ألفي عام قبل الميلاد[1]، ولكنها ظلت في ارتباط أوثق وأوطد منذ فجر الإسلام، إذ وفد الصحابة البررة دعاة إلى الهند، ثم بدأ نطاقها يتسع ويتوطد على مر العصور والأزمان بحد، تأثرت الهند بالعرب حضارةً وثقافةً ولغةً وأدباً، حتى وجدت بالهند مناطق ناطقة بالعربية، وفي ضوء الإحصائيات الحكومية للغات الهندية، بلغ عدد ناطقي اللغة العربية في الهند٥١،٧٢٨(واحدا وخمسين ألفا وسبع مئة، وثمانية وعشرين شخصاً[2]، وهذا العدد يتجاوز عن عدد ناطقي اللغة السنسكريتية التي هي إحدى أهم لغات الهند الرسمية والتاريخية، إذ لم يتجاوز هذا العدد عن١٤،١٣٥(أربعة عشر ألفا، ومئة، وخمسة وثلاثين شخصا)[3]، وذلك في ضوء التقرير نفسه للإحصائيات اللغوية الهندية لعام٢٠٠١م.

فكان من الطبعي أن تتأثر لغات الهند المحلية والوطنية والرسمية، التي ينطقها المسلمون من اللغة العربية نتيجة نفوذ الإسلام والقرآن في عقليتهم، وتعاملهم ومعاشرتهم، إضافة إلى الصلات التجارية والثقافية والسياسية والاقتصادية والدبلوماسية، التي لم تكن مقتصرة على الديانة والاعتقاد الإسلامي فحسب، بل تجاوزت إلى سكان الهند من الهندوس والآخرين.

ولكن اللغة الأردية فيما بين هذه اللغات واللهجات الهندية، أخذت من العربية شيئا أكثر، مما تأخذه اللغات الأخرى[4] لا على مستوى الهند فحسب، بل على المستوى العالمي. وتأثرت منها على جهات مختلفة من أهمها:

١ -الأصوات.

٢ -الأعلام.

٣ -الإملاء.

٤ -العروض.

٥ -الألفاظ و المعاني.

٦ -الأوزان.

١ - الأصوات

الأصوات العربية أجنبية نسبة للأردية، ولكنها ليست خارجة عن مقدرة الناطقين بها، إن أرادوا نطقها وتقليدها، فإنهم لايجدون الصعوبة، التي يشعربها غيرهم في نطق أصوات عربية، مثل: العين والحاء والصاد والضاد، وذلك لأنهم إن لم يكونوا ينطقون بهذه الأصوات، ولكنها ليست غريبة عنهم، فإنهم سمعوها من المقرئين عند ما يرتلون القرآن الكريم، وقرؤوا في مادة التجويد الحروف العربية وصفاتها، فأصبحت هذه الأصوات في متناول جهازهم الصوتي، وهذه ميزة يشترك فيها مع المسلم

---

(١) محمد طلعت حرب: تاريخ دول العرب والإسلام، ج: ١، ص: ١١٣، سنة الطباعة غير مذكورة.

(٢) تقرير الإحصائيات اللغوية لحكومة الهند، وزارة الشؤون الداخلية، جزء:"ب"، قائمة اللغات غير الرسمية، رقم المسلسل: ٦.

(٣) المصدر نفسه، قائمة اللغات الرسمية، جزء: أ، رقم المسلسل: ١٧.

(٤) عبد الله عباس الندوي: نظام اللغة الأردية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ص: ٣٧.

الهندي المسلمون الفرس والأتراك والأفغان، وما إلى ذلك من البلدان الأخرى، إلا أن هناك عددا كبيرا من الهنود يصعب عليهم تلفظ بعض الأصوات العربية لعدم التدرب على ذلك.

وهناك مظهر آخر لتغلغل نفوذ العربية في المجتمع الإسلامي الناطق بالأردية، ويتمثل ذلك في أن المسلمين من مناطق بنجاب في باكستان يصعب عليهم النطق بالقاف فهم يبدلونها بالكاف، ولكنهم عندما ينطقون لفظة: "القرآن" فيفصحون عادة. وهكذا في منطقة حيدرآباد (الهند) حيث تعود أهلها على نطق الخاء والقاف بالاستبدال، أي ينطقون القاف خاءً، والخاء قافاً، ولكنهم إذا نطقوا بلفظة: "القرآن" يصيبون في النطق.

وهناك علاقة وثيقة بين مخارج الحروف العربية والحروف الأردية إلى حد كبير، فأصوات كل منهما تقريبا تدور حول المخارج التالية:

*الحنجرة.*وسط الحلق.* أدنى الحلق.*اللهاة. * اللثوي.*وسط اللسان. *أسناني لثوي.*الشفتان.([1])

ولكن المناطق الشرقية الشمالية في الهند أمثال ولايات: بنغال الغربية، وآسام، ومانيفور، والمناطق الشرقية لولاية بهار، المجاورة لبنغال يصعب على سكانها الذين لم يدرسوا التجويد، ولم يتدربوا على نطق الأصوات العربية والأردية أداء بعض الحروف العربية والأردية كذلك على طريقة سليمة، وفي التالي جدول لحروف المعجم الأردي مع حروف المعجم العربي إشارة إلى المشكلة الصوتية التي يواجهها سكان بعض المناطق الهندية في أدائها:

بين حروف المعجم للغة العربية واللغة الأردية		
حروف المعجم الأردي	**حروف المعجم العربي**	**الفرق في نطق الحروف العربية في اللغة الأردية**
ا	الألف	ألف / ألِپ
ب	الباء	با/بے
پ	لايوجد في العربية الفصحى	
ت	التاء	تا/تے
ٹ	لايوجد في العربية الفصحى	
ث	الثاء	ثا/ سا/ سے
ج	الجيم	جيم/ زيم
چ	لايوجد في العربية الفصحى	

([1]) أنظر: نظام اللغة الأردية، ص: ٤٤.

ح	الحاء	حا/ ها/ ہے
خ	الخاء	خا/ كہا/ كھے
د	الدال	دال
ڈ	لايوجد في العربية الفصحى	
ذ	الذال	ذال/ زال/ جال
ر	الراء	را/ رے
ز	الزاي	زا/ جا/ جے
ژ	لايوجد في العربية الفصحى	
س	السين	سين
ش	الشين	شين/ سين
ص	الصاد	سواد
ض	الضاد	زُوَاد/ زاد/ جُوَاد
ط	الطاء	تو/ طاء
ظ	الظاء	زو/ زا، ظا، جو، جا
ع	العين	أين/ عين
غ	الغين	غين / گين، غائن
ف	الفاء	فا/ پھے
ق	القاف	قاف/ كاف
ک	الكاف	كاف
گ	لايوجد في العربية الفصحى	

ل	اللام	لام
م	الميم	ميم
ن	النون	نون/ نو
ه	الهاء/ التاء المدورة	هـ
ﻬ	لايوجد في العربية الفصحى	
و	الواو	وا/ واو
ے	لايوجد في العربية الفصحى	
ی	الياء	يا/ ے

الجدول رقم:١ ٍ

٢ - الأعلام

قد جرت العادة فيما بين المسلمين الهنود منذ قديم أنهم يسمون أولادهم بكلمات عربية إسلامية، إن لم يفهموا معانيها، وإن لم يوجد لها النظائر في أسماء العرب، وإن لم يكن لها من معان مفيدة مناسبة، فإنهم يفعلون ذلك تيمناً من لغة القرآن الكريم، كما أن العلماء يُعَنوِنون كتبهم ومؤلفاتهم ومجلاتهم وجرائدهم الأردية بكلمات عربية، وإن تأثير اللغة العربية على اللغة الأردية، الذي يتضح لنا بعد تتبع أسماء المسلمين وأعلامهم، ومؤلفاتهم في الهند، هو على جوانب مختلفة كالنحو المذكور فيما يلي:

(أ) أسماء المسلمين الهنود

- أسماء سميت بالكنى على تركيب اللغة العربية، مثلا: أبوالكلام آزاد([1])، وأبوالأعلى المودودي([2]) وأبوالحسن علي الحسني الندوي([3])، وأبوالمحاسن سجاد([1])، وأبوهريرة، وأبوبكر، وأبو ذر، وأبوأمامة، وأبو تراب.

([1])وهو العالم الهندي الكبير، والزعيم السياسي الذي بذل كل غا ل ونفيس في تحرير البلاد من الإ فرنج، ومفسر القرآن الكريم، والأديب الألمعي، والخطيب المصقع، وصاحب أسلوب منفرد في كتاباته الأردية.

([2]) وهو مؤسس الجماعة الإسلامية في شبه القارة الهندية الباكستانية، والمفكر والمؤلف الإسلامي الكبير، وصاحب تفسير معروف بـ تفهيم القرآن الكريم.

([3]) العلامة المفكر الإسلامي صاحب المؤلفات العربية الكثيرة، ومن أشهرها : ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين، وقد نال جائزة الملك فيصل للخدمات الإسلامية والفكرية.

- يستهل الكثير تسمياتهم ب"محمد"، تعبيرا عن نسبتهم إلى الإسلام، وحبا للنبي الكريم -صلى الله عليه وسلم-، مثلا: محمد ريحان، ومحمد ميزان الحق، ومحمد شاكر، ومحمد صابر، ومحمد نعمان، ومحمد إقبال(2) وقس على ذلك.
- أسماء تلحقها كلمات: عالم، وحسين، وأحمد، مثلا: نور عالم، نوشاد عالم، منظور عالم، ومحمد حسين، وإقبال حسين، وحسين أحمد، وكليم أحمد(3).
- أسماء لواحقها: الرحمن، والدين، والحق، مثلا: مجيب الرحمن، وحسيب الرحمن، وحبيب الرحمن، ومغيث الدين، وبدر الدين، وميزان الحق، وأسرار الحق.
- أسماء مستهلها كلمة "عبد" إضافة إلى أحد أسماء الله أو صفاته، مثلا: عبد الله، وعبد الجبار، وعبد الغفار، وعبد الرحمن، وعبد الرؤوف.
- أسماء تلحقها كلمة "الله"، مثلا: ثناء الله، وولي الله، ومحب الله، وحبيب الله(4).
- أسماء بأسماء الأنبياء-عليهم السلام-، والصحابة البررة-رضي الله عنهم جميعا-، مثلا: إبراهيم، وعيسى، وسليمان، ويحيى، وزكريا، وشيث، ومن الصحابة مثلا: سلمان، وعمار، وعمر، وفاروق، وعثمان، و علي، وكعب، وحسان، وزيد، وحسن، وحسين، ومسعود، وعباس، وحمزة.(5)
- أسماء البنات بأسماء الصحابيات، وبوجه خاص بأسماء أمهات المؤمنين-رضي الله عنهن جميعا-، مثلا: عائشة، وخديجة، وأسماء، وماريه، وزينب، وكلثوم، وحفصة، وسمية، ولاتوجد في الهند قرية أو حي إلا وقد تتواجد فيها البنات بهذه الأسماء، وأما "عائشة" فأخذت تسمى بها بعض البنات الهندوسيات هذه الأيام، لشهرة هذا الاسم فيما بين المجتمعات الهندية، ولسهولة جريان الكلمة على اللسان، ولما يوجد فيها من جمال اللفظ والأداء بغض النظر من معناها.

وجملة القول إنه لايوجد في الهند مسلم إلا واسمه بكلمة عربية، حتى إن بعض المسلمين يسمون أولادهم بصيغة فعل مقتبسٍ من آي القرآن الكريم، مثلا : يعلمون، و فسيكفيكهم الله، ولكنها قليلة ونادرة، وأما من يعتنق الإسلام من الهندوس

---

(١) هو أول من قدم فكرة إنشاء الإمارة الشرعية الإسلامية في الهند، فتأسست هذه الإ مارة في ولاية بيهار، وأدى دورا في تربية جيل من العلماء على القيام بمسؤولية هذه الإمارة في ضوء القرآن والحديث.

(٢) هو العلامة محمد إقبال، الشاعر الإسلامي والفيلسوف، صاحب دواوين شعرية بالفارسية والأردية، وقد ترجمت دواوينه كلها منظوما باللغة العربية في مجلدين بعنوان: ديوان محمد إقبال، وصدرت له طباعات من بيروت.

(٣) هناك شخصيتان كبيرتان بهذا الاسم في الهند بولاية بيهار، كليم الدين أحمد (١٩٠٩-١٩٨٣م): الناقد الأردي واللغوي الكبير، له مؤلفات في الأدب والنقد، وكذلك له معجم لغوي (إنكليزي-أردو)، وهناك شخصية أخرى، كليم أحمد عاجز : وهو شاعر أردي كبير، وله الاسم الكبير في النقد الأردي أيضا وهو لايزال على قيد الحياة.

(٤) ويرد الذكر في تاريخ الهند لشخصيات كبيرة بكل هذه الأسماء، وأجدرها بالذكر : الشاه ولي الله الدهلوي، صاحب كتاب : " حجة الله البالغة " و"الفوز الكبير".

(٥) للتفصيل راجع: عبد الحي الحسني، أجزاء مختلفة من: الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام، بيروت، ١٩٩٩م.

أو السيخ أو البوذيين أو المسيحيين في شبه القارة الهندية، يبدل اسمه بكلمة عربية إثر دخوله الإسلام، إلا أن بعضهم يلحقون لقبهم العائلي الهندوسي مع الاسم العربي، مثلا: عمر گوتم.

(ب) أسماء الأماكن والمدن الهندية

ومظهر آخر لتأثير العربية على لغات الهند يتجلى في أسماء الأماكن والمدن الهندية المختلفة، فإن المسلمين الهنود اهتموا كثيرا، ولايزالون يهتمون بتسمية مناطقهم بكلمات عربية تعبر عن المعنى الإسلامي، مثلا هناك مدينة شهيرة وقديمة اسمها: إله آباد أو الله آباد([1])، مع السوابق أو اللواحق من كلمة إحدى لغات الهند، وحيدرآباد([2])، ومليح آباد([3])، وتعليم آباد، وهذه الأسماء عامة مخلوطة من كلمات فارسية أو هندية، ممايبدو أن الحكام المسلمين في العهد الإسلامي بالهند هم، الذين عمروا هذه المناطق، وأسموها بهذه الأسماء العربية المخلوطة من الفارسية أوالتركية.

(ج) عناوين الكتب والمؤلفات الأردية

يهتم العلماء والكتاب المسلمون في الهند بتسمية مؤلفاتهم الأردية بكلمات عربية مركبة تركيبا إضافيا أو تركيبا وصفيا أو تركيب مزج، كما نجد عددا كبيرا من المؤلفات الأردية أن عناوينها بكلمات عربية إما بصيغة المفرد أو الجمع، فتوجد عناوين الكتب الأردية بكلمات عربية على الطرق المذكورة فيما يلي:

- اسم بكلمة عربية بصيغة المفرد مع أداة التعريف"ال" مثلا: الفاروق، الغزالي، النعمان.([4])
- مؤلفات أردية عناوينها بكلمات عربية غير مركبة، على صيغة النكرة، مثلا: دجال، مقالات، حلال وحرام، تذكره، تفهيمات، تلميحات.
- مؤلفات أردية عناوينها بكلمات عربية مركبة تركيبا إضافيا مع "ال" التعريف، مثلا: "تفهيم القرآن"([5]) و"بيان القرآن"([6]) و"تاريخ أرض القرآن([7])"، وسيرة النبي([8])-صلى الله عليه وسلم-، ومعارف الحديث([9])، ومصباح اللغات،([10])ونور اللغات،([1]) وشعر الهند لعبد السلام الندوي، وشعر العجم للعلامة شبلي النعماني، وقس على ذلك.

([١]) مدينة تاريخية في شمال الهند، تبعد من دلهي عاصمة البلاد ب٧٥٠ كم تقريبا إلى الجهة الشرقية الشمالية .

([٢]) مدينة تاريخية وهي الآن عاصمة ولاية آندهرا براديش بالهند، تبعد من دلهي١٨٠٠ كم تقريبا إلى جنوب الهند، حيث فيها دائرة المعارف العثمانية .

([٣]) قصبة قديمة بجوار مدينة لكناؤ، تعرف بأنواع مختلفة للأنبج، وخلا فيها شاعر وأديب للغة الأردية كبير، ألا وهو جوش المليح آبادي، و الكاتب والصحفي العربي عبد الرزاق الندوي المليح آبادي، أول رئيس تحرير مجلة ثقافة الهند العربية الصادرة من المجلس الهندي للعلاقات الثقافية، حكومة الهند.

([٤]) هذه كلها مؤلفات باللغة الأردية، ألفها العلامة شبلي النعماني ، وقد ترجم الدكتور جلال سعيد الحفناوي بعضها إلى العربية.

([٥]) تفسير القرآن الكريم باللغة الأردية للعلامة أبي الأعلى المودودي .

([٦]) تفسير القرآن كريم بالأردية للشيخ أشرف علي التهانوي.

([٧]) كتاب أردي في تاريخ وجغرافية الجزيرة العربية، ألفه العلامة السيد سليمان الندوي، وبدأ ينقله الدكتور جلال الحفناوي إلى اللغة العربية.

([٨]) كتاب شامل حول السيرة النبوية في٧مجلدات، ألفه العلامة شبلي النعماني، وتلميذه العلامة السيد سليمان الندوي، ويعد موسوعة مهمة في السيرة النبوية -على صاحبها أفضل الصلاة والتسليم-.

([٩]) كتاب في شرح وترجمة الحديث النبوي الشريف، جمعه ونقله إلى الأردية الشيخ محمد منظورالنعماني في٨مجلدات.

([١٠]) معجم لغوي (عربي–أردي) للأستاذ عبد الحفيظ البلياوي.

- مؤلفات أردية عناوينها بكلمات عربية مركبة تركيبا وصفيا، مثلا: القاموس الجديد، والقاموس الاصطلاحي، والقاموس الوحيد([2]).

ومن نافلة القول إن المسلمين الهنود يفضلون أن يُعَنونوا مؤلفاتهم الأردية أيا كان موضوعها بكلمات عربية تأثرا بها، وتعبيرا عن حبهم لها لكونها لغة القرآن والإسلام.([3])

(د) عناوين المجلات والجرائد الأردية

وكذلك يتجلى تأثر اللغة الأردية بالعربية، وميل العلماء الهنود إلى الإسلام والعربية في تسمية جرائدهم ومجلاتهم وصحفهم الأردية بكلمات عربية مثلا: "الفرقان" اسم مجلة تصدر من لكناؤ، و"تهذيب الأخلاق" تصدر من عليكراه، و"معارف" تصدر من أعظم كراه، و"تعمير حيات" مجلة تصدر من لكناؤ، و"سياست" و "منصف" و"اعتماد" [4]، وقران السعدين، وفوائد الناظرين، ومحب هند، وإفاده، وتحفه، ولسان الملك، وارتقاء، وتجلي، وتاريخ، وترجمان القرآن، هذه هي أسماء المجلات الأردية، التي صدرت وتصدر في الهند، مما يبدو جليا كيف تأثرت الأفكار والعقول الهندية بلغة القرآن الكريم.([5])

٣ - **الإملاء**: رغم وجود أصوات غير عربية، ورغم توافر الوسائل، والتسهيلات في اتخاذ الهجاء الهندي-أي الخط الهندي-السنسكريتي- للكتابة الأردية،لم يرض أهل هذه اللغة أن يتركوا الهجاء العربي، فطريقة الإملاء الأردي، والخط هو نفس الطريقة العربية، وكل حروف المعجم العربي متوافرة في الأردية مع بعض الحروف الزائدة، التي لاتوجد في العربية.([6])وتكتب من اليمين إلى اليسار، وهناك رواج عام للخطوط العربية من: الرقعة، والنسخ، والثلث في الأردية أيضا.

٤ - **العروض:**يخضع الشعر الأردي للعروض العربي في أوزانه وبحوره، فتقاطيع الشعر الأردي، وقوافيها تابعة لفن العروض، الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي، وعلى هذا، تتوافر البحور الشعرية العربية معظمها في علم العروض الأردي، من: الطويل، والمديد، والبسيط، والكامل، والوافر، والهزج، والرجز، والرمل، والمنسرح، والمضارع، والسريع، والخفيف، والمجتث، والمقتضب، والمتقارب،([7]) وإن كانت أصناف القصائد مختلفة عن العربية، فهناك وزن خاص للرباعية، ووزن للقصائد، كما أن الغزل بالأردية لايراد منه الغزل، والنسيب الواقعي،

---

(١) معجم لغوي للغة الأردية في ٤ مجلدات ضخمة، للمولوي نور الحسن نير.

(٢) كلها معاجم لغوية (عربي-أردي وبالعكس) للمرحوم وحيد الزمان الكيرانوي (١٩٢٩-١٩٩٦م) ، وله مؤلفات في أدب الأطفال عديدة كما له إسهامات بارزة في الصحافة العربيةالهندية أيضا.

(٣) للتفصيل والاطلاع على مثل هذه الأسماء راجع: عبد الحي الحسني، الثقافة الإسلامية في الهند. طبع بيروت.

(٤) هذه الثلاثة صحف يومية تصدر في حيدرآباد، بالهند ورؤساء تحريرها ومالكوها مسلمون.

(٥) راجع للتفصيل: المجلس الوطني لتنمية اللغة الأردية، جامع اردو انسائكلوبيديا(الموسوعة الأردية الشاملة، نيودلهي، ٢٠٠٣م، ص: ٣٩.

(٦) أنظر الجدول رقم : ١.

(٧) الحكيم نجم الغني خان نجمي الرامفوري: بحر الفصاحت، نيودلهي، ٢٠٠٦، المجلد: ١، ص: ١٦٠.

بل الغزل في الأردية عبارة عن نوع خاص للقصائد، يتميز البيت الأول، ويقال له المطلع، بتوافق القافية في الشطرين الأولين، وفي البيت الأخير يذكر الشاعر اسمه الرمزي أو لقبه الشعري([1]).

وكذلك أخذت اللغة الأردية من البلاغة العربية شيئا كثيرا في كل أنواعها من البديع، والمعاني، والبيان.([2])

٥ - **الألفاظ/ والمعاني:** لقدوجدنا فيما درسناه من الأصوات بالأردية أنه يوجد بعض التشابه بينها وبين أصوات اللغة العربية، فهناك مجموعة من الكلمات العربية يستعمل بعضها في اللغة الأردية في معانيها العربية، وبعضها يختلف في المعاني، وبعضها يشترك في معنيين مختلفين، ويمكن تقسيم هذه الكلمات على أربعة أنماط:

١ - كلمات عربية تستعمل في الأردية في معانيها العربية، مثلا: انتظار، واستقبال، وإنعام، وأسرار، ودواء، وخادم، وتاريخ، وتجارت، وثابت، وذكر، وعشق، وعاشق،([3]) وقد تتواجد في الأردية ١٢٢٧كلمة تقريبا من هذا القبيل.([4])

٢ - كلمات عربية تستعمل في الأردية في معنى خاص، بينما هي تحمل المعنى العربي أيضا، فخذ على سبيل المثال كلمة "انتقال" تفيد في الأردية معنى "الموت"، أما في العربية فلاتفيد هذا المعنى إلا إذا قيل في الجملة "انتقل إلى رحمة الله تعالى". وتتواجد في الأردية أكثر من ١٣١ كلمة من هذا النوع.

٣ - الكلمات العربية المنطوقة بالأردية في غير معانيها العربية مثلا، كلمة "ملائم" تستخدم بالأردية في معنى: "الناعم"، بينما هي تدل في العربية على معنى "مناسب". وتوجد تقريبا ٥٠ كلمة من هذا القبيل في الأردية.

٤ - كلمات عربية تستعمل بالأردية في كلام الفقهاء والقضاة والعلماء، ولايستخدمها العامة من الناس مثلا كلمة "يمين" مصطلح فقهي لاتستعمل في كلام العامة، وقد توجد من هذا النوع تقريبا ١٠ كلمات في الأردية([5]).

٦-**الأوزان:** تتوافر في الأردية كلمات لابأس بها على أوزان الأسماء والأفعال العربية، من المجرد والمزيد فيه، وقد رتبها العديد من اللغويين بكل دقة وخبرة، وإليكم قائمة لمثل هذه الكلمات مع بيان أوزانها:

- فعل: (بفتح الفاء وسكون العين واللام) مثلا: "قتل" و"صبر" و"عقل".
- فعل: (بفتح الفاء والعين وسكون اللام) مثلا: "أثر" و"كفن" و"غلط".
- فعل: (بكسرالفاء وسكون العين واللام) أمثال: "علم" و"عشق" و" ذكر".
- فعالة: (بكسرالفاء وفتح العين واللام ، المكتوبة بالتاء المبسوطة) مثلا: "كفالت" و"جهالت" و"نفاست".([6])

---

(١) للتفصيل راجع: محمد الرابع الحسني الندوي، الغزل الأردي محاوره ومكانته في الشعر، مكتبة رابطة الأدب الإسلامي العالمية، لكناؤ، ٢٠٠٦م، ص: ٤٨.

(٢) بحر الفصاحت، المجلد: ٢، ص: ٩٥٧.

(٣) سيج إحسان الرحمن، معاني الكلمات العربية المتغيرة في اللغة الأردية بين الفرضية والحقيقة، مجلة ثقافة الهند، العدد:٢-٤، ٢٠٠٢م، ص: ٣٩.

(٤) أنظر للتفصيل: عبد الله عباس الندوي، نظام اللغة الأردية، ص: ٢٣٩.

(٥) لقد ألف سمير عبد الحميد إبراهيم معجما مستقلا في هذا الموضوع بعنوان: معجم الألفاظ العربية في اللغة الأردية، دارالفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦.

(٦) الصواب في العربية في هذه الكلمات "فتح الفاء" ولكنها في الأردية تستخدم بكسر الفاء بدل الفتح.

- فعالة: (بفتح الفاء والعين واللام، المكتوبة بالتاء المبسوطة) أمثال: "شرافت" و "سخاوت" .
- فعل: (بضم الفاء وسكون العين واللام) أمثال: "لطف" و"قرب" و"حسن".
- فعال: (بفتح الفاء والعين، وسكون اللام) "قرار"و "ثبات" و"جواب".
- فعال: (بكسرالفاء وفتح العين وسكون اللام) " شعار" و "حساب" وعلاج".
- فعال: (بضم الفاء وفتح العين وسكون اللام) " غبار" و"بخار".
- فَعلة ك"نعرة".
- فُعلة ك"تحفة".
- فَعلة (بالتاء المبسوطة)ك"عظمت".([1])
- فُعلة (بالتاء المبسوطة)ك"قدرت".
- فِعلة (بإدغام العين واللام والتاء المبسوطة)ك"عزت".
- فِعلة ك"قبلة".
- فِعلة (بالتاء المبسوطة)ك"نعمت".
- مفعل (بفتح الميم وسكون الحاء وفتح الراء) ك"محرم".
- مفعل ك" محمل".
- مفعلة ك"مشورة".
- مفعلة ك" مقبرة".
- فعول ك"ثبوت".
- فاعل ك" خالص".
- مفعول ك" مقبول".
- فعيل ك"عظيم".
- فعيلة ك"سليقة".
- فعيلة (بالتاء المبسوطة) ك" نصيحت".
- فاعليّة (بالتاء المبسوطة) ك"قابليت".

([1]) في العربية تستخدم هذه الكلمة بتحريك "الظاء"إلا أنها تستخدم في الأردية بسكون .الظاء".

وهناك ألفاظ على أوزان الثلاثي المزيد فيه:

- تفعيل ك"تعظيم".
- مفعِّل ك"معلم".
- مفعَّل ك"معظم".
- تفعيلات (بالجمع) ك" تسليمات"
- مفاعلة ك"محاورة".
- مفاعلة (بالتاء المبسوطة) ك"مناسبت".
- مفاعِل ك" مخالف".
- فِعال ك"جهاد".
- إفعال ك" إنصاف".
- مفعِل ك"منصف".
- إفعال (بزيادة التاء) ك"إشاعت".
- تفعُّل ك"تعلق".
- متفعِّل ك" معلق".
- متفعَّل ك"متبرك".
- تفعل (بزيادة المبسوطة على الجمع) ك"تبركات".
- تفاعل ك"تعامل".
- متفاعل ك"متنازع".
- انفعال ك"انحصار".
- منفعل ك" منحصر".
- افتعال ك"احترام".
- مفتعل ك"ممتحن".
- مفتعَل ك"محترم".
- استفعال ك"استقبال".

- مستفعِل ك"مستعفي".
- مستفعَل ك"مستقبل".
- افعللال ك"اضمحلال".
- مفعَلِل ك"مضمحل".(1)

هذه أوزان عربية مختلفة تستخدم كلماتها في الأردية، فبعض يفيد المعنى العربي، وبعض يتغير معناه العربي ويدلّ على معنى خاص غير المعنى العربي.

المبحث الثاني: تأثر العربية الفصحى بلغات الهند

إطلالة سريعة على بعض اللغات واللهجات الهندية

قد سلف أن الهند تتكون من شتى اللغات واللهجات، وذلك لأسباب: أولا أن الهند تشتمل على ولايات وأقاليم مختلفة، وأكثر الأقاليم، لها لغات مستقلة وخاصة بها، رسمية وغير رسمية، رغم كون اللغة الهندية لغة رسمية للهند كلها، كما أن اللغة الإنكليزية لها الكلمة النافذة في الدوائر الحكومية، وفي أغلبية المدارس والكليات والجامعات المعاصرة العلمانية الحكومية والخاصة، بالإضافة إلى الشعائر، وأحجار أميال الطرق، ولوحات أسماء محطات القطار المبعثرة طول الهند شرقا وغربا مع اللغة الهندية، واللغة الرسمية لتلك الولاية.

ولكن ثمة عدد كبير للغات الهند، لها آداب وقواعد ومؤلفات، ولها شعراء وأدباء، وكتاب وصحفيون، ولها أفلام سينمائية، وموشحات، ومسرحيات، وأغان، وصحافة على مستوى البلاد، وإنني بادئ ذي بدء سأجلب جدولا للغات الهندية الرسمية، وما يتفرع منها من لغات دارجة ولهجات مع ذكر عدد الناطقين بها وفق الإحصائيات الحكومية لعام٢٠٠م، إشارة إلى مناطق النطق وولاياتها، والتي تنطق في الهند على مستويات مختلفة في الأوساط العلمية والثقافية، وفي الأرياف والقرى، وفي المناطق الهندية المختلفة، والتي تتأثر أيما تأثر من اللغة العربية، كما هذه اللغات نفسها تؤثر في العربية الفصحى عند الناطقين بها، ثم أعالج المشاكل التي تطرأ على العربية الفصحى صوتا وتعبيرا ومعنى ولفظا:

جدول اللغات الرسمية للهند مع اللغات المتفرعة واللهجات التابعة لها

المسلسل	اسم اللغة/ اللغة الأم/اللهجات التابعة لها	عدد الناطقين بها	الولايات التي تحل فيها اللغات بمكانة اللغات الرسمية
١	**الأردية:** ١ - الأردية ٢ - الأخرى	٥١٥٣٦١١١	كشمير، وآندهرا براديش، وأترا براديش، وبيهار، ودلهي
٢	**الآسامية:** ١ -الآسامية	13,168,484	آسام

(1) عبد الله عباس الندوي: نظام اللغة الأردية، مكة المكرمة، ١٩٨٦م، ص: ٢٨٦-٣٠٣.

	٢ -الأخرى		
٣	**الأورية:** ١ - الهاترية ٢ -الأورية ٣ - البروجية ٤ - الريلية ٥ - السامبالفورية ٦ - الأخرى	٣٣٠١٧٤٤٦	أوريسه
٤	**البنجابية:** ١ - الباغرية ٢ - البلاسفورية/ الكاهلورية ٣ - البنجابية ٤ -الأخرى	٢٩١٠٢٤٧٧	بنجاب، تشاندي كراه، هاريانه، دلهي
٥	**البنغالية:** ١ - البنغالية ٢ - الراجبنسية ٣ - الشاكمائية ٤ - الهاجونكية ٥ - الأخرى	٨٣٣٦٩٧٦٩	بنغال الغربية، تريفورا، آسام، جهار كهاند، أندامان
٦	**البودو:** ١ - البودوية/ البوروية ٢ -الأخرى	١٣٥٠٤٧٨	آسام
٧	**التاملية:** ١ - التاملية ٢ - الكائكادية ٣ - اليروكالية/ اليروكولية ٤ - الأخرى	٦٠٧٩٣٨١٤	تامل نادو، أندامان، بودوتشري
٨	**التلغوية:** ١ - التلغوية ٢ - الفادارية ٣ - الأخرى	٧٤٠٠٢٨٥٦	آندهرا براديش، وبودوتشري
٩	**الدوغرية:** ١ - الدوغرية	٢٢٨٢٥٨٩	كشمير

	٢ - الأخرى		
١٠	**السانتالية:** ١ - السانتالية ٢ - الكارمالية ٣ - الأخرى	٦٤٦٩٦٠٠	جهار كهاند
١١	**السندهية:** ١ - السندهية ٢ - الكاتشية ٣ - الأخرى	٢٥٣٥٤٨٥	بنجاب
١٢	**السنسكريتية:** ١ - السنسكريتية ٢ - الأخرى	١٤١٣٥	أترا براديش
١٣	**الكشميرية:** ١ - السراجية ٢ - الكِشتوارية ٣ - الكشميرية ٤ - الأخرى	٥٥٢٧٦٩٨	كشمير
١٤	**الكنرية:** ١ - الباداغية ٢ - الكنرية ٣ - الكوروبائية/ الكورومبائية ٤ - الأخرى	٣٧٩٢٤٠١١	كرناتكا
١٥	**الكجراتية:** ١ - الكجراتية ٢ - الكجراوية ٣ - الساؤراشية ٤ - الأخرى	٤٦٠٩١٦١٧	كجرات، دادرا، دمن
١٦	**الكونكانية:** ١ - الكونكانية ٢ - الكودوبية/ الكودومبية ٣ - المالوانية ٤ - الأخرى	٢٤٨٩٠١٥	غوا، دمن

١٧	**المانيفورية:** ١ - المانيفورية ٢ - الأخرى	١٤٦٦٧.٥	مانيفور
١٨	**الميثلية:** ١ -الميثلية ٢ -الأخرى	١٢١٧٩١٢٢	مانيفور
١٩	**المراتهية:** ١ -المراتهية ٢ -الأخرى	٧١٩٣٦٨٩٤	مهاراشترا
٢٠	**الملبالية:** ١ - الملبالية/ مالايعلمية ٢ - اليارافية ٣ - الأخرى	٣٣.٦٦٣٩٢	كيراله، لاكشاديب، بودوتشري
٢١	**النيبالية:** ١ - النيبالية ٢ - الأخرى	٢٨٧١٧٤٩	سكّم، بنغال الغربية
٢٢	**الهندية:**	٤٢٢.٤٨٦٤٢	أترا براديش، دلهي، بهار، تشاتيس كراه، هاريانه، هماتشل براديش، جهاركهاند، مادهيا براديش، أتراكهاند، راجستهان، أندامان، دادرا.

اللغات واللهجات التابعة للهندية:

يناهز عدد اللهجات التابعة للغة الهندية خمسين لهجةً، تنطق في ولايات هندية مختلفة سبق ذكرها، وأسماء هذه اللهجات فيمايلي:

الأودهية، الباغري راجستهانية، الباغهيلية، البانجارية، البانش بارغانية، البانغوالية، الباهارية، الباوارية، البراج بهاشية، البهادراواهية، البهارماؤري ة، البهوجفورية، البونديلية، التشاتكارية، التشامبيلية، التشوراهية، الجاؤنسارية، الخاري بولية، الخوطاوية، الخيرارية، الدهوندهارية، الراجستهانية، السادان / الصدرية، السرمورية، السورجافورية، السورغوجية، السوغالية، السوندوارية، الغارهوالية، الغوجرية، الكانغرية،

الكورنالية، الكولاهية، الكوماؤنية، اللابانية، اللارية، اللامانية / اللامبادية، اللودهية، المارورابة، الماغادهية، المالفية، المانديلية، الميواتية، الميواربة، الناغفورية، النيمادية، الهاراؤتية، الهاريانوية، الأخرى([1])

وأما اللغات الهندية غير الرسمية فعددها مع لهجاتها التابعة لها مايقارب مئة وثمانين لغة، واللغة العربية تعد في الهند حسب الإحصائيات الحكومية من أحد اللغات الهندية غير الرسمية، التي يبلغ عدد ناطقها ٥١٧٢٨ شخصا. ومجموع عدد اللغات الهندية ما يقارب ثلاثمئة وسبع لغات فصاعدا تقريبا، وأكثر هذه اللغات تتأثر من العربية، كما عربية ناطقي هذه اللغات تتأثر وتواجه الخلل في مستويات صوتية، ولفظية، ومعنوية، وضبطية أيضا.

مشاكل لغوية تواجهها اللغة العربية في الهند

المسلمون هم الذين يهتمون باللغة العربية في الهند دراسة، وتدريسا، وكتابة، وتعليما، وصحافة، وأما الهندوس فعدد من يدرس العربية قليل، وأما المجتمعات المسلمة فهي مجتمعات مبعثرة عبر الهند، شرقا وغربا وجنوبا وشمالا، ولكل منطقة لغتها الرسمية مع اللهجات الدارجة واللغات الأم، والمسلمون لايتلقون العربية إلا من أساتذة مناطقهم، و هم الأساتذة الهنود، وليس هناك مدارس عربية إسلامية يأتيها الأساتذة العرب للتدريس فيها إلا ما شذ وندر، فلا يتمكن النشء الجديد من التخلص من أثر العجمة في عربيتهم، فتواجه عربيتهم أولا مشاكل صوتية، ثم مشاكل تعبيرية، ثم مشاكل ضبط الكلمات، والمشاكل الأخرى في مستويات مختلفة، وقد بلغ عدد اللغات الهندية مع لهجاتها، ما يقارب ثلاثمئة لغة فصاعدا، منها الرسمية وغير الرسمية. وإن اللغة العربية تدرس وتدرّس في الهند بجنب الكمية الهائلة لهذه اللغات واللهجات الهندية، التي تنوعت أنواعها الصوتية والكتابية، وأسرها اللغوية تنوعاً كبيراً، فكيف بمن يشتغلون بها أن لايواجهوا المشاكل تعلما وتعليما، وكتابة، وصوتا، ولفظا، ومعنى، وتعبيرا، وفكرا.

وإن اللغات الأردية، والهندية، والآسامية، والبنغالية، والمانيفورية، والمليالية، والتلغوية، والكنرية، والتاميلية، والراجستهانية، والكشميرية، والكجراتية، والمراتهية، والأورية، واللداخية، هذه هي اللغات الهندية الرسمية مع لهجاتها الدارجة، ومن بعض اللغات غير الرسمية، التي تتضمن تقريبا أكثر ولايات الهند جغرافيا وثقافيا ودراسيا، وتدريسيا أيضا، وهذه هي اللغات التي يشتغل ناطقوها باللغة العربية كثيراً دراسةً وتدريساً وكتابةً، وتأليفا أيضا نسبة لناطقي اللغات الأخرى، وفيما بينهم عدد كبير من الناطقين، الذين لايتدربون على مخارج حروف اللغة العربية والتجويد بشكل عام، ولكنهم يتعلمون اللغة العربية كمادة اختيارية أو كلغة ثانية مع المواد اللازمة الأخرى، في المدارس والكليات الخاصة، والحكومية في ولايات: آسام، وبنغال الغربية، وكشمير، وبهار، كما هناك عدد كبير ممن يتعلمون العربية في كليات وجامعات حكومية، حيث لايوجد اهتمام ما بالتدريب على المخارج، وكذلك يوجد في الجامعات الحكومية عدد من الطلاب الهندوس، الذين يتعلمون العربية للحصول على الوظائف، فهؤلاء هم الذين دائما يواجهون المشاكل الصوتية أولا، ثم مشاكل ضبط الكلمات ثانيا، ثم مشاكل فهم المعنى ثالثا، ثم مشاكل الكتابة، والإملاء رابعا، ثم مشاكل التعبير خامسا، ووراء كل هذه المشاكل أسباب جذرية، يمكن حصرها فيمايلي:

- بعض الأصوات العربية لاتوجد في الكثير من اللغات الهندية، أمثال: الحاء، الخاء، الذال، الثاء، الزاي، الشين، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، العين، الغين، القاف.
- وبعض اللغات رغم وجود الأصوات العربية فيها، لايتقن ناطقوها الأصوات العربية بطريقة سليمة إلا من دُرّب عليها.

([1]) أنظر موقع الحكومة الهندية، وزارة الشؤون الداخلية، مكتب المسجل العام، لجنة الإحصاء الرسمي، للهند.

- وكذلك هناك الكثير من الكلمات العربية التي يتغير تلفظها في اللغات المحلية، فإنهم يتلفظون في عربيتهم حسب التلفظ المحلي، فيقع خلل التلفظ في مثل هذه الأحوال، مثلا كلمة: تَتَلْمَذَ من تَفَعلَلَ، يستخدمها حتى كبار الأساتذة الهنود تَلَمَّذَ من تَفَعَّلَ. وهذا خطأ.

- تتوافر الألفاظ العربية تقريبا في كل هذه اللغات الآنف ذكرها، ولكن أغلبية الألفاظ العربية من القبيل الذي لقد تغير معناها ومدلولها في هذه اللغات، فإنهم حينما يستخدمونها في العربية الفصحى، لايستطيعون التمييز بين المعنى الأصلي العربي للكلمة، وبين المعنى الذي استخدمت فيه الكلمة في لغاتهم، فإنهم عندما يترجمون مادة بالعربية، أويُعبِّرون عن شيء ما، يستخدمون الكلمات العربية المستخدمة عندهم حسب مدلولاتها المحلية، مما يؤدي إلى الخلل المعنوي في العربية الفصحى.

- وكذلك معاني الكلمات العربية تتغير، وتتأثر عند النطق الخاطئ للكلمة، فطالما يتغير المدلول الصحيح للكلمة بتغير مخارجها، كما هو من أهم القضايا الفقهية في تلاوة القرآن الكريم في الصلاة أيضا، هل تجوز الصلاة أم لا؟.

استنتاجات مقابلات شخصية مع ناطقي اللغات الهندية المختلفة

بعدما أجريت مقابلات شخصية بقراءة العبارات والجمل العربية، وبالتحدث مع عدد من طلبة البكالوريوس، والماجستير، وبالتأمل في محاضرات بعض أساتذة اللغة العربية في الهند، توصلنا إلى ما يلي:

- الحروف العربية التي يصعب تلفظها على طلاب المناطق الشرقية الشمالية، التي ينطق أهاليها البنغالية، والآسامية، والأورية، والهندية مع بعض لهجاتها التابعة لها هي:

ث/ ج/ ح/خ/ ذ/ ز/ ش/ ص/ ض/ ط/ ظ/ ع/ غ/ف/ ق/ (خمسة عشر حرفا/ صوتا)([1])

- الحروف العربية التي يصعب أداؤها على ناطقي اللغة الأردية، هي:

ث/ذ/ص/ض/ط/ظ/غ/ف/ق (تسعة حروف/ أصوات)

- الحروف العربية التي يصعب أداؤها عند العديد ممن يتخصص في اللغة العربية، هي:

ذ/ظ/ص/ض/غ/ق (ستة حروف/أصوات)

مشاكل الأصوات والتلفظ

الألفاظ العربية	المشاكل الواردة في مخارج الحروف
ث: ثلاثة وثلاثون، ثلاجة كبيرة، ثمر **ص:** الصلاة، الصبر، صورة	لعدم وجود أصوات: الثاء والصاد والشين في بعض لغات المناطق الشرقية الشمالية إنهم يبدلون كل هذه الأصوات بالسين المهملة، فيقولون، سلاسة

([1]) للتفصيل راجع: الدكتور جهانغير عالم، الأصوات العربية ومشاكل الطلاب الآساميين في نطقها: دراسة وتوجيهات، ٢٠٠٩م، غواهاتي، الهند، ص: ١١٠.

ش: شكر، شجرة، شديد	وسلاسون،سلاجة، وسمر، والسلاة، والسبر، والسورة، وسكر، وسجرة، وسديد، فيتغير المعنى
ذ: لذيذ، ذِكر، ذبذبة **ز:** زمان، زلزلة، وزير **ض**: ناضج، ضرب، ضيف **ظ:** ظفر، ظهيرة، ظل	سكان المناطق الشرقية الشمالية للهند بمافيها البنغال الغربية، وآسام، ومناطق شرقية لولاية بهار، وأوريسه يبدلون أصوات الذال، والزاي، والضاد، والظاء بالجيم تماما، فيقولون: لجيج، وجِكر، وجبجبة، وجَمان، وجلجلة، ووجير، وناجج، وجرب، وجيف، وجفر، وجهيرة، وجل، وبعضهم يبدلونها بالزاي، ولاغير
ط: طماطم، طهارة، مطر	يبدلون بالتاء ، فيقولون: تماتم، وتهارة، ومتر
ح: حامد، حرية، حار	يبدلون الحاء بالهاء، فيقولون: هامد، وهرية، وهار
ع: عنب، عين، علم	يبدلون العين بالهمزة فيقولون: ئنب، وئين، وإلم
غ: غيم، مغرب، غرفة	يبدلون الغين بالجيم المصرية، فيقولون: گيم، مگرب، گرفة
ف: فم، فاكهة، فكر	يبدلون الفاء بالفاء الفارسية، وهو متكونة بحرفين من الأردية: پھ، فيقولون: پهم،پهاكهة، پهكر
ق: قمر، القرآن، قلم	يبدلون القاف بالكاف فيقولون: كمر، الكرآن، كَلَم
خ: خمار، خَتم، خادم	يبدلون الخاء بالخاء الهندية وهي: كها، فيقولون: كِهمار، كهَتم، كهَادم

مشاكل ضبط الكلمات

هناك كلمات عربية كثيرة تستخدم في اللغات الهندية، وخاصة في اللغة الأردية، ويستخدم أكثر هذه الكلمات على طريقة تختلف حركات بعض حروفها أحيانا كثيرة، وحينما يستخدمها الناطقون باللغة الأردية في عربيتهم، لايميزون بين الحركة العربية الأصلية، وبين استخداماتهم المحلية، وذلك يتسبب في أخطاء ضبط الكلمات عامةً في مصادر الأفعال، وفي وسط الكلمة، وفي جموع المؤنث السالم للكلمة التي آخرها التاء المدورة، وفي مضارع الأفعال الثلاثية، وما إلى ذلك، وإليكم جدول لمثل هذه الأخطاء:

المفردات الصحيحة	الأخطاء في الضبط عند الهنود	المفردات الصحيحة	الأخطاء في الضبط عند الهنود
الميدان(بتحريك الياء)	الميدان (بسكون الياء)	الضياع (بفتح الضاد)	الضياع (بكسر الضاد)
معركة(بفتح الراء)	معركة(بكسر الراء)	خطابة(بفتح الخاء)	خطابة(بكسر الخاء)
علاقة(بفتح العين)	علاقة(بكسر العين)	نشاط(بفتح النون)	نشاط(بكسر النون)
تلمذ(كفعلل)	تلمذ(كتصدّق)	حماس(بفتح الحاء)	حماس (بكسر الحاء)
ترجمة (كفعللة)	ترجمة(بضم الجيم)	الزواج(بفتح الزاي)	الزواج(بكسر الزاي)
قبول(بفتح القاف)	قبول(بضم القاف)	متنوع(كمتنعم)	متنوع(كمتبوع على مفعول)
ندوات(بتحريك الدال)	ندوات(بسكون الدال)	فرح(بفتح الراء)	فرح(بسكون الراء)
كسل(بتحريك السين)	كسل(بسكون السين)	ينهض(كيفتح)	ينهض(كينصر)

مشاكل التعبير والمعنى

وأنا أكتفي هنا بجلب فقرة من رسالة كتبها أحد الهنود باللغة العربية، ولم يتمكن من التخلص من المعنى الأردي المحلي للكلمة العربية في هذه الرسالة، وهذه الرسالة لايستطيع أن يفهمها تماما إلا من لديه الثقافة الأردية مع الذوق الهندي، يقول بعد التحية:

"كيف مزاجكم العالي، وصحتكم الغالي، إننا جميعا الحمد لله بخير وعافية، والدعاء من الله أن يبقيكم في خير وعافية، وأنت تفرح بالخبر أن فزت الامتحان ميتري كوليشن Higher Secondary وأخذت رقم درجة أولى في العربي"([1])

ترجمة الرسالة والمشاكل فيها

يريد كاتب الرسالة أن يقول: كيف أحوال حضرتكم، ونحن الحمد لله بخير، وندعو الله تعالى لكم الخير والعافية، ويسركم أنني فزت في الامتحان النهائي للثانوية، وحصلت على الرتبة الأولى في مادة اللغة العربية.

كلمة مزاج عربية، ولكنها تستخدم في اللغة الأردية عند استفسار الأحوال في لغة المثقفين، وصحتكم الغالي، فالغالي أولا غلط لعدم الموافقة بين النعت والمنعوت، ثم هذا استعمال خاطئ في التعبير العربي، والدعاء من الله، معناه: ندعو الله تعالى، وأما فزت الامتحان فهو ترجمة الجملة الأردية بألفاظ عربية على الأسلوب الأردي، وكل هذا الخلل من أجل عدم التخلص من المعنى المحلي للكلمة العربية في الهند.

([1]) أنظر: نظام اللغة الأردية، ص: ٢١٨.

وقد ظهر في الهند بعض الشعراء، يقرضون الشعر باللغة العربية، ويستخدمون فيها كلمات أردية وفارسية وهندية على الأسلوب العربي، ويستحيل لمن لايعرف الأردية أو الفارسية أن يفهمه، أورد هنا بعض الأبيات من هذا القبيل مع التحليل، يقول الشاعر عمران الأعظمي[1]:

إذاما تَرَسنا لِدِيدارِك	جلسنا بِسِايَةِ دِيوارِك
وحبي لكم ليس أفسَانَةً	أرددها بين بَازَارِكم
جزاء الوَفَادَارِي هل هكذا؟	گوَجتُم بَرَستُم على يَارِكم[2]

تحليل الشعر

البيت الأول:

ترسنا: كلمة فارسية مصدرها ترسيدن، على صيغة الجمع المتكلم من الماضي المعروف، المعنى هنا: الاشتياق الزايد، والتململ على فراق الحبيب. ديدار، معناه: زيارة. ساية، معناه: ظلال. ديوار، معناه: جدار، ومعنى البيت:

إذاما تململنا واشتقنا لزيارتك شديدا يا حبيبتي، جلسنا على ظلال جدران بيتك.

البيت الثاني:

أفسانة: قصة موضوعة[3]. بازار: السوق. ومعنى البيت: إن حبي لكم ليس قصة وضعناها لأرددها وأحكيها على الناس في الأسواق.

البيت الثالث:

الوفاداري: الوفاء. گوجتم: صيغة الجمع للمخاطب من الماضي المعروف على فعلتم، معناه: ضجرتم، وصرختم، يار: الصديق، والحبيب، معنى البيت:

هل جزاء وفاء الحب أن تضجروا صديقكم وحبيبكم، وتصرخوا عليه غضبا.

إن هذه الأبيات الثلاثة من قصيدة فيها أربعون بيتا على القافية نفسها، فإن هذه اللغة العربية التي قرض بها الشاعر قصيدته على هذا الإطار خطير وتحد كبير على اللغة العربية الفصحى، لأن القصيدة حينما تحتل مكانة في الأوساط اللغوية والأدبية، تبعث الآخرين على أن يسلكوا هذا الدرب الشعري، وذلك لايترك اللغة العربية إلا فريسةً للعجمة والتعقيد والاستنكار اللغوي، الذي سوف يكون سببا قويا للقضاء على أصالة اللغة العربية وفصاحتها وبلاغتها، التي فُطرت عليها هذه اللغة الجميلة والفصيحة.

---

(1) محمد عمران الأعظمي كان يشتغل مصححا في دائرة المعارف العثمانية، بجدرآباد، الهرد، وقد أحيل إلى المعاش ، ويعيش مع عائلته في المدينة نفسها . وله مجموعة شعرية باللغة العربية التي لاتخلو من العجمة، وكما له قصائد عديدة على هذا الإطار.

(2) محمد عمران الأعظمي: مخطوط مجموعة شعرية، بعنوان: الأربعون في الغث والسمين، حيدرآباد، الهند، ص: ٦.

(3) مولوي سيد أحمد دهلوي: فرهنك آصفيه، نيودلهي، ١٩٩٨، الجزء: ١، ص: ١٩٣.

الخاتمة

لقد درسنا مشاكل الثنائية اللغوية بين اللغات الهندية والعربية الفصحى، وتوصلنا إلى أن العدد الكبير للغات الهندية، رسميةً كانت أو غير رسمية، إنما هي تتأثر من اللغة العربية منذ زمن عتيق في التاريخ، وذلك من أجل الاحتكاكات والتبادلات الثقافية والتجارية والدبلوماسية والوظيفية، ولكن اللغة الأردية هي التي أخذت من العربية أكثر بالنسبة للغات الأخرى. بيد أن اللغة العربية تُدرس وتُدرَّس من خلال الناطقين باللغات اللهجات الهندية التي لقد بلغ عددها مايقارب ثلاثمئة لغة فصاعدا، فلم تكد اللغة العربية في خضم هذه اللغات آمنةً من التأثر بها، وذلك ما يؤدي إلى إيجاد خلل في مستويات لغوية مختلفة كالنحو المذكور فيمايلي:

١ - الخلل في المستويات الصوتية: وذلك لعدم وجود بعض الأصوات العربية في اللغات واللهجات الهندية، ولعدم التدرب على مخارج الحروف.

٢ - الخلل في المستويات اللفظية: وذلك لأن الكلمات العربية المستخدمة في بعض اللغات الهندية تُنطق في لهجة فارسية أو هندية، وحينما ينطقها عدد كبير من الهنود في اللغة العربية لايستطيعون التخلص من أثر العجمة في عربيتهم.

٣ - الخلل في المستويات المعنوية والتعبيرية: لاشك أن عددا كبيرا من الكلمات العربية تستخدم في بعض اللغات الهندية، وعلى وجه الخصوص في اللغة الأردية في معانيها العربية، ولكن ثمة عدد لابأس به من الكلمات العربية التي تستخدم في الأردية في معنى مختلف عن المعنى العربي، فحينما ينطقها الهنود في العربية فلايتمكنون أحيانا من التمييز بين المعنى العربي الحقيقي، والمعنى الأردي المحلي للكلمة العربية، فيقع الخلل في المعنى والتعبير.

الاقتراحات

١ - إعادة النظر في طرق التدريس:

إن طريقة التدريس من أهم وسائل التعليم، ولها أهمية في حل المشاكل الصوتية في المجال اللغوي، فلابد لمن يشتغل باللغة العربية دراسةً وتدريساً من اتخاذ الطرق المختلفة المفيدة لتدريس اللغات الأجنبية من:

- الطريقة التركيبية(الجزئية) مع الطريقتين المتفرعتين منها:من الأبجدية والصوتية
- الطريقة التحليلية (الكلية) التي تشتمل على طريقة الكلمة والجملة.
- الطريقة التوليفية (المزدوجة).

٢ - الإصلاح في المقررات:

إن المقررات الدراسية الرائجة في مختلف المراكز التعليمية في الهند لاتعتني بالأصوات العربية كما يلزم، ومدارس تحفيظ القرآن الكريم فقط هي التي تعتني بالأصوات العربية إلى حد كبير خلال تعليم مادة التجويد. وأما الأقسام العربية في الجامعات الحكومية فالاهتمام بمخارج الحروف، والنطق السليم مفقود تقريبا. فإن المقررات الدراسية في حاجة إلى مادة مستقلة لتدريس الأصوات وفونولوجيا العربي، مع التدريبات والتطبيقات باستخدام الآلات الحديثة للتدريب على النطق السليم، من أمثال:

- الآلات السمعية-البصرية (Audio-Visual Instruments)
- المسجل الصوتي (Tape Recorder)
- القرص المدمج[1] (CD)

٣ - التركيز على النصوص الأدبية:

أما حل المشاكل اللفظية والمعنوية فهو يتطلب التركيز الخاص والاهتمام البالغ بقراءة النصوص الأدبية من كل العصور، ومن كل النماذج الأدبية، وبخاصة تلاوة القرآن الكريم مع فهم المعاني، لكي يتعود الدارس على أن يقضي وقتا مع هذه النصوص في بيئة عربية وإلا لايمكن أن يتقن الناطق الأجنبي اللغةَ العربيةَ كتابةً ونطقاً وإبداعاً.

٤ - بعث الأساتذة العرب إلى الهند:

نناشد المؤسسات المعنية بالعربية بعث الأساتذة العرب إلى المدارس الإسلامية العربية الأهلية في الهند، لتدريس اللغة العربية حتى يتحسن المستوى الدراسي واللغوي وكذلك إلى الجامعات العربية الإسلامية والحكومية لتحسين المستوى اللغوي والأدبي في مراحل البحث والكتابة والإبداع.

٥ - توسيع نطاق التبادل الثقافي:

وأن تفتح المنظمات العلمية والأدبية العربية في العالم العربي آفاقا ثقافية مع الهند بإرسال المجلات والجرائد والصحف العربية التي لها مستوى لغوي مقبول، وكذلك أن ترسي كراسي عربية في الجامعات الهندية الحكومية مع اتفاقيات ومعادلات ثقافية راقية رفيعة المستوى.

ثبت المصادر والمراجع

١-إبراهيم، سمير عبد الحميد: معجم الألفاظ العربية في اللغة الأردية، دارالفجر للنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٩٦.

٢-أحمد، الدكتور محمد عبد القادر: طرق تعليم اللغة العربية للمبتدئين، مصر،١٩٨٢م.

٣-الأعظمي، محمد عمران: مخطوط مجموعة شعرية، بعنوان: الأربعون في الغث والسمين، حيدرآباد، الهند.

٤-البلياوي، عبد الحفيظ: مصباح اللغات، معجم لغوي (عربي-أردي) للأستاذ عبد الحفيظ البلياوي.

٥-حرب، محمد طلعت: تاريخ دول العرب والإسلام، ج:١، ص:١١٣ ، سنة الطباعة غير مذكورة.

٦-الحسني، عبد الحي: الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام، بيروت،١٩٩٩م.

٧-الحسني، عبد الحي: الثقافة الإسلامية في الهند. الطبعة الثانية، دمشق،١٩٨٣م.

(1)Colin Painter: An Introduction to Instrumental Phonetics, University Park press,Baltimore,1979,2-3.

٨-الحكومة الهندية، وزارة الشؤون الداخلية، مكتب المسجل العام، لجنة الإحصاء الرسمي، تقرير للإحصائيات اللغوية، عام ٢٠٠١.

٩-الدهلوي، مولوي سيد أحمد: فرهنك آصفيه، نيودلهي،١٩٩٨، الجزء:١.

١٠-الرامفوري، الحكيم نجم الغني خان نجمي: بحرالفصاحت، نيودلهي،٢٠٠٦، المجلد:١، ص:١٦.

١١-عالم، الدكتور جهانغير: الأصوات العربية ومشاكل الطلاب الآساميين في نطقها: دراسة وتوجيهات، غواهاتي، الهند،٢٠٠٩م.

١٢-الكيرانوي، وحيد الزمان: القاموس الجديد، ديوبند، الهند،٢٠٠٩م.

١٣-المجلس الهندي للعلاقات الثقافية: مجلة ثقافة الهند، العدد:٢،٤٢٠٠م.

١٤-المجلس الوطني لتنمية اللغة الأردية، جامع أردو إنسائكلوبيديا (الموسوعة الأردية الشاملة، نيودلهي،٢٠٠٣.

١٥-الندوي، الدكتور شفيق أحمد خان، والدكتور حبيب الله خان، والدكتور نسيم أختر الندوي، اللغة العربية الوظيفية، الوحدة: نيو دلهي،٢٠٠٣م.

١٦-الندوي، عبدالله عباس: نظام اللغة الأردية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة،١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.

١٧-الندوي، محمد الرابع الحسني: الغزل الأردي، محاوره ومكانته في الشعر، مكتبة رابطة الأدب الإسلامي العالمية، كناؤ، ٢٠٠٦م.

١٨-نير، المولوي نور الحسن: نور اللغات، نيودلهي،٢٠٠٠م.

١٩-Dr. Colin Painter, An Introduction to Instrumental Phonetics, University Park press, Baltimore, 1979

الأفراح والأتراح في روايات الطيب صالح المرجعية الثقافية وسؤال الثقافة السودانية

أ/ إسحق علي محمد ، باحث في النقد الأدبي والدراسات الثقافية،
محاضر متعاون بكلية أفريقيا الجامعية السودان – الخرطوم

ملخص الدراسة:

تتناول الدراسة المرجعية الثقافية التي ينطلق منها الطيب صالح في رواية عرس الزين، والتي يعبر من خلالها عن واقع خيالي سردي يتماهي مع واقع السودان، وإنسان السودان؛ المتلقي لرسالة الكاتب التي يضمنها أعماله. والمرجعية الثقافية هي الأرضية التي يتقاسمها المنتج والمتلقي في تفسير شفرات النص، والتفاعل معه. وهو ما يجعل سؤال الثقافة السودانية مشروعا، للوقوف على بصمة الكاتب في هذه الثقافة، ومن ثم دوره في تشكيل الهوية الثقافية السودانية، مرورا بالوقوف عند المسكوت عنه في هذه الثقافة وتعريته بهدف تجاوزه بوصفه مشروعا للكاتب غير معلن. والمنهج السيميوطيقي هو المنهج المقترح لفحص فرضية: أن الطيب صالح أسهم في تشكيل الثقافة العربية في السودان. وأنه صمت عن مكونات ومرجعيات أخرى لهذه الثقافة سببها تأثره بالثقافة العربية والانجليزية، وذلك من خلال العلامة اللغوية والثقافية. وقد جاءت الدراسة في مبحثين: المبحث الأول: في المصطلح والمنهج. والمبحث الثاني: الأفراح والأتراح وسؤال الثقافة السودانية. ثم خاتمة.

الكلمات المفتاحية:

الثقافة . المرجعية الثقافية . العلامة الثقافية . العلامة اللغوية . الثقافة السودانية

مقدمة

مما لا شك فيه، أن الأدب مرآة الشعوب، وخاصة الأدب النثري منه، ولذلك كان اختيارنا لروايات الطيب الصالح بوصفه رمزا سودانيا في هذا المجال، وهي أدب حكائي سردي، يوقفنا على طبيعة المجتمع السوداني من حيث لغته، وثقافته، وإثنيته. ومعروف أن الرواية تنجز هدفها الجمالي من خلال تصديها لمعضلات اجتماعية، وثقافية، ولغوية حفظتها الموروثات، والمعتقدات بواسطة كشفها للبنى، والأنساق الفاعلة فيها، وبذلك تنجز الرواية مهمتها في التغيير، والتحريض، والتطور، والتقدم.

الأهداف: تهدف هذه الدراسة الى معرفة المرجعية الثقافية للكاتب وعلاقتها بالثقافة والهوية السودانية. ومعرفة أهمية الأدب النثري في قاموس الجماعة اللغوي، وأفكارهم من خلال بناء واقع خيالي سردي، يعالج إشكالات الواقع المعيش، ويبصر بمستقبل مشرق، ويحرّض على التغيير، من خلال رؤية الطيب صالح عبر رواياته.

المنهج: المنهج السيميوطيقي الذي يهتم بالعلامات اللغوية والثقافية أكثر المناهج ضرورة في هذه الورقة؛ لأنه يدرس كل أنساق العلامات التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس(1)، وهذا التواصل هو صميم العلاقة بين المبدع/الكاتب والمتلقي، وهو ما يسمح بقراءة رسالة الكاتب، ويفتح المجال للمتلقي ليؤول الرسالة بناءا على المرجعية الثقافية التي تحكم هذا التواصل.

المبحث الأول: في المصطلح والمنهج

أولا: في مصطلحات الدراسة:

. **الثقافة**: معظم التعريفات لكلمة ثقافة في العصر الحديث، وضعت نصب أعينها تعريف عالم الاجتماع إدوارد تايلور في كتابه (الثقافة البدائية) الذي يقول: "الثقافة هي ذلك الكل المعقّد الذي يتضمن المعارف والمعتقدات، والفنون، والآداب، والأعراف والقوانين. وغير ذلك من منجزات الإنسان كفرد أو كمجتمع.(2) بعضهم زاد، والآخر شرح، وفصّل، ولكنه ارتكز على تايلور. وقد لخّص تيري ايجيلتون مفهوم الانثربولوجيين للثقافة بقوله: " الثقافة هي طريقة حياة شعب يعيش معا في بقعة واحدة"(3) ويضيف:"ما من مشكل معرفي أشدّ دهاء وبراعة في رسم خارطة لتعقيدات القلب (الوجدان) من الثقافة الفنية، وهذا ما جعل الرواية الواقعية مصدرا للمعرفة الاجتماعية أشد تفصيلا، وصميمية بما لا يقاس بأي علم اجتماع وضعي"(4).

وأستطيع أن تعامل مع مفهوم اليونسكو للثقافة في هذه الدراسة، وكما ينظر اليها اليوم على أنها: جميع السمات الروحية والمادية والفكرية (اللغة)، العاطفية التي تميز مجتمعا بعينه، أو فئة اجتماعية، وهي تشمل الفنون والآداب، وطرق الحياة، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان، ونظم القيم، والتقاليد والمعتقدات"[5]، والتي من من خصائصها أنها من اكتشاف الإنسان؛ فهي إرث اجتماعي، يتطور من خلال الفن، والفكر، والسلوك. وأنها قابلة للتعديل، والتعبير من جيل لآخر، حسب الظروف الخاصة بكل مرحلة؛ فهي متجددة ومتحولة. وبالجملة هي وضعية؛ شاملة ونسبية.[6].

. **المرجعية الثقافية:** عندما يبدع الكاتب نصا، فإنه ينطلق من ثقافة محددة، تملي عليه اختيار لغة نصه، وتموضع النص في ثقافة معينة، هي ما يعين المتلقي على التواصل معه. ولكي يتواصل المتلقي مع الكاتب، ومع الأفراد المنتمين لهذه الثقافة/المجتمع، فإن اللغة تحيله إلى خارج النص لاكتساب دلالات؛ هي المرجعية التي يركن إليها ا لكي يفهم كلامه/معناه، هذه المرجعية يحددها سياق اللغة، وهو المقام الذي يناسب تركيبه اللغوي، ليفيد دلالة محددة، يفسرها المتلقي من خلال مخزون ثقافي هو المرجعية.

. **العلامة اللغوية**: طبيعة اللغة أنها نظام مغلق؛ بنية . صارمة في قواعدها، وهي بذلك تحدد طريقة تعبيره، وحالما يدخل الفرد عالمها يتقيد بنظامها، وتعطيه هي صفة الانتماء للمجتمع الذي يتحدث بها. "هي نظام للعلامات يعيد تقديم العالم بشكل

---

[1]- انترنيت: www.ta5atub.vom/t1500-topic#izz28Hzz64MT.

[2]- تيري ايجلتون. فكرة الثقافة تر: ثائر ديب. دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا،دمشق. ٢٠٠٠م. ص٨٠.

[3]- نفسه. ص٢٣٢.

[4]- نفسه. ص١٠٩.

[5]- الرميحي. واقع الثقافة ومستقبلها في أقطار الخليج العربي. ص٢٦٨.

[6]- أحمد أبوزيد. خصائص الثقافة ومميزاتها . محاضرات في الانثربولوجيا الثقافية. دار النهضة. مصر، الاسكندرية، ١٩٧٨. ص ٤٢ . ٥٥.

رمزي؛[1] العالم المادي، والأفكار الذهنية تتحول إلى رموز تفهمها الجماعة التي تتحدث اللغة. فنحن أمام مفردات هي علامات لغوية لها دلالات معجمية توافقية، تخص جماعة المتكلمين بهذه اللغة؛ تركب في جمل، هذه الجمل هي علامات لغوية أيضا تتركب في نص هو وحدة كتابية؛ وعلامة لغوية. فالعلامة اللغوية هي الكلمات ذات الدلالة الثقافية، والتراكيب.

ولكي يحدث التفاهم لابد من الاشتراك في معرفة رموز هذه الوسيلة وما تحتويه من معان سياقية، واجتماعية، وثقافية متفق عليها مسبقا. فاللغة منتج إنساني تراكمي، وثقافي؛ أنتجته ضرورة تواصل أهل بيئة واحدة بعضهم ببعض، وهو ما يعطي معنى للعلامة اللغوية متعدد بحسب ثقافة المتلقي، ويعطي المنتج الابداعي تعددية المعنى واحتماليته. "فاللغة . في الغالب مفتاح لسوك الجماعة... والعامل اللغوي في الثقافة أكثر أهمية ما دامت اللغة خاصة في صورتها المكتوبة تقوم بدور الأداة، أو الواسطة للثقافة"[2]؛ والثقافي يستدعي الاجتماعي بما هو مؤسس علية مع الاستقلال النسبي، والسياق الثقافي للنصوص اللغوية المكتوبة، هو كل ما يمثل مرجعية معرفية لإمكانية التواصل اللغوي، أو بعبارة أخرى إذا كانت اللغة تمثل مجموعة من القوانين العرفية، والاجتماعية؛ بدءا من المستوى الصوتي، وانتهاء بالمستوى الدلالي، فإن هذه القوانين تستمد قدرتها على القيام بوظيفتها في الاطار الثقافي العام.[3] فالأفراد يستعملون اللغة للإشارة الى هويتهم الثقافية، ومن ثم جعل هذه اللغة مشحونة ثقافيا[4].

. **العلامة الثقافية:** هي العادات والتقاليد التي تؤشر الى سلوك خاص بمجتمع معين أو أمة معين، يرشد إليها حال التعرف إلى العلامة؛ التي قد تكن صورة، أو شيئا، أو عادة خاصة بمجتمع محدد، أو سلوكا مرتبطا بموقف معين، مثلا: التعبير بالرقص/الايقاع؛ هو علامة ثقافية أفريقية. والمدفأة الانجليزية هي شيء/علامة ثقافية إنجليزية، والجلد بالسوط في الأفراح، هو علامة ثقافية سودانية، وهكذا.

. **الثقافة السودانية**: هي جماع العادات والتقاليد والفنون والآداب، وطرق الحياة، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان، ونظم القيم، والتقاليد والمعتقدات؛ الأديان. ولأن الجغرافية تركت بصمتها في الثقافة من خلال الموقع بين ثقافتين؛ العربية والأفريقية. الثقافة العربية بكل ثقلها الديني واللغوي، والثقافة الأفريقية بكل أساطيرها وفنونها وعلاقتها بالطبيعية. فضلا عن الثقافة الإنجليزية؛ ثقافة المستعمر التي تسربت الى بعض طريق الحياة، والتي تتجلى في ثقافة الكاتب. فالثقافة السودانية هي هذا المزيج من تلاقح الثقافات، ولكن أسها هو تزيل القيم الثقافية العربية ممثلة في الدين من جانبه الصوفي الى الحياة في طبيعتها الأفريقية سلوكا اتسم بالتسامح، وهنا الأفراح والأتراح بوصفها مفردة رئيسة من مفردات الثقافة السودانية.

. **من هو الطيب صالح؟:** اسمه الكامل؛ الطيب محمد صالح أحمد. ولد عام(١٣٤٨ هـ١٩٢٩م) في إقليم مروي شمال السودان بقرية كَرْمَكوْل بالقرب من قرية دبة الفقراء؛ وهي إحدى قرى قبيلة الركابية التي ينتسب إليها.[5]. ترتيبه الثالث في أسرته. سبقه

١- نصر حامد أبوزيد. مفهوم النص" دراسة في علوم القرآن" ط:٢، المركز الثقافي. بيروت. ١٩٩٤م. ص٢٥.

٢- ماريو باي. أسس علم اللغة. تر: أحمد مختار عمر. منشورات جامعة طرابلس، ليبيا. ١٩٧٣. ص٢٠٨

٣- نصر حامد أبوزيد. النص السلطة الحقيقة . الفكر الديني بين إرادة الهيمنة وإرادة الهيمنة. المركز الثقافي العربي. بيروت، لبنان. ص٩٩.

٤- جون جوزيف. اللغة والهوية . قومية، إثنية، دينية. تر: عبد النور خراقي. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. أغسطس ٢٠٠٧م. ص٢٢٦.

٥- طلحة جبريل. على الدرب، مع الطيب صالح : ملامح من سيرة ذاتية، مركز الدراسات السودانية، القاهرة، ١٩٩٧م. ص٢١. وانظر: أحمد محمد البدوي . الطيب صالح سيرة كاتب ونص. ص٢٠. زانظر: محمود صالح عثمان صالح. بعد الرحيل(١).: أقلام سودانية. مركز عبدالكريم ميرغني. ط:١، ٢٠١٠م. وانظر: عثمان محمد الحسن. الطيب صالح: الرجل وفكره. ط:١. مطبعة أكاديمية العلوم الطبية. الخرطوم، ٢٠٠٢م. ص٥٣-٦٤.

أخوان لم يعيشا، ولذاك سمي الطيب تفاؤلا بالصحة وطول العمر. تزوج الطيب صالح من سيدة بريطانية، فضلى اسمها (جولي)، وهي ربة بيت[1]. ورزق بثلاث بنات هن: زينب وسارة وسميرة،[2]. تنقل الطيب صالح بين عدة مواقع مهنية، بدأها بخبرة قصيرة في مدرسة في السودان برفاعة، غادر رفاعة، ليلتحق بمعهد التربية في بخت الرضا، على طرف الدويم، عند النيل الأبيض، ليلتحق بمدرسة السنتين التي تعد مدرسي المرحلة الوسطى، وفق منهج دراسي محكم لأداء دوره التربوي والتعليمي. توفي في الساعة التاسعة مساء يوم الثلاثاء١٧ فبراير عام٢٠٠٩ في لندن[3]. شيع جثمانه يوم الجمعة٢٠ فبراير في السودان[4].

رواياته: كتب الطيب صالح العديد من الروايات التي ترجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة وهي: "نخلة على الجدول١٩٥٣م"، و"عرس الزين١٩٦٤م" و"موسم الهجرة إلى الشمال١٩٦٦م" و"ضو البيت١٩٧٢م" و "مريود١٩٧٣م"[5] و"منسى: إنسان نادر على طريقته٢٠٠٤م"[6]. تعتبر روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" واحدة من أفضل مائة رواية في العالم. وقد حصلت على العديد من الجوائز. وقد نشرت لأول مرة في أواخر الستينات من القرن العشرين في بيروت، وتم تتويجه ك"عبقري الأدب العربي". في عام ٢٠٠١م تم الاعتراف بكتابه من قبل الأكاديمية العربية في دمشق، على أنه صاحب "الرواية العربية الأفضل في القرن العشرين. في فبراير من العام٢٠١٠م تم الإعلان عن جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي، تقديرا للدور الكبير الذي قام به في الثقافة العربية[7]. طبعت أعماله في كتاب من منشورات مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي٢٠١٠م بعنوان: (الطيب صالح الأعمال الكاملة الروايات والقصص). في٥١٢ صفحة. وهو الكتاب الذي سوف نعتمد عليه في هذه الدراسة.

ثانيا: في المنهج:

تعتمد الورقة المنهج السيميوطيقي، وهو منهج ينهض بمعالجة المعنى من خلال العلامة؛ وهنا العلامة بوصفها كلمات، أو تراكيب في اللغة، والنص، تقدم المعنى من خلال مرجعية ثقافية يفك شيفرتها السياق والتأويل. فللعلامة مدلولان مدلول ثقافي، ومدلول لساني. ما يفرض الثقافي أن كل مجتمع يخلق شيفراته الخاصة التي يستمدها الأفراد المنتمون إليه للتواصل فيما بينهم، وهي التي تسمح لهم بتبادل الدلالات واستهلاكها، بينما يتواصلون فيما بينهم، وعالمهم الخارجي. هذه الشيفرة هي أمارة أو سمة، أو هي شيء مدرك يمكن أن تستخلص منه توقعات، واستنتاجات، وإشارات خاصة بشيء آخر غائب، ومرتبط به[8].

هذه الشيفرة هي العلامة، وهي الوسيط بين الإنسان، وعالمه الخارجي، ولكنها لا تحيل إلى الواقع الموضعي مباشرة، وإنما تحيل الى عالم الصور الذهنية، والمفاهيم، والمدلولات. فهي دال رمزي، وأداة من خلالها "تأنسن الإنسان وانفلت من ربقة

---

١ – عثمان محمد الحسن. الرجل وفكره. ص٥٣.

٢ – طلحة جبريل. على الدرب. ص٥٦.

٣ – محمود صالح عثمان صالح. بعد الرحيل(١).: أقلام سودانية. مركز عبدالكريم ميرغني. ط:١، ٢٠١٠م. ص٧.

٤ – نفسه. ص١٦

٥ – أحمد درويش. الرؤية الفكرية والجمالية. (النيل مكانا روائيا في كتابات الطيب صالح). جائزة الطيب صالح ٢٠١١م. ص٣.

٦ – "يروق لبعض المهتمين بأدب الطيب صالح. وربما شاركهم الطيب نفسه. أن يجعل (منسي: انسان نادر على طريقته) واحدة من رواياته". انظر: الطيب صالح الأعمال الكاملة. الروايات والقصص. مركزعبدالكريم ميرغني الثقافي، السودان، الخرطوم. ط: ١. ٢٠١٠م. ص٧.

٧ – الطيب صالح. http://ar.wikipedia.org/wiki

٨ – المصدر نفسه. ص:٣٦.

الطبيعة ليلج عالم الثقافة الرحب الذي سيهبه طاقات تعبيرية هائلة"[1]. من ذلك أية ايماءات، وأفعال تحيل إلى طريقة في الوجود، والفعل، والاحساس؛ مثل التعابير التي تعطى كعلامات للفرح، وكذلك كل حركة إرادية نعبّر من خلالها عن شيء، أو نخبر عنه. وكذلك كل كيان تصويري يمثل حدثا، أو قيمة من خلال خصائصه الشكلية؛ مثل الصليب، والمنجل، وجمجمة ميت... إلخ[2].

وأما لسانيا؛ فالعلامة أداة يتم من خلالها تمثل مفهوم، أو موضوع خلال صورة سمعية . كلمة مثلا، أو جملة، أو نص"[3]، وأن العرف الاجتماعي هو الذي يجعل من العلامات أدوات ثقافية[4]، هي التي تفسر بها الجماعة نصوصها اللغوية". فلا يمكن أن أفهم كلمة إذا كنت أجهل اللغة التي تنتمي إليها هذه الكلمة... فنحن ننظر إلى الأشياء، والكلمات كما علمتنا الثقافة أن نفعل ذلك دائما[5]."والنص في تعريفه المعاصر؛ هو سلسلة من العلامات المنتظمة في نسق من العلاقات، تنتج معنى كلياً يحمل رسالة"[6]، فإذا كان هذا النص رواية، فهو بالضرورة خطاب سردي، وهو بالتالي مجموعة من العلامات اللغوية؛ (الحروف، والكلمات، والجمل، والصور البلاغية)، وهي محل التواصل؛ رسالة مع المتلقي/ المجتمع الذي يستدعي مخزونه الثقافي للحضور في عملية التواصل هذه. فالعلامة دال يؤشر إلى صورة ذهنية/مفهوم، تتم ترجمته عبر وقائع، هي الكلمات، والجمل، والصور البلاغية إلى دلالة، تجد معناها في المخزون الثقافي/المرجعية للفرد، ومن ثم تنتج معنى جديدا هو علامة/دال؛ وهذا بالضبط ما اشترطه إيكو في العلامة كي تحقق وظيفتها، فالعلامة "لابد أن تكون لها شفرة تقضي الى فهم المتلقي لها"[7]، لذا فلا يمكن للعلامة إلا أن تصور الموضوع وتخبر عنه؛ بمعنى أن العلامة تفترض معرفة قبلية بالموضوع المعين -مرجعية- من أجل توصيل معلومات إضافية بصددها[8].

يقول رولان بارت: "لا نستطيع الفكاك من أسر اللغة"[9]. ويعني قوانينها المألوفة من حيث تركيب الجملة، ووضع المفردات فيها، والتذكير، والتأنيث، والإفراد، والجمع، وأنواع الضمائر، وغير ذلك من أنظمة اللغة التي هي قيود. في نظره تحكم النصوص، ودلالاتها، وتحد من قدرة المؤلف في التعبير عن مراده. فاللغة إذن لا تمكننا من تبليغ أفكارنا كما نريد"[10]. واللغة والثقافة ضابطان يؤطران الفرد، ويمنحانه هوية جماعية؛ حالما يستعمل الفرد تلك اللغة الخاصة بالجماعة[11]، والجماعة ستعترف بالفرد باعتباره عضوا كاملا فيها عبر اللغة، والثقافة؛ فهو يخضع لقانون مقابل الحصول على اعتراف بهويته التي

---

[1] – نفسه. ص:٩.

[2] – نفسه. ص:٩.

[3] – نفسه. ص:٣٧.

[4] – نفسه. ص: ٢٥٢.

[5] – نفسه. ص:٦.

[6] – نصر أبوزيد. النص السلطة الحقيقة. ص:١٦٩.

[7] – جوزيف ميشال شريم. دليل الدراسات الاسلوبية. ط:١. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م. ص٣٨.

[8] – عواد علي وآخرون. معرفة الآخر. ط:١. المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م. ص٨٠.

[9] – رولان بارت . درس السيميولوجيا . تر: عبدالسلام بنعبدالعالي . تقديم: عبدالفتاح كيليطو. دار توبقال للنشر . ط:٢. الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٦م.. ص١٢.

[10] – نفسه.

[11] – جلبير غرونيوم. مصدر سابق. ص٥.

تطابق هوية القانون[1]، فهو مأسور لهذه السلطة الثقافية، واللغوية، ومحكوم وجوده بها في التعبير عن نفسه، وفي تواصله مع الآخرين.

تأسيسا على ذلك فإن سلطة اللغة هي القانون الذي يجبر الكاتب، والمتلقي على السواء على الخضوع له، والتقيد به في التعبير، وفي فهم مدولولات النص، ومن ثم تأويلها. ذلك لأن "اللغة بوصفها نظاما رمزيا لا تمد الفرد بالمعاني، وإنما تمده بالنظام الذي يعد الوسيلة المعينة على التعبير عن المعاني وفهمها(...) ولا حيلة للمتكلم إزاء تلك القوانين، فهو مجبر على العمل بها"[2]. وهذا ما أكده بارت بان الإنسان خاضع لسيطرة سلطة اللغة، وخاضع لمعناها الدلالي، أسير لمفهوم محدد للكلمة، أو الجملة، أو الصورة، أو العلامة اللغوية، مادام ينتمي لجماعة لغوية ذات مرجعية ثقافية، وهوية لا تكتسب إلا بالانتماء إلى قانونها. ولهذا لا يجد الكاتب مفرا من التمرد على هذه القيود، للتعامل مع الخيال الأدبي بفرض أسلوب يعطي مشروعية لوجوده ككاتب من خلال لغته هو؛ المعتمدة على أساليب اللغة نفسها، ليؤسس لمصداقية أفكاره وأنساقها.

وأما التأويل: فقد وضع معجم المصطلحات الأدبية ثلاثة معان للكلمة (تأويل)[3]: التأويل تفسير ما في نص ما من غموض بحيث يبدو واضحا جليا، ذا دلالة يدركها كل الناس. وهو أيضا: إعطاء معنى معين لنص ما، كما هي الحال في استنباط المغزى من قصة أو قصيدة رمزية مثلا. وهو أيضا: إعطاء معنى، أو دلالة لحدث، أو قول لا يبدو فيه هذه الدلالة لأول وهلة، ويكون في التأويلات السياسية. فهو إما تفسير معنى بغية توضيحه، وإما استنباط مضمون، أو إضافة معنى مدفون بين ثنايا الكلام. وجميعها شغل على اللغة، والنصوص يقوم به المتلقي؛ الناقد والقارئ، في سبيل التواصل مع النص عبر رسالته المرجوة. فالتأويل "نشاط فكري ولغوي يتعلق بالترجمة والتفسير (...) هو النظر فيما تؤول إليه الأشياء، أي صيرورتها، والقيم الوجودية، والمعرفية، والجماعية التي يمكن أن تتصف بها لدى مآلها إلى أمر ما."[4] وذلك بأخذ المعنى على غير معنى الكلمات؛ بتجاوز الظاهر إلى الخفي بالاعتماد على قدرة المتلقي اللغوية، والثقافية. "إذا أردت تأويل نص، فعليك أن تحترم خلفيته الثقافية، واللسانية"[5]- تفتح طريقا نحو النص بما يخدم بقية القراء. "فالتأويل ترميم وإصلاح، وإعادة تجميع المعنى"[6].

وأما السياق: فهو:"هو مجرى الكلام وتسلسله، أو اتصال بعضه ببعض"[7]، والكلام –هنا- هو التركيب؛ (المفردات، والجمل، والنص)، فالمفردة داخل الجملة لها معنى مكتسب من هذا الوضع استنادا إلى ما قبلها وما بعدها، والجملة نفسها تكون في سياق النص؛ اللغوي، أو غير لغوي الذي يعتمد على ما حول النص؛ من ظروف خارجية تفرض نفسها عليه[8]. والدلالة بهذا هي وليدة سياقات لغوية، أو نفسية، أو فكرية، لأنه من الصعب أن يدرس التركيب بعيدا عن دلالته التي يحكمها السياق الذي

١- نفسه. ص٣.

٢- مصطفى حميدة. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية. مصدر سابق. ص٥٢.

٣- مجدي وهبة، وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان. ط:٢. ١٩٨٤م. ص٨٦.

٤- المناهج الفلسفية الغربية المعاصرة، النقد، التأويل، الحفريات، التفكيك.مجلة عالم المعرفة. ص١٧.

٥- امبرتوايكو.التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. ط:٢. ٢٠٠٤/. الدار البيضاء، بيروت. ص٨٧.

٦- عمارة ناصر . اللغة والتأويل"مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي ". ط:١. ٢٠٠٧/. منشورات الاختلاف . دار الفارابي، الجزائر . ص٣٨.

٧- فاضل صالح السامرائي. الجملة العربية: تأليفها وأقسامها. دار الفكر ناشرون وموزعون. مج:١. ط:٢. الأردن،٢٠٠٧م.. ص٦٣.

٨- محمد أحمد حضر. التركيب والدلالة والسياق، دراسات تطبيقية. المكتبة الأنجلومصرية.القاهرة،٢٠٠٥م. المقدمة.

يفتح النص على الثقافة؛ بوصفها مرجعية للتواصل بين الكاتب، والمتلقي من خلال لغة هي علامة الهوية الأولى. والسياق -بهذا- أداة لازمة للفهم والتأويل[1]، لأنه "يرشد إلى تبيين الجمل، وتعيين المحتمل، والقطع بعدم احتمال غير المراد، وتخصيص العام، وتقييد المطلق، وتنوع الدلالة، وهذا من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم"[2].

فعندما اتحدث عن اللغة، والنص، والتأويل، والسياق؛ اتحدث عن اللغة بوصفها نظاما، يعوّل على ثقافة هي المجتمع، ولهذا فهي تؤدي وظيفتها التواصلية من خلال هذه الثنائية، "ومن هذه الزاوية لا يمكن حصر الدلالة في المنطوق الملفوظ وحده، كما لا يمكن حصرها في دلالة الفحوى، بل لابد أن تتسع لتشمل دائرة الصمت، والسكوت في بنية الخطاب."[3] وأتحدث عن آليات أسلوبية يستخدمها الكاتب للخروج من أسر اللغة، وتتيح له مساحة للتعبير أكبر، وتعين المتلقي في كشف خبايا النص من خلال التأويل.

المبحث الثاني: الأفراح والأتراح وسؤال الثقافة السودانية

أولا: في ثقافة الطيب صالح

عاش مطلع حياته وطفولته في شمال السودان، "في بيئة سكانها مزارعون، يزرعون شريطا زراعيا ضيقا يمتد على ضفتي النيل، مكتفون ذاتيا، ينتجون كل ما يحتاج اليه، خيالهم خصب. عرفت المنطقة تعليما دينيا من خلال المساجد والخلاوي. وقد خلق هذا النوع (من التعليم) ثراءا لغويا ملحوظا، كما رسخ روح التسامح بين الناس"[4]. وفي شبابه انتقل إلى الخرطوم لإكمال دراسته فحصل من جامعتها على درجة البكالوريوس في العلوم. سافر إلى إنجلترا موظفا في هيئة الاذاعة البريطانية؛ القسم العربي. عام١٩٥٣م.[5] "وما لبث الطيب أن التحق بمدرسة لندن للاقتصاد، لدراسة العلوم السياسية، على أن مدرسة لندن في رسالة موجهة إلينا، في رد رسمي على استفسار من جانبنا، لم توفق في العثور على اسم الطيب صالح في سجلات خريجيها، ولأن مدرسة لندن مؤئل علم أثيل، يدخل السعادة على قلبها أن يظفر أحد خريجيها، بقدر استثنائي من نجاح، فإن وقوفها على المكانة التي نالها الطيب في عالم الكلمة، على المستوى الإقليمي والدولي، دفعها إلى إيلاء الأمر عناية مشهودة في البحث والتدقيق، ولم تعثر على الاسم، ربما لطول العهد، ربما لأنه لم يكمل، ربما لأنه اعتد بالعلم وليس الدرجة. المهم هذا أمر نثبت الإشارة إليه، لأن روايته مصدرها الطيب نفسه في أكثر من موضع، في حين أن مدرسة لندن لم تجد دليلا عليه في أوراقها"[6].

تهيأت له فرصة السفر إلى بريطانيا، ليعمل في القسم العربي بهيأة الإذاعة البريطانية، عام١٩٥٣م، التي عمل فيها لسنوات طويلة من حياته, وترقى بها حتى وصل إلى منصب رئيس قسم الدراما[7]. وبعد استقالته من البي بي سي عاد إلى السودان

١- محمد إقبال عروي. مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي. مجلة عالم الفكر. مجلة عالم الفكر: المجلد ٣٧ / سنة ٢٠٠٩.. ص٥٣.

٢- نفسه. نقلا عن: ابن قيم الجوزية. بديع الفوائد. دار الكتاب العربي. ج:٤. ص٧ – ٩.

٣- النص، السلطة، الحقيقة. نصر حامد بوزيد. ص ١٠٩.

٤- طلحة جبريل. على الدرب. ص٢٢.

٥-نفسه. ص٥٠.

٦- أحمد محمد البدوي. ص٥٧.

٧- طلحة جبريل. على الدرب. ص٥٦. وأنظر: أحمد محمد البدوي. سيرة كاتب ونص . ص٣٩، ٤٥، ٥٣، ومحمد زغلول سلام، القصة في الأدب السوداني الحديث، معهد البحوث العربية، القاهرة، ١٩٧٠م. ص ١١٠. وأحمد محمد البدوي. سيرة كاتب ونص . ص١٩.

وعمل لفترة في الإذاعة السودانية, ثم هاجر إلى دولة قطر، وعمل في وزارة إعلامها وكيلاً ومشرفاً على أجهزتها. عمل بعد ذلك مديراً إقليمياً بمنظمة اليونيسكو في باريس, وعمل ممثلاً لهذه المنظمة في الخليج العربي. "في عام ١٩٧٤، ذهب إلى الدوحة، مديرا لوزارة الإعلام القطرية، ثم مستشارا لها. ثم انتقل إلى هيأة اليونسكو، وأقام في باريس مدة، إلى أن عاد إلى لندن مؤخرا"[1].

يقول الطيب صالح: "لغتنا الأم هي العربية، ونتحدث الانجليزية وقليلا من الفرنسية... نعم نحن عرب.. طبعا هذا الكلام ألقيته على عهناته، فمعلوم أننا لسنا كلنا عربا في بلاد السودان المتباعدة الأكناف"[2]. إنه لا يوجد شك في أن الثقافة العربية هي الثقافة السائدة، وكذلك الاسلام هو دين الاغلبية[3] ، "وإن العلاقة بين الرواية ولغتها هي علاقة انتماء بديهية، وإن تعددت روافدها الثقافية والتعبيرية؛ بالاقتباس أو التحويل، أو المزج[4].

وسؤال الثقافة السودانية في روايات الطيب صالح يطرح أسئلة كثيرة أهمها ربما أثر التعدد الثقافي في السودان على لغة الطيب صالح، وما هو موقفه منه في ظل هيمنة لغة عربية وثقافة عربية، ومن ثمّ هل الثقافة العربية طمست الثقافة السودانية؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي يمكن أن تثار في هذا الموضوع. أم أن "الثقافة تمتلك عنصرا كونيا يجعلها تسمو على الاقليمية والقومية والمحلية والاثنية العرقية، والطبيعة، الى آخر ذلك من التصنيفات التي ظلت تثقل كاهل الثقافة؟"[5]، أم يصدق قول الدكتور محمد جلال هاشم في ورقته (السودانوعروبية): "إن عالم الطيب صالح القصصي هو نفس عالم ثقافة المركز القائمة على الأسلمة والاستعراب"[6].

تنطلق هذه الدراسة من اللغة باتجاه الثقافة، وتبحث في لغة الطيب صالح في رواياته للوقوف على الثقافة السودانية محمول اللغة من خلال مفردات وتعابير وعلامات لغوية وثقافية أخرى. وأثر الثقافة العربية والافريقية والانجليزية فيها، وفي رسالة الكاتب الى المتلقي.

"بنت البلد تعمل الدلكة والدخان والريحة وتلبس القرمصيص، وحين ترقد على البرش الأحمر بعد العشاء يشعر الرجل كأنه أبوزيد الهلالي"موسم٩٩. "أنا سعيد ود زايد ود حسب الرسول، عربي حر، عليّ اليمين أهلي في سودري يحجبوا ضو الشمس". ضو٢٧/٣. "كان كرار –رحمه الله- سودانيا قحاً فيه كل فضائل أهل السودان، وبعض مساوئهم، كان رجلا (شيخ عرب) كما نقول". منسي٧٣.

١- طلحة جبريل. على الدرب. ص٦٦. وأحمد محمد البدوي. سيرة كاتب ونص. ص٨٣.

٢- الطيب صالح. مختارات(٥). ص٢٩٤.

٣- محمد أحمد محجوب. مجلة النهضة السودانية، ١٠الأدب القومي). يونيو ١٩٤١م. ص ٢٧.

٤- يمنى العيد. فن الرواية العربية. دار الاداب. ط: ١، ١٩٩٨م. بيروت، لبنان. ص٥٤.

٥- ادوارد سعيد. الثقافة والمقاومة. حاوره: ديفيد بارساميان. تر: علاء الدين أبوزرينة. دار الاداب. لات. ص١٠.

٦- عبدالمنعم عجب الفيا. في عوالم الطيب صالح. ص١٣٧.

النصوص أعلاه تصنف الطيب صالح في قائمة الثقافة النيلية، وهي عماد الثقافة في وسط السودان، وقد ظل إبداعه دائما "إعادة إنتاج لهذه الثقافة"[1] التي تلعب الثقافة النيلية فيها دورا كبيرا متأثرة بالثقافة العربية الاسلامية والصوفية(عربي حر، وشيخ عرب).

وقد تناول الطيب صالح كثيرا من العادات والتقاليد السودانية في أعماله الروائية مثل عادات الزواج والمأتم والحتفال بالمناسبات الدينية(رمضان مثلا) وعادة الجلد بالسوط والمنبهات (كالتنباك مثلا)، والمشروبات كعرق البلح (والمريسة)، والموسيقى والايقاع المحلي السوداني، وضعها في سياق لغوي له دلالته في النص، وله مرجعيته الثقافية من خلال علامات اجتماعية سرّب من خلالها مفهومه للهوية، ووضع بصمته في نقل مجتمعه الى رحاب الإنسانية بالتخلص من العادات السالبة، وهي طريقة مشروعة ومقبولة في أعمال الكتاب للنهوض بثقافاتهم، وخلق جسر إنساني بينها وشعوب الأرض.

ثانيا: الأفراح والأتراح بوصفها علامة ثقافية

تحدث الطيب صالح عن عادات السودانيين في الأفراح والأتراح، وخص الأفراح برواية كاملة؛ سماها(عرس الزين)، و"عنوان الرواية هو المفتاح الإجرائي الذي يمدّنا بمجموعة من المعاني، التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره، وتشعباته الوعرة"[2]. ومفردات العنوان علامات لغوية، تحمل دلالات معينة على مستوى المعجم، والاصطلاح، والثقافة، والتأويل. "فهو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه"[3].

(عرس الزين)؛ عنوان مكون من كلمتين فقط (نكرة، ومعرفة؛ مضاف ومضاف إليه) في صيغة مبتدأ محذوف الخبر المقدر بالظرف؛ زمان/اليوم/ ومكان/هنا. أو في صيغة خبر محذوف المبتدأ المقدر بالإشارة إليه/هذا عرس الزين.

(عرس): جاء في اللسان: والعُرْسُ والعُرُس: مِهْنَةُ الإملاكِ والبِناء، وقيل: طعامة خاصة. وأَعْرَسَ فلان أَي اتخذ عُرْساً. وأَعْرَسَ بأَهله إِذا بَنَى بها وكذلك إِذا غشيها، ولا تَقُلْ عَرَّسَ، والعامة تقوله. قال الأَزهري: العُرُس اسم من إِعْراسِ الرجل بأَهله إِذا بَنى عليها ودخل بها، وكل واحد من الزوجين عَرُوس؛ يقال للرجل: عَرُوس وعُرُوس وللمرأَة كذلك، ثم تسمى الوليمة عُرْساً.[4]

فالمفردة علامة تؤشر إلى معنى النكاح/الزواج في الثقافة العربية، وترتبط بكل ما هو مفرح ومبهج، وهي علامة على تجمع كبير للناس؛ باعتبار الإشهار في الزواج؛ ثقافيا. وفيه معاني الوليمة، والأكل، والغناء، والرقص في ثياب جميلة منتقاة، وحسان يظهرن مفاتنهن للعرض الخجول، ربما بحثا عن شريك حياة. ويظهر معنى العنوسة مندسا في ايحاءات الخوف، وتتداعى قيم الكرم، والجمال، متضمنة معاني الضد؛ البخل، والقبح... إلخ.

و(الزين): جاء في اللسان: الزَّيْنُ: خلافُ الشَّيْن. وزانه زَيْناً وأَزانه وأَزْيَنَه، على الأَصل، وتَزَيَّنَ هو وازْدانَ بمعنًى، وهو افتعل من الزِّينةِ. ويومُ الزِّينةِ: العيدُ. فالزين مفردة/علامة تؤشر ثقافيا إلى كل ما جميل ماديا في الملابس والشكل الخارجي عموما/المظهر. ومعنويا في القيم السمحة التي قررها المجتمع وقبلها. نقول: هذا الشكل زين، وهذا الفعل زين. وتضفي ألف ولام

1- محمد المهدي بشرى. الرؤى الفكرية والجمالية عند الطيب صالح: قراءة في الخطاب النقدي للطيب صالح. الفعاليات الختامية لجائزة الطيب صالح للابداع الكتابي. الدورة الأولى، فبراير، ٢٠١١م. الخرطوم. ص٦.

2- جميل حمداوي. السيميوطيقا والعنونة. مجلة عالم الفكر. الكويت. مج:٢٥. ع:٢٣. يناير/ماس ١٩٩٧م. ص:٩٠.

3- محمد مفتاح. دينامية النص: تنظير وإنجاز. المركز الثقافي العربي. ط:٢. الدار البيضاء، ١٩٩٠م. ص٧٢.

4- ابن منظور، لسان العرب. مادة (عرس).

التعريف (الزين) مع التضعيف في حرف الزاي معنى الاصرار على هذه الزينة، وهذا الجمال، كأنها ألف ولام العهد، بين الكاتب والمتلقي. مع أنه في العمل الروائي. شكلا. ليس زينا[1].

و(عرس الزين) تركيب/علامة تدل ثقافيا إلى حفل زواج شخص اسمه الزين، وهي فرصة لجمع من الناس يتواصلون ثقافيا مع الحدث الذي يحمل معنى الفعل، على الرغم من أن بنية العنوان خالية منه، وتكتسب دلالة الاسم معنى الثبات، حيث لا شك في أنه عرس الزين؛ هذا الشخص الذي هو اسم على مسمى من حيث المعنى. خاص بالزواج في الثقافة السودانية (العديل والزين)، وطقوس الحناء، فهو (عديل) لا عوج فيه، وهي صفة جميلة، وهو (زين) في كامل هندامه، وزيّه الباهي (عريس)، حيث ملتقى الأعين، وحلم العذارى، وخفقان قلوب العانسات.

فالعرس مفردة تؤشر الى الاحتفاء والاحتفال، وظفها الكاتب ليعبر من خلالها عن مجتمع ود حامد في نص سردي خيالي ضمنه كثيرا من مفردات الواقع: "وفي الأعراس حين تأتي (سُفرة الطعام) ويتحلق الناس حلقات يأكلون"عرس الزين/١٧٧. "وماج الحي من أركانه وامتلأت الدروب بالوافدين"عرس الزين/٢٣٧.

حتى اذا لم يضف الكاتب كلمة (سفرة) الى طعام لدلت المفردة مباشرة الى ما لذّ وطاب من الطعام؛ طعام مميز لاحتفالية خاصة، وهي هنا علامة ثقافية بامتياز، ولعل الكاتب لم ينس المتلقي العربي الذي هو مستهدف بالنص ايضا كونه بلغته فأراد أن يفصح ويدلل على معنى كلمة (سفرة) في سياق (الطعام والأكل). وهو يصور في النص الثاني حالة الفرح العامة التي تسري في الحي كله؛ من خلال مفردات في سياق العرس (ماج الحي، امتلأت الدروب، الوافدون). صورة تضجّ بالحركة، وتدل ثقافيا على تواصل اجتماعي يرغّب فيه النص، ومن خلفه الكاتب، لأن سياق الكلام يدل على فرحة الكاتب بالعرس التي يشارك بها المتلقي، كأنه يؤمن على مثل هذه العادات الاجتماعية التي توحد الناس في المحبة. وهو ما يدعم أن (عرس الزين) لها خصوصية ثقافية سودانية".

فقد استخدم الطيب صالح الكلمات (عرس، الزين، السفرة، يأكلون، يتحلق الناس، الوافدون، امتلأت الدروب، ماج الحي). علامات لغوية عبر من خلالها عن قيمة الفرح، بوصفه ثقافة مجتمع، تؤشر الى عاداته وتقاليده، ذات المكون الثقافي المحلي المرتبط بالبيئة، والمتعالق مع الثقافة الوافدة والتي هنا الثقافة العربية.

هذا المكون الثقافي المحلي يعبر عنه الكاتب من خلال عادات سودانية هي علامات ثقافية خاصة في الأعراس؛ مثل عادة المبارزة بالسوط: "ويقف مختار وسط الحلقة عاري الظهر يركز للمبارزة... والمبارزة بايش؛ سوط طوله الذراع من عروق السنط... طول النهار مختار راكز وسط الحلقة والأولاد يدخلو واحد واحد" ضو/٢٧٦ -٢٧٧. " ضو البيت كان واقفا في قلب الدائرة يهز فوق الراقصات بسوط من جلد عجل البحر. ويتقافز الرجال فيضربهم كيفما شاء" ضو/٣٤٤. "وفي يده سوط من جلد التمساح" زين/٢٣٩.

يحشد الطيب صاالح كل إمكانات السرد ليحضر المتلقي في جوّ المبارزة والتي تعرف في السودان بـ(البُطان)؛ (وسط الحلقة، مختار يركز، مختار راكز، للمبارزة/المبارزة، سوط) فيه يكرر الصورة/المكان؛ وسط الحلقة، في دلالة على جمهور يلتف حول المتابرزين، وما يصاحب ذلك من تشجيع، خاصة من النساء بالزغاريد، وتعالي صوت الرجال: ابشر.. ابشر بالخير. مع

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب. مادة (زين).

احتفاء بموسيقى الحروف (شر، بُب): "مسك السوط... وفرقعه في الهواء وج وج... فرفعت السوط ونزلتو شر... السوط الخامس وقع بُب غمران".ضو/٢٧-٢٨ . وهي علامات ثقافية سودانية في تقليد لحركة الفعل (شر للقطع، وبُب للسقط دفعة واحدة).[1] لعلها علامة على الثقافة الأفريقية في لغة الكاتب، التي وظفها ليعبر عن أحد الجذور الثقافية لمرجعيته التي تتوافق مع المشهد الاحتفالي العرس وتؤمن للمتلقي شيفرة يتواصل من خلالها مع النص. و(مختار) اسم يدل على معناه هنا، وهو لغويا منفتح على دلالتين؛ اسم الفاعل واسم المفعول. هو اسم فاعل في دلالة على أن الشخصية الروائية هي من اختار المبارزة، وهذا يعادل الواقع الثقافي السوداني، لأن المبارز يتقدم ويعري ظهره ويركز للعريس حتى يضربه. واسم مفعول في دلالة على أن الكاتب اختاره ليقدم من خلاله رؤيته وموقفه من المجتمع, لأن "حضور الشخصيات في الجنس الروائي غالباً ما يتحول إلى إشارات/ علامات مبرمجة؛ وفق توجهات اللعبة السردية والاختيارات الجمالية والأيديولوجية للكاتب"[2].

صور الكاتب هذا المشهد في أربع صفحات في إيحاء للوقوف أمام هذه العادة والتي تحمل معنى الشجاعة والتحمل، وهو نوع من التربية الذي يقابل صعوبات الحياة. لكن ذلك يحدث في الغالب في مناسبات الأفراح؛ خاصة العرس حيث يصحب ذلك ايقاعات وزغاريد، وأشعار مما يلهب حماس المبارزين[3].

يضع الكاتب هذا النص في سياق الاحتفاء بالقوة مقابل تبعية الآخرين –الضعفاء- للقوي فقد تحول الحاضرون الى الوقوف خلف حمد ود حليمة المستحقر قبل المبارزة مما أبطره –مثلا للقوة- ولكن هناك دائما القوة الاجتماعية –الرقيب والحارس- جد الراوي وبندر شاه، حيث تمت معاقبة حمد ود حليمة ووضع بجانب غريمه مختار في دلالة على التصافي. "وقت صحيت لقيت نفسي في بيت بندر شاه على عنقريب وجنبي راقد مختار"ضو٢٨٠.

فهو من خلال هذه المبارزة يعرض لعلاقات الناس بالسلطة، والوقوف مع القوي، في دلالة على مفهوم السلطة بمعنى مصدر القوة، مطلق القوة، خاصة في جانبها الاجتماعي حين تصبح العادات قوة توجه المجتمع، ويقوم أفراد على حمايتها، في تأشير الى أن العادات هي هوية الجماعية، التي ربما لا تخضع لتفسير منطقي.

والكاتب يركز على أنواع السوط (عرق سنط، جلد عجل البحر، جلد التمساح). وفي الثقافة السودانية فرس البحر هو (القرنتي)، وهو المشهور بقوة السياط ومورنتها بينما عجل البحر – والبحر في الثقافة السودانية هو النهر- هو نوع من الأسماك شهي اللحم، ولم يعرف أن جلده يستخدم سياطا. مثل التمساح تماما. ولعل الكاتب وهم. وتركيزه على السوط يدل على بحثه عن قوة السوط ومرونته؛ لتأتي دلالة قوة التحمل معنى مطلوباً. يعمقه سياق مجاورة العلامات الثقافية المحلية(شجرة السنط، وعجل البحر/القرنتي/ والتمساح/النيل) في ربط للنص بالبئية المحلية/الجغرافيا. وثمة علاقة بين السنط والجلد؛ ذلك أن السبط نبات ثمره القرض/القرظ، وهو يستخدم في دبغ الجلود، ومنها (السوط) حتى يكون طريا مرنا، وهي صناعة رائجة في السودان.

ولكنه –أي الكاتب- استخدم مفردة (مبارزة) وهي في دلالتها السياقية تدل على الاعتراف بقوة الآخر، وتحمل ثقلا دلاليا عربيا يستدعي الفروسية، وأداة المبارزة (السيف). بينما في الثقافة السودانية مبارزة من نوع آخر، ولم ينص عليها الكاتب هي

---

[1] – عون الشريف قاسم. قاموس اللهجة السودانية. ص٤٥.

[2] – بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان. ص٧١. نقلا عن فيليب هامون. سيميولوجية الشخصيات الروائية. ص٥٥.

[3] – عون الشريف قاسم. مصدر سابق.ص١٧٢.

(البطان)، وهذا هو اسمها في الثقافة[1]. لكن الكاتب فضل (المبارزة) مع ثقلها الدلالي العربي (الفروسية) في تقنين لها ربما يكون بوعي من الكاتب المحتفي بهذه الثقافة. ولا تخفى دلالة الفروسة في الثقافة الغربية في القرون الوسطى حيث قيمة النبل تكون مطلوبة بوصفها رسالة مضمنة في هذا السياق. وهو مايدلل على تسرب الثقافة الانجليزية –ثقافة القرون الوسطى- الى سرد الكاتب ولغته فية سياق التعبير عن قيم إنسانية هي النبل في ربط لعلاقة الرجل بالمرأة في محفل العرس، وبروز قيمة الحب، والانتصار لسلطة المرأة.

ومن الأفراح عادة الختان: "سنختتنهما هذه المرة، وسنحضر المغنين والمداحين، ونقيم احتفال يكون ذكرى مضيئة من ذكريات طفولتهما"موسم/١٠٥. "يوم الاحتفال... خلعت حسنة الثوب عن رأسها، ورقصت- كما تفعل الأم- يوم ختان ولديها"موسم/١٢٠.

(الختان، والمغنين، والمداحين، والرقص، كشف الشعر، والاحتفال، ذكرى مضيئة). في الثقافة السودانية الختان عرس مصغر يقام فيه كل ما يقام في العرس[2] –على أن الكاتب أشار الى ثقافة الرقص، وإظهار الجمال، ممثلا في الشعر، وهو مطلب عزيز لا يكون إلا في مثل هذه المناسبات، وفي دلالة على التحرر، وربما هو موقف من الكبت الثقافي الممارس ضد المرأة في منحها المساحة لإظهار أنوثتها، فهي تنتهز هذه السانحة/الغفلة من عين الرقيب لتثبت موقف من هذه القيم المرفوضة في داخلها، والتي تستجيب لها قهرا. فهذه حسنة الأرملة المحرومة يضج قلبها بالفرح، وتنطلق معبرة عن هذه الفرحة بالرقص –وهو نفسيا تفريغ لاعتمالات كثيرة- وتتحلل من القيود الاجتماعية (فك الخمار)، في دعوة للتحرر من قيد العادات والتقاليد السالبة، لممارسة الحياة على طبيعتها وانفتاحها. لعل ذلك ما حاول الطيب صالح أن يبثه خلف هذا الصورة الجميلة لمظاهر الاحتفال والرقص، الذي يمثل الغناء فيه دورا رئيسا:

عشا البايتات القوى فارس العشائر

زغردن يابنات دا عريس بت الناظر. ضوالبيت/٢٧١، ٢٧٤

يستدعي غناء البنات كل معاني الشجاعة والنخوة والرجولة والكرم، وكل القيم المطلوبة في الرجال، على خلفية ايقاع (الدلوكة)، وزغاريد النساء، تقوم بالغناء مغنية معروفة عادة ما تُحفَّز بقيمة مالية حتى تجود قريحتها بأوصاف للعريس لم توصف من قبل، كما فعل سعيد عشا البايتات القوى، وهو تقليد ثقافي سوداني أسهم بدور كبير في نقل القيم الى الأجيال اللاحقة، وأشّر دوما الى هوية محلية ذات خصوصية أصبحت علامة على سلوك معين. ودائما ما ترسخ مثل هذه المناسبات في الذاكرة لأنها على خلاف العادة، كسر لرتابة الثقافة والقيد الاجتماعي، الذي لا يجد له الكاتب ها هنا مبررا، وهو ما دفعه لاستخدام ثيمة رقص حسنة الأرملة وكشفها لشعرها في تحريض للمارسة الحياة.

يساعد الكاتب في توظيف هذه العلامات الثقافية ارتباطها بمرجعية ثقافية افريقية تمثلت في الرقص الايقاع واختلاط الرجال والنساء، هو مظهر ربما يتنافى مع الثقافة العربية الإسلامية، وهو ما تتمتاز به الثقافة السودانية في السلوك، لكن على مستوى اللغة بوصفها علامة ثقافية تجد المتتلقي يهتم بالقيم التي تكرسها اللغة من خلال الغناء، وهي قيم مرتبطة

١- عون الشريف قاسم. قاموس اللهجة السودانية. ص٧٦.

٢- نفسه.

بالدين الإسلامي، خاصة في المديحن الذي هو هنا نوع من الغناء يصاحبه ايقاع بالدفوف، ورقص يصاحب الايقاع يقوم به الرجال النساء تزغرد، مع الاحتفاظ بوقار المقام الديني الممثل في النبي صلى الله عليه وسلم.

والكاتب إذ يحضر هذه الأغاني في نسيج رواياته، فإنه يكرس لهذه القيم الجميلة، ويحمل همّ أن يصدرها للآخر، فهو مهموم بأن يُعرف وطنه، وأن يسهم في بناء الحضارة الإنسانية. ولم ينس الطيب صالح أن يثبت مصدرا مهما من مصادر تشكيل الثقافة السودانية، وهي الدين، عبر بوابة التصوف ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم:

"نعم العبا وحادا

بي سهل الفريش شاف العلم نادى

زار جد الحسين

فرشو له الزبيب والتين والحبحب

كاسات من حميا قالوا له هاك اشرب

زار جد الحسين" عرس الزين/٢٤٣

يقول: يافرحة من عبأ للرحيل، وهيأ نفسه للسفر الى الأراضي المقدسة حيث قبر النبي صلى الله عليه وسلم، وسهل الفريش هو المكان الذي كان يحرم منه السودانيون، وفيه يستجم الحجيج من رهق السفر ويتنعمون بمطايب المدينة، لكنه هنا ربما يشير إلى معان صوفيه في الترقي إلى معارج الوصول. ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم تسرب الى الثقافة السودانية عن طريق التصوف، وأصبح علامة ثقافية لها طقوسها الخاصة من (طار وجرس ورق) وغيرها، وبعضها يتم في أداء جماعي في حلقة. والتصوف ثقافة وسلوكا تمدد في البيئة السودانية، وانتشر في سلوك الناس قيما تمارس، وأصبح السودانيون يحتفلون بالنبي صلى الله عليه وسلم، وبمل ما له علاقه به، وكثر المديح والمداحون، واشتهر بعضم مثل أولاد الماحي الذين ذكرهم الطيب صالح[1].

وفي النص المادح يتحدث عن زيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم في المدينة، وذكر الحسين بن علي بن ابي طالب يستدعي أمه فاطمة الزهراء بيت النبي الكريم صلى الله عليه وسلم. ومن ثم كل آل البيت. وهي أشواق كثير من السودانيين، ولعل ذلك أثر في هوية بعضم بانتمائة الى نسب الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا ربما يدعم افتراض أن احتفاء بعض السودانيين بالعروبة على الرغم من بشرتهم السوداء، إنما مرجعه ديني، هو محبة الرسول صلى الله عليه وسلم، وليس للأمر علاقة بالعرق العربي، قوى ذلك تحدثهم بلسان العرب.

أما الأتراح، فقد تحدث عن عادات السودانيين فيه باختصار: "فقد توفقيت أم آمنة، وجاءت نساء البلد جميعا يعزينها إلا سعدية... وأصبحت آمنة لا تكلم سعدية، وسعدية لا تكلم آمنة حتى قبل شهرين"عرس الزين/١٨٧. "والناس ما زالوا على (فراش البكاء) وقد فرغوا لتوهم من إقامة الصدقة"عرس الزين/٢٠٦.

١- الطيب صالح. الاعمال الكاملة. ص٣٨٤

فهو يتطرق لعادة (الخصام) بين النساء في مسألة العزاء، وكيف هي مهمة ومقدمة حتى على الأفراح -لما فيه من ألم الفقد وحاجة المفجوع للمواساة- حتى ولو مرّ على الوفاة زمن طويل "وكانت أمي لي بالمرصاد، تذكرني بمن مات لأذهب وأعزي، وتذكرني بمن تزوج لأذهب وأهنئ. جبت البلد طولا وعرضا معزيا ومهنئا"موسم٣٥. والكاتب يعي ذلك جيدا، لهذا فانه يطوّع اللغة لتقول ذلك حيث قدم الموت والعزاء على الفرح. وهذه علامة ثقافية استندت الى مرجعية تحرك فيها الكاتب بكل حرية. والمفجوع يتذكر من عزاه ومن لم يعزه، وتنتظر الى أن يموت لمن لم تعزها عزيز فلا تذهب للعزاء. والأخرى تتفهم ذلك، وترتاح الأولى. وتبدأ الحياة من جديد. فقد ردت ما عليها من دين. انها ثقافة المعاملة بالمثل، وفيها اعتراف بالآخر وندية.

وذكر الكاتب (فراش البكاء) والصدقة التي تكون في اليوم الثالث، والكل يأكل ويشرب في بيت العزاء، ويبقى أهل الميت الى اليوم السابع، وأحيانا الى الأربعين، وهي كلها عادات نيلية نوبية، أو فرعونية قديمة لها راتباطات بالطقوس الدينية ربما.

(فراش البكاء) عادة سودانية، وعلامة ثقافية بامتياز، وفراش لأن الناس يفترشون الأرض نوما وجلوسا طيلة فترة العزاء، كأن في ذلك دلالة على التذكير بان أصل الإنسان من هذه الأرض وسوف يصير اليها أمره، وهي الدائمة كا يقول السودانيون.

الخاتمة

هيمنت الثقافة العربية على فكر الطيب صالح وإنتاجه الأدبي، فأنتج أدبا موسوما بهذه الثقافة، خالطها بعض التأثير من الثقافة الأفريقية، التي فرضها السياق من خلال استخدام كثير من الكلمات/ العلامات اللغوية، ولكن الكاتب استطاع أن يفرض طريقته في التناول لقضايا مجتمعه، وأبدى موقفه من بعضها في جانب العادات والتقاليد (الأفراح والأتراح).

في رواياته كان يهتم بالمتلقي العربي، مما دفعه الى استخدام اللهجة السودانية في قالب عربي حتى يسهل التواصل مع المتلقي العربي، واضطر لحشد كثير من العلامات الثقافية العربية في سياق الثقافة السودانية، ليكسب النص دلالة التوجيه، والتاثير في الهوية الثقافية المحلية.

أهمل الكاتب مكونا مهما من مكونات المرجعية الثقافية السودانية وهو الثقافة الأفريقية، في جانبها السطوري الذي كان سوف يرفد كتاباته بعجائبية تفتح نصوصه لعوالم منفتحة للمعنى والتأويل. وهو يصرح بذلك، في سياق يوحي ربما بالاعتذار، ولكنه يؤمن هوية خطه الابداعي العربي. وفي ذلك تجاهل كبير لعلامات ثقافية ذات مرجعيات أفريقية، كانت سوف تثري نصوصه كثيرا، وتؤمن إظهار الهوية الثقافية السودانية ذات التعدد الثقافي. على الرغم من أنه فضح كثيرا من المسكوت عنه في الثقافة السودانية؛ مثل الخفاض، وعادات الضرب بالسوط.. الخ.

يبدو الطيب صالح متسامحا مع الغرب، ومطمئنا إلى المرجعية الثقافية العربية في مخاطبة المتلقي السوداني، وهو ما يضع رواياته أمام سؤال الهوية الثقافية السودانية، والتعدد الثقافي السوداني، ورسالته بوصفه كاتبا سودانيا حمل رسالة التبشير بهذه الثقافة، وأصبح هو نفسه علامة ثقافية على السوداني (الزول)! "كان كرار -رحمه الله- سودانيا قحاً فيه كل فضائل أهل السودان، وبعض مساوئهم، كان رجلا (شيخ عرب) كما نقول". منسي/٧٣.

المصادر والمراجع

١. ابن قيم الجوزية. بديع الفوائد. دار الكتاب العربي. ج:٤. لات.
٢. أحمد أبوزيد. خصائص الثقافة ومميزاتها . محاضرات في الانثربولوجيا الثقافية. دار النهضة. مصر، الاسكندرية، ١٩٧٨.
٣. أحمد درويش. الرؤية الفكرية والجمالية .(النيل مكانا روائيا في كتابات الطيب صالح). جائزة الطيب صالح ٢٠١١م.
٤. أحمد محمد البدوي. الطيب صالح. سيرة كاتب ونص. الدار الثقافية للنشر. مصر، القاهر. ط:١ ، ٢٠٠٢م.
٥. ادوارد سعيد. الثقافة والمقاومة. حاوره: ديفيد بارساميان. تر: علاء الدين أبوزرينة. دار الاداب. لات.
٦. امبرتوايكو.التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. ط:٢ الدار البيضاء، بيروت،٢٠٠٤ م.
٧. تيري ايجلتون. فكرة الثقافة تر: ثائر ديب. دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا،دمشق. ٢٠٠٠م.
٨. جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. لسان العرب. ط:٣. دار صادر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م.
٩. جميل حمداوي. السيميوطيقا والعنونة. مجلة عالم الفكر. الكويت. مج:٢٥. ع:٢٣. يناير/ماس ١٩٩٧م.
١٠. جوزيف ميشال شريم. دليل الدراسات الاسلوبية. ط:١. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.
١١. جون جوزيف. اللغة والهوية . قومية، إثنية، دينية. تر: عبد النور خراقي. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. أغسطس ٢٠٠٧م.
١٢. رولان بارت. درس السيميولوجيا. تر: عبدالسلام بنعبدالعالي. تقديم: عبدالفتاح كيليطو. دار توبقال للنشر. ط:٢. الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٦م.
١٣. طلحة جبريل. على الدرب، مع الطيب صالح: ملامح من سيرة ذاتية، مركز الدراسات السودانية، القاهرة، ١٩٩٧م.
١٤. الطيب صالح الأعمال الكاملة . الروايات والقصص . ط:١. مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي، السودان، الخرطوم. ٢٠١٠م.
١٥. الطيب صالح. مختارات١. منسي إنسان نادر على طريقته. رياض الريس للكتب والنشر. ومركز عبدالكريم ميرغني. امدرمان السودان. ط:١، ٢٠٠٤م.
١٦. الطيب صالح. مختارات٥. في صحبة المتنبي رفاقة. رياض الريس للكتب والنشر. ومركز عبدالكريم ميرغني. امدرمان السودان. ط:١، ٢٠٠٤م.
١٧. عثمان محمد الحسن. الطيب صالح: الرجل وفكره. ط:١. مطبعة أكاديمية العلوم الطبية. الخرطوم، ٢٠٠٢م.
١٨. عمارة ناصر. اللغة والتأويل"مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي". ط:١. منشورات الاختلاف. دار الفارابي، الجزائر. ٢٠٠٧م.
١٩. عواد علي وآخرون. معرفة الآخر. ط:١. المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م.
٢٠. عون الشريق قاسم. قاموس اللهجة السودانية. المكتب المصري. ط١ ، ١٩٧٢م.
٢١. فاضل صالح السامرائي. الجملة العربية: تأليفها وأقسامها. دار الفكر ناشرون وموزعون. مج:١. ط:٢. الأردن،٢٠٠٧م.
٢٢. ماريو باي. أسس علم اللغة. تر: أحمد مختار عمر. منشورات جامعة طرابلس، ليبيا. ١٩٧٣.

٢٣. مجدي وهبة، وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط:٢. مكتبة لبنان. ١٩٨٤م.

٢٤. محمد أحمد خضر. التركيب والدلالة والسياق، دراسات تطبيقية. المكتبة الأنجلومصرية.القاهرة،٢٠٠٥م.

٢٥. محمد أحمد محجوب. مجلة النهضة السودانية، ١٠الأدب القومي). يونيو ١٩٤١م.

٢٦. محمد إقبال عروي. مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي. مجلة عالم الفكر. مجلة عالم الفكر: المجلد ٣٧ / سنة ٢٠٠٩م.

٢٧. محمد زغلول سلام، القصة في الأدب السوداني الحديث، معهد البحوث العربية، القاهرة، ١٩٧٠م

٢٨. محمد مفتاح. دينامية النص: تنظير وإيجاز. المركز الثقافي العربي. ط:٢. الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

٢٩. محمد المهدي بشرى. الرؤى الفكرية والجمالية عند الطيب صالح: قراءة في الخطاب النقدي للطيب صالح. الفعاليات الختامية لجائزة الطيب صالح للإبداع الكتابي. الدورة الأولى، فبراير، ٢٠١١م.

٣٠. محمود صالح عثمان صالح. بعد الرحيل(١):. أقلام سودانية. مركز عبدالكريم ميرغني. ط:١ ، ٢٠١٠م.

٣١. مصطفى حميدة. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية. الشركة المصرية العالمية للنشر،. ١٩٩٧م.

٣٢. نصر حامد أبوزيد. مفهوم النص" دراسة في علوم القرآن" ط:٢، المركز الثقافي. بيروت. ١٩٩٤م.

٣٣. نصر حامد أبوزيد. النص السلطة الحقيقة . الفكر الديني بين إرادة الهيمنة وإرادة الهيمنة. المركز الثقافي العربي. بيروت، لبنان.

٣٤. يمنى العيد. فن الرواية العربية. دار الاداب. ط:١،. بيروت، لبنان. ١٩٩٨م.

35. www.ta5atub.vom/t1500-topic#izz28Hzz64MT.

36. http://ar.wikipedia.org/wiki.

الآليات العقلية في الثقافة العربية الإسلامية

الأستاذة: سليمة محفوظي

جامعة محمد الشريف مساعديه- الجزائر-

الملخص

تحاول هذه الورقة البحثية الإجابة على تساؤلات عديدة لقضايا موغلة في تراثنا النقدي والمتعلقة بالملامح الأولية للعملية الحجاجية في الثقافة العربية الإسلامية فقد اختلفت ظروف نشأة البلاغة عند العرب اختلافا جذريا عن اليونان ، ففي حين نشأت عندهم نشأة فلسفيّة منطقيّة ، تحاول تصنيف الأقاويل بحسب قدرتها على قول الحقيقة - كما عند أفلاطون - أو في مجال اختلاف الآراء، أين يواجه الرّأي بالرّأي المضاد - كما عند أرسطو - ولا تكون الكلمة الأخيرة إلّا لمن كانت حجّته أكثر إقناعا وأوضح في نفس السّامع ،نجد البلاغة العربية نشأت في أحضان الشّعر والشّعر فضله في صورته وشكله وما يتوفّر عليه من طرق القول، وأساليب التّعبير التّي يمكن على أساسها أن تحدد خصائص نصّ معيّن أو نميّز بين نص ونص آخر، وحتى القرآن الكريم ذهب كثير من الدّارسين إلى أنّ فضله يرجع إلى شكله وهيأته، وتصريف الكلام فيه وقليلون هم الذّين ذهبوا إلى أن عظمته مستقاة من الحجج الواردة والسّياسة التّي ينتهجها في وصفها. فإلى أيّ مدى يمكن الحديث عن الحجاج في الثقافة العربية الإسلامية؟

لكلّ ما سبق نحاول الحديث على الحجاج عند العرب، مركزين على أصالة هذا المبحث عندهم. وخصوصياته العربيّة الإسلاميّة.

تعريف الحجاج

الحجاج لغة:تجمع المعاجم اللّغوية الأساسيّة في تعريفها للحجاج على ما جاء في لسان العرب لـ "ابن منظور" "يقال حاجّجته أحاجّه حجاجًا حتىّ حاججته أي غلبتّه بالحجج التّي أدليت بها [....] و الحجّة البرهان و قيل الحجّة ما دافع به الخصم وقال الأزهري الحجّة و الوجه الذّي يكون به الظّفر عند الخصومة وهو رجل محجّاج أي جدل، وحجّه يحجّه حجّا: غلبه على حجّته، وفي الحديث فحجّ أدم موسى أي غلبه بالحجّة»[1] ويقابل هذه اللّفظة في الفرنسيّة لفظة Argumentation والتّي تدلّ على معاني متقاربة أبرزها حسب قاموس "روبير" Petit robert- القيام باستعمال الحججّ أو مجموعة من الحجّج التّي تستهدف تحقيق نتيجة واحدة[2]

«أما في الانجليزيّة فيشير لفظ « Argue » إلى وجود اختلاف بين طرفيّن ومحاولة كلّ منهما إقناع الأخر بوجهة نظره، بتقديم الأسباب أو العلّل « Reasons » التّي تكون الحجّة« Argument » مع أو ضدّ فكرة أو رأي أو سلوك ما "[3]

[1] . ابن منظور: لسان العرب،مادة (ح ج ج) ج ص 223.

[2] . petit robert dictionnaire de la longue française p 99

[3] . Longman dictionary OF contemporary English p 104

أ - **الحجاج اصطلاحًا:** هو مجال غنّي من مجالات التّداوليّة "يشترك مع العديد من العلوم الأخرى يعدّ ضمن الحقل التّداولي، لكنّه انبثق من حقل المنطق و البلاغة الفلسفيّة[1] يرتبط مفهومه بالفعل، وهو بحث من أجل ترجيح خيار من بين خيارات قائمة وممّكنة بهدف دفع فاعلين معينّين في مقام خاص إلى القيام بأعمال إزاء الوضع الذّي كان قائما[2] يقوم في مفهومه على صناعة الجدل والخطابة، بل إن من الدّارسين حديثا من عدّة خطابة جديدة لا هو بالجدل ولا هو بالخطابة[3] ولتوضيح مفهوم الحجاج argumentation ينبغي مقارنته بمفهوم البرهنة Démonstration أو الاستدلال المنطقي "فالخطاب الطبيعي ليس خطابا

ب -برهاني بالمعنى الدّقيق للكلمة فهو لا يمدّ براهين وأدلّة منطق ولا يتبع مبادئ الاستنتاج المنطقي"[4]

٢-الحجاج في الجاهليّة:

لا يُعرف للإبداع اللّغوي الأدبي العربي بدايات محددّة، أو نقطة انطلاق يرجع إليها ولكن العصر الجاهلي يمثّل العصر الذّهبي في صفاء ونقاء اللّغة العربيّة، واشتهر عند العرب آنذاك الخطب لأشهر الفصحاء كقيس بن ساعدة وأكتم بن صيفي، إضافة إلى الوصايا التّي تعتبر نوعا من الخطب، موجّهة إلى جمهور خاص حميم، كالأبناء، البنات، أو الأصدقاء.... وأيضا المنافرات والمفاخرات، والمحاورات والمجادلات ...[5] ويعدّ ما دار بين امرئ القيس وعلقمة أشهر شاهد على ذلك، إذ احتكما إلى أم جندب وجعلا يتذاكران الشّعر ومن بين ما قال امرئ القيس :

فللسّوط ألهوب وللسّاق درّة ∴ وللزّجر منه وقع أفرج متعب [الطويل]

وقال علقمة :

فأدرك لمّ يجهد ولم يثن شأوه ∴ يمرّ كمرّ الرّائح المتحلب [الطويل]

ولما فرغا قضت أم جندب لعلقمة على امرئ القيس لأنّ فرس علقمة أجود من فرس امرئ القيس فقد حرّكه بساقه وامتراه بسوطه، وزجره بصوته[6]

كان العصر الجاهلي، ملحمة لقراع الألسنة وتصاول الفصحاء في الأسواق الأدبيّة والمحافل الجامعة ولم يكن لأشراف القبائل و سادات العشائر عند تفاقم الفتن وتدافع الخصوم بدّ من كلام، بل من كلام مؤثّر طويل. وكانت الخطبة فيهم طبيعة وقريحة كالشّعر لا تحملّهم عناء ولا تكلّفهم رهقا ووضعوا لها الأسماء، فقد ذكروا من خطب العرب "العجوز" وهي خطبة لآل رقبة ومتى تكلّموا فلا بدّ لهم منها أو من بعضها وكذلك "العذراء" وهي خطبة قيس بن خارجة، و"الشوهاء" وهي خطبة سعبان بن وائل وقيل لها ذلك من حسنها، وذلك أنّه خطب بها عند معاوية، فلم ينشد شاعر ولم ويخطب خطيب[7]وكان من منزلة

---

١ . محمد سالم ولد محمد الأمين: مفهوم الحجاج و تطوره في البلاغة المعاصرة ص ٥٨

٢ . المرجع نفسه ص ٥٧

٣ . عبد الله صوله: الحجاج في القران ص ٣٦/١

4 O Ducrot: dire et ne pas dire p 286.

٥ . محمد هاشم: عطية الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي ص ٧٩-٨٠.

٦ . نفس المرجع ص ١٥٣

٧ . الجاحظ: البيان والتبيين، ج١، ص ٢١٠

الخطابة وأثرها في الجاهلية أنّها تركت في نفس النّبي صلى الله عليه وسلم ذلك الأثر العميق، فظلّت الصّورة التّي شهد عليها قيس بن ساعدة وهو يخطب في عكاظ ماثلة في ذهنه الشّريف، نازلة من نفسه منزلة التّقدير حتّى إذا وفد عليه وفد إياد سألهم عنه، فلمّا قالوا: إنّه هلك، **قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: برحمة الله كأنّي أنظر إليه بسوق عكاظ على جمل له أحمر وهو يقول" أيّها النّاس اسمعوا وعوا من عاش مات ، ومن مات فات ..."**[1].

وللخطابة عندهم ملامح وصفات وخصائص، تتفق إلى حدّ بعيد مع الأصول العامة المعروفة لفنّ الخطابة ، فهم لم يغفلوا استخدام الحجج والأدلّة المؤثرة في النّفوس ، وظهر ذلك جليا فيما كانوا يحشدونه في خطبهم من حكم وأمثال، لها في الإقناع قوة البراهين والأقيسة المنطقيّة، وفيما يتخللها من تشبيه واستعارة، وفيما كان يجيء بها على قلة من مجاز شديد العلاقة بالمعنى الأصلي، وكناية قليلة الوسائط، قريبة المنال اتقاء التّصريح بما لا يحمل ذكره. أو بعثا للنفس في استحضار صورة المكنى عنه بذكر أخص صفاته[2].وإن كان العرب لم يعرفوا الخطابة القضائيّة كاليونان ولا الاستشاريّة وأكثر خطبهم استدلاليّة تتّجه إلى تحسين الشّيء أو تقبيحه، ومدحه أو ذمه مستهدفة الفضيلة أو الرّذيلة بالإضافة إلى المفاخرة والمنافرة، والمجادلة فهذا لا ينفي أنّهم عرفوا هذا اللّون من الفن النّثري.

٣-الحجاج في القرآن:

أيّد الله سبحانه الرّسالة الإسّلاميّة بمعجزة كاملة دائمة مؤثّرة في عصرها وبعد عصرها في بيئتها وفي غيرها، في الأمّة التّي بعث فيها الرّسول الكريم وفي كلّ الأمم الأخرى، إنّه القرآن الكريم كتاب الإسلام ودستوره، ومعجزته الخالدة، الذّي لاقى منذ نزوله المعارضة ومحاولة تغطية نوره، من منكرين عرب ومن أبناء الملل والدّيانات الأخرى.[فقالوا هو كلام ساحر ومجنون، وشاعر...] .

فالقرآن الكريم عظّم العقل، وبوّأه المنازل الكبرى، ولهذا جاءت معظم آياته مخاطبة أولي الألباب وذوي العقول اليقظة لا الغافلة التّائهة قال تعالى : **"كذلك يُبيّن الله لكم الآيات لعلّكم تتفكرون " [البقرة٢١٩]** أو **" يُؤتي الحكمة من يشاء ومن يُؤتى الحكمة فقد أوتي خيرا كثيرا وما يذّكّر إلّا أولوا الألباب " [البقرة٢٦٩] .**

الدّين الذّي دعا الإنسان إلى التّفكر والتّدبر في خلق السّموات والأرض يقول الله تعالى **" إن في السّموات والأرض لآيات للمؤمنين - وفي خلقهم وما يبثُّ من دابّة آيات لقوم يُوقنون –واختلاف اللّيل والنّهار وما أنزل الله من السّماء من رزق فأحيا به الأرض بعد موتها وتصريف الرّياح آيات لقوم يعقلون " [الجاثية ٣/٤/٥] .**

ولأنّ الإسلام دين العقل والعلم والحق، فقد نبذ أشد النّبذ حجج الكافرين الذّين كانوا يرفضون الحق ولا يقبلونه بحجّة أنّه لا يوافق ما وجدوا عليه آباءهم قال تعالى **"وإذا قيل لهم اتبعوا ما أنزل الله قالوا بل نتّبع ما ألفينا عليه آباءنا أوَ لو كان آباؤهم لا يعقلون شيئا ولا يهتدون" [التوبة ٢٠]**

---

[1] . ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت. محمد محي الدين عبد الحميد ص ١٢٨.

[2] . ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تر جمة محمد محي الدين عبد الحميد ص ١٣٠.

"حذف جواب الشّرط وهذا أبلغ من أن يذكر، لأنّ الجمل الشّرطيّة في القرآن قائمة على ضمير الخطاب دون الغيبة وهو ما يقتضي وجود متلق مباشر معنيّ بالكلام، موكول إليه أن يتصوّر الجزاء بناء على ما قُدّم إليه من شرط تصوّرا يذهب به في كل اتجاه[1].

القرآن الكريم عموما كتاب الإنسان، وكما أنّ الإنسان كلّ متكامل، قلب وعقل وجسد تلاءم القرآن معه فكان فيه ما يناسب كل جزء "هذا ما تجده في كتاب الله حيث ما توّجهت إنّه لا ينسى حق العقل من حكمة وعبرة، وإنّه في معمعة براهينه وأحكامه لا ينسى حظّ القلب من تشويق، وترقيق وتحذير وتنفير، وتهويل، وتعَجّب، يبث ذلك في مطالع آياته يقول الله تعالى: " **الله نزّل أحسن الحديث كتابا متشابها مثاني تقشعرّ منه جلود الذّين يخشون ربّهم ثمّ تلين جلودهم وقلوبُهم إلى ذكر الله ذلك هدى الله يهدي به من يشاء** " [2].

فما على القارئ إلّا أن يفتح المصحف الشّريف ليجد من التّرغيب ما يملأ نفسه سرورا وأملا ومن التّرهيب ما يرجف قلبه ويملأه خوفا وفرقا وأمّا العقل فإنّه يجد من وسائل الإقناع ما تصلح لها دراسات كبيرة ، فالقرآن يخاطبه بكلّ معانيه ومستوياته ، ولذلك احتوى القرآن على جميع أنواع البراهين والأدلّة " فما من برهان ودلالة وتقسيم وتحذير تبنى من كليات المعلومات العقليّة والسمعيّة إلّا وكتاب الله قد نطق به ..."[3] وهذه بعض الأدلّة البسيطة من القرآن الكريم :

أ - <u>القياس المضمر</u> في قوله تعالى " **ولو أنّ أهل الكتاب آمنوا واتقوا لكفرنا عنهم سيئاتهم ولأدخلناهم جنّات النّعيم ، ولو أنّهم أقاموا التّوراة والإنجيل وما أنزل من ربهم لأكلوا من فوقهم ومن تحت أرجلهم منهم أمّة مقتصدة وكثير منهم ساء ما يعملون** " **[المائدة٦٥ ٦٦]**

وتخريجه:

المقدمة الكبرى (مذكورة) : لو أنّ أهل الكتاب آمنوا واتقوا لكفّرنا عنهم سيئاتهم . الأولى

لو أنّهم أقاموا التّوراة والإنجيل...لأكلوا من فوقهم. الثّانية

المقدمة الصغرى (مضمرة) : لكنّهم لم يؤمنوا ولم يتقوا ... الأولى

لكنّهم لم يقيموا التّوراة والإنجيل... الثّانية

النتيجة محذوفة: لن نكفّر عنهم سيئاتهم ولن ندخلهم الجنة ... الأولى

لن يأكلوا من فوق أيديهم ... الثّانية

ب <u>قياس الخلف</u> في قوله تعالى **"أفلا يتدبرون القرآن ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا "[النساء٨٢]**

---

[1] . عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلا أهم خصائصه الأسلوبية، ص ١ /٤٥٧ .

[2] . الشيخ طه عبد الله محمد السبعاوي: أساليب الإقناع في المنظور الإسلامي، ص ١١

[3] . محمد الكتاني: جدل العقل والنقل في مناهج التفكير الإسلامي، ص ٤٤٤

وتخريجـه :

المقدمة الكبرى (مذكورة) :لو كان القرآن من غير عند الله لوجدا النّاس فيه اختلافا

المقدمة الصغرى (مضمرة) :لكنّهم لم يجدوا فيه اختلافا

النتيجة (مضمرة) :إذن القرآن الكريم هو من عند الله

ج -من قياس التّمثيل قوله تعالى "**أولم يروا أن الله الذّي خلق السّموات والأرض قادر على أن يخلق مثلهم وجعل لهم أجلا لا ريب فيه فأبى الظالمون إلّا كفورا"[الإسراء ٩٩].**

د - ومن القياس على المحال قوله تعالى " **إنّ الذّين كذّبوا بآياتنا واستكبروا عنها لا تفتّح لهم أبواب السّماء ولا يدخلون الجنة حتّى يلج الجمل في سمّ الخياط كذلك نجزي المحسنين**"[الأعراف /٤٠]

الشّرط: المقدمة: يدخل المكذبون بآيات الله الجنّة عندما يلج الجمل في سمّ الإبرة.

جواب الشّرط: لكن الجمل لن يدخل أبدا من سمّ الإبرة.

النّتيجة : لن يدخل المكذبون الجنّة أبدا ...

لا نقول إنّنا نستقصي هذه الأساليب في القرآن الكريم ، فهذا عمل يجب أن تفرد له دراسات وبحوث خاصّة، ولكنّها لمحات خاطفة لنبيّن أنواع الأقيسة التّي وردت في القرآن. والذّي منه انطلقت الدّراسات العربيّة التّي أثرت المكتبات بشتى أنواع العلوم .

٤-الحجاج في الثقافة الاسلامية

تميّز الفكر الإسلامي في عهد الرّسول صلى الله عليه وسلم بأنّه تعليميّا تعلّميّا، مع ما تقتضيه العمليّة التعليميّة من احترام متبادل بين المعلّم والمتعلّم. وإنصات وتدبّر، بالإضافة إلى وجود فروق فرديّة بين المتعلّمين. هذا ما طبع مجالس الرّسول الكريم مع صحابته الأجلاء وهذا ما جعل الصّحابة يتفاوتون في فهم القرآن، فكان منهم القرّاء والحفّاظ المجيدون وكان منهم الفقهاء، وكان منهم المفتون.

وفي غير موضع من حياة الرّسول صلى الله عليه وسلم " حوادث تثبت أن الصّحابة كانوا يناقشونه ويجادلونه جدلا في الخير, خير الإنسان فالقرآن الذّي احترم العقل لن يرضى برؤية أتباعه يتّبعون كلامه عن جهل، بل يسمح لهم بالاستفسار إلى أن يصبحوا على بيّنة وهاهو عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- كما تذكر الكتب جادل الرّسول في عديد المواضع وأكثر من ذلك وافقه القرآن في حوالي خمسة عشر مرّة ولم ينكر عليه الرّسول ذلك "[1].

وفي عهد بني أميّة عندما اتسعت الدّولة الإسلاميّة أشدّ ما يكون التّوسع ، وأقبل على الإسلام من أبناء الدّيانات الأخرى العدد الكثير، منهم من أسلم ومنهم من بقي على دينه .

[1] . طه عبد الله السبعاوي: أساليب الإقناع في المنظور الإسلامي، ص ٢١٠ .

وتكاد تكون الخطابة الجنس الأدبي الأوحد -في ذلك العصر- الذّي استجاب لمنطق هذه الدّعوة ومتطلباتها لأنّها تعتمد الشّواهد والحجج والبراهين وتخضع لمقتضيات الاحتجاج والجدل بهدف الإقناع والتّأثير. فتنوّعت بتنوّع مجالات الحياة[1]فقد تكون دينيّة أو اجتماعيّة أو سياسيّة ففي الخطبة الدّينيّة نجد[2]:

١.٤ خطب التعليم: تعتمد الإخبار والتّأكيد، ويمكن الاستغناء عن المنطق والحجج العقليّة .

٢.٤ خطب الوعظ :تعتمد بعض وسائل الإقناع كالتّرغيب والتّرهيب وبعض الوسائل العقليّة كالمثال وأخبار الأولين.

٣.٤ الخطبة السّياسيّة: دارت الخلافات حول الخلافة وشؤونها فكانت هناك مقامات بين أفراد مهمّين أو بين فرد هو الخليفة أو الوزير مع العامة، و من أمثلة النّوع الأول خطبة أبي بكر-رضي الله عنه- يوم السّقيفة حيث تحدث عن تضحيات المهاجرين وأيضا عن كرم وفضل الأنصار وانتهى إلى حلّ وسط " فنحن الأمراء وأنتم الوزراء، لا تفتاتون بمشورة ولا تقضى دونكم الأمور"[3]

ومن أمثلة النّوع الثّاني، خطب علي -كرم الله وجهه- سواء مع الخوارج أم مع جماعة جنده المتخاذلين وإن اختلف المقام، "فإذا كان مع الخوارج مضطرا إلى الإتيان بالحجة الصّائبة والبرهان المفحم لردعهم، فإنّه مع المتخاذلين كان واعظا، ولائما، ومعاتبا في كثير من الأحيان مع ما يصاحب ذلك من التّشجيع والتّدعيم المعنويّين"[4].

٤.٤ الخطب الاجتماعيّة الدفاعيّة : كانت تدور بين المتخاصمين على مسمع من الأمير أو الوزير مثل مخاصمة أبي الأسود الدّولي لزوجته في موضوع حضانة طفلها بعد الطّلاق عند "زياد" انتهت بانتصار المرأة حيث التفت له الأمير قائلا: "أردد على المرأة ولدها، فهيّ أحق به منك، ودعني من سجعك"[5].

٥.٤ المناظرات المذهبيّة: تعتمد الوسائل المنطقيّة واللّغويّة والعمليّة للنّجاح وغلبة الخصم وفيما يلي نبذة عن دوافع ظهور هذا النّوع من التّيار الفكري في الثقافة الإسلاميّة .

١.٥.٤ المناظرة في التاريخ الإسلامي:

كانت البذور الأولى للمناظرة، هذا التّيار الفكري والمذهبي... متّصلة بالخلافة وأولى جذورها تمتد إلى نشوء المعارضة في عهد عثمان بن عفان -رضي الله عنه- التّي لم ترضى بسياسة الخليفة "حيث انتشرت الأحاديث عن أنّه -رضي الله عنه- يوظّف المقربين منه ويتغاضى عن كثير من أخطائهم"[6].

فانتهى الأمر بالمأساة الكبرى،مقتل عثمان حوالي٣٥ هـ وعند مبايعة علي -كرّم الله وجهه- واجه نفس موقف عثمان -رضي الله عنه- إذا ما لبث أن خرجت عليه طائفة من الصّحابة الكبار تؤيّدهم أم المؤمنين عائشة -رضي الله عنها- حوالي سنة ٣٦ هـ

---

١ . الجاحظ: البيان والتبيين، ج١ ، ص٢٦٥ .

٢ . طه عبد الله السبعاوي: أساليب الإقناع في المنظور الإسلامي ص ٢١١

٣ . محمد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص ٥١ .

٤ . نفس المرجع ص٦٠ .

٥ . محمد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص٦٣.

٦ . ابن كثير: البداية والنهاية،ج٧، ص ٢٩٧.

فكانت معركة الجمل المشهورة وسفك الدّم العربي المسلم من الجانبين واغتنم معاوية بن أبي سفيان الفرصة وشقّ عصا الطّاعة بحجة الثّأر لعثمان، ولأن عليّا لم ينفّذ حكم القصاص في قاتليه، وتقاتل الفريقان في معركة الصّفين سنة ٣٦ هـ وانتهى الأمر بخدعة التّحكيم التّي أتى بها معاوية بعد نصح عمرو بن العاص له قبله علي وهو له كاره فأنتج ذلك طائفة أخرى رافضة رفضا مطلقا هذا الخيار، خرجت على علي وهي الخوارج، معارضة لعلي ومعاوية معا، وانتهى ذلك كلّه بمأساة ثانية هي مقتل الإمام علي غيلة وهو يصلي[1].

توزّع المسلمون بسبب هذه الأحداث إلى فرق جمّة، فنشب الجدل والخلاف بينهم حول الإمامة ومن الأحقّ بها بعد الرّسول *صلى الله عليه وسلم* كما اختلفوا حول صاحب الكبيرة فالخوارج كفّروه واعتبروه مخلدا في النّار، واعتبروا العمل شرطا للإيمان وتناقضت الآراء في التّسيير والتّخيير، فقالت الجبريّة بأن الأفعال كلّها لله، وقالت القدريّة بأنّ الإنسان خالق أفعاله[2]

ودار الجدل حول قضية الصّفات والذّات الإلهية، فقال بعضهم بإثبات الصّفات بحرفيتها كما جاء في القرآن، وغالى آخرون في تأويلها فاليد بمعنى القوة والاستيلاء ... ولم يأت القرن الرّابع الهجري إلاّ والمؤرّخون يجدون صعوبة بالغة في حصر الفرق الإسلامية ... [3].

كما ساعدت الظّروف السّابقة على بروز مبدأ لا يختلف عليه كلّ أهل الرّأي (أشاعرة ومعتزلة) على تقديم العقل، وإنزاله المنزلة الرّفيعة في الحياة، ونشير هنا إلى أنّ كثيرا من ملاحدة الإسلام كان سبب إلحادهم إنكارهم للنّبوة والرّسل ومعجزاتهم، باعتبار أنّ العقل يصل الإنسان إلى معرفة الخالق تعالى بالإضافة إلى نفعه الدّنيوي، ونذكر على رأسهم ابن الراوندي،في كتابه "الزمرد" وللتوضيح نستشهد بما جاء على لسانه حيث يقول:"فقد ثبت عندنا وعند خصومنا أنّ العقل أعظم نعم الله تعالى على خلقه، وأنّه هو الذّي يُعرف به الرّب ونعمه، ومن أجله صحّ الأمر والنّهي، والتّرغيب والتّرهيب، فإذا كان الرّسول صلى الله عليه وسلم يأتي مؤكدّا لما فيه من التّحسين والتّقبيح والإيجاب والحظر فساقط عنّا النّظر في حجّته وإجابة دعوته، إذ قد غُنينا بما في العقل عنه والإرسال على هذا الوجه خطأ، وإن كان بخلاف ما في العقل من التّحسين والتّقبيح والإطلاق والحظر فحينئذ يسقط عنّا الإقرارُ بنبوته "[4].

وإنّ اعتماد هؤلاء من البداية كان على الحديث الذّي عُرف فيما بعد بحديث العقل"أوّل ما خلق الله تعالى العقل، فقال له أقبل فأقبل، ثمّ قال له أدبر فأدبر فقال: وعزّتي وجلالي ما خلقت خلقا أكرم عليّ منك فبك آخذ وبك أعطي، وبك الثّواب والعقاب "[5] ولكنّ الكثير من العلماء رفضوا هذا الحديث واعتبروه موضوعا .

---

[١] . محمد الكتاني: جدل العقل والنقل، ص ٤٠٥ .

[٢] . الإمام جمال الدين أبو الفرج ابن الجوزي: تلبيس إبليس، ت خالد ابن محمد ابن عثمان، ص ٣٣ .

[٣] . ابن كثير: البداية والنهاية، ج٧ ص٤٢١ .

[٤] . أرثور سعد وتوفيق سلوم: الفلسفة العربية الإسلامية، الكلام والمشائية والتصوف، ص ٦٠

[٥] . حديث رواه الطبراني في الأوسط من حديث أبي إمامة، ورواه أبو نعيم من حديث عائشة بإسناد ضعيف ٢١- محمد الكتاني، جدل العقل والنقل، ص ٤٧٠ .

كان الأمر على درجة من الصّعوبة بين أبناء الإسلام المتفرّقين بين فرق إسلاميّة لا حصر لها فلنا أن نتصوّر كيف يكون الحال بين المسلمين وأبناء الدّيانات الأخرى ممن لا يعترفون بسلطة القرآن الكريم أو الحديث الشّريف، فكان الواجب اعتماد أدلّة عقليّة، ليكون المنقذ آنئذ هو العقل .

كلّ ما سبق يوضح الفكرة ولو قليلا حول ظروف نشأة علم جديد في الثّقافة العربيّة هو علم الكلام. وهو يقابل العلم الذّي عُرف في الغرب المسيحي تحت اسم Théologie بدأ بين المسلمين أنفسهم ثمّ بينهم وبين ممثلي الدّيانات الأخرى ومنه نشأت المناظرة التّي اعتمدت النّظر العقلي والاستدلال المنطقي .

٤.٥.٢ المناظرة وتعريفاتها:

أ- **المناظرة لغة**: من ناظر على وزن فاعل التّي تعني المشاركة. وعند ابن منظور"المناظرة أن تناظر أخاك في أمر كذا، إذ تناظرتما معا كيف تأتيانه وعن التّناظر يقول: "التّناظر التّراوض في الأمر ونظيرك الذّي يراودك وتناظره، وقال في الفعل ناظر: ناظرتُ فلانا أي صرت له نظيرا في المخاطبة"[1].

ب- **المناظرة اصطلاحا** : يذكر الزبيدي (ت ١٢٠٥ هـ) في معجمه تاج العروس "والمناظرة هي المباحثة والمباراة في النّظر،واستحضار كل ما يراه ببصيرته ، والنّظر البحث"[2].

نلاحظ هنا إدخاله لمصطلح " البصيرة " مع ما تقتضيه هذه الكلمة من كشف داخلي للحقيقة لا باعتماد العقل ولكن باعتماد القلب أيضا .

ولعلّ خير تعريف تطالعنا به الكتب هو من كتاب " رسالة آداب البحث وشرحها " لأبي الخير أحمد المشهور باسم طاش كبرى زاده (ت٩١٨ هـ) يقول : " اعلم أنّ المناظرة في اللّغة مأخوذة من النّظير أو النّظر بمعنى البصر أو الانتظار، وفي الاصطلاح هي النّظر بالبصيرة من الجانبيّن بالنّسبة بين الشّيئين إظهارا للصّواب " وما يميّز تعريف طاش كبرى زاده اعتماده المنطق في تحديد كلّ مفردات ذلك التّعريف .

٤.٥.٣ موضوعات المناظرة:

تنوّعت موضوعات المناظرة بتنوع التّوجهات الفكريّة والاجتماعيّة والسّياسّية السّائدة آنذاك تسجل كتب التاريخ عدة أنواع منها:

- **المناظرات التّي تناولت الموضوعات الدّينيّة** : تبحث في عدة جوانب منها
  - ما تعلق بالجانب العملي من الدّين (المعاملات) لا يوجد موقف معارض لها
  - ما تعلق بموضوعات علم الكلام (كلام الله ، الصّفات ، القدر، الجزاء ، العقاب...)

نحصي لهذه المناظرات ثلاثة مواقف هي:

---

[1] . أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة ـ ن ـ ظ ـ ر، ص ٢١٩.

[2] . حسين الصّديق، المناظرة في الأدب العربي الإسلامي، ص ٥٩.

أ - الموقف الأوّل:

يرتبط هذا الموقف بالمشكلة المعرفيّة التّي نشأت من تحفظّ العرب المسلمين القدامى من العلوم القديمة وإذا كان هذا الموقف يشمل كلّ العلوم اليونانيّة فإنّه تجاوز ذلك كثيرا فيما يتعلّق بالفلسفة والمنطق[1] حيث اعتبرت الفلسفة وسيلة شيطانيّة لهدم الإسلام ، ومع ذلك فعداء هؤلاء العلماء للمنطق كان أكثر بكثير ، فإذا كانت الفلسفة ميدانا واسعا ومتميّزا يمكن رفضه بسهولة ، فإنّ المنطق كان يحاول أن ينافس طرق البحث ومناهجه في العلوم الدّينيّة، ومثال ذلك مناظرة أبي سعيد السّيرافي ممثّل النّحو العربي (التّراث والأصالة) في وجه متّي بن يونس ممثّل المنطق اليوناني (الوافد المستورد)، نلاحظ كيف خرجت المناظرة في عديد مراحلها عن مسارها الموضوعي، سواء من جانب السّيرافي ومنهجيّته، أم بتدخل السّلطة[2] ولكنّ الفكرة الأساسيّة في هذه المناظرة -كما استنتج- هي اعتقاد السّيرافي عن حسن نيّة أو سوء نيّة أن "المنطق" هو خصيصة ثانيّة فحسب.. لذلك فالمناظرة تميّزت بحدوث سوء فهم عويص.

لم يأت القرن الرّابع الهجري، إلّا وهذا الموقف يتّخذ طابع المنهجيّة والتّكتل نظريا وعمليّا نجد مؤلّفات كاملة وضعها أصحابها للنّيل من أصحاب المناظرات، أهمّها "**صون المنطق والكلام عن فنّ المنطق والكلام** " للسّيوطي (ت٩١١ ﻫ) عرض فيه لشخصيات كبيرة أدلت برأيها في هذا الموضوع، خاصة الأشعري[3] الذّي أصبح من أكبر المهاجمين للمعتزلة وآرائهم، واعتبر أحسن وسيلة لذلك مقارعة الذّي كان يوم ما أستاذه الجبائّي، يقول الأشعري "إنّ أهل السنّة والحديث ينكرون الجدل والمراء في الدّين والخصومة في القدر، والمناظرة فيما يتناظر فيه أهل الجدل"[4].

كثيرا ما كان هذا الموقف مدعوما من السّلطة ، فالكتب تطالعنا أنّ هارون الرّشيد منع الجدال في الدّين وحبس أهل الكلام [5] وكذلك المتوكل الذّي " أمر بترك النّظر والمباحثة لمّا كان عليه النّاس في أيام المعتصم والواثق والمأمون، وأمر النّاس بالتّسليم والتّقليد وأمر شيوخ المحدّثين بالتّحديث وإظهار السّنة والجماعة[6]" ويبرز هذا التّدخل خاصّة في مسألة القضاء والقدر .

هذا الموقف أبطاله السّنة المتشدّدون الذّين يأمرون بالتّشاغل بقراءة القرآن وتدبّر معانيه من جهة والمتكلّمين من جهة أخرى، يمثّل مناظرة مستوفيّة الأركان فهناك :

- طرفي الجدل، السّنة المتشدّدون والمتكلّمون.
- موضوع الجدل، هل يجوز الكلام في كلّ الأمور أم لا ؟
- يعتمد كلّ طرف على جملة من الحجج والبراهين.

---

[1] . عدناني عبد القادر وبن زيوش عمار: الفلسفة، ص ٢/ ٢٤-٢٥

[2] . حسين الصديق: المناظرة في الأدب العربي الإسلامي، ص ٣٦٩-٣٧٥

[3] . الإمام أبي الحسن علي ابن إسماعيل الأشعري: الإبانة عن أصول الديانة ، حققه بشير محمد عيون ، ص١١ .

[4] . حسين الصديق: المناظرة في الأدب العربي الإسلامي ، ص ١٣٤ .

[5] . الكتاني: جدل العقل والنقل ، ص ٤١٢-٤١٣ .

[6] . حسين الصديق: المناظرة في الأدب العربي الإسلامي ، ص ١٣٥

- **السّنة:**

حجج تقوم من داخل المناظرة فقد وجدوا أنّ:

الجدل والنّظر في موضوعات الكلام يؤدّي إلى إثارة الشّبهات والوقوع في البدع .

القرآن والسّنة لا يسمحان ولم يوجد من السّلف الصّالح من بحث في هذه الموضوعات

المناظرة من أسباب ترك الكتاب والسّنة ونسيانهما .

✓ **حجج من خارج المناظرة(سياقيّة)**

تؤسّس على التّناقضات العمليّة التّي يقع فيها المتناظرون والمتكلّمون بالإضافة إلى الطعن في أخلاق المتناظرين وإيمانهم، وصحة عقيدتهم، ونزاهتهم [1]

✓ **حجج أخرى**:

تقوم على تهلهل هذا النّظام الجدلي بسبب الخلاف الواقع بين المتكلّمين أنفسهم ، فهذه حجّة تؤكّد ضلالهم، وآخرون استغلّوا درجة هذا الخلاف فلا يكون خطيرا إلّا إذا كان في أصول الدّين، ولذلك فالخلاف بين أهل السّنة لا يوجب التّكفير [2] .

- **المتكلمون:**

ونعتمد هنا مؤلّفا الأشعري، فإنّه وإن هاجم المعتزلة وابتعد عن أقوالهم لم يرض بالتّقليد الأعمى وإتّباع التّعاليم الإسلاميّة عن ضلالة وتجدر الإشارة بداية إلى اعتزاز الأشعري بالإمام أحمد بن حنبل فهو عنده "الإمام الفاضل والرّئيس الكامل، الذّي أبان الله به الحق ورفع به الضّلال وأوضح به المنهاج وقمع به بدع المبتدعين، وزيغ الزّائغين وشك الشّاكين [3] والمثير للدّهشة أنّ الإمام أحمد، إمام المعتمدين على أدلّة النّقل في الفكر الإسلامي يستفيد إلى حد بعيد من العقل في فهم النّصوص القرآنيّة [4] لذلك لا غرو أن نجد الأشعري بطلا في مواجهة طرفي العصا ليمسكها من الوسط

كانت رسالة الأشعري " استحسان الخوض في علم الكلام" [5] خير نموذج لعمل منظّم يردّ على الطّرف الأوّل من الحجج التّي اعتمدها .

- اتهام السّنة المتشدّدين بالتّخفيف والتّقليد، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ أنّ الجهل هو رأس مالهم إذ ثقل عليهم البحث والنظر في الدّين .
- الرّد عليهم بقلب السّؤال حيث أنّه إن كان الرّسول *صلى الله عليه وسلم* لم يقل ابحثوا في الدّين (قول السّنة) فإنّه أيضا لم يقل: من بحث عن ذلك وتكلّم فهو مبتدع ضال فإذن الطرفان متعادلان، ولا ترجح كفة طرف على آخر وأكثر

---

١ . حسين الصديق: المناظرة في الأدب العربي الإسلامي ص ٤٣١.

٢ . الكتاني: جدل العقل والنقل ، ص ٤١٦ .

٣ . الأشعري: الإبانة عن أصول الديانة ، ص ٢١ .

٤ . الكتاني: جدل العقل والنقل ، ص ٤١٢ .

٥ . أرثور سعيد: وتوفيق سلوم ، الفلسفة العربية الإسلامية ، ص ٤٠

من هذا، لقد قلتم على الرّسول صلى الله عليه وسلم ما لم يقل، وضللتم وكفّرتم من لم يكفّره، وهذا أكبر إثم بل الضّلال بعينه.

- يؤكد أنّ الصّحابة تعرضوا إلى مسائل مهمّة ناظروا فيها، مثل مسائل الطّلاق والميراث والفرائض...وكانت هذه الأمور بعد النّبيّ ومع ذلك تأخذون بتصنيفات مالك والشّافعي وأبو حنيفة، فهم بالتالي من المبتدعة الضالين، إذ فعلوا ما لم يفعله النبي. ويلزمكم أنّكم ضالون من جهة، وغير عادلين من جهة أخرى[1]. والحقيقة لقد أورده عدّة حجج تعتمد القياس والوسائل المنطقيّة، وتحاول أن توقع الخصم في التّناقض ألقولي أو الفعلي، وهذا من أكثر آليات الحجاج تأثيرًا

ب -الموقف الثّاني :

حاول التّوفيق بين مواقف الأطراف المتنازعة، يمثّله خاصة أبو سليمان أحمد بن محمد الخطابي (٣٨٨هـ) في الرّسالة الجامعة[2] خلص إلى أنّ أهل السّنة لا يرفضون أدلّة العقل وأهميتها ، ولكنّهم يرفضون الطّريقة التّي يمارس بها المتكلّمون مناظراتهم، فهم مثلا لا يثبتون النّبوّة ولا يرون لها حقيقة وهذا إهمال للشّطر المهما من الإسلام "ولذلك كان حق العقل عند ابن حزم ومن وافقه من النّصيين محدودا بوظيفة الفهم والتّميّيز ليس إلّا، وعليه فإنّ العقل البشري لا يمكن أن يضع دينا، إنّما يملك تفسير الدّين، وتبيّينه للنّاس حسب تفاعله معه واستجابته له، كما له أن يكشف القواعد والضّوابط والموازيين لا أن يضعها بشكل مستقلّ عن النّص لأنّه إن تساور عن هذه الحدود يوشك أن يُشرّع ، ولا مُشّرع إلّا الله تعالى والنّبيّ بما يوحى إليه"[3]. ويبدوا ابن حزم معتدلًا حيث أنّ هناك عامّة يجب أن يؤمنوا بما جاءهم النّص وهناك الفلاسفة العارفون يمكن لهم أن يتأوّلوا آيَ القرآن الكريم[4] والعقل يرى أنّ هذا الموقف هو أحسن المواقف تمامًا باعتباره يعطي لكلّ قدرة في الإنسان ما يناسبها من الأحكام فعلى الإنسان أن يعلم دائما وأبدا أنّه مخلوق ضعيف وأن قوتّه إنّما تُستمدّ من اعتقاده، وإيمانه بقوة وعظمة الله عزّ وجل.

ج- الموقف الثّالث :

يمثّل موقف المؤيّدين والمدافعين عن المتكلّمين وهم متكلّمون في أغلبهم متّهمين المهاجمين بالنّقل والجمود، واصفين أنفسهم بأنّهم حماة الإسلام، والمدافعون عن قيمته أمام المنكرين للإسلام والملحدين وكان الباقلاني أكثر من اشتهر اسمه بين المتكلّمين الذّين جادلوا وناظروا المسيحيّن وانتصروا عليهم.

٤.٥.٤ المناظرات التّي تناولت موضوعات ثقافيّة -علميّة-

كان هذا النّوع من المناظرات أكثر الأنواع طلبا ، لذلك لم ينتج عنها أي صراعات مذهبيّة أو عرقيّة، ولذلك نرى "التوحيدي" قد أثّرت فيه مجالس المقابسات التّي نقلها لنا والدّليل على ذلك أنّه في مناظرته مع ابن عبيد المحاسب ومع ضعف مرتكزات حجاج الأوّل وقدرة التّوحيدي الظّاهرة على غلبته في إثبات فضل البلاغة على الحساب نجده يقول: "ولو أنصفت

---

[1] . القرطبي (أبو عبد الله محمد ابن أحمد الأنصاري): الجامع لأحكام القرآن، تقديم هاني الحاج، تحقيق عماد زكريا البارودي سعيد، ج١ ص٢٧٦

[2] . حسين الصديق: المناظرة في الأدب العربي الإسلامي، ص ١٣٩ .

[3] . نعمان بوقرة: النظرية البيانية عند ابن حزم الأندلسي، ص ١٤٨ .

[4] . المرجع نفسه ، ص ١٤٧ – ١٤٨

لعلمتَ أنّ الصّناعة جامعة بين الأمريّن، أعنى الحساب والبلاغة، والإنسان لا يأتي إلى صناعة فيشقها نصفين، ويشرّف أحد النصفين على الآخر"[1] .

يمكن القول أن موضوعات المناظرات الدّينيّة كانت من أكثر المناظرات مدعاة للأخذ والردّ لصبغتها الجدليّة.

نشأ التّفكير الحجاجي العربي الإسلامي نشأة أصيلة، نابعة من القرآن، ومن خصوصيّات الديّن الإسلامي الحنيف، في خطابه للنّاس على قدر عقولهم ومختلف عقائدهم، فلم تكن الكتب الفلسفيّة قد ترجمت إلى اللّغة العربيّة في البيئة الإسلاميّة، ومع ذلك فإن المشكلات الخلافيّة الخاصّة بالكبيرة والقضاء والقدر، وكيف النّعيم، وكيف الجحيم كانت قد أثيرت، ونوقشت وأبدى فيها زعماء الفكر الإسلامي آرائهم المختلفة التّي تستند في كلّ منها إلى أدلّة عقليّة مدعومة بأخرى نقليّة، موظّفة على أحسن ما يكون التّوظيف، ويذكر بن الأثير "أن الشّعر والخطابة في الأدب العربي لم يتأثرا بثقافة اليونان البيانيّة، فهذا شيء لم يكن ولا علم أبو نواس منه، ولا مسلم، ولا أبو تمام، ولا البحتري ولا المتنبي، ولا غيرهم، وكذلك جرى الحكم في أهل الكتابة كعبد الحميد وابن العميد وهو نفسه ينفي أن يكون قد تأثر بذلك ويذكر أنه اطلع على ما كتبه ابن سينا في الخطابة والشّعر فلم يوافق ذوقه واستهجنه ورأى أن ما ذكره لغو لا يستفيد به صاحب الكلام العربي شيئا"[2]

بعد نشاط حركة التّرجمة، وتأثر عدد كبير من الشخصيّات الفاعلة في التّاريخ الإسلامي بالفلسفة والمنطق اليونانييّن، لم تذب الشّخصيّة العربيّة تماما ولم تنصهر في هذه الوافدات الأجنبيّة في "لئن نفذت إلى الثقافة الإسلاميّة تيارات مختلفة اجتمعت فيها وتفاعلت، إلا ّأنها أنبتت جديدا طبيبا... كيفما كانت الأفكار الأجنبيّة التّي تسربت إلى المسلمين استطاعوا أن يخلقوا بيئة عقليّة خاصة بهم، وينشئوا لأنفسهم حياة فكريّة مستقلّة"[3]لأنّ العرب وإن كانوا أخذوا التّنظير، فهذا أمر موجود لدى كلّ الأمم.

إنّ أخذ حضارة من أخرى لا ينقص من قدرتها لأنّه من ستّن الكون والحياة أن تخدم كلّ حضارة الحضارة الأخرى وإن استفاد العرب من التّفكير الفلسفي اليوناني فلهم الفضل في حماية هذا التّراث الإنساني من الضّياع، ولولا فلاسفتنا الكبار ما عرف فكر أرسطو وأفلاطون على هذا النّحو الرّائع من الوضوح والشّرح والصّدق.

ارتبط باب الحجاج عند العرب بالتّفكير فيما هو كائن وما ينبغي بقاؤه وما يجب حذفه، بالنّسبة إلى كلّ طرف من الأطراف المتحاجة في هذا التّاريخ العريق.

---

[١] . حسين الصّديق: المناظرة في الأدب الإسلامي، ص٣٦٩-٣٧٥

[٢] . الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ج١ ص ٢٥ نقلا عن ابن الأثير المثل السائر ص ١٠.

[٣] . محمد عبد الرحمان محمد: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص ٣٥٢.

دون كيشوت أسطورة أدبية

أ.هدى بن جديد. جامعة محمد الشريف مساعدية.

I- الأسطورة الأدبية:

يعدّ مصطلح الأسطورة من المصطلحات الإشكالية التي اختلف الدارسون في التعامل معها مفهومًا و نوعًا و منهجًا، و تعدّدت حولها الآراء بين الباحثين المحدثين و المعاصرين، و مرّد ذلك ارتباطها بحقول معرفية متعدّدة كالفلسفة و علم النفس و الأنثروبولوجيا، و علم الاجتماع، و الثقافة و الأدب...إلخ.

١- مفهوم الأسطورة:

كلمة أسطورة مشتقة من الفعل (سطر)، و قد ورد في لسان العرب: "...**يقال بنى سطرًا، و غرس سطرًا و السطر هو الخط و الكتابة...قال الزجاج في قوله تعالى "وقالوا أساطير الأوّلين" معناه سّطره الأوّلون و واحد الأساطير أسطورة، كما قالوا: أحدوثة و أحاديث، و سّطر يسّطر إذا كتب ...**"[1]

و بذلك كانت الأساطير مرتبطة عند العرب بالحديث و الكتابة، و يبدو أنّ الأسطورة صيغة المفرد لم تستعمل قديما "...**و كلمة أسطورة تشبه كلمة هستوريا Historia اليونانية، و تدّلان معا على معنى القصة أو الرواية أو التاريخ، و تدّل أيضا ما كتبه الأقدمون أو تركوه من روايات و حكايات، و هي في الأغلب أحداث خارقة للعادة و أباطيل ...**"[2]

و يتضّح ممّا سبق أنّ الأسطورة ارتبطت بتاريخ الإنسان، و عبّرت عن أحداثه، و صيغت في شكل حكايات و روايات، و حتى خرافات و أباطيل حين وصلت إلينا "...**فالأسطورة كلمة يحوطها سحر خاص ... يعطي لها من الامتداد ما لا يتوّفر للكثير من الكلمات في أيّة لغة من اللغات ... إذ هي توحي بالامتداد عبر الزمان و المكان ... توحي بالعطاء المجنّح للعقل الإنساني و الوجدان و توحي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة.**"[3]

و لعلّ من أبرز الخصائص التي تميّز الأسطورة [الامتداد عبر الزّمان و المكان]، و التي جعلتها معروفة عند كلّ الشعوب لأنّها تراث الإنسان حيثما كان و أينما كان و مع بُعد المكان و اختلاف الزّمان يلتقي الإنسان بالإنسان عند نسيجها المتشابك الموّحد، و هذه الأهمية و التميّز من الصعب أن نكتفي فيها بالتعريف اللغوي

القديم، و لذلك احتاجت و بفضل حيّويتها الدائمة إلى نظرة أخرى، و مفهوم أعمق، حاول صياغته مجموعة من الباحثين و العلماء، يعرّفها مارسيا إلياد Mercea Eliade بقوله: " **حكاية مقدّسة تروي حدثا جرى في الزمن الأوّل، أيّ زمن البدايات العجيب، و بعبارة أخرى فالأسطورة تحكي لنا كيف جاءت حقيقة جزئية مثل جزيرة أو جنس نباتي أو سلوك بشري، أم**

---

[1] . أنظر: ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مكتبة الهلال، دار صادر لبنان، ط١، المجلّد السابع، مادة (س.ط.ر).

[2] . طلال حرب: أوّلية النّص: نظرات في النقد و القصة و الأسطورة و الأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع لبنان، ط١، ١٩٩٩، ص ٩٢.

[3] . فاروق خورشيد: أدب الأسطورة عند العرب، المكتبة الثقافية الدينية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤، ص ٠٣.

تعلّق الأمر بمؤسسة، و هي بالتالي: حكاية خلق دائما: كيف خلق شيء معين، و كيف بدأ يتجلّى.» [1] و يجمع الدارسون على أنّ هذا التعريف من أشمل التعريفات التي أحاطت بمفهوم الأسطورة، ذلك أنّه تضمّن أهّم العناصر الواجب توّفرها في الأسطورة ألاّ و هي القداسة و الأحداث الخارقة، و الشخصيات العجائبية.

تنشأ الأسطورة لمحاولة تفسير الظواهر الطبيعية الخارقة التي يعجز العقل و المنطق عن تفسيرها، فهي تهدف إلى وظيفة الإفهام و الإيضاح، يقول بيار برونيل Pierre Brunel في محاولة تعريف للأسطورة أنّها: « **تنشأ من الغرابة. فالحالة الذهنية المناسبة لظهور الأسطورة هي حالة التساؤل. فعندما أجد نفسي أمام شيء لا أفهمه، و لا تفسّره لي أيّة نظرية، ألجأ إلى نوع آخر من التفسيرات دون الاستعانة بالعقل، و لا بالتجربة العلمية.**» [2]

و قد أصبحت الأسطورة بفضل خصائصها و مميّزاتها المنقذ للأديب و الشاعر المجدّد، فكلّ من يرغب في صناعة الجديد يتجّه صوب الأسطورة لينهل من نهرها لأنّها تمثّل بالنسبة إليهم « **النموذج الأوّل الذي يمتلئ بكل أسباب السحر، و يزخر بجلال المشاعر الإنسانية في طفولتها البريئة. فالأديب يحاول أن يخلّص الأسطورة القديمة من مسوحها، و أصولها الدينية، و يسقطها على من يريد تصويره من مشاعر أو شخصيات أو أحداث دون الوقوع في حمأة المحاكاة.**» [3]

و في هذا دليل واضح على إفادة الأدب من الأسطورة، فهو يحاول الاستفادة منها أملا في التجديد و التغيير، و ابتعادا عن التقليد الذي يقتل النص الأدبي، فالأدب هنا يتغذى و يحيا بالأسطورة، فما هي العلاقة بين الأدب و الأسطورة ؟، و ما هي حقيقة القول بوجود أسطورة أدبية ؟.

٢- الأسطورة الأدبية:

« **تعود علاقة الأسطورة بالأدب إلى أقدم العصور، لاشتراكهما من جهة في المادة التبليغية أي الكلمة، حتى و إن اختلفت طبيعتها بينهما، ثم صدورها من جهة أخرى عن مصدر واحد، أي المتخيّل مع اختلاف طبيعتها أيضا**» [4] و إن بقي معرفة جوهر هذا الاختلاف عسير على البعض، فاكتفى باعتباره الأسطورة مجرّد جنس أدبي، فتكون حسبه الأسطورة معرفة بالأدب، و هو يحمل هويتها بين كلماته، لأنّه يعجز عن فصلها عنه، أو التطرّق إليها كحقيقة مقدّسة.

و يشير نوثروب فراي (N. Frye) في حديثه عن علاقة الأسطورة بالأدب « **إلى أنّ الأساطير تجد نفسها ثانية في الأدب بمجرّد أن تنتهي علاقتها مع الاعتقاد كما حدث للأساطير الكلاسيكية في أوروبا المسيحية..**» [5]

و مع ذلك تربط علاقة قوية بين الأسطورة و الأدب، فهما يتقاطعان في اللغة و الخيال و السرد و التعبير عن هموم الإنسان، و إن اختلفا في وظائف تلك العناصر، فالأسطورة تغذّي الأدب و هو يحافظ عليها، و يثريها و قد وظف الأدباء

---

1. **Eliad Mercea : Aspects du Myth, éd Gallimard, Paris, 1964. P15.**
2. **Pierre Brunel : mythocoritiques, théories et parcours puf, Paris, 1968. P18**

٣ . عبد العاطي كيوان: التناص الأسطوري في شعر إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، **2003**، ص **12**.

٤ . عبد المجيد حنون: النقد الأسطوري و الأدب العربي الحديث، مجلة اللغة العربية عن المجلس الأعلى للغة، الجزائر، العدد الرابع عشر شتاء ٢٠٠٥، ص ٢١٧.

5. **Frey Northrop : Mytholyse, poétique, N° 8, Seuil, Paris, P 495.**

الأساطير في نتاجهم الأدبي شعرًا و نثرًا، فكانت هذه الأسطورة تمدّ المبدع بمادة خام يستلهمها للتعبير عن أفكاره، و وصف شخصياته و صوّره البلاغية، كما كان خادما للأسطورة – من جهته – حيث يسهم في نشرها و استمرارها و خلودها.

لقد أصبح موضوع الأسطورة و الأدب من أبرز الموضوعات التي تناولها النقاد و المقارنون، لما يجمعهما من صّلات على اعتبار أنّهما يرتبطان بمنتج واحد هو الإنسان و يتناولان مجمل الموضوعات المرتبطة به، و قد نشأ عن هذا الارتباط بين الأسطورة و الأدب مصطلح غزا الساحة الأدبية و النقدية و أثار اهتمام النقاد و المقارنين على حدّ سّواء، و هو ما يعرف "بالأسطورة الأدبية" "MythLittéraire".

و يبدو المصطلح الجديد و كأنّه يجمع بين نقيضين، إذ تختلف الأسطورة عن الأدب بطابعها القداسي و الجماعي، بينما يتميّز الأدب بالفردية و لا يتسم أبدا بالقداسة. « **و هناك خلاف آخر مرّده إلى أن بعض الأساطير الأدبية منشأها غير أسطوري (جان دارك، كيلوباترا..)، و إنّما أضيفت عليها هالة أسطورية عندما**

تداولتها الأجناس الأدبية، في حين أنّ أساطير أدبية ذات أصول أسطورية شأن أسطورة (أفروديت أوإيزيس) تبقى محافظة على رمزيتها، و طاقتها الأسطورية، مهما تعدّدت النصوص الموّظفة لها.»[1] و هو ما يؤكد على أنّ هناك تفريق بين النموذجين، فلا يمكن أن تكون الأسطورة ذات المنشأ الأدبي هي نفسها الأسطورة ذات المنشأ الأسطوري، و لذلك تمّ إدراجها ضمن نوعين من الأسطورة « **و لحسم هذا الخلاف يطلق بعض المقارنين الفرنسيين على الصنف الأوّل اسم الأسطورة الأدبية باعتبارها إبداعًا أدبيًا له ملامح أسطورية فقط، و يطلقون على الصنف الثاني مصطلح أو تعبير الأسطورة المؤدبة لأنّها في أصولها أسطورة مقدّسة ثم تدّنست عندما تحوّلت نصا أدبيًا.**»[2]

و بذلك أصبح الحديث عمّا يسّمى بالأسطورة الأدبية، يبيّن مصطلح يستوعب « **كل ما استطاع الأدب تحويله إلى أساطير**»[3].كتلك الشخصيات التي احتضنها الأدب بعد أن كانت مادة اعتقاد و ديانات قديمة مثل [عشتار، أدونيس، برومثيوس...]، و كذلك الشخصيات التاريخية الشهيرة [الاسكندر، قيصر، جانكيز فان، جان دارك ..] أو تلك الشخصيات الأدبية المحضة ذات الصيت العالمي [شهرزاد، فاوست، دون كيشوت...].

و لهذه الأساطير ذات المنشأ الأدبي أثر بالغ في الإبداع الأدبي، فدون كيشوت كان من أميّز النماذج الأدبية حيث أقحم فيه سرفانتس البعد الخيالي داخل الإنسان بكلّ مقتضياته الرهيبة و الرائعة فشكلّ بذلك نموذجًا أدبيا جميلا و خالدًا، و هو ما أدخله في دوامة نقدية ارتكزت أغلبها على مجموعة من الأسئلة: كيف كان البناء الروائي لدون كيشوت ؟ و ما مدى تأثّر دون كيشوت بحياة سرفانتس ؟ و بعبارة أدق: ما هي العلاقة بين دون كيشوت و سرفانتس ؟.

---

[1] . نظيرة الكنز: أسطورة شهرزاد في الرواية العالمية، دراسة نقدية أسطورية، مقارنة في نماذج، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة ٢٠٠٧.ص ٢٠.

[2]. André Siganos : le minotaure et son Myth. P.U.F. Paris, 1993. P32

[3]. Pierre Brunel et Autres : Dictionnaire des mythes littéraires, édition du Rocher, Paris, 1967. P12.

II- دون كيشوت سرفانتس:

أ- سرفانتس مبدع الأسطورة الأدبية:

توّج الأدب الاسباني و العالمي "بدون كيشوت" "Don Qujote" هذه الرائعة العالمية التي أبدعها سرفانتس (S. Cervantes) "..
المولود في مدينة القلعة عام ١٥٤٧، و قد كان الابن الثاني لرود ريجو سرفانتس و السيّدة ليونودر كورتيناس، و بعد ما أقامت الأسرة في مدينة فالادوليد [مدينة الوليد] مدّة، انتقلت في منتصف الخمسينيات من القرن السادس عشر إلى مدريد لترحل عنها في مرحلة تالية إلى اشبيلية، و تعود في سنة ١٦٦٦ إلى مدريد، حيث استقر بها المقام بصفة نهائية"[1].

نشأ سرفانتس و تعلّم فيما بعد حتى أصبح شاعرًا متمّكنًا، و قد انخرط في الجيش بعد وجوده في روما أواخر سنة ١٥٦٩، و هنا كان التحوّل في حياته، فقد خاض العديد من المعارك، و شاءت الأقدار أنّه مرِض بالحمّى و لكنّه قاوم، و اشترك في الحرب فأصيب بجراح، ثم وصلته منحة مالية مكافأة له على أعماله و جرأته.

" **و عقب ذلك مُنِح إجازة للعودة إلى اسبانيا، و قد حمل معه رسالة توصية من كلّ من الدون خوان و الدون دوسيسى، نائب ملك اسبانيا على صقيلية إلى الملك فيليب الثاني، و لمّا وصلت السفينة التي تقلّه إلى المياه المقابلة لشواطئ مارسيليا تعرّضت لها سفن الأسطول الجزائري في ٢٦ سبتمبر ١٥٧٥ و أَسِرتُه هو و شقيقه روديجو، و عددًا من الإسبان، و أخذوا إلى مدينة الجزائر...**" [2]

كانت هذه التجربة مفترق الحياة عند سرفانتس، فقد عاش عبدًا في الجزائر طيلة أسره، و تجاوزت مدّة طويلة من الزمن، كان فيها الشاعر يحاول الهرب، و لكنّ في كلّ مرة محاولاته تبوء بالفشل، و في هذه الأثناء و على الرغم من التوصيات التي حظيّ بها سرفانتس إلاّ أنّ داي الجزائر رفض إطلاق سراحه، لأنّه كان يعلم قيمة هذا الشاعر الاسباني.

و تواصلت معاناة الشاعر داخل التراب الجزائري حتى جاء الفرج، و بعثت أمّه بمبلغ من المال [٥٠٠ دوقية] من أجل تحريره، و بالفعل حرّر سرفانتس و عاد إلى اسبانيا ليجد نفسه في مأزق آخر، و هو ضعف مورده، لأنّه لم يعد لديه مورد للرزق سوى قلمه خاصة بعد وفاة أبيه.

أخذ سرفانتس يؤلف المسرحيات و القصص" .. **و في سنة ١٥٩٦ فاز الشاعر في مسابقة شعرية أقيمت في سرقسطة** "[3] ثم واصل إبداعاته و مساهماته الفنية، و بعد ذلك انحصرت مساهماته في نظم بعض القصائد التي توحي بها المناسبات، و لكن شعره – على العموم – لم يكن يحظى برضا النقاد المعاصرين.

---

[1] . حول حياة الكاتب أنظر: ميغيل دي شربانتس: كهف سلمنقة تر: علي إبراهيم الأشقر، الآداب الأجنبية، اتحاد الكتّاب العرب دمشق العدد ١٠٦، ١٠٧، ربيع و صيف ٢٠٠١.ص ٢٤٧.

[2] . إسماعيل العربي: نماذج من روائع الأدب العالمي، ج٢، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ١٦٨٦.ص ١٦٥.

[3] . إسماعيل العربي: نماذج من روائع الأدب العالمي، ج٢، .ص ١٦٩.

كان سرفانتس قد شرع في العمل في روايته الخالدة **"دون كيشوت"**[1]منذ بداية التسعينيات من القرن ١٥ و قد أنجز بعض أجزاء الكتاب أثناء إقامته في السجن، و حياته هذه لم تكن منفصلة عن ظروف إبداع الكتّاب « .. **فقد عاش سرفانتس حياة تعيسة، و كانت تسيطر على نفسه فكرة واحدة هي أن يصبح بطلا، كما كان ذلك حقا في معركة "البانتو" في الجزائر، و لذا فقد ربح تقدير "دون خوان" دي أوستريا" و تقدير الملك حسّان، و حتى تقدير رفاقه في الأسر، لدرجة أن ذلك الملك كان يردّد دائما "ما دام هذا الأقطع الاسباني – يعني سرفانتس – في حوزتي فإن جميع المسيحيين الآخرين هم في حوزتي أيضا مع زوارقهم. و حتى المدينة بكاملها في حوزتي.**» [2]

و هذا ما يوّضح المكانة التي كان يتمتع بها سرفانتس في الأسر في الجزائر، مكانة ضيّقت عليه الخناق و جعلتهم يحاولون إذلاله بتشغيله عبدًا عند المغاربة [المسلمين] « **و يضيف الدكتور [سوسا] إلى ذلك بأنّ ثربانتس تذّمر عدة مرات، من أنّ سيّده كانت لديه فكرة عظيمة عنه، و أنّه كان يعتقد أنّه سيصبح من الفرسان الاسبان الأوائل، فلذلك كان ينهكه بالأعمال الشاقة، و يقيّده بالسلاسل و الأصفاد.**» [3]

ولّد هذا العذاب الشديد الإرادة في نفس سرفانتس، و جعله يتغلّب على معاناته، فكانت تسيّره الأحلام و تشدّ من أزره في الصّعاب، و تدفعه للحياة من أجل تحقيق أهداف خيالية، و حين عاد سرفانتس إلى بلده اسبانيا كان مفعما بالأمل و الثقة المتوّلدة من رحم المعاناة، ظنا منه أنه سيحتفل به في بلاده كبطل قومي، أو سينال مكافأة أو وظيفة تليق بمؤهلاته و بما قدّمه لبلده اسبانيا، و كان المسلمون و المسيح يعتقدون بأنّه أفضل أسير ضمن خمسة و عشرين ألف اسباني بالجزائر، و لكن جلّ ما حصل هو إسناده مهمة في وهران، فقال: « **إنّها لمهمة خطيرة و لم يكن أحد ليقبلها.**»[4]

في ظلّ هذه الظروف الصعبة بدأت عملية الولادة لأفضل إنتاج أدبي "الكيخوتة" و التي حين ألّفها لم يكن دماغه منهوك القوى، أو خائب الأمل فحسب، بل كان أيضا فاشلا كافرا بالمثل العليا، متأملاً أن يرتاح عند كتابة مؤلفه على المستويين المعنوي و المادي، و كانت هذه الرغبة أقصى ما يتمناه، فقلبه أملى على مبتكراته و كلماته الشوق العميق القوي، إنّه الشوق الذي يحسّ به القارئ في كلّ صفحة من كتاب "الدون كيشوت".

إنّ الأخذ بعين الاعتبار حياة و معاناة سرفانتس يسّهل فهم كتابه "دون كيشوت" فهمًا أوضح و أعمق « .. **فليس هو كتاب محاط بالأسرار، و يلمّح فيه من حين إلى حين إلى أشخاص عصره فحسب، و لكنّه ذكريات حياة ثربانتس الخاصة، و طموحه و أحلامه و شقاؤه، إنّ هذا كلّه، يصبغ كلّ صفحة من صفحات الكتّاب، و إنّ دون كيخوته هو ثربانتس نفسه مجرّدًا عن الظروف السطحية كلّها و لكنّه صعب الفهم و الإدراك الخيالي، مرتفع فوق الزّمان و المكان، حيث يلمس قلوب الذين حلقوا بأحلامهم فوق الوسائط التي يمتلكونها، و ذلك لكي يحققوا أحلامهم.**»[5]

---

[1] . الأصل بالاسبانية "Don Quijote " و ترجمت إلى العربية: "دون كيشوت" و "دون كيشوط"، "دونكيخوته".

[2] . محمود صبح: النقد المعاصر لرواية دون كيخوته، تحوّلات الخطاب النقدي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط، عمّان، الأردن، ص ١١٤٠.

[3] . المرجع نفسه، ص ١١٤٠.

[4] . المرجع نفسه، ص ١١٤١.

[5] . محمود صبح: النقد المعاصر لرواية دون كيخوته، ص ١١٤١.

و ذلك ما يؤكد مرّة أخرى أنّ العلاقة بين سرفانتس و كتابه علاقة وطيدة، فلا يكفي أن يقال إنّ سرفانتس هو من ألّف الدون كيشوت، بل يجب البحث في من هو الدون كيشوت بالنسبة لسرفانتس؟ و هل يمكن القول إنّهما شخص واحد؟.

هذه التساؤلات كلّها تعطي بعدًا أعمق لهذا المؤلف الخالد، و المؤكد أنّ " **دون كيشوت هي إبهام و التباس، إن جميع قصائد المديح، ما يعرف بفنّ الخطابة التي جاءت من مواطنيه الاسبان لم تصلح لشيء إنّ جميع الأبحاث العلمية حول حياة (ثربانتس) لم توّضح حتى الآن، و لا حتى زاوية واحدة من الالتباس الجبّار، هل يسخر ثربانتس؟ وممن يسخر؟... فلا يوجد أي كتاب له قوّة التلميح الرمزي للمعنى الشامل للحياة أعظم من هذا الكتاب، و مع ذلك ليس ثمة من كتاب يتضمّن سوابق أقل و علامات أقصر لتفسيره و تبيينه.**"[1]

يؤكد الحديث عن هذه الرواية وفق تحليلات و تساؤلات مختلفة بأنّ تأليفها كان سيكرّس لسرفانتس نجاحًا كبيرًا، و بصورة عارمة " .. **حيث لم تكد تظهر الطبعة الأولى منه في مدريد، حتى نشرت له ثلاث طبعات مسروقة في لشبونة، وقد أعقب الطبعة الأولى الرسمية في مدريد، طبعة ثانية، تلتها طبعة ثالثة صدّرت في بلنسية بموافقة المؤلف سنة ١٦٠٥.**"[2] و من ذلك فقد حققّت هذه الرواية نجاحًا كبيرًا في اسبانيا.

و لم يكن نجاح هذا العمل على الصعيد الأدبي يعني ثروة، أو حتى دخلا محترما، كما تعوّدنا أن نفهم معنى النجاح في عصرنا هذا، على العكس " **فإنّ الكاتب كان يعيش عقب ظهور هذا الكتّاب في حالة تعيسة من الفقر – على الأقل – خلال الشهور الخمسة الأولى التي أعقبت ظهوره، كونه اضطر إلى استيلاف مبلغ ٤٥٠ ريال من ناشره شهر نوفمبر ١٦٠٧، ممّا يدل على أنّ وضعيته المالية لم تتحسّن إلا ببطيء – هذا إذا تحسّنت على الإطلاق – و نحن نعرف أنّ الشاعر كان يعيش في أواخر حياته من عطف أسقف طليطلة و كونت ليموس (lemos) الذي أصبح فيما بعد نائب للملك علي نايلي.**"[3]

أمّا الكتاب فقد كان على عكس صاحبه شاع و ذاع في الأوساط الأدبية داخل اسبانيا و خارجها، و عرف قراءة كبيرة لم يشهد لها مثيل لأيّ كتاب آخر، و هذا ما ساعد على التعجيل بترجمته إلى لغات أخرى ".. **فمنذ سنة ١٦١٢ ترجم دون كيشوت للمرّة الأولى إلى الانجليزية، ثم ترجم للمرة الأولى إلى الفرنسية في سنة ١٦١٤، و الكتاب كان قد طبع من قبل لغته الأصلية في بروكسال سنة ١٦٠٧.**"[4]

و مع النشاط القرائي الذي روّج له "دون كيشوت" فقد غادر صاحبه الحياة بعد ما حققّ أحلامه في المجد ".. **و لو أنّه مات فقيرا معدما في ٢٣ أبريل ١٦١٦ و دفن في مقبرة إحدى كنائس مدريد.**"[5]

---

[1] . المرجع نفسه، ص ١١٢٥.

[2] . إسماعيل العربي: نماذج من روائع الأدب العالمي، ج٢، .ص ٢٧٠.

[3] . المرجع نفسه، ص ١٧٠.

[4] . المرجع نفسه، ص ١٧١.

[5] . المرجع نفسه، ص ١٧١.

و بعد وفاة سرفانتس أخذ "دون كيشوت" يدخل مجال القراءة، فاستقبله القراء بمنظورات مختلفة، أحدهم حبّذ فيه منطق السخرية، و آخرون تعاطفوا مع هذا الطيب الساذج، لكن الأكيد أنّ الكلّ أجمع على أنها رائعة عالمية، فكيف كان البناء الروائي لدون كيشوت ؟، و ما هي أبرز الأحداث التي عرضتها ؟، و بطريقة أخرى ما هي قصّة الدون كيشوت ؟.

ب – قراءة في نص الدون كيشوت:

إنّ الحديث عن شخصية "دون كيشوت" في الرواية يجرّنا مباشرة للحديث عن هذه الرواية، و أهّم الأحداث و الشخصيات التي استعملها المؤلف، و التي أعانت البطل حتى يظهر بهذه الصورة المقنعة، و ينال هذه الشهرة الكبيرة.

"دون كيشوت" في الرواية هو رجل نحيف طويل، ناهز الخمسين، برجوازي متوسّط الحال، يعيش في إحدى قرى اسبانيا إبّان القرن السادس عشر، لم يتزوّج، و من كثرة قراءاته في كتب الفروسية كاد يفقد عقله، و ينقطع ما بينه و بين الحياة الواقعية، ثم يبلغ به الهوس حدًا يجعله يفكرّ في أن يعيد دور الفرسان الجوالين و ذلك بمحاكاتهم و السير على نهجهم حين يضربون في الأرض، و يخرجون لكي ينصروا الضعفاء، و يدافعون عن الأرامل و اليتامى و المساكين.

فأعدّ عدته للخروج، بأن استخرج من ركن خفي بمنزله سلاحا قديما متآكلا خلّفه له آباؤه " **.. أوّل ما فعله هو صقل السلاح الذي ورّثه عن والد جدّه، بعد أكله الصدأ زمانا طويلا في زاوية البيت ... فنظفه ... لكنّه عندما رأى الخوذة ناقصة ... استخدم الكرتون بمهارة و ربط بعضه ببعض، و جعل منه خوذة أو على الأقل مظهر خوذة.**"[1] و حمل سلاحا و سيفا، و ركب حصانا أعجف هزيلا، و انطلق على هذه الهيأة شأن الفرسان السابقين الذين انقرضوا منذ أجيال.

ثم تذّكر و هو سائر في طريقه فرحا، أنّ الفارس الجوال لابد له من تابع مخلص أمين، فعمد إلى فلاح ساذج من أبناء بلدته و هو "سانشو بانزا"، و قال له دون كيشوت بين أشياء أخرى " **أنّه ينبغي أن لا يخشى شيئا حين يأتي معه، و أنّه سيربح الكثير، و لن يخسر شيئا، و أنّه ربما أعطاه بدلا من القشّ و الزبل الذين سيتركهما، حكم إحدى الجزر، بهذه الوعود و غيرها غُررّ سانشو بانزا فترك امرأته و أولاده و تبع جاره بصفته مرافقا له و حاملا لسلاحه.**"[2]

كان سانشو بانزا ضخم الجثة بعكس صاحبه دون كيشوت الطويل، الهزيل، و تنشأ المفارقات المضحكة ابتداء بمنظر الرجلين، ثم تستمر طوال هذه الرواية الكوميدية ذات الأسلوب الجميل و الخفيف، و أوّل المعارك التي سعى هذا الفارس الوهمي إلى خوضها كانت ضدّ طواحين الهواء التي ظنّ أنّها شياطين ذات أذرع هائلة، و اعتقد

أنّها مصدر الشرّ في الدنيا، فهاجمها غير مصغ إلى صراخ تابعه و تحذيره، و رشق فيها رمحه، فرفعته أذرعها في الفضاء و دارت به و رمته أرضا، ثم كانت معركة الأغنام الشهيرة، فلا يكاد دون كيشوت يبصر غبار قطيع من الأغنام يملأ الجوّ حتى يخيّل إليه أنّه زحف جيش جرار، فيندفع بجواده ليخوض المعركة، التي أتاحها له القدر ليثبت فيها شجاعته و يخلد اسمه.

و تنجلي المعركة عن قتل عدد من الأغنام، و عن سقوط "دون كيشوت" نفسه تحت وابل من أحجار الرعاة، يفقد فيها بعض ضروسه، و لا يسلم سانشو المسكين خلال مغامرات سيّده المزعوم من الأذى، فبالرغم من أنّه يحب السلم، و يؤثر

---

[1] . سرفانتس: دون كيشوت تر: صياح الجهيم، دار الفكر اللبناني، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٩.ص ٠٩.

[2] . المصدر نفسه، ص ٣٥.

السكينة على القتال، فإنّ المشكلة تجيء من أنّ "دون كيشوت" بوصفه فارسا لا يباح له إلا قتال الفرسان، فإذا جاء العدوان أو الاستفزاز من مدنيين فقد أوجب أن يتكفّل بهم سانشو، و النتيجة الحتمية لذلك أن يتحمل سانشو الكلمات و الصفات و الضرب بالعصى و الرجم بالحصى، تماما كما حدث مع فريق من البالغين الذين احتك فرس دون كيشوت بأفراسهم أثناء مسيرته. " **.. لجؤوا إلى عصيتهم، و أحاطوا بالفارس و بمرافقه و أوسعوهما ضربا بهمة و نشاط عجيبين، و بما أنّهم كانوا يفعلون ذلك بحماسة فقد انتهوا من العملية بسرعة. سقط سانشو أرضا من هجمتهم الثانية.. و لم تنفع شجاعة دون كيشوت و براعته، فقد أصابه ما أصاب مرافقه..**"[1]

و هو ما حدث مرة أخرى عندما رفض دون كيشوت أن يدفع أجر مبيتهما في فندق على الطريق إذ توّهم أنّه بات ليلته في قلعة من قلاع الفرسان .. و تتوالى مغامرات دون كيشوت الذي يجرجر وراءه تابعه المغلوب على أمره، و تتوالى هزائمه في كلّ المعارك التي خاضها، و هو في كلّ مرة يدرك أنّه قد هزم بالفعل، و لكنّه لا يفسّر الأمر على الوجه الصحيح، فيرجعه إلى جنونه هو، و إنّما يفسّره على أنّ خصومه من السحرة قد أرادوا حرمانه من نصر مؤكد، فمسخوا بسحرهم العمالقة الشياطين إلى طواحين هواء، و مسخوا الفرسان المحاربين إلى أغنام.

ثم نجد "دون كيشوت" الذي جلد سانشو قبل قليل لاعتباره أن معلمه لا يعرف إنّ دولوسينيا ليست فائقة الجمال، إنّه يعرف أنّها مجرّد فتاة قروية سوقية، لكنّها أن تبقى كذلك، ينادي على سانشو تعال، يكفي أن أراها أنا جميلة و شريفة " **.. صاح دون كيشوت لنتكلّم باحترام عن كلّ ما يخصّ السيدة دولوسينية، فهذه هي وسيلتنا للعيش..**"[2]

هنا ينقض دون كيشوت على دمى متحركة، و يقطع رأس الجنود الدّمى ليمنعهم من اعتقال عاشق و أميرته، و هما هاربان معا إلى أحضان الحرية، ثم يعوّض بعدئذ صاحب الدّمى بسخاء لقاء "دين الشرف" هذا.

و في الفصل الأخير تبرأ دون كيشوت المحتضر من "أشباح الجهل السوداء" التي جاءته من القراءة في كتبه البغيضة عن الفروسية، و يندم على شيء فقط هو عدم امتلاكه الوقت الكافي لقراءة كتب أخرى يمكن أن تنير الروح.

و بالعودة للرواية نلاحظ أن سرفانتس جعل كلّ الشخصيات مهيئة لخدمة بطله "دون كيشوت" فهو الشخصية الأبرز، وقد صوّره سرفانتس كإنسان تسلّطت على عقله فكرة واحدة استعبدته، و جعلته أسيرا لها و هذه الفكرة هي أنّه فارس مغوار ألقى على عاتقه مهمة إنقاذ العالم من الظلم و الفساد، و هو غير قادر على التفكير بطريقة مغايرة لما عهده في الروايات التي كان يقرؤها بنهم شديد، بل أنّه يحاول تطبيق ما بها من قيم و مثل على العالم الذي يعيش فيه " **و سرفانتس حريص على أن لا يجعل من بطله إنسانا مجنونا لا يستطيع التفكير، بل جعله قادر على إبراز الحجج و تقديم البراهين، و إن كانت المقدّمات التي يبدأ منها خاطئة دائما.**"[3] فقد حذر سرفنتس على أن يظهر دون كيشوت مسلوب العقل، بل إنسانا عادي في زمن غير عادي أي إنّه كان يعيش أوهام سيطرت على عقله نتيجة الإكثار من قراءة الكتب.

---

١ . سرفانتس: دون كيشوت تر: صياح الجهيم، ص ٤٥ .

٢ . المصدر نفسه، ص ١٢٢.

٣ . أميره حسن نويرة: دون كيشوت و عنصر السخرية في الرواية الانجليزية في القرن الثامن عشر، عالم الفكر، وزارة الإعلام الكويت، المجلد ١٣، العدد الثالث، ص ٢١٥.

و "دون كيشوت" بطل حقيقي، لأنّ البطولة ليست في النجاح بل في المثابرة « .. **كم مرّة أصاب الفشل الفارس ذو الوجه الحزين ؟، عشرات المرات، و مع ذلك لم يكن يأبه الفشل، بل تابع مسيرته ليكمّل بطولته في الحق و الخير و الجمال من أجل عيون دولوسينيه.**»[1] و التي جعلها ملهمة له « .. **ففي المحبة للمرأة يتأمّل حفظ الذات، فتفرض بذلك ما هو جوهري على ما هو ظاهري محض، الشوق للخلود المرأة و المجد، و بما أنّه لم يستطيع الديمومة بإنجاب أولاد منها، من لحم و دم، فقد بحث الخلود بواسطتها في مغامرات الروح**.»[2] و بذلك كانت دولوسينيا تمثّل الدافع لدى "دون كيشوت" في بطولاته.

لا يمكن لقارئ الرواية أن يغفل وجود شخصية مهمّة رافقت البطل، و هي سانشو بانزا هذا الفلاح الساذج الذي سيّره الطمع لمرافقة دون كيشوت، هذا الخادم الذي كان مناقضا لسيّده، حتى أصبح يصعب أن نتخيّل دون كيشوت بدون خادمه فهم يمثلان إلى حد كبير « .. **وجهين أساسيين للطبعة الإنسانية، فإذا كان دون كيشوت يمثّل العقل، فسانشو يمثّل الجسد والغريزة، و إذا كان يعبّر عن مثالية الإنسان غير الواقعية فإنّ سانشو يمثّل فطنة الإنسان الغريزية التي لا تأخذ في حسبانها الأفكار المجرّدة، بل تسعى إلى إشباع الحاجات الأساسية للإنسان.**»[3]

و يمكن القول إنّ التناقض بين الاثنين يولّد نوعا من السخرية الذي لا ينصب على واحد منهما دون الآخر، فانشغال سانشو طوال الوقت يثير الكثير من الضحك عندما يوضع جنبا إلى جنب مع اللامبالاة غير الواقعية، بل غير الطبيعية التي يظهرها دون كيشوت حيال الطعام، كمّا أنّ شجاعة "دون كيشوت" التي يمكن أن توصف بالتهوّر تتناقض و تتنافى مع جبن سانشو « .. **و إذا كان سرفانتس حريصا ألا يجعل من هذا الجبن دليلا على خسّة سانشو، بقدر ما هو إشارة أو تنويها بالتصاق سانشو بالحياة و حبّه الغريزي لها، فسانشو على النقيض من دون كيشوت – لا يدخل إلاّ إذا كان لديه سبب لهذا، كأن يحصل على فائدة ما أو يدافع على مكسب مادي ما يمكن أن يحقّقه..**»[4]

و يوّلد التناقض بين "دون كيشوت" و سانشو نوعًا من السخرية الضاحكة، و الفكاهة الطيبة التي أصبحت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنموذج الذي قدّمه سرفانتس في هذه العلاقة بين السيّد و الخادم، و نجد أنّ الرواية في القرون الأخرى اقتبست الكثير من سرفانتس، و لكنّ العلاقة بين شخصيتين متناقضتين و متقابلتين مثل تلك التي وجدت بين دون كيشوت و خادمه، كانت من أهّم النواحي التي تركت أثرًا في رواية ذلك العصر.

كلّ هذه المميّزات جعلت من "دون كيشوت" رواية فريدة، ارتبط نجاحها بصاحبها سرفانتس الذي عاش ظروف صعبة و متعبة أسهمت بشكل أو بآخر في ولادة هذا النموذج الأدبي.

---

[1] . حنا عبود: من تاريخ الرواية – دراسة – من منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص ٢٦١/٢٦٢.

[2] . محمود صبح: النقد المعاصر لرواية دون كيخوته، تحوّلات الخطاب النقدي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط، عمان، الأردن، ص ١١٢٣.

[3] . أميره حسن نويرة: دون كيشوت و عنصر السخرية في الرواية الانجليزية في ق ١٨، ص ٢١٦.

[4] . المرجع نفسه، ص ٢١٦.

و قد غادر سرفانتس و ترك مؤلفه يخوض عملية جراحية صعبة على أيدي النقاد، فتهافتت عليه الدراسات والأبحاث والتحاليل داخل اسبانيا وخارجها منذ تأليفه إلى اليوم، وهو ما جعله يرقى إلى أن يدخل نطاق الأسطورة الأدبية، فما هي عوامل تأسطر دون كيشوت ؟ و كيف تحوّل من شخصية متخيلّة إلى أسطورة أدبية متجدّدة؟.

III- دون كيشوت من النّص إلى الأسطورة:

١ - مميزات هذا العمل الأدبي:

إذا كان مولد الفنّ القصصي الإسباني، و معه الأوروبي يدين بالكثير للقصص العربي، فإن هذه المؤثرات العربية لم تزل تباشر نفوذها على التطوّر اللاحق للفنّ القصصي الإسباني حتى القرن السابع عشر، و قد كان أهّم التيارات التي أسهمت في إنضاج الرواية الاسبانية، و الارتقاء بها تياران بارزان: ".. **الأوّل: قصص الفروسية العربية التي كانت شائعة في الأندلس بحكم الصّراع الطويل على أرض هذه البلاد بين الإسلام و المسيحية، و هو صراع تميّز بكثير من الفروسية الحقّة، و اشتد شغف النّاس باسبانيا بهذه القصص حتى أصبحت غذاء الشعب الثقافي خلال القرن السادس عشر، و أدّى هذا إلى ضيق ذرع المثقفين بها**"[1].

و تجلّى السخط على هذه القصص التي غزت عقول الإسبان مدّة من الزّمن في كتاب "سرفانتس" الخالد "دون كيشوت"، و الذي تضمّن في صفحاته نقدًا لاذعًا لهذه المؤلفات، و لكلّ ما فيها من خوارق و مبالغات.

أمّا " **التيار الثقافي هو المقامات العربية التي كانت في الأصل ابتكارًا شرقيا ظهر على أيدي بن دريد و الهمذاني، و انتقلت المقامات إلى الأندلس منذ ظهورها، و نسج أدباء الأندلس على منوالها، و لسنا نشّك في أنّه كان لتلك المقامات الشرقية و الأندلسية فضل كبير في ظهور فنّ قصصي جديد في اسبانيا المسيحية منذ منتصف القرن السادس عشر، و نعني به ما اصطلح تسمّيته بالرواية البيكارسكية "Norvela Picarexa"، أي قصص الشطارة و الشّطار و بطلها أشبه ما يكون ببطل المقامة هو شاطر محتال، يعيش في بيئة قاسية، و يستعين على الجوع و البطالة بالحيّل و خداع البسطاء**"[2].

فنستنتج من هذين التيارين أنّ الأدب القصصي الاسباني خلال العصر الذهبي تأثر كثيرا بالمؤثرات العربية حتى أنّه قيل إنّ هذا القرن الذي شهد طرد بقية الشعب المسلم [الموريسكيين] كان بالذات أخصب فترة تمثّلت فيها اسبانيا كلّ ما ورثته من عناصر الثقافة العربية طوال التسعة قرون، و يتوّج الفنّ الروائي الاسباني أخيرًا بذلك العمل الفنّي الخالد في التاريخ الإنساني كلّه "دون كيشوت" لسرفانتس، و فيه يلتقي الاتجاهين السابقين، فهو يعتبر أوّلا من كتب الفروسية لأنّه كما صرّح سرفانتس جاء كرّد فعل على هذه الفترة [السخرية]، و في الوقت نفسه علّقت به عناصر كثيرة من أدب الرواية البكاريسكية، و إن لم ينخرط في سلكها تماما.

و قد اعتبر عنصر [السخرية] من أهّم الجوانب التي جعلت من "دون كيشوت" عملا متميّزا فريدا فارتفعت العديد من الأصوات التي تدافع عن الرواية، و ترى أنّ السخرية التي استخدمها سرفانتس كانت ذات أثر كبير في القضاء على ظاهرة غير صحية في المجتمع الاسباني في عصره ألا و هي: الاغراق في قراءة الروايات.

---

[1] . محمود علي مكي: الفنّ القصصي المعاصر في اسبانيا،عالم الفكر،وزارة الإعلام الكويت،المجلّد الثالث،العدد الثالث،١٩٧٢،ص ٤٤ .

[2] . المرجع نفسه، ص ٤٤.

" و في عام١٧١١، كتب شافتسبري Shaftesbury يقول: **لو كنت مثل سارفنتس الاسباني و استطعت بنجاح يماثل نجاح هذا الكاتب المرح أن أقضي على هذا الشغف بالفروسية القوطية أو المغربية، لكنت هدأت بالا حتى و لو شاهدت بنفسي عملي الساخر هذا يقابل بالاحتقار بعد أن حقق المراد منه، و حطّم مردة العقول و وحوشه و هو الغرض الذي من أجله كتب** "[1]. و في هذا اعتراف بقيمة ما كتبه سرفانتس، و هذه القيمة ترتكز بقدر كبير على مقدرة هذا الكتّاب على إحداث التغيير، و هي ميزة إضافية تضاف لهذه الرواية.

أمّا أهّم ميزة تصبغ رواية "دون كيشوت" هي أنّها رواية إنسانية استطاع سرفانتس أن يجعلها، و بفضل محتواها، صالحة لكل زمان و مكان، و هذا ما يركزّ عليه أحد النقاد الاسبان حيث يؤكد أنّه " **عندما يجتمع بعض الاسبان المتأثرين من بؤس ماضيهم و من قساوة حاضرهم، و من عداوة مستقبلهم الصلبة، تتنزّل بينهم روح "دون كيشوت"، فتوّحد الحرارة المذابة في شخصيته الغريبة بين تلك القلوب المتفرّقة و تدخلها في خيط روحي كحبّات عقد، و تسكب فيها مشاعر الوطنية، وتضع وراء مرارة شخصياتها ألما وطنيا مشتركا، و قد كان يسوع يردّد دائما في كلّ مرة تجتمعون سوية أكون معكم، غير أنّ الأخطاء أدت إلى أن ينظر إلى "دون كيشوت" من زاوية واحدة فقط هي بالواقع مجال للسخرية** "[2].

إنّ هذا النقد اعترف بقيمة الرواية و ببعدها الإنساني، و كذلك تركيز على أنّ للرواية أوجه عدّة و أبواب مختلفة، و هو ما يوجب على النقاد التنويع في زاوية الرواية و التحليل، و عدم الاكتفاء بزاوية واحدة.

٢- أسطورة الدون كيشوت موضوعًا أدبيا و نقديا:

أ- دون كيشوت في اسبانيا:

انطلق النقاد الاسبان في تعاملهم مع "الدون كيشوت" من زاوية المقارنة بين نظرتهم لهذا الإبداع الأدبي و نظرة هؤلاء النقاد الغربيين له، و هذا على حدّ قولهم " **.. كانت الكيخوته لهؤلاء فضولية، و ألهية، و لم يكن مثل ما هو في نظرنا مسألة مصيرية، و لذلك تكلّف الأعمدة الاسبان الأربعة من رجال الفكر و الدراسة الذين برزوا خلال القرن العشرين، و تبوّؤا الصدارة في هذا الحقل من البحث و النقد، و على التوالي: "خوسيه أورتيغا أي غاسيتا" José ortega y gasset [١٨٨٣ – ١٩٥٥]، و الذي ألّف تأملات في الكيخوته"، و ميغيل دي أونامونو "Miguel de Unamuno" [١٨٦٤ – ١٩٣٦]: و من مؤلفاته كتاب "حياة الدون كيخوته و سانشو، و قد أبدع أيضا في نقد هذا المؤلف راميرو دي مائيثتو [١٨٧٤ – ١٩٣٦]: و نشر في سنة ١٩٢٦ أشهر كتاب له و هو "دون كيخوته، دون خوان و دولوسينيا، و أما الناقد الرابع فو خوسيه مرتينث رويث المعروف باسم "آثورين" "José Au gusto trinidad Marting Ruis – Agorin [١٨٧٣ – ١٩٦٧] و هو صاحب كتابات كثيرة حول الدون كيشوت أهّمها: "طريق دون كيخوته"، "مع الاذن من أتباع ثربانتس"، "مع ثربانتس"** "[3].

---

[1] . أميره حسن نويرة: دون كيشوت و عنصر السخرية في الرواية الانجليزية في القرن الثامن عشر، ص ٢٠٩.

[2] . محمود صبح: الرقد المعاصر لرواية "دون كيخوته"، ص ١١٢٣.

[3] . محمود صبح: النقد المعاصر لرواية الدون كيخوته – دراسة –، ص ١١١٩.

و كان لهؤلاء الأربعة الفضل في تناول الشخصية من نظرة مقرّبة و التعامل مع الرواية من منظور تأملّي و فلسفي، حاول خلاله أن يتعدى مذهب الواقعية و مذهب المثالية، فيما يسميه "فلسفة العقل الحيوي"، فأخذ النقد كعامل قومي، و اعتبر ثربانتس أكبر معلم للأدب الاسباني، و ميزته العقل الرشيد.

أما ميغيل دي أونامونو، فتطرّق إلى ما حدث لدون كيشوت مع بعض رعاة الماعز يقول « .. **و لعلّ ثمة من كان يعتقد أنّ دون كيخوته كان يدري بأنّ لكل مقام مقال، فهو عندما خاطب الرعاة حدّثهم في شؤون الماعز، و دّلهم على الطريقة التي يمكنهم بها أن ينقدوا أنفسهم من الحضيض الذي يعيشون فيه، و هذا هو بالذات ما كان فعله سانشو لو كان درى بهذه الأمور، و كانت لديه القدرة على ذلك و لكنّ الفارس لا يصنع ذلك. إنّ دون كيخوته يدرك إدراكا كاملا أنّه ليس ثمة إلا قضية واحدة و هي لجميع النّاس على حد السواء**».[1] و في هذا دليل واضح على أن الناقد يريد أن يثبت أنّ البطل ليس بمجنون، بل له مبرّراته التي جعلته

يخالف الواقع، و يعيش الخيال « .. **ذو النية السيئة "ثربانتس" ينعت الخطاب بقوله: إنّه تفكير لا يجدي ليضيف بعد ذلك قائلا: إنّ رعاة الماعز أصغوا إليه مدهوشين**»[2].

و الحقيقة التاريخية التي لابد من إقرارها أنّه: بما أنّ دون كيشوت استطاع أن يجعلهم ينصتون إليه، و أذهلهم و أدهشهم بتفكيره، فإن هذا التفكير لا يمكن أن يكون عديم الجدوى، و دليل ذلك هو إكرامهم له، و يواصل دي أونامونو نقده للرواية حتى يصل في الأخير إلى نتيجة تثني على هذا العمل و تجعله خالد في الساحة الأدبية « .. **و كما علّمنا النبيل الطيب إنّ أصول المجد لهي في المكان ذاته، و في العصر نفسه الذي نعيش فيه و المجد الذي يتجاوز المكان و الزمان، هذا المجد هو ما يدوم خلال أجيال، و ينتشر في أراضي شاسعة، إنّ ما هو عالمي يشاكس ما له صفة الشّمول، بقدر ما يكون المرء أكثر انتسابا لبلده و عصره بقدر ما يكون أكثر انتسابا لجميع البلدان، و جميع العصور**»[3].

حاول الناقد الثالث راميرودي مائيثو هو الآخر زيادة الربط بين الرواية و صاحبها و بين اسبانيا، إلى أنّ تحليل الكيخوته، و تحليل ثربانتس و رفاقه يدّل على أنّ التعاليم التي يستقيها الشعب من هذا الكتّاب مهمّة جدًا « .. **أوّلا لأنّ قراءة الكيخوته تعزينا في مصائبنا، و تغسل لنا رؤوسنا من الأوهام، و ثانيا لأنّ هذا هو ما هدف إليه ثربانتس في كتابه، أي أن يعزي نفسه و يضحكنا من ويلاته التي كما كان يعتبرها هو، قد توّلدت في أحلام فائقة الحد، ثالثا لأنّ اسبانيا في تلك الساعة كانت تعبة مرهقة بسبب العمل البطولي الفذ المجهد في القرن السابق، و قد وجدت اسبانيا في الكيخوته الإيحاء الذي نحتاج إليه للشفاء و الراحة اللازمين لروحها و جسدها**»[4].

---

[1] . المرجع نفسه، ص ١١٢٩ – ١١٣٠.

[2] . محمود صبح: النقد المعاصر لرواية الدون كيخوته – دراسة –، ص ١١٣٠.

[3] . المرجع نفسه، ص ١١٣٤.

[4] . المرجع نفسه، ص ١١٣٥.

و نلمح من هذا القول ربطا قويّا بين اسبانيا و الكيخوته، بين أحداث الرواية و أبطالها و بين تاريخ اسبانيا الذي حسب الناقد لا يمكن الفصل بينهما ليضيف بعد ذلك حكمه على هذا العمل في تأكيده على أنّ " **الدون كيخوته لم يكن شجاعا أدبيا فحسب بل كان كما قال عنه أحد النقاد " مثال الرجل الخيالي في جميع العصور**"[1].

لم يخالف آثورين النقاد الثلاثة، و حاول أن ينقد الدون كيشوت انطلاقا من كونه اسباني يمثّل اسبانيا و انطلاقا من كونه علامة رائعة في الأدب الاسباني و وصل في الأخير إلى أنّه باختصار " .. **هذا هو الهوس الجنوني التافه الذي شجبه (ثربانتس) في كتابه "دون كيخوته" و لكنّه لم يشجب أبدًا ذلك الحب، حب ما هو مثالي، و لا ذلك الأمل، و لا تلك الثقة بأنفسنا، و لا تلك الأحلام التي يعجب بها غد فارسنا النبيل فكأنّها لازمة لانجاز جميع المشاريع الإنسانية الجبارة، المعطاءة، و دون هذه المزايا تسارع الشعوب، و كذلك الأفراد حتما إلى هاوية الانحطاط**"[2].

و نلحظ انطلاقا من هذه الآراء الأربعة لأهّم نقاد اسبانيا، أنّ الأهمية التي نالها كتاب "الكيخوته" لم تكن من الخارج فحسب، بل كانت حتى من اسبانيا التي رأى أبناؤها النقاد أنّ لهم كثير من الحق في الاحتفاء ببطلهم بل قل بطل الإنسانية على حدّ قولهم.

لم يحظ "دون كيشوت" بهذه الأهمية في مسقط رأسه فحسب، بل امتدت شهرته إلى أوروبا عامة، و إلى انجلترا خاصة، فاهتم الانكليز بهذه الرواية أكثر من غيرهم، و لكن السؤال المطروح: كيف تعامل مبدعو انجلترا مع الرائعة "دون كيشوت" ؟.

٢- دون كيشوت في انجلترا:

مما لا شك فيه أنّ رواية "دون كيشوت" للكاتب الاسباني ميغيل دي سرفانتس لها أعمق الأثر في الأدب الانجليزي في القرن الثامن عشر، و كان ذلك نتيجة الضغط الذي كانت تعيشه انكلترا آنذاك "**حيث عانت أكثر من غيرها من وطأة المتطهرين، وأغلب الظّن أنّها هي التي صدّرت بعضهم إلى أمريكا الشمالية... و منذ ظهور المتطهرين في انكلترا لم يعد يظهر شاعر جوال واحد، و لا حتى في الريف البعيد عن المدينة، لا يعني هذا أنّ المتطهرين هم سبب القضاء على الشعراء الجوالين، و لكنّهم عجلوا في القضاء عليهم، لقد كان العصر كلّه ضد الشعر و الشعراء و الرومانسات، و لذلك كتب سرفانتس رومانسيته المضادة**"[3].

و بذلك كانت رواية "دون كيشوت" من أكثر الأعمال الأدبية الأجنبية تأثيرا فيه على الإطلاق " **و يبدو هذا جليا ليس فقط في تعدّد الترجمات التي قام بها رجال الأدب في ذلك القرن، بل يبدو واضحا أيضا في أن كتابات الأدباء كبارهم و صغارهم تعجّ باشارات هذا العمل و تعليقات عليه، و اقتباسات منه، بل**

و قلما خلا عمل أدبي عظم شأنه أو صغر من ذكر له و لو عابر"[4].

---

١ . مرزاق بقطاش: الكتابة قفزة في الظلام، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦، ص ١٦٨.

٢ . محمود صبح: النقد المعاصر لرواية "الدون كيخوته" تحوّلات الخطاب النقدي المعاصر، ص ١١٤٤.

٣ . حنا عبود: من تاريخ الرواية – دراسة – ، ص ١٦٨.

٤ . أميره حسن نويرة: دون كيشوت و عنصر السخرية في الرواية الانجليزية في القرن الثامن عشر، ص ٢٠٧.

و في هذا الأثر الكبير لدون كيشوت في الأدب الانجليزي دليل على قيمة هذا العمل الروائي الاسباني و على تميّزه و تفرّده بين منتوجات عصره مما جعله يصبح رافدا للأدب الانجليزي عامة، و الرواية بصفة خاصة « **و تمثل العلاقة بين دون كيشوت و الأدب الانجليزي بالقرن الثامن عشر في أقوى صوّرها في الرواية الأدبية، فلم يحدث أن أنتج عصرا واحدًا عددًا أكبر من الروايات التي تحاول أن تتخذّ من "دون كيشوت" نموذجا تتبعه، و شكلا تحتذيه، فلقد حاول العديد من روائي هذا القرن اقتباس جوانب القوة في هذه الرواية، و خاصة عنصر السخرية بها، حيث بدا لهم كأرض خصبة يحاولون فيها تحديد شكل الرواية و مضمونها، و كسلاح نفاذ يستطعون به تحقيق ما يرمون إليه من إصلاح في المجتمع**»[1]، خاصة و أنّ رواية سرفانتس أثبتت نجاحه فيما يخصّ قضية التغيير، و استطاعت أن تؤثّر في النّاس، و تجعلهم يرفضون واقعا و يحاولون تحويله.

فنجد مثلا «**"هنري فيلدنج" "Henry Fielding" في كتابه "جوزيف آندروز" "Joseph Andrews" يحاول تتبّع الخط الكيشوتي" في نواح كثيرة، و يعترف فيها مباشرة بسرفانتس، و يعبّر عن امتنانه له، و نجد "طوباياس سمولت" "Tobais Simollett" يكتب "سير لا نسولت جريفز" "Sir launcelot grearves" و فيها يحاول البطل سير لا نسولت – بمثالية بعيدة عن الواقع – أن يصلح العالم، و تثير محاولاته هذه ضحك القارئ و شفقته في آن واحد، كما نجد "لورانس ستيرن" "Laurence Sterne" يتخذّ من الرواية الاسبانية اللينة التي يشكلّها بقلمه الفائق المرونة، و يخرج للعالم روايته "تريسترام شاندي" التي يستخدم فيها بعض العناصر المقتبسة من دون كيشوت بطريقة جديدة، و فريدة، بحيث تضفي الجديد على شكل الرواية عامة، و تغيّر من تاريخ الانجليزية خاصة**»[2].

و لقد كان للقرن الثامن عشر و نقاده خاصة في انجلترا آراء و تحاليل لهذه الرواية، فنظرت الدون كيشوت نظرة مغايرة، و ابتعدت عن الدراسات التي تعرّضت لها الرواية في القرن السابع عشر، حيث كانت الثانية مرّكزة على الجوانب الهزلية في الرواية و هو ما جعلها تتغاظى على عناصر أخرى أكثر أهمية، فكان نقاد هذا القرن قد

لفتوا الانتباه و الأنظار إلى الجوانب النبيلة في شخصية البطل، و إلى قدرة هذا العمل على إثارة الضحك البريء الطيب لدى القارئ.

كما نجد «**"ادموند جيتون" "Edmund Gayton" في كتابه "تعليقات مرحة على تاريخ و مغامرات السيد الشهير دون كيشوت" الذي صدّر سنة ١٦٥٤، يعبر أصدق تعبير على تلك الرواية، ففي هذا الكتاب يتخذّ جيتون من دون كيشوت مادة للتهّكم، و يصوّره كإنسان مسلوب العقل غير جدير بالاحترام و لا يثير في القارئ سوى مشاعر السخرية**»[3].

أما في القرن الثامن عشر، فالأمر يختلف حيث لم تعدّ هناك على الأقل هذه السخرية الجارحة التي يصوّرها "دون كيشوت"، بل يمكن القول إنّ شخصيته أصبحت تحمل كلّ المعاني المثالية، و تعبّر عن جميع الفضائل التي كان مصلحوا هذا القرن ينادون بها، فهناك ما يشبه الاتفاق بين ناقدي هذا العصر على اتخاذ "دون كيشوت" كتعبير عن روح نبيلة أصيلة تبعث على الضحك فينا بعض الوقت، و تدفعنا إلى المشاركة و التعاطف و الإنسانية طوال الوقت.

---

[١] . المرجع نفسه ، ص ٢٠٧.

[٢] . المرجع نفسه ، ص ١٠٨.

[٣] . أميره حسن نويرة: دون كيشوت و عنصر السخرية في الرواية الانجليزية في القرن الثامن عشر، ص ٢٠٨.

و كما سبق الذكر أنّ خاصية هذا العمل، و ميزته الأساسية تقوم على القيمة الإنسانية التي يحملها، و هذا ما يؤكد عليه بيتر موتو في المقدّمة لترجمته لهذه الرواية " .. و هي ترجمة ظهرت في عام ١٧٠٠، و فيها **يعتبر نفسه منقذًا لسرفانتس الذي عانى من مترجميه الذين شوّهوا صورته بمحاولتهم إثارة الازدراء تجاهه، يقول: لقد أخذت على عاتقي مهمة إنقاذ بطل سرفانتس من مترجميه السابقين، و أنّ أفّك قيوده لكي يسعى إلى مغامرات أسعد في ثياب أفضل، و فضلا عن ذلك فقد أعرب موتو عن اعتقاده بأنّ دون كيشوت – بالرغم من شطحات الخيال التي تعتريه، و التي تصلّ أحيانا إلى حدّ الجنون – هو لا يختلف عن جوهر الإنسان العادي**"[1].

و هو ما يؤكد على إنسانية دون كيشوت و منطقية تصرّفاته، فهو ليس بالغريب و لا بالبعيد عن كلّ النّاس لأنّه ببساطة يتحدّث بمنطق يغلّفه الخيال، فلو كان البطل مجنونا و فاقدا لعقله، لما حققّ هذا النجاح لأنّ تصرّفاته تكون تحصيل حاصل، و لكن ذكاء سرفانتس جعل بطله يعيش أسير فكرة واحدة استعبدته، و هي الفروسية.

و قد وصل موتو إلى القول " .. **إنّ كلّ إنسان يحمل بين جنبيه شيئا من الدون كيشوت، أو يطوي في جوانبه و عقله مثل دالسينيا كثيرا ما تحضه على القيام بمغارات مجنونة، و بحلول منتصف القرن الثامن عشر نجد تحوّلا طفيفا، و إن كان ملحوظا في صورة الدون كيشوت، يتمثّل في الاهتمام المتزايد بشخصيته و علاقته بالعالم، و صفاته المحببة، و شطحات خياله التي تبعث على الضحك و لا تثير الاستهزاء و الاشمئزاز، بحب الخير و الإنسانية، و ربما هذا الموقف هو الذي انعكس على نظرتهم للبطل و استحسانهم لكلّ ما يمثّل من قيم و مثل، و لهذا نجد أن موقف د. جونسون يتسم بتعاطف شديد تجاه الدون كيشوت، و تفّهم عميق لحالته، كما أنّ محاولاته المتكرّرة و البائسة لإصلاح العالم أكسبته لونا من النبل، الذي اعتبره منتصف القرن خير تعبير عن الإنسان كوجود مثالي**"[2].

و لكنّ تصوير القرن الثامن عشر لنجاح سرفانتس، كان به بعض المغالاة فمثلا نجد الروائي "طوباياس سمولت" " Tobaise Smolltt" يكتب عام ١٧٥٥" لم يكد دون كيشوت، يظهر حتى اختفت الروايات الرومانسية كما يختفي الندى عندما تظهر الشمس، و في مجلة لندن London Magazine يكتب كاتب غير معروف الهوية يقول: " **عندما كتب سرفانتس روايته "دون كيشوت" كانت آراؤه حكيمة و نبيلة، فلقد حاول في الرواية أن يستعيد الحكمة الفطرية لأهل بلده ... فتبدّد تدريجيا جنون عصره، و أخذت الحكمة الهادئة رويدا رويدا تستعيد مكانها الأصلي، و برهن نجاح الكاتب على حكمته**"[3].

كما نجد أيضا ناقد آخر من أبرز نقاد هذا القرن، و أشهرهم هو: جيمس بيتي Jamas Beattie: " **صوّر تأثير دون كيشوت في مجتمعه كإصلاح، و ليس كتدمير أو تحطيم لما هو قائم بالفعل، و في هذا يعبّر "بيتي" "Beattie" تعبيرا صحيحا عن النصف الأخير من القرن، و الذي لم يجد في سخرية سرفانتس سلاحا مدّمرًا فتاكًا، بل أداة للتغيير و الإصلاح، بالإضافة إلى هذا فإنّ بيتي قد أصاب حينما اعتبر سرفانتس المؤسس الحقيقي للرواية الواقعية**"[4].

---

[1] . المرجع نفسه ، ص ٢٠٩.

[2] . أميره حسن نويرة: دون كيشوت و عنصر السخرية في الرواية الانجليزية في القرن الثامن عشر، ص ٢١١.

[3] . المرجع نفسه ، ص ٢١١.

[4] . المرجع نفسه ، ص ٢١١.

تؤكد هذه الآراء النقدية المعروضة أنّ الرواية لم تكن بمعزل عن مقتضيات العصر، و عن ظروفه و إيديولوجياته السائدة، "**ففي بداية القرن كان الإيمان بالعقل في ذروته، فليس غريبا إذن أن نعّد مغامرات**

دون كيشوت وقتها شطحات خيال محموم تستحق الهجوم، و لكن بتقادم السنين في هذا القرن بدأ في ظهور تيار فكري يؤمن بأنّ الإنسان طبع على حبّ الخير، و يؤكد أهمية للتفاؤل، و حبّ البشرية، و طيبة النفس، و هي قيّم نادى به كل من شافنتسبري و ايديسون في بداية القرن، و إن لم تجتذب مؤيدين لها إلاّ عند منتصف القرن حيث أصبحت قوّة فكرية لا يستهان بها، فليس من المستغرب أن تبدو الطيبة الأساسية في شخصية "دون كيشوت" كعذر كاف لكلّ ما يبدر منه من تصرّفات طائشة، بل و النظر إليها بكثير من التعاطف و الفهم"[1].

و أمام هذا الكمّ من الدراسات و النقد الذي وجّه لهذه الرواية منذ أن طبعت أوّل مرّة و وجهت إلى القراء و بعد أن تضاعف وقت ترجمتها، و جاء إليها من مختلف أوروبا، حاول على إثرها النقاد المعاصرون الاهتمام بهذه الرائعة على اعتبار أنّ دون كيشوت ليس شخصية أدبية فحسب، بل رمزا وطنيا محرّضا على الكفاح، و داعيا إلى مثل إنسانية عليا، و مجاهد في سبيل رسالة خالدة.

٣- القراءة المعاصرة لدون كيشوت:

" **في ذات مرة كتب الروائي الكولومبي الشهير "غابريال غارثيا ماركيز" إنّه علينا أن نقرأ، و نعيد يوميا قراءة الدون كيشوت**"[2]، و هذا يعني أنّ الكتاب الأشهر في العالم، الذي أصدره سرفانتس في جزأين مطلع القرن السابع عشر، و الذي ترجم إلى عدة لغات، لا يزال بعد أربعة قرون من صدوره حاجة فكرية و أخلاقية في يومنا هذا نظرًا لمضمونه الإنساني و النبيل.

لم ينتصر دون كيشوت و لكنّه لم يمت أبدا، فهو: " **.. البطل الذي لا يموت كلّ التاريخ الذي أعقبه يدّل على ذلك، و عدم انتصاره و خلوده أمران حتميان فلا يمكن أن ينتصر على عصر فيه كلّ هذه الزناخة، بل ربّما كلّما ازدادت ظلامية العصور، ازداد توّهجا و اشراقا، لقد أثبت أنّ النبلاء لا يموتون**"[3].

و لقد عرف سرفانتس الخير و السعادة منذ أن ولد السيّد دون كيشوت من نفث قلمه، و عندها ابتسمت له الحياة، و تيسّرت أموره، لكنّ الموت زاره بعد زيارته لدون كيشوت بعام واحد فقط" **.. لو بقي حيًّا لشهد لنفسه أنّ بطله لا يموت، فقد أعيدت طباعته حتى قبل الحرب الكونية الأولى خمسمئة مرة في اسبانيـــا**

وحدها، و مئات المرات في انجلتر و فرنسا، و لا نعتقد أن لغة حية لم تتعرّف على دون كيشوت عشرات الأفلام و المسلسلات، و أفلام الكرتون تعرض دون كيخوته"[4].

---

[1] . أميره حسن نويرة: دون كيشوت و عنصر السخرية في الرواية الانجليزية في القرن الثامن عشر، ص ٢١٢.

[2] . نادية ظافر شعبان: شربانتس و القراءة المدّجنة لرواية دون كيشوت، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويت، ٢٠١٠ ، ص ١٢٦.

[3] . حنا عبود: من تاريخ الرواية – دراسة – ، ص ١٦٤.

[4] . حنا عبود: من تاريخ الرواية – دراسة – ص ١٤٦.

و بذلك حققت الرواية أكثر ما يمكن أن يحققه أي عمل أدبي آخر، فالذي لا يتقن الاسبانية يقرأها مترجمة، و الذي لا يعرف القراءة يشاهدها عبر شاشات السينما، و هذا كلّه أضاف شهرة و حياة للدون كيشوت، و هو ما ساهم بشكل كبير في تحوّله من شخصية أدبية إلى شخصية متخيلة.

و قد أعيد قراءة " الدون كيشوت " في عصرنا، انطلاقا من دراسات أخرى أهملت بعض الأسماء و الشخصيات التي حاول سرفانتس أن يظهرها دالة على ما كان لا يستطيع التصريح به، حيث « .. **يشير الباحث أوغستين ريدوندو في كتابه "منهاج آخر لقراءة دون كيشوت" إلى أنّ ثربانتس استفاد بذكاء من ازدواجية معنى الاسم – المكان و اللطخة – ليطلقه على عنوان روايته العالمية، و أن تعبير "Los Manchados" أي الملطخين، و الذي كان يمكن أن ينعت به سرفانتس لتحدّره من أجداد مسلمين كان تعبيرًا متداولا في القرنين السادس عشر، و السابع عشر، و يرد باستمرار في القانون الاجتماعي للأحوال الشخصية الذي يتطرّق لنقاء الدّم في قشتالة الجديدة**»[1].

و لما كان دون كيشوت لا يريد أن تذكر بداية اسم المكان الذي انطلق منه في جولة أولى .. فهو كما يلاحظ « **البروفسور ادوارد و غودوي القنطرة، يطل علينا في بداية الرواية في أجواء ضبابية غامضة مقنعا ماضيه، أو متنكرًا له، في زمن كان يبالغ فيه بتقدير الأنساب انطلاقا من إيديولوجيا "نقاء الدم" السائدة في عصر إلغاء الهوية الموريسكية و قمع الحرّيات الشخصية للموريسكيين أفرادًا و جماعات**»[2].

و يمكننا أن نستخلص من هذا، أنّ هذه الضبابية، و هذا الغموض بالذات هما اللذان يعرفان بسرّية الهوية الموريسكية لبطل ثربانتس، و سواء كان "دون كيشوت" موريسكي أو اسباني، المهّم أنّه خُلِقَ ليدافع على الإنسانية و مبادئها، و ليتخذّ موقفا من الظلم اللاحق به، تضامنا مع الأفراد و الجماعات المختلفين عنه، و اللذين شاءت أقدارهم أن يكونوا مستضعفين.

نلحظ أنّ هذه الدراسات و الإبداعات القديمة و المعاصرة و التي ناقشت الرواية "دون كيشوت" أسهمت بشكل كبير في تلميع هذا الأثر الأدبي، و نفض الغبار عنه حتى انطلق إلى جميع العالم و استقبلته كلّ الأقطار و هو ما كان سببا في تأسّطره و تحوّله من شخصية أدبية إلى شخصية متخيّلة إبداعية، و إذا كان "دون كيشوت" قد أثّر في الآداب العالمية، فما هو تأثيره في الأدب الجزائري ؟ و بصفة أدّق: كيف تجلّى دون كيشوت في الرواية الجزائرية ؟.

---

[1] . نادية ظافر شعبان: شربانتس و القراءة المدّجنة لرواية "دون كيشوت"، ص ١٢٩.

[2] . المرجع نفسه ، ص ١٢٩.

الكتابة و سر الذات في الرواية المغاربية -دراسة نفسية في نماذج مختارة-

أ.دلال عبابسية .جامعة محمد الشريف مساعدية .الجزائر

الملخص:

يعالج الأدب العام القضايا التي تجمع الفكر البشري، و البوح ظاهرة بشرية لا تخلو منه حضارة أو مجتمع و إنما تختلف طرق التعبير عنه حسب الظروف و السياقات...و الأهم حسب النفسيات،حيث تجلى ذلك في أدبنا العربي قديما و حديثا وبطبيعة الحال فالمنهج الذي يسعفنا لخوض هذه الإشكالية هو المنهج النفسي.

هل باح العربي بأسراره؟؟؟كيف كان ن ذلك؟؟ كيف تجلى ذلك في الرواية المغاربية؟

تمهيد:

يقول" فرويد" بأن الشعراء و الكتاب هم أساتذتنا في معرفة النفس البشرية، إذ يعتبر الأدب نافذة سحرية تطل على عمق الإنسان...و فعل الكتابة هو فعل كشف و تعرية. يقول <<عز الدين إسماعيل "في كتابه"أن الاهتمام بالدوافع اللاشعورية في الأدب ظاهرة حديثة نسبيا وقد استمد هذا الاهتمام دفعته الأولى منذ عصر النهضة ومنذ أن بدأ الإنسان ينظر إلى الذات الداخلية للفرد "الحر" على إنها العامل الأساسي في تحديد مصيره ،فبينما كانت القوى التي تحرك الشخصيات في العمل الفني قوي ميتافيزيقية ،نجد أنها أصبحت قوى داخلية (...) الإبداع يرجع مصدره إلى الرغبة في التخفف من عبء خاص والى محاولة تحقيق رغبات في عالم الخيال لم تشبع في عالم الواقع >>[1]

"فواد عبقر "الذي انطق الشاعر العربي وآلهة الشعر التي ألهمت اليوناني ،وذلك التفسير القديم للإبداع ،لم يعد يقدم إجابات مقنعة لأن الدافع للكتابة داخلي يتعلق بالذات ويتمحور حولها لمواجهتها حينا وللدفاع عنها أحيانا وكاتب السيرة الذاتية والاعترافات ورواية السيرة ... وغيرها من أنواع الكتابة عن الذات يتمتع بأكثر من دافع للكتابة قد نلخصها كالآتي:

- محاولة دحض الموت ،البحث عن الخلود .

- التطهر من الذنوب والخطايا (عند الغرب) .

- وبالعودة إلى بعض المدارس النفسية والتي تعتبر المبدع مريض عصابي يعاني من عقدة حب الظهور، فقد يكون هذا سبب آخر

لكن تتجاوز الكتابة هذه الحدود خاصة الرواية التي تتشكل حول سؤال الذات و إشكاليات الوجود ، ذلك ما يدفعنا الى التساؤل بين واقعية السيرة و خيال الرواية ؟.

ينصهر الخيال و الواقع في هذا البحث، ويضطرنا للتساؤل ونحن واقفون بين السيرة والرواية ، ونميل للأخيرة بقدر ما نحتاج للأولى << أين يبدأ واقع حياة الفرد في رواية السيرة الذاتية وأين ينتهي ، وأين يبدأ المتخيل وأين ينتهي ؟ تلك هي المشكلة الكبرى

---

[1] . عز الدين إسماعيل : التحليل النفسي للأدب ،دار العودة ودار الثقافة،بيروت،ص:٩٠

في التصنيف ، فالسر ديات جميعا تسير دائما وقف نظام : الاتصال و الانفصال ، الاتصال بالواقع ثم الانفصال عنه >> [1] وهي مشكلتنا أيضا ، لان البحث عن لحظات البوح سيتأرجح بين تلك الثنائية حقيقة الواقع وزيف الخيال ، امتزاج للانفعالات ، ودفعة لاشعورية... أسرار مؤلمة ، وأخرى مضحكة ، يكتسي كل سر لون صاحبه ويختلف باختلافه وكذا ثقله ومدى تأثيره ، فللمتصوف سره ، وللزنديق هو الآخر سر ، وللطفل الذي كذب على أمه ....وللرجل الذي خان زوجته ...والآخر الذي خان وطنه ....أو الذي أحب وطنه كذلك .. أسرار جميلة وأخرى قبيحة تشبه الحياة .أما المبدع فتلك قضية أخرى ، فلقد <<كان سر الإبداع لدى الأدباء والفنانين ، ومازال من الأسرار النفسية والكونية المحتجبة عن إمكانية التحليل والتحديد والتعريف العامي أو الفكري الواضح ، الثابت المتفق عليه ، شأنه في ذلك شأن سر الخلق ، وسر الإلهام وسر الكشف ، وسر التواصل الحدسي >>[2]

قديما ربط العرب الشعر بواد عبقر، وجعلوا لكل شاعر شيطانه الذي يلقنه، وربطه الإغريق بالآلهة، حيث استجدى "هوميريس " في إلياذته " بربة الشعر "...، وإذا كانت الكتابة لحظة غير واعية، تتداعى خلالها أفكار المبدع، حتى التي لم يعرفها عن نفسه ، فهو دون أن يدري ، يكتب نصا واحدا ، ويفشي سره دفعة واحدة ،فبالعودة للغرب تتكرر مشاهد العنف والاقتتال في روايات " ارنست همنغواي " وتكشف عن نفسية تميل لذلك << ....كنت شديد الحرص على الذهاب إلى إسبانيا لدراسة هذا المشهد ، فقد كنت لأحاول تعويد نفسي على الكتابة عن أبسط الأشياء في الحياة وأن أبسط الأشياء و أكثرها أصالة في صميم الحياة هو الموت الدموي العنيف>> [3] فقد كان العنف سر حياته ، وسر روايته ، وأختار لنفسه نهاية دموية عنيفة ، منتحرا بالرصاص .

و في قصص "د.هـ لورنس " التي تؤكد على التواصل و يغلب عليها الميل الجنسي يتجلى سره ، و دعوته إلى تحدي الجزيئية المادية <<...روحي التي هي جزء من الروح الإنسانية ن كما أن نفسي جزء من أمتي و من عائلتي ، لاشيء هناك في كياني يقف منعزلا أو منفردا بذاته لذلك فإن فرديتي ليست سوى وهم>> [4] ولعلنا نقول سر روايات "نجيب محفوظ" الموغلة في الواقعية ، المقاهي و الحارات التي تردد عليها .

في مرحلة السبعينات تلونت أحلام الشباب الجزائري بالأحمر و لم يتردد وطار في اختياره، فكانت رواياته لتلك المرحلة تناضل معه و تكشف سره <<المسئول الكبير سألني في المرة الأخيرة هل مازلت شيوعيا أحمر... أفهمته بأن الشيوعية ليست رداءا ننزعه في الوقت الذي نشاء ، و أنها عقيدة تقوم أول ما تقوم على الاقتناع المدرك للحياة >> [5] و لكن في ظل المتغيرات ، و حال الوطن ، كان التوجه يتغير ، و المبادئ تهتز ، و الرداء يتلون بلون آخر ، فهل كانت الاشتراكية حقا سره ،أم كانت سر الوطن ، ففي أوج الاشتغال بالبناء و التعمير ، ليس للدمار المادي الذي خلفه الاستعمار الفرنسي فقط ، بل بناء الفرد الجزائري و تبلور الهوية أصبح الأحمر المعشوق، نارا تكوي جبين الوطن فقد أصبح لونا لدم جزائري يسفك

---

[١] . أحمد حميدوش : السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية ، ملتقى إشكاليات الأدب في الجزائر ٢٦ – ٢٨ أبريل ٢٠٠٥ كلية الأدب والعلوم الإنسانية جامعة باجي مختار عنابة ، ص٣٣

[٢] . محمد جابر الأنصاري : لحظة البوح في حياة المبدعين : الإمساك بهم متلبسين بفعل الإبداع ، مجلة الدوحة ، العدد ١١٠ – ١٩٨٥ ص١٩

[٣] . المرجع نفسه ص ١٩–٢٠

[٤] . المرجع نفسه: ص: ٢١

[٥] . ابراهيم عباس:الروايةالمغاربية:الجدلية التاريخية و الواقع المعيشي،دراسة في بيئة المضمون،المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر،ص:٦٠

الاستقلال أحد أبرز أسرار الرواية المغاربية <<من الحقائق المسلم بها في الأدب المغربي لأن الرواية العربية و المغربية لم تنبت خارج مدار الصراع الاجتماعي الذي عرفته مرحلة ما بعد الاستقلال في ظل مجموعة متغيرات ....>>[1]

حيث كشفت الروايات "الطاهر وطار " جانبا خفيا من الثورة الجزائرية ثم ما بعد الاستقلال"فالزلزال ، و اللاز...." تجلى فيها الصراع بين من أعطى للوطن كل شيء و لم يأخذ منه شيئا، و بين الملطخين بعار الخيانة و الذين أصبحوا أسيادا، كان "وطار" بطل رواياته الحمراء، و ولها الصالح.... المبدع الذي يحمل رسالة التغيير ، و يبوح دائما بما يريد ، وما لا يريد فصوت اللاز<<أراد له الكاتب أن يكون المعبر عن الضمير الجمعي عن الشعب الذي ناضل أيام الثورة و قدم كل ما يملك من أحل أن يرى النور يوما ، و يرفع عن كاهله ثقل الاستبداد و التسلط >>[2]

على يد جزائرية ، ليسجل وطار روايته "الشمعة و الدهاليز" ثم قرر العودة إلى مقامه الزكي في رؤية دينية لعله خلالها أراد أن يفهم أو أن يفهمنا تلك المحاولة و أسباب الصراع العبثي الذي طرح بقوة "من يقتل من " كانت الفوضى و ذلك ما باحت به نفس وطار << رأيتني ممزقا بين أنا و بين آخر غيري نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم و الحديث الشريف و بابن عربي و المتنبي و الجاحظ و الشنفرى و امرؤ القيس و زهير بن أبي سلمى و محمد عبد الوهاب و محمد عبده و جمال الدين الأفغاني ، ونصفي الآخر ممتلئ بماركس و انجلز و لينين و سارتر ، و غوركي هبمنغراي و هيغل و دانتي >>[3]

و لا يكتفي ببوحه ، و إنما يضمن روايته بوحا لأحد أطراف القضية ،رسالة " لعيسى لحيلح" بعث من وراء جبال ورصاص ، تروي فترة صعبة من حياته <<.. .ولا يعرف قيمة " الآخر" إلا من يقضي الليل البارد خلف شجرة بلوط ، يتربص بهذا " الآخر" ليقتله ويعلم علم اليقين ، أن هذا الآخر يتربص به هو كذلك على مشارف قرية أو مدينة ، ليرد له الجميل ؟!كم يبدو الأمر عبثيا ..؟!جيجل٩٩٠ ٦٢٧ >>[4]

ومن هنا فنحن لانكشف فقط سر المبدع ، بل أسرار مختلفة تجيبنا عن أسئلة كثيرة ، وتمنح مسافة حرية وثقه بين المبدع والقارئ هذا الأخير الذي يجد نفسه ، بل ويكتشفها من خلال نص يعري الحقيقة ويسمي الأمور بمسمياتها ليصبح لا شعور المبدع ، لاشعور ا جمعيا كل واحد فينا يجد فيه ذاته ، لذا سيختلف البوح باختلاف. النفسيات ، والتجارب من هنا سنختار نماذج معينة لإبراز هذا الاختلاف وأسبابه في الرواية المغاربية .

ومن هنا فنحن لانكشف فقط سر المبدع ، بل أسرار مختلفة تجيبنا عن أسئلة كثيرة ، وتمنح مسافة حرية وثقه بين المبدع والقارئ هذا الأخير الذي يجد نفسه ، بل ويكتشفها من خلال نص يعري الحقيقة ويسمي الأمور بمسمياتها ليصبح لا شعور المبدع ، لاشعور ا جمعيا كل واحد فينا يجد فيه ذاته ، لذا سيختلف البوح باختلاف. النفسيات ، والتجارب من هنا سنختار نماذج معينة لإبراز هذا الاختلاف وأسبابه في الرواية المغاربية .

---

[١] . المرجع نفسه:ص:١٥

[٢] . الطاهر وطار :اللاز :دار بن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ،١٩٨٣. ص ١٠٥.

[٣] . الطاهر وطار : الولي الطاهر يعود للمقام الزكي (موقع زيارات. الأنترنيت) ، ص: ١٥

[٤] . المرجع نفسه : ص :٣٦.٢٠

أ_ البوح الأنثوي عند أحلام مستغانمي:

قيل الكتابة رجل و الحكي أنثى ولولا الحكي ما انتصرت شهرزاد ، وما بقي للنساء وجود، هذا الوجود الذي تريد المرأة إثباته مرة أخرى وبطريقة الرجل ، حيث اقتحمت ميدان الكتابة ونفخت من روحها إبداعات "هي <<موضوعها وبطلتها وضحيتها ... والمرأة التي توصف بالثرثرة وحب الذات كانت الأكثر بوحا لأنها حقا كتبت لنفسها "أكتب نفسي بصدق ولا أخاف لائمة لائم . لأن أعماق الشخصي لا يعرفها إلا الله لكثرتها فما كتبته جزء صغير مني ولكنه يشبهني جدا>>[1] وليس هذا كلام "فضيلة الفاروق لوحدها.وإنما إذا صح أن نختصر الكتابة النسوية في كلمة فلن تكون إلا "البوح" خاصة لو ربطنا المرأة المبدعة بحال مجتمع يوصف "بالذكوري" ويقمع صوت الأنثى ليقوم الأدب بوصفه"تنفيس" برفع ذلك الصوت وتحويل الكتب والصمت إلى بوح يقدم أسرار المرأة ويفتح عوالمها أما "السيد" الذي سرعان ما يضعف أمام سلطتها ،سلطة سحر الحكي القديمة التي تعود أكثر شاعرية على صفحات رواية تجيبك قبل أن تسأل <<...هل بحت حقيقة بما يجيش في باطني؟ هل قلت ما سكت فيه الآخرون أم لا؟! أنا جدأ شفافة .. الكتابة تغريني والكلمات لا تغطيني.. كلما تكلمت تعريت (...) وأكاد أقول إنني في البداية لا أكتب إلا نفسي>>[2] هكذا باحت" أحلام مستغانمي" وهي ذي لغتها الشاعرية التي تميز كل أعمالها لغة تنتسب إلى الأنوثة، متبرجة، معطرة، ومغرية، تؤثث الرواية بالأزهار والشموس، وتقول لكل قارئ "هيت لك" بوح له القدرة على دفعك للبكاء، وللضحك، ويجعلك تتذوق الجميل وتهتز للقبيح ، رواية /امرأة تجيد الهمس في الأذن ، وبهرجة البسيط ، ومباشرة تقدم أحلام ذاتها ، وتعلن تمردها<< كن نساء الضجر والبيوت الفائقة الترتيب والأطباق الفائقة التعقيد ،الكلمات الكاذبة التهذيب وغرف النوم الفاخرة –برودة ،(...) وكنت أنثى القلق ،أنثى الورق الأبيض، والأسرة الغير مرتبة والأحلام التي تنضج على نار خافتة وفوض الحواس لحظة الخلق ، أنثى عبادتها كلمات ضيقة تلتصق بالجسد وجل قصيرة لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة ، منذ الصغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة كبير وكانت النساء مولي ممتلئات بأجوبة فضفاضة (...) ومازلت أنثى الصمت وأنثى الأحرف فمن أين أتي بالكلمات كي أتحدث إليهن عن حزني>>[3] .

تلك هي الأنثى الجديدة والمختلفة التي تكشف عن وجهها وتمارس طقوسها للتطلع على كل مجهول أو محجوب وتعريته.فالكتابة الأنثوية تمتاز بـ<<الإشتغال المكثف على لغة البوح التي تضفي على الخطاب الروائي شكل المناجاة والاعتراف من خلال مكاشفة الذات الكاتبة لذاتها وتعريها لأشكال وجعها الأنثوي المعيش والحلمي..>>[4]

وفي روايتها "ذاكرة الجسد" باحت "مستغانمي" على لسان رجل، وقولته ما تريده وأبدلت الدور ليصبح الرجل مازوشيا، وتتسلط المرأة بالسادية محققة بذلك انتصارها في لحظات شاعرية، أداتها"كتابة" تفضح هزيمة الرجل . وامرأة تقف خلف الستار وتحرك الأحداث مثل عرائس ترقص على الحان الوجع ، والحب والخيانة ،رقصة الديك المذبوح كما يحلو لـ "خالد" بطل الرواية تسميتها "هاهو ذا القلم إذن ...الأكثر بوحا والأكثر جرحا.

---

١ . كمال الرياحي: حوار مع الروائية الجزائرية فضيلة فاروق،مجلة عمان،العدد١٤٩ .تشرين الثاني ص:٣١

٢ . سامي جبيل:أناامرأة ساذجة جدا و أمنيتي أن أختفي عن الجميع، مجلة عمان العدد ١٢١،تموز ٢٠٠٠.

٣ . أحلام مستغانمي:فوضى الحواس، دار الآداب ،بيروت،ط١١.ص:١٢٤ | ١٢٥

٤ . بوشوشة بن جمعة:الرواية النسائية الجزائرية: الملتقى الدولي الثامن للرواية بن هدوقة،ص ٩٥

هاهو ذا الذي لا يتقن المراوغة ولا يعرف كيف توضع الظلال على الأشياء ولا كيف ترش الألوان على الجرح المعروض للفرجة "[1] وهذا القلم هو الذي سيروي قصة رجل ووطن وامرأة ،تدور أحداثها حول الحب والخيانة ، عن الحياة التي لا أصعب من الكتابة عنها دون ألم وعن الحقيقة القاسية والخسارات المتتالية، رجل يعري ذاته وضعفه أما أنثى ، بعد أن خسرها مثلما خسر وطنه الذي أخذ منه ذراعه، مثلما أخذت منه الأنثى قلبه ، من هنا تكون الكتابة بوحا شاعريا حزينا وسكينا تشرح الواقع وتكشف فضاعته << قبل اليوم.. كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين دون جنون، ودون حقد أيضا

أيمكن هذا حقا؟

نحن لا نشفى من ذاكرتنا .

ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا>>[2]

من هنا تبدأ الحكاية ، وكذلك تنتهي. "لا نشفى من ذاكرتنا" لأن ما يختزنه اللاشعور من أسرار غامضة يبقى مرتبطا بنا نمارسه بإدراك أو دون إدراك نبوح ببعضه ويتكشف بعضه الآخر في حركاتنا وهفواتنا، لكن الكتابة تحول السر إلى نص شعري يغريك للاستماع دون ملل والتلذذ بالصدق والعفوية وتجعل سكين الواقع تمتد إلى شرايينك لتشعرك أنه لا أصعب من كشف الأسرار، ولا أروع منها كذلك .

ب- بوح الوجع في يوميات عمار بلحسن

الآلام العظيمة، فقط تجعل منا عظماء. درس الإنسان الأول ، والسر العظيم خلف كل رائعة أدبية، حيث قال المسعدي ،الأدب مأساة أو لا يكون، من هنا ينكشف الوجع في يوميات بلحسن الذي توقف أما جسده العليل مليا ليبوح بآلام لم يستطع تحملها وموعدا مع الموت على عجل بعد أن أصبح جسده لغم يتوقع انفجاره في كل لحظة

<<يقول الحكماء... في جسدك لغم.. ورم

قف خطر ألغام

سرطان ينهش الأحشاء.

ويطلق مياها

قيحية، شائبة..>>[3]

لقد حاور جسده ، وفكر بصوت عال في معادلة الجسد والكتابة بين صعوبة البوح وعدم القدرة على التكتم فكانت يومياته أنين وتأوه وفاجعة الإنسان عندما يبدأ في الشعور بعظمة حياته في لحظة انتهائها وروعة جسده المتألم<< أه يا جسدي. الذي

---

[1] . أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد،دار الآداب، بيروت ط، ٢٠٠١.١٦ ص:.١٦

[2] . المرجع نفسه:ص:٧

[3] . عمار بلحسن: يوميات الوجع ، منشورات التبيين الجاحظية.سلسلة الإبداع الأدبي الجزائر ط١. ١٩٩٥ ص:٢٩

كان ، وعذبني ، يا جسد جسدي ودنياي ونص... بأي اللغات أقرؤوك وأكتب في مكنوناتك وجوانبك أحكي سيرك وسيرتك ومسارك>> [1]

هل كانت يوميات بلحسن اعترافا؟! أظنها كانت أعظم، لهذا فهي أقرب ما تكون إلى البوح ، رغبة ملحة في تعرية المرض وفي كشف لحظات صراع الموت المستعجل، محطة انتظار النهاية إنها لحظة إنسانية خارجة عن إطار الشرق والغرب اللحظة التي نتشابه فيها جميعا ونتساوى،ليصبح التاريخ شاهدا على علاقة غامضة بيننا وبين الآلام <<هل يمكن أن أقرأ التاريخ المرضي الجسدي لأبوح أقول أنني صديق للأم والمرض>> [2]

ومات "بلحسن" وبقيت آلامه تشهد على ضعف الإنسان ، و أيضا على قدرة الأدب في نحت الألم البشري وتخليده. لم تكن يومياته مثل اعترافات روسو العارية ، إنما كانت بوحا صادقا لا يخون لا يغدر ولا يدعي بأن الإنسان كتلة مغامرات وتمرد وتآمر على الحياة وقفز على كل الحواجز بل يهمس لنا فنبكي ويهمس مرة أخرى فنضحك ، يقول في الأولى لا بد للإنسان من ألم ويعيد في الثانية : لا تحزنوا للألم رفيق دائم لن يشفى منه أبدا ولأخر لحظة .هو الأمل .

ج-بوح رشيد بوجدرة "الطفولة وصورة الأم"

تنحو روايات بوجدرة إلى السيرة الذاتية إذ نشعر في كل مرة أن الشخصية لا تتغير وبان البطل هو الكاتب نفسه وإنما كما عبر عنه بعض النقاد يكتفي بتغيير ملابسه من رواية إلى أخرى وهذه ليست بالظاهرة الغريبة إذ<<إن ظاهرة اللجوء إلى السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية تكاد تشكل القاسم المشترك الذي تلتقي عنده جل الروايات إن لم تكن كلها منذ نشأة الرواية الجزائرية إلى آخر ما صدر في المدة الأخيرة>>[3].ولمقاربة الموضوع أكثر اخترنا رواية "الحلزون العنيد<< والتي-حسب رأينا –تبرز جوانب كثيرة من شخصية بوجدرة الذي يعود دائما إلى طفولته، الطفولة التي تعد في عالم النفس أهم بوابة لفهم الإنسان وتحليل تصرفاته، وفي الرواية تبرز شخصية الأم مدى تأثيرها في حياة الكاتب الذي نشعر عندما يتكلم عنها، بحب أوديني-إن جاز القول-تارة، وبحقد تارة أخرى <<لكن أمي تشوقني ،أنا لها مدين بكل شيء بالنظام ، بالدقة، بكره الأيام الممطرة، ووظيفة الرجل التناسلية ، والمرايا (...) كانت صارمة، وغدت هزأة أسرتها وجيرانها ، لكنها صمدت ورثت عنها نفورها>>[4]. إن العلاقة بين الأم والأب،وديكتاتورية الأم أمام ضعف واستسلام الأب، تركت أثرا عميقا في حياة الكاتب إذ كانت"الأم " حتى بعد وفاتها ،سببا لكل عاداته وطباعه ، من نفور،ووحدة ومزاج غريب، بينما أورثه والده رئة مريضة هي كل ما يذكره به، <<أفكر بحظي،أنا مدين به لأمي ،لدي منزل صغير أنيق،وبستين أولية عناية عاشق(...) وإخلاص للدولة متفان،إن أصون خلوتي أشد صيانة،وأراقب رئتي عن كثب،ولا أضجر أبدا ، يقرفني الآخرون والموسيقى تصيبني بصداع مرعب، أعيش وسط غبطة الصمت في بيتي>>[5].

لقد كانت حياة الشخصية ، تدور بين ذكريات الأم ،وواجبة الوظيفي المتمثل في القضاء على الفئران ، هذه الرغبة الجياشة،التي باح الكاتب بسببها حيث يبدو أنه يعاني من فوبيا الفئران وهو مرض نفسي ،تصبح فيه الفئران عدوا

---

١ . المرجع نفسه:ص:٧

٢ . المرجع نفسه:ص:١٤٥

٣ . المرجع نفسه :ص:٢٠

٤ . احمد حميدوش: السيرة الذاتية الجزائرية: ملتقى إشكالياتالأدب في الجزائر،ص:٣٧

٥ . رشيد بوجدرة: الحلزون العنيد،ترجمة المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار ،ط ١ ، ٢٠٠٢ ص:٩

مخيفا،ومرعبا، لهذا كانت وظيفته القضاء عليها كيف لا وله معها حكاية طفولية <<ظهرت ميولي مبكرا بالتأكيد ،حين بلغت السنتين ، سلمتني أمي إلى مربية كما يتسن لها العمل في بيوت الأثرياء ، كانت حاملا بأختي ،ليس لي سوى واحدة ، وهي تعرج بفضاعة ، ومع ذلك فقد وجدت زوجا ،بفضل مركزي الاجتماعي، وعناد أمي(...) وضعوني إذا في عهدة إمرأة ريفية ،ذات يوم صيفي شديد القيظ حبستني في حجرة (...)وإذا بعشرة جرذان كبيرة هيجتها الحرارة تهاجمني(...) وهكذا نذرت للجرذان حقدا تفاصل حياته ،وأهمها،كانت مواقفه صارمة ومحددة،فهو كاتب مزدوج اللغة ،وروايته هذه مترجمة،وقد وضع بوجدرة كذلك صورة عن نفسه ، وعن وطنه (الشرق بالنسبة للغرب)ليست ببعيدة عن صورة المستشرقين التخلف العصبية ، السحر،وبصورة واضحة " الجنس" وإذا كانت الفئران تتميز بكثرة التناسل وطبيعته الشبقية ،وكذلك الحلزون الذي عنون به روايته واختار له نهاية تحت قدمه فقد يكون الكاتب وضعها معادلا موضوعيا للمجتمع الجزائري- أو العربي- الذي يعاني من انفجار سكاني ،وعدم ترتيب الولادات مثلما كانت تفعل أمه وبحرص شديد على عكس الكثيرات-"في داخلي إذن فولاذ صمت انطواء ، في كل هذا يغلب لون رمادي ، وهو مثال المحايدة بين الألوان << أنا متوهج ووحيد يحدث أنا تتملكني سعادة عظيمة لكن تلك اللحظات نادرة ،كل ما أحرزه من نجاح في تقتيل الجرذان لا جدوى منه فالسكان يتناسلون بهوس والنزوح يفسد كل شيء>>[1]

هذا هو الطفل الذي رأس أمه تسيطر على والده، وتنفر ، وتحدد ولاداتها وتفضل الوحدة على "الخلطة" رمادي ،يريد ممارسة النظام ، ويحرص على بقايا ذكرياته، وينمو حاقدا على النساء ، ربما خوفا من أن يجد نفسه في مكان والده<< ... لكن مجرد التفكير بأن إمراءة تلمس ثيابي يشعرني بالغثيان>>[2]

كذلك يبوح ، بوجدرة بموقفه من الأعياد الدينية ، ذلك الموقف الذي تبرره "أخته" بمرضه<<...أختي نفسها لم تدخل بيتي (...) اذهب لزيارتها أربع مرات في السنة ،أول أيام الجمعة من كل فصل، وهو ما لا أفعله قط أيام الأعياد الدينية ،يؤسفها ذلك لكنها تحترم مبادىء، تزعم أن هشاشة رئتي هي سبب الحادي >>[3] والمناسبات الدينية من الطقوس التي تتناولها الروايات الفرانكفونية، التي ترى الشرق والمغرب عموما،غارق في الغيبيات بعيد عن المنطق ، لهذا يتمرد الكاتب عن عادات بل أخلاق ثابتة، ويرفضها لأسباب ، هي نفسها تتكرر مع نخبة كبيرة من أدباء يعيشون في الغرب، ويتطلعون إلى الشرق في حالة تشبه النكوص إلى الطفولة ، لكن ما يميزها أنها نظرة تحمل الكثير من الحقد والثورة بوح فيه حقائق لا ننكر وجودها في مجتمعنا وكذلك لا ننكر زيفه في مواقف كثيرة إذ علينا دائما وعندما ننظر داخلنا أن لا نقارن وأن لا نضع صورة محددة لنتشكل بها وإلا سنبقى نعاني من الغربة الدائمة ولن نكتشف أنفسنا أبدا.

د- حيلة الدفاع عن الذات :

الرواية هي من أكثر الأجناس الأدبية استو عابا للفكر البشري في هذا العصر ،وبن جلون اتخذ منها قناعا يطلق من خلاله أفكاره ونقده ونظرته للمجتمع المغربي خاصة والعربي عامة .وصلاة الغائب رواية ترتدي قناع السيرة أو سيرة ترتدي قناع الرواية، لكن بالتأكيد أنها حيلة دفاعية من الذات المجرحة والتي انهال عليها الكاتب جلدا ،لتتخلص من الضغط،فتجربة الغربة والحياة

---

١. المرجع نفسة:ص:٣٥

٢. المرجع نفسه :ص:٣٥\٣٦

٣. المرجع نفسه:ص:١٢

الجديدة والهوة الشاسعة بين وطن الكاتب إلام وفرنسا .كلها أصابت الذات بالخوف الشديد فهربت من سيرتها إلى سيرة الوطن<< ... أننا نشكو من خواف الجديد، أي أننا نخاف لا شعوريا من التحرر فنحتمي بالتراث وننكص إلى التقاليد والأساطير لوقاية الذات من الإقرار لعدم النجاح .من جهة ثانية يصيبنا القلق من المجابهة فنرتص إلى الوراء لنغطي ذلك التوتر (...) صونا للكرامة أو دفاعا>>[1]

وبما أن بن جلون كتب روايته في مرحلة انتقالية فالتجربة كانت مثل الموت والبعث .لهذا كان لابد في هذه المرحلة من تصفية الماضي ،و تغذية الأنا من جهة أخرى بما يعوضها،فكانت الروحانية وطقوس المغرب الغريبة تطغى على رواية تبدو الذات محورها<<ثم إن الفتى الشرقي ،و لأنه شرقي،يقيم و لو في لاشعوره أيضا علامة مساواة بين الشرق و الروحانية تؤازره في ذلك و تعاضده إيديولوجيا كاملة نسجها الشرق حول نفسه عندما دخل معركة التحدي مع الغرب >>[2]

من هنا يصبح للبوح فضاء شاسعا له القدرة على استمالة القارئ الغربي الذي توجه له الأعمال أولا ولعله بوح ناجح لدرجة أن بن جلون أصبح من الأسماء المعروفة في المجتمع الفرنسي ويحضى بالجوائز بل ويرشح لجائزة نوبل .

- المغالطة : (الحقيقة والزيف)

أراد بن جلون في روايته هذه أن يكشف على أكثر من نفسه ،فقد يكون نموذجا إنسانيا أو عينة من العالم الثالث ،أو مغتربا يعاني صراعا الحقد على وطنه الذي لم يمنحه فرصة الوجود ، والحنين إليه في نفس الوقت .لكنه كأحد أهم ميزاته كاتب ومفكر، يهتم بقضايا الإنسانية ،توصف كتاباته بطابعها الفكري، وصلاة الغائب رواية تضعنا في دوامة الموت والحياة،وتخلخل علاقتنا بالواقع لان كل شخصيات هذه الرواية تخرج عن حدود المعقول وتفتح باب الشك. يقول السند باد ،الذي نرى فيه أحد وجوه الكاتب والناطق بالكثير من أفكاره مخاطبا بوبي <<هل تعلم يا بوبي أن الحياة ليست ممكنة ولا يتيسر تحملها إلا بشيء من المغالطة ،إني على رأي من قال : إني متيقن أنه بدون تلك المغالطة الكونية لا أحد يريد اقتحام هذا العالم الخادع ،وأن الناس لو نبهوا مسبقا إلى حقيقة الحياة لما قبلها إلا قليل منهم >>[3]

والمغالطة لغز آخر من ألغاز هذه الرواية ،فهل تكمن في نظرتنا (الشرق) للحياة وما بعد الموت ؟ أم الإيمان بالقدر ؟ أم في النظرة الصوفية التي تكدس ثقافة الروح على حساب الجسد وتجعل من الحياة محطة عبور؟ لقد تاه "بن جلون" وعندما كشف عن الحقيقة وجدها نقطتين لا غير "الولادة والموت" وما بينهما هباء<<كنا نعيش في صمت الأموات وطمأنينتهم كنا أمنين ملتحفين بأغطية الليل كنا نحن أنفسنا سرا ونغما ،بقينا على قيد الحياة بفضل تلك المغالطة التي يتحدث عنها الفيلسوف ،أما الآن فنحن عراة ، لم يعد لنا قناع أو على الأقل نحن مطالبون بنزعه>>[4]

أراد "بن جلون"اكتشاف ذاته والعودة إلى الأصل وفي فوضى بحثه لم تجبه حياته الماضية ،ولم يجبه التاريخ ،ولا القلق الوجودي ولا الجنوح الصوفي وإذا كان الغزالي في منقذه خلص إلى أن الحقيقة المطلقة الوحيدة في هذا الكون هي الله ، فإن نهاية الرحلة ما يمكننا من مصارعة القدر لمادا سنفرض الحياة على هدا الطفل لماذا سنثقله في حين أن الانتقال مباشرة من المهد إلى اللحد

---

١ . المرجع نفسه:ص:٣٤

٢ . علي زيعور: التحليل النفسي للذات العربية، ص:٢٠٩

٣ . جورج طرابيشي: شرق غرب،رجولة أنوثة، ص: ٦٠

٤ . الطاهر بن جلون: صلاة الغائب،ص:٩١

سهل جدا >>(١) لقد تجلت الحقيقة قاسية كالعادة و فوق كل الاحتمالات و محاولات الهروب ليستعد أصحاب الرحلة جميعا<< لاستقبال ماكان دوما في انتظار ه دون أن يعرف بالضبط ما هو الحقيقة كان دلك الانتظار يسكنه مند مدة طويلة لكن بصورة غامضة فهو يتذكر ما كان يردده عليه فيلسوف أزعجه أهل العصر الدين نفد صبرهم الحقيقة دامية أو لا تكون>>[1]

أمر واحد وانتظاره كذلك كان لأمر واحد <<وبعد هل تظن ان لنا من القوة

ما يمكننا من مصارعة القدر لماذا سنفرض الحياة على هدا الطفل لماذا سنثقله في حين أن الانتقال مباشرة من المهد إلى اللحد سهل جدا >>[2] لقد تجلت الحقيقة قاسية كالعادة و فوق كل الاحتمالات و محاولات الهروب ليستعد أصحاب الرحلة جميعا<< لاستقبال ماكان دوما في انتظار ه دون أن يعرف بالضبط ما هو الحقيقة كان دلك الانتظار يسكنه مند مدة طويلة لكن بصورة غامضة فهو يتذكر ما كان يردده عليه فيلسوف أزعجه أهل العصر الدين نفد صبرهم الحقيقة دامية أو لا تكون>>[3]

و لعل تلك الحقيقة الدامية،هي ما جعلت نهاية الرواية هي موت الشخصيات التي غابت أجساده

<<و في المحراب قبالة الشيخ لم يكن بالطبع يوجد جسم فدلك من طبيعة تلك الصلاة الخاصة و أقيمت الصلاة بدون سجود على أجساد غائبة أجساد مجهولة صائغة توارت في أرض بعيدة و لفها صمت الرمال أمواج بحر هائج>>[4]

---

١ . المرجع نفسه:ص:٩١

٢ . المرجع نفسه:ص:٩١

٣ . المرجع نفسه:ص:٢٠٨

٤ . المرجع نفسه:ص:٢١٤

آليات انسجام النص في شعر رجب الماجري

ميلود مصطفى عاشور، د. أياد عبد الله، د. زين الرجال عبد الرزاق

كلية دراسات اللغات الرئيسة بجامعة العلوم الإسلامية (ماليزيا)

خلاصة

تعدمعايير نظرية نحو النص التي وضعها دي بوجراند ودريسلر(١٩٨١)(من)أحدث مناهج النقد المتبعة في تحليل ونقد النصوص الأدبية وفق سبعة معايير علميّة، لعلَّ أهمها معياري التماسك والانسجام. ويهدف البحث إلى تطبيق معيار الانسجام على قصيدة "يا زماني" للشاعر الليبي رجب الماجري. لرصد ملامح انسجام النص وتشخيص أدوات السياق، والبنية الكبرى والعلاقات الدلالية وغيرها. لذلك فالسؤال الذي نسعى للإجابة عنه هو: ما مدى انسجام هذا النص الشعري؟ وما هي أهم الأدوات التي تساعد المتلقي في استيعاب النص وفهمه وتأويله؟ باعتماد المنهج التحليلي في مناقشة، ونقد مستوى الانسجام في هذه القصيدة؛ (و)جاءت النتائج لتدلل على أنَّ الشاعر قد أبدع نصاً منسجماً؛ تتضافر دلالاته فيما بينها لتعبر عن فكرةٍ مفادها:"صلابة العزيمة وقوة الإرادة، لنيل الاستقلال التام لكامل التراب الليبي". فقد جاءت القصيدة متلاحمة الأجزاء متماسكة البناء، منسجمةَ المعاني، صوّرت إرادة الشاعر في الثباتعلى مبادئه من أجل تحقيق أهدافه السامية. ويؤكد الباحثون أنَّ نظرية نحو النص أضحت على قدرٍ كبير من الأهمية في تحليل النصوص وفهمها؛ لأنَّه يدعو إلى تطبيق النظرة الكلية للنص، والنظر في وسائل تماسكه، وأدوات انسجامه، وعلاقته بالمتلقي، وبغيره من النصوص وكل هذا لا يتأتى إلَّا من خلال وحدة النص الكلية.

الكلمات المفتاحية: نحو النص، آليات انسجام، قصيدة "يا زماني"، الماجري

TEXT COHERENCE IN THE POEMS RIJEB Al-MAJIRI

Miloud Mustafa Ashour, Dr. Ayad Abdullah, Dr. Zain Alrijal Abdul Razak Faculty of major languages Studies, Islamic Science University of Malaysia (Malaysia)

Abstract

Text grammar theory developed by De Bojerand and Dressler (1981) its text's standards are considered the latest criticism approaches used in the analysis and critique of literary texts, based on seven scientific standards. Perhaps the most important criterion of coherence and cohesion. The article aims to apply the coherence standard on "Ya Zamani" poem for the Libyan poet Rijeb Al-Majiri, to distinguish the features of text coherence, to diagnosis context tools, major infrastructure, semantic relations and others. Therefore the question arises that the article is seeking to answer is: What is the extent of coherence in this poetic text? What are the major tools that help the poem recipient to understand and interpret the text? Through the adoption of the analytical method in the discussion and critique the level of coherence in this poem; the findings indicated that the poet has created a coherent text; the meanings were combine together to express the idea of: “Hard determination and willpower to gain full independence for the entire Libyan territory”. The poem came indivisible parts in a coherent construction, consistent meanings, portrayed the poet’s stable will of his principles to

achieve the supreme objectives. The researchers emphasize that the text grammar theory has become a great importance in the analysis and understanding of texts; it calls for the adoption of the text's general view, and consider means of cohesion, harmony tools, its relations to the recipient, and to other texts. These all can be achieved only through the unity of the whole text.

Key words: text grammar, coherence tools, "Ya Zamani" poem, Al- Magiri

(بسم الله الرحمن الرحيم)

المقدمة

الحمد لله، والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى، أمَّا بعد:

فيكاد يجمع النقاد الذين تطرقوا للأدب الليبي بالدراسة والنقد، على أنَّ سبب الركود والسطحية التي يعاني منها النتاج الشعري الليبي هو غياب الممارسة النقدية الفاعلة في ليبيا؛ مِمَّا حال بينه وبين الشهرة والذيوع سواءٌ على النطاق المحلي في ليبيا، أو على صعيد الشهرة والذيوع عربياً وعالمياً. إذ الملاحظ على هذا النشاط النقدي أنه – علاوةً على قِلَّته - يفتقر إلى العلمية والعمق وغياب المنهجية. فلَكثر الكتابات النقدية هي كتاباتٌ معزولةٌ عن بعضها ومستقلةٌ بما تقدمه، مثلما أنَّها تخضع لذائقة الناقد ومزاجه وليس لمنهجه. فهي في مجملها كتاباتٌ انطباعيةٌ وصفيةٌ لم تستطع الوصول بالنقد إلى أن يكون إبداعاً موازياً للعمل الشعري. وبما أنّ الممارسة النقدية هي في حقيقتها إنعاشٌ وإحياءٌ للنصوص الأدبية المدروسة؛ فقد تبادر إلى ذهن الباحث أن يقيم هذه الدراسة على نتاج واحدٍ من شعراء ليبيا المرموقين والمنسيين في الوقت ذاته ألا وهو رجب مفتاح الماجري.

مشكلة البحث:

منذ اللحظة التي عرفت فيها ليبيا دخول المطابع، وصدور أول ديوان شعري ليبي سنة١٨٩٢ وصدور أول صحيفة سنة١٨٩٧؛ وحتى اللحظة لم يتبلور مشروعٌ نقديٌّ ليبيٌّ، لا في شكل مشروعٍ عامٍ؛ أي: طرحٌ فكريٌّ تنظيريٌّ، ولا في مشروعٍ خاصٍ، أي: ممارسة حقيقية للعمل النقدي. فالنشاط النقدي الممارس تجاه الأعمال الشعرية في ليبيا-مع قلته- يفتقر إلى العلمية والعمق والانفتاح والمرونة والمنهجية[1]، وهي ظاهرة عامة كانت نتيجة توالي سياسات التجهيل والتضييق على الحريات خلال حقب زمنية متتالية في عصرنا الحديث، إذ نلاحظ أنّ أكثر الممارسات النقدية التي تناولت الأدب الليبي هي كتابات تخضع لذائقة الناقد ومزاجه وليس لمنهجه [2]. لذلك فلا عجب - والحال هذه- أن يُحال بين هذا النتاج وبين الشهرة والذيوع عربياً وعالمياً.

ويعد ديوان الماجري (همسات الصبا) مثالاًحياً للأزمة التي يعيشها النتاج الأدبي في ليبيا، وما يفتقر إليه من دراسةٍ ونقدٍ وتحليلٍ تبوئه المكانة التي تناسبه على خارطة الشعر عربياً وعالمياً؛ إذ غيّب عن أعين القراء وحجب عن أقلام النقاد لما يزيد عن نصف قرنٍ من الزمان[3]، ففي حين أبصرت أولى قصائد الشاعر النور سنة١٩٤٧ فإنّ ديوانه لم يطبع إلّا في عام٢٠٠٩. ضمن مجموعة تكونت من ثلاثة دواوين هي (همسات الصبا) و(أقوى من الموت) و(براعم الخريف).

---

١ . ينظر: النويصري، رامز. قراءات في النص الليبي : ٣٢. والحداد، صلاح. على ضفاف الشعر: ٦

٢ . ينظر: النويصري، رامز. قراءات في النص الليبي : ٣٢. والحداد، صلاح. على ضفاف الشعر: ٦

٣ . ينظر المزوغي، محمد. مقدمة ديوان "في البدء كانت كلمة" للشاعر رجب الماجري: ٦

وهكذا تتجسد مشكلة البحث في أنَّ قصائد الماجري بقيت دون نقدٍ وتحليلٍ لمكوناتها الفنية، ودون مناقشة قيمتها الفنية وجوانبها الجمالية، ومقوماتها الإبداعية. لذلك حرص الباحث على دراسة ونقد قصائد الماجري، وفق أسسٍ نقديةٍ حديثةٍ؛ استناداً لمعايير نظرية نحو النص، لتكون مثالاً لممارسةٍ نقديةٍ جادةٍ، تفتح الباب أمام الباحثين الليبيين لإجراء دراساتٍ نقديةٍ تثري التراث الأدبي الليبي المغمور، وتكسبه خاصية التداول، وتضمن له الاستمرارية، وتضفي عليه سمة التجدد.

أهمية البحث:

يستمد هذا البحث أهميته من كونه ممارسة نقديةً تؤسس لرسم صورةٍ واضحةٍ لمرحلةٍ من مراحل تطور الشعر العربي في ليبيا، مثلما يُؤمل أن يكون مساهمةً في تداول النص الشعري الليبي بشكلٍ أكبر؛ ليستفيد القارئ من مضمون رسالته، ويستقي المبدع من بديع صياغته، ويجد الناقد متعةً في تأمُل جمالياته. من خلال الكشف عن جانب من جوانب التجربة الشعرية لدى الشاعر الليبي رجب مفتاح الماجري، لمعرفة ما حقق شعره من أدبيةٍ، انطلاقاً من أنَّ هذه الشعرية هي ما يحكم بها على أدبية النص، فبقدر شعرية القصيدة يكون تأثيرها، إذ إنَّ شعرية الشعر هي التي تحكم إمَّا بتلقي النص أو الانصراف عنه.

وجديرٌ بالذكر أنَّ اعتماد الدراسات اللسانية الحديثة، والاستفادة من تطبيقاتها النقدية على النماذج الشعرية الليبية من شأنه أن يفتح الباب أمام الدارسين والباحثين لإعادة قراءة المنتج الإبداعي، والانطلاق من النص ومرجعياته. اعتماداً على منهجٍ نقديٍ محددٍ، ينحاز إلى النص كله، ويسعى إلى التنظير للممارسة النقدية وتقديم فكرٍ نقديّ مؤسسٍ على منهجٍ واضحٍ بحرفيةٍ أكثر، تتناول الإبداع الأدبي بعيداً عن الانطباعية، وتجعل من الممارسة النقدية عملاً إبداعاً موازياً ومتمماً للنص الشعري. ومِمَّا لا شك فيه أنَّ هذا العمل سيثري المكتبة الليبية ويسد فيها فراغاً كبيراً ما انفك يتسع في ظل غياب المنهج العلمي الواضح في الممارسة النقدية في ليبيا.

منهج الدراسة:

اعتمد الباحث على المنهج التحليلي في دراسة معيار الإنسجام النصي في القصيدة، إذ استند في مناقشته لمدى تحقق هذا المعيار في النص الشعري في سياق التواصل الشعري، على الإنتاج، والاستقبال، والعوامل الشعرية الاجتماعية والنفسانية التي تؤثر في النص.

١. تمهيد

لعلَّ الصفة التي تؤكد عليها اللسانيات النصية هي صفة الاطراد والاستمرارية داخل النص، التي تتمثل في التواصل والتتابع بين الأجزاء المكونة للنص. فالنص عبارة عن وحدة شاملة تتشكل من أجزاء متعددة وفق نمط نحوي أفقي وآخر دلالي رأسي. فالمستوى الأفقي عبارة عن وحدات نصية مترابطة فيما بينها بعلاقات النحو وأساليب اللغة المتداولة على ألسنة أهلها، أمَّا المستوى الرأسي فهو يمثل العلاقات الدلالية وخيوط المعنى المنطقية[1].

وفي حين يُعْنَى التماسك بتحقق الترابط اللغوي الشكلي على مستوى جمل النص المكتوبة أو المنطوقة، بحيث لا يشعر السامع أو القارئ بأية انقطاعات أو فجوات في النص تحول بينه وبين مضمون النص، فإنَّ الانسجام يُعْنَى بكل ما من شأنه أن يحقق الترابط بين المفاهيم والعلاقات الدلالية بشكل منطقي داخل النص، بحيث لا يتعذر هذا الترابط ولا ينقطع مِمَّا يسبب صعوبة الفهم

---

١ . ينظر: عبد المجيد، جميل. البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية: ١٤٤.

والتفسير والتأويل[1]. لذا فإنَّ وسائل انسجام النص تكمن في الأبعاد الدلالية والروابط المفهومية التي تقود إلى المعنى العميق في النص. ويمكن القول بأنَّ التماسك هو البنية السطحية للنص، والانسجام هو البنية التحتية العميقة التي يؤولها ويؤدي إليها ذاك النص. ولذلك فإنَّ الانسجام يعتمد على التأويل وتفعيل دور المتلقّي.

٢. الدراسات السابقة

قامت دراسات عدة على تحليل ونقد وسائل السبك النصي، وناقشت دورها في الرقي بالنص الأدبي، وأثرها في عملية التواصل، ومن ثَمَّ التأثير في المتلقي. من هذه الدراسات:

٢,١. دراسة محمود، محمد خليفة (٢٠٠٩) "**التوحد الإبداعي في نحو النص، قصيدة زحلة لأمير الشعراء نموذجاً**"؛ هدف البحث التعريف بمنهج نحو النص وأدواته ونتائجه، ومعرفة عناصر الربط وأدواته. وطبق ذلك على قصيدة (زحلة) لأمير الشعراء أحمد شوقي. قامت الدراسة على جانبين؛ جانبٌ نظريٌّ، وآخر تطبيقيٌّ. اتبع الباحث في الجانب التطبيقي مناهج عدة منها: الوصفي، والتحليلي، والدلالي. وتوصل إلى أنَّ نحو النص علمٌ يبين دور كلٍ من الناص والنص والملتقي. يستفاد من هذا البحث أنَّه محاولةٌ جادةٌ تستدل على روافد ثقافة الشاعر استناداً إلى نتائج نظرية نحو النص. مِمَّا يمهد الطريق للباحث لكي يستفيد منها في دراسة قصيدة الماجري، كونهما يتفقان في نوع المادة المدروسة ألا وهي الشعر.

٢,٢. دراسة العمري، عيدة مسبل (٢٠٠٩) "**الترابط النصي في رواية النداء الخالد لنجيب الكيلاني: دراسة تطبيقية في ضوء لسانيات النص**"؛ هدفت إلى بيان وسائل الترابط النصي في رواية "النداء الخالد" في مستويين: الرصفي والمفهومي. وتوصلت إلى أنَّ الروائي "نجيب الكيلاني" تمكن من إنتاج نصٍ مترابطٍ بروابط رصفيةٍ ومفهوميةٍ، استعملها بنسبٍ متفاوتةٍ في جمل وفقرات وأحداث وفصول الرواية. يستفاد من هذه الدراسة أنَّها قدمت وصفاً دقيقاً للأبنية النصية وقواعد تماسكها، وأدوات انسجامها، استناداً إلى نظرةٍ شاملةٍ للنص الروائي باعتباره البنية الكبرى.

٢,٣. دراسة قواوة الطيب (٢٠١٢) "**الانسجام النصي وأدواته**"؛ هدفت إلى الكشف عن أهم آليات الانسجام النصي التي تتيح للمتلقي فهم النص وتأويله، وانطلق فيها الباحث من مناقشة مفهوم الانسجام (Coherence) مبيناً أنَّه أعمق وأشمل من مفهوم التماسك (Cohesion). ثم ناقش أهم الآليات التي حددها علماء النص وبينوا أنَّها تسهم في انسجام النص، كالسياق والعلاقات الدلالية والمعرفة الخلفية. وخلص إلى أنَّ العلاقات الدلالية تسهم بشكلٍ كبير في ترابط النص وترتيب أفكاره، ويستفاد من هذه الدراسة نظرياً لأنَّها ناقشت أدوات الانسجام النصي نظرياً ولم تطبّق تلك الأدوات على النصوص.

أكدت أغلب الدراسات التي اعتمدت معايير نظرية نحو النص على أهمية انسجام النص، إذ كشف هذا المعيار عن آليات الترابط المفهومي وأدوات الاستمرار الدلالي. وتكاد تتفق تلك الدراسات على أنَّ مصطلح الانسجام يقصد به ذلك الترابط النصي الناتج من العلاقات المختلفة التي تربط معاني الجمل والفقرات داخل النص، وأنَّه يُعْنَى بالترابط المفهومي ووسائل الاستمرار الدلالي والعلاقات الخفية التي تقود المتلقي إلى أعماق النص.

وأهم ما يؤخذ على تلك الدراسات هو استعمالها عدة مرادفات لمصطلح الانسجام مثل: التقارن، والتماسك، والاتساق، والحبك، بل إنَّ صلاح فضل مثلاً يستعمل الانسجام ويستعمل التماسك في آنٍ معاً للدلالة على المصطلح الغربي (Coherence)[1]. لذلك فإنَّ

١ . ينظر: منصر، يوسف. الجاحظ في الخطاب اللساني العربي: ٢٧٣ .

كثرة هذه المصطلحات وتعدد المفاهيم خلقت نوعاً من الاضطراب وعدم الوضوح، مِمَّا أدَّى ببعض الباحثين إلى أن يحملوا هذه المصطلحات ما لا تحتمل من مفاهيم، أو استعمالها في مواضع غير مناسبةٍ، فلا تؤدي معناها أداءً تاماً دقيقاً، وتخلق لبساً لدى الباحثين والقراء.

٣. مفهوم الانسجام

٣,١.الانسجام في اللغةً:

يدور لفظ الانسجام في معاجم اللغة حول السيلان والتتابع والانتظام. ففي اللسان:"سَجَمَتِ العين الدمع والسحابةُ الماء تَسْجِمُه وتَسْجُمُه سَجْماً...وانْسَجَمَ الماءُ والدمع فهو مُنْسَجِمٌ إذا انْسَجَمَ، أَي: انصب"[2]، وفي القاموس المحيط:"سجم الدمع سجوماً وسجاماً...قطرَ دمعها وسال قليلاً أو كثيراً "[3]،وبعد تقصي معاني(س ج م)في المعاجم(ذكرت معجمين فقط لو أحلت على معاجم أخرى في الهامش حتى تستقيم الإشارة) العربية نجد أنَّها تدور حول القطَران والصب والسيلان وهذه المفردات توحي يالتتالي والتتابع والانتظام وعدم الانقطاع.

٣,٢. مفهوم الانسجام في حقل اللسانيات الحديثة:

الانسجام عند روبرت دي بوجراند ودريسلر هو الترابط الفكري أو المفهومي الذي تحققه بنية النص اعتماداً على عناصر منطقية كالسببية والعموم والخصوص وغير ذلك من العلاقات الدلالية[4]،ويكاد يتفق الباحثون على أنَّ الانسجام في النص هو البنية التحتية لأدوات الربط الظاهرة[5]،فهو إذن يتعلق بالعلاقات الدلالية، أو العلاقات غير المنظورة، فيكون في مقابلة مع التماسك النصي الذي يتعلق بالدلالات المنظورة أو الشكلية. ولذلك يوصف عنصر الانسجام بأنَّه عنصر خفي"فهو تلك العلاقة الخفية التى تنظم النص وتولده "[6].

وممّا يتطلّبه مفهوم الانسجام هو جملة من الإجراءات التي تنشط بها عناصر المعرفة، لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه. إذ تشتمل وسائل الانسجام على العناصر المنطقية؛ كالسببية والعموم والخصوص، ومعلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمؤلف، والسعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية، ويتدّعم الانسجام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النصّ، مع المعرفة السابقة بالعالم، وهو ما يولد الدلالة وهذا ما يسميه دي بوجراند "Connectivity Conceptual"

إنَّ الانسجام خاصية دلالية تقوم على تأويل جمل النص الواحدة تلو الأخرى. ولذلك فإنَّه قد يحمل دلالات يسودها الغموض والمتلقي هو الذي يزيح من خلال ربطه لمعاني داخل النص ويتيح إمكانية تأويل عنصر من الخطاب بعنصرٍ آخر من خلال ربط معانيهما ببعض إذ إنَّ أحدهما يفترض الآخر ويستلزمه. وهذه هي الاستمرارية التي يراد بها تدفق المعاني داخل النص وتعالقها

---

١ . فضل، صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النص: ٢٣٦.

٢ . ابن منظور، لسان العرب: ١٩٤٧/٢٣.(اذكر اسم المادة)

٣ . الفيروزآبادي، القاموس المحيط: ١١١٩.(اذكر اسم المادة)

٤ . ينظر: مدخل إلى علم النص: ١٣٤.

٥ . ينظر: فرج، حسام أحمد. نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري: ١٢٧.

٦ . خطابي، محمد. لسانيات النص: ٢.

ببعضها. وبحسب خطابي، فإنَّه "ليس هناك نص منسجم في ذاته، وغير منسجم في ذاته باستقلال عن المتلقي، بل إنَّ المتلقي هو الذي يحكم على نصٍ بأنَّه منسجم، وعلى آخر بأنَّه غير منسجم "[1].

وخلاصة القول أن(إنَّ)مصطلح الانسجام يقصد به ذلك الترابط النصي الناتج من العلاقات المختلفة التي تربط معاني الجمل والفقرات داخل النص، فهو يُعْنَى بالترابط المفهومي ووسائل الاستمرار الدلالي والعلاقات الخفية التي تقود المتلقي إلى أعماق النص، ولذلك فإنَّ هذه العلاقات تقوم في جانب كبيرٍ منها على التفسير والتأويل هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنَّ هذه العلاقات الدلالية تخضع لثقافة المتلقي ومعارفه ومعلوماته التي يختزلها من العالم الخارجي عن النص.

٣,٣. ترجمة مصطلح النظرية (Coherence) إلى العربية

تعددت الترجمات العربية التي استعملها الدارسون العرب للدلالة على(Coherence)فترجمه خطابي(١٩٩١) الانسجام، بينما ترجمته إلهام أبو غزالة وعلى خليل(١٩٩٢) التقارن، وجاء من بعدهم سعيد بحيري(١٩٩٦)وسماه التماسك، وترجمه تمام حسان(٢٠٠٠) الاتساق، بينما آثر كل من سعد مصلوح(١٩٩١) وجميل عبد المجيد(١٩٩٨) وأشرف عبد البديع(٢٠٠٠)استعمال مصطلح الحبك استناداً إلى قربه من المفاهيم النقدية التراثية. أمَّا صلاح فضل(١٩٩١)فاستعمل الانسجام والتماسك معاً ترجمةً (Coherence) ومع هذا الخلط والتباين في استخدام المصطلحات يضل مفهوم الانسجام في دائرة العلاقات الدلالية التحتية التي تسمح للنص بأن يفهم ويستخدم وعلى قدر قوة الترابط بين الدلالات الجزئية للنص وقوة علاقاتها تكون قوة حبك النص، التي يزيد وينقص تبعاً لها عملية فهم النص وإدراك مضمونه.

٣,٤. مصطلح الانسجام في التراث النقدي

نظر النقاد القدامى إلى العمل الشعري على اعتبار أنَّه ائتلافٌ بين مجموعة من العناصر والمكونات. تعتمد جودة هذا العمل تبعاً لجودة هذه المكونات شكلياً، ثم لمدى ائتلافها وانسجامها مع بعضها دلالياً. فجاءت نظرتهم إلى عناصر النتاج الشعري نظرةً تكامليّةً، يمثّل فيها البناء الشعري قالباً لغويًّا، أو شكلاً فنيًّا تتفاعل فيه عناصر الائتلاف كلها لتدلّ على المعنى، وتجسده تجسيداً فنيًّا إبداعيًّا معبّراً. وإذا كان مفهوم الانسجام يدور حول العلاقات الدلالية التحتية التي تسمح للنص أن يفهم ويستخدم[2] وإذا كان دي بو جراند يقرر أنَّ الانسجام يُعْنَى بمدى وثاقة الصلة بين أجزاء النص، اعتماداً على مكونات عالم النص من مفاهيم وعلاقات دلالية؛ فإنَّنا نجد هذا الفهم قد تبلور عند النقاد القدامى، ولا نجد صعوبةً في الوقوف على شذرات هذا المفهوم في كتاباتهم. ولعلنا نقتصر على ما جاء في البيان والتبيين، إذ ذهب الجاحظ إلى أنَّ المزية تكمن في حسن الصياغة، وجودة السبك وبراعة التأليف. فبحسب (قول)الجاحظ فإنَّ النص إذا سلم من حيف التأليف، وبَعُد عن سماجة التركيب؛ ظهر بتركيب كلماته، ونظم مفرداته، مسبوكاً كالعقد المنتظم ومحبوكاً كالوشي المنمنم، فأجود الشعر عنده "ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنَّه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان"[3] حتى "يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت

---

١ . نفس المرجع السابق(اذكر اسم المصدر أولى):٥١

٢ . ينظر: فرج، حسام أحمد. نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري:١٢٧

٣. الجاحظ. البيان والتبيين: ٦٦/١

كالكلمة، تسالماً لأجزائه وتقارناً"[1]. إنَّ هذا الفهم لترابط أجزاء النص وضرورة أن يتحقق فيه معيار الانسجام، هو ذاته ما نجده في كتب اللسانيين الحديثة.

وخلاصة ذلك أنَّ تراثنا النقدي زاخر بكثير من المصطلحات والمفاهيم اللسانية التي تعبر عن مصطلح الانسجام كالتناسب والمناسبة والمجاورة والتلاؤم والالتحام والتآلف. ويمكن أن نستشف مفهوم الانسجام عند علماء التراث من تأكيدهم على ضرورة تلاحم أجزاءِ الكلام، وسلامةِ تركيبه، واعتدال نظمه. فما يميز النص المحبوك عندهم هو أنَّ جمله وعباراته منتظمة ومترابطة دلالياً بحيث تكوّن كل جملة تمهيداً لما يليها، وهذا هو معيار ترابط النص وحسن انسجامه دلالياً عند علماء اللسانيات المعاصرين وهو ما يميز النص عن اللانص عندهم.

٤. قصيدة "يازماني"

تقع القصيدة في عشرة أبياتٍ، من الخفيف، كتبها الماجري في ٢٠ سبتمبر١٩٥ وعبَّر فيها عن رفضه للواقع السياسي المتردي الذي تسوده الدسائس والمؤامرات الاستعمارية التي تسعى إلى فرض الوصاية وترسيخ فكرة التبعية، فصدح الماجري بموقفه في تحدٍ لكل تلك المؤامرات التي تحاك ضد وحدة الوطن وحريته. يقول الماجري[2]:

يَا زَماني عَرْبِدْ وثُرْ يا زماني وَتَكَلَّفْ ما شِئْتَ منْ طُغْيانِ
وانْشُرِ الْيَأْسَ في سَمائِي ضَباباً وتعمّدْ طولَ المدى حرمانِي
وابْعثِ الكونَ في عواصفَ هُوجٍ منْ ضروبِ الخُطوبِ والأشْجانِ
فإذا ما عصفتَ كان جوابِي لنْ تنالَ الأحداثُ من إيماني
أتحداكَ أنْ تزعْزعَ عزمِي عنْ مكانٍ أردتُه لمكانِ
إنّ بينَ الضلوعِ قلباً فتيّاً والمنى والشبابُ مِلْؤُ كياني
وإذا صحّتِ العقيدةُ والعزم وَجَدْتَ المُحالَ في الإمْكانِ
قدْ دفنْتُ اليأسَ المريرَ وأحلاماً عجافاً منْ صنعةِ الشيطانِ
وهجرتُ المنى التي اعتادها الناس لأخرى في عالمٍ روحاني
لنْ تراني أخشاكَ بعد خلاصي منْ قيودٍ حطّمتها لن تراني

٥. أدوات الانسجام النصي في القصيدة

تتنوع أدوات انسجام النصوص وتتجدد وتختلف من نص إلى آخر"بحيث يكاد كل نص يبتكر وسائل تماسكه الدلالية"[3]، غير أنَّ علماء النص حددوا أنماطا عدة للعلاقات الدلالية الرابطة بين مفاهيم النص والأدوات، التي من شأنها أن تقود المتلقي لفهم وتفسير

---

١. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة:١/١١

٢ . الماجري، رجب مفتاح. ديوان همسات الصبا ضمن مجموعته الشعرية المسماة "في البدء كانت كلمة" : ٩٢.

٣ . حماسة ، محمد. الإبداع الموازي: ٣٦

النص. ولعلَّ أهم الأدوات التي يُعوّل عليها في مساعدة المتلقي على فهم وتأويل النصوص تتمثل في: معرفة سياق النص، والإلمام بالعلاقات الدلالية الرابطة بين قضاياه، وكذلك موضوع النص، وبنيته الكبرى. كل هذه الوسائل تسهم في انسجام النص وتساعد على تحقيق الغاية التواصلية وتجعل منه نصاً ذا قيمةٍ، وفيما يأتي بيان هذه الآليات:

١,٥. السياق Context

السياق بالنسبة للنص كالسماء للنجم. إذ لاوجود للنجم خارج سمائه، فكذلك ليس للنص وجود خارج سياقه[1]. وتكمن أهمية السياق في ما يقدمه لنا من إمكانيات تساعدنا على الاحاطة بالنص "واستجماع كل خصوصياته وضبط مختلف علاقاته، من خلال تجاوز القراءة النصية المغلقة إلى قراءة مفتوحة تمكن القارئ من الوقوف على النص الشعري في سيرورته التواصلية"[2]. ومِمَّا يؤكد هذه الأهمية لسياق النص الشعري؛ القصور الذي سُجل على مناهج الشكلانيين ولسانيات الجملة، التي أُخذ عليها اقتصارها على الاهتمام بالبنى الداخلية للنص وإغفالها الأطراف المشاركة في إبداع النص وتلقيه، وعلاقتها بالزمان والمكان.

وإذا كانت محاولة فهم النص فهماً مقبولاً، تبدأ من إعادة بناء سياقه، فإنَّ من أهم المكونات السياقية التي يمكن أن ننطلق منها في إعادة بناء سياق هذه القصيدة تتمثل في معرفة نوع النص، ومعرفة منشئه، ومتى تلفظ به، وكيف تم التواصل، وما وسيلته أكان مكتوباً، أم منطوقاً، ومعرفة: من كان السامع، أو القارئ. كل هذه المكونات والاحالات المرجعيات تكشف عن مقومات انسجام النص في سياق معين له ملامح خاصة وتزودنا بمفاتيح فهم النص وإدراك أبعاده[3].

وفيما يأتي القرائن الأساسية والمكونات السياقية التي يمكن أن تساعدنا في إعادة تشكيل السياق الذي ولدت فيه قصيدة الماجري "يا زماني"، فنحاول فهمها وتفسيرها من خلال المعطيات التي يقدمها السياق ببعديه المقالي والمقامي، والوقوف على مدى انسجام النص واستمراريته الدلالية.

١,١,٥. نوع النص

إنَّ نوع الجنس الأدبي يفرض على المتلقي نمطاً معيناً من الفهم وأسلوباً خاصاً في تأويل النص. فطبيعة النص الأدبي وخصائصه التي ينضوي بها تحت جنس معين من أجناس الأدب؛ توجّه القارئ إلى ترجيح فرضيات معينة دون غيرها في التأويل والفهم. لذلك فإنَّ معرفة نوع النص من أولى العلامات التي تحدد جوانب مهمة من الغايات البراجماتية للنص؛ لأنَّ نوع النص علامة اجتماعية متعارف عليها بين الجماعة اللغوية. فبنية النوع الأدبي بنية وظيفية تشير إلى العمليات الاجتماعية المتشكلة التي تظهر ملازمةً للنص. مثلما أنَّ نوع الجنس الأدبي يعد قيداً يحدد علاقة النص بالموقف الاتصالي. يتضح ذلك من هيمنة السياق على النص التي تختلف في الشعر عنها في النثر. فالروائي عندما يهم بسرد أحداث الرواية يسير في حبك الرواية تبعاً لتنبؤه بالسياق الذي تفرضه الرواية كجنس أدبي له خصوصيته. ويختلف الحال تماماً مع الشاعر الذي يلتزم بسياق مخصوص يفرضه جنس الشعر، فالشفرة الشعرية لايجوز أن تفسّر بمفهومات السياق الروائي"[4].

١ . ينظر: محمد عزام. تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية الحديثة: ١٣٠

٢ . أوشان، علي. السياق والنص الشعري : ١٦٩

٣ . خطابي، محمد. لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب: ٣١

٤ . الغامدي، عبد الله. الخطيئة والتكفير: ٧٣

وفيما يخص النص الذي بين أيدينا يمكننا تتبع المكونات السياقية التي تضيئ النص، وتساعد على فهمه انطلاقاً من الاستراتيجيات التي يوفرها نوع الجنس الأدبي "الشعر" الذي بين أيدينا فيما يلي(يأتي):

- إنَّ أول ما يطالعنا كلمة "قصيدة" التي تدل على أنَّ نوع النص ينتمى إلى الشعر. وهذا يوحي بارتباط النص بنصوص أخرى على شاكلته، ويمكن للقارئ أن يسترشد من خلال مخزونه الثقافي والمعرفي ويستعين بهذا المخزون في عملية فهم النص. فبمجرد إدراك القارئ بأنَّ النص الذي بين يديه "شعر" فإنَّه يتهيأ لاستيعاب النص وفق قيود معينة يتميز بها الشعر عن النثر، والخيال عن الواقع أو الحقيقة والمجاز. مثلما سيدرك المتلقي المتخصص أو القارئ النموذجي أنَّه أمام نص يتضمن المعنى ومعنى المعنى.

- ثم إنه من النظرة الأولى ندرك أنَّ تلك القصيدة عمودية تقليدية وذلك من أسلوب كتابتها على هيئة شطرين صدر وعجر. وهذا يفيدنا في التمييز بينها وبين الشعر الحداثوي. ولعلَّ مِمَّا يميز هذه البنية التقليدية أنَّ الشاعر يحرص فيها على تحقيق نوع مميز من اللذة الجمالية المتوافرة في الشعر العمودي، اعتماداً على موسيقى الوزن والقافية.

- وأيضاً يدرك القارئ أنَّ الشعر العمودي يحتاج إلى فهم وتأويل معين يختلف كثيراً عن الشعر الحر. علاوةً على توّلد انطباع تلقائي عن صاحب النص فحواه أنَّه من الشعراء المحافظين على النسق القديم للشعر العربي، وهذا في حدِ ذاته ينبؤ بقوة الملكة الشعرية لدى صاحب النص، استناداً على التراث الشعري والمعجم اللغوي والخبرة الواسعة بالنصوص الشعرية القديمة.

كل هذه المكونات السياقية المرتبطة بنوع النص تساعد المتلقي في تأويل النص وفهمه استناداً إلى القيود التي تميز جنس "الشعر" وتحدد شكله، سواء كانت قيوداً لفظية أو أسلوبية أو موسيقية، أو قيود تتعلق بالأغراض والموضوعات. وكذلك فيما يخص بالضرورات الشعرية واللغة المجازية المتاحة للشعر دون الناثر وكذلك كل ما يتعلق بمقومات النص الشعري العمودي، وجميع هذه القيود يخضع لها الشاعر منشئ النص (في)أثناء عملية إنتاج النص، مثلما يخضع لها المتلقي عند تلقي النص ومحاولة فهمه.

٢,١,٥. صاحب النص

صاحب النص هو الشاعر رجب مفتاح الماجري الدرناوي المحامى الوزير السابق الشاعر، الذي بدأ كتابة الشعر منذ نعومة أظفاره قبل أكثر من نصف قرن. يصف الناقد أحمد الفيتوري شاعرية الماجري بقوله: "القصيدة التي عنده حالة شعورية قصوى يجمع ويجتمع فيها كل رجب الماجرى: الإنسان، المثقف، الفنان، القانوني، السياسي، الأب، الزوج، والابن، والأخ، والصديق، لكن ذلك ينحصر فى الوطن وفي المرأة"[1]. ومِمَّا يساعد على فهم النص الالمام بمراحل حياة الشاعر، وأهم النجاحات التي حققها أو النكسات التي واجهته، وكذلك فهمنا لأهم المؤثرات التي شكلت ثقافته، وأثرت في بناء شخصيته. وغيرها من المراحل المهمة والأحداث الخطيرة التي عاشها وعايشها الشاعر.

وأهم ما يمكن الإشارة إليه هنا أنَّ الماجري ولد وترعرع يتيماً في زمان ومكان تدرّجت فيه الأوضاع السياسية والاجتماعية من الصراع المسلح والمقاومة المستميتة ضد الاستعمار الإيطالي، إلى النضال من أجل الاستقلال والتحرر من التبعية والهيمنة الإنجليزية، ثم إلى الكفاح من أجل بناء ليبيا الموحدة المستقلة. وكان للماجري دورٌ مباشر في تلك المراحل التي عبرت عن حدّة الصراع من أجل الحرية والوحدة والسيادة الليبية.

---

١ . الفيتوري، أحمد. والمسماري، إدريس. عن الوطن والشعر والمرأة "حوار مع الشاعر رجب الماجري": ٦٨

٥,١,٣. زمان النص ومكانه

إنَّ السياق المقامي الذي نشأ فيه النص ركن أساس في عملية تأويل النص وفهمه، لذلك تعد القرائن المرتبطة بالقصيدة من تاريخ النشر ومكانه والمناسبات المشار إليها في متن القصيدة أو في هامشها، من أهم القرائن التي نعتمد عليها في إعادة بناء سياق النص الشعري وفهمه فهماً سليماً.

والقصيدة ذيّلت في الديوان بتاريخ ٢ ديسمبر ١٩٥١. والمتتبع للأحداث الدائرة في ليبيا آنذاك يكتشف أنَّ القصيدة كتبها الماجري في خضم الصراع السياسي والأيدلوجي الذي احتدم قُبَيلَ إعلان استقلال ليبيا بأقاليمها الثلاثة في ٢٤ ديسمبر ١٩٥١. فكان الصراع السياسي على أشده حول شكل الدولة الوليدة ونظام حكمها. في الوقت ذاته كانت الدوائر الاستعمارية تدبر المكائد لمستقبل ليبي؛ حين اتفقت بريطانيا وإيطاليا وفرنسا على مشروع يقضي بفرض الوصاية الإيطالية على إقليم طرابلس والوصاية البريطانية على برقة والوصاية الفرنسية على فزان. على أن تمنح ليبيا الاستقلال بعد عشر سنوات من تاريخ الموافقة على مشروع الوصاية. كان الماجري يرفض كل تلك التجاذبات السياسية والمكائد الاستعمارية. لقد ناضل من أجل قضية الوطن الكبرى المتمثلة في استقلال كامل التراب الليبي ورفض الوصاية والتبعية.

إنَّ إلمام المتلقي بهذه الأحداث من شأنه أن يوجه فهمه إلى دلالات بعينها في القصيدة. ليس أقلها دلالات الرفض والتحدي وعدم القبول بالواقع التي تستشفها من مطلع القصيدة:

يَا زَمانِي عَرْبِدْ وثُرْ يا زماني   وَتَكَلَّفْ ما شِئْتَ منْ طُغْيانِ

وانْشُرِ الْيَأْسَ في سَمائِي ضَباباً   وتعمّدْ طولَ المدى حرمانِي

٥,٢. العلاقات الدلالية الرابطة بين قضايا النص

إنّ مفردات الثروة اللفظية لأية لغة تترابط فيما بينها بشبكة من العلاقات الدلالية والمنطقية، إذ لا توجد مفردة إلَّا وقد ارتبطت بمفردة أخرى أو أكثر. والكلمة في اللغة بما تختزنه من ملامح دلالية تتنوع علاقاتها الدلالية والمنطقية ببقية كلمات اللغة التي تستعملها الجماعة اللغوية، وذلك وفق الاعتبارات المنطقية والمعرفية والعرفية المعتمدة في التصنيف، كمعيار العموم والخصوص، أو السبب والنتيجة، ويرى دي بوجراند أنّ انسجام النص يتحقق من خلال العلاقات المنطقية وطريقة تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف وكذلك تفاعل المعلومات داخل النص مع المعرفة السابقة بعالمه[1]. وفيما يأتي أهم العلاقات الدلالية التي تمثل خيوط الشبكة التي تعبر عن مضمون النص وفحوى أفكاره، وتسهم في انسجام النص في القصيدة:

٥,٢,١. العلاقات السببية

هى علاقة منطقية تعطي النص ترتيباً وسهولة فى الفهم، ليكون نصاً مقبولاً، وتساعد المتلقي على تفسير النص. إذ تربط هذه العلاقة بين جملتين؛ تكون إحداهما سبباً والأخرى نتيجةً له. فمثلاً يجعل الماجري صحة العقيدة وقوة العزم سبباً للصمود أمام المحن ووسيلةً للوصول إلى الهدف مهما كان قصياً:

وإذا صحّتِ العقيدةُ والعزم   وجَدْتَ المُحالَ في الإمْكانِ

---

١ . ينظر: دي بوجراند. النصّ والخطاب والإجراء: ١٠٣

وكذلك عندما قال:

لنْ تراني أخشاكَ بعد خلاصي من قيودٍ حطّمتها لن تراني

فالخلاص من القيود سبب، أدَّى إلى نتيجة عبر عنها بقوله: "لن تراني أخشاك".

٢,٢,٥. علاقة الإجمال والتفصيل

تقوم هذه العلاقة على ذكر المعنى مجملاً ثم يأتي بعد ذلك التفضيل لما سبقه من إجمال؛ ولذلك تكتسي هذه العلاقة بصفة المرجعية. لأنَّها تقوم على شرح المجمل المذكور سابقاً وتحيل إليه. وقد تسير العلاقة في اتجاه معاكس فتنتقل من التفصيل إلى الإجمال. ويطلق علماء البلاغة على هذه العلاقة علاقة التقسيم ثم الجمع. أمَّا إنْ ذكر الكلام مجملاً ثم فصل بعد ذلك فيسمى عندهم علاقة الجمع ثم التقسيم[1]،ومثل هذه العلاقة في هذه القصيدة نجدها في البيت الخامس:

أتحداكَ أنْ تزعْزعَ عزمِي عنْ مكانٍ أردتُه لمكانِ

إذ يجمل الشاعر هنا معنى الثبات والصمود وقوة العزيمة التي يمتلكها، ثم يأتي ببيان وتفصيل مقوماتها والمتمثلة في: "القلب الفتي، وطموح الشاب اليافع، والعقيدة الصحيحة، والعزم القوي، هجر الدنايا والأحلام الزائفة..." في قوله:

إنّ بينَ الضلوعِ قلباً فتيّاً والمنى والشبابُ ملْؤُ كياني

وإذا صحّتِ العقيدةُ والعزم وجَدْتَ المُحالَ في الإمْكانِ

قدْ دفنْتُ اليأسَ المريرَ وأحلاماً عجافاً منْ صنعةِ الشيطانِ

وهجرتُ المنى التي اعتادها الناس لأخرى في عالمٍ روحاني

لنْ تراني أخشاكَ بعد خلاصي منْ قيودٍ حطّمتها لن تراني

وقد يأتي المعنى مفصلاً ثم مجملاً كما في الأبيات الثلاثة الأولى:

يَا زَماني عَرْبِدْ وثُرْ يا زماني وَتَكَلَّفْ ما شِئْتَ منْ طُغْيانِ

وانْشُرِ الْيَأْسَ في سَمائِي ضَباباً وتعمّدْ طولَ المدى حرماني

وابْعثِ الكونَ في عواصفَ هُوجٍ منْ ضروبِ الخُطوبِ والأشْجانِ

فقوله: "عربد، ثُرْ، تكلّف، انشر اليأس، تعمّد الحرمان، ابعث العواصف" كلها تفصيل أجمله في قوله: "فإذا ما عصفت ..". نخلص من ذلك أنَّ الماجري اعتمد على العلاقات الدلالية المتنوعة في إيصال معانيها إلى ذهن المتلقي في أبهى صورة، وأيسر أسلوب، وسعى حثيثاً إلى استثمار الإمكانات جميعاً المتوافرة في هذه اللغة وتوظيفها في بناء القصيدة؛ من أجل تحقيق الهدف الذي رمت إليه القصيدة، وإيصال الرسالة التي أنشأت من أجلها.

---

١ . ينظر: عبد الحميد، جميل. البديع بين البلاغة العربية واللسانيات الحديثة: ١٦٢

٣,٥. البنية الكبرى وموضوع النص

يُقصد بالبنية الكلّية للنص أن يكون للنص "جامعٌ دلاليّ، وقضيّة موضوعيّة يتمحور النصّ حولها، ويحاول تقديمها بأدوات متعدّدة"[1]،ومع أنَّ قوام النص يتكون من الكلمات والجمل لكن هذه التراكيب الجزئية لا تكفي لاكتشاف الخواص النوعية للنص إذ "لابُدَّ أن يبدأ التحليل النصّي من البنية الكبرى في العمل الأدبي، وشرح ما في المتواليات النصّية من تماسك وانسجام، وتكون المتتاليةُ متماسكةً دلاليًا عندما تقبلُ كُلُّ جملةٍ فيها التأويلَ والتفسيرَ"[2].

إنَّ أول ما يطالعه المتلقي عنوان النص المقترن غالباً باسم صاحبه، وكثيراً ما يكون هناك إشارة إلى نوع النص كأن يكون هناك كلمة "شعر" أو "قصة" أو "رواية" مثلاً؛ وبحسب محمد خطابي[3]فإنه كلما توفّر (توافر)للمتلقي معلومات عن المتكلم والمخاطب والرسالة والزمان والمكان ونوع الرسالة كلما كانت حظوظ فهم النص وتأويله أكبر.

إنَّ القصيدة التي بين أيدينا تعبر عن حالة إصرار واستماتة كان يجاهر بها عدد كبير من الرافضين لمبدأ التخاذل والسكوت على سياسات المستعمر، التي تقود الناس إلى القبول بفكرة تقسيم ليبيا إلى ثلاثة أقاليم آنذاك. فالماجري في هذه القصيدة أراد أن يعبّر عن ثقته القوية بمبادئه؛ فربط في تتابع زمني كل الاحتمالات التي قد تجتمع لزعزعة الثقة في مبادئه الفاضلة، التي تتمركز في الإصرار على الاستقلال والوحدة لكامل التراب الليبي قائلاً:

يَا زَماني عَرْبِدْ وثُرْ يا زماني وَتَكَلَّفْ ما شِئْتَ منْ طُغْيانِ

وانْشُرِ الْيَأْسَ في سَمائِي ضَباباً وتعمّدْ طولَ المدى حرماني

وابْعثِ الكونَ في عواصفَ هُوجٍ منْ ضروبِ الخُطوبِ والْأَشْجانِ

فقال "عربد، وثُر، وتكلّف، وانشر، وابعث" في نبرة صريحةٍ مليئةٍ بالتحدي، ثم يأتي بالفاء للدلالة على سرعة الرد قائلاً:

فإذا ما عصفتَ كان جوابي لن تنالَ الأحداثُ من إيماني

فهذه القصيدة تتحدث عن المحن التي كانت تمر بحياة الشاعر، وتعبّر عن مدى صبره وإصراره في مواجهة الصعاب؛ وتصور الشاعر وكأنَّه طائرٌ وحيدٌ يغرّد خارج السرب، لذلك فإنَّها تكشف عن جانب مهمٍ من شخصية الشاعر العصامية، وتنبؤ عن إرادته القوية.

فقارئ النص يتفاعل مع كل تلك القرائن اللفظية، التي تتوالى فيه في انسجامٍ تامٍ حتى يسهل عليه استيعاب الفكرة الأساسية التي يعرضها الشاعر. فابتداءً من المطلع تتجلى فكرة التحدي التي نتجت عن إضافة "العربدة والطغيان" إلى "الزمان"، فيتبادر إلى ذهن المتلقي المبدأ الذي تبناه الشاعر متمثلاً فكرة التحدي والإصرار على الاستقلال والوحدة لكامل التراب الليبي، هذا المبدأ النبيل الذي طغى على قصائد ديوانه الأول المسمى "همسات الصبا".

---

١ . الرواشدة، سامح. إشكالية التلقي والتأويل: ٩٦

٢ . عزام، محمد. النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي : ٥٠

٣ . خطابي، محمد. لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب : ٢٩٧

٥,٤. الخلفية المعرفية

إنَّ الحكم على النص بأنَّه منسجم أو غير منسجم يتوقف على المتلقي، ومقدرته في فهم النص وتأويله. لذلك فمن المهم أن تكون لدى المتلقي خلفية معرفية كافية حول مكونات النص من حيث المنشئ والأفكار والأساليب، وكذلك المعتقدات والعادات والتقاليد والتيارات السياسية والصراعات. بمعنى آخر يجب أن يكون المتلقي على قدرٍ من المعرفة بالأطر التي تحكمت في فكر الكاتب وشاعرية الشاعر. لذلك فالخلفية المعرفية عامل مهم يكشف لنا عن الأطر والمبادئ التي سيطرت على النص سواء في أثناء الكتابة أو في أثناء التلقي.

ويرى الباحث أنَّه من المهم جداً التمييز بين نوعين من أنواع الخلفية المعرفية المتحكمة في كيان النص، أحدهما متعلق بالكاتب صاحب النص والثاني متعلق بالمتلقي. أمَّا التي تخص صاحب النص، فمن أهم العوامل المؤثرة فيها ما يسمى بالكتاب الأكبر. إذ إنَّ وقوع الشاعر تحت سطوة وتأثير سابقيه أمر لافرار منه. وهذا لا يعني القدح في شاعرية الشاعر اللاحق باتباعه أو تأثره بالشاعر السابق. فما اتفق عليه النقاد أنَّ "النصوص الشعرية التي تنتمي إلى فضاء نصي مشترك تحيل جميعها على كتاب أكبر، تربطها به علاقة الجزء بالكل، والمقصود بالكتاب الأكبر هو الحياة الثقافية"[1]،فعملية إنتاجية النصوص يغلب عليها اجترار ما هو متداول في الثقافة. وبذلك يصبح كل نص حاملاً في بنيته"بقايا وآثاراً وشذرات من ذلك الكتاب الأكبر"[2]. لهذا السبب فإنَّ "مسألة أخذ النصوص بعضها من بعض، مبدأ شعري عام لامناص منه للعملية الشعرية. والسبب في ذلك راجع إلى تشابه الذخيرة الشعرية عند الشعراء الذين ينتمون إلى فضاء نصي واحد، ثم إلى الإكراهات التي يفرضها الجنس الأدبي ذو الرصيد الفني المشترك على الشعراء؛ الأمر الذي يجعل نصوصهم استنساخاً وتكراراً لنماذج عليا في الثقافة العربية"[3]، إنَّ هذه المسألة تمثل الخلفية المعرفية أو الخلفية المرجعية، التي تتحكم في جزءٍ كبير في شاعرية الشاعر وتوجهاته وأفكاره التي تنعكس بدورها على أساليبه وطريقة معالجته للقضايا المختلفة. وبالنسبة للماجري فقد جعل من الوطن قضيته الأولى في أشعاره وسار في ذلك على خطى أستاذيه أحمد رفيق، وإبراهيم الأسطى عمر، ولعلَّ هذه الأمور ساهمت بشكل كبير في إنتاج أشعار الماجري قائل النص.

أما الخلفية المرجعية التي يمتلكها المتلقي، فهى التي تسيطر على طريقة فهم النص وتفسيره. فالمتلقي يرتكز في عملية التأويل على ملئ فجوات النص بما يتناسب مع الإطار الذي يحدده السياق العام. وهذا السياق يتشكل في ذهن المتلقي بناء على معطيات النص الشكلية وأسلوب تماسكه وبنائه اللفظي أولاً، ثم على معرفة الخلفية المتوافرة لدى متلقي النص حول النصوص السابقة التي يمتصها النص ويختزلها؛ سواء بأشكالها أو مضامينها، فضلاً عن معرفة المتلقي المسبقة بالأعراف والتقاليد والقيم الاجتماعية والعقدية لبيئة النص.

وبالعودة إلى قصيدة الماجري، فإذا اعتبرنا أنّ هذه القصيدة وحدة معرفية مستقلة، تنطوى(تنطوي)على بنية تتضمّن مفاهيم ومرجعيات تفسّر هذه المفاهيم، فإنَّ هذه المرجعيات تمثل حجر الزاوية لفهم وتأويل النص. فالخلفية المعرفية التي ينطلق منها المتلقي تفصح له عن جوانب مهمة من النص منها ما هو مرتبطٌ بالواقع الاجتماعي لصاحب النص، ومنها ما يتعلق بالمعتقدات

---

١ . سمير، حميد. النص وتفاعل المتلقي: ٩٥

٢ . حمودة، عبد العزيز. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: ٣٢٤

٣ . سمير، حميد. النص وتفاعل المتلقي: ٩٥

والعادات والتقاليد وكذلك المبادئ والقيم التي تبناها الكاتب وما دفعه إليها، وغير ذلك من المكونات المعرفية التي تقود المتلقي إلى تبني فهم معين للنص.

ومثلما أسلفنا فإنَّ أهم القضايا التي جعلها الماجري نصب عينيه كانت قضايا الوطن، وعلى رأسها رفض أي شكل من أشكال الاستعمار. وعلم المتلقي بتوجهات الماجري الوطنية هي مفتاح أساس في فهم وتفسير أشعاره ومن بينها قصيدته "يا زماني".

٦. الخاتمة

إنّ إعادة تشكيل السياق الذي ولدت فيه قصيدة الماجري "يازماني": اعتماداً على القرائن اللفظية، ومعرفة صاحب النص، ونوع النص، وزمانه ومكانه، وبنيته الكبرى، واستثمار الخلفية المعرفية والمرجعيات التاريخية والثقافية، تمكننّا من فهم وتفسير النص فهماً مقبولاً الأمر الذي أتاح لنا الحكم على النص بأنَّه منسجمٌ ومترابطٌ دلالياً.

إذ إنّ الخلفية المعرفية لدى المتلقي مفتاح أساس،من مفاتيح قراءة النص قراءة سليمة ومقبولة. بعد ربط النص بالواقع الاجتماعي لصاحب النص، وبكل ما يتعلق بالمعتقدات والعادات والتقاليد والمبادئ والقيم التي تبناها الكاتب وما دفعه إليها، وغير ذلك من المكونات المعرفية التي تقودنا إلى تبني فهم معين للنص.

لقد برع الماجري في عرض فكرته التي تعبِّر عن إرادته القوية وإصراره على مبادئه التي تعبر عن تطلُّع الليبيين للحرية زمن الاستعمار الأوروبي الحديث لليبيا، ورفض الوصايا والتقسيم الفدرالي الذي تسعى إيطاليا وإنجلترا وفرنسا إلى ترسيخه وفرضه على ليبيا. فصوَّر فكرته التي توحي بمدى إصرار الليبيين على نيل الحرية والاستقلال ورفض الوصاية والتبعية، في نبرةٍ من التحدي والتصدي لكل مؤامرات المستعمر ودسائس الداعمين للتقسيم والباحثين عن كراسي السلطة على حساب وحدة الوطن وحريته التامة.

٦,١. النتائج

أ. من أهم الأدوات التي حققت انسجام النص وجعلته نصاً على درجة عالية من الانسجام والترابط العلاقات الدلالية التي ربطت بين مفاهيم النص وأفكاره.

ب. كان للالمام بالسياق المقامي الذي ولد فيه النص دورٌ بارزٌ في عملية الفهم والتفسير.

ج. لقد شكلت البنية الكبرى إطاراً يحكم دلالات النص، وساعدت المتلقي في استيعابه.

د. إنَّ قارئ النص يتفاعل مع كل القرائن اللفظية وغير اللفظية التي تتوال في النص في انسجامٍ تامٍ وتسهّل عليه استيعاب الفكرة الأساسية التي عرضها الشاعر.

٦,٢. التوصيات

أ. يوصي الباحثان ضرورة تطبيق معايير أخرى على هذه القصيدة، مثل معيار التماسك، أو معياري القصدية والتقبلية، لإضاءة جوانب فنية تساهم في تشكيل فضاء النص.

ب. يجب أن يتكيء القارئ على جدار صلب من الثقافة العامة والمتخصصة، وأن يكون ملماً بمعارف تتصل بالنص المراد تحليله، سواء النصية أو المقامية.

ج. تثبت نظرية نحو النص يوماً بعد يومٍ مدى نجاعتها في نقد وتحليل النصوص الشعرية؛ إذ أضحت من أهم المناهج النقدية التي تصف النص الشعري وتكشف عن قيمته الأدبية. لذلك يوصي الباحثان ضرورة التوسع في تطبيق هذه النظرية على النصوص الشعرية والنثرية.

المصادر والمراجع

ابن منظور، محمد بن مكرم. ١٩٤٧. **لسان العرب**، (د/ت) بيروت، دار صادر.

أوشان، علي. ٢٠٠٠. **السياق والنص الشعري**، ط١، الدار البيضاء، مطبعة النجاح.

بحيري، سعيد. ١٩٩٧. **علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات**، ط١، القاهرة، الشركة المصرية للنشر.

الجاحظ، أبوعثمان. ١٩٩٨، **البيان والتبيين**، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية.

الحداد، صلاح. ٢٠٠٤. **على ضفاف الشعر دراسة في الشعر الليبي الحديث**، ط١، القاهرة، دار البستاني.

حسان، تمام. ٢٠٠٠. **البيان في روائع القرآن**، ط١، القاهرة، عالم الكتب.

حماسة، محمد. ٢٠٠١. **الإبداع الموازي التحليل النصي للشعر**، ط١، القاهرة دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

حمودة، عبد العزيز. ١٩٩٨ **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع ٣٢٣.

خطابي، محمد. ١٩٩١. **لسانيات النص مدخل لتحليل الخطاب**، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي.

دي بوجراند، روبرت. ١٩٨٠. **النصّ والخطاب والإجراء**، ط١، القاهرة، عالم الكتب.

دي بوجراند، روبرت، وآخرون. ١٩٨١. **مدخل إلى علم النص**، ط١، القاهرة، دار الكتاب.

الرواشدة، سامح. ٢٠٠٤. **إشكالية التلقي والتأويل**، ط١، عمان منشورات أمانة عمان، الأردن.

سمير، حميد. ٢٠٠٥. **النص وتفاعل المتلقي**، ط١، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عبد المجيد، جميل. ١٩٩٨. **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، ط١، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب.

عزام، محمد. ٢٠٠١ **النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي**، ط١، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عزام، محمد. ٢٠٠٣، **تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية الحديثة**، ط١، دمشق من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الغامدي، عبد الله. ٢٠٠٦. **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق**، ط٦، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

فرج، حسام. ٢٠٠٩. **نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري**، ط٢، القاهرة: مكتبة الآداب.

فضل، صلاح. ١٩٩٢. **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة العدد ١٦٤.

الفيتوري، أحمد.٢٠٠٠. **قصيدة الجنود في المسألة الشعرية الليبية**، ط١ ، القاهرة، دار الأنجلو.

الفيتوري، أحمد. وآخرون.١٩٩٥. "**عن الوطن والشعر والمرأة**" حوار مطول مع الشاعر رجب الماجري نشر في مجلة الفصول الأربعة التي تصدر عن رابطة الأدباء والكتاب الليبيين، العدد٧٩

الفيروزآبادي، محمد.٢٠٠٥. **القاموس المحيط**، ط٨، بيروت، مؤسسة الرسالة.

الماجري، رجب.٢٠٠٥. **في البدء كانت كلمة**"ديوان شعر"، ط١ ، بنغازي، مجلس تنمية الإبداع الثقافي.

المرزوقي، أحمد.٢٠٠٣. **شرح ديوان الحماسة لأبي تمام**، ط١ ، بيروت، دار الكتب العلمية.

المزوغي، محمد. **مقدمة ديوان "في البدء كانت كلمة"** للشاعر رجب الماجري، ط١ ، بنغازي، مجلس تنمية الإبداع الثقافي.

مصلوح، سعيد.١٩٩١. **نحو أجرومية للنص الشعري**، مجلة فصول، المجلد العاشر العددان الأول و الثاني.

منصر، يوسف.٢٠٠٨. **الجاحظ في الخطاب اللساني العربي**، العدد٨،مجلة كلية الآداب جامعة، جامعة محمد خيضر، الجزائر.

النويصري، رامز.٢٠٠٨. **قراءات في النص الليبي**، الجزء الثاني، ط١ ، منشورات مجلس الثقافة العام، ليبيا.

الأسلوبية والتقاطع المعرفي في مساءلة الأدب

د.مومني بوزيد جامعة جيجل

ملخص:

فرّق علم اللغة الحديث بين قطبي الثنائية اللغوية:(اللغة والكلام)، إذ اللغة نظام من الإشارات تعبّر عن أفكار، والكلام الجانب التنفيذي لذلك النظام، فإن الدراسة الأسلوبية تعنى بالكلام والممارسة الفعلية للغة، لأنّه يمثّل الاستعمال الفردي الذي هو مجالها، وهي تبحث في اللغة بما تعكسه من انفعالات وعواطف ومشاعر، وليس بما فيها من أفكار وموضوعات، وموضوعها اللغة كأداة للتعبير والفعل، فيتضح أن الأسلوب غير اللغة أو التعبير بل هو شكله، لأن الأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر باللغة، وإنّ الأسلوبيّة دراسة لهذا التعبير.

The modern linguistics make difference between the poles of bilingualism: (speech and language), as the language system of signs expressing ideas, but speech operational aspect of the system, the study stylistic means to speak and the actual practice of the language, because it represents the use of the individual who is the field, which is looking at language as reflected in the emotions and feelings, not including the ideas and themes, and the theme of language as a tool to express and act, emerges that the style is not the language or the expression of it is its shape, because the style is a way to express thought, language, and stylistic is the study of this expression.

الكلمات المفتاحية: الأسلوب، الأسلوبية، الثنائية اللغوية، اللغة، الكلام، التعبير، البلاغة، النحو، التداولية، اللسانيات، الشعرية، علم الدلالة

لقد نشأت الأسلوبية من فكرتين أساسيتين تتلخصان في:

1- التمييز بين اللغة والكلام (دو سوسير) :فاللغة: نظام متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس.

والكلام: صورة اللغة المتحققة في الواقع، وهذا الاستعمال يطابق النظام العام (اللغة) في صفاته الأساسية ولكنه يختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد، ومن هنا جاءت الأسلوبية لتعنى بالسمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال وهذه السمات هي التي تكوّن الأسلوب، الذي يختلف من فرد إلى آخر.

2- الاختلافات اللغوية ترجع غالبا إلى اختلاف المواقف، فاللغة بعدّها نظاما اجتماعيا تأخذ أشكالا متعددة خاصة في الاستعمال. (لكلّ مقام مقال)، هذه الاختلافات تشترك في تكوين الموقف الذي يحاول القائل أن يراعيه فيما يختاره من طرق التعبير .ولهذا فهو يتخير طريقة التعبير المناسبة للموقف، فيأتي علماء الأسلوب ليحددوا الخصائص المميزة لكل نوع من أنواع الاستعمالات اللغوية ،ويربطوا بين هذه الخصائص أو السمات اللغوية ودلالاتها .

والدلالات –عموما- ذات طابع وجداني أي أن القول بجانب أدائه للمعنى ،ينقل إلى متلقيه اتجاها شعوريا معينا (رضا ،تعظيم، مدح، هجاء...) لكن فريق من الباحثين يفضل إبعاد الأدب عن مجال علم الأسلوب بحجة أن الشاعر أو الكاتب يستخدم هذه الدلالات الوجدانية استخداما مقصودا لإحداث تأثير جمالي أي أن التأثير الجمالي الذي يتوخاه الشاعر أو الكاتب يضاف إلى الدلالة الوجدانية ويخرجها عن طبيعتها التعبيرية.

فشارل بالي يرى أن الأسلوبيّ دارس لغوي محض، يدرس الخامات اللغوية من حيث دلالاتها الإضافية مهما تكن طبيعة النص والمسألة عنده مسألة منهج :فالعالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية (الاختيار)التي يقوم بها أي شخص يستعمل اللغة ولا يبحث عن القوانين الجمالية التي تخص الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة، وقد اتّبعه الكثيرون، حيث راحوا يسجلون الخصائص التعبيرية كنوع من الاستعمالات اللغوية، مفصلين السمات الأسلوبية المميزة للنص من حيث نطق الحروف، صيغ المفردات وأنواعها، أشكال الجمل وطرق الربط بينها غير متجاوزين ظاهر اللغة.

مادام الأمر كذلك، ما مدى تتقاطع الأسلوبية مع باقي العلوم اللغوية الأخرى؟

أجمع الباحثون على أن "الأسلوب" من أهم المقولات التي توحد بين علمي اللغة والأدب، وأن دراسته ينبغي أن تتم في المنطقة المشتركة بينهما كونه ركيزة لغوية ونوعا من التعبير المنفرد بخواص تعبيرية لغوية غير لغوية كما ذهب إليه الدكتور كمال بشر في قوله: " وحقيقة الأمر عندنا أن علم الأسلوب ينتمي إلى مجالين:

- مجال الدراسات اللغوية وذلك بالنظر إلى الأسلوب على أنه بناء أو هيكل لغوي مكونة عناصره من وحدات لغوية جاءت منسوقة وفقا لمعايير لغوية على وجه من وجوه قواعد اللغة المعينة.

- والأسلوب أيضا ينتمي إلى مجال الأدب ونقده بوصفه نوعا من التعبير منفردا بخواص تعبيرية مميزة لغوية وغير لغوية، وبوصفه نمطا خاصا من الكلام يفي أولا بأغراضه الأدبية والثقافية والاجتماعية والنفسية أيضا[1].

وإذا كانت اللغة بناء إلزاميا على الأديب من حيث الشكل فإن الأسلوب هو تلك الإمكانات التي تحققها اللغة، ويستغل أكبر قدر ممكن منها الكاتب أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب، بل ينبغي أيضا الوصول إلى المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب[2] ومن هنا نحاول أن نجيب على سؤالنا المطروح سابقا.

الأسلوبية والبلاغة:

تعرضت البلاغة القديمة لأزمة حقيقية مع ظهور الرومانسية وتفكك القواعد الكلاسيكية في الصياغات اللسانية. وهي أزمة لم تعرفها البلاغة طوال تاريخها الأوروبي منذ ظهور كتابي أرسطو "**الخطابة**" و" **فن الشعر**" اللذين احتلا مكانة مرموقة في صياغة التصورات النقدية التي عرفها عصر النهضة الأوروبية حتى العصور الحديثة. وقد قيل عن هذه البلاغة أنها ماتت وأفسحت المجال لعلوم أخرى كالأسلوبية والشعرية لتتربع على عرشها.

---

[1] – **كمال بشر التفكير اللغوي بين القديم والجديد**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٢١.

[2] – **ريمون طحان الألسنية العربية** ٢ دار الكتاب اللبناني– بيروت، لبنان (د. ت) ص١١٦-١١٧.

وكان ظهور الدراسات الأسلوبية المعتمدة في جانب كبير منها على اللسانيات البنيوية التي أحدثها (دي سوسير) في كتابه محاضرات في "علم اللغة العام" الذي نشر بالفرنسية عام١٩١٣، هو الرافعة التي انتشلت البلاغة من الهوة التي سقطت فيها، بحيث صارت الدراسات الأسلوبية التي طورها "شارل بالي" وأتباعه، بديلا عن الدراسات البلاغية. وهذه الأسلوبية تستند إلى قواعد معرفية تتمثل في تعريف الناقد الفرنسي "بيير جيرو" للأسلوبية بوصفها "دراسة للتعبير اللساني" ثم للبلاغة التي هي عنده "أسلوبية القدماء"[1] وبها يتحدد، كما يقولون، تشغيل آلية المنهجية الأسلوبية بوصفها الوجه الجديد للبلاغة، أو هي البلاغة الحديثة نفسها.

ومن المعروف أيضا أن علم اللسان قد تفاعل مع مناهج النقد الجديد فأرسى قواعد علم الأسلوب الذي يعتمد كثيرا على درجات تحدد ظهور الملامح اللسانية المتغيرة، هذه الملامح التي يمكن لنتائجها أن تضبط باستخدام التحليل الإحصائي[2]. علما بأن فكرة الأسلوب فكرة قديمة ترجع إلى بداية التفكير البلاغي الأوروبي، وقد ارتبطت أول أمرها بالبلاغة أكثر من ارتباطها بالنقد. ولم يكن لذلك من سبب سوى أن الأسلوب قد درس من حيث هو عنصر التأثير في الخطابة. والخطابة القديمة كانت تختلف عن الأنواع الأدبية الأخرى بمضامينها السياسية والوعظية والحجاجية الجدلية. ولذا كان على الخطيب، كي يحقق مراميه في الخطبة، أن يستخدم ألفاظا مقنعة وعبارات محكمة وأشكالا من الكلام التي تجعل النص واضحا ملموسا. وقد وردت الإشارة إلى كل ذلك في كتاب الخطابة لأرسطو وفي كتاب الأسلوب الرفيع (The suplime style) لمؤلفه" لونجانيوس "الذي عني بالأخلاق مثلما عني بالمنابع الروحية للأدب[3].

ومهما يكن من أمر فإن الذي تركه لنا التراث البلاغي الأوربي وما كتب حول الأسلوب، يعد من الأفكار الرئيسية التي قام عليها النقد الذي يميز بين المادة والطريقة في الفن، أو ما نسميه العلاقة بين المضمون والشكل. وشيء من هذا القبيل غالبا ما قيل مقرونا بالاستعارة Metaphor التي تستخدم فيها اللغة للتعبير عن الفكرة استخداما خاصا بحيث تكون اللفظة ثوبا للمعنى، بينما يكون الأسلوب هو التصميم الذي يخاط هذا الثوب طبقا له، كما يقول غراهام هوف في كتابه الأسلوب والأسلوبية[4].

فمن أبرز المفارقات بين المنظورين البلاغي والأسلوبي أن البلاغة علم معياري يرسم الأحكام التقييمية ويرمي إلى تعليم مادته. وموضوعه بلاغة البيان، بينما تنفى الأسلوبية عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال أحكام تقييمية بالمدح أو التهجين ولا تسعى إلى غاية علمية البتة." فالبلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية. والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعدما يتقرر وجودها"[5].

ومن هنا نستطيع أن نقول : البلاغة علم معياري يحكم من خلال مقاييس مسبقة وقواعد جاهزة يقضي إلى جزم عقلاني غايته تعليمية أما الأسلوبية فهي علم وصفي يستقرئ الظاهرة الإبداعية ضمن منهج يتتبع الأحداث و الظواهر المشتتة لتنتهي إلى

---

[1] – **بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان (د. ت)، ص٢٩

[2] – **سندس عبد الكريم، شعر رشيد أيوب، دراسة أسلوبية** (رسالة دكتوراه)، ص٣.

[3] – **إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص**، دار النشر، بيروت ١٩٩٧، ص٦٧.

[4] – **غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية**، مرجع سابق، ص١٥

[5] – **عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب**، مرجع سابق، ص ٥٣

خصائص مشتركة. والبلاغة تفصل الشكل عن المضمون فميزت الأغراض عن الصور بينما توحد الأسلوبية بين الدال والمدلول في تأليفهما معا للدالة، أي بين مستوى الصياغة ومستوى المفهوم. "والبلاغة تقوم على تصور الشيء تبعا لنموذج سابق فـ"ماهية " الشيء تسبق "وجوده " بالتعبير الفلسفي أما الأسلوبية فهي لا تُحدد للأشياء ماهيتها إلا من خلال وجودها فهي تدرك الشيء من خلال معاينة أو دراسة الخطاب الأدبي[1].

إن هدف علم البلاغة يتمثل في خلق الإبداع إذ يعتبر الكفيل الوحيد لعملية الإخراج الفني بحيث يعمل على "طبع الكلام بطابع الإحساس الجمالي الذي لا يغيب أثره عن الإنتاج الذي يتوخى منه صاحبه أن يكون إنتاجا فنيا، فلا يكون الكلام بليغا إلا إذا أخذ من الألوان البلاغية ما يحصل به مقاصده الفنية التعبيرية والنفسية والاجتماعية وما إلى ذلك"[2]

الأسلوبية والنحو:

لقد كان للقدماء تصور كلي للحياة الفكرية وخاصة في حقلي اللغة والدين، فمن إشعاعات القرآن الكريم، توسعت المدارك وتفجرت العلوم المرتبطة به أولا، والهادفة إلى خدمته قصد استكشاف معانيه التشريعية ثانيا، وكانت العلوم الإسلامية مرتبطة أوثق ارتباط بعلوم اللسان، وكان التواصل قائما بين دراسة الشعر والتوحيد والنحو والتفسير وغير ذلك مما تداخل بعضه في بعض ومد بعضه بعضا في تكامل مثمر انعكس على كل فروع المعرفة الإسلامية بالثراء والخصوبة وجعل مجال البحث فسيحا ومتشابكا وصعبا.

لقد كانت علوم النحو واللغة والمنطق والأصول والمعاني ...تمثل لحمة عدد هائل من العلوم لا يستغني عن واحد منها إلا انعكس ذلك سلبا على الفهم السليم لمضامينها، ولم يكن اللغويون في القرون الأولى-خاصة- منفصلين عن النحاة، بل كانوا يمتزجون في معظم الأحوال حتى لا نرى فرقا بين هاتين الطائفتين، ولذلك كانت كتب الطبقات والتراجم تجمع بين النحويين واللغويين في صعيد واحد كطبقات النحويين واللغويين لابن قاضي شهبة وإنباه الرواة للقفطي وبغية الوعاة للسيوطي...

وقد حاول الجرجاني ترتيب العلوم اللغوية وإفضاء بعضها إلى بعض حيث قال: " فالتربة الدنيا تتعلق بالواضع، والثانية بالتصريفي والثالثة بالنحوي والرابعة بصاحب علم المعاني والخامسة بصاحب علم البيان والسادسة بصاحب علم البديع، ويجب على صاحب كل علم منها ألا يتسلم الكلام ممن قدمه إلا بعد كمال صنعته"[3] "فإذا عُني علم المعاني بإقامة الصرح وعُني البيان بتقديم اللبنات ومواد البناء، فإن علم البديع يُعنى بطلاء المبنى وزخرفه فهو علم طرق التحسين الكلي القائم على علاقات"[4]

لقد كانت العلوم متداخلة يظاهر بعضها بعضا، ويفيد بعضها البعض، ولم يكد ينفصل النحو عن اللغة ولا المعاني عن البيان إلا بعد محاولة وضع الحدود لتمييز كل علم من الآخر وحصره في منطقة تحرم على غيره من العلوم أن ينفذ إليها. فأصبح بعض علماء العربية ينظرون إلى هذه الفروع كما لو كانت منفصلة، يقول **كمال بشر**: "إننا لا ننكر إدراكهم لنوع من الارتباط بين هذه المستويات وهو كونها تخدم غرضا رئيسيا واحدا، وهو الحفاظ على اللغة وصيانة القرآن الكريم، ولكن الارتباط الذي نعنيه هنا

١- **إبراهيم الرماني – مدخل إلى الأسلوبية** –مرجع سابق، ص ٤٤

٢- **الطاهر قطبي –التوجيه النحوي للقراءات النحوية في سورة البقرة**، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، سنة١٩٩١، ص٢

٣- **ابن سينا. الإشارات والتنبيهات**، شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، ط٣، ص٣-٤.

٤- **تمام حسان. الأصول، دراسة أبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب**(نحو، فقه اللغة، بلاغة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢، ص٣٨٩.

أن علوم اللغة ومسائلها العامة لا تعدو أن تكون جوانب لشيء واحد أو حلقات في سلسلة واحدة وهي بهذا المعنى تستلزم أمرين:
أولهما: أنه لا يجوز الفصل بين هذه الفروع فصلا ينبئ عن استقلال أي واحد منها والاكتفاء به في معالجة أية قضية لغوية. وهذا الكلام يقودنا إلى:

الأمر الثاني: وهو ضرورة اعتماد كل فرع على الآخر وحتمية الالتجاء إلى نتائجه وخلاصة بحوثه للاستفادة منها[1].

أخيرا نستطيع القول:إنّ النحو هو مجال القيود والأسلوب مجال الحريات وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابقا في الزمن للأسلوبية، إذ هو شرط واجب لها. كما أنها رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصودة، ولكنها مراهنة ذات اتجاه واحد لأننا إذا سلمنا بأن لا أسلوبية بدون نحو، فلا نستطيع إثبات العكس فنقول لا نحو بلا أسلوبية.

على هذا المقتضى "يحدد لنا النحو ما لا نستطيع أن نقول من حيث يضبط لنا قوانين الكلام بينما تقفو الأسلوبية ما بوسعنا أن نتصرف فيه عند استعمال اللغة، فالنحو ينفي والأسلوبية تثبت، معنى ذلك أن الأسلوبية علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة"[2]. أما النحو فهو علم "يرعى الجانب الصوابي في الكلام من حيث الصحة والفساد في مستوى تأليف الجملة ووضع كل كلمة في مكانها الذي وضعته العرب فيه"[3] ثم يأتي علم المعاني وعلم الدلالة وعلم التركيب ولسانيات النّص... للتدخل في النظام العام للنّص أو الخطاب ودلالتهما.

الأسلوبية والتداولية

لقد ارتبطت الأسلوبية ارتباطا معقّدا بالبنيوية كارتباطها باللسانيات في صيغتها الأولى- التي جاء بها دي سوسير- ف **شارل بالي** جمع محاضرات أستاذه ونشرها بعد وفاته، هو الذي أنشأ الأسلوبية التعبيرية[4]. ولقد تعددت مذاهب الأسلوبية، وكثر مزاولوها وتكاثر مع ذلك منتقدوها، بل والقائلون بجفافها وقرب زوالها[5] ويصرّ المتمسكون بهذا المنهج أنه صالح للتطبيق على النصوص، وأنّه لا يتعارض مع الثورة المعرفية التي تشهدها علوم اللسان ما دام مسلكا إجرائيا في مقاربة الخطابات الأدبية خصوصا. وقد تعددت العناوين التي تعتبر الأسلوبية مزوّدا منهجيا للمحلّل بقائمة من الأدوات والرؤى التي تسهّل على صاحب القراءة الوقوف على أدبية النص من خلال "دراسة شروطها الشكلية دراسةً فنية".[6]

---

١ – **كمال بشر. التفكير اللغوي بين القديم والجديد**، مرجع سابق، ص ١٤٩.

٢ – **عبد السلام المسدي – الأسلوبية و الأسلوب**، مرجع سابق، ص ٦٣

٣ – **الطاهر قطبي، التوجيه النحوي للقراءات القرآنية في سورة البقرة** مرجع سابق، ص٢٠

٤ – يقول جورج مولينييه عن مدرسة باليّ الأسلوبية : " فأسلوبية بالي ليست إنجازا أدبيا ولا فرديا . (انه) يستعمل العمل الأدبي كسند وكإطار أو كذريعة تتيح تحليل أفعال اللغة الشعورية، وتكتسي هذه العلاقة الأخيرة أهميتها انطلاقا من هذه النظرية واعتبارا لعموميتها ولتمثيليتها البنيوية بالنظر إلى النسق الشامل للغة ما (مثلا الفرنسية في النصف الأول من القرن العشرين)". **تاريخ الأسلوبية: جورج مولينييه**، تعريب عز الدين العامري وعبد المنعم الشنتوف، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، طرابلس ليبيا، صيف- خريف ١٩٩٦، العددان٨٥- ٨٦، ص١٤٦

٥ – يقول جورج مولينييه : " كان يظن سنتي ١٩٦٨ و ١٩٧٤ أن الأسلوبية قد ماتت، إذ إن للعلوم أعمارا (. . .) وابتداء من سنة ١٩٨٧ عشنا عودة الأسلوبية" لجورج مولينييه تعريب صابر الحباشة، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية، العدد ٢٤٣- ٢٩ أكتوبر ١٩٩٩.

٦ – المرجع نفسه

إن المقاربة الأسلوبية بما هي تطبيقية إجرائية، تلغي الأبعاد التي تخرج عن البعد اللساني المحض للظاهرة الأدبية، وإن أقرّت بوجود نواحٍ اجتماعية ونفسية وثقافية واقتصادية تؤثر في "صناعة النص"، فإنها لا تهتم بها في تحليله، لأنّ مثل ذلك الاهتمام يؤدي بالأسلوبية إلى إبداء أحكام، وهو ما تعزف عنه عزوفا مبدئيا، وهذا ما يميّزها عن النقد الأدبي الذي يعطي حكما على الأثر(النص) المنقود.

بهذا المعنى نفهم الاتصال بين الأسلوبية والمنهج النصّاني (الذي جاء به رولان بارث) والانفصال بينهما في الوقت ذاته. فهما متصلان لانكبابهما على النص إجراء وتطبيقا، ولاشتراكهما في اعتماد الوسائل اللغوية (الأصوات، المفردات، التراكيب، الصور، المجازات، الجُمَل ...)في تحليل النص. وهما مختلفان من جهة الرؤية: فالنص في المنهج النصّاني هو مركز يستقطب التحليل أمّا منزلة النص في الأسلوبية فيُنظر إليه من جهة وقوعه ضمن ثنائية السُّنَّة والعدول (أو النمط والانزياح، أو الاستعمال المعياري والاستعمال الأدبي، أو اللغة العادية والكلام الأدبي...) . لذلك قيل إنّ الدراسات النصية تنظر"إلى المنظور الأسلوبي بصورة هامشية. فالأسلوبية تضع قاعدة أو معيارا متحققا بالقوة (réalisé virtuellement) في اللغة العادية، وتقابلها مع الانحرافات في الأسلوب. ويتعارض هذا التصوّر مع فكرة مركزية النص(أي حصر إشكالية النّص في مفهوم واحد).

إن الشعرية المقارنة تلجأ إلى التحليلات الأسلوبية لكنها تضعها ضمن نظام حتى أنّ مصطلح النقد النصي ذاته لا يُستخدم إلا بشيء من التحفّظ" [1] ولعل هذه المفارقة التي تسمى الممارسة الأسلوبية هي التي بوّأتها منزلة العلم المساعد الذي يقف في مفترق الطرق. فالشكلانيون الروس من جهة وشارل بالّي من جهة أخرى، قد حدّدوا - فيما يذكر مولينييه- وقوع الأسلوبية "في مفترق الأدب واللسانيات أي في تقاطع مجموعة محدّدة (النصوص الأدبية) مع جهاز من التصوّرات والمناهج المتدبرة بطريقة خصوصية (اللسانيات البنيوية). ومنذ ذلك الحين، لم توجد أسلوبية إلا وهي بنيوية".[2]

فالأسلوبية تحلل النصوص الأدبية خاصة: تصف أدبيتها وتبيّن الخواصّ الفنية الموجودة في الجماليات الكلامية"[3] لذلك فهي تقف عند حدود التشخيص والوصف الفني ولا تتجاوز ذلك إلى الحكم على الأثر(كما هو الحال في النقد الأدبي).

وليس تعيين حدود الأسلوبية هذه قولا يُنقص من قيمتها أو يدعو إلى هجرها، ولكن من المفيد فهم سيرورة المناهج الناتجة عن احتكاكها وتعايُشها.

غير أن مولينييه يقيم علاقة تواصل متين بين الأسلوبية والبراغماتية تجعل الأولى موجّهة للثانية، وليس العكس حيث ينطلق صاحب كتاب "الأسلوبية" من أن البراغماتية تدرس نظرية الأعمال اللغوية كما ظهرت مع أوستين وسورل، فهي تنظر إلى الأقوال بما هي مسرح تظهر عليه ثلاثة مستويات من العمل اللغوي:

- العمل اللغوي.

- العمل المتضمن في اللغة (أو اللاقولي).

---

[1] – **جيزيل فالانسي" Gisèle Valency: النقد النصي"**، ضمن كتاب: "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي"، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، العدد٢٢١، مايو/ أيار ١٩٩٧، ص216 .

[2] – **جورج مولينييه: "الأسلوبية"، تعريب صابر الحباشة**، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية، العدد ٢٤٣، ٢٩ أكتوبر ١٩٩٩

[3] – **جورج مولينييه: دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي"**، ترجمة د. بسام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت لبنان– طرابلس ليبيا، شتاء ١٩٩٨ العدد٩٤، السنة ١٩، ص ٢٣١.

- عمل أثر القول.

ويعود مولينييه إلى برّوندونير "الذي يرى أن كل فعل كلامي هو تحقيقي لذاته ولمجرد كونه إنتاجا كلاما، في حين أن القيمة التأثيرية تختص بتحقيق موقف ملموس تحقيقا فعليا بواسطة التكلم وحده"[1]

ويرى الباحث الفرنسي أن قيمة العمل الفني هي شيء إضافي، فهي "لا توجد في أي مكون من مكوناته "وهي - مع ذلك- " تنتمي إلى طبيعة لغوية- وهذا هو واقعها المادي- وتنتمي في الوقت نفسه إلى طبيعة الحدث غير اللغوي بقدر ما يصبح الفعل اللغوي نفسه حدثا في العالم، تماما مثل اللوحة الفنية، أو السيمفونية، أو المنحوتة في عالم الأشكال الجمالية، ومثل الطاولة أو المحرك في العالم الاجتماعي- الاقتصادي. هذه القيمة علامة الرهان البراغماتي للفن الكلامي، وهي هدفه ونتيجة له"[2].

وتضع هذه القيمة النشاط الكتابي على أساس كونه ممارسة للمرجعية الذاتية في العمل اللغوي.

إن الفعل الكلامي الذي يتسم بكونه أدبيا هو "تأثيري" أولا يكون شيئا.

فالأدبية هي انجازية performativité مطلقة للغة إذ تتحول إلى وظيفة شعرية، أي إن الفعل الخلاق لشيء لغوي يكون هو نفسه مرجع هذا الشيء"[3]

يبدو للباحث أنّ هذا التوجيه الذي عمد إليه مولينييه لكل من التداولية والأسلوبية محكوما بمحاولة إخراج الأسلوبية من المضيق الذي آلت إليه ولا سيما "أسلوبية الأثر" كما يقول هو[4]، ثم إن إمكانية تلاقي هذين المنهجين على صعيد واحد، لا يمكن أن تتم إلا إذا صادق التداوليون والأسلوبيون معا على تصور موحد في نظرية المعنى: فإذا اقتصر التداوليون على المعنى المقامي واعتبروه عمدة التفسير، وانكبّ الأسلوبيون على المعنى اللغوي (الحرفي المجازي)- على حدّ تعبيره- فقط فإن هذا الافتراق الجوهري في تصور المعنى لا يسمح بتلاقي المنهجيْن إلا إذا عدّلَ كل منهما من منظوره إلى هذه المسألة المركزية.

وثمة مَشابِهُ كثيرةٌ للخلط بين منهج الأسلوبية ومنهج التداولية، لعل من بينها علاقة المنهجين كليهما بالبلاغة. فضلا عن الرأي القائل بوراثة الأسلوبية للبلاغة، فقد شاع أن "الأسلوبية مرتبطة تاريخيا بالبلاغة" [5] فضلا عن الرأي القائل، بوراثة الأسلوبية للبلاغة، ثم ما تشهده الوسائل والوجوه البلاغية من استثمار واستغلال في إطار للأسلوبية المطبقة على النص الأدبي. ويقوم التصور الأسلوبي للبلاغة- من منظور مولينييه - على اعتبار البلاغة ثلاث بلاغات:

١- البلاغة الإقناعية وهي "التيار الأكثر ذيوعا وهو المتصل بفن الإقناع إذ يعمد باثّ (خطيب)إلى فعل أمر أو تفكير بأمر، ولا يوجد مبدئيا ما يدعوهم أو يرغبهم في فعله أو التفكير فيه، نصل هكذا إلى التفريق بين ثلاثة أصناف كبيرة من الفصاحة وهي:

أ- الإقناع بالصحيح أو بالخطأ

---

[١]– **جورج مولينييه: دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي، مرجع سابق، ص٢٣٢.**

[٢]– **المرجع السابق**، ص٢٣٤

[٣]– **جورج مولينييه: دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي، مرجع سابق**، ص ٢٣٤

[٤]– **المرجع نفسه** ، الصفحة. ٢٣٥

[٥]– **جورج مولينييه: "الأسلوبية"**، ترجمة صابر الحباشة، الصحافة، الورقات الثقافية، العدد٢٤٣، ٢٩ أكتوبر ١٩٩٩

ب - الإقناع بالعادل أو بالظالم

ج - الإقناع بالنافع (المشرف) أو بالضارّ (المخزي) "[1]

٢- بلاغة الإنشائية "هي إجمالا دراسة التعابير البيانية" وأعلام هذا الصنف من البلاغة[2] قد أنشأوا نظرية المجازات ذات بنى صغرى وأخرى ذات بنى كبرى وهذه النظرية تشكل التفكيك الأسلوبي لبعض الآثار مهما كانت، إذ علينا أن نلاحظ جيدا ضرورة التفريق في الاستعمال اللغوي الأساسي للغة المجازية بين وجهة نظر الباث الذي يعمل على نقل مدلول ثابت إلى مجموعة من الدوال، وبين وجهة نظر المتلقي الذي يتقبل دالا واحدا فيسعى إلى وضعه في تركيب المدلولات الصحيح، أو لا يسعى إلى ذلك.

٣- البلاغة النمطية ويقصد بها فنون محاكمة مؤلفات الفكر محاكمة جيدة، وهي فنون لا تحصى، تتوجه للنقاد كما لممارسي اللغة الجميلة، وقد سيطرت بذلك على عالم الكتابة الرسمية منذ عصر" لابرويار" إلى زمن" أناتول فرانس" وأندريه جيد". ويشير "مولينيه" إلى أن هذا الضرب الأخير من البلاغة الذي ظهر على هامش الضربين الأولين وازدهر في فرنسا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، وتواصل في التعليم المؤسساتي حتى القرن التاسع عشر، قد لفظ أنفاسه الأخيرة وأصبح مسدود الأفق.[3]

والملاحظ أنّ الأسلوبية المعاصرة قد استثمرت كلاّ من البلاغة الإقناعية وبلاغة الإنشائية بل أكثر من ذلك فمباحثهما – عند مولينيه – جزء لا يتجزأ من الأسلوبية. فالبلاغة الإقناعية هي التي تحلل "مجازات ذات بنى كبرى من الدرجة الثانية وهي نماذج منطقية مقالية خاصة بإثراء الاستراتيجيات البرهانية هذا التوجه، يتفق مع الأبحاث الحالية في البراغماتية سواء بمحاولة سبر الأساليب البرهانية والفعّالة الراجعة إلى تلفّظ خيالي بالكلام داخل كون أدبي معطى أو بمحاولة قيس المحمل الثقافي في المنتجات الأدبيّة المعتبرة أعمالا لغوية مخصوصة. فهذا التصوّر النظري للأسلوبية يشير إلى أنّ البلاغة والتداولية تعدّان منجميْن تغرف الأسلوبية منهما ما تعتبره صالحا ليُثريَ مقاربتها للنص.

إن رؤية الأسلوبية لهذين العلمين تتسم بالتجزيئية، بمعنى أنها تهمل "فلسفة" كل علم ومقوماته الإبستيمولوجية وتعتبره مادة خاما قابلة للاستغلال في إطار الأسلوبية المعرفي. وليس الأمر على القدر ذاته بالنسبة إلى البلاغة أو بالنسبة إلى التداولية.

فالأسلوبية قد "استباحت" أدوات التحليل البلاغي بل وظّفتها بشكل يستأصلها من المنظار النظري التقليدي. أمّا التداولية – بما هي علم/ منهج حديث – فتستفيد منها الأسلوبية من جهة تعديل النظرة إلى العمل الأدبي باعتباره واقعا تحت طائلة نظرية الأعمال اللغوية (العمل القولي والعمل اللاقولي وعمل أثر القول)، مع أن البعد الثالث المتصل بالقيمة غير اللسانية للقول ليست هدفا أدبيا، فالأسلوبية لا تهتم بها، ولكنها تقرأ لها حسابا. وتترك أمر تحليلها للتداولية. فالأسلوبية والتداولية كلتاهما منهج من مناهج تحليل الخطاب. وهما تتقاطعان من بعض الجهات نحو اهتمامهما بالكيان اللغوي الذي يتجلى فيه القول، غير أن كل واحدة منهما تتميز بخصوصية المقاربة: فإذا كانت الأسلوبية تقف عند حدود جمالية القول، فإن التداولية تنظر في قيمة القول خارج العالم اللساني، أي هي تنظر إلى البعد العملي للقول.

١– **جورج مولينييه**: "الأسلوبية"، المرجع نفسه

٢– من أعلام هذا الصنف من البلاغة الذين نظروا له دي مارسيه ((Du Marsais وفونتانيي ((Fontanier و بون أوم ((Bonhomme ولوغارن Le Guern) وفريق مو

٣– **جورج مولينييه**: " **الأسلوبية**"، مرجع سابق.

إن الذي نقف عليه في هذه المماثلة العامة بين التداولية والأسلوبية أنهما تتوازيان توازيا يشاكل ذاك الذي شهده تاريخ البلاغة بين ضربي البلاغة الكبيرئن: البلاغة الإقناعية / الخطابية والبلاغة الإنشائية / الجمالية.

فالتجاور بينهما قد استُعيد في هذا العصر بين التداولية (بما هي وريثة الضرب الأول من البلاغة) والأسلوبية (بما هي وريثة الضرب الثاني).

الأسلوبية واللسانيات

هناك من حاول محو الأسلوبية ونادى بموتها وقال بأنه "على ذوي الاختصاص أن يأخذوا بعين الاعتبار بأن الأسلوبية لا يمكن أن تفصل عن اللسانية ولا أن تبحث خارج نطاقها، ذلك لأن اللسانية تشكل قاعدة ثابتة لضمانة الموضوعية ودقة البحث في دراسة أي أسلوب كان، في أي نص أدبي كان »[1]

قد حاول الناقد " **ميشال أريغيه**" – الذي أعلن موت الأسلوبية – أن يرسم طريق هذا الاحتضار ليعطي في النهاية لمفهوم علم الأساليب معنى جديدا خاصا: الأسلوبية هي «وصف لغوي للنص الأدبي »وذلك في مقال نشر له في عدد خاص من مجلة «اللغة الفرنسية ».

فاللسانية تبقى الأكثر رواجا واستخداما إلا أن هذا العلم لا يبدو قادرا على تلبية كل المطالب وكل العلوم تأخذ من غيرها ما تحتاجه لكي تحقق استقلالها«فمن حقائق المعرفة أن الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب وما فتئت الصلة بينهما قائمة أخذا وعطاء بعضها في المعالجات وبعضها في التنظير، غير أن كلا العلمين قد قويت دعائمه وتجلت خصائصه فتفرد بمضمون معرفي جعله خليقا بمجادلة الآخر في فرضياته وبراهينه وما يتوسل به إلى إقرار حقائقه »[2].

بدأت الدراسات اللغوية تأخذ الصبغة العلمية الوصفية بعيداً عن المعيارية الحكمية، ومع مجيء لسانيات دي سوسير في مطلع القرن العشرين، ومناداتها بدراسة اللغة تزامنياً، دراسة علمية وصفية، تقصي من غاياتها الاحتكام إلى المعايير واستصدار الأحكام القطعية، ينضاف إلى ذلك إقصاء الدراسة التعاقبية التاريخية للغة، وعلى هذا النهج، ومن هذا الرحم اللساني المحض نهلت الدراسة طريقة تعاملها مع اللغة من خلال النصوص"فإذا كانت لسانيات دي سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي، فإن هذه اللسانيات نفسها قد ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معاً "شعرية" جاكبسون، و"إنشائية" تودوروف، و"أسلوبية" ريفاتير. ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد لساني من المعارف، فإن الأسلوبية معها قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولاً ومناهجا"[3]، ما دامت أخصب المناهج وأقربها إلى الدراسات اللغوية الحديثة المعتمدة الوصف العلمي منهجاً.

---

[1]– **عزة آغا ملك – الأسلوبية من خلال اللسانية**–مرجع سابق، ص٨٤

[2]– **عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب** – مرجع سابق، ص ٥، ٦

[3]– **عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب** ، مرجع سابق **ص٥١**

أخذت الأسلوبية من اللسانيات الصفة العلمية الوصفية في الدراسة اللغوية، غير أنها درست الخطاب ككل، وما يتركه هذا الخطاب من أثر في نفس المتلقي، في حين نجد أن اللسانيات قد اتجهت إلى دراسة الجملة بالتنظير واستنباط القواعد التي تستقيم بها، والقوانين التي من خلالها تكتسب طابع العلمية.

زودت اللسانيات المنهج الأسلوبي بطابع العلمية الوصفية في دراسة النصوص من خلال لغتها، وبذلك جعلت منه منهجاً علمياً وصفياً ينأى عن الدراسة المعيارية الحكمية، التي وقعت فيها البلاغة القديمة مما ولد عقمها وجمودها.

والأسلوبية بوصفها منهجا نقديا يصنفها جون دوبوا على أنها: "فرع من فروع علم اللسان"، وهذا ما يؤكده ميشال أريفي بقوله: "الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"، وهو إثبات لدور اللسانيات في بلورة مفهوم الأسلوبية.

وقد نادى **رومان جاكبسون**(١٩٨٢٨٩٦) في إحدى محاضراته الشهيرة إلى توثيق العلاقة بين اللسانيات والأدب عموما" وكذلك **جون لويس كابانيس** الذي دافع عن قوة العلاقة بين علم اللسان والنقد الأدبي، من خلال بيان مظاهر التأثير اللساني في النقد (دروس سوسير، مبادئ الشكلانيين الروس).

الأسلوبيـة وعلم الدلالة

لقد استفادت الأسلوبية كثيرا من علم الدلالة كون هذا الأخير مهم جدا في فهم النص الأدبي –شعرا كان أو نثرا-، كما يقوم بتحليل بناه المكونة له على الصعيدين الخارجي والداخلي "ذلك أن النص يتحرك ضمن دلالاته، ولا شيء يقوى على ضبط هذه الدلالات وتحديد مواقعها أو رسمها وبنائها قدر ما يقوّي الأسلوب عليه، ومن هنا نرى قيمة علم الدلالة بالنسبة للتحليل الأسلوبي حيث لا غنى للمحلل عنه، وإن اقتضاء هذا الأمر إنما يعني في أحد وجوهه ضرورة هذين العلمين أو اشتراكهما معا للإمساك بالمتغيرات الدلالية التي ينطوي عليها الحدث الأسلوبي"[1].

إن النص الأدبي هو نظام لغوي يعبر عن ذاته وقد احتلت قضية الدلالة اللغوية وماهيتها وأبعادها النفسية والاجتماعية جزء كبيرا من اهتمامات النقاد الأسلوبيين "وتحليل الدلالة اللغوية عندهم يخضع إلى مقاييس أربعة هي:

١ - دلالة أساسية معجمية

٢ - دلالة صرفية

٣ - دلالة نحوية

٤ - دلالة سياقية موقعية

وهذه الدلالات تأتلف في كل متكامل لتشكل الخصوصية الفنية والجمالية للنص الأدبي، وبهذه الصيغة يتم تلقيها، لأن العمل الفني ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة، مع تعدد المعاني والعلاقات اللغوية فيه"[2].

إن البنية اللغوية-كما يقول صلاح فضل-لا تتحدد بالكلمات، بل بالصيغ، وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا، بحثا عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها، تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التركيب الشعري، وهي التي تمنحها أبرز فعاليتها الوظيفية

---

[1] – نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث** ج١، دار هومه، الجزائر، ص ٤٨

[2] – نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث** ، مرجع سابق، ص٨٩

موسيقيا ودلاليا ف"شبكة العلاقات المجازية والرمزية المعقدة في الشعر تتركز وظائفها الجمالية في تعقيد نسيجها الدلالي المتميز. الأمر الذي يجعل الإحصاء المعجمي مهما تقدمت سبله، واستخدمت فيه تكنولوجيا الحواسيب الآلية، لا يعدو أن يكون مجرد مؤشر مساعد في تحليل بعض طبقات لغة الشعر، دون أن يحجب لنا ضرورة الاستمرار في العمل اليدوي الممتع في تحديد علاقات الدوال بالمدلولات بمستوياتها المختلفة ونقد النتائج التي يسفر عنها التحليل"[1]

وعلم الدلالة أشمل من الأسلوبية، ولكن لا يمكن فصله عنها "فكما تستعين علوم اللغة الأخرى بالدلالة للقيام بتحليلاتها، يحتاج علم الدلالة-لأداء وظيفته-إلى الاستعانة بهذه العلوم. فلكي يحدد الشخص معنى الحدث الكلامي لابد أن يقوم بملاحظات تشمل الجوانب الآتية:

أ - ملاحظة الجانب الصوتي الذي قد يؤثر على المعنى...

ب -دراسة التركيب الصرفي للكلمة وبيان المعنى الذي تؤديه صيغتها...

ت -مراعاة الجانب النحوي...

ث -بيان المعاني المفردة للكلمات، وهو ما يعرف باسم المعنى المعجمي...

ج -دراسة التعبيرات التي لا يكشف معناها بمجرد تفسير كل كلمة من كلماتها[2].

فعلم الدلالة إذا يهتم "بالجانب المعجمي، وما تدل عليه الكلمات، مع تتبع لمستجدات المعنى الذي يلحق بتلك الدلالات، أو ما يدفع -بسبب التطور-إلى أن يتبدل ما تشير إليه تلك الكلمات أو سواها. ومن الممكن متابعة"الدلالة"من خلال النظام اللغوي الذي يتميز بخصائصه النحوية والصرفية، والتي تشكل لهذا النظام بنيته الخاصة به"[3]. وبالتالي فعلم الدلالة بحاجة ماسة ومستمرّة إلى العلوم اللغوية الأخرى كالنحو والصرف، بل يحتاج إلى كل ما له علاقة بالبنية اللغوية.

إن الموضوع الحقيقي لعلم الدلالة هو"المعنى"ولا أحد ينكر قيمة المعنى بالنسبة للعلوم اللغوية وخاصة الأسلوبية فبدون المعنى لا يمكن أن تكون لغة، وبدون لغة لا وجود للأسلوبية إطلاقا.

خلاصة:

إنّ الأسلوبية تشتغل في موقع وسط بين محطتين هما اللغة والأدب وهي موصولة بهما ومرتبطة بحضورهما معاً، فصلة الأسلوبية بالألسنية هي صلة الكل بالجزء، وإذا كانت البنيوية تربط العمل الإبداعي بمؤلفه فإن الأسلوبية لا تنكر الصلة بين الإبداع والمبدع، وهي تفيد من التأثير النفسي الذي يوحي به العمل الإبداعي حين يمارس فعله على القارئ أو المتلقي عامة، وإذا كانت ثمة رؤية للبلاغة على أنها الإهاب الجديد للأسلوبية فإن في البلاغة جانبا أدبيا وآخر لغويا، وهي رافد مهم من روافد الأسلوبية، وعلى هذا الأساس ليست قسيما لها أو مرادفا تقتصر عليه.

---

[1] – **صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص٤٥

[2] – **أحمد مختار عمر، علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، ص١٣، ١٤

[3] – **رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث** – مرجع سابق– ، ص٦٥

فنجد الأسلوبية تحتفي بالنص دون تطرف كما هو شأن البنيوية وتفيد من صلة المبدع بنصه الإبداعي، ممّا يمكنّها من فتح آفاق على صعيد المناهج النقدية وإعطاء الناقد أو الباحث عامة أدوات منهجية مضافة تجدد المنظور البلاغي والنحوي واللساني... على حد سواء.

كما أنّ طريقة استعمال كل مبدع للألفاظ هي التي تخلق له أسلوبه الخاص، من هنا فقد قال الناقد (بوفون) مقولته الشهيرة (الأسلوب هو الرجل نفسه)، بمعنى أن الأسلوب الخاص بهذا المبدع أو ذاك هو حصيلة مجموعة من العمليات الذهنية والفكرية والثقافية وطريقة التناول والمقدرة على التعرّف إلى التشابه للوصول إلى التميّز. فلغة الأدب تقوم باستغلال بُنى اللغة بكثير من التعمّد والتنظيم، وأي عدم توازن أو خلل بين العناصر اللغوية والتصويرية والإيقاعية سيخفف من جمالية الخطاب وتفرّده، إذ جماليته تنبع من تعانق التراكيب المميزة مع العناصر الأخرى، والمبدع الحاذق هو الذي يسخّر إمكانات اللغة ويعزف على أوتار تراكيبها مما يمنح نصّه خصوصية فنيّة تجعله يتميز عن غيره.

المصادر والمراجع

١ - **الأسعد محمد**(١٩٨) **مقالة في اللغة الشعرية** المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان

٢- **ابن سينا. الاشارات والتنبيهات** ط٣ شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف مصر

٣- **بشر كمال**(٢٠٠٥) **التفكير اللغوي بين القديم والجديد**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة

٤- **تمام حسان**(١٩٨٦) **الأصول، دراسة أبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب**(نحو، فقه اللغة، بلاغة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب

٥- **جيرو بيير** ،(د.ت) **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان

٦- **جيزيل فالنسي** "Gisèle V" (مايو/ أيار١٩٩٧) "**النقد النصي**" العدد٢٢، ، ضمن كتاب: "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي"، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت.

٧- **خليل إبراهيم**(١٩٩٧) **الأسلوبية ونظرية النص**، دار النشر، بيروت

٨- **رجاء عيد**(١٩٩٣) **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث** ط٠ **دار المعارف، مصر**

٩- **الرماني إبراهيم مدخل إلى الأسلوبية** ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر

١٠- **السد نور الدين الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث** ج١، دار هومه، الجزائر

١١- **سندس عبد الكريم** ، **شعر رشيد أيوب، دراسة أسلوبية** (رسالة دكتوراه)،غير منشورة

١٢- **صلاح فضل**(١٩٩٥) **أساليب الشعرية المعاصرة** ط١ دار الآداب، بيروت ،

١٣- **طحان ريمون** (د.ت) **الألسنية العربية** ط٢ دار الكتاب اللبناني- بيروت، لبنان

١٤- **عزة آغا ملك**(١٩٨٦) **الأسلوبية من خلال اللسانية** عدد٣٨"آذار_مجلة الفكر العربي المعاصر

١٥ - **قطبي الطاهر** (١٩٩١) **التوجيه النحوي للقراءات النحوية في سورة البقرة** ، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر

١٦ - **المبرد**،(١٩٨٢) **الكامل**، نشر بتحقيق طه محسن، مطبعة الإرشاد، بغداد

١٨ - **مختار أحمد عمر** (١٩٩٢) **علم الدلالة**، ط٣ عالم الكتب، القاهرة

١٩- **المسدي عبد السلام** (١٩٨٢) **الأسلوبية والأسلوب** ط ٢ الدار العربية للكتاب، ، طرابلس ليبيا

٢٠ - **مولينييه ج**: "(٢٩ أكتوبر ١٩٩٩) **الأسلوبية**" العدد ٢٤٣ ،تعريب صابر الحباشة، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية

٢١ - **مولينييه ج**: (١٩٩٨) **دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي** العدد٩٤،"، ترجمة د. بسام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت لبنان- طرابلس ليبيا

٢٢- **هوف غراهام** (١٩٨١) **الأسلوب والأسلوبية** العدد١ ، ترجمة كاظم سعد الدين، سلسلة مفاهيم أدبية الصادرة عن دار آفاق عربية، بغداد

٢٣ - **يمنى العيد** (١٩٩٩) **في معرفة النص**، ط١ دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت

الخطاب الإشهاري وآليات اشتغاله

يوسف بن اسعيد (طالب باحث في سلك الدكتوراه السنة الثالثة جامعة سيدي محمد بن عبد الله سايس فاس)

الملخص:

The semeotic study of the advertising discourse is considered as one of the important approaches that has attracted the attention of several researchers due to the importance of such a discourse in our contemporary era.

When the industrial and commercial sectors have flourished .such a development. thus was behind the unprecedented competition over the market .for this reason .advertising has been employed to inform the audience of the existence of a new product in the market .its price and hon its is used and accessed .therefore. Advertising is a massive means of communication that aims at convincing and influencing the masses to buy and consume the product .hence .the ultimate end of advertising is up-rising the selling rate. This latter fact which leads to a financial prosperity .however. Such an ultimate goal is not directly expressed; on the contrary. The product is introduced in an artistic advertising masterpiece that draws and turns on the audience is attention and senses .In order to easily achieve such an end .advertising is aimed to be selective and categorical utile directing its audience .such a fact makes us come across the differences among ads according to the nature of the product and the addressed category of the audience.

Key words:

Advertising discourse. Convincing. The audience. The consumer. The product. The message. The goods and services .the means of introducing. Communicating the advertising message. Advertising discourse is apparatus.

تقديـــم

ترتبط السميائيات ارتباطا وثيقا بعلوم أخرى كالفلسفة وعلم الاجتماع واللغة والمنطق والأدب والفنون التعبيرية سواء اللفظية أو البصرية كالرسم والموسيقى والمسرح والسينما وغيرها من الجوانب التي تشكل مجالا خصبا للدراسات السميائية. ولعل من بين المجالات التي حظيت باهتمام السميائيين في مجال التواصل بكل أنواعه، نجد التواصل الإشهاري، وما يمتاز به من قدرة تواصلية خارقة تجاوزت المنطوق والمكتوب إلى المرموز الذي بث الروح في المدركات الجامدة بنفس جديد أكسب الخطاب الإشهاري مرونة تواصلية عالية، جعلت التعبير ينتعش داخل رحابة مجموعة من الأنساق اللسانية المختلفة، الشيء الذي منح الخطاب سلطة التحرر من قيود اللغة اليومية، وبسط امتداده نحو رؤية ما لا يرى بين ثنايا السطور، وفق آليات تواصلية امتازت بطابع تذوق لغة الخطاب التي سحرت جل مشارب القراء والباحثين والمتخصصين، بفضول معرفي يعج بحمولة إبداعية قادرة على الإقناع والتأثير في المتلقي، وفق آليات استطاعت استنطاق مكونات الخطاب الإشهاري لما له من أهمية كبرى في

عصرنا الحالي الذي يشهد تطورا كبيرا على مستوى تقنيات التواصل. ومن أهم ما يميز الخطاب الإشهاري: اعتماده على مجموعة من الأنساق المختلفة سواء اللسانية أو غير اللسانية، مما سيزيد من شغف الباحثين في دراسته، ومعرفة سبل اشتغاله، ومكوناته، وكذا قدرته على الإقناع والتأثير في المتلقي.

الخطاب الإشهاري

إن وظيفة الإشهار وطبيعته ومجالات استعماله تجعله يؤثر في سلوك المستهلكين ويغير نمط عيشهم، إذ أصبح جزءا لا يتجزأ من حياتنا اليومية. فالإشهار يرافق المتلقي في معظم الأوقات وبكل الأشكال، ومما زاد من قيمته في عصرنا الحالي، اعتماده(انسجامه مع) على كل وسائل الإعلام والاتصال الجماهيري، هذا ما يمكنه مما مكنه من السيطرة والتأثير على أكبر عدد من المتلقين، بسبب قدرة نفاذه إلى عمق المتلقي ومخاطبة وعيه الباطني بخلق من البساطة التي تفتح شهية المتلقي لتقبل الخطاب الإشهاري في أقرب تمثلاته الواقعية التي تجعل الزبون أو المتلقي يعقد صفقة ثقة متبادة، وما كان لذلك أن يتأتى إلا بفضل انفتاح قوة الخطاب الإشهاري على مستجدات التطور التكنولوجي... من بلوغ أكبر عدد ممكن من المتلقين. فالإشهار أصبح يقدم لنا المنتوج في صورة أكثر قربا من الواقع، نظرا لاستفادته من التطور التكنولوجي الهائل في مجال الإعلام، فأصبحنا نرى وصلات إشهارية جديدة فيها الكثير من الإبداع مما يزيد من قوتها الإقناعية والتأثيرية على المتلقي من أجل إقناعه بالإقبال على الخدمة المعروضة دونة أي تردد.

من المعلوم جيدا، أن عصرنا الحالي يشهد تنافسية كبيرة على الإنتاج، تواكبه وفرة المنتوجات التي تساهم في التسابق نحو اكتساح أكبر عدد ممكن من الأسواق، ولعل هذا ما دفع المنتجين إلى البحث عن سبل الترويج لمنتوجاتهم بشكل يحوّل المنتوج من مادة نفعية إلى مجموعة من القيم، وذلك عن طريق التعريف به وذكر مميزاته وفعاليته ومقارنته مع باقي المنتوجات المنافسة له. فالوصلة الإشهارية تعمل على بلوغ هدفها عن طريق دغدغة عواطف المتلقي وتحريك كل الرغبات المكبوتة في اللاشعوره، وجعلها تتحقق من خلال السلعة أو الخدمة المعروضة، مما يفسح المجال أمام أهواء المتلقي وأحلامه التي ستتحقق من خلال المنتوج الذي يوجه أفكاره. وغالبا ما يقوم الإشهار بتبني القيم الإنسانية الكبرى كالسعادة والحب والراحة والحرية والكرامة والأناقة والجمال والرفاهية وغيرها من الجوانب التي يطمح الجميع إلى لتحقيقها.(حاول ألا تقطع الفقرات كثيرا حتى لا يتشوش ذهن القارئ)

إن العالم يشهد تطورا كبيرا وبشكل مستمر في جميع المستويات والميادين خاصة في مجال الإعلام والتواصل، حيث أصبحنا نرى أصنافا جد متطورة من الوسائل المستعملة في التواصل بين أفراد المجتمع الواحد وكذا بين مكونات العالم، مما جعل الحصول على المعلومة والوصول إليها أمرا سهلا، مكن الإشهار من «لعب دور اقتصادي يساعد على البيع والدفاع عن المصالح واكتساب الأسواق، في سياق تنافسي صعب، يمر عبر تواصل قوي. »[1]. وبهذا أصبحنا نتلقى في كل يوم عددا لا متناهيا من المعطيات دون أي صعوبة. ومما لاشك فيه أن هذا التطور طال وسائل الإعلام والوسائط المعتمدة في الإشهار، سواء المكتوبة أو المسموعة أو السمعية البصرية، الشيء الذي جعلها تصل إلى أكبر عدد ممكن من المستهلكين في كل مكان، مدنا وقرى ، في المنازل وفي الشوارع ومقرات العمل. ففي كل زاوية وركن نتلقى كما هائلا من الإشهارات المختلفة الأشكال والأنواع، إذ أصبحت جميع المعلومات الخاصة بالبضائع والخدمات تصل إلى المتلقي بشكل سريع وفي وقت قياسي. فالإشهار يختصر الزمان والمكان

---

١ بيرنار كاتولا، الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، منشوات علامات ، طبعة ٢٠١٢، ص٢٤

ليجعل العالم يبدو كقرية صغيرة تتوفر فيها كل ظروف الحياة السعيدة والمريحة وغيرها من القيم المطلقة التي يحلم بها كل إنسان، ويعزى هذا الاكتساح إلى تطور آليات التناول الإشهاري بأسلوب كيفي مؤثر في الوعي الجمعي للمستهلك.

إن الاهتمام الذي يحظى به الإشهار من طرف مجموعة من الباحثين راجع بالأساس لأهميته كوسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري المعتمدة للترويج للسلع والخدمات المعروضة، فهو الوسيط بين المنتجين والمستهلكين. فالإشهار يقوم بتقديم المنتوج إلى المتلقي مع ذكر مميزاته ومكوناته وطرق استعماله وسبل الوصول إليه وثمنه. ويقوم منتج الوصلة الإشهارية بصياغة قالب فني ساحر، يشد المتلقي ويسحر عقله وقلبه عن طريق الاحتفاء بمجموعة من القيم التي تكون محفزا للدفع به للقيام بفعل الشراء، وبالتالي امتلاك وتحقيق كل ما يعد به المنتوج من مقومات تخضع لمقاييس الشكل الذي يغري بالمضمون، من خلال قدرة المنتج على مخاطبة ذوق المتلقي لفتح شهيته والدفع به إلى الشراء، وهذا ليس بالأمر الهين، حيث تتفاوت قيمة التأثير والتنافسية بين المنتجين، لكن الغلبة تكون لصالح من علم بخبايا الإشهار ومكونات اشتغاله السحرية التي تلف المنتوج بسلطة إغراء الزبون.

ولعل ما يميز الإشهار كونه ينتقي جمهوره: فالإشهار يختلف من منتوج لآخر حسب طبيعة الفئة المستهدفة، لارتباطه المباشر بالجوانب الثقافية والاجتماعية والنفسية لتلك الفئة. ومن هنا يمكن اعتبار الإشهار محددا لسلوك المستهلك، لأنه يقوم بتغيير مواقفه عبر إقناعه بالإقبال على منتوج دون آخر من المنتوجات المنافسة له وإقناعه بفعاليته. ومن الأشياء المهمة التي يجب التركيز عليها في الخطاب الإشهاري هي الفترة الزمنية المخصصة لعرضه، والآلية التي سيعرض بها، حيث يتم اختيار أوقات الذروة لعرض المنتوجات، لاستقطاب أكبر عدد من المتلقين عبر التلفزة والمذياع، كما يتم عرض نفس المنتوج وبأساليب مختلفة لترسيخ الفكرة بشكل أفضل لدى المتلقي.

إن الخطاب الإشهاري يعتبر خطابا غير بريء، لأنه عبارة عن نتاج مشفر وملغوم قد يحوي في طياته مجموعة من الأساليب الخادعة التي تساهم في إقناع المتلقي، وبهذا اعتُبر الإشهار عنصرا فاعلا وفعالا في عملية الترويج للمنتوجات، وحث المستهلك على الإقبال على الخدمة أو البضاعة المعروضة، وبالتالي تحقيق الربح المادي للشركة المنتجة.

وبناء على أهمية الإشهار في حياتنا اليومية، كان لزاما على المنتجين تطوير طرق عرض المنتوجات، بغية التأثير في نفوس المتلقين وقلب مواقفهم ودفعهم إلى اقتناء البضاعة المعروضة، وذلك مراعاة لطبيعة الوسيلة المستعملة، ومدى إقبال المتلقين عليها، وطبيعة الفئة المستهدفة، وغير ذلك من الأشياء التي تساهم في صياغة وصلة إشهارية ناجحة وقادرة على شد انتباه المتلقي. فالإشهار يخاطب مشاعر المتلقي من أجل تحريك مجموعة من الرغبات الدفينة التي تنتظر من يعمل على إيقاظها وإشباعها، كما يعد المستهلك من خلال المنتوج المقدم، تحقيق الاقتصاد والجودة والراحة والحب والسعادة والانتماء الاجتماعي وما شاكل ذلك من الرغبات التي لا تحلو الحياة إلا بإشباعها وتحقيقها. وفي مقابل هذا وذاك، يتم تبخيس قيمة المنتوج المادية مقارنة مع ما يقدمه من خدمات، ليصبح المنتوج المعروض هو الحل أو المنقذ من كل المتاعب والمشاكل التي قد يعاني منها المستهلك.

الخطاب الإشهاري وآليات اشتغاله

يعتبر الخطاب الإشهاري من الخطابات التي نتلقاها في حياتنا بشكل يومي ، وذلك راجع للأهمية التي يحظى بها في عملية الترويج للسلع والبضائع والخدمات في ظل الوفرة التي يعرفها سوق الإنتاج، حيث أصبح الإشهار سلطة تمارس علينا أينما حللنا وارتحلنا وفي جميع الأوقات، لدرجة أنه لا يمكن أن نجد وسيلة من وسائل الإعلام والتواصل سواء المكتوبة منها أو

المسموعة، أو السمعية البصرية خالية من الإشهار، مما يجعل المتلقي يحس بنفسه محاطا بسيل من الإعلانات التي تستعمل مجموعة من الشعارات والإيقاعات التي تجعل المستهلك يقبل على السلعة أو الخدمة المعروضة دون تردد، «لذا قيل بأن الإشهار هو السلطة الهادئة التي تمارسها المؤسسات التجارية لضمان استمرار وجودها وتنافسيتها التي باتت مضمونة بالسلطة نفسها»[1]، فما هو إذن الخطاب الإشهاري؟ وما هي أنواعه؟

الخطاب الإشهاري

إن الإشهار ظاهرة اقتصادية أثارت انتباه العديد من الباحثين والمهتمين، «ومع ظهور السميائيات كحقل معرفي معاصر حاولت فهم خطاباته المتعددة، إنه وسيلة إقناع وتأثير يستطيع التاجر من خلالها التسويق لبضاعته، وقد صار الإشهار علما بداية القرن العشرين يدرّس في معاهد خاصة، له معارف نظرية وتطبيقية،كما أنه فن يعتمد على الكفاءات الشخصية ورهافة الحس ودقة الملاحظة، وله دخل كبير في مجال التقنية لاشتغاله بمختلف التقنيات المتطورة والبديعة، فمنها الكلام والصورة والضوء، والحركة، والكتابات المرافقة.»[2] ، وبهذا تتجلى لنا أهمية الإشهار في حياتنا اليومية، خاصة في مجال الترويج للبضاعة والتعريف بها، حيث يعتمد على مجموعة من التقنيات والأساليب التي تساعده على الإقناع، لهذا جاءت السميائيات كحقل معرفي لدراسة الخطاب الإشهاري وتقنياته وكيفية اشتغاله. فالإشهار له مجموعة من الخصوصيات التي تجعل من البحث فيه أمرا ضروريا، لأنه يعتمد على أنساق مختلفة، فيمزج ما هو لغوي بما هو غير لغوي من أجل صياغة رسالة إشهارية مقنعة قادرة على التأثير في المتلقي وجعله يقوم بفعل الشراء واستهلاك المنتوج، «فالإشهار إذن عملية بيع من شخص أو جماعة إلى مشتر قد يكون هو الآخر فردا أو جماعة، ولكن مجال عمله ينحصر في نقل وخلق المناخ الملائم لاستقبال وقبول المنتوج الذي يتم الإعلان عنه»[3]، مما يحتم على المرسل أن يراعي مجموعة من الأشياء التي ترتبط غالبا بالمستهلك، لأن الغاية من الوصلة الإشهارية هي إقناع المتلقي بالقيام بفعل الشراء والإقبال على المنتوج أو الخدمة المعروضة دون تردد. لهذا وجب مراعاة مجموعة من الضوابط والمقومات التي تساعد على نجاح أي رسالة إشهارية، «ذلك أن الاعتماد على المنتَج وحده من أجل الإقناع لا يمكن أن يخلق رغبة حقيقية تقود المستهلك دائما إلى الشراء، إن الأساسي في الوصلة هو العوالم التي يمكن أن تستثيرها عند المستهلك، فقد تكون الحاجة النفعية هي الدافع إلى الشراء، ولكن هذا الشراء ذاته، من حيث هو قرار يخص منتَجا، يقتضي مضافا لا تقدمه الحقائق الموضوعية دائما "فما نقتنيه هو صورة للمنتج أو الماركة لا الموضوع ذاته" بتعبير المؤلف إن الرمزي والاستعاري وما يصنفه ضمن المخيالي والأسطوري كلها عناصر تتسرب إلى هذا الشراء وتقود إلى انتقاء هذا المنتوج دون ذاك»[4]. من هنا يتضح أن المنتوج وحده غير كاف لإقناع المتلقي على القيام بفعل الشراء بل تتضافر مجموعة من المقومات التي تساعد على التأثير والإقناع، وبالتالي بلوغ الهدف المنشود وهو بيع المنتوجات وتحقيق الربح المادي، «الإشهار إذن هو السلاح الأساسي لتكييف الأفراد لتقبل العلاقة بين الفرد والمؤسسات التجارية. ولذلك حظي بهذا الاهتمام المبالغ فيه أحيانا بالنظر إلى ما يلاحظ من استخدامه لجميع الإمكانيات التعبيرية والتصويرية لتحقيق غايته المنشودة.»[5]. فالوصلة كي تحقق

---

١ حميد لحميداني، مدخل لدراسة الإشهار، مجلة علامات العدد ١٨، ص٧٤

٢ فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص١٤٤

٣ محمد خلاف، الخطاب الإقناعي الإشهار نموذجا، مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد ٥، ص ٣٣.

٤ سعيد بنكراد، الإشهار والمجتمع، منشورات علامات ٢٠١٢، ص٦

٥ حميد لحميداني، مدخل لدراسة الإشهار، مجلة علامات العدد ١٨، ص ٧٥، بتصرف

غايتها لابد أن تقدم لنا المنتوج في قالب يثير مجموعة من العوالم النفسية والعاطفية والثقافية المبثوثة في لاشعور المتلقي، وذلك في قالب استعاري وفني يجعل من استهلاك المنتوج قيمة وتحقيقا لمجموعة من الرغبات الدفينة، «لا يستطيع الإشهار الوصول إلى الزبون والدفع به إلى الشراء إلا إذا كان عارفا بتفاصيل حياته: نفسيته ووضعه الاجتماعي وسنه وجنسه وانتماؤه المهني، وكذلك تاريخه وثقافته العامة والثقافة الفرعية التي تبلورها الانتماءات المهنية والثقافية»[1]. وبالتالي فالوصلة الإشهارية لا تستطيع الوصول إلى غايتها إلا بمراعاة المستهلك باعتباره المستهدف بمضمون الرسالة، لهذا وجب الاطلاع على كل التفاصيل المرتبطة به، وبكل ما من شأنه أن يساعد على صياغة وصلة إشهارية فعالة ومقنعة تجعل المستهلك يقبل على الخدمة أو المنتوج المعروض دون أي تردد، «واستنادا إلى ذلك حاول الإشهاريون الاستجابة للرغبات الدفينة العميقة كالنسيان والمسخ والتأمل وتفتح المستهلك المواطن وراحوا يبحثون عن حلول لها في البعد الفني الجديد»[2].

بالإضافة إلى هاته الأشياء التي ذكرناها من قبل، هناك مجموعة من العوامل التي تساعد على نجاح الخطاب الإشهاري، ومن بينها نجد فيصل الأحمر يقول: «ومن خصوصيات الإشهار أيضا الإيجاز، ومراعاة السياق ومقتضى حال المشاهدين واستعمال أسلوب التأكيد الذي يؤدي في النهاية إلى الإقناع، وكذلك مدح البضاعة وتمجيدها بكلمات رنانة من مثل "هذا الثوب فصل خصيصا لك سيدتي"، أما عالمه فمثالي يسوده الأمان والتفاهم، والسعادة، وكلماته مسجوعة ذات نغم موسيقي وأيضا موزونة، فالبلاغة مهمة جدا في الإشهار»[3]. ما جعلنا نشهد وصلات إشهارية جد متطورة تعتمد على أساليب وتقنيات عالية الجودة من أجل إقناع المتلقي وسحر عقله، وفي هذا الصدد نجد كاتولا katola يقول: «هناك عناصر أخرى يجب أخذها بعين الاعتبار، ومنها الإبداع الفني الذي استعمل من أجل الإقناع والإغراء، فقد لعب في ذلك دورا مركزيا.»[4]. الرسالة الإشهارية تُخرج المنتوج من بعده النفعي لتقدمه في قالب فني ساحر، يجعل من استهلاكه تحقيقا لمجموعة من الغايات، بل أكثر من ذلك هو انتماء لفئة معينة بكل ما تحمله من قيم ومميزات. فالمرسل يقوم «باستخدام العديد من الأساليب للتأثير في الأفراد والجماعات مختلفي الثقافات والحاجات والدوافع، ووفقا للتطور الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في المجتمع (عملية الإقناع)»[5]. وبهذا تتأكد فكرة أنه لا وجود للإقناع في الوصلة الإشهارية دون مراعاة المتلقي. فالإشهار يخرج بالمنتوج من النفعي إلى ما هو قيمي وثقافي، وذلك دون إهمال طبيعة الفئة المستهدفة، فكلما أحطنا بظروف المتلقي كلما كانت الوصلة الإشهارية أكثر نجاحا وفعالية، «فالإشهار يستعير لحسابه الخاص، كثيرا من الصور والقيم الرمزية من مختلف سجلات المتخيل الاجتماعي والثقافي والديني والأسطوري، ويمثل بذلك أحد مكونات متخيل الفرد في المجتمع المعاصر بل إنه يتدخل باستمرار وإلحاح في إعادة صياغة منظومة القيم الرمزية والاجتماعية والثقافية عن طريق تشغيل آليات تخيلية تجمع بين التوهيم والتعجيب والترغيب والتلميح والاستدعاء والاقتراح والأسطورة»[6].

---

١ سعيد بنكراد، الإشهار والمجتمع، منشورات علامات ٢٠١٢، ص٥

٢٢ بيرنار كاتولا الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، منشورات علامات ٢٠١٢ ص ٢٦

٣ فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص١١٥.

٤ بيرنار كاتولا الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، ص ٢٦

٥ د. عيسى عودة برهومة، اللغة والتواصل والإشهار، آليات الخطاب الإشهاري ورهاناته، اج٢، دار التوحيد، ط١، ٢٠١١، ص ١٠٦

٦ ذ. العربي الذهبي مجلة كلية الآداب بني ملال، عدد ٦، ٢٠٠٣، ص ٢٤٢.

آليات الإقناع في الخطاب الإشهاري

إن الرسالة الإشهارية تعتمد على مجموعة من الآليات التي تساعدها على الإقناع، نجد اللغة التي تكون من طبيعة خاصة تمتاز بالإيجاز والخفة في الإيقاع وكذلك تكون موزونة «وهو ما يعني أن الإشهار لا يبيع منتجات فحسب، وهو ليس واجهة لتواصل محايد، وهو أيضا ليس مجرد واسطة بين البائع وزبونه، إنه ظاهرة اجتماعية في المقام الأول. وبصفته تلك فإنه يقوم بوظائف ثقافية تتنوع وتتعدد في القيمة والاشتغال، فهو يكرس الموجود من حيث إنه يلتقط السائد القيمي ويجعله وعاء لمنتج هو الضمانة على استمراره وهيمنته»[1]، ما سيجعل من دراسة البعد اللغوي في الخطاب الإشهاري أمرا شيقا.

وإلى جانب اللغة نجد حضور الصورة بشكل كبير في الخطاب الإشهاري، حيث تعتبر من أهم الدعائم التي يعتمد عليها الإشهار في تبليغ أفكاره وغاياته، الشيء الذي يزيد من متعة البحث في موضوع الخطاب الإشهاري، لأن دراسة الصورة الإشهارية يفتح أمامنا مجموعة من العوالم التي تجعلنا نبحر في عالم لا حدود له من الأفكار.

إن الإشهار أصبح ضرورة ملحة في عصرنا الحالي نظرا لأهميته في إبلاغ المتلقي عن ظهور منتوج جديد ينبغي اقتناؤه، «لعل أهم ما يميز المجتمعات المعاصرة هو انتشار الإشهار بشكل كبير. فحسب بعض الدراسات فإن الفرنسيين يواجهون في المتوسط ما يفوق خمس مائة وصلة إشهارية كل أسبوع، مما يعني أن الإشهار هو وسيلة مهمة في التواصل، سواء كان مكتوبا أو مسموعا، فطبيعة اللغة الإشهارية تمتاز بالتعدد الدلالي، وبما أن الهدف من الخطاب الإشهاري هو التأثير في المستهلكين المحتملين فهو ينتقي قاموسه حسب طبيعة الفئة المستهدفة، فيجعل من استهلاك المنتوج بمثابة انتماء لفئة محددة كالشباب أو انتماء طبقي كالبرجوازية وغيرها من الرغبات، فالإشهار له القدرة على إعادة صياغة الواقع وتشكيل صور نمطية...»[2]. فالإشهار يستخدم مختلف الوسائل من أجل الوصول إلى الهدف (المستهلك)، حيث «أصبح الإشهار اليوم بإمكانه ممارسة تأثير قوي على البنية الاجتماعية والذوق الجماعي للفئات التي يتوجه إليها، ويتأتى له ذلك عن طريق القيم التي يؤسسها بفضل العادات الاستهلاكية الجديدة التي يمررها وينشرها ويروج لها»[3].

فالإشهار إذن عنصر مهم في عصرنا الحالي لأنه يلعب دورا مهما في الترويج للمنتوجات والتعريف بها وحث المتلقي على استعمالها، «ناهيك عن قيمته التجارية المباشرة، فهو وإن ارتبط ارتباطا وثيقا بالدعاية بمفهوم عام، إلا أنه يبطن في الممارسة اللغوية و الأيقونية قيمة ثقافية ذات سمة إيديولوجية غالبة تحاول أن ترسَخ لدى المستقبلين، وبهذه الطبيعة المتشابكة لابد من تمييز ما هو من الخطاب نفسه بوصفه نسيجا لغويا دالا يهدف إلى الإقناع»[4]. ومن هنا تتأكد قيمة الإشهار في حياتنا اليومية، إلا أنه من الضروري التأكيد على الدور التجاري الذي يلعبه في المجتمعات، لأن غاية الرسالة الإشهارية هي إقناع المتلقي بالإقبال عن المنتوج أو الخدمة المعروضة. لكن الإشهار لا يصل إلى غايته إلا إذا قام بمراعاة طبيعة الفئة المستهدفة، «أما مادة الإشهار وكيفية تشكيل خطاباته فتعود إلى الفكرة الأساسية المتمثلة في معرفة حاجيات المواطن، ومشاكله التي تحتاج إلى علاج، والمهمة في عالمنا تكون أصعب لعدم ثقة المواطن في الإشهار عكس الغرب تماما، أما الحديث أو الخطاب فيُغيب فيه الأنا، ويعممه ليشمل الجميع متحدثا نيابة عنهم، للإعلان عن بضاعة وجب مراعاة ثلاثة أقسام مهمة:

---

١ سعيد بنكراد، الإشهار والمجتمع، ص١٣

٢ Pierre Brouland; Rhétorique de la publicité dans le français contemporain P82.

٣ محمد خلاف ، الخطاب الإقناعي ، الإشهار نموذجا ،مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد٥، ص ٣٣

٤ محمد خلاف ، الخطاب الإقناعي ، الإشهار نموذجا ،مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد٥، ص ٣٣

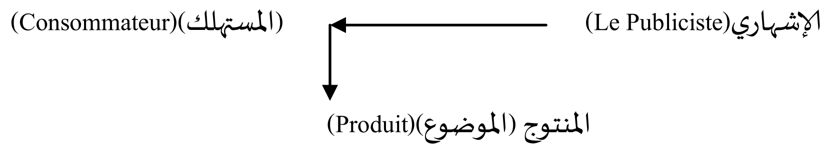
الاستهلال: وهو عبارة عن مدخل للموضوع يكون على شكل حكمة أو شعار، عبارة موجزة وجذابة، وسهلة الحفظ دعوة ضمنية لمساهمة المتلقي.

العرض: يتضمن جميع المعلومات الخاصة بالمنتوج وتكون دقيقة وجزئية (تاريخ الشركة، طول عمرها،...)، وهذا لترسيخ الثقة في المنتوجات وإعطاء مواصفات عامة عن البضاعة مع إضافة صفات محببة مع عدم المبالغة التي قد تنفر المتلقي.

الخرجة: هي نهاية العرض تكون عبارة عن جملة رنانة، تحتوي على اسم البضاعة، وهي قابلة للترديد مع تكرارها.»[1].

تأسيسا على ما سبق يتضح أن بناء الخطاب الإشهاري لا يكون اعتباطيا وإنما يخضع لمجموعة من المقومات والخطوات المنهجية بدءا بدراسة الفئة المستهدفة وحاجياتها ومشاكلها التي يسعى المنتوج لحلها، وصولا إلى البناء العام للوصلة الإشهارية، حيث يبدأ المنتج بمقدمة تشد انتباه المتلقي، ثم بعد ذلك يتم سرد المعلومات الخاصة بالبضاعة أو الخدمة وكل ما يتعلق بها من معطيات، ليتم في النهاية ختم هذا العرض المتماسك بقولة أو جملة مثيرة وموزونة غالبا وسهلة الحفظ والتكرار تتضمن اسم المنتوج.

« يتأسس الخطاب الإشهاري في بعده التأثيري على مبدأ الترويج للسلعة والفكرة المنوطة بها من خلال عرض خصائصها المميزة، بهدف الدفع بالجمهور المستهلك إلى الاقتناء ، وهكذا تتجسد العملية الإشهارية كفعل اقتصادي اجتماعي وفق العلاقة التالية :



بناء على ما سبق فالفعل الإشهاري في بعده الخطابي يضم مرسلا ومتلقيا وخطابا من تكوين معين ودلالة مخصوصة تمتاز عن سائر أنواع الخطاب الأخرى السردية والوصفية والطلبية والتفسيرية ، وإن تقاطعت معها في بعض البنى والسمات»[2].

إن الإشهار له أشكال وخصوصيات تميزه و تحدد ماهيته، إلا أنه من الناحية التجريبية، يتبين أن المجتمع يعج بأنواع كثيرة من الخطابات لها نفس الخصوصيات، لكن لا علاقة لها بالإشهار، ولهذا يجب التحقيق في هويته حتى يتسنى لنا رسم ورصد خصوصياته وتحليل أساليبه الإقناعية، « لقد ميز الدارسون بين نسقين أساسين في بنية الخطاب الإشهاري: أحدهما لساني صرف تكون العلامة اللسانية أداته المهيمنة في التبليغ، وثانيهما أيقوني صرف تكون العلامة البصرية أداته الرئيسة، إلا أن خروجهما إلى عالم الواقع وحضورهما معا بهيمنة طرف على آخر مبني على قصد معين يتوافق مع المقام الإشهاري، ذلك أن الفاحص لهذا النوع من الخطابات يعاين هيمنة نسبية للصورة ثابتة كانت أو متحركة، ولعل ذلك راجع إلى:

١ محمد خلاف، الخطاب الإقناعي، الإشهار نمزذجا، مجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد ٥، ص ٤٢، بتصرف.

٢ عمان عبد الحميد بوقرة، مجلة الخطاب الثقافي العدد الثالث، ص١٢١.

١- الوظيفة الجمالية للصورة .

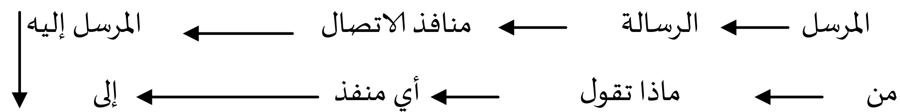
٢- الوظيفة التوجيهية للدلالة، إذ تحيل الصورة على قراءة الخطاب الإشهاري وتأويله وفق ما يبدي من أفكار وحجج.

٣- الوظيفة الإيحائية للصورة، وتعويلها على التخييل .

٤- الوظيفة الدلالية، فالدلالة - هنا- محصلة تأثير الصورة في المشاهد.

٥- الوظيفة التشخيصية، بفضل الصورة وتجسيدها للفكرة تتحول الموجودات الذهنية إلى موجودات عينية ملامسة للوجود الإنساني فيكون أكثر قربا منها واحتكاكا، فتتولد لديه الرغبة في امتلاكها والانتفاع بها »[1].

ومن خلال هذا يمكن القول: "إن عملية الإشهار تمر عبر مراحل أربعة: انطلاقا من المرسل إلى المرسل إليه"ويتضح هذا أكثر من خلال الشكل التالي:



ومن هنا فإن عملية الاتصال تبدأ أولا بتحديد طبيعة المعلومات التي يتوخى المرسل نقلها إلى الآخر/ المرسل إليه، ثم ثانيا تحديد القيمة المادية التي ترصد لهذا النشاط الإشهاري وتعتبر هذه القيمة التي تنفق على الإشهار بمثابة استثمار في أعمال الشركة، حيث تستخدم في تحقيق قدر أكبر من المبيعات أو المحافظة عليها في مستواها المطلوب، لذلك وجب مراعاة هذه القيمة وتحديدها تحديدا عمليا وعقلانيا، وثالثا: ما الهدف من هذه العملية، إنه علاوة على اقتناء المنتوجات المشهر بها، من سلعة أو غيرها، فإن المستهلك يريد التميز والتفرد والميل إلى إثارة الإعجاب، وهذا ما يسعى الإشهار إلى تحقيقه، وذلك بالإطراء المفرط للسلعة نفسها، أو بالهالة التي يضفيها استعمالها على من يقتنيها»[2].

وفي نفس الصدد نجد فاطمة كدو تقول: «الإشهار عبارة عن خطاب له مساحة انتشار كبيرة يقدم بشكل مختصر منتوجا (تجاريا أو ثقافيا أو سياسيا)، وذلك من أجل الإقناع بأهميته ويستهدف أن يقوم المتلقي بفعل الشراء وبفعل الاختيار»[3]. من هنا يمكن القول إن: «الإشهار في المقام الأول وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري، ويستخدم في الترويج لمنتج و التعريف به في وصلة إشهارية بعناية، سواء بواسطة التلفاز أو الملصقات وذلك للتعريف بالمنتج »[4].

إن الخطاب الإشهاري هو خطاب متشعب، الأمر الذي جعل أغلب الباحثين يُجمعون أنه خطاب متمرد على قواعد اللغة، كما يمثل في نفس الوقت نقطة التقاء جميع الخطابات، حيث تتشاكل مجملها في إرسالية إشهارية تسعى إلى تحقيق مجموع غايات لدى المشاهد. لذا فالخطاب الإشهاري هو خطاب متميز عن باقي الخطابات الأخرى، نظرا لانزياحه عن الخصائص التركيبية والدلالية والتداولية ، ولعل ما يضفي عليه خصوصيته وتميزه هو التنوع الذي تشهده الساحة الإعلامية، وهذا يجعلنا

---

١ سعيد بنكراد العلامة اللسانية والعلامة السميولوجية –الصورة نموذجا-، ص ١١-١٤

٢ عبد الرحمان قوبي، شعرية الخطاب الإشهاري، العربية في الإشهار والواجهة منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط،٢٠٠٣ ص ١٢٨-١٢٩ بتصرف

٣ فاطمة كدو، لغة الإشهار بين الخطاب السياسي والخطاب الاقتصادي،العربية في الإشهار والواجهة منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعييب بالرباط، ٢٠٠٣ ص، ١٤٥

٤ Tomas Léauté, Les Moyens de persuasion utilises dans la publicité, p4

نجد أنفسنا أمام كم هائل من الوصلات الإشهارية، مما يعطى الإشهار قيمة خاصة في الحياة اليومية، وفي هذا الصدد نجد كيران (guerin) يقول: «إن الهواء الذي نستنشقه مكون من الأكسجين والنتروجين والإشهار »[1].

من خلال ما سبق يمكن استخلاص ما يلي: « الإشهار رافعة اقتصادية، ورمز لمجتمع الاستهلاك، وجهاز إنتاج وتواصل، ووسيلة للتنمية الاقتصادية والاجتماعية. الإشهار يكتسح كل يوم أكثر فضاءنا الإعلامي السمعي البصري والبيئي، عبر اللقطات الإشهارية واللوحات الصوتية والملصقات الورقية ومختلف الوسائط الموظفة في الصحف وغيرها»[2].

إن الإشهار وليد ظروف تزدهر فيها التجارة، وتجعل التاجر أو المنتج في حاجة إلى البحث عن الوسائل والأساليب التي تمكنه من بيع بضاعته أو خدماته للغير، فالإشهار إذن عملية بيع من شخص أو جماعة إلى مشتر قد يكون هو الآخر فردا أو جماعة، لكن مجال عمله ينحصر في نقل الخبر وخلق المناخ الملائم لاستقبال وقبول المنتوج الذي يتم الإعلان عنه، «إن الغاية من الدعاية الإشهارية هي الربح، ولا يشكل الاحتفاء بالإنسان والعالم المخملي الجميل الذي يعد به الإشهار سوى وسائل غير مباشرة للبيع و ترويج البضائع وعلى الرغم من بداهة هذه الحقيقة، فإن هذه الغاية لا تكشف عن نفسها أبدا بشكل صريح فلن نعثر أبدا على وصلة إشهارية تقول لنا علنا اشتروا المنتوج (س) فهو أنفع لكم وأجدى لحياتكم. فتلك حقيقة لا تساعد على البيع لأنها تعزل المنتوج عن محيطه القيمي وتحوله إلى مادة استهلاكية بلا قلب ولا روح »[3]. هذا من جهة، «ومن جهة ثانية، فإن الاقتصار على الدعوة الصريحة إلى شراء المنتوج واستعماله، معناه جهل أو تجاهل لآليات اشتغال شعور الإنسان ولاشعوره. فالمستهلك لا ينجذب إلى هذا المنتوج لأنه الأنفع والأجدى من غيره، إنه يفعل ذلك لأن هذا المنتوج يقدم نفسه للمستهلك بطريقة أجمل وأذكى من غيره أولا، وثانيا لأن فعل الشراء ذاته تتحكم فيه مجموعة من الصور النمطية الثاوية في الدهاليز المظلمة للاشعور وهي التي تملي شروطها لحظة الشراء وتدفع المستهلك إلى اقتناء هذا المنتوج دون ذاك»[4]. لأن الإشهار يعمل على إقناع المتلقي باستهلاك المنتوج المقدم، «هذا ما تدل عليه الاستراتيجية التي تعتمدها الإرسالية الإشهارية دائما في صياغة مضامينها وطريقة عرضها. فهي لا تكتفي بعرض المنتوج بل تستفرد بالمستهلك الفرد وتعزله عن غيره باعتباره لله وأنا لله مميزة تعيش وسط ملكوت فريد، وبهذا فهي " تخلق بينه وبين أمثاله وضعا تنافسيا، إنها تقول له: كن أكثر سعادة كن محبوبا أكثر، أبيض أكثر، كن أحسن من أي كان."»[5].

كل هذا جعلنا نلمس شبه إجماع وإن لم نقل إجماعا تاما في كون الهدف الأسمى للخطاب الإشهاري هو الترويج للمنتوجات والتأثير في المتلقي بهدف تحقيق الربح، فالإشهار لا يعلن عن غايته بشكل صريح، إنما يختفي وراء مجموعة من القيم الإنسانية وبعض العوالم الدفينة في نفسية المستهلك التي يتوصل إليها المشهِر عن طريق دراسات مسبقة للمجتمع والواقع المعني بالوصلة المعروضة، كي لا يفقد المنتوج قيمته الجمالية، ويدخل في الجانب النفعي، وبالتالي عدم تحقيق الأهداف المرسومة ألا وهي: الحصول على أكبر عدد ممكن من المستهلكين وبالتالي تحقيق نسبة مهمة من المبيعات، مما سينتج عنه تحقيق الأرباح التي تشكل الهدف الأسمى من الدعاية الإشهارية وتكوين الخطاب الإشهاري.

---

١. محمد خلاف. الخطاب الإقناع: الإشهار نموذجا. مجلة دراسات أدبية ولسانية العدد ٥،ص٣٢

٢. عبد القادر الفاسي الفهري، العربية في الإشهار والواجهة، معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، ٢٠٠٣ ص، ٥

٣. سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلاث الثقافية، دار الكتاب الوطني إفريقيا الشرق المغرب ٢٠٠٦ ص ٧

٤. نفسه، ص ٨

٥. سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلاث الثقافية، ص ٨

إن الخطاب الإشهاري هو مجموعة من الغايات المسطرة من قبل وبشكل مدروس وممنهج «ومن هنا فإن الخطاب الإشهاري يجعل المنتج يتأرجح بين مظهر مادي وهو موضوع الاقتناء والغاية من الإشهار وبين الكون القيمي الذي يختزنه هذا المنتج ويعد رمزا له»[1]. من هنا «فإن الإشهار يطّلع بدور أساسي في توجيه الحياة المعاصرة وتحديدها، هذه الحياة أصبحت أكثر من أي وقت مضى، قائمة في جميع مظاهرها على الاتصال الشامل. وهذا ما يميز الخطاب الإشهاري من خلال اعتماده على الجانب الاجتماعي والثقافي باعتبارهما ركيزتين أساسيتين لا يمكن أن تخلو منهما أي وصلة إشهارية، «فسلوك الإنسان ليس دائما فرديا ولا يعبر بالضرورة عن ميل خاص لا تدرك سره سوى الذات الفاعلة، فهذا السلوك قد يكون جزءا من خطاطة ثقافية عامة اعتبرها فرويد بقايا (مهجورة)، أي أشكالا نفسية لا يمكن للحدث الفردي وحده أن يشرحها أو يبررها فهي تشكل إرثا للذهن البشري. ولقد أطلق يونغ على هذه البقايا "الصور النمطية " أو "الصور الأولية" وهي صور تكمن وظيفتها في "تنظيم وبرمجة ردود أفعال الأفراد " وعلى هذا الأساس فإن سلوك الفرد يخضع لبرمجة قبلية غير مرئية وغير مفهومة عقليا وهي التي "تمكن الفرد من التصرف بطريقة تتوافق مع وضعية ما كما لو أنه سبق أن عاشها"»[2].

فالإشهار يغازل الشعور الفردي والجماعي ويحرك الوجدان بغية كسب الثقة والرضى عن البضاعة التي يشهرها. تبدأ وكالة الإشهار أولا بجمع المعلومات عن السوق وسلوك الأفراد الذين تتوخى مخاطبتهم، ثم تعكف على البحث عن الموضوع وإيجاد الفكرة الجذابة قبل الشروع في العملية الإقناعية، «من هنا كان من الضروري أن ننظر إلى الأحكام بشكل نسبي ومراعاة خصوصية كل مجتمع، والنظر إلى الواقعة الإشهارية بمنظار المحلي والثقافي الخاص فما تقدمه القنوات التلفزية أو ما تنشره الصحف والمجلات الوطنية لا يستعيد بالضرورة الظاهرة في عموميتها وكونيتها المطلقة، فمع الإجماع المطلق حول كونية الظاهرة الإشهارية، وكونية أساليب الإقناع الإشهاري، وتشابه الأساليب، والتسلل إلى لاشعور المستهلك وقرارات نفسه وتكيفه مع الحاجات الجديدة، فإننا لا يمكن أن نتجاهل الوقائع المخصوصة، فوجدان المستهلك المحلي وطريقة تحديد حاجاته لا تشبه بالضرورة وجدان المستهلك الغربي وحاجاته. بل إن نظرة المستهلك إلى نفسه وإلى الأخر تستند أحيانا إلى فعل الانتقاء ذاته، فالاستجابة للحاجات لا تسلك دائما نفس السبيل، كما أن القناعات العقائدية والفكرية لا تعبر عن نفسها بصفاء ونقاء كما يتصور البعض أو يحاول أن يوهمنا بذلك. فالحاجات تفسر بالانتماء إلى ثقافة أو دين أو أية عقيدة أخرى، إنها معقدة ومركبة لذا فهي مزيج لكل هذه المظاهر ومظاهر أخرى قد لا ندرك سرها أبدا»[3]. استنادا على هذا يمكن القول بأن الوصلة الإشهارية تهيئ كل السبل للوصول إلى قرارات النفس وإيقاظ لا شعور المستهلك وحثه على اقتناء المنتوج « وعلى هذا الأساس، فإن الإشهار ليس إقناعا بالمفهوم المنطقي للكلمة، وهو ليس كذلك حتى بالمعنى الذي يحيل عليه الحس السليم. إن الإشهار يمتلك أسراره الخاصة وله آلياته في مخاطبة الفرد المستهلك واستدراجه إلى شراك فعل الشراء الذي لا ينتهي»[4].

تقوم الوصلة الإشهارية بتمجيد البضاعة وامتداحها، بحيث تكتسي لباسا أنيقا من المعاني، وتنتقل من طبيعة مادية إلى عالم من القيم والدلالات بفضل تلك الهالة التي يضفيها عليها الإشهاري بحديثه لأنه يعرف مواطن الإغراء، ومن المعلوم أن الزبون لا يشتري دائما بناء على أسباب موضوعية، لذلك يتبلور الإقناع للتأثير في النفس والوجدان عبر ميكانيزمات نفسية،

---

١ سعيد بنكراد، العلامة اللسانية والعلامة الأيقونية – الصورة نموذجا – ص١١

٢ سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، ص١٠

٣ سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، ص ٢٣

٤ سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، ص ١٢

وهذا الإقناع بالنسبة للمرسل وسيلة وغاية في نفس الآن لا ينتهي عند اقتناء البضاعة، بل يتجاوز هذا الفعل ليظل مستقرا في فكر المشتري وسلوكه.

وبهذا «فالإشهار يسعى بواسطة إثارة انفعالات الفرد، إلى إعطاء رغباته الخفية قوة لا تقاوم بحيث أنها تدفعه إلى الفعل لأجل إشباعها »[1]. فالجانب النفسي يكون حاضرا في الوصلة الإشهارية وإن لم نقل هو المستهدف بالإشهار، وذلك لأن الوصول إلى قرارات النفس والدهاليز المظلمة في اللاشعور على حد تعبير "فرويد" يجعل التأثير في المستهلك أمرا سهل المنال، وممكن التحقق بنسبة أكبر، « لهذا فإن غاية الإشهاري هي السيطرة على اللاشعور أولا، فذلك هو السبيل الوحيد نحو توجيه سلوكنا وتنميط ردود أفعالنا، استنادا إلى مجموعة من المسبقات الاجتماعية التي نرتكز عليها في الشراء والاستهلاك، وهو ما يعني ضمنيا الدعوة إلى الانخراط في "نمط معين للحياة " تثمنه الأحكام الاجتماعية وتغلي من شأنه التصنيفات الثقافية. وهذا أمر بالغ الأهمية، فتكييف السلوك الإنساني وفق الحاجات الحياتية المتنوعة -الوهمية والحقيقية على حد السواء- مرتبط بحقيقة ردود الأفعال الإنسانية ذاتها التي ينظر إليها عادة على أنها "ردود أفعال بشكل سابق". وأحيانا تكون ردود الأفعال هذه مدرجة ضمن سلوك أسطوري لا نعي كنهه ومراميه بشكل عقلاني. ولهذا، "فإن الأساس الذي تقوم عليه أساليب الإقناع الإشهاري سواء تعلق الأمر بالدعوة إلى مذهب فلسفي وهو العمل على تحرير ردود الأفعال هذه عن طريق الكلمات والرموز، أو أي فعل يلعب دور المنبه"»[2].

إن الخطاب الإشهاري هو خطاب متشعب تتداخل فيه مجموعة من الجوانب المختلفة والمتباينة، وذلك باعتماده على عدة مقومات منها ما هو اجتماعي وما هو ثقافي وما هو ديني وما هو سياسي وغيرها من الخطابات، بالإضافة إلى الربط بين مجموعة من الأنساق اللفظية والبصرية بطريقة تجعل المتلقي يقف مذهولا أمام دقة النظم وحسن التأليف بين هاته المكونات في وقت محدد ووجيز، ومن هنا فإن الوصلة الإشهارية غير بريئة وإنما تخفي وراءها مجموعة من العوالم الدفينة في لاشعور المستهلك، مما يجعل من التأثير فيه وإقناعه باستهلاك المنتوج أو الخدمة المعروضة أمرا سهل المنال.

في هذا الإطار نجد الإشهار أمام إشكالية معقدة، بحيث يأخذ على عاتقه مسؤولية الوصول إلى كل فرد على حدة في محيطه الطبيعي، وكذا إلى الجماعة لإقناعها وتلبية رغباتها، « إن الإحاطة بما يميل إليه الإنسان تجعل المرسل يمتلك مفتاحا أساسيا للمنافذ الموصلة إلى قلب المتلقي لأجل التمكن منه وإقناعه. إن الإنسان الحسود قابل للاقتناع بسهولة بالتمرد على الأثرياء الذين يتمتعون بثروات غير مستحقة »[3]. من هنا فإن الغاية من الإشهار كما سبقت الإشارة هي الوصول إلى قرارات النفس والدهاليز الثاوية في نفس المستهلك والسيطرة عليها ودفع المستهلك إلى الإقبال على المنتوج أو الخدمة المعروضة، وكذلك توجيه سلوكه وتنميط ردود أفعاله اعتمادا على مجموعة من الدراسات المسبقة للمجتمع المعني بالوصلة التي يستند إليها في فعل الاختيار والشراء، مما يجعل الفرد لا يقدم على شراء منتوج فحسب، بل يعلن انتمائه الضمني إلى نمط عيش بعينه أو إلى طبقة اجتماعية محددة، فالمنتوج هو بمثابة قيم وعوالم إنسانية يطمح المتلقي للوصول إليها وتحقيقها، كالسعادة والراحة والطمأنينة والشجاعة والأناقة والجمال وغيرها من الرغبات الدفينة في نفس المستهلك، والتي تطمح النفس إلى الوصول إليها من أجل تحقيق حياة أفضل.

---

١. محمد الولي، الإشهار أفيون الشعوب، مجلة علامات العدد ٢٧، ص ٨ بتصرف.

٢. سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، ص ١٣

٣. محمد الولي، الإشهار أفيون الشعوب، مجلة علامات العدد ٢٧، ص ٩، بتصرف.

خاتمة

انطلاقا مما سبق، يتبين لنا أن الخطاب الإشهاري ليس خطابا بريئا أو شفافا يكشف عن نفسه بشكل صريح، بل هو مجموعة من التراكمات التي يتم التأليف بينها بشكل مدروس وممنهج، من أجل التأثير في المتلقي والدفع به إلى استهلاك المنتوج أو الخدمة المعروضة، داخل قالب يمتزج فيه ما هو لفظي بما هو بصري، وما هو ثقافي بما هو ديني واجتماعي وسياسي واقتصادي، مما يجعل من استهلاك السلعة أو الخدمة بمثابة انتماء لنمط عيش محدد أو طبقة اجتماعية بعينها دون أخرى، وفي نفس الصدد نجد دْيِيتِرْ فْلاَدِرْ، «يذهب إلى أن الإشهار لا يخاطب عقلنا أو الراشد الذي يتجسد فينا بل يخاطب الطفل الذي يقبع في دواخلنا، وهذا الطفل لا يستجيب إلا لما هو مجمل وتبسيطي وصبياني، بشكل لا يصدق»[1]، «ولو استعرضنا كل التيمات الثابتة في الخطاب الإشهاري لوجدناها غالبيتها ترتوي من هذه المنابع التي يمكن أن نقف على بعضها من قبيل القلق والإحساس العدواني والتخوف من الفقدان والبقايا الطفولية والجنس والجمال والضجر والحب والكراهية وفتنة الأماكن والأمن التام والحلم والإشباع والحلم الأسطوري... الخ»[2].

---

١ محمد الولي، الإشهار أفيون الشعوب، مجلة علامات العدد ٢٧، ص ٩14، بتصرف.

٢ محمد الولي، الإشهار أفيون الشعوب، مجلة علامات العدد ٢٧، ص ٩، بتصرف.

الشّخصيّة القدريّة في رواية " عابر سرير".

بن عودة دولات سروري. ماجستير في اللغة العربيّة من جامعة وهران. باحث أكاديميّ.

- ملخّص :

يستشعر الدّارس لرواية " عابر سرير " وقوع الشّخصيّات ضحيّة للمفارقات الكونيّة، بعد أن تحكّم القدر في مصائرها وصارت تحرّكاتها رهينة لقوى غيبيّة، وسُلِبت منها القوى ولم تعد لها القدرة على التأثير في الأشياء، فاستسلمت لرياح المصادفات، بعد أن خامرها شعور بالتّشيؤ جعل منها شخصيّات تجنح إلى السّلبيّة، ما حتّم عليها مُعاودة النّظر في مُدركاتها ومعارفها القبليّة، حتّى تتحرّر وتستعيد قدرتها في التأثير فيما حولها.

ومع هذا الحضور الكثيف والمميّز لمصادفاتٍ قدريّة نادرة الحدوث، يصبح عنصر المفاجأة مضموناً، يُثير إعجاب القارئ ويحمله على القراءة الواعية المنتجة، خصوصاً بعد أن يجد نفسه كلّ حينٍ مُضطرّاً إلى إعادة بناء أفقٍ جديدٍ جرّاءَ الخرق المتواصل لأفق توقّعاته، ما يَشُدُّ القارئَ ويُشعره. بالتّلذذ والرّغبة في استكشاف مجاهيل النّص وسبر أغواره قصد الوصول إلى البُنى العميقة والمعاني الخفيّة التّي رامَ الكاتب إيصالها إلى قُرّائِهِ المتميّزين.

- الكلمات المفتاحية :

القدر – المصادفة – المفارقة - المفاجأة – الضحيّة – التشيّؤ .

لقد وجد الإنسان نفسه ضئيلاً قُبالةَ تلك العلاقة المركّبة الّتي تجمعه بالكون، فما كان عليه إلاّ أن يتفهّم موقعه وعجزه لاستحالة بسط نفوذه على هذا الكلّ، ولأنّه مخلوقٌ فانٍ فقد تحتّم عليه أن يُدرك أنّه إزاءَ رواية الحياة الكبرى الّتي يُواجه فيها الإنسان الضّعيف القوى الكونيّة، وتتصارع فيها الإنسانيّة مع قَدَرٍ ساخرٍ يلهو ويعبث بأشواق النّاس وأهدافهم دون أن يكترث لحالهم، هذا الوضع دفع بالرّومانسيين الألمان وعلى رأسهم "**فريديريك شليجل** " إلى تغيير نظرة الإنسان إلى المفارقة باعتباره كائنا محدوداً يقع دوماً ضحية هذا الكون اللا محدود[1] ، وعليه فإنّ المفارقة الأساسيّة التي يحياها الإنسان هي المفارقة الكونيّة، بحيث تصبح المفاجأة أو المصادفة هي المدار الّذي تدور حوله الأحداث في الحياة، فمثلما يتحكّم الكاتب في مصير الشّخصيات الّتي يختلقها لأداء أدوار معيّنة في الرّواية، فإنّ مصير الكاتب أو الإنسان عامّة لا يختلف عن مصير شخصياته، كونه لا يعدو أن يكون دمية مشدودة تتحكّم فيها الأقدار، تقول " **أحلام مستغانمي** " على لسان بطلتها: « **إنّه امتياز ينفرد به الرّوائيّ، إنّه يمتلك العالم بالوكالة، فيعبث بأقدار كائنات حِبْرِيّة، قبل أن يغلق دفاتره، ويصبح بدوره دمية مشدودة إلى الأعلى بخيوط، لا مرئيّة تُحركّه كغيره في المسرح الشّاسع للحياة... يَدُ الأقدار!** »[2]

---

[1] .حسن حماد:المفارقة في النص الروائي،محفوظ نجيب نموذجا،المجلس الأعلى للثقافة،ط١،٢٠٠٥،ص٣٠. ويُنظر أيضا: دي. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي– المفارقة ، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الرابع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١، ١٩٩٣ . ص ٣٦

[2] .أحلام مستغانمي،فوضى الحواس ،دار الآداب،بيروت،ط٥،١٩٩٨.ص٣٤.

نكاد نُلْفِي في رواية " **عابر سرير** " أنّ القدر قد تحوّل إلى شخصيّة من الشخصيات المؤثّرة في الرّواية، فهو يتحكّم في مسار الأحداث لشدّة ما تحكّمَ في مصائر الشّخصيات، وصار هذا الكلّ رهينة المصادفات، فالبطل " خالد " أحسّ بأنّه « **يُدير علاقات متداخلة متشابكة مع بعضها البعض، خلقتها مصادفة تواجدهم جميعاً في باريس، حتى أصبحت تحتاج إلى شرطي القدر لتفادي حوادث سير المصادفات!**»[1] فالمصادفة هي الّتي رتّبت موعداً بينه وبين حبيبته « **الّتي تجيء بها مصادفة وتذهب بها أخرى** »[2] والمصادفة هي الّتي قادته إلى القرية حيث التقط صورة « **لامرأة وجدت مصادفة حيث عدسة المصوّر، وأطفال وجدوا مصادفة حيث براثن الموت.**»[3] وحياة وجدت « **نفسها مصادفة تحضر المشهد الأخير لموت رجل عشقها ورسمها كمجنون.**»[4] والبطل الّذي اكتسب اسم خالد مُصادفة خَلُصَ إلى أنّنا « **عندما نراجع حياتنا نجد أن أجمل ما حدث لنا كان مصادفة، وأنّ الخيبات الكبرى تأتي دوماً على سجّاد فاخر فرشناه لاستقبال السّعادة.**»[5] ما دفعه إلى أن « **يترك قميصه مفتوحاً لرياح المصادفة.**»[6] وأحيانا كان يشعر بأنّ « **هذه المصادفات مجتمعة باتت أكثر تعسفيّة من أن تكون مصادفات. لها إصرار القدر في عبثيته.**»[7] حتى غدت بالنّسبة إليه « **المصادفة هي الإمضاء الذي يُوقّع به الله مشيئته، ومشيئته هي ما نسميه قدراً.** »[8]

وعليه فإنّ مدار الأمر كلّه كان على المصادفة الّتي صارت الخيط الّذي يجمع حبّات العقد فلا تنفرط، فلا الشّخصيّات على دراية بما سيحصل، ولا القارئ باستطاعته التّنبؤ بما سيحدث، ما أسهم في توفير بيئة خصبة تتحقّق فيها المفاجأة الّتي صارت عنصراً مهيمنا، عزّز من عملية التّلقيّ جَرَاءَ خرقِ أفق القارئ كلّ حين، ومع خيباته المتكرّرة يكون القارئ مدفوعا إلى مواصلة القراءة لمعرفة ما ستؤول إليه الأمور، مادام النّص مطبوخا على نارٍ هادئة، ومُنَكّهاً بِبَهَارَاتِ المتعة والتّشويق.

- **البطل خالد ضحيّة القدر**:

لقد أحسّ خالد بأنّ لعنة النّجاح قد حلّت به منذ ربح تلك الجائزة، لتتوالى الخسارات الّتي لم يكن يحسب له حساباً تِباعاً، فسفره إلى باريس كان لأجل استلام جائزته الماليّة ثمّ يعود أدراجه إلى أرض الوطن، وهو لم يكن يُخطّط لتلك اللّقاءات الّتي ساقتها رياح المصادفة والّتي جمعته بغيره من الشّخصيّات، بدءاً بزيّان ، حياة وأخيها ناصر، ومراد ... ليجد خالد نفسه وقد تكفّل بإدارة علاقات متشابكة تقاطعت فيها الأقدار بينهم لدرجة تدعو إلى الرّيبة « **وكان في تقاطع أقدارنا في تلك النّقطة من العالم أمرٌ مذهلٌ في تزامنه. لن أعرف يوماً إن كان هبةً من الحياة أو مقلباً من مقالبها.**»[9]

---

[1] . أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات ANEP، طبعة الجزائر، ٢٠٠٤، ص ١٥١
[2] . م ن ، ص ١٣٣
[3] . م ن ، ص ٣٤ -٣٥
[4] . م ن ، ص ٢٨٩
[5] . م ن ، ص ٢٢٩
[6] . م ن ، ص ١٥٢
[7] . م ن ، ص ٢٣٢
[8] . م ن ، ص ١١٨
[9] . م ن ، ص ١١٨

لقد خلق المسار الّذي سلكه خالد إيقاعاً في النّص، فمن قسنطينة إلى باريس ثمّ العودة إلى مطار محمّد بوضياف، مرورا بأمكنة أبرزها المعرض وبيت فرنسواز الواقع على ضفاف نهر السّين ثمّ المستشفى، وهي الأمكنة نفسها ثمّ عبرها "زيّان" وتعرّف فيها ببعض الشّخصيّات وخاض فيها مغامرات مع حياة و " فرنسواز". فبدا المشهد وكأنّ خالداً يحيا حياةً مستنسخة لمن حمل اسمه (**خالد بن طوبال**) ودخل بيته وعاشر حبيبته.. كان ثمّة قوى خفيّة تحرِّكهم وتخطّ لهم مداراً يُقرّبهم ويبعدهم بعد أن سُلِبت قواهُم، وصار القدر هو من يُقرّر بالنّيابة عنهم متى وأين يلتقون، ومتى يفترقون، وماذا يكسبون، وماذا يخسرون، ومتى يموتون .. يتساءل خالد: « **في مجرة الحبّ، من يُدير سير الكواكب؟ من يبعدها ويقرّبها؟ من يبرمج تلاقيها وتصادمها؟ من يطفئ إحداها ويضيء أخرى في سماء حياتنا؟ وهل ينبغي أن يتعثّر المرء بجثمان ليقع في الحب؟**»[1]

- قدر خالد: اليد الّتي تُسلّمُ لوحة وتستلم جثماناً :

لم يكن يُخيّلُ للبطل خالد أنّه سيُسلّمُ تلك اللوحة إلى أحد أثرياء فرنسا من ذوي الأرجل السّوداء، بالرّغم ممّا أبداه من تمسّك بها وقطعه وعوداً لـ " زيّان " بأنّه سيحافظ عليها إلى آخر رمق من حياته، فصاحب اللّوحة الّذي عرض جميع أعماله للبيع إلاّ تلك اللّوحة كان قد قرّر الاحتفاظ بها، وجد نفسه مُضطّراً إلى النّزول عند رغبته وبيعها إيّاه لِمَا أبداه من إصرار للحصول عليها، ومع ذلك كان يُقابل حماسته واندفاعه بحكمة عُمرٍ لا يُقاسُ بعدد السّنوات، وإنّما بعدد ما خسره من أشياء، لذلك كان يُنبّه خالداً بقوله: « **لا تهتم .. حتى أن تكون اللوحة لك. فلست من يُقرر قدرها. أنت لست سوى يد في عمر أشياء ستتناوب عليها أيدٍ كثيرة. كلّ شيء يُغيّر يد صاحبه، وأحياناً يستبدلها بيد عدوّه.**»[2] وكأنّه كان على علمٍ مُسبق بما سيحدث لاحقاً، ولكنّ الأكيد أنّ خالداً بحماسته العمياء لم يفهم المقصود، وربّما لم يأخذ كلام زيّان بمحمل الجدّ، ولأجل ذلك راح يقصّ على مسامعه ما حصل مع بعض معارفه من الفنانين، بدءاً بما حدث مع الرّسام المغربيّ " المهديّ القطبيّ " الّذي قضى ثلاثين سنة « **مثابراً على إنجاز لوحات أخذت منه أجمل أعوام عمره، حرم فيها نفسه من كلّ شيء ليُنجز معرضاً بدل أن يحضره الزُوّار، زارته النيران.**»[3]

إذا كانت النيرانُ قد مثلّت الزّائر غير المرغوب فيه بالنّسبة لصاحب المعرض، فإنّها في النّص قد لعبت دور العنصر المضادّ الّذي كسر السّياق مُشكّلا واقعة أسلوبيّة تُفاجئ القارئ وتخرق أفق توقعاته، مثيرة فيه ضروبا من الذهول والانفعالات الّتي تصبّ في خانة التّعاطف مع ضحيّة وقع في مفارقة كونيّة، حاكَ خيوط تفاصيلها قَدرٌ عابثٌ بآمال وأحلام ضحيّة أنفقت نصف عمرها في إنجاز أعمال فنيّة، مُمَنِيّةً النّفس بمجيء ذلك اليوم الّذي تتمكّن فيه من إقامة معرض خاصّ. فلمّا جاء اليوم الموعود صحب معه ضيفاً لم يتوقّع أحد حضوره، التهم الأخضر واليابس تاركا الضحيّة ومعها القارئ في حالة ذهول.

وإذا كان قدرُ هذا الفنان أن تصبح أعماله قوتاً للنّيران، فثمّةَ أقدارٌ أكثر تعسفيّة وأشدّ غرابة تنأى فيها الضحيّة بنفسها وتختار أكثر الأماكن أماناً، فإذا ما خالته الملجأ والمأمنَ اتّضح لها أنّه ليس سوى جُحْرِ عدوّها والسّاعي وراء حتفها، كتلك القصة العجيبة الّتي راح ضحيّتها صديقٌ عراقيٌّ لزيّان، الّذي يُخبرنا عنه فيقول أنّه: « **يقيم في أوربا منذ عشرين سنة. رجلٌ مهووسٌ بالبصرة كَهَوَسِي بقسنطينة. لا يرسم إلاّ مدينته، لا يتحدّث إلاّ عنها. وكان لشهرته، يعرض الكثيرون عليه شراء لوحاته تلك.**

[1] م ن، ص ٣١٥

[2] م ن، ص ١٤٧

[3] م ن، ص ١٤٣

وعلى حاجته كان يرفض ويقول: " إنّي أحتفظ بها لذلك اليوم الذي يتحرّر فيه العراق من طُغاته، فأهدي يومها لوحاتي إلى متحف البصرة، مكانها الحقيقي."

ذات يوم زارته سيّدة كويتيّة ثريّة مشهورة بولعها باقتناء الأعمال الفنيّة وحبّها لمساعدة المبدعين العرب في المنافي. وعبثاً حاولت إغراءه بشراء لوحاته، غير أنّه أمام خوفه أن تتشرّد لوحاته بعده، وثقّة منه في تقدير تلك السّيّدة للفنّ، قبل عرضها في أن تحتفظ بها وتبقى في حوزتها حتى " تتحرّر البصرة " فتسلّمها بنفسها إلى متحف المدينة.

غير أنّ الّذي حدث لا يمكن حتى لسينمائيّ أن يتصوّره. بعد سنة من حيازتها اللّوحات، قامت جيوش صدّام بغزو الكويت، وأثناء احتلالهم قصرها وقعوا على لوحات الرّسّام، فأخذوها غنيمة حرب إلى العراق حيث اختفت أخبارها مع المختفين والمخطوفين. وربّما تكون أعدمت نيابة عن صاحبها المحكوم عليه بالإعدام منذ عشرين سنة! أو ربّما تكون زيّنت قصور الطّغاة أنفسهم! »[1]

يُمكن اعتبار الثّقة الّتي وضعها الرّسام في هذه السّيّدة في محلها، كونها سيّدة تقدّر الفنّ ولا تتوانى في مساعدة المبدعين العرب المضطهدين، كما أنّ قصرها بعيد المنال عمّن يسعون وراء هذا الفنّان، لهذا فإنّه كان مطمئنا إلى أنّ نذره سيتحقّق وستحرص السّيدة على تسليم لوحاته إلى متحف البصرة بعد أن تتحرّر من حكم المستبّدين، لكنّ القدر خَطَّ مساراً آخر لأعمال الفنّان، فكانت وجهتها معاكسة تماما للمأمول، فما حدث غير متوقّع تماماً ومخَيّبٌ لكلّ التّوقّعات ومفاجئ حدّ الذهول، حيث أنّ حرصَ الفنّان على أعماله وحرصه على وضعها في أيدٍ أمينة، لم يمنع القدر من أن ينحُوَ بها المنحى الّذي حاول الرّسام تجنبّه بشتى السّبل، فوقع ضحيّة مفارقة بطلها قدرٌ ليس بمقدور البشر ثنيُهُ عمّا عزم عليه، وبالتّالي فلا سبيل إلى مقاومته إلاّ بالإذعان والرّضا بمشيئته.

فعلى عكس خالد، يبدو زيّان متحرّرا وفي حالة عُلُوٍ، يُراقب الأشياء من فوق ويتفرّج على الضحيّة الّتي أعمتها حماستها فأوقعتها في شرك المفارقة، أمّا خالد فكان لزاما عليه أن يكتوي بنار المفارقة قبل أن تتغيّر نظرته إلى الأشياء وتخمد حماسته شيئا فشيئا، خصوصاً بعد أن بدأ يشتمّ رائحة مكيدة تُدبّرها الأقدار، فكلّ تلك المصادفات المتوالية لم تعد في نظره صُدفةً « **أكان في الأمر وما سيليه من مصادفات أخرى .. مصادفة حقاً**؟[2] » سيّما وأنّه ثمّة قوى كونيّة جعلته يزور القرية، يلتقط الصّورة يفوز بالجائزة، ينتقل إلى باريس، يلتقي مع حياة وزيّان، يشتري اللوحة، يضطرّ لبيعها، وأخيرا يتكفّل بنقل الجثمان، فالأقدار قد هيّأته للقيام بمهمّة مسطرّة سلفاً، ولأجلها اختارته من بين مئات المصوّرين ليكون الفائز بالجائزة، والذهاب لاستلامها حيث يوجد زيّان، فأخيراً أدرك خالد ذلك ولو أنّ إدراكه جاء متأخّرا . يقول: « **أكان القدر قد جاء بي، فقط لأكون اليّد الّتي تسلِّم لوحة وتستلم جثماناً**؟ »[3]

لقد انتقت الأقدار ضحيتها ونقلته من مكان إلى آخر باقتدار، من دون أن يشعر بأدنى ارتياب لفرط ما كان فيه من غفلة مطمئنة وحماسة عمياء، وحين أفاق من غفلته وجد نفسه ضحيّة قوى كونيّة أخذت منه اللّوحة أخذَ عزيز مقتدرٍ، ولم تترك له خياراً سوى التّكفّل بنقل جثمان " زيّان " ليُوارى الثّرى في أرض الوطن، فجاءت الأحداث معاكسة للسّياق ومخالفة للتّوقّعات

---

[1] . م ن ، ص ١٤٤
[2] . م ن ، ص ١١٨
[3] . م ن ، ص ٢٤

ومفاجئة للقارئ، الّذي يكون في هذا الموقف قد أرجع شريط ذكرياته مُفتّشاً عن مواقف كان فيها ضحيّة مفارقات قدريّة، لأنّ مثل هذه المفارقات لا يسلم منها أحد، ولا شكّ أنّه قد وقع على بعضٍ منها، وإن كانَ فهمه لم يُسعفه حينها في استيعاب تلك المواقف، فإنّه الآن بعد أن أدرك أنّ ثمّة قوى كونيّة وأقدار تتحكّم في مصائر البشر، يكون قد وجد تفسيراتٍ لما وقع معه حينها، وما سيقع معه فيما تبقى له من عمر في يد القدر.

- **تشيّؤ الإنسان أمام إرادة الأقدار:**

كحالِ كلّ إنسان محدود نسبيّ يحيا في هذا الكون المطلق اللامحدود، لم يكن في استطاعة البطل خالد أن يفعل شيئا إزاء تلك القوى الكونيّة الّتي سلبته إرادته وأنهكت قواه، ولم يُغْنِ عنه تساؤله شيئا: « **كيف تردّ عنك أذى القدر عندما تتزامن فاجعتان؟** »[1] فليس ثمّة من وسيلة يردّ بها أذى القدر، وتكشّفت حقيقة تلك المصادفات الّتي كانت تبدو هبة من الحياة، فاستحالت مقلبا من مقالبها، وكأنّ الأمر دُبِّر بلَيْلٍ ووقوعه باتَ حتميّا لا تُجدي معه جهود الإنسان نفعاً، ويُخالج النّفسَ شعورٌ بالتّعجب وتكثر معه التّساؤلات: « **ماذا أستطيع ضدّ قدرٍ حَجَزَ لي في سفريات الحياة مقعداً فوق رائحة (جثة) وجوار عطرٍ، يستقلان الطائرة نفسها.**»[2] فتلك الفتاة الّتي جلست إلى جوار خالد في مقعد الطائرة العائدة بجثمان زيّان من باريس إلى قسنطينة، كانت تضع العطر نفسه الّذي كانت تضعه حبيبته " حياة "، ما أشعر البطل الّذي فَقَدَ الثّقة في مثل هذه المصادفات بأنّ القدر عاد إلى مداعبته، وربّما رمى إليه بطُعمٍ حتى يستدرجه ويجعل منه ضحيّة لألاعيبه ومفارقاته الّتي لا يملّ من نصب فخاخها.

ولأنّ الشّخصيّات في الرّواية تبدو مُفرغة من القدرة على التأثير بعد أن سلبتها الأقدار القوّة والإرادة، فهذا العجز جعل خالداً يشعرُ أنّه لا فرق بينها وبين الأشياء، ينقل لنا البطل هذا الإحساس قائلا: « **قبالة الضفّة اليسرى لنهر السّين، كانت كَرَاسٍ تنتظر لقاء المصادفات، وطاولات تحتسي الضجر المسائيّ، وكان ثمّة أنا، خلف واجهة زجاجيّة لمقهى في زاوية.**»[3] حيث يبدو خالد وكأنّه مجرّد قطعة من الدّيكور لا يختلف عن الكرسي والطاولة، وهذا التّشيّؤ ناجم عن الإحساس بالعجز وعدم القدرة على التأثير فيما حوله بعدما أصبح كالقشّة الّتي يجرفها التّيار إلى المصبّ، كيف لا وهو لا يعرف سبب وجوده في هذا المكان، وكيف صار وصيّا على جثمان زيّان، فيناجي نفسه: « **من أنت حتى تغيّر مجرى التّاريخ أو مجرى نهر لست فيه سوى قشّة يجرفها التّيار إلى حتمية المصبّ؟**

أنت لا تعرف حتى ماذا تفعل هنا، وكيف أصبحت الوصيّ على هذا الجثمان[4] »

يبدو البطل كالفارس الّذي فقد السّيطرة على فرسه واستيأس من القدرة على ترويضه، فترك له زمام الأمور يسلك به أيّ سبيل شاء، فخالد قد ضلّ اتّجاهه فكريّا واجتماعيّا وسياسيّا وعلى هذا الأساس يطالبنا أن نعامله معاملة الأشياء، وأن لا نعلّق عليه آمالا كبيرة لأنّه مُسيّر لا مخيّرٌ، فالتّشيّؤ « **ينتج عادة من فقدان الإنسان اتّجاهه في حياته الفكريّة والاجتماعيّة والسّياسيّة، ويؤدّي هذا الفقد إلى التّعامل مع الإنسان المتشيّئ كشيء، لأنّه تحوّل إلى شيء بعد أن أُنتُزِعت منه شخصيّته،**

---

[1] م ن ، ص ٢٤ .
[2] م ن ، ص ن .
[3] م ن ، ص ن .
[4] م ن ، ص ن .

وبالتّالي تَتَشَيَّأُ العلاقات.»[1] ولا يزال هذا الإحساس يراوده مادام ضحيّة المفارقات القدريّة، ولن يستردّ روحه وشعوره بأنّه إنسان حتى يتحرّر، ولن يتحرّر حتى يُعيد النّظر في معارفه ومدركاته السّابقة وينظر إلى الأشياء نظرة زيّان إليها، ولعلّه قد أدرك ذلك حينما قارن بين جثّة زيّان الموضوعة بين الأمتعة في جوف الطائرة، وبينه هو الجالس بين الرّكاب. يقول: « **حملوه ليقبع هناك شخصاً بين الأمتعة. أمّا أنا فولجتُ الطّائرة متاعاً بين الرّكّاب.»**[2]

لقد أراد الرّاوي أن يُعطينا صورة واضحة المعالم عن حالة التّشيّؤ الّتي آلَ إليها، مستخدما مفارقة لغويّة ذات تنافر بسيط، خرج بها عن النّسق البنائيّ المألوف والمتعارف عليه بإحداث خلخلة على المستوى التّركيبيّ واستبدال موقع المسند إليه بنقله إلى الطرف المقابل، ما نجم عنه عدول في الدّلالة أسهم في شحن الخطاب بطاقات أسلوبيّة وجماليّة، خلّفت تأثيرا خاصّا في الملتقى وحملت له مفاجآتٍ لم يكن يتوقّعها، حتى أنّه يُخيّل للقارئ في الوهلة الأولى أنّ ثمّة خطأ، وأنّه كان على عمال المطار إنزال خالد ليقبع تحت مع أمتعة الرّكاب، في حين يتوجّب عليهم تخصيص مقعد بين الرّكاب لجثّة زيّان. ولا يتمّ القبض على المعنى الّذي رامَ الرّاوي إيصاله للمتلقي إلاّ بتلمّس حالة البطل النّفسيّة ومعاناته من شعوره بالتّشيّؤ، ولأجل ذلك تعمّد الكاتب تحطيم الصيّغ اللّغويّة المألوفة، و تفريغها من مضمونها عبر بثّ الخلل في وظيفتها، ومنحها هوية غير هويّتها، مستغلا ما تملكه المفارقة من قوّة ومقدرة على تقويض اللّغة من جهة، وعلى إنهاك للقارئ وجعله لاهثا وراء المعنى المقصود منها، إذْ بالرّغم من « **صعوبة القبض عليه وتحديد ماهيتها وأبعادها وأشكالها، باعتبارها نصّا متعدّد الرّؤى، ذا شحناتٍ انفعاليّة تحكمها قواعد لغويّة وغير لغويّة (فنيّة جماليّة)، إلاّ أنّها تبقى رسالة لها سلطتها ولقارئها سلطته، كما كان لمُبدعها منتهى السّلطة والقصديّة في إنتاجها وإرسالها إلى المتلقي.»**[3]

- <u>تشكيلات الموت بين عبثية المصادفات وغرابة الأقدار:</u>

يُعدُّ الموت ظاهرة حتميّة باعتباره نهاية كلّ كائن حيّ، وفيه يقول اللّه عزّ وجلّ: ﴿ **كلّ نفسٍ ذائقة الموت.**﴾[4] ولكنّ الإنسان هو الكائن الوحيد الّذي يؤرّقه الموت، وربّما لا يقلقه شيء في حياته أكثر من كلمة موت، وفي خبرٍ عن النّبي عليه السّلام: ﴿ **لو أنّ البهائم تعلم من الموت ما تعلمون، ما أكلتـم منها سمينًا.**﴾[5]

وما يهمّنا في معرض حديثنا عن الموت هو غرابة أقداره وعبثيّة مصادفاته الّتي تبدو وكأنّها خدعة متقنة ضحيّتها الإنسان الضعيف « **في قبضة القدر الجبّار، قصة السّخرية الدائبة الّتي تتناول بها الأقدار تلك الإنسانيّة المسكينة. هذه أسرة تفرّ من هول الغارات وخطر الموت من حي إلى حي، فما تغادر هذا الحي الآمِنَ! إلاّ وقد أصابها الموت في أنضر زهرة وأقوم عودٍ .. وهذا شابّ مستهتر عابث، ما كاد الحبّ يُقوّمه ويبعث فيه الجدّ والمبالاة حتى يخطفه الموت الّذي لم يخطفه أيام العبث والاستهتار.»**[6] فيكون الإنسان ضحية مفارقة مقصودة دبّرها صانع حذق، استغلّ غفلة الضحيّة واطمئنانها خصوصاً بعد

---

[1] . حسن عليان، البطل في الرّواية العربيّة في بلد الشّام (منذ الحرب العالميّة الأولى حتى عام ١٩٧٣)، ط١، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، الأردن، ٢٠٠١، ص ٨٥.

[2] . أحلام مستغانمي، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص ٢٤

[3] . أ / نعيمة السعديّة، شعريّة المفارقة بين الإبداع والتلقيّ، مقال منشور بمجلة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، العدد الأول، جوان ٢٠٠٧.

[4] . سورة الأنبياء، الآية:٣٥.

[5] . القرطبي شمس الدّين أبي عبد الله بن أحمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري، التـذكرة في أحوال الموتى و أمور الآخرة، المكتبة التوفيقية، (د ت)، ص ٨

[6] . سيّد قطب، الطريق والصدى، ص ٢٤٤، نقلاً عن: حسن حمّاد، المفارقة في النّص الرّوائيّ، محفوظ نجيب نموذجاً، مرجع سابق، ص ١٦

تجاوزها مرحلة اللا أمن وشعورها بالأمن، ليُباغتها من حيث لا تدري، بحيث يفقد الموت صفة الحادث العَرَضي الّذي يمثّل نهاية طبيعيّة لكلّ كائن حيّ، ويبدو كأنّه مقلب ترصّد صاحبه لضحيّته وأوقع بها بعد أن صارت تشعر بالأمان أكثر من أيّ وقت، هذا ما جعل " خالدا " يسخر من تلك العجوز الجالسة جواره في مقعد الطائرة، والّذي لاحظ أنّ خوفها قد زال وحلّ محلّه شعور بالأمان بعد أن حطّت الطائرة على مدرج المطار، قائلا: « **مسكينة هي، تعتقد أن لا أخطر من طائرة محلّقة في السّماء.**

لا تدري أنّ الموت قد يدبّر لك مقلباً آخر، وينتظرك أرضاً عند سلّم الطّائرة. »[1]

ولإثبات الرّاوي وجهة نظره، يسرد علينا قصة رجل ضرب له الموت موعدا عند سلّم الطّائرة، وبالرّغم من أنّه كان مُعلّقا بين السّماء والأرض لساعاتٍ على متن رحلة جويّة، إلاّ أنّ القدر أمهله حتى تحطّ الطّائرة بسلامٍ على مدرج المطار، وتطفئ محرّكاتها وتودّع المضيفات الرّكاب بعد أن حانَ موعد النّزول من على متنها، فهذا الرّجل تربطه صلات وثيقة بقائد الطّائرة الّذي « **كان من معارفه، فقام بنقله للدّرجة الأولى وأوصى المضيفات به خمراً، فرُحن يسقينه كؤوس الويسكي الواحدة بعد الأخرى، بحيث كان بعد ساعتين من الطيران بين باريس والجزائر غير قادر على الوقوف على رجليه. وما كاد يضع قدميه على أول درج للطّائرة حتى تدحرج من سّلمها الحديديّ الضيّق الّذي كان يهتزّ تحت قدميه، وانتهى جسده في الأسفل ليموت**[2]! »

لم يكن قائد الطّائرة يتوقّع أنّه سيقود الرّجل إلى حتفه حينما " أوصى المضيفات به خمراً "، هذا القول حمل بين ثناياه تناصّا مع (أوصيكم به خيراً) وهو قول شائع إذْ دَرَجَ العرب على أن يقرنوا الوصية بالخير، وورد ذكره في أحاديث نبويّة شريفة، ما يعني أيضاً أنّ ثمّة انزياحا في دلالة الخمر على الخير، وكأنّ القائد لم يجد من وسيلة إلى الإحسان إلى هذا الرّجل المعروف بمعاقرته للخمر والإفراط في شربها، إلاّ بنقله مع ركّاب الدّرجة الأولى وتمكينه من كؤوس الويسكي الواحدة تلوَ الأخرى، ليقضي رحلة ممتعة غيرَ حاسبٍ حساباً لما ينتظره على الدّرج، إلى أن حدث ما لم يتوقعه هو ولا قائد الطائرة وحتى القارئ الّذي فوجئ بالمصير الّذي آلَت إليه الأحداث، وهذا المنقلب الّتي انقلبته من الحال إلى نقيضه، بعدما تدخّلت يد الأقدار موقعة ضحيّتها في مفارقة من المفارقات الكونيّة.

كما يحدث أن ينجوَ الإنسان من موتٍ مُحقّق يخطف من كان بقُرْبِهِ، فيعتقد بنجاته أنّه قد أفلت من قبضة القدر وأنّه قد كُتِبَ له عمرٌ جديد وطويل، ما يُشعره بالأمان وفي خضمِ تلك الغفلة يُفاجئه القدر من حيث لم يتوقّع، تقول الكاتبة: « **مرّة أخرى، الموت يحوم حولك إيغالا بالفتك بك، كلُغْمٍ لُغْمٍ لا ينفجر فيك، وإنّما دوما بجوارك.**

يخطئك، ليصيبك حيث لا ترى، حين لا تتوقّع. يلعب معك لعبة نيرون، الّذي كان يضحك، ويقول أنّه كان يمزح كلّما انقضّ على أحد أصحابه ليطعنه بخنجره فأخطأه.

اضحك يا رجل، فالموت يمازحك ما دام يخطئك كلّ مرّة ليصيب غيرك! »[3]

فالأقدار الّتي تُخضع الإنسان لمشيئتها تفعل ذلك من دون أن يبدو عليها مظهر الجدّ، بل على العكس من ذلك تتبدّى وكأنّها تعبث وتلهو غير مُبالية بتطلّعات البشر، فما أشبهَ الموت بلعبة " **نيرون** " الّذي كان يتظاهر بالمزاح حينما ينقضّ على

---

[1] . أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق، ص ٣٠٩

[2] . م ن ، ص ٣٠٩

[3] . م ن ، ص ٢٦

شخص كي يُردِيَهُ فيُخطئه، وهو يسعى من وراء تظاهره إلى أن تأمن الضحيّة جانبه فتغفل عن الاحتراس منه، ليُعاود الكَرّة على حين غفلة فيضع حدّا لحياتها.

أو لنقل أنّ حياة البشر لا تعدو أن تكون مسرحيّة انفردت الأقدار بكتابة النّص فيها، وتوزيع الأدوار على النّاس بين ممثّلين ومتفرّجين، ولأنّ الممثلين لم يطلّعوا على أدوارهم فهم لا يعلمون متى سيحين دورهم لاعتلاء المنصّة، ولا على أيّ مكانٍ في الخشبة سيقفون .. فكم من رجل طاعن في السّنّ كان يعتقد أنّ ابنه سيتكفّل بدفنه حينما يموت، فإذا بالأقدار تقرّر العكس ويكون هو الوصيّ على دفنه، لذا لا ينبغي لأيّ أحد أن يأمن مسرحيّة الحياة: « **يرتجله القدر، ووحده الموت يوزع فيه الأدوار على النّاس بين متفرّجين وممثّلين، لا دّقاتٍ ثلاثاً تسبق رفع السّتار، فالقدر لا ينبّهك عندما يحين دورك ببدء المسرحيّة، لا في أيّة جهة من المسرح ستكون، ولا من سيكون الحضور يومها.**»[1]

كما أنّ عاملي الزّمان والمكان لا يُشكّلان أيّ عائق أمام يد الأقدار الّتي تطال ضحيّتها متى وأنّى شاءت، فقد يُباغت الموتُ ضحيّته نائماً، جالساً، واقفاً، باكياً... فليس ثمّة وضعية آمنة يكون فيها المرء بمنأى عن الموت، فقد يُفاجَئُ المرءُ بسكرات الموت وهو يضحك على نكتة سمعها، مثل ما حدث مع " **عبد الحفيظ بو الصّوف** " الّذي « **توفي سنة١٩٨ إثر أزمة قلبيّة فاجأته وهو يضحك ضحكاً شديداً على نكتة سمعها من صديق عبر الهاتف!**»[2] وعلى ما يبدو فإنّ هاته الميتة أفضل من أن يموت الإنسان قهراً مثلما كان الحال مع زميله ورفيق سلاحه " سليمان عميرات " « **الّذي مات بعد ذلك حزناً بسكتة قلبيّة أثناء قراءته الفاتحة على جثمان محمد بوضياف، رفيق سلاحهما الآخر الّذي سقط مغتالاً؟** »[3] بحيث لا أحد ممّن حضروا ليُودعوا جثمان الرّئيس " **بوضياف** " الثّرى، توقّع أن يكون شاهدَ عيانٍ على وفاة " **عميرات** " الّذي حضر جنازة الرّئيس كغيره، فإذا به يلحق به ويُدفنُ إلى جواره.

كما أنّ للموت القدرة على الجمع بين ما لا يجتمع، والمصالحة بين البشر ممّن أحدثت بينهم شؤون الحياة قطيعة عجز الأهل والخلان عن درأها، حتى أيقن الجميع أن لا سبيل إلى اللقاء بينهما إلاّ في حياة أخرى، وإذا بالأقدار تقرّر أن يرقدا جنبا إلى جنبٍ كلّ في تابوته، وأن يقبعا منتظرين في القاعة نفسها، ثمّ يستقلان الطائرة نفسها، ويُوارَيا الثّرى في مقبرة واحدة في اليوم نفسه، على مرأى ومسمع من حضروا جنازتيهما بعد موتهما، وعجزوا عن جعلهما يلتقيان في حياتهما. يسرد الرّاوي قصة " **كاتب ياسين**" وابن عمّه "**مصطفى كاتب**" فيقول: « .. **وكانا بحكم اختلاف معتقداتهما ومزاجهما منقطعين عن بعضهما انقطاعاً كأنّه قطيعة. كلٌّ يدور في مجرّته، حتى ذلك اليوم الذي جاء بهما الموت كلّ من مدينة ووضعهما متجاورين في قاعة كهذه في مطار مرسيليا قبل سفرهما الأخير إلى الجزائر.**

- أليس القدر هو الذي جعل كاتب ياسين يموت في مدينة غرونوبل (جنوب فرنسا) يوم٢٨ أكتوبر١٩٨٩، وابن عمّه مصطفى كاتب يموت بعده بيوم واحد في٢٩ أكتوبر في مرسيليا. حتى إنّ إحدى الجرائد عنونت الخبر " كاتب + كاتب = مكتوب."

---

[1] م ن ، ص ٢٨٩ .

[2] م ن ، ص ١٦٤ .

[3] م ن ، ص ١٦٥ .

هكذا جيء بجثمان كاتب ياسين إلى مطار مرسيليا ليتمّ نقله على الطّائرة نفسـها مع مصطفى كاتب.»[1]

تضعنا الكاتبة أمام مفارقة كونيّة تُبرزُ بجلاء ما للأقدار من قوّة في تقرير مصائر البشر، بحيث يتبدّد تعنّت الإنسان ويستحيل خنوعا وإذعانا أمام قوى لا سبيل إلى مجاراتها، إذْ لا تترك للإنسان الّذي لا حول له خيارا ويُصبح كالقشّة في مهبّ الرّيح تنقله من مكانه إلى الموضع الّذي تبتغيه، وتدبّر له موعداً مع من تصطفيه، فتلك المصادفات بتفاصيلها المتقنة تجعل المشهد مثيراً للغرابة، ومستفزّا يدعو إلى أن يُنظر إليه بصفة المؤامرة المدبّرة الّتي لا تترك للضحيّة من مجال سوى الوقوع في شَرَكِ المفارقة، هذا ما حمل الرّاوي على أن يقطع الشّك باليّقين مُستخدِمًا عبارة استفهاميّة الغرض منها التّأكيد والجزم " **أليس القدر هو الذي جعل كاتب ياسين يموت في مدينة غرونوبل (جنوب فرنسا) يوم ٢٨ أكتوبر ١٩٨٩ ، وابن عمّه مصطفى كاتب يموت بعده بيوم واحد في ٢٩ أكتوبر في مرسيليا**." ولعلّ ما دفعه إلى التّأكيد أنّه ليس ثمّة قوى أخرى في استطاعتها جعلُ المصادفات تبدو متقنة إلى هذا الحدّ باستثناء الأقدار.

وجدير بالتّنويه أنّ لجوء الكاتبة إلى تضمين الحوادث ذات البعد الفلسفيّ والإنسانيّ، كان لغرض إثارة التّعجّب لدى القارئ، ذلك أنّ طريقة التّشكيل اللّغويّ ليست الطريقة الوحيدة للتأثير في المتلقيّ، فللمضمون حظّه من الإثارة والتّشويق وتحقيق عنصر الإدهاش، خصوصاً وأنّ المتلقيّ تَوّاقٌ بطبعه إلى نصوص تفاجئه بتشكيلاتها وعلاقاتها ونسيجها اللّغوي- الدّلالي، إلى كلّ ما من شأنه أن يهزّه ويُمتعه ويُدهشه ويقنعه، إلى ما يبدو وكأنّه يستنطق دواخله ويهتك أسراره في غفلة من اندهاشه به، وبالتالي يدفعه إلى المشاركة في توليد المعاني. وهذا ما نلمسه لدى الكاتبة الّتي سعت إلى توظيف كلّ ما من شأنه أن يؤثّر في القارئ ويُسهم في توسيع قناعاته وتغيير رؤاه، وذلك بحمله على أن يُديمَ البحث « **عمّا لم يَقُله النّص ولم يفكّر فيه، ولكنّه يعيش من وراء كلماته ... فحقيقة العمل أو تأويله هو التأمُّل في ذلك الفراغ الخلاّق الّذي ينبع منه النّص.**»[2]

- **خاتمة البحث** :

وخلاصة القول أنّ المصادفة قد سجّلت حضورا مميّزا في رواية " **عابر سرير** " لـ " **أحلام مستغانميّ** " ، وهذا الحضور ناجِمٌ عن تدخّل القدر في الأحداث وتحكّمه في مصائر الشّخصيّات، ما أسهم في خلق بيئة خصبة ازدهرت فيها " المفارقات الكونيّة " الّتي كانت سببا في شعور البطل بـ " التّشيّؤ " والّذي بِدَوْرِهِ كان دافعا له إلى ضرورة إعادة النّظر في ما كان يعتقده من الثوابت والمُسّلمات، وبالتّالي الوصول إلى مرحلة التّحرّر.

---

[1] . م ن ، ص ٢٩١

[2] . مصطفى ناصف ، نظرة التأويل، النادي الأدبي الثقافي ، ط.١ ، ٢٠٠٠ ، ص ٨٨-٨٩.

البوح الصوفي في المصاحبات النصية دراسة نقدية في (مدخل إلى الضوء) لوفاء عبد الرزاق

د.إخلاص محمود عبدالله جامعة الموصل العراق

ملخص البحث:

يتضمن بحثنا المعنون (البوح الصوفي في المصاحبات النصية، دراسة نقدية في مدخل الى الضوء، لوفاء عبد الرزاق)،دراسة في هذا الديوان للمصاحبات النصية، إذ تحتضن المصاحبات بوحا صوفيا تتجلى فيه الذات نحو غايتها الأسمى ،فجاء بحثنا هذا بتعريف المصاحبات وأقسامها بـ(مصاحبات محيطة خارجية مثل: العنوان الرئيس/ اسم المؤلف/ الغلاف) و(مصاحبات محيطة داخلية وتمثل: الإهداء/ العناوين الداخلية)، فعبرت الشاعرة عن بوحها بنصوصها والمصاحبات النصية لها، التي تعد العتبة الأولى للكشف عن البواطن .

مقدمة :

في البوح الصوفي

إن التجربة الصوفية في الشعر هي فعالية الواقع ومجاهدته، فالشاعر يجابه مصيره إما بالتملص، أو بالتسامي عن طريق الإبداع بحثا عن قيم تبحث فيها الذات عن معادلها الفكري والوجداني.[1] لذا يتم البحث عن وجه الحقيقة الغائبة والتعالي عن ما ينتاب الواقع من شقاء، وخرق الرتابة والمألوف والوصول إلى عالم الكشف.[2] والكشف عن عالمه الداخلي بفعل دوافع عالمه الظاهري، وكأنه في صراع مع وعي الذات ووعي الكشف ويمكن مواجهة الواقع وتجاوزه كونه ضربا من التدني.[3] فتجد الذات في التصوف مخرجا لها من مأزقها، لأن كلا من الشاعر والمتصوف يتعامل مع الباطن والمضمر عندما يتحد مع المضمون.[4] و((يمكن اعتبار الرؤية الصوفية في الشعر العربي بوجه عام هي بحث مستمر عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى، لتأصيل جوهر إنسانية الإنسان بوصفه امتداد روحيا لأصالة الذات في نشدانها العليائي، والمثال عبر جدلها الدائم مع الواقع القائم على العيان والاستبصار والتأمل.))[5]

إذن تقع الصوفية في تماس مع الشعر، فالشاعر يلج الأعمق في محاولة تخطيه عوالم الحس، إذ تنبجس حقائق الروح بكل تجلياتها.[6] هي دعوة لمجافاة الواقع الخارجي، واستلهام العالم الباطني بوصفه قوة خفية لا تتجلى إلا لأكثر الناس نفاذا في

---

١ . ينظر: النزعة الصوفية ، د.عبدالقادر فيدوح ، www. Fidouh.com : ٧_٨

٢ . ينظر: العبارة الصوفية في شعر التجاني يوسف بشير، د.عبد القادر فيدوح www.sudan_forall.org :٥

٣ . ينظر: المصدر نفسه :٩

٤ . ينظر : النزعة الصوفية : ٢_٣

٥ . المصدر نفسه : ٢_٣

٦ . ينظر: المصدر نفسه : ٣

بواطنه بما يحملونه من رؤى كشفية وتبصر، فيجدون في ذواتهم ما يغنيهم عما هو موجود في الخارج ، فالذات تسعى إلى التواصل مع المتعالي، فهي تبحث عن المعادل الروحاني لوجودها، إذن هي ترفض الواقع في اعتناقها مبدأ الرفض كأساس جوهري .[1]

لذا يتم البحث عن وجه الحقيقة الغائبة والتعالي عن ما ينتاب الواقع من شقاء وخرق الرتابة والمألوف والوصول إلى عالم الكشف .[2] ولما كان التصوف تجربة ذوقية يعبر الصوفي عنها بوسيلته وطريقته، وأهم ما تتصف به أنها تتميز بالترقي الأخلاقي، فهي تهدف إلى تصفية النفس من أجل الوصول إلى تحقيق القيم الأخلاقية.[3] فعبرت الشاعرة (وفاء عبد الرزاق) عن ذلك بنصوصها والمصاحبات النصية لها، التي تعد العتبة الأولى للكشف عن البواطن، لأن هذا الوقت بحاجة لمثل هذا الكشف والبوح، ونزع كل الصفات السيئة والعودة بالإنسانية إلى عهدها ومكانتها الأسمى .

المصاحبات النصية

تعددت تسميات المصاحبات النصية في الكتب النقدية التي تطرقت لها، وذلك حسب ترجمتها ومفضلية التسمية لدى النقاد، إذ تسمى بـ(النص الموازي /المتعاليات النصية/ النص المحيط /.....)، وكلها تعبر عن ما يحيط بالنص من علامات تخاطب عين المتلقي (العنوان / المقدمة /الغلاف/ الإهداء/ ....) .

ويمكن ان نقسمها على قسمين :

١ - مصاحبات محيطة خارجية يندرج فيها كل ما نجده مثبتا في صفحة الغلاف الخارجية مثل: العنوان الرئيس/ اسم المؤلف/ صورة الغلاف .

٢ - مصاحبات محيطة داخلية وتشمل: الإهداء/ الخطاب التقديمي/ العناوين الداخلية والفرعية / الحواشي .[4]

ترتكز الشاعرة في (مدخل إلى الضوء) على الرؤيا البصرية التي ترى الضوء ومدخله لكن هذه الرؤيا تتضمن ناحيتين : الأولى رؤية بصرية عينية تترجمها الصورة التي تعزو إليها الابصار وتحاورها نحو الباطن، فهي طريق للمتلقي نحو الداخل وبذلك كانت الواجهة الصورة للغلاف مدعاة لدخول الأعماق، والثانية الرؤية القلبية التي تتميز بالعرفان والكشف عن الدواخل، واستخدام البوح الخالص بطريقة الصوفي العارف،لأن الصوفي يتسامى عن الأمور البصرية والمدركات الداخلية، ويتخذ من الظاهر وسيلة للوصول إلى الداخل .

---

[١] . ينظر: المصدر نفسه : ١١

[٢] . ينظر: العبارة الصوفية في شعر التجاني يوسف بشير : ٥

[٣] . ينظر: جمالية الرمز في الشعر الصوفي،محي الدين بن عربي نموذجا،هدي فاطمة الزهراء، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أبي بكر بلقايد، الجزائر،٢٠٠٦ :٣٠

[٤] . ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبدالمالك اشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية_ سورية ، ط١، ٢٠٠٩ : ٣٩.

١_ مصاحبات محيطة خارجية : تتمثل بالعنوان والغلاف

_ العنوان :

يقع العنوان ضمن المصاحبات المحيطة بالمتن التي تشكل عالما خاصا، ونصوصا موازية بما تتضمنه من شفرات توصل إلى المعنى العميق، فيعد العنوان عنصرا فعالا وحيويا من عناصرها ، وموجها مهما نحو النص .((فموقعه في أعلى النص يغدو نظيرا للسيطرة، وتكريسا لاستقبال القارئ، وتمكينه من الاهتداء إلى ما تحته من نصوص، كما تفعل الثريا عندما تنث ضوءها في فضاء النص)).[1] فهو يمثل سلطة النص وواجهته الإعلامية[2].

ويرى بعض النقاد أن وظائف العنوان يمكن اختصارها بما يأتي:

١ - إبراز مضمون النص: من خلال إبراز المضمون المباشر أو غير المباشر أو المضمون الواسع أو إبراز الأفكار الخاصة.

٢ - إبراز شخصية المعنون/ المبدع.

٣ - التأثير على المتلقي .[3]

والعناوين الشعرية تؤدي وظيفتها في اتجاهين متعاكسين متكاملين أي((أن العنوان يمكن أن يكون منطلقا لوصف النص الشعري وتفسيره وتأويله، كما يمكن أن يكون هو نفسه محل وصف وتفسير وتأويل، انطلاقا من النص نفسه، فهو إذا (مفسِّر) للقصيدة و(مفسَّر) بها في آن معا))[4].

إن العنوان عند (وفاء عبدالرزاق) في ديوان (مدخل إلى الضوء) سواء كان عنوانا خارجيا للديوان أم داخليا لعناوين القصائد يتميز بحضور جمالي، واختزال جملي واحساس وذوق عال، يستطيع النفاذ إلى منابع الحس والقلب لدى المتلقي ،وهو ينقط تعبيرا ودلالة عما يختلج في كينونتها.

إذ جاء الديوان بسبع عشرة قصيدة تتبادر بالصعود فيها إلى منابر الضوء ،وتنحني شوقا نحو الكشف عن منابته في عمق الوجود المعرفي، وبهذا شكلت ملمحا صوفيا في عناوينها يتجلى في البحث عن المعرفة والطاقة الضوئية، وإدراك الحقيقة والاتحاد بالآخر حبا وعشقا وصولا إلى المعرفة الحقة .

أقول ليس من فراغ جاءت عناوينها، بل استدعت ذلك حاستها الذوقية واحاسيسها المتعمقة الغارقة بالآخر حدا لايوصف، فكانت وراء هذه القمة الجمالية المعرفية من اختياراتها لعناوينها، التي جاءت متناسقة مكملة الواحدة الأخرى في قصائدها، وكأنها عبارة عن سلسلة من بدئها إلى منتهاها.

---

١ . ثريا النص محمود عبد الوهاب، مدخل لدراسة العنوان القصصي، الموسوعة الصغيرة (٣٩٦)، محمود عبد الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد_العراق ، ١٩٩٥ : ١٠.

٢ . ينظر: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسة في الرواية العربية، شعيب حليفي، دار الثقافة، مؤسسة النشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء_المغرب، ط١، ٢٠٠٥ : ١١.

٣ . ينظر: العنوان في الادب العربي، النشأة والتطور، د. محمد عويس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة_ مصر، ط١، ١٩٨٨ : ٣٧٣.

٤ . وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، عثمان بدري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد ٨١، لسنة ٢٠٠٣ : ١٩.

وإذ كان لي من كلام فالشيء الذي جذبني حقا يتمثل في سمة التناغم والاتحاد بين غلاف الديوان، وعنوان الديوان، والإهداء، والعناوين الداخلية للقصائد، وهذا التناسق مدعاة إلى الوحدة في التعبير والصياغة نحو الهدف المنشود من الاتحاد في الحب بالآخر، إذ ما وصلت الذات بأقصى حالات الوجد أدركت معنى التصوف .

نجد في العنوان الخارجي للديوان (مدخل إلى الضوء) إن لفظة (مدخل) مشحونة بدلالات الاختراق والعبور، فيقصد بـ (مدخل) المكان الذي يربط بين جهتين، أو يشكل مكانا انتقاليا من حيز إلى آخر. ومدخل على وزن (مفعل) اسم مكان يدل على المفرد لا الجمع والتعدد، أي مدخل واحد، ليعطي عدم التشتت في الأمر، لأن مدخل الحقيقة والمعرفة واحد لا يتعدد وبذلك شكل مدخل الضوء. أما الجزء الثاني من العنوان (إلى الضوء) شبه جملة جار ومجرور خبر للمبتدأ، وإن هذا التعلق للخبر بالمبتدأ يستدعي تعلقا آخر في المعنى، إذ يبوح بالحالة أو المكان الإنتقالي، وما تسعى الذات الوصول إليه، والمتمثل بـ (الضوء) وهو الإشعاع العلمي والفكري ومنبع الأمان والمعرفة، وإن دخلت الذات إليه فقد دخلت إلى حيز معرفي وإدراك واسع لعالم الوجود .

إن السمة الاسمية التي جاءت بها العنونة تعني الثبوت، فأي ثبوت تكرس هل هو ثبوت الذات على مدخل الضوء المعرفي أم ثبوت بث الضوء. من هنا نرى التلون الدلالي الذي يصاحب الضوء، ونلمح ذلك عندما ندخل إلى القصائد .

_ الغلاف :

تدخلنا اشارات غلاف الديوان الى اكتشاف علاقة النص بغيره من النصوص المصاحبة له.[1] إذ يتشكل الغلاف من الغلاف الأمامي والخلفي، وكلاهما يحملان من الدلالة ما تؤهلهما للتعبير عن المضمون، لكن الغلاف الأمامي يبرز أكثر كونه الواجهة الأمامية للمتلقي وأول ما يطالعه، فيدخل عينه مباشرة ودائرة اهتمامه، مع التركيز على اشياء عدة تظهر فيه .فيتكون الغلاف الأمامي من وحدات هي (اللون ، الصورة ، التجنيس واسم المؤلف، العنوان) وإن الترتيب الذي وضع في الغلاف هنا يتكون من(اسم المؤلف_الشاعرة/ اسم الديوان/ التجنيس)، أما في الصفحة الداخلية نرى ان هذا الترتيب ينعكس بـ(اسم الديوان /اسم التجنيس/ أسم المؤلف). واختلاف الموقع راجع الى رغبة الشاعرة باستقطاب النظر حول الأسم أولا لما يحمله من مكتنز فكري وثقافي ثر .

١ _ اللون :

إن أول ما يطالعنا في صفحة الغلاف (اللون)، فلون الغلاف يشكل علامة سيميائية أولى تتصدى وتجابه عين المتلقي، إذ تستحوذ على حركة عينه البصرية، لأن لون الغلاف هو القناة الأولى لتوصيل المعنى واستقباله، وبذلك له وظيفة كبرى في التدليل على المعنى العام .

فاللون يؤثر في قدرة الإنسان على التمييز ويغير المزاج والأحاسيس، وهو ليس خاليا من دلالات جمالية وتعبيرية ورمزية، فيعبر عن موضوعات الحياة وانفعالات الفنان.[2] فالألوان في صفحة الغلاف هي :((نوع من التشكيل الذي تجلى نصا مصاحبا

---

[١] . ينظر: تداخل النصوص، حسن محمد حماد، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة_مصر، ١٩٩٨ : ١٤٨

[٢] . ينظر : الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي، ليلا قاسمي حاجي آبادي، مهدى ممتحن، فصلية دراسات الأدب المعاصر،السنة الثالثة، ع٩ : ٨٤

استخدمه الشاعر بإعتباره مضمونا لا يؤديه اللسان، ولا يتجسد في جملة من الألفاظ والتراكيب.وإنما يحتاج إلى وسيلة أخرى هي :الرسم(الشكل واللون) وإلى قناة أخرى هي العين.))[1] واكتسبت الألوان وظائفها التواصلية والجمالية في علاقاتها في ما بينها . فقد يحل اللون محل اللغة والكتابة، لذا وجب ربطه بنفسية المتحدث والمتلقي ثم بالوسط الاجتماعي والبيئة، فتسهم دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية .[2]

يدخل ضمن لون الغلاف ما يأتي :

_ **لون الغلاف العام** : وهو(الأزرق الغامق أو القاتم)، الذي يدل على الهدوء ومرتبط بالطاعة والتأمل والتفكير.[3] والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة يمكن تأديتها.[4] من هنا حمل هذا اللون الشعور بالمسؤولية بتوصيل المعنى الأول، أو الإشارة الأولى وشرارة الانطلاق نحو معنى الديوان، وما يحمله من رسالة توجه للمتلقي .

_ **لون اسم الديوان :** هو اللون الأحمر الذي يدل على الحيوية والنشاط والحب وخطورة الموقف كما يستدعي الحذر وشدة الإنتباه .[5] فهو في لون اسم الديوان عنوانه يحفظ الحيوية نحو القضية، وفتح الباب للضوء المعرفي، وإن كان اللون يستدعي الحذر والتنبيه، فهو هنا يستدعي التنبيه لهذا الأمر وتركيز النظر إليه .

_ **لون اسم الشاعرة** : هو الأبيض رمز النقاء والصفاء، وجاء الأبيض من دلالة حرفين لهما من تعالق الحضور فيه. حرف (الياء) الدال على الاتساع، والضاد بما فيها من نفور وإفلات من المركز.[6] وبهذا يجمع بين الاتساع والحرية، وهما رمز للشاعرة وصفة من صفاتها .

_ **لون تخصيص الديوان ب(شعر):** هو الأزرق الغامق الذي يشبه لون الغلاف العام، لأنه جزء من العملية الكلية.

_ **لون صورة الغلاف:** الأبيض ليتم توحد هذا اللون مع لون اسم الشاعرة في الدلالة عليها .

وإذ استخدمت الألوان كإشارة للمعنى، فيأتي اللون الأزرق للدلالة على الحياة بصورة عامة، ويشير إلى الكم المتدفق من بحر شعرها خاصة، وان لون الغلاف جاء مترابطا مع لون كلمة (شعر) إذ يدل عليه، والأحمر إلى الحب وفورته والتضحية والثورة ويعني المخاض العسير نحو الحب والمعرفة، والأبيض إلى الصفاء والنقاء والهداية، وهذه الأمور لا غنى لنا عنها .

٢_ صورة الغلاف :

إن الصورة علامة ايقونية هي خطاب يسعى الى تحريك الدواخل للمتلقي، ويرمز للمرئي وتظافر عناصره من أجل تأكيد المكتوب، لأن اللغة البصرية تشارك في نقل الأفكار والدلالات بلغة الشكل واللون والاتساق البصري .[7] وعن طريق ((تشابه

---

[١] . النص والنص المصاحب قراءة في تشكيل الحديث الشعري(اللغة والغفران)عينة، د.رشيد شعلان، مجلة المخبر ،الجزائر، ع٦، ٢٠١٠ : ٢

[٢] . ينظر: جماليات اللون في شعر ابن المعتز، عبد الفتاح نافع، مجلة التواصل، ١٩٩٩: ٢٥

[٣] . ينظر: دلالات الألوان في شعر نزار قباني، أحمد عبدالله محمد،رسالة ماجستير،جامعة النجاح الوطنية، فلسطين ، ٢٠٠٨ : ٥١

[٤] . ينظر: اللغة واللون ،أحمد مختار عمر،عالم الكتب، ط٢ : ١٨٣

[٥] . ينظر: دلالات الألوان في شعر نزار قباني : ٥١

[٦] . ينظر: المصدر نفسه

[٧] . ينظر: سيمياء الخطاب الروائي، قراءة في الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي للطاهر وطار .

الصورة بموضوعها (الواقعي) يكون في الإمكان قراءة الصورة أو فك رموزها ،وهي القراءة التي تستفيد هي نفسها من الأسس الداخلية في قراءة الموضوع نفسه.))[1] وتتميز هذه الصورة بأنها بسيطة ذات فكرة واضحة ،إذ تربطنا مباشرة بعنوان الديوان وموضوعه وتجليات الذات وتوجهها نحو الضوء يعطيها قوة حضور وسطوة في الظهور العرفاني. فالصورة تدخل في علاقات مع العلامات المجاورة، من العنوان وباقي الوحدات على الغلاف فلا تدرك لوحدها، فالشكل البصري للغلاف أصبح منفتحا على النص.[2]

إن مكونات الصورة الأساسية تنحصر بـ(الشخصية الذات/ الضوء الأبيض) ، فالصورة للشخصية تتحدد بأمرين :

١_ هيئة صورتها واتجاهها

٢_ لون لبسها وطبيعته

فالشخصية غير واضحة، لأنها ظاهرة بذراعها فقط ، لذا من الصعب تحديد جنسها برجل أو إمرأة ،وهذا الإطلاق في الجنس رغبة في العموم، أو كون الجنسين الأثنين معا في طلب مدخل الضوء. لكن حضور الذات يتم من خلال لبسها الطويل الأبيض وتعطي ظهرها للغير، لأنها متجهة نحو الضوء .

أما الضوء الأبيض فقد عم الصورة تقريبا ،وغمر الذات بلونه، فالصورة للذات أشبه ما تكون بناسك /ناسكة متعبدة تستقطب منافذ الضوء الروحاني وترجو الاتصال به .

تعلن صورة الغلاف بأن مدخل الضوء واحد والذات ثابتة في مكانها تؤشر بيدها إليه طلبا لمشاركة الضوء أو مباركته، وهذا ما تشير إليه الجملة الاسمية للعنوان ، وإن مدخل الضوء ثابت مكانه علوي يهبط فيضا حميميا على عالم الذات، وكشفا روحيا تستعين به، وتستخدم فاعلية الإشارات بإشارتها باليد رغبة في مباركته، أو استدعائه والاتحاد به ضوءا معرفيا وحبا واسعا، فضلا عن الإشارة باللبس في الصورة يظهر بجزء يسير من جلباب أبيض ترتديه، فتعزز الصوفية التي تراها في خضم صراعات الحياة.

كما نشهد من الربط بين لون اسم الشاعرة والصورة باللون الأبيض ،إذ يلتقي اللون دلالة على معرفة الذات بالدخول إلى الضوء،أو هي الذات الشاعرة نفسها التي تسعى الى فتح معابر الضوء طلبا للإستنارة الروحية .فالترابط ناتج عن الإدراك الذاتي للآخر المعرفي وما تحمله في داخلها من معرفة وفيض حب فاق حده ووسع صداه فإخترق الكل .

٣ _ **التجنيس واسم المؤلف** : التجنيس يساعد القاريء على استحضار أفق انتظاره لاستقبال النص، فهو يفيد عملية التلقي.[3] و((يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص في هذه الحالة لا يستطيع القارىء تجاهل أو اهمال هذه النسبة وإن لم يستطع تصديقها أو اقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل))[4] وبهذا نتعرف على جنس العمل الذي يحدد هنا بـ(شعر).

---

[١] . قراءة في السيميولوجية البصرية، محمد غرافي، مجلة عالم الفكر،الكويت،مج٣١، ع١، ٢٠٠٢: ٢٢٢

[٢] . ينظر: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبدالله حمادي، روفية بو غنوط ،رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، الجزائر،٢٠٠٧ : ٢٧٢

[٣] . ينظر: مدخل الى جامع النص ،جيرار جينيت، ترجمة عبدالرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٨٦: ٩٧

[٤] . المصدر نفسه

أما اسم المؤلف فهو يوجه النظر نحو شخصية معينة بذاتها، وما تحمله من مخزون فكري وثقافي يوجه مرجعيتنا بالتذكر لما كتبه في السابق من أعمال، فالمتلقي يستطيع أن يحدد الخصائص لهذا المؤلف، وهويته الجغرافية والتاريخية وغيرها، ولا يخلو عمل من اسم صاحبه،ومن هنا تبرز وظيفة الأسم بوظيفة التسمية التي تعمل على تثبيت هوية العمل للمؤلف ،والوظيفة الملكية فالاسم علامة على ملكيته الأدبية.[1] كما نلحظ ترتيب وضع الاسم يأخذ مكانا معينا.((فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل))[2] وهذا ما أشرنا إليه في حديثنا عن الغلاف.

٤_ الغلاف الخلفي : يتكون الغلاف الخلفي من :

١_ لون عام يشكل أرضية الغلاف_ كما قلنا سابقا_ باللون الأزرق الغامق.

٢_ صورة الشاعرة .

٣_ كلام يقدم به للديوان من قبل(سعدي يوسف).

وما دمنا قد تحدثنا عن اللون سابقا نصل بالحديث عن صورة الشاعرة التي جاءت متطابقة في لون لبسها مع لون الديوان، وتعبر الصورة عن شخصيتها المتطلعة نحو الجمال والسمو .

أما كلام (سعدي يوسف) فتضمن أمورا عدة ركز في كلامه على وصف شخصية الشاعرة بالكرم والسخاء والإخلاص في العاطفة، وترحيب بها في الشعر الفصيح، كما يشيد ببوحها الذي لم يره منذ(لميعة عباس عمارة)، وهو بمثابة شهادة لها. كما أعطى عنوانا آخر للديوان بـ(مداخل إلى الضوء)، ظنا منه بأن هناك مداخل عدة للضوء يطل منها على الروح الإنسانية . وأنا مع الشاعرة في التسمية بـ (مدخل)، لأن طريق الضوء والهداية واحد لاتعدد فيه .

٢_ مصاحبات محيطة داخلية: تتمثل بالإهداء والعناوين الداخلية

_الإهداء : تختصر الشاعرة الإهداء بقولها :

طعم النار لك ..

ولي بابك ،، البريء الوحيد .

يعد الإهداء من المصاحبات النصية، وله وظيفة دلالية وتداولية تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب ومتلقين عمله، وفي تفاعل بين المهدى والمهدى إليه.[3] وبذلك يشكل ارتباطا حيا بالديوان وعنوانه، ويفتح مجال الرؤى نحو التأويل . و((إن القاريء قد يجد نفسه ازاء عنقود من الطرق المفضية الى النص، أو حزمة من المفاتيح التي تصلح كلها ربما وبفاعلية متفاوتة لفك

---

[1] . ينظر: عتبات ، جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨ : ٦٤

[2] . تداخل النصوص في الرواية العربية : ٦٤

[3] . ينظر: عتبات، جيرار جنيت من النص إلى المناص :٩٨

مغاليقه))[1] ويظل ترجيحا لدلالة النص واستخلاصا للقول واهتداء الى مفتاح بذاته. فهو ((أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص)).[2]

إن الإهداء هنا وإن لم يكن محصورا بعلامة تنصيصية قوسية، وذلك لإطلاقه وعدم تحديده، لكنه يبقى محصورا بين (أنت وأنا_ لك ولي)، المحور الأساس الذي يختصر العلاقة في هذا الديوان،إذ جعلت الشاعرة (طعم النار) له ، فالصعاب ومواجهتها تختص به لذاته التي تذوق الآه والألم. أما الذات الشاعرة فلها بابه، والباب رمز الانتقال من مكان لآخر، ومن حالة لأخرى، وهذا المعنى يخدم دلالة الديوان. وقد حدد بـ (البريء الوحيد) وهو المدخل الوحيد، ويعزز ثبوت الحالة في الجملة الأسمية لعنوان الديوان. وحضور النقطتان (..) التي تفتح المجال للتأويل وآثرتها بالفارزتين .

((إن مثل هذا الإهداء يمثل موجها خارجيا للقراءة لايمكن تجاوزه أو تخطيه))[3] فالإهداء لم يأت مجرد حلية بل اختارته الشاعرة بقصدية تامة، لتحقق من ورائه مزيدا من الدلالات والإضاءات التي تسهم في فك رموز نصها.[4] فالإهداء رسالة ضمنية تحمل دلالة تعمل على كشف الإتجاه الثقافي للذات المبدعة وغايتها.[5] ، وهو جزء من المصاحبات النصية التي لا تخلو من قصدية في اختيارات العبارات والمهدى إليه .

لكن دلالته تبقى غائبة عصية على الفهم تحتمل تلك التأويلات، ومثل هذا الإهداء يضفي ملمحا صوفيا ويحيط بالغموض الشخصيات المهدى إليها (لي/ لك) (أنا /أنت) وبالمادة المهداة أيضا .ولأن الاهداء هنا لايكشف عن دلالاته ولا يصرح بمعانيه مباشرة، وهذا يدفعني الى القول إن الشاعرة حتى في اهدائها زادت علي من العمل والجهد ما جعلني أفتق مضامين التأويل بحثا وتقصيا عما أرادته .

فلم يكن على الصيغة المتعارفة من ذكر الاسم وما شابه بل جاء بإهداء اقتسم صيغته(لك لي). وإذا كان الإهداء يعتمد على الإنتقال من الأنا إلى الآخر[6]، فهو هنا يتوسط العلاقة بين الأثنين في الرسالة التوصيلية مرسل مرسل إليه رسالة. إذ خص الإهداء بالمرسل والمرسل إليه معا الذات الشاعرة والآخر .

فطعم النار من نصيبه والباب من نصيبها، والنار هي المطهرة من الاثم والوجع وتمثل الهالة الضوئية والمعرفية، ومايحمله الطعم من اللذة، فجاءت النار هنا تحمل ضوء العنوان ولذته المعرفية النورانية(مدخل الى الضوء)، و(بابك) الذي خصته الذات بها هو ال(مدخل) ، كأنما هو اهداء داخل اهداء ، الباب الذي يتصف وحده بالبراءة يلتقي بالعنوان، لأن الباب المدخل الأول وهو باب النجاة نحو النور العرفاني . فالإهداء لاينفصل دلالته عن السياق العام للعمل الشعري بأبعاده الإيحائية.[7] ويخلق علاقات مع عنوان الديوان الشعري كما وضحنا ذلك، أو نصوصه بصورة مباشرة أو غير مباشرة .

---

١. الشعر والتلقي، علي جعفر العلاق، دار الشرق ،عمان، ط١، ١٩٩٧ : ٨٦

٢. عتبات النص،البنية والدلالة ،عبدالفتاح الحجمري،منشورات الرابطة ،الدار البيضاء،١٩٩٦ : ٣٠

٣. النص الموازي في تجربة فدوى طوقان الشعرية، عبدالرحيم حمدان، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد ٢١،٢، ٢٠٠٧ : ٥٧٦

٤. ينظر: المصدر نفسه : ٥٧٩

٥. ينظر: شعرية النصوص الموازية :٥٤

٦. ينظر: المصدر نفسه :٥٥

٧. ينظر: المصدر نفسه : ٥٨

_ العناوين الداخلية (عناوين القصائد وعلاقتها بنصوصها) :

لابد أن يكون لهذا المدخل _(مدخل إلى الضوء)_ من شكل للدخول يتمثل بأول عنوان للقصيدة بـ (آثرت خمرتك)، والخمرة أول فاعلية الحب، فهي رمز لفقدان العقل للذات فيمن تحب، إذ يكون بالسكر في الآخر حتى تكتمل الحالة بعنوان آخر قصيدة في الديوان (على سرعة من عيوني) الذي يحدد سرعة دخوله في نفسها، وإن كان المدخل يتحدد بالضوء فلا بد من رؤية له لذا جاءت بـ (عيوني) في العنوان مركزة على جانبين (السرعة،العيون) السرعة في نفاذ الحب واختراقه، والعيون التي يدخلها وتشاهد سطوة حضوره الضوئي. هكذا يتم الجمع بين العنوان الأول للقصيدة والعنوان الأخير الذي تختتم به عشقها الأبدي .

فتأتي العناوين مشحونة بالمعاني العرفانية الصوفية بشكل صريح أو ضمني. فالمحبة التي ينشدها المتصوف هي محبة الله له، والتي تضمن له الاتحاد معه، والكلمة اصبحت وسيلة فعالة لإبراز غايته وتخرج معاناته، فهي مشحونة ومكثفة دلاليا .[1]

نرى في عناوين القصائد اشياء ومظاهر عدة يمكن حصرها بـ :

١_ العناوين ذات البوح الصوفي

نجد هذه العناوين واضحة وصريحة بالبوح الصوفي من مثل:(آثرت خمرتك/ اصغاء/ ارمني بك إليك/ سمني ما شئت/ ارتويتك كشفا/ صعودا إليك/ الغرق شوقا/عن بعد أناجيك /في ينبوع روحك..).

إذ تبدأ بالخمرة والإصغاء رمز صوفي للحب وشدة الجذب للآخر، ليصل السكر حده في (في ينبوع روحك) من الإمتزاج، ويصبح (الشوق غرقا) .كما نلاحظ أن الشاعرة تلون الآخر في نصوصها ما بين المذكر والمؤنث، لتعلن سمة الاتحاد من قبل الأثنين معا، فالحب بأسمى معانيه حب متبادل من قبلهما يصل بهما إلى أعلى درجاته. لأن الشعر الصوفي وسيلة من وسائل التعبير عن الأحوال، والحب عند الصوفي استلهام الحقيقة.[2]

تأتي بعنوان(سمني ما شئت) لتكون تناصا في التسمية في قوله تعالى :(وعلم آدم الاسماء كلها).و(ارتويتك كشفا) من الارتواء بالمحب هو كامل الذروة في الصوفية للحب، وكشفا له صلة بعنوان الديوان،لأن من خصائص الضوء الإظهار والإيضاح وجل مهام الضوء الكشف. فتعمل الذات على خرق المألوف والوصول إلى عالم الكشف،بالكشف عن العالم الداخلي بفعل دوافع العالم الظاهري، وكأنه صراع مع وعي الذات ووعي الكشف. [3]

ففي(آثرت خمرتك) يتم التركيز على الخمرة و((الخمرة الصوفية مصدر من مصادر معرفة الحقيقة الإلهية وسبب من اسباب التجليات النورانية وبشربها يغيب الصوفي عن الحضور الذاتي وتبقى روحه متعلقة بالحضرة الإلهية فلا يرى في شهوده إلا وجوده)) .[4] فيتوسل الصوفي بالخمرة ليعبر عما يستشعره من سكر معنوي، فيستعير الخمر وما تثيره من نشوة لدى شاربها

---

[١] . ينظر: النص الصوفي وسؤال التأويلية تائية ابن الفارض أنموذجا، علجية مودع ، ع١٠ ،مجلة المخبر،جامعة محمد خيضر بسكرة،الجزائر، ٢٠١٤ : ٢٦

[٢] . ينظر: جمالية الرمز في الشعر الصوفي محي الدين بن عربي نموذجا :٨٠

[٣] . ينظر : العبارة الصوفية: ٩

[٤] . جمالية الرمز في الشعر الصوفي،محي الدين بن عربي نموذجا :٧٨

للتعبير عن نور الشهود ونشوة الوصال بالكينونة الأزلية، فالكلمات تثري دلاليا، فتنتقل من أحادية المعنى وتصريحه إلى تعدديته وايحائيته.[1] وهكذا هي الشاعرة في توسلها السبل للوصول إلى الآخر.

٢_ الاختصار والاختزال اللفظي :

يتم ذلك في اختزال(الفعل+ الفاعل+ المفعول به) في كلمة واحدة كما في : (أرمني بك إليك/ سمني ما شئت /ارتويتك كشفا/ أجلسني قربه). وإن كانت تختزل هذه التركيبة اللغوية، فهي تختزن فيها الفعل والذات والآخر، كما يحدث تداخلا بينها نتيجة هذا الاختزان، وبذلك تعرب الذات عن حبها عبر هذا الإمتزاج، فهو حب متحد بالآخر، وجعلت من الألفاظ أيضا أن تتحد معا في إبرازه وايضاح معالمه .

٣_ استخدام الضمير(ك) في الأفعال و الاسماء والحروف:

_ في الأفعال كما : (ارتويتك كشفا / عن بعد أناجيك)

_ في الاسماء (آثرت خمرتك / في ينبوع روحك)

_ في الحروف (أرمني بك إليك / صعودا إليك)

إن هذا الاستخدام للتراكيب يضفي نوعا من التنوع في الحضور لحرف(ك) مابين هذه الصيغ المختلفة .

٤_ ظاهرة خاصة من الجمع بين الضمائر

جاء هذا للجمع بين أثنين (أنا +أنت) أو أكثر (أنا + أنت+ هو) لتعدد جهات القصد والاشتغال . من مثل: (ارتويتك كشفا/ أجلسني قربه) وكأن الجلوس لايتم برغبة الذات وإرادتها بل بطلبها من الآخر فعل ذلك. هل لأن ليس باستطاعتها فعله بقرب الآخر؟! وكأنما هو توسل تصدره الذات لمن بيده الأمر للجلوس قرب الآخر الذي تتوسم به حبا جما .

٥_ الجمع بين حروف الجر

يكون هذا الجمع في حروف الجر بظهور كثيف في عناوين قصائد الديوان، إذ تأتي بداية عنوان القصائد، وهي كثيرة هنا مثل: (في ينبوع روحك/ عن بعد أناجيك /على حفيف الشجر)، وهذا الحشد العنواني لحروف الجر يظهر لتقريب المسافة بين أثنين، وقد تأتي الحروف متأخرة في نهاية جملة العنوان كما في :(صعودا إليك/ أرمني بك إليك) .

إن هذا المزج والتنوع في استدعاء حروف الجر والجمع بينها جاء رغبة في توصيل المعنى ،ولا سيما هي الحروف التي يتم بواسطتها ذلك، إذ تعرف بأنها: هي التي يتم بواسطتها نقل المعنى.[2] وقد يكون الجمع لحروف الجر بأكثر من حرف في العناوين مثل :(على سرعة من عيوني/ أرمني بك إليك).

---

[١] . ينظر: التلقي في الشعر الصوفي، خديجة توفيق، علامات، ٢٨ : ٦٩

[٢] . ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة ar.m.wikipedia.org

٦_ التفات الضمائر

تسعى الشاعرة إلى نوع من الإنزياح عبر التفات الضمائر، لنقل دائرة الضوء إلى غيره للجمع بينهم والتداخل ،مثل: (ارمني بك إليك) ضمير المتكلم والمخاطب يفسرهما بوجود صاحبهما وقت الكلام ،وينتج من عملية الرمي هذه الاتحاد بينهما، لأن الرمي يكون بالآخر الذي يصل الذات ويتحد بها عبر عملية الرمي، ومن ثم تبدأ عملية أخرى محصورة بـ (إليك) رد فعل عن الأخرى لتعلن دائرة الرمي تكون في اطار واحد هو المحبوب الآخر،وإن كانت بإتجاهين يمثلهما (بك /إليك)، إذ تختمها بـ (إليك) وإلى تعني انتهاء الغاية بما تريده الذات، فجاء الإنزياح بالضمير هنا للجمع بينهم واعلان التداخل الحاصل، فيقف شاهد عيان على هذا الامتزاج .

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X







مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثاني – العدد 8 يونيو 2015





مجـلـة جيــل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies



ISSN 2311-519X

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعداها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف....وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

يقدم لكم هذا العدد سياحة معرفية وأدبية ممتعة ،ثرية ومتنوعة ،وقد ركز الباحثون في هذا العدد على تقديم دراسات في السرد وأخرى في الشعر ، ورغم أنها توزعت على هذين المحورين إلا أننا لم نلتزم تنظيمها وفق هذا المعيار التصنيفي ، توخيا للمتعة ودهشة الولوج إلى عوالم سردية وشعرية متنوعة.

وقد استضفنا في هذا العدد أسماء من أقطار عربية وإسلامية مختلفة كماهي عادة مجلة جيل الدراسات الأدبية و الفكرية ، والتي حافظت على خطها العام الذي سطرته منذ نشأتها والمتمثل في نبذ المركزيات القطرية أو الجيلية الضيقة.

وعليه نتمنى لقرائنا متعة الاطلاع والاستكشاف والمساءلة ،هذا ولا ننسى .توجيه شكرنا الكبير إلى أسرة المجلة (هيئة تحرير .اللجنة العلمية .ولجنة التحكيم) والذين ساهموا من خلال جهودهم الكبيرة في صنع تميزها في كل عدد مقدم ، وكذا إلى الباحثين المشاركين على إسهاماتهم القيمة وقبلها سعة صدورهم في تقبل ملاحظات الخبراء ثم انتظار زمن يطول دائما حتى ترى بحوثهم النور.

نقول في الأخير مرحبا بمشاركاتكم ، بملاحظاتكم ، بتوجيهاتكم ، ورمضان مبارك وكل عام وأنتم بخير

رئيسة التحرير

أ. غزلان هاشمي

الشعر والمنفى

مقاربات لتيمة المنفى في الشعر الموريتاني المعاصر

د. ولد متالي لمرابط أحمد محمدو، أستاذ مساعد (تخصص الأدب والنقد)، وأمين مجلس قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حائل، المملكة العربية السعودية

ملخص البحث

يعالج هذا البحث قضية مهمة، وهي تجليات تيمة المنفى في الشعر الموريتاني الحديث، وهو موضوع لا يخلو من الطرافة، إضافة إلى عدم تناوله من قبل الدراسات النقدية الموريتانية الحديثة. وقد رصد البحث تيمة المنفى عبر إنتاج مجموعة من الشعراء الموريتانيين المغتربين، وتوقف عند إحساسهم بمفهوم الزمن، وكيف أثر المنفى على نظرتهم الأدبية والثقافية والفنية، وما أمدهم به من آليات ووسائل للتجريب والرؤيا ساهمت في تطوير رؤيتهم الشعرية وطقوسهم في الكتابة والإبداع؛ وهي أمور انعكست بوضوح على مرايا إنتاجهم الشعري الموشوم بلغة المنفى والمعبأ بهمومه وآلامه وتجلياته.

الكلمات المفتاحية

(الشعر الموريتاني المعاصر، المنفى، مقاربة)

١. إضاءة

نسعى عبر هذه الإطلالة البحثية إلى تقديم مقاربة نقدية لتيمة المنفى في الشعر العربي المعاصر، عابرين إلى هذا المنحى من بوابة الشعر الموريتاني المعاصر، راصدين تداعياته في شعر أبرز من عانى تجربة المنفى من الشعراء الموريتانيين، وهو مجال بحثي يثير الكثير من الإشكالات والتساؤلات التي تظل بحاجة إلى الطرح والمعالجة والمناقشة، خصوصا أن الموضوع لم ينل بعد حظه من الاهتمام في مسيرة البحث النقدي الموريتاني الحديث، وهو ما يجعلنا نحتفي به في هذا المقاربة المركّزة.

٢. حفريات في المعجم والمصطلح

جاء في لسان العرب ما يلي: «نفى: نفى الشيء نفيا: تنحى، نفيته أنا نفيا [...] وانتفى شَعَر الإنسان إذا تساقط. والسيل ينفي الغثاء: يحمله ويدفعه، ونفيا السيل: ما فاض من مجتمعه كأنه يجتمع في الأنهار الأخاذات، ثم يفيض إذا ملأها، فذلك نفيانه، ونفى الرجل عن الأرض ونفيته عنها: طردته فانتفى [...] قال الله تعالى: (**أو يُنْفوا من الأَرْض**) [المائدة:٣٣]؛ قال بعضهم: معناه من قتله فدمه هدر؛ أي لا يطالب قاتله بدمه [...] ونفي الزاني الذي لم يحصن: أن ينفى من بلده الذي هو به إلى بلد آخر سنة [...] ونفي المخنث ألا يقر في مدن المسلمين [...] وانتفى منه تبرأ. ونفى الشيء نفيا: جحده، ونفى ابنه جحده [...] ونفت الريح التراب نفيا ونفيانا: أطارته. والنفي: ما نفته. وفي الحديث: المدينة كالكير تنفي خبثها. أي تخرجه عنها، وهو من النفي الإبعاد عن البلد، يقال: نفيته أنفيه نفيا إذا أخرجته من البلد وطردته. ونفي القدر ما جفأت به عند الغلي [...]، ونفيان السحاب ما نفته السحابة من مائها فأسالته [...] والنضوة: الخرجة من بلد إلى بلد. والطائر ينفي بجناحيه نفيا كما تنفي السحابة الرمش والبرد. والنفي: ما نفته الحوافر من الحصى وغيره في السير [...] ونفاية الشيء بقيته وأردؤه [...]. وخص ابن الإعرابي بها رديء الطعام».[1]

تتأرجح معاني النفي في حقل دلالي متقارب تؤسسه له معان متداخلة هي: التساقط، الحمل والدفع (نفي السيل)، الطرد (نفي الرجل)، الجحود والنكران لشيء ما (وهو المنفي/ نفى ابنه: جحده)، الإبعاد: (المدينة كالكير تنفي خبثها)...، وهو ما نكتشف من خلاله أهم محددات المنفى وهواجسه وآلامه التي قلما يسلم منها من عاش تجربته الخاصة بمختلف تجلياتها.

أما واقع المنفى اصطلاحا فيمكن أن نرسمه بتعريف إدوارد سعيد الذي يصفه بأنه «عزلة تعاش خارج الجماعة بإحساس بالغ الحدة، حيث يُشعر بضروب الحرمان لعدم وجود المرء مع الآخرين في الموطن المشترك».[2] وهو من هذا المنظور «ذو طبيعة معقدة؛ إنه مفروض ومرغوب، يجري السعي إليه والإقامة فيه، وكذلك ذمه بوصفه حالة من الإبعاد والاغتراب الذي يدفع المرء إليه ويجبر على عناقه».[3] على هذا الأساس يقدم أشكروفت مفهوم المنفى بوصفه يقابل «فكرة الانفصال والابتعاد عن الوطن الأم أو عن الأصل الثقافي أو العرقي».[4]

١– ابن منظور/ لسان العرب، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة يوسف خياط ونديم مرعشلي، المجلد الثالث، مطابع أوفست تكنو برس الحديثة، ص ٦٩٦-٦٩٧.

٢– إدوارد سعيد/ تأملات حول المنفى، ترجمة: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص ١١٧-١٢١.

٣– فخري صالح/ معنى أدب المنفى، مجلة الكلمة، العدد ١٠، اكتوبر، ٢٠٠٧، ص ١.

٤– فخري صالح/ معنى أدب المنفى، م. س، ص ١.

وقد ميز بعض النقاد المعاصرين بين المنفى والاغتراب، وذلك على اعتبار أن المنفى مفروضٌ على صاحبه، فهو لا يستطيع العودةَ إلى الوطن نظرًا للضغوط التي يتعرض لها، بينما المغتربُ خرج من وطنه اختيارًا، وإن كان هذا الاختيار تدفع إليه بعض الأسباب القاهرة أحيانًا، بيد أن بعض النقاد يرى أن هذا الفصل لا يخلو من إجحاف؛ إذ «ثمة تداخل ومساحات رمادية تصل ما بين هذين المفهومين، كما تندرج حالتا الوجود الخاصتان بالمنفى والاغتراب في تشابهات تجعل من الصعب التمييز بين المنفيّ والمغترب... [مما] يُفضي إلى تعقيد مفهوم المنفى، وضرورة النظر إليه من جوانب مختلفة وعدم الاكتفاء بالمعنى اللغوي ذي الدلالات السلبية».[1] بينما رسم البعض الآخر حدودًا للاغتراب بوصفه الشعور بالغربة داخل الوطن، والمنفى غربة خارج حدود هذا الوطن.[2]

هذا التغير في المفهوم، هو ما جعل النظرة إلى أدب المنفى تشهد تحولات جذرية في الدراسات النقدية الحديثة، فقد خضع «مفهوم أدب المنفى [...] خلال الربع الأخير من القرن العشرين لتحولات وتعديلات عديدة، حيث غادر معناه اللغوي الذي يجعل منه دالاًّ على أدب الغربة والهجرة والاقتلاع والنفي والتشرد، ليصبح تجربة مجازية تدل على النظر بعيون جديدة إلى العالم وتجارب البشر وتفاعل الثقافات ومفهوم الحرية والرؤية غير المتحيزة والابتعاد عن مفهوم الهوية المغلقة، وطرح مفاهيم مثل الأصل والقومية والآداب الوطنية على بساط البحث مجددا».[3] وقد تدحرجت إحالات المصطلح وخلفياته المعرفية والفلسفية إلى دوائر شتى في أعمال أبرز المنظرين لهذا المفهوم، مثل إدوارد سعيد، وفرانز فانون، وألبير ميمي، وعبدول جان محمد... وغيرهم.

٣. هواجس المنفى

صبغ المنفى ذاكرة كثير من الأدباء والمفكرين بطابع خاص وألهمهم من وحيه وتجلياته، كما قومتهم دروبه ومسالكه الصعبة المراس. وتظل ذاكرة المنفي موزعة بين الماضي والحاضر، بين الخفاء والتجلي، بين البنية العميقة والبنية السطحية لمسيرة حياته المغلقة بكثير من الطلاسم والرموز. يقول إدوارد سعيد: «يجبر المنفى المرء على التفكير به ويا لها من تجربة فظيعة. إنه الشرخ المفروض الذي لا التئام له بين كائن بشري ومكانه الأصلي، بين الذات وموطنها الحقيقي: فلا يمكن البتة التغلب على ما يولده من شجن أساسي. وإذا ما كان صحيحا أن الأدب والتاريخ يحفلان بحوادث بطولية ورومانسية مجيدة، بل وظافرة حدثت في حياة النفي، إلا أن هذه الحوادث لا تعدو أن تكون

---

[1] – فخري صالح/ معنى أدب المنفى، م. س، ص ١.

[2] – علي ناصر كنانة/ المنفى الشعري العراقي: انطولوجيا تاريخية للشعراء العراقيين في المنفى، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣، ص ٥.

[3] – فخري صالح/ معنى أدب المنفى، م. س، ص ٧.

جهودًا يقصد منها التغلب على أسى الغربة الشال. فمآثر المنفى لا يني يقوضها فقدان شيء ما خلفه المرء وراءه إلى الأبد».[1]

تشكلت شخصية كثير من العظماء في المنفى، حيث ابتعدوا عن الحواجز والمثبطات في أوطانهم الأم، وهذا ما جعل مفكرا مثل إدوارد سعيد -احترق بنيران المنفى- يتساءل في ذات الوقت سؤالا عميقا، حيث يقول: «ولكن إذا ما كان المنفى الحقيقي حالة فقدان مبرم، فكيف أمكن له أن يتحول بتلك السهولة إلى حافز قوي، بل ومخصب من حوافز الثقافة الحديثة؟».[2] وهذا ما جعله يسم الثقافة الغربية الحديثة بأنها «نتاج المنفيين والمهاجرين واللاجئين. والفكر الأكاديمي والنظري والجمالي في الولايات المتحدة لم يصل إلى ما هو عليه اليوم إلا بفضل أولئك الذين لجؤوا إليها هربا من الفاشية والشيوعية وسوى ذلك من الأنظمة المجبولة على قمع الخارجين عليها وطردهم، بل إن الأمر قد وصل بالناقد جورج شتاينر حد اقتراح أطروحة ثاقبة مفادها أن أدب (المهجر) يمثل جنسا قائما بذاته بين الأجناس الأدبية في القرن العشرين، أدب كتبه المنفيون وعن المنفيين، ويرمز إلى عصر اللاجئين».[3]

وكان من أبرز من كتبوا جل أعمالهم من عمق المنفى: دانتي، فيكتور هوجو، أوسكار وايلد، أليوت، عزرا باوند، همنغواي، سكوت فيتزجيرالد، ميلان كونديرا...، فيما كانت تيمة المنفى حاضرة في وعي كثير من الأدباء والكتاب العرب المعاصرين، وتصدرت عناوين كثير من أعمالهم، مثل: (الولد الشقي في المنفى) لمحمود السعدني، و(أوراق المنفى) لحيدر حيدر، و(ألم الكتابة عن أحزان المنفى) لواسيني الأعرج، و(الحب في المنفى) لبهاء طاهر، و(تأبط منفى) لعدنان الصائغ...، وغيرها كثير.

٤. تيمة المنفى

ظهرت تيمة المنفى لدى كثير من الشعراء قديما وحديثا، وعاش جزء كثير منهم هموم المنفى وأحلامه وانكساراته المرعبة، حتى عرف بعضهم الشاعر بأنه «رجل منفى؟ وهو ما يوحي بأن رحلة الشاعر الأساسية إنما هي في حقيقة الأمر انطلاق من (الهنا والآن)، مهما اختلفت أوجهه، للوصول إلى الديمومة».[4]

والمتتبع لمسيرة الشعر العربي الحديث يدرك أن جزءا كثيرا من الشعراء احترق بنار المنفى، واختار دروب المنفى خيارا أبديا يوائم رؤيته الأدبية والفكرية والسياسية والاجتماعية، يقول محمد بنيس في رسالته الموجهة إلى رامبو:

---

[1]– إدوارد سعيد/ تأملات حول المنفى، م. س، ص ١١٧.

[2]– م. ن، ص ١١٧.

[3]– م. ن، ص ١١٧–١١٨.

[4]– صلاح ستيتية/ في مسببات الشعر وشروده، تعريب الأستاذ : محمد المنصوري، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، تونس، ٢٠٠٢، ص ٢٠–٢١.

«وأفكر كذلك في الهروب، في اللجوء إلى المنافي بعيدا عن هذا المغلق الذي لا يزداد إلا انغلاقا. الرداءات منتصرة بلا هوادة. **ولربما كان الشاعر ابن المنافي**».[1]

ونجد «الحاجة إلى لم شتات الهوية انطلاقا من انكسارات المنفى وانقطاعاته في القصائد الباكرة لدى محمود درويش، الذي يرقى عمله الكبير لأن يكون ضربا من الجهد الملحمي الرامي إلى تحويل أغاني الضياع إلى دراما العودة المؤجلة حتى إشعار آخر».[2] وقد ظلت تيمة المنفى حاضرة بشكل باذخ في كثير من أشعاره:[3]

ولكني **أنا المنفي** خلف السور والباب

خذيني تحت عينيك

خذيني أينما كنت

خذيني كيفما كنت

أرد إلي لون الوجه والبدن

وضوء القلب والعين

وملح الخبز واللحن

وطعم الروض والوطن

وعلى مستوى الشعر الموريتاني الحديث تبدو تيمة المنفى مركزية في أعمال كثير من الشعراء المعاصرين، فديوان بدي ولد أبنو[4] بعنوان (**صلوات المنفى الباريسي**)، وديوان محمد ولد عبدي[5] بعنوان (**الرحيل**)، وديوان أدي ولد آدبه[6] بعنوان (**تأبط أوراقا**)، وتهيمن على معجم هؤلاء الشعراء المفردات التي ترمز إلى الرحيل والنفي: **كالمرافئ، والمدائن، والرحيل، والتيه، والبحار، والسفائن...**

---

١ – محمود عبد الغني/ من أنت أيها النص؟ مفكرة الدروب الهاربة، منشورات وزارة الثقافة المغربية، سلسلة أبحاث، مطبعة دار المناهل، ٢٠١١، ص ١٤٤-١٤٥.

٢ – إدوارد سعيد/ تأملات حول المنفى، م. س، ص ١٢٤.

٣ – محمود درويش/ الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧، ص ١٣٩.

٤ – شاعر وكاتب موريتاني مقيم في أوروبا منذ مطلع تسعينيات القرن المنصرم، معروف بمعارضته للنظام الموريتاني الذي حكم البلاد في عقد التسعينيات ومطلع الألفية الجديدة، وهي معارضة أجبرته على التعايش مع سياقات المنفى.

٥ – شاعر وناقد موريتاني مقيم بأبوظبي منذ مطلع التسعينيات لارتباطه بالعمل في بعض الهيئات العلمية والثقافية وقد طال به المقام هناك.

٦ – شاعر وناقد موريتاني أقام فترة طويلة بالمغرب لأغراض دراسية وعملية، وهو الآن مقيم بالخليج لارتباطه العملي ببعض المؤسسات الثقافية هناك.

٥. فلسفة المنفى

لقد كان المنفى سببا لطرح العديد من القضايا الجوهرية في الشعرية الموريتانية الحديثة، كما أن هناك بعض الهواجس والأسئلة المركزية التي ظلت مهيمنة في قصائد الشعراء الموريتانيين الذي كتبوا من عمق المنفى، وأبرزها:

١.٥. الزمن

غالبا ما يكون المنفى دافعا للتأمل الماورائي وطرح أسئلة وجودية معمقة، كسؤال الموت الذي ظل هاجسا حاضرا في قصائد الشاعر الموريتاني المقيم بأوربا بدي ولد أبنو، حتى أو شك أن يكون تيمة مركزية في شعريته، ولعل في هذا الأمر ما يعضد ما ذهب إليه بعض النقاد المعاصرين حين أشار إلى أن «الموت ليس مكونا من مكونات الشكل ولا من مكونات المعنى فحسب، وإنما هو محدد من محددات كون الشعر، ومنبع من منابع شعرية القصيدة المعاصرة، بل منتج لحدث قراءة ذي طقس مخصوص».[1]

ويفترض سؤال الموت طرح سؤال الزمن الأكثر إثارة وإشكالا في الوجود، وهو سؤال يبدو أكثر إلحاحا في المنفى حيث يجد الشاعر متسعا من الوقت للتفكير الفلسفي الوجودي، كما أن احتراقه بنار الزمن وعجلته السريعة خارج مداره الاجتماعي والثقافي ومرابع طفولته وصباه يزيد من غرابة الموقف ورعبه، هكذا يترجم ولد عبدي رؤيته للزمن في المنفى:[2]

كأن المسافات لا تنتهي

في نزيف التشهي

ولا تبتدي الأرض إلا ابتداء القبور

كأن الزمان الذي خاطنا

ناء بالأين

واختار **منفاه** فينا

قرابين مفعمة بالنذور

كأنا ولدنا لذرع الخطايا

---

١ – الهادي إسماعيلي/ شعريات معاصرة، مؤسسة مرايا الحداثة للإنتاج الفكري، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٠.

٢ – محمد ولد عبدي/ كتاب الرحيل وتليه الفصوص، م. س، ص ٤١.

وما قالت الأرض في سرها للبذور

نصلي كسوف الرؤى في مدار الخطى

أرجلا أوغلتها المفازات

في لجة من متاه العثور

ويبدو سؤال الموت والزمن أكثر إلحاحا في ديوان الشاعر بدي ولد أبنو (**أسفار العشق والموت**)[1] إذ يتناول فيه تجربة المنفى والزمن والموت بوصفها تجربة كونية لها مداراتها المرعبة، وهي تنحت في جسد الإنسان وتفعل فعلها في مسيرة وجوده في دنياه العابرة.

أما الشاعر محمد ولد عبدي فيحس بثقل المنفى وضراوته؛ فتنطلق شرارته كالبركان الثائر. إنه شاعر تسكنه العبقرية وجنون الإبداع فيخرجه الزمان من حظيرته ليغني شذا الأبدية عبر صلوات المنفى:[2]

شُدّ	جرحَكَ	**منفاك**	فيك
وبركانُ	حزنك	فيك	اتقد
فلست	سوى	شاعر	عبقري
نفاه	الزمان	فغنى	الأبد

ويحس الشاعر بدي ولد أبنو بوطأة الزمن ورعبه وهو يمر سريعا في عتمات المنفى حيث لا وطن للشاعر يأوي إلى حضنه الدافئ الحنون:[3]

هنا في الأقاصي،

وفي الأزمنة. التيه،

لم يعد الفستق لي،

ولم يعد النخل لي،

---

[1]- صدر عن اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ط١، ٢٠١١. وسبق أن صدرت منه طبعة بالفرنسية عن دار لارماتان سنة ٢٠٠٤، تحت عنوان: (Par chemins d' amour et de mort).

[2]- محمد ولد عبدي/ كتاب الرحيل وتليه الفصوص، م. س، ص ٤٥.

[3]- بدي ولد أبنو/ قصيدة الزمن والدم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦، ص ٢.

ولم يعد الشاي يجمع جمعا،

ولا الذكريات الجميلة.

لم يبق غير الرحيل،

ولم يبق بعد الرحيل سواه.

وهو هنا يستدعي بعض الرموز الغارقة في الشعبية والتي ترمز إلى أحضان وطنه الأم وبنيته التاريخية والثقافية والاجتماعية (**الفستق، النخل، الشاي، الذكريات الجميلة...**). كما يظل موّال الرحيل والهجرة ثابتا في المعجم الشعري لبدي ولد أبنو وكأن الرحيل خياره الوجودي الذي لا مفر منه:[1]

وظنوا كما ظنت الأرض أنا سنطمر تحت الرحيل.

وقلنا لهم سنعود إليكم نردد قصة هجرتنا القادمهْ.

والرمال التي تتماثل ثمة تعرف أن الليالي

ستكتب ظلا بديعا ولكنها قد تطيل الرحيل.

تقول: وموعدنا الصبح.

إن معي القادم الصبح يعرف ذكرى الظلال البديعة،

يعرف وجها ينادي هنا عل يوما سيحضر رحلتنا القادمة.

ضاربة بعدما خرجوا،

واقفة في دروب الفناء المرتل،

والأفق الفرد يعرف أنا نكون.

فكأن الرحيل هو زمن الشاعر، فقد عاشه في الماضي، ويعيشه في الحاضر، وهو خياره في المستقبل (هجرتنا القادمة، رحلتنا القادمة...)، وهو بهذا يرسم ملامح رحلته الوجودية وينغرس في ذاكرته الواعية.

[1]- بدي ولد أبنو/ قصيدة الزمن والدم، م. س، ص ٤ .

٢.٥. المكان

ظلت قضية (المكان/ الوطن) الهاجس المركزي في وجدان شعراء المنفى الموريتانيين، وظل حلم البحث عن وطن أبهى يسكن عمق متخيلهم الشعري، بيد أن هذا الأمر غير مقتصر على الشعراء المغتربين، وإنما نجده لدى بعض الشعراء غير المغتربين، حيث البحث الدائم عن الوطن الحلم، وهذا ما أفصح عنه الشاعر محمد ولد أعلي:[1]

لديّ شعر ولكن لا لسانَ له ولي وجودٌ ولكن خارجَ الزّمَنِ
إني لأعشقُ دَوْمًا غُرْبَتِي فَبِهَا عطّرتُ شعري لكي ينجو من العَفَنِ
لعلني ألتقي في غُرْبَتِي وَطَنًا يمشي فيحمِلُنِي يومًا إلى وَطَنِي

ويستحضر الشاعر الخليل النحوي هذا الوطن الحلم، وهو يرثي صديقه الشاعر فاضل أمين الذي مات في المنفى غريبا بعد أن ناضل بعزة في سبيل الوطن، يقول:[2]

أيها العائدُ العزيزُ المسجّى في خشوع الجباه والأجفان
هل سئمت **المنفى** فهزك شوقٌ وحنينٌ إلى ربى الأوطان
فتلقتك بالدموع الهوامي وتسامت إليك بالأحضان
بادلتك الحنينَ شوقًا بشوق وحنانا مؤثرًا بحنان

إنه يعود إلى الوطن بعد طول انتظار ولكن يعود مسجى في أكفانه بعد أن رحل عن هذا العالم مخلدا إياه عبر نضاله المستميت في سبيل حريته وكرامته، وهو نضال ألقى به بعيدا في خرائب المنفى.

ويحضر هاجس المكان بصورة جذرية في شعر محمد ولد عبدي، وهو ما أفصح عنه في كثير من أعماله الشعرية:[3]

معاً كنّا نخيط الفجر

نبني - في فراغ الحصّتين- لمن سيولد بعدنا وطناً،

نبالغ في التأنّق كلّما بلغ المدرّس في البلاغة منتهى التشبيه

---

[1] – محمد ولد أعلي/ صرخات الصمت، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ط١، ٢٠٠٧، ص ٦٩.

[2] – القصيدة ملحقة بديوان فاضل أمين / الشعر في مواكبة النضال، جمع وتحقيق : أحمد فال بن أحمد الخديم، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ٢٠١١، ص ١١٩.

[3] – محمد ولد عبدي/ كتاب الرحيل وتليه الفصوص، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٨، ص ١٦-١٧.

وانفتحَ المجاز على الفضاء:

شوارعاً تمشي،

مدارس تلهم الصحراء سرَّ البحر،

ساحاتٍ، حدائقَ،

أغنياتِ الليل تنْفذها النوافذ للصباح فتنتشي الأحلام...

إن مفهوم الوطن لدى ولد عبدي مشحون بأبعاده الوجودية والفلسفية، يقول في قصيدة (**تشاكل**):[1]

هل صحيح أنك ازدرتني

فصرتني؟

هل صحيح أني ازدرتك

فصرتك؟

إذن أينا الوطن؟

وتؤشر هذه الرؤية على علاقة الشعراء بأوطانهم الأم التي غالبا ما يهمن عليها الغبن والإقصاء، رغم أن الشعراء العرب كان لهم الدور الأكبر في تخليد أوطانهم كما تشهد على ذلك مسيرة الشعر العربي الحافلة بالكثير من النماذج في هذا المضمار.

وقد هيمنت مناخات المنفى على مجموعة (الفصوص) لمحمد ولد عبدي وهو ما جعل بعض النقاد يصف هذه المجموعة بأنها «تنطوي على مراجعة نافذة لشرط المنفى والترحال والتيه».[2]

كما يستحضر الشاعر بدي ولد أبنو مناخات الوطن، فينبعث التساؤل من أعماق الذات، ويظل الوطن غائبا إلا من وجدان الشاعر:[3]

لا أرى في التلال التي تتقدم نحوي هنا موطنا،

لا أرى في الظلال التي قد نصبنا هنا نفسا،

---

[1]- محمد ولد عبدي/ كتاب الرحيل، م. س، ص ١٠٩.

[2]- كاظم جهاد / شعرية المنفى وتاريخانية القصيدة، ضمن كتاب : ولد متالي لمرابط بن أحمد / مرايا الحلم والكتابة : قراءات في أعمال الدكتور محمد ولد عبدي، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، مراكش، ٢٠١٣، ص ٢٤-٢٥.

[3]- بدي ولد أبنو/ قصيدة الزمن والدم، م. س، ص ٢١.

لا أرى في ضجيج الذئاب التي تتنادى هنا وطنا،

لا أرى في عيون التماسيح مهما تباكت دموعا.

إلى أرضنا يوم تولد أبعث ألف سلام،

وأبعثه قمرا آخرا،

وأبعث ما قد بقي من الفجر،

أسأل كيف نعيد رفاقي الذين أضاعت رمال

الصحارى؟

٣.٥. القصيدة

شكل المنفى فضاء خصبا للتجريب من قبل الشعراء الموريتانيين، حيث انفتحوا على ثقافات وعوالم جديدة، وسافروا في فضاءات ثقافية متعددة ومتنوعة، واطلعوا عن قرب على مسارات الحركة الشعرية العربية والعالمية، وتخففوا من ضغوط البيئة الثقافية والفكرية والاجتماعية الموريتانية وحواجز التلقي الجمعي الوطني.

لقد استطاع ولد عبدي تجريب القصيدة النثرية والإفصاح عن رؤيته الشعرية عبر هذا الفن الشعري الوليد في الساحة العربية، فتمكن من إصدار المجموعة الشعرية الموريتانية الأولى والوحيدة لحد الآن من هذا النمط الشعري، وهي مجموعة (**الفصوص**). كما وسع بدّي ولد أبنو رؤيته الشعرية عبر الإطلاع على تيارات الشعر الغربي ومدارسه والولوج إلى عمق الثقافة الغربية الأدبية من الداخل، وهو ماساهم في تنويع مساره الشعري مما كان من أبرز نتائجه ظهور مطولاته الشعرية وأبرزها: (**أسفار العشق والموت**)، و(**وقصيدة الزمن والدم**) فضلا عن اهتمامه مؤخرا بالكتابة الروائية التي تكللت بإصداره لرواية (**أودية العطش**).[1]

كما ساهمت إقامة أدي ولد آدبه الطويلة في المغرب في توسيع فضائه الشعري، وضخ دماء جديدة في مسيرته الشعرية، وهو ما تكلل بالإفصاح عن رؤيته الشعرية الطريفة التي سماها (**الشعر الحار**)[2] وهي رؤية تستند إلى أبعاد وخلفيات نقدية معمقة، وقد تأثر ولد آدبه بشكل واضح بمسيرة الحركة الأدبية المغربية المعاصرة وتحولاتها

---

[1] – صدرت عن منشورات عرفان، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠١٢.

[2] – نشرت هذه الرؤية على شكل بيان كتابي تحت عنوان (**الشعر الحار .. رؤية**) ضمن كتاب: الشعر وتحولات العصر، أعمال ملتقى عيون الشعر العربي، النسخة الأولى: يوليو ٢٠١٠، مطبعة المناهل، وزارة الثقافة، المغرب، ٢٠١١، ص ١٤٢_١٥٠.

الكبرى، فضلا عن استفادته الباذخة من المنجز النقدي المغربي بحركيته وتفاعلاته المستمرة مع النص والقارئ والكاتب.

في ضوء ما سبق، لا غرابة أن يعلن ولد عبدي عن القصيدة بوصفها وطنًا ثانيا في المنفى، في مقابل الوطن الأولي الحاضر دائما في الوجدان، وهو ما يترجمه الوعي الشعري بوضوح:[1]

غريمان يعتصران فؤادي

ويستمطران الرؤى

كلما في انخطافي تقلبت في صبوات مدادي:

قصيدة عشق تطوحني في **المنافي**

ووجه **بلادي**.

من هذا المنظور يبدأ ولد عبدي تجريب رؤيته الشعرية الجديدة المحترقة بنار المنفى، والمعبأة بالتساؤلات الرؤيوية عن جوهر الشعر:[2]

فَيا أيها الشعرُ

يا ضَرْبَةَ النَّردِ

يا مُتسحيلاً تَفَصَّدَ في رئَتِي

أيُنا بالمرايا اخْتَلَى؟

أنتَ لما نَصَبْتَ الفِخاخَ

وأَغويْتَنِي بالتَّنصتِ للصَّمتِ؟

أم أنا لما اشْتَبَكْتُ بِحَبلِكَ

منذُ وداع المَشيمَةِ في صَرخَتِي؟

كُنْ عطوفا قليلاً

وقَلِّبْ على جَمركَ المتلألئ حُلمِي

---

[1]- ولد متالي لمرابط بن أحمد / مرايا الحلم والكتابة : قراءات في أعمال الدكتور محمد ولد عبدي، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، المغرب، ط ١، ٢٠١٣، ص ٢٢٦.

[2]- ولد متالي لمرابط بن أحمد/ مرايا الحلم والكتابة، م. س، ص ٢٢٦.

فما زال في «المُتقارب» مُتَّسعٌ لغدٍ آخرٍ

لم يشِمْهُ «الخَليلْ»

غدٍ لم تُسَوِلْهُ لي لُغتِي في «كتاب الرَّحيلْ»

أيها المستحيلْ

لاهِثٌ أنا خَلْفَ مَداكَ

أَهُشُّ القصيدَ «بلاءي»

التي أثْخَنَتها **المنافي**

وترفُضُ أن تَستقيلْ

فحتَى مَ أركضُ والعاطلون عن الحُلْمِ

في المَنْكِبِ/ التِيهِ

يَستنْفرونَ ورائي القبيلْ

تَشَرَّبتُ رَفْضِي

وما بيدي في غَدي غير هذا المجازْ

يُدَوْزِنُهُ القلْبُ في «مَكَّ مُوسَ»[1]

أو النَّهاوَنْدِ

أو الجازْ

أو في مَقام الحجازْ

أَينما القلبُ وَلَّى وأَوْجَسَ في نفسهِ وَطنًا

سيكونُ لهذا الكَمانِ انْحِيازْ...

فيا سُلَّما يَتَصَعَّدُ في الرُّوح، رُحماكَ،

أَورَثْتني **غُربتينْ**

---

[1]- مقام من مقامات الموسيقى الشعبية الموريتانية.

جَرَّعتَنِي زمنينْ

أَشْرَبْتني وَطنينْ

سَلْطَنْتَنِي فَتَمايَلْتُ فوقَ سَماكَ

وأَسلمتَنِي للمقاماتِ تَعبثُ بِي

فامّحَيْتُ لأرسُمَ وجهَ بلادِي.

وقد ظلت جدلية الوطن والقصيدة حاضرة بقوة في أعمال ولد عبدي، بوصفهما مساران وجوديان يتنازعان الشاعر، ويرسمان رؤيته الشعرية والفلسفية والثقافية.

كما ترتسم ثلاثية: الوطن/ المنفى/ القصيدة، في شعر أدي ولد آدبه، الذي توزعته هو الآخر مسارات المنفى وكان لها أثر جذري في توجيه كثير من خياراته الرؤيوية والكتابية، وهو يقول:[1]

ما يبتغي الجراح في قلب القصيدة؟

إنه **المنفى** المقدس

إنه الوطن الذي نحميه..

ما بين الفواصل

إنه ملكوت رب العشق

رب الشعر..

٦. الصعلكة

ظهر رمز **الصعلكة** في إنتاج كثير من الشعراء الموريتانيين المعاصرين مرادفا لتيمة المنفى ومغذيا لشحنتها الدلالية والرمزية، فقد احتفى الشاعر محمد ولد عبدي بالصعاليك في ديوانه **(الأرض السائبة)**، ونجده يعلن بوضوح عن هذا الاحتفاء في مقدمة الديوان حيث يقول: «جئت لأكون رابع ثلاثة: محمد ولد الطلبة اليعقوبي، محمود مسومة، محمد ولد امسيكه. الشعر والعشق والصعلكة و(أنا): أربعة أقانيم شكلت جغرافيا الأرض السائبة».[2] كما احتفى

---

[1]- أدي ولد آدبه/ رحلة الحاء والباء، الأعمال الشعرية الأولى، وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ١٣.

[2]- محمد ولد عبدي / الأرض السائبة، م. س، ص ٧_٩ والأسماء التي أحال عليها الشاعر هي مجموعة شعراء موريتانيين قدماء تحيل سيرهم إلى التصعلك ومغالبقالصعاب.

ولد آدبه بسيرة الصعاليك العرب القدماء في شبه الجزيرة العربية وهو ما يبدو جليا من خلال عنوان إحدى مجموعاته الشعرية (**تأبط أوراقا**)[1] الذي هو تحوير فني لاسم الصعلوك الجاهلي الشهير (**تأبّط شرًّا**).

ولدى الشاعر بدي ولد أبنو احتفاء باذخ بالصعلوك الجاهلي **الشنفرى** حيث أحال عليه كثيرا في ديوانه (**قصيدة الزمن والدم**)؛ وهو ديوان يتأسس على لازمة مستدعاة من لامية الشنفرى الشهيرة، وهي: (**وفي الأرض منأى...**) وهي إحالة لا تخلو من دلالة إيحائية عميقة في صلب النص وسياقه الذي كتب فيه. يقول الشنفرى.[2]

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القِلَى مُتَعزل

فكأن الشاعر ولد أبنو يرمي إلى القول بأنه يعيش حالة «شنفرية» من خلال معاناته في الغربة والمنفى، ومصارعة الأنظمة السياسية. إنها «صعلكة» من نوع جديد تفرض على الشاعر مجابهة الواقع المر، وتحدياته الجسام.

لقد سجل الشاعر الموريتاني الصعلوك رحلته مع المنفى بما تحمله من مفارقات ومتعة وأوهام ورؤية للوجود والحياة، ليصور ذلك بدقة، يقول محمد ولد عبدي في قصيدته (**مذكرات لاجئ شعري**)،[3] قائلا:

تائهٌ ليس لي رشفةٌ في بلد
لاجئ في صحارى الرّؤى والجسَد
كلما أوردتني نعالي قصيدًا
رمتني الهمومُ إلى اللاّبلد
كلما أبصرت قدمايَ يقينًا
تراءى على ناظري الكَمَد
كلما أوحشتني الحروفُ تجلّى
على صدَفِ الحبر حرّ الرّمَد
رغبتي كلما ناطحتني انكسرتُ
وعدت فعادَ إلي المدَد
وكم "كلما" كثرت في القصيد
كما غربتي انحسرت في العدد

[1]– صدر ضمن الأعمال الشعرية الأولى للشاعر، عن وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٩.

[2]– الشنفرى عمرو بن مالك/ الديوان، جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص ١٧.

[3]– محمد ولد عبدي/ كتاب الرحيل وتليه الفصوص، سابق، ص ٤٥.

لاجئٌ	جبّتي	أجهشتها	الحروفُ
وجيم	وجودي	براه	النّكَد
كيف	لي	أتخلص	يا	متداركُ
من	أحرف	خُلقت	في	كَبَد
لست	أقسم	بالحزن	في	كلماتي
ولا	**بالمنافي**	ولا	بالبلد
أنه	كلّما	حاصرتني	القوافي
تحركَ	في	وطني	وارتعَد
أنه	إن	يفتّشني	جُمْرُكِي
سيلقى	النّخيل	بقلبي	انعقد

٧. تركيب

كانت تلك مقاربة نقدية في الشعر الموريتاني الحديث لرصد تيمة المنفى المهيمنة في مسرح هذا الشعر، وقد ركزنا من خلالها على إنتاج ثلاثة شعراء عاشوا -وما يزالون- تجربة المنفى بأشكال مختلفة (ولد عبدي،[1] ولد أبنو، ولد آدبه)، وإن كنا لم نقتصر على هؤلاء الثلاثة فقط، وهو ما أتاح لنا الوقوف على مجموعة من الخصائص والومضات الفنية الكامنة في النصوص وراء حجاب اللغة والمعنى، كما لمسنا أبعاد تيمة المنفى في الشعر وخلفياتها المؤثرة. وتبقى الملاحظة الأهم أن المنفى يتيح للشاعر فضاءات أرحب للكتابة والتأمل والإبداع، كما يوفر قنوات اتصال تهتم بالمبدع أكثر مما يُهتم به في وطنه. وفي المنفى ينفتح الكاتب على عوالم ثقافية جديدة ومتنوعة على الصعيد الفكري والسياسي والأيديولوجي والأدبي والثقافي والأكاديمي. وفي المنفى يغني الشاعر تغريبة الوجد والحنين، ويدمن سفره اللانهائي في عوالم المجهول، ويبني مدائنَ عشقه فوق أوراق مكتبه الصغير، هناك يعيش الحلمَ في المنفى، والرؤيا في الكتابة، والوطنَ في القصيدة.

---

[1]- قبل أيام قليلة رحل الدكتور الشاعر محمد ولد عبدي، إثر وعكة صحية مفاجئة ألمت به في دولة الإمارات العربية المتحدة التي أقام بها لأكث ر من عقدين من الزمن، رحمهُ الله تعالى، وكنت ساعتها أضع اللمسات الأخيرة على هذا البحث في شكله النهائي.

المصادر والمراجع

١. ابن منظور (محمد بن مكرم):

- لسان العرب، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة يوسف خياط ونديم مرعشلي، المجلد الثالث، مطابع أوفست تكنو برس الحديثة، د. ت.

٢. إسماعيلي (الهادي):

- شعريات معاصرة، مؤسسة مرايا الحداثة للإنتاج الفكري، ط١، ٢٠٠٦.

٣. أمين (فاضل):

- الشعر في مواكبة النضال، جمع وتحقيق: أحمد فال بن أحمد الخديم، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ٢٠١٠.

٤. بن أحمد (ولد متالي لمرابط):

- مرايا الحلم والكتابة: قراءات في أعمال الدكتور محمد ولد عبدي، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، المغرب، ط١، ٢٠١٣.

٥. جهاد (كاظم):

- شعرية المنفى وتاريخانية القصيدة، ضمن كتاب : ولد متالي لمرابط بن أحمد/ مرايا الحلم والكتابة: قراءات في أعمال الدكتور محمد ولد عبدي، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، مراكش، ٢٠١٣.

٦. الحلاج (الحسين بن منصور):

- الأعمال الكاملة، تحقيق: محمد قاسم عباس، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢.

٧. درويش (محمود):

- الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.

٨. ستيتية (صلاح):

- في مسببات الشعر وشروده، تعريب الأستاذ: محمد المنصوري، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، تونس، ٢٠٠٢.

٩. سعيد (إدوارد):

- تأملات حول المنفى، ترجمة: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

١٠. الشنفرى (عمرو بن مالك):

- الديوان، جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢،١٩٩٦.

١١. صالح (فخري):

- معنى أدب المنفى، مجلة الكلمة، العدد٠١، اكتوبر٢٠٠٧.

١٢. عبد الغني (محمود):

- من أنت أيها النص: مفكرة الدروب الهاربة، منشورات وزارة الثقافة المغربية، سلسلة أبحاث، مطبعة دار المناهل،٢٠١١.

١٣. كنانة (علي ناصر):

- المنفى الشعري العراقي: انطولوجيا تاريخية للشعراء العراقيين في المنفى، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط١،٢٠١٣.

١٤. ولد أبنو، بدي:

- قصيدة الزمن والدم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١،٢٠٠٦.

١٥. ولد أعلي (محمد):

- صرخات الصمت، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب الموريتانيين، ط١،٢٠٠٧.

١٦. ولد عبدي (محمد):

- الأرض السائبة، أبوظبي،١٩٩٥.
- كتاب الرحيل وتليه الفصوص، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط١،٢٠٠٨.

عوالم السرد العجائبي عند إبراهيم الكوني : دراسة تحليلية لنماذج مختارة

د/ محمد الأمين بحري- جامعة بسكرة- الجزائر

الملخص:

يعد إبراهيم الكوني من الكتاب القلائل في الوطن العربي ممن استطاعوا فتح نهج سردي قائم بذاته. مستقل عن مسار السردية العربية من حيث الموضوع و الطرح و الخصائص، وحتى النوع، الذي سماه البعض أدب الصحراء، و البعض الآخر الأسطورة الشخصية. بينما سنسميه في هذه الدراسة: **السرد العجائبي**؛ الذي لا يتأسس منطقه إلا على عملية قلب للمنطق المعقول بكل ما يبث التردد و الارتياب والدهشة في نفسية القارئ.

يتعلق الأمر بمنطق سردي يصنع قوانينه من نسيج علاقات مفارقة للواقعي والمعتاد و المحسوس، و أعراف لم يسنها التواضع البشري يوماً، و نواميس تقع بين الممكن و المحال، بين الواقعي و المتخيل، و بين الطبيعي و ما فوق الطبيعي، و بين الحسي و المجرد. و ذلك من خلال تناولنا نماذج سردية للكاتب، تتراوح بين القصة و الرواية. في سرد تتآزر كائناته و عوالمه في حبك تصور نوعي لعلاقات العالمين الطبيعي وما فوق الطبيعي.

سرد يسكن ذلك البرزخ الذي قد نسمع به و نتخيله و نهفو إلى هتك حجبه دون أن نؤمن تماماً بوجوده. إنه فضاء **العجائبي** الذي تنسجه علاقات تمنح المشروعية للغيبي و الروحي و الماورائي و المحتجب والخرافي، وفق سرد يمنح الدور الرئيس للدرويش والممسوس و المسحور و المسموم . و يفتح نافذة على عوالم السحرة والعفاريت، الجن و الغيلان و الملائكة، الكرامات و الفراديس و الخطايا و اللعنات، المحظوظون و المناحيس، المقدسات و الأطهار، المدنسات و الأنجاس... الخ.

و كل تلك العوالم وعلاقاتها السردية العجائبية يحبكها الكوني وفق منطق سنبحث في تجلياته النصية والميتانصية، في خطابه الذي تنطق به الكائنات العجماء و الأجسام الصماء و الطبيعة الخرساء، التي تصبح في عالم إبراهيم الكوني، كائنات ناطقة بألف لسان..

الكلمات المفتاحية:

العجائبي- أدب الصحراء- منطق السرد- السحر- الناموس- الفضاء- الماوراء- أهل الخفاء- البرزخ- الخلود- الفناء- المقدس- المدنس- الكون- التحولات.

مقدمة:

لابد في مستهل هذه الدراسة أن نتبين الفرق بين العجيب (Le merveilleux) و العجائبي(Le fantastique)؛ حيث يعد المفهوم الأول: (العجيب) هو الأصل الذي جاء منه العجائبي، حيث يقدم لنا العجيب عالمه الخارق بصورة منطقية دون أن يخرق به تماسك عالمنا[١]؛ لأن الخصائص الغريبة تكون من الطباع الملازمة لعالم السحر و الجنيات و المسوخ و الغيلان الذي تصفه، إضافة إلى طبيعة الصراع القائم بين هذه الكائنات حيث تبرز بينها شخصيات عجيبة و لكنها مسالمة تحارب المخلوقات و الأرواح الشريرة الآتية من عالم الخوارق الذي هو عالمها، حينما يهدد هذا الأخير عالم البشر، فتقف بعض الشخصيات الخيرة ذات القوى الخارقة إلى جانب عالمنا و ضد مخلوقات عالمها العجيب[٢].

ذلك أن خوارق الساحرات مثلاً تكون هي الأنسب لعالم يكون السحر فيه هو القاعدة، و الغريب فيه هو الأصل و مركز القوة و محرك لأحداث، و من ثم يلغى من الحكاية تلقائياً كل من يفتقر إلى تلك الصفات، أو بتعبير آخر يتم استبعاد كل ما هو عادٍ و مألوف و طبيعي من السياق العجائبي للقصة، حيث لا يكون لوجوده هناك أية وظيفة فاعلة أو قوة مؤثرة، ما لم يكتسب قوى تفوق الطبيعة و المألوف و منطق البشر. و ما يحفز القارئ على الحفاظ على كل عناصر الغرابة في القصة، و طرد كل عناصر المألوف هو نهاياتها السعيدة التي تخلص بالنفوس الخيرة سواء كانت بشرية أو ما فوق بشرية إلى بر الأمان، و هو ما يصنفها في جنس العجيب ذي النهاية السعيدة.

أما العجائبي فإن العجيب و الخارق فيه أمر طارئ و غريب، لا يمثل عنصراً متجانساً مع الفضاء العادي للقصة، و بالتالي يعتبر مجرد وجوده خرقاً فضاً لتماسك الفضاء السردي، و اجتراحاً غير مبرر لمنطق الأحداث فيه، و هو ما يَسِمُ مجريات قصته بميسم الوقائع الغريبة، و الطوارئ الرهيبة، و يزرع حقلها بالمفارقات المفجعة مثل الموت الغامض، أو الاختفاء الغريب، أو اللعنة الماحقة أو المسخ إلى كائن مقزز... الخ. "لذا تبدو الفظاعة خاصية للعجائبي الذي يعيش ويمتاح من الحثالة و بالأخص مما يرميه العلم جانباً من انفعالات و استيهامات مرعبة، تلك التي تؤكد لنا أن العالم المألوف قد يكون نفسه لغزاً و كابوساً"[٣].

و المشترك بين الفضاءين العجيب و العجائبي، أنهما لا يتحققان البتة إلا بتحطيم حواجز المعقول و المألوف، باختراقٍ يكون إما كلياً يصبح العجيب فيه هو المنطق البديل الذي يرمي بكل مألوف إلى خانة النشاز و عدم الملاءمة للسياق. و إما إن يكون اختراقاً جزئياً، للمنطق المألوف في صورة انكسارات طارئة يكون حدوثها مرعباً

---

[١] – ينظر حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠١٠. ص ٤٧.

[٢] ينظر المرجع نفسه، ص ٤٨.

[٣] المرجع نفسه، ص ٤٨.

و مدوياً يكسر نمطية العالم المألوف الذي يبقى لدى القارئ عالماً هشاً على الدوام يهدده خطب ما قد يقلب بهجته و سكينته في أية لحظة، بحادث درامي غير متوقع و لا مألوف.

أولاً- عجائبية التداخل بين العالمين البشري و ما فوق البشري عند إبراهيم الكوني

يتواتر الفضاء السردي عند إبراهيم الكوني بين العجيب و العجائبي، مع سيطرة شبه مطلقة للعجيب الذي جعل من فضاء الصحراء وعاءه الطبيعي. و نسج من أديمه منطقه الخارق الذي طرد بشكل شبه نهائي المنطق المألوف. و نسج على أنقاضه فضاءً بديلاً يشرع أبواب القصة من بدايتها إلى نهايتها على عوالم مسكونة من حيث المنشأ بكائنات خرافية تلف عالم البشر، الذي حاز دور البطولة فيه من يمكنه مجارات تلك الكائنات ذات القدرات الميتافيزيقية. و المقصود تلك الفئة المتميزة من البشر الذين تسيدوا غيرهم من أفراد المجتمع الروائي و القصصي من أمثال السحرة و الدراويش وحلفاء الجن، وشيوخ الطرائق الدينية، و الرهبان، و النساك، و الممسوسين، و أصحاب النبوءات والرؤى. ترافقهم أدوات عالمهم التي لا تقل غرابة عما يقومون به من طقوس و عوائد تخص عالمهم ذاك. مما جعلهم قبلة تؤمها الطبقات المغلوب على أمرها من البشر العالقين في مطبات و مآزق عالمهم الأرضي البائس. و هم عاجزون عن حل مشاكلهم هناك، في غياب المنقذين من المخلوقات ذات القوى الجبارة التي يرون فيها مصدر خلاصهم رفقة حلفائها أو وسطائها من البشر، ممن وجدوا مكاناً لهم في العالم الآخر، فسخروا كائناته و قدراته و أدواته التي تنجح تارة فتحول شقاء العالم البشري إلى سعادة مشروطة بالحفاظ على العهد الممهور بالطلاسم.

كما يمكن أن ينهار مشروع السعادة تارة أخرى بارتكاب خطأ ما، إما من طرف البشري البائس الذي يأمل في تحسين وضعه فيقلبه وبالاً، و إما من طرف الوسيط السحري الذي توسله منقذاً، و إذا به يهلك و يجر معه إلى الهاوية عالمه و أهله و تعاويذه معاً. و لا يتبقى لهم من أثر إلا السير و الأحاديث التي سيكتب لها الخلود بما تنفخه في روح حكاياتها و مستمعيها من سحر مشاهدها، و غرابة أطوارها و عجيب أحداثها وشخصياتها.

أ- اختراق الناموس (رواية المجوس- المجموعة القصصية "القفص")

في رواية المجوس، يُمسخ الفتى "**أوداد**" إلى "**ودان**"، و هو حيوان جبلي أقرن يسكن القمم. لا لشيء إلا لأنه اخترق أحد نواميس الصحراء و تطاول على القمم السماوية و على الجن سكان الصحراء الأوائل: "**أوداد تطاول على أهل الوطن، اعتدى عليهم بالعين، بالرؤية، بالمشاهدة."((أوداد)) تجسس، و تفرج، على وطن الظلمات**"[4]، فالجن هم مالكو الصحراء في عرف البدو: "**الصحراء وطنهم و ما نحن إلا ضيوف عندهم**"[5]. و لما هتك هذا الفتى ستر هذا العالم المتعالي استحال وعلاً جبلياً يسكن القمم و مسكون بالقمم، و هذا جزء من

---

(٤) – إبراهيم الكوني : المجوس، الجزء الثاني ، دار التنوير بيروت، تاسيلي للنشر و الإعلام، ليبيا، الطبعة الثانية ١٩٩٢.، ص ٣٩٤.

(٥) – المرجع نفسه ، ص ٣٨٩.

يخترق الناموس و يتناسى العهود و المواثيق الأزلية بين أهل الوطن و ضيوفهم، "و التعدِّ على المحرم كما في كل الأساطير يوجب العقاب السماوي؛ التحول إلى حيوان بهيم غير ناطق[٦]. و بهذا عوقب صاحب الخطيئة من طرف الجن الذين مسخوه حيواناً قلبه معلق بالقمم، و أنهوا بذلك حياته الأرضية، فاختفى بدوره و لحق بعالم الميتافيزيقا المجهول لقاء انتهاكه للمحرمات، و جرأته على أهل الخفاء.

و في الجزء الرابع من قصة "القفص" من المجموعة القصصية التي تحمل العنوان نفسه[٧] و تحت عنوان فرعي: "**المنفى**" ينفتح عالم العجيب على مصراعيه حيث يفرض منطقه و يجعل من منطق البشر و عالمهم العادي عنصراً دخيلاً على نواميس عالم الخفاء الموازي لعالمهم و المتحكم بلا منازع في فضاء الصحراء التي هي موطن أهل الخفاء الذي حل فيه البشر أضيافاً غير مدركين لقوانينه و أعرافه. و بالتالي هم من سيدفع ثمن خطاياهم إذا لم يحترموا نواميسه و خطوطه الحمراء.

ففي هذا الجزء من القصة المعنون بـ: "**المنفى**." يقودنا الكوني إلى صحراء الحمادة، التي تميزت بوجود الكثير من الأشباح الماردة التي أثارت قلق العرافين والفقهاء. هناك حيث تجد شخصية "**بركة**"، وهو أحد المعتدين عليهم، ولولا وجود عراف النجع الذي حرر له عقدًا كاملاً من التعاويذ وعلقها في رقبته، وقرأ علية تراتيل سحرية بلغة الهوسا، لما شفي، حيث اختلى به أهل الخفاء وضربوه حتى فقد الوعي. و لأن الصحراء موطنهم، حيث تتزايد بلواهم على الناس، ازداد تمسك أهل الصحراء (الطوارق) بالعرافين والمشعوذين و مختلف الوسائل الوسيطة بين العالمين الطبيعي وما فوق الطبيعي، لتخليصهم من الشرور و أرواحها المتربصة بهم.

ذلك أن للصحراء قوانينها الخاصة التي يفترض أن يؤمن بها كل من يسكنها و يتقيد بنواميسها التي لا ترحمه عند الزلل أو الوقوع في الخطيئة. وفي هذه القصة يقتل الفتى بركه أفعى قبيل الأصيل دون أن يقطع رأسها، ثم يصطاد غزالة عند الغسق قبيل الغروب، فيقول له العجوز الخبير بخفايا هذا العالم الغامض: "**لا حول الله، من يصيد الغزلان عند الغسق؟ كأنك نزلت من القمر، كأنك لم تولد في الصحراء، تقتل أفعى ولا تفصل رأسها تصطاد الغزلان في الغسق**"[٨].

---

(٦) – ينظر : ميرال الطحاوي: محرمات قبلية، المقدس و تخيلاته في المجتمع الرعوي روائياً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٨، ص١٢٣.

(٧) – إبراهيم الكوني: القفص، دار التنوير للطباعة و النشر لبنان، تاسيلي للنشر و الإعلام، ليبيا، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢. ص ١٤١.

(٨) –المصدر نفسه، ص١٤٣.

فخليق بكل من يحي في الصحراء أن يعرف نواميسها و محرماتها التي تقيده، فتباركه لقاء احترامها أما إن اخترقها عن خطأ أو عن خطيئة فتلعنه أو تمسخه أو تنفيه نكال ما اقترفت يداه، يقول العجوز في هذه القصة: "**من يستهتر بقوانين الصحراء لا بدّ أن يدفع الثمن قاسيًا، المنفى أرخص ثمن**"[9].

و لم ينجُ من هذا المصير حتى الفقيه الذي حاول أن يعالج "**بركة**" ويبعد عنه أهل الخفاء عن طريق القرآن الكريم و قد اعتبر أهل الخفاء صنيعه هذا حرباً معلنة من الشيخ حينما تصدى للعراف الزنجي و قرنائه من الجن(أهل الخفاء)، و هو المخلوق الذي حرر معهم عهوداً بموجب التعاويذ المعلقة في رقبة الفتى بركة. لكن الشيخ الفقيه أراد نقل بركة من يد الجن إلى يد إله الجن، فناظر الزنجي المجوسي، و أشهر في وجهه ترتيل آيات القرآن الكريم، متحدياً العراف المجوسي و مريده بركة البشري الممسوس و أهل الخفاء جميعاً. يقول الفقيه بنبرة لا تخلو من نشوة الانتصار: " **إن عدوان أهل الظلمات على بركة ضربة سماوية موجهة للإطاحة بأمجاد العراف المجوسي، و سوف يأتيه الفرج بمجرد أن يغرب الزنجي المشؤوم عن النجع. و لكن الفرج لم يأت. بل إن أهل الخفاء فتحوا على الفقيه حرباً أشرس. رجموه بالأحجار، و أضرموا النار في خيمته. أحرقوا كتبه و أمتعته و لاحقوه باللكمات و هو يركض بين المضارب باحثاً عن مأوى. سخر منه الأطفال و كتم أنصار العراف شماتتهم، و في الليل سمع هاتفاً: ((الصحراء وطننا. و من أراد أن يعيش بيننا فعليه أن يحترم قوانيننا...)). قضى الفقيه الليل يهذي. أحاط به العقلاء و تمتموا بما يحفظونه من آيات، و لكنه في الصباح مات (لم يمض شهر على وفاة الشيخ عندما شب الحريق في الدكان، و برغم أن الفاعل الحقيقي لم يخف على أحد في الواحة إلا أن بركة رفض في مركز البوليس أن يتهم أحداً(...) كيف يجسر على اتهام الناس من يشك في قيام أهل الظلمات بالتخريب؟ (...). لم يصرح بشكوكه حتى لزوجته(...) و ذهب إلى الخلاء ليلقي بالتهمة في وجه أهل الخفاء، كان على يقين أنهم خانوا الوعد و لاحقوه بالنار إلى الواحة. في الليل زاره العراف العجوز، استنكر التهمة و عنفه على سوء الظن و قال بلغة واضحة (حكموا عليك بالمنفى ولم يخونوا العهد ويلاحقوك أبدًا)**"[10]. و هذه نتيجة مباشرة لمن يعبث بالعهود مع أهل الخفاء في موطنهم الغريب و منطقهم القاهر للبشر الأضعف موقعاً، و الأهزل قوة في هذا العالم الذي لا حول ولا قوة لهم في إدارة شؤونه، أو بالأحرى إدارة شؤونهم فيه، بالإضافة إلى الغشامة و قلة الحيلة والضعف والصغار الذي يصفهم به الروائي في خطابه.

و من دواعي لعنة البشر المغلوب على أمرهم؛ جهلهم و طمعهم و جشعهم اللامتناهي، الذي قد يقودهم إلى انتهاك المحظور. و هو ما نشهده في رواية المجوس، حينما انتقلت مخلوقات الجن من الخفاء إلى الجلاء لتلقن البشر درساً في احترام النواميس. و ذلك بعد طغيان البشر، و تفاقم جشعهم. إذ بلغ بهم التجاسر و التجبر أن

---

(٩) –المصدر السابق، ص١٤٥.

(١٠) – المرجع نفسه ، ص ١٤٦.

طمعوا في اكتساب التبر (الذهب). و هو معدن الجن الذي يعرف أهل الصحراء بأن اللعنة ستلحق كل من يمتلكه، و سيسلط عليه مُلّاكه الأوائل من أهل الخفاء ليستردوه، و يلقنوا المعتدي درساً في احترام العهود الأزلية.

بهذه الصورة قام أهل الخفاء ليستردوا كنزهم المسلوب و "**ألبسوا حكيمهم جبة فضفاضة، خشنة، من النوع الذي تعود أتباع الطرق الصوفية أن يرتدوه في الصحراء. و أرسلوه إلى السهل (...) ما زال الشيوخ العقلاء يتناقلون العبارة الحكيمة التي استهل بها حكيم الجن حديث الدعوة، قال ((كل مالك مملوك. اعلموا ذلك. و كل من ملك ذهباً ملكناه و مسخناه و سكناه. اعلموا ذلك...))**"[11] و هي لهجة لا تخلو من وعيد صريح إذا خالفوا العهد، و هي الخطيئة التي قام بها شيخ الطريقة حينما امتلك المعدن الملعون، فأغارت عليه جيوش الجن و خربت مملكته على بكرة أبيها: "**عندما قضى الجيش الخفي على مملكة شيخ الطريقة أشار إصبع الاتهام إلى الجبل. لأن نقطة ضعف شيخ الطريقة في جهله بما يعنيه أن تملك في أمتعتك صندوقاً من التبر!**"[12]. إنه جزاء منتهك الناموس السائد، في عالم مسكون بالخوارق، دانت فيه السلطة للخفي الذي تسيد بمنطقه الفضاء العجائبي لهذا الكون الروائي، حيث طُرد العالم العادي و بشره إلى ضفاف النشاز و الجهل و الخسران. مما يؤكد أن هذا الفضاء من جنس العجيب لسيادة منطق هذا الأخير على عالم الكوني الذي يسوده الميتافيزيقي على حساب الطبيعي الذي حشره في زاوية الضعف و الضآلة، و وسم أهله بقلة الحيلة، حينما يتلقون مختلف العقوبات و اللعنات جراء ردود أفعالهم المتهورة تجاه عالم لا يمثلون فيه سوى الحلقة الأضعف.

ب- العدوان و الحروب- (المجموعة القصصية الربة الحجرية)

في زاوية أعمق من زوايا فضاء العجيب نشهد هذه المرة موقعة حربية ناتجة عن لعنة سماوية يسلط فيها سلطان القدر جيشاً من أهل الخفاء على البشر، حيث تبدأ قصة "**العهن المسموم**" من المجموعة القصصية **الربة الحجرية** بالعبارة التالية: " **في هجوم الليلة الثانية سلط عليه القدر؛ ذلك الخصم المجهول، مارداً من الجن. تدفق الأعداء في حلفهم الثلاثي الذي قدسته الأصول القديمة (...) الوحوش أول فريق خرج من النفق، و اندفع نحو أسوار الواحة التي لحقها الدمار و أنهكها تخريب الليلة الأولى، (...) هذا الصوت المتوعد، الوحشي، الفجيع، هو ما أثار فيه القشعريرة(...) رأى ذيول الغبار، و أنصت فسمع أنيناً فاجعاً كمريض يحتضر:غ.غ.غ.غ.غ.غ (...). تحولت الغنغنة البشعة إلى غمغمة أبشع. قفزت الوحوش في رقاب المحاربين في نية للانتقام، فدافع الرجال عن أنفسهم بحد السيف. تساقط الرجال. تساقط الوحوش**"[13].

---

(11) – إبراهيم الكوني: المجوس، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، الجزء الأول، ص ٥٥.

(12) – المصدر نفسه، ص ٥٦.

(13)– إبراهيم الكوني: الربة الحجرية، الدار الجماهيرية للنشر و التوزيع، ليبيا، الطبعة الثانية ١٩٩٦. ص ٦٧-٦٨.

يحتدم الصراع بين العالمين الطبيعي و ما فوق الطبيعي. يتلقى الأول وبال الثاني، و يزحف الثاني بغرائب أهواله على ما تبقي من طمأنينة و ألفة عالم الإنس إمعاناً في اختراق المألوف، و تشتيت يقينيات المنطق، و العبث بمصداقية الواقع، وبث منطق جديد تغشاه كائنات خرافية صنيعها العبث بكل ما رسخه المنطق البشري من حقائق و ألفة بين الإنسان و عالمه. و ها هو سيل العجائب المنكرة يتدفق من كل صوب: "**نزل جيش الخفاء على السهل كالجراد. زحفوا نحو الأسوار بسكون الطيف. يرتدون أزياء باهتة. بعضهم تشبّه بأهل الصحراء فلف رأسه بأقنعة قماش، في حين آثر البعض الآخر أن يداهم العدو بلا رؤوس إمعاناً في التخويف و بث الرعب في النفوس الجبانة. و يستطيع أخماد أن يقسم بتانيت و أضرحة الأولياء أنه شاهد نفراً من الجن يسيرون على رؤوسهم و أرجلهم معلقة في الفضاء. عادوا فرفعوا أصواتهم بالهسيس. ثم حولوا الهسهسة إلى الغنغنة البغيضة، فعاد ثوب الشوك يتلبس جلده. و لم يعرف أحد لماذا قرروا الخروج من دنيا الخفاء و التبدي للناس برغم قدرتهم الطبيعية على الاختفاء**"[١٤].

حينما تلحق اللعنة سكان العالم الطبيعي من البشر ينكل بهم أهل العالم ما فوق الطبيعي، محولين عالمهم البائس إلى خراب، فيما لا يكف البشري الشقي عن الدفاع عن نفسه إزاء قوى خفية جبارة و مهولة لا قبل له بها و لا بأشكالها المنكرة و لا بأسلحتها الفظيعة المجهولة. كأنما لم يعد يبالي بغرائب يعايشها و وحوشاً يناوشها، ببساطة لأنها تقاسمه عالمه، أو بالأحرى هو من يقاسمها عالمها فيحدث الصدام بين الكائنين في فضاء لم يعد يستغرب الغريب أو ينبهر بحلول المستحيل حينما أضحى الغريب هو المنطق الذي يسير هذا العالم القصصي الذي يستحل المحال و يستأنس بالمفارقة و يفترش العجائب و يرشحها ينبوعاً لا ينضب لمختلف بنيات الخطاب.

ثانياً - فضاء الشخصيات العجائبية:

أ- شخصية العرافة

تمثل شخصية العراف و الساحر و الممسوس شخصيات بشرية فائقة تلعب دور الوساطة بين البشر الضعفاء و الكائنات الخارقة من العالم الآخر من جن و عفاريت ممن يطلق عليهم في قاموس الكوني "**أهل الخفاء**". حيث يقسم الكوني بنية هذه الشخصية إلى عدة أقسام سنقف عند أبرزها:

أ-١ : وصف غرابة سيمائها- (رواية جنوب غرب طروادة – جنوب شرق قرطاجة)

عادة ما تتخذ العرافة اسماً مفارقاً لعالم البشر قد يكون اسم مسخ أو حيوان كما في تصويره التالي لمظهر العرافة المستعار من عالم المسوخ و السعالي و ذلك في روايته "جنوب غرب طروادة- جنوب شرق قرطاجة، في القسم المعنون بـ "**العرافة**" فيقول: "**في خلوته في جناح الحريم أمر الباشا بعد القيلولة، باستدعاء السعلاة التي**

---

(١٤)- المصدر نفسه ص ٧٢.

تحولت كاهنة للبلاط (...) أقبل الجرم المنفوش كقربة ماء، الملفوف في لحاف السواد، يسعى كأنه يتدحرج، إلى أن مثل بين يدي الباشا، حاولت أن تستر وجهاً مدوراً، منفوخاً كالبطيخ، بطرف لحافها في محاولة يائسة لإخفاء البثور العميقة التي خلفها على الوجنتين المنفّرتين بقايا جدري قديم"[١٥].

يعمد الكوني في هذا الأسلوب التهكمي إلى تشويه خلقة هذا المخلوق الكريه بكل ألوان البشاعة المستمدة من عالمنا الطبيعي، (النفخ كالبطيخ، البثور العميقة، الوجنتين المنفرتين و آثار الجدري القديم) بحيث تزيد هذه اللواحق المقززة في كراهة الخلقة و غرابة الخلق و امتساخ الكيان، الذي يواصل وصفه في مقام آخر قائلاً في مظهر هذه المخلوقة الشائه: "**تبدو في الباب سعلاة الدهور الملقبة باسم ((عرافة البلاط))... و قفت ببدنها البدين متكئة على عكاز أنيق لا يتناسب مع ذمامة خلقتها(...)فابتسمت كاشفة عن أسنان منخورة بالسوس"**[١٦].

ليس من العجيب أن تكون البشاعة و كراهة المنظر، و اكفهرار السيماء من صفات العرافة الساحرة، و ليس من المفاجئ أن تفارق بهذه السحنة القبيحة أوصاف البشر الذين أحسن الله خلقهم. إذ يشترط في عالم الغرابة هذا أن يستجمع كل صفاته و صوره و نعوته التي تُلحِق شخصياته بكائنات غريبة التشكيل و الطباع و الهيئة. فيؤسس الفضاء الغرائبي منطقه و يعزز نطاقه، و يجسد هيمنة خطابه، بهذه المورفولوجيا الواصفة و الموصوفة، كي يتساوق مع بقية البنيات المكونة لفضاء حركة الشخصية و منطق أفعالها المتماثل مع منطق شكلها المورفولوجي الناطق بسيمائها المشاكلة لدنس منبت هذه الشخصيات.

أ-٢ : غرابة مسكنها- (رواية المجوس)

في مقام آخر يصف الروائي فضاء المكان المخصص لشخصية العرافة و هو خيمتها التي بدت أشبه بوكر من أوكار الوحوش في إشارة أخرى لدنس المنبت و نغولة الأصل: "**خيمتها المرقعة ملفقة من قطع نسيج مختلفة. شريحة منسوجة من وبر الإبل، شهباء، متآكلة نهشها الغبار و الشمس تخرق الخيمة و تشطرها نصفين، ثم تليها ثلاث قطع منسوجة من شعر الماعز الأسود، بادت أيضاً و بهتت و امتص شعاع الشمس لونها الداكن. ثم يمتد شريط من الجلد الباهت موسوم برموز و تعاويذ و خطوط غامضة لا يعرفها إلا العرافون، أما من الجانبين، عند الركائز الجانبية ، فأحلقت بالخيمة قطع مختلفة من الخرق البالية من القماش الرث و بقايا**

---

[١٥] – إبراهيم الكوني: جنوب غرب طروادة ، جنوب شرق قرطاجة،كتاب مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة و النشر و التوزيع، الإمارات العربية المتحدة الطبعة الأولى ٢٠١١، ص٣١٦.

[١٦] – المصدر نفسه، ص ١١٠.

الملبوسات البائدة. هذا المزيج الغريب من الرقع صنع من خباء العرافة بيتاً فريداً و مميزاً يثير سخرية المكابرين المستهترين، و يزرع الخوف في قلوب المؤمنين الذين يخشون السحر و يتجنبون العرافين"[١٧].

يتعزز الحقل الدلالي لصورة العرافة بهذا الفضاء المكاني المؤثث بغرائب الأشياء و الرموز الدالة على الأصل الغريب و المنشأ المريب لهذه الشخصية الإشكالية التي تدفع بالخطاب إلى مزيد من الإغراب و ما يشاكله من مظاهر الغموض و الفزع و الرهبة في أعين البشر العاديين. مما يصب في خانة أفق توقعهم الحافل بكل الأوصاف الكريهة لصورة الساحرة و مكان إقامتها، و ها هو الروائي يعزز البنيتين السالفتين بثالثة لا تقل عنهما إمعاناً في الإغراب و هي بنية الأفعال الموافقة لمظهر هذه الشخصية الشيطانية.

أ-٣: وصف غرابة أفعالها – (المجموعة القصصية القفص)

يتوقف الكوني تارة ثالثة ليقدم لنا جانباً هاماً و لعله الأهم في التأطير الغرائبي لشخصية العرافة التي يقدم لنا في هذه المشاهد غرائب أعمالها و طقوس سحرها في قصة (**النبوءة**) قائلاً: **اشتهر منهج الساحرة التباوية في الواحات الجنوبية بسبب التزاوج بين استخدام التمائم الوثنية التي عكف أشهر السحرة الزنوج في (كانو) على استعمالها، و بين التعاويذ المستحدثة المستوحاة من نصوص القرآن.**

هذا المزج كان من ابتكار التباوية التي ولدت و ولد معها السحر شأنها شأن كل العرافين في الصحراء. واحترفت هذه المهنة بعيد عودتها من رحلتها الطويلة إلى أوساط القارة(...)و عادت بالعلم الغزير لتنفع به أبناء الواحات الأشقياء الذين تركتهم يعانون اضطهاد الأرواح الشريرة و عادت لتجدهم على نفس الحال في معاركهم مع الجن و خوفهم من المستقبل(...) إذ أشاحت عنهم الأرواح الخيرة و أغار الأشرار على الدنيا بحملات الكسوف و الخسوف فانقشع الغيم سبع سنوات و عم الجفاف و الوباء"[١٨].

هذا و قد صور الكوني معشر العرافين بوصفهم أشد المخلوقات حرصاً، و أكثرهم تحصناً من كيد الزمان، بما يلفون به شخصياتهم و أبدانهم من تمائم و حروز و تعاويذ، طلباً للنجاة مما قد يصيبهم من شرور المكائد التي يحيكونها مع قرنائهم و شركائهم من العالم الآخر. و هذا ما جعل الغرابة تلف كيانهم، بداية من مظهرهم الشائه، بما يلبسونه من تليد أسمال و غريب أشكال: " **أجل. العرافة التباوية تعلق عدداً كبيراً من التعاويذ على صدرها محفوظة في جلود الحيوانات و الزواحف و موسومة بنار التمائم (...) حجاب ضد الجن**

---

(١٧) – إبراهيم الكوني – المجوس، الجزء الأول، ص ١٩٠.

(١٨) – إبراهيم الكوني: القفص، ص ٧٦-٧٧.

و آخر ضد الإنس، و ثالث ضد إبليس، و الرابع ضد مكائد الزمان و غدر الدهر، و خامس ضد الرصاص و البارود و السلاح الأبيض (...) التباوية جنية كبيرة"[19].

هذه الصفات هي التي تجعل هذه الفئة في مركز الوساطة المهيب بين العالمين فلاهي إنسية تماماً بفضل ما تحيط به نفسها من هالات التعاويذ و التمائم و أسلحة الجان و عالم الخفاء و العلوم المجهولة التي تتجاوز القدرة البشرية، و لا هي جنية تماماً لاستخدامها الجن من جهة و ولائها لهم من جهة أخرى.

أ٤ : مفعول السحر- (المجموعة القصصية الربة الحجرية)

حينما تبدأ العرافة باستلال سلاحها يميد العالم الطبيعي و يختل منطقه و يفتح نوافذه على اللامعقول فيختبل منطق المألوف و يجن العقل ويغادر منطقه ليحل محله اللامنطق و تحولات الطبيعة التي تتنكر لأصلها الوديع الذي يكفهر بفعل السحر و ينقلب على أهله التعساء بالويلات و الخطوب التي لا تنتهي إلا بالموت الرغام، و ها هي ساحرة الكوني تشرع في نفث عقدها في وجه من عادتهم من بشر بسطاء: **"دست الساحرة الشريرة الانتقام في السر. انتظرت حتى اختلت بها في المرعى [المقصودة عجوز تشاجرت معها في القبيلة] فجاءتها بعيون تشتعل بالاحمرار و الجنون و وقفت فوق رأسها دون أن تتوقف عن مضغ لبانها الكريه. ابتسمت بخبث الساحرات و سلطت على وجهها النظر و شرعت تمص الدم من عروقها. تزلزل رأس الجدة بالدوار، و أحاطت بها الأشباح و المردة. حاولت أن تحتكم إلى التمائم، و لكنها عجزت عن النطق و قيّد الجن لسانها و أطرافها. عجزت عن ذكر حتى الإله (آمناي)، بعد قليل بدأ أهل الظلمات يضربون الأرض بأقدامهم فمادت الصحراء و رأت بعينيها كيف تركض الأرض و تبتعد عن القطعان. اختفت القطعان و ابتعدت عن القطعان و الخلق، فانفردت بها الجنية الخلاسية و ألّبت عليها الجن. رأت كيف تحدق الساحرة في وجهها لتسرق منه الدم و الحياة. كانت تبتسم و تلوك اللبان. شحبت الجدة و هربت منها الحياة. في النهاية استطاعت أن تصرخ. بعد الصرخة تحررت يدها اليمنى، فأخذت حفنة تراب و رمتها في وجه الجنية. ترنحت و غطت عينيها الوحشيتين بيديها. فاستطاعت الجدة أن تهرب و تحتمي بالرعاة. كانت شاحبة هزيلة، ممصوصة الوجنتين، هرب الدم من وجهها و أكلت الماردة الشريرة اللحم من جسمها. ماتت بعد ثلاثة أيام"**[20].

إنه فعل انتقامي من جنس المخلوقات التي تقوم به، مخلوقات سبق وصفها بكل أنواع البشاعة و الكراهة سواء في خلقتها أو مسكنها أو رائحتها ليأتي فعلها و يكمل دائرة عالمها الشيطاني، كي ينبئ عن مصدر كراهتها و سبب نفور البشر منها و تخوفهم من الاقتراب من مجالها من جهة، و يعزز من جهة أخرى المكانة الغرائبية الآتية من

---

(١٩) – المصدر نفسه، ص ٨٣-٨٣.

(٢٠) – المصدر نفسه، ص ٥٠- ٥١.

الهالة الميتافيزيقية التي تحيط بها نفسها في أعين البشر البسطاء الذين يقودهم ضعفهم للخوف منها تارة و للاستنجاد بقدراتها السحرية تارة أخرى دون أن ينجوا من كيدها في الحالتين.

أ- : الترياق المضاد للسحر- دور الحكيم (المجموعة القصصية: "الربة الحجرية"):

يقدم لنا إبراهيم الكوني في العادة أسماء التعاويذ السحرية على غرار ما يصفه في الفقرة الموالية عن ضرب من السحر يسمى **"ضربة المخلب"** التي أصيب بها جد بطلة أول قصة في المجموعة القصصية "**الربة الحجرية**"، حينما كان شاباً صحراوياً عشق امرأة كانت من نصيب شاب آخر من **تينبكتو** يتعاطى هذا الضرب من السحر: فحين اختلى الجد "**في إحدى هذه الجولات الغرامية بفتاة خلاسية طلبها شاب ينتمي إلى تينبكتو، و لكنه يتقن استعمال الضرب بـ ((المخلب)) المخيف، فاستضافه على العشاء و دس له خمسة أظافر بشرية في الطعام. فأصابه المخلب في الكلية. و ما إن غادر الجد نجع الغريم و عاد إلى القبيلة حتى صرعته الأوجاع الشيطانية. أوجاع لم تفد كل حيل العجائز الصحراوية في تهدئتها أو التخفيف من وحشيتها. فقد فيه الأهل الأمل، و لكن القدر جاء إلى القبيلة بقافلة عابرة يرافقها حكيم عليم بأسرار سحر الأدغال. أخرج من جرابه حجراً من النطرون. أذابه في قدر الماء و سقاه للمريض، سهر فوق رأسه عدة ليال و هو يسقيه مياه النطرون. ما إن هاجمته نوبة القيء حتى قذف معه أول مخلب بشري. و ظل يتقيأ مخلباً آدمياً بشعاً كل يوم إلى أن بلغ العدد خمسة مخالب. هناك كتبت النجاة للمريض و قال المهاجر أن مهمته قد انتهت"**[٢١].

يقف وراء استحضار كل جني ساحر عراف، بينما يقف أمامه حكيم يعطل سحره و يشل عزيمته. لذلك كثيراً ما تصارع العرافون مع الحكماء في معركة غرائبية سلاحها الدهاء و المكر و أغرب وسائل الشيطان كيداً. حتى إذا فرغ أحدهما من الآخر وجد المنتصر نفسه وجهاً لوجه مع أهل الخفاء دون وسيط. ولا سحر و لا سلاح. فينتهي به الأمر إلى أبشع المصائر. و لا تنتهي المعركة بين الرجلين في قصص الكوني لمصلحة أحد حتى يعرف الآخر مصيراً لا يقل شؤماً كما ينتهي المسموم بعد معركة ضارية مع كائن سام أصابه في مقتل.

ب- شخصية الدرويش: (رواية المجوس)

بعد الجني و العراف، تأتي شخصية لا تنتمي إلى أية فئة من الفئتين السالفتين، و لا أي من الكائنات الغريبة التي ذكرناها. تعلم حيل السحر و تتعاطاه، تعرف حكمة الحكماء و تصدرها، تعرف أهل الخفاء و تتصدى لكيدهم، تعرف البسطاء من الناس و تعيش بينهم، تعرف الملوك والحكام و الزعماء وتجول في قصورهم و بلاطاتهم، و تدس نفسها بين النساء و الصبايا و تعرف خفايا أسرارهم، تخالط هؤلاء و هؤلاء. حيث لا يستطيع أي منهم سبيلاً للتخلص منها، ولا التخلي عنها. إنها شخصية "**الدرويش**" التي لا تقل غرابة و لا تمل الوساطة بين

---

[٢١] – المصدر نفسه، ص ٥٢.

العوالم المتناقضة بروح غرائبية لا يعرف المرء هل هي جد أم دعابة، أم طبع لجنس متفرد من المخلوقات لا قبل له بها.

لا ينفك الدرويش أن يكون إحدى الشخصيات الميتافيزيقية الخارقة التكوين و الغريبة المنشأ و الخطيرة المراودة ، له قدرات عجيبة لا قبل لبني البشر بها. حيث يقدم الكوني عدة صور للقدرات الخارقة لدرويشه، و الصور الغرائبية التي يتخذها في رحلته الوسائطية بين عوالم الطبيعة و ما فوق الطبيعة. فإذا كانت الكائنات الأرضية لا تصبر على الجوع لأكثر من يوم، فإننا نرى في رواية المجوس الدرويش موسى و قد :"**امتنع عن الطعام حتى برزت عظام وجنتيه، غارت عيناه. و بدت العروق في يديه كعروق الأشجار الصحراوية. أصبح هيكلاً من العظام المتنقلة. استولى الشحوب على البشرة و تخلى عنها الدم. فاز أيضاً بلون أخضر نفس اللون المدهش الذي عبر به ((أوداد)) و تميز به سكان الكهوف في تادرارت و متخندوش**"[٢٢].

يعتبر الراوي هذه الدرجة المتقدمة من الزهد و التصوف و الصوم التي أورثت الدرويش هزالاً و شحوباً و امتساخاً و تغيراً للونه البشري إلى الأخضر، فوزاً و مغنماً، كأنما بلغ درجة من الرقي تفصله عن البشر، أو مرتبة تلحقه بالقديسين و المرابطين و كبار الزهاد الذين عرفتهم الصحراء، حتى صاروا ظاهرين للعيان و معروفين بسيماهم :"**العجائز الفضوليات و المحترفات قرأن الإشارة في لونه المدهش و أجمعن على أن الدرويش في صيامه لم يخالف سلوك أجداده المرابطية (الذين يجذبون و يضربون صدورهم بالسكاكين و يصومون على الطعام شهوراً عند وقوعهم في العشق الإلهي) (...) لم تستطع أدهى تلك العجائز و أكثرهن خبرة بالحياة و العشق أن تدل القبيلة على موضوع عشق الدرويش: هل هو الله ؟ أم مخلوقة أرضية بائسة**"[٢٣].

إنه لغز أشد غموضاً بكثير منه لدى سابقيه من أهل الخفاء و السحرة. حيث لا يمكن لأحد أن يجزم بأمر في شأن الدرويش أو يؤكد حوله خبراً أو ينفيه تماماً لأنه مخلوق يسكن الـ (ما بين)، إنه من أهل الأعراف و البرزخ القائم بين الواقعي و الميتافيزيقي. في ذلك الفضاء الوسيط يرسم عوالمه و يستوحي أفعاله التي لا يحمل البشر حولها سوى التوقعات و الظنون، حتى و إن كان هؤلاء البشر أئمة و فقهاء، حيث صرح الراوي غير مرة بأن: " **الإمام تجنب دائماً الإساءة للأولياء و الدراويش. و يعتقد أهل السهل أن الدرويش لا يجوع حتى إذا صام لأن الملائكة تتولاه و تطعمه**"[٢٤].

و لكي يصل مخلوق من المخلوقات البشرية إلى هذه المرتبة من القداسة سيكون عليه المرور بامتحانات أرضية يجتاز فيها أهوالا و محن تجبره على ترك ما في أيدي البشر، و هجران طبيعة حياتهم تماماً كما يصف

---

(٢٢) – إبراهيم الكوني: المجوس. ص ١٨٢-١٨٣.

(٢٣) – المصدر نفسه ص ١٨٣.

(٢٤) – المصدر نفسه. ص ١٨٣.

الشيخ في رواية **المجوس** معشر الدراويش لسلطان المدينة المجوسية الذي حاول بناء الجنة على الأرض قائلاً: **"نحن دراويش لا لأننا نرفض الدخول إلى الفردوس، و لكن لأننا قايضنا الحياة نفسها بعدم، بفناء، بضياع أبدي اسمه الحرية (...) ما سبب هذا التيه الخالد إن لم يكن تلك المحاولة الجليلة و الشجاعة في التخلص من الاستعباد و السعي العنيد إلى الفضاء"**[٢٦].

إنه سعي جاد نحو تخطي تخوم الطبيعة البشرية و الوجود الفاني و تمرد مكابر على سنن الواقع و عدم الاكتفاء بمواضعات منطقه البسيط. إن الدرويش كائن يعرف منذ البدء أنه لم يخلق أرضياً و هو يحاول جاهداً التخلص من قيده و سجنه هذا و يعانق أوطانه الفوقية، حتى أن أهل هذه الأرض من البشر يحذرون تقلباته و يحيطونه بمهابة خاصة إذا وجد بينهم: **"دموع الدراويش في معجم أهل الصحراء، أسوأ من عدوان القبائل الغادرة، دموع الدرويش تحرق القلب و البدن، و تجر البلاوي و الويلات"**[٢٦]. تخوله هذه المهابة المتفردة بين أفراد القبيلة مكانة مقدسة من حيث إنه:**"مرابط، أو حفيد لمرابط، حين يتعرض للظلم أو الاتهام بالقتل، فإن ذلك يطلق نبوءة مختلفة المنشأ"**[٢٧]. و بهذا ينظم الدرويش إلى فئة المخلوقات غريبة المنشأ و الصورة و السلوك و الأطوار ليكمل دائرة الترسيمة العجائبية لهذا العالم الروائي المتفرد.

و من هنا تتضح الصورة النمطية لتراتب طبقات العالم القصصي لإبراهيم الكوني؛ إذ يحتل فيها أهل الخفاء من جن و عفاريت و غيلان و مسوخ أعلى درجات الهرم، بينما يحتل البشر الضعفاء أسفله، فيمَ يضطلع العرافون و السحرة و الدراويش بمركز الوساطة بين العالمين يرضون من فوقهم من أهل الخفاء فيربحون مساندتهم و عونهم، و أحياناً سخطهم و انتقامهم إن أخطأوا النهج أو أخلوا بالميثاق الغليظ الذي قيدوا أنفسهم به، و يرضون من تحتهم من البشر السذج الذين يغدقون عليهم بألوان الهدايا و نفائس الحلي و باهض الأثمان التي يبتزونهم بها. إذا كان المقابل هو الخلاص من سطوة الجن و عداء الأقران و غارات أهل الخفاء و سوء الحظ والطالع.

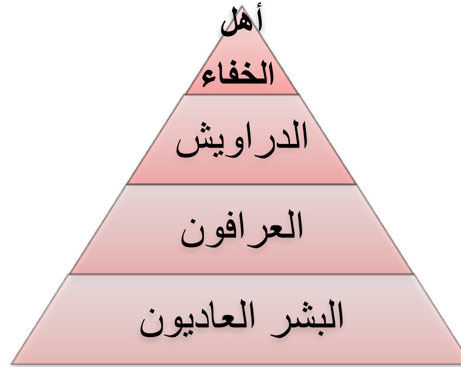
و تتدرج الشخصيات العجائبية في مدونة إبراهيم الكوني حسب قراءتنا متخذة الترتيب التالي:

---

[٢٥] – المصدر نفسه، ص ٤٤٤–٤٤٥.

[٢٦] – إبراهيم الكوني: المجوس، الجزء الثاني، ص ١٩٢.

[٢٧] – ميرال الطحاوي: محرمات قبلية، المقدس و تخيلاته في المجتمع الرعوي روائياً، . ص ١٣٢.



الشكل- تراتب الشخصيات العجائبية حسب القيمة في الناموس الصحراوي عند ابراهيم الكوني

بهذا الشكل يرتب إبراهيم الكوني كائنات عالمه الغرائبي الممتد من أقصى آفاق الميتافيزيقا الماثل في عالم الغيبيات الذي يسكنه الجن ممثلون في "**أهل الخفاء**" المسيطرون على فضاء الصحراء جباله و سهوله، ووديانه و شعابه، و يتلوهم في مرتبة ثانية أقل مفارقة للواقع فئة السحرة و العرافون، كونهم مخلوقات وسيطة تعيش بين العالمين الخفي و الظاهر، و تتعامل مع أهل العالمين و تستفيد منهما في قضاء شؤونها فتلحقها منهما المباركة تارة و اللعنة تارة أخرى. و في مرتبة ثالثة يحل الدراويش و المرابطون، كمخلوقات وسيطة هي الأخرى لكن مع اختلاف طفيف، كونها تعيش مع البشر و لا تتعامل مع الفئتين السالفتين بقدر ما تلجأ إلى محاربتهما و إعانة البشر على التخلص من شرهما و كيدهما، و هي في كل ذلك أعلم من في الأرض بما يخفى على البشر الذين تعيش معهم و تخدمهم دون أن يخدموها.

أما البشر فهم الفئة المستضعفة في هذا العالم، حيث يعتبر منطقها العقلاني في حد ذاته خرقاً لناموس العالم الميتافيزيقي الذي تحتله و تعيش فيه بقية الفئات الفوقية على عالم البشر من أهل الخفاء و العرافين و الدراويش.

ثالثاً - فضاء التحولات:

لا يكتفي الكوني بتقسيم و تصنيف الفئات المختلفة من الكائنات الغرائبية في فضائها الميتافيزيقي، و يتركها معلقة و منعزلة في الهناك بل يعمد في مرحلة تالية إلى إقامة علاقات لا منطقية بينها تصنع قوام منطقها الغرائبي و توطد أواصر أركانه و بنياته، و يتمثل أساس هذه العلاقة القائمة بين عناصر العالم الغرائبي و كائناته في خاصية التحول، إذ نشهدها مخلوقات تملك القدرة على التحول و تغيير الجنس بالمرور عبر مسالك لا تقل غرابة عن العالمين اللذين تمر بينهما أو المخلوقين اللذين تحل فيهما.

١- فضاء العبور- (البرزخ).

يمثل البرزخ فضاءً سحرياً فاصلاً بين نقيضين أو حياتين متناقضتين، يقوم بدور خليق بمنطقة الأعراف الفاصلة بين النعيم و الجحيم، و بين السعادة و الشقاء، و بين الوجود و الفناء، يقول سعيد الغانمي واصفاً هذه المساحة الغرائبية الوسيطة الكثيرة الحضور لدى إبراهيم الكوني: "**بين الخير و الشر، يوجد ((البرزخ)) ذلك الوسيط الذي يستمده الروائي من ميراث ابن عربي الصوفي، حيث البرزخ وسيط يؤاخي بين نقيضين. البرزخ هو الظلمات الغائمة بين الوجود و العدم، فيما بين الموت و الحياة، في ما بين الغياب و الحضور، ذلك الفاصل الخفي الذي يرضي خصمين متنازعين يكمل كل منهما الآخر. هناك إذن رحلة قوامها الانتقال في الأسطورة تبدأ بالدخول في أرض أهل الخفاء و تناول النبتة الخرافية (...) لينتهي إلى ماذا؟ إلى الميلاد الجديد و البعث، إي إلى أن يكون جنيناً. إلى أن يخرج من رحم أمه مثلما يخرج الجنين**"[(٢٨)]. و تجدر الإشارة إلى أن هذا العبور يتعدد، فمنه؛ العبور الرمزي الذي يمثله الإحساس بنشوة الانتقال، و سكر الرحلة الميتافيزيقية التي يعبرها المرء دون أن يتحرك جسده، في رحلة روحية من الحلم: "**حلم بالخلاص، حلم فوز بالحقيقة، حتى لو كان هذا الفوز لا يستغرق سوى غمضة (...)، و لكن في الانتقال يسكن سحر. في استبدال القيد بقيد آخر إغواء لا يقاوم. إن متعة العبور من متن إلى متن آخر (...) لا تعادلها متعة في الدنيا برغم الخطر المحدق بالمجازفة. إن (...)السباحة في مياه الأعراف، تعادل السباحة في مياه المطهر المؤدي إلى ضفاف الفردوس(...) إن إحساس هذه النقلة هو ما نسميه عادة سعادة**"[(٢٩)].

إذا كان لكل عبور غاية و في كل تحول ميلاد صورة جديدة و بعث جديد، خاصة إن كان هذا العبور رمزياً، فلاشك أن هذا المسعى يروم تحقيق قدر من السعادة؛ هذه العنقاء التي تستحق في عين مريدها خوض ما تطلبه من مخاطر، و إلقاء الروح و الجسد معاً في غياهب المجهول الذي لا قاع له و لا قرار.

غير أن هناك عبور مادي فيزيقي الحدوث ميتافيزيقي الكيفية، يتم فيه تحول المخلوق من جسده الأول إلى جسد ثان، من صورته الأصلية إلى صورة المسيخة و من شكله الأولي إلى شكله النهائي. لكن الغرائبية الحقة لا تكمن في أي من الصورتين بقدر ما تكمن في كيفية التحول و طرائقه و هذا ما سنراه في العنصر التالي.

٢- وسائل العبور (النبتة الخرافية- آسيار)

تتدخل النبتة الخرافية في كثير من النصوص الروائية لإبراهيم الكوني لتسعف عملية التحول و تعبر بصاحبها إلى الضفة الأخرى، و هذا ما نشهده في نموذج لهذا الوسيط الخرافي من رواية التبر، حين يصاب الأبلق و

---

(٢٨) – سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٠، ص ٨٠.

(٢٩) – إبراهيم الكوني: جنوب غرب طروادة ، جنوب شرق قرطاجة، ص ٢٣٨.

هو جمل البطل أوخيد، بالجرب نتيجة نُزُوِّهِ على إحدى النوق المصابة. حيث يخبره الشيخ موسى بأن لا أمل في شفاء جمله إلا بتناول النبتة ذات المفعول السحري المسماة ((آسيار)) التي طالما نقلت الكثيرين من الموت إلى الحياة و من الشقاء إلى السعادة و من دنيا الزوال إلى دنيا الخلود و من الفناء إلى البعث. لكن في كل هذه الحالات يجب أن تمر هذه النبتة بصاحبها على سراط البرزخ، و تغمسه في مياه الأعراف كفضائين يمثلان فجوة العبور اللازمة بين العالمين النقيضين. و في كل ذلك مجازفة رهيبة يحايثها الفقدان و إخفاق الرحلة و خيبة المسعى.

فبعد أن يتناول"الأبلق عشبة ((آسيار)) و يمضغها (...) سيجن الجمل و يقطع الأودية و الوهاد و الوديان(...) في هذه المرحلة سيمر الجمل أولا بموت رمزي و فقدان للوعي في حين يبقى أوخيد محتفظاً بوعيه، و بعد ذلك مباشرة يصحو الجمل و يسترد وعيه أو ((عقله))، يأتي دور أوخيد ليغيب عن الوعي"[٣٠]. مما لا يتوقعه القارئ هنا أن يتجاوز تأثير النبتة السحرية جسد الجمل ليحل في جسد صاحبه. فيمر بنفس تجربة الحيوان العليل، و ينتقل بدوره من حالة الحضور و الوجود في العالم إلى حالة الغياب و العدم. يتعلق الأمر بتماهٍ خرافي بين البشر و الحيوان بحلول كل منهما في الآخر عن طريق هذه النبتة المعجزة التي يشرحها إبراهيم الكوني في هامش روايته على النحو التالي:" آسيار: يعتقد أنه بقايا السلفيوم. و هو نبات أسطوري يعطي طاقة هائلة. انقرض من ليبيا في القرن الثالث قبل الميلاد، و يجمع المؤرخون القدماء أنه كان دواءً سحرياً لكل الأمراض المعروفة في العالم القديم. و كان ملوك ليبيا القدماء يصدرونه إلى مصر و ما وراء البحار. و يعتقد الكثيرون أن فيه يكمن سر التحنيط إذ استخدمه الفراعنة لهذا الغرض"[٣١].

و من تأثير المفعول السحري يدخل الجمل في سلسلة من التحولات إلى كائنات أخرى، حينما يبدأ مفعول آسيار في العمل:"**الجلدة الجرباء سقطت في الطريق. الأبلق تحرر من جلدته كما يتحرر الثعبان**"[٣٢] و لا يخفى على أحد بأن :"الثعبان سليل الأساطير القديمة، رمز لتجدد الحياة. و ها هو الأبلق ثعبان ينزع جلده، و يستقبل الحياة بميلاد جديد. مر الجمل إذن بمرحلتي الموت و الميلاد، الغياب و الحضور"[٣٣]. و في المجموعة القصصية: "**الربة الحجرية**" يجيب العراف المجوسي الزعيم التائه الباحث عن الحقيقة قائلاً :"**في صحرائكم شجرة واحدة تستطيع أن تخرجك من ظلمات النسيان: آسيار! إنها آسيار! هل تعرف آسيار؟ هل تعرف ماذا يفعل هذا النبات؟ إنه يميتك و يبعثك من جديد حياً. يجعلك تولد مرتين. ابحث عن آسيار**"[٣٤].

(٣٠) – سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، ص ٧٣.
(٣١) – إبراهيم الكوني: التبر، دار التنوير لبنان– تاسيلي للنشر و التوزيع، الطبعة ٣، ١٩٩٢. ص ٢٠.
(٣٢) – المصدر نفسه ص ٤٤.
(٣٣) – سعيد الغانمي، ملحمة لحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني ، ص ٣٨.
(٣٤) – إبراهيم الكوني: الربة الحجرية، ص ١٣٠.

إنه الإعجاز الناتج عن المفعول السحري للنبتة الخرافية التي جعل منها الكوني في أكثر من رواية و قصة، وسيلة تحول بين وجودين متناقضين، أو الانتقال بين عالمين منفصلين لا طريق إلى العبور بينهما إلا بعناصر سحرية تتمثل عجائبية وجودها في كونها ذات مصدر طبيعي و مفعول ما فوق طبيعي، لذلك فهي تحمل المفارقة في كيانها قبل أن تنقله عن طريق طاقتها السحرية إلى بقية المخلوقات.

٣- العبور دون وسائل- التحول الميتافيزيقي.

إذا كنا قد شهدنا صورة نموذجية لعبور يتم عن طريق وسائط و عقاقير ذات مفعول سحري، فإن الكوني في مقام آخر يقدم لنا نوعاً آخر من العبور من كيان إلى كيان، و هو ما يطلق عليه في لغة الأساطير بالتحول [La métamorphose]، حينما يولد المخلوق في جسد ثم يتحول في منتصف رحلة حياته إلى جسد ثان، و لا يشترط في عالم العجيب أن يكون الجسد معروفاً أو مألوفاً، بل ربما يكون جسداً لوحش خرافي لا أصل له، أو كيان مركب من أعضاء حيوانات مختلفة إمعاناً في تعميق هذا العالم الميتافيزيقي الحافل بالكائنات الخرافية و قصص التحولات العجائبية، العابرة للذوات.

وفي مغامرة بحرية مهولة على متن بارجة عسكرية تجوب رواية "**جنوب غرب طروادة جنوب شرق قرطاجة**" يهجم الغرائبي على ربان السفينة فتطرأ على البحَّار السجين ((ويليام راي)) عدة تحولات تجعله يتيه في عالم مجهول يمتد بين الحلم و الحقيقة ، و ذلك حينما وجد نفسه ذات ليلية أمام القبطان الذي سجنه، و ها هو ينظر إلى سجانه مستغرباً: "**تطلع إليه باشمئزاز قبل أن يجد نفسه و قد تحول في لحظة إلى كتلة حيوانية مزمومة ليثب إلى خناقه. نشب في نحره يدين تصلبت أصابعهما فانقلبتا قطعتين حديديتين (...) لا يملك عليهما سلطاناً، أطبق بهما على النحر ليقينه الغامض بأنه لا يخنق إنساناً، و لكنه يمحو من الوجود مسخاً كريهاً يهدد الإنسانية بأمر جلل، جحظت عينا الضحية المزرية و بدأ اللسان من الفم يتسلل، و يتدلى كأنه الحية. حشرج بأنفاس كفحيح الحية أيضاً، بعد لحظات بدأ ينقلب ليتحول بين يديه إلى حية. تحول بين يديه أفعواناً حقيقياً يسدد نحوه نظرة ساخرة من حدقته الخرافية، بعد عراك طويل قذف المسخ في وجهه برضاب لزج، مقزز، ليغمره بهذا المخاط في وجهه، في عينيه، في منخريه، في فمه الفاغر بالحقد، و بالاشمئزاز و الفزع**"[٣٥].

تخرج دلالة المشهد من واقعية الحدث إلى رمزية تركيب صوره الغرائبية التي تحوز على جل اهتمام القارئ كأنما تضطلع بدور آليات قارئ ضمني يستجمع شتات المشهد القرائي و يوجهه نحو زاوية التركيب المشهدي دون التركيز على حيثيات الصراع نفسه، و هذا ما يتعزز أكثر في المشهد الموالي: حينما يطالعنا قبطان السفينة ((بينبريدج)) الذي يعيش تجربة مماثلة حيث: " **أقبل مُطارداً بشبح خفي، لم يتبينه في ظلمة الدغل، و لكن الحدس أوحى له بأنه ثعبان. كان المكان مبهماً، و الشبح كان مبهماً أيضاً، و النهر الذي غاص فيه فراراً من**

---

(٣٥) – إبراهيم الكوني: جنوب غرب طروادة ، جنوب شرق قرطاجة ص ٣١٤-٣١٥.

الشبح كان مبهماً أيضاً، لأنه ما لبث أن انقلب بحراً، ثم خضماً متلاطماً كأنه المحيط (...) ليكتشف بأن المسخ الخفي الذي ظن أنه تخلف، قد تحول مسخاً له رأس تمساح، و جرم ثعبان، و مسلك إنسان. مسلك إنسان ؟ في سيمائه أيضاً لاحظ حضور روح إنسان ! كان يحوم حوله بحركات كأنها الدعابة. كان يبتسم بمكر أثناء هذا اللهو الذي ذكّره على نحو غامض بلهو الهر قبل أن يلتهم الفأر. ثم .. ثم بدأ بدن المسخ ينتفخ. انتفخ فعظم حتى صار رابية، أو جبلاً، أو جزيرة، في متاهة المحيط. غاب رأس التمساح، و اختفى بدن الثعبان، و انقشعت سيماء الإنسان، ليصير المخلوق كله جسداً. صار كتلة جسد لم يعرف كيف وجد نفسه يخوض في الظلمات و يتجول في جوفها، سبح هناك زمناً قبل أن يحدثه الهاجس بلا جدوى البحث عن منفذ، لأنه سجين في بطن الحوت. الحوت ؟(..) و لكن الخلاص حل فجأة بزلزلة كأنها الانفجار. الانفجار الذي دمر القمقم فتنفس الصعداء"[٣٦].

يخرج القارئ من هذه المشاهد الروائية بتساؤلات عديدة حول مكمن الدلالة النصية و التناصية، و كذا المغزى التركيبي الذي ينشده الروائي من ورائها، و كذا الأسلوب القصصي المعتمد على تنويع المشاهد و تغيير نمط التحولات وطرائقها، وقد ارتأينا بلورة هذه النقاط بشكل مختصر في ختام هذه الدراسة.

خاتمة:

لا شك أن القارئ لأعمال ابراهيم الكوني سيحصد من الأسئلة الإشكالية أكثر مما يحصد من الأجوبة و اليقينيات، و قد حاولنا تحليل جل الإشكالية العجائبية التي عرضت لنا من خلال هذه النماذج السردية (القصصية و الروائية) التي تناولناها بالدراسة، النصيغ نتائجنا التي تمخضت عن تلك التساؤلات في ختام هذه الدراسة في النقاط التالية:

- تقع هذه التحولات المسخية في عالم مواز لعالم البشر، و عادة ما قد يخطئ الحدس إذا نسبها لعالم معين بصورة نهائية. و لا يفيد في هذه الحال إلا ترجيح كونه حلماً أو كابوسا. صراع داخلي لشخص مهووس، أو قطعة من قطع قصص الخيال العلمي التي تسللت إلى المخيال الروائي الذي ما فتئ ينوع المشهد الغرائبي و ينثر مغامراته ويعدد فضاءاته و مخلوقاته بصور شتى، لا تحمل دلالاتها في الأحداث التي تسفر عنها المغامرات، بقدر ما تحملها في رمزية التحولات و نوعية تراكيب عناصرها.
- يمكن أن نميز في هذه المشاهد المتنوعة التي تتآزر لتنسج أديم الفضاء الغرائبي عند إبراهيم الكوني، أسلوباً يتحدد بنوعية الربط بين المشاهد حيث تتركز الدلالة في كامل هذه المشاهد و الصور الموصوفة على مستوى الروابط القائمة بين العناصر أكثر منها في العناصر ذاتها.

---

(٣٦) – المصدر نفسه ،ص ٦٢-٦٣.

- كما تتركز الأبعاد التناصية في تركيب المخلوقات الغرائبية لا لتتنوع و تختلف و لكن لتشترك، و تتخذ ملامح و صفات بعضها، في صورة خلاقة توزع المعنى الرمزي لطباع البشر خاصة. حينما يتخذ البشري ميزة حيوان أو عضو من أعضائه فيتصف بصفته زيادة في بلاغة الوصف و تعميقاً للدلالة التأويلية التي تغادر السياق النصي لتحايث في تناصها معانٍ مجاورة يزداد عمقها بازدياد الهوة و المفارقة بين العضوين الملتحمين، أو الكيانين المتوحدين.

- تقوم آلية الترميز على استدعاء البعد الصوفي في رسم المشهد الغرائبي حينما يعمد الروائي إلى استعمال قاموس صوفي دقيق و ذلك عندما يصف الرقي من الأرضي إلى الميتافيزيقي، و يرتب كائنات العالمين فيضع البشر في حضيض العالم السفلي و بقية المخلوقات الغرائبية في مراتب فوقية.

- كما يعمد إلى توظيف معجم اصطلاحي صوفي من قبيل الحلول، التوحد، الوجد، البرزخ، التحرر... الخ، ليتم شرحه و التمثيل له بالوقائع الغرائبية، و المشاهد التخييلية لا باللغة الصوفية و خلفياتها الدينية أو الطرقية.

- تتسم نهايات المشاهد و القصص الغرائبية بالمأساوية و هذا كما ذكرنا آنفاً ليس من صفات الغرائبي بل من صفات الغريب (ينظر التقديم). و هذا دليل كافٍ على أن الكوني يزاوج في مشاهده التصويرية لفضائه الروائي الصحراوي بين العجيب الذي يمثل مادة المشهد و أصل بنائه، أين يلقي بالمنطق العادي المألوف إلى خانة الاستهجان و عدم الملائمة، حينما نجد بأن جل الخطاب الروائي يتنفس روح الغريب في كافة تفاصيله مما يجعلنا نستهجن وجود المشهد المألوف بين طيات هذا النوع من الخطاب.

فيمَ تتسم نهايات المشاهد و القصص بالفجائعية، و هي خصيصة الغرائبي كأنما فرغنا للتو من مشاهدة منظر مألوف أفجعنا بإصابة صاحبه بمكروه طارئ شوه صورته، أو حلول مصيبة نازلة حسمت مصيره.

- و تدلل هذه المزاوجة التركيبية بين العجيب في المتن، و العجائبي في خواتمه، على أن الكوني لا يشيد نصاً روائياً بفضاء عجائبي رمزي فحسب، بل يشكل في نصه قارئاً قادراً على استيعاب الخطابين معاً، مميزاً في آن بين ما تنصه النظرية الغربية البنيوية و الوظيفية للخطاب الغرائبي، و بين صنعة الروائي العربي الذي بإمكانه تأسيس غرائبية عالمه القصصي و رسم معالم أسطورته الشخصية في خطاب يتجاوز بمسافات متفاوتة، تخوم التنظير بثقل محموله البلاغي و الجمالي و الأسطوري الذي تقوم عليه البنية الدلالية لرؤيته للعالم.

شخصية المكان في الفن: دراسة في رواية" غرفة العناية المركزة" لعز الدين شكري

د. أحمد يحيي علي محمد / أستاذ الأدب والنقد المساعد. كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر .

ملخص بحث

تتناول هذه الدراسة عنصر المكان في الرواية، وتحاول دراسته بوصفه شخصية من الشخصيات وليس مجرد عنصر جامد ثابت وفق النظرة التقليدية له، في محاولة لمعرفة كيف يؤثر في صناعة الحدث وفي حركته، وكيف يؤثر بدلالاته في المعنى الكلي للرواية، من خلال نموذج تطبيقي هو رواية غرفة العناية المركزة للأديب المصري عز الدين شكري، ومن خلال دراستها له تقوم بإجراء مقابلات بين عمل شكري وتجارب أدبية أخرى في ثقافتنا العربية، ثم في الثقافة العالمية تكشف أثر المكان ودوره المهم في صنع الحدث الروائي وفي حركته وما يترتب على ذلك من دلالات تعبر عن واقع الجماعة الاجتماعي وعن حال الجماعة الإنسانية عمومًا؛ لذا فإن معرفة السياق الخارجي المحيط بالنص الروائي والوقوف على تجربة مبدع النص في داخل هذا السياق أمر ضروري في عملية التأويل.

This study deals with component location in the novel, and trying to study it as a figure of the characters and not just a component of a rigid fixed in accordance with the traditional view of him, trying to figure out how it affects the industry event in the movement, and how it affects Bdalalalth in the whole meaning of the novel, through the model applied is a novel room intensive Care for the writer Egyptian Ezzedine Choukri, and through the study his conduct interviews between the work of thanks and the experiences of other literary in our Arab culture, then in the global culture reveal the impact of the place and its important role in making the event a novelist in his movement and the consequent implications reflect the reality of the group social and human community in general anyway; therefore, knowledge of the external context surrounding text novelist and stand on the experience of the iconic text within this context is essential in the process of interpretation.

- مدخل

يرتبط فعل الكتابة - إلى حد كبير- بلحظة قرار باختيار؛ إذ يلي مرحلة الالتقاط من العالم والتخزين في صندوق الوعي رغبة في تمثيل هذا الذي تم التقاطه وتجسيده في هيئة معينة تتسق والصورة الذهنية له لدى الذات القائمة بهذا الفعل؛ الأمر الذي يجعل لهذا العالم الملتَقَط حضورين:

- واقعي مرجعي: يحظى بدرجة كبيرة من الاتفاق من حيث هيئة الظهور بين أفراد الجماعة.
- ذاتي ذهني: يعد وثيق الصلة بالفن، هو منطقة عمله؛ ففي مرآة هذا الأخير تنشأ حالة من التفاعل شديدة الخصوصية والتميز بين هذه الذات الفردية ومفردات السياق المحيط بها، وينجم عن هذا التفاعل إعادة ظهور لهذا الموضوع/العالم الخارجي بهيئة هي من نتاج وعي الفرد، هذه العملية المعتمدة على ما يمكن تسميته الاستنساخ تقيم رباطا من الترادف/التماثل بين الفاعل الرائي (هذه الذات)، والمفعول/الموضوع محل الاهتمام؛ ومن ثم يتسنى الحديث عما يمكن تسميته سلطان التجربة وأثرها فيما تتم صياغته من عوالم فنية تخضع في تشكيلها - بدرجة كبيرة - لتجربة الذات المبدعة وأثرها في عالم الخارج وتأثرها بما فيه [1].

وما من شك في أن نهضة الدرس اللغوي اللساني التي قامت منذ بدايات القرن العشرين على يد المفكر السويسري فردينان دي سوسير وعمله الذي أفادت منه كثيرًا الدراسات اللغوية الوصفية - كتاب محاضرات في علم اللغة العام – قد قدم طرحًا لهذه القضية يتلخص في هذه العلاقة القائمة بين طرفي ثنائية (الدال والمدلول)؛ إن الغلاف الخارجي الظاهر للعالم يعبر عنه وفق رؤية دي سوسير مصطلح الدال، بينما يأتي المدلول معبرًا عن الروح/المعنى الذي ينتجه وعي الذات وفق متابعتها المتأملة لهذا الشكل (الدال) بغض النظر عن أيهما أسبق، هل الشكل؟ أم المعنى الذي دفع إلى اختيار صيغة ما يتجسد بها ليظهر أمام الفرد والجماعة في إطار بناء ثقافي محدد له لغة يتم التواصل بها بين أفراده؟ وفي الحديث عن المدلول تتحرك المعالجة اللغوية في طريقين:

- طريق المرجع الخارجي الذي يعبر عنه هذا الدال ويلتقي عنده كل أفراد الجماعة.
- طريق التصور الذهني: الذي يتنحى جانبًا بعيدًا عن المرجع لينشئ له حضورًا موازيًا يعكس تجربة الذات وحالتها العقلية والوجدانية في ظل وعاء زماني ومكاني شهد ظهور هذه التجربة [2]

---

١ – انظر: د. عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، من ص ٢١ إلى ص٢٣، طبعة ٢٠٠٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة..

٢ – انظر : جوناثان كلر، فردينان دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، ترجمة : د.عز الدين إسماعيل، من ص ١٦ إلى ٢٢، طبعة ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة..

إذًا فإن الحديث عن لحظة القرار باختيار التي ترتبط بعمل المبدع في عالم الفن يعد بمثابة حكاية إطار حاضنة لمنتجه الفني المتولد عنها، هذه اللحظة تحدها وتكشف عنها أسئلة يأتي لسان حال الفن المصنوع مجيبًا عنها إلى حد كبير:

- ما المعنى/الفكرة التي يتضمنها هذا المصنوع؟ (سؤال المعنى).
- ما المأخوذ من عالم الواقع الذي سيتحول على يد الفنان في إبداعه أيًا كان مظهره إلى أداة/مطية يرتدي هذا العالم من خلالها ثوبًا يبين بجلاء هذه اللعبة الأثيرة التي يتميز بها الفن - بصفة عامة – ألا وهي الرمز؟ (سؤال يتصل بعملية الاقتناص من الواقع).
- ما نقطة الانطلاق التي سيستهل بها هذا الفن نشاطه؟ (سؤال البداية)
- كيف يتشكل هذا المنجز الفني من داخله ؟ (سؤال الإجراء، وفي حقل السرد يمكن أن نسميه وفق مصطلح موجود فيه سؤال الخطاب) [1]
- ما القصد/الغاية التي ينشدها المبدع من وراء رسالته الفنية التي يلقي بها في فضاء التداول؟ (سؤال الغاية/الأثر).

وتتحرك هذه الدراسة بصحبة أحد أعمال الأديب المصري عز الدين شكري، إنها روايته غرفة العناية المركزة التي صدرت في العام ٢٠٠٨م عن دار شرقيات بالقاهرة تالية لعملين سابقين عليها، هما: "مقتل فخر الدين" التي صدرت في العام ١٩٩٥م، و"أسفار الفراعين" التي صدرت في العام ١٩٩٩م، ويعكس نشاطه في حقل الرواية خطين متوازيين، الأول: العمل الدبلوماسي المنشغل به منذ تخرجه في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية عام ١٩٨٧م، وبجواره كتابة الرواية [2].

والحديث عن جانب من السيرة الذاتية للمبدع يقدم للمعني بالتحليل والتأويل إسهاما في عملية استكشاف المعنى خلال معالجته لهذه الرسالة الفنية؛ بوصف هذه السيرة وعاء تسكن فيه تجربة في ظرف زماني ومكاني محدد، بما يتصل العمل الذي تم إبداعه، في إطار علاقة تقوم على الجناس - بالإفادة من هذا المصطلح في بلاغتنا العربية - بين طرفين: تجربة شعورية، تشير إلى حضور المبدع في عالمه وتأثره بما يقع فيه وتأثيره فيه، وتجربة شعرية/جمالية يمثلها المنتج الفني له في ظهوره أمام المتلقي.

---

١ – انظر: انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة : عابد خزندار، مصطلح (Discourse)، ص٦٢، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة....

٢ – انظر: عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، بيانات المؤلف، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، دار شرقيات، القاهرة..

والدراسات النقدية بصفة عامة تعتمد على عناوين تحكم عمل أصحابها والخطوط المنهجية التي اختاروها في معالجة ما يتصدون له من إبداع، ويتوقف اختيار هذه العناوين/الخطوط المنهجية -غالبا- على خصوصية العمل محل الاهتمام وهويته المميزة له على مستوى البناء التركيبي الذي يمثل موطن جمال أصيل فيه؛ فلكل عمل صيغة شكلية ظاهرة تؤدي دورًا فاعلا مؤثرًا في خيارات من يتصدى له بالدرس النقدي؛ ومن ثم فإن علة اختيار المكان ليكون محور عمل هذه الدراسة يمكن تبريرها بالنظر إلى البناء الكلي لهذه الرواية:

إن عنوانها "غرفة العناية المركزة"، وهي تتكون من أربعة فصول، لكل فصل عنوان مخصوص، وتقوم في بنائها على أربع شخصيات رئيسة؛ إن المكان إذًا بنظرة أولية كلية يتم الانطلاق منها والنباء عليها مع متابعة القراءة يهيمن على بنيتها من حيث عدد الفصول وعدد الشخصيات المحورية المؤثرة في صناعة الحدث وتطويره؛ إن الغرفة/مكان يتكون من أضلاع أربعة، هذه الرباعية نجدها تلقي بظلالها على هذين الجانبين سالفي الذكر. ولكل شخصية رئيسة في داخل الرواية مكانٌ مميز تؤدي فيه دور الراوي المتكلم بضمير الأنا، السارد لبعض من تجربته في الزمن الماضي، وفي ثناياها إشارات إلى العلاقات التي تحكمه بباقي شخصيات العمل، هذا المكان هو الفضاء السردي/الفصل الخاص به في الرواية:

- العميد أحمد كمال في الفصل الأول: "موت سريري"
- الصحفي أشرف فهمي في الفصل الثاني: "أسمنت السقف"
- المحامية داليا الشناوي في الفصل الثالث: "وردة خضراء زاهية تكاد تكون باكية"
- المحامي نشأت غالب في الفصل الرابع: "جدار لا ينكسر"

والدافع إلى قيامهم بهذا الدور المتكرر، أي الراوي بمضير المتكلم (الأنا) حدث انفجار في مكان ذي طبيعة مرجعية، هو القنصلية المصرية بالخرطوم،الذي ألبسه الكاتب لباسًا زمنيًا مرجعيًا عندما ربطه بالعام١٩٩٥م، وقد أدى هذا الانفجار إلى حصارهم تحت الأنقاض، تبقى هذه الحالة المأساوية ملازمة لهم دون أن تتغير إلى نقيضها منذ البدء حتى المنتهى؛ لتظل العلاقة القائمة بين العنوان الذي يعد مظهرًا يشير إلى الحل وانفراج العقدة، أي غرفة العناية المركزة وتفاصيل العمل من الداخل سمتها انفصال لا اتصال، في ظل ثنائية مكانية لا تبرح مكانها ولا تفقد سطوتها على هذا العالم الفني (المكان الأزمة/القنصلية المصرية المنهارة، والمكان الحل/غرفة العناية المركزة) [1].

---

١ – انظر: عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، الرواية من ص٦ إلى ص٢١٧.

وتعتمد الدراسة على تضافر منهجي، تتعانق فيه:

بعض مقولات النظرية المعرفية لعلم السرد الحديث[1] .

- عدد من المصطلحات المستقاة من حقل الدرس النقدي الحديث كمصطلح (التناص) [2] وفي الدراسات اللسانية الحديثة مصطلح الإحالة في علم لغة النص بنوعيه: المقامية والنصية[1] والتكرار والحذف في مجال علم الأسلوب على سبيل المثال [2]

وانسجاما مع هذه الحالة الجمالية التي يكتسبها كل عمل فني بالنظر إلى خصوصية تشكيله يمكن القول : إن المكان بوصفه أحد مكونات الحكاية الأربعة : الزمان، والمكان، والحدث، والشخصيات يشجع على التعامل معه بالنظر إلى هذا العالم الفني لعز الدين شكري بوصفه أحد الفواعل /الشخصيات المؤثرة في صناعة الحدث الحكائي وتطوره؛ بحكم ارتباطه بتجربة المبدع واتصال هذه التجربة بسياق زماني ومكاني راهن يحيل إلى واقع الجماع ة المصرية في الثلث الأخير من القرن العشرين والعقد الأول من الألفية الثالثة الذي شهد ظهور هذا العمل لشكري هذا من جانب، من جانب ثانٍ الروابط التفاعلية الم نعقدة بينه وبين باقي أركان المنظومة السردية، وبالإفادة من النظرة الحديثة إلى مفهوم الشخصية التي لم تعد تقصرها على ما هو بشري فحسب، بل تسمح بتوسعها لتجعل من الجماد ومما هو معنوي مجرد شخصياتٍ تدلي بدلوها في عملية إنتاج الحدث الحكائي من الداخل

- انظر: Mark Currie, Postmodern Narrative Theory, P.g 36, General Editor, Gulian Wolfreyes

١ – مثل: مصطلح راوي السيرة الذاتية، أي الراوي الذي يتحدث عن قصته وعن الآخرين وعلاقته بهم، ويُطلق عليه سرد الشخص الأول؛ لذا يصير وعيه وما ينطلق منه بمثابة النبع الذي يتحرك نهر السرد بدءًا منه، ولا يخفى ما تتميز به هذه الطريقة في الحكاية من طبيعة مونولوجية تسرق وأحادية الصوت الناطق، وهذا النوع من الرواة يشكل السمة الأساسية لعملية الحكي في غرفة العناية المركزة

– انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ص٨٩.

وكذلك مصطلح (الاسترجاع/Analepsis) الذي يشكل مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة إلى اللحظة الراهنة تبعًا لمسبب معين يعد دافعًا فاعلا يستنهض المعني بالرواية للقيام بهذا الدور، وفي سرد عز الدين شكري يعد حدث الانفجار وما تلاه في حاضر الشخصيات الأربعة بمثابة مثيرٍ خارجي يلقى بظلاله وبأثره في صياغة الراوي الذي تعاقب عليه الأربعة الأساسيون على هذا النحو، ألا وهو الراوي المتكلم بمضير الأنا .

– انظر: السابق، ص٢٥.

ومصطلح (النهاية/ End)، تحتل هذه المحطة في عالم السرد وضعًا حاسمًا؛ لأنها تلقي الضوء على دلالة الوقائع التي أفضت إليها، وتسهم في استخراج الدلالة الساكنة خلفها، وتعد – بدرجة لا بأس – بها تبريرًا يكشف مسار الحدث الروائي على نحو معين.

– انظر: السابق، ص٧٤.

ومصطلح (المونولوج/Monologue) الذي يقدم الشخصية والحدث في ظل أحادية صوتية، تنشطر فيها الذات إلى متكلم ومستمع مع انسياب الخواطر على وعيها، في عملية تعيش فيها هذه الذات حياة فردية تتنحى فيها جانبًا لتج الس وعيها الناطق حتى وإن كانت حاضرة بشكل مادي ملموس وسط مجموع.

– انظر: السابق، ص١٣٦.

٢ – مصطلح أطلقه التفكيكيون في نقد الحداثة وفي مقدمتهم جاك دريدا؛ يعبر عن تجاوز النص حدوده الذاتية وأحادية الصوت الناطق ومن ثم الرؤية بانفتاحه علي أصوات وسياقات ونصوص أخرى؛ بما يجعل من النص المشكل عبر اللغة معادلاً لمجتمع إنساني حواري صغير.

– انظر: د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديث (معجم ودراسة)، ص٤٦، ٤٧، طبعة ١٩٩٦م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

– انظر: د. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص٢٩٨، طبعة ٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- الإفادة من تيار ما يسمى بالحساسية الجديدة، التي تربط بين العالمين الداخلي للذات والخارجي في إطار حالة من التداخل والالتحام بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، بخلاف الحساسية التقليدية التي تربط الإنسان بعالمه الواقعي المادي ربطًا مباشرًا، فتفصله عن عالمه الذاتي [3].

وتنقسم الدراسة إلى محاور عدة:

أ - طبقات المعنى في بناء العنوان.

ب - دوائر الفضاء المكاني.

ت - ثنائية الثابت والمتحرك في تشكيل المكان.

ث - انفتاح النص الروائي: يتكون هذا المحور من فكرتين، الأولى: اللقاء بالحديث النبوي الشريف، الثانية مكان "غرفة العناية المركزة في مكتبة السرد"

أ - طبقات المعنى في بناء العنوان

يقدم النظام اللغوي في شقه الخاص بالأداء، أي في استخدام الفرد والجماعة له في أشكال التعبير المختلفة افتراضين:

---

١ - يتصل هذا المصطلح بعلم لغة النص الذي يرصد مقومات التماسك وآلياته ومظاهره داخل النص اللغوي، والإحالة المقامية تشير إلى علاقة الانسجام القائمة بين النص والسياق الخارجي المحيط به وتأثره بما فيه؛ بوصفه نتي جة أو مرادفا جماليا له، أما الإحالة النصية فإنها تعبر عن أمارات التماسك اللغوية في داخل النص ذاته.

- انظر: محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، من ص١٥ إلى ص١٩، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٢ - التكرار ظاهرة في اللغة تشكل آلية في صياغة الفكرة وفي عرضها بمظاهر تعود في اختيارها إلى أولويات المؤلف وقناعاته وعلاقته بمادته المؤلفة من جهة، وبنظرته إلى عالمه الخارجي وتجربته فيه من جهة ثانية، ولا شك في أن لهذا التكرار تجليات منها، التكرار على مستوى اللفظة أو ا لجملة، أي التكرار اللفظي، والتكرار على مستوى المعنى/الفكرة، عندما يتكرر حضورها في داخل النص بصياغات متنوعة.

- انظر: د.محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، من ص٢٨٩ إلى ص٢٩٨، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

أما الحذف فإن البعد الجمالي المميز له يعود إلى أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ، بل يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل المقصود، وعملية التخيل هذه التي يقوم بها المتلقي تؤدي إلى حدوث تفاعل من نوع ما بين المرسل والمتلقي قائم على الإرسال الناقص م ن قبل هذا المرسل وتكملة هذا الرقص من جانب المتلقي.

- انظر: د.فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، من ص١٣٩ إلى ص١٤١، طبعة ١٩٩٧م، مكتبة الآداب، القاهرة.

٣ - انظر: إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، من ص١٢ إلى ص١٧، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م، دار الآداب، بيروت.

- الأول: معجمي الطابع، أي أن يكون هذا البناء مقصودًا بدلالته المباشرة التي تتراءى للوهلة الأولى أمام العيون المتلقية.

- الثاني: يعتمد سبيل العدول/الانحراف، عندما يخرج عن هذه الدلالة الظاهرة/المباشرة لمقاصد أخرى، تفتح النص على مكونات للمعنى تتطلب في الوقوف عندها نشاطًا خارج النص وداخله، ومعها التحام بحقول معرفية تتعامل مع هذا العدول كالدرس البلاغي العربي التقليدي وما يتصل به حديثًا، ألا وهو الدرس الأسلوبي على سبيل المثال [1] وما من شك في أن اللعبة الأدبية - عمومًا - على اختلاف فنونها تقوم على هذا الخروج/المجاز، ويعد هذا أحد مقومات الجمال فيها [2].

يعد تركيب العنوان من أوائل ما يصادفه القارئ في رحلته في عالم المبدع الفني، ومن علاقة الاثنين معًا يبدأ وعي هذا المتلقي في التشكل إزاء مكونات هذا العالم الداخلية، وفي هذا التركيب الإضافي "غرفة العناية المركزة" معنيان، الأول: يمكن القول: إنه بمثابة دلالة مباشرة غير مقصودة صراحةً، ألا وهي هذه الغرفة الموجودة في إطار مكاني أكبر (المستشفى) الذي يوفر ظروفًا استثنائية لمريض بحاجة ماسة إلى رعاية لا يتطلبها غيره من المرضى، أما الثاني: فهو بمثابة الدلالة البعيدة العميقة المقصودة بالنظر إلى السياق الكلي لرواية شكري هذه؛ إننا معها أمام أربع شخصيات انهار فوقهم مبنى، وأضحوا وأمسوا في حصار تحت أنقاضه، واللافت للنظر أنهم بقوا في هذا الوضع المأساوي ولم يتم نقلهم بشكل واضح إلى مستشفى ومن ثم غرفة عناية مركزة حقيقية.

إذًا نحن أمام معطى جمالي/فني يقدم للوهلة الأولى رؤية للمكان تتصالح في ظاهرها مع أفق توقعات القارئ، لكنها في جوهرها تتجاوزها وتخاصمها؛ ومن ثم تبدو العلاقة بين هذا المجمل (بناء العنوان)، والمفصل (هذا العالم الروائي من الداخل) مؤسسة على ما يمكن تسميته التورية الدرامية التي تكشف عن سلوك مراوغ من قبل المبدع عبر الراوي القائم بعملية السرد يرسخ لحال الانفصال بين المعنى المعجمي الظاهر للعنوان والمعنى العميق الذي ينتجه عالم الفن [3] بناء على حركة الشخصيات والحدث من الداخل؛ إن سيارات الإسعاف لا تصل لنجدة هؤلاء الأربعة؛ فيبقى حصارهم على حاله؛ ولا يتحول إلى ختام مغلق بغرفة عناية مركزة يتم وضعهم فيها؛ لتبقى النهاية مفتوحة لا يصل معها المتلقي إلى حالة من التطهير/التخلص/الإشباع.

---

١ – انظر: د.صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، من ص٦٣ إلى ص٦٨، الطبعة الثانية ١٩٨٥م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. .

٢ – انظر: د.لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، من ص٦٥ إلى ص٧٠، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

٣ – يقترب هذا التصور من الطبيعة المرنة لألفاظ اللغة بصفة عامة التي تعكس قابليتها للتطور على مستوى الاستعمال ومن ثم المعنى بالنظر إلى مسير اللغة في الزمن عبر الفرد والجماعة وما يصاحب ذلك من تغيرات.

– انظر: د.إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، الفصل الخاص بأعراض التطور الدلالي، من ص١٢٣ إلى ص١٢٦، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية، دون تاريخ.

إذًا يصير استحضار سياق المقام المحيط بهذا السياق الفني (الرواية) ضرورة في محاولة فهم العلة/القصد الذي يدفع المبدع إلى اعتماد هذه الآلية في صياغة عالمه على هذا النحو الذي يرسخ لأزمة ويثبت أركانها، كأننا في ظل هذه الصلة بين الطرفين، أي العنوان والعمل من الداخل على موعد مع نسق إنشائي درامي يتأسس على النداء بطريقة غير مباشرة؛ فوفق الظاهر من العنوان فإن ساكن غرفة العناية المركزة تجب زيارته ومواساة أهله؛ إذًا نحن أمام لسان حال فني ينشد من يزور، ووفق مسار الحدث في الرواية نجد أن هذا الإنشاء/النداء يتخذ منحى آخر يمتزج فيه النداء بالسؤال الباحث عن منقذ لهؤلاء المحاصرين تحت الأنقاض، إن هذا المنقذ يُرمز إليه عند شكري بعربة الإسعاف التي لم تقم بالمتوقع منها حتى الختام.

وما من شك في أن هذه الصبغة الإنشائية الكلية التي يتلون بها هذا العالم السردي تأتي منسجمة مع دلالة أثيرة لكلمة (الأدب) ألا وهي فكرة الدعوة [1] التي يمكن الانتقال بها بقدر من التوسع والتجاوز في الدلالة من مجرد الدعوة إلى الطعام والشراب إلى معنى الدعوة للقراءة/التأمل/التدبر، ومع "غرفة العناية المركزة" إلى المتأثِّر الذي يرتقي فوق حالته ليؤدي دور المنقذ الذي يسهم في إزالة أسباب الأزمة وإحالة المأساة إلى نقيضها؛ إننا بصدد شخصية يحتاجها عالم الفن ليكتمل بناؤه؛ فبنيته الدرامية بجمود هذا الوضع/ الأزمة على مكانه تدلل على أنها تعاني نقصا في شخصياتها بحاجة إلى من يسده، في محاولة من جانب عالم الفن إلى اختراق حدوده وصولا إلى خارجه حيث جمهور المتلقين له عسى أن يصادف منهم من ينهضون بهذا الدور شديد الإيجابية (المنقذ/المخلص)، هكذا يقول ختام الرواية المفتوح ومسار الحدث وعلاقة الاثنين معًا التي لا تقوم على اتصال في المعنى بالعنوان.

وفي إطار الحالة التساؤلية المنعقدة - غالبًا - بين الفن والمستقبلين له تنشأ حزمة من الأسئلة [2] من هذا المزور؟ هل فرد؟ أم جماعة؟؛ إذًا فنحن على موعد مع ناقص في تركيب العنوان، قد يكون: أنا في غرفة العناية المركزة، أنت، هو، هي، نحن، أنتم، هم..في غرفة العناية المركزة؛ لذا يكون لزامًا على من ينهض بدور الزائر/الفاعل/المنقذ/المخلص مسئوليةُ إنجاز التفات هو بمثابة الحد الفاصل بين الحياة والموت، يتحول بها هذا المريض المزور إلى سليم عُوفي قد برأ من مرضه.

ويضفي سرد عز الدين شكري منذ البداية على المكان طابعًا أنثويًا ، يظهر ذلك من المضاف والمضاف إليه وصفته في صيغة العنوان "غرفة العناية المركزة"، وتحيل هذه الهيئة الأنثوية إلى ما هو موجود في الوعي الثقافي الجمعي منذ زمن من رصيد متراكم يرى في الأنثى وعاء حاضنًا لقيم إيجابية تتصل بالرحمة والحنان والعطاء والمنح

---

١ - انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: أدب، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار ٢٠٠٣م، المجمع الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة.

٢ - تأتي هذه الحالة ضمن إطار تفاعلي أكبر، ي ضم الطرفين، يُطلق عليه في نظرية التلقي التي قُدِّر لها الظهور والانتشار في ألمانيا ثم في أمريكا مصطلح "استجابة القارئ للنص" ومن خلالها يتم إنتاج حزمة من الدلالات التي تأتي موازية لحركة القارئ مع النص وصيغته الشكلية الظاهرة.

- انظر: روبرت سي هول، نظرية الاس تقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل عواد، من ص ١٠٠ إلى ص١٠٣، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م، دار الحوار للنشر، اللاذقية.

[1] ويستحضر هذا الحضور ذو الصبغة المثالية على الفور نقيضه في سرد عز الدين شكري، الذي يبدو جليا في معاني الفقد/الانفصال/ بين الشخصيات وأفعالها من جانب، وفردوسها المفقود وحلمها الغائب أو لو شئنا قلنا الضائع من جانب ثانٍ؛ إننا إذًا بصدد حالة من التضاد الدرامي، يكشف عنها مكان أنثوي الوجود ذو طابع مثالي، هو "غرفة العناية المركزة"، وفي مواجهته واقع/مضارع ذكوري الطابع، عنوانه الدلالي (الفقد/الانفصال) الذي تنضوي تحته حركة الشخصيات الأربعة الرئيسة التي تفضي في النهاية إلى حصار تحت الأنقاض، يشكل بنية فنية سطحية ظاهرة تواري خلفها واقعًا مأزومًا.

ب - دوائر الفضاء المكاني

في هذا المحور تتم معالجة التعددية المكانية داخل السرد الروائي، ليس بحكم امتدادات الحدث وتفصيلاته التي تميز فن الرواية عمومًا عن فن القصة، بل يُضاف إلى ذلك - أيضًا – ما يمكن وصفه هذا الالتحام الذي ينشأ بين الشخصية حال ممارستها للفعل وإطار المكان الذي يشكل مسرحًا يتم إنجاز الفعل عليه؛ فكأن المكان - من هذه الزاوية تحديدًا- يكتسب هوية خاصة بحكم تعاقب الشخصيات عليه؛ ومن ثم يمكن معالجة المكان في إطار ثنائية (الثابت والمتعدد) وخلف هذه الثنائية بالإمكان متابعة التجليات المتعددة والمتنوعة للمكان بالتزامن مع الحركة الدرامية للشخصيات وتفاعلها به وأثر ذلك في هيئته [2]

وبجوار هذا البعد، أي الشخصية والمكان بعد ثانٍ يختلف في وجوده وفي طريقة توظيفه من عمل فني إلى آخر هو تقاطع ما هو متخيل بما هو تاريخي أو له حضور في سياق الواقع المعيش، وذلك عندما يلجأ الراوي إلى الإشارة إلى أزمنة وتواريخ تحوي أحداثًا لها موقعها في الذاكرة الجمعية وقد احتفى بها قلم المؤرخ، أو يكتفي هذا الراوي بالإشارة إلى أزمنة مجردة من أية أحداث تاريخية، كأن يقول مثلا: ١٩٨٩م، أو ١٩٩٠م، أو ١٩٩٦م، دون ربط بين المذكور الزمني وأية إشارات لها مرجعيتها في كتب المؤرخين، كأن الراوي بذلك يداعب وعي المتلقي ليقوم بعملية استدعاء للمخبوء في ذاكرته من أحوال ومواقف تخصه هو تتصل بهذا الزمن أو ذاك، وبالطبع ما يلحق بهذه الأحوال والمواقف من أمكنة تتصل بها وتعد قرينة عليها؛ إذًا فنحن في هذا البعد أمام (المكان والزمن والتاريخ) [3]

---

١ – تقترب هذه الرؤية للمكان/الأنثى في سرد عز الدين شكري من نظرة أسطورية للمرأة ذات طابع مثالي في الحضارات القديمة؛ فعشتار البابلية، وعشتروت الفينيقية، وأرتميس اليونانية، وديانا الرومانية، والعزى لدى عرب الجاهلية القدماء جميعها يشكل انعكاسات ثقافية حضارية لنظرة إلى المرأة في أزمنة فائتة؛ بوصفها رمزًا تأوي إليه قيم نبيلة تتعامل معها الجماعة؛ بوصفها فردوسًا أو مدينة فاضلة لا تفتأ تحرص عليها وتحتفي بها في ممارساتها الفعلية المختلفة وتحتفظ بصلة إيجابية معها.

– انظر: د.أحمد أبو زيد، الواقع والأسطورة، من ص١٧ إلى ص٣٥، طبعة ٢٠٠٢م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

– دائرة المعارف على شبكة المعلومات الدولية، أسطورة عشتار، www.wikipedia.org

٢– انظر: ياسين النصير، الرواية والمكان، من ص٣٢ إلى ص٣٦، طبعة ٢٠١٠م، دار نينوى للنشر.

٣ – انظر: ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف خلاف، من ص١٤ إلى ص١٩، طبعة ١٩٩٠م، وزارة الثقافة، دمشق.

وإلى جوار هذين الاثنين يأتي في قراءة المكان بعد ثالث وثيق الصلة بالتصميم الذي يعتمده المبدع لعمله ويقوم بتنفيذه من خلال مستوى الرواية، ألا وهو تقسيم العمل إلى فصول أو عناوين على سبيل المثال؛ من هنا يكتسب المكان دلالة مستقاة من فضاء النص في شكله الكتابي، وتبدو جلية في تقسيم الفصول: الأول، الثاني، الثالث..إلخ أو من تسمية العناوين وهي تسمية تصف حالة فكرية قد تكون نابعة من الحدث في حال إنتاجه وفي مساره الأفقي عبر عالم الرواية [1].

وفي "غرفة العناية المركزة" نجد هذا السطوع المكاني المرتبط بتقسيم الفصول وتسمية العناوين واضحًا:

- الفصل الأول: موت سريري
- الفصل الثاني: أسمنت السقف
- الفصل الثالث: وردة خضراء زاهية تكاد تكون باكية
- الفصل الرابع: جدار لا ينكسر

وفي هذه الرواية يمكن متابعة هيئات المكان عبر نوافذ عدة يتيحها الحدث وحركة الشخصيات من جانب، ومن جانبٍ ثانٍ الخروج في عملية تأويل الفن إلى ما هو واقعي، أي زمن التأليف وما فيه من ظروف وملابسات ذات صبغة جمعية تتعلق بحال الجماعة/الوطن عمومًا؛ ففي الصفحة التي تلي العنوان مباشرة نقف عند هذا النص:

" تقع أحداث هذه الرواية عام١٩٩٥م، هي تقوم على خيال محض وأي تشابه بين مضمونها وأحداث وأشخاص وهيئات قائمة في الواقع هو من قبيل المصادفة.." [2]

إن حادثة انفجار القنصلية المصرية كانت في الخرطوم وكانت في عام١٩٩٥م؛ ومن ثم فنحن أمام:

- القنصلية المصرية: وعاء مكاني أصغر ينضوي تحت وعاء أكبر (الدولة/مصر)
- المدينة ذات الوجود المرجعي التي شهدت حصول هذا الحدث: الخرطوم.

وقد اقتضى ذلك في فن شكري حكم تجلى في هيئة مكانية هي "غرفة العناية المركزة"؛ إذًا نحن بصدد أبجدية مكانية يتضافر في تكوينها ما هو مرجعي، فيه: مصر والسودان، وما هو جمالي يبدو بدايَّة بطبيعة الحال في

---

١ – انظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، من ص٩٢ إلى ص٩٥، طبعة ١٩٩٤م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٢ – عز الدين شكري، "غرفة العناية المركزة"، ص٦.

دور الفن وعمله الأصيل في إعادة صياغة هذا المرجعي، ثم في هذا المتخيل الموجود فيه الذي بقي غير محدد الملامح في هذا العالم الفني، ألا وهو هذه الغرفة السحرية المثالية الطابع "غرفة العناية المركزة".

إن هذه الإشارات ذات الصبغة الواقعية تأخذنا إلى هذا النص/العتبة الآتي تاليًا للعنوان مباشرة، ويؤدي دورًا في عملية التحليل والتفسير؛ ففيه هذه العلامة النصية "المصادفة" التي يدعي صوت المؤلف وجودها في أي تشابه قد يكون موجودًا بين مضمون روايته وأحداث أو أشخاص أو هيئات في العالم الخارجي المحيط بالنص؛ وهو ما يتولد عنه أسئلة تنبع من رافدين:

- الأول، قريب مباشر: من المسئول عن هذا الانفجار؟ ولماذا؟ وهذه النوعية تنهض بها شريحة من المتلقين تكتفي من النص بمعانٍ ظاهرة قريبة لا تُعَنِّي نفسها ببحثٍ فيما وراءها.

- الثاني، عميق غير مباشر: ومن يجلسون على شواطئ هذا الأخير يدركون في اقترابهم من نصوص الفن ما تتميز به وما تتشكل منه من رموز، وأسئلتهم تأتي من هذه النماذج: هل المقصود بالانفجار الانهيار والتردي الذي يكون نتيجة ممارسات سلبية فردية وجمعية تجعل من وجوده نتيجة حتمية؟ هل المقصود بالقنصلية المصرية هاهنا الوطن/مصر؟ إننا في السؤال الأول أمام صيغة تساؤلية في شكل استعارة تصريحية، فيها الانفجار بمثابة غلاف جمالي للسقوط/الانهيار، وفي السؤال الثاني نحن بصدد مجاز مرسل علاقته الجزئية؛ إذ أطلق الفن الجزء (القنصلية المصرية) وأراد بتوجهه الواقعي الكل (الوطن مصر)؛ إن سنة إصدار هذه الرواية لشكري ٢٠٠٩م، أي قبيل الأحداث التي شهدتها الدولة المصرية في ٢٥ يناير ٢٠١١م، وما تلاه بزمن وجيز؛ إذًا يمكن القول إن زمن الرواية المضارع الذي يتجسد في حدث الانفجار يتحول في سياق الواقع إلى مستقبل منتظر مجيئه عما قريب؛ ليصبح هذا المكان المرجعي شاهدًا على ما هو فني من جهة، أي الانفجار ورمزيته، وعلى ما هو واقعي: موجة ثورية في بداية العقد الثاني من الألفية الثالثة من جهة أخرى؛ لذا يأتي قرينًا لهذا الطرح سؤال يعالج مبررات وعلل: لماذا حدث هذا الانفجار؟[1] وإذا نظرنا إلى فن شكري يمكن أن نلمح عبر صيغته التركيبية سعيًا إلى تقديم مكونات/أجزاء لجواب هذا السؤال بطريقته - أي باستخدام الرمز – يبدو ذلك على سبيل المثال في هذه الإسقاطات الواقعية التي يتم عرضها سرديًا على ألسنة شخوص الرواية الأربعة، كلٌّ في فضائه السردي الخاص، أي في الفصل الذي يتحدث فيه بضمير المتكلم الأنا؛ ويمكن الوقوف على نماذج لذلك - على سبيل المثال لا الحصر - عند أحمد كمال ضابط المخابرات في الفصل الأول:

---

١ – يحيل هذا الطرح إلى أنماط القراء والفروق الحاصلة فيما بينهم التي تجعل من عملية التفاعل مع النص والمعنى المولود المترتب عليها أ شكالا شتى تعود إلى تفاوت هو من المسلمات بين المعنيين بالقراءة وبعضهم بعضًا في العلم والثقافة والاهتمام والرغبة والهدف من القيام بهذا السلوك في حد ذاته.
– انظر: د.عبد الهادي السيد عبده ود.فاروق السيد عثمان، سيكولوجية القراءة، من ص٤٠ إلى ص٤٤، طبعة ١٩٩٥م، دار المعارف، القاهرة.

"الجو حار هذا الصباح..فتحت باب الشرفة وخرجت أرقب النيل، ورد النيل يواصل انتشاره على سطح الماء...في كل صباح ...وأنا أتناول القهوة..أراقب عمال السطحات وهو يزيلون الورد، عندما تراهم منهمكين مع هذا النبات الشيطاني الأخضر تظن أنهم يعملون بهمة ونشاط..في البداية يلقون بكابلات وبراميل حول مساحة من الورد بدعوى حصاره..الذي يحدث أن البراميل والكابلات لا تعوق انتشار الورد، بعد أن يفرغوا من جمعه من المنطقة المحصورة، وهي عملية بطيئة جدًا يكون قد انتشر خارجها؛ ومن ثم يبدءون من جديد..دون أن يبدو أن الفشل يؤثر فيهم، كأنهم آلات، وفي يوم بلغ بي الاستغراب حدًا جعلني أتصل بأحد أصدقائي في شرطة المسطحات المائية، أسأله عن هذه الظاهرة الغريبة، صديقي دُهش من السؤال:

- انت ما تعرفش واللا إيه يا سيادة العميد؟
- لا والله يا سيادة المقدم نورني.
- دي كلها مناظر، ورد إيه اللي هنشيله؟ هو احنا قد ورد النيل؟...ورد النيل بيظهر نتيجة عوامل كثيرة بتأثر على مياة النهر، والسيطرة على الورد تتطلب تنسيقًا بين كمية رهيبة من الهيئات..ده هيئة البحث العلمي، وبتوع الري والصرف، واللي ماسكين الخزانات والقناطر والملاحة النهرية..وغيره وغيره...
- وبعدين؟
- ولا قبلين يا باشا احنا نطلع شوية عساكر، ووزارة الري تبعت شوية عمال يقعدوا يعملوا المناظر اللي بتشوفها سيادتك، ونثبت في الدفاتر إننا صرفنا كذا وكذا واشتغلنا قد كده، واهو ناس بتسترزق، ونعمل لنا منظر، وادينا برضه بنلم شوية ورد وسلامتك" [1]

إن هذا الاقتراب الذي يصل إلى درجة تماهٍ مع ما هو واقعي يعكس فضيلة تميز بعض عوالم الفن، ألا وهي أنها تفتح للمتلقي نافذة على ما في العالم الخارجي مما قد لا يُتاح إدراكه والوقوف عند تفاصيله، كلها أوبعضها؛ إن ورد النيل عبر معالجة الراوي له يحمل رمزية سلبية تشير إلى ظواهر مرضية في الفكر والسلوك موجودة في البناء الاجتماعي المصري، يمكن وضع محدد لغوي لها على هذا النحو: الاحتفاء بالشكل على حساب الجوهر، هذه الشكلية المعتمدة على ضبط أوراق واستيفاء خانات ناقصة فيها ما هي إلا صورة مصغرة لحالة مأزومة على مستوى أكبر، ألا وهي تزييف الوعي، وغياب منظومة فاعلة من الثواب والعقاب؛ نظرًا لغياب الإيمان بفكرة المسئولية وغياب الاستشعار بأهمية أن يؤدي كلٌّ دوره دون تفريط أو تخلٍّ واجباته، في مقابل هذه الجدية المفتقدة تأتي حالة تمثيلية عبثية تحل محلها "...ونعمل لنا منظر وادينا برضه بنسترزق".

---

١ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص ١٩، ٢٠.

إن ورد النيل هاهنا بمثابة مشترك لفظي جمالي ينضوي تحته وفق منطوق السرد ظواهر سلبية متراكمة تحيل إلى سياق اجتماعي خارجي يعاني المرض والهزال؛ إن هذا الثابت (الورد) يظهر في داخل إطار مكاني ذي طبيعة حركية (ماء نهر النيل) المتصل في جريانه بإطار مكاني أكبر (مصر)[1] إننا إذًا بإزاء حركة على المستوى الجغرافي يقوم بها فنًا الراوي أحمد كمال؛ فماء النهر المتدفق من الشمال إلى الجنوب يوازيه في سرد هذا الراوي مسيرًا بالحدث يأخذنا إلى تعددية مكانية تصطبغ بصبغة واقعية؛ فمن الانفجار الذي كان في الخرطوم حيث القنصلية المصرية هناك يصعد أحمد كمال ليدير من منطقة الوعي وعبر هيمنة صوته الناطق بضمير المتكلم (أنا) حوارًا مع الوالدة الساكنة في أسيوط، ثم يأخذنا شمالاً إلى الجيزة وشقة الزوجية ومشاهداته لورد النيل منها [2] ومع هذا البعد الجغرافي يأتي بعد زمني يتصل بحركة الجماعة المصرية التاريخية وما شابهها من عوارٍ وعثرات تمثل أسبابًا أفضت في النهاية إلى هذا التردي/الانهيار الذي رمز له فن شكري بانهيار مبنى القنصلية وما نجم عنه من انفجار..

هنا يقدم أحمد كمال بمنطوقه مسببًا آخر، الاقتراب منه يأتي ليغطي جانبًا متعلقًا بالبعد الزمني/التاريخي في مسير الجماعة المصرية؛ ففي نشاط الراوي الاسترجاعي نتوقف في التاريخ القريب مع حرب ١٩٧٣م، وبالتحديد مع يوم الرابع عشر من أكتوبر ثم ثغرة الدفرسوار:

١٤ أكتوبر، اليوم هو الرابع من أيام الانتظار الطويل ومن الأوامر المتضاربة والتكهنات والتساؤلات والتوترات والضغوط، صدرت الأوامر إلينا بتحريك القوات على الجبهة في اتجاه المضايق، كانت هذه الأوامر كارثة محققة؛ فات الوقت ونحن نعلم ذلك، والتقارير الواردة من الجبهة تقول ذلك..كان معظم القادة الموجودين في منطقة العمليات مقتنعين بأن الوقت قد فات لمثل هذا التحرك، لكن الخطأ ذلك الخطأ الذي يسبح في مكان ما، ذلك الفيروس الغامض الذي ينخر في عظامنا لا يزال نشطًا..صمتنا مرة أخرى، وابتلعنا غصة الحلق، واحتملنا ضغط الدم الذي يرتفع في رءوسنا ونفذنا الأوامر..ظللنا طوال اليوم واجمين، في غرفة العمليات نتلقى الأنباء الكارثية الآتية من الجبهة...كنا نقطع لحمنا بأيدينا ودمنا ينزف...من الذي يأخذ القرارات؟ وبناءً على ماذا؟...جميعنا ضحايا ومذنبون...في اليوم التالي كانت أنباء ثغرة الدفرسوار قد بدأت في الوصول للمركز، ومع بداية قصة الثغرة بدأت نهايتي بوصفي ضابطًا، وربما نهايتي بشكل عام، وعلى الرغم من الثغرة واتساعها المتزايد...بدت حركتنا بعيدة عن التخطيط العقلاني...بدت القرارت متضاربة..أنا الذي مت في الدفرسوار، بعدها لم يعد أي شئ مثلما كان، مات الحلم وماتت القدرة..يكتبون ما يكتبون، يقولون انتصرنا، ويقولون انهزمتم..كل ذلك أصبح غير ذي معنى..انفجر قلبي داخلي، ثم سكن الغبار وانتهى الأمر" [3]

---

١ – تكرر ذكر ورد النيل عبر منطوق داليا الشناوي في الفضاء السردي الخاص بها في الفصل الثالث من الرواية، وجاء ذكره ممزوجا كذلك بإشارات سلبية.

– انظر: عز الدين شكري، "غرفة العناية المركزة"، ص١٢٧، ١٢٩.

٢ – انظر: السابق، ص٢١، ٢٢، ٢٣.

٣ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص٥١ ، ٥٢، ٥٤.

إننا هاهنا بصدد وعاءين رمزيين:

- ورد النيل
- ثغرة الدفرسوار

كلاهما وفق منطوق الراوي يقدم نفسه بوصفه من مسببات أزمة أدت في نهاية المطاف إلى الانفجار/الانهيار، ومن الواضح بالنظر إلى نشاط الراوي والتفاته من الجغرافيا/ورد النيل إلى التاريخ/ثغرة الدفرسوار أنه يقدم دائرة إدانة متكاملة، يضع فيها الكل الجمعي في خانة المحاسبة، وفي سبيل ترسيخ ذلك الفهم نراه يلجأ أسلوبيًا إلى هذه الصياغة "جميعنا ضحايا ومذنبون"؛ إننا بإزاء عملية تقديم وتأخير، غرضها ترسيخ وجهة نظر محددة وتأكيدها بلفت الانتباه إليها؛ لذا فإن حركة الدلالة التي تنشأ جنبًا إلى جنب مع جهد الراوي تضع أمام المستقبل لعالم السرد عددًا من الثنائيات، المسئول عن إنجاز طرفيها النقيضين فاعل واحد: (الظالم والمظلوم)، (الجلاد والضحية)، و(المعتدي والمعتدى عليه)، هذا الفعل هو (نحن)؛ إنه الجماعة حاكمًا ومحكومًا بكل مكوناتها التي تلتقي عند نقطة تماثل يجليها الراوي في هذا المقول سالف الذكر؛ فإذا كان ورد النيل انعكاسًا لحالة سلبية مأزومة يطل الراوي المتكلم بضمير المتكلم الأنا/العميد أحمد كمال ضابط المخابرات من نافذة الفن عليها فإن لهذه الوضعية جذورًا في الماضي القريب؛ إنها الثغرة التي تسمح وفق معالجة الراوي لها بدلالات تتجاوز مجرد اختراق تم في جبهة الجيش المصري في حرب١٩٧٣م إلى كونها عنوانًا لبناء اجتماعي وحضاري بدأت تدب فيه أمارات ضعف وتداعٍ تمثل ثغرات ينفذ منها أعداء ليسوا بالضرورة ذا طابع إنساني؛ إن الراوي العائد للوراء يدين أنماطًا في الفكر والسلوك قبل أن يدين شخوصًا، يظهر ذلك في منطوقات ترتفع بعمق مضمونها فوق الخاص المتصل بسياق زماني ومكاني معين، مثل:

- "لكن الخطأ ذلك الخطأ مجهول الهوية، الذي يسبح في مكان ما، ذلك الفيروس الغامض الذي ينخر في عظامنا لا يزال نشطًا"
- " أنا الذي مت في الدفرسوار"

إن حضور المكان في سرد عز الدين شكري يرتبط بدائرتين:

- دائرة مرجعية: تتصل بما هو واقعي تاريخي، وفيها نتوقف عند علامتين مكانيتين رئيستين: مصر والسودان، وفي هذه الأخيرة تقبع القنصلية المصرية بالخرطوم التي يعتمد عليها حدث الرواية، الذي يقيم عالم "غرفة العناية المركزة" جسورًا للصلة بينه وبين المتلقي عبر حاسة ظاهرة هي السمع؛ بحكم طبيعة هذا الحدث/الانفجار، ويبدو أنه في داخل هذه الدائرة قد استطاع أن يقيم عناقًا وربطا منطقيا بين ورد النيل من جهة، وثغرة الدفرسوار من جهة ثانية، بوصفهما يقدمان إطارًا لأزمة يأتي صوت الانفجار في داخل الرواية حتمية مترتبة عليها.

- دائرة فنية: تتصل بما هو جمالي، وفيه نتوقف عند العلامة المكانية/الحل، ألا وهي غرفة العناية المركزة التي يجعلها المبدع عنوانًا لعمله هذا؛ إنها تأخذ موقعها في وعي المتلقي منذ اللحظات الأولى لدخوله هذا العالم، ويزداد تعلقه الذهني والنفسي بها مع ولوجه أكثر في غرفات الرواية الأربعة التي تعد انشطارًا فنيا للغرفة الأم في العنوان، لكن دون انسجام واتفاق بين الاثنين على مستوى المعنى؛ إن الأربعة الذين حوصروا تحت الأنقاض لم تتغير حالتهم؛ فلم يظهر هذا المكان بشكل ملموس؛ إننا لا نعرف مع الراوي في أية مستشفى هو، ولم يضع أمامنا آليات/طرقًا توضح كيفية الوصول إليه؛ ليظل الانتظار على مكانه، أي انتظار الأربعة في داخل الرواية ومعها متلقٍ باحث عن تطهر لمشاعره واستقرار لحالته الوجدانية.

إذًا هي رغبة من قبل الفن الذي يمثله شكري في تشكيل واقع على طريقة خاصة يعاني حالة انفصال مزمنة بين مكان/أزمة، ومكان/غاية/حل، هل يفرض هذا الواقع المصنوع تساؤلا مفاده: هل نفتقد مقومات من شأنها إزالة ما نحن فيه؟ هل نفتقد الجدارة بأن نتغير بالانتقال إلى واقع نقيض نرجوه وتفرض علينا مأساة الحاضر أن نحلم به؟ هل لأننا على المستوى الفردي ومن ثم الجمعي المتركب منه والمترتب عليه لم نغير من أوضاعنا ومن أنفسنا ومن طرائقنا في الفكر ومن أساليبنا في الفعل لذا فبقاء الحال على ما هو عليه يعد أمرًا منطقيا لهذه المحنة التي صاغها الفن بشحنة خيالية عالية الكثافة؟

إن غرفة العناية المركزة (المكان/الحل/واقع مثالي مبتغى) ليس بالأمر اليسير إدراكه إلا بشروط يبدو أنها ليست موجودة بعد؛ ومن ثم يمكن القول: إن مساحة هذا المكان/العقاب الذي يتجسد جماليا في الحصار تحت الأنقاض تعد قابلة للاتساع لتشمل كل ذات متلقية متلبسة بعيوب ومثالب تؤثر سلبًا في عالمها المعيش؛ كأننا إذًا في تشكيل المكان بدائرتيه المرجعية والفنية على موعد مع صوت أكثر عمقًا يسكن خلف صوت الانفجار الظاهر هو صافرة إنذار يطلقها سرد شكري تدوي في نفس كل متلقٍ تطاله أدلة اتهام وإدانة.

وفي خط موازٍ لحركة الحدث ولهذه التعددية المكانية يبقى لتجربة المؤلف ظلالها؛ فاختيار المكان ذي الطبيعة الواقعية (القنصلية المصرية بالخرطوم) يحيل إلى حياة شكري المهنية؛ بوصفه مشتغلا في وزارة الخارجية بدرجة سفير هذا من ناحية، من ناحية ثانية ميلاده في غير وطنه كذلك، فهو من مواليد الكويت عام ١٩٦٦م كما تشير سيرته على غلاف روايته هذه؛ إن شكري حاول أن يشيد إطار المكان في شقه المرجعي هذا مفيدًا من حوادث واقعية حصلت بالفعل، لكنه أعاد صياغتها بما يرضي منطقة الخيال التي يتصف بها الفن عمومًا، ويبتعد بها درجةً عما هو تاريخي محض؛ ففي عام ١٩٩٦م حدث بالفعل تفجير للسفارة المصرية في إسلام اباد بباكستان، لكن المبدع في مراوغة منه وتلميح وراءه تصريح يختار سنة قبل (١٩٩٥م) كما تقول كلمة الرواية المفتاحية، ويتنحى جانبًا بالمكان لتكون الخرطوم بدلاً من إسلام أباد.

ومن الواضح إذًا في إطار ما يمكن تسميته شراكة منعقدة بين مرسل العمل ومستقبله في إنجاز النص أن الغائب/المسكوت عنه في بناء العنوان نستطيع صياغته بالنظر إلى هذه المسافة الجمالية بين المكان/الأزمة،

والمكان/الحل ليكون على النحو الآتي مثلاً: (الطريق إلى غرفة العناية المركزة لم يحن بعد) أو(الطريق إلى غرفة العناية المركزة طويل) أو(هل من باحث عن سبيل إلى غرفة العناية المركزة؟) أو (ما شكل غرفة العناية المركزة؟) أو(ما هوية غرفة العناية المركزة؟).

بعيدًا عن كون هذه الافتراضات التي تتعامل مع المحذوف داخل النص خبرية أو إنشائية فإن هذا الواقع الخصامي الاغترابي الذي يمكن نعته بالمتوتر وتجليه حركة الشخصيات الدرامية يبقى شاغلا هذه المساحة الفاصلة بين المكانين في عالم الرواية.

ت -ثنائية الثابت والمتحرك في تشكيل المكان

في لعبة السرد قد يصبح المكان سلطة تفرض نفسها على بعض مكونات العملية الحكائية التي يشرف عليها في مجملها السارد الرئيس، وبالنظر إلى رواية شكري هذه نجد أن أية غرفة بصفة عامة تتكون من جدران أربعة، وقد تركت هذه الرباعية أثرها في عدد فصول الرواية الأربعة، وفي اختيار الشخصيات التي يقع على عاتقها مهمة إنتاج الحدث وتطويره وعددها؛ إننا مع أربع شخصيات رئيسة تعد بمثابة أداة فنية ووسيلة تشخيص جمالية لفكرة متصلة بالبناء الكلي للرواية، ألا وهي فكرة الانفصال/التخلي/ابتعاد الذات عن فردوسها المفقود الذي تسكنه بالطبع قيم مثالية تمنح هذه الذات وجهًا طيبًا إذا ما التحمت بها ووضعتها نصب عينيها، لكن بانسلاخها منها وممارساتها الفعلية بمنأى عنها تتحول إلى الضد؛ إذًا فنحن أمام حياة فنية يعيشها كل واحد من هؤلاء الأربعة سمتها الانشطار؛ لذا يأتي صوت الانفجار وما يليه من تبعات بمثابة لحظة توقف جمالية/سكون/مراجعة/اعتراف/عودة للوراء (استرجاع) بغية النظر إلى ما كان [1] وكان مدعاة إلى ما هو كائن الآن، ولا شك في أن خطاب الحكاية عند شكري يمنح الراوي وجودًا جمعيًا؛ إنه يتفكك إلى كيانات أربعة:

- أحمد كمال
- أشرف فهمي
- داليا الشناوي

---

١ - يتسق هذا الموقع الفاعل للمكان وأثره في منظومة السرد بالوضعية الرمزية المميزة لعالم الفن بصفة عامة، التي تجعل من مفرداته بمثابةأوعية حاملة للمعنى وللأحوال النفسية والذهنية المنتشرة بين ربوعه التي تجمعها بمبدعه وبمكونات تجربته في عالمه الخارجي صلة؛ ومن ثم فإن المكان بوصفه أحد أجزاء هذا العالم المؤسس على الرمز يكتسب طبيعة حركية؛ بحكم ما ينضاف إليه من أدوارًا تكسب هذه الكلمة المعبرة عنه (مكان) دلالات خاصة بإزاء هذه التي له في الواقع، كأن الفن إذًا يؤدي دور صانع المعجم لكن بذوق مخصوص يعيد قراءة كلمات اللغة التي يستعين بها في تكوينه مانحًا إياها مدلولات تضاف إلى ما هو معلوم لها قبلاً، أوقد تتعارض معها وتنقضها.

– انظر: شاكر عبد الحميد، الفن والغرابة، ص١٠٩، طبعة ٢٠١٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

– انظر: د.سيد قطب وآخرون، فلسفة الرمز، من ص٦٤ إلى ص٧٢، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م، دار الهاني، القاهرة.

- نشأت غالب

جمعيها يؤدي هذا الدور بتوظيف أسلوب أثير، ألا وهو السرد بضمير المتكلم المفرد [1] إننا أمام ما يمكن وصفه بأنهار حكائية عدة، منبعها، ومصبها هذا المكان/ الأزمة (أنقاض القنصلية المصرية بالخرطوم)، بينها نوع من التماثل الدرامي، أو بمصطلح أهل اللغة (ترادف) تفرضه وحدة الحالة الجامعة بينها في إطار المكان الذي وُجِدوا فيه، والمصير الذي انتهوا إليه؛ فبالإمكان وضع عنوان لهذه الحالة يتم تبريره دراميا وفقًا لتطور الحدث ولعمل الراوي في تقديمه، ألا هو (الوعي الصادق والوعي الزائف) [2]؛ فحادثة الثغرة بالنسبة إلى العميد أحمد كمال – على سبيل المثال – تعكس حدًا مفصليًا بين ما كان في تكوينه وقناعاته وما هو كائن بعد ذلك، وقد جاء منطوقه "أنا الذي مت في الدفرسوار" مرآة فنية عاكسة حالة من الشرخ/الانشطار؛ فالحديث عن الموت هاهنا يأتي ضمن رؤية مجازية تجعل الشخصية وعاءً حاملا لقيم، تتخلص من المضيئ/الجميل فيها لصالح غيرها؛ إنه الموت المعنوي إذًا؛ ومن ثم فإن عالم الفن يقدم صورة جمالية بهذه المعالجة تتمثل في مجاز مرسل علاقته المحلية، في إطار التعامل مع ثنائية (الإنسان وحزمة القيم/المبادئ التي يقيم بينه وبينها صلات سمتها التصالح أحيانًا والقطيعة أحيانًا أخرى).

وهاهي ذي شخصية أحمد كمال في فضائها السردي الخاص/الفصل الثاني" أسمنت السقف" تتناول في عزلتها تحت الأنقاض في ظل حالة من التدفق الفكري جانبًا من سيرتها التي تجسد لحظة الانفجار/الحصار فيها دافعا/مسببًا لأدائها هذا الدور على مستوى السرد؛ لتتحول بذلك شأنها شأن الباقين في داخل الرواية من موقع المعايش للحدث والصانع له إلى موقع الراوي له:

"رأيت كل شئ من البداية، خرجت فلم يسمعني أحد، لوحت بذراعي فلم يرني أحد..رأيت كل شئ من البداية، لكن أحدًا لم ينتبه لي ولم يطلب شهادتي، ولم يسألني، والذي سألني لم يسمع إجابتي، والذي سمعني لم يفهمني..كانوا جميعًا يصرخون في وجهي ..ينعتونني بقلة الإيمان..لأني أشرت إلى هذا الباكستاني الذي بدأ يصلي فجأةً في العاشرة صباحًا في ساحة القنصلية، قلت لهم إنه إرهابي، وإني أعرفه..وأنا أصرخ في وجه ضابط الأمن

---

١ – تضع هذه الصيغة في السرد المضمون المسرود في دائرة ملؤها مرهون بالمتدفق من وعي المتكلم وما تفرضه وتمليه عليه حالته الذهنية والنفسية، ولا يبتعد ذلك عن هذه العلاقة التفاعلية التي تتصل بالمقام الذي يبث إليه هذا الناطق رسالته.

– انظر: د. محمد قاسم عبد الله، سيكولوجية الذاكرة، من ص٢٢ إلى ص٢٥، طبعة ذي القعدة ١٤٢٣هـ، فبراير، ٢٠٠٣م، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

٢ – انظر: محمود أمين العالم، الوعي والوعي الزائف، من ص١٢ إلى ص١٥، إصدارات منتدى مكتبة الإسكندرية، دون تاريخ.

عندما أكمل عقرب الدقائق دورته وتمت الساعة العاشرة تخلخل الهواء قليلا وماعت الأشياء في وقتها ثم تبعثرت وتطايرت..وانفجرت وانهارت وملأ الغبار الهواء"[1]

إن إطار المكان هاهنا يقدم نفسه بوصفه وعاءً حاملا لحدث محوري، منه تنتقل الشخصية من مدار صانع الحدث إلى مدار صانع الخطاب، فيه ترتدي ثوب الراوي المتذكر/المستحضر من فضاء زمن قد مضى، من هذه الناحية تصير العلاقة الناشئة بين المكان والشخصية معتمدة على تبادل المواقع في ظل ثنائية (الفاعل المؤثر والمفعول المتأثر)؛ فكلاهما يؤدي الدورين معًا ، ويحتفظ عالم "غرفة العناية المركزة" بهوية خاصة يجليها هذان الخيطان اللذان يربطان بينه وبين الجمهور المتلقي، ألا وهما حاستا السمع والبصر؛ الأولى تتصل بالصوت الناجم عن الانفجار، والثانية يمكن القول: إن حضورها تقليدي في أي عمل فني - عمومًا - لكنها في سرد عز الدين شكري تصل اتصالاً وثيقًا بلون الدم، الذي خلفه هذا الانفجار مع الضحايا الناجمين عنه؛ ومن ثم فإن القارئ جنبًا إلى جنب مع شخوص الرواية يؤسس وعيه الإدراكي بحياة ما بعد الانفجار تبعًا لنشاط هاتين الحاستين.

وهاهو ذا أشرف فهي يعود إلى الماضي من تحت الأنقاض في ظل حالة سمتها المفرد الذي ترتدي فيه الشخصية ثوب المتكلم الأنا، تنطق محدثًة نفسها:

" لا شئ يزحزح هذا الحزن البغيض عني، ثلاثون عامًا وأنا أفر منه، وهو يلاحقني أينما كنت، ثلاثون عامًا وهو يحتل صدري ويخنقني من رقبتي، نجحت وتألقت وابتسمت، وأحببت وتزوجت وطلقت، وخنت وخانوني، حاربت وانتصرت وانهزمت وانكسرت وعدت وانتصرت..رأيت الناس والدنيا من كل زاوية وركن، وفي كل ذلك لم يفارقني الحزن يومًا واحدًا، ، منذ دخل القطار بي القاهرة، منذ تركت أمي وآخر حقول بلدتنا الصغيرة، وعبرت النيل على كوبري بنها الحديدي البارد، وجئت لعشش الصفيح، والزاوية الحمرا ومحطة رمسيس...منذ خطوت خطواتي الأولى المترددة في ساحة كلية الإعلام..منذ بكيت بحرقة في ليل غرفتي الموحش بعد عودتي من المطار مودعًا أبي المسافر لليمن السعيد الذي أتعس أمي وأبكاها لياليا لم أعد أعدها..منذ نشب اليأس أظافره في قلبي ومنى تجمع أشياءها ..وتمضي وفي يدها ابنتي، منذ ذهولي الأول أمام مدير التحرير وهو يبيع ضميره لرئيس التحرير كي يظل مديرًا..منذ مات يحيى إبراهيم من التعذيب في أمن الدولة، منذ قال لي ناصر الخضري إنه مسافر إلى غير رجعة...صار الحزن جدارًا من الزجاج السميك بين قلبي والدنيا، أرى من خلاله وأسمع، لكني لا أشعر لا بالفرح ولا بالألم ولا بالغم ولا بالنصر..صعدت حتى صار قلبي من زجاج...صرت أكثر من صحفي، صرت مؤسسة كاملة، وزارة إعلام مستقلة، رأيت كل شئ من البداية ووجعتني عيناي مما رأيت" [2]

---

١ - عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص٦٥.

٢ - عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص٦٦، ٦٧.

إن الموت المعنوي الذي يشير إليه أحمد كمال منذ ثغرة الدفرسوار يرادفه دراميًا الحزن الذي لم يفارق أشرف فهمي منذ ثلاثين عامًا، وهاهي ذي "منذ" تشكل مطية زمنية تتحرك فوقها هذه الشخصية لتقدم من خلال بنيتها التكرارية هذه مسببات حالتها النفسية السلبية (الحزن) التي تسكن في وعاء الماضي الذي تقوم باجتراره، يهيمن عليها حالة من الانشطار/الانفصال/الاغتراب، وما الانفجار وما نتج عنه من حصار تحت الأنقاض إلا لحظة ذروة أو بمثابة عقدة وصلت فيه هذه الحالة السلبية إلى قمة اكتمال تنتظر بعدها نقصانا تدريجيًا، ومن الواضح أن حدث الرواية ومسار السرد بواسطة هذه الشخصيات الأربعة القائمة بدور الراوي يرسخ لهذا الوضع/العقدة ولا يسير باتجاه لحظة تنوير تقليدية يتوقعها المتلقي؛ قياسًا على جُل الأعمال الحكائية التي تعقب فيها هذه العقدة عملية فك لخيوطها؛ لذا يبقى في سرد عز الدين شكري المكان/الأزمة بمثابة سلطان مهيمن يفرض شروطه ويملي إرادته ويضع خصائصه على كل ما فيه ومن فيه.

وامتدادًا لحالة التماثل الدرامي تأتي شخصية ثالثة لتسكن القالب نفسه في منظومة السرد؛ إنها المحامية داليا الشناوي في فضائها السردي الخاص/الفصل الثالث من الرواية "وردة خضراء زاهية تكاد تكون باكية":

" كل ما حولي تراب وقطع صغيرة مبعثرة من الأسمنت..ثم رأيت سلمان أحمد واقفًا يصلي في الصالة، فقدت التركيز ثانية أو ثانيتين وأنا أنظر لسلمان أحمد، وحين برقت الإجابة في ذهني أظلمت الدنيا من حولي" [1]

كل من أشرف فهمي وداليا الشناوي قد رأى المفجر المسئول عن هذه النتيجة التي تعكس الغلاف الفني الظاهر للمكان الأزمة، أشرف فهمي يقف بنا على وصفه (باكستاني إرهابي)، وداليا الشناوي تعرفنا باسمه "سلمان أحمد"؛ إذًا نحن في قنصلية مصر بالخرطوم أمام مشهد الختام وسبب قريب المأخذ، إرهابي باكستاني اسمه سلمان أحمد يؤدي هذه العملية؛ ترى هل هو توارد خواطر في ذهن عز الدين شكري له ظلاله في واقع وتاريخ ليس ببعيد؟ إن الإشارة إلى الشخصية منفذة الهجوم "باكستاني" تسافر برصيد المتلقي المعرفي إلى حادثة تأخذ مكانها في كتاب التاريخ كانت في العام ١٩٩٦م في إسلام أباد عاصمة باكستان، لكن الفن من الواضح أنه لا يكترث بهذا الفاعل القريب الذي يجعله بمثابة بنية سطحية ظاهرة تأوي وراءها بنية عميقة يسكنها فاعل حقيقي يفتش عنه الفن ويرمز إليه من خلال الشخصيات الأربعة الرئيسة والدورين الأثيرين اللذين يؤديهما كل واحد من الأربعة: صناعة الحدث ومعايشته ثم روايته بطريقة متكررة، هي الراوي المتكلم المستحضر للفائت مما يخص تجربته هو.

إذًا فنحن أمام مخطط رأسي للمكان يصل داخل النص بخارجه، فيه طبقتان للمكان على مستوى الداخل الروائي

---

١ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص١٢١، ١٢٢.

- ظاهرة: المكان/الأزمة/القنصلية المصرية بالخرطوم/الانفجار/المسئول عنه إرهابيون يمثلهم هذا الباكستاني سلمان أحمد، في تلميح غير بعيد عما هو في الزمن القريب واقعًا، تحديدًا في١٩٩٦م(انفجار السفارة المصرية في إسلام أباد).
- باطنة: المكان/الأزمة/الوطن مصر/الانهيار/المسئول عنه فاعل جمعي تمثله الجماعة وطرائق في الفكر وممارسات سلوكية سلبية/يرمز إلى هذه الجماعة فنًا: أحمد كمال، أشرف فهمي، داليا الشناوي، نشأت غالب.

وبالعودة إلى منطوق داليا الشناوي نجد أنها تجعل من هذا المضارع المتوتر الذي تعيشه (انفجار القنصلية المصرية بالخرطوم) نقطة انطلاق نسافر منها معها ونرى بعينيها جانبًا من سيرتها الذاتية:

" أريد أن أعرف ما حدث لأحمد كمال..إن كان هناك ما يستحق هذه الميتة فهو ذلك المريض بتهذيبه الزائف، بابتسامته الباردة وهدوئه الإجرامي، كان المظروف الأصفر ملقى على المنضدة بيننا وأنا أنظر إليه وكلي غضب مكتوم، كنت جالسة على مقعد حديقة النقابة أتصبب عرقًا وأحاول أن أتماسك..نظرت للعميد أحمد كمال وراعني أن أراه يبتسم، أنا آسف حضرتك اللي اضطرتينا لكده..

مددت يدي للمظروف وفتحته، كانت الأوراق بالفرنسية، مستشفى بيت الرب بباريس، نظرت لاسمي المدون عليه، ولتوقيع الطبيب المختص كلود إيمييه الذي كان يولدني...

تتحرك السيارة مبتعدة عن قسم الشرطة وتأخذ الطريق العمومي، كان الشاب قد تعرض للضرب طيلة الليل...أبلغني وأنا معه على انفراد في داخل القسم رسالة لأحملها لأحد الأخوة..والآن ماذا أفعل؟ لن أسلم هذه الرسالة ولا غيرها، على من اختاروا القتال أن يتدبروا أمرهم دون توريطي أنا، أنا محامية ولست مقاتلة..

كان اسمه إبراهيم معتز إبراهيم...التقيته بباريس خلال دراستي وما كنت لأنجز الماجستير دون مساعدته...طلب مني الزواج بدا لي الأمر طبيعيًا..تزوجنا في مصر بعدها بثلاثة أشهر...

باريس، يونيو١٩٧١م:

عزيزي نشأت، أتمنى من الله أن يصلك خطابي هذا قبل سفرك، شكرًا على إعادتك لخطاباتي السابقة...كي لا يكتشف زوج المستقبل أني كنت متيمة برجل آخر،رجل رفض أن يغير مبادئه ولو مرة من أجلي..

ثم جاءت قضية الاحتساب الكبرى ضد أشرف فهمي...كان هناك نشأت غالب وهو محامي أشرف فهمي...ما قاله أشرف عن الدين والدولة أمر كرهه كثيرون ولا يتضمن بالضرورة ما يثبت أنه قد كفر بالله

سبحانه وتعالى...لقد أدار أشرف معركة جيدة، دخلنا كلنا في معركة مصارعة رومانية بلا قواعد، لطخنا بعضنا بالطين وبكل ما استطعنا..." [1]

إن المكان المنطلق/أنقاض القنصلية المصرية يقدم نفسه بوصفه شاهدًا فنيًا على تعددية في الأماكن والشخصيات يطرحها الحدث المتحرك في وعي المعني بالسرد، تعد هذه التعددية بمثابة مولودات جمالية لهذا المكان، يضاف إلى ذلك أمر مهم هو أن كل واحد من الأربعة ليس بمعزل عن الآخر، فبينهم روابط وعلاقات تتجمع في النهاية عند هذه النقطة المحورية التي تعد بذرة تخلق منها هذا العالم الروائي برمته؛ إنها هذا المكان ذو الصبغة المرجعية (القنصلية المصرية بالخرطوم)، ولا تتكشف هذه الروابط التي تظهر الشخصية في حياة جمعية تفاعلية إلا من خلال هذه الحياة الفردية شديدة الخصوصية التي تعيشها الذات وتقيم فيها حوارًا أحاديًا يتدفق فيه ما هو كامن في صندوق الوعي؛ إننا نمر على هذا الصاخب في حياة الشخصيات من بوابة صمت يعادله فنًا هذا الحديث التذكري من تحت الأنقاض، هنا يتبادر سؤال: هل كان ممكنا معرفة هذه التفاصيل وهذه المخبوءات لو لم تصادف الشخصية هذا المصير؟ هل كان من الممكن أن نصادف صيغة حكائية أخرى غير هذه؟ هل الأزمة تعد عاملا مهما وحاسمًا في دفع الذات إلى الاعتراف وإضاءة المظلم في سجلها الحياتي فتكون هذه بداية حيوية في طريق التخلص من مرض؟ هل نحن بصدد مُغتسل سردي تجليه هذه المنطوقات الأربعة مونولوجية الطابع التي نقف أمامها منصتين مع كل واحد من شخوص الرواية الأربعة؟ إن المكان وفق هذه الحزمة التساؤلية يبدو بما جرى فيه بمثابة حكاية إطار/جذر جمالي تنبت فيه هذه الفروع السردية المتعددة بكل ما يتعلق بها من أوراق فكرية ونفسية وتاريخية.

إن هذا المكان المنطلق يسلط ضوءًا على لعبة السرد وكيف تتم إدارتها من قبل السارد الرئيس المسئول عنها[2] والشخصية وفقًا لذلك تظهر عبر مدارين:

- الأنا: نظرتها إلى نفسها في مرآة منطوقها في ظل ما يمكن أن نسميه (أدب الاعتراف).

---

١ - عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، من ١٢١ إلى ص١٥٩.

٢ - الحديث عن السارد يحيل بصفة عامة إلى العلاقة الفاصلة بين المؤلف في الواقع وهذه الأداة المصنوعة في الفن، ألا وهي الراوي، وبالنظر إلى موقعه في سرد شكري نجده مشغولاً بهؤلاء الأربعة، الذي يتلبس به ضمن موقع محدد، هو الفصل الخاص به في داخل الرواية، أما عن السارد الرئيس (Main narrator) فإنه المسئول عن العملية السردية برمتها.

- انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ص١٢٦.

ويمكن أن نطلق عليه لقب راوي الرواة، وعليه تقع مهمة وضع هذا التصميم الذي يخرج من خلاله عالم الحكاية في شكله النهائي، إنه بمثابة إسقاط على الحالة المهيمنة على المؤلف خلال قيامه بعملية الإبداع وإنجاز تجربته في الكتابة وما تمليه عليه من إرادات تترك أثرًا لا يُرى له أماكن بين جنبات هذا العالم من داخله.

- الغير: نظرة الآخر إليها أثناء عملية الاستدعاء التي يجريها لجزء من سيرته؛ بحكم حضورها في محطة أو أكثر من محطات سيرته.

إننا إذًا بصدد بنية تكرارية درامية، تبدو عبرها الشخصية في فضائها السردي الخاص بثوب الأنا الحاكي، وفي سرود الثلاثة الأخريات في ثوب الغائب هو (المتحدَّث عنه) [1] في ظل ما يمكن تسميته مرآتين أو نافذتين سرديتين تمنحان العين المتلقية حظوظًا وافرة في متابعة الحدث بصياغات متعددة؛ خصوصًا أن إطار المكان الذي يلتقي عنده مصيرهم حتى الختام واحد، ولا شك كذلك في أن هذا التكرار للشخصيات بالرداءين الأنا والهو ينطوي على إحالات نصية: قبلية وبعدية تجعل من النباء السردي لحمة واحدة وكلا متماسكًا [2] فصوت الأنا الساردة في الفصل الأول "العميد أحمد كمال" وتناوله لعلاقته بغيره من الشخصيات: أشرف فهمي، داليا الشناوي، نشأت غالب يحيل إلى ما بعد، وهو ما ظهر في الفضاء السردي الخاص بأشرف فهمي في الفصل الثاني، وفي سرد داليا الشناوي في الفصل الثالث.

وكذا يبدو الحال الفني في سرد المحامي القبطي نشأت غالب في الفصل الرابع "جدار لا ينكسر":

"سقوط الجدار..ماذا سيحدث؟ سأجلس هنا في هذه الغرفة التي صارت بلا مخارج ومداخل كزنزانة محكمة الإغلاق..سيأتي ولا ريب عمال الإنقاذ، فنحن في الطابق الأرضي والقنصلية من طابقين، والجدران متماسكة ولم تتفتت وإنما هوت بكاملها تقريبًا..ستكتب الجرائد المصرية..وستنشر الصحيفة الأكثر إثارة تحقيقًا عن ردود الفعل لدى كبار الأقباط حول مقتل نشأت غالب في التفجير الذي قام به أصوليون مسلمون" [3]

ومن المضارع إلى الماضي يمارس نشأت غالب الدور نفسه الذي قام به سلفه:

"أحيانًا تختلط على الأمور، أحاول استعادة السبب الذي من أجله تركتني داليا..لم يكن قد مضى على وصولي باريس أكثر من أسبوع، وكانت داليا مقيمة في باريس منذ حوالي العام..رأيتها بالصدفة..وظللنا واقفين دون حديث لفترة..ثم مشينا حتى شارع مونبارناس..وقفنا أمام البيت ثم قالت فجأة وأنا أهم بالرحيل "مش عايز تشرب قهوة من إيدي؟"..وجلست على أريكة صغيرة..ثم اقتربنا أكثر، وسكنتها وسكنتني ونمنا حتى الصباح..

---

١ – يراجع في آلية الرواية بضمير الغائب (هو) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ص٨٩ .

٢ – انظر : كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، ترجمة : د.سعيد حسن بحيري، من ص ٧٢ إلى ص٧٦، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، مؤسسة المختار، القاهرة.

٣ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص١٧١.

كيف انهارت الأمور في مصر إلى هذه الدرجة؟ كيف ضربت الفوضى والإهمال والتسيب والانحدار وسوء الكفاءة كل شئ بهذه السرعة؟ من الرقابة على الغذاء، إلى فشل الطب..وتدهور مستوى الثقافة..وإعلاء قيمة المال..وانهيار دور الدولة في إدارة الشئون العامة..أبي وأمي والجيل الذي يمثلونه يلومون الثورة واستيلاء الضباط على السلطة..والإطاحة بالطبقة الوسطى..وزملائي بالجامعة ممن درسوا معي يلومون السادات والانفتاح وسقوط المشروع القومي وتفكك المؤسسات الاجتماعية الذي نتج عن الانهيار المفاجئ للقوانين والمعايير..أحيانا أفكر أننا لو أردنا أن ننظم انهيارًا لمجتمع ووضعنا كل قدراتنا في هذا الأمر لما نجحنا في إحداث انهيار مماثل لما جرى في مصر بهذه السرعة"[1]

نخلص مما سبق إلى أن هناك ظاهرة روائية لافتة وحاضرة كمًا وكيفًا في عالم "غرفة العناية المركزة" إنها تكرار المكان الأزمة وحدث الانفجار المصاحب له، ويتخذ هذا التكرار مظاهر عدة تعد بمثابة توكيد جمالي لحالة التماثل الدرامي القائمة بين شخوص العمل:

- **المصير**: الأربعة حوصروا تحت الأنقاض.
- **الحالة النفسية**: كل شخصية تعاني حالة انفصال وافتقاد لحلم مثالي في مسيرها الحياتي.
- **الرواية**: كل واحد من هؤلاء الأربعة ينهض بدور القاص الذي يقوم بعملية استرجاع/عودة للوراء يدفعه إليها دفعًا واقع مضارع يعيشه.
- **الصيغة الفنية للشخصية**: كل واحد من هؤلاء الأربعة يتناوب شكلين، الأول: (الأنا) المتكلم في فضائه السردي الذي خصصه له السارد الرئيس، الثاني (ضمير الغائب هو) في أفضية الآخرين السردية؛ لذا يمكن الحديث عن أن البطولة في سرد شكري جمعية وليست حكرًا على أحد بعينه[2].
- **الواقعية الرومانسية**: إن هذا التماس الشديد مع واقع مأزوم بالنظر إلى هذه الوفرة في التواريخ والأزمنة والأمكنة ذات اللون الواقعي واتصالها جميعًا بهذا المصير المأساوي (الانفجار والحصار تحت أنقاض القنصلية المصرية بالخرطوم) يأتي في داخل عالم عز الدين شكري من بوابة رومانسية، تتجلى بوضوح في هذا الحضور للأنا في شعورها بالانفصال عن حلمها واغترابها من جانب، وفي ممارستها لفعل السرد في ظل حالة مونولوجية هي فيها المتكلم والمستمع معًا من جانب ثانٍ، ويأخذنا هذا المظهر في التكرار إلى هذا التوجه الأدبي (الحساسية الجديدة)

---

١ – السابق، من ص١٦٧ إلى ص٢٠٠.

٢ – في الفصل الخاص بأحمد كمال ذكر للثلاثة الباقين، على سبيل المثال صفحات : ٣٩، ٤٢، ٤٣، ٥٩، ٦٠، وفي الفصل المتعلق بأشرف فهمي ذكر لرفاقه الفنيين أحمد كمال، داليا الشناوي، نشأت غالب، على سبيل المثال صفحات : ٩٦، ٩٨، ١٠٧، ١١٢، وكذا الحال في فصل داليا الشناوي، على سبيل المثال صفحات : ١٢٦، ١٥٦، ١٦٢، وبالمثل نشأت غالب في الفصل الرابع الذي خصصه له السارد الرئيس، على سبيل المثال صفحات : ١٧٢، ١٧٤، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ٢٠٧.

والفرق بينها وبين الحساسية التقليدية؛ فهذه الأخيرة تربط الإنسان بعالمه الواقعي المادي ربطًا مباشرًا فتفصله عن عالمه الذاتي الخاص وعن تساؤلاته وأشواقه ورغبته في مجاوزة حدود هذا العالم المادي، أما الحساسية الجديدة فتعيد إلى الذات الداخلية مكانها المميز وتربط بين العالم الداخلي والخارجي معًا؛ ومن ثم جاء هذا المزج بين الواقعية والرومانسية في نظرية واحدة تدرك خصوصية الذات الفردية في استعمال حواسها والتفاعل مع العالم بها [1]

- **التكرار الأسلوبي**: في ثنايا هذا العالم عبارتان تتكران على ألسنة شخصيات عدة، يبدو أنهما يعكسان موقفًا فكريًّا يقصده المؤلف، الأولى "رأيت كل شئ"[2]، والثانية "فانفجر كل شئ في وجهي"[3] إن البطولة الجمعية في "غرفة العناية المركزة" تعطي هذا المصير الفني (انهيار القنصلية المصرية بالخرطوم) موقع النتيجة المسئول عنها ليس فردًا، بل جماعة؛ ومن ثم فإن هذه الجماعة الفنية المكونة من أربع شخصيات تسكن موقعين، الأول: الفاعل/الظالم/الجلاد الذي رأى/عرف فقامت عليه الحجة، هكذا تقول عبارة "رأيت كل شئ"، الثاني: المفعول/الضحية الذي عليه أن يتجرع مرارة هذا المصير بحكم مسئوليته، يعبر عن ذلك هذه الصيغة الجمالية "فانفجر كل شئ في وجهي"، ولعل منطوق أحمد كمال في فضائه السردي الخاص "جميعنا ضحايا ومذنبون" الذي أشار من خلاله وعالج محنة ثغرة الدفرسوار يعد بمثابة تلخيص وإجمال لهذا المفصل الذي يتجسد في هذين القولين معًا؛ إن الأنا الرائية التي تجليها تاء الفاعل في "رأيتُ" تضعنا في ماضٍ يعد وعاءً/رحمًا حاضنًا لمولود/أزمة ستحيق بهذه الذات وهي في موقع بعيد عن الفاعل، وستحكي نفسها بها ومعها وهي متوجعة، هكذا تشير ياء المتكلم في "وجهي"؛ إن الجهاز الإدراكي يعول كثيرًا على هذه المنطقة، أي الوجه، وما فيها من عقل هو مناط الفكر، وحواس مساعدة هي السمع والبصر، واللسان أداة التذوق والكلام. هنا يتبادر سؤال: هل تشكل هذه الرباعية على مستوى الشخصيات بالنظر إلى سياق الواقع المحيط بالعمل مجازًا مرسلاً علاقته الجزئية؟ هل يطلق السارد الرئيس الجزء ويريد خارج النص الكل، ألا وهو الجماعة المصرية وحركتها التاريخية منذ الثالث والعشرين من يوليو١٩٥٢م، حتى هذا التاريخ الأزمة المتصل بحدث الرواية ١٩٩٥م، ثم زمن تأليف الرواية نفسها ألا وهو النصف الثاني من العقد الأول من الألفية الثالثة؟ إن الوقوف عند منطوق نشأت غالب في الفصل الأخير من هذه الرواية يؤكد حالة الالتحام الحاصلة بين التاريخي والمتخيل في غرفة العناية المركزة؛ فتساؤلاته حول انهيار الأمور في مصر والتسيب والفوضى والإهمال ومن المسئول عنها، هل ثورة يوليو في حد ذاتها وما نتج عنها؟ أم السادات وسياسات الانفتاح وما أفرزته من تداعيات اجتماعية وسياسية واقتصادية وتخليه عن مشروع عبد الناصر الحلم بالقومية العربية ووحدة

---

١ – انظر: د.سيد قطب وآخرون، الإدراك الجمالي، ص٢٥، ٢٦، طبعة ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٣م، دار الهاني، القاهرة..

٢ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، على سبيل المثال صفحات:٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٧، ٧٢.

٣ – السابق، على سبيل المثال صفحات:١٧، ٤٩، ٦١.

شعوبها؟ تضعنا أمام قناعة مفادها أن البذرة أو لو شئنا القول: الخلية النصية التي تخلقت منها هذه الشجرة السردية "غرفة العناية المركزة"، ألا وهي القنصلية المصرية بالخرطوم قد خرجت من حاضنة واقعية تتمثل في هذا المنطوق التساؤلي الذي أنجزه السارد الرئيس من خلال أحد شخوص العمل "نشأت غالب"؛ كأننا إذًا بصدد مفعول جمالي (رواية شكري هذه) لفاعلين يتعاونان عليه، الأول: مرجعي يبدو في هذا المنحنى الهابط للوطن/الجماعة منذ يوليو١٩٥٢م، حتى زمن تأليف هذه الرواية، الفاعل الثاني:فني (انفجار القنصلية المصرية بالخرطوم)؛ إن هذا المصدر الخماسي (الانهيار) في منطوق نشأت غالب الذي يتصل بما هو مرجعي وتاريخي يحيل إلى مصدر ثانٍ على مستوى الفن خماسي أيضًا، ألا وهو (الانفجار) الذي يمكن نعته بمادة لغوية خام تم تصنيع هذا المنتج السردي منها.

التكرار على مستوى اللهجة : للهجة العامية المصرية انتشار لافت في سرود الشخصيات الأربعة في داخل الرواية، ويثير ذلك مسألتين يمكن معالجتهما في إطار إنشائي استفهامي؛ الأولى: هل يتسق هذا الانتشار مع توجه واقعي واضح يسم عز الدين شكري في روايته؛ ومن ثم فإن السياق الاجتماعي الذي يضعه عالم الرواية في بؤرة اهتمامه يزداد جلاء ليس فقط بعلامات زمانية ومكانية وشخصيات مرجعية (عبدالناصر، السادات على سبيل المثال)، لكن أيضًا بتوظيف هذا المستوى في الاستخدام اللغوي المنتشر على ألسنة أهله في الواقع؟ وقد يستدعي هذا التصور ما أشار إليه السعيد محمد بدوي في كتابه "مستويات العربية المعاصرة" حيث أوضح أن هناك خمسة مستويات للغة بالنظر إلى المجتمع المصري المعاصر على وجه التحديد:

- فصحى التراث
- فصحى العصر
- عامية المثقفين
- عامية المتنورين
- عامية الأميين

وترتبط هذه المستويات بشكل وثيق بالأنشطة الاجتماعية المعاصرة؛ فالفصحى التراثية تبدو في طريقة استخدامها وفي ألفاظها أكثر ميلا إلى الشكل التراثي مقارنة بالفصحى المعاصرة التي تقترن بألفاظ وتراكيب بنت الزمن الحالي، إلى جانب طبيعة الموضوعات التي تتضمنها..أما العامية فتتدرج من حيث المستوى الاجتماعي والثقافي وخصوصية المضمون الذي تحمله، أواتصافه بطابع العمومية والشمول، وطبيعة الألفاظ والعبارات المتداولة إلى هذه المستويات الثلاثة؛ فتبدأ بالأرق (عامية المثقفين)..وتنتهي بالأدنى (عامية الأميين) [1] وبالنظر إلى الشريحة

---

١ – انظر: د.السعيد محمد بدوي، مستويات العربية المعاصرة في مصر، من ص٨٩، إلى ص٩٢، طبعة دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ.

الاجتماعية لشخصيات غرفة العناية المركزة نجد أن نمط اللهجة المستخدم على ألسنتهم يمكن إدراجه وفق تصنيف د. السعيد بدوي تحت ما يسمى بعامية المتنورين، وهذه نماذج على سبيل المثال لا الحصر:

- في الفصل الأول: " طيب وليه مضطر ما احنا ممكن لسه نلاقي حل"[1] "والبلاوي دي مين اللي استلمها؟" [2]

- في الفصل الثاني: "يا جماعة ياللي هنا آلو" [3] "تيجي مكاني؟ هو في الحقيقة يا ريت نغير المكان كله" [4]

- في الفصل الثالث: " مش قوي كده يا ماما أنا مش عاوزة أعقدهم خليهم براحتهم" [5] "أنا آسف حضرتك اللي اضطرتينا لكده" [6]

- في الفصل الرابع: "متنساش إني احنا أقلية في البلد دي" [7] "آه إنت هنا؟"[8]

وفي ظل هذه المسألة يمكن القول: إن هذا التوظيف للعامية المصرية يقيم تماسكًا عبر مستويين، داخل النص: من خلال هذا التكرار لتعبيرات عامية على ألسنة شخوص الرواية الأربعة، وينضاف هذا النمط إلى مقومات التماسك الأخرى سالفة الذكر، المستوى الثاني: بين داخل النص وخارجه: بالنظر إلى هذا الحضور لوجه الجماعة المصرية المعاصرة الذي يمكن رؤيته في مرآة السرد بواسطة هذا الاستخدام للعامية المصرية [9]

لكن هذه الدائرة الثقافية الضيقة محلية الطابع في معالجة مدلول الرواية لا تعد الوحيدة في فضاء الدلالة الخاص بها؛ فالحالة الاغترابية للشخصيات، النابعة من شعورها بالانفصال بين منطقة المثال في داخلها التي تمثل فردوسًا مفقودًا وممارساتها الفعلية على أرض الحاضر وما ترتب عليه من مصير مؤسف تعد بمثابة حالة إنسانية عامة لا تقتصر على جماعة لغوية وثقافية ولا على عرق بعينه؛ فالكبد الإنساني ومنحنى الشخصية الصاعد حينًا في سلم المثالية والهابط حينًا إلى درك من القبح يعد مشتركًا بشريًّا يلتقي تحته كل أفراد هذا الجنس؛ ومن ثم فإن غرفة شكري ذات الأركان الأربعة تتطور في دلالتها من القريب الجمالي في الفن المتمثل في هذه الرباعية

---

١ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص١٥.

٢ – السابق، ١٦.

٣ – السابق، ص٧٤.

٤ – السابق، ص ٧٨.

٥ – السابق، ص١٢٤.

٦ – السابق، ص١٢٦.

٧ – السابق، ص١٧٤.

٨ – السابق، ص١٨٠.

٩ – يراجع في ظاهرة التكرار وعلاقتها بقضية تماسك أجزاء النص، محمد خطابي، لسانيات النص(مدخل إلى انسجام الخطاب) ص٢٣، ٥٢، ٥٣.

الشخصية في الرواية إلى البعيد في الواقع في إشارة إلى المكان المأزوم مصر في سياق زماني ومكاني محدد إلى الأبعد كوكب الأرض باتجاهاته الأربعة الحاضن لكل أفراد العنصر البشري [1].

المسألة الثانية التي يثيرها هذا الاستخدام اللافت للهجة المصرية يمكن تحديدها أيضًا بصيغة إنشائية تساؤلية: هل يعود هذا التوظيف إلى المكون الثقافي للكاتب نفسه ومدى اقترابه من معجم اللغة وقدرته على توظيف مفرداتها وتراكيبها في المستوى الأعلى لها، أي المستوى الفصيح؟ إن لغة الرواية في مجملها هي مزيج مركب من فصيح ينتمي في مفرداته وفقًا لتصنيف د. السعيد بدوي إلى العصر المعيش، وعامي يتصل بما هو شائع على ألسنة الجماعة المصرية في دفتر يومياتها.

نخلص من كل ما سبق إلى أن ظاهرة التكرار بكل تجلياتها في عمل عز الدين شكري تنضوي تحت ما يمكن تسميته قانون بناء الرواية (البنية الشكلية التي اعتمدها الكاتب لعالمه التي تختلف من رواية إلى أخرى بحكم رؤية كل أديب وخصوصية كل تجربة تدفع صاحبها إلى إنجاز إبداع)؛ فاتصالا بظاهرة التكرار هذه في "غرفة العناية المركزة" وما تنم عنه من دلالات نجد أن الحالة النفسية المتكررة (الشعور بالانفصال عن الحلم والاغتراب الذاتي) وطريقة الشخصيات في الحكي المتكررة أيضًا المعتمدة على تدفق الخواطر في وعيها في ظل حالة مونولوجية تشترك فيها جميعها يبررها ويتسبب فيها دراميًا استهلال الرواية :"صمت مفاجئ يغلف المكان، كأن الحياة توقفت، أو كأن أحدًا داس على زر عزل الصوت" [2] إن الحديث عن علل جمالية تنبع من داخل النص ذاته لحالة لانعزال كل شخصية عن الأخرى حال قيامهم جميعًا كلٌ في فضائه السردي الخاص بدور السارد/الراوي من تحت الأنقاض في ظل حالة مونولوجية يتحدث فيها بتعبير مجازي العقل والوجدان ولا ينطق اللسان تعد بمثابة تفاصيل أو لو شئنا القول مولودات فنية قد خرجت من هذا الجذر أو الرحم الكائن في أول هذا العالم السردي؛ إنه الصمت في الاستهلال؛ نحن بصدد مصدر لا يعبر عن حدث ولا زمن، منه يشتق فن شكري الفعل والفاعل وفق رؤية فرضها على إبداعه [3]؛ إننا أمام فعل "صَمَتَ" يتعاقب في ممارساته فواعل أربعة: أحمد كمال، أشرف فهمي، داليا الشناوي، نشأت غالب، بالنظر إلى هذا الحكي بضمير المتكلم الأنا، يمكن تحديدها لغويًا في هذه التراكيب:

---

١ - هذه الرؤية المرنة حركية الطابع في تفسير النص من خارجه، أي من خلال العالم المحيط به في تجليه الثقافي والاجتماعي وما قد يستتبعه ا من توسيع في المعالجة يسمح بقدر من التعميم الذي يتوجه إلى مخاطبين (أنتم) يمثلون الأسرة الإنسانية في مجملها تقترب كثيرًا من المنهج الاستقرائي في القراءة والحكم الذي يعرج من الجزئيات والتفاصيل المتعلقة بها إلى الكليات التي تتركب منها وتكتسب هويتها ووصفها تبعًا لها.

- انظر: د.سمير سعد حجازي، نظريات معاصرة في تفسير الأدب، من ص٢٨ إلى ص٣٢، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ، ٢٠٠١م، دار الآفاق العربية، القاهرة.

٢ - عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص٧.

٣ - ينسجم هذا الحضور للاستهلال مع وظيفة سردية ينجزها فضاء الرواية ألا وهي (التحفيز) التي ترسم ملامح البيئة الفنية فيما يتعلق بالحدث/البطل/الزمان/المكان؛ وهو ما يساعد على الرحلة الواعية من قبل المتلقي بإزاء هذا العالم الجمالي الذي يتعامل مع مفرداته..والرائد لهذا المصطلح هو فيكتور شكلوفسكي واحد من المنتمين إلى مدرسة الشكليين الروس ..

- أنا أحمد كمال أحدث نفسي من تحت الأنقاض
- أنا أشرف فهمي أحدث نفسي من تحت الأنقاض
- أنا داليا الشناوي أحدث نفسي من تحت الأنقاض
- أنا نشأت غالب أحدث نفسي من تحت الأنقاض

إن الصمت لحظة سكون قد يكون للتأمل وفي هذه اللحظة يتوقف فيها عضو اللسان عن الكلام تاركًا المجال لكيان آخر يؤدي هذه المهمة؛ هذا ما تفصح عنه دراميًّا البنية الشكلية للرواية التي يأتي ختامها بمكوناته الأربعة بالنظر إلى نهاية كل فصل متحالفًا مع استهلالها ليؤدي دورًا في الكشف عن هذا المضارع/الحاضر/الأزمة الذي يعد بمثابة عقدة بلا لحظة تنوير تبدد مظاهرها:

- ختام الفصل الأول الخاص بأحمد كمال: " أحاول مرة ثانية وثالثة وألف، الألم يغمر رأسي، لا ضوء، لا شئ، سوى الظلام" [1]
- ختام الفصل الثاني الخاص بأشرف فهمي: " ما زلت أرى ضوء سيارات الإسعاف يأتي من بعيد، وأكاد أسمع أصوات عمال الإنقاذ يحول بيني وبينهم هذا الأسمنت" [2]
- ختام الفصل الثالث الخاص بداليا الشناوي: " ثم يأتي ذلك الصفير المتقطع، وصوت طفلة باكية، ثم الهواء مرة أخرى يغمرني فجأة، ..وأنا أترنح وصوت سيارات الإسعاف يأتي ويغيب" [3]
- ختام الفصل الرابع الخاص بنشأت غالب: "اخترت أن أظل هنا، أن أظل واقفًا وسط الخرائب..سأقول يومًا ما ربما عند مماتي، ربما الآن تحت هذه الأنقاض وفي هذه الأوراق: إني اخترت أن أعود لوطن تركني ومضى"[4]

إن هذه الصورة المأساوية التي يتعانق في رسمها: الاستهلال، والحركة الدرامية للشخصيات التي تعد تفصيلا له، والختام تضع البناء الكلي لغرفة العناية المركزة في قالب إنشائي استفهامي (ماذا بعد؟)؛ فإذا كانت بنية العنوان في فحواها تنطوي على تركيب إنشائي/نداء، فيه داعٍ ومدعو، زائر ومزور ؛ فإن نهاية الرحلة بهذا العمل تأخذه إلى محطة إنشائية ثانية في هيئة تساؤلية تنشد تكوين صورة/ماهية للمستقبل خارج حدود هذا المتخيل الذي تمثله الرواية.

– انظر: د. مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية، من ص٤٧ إلى ص٤٩، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، دار الوفاء، الإسكندرية.

١ – عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص٦٢.

٢ – السابق، ص١١٩.

٣– عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، ص١٦٥.

٤ – السابق، ص٢١٧.

إن هذه الحالة الإنشائية بشقيها: النداء والاستفهام تضع "غرفة العناية المركزة" لشكري في ثوب استعاري تمثيلي يجعل منه مرادفًا رمزيًا جماليًا لواقع يلمح إليه المبدع تلميحًا أقرب للتصريح؛ بفضل هذه العلامات المرجعية من تواريخ وأزمنة وأمكنة وأحداث وشخصيات لها مكانها في حقل التاريخ، في تلاحم بين الاثنين يصبح الفصل بينهما أمرًا عسيرًا، يدلل على ذلك المكان المنطلق/الأزمة (أنقاض القنصلية المصرية بالخرطوم) الذي منه يستهل السرد نشاطه وعنده ينتهي؛ إنه يحتمل الوجهين، الحقيقة: إذ هناك بالفعل مكان يحمل هذه التسمية في مدينة بالفعل بهذا الاسم، والخيال: فحدث التفجير وما تلاه من تبعات تتمثل في الشخصيات، أسمائها وما جرى لها وما قامت به تحيل جميعها إلى منطقة الخيال في وعي المبدع، ويدلل على ذلك أيضًا إحدى شخصيات هذا المكان ألا وهي نشأت في غالب في منطوقها عن انهيار الأمور في مصر[1].

ث - انفتاح النص الروائي

أولا: اللقاء بالحديث النبوي الشريف

في خاتمة هذه الدراسة تناول لتجاوز التجربة الجمالية للمبدع حدودها الذاتية باقترابها وتماثلها مع سياقات أخرى في إطار ما يمكن أن نطلق عليه التراكم المعرفي لدى صانع العمل الذي يفيد منه في أثناء الكتابة، وبالنظر إلى "غرفة العناية المركزة" يتبين استلهام مؤلفها لهذا الحديث النبوي الشريف "حَدَّثَنَا أَبُو الْيَمَانِ ، أَخْبَرَنَا شُعَيْبٌ ، عَنِ الزُّهْرِيِّ ، حَدَّثَنِي سَالِمُ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ ، أَنَّ عَبْدَ اللَّهِ بْنَ عُمَرَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ ، قَالَ : سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ، يَقُولُ : " انْطَلَقَ ثَلَاثَةُ رَهْطٍ مِمَّنْ كَانَ قَبْلَكُمْ ، حَتَّى أَوَوْا الْمَبِيتَ إِلَى غَارٍ فَدَخَلُوهُ ، فَانْحَدَرَتْ صَخْرَةٌ مِنَ الْجَبَلِ فَسَدَّتْ عَلَيْهِمُ الْغَارَ ، فَقَالُوا : إِنَّهُ لَا يُنْجِيكُمْ مِنْ هَذِهِ الصَّخْرَةِ إِلَّا أَنْ تَدْعُوا اللَّهَ بِصَالِحِ أَعْمَالِكُمْ ، فَقَالَ رَجُلٌ مِنْهُمْ : اللَّهُمَّ كَانَ لِي أَبَوَانِ شَيْخَانِ كَبِيرَانِ ، وَكُنْتُ لَا أَغْبِقُ قَبْلَهُمَا أَهْلًا وَلَا مَالًا ، فَنَأَى بِي فِي طَلَبِ شَيْءٍ

---

١ - يحيل هذا التصور إلى الطابع الاستعاري المميز لسياق الفن – بصفة عامة – عندما تعتمد الذات المبدعة منظورا للرؤية يتيح لها قدرة أوسع على الحركة (المناورة/المراوغة) في تقديم موقف فكري يوظف آليات تنتمي إلى هذا السياق؛ وهو ما يضع مساحة فاصلة بين الاثنين: الواقع من جانب، والفن من جانب آخر يمارس فيها فضاء التلقي نشاطا تأويليا مقارنا سمته الاستكشاف.

- انظر: محمد عبد المطلب، البلاغة العربية : قراءة أخرى، بنية الاستعارة، من ص ١٦٠ إلى ص١٦٢، طبعة ١٩٩٧م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

- انظر: محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، من ص٢٤ إلى ص٢٦، الطبعة الثانية، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، دار الشروق، القاهرة.

ويتضح من ذلك سطوة مصطلح (الاستعارة) على وعي الذات الفنانة بصفة عامة وهي تقيم عماد عالمها الفني على مستوى الإجراء بإزاء سياق المرجع المحيط..ومن ثم فإن الحديث عن ماهية الرموز في عالم الفن عموما على تنوع أشكاله يمثل مرحلة لاحقة ..إن هذا التضافر يعتمد على اقتراب من الصيغة الشكلية التي يبدو عليها هذا العالم وتسكن في خلفيتها آثار/نتائج تفرزها تجربة المؤلف مع سياق الخارج فتبحث لها عن آليات تشكيل في فضاء الإبداع..

- انظر: جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب، ترجمة: محمد أحمد حمد، من ص٨٧ إلى ص٩٢، طبعة ٢٠٠٥م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

يَوْمًا ، فَلَمْ أُرِحْ عَلَيْهِمَا حَتَّى نَامَا ، فَحَلَبْتُ لَهُمَا غَبُوقَهُمَا فَوَجَدْتُهُمَا نَائِمَيْنِ ، وَكَرِهْتُ أَنْ أَغْبِقَ قَبْلَهُمَا أَهْلًا أَوْ مَالًا ، فَلَبِثْتُ وَالْقَدَحُ عَلَى يَدَيَّ أَنْتَظِرُ اسْتِيقَاظَهُمَا حَتَّى بَرَقَ الْفَجْرُ ، فَاسْتَيْقَظَا فَشَرِبَا غَبُوقَهُمَا ، اللَّهُمَّ إِنْ كُنْتُ فَعَلْتُ ذَلِكَ ابْتِغَاءَ وَجْهِكَ ، فَفَرِّجْ عَنَّا مَا نَحْنُ فِيهِ مِنْ هَذِهِ الصَّخْرَةِ ، فَانْفَرَجَتْ شَيْئًا لَا يَسْتَطِيعُونَ الْخُرُوجَ ، قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : وَقَالَ الْآخَرُ : اللَّهُمَّ كَانَتْ لِي بِنْتُ عَمٍّ كَانَتْ أَحَبَّ النَّاسِ إِلَيَّ ، فَأَرَدْتُهَا عَنْ نَفْسِهَا ، فَامْتَنَعَتْ مِنِّي حَتَّى أَلَمَّتْ بِهَا سَنَةٌ مِنَ السِّنِينَ ، فَجَاءَتْنِي فَأَعْطَيْتُهَا عِشْرِينَ وَمِائَةَ دِينَارٍ ، عَلَى أَنْ تُخَلِّيَ بَيْنِي وَبَيْنَ نَفْسِهَا ، فَفَعَلَتْ حَتَّى إِذَا قَدَرْتُ عَلَيْهَا ، قَالَتْ : لَا أُحِلُّ لَكَ أَنْ تَفُضَّ الْخَاتَمَ إِلَّا بِحَقِّهِ ، فَتَحَرَّجْتُ مِنَ الْوُقُوعِ عَلَيْهَا فَانْصَرَفْتُ عَنْهَا وَهِيَ أَحَبُّ النَّاسِ إِلَيَّ وَتَرَكْتُ الذَّهَبَ الَّذِي أَعْطَيْتُهَا ، اللَّهُمَّ إِنْ كُنْتُ فَعَلْتُ ابْتِغَاءَ وَجْهِكَ فَافْرُجْ عَنَّا مَا نَحْنُ فِيهِ ، فَانْفَرَجَتِ الصَّخْرَةُ غَيْرَ أَنَّهُمْ لَا يَسْتَطِيعُونَ الْخُرُوجَ مِنْهَا ، قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : وَقَالَ الثَّالِثُ : اللَّهُمَّ إِنِّي اسْتَأْجَرْتُ أُجَرَاءَ فَأَعْطَيْتُهُمْ أَجْرَهُمْ غَيْرَ رَجُلٍ وَاحِدٍ تَرَكَ الَّذِي لَهُ وَذَهَبَ فَثَمَّرْتُ أَجْرَهُ حَتَّى كَثُرَتْ مِنْهُ الْأَمْوَالُ ، فَجَاءَنِي بَعْدَ حِينٍ ، فَقَالَ : يَا عَبْدَ اللَّهِ ، أَدِّ إِلَيَّ أَجْرِي ، فَقُلْتُ لَهُ : كُلُّ مَا تَرَى مِنْ أَجْرِكَ مِنَ الْإِبِلِ ، وَالْبَقَرِ ، وَالْغَنَمِ ، وَالرَّقِيقِ ، فَقَالَ : يَا عَبْدَ اللَّهِ ، لَا تَسْتَهْزِئُ بِي ، فَقُلْتُ : إِنِّي لَا أَسْتَهْزِئُ بِكَ فَأَخَذَهُ كُلَّهُ ، فَاسْتَاقَهُ فَلَمْ يَتْرُكْ مِنْهُ شَيْئًا ، اللَّهُمَّ فَإِنْ كُنْتُ فَعَلْتُ ذَلِكَ ابْتِغَاءَ وَجْهِكَ ، فَافْرُجْ عَنَّا مَا نَحْنُ فِيهِ ، فَانْفَرَجَتِ الصَّخْرَةُ ، فَخَرَجُوا يَمْشُونَ" [1]

إن فكرة الحصار/المحنة وما قد نجم عنها من استدعاء لما هو في الزمن الماضي تمثل حلقة وصل قوية تربط الفن عند شكري بسياق الحديث؛ ففي الاثنين خروج/سفر ثم وصول إلى مكان، ثم حصار وما استتبعه، لكن في مضمون الحديث نجد أن حكايته تصل إلى لحظة تنوير/انفراج للعقدة/زوال للأزمة يساعد عليها عمل صالح، دعا كل واحد من الثلاثة به ربه فكان سببًا لنجاة لا تتحقق كاملة ولا تشمل بمظلتها الجميع بجهد فردي، بل بتعاون منهم جميعًا؛ فلولا صلاح الثلاثة واعترافهم وندمهم ما خرجوا كلهم، على العكس في فن عز الدين شكري تبقى الأزمة على حالها، في احتياج أكيد لمخلص جمعي، وليس واحدًا بعينه يؤدي هذه المهمة؛ إذًا في اللقاء بين الاثنين:

- أزمة/حصار
- قيام كل واحد بدور الراوي المسترجع لتجربة خاصة كائن في الزمن الماضي.

ثانيًا: مكان "غرفة العناية المركزة" في مكتبة السرد

ومن سياق الحديث النبوي تتحرك تجربة عز الدين شكري الفنية لتعانق أخوات لها في عالم الرواية؛ إن التوجه الواقعي لها والختام المفتوح المترتب عليها الذي يفضي إلى سؤال ينشد المستقبل (ماذا بعد؟) يضعها في منطقة التقاء مع "القاهرة الجديدة" لنجيب محفوظ؛ فبالوقوف عند زمن تأليفها ١٩٤٥م والرباعية التي تقوم عليها

---

١ - البخاري (محمد بن إسماعيل)، صحيح البخاري، كتاب الإجارة، باب من استأجر أجيرًا فترك الإجارة، حديث رقم ٢١٢١، موسوعة الحديث النبوي الشريف الإلكترونية، www.islamweb.net/hadith.

شخصياتها: محجوب عبدالدايم، مأمون رضوان، أحمد بدير، علي طه، ومع حركة السرد والمنحنى الهابط لعدد من شخصياته، أمثال: محجوب عبدالدايم، والمرأة إحسان شحاتة [1] نجد أن العملين معًا في اتصالهما بسياق واقعي يتمثل في البيئة الاجتماعية المصرية في ظرف زماني محدد يقدمان ما يمكن تسميته سردًا استباقيًّا أو إرهاصًا لما سيأتي بعد [2] فقاهرة محفوظ الجديدة الموجودة في عنوانها تخالف تمامًا تفاصيل عالمه الفني من داخله؛ إنها تسعى إلى الميلاد والخروج من رحم ما في الحاضر وملابساته السلبية؛ وفي تاريخ قريب هو يوليو ١٩٥٢م تسعى هذه القاهرة الجديدة إلى أن تكون، وغرفة العناية المركزة عند شكري لم نجد لها وجودًا في داخل فنه وبقيت حبيسة العنوان، هذه الغرفة تتغيا البناء وترجو الوجود في زمن قريب وقع بعد خروج هذا العالم الفني بثلاث سنوات؛ أي في ٢٥ يناير ٢٠١١م؛ إن الصورة الاستعارية الكلية إذًا التي يقوم عليها هذا العمل يأتي موازيًا لها شكل سردي سمته الاستباق [3] يرسخ له ختام العمل المفتوح، وهذا التركيب الاستفهامي المتولد عنه (وماذا بعد؟) الذي يبحث عن مستقبل بمخلص يزيل آثارًا سلبية في المضارع/الحاضر وفي الماضي ، وهذه مفارقة؛ فعلى الرغم من قيام شخصيات الرواية الأربعة بدور واحد هو الراوي المستحضر من زمن مضى فإننا نجد أن هذا العالم الفني في شكله الكلي يقدم ما يمكن تسميته جرس إنذار لصانعي الأزمة في الحاضر، وذلك بالتحامه الشديد معه خارج حدود الفن؛ فتدهور الأوضاع على مختلف المستويات من اجتماعية واقتصادية وثقافية وتعليمية الذي يشير إليه نشأت غالب في الفصل الرابع يؤكد حالة الالتحام القائمة هذه؛ لذا فإن هذا الفن يرتدي ثياب المتنبئ برد فعل متوقع حدوثه مستقبلاً، وهذا ما حصل بعد سنوات معدودات من العام ٢٠٠٨م الذي ظهرت فيه الرواية في يناير ٢٠١١م.

وتمثل هذه الصيغة الاستفهامية (وماذا بعد؟) كذلك حلقة وصل تجمع شكري بكل من: غادة السمان في روايتها "بيروت ٧٥" [4] ، وخيري شلبي في روايته "موت عباءة" [5] ، وتعد "غرفة العناية المركزة" على ما يبدو مصدر تأثير في عمل أتي بعدها هو "أيام النوافذ الزرقاء" لعادل عصمت [6].

إن الحركة الدرامية لشخصيات "بيروت ٧٥" الخمسة تضع عملها في مصاف رؤية فنية رمزية لما يمكن تسميته الأسباب/المقدمات التي أوصلت إلى عاقبة مأساوية تمثلت في الحرب الأهلية اللبنانية التي دارت رحاها منذ

---

١ – انظر: نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، طبعة دار نهضة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.

٢ – الإرهاص (Foreshadowing) وسيلة يتم بها التلميح إلي واقعة أو موقف سوف يحدث في المستقبل.

– انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ص٩٠.

٣ – يراجع بشأن الاستباق (Prolepsis) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ص ٧٦، ٧٧، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة .

٤ – انظر: غادة السمان، بيروت ٧٥، الطبعة الخامسة، ١٩٨٧م، منشورات غادة السمان، بيروت.

٥ – انظر: خيري شلبي، موت عباءة، طبعة ٢٠٠٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٦ – انظر: عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، دار شرقيات، القاهرة.

العام ١٩٧٥م، أي بعد عام واحد فقط من تأليف غادة لروايتها [1]، أما خيري شلبي في "موت عباءة" فإنه يقدم معالجة ناقدة للمجتمع المصري وما طرأ على الشخصية المصرية من عوامل سلبية أصابتها منذ النصف الثاني من القرن العشرين، جاعلاً من موت جمال عبدالناصر حدثًا مفصليًّا ترك أثرًا قويا في تماسك الأسرة الموجودة في داخل الرواية، ألا وهي أسرة حشلة التي يرمز بها إلى الجماعة المصرية في سياق الواقع، وقد سلط عبر راويه الضوء بشدة على الأزمة/العقدة، ألا وهي الحالة السياسية والاجتماعية والاقتصادية المصرية في السبعينيات من القرن الماضي وسياسات الانفتاح التي أقرها وباركها نظام السادات آنذاك وأفضت في نهاية المطاف إلى تفكك كيان هذه الأسرة، التي لم يعد لها أثر في داخل الرواية ولا صوت يُسمع؛ لم يعد باقيا منها إلا بيت فارغ ليس به أحد، يبدو هذا التفكك في ختام عمل شلبي مشابهًا منطوق نشأت غالب في فصل "غرفة العناية المركزة" الأخير وحديثه عن انهيار البناء الاجتماعي المصري؛ كأننا إذًا أمام نقطة صفر، ولحظة صمت تؤشر لما بعدها، في إطار عمل طرفي ثنائية (الفعل ورد الفعل) [2]

ولا يبتعد عادل عصمت في "أيام النوافذ الزرقاء" عن هذا التماس مع الواقع المصري، الذي جعل من ستينيات القرن الماضي نقطة انطلاق له، ومن حدث مفصلي في داخل عالمه الذي أبدعه محطة عبور إلى مأساة بقيت تلقي بظلالها على الأسرة الفنية التي كانت تسكن إحدى مدن الدلتا/طنطا؛ فبالنظر إلى صوت الراوي المتحدث بضمير المتكلم (أنا) نجده يسلط أضواء ساطعة على موت الخال فؤاد في حرب الاستنزاف سنة ١٩٧٠م - وهي السنة التي مات فيها جمال عبدالناصر- وينظر إلى هذا الحدث بوصفه قاصمة ظهر في حياة الأسرة وفي تماسكها فيما تلا ذلك من أحداث، وتبقى النوافذ الزرقاء التي تشير إلى حرب ١٩٦٧م ووقت الإغارات التي كانت تدفع إلى هذا السلوك بغية التمويه على العدو المغير إشارة رمزية وواقعية في الوقت ذاته على زمن ماضٍ يستذكره ويستحضره ذلك البطل المتكلم بضمير الأنا؛ إن زمن خروج هذه الرواية إلى النور هو ٢٠٠٩م، وفيها كما في رواية شلبي موقف فكري ناقد من النوع المهاجم لمنظومة الأفكار والقيم التي طغت على واقع الجماعة المصرية منذ سبعينيات القرن الماضي، مع درجة من الانحياز الضمني لزمن سابق عليها، لكن بالنظر إلى عز الدين شكري نجده

---

١ – انظر: عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، ص٣٣، الطبعة الأولي، ١٩٨٧م، دار المعارف، تونس.

٢ – إن الوصول إلى هذه الحالة الصفرية التي تنشأ فنًا تعني – إلى حد كبير – أن سياق الفن قد استكمل عملية الهدم ذات المنطلق الثوري؛ إنه يفكك /يفند الحاضر مخاصمًا سلبياته لصالح مستقبل منشود، هذه العدمية (الصفر) التي تتغيا حضورا (بناء) يمكن أن نرمز إليه بالرقم (١) الذي يمثل دلالة وجود تقرب هذا الفن مما يمكن تسميته بأدب الثورة الذي يعتمد منطقًا هجوميًّا على مكونات اللحظة الحاضرة في سبيل التأسيس لواقع جديد مغاير، و يدخل مع هذه اللحظة في علاقة تقوم على الضد في معظم تجلياته..

– انظر: سيد البحراوي، قضايا النقد والإبداع ا لعربي، من ص ٢٥٥ إلى ص٢٥٧، طبعة ٢٠٠٢م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

.

وفق منطوق نشأت غالب يضع الحقبة الناصرية والساداتية في ميزان النقد؛ يدينهما معًا وينظر إليهما بوصفهما يتحملان وزرًا في هذا الانهيار الذي أصاب الجسد المصري وبلغ ذروته بالتأكيد في العقد الأول من الألفية الثالثة.

إذًا فإن الصيغة الواقعية لغرفة العناية المركزة وتماسها مع الحالة المصرية وحركتها التاريخية في النصف الثاني من القرن العشرين وابتغاءها مستقبلا لم يأت بعد يفتح نوافذ هذا العالم الفني على تجارب فنية تتقارب معه ليدخل الاثنان معًا فيما يمكن تسميته علاقة تشبيه جمالية، بين طرفيها مساحات اتفاق ومناطق اختلاف تبعًا لخصوصية كل تجربة:

– مشبه: غرفة العناية المركزة.

– مشبه به: "القاهرة الجديدة"، "بيروت٧٥"، "موت عباءة"

وهي في الوقت نفسه تعد مشبها به بالنسبة إلى عمل تال لها من حيث زمن الظهور:

– مشبه: "أيام النوافذ الزرقاء"

– مشبه به: "غرفة العناية المركزة".

إن هذه العلامة الروائية إذًا تتخذ موقعها/مكانها في نص السرد العربي وفهمها ينبع من طبيعتها التعالقية، أي في اتصالها بالسابق عليها زمنًا واللاحق الآتي بعدها، ومكانها هذا يتحدد من خلال:

– شكل التيار الأدبي الذي تنتمي إليه، ألا وهو التيار الواقعي.

– البنية التركيبية لها على المستوى الشكلي ممثلة في آلية الاسترجاع المعتمدة من قبل الراوي والمؤدين لدوره؛ إذ تأتي بوصفها مهادًا فنيًّا لصيغة تساؤلية تنشأ من منطقة التلقي، وتأخذ إلى مستقبل يقع خارج حدود هذا العالم الفني، ألا وهو (ماذا بعد؟).

إن هذا الخيط الواصل إذًا بين الشكل (آلية الاسترجاع داخل الرواية) والمضمون (سؤال المستقبل: ماذا بعد؟ الآتي من موقع المتلقي) يجعلنا بصدد ما يمكن تسميته حقل سردي - بالإفادة من مصطلح الحقول الدلالية في علم الدلالة - تنبت فيه أشجار سردية عدة تنتمي إلى هذا التيار الواقعي من جانب، وتضع البيئة الاجتماعية الخارجية القريبة بصياغات واضحة داخل عوالم الفن في دائرة معالجاتها الجمالية من جانب آخر ؛ لتفرز بعد ذلك في وعي القارئ هذه الصيغة التساؤلية القلقة التي تنشد المستقبل تبعًا لمعطيات العملية السردية وملابساتها من الداخل.

وبالعودة إلى غرفة شكري للعناية يتبين أن تغييبها المتعمد في عالمه الفني بالإصرار على هذه الخاتمة المفتوحة يجعلها الشخصية الخامسة التي يمكن وصفها بأنها الحاضر شكلا على مستوى الصيغة اللغوية الظاهرة

في فضاء الرواية، لكنها الغائب بالفعل وبالتأثير أي بالمضمون؛ إن سلوك الأربعة وأحلامهم ومصيرهم يدعو إلى الحكم على هذه الحالة السردية بأنها ناقصة غير مكتملة، وكمالها لا يكون إلا بوجود هذه الشخصية الرمز وأدائها لدورها، ألا وهي غرفة العناية المركزة؛ إذًا نحن بصدد مضارع ناقص/مأزوم في داخل الفن يتطلع إلى مستقبل خارجه يكتمل به، وفي تطلعه هذا رحيل بفن شكري إلى ما هو عالمي؛ إنه يعانق صمويل بيكيت في مسرحيته الأثيرة "في انتظار جودو"؛ إن تناول مسائل الفردوس المفقود، وافتقاد الحلم، وورطة الواقع ومحنته التي تجلت فنًا في الحصار، وانتظار ما لا يأتي يجعل من غرفة العناية المركزة معادلاً فنيًا ثقافيا عربيًا لشخصية جودو/الحلم/المخلص في عمل صمويل بيكيت، وربما كان في صياغة هذه المسرحية في الفن العالمي استلهام لما هو ديني أصيل في الثقافة المسيحية يعالج وضعية المسيح ومعتقد المنتسبين إلى هذه الشريعة تجاهه؛ بوصفه في وضع المنقذ/المخلص الذي يقع عليه مسئولية تحقيق الراحة والسعادة للبشرية، يبدو ذلك في تطلع شخوص المسرحية إلى السماء في عمل بيكيت، وما ينطوي عليه ذلك السلوك من رمزية واضحة، تشير إلى طبيعة هذه النظر لنبي الله المسيح في معتقدهم الحالي، ويشير كذلك إلى تطلع العنصر البشري إلى جنته المفقودة التي خرج منها ويحن إلى العودة إليها هربًا من غربة واقعه فوق كوكب الأرض [1].

قائمة المصادر والمراجع

١ - د.إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، الفصل الخاص بأعراض التطور الدلالي، من طبعة مكتبة الأنجلو المصرية، دون تاريخ.

٢ - د.أحمد أبو زيد، الواقع والأسطورة، طبعة ٢٠٠٢م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

٣ - إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، دار الآداب، بيروت.

٤ - د.السعيد محمد بدوي، مستويات العربية المعاصرة في مصر، طبعة دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ.

٥ - البخاري (محمد بن إسماعيل)، صحيح البخاري ، موسوعة الحديث النبوي الشريف الإلكترونية، www.islamweb.net/hadith

٦ - جوناثان كلر، فردينان دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، ترجمة: د.عز الدين إسماعيل، طبعة ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة..

٧ - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الطبعة الثانية ١٩٩٧م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة .

---

١ – انظر: صمويل بيكيت، مسرحية "في انتظار جودو"، ترجمة: فايز إسكندر، نسخة إلكترونية على موقع الكتب الإلكترونية على شبكة المعلومات الدولية www.4shared.com

٨ - جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب، ترجمة: محمد أحمد حمد، ، طبعة ٢٠٠٥م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

٩ - جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مصطلح ، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

١٠ - خيري شلبي، موت عباءة، طبعة ٢٠٠٨م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١١ - روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل عواد، من ، الطبعة الأولى ١٩٩٢م، دار الحوار للنشر، اللاذقية.

١٢ - د.سمير سعد حجازي، نظريات معاصرة في تفسير الأدب، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ ٢٠٠١م، دار الآفاق العربية، القاهرة.

١٣ - سيد البحراوي، قضايا النقد والإبداع العربي، طبعة ٢٠٠٤م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

١٤ - د.سيد قطب وآخرون، فلسفة الرمز، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ ٢٠٠٢م، دار الهاني، القاهرة

- الإدراك الجمالي، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ ٢٠٠٣م، دار الهاني، القاهرة.

١٥ - شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، طبعة ١٩٩٤م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

١٦ - شاكر عبد الحميد، الفن والغرابة، طبعة ٢٠١١م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

١٧ - د.صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الطبعة الثانية ١٩٩٨م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١٨ - صمويل بيكيت، مسرحية "في انتظار جودو"، ترجمة: فايز إسكندر، نسخة إلكترونية على موقع الكتب الإلكترونية على شبكة المعلومات الدولية www.4shared.com

١٩ - عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م، دار شرقيات، القاهرة..

٢٠ - عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، ص٣٣، الطبعة الأولى ١٩٨٧م، دار المعارف، تونس.

٢١ - د.عبد الهادي السيد عبده ود.فاروق السيد عثمان، سيكولوجية القراءة، طبعة ١٩٩٥م، دار المعارف، القاهرة.

٢٢ - د. عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، من ص٢١ إلى ص٢٣، طبعة ٢٠٠٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة..

٢٣ - عز الدين شكري، غرفة العناية المركزة، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م، دار شرقيات، القاهرة.

٢٤ - د. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، طبعة ٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٢٥ - غادة السمان، بيروت ٧٥، الطبعة الخامسة ١٩٨٧م، منشورات غادة السمان، بيروت.

٢٦ - د.فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، طبعة ١٩٩٧م، مكتبة الآداب، القاهرة.

٢٧ - كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، ترجمة: د.سعيد حسن بحيري، من الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، مؤسسة المختار، القاهرة.

٢٨ - د.لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

٢٩ - محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، الطبعة الأولى ١٩٩١م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٣٠ - د.محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة

- البلاغة العربية: قراءة أخرى، بنية الاستعارة، طبعة ١٩٩٧م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

مناورات الشعرية، الطبعة الثانية ١٤١٦هـ ١٩٩٦م، دار الشروق، القاهرة.

٣١ - د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديث (معجم ودراسة)، طبعة ١٩٩٦م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

٣٢ - د. محمد قاسم عبد الله، سيكولوجية الذاكرة، طبعة ذي القعدة ١٤٢٣هـ، فبراير ٢٠٠٣م، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

٣٣ - محمود أمين العالم، الوعي والوعي الزائف، إصدارات منتدى مكتبة الإسكندرية، دون تاريخ.

٣٤ - د. مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، دار الوفاء، الإسكندرية.

٣٥ - ابن منظور، لسان العرب، مادة: أدب، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار ٢٠٠٣م، المجمع الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة.

٣٦ - ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف خلاف، طبعة١٩٩٠م، وزارة الثقافة، دمشق.

٣٧ - نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، طبعة دار نهضة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.

٣٨ - ياسين النصير، الرواية والمكان، طبعة٢٠١٠م، دار نينوى للنشر.

٣٩ - Mark Currie, Postmodern Narrative Theory, General Editor, Gulian Wolfreyes

٤٠ - دائرة المعارف العالمية على شبكة المعلومات الدولية، www.wikipedia.org

الاعتراض العكبري وأثره في الدراسات النحوية

د.أسامة محمد موسى عبدالرزاق / جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية . السعودية .

الملخص

لقد أخذت الدراسات النحوية أنماطا مختلفة في عرض أساليبها وأشكالها منها:الآراء والاعتراضات النحوية التي كانت لها أهمية كبيرة في إثراء الدرس النحوي ، وذلك لإيضاح ما وهم فيه المتقدمون ومناقشة الآراء النحوية وترجيحها مع الاستدلال العقلي أو النقلي.

ويلاحظ أن تعدد الأوجه في بعض المسائل النحوية، وتحليل أحد العناصر التركيبية أمرٌ شائعٌ ومألوفٌ في الدراسات النحوية، ومن هنا اعتاد الباحث أو القارئ أساليب الجواز والاعتراض عند النحاة، وهكذا شاع الجواز في تحليلهم وكثر الأخذ والاعتراض بالترجيح والتضعيف والرفض في حوارهم.

وسبب الاعتراض والتعدد في التحليل النحوي عند كثير من النحاة لأمرين:

المعطيات السياقيّة التي يتشكل منها المعنى.

طبيعة المتلقي من حيث التكوين الفطري والمكتسب.

ولهذا كان العلماء الأوائل يعتمدون على السماع كمصدر أساسي ، فكان جلهم يأخذ به ويعتمد عليه في إثبات حجته للأحكام النحوية فيختار ما يراه صحيحا ويعترض على ما لا يرض به

أهمية الاعتراض وأثره في الدراسات النحوية:

الاعتراض في اللغة مصدر للفعل الخماسي (اعترض) ورد معناها في المعاجم اللغوية بمعان كثيرة أهمها : الحائل، والمنع، والرد .

قال الجوهري (1): " واعترض الشيء صار عارضا كالخشبة المعترضة في النهر، يقال : اعترض الشيء دون الشيء أي حال دونه. واعترض الفرس في رسنه لم يستقم لقائده " .

---

(1) الجوهري،إسماعيل بن حماد ،الصحاح : من ض–ي ، دار الحضارة العربية . بيروت ،م ٢/٩٨.

وقال ابن فارس في مجمل اللغة (1):" واعترض فلان عرضي، إذا وقع فيه . وتعرض فلان لي بما أكره وتعرض لمعروفي. وتعرض الشيء إذا فسد وهو قول لبيد:

فاقطعْ لُبانةَ منْ تعرَّض وَصْلُهُ   ولَشرُّ واصلِ خُلَّةٍ صَرَّامُها (2)

وقال الفيروزبادي (3):" والاعتراض المنع ، واعترض الفرس في رسنه : لم يستقم لقائده".

ومن خلال التعريفات السابقة نجد أكثرهم مجمعين على المنع والرد في تعريف الاعتراض لغويا.

وعلى هذا نستطيع أن نعرفه اصطلاحا:رد الحكم النحوي لتوضيحه أو تحسينه أو لتوكيد الكلام.

وقد عرفها بعض النحاة: " بأنها التي تعترض بين شيئين متلازمين لتوكيد الكلام أو توضيحه أو تحسينه ، وتكون ذات علاقة معنوية بالكلام الذي اعترضت بين جزأيه وليست معمولة لشيء منه " (4)

والاعتراض له أثر بالغ وأهمية كبيرة في الدراسات النحوية ليكسبها تصرفا في القول، ومرونة في الأسلوب وتسهيلا على الدارسين والباحثين للوصول إلى معرفة نقاط الاختلاف وتدارسها بأسلوب سهل ومبسط.

وفي ذلك يقول ابن جني ت٣٩٢ هـ : " اعلم أن هذا القبيل من هذا العلم كثير ، قد جاء في القرآن ، وفصيح الشعر ، ومنثور الكلام.وهو جار عند العرب مجرى التأكيد ، فلذلك لا يشنع عليهم ولا يستنكر عندهم، أن يعترض به بين الفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره، وغير ذلك مما لا يجوز الفصل (منه) بغيره إلا شاذا أو متأولا. (5)

ويعد الاعتراض من المصطلحات أو الموضوعات المهمة في الدراسات النحوية المعاصرة لدراسة اعتراضات وآراء العلماء النحويين وأسباب الخلاف فيما بينهم على الدليل النحوي وهو ما يمنع به المعترض استدلال المستدل بدليله .

ومن أغراض الاعتراض في كل ذلك تقوية الكلام أو تحسينه وذلك كالتورية في قوله تعالى :" ويجعلون لله البنات سبحانه ولهم ما يشتهون ". (6)

---

(١) فارس، أحمد بن فارس بن زكريا اللغوي ، مجمل اللغة : تح: زهير سلطان، ط/١ ، مؤسسة الرسالة ،م ٦٥٩/٣ .

(٢) البيت من الكامل التام لـ لبيد بن ربيعة. في ديوانه: اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس، دار المعرفة ، بيروت،ط٢، ٢٠٠٤م، ص ١٠٩

(٣) الفيروزبادي، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب ،القاموس المحيط، دار الفكر ، بيروت ، ١٣٩٨ هـ،م ٣٣٥/٢-٣٣٦.

(٤) ابن الحاجب،أبو عمرو جمال الدين عثمان بن أبي بكر بن يونس، الكافية في النحو: دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢ م،م٢٥٧/٢-٢٥٨.
والسيوطي، أبو الفضل عبدالرحمن بن أبي بكر بن محمد جلال الدين ، همع الهوامع مع شرح جمع الجوامع في علم العربية: دار المعرفة ، بيروت،م٢٤٧/١٠.

(٥) ابن جني،أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص:تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية،الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت،م ٣٣٥/١.

(٦) سورة النحل : (٥٧).

والاعتراض كما يكون بالكلمة يكون بالجملة ويكون في المواضع التالية :

" بين الفعل ومرفوعه . بين الفعل ومفعوله . بين المبتدأ والخبر. بين ما أصله المبتدأ والخبر. بين الشرط وجوابه . بين الموصوف والصفة . بين الموصول وصلته . بين أجزاء الصلة . بين المتضايفين مثل : (هذا كتاب والله محمد) . بين الجار ومجروره . بين الحرف الناسخ ومدخوله . بين حرف التنفيس الفعل . بين قد والفعل . بين حرف النفي ومنفيه . بين جملتين مستقلتين .والجملة المعترضة في كل مواقعها جملة لا محل لها من الإعراب ، وضابط وجودها صحة سقوطها دون اختلاف في المعنى والتركيب معا ". (1)

وهذا يجعلنا نقول: إن الاعتراض وارد على علماء النحو لا ينقص من قيمتهم أو رأيهم أو يبطل حجتهم أو يخل بفساد معنى الرأي فكل له رأيه وحجته ودليله دون تعسف أو تعصب إلا ما ندر.

ويبقى مفهوم الاعتراض عند النحويين مستقرا بخلاف ما هو عند البلاغيين فقد كان مضطربا فعندهم بمسميات مختلفة منها : الالتفاف، والاحتراس، والتتميم، والتكميل، والحشو...

ومن أمثلة الاعتراضات النحوية اعتراض الرضي على سيبويه :" فلم يثبت بنحو أسْود أن الوصفية الأصلية تعتبر بعد زوالها. فلا حجة إذن لسيبويه في منع صرف أحمر المنكر بعد العلمية كما أنه لم يثبت بأربع : أن الوصفية العارضة لا تعتبر ". (2)

فنخلص من هذا أن الاعتراض النحوي ولّد مدار س نحوية ولعل نشأتها عندما كان الخلاف في واضع علم النحو بين نصر بن عاصم وقيل الليثي وقال آخرون: عبدالرحمن بن هرمز وأكثر الناس على أبي الأسود الدؤلي فذهبوا بين مؤيد ومعارض.

وبعد أن ظهر الخليل بن أحمد ويونس بن حبيب اكتمل النحو في تلك المرحلة وسميت " مرحلة النضج" فصار هذا منهاج النحاة من بعدهم .

ونستنتج من هذا أن النحو نشأ بالبصرة وتكاملت أركانه ثم ظهر نحاة بالكوفة تتلمذوا على نحاة البصرة وبعدها ظهر خلاف بين المدرستين البصرة والكوفة وذلك لعوامل عدة :

١) عامل الموقع ، فالبصرة قريبة من البادية والكوفة بعيدة عنها.

---

(١) الدجيني ، فتحي ، الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا: مكتبة الفلاح ـ الكويت ط/٢ ، ١٤٠٨ هـ ، ص١٠٦ .

(٢) المالكي ، محمد عبدالله، اعتراضات الرضي على سيبويه في شرح الكافية: رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ١٤٢٥هـ، ص١٠٦.

٢) منهج المدرستين :

فأهل البصرة اعتمدوا وتمسكوا بالسماع، وتشددوا فيه فلا يقبلون إلا من عرف بالأصالة والفصاحة.حتى أنهم كانوا يأخذون من قبائل معينة دون غيرها ممن كان لهم احتكاك بالأمم الأخرى .

أما الكوفيون فكانوا لا يكتفون بالأخذ من فصحاء الأعراب بل من سكن من العرب في حواضر العراق. (1)

ولعل مسألة الزنبورية هي بداية الخلاف الواسع بين المدرستين والاعتراض الحقيقي لتلك .وكان لهذا الخلاف أثر كبير في بداية الدراسات النحوية ، فذهب كل عالم نحوي إلى صورة إعرابية أو معنى أداة أو مصطلح نحوي لنفسه أو ينحى لمنهج مدرسته ويتعصب لها ومن أمثلة ذلك ما ذكره أبو البقاء العكبري في حد الاسم (2) حيث يقول:" اختلفت عبارات النحويين في حد الاسم وسيبويه لم يصرح له بحد .

فقال بعضهم: الاسم ما استحق الإعراب في أول وضعه.

وقال آخرون: ما استحق التنوين في أصل وضعه.

وقال آخرون: حد الاسم ما سماه بمسماه فأوضحه وكشف معناه.

وقال آخرون: الاسم كل لفظ دل على معنى مفرد في نفسه ..." الخ.

وهناك خلاف واعتراض بين تلميذ وأستاذه في إطار منهج المدرسة الواحدة على ما نجد من مخالفة سيبويه أستاذه الخليل والأخفش للخليل وسيبويه.

و لهذا الخلاف والاعتراض مظاهر متعددة أهمها:- المناظرات والمجالس

ظهرت مصنفات وكتب تدور حول الخلاف بين المدرستين وردود واعتراضات وتوضيح الخلافات مما **أدى** إلى توسع الدراسات والأبحاث في ذلك ومن تلك الكتب (3) :.

١ . اختلاف النحويين لثعلب(٢٩١هـ)

٢ . المسائل على مذهب النحويين مما اختلف فيه البصريون والكوفيون لابن كيسان المتوفى سنة(٣٢٠هـ) وقد رد فيه على ثعلب.

٣ . الرد على ثعلب في " اختلاف النحويين " لابن درستويه المتوفى سنة(٣٤٧هـ).

---

(١) ضيف، شوقي، المدارس النحوية: دار المعارف، مصر، ص١٦٠.

(٢) العكبري ، أبو البقاء محب الدين عبد الله بن الحسين،التبيين عن مذاهب النحويين البصريين والكوفيين : تحقيق : د. عبدالرحمن العثيمين، مكتبة العبيكان ١٤٢١ هـ،ص ١٢٢ .

(٣) البقعاوي، نورة سليمان عبيد، مسائل الخلاف النحوية بين ابن مالك وأبي حيان: رسالة ماجستير،جامعة الإمام.١٤١١هـ، ص١١-١٢.

٤ . التبيين عن مذاهب النحويين البصريين والكوفيين لأبي البقاء العكبري.

٥ . الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين لأبي البركات الأنباري المتوفى(٥٧٧هـ).

٦ . الخلاف بين النحويين للرماني المتوفى سنة(٣٨٤ هـ).

٧ . الخلاف بين سيبويه والمبرد للرماني أيضا.

٨ . الإسعاف في مسائل الخلاف لابن إياز المتوفى سنة(٦٨١ هـ).

٩ . مسائل الخلاف في النحو لابن العرس عبدالمنعم بن محمد الغرناطي المتوفى سنة(٥٩٧).

وبعدها جاءت مرحلة النضج والكمال والتي كانت تمثلها المدرسة البغدادية بعد منتصف القرن الثالث الهجري بسبب نزوحهم إلى بغداد لينهلوا من علمائها، فدرسوا القواعد واللغة، وفصلوا الصرف عن النحو، واختصروا ما طال، وشرحوا ما أجمل، وأجازوا ما منع ومع ذلك انقسمت المدرسة البغدادية إلى ثلاث طوائف :

١ . طائفة مالت إلى المدرسة الكوفية.

٢ . طائفة تشبثت بآراء البصريين.

٣ . طائفة تجمع وتعتدل بينهما.

وكان لهذه الطائفة الأخيرة منحى قوي في تعدد الأوجه المتباينة والآراء النحوية الجديدة، فجمعت التشتت والتفرق، فتوصلت إلى رأي سديد بعيد عن التحيز والتعصب .وكان من أشهرهم شيخنا أبو البقاء العكبري، فهو يعد من المدرسة البغدادية المتأخرة.

وعلى سبيل المثال إليك أهم المسائل التي وقع فيها الخلاف بين البصريين والكوفيين كما وردت في كتاب التبيين للعكبري (1)

١ . الفعل مشتق من المصدر عند البصريين ، وقال الكوفيون المصدر مشتق من الاسم. (2)

٢ . فعل الأمر مبني عند البصريين ، ويرى الكوفيون أنه معرب. (3)

٣ . نعم وبئس فعلان ماضيان، وقالوا اسمان . (4)

---

(١) العكبري ، التبيين (الرأي الأول للبصريين والثاني للكوفيين)

(٢) التبيين : ص١٤٣ .

(٣) التبيين : ص١٧٦.

(٤) التبيين : ص٢٧٤ .

٤ . لا يبنى فعل التعجب من الألوان، وقالوا يبنى من السواد والبياض فقط. (1)

٥ . خبر(ما) الحجازية ينتصب بها، وقالوا بحذف حرف الجر. (2)

٦ . لا يجوز دخول (لام) التوكيد على خبر (لكن) وقالوا يجوز . (3)

٧ . لا تكون (إلا) بمعنى (الواو) وقالوا تكون . (4)

٨ . لا يجوز إضافة النيف إلى العشرة ، وقالوا يجوز. (5)

٩ . الإعراب أصل في الأسماء فرع في الأفعال، وقالوا أصل فيهما . (6)

١٠ . سوى لا تقع إلا ظرفا ، وقالوا تقع ظرفا وغير ظرف. (7)

وكان ظهور الفارسي وتلميذه ابن جني إيذانا بظهور الوسطية لاستنباط آراء جديدة . وأن يتأثر بهما نحاة آخرون، وعكفوا على مصنفاتهم، ودراستها وكان أوسعهم شهرة: الزمخشري، وابن الشجري، وأبو البركات الأنباري، وأبو البقاء العكبري، وابن يعيش، والرضى الاستراباذي.

" وكان أبو البقاء العكبري .له صلة بالشيخين أبي علي الفارسي وابن جني تتضح في شرحه لإيضاح الأول ولمع الثاني ، فيتوقف مرارا ليرد ويعترض على الكوفيين بعض وجوههم في الإعراب وكان يختار لنفسه أحيانا من آراء الكوفيين " (8)

وهذه أمثلة من مسائل النحو الاعتراضية ، والتي تبين بوضوح كثرة اعتراضهم والردود إما بالأدلة النقلية أو العقلية في ترجيح آرائهم وذلك حسب المدارس التي ينتمي إليها بعضهم.

مسألة:(البناء أو الإعراب في اسم لا النافية للجنس إذا كان مفردا)

اختلف النحاة في مسألة اسم لا المفرد أمبني أم معرب نحو قوله : " لا رجل في الدار " حيث تم الاختلاف في حركته : هل هي حركة بناء أم حركة إعراب ؟

---

(١) التبيين: ص٢٩٢.
(٢) التبيين: ص٣٢٤ .
(٣) التبيين: ص٣٥٣.
(٤) التبيين : ص٤٠٣ .
(٥) التبيين: ص٤٣٢.
(٦) التبيين: ص١٥٣ .
(٧) التبيين: ص٤١٩ .
(٨) المدارس النحوية :ص٢٧٩.

ونجده هذا الاختلاف ظاهراً في قول سيبويه حيث أكد على بناء اسم لا المفرد المنفي في ظاهر قوله : " (لا) تعمل فيما بعدها فتنصبه بغير تنوين، ونصبها لما بعدها كنصب " إن" لما بعدها ، وترك التنوين لما تعمل فيه لازم؛ لأنها جعلت وما تعمل فيه بمنزلة اسم واحد نحو : خمسة عشر؛ وذلك لأنه لا يشبه ما ينصب وهو الفعل، ولا ما أجري مُجراه؛ لأنها لا تعمل إلا في نكرة، و " لا " وما بعدها في موضع ابتداء فلما خولف بها عن حال أخواتها خولف بلفظها كما خولف بخمسة عشر ... "(1)

ولهذا ذهب معظم البصريين بأن هذه الحركة حركة بناء ومنهم الأخفش(2)والمازني(3) والمبرد(4) وأبو علي الفارسي (5) وحجتهم في ذلك لبناء الاسم بعد لا بأن (لا) مركبة مع اسمها والتركيب يوجب البناء كخمسة عشر وبيان أنها مركبة مع الاسم أنها إذا فصل بينهما أعرب كقوله تعالى : [لَا فِيهَا غَوْلٌ] (6) وإذا لزم الفتح مع الوصل وزال مع الفصل دل على أنه حادث للتركيب والتركيب يوجب البناء.(7)

وأيضا استدلوا على بنائه لتضمنه معنى " مِنْ " الاستغراقية ؛ لأن الأصل في قولك : " لا رجلَ في الدار " : لا من رجل في الدار ، لأنه جواب من قال : هل من رجل في الدار . (8) واستدلوا أيضا بظهورها أي من الاستغراقية في قول الشاعر :

فقامَ يَذُودُ الناسَ عنْهَا بِسَيْفِهِ وقال: ألاَ لاَ مِنْ سَبِيلٍ إلى هِنْدِ (9)

والشاهد في ذلك : في قوله : " ألا من سبيل " حيث ظهرت " من " بعد " لا " وهذا يدل على أن اسم لا إذا لم تظهر معها من فهو يتضمنها كما جاء في البيت السابق. (10)

ومذهب الكوفيين في اسم لا المفرد النكرة معرب منصوب بها (1) فالحركة عندهم حركة إعراب لا حركة بناء ، وأما التنوين فقد حذف تخفيفاً ؛ وذلك بسبب أنها جعلت مع نا بعدها شيئاً واحداً فطال الاسم، فخفف **بحذف** التنوين منه. (2)

---

(١) سيبويه ، عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب : تحقيق وشرح: عبدالسلام هارونت، دار الجيل، بيروت، (ط) ١ ، ١٤١١هـ ،م١/٣٤٥ .

(٢) أبو حيان، الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب: تحقيق: مصطفى أحمد النماس، مطبعة المدني، ط(١) ، ١٤٠٨هـ ،م٢/١٦٤.

(٣)المصدر السابق ٢/١٦٤ .

(٤) المقتضب ٤/٣٥٨ .

(٥)الفارسي، أبو علي، المسائل المنثورة : تح: مصطفى الحدري، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ص٨٤ .

(٦) الصّاَفات:٤٧.

(٧) التبيين : ٣٦٣ .

(٨) الإنصاف ١/٣٦٧ .

(٩) البيت من الطويل بلا نسبة لقائله في أوضح المسالك ٢/١٣ ، .والجنى الداني : ٢٩٢ .

(١٠) ابن هشام ، أبو محمد عبدالله جمال الدين الأنصاري،أوضح المسالك : دار الجيل، ط (٥) بيروت، ١٣٩٩هـ، م ٢/١٣.

ومن وافق هذا المذهب أن الاسم الواقع بعد " لا " معرب هو الجرمي (3) وأبو اسحاق الزجاج (4) والسيرافي (5) والرماني (6)

واحتجاج الكوفيين بذلك من عدة أمور :

أولا : أن " لا " بمعنى " غير " وغير هنا بمعنى " ليس " ألا ترى أنك تقول : " زيدٌ لا عاقلٌ ولا جاهلٌ " أي : غير عاقلٍ ، وتقول: " قام القوم ليس زيداً " وهو في المعنى قام القوم غيرُ زيدٍ ، فلما أشبهت الكلمات الثلاث " لا " و " ليس " و " غير " وكانت "غير" تَجُر ، و " ليس " تنصبُ كان حملها على " ليس" أولى؛ لأنها غير جارة وهي مثلها في النفي فحُمِلَتْ عليها في النصبِ. (7)

ثانيا : قالوا : " لا رجلَ وغلاماً عندك " والواو نائبة عن "لا" (8) فلو لم يكن معربا لما صح العطف على لفظه بالمعرب ولا وصفه والإخبار عنه به، وعملها فيها واحد. (9)

ثالثا : أن "لا" محمولة على " إنَّ " من قبل أن كلا منهما يدخل على المبتدأ والخبر، وأنه لا يعمل ما قبلها فيما بعدها (10) . كما أن "إنَّ" لتوكيد الإثبات و"لا" لتوكيد النفي والعرب تحمل الشيء على ضده كما تحمله على نظيره، فكما أن "إنَّ" تنصب كذلك "لا" فرعا على "إنَّ" في العمل أُسقط معها التنوين لينحط الفرع عن درجات الأصل (11)

واحتج البصريون على الكوفيين بكونها مبنية لا معربة من عدة مسالك :

---

(١)الارتشاف ١٦٤/٢ ، والإنصاف ٣٦٦/١ .

(٢)شرح التسهيل ٥٨/٢ .

(٣) الموصلي، ابن القواس، شرح ألفية ابن معطي : تح.د.علي موسى الشوملي، ط(١) ، مكتبة الخريجي، الرياض، ١٤٠٥هـ، م٩٣٨/٢.

(٤)السيرافي، أبي سعيد، شرح كتاب سيبويه : تح: د. رمضان عبد التواب. محمود فهمي حجازي ود. محمد هاشم عبدالدايم. مصر: الهيئة العامة المصرية للكتاب،م ٨٢/٣ .

(٥)المصدر السابق ٨٣/٣ .

(٦)الارتشاف ١٦٤/٢ .

(٧) التبيين : ٣٦٥ .

(٨) اللباب ٢٢٩/١ .

(٩) شرح ألفية ابن معطي ٩٤٠/٢ .

(١٠)التبيين: ٣٦٥ ، ٣٦٦ .

(١١) أسرار العربية: ٢٤٦، ٢٤٧ .

المسلك الأول :

قولهم : إن "لا" قد نصبت لأنها جاءت بمعنى "ليس" للفرق بينها وبين التي بمعنى " غير "، وهذا مردود عليهم بأنه لو كان كذلك لرفع بها على القياس ولم ينصب بها والعرب ترفع بها إذا كانت بمعنى "ليس " (1) ونستدل على ذلك بقول الشاعر :

مَنْ صَدَّ عَنْ نِيرَانِهَا فأنا ابْنُ قَيْسٍ لا بَراحُ (2)

المسلك الثاني :

أما عن قولهم لو لم يكن معربا لما صح العطف على لفظه بالمعرب ولا وصفه والإخبار عنه بالمعرب فَرُدَّ عليهم بأن المعطوف لم يُبن ، لانتفاء سبب البناء عنه ولأنه معارض بعطف المعرب على المبني كما في النداء نحو: (يا زيدُ وعبدَالله). (3)

المسلك الثالث :

وأما عن قولهم يحمل "لا" على " إنّ " : لو كان الاسم معربا لتعيَّن بقاء التنوين لا حذفه ؛ لأن التنوين ليس من عمل " إنّ " بل هو شيء استحقه الاسم في الأصل ، وإذاً فلا داعي لحذفه لينحط الفرع عن درجة الأصل؛ لأن انحطاط الفرع إنما يكون في ما كان من عمل الأصل، وإذا لم يكن التنوين كذلك وجب أن يكون ثابتا مع الفرع كما كان ثابتا مع الأصل (4)

وأرى العكبري يوافق مذهب جمهور البصريين ويفسد من قال : هو معرب أنه لو كان كذلك لنون كما ينون اسم إن ، فإن قيل: إنما لم ينون ، لأن " لا " ضعفت إذ كانت فرعَ فرعِ فرعٍ ، وذلك إن " كان " فرعٌ في العمل على الأفعال الحقيقية ، و" أنَّ " فرع على " كان " و " لا " فرع على " إنَّ " فلما ضعفت خولف باسمها بقية المعربات (5)

والذي أراه في هذه المسألة أن الاسم المفرد بعد لا النافية للجنس مبني للتركيب بينهما كتركيب خمسة عشرَ ، والتركيب كما نعلم يستوجب البناء .ولو فصل بينهما لأعرب كما جاء قوله تعالى : [لَا فِيهَا غَوْلٌ](6)

---

(١) الإنصاف ٣٦٧/١ .

(٢) البيت من مجزوء الكامل لسعد بن ثعلبة في الكتاب ٢٨/١ ، والمقتضب ٣٦٠/٤ ، وشرح المفصل ١٠٨/١ ،

(٣) شرح ألفية ابن معطي ٩٤٠/٢ .

(٤) أسرار العربية ٢٤٧ .

(٥)اللباب ٢٣٠/١ .

(٦) الصّافات:٤٧.

وأستدل على أنّ اسم لا مبني بأنه لو كان معربا لكان إعرابه بفعل محذوف كما لو قلنا في مثل: " لا طالب في المدرسة " : لا أحد أو لا أرى ، وهذا التقدير بعيد، لأنك تقول: " لا إله إلا الله " وليس تقديره : لا أجد وإلا لكان النفي منسوبا إلى وجدانك. وهذا غير مُراد، بل المعنى أن عدم الآلهة غير الله لمعنىً في المنفي نفسه، وهو عدم تصوره ، لا عدم وجدانك . (1)

مسألة (عامل النصب في المفعول معه)

هذه المسألة خلافية بين البصريين أنفسهم كالزجاج والكوفيين من جهة أخرى ، وانشق عنهم الأخفش أيضاً .فذهب البصريون إلى أنه منصوب بالفعل الذي قبله بتوسط الواو (2) .

فنرى أن مذهب سيبويه والمحققين في ناصب المفعول معه أنه الفعل المذكور ، كقولك : (قمت وزيداً) فالناصب (قمت) لأن الاسم منصوب، والنصب عمل ، ولا بد للعمل من عامل، و (الواو) غير عاملة للنصب، ولا شيء هناك يصلح للعمل إلا الفعل (3) .

فهذا هو مذهب سيبويه ووافق عليه أكثر البصريين واختاره كثير من المتأخرين .

وحجة البصريين في ذلك قولهم : " إنما قلنا إن العامل هو الفعل وذلك لأن هذا الفعل وإن كان في الأصل غيرَ متعدٍّ إلا أنه قويَ بالواو فتعدى إلى الاسم فنصبه كما عُدِّيَ بالهمزة في نحو " أَخْرَجْتُ زيْدَاً " وكما عُدِّيَ بالتضعيف نحو " خَرَّجْتُ المتاعَ " وكما عُدِّيَ بحرف الجر نحو " خَرَجْتُ بِهِ " إلا أن الواو لا تعمل ؛ لأن الواو في الأصل حرف عطف ، وحرف العطف لا يعمل .. " (4)

وذهب أبو اسحاق الزجاج من البصريين إلى أنه منصوب بتقدير عامل في قوله:(واستوى الماءُ والخشَبَةَ)والتقدير:(ولابَسَ الخشبةَ) وما أشبه ذلك ؛ لأن الفعل لا يعمل في المفعول وبينهما الواو (5) .وضعَّف العكبري (6) رأي الزجاج ؛ لأن الفعل المذكور إذا صح أن يعمل لم يُجْعَل العمل لمحذوف، وقد صحَّ بما تقدم .

وأما الواو عند العكبري في رأي الزجاج فغير مانعة لوجهين :

أحدهما : أن بها ارتبط الفعل بالاسم فأثر فيه في المعنى فلا يمنع من تأثيره فيه لفظاً .

---

(١) التبيين : ٣٦٣ ، ٣٦٤ . (بتصرف يسير) .

(٢) الإنصاف ٢٤٨/١ .

(٣) الكتاب ٢٩٧/١ .

(٤) الإنصاف ٢٤٨/١ ، ٢٤٩ .

(٥) الإنصاف ٢٤٨/١ .

(٦) اللباب ٢٨٠/١ .

والثاني : أنها في العطف لا تمنع كقولك : ضربت زيداً وعمراً ، فالناصب لـ (عمرو) الفعل المذكور لا الواو ، ولا فعلٌ محذوف .

ونرى رأياً ثالثاً للأخفش بقوله :

" ينتصب انتصاب الظرف.كما ينتصب" مع " في نحو " جئت معه " لأنه ناب عن (مع) ، كما أن (غيرًا) في الاستثناء تعرب إعراب الاسم الواقع بعد (إلا) (1) .

وضعَّف العكبري رأي الأخفش وذلك بسبب بعد ما بين هذه الأسماء وبين الظروف (2)

فعلل العكبري سبب عجز واو المعية عن العمل فقال : " لم يبق في الواو معنى العطف ألا ترى أنك إذا قلت : قمْ أنت وزيدٌ كان المعنى أنك آمرٌ لهما . وإذا قلت: قمْ أنت وزيداً . كنت آمراً للمخاطب دون زيد، وإنما أمرته بمتابعة زيد حتى لو لم يقم زيد لم يلزم المخاطب القيام " (3)

وضعف ابن يعيش وابن الأنباري رأي الأخفش فقال ابن يعيش : " وأما ما ذهب إليه الأخفش فضعيف " (4) ومما قاله ابن الأنباري مضعفا رأي الأخفش بقوله: " وأما ما ذهب إليه الأخفش من أنه ينتصب انتصاب " مع " فضعيف أيضاً ؛ لأن " مع " ظرف ، والمفعول معه في نحو " استوى الماءُ والخشبةَ ، وجاء البردُ والطيالسةَ " ليس بظرف ولا يجوز أن يجعل منصوبا على الظرف " (5)

وذهب الكوفيون إلى أنه : ينتصب على الخلاف (6) وحجتهم في ذلك : " لأنه إذا قال " استوى الماءُ والخشبةَ " لا يحسن تكرير الفعل فيقال: استوى الماء واستوت الخشبة ، فلما لم يحسن تكرير الفعل كما يحسن في : " جاء زيدٌ وعمرٌو " فقد خالف الثاني في الأول، فانتصب على الخلاف كما بينا في الظرف نحو : " زيدٌ خلفك " وما أشبه ذلك (7) .

---

(١) التبيين : ٣٧٩ . والإنصاف ٢٤٨/١ ، واللباب ٢٨٠/١ .

(٢) اللباب ٢٨٠/١

(٣) التبيين : ٣٨٢ .

(٤) شرح المفصل ٤٩/٢ .

(٥) الإنصاف ٢٤٩/١ .

(٦) التبيين : ٣٧٩ .

(٧) الإنصاف ٢٤٨/١ .

ويستدلون على صحة قولهم أيضا بقولهم : " والذي يدل على أن الفعل المتقدم لا يجوز أن يعمل فيه أن نحو استوى وجاء فعلٌ لازم، والفعل اللازم لا يجوز أن ينصب هذا النوع من الأسماء ؛ فدل على صحة ما ذهبنا إليه " (1)

وأبطل ابن الأنباري قول الكوفيين بقوله : " أن العطف يخالف بين المعنييْن نحو قولك : " ما قام زيد ولكنْ عمرو ، وما مررت بزيد لكن بكر، وما بعد لكن يخالف ما قبلها ، وليس بمنصوب ... فلو كان كما زعمتم لوجب ألا يكون ما بعدها إلا منصوبا لمخالفته الأول " (2)

وأفسد العكبري قول الكوفيين بقوله :" وقد أفسدناه في باب (ما) ومعنى كلامهم أن الاسم الثاني غير مشارك للأول في الفعل المذكور فلم يرفع لذلك، بل نصب كما ينصب المفعول للخلاف (3) .

وخالفهم ابن يعيش في ذلك معترضاً عليهم بعدم جواز ذلك بقوله : " لو جاز نصب الثاني لأنه مخالف للأول لجاز نصب الأول أيضاً لأنه مخالف للثاني" (4)

وهناك مذهب رابع نسب للجرجاني (5) إلى أنها ناصبة للمفعول معه في نحو " استوى الماءُ والخشبةَ " وضعفه المرادي ؛ لأن الواو لو كانت عاملة لاتصل بها الضمير ، في نحو : " سرتُ وإيَّاكَ " .

والصحيح أن المفعول معه منصوب بما قبل الواو من فعل أو شبهه ، بواسطة الواو (6)

وأفسد المرادي قول الكوفيين بقوله : " وهو فاسد ؛ لأن الخلاف معنى ، والمعاني المجردة لم يثبت النصب بها " (7)

ونخلص من هذا أن الصواب والأقوى ما ذهب إليه سيبويه وجمهور البصريين ووافق على رأيهم في ذلك ابن السراج (8) وأبو علي (9) وابن الأنباري (10) والعكبري (1) وابن يعيش (2) والرضي (3) والسيوطي (4) والمرادي (5)

---

(١) المصدر السابق ١/٢٤٨ .

(٢) المصدر السابق ١/٢٥٠ .

(٣) اللباب ١/٢٨٠ .

(٤) شرح المفصل ٢/٤٩ .

(٥) هو عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، واضع أصول البلاغة ، توفي سنة ٤٧١ هـ . ينظر الكتبي، محمد شاكر، فوات الوفيات : تح: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت،م ١/٢٩٧ .

(٦) الجنى الداني : ١٥٥ .

(٧) المصدر السابق : ١٥٥ .

(٨) الأصول ١/٢٥٣ .

(٩)الإيضاح : ١٩٣ .

(١٠)الإنصاف ١/٢٤٨ ، ٢٤٩ .

وامتدح الدكتور مهدي المخزومي الخلاف وعد الأخذ به وسيلة من وسائل التيسير في النحو (6)

(المسألة الزنبورية)

ذهب البصريون إلى ذلك وحجتهم : إنما قلنا إنه لا يجوز إلا الرفع؛ لأن (هو) مرفوع بالابتداء ولا بد للمبتدأ من خبر ، وليس ها هنا ما يصلح أن يكون خبراً عنه ، إلا ما وقع الخلاف منه، فوجب أن يكون مرفوعا ولا يجوز أن يكون منصوبا بوجهٍ ما ؛ فوجب أن يقال " فإذا هو هي " فهو : راجع إلى الزنبور لأنه مذكر . وهي : راجع إلى العقرب لأنه مؤنث (7)

وحجة الكوفيين من وجهين :

أحدهما : أن جماعة من العرب شهدوا عند يحيى بن خالد حين اجتمع سيبويه والكسائي وأصحابه بقول الكوفيين .

والثاني : أن (إذا) التي للمفاجأة يجوز أن يرتفع ما بعدها بأنه مبتدأ وخبر، وأن ينتصب على إضمار (أحد) وعلى ذلك جاءت الحكاية . (8)

وهناك رأي ثالث لثعلب : (9) قال : " هو عماد ، أي وجدته أيَّاها (10) ونصبت " إذا " لأنها بمعنى وجدت . (11)

واعترض العكبري على الكوفيين بقولهم عن الحكاية من وجهين :

أحدهما : أن الذين اجتمعوا بباب يحي بن خالد من العرب بذل لهم أصحاب الكسائي والفراء مالاً على أن يقولوا بما يوافق قولهم ، ولم يشعر بذلك الكسائي والفراء .

---

(١)التبيين : ٣٧٩ ، واللباب ٢٨٠/١ .

(٢)شرح المفصل ٤٩/٢.

(٣)شرح الكافية ١٩٥/١ .

(٤)الهمع ١٢١٩ .

(٥) الجنى : ١٥٥ .

(٦)المخزومي، مهدي، مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو : ط(٣) دار الرائد العربي، بيروت، ١٤٠٦هـ ،ص ٢٩٧.

(٧) الإنصاف ٧٠٤/٢ .

(٨) اللباب ٤٩٨/١ .

(٩) ثعلب : هو أبو العباس أحمد بن يحي بن يسار (ت: ٢٩١ هـ) إمام الكوفيين في النحو واللغة . ينظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء : ط(٩) مؤسسة الرسالة ، ١٤١٣هـ ،م ٥/١٤.

(١٠) اللباب ٤٩٨/١ .

(١١) الإنصاف ٧٠٤/٢ .

والثاني: أن ذلك من شذوذ اللغة، كما شذ فتح لام الجر ، والجر بـ (لعل) والجزم بـ (لن) وغير ذلك . (1)

وشاهد الجر بـ لعل :

فقُلْتُ ادْع أخْرى وارفَعِ الصَّوْتَ دعْوَةً　　　لعلَ أبِي المِغْوار منْك قريب (2)

ومن العرب من يجزم بـ (لن) تشبيها لها ب (لم) لأنها للنفي مثلها ، وأن النون أخت الميم في اللغة قال الشاعر :

فلن يَحْلَ للعَيْنَيْنِ بعْدكِ منظرُ (3)

وابن هشام له رأي في ذلك بقوله : " فالعاملة للجر مكسورة مع كل ظاهر نحو لزيد ولعمرو إلا مع المشتقات المباشر ليا فمفتوحة نحو (يا الله)...ومن العرب من يفتح اللام الداخلة على الفعل،ويُقْرَأ:[وَمَا كَانَ اللهُ لِيُعَذِّبَهُمْ](4)

ويستطرد العكبري اعتراضه على هذه المسألة بقوله : " وأما النصب بعد (إذا) فلا يكون إلا على الحال و (إيَّا) لا يكون حالاً ، ولا يصح النصب بـ (يجد) لأنها تفتقر إلى مفعولين ، وليسا في الكلام على تقدير ذلك لا دليل عليه . ولا يصح جعل (هو) فصلا لأن االفصل يكون بين اسمين ، وليسا هنا " (5)

واستند سيبويه في قوله " فإذا هو هي " بأنه هذا هو وجه الكلام مثل : فإذا هي بيضاء " و " فإذا هي حيةٌ " وأما " فإذا هو إيَّاها " إن ثبت فخارج عن القياس واستعمال الفصحاء كالجزم بـ " لن " والنصب بـ " لم " والجر بـ " لعل " .

وسيبويه وأصحابه لا يلتفتون لمثل ذلك وإن تكلم بعض العرب به . (6)

ووجَّهَ ابن هشام الإعراب في (فإذا هو إيَّاها) خمسة أوجه تلخص في :

أولاً : إذا : ظرف فيه معنى وجدت ورأيت ، فجاز له أن ينصب المفعول .

ثانياً : إياها : ضمير نصب استعير مكان ضمير الرفع .

ثالثاً : إياها : مفعول به ، والتقدير : فإذا هو يساويها .

رابعاً : إياها : مفعول مطلق ، والتقدير : فإذا هو يلسع لسعتها .

---

(1) اللباب ٤٩٨/١ ، ٤٩٩ .
(2) البيت من الطويل بلا نسبة في رصف المباني : ٤٣٦ .
(3) البيت من الطويل بلا نسبة في رصف المباني : ٣٥٧ .
(4) الأنفال:٣٣.
(5) اللباب ٤٩٩/١ .
(6) المغني ١٠٦/١ .

خامساً : حال من الضمير في الخبر المحذوف ، فإذا هو ثابت مثلها . (1)

وقد ردَّ ابن هشام بعضها وأجاز بعضها .

وأما ما جاء به ثعلب فهو باطل عند الكوفيين والبصريين ؛ لأن العماد عند الكوفيين الذي يسميه البصريون الفصل يجوز حذفه من الكلام ، ولا يختل معنى الكلام بحذفه ولو حذف ها هنا من قولهم : " فإذا هو إيَّاها " لاختل معنى الكلام وبطلت فائدته . (2)

وأرى ما ذهب إليه سيبويه أنه لا يجوز فيه إلا " فإذا هو هي " لأن (هو) مرفوع بالابتداء فوجب أن يكون مرفوعا ولا يجوز أن يكون منصوباً فهو راجع إلى الزنبور ؛ لأنه مذكر و (هي) راجع إلى العقرب ؛ لأنه مؤنث .

وما جاء به الكوفيون فمردود عليهم ، فهو من الشاذ الذي يخرج عن القياس ، وما روي عنهم أنهم أعطوا على متابعة الكسائي جُعْلاً ، فهذا لا يكون لهم حجة فيه .

المراجع والمصادر

- ابن جني،أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص:تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية،الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت.

- ابن الحاجب،أبو عمرو جمال الدين عثمان بن أبي بكر بن يونس، الكافية في النحو: دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢ م.

- البقعاوي، نورة سليمان عبيد، مسائل الخلاف النحوية بين ابن مالك وأبي حيان: رسالة ماجستير،جامعة الإمام،١٤١٠هـ.

- ابن هشام ، أبو محمد عبدالله جمال الدين الأنصاري،أوضح المسالك : دار الجيل، ط (٥) بيروت،١٣٩٩هـ

- أبو حيان، الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب: تحقيق: مصطفى أحمد النماس، مطبعة المدني، ط(١) ١٤٠٨هـ

- الجوهري،إسماعيل بن حماد ،الصحاح : من ض-ي ، دار الحضارة العربية .بيروت .

- الدجيني ، فتحي ، الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا: مكتبة الفلاح .الكويت ط/٢، ١٤٠٨ هـ

- الذهبي، سير أعلام النبلاء : ط(٩) مؤسسة الرسالة،١٤١٣هـ

(1) المصدر السابق ١/١٠٦ ، ١٠٧ .

(2) الإنصاف ٢/٧٠٦ .

- سيويه ، عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب : تحقيق وشرح: عبدالسلام هارونت، دار الجيل، بيروت، (ط)١ ، ١٤١١هـ.

- السيرافي، أبي سعيد، شرح كتاب سيبويه : تح: د. رمضان عبد التواب. محمود فهمي حجازي ود. محمد هاشم عبدالدايم. مصر: الهيئة العامة المصرية للكتاب.

- السيوطي، أبو الفضل عبدالرحمن بن أبي بكر بن محمد جلال الدين ، همع الهوامع مع شرح جمع الجوامع في علم العربية: دار المعرفة ، بيروت.

- ضيف، شوقي، المدارس النحوية: دار المعارف، مصر.

- عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، واضع أصول البلاغة ، توفي سنة٤٧١ هـ . ينظر الكتبي، محمد شاكر، فوات الوفيات : تح: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

- العكبري ، أبو البقاء محب الدين عبد الله بن الحسين،التبيين عن مذاهب النحويين البصريين والكوفيين : تحقيق : د. عبدالرحمن العثيمين، مكتبة العبيكان١٤٢١ هـ

- فارس، أحمد بن فارس بن زكريا اللغوي ، مجمل اللغة : تح: زهير سلطان، ط/١ ، مؤسسة الرسالة .

- الفارسي، أبو علي، المسائل المنثورة : تح: مصطفى الحدري، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق.

- الفيروزبادي، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب ،القاموس المحيط، دار الفكر ، بيروت١٣٩٨ هـ

- المالكي ، محمد عبدالله، اعتراضات الرضي على سيبويه في شرح الكافية: رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ١٤٢٥هـ.

- المخزومي، مهدي، مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو : ط(٣) دار الرائد العربي، بيروت١٤٠٦هـ

الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة في النّقد الفرنسي

أ – غنيـّة كبيــر / جامعة محمّد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج –

الملخّص :

جدّد الأدب الجزائريّ الحديث في كثير من الأنواع الأدبيّة، منها الرّواية التي بلغت مستوى عاليا من حيث الشّكل والمضمون، ومن حيث الموقف الفلسفي والمبادئ الفنيّة، فجذبت إليها النّقد الغربي الذي ركّز في معظم الدّراسات على الرّواية المكتوبة باللغة الفرنسيّة.

الدّراسات التي اشتغلت على الرّواية الجزائريّة كثيرة مقارنة بالرّواية المغاربيّة، منها المؤلفات والأنطولوجيات والمقالات المحكمة، نظرا لأنّ الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة قد حظيت باهتمام النّقد الغربي لأسباب إيديولوجيّة، فاليسار الفرنسي ساند الكتّاب الجزائريين لأنّهم كانوا يكتبون عن ثورتهم ضدّ الامبرياليّة الفرنسيّة، وبالتالي فدعمهم لهؤلاء الكتّاب هو إشارة إلى ظلم اليمين المتطرّف للشّعوب المستعمرة، إذ دعمهم واعتبر نصوصهم وصفا دقيقا للمأساة التي تعيشها الجزائر في ظلّ الاستدمار الغاشم، وقد حاول معظم هؤلاء النقاد اكتشاف مميزات تلك الأعمال الإبداعية التي لا تقلّ أهمية عن الأعمال الإبداعية الغربية، وأقرّ لثير منهم بأنها روايات حداثية من حيث توظيفها للزمن والفضاء والشخصيات والتبئير، في المقابل حاول نقاد اليمين المتطرّف التّعتيم على مضامين تلك الروايات التي اعتبرها روايات فرنسية ناتجة عن سياسة التحضير التي انتهجتها فرنسا مع الشعب الجزائري.

الكلمات المفتاحيّة: الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، النقد الفرنسي، النقد الرّوائي ، مؤلفات، أنطولوجيات، مجلات، الإيديولوجيا.

تعتبر رواية "الحمار الذّهبي" للوكيوس أبوليوس أوّل رواية إنسانيّة، كتبت حوالي عام ١٥٠م وتعرف في المصادر القديمة باسم Metamorphoses التحوّل أو التحوّلات أو المسخ، وعرفت أيضا باسم "الجحش الذّهبي" Assinus Aureus وذلك لأنّ أبوليوس اتّبع في كتابتها أسلوب القصّاصين الذي ينتحي أحدهم جانبا من السّوق، ويصيح ليجمع المستمعين "اعطني قطعة من النّحاس وسأقصّ عليك حكاية ذهبيّة"، فكلمة الذّهبي أو الذّهبية إذن كانت وصفا للقصّة فصارت وصفا لجحش أبوليوس.

شكّلت رواية أبوليوس نوعا أدبيا جديدا ضمّ مجموعة من القصص يرويها المؤلف نفسه بضمير المتكلّم، وهناك العديد من الرّوايات الحديثة والمعاصرة التي كتبت بالطريقة نفسها، وحملت الصّفات نفسها في فترات تاريخية مختلفة.

وقد ترجم أبوالعيد دودو رواية "الحمار الذهبي" ليقدّم خدمة أخرى للأدب الجزائري الذي قدّم له الكثير، وليفتح الأذهان إلى حقيقة هامّة هي أنّ الإنسان الجزائري لا يمكن حصر إبداعه في بعدين لغويين العربية أو الفرنسية، بل يمكن أن تتعدّد لغات إبداعه والأهمّ هو أن يبدع، وربما جاءت ترجمته للرواية ردّة فعل على هؤلاء الذين يعيبون على الجزائري أنه يكتب باللغة الفرنسية، في وقت حرمته فرنسا من تعلّم لغته الأمّ وفرضت عليه لغة أصبحت لغة إبداعه ودفاعه عن هويّته .

- لمحة عن الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة :

يرجع المؤرّخ والباحث "جان ديجو" Jean Déjeux أوّل نص أدبي كتبه جزائري باللغة الفرنسية إلى سنة١٨٩١، وهو عبارة عن قصة بعنوان "انتقام الشيخ"، مستقاة من التقاليد الاجتماعية الجزائرية، كتبها "محمد بن رحال"، إلّا أنّ الباحث بعدها يذكر أنّ عملية المسح الشامل التي قام بها للجرائد والمجلات التي كان يصدرها الفرنسيون في الجزائر، في الفترة مابين١٨٨٠م و١٩٢٠م، بحثا عن نصوص أخرى لجزائريين آخرين، لم تسفر إلا على نتائج هزيلة[1]، ويذكر ديجو اسم(أحمد بوري) الذي نشر سنة١٩١٢م في جريدة "الحق" رواية مسلسلة بعنوان "مسلمون ومسيحيون"، ويعلّق على الرّواية بأنّها كتبت بماء الورد، كناية على القفز المتعمّد للمؤلف على تناقضات الواقع، حيث يصور العلاقة بين الفرنسيين والجزائريين في غاية الانسجام والوئام.

لقد استطاع الاستعمار الفرنسي نتيجة للمدة الزمنية الطويلة التي قضاها في الجزائر، ولتمركز آلياته الاقتصادية وأجهزته الإيديولوجية التّعليمية والإعلامية أن يسحب من بورجوازية "الأهالي" (les indigéne) ذات النزعة الأرستقراطية التركية المدينية، أبناءها ليمدجهم في مؤسّساته كوسطاء بين السّلطة الجديدة وبين الأهالي، ولأن هذا سيكون طريقا لبروز "الأندجينا المدجنة" (الأهالي المدجنين) والتي ستعكس اللحظات التاريخية الأولى لبداية التاريخ الطويل لاغتراب المثقّفين الجزائريين، وتعكس في الوقت نفسه مرحلة "محاكاة" الآخر في فنّ خاص به، هو "فن الرواية"، وقد حدّد أمين الزاوي فترة ازدهار الخطاب الروائي الاندماجي ما بين (١٩٢٠ و١٩٤٥) وفيها ظهرت أصوات روائية حاولت محاكاة الآخر أدبيا [2] .

---

[1]- Jean Déjeux « situation de la littérature maghrebrine de langue francais,Edition Naaman , Canada, p18

[2]ـ أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، دط ، دس ،(ص ، ص) (٩٠،٩١).

ونظرا للفراغ المسجل بين سنة ١٨٩١م وسنوات العشرينات من القرن العشرين، فإن "جان ديجو" يتخذ سنة ١٩٢٠م كانطلاقة حقيقية لهذا الأدب الناشئ، ويعد القايد بن الشريف، الموسوم بـ "أحمد بن مصطفى القومي" بداية تلك الانطلاقة [1] .

والحقيقة هناك عوامل وأسباب عديدة أخّرت ظهور فنّ الرّواية إلى غاية بداية القرن العشرين أبرزها سياسة العدوان التي أنتجها الاستعمار طوال احتلاله للجزائر الشّيء الذي جعل العلاقة بين المحتلّين وأهل البلد علاقة حرب وتوتّر، منعت أيّ احتكاك بين الطرفين.

وقد ظهرت أصوات روائيّة حاولت محاكاة الآخر أدبيا وترديد أطروحاته الاندماجية سياسيا لقد كانت تجربة الكتابة الروائية المشتركة بين كتّاب من الأهالي وبين آخرين من الفرنسيين، بداية التعبير عن زواج أدبي وروحي، بين هذه الأنتلجنسيا (الأهلية) وبين مثيلتها (المستعمرة)، فالأعمال الروائية التي كتبها كل من (رونيه بوتيه rené pottier)، و(سليمان بن ابراهيم) مع إتيان دينيه etienne dinet ، أبرز المرحلة الديداكتية الروائية التي احتل فيها الروائي الأهلي موقع التلميذ.[2]

وعلى هذا النحو ظهرت في عشرية ١٩٢٠-١٩٣٠ خمسة أعمال أدبية أشرنا من قبل إلى بعضها، وهي مجموعة سالم القبي الشعرية، والسيرة الذاتية للقايد بن الشريف، ونضيف إليهما رواية "زهراء" "امرأة المنجمي" لشكري خوجة التي صدرت سنة ١٩٢٨م، والعلج "أسير بربروسا" للكاتب نفسه التي صدرت سنة ١٩٢٩م[3] ، وواضح أنّ هذا العدد القليل من الأعمال الأدبية لا يشكّل عامل فخر إذا قيس بطول فترة الاحتلال، خصوصا أنّ فرنسا قد حضّرت إعلاميا حدث احتفالها بالذكرى المئوية لاحتلال الجزائر، وشجعت على مثل تلك الأعمال الإبداعية لتظهر أمام الرأي العام العالمي وكأنّها فعلا قد حملت رسالة حضارية إلى هذا البلد المتخلّف، وقد نجحت تلك الرسالة بدليل تلك الأعمال التي يظهر فيها الجزائري على أنّه قد تعلّم لغة سيّده.

وقد شكّل ظهور رواية "الدار الكبيرة" لمحمد ديب ١٩٥٢م، منعطفا حاسما في تطوّر الأدب الروائي المكتوب بالفرنسية على مستوى المضمون، فلأوّل مرّة تتجاوز فيه هذه الرواية صالونات المثقّفين ومناقشاتهم القومية عن العدالة والمساواة في ظلّ الحكم الاستعماري، ووهم التعايش السّلمي بين "الأهالي" والمعمرين، عن طريق الدّعوة إلى الاندماج، لتنزل إلى الطّبقات الدنيا من المجتمع وتتحدث عن هموم الناس البسطاء من عامة الشعب، وتصف أحوالهم المعيشية القاسية، ومعاناتهم من الجوع والفقر والقهر، ولأول مرة تتحدّث عن النضال السياسي الجزائري[4] ، أما طريقة الكاتب في عرض تلك الصور فتدفع بالقارئ أن يحبّ هذا الشعب وأن يشعر بمأساته،

---

[1] -déjeux « situation de la littérature maghrebrine de langue francais, p30 Jean

[2] – أمين الزاوي : صورة المثقّف في الرّواية المغاربيّة ، ص (٩١).

[3] -déjeux « situation de la littérature maghrebrine de langue francais, p30 Jean.

[4] –déjeux « situation de la littérature maghrebrine de langue francais, p35 Jean

وبنظرة ثاقبة تتغلغل في أعماق نفوس أولئك البسطاء لتحكي قصّة ولادة الوعي الطّبقي والشّعور بمأساة الحياة[1]، وقد تأكّد هذا التوجّه في أعمال الكاتب اللّاحقة "الحريق"١٩٥٤م ومهنة الحياكة١٩٥٧م فقد كشفت الأولى عن عالم البؤس في الريف، ومعاناة الفلاحين من الفقر المدقع والاستغلال الفاحش، وقهر المعمرين لهم كلما حاولوا أن يحتجّوا على وضعهم المزري، وصوّرت الثّانية حياة الحرفيين في المدن التي لم تكن تختلف عن حياة الفلاحين، وظهرت في الفترة نفسها أعمال روائية أخرى لكتّاب آخرين تسير في الاتّجاه نفسه الذي سارت فيه أعمال محمد ديب الأولى، نذكر منها على الخصوص رواية "نوم العدل"١٩٥٥ لمولود معمري، و"نجمة"١٩٥٦ لكاتب ياسين "من يذكر البحر"١٩٦٢ لديب، و"التلميذ والدرس"١٩٦٠ و"رصيف الأزهار لم يعد يجيب"١٩٦١ لمالك حداد، و"أطفال العالم الجديد"١٩٦٢ لآسيا جبار، و"الأفيون والعصا"١٩٦٥ لمولود معمري و"أصابع النهار الخمسة"١٩٦٧ لحسين بوزاهر و"أسلاك الحياة الشائكة"١٩٦٩ لصالح فلاح [2].

إنّ نصوصا بهذا الثراء الجمالي والصدق التاريخي الاجتماعي، لا يمكنها أن تولد من فراغ، لقد كانت الثورة الجزائرية بمأساتها وأحلامها ودمها وعنفها وشموليتها كفيلة بخلق هزّة داخل المثقّف المبدع الموهوب، وهو بالفعل ما حصل، إذ تركت الثّورة الجزائرية ظلّا كبيرا على الرّواية الجزائرية خاصّة والرّواية المغاربيّة بشكل عام، وقد حبست الرّواية نفسها في موضوع "الحرب التّحريرية الكبرى" إلى غاية صدور رواية "التّطليق"١٩٦٩ لرشيد بوجدرة، وبصدورها تعلن الرّواية الجزائرية عن جيل جديد ومرحلة جديدة من معاناة الكتابة، ويجيئ صدور "النّهر المحوّل"١٩٨٢، و"طمبيزا"١٩٨٤ لرشيد ميموني، و"اختراع الصّحراء"١٩٨٦ للطّاهر جعّوط، و"موسم الحجارة"١٩٨٦ لعبد القادر حقّي[3].

والملاحظ على الروايات التي ظهرت بعد سقوط نظام الرئيس بن بلة، وقيام النظام البومدييني أنها كانت تغلب عليها النّزعة السياسية الانتقادية، فأعمال محمد ديب التي ظهرت في الفترة ما بين ورواية مراد بوربون "المؤذّن"١٩٦٨، و"التّطليق"١٩٦٩، و"ضربة شمس"١٩٧٠ لرشيد بوجدرة و"موت صالح باي"١٩٨٠ لنبيل فارس، فكل هذه الأعمال يجمعها قاسم مشترك واحد يتمثل في النقد الشديد اللهجة للأوضاع السياسية والاجتماعية في الجزائر، وفي مطلع التسعينات، ومع صعود المدّ الإسلامي، ودخوله بقوة معترك السياسة في هذه الفترة، أخذت تظهر أعمال روائية تنتقد هذا المدّ نقدا لاذعا ، ثمّ مع العشرية الحمراء برزت أعمال روائية تسجل لهذه المرحلة السوداء في تاريخ الجزائر بعد الاستقلال، وأبرز الروائيين الذين ظهروا محمد بولمسهول المعروف باسم "ياسمينة خضرة" وقد وصل بإبداعاته إلى العالمية.

---

[1] ـ سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية صيداء، بيروت، ١٩٦٧، ص(١٥١) .

[2] -Jean Déjeux « situation de la littérature maghrebrine de langue francais, p35

[3] – أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية، ص(٩٥).

- الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسية في النّقد الفرنسي :

- أوّلا :مؤلّف

Le roman algéren de langue française : Charles Bonn , edition L/ Harmattan ,Paris , 1985

يتكوّن الكتاب من ٣٥١ صفحة، قسمه الكاتب إلى مدخل وثلاثة فصول، المدخل بعنوان: أي حوار! Quel dialogue ذكر شارلس بون أنّ الدارس للرواية المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسية يجد نفسه في تناقض، خصوصا الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، لأنّ الناقد لا يستطيع أن يكون حياديا خصوصا اتجاه قضية استخدام الروائيين للغة الآخر، ويرى أنّ الروائي الجزائري قد وجد نفسه مجبرا على استخدام لغة ليست لغته، لغة العدو الذي استلب أرضه[1] .

يرى الناقد أنّ الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية في جزء كبير منه هو تلك الرقصة التي تحدث عنها الروائي المغربي "عبد الكبير الخطيبي"، رقصة رغبة قاتلة أمام مرآة مصنوعة من طرف الغرب، مرآة لا نتوقّف عن تكسيرها وإعادة تركيبها حتى نصل إلى نهاية نطالب فيها بالاعتراف بنا وقد أورد النّاقد قول عبد الكبير الخطيبي :

- (Quand je danse devant toi , Occient , sans me dessaisir de mon peuple

توصل الناقد إلى أنّ اللغة الفرنسية بالنسبة للروائي أو الناقد ماهي إلا وسيلة، والرواية بالرغم من وجود الشعر كمنافس لها إلا أنها تقدمت بسرعة، وفي ظرف قصير، فهي النوع الأدبي الأكثر انتشارا والأكثر تحكيما للقضايا الثقافية والسياسية.

يقترح الناقد في هذه الدراسة توضيح كيفية تكوّن فضاء للرّواية الوطنية باللغة الفرنسيّة في الجزائر بعد الاستقلال، وقد تناول أعمال الرّوائيين الآتية أسماؤهم: الطّاوس عمروش(١٩١٣-١٩٧٦) رابح بلعمري، مالك بن نبي، رشيد بوجدرة، محمد ديب، الطّاهر جاووت، آسيا جبار، نبيل فارس مولود فرعون، مالك حداد، كاتب ياسين، مولود معمري، رشيد ميموني، ليلى صبار، حبيب تانغور حسان زهّار.

قدّم الناقد خاتمة بعنوان "الفضاء والإنتاجية الأدبية"، ككل الآداب التي تعتبر مجموعة متتالية من النصوص داخل فضاء ثقافي معين، فإن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية قد التزم منذ البداية بصقل فضائه الدلالي مع تاريخه الوطني، وحتى القراءات التي تناولت هذا الأدب قد ربطته بالواقع التاريخي والسياسي للجزائر.[2]

---

[1] - Ch Bonn : Le roman Algérien de langue française , édition L Harmattan , Paris , 1985 , p(5)

[2] -Ch Bonn , Le roman algérien de langue française , p(323).

وقد كان الأدب أحد الوسائل التي تصدّى بها الجزائريون للاستعمار، إذ تبنت الروايات الجزائرية الإيديولوجيا السائدة، ويثني الناقد على بعض الروايات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية واعتبرها روايات مؤسّسة منها رواية "نجمة" لكاتب ياسين.

والجدير بالذكر أن الناقد شارل بون له عدّة دراسات حول الأدب الجزائري نذكر منها:

1- La littérature algérienne de langue française et ses lectures, imaginaire et discours d idés [1].

٢- Problématique spatiale du roman algérien[2].

٣- Lecture presente de Mohamed Dib [3].

- ثانيا : مؤلّف

Mohammed Dib-écrivain Algérien- par Jean Dejeux, edition Naaman Canada, 1977.-

يعتبر جين ديجو Jean Dejeux من أكبر المهتمين بالأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية عامة، وبالرواية خاصة، كتاب (محمد ديب، كاتب جزائري) نموذج يبيّن اهتمامه وإعجابه بهذا الأدب.

يرى ديجو أنّ محمد ديب واحد من أكبر المؤسّسين للرواية الجزائرية، أعماله معروفة في عدد كبير من الدّول، اثنا عشر رواية ومختارات قصصيّة وثلاث مجموعات شعرية وكتابان موجهان للأطفال (حتى سنة١٩٧٧)، وتظهر أعماله كاستكشاف مستمرّ يهتمّ بإنسانية الإنسان، ويركّز اهتمامه على التراب الجزائري، والإنسان الجزائري المستعمر بالأمس، إنسان متّجه إلى حتمية أكبر بعد الاستقلال وهي مرحلة البناء.

هذه الأعمال هي رحلة بحث عن إنسانية متصالحة، فمنذ الخمسينات قام محمد ديب بالحفر عن حقائق إنسانية في بلده حتى وإن كان يعيش بالمهجر منذ العديد من السنوات، اعترف الناقد أيضا بأنّ محمد ديب يحتل مكانة راقية في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، وبدون شك فإن عديد الجوائز التي تحصل عليها ومنها جائزة إتحاد الكتاب الجزائريين١٩٦٦ قد توجت أعماله، وإذا كانت تلك الجوائز تكريما لثلاثيته المشهورة فإن الناقد يدعو إلى الاهتمام بباقي رواياته لأنّ لها بعدا إنسانيا حتى وإن لم تتناول القضية الجزائرية، لأنها مدخل إلى تصوّر شخصي بخصوص جزائري اليوم وكذلك المجتمع ومجمل الأسئلة الجوهرية التي يطرحها الإنسان [4].

قدم الناقد ملخّص بيبليوغرافي لحياة محمد ديب، وأهمّ الأحداث التي عاصرها، ليربط بعد ذلك تلك الأحداث بالكاتب أي تأثيرها على إنتاجه الأدبي، ثمّ قدّم نبذة تاريخية بعنوان: "من الجزائر المستعمرة إلى الجزائر المستقلة"،

---

[1] - Sherbrouke , Naaman , Canada, 1974 .
[2] -Entrprise nationale du livre , Alger , 1986.
[3] -Entrprise nationale du livre , Alger , 1988.
[4] - Jean Dejeux : Mohamed dib, écrivian Algérien, edition Naaman, Canada, 1977, p(10)

ثم لخّص ثلاثية محمد ديب، وما قيل في تلك الرّوايات، إذ تطرّق إلى عديد النقّاد الذين درسوا روايات محمد ديب منهم: جون برين Jean Brune، محمد أعراب Mohamed arab، صادق هجرس Sadek Hadjerés لويس أراغون louis Aragon، ر. جيسترابو R.Justrabo.

وقد كتب ألبيركامي بعض الانطباعات حول روايات محمد ديب سلّمها إلى الروائي نفسه، ومن جانبه كان محمد ديب يكتب أيضا انطباعاته حول أعمال ألبيركامي ويسلمها إليه، وبعد وفاة ألبيركامي أرسل محمد ديب انطباعاته إلى جريدة "سيمون" Simon، إذ كتب محمد ديب عن ألبيركامي أنه قد جاء إلى عالم محطّم، عالم من أنقاض، بذوق الرّماد، أين لا يمكن اعتبار الإنسان بأنّه حي ولكنه ظلّ إنسان هيروشيما، ولكن ألبيركامي اتجه إلى ما يهمّه وتجاهل بعماء الحقائق التي يعيشها الإنسان الجزائري، لقد كان ألبيركامي يتبع اكتشافات دوستوفسكي بموت الإله، لقد كان اتّجاها فلسفيا وتناسى موت الإنسان الجزائري أمام عينيه، فألبيركامي حسب محمد ديب كان يكتب التفاؤل ولكنه يكتبه لنفسه فقط، في ظل استدمار عذب الإنسان الجزائري [1].

اعتبر جون ديجو كتابات "محمد ديب" بأنها نداء ومشروع حياة يكون حقيقة انتصارا على الموت في أرض الأحياء [2].

- ثالثا : أنطولوجيا

Anthologie de la littérature algérienne , Charles Bonn , librairie générale française , Paris , 1990 -

شارلس بون أستاذ في جامعة Villetaneuse بشمال باريس، يترأّس فريق بحث مكوّن من أكثرمن خمسين باحثا مهتم بالأدب المغاربي، طبع عديد الكتب ذكرنا بعضها سابقا.

جاء في مقدمة كتابه أنّ هناك كتابا جزائريين قد تجاوزوا منذ زمن حدود الجزائر، وتجاوزوا العلاقات المتوترة التي يعيشها البلد مع فرنسا باختيارهم للغة الفرنسية وسيلة للإبداع، وقد كتبوا أدبا حداثيا، سواء في السّرد أو في الشعر.

قسّم الناقد كتابه إلى ثلاثة أقسام، القسم الأوّل بعنوان: الأدب الجزائري والاستعمار، وضمّ ثلاثة عناصر أيضا :

- وصف الإشكالية: Une description problématique

- Mouloud Feraoun : Le fils de pauvre, La terre et le sang .
- Mouloud Mammeri : La colline oublié
- Mouhamed Dib : La grande maison, L' incendie

---

[1] - Jean Déjeux , Mohamed Dib écrivain Algérien , p(11).
[2] - Ibid, p(44)

- Reda Houhou : Un entretien avec l'âne d alhakim

ـ الاتجاه الإنساني: Le procés de l hummanisme

- Malek Hadad : Le malheur en danger
- Mouloud Feraoun : Les chemains qui montent
- Mouloud Mammeri : Le sommeil du juste
- Assia Djebar : Les impatients

ـ النص التأسيسي الكبير: le grand texte fondateur

- Kateb yacine : Nedjma

ـ أما القسم الثاني فكان بعنوان :

Les questionnements de l indépendance

ضم عنوانين يخصّان الرواية:

- Les romanciers et la guerre .
- Ville , mémoire et indentité dans les romans des années 70

ـ أما القسم الثالث فكان بعنوان: Pérspéction actuelles

تحدث فيه عن بعض روايات كاتب ياسين، وآسيا جبار، ورشيد بوجدرة. و الجدير بالذكر أن كثيرا من النقاد والباحثين في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية قد وضعوا أنطولوجيات لهذا الأدب و نضرب مثالا بالجزائريّة " كريستيان عاشور " Christiane Achour التي ألفت كتابا بعنوان " Anthologie de la littérature algérienne de langue française.[1]

- رابعا: مجلة Œuvres et critique,édition Jean – Michel,Paris,1979

Œuvres et critiques هي مجلة تصدر كل ستة أشهر عن منشورات Jean michel تحت إدارة Wolfgang Leiner، هذه المجلة متخصصة في دراسة الأعمال الأدبية وتبحث في النقد الأدبي أيضا، تناولت في أعدادها العديد من قضايا الأدب والنقد العالمي، وخصصت أعداده كالآتي :

---

[1] -Christiane Achour , Anthologie de la littérature algérienne de langue française , ENAP BORDAS , Paris , 1990 .

N :1 De Jodelle à Guilleragues .

N :2 De Ronsard à Molière .

N :3 Prose romanesque du XXe siecle .

N :4 Rezeption asthetik , contributions allemandes récentes à une nouvelle approche critique , L esthétique de la réception .

N :5 Lectures des (Confessions) de J, J Rouseau .

N :6 Réception critique de la littérature africaine et antillaise d expression française .

ونظرا لأه مية الإبداع الروائي المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية، خصّصت ذات المجلّة عددا كاملا لتناول هذا الأدب، من عدّة زوايا وبتطبيق مناهج النّقد الحداثية على عدّة روايات مغاربية، إذ تضمنت المجلة أربعة عشر دراسة، واحدة تخص رواية إدريس شرايبي من المغرب الأقصى، وأخرى تخص الروائي التونسي هيدي بواروي، والبقية كلّها ركزت على الإبداع الروائي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، هذه الدّراسات أنجزها نقاد من مختلف الجنسيات.

- في مقال بعنوان: Sur Nedjma de Kateb Yacine par Jacqueline Arnaud

استهلّت الناقدة مقالها بحادثة روتها عن كاتب ياسين، تقول :"بعد انتهاء الحرب والمنفى، التقى كاتب ياسين في مدينة عنابة بحلاق شبه أميّ، سأله الحلاق: لماذا كتبت نجمة، أنا كنت سأكتبها ؟"

لم يهتم كاتب ياسين بكلام الحلاق، لأنّه لا يفضّل هذا النوع من المتلقّين، فهم لا يجيدون اللغة الفرنسية، ولا يقرؤون عادة إلا أوراقا من روايته أو يكتفون بالعنوان فقط .

تقول الناقدة:" إن كاتب ياسين يهتمّ بآراء المثقّفين والنقاد المرموقين لأنهم يفهمون نصوصه ويحلّلونها بشكل إيجابيّ".

هذه الحكاية تعدّ بمثابة تقرير عن الإشكاليّة التي يعاني منها الكاتب الذي يكتب باللغة الفرنسيّة، خصوصا في الفترة مابين ١٩٥٠-١٩٥٦ حتى سنة ١٩٦٠، إذ أنه يخاطب جمهورا لا يفهمه – هذا من جهة – ومن جهة أخرى ، فإن كاتب ياسين قد عاني كثيرا بعد صدور روايته "نجمة" بسبب النقد الفرنسي الذي اتخذ منه موقفا عند صدورها، لأنّ محتوى الرواية يمثّل عالما غريبا عنه، فهو يصوّر الثّورة التحريرية الكبرى، والعادات الجزائرية، وبالرغم من إجادة الكاتب للغة الفرنسيّة، لكنّه من الصعب على النّاقد الفرنسيّ أن يعطي شبه استحسان للرّواية مباشرة بعد اندلاع الثّورة، فبعد الأوّل من نوفمبر ١٩٤٥ لكلّ نقد – أراد ذلك أم لم يرد – فهو يتموقع في صراع إيديولوجي بين الجزائر وفرنسا .

في المقابل هناك نقد اعترف بميلاد كاتب اسمه " كاتب ياسين" بعد إصداره لروايته " نجمة ".

من هؤلاء الناقد أندري روسو André Rousseaux إذ كتب في مجلّة Figaro littéraire بأنهّ بعد صدور رواية " نجمة "، نقرّ بميلاد كاتب جديد .[1]

- من النقّاد الذين كتبوا عن رواية " نجمة " لكاتب ياسين :

- إيميل أوريو Emile Henriot : إذ كتب في مجلّة Le monde بأنّ "نجمة" ترمز إلى الرّوح الوطنيّة العربيّة التي هي بصدد التشكّل والتكوّن ضدّنا (يقصد ضد الامبريالية)، وتساءل "هل يمكن تصنيفها في خانة رواية الرّمز؟".[2] فالناقد Emile Henriot لا يقدّم في دراسته لرواية نجمة نقدا منهجيا فقط بل يمرّر نظرته الكولونيالية التي لا تستحسن الإيحاءات التي جاءت في رواية لكاتب من بلد " تابع أو مستعمرة ".

- موريس نادو Maurice Nadeau : ترى الناقدة بأنّ موريس نادو ينظر إلى مسألة الحداثة الأدبية بحساسية كبيرة، فيقرّ بأنّ حداثة الأدب عند كاتب ياسين ناتجة عن تظافر حداثتين: حداثة السّرد وحداثة الأفكار، فمنذ البداية تمرّد هذا الكاتب الشّاب على قواعد الرّواية الكلاسيكيّة، لكنّ موريس يذكر بأنّ كاتب ياسين ينبذ اللغة العربيّة ويصفها بأنّها لغة ميّتة .

وتنتقد Jacqueline Arnaud هذا الموقف بشدّة، وتقول " كان على موريس نادو أن يضيف بأنّ كاتب ياسين لا يعرف اللغة العربية الأدبية (الفصحى)، وأنّه يستحق الاحترام للجهد الذهني الذي يبذله، فهو يفكّر بالعربية الدّارجة ويكتب بالفرنسية الفصحى، وهو يميل في إبداعه اللغوي إلى كافكا Kafka وفولكنير Faulkner وجويس Joyce .[3]

كما تقول الناقدة بأنّ نادو حين تكلّم عن البطلة نجمة كان يتكلّم وكأنّها الجزائر، البلد الحرّ.

- جينيفياف صارو Geneviève Serreau : تساءل في مجلة Les lettres nouvelles حول البنية السّردية لرواية نجمة، خاصّة طريقة انتقاء الشخصيات، وذلك الأسلوب الذي يجمع بين الواقعيّة والرّمزية، ويرى بأنّه من الصّعب التعبير عن مأساة الجزائر في الكفاح بهذه الطريقة الرائعة التي تمثّل ميثولوجيا عاطفيّة .

- أوليفي دماني Olivier Demagny : يصنّف رواية "نجمة" على أنها تنتمي إلى الرواية الجديدة، إلى جانب روايات جويس وفولكنير، ويقول بأنّ الكاتب وظّف شخصيّة نجمة الأسطورية للتعبير عن الجزائر الواقعيّة، وتشير صاحبة المقال بأنّه يجب التّذكير بأنّ هذه الدّراسة الأخيرة أجريت بعيدا عن المخابر الباريسيّة .

---

[1] - Jacqueline Arnaud, Sur Nedjma de Kateb Yacine, Œuvres et critiques,p37.
[2] - Ibid, p38
[3] - Ibid, p38.

- بيرنار دور Bernard dort : كتب في مجلّة Cahier de sud بأن رواية نجمة هي حقيقة العالم، واعتبرها رواية ارتباط الكاتب بأرضه، رواية الرّمزية تناقش مأساة الجزائر المستعمرة[1].

- عبد الكريم الخطيبي: في رسالته لنيل الدكتوراه درجة ثالثة بجامعة السوربون والتي صدرت في كتاب عام ١٩٦٨ تحت عنوان" الرّواية المغاربيّة "، خصّص النّاقد فصلا لأدب كاتب ياسين، استهلّه بكلمة مؤثّرة عن الكاتب العربي الثائر الذي سانده اليسار الفرنسي، ووجد فيه مشروع شراكة سياسية ضدّ اليمين المتطرّف، وعدّد الخطيبي ميزات رواية" نجمة"، ففيها جمال الأسلوب، وإعادة إنتاج الواقع إبداعيّا باستخدام الرّمز، وقد تكلّم عن البطلة مرّة "امرأة معشوقة" ومرّة " البلد الأمّ الجزائر" ، كما أشاد بالتّوظيف الجيد للتيمات ولتنظيرات بارت في الرواية [2] ، والملاحظ على دراسة الخطيبي – بالرغم من أنّه باحث عربي – تركيزه على تمظهرات التنظيرات الغربية للسرد داخل رواية نجمة لأن البحث أجري داخل الجامعة الفرنسية.

- من النقاد الذين تكلمت عنهم Jacqueline Arnaud الناقد Jean Déjeux إذ قسّم تطوّر الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية إلى مرحلتين رئيسيتين سبقتهما مرحلة تمهيديّة تمثلت فيما كتبه الفرنسيون الذين حطّوا الرّحال بالجزائرLa litérature éxotique ، وكان الدافع لذلك هو الانبهار الكبير بالأرض العذراء، والطبيعة المختلفة والعادات والتقاليد المغايرة لنمط الحياة الفرنسيّة ، فنجد رواية Khadra, La danseuse de Ouled Nail (خضراء، راقصة أولاد نايل) ، لإيتيان دينيه سنة رفقة سليمان بن براهيم ١٩١٠، ثمّ ما كتبه إيزابيل إبرهاردت وغيرهما، كلّ هذه الروايات التي كتبها فرنسيون لم تقدّم شيئا للقضيّة الوطنيّة ولا للشعوب المستعمرة باستثناء غوديه موباسان الذي قدّم حقائق عن الاستعمار باعتباره كان صحفيا وكتاباته لم يكن دافعها تقديم الدعم للشعوب المستعمرة .

ثم تأتي مرحلة أخرى للرواية في العشرينات، يجسّدها رائد الرّواية الجزائريّة القايد بن الشريف، بروايته "أحمد بن مصطفى القومي" Ahmed Ben Mostafha le gourmier سنة ١٩٢٠، إضافة للإخوة زناتي، أحمد ورابح، خاصّة رابح زناتي برواية (بولنوار) وهو موال ولاء تاما لفرنسا، والحائز على الجائزة الأدبية الأولى في الجزائر سنة١٩٤٣ وهو القائل " أدين بكلّ شيء لفرنسا " ، وغيرهما كثيرون .

مما ميّز رواية العشرينات أنها مكتوبة هذه المرّة من طرف جزائريين استخدموا لغة المستعمر، دافعها الأوّل هو إثبات الذّات مثلما يقول Jean Déjeux " الدّافع الأوّل هو إثبات أنّه بإمكاننا الكتابة باللغة الفرنسيّة بدون أخطاء نحويّة " ، رواية العشرينات كانت مجرّد تقليد أعمى للرواية الغربيّة باعتبار أنّ أغلب كتّابها من خريجي المدارس الفرنسيّة نهلوا من مقرّراتها الدراسيّة فكانت رواياتهم صورا مشوّهة عن الواقع .

---

1 - Jacqueline Arnaud, Sur Nedjma de Kateb Yacine, Œuvres et critiques, p39 .

2 - Ibid,p40

الميزة الأساسية في هذه الرواية هي أنها اتّسمت بازدواجيّة الخطاب ، خطاب الموالاة لفرنا وتمجيد ما تقوم به ، أي تمجيد مهمّتها الإنسانيّة النبيلة في نقل الحضارة إلى بلد متخلّف ، خصوصا مع سلطة الرّقابة المفروضة على هذا النّوع من الرّوايات ومنعها من الصّدور وكذا سلطة المصحّح الفرنسي الذي يسمح بمرور الخطاب الذي يخدم مصالحه فقط. الخطاب الثاني هو خطاب رمزي نتيجة عجز هؤلاء الكتّاب عن إبداء رأي صريح حول الإدماج (إدماج الشّعب الجزائري) وفقا لمقولة الجزائر فرنسيّة، حيث يتبنى الكاتب بطلا يدخل في مغامرة إدماجية غالبا ما تكون نتيجتها الموت سواء الموت البيولوجي أو الموت الاجتماعي أو السياسي أو الثقافي[1] .

إذن فهذه الرّواية حسب ديجو هي رواية هجينة مولّدة، قوبلت بتنكّر كبير من طرف النقد الغربي الذي وصفها " بالأدب الإثنواغرافي " littérature ethnographique ، قد تبدو هذه التسمية لأوّل مرّة تسمية بريئة لكنها تحمل عارا كبيرا لهذه الرّواية، لأنها تحيل برمزيتها إلى أن الشعب الجزائري شعب متخلّف بعيد عن الحضارة ، بينما تمجد بطولات فرنسا الأم وتشيد بمهمتها الإنسانية في نقل الحضارة إلى شعب بائس.

ومما يثبت سوء النيّة في إطلاق تسمية الأدب الإثنوغرافي على مرحلة من الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، باعتبار أنها تتناول ثقافة شعب من ناحية العادات والتقاليد ونمط الحياة، هو أنّ هناك في الأدب الفرنسي روايات واقعية مشابهة لم يطلق عليها هذا الاسم ، كالكوميديا الإنسانية لبلزاك ، والتي تحمل بين طياتها حوالي تسعين عنوانا من مؤلفات بلزاك عن المجتمع الفرنسي، وبالتالي فإن أحدا من النقاد الغربيين لم يجرؤ على تصنيف الرواية البلزاكية على أنّها رواية إثنوغرافية[2].

إنّ التفسير الوحيد للتنكر الذي واجهته هذه الرواية هو أنّ ردود فعل النقد كان من صميم السياسة الفرنسية الإستدمارية، التي تهدف إلى إضعاف الآخر من أجل السيطرة عليه، من هنا كان لزاما على الكتّاب والروائيين باعتبارهم صفوة المجتمع ، اللجوء إلى نوع من الوعي، ومن خلال هذا الوعي تبدأ رواية سنوات الخمسينيات في الظهور، وقد برزت نتيجة عاملين أساسيين وهما الفشل الذي واجهته رواية العشرينات وولاءها التام للمستعمر، والوعي السياسي الذي بدأ بالتشكّل لدى الجزائريين خاصّة وأنّ هاته الرّواية التي تنتحصر بين ١٩٤٥-١٩٥٤ احتلّت حيزا مهما بين حدثين تاريخيين هما : أحداث ٨ ماي ١٩٤٥ واندلاع الثّورة التحريرية، وما صاحبها من تنامي الوعي السياسي، وبالتالي فإنّ هاته الرّواية ابتعدت شيئا فشيئا عن تمجيد الاستعمار إلى طرح أسئلة وجودية مهمة كانت بدايتها : من أكون؟

والدافع لهذا السؤال هو معاناة الرّوائي الجزائري من انفصام الشخصيّة نتيجة انتمائه لثقافة موروثة عن الأجداد، وثقافة مكتسبة هي ثقافة الآخر، المستعمر من هنا يبدأ السؤال الوجوديّ الذي يعكس تساؤلات شعب بأكمله.

---

[1] - Jacqueline Arnaud, Sur Nedjma de Kateb Yacine, Œuvres et critiques,p45

[2] - Jacqueline Arnaud, Sur Nedjma de Kateb Yacine, Œuvres et critiques , p46.

تميّزت هاته الرّواية بخاصية المكان الذي غالبا ما يكون في شكل مزدوج أي مكانين مختلفين: البيت العائلي، الحيّ إذ يمجدهما الكاتب ويضفي عليهما طابعا مثاليا كما في رواية ابن الفقير لمولود فرعون، أو الدار الكبيرة لمحمد ديب، ثمّ تتغيّر صورة المكان بعد خروج النص الرّوائي لعالم أكبر غالبا ما يكون المدرسة، حيث يكون على البطل بذل مجهود للتأقلم مع ظروفه الجديدة .

وقد أقرّ الناقد بأن رواية نجمة تحيل على الواقع الجزائري من خلال رمزيتها والشخصيات والزمن وتوظيف التراث الشعبي الجزائري .

- في دراسة ل Marc Gontard بعنوان Nedjma de Kateb Yacine, Essai sur la structure formelle du roman صدرت عام ١٩٧٥ م، ذهب الناقد بعيدا في التحليل وتعمّق في دراسة البنية السّرديّة للرواية، ليصل في النهاية إلى أنّها شكل من أشكال الفانتازيا، فيقول بأن عمل كاتب ياسين لا يمثّل سوى فانتازيا، استحضرت التاريخ وربطته بالموروث الشّعبي الجزائري، وقد توقّف كثيرا عند توظيف الرّمز عند كاتب ياسين وعدّه السبب الذي جعل الرواية تفلت من الرقابة، وقارن بين الزمن الواقعي، المرجعي والزمن الروائي، كما وصف الرّواية بأنّها تكشف عن اللاوعي الجماعي الذي ظهر في إبداع كاتب ياسين، كما يقر الناقد بأنّ الرواية تعتمد على تكرار الأحداث وزلزلة الأوقات واستخدام الزمن بطريقة حلزونية تماما كما هو موجود في الرواية الغربية [1].

- تطرّقت الناقدة أيضا إلى مقال ل Antoine Raybaud بعنوان Roman algérien et quéte d'identité - l'ecriture - délire de Kateb Yacine et Nabile Farés ، تقول:

اختار الناقد أن يحلّل وظيفة الكتابة عند كاتب ياسين، وأكّد بأنّ هذه الرّواية تحتوي على الواقع وليس مجرّد فانتازيا، وقام بالمقارنة بينه وبين كاتب جزائريّ آخر هو نبيل فارس، كما قام باستخراج الدّلالات التي تظهر بأنّ كاتب ياسين يطرح عدّة إشكاليات من خلال نصّه حول الهويّة، والانتماء، والاغتراب، ممّا يكشف معاناة المثقّف الجزائري .[2]

- في مقال بعنوان : . Les Lettres Françaises et la literature algérienne 1954-1962 par Yvonne Llavador

ورد أنه في العام الذي اندلعت فيه الثّورة الجزائريّة، التزمت أسبوعيّة Les Lettres Françaises بتقديم النّصوص الذي تتناول الوضعيّة الاستعماريّة، كما انعكست في الأدب المغاربي، وكما يعبّر عنها كتّاب الجزائر البلد المحتلّ .

---

١ - Jacqueline Arnaud, Sur Nedjma de Kateb Yacine, Œuvres et critiques,p46.
٢ -Ibid, p48.

وقد كانت هذه الجريدة تتمتّع بشهرة كبيرة، نتيجة توجّهها الشّعبي وشهرة طاقمها المسيّر الذي يضمّ على سبيل المثال لا الحصر: Aragon, Elsa Triolet, Vercors و متابعتها لنشاطات الاتحاد الوطني للكتاب الفرنسيين، أين ينشط Jean Paul Sartre, Guillevic, Maurice Druon الذين ينظّمون مهرجان "احتفال الكتاب" أو "القراءة في احتفال" الذي شارك فيه محمّد ديب عامي ١٩٥٥ و١٩٦١ م، ومالك حدّاد عامي ١٩٥٩ و١٩٦١ م[1].

هذه الجريدة خرجت من رحم المقاومة (مقاومة النازيين) وشكّلت قاعدة لمثقّفي اليسار إبّان الثورة التحريرية الجزائرية، وهكذا صدرت نداءات ضدّ توقيف Robert Barrat في ١٩٥٥م، Georges Arnaud في ١٩٦٠م، Mohammed Abdelli (محمّد عبدلي) ، وضدّ الرّقابة التي مورست على أعمال La Gangrène, Le Déserteur .

قبل اندلاع الثّورة بفترة قصيرة، قام Anne Villelaur بتحليل روايتي ابن الفقير Le fils de pauvre والأرض والدّم La terre et le sang ، ولاحظ الناقد بأنه من اللحظة الأولى التي تطالع الرّوايتين تظهر وطنيّة مولود فرعون وانتماءه بالرّغم من استخدامه للغة الفرنسيّة في الكتابة، وتلك الوطنيّة أغضبت الاستدمار لأنها كانت مباشرة بعيدة عن الرّمز.[2]

أمّا بالنسبة لأراغون Aragon فقد كتب عن محمّد ديب مقالا طويلا، ووصفه بأنه Un Jean Christophe algérien لم يخرج بعد من طفولته، وصار محمّد ديب الكاتب الجزائري المفضّل لدى جريدة "آداب فرنسيّة" ، ونشروا له قصائده التي جمعت في ديوان عام١٩٦١ م، وكتب مقدّمة الدّيوان أراغون .

كما نشرت عدّة مقالات حول روايات مختلفة منها: "الدّار الكبيرة"، "الحريق" لمحمّد ديب، "نجمة" لكاتب ياسين، وهكذا فإن هذه الجريدة قد قامت باستقراء الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسيّة والتعليق عليه بالتّوازي مع أحداث الثّورة، وكان ذلك النقد واقعيا في مجمله .

وقد وجدت الجريدة في الأدب الجزائري ما انتظرته منه ، فهو أدب واقعيّ ملتزم بقضية الوطن، وموازيا للخطاب السياسي الذي حاول تقديم حلول، لذلك كانت الجريدة فضاء رحب للكتّاب الجزائريين، من خلال عدد المقالات المنشورة، وملخّصات الأعمال الأدبيّة، وكان موقف اليسار الفرنسي اتجاه القضيّة الجزائريّة واضحا من خلال هذه الجريدة، إذ رفض الممارسات الاستدماريّة ضدّ الشّعب المحتلّ .

- في مقال بعنوان:

La coline oubliée 1952 de Mouloud Mammeri, un prix littéraire, une polémique politique par Jean Déjeux .

---

١ - Yvonne Llavador, Les ettres françaises et la littérature algérienne, Œuvres et critique, p51.
٢ - Yvonne Llavador, Les ettres françaises et la littérature algérienne, Œuvres et critique, p52.

ذكر الناقد بأنّ الأعمال الرّوائية الجزائرية الصّادرة في فترة الثّورة التحريريّة الكبرى، توضّح مميّزات المرحلة وآمال الطبقة الوطنيّة المشدودة إلى كلّ الأعمال الأدبيّة التي باستطاعتها التعبير عن معركتهم، إنها توضّح كذلك ضعف السّلطات الكولونياليّة التي تبرّر نجاح تلك الرّوايات بنجاح فرنسا في تثقيف الشّباب الذين ينتمون إلى ما تسمّيه "مدرسة الجزائر" .

أشاد الناقد كثيرا برواية " الرّبوة المنسية " ، وانتقد ما قامت به مطبعة Plom الفرنسيّة ، إذ قدّمت الرّواية على أنها رواية أمازيغيّة باللغة الفرنسيّة ، وهي تحكي عن الحياة اليوميّة لقرية أمازيغيّة في السّنوات الصّعبة، فالرّواية حسبهم لا تتكلّم عن الجزائر إنما عن مجتمع الأهالي، والأمازيغ لا يمثّلون عرب الجزائر، وهنا أشار Jean Déjeux بأنّ القائمين على المطبعة ينتهجون نهج السياسة الفرنسية "فرّق تسد".[1]

الملاحظ على النقد الفرنسي للرواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة أنه منقسم بسبب الإيديولوجيا إلى قسمين، قسم ينظر إليها على أنها أدب وطني جزائري يحاكي المأساة الوطنية، واللغة الفرنسية كانت ضرورة نظرا لعدم إتقان هؤلاء الكتاب للغة العربية الفصحى بسبب سياسة الاستدمار وغالبا يكون ذلك النقد هو نقد اليسار الفرنسي، ونقد آخر ينظر إليها على أنّها رواية فرنسية لأنّ هؤلاء الكتاب هم نتاج المدرسة الفرنسية، وكثيرا ما تحامل النّقد اليميني على تلك الروايات إذا لاحظ أنّها تنتقد السياسة الاستدمارية الفرنسية .

خاتمة :

إنّ من أهمّ النتائج التي توصّلنا إليها من خلال استقرائنا للنقد الفرنسي الذي تطرّق إلى الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسيّة ما يلي:

- النقد الفرنسي انقسم بسبب الإيدبولوجيا، فاليمين الفرنسي يصنّف تلك الرواية على أنها رواية فرنسية، وأحيانا يعلل أسباب استخدام كتابنا للغة الفرنسية بأنّهم يرون اللغة العربيّة لغة ميّتة، وفي معظم الأحيان يسلّطون

صورة الحرب في الشعر الجاهلي المفضليات "أنموذجًا"

الدكتور ثامر إبراهيم محمد المصاروة أستاذ الأدب والنقد الحديث المساعد/جامعة الجوف / المملكة العربية السعودية/كلية العلوم والآداب بالقريات/ قسم اللغة العربية.

ملخّص

تهدفُ هذه الدراسةُ إلى تجليةِ صورةِ الحربِ ومفرداتها الواردة في مختارات المفضل الظبي المسماة بـ(المفضليات)معتمداً الوصف التحليلي والدلالي لهذه الدراسة، فتكشفت لي صورة الحرب كغول ورحى وناقة ونار، وبعض الصور الأخرى كصورة الكراهية للحرب، وما لها من مذاق مرّ ولظى حارق، ودرستُ بعض المفردات أو العناصر التي تبدت للحرب في نصوص المفضليات، كالحماسة والفخر وصفة الجيش والمقاتلين معرجاً على الأسلحة التي استخدمت في ساحة القتال بالإضافة إلى ذكر الخيل ودورها في تلك الحرب والمعارك .

الكلمات المفتاحية: المفضل الضبي، صورة الحرب، الأسلحة، الحرب .

Abstract

The image of war in old poetry " Almufadhaliyat" as a sample

This study aims at clarifying the image of war which is stated in the selections of "Almufadhal Al dhabee" in his book (Almufadhaliy)

The method of this study was analatical in its nature , so the image of war appeared like a monster and like a distructive grinder , and also like a female camel which is a fertile one, that only gives birth to male camels which have sharp teeth.

In addition to other images like the discusting image of war, which has a bitter taste, and a burning touch .

المقدمة :

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على خاتم النبيين، وعلى آله وصحبه أجمعين، أمّا بعد :

فقد تعددت الدراسات التي تبحثُ في النص الجاهلي القديم، ونتج عن هذا التعدد تعدُّدٌ في الآراء والموضوعات، ومن بين الموضوعات التي استهوتني "صورة الحرب في الشعر الجاهلي" فعمدت لدراسة هذا الموضوع، متخذا من مختارات المفضل الظبي المسماة بـ"المفضليات" أنموذجًا لاستجلاء هذا الموضوع؛ لأنها من أهم المنتخبات العامة التي جمعت أشعار عدد كبير من الجاهليين، فهي تحتوي على مائة وست وعشرين قصيدة تزيد في بعض النسخ أربع قصائد فتصبح مائة وثلاثين قصيدة.

وإنني لأرجو من وراء هذا الجهد المتواضع، أن يُفيد طالب العلم عامة وباحث الأدب الجاهلي خاصة، وأن يُشكل نقطة في بحر من سبقنا في الحديث عن موضوع الحرب في الشعر الجاهلي بشكلٍ عام وصورتها المتبدية فيه بشكلٍ خاص، وقد سعيت جاهدًا إلى الإحاطة بجوانب هذا الموضوع، محاولاً استخلاص أبرز الصور الواردة للحرب في (المفضليات)، على أنني اعتمدت على عدد من المصادر والمراجع إلاّ أنّ أولها وأساسها كتاب "المفضليات" للمفضل الظبي .

وفي النهاية أتمنى أن أكون قد وفقت في الوصول إلى الطريق الصحيح الذي يُضيء جوانب هذا البحث، وإن أخطأت فهي حقيقة الكون وطبيعة الوجود، فهذا الجهد جهد البشر، وإن لم يوجد فيه الخطأ لم يعدّ جهدًا بشريًا، والله الموفق .

ملامح صورة الحرب في المفضليات :

إن طبيعة الحياة التي عاشها العرب في القِدَم فرضت نمطًا معينًا من الحياة عليهم، فطبيعة الحياة الصحراوية وما توافر فيها من أسباب الجدب والفقر والجوع، أوجدت نمطًا من العلاقات بين القبائل يقوم على النزاعات والحروب، "ومما لا شك فيه أن الأسباب الاقتصادية، كانت في كثير من الأحيان، وراء هذه الحروب، فإذا عم المحل والجدب راح الجاهلي مع أفراد قبيلته وفرسانها يبحث عن مساقط الماء، ومواقع الكلأ"[(1)].

وفي دراسة موضوع . صورة الحرب في المفضليات . نجد "أن ثمة فرقًا بين الحرب في الواقع المعاين المنظور والحرب في الخيال الشعري، وقد استمد الشعراء تجربتهم الفنيَّة في تصوير الحرب من واقعهم ولكنها انمازتْ عنه؛ لأنها تحوَّلتْ إلى تشكيل فنيٍّ مدهشٍ عبر سياقاتٍ لغويةٍ تأويليّةٍ"[(2)]. بمعنى أنها تشكلت بصورة جديدة وإدراك جديد، فهي بذلك عملية إكمال لما قد يشوب ذاك الواقع من نقص أو إرهاص بشيءٍ جديد[(3)]. فمن الطبيعي أن لا يستغني العقل الإنساني عن الصور ومعرفتها، وتتأتي هذه المعرفة من خلال الممارسة والتجربة، والواقع هو

---

(١) الشحادة، عبد العزيز محمد، **الزمن في الشعر الجاهلي**، دائرة المكتبة الوطنية، د.ط، ١٩٩٥م، ص ٢٧.

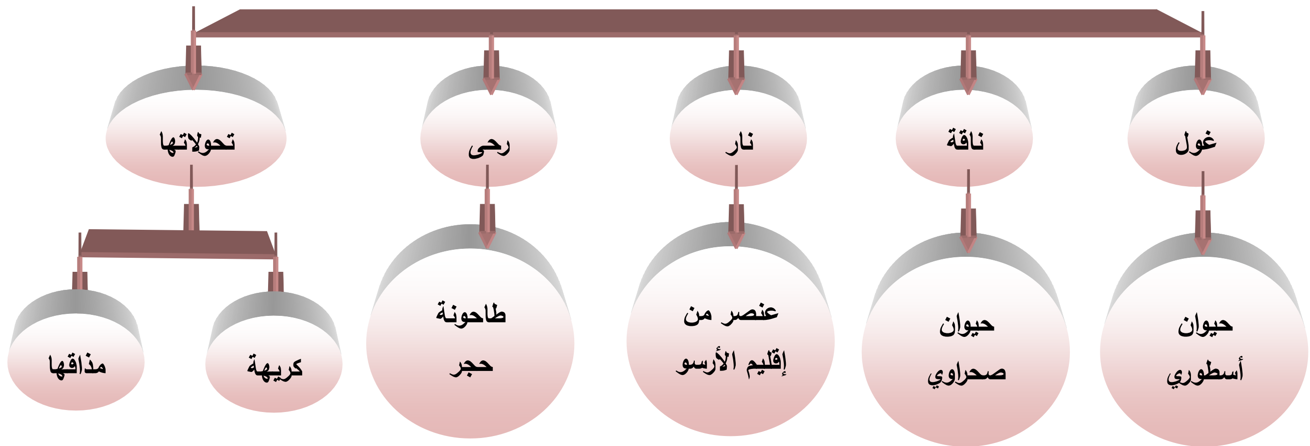
(٢) الرفوع، خليل عبد سالم، **صورة الحرب في الشعر الجاهلي**، مجلة جامعة قطر للآداب، ع ٢٨، ٢٠٠٦، الدوحة، ص ٩٣ .

(٣) انظر: **مقدمة في نظرية الأدب**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م، ص ٢١٠، نقلاً عن المرجع السابق، ص ٩٤ .

الأرضية التي تُبنى عليها الصور والأخيلة المستحدثة، ولعلنا نشبه ذلك بعملية الولادة، فالواقع هو الأم أو الرحم والصورة هي المولود الجديد .

إن الحديث عن الصورة الشعرية أو الرمزية قد يطول في هذا المجال، ولعلّ دراسة منفردة تقوم به لاستجلاء مظاهرها من خلال النصوص الشعرية، أمّا حديثي هنا فسيكون عن بعض صور الحرب التي تكشّفت من دراسة نصوص المفضليات .

صورة الحرب



الحرب غول :

تُعتبر صورة الغول من الصور الخرافية والأسطورية التي استحدثها العقل البشري، وقد يرجع ذلك إلى البيئة التي نمت فيها هذه الفكرة، فمجابهة الموت والمخاطر أوحت للعقل بهذه الأمور، التي تُثير الخوف والفزع، وما يترتب على ذلك من شدة الحذر والتماس الشجاعة كسلاحٍ لمواجهة هذه المخاوف، والشاعر الجاهلي ابن البيئة يأخذ منها وتأخذ منه الصور والألفاظ الجديدة .

وقد صور الشعراء الحرب غولاً يغتال الأنفس ويقضي عليها، ومن ذلك قول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري متحدثًا عما تحدثه الحرب من تأثيرات في فرسانها ومقاتليها :[1].

قالتْ، ولم تَقْصِدْ لِقِيلِ الخَنَا مَهْلاً فقَدْ أَبْلَغْتَ أَسْمَاعِي[1]

(١) الضّبي، المفضل، **المفضليات**، تحقيق: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط٦، ١٩٧٩م، مفضليه (٧٥)، ص ٢٨٤، ب ١، ٢ .

جج

أَنْكَرْتِهِ: حِينَ تَوَسَّمْتِهِ والحَرْبُ غُولٌ ذَاتُ أَوْجاعِ

ج ج

ج

يتحدث الشاعر عن زوجه التي أنكرته بعد زمن خاضه في الحرب، فالإنكار كان حصيلة تغيرات أحدثتها الحرب في المقاتل، لذلك يسمها . الحرب . بالغول، وهي صورة توحي بالوحشة التي يلقاها المقاتلون في المعارك .

وفي موضع آخر تتشكل صورة الحرب بالحوادث التي تذيق الإنسان الهوان والذل، فيحرّض الشاعر قومه على التصدي لهذا الغول، ما دامت القوة موجودة والموت أمرٌ محتم لا بد منه، وهو ما يقصده شامة بن عمرو(*) في قوله : (2).

فإن لم يكنْ غيرُ إحداهما ج

فَسِيرُوا إلى الموتِ سَيْرًا جميلاً

ولا تَقعدُوا وبِكُمْ مُنَّةٌ

ج كَفَى بالحوادثِ للمرءِ غُولاً

ج

إن تصور الجاهلي لصورة الغول نابعٌ من البيئة والظروف المحيطة به، والحرب أمرٌ واقعي عاشه وخاض غماره، "وما غوله في الحقيقة إلاّ الظمأ الذي يشوي حشاه، والجوع الذي يفري أمعاءه، ووقدة الهاجرة التي تصب

---

(١) إسماعي: وردت بفتح الهمزة: جمع سمع، وبكسرها مصدر .

(*) وهو بشامة بن الغدير، شاعر محسن مقدم، وهو خال زهير بن أبي سلمى، ولد معقدًا ولا ولد له، كانت غطفان تستشيره إذا أرادت الغزو، للم زيد ينظر: الضبي، مفضليه (١٠)، ص ٥٥، وينظر، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٩٢ .

(٢) **المرجع السابق**، مفضليه (١٠)، ص ٥٩، ب ٣٢، ٣٣ .

على رأسه أتونًا مستعرًا من حرارة الشمس، والوحدة القاتلة التي تزيد في وحشته، فهو يتلمس الخلاص منه"[1]. بشتى الوسائل، وقد وجد في الشعر متنفسًا لهذه الخلجات التي تعتمل في نفسه جرّاء ذلك، وكانت صورة الحرب القالب الذي يسكب فيه تلك التصورات.

الحرب رحى :

الرحى : الحجر العظيم وهي انثى، وهي التي يطحن بها، ورحيت الرحى عملتها وأدرتها، يقال دارت رحى الحرب اذا قامت على ساقها، وأصل الرحى إذا قامت على ساقها، وأصل الرحى التي يطحن بها[2].

والرحى، والطاحونة، عملها طحن الحبوب وتحويلها إلى طحين كما تفعل ألاضراس داخل فم الإنسان، تطحن الطعام، كطحن الحرب للرجال وتحويلهم الى مجرد أسماء، ومثلما تأتي الرحى على الحبوب، فتغير معالمها، كانت تفعل الحروب ذلك، حيث تمحو ملامح الأشياء من خلال القتل والتخريب والتدمير التي تأتي على كل شيء سواء كان انساناً أو حيواناً أو جماداً.

استعار الشعراء مفردة الرحى للدلالة على الحرب؛ لعامل مشترك بينهما في الأداء، فالرحى تُستخدم لسحق وطحن الحبوب الزراعية، والحرب تطحن ما يعتمل فيها من بشرٍ وحيوانٍ وطبيعةٍ، ومعنى الطحن الذي نيط بالحرب راجع لما تخلفه الحرب من قتلى ودمار في الأرض والحرث، فكأنها بذلك تسحقهم لتعيدهم إلى التراب، وفي هذا المعنى يقول ربيعة بن مقروم :[3].

وساقَتْ لَنَا مَذْحِجٌ بالكُلاَبِ ج
ج مَوالِيهَا كلَّهَا والصَّمِيمَا
فَدَارتْ رَحانَا بِفُرْسانِهِمْ ج
جج فَعَادُوا، كأَنْ لم يكونُوا، رَمِيمَا
ج
ج

---

(١) الدسوقي، عمر، **الفتوة عند العرب أو أحاديث الفروسية والمثل العليا**، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، د.ط، د.ت، ص ١١٣.

(٢) لسان العرب: **مادة (رحا)** .

(٣) الضبي، **المرجع السابق**، مفضليه (٣٨)، ص ١٨٤، ب ٣٢ - ٣٤ .

فالحرب هنا رحى تطحن الفرسان، فتحيلهم إلى عظامٍ بالية مطحونة، ويصف الشاعر كيف كانت عملية الطحن، وذلك بالطعن وقتل الكثير من الأعداء؛ ليصبحوا جثثاً هامدة، وهي نتيجة حتمية لويلات الحرب، وما تلحقه بمحيطها من خراب ودمار، "وكلُّ هذا السَّحق يتمُّ بإرادة الإنسان القوي المدمّر الذي هو في الحقيقة تدميرٌ لجوهر الحياة وتحويلٌ لمساراتها من النماء الغريزيّ إلى أفولٍ وزوالٍ محققين"[1].

ويتطور وصف صورة الحرب من خلال الرحى،إلى حيوانٍ مفترسٍ يقتل ويدوس من يعترض طريقه، يقول مُحرِز بن المُكَعبِرِ الضَّبِّيُّ[*] مفتخرًا بما كان من قومه يوم الكُلاَب الثاني :[2].

دَارَتْ رَحانَا قَلِيلاً ثُمَّ صَبَّحَهُمْ ... ضَرْبٌ يُصيّحُ مِنْهُ جِلَّةُ الهَامِ

ظَلَّتْ ضِباَعُ مُجَيْرَاتٍ يَلُذْنَ بِهِمْ ... وأَلْحَموهُنَّ مِنْهُمْ أيَّ إلحامِ

ساَرُوا إلينَا وهُمْ صِيدٌ رُؤُوسُهُمُ ... فقدْ جعلنَا لهُمْ يومًا كأَيّامِ

حَتَّى خُذُنَّهُ لَمْ نَتْرُكْ بِها ضَبُعًا ... إلاَّ لهَا جَزَرٌ من شِلوِ مِقْدامِ

ظَلَّتْ تَدُوسُ بَنِي كَعْبٍ بِكَلْكَلِها ... وهَمَّ يَوْمُ بَني نَهْدٍ بإظلاَمِ

فقوله "دارت رحانا" كناية عن بدء الحرب ودورانهم فيها، ونلحظ أن دورانها كان قليلاً أو بطيئا ثم ازداد العراكُ فيه؛ ليسمع صوت الطحن والضرب مرددًا صيحات رؤوس القتلى وهي تتهاوى في المعركة، لتحيل تلك الرؤوس إلى طعام تقتات منه الضباع والوحوش البرّية، والشاعر هنا يقيم علاقة مقابلة بين الحبوب الزراعية

---

(١) الرفوع، **صورة الحرب في الشعر الجاهلي**، ص ١١٠، ١١١ .

(*) هو مُحرِز بن المكعبرالضبي، من ولد بكر بن ربيعة بن كعب بن ثعلبة بن سعد بن ضبة بن أد بن طابخة بن الياس بن مضر، ومحرز لم يلحق يو م الكلاب، وسمى المكعبر؛ لأنه ضرب قوماً بالسيف، للمزيد ينظر: الضبي، مفضليه (٦٠)، ص ٢٥١ .

(٢) **نفسه**، مفضليه (٦٠)، ص ٢٥٢، ب ٣ - ٧ .

والرؤوس، فكلاهما يصبح طعامًا يُؤكل، وتتغير صورة الحرب شيئًا فشيء لتصبح حيوان ما يدوس ما يواجهه من البشر بصدره، وهنا تشي ساحة المعركة فيصبح لها "كلكل" أي صدر يطحن ويقتل .

فهذه المعاني كلها مألوفة شائِعَةٌ بينَ شُعَراء الجاهلية، فهذا زهير بن سلمى يصور الحرب تصويراً رائعاً، فانظر إلى هذه التشبيهات التي تزدحم، حتى يكاد بعضها أن يَرْكب بعضًا :

فَتَعْرُكْكُمُ عَرْكَ الرَّحَى بِثفالِها وَتَلْقَحْ كِشَافاً ثمَّ تُنْتَجْ فتُتئِمِ

فَتنْتَجْ لكمْ غِلمانَ أَشْأَم كلُّهمْ كأَحْمَر عادٍ ثم تُرْضِعْ فَتَفْطمِ

فَتغْلِلْ لَكمْ ما لا تُغِل لِأَهْلِها قُرى بِالْعراقِ مِنْ قَفيزٍ وَدِرْهمِ

فمن النص تظهر "الحرب مُشَبَّهة بالرَّحى، وهي مشبهة بالناقة، وهي مشبهة بالنار، وهي مشبهة بالأرض الخصبة التي تغل لأهلها الغلة الموفورة، وكل هذا في لفظ جزل وسهل معاً"([1]).

الحرب ناقة :

ارتبطت الناقة في الشعر الجاهلي بمواضيع عديدة تمثل حياة الإنسان الجاهلي في تلك الفترة، ويتبادر إلى أذهاننا في الحديث عن الناقة كمعادل موضوعي للحرب "قصة ناقة نبي الله صالح . عليه السلام ."[(2)]، وما ترمز إليه من مكانةٍ دينية، فقد ارتبطت بالعذاب والهلاك الذي حلَّ بأقوام بائدة . عاد وثمود . جرّاء الاعتداء على الناقة، حيث شجعت على عقرها امرأة بارعة الجمال وهبت جسدها إلى"قدار" عاقر الناقة، جزاء على ما عقرها"([3])، ومن هنا تظهر لنا المرأة بوجهها الأسود، راعية للحروب داعية لاشتعالها. وهذا ما يجعلنا نرى الناقة صورة من صور عشتار ربة الحرب والدمار.

وكذلك تدخل الإبل في أساطير العرب "كرمز للفناء الأبدي الذي هو أصل في دورة الحياة المتجددة لذلك جعلوا من الناقة ما يشبه السفينة في الملاحم الكونية القديمة، تحملهم إلى العالم الثاني، وهو ظاهر في مفهوم "البلية" التي كانوا يربطونها عند قبر الميت ساعة دفنه، والبلية ناقة تعقل إلى جانب القبر حتى يدركها الموت، فإذا نهض الميت من قبره وجدها قريبة منه وامتطاها عابراً عليها إلى العالم الآخر، فهي إذن تُشير في بعض معانيها إلى القداسة الدينية، لذلك فلا عجب أن كُثر الحديث عنها في الشعر الجاهلي سواءٌ بالوصف أو التشبيه أو المقابلة، ومن هنا ظهرت صورة الحرب المستقاة من الناقة وما يتصل بها من أمور ساعدت على تكثيف الصورة الحربية وتوضيحها.

([1]) حسين، طه: حديث الأربعاء، ج١، هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، ٢٠١٢م، ص ٩٤ .

(٢) قال تعالى :﴿ ويا قوم هذه ناقة الله لكم آيةً فدروها تأكل في أرض الله ولا تمسوها بسوءٍ فيأخذكم عذابٌ قريب، فعقروها فقال تمتعوا في داركم ثلاثة أيام ذلك وعد غيرُ مكذوب ﴾ هود/ آية:٦٤،٦٥ .

([3]) جاد المولى، محمد أحمد وآخرون: أيام العرب في الجاهلية، دار الجبل، بيروت، ١٩٨١م، ص ٢٠٨ .

فالحرب تلقح كالناقة، وعملية الإلقاح تدل في أبسط معانيها على الخصب والنماء، أو تدل على الولادة والحياة، لكن العملية هنا اختلفت من حيث الوجهة وإن لم تختلف من حيث المعنى، فالمراد هنا تلقيح قتال يسفِرُ عن دمار وخراب، ويظهر ذلك من خلال قول المُزَرِّدُ بن ضِرَارٍ الذُّبْيانيُّ (*) :[1].

وعندي إذا الحَرْبُ العَوَانُ تَلقَّحَتْ وأَبْدَتْ هَوَادِيها الخطُوبُ الزّلاَزِلُ

يدل التلقيح على المفاعلة والمطاوعة، وتلقيح الحرب له دلالتان، دلالة الإخضاع ودلالة الانتقام والإبادة[2].والدلالة الأولى تخص السيطرة على مجريات الحرب ومحاولة إمساك زمامها؛ لنيل النصر، أمّا الدلالة الثانية فهي الولادة، أي نتائج المعركة.

وهذا يزيدُ بن الخذَّاق(*) يستعد للقتال فيهيء سلاحه وفرسه (الشموس) التي حظيت باهتمام بالغ، إذ جعل ألبان إبله جميعها حسبًا عليها :[3]

ألا هَلْ أَتاهَا أَنَّ شِكَّةَ حازمٍ لَدَيَّ، وأَني قد صَنَعْتُ الشَّموسا

ودَاوَيْتُها حتَّى شَتَتْ حَبَشِيَّةً كأَنَّ عليها سُنْدُساً وسَدُوسَا

قَصَرْنا عليها بالمَقِيظِ لِقَاحَنَا رَباعِيَةً وبازِلاً وسَدِيسَا

أخذ الإلقاح صورة جديدة تخص مفردات الحرب، وهي الفرس، فالتلقيح حدث بطريقة غير مباشرة، فقصر ألبان الإبل على الخيل دلالةٌ على شحذها بالقوة والطاقة التي تمكنها من تلقيح الحرب باعتبار الفرس أداة قتال رئيسية، إذن فالمزاوجة والإلقاح حاصلة في مفردات الحرب أيضًا .

(*) وهو يزيد بن ضرار بن حرملة بن صيفي، يرجع نسبه إلى غطفان، وهو شاعر وفارس مشهور، أدرك الإسلام فأسلم، واشتهر بكثرة الهجاء وخبث اللسان، للمزيد ينظر: الضبي، المفضليات، مفضليه (١٥)، ص ٧٥، و اللسان، ٤/ ٤٨٤ .

(١) الضبي، **المرجع السابق**، مفضليه (١٧)، ص ٩٥، ب ١٥ .

(٢) انظر: الرفوع، **المرجع السابق**، ص ٩٥ .

(*) هو يزيد بن الخذاقالشني العبدي، من بني شن بن أفصى بن عبد القيس بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار، وهو شاعر جاهلي قديم، للمزيد انظر: الضبي، مرجع سابق، مفضليه (٧٨)، ص ٢٩٥ .

(٣) **المرجع السابق**، مفضليه (٧٩)، ص ٢٩٧، ب ١ ـ ٣، الرباعية والبازل والسديس: من أسنان الإبل .

وبعد عملية الإلقاح يكون الحمل أو النتائج التي تسفر عنها الحرب من نصر قوي وهزيمة للعدو الضعيف، ومثال هذه الصورة قول الحارث بن حِلِّزة اليشكُري، متحدثًا عن نهاية القتال وخمود عملية الإلقاح:[1]

وَلَئِنْ سَأَلتِ إِذَا الكَتِيبَةُ أَجْحَمَتْ وتَبَيَّنَتْ رِعَةُ الجَبانِ الأَهْوَجِ

وحَسِبتِ وَقْعَ سُيُوفِنا بِرُؤُوسِهِمْ وَقعَ السَّحَابِ عَلَي الطِّرَافِ المُشْرَجِ

وإِذَا الِّلقاحُ تَرَوَّحتْ بِعِشيَّةٍ رَتْكَ النَّعامِ، إلى كَنِيفِ العرْفَجِ

وربط بعض الشعراء الحرب وشدّتها بالناقة العوان، وهي "الناقة التي ولدتْ بعد بطنها الأولى"[2]، والحرب العوان هي التي قوتل فيها مرة بعد مرة، وإلصاق هذه الصفة بالحرب يدلُّ على القوة والاستمرارية للقتل وسفك الدماء سواءأكان ذلك في آنية الحدث أم في غيرها من المعارك الشديدة، يقول المزرد في هذا المعنى :[3]

وعندي إذا الحَرْبُ العَوَانُ تَلَقَّحَتْ وأَبْدَتْ هَوَادِيها الخطُوبُ الزَّلَازِلُ

نلحظ أن الشاعر قوى صورة الحرب العوان بالتلقيح، ويقابلها بصورة الزلازل وهي الأمور العظيمة التي تصيب الناس، فيضفي بذلك صورة جلية لحرب عتية لا يخوضها إلاّ الرجال الأشاوس الذين تمّرسوا القتال وفنونه، فهي موت لا يُخرج منه إلاّ من قدر عليه بالمراس والدربة والمهارة .

وتحتاج هذه الحرب . العوان . إلى عدّة وعتاد، لذلك غالبًا ما يتوارد هذا الوصف مع ذكر أسلحة القتال التي تُعين الفرسان في القتال، فهذا ثعلبة بن عمرو العبدي يفخر بأسلحته كالدرع والقوس والرمح والسيف، ويعقب أنها عتاد الرجل القوي المقدام المستهين بالموت الذي تحويه الحرب العوان :[4]

عَتَادُ امرِئٍ في الحرب لا وَاهِنِ القُوَى ولا هو عمَّا يَقْدِرُ اللهُ صارِفُ

بِهِ أَشْهَدُ الحربَ العَوَانَ إذا بَدَتْ نَوَاجِذُها واحْمَرَّ منها الطَّوَائِفُ

ج

---

(١) **نفسه**، مفضليه (٦٢)، ص ٢٥٦، ب ٧ . ٩ .

(٢) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة "عون"، وقد ورد هذا المعنى في قوله تعالى : ﴿ قالوا ادعُ لنا ربك يبيّن لنا ما هيَ قال إنه يقولُ أنّها بقرةٌ لا فارضٌ ولا بكرٌ عوانٌ بين ذلك فافعلوا ما تؤمرون ﴾ البقرة/ آية ٦٨ .

(٣) الضبي، مفضليه ١٧، ص ٩٥، ب ١٥ .

(٤) **نفسه**، مفضليه ٧٤، ص ٢٨٢، ب ١١، ١٢ .

"وغني عن البيان أن الصورة التي تكتفي بمجرد المقابلة بين طرفي التشبيه في بيتٍ واحدٍ غير الصورة التي تنأى عن الشيء وشبيه وتخرج إلى آفاق أرحب، وتنّقل القارئ إلى أجواء نفسيه غير محدودة بمدلولات الألفاظ الحرفية"[1]، فاستعارة صفة العوان للحرب توحي بمدلولات أقوى لضراوة القتال، وصفته المتكررة عند العرب في الجاهلية .

ولعلاقة الإبل الوثيقة بالحرب استعاروا للحرب صورة الناقة الضروس العضوض التي لا تلد غير الذكور، الكثيرة التناسل أو المقطوعة الأخلاف أو غيرها من أحوالها السيئة(2)، وقولهم ناقة ضروس أي سيئة الخلق، ونعت الحرب بذلك؛ دلالة على صعوبتها وشدتها، يقول بِشرُ بنُ أبي خَازِمٍ(*) متحدثًا عن القتال في (يوم النسار) : (3)

وكنّا إذا قُلنا : هَوازِنُ أَقبِلي   إلى الرُّشْدِ، لم يأتِ السَّدادَ خَطيبُها

عَطَفنَا لَهُم عَطفَ الضَّرُوسِ منَ المَلا   بِشَهباءَ لا يَمشي الضَرّاءَ رَقِيبُها

اقترن العطف هنا بـ(الضروس)؛ لتكثيف صورة المكروه والشرّ المرادة في هذه الحرب وهو هنا شرّ شديد معلن، لا شيء يخفيه لجدّتهِ وضراوتهِ، ولعلّ الشاعر أتى بهذا المعنى من باب الافتخار بشدة فرسان قبيلته في الحرب الشديدة، التي لا يخوضها إلاّ القوي ولا ينتصر فيها إلاّ الشجاع الذكي بأفانين القتال .

وتمتد صفة الناقة الضروس إلى أسلحة الحرب أيضًا، مثلما يقول يزيد بن الخذَّاق متحدثًا عن يوم الروع وسيفه الذي أعدّه وهو ضروس في عملهِ في الأعداء بالقتل والقطع :[4]

نُعِدُّ لِيَوْمِ الرَّوْعِ زَغْفًا مُفَاضَةً   دِلاصًا وذَا غَرْبٍ أَحَذَّ ضَرُوسَا

وللحرب عند الجاهليين أنياب، والناب في الحيوان وسيلة من وسائل البقاء على قيد الحياة من جهة، وإشارة إلى القوة من جهة أخرى، ولعلّ تصوير الحرب بحيوان له أنياب يزيد من وحشة الصورة، والحرب التي نقصدها هنا

---

(١) العشماوي، محمد زكي، **النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية**، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م، ص ٢٥٤ .

(٢) أبو سويلم، **المرجع السابق**، ص ١٤٦ .

(*) شاعر فارس فحل جاهلي قديم، شهد حرب أسد وطيء، وشهد هو وأبنه نوفل بن بشر الحلف بينهما، للمزيد ينظر، الضبي، المفضل، المرجع السابق، مفضليه (٩٦)، ص ٣٢٩ .

(٣) الضبي، مفضليه (٩٦)، ص ٣٣١، ب ٩، ١٠ .

(٤) **نفسه**، مفضليه (٧٩)، ص ٢٩٨، ب ٥، وردت (نعدُّ) و (يُعدُّ)، والزغف: الدرع .

هي ناقة تُكشِّرُ عن أنيابها، فعلى الرغم من طبيعة الناقة الأليفة إلاّ أنها إذا جدَّ جدُّها تكشفُ عن ضراوة ووحشة قاتلة، تغتال من يقترب منها، يقول بِشرُ بنُ عمرو بنِ مَرثَدٍ[*] مهددًا عدّوه بحرب شعواء :[1]

قُلْ لابنِ كُلثُومِ السَّاعِي بِذِمَّتِهِ أَبشِرْ بحَربٍ تُغِصُّ الشَّيخَ بالرِّيقِ

وصاحِبَيهِ فلا يَنعَم صَباحُهُما إذ فُرِّتِ الحربُ عن أنيابِها الرُّوقِ

تتجلى الحرب في البيتين السابقين بأن لها أنيابًا، وليست مجرد أنياب عادية بل جعلها "روّقًا" أي طويلة، كل من يراها يرتابه الرعب والخوف، ويزيد من كثافة التصوير بشدتها التي تُخيف حتى الشيخ المجرب البصير بالحرب، فيكاد لشدتها أن يغصُّ بريقه، وهي سيماءُ خوف تظهر على الإنسان العادي فكيف بالفارس الشجاع أن يخاف لهولها!!، وهذا المعنى يظهر في بيت سابق في صفة العوان، وهو قول ثعلبة بن عمرو العبدي :[2]

بِهِ أَشهَدُ الحربَ العَوَانَ إذا بَدَت نَوَاجِذُها واحْمَرَّ منها الطَّوَائِفُ

قِتالَ امرِئٍ قد أيْقَنَ الدَّهْرَ أنه مِنَ الموتِ لا يَنجُو ولا الموتُ جَانِفُ

إن استخدام الشاعر أنياب الناقة في وصف حربه، يدّل على فكر وعقلية واعية بما حولها وما هذا التوظيف "إلاّ نظام فكري في داخل القصيدة، يُبدعُ دلالة عميقة أقرب إلى ابتلاع حيوانات أخرى"[3]، فنحن نعلم أن الناقة حيوانٌ مسالم وحيوان يقتات على أعشاب الأرض وأشواكها، إلاّ أن التصوير المستعار بالأنياب إنما قُصد به حيوانًا مفترسًا، خلع صورته على الناقة التي تُشارك في ميادين القتال بحمل الأمتعة أو باعتبارها أداة قتال مساندة للخيل .

استخدم بعض الشعراء نوخ الناقة بطريقة تخدم الحرب، فمن المعروف أن النّوخ هو بروك الناقة وليس فيه أي إشارة إلى القتل أو الدمار، لكن مخيلة الشعراء وظفت هذا النّوخ لمعاني الدمار والتحكيم، فالحرب تبرك على الأعداء وتقضي عليهم، كقول خُراشةُ بنُ عمرو العبسيُّ :[4]

وعُذْرَةَ قد حَكَّتْ بها الحَربُ بَرْكَهَا وأَلقَت عَلى كَلبٍ جِرَانًا وكَلْكَلاَ

(*) هو بشر بن عمرو بن مرثد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصي بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار، وللمزيد انظر : الأغاني، ٨/ ٧٧، ولبشر بيتان آخران في حماسة البحتري ١٨١ وسماه "بشر بن عمرو بن مرثد الشيباني" .

(١) الضبي، مفضليه (٧٠)، ص ٢٧٤، ب ١ . ٢ .

(٢) **نفسه**، مفضليه (٧٤)، ص ٢٨٢، ب ١٢ . ١٣ .

(٣) الخطيب، عماد، **الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي**، مكتبة الكتاني والمكتبة الأدبية، ط١، ٢٠٠٢م، ص ١٤٧ .

(٤) الضبي، مفضليه (١٢١)، ص ٤٠٦، ب ١٤ .

الحرب كريهة :

أمرٌ طبيعي أن توسم الحرب بالكريهة، فقتل الأنفس وهلاكها إضافة لتدمير الحياة والطبيعة، ليس بالأمر المحبب أو الهيّن، ولكن الحرب في بعض الأوقات أو إن صحَّ تعبيري في أغلبها في ذاك الوقت من الزمن - العصر الجاهلي - أمرٌ لا مناص منه، فالبقاء على قيد الحياة يتطلب قبول تلك الكراهية، بل إن القبول يتحول أحيانًا إلى تحبب وافتخار حين يشعر الإنسان بلذة الانتصار، يقول الكلحَبَةُ العُرنيّ(*) :(1)

إذا المرءُ لم يَغْشَ الكريهةَ أَوْشَكَتْ حِبالُ الهُوَيْنَا بالفتى أن تَقَطَّعَا

فخوض المصاعب والأهوال التي تسببها الحرب؛ سبب إمّا لبقاء الإنسان على قيد الحياة، أو هلاكه وموته، على أن خوضها لا بدَّ منه، فالمواجهة أمرٌ حتميّ، والنصر مرتبط بمن يخوض غِمارها، يقول الحادرة(*) :(2)

ونَخَوضُ غَمْرَةَ كلِّ يومِ كَريهةٍ تُرِدى النُّفوسَ وغُنْمُها لِلأشْجَعِ

لقد دارت أغلب مصطلحات الكريهة، حول تجربة الحرب ومعرفة خباياها، وهي دربة المقاتلين وممارستهم القتال والحرب، فيفخرون بأنهم أهل حرب وليسوا ممن لم يجرب الصعاب ويخبرها، يقول عون بن عطية(*) مفتخرًا بممارسته الحرب هو وقومه:(3)

لَعمْرُكَ إِنَّني لأَخُو حِفَاظٍ وفي يوم الكَريهَةِ غَيرُ غُمْرِ

يقودنا الحديث عن كراهية الحرب، للولوج إلى طعم الحرب ومذاقها، وأي مذاق سيكون للحرب ؟!.

الحرب مذاق:

تدل كلمة (ذاق) على معرفة الشيء وخبره، ولعلّ ارتباطها بالطعام آتٍ من معرفة ما هو طيب من الطعام وما هو رديء أو غير مستحسن للأكل، أمّا المذاق بالنسبة للحرب فلا خيار أو لون له ألاّ الشدّة والقسوة والمرار، فهي

(*) الكلحبة: هو صوت النار ولهيبها، وهذا لقب للشاعر وهو هبيرة بن عبد مناف ابن عرين بن ثعلبة ويصل نسبة لبني تميم، فهو أحد فرسانها وساداتها .

(١) الضبي، مفضليه (٢)، ص ٣٢، ب ٧، وللمزيد انظر: زراقط، عبد المجيد، **الفرد والجماعة في الشعر الجاهلي**، مجلة الفكر العربي، لبنان، العدد ٥٤، ١٩٨٨، ص ٦٩ وما بعدها، و طريفي، محمد نبيل، **الشعر الجاهلي وقضايا المجتمع العربي القديم** ، مجلة التراث العربي، سوريا، دمشق، العدد ٣٥ و ٣٦، ١٩٨٩م، ص ٤ وما بعدها .

(*) الحادرة: لقب، وأصله الحادر بمعنى الضخم، واسمه قطبة بن محصن بن جرول بن حبيب بن عبد العزى بن خزيمة بن رزام بن مازن بن ثعلبة بن سعد بن ذبيان بن بغيض بن ريث بن غطفان، وهو شاعر جاهلي مقل، للمزيد ينظر: الضبي، مفضليه (٨)، ص ٤٣، و اللسان، ٥/ ٣٦٦ .

(٢) نفسه، مفضليه (٨)، ص ٤٥، ب ١٢ .

(*) هو عوف بن عطية بن الخزع التميميُّ من تَميم الرِّبَابِ، وقع خلاف في إسلامه والأرجح أنه جاهلي لم يسلم، ينظر: الضبي، ص٣٢٧

(٣) نفسه، مفضليه (٩٥)، ص ٣٢٨، ب ١، الغمر: الذي لم يجرب الأمور .

سبب للويلات وسفك الدماء، ويُعرفُ مذاقها من خوض ميدانها، ومشهد القتل فيها سواءٌ أكان الذوق بتسديد الطعنات أو بتلقيها، يقول أبو قيس بن الاسلت الأنصاري :[1]

من يذُقِ الحربَ يجدْ طَعْمَهَا   مُرًّا، وتَحبِسْهُ بِجَعْجاعِ

ومن صور الحرب الأخرى التي تتعلق بمذاقها، تصوير الحرب بكأسٍ مذاقها مرٌّ لا يستساغ وكل من يحتسيه يكرهه فهو كالعلقم، ولعلّ هذه الصورة تتعالق وصورة الخمرة التي تسلب العقل وتغيبه عن الواقع، وفي رأيي أن هذا التصوير يشي بنتائج الحرب وويلاتها التي تسلب الحياة وتقتل الأرواح، ففي كليهما الحرب والخمرة مذاق السلب والإزالة .

وذلك كقول بِشر بن أبي خازم :[2]

حتَّى سَقَيْناهُمْ بكأْسٍ مُرَّةٍ   مَكْرُوهَةٍ حَسُوَاتُها كالعَلْقَمِ

ويرد المعنى نفسه عند سِنان بن أبي حارثة المُرّيّ[*] :[3]

تَلْقَ الَّذِي لاَقَى العَدُوُّ وَتَصْطَبِحْ   كأْسًا صُبابَتُها كَطَعْمِ العَلْقَمِ

الحرب نار :

وتسمى نار الأُهبة والإنذار[4]، قال البغدادي[5]: كانوا إذا أرادوا حربًا أو توقّعوا جيشًا، وأرادوا الاجتماع أوقدوها ليلاً على جبلهم لتجتمع إليهم عشائرهم، فإذا جَدُّوا وأعجلوا أوقدوا نارين، فلا عجب إذن أن ترتبط النار بصورة الحرب، وأن يتوارد هذا الارتباط بذكرها في أشعارهم، يقول بشامة بن عمرو:[6]

وحُشُّوا الحُروبَ إذا أُوقِدَتْ   رِماحًا طِوالاً وخيلاً فُحولا

---

(١) سمّاها البغدادي (نار الأهبة)، أنظر : الخزانة، ج٧، ص ١٥٢، وسمّاها النويري (نار الحرب)، قال: وتسمى "نار الأهبة والإنذار"، أنظر : نهاية الأرب، ج١، ص ١١١، وانظر : الحيوان، ج٤، ص ٤٧٤، والقلقشندي، صبح الأعشى، ج١، ص ٤٠٩، نقلاً عن: أبو سويلم، أنور، **مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي**، دار عمّار، د.ط، ١٩٩١م، ص ١٥١ .

(٢) الضبي، **المرجع السابق**، مفضليه (٩٩)، ص ٣٤٨، ب ٢٢ .

(*) شاعر فارس شريف جاهلي، له مواقف مشهودة في أيام العرب، في يوم داحس والغبراء، وفي يوم شعب جبله، وفي يوم الرقم وغيرها، وابنه هرم بن سِنان من أجواد العرب، للمزيد ينظر: الأغاني، ٩/ ١٤٤، ١٤٥ .

(٣) الضبي، مفضليه (١٠٠)، ص ٣٤٩، ب ٢ .

(٤) البغدادي، خزانة الأرب، ج٧، ص ١٥٢، نقلاً عن **السابق**، ص ١٥١، ولقد كان هناك صنمٌ عكف عليه عربُ بكر بن وائل واسمه "محرق"، للمزيد ينظر: الخطيب، عماد، **المرجع السابق**، ص ٣٢٠ .

(٥) البغدادي، **المرجع السابق**، ج٧، ص ١٥٢ .

(٦) الضبي، مفضليه (١٠)، ص ٥٩، ب ٣٤ .

فالحرب بهذا المعنى توقد كالنار، وحطبها هنا هي الرماح الطوال والخيول، وهي دلالة استعداد لبدء الحرب، وكأنها الشَّرر الذي تستعر به الحرب، ولا ينساق الاشتعال على أسلحة الحرب بل على الجيش بأكله، كما في قول المُمزّقُ العبدي[(*)]:[(1)]

فلمَّا أَتى مِن دُونِها الرِّمْثُ والغَضَا   ولاحَتْ لها نارُ الفَرِيقَينِ تَبْرُقُ

ووَجَّهَهَا غَرْبيَّةً عَنْ بلادِنَا   ووَدَّ الَّذِينَ حَوْلَنَا لَوْ تُشَرِّقُ

نلحظ هنا تحولاً للنار إلى برق وهي دلالة استعارها واتقادها، لدرجة أنّ من في الشرق يتمنون لو تتجه هذه الحرب صوب الغرب، ويتمنى من في الغرب لو تتجه نحو الشرق، وهذا المعنى شبيه بقول بشر بن أبي خازم، حين يذكر استعار هذه الحرب في جبلي طيء وهما أجأ وسلمى :[(2)]

وشَبَّتْ طَيِّئُ الجَبَلَينِ حَرْبًا   تَهِرُّ لِشَجْوِها منها صُحَارُ

فالحرب شديدة لدرجة أن البلاد البعيدة تفزع وتخاف من لهيبها الذي يمكن أن يمتد إليها .

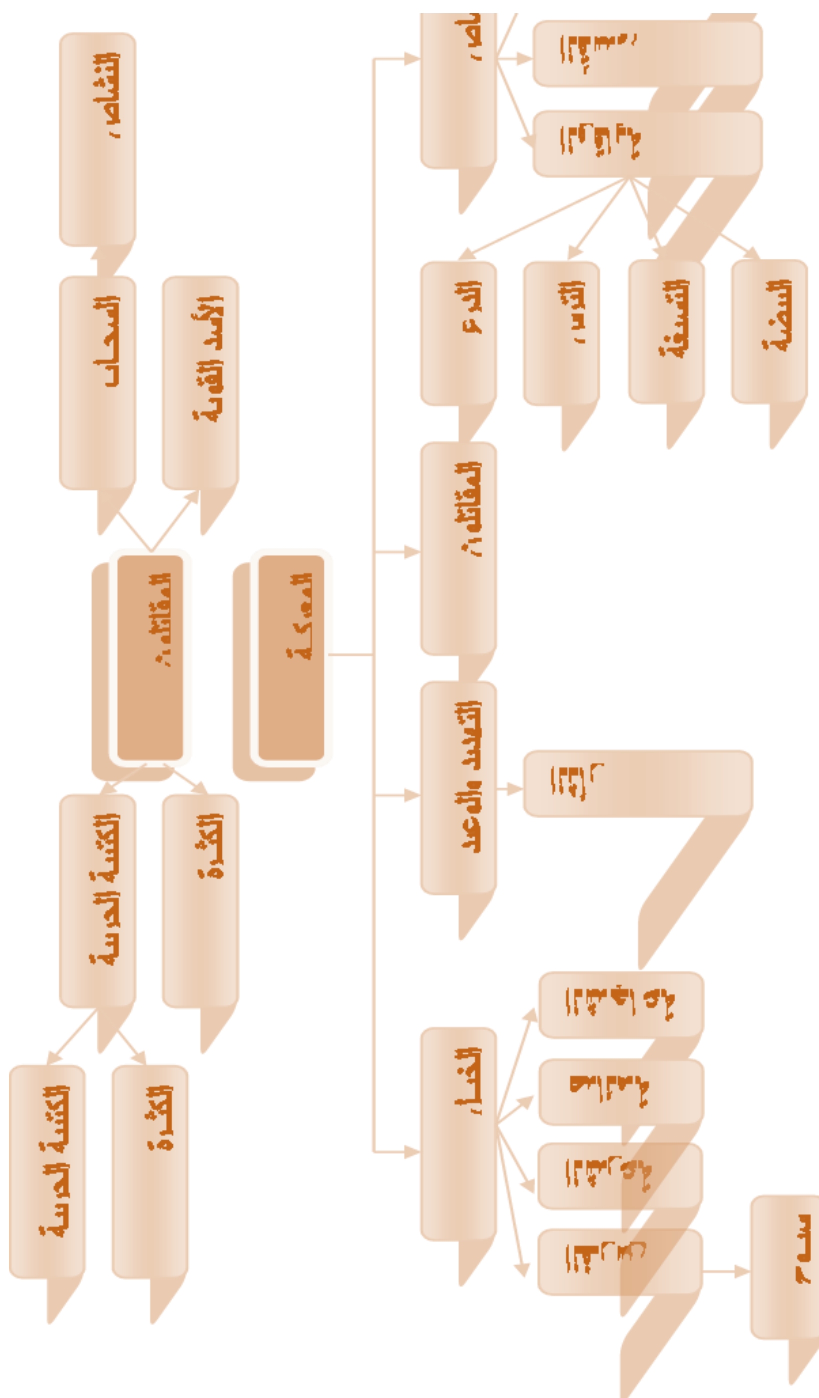
بعض مفردات الحرب في المفضليات

مفردات الحرب

(*) الممزق بفتح الزاء وكسرها كما نص عليه اللسان، واسمه شأس بن نهار بن أسود بن جزيل بن حيي بن عساس بن حيي بن عوف بن سود بن عذرة بن منبه بن نكرة بن لكيز بن أفصى بن عبد القيس، وهو ابن أخت المثقف العبدي، للمزيد ينظر : المفضل، مفضليه (٨٠)، ص ٢٩٩، و المرزباني، الشعراء، ص ٤٩٥ .

(١) الضبي، مفضليه (٨١)، ص ٣٠٢، ب ٨ـ ٩ .

(٢) **نفسه**، مفضليه (٩٨)، ص ٣٤١، ب ٢٤، صحار: منزل الأمراء بعمان، وهي بلاد أزد عمان .



المقاتلون والجيش :

يعتبر المقاتلون أو الفرسان الأداة الأولى لخوض المعارك وبدء القتال، ولقد اهتمت القبائل في الجاهلية بكثرة عدد فرسانها، فهم حماة الديار الذين يحفظون العرض والأرض ويذودون عن حياض قبيلتهم، ومن خلال دراسة نصوص المفضليات وجدت لهذه الفئة المساحة الواسعة الرحبة، فهم يترددون في مجال الفخر أو الهجاء أو الرثاء، ولعلنا نجد لهم الذكر الكثير في الحديث عن أيام العرب التي كانوا يخوضونها، ومن ذلك قول ثَعْلبَةُ بنُ صُعَيْرِ بن خُزاعِيّ المازني(*) : (1)

حَتَّى تَوَلَّى يَوْمُهُمْ وَتَرَوَّحُوا ... لا يَنْثَنُونَ إلى مَقَالِ الزَّاجِرِ
ومُغيرةٍ سَوْمَ الجَرادِ وَزَعْتُها ... قبلَ الصبَّاحِ بِشيِّئَانٍ ضَامِرِ

يتحدث الشاعر عن كثرة هؤلاء الفرسان وهو يفتخر بهم، وهم على جيادهم القوية التي تبادلت مع فرسانها صفة القوة .

ونجد صورة أخرى للمقاتلين عند الشاعر بِشر بنُ أَبي خازِمٍ يقول : (2)

وما يَنْدُوهُمُ النّادي ولكِنْ ... بكُلِّ مَحَلَّةٍ منهُمْ فِئَامُ
وما تَسْعَى رِجالُهُمُ ولكِنْ ... فُضُولُ الخَيْلِ مُلْجَمَةٌ صِيَامُ

نلاحظ أن صورة المقاتلين هنا شبيهة بالصورة السابقة فهم يملؤون النادي بكثرتهم وهم دائمًا يركبون الخيل، وتتكرر الصورة عند بشر أيضًا وخصوصًا كثرة المقاتلين، وهو في الأبيات التالية يشبههم بالسحاب الذي تجره رياح جنوبية، يقول:(3)

عطَفْنَا لَهُم عَطْفَ الضرَوُسِ مِنَ المَلاَ ... بِشَهْباءَ لا يَمشي الضَّرَاءَ رَقيبُها
فلَمّا رَأَوْنا بِالنّسَارِ كأنَّنا ... نَشاصُ الثُّرَيّا هَيَّجَتْها جَنُوبُها

وتشبيه الجيش بالسحاب متوافر بشكل جلي في الشعر العربي القديم(1)، وهذا التشبيه يضفي على الصورة الحربية قوةً تدميريةً ونقمةً عارمةً، فإيرادها بهذا الأسلوب يقلب الصورة التي ينبغي أن تكون عليها وهي الإحياء، لتصبح هنا عنصر موت وتدمير للإنسان والأرض والحرث (2).

(*) شاعر جاهلي قديم، قال الأصمعي : " ثعلبة أكبر من لبيد "، وقيل " ثعلبة بن أبي صعير " وهو الذي رجحه الدارقطني وغيره، للمزيد ينظر المفضليات، مفضلية (٢٤)، ص١٢٨.

(١) المرجع السابق، مفضلية (٢٤)، ص١٣١، الشيئان، بتشديد الياء المكسورة : الشديد النظر الكثير الاشتراف، وأراد به الفرس .

(٢) نفسه، مفضلية (٩٧)، ص٣٣٦، ب ٢٤-٢٥.

(٣) نفسه، مفضلية (٩٦)، ص٣٣١، ٥، ١٠، ١١.

ومن التشبيهات التي خلعت على الجيش والمقاتلين، تشبيههم بالأُسد القوية التي تزأر في الغابة، وهي هنا المعرك، وذلك في قول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري:[3]

نذُودُهُمْ عَنَّا بِمُسْتَنَّةٍ ذاتِ عَرَانِينُ ودُفَّاعِ
كأَنَّهُمْ أُسدٌ لَدَى أَشبُلٍ يَنْهِتْنَ في غِيلٍ وأجْزاعِ
ج

ويصف المثقف العبدي كتيبة الجيش بالعقبان التي تثير الرعب في قلوب طرائدها، والعقاب طائر قوي كاسر فخلع هذه القوة منه ووضعها في كتيبة الجيش بما تمثله من فرسان وأسلحة، يقول :[4]

وجأْوَاءَ فيها كوكَبُ الموْتِ فخمةٍ يُقَمَّصُ في الرض الفَضَاءِ وئيدُها
لها فَرَطٌ يحْوي النِّهابَ كأنَّهُ لوَامِعُ عِقْبانٍ مَرُوعٍ طَرِيدُها
ج

وصف الخيل :

ما يكاد يُذكر موضوع الخيل إلاّ وتذكر معه الفروسية والشجاعة، وقد لا أذهب بعيدًا إن قلت أن الخيل استأثرت بحب الإنسان لدرجة وصل فيها هذا الحب وهذه العناية مرحلة أسطورية، بل إنّ تفكيري يذهب بي إلى القول بأن القتال والحرب وما يتبعهما من فنون قتالية إلهام من حب هذا الحيوان، ومن ذلك قول أبي دؤاد الإيادي[5]:

عَلِقَ الخيلَ حبُّ قلبي وليداً وإذا ثاب عندي الإكثارُ
علقت همتي بهنَّ فما يمـ نع مني الأعنَّة الإقتار

---

(١) انظر : أبو تمام، ديوان الحماسة برواية أبي منصور الجواليقي، شرحه وعلّق عليه : أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٨ م، ص٦٣، ٦٤، وأبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمّار، عمان، ١٩٨٧م، ط، ص١٨٦، ١٨٩. وديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ١/٨٤-٨٥. ولمزيد من التفصيل ينظر: الرفوع خليل، صورة السحب في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة، مجلد٢، عدد ٣، ٢٠٠٦، ص٤٣، ٤٤.

(٢) انظر: الرفوع، خليل، المرجع السابق، ص٤٤.

(٣) الضبي، المرجع السابق، مفضلية (٧٥)، ص٢٨٥/ ب١٣، ١٤.

(٤) نفسه، مفضلية (٢٨)، ص١٥٢، ب ٢١، ٢٢، وتجر الإشارة أن علاقة الإنسان الجاهلي بالطير مميّزة في مجال الحرب، وقد كثرت المقابلات الشعرية بين الفرسان وعتاق الطير أو جوارحها، وفي مجال الارتباط بين الإنسان والطائر في وصف الحرب، نجد مقارنة واسعة عقدها الشعراء بين الطير ولواء الجيش، للمزيد ينظر : الخطيب، المرجع السابق، ص٢٢٧-٢٣٨، وينظر : الرباعي، عبد القادر، الطير والمعتقد في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، م٨، ع٢٩، ١٩٨٨م، ص١١٦، ١٥٦.

(٥) الأندلسي، علي بن عبد الرحمن بن هذيل، **جلبة الفرسان وشعار الشجعان**، تحقيق : محمد عبد الغني حسن، دار المعارف، ١٩٥١م، ص١٨٢، قلاً عن الدقس، كامل سلامة، **وصف الخيل في الشعر الجاهلي**، دار الكتب الثقافية، الكويت، (د.ط)، ١٩٧٥، ص٣٧.

ويقول بشر بن أبي خازم في ذكر اهتمام العرب بالخيل منذ القِدم [1]:

وجدنا في كتابِ بني تميمٍ ج	" أَحَقُّ الخيلِ بالرّكضِ المُعَارِ"

تطلبّت الحروب الكثيرة التي شنّت بين العرب أن يعنوا بأدوات الظفر والقتال، ومنها الخيل، بل إنّه يعتبر أولها فاعتنوا بتدريبها على التحمّل والصبر؛ لاحتمال المعارك التي كانوا يخوضونها[2].

ولا عجب أن نجد أفراس الشعراء مثلاً جميعها مثالية، فهي وسيلة الشاعر للغزو من جهة ووسيلة من وسائل مواجهة الزمن وصعوباته، وليستعد لذلك فعليه إعداد فرسه خير إعداد لهذه المواجهة [3]، وكثيرًا ما تحدث النقاد عن وصف الخيل وأشادوا ببعض الأفراس، ولاحظ الباحثون المتقدمون أن بعض الشعراء أعلم بالخيل، فكان طفيل الغنوي يلقب باسم طفيل الخيل لجودة وصفه إياها [4].

احتوت المفضليات على عدد وفير من الأبيات والقصائد التي تتحدث عن الخيل وأهميتها في ذلك الوقت وأوصافها الخاصة سواءٌ المتعلّقة بالحرب أم غيرها، ومن الأوصاف التي وصفت بها الخيل عند العرب في الجاهلية، الشجاعة والجرأة ومن ذلك قول الحصين بن الحمامِ المُرّيُّ [5]:

لَدُن غُدْوَةً حتى أَتَى الليلُ ما ترى ... مِن الخيلِ إلاّ خارجيًّا مُسَوَّما
وأجْرَدَ كالسِّرحَان يَضربُهُ النَّدى ... ومحبوكةً كالسِّدِ شَقَّاءَ صِلْدِمَا
يطأْنَ مِن القتلَى ومِن قَصَدِ القَنَا ... خَبَارًا فما يَجْرِينَ إلاّ تَجَشُّمَا
عليهنَّ فِتيانٌ كساهُمْ مُحَرِّقٌ ... وكان إذا يَكْسُوَ أجا وأكْرَما
ج

يصف الشاعر نفسه وفرسه بالشجاعة والجرأة والأصالة وهي نابعة من الذات دون أن يكون لها أصول قديمة، وفيما يخص الخيل فهي معلّمة بعلامة بارزة تميّزها عن غيرها في الحرب، وهي مخلوقة بإحكام ودقة وأنها صُنعت صَنعًا تستطيع من خلاله تجشم الصعاب ولا يركبهن إلاّ الملوك ويتابع الحصين في وصفها بالشجاعة والقوة .

---

(١) الضبي، مفضلية (٩٨)، ص٣٤٤، ب ٥١ . والظاهر أن هذا البيت قديم جدًا، وهو الذي حكى بشر أنّه وجده في كتاب بني تميم، فروى شطره الأخير، وانظر : **شرح المرصفي**، على الكامل، ٤/١٠٨، ١٨٢.

(٢) انظر : الدسوقي، **المرجع السابق**، ص٤١.

(٣) انظر : الشحادة، المرجع السابق، ص١٩٨.

(٤) انظر : الشحادة، المرجع السابق، ص١٩٨.

(٥) ناصف، المرجع السابق، ص٧٥.

ويقدم لنا سويد بن أبي كاهل اليشكري وصفاً رائعاً للخيل، إذ يقول فيها [(1)]:

فَرَكِبناها عَلى مَجهولِها بِصِلابِ الأَرضِ فيهِنَّ شَجَع
كَالمَغالي عارِفاتِ للسُرى مُسنَفاتِ لَم توشَم بِالنَسَع
فَتَراها عُصُفاً مُنعَلَةً بِنعالِ القَينِ يَكفيها الوَقَع
يَدَّرِعنَ اللَيلَ يَهوينَ بِنا كَهَوى الكُدرِ صَبَّحنَ الشَرَع
فَتناوَلنَ غِشاشاً مَنهَلاً ثُمَّ وَجَّهنَ لأرضٍ تُنتَجَع

فالخيل من خلال هذه الأبيات صلابُ الحوافر قوية وهذه الحوافر هي أرضها، ومن شدة نشاطها وُسمت بالجنون وهي بالإضافة إلى ذلك ضامرة ورشيقة مما يساعدها على الجري السريع، فهي بذلك كالسهام، ومع هذه المتاعب فهي صبورة متحمّلة لمشاق الليل والنهار.

وتأتي صورة الخيل أشدَّ تكثيفاً لصورتها الحربية، حيث تصوَّر صائمة وعطشى وحوافرها منثلمة وشعرها مغبر فهي شعثاء ولشدة عدوها وشعثها فشعرها قائم منتصب، وهي ضامرة تشبه الجلاح وهو الججي، وهذه الوصاف من أهم أوصاف خيل العرب، يقول في ذلك بشر بن أبي خازم [(2)]:

وَما تَسعى رِجالُهُمُ وَلَكِن فُضولُ الخَيلِ مُلجَمَةٌ صِيامُ
فَباتَت لَيلَةً وَأَديمَ يَومٍ عَلى المَمهى يُجَزُّ لَها الثَغامُ

فَلَمّا أَسهَلَت مِن ذي صُباحٍ وَسالَ بِها المَدافِعُ وَالإِكامُ

أَثَرنَ عَجاجَةً فَخَرَجنَ مِنها كَما خَرَجَت مِنَ الغَرَضِ السِهامُ
ج

(١) نفسه، مفضلية (٤٠)، ص١٩٣، ١٩٤/ب ٢٥-٢٩.
(٢) السابق، مفضلية (٧٩)، ص٣٣٧،٣٣٦/ب ٢٥-٣٠.

بِكُلِّ قَرارَةٍ مِن حَيثُ جالَت ج رَكِيَّةُ سُنبُكٍ فيها اِنثِلامُ ج

إذا خَرَجَتْ أوائِلُهُنَّ شُعْثًا مَجَلِّحَةً،نواصِيها قيامُ

ووصف عدو الخيل ومشيها في الحرب في أكثر من موضع منها، قول بشر بن أبي خازم [1]:

نَعْلُو القَاونِسَ بالسُّيُوفِ ونَعْتَزِي والخَيلُ مُشعَلةُ النُّحُورِ منَ الدَّمِ

يَخْرُجْنَ منْ خَلَلِ الغُبارِ عَوابِسًا خَبَبَ السباعِ بِكُلِّ أكلَفَ ضَيْغَمِ

فالخيل هنا ملطخة بالدماء لأنها كريهة المنظر ويرجع ذلك ؛ للجهد الذي تبذله في الحرب، ويصف لنا الشاعر عدوها بـ (خبب السباع)، وذكر الخيل توصف بالإشراق في جريها، أمّا الإناث فتوصف بالخضوع، وهو ما يورده الجميح في أبياته التالية [2]:

ينعونَ نَضلة بالرِّماحِ على جُردٍ تَكَدَّس مِشيَةَ العُصمِ

مِن كُلِّ مُشتَرِفٍ ومُدمَجَةٍ كالكَرِّ مِن كُمتٍ ومِن دُهمِ

الأسلحة :-

يرتبط وصف الأسلحة ارتباطاً وثيقاً بالحديث عن الخيل، فكأنهما حديث واحد مكونٌ من عدة أجزاء تكون جسداً واحداً وهو المعارك والقتال، وفي المفضليات نجد حضوراً لأسلحة لا يقل عما سبق مما يتصل بالحرب كالحماسة والفخر والخيل وغيرها مما يخص حديثنا عن الحرب .

"عرف العرب من أدوات الحرب في عتيق عهدهم مثلما عرفت الأمم هذه الأدوات في قديمها، ولئن كان لكل أمة عتيقة طراز من السلاح، قد لا يشبه جميعه ما عند غيرها من الأمم، فإن العرب وقد تمرسوا بالحرب أعدوا لها عدتها من آلة من الحديد ومطايا النزال، ولقد أحاطوا بأوصاف السلاح وعدة الحرب بما لم تحط به أمة من أمم الحرب، فحذقوا الكلام عليها وأجالوا البيان في وصف آلاتها وأكثروا من العناية بتصورها وتصويرها، حتى ألموا بدقائقها وأشكالها، وكان هذا الشعر الواصف للعدة والسلاح شغل شاغل شعرائهم الشاغل .... حتى صار ما قالوه في أوصاف السلاح وعدة القتال تراثاً أدبياً في شعرنا العربي نكاثر فيه آداب الشعوب".[3]

---

(١) نفسه، مفضلية (٩٩)، ص٣٤٧، ب ١١-١٢.

(٢) نفسه، مفضلية (١٠٩)، ص٣٦٧، ب ٩-١٠.

(٣) المحاسني، **المرجع السابق**، ص٤٥، ٤٦

ومن أوصاف السلاح كما وردت في نصوص المفضليات، قول الجُميح واصفاً رمحه:[1]

في كَفِّهِ لَدْنةٌ مُثقَّفَةٌ فيها سِنانٌ مُحَرَّبٌ لَجِمُ

فالشاعر ينعت رمحه [2]، بأن " قناته لينة ومقومة " وهو كناية عن غنائه وبالغ أثره، كما أن لطول الرمح أهمية كبيرة في المعركة، ويكاد بشامه بن عمرو في وصفه له ان يجعله وقوداً للحرب تستعر به :[3]

وحَشُّوا الحُروبَ إذَا أُوقِدَت رِماحًا طوالاً وخيلاً فُحولاً

ومن الأوصاف التي وصف بها أيضاً، سمرة قناته، بالإضافة إلى ما سبق من أنه مثقف صلب العود، صار النصل له سنان كاللهب، كقول الحصين بن الحُمَامِ المُرِّيُّ :[4]

يَهُزُّونَ سُمْرًا مِن رماحِ رُدَيْنَةٍ إذا حُرِّكتْ بَضَّتْ عَوَامِلُها دَمَا

والرماح الردينية من أجود أنواع الرماح وسميت بهذا الاسم " نسبة إلى امرأة تُسمى ردينة اشتهرت بتقويم الرماح وإصلاحها "[5]، وتجدر الإشارة أن صورة الرماح الردينية التي تضطرب عند اهتزازها من أكثر أنواع الرماح وروداً في الشعر الجاهلي [1]، ومن الأوصاف التي وصف بها الرمح الرديني وصف سنان الرمح بصفاء سنا النار، يقول عُميرة بن جَعل [*] في ذلك :[2]

---

(١) الضبي، **مرجع سابق**، مفضلية (٧)، ص ٤١، ب٢

(٢) فالرمح هو سلاح المشاة والخيالة الذي يوظَّف في مهاجمة العدو، انظر : ربابعة، حسن، **من أدب الحرب عند المتنبي**، مؤسسة رام للتكنولوجيا والكمبيوتر، ط١، ٢٠٠٤ م ،ص٣١

(٣) **السابق**، مفضلية (١٠)،ص٣٤

(٤) **نفسه**، مفضلية(١٢)،ص٦٦،ب١٦

(٥) علام، علي، **المفضليات وثيقة لغوية وأدبية**، دار أبها للثقافة والنشر، الرياض، ط ١٩٨٤،١م، ص٢٢٢، ويذهب ياقوت الحموى إلى أن "ردينة" جزيرة ترفأ إليها السفن، للمزيد ينظر : الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، ٤١/٣، والرماح كانت تصنع من الأخشاب، وبالأخ ص من أشجار الوَشيج والمرّان، أمّا أسنتها فقد نمض بصناعتها القيُّون، للمزيد ينظر: الجندي، علي، **شعر الحرب في العصر الجاهلي**، مكتبة الجامعة العربية، ط٣، ١٩٦٦م، ص٤٢.

جَمَعْتُ رُدَيْنيًّا كأنَّ سِنانَهُ سَنَا لَهَبٍ لَمْ يَسْتَعِنْ بِدُخانِ

ومن أنواع الرماح المشهورة عند العرب والمستحبة في القتال "الرماح اليزنية" وهي منسوبة إلى ذي يزن الملك ويطلق عليها اسم آخر هو "الآزِنّية " [3]، ويقول أو ذؤيب[*] [4]:

وكلاهُما في كَفِّهِ يَزَنيَّةٌ فيها سِنانٌ كالمَنارَةِ أصْلَعُ

السيوف :

يعد السيف سلاح العربي الأشهر في الجاهلية، فهذا السلاح لا يفارقه في حلَّه وترحالهِ أو سِلمِهِ وحربه، ويكاد لا يفارقه حتى في وقت نومه، فكأنه جزء من جسده، ويعدّ في أغلب الأحيان من تقاليد وزينة الجاهلي في ذلك الوقت، وخير شاهدٍ على ذلك كثرة ذكره في أشعارهم، وتزخر المفضليات بكم ليس بالقليل يتحدث عن السيف وأوصافهِ ومواطن الافتخار به وغيرها من الأمور .

ومما يدل على محبتهم للسيف كثرة الأسماء والألقاب الدالة عليه ،حتى بلغ ما يمكن أن يحصى منها المائة، ومن أجود سيوفهم الملقبة بـ(الهندية)، كما في قول المزرد في مجال وصف السيف أيضاً : [5]

سُلافٌ حَدِيدٍ ما يَزالُ حُسامُهُ ذَلِيقًا وقَدَّتْهُ القُرونُ الأوائِلُ
وأمْلَسُ هِنْديٌّ متى يَعْلُ حَدُّهُ ذُرى البَيْضِ لا تَسْلُمْ عليه الكواهِلُ
إذا ما عَدَا العادي بهِ نَحْوَ قِرْنِهِ وقد سامَهُ قَوْلاً : فَدَتْكَ المَناضِلُ
أَلَسْتَ نِقيًّا ما تُلِيقُ بكَ الذُّرى ولا أنْتَ إنْ طالتْ بكَ الكفُّ ناكِلُ
حُسامٌ خفيٌّ الجَرْسِ عندَ استِلالِه صِفيحَتُهُ ممَّا تَنَقَّى الصّيَاقِلُ

---

(١) انظر المبيضين، ماهر أحمد علي، **مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي**، دار عمان للنشر والتوزيع، عمان، ط٢٠٠٦،١م، ص١٨١.

(*) هو عُميرة بن جُعل بن مالك بن الحرث ويصل نسبه إلى بني نزار شاعر جاهلي، للمزيد ينظر:الضبي، مفضليه (٦٣) ص٢٥٧.

(٢) الضبي، مفضلية (٦٤)، ص٢٥٩، ب٩.

(٣) الضبي، مفضلية (١٢٦)، ص٤٢٨، وينظر: المبيضين، **مرجع سابق**، ص١٨٢.

(*)أبو ذؤيب كنيته اشتهر، واسمه خويلد بن خالد بن محرث بن زبيد، ويصل نسبه إلى نزار وهو احد المخضرمين ممن ادرك الجاهلية والإسلام ،أسلم فحسن إس لامه، للمزيد ينظر : الضبي، مفضلية (١٢٦)، ص٤١٩.

(٤) **السابق** ،مفضلية (١٢٦)، ص٤٢٨، ب ٦٢.

(٥) نفسه، مفضليه(١٧)،ص٩٩، ب٤٩،٤٥

ج
ج

فهذا السيف هنديٌّ أي منسوب للهند " مما يوحي بأن مثل هذه السيوف كانت تُجلب من الهند؛ لوجود العلاقات التجارية بين العرب في شبه الجزيرة العربية والهند ،ومن هنا تكرّرت صورة السيف الهندي والهِنداوي والمهند[1].

وقد احتفت المفضليات بأبيات التشبيه الخاصة بالسيف ،فقد شبه في مواضع مختلفة بالغدير، وبالملح، وبالمخراق، وبأذناب صغار البقر، كما شبه وقعه على الأعداء بوقع المطر، ومن الأمثلة قول الشنفرى الأزدي[*] :[2]

إذا فَزِعُوا طارّتْ بأبيضَ صارمٍ ورامَتْ بما في جَفْرِها ثُمَّ سَلَّتِ
حُسامٍ كَلونِ المِلح صافٍ حديُهُ جُرَازٍ كأقطاعِ الغديرِ المُنعَّتِ

ينعت الشنفرى سيفه بأنه قاطع وسبهه في قطعه أجزاء الماء في الهواء التي تقطع فيبدو بريقها، كما يشبه بريقه بلون الملح فهو صافٍ عذب المعدن، ويتابع تشبيهه للسيف فيشبهه وهو مرتوٍ بالدماء بأذناب البقر الصغير حينما تحركها عندما ترى أمهاتها:[3]

تَرَاها كأذناتِ الحَسِيلِ صَوَادِرًا وقد نَهِلَتْ مِنَ الدِّماءِ وعَلَّتِ

ومن أنواع السيوف التي استخدمها المقاتل في الجاهلية (السيوف المشرفية) المنسوبة إلى المشارف، وقيل: " هي قرى من أرض اليمن"[4]، وذهب المبرِّد إلى أن المشارف هي الموضع الملقّب بمؤتة الذي قُتل به جعفر بن أبي طالب وأصحابه:[5]

ومن الافتخار بالسيوف المشرفية قول راشد بنُ شهاب اليشكري مهددًا قيس بن مسعود الشيباني:[6]

ولا تُوعِدَنِّي إنَّني إن تُلاقني معي مَشْرَفِيٌّ في مضارِبه قَضَمْ

---

(١) المبيضين، **المرجع السابق**، ص١٨٧.

(*)الشنفرى شاعر جاهلي من بني الحرث بن ربيعة بن الإواس بن الحجر بن الهن بن الأزد بن الغوث، وقد ضرب المثل به في العدو فقيل " أعدى من الشنفرى " للمزيد ينظر : الضبي، مفضليه (١)، ص٢٧، وينظر، مفضليه (٢٠)، ص١٠.

(٢) الضبي، مفضليه (٢٠)، ص ١١١، ب ٢٥، ٢٦.

(٣) **نفسه**، مفضليه (٢٠) ١١١، ب ٢٧.

(٤) المبرّد، أبو العباس محمد بن يزيد، **الكامل في اللغو والأدب**، تحقيق: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٢، ١٩٩٣م، ١٢٦/٣، نقلاً عن السابق، ص١٨٦.

(٥) الضبي، مفضليه (٨٦)، ص٣٠٨، ب٥.

(٦) الضبي، مفضليه(١٢١)، ص٤٠٦، ب١٣.

نلاحظ مما سبق مدى اهتمام الجاهلي بسيفه، حتى بلغ الأمر ذكره في مواطن الغزل والنسيب، فيذكر قطعه وحدته وجودة صنعه والافتخار بأصله ونوعه، كما مرّ سابقاً كالهندي والمشرفي: بالإضافة إلى السيوف "السُريحية"[(1)]، وسيوف"بصْرى"[(2)]، وغيرها من الألقاب والصفات التي خلعها الشعراء على السيف في حديثهم وأشعارهم. كما ذكر صاحب القاموس المحيط أن أسماء السيف تُنَيِّفُ على ألف، وليس الأمر كذلك، فإن كثرة اسمائه جاءته من قِبَل أنه قد ينسب الى صانعه أو مكان صناعته، أو إلى مَضائِه وأثره وفاعليته أو الى شكله وحجمه، كما هو موضح في الجدول التالي:

السيف أسماؤه ودلالاته

ما جاء من جهة مكان صنعه	ما جاء من جهة أثره وفاعليته	ما جاء من جهة حجمه وشكله	ما جاء من جهة صانعه
الهندي والهندواني والمهند، وقد يضاف أليها فيقال سيوف الهند، وهي نسبة إلى الهند	الحسام والصارم والباتر والمخزم والقرضاب والماضي والحاد والصَّمصام والمرهف والعضَب، وهذه كلها سيوف قاطعة حادة، ومنها : الكَهامُ والقَضْمُ والفَلّ والمِعْضَدُ وهذه مُثلَّمة غير قاطعة.	الصفيحة (العريض) والمُفَقَّر (في متنه حزوز) والقضيب (اللطيف) والمِشْمَل (صغير يشتمل عليه الرجل بثوبه).	السُرَيجيّ (نسبة إلى قَيْنٍ يسمى سُريج)
اليماني نسبة إلى اليمن			الهالكي (نسبة إلى الهالك بن عمرو)
المشرفي، نسبة الى مشارف الشام			اليَزني (نسبة إلى ذي يزن)
البصراوي المنسوب الى بصرى بالشام			التَّبعي (نسبة إلى التتباعة ملوك اليمن)

القسيُّ والسِّهام:

استخدم العرب منذ القدم هاتين الأداتين لرمي أعدائهم من بعيد كما أن استخدامهما كان ماثلاً بكثرة في عمليات الصيد التي كانوا يقومون بها خصوصاً صيدهم الحيوانات المفترسة التي لا يستطيعون منازلتها، فهما إذن من أدوات القتال والحرب التي تساعد المقاتل على قتل عدوه دون الالتحام به، مما جعل للرماة دوراً مهماً في المعارك والحروب [(3)]، ومن البديهي أن يرتبط

(١) **نفسه**، مفضليه (١٢١)، ص٤٠٦، ب١٣.

(٢) **نفسه**،مفضليه (١٢)، ص٦٦، ب١٥.

(٣) الخطيب، علي أحمد عبد الهادي، فن الوصف من خلال الشعر الجاهلي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م،ص٢٦٤،٢٦٣، وينظر : المبيضين، ص١٩٦ وما بعدها.

حديث الشعراء بهما معاً في أغلب الأحيان، ومثال ذلك استعراض ذي الإصبع العدواني(*)، أسلحته الحربية مفتخراً بها ومن بينها القسيّ والسِّهام، يقول : (1)

إما تَرَيْ شكَّتِي رُمَيْحَ أبي سَعْدٍ فَقَدْ أحملُ السِّلاحَ مَعَا
السَّيْفَ والرُّمحَ والكِنَانَةَ وال نَّبْلَ جِيادًا مَحشُورَةً صُنُعَا
قَوَّمَ أفوَاقَها وتَرَّصهَا أنبَلُ عَدْوَانَ كُلِّهَا صَنَعَا
ثمَّ كَسَاهَا أحَمَّ أَسوَدَ فَيْ نَانًا وكانَ الثَّلاثَ والتَّبَعَا

يفتخر ذو الإصبع بجودة صنع أسلحته، فكان يتخير لها أجود أنواع الحديد فيما خص السيوف والنصال، وأجود الأخشاب فيما يخص القسي والسهام .

أسلحة الوقاية والحماية :

استخدم المقاتل بعض الأدوات التي تساعده على المحافظة على نفسه أثناء القتال، ومن هذه الأدوات : "الدرع" و" الترس "و" التسبغة "و" البيضة "، والناظر في حرص الجاهلي على حماية حياته يستنتج مدى الصراع الذي كان يجابهه في تلك من حياة البشرية .

الدرع:-

كان المقاتلون يلبسون الدروع (2)، لتلقي الطعنات القاتلة، ويرجع بعضهم نسبتها إلى داوود عليه السلام، وفي هذه الإشارة دلالة واضحة على قِدم استعمالها (3)، قال تعالى (وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ مِنَّا فَضْلا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ، أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ) (4)

ويَرد هذا المعنى في قول الحصين بن الحمام المُرّيُّ (*):(5)

(*)اسمه حُرْثان، بضم الحاء، وسكون الراء، وسمي ذا الإصبع؛لأن حية نهشت إبهام قدمه فقطعها، وقيل لأن كان في رجله إصبع زائده، وهو ابن الحرث بن محرث بن شبات بن ربيعه بن هبيرة بن ثعلبه بن الظرب بن عمرو بن عياذ بن يشكر بن عدوان، شاعر فارس قديم جاهلي، له غرات كثيرة في العرب ووقائع مشهورة، للمزيد ينظر : الضبي، مفضلية (٢٩)، ص١٥٣.

(١) نفسه، مفضليه (٢٩)، ص١٥٤، ب٧-١٠ .

(٢) ويعتبر الدرع من ضمن أسلحة الوقاية والحماية للبدن ولها أنواع عديدة منها : (الدلاص الزغف، والجوشن، والسربال، والسابغات)، للمزيد انظر : ربابعة، المرجع السابق، ص ٣٨

(٣) المبيضين ،المرجع السابق، ص١٨٩.

(٤) سبأ آية ١١،١٠.

(*)هو الحصين بن الحمام بن ربيعة بن مساب بن حرام بن وائلة بن سهم بن مرة بن عوف لبن سعد بن ذبيان بن ريث بن غطفان،كان سيداً شاعراً يعد من أوفياء العرب، للمزيد ينظر : الضبي، مفضليه (١٢)، ص٦٤.

(٥) السابق، مفضليه (١٢)، ص٦٤.

صَفَائِحَ بُصْرَى أَخْلَصَتْهَا قُيونُها ومُطَّرِدًا مِن نَسْجِ داوودَ مُبْهَمَا

وأراد الشاعر بـ" المطّرد" الذي ليس فيه اختلاف، أي أنها لا فتق فيها والمقصود بها الدّروع، وافتخارهم بنسبها إلى داوود – عليه السلام - ؛ دلالةٌ واضحةٌ على اهتمامهم البالغ في صناعتها، والمحافظة على التزام ارتدائها في معاركهم وحروبهم، ويذكر أنهم حرصوا على صناعتها على طبقتين أو حلقتين، وهذا المعنى واردٌ في كثير من أشعارهم، يقول الجُميح :[(1)]

مُدَّرِعًا رَيْطَةً مُضَاعَفَةً كالنِّهْيِ وَفَّى سَرَارَهُ الرِّهَمُ

ويصفها المزرد بقوله :[(2)]

ومَسْفُوحَةٌ فَضْفَاضَةٌ تُبَّعِيَّةٌ وَآهَا القَتِيرُ تَجْتَوِيها المَعابِلُ
دِلاصٌ كظَهْرِ النُّونِ لا يَستطيعُها سِنَانٌ ولا تلكَ الحِظَاءُ الدَّوَخِلُ
مُوَشَّحَةٌ بَيضاءُ دَانٍ حَبِيكُها لَهَا حَلَقٌ بَعْدَ الأَنامل فاضِلُ
مُشَهَّرَةٌ تُحْنَى الأَصابِعُ نحوَها إذا جُمِعَتْ يومَ الحِفَاظِ القَباشِلُ

نلحظ من الأبيات السابقة فناً في وصف الدرع، وهي دلالة على بالغ أهميتها في حياتهم الحربية، لذلك حرصوا على جودة صُنعها فهي عنده " المزرد" مصبوبة بشكل جيد، ومن مميزاتها أنها واسعة، وهي منسوبة إلى تبّع أحد ملوك اليمن، ويشبهها بالسمكة في ملاستها ولينها، ورغم ذلك فهي قوية لا تستطيع السهام أو غيرها الولوج فيها، ولهذه الجودة يشار إليها بالأصابع .

الترس :-

وهو من أدوات الدفاع ، و" كان العربي يُحيط به جسمه؛ ليصد به واغل النبل والسهام التي تأتيه من كل جهة وصوب وهو عنها غافل، ولهذا كان الترس أخف حملاً من الدرع ولا يعوق لابسه عن الحركة السريعة الخفيفة " [(3)] .

يقول فيه المزرد:[(4)]

وجَوْبُ يُرَى كالشَّمَّسِ في طَخْيَةِ الدُّجَى وأَبيضُ ماضٍ في الضَّرِيبَةِ قاصلُ

---

(١) نفسه، مفضليه (٧) ص٤٢، ب٩.

(٢) نفسه، مفضليه (١٧) ص٩٨، ب٣٨-٤١.

(٣) الخطيب،فن الوصف من خلال الشعر الجاهلي ،ص٢٥٥، والدسوقي، المرجع السابق، ص ٥، وعلام، المرجع السابق، ص ٢٢٤، وخليف، مي، القصيدة الجاهلية في المفضليات، مكتبة غريب، الفجالة، د. ط، ص ٣٢ .

(٤) الضبي، مفضليه (١٧)، ص٩٩، ب٤٤

والجَوْب هو الترس وشبهه هنا بالشمس التي تُشع في القتام، ويقول أبو قيس بنُ الأسلتِ الأنصاري في الترس :[1]

صَدْقٍ حُسامٍ وَادِقٍ حدُّهُ ومُجْنَاءٍ أَسمَرَ قَرَّاعِ

والترس هنا أتى بلفظة " مُجْنَاءٍ" وجعله أسمر؛ لأنهم كانوا يتخذون الترس من جلود الإبل .

التسبغة والبيضة :-

تكاد هاتان الأداتان أن تكونا أداة واحدة ؛ لحماية رأس المقاتل من ضربات السيوف ورشق السِّهام، فالتسبغة " نسيج يكون من حلق يلبس تحت البيضة المستدسرة "[2]، يول المزرد في ذلك :[3]

وتَسْبِغَةٌ في تَرْكَةٍ حِمْيرِيَّةٍ دُلامِصَةٍ تَرْفَضُّ عنها الجَنَادِلُ

وعادة ما تكون التسبغة سهلةً لينةً ؛ لأن ذلك أجود من استخدامها وليسهل حملها على الرأس، شريطةَ أن تكون قوية تتحمل الضربات والمخاطر .

أمّا البيضة [4] فهي: قلنسوة من حديد، وهي تشبه ما يسمى اليوم بـ "الخوذه " التي يلبسها الجندي على رأسه في القتال، وقد مضى الذكر أنها تُلبس فوق التسبغة، ومن ذلك نلحظ مدى حرص الجاهلي على حياتِه، وقد أتى ذكر " البيضة " على لسان الأخنس بن شهاب التغلبي[*]، مفتخراً بقتل القائد أو رئيس القوم :[5]

هُمُ يَضربونَ الكَبْشَ يَبْرُقُ بَيْضُهُ على وجهِهِ منَ الدِّماءِ سَبَائِبُ
بِجَأْوَاءَ يَنفي وِرْدُها سَرَعانَهَا كأَنَّ وَضِيحَ البَيْضِ فيها الكَوَاكِبُ
ج

ومن عجيب قتاله أيضاً لجوؤهم إلى الحجارة أحياناً في بعض قتالهم، وقد ورد ذلك في قول الخَصَفيُّ بن مُحاربٍ، واسمه عامِرٌ المحاربِيُّ[*]:[1]

---

(١) نفسه، مفضليه (٧٥)، ص٢٨٥، ب٨ .

(٢) نفسه، مفضليه (١٧)، ص٩٨.

(٣) نفسه مفضليه (١٧)، ص٩٨، ب٤٢

(٤) هي من تجهيزات المعركة التي يعرِضُها الجندي مصفوفةً على الدروع، بلباس المعركة الكامل، انظر: ربابعة، المرجع السابق، ص٣٧.

[*] هو الأخنس بن شهاب بن شريق بن ثمامة بن أرقم بن عدي بن معاوية بن عمرو بن غنم بن تغلب بن وائل، وهو شاعر جاهلي قديم قبل الإسلام ب دهر، وفيه خلاف أهو صحابي أم لا، ولقب بالأخنس؛ لأنه رجع ببني زهرة من بدر، للمزيد ينظر: الضبي، مفضليه (٤١) ص٢٠٣.

(٥) السابق، مفضليه (٤١)، ص٢٠٧،ب٢٣،٢٢، وللمزيد ينظر : الخطيب، عماد، ص٢٧٥.

ويَوْمَ رُجَيجٍ صَبَّحَت جَمْعَ طَيّيءٍ عَنَاجيجُ يَحْمِلنَ الوَشِيجَ المُقَوَّمَا
نُراوِحُ بالصَّخْرِ الأَصَمِّ رُؤُوسَهُمْ إذَا القَلَعُ الرُّومِيُّ عنها تَثلَّمَا
ج

ولا أريدُ الغلو كثيراً في هذا الموضع، ولعلّ الاستخدام هنا جاء رمزياً، يدل على ضراوة القتال وشدته فاستخدم الشاعر الحجارة لتشارك في القتال، وهي ردة فعل لما أصاب السيف من تثلمٍ جرّاء قطع الأعضاء والرؤوس .

الخاتمة :

بعد هذا العرض المبسط لموضوع هذا البحث . **صورة الحرب في المفضليات** . نجد أن الحديث عن الحرب وصورتها التي تمثلت في النصوص الشعرية قد احتلت مساحة كبيرة من مختارات المفضل الظبي، وبالأخص أشعار الشعراء الجاهليين، ولعلّ ذلك يرجع في رأيي إلى أن نقطة التمركز القبلي ما تزال في أَوج قوتها، وخلاصة القول إن موضوع الحرب أحتل مساحة واسعة في الشعر الجاهلي، فاتصفت اللغة فيه بفخامة اللفظ وقوة التعبير. كما أن صورة الحرب ظهرت عند الشعراء الجاهليين من أصحاب المفضليات مطابقة لمعطيات ذلك العصر، فشاهدنا صورتها كالغول بوجهه البشع المخيف، أو كالرحى التي تطحن الحبوب، أو كالناقة، ربة الحرب والدمار، وملقحة الأسنة والرماح، النموذج الأعلى للقتل والخراب وغيرها من الصور التي تتماشى وروح العصر وثقافة الشعراء. ولا غرابة في أن صورة الحرب تتعلق وتتناغم في المفضليات الجاهلية مع الخوالج النفسية التي مرَّ بها الشعراء في حياتهم فاتخذوا من شعرهم وسائل تنفيس عما يعتمل في أنفسهم من مشاعر وأحاسيس. بل يمكن أن نقول إن معظم الصور الشعرية استمد مادته من البيئة الاجتماعية للشاعر الجاهلي،فاستطاعت هذه الأشعار أن تثبت فكراً ونزعة منطقية تأملية تعتمد على الصور الشعرية المتكاملة النابظة الحية.

ولابد من القول أخيراً بأن الشعر الجاهلي جاء مرآة للموروث الانساني، إذ ارتبطت المرأة بالحرب، والمرأة بالناقة والغولة والحيوان والنار، والرحى، والماء فجميعها تعود الى حضن الأم الكبرى عشتار، ولكن ليس في وجهها الأبيض المضيء، بل في وجهها الأسود المقيت.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المعاجم .

١. ابن منظور، العلاّمة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصريّ (١٤١٠هـ١٩٩٠م)، **لسان العرب**، المجلد التاسع، الطبعة الأولى، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت .

٢. مجمع اللغة العربية، النشر (بلا)، جمهورية مصر العربية، المعجم الوسيط، الجزء الأول، دار الدعوة.

(*) اختلف في اسمه وهويته وورد أكثر من نسب له، للمزيد ينظر : الضبي، ص٣١٨.

(١) السابق ، مفضليه(٩١)، ص٣١٩، ب٩،١٠.

ثانيًا: المؤلفات.

١. ابن الصمة، دريد، **الديوان**، جمع وتحقيق: محمد خير البقاعي، دار قتيبة، د.ط،١٩٨١م .

٢. ابن الطفيل، عامر، **الديوان**، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن ثعلب، دار صادر، بيروت، د.ط،١٩٧٩م .

٣. أبو تمام، **ديوان الحماسة**، برواية أبي منصور الجواليقي، شرحه وعلّق عليه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١،١٩٩٨م .

٤. أبو سويلم، أنور عليان، **الإبل في الشعر الجاهلي "دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث"**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١،١٩٨٣م .

٥. أبو سويلم، أنور، **المطر في الشعر الجاهلي**، دار عمار، عمان،١٩٨٧م.

٦. أبو سويلم، أنور، **مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي**، دار عمّار، د.ط،١٩٩١م .

٧. الألوسي، محمود شكري، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، تحقيق: بهجت الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، د.ت.

٨. الأندلسي، علي بن عبد الرحمن بن هذيل، **حلية الفرسان وشعار الشجعان**، تحقيق ك محمد عبد الغني حسن، دار المعارف، القاهرة،١٩٥١م .

٩. البستاني، بطرس، **الشعر الجاهلي**، دار المعلم بطرس البستاني، د.ط،١٩٦٥م .

١٠. البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن٢ هـ (دراسة في أصولها وتطورها)**، دار الأندلس، بيروت، ط٣،١٩٨٣م .

١١. جاد المولى، محمد أحمد وآخرون: **أيام العرب في الجاهلية**، دار الجبل، بيروت،١٩٨١م .

١٢. الجندي، علي، **شعر الحرب في العصر الجاهلي**، مكتبة الجامعة العربية، بيروت، ط٣،١٩٦٦م.

١٣. حسين، طه: **حديث الأربعاء**، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ج٢،٢٠١٢م .

١٤. الخطيب، علي أحمد عبد الهادي، **فن الوصف من خلال الشعر الجاهلي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط١،١٩٩٩م .**

١٥. الخطيب، عماد، **الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي**، مكتبة الكتاني والمكتبة الأدبية، ط١،٢٠٠٦م .

١٦. خفاجي، محمد عبد المنعم، **الشعر الجاهلي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، د.ت.

١٧. الدسوقي، عمر، **الفتوة عند العرب أو أحاديث الفروسية والمثل العليا**، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، د.ط، د.ت .

١٨. الدقس، كامل سلامة، **وصف الخيل في الشعر الجاهلي**، دار الكتب الثقافية، الكويت، د.ط،١٩٧٥م.

١٩. الدليمي، عبد الرزاق خليفة، **هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأمور**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١م .

٢٠. الربابعة، حسن محمد، **من أدب الحرب عند المتنبي**، مؤسسة رام للتكنولوجيا والكمبيوتر، الأردن، ط ١، ٢٠٠٤م .

٢١. الشحادة، عبد العزيز محمد، **الزمن في الشعر الجاهلي**، دائرة المكتبة الوطنية، د.ط، ١٩٩٥م .

٢٢. الضّبي، المفضل، **المفضليات**، تحقيق: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار الهارف، ط٦، ١٩٧٩م .

٢٣. ضيف، شوقي **العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط ١٩٩٤م .**

٢٤. **عبد الرحمن، عفيف**، الشعر وأيام العرب، **شركة الفجر العربي، بيروت، د.ط، ١٩٨١م.**

٢٥. العشماوي، محمد زكي، **النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية**، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م .

٢٦. عكاشة، محمود، **الحكم القبلي في العصر الجاهلي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٢م .

٢٧. علام، علي، **المفضليات " وثيقة لغوية وأدبية "**، دار أبهى للثقافة للنش، الرياض، ط١، ١٩٨٤م.

٢٨. علي، جواد، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، جامعة بغداد، ط٢، ج٥، ١٩٩٣م .

٢٩. المبرِّد، أبو العباس محمد بن يزيد، **الكامل في اللغة والأدب**، تحقيق : محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م.

٣٠. المبيضين، ماهر أحمد علي، مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي، **دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ٢٠٠٦م .**

٣١. المحاسني، زكي، **شعر الحرب في أدب العرب "في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة**"، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٠ م .

٣٢. ناصف، مصطفى، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، دار الأندلس، بيروت، د.ط، د.ت .

٣٣. النصر، إحسان، **العصبية القبيلة وأثرها في الشعر الأموي**، دار اليقظة العربية، المطبعة التعاونية اللبنانية، د.ط، ١٩٦٣م .

٣٤. النعيمي، أحمد إسماعيل، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**، سينا للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.

ثالثًا : الأبحاث المنشورة .

١. الرباعي، عبد القادر، **الطير والمعتقد في الشعر الجاهلي**، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، م٨، ع٢٩، ١٩٨٨م.

٢. الرفوع، خليل عبد سالم، **صورة الحرب في الشعر الجاهلي** ، مجلة جامعة قطر للآداب، قطر،عدد ٢٨، ٢٠٠٦م.

٣. الرفوع، خليل عبد سالم، **صورة السحب في الشعر الجاهلي**، مجلة مؤتة، الأردن، مجلد ٢، عدد ٣، ٢٠٠٦ م .

٤. زراقط، عبد المجيد، **الفرد والجماعة في الشعر الجاهلي**، مجلة الفكر العربي، لبنان، العدد ٥٤، ١٩٨٨ .

٥. طريفي، محمد نبيل، **الشعر الجاهلي وقضايا المجتمع العربي القديم** ، مجلة التراث العربي، سوريا، دمشق، العدد ٣٥ و ٣٦، ١٩٨٩م .

حلب في الأدب التركي الحديث مؤلفات علي كمال نموذجاً

أ.عبد الستار الحاج حامد/ **طالب دكتوراه الأدب التركي الحديث في جامعة أولوداغ/بورصا، محاضر في كلية الأداب/ جامعة اسطنبول.**

ملخص

علي كمال روائي وصحفي وسياسي تركيّ من أبرز المفكرين والأُدباء في الأدب التُّركيّ الحديث. نفي إلى حلب عام ١٨٨٩م وأُعدم ميدانياً بسبب مواقفه السياسة عام ١٩٢٢م. أقام علي كمال في ولاية حلب ستّ سنوات، عمل خلالها في وظائف مختلفة، وكتب في تلك الفترة روايتين تدور أحداثهما في سورية. أُتيحت له فرصة التّعرف على الولاية ومناطقها المختلفة. أعطى حيزاً لا بأس به لولاية حلب في مؤلفاته، ولا سيما في مذكّراته ورواياته. قدم الكاتب معلومات قيمة تسلط الضوء على الحياة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة لولاية حلب في العقد الأخير من القرن التّاسع عشر. تحدث عن الإيجابيات التي رآها في الولاية ولم يهمل ذكر سلبياتها،كما أورد بعض الحكاية الغريبة المتعلقة بأهلها.

الكلمات المفتاحية: علي كمال، الأدب التركيّ الحديث، ولاية حلب،مذكّرات.

مقدمة:

أعطى الأدب التّركيّ الحديث، الذي يؤرخ لبدايته بعام ١٨٣٩م مع صدور مرسوم التنظيمات** في الدولة العثمانيّة، مكانةً هامةً لولاية حلب، وبشكلٍ خاص في الفترة التي كانت فيها تحت سيطرة الدولة العثمانيّة. فولاية حلب كانت من أكبر وأهم الولايات العثمانية، لموقعها الاستراتيجي، وأهميتها الإقتصادية، حيث كانت تشمل كل من إدلب والرقة ودير الزور وحماة في سورية، إضافة إلى أنطاكية وكلس وعينتاب الواقعة ضمن حدود الجمهورية التركية.

ثمة قسم لا بأس به من الأدباء الأتراك عاشوا قسماً من حياتهم في ولاية حلب، فمنهم من عاش طفولته فيها، مثل الروائيّة والكاتبة فاطمة عالية جودت، والروائي محمد جلال، ومنهم من مر خلالها، من أمثال الشاعر والطبيب المشهور جناب شهاب الدين، والروائيّة خالدة أديب أدوار، والروائيّ نابي زادة ناظم، ومنهم من نُفي إليها، مثل الكاتب والسياسيّ الكبير علي كمال، والروائيّ رفيق خالد قايا. لذلك كان من الطبيعي أن يُفرد هؤلاء الكتاب لتلك البلاد في كتاباتهم، ولا سيما في جنسي الرواية والمذكّرات، حيزاً لا بأس به.[1]

إن أول رواية تناولت حلب في الأدب التركي رواية "فلسفهء زنان" (فلسفة النساء) للكاتب أحمد مدحت أفندي ١٨٤٤-١٩١٢)، وسبب حديث الكاتب عن حلب هو تعين أحد شخصيات الرواية محسن باشا والياً على حلب، ومرافقة بطلة الرواية زكية خانم له إلى مدينة حلب. في هذه الرواية تحدثت زكية خانم عن حلب من الناحية الجغرافية في أول رسالة أرسلتها لأهلها في

** مرسوم أصدره السلطان عبد المجيد عام ١٨٣٩ يتضمن إصلاحات واسعة في الدولة في جميع المجالات على النمط الغربي

[1] Kefeli, Emel, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2006. S148,153,164.

إسطنبول، وتناولت في حديثها حرارة الصيف في حلب التي تجعل الناس فيها ينامون على سطوح منازلهم هرباً من الحر.[1] وفي روايته "أمانتجي" (صاحب الأمانات) أيضاً يقوم بطل الرواية بجلب الأمانات من حلب وإرسالها إليها.

كما تحدث الطبيب والشاعر جناب شهاب الدين (١٨٧-١٩٣٤) في كتابه "سورية مكتوبلر" (رسائل سورية) عن مدينة حلب التي زارها بداية القرن العشرين ذاكراً قلعة حلب، ومقبرتها الكبيرة، وبيوت قراها التي ليس لها نوافذ، وفلاحي تلك القرى الذين يعملون بجد لإحياء أراضيهم.[2]

أما الطبيب والسياسي شرف الدين مغمومي (١٨٦-١٩٣) فقد أفرد صفحات عن حلب في مذكراة التي جمعت في كتاب "بر عثمانلى دكتورنك أنلرى" (مذكرات طبيب عثماني)، حيث زار المدينة مع مجموعة من الأطباء في فترة انتشار وباء الكوليرا في أواخر القرن التاسع عشر. تحدث المغمومي عن مدينة حلب بالتفصيل مقارناً أسواقها بأسواق إسطنبول، مبدياً إعجابه بقلعتها، وبموقعها الاستراتيجي، متذمراً من ضيق شوارعها، ونمط بناء بيوتها، ذاكراً أهم منتزهاتها ومزاراتها ومعابدها ومساجدها والمركز العلمية فيها.[3]

ومن الروائيين الذين تناولوا حلب في رواياتهم الروائي رفيق خالد قاي (١٨٨٨-١٩٦٥) الذي نفي إلى حلب ١٩٢٢ وأصدر فيها جريدة، كما طبع بعض رواياته فيها. ففي رواية (المنفى) التي تجري أحداثها في إسطنبول وحلب وبيروت حيث يسافر حلمي أفندي بطل الرواية إلى بيروت تاركاً ابنته وزوجته في إسطنبول بعد صدور قرار نفي بحقه، لينتقل بعد فترة من الزمن إلى حلب التي جاءت إليها ابنته للعمل في ناد ليلي فيها، وتقود الصدفة حلمي إلى هذا النادي مع مجموعة من المسؤولين، ليصاب بجلطة قلبية عندما رأى ابنته في النادي.[4]

في هذا البحث سنتوقف عند مؤلفات أهم هؤلاء الكتاب، وهو الكاتب والسّياسيّ والصّحفيّ المشهور علي كمال، الذي تكمن أهميته في كونه رجل سياسة وفكر، إضافة لكونه أديباً وشاعراً عاش في حلب ما يقارب ستّ سنوات في الفترة مابين عامي ١٨٨٩-١٨٩٥ م،كما كتب روايتين: "الأختان"و"مغامرة في الصحراء" تدور أحداثهما في ولاية حلب، واختار شخصيات هاتين الروايتين من السكان المحليين والموظفين الأتراك في سوريّة.

١ - حياة علي كمال وآثاره

ولد علي كمال في حي السُّليمانيّة أحد أقدم أحياء إسطنبول في ١٨٦٩ م لأسرة غنيةٍ، وذات صلة بكبار الموظفين في قصر السّلطان العثمانيّ. كان والد علي كمال تاجراً كبيراً ،ورجلاً متديناً، يمجد السّلطان والدولة العثمانيّة، أما أمه فقد كانت جارية جركسيّة. درس علي كمال في مكتب الرشديّة إلا أنه، وبسبب مشاكله الكثيرة، طُرِدَ بعد سنوات من اِلتحاقه به، بعدها التحق بدكان والِده مع مواظبته على متابعة الدروس في جامع السّليمانيّة، جذب علي كمال الذي كان صاحب ذكاء انتباهَ بعض المسؤلينَ في القصر الذين كانوا على صلةٍ بوالده فتوسطوا له، وأعادوه إلى المكتب. تتلمذ على كمال في مكتب الملكيّة على أيدي

[1] Ahmet Midhat Efendi, *Felsefe-i Zenan; Letaif-i Rivayat*, hzl: Fazıl Gökçek,İstanbul, Çağrı yayınları, 2001.S 85
[2] Cenap Şahabettin, *Suriye Mektupları*, haz, Top, Baki, 1991.
[3] Şerafettin Mağmumi, *Bir Osmanlı doktorunun anıları yüzyıl önce Anadolu ve Suriye*; çev. Cahit Kayra, İstanbul, Büke Yayınları, 2001. S. 224-235
[4] Refik Halit Karay, *Sürgün*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1969.

أساتذة كِبار في الأدب التّركيّ، من أمثال الشّاعر والنّاقد معلم ناجي، والشّاعر والكاتب رجائي زاده محمود أكرم، في عام١٨٨٥ أصدر على كمال برفقة أصدقائه في مكتب الملكيّة أول جريدةٍ له، ولم يتجاوز يومها السّابعة عشرة من عمره، نشر فيها بواكير أشعاره وبعض كتاباته. وفي عام١٨٨٧ قرَّر مع صديق له الهرب إلى فرنسا لمتابعة دراسته هناك، إلا أنه ما لبث أن عاد بعد سنةٍ بسبب وفاةِ والدِهِ. عادَ علي كمال من فرنسا بأفكارٍ جيدةٍ حملها معه، فأراد أن يؤسس جمعيةً طلابيةً في مكتب الملكيّة كتلكَ التي رآها في فرنسا، لكن مالبث أن قُبض عليه مع زملائه أثناء اجتماع الجمعيّة السِّري الثاني الذي كان يترأسه في منزله، وبعد التحقيق معه سجن لمدة ستة أشهر نُفي بعدها إلى ولاية حلب في عام١٨٨٩ م .حضر علي كمال إلى حلب برفقة عائلته الصغيرة ليعمل أولاً كاتباً في الولاية ثم مفتشاً وجابياً للضرائب يجوبُ المناطق والمدن المجاورة لحلبَ، كما عمل فترة من الزمن مدرساً للّغة التّركيّة في المكتب الإعداديّ في حلب، عرف علي كمال بين زملائه بنزاهته وبتفانيه في عمله. في عام١٨٩٥ م عاد إلى إسطنبول، لكنه مالبثَ أن غادرها من جديدٍ إلى فرنسا، حيث درس الحقوق والسياسة، كما عمل خلال تلك الفترة مراسلاً لجريدةِ "إقدام" الإسطنبوليّة في باريس، وانضمَّ إلى صفوف حركة "جون ترك" المعارضة إلا أنه غادر صفوفها سريعاً لقناعته بعدم جدواها ليلتحق بوظيفة كاتبٍ في سفارة الدولة العثمانيّة في سويسرا. في عام١٩٠٠م توجه إلى مصر حيث عمل مديراً في مزرعةٍ لأحد باشوات العثمانيين هناك، ولكن حدثَت مشكلةٌ بينه وبين صاحب المزرعة فترك مصر عام١٩٠٨م ليعود إلى إسطنبول. في فترة إقامته في مصر تزوج بفتاة إنكليزيّة تعرف عليها عندما كان يقضي عطلته في بريطانيا. بعد عودته إلى إسطنبول عمل رئيس تحرير في جريدة "إقدام"، ولكن وبسبب إنقلاب٣١ أذار غادر اسطنبول إلى أوروبة، ولم يعد إليها إلا بعد إصدار عفو عام١٩١٢م بعد الإطاحة بالإتحاديين الذين كانوا سبباً لمغادرته إسطنبول. بعد عودته أصدر جريدة الصباح، وأسّس حزباً سياسياً. كما عين مدرساً في جامعة إسطنبول، وفي عام١٩١٩م شغل منصب وزير المعارف لمدة شهرين، ثم شغل بعدها منصب وزير الداخليّة بضعة أشهر.[1]

علي كمال عاش حياته معارضاً للسُّلطة، فقد انتقد سياسات السّلطان عبد الحميد، وانضمَ إلى معارضيه فترة من الزمن، كما كان خصماً قوياً لحركةِ الاتحاد والتّرقيّ، وللحركة الوطنيّة بقيادة مصطفى كمال أتاتورك، حيث انتقدَ هاتين الحركتين في كتاباته الأمر الذي أدى لإعدامه ميدانياً دون محاكمةٍ في إزميت عام١٩٢٢ م بعد نجاح الحركة الوطنيّة في الوصول إلى إسطنبول.

علي كمال وإن كان قد عارض بعض سياسات الدولة العثمانية وانتقدها في مقالاته، إلا أنه بقي طوال حياته مدافعاً عن الخلافة العثمانيّة، الأمر الذي جعل الروائيّ بيامي صفا(١٨٩٩-١٩٦١) يقول:"السياسة العثمانية أُعدمت ميدانياً مع علي كمال في إزميت"[2]

يتقن علي كمال التركيّة والعربيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة، وخَلّفَ العديد من الكتب والروايات أهمها: عُمري (مذكرات نشرها على شكل مقالات في جريدة الصباح أولاً ثم جُمعت في كتاب بعد وفاته)، صفحة التّاريخ، الأختان(رواية)، مغامرة في الصحراء(رواية)، فترت(رواية)، رجال الاختلال، صفحة الشَّباب، تونس، راشد مؤرخ أم شاعر، علم الأخلاق، إضافة لعدد من

---

[1] **Uzun, Mustafa, "Ali Kemal"** *DİV,* Türkiye Diyanet Vakfı, c.2. İstanbul 1989, s. **405-407**

[2] Gezgin, Faruk, *Ali Kemal Bir Muhalifin Hikâyesi*, İsis yay. İstanbul 2010. S 238.

الكتب التي ترجمها عن الفرنسية، ناهيك عن مقالاته الأدبية والسياسيّة التي تزيد عن ١٠٠ مقالة، عرف من خلالها بأسلوبه القويّ وجرأته.كما تُرجمت بعض أثاره إلى اللغة الفرنسيّة[1].

٢ - حلب في مذكرات علي كمال

عاش علي كمال في حلب بين عامي ١٨٨٩ و١٨٩٥م، وبحكم وظيفته كمفتشٍ وجابٍ للضرائب أتيحت له فرصة التجول في مختلف مناطق الولاية، والتّعرف على السكان المحليين والبدو، إضافة للموظفين والولاة الأتراك الذين كانوا يعملون هناك، وقد تحدث في مذكراته المسماة "عُمري" بشيء من التّفصيل عن ولاية حلب.

٢.١ - الحياة السياسية.

٢.١.١ - ولاة حلب

تحدث الكاتب في مذكّراته عن ولاة حلب الذين عاصرهم مبرزاً سلبيات وايجابيات كل والٍ من هؤلاء الولاة، ذاكراً أهم صفاتهم وأعمالهم التي قاموا بها في الولاية، مبيناً السياسات التي انتهجوها في إدارة الولاية وانطباعات الأهالي عنهم. من الولاة الذين تحدث عنهم الكاتب جميل باشا الذي يبدو في مذكرات الكاتب والياً شجاعاً صارماً، لا يفرق بين الأشراف وعوام الناس، استطاع تحقيق الأمن والاستقرار في الولاية، كما وضع حداً لتدخل القناصل في شؤون الولاية، وقام بتوسيع مدينة حلب بإنشاء الحي المعروف حتى يومنا هذا بحيّ الجميليّة نسبة لهذا الوالي، لكن هذا الوالي كان يُدير الولاية بطريقة كيفيّة بعيدة عن القانون، مما جعله عرضةً لشكاوي الأهالي، الأمر الذي أدى لعزله.

أما حسن باشا فيبدو والياً متديناً ونزيهاً، لا يأخذ الرشوة، يمضي جلّ وقته في قراءة القرآن الكريم، ومثنوي جلال الدين الرومي، يُحب السلطان عبد الحميد الثاني كثيراً، بيد أنه ضعيف إلى درجة أنه لا يستطيع عزل الموظفين الفاسدين في الولاية، كما أنه يخاف من الأجانب الذين يعيشون في المدينة، وينجز أعمالهم بسرعة.

أما عارف باشا فيبدو في مذكّرات علي كمال والياً فاسداً ضعيفاً، ليس لديه خبرة في إدارة أمور الولاية، فقد عَمَّت الفوضى الولاية في فترة ولايته، ولم يستطع توفير الأمن والاستقرار في الولاية، الأمر الذي جعله عرضة لشكاوى الأهالي، وفي مقدمتهم عبد الرحمن الكواكبيّ.

٢.١.٢ - سلبيات وايجابيات الدولة العثمانية

يذكرُ علي كمال أهم السّلبيات للدولة العثمانية في ولاية حلبَ، يرى الكاتب الذي عمل مفتشاً وجابياً للضرائب في الولاية أن الرشوة والفساد من أهمّ السّلبيات في الولاية، فقد كانت الرشوة شائعةً إلى درجة أن النّاس لم يعودوا يتصورون موظفاً لا يأخذ رشوة، فحتى المتدينين من الموظفين كانوا مرتشين. على الرغم من تحريم الدين والقانون الرشوة إلا أنها بقيت منتشرة في الولاية لانتشار الفساد. وبسبب هذا الفساد كانت الدولة تخسر الكثير من الأموال، فالسّكان كانوا يتهربون من دفع الضرائب للدولة عن طريق إرشاء الموظفين، أما ما كان يُجمع من أموال الضرائب فيسرق قسم منه من قبل الموظفين الفاسدين، وكان يتم ذلك بشكل علنيّ دون خوف أو وجل، لكن الكاتب يعود ويقول في مكان آخر من مذكّراته أن الموظفين على الرغم من ذلك كانت مخافة الله ومخافة السلطان تسكن قُلوبهم، فلا يتمادون في أخذ الرشوة والفساد كثيراً.

---

[1] Ali Kemal, *Ömrüm-Ali Kemal*, haz Kayahan Özgül, Hece yay. Ankara, 2004. S .٢٤٧-٢٤٨

ويورد الكاتب في مذكّراته بعض الحكايات المتعلقة بالفساد المنتشر في الولاية، بعض تلك الحكايات جرى أمامه عينه، وبعضها الآخر سمعه من الناس. فمن حوادث الفساد التي كان شاهداً عليها حادثة سرقة ضرائب الأغنام في قضاء "الباب"، حيث أرسل للتحقيق في هذه القضية، فقد كانت بعض القبائل البدوية تحط رحالها في هذا القضاء، الأمر الذي يوجب عليها دفع ضريبة للدولة، لكن القائم مقام ومدير المال وأمين الصندوق في قضاء الباب اتفقوا على سرقة قسم كبير من الضرائب، وذلك من خلال إعطاء إيصالات للبدو بالمبالغ التي دفعوها، وتسجيل واحد بالمئة من تلك المبالغ في دفتر الإيصال.

ومن الأمور التي أشار إليها الكاتب غياب تطبيق القانون على المتنفذين. ومن حكايات تسلط الأقوياء على البسطاء التي يروي الكاتب حكايات المتنفذ حسن بيك زاده الذي كان يتهرب من دفع الضريبة، إضافة إلى تصرفه وكأنه هو الحاكم في الولاية. ومن هذه الحكايات حكاية شاب مسيحيّ مر راكباً على عربة يجرها بغل بالقرب من أحد بساتين المتنفذ حسن، فقطع غصن من أغصان شجرة دراق ليستعمله كرباجاً، وفي تلك الأثناء رآه البستاني، فأخذه إلى المتنفذ حسن الذي بدأ بحساب قيمة الثمار التي كان سينتجها هذا الغصن في السنوات القادمة، فنتج عن هذا الحساب مبلغ كبير من المال يساوي ثمن البغل والعربة فأخذهما وخلّى سبيل صاحبهما.

ويذكر الكاتب حكاية أخرى من حكايات هذا المتنفذ سمعها من الناس، ولا يعرف مدى صِحَّتها، تقول الحكاية أن حسن بيك كان عنده بيت كبير بمحاذاة حي بحسيتا، وأراد أن يوسع هذا البيت قليلاً، وكان بجانب البيت بيتٌ صغيرٌ ليهودي فقير، فقرر حسن بيك أخذ هذا البيت ليوسع بيته، لكنه لم يرد دفع المال مقابل ذلك، فوجد حيلةً استطاع من خلالها الاستيلاء على البيت، حيث طلب من جاره اليهودي الفقير الاعتناء بدجاجاته لأنه سيذهب إلى منزله الصيفيّ، لم يستطع اليهودي رد طلب حسن بيك خوفاً منه، ولأنه فقير لم يكن يستطيع إطعام الدجاجات، في نهاية المطاف اضطر إلى بيعها، وبعد سنوات طلب حسن بيك من اليهودي الدجاجات قائلاً "فين جيجات فين بيضات" (أين الدجاجات وأين البيضات)، ولكن اليهودي كان قد أضاع الدجاجات، فبدأ حسن بيك بحساب ثمن الدجاجات وثمن الفراخ التي كانت ستفقس من البيض، فنتج عن هذا الحساب أن اليهودي أصبح مديناً لحسن بيك بمبلغٍ كبيرٍ من المال يعادل ثمن منزله الصغير، فاستولى على هذا المنزل.[1]

وعلى الرغم من الفساد المستشري في الولاية إلا أن الدولة كانت توليها اهتمام كبيراً، لأهميتها بالنسية للدولة العثمانية، يتحدث الكاتب في مذكّراته عن هذا الاهتمام ذاكراً أهم المنشآت التي بُنيت في الولاية في ذلك الوقت، ومن أهمها المكتب الاعدادي (ثانوية المأمون حالياً) الذي لم يكن له مثيل حتى في إسطنبول، فقد جُلب أثاثه خصيصاً من باريس، بالإضافة إلى مزرعةٍ تجريبيةٍ تم انشاؤها بمساعٍ من مدير الزراعة واهان سورينيان.

٢.١.٣ - العلاقة بين الشعب والدولة العثمانية

في ما يتعلق بعلاقة الشعب مع الدولة العثمانيّة، لاحظ الكاتب أن السكان كانوا يحبون السّلطان عبد الحميد الثّاني، والدولة العثمانيّة، ويظهرون هذا الحب، ويحاولون أن يُطبقوا أوامر السلطان قدر المُستطاع، وعندما كانوا يتعرضون للظّلم كانوا يفضلون مراجعة السّلطان على اللجوء إلى السّلاح أو الثّورة.

كما كان أشرف القوم من الحلبيين يتهافتون للحصول على وظيفة في الحكومة المحلية في حلب، لأنهم بحصولهم على وظيفة يستطيعون تسيير أمورهم، وأعمالهم داخل الولاية بيسر وسهولة، أما الذين لا يحصلون على وظيفة في الدولة فيعانون

---

[1] المرجع السابق ص: 170-169

من صعوبة تسيير أعمالهم، فالبعد عن الحكومة أشبه بالموت بالنسبة لأشراف الحلبيين. فَهَمُّ معظمهم هو الاستفادة من الفساد المتفشي في الدولة للحصول على الثروة والمال. و"كان الأشراف يتطلعون للحصول على نيشان أو ثناء من السّلطان، فاذا حصل الواحد منهم على ثناء أو نيشان من السلطان كان يُجن من الفرح".[1]

٢.١.٤ - القنصليات

إن الموقع الاستراتيجي لحلب جعلها مركزاً لقنصليات الدول المتقدمة في ذلك الوقت. إنّ كثرة القنصليات في حلب أثارت انتباه الكاتب واندهاشه، وعلى حد تعبيره "حتى البرتغال كان لها قنصلية في حلب". أما العاملين في هذا القنصليات فقد كانوا على قسمين قسم منهم قدم من البلدان الأجنبية، كما هو الحال في قنصليات إنكلترة وفرنسا وروسيا وإيطاليا. أما القسم الثاني فكان من التجار الأجانب الساكنين في حلب من غير المسلمين منذ مئات السنين، وكانوا يتهافتون للحصول على وظيفة في هذه القنصليات للاستفادة من الامتيازات الممنوحة للعاملين فيها، وأهمها الإعفاء من الضرائب.

لقد كان للقنصليات دور كبير في الحياتين السياسية والاجتماعية، فقد كان القناصل يتدخلون في شؤون الدولة مستفيدين من الامتيازات الممنوحة لهم، وفي هذا الصدد يقول الكاتب:" إن القناصل في هذه الولاية اعتادوا، ومنذ زمن بعيد، على التدخل في كل شيء مستفيدين من العهود القديمة"[2]، كما كانوا يقومون بنشاطات اجتماعية كإقامة الحفلات والمسامرات بشكل دائم في قنصلياتهم، كتلك التي تقام في أوروبة. فقد كان القنصلان البريطاني والروسي يقيمان في يومين مختلفين مرة كل أسبوع حفلةً ، يدعوان إليها أكابر القوم في حلب، أما قنصل النمسا اليهودي فكان نادراً ما يدعوا الناس للحفلات، ولكنه حفلاته كانت مميزة.

٢.٢. الحياة الاجتماعية

٢.٢.١ - البنية السكانية

أولى الكاتبُ أهميةً كبيرةً للتركيبة السّكانية لمدينة حلب ذاكراً أهم الطّوائف التي كانت تسكن هناك وأشهر العوائل في المدينة. يذكر الكاتب أهم العوائل الحلبيّة المُسلمة من مثل الجابري وكيخيا والمدرّس والشريف والسباعي، ويتحدث عن وضع كل عائلة من هذه العوائل، فيذكر أن عائلة الجابري هي الأكثر عدداً، وكان زعيم هذه العائلة "حجي أفندي" والد نافع أفندي الجابري الذي كان يبلغ الثمانين من عمره ، لكنه كان قوي البنية، ففي الوقت الذي كان يزوج فيه أحفاده كان عنده ولد في المهد. أما نافع أفندي الجابري الذي انتخب عضواً في مجلس المبعوثان كان ذكياً داعياً من دعاة الحرية ،محارباً للاستبداد.

أما عائلة كيخيا التي تتركز معظم أملاكها في منطقة حارم، فقد كان رئيسها أحمد أفندي الذي كان يملك العديد من الخانات بجوار القلعة مليئة بالسجاد والتحف القديمة، بالإضافة لقصره الكبير، أحمد أفندي كان يعرف بأخلاقه الحميدة وتدينه، فقد كان عضواً مستقيماً نزيهاً في مجلس الولاية لا يعرف التملق، وكان لا يهاب الاصطدام مع الولاة في سبيل الحق، إلا أنه كان يُربي أولاده وفقاً للأصول القديمة ولا يُحب التّجديد.

أما عائلة المدرّس فقد كانت أغنى العوائل في المدينة، كان رئيس هذه العائلة زكي بيك الذي كان عضواً في مجلس الإدارة، كان غنياً جداً وماكراً ومتملقاً. زكي بيك كان كاتباً صغيراً لكن بدهائه أصبح أحد أعضاء مجلس الولاية. كان يحب نفسه

---

[1] المرجع السابق ص: ١٩٣

[2] المرجع السابق ص: ١٧٤

كثيراً ففي الفترة التي انتشرت الكوليرا في حلب انزوى في مزرعة له، ولم يعد يخالط الناس، كما كان يرتدي معطفه في شهر آب خشية البرد.

ويذكر الكاتب من العوائل المسيحيّة الثّريّة العوائل التالية: مركوبولي، صولا، حمصي، خياط، غزالي وأنطاكي.كانت عندهم قصور وممتكات عظيمة، فممتلكات هذه العوائل تتركز في مدينة حلب، فقد لاحظ الكاتب أنّ أكثر الأملاك في المدينة كانت في عهدة المسيحيين. وكان قسم من أبناءِ هذه العوائل يعمل في القنصليات الأجنبية كقنصل فخري أو كمترجم.

ويرى الكاتب أن لليهود مكانة خاصة في حلب على الرغم من أن معظمهم من الفقراء، فقد لاحظ الكاتب أنهم يعيشون في حي "بحسيتا" الخاص بهم، وأشار إلى دورهم الكبير في الحياة الاقتصادية للولاية، فيذكر من هؤلاء منسي التاجر اليهودي الذكيّ الذي كان يُقرض صندوق مال الولاية عندما يقع في ضائقة، مع ذلك كان يظهر تواضعاً كبيراً، فعندما يحضر إلى غرفة الوالي كان يجلس في آخر المجلس لاوياً عنقه، ناظراً إلى الأرض وكأنه أضعفُ مخلوقٍ على وجه الأرض.[1]

لعل إقامة كل طائفة من طوائف المدينة في حي لا يسكنه إلا أفراد هذه الطائفة هو أغرب ما لاحظه الكاتب في مدينة حلب، يقول " إنه أمر عجيب في هذه البلاد الطوائف الثلاثة المسلمون والمسيحيون واليهود يعيشون بشكل منفصل بعضهم عن بعضهم الآخر ما أمكن ذلك، ولا يوجد علاقات وثيقة بينهم، فالتّعصب في هذه الطوائف يفصل بعضهم عن بعض فصلاً كاملاً . لكن هذا الأمر يقتصرُ على الحلبيين أما غير الحلبيين من المسلمين وغير المسلمين فلا يصلون لهذه المرتبة من التّعصب فهم يختلطون ببعضهم أكثر من أهل المدينة."[2]

تحدث الكاتب في مذكراته بشكل مفصل عن الموظفين والمنفيين الأتراك الذي كانوا يشكلون مجموعة كبيرة في حلب، حيث يعمل معظم هؤلاء كموظفين إلا أنهم كانوا يقضون جلّ وقتهم في اللهو، كان بعضهم يقوم بفعاليات سياسية كنيقولا هاجر بيك المنتمي إلى عائلة مسيحية غنية، نفي من إسطنبول لأنّه كان يعمل في "سلاح شور" السّلطان مراد، كان نيقولا قد أسّس محفلاً ماسونياً في حلب اسمه "نجمة سورية"، وكان على صلة بكبار الماسونيين في أوروبة، نذر ماله وحياته للماسونيّة، كان يحاول ما بوسعه لضم أفرادٍ جدد إلى محفله.[3]

٢.٢.٢ - وضع المرأة

أما فيما يتعلق بوضع النساء في الولاية فيذكر الكاتب "أنّه حتى النساء غير المسلمات في هذه البلاد يرتدين الشّراشف (الملاءات) أثناء التجول، ويبدون وكأنّهنّ يهربن من الرجال في الشّوارع"[4]

٢.٣. الحياة الثقافية والعلمية

٢.٣.١ - التعليم

تحدث الكاتب في مذكّراته عن الحياة الثقافية والعلمية في الولاية في ذلك الوقت، فتحدث عن التَّعليم التقليديّ حيث كان الطلاب يدرسون على أيدي العلماء الكبار في المدينة، من مثل الشيخ بشير الغزيّ الذي كان له فضل كبير على الكاتب في

[1] المرجع السابق ص: ١٩٨

[2] المرجع السابق ص: ١٩٨

[3] المرجع السابق ص:١٦٤

[4] المرجع السابق ص:١٩٧.

مجال تعلم اللغة العربية والعلوم الدينيّة، حيث كان يلتحق بحلقة الشيخ الغزيّ في حجرته الصغيرة، لم ينس الكاتب فضل هذا العالم عليه، فقد وجه شكراً له في مقدمة أحد كتبه.

إلى الجانب التعليم التقليدي كان هناك التعليم الحديث المُتمثِّل في المكتب الإعدادي الذي عمل فيه علي كمال مدرساً للّغة التركيّة. لقد لاحظ الكاتب أن معظم الطلاب في المكتب الإعداديّ كانوا أذكياء ومجتهدين، فقد تعلموا اللغة التركيّة خلال سنوات قليلة بشكل ممتاز، وقد أصبح معظمهم في مواقع ممتازة، الأمر الذي جعل الكاتب يشعر بالفخر بهؤلاء الطلاب الّذين كانوا يظهرون له الاحترام والتقدير دائماً.

٢.٣.٢ - الشعراء والمفكرون

علي كمال شاعر بدأ كتابة الشعر في بداية شبابه، وهو يحب الشعر العربي كثيراً، ويستشهد به في مقالاته، فقلما نجد مقالة من مقالات الكاتب تخلو من بيت شعرٍ عربي أو حكمة أو مثل، وكثيراً ما كان يستشهد بأقوال المتنبي والمعري في مقالاته وكتبه. لهذا ليس من الغريب أن يمنح الشعر العربي حيزاً في مذكراته، فقد لاحظ الكاتب سيادة الشعر في الأدب العربي، وتقدمه على بقية الاجناس الأخرى في تلك الفترة، كما لاحظ كثرة الشعراء الأمر الذي دفعه للاعتقاد بأن نظم الشعر عند العرب سهل. ويرى الكاتب أن٨٠ % من المفكرين المسيحيين في حلب وبيروت ينظمون الشعر، إلا أن معظم أشعارهم عبارة عن ألعاب لفظية على حد تعبيره . ويرى الكاتب أن أفضل الشعراء العرب في تلك الفترة هم الشعراء الذين نشأوا في بيروت ومصر، ويذكر منهم الشّيخ ناصيف اليازجي وابنه إبراهيم اليازجي، ويرى أن أشعارهما تصل إلى مرتبة الكمال، أما شعراء حلب من أمثال قسطاكي الحمصي وجبرائيل الدلال فلا يصلون إلى المرتبة التي وصل إليها شعراء لبنان ومصر.

ويذكر الكاتب من المفكرين الحلبيين الذين التقى بهم في حلب عبد الرحمن الكواكبي الذي كانت عداوة والي حلب عارف باشا تجمع بينهما. فقد كانا يجتمعان لكتابة شكوى للباب العالي ضدّ الوالي عارف باشا. لقد أعجبَ الكاتبُ بذكاء الكواكبي وبراعته. ويورد الكاتب في مذكّراته برقيّة شكوى بعث بها الكواكبي إلى الباب العالي يُبيِّن فيها وضع المدينة في زمن الوالي عارف باشا، يذكر فيها الكواكبي أن الولاية وصلت إلى درجة لا يمكن تحملها من انعدام الأمن بسبب سوء إدارة الوالي.[1]

٢.٣.٣ - الرقابة

تحدث الكاتب عن الرقابة على الأدباء في الولاية، فيتحدث عن سجن ونفي الشاعر الممتاز على حد تعبيره جبرائيل الدّلال بسبب قصيدة "العرش والهيكل" التي نظمها في أيام شبابه، كما ذكر الكاتب في مقالة له أنّ الولي حسن باشا كلفه بتدقيق أشعار شاعر أرمنيّ ألقي القبض عليه، إلا أنّ علي كمال، وبعد تدقيق الشعر تبين له أنه لايوجد فيه أي شيءٍ جديّ يستوجب التّوقيف، عندها أمر الوالي بإطلاق سراح الشاعر.[2]

---

١ المرجع السابق ص: ١٨١-١٨٢

٢ Ali Kemal, “Tûl-i Emel” *Peyam*, nr. 129, 31 Mart 1914, s.1.

٢.٤. اللهجة المحلية

تفاجأ علي كمال الذي كان قد درس اللغة العربية الفصحى في إسطنبول، بالفرق الشاسع بين العربية الفصحى واللهجات الدارجة في المدن العربية التي زارها. وبحسب رأي الكاتب أن من يتعلم اللغة العربيّة من المعاجم وكتب النحو والصرف لن يستطيع أن يتكلمها في بلاد العرب، ولن يتمكن من توصيل مراده.[1]

لقد لاحظ الكاتب أن الناس في ولاية حلب يخلطون في كلامهم بين اللغتين العربية والتركية، ويذكر حادثة طريفة جرت له عندما كان يجبي الضرائب من الفلاحين في قرى أنطاكية، فعندما سأل الكاتب الفلاح عن المحصول أجابه الفلاح بـ "قلدروا" حاول الكاتب تحليل الكلمة بناء على ماتعلمه من معلومات نحويّة وصرفيّة في المدرسة، فظن الكلمة من جذر "قول"، لكن تَبيَّن في نهاية الأمر أنّ الفلاح أدخل على المصدر التركيّ "قلدرمق" الذي يعني "الحمل أو الرفع" ملحقاً عربياً، فيكون معنى الكلمة "حملوها". ويذكر في هذا الصدد أنّ أهالي حلب يكثرون من المزج بين اللغتين التركية والعربية في أثناء حديثهم، فيقولون مثلاً "ما بجاليش" و "ما بقارش" أي "لا أعمل" و"لا أتدخل" مدخلين حرف النّفي على الفعل التركيّ.[2]

٢.٥. العمران

تحدث الكاتب في مذكراته عن الأهمية الاستراتيجية لموقع ولاية حلب، وما جلبه هذا الموقع من ثراءٍ وتقدمٍ للمدينة. لقد أصبحت مركزاً تجارياً وممراً يربط الشرق بالغرب، فقد عَدَّ الكاتب مدينةَ حلب أفضل مدينة في سورية، فهي متفوقة من ناحيتي العمران والثروة على كل من دمشق وبيروت. إلا أن الكاتب رأى عيباً في مدينة حلب، إلا وهو عدم توسيع هذه المدينة، فقد بقيت محصورةً داخل أسوارها فترة طويلة من الزمن، إلى أن جاء الوالي جميل باشا الذي شقّ شارعاً جديداً في الجهة الغربية من المدينة، وأسس حيّ الجميليّة، وبني فيها بيوتاً وقصوراً على الطرز الأوروبيّ، ويرى الكاتب أنّ الإقامة في حي الجميلة أفضل ألف مرة من الإقامة في حارات المدينة القديمة المغلقة والضّيقة التي لم يعجبه على ما يبدو طرز بنائها، فقد كان طرزُ بناء البيوت في حلب القديمة مدعاةً لاستغراب الكاتب، حيث يقول في هذا الصدد "إنّ النمط المعماري لبيوت المدينة عجيب، فهي مبنيّة بصورة لا تَحفظ سكانها لا من البرد والمطر شتاءً ولا من الحرارة صيفاً، لأنّ كل واحدٍ منها يحوي في وسطه فسحة (حوشاً) مكشوفة من الأعلى لا لزوم لها"[3]

٣. حلب في روايات علي كمال

كتب علي كمال روايتين تدور أحداثهما في ولاية حلب، هما"الأختان"، و"مغامرة في الصحراء"، سنقف عندهما لاتفصيل. تعتمد هاتان الروايتان القصيرتان على مشاهدات الكاتب في مدينة حلب، ففي مقدمة كتابه "صفحة الشَّباب" يقول الكاتب أنَّ هاتين الحكايتين حقيقيتان، وأنَّ أحداثهما قد جرت أمام عينيه، فتأثر كثيراً لدرجة أنه أحس نفسه مجبراً على كتابتهما.[4]

---

1 Ali Kemal,“Seyahat Hatıraları. Tunus Araplar ve Arapça ” *İkdam,* nr.1871, 819, Eylül 1899, s.3.
2 Ali Kemal, *Ömrüm-Ali Kemal*, s 201-202

٣ المرجع السابق ص: 172

٤ Ali Kemal, *Bir Safha-ı Şebâb*, İkdam Matbaası, Dersaadet 1329/1913,s.3

٣.١. الأختان

انتهى الكاتب من كتابة هذه الرواية في حزيران عام ١٨٩٤م في مدينة حلب، ونشر جزء منها في جريدة "مكتب" في العام نفسه ، وطبعت بشكل كامل لأول مرة عام ١٨٩٨م.

٣.١.١ - أحداث الرواية

تدرو أحداث الرواية في مدينة حلب عام ١٨٩م بين مجموعة من الموظفين الأتراك، ومجموعة من البغايا قدمن من دمشق إلى حلب، إضافة إلى فتاتين غير مسلمتين تعيشان في حلب، فالرواية تعطي صورة للحياة الإجتماعية في حلب في أواخر القرن التاسع عشر من وجهة نظر الكاتب.

تبدأ أحداث الرواية عندما يصادف الكاتب بطل الرواية في أثناء تجوله في أوسع شارع في مدينة حلب، فتاتين شابتين هما "ويوا" و "سلفيا"، وهما تتمشيان هناك، وبدا للكاتب أنهما تعيشان حياة كريمة وسعيدة، ولا يعوزهما شيء. وبعد فترة وجيزة من مرور هاتين الفتاتين غير المسلمتين تمر في الشارع نفسه قافلة قادمة من دمشق، يلفت انتباه الكاتب في هذه القافلة فتاتان شابتان أرهقهما السفر، بنظراتهما وضحكاتهما، هما "شريفة" و"زنوب"، بدا للكاتب أنهما تعيشان حياة صعبة وغير مستقيمة، تعقبهما بنظراته لفترة ثم انصرف بعدها إلى بيته، لكنه ظل يفكر في المشهدين المتباينين اللذين رآهما في شارع المدينة.

بعد فترة من الزمن يُدعى الكاتب إلى حفلة باليه أقيمت في أحد بيتوت التجار الأوروبيين المقيمين في حلب، في الحفلة يلتقي بالفتاتين اللتين شاهدهما، وهما تتنزهان في الشارع، ويدور حديث بينه وبينهما، لكن الفتاة الكبيرة "ويوا" تجذب انتباهه أكثر من أختها الصغيرة، فيرقص معها، ويتحدث معها حتى ساعات الفجر الأولى. لقد ذكرت هاتان الفتاتان الكاتبَ بالفتاتين الأخرتين اللتين صادفهما في المكان والزمان نفسه، فقرر السؤال عنهما، فذهب إلى صديق له يقضي جلّ وقته في اللهو والسكر، وسأله عنهما فوجد عنده معلومات كافيه عنهما، كما تطوع صديقه بإيصاله إلى المكان الذي تسكنان فيه، وذهب مع صديقه بعد تردد إلى بيتهما الذي يقع في أحياء المدينة القديمة، تعرف عليهما وعلى عمتهما التي كانت تسكن معهما، حيث تبين للكاتب أن رُقية عمة الفتاتين تقوم بتشغيل ابنتي أخيها زنوب وشريفة في الدعارة واللهو، وأن صديقه يحب شريفة، وأن شريفة أكثر شهرة من أختها زنوب، فهي فتاة لعوب تقوم بكل ما يمكنها القيام به للايقاع بالشباب في فخها، على العكس منها أختها زنوب التي لا تحب هذه الأعمال لكنها مرغمة على فعلها.

الكاتب الذي كان يفضل حضور الحفلات التي يقيمها الأجانب في حلب ويختلف إليها، يعود ويلتقي بويوا وسيلفا في إحدى الحفلات المقامة في إحدى القنصليات الأجنبية، تبين له خلال الحفلة أن ويوا قد خطبت وستتزوج قريباً، يتأثر من سماع هذا الخبر.

تحبل شريفة محبوبة صديق الكاتب من أحد الأغاوات، فتخطط عمتها رُقية لإسقاط الجنين، فتأتي بداية يهودية، تبدأ الدَّاية بالعمل على إسقاط الجنين، بعد ثلاثة أيام من المحاولات الفاشلة، تنجح الدَّاية بإسقاط الجنين، لكن شريفة تصاب بنزيف يؤدي إلى وفاتها. يشترك الكاتب وصديقه الذي حزن حزناً شديداً لفقد محبوبته في الجنازة التي لم يشهدها سوى عددٍ قليلٍ جداً من الناس، وبعد الانتهاء من مراسم الدَّفن في المقبرة التي تقع خارج أسوار المدينة القديمة، يمر الكاتب من أمام إحدى الكنائس فيرى النَّاس محتفلين بعرس "ويوا" فيحزن كثيراً.

صديق الكاتب وبعد وفاة شريفه يصاب بالمرض لأنه يتناول الكحول بكميات كبيرة، في يوم من الأيام يذهب الكاتب لزيارته، فيجد عنده مجموعة من الموظفين الأتراك يلعبون القمار، يحاول مغادرة البيت لكنهم يصرون على بقائه لتناول الطعام معهم. وبعد ساعات من اللعب تحدث مُشكلة يقرر اللعبون بعدها إنهاء اللعبة، ويبدؤون بتناول المشروبات والطعام، وبعد أن يأخذ السكر منهم كل مأخذ يرسلون لجلب عازف عودٍ يهودي ليعزف لهم، لكنهم لا يعضهم لا يكتفي بذلك فيقرر الذهاب إلى إحدى أماكن اللهو بحلب لإكمال سهرتهم هناك. صديق الكاتب بعد فترة قصيرة يصاب بالوهم الأمر الذي يؤدي به إلى الانتحار.

في يوم من الأيام، وفي أثناء مرور الكاتب من أمام قلعة حلب يصادف رقية، فتطلب منه أن يعطها عنوان بيته، ثم تزوره في اليوم الثاني، وتدعوه لزيارتها، يلبي الكاتب الدعوة، فيذهب في اليوم التالي إلى بيت رقية، فيرى أن زنوب قد أصيبت بمرض جعلها تبدو ضعيفة جداً، قدم للكاتب المشروبات بعدها جاء مجموعة من العازفين، بدأت زنوب بالعزف على العود مع العازفين، لكن أحد العازفين بدأ بغناء أغنية تدور كلماتها حول شريفة، الأمر الذي جعل زنوب تتأثر كثيراً وتنفجر باكيةً، فخرجت من الغرف حاملة كأس البيرة في يدها لتجلس في باحة البيت، لكن بعد فترة سمع الكاتب والذين يجلسون معه في الغرفة أنينها فخرجوا ليروا زنوب وقد كسرت الكأس وجرحت يدها محاولة الانتحار، وبعد أن ساعد الكاتب رقية على ربط الجرح الذي أحدثته زنوب في يدها، أعطى رقية بعض المال وعاد إلى بيته ليجد على مكتبه دعوة موجه له من والد ويوا وسلفيا يدعوه فيها لحضور حفل زفاف ابنته الصغرى سلفيا.

٣.١.١ - حلب في الرواية

٣.١.١.١ - المجتمع الحلبي

في هذه الرواية القصيرة التي تدور جميع أحداثها في مدينة حلب يقدم الكاتب لنا ثلاثة طبقات اجتماعية تعيش في المدينة، المجموعة الأولى تتمثل بالموظفين والتجار الأجانب الذين يعشون في حلب، المجموعة الثانية هي جزء من السكان المحليين الجاهلين الذين يقومون بأعمال لا أخلاقية، وأما المجتمع الثالث فهو مجموعة الموظفين والمنفيين الأتراك الغارقين في اللهو والسكر.

الكاتب يقارن بشكل دائم بين المجموعة الأولى والثانية، فهو يقارن بين زنوب وشريفة من جهة، وويوا وسلفيا من جهة أخرى، فشريفة وأختها تعيشان في وسط يختلف تماماً عن الوسط الذي تعيش فيه ويوا وأختها اجتماعياً ومكانياً وثقافياً.

٣.١.١.١.١ - السكان المحليون

شريفة وأختها تعيشان حياة صعبة و قذرة، فقد توفي والداهما، وهما في سن صغيرة، ونشأتا في كنف عمتهما رقية التي كانت تزاول أعمالاً لا أخلاقية في دمشق، لكنها بعد أن شاخت بدأت بتشغيل الفتاتين الصغيرتين. رقية همها الأكبر جمع المال بأي وسيلة، لا يهمها صحة أو سمعة ابنتي أخيها، كما أنَّها تتظاهر بالتَّدين، فهي ترتدي الحجاب، وتحمل سبحة في يدها، كما أنها تؤدي الصلاة أحياناً. من الملاحظ أن هذه الشخصيات جاهلة لم تنل أي حظ من العلم أو الثقافة.

على هامش هذه الشخصيات الثلاثة توجد بعض الشخصيات الثانوية التي تنتمي للمجتمع المحلي. من هذه الشخصيات شخصيات يهودية، من مثل الداية وعازف العود. من الملاحظ أن الشخصية اليهودية في الرواية سلبية أيضا، وتتصف بصفات سيئة، وتقوم بأعمال بسيطة أو غير قانونية.

٣.١.١.١.٢ - الأجانب

أما الفتاتان الأجنبيتان فهما شخصيتان إيجابيتان، على العكس من شريفة وزنوب ويوا وأختها تعيشان حياة مرفهة وسعيدة، فهما تحبان الموسيقى، وتعزفان على البيانو، وتحضران الحفلات التي تقام في القنصليات، أو التي يقيمها التجار الأجانب في حلب، تحبان الأدب والقراءة كثيراً، وهما مثقفتان تتحدثان في مواضيع تتعلق بالأدب، تتنزهان في شوارع حلب، وتقومان بالتجول في الريف على الخيل، باختصار هما لا تواجهان أي مصاعب في الحياة.

٣.١.١.١.٣ - الموظفون الأتراك

لقد قدم الكاتب الموظفين والمنفيين في حلب بصورة سلبية في الرواية، فهولاء يتمتمون بصفات سيئة. فهم منغمسون في اللهو، يقضون جل وقتهم في أماكن التسلية ولعب القمار، وبسبب تناولهم للكحول، ولعبهم للقمار يعانون من مشاكل إقتصادية، فرواتبهم لا تكفيهم، وفي بعض الأحيان يأخذون ديوناً من الناس لكنهم لا يستطيعون إيفاءها بل ويتذمرون من مطالبة أصحاب الديون لهم.

٣.١.١.٢ - المكان

الكاتب يقدم لنا في الرواية مكانيين مختلفين تماماً في مدينة واحدة،كل مكان يختلف تماماً عن المكان الأخرى، المكان الأول هو المكان الذي تعيش فيه رقية وابنتي أخيها، يتمثل في الحارات الضيقة والمتعرجة داخل أسوار المدينة القديمة، هذه الحارات غير نظيفة، شوارعها وأرصفتها مليئة بحفر الصرف الصحي، وأكوام الحجارة، وغارقة في الظلام الدامس، بيوتها صغيرة ومحاطة بجدران ليس لها نوافذ أو شرفات، فالبيت الذي تسكنه رقية أشبه ما يكون بالسرداب فيه حوش صغير جداً. أما المكان الذي تعيش فيه ويوا وأختها فيتمثل بالأحياء التي تقع خارج السور، البيوت فيها واسعة ولها شرفات، كما أنها محاطة بالأشجار، فالبناء الذي تقام في الحفلات الأسبوعية، بناء قاعاته كثيرة، وواسعة لها نوافذ وشرفات واسعة محاطة بالأشجار الكبيرة.

يفهم من كلام الكاتب أن حلب كانت تعج بمراكز التسلية واللهو التي تقدم خدماتها للراغبين بها حتى ساعات متأخرة من الليل، فبالإضافة إلى أمكان التسلية والحفلات التي يقيمها الأجانب في حلب يمكن أن نضيف هذا الحوار الذي دار بين اثنين من الموظفين الأتراك كانا يرغبان في الذهاب إلى أحد أماكن اللهو:

"- الساعة تقترب من الرابعة صباحاً

-لا يزال هناك وقت، هناك وقت، أولا نذهب إلى (رقوش) إذا لم نجدها نذهب إلى (سلوم) خارقة حلب خارقة."[1]

٣.١.١.٣ - الثقافات والعادات

يجد القارئ للرواية نفسه أمام مجتمعين مختلفين ثقافياً تماماً، يتجلى هذا الاختلاف في اللباس والأدوات الموسيقية والتسلية، فرقية وابنتا أخيها يرتدين غطاء الرأس والملاءة، أما ويوا وأختها فترتديان أثواباً ملونة صفراء وحمراء إضافة قبعات. من الملاحظ أن الحفلات الصغيرة التي تقام في بيت رقية يعزف فيها على العود والزبل إضافة إلى الطبلة الصغيرة، وهي آلآت شرقية. أما الحفلات التي تحضرها ويوا وأختها فيعزف فيها على الآلآت الموسيقية الغربية من مثل البيانو والقيثار المندولينا،

---

[1] المرجع السابق، ص: ٩٠

ويغنى فيها بالفرنسية واليونانية إضافة إلى العربية. ولانسى أن نذكر أن زنوب عازفة ممتازة على العود، أما ويوا فهي عازفة ماهرة على البيانو.

لقد تحدث الكاتب في الرواية عن بعض العادات السائدة في المدينة في ذلك الوقت. فمن ذلك حديثه عن حفلة الباليه التي أقيمت في بيوت أحد التجار الأجانب في حلب، هذه الحفلة أشبه ماتكون بالحفلات التي تقام في أوروبة وقتئذ، حيث يشترك فيها الرجال والنساء، ويرقص المدعون رقصات "والس" و"قادريل" على نغمات البيانو، تتخلل هذه الرقصات فترات استراحة للطعام والشراب وتبادل أطراف الحديث.

ومنها أيضاً الاجتماع الذي كان يقام صيفاً ببناء إحدى القنصليات الأجنبية الفاخرة الواقعة خارج أسوار المدينة القديمة والمحاطة بالأشجار الكبيرة ، ففي هذه القنصلية يجتمع الرجال والنساء مرة كل أسبوع بعد الظهر في اجتماع أشبه ما يكون بحفلة يعزف فيها على البيانو والقيثارة، ويغنى فيها بالعربية واليونانية والفرنسية، ومعظم رواد هذه الاجتماعات من النساء.

ومن العادات التي ذكرها الكاتب جلب العازفين والمغنين إلى البيوت لخلق جوٍ من المرح وتسلية الضيوف. كذلك عادة اتباع الجنائز، فعلى الرغم من أن شريفة فتاة ليس لها أي أقرباء في المدينة إلا أن بعض الناس من الاتقياء شاركوا في حمل الجنازة، والصلاة عليها، رغم أنهم لايعرفونها.

٣.٢. مغامرة في الصحراء

انتهى الكاتب من كتابة هذه الرواية في عام١٨٩٥م في مدينة حلب، ونشرت أجزاءً في جريدة "ثروت" عام١٨٩٨م، ثم طبعت في العام نفسه ، وتُرجمت إلى الفرنسية عام١٨٩٩م. تدور أحداث الرواية حول فتاة إسطنبولية اسمها سحر، اضطرت للسفر مع ولدها الذي نفي إلى مدينة تدمر التي كانت تابعة لولاية حلب آنذاك، صرح الكاتب في مقدمة الرواية أنه رأى سحر وأن أحداث الرواية حقيقة وإن كان فيها شيء من الخيال.

٣.٢.١- أحداث الرواية

تبدأ أحداث الرواية مع وصول سحر وزوجة أبيها صفوت إلى ميناء اسكندرون قادمتين على متن باخرة من إسطنبول للّحاق بصبحي أفندي الذي عين مديراً لمملحة تدمر.

سحر فتاة في السادسة عشرة من عمرها، ولدت في إسطنبول ألتحقت بمكتب تعليم الفتيات في اسطنبول، تعرفت على مجموعة من الفتيات في المكتب، وأصبح عندها صديقات، مات والده سحر وهي في سن صغيرة على إثرها تزوج والدها بصفوت الفتاة الشابة التي كانت تعمل في بيتهم. سحر تحب رفيقاتها ومدينة إسطنبول كثيراً، إلا أنها تضطر لمغادرة إسطنبول بسبب تعين والدها في مدينة تدمر.

صبحي أفندي رجل في الخامسة والخمسين من العمر، مهمل لعمله، الأمر الذي أدى إلى تعيينه في تدمر بعد محاكمة دامت سنوات. صبحي أفندي يحب زوجته الشابة كثراً، لكنه لم يكن يكترث بأمر ابنته سحر وأختها الصغرى نوبر. عندما وصلت عائلة صبحي أفندي إلى ميناء إسكندرون كان من المفترض أن يكون بانتظارها رجل أرسله صبحي أفندي لاصطحابهما إلى حلب، ومنها إلى تدمر. ولما أن الرجل لم يحضر اضطرت العائلة للذهاب مع عائلة إسطنبولية قادمة إلى حلب، يعتقد أن هذه العائلة

هي عائلة، حيث بقيت عائلة صبحي أفندي في حلب عدّة أيام، أقامت خلالها في منزل العائلة الاسطنبولية في حلب، قبل أن تكمل طريقها إلى تدمر.

في البداية سحر شعرت بالملل الضيق من هذا السفر، كما أنها لم تحب طبيعة البلاد الصحراوية، ولا أثار مدينة تدمر التي كانت تظن أنها ستكون جميلة وممتعة، لأنها كانت قد قرأت مقالة حولها، فالأوروبيون يقطعون المسافات الشاسعة لرؤية هذه الأثار القديمة. سحر كانت تعيش منعزلة عن محيطها، كما كانت زوجة أبيها تكرهها، لذلك كانت تقضي جل وقتها برفقة أختها الصغرى "نوبر" بين أثار المدينة القديمة التي بدأت تحبها، لقد كانت نوبر ذات الخمس سنوات صديقة سحر الوحيدة، إلا أنها تصاب بمرض يؤدي إلى وفاتها، فتبقى سحر وحيدة في الصحراء لا يوجد ما يسليها سوى الرسائل التي كانت تتبادلها مع صديقتها خيرية.

بعد فترة من الزمن يعين في المملحة كاتب اسمه رجب أفندي، وهو شاب تركي وسيم، لقد أحبته سحر عندما سمعت عنه، حتى قبل أن تراه، وبدأت تنسج أحلام الزواج من هذا الشاب الوسيم، رجب أفندي أيضاً لم يكن يخفي رغبته في الزواج من سحر، ولكن في إحدى الليالي عندما كان رجب أفندي يسكر مع محمد رئيس الحراس في المملحة بدأ يتكلم بكلام سيئ ينم عن خساسته، فالرجل لم يكن ليكتفي بالحديث عن سحر، بل أفصح عن رغباته حول صفوت زوجة صبحي أفندي، الأمر الذي أغضب محمد، وجعله ينهال عليه ضرباً، الأمر الذي أدى إلى اجتماع كل من في المملحة. وهكذا ظهر وجه رجب أفندي الحقيقي أمام الجميع. وبعد أيام جاءت رسالة من دمشق إلى صبحي أفندي تطلب منه أن يرسل الكاتب لأخذ زوجته التي تركها في دمشق لوحدها، حيث بدأت الأشاعات السيئة تنتشر حولها.

سحر أصيبت بخيبة أمل كبيرة بعد هذه الحادثة، فقد بلغت العشرين من عمرها ولم تتزوج، كما زادت مضايقات زوجة أبيها التي كانت تريد أن تتخلص منها، فكان تطلب من زوجها بشكل دائم أن يزوج سحر، بحجة أنها قد كبرت. وبعد فترة وجيزة يأتي مدير ناحية جديد إلى تدمر مع عائلته، ابن مدير الناحية الجديد شاب في العشرينات من عمره، لكنه لم يكن وسيماً أبداً، طلب يد سحر فوافقت على الزواج منه، بسبب الضغوط المتزايدة عليها من قبل أبيها المريض وزوجته. تم تحديد موعد الزواج لكن من حسن حظ سحر، وبسبب الظروف الصحراوية ظهرت أعراض مرض الفرنك على الشاب الذي كان يخفي إصابته بهذا المرض المعدي، فأبطل الزواج.

وبسبب إلحاح صفوت في تزوج سحر قرر صبحي أفندي أن يصطحب ابنته إلى مركز اللواء دير الزور عله يستطيع أن يزوجها لموظف من الموظفين هناك. شعر سحر بحزن شديد جداً، لأن والدها يريد التخلص منها، وتزوجها لأي شخص كان، فكتبت له رسالة صغيرة مفادها أنه أبوها وأن من واجبها إطاعته، لكنها لا تستطيع أن تستوعب أن والدها الذي تعب في تربيتها يزوجها بهذه الطريقة لرجل لا يعرفه في مكان لا يعرفه.

رق قلب صبحي أفندي حينما قرأ الرسالة، وبكى قليلاً، لكن اصرار زوجته، وهجرها له يرغمانه على هذا الفعل، ومن حسن حظ سحر رفضت الإجازة التي تقدم بها صبحي أفندي لكي يأخذ ابنته إلى دير الزور لكونه طلب الاجازة في موسم عمل المملحة.

سحر كانت تقضي جل وقتها بين أثار مدينة تدمر القديمة أو تصعد إلى أحد التلال المحيطة بها تتأمل عالم الصحراء من حولها، وفي أحد الأيام اضطرت للعودة إلى البيت بعد خروجها منه بربع ساعة بسبب حرارة الجو، ولكنها عندما عادت إلى البيت، فوجدت باب البيت مفتوحاً، فتسللت إلى غرفتها، لكنها سمعت صوتاً في البيت، فنظرت من شق الباب، فرأت "حسن"

أحد حراس المملحة يخرج من غرفة صفوت، لم تكد تصدق ما رأت، فقد أصيبت بصدمة جعلتها تبقى في غرفتها طوال اليوم، وهي تفكر فيما ستفعل، في النهاية قررت السكوت، لأن أباها لن يصدقها، وحتى لو صدقها لافائدة من ذلك، بل على العكس إن هذا الخبر قد يسبب وفاة والدها المريض، لكنها قررت أن لا تخرج من البيت في فترة تواجد والدها في العمل.

في يوم من الأيام خرجت سحر إلى أثار المدينة، وبينما هي غارقة في تأملاتها ظهر أمامها فجأة مجموعة من البدو يتقدمهم شاب وسيم، تفاجأ بدوره أيضاً برؤية سحر. نهضت سحر من مكانها، وغادرت المكان، لكن خيال الشاب لم يفارقها لحظة واحدة طوال تلك الليلة.

في اليوم التالي جاء مدير الناحية ليزف البشرى لصبحي أفندي، لقد طلب من الشيخ سطعان أن يطلب يد سحر لابنه نبهان الذي رأها جالسة في مدينة تدمر القديمة، وأخبره بأن الشيخ سطعان سيدفع له ٢٠ ليرة مهراً لسحر. سحر رفضت هذا الأمر رفضاً مطلقاً، فكيف لفتاة نشأت في إسطنبول أن تعيش مع البدو في وسط الصحراء. لكن والدها أعطاها مهلة للتفكير حتى صباح اليوم التالي، ظلت سحر تفكر طوال اليوم بذلك الشاب البدوي، وفكرت أيضاً بوضعها في البيت الذي حولته زوجت أبيها إلى جحيم لا يطاق، وفي حال زميلاتها في الدراسة اللاتي تزوجن في إسطنبول بأزواج في منتهى السوء والانحطاط. فقررت القبول بالعيش مع هذا الشاب البدوي الشهم في وسط الصحراء، وهجرت عالم المدينة إلى الأبد.

بعد رحيل سحر مع زوجها البدوي عن تدمر تعرض والدها لصدمة كبيرة أدت لوفاته حينما رأى حارس المملحة في بيته مع زوجته التي هربت مع حارس المملحة حسن إلى دمشق إثر وفاة زوجها.

٣.٢.٢- المكان

تدور أحداث الرواية في إسطنبول، وفي تدمر التابعة لولاية حلب، وفي الطريق بين هذين المكانين. المكان الأول إسطنبول المكان الذي ولدت وعاشت فيه سحر مع عائلتها، لهذا المكان مكانة خاصة في نفس سحر، فإسطنبول هي الوطن الذي يحوي ذكريات الطفولة إلى جانب جماله الطبيعي، غادرت سحر هذا المكان الجميل مكرهة للحاق بأبيها المنفي في وسط الصحراء. لكن هذا المكان ما يلبث أن يفقد بريقه في عيني سحر بسبب ما كان يصلها من أخبار منه من جهة، وبسبب الصحراء التي بدأت تحبها، وتعتاد على الحياة فيها. إسطنبول على الرغم من جمالها الطبيعي باتت موطن الفاسدين والمنحطين من الرجال بالنسبة لسحر.

أما المكان الثاني فهو الصحراء التي يقدم لنا الكاتب لها تصويراً دقيقاً نقتطف منه هذه المقطع الذي يصور منطقة تدمر.

"واد لانهاية له، يجري في وسطه جدول ماء بهدوء، اخضرت الأرض على طرفيه، حتى أن بعض الزهور النادرة الصفراء بدت على الأطراف. تسير قطعان الجمال في نهاية هذه الوادي أفواجاً. إذا نُظر إلى الخيام والنساء التي فوقها، والخيل والرجال الذين يحيطون بها تبدو كبلد كبير يسير..."[1]

---

[1] المرجع السابق ص: ١٨٥-١٨٦

لعل أكثر شيء استرعى انتباه سحر ليالي الصيف المقمرة الساكنة التي لايعكر صفوها شيء، حيث كانت تصعد إلى هضبة بالقرب من آثار تدمر لتتأمل هذا منظر السماء والنجوم الجميل الذي قالت عنه في رسالة كتبتها إلى صديقتها في إسطنبول أنه أجمل ما في بلاد العرب.[1]

لقد بدت الصحراء في هذه الرواية مكاناً يسكنه الطيبون والشرفاء، ليس فيه مكان للفاسدين والمنحطين، إلى جانب ذلك بدت الصحراء لغزاً وسراً يريد الكاتب أن يكتشف أشياء جديدة عنه.

٣.٢.٣- البدو والبادية

من الطبيعي أن يكون للبدو والبادية مكان مركزي في رواية تدور أحداثها في بادية ولاية حلب، لقد رسم الكاتب في هذه الرواية صورة إيجابية للبدو ولحياة الصحراء، فالبدو في الرواية يتميزون بصفات جيدة، وأخلاق حميدة. فهم نجباء وأعفاء وشرفاء لايفعلون الأفعال القبيحة، ينطقون بالصدق، علاوة على ذلك وجوهم، وأجسامهم جميلة. فهذه الصفات الحميدة جعلت سحر تحبهم، وتميل إليهم، وتتحدث عنهم في الرسائل التي كانت تبعث بها إلى صديقتها المقيمة في إسطنبول، ففي إحدى تلك الرسائل تتحدث لصديقاتها عن جمال فتاة بدوية رأتها في تدمر. وفي رسالة أخرى تحدثت عن شهامة البدو، واحترامهم للآخرين. وفي مكان آخر من الرواية يتحدث الكاتب عن وسامة الشاب البدوي الذي رأته سحر أثناء وجودها في مدينة تدمر القديمة، فصورة هذا الشاب الوسيم الضحوك ذو العينين السوداوتين، والرموش الطويلة لم تفارق ذهن سحر طوال اليوم.

لقد أشار الكاتب إلى الغنى المادي الذي يتميز به زعماء القبائل البدوية، فعندما طلب الشيخ سطعان سحر زوجة لابنه، شجع مدير الناحية صبحي أفندي على قبول طلب الزواج مشيراً إلى أن الشيخ غني جداً، وسيعطي لصبحي أفندي مبلغاً كبيراً من المال كما أن سحر سوف تعيش في بحبوحة من العيش طوال حياتها.

لقد فضل الكاتب البدو على الموظفين الأتراك ذوي الأخلاق السيئة في أكثر من موضع في الرواية، فكثيراً ما يجري الكاتب على لسان شخصياته مقارنة بين البدو والموظفين الأتراك في المملحة، ويخلص إلى أن البدو لا يمكن أن توجد فيهم الصفات القبيحة المستشرية في الموظفين الأتراك مثل الدناءة وقلة الشرف، فمكان هذه الصفات السلبية توجد صفات إيجابية، مثل السماحة والشجاعة والصفاء.

الخاتمة

لقد تناول الأدباء الأتراك حلب في رواياتهم ومذكراتهم، فتحدثوا عن تلك الولاية، مبرزين أهم جوانبها وخصائصها. ومن هؤلاء الأدباء علي كمال الذي قدم في آثاره للقارئ التركيّ صورة عن ولاية حلب تعكس الحياة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة فيها في العقد الأخير من القرن التاسع عشر.

لقد لفت التنوع الثقافي في حلب انتباه الكاتب وانعكس ذلك في كتبه، فبدت حلب فيها مكاناً متعدد الثقافات، والأعراق، والأديان، تَتَلاقى فيه الثقافات المختلفة، وتتعايش جنباً إلى جنب، حيث يعيش فيها المسلمون والمسيحيون واليهود والعرب والترك والأرمن والأجانب.

---

[1] المرجع السابق ص: ١١٤

كما بدت حلب منفى للمعارضين للسلطة والمهملين لأعمالهم من الأتراك، حيث يكثر فيها المنفيون من مركز الدولة العثمانية، ولا غرابة في ذلك، لأن الكاتب عاش في فترة كانت فيها سياسة النفي مُطبَّقة بشكلٍ كبيرٍ، وكانت حلب من أهم المنافي بالنسبة للأترك. أما المنفيون إلى حلب فقد كان معظمهم أشخاصاً سلبيين.

إن التنوع الثقافي في المدينة، واستقطابها الأجانب من كل أنحاء العالم، إضافة إلى كونها مركزاً للمنفين الأتراك جعل مراكز التسلية واللهو فيها كثيرة، فقد بدت حلب في آثار الكاتب مدينة تعج بأماكن اللهو والتسلية المتنوعة، ففيها تقيم القنصليات الأجنبية، والتجار الأجانب الحفلات الأسبوعية، إضافة لأماكن التسلية واللهو التي يرتادها المنفيون من الأتراك، والسكان المحليون.

حلب علي كمال التي أحبها وأحبَّ الحياة فيها، سكانها المحليون بسطاء، والأجانب فيها أثرياء يعيشون في قصور عالية محاطة بالأشجار، وفقراؤها يعيشون في بيوت صغيرة تقع داخل السور، أما البدو الذين يعيشون في باديتها فهم نجباء يتمتعون بجمال خَلقي وخُلقي.

المصادر والمراجع:

- Ahmet Midhat Efendi, *Felsefe-i Zenan; Letaif-i Rivayat*, haz: Fazıl Gökçek, İstanbul, Çağrı yayınları, 2001.
- Ali Kemal, “Tûl-i Emel” *Peyam*, nr. 129, 31 Mart 1914, s.1
- Ali Kemal, *Bir Safha-ı Şebâb*, İkdam Matbaası, Dersaadet 1329/1913,
- Ali Kemal, *Ömrüm-Ali Kemal*, haz Kayahan Özgül, Hece yay. Ankara, 2004.
- Ali Kemal,“Seyahat Hatıraları. Tunus Araplar ve Arapça ” *İkdam,* nr.1871, 819, Eylül 1899, s.3-4
- Cenap Şahabettin, *Suriye Mektupları*, haz, Top, Baki, 1991
- Gezgin, Faruk, *Ali Kemal Bir Muhalifin Hikâyesi*, İsis yay. İstanbul 2010
- Kefeli, Emel, *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*. İstanbul, 3F Yayınevi, 2006.
- Refik Halit Karay, *Sürgün,* İstanbul : İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1969.
- Şerafettin Mağmumi, *Bir Osmanlı doktorunun anıları yüzyıl önce Anadolu ve Suriye;* haz: Cahit Kayra, İstanbul, Büke Yayınları, 2001.
- **Uzun, Mustafa, “Ali Kemal”** *DİV,* Türkiye Diyanet Vakfı, c.2. İstanbul 1989, s. **405-408**

سيمياء البحر وإيحاء التكرار قراءة في (مديح الظل العالي) للشاعر محمود درويش

الأستاذة : عايب فاطمة الزهراء / طالبة دكتوراه/ جامعة تبسة / الجزائر

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على ترصد سيمياء علامة **"البحر"** في " **ملحمة مديح الظل العالي"** **للشاعر محمود درويش** ، حيث يعدّ **التكرار** بذلك بحثا عن المصادر المكوّنة لنص القصيدة جماليا ، وفكريا عن طريق القبض على أهم الإحالات القابعة في الملحمة الشعرية لما فيها من سرد تاريخي ، وما تحمله من صراع بين **أنا** المقاوم الباسل والصامد، و**الآخر** المستبد الممارس لكل أنواع القمع. وقد تمّ اعتماد **السيمياء** بوصفها إجراءا للكشف عن أسرار دفينة يريد الشاعر البوح بها عبر تكرار علامة " **البحر** " الصانعة في كل مرة مفارقة أسفرت عن اشتغال حدّة الصراع القائم في مكان شكّل بؤرة التحوّل لما خلّده من أحداث درامية

الكلمات المفتاحية : البحر ، ملحمة ، التكرار، السيمياء.

المقدمة

- يعدّ الشعر الحديث والمعاصر ترجمان فكر الشاعر في قالب فني جميل إذ يعبّر فيه عن مواقفه ، ويفصح بلغته عن خلجاته ومكنوناته، ويصير النص الشعري متنفسا وروحا تُبثُ للمتلقي عبر مجموعة الكلمات أو الجمل المترابطة من حيث المعنى والمبنى ، والتي تؤدي دلالة مكتملة قائمة بذاتها، وأمام هذا التحدي الصارخ للشاعر وعلاقته الحميمة بالورق تمّ اختيار ملحمة الشاعر محمود درويش " **مديح الظل العالي** " لما حملته من معاناة شاهدها فأحسن وصفها ، فكانت كلماتها معبّرة وموحية ، وعليه تعترضنا جملة من التساؤلات : هل نحن أمام ملحمة أسطورية ؟ أم قصيدة درامية ؟ أم ملحمة شعرية ؟

- إن جملة ما يدور من أفكار حول هذه التساؤلات تجعلنا نساير تسمية " **ملحمة** " كونها قصيدة طويلة سرد فيها الشاعر بطولات الشعبين الفلسطيني ، واللبناني بنفس ملحمي ، وذكر المقاومة التي أبداها كل منهما

- إزاء الحرب، والحصار الذي شنته إسرائيل على بيروت، والقارئ لهذه القصيدة يجدها متنوعة الموضوعات من خلال الأحداث الواقعة التي تمّ طرحها مستعينا ببعض **الرموز**، **القصص**، و**الروايات** التي تنمّ عن أعمال البطولة وبذلك: "**فإن الملحمة في أبسط أشكالها ما هي إلا تعبير عن توق أو تطلع أو طموح أعلى أو هي تعبير عن الفرد باعتباره ممثلا للشعب من أجل حياة أكثر استقرارا .فكل ما يراق في الملحمة من دم ، إن هو إلا معادل لما في نفس صانع الملحمة من أمل يدفعه نحو عالم ينشد ويتوق إليه ."**[1] انطلاقا من الإقرار ببطولة الأحداث الدرامية المروية المتعلقة في كل مرة بالمكان بيروت استعنا **بالسيمياء** بوصفها منهجا للمقاربة التحليلية إذ هي الأنسب لتتبع علامة " **البحر**" التي تكررت في كل مرة حاملة معاني خفية ، وقبل اعتمادها في الدراسة سنتطرق بعجالة لمفهوم مصطلح **السيمياء** إذ نجد هذا المصطلح " **السيمياء**" أو " **السيميائية** " أو "**علم**

---

[1]– ناصر علي : بنية القصيدة في شعر محمود رويش ، دار العودة ، بيروت ، ط١،٢٠٠١، ص ٨١

العلامات " يتقارب مفهومها مع مفهوم السّمة والأمارة والأثر والدّليل وقد ورد في القرآن الكريم ست مرّات منها **قوله تعالى (تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافا)** [1].

- وارتبطت السيمياء عند العرب بكلّ ما يتعلّق بالدّلالة ، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر رأي **الجرجاني** في قوله "**كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر** "[2]أي أنه يربطها بمفهوم الأمارة والأثر كما يذهب **أبو هلال العسكري** في هذا الأمر حين كان بصدد الحديث عن العلامة والدلالة " **يمكن أن يستدل بها ، أقصد فاعلها ذلك ،أو لم يقصد والشاهد أن أفعال البهائم تدل على حدثها ، وليس لها قصد على ذلك .. وآثار اللص تدل عليه ... وهو معروف في عرف اللغويين يقولنا استدللنا عليه بأثره،وليس فاعل لأثره من قصد** "[3]وعليه فالدلالة والأثر والأمارة كلّها تتقارب مع مفهوم **السيمياء** حسب آراء النقاد القدامى، ونظرا لهذا فجهود النقاد العرب كانت كثيرة ومعتبرة ،ولكن بنظرة استقرائية للتراث العربي فإن المجهودات المبذولة لم تكن ممنهجة ، ولم تؤسس نظرية متماسكة ، ولذلك فالبحوث الغربية هي التي أسست للمصطلح وطوّرته **يقول مبارك حنون " إلا أن تلك الآراء السيميولوجية التي احتضنتها مجالات معرفية عديدة ، بقيت معزولة عن بعضها البعض ، ومفتقدة لبنية نظرية تؤطرها كلّها ، وبقيت عاجزة أنت تتبنى لنفسها كيانا تصوريا ، ونسيجا نظريا مستقلا إلى أن جاء كل من سوسير وبورس** "[4] ويعدّ **سوسير** أول من بشر بميلاد هذا العلم في محاضراته الصادرة١٩١ إذ قال " **اللغة نظام من العلامات التي تعبّر عن الأفكار**"[5]فهو يرى أن السيمياء هي العلم الذي يدرس حياة العلامات أيا كان مصدرها في إطار الحياة الاجتماعية وقد جعله مقتصرا على دراسة العلامات في دلالاتها الاجتماعية مما يفهم البشر بعضهم بعضا باعتبار اللغة نظاما من العلامات "[6].

- ومع تطور البحوث في هذا المجال صارت **السيمياء** علما قائما بذاته بفضل جهود الرائد الأمريكي **بورس** فالعلامة حسب وجهة نظره تمثل دور الدافع والمحرك للسيرورة المنتجة للدلالات ، وهذه الحركة أطلق عليها **السيميوز** التي ربطها بالمنطق **" إن السيميوز هو المسؤول عن إقامة العلاقة السيميائية االرابطة بين الماثول والموضوع عبر فعل التوسط الإلزامي الذي يقوم به المؤول ، وعلى هذا الأساس فإن السيميوز يتحدد باعتباره سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة "**[7].

- وفكرة تأويل النص الإبداعي لا يمكن أن يتم ّإلا إذا ارتبط بمقولات السيمياء (المنطق) أي أن الرابط القانوني هو المؤطر لصحة العلامة ومعقوليتها لأن التأويل ينبثق من حركة الإحالات التي تولّد العلامة"[8]

---

١ . سورة البقرة: الآية ٧٦

٢ . العسكري أبو هلال:الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط ٤، ١٩٦٣، ص١٣

٣ . مبارك حنون : (السيميائيات بين التوحد والتعدد) ، الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد٢ ، فبراير،١٩٨٨، ص٨

٥ . جون كلود كوكي ، السيميائية مدرسة باريس ، ترجمة : رشيد بن مالك ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، (د ط) ، ٢٠٠٣ ، ص٨

٦ . ينظر بنكراد سعيد : مدخل لسيميائيات ش س بورس ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١، ٢٠٠٥ ، ص٦١

٧ . المرجع نفسه ص ص ٩٠ - ٩١

٨ . ينظر المرجع نفسه ص ١٦٧

- وهكذا يتسلح القارئ الحاذق بمنطق التأويل منتجا قراءة منطلقة مما أفرزه النص من انزياحات محاولا كشف الخبايا الموغلة في البنية العميقة ، وبذلك لم يكن اختيار ملحمة الشاعر **محمود درويش** اعتباطيا ، وإنما جاء نتيجة صدق " **العاطفة الوجدانية الواعي، والتجاوب مع المشكلات اليومية التي تواجه العربي في ظل احتلال صهيوني** "[1] فانفعال الشاعر بتلك الأحداث الواقعية المؤلمة كان سببا في كتابة رائعته "**مديح الظل العالي**" التي تعدت التعبير إلى التأريخ فكانت " **بمنزلة الخطاب السياسي للمجلس الوطني حيث انعقد في دمشق في بداية الثمانينات** "[2] فصوّر الشاعر ما عايشه من معاناة في ملحمته الشهيرة التي تكررت فيها العلامة "**بحر**" في كثير من مقاطعها فاتحة آفاق الإيحاءات المتوالدة.

- وقبل المقاربة التحليلية نورد بعجالة مفهوم **التكرار** لغة واصطلاحا ثم بوصفه ظاهرة فنية في الشعر الحديث والمعاصر. أ- **التكرار لغة**: **هو مصدر الفعل كرّر أو كرّ وكرّر الشيء وكرره، أعاده مرة بعد أخرى، والكرّة: المرّة والجمع الكرّات، ويقال: كرّرت عليه الحديث وكركرته إذا رددته، والكرّ الرّجوع على الشيء ومنه التكرار......"**[3]

- **ب- التكرار اصطلاحا** : يعرفه **القاضي الجرجاني** في كتابه **التعريفات** " **عبارة عن الإثبات بشيء بعد مرة أخرى**"[4] وهنا يعطيه دور **التأكيد** غير أننا نجد **السيوطي** ربطه بمحاسن الفصاحة المرتبط بالأسلوب ، وهذا ما ورد في كتابه **الإتقان** بقوله : " **أبلغ من التوكيد ، وهو من محاسن الفصاحة** "[5] وعموما لم يتوسع النقاد القدماء في دراسة ظاهرة **التكرار** إذ أُعتبرت أسلوبا ثانويا لكنهم جعلوا له معاني مختلفة تختلف مع حاجة الشاعر وغرضه.

- ج – **التكرار في الشعر الحديث والمعاصر** : برز **التكرار** في الشعر العربي الحديث والمعاصر بشكل ملحوظ ، وصار عنصرا أساسيا في القصيدة مما أتاح للناقد فرصة الكشف عن المعاني ، والإحالات الهاربة المتخفية ،كما أصبح نسقا تعبيريا مهما في بنية القصيدة العربية ، وشكّل وسيلة من وسائل التأثير " **إذ يتميّز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة على اكتشاف المشاعر الدفينة ، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي ، وإن كان التكرار التراثي ينزع يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج ، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي**"[6]

- يوظف **التكرار** بوصفه ظاهرة جمالية في الشعر العربي الحديث والمعاصر فيبعث الانفعال في نفسية المتلقي مما يجعله يخوض غمار البحث عما وراء الكلمات فيكون - **دافعا دلاليا** - لأن "**تصاعد التكرير يقود إلى**

---

١ . نشاوي نسيب : مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ،المؤسسة الوطنية الفنون المطبعية ، الجزائر ، ط١٩٨٤،١،

٢ . ابن منظور :لسان العرب ، ج٥ ، دار صادر ، بيروت، لبنان،ط١، ١٩٩٧ ،ص ٣٩٠

٣ . رجاء عيد : لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر ، (د ط)، ١٩٧٥ ، ص٦٠

٤ . بنيس محمد : الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،المغرب ،ط٢ ، ٢٠٠١، ص١٥٢

٥ . الغرفي حسن : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، (د ط)، ٢٠٠١ ، ص٨٢.

٦ . الملائكة نازك : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط١٩٨٣،١ ، ص٢٦٤

تصاعد التنوع الدلالي.»[1] وقد بحث النقاد في هذا المجال، وركّزوا على ثلاث أنواع **تكرار الحرف وتكرار اللفظ وتكرار العبارة**.

- وستسلط الدراسة الضوء على **تكرار اللفظ** لأننا بصدد رصد **سيمياء البحر وإيحاء التكرار** لذا سيتمّ تعريفه باعتباره نمطا من أنماط التكرار الشائعة وهو " **تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة** "[2] ولكنه ينبغي الحذر منه لأنه يحمل بعدا جماليا إيحائيا يتطلب ثقافة وذوقا من طرف الدارس تقول **نازك الملائكة** " **لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة ، والجمال إلا على يد شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله لا على التكرار نفسه ، و إنما على بعد الكلمة المكررة** "[3]. ونظرا لما زخرت به ملحمة الشاعر **محمود درويش** من تكرار علامة "**البحر**" بوصفها تقنية جمالية، كانت **السيمياء** هي الأنسب في الدراسة التي اقتصرت في الجانب التطبيقي على عنصرين :

- **أ – شعرية العنوان**
- **ب – سيمياء البحر وإيحاء التكرار**
- **المقاربة التحليلية**

- **أولا شعرية العنوان** : يحتل **العنوان** الصدارة بوصفه لافتة ومفتاحا أوليا ، ولبنة أساسية لسبر أغوار النص ، وتأويله فهو الرحم الخصب الذي ينمو فيه- **فمديح الظل العالي**- يبدو جملة مضغوطة فهو من الناحية النحوية جملة اسمية خبرها في المتن ، **مديح** مبتدأ معرف بالإضافة و**العالي** صفة مجرورة أما بالنسبة للمعنى **فالمديح** من الفعل **مدح** بمعنى شكر وأثنى ،لكن التناقض يبدو صريحا مع الصفة المنسوبة للمدح فالظل متعلق بالأثر لا الأصل فتتجلّى **المفارقة** ففي العادة نمدح - **الذات الفاعلة** - لا الأثر التابع ، فيصير الهجاء معنى متخفي يطرح جملة من التساؤلات أيّ سخرية مقصودة يا ترى ؟ وما علاقة تكرار **البحر** بالعنوان ؟ ومن المقصود بالهجاء ؟ ولماذا تخفت الذات الفاعلة بظلها ؟ .كل هذه التساؤلات تحمل أسرارا تتجلّى في المتن الشعري الذي تكررت فيه علامة "**البحر**" حاملة إيحاءات خفية سنتتبعها .

- ب – **سيمياء البحر وإيحاء التكرار :** يشكّل النص مجموعة من الكلمات ، أو الجمل المترابطة من حيث المعنى والمبنى ، والتي تؤدي دلالة مكتملة قائمة بذاتها ، وقد عبّر الشاعر بلغة انزياحية عن أشجانه موظفا تكرار علامة " **البحر**" الحاملة من ورائها الكثير من الإيحاءات .

---

[1] . درويش محمود : مديح الظل العالي ، دار العودة، بيروت ، لبنان ، ط٢، ١٩٨٤، ص٥٤

[2] . سليمان خالد: المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، دار الشرق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط١، ١٩٩٩، ص١٩٢١

[3] . سرجي نيلوس : الخطر اليهودي (بروتوكولات حكماء صهيون) ، ترجمة : محمد خليفة التونسي ، شركة الاستخراج الصناعي والصور الميكانيكية ، تونس ، (د ط) ، (د ت) ، ص ٣

- **يقول الشاعر: بحر لأيلول الجديد، خريفنا يدنو من الأبواب**
- **بحر لنشيد المرّ ، هيأنا لبيروت القصيدة كلّها**
- **بحر لمنتصف النهار**
- **بحر لرايات الحمام، لظلّنا، لسلاحنا الفردي**
- **بحر لزمان المستعار**[1]

- تتكرر العلامة "**بحر**" في الملحمة حاملة قلقا دلاليا مشكّلة مراوغة تزدحم فيها الدلالات، وتتجلّى مفارقات عديدة تتقاطع فيها الإيحاءات باحثة عن سخرية متخفية تحمل الكثير من المتناقضات ، والصراعات ، والمفارقة في أبسط تعريف "**شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما في حين يقصد منه معنى آخر ، غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر**"[2] وعليه عُدت شكلا من أشكال الانزياح توحي في الغالب بالسخرية ، وهذا ما يتقاطع دلاليا مع العنوان الذي يخفي هجاء من وراء مدح .

- تتقمص العلامة "**بحر** " في المقطع الشعري دور الحرب الواضحة المعالم مكانها بيروت كحيز جغرافي، وزمانها نهار واضح للعيان، فتضرب هذه الحرب كل جهود السلام والاستقرار، مما يشكّل مفارقات ساخرة تتخفى في البنية العميقة للنص - **فالبحر** - المعلن عنه الغاضب اقترن بالنشيد لكنه انزاح عن وظيفة الترويح مشكّلا مرارة معزوفة يشهدها العالم كله إنها - **سيمفونية** - الحزن المعبّر عنها بالألم والموت والحسرة ،فالأنشودة المعزوفة تخص لبنان التي تحولت لقصيدة الحزن مع قدوم هذا "**البحر**" الدموي المقرون بالدمار، وبالحمام الرامز للسلام فكانت الدهشة - **عنوانا للموت** - بدل الهدوء والاستقرار، إنه الواقع الشاهد والمؤرخ فلا سلام مع لغة الدمار المؤمنة بالقتل ، فتتحد لغة الشاعر بحبره واصفة "**البحر**" المحيل لحرب مدمرة عايشها فتتقاطع الكلمات المتلاعبة بالحروف مشكّلة عدم التوازن : **بحر** – **حرب** – **حبر** فالعلامة الأولى **بحر** تحيل للحرب المباغتة التي أرخها الشاعر، فتتقابل الصفات المتشابهة للعلامات الثلاث، **فالبحر** واسع وثائر وغاضب، و**الحرب** طويلة وظالمة وغاضبة ،**وحبر الشاعر** شاهد أيضا ومعاند ، فاليهود الصانعون للمشهد المأسوي شكّلوا حربا شبيهة **بالبحر** فزرعوا الدمار والموت ليبيّنوا للعالم مقولة **أوسكار ليفي** "**نحن اليهود لسنا إلا سادة العالم ومفسديه ، ومحركي الفتن فيه وجلاديه** "[3] ، وهذا ما يفسر ثورة الغضب في بيروت المسالمة التي قال عنها **نزار قباني** " **بيروت مثل الطفولة ومثل الأنوثة ومثل القصيدة ومثل رسائل الحب الأولى**" [4] ولكن المؤلم في ذلك أن الحرب تشهد السلاح الفردي ، والظل الوهمي فتتجلّى السخرية من عرب تلاحظ ساكنة ولا تدافع.

---

[١] . قباني نزار: وحيدا على القمة، دار الأمين: مصر، ط١، ٢٠٠١، ص ٢٧

[٢] . درويش محمود: مديح الظل العالي، ص ٦

- يوحي تكرار **البحر** إذن لقسوة الحرب فالجمل الاسمية الظاهرة فونولوجيا تعكس في بنيتها العميقة جملة التناقضات فهي تدل على الظلم الحاصل من طرف العدوّ ، والسكوت المميّت من العرب بوصفهم إخوة وأصدقاء فيصير **البحر** الواسع والجارف عنوانا للمعاناة يغرق فيه الشعب اللبناني والفلسطيني دونما حراك للعرب .
- وتتواصل الرحلة التأويلية مع مقطع شعري آخر
- **ضع شكلنا للبحر، ضع كيس العواصف عند أول صخرة**
- **واحمل فراغك .. وانكساري**[1]
-
- يعلن الشاعر عن إلزامية مكررة عبر العلامة "**ضع** " مخاطبا المقاوم آمرا إيّاه أن يشكّل بحره.فيتولد من الخطاب طرفا نقيضي لكل **حربه** أي **بحره.** واختيار المسار يعود للواقع المر المعاش ، فالحرب المعلنة تجاوزت كل ما هو متوقع ، وألزمت خلق التضاد ، فشتان بين بحر ثائر هائج مدعوم بأقوى الأسلحة ، وبين بحر يسبح فيه المظلوم بيد واحدة لا ساعد له إلا شجاعته ، فالكيس الفارغ يحيل لعرب تساعد قولا لا فعلا ، وهي بهذا تعدّ مفارقة ساخرة لبحر لا يصنعه إلا مقاوما يعيش المرارة أمام أمة عربية تؤمن بالفراغ ، فالقول لا يجدي نفعا أمام عاصفة البحر الإسرائيلي الهائج. وأمام هذه الخيبة يجيء الإعلان الصريح فحرب **المقاوم** الفلسطيني، واللبناني مكوّنة من إصراره، وهمته وحده دون إخوته.
- وعليه يحمل "**البحر**" فراغا لا مجديا صنعه الخذلان العربي الذي جسده حبر الشاعر الغاضب الشاهد، والمقارن بين البحرين ،وتتواصل درامية الأحداث مع كشف دلالات " **البحر** " التي تتزاحم مع غيرها من العلامات مشكّلة أزواجا من الثنائيات المتشاكلة حينا ، والمتقابلة حينا آخر ، فصورة **البحر** تقابل مرة بشاعة **الحرب** ، وأخرى تقابل **حبر الشاعر** راسمة درامية ساخرة لمشهد عربي يخذل لبنان المكان ، فتتوحد صورة "**البحر**" مع حبر الشاعر مكوّنة قصة خالدة هي جزء من أحداث التاريخ . فرغم خيانة العرب المؤمنة إلا بالفراغ والانكسار **فبحر المقاوم** في أرضه يوحي بثورة الغضب ضد جبروت البحر الإسرائيلي الدموي، فماء **البحر** القادم صنعه العدوّ بالدماء التي صنعت ملحمة درامية. وهكذا شكّل **التكرار** في هذا المقطع الشعري فنية لافتة ومؤثرة صوّرت انهزامية العرب أمام غطرسة حرب مدمرة.
- **وتستمر حكاية المقاوم العازم مع حبر الشاعر الواصف "البحر" المباغت:**

.

- **بحر جاهز من أجلنا**

- **دع جسمك الدامي يصفق للخريف المر أجراسا**[1]

- يصوّر الشاعر أشجانه – **فالبحر**- المحيل للحرب الضروس قدر محتوم لابد من خوضه ، فتكرار العلامة كل مرة فيه تذكير لضرورة المواجهة ، والتصدي فما على المقاوم الثائر بجسمه وروحه ، والشاعر الثائر بحبره إلا أن يشكّلا معبرا للخوض ، وحسن السباحة طالما الإخوة العرب لم يهمهم الظلم الحاصل ، فالصورة المأسوية تشهد البحر الواسع والثائر المحيل للغرق و الموت .وترسم أجراس التصفيق مفارقة ساخرة تحمل جنون حرب لا ترحم زادها الصمت العربي ألما وجراحا. ويسجل التاريخ ذلك بتصفح بيان أصدرته الجماعة الإسلامية في لبنان بتاريخ١٦ تموز جاء فيه:" **يأتي الاحتلال الإسرائيلي اليوم وفق خطة أعدتها أمريكا ، ونفذتها إسرائيل ،وقابلها الاتحاد السوفيتي حتى الآن بالاستنكار ليس إلا، وسكتت عنها الأنظمة العربية التي باركت سلفا نتائجها مما وضعنا نحن المسلمين في لبنان ، والمنظمة العربية بكاملها أمام مرحلة جديدة ، فيها كل التهديد والخطر على مصيرنا ، ومستقبل بلادنا و أجيالنا".**[2]

- تستفزنا العلامة "**بحر**" في كل مرة حاملة إيحاءات خفية لحرب مدمرة صوّرها الحبر كأداة لشحذ الهمم، والدفاع عن النفس ضد ظلم حاصل أمام صمت قاهر. وتبقى لغة خطاب الشاعر موجهة للمقاوم الفلسطيني واللبناني داعية إيّاه بعدم الاستسلام لهذه الحرب.

- وتتكرر العلامة "**بحر**" في كل مرة حاملة معاني خفية مصوّرة الواقع المعاش أثناء حرب ضروس.

- **بحر لأيلول الجديد وأنت إيقاع الحديد تدقني سحبا على**

- **الصحراء**[3]

- يعبّر الشاعر بلغة انزياحية عن إطلالة أخرى - **للبحر**- المنساق في زمن ليس ككل الأزمنة، فأيلول بداية فصل الخريف الغاضب الذي تتعرّى فيه الأشجار من الأوراق وتهاجر فيه الطيور أوكارها، فكأنما وقت الحرب يوحي بدمار حاصل مع بحر يحمل ضرورة الهجرة والفرار ،فالموت صار عنوانا للمعاناة ورغم ذلك فقوة البحر لم تترك مجالا للهروب فما كان من المقاوم إلا أن يواجه بالسلوك الفعلي لتكتمل الدراما مع لغة الشاعر المخلّدة بالقلم، فتتشكّل الأحداث المروية فتصير المقاومة لغة حديدية واقعية يرويها الراوي الشاهد المتفائل رغم صمت العرب بشجاعة تلوح بعيدا مثلما تتمنى الصحراء القاحلة مجيء الأمطار برؤية السحب .

- يوحي التكرار المستخدم للعلامة **بحر** بضرورة لفت الانتباه للأحداث الحاصلة فالتقاطع الدائر للعلامة "**بحر** " يحمل في طياته صمودا خفيا لمواجهة الحرب ،فتتشكّل الكلمات من الحروف نفسها، فكلمة **بحر** تحمل الكثير من الإيحاءات انطلاقا من تغيير الحروف في كل مرة فتصبح اللعبة مكشوفة.

---

[1] . درويش محمود: مديح الظل العالي، ص٦

[2] . يكن فتحي ، القضية الفلسطينية من منظور إسلامي ، بناية صمدي وصالحة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٩٥،ص ٩٤

[3] . درويش محمود: مديح الظل العالي، ص٦

- **بحر يحيل ⟵ للغدر والغرق وحرب تحيل ⟵ للموت والدمار**
- **بالمقابل حبر الشاعر يصف ويصوّر ⟵ يدعو للمقاومة رغم قوة البحر ⟵ ينتظر الانتصار رغم غطرسة اليهود**
- وتستمر حكاية المقاوم مع طول الحرب المشكّلة من دم بحر لا يرحم

سقط السقوط ، و أنت تعلو

- **فكرة**
- **ويدا**
- **و .. شاما**
- **لا بر إلا ساعداك**
- **لا بحر إلا الغامض الكحلي فيك** [1]
-

- تتضح السخرية الواضحة ، فالساقطون هم " **العرب** " الهاربون من بحر يعنيهم ، فتتقابل كلمة "**سقط**" بوصفها حالة للخذلان الجماعي العربي مع نقيضها الفردي المجسد في " **المقاوم** " الذي يعلو مبرهنا عن فكرة قضيته ، وسابحا في **بحره** الثائر بيديه راسما آثرا لا تنسى ، فتصير المفارقة لعبة مكشوفة ، فالبر و البحر كلاهما يشكّلان منفذا لهذا المقاوم . فيتحقق بر الأمان بشجاعته فلا مساندا له ، ولا بحر بوصفه إحالة لحربه المعاشة إلا بالغموض ، والمجهول الذي ينتظره .فيدل التفكير المنصب نحو " **البحر**" عن السفر والهروب ، والذي لن يتحقق أيضا لأنه يحمل مجهولا كحليا ،فالحرب حصار لا مفر منه سوى المواجهة .

- وهكذا يصبح **البحر** بؤرة تأويلية تتصاعد من خلالها جملة النبوءات ، فالامتداد الشاسع يحيل للهجرات المتوالية والعمق مركز دفن الأسرار المجهولة، **فالبحر** لطالما كان ملهم الشعراء ومكان البوح عما يختلج في الصدر لذلك كان ملاذ الشاعر لإعلان جملة ما يستشرفه مستقبلا ليتحوّل هذه المرة - موطن المجهول - الذي سيسفر عن رحيل دائم مادام السلام غير منشود والهدوء حلم عابر، فتتقاطع الأحلام المستقبلية مع حاضر الحرب المدمرة مشكّلة انزياحا دلاليا عبر **تكرار** يوحي بمصير مجهول، وتواصل الذات الشاعرة روايتها عن "**بحر**" يحمل الكثير من الغموض ليرتبط هذه المرة بعملية النبوّة النابعة عن عملية التبصر.

- **حدقت في كفي**
- **لأبصر ما وراء البحر**
- **تلك وسيلتي لتبصر الأشياء**

---

[1] . درويش محمود: مديح الظل العالي، ص ٢٠-٢١

- **-بحر – ثم بحر – ثم بحر**
- **من رآني عد أكفاني**
- **وغطى جرحكم كي يشتري جبلا**
- **وبباعا الصراعا**
- **يا أهل لبنان... الوداعا**[1]

- يستشرف الشاعر كنبيّ المستقبل ليرى ما وراء "**البحر**" الدال عن الحرب فيتبصر عبر **التكرار** بوصفه جمالية إبداعية **بحر – ثم بحر – ثم بحر** عن توالي هجرات جراء حصار حاصل، فيتحسر كل مرة من أزمة اللانتماء ، فالأرض الفردوس المفقود عنوانها دوما حروبا لا تتوقف ، وعليه فلا ملاذ إلا الرحيل عبر " **البحر**" الحامل لأسرار حنين يتدفق مع أمواجه المعبّرة عن غضب ثائر يبحث عن هوية مسلوبة ، ويعلن الشاعر الصامد رغم دعوته للشجاعة عن وداعه فلا ملاذ للبقاء ،فالموت سبيل البحر القادم الذي أسفر عن جرائم شنيعة يصعب وصفها، فيوحي "**البحر**" كل مرة عن بشاعة المشاهد ومرارة الدمار الحاصل لتكون بيروت القصيدة الحيز الجغرافي الشاهد عن الوحشية المرتكبة ، فيتحدّ القلم ويصبح دما ينزف مصوّرا بركانا دمويا جرفه البحر الشاسع فتتجلّى المفارقة الساخرة، فالماء سر الحياة ومنبع الصفاء تحوّل عبر التكرار للموت ، فالدنس والحقد اليهودي كان سببا للغة واحدة عنوانها الموت ،فلم يجد الشاعر المعبّر بالقلم من ملاذ سوى استشراف الهجرات المتوالية أمام خذلان عربي يؤمن بالكلام الفارغ متناسيا أن لغة -**البحر الجارف** - تُكتب بالسلاح وعليه كان التكرار المتوالي - **للبحر** - فيه سخرية متخفية لحرب عجز الشاعر عن وصفها معلنا وداعه ، فكانت رسالة الوداع عبر البحر الذي عبّر في كل مرة عن حال المقاوم، وهو يسبح في دمائه أمام العالم المصوّر دونما حراك .

- **الخاتمة:**

- حاول الشاعر **محمود درويش** شاعر المقاومة، والمدافع عن وطنه بحبره عبر رائعته "**مديح الظل العالي** " أن يعطي للعلامة " **بحر** " دلالات متعددة في كل مرة ، جاعلا منها مرتكزا تأويليا للتعدد ما استفزنا لتتبع الدلالات الإيحائية لتكرارها مستندين على **السيميائية** بوصفها إجراءا للتحليل.

- وانطلاقا من القراءة التأويلية لعبت العلامة "**بحر** " دورا فعالا في إبراز مدى تأثر الذات الشاعرة في الوصف والسرد للأحداث المروية ،إذ أبرزت أزمة الهوية والحرية المسلوبة ، ومدى معاناة شعب أعزل أمام قوة متغطرسة وظالمة ، وأسفر البحث جملة من مهام التكرار ونحن نستكشف أسرار البنية العميقة في كل مرة والتي أسفرت عما يلي :

---

[1] . درويش محمود: مديح الظل العالي، ص ١٠٠– ١٠١

- **أولا- صوّر تكرار العلامة "بحر" انهزامية العرب من خلال صمتهم.**
- **ثانيا – شكّل تكرار العلامة "بحر" أداة بارزة من أدوات تحقيق المفارقة التي أحالت لسخرية متخفية لعرب شاهدة دونما حراك وكأنها تتفرج مسرحية درامية .**
- **ثالثا - برز التكرار بوصفه فنية جمالية كشفت براعة اللغة المستخدمة مما فتح باب تعدّد الدلالات فكان بحر اليهودي الغاصب سجلا لحقد دفين يكشف انعدام الإنسانية إزاء مقاوم لم يستسلم.**
- **رابعا – تقاطع حبر الشاعر مع "البحر" لوصف الحرب فصنع فنية عالية أوضحت دور القلم الذي شكّل سلاحا لاذعا فصوّر شهادة تحكي مما صنع درامية الأحداث عند توظيف التكرار كل مرة.**
- **خامسا – أكد تكرار "البحر" بشاعة الحرب من خلال الوصف البشع لهمجية العدوّ فعمل بشكل مباشر بوصفه فنية جمالية على إبراز الأحداث بمصداقية.**
- **سادسا - برزت أهمية تكرار علامة "البحر " في التأثير على نفس المتلقي بتعدد الدلالات المصوّرة المقاومة الفردية أمام غطرسة يهودية محملة بالموت والدّمار.**
- **سابعا: تحوّل البحر إلى بوابة نحو المجهول من خلال دلالاته على الهجرات وعدم الاستقرار**

- المصادر والمراجع العربية
- **أ – المصادر:**
- ١- القرآن الكريم
- ٢- درويش محمود: مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤
- **ب – المراجع العربية:**
- **٣**- السيوطي جلال الدين : الإتقان في علوم القرآن ، ج٣ ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٨
- ٤- العسكري أبو هلال، الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٦٣
- ٥- الغرفي حسن ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠١
- ٦- القاضي الجرجاني : التعريفات ، تحقيق : نصر الدين الدين التونسي ، شركة القدس للتصوير، القاهرة ، مصر ، ط١، ٢٠٠٧
- ٧ – الملائكة نازك : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط٧ ، ١٩٨٣
- ٨- بنكراد سعيد: السيميائيات والتأويل ، مدخل لسيميائيات س ش بورس ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١،٢٠٠٥
- ٩- بنيس محمد : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالا ته، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٢، ٢٠٠١

- ١٠- خالد سليمان : المفارقة والأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط ١، ٢٠٠١
- ١١- عيد رجاء: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د ط)، ١٩٧٥
- ١٢- قباني نزار: وحيدا على القمة، دار الأمين، مصر، ط١، ٢٠٠١
- ١٣- ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١
- ١٤- نشاوي نسيب ، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، المؤسسة الوطنية الفنون المطبعية ، الجزائر ، ط١، ١٩٨٤
- ١٥- يكن فتحي: القضية الفلسطينية من منظور إسلامي، بناية صمدي وصالحة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٩٥
- **المراجع المترجمة :**
- ١٦- جون كلود كوكي : السيميائية مدرسة باريس ، ترجمة : رشيد بن مالك ، الجزائر ، دار الغرب ، (د ط) ، ٢٠٠٣
- ١٧ – سرجي نيلوس : الخطر اليهودي (بروتوكولات حكماء صهيون) ، ترجمة : محمد خليفة التونسي، شركة الاستخراج الصناعي والصور الميكانيكية ، تونس ، (د ط) ، (د ت)
- **المجلات والدوريات:**
- ١٨- مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد ٤٩٣، ديسمبر ١٩٩٩
- ١٩ – الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد ٢، السنة ١، فبراير ١٩٨٨
- **القواميس:**
- ٢٠- ابن منظور: لسان العرب، ج ٣، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٩٧

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X






مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثاني – العدد 9 يوليو 2015


بسم الله الرحمن الرحيم



مجـلـة جيـــل الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies



ISSN 2311-519X

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعداها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف...،وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• <u>أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:</u>

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

يحوي هذا العدد مواضيع مختلفة تجمع بين المتعة والإضافة المعرفية، إذ يقدم لنا بعض الباحثين إضاءات لسانية ولغوية، ويلج بعضهم الآخر عوالم الشعر من خلال البحث عن الملامح الثورية في الشعر العربي الحديث، وعن تيمة الاستصراخ في الشعر الأندلسي، وكذا عن العربيات في ديوان المثنوي. هذا وتتوزع الدراسات السردية بين البحث في الرواية العربية الحديثة والرواية الغربية وأدب الأقليات وما تثيره من إشكاليات أهمها الهوية... ليكون لمناهج النقد الأدبي حضور في هذا العدد من خلال الحديث عن المنهج النفسي.

من خلال هذا التنوع الموضوعاتي وما يحمله من اختلاف الرؤى والتصورات التي تغذيها المرجعيات المختلفة، نأمل أن يقدم العدد المعرفة والمتعة معا. ننتظر تعقيباتكم تصويباتكم وإضافاتكم.

في الأخير تقبلوا تحيات أسرة المجلة . رئيسة المركز ورئيسة التحرير وهيئة التحرير واللجنة العلمية ولجنة التحكيم .وشكرها الكبير للباحثين المشاركين في هذا العدد .

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

من أنموذج القاموس إلى أنموذج الموسوعة

حفر في طبيعة العلاقة بين العلامة اللسانية ومدلولها

د. أحمد طيبي وَ د. ميلود ماريف ،كلّية الآداب واللّغات والفنون ، جامعة سعيدة ، الجزائر .

ملخص المقال :

إذا اتّفق أنّ الإنسان هو علامةٌ وسط علامات أخرى ، وأنّه يرى نفسه من خلال تلك العلامات ، وأنّه يقرأ الكون الذي يعيش فيه ويعبّر عنه من خلال العلامات أيضاً ، وأنّه يترْجم ما يحسّ به لتبليغه إلى الغير بواسطة أنظمة مختلفة من العلامات يقع في أعلاها النّظام اللّساني ، فإنّه حاول ، ومنذ وقتٍ بعيد ، ورغبةً منه في توظيف هذا النّظام واستعماله بشكلٍ أنجح وبخاصة في عملياته التّواصلية المختلفة ، ضبْطَ **العلاقة التي تحكم العلامة اللّسانية بمدلولها** وبالتّالي التّحكم في آلية توليد المعنى . إلا أنّ حاجاته الملحّة اضطرته أنْ يستعمل اللّغة لابتكار **صورٍ مجازيةٍ** يزين بها عملية تواصله أو إبداعه الفنّي ، وخلق رموزٍ من الأشكال اللّغوية لتأثيث طقوسه ونواميسه ومعابده ، زيادةً على **لعبه باللّغة** وجعلها تكشف وتخفي في الآن ذاته من خلال استعمالها لصنع **ألغازٍ وشفرات** ، فهلْ سيسعفه هذا الوضع الجديد في أنْ يتخاطب مع الآخر وأنْ يفهمه ، وأنْ يحقّق عملية التّواصل بقدرٍ كافٍ من النّجاح ؟ ومنه يحقّ لنا ههنا أنْ نتساءل عن سرّ العلاقة التي تربط العلامة اللّسانية بمدلولها ؛ وهلْ يوجد مدلولٌ حرفي للعلامات اللّسانية ؟ أو بعبارة أخرى هلْ علاقة الكلمة بمدلولها هي رهينة قاعدة مضبوطة ونهائية، أم هي رهينة السّياق أو المقام الذي أدرجت فيه، وبالتّالي يتعيّن الانتقال من أنموذج القاموس إلى أنموذج الموسوعة؟

الكلمات المفتاحية : العلامة اللّسانية ، المدلول ، عمليات التّواصل ، أنموذج القاموس ، أنموذج الموسوعة ، توليد الدلالة ، التّكافؤ ، السّياق .

تقديم :

إذا كان الإنْسان يرى نفسَه والعالم المحيط به من خلال علامات ، فإنّه يعبّر عنه من خلال علاماتٍ أخرى يستنبطها لتحقيق عملية التّواصل .[1] ومن بين الأنظمة السّيميائية المختلفة يتميّز النّظام اللّغوي باعتباره قادراً على وصف الأنظمة السّيميائية الأخرى وأكثرها قابليّة للتّحليل ، ولأنّه النّظام الذي يوفّر حصاداً أوْفر وأثرى على مستوى توليد الدّلالة وإمكانية التّأويل ، ممّا يكشف أنّ أنموذج العلامة اللّغوية هو الأنموذج السّيميائي الأعلى بامتياز.[2] وبالفعل فنحن نترْجم ما نحسّ به وما تدركه حواسنا منْ أشياء إلى كلماتٍ لنتواصل بها مع الغير ، وتصبح الكلمات في هذه الحال ـ سواءً كانتْ إصداراً لأصوات أم رسوماً لحروف ـ الواقع الذي نرى به تلك الأشياء ، والحقيقة التي ندرك به تلْك الأحاسيس ، والشّيء الذي لا

---

[1] . كما يقول جريماص ، ينظر : أمبرتو إيكو ؛ العلامة ؛ تحليل المفهوم وتاريخه ، ترجمة : سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٧ ، ص : ٢٠٣ .

[2] . ينظر : أمبرتو إيكو ؛ السّيميائية وفلسفة اللّغة ، ترجمة : أحمد الصمعي ، المنطمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ص : ٨٥ .

توجد له في لغتنا كلمةٌ تعبّر عنه ، فكأنّما هو غير موجودٍ وإنْ وُجد في الكون المحيط بنا.[1] إلاّ أنّ نجاح التّواصل يتطلّب أنْ يستعمل طرفا عملية التّواصل سواءً المرسل أو المتلقي نفس السُّنن ، وأنْ توجد أيضاً مواضعةٌ بخصوص طريقة استعمال ذلك السّنن وبخصوص المدلولات التي تُسند إلى عناصر ذلك السّنن ، بمعنى أنْ تُقحم العلامة اللُّغوية في نظام دلالة (منْ وجهة نظر علم الدّلالة) أو أنْ تتركّب مع علامات أخرى (من وجهة نظر نحوية) ، أو أنْ توظّف في سياقٍ أو مقامٍ (من وجهة نظر تداوليّة) حتى يتمكّنا من فهم الرّسالة بالطّريقة نفسها.[2]

وقدْ حاول الإنسان منذ القدم التحكم في آلية توليد المعنى بدْءً من تقْييد علاقة العلامة بمدلولها وبموضوعهـــا داخل المثلّث المعروف (العلامة / الموْضوع / المدْلول) والذي استعـاده العديد من الباحثـين في اللّسانيـــات وفي فلسفة اللّغـــة من سوسير إلى بيرس وصولا إلى موريس مع اختـــلافٍ في طريقة تسمية الأطراف الثّلاثة للمثلّث . إلاّ أنّ هذا المثلّث لا يصلُح إلاّ باعتباره منطلقاً لحفرٍ أعمق في مفهوم الدّلالة وفي طبيعة العلاقة بين العلامة ومدْلولها على وجْــه الخصوص[3] التي ظلّت طوال عهودٍ ممتدّة صعْبة المنال عصيَّةً على التّحديد ، وهذا ما حيّر العديـــد منْ فلاسفة اللّغة بدءً من الرّواقيين ، مروراً بالقرون الوسـطى ، وصولاً إلى لوك وبيرس وهوسرل وفيتغنشتاين وجعلَهم عاجـزين على وضْع أساسٍ يرْبط بين نظرية المدْلول اللّغوي ونظرية التّمثيل[4]، غير قادرين على الإجابة على سرّ توليد الدّلالة ، متَسائلين كيْف أنّ اللّغة تكشِف وتخفي في الآن نفسه ، وأنّ الإنسان يصرّح ويتكتَّم في ذات الوقـــت ، ويُثبِت لينْفي ، ويصْدُق[5] ليكْذِب متلاعباً بالألفـاظ ومستعملاً شتّى الحيَل الأسلوبية وشتّى الأشكال الخطابيّة جاعلاً منْ قوله أوْ منْ نصّه لغزاً أوْ تمريناً تأويلياً أوْ أُلْهيةً للتّسلية .

فما نوْع العلاقة التي ترْبط إذاً العلامة اللِّسانية بمدْلولها ؟ وهلْ يوجـــد مدْلولٌ حرفيٌّ للكلمات أمْ أنّ المدلول مرتبطٌ دائماً بالسِّياق الذي وقع استعمال العلامة اللِّسانية فيه أوْ بالمقـــام الذي نُطقتْ فيه ؟ وهلْ توجد إمكانيةٌ لضبط هذه السِّياقات والمقامـــات وهي غير متناهيةٍ بحيث يمكن دائماً لمستعمل اللُّغة أنْ يتعرَّف على المدْلول ضمْن تلك السِّياقات ؟ أوْ هلْ العلامة اللُّغوية تشكِّل وحدةً منْ نظام الدَّلالة فقطْ ، أمْ أنّها وحدةٌ يمكن التَّعرف عليها منْ عملية التَّواصل ... ؟[6]

أوْ قدْ نعيـــد صياغة هذه الإشكالية وفْق الصُّورة التّالية : هلْ يمكِن تحديد مدلولِ العلامة اللِّسانية بالتَّعويل على أنموذج القاموس أوْ بالتَّعويل على أنموذج الموسوعة أوْ باعتمادهما جميعاً ؟

العلامة وأنموذج القاموس (العلامة والمعنى الأحادي) :

حظيتْ نظرية العلامة بوجـــهٍ عامٍّ وبخاصّة اللّسانية ومـا زالتْ تحظى باهتمـــام الكثير من المفكرين ، والمناطقة ، وفلاسفة اللّغة ، وعلماء الكلام ، والفقهاء ، والأصوليـيـــن ، والمفسّرين ، وفقهاء اللُّغة على مرِّ العصور والأزمنة ، لما تنماز به من بالغ الأهمية في حياة الإنسان وفي سياق تجربته الوجودية والاجتماعية ، إذْ الإنسان فهم جيّداً أنَّ على العلامة يرتكز

---

[1] . ينظر : السابق ، ص : ٢١ .

[2] . ينظر : السابق، ص : ١٧ ، ١٩ ، ٤٨ .

[3] . ينظر : السابق ، ص : ١٧ .

[4] . ينظر : السابق ، ص : ٥٥ .

[5] . ينظر : السابق ، ص : ٢٤ .

[6] . ينظر : المرجع السابق، ص : ٢١ ، ٢٥ .

تعويله منْ أجل الوفاء بحاجات تواصله المختلفة والمتنوّعة مع أفراد مجتمعه وتحقيق التَّفاهم معهم والإفصاح منْ خلالها أيضاً عمّا يدور في خُلده منْ أفكارٍ وما يعْتمِل في داخله من انفعالاتٍ وتأمُّلاتٍ ورغبات.

ولقدْ أدرك فلاسفة اللّغة الغربيون ممّنْ صبّوا جام انشغالهم بالموضوع ابتداءً من الرّواقيّين إلى كاسيرر ، ومنْ فلاسفة القرون الوسطى إلى فيكو، ومن القدّيس أوغستين إلى فتغشتاين ، أهمية البحث والتّنقيب في سرِّ العلاقة التي تربط العلامة اللِّسانية بمدْلولها ، ولمْ تتوقَّف أبحاثهم عنْ الاستفسار حول حقيقتها وتقديم طروحاتٍ بإزائها، لأنَّ مدار العملية التَّواصلية برمَّتها تتوقَّف عليها ، معترفيــن ، في الآن ذاته ، أنّها من الصُّعوبة ما يجعلُ دراستهم أكثر إرباكا وتعقيداً من أيّ دراسةٍ أخرى لجانبٍ آخر من العلامة اللِّسانيــة[1].

ولمْ يكنْ هذا الاهتمام قصراً على فلاسفة الغرب ، فلقدْ أظهر العلماء العرب القدامى أمثال (الجاحظ ، والإمام الغزالي ، والقاضــي عبد الجبار ، والرّازي ، والباقلاني ، وعبد القاهــر الجرجاني ، وابن جني ، وابن عربي وغيرهم) ، منْ جانبهم ، ميلهم إلى دراسة المعنى وأبْدوا رغبةً جامحةً في الكشف عن العلاقة التي تربط الدّال بالمدلول أوْ كما تردَّدت أحياناً في عُرفهم بعلاقة الاسم بمسمّاه ، أو اللَّفظ بمعناه ، فكانوا على قدرٍ كبيرٍ من الوعي الواضح بهذه القضيّة . ولعلّ تلك المباحث التي خاض فيها الأصوليون والتي كانتْ تدور بصفةٍ خاصّةٍ في فلك " المبادئ اللّغوية " كما كانتْ تسمى عندهم ، تُقدّم دليلاً بيّناً على احتضانهم المسألة بمختلف جوانبها وتجلياتها ، بلْ يمكن القول جازمين بأنّ علوم البيان ومباحث إعجاز القرآن بخاصّةٍ ، لم تكنْ إلاّ مظهراً يعكس بعمقٍ استجابة هؤلاء الأئمّة الأفذاذ للتّفكير في قضية العلامة اللِّسانية وفي علاقتها بمدْلولها.[2]

لكنْ قبل أنْ نخوض في تحليل إشكالية العلاقة بين هذين المكونين الأساسيين في صلب اللّغة الإنسانية وفي طبيعة التّفكير الإنساني الذي يغدو مستحيلاً في غيابهما منْ مُنطلق أنّ كلّ عمليّةٍ تفكيريّةٍ هي آليةٌ يحرّكها وجودٌ لإحالةٍ على هذين الطرفين، لا بأس أنْ نمرّ على محطةٍ مهمّةٍ متعلّقةٍ بالوقوف على كنْه العلامة اللِّسانية في حدِّ ذاتها ، فالفكرة الأصلية للعلامة والتّعريف البسيط المعتاد الذي تبنَّته الفلسفات القديمة والحديثة على السّواء لتحديدها هــو أنّها " شيءٌ يقوم مقــام شيءٍ آخر " أو هي " كلّ شيءٍ أوْ حدثٍ يحيل على شيءٍ ما أوْ حدثٍ ما " ، وهذان التّعريفان قدْ يفضيان بنا إلى فهم العلامة على أنها علامةٌ معادِلةٌ صِرْفةٌ تتأسَّس على شرط الاستبدال وعلى التّساوي والتّعالق القارّ والمحدَّد منْ قبل السُّنن وعلى التّكافؤ والتَّطابق والتَّشابه بين العلامة والمدلول ، أو أنها قطعةٌ بديلةٌ لا تملك غير مدلول الشّيء الذي تشير إليه . فالعلامة ، بهذا الشّكل وبوصفها عنصراً في السّيرورة التّواصلية والدّلالية، تفهم دائماً على أنّهــا " شيءٌ يعوض شيئاً آخر" ، وتوجد « كلّما استعملَ الإنسان شيئاً ما محلَّ شيءٍ آخر » كمايقول إيكو [3]، أو كما قال العرب « كوْن الشّيء بحالة ، يلزم العِلمُ به العِلمُ بشيء آخر . » [4]

وهذه التّعريفات التي سقناها الآن تتَّفق جميعها بشكلٍ أو بآخر وتجتمع حول كون أنَّ العلامة لا تعدو أنْ تكون « شيئاً يقوم مقام شيءٍ آخـــر » ، والمراد بـ " شيء " الأولى ، في هذا التّعريف ، لفظٌ أو عبارةٌ ملموسةٌ أو

---

1. Voir : Umberto U. ECO , Sémiotique et philosophie du langage, édition Presses Universitaires de France, 1993, P. 10 .

٢ . ينظر: حامد أبو زيد ؛ إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المركز الثقافي العربي ، ط ٤ ، ١٩٩٦ ، ص : ٥١ وما بعدها .

٣ . العلامة ؛ تحليل المفهوم وتاريخه ، ص : ٩ .

٤ . الجرجاني ، علي بن محمد بن علي ؛ كتاب التّعريفات ، دار الكتب العلمية بيروت ، ١٩٨٣ ، ص : ١٣٩ .

صنف من التّعبيرات الملموسة الممكنة أوْ هي نمطٌ منها ، أمّا " شيء " الثّانية فالمراد بها " المدْلول " أو" المضْمون " أو" المفْهوم " أو " المعْنى " أو غيرها ، وهي مصطلحاتٌ معادلة ، بصفةٍ من الصّفات وبحسب الإطار النّظري الذي يحيل عليه المتكلّم ، في التّقاليد الفلسفية واللّغوية والسّيميائية ، للمصطلح الأول " مدْلول " .[1]

و" المدلول " هنا بمعنى المضامين أو التصورات الذهنية كما هي مفهومة من الموسوعة المصطلحاتية في الفكر السوسيري على وجه الخصوص وفي اللسانيات على وجه العموم وليس المدركات الموجودة في الواقع ، حيث إن علاقة العلامة بمرجعها تقع خارج إطار الاهتمام ، وإنما التركيز ينصب حينئذ على تكويناتها الداخلية وعلى طبيعة علاقتها بمدلولهـــــــا .

والطرح ذاته وجدناه لدى الإمام الغزالي عندما اعتبر أن الشيء له في الوجود أربع مراتب ، الأولى : حقيقته في نفسه . الثانية : ثبوت مثال حقيقته في الذهن . الثالثة : تأليف صوت بحروف تدل عليه . الرابعة : تأليف رقوم تدرك بحاسة البصر دالة على اللفظ، وهو الكتابة .[2]ولقد سار الرازي في نفس المتجه بعدما قرر أن الكلمات لم توضع لتحيل على الموجودات الخارجية ، بل وضعت للدلالة على المتصورات الذهنية .[3]

إن هذا المعنى الذي أوردناه الآن هو الذي يعكس العلاقة بين العلامة اللسانية ومدلولها الأحادي أو الحرفي أو المعجمي *denotational* أو بمعنى آخر ما قصدناه من العبارة " العلامة وأنموذج القاموس." وهو المدلول المرجعي أو المعجمي الدقيق والضيق الذي تحوزه كلمة أو عبارة في لغة ما بموجب قاموس تلك اللغة ، وهو على درجة عالية من الموضوعية والثبات ، أو هو ذلك الجزء من الفهم المشترك بين الجماعة اللغوية المتداول والثابت في أذهانهم ، الموجود في قواميس لغتهم ، والمتشكل بفعل شيوع الاستعمال ، وكلما حافظ مستعملو اللغة على توظيفه ـ كما يفترض أن يوجد بين دفتي القاموس ـ كلما نجح تواصل بعضهم ببعض وزادت امكانات تفاهمهم إلى أقصى حدّ ممكن .[4]

فالمتلقي يمكنه بسهولة فهم الخطاب الذي يبعث به الملقي فهما آليا استنادا ، من جانب ، إلى معرفته الأساسية باللغـــة " ل " وبسرعة استحضاره لها ، وبالنّظـر كذلك إلى اشتراكه مع المرسل في المدلولات المعجمية المتضمنة في القاموس الذي يتقاسمانه باعتبارها مجموعة من القواعد المتفق عليهامن قبل . ففي هذه الحالة تكون دلالة اللغة " ل " مركبة في صورة قاموس يسعى دائما نحو تقديم معرفة لسانية صرفة (معلومات لسانية متعلقة بالمميزات الدلالية للوحدات المعجمية) ولن تعرض إلا المدلــول الحرفي المباشر[5]. فإذا أخذنا الوحدة المعجمية / رجل / على سبيل التمثيل فإنها ستحيل ، بالرجــوع إلى القاموس الممثـل للغة " ل " على مدلول (إنسان ، ذكر ، بالغ ...) .

لكن العلامة اللسانية بشكـل أضيق واللغة بشكل أوسع لا تستعمل لمجــرد القيام بعمليــات التواصل ،ــ وحتى أثناء استعمالنا لها في التواصل ، فإننا في الواقع لا نستعملها « لمجرد قول شيءٍ ما (أو إعلان شيءٍ ما يخص عالماً مرجعاً) ،

---

[1] . ينظر: إيكو ؛ السيميائية وفلسفة اللغة ، ص : ١١٥- ١١٦ .

[2] . ينظر: الغزالي ، أبو حامد محمد بن محمد ؛ المستصفى ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص : ١٨- ١٩ ، ومعيار العلم في فن المنطق ، تحقيق : الدكتور سليمان دنيا ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦١ ، ص : ٧٥ .

[3] . ينظر: الرازي ، فخر الدين ؛ المحصول في علم أصول الفقه ، تحقيق : الدكتور طه جابر فياض العلواني ، جامعـــة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض ، ط١ ، ١٤٠٠ هـ ، ٢٦٩/١ وما بعدها .

[4] . ينظر : باقر جاسم محمد ؛ اللغة والمعنى : من التفاهم إلى سوء التفاهم ، http://www.hurriyatsudan.com/?p=107355

[5] . ينظر: السّيميائية وفلسفة اللّغة ، ص : ١٢٨ - ١٣٣ .

ولكنْ أيضاً لتحقيق أفعال تواصلية أخرى من قبيل : الالتماس ، والأمر ، والسؤال . وبإيجاز نريد بعملية التواصل التعبير عن تنوع كبير في المواقف القضوية حيث لا يمثل منها الإثبات والإحالة على المرجع إلا حالة من هذا النوع [1]»ـ بلْ غالباً ما تستعمل لتمثيل الكون لمحيط بنا بحسب طريقتنا في رؤيته ، ويتجلّى ذلك بالخصوص في النّصوص الأدبية ، وفي الإبداع الفني وصولاً إلى أسمى درجاته وهو الشِّعر . فلا غرابة إذاً إن كانت جل الأمثلة المدرجة من مصادر أدبيةٍ سواءً كانتْ شعراً أم نثراً [2] ، وفيها نجد أن العبارة تفهم في كثير من الأحيان لا بحسب دلالتها الصّريحة ، بلْ بحسب دلالاتها الحافة التي تفرزها السياقات والمقامات ، وأن المبدع في اللغة يستنبط بصفة غير متناهية صورا مجازية يزين بها عمله التواصلي أو إبداعه الفني أو يعمد إلى ألغاز أو أحاجي [3]يتعذر على القاموس ترجمتها وتقديم تفسيرٍ محدَّدٍ لها . « وحينها كيف يتسنى للأفراد أن يتخاطبوا وأن يفهم أحدهم الآخر ، وأن تتحقق عملية التواصل بقدرٍ كافٍ من النجاح ، وبالخصوص كيف يترجموا من لغة إلى أخرى تلك الرموز وتلك الصّور وتلك المدلولات بقدرٍ مقبولٍ من الوفاء ومن الدّقة .» [4]

في هذا المستوى يتَّضح إلى أيّ حدٍّ يكون الحكم على العلامة اللسانية القائم على حجـــة المساواة وعلى التكافؤ (استبدال مماثل بمماثل) قابلاً للنقاش ، وعندها يمكن الاستفسار حول حقيقة علاقة العلامة بمدلولها وهل هي فعلاً رهينةُ قاعدةٍ مضبوطةٍ ونهائيةٍ أو بعبارة أخرى : هل هي حقيقةً ذلك الشّيء الذي يفتح دائماً على شيءٍ آخر أم أنّها تقول شيءً إضافيّاً كما يشير بيرس؟ [5]، وحينها نكون مجبرين إلى الارتكان واللّجوء إلى أنموذج الموسوعة لتفسير علاماتنا ؟

ب) العلامة وأنموذج الموسوعة :

إذا انطلقنا من الفكرة التي انتهى إليها أرسطو في أثناء تحليله للخطاب الفلسفي، في أثناء نقاشاته العميقة حول الاستعمالات اللغوية بالخصوص ، وهي أنّ الوجود يقال بطرقٍ مختلفة [6] ، أمكننا القـــول أن مستعملي اللغة سيقفون أمام أشكالٍ تعبيريةٍ مختلفةٍ تتنوع بتنوعهم من جانب ؛ بحسب رؤية كل واحد منهم للكون المحيط به وبحسب تجربته الحياتية ، ومن جانبٍ آخر ؛ بحسب إمكانات كل فرد منهم اللسانية ومقدرته على استعمال مخزونه اللغوي فضلا عن ميوله وأهوائه ودوافعه النفسية والاجتماعية ، ممّا يجر معه زخماً واسعاً من احتمالات فهم بعضهم للبعض الآخر، فقد يستعمل أحدهم العلامة اللسانية استعمالا منحرفاً يُبعدها عن دلالاتها المعجمية البسيطة موضع اتفاقهم ، وقد يكون ذلك عن قصد أو من دونه ، أو قد تقبَل أوجهاً ومدلولاتٍ متعددةً بسبب السِّياق والمقام الذي أدرجت فيه ، وبالتالي تكون النتيجة اختلالاً في التفاهم واختلافاً فيه كبير وسوء ً في تقدير للدلالة ممّا يتسبب في انقطاع التواصل بين المتكلم / الكاتب والمستمع / القارئ .

إنّ معظم المهتمين بـ " العلامة اللسانية " على وجه الخصوص ، وعلى مرّ العصور ، وتحديداً منذ عهد الفلسفة السوفسطائية التي ازدهرت في اليونان في القرن الخامس قبل الميلاد ، يجتمعون حول رؤيةٍ موحَّدة ترى في كوْن اللُّغة الإنسانية كما تكون وسيلةً للتَّواصل والتَّفاهم دون عائقٍ ، تكون في الآن ذاته وبامتيازٍ وسيلةً فعّالةً للمراوغة والإرباك

---

[١] . المرجع السابق ، ص : ٢٥ .

[٢] . ينظر : المرجع السابق ، ص : ٢٦ .

[٣] . ينظر : المرجع السابق.

[٤] . المرجع السابق ، ص : ٢٩ .

[٥] . ينظر : المرجع السابق، ص : ١٠٩-١١٠ .

[٦] . ينظر : السابق ، ص : ٣٧ .

والتَّشويش وإخفاء المعنى وحجْب الدَّلالة والتَّلميح وعدَم التَّصريح والإغراق في الذّاتية ، وفي الجملة وسيلةً للّعب باللّغة لأغراضٍ مختلفةٍ مع تغييبٍ تامٍّ للواقع الموضوعي وللحقيقة ، ممّا يؤدّي إلى سوء التَّفاهم وخلق عقباتٍ أمام محاولة الإبقاء على العملية التواصلية مستمرة وعدم توقفها نهائياً .وإذا كان الأمر قد يهون ، على مستـوى المتكلِّم والمستمِع ، حين التَّعبير بالعلامة اللسانية الواحدة على المفهـوم الواحد ، فإنه يتعقّد دون شك عند التعبيـر عن جملة من المدلولات والأفكـار بواسطة مجموعـة من الوحدات اللسانية المتداخلة والمترابطة مع بعضها البعـض .

فالمستعمِل إذنْ « هو من يقرِّر كيـف ومتى ولأيِّ الأغـراض يستعمل اللُّغة [في كلامه المنطـوق أو المكتوب] ، فهي تؤدي الوظيفة التي يمليها عليها هو فحسبْ ، سواءً أكانتْ تلك الوظيفـة سلبيةً أمْ إيجابية، أخلاقيةً أمْ لا أخلاقية. فإذا شاء المرء أنْ يلوّثها بالأيديولوجيا المغلقَة على ذاتها وبالتَّدليس، وأنْ يجعل منها منطلقاً لرسم صورةٍ لفظيةٍ مُغرقـةٍ في الذّاتية عن الواقع، استجابتْ له [وطاوعته] وأعطتْه من طاقاتها التَّعبيرية ما يجعل ُ الحق َ باطلاً ، والقبح َ جمالاً والنّور َ ظلاماً .[1]»وهذا مـا يفسِّر مقولة فتْجنشتاين ذائعـة الصيت : « لا تسْأل

عنْ معنى الكلمة ، واسْأل فقطْ عن استعمالها.[2]»والذي يعنيه فتْجنشْتاين من هذه العبارة أنّ مدلول العلامة اللِّسانية لا يعدو غير كيفية استعمال المتكلمين لها ونوع السّياقات التي يمكن أنْ تحلّ فيها في كلّ آنٍ وحين.[3]

وإذا استقرَّ في أذهان كثيـرٍ من المهتمين أنَّ العلامة « هـــي شيءٌ من خلال التّعـرف عليه نعرف شيئاً إضافيـاً » ، كما يقول بيرس[4]، فإن أيّ محاولة لتحديـد صناعة المعنى وأن أي رغبـة تبحث حصر توليد الدلالة ضمن قاعدة محددة ونهائية لا تعدو أن تكون أُطوبيا أو حلماً صعْب المنال أو عمليةً جريئةً تكاد تكون مستحيلةً لا يقْدُم عليها إلاّ مجنون كما يرى إيكو .

في هذا المستوى ينبغي التَّسليم إذنْ وقَبول فكرة أن علاقة العلامة اللّسانية بمدلولها ليست قائمة دائما على التساوي والتطابق والتكافؤ بين العبارة والمضمون والتّعالق القارّ والمحدّد من قبل السّنن ، وهي بالتّالي ليستْ رهينة قاعدةٍ مضبوطةٍ ونهائيةٍ كما سبق ، بلْ رهينة السِّياق أو المقام الذي أدرجت فيه ، والسياقات والمقامات متنوعة وغير نهائية ، ومنه فإن تأويل العلامة ليس بالأمر الهين البسيط كما قد يتصور البعض ، ولكنها متوقفة دوما على رؤية كل منا للكون وعلى تجربتنا الحياتية ، أو بمعنى أخر فإن قراءتنا للعلامات اللسانية وفهمنا لها الفهم الأنسب تتجاوز المعطى القاموسي متوسلة المعطى الموسوعي .[5]

---

[1] . باقر جاسم محمد ، اللغة والمعنى : من التفاهم إلى سوء التفاهم .

[2] . زيدان محمد فهمي ؛ في فلسفة اللّغة ، دار النّهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص : ١٠٦.

[3] . ينظر : اللغة والمعنى ؛ من التّفاهم إلى سوء التّفاهم .

[4] . Peirce, C.S : Ecrits sur le signe, Ed. Seuil, Paris p. 120.. وينظر لذلك : حنون مبارك ؛ دروس في السّيميائيات ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص : ٤٥ .

[5] . ينظر : السّيميائيـــة وفلسفة اللّغة ، ص : ٥٩ .

في هذا الصدد يشيــر إيكو إلى أنّ أبيقراط كان دائماً « يؤكِّد أنّ العَرض ملتبسٌ إذا لمْ يقيَّم بحسَب محيطه ، مع اعتبار الهواء والمياه والأماكن والحالة العامَّة للجسْم والحمية التي بإمكانها أنْ تغيِّر تلك الحالة .كأن تقول : إنْ كان " ق " فإذنْ " ض " ، ولكنْ علىشرط أنْ يساهم العاملان " ي " و " س " . يوجد سُنن ولكنَّه ليس متواطئاً .»[1]

وإذا ثبت أنه لا توجد قاعدة تحكم العلاقة بين الكلمة ومدلولها ، واتَّفق أن المدلول متوقفٌ دائما على السياقات وهي متنوعة ، فإن الأكيد هو أن تلك السياقات ليس بالمستطاع تقعيدها أو تمثيلها دلاليا ، إلاّ أن اللغة تحوز ، بطريقة ما في قواعدها الدلالية ، تعليمات موجِّهة بصفةٍ تداولية تمكِّن المستعمل من الإمساك بخيوط الدّلالة ، إلا أنه أمام ثراء السياقات وأمام لا نهائية المقامات ، يصبح من غير الممكن الإحاطة بجميع استعمالات كلمة ما ،

ويتعين حينها الانتقال من أنموذج القاموس إلى أنموذج الموسوعة .[2]

في هذا السّيـــاق عندما قال (شارل موريس *C.Morris*) أنّ « الشيء لا يشكّل علامة إلا لكونه مؤولا كعلامة عن شيء آخر عبر مؤول » ، فإن هذا التحديد قد يوهم بكون العلامة لا تشكِّل سوى ظاهرة تحيل على وجود ظاهرة أخرى فقطْ . في حين أن هذه الإحالة لا تقف عند حدود التواصل فقط ، وإنما تصير بقوة الإيحاء موسَّعة تعيِّن محتوى جديداً ضمن مسارٍ ثقافيٍّ عامٍّ تأخذ فيه قدراتنا الدلالية شكل الموسوعة حيث تمتزج المعرفة حول العالم بالمعرفة اللسانية. هكذا فكلمة / كلب / كعلامة تحيل على مفهوم (حيوان ثدبي) في إطار عملية تواصلية بسيطة ، لكنَّها حين تندرج في إطار توظيفٍ بلاغيٍّ مثلاً ، كأن تصير كنايةً تعيِّن الكلَّ عبر جزءٍ من الأجزاء ، أو تصير استعارةً حيث يرتكز المدلول الثاني فيها على الأول ، أو تصبح رمزاً متحرِّراً من أيِّ تحديدٍ خصوصاً بالنّسبة للنص الشّعري حيث تصير العلامة نتيجة استراتيجية نصية بأكملها[3]، فإنها تنفلت من أي تحديد معجمي متجاوزة حدود مستوى العلاقة بين السبب والنتيجة أو الكلمة والمفهوم ، لتنخرط في مستويات خطابية أكثر تعقيدا إذ تحيل على محتويات إيحائية أثرى وأكثر اتساعا. بحيث يمكن رصد مجموعة من السياقات التي توظف فيها علامة / كلب / والتي لا تحيل بأي شكل من الأشكال على / كلب / كحيوان ، الشيء الذي يفترض عملا تأويليا محكومـــا بتحديدات السنن اللغـوي الاجتماعي ، لتصيــر الوحدة المعجمية حائلة على (الوفاء ، أو الأمن ، أو الغدر غيرها ..) بحسب السياق الذي تنتظم فيه .[4]

فالشرط في العلامة ليس إذن شرط الاستبـــدال (شيء يقوم مقام شيء آخر) ، فهـــي لا تتبع أنموذج ((أ = ب)) ، بل إن الأمر يستدعي بالضرورة الولوج إلى عالم التأويل وخوض غمار دينامية توليد الدلالة[5] لكشف مدلولها. و « المراد بالتأويل ما كان يريـــده بيرس عندما اعترف أنّ كلّ مؤولٍ (سواءً كان علامة أو تعبيراً أو متتاليةً من تعبير تترجم تعبيراً

---

[1] . المرجع السابق ، ص : ٧٠ .

[2] . ينظر : المرجع السابق ، ص : ٢٢ ، ٣٩ .

[3] . ينظر : عاطف جودت نصر ، الرّمز الشّعري عند الصّوفية ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص : ٢٣ .

[4] . ينظر : أمين عثمان ، الفلسفة الرّواقية ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٩٨ ، ص : ١٤٠ ، وينظـــر كذلك : عاطف جودت نصر ، الرّمز الشّعري عند الصّوفية ، ص : ٢٣ .

[5] . ينظر : سعيد بنكراد ؛ السّميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، دار الحوار للنّشر والتّوزيع ، ط ٣ ، ٢٠١٢ ، ص : ١٧٥ ، وينظر كذلك : جيرار دولودال ؛ السّيميائيات أو نظرية العلامات ، ترجمة : عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار للنّشر والتّوزيع ، اللاذقية ، ط١ ، ٢٠٠٤ ، ص : ٩٥ .

سابقاً) لا يترجِم فحسب من جديد " الموضوع المباشر " أو مضمون العلامة ، ولكنه يوسّع من مفهومه . فمعيار التأويل يسمح بالانطلاق من علامةٍ لقطع كامل دائرة توليد الدلالة ؛ المرحلة تلوى الأخـــرى . »[1]

والعلامة في هذه اللحظة تصبح آليةً لتوجيــه التّأويل فقط ومنطلقاً يؤدّي إلى جميع الاستنتاجات التّأويلية المكنة ، وحتى تلك العلامات التي تبدو في الظاهـــر أحادية المعنى أو فقيرة المعنى بالنسبة إلى بعض الأشخاص ،تصبح ثرية بالمعاني وقابلـــة لشتى التأويلات بالنسبة إلى شخـــص آخر يملك دراية موسوعية مختلفة أو أكثر اتساعــــــا .[2]

لكن ما دام الناس يختلفون في درايتهم الموسوعية ، كما يرى إيكو ، وأن الحدود الموسوعية لأي فرد في المجتمع ليست هي بالضرورة ذاتها لدى الأفراد الآخرين ، بمعنى أن كل فرد يرى الوجود والعالم من حوله بصورة مختلفة عن عوالم الآخرين ، وبهذا سيتوفَّر في المجتمع عددٌ هائلٌ من الموسوعات مساوٍ لعدد البشر لا موسوعةٍ واحدة ، وفي هذه الحال سيؤوِّل كلُّ فردٍ في المجتمع العلامات ويفهمها بحسب الموسوعة الخاصة التي يمتلكها ، وهذا ما سيقلِّل من طاقـــة الإمكانيات التواصلية بينهم إلى أدنى مستوى ، ومن أجل العودة بالوضع إلى حاله الطبيعي وإزالة سوء التفاهم والالتباس الناتج عن هذا التعدد أو الاختلاف الموسوعي وتجاوز الأوجه المختلفة التي تحتملها الملفوظات ، يجب الارتكان إلى السياق والمقام الحاضن لتلك الملفوظات.

لكن الإشكال الذي يقع هنا ـ كما يذكر أحد الباحثين ـ هو أنّ « المتكلم قد يعني شيئا أقلّ أو أكثرَ من المعنى الذي ينص عليه كلامه ، وأنَّ ما يقوله لا يحدد ما يقصـــــده تماما ، فإذا قال مثلا (سوف أردُّ لك هذا ! ! *I'm going to pay you back that*) احْتملَ أنْ يكون قاصداً وعداً ، أو قاصداً وعيداً ، والمشكلة هي كيفية تحديد المتلقي لأيٍّ منهما . وهذا الرأي ، على دقته في تشخيص بعـــض وجوه مشكلة التفاهم وتحديد المعنى المقصود ، فإنه ما انفك يلتـــزم بوجهة النظر القائلة أن على المتحدثين وسامعيهم أن ينهضـوا بمهمة التفاهم في حاضنـــةٍ مبرَّأةٍ[من المداورة والتَّهكم والسُّخريـــة] ومن الأهواء الكلامية في القول وفي السَّمع . أمّا المثال على احتمال أن يكون المراد منه وعداً أو وعيداً ، فإنّ السياق الذي قيل فيه هو الحاسم في تحديد المراد منه وليس المتلقي .»[3]

أما مدلول الجملة الفرنسية (*Oùsont les neigesd'antant ?*) المعجمي ـ كما يقول الكاتب ـ فيحتمل أن يكون معجمياً وموسوعيــاً في الآن ذاته ، وفي هذه الحال يُحتكم إلى الموجّهات السِّياقية (اللغوية وغير اللغوية)[4]

فتكون هي الفيْصل ، ويكون بمقدورها هي فقطْ ترجيح أحدِ المعنيين على الآخر ، فإما أن تقبل لها مدلولها المعجمي فيكون عندئذ مراد المتكلم منها هو : (أين ثلوجُ السَّنة الماضية ؟) ، وإمّـــا أن تذهب بها إلى المدلول الموسوعي فيصبح قصد قائلها منها هو: (لا شيء يدومُ) .[5]

---

[1] . السّيميائية وفلسفة اللّغة ، ص : ١٠٩ .

[2] . ينظر : السّابق ، ص : ١٤ .

[3] . ينظر : باقر جاسم محمد ، اللّغة والمعنى : من التّفاهم إلى سوء التّفاهم .

[4] . ينظر : أمبرتو إيكو ؛ التّأويل بين السّميائيات والتّفكيكية ، ترجمة وتقديم : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠ ، ص : 11 ، وينظر كذلك :

Rastier, François (1987), Sémantique interprétative , Presses universitaires de France, Paris, P.12 .

[5] . ينظر : باقر جاسم محمد ، اللّغة والمعنى : من التّفاهم إلى سوء التّفاهم .

ت) العلامة بين القاموس والموسوعة :

العلامة ـ وانطلاقا من المفهوم الذي حدده لها بيرس عندما اعتبرها شيءً معيّناً (ماثول Representamen) يعوّض شيءً آخر (موضوع Objet) بالنسبة لشخص معيّن وفق علاقة معيّنة أو صفة معيّنة ، وهي موجّهةٌ إلى شخص معيّن ، إذْ تخلق في ذهنه علامة معادلة أو علامة أكثر اتّساعاً ، يسميها (مؤوّلاً Interpretant) للعلامة الأولى[1] هي موضوع يتجاذبه جانبان ؛ فهي من جهة ، عندما تتلبّسشكل **القاموس** ، تعبـر بصفة مباشرة عن مضمون مباشر هو مضمونها[2] ، وعندما ترتدي لباس **الموسوعة** تفتح الأبواب ، من جهة أخرى ، على تأويلات مختلفة تكون مسجّلة في نصوص مكتبتها الواسعة ، وتكون صالحة للتّحيين في السّياقات المناسبة شريطة أن تقدّم الموسوعة ، وبصفة مثالية ، التّعليمـــات الضّرورية لتأويل العلامة بأكثر الطّرق جدوى وفي أكبر عدد ممكن من السياقات.[3]

فالواضح إذن ، ومن خلال ما سقنـاه الآن ، أن الاختلاف بين القامـــوس والموسوعة ، هو اختلاف ، في الواقع ، وعلى المستوى المعجمي ، بين الدلالة الصريحة والدلالات الحافة ، أو بعبارة أخـرى اختلاف بين وصف دلالي في شكل قاموس وآخر في صورة موسوعة ، أو اختلاف بين خصائص دلالية وخصائص سيميائية.[4]

فنحن هنا أمام مستويين ، صحيح أنّهما مختلفان لكنّهما متضافران ومتكاملان يعضد أحدهما الآخر :[5]

أ) المستوى الدلالي ، باعتباره تمثيلا منظما للغة " ل " ويهـــم فقط المدلولات الوضعية التي هي مرتبطة بالمدلول المعجمي للقول الذي هو مجموعة من القواعد المتفق عليها (مدلول الألفاظ المفردة) ، ومنـه فإنّ دلالة اللغة " ل " تكون مركبة في صورة **قاموس** ولن تعرض إلا المدلـــول الحرفي ، والمتلقى ههنا يتمكن من فهم المدلول المعجمي آلياً

اعتباراً بمعرفته باللّغة " ل " .

ب) المستوى التّداولي أي مستوى المدلولات المقامية أو المدلولات غير المباشرة التي نتوقعها مركبة في صورة موسوعة والمتوقفة على مختلف السياقات وعلى كامل معارفنا للكون[6] والمعروفة بتمنّعهـــا عن التّقعيد وعدم قابليتها التّمثيل دلاليا. والمتلقي[7] ، في هذه الحال ، وجب عليه من أجل الفهم ، أن يقوم بعمليات تعاون تأويلي اتّكاءً على اللغـــة " ل " التي نسلّم بأنها بأنها تتضمّن ، في قواعدها الدلالية ، وبكيفية ما تعليمات موجهة بصفة تداولية.

---

[1]. Peirce, Charles Sanders, Collected parers, Division of signs, Charles Hartshorne and Paul Weiss eds., Harvard University Press, Cambridge, MA. , P. 2-228.

[2]. ينظر : السّيميائية وفلسفة اللّغة ، ص : ١٨٥ .

[3]. ينظر : المرجع السابق، ص : ١٨٨ .

[4]. ينظر : المرجع السابق ، ص : ٢٥٧ ، ٢٢١ .

[5]. ينظر حول هذه النقطة تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومنياها ، عالم الكتب ، ط٥ ، ٢٠٠٦ ، ص : ٣٨-٤٣ .

[6]. وهذه المدلولات المقامية هي كيانات ثقافية تقع خارج دائرة الفعل الخام ، وهي عماد الفعل التواصلي كما يقول إيكو ، أو كما قال في عبارته المشهورة : " فنحن ننظر إلى الأشياء والكائنات كما علمتنا الثقافة أن نفعل ذلك دائما ". ينظر :
Umberto U. ECO (1999), Kant et l'ornithorynque, éd. Grasset, Paris, P. 70.

[7]. ينظر : السّيميائية وفلسفة اللّغة ، ص : ١٢٨ ، ١٣٣ .

فحينما قال فتغنشتاين : إن مدلول كلمة ما هو مجمـــوع استعمالاتها في اللغة ، أو أنّ المعنى هو الاستعمال [1] ، كان على وعي تامٍّ بالثراء الدلالي واحتمالات تعدده ، ذلك أن محاولة الوصول إلى معنى كلمة ما يتطلّب معرفةً بكيفية استعمالها وأوجه تطبيقها ، وإن كان يحتمل أيضا دلالتها المعجمية الصريحة .[2]

يقدم براندوم (1994) Brandom فهما أنسب لما نحن بصـــدد الخوض فيه بخصوص مقولة فتغنشتاين ، إذ يعتبرها إشارة هامّة ونقطة محورية في فهم المعنى بشكل يلتقي فيه القاموس بالموسوعة ويتداخل فيه المستويان : الدلالي والتّداولي ،إقرار بأنّ العلامة اللغوية ليست وحدة من نظام الدلالة فحسب ، ولكنها وحدة يمكـن التعرف عليها من خلال الاستعمال ، بمعنى أن كل نظام دلالة مصنوع ، في الأصل ، بهدف إنتاج عمليات التواصل.[3]

ولم يكـن بول ريكور بعيدا عن هذا الطّـــرح عندما وافق ، في سيميوطيقاه ، بين الاعتباريـــن مازجاً بين معطيات القاموس وإفرازات الموسوعة : فالقاموس يتيح له التفسير الموضوعي الدقيق للنصوص ، بينما تسعفه الموسوعة في التوصل إلى الفهم بناء على التجربة الإنسانية الواعية بالاستخدامـــات الثقافية الموظّفة للأقنعة والطقوس ، والمعبرة بالرموز والإشارات والعلامات ، والمشغّلة للمخيال والاستعارات...

والذي يقوي هذا التوجّــــه أيضا ما أكده بويسانس ، مرة أخرى ، عندما اعتبر " العلامة " عديمة الدلالة ، فالعلامة بمفردها قد لا تشي بأي دلالة ، ولكنها تملك مضمونا ، وعلى هذا الأساس ، يمكن لها أن تكون عنصرا محتملا لجمل مختلفة ، إلاّ أنّه لا يمكن التفكير في ذلك من دون مراعاة ما يميز حضورها في هذه الجمل . يقدّم إيكو ، بهذا الخصوص ، مثالا بكلمة (طاولة) فيقول : « ماذا يوجد إذن في مضمون / طاولة / ما يجعلها قابلة في أن تدخل في جمل مثل / الحساء فوق الطاولة / أو / الطاولة مصنوعة من اللوح / وليس في جمل من قبيل / الطاولة تأكل السمك / أو / غسل وجهه بالطاولــة / ؟ لذا ينبغي أن نقول إن كلمة / طاولة / بمقتضى إمكانية تحليلها باعتبارها أشكـــالا من المضمون تشير ـ فضلا عن عناصر دلالية ذرية ـ إلى تعليمات سياقية تتحكم في إمكانية إدراجها في أجزاء لغوية أكبر حجما من العلامة. » [4]

أما إذا ولينا الوجهة نحو الأصوليين العرب ، فقد كان تخريج الدلالة عندهــم يتم عبر النظر إلى اللغة ، بأنماطها المختلفة في التعبير ، على أنها منظومة لسانية وسيمائية في ذات الوقت ، ففهـــم الخطاب في تجربتهم العملية الإجرائية ، كان يمر بعملية تفكيك لسانية لبنيته وتحليل عناصرها ابتداءً ، ثم ربطها بالمقام الذي يقتضي تلك الدلالة بعد ذلك ،

---

[1] . See : Wittgenstein, Ludwig. (1953), Philosophical Investigations : The German Text, Translated by G.E.M. Anscombe, The MacMillan Company, New York, P. 43 .

[٢] . تجمع الأدبيات اللّسانية الحديثة على أنّ اللّفظ لا ينْصرف عن دلالته المعجمية إلاّ حين الاستعمال ، أيْ عند إدراجه في سياقٍ لغوي مقترنٍ بسياقٍ غير لغوي ، حينها فقطْ يكتسب دلالاتٍ حافّة إضافةً إلى دلالته الصّريحة . ينظر :

André Martinet, Element de linguistique generale, Collection Armand Colin , Paris, 5° édition, 2008, P. 65 ، وينظر كذلك : عبد القادر الفاسي الفهري ، اللّسانيات واللّغة العربية ؛ نمـــاذج تركيبية ودلالية ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص : ٣٧٢ ، وينظر: نصر حامد أبوزيد ، إشكاليـــــات القراءة وآليات التّأويل ، ص : ١٠٠.

[3] . See : Brandom B. Robert (1994), Making It Explicit : Reasoning, Representing, and Discursive Commitment, Harvard University Press (Cambridge).

[٤] . السّيميائية وفلسفة اللّغة ، ص : ٦١ .

بمعنى أنهم كانوا لا يكتفون ، في فهمهم النصوص ، بما تقدمة البنيات اللسانية من دلالات قريبة ، متجاوزينها إلى رصد المعالم التداولية الأبعد شأواً .[1]

وفي الأخير وعلى سبيل الختم يمكننا القول إن إمكانية صياغة نظرية ناجحة للدلالة **في شكل موسوعة** تبقى مرتهنة بمدى القدرة على الجمع ، في أنموذج واحد ، بين **علمي الدلالة والتداولية** ، مع ما يتطلبه هذا الأمر من ضرورة تغيير النظر للغة " ل " وفهمها على أنها **قاموس** مختصر ، ولكن بالنظر إليها واعتبارها نظاما معقدا من الكفاءات **الموسوعية**.[2]

مصادر ومراجع المقـــال:

- أمبرتو إيكو ؛ **التّأويل بين السّميائيـــات والتّفكيكية** ، ترجمة وتقديم : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠ .
- أمبرتو إيكو ؛ **السّيميائية وفلسفة اللّغة** ، ترجمة : أحمد الصمعي ، المنطمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٥ .
- أمبرتو إيكو ؛ **العلامة : تحليل المفهوم وتاريخه** ، تر: سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
- الآمدي ، علي بن محمد ؛ **الإحكام في أصول الأحكام** ، تحقيق: عبد الرزاق عفيفي ، دار الصميعي للنشر والتوزيع ، الرياض ، ط١ ، ٢٠٠٣.
- أمين عثمان ؛ **الفلسفة الرّواقية** ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٩٨.
- تمام حسان ؛ **اللّغة العربية معناها ومنياها** ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط٥ ، ٢٠٠٦.
- الجرجاني ، علي بن محمد بن علي ؛ **التّعريفات** ، تحقيق : إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٥ هـ.
- جيرار دولودال ؛ **السّيميائيات أو نظرية العلامات** ، ترجمة : عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار للنّشر والتّوزيع ، اللاذقية ، ط١ ، ٢٠٠٤.
- حامد أبو زيد ؛ **إشكاليات القراءة وآليـــــــات التّأويل**، المركز الثقافي العربي ، ط ٤ ، ١٩٩٦ .
- حنون مبارك ؛ **دروس في السّيميائيـــات** ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٧.
- الرازي ، فخر الدين ؛ **المحصـــــول في علم أصول الفقه** ، تحقيق : الدكتور طه جابر فياض العلواني ، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض ، ط١ ، ١٤٠٠ هـ.
- زيدان ، محمد فهمي ؛ **في فلسفة اللّغة** ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٥.
- سعيد بنكراد ؛ **السّميائيات مفاهيمها وتطبيقاتهـــا** ، دار الحوار للنشر والتّوزيع ، ط٣ ، ٢٠١٢.

---

[1] . ينظر : علي بن محمد الآمدي ؛ الإحكام في أصول الأحكام ، تحقيق : عبد الرّزاق عفيفي ، دار الصميعي للنشر والتوزيع ، الرياض ، ط ١ ، ٢٠٠٣ ، ج٣ ، ص : ٨ .

[2] . ينظر : السّيميائية وفلسفة اللّغة ، ص : ١٣٥ ، ١٨٤ .

ـ عبد القادر الفاسي الفهري : **اللّسانيات واللّغة العربية** : نماذج تركيبية ودلالية ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥.

ـ عاطف جودت نصر : **الرّمز الشّعري عند الصّوفية** ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط ٣ ، ١٩٨٣.

ـ الغزالي ، أبو حامد محمد بن محمد : **معيـــار العلم في فنّ المنطق** ، تحقيق : الدكتور سليمان دنيا ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦١ .

ـ الغزالي ، أبو حامد محمد بن محمد : **المستصفــى** ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٩٩٣ .

-André Martinet, **Element de linguistique génerale**, Collection Armand Colin , Paris, 5° édition.

-Brandom B. Robert (1994), **Making It Explicit : Reasoning, Representing, and Discursive Commitment**, Harvard University Press (Cambridge).

-Peirce, Charles Sanders, **Collected parers, Division of signs**, Charles Hartshorne and Paul Weiss eds., Harvard University Press, Cambridge, MA.

-Peirce, Charles Sanders (1998), **Ecrits sur le signe**, traduits et commentés par G. Deledalle, Ed. Seuil, Paris.

-Rastier, François (1987), **Sémantique interprétative** , Presses universitaires de France, Paris.

-Umberto U. ECO (1993) , **Sémiotique et philosophie du langage**, édition Presses Universitaires de France.

Umberto U. ECO (1999), **Kant et l'ornithorynque**, éd. Grasset, Paris.-

-Wittgenstein, Ludwig. (1953), **Philosophical Investigations**, Translated by G.E.M. Anscombe, The MacMillan Company, New York .

دويُّ الثورة الجزائرية في الشّعر العربي الحديث

الدكتور عامر رضا. المركز الجامعي- ميلة(الجزائر).

***- الملخص:**

لقد كانت الثورة الجزائرية ،ومازالت ملهمة الشعراء العرب على اختلاف انتماءاتهم حيث سخروا أقلامهم، وشعرهم في ذمّ مختلف أشكال قمع الاستعمار الفرنسي الغاشم مهما كان،وأينما وجد،فكان الشعراء العرب حينها يشاركون في صنع دويّ الثورة الجزائرية المباركة بشعر زلزل صورة العدو الفرنسي في مختلف المحافل،والمهرجانات المحلية والإقليمية،كاشفا مدى زيف المستعمر الفرنسي بشأن مبادئ الثورة التي قامت عليها دولته من جهة،وحقيقة المجازر التي تقوم بها في أرض الجزائر من جهة ثانية أمام الرأي العام العالمي.

الكلمات المفتاحية: الثورة- الجزائرية—الشعراء- الاستعمار- العدو الفرنسي.

***- مدخل:**

يعدّ دَوِيُّ "**الثورة الجزائرية**"بكلّ حيثياته وطقوسه هو الزخم الذي فاضت به قرائح شعراء الوطن العربي مواكبين به كلّ المآسي والآلام التي شهدوها أو شغلتهم وأرّقت تفكيرهم إبّان الفترة الاستعمارية الفرنسية الغاشمة،والأهمّ من ذلك كلّه ما تكبده هذا الأخير في خمسينيات القرن الماضي من تحدّي وصراع مع الاستعمار الفرنسي من جهة،والمشهد السياسي الذي انعكس على الواقع المعيش للشعب الجزائري من جهة أخرى،فنهض هؤلاء الشعراء من رماد الثورة مشاركين في الذّود عن وطنٍ جريح يسمى"**الجزائر**" بكلّ ماجادت به قرائحهم الشعرية من صور خالدة تعكس بشاعة المعاناة ،وعظم المعارك التي أرّقت الشاعر والسياسي والمواطن العربي للوقوف في مختلف أوجه المسخ والاضطهاد بشتى أشكاله الذي مارسه الاستعمار الفرنسي على كلّ أطياف المجتمع الجزائري.

وعليه تعددت أشكال الصراع "**الثوري /السياسي**" الذي خاضه الشاعر العربي أثناء ثورة التحرير الجزائرية المباركة وكيف استطاع هذه الأخير من خوض غمار البحث عن حرية هذا الشعب والمشاركة في مهامه البطولية ،وكيف أقدم على اكتساب التقدير والاحترام لبطولاته الثورية من كافة أطياف الشعوب العربية المشرقية والمغربية،والتاريخ يذكر لنا العديد من بطولات المجاهدين الجزائرين بداية من "**الأمير عبد القادر الجزائري**" ،إلى"**أحمد زبانة**"،و"**جميلة بوحيرد** " إلى"**العربي بن مهيدي**" وغيرهم من الأبطال،فكلّ هؤلاء النماذج الثورية خاضوا رحلة الكفاح المسلّح والنّزال في سحات الوغى مؤكّدين على دورهم في تحرير وطنهم من رهن الاستدمار الفرنسي بشتى الوسائل المشروعة،وغير المشروعة بداية من النضال بالقلم إلى النضال بالسلاح، وغير ذلك من الأعمال الجليلة التي كانت تلقى الثناء من قبل الشعراء والأدباء العرب الذين احتفوا بالثورة التحريرية،وكانت تلك النماذج الثورية ملهمة لنظم الشعر والتغني بأمجادها وبطولاتها التي أسمعت العالم الغربي الذي أصابه الصمم عن ثورة الحرية في الجزائر فكان شعراء الوطن العربي من "**سوريا ومصر شرقا**" إلى "**تونس والمغرب الأقصى غربا**" يساندون الثورة الجزائرية المباركة من خلال التعريف بهذه الثورة وإسماع صدها العالم في مختلف المهرجانات الشعرية.

أ- **مشكلة البحث:**

لما كانت الثورة التحريرية المباركة هي الوسيلة الفعالة الوحيدة لمواجهة الاستعمار الفرنسي في ظلّ التغيرات والتحولات العالمية من أجل حرية الشعوب،كان دور المثقف الجزائري لا يقلّ جدارة،وأهمية عن نظيره المجاهد بالسلاح لمواجهة طغيان،وبطش المستعمر الفرنسي نحو بلورة اتجاهاتهم وتكييف ممارساتهم بما يخدم مصلحة الأمة ويحافظ على بقائها واستمرارية نموها، فإنّ الحاجة تبدو ماسة لتربية جيل من المثقفين قادرين على مجابهة "**تحديات الثورة الجزائرية**"من جهة في ظلّ أزمات المنطقة العربية، والإفادة منها من جهة أخرى،من خلال تربية جيل مثقف واعي يستطيع صناعة مستقبل ثقافي يحمي هويتنا الثقافية والتاريخية،والحضارية في ظلّ التحديات المتنوعة، وعليه يمكن تحديد مشكلة البحث في السؤال الآتي:(**إلى متى سيظلّ المثقف الجزائري واعيا بمسؤولياته ومحتوياتها الثقافية والحضارية في ظلّ الأزمات التي تعصف بالمنطقة العربية، ؟**).

ب- فرضيات البحث: يستهدف البحث وضع الفرضيات الآتية:

١. التعرف على دور المثقف المبدع في الدفاع عن ثورته،وتمجيدها تاريخيا.

٢. التعرف على أهمّ الآثار المختلفة للمثقف الجزائري، وبصفة خاصة "**شاعر الثورة الجزائرية: مفدي زكريا**"

٣. التعرف على أهمّ المحددات والتوجهات الرئيسة للمثقف الجزائري الحالي،ودوره في راهن الأمة المعاصر.

ج-أهمية البحث:يمكن أن يفيد هذا البحث في الآتي:

١- إنّ هذا البحث يفتح المجال أمام دراسات أخرى تهتم بدور المثقف في راهن أمته ،وأثر ذلك على الجانب التاريخيّ،والحضاري للشعوب.

٢- هذا البحث الحالي يحاول سد النقص في ميدان البحث العلمي في مجال صراع المثقف مع واقع الثورات الشعبية،والأزمات التي تشهدها المنطقة العربية.

٣- إنّ ما ستسفر عنه الدِّراسة الحالية من نتائج قد يساعد في توفير حلول ناجعة هادفة تؤدي إلى إبراز الدور المثالي،والحقيقي للمثقف الجزائري نحو أمته للتخفيف التدريجي من حدة الاضطرابات والمشكلات الناتجة عن سلبية الثقافة من جهة، وتفعيل دور المثقف لمواجهة كلّ الأخطار التي باتت تهدد كيان الشعوب.

د- هـدف البحث: يهدف البحث إلى إبراز الآثار المختلفة للمثقف العربي وبصفة خاصة الشاعر الجزائري"**مفدي زكريا**" على المجتمع فكريا،وحضاريا وتاريخيا،ودور المثقف في راهن أمته.

هـ- حدود البحث: تنحصر حدود هذا البحث في المحددات التالية:

١. الحدود الموضوعية: حدود الدِّراسة موضوعياً بأنها تركز على الأدوار الفكرية،والحضارية للمثقف الجزائري لمواجهة تحديات وتأثيرات مابات يعرف بالربيع العربي، للحدّ من تبعاته في راهن الأمة الجزائرية بشكل خاص.

٢. الحدود المكانية: سوف يتم التركيز على المثقف الجزائري،وبشكل خاص المثقف الشاعر"**مفدي زكريا**"،وما قدمه للثقافة الجزائرية تاريخيا/حضاريا/فكريا.

٣. الحدود الزمانية: تم إجراء هذا البحث خلال العام الدّراسي١٠٢م.

و - منهج البحث:

سوف تستخدم هذه الدراسة المنهج الوصفي،والتاريخي من خلال جمع بيانات وصفية،وليس بالضرورة توضيح علاقات أو اختبار فرضيات،والقيام بتنبؤات أو التوصل إلى معان ومضامين رغم أنّ البحث يهدف إلى التوصل إلى تلك الأهداف،وسيتم تتبع ظاهرة المثقف الجزائري من خلال الثورة التحريرية المباركة لمعرفة بعض الحقائق عن واقع المثقف فيها، وأثر ذلك على تاريخنا النضالي،وما صادفه المثقفون من إشكالات على مستوى الأفكار،أو على مستوى المبادئ الثورية العربية وقيمها الحضارية والثقافية،بالإضافة إلى تقديم رؤية المثقف ودوره في نحو أمته، والتحديات التي تواجه هذه الأدوار حاليا في ظلّ التوترات الداخلية،والحراك العربي الذي بات خطرا يمسّ بالشعوب،والأمم العربية بشكل خاص.

ز- الدِّراسات السابقة:

في هذا الجزء من البحث سوف يتم استعراض بعض الدِّراسات والبحوث والتي لها ارتباط مباشر بموضوع البحث، وهذه الدِّراسات السابقة كالآتي:

١- دراسة **أحمد سالم الأحمر(١٩٩٠):**

عنوانها(المثقف العربي... واقعه ودوره)،مجلّة الوحدة،المغرب، ع٦٦.

٢- دراسة **عزمي بشارة (٢٠١٣م):**

وعنوانها (عن المثقف والثورة) مجلة تبيّن، قطر،ع٠٤ .

٣-دراسة **العربي دحو(٢٠١٠م)**: وعنوانها (الشعر الجزائري والثورة التحريرية)،مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية،منشورات جامعة سطيف،ع٠٣.

وعموما لقد استفاد البحث الحالي من هذه الدِّراسات في وضع الإطار النظري للبحث،والمتعلق بدور المثقف العربي في راهن مستقبل أمته، وإشكالية الثقافة كصورة تستدعي من القائمين عليها بث الوعي الفكري،والقومي لحماية التراث الفكري،وتنوير العقول بما يحيط بها من أخطار باتت تهدد كيان الأمّة، وذلك بوضع المحددات والتوجهات الرئيسية للمثقف العربي،وربطه بتاريخ المثقفين الثوريين في تحقيق التوازن الفكري بين أصالتنا والغزو الثقافي القادم إلينا عن طريق العولمة الثقافية كخطر يتربص بالشعوب،والأمم.

***- المحور الأوّل: بواعث الشّعر الثوري الجزائري ومواضيعه**

عندما نقرن الشعر بالثورة المسلحة فنحن أمام متعتين:متعة الفنّ الشعري بخياله وتصويره وموسيقاه،ومتعة الموضوع بزخمه وهوله وروعته التي تركت آثارها في نفوس الجزائريين،فهذا هو حال الشعراء العرب مع الثورة الجزائرية التي أذهلت العالم ببطولات أبنائها،ورسمت للجزائر لوحة عزّ خالدة لا تؤثر عليها العوامل والمتغيرات،ومهما يكن ،فإنّ عظمة الثورة الجزائرية تعدّ محطة من محطات الإبداع الشعري،ومصدرا مهما من مصادر الإلهام،ويبقى الشّعر الثوري الذي قيل في الجزائر وتناول ثورتها المباركة يعدّ سجلا تاريخيا هاما يهدف« إلى بعث الروح الوطنية وتقوية النزعة القومية ومؤازرة حرب الرشاشات بحرب الكلمة[1]».

---

[1] . أنسية بركات درار:أدب النضال في الجزائرمن١٩٥٤ حتى الاستقلال،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط١، ١٩٨٥، ص١٠٠.

لقد تعددت مناقب ومواضيع الثورة الجزائرية،وحضورها في دواوين الشعر العربي من تمجيد للثوار،والتغني بانتصاراتهم،وتقديس تضحياتهم خاصة الشهداء منهم،ورفض لمختلف أساليب الاستعمار الفرنسي المحتل- الذي مارس لغة الموت والتشريد على شعب أعزل- وحثّ مختلف شرائح الشعب على الصمود والمواجهة،وذمِّ جرائم الاستعمار الفرنسي ضد العزل من أبناء الجزائر خاصة فئة الأطفال والنساء والشيوخ،وكشف تلك الجرائم للرأي العام العالمي وإدانتها بشدة ،وغيرها من المواضيع التي أبدع فيها الشاعر العربي، وبقدر ما تشرفت ثورتنا المجيدة بجهود الشعراء العرب، فقد تشرفوا هم كذلك بها،وهذه هي النتيجة الطبيعية لتلاحم الشعر الثوري العربي مع الأحداث التاريخية الجليلة للثورة الجزائرية،ومواكبتها بالتدرج ليبقى الشعر شاهدا تاريخيا عليها،ومواكبته لمختلف الأحداث البارزة التي عايشها الشعراء العرب،وتجرعوا مراراتها عبر مختلف قنوات الاتصال التي كانت تتابع عن كثب ما يحدث في أرض الجزائر من ثورة ونضال ضدّ المستعمر الفرنسي.

1.1. بواعث الشّعر الثوري الجزائري:

لقد كانت العديد من الأسماء الشعرية اللامعة تكتب عن الثورة الجزائرية في مختلف الصحف والمجلات العربية دفاعا عنها من أجل تحقيق حريتها المغتصبة،فعدّ الشعر الثوري حينها منبرا هاما لنقل أخبار الثورة الجزائرية وصنع أمجادها وبطولاتها،وعليه قد تنوعت بواعث الثورة الجزائرية في باعثين سياسي،واجتماعي.

أ-الباعث السياسي(القومي):

يجدر بنا الوقوف عند الباعث الثوري السياسي الذي كان هدفا للعديد من الشعراء، فالنزاع المسلح مع الاستدمار الفرنسي كان سببا في الحث على الجهاد باعتباره أفضل العبادات وأشرف موت في نظرهم خاصة الموت في ساحة الجهاد،والاستشهاد في سبيل الله والوطن،وهذا معا جعل المعجم الشعري غنيا بكلّ المعاني،والعبارات الثورية الدالة على شرف الجهاد والداعية إلى أخذ الاستقلال،فمن المعروف أنّ« العلاقة بين الأدب والسياسة خصبة ومعقدة، ليس للسياسة في الأدب أن تحصر بالمعنى التقني فذلك ينفي الأدبية، السياسة في الأدب تحصر بمعناها التاريخي أي بما هي أشكال لوعيه وممارسته الحياة الاجتماعية، والأدبية ليمارس السياسة في إنتاجه ولكن بأدواته، (...) وما أصعب ذلك عندما يكون الشعر هو أداة الرؤية[1]».

كما إنّ تطور الأحداث السياسية في بداية الخمسينيات والتي توجت باندلاع الثورة المظفرة دفع بالشاعر العربي إلى أن رفض البقاء معزولا عما يجري من أحداث سياسية في أرض الجزائر بل أصرّ على المشاركة في الدفاع عنها بقلمه الشعري بشكل واضح ومباشر،وأن يسجل وجوده عمليا في ثورة "**نوفمبر ١٩٥٤م**" فكان عليه أن يضطلع بواجبه في العمل الثوري بجانب الثّوار الجزائريين، من خلال تنظيم صفوفه وتجنيد قريحته الشعرية في تخليد تاريخ الثورة المجيد، ونضالها السياسي والمسلح معا في ثنايا قصائده ودواوينه الشعرية حتى يتحقق النصر على أيدي الثّوار الجزائريين.

فعلا استمات الشعراء العرب في الذّود عن الثورة الجزائرية،وتخليدها في مختلف المحافل الشعرية،وتحقيق نوع من الإشهار الشعري لها،حتى يتسنى لها البقاء طويلا مما يحقق لها النصر،ويدحر العدو الفرنسي عن أرضها ،وهذا ما مكنّ هؤلاء الشعراء من أخذ مكانة في قلوب الجزائريين ،وخلق نوعٍ من التحدي المباشر لفرنسا التي كانت تعد قبلة الحرية

---

[1] نبيل سليمان:أسئلة الواقعية والالتزام،دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ط١٩٨٥،١، ص٩٣..

والمساواة،وتدعي احترامها حقوق الإنسان والدفاع عنها،فالشعر العربي كشف عمق الزيف الفرنسي لتلك المبادئ فالواقع شيء والتغني بالأمجاد الفرنسية شيء آخر.

ب-الباعث الاجتماعي:

والشاعر العربي في نهاية المطاف« مسؤول عن تقدم مجتمعه وتأخره باعتباره مشاركا فيه متأثرا به مؤثرا فيه[1] »،وبما يذود به عن وطنه في السلم والحرب،ولاتثني عزيمته أية معضلة فهو بمثابة الصحفي في نقل الأخبار وتفنيدها،انطلاقا من أنّ الشعر الثوري العربي الذي تغنى بالثورة الجزائرية تميز بالروح الوطنية والدفاع عن حرية وكرامة الفرد الجزائري الأعزل، فكان الشعر الثوري العربي بمثابة السجل الصادق للنبض الاجتماعي والثقافي والديني، حيث سجل الكثير من الحوادث التاريخية، فتابع معارك جبهة التحرير الوطني المختلفة في كامل ربوع أرض الجزائر مسجلا انتصاراتها وأمجادها وحارب الظلم والطغيان الفرنسي بكل أطيافه الذي شنه الاستعمار، وعملاؤه من المرتزقة،والخونة ضد أبناء الجزائر، وقد صور الشعر العربي تلك المشاهد بدافع التأريخ للثورة الجزائرية كمحطة هامة من تاريخ الأمة العربية.

لقد كان الشعر الثوري من أكثر هذه الصيغ تعبيرا عن تاريخ الثورة الجزائرية من خلال التفاعل ومحاكاة تلك الأحداث البطولية بكلّ سمات الوجدان والعقل والروح وبطاقة تعبيرية فرضت حضورها على صعيد أكثر من شاعر عربي مجيد، وفرضت بذلك نفسها على أنماطه التعبيرية التي استعان بها لتبليغ رسالة الشعر، والثورة لمختلف بقاع العالم،كجزء من الذاكرة الشعرية العربية لتاريخ الثورة الجزائرية،ومقوم أساسي من مقومات الشخصية العربية التي تتميز بالروح الوطنية والدفاع عن الحرية والكرامة، ذلك أنّ منطلقات الشعر الثوري هي منطلقات واقعية نابعة من آلام وجراح الشعب الجزائري ليس فيها من الخيال والتصور إلاّ ما يدعم الواقع الاجتماعي، ويعطي الصورة الشعرية بعدها ووقعها في نفس المتلقي،خاصة الغربي الذي لا يعرف حقيقة مايجري في الجزائر.

٢١. مواضيع الشّعر الثّوري الجزائري:

انطلاقا من الإيمان الراسخ بدور الشاعر العربي نحو قضايا أمته العربية عبر الشاعر العربي عن الثورة الجزائرية حين أدرك مسؤوليته تجاهها، فنهض من ركام التاريخ،وأصبح يقاوم داخل صفوف الثورة الجزائرية المسلحة بنظمه للشعر بكل عزم وتصميم وإرادة صلبة تعزز صفوف المجاهدين وتلهم كفاحهم في الأرياف والمدن بكل القصائد النضالية التي تحكي ثورتهم وأمجادهم الخالدة ،وبسالتهم في معارك الشرف ضد الاستعمار الفرنسي، وهذه هي النتيجة الطبيعية لتلاحم الشعر الثوري الجزائري مع كافة الأحداث التاريخية الجليلة ومواكبتها بالتدرج ليبقى الشعر شاهدا عليها من خلال نظم قصائد ثورية وتربية الثوار الشباب عليها « بعثا للأمل وحشدا للهمم،وتحريضا على الجهاد،وعزفا على أوتار العاطفة بذكر حال الثكالى واليتامى والجنود للتحفيز على المضي قدما في مواجهة ظلم ووحشية الاستعمار الفرنسي[2]».

وفي حقيقة الأمر كان الشّعر الثوري ومازال وسيلة يفصح من خلاها الشعراء على أهمية دفاع الشاعر العربي عن قضايا مجتمعه قاطبة،وهذا هو شأن الشعراء مند نشأة الشعر العربي،فالشعراء العرب نجدهم في خمسينيات القرن الماضي قد رهنوا حياتهم وأقلامهم لتجسيد أحلام وطموحات الثورة الجزائرية من أجل نيلها الحرية والاستقلال فكان حينها شعرهم مشهدا فنيا يعكس مختلف الظواهر الاجتماعية والسياسية للثورة الجزائرية التي احتفى النظم العربي،وجعلها

[1] . رضا عامر:مقاربة سيمائية في عنوان ديوان بسمات من الصحراء،مجلة الباحث، ع٠٤، منشورات جامعة البويرة،٢٠٠٨،ص١٠٧.

[2] . سعيدة حمزاوي:في الأغنية الثورية الأوراسية،مجلة التبيين،منشورات الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر، ع٣٢،٢٠٠٩،٣٢،ص٨٩.

هدفه المنشود في كلّ ساحة شعرية، يقدمها كنموذج عربي يجب تقديم العون له،والدفاع عليه من خلال تسخير النظم العربي كمركزية هامة تحتفي بالثورة الجزائرية المباركة،ومساعدتها على النهوض لاسترداد حريتها المستلبة، فالثورة التحريرية الجزائرية قد تجاوزت النظرة النمطية التي كانت تنادي بها بعض الأحزاب التي كانت في الساحة الوطنية من إدماج ومساواة وتقسيم للجزائر وغيرها من المساومات التي انتهجها بعض أنصاف الوطنين حينما فُرضت عليهم من طرف جهات وصية أو كانت ضمن اللعبة السياسية وقتها،فكلّ ذلك لم يمنع الثورة الجزائرية أن تُخمد نيرانها للأبد بل ظلت مشتعلة تنشد الحرية مهما كان الثمن ،فكان الشعر يساير الثورة بوعي ومسؤولية تاريخية عظيمة فتعددت المواضيع الشعرية من(**التغني بالوطن-التغني بالحرية- الدفاع عن مبدأ الاستقلال- الانتماء العربي الإسلامي-اللغة العربية- التأريخ للبطولات والمعارك- تمجيد الثوار في معارك الشرف...**) وغيرها من المواضيع الثورية التي طرقها الشاعر الجزائري.

***-المحور الثاني: صورة الوطن والثورة الجزائرية في قرائح الشعراء العرب**

عندما يرسم الشعر العربي صورعن الثورة الجزائرية المسلحة،فإنّه يقدّمها بصورة واقعيّة مبتعدا إلى حد كبير،عن المبالغة والتضخيم أو المثالية وغالباً ما يعود في تقديمه لشخصية الثوار إلى الظروف التاريخية،والاجتماعية التي رسمت شخصية الرجل الثوري وقد يستعير المبدع بعض أدواته السياسية ومعانيها ورموزها وتواريخها وشخصياتها من أجل تبليغ رسالة ما للمتلقي الذي يساهم في التفاعل مع المثقف سياسيا وتحفيزه للثورة المسلحة،« والدارس لشعر مفدي زكريا في مختلف مراحله يلاحظ تلك الناحية الثورية في أغلب قصائده،سواء منها تلك التي نظمها في زنزانات السجون خلال ثورة التحرير الكبرى،أوالتي كان قد نظمها قبل ذلك والتي تعد إرهاصا ودعوة ثم تبشيرا بالثورة[1]».

والمتتبع لتاريخ الثورة الجزائرية يجد أن النضال الثوري متواصل من أول يوم بدأ فيه المستعمر باحتلال الجزائر بداية من "**الخامس جويلية ١٨٣٠م**" حتى عهد بداية المقاومات الشعبية التي غزت ربوع الجزائري، وصولا إلى انطلاق الثورة المسلحة التي دامت سبع سنوات ونصف دفع الشعب الجزائري فيها ثمنا غاليا من أجل الحرية« فلم يجد الشعر الجزائري مجالا خصبا لانطلاق وجدانه مثلما وجده في الثورة المسلحة،فعلى مدى سبع سنوات ونصف كانت الأحداث تتوالى والصور تتنوع،فوجد فيها الشاعر المجال الواسع الخصب[2]»، فقد ساهم الشعر الثوري العربي الذي كان يصدح بالثورة الجزائرية بكل ما تحمله من معاني سامية في الدعوة إلى النضال والكفاح من أجل استرجاع السيادة والاستقلال، بعد أن عجز الكلام والنضال السياسي عن تحقيق الهدف والنهوض بالثورة وتحريك مشاعر الغضب ،وسياسة الرفض والتقتيل التي شنها العدو الفرنسي،والتي طمسها وغيبها، ووأد مختلف الحريات على رأسها حرية التعبير والرأي المطالب بالحرية، وهذا ما دفع بالطبقة النخبوية لإطلاق سراح مشاعرهم وفسح المجال أمام لغة القلم وحرب الكلمات من أجل التعبير عما يختلج النفوس من مشاعر السخط والغضب على هذا الاستعمار الغاشم الذي ظل ينخر في عظام الشعب الجزائري حتى خلف وراءه مجتمعا يتخبط في مختلف المآسي التي أثقلت كاهله طيلة فترة تاريخية طويلة.

٢.١. الشاعر العربي والذّود عن الثورة الجزائرية

بدأت الثورة الجزائرية تأخذ مكانتها الحقيقية في ميدان الأدب العربي خاصة عندما احتفى بها الشعراء العرب في مختلف الصحف والمجلات والدواوين الشعرية تزكية ودفاعا،وإشادة بها في مختلف النوادي والصالونات الشعرية كنوع من المباركة الشعرية لها،فكان الشعر نعم المُعين للثورة الجزائرية وقتها،وقد توالت الأحداث التاريخية التي مرت بها الثورة

---

[1] محمد فاضل:الثورة والنضال في شعر مفدي زكريا، مخطوط رسالة دكتوراه، إشراف حامد حفصي داود، جامعة الجزائر،١٩٨٠، ص٨١..

[2] المرجع نفسه،ص١٠٨..

الجزائرية،مما جعل جموع الشعراء يلتحقون بها مشكلين حلفا شعريا لنقل مختلف أخبار الثورة،وتمجد بطولاتها ضد المستعمر الفرنسي الغاشم،فقد انطلقت حناجر الشعراء العرب مجلجلة لإسماع صوت الجزائر عاليا انطلاقا من بلاد المشرق العربي وصولا إلى بلاد المغرب العربي الذي تتوسطه الجزائر.

أ - شعراء المشرق العربي:

لقد ذاد الشاعر العربي في المشرق عن الثورة الجزائرية،من خلال تسخير قريحته الشعرية في احتضانها والتباهي بها وتمثلها في كامل شعره قلبا وقالبا،وقد كانت هذه التجربة الشعرية التي خاضها الشعراء المشارقة تعبر بصدق عن تجربة فنية جميلة،وعن مسؤوليتهم نحو قومياتهم العربية التي كانت مستباحة من طرف الاستعمار البغيض،فكان التاريخ يسجل لهم ،وعليهم ما يكتب من شعر يشفي الصدور ويسهم في الدفاع عن الشعب الجزائري الذي بات مستهدفا من طرف آلة التقتيل والتجويع والتشريد الفرنسية المسلطة على هذا الشعب الأعزل.

في الحقيقة كلّ هذا لم يثنِ من عزيمة الشعراء في المشرق العربي من تقديم قرائحهم الشعرية،وتسخيرها لكي تساهم في التعريف بالثورة الجزائرية وتقديمها للعالم على أنها أعظم ثورة والتغني بالمجاهدين الأبطال،والثوار الأحرار،ومحاولة أخذ العبرة والتجربة منهم في الكفاح المسلح ضد المستعمر الفرنسي هذا من جهة، ومدح الثوار في ساحات الوغى والإشادة ببطولاتهم وتضحياتهم من جهة أخرى ،على اعتبار أنهم نماذج وأبطال يقتدي بهم،كما نجد صورة الوطن والعروبة لم تغب عن هؤلاء الشعراء الذين اعتبروا الجزائر دائما جزءا من العالم العربي،ومن حق الشعوب العربية المضطهدة استرداد حريتها وكرامتها المستلبة بكلّ ما أوتيت من قوة،والحفاظ على هويتها العربية والإسلامية وقدسية الأوطان،ويذكر لنا التاريخ العربي العديد من أسماء الشعراء المشارقة ممن سخروا يراعهم الشعري للذود عن ثورة الشعب الجزائري،تأريخا وتعريفا وإشادة ببطولاتها وأمجاد ثوارها في كامل ربوع الجزائري،ونذكر منهم:"محمد التهامي، يوسف محمد الجندي، حسين فتح الباب،أحمد حسين عطا الله من(**مصر**)،وسليمان العيسى من(**سوريا**)".وغيرهم من الشعراء المشارقة اللامعين في سماء الشعر العربي ،والذين لم يبخلوا يوما على الثورة الجزائرية بشعرهم في كلّ المحافل القومية والمحلية.

ب- شعراء المغرب العربي:

لقد عرف الشعراء خاصة والأدباء عامة طريقهم المرسوم نحو جماهير شعبهم التي ثارت لتستعيد حقها المشروع في الحرية والكرامة والسيادة فوضعوا على عاتقهم مهمة حمل مشعل الثورة، وإنارة قناديل أخرى على درب نوفمبر، من خلال معايشتهم للثورة والتحامهم بأبطالها،حيث أتيح لهؤلاء الأدباء الاستفادة من أدب الثورة الجزائرية الذي وجدوه ملحمة خصبة للعطاء يساهم في معركة التحرير،وذلك دفاعا عن الوطن والحرية،فلقد فرضت الثورة على الأدباء السير في مسالكها الوعرة، والنمو في تربتها الخصبة خاصة في مختلف دول المغرب العربي التي احتضن شعراؤها بطولات الثوار الجزائريين،والتعبير عن هموم ومطامح الجماهير الشعبية الجزائرية التي ثارت ضد الاستعمار الفرنسي،وظلمه من أجل حقها الكريم في الحرية والسيادة،وهذا ما عبر عنه الشاعر"**مفدي زكريا**"في اللّهب المقدس«الذي نلمس فيه تلك الصور العارية بوجه الجزائر الحقيقي التي عانت من ويلات الاستعمار وقهره[1]».

ومن هؤلاء الشعراء النماذج الذي سخروا أقلامهم في خدمة الثورة الجزائرية بشعرهم نذكر"أحمد الفقيه الحسن،وعلي صدقي عبد القادر من(**ليبيا**)،عبد اللطيف أحمد خالص،ومحمد الحلوي من(**المغرب**)،أحمد اللغماني،والهادي

[1] المرجع نفسه،ص ١٥٤..

نعمان من(**تونس**)،ومحمد الصالح باوية، وأبو القاسم خمار،ومحمد العيد آل خليفة،ومفدي زكريا من(**الجزائر**)" فهؤلاء الأدباء أدركوا منذ البداية أن لهم رسالة مقدسة يحملونها بأمانة وإجلال نحو جزء هام من بلاد المغرب العربي(**الجزائر**)،قد لا تقل أهمية وخطورة عن سلاح الجندي، فالأديب كما يقول الزعيم-**هوشي منه**-«هو مقاتل بالكلمات في حرب التحرير[1]»، فكانوا جميعهم مدعوين للإسهام الفعال بوسائلهم الخاصة بالشعر الملتهب، بالكلمات المناضلة في معركة التحرير، واستطاعوا أن يسمعوا العالم صوت الجزائر المكافحة، ليتردد صداها في كل فج عميق، مسايرين موكب الثورة الظافرة، إلى جانب إخوانهم ورفقائهم الثائرين في الجبال والسهول، في القرى والمدن، ضاربين في ذلك أسمى وأروع مثال يحتذي في صلابة موقف الأديب لمجابهة الاستعمار، ومناهضة المستعمرين.

٢.٤. مشاهد الثورة الجزائرية في نماذج الشعر العربي:

لقد تنوعت المشاهد البطولية في عيون الشعر العربي من خلال وصفه لمختلف نماذج الجهاد وبطولات نضال الثوار الجزائريين بداية من استشهاد البطل الرمز"**أحمد زبانه**" إلى تحدي"**العربي بن مهيدي**" لجنرالات فرنسا ووصولا إلى مشاهد تحديات المرأة الرمز"**جميلة بوحيرد**" التي ألهمت الشعر العربي باستماتتها في سبيل الحرية، وصبرها على البلاء من كلّ حدب وصوب،كل تلك النماذج كانت عونا خصبا للشاعر العربي من خلال التأريخ لبطولاتهم والتمثيل لصبرهم في سبيل كرامة الشعب الجزائري« فالشعر أولا لم يكن كذلك شعرا بحق إلاّ أنه ثوري بأوسع معنى للكلمة،وكل عمل شعري يستحق هذا الوصف بجدارة عما ينطوي على رؤية للواقع والشعر،ثانيا هو الضمان الأدبي لاستمرار الفعل الثوري[2]»، الذي يحكي مسيرة الثورة ويؤرخ لها.

كان للأدب العربي موعده المحتوم مع الثورة التي فتحت بابها المعطاء وفوق التربة المسقية بدماء الثوار التي حرثت بحد السيف ولغة القلم،والتي تبنت ثورة شعب أراد الحرية والاستقلال،بكلّ جوارحه وقرائحه-عن المستعمر الفرنسي-وبكل مداها وعمقها وبجميع دلالاتها وأبعادها،فواكب قسما كبيرا من هذا الأدب عن كثب تجربة الثورة الجزائرية محاولا جهده تحسس هموم ومطامح الجماهير العربية التي أوقدت لهيبها هذه الثورة الفتية فتفاعل الشعراء معها لتصوير بطولاتها وملامحها، وترصد أحداثها ووقائعها ومواقفها وتجسيد شهامتها وإنسانيتها بنبرات فنية تتفاوت بين الانفعال والحماس والتفاعل، فعنف الثورة كان أعمق وأجدى بيانا من بيان الفن الشعري نفسه.

إنّ اندلاع شرارة الثورة المسلحة في الأول من "**نوفمبر١٩٥٤**"، كان تعبيرا حيا عن قدرة المناضلين الجزائريين على استيعاب الظروف الذاتية والموضوعية التي أنضجت روافد الثورة وشروطها التاريخية، فحققوا بذلك طموح الإنسان الجزائري واستعداده الثوري لنفض غبار سنوات الذل والقهر الاجتماعي، والذي كانت تتخبط فيه الشعوب الجزائرية، وبفضل تصميم الثورة وعزيمة الشعب الذي ساندها وأكد رسوخها لم تستطع أساليب الاستعمار وقواه العسكرية أن تثني روح التحدي والشجاعة التي عرفتها الثورة الجزائرية المباركة.

أ - مشهد بطولات وتضحيات الثّوار الجزائريين:

لقد تعدد بطولات الثوار الجزائريين وملأت العالم بشواهد النصر والتضحية بالنفس والنفيس عبر كلّ وسائل الاتصال من صحافة وإذاعة وتلفزة وشعر جعل العالم يقف إجلالا لهذه الثورة التي لم يبخل عليها أبناؤها بتقديمهم للغالي

---

[1] بلقاسم بن عبد الله:دراسات في الأدب والثورة،دارهومة،الجزائر،ط١ ،٢٠٠١،ص٢٣.

[2] عزالدين إسماعيل:الشعر في إطار عصرالثورة،دارالقلم،بيروت– لبنان،ط١، ١٩٧٤ ص٦٨..

والرخيص في سبيل الحرية،فكان الشعر إلى جانب التاريخ يدون كلّ لحظاتها خطوة خطوة مع المجاهدين الجزائريين، فهذا الشاعر الجزائري"**محمد الأخضر السائحي**" في ديوانه"**همسات وصرخات**" نجده يتوعد فرنسا بالنصر وأنها لا تستطيع أن تنجو بفعلتها الإجرامية في حق الجزائريين العزل فيقول:

« **وثبنا فلا تطمعي في النجاة*** وثرنا فلا تحلمي بالبقاء**

حلفنا سنمحق كلّ الطغاة* وإن نحن متنا ولم نرجع**

فإنّا وقفنا ولم نركع * وسوف أقول، وقولي معي**

لأرض الجزائر طول البقاء[1]»

وبنفس الإحساس الصادق والشعور الوطني المغمور برائحة الثورة،والتحديات التي رسمها الشاعر العربي يصور لنا الشاعر اللّيبي"**أحمد الفقيه الحسن**" صورة تلبية أحرار الجزائر وأبطالها واجب الثورة الجزائرية والالتحاق بساحات النزال والشّرف،فيقول:

« **هُبوا لإنقاذ الجزائر عندنا *** نادى مناديها لأخذ الثار**

آلو بأن لايستقر قرارهم* إلاّ بمحق معالم الأشرار**

بدمائهم كان الفداء ولأوطانهم * حتى يفك القيد بعد إسار**

ذاقت بهم ذرعا فرنسا إذ غدت * بجهادهم في هذه من نار**

تلك التي اندحرت على أعقابها * بسياسة خرقاء نحو بوار**»[2]

كما يصور الشاعر المغربي"**عبد اللطيف أحمد خالص**" في قصيدته"**موكب النصر**" مشاهد تحدي ومقاومة الشعب الجزائري للمستعمر الفرنسي، وصبره في الكفاح والثورة وعدم الخوف من الشهادة في سبيل وطن يسمى الجزائر،والتي يقول فيها:

« **شعب أراد في الكفاح صفائحا *** بيضاء يزينها ثبات نادرُ**

منذ اندلاع الحرب صمّم عزمه * وغدا يقاوم صابرا ويٌغاورُ**

لم يستكن لعدوه يوما * رضي الحياة يسودها متآمرُ**

مالآن قطٌّ ولاتردد لحظة * إنَّ المناضل للتردّد هاجرُ**[3]»

أما الشاعر التونسي"**أحمد اللغماني**" في ديوانه "**قلب على سفة**" يصور لنا تعلق الأشقاء التونسيين بالثّوار الجزائريين،فيقول:

---

[1] . محمد الأخضر السائحي:همسات وصرخات ،دارالطليعة للطباعة النشر،الجزائر،ط١، ١٩٦٥،ص ١٥٣،١٥٤.

[2] أحمد الفقيه حسن: ديوان شعر، طرابلس– ليبيا،ط١ ،١٩٦٧ص٦٢..

[3] . عبد اللطيف أحمد خالص: موكب النصر، مجلة دعوة الحق، ع٠٦، مارس–مصر، ١٩٦٢ص٧٦.

« بوادر خير باركتها نفوسنا * ولكننا نرنو لإثراء البوادر**

ولكننا نرنو إلى كلّ ذرة * وكلّ حصاة من تراب الجزائر**

دماء الضحايا راويات أديمه * وأشلاؤهم مطروحة في الحفائر»**[1]

ويذهب الشاعر الجزائري"**محمد الصالح باوية**" في ديوانه"**أغنيات نضالية**" ليصور لنا الثورة الجزائرية بلون الدم المراق في كامل ربوعها،وأنّ الجزائرية هي من كانت تدفع بأبنائها إلى ساحات الشهادة،وتحمسهم للثورة بكل الوسائل المتاحة لديهم من رشاش ومدفع وفأس،فيقول:

« ياجنون الثورة الحمراء يجتر كياني ومغارات ربوعي

أقسمت أمي بقيدي بجرحي، سوف لاتسمح من عيني دموعي

أقسمت أن تمسح الرّشاش والمدفع والفأس بأحقاد الجموع»[2]

وتنطلق قريحة الشاعر المصري "**يوسف محمد الجندي**" ليصور لنا وفاء الرجل الجزائري المجاهد،أنّه مازال على العهد ولن يسلم أبدا راية الهزيمة والاستسلام للعدوّ الفرنسي،فهو مجاهد وفي وبطل ثائر،وسيظل يواصل الكفاح حتى النصر أو الشهادة في سبيل الله،فيقول:

« أنا..لن ألين لبطشكم....لا.. لن ألين..

أنا.. لن أهاب وعيدكم....مهما يكون..

لن أستكين..لحكمكم....لا..لن أخون..

عهدا يقاوم ظلمكم....طول السنين

قد صنته من حقدكم.... بين الجفون..»[3]

وتاريخ الجزائر الثوري مليء ببطولات المجاهدين خاصة من عهد "**الباي أحمد**" إلى "**الأمير عبد القدر**"الذي نفي عن وطنه الجزائر إلى"**أحمد زبانه**" الذي كان أول مجاهد يعدم بالمقصلة و"**عبد الحميد بوصوف**" الذي أحرقه الاستعمار الفرنسي حيًّا،و"**العربي بن مهيدي**"الذي نزعت منه جلدة رأسه حتى فاضت روحه إلى خالقها،والمرأة البطلة الرمز"**جميلة بوحيرد**"التي عذبت واغتصبت من طرف جنود الاستعمار الفرنسي..،إلخ كلّ هؤلاء الأبطال لم يبخلواعن الثورة بأنفسهم،وأجسادهم في سبيل الحرية،والكرامة للإنسان الجزائري،فيقول **مفدي زكريا** في هذا الصدد:

« إذا ذكر التاريخ أبطال أمة * يخر لذكراك الزمان ويسجد**

وإن تذكر الدنيا زعيما مخلدا * فإنك في الدنيا الزعيم المخلد**

---

[1] . أحمد اللغماني:قلب على سفة،الدار التونسية للنشر، تونس،ط١،١٩٦٦،ص١١٢.

[2] . محمد الصالح باوية:أغنيات نضالية، الشركة الوطنية للنشروالتوزيع ،الجزائر، ط١، ١٩٧٠،ص٤١.

[3] . حسن فتح الباب:ثورة الجزائر في إبداع شعراء مصر،الدارالمصرية اللبنانية،القاهرة، مصر،ط١، ٢٠٠٥،ص ٦٣ .

فما خمدت نيران حربك لحظة * وهيهات نيران الجزائر تخمد**

حديثك تتلوه البنادق في الوغى * نشيدا يغنّيه الزمان نشيدا**

وجيـشك(عبد القادر) اليوم ظافر* يحطـم هامات الطغـاة»**[1]

فعلا لقد كانت صورة الثوار تكاد تنطق في شعر"**مفدي زكريا**" إذ نجد أن شعره فجر« بطولات ساحرة لامثالية وتجاوز الإحساس بالآلام الجسدية،واعتبر المعارك الضارية محافل، فلا بكاء على الشهيد،بل تشيعه الزغاريد[2]»،وهذا ماحدث أثناء مشهد تشييع البطل الشهيد "**أحمد زبانه**" أثناء تنفيذ حكم الإعدام عليه بالمقصلة،فكان أول شهيد يدشن آلة الموت في سجن"**بربروس**" سنة **١٩٥٦**م ضاربا بذلك أروع مثال في التضحية والصمود حين تقدم إلي الموت في شموخ وكبرياء، وهو يصرخ "**تحيا الجزائر**" وبخطى ثابتة وأنفاس مطمئنة تطلع إلى الخلود حالما بتحقيق النصر والاستقلال لبلاده،فيقول الشاعر على لسانه:

« اشنقوني فلست أخشى حبالا * واصلبوني فلست أخشى حديدا**

وامتـثل سافرا محياك جلادي * ولا تـلثم فلست حــقودا**

واقض ياموت في ما أنت قاض * أنا راض،إن عاش شعبي سعيدا**

أنـا إن مت، فالجزائر تـحيا * حــرة مستقلة، لـن تبيدا[3]»**

ونجد الشاعر مرة أخرى يقدم العهود والمواثيق لشهيد الثورة "**أحمد زبانه**" فيقول:

« **يازبانا أبلغ رفاقك عـنا *** في السماوات،قد حفظنا العهودا**

واندفعنا مثل الكواسر نرتل * المنايا،ونلقي البارودا[4]»**

والشاعر المصري "**محمد التهامي**" نجده يخلد بطولات الثوار الجزائريين في قصيدة عنوانها "**بطل الجزائر**سنة **١٩٥٦** م" ،والتي نشرت في صحيفة الشعب،عام **١٩٥٤**، في "**ديوان أشواق عربية**"،فيقول: « **في الهول في لهب المجازر *** ألقاك يابطل الجزائر**

ألقاك مرفوع الجبين * مخضب الجنبين هادر**

ألقـاك بالجرح العميق * وبالدم المهراق ساخر**

ألقك تزأر في المروج * الخضر في جوف المغاور**

ألقـاك للزرع المجنح * في مجال الموت قاهر**

ألقـاك تقتل أو تـوت * وأنت في الحـالين ظافر»**[1]

---

[1] . مفدي زكريا:اللّهب المقدس، المكتب التجاري،بيروت،لبنان،ط١، ١٩٦١،ص٥١.

[2] . محمد فاضل:الثورة والنضال في شعر مفدي زكريا،ص١١٢.

[3] . مفدي زكريا: اللّهب المقدس، ص١٠٠.

[4] . المصدر نفسه،ص ١٢.

ومن المغرب الأقصى نجد الشاعر"**محمد الحلوي**" في ديوانه"**أنغام وأصداء**" يحتفي بشجاعة المجاهد الجزائري،ويدعوه إلى الاستبسال،والاستماتة في ميادين الشرف وأن يخوض الخطب ثائرا على ظلم الاستعمار الفرنسي في سبيل تحقيق الاستقلال،فيقول:

« **أطلق النار أو فسل الحساماَ *** هم أرادوا أن لايقرُّوا السلاماَ**

وامتطِ الأدهمَ المطــهمَ أو فاسر* بليل وعـانق الأكـاما**

واملاء الغاب من زئيرك كـــالليث* يهزُّ الهضابا و الآجاما**

وخُضِ الموت ثائرا عربيا * ابن أُسدٍ عـاشـوا أُباةً كرامَا**»[2]

أمّا الشّاعر الليبي"**على صدقي عبد القادر**" في ديوانه"**أحلام وثورة**" فنجده في حالة ثورة وغضب على المستعمر الفرنسي الذي كانت جيوشه تدنس كلّ ماتلمسه من تراب وترهيب لحياة الأطفال والزوجات الصابرات على بشاعة الظلم من تفتيش وتنكيل ،فيقول:

« **وتمشي طوابير جيش الأعادي**

على تراب أرض بلادي

تدنس حياته الطاهرة

تفتش كلّ البيوت

وتقتل أطفالنا النائمين

وتطعن زوجاتنا الصابرات»[3]

وأثناء مصرع البطل الجزائري "**عبد الحميد بوصوف**" الذي أحرقه المستعمرون حيا فقد تغنى ببطولة هذا الرجل النادرة الشاعر المصري"**حسين فتح الباب**" في قصيدة عنوانها" **شهيد من الجزائر**" المنشورة في(صحيفة المساء في ٣ أفريل ١٩٥٨)،والتي يشيد فيها بقيمة تضحيته التي قدمها عربونا للثورة وشعبه،فيقول فيها: « **بوصوف يرتضي قرارة العدم**

يضرم في جبينه النبيل نار قاتله

وليس غير كلمتين قبلما يغيب

ياشعـب، ضمني إليك

الموت في محارق الرماد

ولايغشى العـار جبهتك»[4]

---

[1] . حسن فتح الباب:ثورة الجزائر في إبداع شعراء مصر،ص١٣٣.

[2] . محمد الحلوي:أنغام وأصداء، الدار البيضاء- المغرب،ط١، ١٩٦٥،ص١١٧.

[3] . علي صدقي عبد القادر:أحلام وثورة،دارالنشر المصرية-مصر،ط١، ١٩٥٧،ص١١٦.

[4] . حسن فتح الباب:ثورة الجزائر في إبداع شعراء مصر،ص ٨٨.

ويتغنى العديد من الشعراء العرب بأمجاد وتضحيات المرأة الجزائرية التي قدمت الغالي والرخيص في سبيل حرية وكرامة شعبها بالجزائر،وخاصة ماقدمته المجاهدة الرمز"**جميلة بوحيرد**" والتي كانت تلقب "**بجندارك العرب**"،لبسالتها وشجاعتها ونضالها في سبيل الحرية من قيد المستعمر الفرنسي،وهذا مادفع العديد من الشعراء يجسدونها في شعرهم على أنها النموذج الأمثل للمرأة العربية التي تتحدى وتقام من أجل الكرامة ولاتستسلم للعدو الفرنسي مهما كان،وعليه يتغنى الشاعر التونسي"**أحمد المختار الوزير**" في قصيدة عنوانها"**وجود**" ببطولة المرأة الجزائرية المجاهدة "**جميلة بوحيرد**" فيقول:

« **جميلة أنت الوجود *** بما تريدين مختارة راضية**

وأنت الحياة وأكوانها * بما فيك من عزمة ماضية**

وذاك الإله السخي السناء * يبارك أحلامك الزاكية**»[1]

ونجد أيضا الشاعر"**محمد الخفيف**" في قصيدة عنوانها"**جان دارك العرب جميلة بوحيرد**" المنشورة في(مجلة الرائد يونيو١٩٥٧)،والتي يقدم فيها حوار شعريا مع المستعمر الفرنسي، الذي تفنن في تعذيبها، ويشيد بصبرها وتحديها للغة التعذيب الذي مارسها عليها ساخرة منه،فيقول:

« **اقتلوها...هل بكت إلا حماها *** أوشكت إلا إلى الله أساها**

اقتلوها حرة صابرة * يشفق الموت إذا الموت رآها**

لم تعد إلا بقايا أعظم * جزع القيد لها منذ احتواها**

اسألوها واسألوا جلادها * كم سقته من عذاب وسقاها**

ورآها سخرت من ناره * وكوته نارها لما كواها**»[2]

كما يمدح الشّاعر التونسي"**الهادي نعمان**" في ديوانه"**النغم الحائر**" شجاعة"**جميلة بوحيرد**" النادرة في زمن القهر، والظلم الذي أذاقه لها المستعمر الفرنسي،ويؤكّد على أنها رمز للمرأة العربية الحرة الثائرة ،والتي كانت تجاهد إلى جانب أخيها الرجل،فيقول:

« **جميلة أنت النصر والمجد والعلا *** وأنت العربون ليفنى غزاة**

ففي حزمك السامي لدرسٌ إلى الورى * وفي عزمك العالي الشريف حياة**

وفي موتك الدامي خلود ورفعة * تمثلها يوم الفداء فتاة**»[3]

طبعا البطولات الثورية التي خاضها الشعب الجزائري المجيد تذكرنا بانتصارات العرب التاريخية في العديد من المعارك التي قدم فيها العرب ثمنا غاليا من أجل تحيقي النصر،والسمو إلى المعالي،لقد كان الشعر الجزائري مرآة صادقة

---

[1] . أحمد مختار الوزير:من شعرالوزير،الدار التونسية– تونس،ط١ ،١٣٧٨،ص٦٧، ٦٨.

[2] . حسن فتح الباب:ثورة الجزائر في إبداع شعراء مصر،ص١٩٩.

[3] . الهادي نعمان: النغم الحائر،مكتبة النجاح–تونس،ط١،د.ت ،ص٥٣.

تعكس أوضاع وأوجاع المجتمع، وسجلا أمينا لطموحات الجماهير وهي تعايش وتصارع الأحداث الجسام التي اكتوت بنارها، فحاول الشعراء العرب تصوير مختلف أحداث الثورة التي احتضنت حجم المأساة، فصوروا الأوضاع المزرية التي آل إليها الشعب، وترصدوا المتاعب والمصاعب التي يواجهها أمام بطش المستعمر، وظلمه واستغلاله، فاستطاعوا إلى حد كبير الإسهام في معركة التوعية الوطنية والتعبئة الثورية « والشاعر يقر بأن الجرح واحد،سواء كان في أقصى المغرب أو المشرق،ويصر على عدم انقسامه،وأنه في نزيفه لايسيل دما دون مقابل،بل تتولد منه النار والكفاح انتقاما من اضطهاد المستعمر للشعوب،ومن الطبيعي بأن ندرك بأن النار معادل موضوعي للثورة (...) التي هي خلاص للأرض والإنسان[1]» .

ب- مشهد عشق الوطن الجزائري:

لقد كانت مشاهد الثورة الجزائرية تُدوي في عواصم العالم الغربية والعربية التي بقيت تؤازر الثورة،وتقدم لها الدعم المادي والمعنوي وحتى البشري في سبيل تخليصها من آلة الموت الفرنسية التي سلطتها على شعب أعزل يطمح فقط للاستقلال كبقية شعوب العالم،وكانت الجزائر في تلك الأثناء قبلة لكلّ أحرار العالم الذين يدافعون عن حرية الشعوب من أجل نيل حريتها، مما جعل العديد من الشعراء والثوار من مختلف أصقاع العالم يتمنون لو كانوا جزائريين، ويعيشوا واقع الثورة التحريرية، ويموتوا فوق أرض الشهداء،أبطالا ،وهذا ما حدث للعديد منهم عندما شاركوا الثورة الكفاح المسلح، فإخواننا المشارقة والمغاربة قدموا حياتهم وسخروا شعرهم في معركة الحرية التي طبعت بصمتها في سجل تاريخ الثورة الجزائرية كعربون وفاء للجزائر،نحو الشاعر المصري"**عبد الباري أبو العينين يوسف وأحمد حسين عطا الله**"،والشاعر اللِّيبي"**أحمد الفقيه حسن**"،والشاعر الجزائري" **مفدي زكريا**"،وغيرهم من الشعراء الذي جعلوا من الجزائر مكانا مقدسا للثورة من أجل الحرية وكرامة الشعوب المستعمرة.

فهذا الشاعر المصري "**عبد الباري أبو العينين يوسف**" في قصيدة عنوانها "**الجزائر**" المنشورة في(صحيفة الشعب٨يناير١٩٥٨) من "**ديوان أشواق عربية**" يعبر بصدق فني عن حبه الكبير للجزائر،وأنها منطلق الثورة والثوار،والتاريخ يسجل سنوات كفاحها ضد المستعمر الفرنسي،وأنّ جميع الدول العربية تهتف باسمها،وتكبر بصور كفاحها من أجل الحرية،فيقول:

« **حي الجزائر معقل الثوار*** حصن العروبة موطن الأحرار**

حي الجزائر في خضم كفاحها * واكتب لها التاريخ بالأنوار**

واهتف لها في كل أرض حرة * وانسج لها حللا من الإكبار**»[2]

كما نجد الشاعر اللّيبي"**أحمد الفقيه حسن**" نجده يحي أرض الجزائر وشعبها المجيد قبلة الثورة والثوار،فيقول: « **حيِّ الجزائريين أهل الضاد*** واذكر بطولة شعبها المنجاد**

شعب تطلع للعلا فتكللت * بالنصر ثورته على الأوغاد**»[3]

---

[1] . نورالدين السد: القضية الجزائرية عند بعض الشعراء، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية–الجزائر،ط١٩٨٦،١،ص١٨،١٩ .

[2] . حسن فتح الباب:ثورة الجزائر في إبداع شعراء مصر،ص١١٢ .

[3] . أحمد الفقيه حسن: ديوان شعر،ص٥٣ .

كما نجد الشاعر المصري "**أحمد حسين عطا الله**" في قصيدته "**مدفع إلى الجزائر**" المنشورة في(صحيفة الشعب في٢٨ مارس١٩٥٥)،نجده يعلن صراحة عن حبه للجزائر وثورتها ،وتمنيه لو كان جنديا في صفوف الثوار الجزائريين،ويشارك في معركة التحرير المباركة،ويشهد هزيمة فرنسا، التي لم يعد يريد ذكر اسمها الذي داسته النعال في كل مكان،فيقول:

« آه لو كنت في الجزائر حتى أشهد الشعب..كيف يمضي سيوله

وأرى في الجبال معركة الحق،تدك العدو.. ترمي فلوله

يافرنسا، كيف أذكر اسما.. وطئته النعال لا لن أقوله»[1]

وأعظم من جاد بعشق أرض الجزائر الشاعر"**مفدي زكريا**" الذي ضرب لنا أروع النماذج الشعرية عن صدق الإحساس ومرارة التجربة التي عايشها أثناء حرب التحرير المباركة فكان حينها شعره ينقل الأحداث والبطولات ويصور المعارك ويمجد الأبطال في ساحات الوغى جنبا إلى جنب مع الثوار، الذين تعددت آهاتهم ومصائبهم بداية من فقد الولد والزوج والأرض والعرض إلى التحدي والصمود للكيان الفرنسي في ساحات الشرف من أجل استقلال الجزائر، ينشد الحرية شعرا،فيقول:

« أدخلونا السجون * جرعونا المنون**

ليس فينا خائنون * ينثني أويهون**

أجلدوا....عذبوا....

وأحرقوا....وأخرجوا...

لانمل الكفاح * لانمل الجهاد**

في سبيل البلاد[2]**»**

كما يصرح الشاعر بوفائه اللامتناهي، وإخلاصه لوطنه من خلال تقديم الغالي والنفيس في سبيل الجزائر فيقول:

«فداء الجزائر روحي ومالي * ألا في سبيل الحرية**

فليحي(حزب الاستقلال) * و(نجم شمال إفريقية)**

وليحي شباب الشعب الغالي * مثال الفداء والوطنية»**[3]

وعليه يتحدى الشاعر لغة النيران التي سلطها العدو الفرنسي على الشعب الجزائري الأعزل ،ويصرح له أنه لايخشاه مادام في عشق وطنٍ يسمى الجزائر فيقول:

« لغة القنابل ،في البيان فصحة * وضعت،لمن في مسمعيه صمام**

---

[1]. حسن فتح الباب:ثورة الجزائر في إبداع شعراء مصر،ص٦٨.

[2]. مفدي زكريا:اللّهب المقدس،ص٥١.

[3]. المصدر نفسه،ص١١٢.

و(لوافح) النيران،خير(لوائح) * رفعت لمن في ناظريه ركام**

و(روائح) البارود،مسك نوافح * سجرت،لمن في منخريه زكام»**[1]

ويواصل الشاعر دفاعه المستميت في سبيل كرامة الجزائر ويصور لنا قيمة هذا الوطن المقدس في شعره فقول:« **وقيل الجزائر..واصغ إن ذكر اسمها *** تجد الجبابرة ساجدينا وركعا**

إن الجزائر في الوجود رسالة * الشعب حررها،وربك وقعا**

إن الجزائر قطعة قدسية * في الكون لحنها الرصاص ووقعا**

وقصيدة أزلية، أبياتها * حمراء، كان لها(نوفمبر) مطلعا**

نظمت قوافيها الجماجم في الوغى * وسقى النجيع رويها فتدفقا**

غنى بها حر الخضير،فأيقضت * شعبا إلى التحرير شمر مسرعا»**[2]

إنّ ماسبق ذكره في مجال الثورة الجزائرية وحضورها في النص الشعر العربي يدلّ صراحة على قيمة هذه الثورة وتغني كلّ الشعوب العربية بها والدفاع عليها،ومحاولة التأكيد على قيمتها التاريخية التي أسمعت من به صمم من كلّ أحرارالعالم والمدافعين عن حرية الشعوب وكرامتها،وعليه فالجزائر التي أشغلت ثورتها العالم ساندها الشعراء بقوة في مختلف المحافل الدولية والمؤتمرات والمهرجانات المجيدة التي تدافع عن استقلال الشعوب،فالنص الشعري قدم الكثير للثورة الجزائرية تزكية وتأريخا لها وبطولات ثوارها وبعمق الانتماء العربي والإسلامي لها،فهي جزء هام من البلاد العربية الطامحة للحرية وعلى الشعراء العرب رفع مسؤولية التغني بها،وإسماع العالم صوتها،وفعلا فالثورة الجزائرية مدينة لتلك النماذج الشعرية الراقية التي كانت تحتفي بها في الأفراح و الأقراح حتى تحقيقها النصر.

***- خاتمة:**

عموما إنّ ماقدم من شعر ثوري في ثورة الجزائر الخالدة يستحق توثيقه ثم النهوض به عبر جميع الوسائط الإعلامية والتاريخية والثقافية،والمؤسسات والمراكز البحثية في الجامعات،والمعاهد الجزائرية خاصة التي تهتم بجمع التراث التاريخي للثورة الجزائرية من أجل الارتقاء بهذا الإرث المادي الذي هو ملك للشعب الجزائري، ويؤرّخ لجزء هام من التاريخ كما تعدّ عملية البحث والتقصي في الشعر الثوري العربي الذي نظم في الثورة الجزائرية من طرف الباحثين أمرا لا مفر منه من أجل إظهاره تدريجيا للأجيال القادمة على مختلف الأصعدة التاريخية والجمالية والتراثية لما فيه من تحديات تجمع بني الشعب الجزائري حول قضيتهم في انتزاع الحرية والتحرر من قيد الاستعمار الفرنسي.

---

[1] . المصدر نفسه،ص١٠٠.

[2] . المصدر نفسه ،ص ١٢

جمالية الكتابة و تعدد صيغ النص

أ.نادية خطار

١-الحوارية وانفتاح الكتابة الروائية:

شكلت الكتابة في ضوء المقولات الأجناسية شكلت أفقاً ثابتاً؛ ومرد ذلك أن الكتابة في تلك المرحلة كانت تنهض على مبدأي العقل والتقليد بغية المحافظة على المنهج المتبع و بلوغ الكمال الفني.

وإثر استمالة الشعرية الكلاسيكية إجرائية الكتابة إلى حقلها، فرضت عليها جملة من القواعد المحددة كي تجعل منها مفهوما مجرداً كلياً وأحادي الدلالة، بهدف تجشيب فاعلية الحوار ضمنها، و ذلك بإزاحة السياق للمحافظة على مظهرها المغلق المحايث وتعطيل إمكانياتها الحوارية وإثر ذلك لم تعد(الكتابة، بأي حال، أداة للتواصل ولا طريقاً مفتوحاً تعبره نية اللغة (...)الكتابة لغة مجمدة تتعيش من ذاتها وليس منوطاً بها أن تودع في ديمومتها الخاصة سلسلة متحركة من المعاني التقريبية، بل تسعى نقيض ذلك، إلى أن تفرض بوساطة وحدة إشارتها و ظلها، صورة الكلام ثم تكوينه قبل أن يبتكر)[1] وعليه، فإن فلسفة الكتابة لدى الشعرية الكلاسيكية تنهض على التمركز الذاتي النابذ لمبدأ التطور والتغير الزمني(Diachronie) ولا تعترف إلا بالاكتفاء الذاتي و بوجهة النظر الآنية (synchronie) مما أفضى ذلك إلى انغلاق نسق الكتابة، عبر فرض أنموذج متعال يستحيل على الكاتب المقيد بمعايير تلك الشعرية الطعن فيه ولا سبيل له إلا الحذو على منواله.

مجمل ذلك، جعل منها (كتابة ذات قيم محددة حيث تكون المسافة الفاصلة بين الحدث والقيمة محذوفة حتى في الفضاء نفسه للكلمة و تقدم كأنها وصف و حكم في آ ن واحد)[2] بمعنى أن الكتابة في ظل مقولة الجنس الأدبي مارست معيار الفصل بين النص وصاحبه من جهة وبين النص وسياقه الخارجي من جهة أخرى قصد تغييب ظاهرة الحوارية، للإبقاء على ثباته و ديمومته و التحكم في تأويل دلالاته، لان الكتابة(لا تستطيع أن تقول كل شيء و لا يمكن أن تسمح لأي كان أن يقول ما يريد(...) وهي تستمد من السلطة ضماناتها(...)لذا فإن تزايد التأويلات يجب أن تكبح جماحه التقاليد)[3] نتيجة لذلك، غاب السياق و أهملت الذات و لم تعد تحظى بحضور فاعل يتيح لها خلق تعددية صوغية ضمن لغة الخطاب الروائي، إذ إن الكتابة تحولت إلى إجرائية مغلقة أوحيز مفرغ مهامها الوحيد التقيد بجملة المعايير المفروضة و نقل رغبات و مقصديات الكاتب المتعالية بوصفه صوتاً مهيمناً داخل جنس الرواية. بهذا، اعتبرت الكتابة(شكل الكلام الملتزم(...)إنها تشتمل في آن(...)على كينونة السلطة و مظهرها، أي على ما هي عليه وعلى ما تريد أن يعتقده الناس عنها)[4] لماذا؟ لأن الجنس

---

١ . بارت(رولان)،الدرجة الصفر للكتابة،تر/ محمد برادة،الشركة المغربية للناشرين المتحدين،الرباط–المغرب، ط/٠٣،ص٤١.

٢ . المرجع نفسه،ص٤٢.

٣ . إيكو(أمبرتو)،السميائية و فلسفة اللغة،تر/أحمد الصمعي،المنظمة العربية للترجمة،بيروت–لبنان، ط/٠١،ص٣٦٦.

٤ . بارت(رولان)،الدرجة الصفر للكتابة،ط/٠٣،ص٤٦.

الروائي هو المطلوب تأديته و نظراً لذلك، أصبحت الكتابة أقنوما متعالياً راضخ لمعجم محدد و معطى سلفاً و لقواعد نحوية و أشكال بلاغية مجردة.

إن الرواية إذا، باعتبارها جنسا أدبيا تبررها الكتابة المغلقة التي تنشدها الشعرية الكلاسيكية لأن جنس(الرواية (...)قد خضع(...)لقواعد القصيدة الملحمية)[1] غير أن سطوة الإرث القديم الذي يتخذ من المعجم الواحد أنموذجا تؤديه الكتابة المغلقة انزاح إثر انفتاح الكتابة الروائية على مقولة **الحوارية** التي تسعى إلى التمرد على مؤسسة الأجناس الأدبية بهدف التخلص من هيمنة النص الواحد والانفتاح على النص المتعدد انطلاقا من أن(الإلحاح على السنن كان راجعاً إلى صعوبة الاعتراف بحقيقة وجود الموسوعة و بضرورتها.وقد كان هذا بالنسبة إلى بعض المؤلفين الوسيلة لتطويع شبح الموسوعة بواسطة آلية من القواعد في الظاهر أحادية المعنى و مريحة أكثر. و في كثير من الحالات وقع الالتجاء إلى مفهوم السنن كما و قع الالتجاء إلى فكرة القاموس ولكن(...)لا يمكن لفكرة القاموس إلا أن تولد(...)ضرورة الموسوعة)[2] كونه بديلا يزيح فكرة السنن المعجمي.

إن الكتابة الروائية إثر قيامها على المبدأ الحواري أحدثت ثغرة في سنن العرف التقليدي؛ إذ أنها لم تعد مغلقة و لم يعد يؤديها المعجم الواحد المعطى سلفا والحامل لدلالات الكاتب الأحادية، بل انفتحت على الآخر و تعددت نتيجة ممارستها للحوارية، وإثر ذلك غدت(الكتابة عملية حوارية بين النصوص تستدعيها أسيقة فكرية وفنية مختلفة (...)فيضحى السرد الروائي حينئذ عبارة عن مساءلة الكتابة وفق منطق الحوارية)[3] ولعله السبب الذي دفع "**باختين**"إلى الالتفات لنصوص"**دوستويفسكي**"الروائية المشبعة بقيم الحوار وهجنة التراكيب وتعددية الأصوات"la polyphonies"واتخاذها له أنموذجا إثر وضع أسس نظرية الحوارية بوصفها أسلوبا تحدى به الشعرية الكلاسيكية لخلخلة معاييرها ذات المفاهيم الأجناسية.

ما يميز خطابات"**دوستو يفسكي**"الإبداعية؛ اتخاذه من النزعة الحوارية مبدأ تأسيسيا تكوينيا تنهض عليه جميع نصوصه الروائية تمثل في: صهر و مزج و(إخضاع عناصر القص غير المنسجمة مع بعضها إلى حد التعارض التام(...)لوحدة الخطة(...)أن يجمع في كيان فني واحد المواعظ الفلسفية مع المغامرات الجنائية، و أن يحشر الدراما الدينية في حكاية قصة مبتذلة، و أن يقود(...)كل تعرجات وانعطافات القصة المغامرة إلى الكشف عن الأسرار الجديدة(...)من أجل القيام بعمل إبداعي معقد)[4] وحواري ضمن إستراتيجية شاملة للتواصل.

من هذا المنطلق، تمكن"**دوستويفسكي**"من خلق نمط من الكتابة الروائية جديد؛ تأتي في شكل فسيفساء تتفاعل ضمنها شفرات نصوص وصيغ خطابات أنواعية انبثقت من ثقافات متباينة، فتحولت الكتابة الروائية بفضل المقولة الحوارية وتحررت من ضيق الانغلاق وسلطة القديم إلى سعة الإنفتاح عبر تأديتها للمتعدد من الصوغ وعليه(تغيرت مفاهيم الكتابة و تنوعت وأصبحت الكتابة، قبل كل شيء، سعياً إلى التخلص من ركام قواعد الصنعة و وصفات المدارس، أصبحت مغامرة بحث عما يشخص كلية علاقة الكاتب بنفسه و بالكون و المجتمع)[5] ولعل هذا ما يتوافق مع ما دعا إليه "**رولان**

---

[1]. تيغيم(فيليب فان)،المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،تر/فريد أنطونيوس،منشورات عويدات،بيروت-باريس،ط/٠٣ — ١٩٨٣، ص٦٥.

[2]. إيكو(أمبرتو)،السميائية وفلسفة اللغة،ط/٠١،ص٤٢٢.

[3]. يوسف (أحمد)،سيميائيات التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات،منشورات مختبر السيميائياتوتحليل الخطابات،جامعة وهران-الجزائر،ط٠١،ص١٧٨.

[4]. باختين(ميخائيل)،شعرية دوستوويفسكي، تر/جميا نصيف التكريتي،دارتوبقال للنشر،الدار البيضاء-المغرب، ط/٠١،صص٢١-٢٢.

[5]. بارت(رولان)،الدرجة الصفر للكتابة،ط/٠٣،ص١٤ .

بارت"Roland barthes من أنه(لم يعد من الضروري وضع كلمة رواية على غلاف رواية معينة(...)لأننا لم نعد نضع كلمة رواية عندما يتعلق بالروايات، ولكن بإمكاننا أن نضعها عندما لا يتعلق الأمر بالرواية)[1] نتيجة الانفتاح الذي شهدته الكتابة الروائية.

إن انفتاح الكتابة الروائية بفضل المقولة الحوارية جعل حضور الحوارية شرطاً أساسيا ينهض عليها نسق النص الروائي، وهو ما جعل"**باختين**"يربط تطور الرواية بدرجة حضور الفعالية الحوارية ضمنها، حيث إن(تطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية و توسيعها وإحكامها، وبذلك يتقلص عدد العناصر المحايدة، الصلبة التي لا تدرج الحوار فيتغلغل الحوار وبالتالي إلى أعماق الجزئيات وأخيرا إلى أعماق الذات في الرواية)[2] مما يعني الإنفلات من اللاحوارية إلى الحوارية ومن ثم، الخروج من محدودية الكتابة إلى ممارسة اللا كتابة؛ أي الخروج من النسق المغلق للنص و الخطاب إلى النسق المفتوح فتتحول الكتابة إلى إجرائية(تتجاوز الآني كي تمد جسوراً للتواصل مع الماضي والمستقبل)[3] وهو ما يبرر مساعي فترة ما بعد البنيوية التي اجتهدت في خلخلة و تقويض فكرة الأصل.

إن خروج إجرائية الكتابة من مضايق التصنيف، سنح للأدب أن يتجرد من فكرة التقسيم إلى أجناس مما أتاح له ذلك فرصة الإنعتاق من فكرة أدب النوع إلى أدب اللانوع بوصفها نظرية حديثة (لا تضع حدا لعدد الأنواع الممكنة و التي هي مجرد نظرية وصفية، لا تضع قواعد مسبقة للكتاب، وتفترض أن الأنواع التقليدية قد تتمازج و تنتج نوعاً جديداً مثل التراجيدكوميديا)[4] نتيجة حوارية صيغ الأنواع الأدبية داخل الخطاب الروائي الواحد.

يترتب عن ذلك، أن الخلط بين الأنواع الأدبية في ظل نظرية اللانوع لم يعد يحط من قيمة الكتابة الأدبية، بل على العكس من ذلك أصبح هذا المزج قانوناً في تحول أي نوع و في تشاكل تراكيبه ومن هذا المنطلق،فإن الذات(subjectume)لم تعد مفهوماً مجردا؛ لأن الحوارية منعت الذات من أن تحتل موقع التأسيس في بناء نسق الخطاب الروائي وهو ما مكنها من القضاء على قانون الهوية الصوري باكتشافها البنية الثنائية الحوارية للذات التي لا تحيا إلا بتفاعلها مع الآخر، لأن(الآخر مفترض مسبقاً منذ البداية (...)الآخر ليس أحد مواضيع أفكاري و لكنه مثلي، فاعل حقيقي للفكر، و أنه يدركني أنا نفسي كآخر غيره هو، وأننا معاً نستهدف العالم كطبيعة مشتركة)[5].

على هذا الأساس، فإن العلاقة مع الآخر بدئية وأصلية وليست مضافة أو نتاج مصالح الأنا، بل إن العلاقة مع الآخر هي مصدر وجود الذات وعليه، ليس(ثمة مجال لكي يسأل المرء نفسه على طريقة "هوبس":لماذا يختار المرء العيش في المجتمع؟ أو على طريقة"شوبنهاور": من أين تأتي الحاجة إلى مجتمع؟ الجواب أن البشر لا ينجزون أبدا مثل هذا العبور إلى الحياة المشتركة: العلاقة تسبق العنصر المعزول.إنهم لا يعيشون في المجتمع بدافع المصلحة، أو الفضيلة، أو بقوة سبب آخر مهما

---

١ . بارت (رولان)،درس السيميلوجيا،تر/عبد السلام بن عبد العالي،تقد/عبد الفتاح كيليطو،دار توبقالللنشر،الدارالبيضاء-المغرب،ط-٠١ ،ص٤٣.

٢ . باختين (ميخائيل)،الكلمة في الرواية،تر/يوسف حلاق،منشورات وزارة الثقافة،دمشق-سوريا،ط/٠١-١٩٨٨،ص٦١.

٣ . عبد الجليل (أبلاغ محمد)،شعرية النص النثري مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، دارالبيضاء-المغرب،ط-١٤٢٣،٠١-٢٠٠٢،ص٢٦.

٤ . ويليك(رينيه)،وارين(أوستين)،نظرية الأدب،تر /محي الدين صبحي،مرا /حسام الخطيب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت- لبنان،ط-١٩٨٠،٠٢،ص٣٦٥.

٥ . ريكور(بول)،الذات عينها كآخر،تر-تعل-تقد،جورج زيناتي،المنظمة العربيةللترجمة،بيروت-لبنان،ط-٢٠٠٥،٠١،ص٦١٢.

كان. إنهم يقومون بذلك لأنه لا يوجد بالنسبة إليهم شكل آخر لوجود ممكن)[1] حيث إن الكتابة بوصفهاحقلا إجرائيا لم تعد محايثة لأن المقولة الحوارية سعت إلى جعل كل(كتابة أونقش امتداد لسابقاتها تثير سجالاً معها، و تنتظر ردود أفعال نشيطة في الفهم تتجاوزها و تسبقها)[2] وعليه، أصبحت الكتابة تقوم بممارسة فعل الخرق إزاء السنن بغية إفراز خطاب صوغي.

وهو ما تبنته جماعة"تيل كيل"[3](Tel Quel) سنة(١٩٦) التي دعت إلى نظريات جديدة للكتابة تجلى دلك في جملة المفاهيم التجديدية التي طرحتها هده المجلة؛ نحو مفهوم العلاقة بين الكتابة والقراءة، الكاتب والمتلقي و نظرية النص، أدى بها ذلك إلى أن تشكل انعطافا في تاريخ إجرائية الكتابة أو جسرا للمرور من المرحلة البنوية إلى مرحلة ما بعد البنوية(Post-Structura-lisme)ومن ثم نقول أن فترت ما بد البنوية حملت شعار خلخلة و تجاوز وتعدي كل المفاهيم التقليدية التي ورثناها عن الفكر التقليدي.

١-٢/ من الكتابة الخطية إلى الكتابة البيضاء.

إن أهم ما يميز فكر"**رولان بارت**"تمرده ضد كل ما هو مقعد و معطى سلفا و عليه، تجلت محاولته لتعدي ذلك في خلق مفهوم جديد للكتابة سعى من خلاله إلى خلخلة المفهوم التقليدي لها و تبرير مقولة الحوارية بالفعل.

معلوم أن"**بارت**"كان يطور مفاهيمه من فترة لأخرى، فمفهومه للغة وللكتابة في تحليله لقصة**(سرازين)(sarrasine)لبلزاك(Balzake)**في مؤلفه(s/z)أكثر وعيا وانفتاحاً منه في"درجة الصفر للكتابة"(ذلك أن الكتابات الممكنة بالنسبة للكاتب معين، تتم تحت ضغط التاريخ والتقاليد، فهناك تاريخ الكتابة لكنه تاريخ مزدوج: ففي اللحظة ذاتها الذي يقترح فيها التاريخ العام(...)إشكالية جديدة للغة الأدبية، تظل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة، لأن اللغة لا تكون قط بريئة: فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة)[4] إذإن ممارسة اللغة بحرية ينعكس على مفهوم الكتابة بالإيجاب، فتغدوا الكتابة ذاتها حرية بل(تسوية ما بين حرية و ذكرى)[5] ولعل ذلك، ما يبرر اهتمام"بارت"الكبير بالكتابات"**ألبير كامو**"(**Albert Camus**) صاحب خطاب رواية **الغريب(L'étranger)**(١٩٤٢) الذي يرى بأنها كتابة حققت فعل الخرق إزاء كل سنن يجعلها راضخة للالتزام.

إن خطابات"ألبير كامو"الروائية هوما يطلق عليه"بارت"الكتابة بوصفها موضوعا للغياب، الكتابة البيضاء أو الكتابة في درجة الصفر وهي(صيغة من صيغتين لا تشير إلى حالة المتحدث (هل هو مفرد أم جمع)ولا إلى زمن أفعاله(هل تمت في الماضي أم في الحاضر هذه الصيغة المشيرة إلى حالة حياد تجد ما يشبهها عند بعض الكتاب المعاصرين(خاصة ألبير

---

١ . تودوروف(تزفيتان)،الحياة المشتركة،تر/منذر عياشي،مرا/خليل أحمد خليل،كلمة- أبوظبي-الإمارات العربية المتحدة،المركزالثقافي العربي،الدار البيضاء-المغرب،ط-٣-٢٠٠٣،٠١،ص١٩.

٢ . باختين(ميخائيل)،الماركسية وفلسفة اللغة،تر/محمد البكري و يمنى العيد،دارتوبقال للنشر،الدار البيضاء-المغرب،ط-١٩٨٦،٠١، ص٩٦.

٣ . فيليب صولرس"Philipe Sellers"(١٩٣٦)،رولان بارت"Roland Barthes"(١٩١٥ - ١٩٨٠)، جوليا كريستيفا "Julia Kristeva"(١٩٤١)، ميشال فوكو "Michel Foucault" (١٩٢٦ - ١٩٠٤)، جاك دريدا "Jacques Derida"(١٩٣٠) ... جيرار جينيت "Gerard Genette".

٤ . بارت(رولان)،الدرجة الصفر للكتابة،ط-٠٣،ص٣٩.

٥ . بارت(رولان)،الدرجة الصفر للكتابة،ط-٠٣،ص٣٩.

كامو)الذين اتجهوا إلى الكتابة البيضاء، هي أشبه ما تكون بالكتابة في درجة الصفر)[1] التي تؤدي قمة الانفلات والتحرر من سلطة الأجناس الأدبية.

بيد أن توسل"بارت"بالكتابة البيضاء(Écriture blanche)بوصفها ممارسة جديدة، لا يتوقف عند حدود هدمه للمفهوم التقليدي للكتابة التي تعبر عن رغبات المجتمع البورجوازي، بل إن الهدف الذي حاول أن يتوصل إليه "بارت"هو تفجير كلية الجنس الأدبي من خلال بعثرة و تشتيت التحام المجتمع التقليدي، مستعيناً في تحقيق ذلك بالتحليل التاريخي للأدب، ليثبت لنا أن الكاتب على درجة من الوعي بالعصر والتاريخ وبكل ما يحيط به من أسيقة.

من ثم، شكلت الكتابة البيضاء بوصفها بديلا عن الكتابة المغلقة مجالا(لرصد تطورات الوعي وتحليل تجليات الإيديولوجيا لأنها، في خصوصيتها وحريتها تلامس التاريخ و تتفاعل معه)[2] انطلاقامن هذا المعطى، نفقه أن الكتابة الروائية لم تعد خطية ولا سطراً من الكلمات الحاملة لمقاصد المؤلف، إن الكتابة فضاء وشبكة تتداخل ضمنها جملة من الكتابات المتنوعة لممارسة فعل الإبداع والإنفتاح على الآخر عبر تجاوزها لمبدأ الأصل.

١-٣/الكتاب كمقابل لتلاشي الأدب.

ليس بعيداً عما طرحه"**بارت**"نجد"**موريس بلا نشو**"(Maurice Blanchot)أحد المشككين في تصنيف الأجناس الأدبية، يطرح فكرة"**الكتاب**"كبديل يتجاوز به أي تصنيف وأي تصور مغلق للكتابة(وحده الكتاب مهم، بوصفه كذلك، بعيداً فهو يرفض ترتيبه تحت الأجناس، وخارج خانات النثر، والشعر، والرواية، والشهادة، وينكر إزاء هده التصنيفات أن يقام له مكان و أن يحد شكله)[3] ولعل في هذا الطرح، ما يؤكد الحدود الوهمية التي اجتهدت الشعرية الكلاسيكية في وضعها بين جنس أدبي وآخر.

إن دعوة"**بلا نشو**"هي أساسا دعوة لنفي مقولة الجنس الأدبي غير أنها، لم تقتصر عند حدود بلوغه هذا الهدف إنما شملت كذلك مفهومه للأدب وغايته، إذ إن الأدب لديه هو اللاتواجد، هو العدم الذي لن يتحقق إلا من خلاله، هو الاستحالة، هو التمرد ضد سطوة مبدأ التصنيف الأجناسي، فالأدب(لا يكون(...)حقل الترابط المنطقي والمجال المشترك إلا مادام غير موجود، غير موجود كأدب، غير موجود لنفسه، إلا إذا بقي مستتراً، فهو حالما يظهر الشعور البعيد بما قد يكون يتبدد ويسلك سبيل التبعثر حيث لا يمكننا من معرفته والتعرف عليه بعلامات واضحة ومحددة)[4] وعليه،فإن الشرط الذي كرسه "بلانشو"كي يتحقق الأدب هو اقترن مفهوم الأدب بمفهوم النفي و الزوال أي الموت، للتفرد"بالأثر"(la trace)، بالكتاب (le livre)عبر كتابة مستحيلة تنأى بعيداً عن سلطة الكتابة المغلقة التي تصنف الأدب إلى أجناس.

بما أن الأدب يبدأ بالكتابة، فإن الكتابة من منظور"بلا نشو"هي(الإنتزاع الذي(...)يتطلب من التناقضات أقصاها ويتطلب منها أن ترجع إلى نفسها بخروجها من نفسها، بتماسكها خارج نفسها في وحدة انتمائها القلقة قدرة ما هي قدرة إلا بالنسبة للإستحالة، الإستحالة التي تؤكد قدرتها)[5] أي؛ أن نكتب بدون الخوض في ممارسة

---

[١] . المرجع السابق،ص،١٠-١٣.

[٢] .م.ن.ص ١٠-١٣.

[3]. Blanchot(Maurice), le livre à venir, ED. Gallimard, paris, 1959, p.272.

[٤] . بلا نشو(موريس)أسئلة الكتابة،تر/نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء-المغرب،ط-٢٠٠٤،٠١ ،ص٣٤.

[٥] . بلانشو(موريس)،أسئلة الكتابة،ط-٠١،ص٥٥.

الكتابة، و أن نوصل الأدب إلى نقطة من الزوال.

يكاد يتفق تصور"بلانشو"مع التصورات التي تنشدها فترة ما بعد البنوية للأدب وللكتابة خاصة"بارت"الذي جعل الأدب قريباً من الغياب في حالة من الحياد وعدم الإنحياز، قريباً من الصمت عبر إجرائية كتابة هي أشبه ما تكون بالدرجة الصفر للكتابة(تبدأ الحداثة بالبحث عن أدب مستحيل)[1] ولعله الدافع الذي حفز"بلانشو"إلى أن يولي اهتماماً كبيراً بتحليل مجموعة من الكتابات الهجينة مثل(شاطوبريان الذي لا يمكنه أن يكون شاعراً إلا في كتابة النثر، جعل من النثر فناً، أصبحت لغته كلاماً من وراء القبر)[2] من ثم، فإن ما يشغل فكر"بلانشو"ليس الأدب ولا المؤلف وإنما الكتاب واستقلاليته بعيداً عن أي سنن، بل وبعيداً عن مؤلفه ايضاً، لأن الكتابة في حاجة إلي مؤلف ولكن بوصفه غيابا وليس بوصفه سلطة.

و عبر هذا الحاصل، فإن الكتابة إثر انخراطها في إنتاج النصوص لا تضع في حساباتها صفة للنص أو أجناسيته كونهما معياراً أو مسلكاً سننياً تتبعه وتبعا لذلك، يمكننا القول بأن فترة ما بعد البنوية استطاعت أن تقضي على التصور التقليدي للكتابة بغية ترسيخ مفاهيم أكثر حداثة نحو(ممارسة كتابة بدون سلطة، تتنكر لكل سلطة بل و تهدمها)[3] فيغدوا الأدب مجالا للتحول و التطور الأدبيين.

٤-١ /الكتابة و مسألة الإختلاف والإرجاء.[4]

ينطلق**"جاك دريدا"(Jaques Derrida)** في إنجاز مفهومه للكتابة(L'écriture)من تصوره للقراءة(La L'écriture) ومن الطريقة التي تمكن المتلقي قراءة النص قراءة حرة لا نهائية تولد سيرورة دلالية تتغاضى عن المعاني التي أردا المؤلف إبلاغها، وذلك اقتراحه(إستراتيجية في القراءة تقوم على التفكيك(Déconstruction) (...)و بالتضاد مع مفاهيم"الأصل" و"الهوية" و"الكلية"بحرف كل شيء باتجاه الاختلاف)[5] مستعيناً بجملة مفردات سمتها الأساسية أنها مزدوجة الدلالة.

إن أهم هذه المفردات التي استعان بها (دريدا)في نقد فكرة الأصل و التمركز النصي: مفردة "الأثر"[6] (La race) الذي يشير (إلى إمحاء الشيء و بقائه محفوظاً في الباقي من علامات)[7] إن التفكيك[8] (La déconstruction) بوصفه حركة نقدية يسعى إلى

---

[1] . بارت (رولان)،الدرجة الصفر للكتابة،ط-٠٣ ،ص٠٧ .

[2] • بلاشو(موريس)،أسئلة أسئلة الكتابة،ط-٠١،ص٣٤.

[3] . بنيس(محمد)،كتابة المحو،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء-المغرب،ط-١٩٩٤،٠١ ،ص١٢.

[4] *. la différance) بدلاً من (La différence) بإبدال حرف (a) بدلاً من (e)، وهي تسمية جديدة في اللغة الفرنسية، rance فالاختلاف بين التسميتين يظهر في الكتابة ولا يظهر في النطق، أما الإرجاء فيعني به (دريدا) إخلاف الهوية موعدها مع ذاتها و إحالتها إلى الأخر باستمرار . ينظر دريدا (جاك)، الكتابة والإختلاف،تر/كاظم جهاد،تقد/محمد علال سيناصر،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء-المغرب، ط ١٩٨٨،٠١، ص ٣١.

[5] . دريدا (جاك)، الكتابة و الإختلاف، ط ٠١، ص26 .

[6] . الملاحظ، أن المفهوم الذي قدمه (دريدا) للأثر يتقاطع كثيرا مع المفهوم الذي قدمه "جيرار جينيت" (Gérard Genette) للنص الطرس أين اخذ "جينيت" على عاتقه في فترة الثمانينيات مسؤولية توسيع العلاقات التناصية منطلقاً في تحقيق ذلك من الجهود الذي بذلتها "كريستيفا" لمفهوم التناصية خاصة تصورها حول (Géno texte) النص المولد أو الخديج و (Phéno-texte) النص الظاهر.

[7] . دريدا (جاك)، الكتابة والإختلاف، ط ٠١، ص٢٧.

[8] . مقولة نقدية أسسها و دعا إليها (جاك دريدا)، حيث إن الفترة التاريخية و الفترة السياسية اللتان ترعرعا فيهما فكر (دريدا) سمحتا له من بلورة تصوره التفكيكي للكتابة و الأدب، و هما الفترتان اللتان شهدتا انسحاب الاستعمار و نشوء دول متفرقة نابذة للمركز وعليه،لعب التاريخ السيا سي في فكر (دريدا) دوره و الذي انعكس على تصوره للكتابة و النصوص و الأدب.

تدعيم جملة المفاهيم التي تنشدها فترة ما بعد البنوية، هو فعالية يهدف إلى تحقيق فعل الخرق والتشظي في النص عبر قراءة أشبه ما تكون بثورة ضد المناهج التقليدية التي تحافظ على انغلاق نسق النص.

تتوخى الإستراتيجية التي يتخذها(دريدا)لنبذ التمركز النصي، جعل النص الخاضع لعملية القراءة والتفكيك يقوم على ما يعين متلقي النص على استنطاقه و تفكيكه، يحدث ذلك انطلاقا من النظر إلى النص على أنه نص غير متجانس، فما يهم(دريدا)في القراءات[1] التي يحاول إقامتها(ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص والعثور على توترات، أوتناقضات داخلية، يقرأ النص من خلال نفسه، و يفكك نفسه بنفسه(...)أن يفك النص نفسه، فهذا(...) يعني(...)أن هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته)[2] بمعنى، أن فاعلية القراءة تتقصى أثر اللبنة القلقة في النص، لتقوم بمساءلته و تعويضه ثم إعادة بنائه من جديد في صورة جديدة.

إن الأصل في تصور(دريدا)لا وجود له، لأن الأصل كي يكون أصلاً يحتاج إلى لاحق يبرر أصالة السابق(وهذا يعني أنه ليس ثمة من أصل محض، وأن الأصل يبدأ بالتلوث والابتعاد عن مقام الأصلية، بمجرد أن يتشكل كأصل (...)الأصل يحيل إلى لاحقة دائماً والهوية إلى آخرها الذي يؤسسها هي نفسها كهوية)[3] وهو ما يؤكد التصور الخاطئ الذي سعت الشعرية الكلاسيكية إلى فرضه قصد تغييب ظاهرة الحوارية في تركيب الخطاب الأدبي والروائي للمحافظة على مركزيته ومدلوله المتعالي الذي لا يحتاج لدال ثانوي.

يقترن مفهوم(دريدا)للكتابة بالغيرية أي؛ الإحالة إلى الآخر والتفاعل معه ومن ثم، فإن الكتابة وفق منطق التفكيكية – بوصفها طاقة تفجيرية – تنهض على مبدأ الاختلاف والتعدد و تهجين النصوص و تعديدية الأصوات عبر حوارية الصيغ الأنواعية قصد نفي وهم الأصل و تجاوز قانون الوحدة والتطابق مع هوية ثابتة، إذ إن البداية هي الاختلاف الذي يسبق تكوين الذات الإنسانية لجعلها ذاتاً علائقية اجتماعية متفتحة على الآخر وعليه، فالاختلاف إذا جوهر اللغة بوصفها مادة أولية لبناء نسق الخطاب الروائي.

في ضوء هذا المعطى، يطرح(دريدا) تصوره للكتابة في جو تميز بتقويض المفاهيم التقليدية التي تأخذ بالمعنى السوسيري للعلامة ومن ثم، العمل على تفكيك ثنائية الدال والمدلول ليتحول الخطاب إلى شبكة من العلامات الحيوية تبرره إجرائية الكتابة المفتوحة.

إن مفهوم الكتابة لدى (دريدا)(يتجاوز مدى اللغة و يفيض عنه(...)إن قيام الكتابة هو قيام اللعب: وها أن اللعب يعود إلى نفسه، ما حياً الحد الذي كان يعتقد بإمكان تنظيم حركة للعلامات انطلاقا منه، وجاراً معه جميع المدلولات المطمئنة،

---

[1] . إن القراءة التي يتبناها (دريدا) لطرح تصوره للكتابة، هي القراءة المزدوجة؛ التي تتمثل في قراءة النص أولاً قراءة تقليدية فيقوم المفكك بقلب ترابية النص و ذلك باستخراج بعض المعاني السطحية منه التي يظهر النص من خلالها قصوره، ثم يقرأ النص قراءة ثانية عميقة تهدم معاني القراءة الأولى للكشف عما يخفيه النص أو بتعبير أكثر دقة ما يسكت عنه. إن المسكوت عنه بوصفه بنية عميقة هو الذي يعمل على هدم البنية السطحية و إعادة بنائها من جديد متوسلاً في ذلك بالسياق.

[2] . دريدا (جاك)، الكتابة والاختلاف، ط٠١، ص٤٩.

[3] . المرجع السابق، صص٣٣-١٠٤.

مطوحا بجميع الأماكن الحصينة، جميع ملاجيء "خارج اللعب"التي كانت تشرف على حقل اللغة أو تحرسه. وهذا مما يعني، بكامل الدقة، تدمير مفهوم العلاقة و منطقها كله)[1].

إن العلامة اللغوية بفضل مفهوم التفكيك لم تعد خطية، إذ إن التفكيك ساعد الكتابة على تجاوز مفهوم المحايثة الذي قدمه"دي سوسير"إزاء العلامة اللغوية بهدف توسيع الهوة بين الدال والمدلول لتستوعب الكتابة ضمنها مختلف العلامات التلفظية وغير التلفظية، إذ(لا يمكن التفكير في العلامة من دون مراعاة ما يميز حضورها في السياق (...)كل نظام دلالة مصنوعة بهدف إنتاج عمليات تواصل(...)فالعلامة من حيث هي اختلاف بحت تتناقض مع نفسها في اللحظة ذاتها التي(...)تنتج علامات)[2] وهو ما يتيح للكاتب أن يتحرر من قبضة السنن المعجمي فتتحول الكتابة إلى إجرائية مفتوحة.

ولعله السبب الذي دفع"بدريدا"إلى وضع علم للكتابة(La grammatologie)ضمن نظرية شاملة للتواصل يسعى من خلاله إلى تجاوز المفهوم التقليدي للكتابة الذي ينهض على مفاهيم مغلقة؛ كالتثبيت، الديمومة، المركز، الأصل ... الخ وتعطيل ثنائية كلام/كتابة الذي يجعل من الكتابة حدثاً ثانوياً بعد الكلام أو اللوغوس بتعبير "دريدا".

تبعاً لذلك،تتحقق الكتابة التي تنشدها الحركة التقويضية متمثلة في الكتابة الأصلية (L'archi-écriture) التي تنهض على الإحالات(هوامش الكتابة)والتحولات والاختلافات(الكتابة الأصليةL'archi-écriture كتابة كبرى(...)لا تحيل إلى الأصل، وإنما إلى ما يسبق تقسيم الكلمة إلى دال و مدلول(...)كتابة تتجاوز القسمة "المبتذلة" إلى كلام أو كتابة، وتشكل(...)شرط كل شكل لكل لغة)[3] و عليه، تستوعب الكتابة ضمنها اللغة و الكلام ومختلف العلامات الأخرى.

من هنا فإن مفاهيم نحو: " الكلية la totality"، "التثبيت fixité"، "الديمومة permanence "، "المحايثة imanance "، "الأصل l'origine"، "الأنا le moi "... الخ، باتت تتلاشى بفضل مفهوم التفكيك الذي ينهض على الإختلاف و التعدد وإثر ذلك، أصبح مسوغاً للروائي مثلاً أن يمارس التهجين إثر تركيبه لنسق خطابه الروائي فيغدوا خطاباً مشبعاً نتيجة تظافر جملة من صيغ الخطابات الأنواعية حتى نكاد لا نفرق على حد تعبير**"رومان ياكبسون"** بين(نثر شاعر ونثر ناثر أو بين أشعار ناثر وشعر شاعر)[4].

وعبر هذا الحاصل،فإن الحوارية بوصفها نظرية نقدية تنشد كتابة روائية جديدة ممثلة في الكتابة التي حققتها فترة ما بعد البنوية، وهو ما أفضى إلى إنجاز نظرية للنص بوصفها بديلا لنظرية الأدب التقليدية،حيث إن (نظرية النص لا تتحقق إلا بتوفر إجرائية الكتابة)[5] ولعله السبب الذي دفع"بارت"إلى أن يتجاوز مفهوم"الأثر"ويستبدله بمفهوم أكثر حيوية ومرونة تجلى في "النص le texte".

٢- النص الأدبي.

شهدت فترة ما بعد البنوية توجها معرفيا حداثيا في النظر إلى النص،حيث إن النص لم يعد ينظر إليه كما كان ينظر إليه البنويون:نسقا مغلقا مكتف بذاته ولا يحتاج إلى سياقات خارجية تحاوره و تفعله.

---

١. المرجع السابق، ص٣٣-١٠٤.

٢. إيكو(أمبرتو)،السيميائية وفلسفة اللغة،ط-٠١،صص٦٢-٦٣-٦٤.

٣. دريدا (جاك)، الكتابة والاختلاف، ط٠١، ص٣٤.

4. Jakobson (roman), Huit question de poétique, Paris, Éd. Seuil,1977 ,p.51

٥. Barthes(Roland),DeL'euvre au texte in Le Bruissment De lalangue,Paris,Ed.Seuil,1981,p.77.

إن النص من منظور فترة ما بعد البنوية نسق مفتوح تتفاعل ضمنه أنساق نصوص أخرى قديمة وحداثية أدبية وغير أدبية، مكتوبة وشفهية ، وصيغ خطابات مختلفة وأسيقة متعددة تؤدي إلى تكوينه وتشكل بنائه، تجلى ذلك بوضوح فيما ذهب إليه"**بارت**"حول تصوره الحداثي للكتابة والنص من خلال التحليل الذي قام به لقصة"سرا زين لبلزاك"[1] عبر اعتماده على خمس شفرات:

١-الشفرة التأويلية code herméneutique:وهي مجموع الوحدات التي تلحم وتمفصل،بمختلف الكيفيات سؤالا بجوابه وبالعوارض المتنوعة التي تسعى عمليا إلى تهيئ السؤال أو تعطيل الجواب، أو إلى صياغة لغز والعمل على حله.

2-شفرة السيمةcode culturel : **السمة** في علم الدلالة وحدة مدلولية وهي تنتمي إلى صنف أنموذجي :إنها تشكل المدلول الأمثل .

٣-الشفرة الرمزية code symbolique.

٤-شفرة الأعمال code pratique :وهي نظام من السلوكات.

٥-الشفرة الثقافية Code culturel **:أو** أو نسميها شفرات مرجعية(مرج-شفرة الحكمة والأمثال)لأنها تسمح للنص أن يعتمد على سلطة علمية أو أخلاقية.

نلمس عبر هذا الطرح، أن الشفرة الثقافية أو شفرة الشواهد المرجعية لتدل على انفتاح مفهوم الكتابة والنص لديه من بين جملة الشفرات التي أوردها، حيث إنه في هذه القصة وعبر هده الشفرة حاول"بارت"الكشف عن ظاهرة التناصية[2]داخل النص السردي.

يسعى العالم الحداثي الذي نحياه والثقافة المعاصرة إلى أن يجعلا السنن الثقافي-باعتباره شبكة من الإستشهادات التي مرت علينا من قبل-يحيط بنا من كل اتجاه، بمعنى أن الوجود الكوني اجتماعي والحياة الثقافية تأليفية وكلاهما يتأسسان على تراكيب متعالقة ومتشابكة، يحيلا دائما إلى سابق يحاورهما فيتفاعلا معه كي يحققا حضورهما الراهن(فحياة الثقافة هي حياة نصوص تحكمها قوانين تناصية حيث يعمل كل"ما سبق قوله "باعتباره قاعدة محتملة ويمثل ما سبق قوله ذخر الموسوعة)[3] بهدف تجاوز السنن المعجمي المحايث الذي تنشده مؤسسة الأجناس الأدبية والانفتاح على السنن الموسوعي الذي يفضي إلى توليد دلالي لانهائي ما يفتأ يتركب حتى يتفكك من جديد،ولعله السبب الذي دفع"بارت"إلى أن يتجاوز مفهوم الأثر ويستبدله بمفهوم النص منطلقا في تحقيق دلك من تصور "كريستيفا".

يرادف مفهوم النص لدى"جوليا كريستيفا"معنى التجاوز والتعدي والخرق وانتهاك حرومات وأعراف وقواعد نظرية الأجناس الأدبية لذلك نجدها تعرف(النص بوصفه جهازا عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بوضعه في علاقة بين الكلام التواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط مختلفة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه)[4] إن الأثر الأدبي

---

١ . بارت(رولان)،مقدمة"ص/ز"،تر/محمد البكري،سميائيات،مجلة دورية محكمة تصدر عن مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات ،جامعة وهران-الجزائر،ع/٠٢،خريف ٢٠٠٦،صص١٣١-١٣٢.

٢ . لكن بتحفظ كبير على الرغم من وعيه به،غبر أنه لم يصرح به إلا بعد اعتماده على أبحاث واجتهادات"كريستيفا"وانضمامه لجماعة "تيل كيل".

٣ . ايكو (أمبرتو)،السيميائية وفلسفة اللغة ،ط-١٠،ص٤٤٩.

4. Kristeva (julia), séméiotiké,p.52.

l'euvre littéraire في تصور"بارت"ينهض على أحادية الصوت والصوغ والأسلوب والبناء ومن ثم، على أحادية المعنى و بمجرد أن يقبض المتلقي على دلالته وفق سنن مشترك ينتهي العمل الأدبي كونه عملا تاما يخضع لمبدأ التصنيف، في حين أن تصور"بارت"للنص على نقيض تصوره للأثر الأدبي،إن(النص لا يتوقف عند الأدب الجيد،إنه لا يدخل ضمن تراتب ولا ضمن تقسيم بسيط للأجناس. ما يحده على النقيض من ذلك تماما ،قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة)[1] لأن النص إثر اتخاذه من الحوارية مبدأ تمكن من الخروج عن ما هو سائد ومفروض ومعطى سلفا كي يمارس فعل الإبداع.

وفق هذا الطرح، فإن النص خلافا للأثر الأدبي ينهض على تعددية صوغية وكثافة تلفظية وعليه،فإن النص لم يعد يأخذ بمفهوم"سوسير"للعلامة ، إنما أصبح يعمل على تفجير ثنائية الدال والمدلول لإقامة علائق حوارية تسعى إلى توسيع الهوة بينهما.

فإذا كان المدلول هوما يميز"الأثرالأدبي"فإن النص يسبح داخل مجال الدال، ذلك أن النص(يكرس...التراجع اللانهائي للمدلول.النص تمددي مجاله هو مجال الدال(...)إن لانهائية الدال لا تحيل إلى ما يعجز اللسان عن التعبير عنه (أي مدلول لا يجد التعبير عنه)،و إنما إلى فكرة اللعب ؛إن التوليد الدائم للدال داخل مجال النص(...)لا يتم وفق النمو العضوي أو حسب طريق تأويلي، وإنما وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغيير)[2]وهو الشعار الذي انمازت

به فترة ما بعد البنوية اجتهادا منها في وضع علم للنص أو نظرية للنص خاصة لدى"كريستيفا".

يجدر بنا إذن، أن لا نتعامل مع النص داخل سيميائيات الاتصال التي تأخذ بمفهوم "سوسير"للعلامة لأن النص بوصفه(مجالا نلعب فيه ...يخترق وجه العلم،و الايديولوجيا والسياسية و بوصفه خطابا ...متعددا ومتعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا)[3] وجب التعامل مع الدال لابالطريقة السوسيرية إنما بالطريقة اللاكانية لأن(الدال (الذي ليس واحدابما أنه لم يعد مرتبطا بمعنا وحيدا) النصي هو شبكة من الاختلافات)[4] من هنا،لم تعد علاقة الدال بمدلوله علاقة خطية لان مفهوم العلامة تجاوز التحديد الضيق الذي يرى في العلامة شيء يقوم مقام شيء آخر، إن العلامة مجال علائقي مفتوح يجعلنا دائما نتعرف على علامات أخرى إضافية وعليه، فالنص شبكة من الدالات ومن العلائق التي تتيح للنص مكنة التحول والتحرر من ثبات نسقه وانغلاقه إلى حركيته وانفتاحه لممارسة التعدد واللامتوقع من الصيغ.

إن اهتمام"بارت"بالنص دفعه إلى أن يفرق بين نوعين من النصوص يفرضان بدورهما نوعين من القراءات هما "نص القراءة" و"نص الكتابة le texte de lécture et letexte de l'écriture »إن(المنكتب [القابل للكتابة]هو الروائي بدون رواية، الشعر بلا قصيدة، المقالة بدون الإنشاء والكتابة ماعدا الأسلوب، الإنتاج بدون المنتوج، و البنينة بدون بنية، لكن(...)النصوص المنقرئة(...)منتوجات)[5] على هذا الأساس، فإن نص القراءة "منتوج" و هو نص تقليدي ينهض على علاقة ثابتة بين الدال و المدلول، في حين أن النصوص الكتابة "إنتاجات" تفرض علينا النظر إلى طبيعة اللغة ذات النسق الحواري

---

1. Barthes(Roland), de l'œuvre au texte ,p.7 1.

٢. بارت (رولان) ،من العمل الأدبي إلى النص،ضمن درس السيميولوجيا ،ط- ٠٢ ،ص ٦٢.

3. Kristeva (Julia) ,séméiotiké ,p.18

4. ibid,p.13

٥. بارت(رولان)،مقدمة"ص/ز"،تر/محمد البكري،سميائيات،مجلة دورية محكمة تصدر عن مخت بر السيميائيات وتحليل الخطابات،جامعة وهران- الجزائر،ع/٢٠،خريف ٢٠٠٦،صص124.

و عليه، فهي ترفض العلاقة الخطية بين الدال و المدلول مما يجعل من النص كياناً لغوياً مفتوحاً و زئبقياً وفي حركة مستمرة تنفي صفة الثبات و الإستقرار عنه لتضفي مكانهما الحوارية و التعدد الذي يجعله في قراءة و تأويل و تفكك وهدم و تفجير و بناء مستمر(إن النص تعددي le texte est pluriels هذا لايعني فحسب أنه ينطوي على معانٍ عدة، و إنما يحقق تعدد المعنى ذاته. إنه تعدد لا يؤول إلى أيةوحدة (...)النص(....)لا يمكن أن يخضع لتأويل(....)و إنما لتفجير و تشتيت. ذلك أن تعددية النص لا تعود لقياس محتوياته، و إنما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون منها)[1] و عليه، فإن خاصية التعالق اعتباطية منذ البدء في النص الأدبي.

بهذا،فإن النص يستحيل نسجه من خلال الحذو على أثار أنموذج متعال ومعطى سلفا، إن النص لا ينتج إلا ضمن فضاء ثقافي ونظرية شاملة للتواصل، حيث إن(تعدد أصعدة النص من طبيعته ذاتها، لأنه يتصل بحقول تعبيرية و أنماط تواصلية مختلفة و هو إنتاج سيميائي بالدرجة الأولى)[2] وبوصفه كذلك ،فإن النص ينفي تماماً فكرة الأصل التي تربط العمل الأدبي بمؤلفه فيتراجع دور المتلقي و يغدو امتثالياً؛ أي مجرد مستهلك فقط.

يلغي النص الأدبي يلغي دور المؤلف و يحرر القارئ إذ يحوله من مجرد متلقٍ سلبي إلى مساهم في إنتاج النص لأن حضور المؤلف يسطح علائق التواصل فيكف مجال التفاعل و التأويل فيغلق النص، في حين أن غيابه يحدث خللاً في علائق التواصل فتتعدد الأصوات و تتحاور الصيغ فينفتح النص(ذلك أن نسبة النص إلى المؤلف، معناها إيقاف النص و حصره و إعطائه مدلولاً نهائياً، إنها إغلاق للكتابة)[3].

لم يعد النص مرسلة بين بات متلق سلبي، لأن النص يقوم بخرق مستوى التملك ومن ثم، فإن النص لا أبوة له، و لا أحد أحد يمكنه أن يدعي امتلاكه حتى مؤلفه(لأن الأنا التي تكتب النص ما هي إلا أنا من ورق)[4] فبتلاشي المؤلف و موته صار النص يحظى بحضور" ناسخ"حل محل الكاتب، ناسخ يستنتج الكتابات السابقة و المعاصرة له ثم يزاوج فيما بين الكتابات وهو في مقام المحايد بينها، فيصبح النص حواراً و شبكة من التناصات (إن الناسخ (...) له الحق في تكسير الأعمال الماضية(...)وأن يعيد تأليفها)[5]وتبعا لذلك، صار النص اشتغالا على اللغة أي؛ تواصل مستمر يقع داخل مجال العلامة الرحب (الذي لا يربط الدال بالمدلول ولا يفرض دلاله أحادية)وهو الاشتغال الذي (ينزعها من لا وعيها وآليات استعمالها الاعتيادي)[6] فيحولها من نسقها المغلق المحايد *إلى النسق المفتوح المتعدد* أي؛ من دلالاتها المعجمية و النحوية...إلى سيرورةسيميوزيسية.

وفق ما تقدم، فإن النص يشوش على متلقيه ولا يأتيه بما هو سائد فيتحقق لدى القارئ الشعور(بلذة النص)[7] التي تتأتى تتأتى نتاج تفاعل الذات المتلقية بوصفها ذاتا منتجة إيجابية و دلالات النص المتعددة إثر استكشافها ثنايا النص و خباياه.

---

١ ▪ بارت(رولان)،من الأثر الأدبي إلى النص،ضمن درس السيميولوجيا،ط-٠٢، صص،٦٢-٦٣.

٢ ▪ خمري (حسين)،نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال،منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة-الجزائر،ط/١٤٢٨،١،٠١هـ-٢٠٠٧م،ص٣٦.

٣ ▪ بارت(رولان)،موت المؤلف،ضمن درس السيميولوجيا،ط-٠٢ ، ص٨٦.

4. Barthes(Roland), De l'œuvre au texte ,p.7 5.

٥ . بارت (رولان)،قراءة جديدة للبلاغة القديمة،تر/عمر أوكان،أفريقيا الشرق،دط، دت ،صص٢٨-٢٩ .

6. Kristeva (Julia) ,séméiotiké ,p .10.

٧ . بارط(رولان)،لذة النص،تر/فؤاد الصفا والحسينسبحان،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء-المغرب،ط-٠١ ،ص٤٨.

المنهج النفسي في النقد الأدبي - نموج سيغموند فرويد-

أ.فريد زغلامي، كلية الآداب واللّغات، جامعة تبسة، الجزائر.

ملخص الدراسة:

تندرج هذه الدراسة ضمن ما يعرف اليوم بنقد النقد، وهو حقل معرفي تكشّف إلى الوجود بوصفه إطارا منهجيا يسعى إلى مراجعة وفحص الخطابات النقدية وآلياتها الإجرائية من مناحي متعددة. ولعل هذا ما يروم البحث بلوغه من خلال محاولة الكشف عن تلك الأنظمة المعرفية والإبستمولوجية والخلفيات الفلسفية، وحتى الإيديولوجية التي تتخفى وراء المنهج النفسي في ثوبه الفرويدي، بالإضافة إلى إلقاء مزيد من الضياء على هذا المنهج، من خلال تتبع مساره النقدي ابتداء من الإرهاصات والبدايات المبكرة له وصولا إلى استوائه في شكل علمي منظم و ممنهج على يد " سيغموند فرويد" وطلبته من بعده، مع تبيين بعض الإسقاطات و التمحلات التي شابته في لحظة اقترابه من المبدعات الفنية والأدبية.

الكلمات المفتاحية: الفرويدية ، اللاشعور، الكبت، العقد النفسية، الظواهر الإبداعية.

١/ المنهج النفسي، الأصول والمرجعيات:

١.١.علاقة الفرويدية بالفلسفة الحديثة:

إن مما قد لا يختلف فيه اثنان أن التشيكي/النمساوي " سيغموند فرويد " (ت١٩٣٩م) هو الرائد والباعث الأول لعلم النفس في ثوبه الحديث؛ وذلك بتأسيسه لمدرسة التحليل النفسي في بدايات القرن العشرين، ووجه الجدة في هذه المدرسة أنها راحت« تفسر السلوك الإنساني تفسيرا جنسيا، وتجعل الجنس هو الدافع وراء كل شيء،كما أنها تعد القيم والعقائد حواجز وعوائق تقف أمام الإشباع الجنسي، مما يورث الإنسان عقدا وأمراضا نفسية»[1]. ولقد اعترف " فرويد " في كتابه "تفسير الأحلام(١٩٠٠م)" أن الذين ألهموه نظريته في التحليل النفسي هم الفلاسفة والشعراء والفنانون[2]؛لذا كان من الضروري لفهم نظريته في التحليل النفسي، وضع " فرويد " في سياقه الحضاري العام (الاجتماعي، السياسي، الاقتصادي، الديني، ...)، وهذا أمر في غاية الأهمية؛ لأنه يسعى إلى إعادة النظر في تلك الأطروحة القائلة بأن : أي نظرية أو نتاج فكري مرتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الحضاري الذي نشأ فيه ؛ لذلك ارتأى البحث أن يتعرض إلى الأصول والخلفيات التي أسهمت في تشكيل رؤية " فرويد " للنفس الإنسانية، تلك الرؤية التي ستغدو فيما بعد من أهم الآليات والإجراءات النقدية في تفسير الخطابات الأدبية والفنية عموما.

إن السياق الحضاري لنظرية التحليل النفسي الفرويدية هو الحضارة الغربية الحديثة في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، التي سيطر عليها الفكر العلمي/الوضعي/التجريبي سيطرة شبه تامة

---

[1] . مانع بن حماد الجهني: الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، دار الندوة العالمية، الرياض، السعودية،ط٤، ١٩٩٩،ج٢،ص٨٢٢.

[2] . ينظر: سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، تر : (نظمي لوقا)، دار الهلال، مصر، د. ط، ١٩٦٢،ص١٢ وما بعدها، وأيضا وزين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا، ١٩٩٨،ص٩.

وأعطت فيها النهضة العلمية الحديثة أهمية بالغة للتجربة والمعاينة الحسية، وقطعت صلتها مع كل ما لا يمكن تلمس آثاره وتأثيره، ونحا الإنسان الغربي إلى دراسة «الظواهر الطبيعية والقوانين.فظهرت كثير من الاكتشافات العلمية في ميادين الفسيولوجيا والفيزياء والرياضيات الأمر الذي أثر في مجرى الدراسات السيكولوجية»[1]، ولعل بعض ذلك كان نتيجة للثورة على الكنيسة، التي أُعتبرت الفلسفة العقلية من أعلى الأصوات المنادية بها، وعُدّ " رينيه ديكارت " (ت١٦٥٠م) أبرز أقانيمها من خلال منهجه الشكي القائم على الكوجيتو «أنا أشك إذا أنا أفكر.أنا أفكر إذن أنا موجود»[2].فآمن الناس منذ ذلك الوقت بسلطة العقل، وقدرته على خلق عالم جديد للإنسان يختلف عن التفكير اللاهوتي/الأسطوري الذي كرسته الكنيسة الكاثوليكية لقرون طوال.

لقد مثّل العقل بالنسبة لـ " فرويد " شأنه شأن أبناء عصره « الطاقة الإنسانية الوحيدة التي تستطيع المساهمة في حل مشكلة الوجود، أو على الأقل، في تخفيف الألم الملازم للحياة البشرية»[3]، وهذا الإيمان الفرويدي بسلطة العقل، ما هو إلا إحدى مخلّفات عصر الأنوار، الذي كان شعاره "كن جريئا في إعمال عقلك ". إلا أن اللافت في رؤية " فرويد" أنه في الوقت الذي كان يمثل فيه ذروة العقلانية، فقد وجّه إليها صفعة قوية، فعلى حين كان " ديكارت " يرى أن الإنسان على خلاف الحيوان؛ لأنه يعقل، و« الشعور أهم خاصية من خواص العقل، والشعور ما يفكر فيه الإنسان وما يستطيع ملاحظته في نفسه ويعبر عنه»[4]، فإن " فرويد " رأى بأن « الشطر الأكبر من سلوك الإنسان وانفعالاته مردّه إلى عناصر لا شعورية لا يُدرى عنها شيئا، فاللاشعور هو كل حياة النفس التي لا يلعب فيها الشعور إلا دورا ثانويا »[5]، فكانت كشوفات " فرويد" هذه عن دور اللاشعور في النشاط السلوكي للإنسان صدمة حقيقية لغرور هذا الكائن وثقته الزائدة بعقله ، وتسليمه بمحتوى وعيه؛ إذ تبين أن « الوعي الإنساني ليس أهلا للثقة المطلقة واليقين الديكارتي؛ لأنه في مجموعه زائف ومشتق ومدفوع وغافل عن نفسه، ولابد من رد محتواه الظاهر إلى أصوله اللاشعورية الباطنة»[6]، ولعل ما يفسر هذا الاتجاه إلى الجانب اللاعقلاني في المنظومة الفرويدية؛ أن " فرويد " كان وريثا للرومانسية الأوربية التي كانت ترى أن « الوعي يعيق الإبداع حين يفرض نفسه على المخيلة»[7]، وربما يكون هذا بعض ما عبر عنه " فرويد " في حديثه عن الأفكار عندما قال«في حالة العقل المبدع كما يبدو لي يسحب العقل مراقبيه من البوابة فتندفع كيفما اتفق»[8]، يضاف إلى ذلك أن الرومانسية – كما يذكر عز الدين إسماعيل- كانت بمثابة «المثير إلى فحص صحة الفنان العقلية وتشخيص مرضه إن كان شخصا مريضا حقا»[9]، فقد وُصِمَتْ الرومانسية آنذاك بأنها مرض العصر، ولاحظ المتتبعون أن ما يصدر عن الشاعر الرومانسي لا يمكن أن يكون من نفس صحية لا تعاني عللا وأمراضا، ولعل هذا ما حدا بـ " فرويد " فيما بعد أن يعتبر

---

[1] . كامل محمد محمد عويضة: رحلة في علم النفس،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦،ص٢٧.
[2] . عبد القادر تومي: أعلام الفلسفة الغربية في العصر الحديث،كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر،ط١، ٢٠١١ ص٦٥.
[3] . إريك فروم: مهمة فرويد (تحليل لشخصيته وتأثيره)، تر: (طلال عتريسي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٢، ص٠٦.
[4] . كامل محمد محمد عويضة: رحلة في علم النفس،ص٢٦.
[5] . عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهيرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنشر، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٧، ص٤٤٧.
[6] . المرجع نفسه، ص ص٤٤٧–٤٤٨.
[7] . سعد البازعي: المكوناليهوديفيالحضارةالغربية،المركزالثقافيالعربي،الدارالبيضاء،المغرببيروت،لبنان،ط١، ٢٠٠٧ص٢٨٨.
[8] . المرجع نفسه: ص٢٨٨.
[9] . عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط٤، د. ت ، ص١٩.

الفنان إنسانا عصابيا « أقرب إلى الجنون لحظة العملية الإبداعية»[1]، وراح يبحث عن العقد والصدمات النفسية في طفولته المبكرة، غير أن " فرويد " كان يوظف دائما القدرات العقلية كوسيلة لاستكشاف الدلالات الواعية الكامنة تحت اللاوعي، وهو ما يعني أن الفرويدية كانت تضم «عقلانية التنوير التي ورثها فرويد من خلال ما تلقاه من تربية وحققه لنفسه من الثقافة، إلى جانب لاعقلانية الرومانسية التي ورثها أيضا ضمن التراث الأوربي القريب منه مكان وزمانا»[2].

إن الإعلاء من شأن الغريزة الجنسية الكامنة في اللاشعور ودورها في توجيه السلوك البشري في المنظومة الفرويدية يجد له أيضا أصولا في الفلسفة النتشوية، نسبة إلى الفيلسوف الألماني " فريدريك نتشه " (ت: ١٩م)،الذي نادى بموت العقل وأفوله، ونهاية الوثوق به كمصدر للمعرفة والحقيقة المطلقة، من خلال الترويج لسراب الكوجيتو وزيفه، بحيث صار الموجه للسلوك البشري عنده هو « الطبيعة الإنسانية بما فيها من غرائز، وعلى رأس هذه الغرائز جميعا حب السيطرة وإرادة القوة»[3]، إذ ليس للوعي – كما يرى نتشه – إلا « دور ثانوي، فهو شيء لا قيمة له، زائد وربما كان متجها نحو الاختفاء، وإلى أن يخلي مكانه لآلية مكتملة»[4]، وبهذه الإزاحة للشعور عن مركزه وخلعه عن عرشه، تحيل فلسفة " نتشه" إلى فاعلية العالم الباطني/اللاشعوري،ودوره في توجيه السلوك الإنساني.

لقد جاءت الفرويدية نتاجا للثورة البرجوازية، وسيطرة قيم الطبقة الوسطى في القرن التاسع عشر، فقد لوّنت «ملامح معينة من العصر الفيكتوري آراء " فرويد " بخصوص الجنسانية أو الرغبة الجنسية»[5]،وساد في مدينة فيينا آنذاك جو من الإباحية والحرية الجنسية التي كانت من أسبابها دون شك «الموقف الذي طورته الرأسمالية الحديثة في العقود الأخيرة؛ أي الرغبة الدائمة والمتنامية للاستهلاك»[6]، فالاستهلاك المفرط للبضائع، وإشباع حاجات النفس منها، ينطبق على إشباع الحاجة الجنسية؛ إذ في « مجتمع مبني على الإشباع الأقصى والمباشر لجميع الحاجات،لا يمكن أن يكون هناك تمييز واضح بين مختلف الميادين»[7]، فظهرت نتيجة لذلك دراسات تنطلق من الجنس باعتباره المحرك للسلوك البشري، ولعل هذا هذا ما عبر عنه " فرويد " في نظرية الغرائز ضمن مدرسته التحليلية.

كما لا يعدم الباحث وجود أصول للمنظومة الفرويدية في الفلسفة الاقتصادية الماركسية، فالإنسان الجنسي عند " فرويد " مثله مثل الإنسان الاقتصادي عند " ماركس " «كائن سلبي، آلة يسوقها الليبيدو واللاوعي»[8]، فإذا كان " ماركس " قد رأى في يوم من الأيام أن « إنتاج الأفكار والتمثلات والوعي، يكون قبل كل شيء وبصفة مباشرة،وثيق الصلة بالنشاط والتبادل المادي للبشر»[9]؛ فإن " فرويد " قد أكد ذلك بقوله « إن حافز المجتمع البشري هو في نهاية المطاف حافز

---

١ . زين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي: سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجا)،ص١١.

٢ . سعد البازعي: المكون اليهودي في الحضارة الغربية،ص٢٨٨

٣ . عادل مصطفى: فهم الفهم،ص ٤٤٦

٤ . محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، د.ط، ٢٠٠١،ص٢٦٧

٥ . جون ليتشه : خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة،تر : (فاتن البستاني)، المنظمة العربية للترجمة، بير وت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٨،ص٥٧.

٦ . إريك فروم: مهمة فرويد – تحليل لشخصيته وتأثيره–،ص ١١٢

٧ . المرجع نفسه، ص١١٢.

٨ . عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية،مج٣،ص ٦٢١،على الرابط: arab - files.org

٩ . محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الإيديولوجيا، ص٣٠

اقتصادي»[1]، وكثيرا ما كان يردد بأن « غرائز الإنسان وميوله هي الأساس لسلوكه في الحياة، وهي التي تحكمه وتسيِّر نشاطه»[2]. فالإنسان عند كل من " ماركس " و " فرويد " تحركه العناصر المادية وحتميات السوق والجسد، ولعل هذا التشابه بين الفرويدية والماركسية كان راجعا إلى خروجهما من أرومة واحدة، وهي النظرية الداروينية، نسبة إلى " تشارلز داروين " (ت١٨٨٢م)، الذي نشر كتابه "أصل الأنواع ١٨٥٩م)"، وناقش فيه نظريته في النشوء والارتقاء والتطور معتبرا أن أصل الحياة «خلية كانت في مستنقع آسن قبل ملايين السنين وقد تطورت هذه الخلية ومرت بمراحل منها القرد انتهاءً بالإنسان»[3]، ولقد كان لهذه النظرية أثر بالغ في تقويض رأي " ديكارت " حول الإنسان واختلافه عن الحيوان بامتلاكه للعقل؛ إذ راح " داروين " يؤكد على أن الإنسان «ككائن بيولوجي لا يختلف عن الحيوان إلا في ارتقائه في سلم التطور البيولوجي»[4]،وحيوانية الإنسان هذه كان لها أثر في ميلاد الفرويدية؛ إذ الإنسان عند " فرويد " «حيوان جنسي لا يملك إلا الانصياع لأوامر الغريزة، وإلا وقع فريسة الكبت المدمر للأعصاب»[5]، وأصبح التطور عند " فرويد " مفسرًا للحياة الجنسية عند الكائن البشري؛ إذ قسم " فرويد " التطور الليبيدي عند الإنسان منذ ولادته حتى موته إلى أربع مراحل: المرحلة الفمية ثم المرحلة الشرجية ثم المرحلة القضيبية وصولا إلى المرحلة التناسلية[6]، ويحيل " فرويد " إلى استفادته من الداروينية قائلا: لقد «حصلنا على ما نعرفه عن هذا الجهاز النفسي من دراسة التطور الفردي للوجود الإنساني»[7].

يذهب بعض الباحثين إلى القول بأن المذهب الطبيعي الذي تزعمه الروائي " إيميل زولا " (ت١٩٠٢م) كان له أيضا أثر في نشأة مدرسة التحليل النفسي بزعامة " فرويد " ، فإذا كان هذا الأخير يعتبر أن كل الأعمال والفنون ... صدىً للنزعات والغرائز الجنسية؛ فإن المذهب الطبيعي كان يؤمن بأن «المسيطر على الإنسان هو حقائق حياته العضوية كالغرائز وحاجات البدن المختلفة»[8]؛ إذ يَرُدُّ الطبيعيون«تصرفات الإنسان إلى عمل الغرائز الغامض»[9]، يضاف إلى ذلك أن « الحكم الفرويدي – الذي يقول بأن الإنسان مريض، قبل أن يكون شريرا- يتفق تماما مع المذهب الطبيعي الذي يرفض أن يدين كائنا لم يكن مسئولا، وإنما كان مخدوعا ومستغفلا من القوى الطبيعية التي تتجاوز حدود الإنسان»[10].

١.٢.علاقة الفرويدية بالتراث اليهودي والعلمانية الشاملة:

بقي لنا هنا – ونحن بصدد محاولة تقصي أصول مدرسة التحليل النفسي- أن نشير إلى قضية هامة قليلا ما استوقفت الباحثين، ويتعلق الأمر بصلة مدرسة التحليل النفسي الفرويدية بالتراث اليهودي والعلمانية الشاملة.

---

١. تيري إيغلتون: نظرية الأدب، تر: (ثائر ديب)، منشورات وزارة الثقافة،دمشق،سوريا،د .ط، ١٩٩٥،ص٢٥٧.

٢.. أنور الجندي: الفرويدية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، لبنان،ط١، ١٩٨٢،ص ٣٧- ٣٨

٣. مانع بن حماد الجهني: الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، ج٢،ص٩٢٥.

٤. كامل محمد محمد عويضة: رحلة في علم النفس،ص٢٨.

٥. أبو عبد المعز محمد علي فركوس: العلمانية حقيقتها وخطورتها، دار الموقع، الجزائر،ط٢، ٢٠١٠،ص١٩.

٦. سيغموند فرويد: الموجز في التحليل النفسي، تر : (سامي محمد علي وعبد السلام القفاش)، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، مصر، د . ط، ٢٠٠٠، ص١٥٤.

٧. المرجع نفسه،ص ٢٦.

٨. محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدب الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٥،ص١٣٨.

٩. محمد مندور: في الأدب و النقد، نهضة مصر، القاهرة،مصر، د .ط، ١٩٨٨،ص ١١١

١٠.. إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة،مصر،د .ط، ١٩٨٢،ص ٥٧

لقد سجّلت بروتوكولات حكماء صهيون إشارة مهمة إلى " فرويد " فقالت:« يجب أن نعمل لتنهار الأخلاق في كل مكان، فتسهل سيطرتنا؛ إن فرويد مِنَّا،وسيظل يعرض العلاقات الجنسية في ضوء الشمس،لكي تبقى في نظر الشباب شيئا مقدسا، ويصبح همه الأكبر إرواء غرائزه الجنسية وعندئذ تنهار أخلاقه»[1]، ومن هنا رأى بعض الباحثين أن هدف " فرويد " كان داخلا ضمن المخطط الذي رسمته الصهيونية للسيطرة على العالم بعد تدمير أخلاق البشرية، لذلك أُعْتُقِدَ أن للصهيونية دخلا كبيرا في صياغة فرضيات وتعليلات ونظريات " فرويد " في التحليل النفسي، فقد أكّدت موسوعة الثقافة اليهودية الحديثة على دور العنصر اليهودي في تشكيل مدرسة التحليل النفسي قائلة : « إنه إبان الخمس سنوات الأولى من عمر التحليل النفسي؛ أي ما بين١٩٠٢ و١٩٠٦م كان السبعة عشر عضوا الذين تكونت منهم الحلقة التي تجمعت حول فرويد ممتلئ الإحساس بيهوديتهم، واحتفظوا فوق ذلك، بالإحساس بتضامنهم كيهود وبوجود هدف يهودي يربطهم»[2] إلا أن ذلك لم يكن يعني التزاما بتعاليم الديانة اليهودية، بل على العكس من ذلك، فقد كان «أولئك من الساخرين بالالتزام الديني، وحين فكروا بالدين كان توجه البعض أن يتحول إلى المسيحية، فقد تحول ألفرد أدلر إلى البروتستانتية وأتورانك إلى الكاثوليكية»[3]، ولعل بعض هذا يشير إلى أن أعضاء مدرسة التحليل النفسي – وعلى رأسهم " فرويد "- كانوا يشتغلون ضمن الصهيونية العلمانية الشاملة[4]، وما يجمعهم هو الإثنية/الهوية اليهودية وحلم العودة إلى أرض الميعاد، وربما إضفاء " فرويد " لتلك المسحة العلمانية على نظريته في التحليل النفسي،كان سعيا إلى تحقيق الموائمة والتعايش بينه وبين الثقافة الغربية المغايرة، وطبيعة الإنسان الغربي المستنير؛ لأنه كان يعتقد بأن التحليل النفسي سيرفض بسبب يهوديته التي كانت تجابه بعداء شديد في النمسا وفي غيرها من دول أوربا في أوائل القرن العشرين؛ إذ كان«عداء السامية مستشريًا، لاسيما في فيينا، في الأواسط الطلابية والمهنية والعلاقات في المجتمع والجامعات»[5]، وقد تبدت علمانية المنظومة الفرويدية منذ كتاب "الطوطم والتابو(١٩١٢م)" الذي فسّر فيه " فرويد " نشأة الأديان نشأة جنسية/داروينية محضة، فقد تطورت فكرة الألوهية لديه على النحو التالي[6]:

١) كان الأب هو السيد الذي يمتلك كل الإناث في القبيلة ويحرّمها على ذكورها.
٢) قام الأبناء بقتل الأب،ثم التهموا جزءا نَيّئًا من لحمه للتوحد معه،لأنهم يحبونه.
٣) صار هذا الأب موضع تبجيل وتقدير باعتباره أباهم أصلا.
٤) ومن ثم اختاروا حيوانا مرهوبا لينقلوا إليه هذا التبجيل فكان الحيوان هو الطوطم.
٥) الطوطمية أول صورة للدين في التاريخ.

---

١ .. أنور الجندي: الفرويدية، ص ٣٨

٢ . سعد البازعي: المكون اليهودي في الحضارة الغربية،ص ص ٢٩٠-٢٩١

٣ .. المرجع السابق ص ٢٩١

٤ . وهي رؤية واحدية تدور في إطار المرجعية الكامنة المادية، ترد الكون بأسره إلى مبدأ واحد كامن فيه، ومن ثم فهي لا تفرق بين الإنسان والطبيعة بل تراهما مادة واحدة نسبية لا قداسة لها، خاضعة لقانون طبيعي واحد ومن ثم يمكن إخضاعها للمقاييس الكمية الرياضية دون الرجوع إلى أية قيم مطلقة (معرفية كانت أو أخلاقية) بهدف زيادة التحكم فيها وتوظيفها؛ أي أنها رؤية تستبعد الإنسان الرباني، وتستبعد مقدرته على تجاوز ذاته الطبيعية /المادية ليحل محله الإنسان الطبيعي المادي، ينظر عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية،مج٣،ص١٨ .

٥ . سعد البازعي: المكون اليهودي في الحضارة الغربية، ص ٢٩٣

٦ . سيغموند فرويد، الطوطم والتابو (بعض المطابقات في نفسية المتوحشين والعصابيين)، تر : (بوعلي ياسين)، دار الحوار، سوريا، ط ١، ١٩٨٣ ص ص١٦٧ – ١٨١، و مانع بن حمّاد الجهني: الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة،ج٢، ص ص٨٢٨-٨٢٩ .

٦) كانت الخطوة الأولى بعد ذلك هي التطور نحو الإله الفرد، فتطورت معها فكرة الموت الذي صار بهذا الاعتبار خطوة إلى حياة أخرى يلقى الإنسان فيها جزاء ما قدم.

٧) الله - إذن- هو بديل الأب أو بعبارة أصح هو أب عظيم، أو هو صورة الأب كما عرفها المرء في طفولته.

وهذا التفسير لا يرفضه العقل الغربي المستنير الذي ثار على الكنيسة وتعاليمها، وسار في طريق مظلم يبحث عن أية قشة يتمسك بها، بعيدا عن التفسير اللاهوتي/الميتافيزيقي الذي يعكر صفو حياته، ويذكِّره بعصر الظلمات والاستبداد العقلي،ولعل هذا ما يفسر ما تحدث عنه " فرويد " في إحدى رسائله إلى صديق له من اليهود عن أهمية الاحتفاظ بـ " كارل غوستاف يونغ " (ت١٩٦١م) المسيحي/البروتستانتي ضمن دائرة التحليل النفسي، يقول: «إن ارتباط يونغ بنا هو أكثر قيمة. بسبب ذلك الاختلاف. لقد كدت أن أقول: إنه بسبب ظهوره في المشهد ينجح التحليل النفسي في الإفلات من خطر أن يكون شأنا يهوديا»[1].

كانت تلك بعض الأصول والخلفيات التي استمدت منها التفسيرات النفسية آلياتها في مقاربة الخطاب الأدبي وخاصة في منحاها الفرويدي.

2.المسار النقدي للمنهج النفسي وصولا إلى فرويد:

يعتبر علم النفس من بين العلوم الإنسانية التي أسهمت إسهاما فعالا في إثراء الدرس النقدي الحديث؛ وذلك عن طريق إمداده بآليات إجرائية مكّنته من تقديم تفسيرات جديدة للخطاب الأدبي قائمة على فرضيات وأسس علمية.

لعل من أقدم المحاولات الرامية إلى ربط الفن عموما والأدب خصوصا بالمنحى النفسي- ودون مغالاة- تلك المحاولات المبثوثة في التراث الفلسفي والنقدي منذ العصر اليوناني، حيث يمكن أن «نجد في نظريات أفلاطون عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة في مدينته الفاضلة. بداية لهذا الالتفات العميق للجانب النفسي في بحث فلسفة الأدب، ووظائفه،كما يمكن أن نلاحظ أن نظرية التطهير ذاتها عند أرسطو إنما تربط الإبداع الأدبي بوظائفه النفسية»[2]، ولا يعدم المرء وجود ملامح للتفكير النفسي في الحضارة العربية الإسلامية،كتلك الإشارات حول الدوافع النفسية للإبداع مثل الطمع والعشق...، أو مدى تأثير الشعر على نفس الملتقى مثل حديث هم عن أسباب ربط الشعراء المقدمة الطللية بالنسيب؛ وذلك لاستمالة القلوب إليهم... كما يحدثنا ببعض ذلك " ابن قتيبة " و " ابن رشيق القيرواني " وغيرهم.

كانت الإرهاصات أو البدايات المبكرة للتحليل النفسي للأدب في العصر الحديث قد أخذت تلوح في كتابات الناقد الفرنسي " سانت بوف " (ت١٨٦٩)،الذي عُدّمن بين الأصوات الأولى المنادية باصطناع علم النفس للمؤلفين من خلال دعوته إلى التركيز على«شخصية الأديب تركيزا مطلقا، إيمانا منه بأنه كما "تكون الشجرة يكون ثمارها"، وأن النص تعبير عن مزاج فردي؛ لذلك كان ولوعا بالتقصي لحياة الكاتب الشخصية والعائلية...»[3] ، ويعد هذا النقد السِّيرِي من بين أهم الإجراءات التي يعتمد عليها المحللون النفسانيون؛ وذلك عن طريق استثمار كل عناصر السيرة الذاتية التي تتيح «للمعالج أو الطبيب أن يُلِمَّ بأكبر المعلومات التي تظاهره على معرفة خفايا المريض المعالج»[4]. غير أن الأكيد في كل هذا أن الاتجاه النفسي في

---

١. سعد البازعي: المكون اليهودي في الحضارة الغربية،ص٢٢٥

٢. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، د .ط، ١٩٨٢ص ٨٣

٣. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، دار جسور، المحمدية، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧،ص ١٧

٤. عبد الملك مرتاض في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومه، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥،ص.١٥٠.

دراسة الظواهر الإبداعية لم يتبلور بشكل علمي منظم وممنهج إلا مع أوائل القرن العشرين بعد ظهور مدرسة التحليل النفسي على يد الطبيب " سيغموند فرويد " .

يعد " فرويد " أول من صك مصطلح التحليل النفسي، ليشير به إلى أحد مناهج علم النفس العيادي، يهدف إلى الكشف – باستخدام طرائق مختلفة- عن «هواجس النفس وعللها الباطنة، عبر إثارة الذكريات، والرغبات الجسمية والصور المتواشجة تحت أنظمة من الأفكار اللاوعية...»[1] التي تظهر آثارها في سلوك الشخص المصاب، وغاية هذا التحليل إيجاد علاج ما يخفف وطأة الأمراض النفسية التي تصيب الإنسان؛ وذلك بالغوص في أعماقها، ومعرفة حقيقتها. وقد كان " فرويد " يرى أن هذه الحقيقة ما هي إلا «دوافع وغرائز تؤثر على أفعال الإنسان، وأقوى هذه الدوافع غريزة الجنس التي أطلق عليها الليبيدو»[2]، وحاول " فرويد " في دراساته النفسية تلمس آثارها في« الطفولة المبكرة عند المصاب»[3]، وتأسس انطلاقا من هذه الأبحاث النفسانية إجراء نقدي ينصرف إلى دراسة الظواهر الإبداعية اعتمادا على الحقائق العلمية التي توصل إليها علم النفس الكلينيكي .

لقد قسم علماء النفس العقل عند الكائن البشري إلى ثلاثة مستويات أو مناطق ، تمثل الثالوث الدينامي للحياة الباطنية الإنسانية[4]:

١ - **الشعور/الوعي:** وهو موطن الأفكار والتجارب العقلية التي يشعر بها الإنسان في حالة اليقظة، فنحن نشعر بحرارة الجو، بثقل الثياب، بازدحام السيارات، بأحاديث الناس من حولنا، نشعر بالفرح أو الحزن ... وهذه كلها أفكار وتجارب عقلية تمثل منطقة الشعور عندنا.

٢ - **ما وراء الشعور**: وهو مستودع التجارب العقلية التي لا يشعر بها الإنسان في وقت ما، ولكنها صالحة للاستدعاء إلى منطقة الشعور بالوسائل العادية،كتداعي المعاني، وذكر المنبهات التي تكون في العادة كلمات، فإذا ذكرت أمامك وعلى غير توقع منك كانت منبها، ولتكن كلمة "المتنبي" فسوف ترى أن سلسلة من الأفكار تتوارد على ذهنك حول حياة هذا الشاعر الخنذيذ، ومكانته بين شعراء عصره، وربما بين شعراء العربية عامة... .

٣ - **اللاشعور/اللاوعي/العقل الباطن**: وهو يشبه ما وراء الشعور من جهة، ويخالفه من جهة أخرى، فهو يشبهه من جهة أنه تُدّخر فيه بعض التجارب العقلية ويخالفه في أن التجارب المدخرة التي انحدرت إلى اللاشعور كانت مُرَّةً مؤلمة، فمعظم هذه التجارب رغبات لم تتحقق، أو مخاوف هزت كيان النفس، أو آمال لم يسمح لها نظام المجتمع، وقيود الحياة الاجتماعية بالتحقق، فانحدرت إلى أعماق النفس، ولم يعد من الممكن استدعاؤها إلى منطقة الشعور إلا بوسائل غير عادية: كأحلام النوم، التنويم المغناطيسي،حالات الغيبوبة، الأعمال الفنية ... وفي هذه الحالات تخرج الرغبات المكبوتة والأفكار الدفينة من اللاشعور إلى الشعور وتنحل العقد النفسية.

---

[1] . المرجع نفسه، ص ١٣٧.

[2] . إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١١،ص٨٩.

[3] . عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص١٣٨.

[4] . ينظر: شكري عزيز ماضي : في نظرية الأدب، دار الفارس، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠٠٥، ص ص ١١٢-١١٣،وأيضا عبد العزيز عتيق : في النقد الأدبي ،دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٢،ص ص٦١-٦٢.

ويعد اللاشعور الفردي الركيزة الأساسية التي أقام عليها " فرويد " نظريته في التحليل النفسي، باعتباره (اللاشعور) المحرك الرئيسي للنفس الإنسانية وسلوكياتها، ويُقَسّمُ بدوره إلى ثلاث قوى متصارعة هي:

١ - **الهو (ID):** ويشمل «كل ما هو موروث،كل ما يظهر عند الميلاد،كل ما هو مثبت في الجِبِلَّةِ؛ لذا فهو يتألف أولا وقبل كل شيء من الميول الغريزية»[1]، إنه ذلك الانحراف الكامن في نفس الإنسان، أو الرغبة الملحة في إشباع شهوات النفس ونزواتها.

٢ - **الأنا (Ego):** يتوسط بين الهو والعالم الخارجي، وظيفته «السيطرة على الحركات الإرادية وحفظ الذات»[2]،سعيا للتكيف مع المحيط الاجتماعي.

٣- **الأنا الأعلى (Super Ego):** وهو «راسب من رواسب فترة الطفولة الطويلة التي يعيش فيها الإنسان الناشئ معتمدا على والديه ... ولا يقتصر تأثير الوالدين - بطبيعة الحال – على طبيعة الوالدين فحسب، بل إن من خلالهما ليظهر التأثير المتأصل للتقاليد العائلية والعنصرية والقومية،كما تدخل فيه طبيعة البيئة الاجتماعية التي يمثلانها»[3]، وبصفة عامة فالأنا الأعلى هو الضمير ممثلا في الجانب الديني والأخلاقي والاجتماعي السائد في مجتمع ما وفي زمن ما.

وحقيقة هذا التصور لأقسام اللاشعور أن في فطرة الإنسان التي جُبِل عليها تكمن طاقة جنسية/ليبيدو جموحة تبحث عن الإشباع، فيأتي دور الأنا/الذات الواعية التي تقرر ما إذا كان يُسمح لهذه الطاقة بالإشباع، أو إرجاء هذا الإشباع لأحيان وظروف مواتية في العالم الخارجي/الواقعي، أو قمع هذه الرغبة نهائيا حفاظا على قيم المجتمع، وحرصا على متطلبات الأنا الأعلى، فتُكبت هذه الرغبات في أعماق النفس الإنسانية (اللاشعور)، فينشأ عن هذا القمع/التدجين/الكبح عقد (عقدة أوديب، عقدة إلكترا، ...)، وما إن يخفت تأثير الأنا الأعلى، تتاح الفرصة إلى الكائن البشري، فَيُصَعّدَ تلك الرغبات المكبوتة، ويشبعها بكيفيات مختلفة: الأحلام، الهذيان، الأعمال الفنية....

وفي ضوء هذه الرؤية دَلف " فرويد " إلى عالم الفن والفنانين، وطبّق آراءه في التحليل النفسي على شخصيات فنية عالمية، وذلك من خلال ثلاث دراسات[4]:

١- " ليوناردو دافنشي " - دراسة نفسية جنسية لذكريات الطفولة- كشف فيها عن الشذوذ الجنسي المثالي أو البدائي عند " ليوناردو دافنشي " .

٢- مقالة عن " دوستيوفسكي " وجريمة قتل الأب من خلال روايته "الإخوة كرامازوف": حَسر فيها عن الصدع الهستيري الذي كان يصيب " دوستوفسكي "، ورغبته الأوديبية في موت أبيه، وشذوذه الجنسي الدفين.

٣- دراسة لقصة ألمانية مغمورة عنوانها "غراديفا" ومؤلفها " فلهلم ينسن " .

---

[1] . سيغموند فرويد: الموجز في التحليل النفسي،ص ٢٦

[2] . المرجع السابق، ص ٢٦.

[3] . المرجع نفسه، ص ص ٢٧– ٢٨

[4] . ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة،تر (إحسان عباس ومحمد يوسف نجم)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د .ط، ١٩٦٠،ج ١،ص ص٢٦٢–٢٦٣.

إلا أن " فرويد " لم يقف عند حدود تحليل شخصية الفنان وعمله، وبيانا لصلة بينهما، بل لقد اهتم أيضا «بتحليل شخصيات وأبطال الأعمال الروائية والمسرحية كشخصية "هملت" وبطلة قصة "غراديفا"»[1].

٣. مزالق التحليل النفسي في ثوبه الفرويدي :

يتجلى القصور الذي أحاط بنظرية " فرويد " في التحليل النفسي في اعتباره الغريزة الجنسية الباعث الأول على الفن، والمحرك الرئيسي لشخصية الفنان، فهو من هذه الوجهة إنسان عصابي يرزح تحت أمراض نفسية ورغبات مكبوتة في اللاشعور منذ الطفولة المبكرة؛ لذلك اتسم بحثه بالإسقاطية؛ إذ لم يكن – والقول لمصطفى سويف- من « قبيل التجريب بل كان من قبيل التبرير ... مليئا بالتعسف، وكان اهتمامه بالوثائق منصرفا إلى ما تكشف عنه من مسائل شخصية وشبقية بوجه خاص»[2]، فكانت الظواهر الإبداعية في دراساته وسيلة للتدليل على صحة نظرياته، لا غاية في حد ذاتها،كما أن " فرويد " لم يكن يوما ناقدا، بل كان طبيبا، وشتان بين عمل الناقد وعمل الطبيب وغاية كل منهما من الإبداع، ولعل هذا ما جعل " فرويد " نفسه يصرح قائلا بأن آليات و«وسائل التحليل النفسي عاجزة عن فك مغاليق العملية الإبداعية، بل على هذا المنهج أن يُلْقِي عُدَّتَه أمام الفنان المبدع، لأنه لم يصل إلى حقيقة عمله الفني»[3]. مما يجعل الإقبال على النصوص لتحليلها، وفك شفراتها، وفي ذهن الناقد رؤية تفسيرية نفسية يريد أن يَصْدُر عنها، ويحلل النص ضمن آلياتها، وإجراءاتها التفسيرية النابعة من ركائزها المعرفية والفلسفية معًا دون الاستعانة بغيرها ، يعد - وفي رأي البحث- أَخْذًا لخيط واحد من خيوط النسيج النصي المعقد، مما يجعله ذا بعد واحد، فلا تراع فيه بعد ذلك تعددية دلالته واختلافها، يضاف إلى ذلك أن النصوص (شعرية كانت أو نثرية) تأبى في كثير من الأحيان أن تنصاع إلى مقاييس علم النفس... مما يجعل محاولة فرض آليات هذه العلم وتقنياته التفسيرية على الآثار الأدبية تعسفا في حقها.

خاتمة :

وأخيرا يمكن القول: إن المنهج النفسي في ثوبه الفرويدي كغيره من المناهج النقدية يرتبط ارتباطا قويا بمرجعيات وأصول دينية وفلسفية و إبستمولوجية مختلفة، حاولنا في هذه الدراسة القبض على بعض منها، فتبين لنا أن لهذا المنهج خلفيات تعود إلى التراث اليهودي المتلبس بالعلمانية الشاملة، وإلى النسق الثقافي والفكري و الاقتصادي للحضارة الغربية الحديثة التي قطعت صلتها مع اللاهوت. كما تجلى لنا أن للمنهج النفسي بذورا تعود إلى الفكر النقدي منذ العصر اليوناني، غير أن هذا الاتجاه النقدي لم يتبلور بشكل علمي ممنهج إلا مع مدرسة التحليل النفسي على يد " سيغموند فرويد "، الذي استعان بآليات هذه الرؤية في تفسير بعض الأعمال لشخصيات فنية عالمية، بيد أنه قد شاب هذه التفسيرات هنّات وعثرات منهجية وتمحّلات وإسقاطات نابعة من اعتبار بعض الأعمال الفنية وثائق للتدليل على علّية ومرضية أصحابها، كما أنها لم تول أهمية للخصائص الفنية والجمالية لهذه المبدعات. وعلى الرغم من كل ذلك فإن الإحاطة بالخلفية السياقية للظواهر الإبداعية عند الانبراء لتفسيرها تبقى ضرورة ملحة لا يمكن لأحد يحترم عقله أن ينكر ذلك؛ لأن هذه الأعمال لا يمكن أن تنبثق فجأة أو تنشأ من فراغ.

---

[1] . زين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي، (سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجا)،ص ص١٢ – ١٣.

[2] . مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط ٤، ١٩٨١،ص٧٩.

[3] . سيغموند فرويد: التحليل النفسي والفن، دافنشي ودوستوفسكي، تر (سمير كرم)، دار الطليعة، بيروت،لبنان، ١٩٨٥،ص ٩١-٩٤، نقلا عن زين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي،(سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجا)،ص١٣.

الرواية و تاريخ الأديان بين التقديس و التدنيس

قراءة في رواية شيفرة دافنشي لدان براون

أ.راوية رحايلي .جامعة محمد الشريف مساعدية .الجزائر

الكلمات المفتاحية : الرواية ، الدين ، التاريخ ، المسيحية ، شيفرة دافنشي ، دان براون

تقديم:

السعي وراء الحقيقة التاريخية أو ما يتصور الناس أنه حقيقة تاريخية واكب الوجود الإنساني منذ بداية تبلوره ، فما من مجتمع من المجتمعات إلا وكرس جهدا واضحا لذكر ما احتوى عليه ماضيه من أخبار و أحداث و مواقف ، يتناقلها أبناؤه عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى جيل في المرحلة التي لا يكون فيها المجتمع قد عرف الكتابة ثم يتم تسجيلها حين تنتشر الكتابة ، و قد تعمد إلى الأسطورة لتستكمل هذا التاريخ و كم من شخصية حقيقية تحولت بفعل ألسنة الرواة و مكايد السرد لتصبح أسطورة.

وقد تقدمت كتابة التاريخ في النصف الأول من القرن العشرين فأصبح علم له متخصصون و فروع و مذاهب ، و ارتقى في الوقت نفسه منهج البحث التاريخي و أرسيت قواعده على أسس ، و هكذا استقر التاريخ مضمونا ومنهجا و تأكدت النبوءة التي جاء بها أوغسطين تيري سنة١٨٣٤ في قوله أن التاريخ طابع القرن التاسع عشر يضفي عليه اسمه كما أضفت الفلسفة اسمها على القرن الثامن عشر[1] . فتمظهرت قيمته في استناده المباشر إلى الوقائع التي يصنعها الإنسان و الأحداث الطارئة التي تطرأ عليه في وسطه و بيئته " و من هنا يكون الرصد التاريخي وسيلة رئيسية في الكشف عن قدرة الإنسان و إمكانيته للتكيف و للتجلنس و المبادرة"[2]. فالإنسان هو العنصر الأساسي في بناء التاريخ خاصا كان أم كونيا و ليس هناك حدود لطاقاته الإبداعية و قدراته على ابتكار نظم سياسية و اجتماعية و اقتصادية و ثقافية و تربوية جديدة .

و إذا كان الإنسان هو مبتكر تاريخه فإن هذا التاريخ ليس من صنع أحد سوى المؤرخ " و كتابة التاريخ هي الطريقة الوحيدة لصنعه"[3] ، فالتاريخ لا وجود له إلا في ذهن المؤرخ فالماضي زال و انقضى و أخباره الموجودة في الكتب هي من صنع المؤرخ وحده أي أنه يستحيل إدراك الماضي كما كان بكل تفاصيله و حيثياته لكن كما نتوهم أنه كان ، لأن الحقيقة التي حدثت في الزمن السابق لن تتكرر أبدا و بالتالي فإن المؤرخ يقوم بإعادة بناء الحدث من زاويته الخاصة به ، فالتاريخ إذن هو نتاج عملية بناء جديدة و عليه فان الحقائق التاريخية لا يمكنها بتاتا أن تصلنا كاملة خاصة عندما تصبح الكتابة التاريخية بعيدة عن المنطق العقلاني ، فيتحول إلى أداة مستخدمة لأغراض شتى لا نهاية لها يحاول من خلالها بعض الكُتاب كتابة تاريخ تساهم في صياغته النهائية ظروف اجتماعية و اقتصادية و سياسية و أيضا انتماء الكاتب العقائدي.

---

[1]: بيير هنري سيمون : الفكر و التاريخ ، تعقيب عادل العوا ، مراجعة نور الدين جاطوم ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية ، د.ط ، د.ت ، ص٠٧.

[2]: إسماعيل نوري الربيعي : التاريخ والهوية ، دار حامد للنشر و التوزيع ، عمان ، دط ، ٢٠٠٢، ص٦٥.

[3]:ادوارد كار:ما هو التاريخ،ترجمة:ماهر الكيالي و بيار عقار،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،لبنان،ط ٠٢،١٩٨٠ ،ص٠٧.

فتعتبر كتابة التاريخ عند المؤرخ - في هذه المرحلة - لونا من ألوان الأدب ، يحتاج فيها إلى قدر من التخييل لكي يتمكن من الربط بين هذه الحقائق حتى يحصل على صورة مجسدة تنبض بالحياة للماضي الذي يريد أن يصوره . و لا يقتصر التخييل على الكتابة التاريخية وحدها و إنما يتسع لأنواع أخرى من الكتابة و لعل أقربها من حيث الشكل و الأسلوب هو كتابة الرواية ، و لأن المؤرخ لا يتمكن دائما من قول ما يريده مباشرة لكن الكاتب الروائي يستمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتاباته ، وهنا فرق لا يستهان به بين الرواية التاريخية و الرواية التي تستمد مادتها من التاريخ.

و من هذا الإطار تجعل الرواية من التاريخ فريسة و مثل هذه الروايات تثير حفيظة المؤرخين وقد تكون هدفاً لاستهجانهم وتهجماتهم ، فيتدخل الروائي مستغلاً ثغرة منطقية في التاريخ المكتوب أو فسحة تحفز لعب التخييل أو وثيقة مهملة يمكنها أن تُغيّر منظومة الأرشيف القديم،"فالإنسان الغربي في السنوات الأولى من القرن العشرين قد أضاع تجربة التاريخ و فقد معناه و قد دأب مؤرخوه على جمع الجزازات الكثيرة ليرقعوا قطع السجادة،و لكنهم لم يروا السجادة كاملة ولم يظهروها في جملتها."[1] و تزيد خطورة و جرأة النص الروائي أكثر إذا كان موضوعه الدين إذ لدينا خطابين ديني و أدبي ، أما الأول فيعتمد بشكل كبير على الأسلوب المباشر والآخر قد يكون مباشراً لكنه يحتمل الرمزية كثيرا ، فاحتوت كل رواية من هذا القبيل على رؤية جريئة تخلخل قدسية الدين بإعادة كتابتها له و قد وصلت في بعضها إلى حد التشكيك به ، لأنها نصوص تحاول دائما أن تضيف شيئا إليه خاصة بعد أن تحول ضمن متنها إلى ظاهرة فنية جمالية ، فأصبحنا نتساءل دائما عن مدى واقعية الصور المقدمة لهذه الظاهرة الدينية ؟ و إذا كان توظيف الروائي لها فنيا يخرجها من هالة التقديس إلى التدنيس ؟ و هل انعكست حالة الانهيار و التفكك في المجتمع بشكل واضح على الخطاب الديني؟ أما أن تعدد صور الخلاف الديني نتيجة فتح الحدود بين المقدس و الخرافي ؟

فظهر في بداية القرن الواحد و العشرين في ظل فضاء التغيير والتأثير و التهديم ، روائي أمريكي أحدثت رواياته أو بالأحرى روايته ضجة فاقت حجمها و أحداث صفحاتها و شهرة كاتبها و ذيوعه ، لاحتوائها الكثير من التشويق و الحقائق و الأسرار حتى عجز البعض من وضعها في إطار الرواية لاستعصائها على القولبة الروائية ، أقصد **رواية شيفرة دافنشي لدان براون** الرواية التي شكلت انزياحا عن الروايات البوليسية التقليدية بانفتاحها علي أجناس أخري و إثارتها نقاشا سياسيا تاريخيا و دينيا منذ صدورها و مازالت إلي يومنا ، رغم صدور روايتين للكاتب بعدها "الرمز المفقود" أو "الرمز الضائع"(THE LOST SYMBOL) الصادرة في سبتمبر ٢٠٠٩ ، و رواية **الجحيم** (Inferno) الصادرة سنة ٢٠١٣ .

و رغم ما أثارته الرواية من ردود فعل عنيفة لمسها و لنسفها معتقدات الديانة المسيحية " ألوهية المسيح ، قيامته..." إلا أن الأمر الذي شدني أكثر للولوج إلي عالم براون السحري الزاوجة التي قام بها بين الفن و التاريخ و تاريخ الدين المسيحي خاصة .فنجد فيها الكثير من المادة العلمية التاريخية و الدينية في الكشف عن خفايا التاريخ المسيحي وكيفية نشأته وتحوله إلى عبادة وثنية بأمر من الإمبراطور الروماني قسطنطين ، وكذا في الكشف عن العلاقة بين المسيح عليه السلام و مريم المجدلية وتحولها إلى زواج وإنجاب وذرية ونسل وسلالة تعود إليه عليه السلام... فاستطاع بهذه التركيبة الدسمة أن يشد انتباهنا و يربطنا بتفاصيل حكايته إلى نهاية الرواية لأن " هَمُ كاتب الرواية البوليسية هو القارئ ، إذ الروايات البوليسية لا يمكن أن تكون إلا إذا كان القارئ فيها مشدودا ، و لذلك يختار الكاتب من الطرق العديدة الجانب الذي يمكن أن يشد به

---

[1] بيير هنري سيمون: الفكر و التاريخ، ص١٧،١٨ .

القارئ أكثر ويثير فضوله واهتمامه"[1] ، و نجده يقدم خلاصة تاريخية للكيفية التي أدت إلى تزييف المسيحية كاشفا عن أصول المسيحية الوثنية.

- **الرواية و الأصول الوثنية للمسيحية**

يؤكد براون بالأدلة التاريخية التي يسردها أبطال روايته أن المسيحية التي يعتنقها مسيحيو اليوم ليست إلا نسخة محدثة عن الوثنية "Paganisme" و المسيحية كدين رباني حرفت تماماً بعد وفاة المسيح عليه السلام ، كما أن للكنيسة تاريخاً مليئاً بالخداع والعنف " و لازال المؤرخون حتى اليوم يتعجبون لذكاء قسطنطين في الطريق التي اتبعها في تحويل الوثنيين عن عبادة الشمس إلى اعتناق دين المسيحية . حيث أنه خلق دينا هجينا كان مقبولا من الطرفين و ذلك من خلال دمج الرموز و التواريخ و الطقوس الوثنية في التقاليد و العادات المسيحية الجديدة."[2] ، و هذا الأمر ليس من الصعب تفسيره أو معرفته أو التوصل إليه فالديانة التي أتى بها المسيح عليه السلام قد حرفت بعد رفعه " و إذا قال الله يا عيسى ابن مريم أأنت قلت للناس اتخذوني و أمي الهين من دون الله قال سبحانك ما يكون لي أن أقول ما ليس بحق إن كنت قلته فقد علمته تعلم ما في نفسي و لا اعلم ما في نفسك انك أنت علام الغيوب(١١٦) ما قلت لهم إلا ما أمرتني به أن اعبدوا الله ربي و ربكم و كنت عليهم شهيدا ما دمت فيهم فلما توفيتني كنت أنت الرقيب عليهم و أنت على كل شيء شهيد(١١٧) "[3] . فالمسيحية كما قال ول ديورانت "لم تقض على الوثنية بل تبنتها ذلك أن العقل اليوناني المتحضر عاد إلى الحياة في صورة جديدة في لاهوت الكنيسة و طقوسها(...)؛إن المسيحية كانت آخر شيء ابتدعه العالم الوثني القديم"[4]، فاغترافها من العديد من الديانات والعقائد و الفلسفات الوثنية السائدة آنذاك لتؤلف ديانة جديدة مختلفة كان سببا في تعقيدها و تناقضها،فصار من المستحيل معرفة ما هو الصحيح فيه وما هو غير الصحيح "فيصبح الدفاع عن المسيحية كلها دقيقا و حرجا و يضحى الإعلان الإلهي بأكمله مشوبا بالشبهة و الشك!"[5]

- فتضمنت التصورات الهجينة الجديدة أمورا تشكك في مجمل الاعتقاد المسيحي استنادا إلى الصور و "الحقائق" التالية التي يستدل بها كشواهد :

- **٢٥ ديسمبر أو كانون الأول و عبادة الشمس** فمن القرارات التي اتخذها قسطنطين اعتبار هذا التاريخ ميلادا لعيسى عليه السلام علما بأن المسيحيين الأوائل لم يحتفلوا به ، و كل هذا من أجل عمل احتفالات بنفس أيّام ميلاد الآلهة الوثنيين "ففي عصر قسطنطين كان الدين الرسمي في روما هو عبادة الشمس أو بالأصح عبادة الشمس التي لا تقهر"[6]، و قد اعترف البابا يوحنا بولس الثاني في الـ٢٢ من ديسمبر سنة١٩٩٣ بأن الـ٢٥ من ديسمبر هو عيد وثني " و الوثنيين القدامى كانوا يحتفلون بعيد الشمس التي لا تقهر في ذلك اليوم لكي يتوافق منقلب مدار الشتاء فكان من المنطقي و الطبيعي بالنسبة للمسيحيين أن يستبدلوا هذا العيد لإقامة عيد الشمس الوحيدة الحقيقة و هي يسوع المسيح"[7]، كما لا نجد و لا إشارة واحدة إلى هذا

---

[1]:عبد القادر شرشار:الرواية البوليسية،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط،٢٠٠٣،ص١٩ .

٢: دان براون:شيفرة دافنشي،ترجمة سمة محمد عبد ربه،الدار العربية للعلوم،بيروت،لبنان، ط٤ ،٢٠٠٤،٠١،ص٢٦٠.

[3] : المائدة١١٦-١١٧

[4]:ول ديورانت:قصة الحضارة،ترجمة محمد بدران،مجلد٤٠،ج٥٠،لجنة التأليف و الترجمة و النشر،دط،١٩٧٦،ص ٢٧٥ .

[5]:شريف سالم:دلائل تحريف الكتاب المقدس كيفية وتاريخية التحريف،ج٢،ط٢٠٠٥،٠١،ص٢٤ .

[6]:دان براون ، شيفرة دافنشي،ص٢٦٠.

[7]:زينب عبد العزيز:الإلحاد وأسبابه-الصفحة السوداء للكنيسة-،دار الكتاب العربي،٢٠٠٤،٠١. ص١٧٦.

التاريخ في كل الأناجيل إذ بدأت نسبة هذا التاريخ لميلاده لأول مرة في القرن الرابع عندما فرضت المسيحية كدين رسمي للإمبراطورية الرومانية من قبل الإمبراطور قسطنطين خلال مجمع نيقة ٣٢٥م .

- **كما أن هذا التاريخ الذي نسب لميلاد عيسى عليه السلام هو أيضا عيد ميلاد الإله الفارسي مثرا*** "الذي يعود إلى ما قبل المسيحية – و الذي كان يلقب أيضا بابن الرب و نور العالم- كان قد ولد في الخامس و العشرين من ديسمبر و عندما مات دفن في قبر حجري ثم بعث حيا بعد ثلاثة أيام."[1] الحكاية على الأرجح تبدأ حوالي قرنين قبل مبعث رسول الله عليه السلام . و قد أصبح ديانة رسمية سنة ٢٧٤ من طرف الإمبراطور اوريليان(٢١٥-٢٧٥م) حيث أقام له معبدا ضخما في روما ثم انتشر بعد ذلك في الإمبراطورية الرومانية كلها و ظلت الديانة السائدة آنذاك إلى حين ظهور المسيحية ، بعد ذلك استمر التنافس والتعايش بين هاتين الديانتين حوالي ثلاث قرون كانت المثرائية خلالها الديانة المفضلة خاصة عند الجنود والأباطرة الرومان حيث تحول مثرا إلى رمز للنصر و للسلطة ، لكن بعد قبول المسيحية من طرف الرومان خاصة الإمبراطور قسطنطين الذي قام بدعمها ضد المثرائية بدأ نفوذ هذه الأخيرة يقل وبدأ بعض معتنقي هذه الديانة التحول إلى المسيحية لاسيما وأن النساء كانوا ممنوعين من ممارسة الشعائر المثرائية .
- **كما أن تاريخ-الخامس و العشرين من ديسمبر-"هو ذكرى ميلاد أوزيريس ، و أدونيس، و ديونيزوس أيضا . و الرضيعة كريشنا."**[2]

١ - **فأوزيريس** الإله الوثني المصري Osiris كان يحتفل بميلاده في يوم ٢٥ ديسمبر في الإمبراطورية الرومانية خلال القرن الأول قبل الميلاد " موعد الاحتفال المصري بعيد الانقلاب الشتوي الذي هو عيد ميلاد أوزيريس Osiris الذي هو التمثيل اللاهوتي للخصوبة الذكرية و الذي كان يتم في السادس من كانون الثاني صار الآن عيد الغطاس المسيحي"[3] ، و يذكر في كتاب الدسقولية "عيد ميلاد الرب و كملوه في خمسة و عشرين من الشهر التاسع الذي للعبرانيين الذي هو التاسع و العشرون من الشهر الرابع الذي للمصريين"[4]

– كما جعلت الرموز التصويرية لإيزيس وهي تحضن طفلها الرضيع المعجزة "حورس" مثل "مريم العذراء" تحتضن المسيح الرضيع ، فإذا كانت إيزيس الإله الأنثى في مصر فإن مريم العذراء أهم شخصية نسائية في المسحية ، حورس ولد دون أب وهذا يشبه ولادة المسيح فكلاهما يصور في الفن قاعدين في رعاية آلهتهم ، وفرت إيزيس الحماية لحورس وهربت به من عمه الشرير و مريم أيضا حمت المسيح و هربت به من غضب الملك هيرودس إلى مصر ، كل منهما يحمل لقب سيدة النور فإيزيس لأنها أنجبت حورس اله الضوء في حين أن المسيح هو نور العالم ، " وعندما لم تتمكن الكنيسة من إيقاف مثل هذه

---

* : مثرا أحد أهم الآلهة الوثنية القديمة .ولد مثرا من الإلهة العذراء أناهيتا المجسدة للماء و الخصوبة و كان لقب والدته"أم الإله".و مثرا بحسب روايات أسطورية أخرى نراه قد ولد من صخرة فيما لم ير تلك الأعجوبة غير بضع رعاة جاءوا يحملون إليه الهدايا، للثور أهمية في العقيدة المثرائية فمثرا بعد أن قتل الثور–كما في أسطورة أخرى– من جسده أتت النباتات و الأعشاب،ومن دمه جاء الخمر،ومن لقاحه الحيوانات.و تظهر نصوص أخرى كذلك مثرا بصورة إله الخلاص بعد التضحية بالثور تبعا لأوامر اله الشمس .كان مثرا الإله الحامي للمجتمع الفارسي القديم و كان يعتبر إلها للشمس و النور و الصداقة و الحقيقة و الصدق،كان لديه ألف عين لكي يراقب جيدا أي إنسان،و مما زاد من شعبية مثرا بين العامة أنه كان يلقب بقاضي الموتى ..كانت المثرائية ديانة ذات أسرار بمعنى أن معتنقها كان يتدرج في مراتب بحسب المعرفة التي يتلقاها شيئا فشيئا.للاستفادة أكثر يرجع إلى معجم الديانات و أساطير العالم:أمام عبد الفتاح أمام،مكتبة مدبولي،ط١٩٩٥،٠١،مجلد ،ص٢٩٥.

[1] دان براون ، شيفرة دافنشي،ص ٢٦٠.

[2] :دان براون : شيفرة دافنشي ، ص٢٦١ .

٣:هيلين ايليربي:الجانب المظلم في التاريخ المسيحي،،ترجمة وتقديم:سهيل زكار،دار قتيبة، دمشق،دط،٢٠٠٥،ص ١٦٢.

[4] :الدسقولية أو تعاليم الرسل:تعريب مرقس داود،الباب الثامن عشر،مكتبة المحبة،ط١٩٦٧،٠٣،ص١٢٢.

الاحتفالات دمجتها من جديد في التقويم المسيحي و كما جرت العادة تحت غطاء تشريف مريم و تكريمها (...) ، الثامن من كانون الأول هو اليوم الذي ملت فيه القديسة حنة بمريم ، و الثامن من أيلول هو اليوم الذي ولدت فيه مريم ، و الخامس و العشرين من آذار هو اليوم الذي حملت فيه مريم بيسوع و هو اليوم الذي أعلن لها بذلك و لذلك يدعى أيضا بعيد البشارة ، و كان اليوم الذي تطهرت فيه مريم من بعد الولادة هو اليوم الثاني من شباط أو الرابع عشر و كان اليوم الذي صعدت فيه مريم إلى السماء أو عيد الصعود هو الخامس عشر من أب"[1] .

- فأسطورة إيزيس و أوزيريس وحورس من الأساطير الكثيرة التي قيل أن شخص المسيح وصفاته تتطابق مع شخصيتي أوزيريس وحورس وأن شخصية إيزيس تتطابق مع شخصية العذراء ، وأن عقيدة الثالوث في المسيحية مقتبسة من هذا الثالوث ، وتم تصوير شخصية المسيح وكأنها مقتبسة من شخصية أوزيريس تارة ومن شخصية حورس تارة أخرى .

٢ - وكان السوريون القدماء أيضا يجتمعون و يحتفلون بميلاد **أدونيس** في المعابد ليلة ٢٥ كانون الأول ، كما يتم في عيد الفصح الذي يتطابق توقيته تقريبا مع توقيت أدونيس الربيعي الاحتفال بموت السيد المسيح في اليوم الأول يوم الجمعة الحزينة و بعثه في اليوم الثالث يوم أحد الفصح ، وتقوم النساء في ايطاليا فبل عيد الفصح بإعداد حدائق أدونيس بنفس الطريقة التي اتبعتها نساء الكنعانيين والبابليين قبل آلاف السنين .كما أن معظم هذه الديانات كانت تمارس عادة "شبيهة بالعشاء السري في المسيحية" حيث يؤتى بالحيوان الذي هو رمز الإله القتيل فيُقتل و يؤكل لحمه و يشرب دمه كنوع من إحياء ذكرى موته . وفي غير هذه المناسبة فإن قتل هذا الحيوان و أكله يحرم تحريما باتا كما أنه يُعتقد أن هذا هو سبب تحريم أكل حيوان الخنزير المحرم لدى السوريين وكذلك المصريين . غير أن هذا ليس ثابت فقد أختلف الاحتفال بعيد أدونيس من مكان لآخر" ففي سوريا تقام الاحتفالات مرة في الصيف ومرة في الربيع ، أما في مصر واليونان فكان الاحتفال في الربيع كان الاحتفال في مصر يقام في شهر سبتمبر وفي أثينا في أبريل أما في روما فكان في ١٩ يوليو"[2]. و يؤكد العلماء على أن الدراسات الكلاسيكية فسرت أدونيس كرمز إغريقي لمواسم الحياة الزراعية موت النباتات في الشتاء وأحيائها في الربيع.وتصور الأسطورة الباقية ولادة أدونيس من اتحاد سفاح بين قريبين كينيراس وابنته ميرا التي تحولت إلى شجرة مر وولد منها أدونيس ، وقضي الإله زيوس أن يقضي أدونيس جزءاً من العام مع أفروديت وجزءاً مع بيرسيفون. ولا تقول هذه الأسطورة شيئاً عن موته وميلاده من جديد.

٣ - و ربط براون أيضا بين المسيحية و الوثنية من خلال الإله **ديونيسوس إله الخمر Dionysos** الذي ولد هو الآخر من عذراء في ٢٥ ديسمبر ، قام بمعجزات عديدة منها تحويله الماء إلى نبيذ مثل ما حدث مع عيسى عليه السلام و قصة الزواج في قانا و تحويله الماء إلى خمر ف " في اليوم الثالث كانا في قانا الجليل عرس و كانت أم يسوع هناك[٢] فدعي يسوع و تلاميذه إلي العرس.[٣] و نفدت الخمر فقالت له أمه:"ما بقي عندهم خمر"[٤] فاجابها:"ما لي و لك،يا امرأة،ما جاءت ساعتي بعده"[٥] فقالت أمه للخدم:"اعملوا ما يأمركم به"[٦] وكان هناك ستة أجران من حجر يتطهر اليهود بمائها على عادتهم،يسع كل واحد منها مقدار مكيالين أو ثلاثة.[٧] فقال يسوع للخدم:أملئوا الأجران بالماء"فملئوها حتى فاضت[٨] فقال لهم:"استقوا الآن وناولوا رئيس الوليمة".فناولوه.[٩] فلما ذاق الماء الذي صار خمرا و كان لا يعرف من أين جاءت الخمر،لكن الخدم الذين استقوا منه كانوا يعرفون.دعا العريس[١٠] "[3]

---

[1]:هيلين ايليربي:الجانب المظلم في التاريخ المسيحي،ص١٦٥.

[2]:عبد المسيح بسيط أبو الخير:هل اقتبست المسيحية عقائدها من الأساطير الوثنية؟،مطبعة المصريين،ط١٠،٢٠١٠،ص٨٩.

[3]: يوحنا :سفر٠٢ ، الإصحاح ٠٣-١٠.

٤ - كما تم الربط بين المسيح و شخصية أسطورية أخرى **الإله كريشنا** الذي ولد هو الآخر في٢٥ من ديسمبر ، حتى أن صاحب كتاب العقائد الوثنية في الديانة النصرانية عقد موازنة بين أقوال الهنود في كريشنا و أقوال المسيحيين في المسيح في جملة نقاط أهمها : مجيء كرشنا و المسيح من سلالة ملوكية ، بشارة الملاك بميلادهما من عذراء ، ميلادهما من أسرة فقيرة ، ظهور نجم عند ميلادهما يرشد إلى مكان ميلادهما ، طلب حاكم البلاد بقتلهما ، مناقشتها للشيوخ وهما في سن الثانية عشر ، أول آيات العجائب شفاءهما لأبرص ، ماتا مصلوبين و ثقبا جنبهما ، ماتا وقاما بين الأموات بعد ثلاثة أيام* .

- و قد يرجع هدا الربط بين تاريخ ميلاد المسيح عليه السلام و الشخصيات الأسطورية أولا إلى أن أكثر الأماكن تأثرا بهده الأساطير هي الجليل حيث ولد المسيح عليه السلام ، و ثانيا أن الأناجيل لم تستطع أن تعطى لهذا الموضوع إجابة وافية حيث أنها تقدم لنا معطيات تؤدي إلى تواريخ متضاربة لهذا الميلاد ، و لم يرد في الأناجيل تصريح مباشر بتحديد سنة مولده فيقول متى : "ولما ولد يسوع في بيت لحم اليهودية في أيام هيرودس الملك" [1] ، أي أن المسيح عيسى بن مريم ولد قبل وفاة الملك هيرودس الملقب بالكبير ومن المؤكد تاريخيا أن الملك هيرودس هذا قد توفي في السنة الرابعة قبل الميلاد . و يقول لوقا : " وهذا الاكتتاب الأول جرى إذا كان كيرينيوس والي سوريا فصعد يوسف ليكتتب مع مريم امرأته المخطوبة وهب حبلى وبينما هما هناك تمت أيامها لتلد"[2]، يخبرنا هنا لوقا أن ولادة المسيح تمت في عهد بوبليوس سلبيتيوس كيرينيوس والي سوريا و من المعروف " أن الحاكم الروماني كما ذكر المؤرخ يوسيفوس في مؤلفه قديمات اليهود لم يكن واليا لسوريا إلا بعد الميلاد بستة أعوام أي انه لم يعاصر الملك هيرودس وعلى ذلك يكون الميلاد قد تم بعد السنة السادسة للميلاد . وبالنسبة إلى التعداد السكاني الذي أشار إليه إنجيل لوقا فقد ذكر المؤرخ ترتليانوس انه جرى في عهد سنتيوس ساتورنينوس و إلى سوريا(من٩ ق.م٤ ق.م)و يحدد وليم باركلي تاريخ هذا التعداد بالعام٨ قبل الميلاد"[3] ، وهكذا تتخبط الأناجيل فلا يستدل منها على تاريخ ميلاد صاحب الرسالة ، أو على حسب ادعائهم تاريخ تجسد الله على الأرض فأين الوحي الإلهي و الإلهام السماوي في كتابه الأناجيل؟

و يقول القمص ميخائيل مينا عن الشهر الذي ولد فيه السيد المسيح"قد وقع اختلاف عظيم في أول الأمر على انتخاب اليوم الذي يعين لعيد ميلاد السيد المسيح ، وسبب هذا الاختلاف أنما هو كون اليوم أو الشهر الذي ولد فيه المسيح غير معروف بالتحقيق و لكن الأيام التي ترجح حفظها له هي اليوم السابع من يناير(كانون الثاني) ، و قد اختارت الكنائس الشرقية هذا اليوم للاحتفال بعيد الميلاد و قد اختارت الكنائس الغربية اليوم الخامس و العشرين من ديسمبر (كانون الأول)للاحتفال بعيد الميلاد"[4] . و قد جاءت عبارة في إنجيل لوقا تشير أن ولادة السيد المسيح لم تكن في شهر يناير أو ديسمبر:"و كان في تلك الكورة رعاة متبدين يحرسون حراسات الليل على رعيتهم و إذا ملاك الرب وقف بهم...فقال لهم...انه ولد لكم اليوم في مدينة داود مخلص"[5] يستدل من ذلك أن ولادة السيد المسيح بين مارس و أكتوبر أي شهور الربيع و

---

* :للاستفادة أكثر انظر :محمد بن طاهر التنير البيروتي :العقائد الوثنية في الديانة النصرانية،تحقيق و دراسة محمد عبد الله الشرقاوي،دار عمران،بيروت،ط١٩٩٣،٠١،ص ١٨.

١ : متى : سفر ٠٢ ، الإصحاح ٠١ .

٢ : لوقا :سفر ١ ، الإصحاح ٢-٦.

٣:بهاء النحال:تأملات في الإنجيل و العقيدة،دار الكتب المصرية،ط١٩٩٤،٠٢،ص ص١٦،١٥.

٤ : ميخائيل مينا:علم اللاهوت،انتاج ميخائيل مينا،دط،دت،ص ٨٨.

٥ : لوقا : سفر٢ ، إصحاح ٨.

الصيف و لكنهم لم يأخذوا هذه الإشارة في الحسبان وانقسموا إلى فريق يحتفل في ديسمبر و أخر في يناير.و قد أشار إلي هذه النقطة أحمد ديدات في محاضرة له بعنوان:"متى لد المسيح؟".

- كما أن المسيحية حسب دائرة المعارف البريطانية مدينة للمثرائية في كثير من الأمور فمن أهم شعائر المثرائية قداسا يشبه إلى حد ما القداس المسيحي أو ما يسمى **بالعشاء الرباني أو القربان المقدس*** كان يقدم خلاله الخبز والماء ، غير أن بعض الاكتشافات الأثرية تبين انه كان يتم تقديم الخبز والخمر كما في القداس النصراني ، "فقد كان الاعتقاد الأساسي في هذه العبادة هو التضحية بثور يقوم بها مترا وكان هذا عملا خلاقا وفداء في آن معا فالمتعبد ينظر إلى الوراء حيث تمت التضحية في البداية عندما خرجت الحياة من الموت ثم ينظر إلى الأمام فيجد أن التضحية النهائية هي التي سيقوم بها مترا عندما يكون على آخر الحيوانات أن يموت ليعطي للناس أكسير الخلود . ويمكن تذوق هذه الهبة الإلهية مقدما عن طريق المشاركة في التناول المنظم لوجبة الخبز والخمر التي يمثل فيها الكاهن الإله مترا"[1] ، من هنا فإن أتباع المثرائية يؤمنون بابن الرب مثرا المخلص للبشرية صاحب الولادة الخارقة للعادة ، وهم يعتقدون بالعشاء الرباني حيث يتبادلون قطع الخبز والنبيذ الأحمر الذي يمثل دم الخلاص الذي سكب من أجل البشرية بصورة ترمز إلى قصة التضحية .
- كما لا يزال النزاع بين السبتين و من **يقدسون يوم الأحد** قائما على أساس أن يوم الأحد Sunday يوم العطلة الأسبوعية هو يوم عابدي الشمس في دلالة عبادة مثرا ، و قد استوعبت الكنيسة أيضا " أيام العطل مدعية بأنها مسيحية و كان الناس قد اعتادوا على وضع علامات للفصول باحتفالات و طقوس دمجت نشاطاتهم مع دورات الأرض ووضعت الكنيسة أيام العطل المسيحية حتى تتماشى مع هذه الأعياد الأقدم على أمل الحصول على قبول أسهل و اعتراف بالديانة الجديدة"[2]، فهو يوم مغاير لما اعتاد عليه أهل الإنجيل الأصليين الذين يعتمدون في إيمانهم على التوراة كعهد قديم و الإنجيل كعهد جديد ، فعيسى عليه السلام جاء متبع لشريعة موسى ومكملا لها ، يقول متى في إنجيله عن المسيح أنه قال : " لا تظنوا إني جئت لانقض الناموس أو الأنبياء ما جئت لانقض بل لأكمل"[3]

و قد كانوا يتعبدون يوم شبات* أو السبت اليهودي ، فكان لهذا اليوم قداسة خاصة عند اليهود فهو يقع في اليوم السابع حسب ترتيبهم الخاص لأيام الأسبوع و يحتفلون به أسبوعيا على مدار العام إحياء لذكرى اليوم السابع حيث أتم الرب خلق

---

* :العشاء الرباني أو القربان المقدس :من أعظم الأسرار السبعة في الكاثوليكية (المعمودية–التثبيت–القربان المقدس–الكهنوت–الزواج–التوبة والمصالحة–مسحة المرضى)،هو قطع من الخبز مع كأس من الخمر يتناوله النصارى في الكنيسة رمزا و تذكارا لصلب المسيح و عند الكاثوليك من أكل هذا الخبز و شرب الخمر فقد أكل لحم المسيح و شرب دمه لأنه عندهم يتحول إ لى لحم المسيح و دمه و غيره يراه رمزا لما حل بالمسيح أو أن المسيح يحضر روحيا لهذا العشاء و ليس له وقت محدد و إنما يرون ممارسته مررا عديدة في العام و يجب أن يبلغ الناس عنه قبل موعده بأسبوعين على الأقل .و تسمى بالأفخارستيا وهي كلمة يونانية تعني أداء الشكر لله.وقد ںُتدعى كسر الخبز إذ كما فعل يسوع في العشاء الأخير يفعل تلاميذه وكهنته ويُعيدون ذكره.للاستفادة أكثر يرجع إلى :صبري المقدسي:الموجز في المذاهب و الأديان،ج ٠١،مكتبة الأستاذ سركسيس اغاجان،ط ٠١،٢٠٠٧،ص٢٤٢.و أيضا :سعود بن عبد العزيز الخلف:دراسات في الأديان اليهوديةو النصرانية،مكتبة أضواء السلف،الرياض،ط٠١،١٩٩٧،ص٢٧٠.

[1] : جفري بارندر : المعتقدات الدينية لدى الشعوب ، ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام ، مراجعة : عبد الغفار مكاوي ، علم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، عدد ١٧٢ ، ماي ١٩٩٣ ، ص٩٩.

[2] : هيلين ايليربي:الجانب المظلم في التاريخ المسيحي،ص ١٥٩.

[3] :متى سفر التكوين ٠٥ الإصحاح ١٧.

* :شبات shabbat تعني السبت يوم استراحة،يوم عطلة .للاستفادة أكثر اطلع على :محمد الهواري:السبت و الجمعة في اليهودية و الإسلام،در الهاني للطباعة و النشر،القاهرة،ط٠١،١٩٨٨،الباب الأول.

العالم في ستة أيام ثم استراح في اليوم السابع"[١] فَأُكْمِلَتِ السَّمَاوَاتُ وَالأَرْضُ وَكُلُّ جُنْدِهَا.[٢] وَفَرَغَ اللهُ فِي الْيَوْمِ السَّابعِ مِنْ عَمَلِهِ الَّذِي عَمِلَ. فَاسْتَرَاحَ فِي الْيَوْمِ السَّابعِ مِنْ جَمِيعِ عَمَلِهِ الَّذِي عَمِلَ.[٣] وَبَارَكَ اللهُ الْيَوْمَ السَّابعَ وَقَدَّسَهُ، لأَنَّهُ فِيهِ اسْتَرَاحَ مِنْ جَمِيعِ عَمَلِهِ الَّذِي عَمِلَ اللهُ خَالِقًا."[١]

اعتقد أن هناك العديد من الجوانب الهامة في المسيحية لم تفهم أبداً لأن المسيحية لم تنعكس في تجربة تلك الشعوب التي مازالت وثنية... ، فالمسيحية كانت تأخذ صبغة الشعوب التي اعتنقتها في الظاهر " ومع ذلك كان إيمانهم بالوجوه المتعددة هو الذي ساعد الرومان على التواؤم مع المسيحية ، و لم يكن مرد ذلك إلى فرادة اللاهوت والعقيدة المسيحية و تشابه المسيحية مع بعض عناصر العقيدة الرومانية خاصة بالنسبة لعبادة مثرا أو المثراوية"[2] ، فكان قيام الكنيسة المبكرة من أسباب تبني هذه الأعياد على أنها مسيحية في الوقت الذي لا شيء فيه يشير إلى التاريخ الفعلي لميلاد عيسى عليه السلام ، فجرى بسهولة ربط هذه الحادثة بأعياد الانقلاب الشتوي.كما أن الاضطهاد الذي تعرضوا له في بداية انتشار الديانة جعلهم في هذه الأحقاب يستخفون بدعوتهم و يفقدون كثيراً من كتبهم و يجعل ديانتهم عرضة للضياع والتحريف.

و للرد على كل هذه التطابقات و الترابطات بين المسيح عليه السلام و شخصيات أسطورية من الديانات الأسيوية كمثرا و كريشنا و أوزيريس و حورس من الديانات المصرية و أدونيس من الديانات الرومانية و اليونانية ، قام القس عبد القمص عبد المسيح بسيط أبو الخير كاهن كنيسة السيدة العذراء الأثرية بمسطرد بعمل بحثين مستقلين الأول بعنوان"مسيح النبوات و ليس مسيح الأساطير" ، و كتاب "هل اقتبست المسيحية عقائدها من الأساطير الوثنية" ، تناول في هذا الأخير أساطير هذه الإلهة و قدم شرح وافي لأهم الديانات التي تنتسب لها ليصل في نهاية بحثه إلى أن :"ما زعمه هؤلاء الكتاب من تماثل و تطابق مزعوم بين المسيح و الشخصيات الأسطورية ليس سوى أكاذيب و تلفيقات مبنية على نظريات و افتراضات وهمية لا أساس لها في الواقع ، و لا تصمد أمام الحقيقة و البحث العلمي(...) بل إن مجرد قراءة أسطورة واحدة من أساطير أحد هذه الإلهة المزعومة مع قراءة سيرة المسيح في الإنجيل،تكشف بكل وضوح حتى من غير الدارسين انه لا يوجد أي تماثل أو تشابه على الإطلاق بين المسيح و بين هذه الإلهة الأسطورية!!"[3] ، لكن ما رأيناه كان العكس..

فقد استهدى براون بما هو مثير في التاريخ المسيحي خاصة في عصر قسطنطين نفسه الذي وجد نفسه قويا يريد ركوب موجتي الدين والسياسة فقد ظل وثنيا ولم يتنصر بل إنه لم"يتعمد"إلا وهو على سرير الموت ، وكان الدين الرسمي في عهده هو عبادة الشمس وكان قسطنطين كبير كهنتها لكن لسوء حظه كان هناك هياج ديني متزايد يجتاح روما،إذ تضاعف أتباع المسيحية على نحو مذهل وبدأ المسيحيون والوثنيون يتصارعون إلى درجة تهديد الإمبراطورية الرومانية بالانقسام،أمام كل هذا رأى قسطنطين أنه يجب اتخاذ قرار حاسم فقرر عام٣٢٥ توحيد الإمبراطورية تحت لواء دين واحد هو المسيحية لكنه في الواقع أنشأ دينا هجينا مقبولا من الطرفين وذلك بدمج الرموز والطقوس الوثنية والمسيحية معا. فلنتصرت المسيحية وهي تحمل كل هذه العناصر الوثنية.

---

[١] : العهد القديم:تكوين ٢،الإصحاح ٢ (١-٣).

[٢] :زينب عبد العزيز:الإلحاد وأسبابه-الصفحة السوداء للكنيسة-،ص٣٧.

٣:عبد المسيح بسيط أبو الخير :هل اقتبست المسيحية عقائدها من الأساطير الوثنية؟،هل اقتبست المسيحية عقائدها من الأساطير الوثنية؟، مطبعة المصريين، ط١،٢٠١٠ ، ص٠٧.

لذا - حسب براون - صيرت هذه المسيحية الجديدة عيسى عليه السلام إلها بعد أن"كان في نظر أتباعه نبيا فانيا(...)ففكرة ابن الرب كانت قد اقترحت رسميا وتم التصويت عليها من قبل المجمع النيقاوي"[1] ، فنسفت الرواية حقائق عقدية مسيحية غاية في الرسوخ فأصبحت ألوهية المسيح عليه السلام حاجة ملحة وضرورية للسلطة السياسية تم اعتمادها كضرورة فقط و قد جرى ذلك في مدينة"نيقية"التي شهدت عن طريق التصويت الذي شارك فيه كهان مسيحيون ولادة فكرة ألوهية المسيح وغير ذلك من الأسس الأخرى فتمّ الإقرار رسميا في هذا المجمع بأن المسيح هو أبن الله.

فتمكنت الرواية بهذه الخلطة الخطيرة إن لم نقل الجهنمية بين الواقع و الخيال و التاريخ و الشائعات ، ضربة هزت أركان المسيحية و زعزعت ثوابتها و نسفت تاريخها المعروف ، و استغل هذه التركيبة في إثارة الجدل الديني مما صنع اسما كبيرا و شهرة واضحة وشخصية عالمية من طراز خاص . و هذا الأمر يؤكد لنا أن الدين مازال من أهم التيمات المثيرة للجدل ، خاصة إذا ارتبط بالرواية البوليسية هذا النمط الذي أصبح ظاهرة أدبية ملفتة للاهتمام . و لكن حساسية التعامل مع عالم الدين تجعل من إطلاق الخيال أمراً محفوفاً بالمخاطر بالنسبة لصناع العمل الفني . فللرواية البوليسية قائمة كأي فن قصصي على عنصر الحكاية **الخيالية** أي أنها من عقل الكاتب ، فمن الممكن أن يدمج فيها أحداث حقيقية لكي يكسبها قوة أكثر لكنها تبقى في النهاية خيالية فتنتهي الرواية ولا ينتهي الجدل حولها وهذا ما حدث مع رواية شيفرة دافنشي لدان براون شيفرة دافنشي ، و تبقي مجرد رواية و ليست مرجع ديني نعرف أين نجد أجوبة لأسئلتنا الحائرة ، و اعتقد أن أي شخص أخر يعرف هذا سواء كان مسلم ، مسيحي ، يهودي أو حتى بوذي ، لا احد يبحث عن الدين في الرواية فنحن لا نأخذ عقائدنا من الروايات.

---

١ :شيفرة دافنشي.ص٢٦١ .

حوسبة اللغات وبعض إشكالاتها: العربية أنموذجا

أ.حسن كون، كلية علوم التربية، جامعة محمد الخامس بالرباط.

مستخلص البحث:

هدف المقال إلى إثارة إشكال تسمية علم الحاسوبية اللسانية، والفرق بينه وبين اللسانيات الحاسوبية؛ فاللسانيات الحاسوبية تسعى لجعل اللسانيات في خدمة الحاسوب، في الوقت الذي تحاول فيه الحاسوبية اللسانية توظيف الحاسوب في دراسة اللغة وتوصيفها. كما يتوقف المقال، أيضا، عند علاقة الحاسوبية باللسانيات التطبيقية. وكذلك، يطرق الموضوع بعض الإشكالات التي تواجه المعالجة الآلية للغات، وخاصة ما تعلق منها بحوسبة اللغة العربية.

تقديم:

ينتج المتكلم خطابًا تواصليًّا بالاتكاء على العلامات اللغوية، وفهم كل خطاب تواصلي يستدعي استحضار مَقصديَّة منتج الخطاب، وما يدور في ذهنه، وأيضا، لا يمكن فهم الخطاب بالارتكان للغته فقط، بل إن ذلك يتطلب أخذ العلامات غير اللغوية بعين الاعتبار، والتي يقدمها المقام التواصلي. وعليه، فإن اللغة الطبيعية تعد تجسيدًا لنشاط ذهني يمتزج فيه المعطى النفسي بالاجتماعي، فهي الظاهرة الفردية والاجتماعية في نفس الآن. ولا شك أن اللغة صنيعة للعقل وهو صنيعها. ولقد اخترع الإنسان الآلة لمساعدته وتيسير أموره الحياتية. وعلاقة الإنسان بالتكنولوجيا قديمة قدم الإنسان نفسه، إذ إن التكنولوجيا لا ترتبط بالمخترعات الحديثة وفقط، بل إنها ضاربة في القدم، بدءًا من العصور الحجرية، حينما جُعلت الأدوات من الأحجار، مرورًا باكتشافه الزراعة، ثم الثورة الصناعية، وصولا إلى الثورة الإلكترونية والتكنولوجيا الذكية. ولعل أهم ما صنعه الإنسان، في العقود الأخيرة، الحاسوب، هذا الأخير الذي ساهم بدوره في إنتاج ثورة تواصلية. فكان أن احتضنت الوضعيات التواصلية الآلة إلى جانب اللغة. وقد سعت اللسانيات لعلم الحاسوب وسعى إليها، لتسهيل عملها، والمتمثل في دراسة اللغة وفهمها. كما احتاجت الحاسوبية للسانيات لتطوير لغة أنظمتها الرياضية الصورية؛ فتم التوليف بين علمي اللسانيات والحاسوبية، فصرنا نتحدث عن اللسانيات الحاسوبية والحاسوبية اللسانية. وحين يلتقي حقلان معرفيان، لكل منهما منطلقاته واهتماماته، فإن ذلك يطرح تساؤلات حول ماهية وطبيعة هذا العلم، وتصنيفه، وموضوعاته ومناهجه، وغيرها من الانشغالات والإشكالات. سنسعى في هذا الموضوع إلى تناول القضايا الآتية:

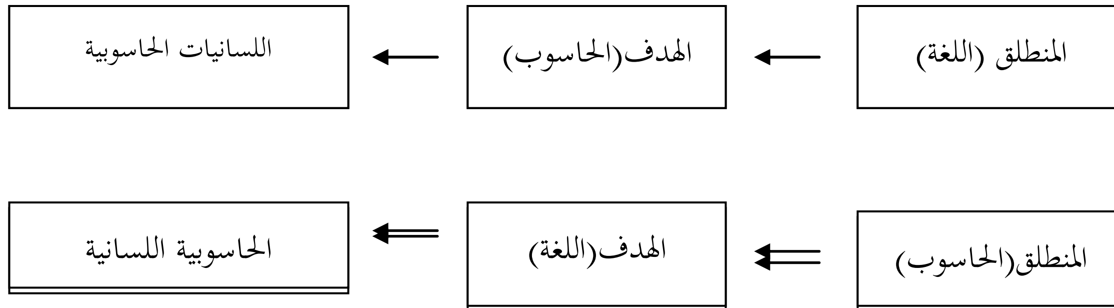
- اللسانيات الحاسوبية أم الحاسوبية اللسانية: إشكال التسمية؛
- مهام كل من اللساني والحاسوبي؛
- المعالجة الآلية للغات وبعض إشكالاتها: اللغة العربية أنموذجًا.

أولا: اللسانيات الحاسوبية و إشكال التسمية

لا شك أن تسمية الحقول المعرفية الناتجة عن تقاطع حقلين معرفيين مختلفين عادة ما تكون ملتبسة. وهو التباس يمكن إرجاعه إلى سببين رئيسيين:

- إشكال الترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية: هناك اختلاف بين الفرنسية والإنجليزية في تسمية الحقول المشكلة من حقلين معرفيين، وهو ما ينعكس على الترجمات إلى العربية، المترجمون العرب عن الفرنسية يتبعون الترتيب الفرنسي، والمترجمون عن الإنجليزية يتبعون الترتيب الإنجليزي.
- عدم التدقيق في منطلقات التخصص وأهدافه: إذ إن لكل علم موضوع اشتغاله، ولفهم هذا الأخير فهو محتاج إلى انفتاحه على مواضيع أخرى؛ فعلم النفس الاجتماعي، مثلا، يحاول فهم المجتمع من خلال دراسة الفرد، وعلم الاجتماع النفسي، على العكس من ذلك، يسعى لدراسة الفرد انطلاقا من المعطيات التي يقدماها المجتمع. وعليه، يلزم الحذر أثناء الترجمة.

إن اللسانيات الحاسوبية ذلك العلم الذي يستعين باللسانيات لتطوير الحاسوب. وفي تعريفه، تقول دال (DAL,2004): " في اللسانيات الحاسوبية(...) يتم تخفيض الحصة المطلوبة في المعرفة اللغوية، ويتم الاعتماد على الإحصائيات أو الرياضيات أكثر من الاعتماد على اللغة، إذ يفترض أن المعرفة اللغوية يمكن أن تستخلص تلقائيا."[1]. أما الحاسوبية اللسانية، فهي ذلك التخصص الذي يستدعي الحاسوب لتطوير اللسانيات. وتضيف دال(DAL,2004)، في تعريف الحاسوبية اللسانية قائلة:"(هي) كما يدل على ذلك اسمها (الحاسوبية اللسانية) مجال للبحث يتطلب معارف لغوية(...) وتوظيفا للمعلوميات في خدمة اللغة، وسندًا لوصف الظاهرة اللغوية وتمحيص فرضياتها، والتحقق من النظريات(...)"[2]. ويمكن توضيح العلاقة بين الحاسوبية اللسانية واللسانيات الحاسوبية في الخطاطة الآتية:



وعليه، فإن الحاسوبية اللسانية، وَفق هذا التحديد، فرع من اللسانيات، كغيرها من الفروع التي تشتغل على اللغة، أما اللسانيات الحاسوبية، والتي توظف اللغة لتطوير عمل الحاسوب، فهي تخصص من بين التخصصات التي تُعنى بتطوير علم الحاسوب.

ولا جدال في أن توظيف اللسانيات للحاسوب لم يتوقف عند الأغراض البحثية الصرفة في الظواهر اللغوية، وإنما تجاوز ذلك إلى التفكير في إقامة تواصل بين الإنسان والآلة. ذلك أن الإنسان ليس دومًا مُلزمًا بتوجيه سؤاله للإنسان؛ يتحقق هذا في بعض أنظمة التحاور بين الإنسان والآلة، كما الحال في الشبابيك الأتوماتيكية للبنوك، ولوحات محطات القطار، وغيرها من أنظمة التواصل مع الآلة. ورغم كل التقدم الحاصل في التواصل بين الإنسان الحاسوب، فإن السؤال يبقى مطروحًا حول مدى قدرة الآلة على تحقيق تواصل فعال بينها وبين الإنسان، وحول قدرة اللغة الصورية على منافسة اللغة الطبيعية أو الحلول محلها.

---

[1] DAL, G., 2004, Morphologie constructionnelle et traitement automatique des langues : le projet morTAL, p201
[2] Ibid, p201.

ولا يختلف اثنان حول القدرة الهائلة للآلة على التخزين، واستيعاب الكم، وحفظها للبيانات وتنظيمها للمعطيات. هذا في الوقت الذي يتفوق فيه العقل الإنساني على الآلة بالذكاء، والقدرة على الإدراك الطبيعي. وتظهر محدودية الحاسوب في حالات عدة؛ ذلك أن الآلة، مهما بلغت من التطور، تبقى في حاجة مستمرة للعقل البشري، لمدها بالمعطيات التي تحتاجها، والتحكم في مُدخلاتها(input) وبرمجتها، في حين تتكلف الآلة بتقديم المُخرجات(output)، وَفق المتحكمات التي صُممت لها مقدما من لدن الإنسان. وفي هذا السياق ثَمَّة سؤال يطرح نفسه بإلحاح، مؤداه: أيمكن أن نشهد مستقبلا الآلة تشتغل في استقلال تام عن تحكم الإنسان؟ أو بعبارة أخرى، أيستطيع الذكاء الاصطناعي مستقبلا أن يتفوق على الذكاء الطبيعي؟ إذ هناك إشارات كثيرة تذهب في اتجاه تأكيد إمكانيات حدوث ذلك مستقبلا. ولكن مهما بلغت الآلة من مستويات في الذكاء الاصطناعي، فينبغي ألا تخرج عن تحكم وسيطرة الإنسان، فينقلب السحر على الساحر. وإن حدث ذلك فلا شك أنه ستكون له عواقب ومخاطر على الإنسان.

ثانيا: اللسانيات والحوسبة: مهام كل من اللساني والمعلوماتي ومجالات التخصص.

هناك حاجة ومصلحة متبادلة بين اللسانيات والمعلوميات؛ فالأخيرة تحتاج اللغة في تسمية وتوصيف بنياتها وصيغها الرياضية وهندسة أنظمتها وبرامجها. وتحتاج اللسانيات، من جهتها، للحاسوبية، ككل العلوم، إذ إن الاشتغال على اللغة يستدعي التعاون بين الذكاءين الاصطناعي و الإنساني. ولأن أي تقدم في أحد التخصصين، الحاسوبية اللسانية أو اللسانيات الحاسوبية، ينعكس إيجابا على الثاني، فإن ذلك يتطلب تعاونا بين المتخصصين في المجالين. وهو ما يفرض ضبطا لمهام كل من اللساني والمتخصص في الحاسوب. ويمكن، في هذا الإطار، أن نحدد بعض مهامهما كالآتي:

أ - مهمة اللساني:

ينتظر من اللساني توفير المعطيات والبيانات اللغوية، المتعلقة باللغة في كل مستوياتها؛ فمثلا، وضع معجم لغوي آلي، يحتاج لمعلومات مرتبطة بجذر الكلمة، بالسوابق واللواحق والدواخل، وبالدلالة والصرف، ومواضع الاستعمال والامتناع، وتقديم المترادفات، والألفاظ التي تحمل التضاد، أو المشترك اللفظي، وغيرها. فقيمة المعلومات اللغوية تتمثل في جمعها وتصنيفها، ووضعها رهن إشارة المعلوماتي. ومن ثَمة، يبرز عامل الزمن إلى جانب العوامل الأخرى، الاقتصادية منها والبشرية، في حوسبة اللغة ومعالجتها آليا.

ب- مهمة المعلوماتي:

إن وضع أنظمة للتجميع والتحليل والتوليد اللغوي، من أهم انتظارات اللساني من مهندس البرامج المعلوماتية، وتطبيقها على المعطيات اللغوية؛ كالتحليل الشجري للجمل أو تركيبها. حيث إن وضع معجم لغوي آلي، على سبيل المثال، يتطلب وضع تصميم ملائم يقدم كل ما يحتاجه المعجم، و جعل المعلومة اللغوية تطلب الباحث قبل أن يطلبها.

ج- مجالات التخصص:

تعد الحاسوبية اللسانية توليفا بين علم الحاسوب وعلم اللسانيات، وهذا الأخير متعدد المعارف وتتقاطع فيه علوم عدة؛ فالمعرفة اللغوية وحدها غير كافية، بل لا بد من المعرفة الموسوعية والثقافية ثم السياقية، وعلم المنطق الرياضي، وخاصة منطق القضايا، ومفهوم الزمن، والتعامل مع الحدث في أزمنته المختلفة، علم الإحصاء، الاحتمال الإحصائي لوقوع الظواهر اللغوية. وهو ما يجعل التخصص مفتوحا على عدة مجالات، يقول ميلكوك (MEL'CUK & Al., 1995): "اللسانيات الحاسوبية، للأسف، هذا التعبير يستعمل للإحالة على أنشطة مختلفة، بدءا من اللسانيات الخالصة،

التي تستعمل الأداة المعلوماتية كمعين في البحث، إلى التطبيقات في الترجمة الآلية، وواجهات قواعد البيانات في اللغة الطبيعية، إلخ."[1]. إن الحاسوبية اللسانية فرع من اللسانيات التطبيقية(Applied linguistics)، هذه الأخير التي تعالج اللغة في كل مجالات اشتغالها؛ من تعليم، وإعلام، وإدارة، وغيرها. وفي تعريف اللسانيات التطبيقية، يقول جي كوك (COOK, 2003):" مهمة اللسانيات التطبيقية هي التوسط بين اللسانيات واستعمال اللغة"[2]. والحاسوب أصبح من أهم مجالات استعمال اللغة، ولأن الحاسوب يكاد يستعمل في كل المجالات، وبذلك، فإن اللسانيات الحاسوبية(اللغة في خدمة الحاسوب)، باشتغالها على الحاسوب، تتجه لتأكيد حضورها في كل مجالات اشتغال اللسانيات التطبيقية؛ فالحاسوب في التعليم والإدارة والإعلام، إذ نتحدث اليوم عن التعليم والمدارس الإلكترونية، والإدارة الإلكترونية، والصحافة الإلكترونية، وغيرها. وحتى يتقوى حضور الحاسوبية اللسانية في تلك المجالات، فإن عملا كبيرا مازال ينظر اللسانيين المعالجين للغة آليا.

ثالثا: تحديات المعالجة الآلية للغات:

هناك دول قطعت أشواطا كبيرة في معالجة لغاتها آليا، وهي دول متقدمة اقتصاديا ومعرفيا، لذلك فإن المنطق يفرض أن كل حديث عن المعالجة الآلية للغات ينبغي أن يميز بين التحديات التي تواجه كل اللغات الطبيعية، والإشكالات المطروحة أمامها ، وبين تلك التي تخص لغتنا العربية.

أ - المعالجة الآلية للغات:

تناولت أدبيات كثيرة الحاسوبية اللسانية، محاولة تصنيف مكوناتها. وعادة ما تصنف المعالجة الآلية للغات إلى ثلاثة مستويات[3]:

- النظرية اللغوية المعلوماتية؛
- اللسانيات المعلوماتية التطبيقية؛
- السيكولسانيات المعلوماتية.

إذ إن المستوى الأول، يشمل النظريات اللسانية والمعلوماتية، فيما الثاني، تطبيق لتلك النظريات، أما الثالث، فهو الذي يفتح اللسانيات الحاسوبية على علم النفس، والإبداع الأدبي. حيث إن التخصص الأول من المعالجة الآلية للغة هو الأساس، فهو " قلب النظام: يدرس أشكال التمثيل، وتنفيذ مسار المعالجة. وهذه الدراسات تتم عموما بشكل مجرد. وغير ملزم بتقديم نتائج ملموسة(...)"[4]. ويتضح أن التحديد السابق لا يرسم الحدود بين اللسانيات الحاسوبية والحاسوبية اللسانية. ويهمنا، هنا، أن نتوقف عند الحاسوبية اللسانية التطبيقية، كفرع من اللسانيات التطبيقية. لذلك، يمكن أن نميز داخل الحاسوبية اللسانية بين مستويين اثنين:

- الحاسوبية اللسانية: ملتقى النظريات اللسانية والمعلوماتية؛
- الحاسوبية اللسانية التطبيقية: تطبيق للحاسوب في الأنظمة اللغوية.

---

[1] MEL'CUK, I., & Al., 1995, Introduction à la lexicologie explicative et combinatoire, p205.

[2] COOK, G., 2003, Applied Linguistics, p20.

[3] VARET-PIETRI, M.-M., 2000, L'ingénierie de la connaissance : « la nouvelle épistémologie appliqué », p220

[4] Ibid, p220

إن حوسبة اللغة تواجه جملة التحديات، عل أهمها كثرة اللغات و اللهجات، والتمايز الحاصل بينها، صوتيا وتركيبيا ودلاليا، زد على ذلك مركزية المعرفة السياقية(contextuelle) في تفسير وفهم اللغة؛ فالمقول شكل ومادة، الشكل هو العبارة أو القول، أما المادة فهي المقول أو المعنى. وهذا الأخير يتجاوز الدلالة الحرفية للعبارة إلى المعنى السياقي، أي معنى المعنى(meaning of meaning). وفي موضوع الترجمة الآلية، ينتظر من الحاسوب، عندما يمده الباحث بنص، أن يحلله ويجعله قابلا للفهم في اللغة المترجم إليها؛ أي تحويل المكونات إلى معطيات شكلية، لغة صورية، ثم تحويلها إلى اللغة الهدف، وهذا الأمر يطرح جملة من الإشكالات ترتبط باختلاف اللغات في بنياتها الداخلية، وكذلك الاختلاف بين الثقافات.

تطرح الترجمة عامة، بكل أصنافها، إشكالات عدة على مستوى إيجاد المقابل في اللغة المنقول إليها، ما يجعل المترجم يلجأ في عديد الأحيان إلى الاقتراض أو التكييف أو التحوير[1]، أو غيرها من تقنيات الترجمة المعروفة، لتعويض القصور في اللغة. وهذه التقنيات والسبل تطرح، كذلك، أمام الترجمة الآلية. فكل منا مر بتجربة الترجمة الآلية الحرفية للعبارات، والتي لا تتناسب مع معنى العبارة في اللغة الأصل، ومع روح اللغة وطرق التعبير فيها. ومن قبيل المشاكل التي تواجه الآلة؛ عدم قدرتها على ترجمة بعض العبارات، مثلا، عبارة ك" شبعت" إلى (j'ai plus faim)، بمعنى(لم أعد جائعا)، أي قدرة الآلة على تعويض الإثبات بالنفي، أو العكس.

لا شك أن الترجمة الآلية تضع قدرة الآلة، على التكييف بين اللغة المترجم منها واللغة المترجم إليها، أمام الاختبار، إن على مستوى المفردات والمعجم أم على مستوى القواعد اللغوية. ثم ماذا عن ترجمة النصوص التي تأخذ لغتها شكلا وقالبا إبداعيا كالشعر؟ فالترجمة الآلية تبدو ممكنة في الحالة التي تكون فيها اللغة وعاء للمعلومات ووسيلة لنقلها، أما عندما تتخذ شكلا تعبيريا غير مألوف، ومولد للشعرية والشاعرية؛ حيث على الآلة ترجمة الانزياح في لغة الشعر(الانزياح الدلالي، والانزياح النحوي، والانزياح العروضي). فالترجمة الآلية، إذا، تتطلب إمكانات إبداعية لا تتوفر للآلة.

أيضا، من الإشكالات الكبرى التي تواجها المعالجة الآلية للغات، استعمال لغة الرسائل القصيرة(langage SMS)، هذه الظاهرة التي غزت الآلة، واستأثرت باهتمام مجموعة من الباحثين. ويعود الاهتمام بدراستها إلى كونها أصبحت اليوم مشتركة ومنتشرة على نطاق واسع في العالم الافتراضي، في الهواتف المحمولة، والصحافة، والإشهار. ففي بلجيكا، مثلا، " يتبادل البلجيكيون٩٠٠٠ رسالة قصيرة يوميا، والعدد في ارتفاع مستمر."[2]. وقد قسمت هذه الظاهرة المهتمين بالتواصل، من لسانيين وسوسيولوجيين وسيكولوجيين وغيرهم، إلى متشائمين ومتفائلين؛ المتشائمون يرون فيها ضررا بالقواعد اللغوية، وفي مقابل ذلك، المتفائلون" غير منزعجين بالظاهرة، حيث يرونها مجرد ألعاب لغوية، منتجة لصيغ لغوية تعبيرية جديدة، تسمح بإغناء التبادل بين الأفراد."[3].

ب -<u>حوسبة اللغة العربية وبعض إشكالاتها:</u>

يكاد يتفق المهتمون باللغة العربية على معاناتها، وحاجتها إلى التطوير، حتى ترق لمستوى اللغات الأولى عالميا، وقد يقول قائل كيف يمكن للعربية أن تكون لغة مشاركة في مجتمع العلم المعرفة والتكنولوجيا، وهي لم تستطع معالجة

---

[1] الاقتراض(l'emprunt) أو الترجمة بالدخيل عند قصور اللغة المنقول إليها . والتكييف كمقابل لـ (modulation) ويتم على صعيد الفكرة حين لا تتناسب العبارة مع روح اللغة المترجم إليها وطرق التعبير فيها. فيما التحوير كمقابل لـ (transposition) أي استبدال جزء من النص المترجم بجزء آخر.

[2] FAIRON, C., & Al., 2006, le SMS : étude d'un corpus informatisé à partir de l'enquête « faites don de vos SMS à la science », p6.

[3] Ibid, p6.

مشاكلها في الاستعمال الطبيعي. صحيح أن العربية تواجه مشاكل عدة منها ما هو مرتبط ونابع من بنياتها الداخلية، ومنها ما هو خارج عنها، ومتعلق بمستعمليها. ومهما تعدد تلك المشاكل واختلفت، فنعتقد أن حوسبة العربية ستسدي خدمة كبيرة للعربية، لكن شرط أن يتعامل معها كما يتعامل الجزار مع الذبيحة، إذ لا يحتفظ منها إلا بما هو مفيد لها وللعملية التواصلية باللغتين الطبيعية والآلية معا. إن الإنجليزية، اللغة العالمية الأولى اليوم، عاشت الصعوبات نفسها، ما دفع أهلها إلى خدمتها في بنيتها الداخلية، كالتخلي عن كثرة الترادفات، وهي خاصية نجدها في اللغة العربية أيضا، إذ تجد أسماء تكاد لا تعد لنفس المسمى[1]، وتجد اللفظة الواحدة تحمل في نفس الآن المعنى وضده[2]. إن لغة العلم غير لغة الإبداع الأدبي، والمصطلح العلمي، بل وحتى النقدي الأدبي، مصطلح دقيق لا يقبل الالتباس، فما بالكم بقبول التضاد.

ليست اللغة لغة التواصل اليومي، والتخاطب التقريري المباشر، بل هي، أيضا، لغة الإبداع الأدبي، وحينما نذكر الأدب يحضر البعد النفسي فيه، إذ الأدب والنفس أمران لا يمكن الفصل بينهما، حيث إن الأدب صورة ومرآة للنفس،" النفس تجمع أطراف الحياة كي تصنع الأدب منها، والأدب يرتاد حقائق الحياة كي يضيء جوانب النفس."[3] . إن العمل الأدبي يؤثر في منتجه قبل وأثناء وبعد الإبداع، بنفس الدرجة التي يؤثر بها النص الإبداعي في متلقيه. ولقد اهتم علماء النفس بالأدب[4]، وأرجعوا السلوك الأدبي للاشعور، فولجت النقد الأدبي مفاهيم(الهو، والأنا، والأنا الأعلى، والكبت،...)، كما تم الحديث عن الوظائف النفسية للأدب[5] (وظيفة اللذة، ووظيفة التعويض، ووظيفة العلاج، ووظيفة التطهير، ووظيفة التسامي،...).

إن حضور البعد النفسي في الأدب، يجعل إمكانية ترجمة النص الأدبي أمرا صعبا. فهل يمكن ترجمة النفس؟ ثم هل يمكن للنص المترجم أن يحقق الوظائف النفسية للأدب؟ لا بد وأن نحدد ما نريده للغتنا العربية، وما نريده منها؛ إن كنا نريد لغة الشعر، فيجب أن نعرف أن الشعر إحساس، وتصعب حوسبته، بل وتصعب ترجمته طبيعيا. وهو ما أدركه الجاحظ حين قال:" لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل. ومتى حول، تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه،

---

١ الترادف اختلاف المترادفات في اللفظ وتشابهها في المعنى؛ فالعسل مثلا، له نحو ثمانين اسما، وللسيف نحو ألف اسم، وللأسد خمسمائة ا سم، وللثعبان نحو مئتي اسم ، وللداهية نحو أربعمائة اسم.

٢ التضاد هو إطلاق اللفظ الواحد على المعنى وضده؛ فمثلا لفظة الرس تعني ا لإصلاح والإفساد، والند تعني النظير والمنافس، والساقب تعني القريب والبعيد، والبين تعني الفرقة والوصل، وكلمة الظن تعني الشك واليقين، ويمكن العودة للمعاجم للوقوف على أمثلة اخرى للتضاد في اللغة العربية. غير أنه لترجيح أحد المعنيين على الآخر في التضاد لا بد من العودة إلى مقصدية المتكلم، والقرائن اللفظية والمعنوية والسياق.

٣ سويف مصطفى: دراسات نفسية في الإبداع والتلقي،سلسلة علم النفس في حياتنا الاجتماعية، الدار المصرية اللبنانية، ع ٤،ط١، يناير٢٠٠٠، القاهرة، ص١٣.

٤ الاهتمام بالبعد النفسي في الأدب قديم منذ أفلاطون حين وقف عند التأثير العاطفي للمحاكاة على حراس جمهوريته الفاضلة، ثم أرسطو الذي اعتبر المحاكاة تحقق تطهيرا وتنفيسا للمتلقي. غير أن الاهتمام الحقيقي يعود للطبيب النمساوي سيجموند فرويد(١٨٥٦-١٩٣٩).

٥ يقصد بوظيفتي اللذة والتعويض الشعور الناتج عن تجاوز ا لأديب لأمر كان يحرمه من الشعور باللذة، باستحضاره لأمر أثناء الكتابة يثير فيه ذلك الإحساس، ومن الأمثلة على ذلك الشاعر العباسي أبو نواس، للمزيد من المعلومات ينظر مؤلف– من بين مؤلفات عديدة لمؤلفين كثر– محمد النويهي" نفسية أبي نواس". أما وظيفة العلاج فمرتبطة بـالوظيفتين السابقتين، فتحققهما يخفف من مكبوتات الكاتب ومن معاناته النفسية . وتعود وظيفة التطهير النفسي(الكطارسيزم) إلى طقوس دينية إغريقية يتم فيها الاستحمام بالمياه الجارية، أما في الأدب، فتتحق عندما يخفف العمل الأدبي من معاناة المتلقين الحبيسة والزائدة، وإحساسهم بالسعادة والمتعة.

وسقط موضع التعجب."[1]. بل إن الجاحظ لم ير فائدة في ترجمة الشعر العربي، حين قال: " فائدة الشعر العربي مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب."[2]. يفهم من هذا الكلام أن الشعر يجب أن يقرأ في لغته. وقد كان ذلك لما كانت العرب تقول الشعر عن فطرة وغريزة، و كان بالنسبة لهم كلغة التواصل اليومي، يتحدثون به عن سجية وسليقة. في وقتنا، يجب أن نعلم أن قلة قليلة فقط هي من تكتب الشعر[3] أو تقرؤه. لذا علينا أن نميز بين لغة الشعر التي أنتجت ذلك الثراء اللفظي والبياني، فيما مضى واستثمرته، وبين لغة العلم، اللغة التقريرية المباشرة البعيدة عن الانزياح والبلاغة. لا ندعو، هنا، للتخلي عن الشعر أو التراث الشفهي الشعبي، وإنما للتمييز بين لغة الشعر والإبداع الأدبي، ولغة العلم. ولنا في الدول الأسيوية، اليابان والصين، خير مثال، فهي في تقدم مستمر ولم تفرط في غنى ثقافاتها الشعبية. إن حوسبة لغة الأدب، تبقى من أهم الرهانات التي على الترجمة الآلية مجابهتها، خاصة ما يتعلق بالنظم[4]. والدرس البلاغي العربي أفرد فصولا مطولة لتناول الموضوع من جوانب عدة؛ إذ منهم من جعل النظم في اللفظ، ومنهم من جعله في المعنى، ومنهم من رآه فيهما معنا.

تركيب:

فلسفيا، لا يمكن للغة الآلة أن تعوض لغة الإنسان(فالوجود مرتبط بالتفكير)، بل إن الحاسوب آلة غبية؛ فهو لا يمتلك الفكر بالفطرة، ولا يفهم كما يفهم الإنسان، وكل ما يقومه به هو بمساعدة من الإنسان. أما لسانيا، فيمكن أن تعوضه، لكن بشروط، أن تكون لغة العقل فقط، أي لغة العلم، المباشرة التقريرية، لا لغة القلب والإحساس واللاشعور، الانزياحية. إن التعامل، آليا، مع الوحدات اللغوية الصغرى يكون أسهل، ويزداد صعوبة كلما انتقلنا إلى مستويات لغوية أكثر، حتى الوصول إلى الخطاب الذي تكون دلالته غير حرفية(littéraire)، بل سياقية(contextuelle)، أو حينما تتخذ اللغة شكلا شعريا(poétique).

وتأسيسا على ما سبق، يمكن القول إن حوسبة العربية والرقي بها إلى مصاف اللغات العالمية، تكنولوجيا ومعلوماتيا، لا يمكن أن تشمل كل العربية، بل فقط عربية العقل والمنطق، لا عربية القلب والإحساس (بالمفهوم الميتافيزيقي، أو الأسطوري، أو السوريالي)، بل يجب أن نكون براغماتيين، وإلا قضينا الدهر كله في الجري وراء المجهول، والأدل على ذلك، ما تعانيه العربية اليوم، رغم كل المجهود القائمة، لتطويرها وتطويعها في الاستعمال الطبيعي. إن حوسبة العربية قد تكون مناسبة سانحة لإعادة النظر في بنايتها وخصوصياتها، وهو ما يتطلب عقلانية وجرأة أكثر، وتحديدا واضحا للأهداف. ومنطقيا، لا يمكن تصور العربية لغة علم وتقانة في ظل استمرار الخلط بين المصطلحين الأدبي والعلمي، وحضور لألفاظ لم تعد تستعمل؛ إذ في الوقت الذي تخلى الشعراء أنفسهم عنها، نجد بعض اللغويين يدافع اليوم عن لهجة نجد و هذيل، أو في مقابل ذلك، بعض الساعين لجعل اللهجة الحالية مكان اللغة العربية. إن أول ما تحتاجه حوسبة اللغة العربية، التدبير الجيد للتعدد والتنوع اللغويين، والذي ينتظر قرارات سياسية جريئة، وسيكون أول خطوة لحل المشاكل اللغوية، سواء تلك المتعلقة باللغة العربية، أو بغيرها من اللغات المتواجدة. ولا شك أن نجاح اللغة في مجال التكنولوجي من شأنه يزيد من

---

[1] أورده أدونيس في كتابه الشعرية العربية، ص٣٩.

[2] نفس المرجع السابق، ونفس الصفحة.

[3] الثورة على الشعر ليس أمرا جديدا فقد ثار شعراء التفعيلة (الشعر الحر) من أمثال أدونيس ونازك الملائكة على الإطار الموسيقي القديم الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي، و قالوا الشعر كما أحسوا به وليس كما تحدد القواعد العروضية.

[4] النظم تناوله العرب القدامى كنظرية، والجرجاني من الذين ساهموا في بنائها.

الإقبال عليها في السوق اللغوية، داخليا وخارجيا، ويجعل منها لغة عالمية. كل ذلك يحتاج إلى التخلي ولو لحين عن مقولة "قدسية اللغة العربية"، لأنها أساءت للغة العربية أكثر مما خدمتها.

بيلوغافيا:

١ سعيد، أحمد علي(أدونيس): الشعرية العربية، دار الآداب، ط٤، ٢٠٠٦، بيروت.

٢ سويف مصطفى: دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، سلسلة علم النفس في حياتنا الاجتماعية، الدار المصرية اللبنانية، ع٤، ط١، يناير٢٠٠، القاهرة.

3- COOK, G., 2003, Applied Linguistics, Oxford University Press.

4- DAL, G., 2004, Morphologie constructionnelle et traitement automatique des langues : le projet morTAL, pp199-230, in : information des mots : horizons actuels, , PRESSES UNIVERSITAIRES DU SEPTENTRION.

5- FAIRON, C., & Al., 2006, le SMS : étude d'un corpus informatisé à partir de l'enquête « faites don de vos SMS à la science », presses universitaires de LOUVAIN.

6- MEL'CUK, I., & Al., 1995, Introduction à la lexicologie explicative et combinatoire, DUCULOT s.a., Louvain-la-neuve.

7- VARET-PIETRI, M.-M., 2000, L'ingénierie de la connaissance : « la nouvelle épistémologie appliqué », presses universitaires franc-comtoises, FRANCE.

أدب الأقليات الدينية التاريخ وهوية الكتابة المسيحية انموذجا

أ.خولة بوبصلة. جامعة محمد الشريف مساعدية -الجزائر-

ملخص الدراسة :

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في خصوصية وهوية الكتابة عند الأدباء العرب غير المسلمين، فقد حاولنا من خلالها التعرف على مفهوم الأقليات وهوية الكتابة التي تميز بها الأدباء العرب غير المسلمين، وتتكون هذه الدراسة من مبحثين أدب الأقليات الدينية قبل الإسلام وبعده، وفي العصر الحديث والمعاصر، كما أسهموا على مرّ التاريخ في اثراء الحضارة العربية وعملوا على النهوض بها أدبيا وفكريا وثقافيا، و إذا حاولنا جمع أعمالهم الأدبية والفنية سنصل إلى نتيجة مفادها أنَّه هناك أدبا خاصا يمكن تسميته " بأدب الأقليات"، لأنَّ هذا الأدب يسعى في العموم للتعبير عن هويته الثقافية والدينية ومحاولة ترسيخه في الأذهان، وما تعكسه كتاباتهم من خصوصية تختلف نوعا ما عن الكتابة عند الأدباء المسلمين، مع اختلاف مرجعياتهم الدينية ، فهل هناك أدب مسيحي له ملامحه ومواضيعه تجعله يتسم بسمة خاصة تختلف عن الأدب العربي الإسلامي ؟ وهل تختلف الكتابة عندهم شكلا ومضمونا ؟ .

الكلمات المفتاحية : أدب، الأقليات، المسيحية، التاريخ .

أدب الأقليات الدينية التاريخ وهوية الكتابة المسيحية انموذجا :

مثل "أدب الأقليات" أحد الموضوعات الرئيسية التي اهتمت بها دراسات ما بعد الحداثة، نظرا للقضايا التي يطرحها هذا الأدب باعتباره خطابا ثقافيا وفكريا، ظهر لمجابهة الأنساق السائدة، والمتمثلة في نقد المركزية العربية بحمولتها الثقافية وهويتها الثابتة وأصالة لغتها الفصحى، هذا إلى جانب أنَّه مثل ضربا من التشتت والتفكك والإحساس بالضياع، واقتلاعه من جذوره، لذلك نزع إلى الانفتاح على هويات جديدة والقول بالتعدد والاختلاف إضافة إلى أنَّه قدم تجربة فذة جديرة بالوقوف عندها وذلك من خلال توسيع الدراسات حولها .

تطرقنا في هذه الدراسة إلى معالجة بعض النصوص الشعرية والنثرية، وحاولنا ادراجها تحت ما يسمى بأدب الأقليات متوخين في ذلك البعد التصنيفي، واقتصرنا فقط على الخوض في غمار هذا الطرح من زاوية دراسة أدب الأقليات ورصد أهم مرجعياته الثقافية والدينية، فقد أسهم الأدباء المسيحين في إثراء الأدب العربي كما تميزت كتاباتهم بمسحة خاصة عليها الطابع الديني ومتأثرة بتعاليمه، والاشكالية المطروحة في هذا البحث تتمحور حول خصوصية كتاباتهم فهل هناك أدب مسيحي له ملامحه ومواضيعه تجعله يتسم بسمة خاصة تختلف نوعا ما عن الأدب العربي الإسلامي؟ .

١ - **مفهوم الأقليات:**

يعيش بين المسلمين – في البلدان العربية- طوائف دينية وعرقية، يهودية ونصرانية وحتى مجوسية يمارسون شعائرهم، ويسمون اليوم (أقليات) وفي تعريفها أقوال كثيرة:

جاء في قاموس " Larousse " أنَّ الأقليات " minorités " تعني مجموعة لديها أقل عدد من الأصوات في اقتراع الانتخابات، والأقليات جماعة قومية لها لغة و دين واحد نفسه الذي ينتمي إلى دولة يكون فيها غالبية من السكان من لغة أو ديانة مختلفة.[1]

و في الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية: "هي جماعة من الأفراد يتميزون عن بقية أفراد المجتمع عرقيا أو قوميا أو دينيا أو لغويا، وهم يعانون من نقص نسبي في القوة، ومن ثم يخضعون لبعض أنواع الاضطهاد

والمعاملة التمييزية".[2]

وكلمة الأقليات هي "مصطلح سياسي جرى في العرف الدولي، ويقصد به مجموعة أو فئات من رعايا دولة من الدول وتنتمي من حيث العرق أو اللغة أو الدين إلى غير ما تنتمي إليه أغلبية. تشمل مطالب الأقليات عادة المساواة مع الأغلبية في الحقوق الدينية والسياسية، مع الاعتراف لها بحق الاختلاف والتميز في مجال الاعتقاد والقيم".[3]

كما ورد تعريف آخر في الموسوعة الحرة ويكيبيديا على: "أن الأقلية مجموعة تضم أقل من نصف مجموع أعضاء مجموعة أكبر منها، وفي المجتمع يصف المصطلح مجموعة عرقية أو إقليمية أو دينية أو غيرها تمتلك هوية مميزة و يتفوق عليها كثيرا في العدد بقيمة السكان.[4]

وعرفها يوسف القرضاوي بأنها: "كل مجموعة بشرية في قطر من الأقطار تتميز عن أكثرية أهله في الدين أو المذهب أو العرق أو اللغة أو نحو ذلك من الأسباب التي تتميز بها المجموعات البشرية بعضها عن بعض".[5]

من خلال هذه التعريفات، يمكن القول إنَّ سبب تسميتهم يرجع إلى قلة عددهم مقارنة مع الأكثرية التي يعيشون معها، كما أنّهم يختلفون عنهم في هويتهم اللّغوية أو الثقافية أو الدينية وهو محور مهم في دراستنا كما أنّ جميع التعريفات السابقة تشترك في المفهوم العام للأقلية.

وفيما يتعلق بالأقليات الدينية التي تعيش في البلاد الإسلامية "فقد جرى العرف على تسمية المواطنين من غير المسلمين في المجتمع الإسلامي أهل الذمة، والذمة معناها العهد والضمان والأمان وإنما سموا بذلك لأن لهم عهد الله ورسوله وعهد جميع المسلمين أن يعيشوا في كنف الدولة الإسلامية".[6]

٢ - <u>أدب الأقليات الدينية قبل الإسلام:</u>

كان لهذه الأقلية الدينية على مرّ التاريخ حضور أدبي وعلمي، أسهمت في بناء الحضارة الإسلامية والنهوض بعلومها والانفتاح على الحضارات الأخرى، والذي يعنينا في هذا البحث ليس الدور الذي قامت به هذه الأقليات في إرساء الحضارة الإسلامية لأنَّ مجال البحث لا يكفي لذكره وإنَّما نحن معنيون بأدب الأقليات في حدّ ذاته سماته وهوية كتابته.

1- l' arousse : pour la présente édition : imprimé en France : 2006 : page 270

٢– خالد الشيخ : بحث حول تعريف الأقليات : alsaidshikh.blogspot.com -

٣– العلواني طه جابر: نظريات تأسيسية في فقه الأقليات www.feqhweb.com

٤– أقلية/ AR.WIKIPEDIA.ORG/WIKI

٥– القرضاوي يوسف: في فقه الأقليات المسلمة ، دار الشروق ، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص ١٥ .

٦– القرضاوي يوسف :غير المسلمين في المجتمع الاسلامي ،مؤسسة الرسالة ،بيروت ،ط ١٩٩٨،٢، ص ٥.

اهتم الأب لويس شيخو الياسوعي بالبحث والتنقيب وجمع عدد كبير من المخطوطات العربية عن وجود وأثر الشعراء المسيحيين في الجزيرة العربية قبل الإسلام وبعده، وقد لفت انتباه الباحثين إلى هذا الميدان الذي لم يجد قبله الاهتمام الكافي، غير أنَّه جعل كل الشعراء على نفس الدين والمعتقد وقد تعدّ من الأخطاء التي وقع فيها الأب لويس شيخو الياسوعي .

شاعت النصرانية في بعض القبائل منها الغساسنة في الشام والمناذرة حكام الحيرة في العراق وفي قبائل تغلب وإياد وقضاعة وغيرها من القبائل، وكان هؤلاء قد اعتنقوا المسيحية على المذهبين اليعقوبي[1] في الشام والنسطوري[2] في الحيرة "وكان من تأثير المسيحية أن مال بعض العرب إلى الرهبنة وبناء الأديرة وأصبح وادي القرى مأوى لكثير من الزهاد والنساك".[3]

انتشرت النصرانية في العراق في غضون المائة الأولى للميلاد فترك سكانه المتنصرين اسمهم القديم وسموا أنفسهم "سريانا[4]" [5]، ومن شعراء النصارى في العراق آنذاك:

أ - عدي بن زيد العبادي:

اشتهر عدي بشعره الخمري و بمقدرته الفذة على الوعظ والإرشاد، والتزهيد في أمور الدنيا. وشعره: "فيه من المعاني ما يعد صورا صادقة للحياة الروحية بين رهبان المسيحية في العصر الجاهلي"[6]، وقد تأثر عدي بالثقافة النصرانية وورد في قصيدة قيل إنَّه نظمها في معاتبة النعمان على حبسه، بيت فيه قسم برب مكة يقول:

سَعَى الأَعْدَاءُ لاَ يَأْلُونَ شَرّاً عَلَيَّ وَرَبَّ مَكَّةَ وَالصَّلِيبِ.[7]

أقسم الشاعر المسيحي في هذا البيت برب مكة، وفي هذا يرى الأب لويس شيخو أنَّه دليل على انتشار النصرانية في مكة، وأنَّ النصارى الجاهليين كانوا يحجون إليها ويقدّسونها ولهذا السبب أقسم عدي بها.[8]

كان الشاعر مطلعا على حكايات العهد القديم وقصص الأمم الغابرة بدا ذلك في أحد أبياته يقول:

أَيْنَ أَهْلُ الدّيَارِ مِنْ قَوْمِ نُوحٍ ثُمَّ عَادٌ مِنْ بَعْدِهِمْ وَثمُودُ.[9]

يدل هذا البيت على أنَّ عدي كان ملما بأخبار الأمم الغابرة والعهد القديم، كما يفتتح إحدى قصائده بقوله:

---

١ – المذهب اليعقوبي: نسبة إلى الداعية العروف يعقوب البرادعي * وهو مذهب الكنائس الشرقية جاء هذا المذهب كردة فعل على عقيدة نسطور أعلن تأسيس الأرثوذكس في مجمع خاص في مدينة" إفس" بالأنضول سنة ٤٣١ م، حيث يعتقدون أنَّ المسيح طبيعة وحقيقة واحدة، ويعتقدون أنَّ مريم العذراء والدة الإله، فالإله والمسيح شيء واحد امتزجا في ما بعد.

٢ – المذهب النسطوري: من أقدم المذاهب المسيحية، وينسب إلى نسطور الذي كان بطريك القسطنطينية سنة ٤٣١ م فقد أعاد جميع المذاهب المسيحية إلى التوحيد المطلق، وقال لا يمكن لمريم العذراء التي هي مخلوقة وإنسانة أن تلد الإله

٣ – برو توفيق: تاريخ العرب القديم (تاريخ العرب قبل الإسلام) ، دار الوعي، الجزائر، ط ٢٠١٢ ، ص ٣٠ .

٤ – السريان :هم طائفة مسيحية شرقية ترجع جذورها بحسب تقليدها الكنيسي إلى رسل المسيح الأوائل .

٥ – قاشا سهيل: مسيحيو العراق، دار الوراق للنشر والتوزيع، بيروت ، ط، ٢٠١٢ ، ص٣١ .

٦ – الفاخوري حنا: الموجز في الأدب العربي وتاريخه :الجزء الأول، الأدب العربي القديم، دار الجيل ،بيروت ،ط٣، ٢٠٠٣ ص٢٧٧ .

٧ – جبار المعيبد محمد: ديوان عدي بن زيد ،شركة دار الجمهورية للنشر ،بغداد ،ط،١٩٦٥، ص ٣٧ .

٨ – شحاتة جورج القنواتي: ا لمسيحية والحضارة العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، دط، ص ١١٨ .

٩ – جبار المعيبد محمد: ديوان عدي بن زيد، ص ١٢٢ .

لَيْسَ شَيْءٌ عَلَى المَنُونِ بِبَاقٍ غَيْرُ وَجْهِ المُسَبَّحِ الخَلَّاقِ.[1]

أشار عدي في أحد أبياته إلى وجود إلهٌ قادر وعالم بسائر خلقه فيقول:

أَنْ كَيْفَ أَبْدَى إِلَهُ الخَلْقِ نِعْمَتَه فِينَا وعَرَّفْنَا آيَاتِهِ الأُولاَ.[2]

دَعَاهُ أَدَمَ صَوْتًا فاسْتَجَابَ لَه بِنَفْخَةِ الرُّوحِ فِي الجِّسْمِ الذي جِبِلاَ.[3]

ومن خلال هذه الأبيات نلاحظ على شعر عدي بن زيد أنه اتسم بروحانية المسيحية، فجاء على خلاف الشعر الجاهلي من ألفاظ وعبارات غير معهودة في ذلك الوقت، إضافة إلى البساطة اللغوية وأسلوب سهل، بعيد عن التعقيد وهذا اللين ينحدر أحيانا إلى الركاكة لأنَّه من سكان الحيرة وهي بيئة متحضرة، كما أنَّه كان ملما بالثقافة النصرانية وهذا ما بدا في شعره.

ب - <u>أمية بن أبي الصلت:</u>

عرف أمية بن أبي الصلت في أول أمره بالتحنف، فقد هجر عبادة الأوثان وترك الخمرة كما اعتقد بوجود الله من غير أن يكون له فروض معينة في العبادة. وكاد يسلم لما جاء الإسلام، واختلف حوله منهم من يراه نصرانيا ومنهم من يرى أنَّه اطلع على الديانات السماوية فقط، وكان أمية يحكي في شعره قصص الأنبياء على ما جاء في التوراة، ويذكر الله والحشر، ويأتي بالألفاظ والتعابير على غير مألوف العرب.[4]

واشتهر بقصائده التي يذكر فيها الله والآخر مما عرفه من الخرافات الوثنية ومن التوراة والإنجيل وكثيرا مما نسب إلى أمية بن أبي الصلت كقوله:

لَكَ الحَمْدُ و النَعْمَاءُ و المُلْكُ رَبَّنَا فلا شيءَ أَعْلى مِنْك جدًّا ولا مَجْدُ

مَليكٌ على عرشِ السماءِ مُهَيْمِنٌ لِعِزَتِهِ تَعْنُو الوُجُوهُ و تَسْجُدُ

وسبحانَ ربِي خالقِ النورِ لمْ يَلِدْ ولمْ يَكُ مَوْلُودًا بِذَلِكَ أَشْهَدُ.[5]

وروى عن مصعب بن عثمان إذ أنَّه قال: "كان أمية بن أبي الصلت، قد نظر في الكتب وقرأها ولبس المسوح تعبدا، وكان ممن ذكر إبراهيم وإسماعيل والحنيفية، وحرم الخمر ونبذ الأوثان وكان محققا والتمس الدين" [6]، وهو القائل:

كلّ دينٍ يومَ القِيَامَةُ عِنْدَ الله إلاّ دين الحنيفةِ زورُ.[7]

ونلاحظ على الألفاظ التي يستعملها (يوم القيامة، الله، دين) دليلا على أنَّه كان يؤمن بوجود يوم القيامة، والبعث وبوجود الله عز وجل وبوجود الديانات الأخرى وما تدعو إليه.

---

١ – المرجع السابق: ص ١٥٠.

٢ – جبار المعيبد محمد: ديوان عدي بن زيد، ص١٥٧.

٣ – المرجع السابق: ص ١٥٩.

٤ – الفروخ عمر: تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم من مطلع الجاهلية حتى سقوط الدولة الأموية)، دار العلم للملايين بيروت ط٤، ١٩٨٨، ص٢١٩،٢١٨ .

٥ – جميل الجبيلي سجيع :ديوان أمية بن أبي الصلت ، دار صادر ، بيروت، ط١٩٩٨،١، ص ٣٩-٤٣ .

٦ – الياسوعي لويس شيخو: شعراء النصرانية، الجزء الأول في الشعر الجاهلي، ص٢١٩ .

٧ – الجبيلي سجيع جميل: ديوان أمية بن أبي الصلت، ص ، ١١.

كما يقدم أمية بن أبي الصلت صورة فنية رائعة تجسد قصة نوح والطوفان يقول:

جزى اللّهُ الأَجَلُّ المرءَ نوحًا   جزاءَ الخَيْرِ لَيْسَ لَهُ كِذَاب

بِمَا حَمَلَتْ سفِينَتهُ و أَنْجَتْ   غَدَاةَ أَتَاهُمُ المَوْتُ القُلابُ.[1]

ومن القصص الديني ذكره لخراب سدوم وقصة لوط:

ثُمَّ لوطٌ أَخُو سدوم أَتاها   إذ أَتاها بِرُشْدِها وَهَدَاهَا

رَاوَدُوه عَنْ ضَيْفِه ثُمَّ قَالوا   قَدْ نَهَيْنَاك أَنْ تُقِيمَ قِرَاها

أَرْسَلَ اللّهُ عِنْدَ ذَاكَ عَذَابًا   جَعَلَ الأَرْضَ سُفْلَهَا أَعْلاَهَا

وَرَمَاهَا بِحَاصِبٍ ثُم طِينٍ   ذي حُروفٍ مُسوَّمٍ إذْ رَمَاهَا.[2]

ومن خلال نماذج شعره نلاحظ أنَّ أمية بن أبي الصلت كان على إطلاع بكتب القدماء ولاسيما التوراة وقد ذكر في شعره إبراهيم و إسماعيل كما في قوله وهو يذكر قصة تضحية إبراهيم بابنه:

ولإبراهيمَ المُوَفِّي بِالنَّذْ   رِ احسابَا وحامِلِ الأَجْزالِ

بِكْرُهُ لمْ يَكُنْ لِيَصْبِرَ عَنْهُ   أو يَرَاهُ في مَعْشَرٍ أَقْتَالِ

أَبُنيَ إِنيّ نذَرْتُكَ للّـ   ـهِ شحيطًا فأصْبِرْ فِدّى لك خَالي.[3]

كما قام بوصف الجنة والنار، وحرم الخمرة، وشك في الأوثان وطمع في النبوة، وكان كثير الاختلاف إلى الكنائس يجالس الرهبان، وأدخل على أدب العرب معاني وأساليب جديدة لم تعهدها من قبل .

ج- **قس بن ساعدة الأيادي:**

كان قس بن ساعدة الأيادي خطيب العرب، وحليمها، أول من علا على شرف وخطب عليه وأول من قال في كلامه (أما بعد) وهو من قال "البينة على المدعي واليمين على من أنكر "وقس "مؤمن بالله والبعث وهو أول من تأله من العرب، وأعبد من تعبد في الحقب وأيقن بالبعث والحساب وحذر سوء المنقلب والمآب، ووعظ بذكر الموت و أمر بالعمل قبل الفوات"[4] يقول:

هَاجَ لِلْقَلْبِ مِنْ هَوَاهُ ادِكَارُ   وَلَيَالٍ خِلاَلُهُنَّ نَهَارُ

وجِبَالٌ شَوَامِخٌ رَاسِيَاتٌ   وَبِحَارٌ مِيَاهُهُنَ غِزَارُ

ونجُومٌ يحُثُّهَا قَمَرُ اللَيْلِ   وَشمْسٌ في كُلِ يومٍ تُدَارُ

ضَوْؤُهَا يَطْمَسُ العُيُونَ و أرْعَا   دٌ شَدِيدٌ في الخَافِقِينَ مُثَارُ.[5]

قال الرسول "صلى الله عليه وسلم": "يرحم الله قسا إني لأرجو أن يبعث يوم القيامة أمة واحدة" وهؤلاء الشعراء النصارى" قس بن ساعدة وأمية بن أبي الصلت وعدي بن زيد "لهم مسحة خاصة في شعرهم عليها طابع الدين ومتأثرة بتعاليمه في الدنيا وشؤونها وتدعو إلى النظر في الكون والاعتبار بحوادثه.[1]

---

[1] – المرجع السابق: ص ٢٣.

[2] – الجبيلي سجيع جميل: ديوان أمية بن أبي الصلت، ص ١٤٨-١٤٩ .

[3] – المرجع السابق: ص ١٠ .

[4] – الياسوعي لويس شيخو: شعراء النصرانية ، الجزء الأول في الشعر الجاهلي ، ص ٢١١-٢١٢ .

[5] –المرجع السابق: ص ٢١٢ .

كما نلاحظ في شعرهم بعض المفاهيم الدينية والألفاظ والتعابير، التي تنم عن إيمانهم بالمعتقدات السماوية ،فقد تحدثوا في" القضاء والقدر، والعدل والثواب والعقاب: والخير والشر، الموت والحياة، والزهد والعبادة وغيرها، وكلها مستمدة من النصرانية".(2)

د- **شعراء اليهود قبل الإسلام :**

كان لليهود أثر كبير في اللّغة العربية، فقد أدخلوا عليها كلمات كثيرة لم يكن يعرفها العرب ومصطلحات دينية لم يكن لهم بها علم، ونشروا في البلاد التي نزلوها في جزيرة العرب تعاليم التوراة وما جاء فيها من تاريخ خلق الدنيا، ومن بعث وحساب ونشروا تفاسير المفسرين للتوراة وما أحاط بها من أساطير وخرافات، يقول ابن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء والذي أفرد فيه فصلا بعنوان طبقة شعراء اليهود: "وفي يهود المدينة وأكنافها شعر جيد منهم السموأل بن عادياء:".(3)

- السموأل بن عادياء:

عرف السموأل بن غريض بن عادياء الشاعر اليهودي، بوفائه، ومن أشهر ما في شعره قصيدته اللامية وله آراء في الحياة والموت ما يشير إلى أنّه كان يؤمن بأنَّ الإنسان خلق من العدم وأنَّه سيموت ليبعث في حياة أخرى (4)، وفي ذلك يقول:

مَيّتَ دَهْرٍ قد كُنْت ثمّ حَييتُ   وحيَاني رَهْنٌ بأن سَأَمُوتُ
وأتَانِي اليقِينُ أَني إذا مُـ   ـتُ وإنْ رمَّ أعْظُمِي مبْعُوثُ.(5)

وقد آمن السموأل بالقضاء والقدر، وبالأنبياء داود وسليمان ويوسف، ويذكر أسباط بني إسرائيل وموسى وشقه للبحر وقصة إبليس وعصيانه لسجود لربه يقول:

بَلْ لكُلِّ من رزقِهِ مَا قَضَى اللهُ   به وإنْ عز أنفُه المُستميت
كيْفَ السَلاَمَةَ إنْ أَرَدْتَ سَلاَمَةً   والمَوْتُ يَطْلُبُنِي وَلَسْتُ أفوتُ
أَصْبَحْتُ أَفْنَى عَاديا وبَقِيتُ   لم يبقَ غَيْرَ حُشَاشَتي وأمُوتُ.(6)

وأهم ما ورد عنده من آراء في الحياة الدنيا والآخرة هو إيمانه بالبعث والأنبياء، وله بيت شعري يقر فيه بمجيء المسيح يقول:

في آخرِ الأيامِ جَاءَ مَسِيحُنَا   فَأَهْدَى بَني الدُنْيَا سلامَ التكامُل.(7)

---

[1] – أمين أحمد: فجر الإسلام: "بحث عن الحياة العقلية في صدر الإسلام إلى أخر الدولة الأموية، دار الكتاب العربي بيروت، ط١٠، ١٩٦٩، ص ٢٧، ٢٨.

[2] – الجارم محمد نعمان : أديان العرب في الجاهلية ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط ١، ١٩٢٣، ص ٧٦.

[3] – الجمحي ابن سلام: طبقات فحول الشعراء ، السفر الأول، مطبعة المدني، مصر، دط ، ص ٢٨٠ .

[4] – دغيم سميح : أديان ومعتقدات العرب قبل الإسلام، دار الفكر اللبناني ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص٨٠.

[5] – ديوان عروة بن الورد و السموأل :دار صادر ، بيروت، دط، ص ٨٢.

[6] – ديوان عروة بن الورد و السموأل: ص ٨٣-٨٤ .

[7] – المرجع السابق: ص ١٠٣.

والسموأل من أشهر شعراء العرب المتهودين، وشعره يحمل الكثير من العادات والتقاليد التي كانت سائدة في الجاهلية.

٣ - أدب الأقليات الدينية

١ - اليهودية في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم

كان اليهود عبارة عن مستوطنات قديمة في شمال الجزيرة في يثرب وخيبر وتبوك وتيماء، ولم يندمجوا في المجتمع العربي اندماجا كليا لغربتهم من ناحية ولعصبيتهم العرقية من ناحية أخرى"[1]، وحتى بعد مجيء الإسلام عرفوا بتعصبهم، فقد استقروا في ثلاث أسر كبيرة هي: بنو قينقاع، وبنو النضير، وبنو قريضة، كما عرفوا بمحاولاتهم الفاشلة لاستدراج النبي صلى الله عليه وسلم فقد عاهدهم على دينهم وأموالهم، لكن مع تزايد عدد المسلمين في المدينة المنورة ضاق اليهود ذرعا بمحمد صلى الله عليه وسلم، فلجئوا إلى سياسة الدس بين المسلمين لإثارة البغضاء بين المهاجرين والأنصار وإيقاظ الأحقاد الماضية بين الأوس والخزرج، "فبدأ الصراع جديا استخدم فيه اللسان وانتهى قتاليا" [2]، فقد كانوا يسخرون و يستهزؤون بدين محمد، والذي ساعد في تفجير الأوضاع هو حادثة المرأة العربية[3]، فقد خرج المسلمون بسبب هذه الحادثة فحاصروا بني قنقاع في دورهم خمسة عشرة يوما، ثم قام الرسول صلى الله عليه وسلم بإجلاء بني قنقاع من يثرب وكذلك بني قريضة ."[4]

المسيحية في عهد بني أمية:

تحدث الأب لويس شيخو اليسوعي عنهم في مقدمة القسم الثاني من كتابه يقول: "وما يقال إجمالا عن الشعراء النصارى في عهد بني أمية أنَّهم أشعر من السابقين، ولعل السبب في ذلك ما صارت إليه الدولة العربية من السكينة والهدوء بعد حروبها الأولى فإنَّ الآداب تأنس بالسلام والقرائح تشحذ في المقامات الشريفة لدى كبار الرجال وفي قصور الملوك ونوادي الطرب وعند وقوع الأمور الخطيرة، فيكتسب شعر الشعراء من تلك المجالس رقة وانسجاما وطباعة فنرى في قصائدهم مع متانة شعراء الجاهلية سلاسة شعراء الإسلام كشعر الأخطل وشعر القطامي". [5] وأشهر شعراء النصارى الذين عاشوا في ظل الدولة الأموية:

أ - الأخطل التغلبي:

وهو الملقب بذي الصليب وقد فسر ذلك الأب لويس شيخو بأنَّ أمه علقت على صدره الصليب ولم ينزعه عن صدره طيلة حياته فعرف بذلك، عرفت قبيلته "تغلب" بنصرانيتها فكانت على مذهب اليعاقبة. عاش الأخطل على دينها ومذهبها

---

[١] – خالد حسن: موقف النبي صلى الله عليه وسلم من الديانات الثلاث، الوثنية والنصرانية واليهودية، دار الإسلامي، دط، ص ٥٣.

[٢] – كنعان جورجي: محمد و اليهودية، دار بيسان للنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص٣٤٤ .

[٣] – حادثة المرأة العربية : التي أتت إلى سوق اليهود من بني قينقاع وجلست إلى صائغ منهم، فجعلوا يريدونها أن تكشف عن وجهها وهي تأبى إلى أن جاء يهودي وأثبت طرف ثوبها بشوكة فلما نهضت انكشف وجهها فضحكوا فصاحت فوثب رجل من المسلمين على الصائغ وقتله وقتل اليهود ذلك المسلم فوقع الشر بين المسلمين وبني قنقاع.

[٤] – كنعان جورجي: محمد واليهودية، ص ٣٤٥ .

[٥] – الحر عبد المجيد: أعلام الفكر العربي : الأخطل شاعر الدولة الأموية، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩،ص ٥٨.

طيلة حياته وقد روي عنه أنَّه كان متمسكا بدينه وبمعتقداته، فهو يقوم بين يدي القسيس لأخذ القربان، ويتقبل عقوبة الكنيسة بالرضى والاستسلام.

ونستطيع أن نضيف إلى ذلك ما ذكره بن سلام الجمحي في قوله: "أدلك على الشاعر الفاجر الماهر فتى منا يقال له غياث بن غوث، نصراني".[1]

سئل حماد الراوية عن الأخطل فقال: "ما تسألوني عن رجل حبب إليَّ شعره النصرانية "[2]، فكما نرى كل المصادر التاريخية تجزم بنصرانية الأخطل التغلبي، لكن ما يهمنا الملامح الدينية في شعره التي كانت موزعة بين ألوان مختلفة بعضها مصدره النصرانية التي يعتنقها وبعضها الآخر مصدره الإسلام الذي يحيط به.

فقد كان يحاول الجمع بين ما تمليه عليه ديانته، وما يمليه عليه الواقع يقول:

إني، وَرَبَّ النَّصارى، عِنْدَ عيدهم   وَالمسْلِمينَ، إذا ما ضمَّها الجَمْعُ

ورَبَّ كل حَبِيس، فَوْقَ صَوْمَعَةٍ   يُمْسِي، ولا هَمُّه الدُنْياَ، ولا الطَّمَعُ.[3]

نلاحظ في هذين البيتين أنَّ الأخطل يجمع بين ثنائيتي النصرانية والإسلام، كما أنَّه يقسم برب النصارى ويجاهر بديانته، وآثار الدين في شعره قليلة، وفي ديوانه حلف بالإنجيل والقربان وفي شعره إشارات واستعارات منقولة عن عادات النصارى ومعتقداتهم وقد تكرر فيه ذكر الأنبياء والجنة والخلود وقد أكثر في وصف الخمر وأدواتها ومجالسها وساعدته نصرانيته على ذلك.

٢ -المسيحية في عهد الدولة العباسية:

أقبل النصارى في عهد الخلافة العباسية على ترجمة الكتب اليونانية ونقل العلوم الفلسفية إلى اللّغة العربية. وقد أسهموا في ازدهار الحضارة العربية، واشتهر من المترجمين شمعون الراهب"، وآل يختيشوع الذين عرفوا بالطب خاصة، طوال ثلاثة قرون ويوحنا بن ماسويه الذي ترجم وألف خمسين كتابا، وحنين بن إسحاق الذي كان رئيسا لبيت الحكمة فقد ترجم خمسة وتسعين كتابا، وسعيد بن بطريق وله عدد من المصنفات وقسطا بن لوقا وقد أقام المأمون يوحنا بن البطريق الترجمان أمينا على ترجمة الكتب الفلسفية من اليونانية والسريانية إلى العربية وتولى كتب أرسطو وأبقراط ومنهم أيضا إسحاق الدمشقي، ويحي بن يونس، والحجاج بن مطر، وعيسى بن يحي ويحي بن عدي، وعبد المسيح الكندي وقد ترجموا وألفوا في الفلسفة والطبيعيات والإلهيات والأخلاق والطب والرياضيات وغيرها.

عرف آنذاك شعراء منهم "أبو قابوس" من آل الحيرة عاش في عهد هارون الرشيد في أواخر القرن الثامن للميلاد، فأما دينه فهو النصرانية كما يذكر الأب لويس شيخو يقول :"كما قال ابن رشيق القيرواني في "كتابه العمدة " : " وكان أبو قابوس الشاعر رجلا نصرانيا من أهل الحيرة " [4]، وكذلك أبو تمام الطائي و عيسى بن فرخنشاه.

أ-متى بن يونس:

---

[١] – اليسوعي لويس شيخو: شعراء النصرانية بعد الإسلام القسم الثاني، مطبعة الآباء اليسوعيين، ط١٩٦٤، ص ١٧٥.

– الحر عبد المجيد: أعلام الفكر العربي ، الأخطل شاعر الدولة الأموية، ص١٢٨.[٢]

[٣]–محمد ناصر الدين مهدي :ديوان الأخطل ، دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط٢، ١٩٩٤، ص ٢٠٣ .

[٤] – اليسوعي لويس شيخو: شعراء النصرانية بعد الإسلام، القسم الثالث، الدولة العباسية، مطبعة أباء اليسوعيين بيروت، ط ١٩٦٢، ص٢٤٢ .

ومن بين المسيحيين الذين برزوا في العهد العباسي نجد أبا بشر متى بن يونس القنائي وهو نصراني نسطوري عاش في بغداد في زمن الخليفة الراضي بالله، وهو من أهل دير.

تتلمذ على يد أساتذة كبار من بينهم روفيل وبنيامين، كما تلقى علومه في مدرسة قار ماري وتخرج على يده "يحي بن زكريا " الفيلسوف التكريتي [1]، الذي أخذ مكانه في رئاسة المنطق بعد وفاته، كما أنَّه قرأ المنطق على يد أبي إسحاق إبراهيم القويري، ودرس المنطق على يده أبو نصر محمد الفارابي .يقول ابن خلكان، في الكلام عن الفارابي: "ولما دخل بغداد، كان بها أبو بشر متى بن يونس الحكيم المشهور، وهو شيخ كبير، وكان يقرأ الناس عليه في المنطق، وله إذ ذاك صيت عظيم، وشهرة وافية، ويجتمع في حلقته كل يوم المئون من المشتغلين بالمنطق وهو يقرأ كتاب أرسطاطليس في المنطق، ويملي على تلامذته شرحه فكتب عنه، في شرحه، سبعين سفرا. ولم يكن في ذلك الوقت أحد مثله في فنه". [2]

نقل من السريانية إلى العربية عددا من الكتب منها، "تفسير الكتب الأربعة "وكتاب" المقاييس الشرطية "وشرحه على كتاب" الإيساغوجي" لفرفيريوس"، ومنها أيضا ترجمته لكتاب التراجيديا لأرسطو من السريانية بعد أن ترجمه إليها إسحاق بن حنين فقد كان أبو بشر لا يلم بها، و لديه مع أبي السعيد السيرافي مناظرة مشهودة حول المنطق والنحو وأبرزها أبو حيان التوحيدي في كتابيه "الإمتاع والمؤانسة" و"المقابسات"[3]، فقد أسهم أبو بشر متى بن يونس في إثراء الفلسفة العربية بنقلها من السريانية إلى العربية.

٤ -<u>اليهودية في العهد الأندلسي:</u>

شهد التاريخ الأندلسي فتوحات إسلامية كثيرة إلى جانب الانتصارات والتطور الذي تميز به هذا العهد على مدى عصوره، خاصة على الصعيد الأدبي والفكري، فقد عرفت تلك الفترات بانفتاحها على الكثير من الثقافات الوافدة، إضافة إلى الدور الكبير الذي لعبته الأقليات في إثراء الحضارة الأندلسية، هذا إلى جانب التسامح والتعايش الذي تميز به العهد الأندلسي، خاصة مدينة قرطبة الأندلسية التي عرفت آنذاك بعلمائها وفلاسفتها من المسلمين والمسيحيين، وخاصة اليهود الذين وصلوا إلى أوج مجدهم، فعدت بذلك قرطبة من المراكز
العظيمة للثقافة اليهودية في العصر الأندلسي، ومن أشهر علمائها آنذاك "موسى بن ميمون.[4]

عرف موسى بن ميمون باطلاعه الواسع في علم الفلك والمنطق والحساب والفلسفة، كما تأثر بتعاليم أحد علماء يهود قرطبة الذي عرف باسم يهوذا الكاهن فقد كان ينصت إلى محاضراته، ومن ناحية أخرى كان على علاقة بالفلاسفة المسلمين، ومن مؤلفاته: مقالة بعنوان "في سبيل تقديس اسم الله "فقد كانت بمثابة ردّ على أحد كبار أحبار اليهود دعا فيها أبناء جلدته إلى عدم الاستسلام للإضطهادات الدينية، وقد كان لهذا المقال تأثير قوي على اليهود.

---

١ – التكريتي أبو زكريا يحي بن عدي ، ولد في تكريت سنة ٨٩٣م .

٢ – الأب سمير خليل الياسوعي: التراث العربي المسيحي ، مقالة في الوحيد للشيخ يحي بن عدي، المكتبة البوليسية، لبنان ط ١٩٨٠، ص ٢٨ .

٣ – ابن النديم : الفهرست: مطبعة مصر: دط ، ص ٢٦٣ .

٤ – موسى بن ميمون من مواليد ١١٣٥ بمدينة قرطبة الأندلسية، قام تلاميذ موسى بن ميمون على نشر اسم أستاذهم في مصر ثم في الشام و المغرب والأندلس، واستقر في مصر و عاش فيها حتى وفاته، عمل نقيبا للطائفة اليهودية و طبيبا لبلاط صلاح الدين الأيوبي فقد كان بارعا في الطب ومتقنا للعلوم له معرفة جيدة بعلوم الفلسفة ويوجد معبد باسمه في العباسية بالقاهرة

نشر موسى بن ميمون رسالة باللّغة العربية يحث فيها الجماهير اليهودية أيضا على التمسك بالعروة الوثقى والثبات على الكوارث التي يريد الله أن يمتحن بها شعب إسرائيل[1]،من مؤلفاته أيضا "مشينه توراة" أي "دلالة الحائرين" و"اختصار الكتب لجالنيوس".

٥- **المسيحية في العهد العثماني:**

يذكر الأب لويس شيخو الياسوعي أنَّ هناك بعض الشعراء والمؤرخين النصارى في مفتتح القرن التاسع عشر، نذكر من بينهم "نيقولا الترك" الذي يشهد له الأب لويس شيخو بالتقدم بين آل عصره، فقد كان مؤرخا ولديه من النظم المسجوع، وله ديوان يبلغ حوالي ٤٠ صفحة تطرق فيه إلى جميع مضامين الكتابة من رثاء ومدح والوصف والهجاء.

كما أنَّه عارض أصحاب المقامات فوضع منها إحدى عشرة مقامة نسبها إلى راوٍ دعاه (الحازم) ومفار فكه سماه (أبا النوادر) ويقول لويس شيخو: "كان له حسن التعبير وبديع اللفظ وبليغ المعاني ما يدل على براعته في فنون الإنشاء، أمَّا شعره فهو سهل المأخذ مطابق لمقتضى الحال مع كثرة التفنن في النعوت والأوصاف"[2] تبقى محاولة منه في وقت كسدت فيه الآداب والعلوم . وغيرهم من الشعراء والأدباء النصارى الذين كانت لهم محاولات للنهوض بالآداب العربية، لكنَّها بقت حبيسة القوالب المسجوعة والنظم المنثورة.

٣ -**أدب الأقليات الدينية في العصر الحديث:**

عرف الأدب العربي الحديث مفكرين وأدباء مسيحيين قاموا بدور متميز في إثراء الثقافة العربية والنهوض بها من الجمود والتخلف، فقد حافظوا على اللّغة العربية وآدابها وبادروا إلى وضع المعاجم المفصلة للغة العربية ونذكر من جملة هؤلاء البارزين على سبيل المثال "بطرس البستاني" مؤسس أول مدرسة عربية حديثة وواضع أول معجم عربي مطول باسم "محيط المحيط" والجزء الأكبر من الموسوعة المعروفة باسم "دائرة المعارف"، "وهناك بعض الأسر الشامية التي هربت إلى مصر بسبب ما عاشه العنصر المسيحي من تطهير عرقي في أواسط القرن١٩"[3] فقد تميزوا في حقول ثقافية وأدبية وفكرية، كما أنَّهم أسهموا في تأسيس الصحافة الأدبية والمجلات كمجلة "الهلال" لجرجي زيدان، ومجلة "المقتطف" لمؤسسها المسيحي "فارس نمر" والتي تخصصت في البحوث العلمية والفكرية والأدبية الراقية.

وكذلك عملوا على إرساء دعائم المسرح العربي، وقد كانت أول مسرحية شعرية للمسيحي "خليل اليازجي" "المروءة والوفاء" التي نجح فيها بشكل كبير في "استعراض أفكاره وتمرير خطاباته الدينية والتعريف بالقيم التي تدعو بها النصرانية وذلك من خلال واقعة مشهورة في العصر الجاهلي" فحنظلة الطائي عندما سأله النعمان عن سبب هذا الوفاء العجيب أجابه أنَّه الدين النصراني"[4]، من خلال وفاء حنظلة الطائي أراد خليل اليازجي التعريف بالديانة التي يعتنقها والتي أساسها المروءة والوفاء، الحادثة جاءت موجهة بالدرجة الأولى إلى القارئ العربي المسلم، كما ظهر مبدعون وفنانون شوام في هذا المجال – المسرح – أمثال جورج أبيض، يعقوب صنوع وغيرهما.

---

[1] – ولفنسون إسرائيل: موسى بن ميمون ، مطبعة القاهرة ، ط ١٩٣٦، ص ٨ .

[2] – الياسوعي لويس شيخو: تاريخ الآداب العربية (١٨٠٠–١٩٢٥): دار المشرق، بيروت، ط١٩٩١،٣، ص ٤٠ .

[3] – الحسيب عبد المجيد: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط١، ٢٠١٤، ص١٨.

[4] – قميحة جابر: الأدب المسيحي، موضوعاته وملامحه الفكرية. gkomeha@gmail.com–

كما أنّ الفكر العربي الحديث تبلور على أيدي مفكرين مسيحيين كبار أمثال "فرح أنطون وسلامة موسى وميشيل عفلق وشبلي شميل ومي زيادة وفرنسيس مراش وغيرهم.

أمَّا من الناحية الأدبية فقد أسهمت "الرابطة القلمية" في نشوء مظاهر الجدة والتنوع في فنون أدبية مختلفة في الشعر والقصة القصيرة، وهم نخبة من المسيحيين استطاعوا أن ينشئوا أول حركة فكرية وأدبية وروادها جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة أول من كتب القصة القصيرة وهي "العاقر" وعبد المسيح حداد ورشيد أيوب ونسيب عريضة وغيرهم.

ولا ننسى في مجال الرواية فرنسيس مراش "في روايته" غابة الحق"، والمؤرخ الكبير ومؤسس الرواية التاريخية ودار الهلال "جورجي زيدان" "الذي كتب كتابا منهجيا عن تاريخ وآداب اللّغة العربية منذ الجاهلية حتى العصر الحديث مستعينا ببعض المناهج الأدبية وقد مهد الطريق للبحث المنهجي في تاريخ التراث العربي .

أ - <u>جورجي زيدان في الرواية التاريخية الحديثة:</u>

تكتسب الرواية التاريخية عند زيدان مواضيعها من أحداث التاريخ الإسلامي لكن السؤال المطروح: كيف كتب مؤلف مسيحي عن التاريخ الإسلامي ، و بأية رؤية ؟.

تناول جورجي زيدان في رواياته التاريخ الإسلامي من فجر الإسلام إلى العصر الحديث مع العلم أنَّ جورجي زيدان لم يركز على الفترات المشرقة في التاريخ الإسلامي، وإنَّما ركز في رواياته على الفترات التي تمثل صراعا بين مذهبين سياسيين أو كتلتين متصارعتين على السلطة.[1]

كتب زيدان من١٩١٤ ١٩٦١" إحدى وعشرين رواية تاريخية من فترة ما قبل الإسلام مرورا بمرحلة صدر الإسلام والدولتين الأموية والعباسية وانتهاء بالعصر الحديث، وإذا نظرنا إلى الجانب الديني في هذه الروايات، فعلى الرغم من أنَّ جورجي زيدان كان نصرانيا، إلا أنَّه كان عربيا نشأة ولغة وفكرا وثقافة، هناك أثر واضح للمسيحية وتأثر بها وبتعاليمها من خلال ذكره للكنائس والأديرة وحديثه عن الرهبان والكهنة وما إلى ذلك، مثال ما نجده في رواية " أرمانوسة المصرية" التي بدأها بالحديث عن طائفة الأقباط وعلاقتها بالرومان الذين يدينون بنفس الديانة.

نجد في الرواية أنَّ البطلة أرمانوسة مسيحية من طائفة الأقباط وهي ابنة زعيم الأقباط المسيحية إلى جانب ذلك يذكر جورجي زيدان بعض الأماكن والأديرة والكنائس من مثل "دير مار جرجس" والكنيسة المعلقة كما يستحضر بعض الكهنة، وتوظيفه لبعض الألفاظ المسيحية من ذلك قوله: "أطلب من الله بكرامة العذراء مريم صاحبة هذا الدير"[2]، و قوله أيضا" فقالت بربارة بصوت منخفض بل هو أقرب من الأب: تذكري قول الكتاب المقدس".[3]

كان جورجي زيدان وليد بيئة نصرانية متأثرة بتعاليم الديانة المسيحية ومبادئها، لذلك نلمس هذا الطابع الديني في معظم روايته مع انحيازه إلى أبناء طائفته من خلال إظهارهم في أحسن صورة متسامحين، مع أنّه يروي تاريخا إسلاميا إلاّ أنَّه لم يستطع أن يقف موقف المحايد من هذه الأديان.

---

[١] – الملك هويدا محمد الريح: جورجي زيدان وروايات تاريخ الإسلام، الخرطوم، ٢٠١٠، ص٤ .

[٢] – زيدان جورجي: أرمانوسة المصرية، دار الجيل، بيروت، دط،ص١٧

[٣] – المرجع السابق: ص١٩.

اختار جورجي زيدان فترات من التاريخ الإسلامي امتازت بالصراع بين الطوائف والمذاهب، فكأنه أراد تعرية التاريخ الإسلامي وكشفه للقراء بدلا من محاولة التعريف به في قالب روائي جديد ومشوق، فهل كانت له أغراض دينية جعلته يختار التاريخ الإسلامي على وجه الخصوص ؟، لأنه ومن غير المعقول أن يتخلى عن هويته الدينية و انتمائه إلى ثقافته المسيحية.

ب - جبران خليل جبران:

قدمنا لمحة موجزة عن أدب الأقليات في العصر الحديث ونظرا لكثرة الأعمال الأدبية للأدباء المسيحيين العرب، اخترنا الوقوف عند أدب جبران خليل جبران.

كتب جبران خليل جبران بعد إنشائه لرابطة القلمية كتابه "النبي"، فقد عدّ هذا الكتاب بمثابة "الإنجيل الثاني" لمَ يحمله من حقائق وعقائد مرتبطة بالدين المسيحي، إنَّ المتصفح له يجد نفسه أمام كتاب مقدس محمل بآراء مختلفة ورؤى فلسفية متعددة عن الحياة والموت الدين والأخلاق، الخير والشر وغيرها، على لسان نبي أسماه "المصطفى"، فقد لاحظنا وجود تناص بينه وبين الإنجيل من خلال سؤال الكاهنة : "حدثنا عن الصلاة فيجيبها قائلا: "إنَّك تصلين في ضيقتك وعند حاجتك: ولكن، حبذا لو أنَّك تصلين وأنت في كمال فرحك ووفرة خيراتك ؟"[1]، ثم يخبرها قائلا "فإذا أصغيت في سكينة الليل سمعت الجبال والبحار و الإحراج ، تصلّي بهدوء وخشوع قائلة : " ربّنا وإلهنا، يا ذاتنا المجنّحة ، برغبتك نرغب ونشتهي، إنّنا لا نستطيع أن نلتمس منك حاجة لأنّك تعرف حاجاتنا قبل أن تولد في أعماقنا أنت حاجتنا، وكلّما زدتنا من ذاتك، زدتنا من كل ّ شيء".[2]

أما نظيره في الإنجيل قوله: "لأنَّ أباكم يعلم ما تحتاجون إليه قبل أن تسألوه.(فصلوا أنتم هكذا: أبانا الذي في السماوات، اغفر لنا ذنوبنا كما نغفر نحن أيضا للمذنبين إلينا، ولا تدخلنا في تجربة لكن نجنا من الشرير لأنَّ لك الملك، والقوة والمجد إلى الأبد، آمين" [3]، فكما نلاحظ تأثر جبران خليل جبران في كتابه النبي كثيرا إلى حد كبير، بتعاليم الكتاب المقدس، وأسلوبه، ومن ناحية الفكر أيضا ومثال ذلك ما قاله جبران عن المحبة: "أحبوا بعضكم بعضا، و لكن لا تقيدوا المحبة بالقيود، بل لتكن المحبة بحرا متموجا بين شواطئ نفوسكم"[4]، فهو تناص مع ما جاء في الإنجيل في قوله: "هذه وصيتي أن تحبوا بعضكم بعضا كما أحببتكم ليس لأحدٍ حب أعظم من هذا، أن يضع أحد نفسه لأجل أحبائه".[5]

يشير جبران في هذا الكتاب إلى أهمية الدين وتصحيح بعض المفاهيم حول التعليم والبيع والشراء وغيره من التعاليم التي قام بتوضيحها وشرحها على منوال الإنجيل، كما تماهى في التناص معه في كيفية طرح تلاميذ يسوع بعض الأسئلة وهو يقوم بالإجابة عنها، وهذا ما نجده في كتاب "النبي " لجبران كقوله مثلا على لسان المطرة: "حينئذٍ قالت له المطرة: هات لنا

---

[1] – جبران جبران خليل: النبي: دار صالح تلانتيقيت، بجاية، ط٣ ٢٠٠، ص ٩١.

[2] – جبران جبران خليل: النبي، ص ٩٣.

[3] – الكتاب المقدس: أي كتب العهد القديم والعهد الجديد، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، مصر، ط ١، ٢٠٠٥، إنجيل متى ٥.٦، ص ٥.

[4] – جبران جبران خليل: النبي، ص ٣٣.

[5] – الكتاب المقدس: رسائل بولس إلى أهل رومية ١٤،١٣،١٢، ص١٤٣.

خطبة في المحبة"[1].أمّا في الإنجيل فورد ذلك كما يلي: "في ذلك اليوم جاء إليه صدقيون، اللذين يقولون ليس قيامة، فسألوه..."[2].

إلى جانب دفاعه عن عقيدته هي أيضا في رأي محاولة للتعريف بالديانة المسيحية وبمبادئها والهدف منها جعل القارئ العربي يتأثر بهذه التعاليم مع العلم أنَّ أعمال جبران الأدبية آنذاك كانت موجهة إلى القارئ العربي المسيحي والمسلم على السواء ،وهو لم يراع ولم يفرق بينهما، وجه خطاباته مباشرة على ألسنة أبطاله محملة بأفكاره الدينية والفلسفية، كما أنَّ أدب جبران المسيحي يختلف كل نوعا ما عن الأدب العربي الإسلامي خاصة من الناحية الدينية والمواضيع والمضامين، هي في معظمها مسيحية في الظاهر والباطن، كما أنَّ محاولته هو وأدباء الرابطة القلمية في الثورة على تقاليد الشعر العربي القديم والتمرد على القوالب الشعرية ما هي إلاّ محاولة منهم لجعل أدب عرب مسيحي خاص بهم مستمد من التراث المسيحي ومخالف للأدب الإسلامي.

٤ - <u>الأقليات في الأدب المعاصر:</u>

أنتج الفكر العربي المسيحي الكثير من الأعمال والآثار الأدبية والعلمية، كما أسهم في نشأة الثقافة العربية على وجه العموم-سواء كانت ثقافة إسلامية أو مسيحية- وتطويرها على مرّ العصور، خاصة في مجال الرواية العربية المعاصرة التي شهدت تطورا كبيرا على يد أسماء كثيرة من الكتاب المسيحيين نذكر منهم: حنا مينة وإميل حبيبي، إدوارد الخراط ولويس عوض، غالي شكري وأمين معلوف، كوليت الخوري وإيميلي نصر الله، جبرا إبراهيم جبرا وبول شاؤول، سنان أنطون وصموئيل شمعون. وغيرهم من الأدباء العرب المعاصرون .

أردنا من خلال هذا الفصل أن نجيب على الإشكالية المطروحة حول هوية الكتابة لدى الكتاب العرب غير المسلمين، والذين ينتمون إلى الديانة المسيحية، فمن خلال بعض الأعمال الأدبية منذ العصر الجاهلي وحتى المعاصر، أمكننا أن نلمس طابعا خاصا في أدبهم تميز بكيفية طرح أفكارهم وتمرير خطاباتهم الدينية سواء عن طريق توظيف الألفاظ والعبارات المسيحية، أو ذكرهم للأماكن والكنائس، أو الدفاع عن معتقداتهم الدينية بلغة عربية ووليدة بيئة عربية وموجهة لقارئٍ عربي مسلم، قد تكون الغاية من حضور الدين المسيحي وتجليه داخل النصوص الأدبية التعريف بعقيدتهم وانتماءاتهم الدينية والحفاظ عليها وسط الأغلبية المسلمة .

<u>قائمة المصادر و المراجع :</u>

<u>١-المراجع :</u>

١. ابن النديم: "**الفهرست**"، مطبعة مصر: دط .
٢. ابن سلام الجمحي: " **طبقات فحول الشعراء، السفر الأول**"، مطبعة المدني، مصر، دط.
٣. أحمد أمين: **فجر الإسلام: "بحث في الحياة العقلية في صدر الإسلام والدولة الأموية"**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١ ، ١٩٦٩.
٤. توفيق برو: **"تاريخ العرب القديم (تاريخ العرب قبل الإسلام**"، دار الوعي، الجزائر، ط١، ٢٠١٢.
٥. جبران خليل جبران: "**النبي**"، دار صالح تلانتيقيت، بجاية، ط٣، ٢٠١٠.

---

[1] – جبران جبران خليل: النبي ، ص ٢٨.

[2] – الكتاب المقدس: إنجيل متى، ٢٢، ٢١، ص٢١.

٦. جبران خليل جبران: "**عرائس المروج**"، دار الجيل، بيروت، د ط.

٧. جميل جبر: "**المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران**"، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٩٤.

٨. جورجي كنعان: "**محمد واليهودية**"، دار بيسان للنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

٩. جورج شحاتة القنواتي: "**المسيحية والحضارة العربية**"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، د، ط .

١٠. حسن خالد: "**موقف النبي صلى الله عليه وسلم من الديانات الثلاث الوثنية والنصرانية واليهودية**"، دار الإسلامي، د، ط.

١١. حنا الفاخوري: "**الموجز في الأدب العربي وتاريخه، الجزء الأول الأدب العربي القديم**"، دار الجيل، بيروت، ط٣، ٢٠٠٣.

١٢. سميح دغيم: "**أديان ومعتقدات العرب قبل الإسلام**"، دار الفكر اللبناني، بيروت،ط٥، ١٩٩٥.

١٣. سمير خليل اليسوعي: "**التراث العربي المسيحي، مقالة في التوحيد للشيخ يحي بن عدي**" المكتبة البوليسية، لبنان ط، ١٩٨٠ .

١٤. سهيل قاشا: "**مسيحيو العراق**"، دار الوراق للنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ٢٠١٢..

١٥. عبد المجيد الحر: "**أعلام الفكر العربي: الأخطل شاعر الدولة الأموية**"، دار الفكر العربي بيروت، ط١، ١٩٩٩.

١٦. عبد الدايم : " **أدباء المهجر**"، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣..

١٧. عمر الفروخ: " **تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم من مطلع الجاهلية حتى سقوط الدولة الأموية)**"، دار العلم للملايين بيروت، ط٤، ١٩٨٤.

١٨. كتاب المقدس: "**أي كتب العهد القديم والعهد الحديث**"، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، مصر، ط٥، ٢٠٠٥.

١٩. لويس شيخو الياسوعي: "**شعراء النصرانية بعد الإسلام، القسم الثاني**"، مطبعة الآباء اليسوعيين، ط٤، ١٩٦٤.

٢٠. لويس شيخو الياسوعي: "**شعراء النصرانية بعد الإسلام، القسم الثالث**"، الدولة العباسية ، مطبعة أباء الياسوعيين بيروت، ط٦، ١٩٦٢ .

٢١. لويس شيخو الياسوعي: "**تاريخ الآداب العربية (١٩٢٥ــ ١٨٠٠)**"، دار المشرق، بيروت، ط٣، ١٩٩٣.

٢٢. محمد نعمان الجارم: " **أديان العرب في الجاهلية**"، مطبعة السعادة، مصر، ط٣، ١٩٢٣.

٢٣. يوسف القرضاوي: "**الأقليات الدينية والحل الإسلامي**"، مكتبة الوهبة، القاهرة، ط ٦، ١٩٩٦.

٢٤. يوسف القرضاوي: "**الغير المسلمين في المجتمع الإسلامي**"، مؤسس الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٩٨.

٢٥. يوسف القرضاوي: "**في فقه الأقليات المسلمة**"، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠١ .

٢-الدواوين الشعرية :

١. ديوان "**عروة بن الورد والسموأل**" :دار صادر، بيروت، دط.

٢. سجيع جميل الجبيلي: ديوان " **أمية بن أبي الصلت**"، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

٣. محمد جبار المعيبد: ديوان "عدي بن زيد"، شركة دار الجمهورية للنشر، بغداد، ط٦، ١٩٦٥.

٤. مهدي محمد ناصر الدين: "**ديوان الأخطل**"، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٤.

٣-المعاجم بالفرنسية :

٠١ – France : 2006. Larousse : pour la présente édition : imprimé en

٤-المواقع الالكترونية :

١ - AR.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/أقلية

٢ - خالد الشيخ : بحث حول تعريف الأقليات :dshikh.blogspot.c alsai

٣ - العلواني طه جابر: نظريات تأسيسية في فقه الأقلياتwww.feqhweb.com

٤ - قميحة جابر: الأدب المسيحي، موضوعاته وملامحه الفكرية.gkomeha@gmail.com



أدب الاستصراخ و الاستنجاد بالأندلس

أ. خولة ميسي. جامعة محمد الشريف مساعدية – الجزائر

الملخص :

إن ما تنبغي الإشارة إليه في مستهل هذا الملخص ، هو أن العرب لما فتحوا بلاد الأندلس قد حملوا إليها من بين ما حملوا بلاغتهم ، و لغتهم ، و آدابهم ، كما وجد الأدب العربي في البيئة الأندلسية نفسها ما يستثير الخيال ، و يحرك العواطف و الوجدان ، فأزدهر الأدب فيها و تطور ، و اكتسب ميزات خاصة ، تفرد بها عن أدب المشرق ، فظهرت عديد الفنون الشعرية ذات الطابع الأندلسي الصرف منها: فن الموشحات ، و فن الزجل ، وفن الاستصراخ و الاستنجاد . و في هذه المقال سنعنى بهذا الأخير لما كان له من حظوة لدى شعراء الأندلس باعتباره السبيل الأوحد لجمع كلمة ملوك المسلمين في بلاد المغرب ، و استنهاض هممهم للتصدي لضربات النصارى ، فكان شعر الاستنجاد دعوة إلى الجهاد والاستنفار للدفاع عن البلاد والأرواح . و قد ارتكزت المقالة على مجموعة من القصائد كانت أغلبها منتقاة من العهد الموحدي-حين ضعفت صفوف الدولة الأندلسية- محاولين من خلالها تقصي الجانب التاريخي و الفني و الأسلوبي لهذا الفن ، ساعين لإبراز المناسبات التي قيلت فيها هذه القصائد و ظروفها ، و الأهداف التي كانت تصبو إليها ، و ما مدى مساهمة هذا الفن المستحدث في إرساء معالم الأدب المغربي و الأندلسي ، كمهد لتراث حضارة أمة .

الكلمات المفتاح : شعر ، استصراخ ، استغاثة ، بلاد الأندلس ، الاستنجاد ، العرب

تمهيد :

لقد فتح العرب بلاد الأندلس في نحو ٩٢هـ/٧١م) على اثر الحملات التي شنها الفاتح (طارق بن زياد) مع جيشه الجرار على شبه جزيرة(ايبرية) ، التي كانت تتربع على موقعا من أخصب ما تكون البقاع ، فكانت قرطبة لؤلؤة الدنيا ، يتدفق إليها الخير ، و تزدهي فيها القصور و المنتزهات . و فيها (الجامع الكبير) و هو من أقدم آثار الأندلس و أروعها . و كانت (غرناطة) (كدمشق) و فيها (قصر الحمراء).[1] و هذا ما جعل منها قبلة القصاد و معلم للفاتح و الغازي ، فتحفز لها نخبة من رجالات العرب و قاداتهم ، المشهود لهم بالمقدرة ، من أمثال (عمرو بن العاص)، و (عقبة بن نافع الفهري) و بنوه (عياض) و (عثمان) و (أبو عبيدة) ، و(أبو المهاجر دينار) ، و (زهير بن قيس) ، و (حسان بن النعمان) و (موسى بن نصير) ، و بنوه (عبد الله) و (عبد العزيز) و (مروان) . فكان فجر فتح بلاد الأندلس بين لا ريب فيه أمام العيون المترقبة لهذا اليوم المشهود ، يوم ينهار الحاجز الذي يفصل بين الشرق و الغرب ، لتمتد بقاع العالم الإسلامي و تتسع مسافاته .

[1] – حنا الفاخوري : الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم) ، دار الجيل ، بيروت–لبنان ، ص ٨٩١.

و قد تعاقب على حكمها ولاة بني أمية وهذا بعد فرارهم من الحكم العباسي في المشرق ، ليكون عهدهم عهد ازدهار و رقي و حضارة ، شيدت فيها العمران و حفل فيها بالعلم ، ليليه عهد ملوك الدول الطوائف[٢] ، و عهد المرابطين[٣] ، و عهد الموحدين[٤] ، ثم عهد بني الأحمر[٥] ، و قد كان عهد اضطرابات و فوض و انتكاسات أدت إلى زوال بريق الحضارة العربية و انهيارها .

و لما كان الأدب مزامنا بطبيعته للتطورات التاريخية و السياسية و الاجتماعية يزدهر بازدهارها ، و يضمحل باضمحلالها ، يعايش و يساير تقلباتها ، فقد كانت هذه الحياة نفسها تنفسا فكريا و أدبيا له بالغ الأثر ، فقد حمل العرب – بالإضافة إلى دينهم و حضارتهم – ثقافتهم إلى الأندلس ، التي دعمها الحكام و باركوا القائمين عليها ، فعملوا على إنشاء المعاهد العلمية ، و ساعدوا على نقل مؤلفاتهم المصنفة في إلى المغرب . ففشا الأدب في الأندلس فشوا واسعا ، و لاسيما الشعر منه ، و كانت المرحلة الأولى مرحلة انتقال الأدب المشرقي إلى المغرب ، ثم أخذ التأثير المشرقي في التضاؤل و ذلك منذ القرن الحادي عشر ميلادي .[٦] لانشغال السكان الحدثي العهد بالإسلام بتعلم أصوله و التشبع بتعاليمه السماوية ، ثم أولوا اهتمامهم بعد ذلك بالعلوم الأخرى . و هذا ما جعل من فنون الأدب في بلاد الأندلس أول الأمر هي مجرد تقليد لأدب المشارقة غير مستقلة عنها بطابع خاص و لا بسمة مميزة . و لكن لم يطل هذا التأثير و أخذ يتضاءل ، وهذا بعد نبوغ عدد كبير من أبناء الأندلس في الأدب و الشعر و الموسيقى ، فاستحدثوا فنونا من الشعر قلدها فيهم المشارقة ، منها : فن الموشحات ، و الزجل ، و شعر الاستغاثة .

١- سبب التسمية :

و كما أسلفنا الذكر عن ضرورة ملازمة الأدب الأندلسي لحركة التقدم في الأوضاع التاريخية من انتصارات و إشادة بجهود الأمراء في مواقف متعددة ، كان من أبرزها المد الجهادي و التضحيات التي بذلت في(الزلاقة (٤٧٩هـ) ، ففي ظل هذه الظروف و أخرى استحدث شعر الاستغاثة أو ما يطلق عليه أيضا بشعر الاستنجاد و الاستنفار و الاستصراخ و استنهاض الهمم ، و قد أجمع الدارسون و المؤرخون على أن هذه التسميات قد أطلقت على الشعر الذي نظمه شعراء الأندلس ، و هو دعوة إلى الجهاد و الدفاع .[٧]

٢- الخلفيات التاريخية و السياسية لشعر الاستصراخ :

لقد ارتبطت ظروف نشأة شعر الاستغاثة بتخاذل ملوك الأندلس و تفرق وحدتهم و انشغالهم عن نشر الإسلام و تعاليمه في ربوع البلاد و بين العباد ببذل أموالهم و وقتهم على نوادي اللهو و الراح و حانات الكرخ و دور النخاسة ، و تحويل نظرهم عن العدو الحقيقي ، و اهتمامهم بمحاربة بعضهم بعضا ، فأخذ العدو يتجرأ عليهم و يستولي على بلادهم شيئا فشيئا ، إلى أن ضعفت كلمة المسلمين ، و ازداد الأعداء بالمقابل قوة و جرأة عليهم ، فقد كانت الحملات على الأندلس أشبه بحملات الإبادة ، تستأصل كل شيء ، و لم يكن العدو يقيم وزنا للمعاهدات و المواثيق و شروط التسليم التي تبرم ، أو يستدرج أصحابها في المدن و القرى و القلاع و المعارك . و كان النساء يتعرضن للسبي و الأطفال للبيع و الشيوخ للقتل . و من

---

[٢] – دامت فترة حكمهم منذ سنة (٤٩٥هـ/١٠١٩) إلى (٥٣٦هـ/١١٤١) .

[٣] – دامت فترة حكمهم منذ سنة (٤٩٥هـ/١١٠١م) إلى (٥٥٥هـ/١١٦٠) .

[٤] – دامت فترة حكمهم منذ سنة (٥٢٤هـ/١١٢٩م) إلى (٦٦٧هـ/١٢٦٨) .

[٥] – دامت فترة حكمهم منذ سنة (٦٣٥هـ/١٢٣٧م) إلى (٨٩٨هـ/١٤٩٢) .

[٦] – حنا الفاخوري : الجامع في تاريخ الأدب العربي ، المرجع السابق ، ص ٧٩١ .

[٧] – محمد رضوان الداية : في الأدب الأندلسي ، ط١، دار الفكر المعاصر ، دمشق– سورية ، ٢٠٠٠ ص ١٦٠ .

هنا كان وصف المآسي في هذا الشعر جزءا متمما لدعوات الشعراء المنادية بالإغاثة و العون و استدراك حال العرب و المسلمين .[٨] و هذا ما دعا الحاجة لظهور شعر يقوم على استنهاض عزائم ملوك المغرب العربي بصفة خاصة ، و همم المسلمين في شتى أنحاء المعمورة بصفة عامة . كي يهبوا لنجدة إخوانهم بالأندلس لأن الإسلام يجمعهم ، وأخوة الدين توحدهم .

و شعراء الأندلس كسائر مسلميها ظلت أعينهم مشدودة إلى أهل المغرب الكبير ، و سائر البلاد العربية التي تستطيع العون و الإغاثة ، يخاطبون به قلوب ملوك المسلمين عامة ، و ملوك المغرب العربي خاصة من مرابطين و موحدين و مرينين ، فيستجاب لصريخهم حينا ، و تصم الآذان عنه أحيانا[٩] . و هذا ما جعل من شعر الاستغاثة شعرا صادقا عبر عن مأساة الأندلس و نكباتها الحزينة ، و سجل معظم الأحداث و الهجمات التي شنت ضد ه ، و التاريخ يذكر تغلب العدو على (بربشتر) القريبة من (سرقسطة) بالثغر الأعلى سنة(٤٥٦ هـ) و ما جرى فيها من فظائع القتل و السبي و الاستباحة التي تقطر لها القلوب دما و تنبو العيون عن مطالعتها في التواريخ .[١٠] و قد حركت هذه الواقعة قريحة الشاعر (ابن العسال) ، جعلته ينظم قصيدة تصور ما حل يومئذ :

و لقد رمانا المشركون بِأَسهمٍ ... لم تخطِ لكن شأنها الاصماءُ .
هتكوا بخيلهم قصورَ حريمها ... لم يبقَ لا جبلٌ و لا بطحاءُ .
جاسوا خلال ديارهم فلهم بها ... في كلّ يوم غارةٌ شعواءُ .
باتت قلوب المسلمين برعبهم ... فحماتنا في حربهم جبناءُ .
كم موضع غنموه لم يرحم به ... طفلٌ و لا شيخٌ و لا عذراءُ .
و لكم رضيع فرقوه من أمّه ... فله إليها ضجةٌ و بُغاءُ .
و لرب مولود أبوه مجدّل ... فوق التراب و فرشه البيداءُ .
و مصونة في خدرها محجوبة ... قد أبرزوها مالها استخفاءُ .[١١]

(فابن العسال) و نظرا لاتجاهه الزهدي قد أرجع انتكاسة العرب إلى بعدهم عن تعاليم الدين و انغماسهم في ارتكاب الرذائل و المعاصي ، و هو ما اتفق عليه ثلة من المؤرخين ، حيث ذهبوا للقول أن سبب فشل الريح بالأندلس ، تقاطع المسلمين من أهلها ، و إقبالهم على اللذات ، و إهمالهم أمور الجهاد في كثير من الأماكن .[١٢]

و من بين أشد الشعراء معارضة على ما يحصل في بلاد الأندلس (أبو حفص عمر بن الحسن الهوزني) ، الذي راسل (عباد) و دعاه للجهاد و الذود عن الأرواح و البلاد ، و التنبه للخطر المحدق بمدينة (بربشتر)؛ حيث يقول :

---

٨ – محمد رضوان الداية : في الأدب الأندلسي ، المرجع السابق ، ص١٦٠ .

٩ – عبد العزيز عتيق : الأدب العربي في الأندلس ، ص ٤١٣-٤١٤ .

١٠ – شكيب أرسلان : خاصة تاريخ الأندلس ، دار مكتبة الحياة ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٣ ، ص ٥٩ .

١١ – إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف و المرابطين ، ط١ ، دار الشروق ، عمان ، ٢٠٠١ ، ص ١٤٣ .

١٢ – شكيب أرسلان : خاصة تاريخ الأندلس ، المرجع السابق ، ص ٥٨ .

أعبّاد حلّ الرزء و القوم هجّع على حالة من مثلهـا يتوقـع .

فلقّ كتابي من فراغك ساعة و إن طال ، فالموصوف للطّول موضع .

....

أعباد ضاق الذرع و اتسع الخرقُ و لا غرب في الدنيا إذا لم يكن شـرقُ .

فعلى الرغم من كون حادثة (بربشتر) واقعة صغيرة بالنسبة للأحداث التي تلتها ، فإنها قد نبهت ملوك العرب لما يدور من حولهم ، فكان لها الصدى البالغ و الأثر المرتجى على نفوسهم ؛ لأنها كانت من أولى النكبات ، فكان استشعار الخطر من جرائها كثيرا ، لتمثل بذلك الباعث الأول على ضرورة التفاف العرب حول راية واحدة تجمع شتاتهم .

و لما سقطت (طليطلة) سنة(٤٧٨ هـ) في عصر دول الطوائف ، أورد لنا (المقري) صاحب النفح قصيدة لشاعر لم يذكر اسمه ، تحمل من الوقائع التاريخية ما يقربها من السرد القصصي الذي يدعو فيه حكام الأندلس لنجدة بلادهم بأسلوب يراوح بين الإثارة و التفجع ، يزعزع سباتهم و يشحذ هممهم للحؤول دون سقوط راية العرب ، جاء فيها قوله :

لثكلك كيف تبتسم الثغور سرورًا بعدما بئست ثغور .

....

طليطلة أبـاح الكفر منها حماها ، إنّ ذا نبـأ كبيـر .

فليس مثالها إيوان كسرى و لا منها الخورنق و السـدير .

محصّنـة محسّنة بعيـــد تناولهـا و مطلبهـا عسيـر .

فان قلنا العقوية أدركتهمْ و جـاءهـمُ مـن الله النكيـر .

فانا مثلهم و أشـدّ منهـم نجور ، و كيف يسلم من يجور .

أ نأمن أن يحل بنـا انتقـام و فينا الفسـق أجمع و الفجـور .

....

تجاذبنا الأعادي باصطناع فينـجذب المخوّل و الفقيـر .

فباق في الديانة تحت خزي تثبطـه الشـويهة و البعيـر

....

لقـد ذهب اليقين فلا يقين و غـرّ القوم بالله الغـرور.[١٣]

---

[١٣] – إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف و المرابطين ،ص ١٤٧-١٤٨-١٤٩ .

فعلى بساطة ألفاظ أبيات هذه القصيدة ، فقد بلورت لنا و بشكل جلي ملامح شعر الاستصراخ ، لتطور هذا النوع من الشعر في هذا العصر ، فقد ظهر ظهورا واضحا في عصر دول الطوائف حيث فقد أهل الأندلس مدنا و مواقع ، استرد المرابطون بعضها و ضاع بعضها الآخر نهائيا كضياع (طليطلة).[١٤]

و بضعف الدولة الموحدية و انتكاسها أمام ضربات العدو ، اشتد ظهور هذا النوع و استمر إلى غاية أفول شمس العرب عن بلاد الأندلس ، فلما تكالب العدو على الأندلس في أواخر دولة بني عبد المؤمن ، كان المدافع عن(بلنسية) الأمير (زيان بن أبي الحملات) فاضطر إلى الاستغاثة بصاحب افريقية (أبي زكريا بن أبي حفص) من دولة الموحدين ، و أوفد عليه بالرسالة (أبا عبد الله بن الأبار القضاعي) الحافظ الكاتب الشهير ، فقام بين يدي السلطان (بتونس) و أنشده قصيدته السينية الفريدة[١٥] يقول فيها :

أدرِكْ بخيــلك خيـل الله أنـدلُسـا   إن الطريقَ إلى منجاتِها دَرَسـا

و هب لها من عزيز النَصر ما الْتمَسَتْ   فلم يزلْ منكَ عِزُّ النصر ملتَمِسَا

و حــاشِ مما تعانيـه حشاشتُهـا   فطالما ذاقت البَلوى صباحَ مَسَا

يا للجزيرةِ أضحـى أهلُهـا جزرًا   للحادثاتِ و أمسى جَدُّها تعسا

فـي كـلّ شارقةٍ إلمامُ بارقـةٍ   يعودُ مأتمُها عند العدى عُرسا

و كلّ غاربـةٍ إجحـافُ نائبـةٍ   تثني الأمانَ حذارًا و السرورَ أسى

تقاسَمَ الـرومُ لا نالت مقاسِمُهم   إلا عقائلهَا المحجوبـةَ الأنسا

و في بلنسية منهـا و قرطبـة   ما يذهبُ النفسَ أو ما ينزفُ النفسا

مدائنٌ حلّها الإشراكُ مبتسما   جذلانَ و ارْتحـل الإيمانُ مُبتئِسَا

و صَيَّرتْها العوادي العائثاتُ بها   يستوحشُ الطرفُ منها ضعفَ ما أَنِسَا

يا للمساجدِ عادتْ للعدى بِيَعًا   و للنداءِ يُرى أثناءَهـا جَرَسَا

لهفي عليها إلى استرجاعِ فائتِها   مدَارسًـا للمثاني أصبحت دَرسَا.[١٦]

فسارع الأمير (أبي زكريا) للاستصراخ بالأسطول الثقيل و المال الجزيل ، لما أحدثته هذه القصيدة في نفس الملك من ارتياح و أثر ، و لشغفه بها وحسن موقعها منه فبادر بالإعانة أهل (بلنسية) ، التي كانت محاصرة من طرف ملك (برشلونة) و الذي أخذها صلحا سنة(٦٣٧ ه) .

و من القصائد التي كانت أغراضها تدور حول استنهاض الهمم ، و استجاشة الحفائظ ، و دعوة للاستنفار و الجهاد في سبيل الله لنجدة العرب دالية (أبي جعفر الوقشي البلنسي) التي قال فيها:

---

[١٤] – محمد رضوان الداية : في الأدب الأندلسي ، المرجع السابق ، ص ١٦١ .

[١٥] –شكيب أرسلان : خاصة تاريخ الأندلس ، المرجع السابق ، ص ٥٩-٦٠ .

[١٦] – شكيب أرسلان : خاصة تاريخ الأندلس ، المرجع السابق ، ص٦٠ .

ألا ليت شعري هل يُمدُ ليَّ المدي فأبصرَ فيها شمل الكاشحين طريدًا .

و هل بَعدُ يقضي في العدو بنصرةٍ تغادرهم للمرهفات حصيـدا

و يغزو أبو يعقوب في شنت ياقبٍ يعيد عميد الخارجين عميـدا

و يلقي على أفرنجهم عبل ككل فيتركهم فوق الصعيد هجـودا

يغادرهم قتلى و جرحى مبرحـا ركوعا على وجه الفلا و سجـودا

و يَفْتَكُّ من أيدي الطغاة نواعما تبدّلْنَ من نظمِ الحجولِ قيـودا.[17]

و من ذلك القصيدة التي خوطب بها (أبو زكريا بن أبي حفص)صاحب (تونس) عند أخذ (بلنسية) :

نادتكَ أندلس فَلَبِّ نـداءهَا و اجعلْ طَوَاغيتَ الصليب نداءَهَا

صرخت بدعوتك العليَّةِ فَاحُبُها من عاطفتَكَ ما يَقي حَوْبَاءَهَـا .

و بها عبيدُكَ لا بقاءَ لهم سوى سُبُلِ الضّراعة يَسلكون سوَاءهَا .

دُفعُوا الأبكار الخطوب و عُونها فهمُ الغَداةَ يصابرون عناءَهـا .

تلك الجزيرةُ لا بقاءَ لهـا إذا لم يضمن الفتحُ القريبُ بقاءَهـا .

أشفى على طَرَفِ الحياة ذماؤُها فاستَبقِ للدّين الحنيفِ ذماءَهـا.[18]

و من أشهر شعراء الأندلس الذين أجادوا في نظم شعر الاستغاثة ، نونية (أبي بقاء الرندي) التي يقول فيها:

لكل شيء إذا ما تم نقصـانُ فلا يَغرَّ بطيبِ العيشِ إنسـانُ .

هي الأمورُ كما شاهدَتـها دولٌ من سرَّهُ زمـن ساءَته أزمـانُ .

و هذه الدار لا تبقي على أحـد و لا يدوم على حالٍ لها شـانُ .

يمزق الدهر حتمـــا كـل إذا نبت مشرفيات و خرصـان .

و ينتضي كل سيـف للفناء و لـو كان ابن ذي يزن والغمد غمـدان .

أين الملوك ذوو التيجان من يمنٍ و أين منهم أكاليل و تيجـان .

---

[17] – المرجع نفسه ، ص٦٦ .

[18] – شكيب أرسلان : خاصة تاريخ الأندلس ، المرجع السابق ، ص٦٧ .

و أين ما شاده شدَّادُ في ارمٍ و أين ما ساستهُ في الفرس ساسَانُ .

....

و راتعيين وراء البحر في دعـــــةٍ لهمُ بأوطانِهم عزٌّ و سلطانُ .

أعندكم نبأٌ من أهلِ أندلـــــسٍ فقد سرى بحديثِ القومِ ركبانُ .

كم يستغيث بنا المستضعفون و هم قتلى و أسرى فما يهتز إنسانُ.[19]

٣- الخصائص الفنية و الأسلوبية و الموضوعية لشعر الاستنجاد:

إن لكل إبداع أدبي سماته و ميزاته الخاصة به ، و من المؤكد أنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بروح العصر و خصائصه ، و قد وزع الدارسون اتجاهات شعر الاستغاثة في اتجاهين : اتجاه نقع في بعضه على أدب مدروس ، أي صادر عن روية و فكر و تأن ، و نراه مصوغا بصياغة ملائمة لأدب العصر و فيه خصائصه أيضا.[20] و اتجاه ثان متأثر بحماسته ، ينفعل الشاعر فيه انفعالا شديدا لحادثة ما ، فإذا به يسرع إلى تسجيل انطباعه دون أن يستعمل فكره وحده فيصدر شعرا تغلب عليه العاطفة دون الروية . و لهذا السبب نجد عددا من القصائد التي يبرز فيها بوضوح عنصر الحماسة من غضبة لسقوط مدينة أو رغبة في استردادها.[21] و يتميز هذا النوع من الشعر بالبساطة و السهولة في معانيه ، يميل فيه ناظمه إلى الابتعاد عن الصنعة اللفظية إلا في القليل النادر ، تتلاحق جمله و عباراته مسرعة لتقترب في كثير من الأحيان من المنثور ، فتأتي أفكاره جلية واضحة دون كبير عناء ؛ لأن هذا الشعر أصلا هو وليد الانفعال و الأحاسيس العارمة التي تغلب على شعراءنا فتجعله أكثر صدقا و أقرب معاني و أسهل ألفاظا لأنه وليد الارتجال و البديهة.[22]

هذا ما كان من بعض الخصائص الفنية و الأسلوبية لشعر الاستصراخ و الاستنجاد ، أما عن الطابع العام له فقد حوا شعر الاستغاثة ملامح بعينها نجدها في قصائدهم كالحماسة ، و حالة اليأس و الأمل التي ينثروها في قصائدهم ، و جرأتهم في توجيه الاتهام و النقد لمكامن الضعف و الوهن ليتنبه العام و الخاص إليها ، كما نستأنس ببعض الحكمة – في بعض القصائد - المنثورة على بساط نظمهم ، هذا دون إغفال العاطفة الحزينة التي تعلو صوت الشاعر و التي تنم عن صدقه ، و مقدرته المتميزة على تصوير الواقع

فأما شعر الحماسة فتتجلى خاصة في قصيدة (ابن الأبار) التي مطلعها :

أدرك بخيلكَ خيلِ الله أندَلُسا إنَّ السبيلَ إلَى منجاتها درَسَا .

و كذا في قصيدة (أبي بقاء الرندي) :

ألا نفوسٌ أبياتُ لهما همَمٌ أما على الخيرِ أنصارٌ و أعوان ؟

و يقول (عبد الكريم القيسي الأندلسي) يحث أهل الأندلس على المقاومة و اليقظة للعدو :

---

[19] – المرجع نفسه ، ص٦٩ .

[20] – محمد رضوان الداقي : في الأدب الأندلسي ، المرجع السابق ، ص ١٧٧ .

[21] – محمد رضوان الداية : في الأدب الأندلسي ، المرجع السابق ، ص ١٧٧ .

[22] – المرجع نفسه ، ص ١٧٧ .

أفيقُوا أفيقُوا واهْجُـــروا النّومَ انَّــهُ حديثٌ صحيحٌ ما أقولُ و ما أحكي .

و من كان في ما قد مضى الدمعَ باكيًا ففرضٌ عليه قانيَ الدَّمِ أَنْ يبكي![23]

و القارئ لهذه الأبيات و غيرها يلمس حرارة و حماسة نحسها بين ثنايا شعر الشاعر، تبدو في دعوته إلى الجهاد و في وصفه ما كان يجري من سقوط المدن و ضياع الديار ، و تصويره المآسي التي كانت تحل بمدنهم . و أبرز ما تبدو هذه الحماسة في الفقرات التي تصادفها في القصائد التي يستنهض الشاعر فيها الهمم و يدعو لاسترداد ما ذهب .

و لعل لحالة اليأس التي لفت حياة و شعور أهل الأندلس إزاء فقدانهم الأمل في عودة بلاد الأندلس ، وتطلعهم الدائم لمعين ينجد ضعفهم و تفرقهم الذي أدى بهم إلى الانهيار أمام ضربات العدو و غزوه لأراضيهم ، الباعث الرئيس في تردد الشعراء في شعرهم بين اليأس و الأمل ، فنجدهم تارة يغرقون في اليأس و تسود أمامهم أيام المستقبل ، ثم نجدهم يندفعون مع الأمل تارة أخرى ؛ لأن الشاعر منهم حينما يتحدث عن المأساة يتحدث عن شيء وقع و حدث . و حينما يصدر شعره عن الأمل فإنما يصدر الأمل شيء وقع وحدث . و حينما يصدر شعره عن الأمل فإنما يصدر عن شيء يتمنى أن يكون ؛ و لهذا نجد الشاعر يغلب عليه اليأس و إن لم يغادر الأمل.[24]

و من القصائد التي نزعت نزوعا مأساويا أبيات قالها (ابن العسال) لحظة الاستيلاء على مدينة (طليطلة) :

يا أهل أندلس حثّوا مطيّكـُمُ فما المقام بها إلا من الغلـــط

الثوب ينسل من أطرافه و أرى ثوب الجزيرة منسولاً من الوسط

و نحن بين عدوٍ لا يفارقنـــا كيف الحياة مع الحيّات في سفطِ[25]

و يقول أحد الشعراء معبرا أساه لمباغتة العدو بلاد الأندلس ، طالبا النجدة من صاحب افريقية :

أَوْلُوا الجزيرةَ نُصرةً إن العـــدا تَبغي على أقطارها استيلاءَهـا .

دارُ الجهاد فلا تَفُتْكُم ساحـة سادَتْ بها أحياؤها شهداءَهـا .

....

تلك الجزيرةُ لا بقاءَ لهـــا إذا لم يضمن الفتحُ القريبُ بقاءَهـا .

أشْفى على طَرَف الحياة ذَماؤُها فاستَبْقِ للدّينِ الحنيفِ ذَماءَهـا .[26]

و يقول آخر يرثي (طليطلة) :

تنغَّصت الحياةُ فلا حيـاةٌ و ودَّع جيرةٌ إذ لا مجيرُ

قليلٌ فيه همٌّ مستكـنٌ و يومٌ فيه شرٌّ مستطيرُ

---

[23] – المرجع نفسه ، ص ١٧١ .

[24] – محمد رضوان الداية : في الأدب الأندلسي ، المرجع السابق ، ص ١٧١ .

[25] – إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف و المرابطين ، ص ١٤٧ .

[26] – المرجع السابق ، ص ١٧٢ .

و نرجو أن يُتيح الله نَصْرًا عليهم ، انه نِعْمَ النَّصيرُ[٢٧]

و لعل لأبيات (أبي إسحاق الاشبيلي) التي وصف لنا فيها موقعة (العقاب) ، و التي انهزم على إثرها الموحدين خير مثال عن أسلوب المراوحة بين حال الأمل و اليأس التي تسللت إلى قلوب المسلمين ، و التي عبر عنها صوت الشاعر في قصيدته :

و قائلةٍ أراك تُطيل فكرًا كأنَّك قد وقفتَ لدى الحسابِ

فقلت لها : أفكّر في عقابٍ غَدا سَببًا لموقعةِ العقـابِ

فما في أرضِ أندلسٍ مَقام و قد دخلَ البَلا من كلِ باب ![٢٨]

فبالإضافة إلى حالة اليأس و الأمل التي تجاذبتها أشعار الشعراء ، فقد حوت فصائدهم موضوعات تعرض لها شعراء الأندلس بالنقد و الدرس و التمحيص ، لأن الإبداع الأدبي فضلا عن كونه فن أمة ما و حضارتها ، فهو رسالة سامية يستعملها المبدع للتعبير عن واقعه و نقده إذا لزم الأمر ، هذا دون إغفال أن الأديب أو الشاعر هو إنسان ب الدرجة الأولى و يعبر عن إحساسه تجاه أي موضوع خطير. و لكنه من ناحية أخرى أديب و رجل ذو أثر توجيهي اجتماعي . فمهمته تنحصر في قيامه بدور الخطيب المحذر الذي تنبه للأمور الخطيرة فأسرع ليتفادى الأمر . و بذلك لم يعد الشعر مجرد تعبير عن الشعور الذاتي ، بل أصبح ذا أثر توجيهي نقدي يهدف إلى تحقيق الغرض المقصود ؛ و لم يكتف الشاعر بمهمة الموجه بل قام بوظيفة الإشارة إلى مواطن الفساد في المجتمع ، و راح يرمز إليها برمز واضح.[٢٩] حيث يقول عند سقوط (طليطلة) :

لقد ساءت بنا الأخبار حتّى أماتَ المخبرين بها الخبيرُ!

لقد ذهبَ اليقينُ فلا يقيـنٌ و غرَّ القومَ بالله الغـرورُ

رَضوا بالرِّقِ يا الله مـــــاذا رآه و ما أشارَ به المشيـرُ ![٣٠]

و يقول (أبو الطيب الرندي) يعاتب أهل الأندلس و أهل المغرب و العرب قاطبة غفلتهم عن ما يحدث من تآمر ضد ربوع البلاد الأندلسية و هم في انشغال عنها و غفلة :

يا غافلاً و له في الدهرِ موعظةٌ إن كنتَ في سِنةٍ فالدَهرُ يَقظان .[٣١]

و يقول شاعر يصف لنا إهمال المسلمين لأمور الجهاد و انشغالهم عنه بإقبالهم على اللذات ، حتى يقال إن الافرنج لما قصدوا (بلنسية) سنة(٤٥٦ ه) خرج للقائهم أهلها بثياب الزينة ، فكانت وقعة (بطرنة) التي قال الشاعر :

لبسـوا الحديد إلى الوغى و لبستمُ حُلل الحريرِ عليكمُ ألونا .

ما كان أقبحهم و أحسنكم بهـا لو لم يكنْ ببطرنةَ ما كانا .[٣٢]

---

[٢٧] – محمد رضوان الداية : في الأدب الأندلسي ، المرجع السابق ، ص ١٧٢ .

[٢٨] – المرجع نفسه ، ص ١٧٣ .

[٢٩] – المرجع نفسه ، ص ١٧٣ .

[٣٠] – إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف و المرابطين ، ص ١٤٩

[٣١] – محمد رضوان الداية : في الأدب الأندلسي ، المرجع السابق ، ص ١٧٣ .

[٣٢] – شكيب أرسلان : خاصة تاريخ الأندلس ، المرجع السابق ، ص ٥٨-٥٩ .

و يقول (عبد الكريم القيسي) يصف ضياع حصن (اللقون) من حصون(واد آش):

يا أهل وادي الأَشى لا دَرَ دَرُّكُمُ   و لا بَرِحْتُم لقىً للكربِ و الكَمـدِ
ضيعتمُ سفهًا وادي اللقون ولـم   تُراقبوا فيه حق الواحــدِ الأحــدِ
حتى حَواه العِدا غَدْرًا و صار لهم   لغزوكم عُمدةً من أفضل العُمَــدِ
فاستشعروا إذْ أضعْتُمْ فيه حَزْمَكُمُ   و الجَدَ قرب انقضاء الوقتِ و الأَمدِ[٣٣]

كما نجد شذرات من الحكمة في شعر الاستغاثة ، يميل إليها الشعراء التي تتحدث عن حتمية التاريخ ، و أن العظيم و إن تعاظم سيأتي عليه يوم تزول عظمته ، و أن دوام الحال على حاله من المحال ، لذا كان لابد من التسليم بمشيئة الأقدار التي لا اعتراض عليها ، و هذا ما نجده في قصيدة (أبي بقاء الرندي) :

لكل شيء إذا ما تم نقصـانُ   فلا يَغَرَّ بطيبِ العيشِ إنســانُ .
هي الأمورُ كما شاهدَتها دولٌ   من سرَّهُ زَمن ساءَته أزمــــانُ .
و هذه الدار لا تبقي على أحـد   و لا يدوم على حالٍ لها شـــانُ .
يمزق الدهـــــر حتمـا كـل   إذا نبت مشرفيات و خرصـــان .
و ينتضي كل سيف للفناء و لـو   كان ابن ذي يزن والغمد غمدان .
أين الملوك ذوو التيجان من يمنٍ   و أين منهم أكاليل و تيجـــان .
و أين ما شـاده شدَّادُ فـي ارمٍ   و أين ما ساستهُ في الفرس ساسَانُ.[٣٤]

و قد حوا شعر الاستصراخ تضرعا لله و استعانة به و احتماء بالمقدسات ، التي قد تحميهم و تعينهم على عدوهم رغبة منهم في إنقاذ ما تبقى ؛ حيث يقول (أبي عبد الله العقيلي) بهذا الصدد :

حُكْمٌ من الله حتمٌ لا مردَّ لهُ   و هل مردٌ لحكمٍ منه مُنحَتِمِ[٣٥]

كما نجد ذلك أيضا في قول بعض الشعراء :

بالطبلِ في كل يـومٍ   و بالنَفيـرِ نـــراعُ
و ليسَ من بعدِ هـذا   و ذاكَ إلا القِـــراعُ
يا رب جَبرك يرجو   من هيض منه الذراعُ
لا تسلبنيَ صَبـرًا   مني لقلبـــي ادّراعُ[٣٦]

---

[٣٣] – المرجع السابق ، ص ١٧٤ .
[٣٤] – شكيب أرسلان : خاصة تاريخ الأندلس ، المرجع السابق ، ص ٦٩ .
[٣٥] – محمد رضوان الداية : في الأدب الأندلسي ، المرجع السابق ، ص ١٧٥ .
[٣٦] – المرجع نفسه ، ص ١٧٥ .

و قد رافقت عاطفة التضرع و التصبر عاطفة حزينة و أسى عميق تصاحبها حالة من الخوف و الحنين إلى الديار آملا بالعودة إليها ، يقول (أبي المطرف بن عميرة) يرثي فيها (بلنسية) :

يحنّ و ما يُجدي عليه حنينهُ إلى أربُعٍ معروفها متنكّـــرُ

و يندبُ عهدًا بالمشقر فاللوى و أينَ اللوى منهُ و أين المشقّرُ ؟

تغيرَ ذاك العهد بَعديَ و أهلهُ و من ذا على الأيام لا يتغيـرُ !

و أقفرَ رسمُ الدار إلا بقيـة نُسائلها عن مثل حاليَ تخبــرُ

فلم تبق إلا زفرةٌ اثرَ زفـرةٍ ضُلوعي لها تنقدُّ أو تتفطــرُ ..[37]

و يقول (عبد الكريم القيسي) :

و قائلـةٍ مالي أراكَ مقطبـــــــــًا كأنك للتقطيب هُددتَ بالذَبْـحِ؟

و عهدي – و لا أُخفي صفاتٍ عَرفْتُها- تُسَرُ بما تُبدي من البِشْرِ و السَمْحِ

فقلتُ دعيني ! الحزنُ فرضٌ على الورى أمَا قد حوى أَعداؤنا جبَل الفتـحِ ؟

حرامٌ علينا البِشرُ و السَمْحُ بعـــدَهُ و في القلب من آلامهِ أَعظمُ الجُرحِ ![38]

و يواصل الشاعر متضرعا لله :

عسى من قَضى فيه بأخْذٍ يُعيدهُ و يُذهب ما أشكوه من شدة القَرْحِ

فمنه تعالى نرتجي الخير كلّــه و ما زال أهلَ الفضل و المن و المَنْحِ[39]

و في الختام لا يسعنا سوى القول أن شعر الاستصراخ و الاستنجاد على الرغم من كونه الشعر الذي مثل الصورة الحزينة في الأدب الأندلسي سيظل أغنى فن أدبي سجل أحداث الأندلس التاريخية و الحربية آنذاك ، و أحوال أهاليها التي امتزجت بوجدان الشاعر و تأثره الشديد بالحملة الهجومية التي شنها العدو على بلادهم ، و ما لاقته من مقاومة من طرف أبناء الأمة الواحدة و حكامها و حتى شعراءها ، فذادوا عنها بأشعارهم ، لذا فقد جسد لنا – أدب الاستصراخ- الوضع الأندلسي القلق ، و واقعه المليء بالمآسي و الموت و مظاهر التشرد ، و عليه كان شعرهم مزيج بين الصور الواقعية حينا و الصور القريبة إلى الخيال حينا آخر لما يقتضيه روح الفن بصفة عامة و الشعر بصفة خاصة . فكان شعر الاستغاثة خير مثال يحتذى ، حقيق بأن يكون أدب أمة و تراثها الذي به تفتخر و تتميز .

---

[37] – محمد رضوان الداية : في الأدب الأندلسي ، المرجع السابق ، ص ١٧٦ .

[38] – المرجع نفسه ، ص ١٧٦

[39] – المرجع نفسه ، ص ١٧٦ .

«العربيات» في ديوان المثنوي لجلال الدين محمد البلخي

د. فرزانة غفاري، عضوة الهيئة التدريسية لكلية الطب التقليدي، جامعة الشهيد بهشتي للعلوم الطبية، طهران، ايران*

أ. زهراء حكيم زاده، ماجستير اللغة العربية و آدابها من معهد الدراسات الإنسانية و الثقافية، طهران، ايران

أ. سميرا عبدى ياش, ماجستير اللغة العربية و آدابها من جامعة الزهرا, طهران ، ايران

ملخّص المقالة :

بدأت اللغة العربية، مع ظهور الإسلام، بالإنتشار و اتّسعت رقعتها حتى وصلت بلاد فارس، و أخذ علماء الفرس المسلمون و كتّابهم بدراسة هذه اللغة و إتقانها و التفقّه في الدين الجديد و بدأوا بالكتابة و التأليف بلغة الضاد على مدى سنين، و خلّفوا ورائهم الكثير من الآثار الأدبية و العلمية في شتّى المجالات. و كثيرٌ من روّاد الأدب ألّفوا بلغتهم و لكنهم لشدّة تأثّرهم باللغة العربية نجد أن آثارهم و أشعارهم مفعمة بالمفردات العربية من تعابير و حِكم و غيرها، و جُلّها مستلهمة من القرآن و السُنّة. و من هؤلاء؛ الشاعر جلال الدين محمد البلخي، المُلقّب بمولوي. ظهر هذا الشاعر في القرن السابع للهجرة، و اشتهر بعبقريّته و هو من عمالقة الشعراء الصوفيين. إهتم هذا الشاعر باللغة العربية و أتقنها إتقاناً حسناً و استخدمها في آثاره استخداماً وافراً جزيلاً.

(ت:٦٧٢ هـ).

شدّ جلال الدين رحاله إلى الشام، و بدأ هناك بطلب العلم و بتعلّم اللغة العربية و الغوص في أشعارها و في معاجمها اللغوية و البلاغية.

و «العربيات» في المثنوي، تدلّ على استيناس الشاعر باللغة العربية و حبّه لها، و بذلك أضفى على ديوانه المثنوي، صبغة عربية. و في هذا المقال، حاولتُ استنباط بعض النماذج من عربيات المثنوي و شرحها شرحاً موجزاً. و الهدف من «العربيات» في المثنوي، هي المفردات و المصطلحات و الأمثال و الحكم العربية و الآيات القرآنية و الأحاديث النبوية الشريفة. و كذلك بعض أشعاره العربية و بعض أشعار عمالقة شعراء العرب.

المفردات الرئيسية: جلال الدين محمد البلخي، اللغة العربية، المثنوي، العربيات.

المقدمة:

انتشرت اللغة العربية في ايران مع فجر الاسلام، و اهتمّ الايرانيون بهذه اللغة اهتماماً كبيراً. أخذ علماء الفرس المسلمون و كتّابهم بتعلم اللغة العربية و دراستها و التفقه في الدين الجديد بجدّ و عزمٍ راسخَيْن، و بدأوا بالكتابة و التأليف بهذه اللغة، فأصبحت العربية على الصعيد الرسمي، لغة الكتابة و العلم و الأدب في ايران، على مدى قرنين متتاليين، في حين اختار آخرون إحدى هاتين اللغتين لمؤلّفاتهم. و مع مطلع القرن الثالث للهجرة، أخذت اللغة الفارسية بالتطوّر و الانتشار ثانية في مجال الأدب و العلم و المعرفة، كما بدأت اللغة العربية، إلى جانب اللغة الفارسية، بالازدهار لأنها لغة الدين و العلم.

و مع مطلع القرن السادس للهجرة، إمتزجت أشعار الحكم و المواعظ بنوعٍ آخر من أنواع الشعر الفارسي، و هو الشعر

الصوفي (العرفاني)،

أخذ بعض الإيرانيون يكتبون باللغتين بينما اختار البعض الآخر إحدى هاتين اللغتين للكتابة و التأليف. و في القرن السابع الهجري، ظهر رائد من روّاد الشعر الفارسي و بلغ الذروة بالشعر الصوفي، و هو الشاعر الرومي المعروف، جلال الدين البلخي، و المعروف بالمولوي[1]، و هو من كبار مفكّري العالم و قدوة المتصوّفين و من أهل التحقيق و الجهاد و الترويض[2].

و نظراً لضرورة إلمام الشاعر أو المؤلّف بالفنون الأدبية- الفارسية منها و العربية- و الجمع بين الفنون البلاغية و علوم الشريعة و الأحكام، و هي من دواعي تربية الأدباء و تهذيبهم في ذلك العصر، فقد نال جلال الدين الحظ الأوفر من تلك العلوم و الفنون و استنهل من نبعها حتى صار يغوص في دواوين العرب الشعرية و معاجمهم اللغوية و البلاغية، و كرّس نفسه على مطالعة النصوص العربية و الإسلامية و على دراسة الشريعة الإسلامية بما في ذلك الأحاديث النبوية الشريفة و القرآن الكريم و الأدعية، كما اجتهد في علوم اللغة و سافر إلى بعض البلدان العربية، و بعد ذلك كله، كان طبيعياً جداً أن يستخدم العربيات كثيراً في آثاره المنثورة منها و المنظومة، و إن دلّ ذلك على شيء، فإنما يدلّ على مدى حبّه لهذه اللغة و استيعابه لها و على رغبته في ترصيع و تلميع آثاره الأدبية بها.

و في هذا المقال، حاولت أن ألقي نظرة خاطفة على مؤلّفات جلال الدين، و أبيّن مدى اهتمامه باللغة العربية و تعلّقه الشديد بها. ثم أمعنتُ النظر في بعض «عربياته» في المثنوي و شرحتها شرحاً موجزاً.

جلال الدين الرومي و اهتمامه باللغة العربية و آدابها:

و في ذلك القرن، أي القرن السابع الهجري، تعرّضت إيران لحملة التتار و أصيب الناس بالهلع و الولع و انتابهم اليأس و القنوط، و حلّ الحزن و الأسى محلّ الفرح و السرور، و فقد الناس الأمل في العيش. كما نال العلماء و الأدباء نصيبهم من الخوف و من الشعور باليأس من جرّاء هذه الحملة الشرسة بمثل ما ناله سائر الناس، بل و أكثر، لأنهم شعروا بويلاتها و بخطرها و تبعاتها على الحياة العلمية و الأدبية.

و على إثرها، تراودت إلى أذهانهم فكرة النزوح، للتخلّص من هذا المأزق، فنزحوا و هاجروا إلى البلدان الأخرى في طلب العلم و نشره.

---

[1] - جلال الدين محمد البلخى المعروف بمولوى ولد فى مدينة بلخ بايران يوم ٦ ربيع الاول ٦٠٤ هـ. كان ابوه محمد بن الحسن الخطيبى عالما دينيا وهند بداية هجوم المغول ترک موطنه بلخ مصطحبا أسرته عام ٦٠٩هـ. أخذت الأسرة تنتقل من مدينة الى أخرى . ذهبت الى نيسابور و منها رحلت الى بغداد ثم‌مكة و انتقلت بعد ذلك الى قونية من بلاد الأناصول التى‌كانت تعرف ببلاد الروم فأقام بها و من هنا جاءت شهرة جلال الدين بلقب «الرومى». و قد أشار الى ذلك جلال الدين البلخى:

« از خراسانم کشیدی تا بر یونانیان تادر آمیزم بدیشان تا کنم خوش مذهبی»

(سقتنى من خراسان الى اليونان لألتقطبهم ولأستحسن مذهبى)

من آثاره الأدبية المنثورة، هى : المجالس السبعة، و مکاتیب، و فيه مافيه . و من آثاره المنظومة، هى : الديوان، والرباعيات، والمثنوى. من أصدقائه «حسام الدين الچلبى» الذى‌كان المولوى من مريديه و ألّف «المثنوى» مثّرًا به و «شمس الدين التبريزى» الذى أثّر فى حياة شاعرنا أعمق الأثر.

غربت شمسه مع أصيل يوم الخميس، الخامس من جمادى الآخرة سنة ٦٧٢هـ. (الأفلاكى، ١٩٥٩م، ج ١، ص ١٥١.١٢٩، و ج ٣، ص ٢٧.٢٢؛ صفا، ١٣٦٨هـ، ج ٣/١، ص ٤٧٣.٤٤٨؛ دولتشاه، ١٣١٨هـ، ص ١٩٧.١٩٣).

[2] - أنظر، محمدى، ١٩٦٧م، ص٢٠-١٠ و ص٢٠٩-٢٠٨.

و بدأت هجرة العلماء و الأدباء إلى آسيا الصغرى و إلى بلاد الشام، لا سيّما دمشق و حلب، ليغدقوا من معين علومها المتمثّلة في معاهدها و مدارسها العلمية و الدينية، و لنشرها في تلك البلدان، لأن دمشق و حلب كانتا مركزين هامّين من مراكز العلوم الإسلامية آنذاك.

و لم تستثني تلك الهجرة شاعرنا الرومي، حيث شدّ رحاله إلى الشام بعد أن أشار إليه أستاذه المحقق الترمذي[1]، الذي تولّى تعليمه و تهذيبه بعد وفاة أبيه، و عندما بلغ رشده تلقّى تعليمه في مدرسة كمال الدين بن العديم في مدينة حلب، و كان لهذا المفتي و الفقيه و المؤرّخ المعروف، الأثر الكبير على جلال الدين في مجال الأدب و الشعر، حيث استمر جلال الدين بطلب العلم على يديه في مدرستي «شادبخت» و «حلاوية»، و في نفس الوقت صار يتعمّق و يتدبّر في أشعار أبي الطيب المتنبّي[2]، و في مؤلّفات شاعر المعرّة و حكيمها، أبي العلاء المعرّي[3]، و كرّس نفسه على مطالعة آثارهما، حتى روي أنه كان يقرأ ديوان المتنبّي كلّ ليلة.[4] ، و يمكن ملاحظة هذا التأثر بشكل واضح في بعض آثاره. و على سبيل المثال، نجده يستدل ببيتٍ من أبيات شعر المتنبي في كتابه المعروف "فيه ما فيه"، و يقول:

لَبِسْنَ الوشْيَ لا متجمِّلاتٍ ولكنْ كَيْ يصُنَّ به الجَمالا

لم يلبسنَ الديباج و الحلي لزينةٍ، بل ليصنّ به جمالهن).[5]

و بيت آخر من قصيدة المتنبي حيث يقول في مطلعها:

«بقائي شاء ليس هم ارتحالا و حُسنَ الصبر زمّوا لا الجمالا»[6]

---

[1] - برهان الدين المحقق الترمذى: كان من المشايخ الصوفية بترمذ و هو من مريدى بهاءالدين . سافر الى الروم (الآسيا الصغرى) للإقامة عنده. تولّى تعليم جلال الدين البلخى بعد موت أبيه حوالى تسع سنين. و قيل إنّه مات ب «قيصرية».(دائرهالمعارف فارسى، ج ١، ص ٦٣٣)

[2] - ابوالطيب المتنبى (٩١٥.٩٦٥م): شاعر ولد بالكوفه و درس بها. و هرب صغيرا من فظائع القرامطة الى بادية السماوة بين العراق و الشام، فأتقن العربيه و عند عودته احترف الشعر، فمدح رجال الكوفة و بغداد و تنقل بين مدن الشام يمدح شيوخ البدو و الأمراء و الأدباء. فى شعره مبادئ فلسفية تشاؤمية و تعصب واضح للعروبة و تظهر شخصيته فيه طاغية، متدفقة، قوية الأسلوب، متحررة القوالب و لكنه كان محافظا على الصورة الشعرية المأثو رة. (الموسوعة العربية الميسرة، ج ٢، ص ١٦٤٤)

[3] - ابوالعلاء احمد المعرى (٩٧٣.١٠٥٧م): شاعر و كاتب جرىء التفكير، ولد بمعرة النعمان قرب حلب . كان فى الطور الاول من حياته يماثل غيره من الشعراء و يعجب بالمتنبى و يحاكيه و يمثل ديوان «سقط الزند» هذا الشعر. أخذ يتأمل الحياة الانسانية، خالف أهل عصره فى كثير من أفكارهم و معتقداتهم الاجتماعيۃ والدينية و نظم ذلك شعرا فى «اللزوميات». ألف عدة كتب أشهرها «رسالة الغفران». (الموسوعة العربية المسيرة، ج ٢، ص ١٧٢٠)

[4] - أنظر: افلاكى، ١٩٥٩م، ج ٢، ص ٦٢٣؛ فيه مافيه، مولانا جلال الدين محمد، ١٣٦٢ش، ص ٢٤٥.٢٤٦

[5] - (أنظر: فيه مافيه، صحّحه و علّقه حسين حيدرخانى، ص ٢٢٧)

[6] -(أنظر:ديوان المتنبى، الجزء الثالث، ص ٢٠٣)

و نلاحظ أنه استدل بمضمون بيت آخر من شعر المتنبي في كتابه المنثور هذا، حيث يقول:

«ليس التكحل فی العينين كالكحل علامة الشباب كما أنّ خلاقة الثياب و رثاثتها يكتم...»[1]

والمتبني يشير إلى هذا المعنى بهذا البيت:

«لأنّ حلمك حلم لاتكلفه ليست التكحل في العينين كالكحل»[2]

و في مكان آخر من هذا الكتاب، يُشير جلال الدين إلى ما تتضمّنه إحدى أبيات شعر أبي العلاء المعرّي، و هذا يدلّ على مدى تأثّره بهذا الشاعر:

أي أن الإنسان ممزوج أساساً في جوهره و طبيعته بكل العلوم، و روحه كالمياه العذبة تبيّن كل ترسّب فيها من رمل و حجر و كل ما تعلّق عليها من شوائب.[3]

و أمّا شعر أبي العلاء:

«والخلّ كالماء يبدى له ضمائره مع الصفاء و يخفيها مع الكدر»[4]

و بعد حلب، سافر إلى دمشق و أقام فيها و دخل المدرسة المقدّميّة، و كان يسكن في بناية خارج المدرسة تدعى البرّانية، و كان يستنهل من دروس المدرسة و يذهب، في نفس الوقت، إلى المدرسة النوريّة ليتلقّى الدروس على يد جمال الدين الحصيري، أحد علماء بخارا.[5] و في تلك الفترة، استمر جلال الدين بكل عزم و جد في طلب العلم، و تعلّم الحديث و التفسير و الفقه و علم الكلام و العلوم الأخرى، كما قام بترويض النفس و تهذيبها في نفس الوقت. فكثيراً ما قضى نهاره صائماً و ليله قائماً مشغولاً بالتهجّد و تلاوة الذكر الحكيم. و سبعة أعوامٍ(٦٣٠-٦٣٧ هـ) من الكدّ و التعب و الإجتهاد في طلب العلم و المعرفة و رياضة النفس، جعلت من جلال الدين إنساناً سالكاً موحّداً و عارفاً متبحّراً.

و بالطبع، فإن معرفة مولانا جلال الدين لشتى العلوم التي يمكن ملاحظتها في آثاره، لا سيّما المثنوي، قد تكوّنت و نشأت إثر إقامته في حلب و دمشق و اشتغاله بطلب العلم و الآداب فيهما، و ذلك بسبب وجود المدارس الإسلامية و العلمية الكثيرة في هاتين المدينتين آنذاك. كما كان لمدرسة محي الدين العربي، مؤسس المدرسة الصوفية و شارح مفرداتها، كان من الأسباب

---

١ - (أنظر فيه مافيه، صححه حسين حيدرخانی، ص ٣٦٢)

٢ -(أنظر: ديوان المتنبی، ج ٣ و ٤، ص ٨٠٧)

٣ - (أنظر: فيه مافيه، صححه و علقه بديع الزمان فروزانفر، ص ٢٦٢)

٤ - أنظر: الجامع فی أخبار ابی العلاء المعری و آثاره، ج ٢، ص ١١١٨)

٥ -(أنظر: افلاکی، ١٩٥٩م، ج ١، ص ٣٤٨).

الرئيسية لهجرة طلّاب العلم الصوفيين إلى تلك المدينة. و في دمشق، التقى جلال الدين بكثير من العلماء و تعلّم عليهم و أغدق من مناهلهم. و في ذلك يكتب كمال الدين الخوارزمي:

«إنّ جلال الدين محمد التقى بدمشق بمحيىالدين العربى و سعدالدين الحموي و عثمان الرومي و اوحدالدين الكرمانى و الشيخ صدرالدين القونوي و تتلمذ عليهم فبرع في الفقه و الكلام و التفسير و في الفنون الأدبية ثم عاد إلى قونية».[1] و في مجال تعامله مع العلماء الكبار بدمشق و اشتغاله بالعلوم المختلفة يقول الأفلاكى:

«عند إقامة حضرة مولانا فى دمشق استقبله علماء المدينة و كلّ من بها من الأكابر و أنزلوه في المدرسة المقدسية و هو أدّى خدمات عظيمة و اشتغل بالعلوم بجدّ كامل». [2] و إقامة جلال الدين في الشام لسنين طويلة و شعره الغزلي و أبياته في وصف الشام موحاة من رؤيته الخاصة إلى هذه البقعة، فنجده مثلاً في شطرٍ من أشعاره الغزلية يصف دمشق و أسحارها و لياليها فيقول :

«نحن محبّو دمشق و عشاقها و مستعدون على الفداء بالنفس فى سبيلها منذ أشرق صبح السعادة و نحن سكارى لأسحار دمشق و لياليها».[3]

و هذا كلّه يدلّ على تعلقه الشديد بهذا البلد و تكريمه له.

كان جلال الدين فى الثالثة و الثلاثين من عمره حين عزم على العودة الى قونية و عند وصوله إليها تلقّاه الناس و كأنّه مولى الروم و فقيهها فى ذلك العصر.[4]

و كما أشرنا، أن شاعرنا جلال الدين البلخى الرومى استخدم الكثير من العربيات في آثاره. وإن أمعنّا النظر في مؤلّفاته ، لا سيّما المثنوي، لرأينا مدى إلمامه بالبلاغة و الأدب، الفارسي منها و العربي و تبحّره في آدابِ كلٍ منهما على حدّ سواء. و دراسته على نطاق واسع للكتب و الدواوين العربية و المعاجم اللغوية و البلاغية تدلّ على حبّه للغة العربية و تمسّكه بها و بآدابها. و استخدامه بشكل واسع للغة العربية من الأبيات الشعرية و الأمثال و الحكم و الآيات القرآنية و الأحاديث في آثاره، لا سيّما المثنوي، قد منح إبداعه الأدبي هذا و آثاره الأخرى صبغة عربية مستوحاة من شغفه لهذه اللغة و استيناسه بها منذ سابق عهده. [5]

ديوان المثنوى[6] و عربياته

يُعدّ هذا الكتاب إبداعاً أدبيّاً خالداً يسمو بالشعر إلى مستواه الفذّ، و تحديد الموضوع حول هذه المنظومة الطويلة ليس

---

١ -(خوارزمى، ١٣٦٠ش، ج ١، ص ١٣٣)

٢ - افلاكى، ١٩٥٩م، ج ٣، ص ٨١)

٣ -(أنظر، غزل رقم ١٤٩٣، ديوان شمس تبريزى)

٤ -(أنظر: زرين كوب، ١٣٧٩ش، ص ٩٣-٨٨)

٥ -(زرين كوب، ١٣٦٨ش، ص ٢٣٨-٢٣٤)

٦ - كلمة المثنوى تعنى ذلك النظم الذى يعرف بالمزدوج فى العربية و هو يعتمد فى التقفية على توحيد القافية بين شطرى كل بيت من أبيات المنظومة. فكل بيت من الأبيات تكون له قافيته المستقله و بهذا تتحرر المنظومة من القافية الموحّدة و قد سمّى جلال الدين كتابه هذا «المثنوى».

بالأمر اليسير. فموضوعه بصفة عامة يعني الوجود كله، و بصفة خاصة هو الإنسان و الحياة. و يتجزأ "المثنوي" إلى ستّة أجزاء تضم حوالي خمسة و عشرون ألف بيت، و كل جزء من أجزاءه يشتمل على نيف و أربعة آلاف بيت، و "المثنوي" يدور حول مجموعة من الحكايات و الهدف من ذلك ليست الحكاية نفسها بل لأبعادها الفلسفية و التعليمية. و مصادرها الرئيسية، بلا ريب، هما القرآن الكريم و قصص الأنبياء. كما أن بعض حكايات "المثنوي" لها علاقة بسيرة الملوك و الخلفاء و الحكماء و الفلاسفة و الأطباء و منها أيضاً عن الفقهاء و المتكلّمين و عن الجواري و الإماء و العبيد، و البعض مقتبس من كتاب كليلة و دمنة و كتاب ألف ليلة و ليلة و من بعض النوادر الشائعة على نطاق شعبي، كنوادر جحا.[1]

"المثنوي" كتاب حكمة و أخلاق و ذوق و علم إجتماعي، و هو كتاب فلسفي و تربوي، و دراسة هذا الكتاب تفتح آفاقاً جديدة أمام باحثيها و تكشف حقائق قيّمة لكلّ من يرغب في البحث عن الفكر القديم و الحديث ليجد فيه ضالّته.

فعلى سبيل المثال، نجد في "المثنوي٧٤٥ حديثاً نبويّاً مفسّراً و مشروحاً، و٥٢٩ آيةً قرآنيةً مصرّحة أو ملمّحاً بها، حيث يذكر جلال الدين في تفسيرها شرحاً دقيقاً، ناهيك عمّا يتضمّنه الكتاب من آيات، كما تجد فيه٢٧٥ حكاية. و خير تعبير يمكن به وصف "المثنوي" و مميّزاته، هو ما ذكره جلال الدين باللغة العربية في مقدّمة الجزء الأول من هذا الكتاب، حيث يقول:

«هذا كتاب المثنوى و هو أصول أصول الدين فى كشف أسرار الوصول و اليقين و هو فقه اللّه الاكبر و شرع اللّه الأزهر و برهان اللّه الاظهر، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، يشرق أشراقا أنور من الاصباح و هو جنان الجنان، ذوالعيون و الأغصان... الأبرار فيه يأكلون و يشربون، و الأحرار فيه يفرحون و يطربون و هو كنيل مصر شراب للصابرين... يقول العبد الضعيف المحتاج الى رحمة اللّه تعالى، محمدبن محمد بن الحسين البلخى تقبل اللّه منه: اجتهدت فى تطويل المنظوم المثنوى المشتمل على الغرائب و النوادر و غرر المقالات و درر الدلالات و طريقة الزهاد و حديقة العباد، قصيرة المبانى، كثيرة المعانى...».

و كما أشرنا، تتضمّن " العربيات" المتسعملة في "المثنوي" شتّى التعبير العربية بما في ذلك المفردات و المصطلحات و الأمثال و الأشعار، لا سيّما، الآيات القرآنية و الأحاديث النبوية الشريفة.

و كلّ هذا دليلٌ على ولع جلال الدين باللغة العربية و آدابها و رغبته في استخدامها في مؤلّفاته و مدوّناته. و قد استخدم جلال الدين مفرداتٍ عربية[2] جمّة في ثنايا أبياته الفارسية من كتابه المثنوي، و من تلك المفردات، نذكر النماذج التالية:

جان‌هاى خلق پيش از دست و پا　　　　مى‌پريدند از وفا اندر صفا

---

[1] -(جلال‌الدين الرومى، ١٩٦٦م، ج ١، ص ١٣-١٢؛ معدى، ١٩٦٧م، ص المقدمة و ص ٢٧٢)

[2] - اليك بعض هذه المفردات فى الأجزاء الستة للمثنوى:

ج١: غمّاز (٣٣)، بطر (٤٨)، عجز (٤٩)، قبض (٥٤)، سبّاح (٧٥)، شرى و بيع (٨٠)، صدر (٩٥)، سمر (١١٨)، غرّه (١٩)، عذب (١٠٦٨)، ريب (١١٦٠)، سمع و نطق (١٦٣٧)، طوعا و كرها (١٩٩٦)، صدرالورى (٢٣٨٠)، مقراض (٣٠٩٤)، جحود (٤٠٠٨) و ...

ج ٢: مطلع (٧)، يقظة (٣٨)، تحت الارض (٤٢)، عدو (١٢٨)، الضحى (٢٩٦) و...

ج ٣: جوز و فستق (١٣٩١)، غوث (٤٢١٨)، رسن (٤٢١٧)، مستسقى (٣٩١٠)، لاتخف (٤٩٤) و...

ج ٤: ظلّ (٣٣٤٩)، إدبار (٣٤٣٦)، ربّ العباد (١١٤٨)، أخ الموت (٣٠٣٦)، رغيف (١٧١٧) و...

ج ٥: منية (٤٥)، صداع (٤٠٦)، مفترض (٤٥٦)، بطّال (١٨٢٣)، آكل و مأكول (٧٢١) و...

ج ٦: عدوّ (٧٩٤)، لاتقنطوا (١٩٢٢)، ينبوع (٢٦٦٢)، خفض و رفع (١٨٥٦)، راعى (٤٨٢٩) و...

چون به امر «إهطبوا» بندى شدند   حبس خشم و حرص و خرسندى شدند

(ج١، ٩٣.٩٢٩)

إن أرواح الخلق قبل أن تتمثّل و تظهر في الأجساد، لتجول و تصول في الصفاء لشدّة وفائها.

-و عندما أمرها الباري تعالي بالهبوط و قال لها "إهبطوا" صارت أسيرة الغضب و الطمع و الرضى.

اشارة الى قوله تعالى: «إهبطوا بعضكم عدو» (البقرة: ٣٦) أو الى قوله: «قلنا اهبطوا منها جميعا فإمّا يأتينّكم منّي هدى فمن تبع هداى فلا خوف عليهم و لا هم يحزنون» (البقرة: ٣٨)

پس سپاس او را كه ما را در جهان   كرد پيدا از پس پيشينيان

تا شنيديم آن سياستهاى حق   بر «قرون ماضية» اندر «سبق»

(ج١٠، ٣١ ١٣٣١ ٣)

فله الحمد لخلقه الخلق بعد الأولين،

بعد ما سمعنا عن سنّة الله في القرون الخالية.

«كيف مدّ الظلّ» نقش اولياست   كو دليل نور خورشيد خداست

اندر اين وادى مرو بى اين دليل   «لا أحبّ الآفلين» گو چون خليل

(ج١، ٤٢.٩٢٨)

.و الظلّ فى قوله «كيف مدّ الظلّ» صورة أولياء اللّه و هذا هو الدليل المنبىء عن نور اللّه و فيه اشارة الى قوله تعالى: «ألم تر الى ربك كيف مدّ الظل و لو شاء لجعله ساكنا» (الفرقان: ٤٥)

-لا تقطع هذه القفار و البراري من غير مرشد و دليل، و قل كما قال إبراهيم الخليل، "لا أحب الآفلين".

وفيه اشارة الى قوله تعالى حكاية عن ابراهيم (ع) «فلّما جنّ عليه الليل رأى كوكبا قال هذا ربّى فلما أفل قال لا أحب الآفلين» (٦: ٧٦)

و نراه يستفيد فى أبياته من العبارات و المفردات الفارسية التى تدل على آية أو حديث أو مثل عربى بشكل مباشر أو غير مباشر:

گورخانه راز تو چون دل شود   آن مرادت زودتر حاصل شود

گفت پيغمبر كه هر كه سر نهفت   زود گردد با مراد خويش جفت

(ج١، ١٧-٤٧٥)

-لو جعلت فؤادك مقبرة أسرارك، فسرعان ما تنال مُناك.

-و في البيت إشارة إلى كلام أحد الصوفيين المعروفين: «قلوب الأحرار قبور الأسرار».

.فقد قال الرسول(ص): إنّ كلّ من أخفى سرّه سرعان ما يتحقق له مراده.

و ايضا فيه اشارة الى حديث الرسول(ص) : «استعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان فانّ كلّ ذى نعمة محسود».

خواجه اندر آتش درد و حنين — صد پراكنده همى گفت اين چنين

گه تناقض گاه ناز و گه نياز — گاه سوداى حقيقت گه مجاز

مرد غرقه گشته جانى مى‌كند — دست را در هر گياهى مى‌زند

(ج٩، ١٨٢١٧-١٨٢٢)

كان السيد الشريف في نار الألم و الحنين و يقول كلاماً شتّى.

فتارةً يقول كلاماً متضارباً و تارةً كلاماً ناعماً و تارةً تضرّعاً و تارةً أخرى حبّاً و غراماً و تارةً كلاماً مألوفاً.

.فالغريق يتشبث بكل حشيش.

يشير الشطر الثانى من البيت الأخير الى المثل العربى المعروف: «الغريق يتشبّث بكلّ حشيش ».

و نراه أيضا ينشد أبياتا عربية و يضمّنها مثلاً و حكما:

حبّك الأشياء يُعميك يُصمّ — نفسك السّوداء جنت لا تختصم

(ج٥، ٢٧٣٢)

و قد تضمّن هذا البيت، المثل العربى: «حبّك الشىء يُعمى و يُصمّ»

و في البيتين التاليين، ضمّن جلال الدين المثل المنظوم و المعروف :

«فدارهم مادمت فى دارهم — و أرضهم ما دمت فى أرضهم»:

«لا تخالفهم حبيبى ! دارهم — يا غريبا نازلاً فى دارهم »

«أعط ما شاءوا و راقوا و ارضهم — يا ظعينا ساكنا فى أرضهم»

(ج٤، ١٣٤٨١-٣٨)

و فى مكان آخر نراه يأتى بالأبيات العربية المنسوبة للشعراء العرب :

ففي الأبيات التالية ينقل حكاية ثم يأتي بشعر عربيٍ منسوبٍ إلى «مجنون بنى عامر» :

گفت من شه را پذيرا چون شوم — بى بهانه سوى او من چون روم

نسبتى بايد مرا يا حيلتى — هيچ پيشه راست شد بى آلتى

همچو مجنونى كه بشنيد از يكى — كه مرض آمد به ليلى اندكى

گفت آوه! بى بهانه چون روم — ور بمانم از عيادت چون شوم

«ليتنى كنت طبيبا حاذقا — كنت أمشى نحو ليلى سابقا »

(ج١١، ٠ ٢٥٧؛ ٢٧)

.قال الزوج : و كيف أصبح مقبولاً عند الملك؟ و كيف أذهب اليه من غير ذريعة؟

.يجب أن يكون لي حسبٌ و نسب، و هل هناك مهنة بلا وسيلة؟

.أصبحتُ كالمجنون الذي سمع أحدٌ يقول؛ أن ليلى أصيبت بمرض طفيف.

.فقال : آه! كيف لي أن أذهب إليها بلا عذر؟ و إن لم أزرها، فكيف سيكون حالي.

و في الأشعار الآتية العربية يصف جلال‌الدين قصة حول قوم سبأ و حالاتهم الروحية ليصف من خلالها حالات الناس النفسية. و يعتقد جلال الدين، أن الإنسان لا يقتنع بما لديه و لا يرضى بما قسمه الله له، و هو دائم الشكوى و التذمّر:

يطلب الانسان في الصيف الشّتاء	فإذا جاء الشتاء أنكر ذا
فهو لا يرضى بحال أبداً	لا بضيق لا بعيش رغداً
قُتل الانسان ما أكفره	كلّما نال هدىً أنكره

(ج١٣، ٣٧.٣٧)

جدير بالذكر أنّ جلال‌الدين البلخي خلال أشعاره يأتي بمضامين أخلاقية مأخوذة من القرآن و الأحاديث بشكل غير مباشر و يعظ بها الناس حتّى يتخلّقوا بالأخلاق الحسنة:

يعظ من أعرض هنا عن ذكرنا   عيشة ضنكاً و نجزى بالعمى   (ج ٣ ٣٥٤)

و يُشير هذا البيت إلى أن من ينسى الله و يغفل عنه و نعمه و آلائه، فإنه يُصابُ بالفقر و الفاقة، فعلى الإنسان أن يذكر الله و نشكر نعمه و لا يكفر بها. و يستفيد بهذا التضمين من الآية الكريمة:

«و من أعرض عن ذكري فانّ له معيشة ضنكا و نحشره يوم القيامة أعمى». (طه١٢٤)

و يُشير في مكان آخر إلى أهمية طلب العلم و التزوّد بالحكمة و البصيرة، فيقول:

يستوي الأعمى لديكم و البصير

في المقام و النزول و المسير

و البيت مُقتبسٌ من هذه الآية الشريفة: «قل هل يستوى الأعمى و البصير أفلا تفكرون». (الأنعام: ٥٠)

و سنذكر أبياتا عربية قد أنشدت فى مقدمة الجزء الرابع من كتابه «المثنوى» و هذه الأشعار لـ«عدىّ بن الرقاء» من شعراء القرن الاول بدمشق و قد جاءت قصيدته الكاملة في المجلد الثامن من الأغانى لأبى الفرج الاصفهانى

و ممّاشجانى أنّني كنت نائما

أعلّل من برد بطيب التنسّم

إلى أن دعت ورقاء في غصن أيكة

تغرّد مبكاها بحسن الترنّم

فلو قبل مبكاها بكيت صبابة

لسعدى شفيت النفس قبل التندّم

ولكن بكت قبلى فهيّج لى البكا

بكاها فقلت الفضل للمتقدم

و يريد جلال الدين من خلال هذه الأبيات أن يصوّر لنا شوقه في إدراك عالم الغيب، و من جانبٍ آخر، يريد أن يبيّن دور العلماء و الأدباء السالفين الذين سعوا في هذا المجال و أرشدوهم، فيقول:

«رحم الله المتقدمين و المتأخرين و المنجزين و المتنجّزين بفضله و كرمه و جزيل آلائه و نعمه فهو خير مسؤول و اكرم مأمول و اللّه خيرٌ حافظا و هو أرحم الراحمين و خير المؤمنين و خير الوارثين و خير مخلف رازق للعابدين الزارعين الحارثين...»[1]

و يبيّن جلال‌الدين من خلال حكاية أخرى العلاقات الأخلاقية و الاجتماعية بين الناس، مشيرا إلى خصائص أهل المدر و أهل الوبر و يقول هكذا

و في ختام البحث حول «العربيات» في المثنوى، نأتي بأشعار عربية أخرى قد ضمّن جلال‌الدين فيها الآية الكريمة فى سورة فاطر: «من كان يريد العزة فللّه العزة جميعاً إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه والذين يمكرون السيئات لهم عذاب شديد...(فاطر: ١٠)

فإليه يصعد أطياب الكلم صاعدا منّا الى حيث علم

ترتقى أنفاسنا بالمنتقى متحفا منّا الى دار البقا

ثم تأتينا مكافاة المقال ضعف ذاك رحمة من ذى الجلال

ثم يلجينا الى أمثالها کى ينال العبد مما ناله

---

[1] - مولانا جلال الدين محمد بلخى، ١٣٧٩ ش، ج ٤، ص ٨٠٧)

هكذى تعرج و تنزل دائما   ذا فلازلت عليه قائما (ج ٥١،٨٨٩،٨٨)

فهو يقول : و على هذا النحو تسلب أنفسنا رويدا رويدا من حبس هذه الدنيا وهكذا يواصل العباد ذكر ربّهم و يعبدوه و النعم و البركات لا تزال تنزل على العباد من ربّهم.

و بعد أن ألقينا نظرة خاطفة على "العربيات" في كتاب المثنوي، و بعد سردنا سرداً موجزاً و ذكرنا لبعض النماذج، نقول ختاماً؛ إن مولانا جلال الدين كان له نزعةٍ شديدة و ولعاً خاصاً باللغة العربية و آدابها، و كانت نظرته لهذه اللغة نظرة إجلالٍ و تقدير. و من هذا المنطلق، حرص أستاذه برهان الدين على تشجيعه و أشار إليه بالرحيل إلى بلاد الشام ليُتقنَ اللغة العربية و العلوم الإسلامية. و اجتمت كل تلك الأسباب لتجعل منه إنساناً متكاملاً و أديباً بارعاً و مفكّراً قديراً و صاحب أفكارٍ و عبقرية خاصة تبلورت في "المثنوي". و في هذا الكتاب يقدّم لنا الكثير من التعاليم الأخلاقية الهامة، و في ذلك كلّه يستخدم العربيات و الملمّعات استخداماً وافراً جزيلاً يدلّ على شغفه و تعلّقه الشديد بلغة الضاد و ببقاعها.

و قد شاهدنا أنّه كان يثني على بلاد الشام فى بعض آثاره و يكرم الشعراء العرب و آثارهم الأدبية و العلماء الكبار الآخرين فى العلوم الدينية و العلوم الأخرى فى هذه البلاد الاسلامية. و قد كان يرى أنّ اللغة العربية هى اللغة الأولى للحضارة الاسلامية. فالحديث عن تفاعل الايرانيين مع اللغة العربية هو حديث عن ارتباط حضارى جمع بين الايرانيين والعرب منذ سالف الأيام، و جلال‌الدين البلخى من أبرز الأدباء الذين تفاعلوا مع اللغة العربية و بلدانها بشكل كبير.

المراجع:

١. افلاكى، شمس‌الدين احمد، مناقب العارفين، با تصحيحات و حواشى و تعليقات تحسين يازيجى، آنقره،١٩٥٩-١٩٦١.

٢. بلخى، جلال الدين محمد، مثنوى، مقدمه، تصحيح و تعليقات از دكتر محمد استعلامى، شركت قلم،١٣٧٩، چاپ ششم.

٣. الجندى، محمد سليم، الجامع فى أخبار ابى العلاء المعرى و آثاره، الجزء الثانى، علق عليه و اشرف على طبعه عبدالهادى هاشم، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، بيروت،١٤١٢هـ،١٩٩٢م.

٤. خوارزمى، كمال الدين حسين بن حسن، جواهر الأسرار و زواهر الانوار، به اهتمام دكتر محمد جواد شريعت، اصفهان، ١٣٦٠ش.

٥. دولتشاه، تذكرة الشعراء، به اهتمام ادوارد برون، مطبعة بريل، ليدن،١٣١٨هـ/١٩٠٠م.

٦. الرومى، جلال الدين، مثنوى، ترجمه و شرح دراسة محمد عبدالسلام، كفافى، صيدا، بيروت، المكتبة العصرية،١٩٦٦م، الطبعه‌الاولى.

٧. زرين‌كوب، عبدالحسين، پله پله تا ملاقات خدا، انتشارات علمى،١٣٧٩، چاپ شانزدهم.

٨. زرين كوب، عبدالحسين، سرّنى، نقد و شرح تحليلى و تطبيقى مثنوى، انتشارات علمى،١٣٦٨، چاپ سوم.

٩. صفا، ذبيح الله، تاريخ ادبيات در ايران، تهران، انتشارات فردوسى،١٣٦٨.

١٠.غربال، محمد شفيق، الموسوعة العربية الميسرة، دار احياء التراث العربى، بيروت، لبنان، ١٤٠٧ه/١٩٨٧م.

١١.المتنبى، ابوالطيب، ديوان أبى الطيب بشرح ابى البقاء العكبرى، المسمّى بالتبيان فى شرح الديوان، دارالمعرفة، بيروت، لبنان.

١٢.محمدى، محمد، الادب الفارسى فى أهم أدواره و أشهر اعلامه، منشورات قسم اللغة الفارسية و آدابها فى الجامعة اللبنانية، بيروت، ١٩٦٧.

١٣.مصاحب، غلامحسين، دايره‌المعارف فارسى، شركت سهامى افست، ١٣٤٥ش.

١٤.مولوى، جلال‌الدين محمد، فيه ما فيه، ميراث درخشان به تصحيح و اهتمام حسين حيدر خانى، انتشارات سنائى، ١٣٧٥، چاپ اول.

١٥.مولوى، جلال الدين محمد، فيه مافيه، با تصحيحات و حواشى بديع الزمان فروزانفر، انتشارات امير كبير، تهران، ١٣٦٢ش، چاپ پنجم.

١٦.مولوى، جلال الدين محمد، كليات شمس يا ديوان كبير، با تصحيحات و حواشى بديع الزمان فروزانفر، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ١٣٤٤ش، چاپ دوم.

الرواية العربية وتصوير الانهيار الإنساني

أ.الزهرة عياري .جامعة محمد الشريف مساعدية .الجزائر

تقديم:

تمتلك الرواية العربية الحديثة جرأة شديدة الأهمية تعفي نفسها من مقاربات أخرى خيالية، بعيدة عن الذات الاجتماعية، حيث لامست منذ البداية مواضيع إنسانية ظاهرة تبحث عن آليات خفية و منظورات مطوية ترصد الإنسان في حالات السلم و الحرب، و تطالب بالدوران حول تلك المرتكزات التي تفتح الباب أمام إشكالية زمن السقوط و النهايات، الذي قُدم بطرق سردية عديدة تسعى إلى التنصل من الروابط الإيديولوجية التي تشغل الذات الروائية عن مشكلاتها الحقيقية، و تقف حاجزًا أمام الواقع الإنساني المريض الذي يعاني من عطوب بنائية أرقت تاريخه، إذ حولته إلى صيغ مروية في زمن يمتد في الماضي و الحاضر معًا، و يتعلق بفجوات معرفية تفتقد إلى الحس الجماهيري، حيث تتأرجح ملايين الصرخات المكبوتة بفعل ظواهر سياسية ترفض الاعتراف بإنسانية الإنسان الذي تحول في زمن المجالات الحيوية إلى كيان مدمر منهار يتساقط كل يوم على عتبات الحداثة.

و من شُرفات المجتمع الحديث ارتفعت أصوات عديدة، تُدافع عن حق أساسي من حقوق الإنسان، و هو حق الحياة و تناجي عذابات الحرية التي تحولت إلى مطمح بشري صعب المنال، تشربه المؤلفون و استوعبته كتاباتهم التي جمعت هذه الصرخات الإبداعية، و سطرتها في مجلد يحمل اسم " أدب الحرب "، أدب الحرب الذي دافع عن الحرية، و نما في ظل العبودية، و ازدهر حين أدرك خضوع البشرية لأصنام العقل المخيفة التي نحتتها الأجيال المظلمة و حولتها إلى دستور أبدي، يحول الناس إلى عبيد، يحفرون قبورهم بأظافرهم خوفًا من المجهول.

و انطلاقًا من هذه التصدعات الفكرية لجأ السرد الروائي الحديث إلى الواقع، و من هنا رصد أحواله، و صور أوجاعه و آلامه، كما استشرف أحلامه و آماله المؤطرة ضمن منظومة حربية ترفض القضايا الفكرية المشوهة و الأنظمة الإيديولوجية التي حورت العالم الروائي و قدمته في قالب جديد يتبنى موضوعات سياسية إنسانية، ضمن أساليب تجريبية قدمت وقائع حياتية رازحة تحت آليات المجتمع العربي الحديث.

ترصد هذه الدراسة تجربتين روائيتين عربيتين صورت سقوط الإنسان و انهيار القيم في ظل الحرب، مرتكزة في ذلك على رموز روائية بارزة رصدت التاريخ الإنساني و ناقشت قضاياه السياسية، و آلامه الإنسانية ضمن إطار هادف يعمق الرؤية من أجل تغيير الواقع، و تعديل مفاهيمه المغلوطة، و التطلع إلى مستقبل أفضل من خلال نماذج مختارة لكل من: نجيب محفوظ، و صنع الله إبراهيم.

١." ثرثرة فوق النيل" لنجيب محفوظ

تشغل السلطة الفاسدة مكانًا مسيطرًا في روايات محفوظ، حيث تأخذ وجهًا مقابلاً للشر القاتل، الذي يحتكر حق الحرية الشخصية لحساب فئة معينة، تختزل العقول و الأفكار و تحصرها في بوتقة المواطن البسيط المتكئ على هشاشة وعيه المريض،

الذي تجرع عذبات واقعه، و جعل منها رصيفه الدائم الذي يمشي عليه بخطى ثابتة خوف الانزلاق و الوقوع في هوة تُعارض السلطة الحاكمة و تعلق على تصرفاتها المشينة.

تخالف مواضيع نجيب محفوظ مفهوم التوازن في معناه الأخلاقي و تجعل من السلطة قوة غريبة عن الشعب، تعوض عن غربتها بقمع كثيف متعدد الوجوه، لأنّ السلطة بالنسبة له عنصر فاسد يجسد استعمارًا مطلقًا يقع فيه الشر و القمع منذ الميلاد، و هذا التشاؤم أسفر عن وعي جديد أقنعه في روايته " ثرثرة فوق النيل " أن يحول المثقف إلى مدمن وفقًا لظواهر سريعة متباعدة تخلق تأزيمًا و تعقيدًا مزمنًا يأطر العلاقات تأطيرًا عشوئيًا مبهم المعالم ينقل المجتمع إلى حياة السقوط و الانهيار شيئًا فشيئًا.

تبدأ رواية " ثرثرة فوق النيل " بالسطور التالية: « **إبريل شهر الغبار و الأكاذيب، الحجرة الطويلة العالية السقف، مخزن كئيب لدخان السجائر، الملفات تنعم براحة الموت فوق الأرفق، و يا لها من تسلية أنّ تلاحظ الموظف من جدية مظهره و هو يؤدي عملاً تافهًا...»**[1]

وضع نجيب محفوظ منذ البداية تجربة اجتماعية سياسية، دفعت الخطاب السردي نحو أزمات ذاتية عميقة تتوجه إلى الشباب الناشئة و تُظهر لهم ما يحتاجون من الوطن و ما يحتاجه الوطن منهم، ضمن مصنع الحرية و الوعي الصحيح، و مبدأ الحياة السياسية الحقيقية التي سقطت في سبات طويل.

على نيل مصر في أحد العومات، اجتمعت شلة من مختلف طبقات المجتمع المصري ترسخ أشكالاً للفساد كانت سائدة في وقت من الأوقات في مصر، و كانت أحد أسباب سقوط١٩٦٧م، الذي ألهب خيال الكاتب آنذاك للبحث عن الأسباب و محاولة تجنبها ضمن إطار اجتماعي شقي تتجاذبه شخصيات تمتزج فيها ملامح خيالية واقعية.

«... أعد المجلس كأحسن ما يكون، صفت الشلة على صورة هلال كبير فيما يلي الشرفة. و في نقطة الوسط من الهلال استوت صينية نحاسية كبيرة، جمعت الجوزة و لوازمها. و هبط المغيب فوق الأشجار و الماء...»[2]

أنيس زكي هو عامل بوزارة الصحة، كان طالبًا ريفيًا جاء إلى القاهرة و التحق بكلية الطب و لم يكمل دراسته و استطاع بواسطة أحد الأساتذة في الكلية أن يلتحق بهذا العمل، ماتت زوجته و ابنته في يوم واحد حينئذٍ اعتاد الإدمان.

كما يعتبر أنيس زكي أيضا فارس الشلة، و صوت السارد الفني في الرواية، حيث أطلقه نجيب محفوظ للتعليق على ما يدور حوله أو لتعبير عن الأفكار و التأملات العميقة الناتجة عن تيارات الوعي المنتشرة آنذاك.

و انشغلت الرواية بشخصيات أخرى مهمة أكدت حضورها على المستوى السردي و المستوى الفكري، بدرجات متفاوتة حيث كان أحمد نصر مدير الحسابات، و مصطفى راشد محامي، أما علي السيد فهو ناقد، و خالد عزوز كاتب قصة، و رجب القاضي ممثل، و سارة بهجت صحفية، و سناء الرشيدي طالبة بكلية الآداب، أما ليلى زيدان فقد كانت مترجمة بالخارجية، و سنية كامل رائدة قديمة بالعوامة و عم عبده حارس العوامة و خادم روادها.

---

١. نجيب محفوظ: ثرثرة فوق النيل، دار الشروق، مصر، ط ١، ٢٠٠٦. ص ٠٥.

٢. نجيب محفوظ: ثرثرة فوق النيل، مرجع سابق. ص ١٥.

و هذه المجموعة البشرية المتجانسة كانت تجد في هذه العوامة مهربًا من الهموم الخاصة و العامة، حيث تتفق في الثقافة و الإدمان و التسيب الخلقي و الانغماس في المتع بكل أشكالها، و مع ذلك لم يعزل نجيب محفوظ شخصياته عن الحياة الواقعية التي كانت تدور من حولهم، إذ جعلهم يتناقشون في قضايا سياسية و تاريخية، فقد شغلت كوبا و فيتنام و الرشوة و الاشتراكية، و مشاكل العمل و الفلاحين و الجمعيات العامة أحاديثهم الليلية.

« دعنا من الأكليشيهات التي ماتت بموت العصر المملوكي!

فتأوه علي السيد قائلاً:

أين منا عصر المماليك بشرط أن نكون من المماليك!

فقالت سناء باستياء واضح:

و ما أسرع أن ينقلب أهل العوامة وحوشًا بلا قلوب».[1]

تنتقد " ثرثرة فوق النيل " النظام الذي شيأ الإنسان إبان الحقبة الناصرية، حيث هيمنت الأجهزة الأمنية على مقدرات المجتمع المصري، و تحكمت بمفاصله كافة، و عملت على نخر البنية التحتية من الداخل من خلال نسف منظومتها الاقتصادية السياسية و الثقافية الأخلاقية، و من ثم تدمير الطبقة الوسطى – محرك التغيير- فيه عن طريق عملية إفساد ممنهجة تأملها محفوظ و شخصها بفراسة بلاغية، لأنّ السلطة في المجتمع المصري تحمل بذور القهر و تورثها إلى أولاد و أحفاد يتخففون من المسؤولية العامة شيئًا فشيئًا نزولاً إلى دائرة الضياع الكامل.

« جثة رجل في الخمسين، شبه عار، كسر في الفقار و الساقين و عظام الرأس، دهمته سيارة و هرب الجناة، لم تعرف هويته كما لم يعرف له أهل.

قرأ الخبر ثم رمى بالجريدة قائلاً:

عدنا إلى الجحيم.

لم نخرج من الجحيم.

نحن لم نخرج من الجحيم! »[2]

وصل نجيب محفوظ في " ثرثرة فوق النيل " إلى تشاؤم واضح، فلا الأخلاق قادرة على إزاحة الظلم، و لا العلم قادر على تأسيس سلطة جديدة، و جميع السلطات في جميع الأزمنة متطابقة، رغم اختلاف الشعارات، و ما يلفت النظر هو انتقال محفوظ من نقد السلطة في مضمونها الملكي، إلى تنديد شامل بها في زمن الاستقلال تعبيرًا عن خيبة أمل و رفض شديد لأجهزة

---

[1] . المرجع نفسه. ص ٦٨.

[2] . المرجع نفسه. ص ١٣٧ و ١٣٨.

حكومية احتكارية، فعمله هذا يصرح بيأس شديد، ذلك أن ما انتظره طويلا – حرية المجتمع المصري – جاء باستبداد لم تعرفه مصر أثناء الاستعمار الأجنبي.

« يوم شاق في الوزارة، ترجمت عشرين صفحة فولسكاب...

و كيف حال السياسية الخارجية ؟

ماذا تتوقع ؟

أنا لا أطلب إلا الستر... »[1]

كما تأملت الرواية ظاهرة الاغتراب السياسي، الذي تتهم به السلطة التي لا تعطي مواطنيها إلا ما تريده، حيث ترفض الحوار و المساومة و تستعيض عنها بالتدمير و الاستئصال، فاصلة بين الأجهزة السياسية و المجتمع و بين الموظف المتسلط و المواطن العادي.

و تتضح فكرة الاغتراب في هذه الرواية من خلال ثلاث عناصر هي: الحنين إلى تاريخ مصري كان الإنسان فيه راضيًا قبل أن يسقط بسبب ظروف طارئة إلى زمن آخر قوامه الشقاء و الضياع، يتلوه بحث شاق عن سبيل يعيده إلى الموقع الأول الذي سقط منه، و هذا الأخير يكشف عن تصور شقي و حاضر مظلم يجب الخلاص منه، فنجيب محفوظ يتطلع إلى زمن سياسي يلغي المسافة الباهضة بين السلطة و الشعب، لأنّ المجتمع الذي تسوسه السلطة القامعة لا وجود له.

« من أي جريمة هربت ؟

أووه...

إنه مُصر على النسيان، فلعله جاء هربًا من جريمة أو حملته موجة الثورة سنة ١٩١٩. و إنه لم يعد يدري و لن يدري أحد.»[2]

تطرح الرواية تجربة شاقة و مرّهقة، إذ تصور شريحة اجتماعية أتعبها وعيها الخاضع، الذي خلق إنسانا نوعيًا يحمل موروثًا شعبيًا و مخزونًا ثقافيًا تختبرهُ إرادة مستضعفة خانعة ترفض الواقع و تتمرد عليه، لأنّ السلطة الوطنية فيه تحولت إلى استعمار يرتدي حلة شرعية تؤكد استمرار صلاحيته الفاسدة.

حولت الرواية التاريخ إلى شخصية فاسدة، تتحالف مع بقية الأطر المعرفية لتنشر تناقضًا واسعًا مطلقًا، معلنة نهوض قيم جديدة تختصر الواقعية المصرية في حلقة الرجعية المكونة من ثنائية المثقف و المدمن.

« و قد جندت منا جيشًا سنحارب به العدم ثم نسير إلى الأمام...

فسأله الرجل بسذاجة:

---

[1] . المرجع نفسه. ص ١٦ و ١٧.

[2] . المرجع نفسه. ص ١١١.

إلى أين ؟

إلى السجن أو مُستشفى المجاذيب

فقال و هو يمضي إلى صلاة المغرب:

إني أبحث عن قط لكثرة الفئران فوق الجسر.»[1]

قاد مبدأ " العبث الشامل " الذي أخذ به نجيب محفوظ، إلى مبدأ التوافق في بناء الشخصيات، حيث كان المعيش اليومي صورة مطابقة للوعي المخذر الذي يستمر إنتاجه في كبسولة فنية تجعل جميع الشخصيات شخصية

واحدة، مختلفة الأسماء، و الأعمار، تنطلق مبادئها من عبادة سوداء اختصرت مصير الرجل، و مصير المرأة، في مصير واحد جعلته يتوزع على عتبة المعاناة و الفساد الذي يعيش في كنف حياة قوامها الصدفة العارية، و السلطة المتحررة من المصائر الإنسانية، و بناءًا على هذه القاعدة القهرية، دخلت الرواية في بوطقة التيه مدخلة معها الحياة المصرية الخرساء، معلنة عن بيئة اجتماعية جديدة تأمر باغتيال قواعد العقل.

« **و انهال السباب على الصديق علي السيد.**

شكرت، و شربت القهوة، و قلت إنّ مقالها جدير بأن يخلقني خلقًا جديدًا !

منافق ابن منافق و من سلالة أمة عريقة في النفاق.»[2]

يتراءى التحديث الاجتماعي السياسي، الذي تمر عليه الرواية سريعًا، كمواضع واهنة تُرى و لا تُرى، كشيء يقوم على هامش الفعل الروائي و الواقعي، فهناك إشارات إلى مجالي السينما و الصحافة، اللذين اختصرهما التحديث في وجه استهلاكي، يحيل على نظام متناظر، يعيش فيه رعب المثقف و تداعيه، و يتحرك فيه سبات العقول في انتظار زمن قادم لم تتضح معالمه بعد.

رفعت الرواية شعار " فساد السلطة " و حافظت على ثباته، مطالبة بالتنقل من التحرر الوطني إلى تحرر أكثر شمولية يتضمن الحرية الاجتماعية و الحرية القومية، كوحدة شرعية كاملة، تواجه التخلف الموروث، و القمع السلطوي، و الإخفاق الشامل في تحقيق الطموحات المنشودة، و الأكثر من هذا تأملها بالانفصال المتزايد بين السلطة و المُجتمع، لأنّه في فترة من الفترات بدت هذه الأخيرة عدوًا للمجتمع، و ظهر المجتمع عدوًا لها، تراقبه و تقيده، كي ينسى وعودها المنقولة و مهامها المشينة التي ارتبطت به، ارتباطًا حصره في العدم.

« **قلت: ماذا قلت أيضًا أيها الحكيم " إيبو-ور " ؟ فقال:**

لديك الحكمة و البصيرة و العدالة

و لكنك تترك الفساد ينهش البلاد

انظر كيف تمتهن أوامرك

---

[1]. المرجع نفسه. ص ١١٢.

[2]. المرجع نفسه. ص ٦٧.

و هل لك أن تأمر حتى يأتيك من يحدثك بالحقيقة ؟»[1]

تعينت السلطة في هذه الرواية، ضمن طور مشروع وطني، يختصر إرَادَتَهُ في إرَادَة المجتمع إذ يكسر طموحاته بإخفاقه المتصاعد، و يختزل قدراته بأجهزة قمعية، حصرته في فكرة الإلغاء، إذ لا وجود للمجتمع، بالمعنى الحديث بمعزل عن سياسية السلطة المجتمعية، و لا وجود لسلطة بالمعنى الحديث أيضًا، إلاّ بمجتمع محاصر لا يتمتع إلا بحق التنفس، فالسلطة تحولت إلى رقيب متسلط، عوضًا أن تكون تعبيرًا عن إرادة الشعوب، التي اختُزل وعيها في صمت التاريخ.

« فقال أحمد نصر:

الجيل الجديد خير منا.

فتساءل مصطفى راشد:

أليس ثمة أمل في أن نتغير نحن ؟

فأجاب خالد:

نحن نتغير عادة في المسرحيات و الأفلام، و هذا هو سرّ ضعفنا.

هذا سرّ نجاح الهزليات التي تصورنا على حقيقتنا ؟»[2]

تصرح الرواية بصعوبات البحث عن اليقين مُحاولة الوصول إلى إجابة واضحة لأنّ الانتقال من الوحدة إلى المتعدد يعبر، نظريًا عن اللايقين، من ناحية، و يسمح بالحوار بين الواقعي و المتخيل، إذ يضع أمام المتحاورين مادة تاريخية واسعة من ناحية ثانية، و مع أنّ فكرة " ثرثرة فوق النيل " مقولة جمالية توسع العالم الخارجي للشخصيات الرواية الأساسية، إلا أنها في الوقت نفسه آلية وظيفية تعاود قراءة التاريخ العربي الحديث من منظور قومي، يُشرح الحاضر بوقائع من الماضي، تسمح بتوسيع المشهد التاريخي و تكثيفه، وفقًا لتحولات ذاكرة طليقة، منتهية إلى مشهد اجتماعي كسير، مؤثث بالخضوع و الهوان، لتكون سيرة مصر عبر التاريخ هي سيرة ما جرى و ما يجري، و سيرة ما عاشته و ما تعيشه، مُعتمدة في ذلك على تلقائية سياسية تملأ الثغرات المحتملة و تقدم النهايات المؤجلة.

فرواية " ثرثرة فوق النيل " هي خلاصة نقد سياسي، و تهكم صارخ خلقته تناقضات غياب الحرية، حيث تحول فيها النقد السياسي الجارح الذي تفيض به منولوجات شخصياتها المختلفة إلى أداة للكشف عن فداحة السلطة الفاسدة في واقع مثقل بالخيبة و الإحباط و فقدان الأمل.

فنجيب محفوظ اعتمد على طرح مقلق يتجنب تقديم الإجابات و الحلول، كونه أدرك حقيقة الواقع، الذي انحرف عن غاياته المثالية، و طموحاته المرجأة إذ صادر كل المبادئ و الرؤى الواعية بخطورة الوضع، الناتج عن ثورة٦٧، التي ولدت احتجاجات عديدة، كان أهمها على الإطلاق انتهاك الحرية السياسية للشعب و مصادرة أبسط حقوقه، كما كشفت بدرجات

---

[1] . المرجع نفسه. ص ٩٩.

[2] . المرجع نفسه. ص ١٠٨.

متفاوتة عن طبيعة المناخ السياسي الخانق، الذي أفرز واقعًا يتسم بغياب الحرية، و تفشي الخوف، و فقدان الأمل في كل شيء، لأنّ القضية الإنسانية في مصر تعقدت كونها لم تعد مجرد كفاح بطولي يطالب بالحرية الوطنية.

شكلت ثنائية السلطة، و الفرد المغترب مرجعًا للرواية المصرية خاصة، و العربية عامة، حيث كونت رصيدًا معرفيًا فنيًا هائلاً، بتنقلها عبر أجيال مختلفة، و على الرغم من التحولات الاجتماعية – السلطوية أكدت حضورها أكثر في كتابات صنع الله إبراهيم، الذي أعطى الإنسان المغترب ملامحًا مغايرة و أبقى على السلطة التي تقول شيئًا و تمارس غيره، مشكلاً بذلك مادة متوالدة لرواية المصرية التي يتحدد فيها محفوظ ناقدًا لسلطة بامتياز و مؤسسًا لرواية الاغتراب السياسي في وجوهه الجديدة.

٢."اللجنة" لصنع الله إبراهيم

ترصد روايات صنع الله إبراهيم خراب الروح الإنسانية في المجتمعات العربية المقيدة، التي حدودها الصمت و الانصياع، و حركتها الذاتية المعوقة، و واقعها السجن، و نظامها السكين، ذلك النظام الذي يخلق إنسانًا معدومًا موجود و غير موجود، موجود كاسم و غير موجود كإنسان، حيث يرده اغترابه إلى قفص يومي يقوده إلى المقبرة شيئًا فشيء.

تنفتح رواية " اللجنة " على فضاء كابوسي واضح المرجع متوسلة كلمة " اللجنة " التي رسمت أفق الرواية منذ البداية، فصنع الله إبراهيم لا يحلل طبيعة السلطة و لا يقاربها بلغة غاضبة أو باردة، بل يكتفي بتكرار هذه الكلمة التي اغتصبت حضور الواقع الحياتي، كاشفة عن ضآلة الإنسان الذي تسحقه السلطة العارية، حيث يبدأ روايته بالأسطر التالية:

« بلغت مقر اللجنة في الثامنة و النصف صباحًا، قبل نصف ساعة من الموعد المحدد لي، و لم أجد صعوبة في العثور على الغرفة المخصصة لمقابلاتها.»[1]

استهل الراوي روايته بشخصية مبهمة، بائسة لا وجه لها، و دليل بؤسها غياب اسمها، و غياب اسمها دليل اغترابها، تتحرك عبر ستة فصول بشكل دائري، وسط حلقات مفرغة لا مهرب منها، مستندة على أنا ساردة انسدت الآفاق أمامها و ضاقت بها السبل إلى درجة الإحباط لأنها وقعت فريسة لجبروت اللجنة، التي إنّ دخلت في خدمتها، نالت رضاها و عاشت في سعة، و إما أنّ تموت شر ميتة. فهل ستنجح في مهمتها الشاقة هذه أم سيكون نصيبها الفشل ؟

هذا هو السؤال المركزي الذي شغل البناء الفني الروائي، و هكذا بني النص في إطار تساؤل دائم و ملح على كل من الطرفين، أناساردة تبحث عن سرّ هذه اللجنة المتجبرة، و لجنة تريد أن تصل إلى حقيقة مبتغى هذه الشخصية التي جاءت تطرق بابها، طالبة حسب زعمها عملا يقوي مواهبها الفكرية.

و كأن الأمر انبنى على الريبة و الشك و نصب الشباك، مما جعل العلاقة بينهما تتصف بالحقد و العدل المتبادل، و أثناء محاولات السارد في أن يجلب ودهم و يتقي شرهم، دخل معهم في نفاق مستمر ذهب به إلى حد تزييف الواقع الوطني و تشويه تاريخه، حيث نسب كل فضائل الماضي إلى عبقرية الإسرائيليين، و علق كل آمال المستقبل على أتباع النموذج الحضاري الأمريكي في السلوك و المعرفة و التسيير.

---

١. صنع الله إبراهيم: اللجنة، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٨٩. ص ٢٩.

« و ليس هناك من دليل على أنّ المصريين استخدموا، في أي عصر من عصور تاريخهم، أجهزة ميكانيكية عد الرافعة و البكرة و المنحدر المائل، و لهذا يميل الكثيرون إلى الاعتقاد بأن ضخامة البناء و دقته تقطعان بأن وسائل مكانيكية سرية، ضاع سرها قد استخدمت في إتمامه، و ربما كان هذا مبعث الخلاف الناجم بشأن دور إسرائيليين في بنائه.»[1]

تتحرك رواية " اللجنة " على المستوى السردي على مستويين واقعي و رمزي، فزجاجه الكوكاكولا مثلا هي الرمز الأعظم لأقوى دولة، لتقدمها في جميع المجالات التقنية و العلمية و الحربية و التجارية.

« ربما كانت الكوكاكولا هي أول من حطم المفهوم القديم للإعلان، الذي كان قاصرًا على مجرد بيان بمواصفات السلعة، واضعة بذلك حجر الأساس في البناء الشامخ لأحد فنون العصر القائدة، و أعني بذلك فن الدعاية.»[2]

فالرواية ربطت كل صفقة رابحة لشركة الكوكاكولا بتاريخ حرب من الحروب الهامة أو بوضع متفجر في البلاد المحاربة، أو المعتدى عليها، خاصة حرب الفيتنام و كوريا، و الحربين العالميتين بالنسبة لشركة الكوكاكولا، و الحروب الثلاثة المتتابعة التي خاضتها مصر ضد العدوان الثلاثي عام١٩٥٦م، و العدوان الإسرائيلي عام١٩٦٧م، و أخرها حرب أكتوبر، و ما رافقها من سياسية الانفتاح، التي غمرت مصر بكل أنواع المنتوجات الصناعية الأجنبية و خاصة الأمريكية منها.

و إذا كانت شركة الكوكاكولا قادرة على الإعداد المتين لترشيح من تراه مناسبًا لرئاسة الولايات المتحدة الأمريكية، كما حدث مع الرئيس الأمريكي جيمي كارتر (عام١٩٧٦م)، حيث سيرت خفية الشؤون الرئيسية لأكبر و أغنى دولة في العالم فكيف سيكون أمرها مع البلدان الأخرى.

« و إذا كان هذا هو نفوذها على أكبر و أغنى دولة في العالم، فلكم أنّ تتصوروا وضعها في بلدان العالم الثالث، و خاصة بلادنا نحن الصغيرة الفقيرة.»[3]

لا ينفصل التصور الروائي للعالم في الفعل الروائي، الذي يتمحور حول شخصية تواجه غيرها، أو حول شخصيات متصارعة ذات أقدار مختلفة، لأنّ صنع الله إبراهيم ألغى الشخصيات، بصيغة الجمع التي ابتكرها –اللجنة– و حولها إلى إشارات سريعة متماثلة، و اكتفى بسارد لا ملامح له، أمسه كغده، و ما يفعله في الصباح يفعله في المساء.

و مع أنّ تقنية الروائي تقدم شكلانية جاهزة، إلا أن قراءة النص في علاقاته الاشارية المتنوعة تقول غير ذلك، حيث يتواجد شكل روائي ينفذ إلى قرار السلطة المتسلطة، فإلغاء الملامح إشارة إلى مجتمع لا يعترف بالإنسان، لأنّه يُغيب الذاتية المستقلة التي تخلق شخصيات إنسانية متميزة، لأنّ كل الشخصيات في المجتمع المقهور متناظرة متماثلة، و الشخصيات المقموعة المتناظرة لا تفعل شيئًا، لأنها لا تمتلك قدرة التغيير، فالنظام الفاسد حولها إلى أشياء جامدة أو إلى مخلوقات متصخرة، تقبع في واقع يقارب الموت أو الجنون، لأنّ الحياة الحقة مسكونة بالتفاعل و الحركة، و هذا الذي جعل حركة البطل تتحول إلى دورة فارغة، لا يصطدم بأحد و لا يصطدم أحد به، باستثناء اللجنة التي تتحكم في نمطية حياته.

---

[1] . المرجع السابق. ص ٤٨.

[2] . المرجع نفسه. ص ٤٣ و ٤٤.

[3] . المرجع نفسه. ص ٤٥.

« و تمثلت ما آلت إليه حياتي قبل أن أتقدم إلى اللجنة، و ما لحق بي من مهانة على يدها، و لم أنس، من ناحية أخرى، أن البحث الذي كلفتني به، قد أعطى لحياتي شيئًا من المعنى، بعد طول خواء.»[1]

اعتمدت الرواية على بطل إشكالي بمفهوم لوكاتش، يعاني من التمزق بين الذات و الموضوع، لا يتكيف مع الواقع بسبب مجموعة من الضغوطات التي فرضت عليه، تنتهي به إلى الفشل و التآكل عندما يختار سلاح القوة و العنف كنتيجة لإهانة كبيرة تعرض لها بمجرد مثوله أمام اللجنة التي سخرت من إنسانيته بأساليب وقحة بشعة، مستفسرة إياه عن المسكوتات السياسية و الأخلاقية، معتمدة على صبغة عسكرية متسلطة رغم مظهرها المدني، حيث طلبت منه الرقص، و إظهار عورته غير مبالية بحقوق الإنسان، و مبادئ الفكر البشري التي تعطي كل شخص كرامة و قيمة و جودية، تخلصه من ملامح حيوانية التصقت به في العصور البدائية الأولى، التي حصرته في مفهوم شيئي يتنافى مع حركة الوجود.

تُدين " اللجنة " أجهزة القمع التي تصادر حقوق الإنسان، و تمرغ كرامة المثقفين الفاعليين العضويين في وحل الإهانة و تعبث بشرفهم و آدميتهم، لتؤكد أن عصر الإنسان قد ولى و انتهى، و حل محله عصر الأرقام، الذي صاغ تاريخ البلدان و حصره في الأسواق العالمية.

« و أظنكم توافقوني أيها السادة، على أنّ العالم كله يستخدم الابتكارات التي تحمل هذه الأسماء، كما أنّ الشركات العملاقة التي تنتجها تستخدم العالم بدورها، فتحول العمال إلى آلات، و المستهلكين إلى أرقام، و الأوطان إلى أسواق، و هي بذلك نتاج ذو خطر لمنجزات قرننا العلمية و التكنولوجية، كما أنها غير معرضة للفناء أو النضوب، فقد وجدت لتبقى.»[2]

تؤشر الرواية على التغييرات التي عرفها العالم العربي بصفة عامة و مصر بصفة خاصة، بعد انتقالها من المرحلة القومية إلى مرحلة الانفتاح و انتهاج سياسية الاقتصاد الليبرالي الحرّ المبني على الاستهلاك و استراد المنتجات و البضائع الأجنبية المعاصرة، التي أدت إلى ارتفاع تكاليف المعيشة، و أفرزت سياستها طبقات اجتماعية متفاوتة و سلطات متنوعة و مطلقة.

يحضر في الرواية الإنسان الفارغ، الذي ليس له من الاهتمامات إلا ما لا تكترث اللجنة بمراقبته، و هو لا يختلف في ذلك عن بقية مجتمعه، المنشغل بالاستهلاك الممكن أو الوصول إلى ترف غير متاح، ببحثه عن بديل ثقافي يغير من ملامح حياته، و الحال هذه، كانت لدى فئة سحقتها السياسية الاقتصادية الجديدة، إذ حولتها إلى أوصال يتيمة تعاني من التقهقر الذاتي المحدود، الذي يأمره النظام السلطوي بالحضور و الانصراف، وفق تركيبة مركزة تختزل الحياة اليومية في حركة ميكانيكية ثابتة.

تتجلى ملامح الشخصية البطلة، في دلالتها العميقة، بالمستوى اللغوي، الذي جعلها تتحدث بلغة ميكانيكية مقتصدة متقشفة، تحقق وظيفة التواصل في حدها الأدنى المطلوب، بعيدا عن الزخرفة و التجمل و المجاز لأنها تعبر عن مجاز الصمت القهري كأنها لغة السجين أمام الجلاد، إذ تكتفي بوظيفة الأخبار العارية معددة ما قام به الإنسان الخاضع، الذي يسرد ما فعل عاطفًا كل جملة على أخرى، خوفًا من التلعثم أثناء عملية الكلام.

---

[1]. المرجع السابق. ص ١٠٧.

[2]. المرجع السابق. ص ٤٢.

« إن الكثيرون يبدأون حياة جديدة بعد الأربعين، ثم إنها ليست بداية جديدة بمعنى الكلمة، و إنما هي تتويج للمسيرة السابقة، و استثمار شامل للإمكانيات المختلفة التي أملكها، و من زوايا عديدة يمكن اعتبارها تطورًا طبيعيًا لشخصيتي.»[1]

فإذا كان الكلام من سلطة المتكلم، فإن من لا سلطة له، لا كلام له، و كلماته أصوات باردة مهجورة، فارغة لا هوية لها، حال صاحبها الذي استل منه التسلط ذاتيته، و حصرها في عالم داخلي فارغ يحجب إرادته التي لن تتحرر من ميكانيكيتها الباردة إلا إذ استيقظت روحه، التي تحولت إلى أطياف بعيدة تهاجم الزمان و المكان الذي يأوي إليه تيار الوعي المندفع بحرارة من غبار الماضي المهجور.

يتعين البطل شيئًا آليًا، تعنفه اللجنة بثبات و تهشم أفكاره بإيقاع لا تبدل فيه، يحقق القمع النموذجي في عالم يستولد الاتهامات و الادعاءات المغرضة، ضمن إشارات متفرقة، موزعة على وجوه واجفة تصنع نهايات مبرمجة، تسّخر من إنسانية الإنسان، و من وجوده الذي هرب منه المعنى، و حوله إلى جحيم، يلتقط سطح العذاب السياسي و لا ينفذ إلى قراره، كونه يدور في مرحلة مصوغة تصادر تاريخ مصر، و تظهر العلاقة الحقيقية بين المجتمع و السلطة، التي تكرر ملامح المجتمع المقموع عبر عصور مُختلفة.

قاد الجمود الفكري و غياب الحوار إلى تهميش المثقف و إلحاقه بالقرار السلطوي الذي اختصر دوره الفكري و حوله إلى مخلوق سلبي غريب عن المجتمع، يَحمل شعارات غير محددة ضمنيًا: أنتجت وعيًا عشوائيًا يدعم الأعمال الفكرية الموجهة سلطويًا.

« انقضت عدة شهور على المقابلة التي جرت لي مع اللجنة، تناوبتني خلالها مشاعر اليأس و الرجاء، فكنت أستيقظ في الصباح بثقة مطلقة في أنّ قرارها سيكون لصالحي. و لا تمض ساعات إلا و يكون الشك قد روادني، فأسترجع وقائع المقابلة لحظة بلحظة، و عندئذ يستولي علي هبوط بالغ، أو أقع فريسة ليأس مطبق.»[2]

خلقت السلطة باحثًا وهميًا، مؤطر ضمن نموذج فاسد، يحمل شعارات الولاء، التي تختزل الانتماء إلى العمل الوطني إلى انتماء جهوي، يطرد المثقفين الحقيقيين و يرحب بأشباه المثقفين، الذين هندسوا الطاقة العقلية و الفكرية، معتمدين في ذلك على العلاقة بين السياسية و الثقافة، التي حولها الفولكلور السلطوي إلى علاقة

شكلانية، تتوجه إلى الجماهير البسيطة حيث تستثمر طاقات الشباب بإرهاقها شيئًا فشيئًا إلى أن تنهي بها إلى ضياع مزمن تكراره خلق يأس عريض و غيب الأفق، لأنّ الخراب ازداد و اتسع، و قوي التغيير و المواجهة ضعيفة بسبب الشعوب العربية التي وقعت فريسة للقمع و الأمية و غياب الوعي، حيث أدى انتحار المبادئ و القيم إلى حاضر مريض، ينفتح على واقع كابوسي، أفرز تدريجيًا اغتراب إنساني متعدد الوجوه، خلق ثقافة مجتمعية جديدة تؤكد اعتباطية العلاقة بين المثقف و السلطة.

لقد برع صنع الله إبراهيم في تشخيص الواقع السياسي المصري، من خلال تصويره أمراض السلطة و الحكم البرغماتي و الانتهازية الوصولية، بأسلوب ساخر شرح أنظمة الحكم و توغل في مضامينها القائمة على التوجه الفردي، و التسلط و الاستبداد، معتمدًا على حرية إبداعية تجاوزت خوف الرقابة و قمع السلطة، حيث اخترق الشعارات الوهمية السائدة،

---

[1] . المرجع السابق. ص ٣٦.

[2] . المرجع نفسه. ص ٥١.

القاضية بتغطية الواقع المتعفن و تعكير جميع مستوياته و لاسيما المستوى السياسي، الذي أحبط قوانين حقوق الإنسان و الديمقراطية بتجاربه التي حفزت على البيروقراطية و الانتهازية و التسلق المنفعي على حساب المبادئ و القيم.

« تعذر عليّ النوم، خاصة بعد أنّ فرضت مشكلتي نفسها على فكري. و عندما حاولت الهرب منها بالتفكير في شيء غيرها، فتحت بابًا طالما جاهدت في إغلاقه. و كأنما كانت الصور و الذكريات تنتظر خارجه، فسرعان ما تدافعت داخل رأسي. و لم تلبث أنّ تراءت لي بجلاء نقاط ضعفي وسوءاتي.»[1]

أدخلت السلطة المثقفين العضويين في دوائر الجنون و الصمت، بسبب تمردهم المؤرق، كما زجت بالمثقفين الوصوليين الانتهازيين المهادنين لنظامها و سياستها في نفس البوطقة، عقابًا لهم على أطماعهم و طموحاتهم التسلقية، مسجلة من خلال ذلك مظاهر عديدة تؤكد غياب الحريات الإنسانية و الديمقراطية في المجتمع، كونها طبقت علاقة قهرية تسعى من خلالها لتطبيع ظاهرة التسلط و الرضوخ في ملامحها الكاملة، فالرواية ترسخ فكرة أنّ وعي الإنسان لن يتألق أبدًا في جوّ القمع و القهر و المصادرة، لأنه لا يستطيع نبذ تخلفه، ما لم ينل حرياته العامة الاجتماعية و السياسية، و لن يتحقق ذلك إن لم تستطع السلطة الوطنية الوصول إلى مرحلة احترام رأي الآخر المخالف لها.

تسعى رواية اللجنة إلى تحقيق مضامين الديمقراطية الشعبية الحقة، التي تحولت مع مرور الوقت إلى هاجس فكري، تبحث عنه العقول الواعية و تسعى إليه، لأنّ ملامح المناخ السياسي تُندد بالاستبداد و التسلط و السخرية من مواقف المثقف، الذي خلق جروحًا لا تندمل، بإنتاجه مجموعة من الانهيارات و الخيبات قادته إلى استسلام كلي عطل الحركات السياسية الناشطة.

و إذا كانت اللجنة تتصف بالهموم السياسية، فلأنّها تصورت أو افترضت أنّ السياسية الغيرية بمعناها المتكشف، لها أولويات إنسانية جديدة و مختلفة عن المناورات أو المزايدة، التي صادرت المواقف السياسية، بحصرها في حركات تجاوزية تسعى لإحباط النظام، حيث صورت فظاعة الواقع و فضاضته المأسوية بأسلوب سردي تقريري يقترب من أسلوب الروايات الإيديولوجية الحرفية ذات البرامج السياسية، من خلال الأقنعة الرمزية و الاستعارية متكئة في ذلك على استنطاق الموروث التاريخي، بطريقة حوارية تماثل بين الماضي و الحاضر، في إطار المحتمل و الممكن، الذي يملأ فراغات النص السياسي، بأزمنة متقاطعة ترصد اللاشعور السياسي و تصور أمراضه و عقده السيكولوجية الموروثة من السلطات المستعمرة القائمة على أحادية القرار السياسي و الشعارات التحريضية الواقعة بطريقة سطحية في دائرة الابتذال و التجاوز و الأسلبة، القاضية بمسايرة الأجواء السياسية و تناقضات المجتمع المكهرب في جميع الظروف و الحالات.

قارب صنع الله إبراهيم في نصه " اللجنة "، بين النقد و الحوار و اللغة، حيث ربط بين الظاهرة الروائية و المشهد السياسي المتأرجح، المؤسس على مضامين البعد الديمقراطي المشلول، الذي يختصر حركة الإنسان المغترب القابع تحت سلاسل السلطة الفاسدة، التي متى ظهرت غيبت ملامح الإنسان و الإنسانية.

---

[1] . المرجع السابق. ص ٩٥.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X






مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثاني – العدد 10 أغسطس 2015


بسم الله الرحمن الرحيم



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies



ISSN 2311-519X

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف...،وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

يطل علينا هذا العدد من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية بدراسات متنوعة مثل الأعداد السابقة، إلا أن حظ الدراسات الفكرية فيه يزيد مع وجود دراسات رصينة حول مشاريع فكرية لبعض كبار المفكرين العرب أمثال:حسن حنفي . مالك بن نبي . عبد الله العروي . الرافعي . هذا ويقدم العدد دراسات سردية مختلفة مثل ما تناولت بالدراسة رواية الحريق لمحمد ديب وما قدم حول روايات بشير مفتي، وكذا ما تناولت العراق في الرواية الغربية الحديثة ،ليكون للشعر حظ الظهور في دراسة قدمها باحثون إيرانيون حول شعر سميح القاسم.

وقد حوى العدد أيضا دراستين حول السرد القديم (العربي والجزائري) مع أخرى تناولت إشكالية الأجناس الأدبية، ورابعة حول أدب الخطاب في الكتاب والسنة، هذا وظهرت فيه أيضا دراسة لغوية حول التداولية من أجل مزيد من التنويع المفيد والذي يحاول الوفاء بمتطلبات جميع الأذواق .

في الأخير واعترافا منا بجهود أسرة المجلة نوجه شكرنا الكبير إلى كل أعضائها (في هيئة التحرير واللجنة العلمية ولجنة التحكيم) ،والذين جهدوا من أجل ظهور أعداد نوعية.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

مشروع "التراث والتجديد" عند "حسن حنفي"مخططه وسماته

د.جيلالي بوبكر/جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر

الملخص:

ارتبط "**مشروع التراث والتجديد**" بالأزمة التي يتخبط فيها العالم العربي والإسلامي المعاصر فكريا واجتماعيا، انطلق من موقف حضاري ثلاثي الأبعاد والاتجاهات والأهداف هي في تواصل مستمر، موقف حضاري من التراث عامة يمثل جهة الماضي والتاريخ والهوية العربية الإسلامية، وموقف حضاري من الواقع يمثل جهة الحاضر والعصر وما فيه من بناء حضاري يغلب عليه التقدم العلمي والتطور التكنولوجي، وموقف حضاري من الآخر يمثل المصير والمستقبل ويتحدد بعلاقة الأنا بالآخر فكريا ودينيا وسياسيا وحضاريا، كما اتجه إلى محاولات إعادة بناء العلم التراثي، لذا وضع المقال يده على مخطط المشروع وعلى أسسه وسماته التي تمثل خصوصياته وشروط مشروعيته من الناحية النظرية، وعلى الرغم من تعرض المشروع إلى عدة انتقادات يبقى يحتل الصدارة في فئة المشاريع الفكرية الإسلامية، إلى جانب مشروع طه عبد الرحمان، ومشروع نصر حامد أبي زيد ومشروع أبي يعرب المرزوقي وغيره.

<u>الكلمات المفتاحية</u>:المقاربة التربوية، المقاربة بالأهداف، المقاربة بالكفاءات، استراتيجيات التعلم، المناهج التعليمية، الفعل التعليمي التعلمي، المنظومة التربوية، النظام التربوي، التربية، التعليم، التكوين، العولمة.

مشروع "التراث والتجديد" عند "حسن حنفي"مخططه وسماته :

١- مخطط مشروع "التراث والتجديد":

إن ما دفع الباحثين في الفكر العربي القديم والمعاصر إلى دراسة التراث وإلى التفكير في المشروع الحضاري القومي للأمة العربية والإسلامية هي الأزمة التي تتخبط فيها هذه الأمة، أزمة تتميز بالعمق والتعقيد وتزداد تفاقماً من وقت إلى آخر في وقت يزداد فيه الغرب المتقدم ازدهاراً. وأمتنا تراثية تاريخية، لا يمكنها أن تعيش خارج موروثها الثقافي والحضاري كما لا يمكنها أن تنعزل عما يجري في عصرها وهو عصر كله تحديات حضارية، وأمام أزمة الثورة والتغيير الاجتماعي وأزمة البحث العلمي وهي أزمة التراث والتجديد ينطلق "**حسن حنفي**"وهو واحد من المفكرين المعاصرين في بناء مشروع فكري نظري حضاري قومي يكون عند صاحبه خطة عمل نظرية للخروج من التخلف وتجاوز الأزمة التي تعيشها الشعوب العربية والإسلامية في واقعها المعاصر.

انطلقت عملية التفكير في المشروع وبنائه وتدوينه في ظروف عصيبة وأوضاع صعبة تميزت بغياب القيم وغياب محددات وموجهات الفكر والعمل وضياع الذات العربية الإسلامية، بين ذوات كثيرة و مختلفة و تغربت في الآخر، وغاب لديها الفكر و النظر ، انطلق المشروع ليربط بين الحاضر والماضي، وتؤصل الحاضر في الماضي ويبعث التراث ويجده في الحاضر ليصبح قوة ومناعة في بناء الحاضر، على أساس أن الثقافة القائمة خارج الحياة والعصر لا معنى لها ولا جدوى منها، والفاقدة للبعد التاريخي وللارتباط بشعور ووجدان الأمة لا قيمة لها، وهذا ينطلق على المشروع وعلى الثقافة التي يدعو إليها. فالأمة التي تحيا حاضرها وعصرها بما فيه وتؤصل ما تملكه من خصوصية تراثية و تاريخية في عصرها وحاضرها متطلعة باستمرار إلى مستقبل

مشرق مبني على رؤية محكمة يقوم عليها مشروع حضاري محدد الأبعاد والجهات تكون أمة ذات وعي حضاري تاريخي قادرة على النهوض والاستمرارية في التقدم وهو الأمر ذاته الذي عرفته الأمم السابقة التي تحضرت أو الأمم المتحضرة حديثاً ومعاصراً.

ومشروع "**التراث والتجديد**" من خلال جهاته والموقف الحضاري فيه وخصائصه يظهر أنه لا يخص المفكر أو المثقف العربي الذي يعيش في البلاد العربية بمفرده ولا يخص الثقافة العربية الإسلامية وحدها فهو مشروع واقع ككل، واقع فيه أزمة التخلف الفكري والسياسي والاجتماعي والاقتصادي وحتى النفسي، فهو مشروع يريد به صاحبه تحرير الإنسان بشكل عام والإنسان العربي من التخلف وإعادة تشكيل عقله وفكره ووجدانه وتحريره من كل أشكال الاغتراب التي تحاصر وجوده من كل جهة وجانب، وتحرير الثقافة بشكل عام والثقافة العربية الإسلامية لدى الشعوب المتخلفة من أزمتها وجذور الأزمة الداخلية والخارجية، لذا الهدف الأكبر لهذا المشروع هو التحرر، تحرر الذات من ظاهرة الاغتراب الحضاري بنوعيه الداخلي والخارجي أي ترتيب البيت الداخلي وانطلاق معركة البناء الحضاري.

يقول "**حسن حنفي**": يتكوّن"مشروع "**التراث والتجديد**" من جهات ثلاثة: موقفنا من التراث القديم، موقفنا من التراث الغربي، موقفنا من الواقع (نظرية التفسير). ولكل جهة يبان نظري."[1] والبيان النظري لكل جهة من الجهات الثلاث موجود في كتاب "التراث والتجديد" الذي يمثل البيان النظري للمشروع برمته، جهات وأقسام كل جهة، وأجزاء كل قسم. فالجهة الأولى هي جهة الموروث القديم و الموقف الحضاري منه تقوم على دراسة و نقد التراث و نقله إلى حاضر الأمة و إلى عصرها ليصبح عنصر قوة وعامل تجديد وبناء وازدهار في جميع المستويات الحياتية لأنه لازال وبقوة مخزونا نفسياً في نفوس أبناء الأمة العربية والإسلامية وتحويله إلى طاقات وشحنات البناء الحضاري أمر ممكن. أما الجهة الثانية من جهة الآخر أو الغرب الأوربي المتقدم والموقف الحضاري منه من خلال قراءة الآخر ونقده في إطار جدل الأنا والآخر هذا الجدل المبني على المركز والأطراف كظاهرة فكرية وعلى مركب العظيمة عند الآخر ومركب النقص عند غيره كظاهرة سلبية وغير إنسانية، رؤى وأفكار تأسست بفعل الاستشراق وبفعل الأغراض التي تخدمها، والموقف الحضاري ببعده المستقبلي في هذه الجهة يتوقف على "**علم الاستغراب**" وهو العلم الجديد الذي ينشأ في مقابل الاستشراق ويؤدي لا محالة إلى "انتهاء "**الاستشراق**" وتحوّل حضارات الشرق من موضوع إلى ذات، ومن أحجار إلى شعوب، وتصحيح الأحكام التي ألقاها الوعي الأوربي وهو في عنفوان يقظته على حضارات الشرق وهي في عمق نومها وخمولها."[2]

والجهة الثالثة والأخيرة هي جهة الواقع، والموقف الحضاري منها في المشروع الحضاري ككل يتمثل في إيجاد نظرية في تفسير الواقع تعتمد على منهج تحليل الخبرات تدرس الأنا و الآخر، الموروث والوافد لا على أساس التبرير والرفض أو الانعزال كما فعلت وتفعل الاتجاهات الفكرية والمشاريع الحضارية القائمة بل على أساس التنظير المباشر للواقع والتعامل مع تحدياته ومتطلباته في جميع جوانب الحياة لدى الفرد والمجتمع والأمة وحتى الإنسانية جمعاء. والجهات الثلاث والموقف الحضاري المطلوب في كل منها ذات أبعاد زمانية الجهة الأولى، جهة التراث وزمانها الماضي والجهة الثانية جهة الآخر أو الغربي الأوربي وثقافة الوافد القديم والحديث، وزمانها المستقبل، أما جهة الواقع وتحدياته ومتطلباته فزمانها الحاضر. و"التراث والتجديد" هو العنوان العام للمشروع كله الذي يتكون من ثلاث جهات وثلاثة مواقف وثلاثة أبعاد زمانية فهو مشروع غزير وضخم، كثير

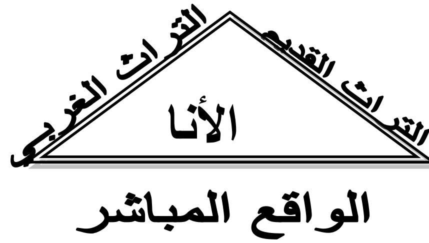
---

[1]. حسن حنفي: **مقدمة في علم الاستغراب**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠، ط٢، ص٠٩.

[2]. المرجع نفسه : ص٤١.

الأجزاء والفصول والأبواب من يشتغل به يشتغل على أكثر من مستوى وعلى أكثر وجهة نظر وعلى أكثر من عصر، يتناول عوالم ثقافية متعددة ومتباينة وينظر في تجارب إنسانية مختلفة فهو ترسانة معرفية وثقافية يحشدها في وجه قرائه.

ويرى "حسن حنفي" أن الجبهات الثلاث تشير "إلى جدل الأنا والآخر واقع تاريخي محدد. فالجبهة الأولى "موقفنا من التراث القديم" تضع الأنا تاريخها الماضي وموروثها الثقافي. والجبهة الثانية "موقفنا من التراث الغربي" تضع الأنا في مواجهة الآخر المعاصر وهو الوافد الغربي الثقافي أساساً، والجبهة الثالثة "موقفنا من الواقع(نظرية التفسير)" فإنها تضع الأنا في نظم واقعنا المباشر تحاول تنظيره تنظيراً مباشراً فتجد النص جزءاً من مكوناته سواء كان نصياً دينياً مدوناً من الكتب المقدسة أو نصاً شعبياً شفهيا من الحكم والأمثال العامية، الجبهتان الأوليتان حضاريتان نصيتان بينما الجبهة الثالثة واقع مباشر. ويمكن رؤية الجبهات الثلاثة وكأنها أضلاع مثلث والأنا في وسطها. الأول للتراث القديم، (الماضي) والثاني للتراث الغربي، (المستقبل)، والثالث للواقع المباشر (الحاضر) على النحو التالي:



فإذا كانت الجبهة الأولى تتعامل مع الموروث فأن الجبهة الثانية تتعامل مع الوافد. وكلاهما يصبان في الواقع الذي نعيش فيه."[1] وتتطابق الجبهات الثلاثة كما رأينا سابقاً مع أبعاد الزمان الثلاثة، الجبهة الأولى مع الماضي والجبهة الثانية مع المستقبل والجبهة الثالثة مع الحاضر. ويردّ صاحب المشروع الجبهات الثلاثة إلى اثنتين هما النقل والإبداع الزمان الماضي والمستقبل والمكان هو الحاضر أي الفكر والواقع، الحضارة والتاريخ، الأولى والثانية تراثيتان والتحدي أمامهما غياب طرف الواقع والإبداع، فالنقل موجود من التراث والوافد أما الإبداع غائب في الواقع. كما ترتبط الجبهات فيما بينها. " وبهذا نجد التراث القديم والوافد يعمل على إيقاف التغريب وفي "الواقع المباشر الذي يعاد فيه بناء التراثين القديم والغربي معاً فإن أخذ موقف نقدي منهما يساعد على إبراز الواقع ذاته وفرض متطلباته على قراءة التراثين معاً."[2] وبهذا تتداخل وتكامل الجبهات الثلاث والمواقف الثلاث وأبعاد الزمان الثلاثة من خلال نظرية في التفسير محكمة جريئة وقابلة للتنفيذ.

ومشروع "التراث والتجديد" بجبهاته الثلاث مشروع قومي حضاري لا يعالج مناهج البحث في الموروث القديم أو في الوافد أو في الواقع المعيش فحسب بل مسؤوليته فردية ووطنية وقومية وحتى أممية، "فالمعركة الحقيقية الآن معركة فكرية وحضارية ولا تقل أهمية عن المعركة الاقتصادية أو المعركة المسلحة، إن لم تكن أساسها. وإن الهزيمة المعاصرة هي في جوهرها هزيمة عقلية كما أنها هزيمة عسكرية. وإن الخطر المداهم الآن ليس هو فقط ضياع الأرض بل قتل الروح وإماتتها إلى الأبد وانجرارنا إلى نقد الأصالة في تراثنا القديم ونقد المعاصرة التي حولها تراثنا القديم مع الثقافات المعاصرة له. «التراث والتجديد» هو مشروع الأصالة والمعاصرة التي لم نستطع أن نحققها حتى الآن، وبعد توالي الهزائم، ولم نكن نلمسها إلا دعاية أو ادعاء. ويشمل «التراث

---

١ . المرجع نفسه : ص١١-١٢.

٢ . المرجع نفسه : ص١٢.

والتجديد» ثلاثة أقسام، تعبر عن موقفنا الحضاري الحالي الذي يحدد اتجاهات الدراسة والبحث."[1] الأقسام الثلاثة التي يتكون منها مشروع "التراث والتجديد" والتي تمثل الجبهات الثلاث، موقفنا من التراث القديم، وموقفنا من التراث الغربي، موقفنا من الواقع أو نظرية التفسير، كل قسم منها له أجزاء يكون "على النحو الآتي:



القسم الأول تمثله الجبهة الأولى ويمثله موقفنا من التراث القديم يهدف أساساً إلى إعادة بناء العلوم التقليدية النقلية العقلية ابتداء من الحضارة ذاتها من خلال الدخول في بنائها والعودة إلى أصولها لإبراز نشأتها وبيان تطورها بالنسبة لكل علم أو بالنسبة لجميع العلوم، يتشكل هذا القسم من سبعة أجزاء كل جزء يخص علم أو مجموعة من العلوم، فالأول يخص علم أصول الدين ويسمى علم الإنسان وهو محاولة لإعادة بناء أصول الدين من خلال شعار وعنوان هذا الجزء «من العقيدة إلى الثورة». والثاني يخص الفلسفة أو علوم الحكمة ويسمى فلسفة الحضارة وهو محاولة لإعادة بناء الفلسفة وعلومها الإلهيات والطبيعيات والمنطق من خلال شعار أو عنوان هذا العلم «من النقل إلى الإبداع». والثالث يخص التصوف ويسمي المنهج الصوفي وهو وهو محاولة لإعادة بناء علوم التصوف التي شهدها تراثنا من خلال شعار أو عنوان لهذا العلم «من الفناء إلى البقاء». والرابع يخص علم أصول الفقه ويسمى المنهج الأصولي وهو محاولة لإعادة بناء علم أصول الفقه من خلال شعار أو عنوان هذا العلم «من النص إلى الواقع». والخامس يخص العلوم النقلية البحتة الخمسة (علوم القرآن، علوم التفسير، علوم الحديث، علوم السيرة، وعلوم الفقه) وشعار ذلك وعنوانه «من النقل إلى العقل». أما الجزء السادس فيخص العلوم العقلية الرياضية والطبيعية وهو محاولة لإعادة بناء هذه العلوم وشعار ذلك وعنوانه «الوحي والعقل والطبيعة». أما الجزء السابع والأخير فيخص العلوم الإنسانية الاجتماعية واللغوية والتاريخية وغيرها وهو محاولة لإعادة بناء العلوم الإنسانية بمختلف فروعها وشعار ذلك وعنوانه «الإنسان والتاريخ».

---

[1] . حسن حنفي: **التراث والتجديد**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ط٥، ص١٧٦.

القسم الثاني تمثله الجهة الثانية ويمثله موقفنا من التراث الغربي يهدف أساساً إلى إعادة بناء حضارة إسلامية جديدة بالإضافة إلى الحضارة الإسلامية القديمة الموروثة، وتحديد الموقف من التراث الغربي أو الوافد جزء من حركة التاريخ وتطور الحضارة واستمرارها بدأناه في العصر القديم وهو تحليل الواقع المعاصر الذي أصبح التراث الغربي جزءا منه خاصة لما أصبح العالم العربي والإسلامي منذ القرن التاسع عشر في مواجهة مفتوحة مع التراث الغربي والحال صار أسوءاً لما تحوّل الوفود إلى غزو، والتقليد إلى تغريب وتغرّب. والموقف من التراث الغربي واجب قومي ووطني لتأصيل الموقف الحضاري، وهو معركة مع الوافد في مواجهة الاستعمار الثقافي وإيقاف التغريب مهمة شرف، شرف الأنا لإظهار حدود الثقافة الغربية وبيان "محليتها بعد أن ادعت العالمية والشمول وإخراج أوربا من مركز الثقل الثقافي العالمي وردها إلى حجمها الثقافي الطبيعي في الثقافة العالمية الشاملة."[1] كما يهدف هذا القسم إلى عرض الحضارة الإسلامية انطلاقاً من حضارة أخرى إما نقداً أو تأكيداً ذلك لوجود تقاطع بين علوم الحضارة الإسلامية وعلوم أخرى في حضارات أخرى في النشأة والتكوين والأهداف. والبحث مرتبط ليس فقط بحضارة الباحث بل بحضارات أخرى متاخمة له الأمر الذي يجعل الباحث ينقد فكر الآخر بلغة حضارته القديمة أو يعبر عن فكره بلغة حضارة أخرى. فالبدء دوما من حضارة ما حضارة الأنا أو حضارة الآخر. ويشمل القسم الثاني ثلاثة أجزاء، الجزء الأول والثاني كل منهما موزع على جزأين فالجزء الأول يخص مصادر الوعي الأوربي بالنسبة لعصر أباء الكنيسة وهو محاولة لدراسة نشأة الفكر الغربي في الفترة من القرن الأول حتى القرن السابع أي عند أباء الكنيسة اليونان ثم الرومان. وبالنسبة للعصر المدرسي الذي يمثل تاريخ الفكر الغربي في مرحلة العصر الوسيط المتأخر وهي فترة تواكب ازدهار الحضارة الإسلامية وبلوغها أوجها. الجزء الثاني يخص بداية الوعي الأوربي بالنسبة لمرحلة الإصلاح الديني وعصر النهاية وفي محاولة لدراسة تاريخ الفكر الأوربي خلال الإصلاح الديني والنهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر وهي فترة رفض سلطة القديم وبداية التنوير. كما يخص هذا الجزء كذلك العصر الحديث وهي محاولة لدراسة بداية تاريخ الشعور الأوربي في القرنين السابع عشر والثامن عشر وبداية القطيعة بين القديم والجديد، بين الفكر في مستواه الصوري وفي مستواه المادي. أما الجزء الثالث في القسم الثاني يخص نهاية الوعي الأوربي بالنسبة للعصر الحاضر وهو محاولة لدراسة تاريخ الشعور الأوربي في لحظته الأخيرة في القرن التاسع عشر والقرن العشرين حيث يحاول الفكر أن يجمع بين الاتجاهين المثالي والمادي فأفقد الشعور توازنه "في رؤية الظواهر حتى أتت الفينومينولوجيا فاكتملت المثالية الأوربية وعاد الخطّان المنفرجان إلى الشعور من جديد. وتحول الموضوع إلى الذات حتى قضى نهائياً على الصورية والمادية... فإذا كان القسم الأول من «التراث والتجديد» وهو «موقفنا من التراث القديم»، قد أغلق بداية شعور العالم الثالث كطليعة للتاريخ فإن القسم الثاني «موقفنا من التراث الغربي» يعلن عن نهاية الشعور الأوربي، وتخلّيه عن دور القيادة للتاريخ البشري."[2]

القسم الثالث تمثله الجهة الثالثة ويمثله موقفنا من الواقع أو «نظرية التفسير». الهدف منه إعادة بناء الحضارتين حضارة الموروث وحضارة الوافد معاً والبداية من جديد ابتداء من أصولها الأولى في الوحي أي في الكتب المقدسة، الغاية من هذا القسم هو تحويل الوحي إلى علم إنساني شا [illegible] التفسير تكون منطلقاً للوحي، كل أفكار الإنسان تخضع لنظرية في التفسير، تفسير النص أو تفسير الواقع، الأبنية الخاطئة في العلوم التقليدية، أو في المذاهب الغربية تعود إلى أخطاء في نظرية التفسير ونظرية التفسير بواسطتها تتم إعادة بناء العلوم التي تُحوّل طاقة الوحي إلى الإنسان وتصبها في الواقع،

---

[1] . حسن حنفي: **التراث والتجديد**، ص١٨١.

[2] . المرجع نفسه: ص١٨٣.

عرض التراث لا كحضارة لها زمان ومكان لكن باعتبارها فكراً حرّا مستقلاً نابعاً من الوحي ومؤسساً في العقل ومبنياً في الواقع. ويشمل القسم الثالث قسم «مواقفنا من الواقع» ثلاثة أجزاء. الجزء الأول يخص منهاج الموقف وهو عبارة عن محاولة لتجاوز مناهج التفسير التي شهدها التراث القديم الكلامية والفلسفية والفقهية والصوفية وتراوحها بين نفسية أو عقلية أو واقعية أو وجدانية ثم وضع نظرية للتفسير تكون جامعة لها كلها. والبحث عن منهاج هو غاية «التراث والتجديد» محاولة للعثور على منهاج إسلامي عام شامل لحياة الفرد والجماعة ووصف الإنسان في الوعي في علاقته بقواه النظرية والعملية، المادية والروحية، وفي علاقته بالآخرين ومع الأشياء ويكون هذا المنهاج بمثابة الإيديولوجية التي يمكنها تنظير الواقع وهي الحقيقة التي يحث عنها الجميع في تراثنا الإسلامي القديم وفي التراث الغربي الحديث، ويقول «حسن حنفي» في هذا الجزء: "وهو في الحقيقة حدسنا الأول الذي حدث لنا في مقتبل حياتنا الفلسفية والذي ظل موجهاً لنا في كل كتاباتنا. وسيتم إخراجه ابتداء من نصوص الوحي ذاتها بلا حاجة إلى تراث ويكون هذا هو جزء الوداع."[1] والجزء الثاني هو العهد الجديد وهو عبارة عن محاولة لتحقيق صحة الوعي في التاريخ ابتداء من مراحل الوحي السابقة حتى المرحلة الأخيرة بالنسبة للتوراة والإنجيل من خلال فهم النصوص وسلوك أهل الكتاب باستعمال مناهج النقل التاريخي الشفهي والكتابي والتعرف على الكتب الدينية المقدسة فهما وتمحيصاً وسلوكاً. "و في هذا الجزء تتم مراجعة العهد الجديد نشأة وتكويناً والتمييز بين أقوال المسيح وأقوال الحواريين والفصل بين الكتاب المقدس والتراث الكنسي. وهو نواة التراث الغربي، فالتراث الغربي كله ما هو إلا رد فعل هذه النواة الأولى."[2] أما الجزء الأخير الذي تشمله الجبهة الثالثة فيخص العهد القديم ويعتني بتحليل الكتاب المقدس لدى اليهود والتمييز بينه وبين كتب التوراة وكتب التاريخ وكتب الملوك وكتب القضاة وكتب الأنبياء وكتب الحكمة، دراسة تطور العقائد عند بني إسرائيل لمواجهة أهل الكتاب لأن تطور العقائد لدى بني إسرائيل غير مستقل "عن تاريخهم القومي: عصر البطاركة، عصر الأنبياء، عصر التدوين، والعصر الوسيط والعصر الحديث، وقد كانت هذه سنة علمائنا القدماء في التعرض إلى نقد الكتب المقدسة. وما زال المطلب قائماً. فنحن ما زلنا في مواجهة أهل الكتاب بمواجهتنا لمخاطر الاستعمار والصهيونية."[3]

لقد أنجز «حسن حنفي» من مشروعه «التراث والتجديد» البيان النظري للمشروع في كتابه «التراث والتجديد» كما أنجز وينجز الجزء الأول في الجبهة الأولى، «من العقيدة إلى الثورة» و«من النقل إلى الإبداع» و«من لنص إلى الواقع» ومن «الفناء إلى البقاء» يصدر قريباً، كما أنجز البيان النظري للجبهة الثانية، والمشروع ككل أجزاؤه في طور الإنجاز لكن هذا الإنجاز لم يحترم الترتيب الذي وصفه صاحب المشروع فقبل إنهاء القسم الأول يقفز وينجز البيان النظري للقسم الثاني وربما يمثل القسم الثاني ككل. ذلك لاتساع المشروع وكبر حجمه وتركيبه الموسوعي. "وقصر العمر يشكل هاجساً لدى «حسن حنفي» يهجس به منذ بدأ التفكير بمشروع «التراث والتجديد» قبل ربع قرن، خصوصاً بعد أن بدأ تنفيذه. وقد قوي هذا الهاجس مع تقدمه في السن وإحساسه بأنه لن يف بما وعد به والأرجح أنه سيجد نفسه مضطرا إلى الاشتغال على الجهات الثلاث واختصار المشروع أجزاءً وفصولاً."[4]

---

١. المرجع نفسه : ص١٨٦.

٢. المرجع نفسه : ص١٨٥.

٣. المرجع نفسه : ص١٨٥.

٤. علي حرب: مجلة منبر الحوار، العدد ٢٩، لبنان، بيروت، ١٩٩٣ ص٨٧.

٢- سمات مشروع "التراث والتجديد"

تميّزت فلسفة «حسن حنفي» وتميز مشروعه الحضاري «التراث والتجديد» بمجموعة من الخصائص، ارتبطت هذه الخصائص بالظروف الفكرية والثقافية التي تبلورت فيها ملامح مشروعه ومعالم فلسفته. وهي ظروف ارتبطت بماضي الأمة التي يرتبط بها صاحب المشروع تاريخياً وحضارياً فهي أمة تراثية تاريخية، وارتبطت بثقافة غربية أوربية اطّلع عليها المفكر واستفاد منها في دراساته وأبحاثه كما شرح وترجم ودرس بعض الجوانب فيها، كما ارتبطت بواقع أمته المعاصر وتحدياته ومشكلاته ومتطلباته، فجاءت فلسفته وجاء مشروعه يحمل خصائص أملتها ظروف المرحلة التاريخية المعاصرة الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية، وأفرزتها ثقافة المفكر الواسعة والمتنوعة حول التراث والوافد ومعرفته بالواقع وأزمته وتحكمه في عدة لغات. هذه السمات هي على النحو الآتي:

أ- **التراثية**: اشتغل صاحب مشروع «التراث والتجديد» من بداية تعاطيه مع الفلسفة على التراث، ورسالته الأولى في مناهج التفسير جاءت في أصول الفقه، تحمل بوادر محاولة لقراءة أصول الفقه وإعادة بنائه وفق ما يقتضيه العصر وبأدوات مفاهيمية ومنهجية معاصرة وهي تعد مغامرة آنذاك. بعد ذلك تبلور المشروع واتضحت معالم فلسفته وصار التراث الميدان الأكبر الذي يشتغل عليه المفكر في فلسفته وفي مشروعه، فهو الجبهة الأولى والموقف الحضاري في جزئه الأول والأكبر هو «موقفنا من التراث القديم»، والتراث في المشروع مسؤولية شخصية وقومية في إطاره الحضاري التاريخي، فلا سبيل إلى التخلص من الأزمة التي يعيشها العالم العربي والإسلامي في غياب قراءة التراث وإعادة بنائه وفق مقتضيات الواقع المعاصر، لأن شعوب العالم العربي المعاصر تعيش على التراث وهو مخزون نفسي حالّ في نفوس أبنائها يؤثر فيهم شعوريا ولا شعوريا، وأيّة محاولة لتجاوز الأزمة خارج التراث ومن دونه هي ضرب من الوهم ونهايتها الفشل، والأمر يختلف عما حدث في الغرب الأوربي، حيث قامت النهضة الأوربية الحديثة بعدما تعرضت كل جوانب التراث للنقد والهدم، لأن الموروث التاريخي الغربي آنذاك ارتبط بجوانب مظلمة فكرياً وسياسياً واجتماعياً و دينياً يجب أن تسقط وتقوم مذاهب وأفكار ومعارف مشرقة تنويرية كانت هي بدايات النهضة الأوربية والحضارة الحديثة و المعاصرة.أما التراث عندنا فيمثل جوانب مشرقة في الثقافة العربية الإسلامية وهو صورة ومادة الحضارة الإسلامية الزاهية التي بلغت قوة أوجها وعزّتها. والتراث في فكر «حسن حنفي» يمثل الجبهة الأولى وهي "أضخم وأكثر تفصيلاً لأنها أعمق في التاريخ إذ أنها تمتد إلى ما يزيد على الألف وأربعمائة عام. وهي الأكثر حضوراً في وعينا القومي وتاريخنا الثقافي."[1] فالتراث في الفلسفة و في المشروع منطلق وموضوع بحث ودراسة وهدف التجديد في واقع يتعاطى مع الموروث والوافد، وهو في أمس الحاجة إلى التغيير والتجديد ليساهم بدوافع وشروط لإبداع التي يتضمنها في داخله في تغيير العصر وفق مستجدّاته ومقتضياته الراهنة.

ب- التجديدية: إذا كان التراث منطلقاً وموضوع دراسة وهدف فإن التجديد في فلسفة «التراث والتجديد» يمثل الوسيلة الرئيسية، والأداة التي بدونها لا تحصل عملية التغيير فكرياً واجتماعياً و حضاريا و تاريخياً. فالأزمة أزمة تغيير أوضاع اجتماعية وقبلها فكرية وثقافية، وأزمة بحث علمي ومشكلة منهج في التغيير، تغيير الذهنيات وتغيير العادات والتقاليد وتغيير مناهج البحث والدراسة فالقضية تجديد والمشكلة ليست مشكلة تراث ذاته بل مشكلة تجديد التراث، فلا سبيل لحل أزمة التغيير الاجتماعي وأزمة المناهج في الدراسات الإسلامية وهي أزمة البحث العامي إلا بواسطة التجديد، تجديد اللغة ومنطقها، وتجديد مستويات التحليل وتجديد البيئة الثقافية، وفشل المحاولات المتكررة لحل مشكلة التراث والتجديد يعود أساساً إلى ارتباط تلك

---

[1]. حسن حنفي: **مقدمة في علم الاستغراب**، ص١٠.

المحاولات بحلول مستوردة لأزمة خاصة لها ظروفها وأوضاعها تختلف عن الأوضاع والظروف التي وجدت فيها تلك الحلول، أو الاكتفاء بحلول ذاتية موروثة من القديم ولم تعد تلك الحلول تناسب مشكلات العصر الذي تختلف ظروفه عن الظروف التي نشأ فيها التراث. فالحاجة ملحّة إلى التجديد وهو في مشروع "التراث والتجديد" يمثل كافة المحاولات لإعادة بناء العلوم التراثية بمختلف فروعها وهو ضروري في التعاطي مع الجهة الثانية واتخاذ موقف حضاري من الغرب وثقافته خاصة إذا كان التجديد في الغرب واقعة تحصل يومياً وباستمرار وهي ميزة العصر وحضارته التي بلغت ذروتها في التقدم والازدهار على المستوى النظري والعملي معاً، والتجديد ضرورة ملحّة في التعاطي مع الجهة الثالثة واتخاذ موقف حضاري من الواقع الذي صار يتحدد بفعل الوافد المحلي الذاتي. "فالتراث والتجديد هو القادر على التنظير المباشر لأنه يمدّ الواقع بنظريته في التفسير وقادرة على تغييره، فالتراث هو نظرية الواقع، والتجديد هو إعادة فهم التراث حتى يمكن رؤية الواقع ومكوناته."[1] والتراث والتجديد عند «حسن حنفي» "يؤسسان معاً علماً جديداً وهو وصف للحاضر وكأنه ماض يتحرك، ووصف للماضي على أنه حاضر معاش في بيئة كتلك التي نعيشها حيث الحضارة فيها مازالت قيمة، وحيث الموروث ما زال مقبولاً."[2]

ت- النقدية: يمثل النقد في فلسفة «حسن حنفي» الوسيلة لقراءة التراث والوافد والواقع من خلال جهات المشروع الثلاث، والموقف الحضاري المطلوب في كل منها، الموقف من التراث يقوم على قراءة التراث ونقده ونقد قراءات المتعاملين معه من دعاة التواصل أو أنصار الانقطاع أو أصحاب الانتقاء. فالدعوة الأولى ذات الإصلاح الديني تأخذ التراث برمته بلا تفحيص أو تمحيص فتصطدم بالواقع المعارض لها فكرياً ودينياً وسياسياً وحتى عسكرياً. أما دعوة الانقطاع فهي الدعوة إلى أخذ ما ليس لها وترك ما لها فيقضي على الإبداع الذاتي من أجل التقليد الخارجي، "ويعطي الأنا أقل مما تستحق، ويعطي الآخر أكثر مما يستحق. يرفض تقليد القدماء ويقع في تقليد المحدثين أما الموقف الثالث وهو موقف الانتقاء ... قد يقضي هذا الاختيار على تاريخية التراث القديم وبفصل أجزائه عن الكل الذي نشأ فيه ... لذلك قد تكون الضرورة ملحّة إلى موقف رابع من التراث القديم يتجاوز المواقف الثلاثة السابقة: التواصل والانقطاع والانتقاء إلى إعادة البناء."[3] ويمارس النقد في الجهة الثانية بل يبني العلم الجديد "علم الاستغراب" على أساس نقد الثقافة الغربية ونقد المتعاملين معها دراسة وتأثرا من خلال نزعات التواصل والانقطاع والانتقاء، "علم الاستغراب" بديل طبيعي يقوم على النقد والتأسيس، والنقد هنا لا لأجل النقد فحسب بل لرد الآخر إلى مكانه الطبيعي بعد تضخمه وامتداده واسترجاع الأنا لمكانه الطبيعي داخل المسار الحضاري التاريخي، ويعتمد على النقد في بناء الموقف الحضاري من الواقع أو في نظرية التفسير باعتبارها بديلاً عن موقف الرفض وموقف التبرير وموقف الانعزال وهي "لا تؤدي إلى تغيير الواقع أو حتى إلى فهمه بل تدل على عدم نضج في التعامل معه."[4] وبالتالي ضرورة وجود موقف يقوم على التنظير المباشر للواقع. ويمارس المفكر النقد في فلسفته بشكل عام فينقد الفكر المعاصر والتراث القديم والتراث الغربي، كما ينقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية في العالم العربي خاصة الأنظمة السياسية الجائرة في البلدان العربية وبلدان العالم الثالث المتخلفة أو في البلدان الكبرى التي تفرض هيمنتها على غيرها وتستغلّ ثرواته، كما ينقد أوضاع المرأة والتعليم والاقتصاد والإعلام وغيرها، فميزة الفكر والفلسفة عند حسن حنفي وفي مشروعه التراث والتجديد النقدية بل الثورية والتثويرية.

١. حسن حنفي: **التراث والتجديد**، ص٣٤.
٢. المرجع نفسه : ص١٩-٢٠.
٣. حسن حنفي: **هموم الفكر والوطن**، الجزء الثاني، دار قباء للطباعة، القاهرة، مصر، ١٩٩٨، ط٣، ص٤٥.
٤. المرجع نفسه : ص٤٦٣.

ث- **الثورة والتثوير**: تتميز فلسفة «حسن حنفي» ويتميز مشروعه «التراث والتجديد» بالطابع الثوري، فهما ثورة في وجه الأوضاع الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية التي يعيشها العالم العربي والإسلامي المعاصر، أوضاع يسودها الاستبداد السياسي والظلم الاجتماعي والضعف الفكري والثقافي والتخلف الاقتصادي في الداخل وتبعية وتغريب وضياع للهوية وسقوط الضحية بين أيدي الآخر صاحب العظمة والنفوذ الحضاري في الخارج كل هذا يمثل مواطن نقد وتمحيص وتفحص في فلسفة مشروع «التراث والتجديد»، ورسالة المفكر ليس تبخير الواقع أو تسكينه والإبقاء عليه كما هو تغيير أو تبديل أو إشباع حاجاته بعد سكينة أو تبرير الوضع القائم، بل رسالته تكمن في "البحث عن معوقات تقدمه، وعن أسباب سكونه إن كان ساكناً، رسالة الفكر دفع الواقع وتطويره بل وتفجيره.ففي لحظات التحوّل الحاسمة في التاريخ يتفجر الواقع، وتحدث الثورات، يتحرك فجأة وبعنف وينتهي دور المفكرين المهبطين وحفظة النظام."[1] ففكر المفكر شهادة على عصره واستشهاد للمفكر في سبيل رسالته ودوره في التاريخ، "فوجود المفكر في حدّ ذاته في العصر شهادة، والمفكرون شهداء الحق أي هم الذي يشهدون على عصرهم، وهم قد يلقون الشهادة أي الاستشهاد جزءاً من شهادتهم. المفكرون في العصر هم الشهداء. لذلك كان سقراط شاهداً على عصره وشهيداً له."[2] ومشروع التراث والتجديد إذا كان ثورة في وجه كل ما هو قائم لا يحلّ الأزمة بل يزيدها تفاقماً في استخدام التراث أو في جدل الأنا والآخر أو في التعاطي مع الواقع فهو مشروع تثويري يقوم بتثوير التراث وتثوير العلوم التراثية المختلفة من خلال إعادة بناء كل فرع منها، فعنوان محاولة إعادة بناء أصول الدين «من العقيدة إلى الثورة» يدلّ على تثوير علم الكلام ليتحول من نظرية في العقيدة إلى نظرية في السلوك بل إلى علم الإنسان يرتبط بالواقع لغيّره وبينيه تحقيقاً لمصلحة الإنسان في الدنيا، وهكذا مع علوم الحكمة وأصول الفقه والتصوف وغيرها. و"علم الاستغراب" ثورة في وجه التغريب وفي وجه الاستشراق الذي جعل الآخر يزداد تضخماً وامتداداً لأنه المركز في الوقت الذي ازداد فيه الأنا تقزماً وانحطاطا و تراجعاً باعتباره طرفا من الأطراف. ونظرية التفسير ما هي إلا ثورة في وجه نظريات التفسير الكلاسيكية من جهة وفي وجه نظريات التفسير الوافدة وتلك أشباه نظريات التفسير الحالية، فالثورة والتثوير من صميم مشروع "التراث والتجديد" و من محتوياته و أهدافه الكبرى.

ج- **المنهجية**: يتميز مشروع «التراث والتجديد» في جهاته الثلاث باعتماده على عدة مناهج في قراءة التراث وإعادة بنائه وفي تأسيس "علم الاستغراب" كبديل للاستشراق ولبناء موقف من الآخر هو الموقف الحضاري من الغرب ومن تراثه وثقافته وحضارته، وفي نظرية التفسير أو الموقف من الواقع. إن المناهج التي يستخدمها مشروع «التراث والتجديد» وتستخدمها فلسفة هذا المشروع مستمدة بعضها من التراث القديم وبعضها من الثقافة المعاصرة والفكر في الواقع المعاصر ومصدرها الوافد، والمناهج المتبعة في المشروع كثيراً ما يُعلن عنها في الكتابات عرضا للمشروع ولفلسفته. ففي الجهة الأولى وهي أضخم وأكثر تفصيلاً وأعمق في التاريخ منهجها هو إعادة البناء من خلال قراءة المضمون وتحليله ونقده وإعادة صياغته وبنائه وفق ما يتطلبه العصر ليصبح جاهزا للاستعمال في ظروف تقبله وليس في الظروف التي نشأ وعمل فيها. والمنهج المتبع في الجهة الثانية جهة التراث الغربي من خلال علم الاستغراب الذي يقوم بنقد وتحليل الوعي الأوربي في مصادره وبدايته ونهايته باستخدام المناهج الواردة في التراث القديم وفي التراث الغربي الحديث والمعاصر التي تضع الغرب في مكانه الطبيعي وتمكّن الشعوب المقهورة من الانطلاق نحو الحضارة وبناء التاريخ. ونظرية التفسير تُبنى في المشروع باستخدام منهج تحليل الخبرات الذي يكون

---

[1] . حسن حنفي: **قضايا معاصرة، في فكرنا المعاصر**،دار التنوير، بيروت، لبنان، ١٩٨٣، ط٢، ص١٧.

[2] . المرجع نفسه : ص١١.

وحده الكفيل بالتنظير للواقع المباشر ولا سبيل لتغيير الواقع وتجديده في غياب نظرية التفسير المحكمة وتخلّف العالم العربي والإسلامي في الواقع المعاصر يعود إلى غياب نظرية التفسير أو الموقف الحضاري من الواقع. وترتبط الأزمة في الواقع المعاصر بأزمتين: أزمة التغيير الاجتماعي وفشل مناهج معالجتها التي تتأرجح بين القديم والجديد والقديم الجديد وأزمة البحث في الدراسات الإسلامية التي تتأرجح بين النزعة الخطابية المحلية والنزعة العلمية الإستشراقية وما ترتب عن كل من النزعتين من سلبيات الأمر الذي اقتضى استخدام مناهج جديدة منها منطق التجديد اللّغوي ومنهج التحليل الشعوري وأساليب تغيير البيئة الثقافية. ومشروع «التراث والتجديد» ذاته يمثل منهجاً ويؤسس علماً ويكشف عن ميدان. "فالمنهج هو ذاته علم لأنه تأسيس للعلم. والعلم إذا كان تأسيساً للعلم فهو ميدان"[1] يعيد بناء التراث ويستغله في بناء الحاضر وتغيير الواقع، كما يدرس الآخر ويضعه في مكانه الطبيعي ويستفيد منه ويقضي على الأزمة من الداخل والخارج.

ح- **النسقية**: إن ظاهرة الانسجام بين وحدات الفكر وعناصر الفلسفة والجهات الثلاث في مشروع التراث والتجديد وأبعاده الزمانية والحضارية قائمة في بنية أقسامها وأجزائها مترابطة في بنية منطقية يعكسها البيان النظري للمشروع ككل في كتاب «التراث والتجديد» كما تعكسها المبادئ النظرية التي يقوم عليها مشروع "التراث والتجديد" والجهات التي تكوّنه وأبعاد الموقف الحضاري فيه والمناهج المتبعة والأهداف والمرامي المُعلن عنها خاصة لما ظهر الجزء الأول في القسم الأول وهو في طور الاكتمال وظهر البيان النظري للجهة الثانية فظهرت صفة النسقية والاتساق والانسجام داخل المشروع من الناحية الفكرية و النظرية كنوايا ومبادئ ومنهج وأهداف ومرامي، رغم أن صاحب المشروع يصرح أن "من الصعب تناول قضية «التراث والتجديد» والاستقرار على أسلوب متسق للتحليل، فقد يغلب أحياناً تحليل القديم مما يؤدي إلى الأكاديمية الخالصة وما يتصف به من برودة وتعالم وانعزال عن الواقع وقد يغلب أحياناً أخرى تحليل الواقع المعاصر مما يعطي البحث طابع التحليل الاجتماعي الذي لا شأن له بالتراث القديم والواقع أن المعادلة صعبة."[2] ونظرا للتطابق بين الجهات الثلاث نجد الجهتين الأولى والثانية تصبّان في الواقع وفي كل موقف حضاري توجد عوامل الإبداع الوافد والموروث والواقع كما يوجد تطابق في أبعاد المشروع الزمانية الحاضر والماضي والمستقبل كما تُرد الجهتان إلى النقل والإبداع. "والجهات الثلاث ليست منفصلة عن بعضها البعض بل تتداخل فيما بينها ويخدم بعضها بعضاً. فإعادة بناء التراث القديم بحيث يكون قادراً على الدخول في تحديات العصر الرئيسية يساعد على وقف التغريب الذي وقعت فيه الخاصة، وهي لا تعلم من التراث إلا التراث المضاد لمصالح الأمة والذي أفرزته فرقة السلطان. فلم تجد حلاً إلا في التراث الغربي."[3]

خ- **التأريخية**: سمة التاريخية تطبع فلسفة مشروع «التراث والتجديد» في جميع جهاته وتطبع منهجه ونتائجه، فالتراث يمثل الجهة الأكبر والأكثر تفصيلاً والأكثر ارتباطاً بالهوية الحضارية للأمة التي وُجد المشروع لأجلها هو الأعمق في التاريخ ظاهرة تاريخية وُجدت في الماضي وما زالت تشكل المخزون النفسي والاجتماعي المؤثر في السلوك شعورياً ولا شعورياً، وكأن لا حاضر للأمة بل تعيش الماضي في الحاضر [illegible] هو الحاضر، لذا يشتغل المشروع على الموروث التاريخي ويحمل اسمه، ويمثل تجديد الموروث التاريخي و تحويله إلى طاقة يقتضيها الواقع المعاصر في تغييره لكي لا يعيش الماضي لأن الماضي له ظروفه بل يعيش ظروف ومقتضيات الحاضر. كما يشتغل المشروع على الموروث الغربي الوافد القديم

---

[1] . حسن حنفي: **التراث والتجديد**، ص٢٦.

[2] . المرجع نفسه : ص٢٢-٢٣.

[3] . حسن حنفي: **مقدمة في علم الاستغراب**، ص١٢.

والحديث والمعاصر و في دراسة ونقد الموروث القديم بنوعيه العربي الإسلامي والغربي الأوربي تُستخدم المناهج التاريخية و تحتاج البحوث إلى أساليب هي التحليل التاريخي والتركيب التاريخي والتفسير التاريخي و فعلاً أصبح مشروع "التراث والتجديد" يؤرخ لحقب وأحداث تاريخية فكرية وعلمية كلامية وفلسفية وأصولية وصوفية و من ورائها الحياة الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية و الثقافية عامة ويبدو أن الأمر كذلك مع بقية أجزاء المشروع في الجبهة الأولى والثانية بالدرجة الأولى وحتى في الجبهة الثالثة.

د- **إصلاحية نهضوية**: يمثل الإصلاح غاية مشروع «التراث والتجديد» وفلسفته، وتمثل النهضة الهدف منه، فهو ينطلق دوماً من ظروف وأحوال العالم العربي والإسلامية الحديثة، حيث تعرضت شعوبه في بداية العصر الحديث إلى الاستعمار الذي مارس الاستبداد السياسي والعسكري والظلم الاجتماعي عليها كما نهب خيراتها وحاول بطرق شتى طمس هويتها الحضارية والتاريخية هذه الهوية التي تتحدد بعناصر عدة أهمها الدين الإسلامي واللغة العربية. فبفعل الاستعمار غرقت شعوب العالم المستعمر-بفتح الميم- في الجهل والتخلف في الوقت الذي كان فيه المستعمر-بكسر الميم- يعيشا الحضارة و حياة الرخاء و الرّفاه المادي، وكان للحركة الإصلاحية التي قادها مفكرون مصلحون دوراً في تنمية الشعور الديني والقومي والوطني الذي كان وراء الحركات التحريرية ونهضة الشعوب في وجه الاستعمار واسترجاع الاستقلال الوطني، وسرعان ما وقعت الشعوب العربية في استعمار غير مباشر اقتصادياً وسياسياً أو موصولة به منذ الاستعمار العسكري السابق على حساب الاستقلال الوطني، فأصبحت الضرورة ملحّة إلى إصلاح هذه الأوضاع وضرورة حدوث النهضة مرّة أخرى، لكن الإصلاح والنهضة في مشروع «التراث والتجديد» ليس كسابقه لدى الحركة الإصلاحية في العصر الحديث فهو يقوم على رؤية فلسفية واضحة ومبني على مشروع حضاري قومي وإنساني عام وشامل يحقق الإصلاح والنهضة ويحرر الشعوب و واقعها من الأزمة.

ذ- **العملية**: «التراث والتجديد» نظرية في التراث وفي الواقع، هذه النظرية خارج الواقع ترف فكري، لأنها تهدف إلى تغيير الواقع، وتغيير الواقع بواسطة هذه النظرية يتم بالعمل، وهي تعطي الأولوية للعمل على النظر، ففلسفة «التراث والتجديد» تعيب على التراث في جوانب عديدة وفي طابعه العام لأن هذه الجوانب تقلل من دور العمل وتعطي الأولوية للنظر نظراً لتأثرها بالفلسفة اليونانية ولانشغالها بترسيخ مبادئ وقيّم وعقائد الإسلام، ليس هناك فكر مجرد خالص، فالفكر يجري في الإنسان والإنسان جسم يتحرك في الواقع وإن لم يتحرك بالعمل ينتهي وينتهي معه الإنسان، ورسالة الفكر ليست "البحث النظري الخالص في المسائل النظرية الخالصة التي قد لا ينتج منها عملاً"،[1] و"ليس الفكر هو التأمل والتجديد، فعل العقل المفارق بل شعور داخلي، إحساس بالحياة."[2] هذا الشعور الداخلي يتعاطى مع العالم الخارجي، فيؤثر فيه ويتأثر به من خلال العمل والفكر، والتأثير في الطبيعة بواسطة الفكر لتغييرها وتسخيرها وللتغيير الاجتماعي، وحتى تغيير الحياة الفردية الخاصة لا يتم خارج العمل، وإذا كانت الحكمة في معناها العام في الفلسفة هي اليقين فاليقين وجهان نظري وعملي، فالأخلاق والاجتماع والسياسة والاقتصاد والتاريخ كل هذا يقترن بالحكمة العملية وبالإبداع فيها وهي غرض من أغراض «التراث والتجديد»، لأن "علوم الحكمة القديمة قد نشأت وتطورت واكتملت في عصر الحضارات القديمة... ومن ثم تستأنف علوم الحكمة طورها الثاني في تعاملها مع الغرب

---

[1] . حسن حنفي: **قضايا معاصرة، في فكرنا المعاصر**، ص١٤.

[2] . حسن حنفي: **حصار الزمن، إشكالات**، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧، ط١، ص٢٥٧.

الحديث في مراحل النقل ... حتى مرحلة الإبداع في الحكمة النظرية والحكمة العلمية. ومازلنا نمر بمرحلتي النقل والعرض منذ أكثر من مائتي عام ولم نصل بعد إلى مرحلة الإبداع."[1]

ر- **الواقعية**: يمثل الواقع الجهة التي ترُد إليها الجهتان الأخريتان في مشروع «التراث والتجديد» الذي جاء ليشتغل بالواقع المعاصر للعالم العربي والإسلامي، وهو واقع متأزم في جميع جوانبه فكرياً وثقافيا واجتماعياً، والمشروع عبارة عن نظرية في تفسير الواقع انطلاقاً من التراث بنوعيه الموروث والوافد. ورسالة الفكر في المشروع موجّهة أساساً إلى الواقع فالفكر والمفكر شهادة على العصر والواقع وقد تكون هذه الشهادة استشهاداً فيكون المفكر شاهدا على عصره وشهيداً له. فهو يكشف الواقع بحلوه ومرّه من خلال تحليله وعرضه وتحريكه، "والفكر هو التعبير عن حركة الواقع. الواقع حركة مستمرة، يتجاوز حاضره إلى مستقبله والتجاوز هنا إلى الأمام، في حركة التاريخ.الواقع بطبيعته يتجه إلى الانتقال من مرحلة إلى أخرى ... وقد اعتبر الأصوليون القدماء الحقيقة ذات طرفين، النص والواقع وأن النص بدون واقع فراغ وخواء، وأن مهمة المفكر هي تحقيق المناط، أي رؤية مضمون النص في الواقع المعاصر الذي يعيش فيه المفكر أو الفقيه أو المجتهد وحديثاً أصبحت الطبيعة مصدر كل فكر، وهي خير من كل كتاب."[2] فالواقعية تطبع إستراتيجية «التراث والتجديد» بطابعها في المبادئ والمنطلقات وفي السبل والأساليب وفي المبتغى. فالمبدأ الأساسي هو التعاطي مع الواقع أولا والاشتغال خارجه هراء وعبث فالواقع موطن العمل الفكري والاجتماعي والثقافي والمادي وبؤرة البحث عن القوة والضعف فيه، عن معوقات الإصلاح والنهضة وموانع الإبداع وتحديد شروط تغييره وتطوير. وفلسفة مشروع "التراث والتجديد" تعطي الأولوية للواقع على النص وللعمل على النظر لأن الواقع فيه تتحقق مصالح الإنسان العامة ويظهر ذلك بوضوح في محاولة إعادة بناء أصول الفقه وفي المحاولات الأخرى.

ز- **العقلانية والتنظير**: العقلانية في «التراث والتجديد» وفي فلسفة لا تعني العقلانية في المذهب الفلسفي اليوناني أو في المذاهب الفلسفية الحديثة أي نظريات فلسفية في المعرفة والوجود والقيم من إبداع العقل ذات نظري بحت تمتاز بالصورية تعيش في العقل وخارج الواقع، واقع الحياة عامة الفردية والاجتماعية. فالعقلانية في المشروع تعني تحكيم سلطان العقل في التفكير و في التغيير، التفكير في الموضوع ودراسته ونقده وتغييره بالاعتماد على سلطان العقل لا النقل لأن الحضارة من إنتاج العقل والتاريخ يتحرك بفعل العقل والإبداع عملية عقلية في أصلها، لذا ضرورة عقلنة التاريخ حتى يتحرك وعقلنة النص وتنظير الموروث وعقلنته و عقلنة الواقع وتنظيره. ونظرية التفسير هنا فعل عقلي ومن إنتاج العقل تفسر النص أو الواقع، وهي "النظرية التي يمكن بها إعادة بناء العلوم والتي يمكن بها تحويل طاقة الوحي إلى البشر، وصبّها في الواقع وتحديد اتجاهنا الحضاري بالنسبة للثقافات المعاصرة."[3] والبداية العلمية لغيرنا انطلقت من العقل والواقع ونحن مازلنا نتمرد على العقل والواقع ونعيش الإيمان بالقضاء والقدر وبالاستسلام والرضا، "ونقطع الصلة بين العقل والتحليل المباشر للواقع، باعتباره مصدراً للنص، ونقبل الإمام بالتعيين، ونطيع له خانعين، ضعفاء أو خائفين، ثم ننتقي من التراث ما يدعم هذا الوضع ... وإذا كنا نخلط بين العقل والوجدان في فكرنا المعاصر فنخطب ونظن أننا نفكر وننفعل ونظن أننا نفعل...وأن العقل لم يستقل على الإطلاق ولم يُوجّه نحو الواقع وهو طرفه الأصيل."[4] لذا عقلانية الواقع وتنظيره المباشر من أسس وأهداف «التراث والتجديد».

---

[1]. حسن حنفي: **من النقل والإبداع إلى الإبداع**، المجلد الثالث، الجزء الثالث، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، بدون سنة، ط١، ص٦٤٦.

[2]. حسن حنفي: **قضايا معاصرة، في فكرنا المعاصر**، ص١٥.

[3]. حسن حنفي: **التراث والتجديد**، ص١٨٤.

[4]. المرجع نفسه : ص١٦

ط- الظواهرية: يتميز منهج البحث والدراسة في فكر صاحب مشروع «التراث والتجديد» بأنه ظواهري (فينومينولوجي)، وإذا كان كوجيتو المنهج الظواهري هو "أنا أفكر في شيء ما إذن أنا موجود."[1] وتغيّر مفهوم العالم المعيش ليصبح «الوجود في العالم»، والعمل على تحويل العالم بما فيه من موضوعات وأشياء مادية إلى مجرد ظواهر خالصة تبدو في الشعور وتكوّن مجالا للإدراك الحسي. وهي بمفردها تعطي المعرفة اليقينية، فلا المثالية ولا التجريبية قادرة على الوصول إلى المعرفة اليقينية. هذا المنهج اتسم به البحث الفلسفي الذي كان وراء «التراث والتجديد» سواء في دراسة التراث من خلال الوعي الحضاري الذي تكوّن فيه واكتمل وهو وعي تاريخي ووعي نظري ووعي عملي، أو في الاعتماد على هذا الوعي في دراسة الوافد الماضي والحاضر كما بان في محاولات إعادة بناء العلوم التراثية وما زال يظهر من خلال التركيز على منهج تحليل الخبرات في الماضي والحاضر للوصول إلى نظرية محكمة في التفسير لا هي مثالية فقط ولا هي واقعية فقط بل متوازنة تأخذ كل جوانب الحياة في الاعتبار وتربط الإنسان وحاضره وعصره بماضيه ومستقبله، وتربط بين الذات والموضوع. فهناك علم الأشياء وعالم الصور الذهنية، و"الصور حقائق تجمع بين الذات والموضوع، بين الرائي والمرئي فلا تضحي بالرائي في سبيل المرئي كما تفعل الوضعية، ولا بالمرئي في سبيل الرائي كما تفعل المثالية، الصورة تجمع ولا تفرق، تضم ولا تُشعب، تربط ولا تفكك حتى يستطيع الإنسان أن يعيش في عالم واحد قادر على التعامل معه بدل أن يعيش في عالمين."[2]

ظ- **التأويلية**: الظاهراتية سمة في منهج «التراث والتجديد» وفي الفلسفة التي يقوم عليها. كذلك التأويلية صفة طبعت المشروع و هي منهج مارسه القدماء، أمثال ابن سينا وابن رشد والمتصوفة وعلماء أصول الفقه وغيرهم، وأزدهر في عصرنا الحاضر وصار علماً قائماً بذاته هو «علم النص» أو «الهيرمينوتيقا».ويربط صاحب المشروع بين «الفينومينولوجيا» و«الهيرمينوتيقا» من خلال وظيفة التأويل وهي تحقيق الوئام النظري بين الأنا والعالم، والاتساق بين الذات العارفة وموضوع المعرفة. الذات تريد المعرفة بحواسها وذهنها، والواقع عصيّ عليها بعلاماته ورموزه ودلالاته. هنا يأتي التأويل ليبني الجسور المعرفية بين الذات والموضوع حتى يصبح العالم مفهوماً معلوما تستطيع الذات أن تعيش فيه وتتعامل معه و تسيطر عليه. والتأويل تأويل النص وتأويل الذات. يقوم التأويل إذا ما توسط النص بين الذات والموضوع ويكون متعددا في الفهم ومشتبها في الواقع ومتشابها بين اللغات، ويكشف التأويل عن صراع القوى داخل المجتمع، وعن صراع الذات مع نفسها، فالذات هي الأخرى نص ولغة ومنطق وتركيب، فيها يتكشف الآخر في النزوع والقصدية كما تتكشف العلاقات بين الذوات والطبيعة والزمان. ونظراً لأهمية التأويل إلى جانب المنهج الظواهري في فلسفة مشروع «التراث والتجديد» يقول صاحب المشروع في هذه الأهمية: "إن الغاية الباطنية من التأويل هو التأكيد على وحدة الذات والموضوع من خلال النص الذي يصور الموضوع من خلال المؤلف، ويفهمه الوعي من خلال القارئ.سواء كان الموضوع هو الله والتعالي أو الطبيعة والعالم أو الإنسان المجتمع. التأويل هو حوار بين المؤلف والقارئ حتى لو اختفى الموضوع وأصبح التأويل مجرد حوار بين الذات."[3]

ك- **الفيلولوجية** :

إذا كانت الفيلولوجيا في تعريفها تعني محبة الكلام في اللّغة اليونانية، فالمصطلح يطلق في عصرنا على الدراسات العلمية التي تعتني بالنصوص المكتوبة وتحقيقها وبالكلمات وتاريخها والمقارنة بين اللّغات. فعلوم اللّغة حققت تطوراً كبيراً في عصرنا

---

[١] . فريدة غيوة : **اتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة**، شركة دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،بدون سنة، بدون طبعة، ص٥٦ .

[٢] . حسن حنفي: **حصار الزمن، إشكالات**، ص٢٦٥

[٣] . المرجع نفسه : ص٧٨.

وارتبطت مناهجها بمناهج العلوم الأخرى ذات الطابع النظري أو الطابع العملي أو هما معاً. ولما كانت لغة البحث العلمي من مكونات هذا البحث، ولما كانت الأزمة في دراسة التراث هي أزمة المناهج في البحث العلمي فمشروع «التراث والتجديد» وفلسفته ينطلق في تجديد المناهج ويبنيها على اللّغة باعتبار اللّغة بعداً من أبعاد الفكر إلى جانب المعاني والأشياء. ويعتبر منطق التجديد اللّغوي هو المنهج الأول في بلورة «التراث والتجديد» وتنفيذه في الواقع مع ضرورة الاستفادة من التقدم الذي حققته علوم اللّغة. لقد "فرض كل فكر جديد لغته، وبدأت كل حركة جديدة بتجديد اللّغة أولاً إذ يحدث أحياناً عندما تتطور الحضارة وتمتد وتتسع معانيها أن تضيق بلغتها القديمة الخاصة التي لم تعد قادرة على إيصال أكثر قدر من المعاني لأكبر عدد ممكن من الناس فتنشأ حركة تجديد لغوية، وتُسقط فيها الحضارة لغتها القديمة الخاصة وتضع لغة جديدة أكثر قدرة على التعبير."[1] وهو حال مشروع «التراث والتجديد» بجهاته الثلاث في واقعنا المعاصر.

ل- **الإنسانية**:

«التراث والتجديد» مشروع فيه التراث غاية والتجديد وسيلة، مساره طبيعي فيه النهضة سابقة على التنمية وضرورة لها، والإصلاح يسبق النهضة وهو شرطها فلا يقفز إلى التنمية دون توفير شروطها. فهو "يحاول تأسيس قضايا التغيير الاجتماعي على نحو طبيعي وفي منظور تاريخي، يبدأ بالأساس والشرط قبل المؤسس والمشروط."[2] في المشروع تعبير عن الموقف الطبيعي في حياة الإنسان فالماضي مرتبط بالحاضر في الشعور ووصف الشعور هو ذاته وصف للتراث في تواصله مع الواقع الحاضر، وتجديد التراث هو تحرير الطاقات المختزنة لدى الجماهير من كل ما يعيقها نحو التفجر والإسهام في تحريك التاريخ وبناء الحضارة بدلا من وجود الموروث كمصدر لطاقة المخزنة. "تجديد التراث هو حل لطلاسم القديم وللعقد الموروثة وقضاء على معوّقات التطور والتنمية والتمهيد لكل تغيير جذري للواقع... التراث والتجديد يمثلان عملية

حضارية هي اكتشاف التاريخ وهو حاجة ملحّة ومطلب ثوري في وجداننا المعاصر... فإن عملية «التراث والتجديد» هي الكفيلة بتحقيق ذلك لأن اكتشاف الأنا وتأصيلها وتحريرها من سيطرة الثقافات الغازية، مناهجها وتصوراتها، ومذاهبها، ونظمها الفكرية. وتساعد أيضاً على مواجهة التحديات الحضارية والغزوات الثقافية التي نحن ضحية لها في هذا القرن، وتنقلنا من وضع التحصيل والنقل إلى وضع النقد والتحقق والابتكار. ولما كان المشروع يحمل هذه المعاني والقيم الإنسانية في منطلقاته ومبادئه وفي مناهجه ومضامينه وفي أهدافه ومراميه فهو يستحق بحق العناية والاهتمام دراسة و تحليلا و نقدا و لما لا عرضا على الواقع والتاريخ المعاصرين داخل الساحة الفكرية و الثقافية العربية والإسلامية المعاصرة.

---

١. حسن حنفي: **التراث والتجديد**، ص١٠٩.

٢. المرجع نفسه : ١٤

٣. حسن حنفي:**التراث والتجديد**، ص١٩، ٢٠.

عالميّة السرد العربي القديم

أ.فايزة لولو ، جامعة محمد الشريف مساعدية ، سوق أهراس ، الجزائر .

ملخَّص الدراسة :

الأدب العالمي هو الأدب الذي ارتقى إلى مستوى العالمية، واجتاز الحدود بين الدول، وترجم إلى الكثير من لغات العالم، وحقّق انتشارًا واسعًا، وشهرة كبيرة، بفضل ما يمتلك من خصائص فنية، وميزات جمالية، تتمثل في تصويره لبيئته، وتعبيره عن قضايا تهمّ الإنسان، إلا أن الواقع يقول إن الأدب العالمي هو ذلك الأدب الذي اعترفت به الثقافة الغربية، ومقاييس العالمية في الأدب هي تلك التي وضعها أدباء الغرب، واقتنعت بها الثقافات الأخرى، ومعايير العالمية ما هي إلا مظهرا من مظاهر المركزية الغربية، فالسرد العربي القديم مثلا ومنذ أن نبش فيه المستشرقون حتى استقبلته أغلب الشعوب والأمم، فاكتسب بذلك الصبغة العالمية كغيره من الآداب الأخرى ولو بدرجة معينة، إلا أن عالميته هذه لا تنبع من ذاته كأدب رفيع أو أدب إنساني عظيم، و إنما تنبع من قرابته من الأدب الأوروبي وتشابهه به، وهو ما قلّل قائمة الأدب العربي الحائز على وسام العالمية، إذ لا نجد سوى ألف ليلة وليلة وبعض أشباه الأدب العالمي كمقامات الحريري، رسالة الغفران، بخلاء الجاحظ وغيرها، فمفهوم العالمية مفهوم يعبّر بشكل كبير عن المركزية الغربية خاصة الأوروبية والأمريكية التي رشّحت آدابها معيارا تقاس به بقية الآداب الأخرى, و مركزا تحوم حوله بقية الثقافات .

الكلمات المفتاحية :

الأدب العالمي، المركزية الغربية، التراث السردي، الأدب الأوروبي، أدب إنساني، الآثار الأدبية الكبرى، المركز والهامش.

توطئة

هناك الكثير من النصوص التي تبقى قاصية في زوايا الهامش لسنين طويلة, دون أن يتصفحّها أحد, لا من قريب ولا من بعيد, فتبقى غامضة حائرة لا تعرف قيمتها الأدبية, ولا موقعها الفنّي، إلى يُتاح لها من يجمع أشتاتها ويوضّح معالمها, فإذا بها أبقى على الزمن من البشر, و إذا بها تتعالى عن الزمان والمكان, بل وعن الأجيال أيضا. فلا يقتلها التاريخ ولا تحدّها الجغرافيا, ولا تسعها عقول الأجيال, إنها تتجاوز كل الحدود وتتعدّى كل المساحات, مثال ذلك تراثنا السردي الذي بقي مغمورا لا نعرف عنه إلا القليل, بل ونتعالى عن معرفته وقراءته, متّخذين إياه وسيلة للتسلية والترفيه والمطالعة البسيطة الملهيّة، دون الغور في أعماقه أو البحث عن خفايا معانيه ودلالاته, حتى جاءت يدٌ خفيّة فأخرجته من مطموره, وأعادته من الهامش إلى المتن ومن الإقصاء إلى الاعتراف, بل والإعجاب أيضا. إنها يد المستشرقين الذين فهموا كنه هذه الآثار, واستوعبوها وعملوا على دراستها وتحليلها وتأويلها, وذلك بعد أن ترجموها إلى لغاتهم .

وبغض النظر عن نيّة هذا الفعل، وعن خلفيته الفكرية والإيديولوجية، إلّا أنّه كان السبب في التفاتتنا إلى كنوزنا الأدبية التراثية, التي تنكّرنا لها لعهود طويلة -رغم أنها تحمل هويتنا وكياننا, وتمثل عاداتنا وتقاليدنا ومعتقداتنا- هذا من جهة, ومن جهة أخرى فقد فتح عمل المستشرقين الأدب العربي القديم على العالم لتستقبله أغلب الشعوب والأمم، فاكتسب بذلك الصبغة العالمية كغيره من الآداب الأخرى، واحتلّ موقعا لا بأس به في قائمة الآثار الأدبية الكبرى، وأصبح لا تُذكر الأوديسا ولا الإلياذة ولا الإنياذة ولا دون كيشوت ولا هاملت ولا فاوست ولا غيرها من الأعمال الخالدة, إلّا وتُذكر معها الليالي العربية .ألف ليلة وليلة .ورسالة الغفران والمقامات وكليلة دمنة, والبخلاء وغيرها، سواء في مقام الموازنة, أو في مقام المقارنة أو في مقام التأثير والتأثر.

سنحاول في هذا المقام معالجة إشكالية مدى عالمية التراث السردي العربي القديم؟ وما هي بصمته في الآداب الأخرى و مدى اقتناعنا بهذه العالمية ؟.

لكن قبل ذلك، آثرنا إثارة إشكالية مفهوم العالمية في الأدب، ماذا نعني بهذا المفهوم ؟ وما هي معاييرها؟ وما مدى شفافية هذا المفهوم؟ وما الذي يجعل عملا أدبيا ما من الآثار الأدبية الكبرى ؟ وهل مفهوم العالمية في الأدب هو مظهر من مظاهر المركزية الغربية ؟

1- مفهوم العالمية في الأدب:

يجمع أغلب الباحثين على أن تعبير الأدب العالمي Welteratur، ورد أول مرة في كتابات الأديب الألماني"يوهانوولفغانغ جوته J.w.Goethe"الذي يعدّ أكبر مروّج لفكرة عالمية الأدب, ويعني بهذا المصطلح "الأدب –لا سيما الشعر – الذي يرتقي إلى مستوى الإنسانية في موضوعاته وفنه, ولا يتخلى عن بعده القومي أو الوطني أو المحلي"[1] وقد تبنّ هذا المفهوم برغبة توسيع دائرة الأدب الألماني الذي كان يوصف بالمحلية والقومية والانزواء، وبالتالي الانغلاق, لذلك راح جوته باحثا في الآداب الشرقية الفارسية والعربية, مؤلّفا ديوانه المشهور "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي" الذي حاكى فيه الشعر العربي والفارسي، داعيا بطريقة غير مباشرة إلى دراسة آداب الشعوب الأخرى .

إن الأدب العالمي - حسب تعريف جوته- هو ذلك الأدب الذي تجاوز الحدود الجغرافية, وهو أيضا الذي حقّق شهرة واسعة . وقبل كل ذلك هو الأدب الذي يعبّر عن الإنسان بمفهومه الواسع, وعن قضاياه المختلفة والمتعدّدة . هذا وإن كان جوته يرمي بهذا المفهوم إلى وقت تصير فيه كل الآداب أدبا واحدا بحيث لا تبقى من حدود سوى حدود اللغة أو ما يعكس البيئة والإقليم، إلا أن هذا الاعتقاد من جوته قد لاقى صدّا عنيفا من قبل العديد من الباحثين المقارنين أهمهم "رينيه ويليكRené Wellek "وأوستن وارين Austin Warren اللذان رأيا أن فكرة جوته "شديدة البعد، وأنّه ما من أمّة ترغب في التنازل عن شخصيتها "[2] لذلك اقترحا هذان العالمان تعريفا آخرا للأدب العالمي، إذ يشير هذا المصطلح في اعتقادهما إلى "الكنز العظيم من الآثار الكلاسيكية، كآثار هومرHomer ودانتيDante, وشيكسبير W.Shakespeare، وجوته Goethe, وسيرفنتس Cervantés...وغيرهم ممن طبقت شهرتهم الآفاق، وكانت في القدم خدن الزمان"[3] وهما بذلك يرادفان بين الأدب العالمي و بين الآثار الأدبية الكبرى.

---

[1] . أحمد زياد محك: الأدب العالمي، مجلة آفاق، ع١٦٨، أغسطس ٢٠١٠ ، ص٠١ .

[2] . رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، د ط، المؤسسة العربية للدراسات النشر، د ت. ص٥٢ .

[3] . المرجع نفسه، ص٥٢ .

ويقترب تعريف المقارن العربي غنيمي هلال من هذا حيث يعرف الأدب العالمي بأنه ذلك"الأدب الذي خرج من نطاق اللغة التي كتب بها إلى لغة أو آداب أخرى, وهذه العالمية ظاهرة عامّة بين الآداب في عصور معينة ويتطلبها الأدب المتأثر في بعض العصور بسبب عوامل خاصة تدفعه إلى الخروج من حدود قوميته، إمّا للتأثير في الآداب الأخرى، وإما نشيدا لما به يغنى ويكمل ويساير الركب الأدبي العالمي " [1] أي أنّه يحصر العالمية في الترجمة إلى لغات أخرى, وهو ما جعل هذا التعريف ناقصا ومبتورا , ذلك أن الترجمة وحدها لا تكفي لعالمية الأدب, فضلا عمّا يشوبها-الترجمة- من التباس وغموض .

وفي الغالب يُفهم من الأدب العالمي الدعوة إلى العناية بالأعمال الخالدة التي أبدعتها الإنسانية جمعاء، ترجمة وشرحا وانتقادا ومقارنة ودراسة، مثال تلك الأعمال: مؤلفات هوميروس, والمعلقات والجاحظ وشيكسبير وجوته ورسالة الغفران وألف ليلة وليلة ...وغيرها من النصوص التي تجاوزت الآفاق، وامتدت عبر كل الأزمنة والأمكنة، دون أن تتملّص من بعدها القومي والمحلي.

١-٢- مفهوم الآثار الخالدة:

لا يمكن الحديث عن العالمية في الأدب, دون الحديث عن ما يسمّى بـ"الآثار الأدبية الخالدةChef D'œuvre" لأن هذه الأخيرة هي تلك الآثار التي بلغت مصاف العالمية . وتعود جذور هذا المصطلح النقدي إلى كتاب "في السمو On The Subline" للناقد الروماني (الكلاسيكي المسيحي) "لونجانيوس Longinus" الذي يعرّف الآثار الأدبية العالمية بقوله: "الأثر الأدبي العالمي الأبعاد سام, ورفيع وذو عظمة وفخامة تسرّ بني البشر على مرّ العصور، وفي مختلف أصقاع الدنيا... وعلى الأديب الذي ينوي أن يسطّر أعمالا خالدة خلود الإنسانية, أن يتخيّر موضوعات تتمحور حول جوانب من طبيعة البشرية, والسلوك الإنساني الذي لا يتغير على مرّ الزمان, أو باختلاف المكان "[2] وفي موضع آخر يلمح إلى أن "الرفعة والعظمة الحقيقية في الفن، تبهج الناس جميعا في كل العصور، ولذلك فإن الكاتب الذي يطمح في العالمية، يشغل نفسه ابتداء بجوانب طبيعته الإنسانية, وسلوكه الذي لا يتغير أو يندر"[3]. فالنفس البشرية - حسب لونجانيوس - هي موضوع الآثار الأدبية الكبرى, النفس البشرية بخيرها وشرّها, الجشع، الطمع، الغطرسة، النفاق, الحسد, حبّ التسلّط والتملّك والسيطرة, الحبّ, البغض والكراهية ...كلّها مواضيع الآثار الكبرى، لكن هل كلّ من كتب في تلك القضايا يكون قد كتب أثرا أدبيا؟ أم أن هناك معايير ومقاييس مضبوطة تصنّف أدبا ما في قائمة الأعمال الخالدة؟!

١-٣- مقاييس الآثار الأدبية الخالدة :

تعدّدت مقاييس الآثار الأدبية الكبرى أو الخالدة, واختلفت معاييرها من ناقد إلى آخر, ومن مفكر إلى مفكر, لكن أغلبهم يلتقون في معايير محددة لعلّ منها تلك التي اقترحها الباحث "جان موكار فيسكي"حيث حدّد ثلاث معطيات لعالمية الآثار الأدبية وهي:

---

[1]. غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط٧، نهضةمصر للطباعة والنشر، القاهرة مصر، ٢٠٠٦ ، ص٩٤.

[2].فخري صالح : عالمية الأدب بأي معيار؟ صحيفة الدستور الأردنية ، أفريل ٢٠١٠، الأردن . ص١٠.

[3].جابر عصفور: كلمة افتتاح مؤتمر: الأدب العربي و العالمية، المجلس الأعلى للثقافة .ص٨.

" 1- الانتشار في المكان .

2- تكون فيها قيمة جمالية واضحة .

٣ - الصمود أمام الزمن ." [1]

إلاّ أن هذه المعايير تحتاج إلى إعادة نظر, ذلك أن الانتشار الواسع قد يكون للأعمال الجيدة وغير الجيدة, خاصة إذا تدخلت السلطة والمال والسياسة وما إلى ذلك . والأمر نفسه بالنسبة للصمود أمام الزمن فالأمة العربية مثلا قد حفظت شعرها الجاهلي الذي يمتد إلى ما يزيد عن قرن ونصف قرن قبل الإسلام , فهل أكسبها هذا الصمود التاريخي صفة العالمية ؟ أو منحها مكانة في قائمة الآثار الأدبية الكبرى؟! لذلك، فإن الانتشار الواسع أو الشهرة الفائقة أو النجاح العابر لا يكفي لوسم عمل ما بالعالمية، وكمثال على ذلك ما أشار إليه العالم السويسري "فريتزشتريخ "- وهو ألماني اللغة – أن"الذين كانوا يشاهدون مسرحيات الكاتب الألماني "أوجست فون كوتزيو(١٧٦١م-١٨١٩م) أكثر من الذين كانوا يقبلون على مسرحيات جوته، والذين قرؤوا لجوته "آلام فيرتر "وقد ضمّنها جانبا من شبابه العاطفي كانوا – ولايزالون- أكثر عددا من الذين قرؤوا له "فاوست "وهي تمثيلية جاءت في جزأين ويمتزج فيها التاريخ بالأسطورة و الماضي بحاضر جوته نفسه، وقد أودعها جانبا لا بأس به من حياته ومشاعره، وعمرت بألوان من البشر, ومع ذلك فإن"كوتزيو" نُسي تماما، ولا يكاد يذكره أحد، في حين أن قصّة "آلام فيرتر"لا تزال نابضة بالحياة و تحرك كل القلوب الشابة, ولا تزال "فاوست "قمّة فكرية, وإن لم تبلغ من النجاح ما بلغته أعمال جوته الأخرى " [2] والأمر نفسه بالنسبة للعديد من الدراسات والمؤلفات والأعمال، نذكر على سبيل المثال لا الحصر كتاب "آيات شيطانية "لـ:سلمان رشدي الذي لاقى رواجا كبيرا، لكنه رواج خاطف سرعان ما انطفأنوره، وقضى عليه الزمن . لذلك فإن ما يزكّي عملا أدبيا كي يحوز على العالمية لا يرجع إلى عبقرية الأديب أو إلى الشهرة والانتشار فحسب، وإنما يرتبط بقيم عالمية خالدة ينطوي عليها العمل الأدبي نفسه.

أمّا بالنسبة إلى القيمة الجماليّة والفنيّة, فصحيح أنها أهمّ سمة للنصوص الخالدة, ولكنها خلافيّة من مجتمع إلى آخر, ومن أمة إلى أمة أخرى, ومن ثقافة إلى ثقافة . شأنها شأن الديانات والمعتقدات، فما تراه أمة ما جميلا تراه أخرى عكس ذلك, كما أن الآداب لا يمكن أن تتملّص من خصوصيتها القومية والمحلية الخاصة بالشعوب التي أنتجتها .

إنّ هذه النسبية التي نلمسها في هذه المعايير – رغم ضرورية هذه الأخيرة لعالمية الآداب- نلمسها أيضا في وسائل عالمية الأدب التي يجملها أغلب الدارسين في عدة وسائل أهمها المؤسسات العلمية كالجامعات والمكتبات والمسارح والمعارض, التي تلعب دورا مهمّا في نقل أدب معين من شعب إلى شعب آخر. إضافة إلى وسائل الإعلام كالصحف والمجلات والدوريات .كما أنّ الأسفار والهجرات تعرّف بالآخر وبثقافته وفنونه.وفي اليوم الحالي تطّورت وسائل الاتصال بين الآداب والثقافات , كالتلفزيون والراديو والانترنيت والصالونات والنوادي الأدبية وغيرها .

لكن أهم وسيلة لعالمية الأثر الأدبي, هي عملية الترجمة إلى عدة لغات وما يصحب ذلك من تبادل ثقافي بين آداب الشعوب والأمم, إلا أن الترجمة وإن كان لابدّ منها، فلها مزالق كثيرة؛ فاللغات تختلف جذريا في بنائها المعجمي, ومعانيها ومفاهيمها, وفي ما

---

[1]. علال سنقوقة: هل هناك أدب عالمي؟ مجلة الاختلاف، العدد ١، ٢٠٠٢ ، ص ٨ .

[2].الطاهر مكي: الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه ، ط٤،مكتبة الآداب، القاهرة، مصر،٢٠٠٢، ص١٤٠.

تحمله من رؤى وإيديولوجيا لا يمكن أن تحوّل بصورة آمنة, لأن اللغة المنقول إليها لا تقبل تلك الأدلوجات وتلك الرؤى .ثم إنّ اللغة تتبع شعوبها من حيث القوّة والضعف. فمن يجرؤ أن يقول اليوم أن أدبا ما يكتسب شهرة عالمية ويصير من الآثار الكبرى إذا ترجم إلى اللغة العربية ؟!! حتى العرب أنفسهم لا يقبلون ذلك .لكننا قد نَسم عملا ما بالعالمية, إذا ترجم إلى الفرنسية أو الانجليزية، لا لشيء إلا لأنّ هذه الأمم التي تمتلك تلك اللغات أقوى من الأمة العربية ومن غيرها من الأمم، لذلك فإن عالمية الأدب لا يمكن فصلها عن بعدها السياسي والإيديولوجي.

٤١- إشكالية العالمية ومقاييسها بين المركز والهامش :

إنّ المدقّق في مفهوم العالمية في الأدب يرى أنّه لا يخرج عن المركزية الغربية، تلك الجهة تعدّ نفسها المركز في كل شيء فلا تعترف بأدب ما بأنه أدب عالمي، إلا إذا نشر بلغتها وحمل رؤيتها و إيديولوجيتها . فالدعوة إلى عالمية الأدب نشأت في أوروبا وتمركزت فيها ثم في أمريكا فيما بعد, و أصبح الأدب العالمي يقصد به بالدرجة الأولى ما كتب بالإنجليزية أولا ثم بالفرنسية ثانيا, وهل هناك نصّ بلغ مصاف العالمية دون أن يكتب بهاتين اللغتين أو أن يترجم إليهما على الأقل ؟! ثمّ إنّ العالمية –كما يشير شكري عيّاد- "تعني لدى الغربيين الأمم الغربية أساسا, والأدب العالمي عندهم يقابل الآداب القومية, وهي الآداب الأوروبية الكبرى, الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والإسبانية, وربما ضمّت إليها بعض الآداب الثانوية كالبرتغالية والرومانية.هذا بالطبع إلى جانب التراث اليوناني واللاتيني, وحظّ بقية العالم من هذا الأدب العالمي لا يعدو قطعا متفرقة تبدو وسط محيطها الغربي كالزائر المجهول "[1] وخاصة آداب الشعوب الضعيفة المستعمرة .لذلك فإن هذا المفهوم هو مظهر من مظاهر الهيمنة والسيطرة وفرض التبعية . وتقسيم العالم إلى مركز وهامش يمثل الأوّل أوربا وأمريكا, بينما يمثل الثاني بقيّة العالم، فلا تختلف العالمية في الأدب عن مفهوم العولمة في السياسة والاقتصاد .

لقد كرّست الثقافة الغربية دلالة العالمية بوصفها لصيقة بما يصدر عنها أو يتصل بها, فكثير ما تلمّح إلى ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فمثلا عبارات: روائع العالم, أو مختارات من الأدب العالمي، أو الآداب العالمية ...وغيرها تحيل- في الغالب – إلى الأدب الغربي "ففي مقدمة المختارات التي نشرتها دار نشر نور تون الأمريكية عام١٩٥٦م بعنوان "روائع العالم World Masterpieces" تؤكّد العبارة الأولى ودون أدنى اعتبار للمفارقة التي تنبني عليها العبارة "أن روائع العالم مختارات من الأدب الغربي" [2] وبالتحديد الأدب الأوروبي, ولمعرفة تأصّل هذا الاعتقاد وهذا المفهوم في أوروبا، يمكن الرجوع "إلى أول معجم أدبي أُلّف في هذا القرن وسوف نجد أنه يضمّ ألفا و مائتي اسما من بينها –إذا استبعد التوراة –سبعة و خمسون فقط غير أوروبيين من بينهم ثلاثة أتراك, واثنا عشر فارسيا و اثنان وعشرون عربيا, وخمسة عشر هنديا و خمسة صينيين " [3] وهو ما يؤكّد بشكل صريح مفهوم التحيّز والتمركز الغربي بشكل عامّ والأوروبي بشكل خاص .

لذلك، فإن عبارة العالمية في الأدب عادة ما تنصرف دلالاتها إلى بعض أقطار العالم دون غيرها، هذه الأقطار التي تسعى جاهدة إلى السيطرة والاستيلاء, ومن ثم فرض معايير العالمية من منظورها, وحسب رؤيتها، ولعلّ أهم تلك المعايير – كما يشير

---

[1] .سعد البازعي: وجوه العالمية –قراءة في متغيرات الانتشار،كتاب :الأدب العربي و العالمية ص ص٦٧-٦٨.

[2] . ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،٢٠٠٥، ص١٨٨.

[3] . الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن، ص٦٣٩.

جابر عصفور-"مبدأ المشابهة, الذي يفرض على أدب الهوامش تشبّهه بأدب المركز, وإلا خرج من جنة العالمية الأدبية "[1] لكن الأدهى من ذلك أن مثقفي الهامش, قد ركنوا لهذه المعايير وصوّتوا عليها في صورة استسلامية سلبية انقيادية, دون حذر من أيديولوجيتها المسمومة. بل صاروا ينتجون أعمالهم وفقا لتلك المعايير سواء عن وعي أو عن غير وعي، دون حساب لخصوصيتهم الثقافية ولا لانتماءاتهم الحضارية.

بهذا المعنى يصبح الأدب العالمي هو ما أنتجه الغرب، أو المنتج على طريقة الغرب والمنسوج على منواله، يؤكّد هذا الرأي الناقد جابر عصفور, حيث يربط بين مفهوم العالمية وبين ما يسميه بـ "الاستشراق الجديد" هذا الأخير الذي يربطه بأيديولوجيا الهيمنة والسيطرة, أو ما يُسمّى بمصطلح "العولمة "حيث يهدف كل من الاستشراق الجديد في بعده الأدبي والثقافي, والعولمة في بعدها السياسي والاقتصادي "إلى تحقيق هدفين : أولهما إبقاء صورة الشرق المتدنّي الغريب و العجيب، و المتخلّف و المقموع في أذهان الغربيين تبريراً لضرورة الهيمنة الاستعمارية على هذا الشرق، والإبقاء على نهب ثرواته الطبيعية، وثانيهما: إيهام أبناء هذا الشرق العجيب بتخلّفهم الأبدي الذي هو مصدر الإعجاب بهم, والفتنة بعوالمهم, و ذلك بما يبقي الشرق المتخلّف على تخلّفه مصدرا لثروات منهوبة ومتحفا لعجائب البشر وغرائب عوائدهم"[2] فمفهوم العالمية في الأدب ومفهوم الاستشراق القديم منه والجديد، كلها مظهر من مظاهر العولمة في بعدها السياسي والاقتصادي، بل إنها أكثر مكرا ومراوغة, و أحدث أساليبا و أقوى نفوذا بحسب تعبيره.

لذلك فإنّ الحديث عن عالمية الأدب يعني -بشكل مباشر أو غير مباشر- التحيّز لجهة معينة . هذه الجهة في الوقت الراهن هي أوروبا وأمريكا . و الأفضل أن نتكلم عن آداب العالم لا عن الأدب العالمي, لأن أهمية الآداب ومن ثم الثقافات, تنبع من اختلافها و قدرتها الخلاقة على إبداع مغاير لما هو سائد, لأن التشابه يعني أن هناك مركزا تعود إليه بقية الثقافات, ومرجعا تستند إليه بقية الآداب, وفي ذلك إقصاء واستبعاد للأطراف الضعيفة, وهو ما يخلق مبدأ التبعية الثقافية . وقد وجد هذا المبدأ وراح ضحيّته الكثير من الشعوب, خاصّة منها شعوب الوطن العربي .

رغم الشبهة التي تتلبّس مصطلح عالمية الأدب, و رغم مركزية معايير الآثار الخالدة أو الأعمال الكبرى, إلا أن هذه المفاهيم لا تزال تشقّ طريقها في الساحة الأدبية, النقدية منها والإبداعية, والآداب العالمية هي تلك التي تعترف بها الذائقة الأوروبية والأمريكية، والمكتوبة بلغتها أو المترجمة إليها, وقد اقتنعت بقيّة الأطراف بهذا الرأي, رغم الانتقادات الجادّة لكنها مازلت مشاريع ورقية .مثالنا في هذا المقام التراث السردي العربي الذي شكّل محور دراستنا هذه.

<u>٢- عالمية السرد العربي القديم :</u>

<u>٢-١-ألف ليلة وليلة :</u>

تعد الليالي العربية من أكثر النصوص العربية التي أعلت من شأن الأدب العربي في نظر الآخر, ومن أكبر الدوافع التي جعلت هذا الآخر يقبل على نبش الأدب العربي وثقافة الشرق بصفة عامّة يقول : "لقد ساهمت الليالي في تطوير نزعة الرحلة إلى الشرق, وبالمقابل دخل هذا الشرق إلى الأدب الأوروبي منذ ترجمة جالاند A.Galland, يتعذر إحصاء الكتّاب الذين أعادوا كتابة

---

[1] . جابر عصفور: عالمية النزعة الاستشراقية ، صحيفة الحياة .جوان ٢٠١٠، مصر، ص ١١.

[2] . المرجع نفسه، ص ١٢.

هذه الحكاية أو تلك من حكايات، وهاهو "جوته" أحد أعمدة الأدب الألماني، وواحد من كبار كتاب الأدب العالمي يستحضر شهرزاد في بعض أبياته من مسرحيته الرائعة "فاوست" حيث يقول على لسان أحد أبطالها:- و كله رضى و سرور على القدر الذي لاقاه بشهرزاد :-

"أيّ حظّ طيّب هذا الذي قادك إلى هنا ؟!

مباشرة من ألف ليلة وليلة ؟

لو استطعت أن تتشبه بشهرزاد في خصوبة عطاها !!

لوعدتك وعدا صادقا بأسمى الهدايا ." [1]

وفي موضع آخر يعترف- جوته- بكلّ تواضع واحترام، بأنّه تلميذ شهرزاد، وأنها أستاذته الفاضلة ذاكرا إياها بالاسم حيث يقول "فأنت ترى في شهرزاد معلّما" [2] بل أكثر من ذلك فهو يدعو بأن تتخذ أستاذة للأدب والإبداع لكل فنان، ولقد كانت كذلك بالنسبة للكثير من الأدباء والفنانين والكتاب ،تكفينا عبارة ستاندالStendal حيث يقول "إنني شغوف بألف ليلة وليلة وإنها لتحمل ربع ما يحتوي عليه فكري. " [3]

وليس جوته وحده من أعجب بالليالي العربية وحاكى شهرزاد في فنها وإبداعها، بل غيره كثير ويمكننا أن نذكر بعض المؤلفات المقلدة لألف ليلة وليلة في الأدب الفرنسي أولا وهي :

-"ألف يوم ويوم لـ: بيتي دولاكروا١٧١ م.

-ألف ربع ساعة وربع ساعة لـ: جوليت١٧١٤م.

- ألف فضل وفضل لـ: مونكريف١٧١٧م.

-أسفار ومغامرت سرنديب الثلاث لـ: دوميلي١٧١٩م.

-ألف أمسية و أمسية لـ جوليت١٧٤٩م" [4] والقائمة طويلة حتي وقتنا الراهن .

أمّا في الأدب الإنجليزي فبصمة التأثير لا تختلف عمّا كانت عليه في الأدب الفرنسي ومن تلك المؤلفات التي تحاكي حكايات شهرزاد نذكر :

-"الرسائل الشرقية للسيد رابي. كتبها جيمس نوبل وقد طبعت في أدنيرة عام١٨٣م.

- قصص خرافية شرقية: وقد طبعت في أدنيرة عام١٨٣م.

- مغامرات هارون الرشيد للكاتبة ذات الاسم المستعار ماري بادل(الآنسة مانيتك) و قد طبعت في لندن عام١٨٥م.

---

[1] .كاترينا مومزن: جوته والعالم العربي، تر: عدنان عباس علي، مراجعة: ع.الغفار مكاوي، د.ط ، منشورات عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٥، ص٢٩.

[2] .المكان نفسه .

[3] مقدمة ألف ليلة وليلة ،ج١، د. ط، موفم للنشر، الجزائر،١٩٩٤. ص ٤ .

[4] . شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في ق١٨، دط، دار الغريب للنشر والتوزيع، د.ت، ص٩٠.

-ألف يوم ويوم وقد قدمت له الآنسة باردرو وقد طبع في لندن عام١٨٥٧ م وقد نقل عن كتاب يحمل نفس العنوان بالفرنسية .

-ألف ليلة وليلة الحديثة : وقد كتبه آرثر أباكيت مع لنلى سامبرون و طبع في لندن عام١٨٧٧ م."[1] والقائمة طويلة ولا يمكن حصرها، هذا فضلا عن الترجمات الكثيرة والمتعددة، فمنذ ترجمة جالاند بين عامي١٧٠٤-١٧١٢م تهاطل المترجمون على هذا الكتاب.من تلك الترجمات نجد: ترجمة إدوارد وليام بين عامي١٨٣٨-١٨٤١م, وترجمة جون فاين وقد اهتمّ بالنماذج الشعرية وترجمها شعرا وطبع في نيويورك عام١٨٨٥م, وترجمة السير ديجارد.ف.بيركونوطبع عام١٨٨٥م وغيرها كثير لا يتسع المقام لذكره.

لقد امتدّ تأثير ألف ليلة وليلة إلى تغيير وضع المرأة في المجتمع الأوروبي في ذلك القرن, القرن الثامن عشر يقول لومبيرlampére:"إن شخصية شهرزاد أثّرت تأثيرا حاسما في تاريخ المرأة الأوروبية، وجعلت من القرن الثامن عشر أعظم القرون في حياتها، وكان لجمالها وثقتها في نفسها، وتصدّيها وحدها لشهريار الذي عجز كل الرجال أن يوقفوه واستخدامها لسلاح الأنوثة والمعرفة معا، كان لهذا كله, أثر كبير في تكوين شخصية المرأة الأوروبية "[2]. بل والغربية بصفة عامة.

لقد غيّرت شهرزاد نظرة المجتمع الغربي إلى بعض القضايا الفلسفية، وبعض الممارسات الاجتماعية، وكذا بعض المشاعر النفسية التي يصعب تغييرها، من تلك القضايا والأفكار، فكرة الحبّ التي بنيت عليها الليالي العربية. يقول لمبير مضيفا :"إن فكرة الحب في أوروبا، لم تعد بعد ظهور ألف ليلة وليلة كما كانت عليه قبلها، فقد كان "ديكارت "منذ القرن السابع عشر قد حوّل بفلسفته شعور الحب إلى شعور عقلي محسوب النتائج، وكان"كورني" قد أخضعه لفكرة التقاليد الكلاسيكية، وأصبح عند راسينJ.B.Racine لونا من الضعف .لكن ألف ليلة وليلة جعلت الحبّ مصدر المتعة الحقيقي، حيث يبدو القانون الطبيعي سيّدا يعلو على كل الحواجز التي تحول بين الكائن البشري وبين تحقيق ذاته"[3] بل أكثر من ذلك فكتاب ألف ليلة وليلة قد علّم الأوروبيين الكتابة الأدبية الحقّة، البعيدة عن المباشرة والسطحية والتصريح في توصيل الأفكار والرؤى، وإنما ذلك يأتي عفوا ومن دون تكلّف .كما عبّر عن ذلك ناقد فرنسي قائلا:"إنه سوف يظل كتاب ألف ليلة وليلة من خلال سحره، الكتاب الوحيد في الأدب العالمي –دون شك –الذي نرغب عندما ننتهي من قراءة صفحته الأخيرة ,أن نبدأ فيه من جديد والذي يتميز بأنّه أفضل نص يبلّغ رسالة دون أن يبدو عليه على الإطلاق أنه يريد ذلك "[4]. وذلك لفرادتة وأدبيته وإبداعه المتميز. ولو لم يكن كذلك لما استطاعت شهرزاد أن تروّض شهريا، وتقتل بذرة الشرّ التي عشّشت في داخله لسنين طويلة .

و من ملامح تأثير هذا النص الخالد على الفكر الفرنسي مثلا، أن هذا الأخير ومنذ ترجمة الليالي بدأ الاهتمام بدراسة الشرق، بتاريخه وحضاراته ودياناته وآدابه، بعد أن كان متنكّرا له وساخرا منه . فقد كتب "لامارLamare" ١٧٠٨م "قائلا :" كنّا نظنّ من قبل, أن المجد التاريخي محصور في الإغريق والرومان, لكن بعد أن قرأنا الشرق, نستطيع أن نقول أن الرقي والعلم يوجدان في كل مكان "[5] بل وفي أيّ زمان, وعند كل الأجيال على اختلاف دياناتها ومعتقداتها، وسلالاتها وأعراقها . وبذلك تكون الليالي قد مارست سحرها على جلّ الأدباء والدارسين الأوروبيين الذين لا يتردّون في التصريح بالإعجاب بها، بأسلوبها وأفكارها

. داود سلوم: الأدب المقارن–في الدراسات المقارنة التطبيقية –ط١،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،٢٠٠٣، القاهرة، ص ص١٥٧.١٥٨. [1]

. أحمد درويش: نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي،د.ط،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة مصر،٢٠٠٢، ص١٨٥. [2]

. المرجع نفسه، ص١٨٥. [3]

. المرجع نفسه، ص ١٨١. [4]

. المرجع نفسه ، ص١٨١. [5]

ورؤاها . من هؤلاء نذكر القاصّ الفرنسي فولتيرVoltaire الذي يقول :"لم أصبح قاصّا إلا بعد أن قرأت الليالي أربع عشر مرة ...و كم أتمنى أن أفقد ذاكرتي حتى أستعيد حلاوة القراءة الأولى"[1].وفي هذا السياق يقول المستشرق جيت:"إنه لو لا كتاب ألف ليلة وليلة لما كان قد ظهر أمثال روبنسون كروزو، ورحلات جوليف، ولولاه لكان الأدب الإنجليزي أفقر ممّا هو وأتعس "[2]. ومثل هذه العبارات تتردد كثيرا في حقل الدراسات الغربية لهذا الكتاب.

ولعلّ سبب هذا الإعجاب هو الصدق الفني الذي يوهم بالواقعية لحكايات شهرزاد، فقد مثّلت الشرق بعاداته وتقاليده، ومعتقداته، وكل ما يتّصف به الإنسان العربي من صفات الكرم والضيافة والإيثار, والشجاعة والإقدام والفداء، والتضحية والوفاء، وغير ذلك .فقد نقلت شهرزاد الشرق إلى المجتمع الأوروبي . الشرق بروحانيته وخرافاته وكذا بأزقّتة وحاراته وكهوفه، وطبيعته الساحرة الخلابة، التي أسرت الإنسان الأوروبي إلى حدّ الافتتان . يقول أحد المستشرقين:" إن الحياة التي تصفها ألف ليلة وليلة، هي حياة الناس الذين يتكونون من العرب الشجعان في الطبيعة، الحكماء الكرماء، ذوي الرحمة والعطف، والذين لهم إحساس عميق بالحب والشفقة، والذين لهم ذوق فني رفيع... وذوي حساسية زائدة إلى الجمال المادي، سرعان ما تجدهم أقدر الناس على تحمل ضربات القدر دون شكوى، حيث لا يزيدون على أكثر قولهم: لا حول ولا قوة إلا بالله العي العظيم " [3] وهو ما كان غائبا في الثقافة الغربية, التي لا تؤمن إلا بالمادي والمحسوس، و لا حضور للقدر في تفكيرها .

من جهة أخرى، الطابع الإنساني الذي يميّز تلك الحكايات فضلا عن الطابع الأسطوري والخيالي، الذي زاد في جودتها الأدبية، وهو ما خلق المتعة الفنية لدى الغربيين، لذلك أكسبت هذه الحكايات مكانة في الأدب العالمي, فهذا "هرمن هيس " يعترف بأن الليالي:" كتاب لا يستغنى عنه في مجموع الآداب العالمية لأنه مصدر عظيم للمتعة " [4] الناتجة عن تلك الرحلات الخيالة الخارقة للأبطال، بمساعدة الجنّ مرّة، والسحر مرّة أخرى، كما أغرت الليالي الغربيين لحضور فكرة تفوّق الأنوثة على الذكورة .

فضلا عن تلك الخصائص التي اتّسمت بها حكايات شهرزاد و التي أغرت الثقافة الغربية، هناك صفة أخرى أكثر إغراء لعلها السبب الرئيس لهذا الانكباب، وهذا التعلّق هي صفة العجائبية، فقد تعلّق الغرب بألف ليلة وليلة من باب الغرائبية Exotique التي كانت تهيمن على الوصف والأحداث في حكايات شهرزاد كما يؤكد ذلك أحد المستشرقين حين تحدث عن العجائبي في ألف ليلة وليلة حيث يقول :"إن العجيب وبدرجة أقل الغريب ليس الوصف الذاتي لألف ليلة وليلة في عناوين أقسامها الفرعية فحسب، بل ويكمنان أيضا في صلب الوصف الذاتي للحكاية التي تشكّل الإطار الذي توجد فيه ألف ليلة وليلة." [5] وهو ما ذهب إليه الباحث "تودوروفTzvetan Todorov" إثر حديثه عن ألف ليلة وليلة فقد أشار إلى عجائبية حكايات شهرزاد وذلك بعد تحديده للجنس العجيب بأنّه " التردّد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر، وإذا قرّر القارئ أن قوانين الواقع ستظل سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة فإنه يكون أمام الغريب،

---

1. شريفي عبد الواحد : ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في ق١٨، ص١٦٢.

٢. أحمد درويش: الاستشراق الفرنسي والأدب العربي، د.ط ، ودار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٤.، ص٦٠.

٣. داود سلوم: الأدب المقارن–في الدراسات المقارنة التطبيقية– ص١٥٥.

٤. المرجع نفسه ، ص١٤٨.

5. ضياء الكعبي: السرد العربي القديم –الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥، ص٨٩.

أما إذا قرّر أنه ينبغي قبول جديد للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بها فإنه يكون أمام جنس العجيب."[1] وحكايات ألف ليلة وليلة لا تخرج عن هذا التعريف.

كل تلك الاعترافات بجودة وفنيّة تلك الحكايات تجعلنا لا نتردّد عن الإصرار على أن الليالي قد صارت مرجعا ضروريا لا يمكن إغفاله أو تجاوزه في قائمة الأعمال الخالدة، التي جالت أغلب بقاع العالم، خاصّة الأوروبي منه .فلقد مارس هذا الكتاب سلطته عل المتلقي الغربي بقوّة تشبه -ولو بدرجة معيّنة- تلك التي مارسها الكتاب المقدس, وليس هذا قولنا وإنما هو اعتراف المستشرق أويسترب Ostrup الذي يقول:"فيما عدا الكتاب المقدس لا توجد سوى كتب قليلة حقّقت انتشارا واسعا وطاقت العالم بأرجائه مثل مجموعة ألف ليلة وليلة ...لأنه يكاد لا يوجد في معظم البلدان المتحضرة من لم يقرأ هذا الكتاب بسرور، مرة على الأقل في حياته" [2] فأي مكانة تضاهي تلك التي تلي الكتاب المقدس؟ و أي مستوى من الانتشار لمؤلف يصنف مع الكتب القليلة التي تحدّث عنها المستشرق ؟!!

هذا هو مصير كتاب غثّ بارد الحديث-على حدّ وصف ابن النديم - لكنّه عند الغرب يضاهي الكتاب المقدس.

<u>٢-٢- مقامات الحريري:</u>

لا تتخلّف مقامات الحريري هي الأخرى عن ركب العالمية، فمنذ القرن الثامن عشر اكتشف الأوروبيون الحريري بفضل جهد "سيلفستر ديساسيS.D.Sasy" فقد نشر هذا المستشرق الفرنسي مقامات الحريري إلى جانب كتاب كليلة ودمنة مع شروح مستوفاة في مجلدين .

صحيح أن الذائقة الأوروبية انبهرت بألف ليلة وليلة، وفُتنت بها وتقبّلتها ضمن النصوص الخالدة، في حين اختزلت مقامات الهمذاني والحريري في البعد اللغوي والتعليمي – على حدّ وصف المستشرق أرنست رينان- فهي لا تُعنى بالقضايا الاجتماعية ولا الدينية ولا الفلسفية, كما لا تهتم بشكل كبير بالمشاكل الإنسانية الكبرى كما هو حال ألف ليلة وليلة. وإنما جلّ همّها القضايا النحوية والبلاغية المدهشة وهو ما جعل البعض يصفها بالسفسطة والبهرجة اللفظية, دون حضور لأي نوع من السرد أو الحدث الفني, وإن وجد فهو "سرد جزئي عارض, يشتغل في فراغ من أي محتوى حدثي أو فكري أو نفسي . إنه حشد من الألفاظ المتلاحقة لا تمتلئ بحدث أو أي محتوى إنساني إطلاقا" [3] كل تلك المواصفات جعلت المستشرق الفرنسي لا يتردد في أن يصف المقامات بكل تبجّح وتطاول بأنها "كتاب في الظاهر, تافه في العمق والذي إذا قوّمنا شكله حسب أفكارنا الأوروبية , يتجاوز كل ما يمكن في مجال سوء الذوق " [4] لكن كلّ ذلك لم يمنع تهافت المترجمين على هذا الكتاب. من هؤولاء المستشرق لومسدن Lomsden, وكونسان دي بورسفالC.D.Perceval, وأرنست فردريك روزلومر ...وغيرهم فقد ترجم هذا الكتاب وشرح في الانجليزية والألمانية والفرنسية مثال ذلك "سالمون مونك" أحد تلامذة "سيلفستر دي ساسي" الذي حرص على أداء أسلوب المقامات لا

---

[1].المرجع نفسه ، ص٩٣.

[2].شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في ق١٨، ص٧٨.

[3].نادر كاظم : المقامات والتلقي – بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث – ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣، ص٢٦٩.

[4].المرجع نفسه ، ص١٧٠.

بمعانيها فقط، بل ترجم بعض نصوص الحريري بلغة فرنسية مشابهة للأصل, أي مسجوعة, نشرها في الصحيفة الآسيوية".[1] وإن لاقت هذه الترجمة بعض الانتقادات .

لم تكتف الذائقة الأوروبية بترجمة المقامات, ولو اكتفت لقلنا إن ذلك يدخل ضمن عمل المتخصصين من المستشرقين الذين قاموا بدراسة هذا الكتاب، لكن المقامات على غرار ألف ليلة وليلة قد تركت بصمتها على بعض الأدباء الغربيين الذين ألّفوا على منوالها وكتبوا تحت تأثير إلهامها وإيحائها, إلا أن تأثيرها أقل بكثير من تأثير الليالي, لكن التأثير واقع . من ذلك" أنّ كاتبا يهودي الأصل اسمه "يهودا الحزيري" ترجم مقامات الحريري إلى العبرية ثم ألّف بدوره بهذا اللسان خمسين مقامة" [2] ولم ينته تأثير الحريري على هذا المؤلف اليهودي عند هذا الحدّ , بل إن هذا الأخير قد حاكى الحريري بشكل كبير حتى أنّه تشبّه به في فكرة الطلب التي كانت سائدة في السرد العربي القديم. فالحريري كما يصرح في مقدمة المقامات, قد كتب مؤلفه تلبية لطلب "ممّن إشارته حكم وطاعته غنم " [3] والأمر نفسه نجده عند هذا اليهودي الذي"يذكر أنه لم يؤلف كتابه من تلقاء نفسه, و إنما بأمر من جهة ما غامضة " [4] ولا ندري ما حقيقة هذه الجهة الغامضة, هل هي حقيقية أم هو ادّعاء كادّعاء الحريري؟!!

لقد انتشرت المقامات أيضا على غرار الكتب العالمية في الكثير من البلدان و تلقتها الكثير من الشعوب كما يقول"أرنست رينان"- ولا ندري أهو يمدح أم يذمّ هذه المرة -" قليلة هي الكتب التي مارست تأثيرا أدبيا بهذا الامتداد كما مارسته مقامات الحريري، من الغولكا حتى النيجر ومن الكنج حتى مضيق طارق، كانت هي النموذج الشغوف بالأدب ونموذج الأسلوب الجيد بالنسبة للشعوب التي اعتنقت مع الإسلام لغة محمد" [5] صلّى الله عليه وسلم.

إن البعد الواقعي للمقامات ودقّة تصويرها للحياة الاجتماعية، دفع بالكثير من الأسبان إلى أن ينحوا منحاها في هذا الأمر، بدل أن يسيروا على منوال قصص الرعاة المثالية التي عملوا على القضاء عليها. وفي المقابل التقريب بين القصة وواقع الحياة، وأثّروا بذلك تأثيرا قويّا في كتاب القصّة في الآداب الأوروبية الأخرى، فقد غذّت مقامات الحريري قصص الشطار Picaresgue الإسبانية كما يؤكّد أغلب الباحثين "وممن تأثر بهم في الأدب الفرنسي "شارل سورل " Charles Sorel في قصته" تاريخ فرانسيون الحقيقي الهزل"وقد نشرها في باريس عام١٦٢٢م, وهي أول قصّة من قصص الشطار في فرنسا وعلى لسان شخصية "فرانسيون "يهجو العادات والتقاليد بواسطة أشخاص من المتسوّلين، وقد كانت هذه القصة وأمثالها أصلا لما سلكه الكاتب الفرنسي "لوساج"Le Sag في قصته "جان بلا"التي ظهرت طبعتها الكاملة في فرنسا عام١٧٤٧ موفيها يهجو العادات والتقاليد على لسان البطل الذي سميت القصة باسمه .كما انتفع بهذا الاتجاه –الأقرب إلى الواقع- الكاتب الفرنسي الآخر"جوتييه" Gauthier في قصته التي عنونها "موت الحب mort d'amour "التي ظهرت في باريس عام١٦١٦م وفيها يصور حب راع نفعي غليظ الطبع وراعيته في صفتهما الحقيقية بين الرعاة الحقيقيين وهو الحب الذي لا مثالية فيه. [6]

---

[1]. أنور لوقا: ظلال على الأدب العربي في العالم :مؤتمر الأدب العربي و العالمية ،المجلس الأعلى للثقافة، ص٧٩.

[2]. عبد الفتاح كيليطو: الأدب والارتياب ، ط١، دار توبقال، المغرب،٢٠٠٧، ص١٤.

[3]. الحريري : المقامات ، مقامات الحريري، شرح وتقديم: عيسى سابا، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦، ص٥.

[4] . عبد الفتاح كيليطو: الأدب والارتياب ، ص١٤.

[5]. عبد الفتاح كيليطو: من شرفة ابن رشد تر: ع.الكريم الشرقاوي، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، ٢٠٠٩ ، ص ٤١.

[6] . غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص ١٧٥.

وهكذا إذا استطاعت المقامات العربية أن تثير إعجاب الأديب الأوروبي، و تجعل من حياة مشرديها موضوعا للقصص الأوروبية, ولعل من أكبر الأدلّة على ذلك الإعجاب هو"أن جوليت Geullete كان يؤلف القصص وينسبها إلى التراث الشرقي ليضمن إقبال الناس على شرائها"[1], هذا فضلا عن مساهمتها في القضاء على قصص الرعاة وقيام قصص العادات والتقاليد في معناها الحديث, وبذلك خلت القصة من العناصر العجيبة الخارقة، واتخذت من الحياة الواقعية مادة ثرية لموضوعاتها.

٣-٢- رسالة الغفران :

إذا كانت ألف ليلة وليلة قد أغرت القارئ الأوروبي وأثارت فضوله للتعرّف عليها والتجوال في عالمها السحري المدهش, والافتتان بها إلى حدّ المحاكاة, وإذا كانت المقامات قد مثّلت محطّة أخرى حطّ عندها بعض المستشرقين المتخصصين في دراسة الأدب العربي, فإنّ ما أكسب رسالة الغفران شهرة أدبية سواء لدى الذائقة العربية أو الغربية, هو اقترابها من ملحمة خالدة اسمها "الكوميديا الإلهية " للكاتب الإيطالي الشهير "دانتي" و إلا فما أكثر رسائل المعري كرسالة الجن، ورسالة الملائكة وغيرها, فلماذا رسالة الغفران بالذات ؟! رسالة الغفران لاقترابها من الكوميديا الإلهية التي يُفترض أن هذه الأخيرة قد تغذت منها, ومن طابعها الخيالي الواسع, خاصة في فكرة الرحلة الخيالية إلى العالم الآخر حيث الجنة والنار أو الجحيم والفردوس بتعبير دانتي, رغم أن أغلب الدارسين يشكّون في أن دانتي اطّلع على الغفران أو حتى تلمّسها, لكن التقريب بين العملين كان له تأثير سحري مباشر إلى حدّ الإيهام أن الغفران قد أثّرت في الكوميديا الإلهية ، وإن قال المستشرق "بلورBloor "بأن الكوميديا الإلهية, كانت الخلاصة الشعرية للقرون الوسطى, بل إنها كانت أكثر ممّا نتصور, إذ أنها تحتفظ بانعكاس الحضارة الإسلامية و طابعها التي كانت القرون الوسطى عصرها الكبير" [2] فإنه يقصد حادثة الإسراء والمعراج, لكن نتيجة اندماج النصين –الكوميديا والغفران– في حقل الأدب من جهة وتشابههما من جهة أخرى, في حين تندرج الإسراء والمعراج في ما يعرف بالتاريخ الإسلامي, نتيجة لذلك فقد انحاز الحديث عن تقارب العملين رغم عدم التحقّق من ذلك دون التفات بشكل كبير إلى تأثير المعراج .

لقد صارت الغفران منذ ذلك الوقت "محط عناية ورعاية الكثير من الدارسين الغربيين حتى أن المستشرق "آسين بلاثيوس Asin Placios"عقد مقارنة بين العملين في فصل من كتاب له مشهور, تحدث فيه عن بعض أوجه الشبه بين تمثلي كل من المعري ودانتي للآخرة ، وقد بين في هذه الدراسة المصادر العربية والإسلامية لملحمة دانتي، حيث شرح هذا المستشرق كيف تأثر دانتي تأثيرا مباشرا بقصة الإسراء و المعراج, وأيضا مدى استفادته من مصادر عربية صوفية أخرى من أهمها "الفتوحات المكية " لابن عربي . [3]

وفي الكوميديا الإلهية نفسها إشارات تؤكّد اطّلاع دانتي على الثقافة العربية الإسلامية من تلك الإشارات "التشابه العجيب بين المثول القدسي أمام الله في ملحمة دانتي وفي قصة المعراج, فرؤية الله في ملحمة دانتي تتم فيما وراء السموات إذ تتم في السماء الثامنة، حيث عرش الله تحيط به تسعة صفوف دائرية من الملائكة، لا ينقطعون عن ذكر الله في ألوان وأنوار يغشي الأبصار ...وهنا لا يستطيع دانتي الإبصار ...حينها يشعر قلبه بنوع من النشوة والراحة الروحية تغزو جوانب نفسه . و هذا

---

[1] طه ندا: الأدب المقارن، د ط ١، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، د.ت ص٢٥٦.

[2] داود سلوم : الأدب المقارن، ص٢٨٥.

[3] غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص١٣٩.

الوصف مطابق لما في قصة المعراج." [1] والأمثلة كثيرة لا يتسع المقام لذكرها . ولعل ذلك هو الذي خلق التشابه بين الكوميديا الإلهية ورسالة الغفران، دون صلة تاريخية بينهما، ذلك أن مصدر إلهامهما واحد هو الإسراء و المعراج لذلك تقاربت أحداثهما .

وهذا شارل بيلا C.Pellat–كما ينقل الناقد عبد الفتاح كيليطو – يقولها صراحة أن الغفران "كتاب مثير للاهتمام لقرابته من الكوميديا الإلهية " [2]، فلا يحمل المعري قيمته في ذاته ولا في أدبه وفنّه، وإنما – بحسب هذا المستشرق- في نسبه واقترابه المحتمل من دانتي، فلولاه لما كان له أدنى شأن لا من قريب ولا من بعيد.

لقد ولدت الغفران ليس في القرن الرابع للهجرة، لكنها في ذهن الكثيرين هي توأم الكوميديا الإلهية, هذه الأخيرة التي جاءت متأخرة عن الغفران بثلاثة قرون، لكنها هي التي نفخت فيها الروح وبثّت فيها الحياة، إذ أخرجتها من عزلتها الطويلة ورفعت من ثمنها لدى فئة واسعة من المتأدبين العرب وغير العرب على حدّ سواء .

ورغم انحيازية هذا الموقف ضد الغفران وضد المعري الذي صار لا يُقرأ إلا بوصفه تابعا لدانتي و مقلّدا له، و سابقا لعهده سواء في وعي الذاكرة الثقافة العربية، أو في ذاكرة الثقافة الغربية، إلا أن ما يُغفر لهذا الموقف أنّه أعاد الحياة لرسالة لغفران، وأكسبها مكانة عالمية إلى جوار ملحمة دانتي الشهيرة والعظيمة, تلك الرائعة الأدبية التي تمثل أحد أعمدة الأدب الإيطالي، وهكذا سيخلد المعري ما خلد دانتي وما خلدت كوميديته.

٤٢- بخلاء الجاحظ :

رغم أن نموذج البخيل في الأدب العربي مرتبط بالجاحظ، فهو يكاد أن يكون الوحيد الذي استطاع أن يكشف خفاياه، ويفضح حيله ومكره، و يغوص في خبايا نفسه المليئة بالشحّ وحبّ التملّك, ورغم سمّو هذا الموضوع وارتباطه بالقضايا الإنسانية الكبرى والخالدة خلود الإنسان، إلّا أن ذلك لم يمنحه سوى مكانة كتلك التي مُنحت لرسالة الغفران ونعني بذلك التبعية لنص مشابه له .

فهذا المستشرق "شارل بيلا "الذي كان معجبا أشدّ الإعجاب بالجاحظ حتىّ أنّه صار مرتبطا به، لشدّة تركيزه عليه فقد خصّص الجزء الأكبر من نشاطه العلمي لهذا المؤلف، فحقّق رسالة التربيع والتدوير وترجم كتاب البخلاء، وكتاب التاج ورسالة القيان، كما نشر عدّة أبحاث درس فيها مختلف جوانب حياة الجاحظ و تفكيره لكن هذا الإعجاب وهذا الاندهاش، ليس لأن الجاحظ كاتب كبير، أو واحد من أعمدة الأدب العربي القديم، أو لأنه استطاع أن يطرق موضوعا لم يطرقه أحد من العرب قبله ولا بعده، أو أي شيء من ذلك، وإنما لأن وشائج قربى تربطه بالأدب الأوروبي ف"بيلا" لم ينبهر بالجاحظ إلّا لأنه "أقرب إلى الإنسيين Humanistes – الأوروبيين – من أمثال إيرازم Erasm , رابلي F.Rabelais مونتيني Montaigne" [3] ولو لم يكن كذلك لما كان له أدنى شأن، بل لعلّ أدبه كان ممن يسبب الملل كغيره من الكتب العربية -على حد إشارة هذا المستشرق في مقدمة كتابه "بيئة البصرة وتكوين الجاحظ"- لكن قرابته من الكتاب الأوروبيين شفعت له وأخرجته من دائرة الملل .

---

[1] . المرجع نفسه، ص١٣٢.

[2] . عبد الفتاح كيليطو: منامات المعري، فكر ونقد، ع٢٨، المغرب، د ت، ص٠١.

[3] . عبد الفتاح كيليطو: لن تتكلم لغتي، ط١، دار الطليعة، بيروت لبنان،٢٠٠٢، ص١٩.

بمثل هذا المعيار حكم على الكثير من النصوص العربية ، فشارل بيلا في كتابه "اللغة العربية و آدابها يقول عن "مثالب الوزيرين" لأبي حيان التوحيدي "إنه كتاب هجّاء تذكّر بعض صفحاته بلابروبير "أما كتاب الساق على الساق فهو" نقد لمجتمع الشرق الأدنى متأثرا برابلي"[1]. والغريب في الأمر أن هذا المعيار, هو نفسه الذي تقيس به الثقافة العربية آدابها.كمثال يؤكد ذلك عملية المقارنة بين الجاحظ ونظيره الأوروبي موليير Moliere فيما يخص موضوع البخل . من تلك الدراسات مقال : البخيل والبخلاء بين الجاحظ وموليير –دراسة مقارنة لأنموذج البخيل بين الأدب العربي و الأدب الفرنسي – لـ : صالح نصر المنشور في مجلة الموقف الأدبي عدد٣٨٤ نيسان٢٠٠٣.وكذا كتاب نموذج البخيل في الأدب العربي والأدب الفرنسي لـ: عفيفي محمد الصادق المنشور عن دار الفكر . لكن ما يلاحظ على تلك الدراسات وغيرها أنها دائما تقرّب الجاحظ من موليير رغم الفارق الزمني الكبير بينهما والذي يفرض العكس . حيث تتردد عبارات كثيرة تؤكد ذلك، كعبارة "لو عرف الجاحظ المسرح اليوناني لكان موليير العرب"وما شابه ذلك . ليس ذلك مقصور فقط على الجاحظ بل يشمل أغلب أدباء العرب القدامى وحتى المحدثين.

خلاصة القول، إن عالمية السرد العربي القديم لا تنبع من ذاته كأدب رفيع أو أدب إنساني عظيم وإنما تنبع من قرابته من الأدب الأوروبي، وهو ما قلّل قائمة الأدب العربي القديم الحائز على وسام العالمية ، إذ لا نجد سوى ألف ليلة وليلة و بعض أشباه الأدب الأوروبي وهذا الموقف ليس خاصا بالثقافة الغربية فحسب، بل هو موقف الكثيرين من المثقفين العرب أيضا، و هو ما شكّل تذبذبا بل شرخا في وعي الثقافة العربية .

وهكذا إذا نستطيع أن نؤكّد مرّة أخرى, أن مفهوم العالمية مفهوم يعبّر بشكل كبير عن المركزية الغربية خاصة الأوروبية والأمريكية التي رشّحت آدابها معيارا تقاس به بقية الآداب الأخرى, و مركزا تحوم حوله بقية الثقافات، ونموذجا يُفترض على من يطمح إلى العالمية التشبّه به والنسج على منواله.

---

[1] . المرجع نفسه، ص١٨.

النثر الجزائري القديم - دراسة في المعنى والمبنى

د.شميسة غربي. جامعة سيدي بلعباس / الجزائر

لم ينسلخ الأدب العربي القديم في الجزائر من ضروب التأليف التراثي، بل راح ينهل من المشارب المتنوعة في التراث، ويشق الطريق بروية واتزان في رحاب الأدب شعره ونثره. وكما مارس الجزائريون الشعر، وكانت لهم فيه القدم الثابتة[1]، كذلك مارسوا النثر بمختلف تجلياته، وطعّمُوهُ بنفحاتٍ مميزة لا تخلو من صِدق التجربة، ولا تبعد عن البُنَى الأساسية المكونة لكل عملٍ فني. ففي استعراضٍ موجز لنوعياتٍ نثرية من الأدبِ في الجزائر العثمانية، نسجل بعض العناوين البارزة:

١- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب للشيخ أحمد بن محمد المقري التلمساني وهو في عشرة أجزاء.

٢- أزهار الرياض في أخبار عياض وما يناسبها مما يحصل به ارتياح وارتياض للمقري أيضا.

٣- فتح الإله ومنته في التحدث بفضل ربي ونعمته لمحمد أبي راس الجزائري.

٤- لسان المقال في النبإ عن النسب والحسب والحال لعبد الرزاق بن حمادوش الجزائري.

هذه .وكما أسلفتُ .بعض العناوين النثرية في التراث الأدبي بالجزائر العثمانية ويبقى الرصيد وافرا من نماذج أخرى، قد لا يكون المقام مناسبا لسردها كلها، وإنما مهدت بها للولوج إلى قراءة ثلاثة نماذج أحدها يتعلق بـ: اليتيمة البونية إعلام الأحبار.. لأحمد البوني[2] وثانيها يستحضر مقتطفات من أزهار الرياض في أخبار عياض وما يناسبها مما يحصل به ارتياح وارتياض للشيخ احمد المقري، وثالثها يُقارب نثر ابن ميمون الجزائري.

---

[1] – أحمد بن عمار الجزائري، سيدي بن علي، أحمد المقري، وقبلهم: بكر بن حماد التاهرتي، الحسن القلعي وغيرهم.

[2] – أحمد البوني . من علماء بونة وصلحائها . ذكره صاحب : تعريف الخلف برجال السلف : أبو القاسم محمد الحفناوي، الجزء الثاني ،انطلاقا من الصفحة ٣٧٦ إلى غاية الصفحة ٣٨٨، موفم للنشر ١٩٩١ وذكره ابن حمادوش في رحلته المسماة : لسان المقال في النبإ عن النسب والحسب والحال، وتحدث عن كتاب البوني في الألغاز ومداولة العلماء فيه، ومن الألغاز التي عرضها قول أحمد البوني :

ألا أيها الغادي على ظهر أجودا	يشق الفيافي فدفدا بعد فدفد
تحمل، رعاك الله، مني تحية	تحيي بها أهل المجالس في غد
وقل لهم ما سبعة خلقوا معا	وما سبعة في ثوب خز مورد
حواجبهم سبعون في وجه واحد	وأعينهم تسعون في خلق هدهد
أبوهم له حرفان من اسم **جعفر**	**وحرفان من إسمي علي وأحمد**

يقول ابن حمادوش: « فتداولناه بيننا حتى بلغ كل عالم وأديب في البلد (...) ولم نجد علما عند أحد به.» الرحلة ص ١٣٠

. ولد أحمد البوني بعنابة سنة ١٠٦٣ وتوفي بها سنة ١١٣٩، وله تآليف عديدة، أذكر من بينها: . رحلة الروضة الشهية في الرحلة المجازية.

. نظم عقيدة السنوسي السادسة.

. نظم السيرة المحمدية.

في محاولة قراءة: اليتيمة البونية، **إعلام الأحبار بغرائب الوقائع والأخبار لأحمد البوني:**

لعل أول ما يثير الانتباه في هذا الأثر الأدبي كونه نعت بأنه (مقامة)[1]، والحقيقة أنني أجدها قطعة أدبية يتيمة في عائلة الأنواع المعروفة، وربما يكون من المنطق إعادة النظر في تصنيفها وتحديد جنسيتها الأدبية.

و في قراءة أولية، يبدو أن هذا الأثر الأدبي قد بُني على فعل الشكوى بغية رفع البلوى... تلك الشكوى التي وجهها الشيخ أحمد البوني إلى صديقه: مصطفى العنابي أحد علماء الجزائر، خلال القرن الثاني عشر الهجري.

أما مضمون الشكوى فتمحور حول وشاية الخصوم ونجاحهم في مسعاهم مما جعل الحاكم يُسئ إلى أحمد البوني ويُسيء إلى صديقٍ للبوني بعزله من منصب الفتوى.

مِنْ ثَمَّ كانت الشكوى مزدوجة، مؤسسة في حقيقتها على سلطة (فعل الوساطات) بغض النظر عن تعقب الظالم، وإنصاف المظلوم..

يفتتح الشيخ أحمد البوني قطعته الأدبية بالحمدلة، واعتبار النوازل والنوائب مغفرة للذنوب، ووسام شرف للأشراف، ويسترسل بالصلاة والسلام على سيد الخلق، الذي لم ينج صلى الله عليه وسلم. هو الآخر. من الأذى والمحن: « الحمد لله الذي جعل المصائب وسائل لمغفرة الذنوب، والنوائب فضائل لذوي الأقدار والخطوب، وسلط سبحانه وتعالى على الأشراف أرباب الزور والفجور والإسراف (...) والصلاة والسلام على سيدنا و مولانا محمد (...) الصابر على الأذى و المحن...» [2].

بعد هذا الاستهلال، تتحرك المتتاليات نحو مقولة التهيئة الذهنية لتبسيط غرضية النص: «...أيها العلماء الفضلا، النبلاء الكملا، فرغوا أذهانكم، والقوا آذانكم، وتأملوا ما يلقى إليكم من الخبر الغريب، وما يرسل الله تعالى على كل عاقل أريب...» [3].

يتضح أن الخطاب موجه. في البداية. لفئة معينة، تستقيم معها التلبية السريعة لسماع الشكوى، وربما لرفع الضرر فيما بعد... والمتأمل في بنية هذه التهيئة الذهنية يكشف نظام قصر الفواصل داخل المتتاليات، ويكشف هذا التلاحق السريع على مستوى البنية السطحية في إطار من العلاقات بين الأجزاء المكونة للتعبير، وهو ما تجليه الترسيمة الآتية:

	العلماء	الفضلا	
أيها	النبلاء	الكملا	أحادية التوزيع (فواصل قصيرة)
	تناسق	توازن	

. نظم أخلاق الصوفية كالتي حواها كتاب « تنبيه المغترين » للشعراني.

. تنوير الحجا بأسرار الحجا (جمع فيه أزيد من مائة لغز، جارى به شيخه سيدي بركات بن باديس القسنطيني).

1 – مجلة الثقافة، العدد ٥٨، السنة العاشرة، ١٩٨٠، الصادرة عن وزارة الإعلام والثقافة بالجزائر، ص٣٦.

2 – المرجع السابق، ص٣٨.

3 – المرجع السابق، ص٣٨.

وتتوزع بقية الفواصل في مقولة التهيئة الذهنية على الشكلين الآتيين :

أولا:

فرغوا	أذهانكم	
ألقوا	آذانكم	استمرارية التوزيع مع الفواصل القصيرة
توازن	تناسق	

ثانيا:

و	تأملوا	ما	يلقى	إليكم	من الخبر	الغريب
وما	يرسل	الله	تعالى	على كل	عاقل	أريب
تقارب	تقارب	نتوء	نتوء	تناسق	تقارب	توازن

انحرافية التوزيع إلى فواصل متوسطة

ونتتبع بنية الفواصل في هذه القطعة الأدبية ، فنخرج من مقولة التهيئة الذهنية إلى مقولة جديدة، هي مقولة الإفراغ الانفعالي المنبثق عن الشعور بالظلم إثر مسعى الوشاية من طرف الخصوم: « بينما نحن في عيش ظله وريف، وفي أهنإ لذة بقراءة العلم الشريف، وفي صفاء من الأكدار، وهناء من صروف الأقدار، إذ سعى في تشتيت أحوالنا، وقلوبنا، وهتك أستارنا وعيوبنا، من لا يخاف الله ولا يتقيه، فرمى كل صالح وفقيه، بما هو لاقيه، واغتر في ذلك بقوم يظنون أنهم أفاضل، وهم والله أوباش أراذل، من كل مغتاب ونمام، أو مرتاب أم تمتام، ونسب لبعضنا من الكبائر والفضائح، ما تصم له الآذان، وتجمد له القرائح...»[1].

بتصفح مقولة الإفراغ الانفعالي، تبدو هيمنة البنية الوصفية عبر المتتاليات المكونة لهذه المقولة: حياة وديعة، وانشغال بالمعرفة سرعان ما ينقلبان . بسبب الوشاة . إلى تذمر وغم وكرب، يشتد بصاحبه، حتى يخرج به إلى طور الهجوم والتراشق بالشتائم: أوباش أراذل / مغتاب نمام / مرتاب تمتام.

إنها ثلاث ثنائيات متوازية، متساوقة مع الحمولة المعنوية لفعل الهجوم الذي يتصاعد محققا سلطة الإفراغ الانفعالي في متتاليات وصفية متلاحقة أخرى، يقول الناص: «...فكل شر منهم باد، في الحاضر والباد، سنوا سنن الزور والإفترا (...) وشرعوا

[1] – المرجع السابق، ص٣٩.

شرعة البهتان، والسعي بالناس للسلطان، وأدخلوا في فسادهم ذلك، من لم يشعر بفعلهم ليوقعوه في المهالك (...) فسقهم فاش بين الأنام، مد الليالي والأيام ...»[1].

إن هذه البنية الوصفية ستؤلف. فيما بعد. ترابطا منطقيا في إطار الشكل العام، حيث تتدرج في نموها حتى تخلق مقولة جديدة مبنينة على فعل «الدعاء» لكسر شوكة الخصوم: «فضراعة إليك، اللهم في تخييب آمالهم، وإفساد آرابهم وأعمالهم وتعجيل خرابهم، وتفريق أحزابهم وقطع آثارهم وخراب ديارهم ونفيهم من البلاد...»[2].

كما يبدو، جاء الدعاء غنيا بدلالاته وإيحاءاته، غنيا بتوازناته الصوتية، المتولدة عن بنية نظام الفواصل، حيث نستشعر تراجعا عن الفواصل المتوسطة إلى الفواصل القصيرة، وكأن الموقف الانفعالي يفرض التلاحق السريع، لإيجاد نوع من التناسق الداخلي على مستوى البنية العميقة المشكلة لفعل الدعاء:

- تخييب آمالهم / إفساد آرابهم
- تعجيل خرابهم / تفريق أحزابهم
- قطع آثارهم / خراب ديارهم

وكأن هذا القصر في بناء الفواصل وتلاحقها إنما هو التوق إلى الاستجابة الربانية العاجلة لنزول العقاب، وتحقيق العدالة الإلهية، التي لا يمنع انتظارها من الاستنجاد بمصطفى العنابي لرفع الأذى عن الرجلين (أحمد البوني وصديقه) وتعديل أحوالهما: «يقضي حوائج الراجين (...) ينصر المظلومين على الظالمين (...) علومه ربانية وأسراره رحمانية (...) لو رفعتم إليه هذه الحاجة، لقضاها لكم بلا توقف ولا لجاجة...»[3].

على هذا المنوال، سار الشيخ أحمد البوني في صوغ قطعته الأدبية، . التي سميتها باليتيمة البونية. وقد طعمها بأبيات شعرية مثل:

وأنت وكيلي يا قوي عليهم * وحسبي إن كان القوي موكلا[4]

ومثل :

لا عيب فيه سوى أن النزيل به * يسلو عن الأهل والأوطان والخدم[5]

وختمها بالابتهال والتضرع إلى الله لحصول التوفيق الجمعي، ورفع المعايب والمثالب، والتجاوز عن الذنوب مع ترجي قبول هذا الأثر الكتابي. وإن كان في نظر منشئه. في أسفل الدرجات: «... فإن بضاعة صاحبها في العلم مسجاة، وإنشاءاته منحطة في أسفل الدرجات»[6].

---

1 – المرجع السابق، ص٣٩.

2 – المرجع السابق، ص٣٩-٤٠.

3 – المرجع السابق، ص٤١.

4 – المرجع السابق، ص٤٠.

5 – المرجع السابق، ص٤٢.

6 – المرجع السابق، ص٤٢.

المساءلة التي نخرج بها بعد هذه المقاربة لليتيمة البونية:

- هل هذا الأثر الأدبي .فعلا. **مقامة**؟
- هل هو أحد فنون الخبر وكفى؟
- هل هو مجرد خطاب أدبي صادر عن ملكة جمالية لها ما يبررها في عصرها؟

مهما افترضنا، فإننا لن نتعدى القول بأن الناص انطلق من قيم فنية تقليدية كاعتماد السجع والاجتهاد في الانتقاء اللفظي، واقتناص العبارات المشحونة بالفعل البلاغي من مثل قوله: «... لوائح الصدق ظاهرة على صفحات أخبارك، وروائح الرجا والظفر استنشقناها من آثارك، كأنك بشير يعقوب، أو كاشف الضر عن أيوب...»[1].

بهذا تكون «اليتيمة البونية» قد وضعت داخل نظام لغوي خاص، من شأنه أن يكشف عن مقدار الأدبية فيه، وأن يرجئ مسالة تصنيفه حتى حين... أنتقل إلى المقاربة الثانية لأحد الأنماط النثرية في الإبداع الجزائري القديم وتجلوها أخبار القاضي عياض في كتابات المقري.

لا شك أن الحديث عن كتاب "**أزهار الرياض**" يومض في الذهن ذكرى تراثية راسخة... ذكرى رجلٍ من رجالات القرن الحادي عشر للهجرة، جال جولته في فضاءات عديدة: فقد كتب في الأدب، في الرحلة، في العقيدة، في السيرة، و ضمّنَ تأليفه مادّة إخبارية غزيرة؛ تشهد له بالموسوعية و بالنفس الطويل في ملاحقة "الحدث" ومعالجة أطرافه، بتدويره في حلقة استطراديه؛ تضجُّ بالأشياء و بالعلاقات و الأفعال و الأزمنة والأمكنة.. إنه يرسم آفاق تواصل كوني، في تمظهرٍ خطّي منتظم، لا يعرف الكلل، و لا يعروه الملل، و لا يجحده اليراع...

انتقى المقري ما شاء من الأخبار... فتقصاها، و لوّنها بأسلوبه الخاصّ؛ و ساقها على مئات الصفحات، ثمّ راح يهمس من خلال المكتوب بلواعج نفسه، و خبايا فكره، فازدحمت الصورة المعروضة بألوان شتّى من المتحركات، خُذْ منها ما تشتهي، وازهدْ فيما لا تشتهي...

آثرتُ الوقوف في هذه المقاربة؛ على نُتفٍ من مؤلفه: "أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، و ما يناسبُها ممّا يحصل به ارتياح و ارتياض"؛ و قد ألّفه المقري في مدينة **فاس** فيما بين ١٠١٣ه و ١٠٢٧ه تلبية لرغبة التلمسانيين في التعريف بالقاضي عياض المتوَفّى سنة ٥٤٤ه بمراكش.

انطلق المقري في لملمة أخبار القاضي الشهير، فكان العرض و معه أصناف من المحكيات، يلج القارئ من خلالها عوالم شتّى؛ تمثل في عمقها تلاحم الثقافة المغربية الأندلسية ومساهمتها في صنع و تشكيل لبِنات التراث العربي؛ ضمن مُنجز عامّ، يستدعي التأمّل والتبصر في دلائليته و فاعليته و أبعاده، ثمّ في تضافر طرائق صوغه، و هو ما يجسد ملمحاً فنياً؛ له خصوصياته في جنبات الفعل الكتابي الذي تأسّس عليه المتن.

لعلّ ما يشدّ الانتباه، تلك العناوين الإخبارية الطويلة التي شكّلت عتبات مسجوعة، أوْمأتْ إلى ما سيتم أسس عليه المتن؛ على امتداد رقعة ثمانية عناوين، حمولتها أريجٌ يعبق بنفحات الورد و الأقحوان و الآس و الشقيق والنيلوفر، و أمّا دلالاتها فإطراء و

[1] – مجلة الثقافة، العدد ٥٨، السنة العاشرة، ١٩٨٠، الصادرة عن وزارة الإعلام والثقافة بالجزائر، ص٤٢.

تكريم و ابتهاج فتمْجيد لأحد أعلام السلف؛ "عياض اليحسبي السبتي"... وفيما يلي سرد لهذه العناوين المحمّلة بالخبر قبل الشروع في سرد "الخبر"!!

١ - **روضة** الورد؛ في أولية هذا العالم الفرد.

٢ - **روضة** الأقحوان؛ في ذكر حالهِ في المنشإ و العنفوان.

٣ - **روضة** البهار؛ في ذكر جملة من شيوخه الذين فضلهم أظهر من شمس النهار.

٤ - **روضة** المنثور؛ في بعض ما لَهُ من منظوم و منثور.

٥ - **روضة** النسرين؛ في تصانيفه العديمة النظير و القرين.

٦ - **روضة** الآس؛ في وفاته و ما قابله به الدهر الذي ليس لجرحه من آس.

٧ - **روضة** الشقيق؛ في جملٍ من فوائده و لمع من فرائده، المنظومة نظم الدّرّ و العقيق.

٨ - **روضة** النيلوفر؛ في ثناء الناس عليه و ذكر بعض مناقبه التي هي أعطر من المسك الأذفر.

بِتأمّلِ "الخبر" في هذه العناوين، يستدرج المؤلفُ القارئ إلى تمثُّل خمس مقولات؛ شكّلت عصب المتن، و لخّصَتهُ من ناحية، و إلى تمثّلِ علة التكرار لكلمة: "روضة" من ناحية أخرى...

تشكلت مقولات التمثل الأول من: البدء، النشأة، المحيط، المقام (المكان)، الرحيل.

في هذا التمثل الأوّل؛ انطلق المقري بالخبر من الأصلي و تدرّج به إلى الفرعي، وما بين الأصلي و الفرعي تراكمت أفعال و علاقات و وضعيات، حقّقت في مجملها تصاعُداً حكائياً داخل منظومة ثقافية؛ هي أسيرة عصرها دون منازع.

مقولة البدء: اكتسح البدء جزآن مكثفان؛ بلغ مجموع صفحاتهما ٧٢٨ صفحة، كرّسها المؤلف لبسط أشتات، تُبرّزُها شرعية السرد، حين يستأنس صاحبه بالخبر و العيان، أو قلْ بالمُضْمر و الظاهر؛ فجاء التوزيع الإخباري مستقطباً للجغرافيا: مدينة سبتة، مدينة فاس، غرناطة. مستقطباً لأصحاب **المجالس السلطانية**: أبو عنان المريني، أبو عبد الله محمد بن يوسف بن الأحمر، مستقطباً لمتفرقات في **التراجم الأدبية**: الشريف أبو العباس، لسان الدين. مع مراجعات أدبية من الشعر و النثر، و تخريجات تعضيدية مجْلاها لوَاعج المؤلف و تعقيباته.

يقول المقري بعد مقدمة واقعة في اثنتين و عشرين صفحة؛ و تحت هذا العنوان: روضة الورد في أولية هذا الإمام الفرد « أقول، و على الله أعتمد، و من بحر كرمه أستمد: هذه ترجمة نذكر فيها أصله و محتده و أوليته و مولده. قال الشيخ الإمام الرحال أبو عبد الله محمد بن جابر الوادي آش، الملقب بشمس الدّين رحمه الله و رضي عنه: هو عياض بن موسى بن عياض بن عمرون بن موسى بن عياض (...) اليحصبي السبتي»[1].

يتعمق المقري، فيتتبع نسب القاضي عياض عند ابن الأبار و ابن خاتمة و ابن الملجوم، وغيرهم، ثم يعلن: « وكفى بهؤلاء حجة (...) و الله تعالى أعلم.»[2].

---

١ – المقري، أزهار الرياض، ٢٣/١.

٢ – المصدر السابق، ٢٧/١.

و يشرح نسبه اليحصبي، السبتي فيُرْجِعُ الأولى إلى: «... و يحصب من حِمْير وهو يحصب بن مدرك، حسبما هو مذكور في كتب الأنساب.»[1]. ويرجع الثانية إلى « والسبتي: نسبة إلى سبتة، مدينة بساحل بحر الزقاق مشهورة، و اختلف في سبب تسميتها بذلك...»[2].

بعدها يسترسل في الحديث عن هذه المدينة، فيعرض ما جاء في شأنها نثراً و شعراً ضمن صفحات عديدة، تبتعد عن الخبر الرئيس إلى تخريجات تصل حدّ إثارة مسألة "الدواة" التي كان يستعملها السلطان أبو عنان المريني، فيقول: « و قد رأيت في هذه الأيام دواة في غاية ما يكون من الإتقان و الصنعة و التهذيب (...) و هي عند بعض أصحابنا الكتاب بالحضرة الفاسية (...) و أظنها هي الدواة التي كانت لأبي عنان، و الله أعلم.»[3].

و لا ينهي حديثه عن "**سبتة**" إلا بسقوطها الذي يسوقه إلى ذكر سقوط المدن الأندلسية مثل قرطبة و مرسية وطليطلة و بلنسية وغيرها... ثم يستحضر باقة من الأشعار الموثقة لخبر السقوط و الناعية لهذه الربوع، و يعززها بقطع نثرية تحكي اختلال أمر الجزيرة بسبب الفتن بين ملوكها، و بعض ما استدعاه مثل هذا الوضع من كتابات تستنهض الهمم لصدّ النصارى و تطهير الأرض من الصليب؛ ليركن في الأخير إلى تراجم عدد من الأعلام ممن حملوا لواء التميز على العديد من المستويات، كالفقيه عمر المالكي و كابن الخطيب و ابن زمرك وغيرهم كثير... دون أن يغفل التعقيبات التي تعوّد عليها عند سرده لتراجم الأعلام.

لقد فتحت مقولة "البدء" أفق انتظار عائم في الأريحية التي أسبغها المؤلف على بطل متْنه، ومن ثم يخلص القارئ إلى التمثل الثاني و المشخصن في علة **التكرار** لمفردة: "**الروضة**" ثماني مرّاتٍ... و لعل الكاتب يرمز بهذا التكرار إلى ترسيخ فكرة أولية لدى المتلقي هي: سِحر الصيت على امتداد حياة القاضي عياض.

فلفظ "الروضة" يستدعي استحضار سلاسل من المشاهد الزاهية، مشاهد تتراقص على أوتار الطبيعة الخصبة، تلك الطبيعة المعطاء، و التي يتمثلها الذهن على هذا النحو:

- أزهار تتضوع طيبا...
- اخضرار يُبهج العيون...
- ظلال مترامية، تريح النفوس...
- خمائل متناسقة، تلطف الأجواء و تزركش الأرجاء...
- نسيم عليل يداعب الأوراق، فينبعث الحفيف و كأنه تراتيل العيد..
- مياه رقراقة تنساب في مجاري مهندسة و كأنها اللجين المذاب...
- ثمار دانية، تنعش النفوس، و تغذي العروق...
- عصافير على الأفنان، تشدو جميل الألحان...
- و بعبارة موجزة: لفظ "الروضة" يستدعي تمثل: الماء و النبات و النضارة... فهل شكل القاضي عياض ماء و نباتاً و نضارة؟

هل كان في حياته صورة لهذا الفيض الطبيعي حتى وسمت كل حركة من حركاته؛ و كل ذرة في محيطه بأنها نفحة خير عميم ؟

---

[1] – المصدر السابق، ١/٢٧.

[2] – نفسه، ١/٢٩.

[3] – نفسه، ١/٤٠.

ربما توسّل المقري بهذا التكرار، إلى تجسيد الخبر بكل جزئياته كما هي الروضة مجسدة بمكوناتها الغنية، إنها عناوين مثقلة بالعبق، مضمخة منذ البدء بعطر سيرة الرجل، حتى لكأنها إعفاء من الكاتب...يعفي به الباحث من أي محاولة للخوض في تتبع أخبار عياض بطريقة أو بأخرى... يقول المقري في هذا السياق: « ثم وقع العزم والتصميم (...) و دخلت من هذا الباب بعد أن قرعت، و أخذت في هذا الغرض، و شرعت، و شربت من ماء التصنيف و كرعت و بذرت في أرض التأليف و زرعت، هذا مع أني ما مهرت ولا برعت، و لا أتقنت لصناعة التأليف عملاً:

لكن قدرة مثلي غير خافية * و النمل يُعذر في القدر الذي حملا

و كثيرا ما خرجت من الشيء إلى ما يناسبه و يدانيه (...) و سميته "بأزهار الرياض في أخبار عياض، و ما يناسبها مما يحصل به ارتياح و ارتياض"؛ تسمية وافقت إن شاء الله معناه، و ناسبت منزله و مغناه (...) فدونك أيها الناظر روضات أزهار، و جنات تجري من تحتها الأنهار، أبوابها ثمانية (...) سما إلى محاسنها من تعلق من التاريخ بأهداب، لم أسبق إلى مثلها فيما رأيت (...) و الإنسان مغرم ببنيّات أفكاره، و إن قوبل ما صدر منه بإنكاره.»[1].

إنه "التعليل" لما سينقله الكاتب من أخبارٍ عن القاضي عياض، مهّد له بانعقاد النية، فالاستعداد المعرفي، و تبيان منهج الأداء، و الغوص في أسباب العنونة التي تعتبر في حد ذاتها نصّا مليئاً بالدلالات المفتوحة على عديد التأويلات... و قد اعتمد في كل ذلك؛ صوغاً فنياً، مُهندَساً على ملمح جمالي بناه على:

- تنضيد الفواصل القصيرة باعتماد أفعال ماضية من قبيل: دخلت، أخذت، قرعت، شرعت، كرعت، شربت، زرعتُ. و كلها تدور حول حركية المبادرة و نوعية المبادرة، ثم العزم على تطبيقها في سرد تفصيلي لسيرة القاضي "عياض"...
- توظيف نمذجة المساحيق البلاغية: حيث جرت الممارسة اللغوية في هذا المقتطف مجرى الاحتفالية بالبيان، والنسج على مناويل الاستعارة الأدبية الآخذة بتلابيب الخيال و بسبل الإنزياح عن المعيار: شربت من ماء التصنيف / بذرت في أرض التأليف. ففي الفاصلتين دلالة الباع الطويل، في تعاطي الفعل الكتابي، فالماء والبذر في دلالتهما البعيدة، عنوان انتظار غلة مستقبلية، تُؤتي أكلها متى أتقن الباذر فعله بتهيئة الأرض، مع ما في ذلك من الجهد الشاق و الذي ستطويه فيما بعد أريحية الحصاد المنشود... من هذا المنظور، يكون القارئ أمام صورة جميلة عاكسة لجدية الأخذ بالأسباب: تكوين مسبق يعقبه: « فدونك أيها الناظر روضات أزهار...» فالعبارة تكشف عن الاعتزاز الواضح بما حققه البذر، أو قُلْ بما حققه قلم المقري على صفحات أزهار الرياض في إطار نسق كتابي يتقصى "الخبر" و يلبسه فعلاً حركياً رافلاً في حلة مزركشة، تبهج العين، وتسمو بالخاطر (ماء، شرب، أرض، بذر، روضات، أزهار.) إنه و لا شك؛ الملمس الأرقّ في استلهام المعنى الذي يقدمه "الخبر" فيشكل منه لُحمة من الصعب تجاهلها.

أمّا النموذج الثالث، فيتعلق بكتابات محمّد بن ميمون الجزائري (القرن١٢ هجري) صاحب مؤلّف :" **التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية** " ويحتوي على ست عشرة مقامة .

أقارب في هذا النموذج العنصر الإيقاعي باعتباره أحد المكوّنات الاساسية في البناء العام للمقامة العربية إذ تنبني المقامات العربية على أعراف إيقاعية معينة، تطبع الخطاب بالزركشة المتولدة عن بنى التشكلات الصوتية، الخاضعة لطراز الصنعة:

---

[1] – أزهار الرياض، الجزء الأول، الصفحات: ١٥، ١٦، ١٧، ١٨.

فمن تعادل التراكيب النحوية، إلى تراكم نمط الأداء، إلى اختيار اللفظ، وتوزيعه على مساحة النص المقامي، إلى محاولة خلق سبل إبداعية، تجمعها علاقة وشيجة. من هذا كله، يمكن رصد آلية الإيقاع في العملية الإبداعية.

وإذا اعتبرنا الإيقاع هو المضي – أثناء العمل الأدبي – على نسق صوتي معين، فإن « جمال الأسلوب العربي ظل قائما إلى بعض هذا القرن على الإيقاع (...) فالخطابة العربية في أرقى عصورها، والمقامة في مسار تطورها عبر عشرة قرون من الزمن (...) اتخذت لها سيرة الإيقاع، سبيلا إلى التوصيل» "[1]".

وبناء عليه، يبرز النثر الفني كنوع أدبي يحظى بسلطة إيقاعية، لا يمكن تجاهلها أو غض الطرف عنها، مادمنا نجدها قوية المثول؛ إن على مستوى المبنى، أو على مستوى المعنى، لأن «دلالة النص ليست مفهومات فحسب، ولكنها مسموعات أيضا، وتشكيل جمالياته (...) يسهم في إنتاجها: حسن اختيار اللفظ، وحسن توزيعه، وحسن اختيار الطاقات الإيقاعية»"[2]". وكلها معطيات من شأنها خلق « نوع من الترنم أو النغم الموسيقي المتجاوب بصوت واحد» "[3]".

وإذا كانت «اللغة مستودعا للصور السمعية، والكتابة الشكل المحسوس لهذه الصور»"[4]"، فإن طريقة الأداء، تكون حاسمة في تصوير المعنى، وعندما أقول الأداء فإنما أقصد ذلك الجانب الفني الجمالي القائم على توظيف أصوات دون غيرها، وتخير صوغ إبداعي دون آخر، بغية تحقيق نوع من الانسجام الصوتي في النموذج الأدبي.

فـ «الأصوات هي اللبنات التي تشكل اللغة أو المادة الخام التي تبنى منها الكلمات والعبارات» "[5]".ومن العبارات والكلمات والحروف، تنبثق تلوينات صوتية تلتقطها الأذن، فيكون وقعها على الوجدان، وقع الماء على الظمآن، خاصة إذا اعتبرنا « وظيفة الفن الأولى هي إثارة الانفعالات الوجدانية وإشاعة اللذة الفنية بهذه الإثارة"[6]".

تمظهرات البناء الإيقاعي

الإيقاع – كما هو معروف – نوعان: إيقاع خارجي وإيقاع داخلي.

فالخارجي – وباختصار- ما قام على الوزن والقافية إذ « الوزن في النقد العربي القديم، ركن من الأركان الأساسية التي يقوم عليها بناء الشعر (...) والقافية في النقد العربي القديم كالوزن، من العناصر الجوهرية في الشعر» "[7]".

وأما الإيقاع الداخلي فهو «ما زاد عن الإيقاع الناجم عن الوزن والقافية في الشعر»"[8]". وبمعنى آخر « الإيقاع الداخلي هو حركة توليد جديد داخل النص (...) وهو جزء هام من عنصر الموسيقى (...) إن الإيقاع (...) حركة تنمو وتولد الدلالة» "[9]".

---

[1]– عبد الملك مرتاض. أين ليلاي؟ ص ١٤٨– ١٤٩.

[2] – مختار حبار. الشعر الصوفي القديم في الجزائر. إيقاعه الداخلي ووظيفته ص.٣٠.

[3] – م. السابق ص ٨٦.

[4] – فردينان دي سوسير. محاضرات في الألسنية العامة. ترجمة يوسف غازي – مجيد النصر ص ٢٧.

[5] – أحمد مختار عمر. دراسة الصوت اللغوي ص٣٤٧.

[6] – سيد قطب، التصوير الفني في القرآن ص ٢٤٢.

[7] – عبد القادر هني. نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ص ٢٣٠ – ٢٤٣.

٨ – المرجع السابق ص ٢٤٨.

٩ –يمنى العيد. في معرفة النص ص ١٠٥.

وبتوظيف الإيقاع في العملية الإبداعية ، تطفو على النص المقامي ،تلك البنية الجمالية التي تستمد شرعيتها من اقتناص ألوان البديع، أو من التكرار، وتسخير ذلك في بنية العمل الأدبي ككل.

البنية الإيقاعية المهيمنة

من مكونات الإيقاع في كتاب "التحفة المرضية" لمحمد بن ميمون الجزائري ما هو، لفظي وماهو تركيبي، وأبدأ بالمكونات اللفظية والمتمثلة في السجع والقلب والجناس.

أولا: المكونات اللفظية

١ - السجع:

جاء في تعريف السجع بأنه: « اتفاق بعض الجمل في النص أو المقاطع في الجملة الواحدة في النثر، في الحرف الأخير منها» "[1]". أو هو " تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد وهذا معنى قول السكاكي: الأسجاع من النثر كالقوافي في الشعر وهو ثلاثة أضرب مطرف ومتواز وترصيع» "[2]".

وعند قراءتي لمقامات ابن ميمون، وجدتها ترفل في بُني موقعة، تستند على ألفاظ منتقاة، وتصطنع جملا مسجوعة، متماثلة الصيغ - في الغالب - متوازية بعضها مع بعض في البناء وطرائق الإخراج.

يبدو ذلك جليا؛ انطلاقا من عنوان الكتاب بَله محتوياته. وقد اصطنعه صاحبه على النحو الآتي:

التحفة المرضية

في الدولة البكداشية

في بلاد الجزائر المحمية

في هذا العنوان، نلمس إعلانا صريحا عن الولع بالبديع، وإرضاء ذكيا للحاسة السمعية، واجتذابا فطنا لعوامل نفسية، من جراء تتابع إيقاعي متمثل في تكرار حرفين في نهاية كل دفقة صوتية والحرفان هما (الياء) و(التاء المربوطة) أو هاء السكت. بالإضافة إلى تنغيم "التشديد" الذي نستشعره عند نطق حرف (الياء) علما بأن «وجود التشديد في اللغة العربية يؤدي إلى تكرار صوتين يساوي كل منهما في طوله وحدة صوتية تقريبا» "[3]".

وإذا فقد توفرت الشرعية البديعية – إن صح التعبير- انطلاقا من العنوان، حيث فرضت الظاهرة الصوتية رنينها على مستوى ثلاث سجعات:

المرضية – البكداشية – المحمية

---

١ – الأزهر الزناد. دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة ص ١٦٠.

٢ – الخطيب القزويني. الإيضاح في علوم البلاغة ص ٣٦٢.

٣ – ريمون طحان. الألسنية العربية. ١/ ٥٢.

وثلاثتها تتطلب الوقوف على الساكن في فواصلها «لأن الإعراب يفسدها» "[1]".وبيقى في هذا العنوان، مجال سأتناوله في المكونات التركيبية.

من هذه الإنطلاقة الموقعة، أدخل عالم المقامات في كتاب التحفة، حيث نجد ذلك التزاوج بين حركية الإيقاع وبين الدلالة، إذ «المسألة أعمق من مجرد حدوث تطابق شكلي بين الصوت والمعنى في الكتابة النثرية. فالوقفة الصوتية في هذه الكتابة تعمد إلى تزكية المعنى وتأكيده، والوقفتان معا ... تتكاثفان لتركيز الدلالة و لتقوية الخطاب» "[2]".

وقد خضعت مقامات ابن ميمون للوقفتين، فانتقيت منها نماذج ذات لغة مسجوعة، تسير على وتيرة من الائتلاف والانسجام، وتعد بتواجد نفحة من الإثارة الإيقاعية فالمقامة في كتاب "التحفة"، لا تكتفي بأن توقع فقط، وإنما توقّع وتقول في آن واحد، ذلك ما سنلمسه في النماذج الآتية:

«ولازال مولانا على هذه السيرة، حتى أشار عليه رجال من أهل البصيرة، ومن ثم وسعده في الأفق الأعلى مرصود، وملكه بالله معصوم معضود، وشمله باتصال الأماني ورضى الرحمن منضود» "[3]".

عند رصد صيغ السجع في هذا النموذج، نلاحظ خمس فواصل:

الفاصلتان الأولتان المنتهيتان بحرف الراء:

ولا زال مولانا على هذه السيرة

حتّى أشار عليه رجال من أهل البصيرة

جملتان موحدتان من حيث التركيب، في مقابل سجعتين من حيث الصياغة، وردتا متقاربتين من حيث الميزان، تنبئان عن طبع صاف حققته بنية الانسجام بين الجملة الأولى والجملة الثانية.

ثلاث فواصل تنتهي بحرف الدال:

وسعده في الأفق الأعلى مرصود

وملكه بالله معصوم معضود

وشمله باتصال الأماني ورضى الرحمن منضود

نلاحظ توازنا في الفاصلتين (مرصود، معضود) فإن جئنا إلى الفاصلة الثالثة، وجدناها تطول نسبيا بسبب إضافة:" رضى الرحمن" ومع ذلك، فعند حصر هذه الفواصل في جدول، يتبين أن درجة التناسب بين الألفاظ، قائمة وملموسة رغم اعتماد: "رضى الرحمن".

---

[1] – الأزهر الزناد. دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة. ص ١٦٣.

[2] –عبد الله راجع. بنية الشهادة والاستشهاد. ١/ ١٠٦.

[3] – ابن ميمون. التحفة المرضية ص ١١٨.

ومن ثم	سعده	مرصود
	ملكه	معضود
	شمله	منضود

ثلاث جمل اسمية في هذا الجدول، لا تنتهي بنفس الوزن والتقفية فقط، وإنما تبدأ أيضا بتطابق صوتي ملحوظ، يساهم في إبراز شيء من الترجيع الصوتي، فيغطي ذلك النتوء الخفيف – إن صح التعبير – الحاصل بسبب زيادة لفظتي: "رضى الرحمن".

«وبالجملة؛ فشيم فضله لا تفضلها في القديم والحديث شيمة، ومذاهب عدله واضحة مستقيمة، ومكارمه شاملة عميمة، وآثاره في سبيل الله حديثة وقديمة» "[1]".

نلاحظ أن الفواصل في هذا النموذج قد قامت على تكرار حرف الميم وعلى هاء السكت أو التاء المربوطة، كما نلاحظ أن الصيغة الصوتية للألفاظ قد تنوعت ما بين: المصدر والفعل إلى اسم الفاعل، إلى الجموع، فاللواحق، وكلها ستظهر في جدول – مبسط – تتوزع على مساحته المكونات اللفظية.

فبالنسبة لتكرار الحروف: الميم مع التاء المربوطة أو هاء السكت، أمثلها بهذا الشكل:

فـشيـم

القـديـم

شـيـمـــــــه

مستقيـمــــــه

مكـارمــــــه

عـمـيـمــــــه

قـديـمــــــه

هاء السكت

[1] – ابن ميمون. التحفة المرضية ص ١١٩.

وبالنسبة لصيغ الألفاظ، أوضحها في شكل مجاميع موزعة على :

شيم. مذاهب.	فضل. عدل.	ه هُ
مكارم. آثار.		ه ه
جموع	مصادر	لواحق

واضحة. شاملة. مستقيمة. أسماء فاعل.

٢-القلب

إذا كان « الإيقاع ظاهرة صوتية لغوية» "[1]"، فإن هذه الظاهرة لا تستقر على حال، وإنما تنتابها تغيرات داخل الكلمة الواحدة، حيث « يحدث (...) أن تتبادل الأصوات المتجاورة أماكنها في السلسلة الكلامية، ويسمى هذا قلبا» "[2]".

ومن نماذج القلب – القليلة – في التحفة:

«وما يزال موصول السبب، واضح المذهب، متحليا بالوفاء والصدق المهذب» "[3]".

«وشطر وصرع، وجنس ورصع، (...) واقتنص ولمح، وأومأ وملح» "[4]".

«لم أر منذ عقلت بسني، وعلقت خطابته بذهني، أحق منه في طريقة الوعظ» "[5]".

---

١ – عبد الكريم الناعم. في أقانيم الشعر (الإيقاع). ص ٢٣٥.

٢ – أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي ص ٣٣٥

٣ – ابن ميمون. التحفة المرضية ص ١١٧.

٤ – م. السابق ص ١٨٥.

٥ – م. السابق ص ٢٣٦.

في هذه النماذج، يبرز " القلب" كأحد التبدلات الصوتية المساهمة في تنويع الإيقاع بواسطة التلاعب بموقعية "الحرف" حيث يتغير مكانه على مستوى اللفظة الواحدة، ومن ثم يتغير مدلول اللفظة إذ إن «ما يهم في الكلمة، ليس الصوت ذاته، بل الفوارق الصوتية التي تساعد على تمييزها من بقية الكلمات الأخرى، إذ إن الفوارق هي التي تحمل الدلالة»"[1]". وفي - جدول بسيط – أحصر ظاهرة "القلب" في النماذج المذكورة آنفا:

اللفظة الأولى أو الدال	التمثل الذهني أو المدلول	اللفظة الثانية أو الدال	التمثل الذهني أو المدلول
المذهب	المسلك	المهذب	لمؤدب
صرّع	التصريع في الشعر، جعل البيت منه ذا مصرعين	رصّع	الترصيع: التنظيم والتزيين (من فنون السجع).
لمح	أشار إلى (التعريض)	ملح	أتى بكلام مليح أو ما لذّ واستملح من الأخبار
عقلت	وعيت	علقت	نشبت واستمسكت

كما هو ملاحظ - من خلال الجدول - نلمس تنويعا في موقعية الحرف من اللفظ، وهو تنويع ساهم في تدعيم المكونات الإيقاعية اللفظية التي توزعت على بعض من رقعة النص المقامي والتي تؤكد «أن النثر الفني (...) لا يخلو من بعض الجمالات الشكلية»"[2]".

ومن نظام القلب، أنتقل إلى مظهر آخر من مظاهر الإيقاع ضمن المكونات اللفظية، ذاك المظهر هو الجناس.

٣-الجناس

من الخصائص الإيقاعية في المقامات، ذيوع ظاهرة الجناس. كأداة من أدوات الترجيع الصوتي. ذلك أن «الجناس والسجع والترديد ورد الأعجاز على الصدور، وما شابه ذلك، من أهم أدوات الترجيع الصوتي المقصود، التي يمكن رصدها في المنظوم كما في المنثور» "[3]".

ومما جاء في تعريف الجناس: « أن يتفق لفظان أو أكثر في الأصوات المكونة لهما. ويختلفا في المعنى» "[4]".

١ – فردينان دي سوسير. محاضرات في الألسنية العامة. ترجمة يوسف غازي – مجيد النصر ص ١٤٣.
٢ – ريمون طحان. الألسنية العربية ٢/ ١٣٤ .
٣ – مختار حبار. الشعر الصوفي القديم في الجزائر. إيقاعه الداخلي ووظيفته ص ٢٨.
٤ – الأزهر الزناد. دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة. ص ١٥٣.

وجاء في تعريفه أيضا: « أن يأتي الشاعر بكلمتين مقترنتين مقتربتين في الوزن، غير متباعدتين في النظم، غيرنا فرتين عن الفهم، يتقبلها السامع، ولا ينبو عنهما الطبع» "[1]".

وينقسم الجناس إلى « قسمين كبيرين: الجناس التام والجناس الناقص و(...) لكل منهما تفريعات عديدة حسب درجات الاتفاق أو الاختلاف» "[2]".

أو هو « تكرار الملامح الصوتية ذاتها في كلمات وجمل متفاوتة في الكثافة، وغالبا ما يهدف ذلك إلى إحداث تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير» "[3]".

ومن نماذج الجناس في مقامات التحفة: « وأوخز في مفرق النسر ركائبه، استفتح وهران، وانبلج صبح النصر وبان» "[4]".

يتمثل الجناس في هذا المقطع في رصف لفظين مبنيين على صيغة صرفية قائمة على التماثل الصوتي، حاملة لسمة إيقاعية داخلية، أوجدتها نسبية التشابه في الحروف من جهة، وقرب المسافة بين المفردة وجنيستها من جهة أخرى:

مفرق النسر

صبح النصر

ففي المفردتين تعادل في عدد الحروف، وتقارب في النسيج الصوتي بين حرفي: السين والصاد، وكل منهما مهموس رخو، وإن كان الصاد أملأ من السّين صوتا. والطرفان المتجانسان عبارة عن اسمين رامزين لدلالة القوة والغلبة.

فالنسر – ملك السماء – من الطيور الكواسر، التي لها وزنها قوة وبطشا، وله ميزة الانتقاء في الاقتناص، وقد تجانس لفظ "النسر" مع لفظ "النصر" الذي لا يحصل إلا إذا كان الساعي نحوه، يمتلك قوة وبأسا شديدين، من شأنهما أن يجعلاه ملك الأرض – أو على الأقل – ملك المنطقة التي يقيم فيها أو عليها ولا غرابة في هذا القرب الدلالي، «فهناك كلمات تختلف في اللفظ وتشترك في المعنى، وهناك ألفاظ أخرى تشترك في اللفظ مع الاختلاف في المعنى. لكن معظم الدارسين الغربيين يكاد يسلم بأن الجناس بأنواعه المختلفة، يعزز الصلات المعنوية التي تربط بين الوحدات المعجمية» "[5]".

ومن نماذج الجناس أيضا، هذا المقتطف: « تعرض عليه أنظار الزمخشري في البيان، فيزيف واهيها، وينبه من الغفلة ساهيها، ويرد إلى الجد – بحسن الاقتباس – لاهيها» "[6]".

اجتمع في هذا المقطع ثلاثة ألفاظ متجانسة، حققت إيقاعا واضحا بحكم –رصفها، وليونة حروفها:

واهيها ← ساهيها ← لاهيها

وقد جرت في بنائها على طريقة الجناس الناقص حيث اختلفت الألفاظ ثلاثتها في الحرف الأول فقط من كل لفظ:

١ – المظفر بن الفضل العلوي. نضرة الإغريض في نصرة القريض تحقيق. نهى عارف الحسن ص ٤٩

٢ – الأزهر الزناد. دروس في البلاغة العربية. نحو رؤية جديدة ص ١٥٧.

٣ – تامر سلوم. الإنزياح الصوتي الشعري. مجلة آفاق الثقافة والتراث.الإمارات العربية عدد ١٣ سنة ١٩٩٦ ص ٤٢

٤ – ابن ميمون. التحفة المرضية ص ٢٦٢

٥ – ممدوح عبد الرحمن. المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ص ١٤

٦ – ابن ميمون. التحفة المرضية ص ١٤٦

وا – سا – لا

فالواو لينة جوفية، والسين مهموس رخو، واللام مجهور متوسط الشدة، واشتركت الحروف الثلاثة في خاصية الامتداد بسبب الألف اللينة الجوفية.

ورغم وجود الجملة الاعتراضية بين الكلمات المتجانسة: (بحسن الاقتباس)، فإن الاعتراض لم يبعد بين الثلاث مفردات ولم يكسر ذلك الحس التناغمي عبر المقطع، بل جرى الكلام على عواهنه، وكأن «البنية الإيقاعية تمارس على النص تأثيرا خاصا بها ».[1]

ثانيا: **المكونات التركيبية**

١- **نظام المخالفة**:

جاء في تعريف المخالفة: «المخالفة، عكس المماثلة، لأنها تعديل الصوت الموجود في سلسلة الكلام بتأثير صوت مجاور، ولكنه تعديل عكسي يؤدي إلى زيادة مدى الخلاف بين الصوتين».[2]

وقد حاولت تقصي عنصر المخالفة في مقامات التحفة، فاستقام لي منها ما يلي:

«فكانت هذه فتوحات منظومة العقود، معقودة النظام، وآلاء دائمة الاتصال، متصلة الدوام، وسعودا معلومة الوضوح، واضحة الأعلام» .[3]

لقد تزاحم في هذا المقطع، تجنيس كثيف، مرده الارتكاز على بنى الاشتقاق، وترديد بعض الألفاظ بصبها في صيغ مختلفة، تراوحت بين أسماء المفعول، والمصادر، والجمع، وأسماء الفاعل.

وفي الجدول التالي، حصر لهذه البنى المتجانسة –الاشتقاقية- حسب تركيبها في المقطع:

اسم المفعول	المصدر	الجمع	اسم المفعول	اسم الفاعل	المصدر
منظومة	النظام	العقود	معقودة	دائمة	الدوام
	الاتصال			متصلة	
معلومة					الأعلام
	الوضوح			واضحة	

---

[1]– محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم ص ٤١.

[2]– أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص ٣٢٩-٣٣٠

[3]– ابن ميمون، التحفة المرضية ص ٢٤٦

فبتوظيف هذه الأزواج الاشتقاقية من التجنيس، استقام للناص نوع من الترديد، أسهم في خلق بنية إيقاعية تركيبية، ووفر قيمة دلالية منبعها الاحتفالية بحدث الفتوحات على أوسع مدى،« ومن ثم فإن ترديد الألفاظ والجمل ترديدا ملحوظا مهما تباينت في تراكيبها وصيغها فإنها جميعا تركز على خلق دلالة واحدة.» "[1]"

هذه الدلالة تضطلع بترسيخ المعنى الخفي وراء ذلك التماثل الصوتي في هيئة النص المقامي، «فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيد» ."[2]"

وباستخدام هذه الأزواج الاشتقاقية من التجنيس، نشأت علاقات من الجوار بين المكونات التركيبية، أسهم في تحقيقها تشابه الحروف، والتصرف في ترتيبها، وفق متطلبات البنى التركيبية من جهة، ووفق التناسب الصوتي من جهة ثانية.

وفي مقطع آخر من إحدى مقامات التحفة، وفي السياق نفسه (نظام المخالفة):

«أبقى الله سيرته عدة للكمال، متكلفة للدين ببلوغ الآمال، جليل العلاء، عالي الجلال، منيل المواهب موهب النول، فأشار على المولى بموال...» "[3]"

نجد نظام المخالفة، قد قام على بنيتين تركيبيتين، تصدرتهما بنية تجنيس اكتفت برصف لفظتين هما:

الكمال	الآمال

ثم امتدت المكونات التركيبية إلى حدود ستة تشكلات إيقاعية، توزعت بين فواصل قصيرة، مبنية على مجامع اسمية، متشابهة الحروف، مختلفة الصيغ، وكأن الناص يدخل في مباشرة لعبة لغوية، تسمح له بتنويع التركيب، وهندسته وفق نظام خاص، فعندنا مثلا:

١- جليل العلاء تجاورها ٢- عالي الجلال

٣- منيل المواهب تجاورها ٤- موهب النول

٥- المولى تجاورها ٦- الموال

ويمكن -أيضا- تفحص نظام المخالفة على هذا النحو:

جليل	العلاء	منيل	المواهب	المولى
الجلال	عالي	النول	موهب	الموال

وإن نظاما بهذا الشكل، يبين «أن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات (...) فاللعب الاضطراري أو الاختياري إذن هو صميم العملية اللغوية بعامة والأدبية بخاصة»"[4] وكيف لا و «العمل الأدبي مصنوع من كلمات» "[1]" غير أن هذا "اللعب

---

[1] – مختار حبار الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي ووظيفته ص ٩٩

[2] – عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ص ٤

[3] – ابن ميمون، التحفة المرضية ص ١١٧

[4] – محمد مفتاح، استراتيجية التناص ص ٤٠

اللغوي" -فيما أرى- لا يتأتى لأي كان، وإنما يصدر عن اقتدار على الكلام ودربة على انتقاء الملفوظ وتوظيفه بغية تحقيق بنية جمالية في العملية الإبداعية.

٢-التوازنات الصوتية:

ومن نظام المخالفة، أنتقل إلى قراءة ملمح آخر من ملامح المكونات التركيبية في مقامات التحفة، إنه ملمح التوازن الصوتي الذي صادفته في نماذج منها:

«إن لله قضايا واقعة بالعدل، وعطايا جامعة للفضل، أجراها على يد من هو للكمال أهل» "[2]".

« فأصبح وقد صقل غمام العدل، أزهار الوجوه حتى أذهب طيشها، وسقى أرضها فأروى عطشها. ثم أسست الدولة التي أرجت نفحاتها، وتفتحت أكمام عدلها، وأفصحت حمائم الثناء، ورمقت عيون الأماني وجوه حشمها» "[3]".

في ملاحظة أولية، يبدو أن الكلام في النموذج رقم (١)، يسير على وتيرة من التوازن، مرجعها قصر الفاصلة من ناحية، وتوحد عدد حروف الكلمات من ناحية أخرى، وإن اختلفت الألفاظ، فإن التشاكل الصوتي قائم بين الجملة الأولى والثانية، ويتبين ذلك من خلال هذا الجدول:

إن لِله	قضايا	واقعة	بالعدل
و	عطايا	جامعة	للفضل
	جمعان	اسما فاعل	جاران ومجروران
	تشاكل صوتي		

فمظهر التوازن جاء ثنائيا بين المكونات التركيبية للفاصلتين، إذ يوجد توازن دقيق في الصيغة الصوتية – كما هو مبين في الجدول – وأسهم البناء التقريري (إن لله) في رسم ظلال فنية، نحت بالكلام إلى تحقيق إيقاع داخلي يستجيب له الوجدان العارف بالله، «ولن تجد أيمن طائرا، وأحسن أولا وآخرا، وأهدى إلى الإحسان، وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيتها، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ» "[4]".

وترتبط الفاصلتان في هذا المقطع بفاصلة ثالثة:

«أجراها على يد من هو للكمال أهل» .

وإن كانت هذه الفاصلة، أطول من الأولتين بسبب عودتها بواسطة الضمير (ها) على ما قبلها ولاعتمادها على الموصولية (من)، مما يقلل من درجة تلاحق الإيقاع، وكأن الناصّ يلح في بناء هذه الفاصلة على اكتمال المعنى أولا، ثم الاستنجاد باللفظ المختار

---

[١] – تودوروف، الشعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ص ٣٨

[٢] – ابن ميمون. التحفة المرضية ص ١٢٦

[٣] – ابن ميمون. التحفة المرضية ص **١٢٦**

[٤] – عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة ص ١٠

ثانيا، على سبيل إحداث إثارة إيقاعية متأخرة، تبين أن «الإيقاع يجاوز وظيفته الجمالية الخالصة إلى وظيفة أخراة أعمق غورا وأبعد مدى، وهي الوظيفة الدلالية التي تجعل الإيقاع مجرد وسيلة»"[1]".

وبنفس الإثارة الإيقاعية – المتأخرة- أو المرجأة – إن صح التعبير – يتشكل النموذج رقم (٢) الذي نجده يجلو – من خلال بنائه- بُعْدا دلاليا يمهد لتغيير مرتقب، ذلك أن « لكل بناء لغوي دلالة ترتبط بهذا البناء، فتزيد بزيادته وقد تنقص أحيانا بنقصان وحدات هذا البناء»"[2]".

والتغيير المرتقب، يظهر جليا في حيوية الأحداث التي تنفث من روحها في حركية الإيقاع، فتنشأ دواعي استعماله وكأنما «تكمن حياة هذا الإيقاع في كيفية استعماله، أي في أدائه على نحو معلوم» "[3]".

هكذا، تبرز في النموذج رقم (٢) إثارة إيقاعية، لحمتها البنى المتشابهة من تلاحق جمل فعلية، ومفعولاتها، على درجة كبيرة من التقارب والتناسب لم يخل به سوى فعل:" سقى" الثلاثي المتواجد بين فعلين رباعيين، وكذلك المفردة:"عطشها" التي تختلف حركة حرفها الثاني عن حركة الحرفين في المفردتين المقابلتين لها:

غمام العدل	أذهب	طيشها
	سقى	أرضها
	أروى	عطشها

ونتدرج مع النموذج نفسه، حيث يستمر الإيقاع معتمدا حرف " الهاء" في خمس متتاليات، حققت تجانسا موسيقيا في خواتم الجمل أو الفواصل، يتبين ذلك من خلال الجدول الآتي:

أرجت	.	.		نفحاتها	فعل + فاعل + ضمير
تفتحت	أكمام	.		عدلها	فعل + فاعل + إضافة + ضمير
أفصحت	حمائم	الثناء	على	أهلها	فعل + فاعل + إضافة + الجار والمجرور + إضافة + ضمير
تجردت	جداول	.	.	كرمها	فعل + فاعل + إضافة + ضمير
رمقت	عيون	الأماني	وجوه	حشمها	فعل + فاعل + إضافة + مفعول به + إضافة + ضمير

فما عدا خواتم الفواصل، كما يظهر من الجدول – أعلاه – فقد حدثت انكسارات، ألغت التطابق الصوتي، فبينما اكتفت الفاصلة الأولى بالفعل والفاعل مع الضمير، اتسعت الفاصلة الثانية بإقحام مفردة " أكمام".

---

١ – عبد الملك مرتاض. أين ليلاي؟ ص ١٥٨

٢ – ممدوح عبد الرحمن. المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ص ١٦

٣ – عبد الملك مرتاض. أين ليلاي ص ١٤٨

وازداد اتساع مكونات الجملة الثالثة بإضافة:

حمائم – الثناء – على

ثم تقفز المتتالية الرابعة، في تقنيتها الإيقاعية، لتتحد مع المتتالية الثانية، بينما احتفظت المتتالية الخامسة - والأخيرة- بوتيرة المتتالية الثالثة مع تغيير ملحوظ، تمثل في توظيف حرف الجر: (على) وتوظيف المفعول به (وجوه).

من خلال هذه المقاربة للنموذجين الأول والثاني، يتجلى النسيج البنائي للمتتاليات الصوتية، حيث وجدنا الإيقاع يتناوب بين الوصف والأحداث، مستندا إلى انتقاء في الألفاظ، وسهولة في التركيب، مرجعها ائتلاف العناصر، التي بنيت عليها المتتاليات الصوتية، واعتدالها في الصياغة، علما أن «أساس التعادل والتناسب هو التلاؤم الذي ينجم عن تناغم إيقاع الألفاظ المتجاورة في النسيج الصوتي للنص» "[1]".

على مثل هذا النمط، سارت المكونات التركيبية في مقامات كتاب " التحفة" حيث راح الكاتب ينهل من حياض تنظيم عام « جعل البناء الصوتي ينهض بأعباء المعنى والإيقاع، وينفذ إلى ما وراء المستويات الواعية للتفكير والشعور، ويعبر من خلال التنوع الجم (...) عن نقط التقاء علاقات متبادلة بين عناصر التعبير» "[2]".

وفي التفاتة إلى عنوان الكتاب الذي حوى المقامات: « التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية» يشغل التوازن الصوتي حيزا معتبرا حيث يسير التنظيم الصوتي على وتيرة صيغة صوتية متوزعة على ثنائية تركيبية على هذا النحو:

التحفة	المرضية	في الدولة	البكداشية
	المحمية	في بلاد	الجزائر
١	اسما مفعول	جاران ومجروران	مضافان
	٢	٢	٢
	تساوي الكمية		

ومن نماذج التوازنات صوتيا وكميا: « تراكمت من النقع جون السحائب، وماجت على الأرض فحول الكتائب» "[3]"

تراكمت	من	النقع	جون	السحائب
ماجت	على	الأرض	فحول	الكتائب
فعلان ماضيان + تاءان ساكنتان	حرفا جر	اسمان مجروران	فاعلان مؤخران	إضافتان

[1] – عبد القادر هني. نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ص ٣٥٢

[2] – تامر سلوم. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص ٦٢

[3] – ابن ميمون. التحفة المرضية. ص ٢٤٧

«والوجوه بادية السفور، والخيل دامية النحور،والسّيوف موردة الخدود، والرماح مختصرة القدود» "[1]".

الوجوه	بادية	السفور
الخيول	دامية	النحور
مبتدآن	خبران	إضافتان

السيوف	موردة	الخدود
الرماح	مختصرة	القدود
مبتدآن	خبران	ضافتان

« وأصبحت للغرب بابا، وللقفول ركابا، ولسهام الأمل هدفا، ولدر العلماء صدفا»"[2]".

في عملية توزيع داخلية، أحاول حصر التوازنات على هذا النحو:

وأصبحت	للغرب		بابا
	للقفول		ركابا
	لسهام	الأمل	هدفا
	لدر	العلماء	صدفا

استنادا إلى هذه العينات المنتقاة من كتاب مقامات ابن ميمون، يتضح أن عنصر التوازنات الصوتية. قد شكل أحد المكونات التركيبية الهامة، فوفر ثراء إيقاعيا، جعل الترجيع الصوتي خصيصة ملازمة لكتاب التحفة، وجعل – بالتالي –

١ – م. السابق ص ٢٤٨

٢ – ابن ميمون. التحفة المرضية. ص ٢٤٨

موسيقى البنية النثرية؛ عنصرا جوهريا على مدار ست عشرة مقامة، حفلت بالبنى المتشابهة إيقاعا، والقائمة على التشاكل الصوتي، علما أن « التشاكل الصوتي يتحقق في الكلمة، ولكنه لا يؤدي وظيفته كاملة إلا إذا تجلى في تركيب» "1".

ثالثا: **المكونات المعنوية**

بالإضافة إلى مكونات الإيقاع السابقة، يبرز نوع إيقاعي آخر يثري شرعية النسق الفني، ويدعم السلطة البديعية المهيمنة، وكأن هذه المكونات تتضافر جميعا لإنشاء شبكة من العلاقات تعتمد نظاما مقررا، «وما الأدب إلا عناصر تتضافر لتخلق الجمال، وما اللغة إلا الظاهرة الشكلية الوحيدة التي تتيح لنا أن نتعرف على الأدب الذي لا يتحقق إلا بها وفيها» "[2]"

من هذه الزاوية، تكون النية الجمالية وراء تدفق الإيقاع، ووراء حركيته، فتتنوع عناصره، لتمتد إلى «الجمع بين اللفظ وضده أو المعنى وضده، وهو ما يعرف في البديع العربي بالطباق والمقابلة» "[3]"

رصدت المكون الإيقاعي المعنوي، في مقامات التحفة، فوجدت بعض المقامات توظفه في متتاليات صوتية مجسدة لبنية دلالية تهدف إلى تأكيد المعنى بإبراز ضده، وتهدف إلى تقابل دقيق بين اللفظة وجارتها في نظام من العلاقات يؤكد «أن الكلمة (...) هي وحدة تفرض ذاتها على الفكر، وهي أيضا شيء مركزي في آلية اللغة »"[4]"

ففي ملاحظة أولية، يبدو أن "الطباق" توزع على اثنتي عشر مقامة من مجموع ست عشرة مقامة، أجراه الكاتب لنقل صور متعارضة، ساهمت في تصاعد التشكيل الإيقاعي القائم على تناسق التعبير مع الحالة المراد تصويرها، ففي أحد المقاطع مثلا: « علمنا أن من صحب الدهر وقع في أحكامه، وتصرف بين أقسامه، من صحة وسقم، وغناء وعدم، وبعاد واقتراب، وانتزاح واغتراب» "[5]"

بُنِيَ الإيقاعُ المعنوي على تقابل، ينبئ عن تعارض دلالي تجسده الصورة المتغيرة للدهر، وبالتالي انعكاس هذه الصورة المتغيرة على الفرد، وتأثيرها عليه، فها هو التمهيد، منذ الوهلة الأولى، يجلو صورة الاختلاف التي يتميزها بها الدهر فـ "الأحكام، والأقسام" جموع تفيد التنوع والكثرة، ومع التنوع يكون التضاد، أو تكون «الاختلافات المفهومية» "[6]" كما سماها "دي سوسير".

ثم تتدرج الصورة لتعيين بعض من مجلى الاختلاف، فتستوقفنا صورة الصحة في إطار من البهجة والنشاط والحركة والإقبال على الحياة، في مقابل صورة السقم المنكمشة داخل إطار النكد والخمول، والعجز والتبرم من العيش، وشتان بين الصورتين، بل وبين حياتين! تنبئ أولاهما عن القوة، وتنبئ الثانية منهما عن الموت البطيء. وكان الناس، يأبى إلا أن يتقصى تجليات التقلب والتحول من وضعية إلى أخرى، مناقضة، فمن تقابل (الصحة والسقم) إلى تقابل (غناء وعدم)، وبين الصورتين بون شاسع، لا يدركه إلا من ذاق ذل الحاجة، وداسته نوائب الفقر، فدقت عظمه وألهبت جلده!!.

---

[١] – محمد مفتاح. استراتيجية التناص. ص ٥٦

[٢] – ريمون طحان، الألسنية العربية ١١٦/٢

[٣] – مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته ص ٧٥-٧٦

[٤] – فردينان دي سوسير، ليس في اللغة إلا الاختلافات. محاضرات في الألسنية العامة ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر ص ١٣٤

[٥] – ابن ميمون، التحفة المرضية ص ١٣٦

[٦] – فردينان دي سوسير. ليس في اللغة إلا الاختلافات. دفاتر فلسفية إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي ص ٣٤

وفي الصورتين (غناء/عدم) مجال واسع لاستحضار مظاهر الفوارق الطبقية الصارخة بين مجتمع الحرير، ومجتمع الحصير! –إن صح التعبير- ومن تقابل (غناء وعدم) تتدرج صورة التقابل إلى (بعاد/اقتراب) (انتزاح/اغتراب)، فبينما تركز الأولى على المسافة (بعاد/اقتراب)، تركز الثانية على المكانية، ويبقى هذا الزوج من المفردات مرتبطا بعلاقات داخلية هي علاقات التحرك، فالبُعد حركة، والاقترابُ حركة، النزوح حركة، والاغتراب حركة، وسرُّ الحركة كله يكمن في تلك النقلة المعنوية من حال إلى حال، وفي تشابك الدلالة بين المسافة والمكان. هذه بعض عناصر الإيقاع في كتاب التحفة، وقد اكتفيت بمدارسة بعض النماذج إن على مستوى المكونات اللفظية أو على مستوى المكونات التركيبية، وألحقت بها ما استقام لي من إيقاع معنوي، وعلى رأي القائل: «إن النص نداء، والقراءة أن تلبي النداء»"[1]" وبحصول التلبية، قد يحصل الانفعال بالأثر المقروء، حتى وإن كان هذا الأثر المقروء، يخضع للمسة السلطة التراثية، فالمقامة بنت عصرها، ووسائل التعبير فيها، جاءت من باب ذوق العصر، وميولات مبدعيه المتوقفة على المهارات اللغوية الحاملة لدلالات النص بعميق أبعاده.

مصادر ومراجع

١- أحمد المقري، أزهار الرياض في أخبار عياض ،الجزء الأول ضبطه وحقّقه وعلّق عليه:مصطفى السقا،إبراهيم الأبياري،عبد الحفيظ شلبي،القاهرة،مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،السنة١٩٣٩م

٢- عبد الملك مرتاض،أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر١٩٩٢

٣- مختار حبّار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر،إيقاعه الداخلي ووظيفته،ديوان المطبوعات الجامعية،وهران١٩٩٧

٤- فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد نصر ،المؤسسة الجزائرية للطباعة١٩٨٦

٥- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثالثة. السنة١٩٨٥

٦- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت، طبعة١٩٨٥

٧- عبد القادر هنّي، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون،الجزائر١٩٩٩

٨- يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة١٩٨٥

٩-الأزهر زناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، السنة١٩٩٢

١٠- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ،دار إحياء العلوم بيروت الطبعة الأولى١٩٨٨

١١- ريمون طحّان، الألسنية العربية، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية١٩٨١

[1] – حسين الواد، من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبل" مجلة فصول ص ١١٥

١٢-عبد الله راجع، بنية القصيدة المغربية المعاصرة، الشهادة والاستشهاد، الجزء الأوّل منشورات عيون، الدارالبيضاء، الطبعةالأولى١٩٨٧

١٣- محمد بن ميمون الجزائري، التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية، تقديم وتحقيق محمد بن عبد الكريم الجزائري،الشركة الوطنية للنشر التوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى السنة١٩٧٢

١٤-عبد الكريم الناعم، في أقانيم الشعر(الإيقاع)،سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية، مطابع دار العلم، دمشق، الطبعة الأولى١٩٩١

١٥-المظفر بن الفضل العلوي، نُضرة الإغريض في نُضرة القريض،تحقيق:نهى عارف الحسن،دمشق،مطبعة طربين،١٩٧٦

١٦-ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،١٩٩٤

١٧-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثانية، يوليو١٩٩٢

استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، الطبعة الثالثة١٩٩٢

١٨-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان ،تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، منشئ المنار، دار المعرفة، بيروت، لبنان، سنة الطبع غير واردة

١٩-تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى١٩٨٧

٢٠-تامر سلوم،نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، دار الحوار، سورية، الطبعة الأولى١٩٨٣

المجلات:

١-أبو القاسم سعدالله، مجلة الثقافة،العدد٥٨،السنة العاشرة١٩٨٠ الصادرة عن وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر

٢-تامرسلوم، الانزياح الصوتي الشعري، مجلة آفاق الثقافة والتراث، الإمارات العربية عدد١٣،سنة١٩٩٦.

٣-حسين الواد، من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبّل" مجلة فصول(محور الأسلوبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة المجلّد الخامس ،العدد الأول١٩٨٤

صورة الفرنسي في رواية "الحريق" لمحمد ديب

الأستاذة. زروقي عالية، جامعة حسيبة بن بوعلي. الجزائر

الملخص:

تعدّ رواية الحريق من أهم الروايات التي قدّمها الروائي الجزائري محمد ديب؛ لاسيما في مرحلة سعت فيها كلّ الأقلام إلى إيقاظ الرأي العام الوطني والدولي، من أجل الالتفاف حول القضية الجزائرية وثورتها المظفّرة، إذ كتب الرواية عشية اندلاع ثورة نوفمبر المجيدة، وكانت بمثابة إعلان عن الأوضاع المزرية؛ للألم والمآسي التي أصبح الشعب الجزائري يعيشها جرّاء استعمار فرنسا الغاشم للجزائر وتسلّطه على كلّ الحقوق والممتلكات، ومنعه للجزائريين من أيّ دفاع عن أنفسهم أو عن وطنهم وأرضهم.

تصوّر الرواية عددا من المشاهد؛ وتقدّم إشارات إلى القارئ حول ما كان يعيشه الشعب الجزائري، وحول المعاملة السيّئة والبشعة التي كان يخصّه بها الاستعمار الفرنسي فكانت كلّ المآسي والآلام والاضطهادات التي يعاني منها الجزائريون نتيجة ترف ورفاهية المستوطنين الأوربيين، وقد ركّز الراوي أحداث الرواية حول الفلاحين وما كانوا يعانونه جرّاء انتهاك أراضيهم ومزارعهم وجهودهم من قِبل هؤلاء المستوطنين الذين وفدوا من كل حدب وصوب.

وللتمكن من تحديد صور فرنسا في رواية محمد ديب " **الحريق**" يتم التدّرج عبر صور ترتّب وفقا لنوع التسلّط؛ بداية بالمستوطنين الأوربيين، ثم بالسلطة الفرنسية الاستعمارية أو الحكومة الفرنسية؛ حيث يمثل المستوطنين ملاّك الأراضي، وأرباب العمل ويمثل السلطة فرق الشرطة والدّرك الفرنسيين، ورأي محمد ديب لهؤلاء كان على ألسنة عدد من الفلاحين والمزارعين، وبعض النسّوة من القرية، وهناك مواقف تخصّ أراء بعض الموالين للسلطة والعملاء الخواص لديها.

ومعظم الصور في رواية **الحريق**، تخرج عن إطار الوصف للأماكن والأزمنة لتركّز على الشخصيات الفرنسية، باستثناء مكانين محدودين؛ هما بيوت بعض المستوطنين والسّجن الفرنسي، وما عدا ذلك أماكن ومزارع جزائرية، مُلك للفلاحين .

الكلمات المفتاحية

الصورة الأدبية، رواية الحريق، الاستعمار، فرنسا ، محمد ديب، المستوطن، السلطة، الألم.

١ - صورة المستوطنين الأوربيين في الجزائر من خلال رواية "الحريق":

يعدّ المستوطنون الأوربيون الذين أتوا من كل نواحي أوربا؛ بأجناسهم ودياناتهم المختلفة، بعاداتهم وأخلاقهم المشينة الفئة الكبرى التي تمكّنت من خلالها فرنسا من بسط نفوذها على الجزائر، وانتهاك حقوق الفلاحين والسكان الأصليين؛ حيث كانت تهدف إلى تعمير الأرض الجزائرية بسكان فرنسيين وأوربيين يُخضعون أهل البلد ويزرعون بينهم

ثقافة ولغة يؤثرون بها عليهم، بحكم الاختلاط بهم ومعاشرتهم في كل المجالات؛ فاسْتَوْلوا على كل ما كان يملكه هؤلاء، من أراضي ومزارع وإسطبلات وحيوانات، وحوّلوهم إلى عبيد يعملون في أراضيهم دون أجور تتناسب مع الجهد المبذول في تحويل الأراضي إلى جنّات فأصبحت حياتهم تسيطر عليها الآلام والأحزان لما تعنيه الأرض للفلاحين، وللجوع والمرض الذي أصبح يتهدّد عائلاتهم.

لقد صوّر محمد ديب فئة المستوطنين الفرنسيين بأبشع الصور، أحسّ من خلالها بآلام الفلاح، فكانت نظرته في ذلك تشمل صور مادية لأجسامهم وهيئاتهم كما تشمل أخلاقهم ومعاملاتهم للجزائريين.

*** صورة المستوطنين الأوربيين عند قدومهم إلى الجزائر:**

في رواية الحريق تتبادل أطراف الحديث، وتتقاسم الحوار عدّة شخصيات، كلّها تُظهر رأيا أو تُبدي موقفا، وقد كان للراوي نصيب في سرد بعض الأحداث، حيث يسرد في بداية الرواية قصّة الماضي المجيد الذي كانت تحيا فيه أصوات جزائرية مسالمة[1] ، فيها ملوك وفرسان، ولكن بمجيء الاستعمار الفرنسي تغيّر كلّ شيء، وأصبحت الجنّة الخضراء تدنّس بأقدام المستوطنين، الذين يصوّرهم محمد ديب في الرواية، إذ يصف حالتهم التي جاءوا عليها، وكيف استبدّوا واستغلّوا الأراضي، وكيف أصبحوا اليوم يتربّعون على أملاك وهكتارات من الأراضي << ألوف الهكتارات من الأرض كانت تصير ملكا للمستوطن الواحد من الفرنسيين، وهؤلاء المستوطنون جميعا سواء: لقد وصلوا إلى هذه البلاد بأحذية مثقوبة نعالها. إن الناس هناك لا يزالون يذكرون الحالة التي كانوا عليها حين توافدوا إلى هذه البلاد وهاهم الآن يملكون مساحات من الأرض لا تعدّ ولا تحصى. وسكان بني بوبلان في أثناء ذلك تقطر أجسامهم عرقا ودما من أجل أن يزرعوا قطعة صغيرة من الأرض جيلا بعد جيل>>[2]، تلك هي إذن الحالة المزرية التي وصل عليها المستوطنون إلى الجزائر.

كانت أهداف المستوطنين الفرنسيين في القدوم إلى هذا البلد تتركّز على الاستيلاء على الأراضي الزراعية والممتلكات، فهي الجنّة التي وعدتهم بها السلطة الفرنسية، والتي كانت بمثابة إغراءات، إذ كان هؤلاء من شذّاذ الآفاق والمتشرّدين، يملأهم حقد وجشع باطنيّ، فلم يتركوا للجزائريين إلاّ الفُتات يصوّرهم الأديب بنعال مثقوبة، وملابس بالية بجوع وطمع لم يرْوِهِ القليل من الأراضي، بل تمادوا في طلب المزيد لبسط النفوذ والتسّلط على الشعب المغلوب على أمره، حيث انقلبت حياته رأسا على عقب. وسُخّر هو وأرضه وعائلته لخدمة المستوطن الفرنسي الجشع.

*** صورة استغلال المستوطنين لأراضي وممتلكات الجزائريين:**

يصوّر محمد ديب في رواية **الحريق** المستوطنين الفرنسيين في أبشع الصور الاستغلالية لحقوق الفلاحين وأراضيهم، حتّى أصبحوا هم أهل البلد، والفلاحون يشعرون بغربة في أرضهم، إذ جاء ذلك على لسان إحدى شخصيات الرواية وهو **ابن أيوب**؛ شيخ هرم، رجل صادق القلب، شهم شجاع، صريح اللسان، لا يداهن ولا يداجي، قاس وصلب[3] حيث يرفض هذا الأخير تجاوزات المستوطنين في النهب والاستغلال، إذ يقول : << ألسنا كالأجانب في بلادنا؟ والله إننّي أيّها

---

(1) ديب، محمد ، الحريق ، تر: فارس غصوب، الجزائر، منشورات ANEP، ٢٠٠٧ ص ٣٩.

(2) المصدر نفسه، ص ٦٢.

(3) ديب، محمد ، الحريق ، ص ٣٩.

الجيران ، لا أقول إلاّ ما أفكرّ فيه وأشعر به، كأننا نحن الأجانب، وكأن الأجانب هم أهل هذه البلاد إنهم بعد أن ملكوا كلّ ثروات أرضنا، يرون أن من واجبهم أن يحملوا لنا البغض والكراهية. صحيح إنهم يعرفون كيف يزرعون، لست أماري في هذا. ولكن ذلك لا ينفي أن هذه الأراضي أراضينا. لقد انتزعت منا سواء أكنّا نفلحها بالمحراث أم كنّا لا نفلحها البتة. وهم الآن بعد أن استولوا على هذه الأراضي أراضينا، يخنقوننا خنقا، ألا تعتقدون أننا كمن أدخل إلى سجن وأمسك بخناقه؟ أصبحنا لا نستطيع أن نتنفس>>[4]، على لسان **ابن أيوب** جاء محمد ديب بصورة واضحة المعالم عن المستوطنين الفرنسيين الذين استغلّوا الأراضي وانتزعوها من أصحابها، فهم مستغلّون منتهكون يحاولون أخذ كلّ شيء من أهل البلد، حتى يصبحوا هم أهله الأصليين، وذلك بتهميش الجزائريين وتغريبهم في أراضيهم، يعاني بن أيوب إثر ذلك من ألم نفسي باطني تجاه هذا الاستبداد وهو بذلك يعبّر عن ألم الجزائر ككلّ، شعب كان حرّا أصبح يعاني من ويلات الظلم والطغيان يحسّ بأنه في سجن لظلمته ويمسك الفرنسيون فيه بخناقه فتزول بذلك قدرة الجزائري على التنّفس.

ويضيف **ابن أيوب** قائلا: << في كلّ يوم ينتزعون قطعة من لحم أجسادنا، فما يبقى في مكان اللحم المنتزع إلاّ جرح عميق تنزف منه حياتنا. إنهم يميتوننا ببطء >>[5]، وهو بذلك يعبّر عن العلاقة الوطيدة التي تربط الفلاح بأرضه، فهي أرض تشكّل جزءا من جسده هي قطعة لم تنتزع إلاّ بالقوة. فعلاقة الفلاح بأرضه علاقة قوية، لا يمكن أن يساوم فيها باعتباره قد ورثها عن أجداده، وبهذا يعتبر نفسه جزءا منها، ووجوده مرتبط ارتباطا متينا بملكية الأرض[6]. والمستوطنون بذلك جلاّدون متوحشون لا رحمة في قلوبهم، يجبرون الناس على التنازل عن أراضيهم، وهم بذلك يجبرونهم على التنازل عن أجسادهم التي تنزف منها حياتهم وأرواحهم.

وفي حوار آخر بين فلاحين **هاشمي** و **باديدوش** إشارة صريحة إلى جُرم المستوطنين الفرنسيين في استيلاءهم على كلّ الممتلكات إذ يقول **باديدوش** (الشيخ الهرم الذي لم يعد في مقدوره العمل كما كان في السابق):

<<... وإنما الذي خنقني أنهم يستولون على كل شيء...

فقال هاشمي :

– صحيح، إنهم يستولون على كل شيء ...

– كانت لي أرضي، هي قطعة صغيرة من الأرض(...) ولكنها كانت أرضي أنا،

وكانت لي بهائمي، وكان لي بذاري... وكانت لي بقرة صغيرة من أبقار هذه البلاد (...) كان لي بيت صغير أيضا وكنت أعيش حياة سعيدة مع زوجتي وابنتي الصغيرة ريم (...) ثم أخذ مني الفرنسيون كل شيء.

- آه من هؤلاء الفرنسيين>> [7]

---

(4) المصدر نفسه، ص ٦٢.

(5) المصدر نفسه ، ص ٦٣.

(6) يوسف الأطرش، المنظور الروائي عند محمد ديب، الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ٢٠٠٤، ص١٣٤.

(7) ديب، محمد ، الحريق ، ص ص ٧٤، ٧٥.

لقد كان **باديدوش** وغيره من الجزائريين ينعمون بخيرات بلدهم الجزائر، ويعيشون في كنف أسرهم سعادة واطمئنانا، فكان الاستعمار الفرنسي بمثابة الشبح اللّيلي المظلم، بمثابة السّارق للسعادة وللهدوء، دمّر كلّ شيء باستيلائه على كلّ شيء. فأصبح الجزائري يعاني من الفقر والحزن اللذين تسبّب فيهما بزرعه للشوك في الأرض الخضراء.

*** صورة استعباد المستوطن الفرنسي للفلاح الجزائري :**

لم يكتف المستوطنون الفرنسيون باستغلال الأراضي والممتلكات، بل حوّلوا أصحابها إلى عبيد وعمّال مضطهدين، يخضعون لأوامرهم ولا يتجرؤون على المطالبة بحقوقهم، حتى أدنى الحقوق في زيادة الأجر الذي يكفل حياة كريمة للفلاح وأسرته. لقد سرد **"كومندار"**-شيخ عجوز بُترت ساقاه لدى مشاركته في الحرب العالمية الأولى مع الجيش الفرنسي والعديد من الجزائريين المجنّدين إجباريا[8]- على **عمر** أحداث ماضيه المجيد، ماضي الجزائر كلّها وتلمسان بمدنها وقراها، قرية بني بوبلان وأهلها، الذين يعتريهم حزن عميق لانتهاك أراضيهم، << في أصواتهم حنين رائع، وتحيتهم تزخر بالحرارة، ولكن الاستعمار يجرح : عيونه خائفة لا سبيل إلى خلاصها من هذه القسوة. ذلك أنّ المستعمر المستوطن يرى أنّ عمل الفلاح من حقّه تماما، بل إنه يريد أن يكون الناس أنفسهم له>>[9] فجشع المستوطن كبير، يريد استعباد الفلاحين وتملّكهم كما تملك الأشياء المادّية. يريد الإطاحة بهم ومسح هوّياتهم وتحويلهم إلى كيانات تعمل ولا تتكلّم، تُأمر ولا تُردُّ. وكان ذلك كلّه واضحا معلوما لدى الأديب ولدى شخصياته من خلال حواراتها التي بدأت تُحلّل الواقع وتكشف المستور، وتطالب بالحقوق.

*** صورة قسوة المستوطن الفرنسي وظلمه للفلاح الجزائري :**

كانت حياة الجزائريين عموما والفلاحين خصوصا تعيسة حزينة بسبب قسوة المستوطنين الفرنسيين بتصرّفاتهم الظالمة تجاه كلّ جزائري، وفي رواية **الحريق** صور واضحة عن تجلّيات هذه القسوة والمظالم التي كان يتعرّض لها الفلاحون، حيث كان الفرنسيون ينظرون إلى الفلاح نظرة دونية وانتقاصية لطبيعته وثقافته وفقره وشؤمه، وهم الذين انتهكوا كل ممتلكاته ، إذ يقول **باديدوش** موضحا الصورة التي يرى بها الفرنسي الفلاح أو الصورة التي تتشكل في ذهن الفلاح عن رؤية الفرنسي إليه:<< ما أكثر ما يتجنّون على هذا الفلاح . الفلاح تنبال كسلان ، لكي يعمل يوما يجب أن يرتاح عشرة (...) الفلاح رائحته كريهة، وما الفلاح إلاّ بهيمة، الفلاح فظ غليظ (...) ولكن المصيبة أن هؤلاء الذين يقولون هذا الكلام لا يدعوننا أبدا نجرّب تلك الحياة الجميلة. ذلك أنهم يعيشون على ظهورنا كالقمل. هذا هو السبب ، إن كان خبزنا أسود، إن كانت حياتنا سوداء، فإليهم يرجع السّبب في سواد خبزنا وسواد حياتنا جميعا. ولكن هذا القمل في رأسه أفكار عظيمة. أظن أنه في جميع البلاد على هذه الشاكلة>>[10]، يوضح قولُ **باديدوش** وأسفُه النظرةَ التي يخصّ بها المستوطنون الفلاّح عموما. وهو الذي يشقى ويتعب في أرضه مقابل أجر زهيد قد لا يكفيه لقوت يومه، يتسلّط عليه الفرنسي ويجرّده من مقوّمات إنسانيّته، يصفه بالحيوانيّة وبالفظاظة، وهو الذي لا يتمكن من

---

(8) المصدر نفسه ، ص ص ١٦، ١٧.

(9) المصدر نفسه ، ص ٣٧.

(10) ديب، محمد ، الحريق ، ص٥٣، ٥٤.

الالتفات إلى نفسه خدمة لغيره الفرنسيّ المتجبّر، يصفهم الأديب بالقمل الذي يمتص الدّماء والمنكّد الذي سوّد الخبز والحياة. فالفرنسي هو أصل تعاسة الفلاح وشقائه في هذه الحياة.

ويقدّم محمد ديب صورا لمستوطنين فرنسيين في الرواية. تظهر صفاتهم كل معاني القسوة والظلم والبرودة تجاه الفلاح الجزائري، وهم: **مسيو أوغست، مسيو ماركوس ومسيو فيار**.

*** صورة ميسو أوغست :**

يعدّ مسيو أوغست واحدا من المستوطنين الفرنسيين في الجزائر من أصحاب الأملاك والمزارع، يعمل لديه العديد من الفلاحين، يخضعون لأوامره ويمتثلون لقراراته. لقد كان – حسب الشيخ كومندار- << رجلا في الخمسين من عمره (...) كان وجهه وهو وجه رجل حسن التغذية، يلمع شعره الوردي، وعلى ساقيه القويتين يجثم جذع عريض: إن كرشه يطفح فوق حزامه>>[11]، وهي صفات تدلّ على الشبع والترّف عكس الفلاحين الذين تبدو وجوههم مثقبة، وأيديهم خشنة، وعيونهم حزينة، كلّ ذلك انعكس إيجابا على المستوطنين الملاك للأراضي المستفيدين من خيراتها التي يسهر عليها الفلاح الجزائري.

*** صورة : مسيو ماركوس:**

ومسيو ماركوس هو المالك الأصلي للمزرعة، في حين أنّ مسيو أوغست وكيلٌ لديه لا يراه الفلاحون إلاّ نادرا، بوصوله إلى جمع الفلاحين يصمت وكيله، حيث التفّ الفلاحون حول جثة فلاّح يعمل لدى مسيو ماركوس، تهشّمت عظامه إثر عمله بآلة الحصاد، إذ علق بها ولم يتمكن من التملّص من مفاصلها الفولاذية[12]، وقد استدعت الحادثة حضور السيد ماركوس، الذي راح يطلب من الفلاحين الإسراع إلى العمل باللغة العربية، فلا شيء يهمه سوى استمرار العمل أما حزن الفلاحين على أخيهم فهراء[13]، لقد كان مسيو ماركوس يحاول إبعاد الفلاحين حتى لا يشرحون للدّرك الحادثة ويتمكّن من تلفيقها كيفما يشاء، فأمرهم بالعودة إلى العمل وإلاّ خصمت أجور الساعات الضائعة[14]، وتبدي هذه الصورة التي قدّمها الأديب للمستوطن الفرنسي كذبه وتزييفه للحقائق بإبعاد الشهود عن الدّرك من جهة؛ كما تبدي حرص الفرنسي على العمل دون السّماح بأيّة ساعة للرّاحة، فهو لا يرضى بالتكاسل والتخاذل لاسيما وأنّ ذلك العمل يُدرُّ عليه أرباحا طائلة.

ويقدّم الأديب صورة لهيئة مسيو ماركوس ونبذة عن أصله وأسرته فهو ذو ساقين قصيرتين عجيبتين، وذا خدّين صغيرين[15]، وهو << سيد من كبار السّادة، فهو نبيل سليل أسرة من المستعمرين، إنه بالدم والثراء ابن عم عدد من السادة المشهورين هم أصحاب مساحات شاسعة من الأراضي وورثتها.>> [16]

---

(11) المصدر نفسه، ص ١٠٦.

(12) المصدر نفسه ، ص ١٠٥.

(13) حنون، عبد المجيد ، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية، ص٢٥٨.

(14) ديب،محمد، الحريق ، ص ١٠٧.

(15) ديب، محمد ، الحريق ، ص ١٠٧.

(16) المصدر نفسه ، ص ١٠٨.

لقد صوّر محمد ديب المستوطن الفرنسي مالكَ الأرضِ، بصورة تُبدي ترفه وعيشته الكريمة، وممتلكاته الشاسعة، كما أنّ أهله من المستعمرين القدامى الذين وطئت أقدامهم الجزائر، يتوارثون الأراضي الشاسعة ويستغلّون عمّالها. وفي صفاتهم الجسدية تلك كل معاني القسوة والبرودة تجاه الفلاح الجزائري، إذ لم يعْنِ لمسيو ماركوس موت الفلاح إلاّ غياب شيء، تستمرّ الحياة دونه بصورة عادية، إذ يقول عمر بينه وبين نفسه : << لم يتبدّل شيء، إلاّ أنّ عاملا زراعيا قد غاب، فنقص عدد العمال واحدا. هذا هو الموت، وهذا هو سببه : سببه هؤلاء الناس الذين يعيشون في بلادنا مستعمرين، ما هو موت فلاح؟ تمزق وحشي وسريع… ثم لا شيء بعد ذلك، وتسير الأمور كما كانت تسير>>[17] ، فالموت هو أصعب شيء يقف المرء أمامه، ولكنّه عندما يتعلّق بالجزائري، فإن الفرنسي غير مبال ولا متأثّر إلاّ بما قد يعطّل ذلك من أموره ومواعيده.

*** صورة مسيو فيار:**

ومسيو **فيار** هو صاحب المزرعة التي كان يعمل بها **باديدوش،** حيث يصفه هذا الأخير - لما فعله به هو وعائلته- بصفات تبرز كلّ معاني القسوة والظّلم الذيْن ميّزا المستوطنين عموما، حيث يقول باديدوش: << رموا بنا إلى الخارج أنا وزوجتي وأولادي وما نملك من أمتعة، إنّ ابنتي الكبرى ريم التي دخلت عامها السادس عشر، كانت تعمل خادمة في منزل مسيو فيار لقاء إطعامها فحسب، ولقد ظلت تعمل في منزلهم ست سنين، ثم مرضت، فما كان من مسيو فيار إلاّ أن طردها، غير مكتف بأنه أرهقها بالعمل، وماتت بعد ذلك بقليل وسألني هل عندي ابنة أخرى أقدمها إليه. أمّا أنا فقد رفض أن يعهد إليّ بأي عمل، إنّه يقول قد هرمت>>[18]. لقد صوّر باديدوش معاملة مسيو فيار له، انعدامَ رحمة المستوطن الفرنسي بالجزائريين، إذ يستغلّ كلّ ما هو حيوي وجاد في عمله، ولكن لمجرّد المرض أو التعب أو الهرم، يرمي به إلى الخارج دون أيّ تعويض أو تقديم لأبسط الحقوق. لقد كان المستوطنون قساة القلوب، باردي الأعصاب منعدمي الرّحمة، يتغلغل في نفوسهم حبّ الذات والسّعي من أجل الارتقاء بها على حساب الآخرين أو الجزائريين الذين لا يشعرون تجاههم بأي قيمة إنسانية.

وفي الرواية صورة أخرى لبرودة مشاعر المستوطنين تجاه كلّ ما يهمّ الفلاح وأوضاعه لاسيما تلك التي تتعلق بالحريق الذي أكلت نيرانه بيوت المزارعين وأكواخهم الصغيرة حيث لم يبد أيُّ فرنسيٍ حسرةً أو ألما لما لحِق بالمزارعين، إذ << كان عدد من المستوطنين الفرنسيين يقفون صامتين: كانت وجوههم تصطبغ بالحمرة من لحظة إلى لحظة أمام التماع النار المهتز، وأذرعهم متدليّة، وفي أيديهم بنادق كبيرة يقبضون عليها(…) كان المستوطنون الفرنسيون يلقون على هذا الفريق من الفلاحين نظرات باهتة وظلوا جامدين في مكانهم كأنهم كتل من حجر الصوان >>[19] . يصوّر بذلك محمد ديب برودة المستوطنين الفرنسيين في حين كانت النيّران تتأجّج وقلوب الفلاحين تحترق، فالفرنسيّ لا يهتمّ إلاّ بمصالحه الخاصة، ولا أهمية للفلاح و لا قيمة له في الحياة، وكلّ ما قد يتعرّض له لا يساوي في نظره أيّ اعتبار.

---

(17) المصدر نفسه ، ص ١٠٩.

(18) المصدر نفسه ، ص ١٧٦، ١٧٧.

(19) ديب، محمد ، الحريق ، ص ص ١٠٨، ١٨١.

*** صورة لسوء أخلاق المستوطن الفرنسي:**

يتميّز المستوطن الفرنسي بصفات دميمة من حيث معاملته للفلاح الجزائري، إذ يعدّ قاسي القلب، بارد المشاعر، ظالما متوحّشا، مستبدا مستغلا للطاقات الحية، وهناك جانب آخر يتعلّق بأخلاق هذا الأخير، حيث يصوّر الأديب عناصر من شخصيته المعنوية، في مقاطع متفرّقة من الرواية.

يصف محمد ديب المستوطنين الفرنسيين على **لسان باديدوش** بالتعاسة والشقاء وحبّ المال حبّا جماً، دون إعطاء قيمة أو اعتبار للقيم الإنسانية، حيث يقول في حوار له مع هاشمي:

<< - هم الذين يدّخرون مالاً.

– طبعا...

– وما ينفكون يتضخمون حتى ليتساءل المرء أين تراهم يتوقفون عن هذا التضخم.

– هؤلاء الأشقياء..

– إنهم يسمّمون حياة الذين يعملون من أجلهم.

– إنهم الأشقياء حقا يا باديدوش .

– (...)

– وهؤلاء أصدقاء قدماء. أخذوا أرضي وبيتي، وأخذوا كلّ شيء، إنّنا نتكلّم في أشياء لا نفهمها. المال يجعل الناس أشقياء.

– (...)

– يا لهم من تعساء .. حين لا يبقى هنالك مستعمرون، فسيكونون حقا تعساء>>[20]

تعدّ صفة حبّ المال، صفة جشع وطمع تحوّل الإنسان إلى حبّ النفس وعدم الاعتراف بحقوق الآخر، شقاء وتعاسة خصّ بها الأديب المستوطن الفرنسي، حسب رأي الفلاحين المنتهكة ممتلكاتهم.

وهناك صورة أخرى للفرنسي المخادع، الذي يرمي بالصداقة إلى الأرض ويدوسها بالأقدام، وهو رأي **سيد علي** في المستوطنين الذين أُحيطوا بحبّ ومودّة الجزائريين وما كان ردّهم إلاّ استخفافا وازدراء، حيث يقول: << يقيني أنه ما من بلد من بلاد الدنيا أحيط فيه أناس بالمودّة والعاطفة اللّتين أحيط بهما الفرنسيون في بلادنا. فكيف ردّ الفرنسيون على هذه الصداقة التي كانت- وأقسم على ذلك بهذه الأرض التي تضمنا الآن – صادقة مخلصة كيف؟ ردّوا عليها بالاستخفاف والازدراء بنا. لم يشاؤوا أن يعاملونا معاملة الند للند، بل عاملونا في احتقار نحن أناس نقيم وزنا للصداقة التي نمحضها خالصة، لذلك لم نساوم، بل أعطينا أنفسنا في غير تحفظ، ولمن أعطينا أنفسنا؟ لأناس

---

(20) المصدر نفسه ، ص ٧٥ وما بعدها.

برهنت الأيام على أنهم ليسوا أهلا للصداقة، فهم يدوسونها بالأقدام لقد نصبوا أنفسهم آلهة وأربابا وأرادوا أن نعبدهم>>[21]

لقد أتاح محمد ديب الفرصة **للسيد علي** في التعبير عن شعوره تجاه المستوطن الفرنسي، إذ يعدّ **سيد علي** رجلا محترما في المنطقة، له آراء ناضجة واعية، يحبّه أهله ويأخذون بأحكامه، وما كلماته في ذلك المقطع إلاّ لتوضيح صورة الفرنسي الخائن للصداقة الماكر المزدري للقيم والأخلاق الرفيعة التي يوليه إياها الجزائري.

وممّا يتّصف به المستوطنون الفرنسيون الخداع والمراوغة والنفاق، حيث حاولوا استدراج الفلاحين المضربين بعروض فرديّة، ومساومات سريّة وتسويات وكلمات معسولة[22] ولكن الفلاحين كانوا يسعون إلى حلول واضحة عامّة ونهائية لأزمات يعانون منها من جرّاء احتقار المستوطنين لهم وعدم المبالاة بجهودهم، وممّا صوّرهم به الأديب أقوال بعضهم للفلاح:

<<- أنا صديق للعرب يا أحمد، تعال اعمل. أنا أعرفك وأنت تعرفني تعال يجب أن تأكل ويجب أن تأكل امرأتك وأن يأكل أولادك. أنا لست مثل... يقول المستوطن الفرنسي ذلك ويذكر اسم مستوطن فرنسي آخر. - أنا أدفع أجورا طيّبة، وأنا صديق الـ..>>[23]، وهي صورة توضّح نفاق المستوطن الفرنسي ومراوغاته، إذ كان فيما سبق يأمر بالعمل دون توّقف، وهو اليوم بعد الإضراب يتوسّل إلى الفلاح ليعمل لديه وهو يرفض ذلك، محاولا إغراءه وتقديم امتيازات له، وتبدو من جهة أخرى صورة الفرنسي في حبّه لنفسه حتى مع إخوانه الفرنسيين، إذ يساوم على خلافهم، ويُبدي التعاون أكثر منهم بأجور قد تسخف المسكين الذي يسعى لإطعام عائلة وسدّ رمقها.

وبمجرّد قدوم الشرطة إلى تجمع المضربين، يتحوّل المستوطنون عن وجوههم السابقة، ويغيّرون سياستهم مع الفلاحين بسجنهم وتعذيبهم لما رفضوه من إغراءات، والعمل من قبل، حيث يقول الأديب: << والمستوطن الفرنسي الذي قال : " يجب أن تأكل امرأتك وأن يأكل أولادك" لم يعد في حاجة إلى الإلحاح، فالفلاح الذي قال له المستوطن الفرنسي ذلك الكلام هو الآن في السجن>>[24] وفي ذلك أوضح صورة عن نفاق الفرنسي وأنانيّته تجاه كلّ من هم حوله.

*** صورة حقد المستوطنين الفرنسيين المقرّبين من السلطة:**

كان للمستوطنين الفرنسيين المدنيين حظوة عند السلطة الفرنسية، يتصرّفون بأهوائهم ولا يخضعون لأي قانون عسكري أو سياسي، بل كانت هذه الأخيرة تخضع لشروطهم ولمراميهم في الاستغلال والاستبداد، لاسيما بعد سقوط الحكم الإمبراطوري وقيام الحكم الجمهوري في فرنسا ذاتها.

وقد كانت للفرنسيين المدنيين معاملات قاسية وحقد دفين للجزائري صغيرا كان أم كبيرا. وفي الرواية مقطع يصوّر ذلك يرويه **حميد سراج** عمّا رآه ذات ليلة، حيث: << كان الرّجال يسيرون في وسط الطريق المعبّد، وكان الشارع مقفرا في

---

(21) ديب، محمد ، الحريق ، ص ١٢٦.

(22) المصدر نفسه ، ص ١٨٩.

(23) المصدر نفسه ، ص ١٨٩.

(24) المصدر نفسه ، ص ١٩٠.

هذه الساعة من اللّيل، لم يكن باديا عليهم أنهم عابئون بالمطر فاعتقد حميد خلال لحظة أنهم عسكريون. كانت أحذيتهم تقرع أرض الشارع، اقتربوا من أحد المصابيح فانتصبت أشباحهم وتطاولت كثيرا قال واحد منهم:

- خذ هذا يا قملة.

رأى حميد بشكل واضح هذه المرّة، الأشخاص الثلاثة يتقاذفون كالكرة شيئا بدا له أنه طفل فهذا كان يركله بقدمه، وذاك يضربه بقبضة يده، أو بركبته وكانوا يجرونه على الأرض وهو يكاد يعجز حتى عن الأنين، لم يعد يملك القوة على النهوض حاول الرجال أن يتقاذفوه وهم يصيحون ثم قال أحدهم:

- ... يا للقذارة .

وراحوا يجرونه على أرض الشارع

(...) وجموا لحظة صامتين كأنهم يتردّدون، ثم قال أحدهم ساخرا:

– إذا فطس هذا، فهناك من أمثاله كثيرون. ملايين، ليست الفئران هي التي يعز وجودها في هذه البلاد.

قال ذلك وضرب الصبي المستلقي على الأرض برفسة قوية، فلم يصرخ الصبي ولم يئن وعاد الرجال الثلاثة يعذبون معا هذا المخلوق الذي كان يبدو ميّتا >>[25]

لقد كان الصبي ماسح أحذية أو حمّالاً، لعب به المستوطنون وعذّبوه عذابا شديدا حتى بدا جثة هامدة، يريدون أن يكنسوا البلاد من أمثاله الذين يعتقدون أنهم متطّفلون عليهم وينسون أنهم هم حثالة المجتمعات ألقت بهم الأقدار التي تحكّمت فيها فرنسا الغاشمة فأسكنتهم في بلاد الأمان ومتّعتهم بخيرات أهلها، يريدون اليوم أن يتخلّصوا من الجزائريين، يقتلون يعذّبون ويشرّدون، وهي صورة توضّح قسوة المستوطنين الفرنسيين، وحقدهم ومكرهم وخبثهم، صفات كلّها توضّحها معاملتهم للجزائريين الأبرياء، برع محمد ديب في إيصالها بطريقة تشمئز منها النفوس، وتطبع في الأذهان كلّ معاني الكره لهذا الجنس الطّاغي الماكر القاسي القلب، وحبّ العبث بأبناء البلد كانت بفعل التساهلات التي منحتها السلطة الاستعمارية لهم، فلا تحاسبهم كما تحاسب الجزائريين، ولهم الصلاحيات الكاملة في فعل كلّ ما يحلو لهم.

*** صورة المستوطنين الفرنسيين في عيون الأطفال الجزائريين:**

جعل **محمد ديب** من رواية **الحريق**، فضاء تعدّدت فيه أصوات الجزائريين؛ فلاحين قرويين ومتمدّنين، شيوخا وأطفالا، وقد خصّ هذه الفئة الأخيرة بصوت قويّ على لسان الفتى المراهق **عمر**، الذي بدأت تتضح له الأمور، ووعي الأحداث من حوله. فقد كان هو وغيره من أبناء جيله يتميّزون بصفات محدّدة << ينظرون إلى الناس والأشياء نظرات غريبة، وقد تسربلوا بأردية عتيقة مستورة الأكمام عند القبضتين، وانتعلوا أحذية ضخمة واسعة من أحذية الرّجال،

---

[25] ديب، محمد ، الحريق ، ص ١٢٦.

وشحبت وجوههم، واتّقدت عيونهم السّوداء (...) كانوا يتسوّلون بهذا القدر من الصراحة أو ذاك، وبعضهم يتعاطى السرقة>> [26] .

تلك هي الصورة التي ميّزت أطفال تلمسان فترة احتلال فرنسا للجزائر، وهي صورة لأبناء الجزائر كلّها، ولقد كانت لهم رؤية خاصة لاسيما إلى الأوربيين حيث << كانوا ينظرون إلى الرجال والنساء والأطفال من الأوربيين نظرات ثابتة، ويتأمّلونهم في انتباه مركز، يجعلهم يبدون أكبر سناً من أعمارهم، إنهم بغريزتهم كانوا يحدّقون بريبة، إلى تلك الملابس الجديدة التي يرتديها الأوربيون وإلى أجسامهم النظيفة الصحيحة، ويتفرّسون في هيئاتهم التي تدلّ على أنهم أناس لم يعرفوا الجوع وفي تلك السعادة بالحياة التي كانت تبدو على وجوههم جميعا، وفي الشعور بأنهم في مأمن من الأخطار كانوا يتفرّسون باللطف والتهذيب والتربية والدماثة التي كانوا يتحلّون بها كثياب العيد >>[27] ، يوضح محمد ديب من خلال هذه الصورة – في البداية- حالة الأطفال الجزائريين المزرية وشعورهم الحاد والعنيف، ورؤيتهم الثاقبة إلى الأوربيين من حولهم؛ إلى أجسامهم القوية وصحّتهم ونظافتهم وشبعهم. صفات كلّها تبدي العكس والتمايز الشديد بين الفريقين وما ترف الأوربيين إلاّ بسبب استغلال الجزائريين، وانتهاك حقوقهم، فكانت نظرتهم مليئة بالحقد على ذلك الأوربي المتربّع على عرش القوة والغنى.

بينما كانت نظرة الأوربيين إلى الأطفال الجزائريين نظرة خوف على أنهم وحوش ليلية، أو أشباح خاطفة، يخيفون بهم أبناءهم إذ << كان أطفال الأوربيين عامة يخافون قليلا من العرب، حتى أنّ أهلهم إذا أرادوا أن يهدئوهم قالوا لهم في كثير من الأحيان: أتسكتون أم ننادي العربي؟>>[28]، فهذا الخوف من العرب ونظراته تلاحقهم في كل مكان، كأنها تهمّ بالصراخ في وجوههم لما أخذوه منهم، دون وعي منهم بحقائق الاغتصاب للحقوق المشروعة.

ويقدّم محمد ديب صورة أخرى للفتى **عمر** وابن أوربي يوضّح فيها الفرق بينهما من حيث الفطنة والذكاء. إذ اقترب ذات يوم من رجل فرنسي وابنه ووقفا أمامه، فشعر **عمر** بخوف وخشية منهما، إذ طلب الرجل منه أن يرافقه إلى السوق لحمل متاعه الذي سيشتريه إحساس عمر كان بليغا، إحساس بالعار والمذلة احترق جسده كمثل الجرح ولكنّه مع ذلك أجابه بالموافقة باللغة الفرنسية التي كان قد تعلّمها في المدرسة[29] . تبع **عمر** الفرنسيَ وحمل شبكة المشتريات من خضر وفاكهة ومشى أمامه إلى أن وصلوا إلى إحدى الفيلات، فدخل عمر وتبعه الرجل وابنه، سأل الرجل عمر عن اسمه وعمل والده وعمله[30]. وكان يجيبه في كلّ مرّة بذكاء وحسن تصرّف.

كان الابن **جان بيير** في مثل سنّ **عمر**، إلاّ أنّه يبدو مغفلا وغبيّا يبكي ويتردّد ويتذلّل وكان الأب يسأل عمر ليُري ابنه قوّة العربي وذكاءه، لاسيما عندما سأله عن الكتاب الذي يمسك به ابنه في مدى إمكانية تقديمه لـ**عمر**، إذ أجهش الابن بالبكاء وتجعدّ وجهه ضاما الكتاب إلى صدره، فأجابه عمر:

<< على كلّ حال لن يتّسع وقتي لقراءته، أما هو...

---

(26) ديب، محمد ، الحريق ، ص ٢٣١.

(27) المصدر نفسه ، ص ص ٢٣١، ٢٣٢.

(28) المصدر نفسه ، ص ٢٣٢.

(29) المصدر نفسه ، ص ص ٢٣٣، ٢٣٤.

(30) المصدر نفسه ، ص ص٢٣٥، ٢٣٦.

قال الأب :

– هل رأيت؟ إنّ هذا الصبي أطيب قلبا منك، هو فقير ومع ذلك لا يريد أخذ كتابك... ولكن عليك في كلّ مرّة تشتكي أن تتذكر أنّ هناك أطفالا يعملون، وما حصلوا يوما على كتاب ولا على أيّة لعبة أخرى>>[31]، وما هدف الأديب من تقديم هذه الحادثة، إلاّ لتوضيح صورة الفرنسي الذي يشيد بأخلاق العربي مهما كان اشمئزازه له، ورفضه لمساعدته، فهو رمز للذكاء والقوّة البدنية وكذا العلم والقدرة على القراءة. في حين يعدّ أطفال الفرنسيين مدّللين أغبياء متذمّرين.

وقد كانت الصورة أبلغ بعقد المقارنة بين **عمر** و**جان بيير** ليتضحّ الفرق بين من يعيش عيشة قاسية وألما، يعمل من أجل الحصول على لقمة العيش، بخير الحياة وأسرارها في حين يجد الفرنسي كلّ ما يتمنّاه على طبق من ذهب، ومع ذلك يتذمّر ويشتكي دون أن يعي السبب في ذلك.

*** صورة بيوت المستوطنين الفرنسيين :**

كان للمستوطنين الفرنسيين الذين سكنوا الجزائر بيوتا شيّدوها وفقا لثقافتهم وهندستهم المعمارية بطريقة حضارية، على العكس ممّا كان عليه الجزائريون، لاسيما الفلاحون، إذ يسكنون الأكواخ وبيوتا تقليدية فيها من البرد الشديد شتاء ومن الحرّ اللاذع صيفا ما يؤلم ساكنيها.

لقد اتّخذت مزارع المستوطنين الفرنسيين وبيوتهم وجها فرنسيا، يصوّره الأديب على لسان **كومندار**: <<تقريبا على الحدود التي ترى من مزارع القمح الممتدة، كان حقل المستوطن الفرنسي ماركوس، وبيت عتيق بناه جدّه، وإفريزه وفتحاته ولون آجره القديم الوردي الحائل، وسقفه القرميدي المغطى بطبقة من الطحلب الرمادي. هذا الوجه صنعه الاستعمار كل ذلك يبدو أنه هو الوجه الحقيقي للجزائر ولكنه ليس إلاّ السطح الظاهر وللجزائر مليون وجه آخر>>[32]، وبذلك يوضح محمد ديب ملامح فرنسية لممتلكات **مسيو ماركوس** التي ورثها عن جدّه، شكلها وألوانها كلّها توحي بسطحية الفرنسيّ ولؤمه وتشاؤمه وكذا الشؤم الذي حلّ في الجزائر بحلوله. حيث كانت صفات القدم، واللون الرمادي والآجر الوردي الحائل كلّها تدلّ على الحزن والكآبة التي صبغ بها المستعمر الفرنسي أراضي الجزائر الخضراء. ومع ذلك فإن الجزائر لها مليون وجه آخر، وهي إشارة من الأديب إلى الأمل الذي يرجوه الجزائريون في التّخلص من الفرنسيين والاستقلال من استغلالهم.

*** صورة المستوطنين الفرنسيين لدى عملائهم:**

يعد **قره علي** أنموذجا للجزائري عميل السلطة الفرنسية في رواية **الحريق**، حيث يشيد بجهود الفرنسيين في استصلاح الأراضي الزراعية، قائلا **لسليمان مسكين**:

<< - (...) هذه كلّها أراض كانت في الماضي قفرا خاويا. نعم كذلك كانت أدغال عوسج ودوم.. ولم تكن تنبت فيها بطاطسة واحدة .

– ثم استصلحها رجال.

---

(31) ديب، محمد ، الحريق ، ص ٢٣٨.

(32) المصدر نفسه ، ص ١٠٣.

– صحيح ولكن بفضل من ؟ بفضل الفرنسي، الفرنسي إنسان عظيم، إنسان عاقل حكيم>>[33]، فقد كان يحاول **قره علي** إقناع الفلاحين بفضل فرنسا على الجزائر، فهي التي استصلحت وغرست وطوّرت البلاد زراعيا بطريقة لم يحلم بها الأجداد في الماضي.

والأفكار تلك لم تكن مجرّد آراء يقنع بها الآخرين، بل هي قناعات يؤمن بها، وببراءة الفرنسيين، حيث يقول بينه وبين نفسه: << هؤلاء أناس أبرياء، وسيظلون كذلك ما لم يفتح العرب أعينهم..والحمد لله على أنّه ما من سمسار ولا دلاّل خطر بباله إلى الآن أن يحوم حولهم، وفكّر قره في نفسه مشفقا:" إذا استطاع مسلم أن يجني ربحا من الأرباح، فإنما يتمّ له ذلك لأن إخوانه لم يروه "...>>[34]

قره علي إنسان ماكر وخبيث، يتمنى ألاّ يشاركه أحد في التعاون مع الفرنسيين، حبّه للمال أعماه عن رؤية الحقائق من حوله، فهو لا يرى في التعامل مع العدو مشكلة، بل هو أمر مجنٍ للربح، وبذلك أصبحت فرنسا في رأيه هي وشعبها رمزا للبراءة، وإخوانه العرب رمزا للحسد والغيرة ، شعوره هذا هو الذي سهّل عليه مهمّة بيع إخوانه وحرق مزارعهم في تلك الليلة المشؤومة، بعد الإضراب الذي شنّوه دفاعا عن حقوقهم وللرفع من أجورهم.

اتّخذ المستوطنون الفرنسيون –حسب الرواية- الجزائر بلدا لهم، هم أهله وما فيه ملك لهم، والجزائريون عبيد لديهم، صوّرهم محمد ديب في صور متفرّقة، وضّح هيئتهم التي جاءوا بها والحالة التي أصبحوا عليها بعد استغلالهم للأراضي الفلاحية والتنعم بخيراتها. كما صوّر أجسامهم وهيئاتهم؛ إذ كانت على العموم أجسامهم قصيرة وبطونهم منتفخة وأصواتهم قوية ونظافتهم مشعة هم وأبناؤهم، ومن جهة أخرى صوّر صفاتهم وأخلاقهم، وجوانب من شخصياتهم إذ يشتركون في القسوة والظلم والاستبداد والاستغلال عندما يتعلق الأمر بالفلاح الجزائري، الذي لا يشعرون تجاهه بأية رحمة ولا شفقة كما يتميّزون بالأنانية وحبّ الذات وحبّ المال. يشتركون أيضا في النفاق والمراوغة والمكر والخداع. غير آبهين بالأيادي التي مدّت إليهم تطلب صداقتهم، وإنما يدوسون على هذه الأخيرة بالأقدام غير مكترثين بالعربي الذي يهينونه ويحطّون من قيمته بعد كلّ المجهودات التي يبذلها في سبيل راحته وراحة أهله.

كانت هذه صفات وصور المستوطن الفرنسي الذي احتلّ مكان الجزائري وأخذ أملاكه، فما هي صورة الحكومة الفرنسية المستعمرة للجزائر؛ شرطة ودَرَكا و إدارة في رواية " الحريق " ذاتها؟

ب- صورة السلطة الفرنسية من خلال رواية " الحريق ":

تعدّ السلطة الفرنسية الاستعمارية في الجزائر ذات هياكل مجهزة، تشرّع القوانين لتطبّق من قِبل الجزائريين المغلوب على أمرهم وكانت معاملة الشرطة للجزائريين قاسية حاول محمد ديب من خلال رواية " الحريق" أن يسلّط الضوء على صورة الحكومة الفرنسية في الجزائر، صورة الشرطة هيئتهم، ومعاملتهم للجزائريين، وكذا صورة السّجن الذي كان يُعذّب فيه الجزائريون المشتبه بهم.

---

(33) ديب، محمد ، الحريق ، ص ٩٣.

(34) المصدر نفسه ، ص ١٤٠.

- صورة الشرطة الفرنسية :

صوّر محمد ديب رجال الشرطة في مقاطع عديدة من رواية " الحريق " حيث كان تجمّعهم في مرّات عديدة لإضراب الفلاحين عن العمل بسبب المعاملة السيئة والأجور الزهيدة التي يقدمها لهم المستوطنون الفرنسيون.

- صورة سيارات الشرطة :

يشبه الأديب سيارات الشرطة بالنمس ، حيث يقول : << وفي أثناء ذلك كانت سيارات وطيئة سوداء لها بطن كبطن النمس، قد أخذت تجوب الريف>>[35]، تلك السيارات التي يبدو من زجاجها وجوه رجال الشرطة.

وقد كانت كل سيارة تحمل عددا من الرجال، وتنتظم بطريقة محكمة، إذ يقول: << كانت كل عربة من هذه العربات تقف في مكان خاص فيثب جنود الشرطة منها بسرعة وينظمون أنفسهم وينظر بعضهم إلى ما حوله>>[36] وبالتالي عربات الشرطة سوداء منتظمة تبرز صرامة المستعمر في محاربته للجزائريين وإضراباتهم المطالبة بتحسين وضعياتهم.

صورة رجال الشرطة الفرنسيين :

رجال الشرطة هم رجال الأمن العام، لهم وجوه واحدة و ملامح واحدة [37] وذلك لزيهم المتماثل لأنهم يشكلون جهازا حكوميا يقتضي الصرامة و قد ورد حضور الشرطة أوّل الأمر في مقطع خاص باعتقال **حميد سرّاج**، ومن الصفات التي يوضّحها الأديب، ما لاحظه حميد حول بعض الرجال الذين كانوا محيطين به.

كان أحد الرجال ذا عينين صغيرتين مخضلتين يحدّق في **حميد سراج**. يرتدي سترة زرقاء، نظرته محاطة بلحم أبيض[38] وهي عموما سترة رجال الشرطة الفرنسية، وقد كانوا يرتدون أحذية ضخمة يركلون بها **حميد سراج**، وغيره من الجزائريين.

وهناك صورة لمفوّض الشرطة الذي يبدو ضخم الجسم، في زيّه العسكري. يرتدي حذاءً حديديَ النعلِ، يقرع الأرض بصوت جاف [39]. وقد خصّ الأديب مفتّش الشرطة بصورة توضّح ملامحه، التي تبدو دميمة، إذ يصفه بقامته القصيرة على غرار سائر الفرنسيين في الرواية، << لا يزيد طوله عن متر وستين سنتمترا، لكن له بطنا ضخما المصباح الكهربائي عند مستوى صدره، قميصه الأبيض الذي تحت السترة قد فك زر(ياقته). أطراف السترة غارقة في الظل...>>[40]، ويواصل الروائي في الوصف لسيجارته التي يضعها في فمه دون أن يسحب منها أنفاسا حتى انطفأت، خداه غير محلوقتين، له فم بارز وشفى سفلى متهدلة،

---

(35) ديب، محمد ، الحريق ، ص ١٨٨.
(36) المصدر نفسه، ص ١٨٨.
(37) المصدر نفسه، ص ١٨٨.
(38) المصدر نفسه ، ص ١٤٩.
(39) المصدر نفسه، ص ص ١٥١، ١٥٢.
(40) ديب، محمد ، الحريق ، ص١٧٠.

يدوّي بهدير كالطبل لا يكاد يتوقّف[41]. وهي صورة للمفتّش الذي يصفه الأديب بقصر القامة، بروز البطن والفم البارز متدلي الشفتين، إلى جانب ميزة أخرى هي كثرة التدخين حتى احترقت منضدته بفعل السجائر الكثيرة التي يدّخنها.

ومن جهة أخرى كان لتصرّفات الشرطة الفرنسية مع الجزائريين فلاحين ومنظمّي أحزاب حظّ في رواية " الحريق". حيث سرد محمد ديب كيفية تعاملهم معهم وطريقة اعتقالهم وجرّهم إلى السجون وتعذيبهم فيها عذابا شديدا. و يعد حميد سراج أنموذجا بارزا لضحاياهم في الاعتقال والتعذيب.

وممّا صوّرهم به الأديب مظاهر الاعتقال للفلاحين المضربين حيث اعتقل رجال الشرطة عددا من الفلاحين وساقوهم في صفوف مرصوصة بخطى سريعة، كانت تظهر وجوها شهباء كأنها وجوه أشباح[42]. كانت ملامحهم فظّة وعنيفة، وتصرّفاتهم قاسية مع الفلاحين، يهدّدون كل من يرغب في مساعدتهم بدعوى الإجرام والخروج عن القانون[43]. وإن كانوا مجرمين جميعا – حسبهم- كلّ جزائري مجرم، تُعاقبهم الشرطة إمّا بالرصاص أو بالضرب أو بالسجن، أو بالكلام أو بالجوع – حسب كومندار- في الرواية [44].

أمّا مصير السجناء فهو عسير لدى الشرطة، لما يسلقونه من تعذيب وتنكيل، حيث اعتُقل حميد سراج من قِبَل جماعة من الشرطة، سمّى حميد أحدهم " بالرّقم " الذي كان يهدر ويثرثر، << رفع "الرقم" يده وهوى بها على وجه حميد في صفعة قوية. اهتز رأس حميد ولكنه لم يطرف بعينه.

صاح " الرقم":

- هذا واحد من هؤلاء القذرين.

سمعه حميد هذه المرة، وتفرّس فيه، فأدرك أن " الرقم" لم يحتمل نظرته. لاحظ أن عنده انحناءة من يثني ركبته، امتصت الحدقة الحائرة الإهانة. هوى "الرقم" بقبضة يده على وجه سراج فأحدث تشظية في وجهه. راح عدد من رجال الشرطة يضربون. (...) وازدادوا إحاطة به، وتحلقوا حوله كأنهم مادة جامدة. وتلقى حميد ضربة أقوى من الأولى. فقال حميد بتأثير الصدمة، وقد اتّقد وجهه بعد أن ظل إلى ذلك الحين شاحبا.

- لم تفعلون هذا ؟

وانهمرت الضربات عليه انهمار المطر. ترنّح حميد، وانقذف إلى جانب، فعاد وجهه شاحبا قال:

قذارة.

---

(41) المصدر نفسه، ص ١٧٠.

(42) المصدر نفسه ، ص ١٩٥.

(43) المصدر نفسه، ص ١٩٧.

(44) المصدر نفسه ، ص ١٩٩

وفي هذه اللحظة نفسها سقط على الأرض، تركهم يضربونه (...) كانت الضربات تدوي في رأسه، في جسمه. فاستولى عليه خدر. أصبح لا يحسّ وجود أنفه، ولا عينيه، غير أنه يشعر بأذنيه تحترقان احتراقا، وكان دمه يسيل رطبا حارا. (...) أصبح الآن لا يرى شيئا . الدم يقطر في عينيه>> [45]

صورة تعبّر عن قساوة ميّزت الشرطة الفرنسية في تعذيبهم للجزائريين، واستنطاقهم ضربٌ دون توقف، سبّ وشتائم تصبّ عليهم كوابل من المطر، آلام شديدة، دماء تتقاطر رعب وسخط واشمئزاز من المتهّمين، صورة توضّح الرّعب الذي زرعه الفرنسيون في الجزائريين والمعاملة العنيفة المنعدمة الرحمة و الشفقة كل ذلك عانى منه من يقع تحت يد الشرطة الظالمة.

*** صورة الشرطي المخادع (المدير):**

اتّبع رجال الشرطة بكلّ مستوياتهم؛ حكاما ومفتشين وضباطا سياسات خاصة مع الجزائريين، يعذبّون المخلصين للوطن ويحتفون بخونته، وقد جاز ذات يوم **قره علي** على دار الحكومة والتقى فيها بالمدير، تحاورا معا بطريقة تظهر غباء الأول، ومكر وخداع الثاني الذي كان يدعوه إلى ضرورة التعاون مع فرنسا لمصلحة البلاد، << فالسلطة الفرنسية لن تستطيع العمل إلا إذا وضع الجزائري يده في يد الفرنسي، يتعاونان على بناء البلد>>[46] يوضح ذلك الأديب بقوله على لسان الشرطي:

<< - لابد لكل بناء من أساس. ونحن نريد لبنائنا أساسا أخلاقيا هو الاتحاد. إننا لا نستطيع أن نعمل إلاّ إذا تعاونا يداً بيد. بل قلبا بقلب (...)

- لاشك أن هنالك لفيفا من الانفصاليين الخطرين أو من الحالمين الأغبياء، يعملون ما استطاعوا لتشويش عقول الشرفاء من الناس. وهذا أمر قبيح خال من الشرف.

قال المدير ذلك ثم نهض، وشكر **لقره** ما يقدمه للسلطات من معونة>>[47] فالفرنسي شرطيا كان أم مستوطنا له أهداف يسعى إلى بلوغها، إمّا بالترغيب أو بالترهيب، وكانت سياسته مع العملاء تشجعهم على عقد آمال حيال فرنسا، والرّغبة في مواصلة التعاون، وبيع أسرار المخلصين للوطن، المتعاونين ضدّ كلّ خائن عدو للجزائر.

*** صورة السّجن الفرنسي:**

يمثلّ السّجن الفرنسي أو الزّنزانة فضاء مكانيا، حظي هو الآخر بتصوير من طرف الأديب؛ والبحث عن صورة المكان تختلف عن تحليله كمكون من مكونات الخطاب الروائي، من البحث عن عناصره والإشارة إلى جمالياته، أو إلى العلاقة الوطيدة التي تربطه بصاحبه[48]. بل تسعى دراسة صورة المكان إلى توضيح عناصر مساعدة على فهم الآخر من منظور الأديب ذاته. ذلك السجن الذي اعتُقل فيه حميد سراج مثّل له مكانا أليما، تذكّر من خلاله كلّ ما يتُعب الذاكرة، ويعيد كشف جرائم الفرنسيين في البلاد وعلى العباد.

---

(45) ديب، محمد ، الحريق ، ص ص ١٥٠، ١٥١.

(46) حنون،عبد المجيد، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص ص٢٠٩،٢٠٨.

(47) ديب، محمد ، الحريق ، ص ١٤٦.

والبداية كانت من مكتب التحقيق الذي تسوده << رائحة راكدة من روائح الإنسان التصقت بالجدران السمراء وبقطع الأثاث الفقيرة والكتاب. إن هذه الرائحة تدل على أنّ ألوف الناس قد مرّوا بهذا المكان>>[49]، وما هؤلاء إلا الجزائريون الذين سحبوا قوّة أين عذّبوا وأُسيلت دماؤهم.

وقد كانت للزنزانة التي وُضع فيها حميد سراج صورة بالغة الأثر على النفس بجدرانها العجيبة البيضاء أو الشهباء، فيها خلاء عجيب وفضاء غريب[50] ، لقد كانت فضيعة وجوه الحراس جهمة كالحة، ورائحة النتن والرطوبة تملأ دهاليز السّجن، تدّوي فيه صيحات السجناء وأناتهم[51] ، تقتل فيها الوحدة الكئيبة.

لقد كان السجن بكل ما فيه يُثير الاشمئزاز بألوانه الرمادية الشهباء، وروائحه النتنة الكريهة، وأصوات الصراخ المتعالية من السجناء الذين تتهاوى عليهم ضربات رجال الشرطة. حيث يعذّبون وتُسال دماؤهم ويُفرغ عليهم الماء البارد، ويوضعون في غرف باردة، لا أثاث فيها إلاّ الأرض والجدران. مشكلة بذلك إحدى أهم عناصر الاحتلال الفرنسي، ومظاهر سّخط الجزائريين.

*** صورة الشرطي الفرنسي المتأزّم:**

يقدم محمد ديب في رواية **الحريق** أنموذجا مغايرا للشرطي الفرنسي؛ إذ يتعلق في هذه المرة بالشرطي الذي يعاني آلاما نفسية حادّة جرّاء ما يقوم به من جرائم، حيث يوضح **حميد سراج** صورة ذلك الشرطي الذي التقى به ذات ليلة في (**لونا بارك**) سأله حميد سراج عمّا إذا كان يرقُب موتاه، لكنّه أنكر أنّ له موتى، كذّبه حميد سراج وكشف أمامه أنّ أكثر الأموات هم له، وأنّه إلى جانب ذلك يجمع الأطفال الجزائريين من السوق ويقودهم إلى السجن بدعوى الإجرام. فلم يجد الشرطي إلاّ الاعتراف أمام حميد بجرائمه، متأسفا نادما على أفعاله بقوله :

– أظن أنّني تألمت الآن تألّما كافيا.

– فزأر الصوت يقول :

– ماذا ؟

– فقال الشرطي في أنين :

– بلغت من الألم درجة كافية، أودّ لو ألعب مع الأطفال.

– إنك لمهرّج وقح. أتقول هذا الآن ؟ أنت لا تعرف كيف تخرج من المأزق. أنت الزيف نفسه.

وعاد صوت الشرطي وجلاً ملتمسا يدمدم مرّة أخرى:

– هيه.

---

(48) ينظر: باشلار،غاستون ، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٥، ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م.

(49) ديب،محمد، الحريق ، ص ١٤٩.

(50) المصدر نفسه ، ص ص ١٥٢، ١٥٣.

(51) المصدر نفسه ، ص ١٥٣.

(...)

– وجدت رجالا مكبّلين كالعبيد، فطعنتهم.

– ها ..نعم .. تشرّفت بهذا المجد.

– لن يشفق عليك. لا أنت ولا ذووك.

قال الشرطي :

– أنظر ألا تراني أبكي ؟ إلى أين تذهب؟

– أنا ذاهب.

– لا أريد.

ما من جواب.

صرخ الشرطي :

– لا أريد .. لا أين أنت ؟

لا شيء، لا جواب، واستمر الشرطي يصرخ.

إنّ الأمور التي تنسى لا تكون أبدا في مثل هذا الهول. كان المطر يسيل على خديه كالدموع. وكان يحسّ ركضهم وراءه. أبسط شيء ألا ينظر إليهم ..>>[52]

حوار بين الشرطي وحميد سراج يوضّح المعاناة النفسية البليغة التي يحسّ بها الشرطي المجرم، الذي يعذّب الأبرياء وينتزع منهم الأرواح، لم يجد إلاّ البكاء والندم على كلّ ما اقترفه في حقّ كلّ جزائري صار ميّتا على يديه. شعوره بالوحدة جعله يطلب من حميد البقاء بجانبه ليستأنس به. وفي هذا دلالة واضحة على أنّ الشرطي رغم كلّ ما يقترفه من ذنوب ليس بدافع ذاتي وإنما هو عبد مأمور من سلطة قاسية، تسعى لبسط النفوذ من خلال رجال يعملون لمصالحها ضمانا لمستقبلها الآمن في الجزائر.

*** صورة السلطة الفرنسية لدى الجزائريين :**

كان الجزائريون يدركون حقيقة المستعمر الفرنسي وحكومته المتسلطة، واتضحت الأمور أكثر – في رواية **الحريق** – بانعقاد اجتماع نظمه **حميد سراج** جمع بينه وبين الفلاحين، حاول من خلاله إيقاظ الضمائر وبثّ الوعي فيها ، حتى تتّضح لديهم واجباتهم تجاه وطنهم وللمطالبة بحقوقهم المشروعة. وممّا أشار إليه **حميد** قضية كان يجهلها العديد منهم، تتعلّق بظلم السلطة الفرنسية في الجزائر وفي فرنسا ذاتها، حيث قال لهم موجّها الخطاب إلى أحد الفلاحين (**سيد علي**):

[52] ديب، محمد ، الحريق ، ص ص ١٦٥، ١٦٦.

<< - طبعا. ولكنني أعتقد أنك تنسى شيئا. إن عندهم، هم أيضا، رجالا كثيرين مثلنا، في بلادهم نفسها، هل تعرف ماذا يقولون؟ إنهم ضدّ سلطاتهم. فقال سيد علي دهشا :

– ماذا .. ماذا تقول ؟ لا ، إنني لا أصدّق هذا الكلام.

– الأمر بسيط: إن عددا كبيرا من الناس في بلادهم يعملون بأجر زهيد لا يُذكر، فهم

جياع، وهم يلاحقون ويعتقلون... في فرنسا.

قال **علي بن رباح** بصوت عال :

– هل هم سكان أصليون ؟

– إن شئت، وهم مثلنا تقريبا. لقد عملت أنا هناك، ورأيت بعيني هناك بين الفرنسيين أناس فقراء . صدقني.

(...)

– ما ذكرته لكم منذ لحظة: إنهم ناقمون على سلطاتهم، يريدون التخلص منها، إنها توقع فيهم مظالم كثيرة.

قال ابن أيوب :

– السلطات التي تحكم هنا وهناك واحدة ؟

– نعم هي سلطات واحدة تظلم هنا وهناك في آن واحد>>[53]

فهذا الحوار يوضح صورة عميقة، أراد من خلالها الأديب[54] أن يبيّن أنّ الشعب الفرنسي في فرنسا يختلف عن السلطة الفرنسية الحاكمة التي تظلم وتبطش داخليا وخارجيا. يرفضها ويتنكّر لها حتى أهلها المضطهدون، وهذا جاء ردّا على رأي **سيد علي** في كلّ الفرنسيين الذين يحكم عليهم الجُرم والاحتلال والحقارة، حيث يقول: << (...) هذه الآثام الحقيرة التي تُرتكب على أرضنا أليست ترتكب باسم فرنسا؟ ألا يتمّ سلب الناس أرزاقهم باسم فرنسا؟ ألا ترتكب جرائم القتل باسم فرنسا؟ لقد اقترن اسم فرنسا بأعمال حقيرة كثيرة. ولن يستطيع أحد بعد الآن أن ينزع من رؤوسنا أنّ هذه الجرائم يجب أن تُعزى إلى فرنسا في آخر تحليل. ماذا يهمنا نحن نتساءل: هل هي راضية عن هذا أم غير راضية؟ فإن كان هناك أناس غير راضين فليرفعوا صوتهم، إننا نحب أن نسمعهم قليلا>>[55]

رأي **سيد علي** كان كرأي كلّ فلاح وكلّ جزائري، إذ أنّ كلّ الآلام التي تصيبه تكون من قِبَل الفرنسيين؛ مستوطنين كانوا أم رجال أمن. فلم يبق اسم فرنسا إلاّ ليدلّ على العنف والاستغلال والتعذيب والاضطهاد والتجويع. لا يريد الشعب أن يبحث في تاريخ هذه الأمة أو أن يعرف ماضيها الذي تفخر به، ما يهمّه هو استقلال بلده وعيشه في أمن وأمان، في هدوء واستقرار.

---

(53) ديب، محمد ، الحريق ، ص ص ١٢٨، ١٢٩.

(54) توّضح هذه الصورة وتؤكد رأي محمد ديب الذي يصرّ من خلاله، على أنّه ضدّ فرنسا الاستعمار وليس فرنسا الشعب الذي كانت ثورته المجيدة نبراسا لكل حالم بالتحرّر والاستقلال من قيود الاستعمار والاضطهاد والطغيان.

(55) المصدر نفسه ، ص ص ١٢٧، ١٢٨.

ولكن **حميد** كان يحاول أن يوضح لهم أنّ فرنسا ليست كلّها استعمار بل هي سلطة (حكومة) وشعب، وشعبها الذي في فرنسا يختلف عن الذي استوطن الجزائر. حيث يعيش الأول في ظلّ بعض الأزمات الداخلية الخانقة، يرفض الحكم المستبدّ. وكان الكثير منهم يتعاطف مع الجزائريين ويساندهم في ثورة التحرير.

وممّا سيطرت به فرنسا على الشعب الجزائري، إرغامه على المشاركة في حربيها العالميتين الأولى والثانية، بفعل التجنيد الإجباري. حيث كان يختار عددا من الشباب الجزائري ويضمّهم إلى الجيش الفرنسي. تصوّر الرواية نتيجة مشاركة **كومندار** في الحرب العامية الأولى؛ إذ بُترت ساقاه فيها[56] وتصوّر من جهة أخرى دعوتها الجديدة للمشاركة في الحرب العالمية الثانية.

بكاء وصراخ وعويل ميّز دعوة هذه المرّة، حيث كانت نساء بني بوبلان تندبن وجوههن وتصرخن، صور محمد ديب هذه المشاهد في مقاطع متفرّقة من الرواية، ووضح مواقف عميل السلطة الفرنسية **قره علي** من جهة، وزوجته ونساء بني بوبلان من جهة أخرى، تجاه التجنيد الإجباري لشباب الجزائر.

كان **قره علي** موافقا لهذه السياسة الفرنسية؛ موكلا الأمر الصواب للحكام الفرنسيين حيث يقول لزوجته:

<< - أمّا ابن أختي فإنني سعيد بذهابه إلى الحرب. يجب أن يذهب إلى الحرب ستعلمه الحرب الحياة. ستقلّل الحرب اهتمامه بدهن شعره بالزيت، وبالتجول في الشارع عاري الرأس مرتديا الثياب الفرنسية>>[57]، ويقول في عبارة أخرى : << غير أنّ هناك رجالا يحكموننا، وهم يعرفون ماذا يعملون>>[58] . **فقره علي** لم يكن لديه أي مانع من مشاركة أبناء الجزائر في حرب فرنسا، حتى لو تعلّق الأمر بابن أخته، أقرب الناس إليه. وتلك صورة عن الذين باعوا الجزائر إلى العدو.

في حين كانت هناك مواقف أخرى رافضة لسياسة التجنيد، تلك التي تبرز بجلاء عند **مامّة** زوجة **قره علي**، إذ تقول له وبكلّ غضب : <<... ولكنني أقول إنّ السلطة التي تعمل هذا العمل ليست عادلة. ولو كان لكم ذرّة من شرف ، أنتم معشر الرجال، لخجلتم من أن تقبلوا هذا الأمر>> [59]. عبّرت **مامّة** عن رأي النساء الباكيات، الرافضات لما حلّ بهن بسبب فرنسا بعد كلّ الذي انتهكته، تأتي اليوم لتحرم الأم من ولدها، تألّمن وتحوّلت بذلك القرية إلى صمت ثقيل، ارتدت النساء ثيابا قاتمة وغطّين رؤوسهن بالمناديل السوداء[60] ، فكانت بذلك السلطة الفرنسية لا تأتي إلاّ بالحزن والحداد للجزائريين والجزائريات.

خاتمة:

تعدّ رواية **الحريق** لمحمد ديب، رواية وطنية قومية، لما حوته من أحداث تعبّر عن أزمات الشعب الجزائري المنهك المكلوم من جراء سياسة استعمارية فرنسية غاشمة.

---

(56) ديب، محمد ، الحريق ، ص ١٧.

(57) المصدر نفسه ، ص ١٤٢.

(58) المصدر نفسه، ص ١٤٣

(59) المصدر نفسه، ص ١٤٣.

(60) المصدر نفسه ، ص ١٤٩.

صوّر الأديب مناحي مختلفة من فرنسا المستعمرة. وقد كان تحليلنا لتلك الصور؛ من منطلق ما قدّمه الأديب نفسه، إذ جعل الصورة واضحة من خلال الشخصيات الفرنسية وصفاتها، ومن خلال آراء الجزائريين فيها. فصوّر المستوطن الفرنسي في حالته المزرية التي وصل بها إلى الجزائر، والحالة التي أصبح عليها من خلال سياسته الاستغلالية الاستبدادية تجاه الشعب الجزائري، مجرّدا إياه من كلّ ممتلكاته وحقوقه، مذلاً لشخصيّته.

وعلى العموم فإن المستوطن الفرنسي – حسب الرواية- هو رجل قصير ذو بطن منتفخ، وبشرة بيضاء، لباسه أنيق، وجسمه نظيف، وصحته مكتنزة، وعلامات الشبع بادية على وجهه.

أخلاق الفرنسي منعدمة، تطغى عليه الأنانية وحبّ المال والرّمي بكل الاعتبارات والقيم الإنسانية، لا قيمة للصداقة في قاموسه، ولا اعتبار للمحبّة أو الرّحمة أو الشفقة، حقد دفين ومكر وخداع، صفات تميّز تعاملاته مع العربي، الذي يتخذه رمزا للفظاظة والعفن والعنف والجهل والتخويف.

أمّا السلطة الحاكمة فهي ظالمة مستبدّة في الجزائر وفرنسا، تحاول حلّ مشاكلها الداخلية من خلال الضغط على الشعب الجزائري، تجنّد رجالها بأسلحة وملابس وأحذية ضخمة نعالها حديدية، ليسهل ركل الجزائريين وضربهم، تعذيب شديد وتلذّذ بتألّم العربي صرامة في تنفيذ القوانين ونسيان للذات، مراوغات في التحقيق وخداع في الترغيب.

إن وجدت استثناءات في الرواية فهي غير ظاهرة للعيان،ألم داخلي يعاني منها البعض – من رجال الشرطة –لآثام وجرائم مرغمون على تنفيذها، دون وجود الخلاص في الفكاك من أسرها. لقد كان الفرنسي عامة رمزا للظلم والاضطهاد والتعاسة والحزن دفع ثمنها الجزائريون غاليا.

رواية الحريق ١٩٥٤	الشّخصيات	المستوطن الفرنسي بالجزائر	**الصفات الجسمية:** – أجسام قصيرة. – بطون منتفخة. – أصوات قوية. – نظافة مشعة. **الصفات المعنوية:** – القسوة والظلم. – الاستبداد والاستغلال. – الأنانية وحب المال. – النفاق والمراوغة. – احتقار الجزائري.
		رجال السّلطة الفرنسية بالجزائر	–التجنّد بأسلحة فعالة، ملابس واقية، وأحذية ضخمة حديدية النّعال. – الضرب والتعذيب الشديد للجزائري. – الصرامة في تنفيذ القوانين. – المراوغة في التحقيق . – ألم داخلي وصراع نفسي لدى بعض رجال الشرطة.

أدب الخطاب في الكتاب والسنة

د. عبد الحكم عبد الهادي أحمد العجب

أستاذ مساعد بجامعة نيالا – كلية التربية- قسم الدراسات الإسلامية (السودان)

ملخص البحث

إن أدب الخطاب هو جزء من النظام الذي بعث الله به محمدا صلى الله عليه وسلم ، وهو رسالة الإسلام، والتي تتلخص في باب افعل ولا تفعل، أي في باب تنفيذ ما هو مأمور به وترك ما هو منهي عنه، وهذا النظام هو أشبه ما يكون بنظام الصيانة والتشغيل للآلات التي يصنعها الإنسان، والإنسان نفسه هو صنعة الله، وحتى تعمل هذه الآلة الإنسانية بصورة لا تعرف العطب والتوقف، كان لا بد لها أن تعمل بهذا النظام، الذي يحقق لها التقوى التي هي مناط السعادة الإنسانية على ظهر هذه البسيطة. وأدب الخطاب في هذا البحث المراد به ، كيفية خطاب الآخر بتخير أحسن الألفاظ وأفضلها للوصول للمطلوب، أو اختيار الكلمات المناسبة للرد على سائل أو مستفسر ، أو مقابلة من يسيء بلا داع لتلك الإساءة، ويمثل القرآن الكريم القمة التي ليس فوقها قمة في ذلك الأدب ، ثم تجيء السنة النبوية بتوجيه النبيء صلى الله عليه وسلم وفعله في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم ، ثم بعد ذلك نجد أقوال وأفعال العلماء والأدباء التي حفلت بالأدب والحكمة ، لنتخذ من كل ذلك زادا نسير به في تعاملنا مع الآخرين، فنجد الأمن والسعادة في الالتزام بهذا الدين في أمره ونهيه، وصدق من قال :ولست أرى السعادة جمع مال***ولكن التقي هو السعيد

إنها سعادة لا تحتاج إلي جيوش لجلبها أو فرضها ، ولا تتطلب مالا لشرائها ، ولكنها توجد حيث وجد هذا الدين يسير بين الناس عملا ومعاملة، وهذا الذي يرمي هذا البحث إلي بعض جوانبه ، ألا وهو التزام أدب الخطاب حيث وجد الخطاب.

Abstract

The art of addressing others is part of the system that Allah sent his Prophet Muhammad peace be upon him, to deliver, which is the message of Islam, summarized in do and not to do, and in the implementation of what is commanded by leaving what is forbidden and doing what is ordered .This system is like a system of maintenance and operating of machines that are man-made, while man himself is the part of Allah's huge creation, and even operating this machine in man's manner does not keep her away from damage and downtime, there for it was necessary for her (the machine) to work with this system, which achieves its piety, which is the focus of human happiness in this world and in the hereafter . The art of addressing others in this research aimed at guiding us to the words ,clauses and expressions that we have to use to keep our ties and relations with others always

green and strong. The paper demonstrates parts of what came in the holy Quran, the purified Sunnah, the biography of the prophets , messengers of Allah and the life of the wise people.

Adopting the art of addressing others guarantees us uncountable benefits:

We arrive at our ends without hurting others, which paves the way to a well organized and communicating society.

This well organized and communicating society is an essential part in the straightforwardness of individuals.

Following what has been mentioned in this paper -by Allah welling- brings us a reasonable amount of happiness that we can get much of it in this life and in the hereafter .

The methodology adopted in this research is the Inductive method and the analytical one sometimes.

We can find security and happiness in adhering to this religion in commands and prohibitions, may Allah mercy the poet who said: I do not think happiness in collecting money *** but happiness in fearing Allah. It's the happiness that does not need to be brought or imposed by armies, and does not require the money to buy, but it's there where this religion is found, walking among people.

أدب الخطاب هو فن جليل من فنون الكلام، ويحسن بالناس العلم به والعمل، ولكن العلم به لا تأتى إلا بالاطلاع عليه في مظآنه ، ومن أهمها: القرآن الكريم وسنة النبي صلى الله عليه وسلم، وما يكون في كلام العقلاء من الناس.

وفي التأدب بأدب الخطاب فوائد لا تحصى، من أهمها المحافظة على العلائق الاجتماعية من التصدع والانهيار، وقضاء حاجة الإنسان التي يريد الوصول إليها، دون إخلال بغيرها من الروابط الاجتماعية.

ومن أهم الدواعي للكتابة في هذا الموضوع هو إرشاد الناس إلي كيفية المحافظة على العلائق الاجتماعية واختيار الألفاظ التي لا تخل بالآداب العامة التي دعا الشرع إلي التمسك بها ، حتى جاء في القرآن الكريم قوله تعالى {لَا يُحِبُّ اللَّهُ الْجَهْرَ بِالسُّوءِ مِنَ الْقَوْلِ إِلَّا مَنْ ظُلِمَ وَكَانَ اللَّهُ سَمِيعًا عَلِيمًا(١٤٨)} [النساء: ١٤٨] .

وهذه محاولة لبحث الموضوع ، ولعله ينتفع به من يطلع عليه ، فتظهر آثار ذلك في سلوكه مع كل من يتصل به ، بما في ذلك خالقه الله سبحانه وتعالى .

المنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج الاستقرائي فالتحليلي أحيانا .

والله أسأل أن يجعل العمل خالصا لوجهه سبحانه وتعالى .

الفصل الأول

الأدب لغة واصطلاحا

قال الخليل بن أحمد الفراهيدي:

رجلٌ أديبٌ مُؤَدَّبٌ يُؤَدِّبُ غيرَه وَيتَأَدَّب بغير. والآدِبُ: صاحبُ المَأْدُبة، وقد أدَبَ القَومُ أدْباً، وأَدَبتُ

أنا.والمَأدوبة: المرأة التي صُنعَ لها الصَّنيعُ. والمَأْدُبة والمَأْدَبة، لغتان: دَعوة على الطعام. (العين ، الفراهيدي؟ ١٢٩) .

وقال ابن منظور:

(الأَدَبُ الذي يَتَأَدَّبُ به الأَديبُ من الناس سُمِّيَ أَدَباً لأَنه يَأْدِبُ الناسَ إِلى المَحامِدِ ويَنْهاهم عن المقَابِح وأَصل الأَدْبِ الدُّعاءُ ومنه قيل للصَّنِيعِ يُدْعَى إِليه الناسُ مَدْعاةٌ ومَأْدُبَةٌ ابن بُزُرْج لقد أَدُبْتُ آدُبُ أَدَباً حسناً وأَنت أَدِيبٌ وقال أَبو زيد أَدُبَ الرَّجلُ يَأْدُبُ أَدَباً فهو أَدِيبٌ وأَرُبَ يَأْرُبُ أَرابةً وأَرَباً في العَقْلِ فهو أَرِيبٌ غيره الأَدَبُ أَدَبُ النَّفْسِ والدَّرْسِ والأَدَبُ الظَّرْفُ وحُسْنُ التَّناوُلِ وأَدُبَ بالضم فهو أَدِيبٌ من قوم أُدَباءَ وأَدَّبه فتَأَدَّب عَلَّمه واستعمله الزجاج في اللّه عز وجل فقال وهذا ما أَدَّبَ اللّهُ تعالى به نَبِيَّه صلى اللّه عليه وسلم وفلان قد اسْتَأْدَبَ بمعنى تَأَدَّبَ ويقال للبعيرِ إِذا رِيضَ وذُلِّلَ أَدِيبٌ مُؤَدَّبٌ وقال مُزاحِمٌ العُقَيْلي:

وهُنَّ يُصَرِّفْنَ النَّوى بَين عالِجٍ ... ونَجْرانَ تَصْرِيفَ الأَدِيبِ المُذَلَّلِ) (لسان العرب، ابن منظور؟ ٤٣)

قال الزمخشري: (هو من آدب الناس، وقد أدب فلان وأرب. وتقول: الأدب مأدبه، ما لأحد فيها مأربه. وأدبهم على الأمر: جمعهم عليه يأدبهم. يقال: إيدب جيرانك لتشاورهم. قال:

وكيف قتالي معشراً يأدبونكم ... على الحق أن لا تأشبوه بباطل[1]

وتقول: أدبهم عليه، وندبهم إليه. ومن المجاز: جاش أدب البحر إذا كثر ماؤه.) .(أساس البلاغة ،الزمخشري:٥)

المطلب الثاني: معناها اصطلاحا:

قال الجرجاني : الأدب عبارة عن معرفة ما يحترز به عن جميع أنواع الخطأ. (التعريفات ، الجرجاني؟ ١٤٠٥م٣).

ولم أقف على كلمة أدب في القرآن الكريم لا مجردة من التعريف ولا به ، ولكنها وردت في السنة مجردة ومعرفة ، فمن الأول ما جاء في الصحيح :

من كلام عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال(......كُنَّا مَعْشَرَ قُرَيْشٍ نَغْلِبُ النِّسَاءَ فَلَمَّا قَدِمْنَا عَلَى الْأَنْصَارِ إِذَا هُمْ قَوْمٌ تَغْلِبُهُمْ نِسَاؤُهُمْ فَطَفِقَ نِسَاؤُنَا يَأْخُذْنَ مِنْ أَدَبِ نِسَاءِ الْأَنْصَارِ فَصِحْتُ عَلَى امْرَأَتِي فَرَاجَعَتْنِي فَأَنْكَرْتُ أَنْ تُرَاجِعَنِي فَقَالَتْ وَلِمَ تُنْكِرُ أَنْ أُرَاجِعَكَ فَوَاللَّهِ إِنَّ أَزْوَاجَ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ لَيُرَاجِعْنَهُ ....الخ) ((صحيح البخاري ،البخاري؟١٤٢٢هـ٢٧٦) .قال ابن حجر :(أَيْ مِنْ سِيرَتهنَّ وَطَرِيقَتهنَّ ، وَفِي الرِّوَايَة الَّتِي فِي الْمَظَالِم " مِنْ أَرَب " بِالرَّاءِ وَهُوَ الْعَقْل ، وَفِي رِوَايَة مَعْمَر عِنْد مُسْلِم " يَتَعَلَّمْنَ مِنْ نِسَائِهِمْ " وَفِي رِوَايَة يَزِيد بْن رُومَان " فَلَمَّا قَدِمْنَا الْمَدِينَة تَزَوَّجْنَا مِنْ نِسَاء الْأَنْصَار فَجَعَلْنَ يُكَلِّمْنَنَا وَيُرَاجِعْنَنَا " .(فتح الباري،العسقلاني؟١٣٧٩م٤٨٢) (وروى البخاري في صحيحه: (قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ إِذَا أَدَّبَ الرَّجُلُ أَمَتَهُ فَأَحْسَنَ تَأْدِيبَهَا وَعَلَّمَهَا فَأَحْسَنَ تَعْلِيمَهَا ثُمَّ أَعْتَقَهَا فَتَزَوَّجَهَا كَانَ لَهُ أَجْرَانِ وَإِذَا آمَنَ بِعِيسَى ثُمَّ آمَنَ بِي فَلَهُ أَجْرَانِ وَالْعَبْدُ إِذَا اتَّقَى رَبَّهُ وَأَطَاعَ مَوَالِيَهُ فَلَهُ أَجْرَانِ ...) (صحيح البخاري، البخاري؟١٤٢٢هـ٢٦٣١). وجاء في سنن أبي داود (... خَطَبَنَا عُمَرُ بْنُ الْخَطَّابِ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ فَقَالَ إِنِّي لَمْ أَبْعَثْ عُمَّالِي لِيَضْرِبُوا أَبْشَارَكُمْ وَلَا لِيَأْخُذُوا أَمْوَالَكُمْ فَمَنْ فُعِلَ بِهِ ذَلِكَ فَلْيَرْفَعْهُ إِلَيَّ أُقِصُّهُ مِنْهُ قَالَ عَمْرُو بْنُ الْعَاصِ لَوْ أَنَّ

---

[1] - قال ابن قتيبة : وأراد كعب أن اللّه يقتل الروم بمُروج عكّا فتنتاب لحومهم السِباع والطَّيْر تَأْكل منها فكأَنَّ ذلك + مأْدُبَة لَلهِ – غريب الحديث ، ابن قتيبة عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري أبو محمد: ١٣٩٧–م ٥٠٤).

رَجُلًا أَدَّبَ بَعْضَ رَعِيَّتِهِ أَتُقِصُّهُ مِنْهُ قَالَ إِي وَالَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ أُقِصُّهُ وَقَدْ رَأَيْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَقَصَّ مِنْ نَفْسِهِ) (سنن أبي داود، السجستاني:١٢٩) وروى الترمذي :(حَدَّثَنَا قُتَيْبَةُ حَدَّثَنَا يَحْيَى بْنُ يَعْلَى عَنْ

نَاصِحٍ عَنْ سِمَاكِ بْنِ حَرْبٍ عَنْ جَابِرِ بْنِ سَمُرَةَ قَالَ قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ لَأَنْ

يُؤَدِّبَ الرَّجُلُ وَلَدَهُ خَيْرٌ مِنْ أَنْ يَتَصَدَّقَ بِصَاعٍ)(سنن الترمذي، الترمذي:٢٠٥)[1] وروى أيضا : (أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ

وَسَلَّمَ قَالَ مَا نَحَلَ وَالِدٌ وَلَدًا مِنْ نَحْلٍ أَفْضَلَ مِنْ أَدَبٍ حَسَنٍ)[2]. (

وتكرر ذكر هذه الكلمة في عدة أحاديث وجلها يدور حول المعنى اللغوي الذي ذكره الجرجاني

بقوله: (الأدب عبارة عن معرفة ما يحترز به عن جميع أنواع الخطأ.)[3]

قال أهل اللغة: [خطب] خ ط ب : الخَطْبُ سبب الأمر تقول ما خطبك قلت قال الأزهري أي ما أمرك وتقول هذا خطب جليل وخطب يسير وجمعه خُطُوبٌ انتهى كلام الأزهري و خاطَبَهُ بالكلام مُخَاطَبَةً و خِطَاباً و خَطبَ على المنبر خُطْبَةً بضم الخاء و خَطَابَةً و خَطَبَ المرأة في النكاح خِطْبَةً بكسر الخاء يَخْطُبُ بضم الطاء فيهما و اخْتَطَبَ أيضا فيهما و خَطُبَ من باب ظرف صار خَطِيباً) (مختار الصحاح ،الرازي:١٤١هـ١٩٦).

والخطاب قد يكون مقروء وقد يكون مسموعا وقد يكون منقولا بالوسائط الحديثة أو بغيرها ...الخ

ولا شك أن لكل لون أثره وأسلوبه الذي يكون به أفعل من غيره.

الفصل الثاني :أدب الخطاب في القرآن:

يقول الله سبحانه وتعالى ((يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقْرَبُوا الصَّلَاةَ وَأَنْتُمْ سُكَارَى حَتَّى تَعْلَمُوا مَا تَقُولُونَ وَلَا جُنُبًا إِلَّا عَابِرِي سَبِيلٍ حَتَّى تَغْتَسِلُوا وَإِنْ كُنْتُمْ مَرْضَى أَوْ عَلَى سَفَرٍ أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِنْكُمْ مِنَ الْغَائِطِ أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيدًا طَيِّبًا فَامْسَحُوا بِوُجُوهِكُمْ وَأَيْدِيكُمْ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَفُوًّا غَفُورًا (٤٣) سورة النساء .

هنا نجد لفظين هما (لامستم و الغائط)، فالملامسة معروفة وهي من مادة لمس، يقول الجوهري (اللمس: المس باليد. وقد لمسه يلمسه ويلمسه. ويكنى به عن الجماع. وكذلك الملامسة. الالتماس:

---

[1] - قَالَ أَبُو عِيسَى هَذَا حَدِيثٌ غَرِيبٌ وَنَاصِحٌ هُوَ أَبُو الْعَلَاءِ كُوفِيٌّ لَيْسَ عِنْدَ أَهْلِ الْحَدِيثِ بِالْقَوِيِّ وَلَا يُعْرَفُ هَذَا الْحَدِيثُ إِلَّا مِنْ هَذَا الْوَجْهِ وَنَاصِحٌ شَيْخٌ آخَرُ بَصْرِيٌّ يَرْوِي عَنْ عَمَّارِ بْنِ أَبِي عَمَّارٍ وَغَيْرِهِ هُوَ أَثْبَتُ مِنْ هَذَا. قال الألباني – رحمه الله – (ضعيف). ضعيف الترغيب والترهيب، الألباني: ١٠) .

[2] – سنن الترمذي – (ج ٧ / ص ٢٠٦) وقال أَبُو عِيسَى هَذَا حَدِيثٌ غَرِيبٌ لَا نَعْرِفُهُ إِلَّا مِنْ حَدِيثِ عَامِرِ بْنِ أَبِي عَامِرٍ الْخَزَّازِ وَهُوَ عَامِرُ بْنُ صَالِحِ بْنِ رُسْتُمَ الْخَزَّازُ وَأَيُّوبُ بْنُ مُوسَى هُوَ ابْنُ عَمْرِو بْنِ سَعِيدِ بْنِ الْعَاصِي وَهَذَا عِنْدِي حَدِيثٌ مُرْسَلٌ قال الألباني في " السلسلة الضعيفة و الموضوعة " (٢٤٩/٣) : ضعيف . السلسلة الضعيفق ،الألباني: ١٢٠).

[3] – تقدمت الإشارة إليه.

الطلب. والتلمس: التطلب مرة بعد أخرى). (الصحاح، الجَوْهَري١٩٩).

فاستعمل الملامسة ليكنى بها عن الجماع ،وأي عبارة أخرى غير لفظ الملامسة ، لن تكون أبلغ ولا أفضل منها. وهذا ديدن القرآن دائما ، يقول تعالى : {لَا يُحِبُّ اللَّهُ الْجَهْرَ بِالسُّوءِ مِنَ الْقَوْلِ إِلَّا مَنْ ظُلِمَ وَكَانَ اللَّهُ سَمِيعًا عَلِيمًا } [النساء١٤٨]، لأن كثرة الاستماع إلي الكلام القبيح يوّلد في النفس تطبعا عليه، ومن ثم لا يستنكره ولا يستغربه.

يقول صاحب الظلال :

(فلا يقول : إذا عملتم كذا وكذا . . بل يكتفي بالعودة من هذا المكان ، كناية عما تم فيه! ومع هذا لا يسند الفعل إلى المخاطبين . فلا يقول : أو جئتم من الغائط . بل يقول : { أو جاء أحد منكم من الغائط } زيادة في أدب الخطاب ، ولطف الكناية . ليكون هذا الأدب نموذجاً للبشر حين يتخاطبون! وحين يعبر عما يكون بين الرجل والمرأة بقوله : { أو لامستم النساء } والتعبير بالملامسة أرق وأحشم وأرق - والملامسة قد تكون مقدمة للفعل أو تعبيراً عنه - وعلى أية حال فهو أدب يضربه الله للناس ، في الحديث عن مثل هذه الشؤون . عندما لا يكون هناك مقتض للتعبير المكشوف .وحين يعبر عن الصعيد الطاهر ، بأنه الصعيد الطيب . ليشير إلى أن الطاهر طيب . وأن النجس خبيث . . وهو إيحاء لطيف المدخل إلى النفوس . .وسبحان خالق النفوس . العليم بهذه النفوس!) (في ظلال القرآن، سيد قطب١:٤١).

واللفظ الآخر هو : الغائط ، وهو عند أهل اللغة ما انخفض من الأرض، يقول ابن دريد : الغَوْط أشد انخفاضاً من الغائط وأبعد، والغائط: المنخفِض من الأرض حتى يواريَ ما فيه، وجمع غَوْط أغواط، وجمع غائط غِيطان، فكأن الغَوْط أغمضُ من الغائط. ويقال: غَوْطٌ بِطِينٍ، أي بعيد. والغُوطة: موضع بالشام. وغَطَوْتُ الشيءَ أغطوه غَطْواً، إذا سترتَه، مثل غَطَيْتُه أغْطِيه غَطْياً، فأنا غاطٍ كما ترى، والشيء مَغْطِيّ، وفي اللغة الأولى مَغْطُو). (جمهرة اللغة، ابن دريد١٥)

(وكم من غائطٍ من دونِ سلمى *** قليلِ الأُنس ليس به كَتيعُ)[1]

(وكانوا فيما مضى إذا أراد الرجل قضاء حاجته طلب الموضع المطمئن من الأرض فكثر هذا حتى سموا الحدث باسم الموضع، وكذلك الكنيف معناه في كلام العرب الحظيرة التي تعمل للإبل فتكنّها من البرد فسموا ما حظروه وجعلوه موضعا للحدث بذلك الاسم تشبيهاً به) (الزاهر في معاني كلمات الناس: الأنباري٣٥:٥) فما أحسن هذا الأدب والتلطف في الكلام، وما أيسره لمن أراده .

الفصل الثالث: أدب الخطاب عند الأنبياء والرسل

المطلب الأول : أدبهم مع الله:

في قوله تعالى (وَإِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ أَأَنْتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَهَيْنِ مِنْ دُونِ اللَّهِ قَالَ سُبْحَانَكَ مَا يَكُونُ لِي أَنْ أَقُولَ مَا لَيْسَ لِي بِحَقٍّ إِنْ كُنْتُ قُلْتُهُ فَقَدْ عَلِمْتَهُ تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ إِنَّكَ أَنْتَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ)(١١٦) المائدة .

يقول القشيري رحمه الله: (المراد من هذا السؤال إظهار براءة ساحته عما نسب إليه من الدعاء إلى القول بالتثليث ، فهذا ليس خطاب تعنيف بل هو سؤال تشريف . ثم إن عيسى - عليه السلام - حفظ أدب الخطاب فلم يُزَكِّ نَفْسَه ، بل بدأ بالثناء على الحق سبحانه - فقال : تنزيهاً لك! إنني أنزهك عما لا يليق بوصفك ثم قال : { مَا يَكُونُ لِي أَنْ أَقُولَ مَا لَيْسَ لِي بِحَقٍّ } أي إني إن

[1] – يقال: ما بالدار كتيع، أي أحد. الصحاح للجوهري : ٤٠٩).

كنت مخصوصاً مِنْ قِبَلِكَ بالرسالة - وشرط النبوة العصمة - فكيف يجوز أن أفعل ما لا يجوز لي؟ ثم إني { إن كُنتُ قُلْتُهُ فَقَدْ عَلِمْتَهُ } : كان واثقاً بأن الحقَّ - سبحانه - عليم بنزاهته من تلك القالة .{ تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي } : أي علمك محيطٌ بكل معلوم .{ وَلاَ أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ } أي لا أطلع على غيبك إلا بقدر ما تُعَرِّفُني بإعلامك. { إِنَّكَ أَنتَ عَلاَّمُ الغُيُوبِ } الذي لا يخرج معلوم عن علمك ، ولا مقدور عن حكمك) (تفسير القشيري، القشيري:١٩)

وفي قوله تعالى (وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ﴾٨ سورة الصافات. يقول القشيري: (لم يَقُلْ : وإذا أمرضني لأنه حفظ أدبَ الخطاب . ويقال لم يكن ذلك مرضاً معلوماً ، ولكنه أراد تمارضاً ، كما يتمارض الأحبابُ طمعاً في العيادة ، قال بعضهم:

إن كان يمنعكَ الوشاةُ زيارتي ... فادخُلْ عليَّ بِعَلَّةِ العُوَّادِ ويقول آخر : يَوَدُّ بأن يمشِي سقيماً لَعَلَّها ... إذا سَمِعَتْ منه بشَكْوى تُرَاسِلُه ويقال ذلك الشفاءُ الذي أشار إليه الخليلُ هو أن يَبْعَثَ إليه جبريلَ ويقول له : يقول لَكَ مولاك . . .

كيف كنتَ البارحة؟) (المرجع نفسه والصفحة) .وفي قوله سبحانه وتعالى: " وأيوب إذ نادى ربه: أني مسَّني الضُرُّ وأنت

أرحم الراحمين " لم يصرح أيوب عليه السلام بمسألته وحاجته مباشرة بأن يقول : فارحمني أو عجّل شفائي، ولكنه أشار إلي ما يعني ذلك ، وهو أن الله هو أرحم الراحمين، وهو محتاج إلي الرحمة فيشمله بها. يقول ابن منقذ : (لم يقل ارحمني لأنه حفظ أدب الخطاب).(لباب الآداب ،أسامة بن منقذ:٦٩) ، ويقول القشيري: (سمعت الأستاذ أبا علي، رحمه الله، يقول: حقيقة الصبر: الخروج من البلاء على حسب الدخول فيه، مثل أيوب عليه السلام فإنه قال في آخر بلائه:" مسني الضر وأنت أرحم الراحمين " فحفظ أدب الخطاب حيث عرض يقول:" وأنت أرحم الراحمين " ولم يصرح بقوله ارحمني) (الرسالة القشيرية، القشيري:٨٦).

وقال أهل العلم إن أيوب كان صابرا ثمانية عشر سنة ، ولكن لما بلغ المرض مبلغا يمنعه من ذكر الله بلسانه وقلبه، دعا عند ذلك)[1].وفي قوله تعالى (وَإِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ أَأَنْتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَهَيْنِ مِنْ دُونِ

اللَّهِ قَالَ سُبْحَانَكَ مَا يَكُونُ لِي أَنْ أَقُولَ مَا لَيْسَ لِي بِحَقٍّ إِنْ كُنْتُ قُلْتُهُ فَقَدْ عَلِمْتَهُ تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي

وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ إِنَّكَ أَنْتَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ) المائدة١١٦ عن عيسى عليه السلام : يقول :(وكذلك عيسى عليه السلام، إذ قال له الباري سبحانه وتعالى: " يا عيسى ابن مريم، أنت قلت للناس اتخذوني وأمي إلهين من دون الله ؟ قال: سبحانك ما يكون لي أن أقول ما ليس لي بحقٍّ، إن كنت قلته فقد علمته " ولم يقل :لم أقل رعايةً للأدب.

وهذا جانب عظيم من أدب الأنبياء والرسل مع الله سبحانه وتعالى، وهم أسوتنا في الحياة الدنيا ما لم يكن الأمر خاصا بهم .

ومن أدب الأنبياء مع الله، ما جاء عن يوسف عليه السلام في قول تعالى:

{ رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِنْ تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ فَاطِرَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ أَنْتَ وَلِيِّي فِي الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ تَوَفَّنِي مُسْلِماً وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ } [يوسف:١٠١].

فهو قد أبعد نفسه عن زمرة الصالحين، سائلا ربه أن يجعله منهم وأن يدخله معهم، وهو قد نأى بنفسه عن التزكية التي نهى الحق سبحانه وتعالى عنها في قوله تعالى: {فَلَا تُزَكُّوا أَنْفُسَكُمْ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنِ اتَّقَى } [النجم:٣٢] .

---

[1] – ذكره بعض المفسرين ولكن قال ابن كثير فيه نكارة .(تفسير ابن كثير – الدمشقي: ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩ م ٣٦١).

ومن أدب الأنبياء مع الله، ما جاء في سورة الكهف عن الخضر عليه السلام ، قوله تعالى :

({أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءَهُمْ مَلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا (٧٩) وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَنْ يُرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَكُفْرًا (٨٠) فَأَرَدْنَا أَنْ يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْرًا مِنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رُحْمًا (٨١) وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنْزٌ لَهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنْزَهُمَا رَحْمَةً مِنْ رَبِّكَ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا (٨٢)} [الكهف٧٩: ٨٢]

حيث قال في خرقه السفينة : (فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا) ، فنسب الإعابة إلي نفسه ،من باب الأدب مع الله ، لأن الشر لا ينسب إليه أدبا معه سبحانه وتعالى، وقال في شأن الغلام الذي قتله (فَأَرَدْنَا)، قال أهل العلم: إن هذه النون تسمى نون الاستتباع، ليكون ما ظاهره قتل الغلام راجعا إلي الخضر، وما يعقبه من الإبدال بمن هو خير منه، راجعا إلي الله سبحانه وتعالى، ولما كان الجدار كله خير، نسبه لله سبحانه وتعالى ، فقال: (فَأَرَادَ رَبُّكَ) ، وقال في آخر كلامه ، مشيرا إلي ما تقدم :(وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي) ، ففي كل ذلك ما فيه من الأدب الذي يمكننا الإفادة منه.يقول الزركشي في كتابه البرهان: (قال الشيخ صفي الدين بن ابي المنصور في كتاب فك الأزرار عن عنق الأسرار لما أراد ذكر العيب للسفينة نسبه لنفسه أدبا مع الربوبية فقال فأردت ولما كان قتل الغلام مشترك الحكم بين المحمود والمذموم استتبع نفسه مع الحق فقال في الإخبار بنون الاستتباع ليكون المحمود من الفعل وهو راحة أبويه المؤمنين من كفره عائدا على الحق سبحانه والمذموم ظاهرا وهو قتل الغلام بغير حق عائدا عليه وفي أقامة الجدار كان خيرا محضا فنسبه للحق فقال فأراد ربك ثم بين إن الجميع من حيث العلم التوحيدي من الحق بقوله وما فعلتهعن أمري وقال ابن عطية إنما افرد أولا في الإرادة لأنها لفظ غيب وتأدب بأن لم يسند الإرادة فيها إلا إلى نفسه كما تأدب إبراهيم عليه السلام في قوله مرضت فهو يشفين فاسند الفعل قبل وبعد

إلى الله واسند المرض إلى نفسه إذ هو معنى نقص ومعابة) (البرهان في علوم القرآن، الزركشي١٣٩١ه: ٦)

وهذا موسى عليه السلام يدعو ربه بهذا الدعاء، وهو في أحرج المواقف، يقول تعالى :

(فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ (٢٤) }سورة القصص، قال ابن كثير:

(قال ابن عباس: سار موسى من مصر إلى مدين، ليس له طعام إلا البقل وورق الشجر، وكانحافيًا فما وصل مَدْيَن حتى سقطت نعل قدمه. وجلس في الظل وهو صفوة الله من خلقه، وإن بطنه لاصق بظهره من الجوع، وإن خضرة البقل لترى من داخل جوفه وإنه لمحتاج إلى شق تمرة.) يناجي ربه بصفة الربوبية لأنها تناسب هذا الظرف الذي هو فيه).(تفسير ابن كثير، الدمشقي٢٢٧:) وهنا معنى يجب الانتباه إليه ، وهو أن موسى مع ما هو فيه من ضعف ووهن جسدي، لمّا رأى

من هو محتاج إلي العون والمساعدة ، تقدم فأعانه ، يقول الشيخ الشعراوي في ذلك :

(فكان موسى .عليه السلام. طوال رحلته إلى مَدْين مسافراً بلا زاد حتى أجهده الجوع، وأصابه الهزال حتى صار جِلْداً على عظم، وأكل من بقل الأرض، وبعد أن سقى للمرأتين تولّى إلى ظلّ شجرة ليستريح، وعندها لَهج بهذا الدعاء { رَبِّ إِنِّي لِمَآ أَنزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ } [القصص٢٤:].كأن الحق . سبحانه وتعالى . يريد من الضعيف أنْ يتجه إلى المعونة، وحين يتجه إليها فلن يفعل هو، إنما سيفعل الله له؛ لذلك نلحظ أن موسى في ندائه قال { رَبِّ } [القصص٢٤:]

واختار صفة الربوبية، ولم يقُلْ يا الله؛ لأن الألوهية تقتضي معبوداً، له أوامر ونواهٍ، أمّا الرب فهو المتولّي للتربية والرعاية، فقال: يا رب أنا عبدك، وقد جئتَ بي إلى هذا الكون، وأنا جائع أريد أن آكل). (تفسير الشعراوي، الشعراوي: ٣٢)

ومثل هذا الأدب، عرفته الجن كذلك، فقد جاء في السورة التي حملت اسمهم ،قوله تعالى:(وَأَنَّا لَا نَدْرِي أَشَرٌّ أُرِيدَ بِمَنْ فِي الْأَرْضِ أَمْ أَرَادَ بِهِمْ رَبُّهُمْ رَشَدًا) ١٠ سورة الجن، فإنهم لمّا ذكروا الشرّ نسبوه لما لم يسم فاعله، أي للمجهول، ولكنهم نسبوا الرشد للرب، فقالوا :أراد بهم ربهم رشدا.

وهذا الأدب النبوي مع الله ، كان الحق سبحانه وتعالى يرد إليه من تخلف عنه من الأنبياء، فهذا يوسف عليه السلام، لمّا حدث ما حدث له من ظلم في قصر الملك ، وحاول الاستعانة بالمخلوقين، أدبه الله بإبقائه في السجن بضع سنين.

قال تعالى : {يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا وَأَمَّا الْآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْ رَأْسِهِ قُضِيَ الْأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ (٤١) وَقَالَ لِلَّذِي ظَنَّ أَنَّهُ نَاجٍ مِنْهُمَا اذْكُرْنِي عِنْدَ رَبِّكَ فَأَنْسَاهُ الشَّيْطَانُ ذِكْرَ رَبِّهِ فَلَبِثَ فِي السِّجْنِ بِضْعَ سِنِينَ } [يوسف: ٤١،٤٢].

قال ابن كثير:(لما ظن يوسف، عليه السلام، نجاة أحدهما -وهو الساقي -قال له يوسف خفية عن الآخر والله أعلم، لئلا يشعره أنه المصلوب قال له: { اذْكُرْنِي عِنْدَ رَبِّكَ } يقول: اذكر قصتي عند ربك -وهو الملك -فنسى ذلك الموصَى أن يُذَكِّر مولاه بذلك، وكان من جملة مكايد الشيطان، لئلا يطلع نبي الله من السجن، هذا هو الصواب أن الضمير في قوله: { فَأَنْسَاهُ الشَّيْطَانُ ذِكْرَ رَبِّهِ } عائد على الناجي، كما قال مجاهد، ومحمد بن إسحاق وغير واحد) .(تفسير ابن كثير، الدمشقي: ٣٩٠).

وجاء في شأن موسى عليه السلام، في قوله تعالى : { وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا مُوسَى بِآيَاتِنَا أَنْ أَخْرِجْ قَوْمَكَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَذَكِّرْهُمْ بِأَيَّامِ اللَّهِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ (٥) } سورة إبراهيم. فعل موسى ذلك ، فسأله بعض بني إسرائيل : هل يوجد رجل أعلم منك؟ فقال : لا.

وكان من الأدب أن يرد العلم إلي الله ، بقوله الله اعلم، لكنه لم يفعل، فكانت آيات سورة الكهف التي ذكرت قصته مع الخضر عليه السلام، قال تعالى :

({وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا (٦٠) فَلَمَّا بَلَغَا مَجْمَعَ بَيْنِهِمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا فَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ سَرَبًا (٦١) فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ آتِنَا غَدَاءَنَا لَقَدْ لَقِينَا مِنْ سَفَرِنَا هَذَا نَصَبًا (٦٢) قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنْسَانِيهُ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا (٦٣) قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصًا (٦٤) فَوَجَدَا عَبْدًا مِنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا (٦٥) قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَنْ تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْدًا (٦٦) قَالَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا (٦٧) وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْرًا (٦٨) قَالَ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ صَابِرًا وَلَا أَعْصِي لَكَ أَمْرًا (٦٩) قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَنْ شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا (٧٠) فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا (٧١) قَالَ أَلَمْ أَقُلْ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا (٧٢) قَالَ لَا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ وَلَا تُرْهِقْنِي مِنْ أَمْرِي عُسْرًا (٧٣) فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلَامًا فَقَتَلَهُ قَالَ أَقَتَلْتَ نَفْسًا زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا نُكْرًا (٧٤) [الكهف: ٦٠-٧٤]

عن أُبَيُّ بْنُ كَعْبٍ ، قَالَ : قَامَ مُوسَى النبي ، (صلى الله عليه وسلم) ، خَطِيبًا فِي بَنِي إِسْرَائِيلَ ،فَسُئِلَ أي النَّاسِ أَعْلَمُ ؟ فَقَالَ : أَنَا أَعْلَمُ ، فَعَتَبَ اللَّهُ عَلَيْهِ إِذْ لَمْ يَرُدَّ الْعِلْمَ إِلَيْهِ ، فَأَوْحَى اللَّهُ إِلَيْهِ : أَنَّ عَبْدًا مِنْ عبادي بِمَجْمَعِ الْبَحْرَيْنِ ، هُوَ أَعْلَمُ مِنْكَ ، قَالَ : يَا رَبِّ كَيْفَ بِهِ ؟ فَقِيلَ لَهُ : احْمِلْ حُوتًا فِي مِكْتَلٍ ، فَإِذَا فَقَدْتَهُ فَثَمَّ هُوَ ، فَانْطَلَقَ وَانْطَلَقَ بِفَتَاهُ يُوشَعَ ابْنِ نُونٍ ، وَحَمَلا حُوتًا فِي مِكْتَلٍ ، حَتَّى كَانَا عِنْدَ الصَّخْرَةِ وَضَعَا رأسيهما ، فَنَامَا ، فَانْسَلَّ الْحُوتُ مِنَ الْمِكْتَلِ فَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ سَرَبًا

- . قال المؤلف : روى عن أُبىّ بن كعب أنه قال : أعجب موسى بعلمه فعاقبه الله بما لقى مع الخضر، وكان ينبغي أن يقول : الله أعْلَمُ أي الناس أعلم ، لأنه لم يُحِط علمًا بكل عالم في الدنيا ، وقد قالت الملائكة : لا علم لنا إلا ما علمتنا . وسئل رسول الله (صلى الله عليه وسلم) عن الروح وغيره ، فقال : لا أدرى حتى أسأل الله تعالى ، وقد قال تعالى : (وَلاَ تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ) [الإسراء ٣٦] فيجب على من سئل عما لا يعلم ، أن يقول : لا أعلم . وقد قال مالك : جُنَّة العالم لا أدرى ، فإذا أخطأها أصيبت مقاتله . قال مالك : وكان الصديق يُسأل فيقول : لا أدرى ،وأحدهم اليوم.......الخ)(شرح صحيح البخاري، ابن بطال: ٢٠٠م١٩٩)

وكان من الأدب أن يرد موسى العلم إلي الله ، وهو أدب أخذ به العلماء قديما، وقال مالك:

(سمعت ابن هرمز يقول : ينبغي للعالم أن يورث جلساءه من بعده لا أدرى ، حتى يكون أصلاً في أيديهم) (المرجع نفسه:١٩٩).

وهكذا شأن ذي النون ، عندما خرج من قومه قبل أن يأذن الله له، فقد عوقب بالتقام الحوت له، قال تعالى :({ وَذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ (٨٧) فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ وَكَذَلِكَ نُنْجِي الْمُؤْمِنِينَ (٨٨)} [الأنبياء:٨٧،٨٨]

عن أبي هريرة يقول: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " لما أراد الله حَبْسَ يونس في بطن الحوت، أوحى الله إلى الحوت أن خذه، ولا تخدش لحما ولا تكسر عظما، فلما انتهى به إلى أسفل البحر، سمع يونس حسًا، فقال في نفسه: ما هذا؟ فأوحى الله إليه، وهو في بطن الحوت: إن هذا تسبيح دواب البحر. قال: فَسَبَّح وهو في بطن الحوت، فسمع الملائكة تسبيحه فقالوا: يا ربنا، إنا نسمع صوتًا ضعيفًا [بأرض غريبة]) قال: ذلك عبدي يونس، عصاني فحبسته في بطن الحوت في البحر. قالوا: العبد الصالح الذي كان يصعد إليك منه في كل يوم وليلة عملٌ صالح؟. قال: نعم". قال: "فشفعوا له عند ذلك، فأمر الحوت فقذفه في الساحل، كما قال الله عز وجل: { وَهُوَ سَقِيمٌ } [الصافات: ١٤٥]. .(تفسير ابن كثير، الدمشقي:٣٦٧).

المطلب الثاني : أدب الأنبياء مع الخلق

ويشمل الأدب هنا ذلك السلوك الراقي في التعامل مع الأخر، أيا كان هذا الآخر.فهذا إبراهيم عليه السلام يدعو أباه برفق وأدب، قال تعالى ({وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِبْرَاهِيمَ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَبِيًّا (٤١) إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ لِمَ تَعْبُدُ مَا لَا يَسْمَعُ وَلَا يُبْصِرُ وَلَا يُغْنِي عَنْكَ شَيْئًا (٤٢) يَا أَبَتِ إِنِّي قَدْ جَاءَنِي مِنَ الْعِلْمِ مَا لَمْ يَأْتِكَ فَاتَّبِعْنِي أَهْدِكَ صِرَاطًا سَوِيًّا (٤٣) يَا أَبَتِ لَا تَعْبُدِ الشَّيْطَانَ إِنَّ الشَّيْطَانَ كَانَ لِلرَّحْمَنِ عَصِيًّا (٤٤) يَا أَبَتِ إِنِّي أَخَافُ أَنْ يَمَسَّكَ عَذَابٌ مِنَ الرَّحْمَنِ فَتَكُونَ

لِلشَّيْطَانِ وَلِيًّا (٤٥) } [مريم:٤١ -٤٥] ، يكرر هذا النداء اللطيف الرقيق (يا أَبَتِ) ، وهو نداء فيه ما فيه من الأدب واللين مع الوالد .

يقول صاحب الظلال :(بهذا اللطف في الخطاب يتوجه إبراهيم إلى أبيه ، يحاول أن يهديه إلى الخير الذي هداه الله إليه ، وعلمه إياه؛ وهو يتحبب إليه فيخاطبه : { يا أبت }).(في ظلال القرآن، سيد قطب:٩٨).

وهذا يوسف عليه السلام ، يخاطب إخوته الذين جاءوا منكسرين خاضعين ، بقوله:

قال تعالى (قَالَ لَا تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ (٩٢) سورة يوسف، فبعد كل ما أتوه في حقه ، من ضرب وشتم وإلقاء في الجب وبيع وغيره ، يعفو عنهم في اليوم نفسه !

قال ابن كثير أي (لا تأنيب عليكم ولا عَتْب عليكم اليوم، ولا أعيد ذنبكم في حقي بعد اليوم) (تفسير ابن كثير ، الدمشقي: ٤٠٨)

ولذلك ، لمّا اجتمعوا جميعا مع أبويه ، وأشار عليه السلام إلي ما مرّ به ، لم يذكر شيئا مما كان منهم ، حتى لا ينكأ الجراح القديمة التي اندملت، يقول تعالى: (وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا وَقَالَ يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا وَقَدْ أَحْسَنَ بِي إِذْ أَخْرَجَنِي مِنَ السِّجْنِ وَجَاءَ بِكُمْ مِنَ الْبَدْوِ مِنْ بَعْدِ أَنْ نَزَغَ الشَّيْطَانُ بَيْنِي وَبَيْنَ إِخْوَتِي إِنَّ رَبِّي لَطِيفٌ لِمَا يَشَاءُ إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ(١٠٠) سورة يوسف.

فلم يقل عليه السلام : إذ أخرجني من الجب؛ لأن ذلك يحرجهم أيما إحراج.

يقول ابن عاشور (فأفصح بذكر خروجه من السجن ، ومجيء أهله من البدوِ إلى حيث هو مكين قويّ .وأشار إلى مصائبه السابقة من الإبقاء في الجبّ ، ومشاهدة مكر إخوته به بقوله : { من بعد أن نزغ الشيطان بيني وبين إخوتي } ، فكلمة { بعد } اقتضت أن ذلك شيء انقضى أثره . وقد ألم به إجمالاً اقتصاراً على شكر النعمة وإعراضاً عن التذكير بتلك الحوادث المكدرة للصلة بينه وبين إخوته فمرّ بها مرّ الكرام وباعدها عنهم بقدر الإمكان إذ ناطها بنزغ الشيطان) (التحرير والتنوير، ابن عاشور: ٣٩٥).

إنه لأدب حري بنا أن نتخلق به، فالأحداث تتكرر والأخطاء متشابهة، فتنعقد مجالس الصلح ، فلا ينبغي تكديرها بذكر ما مضى من أسباب الفرقة والشتات، فينفخ إبليس فيما خمد من نارها فتتجدد.

وموسى عليه السلام، يخاطب أعظم طاغية عرفه التاريخ ، ألا وهو فرعون، وقومه ، بقوله:{ رَبِّي أَعْلَمُ بِمَنْ جَاءَ بِالْهُدَى مِنْ عِنْدِهِ وَمَنْ تَكُونُ لَهُ عَاقِبَةُ الدَّارِ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ } سورة القصص٣٧ .

يقول الشيخ عائض القرني:(بعد أن بينت الآيات السابقات سرعة امتثال سيدنا موسى لأمر الله بدعوته لفرعون وقومه ، وجاءهم بالمعجزات الدالات على صدقه ، فاتهموه بالسحر ، فقال لهم موسى بكل أدب : { رَبِّي أَعْلَمُ بِمَنْ جَاءَ بِالْهُدَى مِنْ عِنْدِهِ وَمَنْ تَكُونُ لَهُ عَاقِبَةُ الدَّارِ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ } فتضمن رده عليهم ترغيب وترهيب[1] بعد أن قدم لهم المعجزات ، وجاء رده عليهم عليهم بأسلوب غاية في الروعة ، وبأسلوب عالٍ من أدب الخطاب والمناظرة " فهو لم يؤكد أن خصمه

في ضلال ، كما لم ينسبه إلى نفسه ، بل ردده بينهما وهو يعلم انه لأيهما " ، ثم علل هذا بأن من

سنن الله أن المخذول هو الكاذب فقال : { إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ } .(سورة القصص دراسة تحليلية، د. محمد مطني:٤٣٩).

ومن هذا الباب، ما جاء في كلام الأنبياء، كلام النبي صلى الله عليه وسلم ، وهو يرد على بعض الصحابة سؤلا محرجا، وهو ما جاء في قصة عكاشة بن محصن عن السبعين الذين يدخلون الجنة بغير حساب ن فقد روى البخاري من حديث ابْنُ عَبَّاسٍ قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عُرِضَتْ عَلَيَّ الْأُمَمُ فَجَعَلَ النَّبِيُّ وَالنَّبِيَّانِ يَمُرُّونَ مَعَهُمْ الرَّهْطُ وَالنَّبِيُّ لَيْسَ مَعَهُ أَحَدٌ حَتَّى رُفِعَ

---

[1] – الصواب أن يقال : ترغيبا وترهيبا ؛ لأنه المتضمن أي المفعول.

لِي سَوَادٌ عَظِيمٌ قُلْتُ مَا هَذَا أُمَّتِي هَذِهِ قِيلَ بَلْ هَذَا مُوسَى وَقَوْمُهُ قِيلَ انْظُرْ إِلَى الْأُفُقِ فَإِذَا سَوَادٌ يَمْلَأُ الْأُفُقَ ثُمَّ قِيلَ لِي انْظُرْ هَا هُنَا وَهَا هُنَا فِي آفَاقِ السَّمَاءِ فَإِذَا سَوَادٌ قَدْ مَلَأَ الْأُفُقَ قِيلَ هَذِهِ أُمَّتُكَ وَيَدْخُلُ الْجَنَّةَ مِنْ هَؤُلَاءِ سَبْعُونَ أَلْفًا بِغَيْرِ حِسَابٍ ثُمَّ دَخَلَ وَلَمْ يُبَيِّنْ لَهُمْ فَأَفَاضَ الْقَوْمُ وَقَالُوا نَحْنُ الَّذِينَ آمَنَّا بِاللَّهِ وَاتَّبَعْنَا رَسُولَهُ فَنَحْنُ هُمْ أَوْ أَوْلَادُنَا الَّذِينَ وُلِدُوا فِي الْإِسْلَامِ فَإِنَّا وُلِدْنَا فِي الْجَاهِلِيَّةِ فَبَلَغَ النَّبِيَّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فَخَرَجَ فَقَالَ هُمْ الَّذِينَ لَا يَسْتَرْقُونَ وَلَا يَتَطَيَّرُونَ وَلَا يَكْتَوُونَ وَعَلَى رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ فَقَالَ عُكَّاشَةُ بْنُ مِحْصَنٍ أَمِنْهُمْ أَنَا يَا رَسُولَ اللَّهِ قَالَ نَعَمْ فَقَامَ آخَرُ فَقَالَ أَمِنْهُمْ أَنَا قَالَ

سَبَقَكَ بِهَا عُكَّاشَةُ) (صحيح البخاري، البخاري:٣٣٧).

ولو قال له صلى الله عليه وسلم : لست من أهلها ، لترك ذلك في نفس الصحابي شيئا، ولكن التعبير بقوله : سبقك بها عكاشة ، أشبه بالتعبير الدبلوماسي في عصرنا الحاضر.

ومما نقله ابن حجر في شرحه لصحيح البخاري: (وَقَالَ اِبْن بَطَّال : مَعْنَى قَوْله " سَبَقَك " أَيْ إِلَى إِحْرَاز هَذِهِ الصِّفَات وَهِيَ التَّوَكُّل وَعَدَم التَّطَيُّر وَمَا ذُكِرَ مَعَهُ ، وَعَدَلَ عَنْ قَوْله " لَسْت مِنْهُمْ أَوْ لَسْت عَلَى أَخْلَاقهمْ " تَلَطُّفًا بِأَصْحَابِهِ صَلَّى اللَّه عَلَيْهِ وَسَلَّمَ وَحُسْن أَدَبه مَعَهُمْ . وَقَالَ اِبْن الْجَوْزِيّ " يَظْهَر لِي أَنَّ الْأَوَّل سَأَلَ عَنْ صِدْق قَلْب فَأُجِيبَ ، وَأَمَّا الثَّانِي فَيَحْتَمِل أَنْ يَكُون أُرِيدَ بِهِ حَسْمُ الْمَادَّة ، فَلَوْ قَالَ لِلثَّانِي نَعَمْ لَأَوْشَكَ أَنْ يَقُوم ثَالِث وَرَابِع إِلَى مَا لَا نِهَايَة لَهُ وَلَيْسَ كُلّ النَّاس يَصْلُح لِذَلِكَ " وَقَالَ الْقُرْطُبِيّ : لَمْ يَكُنْ عِنْد الثَّانِي مِنْ تِلْكَ الْأَحْوَال مَا كَانَ عِنْد عُكَّاشَة ، فَلِذَلِكَ لَمْ يُجَبْ إِذْ لَوْ أَجَابَهُ لَجَازَ أَنْ يَطْلُب ذَلِكَ كُلّ مَنْ كَانَ حَاضِرًا فَيَتَسَلْسَل ، فَسَدَّ الْبَاب بِقَوْلِهِ ذَلِكَ ، وَهَذَا أَوْلَى مِنْ قَوْل مَنْ قَالَ كَانَ مُنَافِقًا لِوَجْهَيْنِ : أَحَدهمَا أَنَّ الْأَصْل فِي الصَّحَابَة عَدَم النِّفَاق فَلَا يَثْبُت مَا يُخَالِف ذَلِكَ إِلَّا بِنَقْلٍ صَحِيح ، وَالثَّانِي أَنَّهُ قَلَّ أَنْ يَصْدُر مِثْل هَذَا السُّؤَال إِلَّا عَنْ قَصْد صَحِيح وَيَقِين بِتَصْدِيقِ الرَّسُول ، كَيْف صَدَرَ ذَلِكَ مِنْ مُنَافِق ؟ وَإِلَى هَذَا جَنَحَ اِبْن تَيْمِيَّة . وَصَحَّحَ النَّوَوِيّ أَنَّ النَّبِيّ صَلَّى اللَّه عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عَلِمَ بِالْوَحْيِ أَنَّهُ يُجَاب فِي عُكَّاشَة وَلَمْ يَقَع ذَلِكَ فِي حَقّ الْآخَر)(فتح الباري، العسقلاني:٣٨٩) .

ومن ذلك قول النبي صلى الله عليه وسلم مخاطبا أصحابه: (عَنْ أَبِي حُمَيْدٍ السَّاعِدِيِّ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ قَالَ اسْتَعْمَلَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ رَجُلًا مِنْ الْأَزْدِ يُقَالُ لَهُ ابْنُ الْأُتْبِيَّةِ عَلَى الصَّدَقَةِ فَلَمَّا قَدِمَ قَالَ هَذَا لَكُمْ وَهَذَا أُهْدِيَ لِي قَالَ فَهَلَّا جَلَسَ فِي بَيْتِ أَبِيهِ أَوْ بَيْتِ أُمِّهِ فَيَنْظُرَ يُهْدَى لَهُ أَمْ لَا وَالَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ لَا يَأْخُذُ أَحَدٌ مِنْهُ شَيْئًا إِلَّا جَاءَ بِهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ يَحْمِلُهُ عَلَى رَقَبَتِهِ إِنْ كَانَ بَعِيرًا لَهُ رُغَاءٌ أَوْ بَقَرَةً لَهَا خُوَارٌ أَوْ شَاةً تَيْعَرُ ثُمَّ رَفَعَ بِيَدِهِ حَتَّى رَأَيْنَا عُفْرَةَ إِبْطَيْهِ اللَّهُمَّ هَلْ بَلَّغْتُ اللَّهُمَّ هَلْ بَلَّغْتُ ثَلَاثًا) (المصدر نفسه:٤٨). فما أحوجنا إلي هذا الأسلوب ، وهذه الطريقة غير المباشرة ، التي تصل رسالتها وتفعل ما لا تفعل الرسالة المباشرة . ولو أن النبي صلى الله عليه وسلم خاطبه مباشرة بقوله : هلا جلست في بيت أبيك وأمك فتنتظر حتى تأتيك هديتك أم لا، لترك ذلك أثرا بالغا في نفس الصحابي.

الفصل الرابع: من أدب العقلاء والحكماء

ومن أحسن ما جاء من أدب الحكماء ، ما جاء في كتاب إجابة السائل شرح بغية الآمل :(روي عن ابن الجوزي أنه سئل عن علي عليه السلام وأبي بكر رضي الله عنه أيهما أفضل وكان على المنبر فقال من كانت ابنته تحته ونزل) (إجابة السائل شرح بغية الآمل، الصنعاني:١٩٨٦م٣٥) ولو أنه أجاب بغير هذا لحدثت فتنة بين أنصار كلٍ، وهي إجابة تصلح لكل منهما، فقد كان صلى الله عليه وسلم زوج عائشة بنت أبي بكر الصديق رضي الله عنه ، وعلى زوج فاطمة رضي الله عنها وهي بنت النبي صلى الله عليه وسلم.

ومما جاء في أدب العقلاء أنه (دخل كعب الأحبار على عمر بن الخطاب رضي الله عنه وهو على فراش، وهم يمينه ويساره وسادتان، فقال له عمر رضي الله عنه: اجلس يا أبا اسحق، وأشار بيده الى الوسادة، فثناها كعب وجلس على البساط. فقال له عمر رضي الله عنه: ما يمنعك من أن تجلس على الوسادة ؟ قال: فيما أوصى سليمان بن داوود عليهما السلام: لا تغش السلطان حتى يملّك، ولا تنقطع عنه حتى ينساك، وإذا دخلت عليه فاجعل بينك وبينه مجلس رجلٍ أو رجلين، فعسى أن يأتي من هو أولى منك بذلك المجلس. فاستلقى عمر رضي الله عنه وقال: " ومن قوم

موسى أمة يهدون بالحق وبه يعدلون "). (المصدر نفسه والصفحة).

ومن الأدب الذي أرشد إليه الشارع -خاصة مع الوالدين- قوله تعالى : (ولا تَقُل لَّهُمَا أُفّ)، سورة الإسراء٢٣) ولو أدنى كلام [ينمّ] عن جفاءٍ وغِلظة، قال بعض السلف: "لو علِم الله أقلَّ من الأفِّ لنهى عنه" (مجلة البيان٢٠٨).

ومن أعظم ما جاء في أدب الأنبياء مع الخلق ، ما كان من النبي صلى مع الأنصار عقب غزوة بدر الكبرى، قال البخاري : (لما أفاء الله على رسوله صلى الله عليه و سلم يوم حنين قسم في الناس في المؤلفة قلوبهم ولم يعط الأنصار شيئا فكأنهم وجدوا إذ لم يصبهم ما أصاب الناس فخطبهم

فقال (يا معشر الأنصار ألم أجدكم ضلالا فهداكم الله بي وكنتم متفرقين فألفكم الله بي وكنتم عالة فأغناكم الله بي) . كلما قال شيئا قالوا الله ورسوله أمن قال (ما يمنعكم أن تجيبوا رسول الله صلى الله عليه و سلم) . قال كلما قال شيئا قالوا الله ورسوله أمن قال (لو شئتم قلتم جئتنا كذا وكذا أترضون أن يذهب الناس بالشاة والبعير وتذهبون بالنبي صلى الله عليه و سلم إلى رحالكم لولا الهجرة لكنت امرءا من الأنصار ولو سلك الناس واديا وشعبا لسلكت وادي الأنصار وشعبها الأنصار شعار والناس دثار إنكم ستلقون بعدي أثرة فاصبروا حتى تلقوني على الحوض) (صحيح البخاري ، البخاري٤:١٥٧).

جاء في مجلة البيان :(بدأ المصطفى -صلى الله عليه وسلم- بعرض ملخص للقضية من وجهة نظر الأنصار: «يا معشر الأنصار! مقالة بلغتني عنكم...»، ثم ذكَّرهم بفضل الله عليهم: «ألم آتكم ضلالاً فهداكم الله؟». ثم بدأ الحوار: «ألا تجيبوني يا معشر الأنصار..» فما دام الحوار بهذا الرقي فلا بد أن يكون الرد مناسباً له: «لله ورسوله المن والفضل»؛ فالرسول -صلى الله عليه وسلم- بدأ بتذكيرهم بفضلهم؛ وذلك لنزع ما قد يكون في صدورهم من بذور الخلاف. ثم يأتي

دور إبراز الحقيقة، وتجليتها لهم، فيكون الرد الطبيعي والمنطقي لهذه المقدمات: «رضينا برسول الله -صلى الله عليه وسلم- قَسَماً وحظاً». (مجلة البيان٢٠٢).

وإفراده صلى الله عليه وسلم للأنصار دون غيرهم ، ضرب آخر من ضروب أدب الخطاب ، وفيه ما فيه من الفوائد التي لا تحصى؛ فهو أدعى لقبول النصح والإرشاد ، يقول الشافعي تغمدني بنصحك في انفرادي ... وجنبني النصيحة في الجماعة فإن النصح بين الناس نوع ... من التوبيخ لا ارضى استماعه وإن خالفتني وعصيت قولي ... فلا تجزع إذا لم تعط طاعة (ديوان الإمام الشافعي، الشافعي٠ :١).

إن التخلق بأدب الخطاب من الأمور التي يجب على الجميع العمل بها ، خاصة من عظمت مكانتهم ، وقوي خطرهم ، فهم قدوة لغيرهم ، فأكثر الناس لا يقرؤون ولا عندهم وقت للاستماع إلي الدعاة والواعظين والمعلمين، ولكنهم يتعلمون مما يجدونه في تعاملهم مع الآخرين، إن سوءا فسوء، وإن خيرا فخير.

ولأن استقصاء أمر من هذا القبيل ، من الأمور العزيزة، ولو أنه تيسر، فإن الفائدة منه تقل ؛ ولذلك رأيت أن ما ذكرته يكفي لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد، وأن الإشارة تكفي من كان يريد الحق، ليعمل به، وأن في العمل باليسير الذي يعلمه الإنسان مدعاة ليفتح الله له أبواب الخير والهداية، وقد قال الحق سبحانه وتعالى :(وَلَوْ أَنَّهُمْ فَعَلُوا مَا يُوعَظُونَ بِهِ لَكَانَ خَيْرًا لَهُمْ وَأَشَدَّ تَثْبِيتًا?[النساء:٦٦].

وجاء في ذلك من الآثار:(من عمل بما علم أورثه الله علم ما لم يعلم)[1].

وهذا القول معناه صحيح ،وإن كان ضعيفا بقوانين الحديث، ولعل نصيحة وكيع بن الجراح للشافعي، تدخل في هذا المعنى ، وإليها أشار الشافعي بقوله:

شكوت إلى وكيع سوء حفظي ... فأرشدني إلى ترك المعاصي وأخبرني بأن العلم نور ... ونور الله لا يهدى لعاصي.(ديوان الإمام الشافعي، الشافعي: ١).

الخلاصة:

لعل أهم ما يتعين الإشارة إليه هنا : أننا يجب أن نقرأ القرآن والسنة ونتدبرهما جيدا؛لأنهما الأصل لكل خير والبعد عنهما مفتاح لكل شر، ولو أننا تدبرنا القرآن لتعلمنا منه ما يعرف بأدب التكليف، وهو أن يقدم التكليف في ثوب قشيب من كل ما يساعد على قبول هذا التكليف ، ومثال ذلك ما جاء في تكليف الحق سبحانه وتعالى عباده بعبادة الصيام ، فقال تعالى :{يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ كَمَا كُتِبَ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ(١٨٣) أَيَّامًا مَعْدُودَاتٍ فَمَنْ كَانَ مِنْكُمْ مَرِيضًا أَوْ عَلَى سَفَرٍ فَعِدَّةٌ مِنْ أَيَّامٍ أُخَرَ وَعَلَى الَّذِينَ يُطِيقُونَهُ فِدْيَةٌ طَعَامُ مِسْكِينٍ فَمَنْ تَطَوَّعَ خَيْرًا فَهُوَ خَيْرٌ لَهُ وَأَنْ تَصُومُوا خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ(١٨٤) شَهْرُ رَمَضَانَ الَّذِي أُنْزِلَ فِيهِ الْقُرْآنُ هُدًى لِلنَّاسِ وَبَيِّنَاتٍ مِنَ الْهُدَى وَالْفُرْقَانِ فَمَنْ شَهِدَ مِنْكُمُ الشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ وَمَنْ كَانَ مَرِيضًا أَوْ عَلَى سَفَرٍ فَعِدَّةٌ مِنْ أَيَّامٍ أُخَرَ يُرِيدُ اللَّهُ بِكُمُ الْيُسْرَ وَلَا يُرِيدُ بِكُمُ الْعُسْرَ وَلِتُكْمِلُوا الْعِدَّةَ وَلِتُكَبِّرُوا اللَّهَ عَلَى مَا هَدَاكُمْ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ(١٨٥)} [البقرة:١٨٣-١٨٥]. فالله هو الخالق الموجد وله أن يكلف عباده بالأمر المباشر، دون حاجة إلي ترقيق أو محفزات أو مشوقات أو مسهلات ومعينات لقبول التكليف، ولكنه سبحانه وتعالى لا يفعل ذلك بل يحف خطاب التكليف هذا بكل ما يعين على تقبل هذا التكليف، فالخطاب يبدأ بنداء لأهل الإيمان ثم ببناء الطلب لما لم يسمى فاعله وهو يشعر المخاطب بأنه طرف في ذلك العقد، وان المخاطبين ليسوا ببدع في الصيام ، فقد سبقهم آخرون، وهذا يشعر بالأنس، ثم إن المقصد من ذلك تحقيق التقوى، ثم إن الصيام هو أيام معدودة لا تتجاوز ثلاثين يوما ولا تنقص عن تسعة وعشرين يوما، ثم يستثنى من الصوم المريض والمسافر ليقض ذلك في أيام أخر، ....الخ.

---

[1] – جاء مذكورا في فتاوى اللجنة الدائمة(٣٢)جزءا (١٢/ ٨٧)، وجاء في فتاوى الأزهر (٨/ ١٩٩): ذكر بعض العلماء أن هذا حديث مرفوع إلى النبي صلى الله عليه وسلم ، ومنهم البيضاوى، وجاء فى "الآداب الكبرى" لابن مفلح أن الإمام أحمد بن حنبل رواه مرفوعا إلى الرسول صلى الله عليه وسلم من طريق أنس بن مالك . وقال أبو نعيم عقب ذلك : ذكر أحمد بن حنبل هذا الكلام عن بعض التابعين عن عيسى بن مريم عليه السلام ، فوهم بعض أنه من كلام النبى صلى الله عليه وسلم، وقال العجلوني في كشف الخفاء (٢/ ٢٦٥): رواه أبو نعيم عن أنس. وقال الألباني في تحقيقه لكتاب الإيمان لابن تيمية (ص: ١٢٣):ضعيف.

والبحث دعوة للتخلق بذلك الأدب الرفيع في القرآن والسنة ، وما جاء عن أهل العلم والأدب، فمعرفة كل ذلك وتطبيقه يحيل الحياة إلي كوكب متعاون متآزر ، فيتيسر له الإفادة من معطيات الكون التي تحتاج من يوجد العلائق بينها ويسخرها لخدمة الوجود بأسره.

والله سبحانه وتعالى أسأله التوفيق والسداد

مصادر ومراجع البحث مرتبة أبجديا

رقم مسلسل	اسم المصدر أو المرجع
١	* إجابة السائل شرح بغية الآمل- محمد بن إسماعيل الأمير الصنعاني- الناشر : مؤسسةالرسالة - بيروت
٢	أساس البلاغة للزمخشري – قسم المعاجم اللغوية بالمكتبة الشاملة الالكترونية. ب ط
٣	الأعلام للزركلي-مصدر الكتاب : موقع يعسوب-[ترقيم الكتاب موافق للمطبوع
٤	البرهان - محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي أبو عبد الله- دار المعرفة - بيروت١٣٩١ - تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهي
٥	* جمهرة اللغة - مصدر الكتاب : موقع الوراق- http://www.alwarraq.com-[الكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع]
٦	الديباج المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب . ابن فرحون-مصدر الكتاب : موقع الوراق-http://www.alwarraq.com -[الكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع]
٧	* ديوان الإمام الشافعي- المكتبة الشاملة- قسم الأدب ودواوين الشعر.
٨	* الوافي بالوفيات (١١٣٩، بترقيم الشاملة آليا) . الصفدي مصدر الكتاب : موقع الوراق-http://www.alwarraq.com- [الكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع]
٩	* الزاهر في معاني كلمات الناس لأبي بكر محمد ن القاسم الأنباري- مؤسسة الرسالة - بيروت١٤١٢ هـ ١٩٩٢ الطبعة : الأولى تحقيق : د. حاتم صالح الضامن .
١٠	* كشف الخفاء كشف الخفاء ومزيل الالباس عما اشتهر من الاحاديث على ألسنة الناس- المؤلف : العجلوني،إسماعيل بن محمد الجراحي- دار إحياء التراث العربي
١١	*لباب الآداب لأسامة بن منقذ - مصدر الكتاب : موقع الوراقhttp://www.alwarraq.com-[الكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع]
١٢	لسان العرب لابن منظور،المحقق : عبد الله علي الكبير + محمد أحمد حسب الله + هاشم محمد الشاذلي،دار النشر : دار المعارف : القاهرة
١٣	* مختار الصحاح-المؤلف : محمد بن أبي بكر بن عبدالقادرالرازي-الناشر : مكتبة لبنان ناشرون – بيروت- الطبعة طبعة جديدة،١٤١٥ ،١٩٩٥-تحقيق : محمود خاطر
١٤	*المعجم الجامع في تراجم العلماء و طلبة العلم المعاصرين- أعضاء ملتقى أهل الحديث-مصدر الكتاب : ملتقى أهل الحديث-[الكتاب عبارة عن كتاب إلكتروني تم إدخاله إلى الموسوعة الشاملة و لا يوجد مطبوعاً].
١٥	* مجلة البيان – المكتبة الشاملة
١٦	* سنن أبي داود - سليمان بن الأشعث أبو داود السجستاني الأزدي-الناشر : دار الفكر -تحقيق : محمد محيي
١٧	*سنن الترمذي - دار إحياء التراث العربي – بيروت-تحقيق : أحمد محمد شاكر وآخرون.
١٨	* سير أعلام النبلاء للذهبي - مصدر الكتاب : موقع يعسوب [ترقيم الكتاب موافق للمطبوع]). الطبعة الأولى١٩٨٦ - تحقيق : القاضي حسين بن أحمدالسياغي و الدكتور حسن محمد مقبولي الأهدل
١٩	السلسلة-الضعيفة للألباني - مكتبة المعارف للنشر والتوزيع.
٢٠	* العبر في خبر من غبر للإمام الذهبي - تحقيق د. صلاح الدين المنجد-الناشر مطبعة حكومة الكويت١٩٨٤.

٢١	*العين لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي- الناشر : دار ومكتبة الهلال – ب ط-تحقيق : د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي .
٢٢	* في ظلال القرآن سيد قطب- مصدر الكتاب : موقع التفاسير-http://www.altafsir.com -[الكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع
٢٣	*فتح الباري لابن حجر- دار المعرفة - بيروت١٣٧٩-تحقيق : أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل العسقلاني الشافعي .
٢٤	* صحيح البخاري- الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه : أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة الجعفي البخاري-المحقق : محمد زهير بن ناصر -الناصر-الناشر : دار طوق النجاة-الطبعة : الأولى١٤٢٢هـ .
٢٥	* الصحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية-للجوهري- الناشر: دار العلم للملايين- بيروت. الطبعة: الرابعة- يناير١٩٩ .
٢٦	(الرسالة القشيرية المؤلف : القشيري-مصدر الكتاب : موقع الوراق-http://www.alwarraq.com-[الكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع]٢٠٠٣م-الطبعة : الثانية-تحقيق : أبو تميم ياسر بن إبراهيم..
٢٧	* شرح صحيح البخارى .لابن بطال- دار النشر : مكتبة الرشد - السعودية / الرياض-١٤٢٣هـ -
٢٨	* تفسير القشيري - مصدر الكتاب : موقع التفاسير http://www.altafsir.com-[الكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع]
٢٩	* تفسير الشعراوي- المكتبة الشاملة – قسم التفاسير.
٣٠	*التحرير والتنوير : محمد الطاهر بن محمد بن محمد الطاهر بن عاشور التونسي (المتوفى:١٣٩٣هـ) مصدر الكتاب : موقع التفاسير-http://www.altafsir.com-[الكتاب مرقم آليا غير موافق للمطبوع ، وهو ضمن خدمة مقارنة التفاسير]
٣١	* التعريفات للجرجاني- دار الكتاب العربي – بيروت- الطبعة الأولى١٤٠٥- تحقيق : إبراهيم الأبياري.
٣٢	* تفسير ابن كثير - أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير-لقرشي الدمشقي [٧٠٠-٧٧٤ هـ]-المحقق سامي بن محمد سلامة- الناشر : دار طيبة للنشر والتوزيع الطبعة : الثانية١٤٢٠هـ-١٩٩٩ م .
٣٢	*تذكرة الحفاظ للذهبي – المكتبة الشاملة ب ط.
٣٣	* ضعيف الترغيب والترهيب - محمد ناصر الدين-- الألباني - مكتبة المعارف – الرياض.
٣٤	*غريب الحديث لابن قتيبة عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري أبو محمد- مطبعة العاني – بغداد-الطبعة الأولى١٣٩٧- تحقيق : د. عبد الله الجبوري .

الأجناس الأدبية: بقاء في صراع أم صراع من أجل البقاء

أ. خديجة حامي. جامعة تيزي وزو. الجزائر

ملخص البحث:

كثر الجدل و النقاش حول تداخل الأجناس الأدبية في الفنون النثرية عامة، و في السردية أكثر من سواها؛ حيث تعد مسألة الأجناس الأدبية من المشاكل الأولى للشعرية منذ القديم وحتى الآن، فتجديد الأجناس وتعدادها ورصد العلائق المشتركة بينها، لم يتوقف عن فتح باب الجدال. لذا فإن دراسة مسألة التعالق الأجناسي أصبحت ضرورة تقتضيها نظرية الأدب المعاصرة، لما للجنس الأدبي من أهمية معيارية ووصفية وتفسيرية في تحليل النصوص وتصنيفها ونمذجتها ودراستها، من خلال سماتها النمطية ومكوناتها النوعية وخصائصها التجنيسية، كما أن معرفة قواعد الجنس تساعدنا على إدراك التطور الجمالي والفني والنصي، وتطور التاريخ الأدبي باختلاف تطور الأذواق وجماليات التقبل والتلقي.

لقد انصب اختيارنا في الدراسة على التركيز حول جنس الرواية وتتبع خصائصه الأجناسية، باعتبار الرواية من أكثر الأجناس الأدبية عرضة للتداخل الأجناسي، وذلك بحكم هشاشتها وانفتاحها على الأجناس الأخرى. فالرواية ظلت باستمرار، جنسا أدبيا متقلقلا يستعصي على الاستقرار، ذلك أن الرواية هي من الأجناس الأدبية القليلة، التي لم ترسم لنفسها بعد، قواعد فنية موحدة.

الكلمات المفتاحية: الجنس الأدبي _ الرواية_ السرد النسائي _ التخييل الذاتي

تعد مسألة الأجناس الأدبية من المشاكل الأولى للشعرية منذ القديم وحتى الآن،فتحديد الأجناس وتعدادها ورصد العلائق المشتركة بينها، لم يتوقف عن فتح باب الجدال، كما "تعتبر هذه المسألة حاليا متصلة بشكل عام بالنماذجية typologie البنيوية للخطابات؛ حيث الخطاب الأدبي ليس إلا حالة نوعية"[1]. لذا فإن دراسة مسألة التعالق الأجناسي أصبحت ضرورة تقتضيها نظرية الأدب العاصرة، لما للجنس الأدبي من أهمية معيارية وصفية وتفسيرية في تحليل النصوص وتصنيفها ونمذجتها ودراستها، من خلال سماتها النمطية ومكوناتها النوعية وخصائصها التجنيسية، كما أن معرفة قواعد الجنس، تساعدنا على إدراك التطور الجمالي والفني والنصي، وتطور التاريخ الأدبي باختلاف تطور الأذواق وجماليات التقبل والتلقي.

لقد انصب اختيارنا في الدراسة على التركيز حول جنس الرواية وتتبع خصائصه الأجناسية، باعتبار الرواية من أكثر الأجناس الأدبية عرضة للتداخل الأجناسي، وذلك بحكم هشاشتها وانفتاحها على الأجناس الأخرى؛ إذ نجد من النقاد من يعتبرها "الجنس الأكثر تحرّرا لأنه جنس غير مكتمل، لا حدود له ولا ضفاف ، أمواجه ممتدّة دون شواطئ، فهو جنس ما ينفكّ يجهز على الأجناس التقليدية القديمة، ليجعلها في خدمته"[2]. وكان "ميخائيل باختين"يعد الرواية "جنينا، لم يكتمل بعد كجنس أدبي قائم بذاته (...) فهي الجنس

---

[1] – أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقاربة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، ط١، ١٩٩٦، ص ٣٠.

[2] – جميل حمداوي، إشكالية الجنس الأدبي، مجلة: الورشة للحقيقة والأوجه الغالبة، ٢٩/٠٨/٢٠٠٦. ص ٥.

الفريد والوحيد، الذي لم يتأصل ويتجذر، أي لم يكن قبل الكتابة والكتاب (...)،إنها الوليد الذي فتح عينيه على تاريخنا الإنساني الجديد، ونشأ في رحمه، فتفاعل بكثافة مع قضايانا الحديثة، وبلورها بتفاصيل دقيقة، لكنه لم يستطع . إلى الآن . أن يجد لنفسه مكانا ثابتا بين الأجناس الأدبية الأخرى، التي تجهد لتساير الظروف والتحولات العالمية الحالية، مما يحول دون ترصيص أرضية نظرية ثابتة لهذا الفن"[1]. فالرواية ظلت باستمرار جنسا أدبيا متقلقلا، يستعصي على الاستقرار، ذلك أن الرواية هي من الأجناس الأدبية القليلة، التي لم ترسم لنفسها بعد، قواعد فنية موحدة.

من هنا تتجلى هشاشة الجنس الروائي التي تجعل منه عرضة لذوبان حدوده في الأجناس الأخرى. ولهذا فقد أبان "باختين" العجز الكامل لنظرية الأدب حيال نمذجة الرواية، " ذلك أن تصنيفها لباقي الأنواع ظل واضحا ودقيقا، يرومه الحفاظ على نقاء النوع، مهما انسكن بفعل تواتر العصور بتغيرات عرضية لا تشرخ بنيته المحايثة، إلا أن الرواية تأبت دائما على كل محاولة احتواء نظري، ذلك أن الباحثين لم يتوصلوا إلى تحديد أي سمة ثابتة ومستقرة للرواية، دون إبداء تحفظات تقضي على هذه السمة بالإعدام"[2]. مما يعني أن عجز نظرية الأدب أمام ضبط حدود مستقرة للرواية أصبح واضحا، لما لهذا الجنس الأدبي من تفرعات متشعبة، تقضي على كل محاولة لقولبته داخل قاعدة نقدية صارمة. ولا يبتعد "خلدون الشمعة" عما ذهب إليه "باختين"، حيث يعد أن "النزعة التجريبية في الأدب ظلت وثيقة الصلة بالرواية الأوروبية التي تجرب في مساحة من الامتلاء. كما أنها غير بعيدة عن الرواية العربية التي تجرب في مساحة من الفراغ. ولهذا فالتباين بين رواية وأخرى قد بلغ حدا، أصبح معه من الصعوبة بمكان العثور على أساس نقدي ضابط، يجمع بين المبدعات الفنية التي تصنف تحت عنوان "رواية" في سمط واحد، يؤلف منظومة روائية متسقة أو شبه متسقة عبر العصور(...) فما هي حدود الرواية؟ (...) هل هي حقا قطعة نثر وصفي -كما يقول التعريف السائد- تنطوي على حبكة روائية، تواشج بين شخصيات وحوادث ومشاهد وقعت أو ممكنة الوقوع؟"[3]. هذا ما يؤكد الحيرة الكبيرة التي وقع فيها النقاد والباحثون في محاولتهم لضبط حدود الرواية، وهذا ما يؤكد . أيضا . أن التسليم بصفاء جنس أدبي معين ودراسته على هذا الأساس، لا يتعدى مجرد وهم سرعان ما يذوب مع عملية القراءة، ويتأكد مع تكرار هذه العملية، باعتبار أن النص الأدبي -بمفهوم رولان بارت- لا يستقيم على دلالة واحدة، بل يبقى . دائما . مفتوحا على تعدد الدلالات بتعدد القراءات.

لقد دحض "تودوروف" مقولة الأجناس الأدبية بطريقة ملفتة للنظر، إذ يعتقد أنه لم يعد هناك وجود للأجناس الأدبية أصلا، وأن الحديث عن انتماء نص أ إلى جنس ب، كلام لم يعد منه طائل في وقتنا الحاضر، لأن النصوص قد فككت الأجناس وداست عليها. وقد تأثر "تودوروف" كثيرا في هذا المسعى، بآراء "موريس بلانشو"، التي هي آراء جريئة جرأة غير عادية، ولا يمكن لغيره أن يفكر مجرد التفكير فيها. ومنها قوله مع أحد الكتّاب: "تلقَى، مثله مثل الكثيرين من الكتّاب الآخرين في عصرنا، ذلك الضغط العنيف من الأدب، الذي لم يعد يطيق التمييز بين الأجناس ويريد تحطيم الحدود"[4]. ف "موريس بلانشو" يعتبر أن قواعد الجنس الأدبي هي بمثابة القيد الذي يعيق عن الإبداع؛ فالكاتب بحاجة إلى مساحة أوسع حتى يتحرك فيها بكل حرية، وليس إلى حيز صغير يحد من طاقاته الإبداعية، ويرغمه على السير تحت نموذج مرسوم مسبقا.

---

[١] – العربي بن جلول، إشكالية التجنيس الروائي عند باختين، ، مجلة العلم، ٢٠١٢/٠٩/١٦، ص ١.

[٢] – أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص ٣٠- ٣١.

[٣] – خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧، ص ٧٤-٧٥.

[٤] – سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢، ص ٢١.

بالنسبة لـ "تودوروف" فإن جذور هذه الفكرة تعود إلى بداية القرن التاسع عشر مع الأزمة الرومانسية، وباعتبار "بلانشو" واحدا من الرومانسيين الألمان، فقد وجدت هذه الأخيرة خير ناطق باسمها ،حيث يقول "تودوروف" مستدلا بآراء "بلانشو" ما يلي: "لا وجود اليوم لأي وسيط بين النتاج الأدبي الخاص والمنفرد، وبين الأدب بكامله، جنسا نهائيا. لا وجود لذلك، لأن تطور الأدب الحديث يقوم، إذا ما توخينا الدقة، على أن نصنع من كل نتاج أدبي استفهاما حول كيان الأدب نفسه. فلنقرأ مجددا هذه السطور البليغة: "إنما الأهمية للكتاب وحده، على ما هو عليه، بعيدا عن الأجناس وخارج حدود العناوين، من: نثر، وشعر، ورواية، وتوثيق، التي يرفض أن ينضوي تحت لوائها منكرا عليها سلطة تثبيت مكانه وتحديد شكله. لم يعد الكتاب ينتمي إلى جنس، فكل كتاب ينتسب إلى الأدب وحده، حتى كأن الأدب يقبض بشكل مسبق وشامل على الأسرار والصيغ التي من شأنها وحدها أن تمنح ما يكتب، حقيقته كتابا، إذن سيجري كل شيء وكأن الأجناس تبددت، فتأكدت حقيقة الأدب وحيدا، وتألق بمفرده في الضياء الغامض الذي أشاعه ليرده إليه كل إبداع أدبي، وقد ضاعفه وكأن هنالك جوهرا للأدب"(...) ،ونقرأ أيضا: " أما الواقع الذي لم يعد للأشكال والأجناس بموجبه من دلالة حقيقية، حتى ليغدو من العبث التساؤل إن كانت "صحوة فينيغانس" تنتمي إلى النثر أم لا، وإلى فن يدعى الروائي، فيدل على ذلك العمل العميق للأدب الساعي إلى الوضوح في جوهره، فيما هو يهدم التمايزات والحدود"[1].

تبدو عبارات "بلانشو" قوية وصريحة في إعلانها عن عدم جدوى الحدود التي تقيمها الأجناس، بما أن السلطة الأولى والأخيرة تعود إلى النص الذي يصنع إطاره الأجناسي لوحده،لأن الأجناس على رأي "جون ماري شيفر" متعلقة أكثر بمقولة نظرية مثالية، يصعب تطبيقها على النصوص التي تحتل الواقع والأرضية، ولهذا يقول: "(...) لكنها – على الأقل في رأيي – ليس لها موضوع حقيقي، ذلك لسبب بسيط هو كونها مؤسسة على مصادرتين سطحيتين وغير متلائمتين في الآن نفسه: النص بوصفه معادلا لشيء ملموس، والجنس بوصفه خارجانية متعالية (أو – في حالة النظريات الإسمانية – خارجانية مزيفة، أي، في الواقع، عدم مطلق)"[2]. ف "جون ماري شيفر" يرى في مقولة الأجناس الأدبية تزييفا، لا يمكن تجسيده على النصوص، لأنها تمثل النظري والمثالي، في حين تمثل النصوص التطبيقي والواقعي.

غير أن " تودوروف " ينفي أن تكون النصوص . مع هذا . معدمة للجنس الأدبي، أو مقصية له من الوجود، فهو يعتبر أن هذه العملية (الانفلات من الجنس) هي من تدفع بالأجناس الأدبية إلى الأمام نحو التطور والتقدم؛ فمخالفة القاعدة . برأيه . هو ما يؤدي إلى حياتها. والفكرة نفسها نجدها عند "موريس بلانشو"، حيث يقول: " (...) إن كان "جويس" قد قام حقا بتحطيم الشكل الروائي فجعله زائفا، فقد دفع . أيضا . إلى الإحساس بأن ذلك الشكل قد لا يحيا إلا عبر انحرافاته. ولئن تطور، فلن يكون وهو يلد غيلانا، وأعمالا شوهاء، لا قانون لها ولا ناظم، بل وهو يستثير استثناءات له فقط، تشكل قانونا، وتلغيه في الوقت نفسه (...) ولنضع في حسباننا، كلما جرى بلوغ الحد في تلك الأعمال الاستثنائية، أن الاستثناء وحده هو الذي يعلن لنا ذلك "القانون"، وأنه يمثل حياله الانحراف الوحيد والضروري. يجري كل شيء إذن، في الأدب الروائي، وربما في كل أدب، كأننا لا نستطيع التعرف البتة على القاعدة إلا عبر الاستثناء الذي يلغيها: فالقاعدة، أو تحديدا المركز الذي يشكل العمل الموثق تأكيده اللاموثوق والتظاهرة التدميرية مسبقا، والحضور الآني فالمنفي لاحقا"[3].

---

[1]– سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص ٢١، ٢٢.

[2]– مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، ط١، كتاب النادي الثقافي بجدة، جدة، ١٩٩٤، ص ١٣٦.

[3]– سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص ٢٣.

يستوقفنا في مقولة "بلانشو" عن الأجناس الأدبية، تغييبه لمصطلح "جنس" واستبداله بمصطلحات أخرى مجاورة من أجل تأدية المعنى نفسه، وهي: (الشكل، القانون، الأدب، القاعدة، المركز)، وما استئثار "بلانشو" لهذه المصطلحات، إلا بغية تأكيده على فكرة انحسار الجنس الأدبي، وأن الغلبة تكون للنص وللأدب الذي يخلق الجنس وليس العكس، وهو ما ذهب إليه "تودوروف" نفسه حين قال:"ليس العمل هو الذي يستلزم بالضرورة قاعدة كي يشكل استثناء، بل إن هذا العمل يغدو بدوره قاعدة، بفضل رواجه في المكتبات واهتمام النقاد"[1]. فالنص الأدبي يحمل من المرونة ما يمكنه من خلق قاعدة خاصة به، وبالتالي التحول إلى جنس أدبي جديد. وهي الفكرة التي يثيرها "جون ماري شيفر" عندما ذهب إلى أن النص الأدبي لا يمكن أن يكون إعادة للنصوص التي سبقته من نفس الجنس، إلا في حالات نادرة ،لأن النص يستعين بآليات الجنس الأدبي كاستعانته بآليات الإبداع الأخرى، وعليه فهو ينتج نصا مخالفا للنصوص التي سبقته، وللتوضيح فهو يقول: " إن المكون الأجناسي لنص ما، لا يكون أبدا (باستثناء حالات جد نادرة) مجرد نظير للنموذج الأجناسي المكون بواسطة طبقة النصوص (المفترض أنها سابقة) التي ينتمي النص إلى سلالتها. وبعكس ذلك فبالنسبة إلى كل نص في طور إنشائه، يكون النموذج الأجناسي "مادة أولية" من بين أخرى يشتغل عليها. ذلك ما أسميه أعلاه، المظهر الحركي للأجناسية باعتبارها وظيفة نصية"[2]. فالنص الأدبي لا يمكن أن يكون وليد جنس أدبي معين، لأن النص قد يتجاوز قواعد الجنس،ليصبح هذا الأخير مجرد آلية لاشتغال النص، كباقي الآليات التي يعتمدها المبدع أثناء الكتابة.

كما يجد بعض المبدعين لذة كبيرة في تصادم الأجناس الأدبية، والتباس الحدود على القارئ، حيث "أشار "برغونزي" في كتابه "وضع الرواية" إلى شكوى الروائية الأمريكية "سوزان سونتاج" من رجعية الرواية المعاصرة بالمقارنة مع ما أحرزته أشكال الفن الأخرى. فهي تطالب برواية غامضة وملغزة ومثيرة وغير عادية. وقد فلسف "مارشال ماكلوهان" في كتابيه "منظومة غوتنبرغ" و"اللغة والقصة"، آفاق الرواية الجديدة في محاولتها بلورة هذا المطلب"[3]. فالتباس الحدود بين الرواية والأجناس الأخرى هو ما يجسد بالنسبة لـ "سوزان سونتاج" تميزها وتقنيتها العالية.

إن الرواية باعتبارها جنسا أدبيا مفتوحا، فهي قابلة لاحتواء كل أنواع الخطاب الأخرى، خاصة منها : السيرة الذاتية التي تقترب بنيتها وبنية الرواية. من هنا يغدو الإلحاح على ضبط التعارض بين الرواية والسيرة الذاتية، من منظور التجنيس الأدبي، إشكالية زائفة ما دامت عناصر السير ذاتية تستثمر في تشابك مع التخييل، وفق علاقة ملتبسة تفتح المجال واسعا أمام صدق المحكي. فالسيرة الذاتية كما يقول "إدموند عمران المليح" تعني أيضا "صيرورة الذات، تيار الوعي الذي يتحدث عنه الفلاسفة، الديمومة المعيشة فعليا بدون الانقطاع الناجم عن تدخل خارجي، يتمثل في اللغة، وإذن الكتابة بمعنى ما، وتعني . أيضا . الامتلاك والنظرة الخارجية التي تجمد وتؤول إلى خيانة الأشياء"[4]. فوقوع السيرة الذاتية في شباك التخييل هي الإشكالية التي أرغمت "فليب لوجون" على توسيع نطاق "الميثاق السير ذاتي" إلى "فضاء سير ذاتي" يشمل "الميثاق الاستيهامي"، ويدعو القارئ إلى قراءة المحكي المتخيل على أسس سير ذاتية.

---

[1] – م ن، ص ٢٤.

[2] – مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، ص ١٥٠.

[3] – خلدون الشمعة، النقد والحرية، ص ٧٩.

[4] – أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص ٣١.

لقد قسم الباحث "عبد الدايم" السيرة الذاتية إلى نوعين أو قسمين كبيرين، وهما: الترجمة الذاتية المباشرة، وتتضمن التطرق الصريح إلى الحياة الخاصة للمؤلف، والترجمة الذاتية غير المباشرة، وأدرج ضمنها خاصة ما أسماه بالترجمة الذاتية الروائية المعتمدة على حياة المؤلف اعتمادا ضمنيا، بحيث لا تستخلص "وجوه التطابق بين الحياتين: المروية والواقعية إلا من خلال أوجه الشبه الخارجية التي يعقدها الناقد بين الوقائع النصية والوقائع المعيشة"[1]. وبما أن هذه الكتابات لا تقوم بالتعبير عن الحياة الخاصة للمؤلف تعبيرا صريحا، فقد انتهى "عبد الدايم" في آخر المطاف إلى تصنيفها ضمن "الروايات"، أو أقرب إلى الجنس الروائي منها إلى الجنس السير ذاتي، لذلك فإن موقعها الأجناسي عنده ظل موقعا قلقا مضطربا، فهي مرة نصوص تدخل في جنس "الترجمة الذاتية"، و مرة أخرى تلحق بجنس الرواية وتنتمي إليه.

يعتقد الدكتور "محمد أمنصور"، أن فكرة التجنيس المختلط هي حصيلة مواجهة بين نوعين من الأجناس، لا بد أن يكون أحدهما أسبق من الآخر: "إن الخليط لا يكون موجودا إلا حينما نتخذ موقعا ضمن أطراف الجنس الأقدم، إن كل تطور منظور إليه من الماضي، يصبح انحطاطا. إلا أنه بمجرد ما يفرض هذا الخليط نفسه بوصفه معيارا أدبيا، ندخل إلى نسق جديد؛ حيث يمثل مثلا، جنس التراجيكوميديا"[2]. وهكذا فإن "محمد أمنصور" يقر باستحالة صفاء النوع الروائي، وذلك بسبب اختراق النوع السير ذاتي له، لذا فهو يعتبر ذلك "انحرافا وخرقا للجنس، ينتج عنه جنس مزدوج أو مختلط. إنه ضرب من المواجهة بين نسق الرواية ونسق السيرة الذاتية، سيفرض نفسه بوصفه معيارا يمكن أن نصطلح على تسميته بنسق "الرواية السيرية"[3]. فالناقد يفترض نسقا جديدا ينحرف عن نموذج الرواية، كما يخترق معايير السيرة الذاتية وفق التحديدات التي تقترحها نظرية الأنواع الأدبية ضمن الثقافة الغربية.

لقد جعلت هذه العلاقة الوثيقة التي تربط الرواية بالسيرة الذاتية، "ألان روب غراييه" أحد أبرز ممثلي الرواية الفرنسية الحديثة القائمة على نظرية موت المؤلف وتحاشي أي أثر شخصي في العمل الأدبي. في حوار أجرته معه "مجلة الكرمل"، ينكر كل ما قيل عن حكاية موت المؤلف والرواية الجديدة، وقال إن الأمر لا يعدو كونه خدعة سببها "رولان بارت" وشارك هو نفسه فيها. ويتابع قائلاً: إنه لم يكتب يوماً إلا عن نفسه. حتى أشهر رواياته "الغيرة" التي كانت مادة للنقّاد الحداثيين، يقول عنها: إن البيت الموصوف بدقة هو نفسه -إلى حد ما- ذلك البيت الذي سكنته في "فورد دو فرانس"، والرواية كلها تجربة حقيقية. لكني كنت الجار لا الزوج[4]. فالعناصر السير ذاتية تغدو بهذا المعنى حتمية، تفرض نفسها على الكاتب، فلا تترك له مجال الانفراد بالتخييل، إلا وكانت هي المحرك الأساسي للأحداث.

إن مثل هذه التقلقلات والتداخلات الأجناسية، تجعل من "خلدون الشمعة" يطرح مجموعة تساؤلات تتعلق بمستقبل الرواية التي يبدو أنها تسير في طريق مجهول، ولذلك فقد اتجه نحو النقد المعاصر الأمريكي والأوربي ليتوصل إلى حل لهذا الإشكال. وعليه فهو يذهب إلى أن هذا النقد، بأشكاله المختلفة، يعتبر أن المرحلة الراهنة للرواية، هي مرحلة" ما بعد الرواية". "ففي حين يتحدث "برنارد برغونزي" عما يدعوه " بالرواية اللارواية " أو " الرواية التي لم تعد رواية"، يقدم "ج. أس. فريزر" صورة كلبية" متهتكة أو متشائمة لعلاقة الكاتب المعاصر بعالمه، ويطلق "جورج شتاينر" اسم "الجنس الفيثاغورثي" على الجنس الأدبي الذي أعقب الرواية،

---

[1] – يحيى إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص ٨١.

[2] – محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ط١، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص ٢٣.

[3] – م ن، ص ٢٤.

[4] – حوار مع ألان روب غرييه، مجلة الكرمل، عدد ٣٠، ١٩٨٨، ص ١١.

ويكتب ألان "روب غرييه" قائلا: "لا نستطيع بعد الآن أن نؤمن بالحقائق الثابتة التي لا تتبدل والتي قدمت إلينا باسم النظام الإلهي للأشياء أولا، ثم النظام العقلاني للقرن التاسع عشر، إن أملنا كله معقود على الإنسان. فبواسطة الأشكال التي يخلقها الإنسان فقط يمكن أن نسترجع المعنى إلى العالم"[1]. فالإنسان الذي وضع الأجناس الأدبية، من حقه أن يدحضها، ويدخلها في بعضها من أجل إنتاج نسق آخر مغاير.

يتوضح لنا مما سبق، أن الجنس الروائي لم يعد جنسا روائيا بالمعنى المتعاقد للمصطلح، ففي الوقت الذي تظهر على ظهر الغلاف كلمة "رواية"، سرعان ما تدحض هذه المسلمة، لتنفي الرواية روائيتها من داخلها، وتشكل نمطا خاصا بها، وعليه يرى "جون ماري شفر" أن "العصر ما بعد القديم –يتميز بهيمنة الذاتية على الموضوعية – وتبعا لذلك بهيمنة الآثار الفردية على المبادئ الأجناسية"[2] ،مما يدخل القارئ في مجموعة من التساؤلات التي تملأ ذهنه بعلامات الاستفهام، قد تجد جوابا مقنعا عنها في الدراسة التي أقامها "سيرج دوبروفسكي" Serge Doubrovsky عن التخييل الذاتي.

- **<u>التخييل الذاتي</u> auto-fiction:**

إن مقولة التخييل الذاتي التي جاء بها "دوبروفسكي"، يركز فيها صاحبها على جانب أساسي، يتعلق بإضفاء التخييل على الذات في العمل الفني، أو بعبارة أخرى "سينكب على دراسة مختلف الأشكال والصيغ التلفظية والتداولية التي تسعف الكاتب على توسيع الهوة بينه وبين ذاته، والتعامل معها كما لو كانت طرفا مخالفا له"[3]. وفي هذه العملية الإبداعية، يخلق الكاتب لدى القارئ انطباعا يفضي إلى أن ما يحكيه لا يمت بأية صلة إلى ذاته.

ما زال التخييل الذاتي مفهوما مستعصيا ومجهولا عند الجمهور القارئ، ويرجع الفضل في اكتشافه إلى "سيرج دوبروفسكي" في روايته الابن/الخيوط سنة١٩٧٧، كما سبق له أن خصص دراستين للتوسع في المفهوم وتحديد سماته العامة. ولقد ساعد المفهوم الذي جاء به الباحث من تخليص الأدب من تكاثر المصطلحات التي تتجه في نفس المسعى، ومن بينها نذكر: الرواية السيرذاتية، والسيرة – الرواية، والسيرة الذاتية الاستيهامية، والسيرة الذاتية المتوهمة، والرواية المرآة، والتخييل – الحصيلة، ورواية المغامرات الشخصية ... وغيرها.

لقد حدد "دوبروفسكي" المفهوم العام للتخييل الذاتي في مجموعة من السمات العامة، أجملها "محمد الداهي" في أربعة نقاط، سوف نتطرق إليها فيما يلي بالتحليل، محاولين أثناء ذلك التطبيق على واحدة من رائدات السرد النسائي في الجزائر، وهي الكاتبة الروائية "فضيلة الفاروق"، مركزين في إبداعها على ثلاث روايات هي: "مزاج مراهقة، وتاء الخجل، واكتشاف الشهوة"، وذلك باعتبار السرد النسائي خير أنموذج يمكن أن يجسد التداخل الأجناسي بين الرواية السيرة الذاتية، ومن أجل تقريب نظرية التخييل الذاتي من القارئ أكثر، وجعله يتتبع مدى تطابق بنية هذه الروايات مع التصنيف الذي جاء به "دوبروفسكي":[4]

---

[١] – خلدون الشمعة، النقد والحرية، ص ٧٩.

[٢] – مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، ص ١٣٣.

[٣] – محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، ط١، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٧. ص ١٥٧.

[٤] – محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة، ص ١٥٨.

أ- سمة تخييلية: إذا كانت السيرة الذاتية تعنى بحياة العظماء، فإن التخييل الذاتي يهتم بحياة الناس العاديين، وهو ما نجده في روايات "فضيلة الفاروق" أين يدور الحديث حول حياة فتاة من عامة الناس : (لويزا، خالدة، باني) ، ولدت في "آريس" في قرية صغيرة في الشرق الجزائري، وتابعت حياتها كأي أنثى ، تعاني من ظلم واستبداد العائلة والمجتمع.

ب- سمة موضوعاتية: يتقاطع التخييل الذاتي مع باقي أشكال الكتابة عن الذات، في كونه يسرد الحياة الحقيقية لصاحبه، لكنه يتميز عنها بانزياحه عن السجل المرجعي، أين يغيب التطابق بين اسم المؤلف والسارد/الشخصية داخل العمل. ونحن نصطدم بهذه المفارقة في أعمال "فضيلة الفاروق" الثلاثة، أين وجدنا خللا في اسم العلم الدال على المؤلفة، على الرغم من تشابه أحداث الروايات مع بعضها، وتشابهها كلها مع الحياة الحقيقية للمؤلفة حد التطابق. وهذا ما يدخل روايات "فضيلة الفاروق" مرة أخرى في نطاق التخييل الذاتي.

ج- سمة شكلية: يعتمد التخييل الذاتي بطريقة ملفتة بالمحسنات البديعية : (الجناس، والسجع، والتشاكل الصوتي). وهي كلها سمات تعج بها نصوص "فضيلة الفاروق" ويمكن أن نذكر منها: "**منذ العائلة ... منذ المدرسة ... منذ التقاليد ... منذ الإرهاب، كل شيء عني كان تاءً للخجل،**

كل شيء عنهن كان تاءً للخجل،

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما،

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت،

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن (...)

منذ القدم،

منذ الجواري والحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،

منهن ... إلي أنا، لا شيء تغير سوى وسائل القمع انتهاك كرامة النساء"[1].

هو تشاكل صوتي نجده في مطلع رواية "تاء الخجل"، تعبر من خلاله الكاتبة عن حجم معاناة المرأة في مجتمع متخلف كالمجتمع الجزائري، وعن مدى تجذر هذه الظاهرة في التاريخ، مستخدمة مجموعة من الكلمات والجمل، التي تحمل تناغما صوتيا وشكليا يقع بلطف على السمع والبصر في آن، مخففا بذلك من عمق الجرح النسوي. ومن السجع نجد: " (...) **هل هذه قصتي أم**

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص ١١-١٢.

قصة "توفيق عبد الجليل"؟ هل هذه محنتي أم محنته؟ أسئلتي أم أسئلته؟ (...)"[1]. هذا ما نقرأه في مطلع رواية "مزاج مراهقة". وربما تأثر الكاتبة هذه الاستهلالات، لتجذب القارئ نحو مواصلة القراءة، وتدخله عالم الرواية دخولا جميلا.

د- سمة جنسية: ملأ التخييل الذاتي الخانة الفارغة من جدول "فليب لوجون"[2]؛ حيث أصبح الكاتب، بمقتضاها، شخصية خيالية على الرغم من تناول النص سيرته الذاتية.

ومن "فانسون كولونا Vincent Colona" استلهم "دوبروفسكي" المعايير التي حصر في إطارها مجال التخييل الذاتي وضبطه كالتالي[3]:

أ- المراسم الاسمية: حلل "كولونا "مختلف الألاعيب التي يلجأ إليها الكاتب نتيجة لضعفه. ومنها استعانته بأسماء مستعارة، وبألقاب وكنى غير معروفة. وخير ما يجسد ذلك في روايات "فضيلة الفاروق" هو شخصية "يوسف عبد الجليل" التي تمثل كاتبا وصحفيا معروفا في كل الوطن العربي، هذا إضافة إلى مشاركته في الثورة التحريرية الجزائرية إلى جانب كبار رموزها أمثال "هواري بومدين" و"محمد بوضياف"؛ ولهذا تقول "لويزا" وهي تحدثنا عنه: "**مدّ يده، صافحنا، ظلت لمسة يده مستقرة في يدي، دفؤه، رائحته، تاريخ يده التي صافحت الرؤساء والوزراء والشخصيات والفقراء، ولامست السلاح والورق والأميرات (...)**"[4]. إلا أننا في الواقع لا نعثر على شخصية "يوسف عبد الجليل" الشهيرة، وهذا يعني أن الكاتبة قد استخدمت اسما مستعارا له، أو كنية غير معروفة حتى تخفي هويته الحقيقية.

ب- المراسم الجهية التخييلية: يبين "كولونا" في هذا المعيار كيف يمكن للكاتب أن ينفصل عن سيرته الذاتية إلى حد يجعل القارئ يتوهم بأنه مجرد ضرب من الخيال. وذلك عن طريق تخليه عن الميثاق الأتوبيوغرافي وتبنيه للميثاق الروائي. وهو ما نقرؤه على ظهر كل غلاف من مؤلفات "فضيلة الفاروق" الثلاث.

ج-الخطاب الخيالي: ويقوم . أساسا . على الازدواج المضاعف: تخييل القصة وتخييل الخطاب، بمعنى زيادة على إضفاء الحوادث التخييلية على محكي القصة، يلجأ المؤلف إلى اعتماد طريقة خاصة في سرد القصة، الهدف منها هو التشويش على القارئ حتى لا يعود يميز بين الخيال والحقيقة في النص. ومثل هذه التلاعبات السردية نجدها في روايتي "تاء الخجل" و"اكتشاف الشهوة" بشكل بارز، حيث مضت "فضيلة الفاروق" بعيدا في مسألة اللعب بالأحداث والكلمات والمواراة وراءها، إلى حد يجعل القارئ يبحث عن ملامح الأحداث والشخصيات في نسيج النص وسياقه، فيستعصي عليه ذلك. ويظهر هذا التعقيد في أوجّه، في الجزء الأخير من رواية "تاء الخجل" حين تقول "خالدة" البطلة/ الساردة : "**أتعبتني "خالدتي" (خالدة النص)، ركضت خلفها حتى زقاق "رحبة الصوف". توقفتْ أمام مدرسة "علي خوجة". كان بإمكان "نصر الدين" أن يمر من هناك، فيما كانت تنتظر صديقة لها، ولكنه فضل أن يحتمي من المطر في أحد الدكاكين. فتحتْ مظلتها وحين خرجت صديقتها من المدرسة غادرتا الزقاق (...) كان يجب أن أختار مدينة أخرى لأبطالي غير قسنطينة. قسنطينة مخادعة، وتتلذذ بآلام العشاق (...) كان يجب على "خالدتي" أن تكون من "القالة". كان يجب ألا تكون مثقفة، أن تكون بسيطة في كل تفاصيل حياتها كبساطة "القالة" (...) قلبت الصفحة... وكتبت عن**

---

[1] – فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص ٥.

[2] ــ فليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤ ص ٤١

[3] – محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة، ص ١٥٨– ١٥٩.

[4] – فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص ٨٥.

لقاء محتمل بينهما في ساحة "العقيد عميروش" لكنها دلفت هي وصديقتها إلى النفق الأرضي، فيما سارع هو الخطى نحو مديرية التربية والثقافة، كان صديقه في انتظاره (...) تعبت من نصي، هناك شيء في اللاوعي عندي يعبث بالعلاقة بين بطليّ، هناك شيء ما يشبه سوء الطالع يلاحقهما معا. هناك شيء ما يشبه سوء الطالع أيضا يلاحقني أنا، ويلاحق نصر الدين (الأصل)"[1].

يظهر لنا جليا من خلال المقاطع السردية المذكورة تلك التداخلات المكثفة التي تموّه القراءة وتجعل القارئ يتوه في حلقات حلزونية تمنعه من اختراق مباشر لحيثيات السرد وتدفعه إلى التأويل و الانفتاح على جميع الاحتمالات. فبعدما كانت "فضيلة الفاروق" تحكي على لسان الساردة قصة "خالدة" التي هي البطلة/الساردة و"نصر الدين"، فجأة يجد القارئ نفسه أمام "خالدة" ثانية و"نصر الدين" ثان، يجسدان بطلي قصة "خالدة" الأولى ويتحركان على صفحات روايتها المتضمنة داخل الرواية الرئيسية، فتسعى "خالدة" الأولى أن تجمع بينهما بشتى الطرق، وبعد فشل كل محاولاتها، تستسلم للواقع، وتتأكد أن القدر أقوى من عالمها المتخيل، فتتمنى لو أنها اختارت مدينة "القالة" لأبطالها بدلا من "قسنطينة" التي هي مدينتها الحقيقية ومسرح أبطال رواية "فضيلة الفاروق"، كما أنها المدينة التي عاشت فيها هذه الأخيرة.

فهذا التداخل المعقد بين المؤلفة والساردة وشخصيات الرواية، يضع القارئ في حيرة ويدفعه إلى تساؤلات عديدة، في محاولة لإيجاد الحدود الفاصلة بين هذه العناصر المتشابكة.

ومثل هذا التأزم في رواية الأحداث، نعثر في رواية "اكتشاف الشهوة" على مفارقة محيرة، يمكن أن نكتشفها من خلال هذا التحليل:

"باني" البطلة/الساردة للرواية، والتي سافرت إلى فرنسا بعد زواجها من "مود"، فتعيش هناك مغامرات عشقية عديدة ، وتتعرف على شخصيات مختلفة، تتطلق من زوجها بعد فترة، وتعود إلى قسنطينة. لكنها تجد نفسها في مستشفى الأمراض العقلية بعد غيبوبة دامت لثلاث سنوات إثر حادث انهيار المنزل بسبب الحملة التي أصابت الوطن سنة٢٠٠١. غير أن هذه الحقائق سرعان ما تتلاشى بعد تأكيد الطبيب لها أنها لم تزر فرنسا قط، ولم تتعرف على تلك الشخصيات إلا في أحلامها التي كانت تعيشها أثناء الغيبوبة، والحقيقة أنها كانت تعيش حياة مختلفة تماما: "**سنة من المعاناة مع "مود ..." لم تكن سوى وهم، قصة حب في بدايتها مع "توفيق" لم تكن سوى وهم، "إيس ..." ومعبري نحو الشهوة، كان وهما هو الآخر، و"مهدي عجاني" هذا الذي أجهل عنه كل شيء، كيف تزوجته، وكيف مات، ولماذا يتموقع خارج ذاكرتي؟ وهؤلاء الذين تعج بهم سنتي الوهمية، من أين جاؤوا واقتحموا غيبوبتي، وحولوا سكينتي المرضية إلى أيام صاخبة**"[2]. لكن القارئ الذي يرضخ لهذه الحقيقة الجديدة والغير منتظرة، سرعان ما تختلط عليه الأمور مرة أخرى، ويحتار لما يقرأ من أحداث تمزج بين المعقول واللامعقول، وذلك حينما تكتشف "باني" أنها أستاذة لكن الذاكرة قد مسحت ذلك، وأنها قد نشرت كتابا أو مجموعة كتب آخرها بعنوان "اكتشاف الشهوة" وهو يباع في المكتبات: "**أمام مكتبة La SNED استوقفتني فتاة محجبة.**

- **أستاذة "باني" هل تسمحين لي بدقيقة؟**
- **طبعا (قلت لها وأنا بعد لا أعرف سببا لتناديني أستاذة).**

---

[1] - فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص ٨٨-٨٩.

[2] - فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص ١١١.

- **أريد أن تدخلي معي إلى المكتبة، سأشتري كتابك لتوقعيه لي ...**
- **أي كتاب؟ (سألتها).**
- **"اكتشاف الشهوة" كتابك الأخير.**

كان من السخيف أن أسألها كم كتابا لدي ما دمت قد حددت كتابي الأخير، وكيف نشر هذا الكتاب، وكيف لم أعرف من أحد من المحيطين بي أنني كاتبة (...)"[1]. ففي هذا المقطع نعثر على التلاعب نفسه الذي وجدناه في رواية "تاء الخجل" وهو تضمين رواية داخل رواية، أو تضمين الرواية نفسها في داخلها، وهو ما يجعل مسافة بين الواقعي والخيالي، بل يميل إلى الخيالي أكثر من الواقعي، إذ لا يمكن التنبؤ بأحداث ستحصل بعد نشر كتاب لم تنته الكاتبة من تأليفه بعد.

مثل هذه الحالات المعقدة هي التي يعتبرها "أمبرتو إيكو" قمة في الأدب والأدبية؛ حيث شبه الرواية بغابة كثيفة تضلل زائرها إذا ما حاول اكتشاف خباياها واختار الطرق الفرعية المتشعبة التي تتيحها له النزهة. أما إذا اختار الزائر أسهل الطرق وأقربها إلى خارج الغابة، فإن الزيارة تصبح أقصر والمتعة أقل ،ولذلك فهو يقول: "وكذلك الشأن بالنسبة للرواية. فالرواية قد تسلّم مفاتيح دروبها بسهولة (النص المنقرئ بلغة بارث)، وتلك هي حالة الغابة البسيطة التي يشقها سبيل واحد يجمع أطرافها ويهدي الزائرين إلى المنفذ الصحيح. وقد تتمنع وتستعصي على الضبط، وتنصب لقارئها الأفخاخ والمتاريس والكمائن، وتلك هي حالة الغابة اللفة، وحالة الأدغال التي يتيه داخلها الزائر ويضل سبيله وقد لا يخرج منها أبدا"[2]. فالقراءة المتأنية تمنح صاحبها فرصة لفتح المنغلق وبسط المستعصي، وبالتالي إعطاء نكهة مختلفة للقراءة.

ومن خلال كل هذا، يصبح دور القارئ فعالا من الدرجة الأولى؛ إذ هو من يعمل على إظهار تلك التقنيات عن طريق التغلغل داخل أفكار المؤلف عبر: الكلمات، والتراكيب، وعبر النسق الكلي للنص الروائي، أو كما يقول "إيكو" من خلال "تحيين المضمر والكامن والمبهم والغامض والمسكوت عنه. فالقارئ ليس مدعوا إلى قراءة الرواية وتحديد معناها أو معانيها فحسب، إنه مطالب أيضا وأساسا بالكشف عن استراتيجيات الذات التي تقف وراء هذا البناء التخييلي الذي يعج بالحقائق والأوهام، وتحديد موقعه داخلها، فهذه الاستراتيجيات ذاتها لا تبنى خارج الذات التي تستهلك النص وتستوعب دلالته"[3]. ف"أمبرتو إيكو" يدعو القارئ لأن يشارك المؤلف في مغامراته الحكائية؛ لأن هذا الأخير إنما يتوجه بتمويهاته أولا وأخيرا إلى القارئ الذي يتوجب عليه فعل التأويل. وفي حالة التخييل الذاتي يلجأ المؤلف إلى هذا الدوران اللغوي لسببين: أوّلهما، وهو غاية الأدب التي تتمثل في دعوة القارئ إلى قراءة مغايرة ومشوقة وملفتة للانتباه. وثانيهما، إبعاد القارئ عن البعد المرجعي، بعد أن تمت دعوته ضمنيا إلى تبنيه أثناء عملية القراءة.

من بعد هذا التحليل، لا يسعنا سوى الإقرار بتوفر جميع عناصر التخييل الذاتي في روايات "فضيلة الفاروق" ، وبالتالي التأكيد على البعد السير ذاتي فيها ،مما يعني أن روايات "فضيلة الفاروق" تتناسب إلى حد كبير مع ما جاء به "دوبروفسكي" عن التخييل الذاتي. ولكن، هل يمكن إعطاء هذا الأخير سمة الجنس الأدبي المكتمل؟

---

[1]- م ن، ص ١٣٥.

[2]- أمبرتو إيكو، ٦ نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥، ص ١٠.

[3]- م ن، ص ١١.

يرفض "فانسون كولونا" أن يعطي التخييل الذاتي صفة الجنس الأدبي المستقل،لأنه . حسب رأيه . لم يحض بالقدر اللازم من التلقي، وظل لمدة من الزمن نوعا مهمشا من الكتابة، ولم تستنتج قواعده بعد. فهو إذن، "شكل من التخييل، ظل لمدة طويلة مجردا من: التلقي، ومن الخطاب المصاحب، ومن الذاكرة، ومن التاريخ، ومن المنزلة، ومن الاسم. ومع ذلك، فهو يتجلى من خلال طبقة من النصوص لا يمكن إنكار وجودها. ويتسم ببعض شروط الجنس، ويقدم اطرادات لممارسات خطابية"[1]. وما دفع "كولونا" إلى استبعاد الطابع الجنسي عن التخييل الذاتي، هو عدم إحرازه مكانة عبر التاريخ (أي مدة زمنية محددة)، ولم يتعامل معه المتلقي كظاهرة أدبية متميزة، ولهذا يقول: "الجنس هو نمط من الأعمال التي يتعامل معها بوصفها هكذا، وتشهد له بذلك الخطابات التي تشمل إنتاج الأعمال وتلقيها. إذا ما اختلت هذه الأعمال، وانتفى التلقي، فلن يعترف بها، ولن يكون الجنس ممكنا"[2]. وهو ما ذهب إليه "جون ماري شيفر" حين قال: "إن الجنس ينتمي إلى حقل مقولات القراءة، ويبنين نمطا للقراءة"[3]. فالجنس الأدبي لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن الجمهور القارئ الذي يصادق عليه ويعترف بوجوده، وذلك عبر القراءات المتعددة التي تخلق خصائصه المميزة، وتخصص له مكانته داخل نظرية الأدب، وغير ذلك، فلا يمكن اعتبار مجموعة من الخصائص المجتمعة في مجموعة من الإبداعات الأدبية جنسا.

بينما، لا يتفق "تودوروف" مع "فانسون كولونا" و"جون ماري شيفر" فيما ذهبا إليه؛ ففي حين يولي هذان الأخيران التقبل التاريخي أهمية أكبر من النص الأدبي، يولي "تودوروف" النص الأدبي والتقبل التاريخي الأهمية ذاتها، ويعتبر أن الجنس الجديد إنما يولد من رحم جنس أو أجناس أخرى سابقة عنه، لذا فلابد لهذه العملية من الاستمرار على الدوام. ولذا نجده يصرح: "(...) فمن أين تأتي الأجناس؟ لا بد أن نقول ببساطة تامة، من أجناس أخرى. فالجنس الجديد على الدوام تحوّل لجنس قديم أو لعدة أجناس قديمة: تحوّل بعكس النظام، أو بعملية نقل أو تنسيق (...) فهذه المنظومة في تحوّل متواصل، ولا يسع مسألة الأصول أن تغادر تاريخيا أرض الأجناس نفسها (...) ألم يقل "دي سوسور" في حالة مشابهة "ليست مسألة أصل اللغة بأخرى سوى مسألة تحوّلاتها". وقال: لا ندعو لغة أصلية إلا لأننا نجهل الحالات السابقة لعناصرها المكونة"[4]. ثم يعقب "تودوروف" في الكلام بأن يقول: "إلا أن مسألة الأصل التي في نيتي أن أطرحها، ليست ذات طبيعة تاريخية، بل منهجية. وتبدو لي الواحدة والأخرى على درجة متماثلة من الضرورة والشرعية. فليست: ما الذي سبق الأجناس زمنيا؟ بل ما الذي ينظم ميلاد جنس ما في كل وقت؟ وهل في اللغة من أشكال، ليست بعد بأجناس، فيما هي تبشير بأجناس؟"[5] . من هنا يتأكد أن كل نوع أدبي يتسم بخصائص معينة تمنحه صفة الجنس، من حقه أن يكون كذلك، بغض النظر عن ترسخه عبر الزمن، لأن ميلاد الأجناس الأدبية لا يتحقق إلا من خلال عمليات التحول والتبدل والتنسيق. وما دام التخييل الذاتي هو نتيجة عمليتي التطور والتنسيق اللتين تمتا على مستوى جنسي: الرواية، والسيرة الذاتية، فهو يملك . حسب وجهة نظر تودوروف . الشرعية الكاملة التي تخوله بأن يحمل سمة الجنس الأدبي، خاصة وأنه قد أكد في مقام آخر أن العمل الأدبي الواحد بإمكانه أن يصنع القاعدة ويخلق جنسا أدبيا خاصا به، فقط إن هو تلقى الرواج الكافي في المكتبات.

---

[1] – محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة، ص ١٦٠.

[2] – م ن، ص ن.

[3] – مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، ص ١٥٣.

[4] – سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، ص ٢٥، ٢٤.

[5] – م ن، ص ٢٥.

إضافة إلى "تودوروف"، فإن "محمد الداهي" يعارض "كولونا" في طرحه، فهو يعتبر أن جنس التخييل الذاتي قابل للانفجار في أية لحظة، بما أنه يملك من الإمكانيات ما يؤهله لذلك؛ ولذلك يقول: "من خلال الحجج التي قدمها "كولونا"، يتضح أنه يستند إلى خلفية "الجنس التاريخي"، ويستبعد خلفية "الجنس النظري". فهو يقصي الطابع الجنسي من التخييل الذاتي بسبب عدم الاعتراف المؤسساتي به في فترة زمنية محددة. ولم يتعامل مع التخييل الذاتي بوصفه جنسا نظريا، وأفقا قابلا للتحقق من خلال صفات نصية مشتركة قد تضرب بجذورها في الممارسات الأدبية القديمة"[1]. من هنا تتجلى شرعية التخييل الذاتي في البروز واتخاذ مكانة خاصة بين الأجناس الأدبية، ذلك أن هذا الكم من النصوص التي تؤلف وتنشر بهذه الخصائص، من شأنه أن يخولها لارتياد صفة الجنس الأدبي المستقل.

من خلال ما سبق، يصبح من الصعب القول بتصنيف روايات "فضيلة الفاروق" ضمن "جنس التخييل الذاتي" وتحفظا، نقول أنها تنتمي إلى "شكل التخييل الذاتي"، بعمادة أنها تتوفر على كل المميزات التي خص بها "دوبروفسكي" و"كولونا" هذا النوع من النصوص.

غير أن المسألة المطروحة للدراسة الآن، ليست الصنف أو الشكل الذي يمكن أن نموضع فيه رواية من الروايات. وإنما السؤال الذي يطرح نفسه هو:ما الدوافع الحقيقية التي جعلت المرأة/الكاتبة، تنتهج هذا النوع من الكتابة الذي يدعو إلى الهدم والتقويض؟ إذ أننا نفترض من خلال النصوص الروائية النسائية أن هناك بناء خاصا ترومه هذه الكتابة، باعتبار أنها نتاج اجتماعي. وعليه، فإن المرأة التي تكتب سيرتها الذاتية متضمنة داخل رواية تكون بصدد إنتاج خطاب آخر، غير الخطاب التخييلي الذي تصرح به. ولهذا فنحن سنحاول أن نقرأ هذا الخطاب الذي تنتجه "فضيلة الفاروق"، لأن وراءه خطابا آخر هو حقيقة الذات الأنثوية.

يحضرنا، في هذا المقام، مفهوم "الرواية الأسرية" كما صاغته "مارت روبير "Marthe Robert" التي تبني تصورها انطلاقا من جنس أدبي محدد هو الرواية.

لقد استعارت الباحثة هذا المفهوم من التحليل النفسي الفرويدي، لتصوغ نظريتها الأساسية في "رواية الأصول وأصول الرواية" سنة١٩٧٢، منطلقة من النظرية التي تربط فن القص بمجموعة من التصورات والتخيلات المتبلورة في شكل أحلام اليقظة، وهي وسيلة يلجأ إليها الخيال الإنساني في مرحلة نموه عند الطفل، بعدما تخيب آماله من الصورة التي لطالما ألصقها بوالديه، فيكتشف أنهما ليسا بتلك المثالية والطيبة التي رسمها لهما، ولهذا فإن الطفل يبدأ بتأليف حكايات أسطورية يهرب إليها من واقعه، فيتصور أنه لقيط أو متبنى، وأن هناك في مكان ما في العالم يوجد والداه الحقيقيان اللذان يمثلان عائلة ملكية أو نبيلة[2]. فالرواية الأسرية هي مزج بين الواقع والخيال، يلجأ إليها عقل الطفل الصغير حتى يمنح لنفسه حياة أفضل من التي يعيشها.

بناء على ما سبق، يمكن القول أن المرأة/الكاتبة تصنع هذه الرواية الأسرية من جهتين؛ حيث أنها تهرب من العالم الواقعي (الأسرة والمجتمع) الذي وجدت نفسها تعاني من ويلاته، وترتمي بين أحضان عالم خيالي مثالي يمنحها ما حرمت منه في الواقع ؛ لتصنع حقيقة أخرى غير التي تعيشها وتدخل في عالم افتراضي من صنع خيالها، هذا من جهة. ومن الجهة الأخرى فإن المرأة/الكاتبة التي لا تستطيع أن تسرد ما تم حدوثه بطريقة مباشرة، تعمل على المزج مرة أخرى بين الواقعي والخيالي، أي بين السير ذاتي والروائي، مسقطة بذلك مبادئ الرواية الأسرية على نصها، بطريقة ربما هي أبعد من أن تكون كتابة واعية، أرست قوانينها قبل الشروع فيها.

---

[١]– محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة، ص ١٦٠.

[٢]– عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، ٢٠٠٨، ص ٢١٦-٢١٧.

إن المرأة/الكاتبة التي عانت الكثير من قمع المجتمع الذكوري، قد ثارت على أنوثتها، وحاولت طمس معالمها، ذلك أن الساردة تسعى إلى خلق صيغة لامرأة غير محددة الملامح، فهي تتغير من الذكورة إلى الأنوثة، ولو أن البعد الدوني لديها يجعلها تتجه إلى أولوية الذكورة على الأنوثة، إلا أنها تظل تتراوح بين جنسين مختلفين، فلا هي أنثى حقيقية ولا هي ذكر. ولذا فإن التراوح الجنسي يتبعه بالضرورة التراوح النصي أيضا؛ فالنص يتخذ شكل الجنس الذي تتحول إليه الكتابة، فيصوغ بذلك كتابة ملتبسة تنتج نصوصا لا هي رواية ولا سيرة ذاتية أو هي هذا وذاك معا، فتراوح المرأة بين جنسي الرجل والمرأة الذي فرضته عليها الظروف، جعلها تستدعي تراوحا آخر يكون بين الرواية والسيرة الذاتية.

كما أن المرأة التي سعت إلى تحطيم قوانين المجتمع بالتمرد على أحكامه ودساتيره، تسعى إلى تحطيم خطابه أيضا، من خلال الانفلات من القواعد التي أرساها الرجل في الكتابة والخروج عنها، فهي لا تريد أي قاعدة يصنعها لها الرجل ليحد من حركتها، كتعبير آخر عن رغبتها في التحرر الكلي من كل ما يمكنه أن يربطها بالرجل وقوانينه؛ ولهذا فهي تكتب نصوصا تدحض نظرية الأجناس التقليدية الذكورية، وتصوغ جنسا ملتبسا لا هو رواية ولا سيرة ذاتية.

في روايات "فضيلة الفاروق"، نجد أن المؤلفة تحكي حياتها هي، تكتب واقعها، وواقع العنف، وتكشف أشكاله وألوانه الاجتماعية المسكوت عنها، وتحرص أن تكتبه كما هو، بالأماكن والتواريخ المحددة، فجاءت كتابتها من جهة أولى، صادقة في قول الواقع المعيش والعنيف وإبلاغ حقيقته ووجهه المتوحش. ثم جاءت من جهة ثانية متوحشة، وعنيفة، وانقلابية، وانتهاكية في مضمونها وشكلها، "فالكتابة لا تنقل العنف فقط، بل تواجهه بما يلزم من العنف أيضا"[1]. فعنف الكتابة في روايات "فضيلة الفاروق"، تترجمه الكاتبة من خلال انفجار الجنس الأدبي، والدخول في منطقة الصراع والصدام بين الأشكال والأجناس. وهكذا يأتي المحكي منقسما مزدوجا متناقضا، يمكن اعتباره سيرة ذاتية أو رواية، فهو يريد أن يكون واقعيا ومرجعيا، دون أن يتخلى عن التخييلي، وأن يسرد حياة مؤلفته دون أن يكون سيرذاتيا، وأن يكون رواية دون أن ينفصل عن مرجعه وعن مؤلفته. فهو يريد أن يكون سير ذاتيا وروائيا في الوقت نفسه، فالروائي والسير ذاتي يتصادمان بنوع من العنف. وإذا نظرنا إلى نصوص "فضيلة الفاروق" التي تمزج بين الروائي والسير ذاتي بطريقة مميزة، نجد أنفسنا أمام نصوص "تبطن لذة خاصة، يسميها بعض الدارسين المعاصرين لذة التدمير"[2]؛ حيث تقوم الرواية السير ذاتية على تدمير الحدود بين جنسين، وتدمير المواثيق السردية السائدة. كأنما تريد المرأة من خلال ذلك أن تخلق جنسا أو شكلا سرديا جديدا، وأن تفرضه في الواقع، مثلما حاولت أن تفرض جنسا إنسانيا ثالثا، بعدما ألغت الحدود بين جنسي المرأة والرجل. فكل شيء يدخل في بعضه، وكل شيء له علاقة بغيره، وكأننا أمام نسيج عنكبوتي محكم لا يمكن تمييز حدوده المختلفة ولا التعرف على بدايته أو نهايته.

وهكذا تتجلى الرغبة اللاواعية عند المرأة في تدمير كل ما هو سائد حولها، بدءا من جنسها الأنثوي، إلى قوانين الفحولة والذكورة، إلى الحدود بين الأجناس والأشكال الكتابية، لتتحول ثورتها من ثورة ضد الرجل والمجتمع والأنوثة، وثورة على الأجناس الأدبية، إلى ثورة على الحياة ككل، أو ربما ثورة على الوجود.

وعامة، فإن الكتابات الإبداعية المعاصرة سواء في الثقافة الغربية أم الثقافة العربية، قد بدأت في خلخلة الجنس الأدبي وتحطيم معاييره النوعية ومقوماته النمطية باسم الحداثة والتجريب؛ فأصبحنا نتحدث عن القصيدة النثرية التي يتقاطع فيها الشعر والنثر،

---

[1] – حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، ص ٣٢.

[2] – م ن ، ص ٣٥.

والقصيدة الدرامية التي ينصهر فيها الشعر والحوار المسرحي معا، كما أصبحت الرواية فضاء تخييليا لتلاقح النصوص وتداخل الخطابات والأجناس تناصا وتهجينا، دون أن ننسى المسرح الذي أصبح أب الفنون والأجناس الأدبية بامتياز.

وأخيرا، لايمكن فهم النص الأدبي وتفسيره، أو تفكيكه وتركيبه إلا من خلال التسلح بنظرية الأدب والانطلاق من مكونات الأجناس الأدبية؛ لأنها هي التي نتكئ عليها في تحليل النصوص وتقويمها ومعرفة طبيعتها ومدى انزياحها عن المعايير الثابتة للجنس ومدى مساهمتها في تطوير الأدب و خلق حداثة أجناسية أو نوعية.

قائمة المصادر والمراجع

١. أحمد فرتوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، ط١٩٩٦،١.
٢. أمبرتو إيكو، ٦ نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط١ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،٢٠٠٥
٣. جميل حمداوي، إشكالية الجنس الأدبي، مجلة: الورشة للحقيقة والأوجه الغالبة، ٢٩/٦/٢٠٠٩
٤. محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ط١ ، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،٢٠٠٦
٥. سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،٢٠٠٢
٦. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، دمشق،٢٠٠٨
٧. فليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، ط١ ، المركز الثقافي العربي، بيروت،١٩٩٤
٨. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، ط١ ، بيروت، أفريل٢٠٠٣
٩. فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر،٢٠٠٥
١٠. حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، ط١ ، منشورات الاختلاف، الجزائر،٢٠٠٩.
١١. حوار مع ألان روب غرييه، مجلة الكرمل، عدد: ١٩٨٨،٣
١٢. فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفرابي، ط٣ ، بيروت،٢٠٠٩
١٣. محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، ط١ ، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،٢٠٠٧.
١٤. مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، ط١ ، كتاب النادي الثقافي بجدة، جدة،١٩٩٤
١٥. يحي إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت

مشروع العروي الإبداعي لكتابة سيرة ذاتية ذهنية

أ. ليلى رحامنية، جامعة محمد الشريف مساعدية. الجزائر

الملخص:

تحررت الكتابة الراهنة من قيودها الكلاسيكية والتزامها التام بقواعد الجنس الادبي الواحد، فنجد ان الخرق اصبح تيمة بارزة واساسية لدي كل الكتاب، وهذا الخرق يتجسد في صور مختلفة واساليب متنوعة بل انه اصبح فنا في حدّ ذاته، فنجد ان المبدع اصبح ينسج خيوط نصه مازجا بين مرجعيته الواقعية الحقيقية وبين قدرته التخييلية الابداعية، وهذا ما لمسناه في نص "أوراق" لعبد الله العروي، الذي جمع بين حقائق تاريخية وبين قدرته التخييلية وخرقه لحدود جنسين ادبيين مستقلين ليمزجهما ويفرز تركيبة جديدة يمكن تسميتها: سيرة روائي.

الكلمات المفتاحية: السيرة الذاتية، الرواية، السيرة الروائية، الميثاق، العقد، الذهنية، الحقيقي، المتخيل.

تعد السيرة الروائية "كتابة مهجنة من نوعين سرديين معروفين هما: السيرة والرواية. ولا يقصد بالتهجين معنى سلبيا، إنما يقصد به التركيب الذي يستعير عناصره من أنواع لها شرعية معروفة في تاريخ الأدب، وإعادة صوغها وفق قواعد تناسب الكتابة الجديدة "[1]، وفي خضم هذه التركيبة يعاد إنتاج الهوية الجديدة للسرد التي يكون فيها خلط واضح بين الواقعي والمتخيل، فلا نجد هناك ما يجبر الشخصية على التقيد بالحوادث التاريخية حتى يحدث تطابق بينها، ولا نجد الانفلات تاما منها كما هو الحال في الرواية، فميثاق السرد هنا يمزج بين الروائي والراوي إذ أنهما المكونان الأساسيان للسيرة الروائية، لذا تكون علاقتهما مصحوبة بالتماهي والملازمة وفق شروط تجمع بين ما هو سيري وما هو روائي ما يجعل "الهوية السردية مرنة وغير مقيدة"[2].

نجد في النص الذي بين أيدينا نمطا جديدا من الكتابة لا يستجيب لما هو سائد قبله، فيغيب التدرج التاريخي ولا نلمس ذاك البعد الذاتي للشخصية الفردية وهي تعرض تجربتها الفكرية والوجدانية ،كما تتشظى العناصر المكونة للوقائع والحوادث، مما يؤدي حتما إلى تشظي الزمان والمكان فيصبح النص غير محدد المعالم ومجهول النظام الذي يتحكم في نسجه.

إن التكامل الذي يقوم بين العنوانين الأساسي والثانوي "أوراق سيرة إدريس الذهنية" يدفع بالقارئ إلى البحث عن مرسى لهذا الإيهام الذي يوقعه فيه الكاتب، والكاتب في ذات الوقت يحاول توجيه القارئ إلى مرسى محدد مسبقا أثناء عملية الكتابة وبث إشاراته في النص، وما على القارئ إلا التركيز في عملية القراءة والوقوف على أهم النقاط التي نثرها الكاتب لتحدد هوية النص وتؤدي دورها بتقديم الجانب الواقعي الذي يعد أساس كتابة السيرة الذاتية، فالنص يحتوى على المكون السير ذاتي لكن الإشكال يتمثل في مدى قدرة الكاتب على توظيف هذا المرجعي في النص بطريقة يستفيد فيها من الخيال دون الخروج عن دائرة جنس السيرة الذاتية، كما وأن على القارئ مسؤولية تحري الحقيقي من المتخيل في النص وأي الجنسين أحق بأن يضم هذا النص. العنوان مركب من جزأين متكاملين، فإن وردت "أوراق " وحدها تترك للقارئ مجالا رحبا يبحر من خلاله إلى عدة احتمالات قد تتوافق والنص وقد تختلف عنه، لكن عندما نضيف "سيرة إدريس الذهنية" فهي عبارة مكملة لأوراق توضح محتوى هذه الأوراق، فالارتباط وثيق بين الجزأين وسقوط أحدهما أكيد أنه سيثير ضبابية لدى المتلقي.

نحاول في هذا الصدد عرض مكونات السيرة الذاتية. وكما سبقت الإشارة إلى أن فيليب لوجون يرى أن السيرة الذاتية هي سرد نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك حينما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخه الشخصي، ويضيف أنه لكي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والراوي والشخصية، وذلك يتحقق إما بصورة ضمنية بالتصريح الواضح أن النص سيرة ذاتية، وهذا هو الشكل الأول، أما الشكل الثاني فيتمثل في أن يتقدم الراوي بجملة التزامات

---

[1] عبد الله إبراهيم: السرد والاعتراف، والهوية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١١. ص ١٧٣.

[2] – المرجع نفسه، ص١٧٣.

للقارئ بأنه سيتصرف على أنه المؤلف، بحيث لا يترك تأكيده أي شك في أنه يحيل على المؤلف المثبت اسمه على غلاف الكتاب، أو بصورة جلية وذلك من خلال التطابق الواضح في كل شيء بين الراوي والشخصية، بما في ذلك -وهذا أهم ركن- أن يكون الراوي هو الشخصية، وهاتان هما طريقتا التطابق، وفي الغالب يتم دمج الطريقتين معاً، وهذه البراهين تكون كافية لإبرام عقد بين القارئ والنص يثبت بأن ما يقرأه القارئ هو سيرة ذاتية، وهو ما يطلق عليه لوجون "ميثاق السيرة الذاتية".

وبإزاء هذا الميثاق يصبح من اللازم الإعلان عن "الميثاق الروائي" أي العقد الذي يضبط مسار تلقي القارئ ويوجهه ناحية اعتبار النص رواية، وهنا يقدم لوجون مظهرين لذلك الميثاق، أولهما: إعلان عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم، وثانيهما: التصريح بالتخيل، وغالباً ما يكون ذلك من خلال مصطلح " رواية" الذي يعبر عن وظيفة أساسية في اعتبار النص تخيلاً "[1].

إن "أوراق" تحمل هويتها المصرح بها على الغلاف بكونها سيرة ذهنية لصاحبها إدريس، وفي هذا إعلان من طرف المؤلف على أن ما يحمله النص من وقائع وأحداث لا تخصه ولا تمت له بصلة بل هي كلها خاصة بشخصية "إدريس" المصرح بها والمعروفة في النصوص السابقة للكاتب، ومع ذلك نجد في النص زخما كبيرا من الإشارات التي توضح بشكل أكيد أن هذا العمل هو سيرة ذاتية، وهي استخدام المؤلف لأحداث وشخوص وأماكن ترتبط بحياته الشخصية، تمثل ظاهرة لا يمكن أن تغيب عن أي قارئ. فالكاتب ينطلق في نصوصه من كل ما يتصل بحياته مركّزاً فيها على تاريخه الشخصي. فمن خلال التطابق بين الكاتب والراوي والشخصية تكشف السيرة الذاتية عن ذاتها. فمن مكونات السيرة الذاتية أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والراوي والشخصية، وهذا التطابق واضح بين المؤلف "عبد الله العروي" وبين الراوي الذي هو نفسه المؤلف وبين الشخصية الرئيسة في العمل، والتي هي المؤلف كذلك ولكن يحضر تحت اسم إدريس وهي طريقة مقنعة يتخفى وراءها المؤلف ليمارس سلطة التزأبق على القارئ، وذلك اعتماداً على تحليل هذا العمل.

تعد "أوراق" نصا سرديا حديث النشأة، فهو بعيد عن النصوص القديمة أين "يغيب كل ميثاق تصنيفي للمؤلف (...) كما يغيب أي مواز نصي (مقدمة) للمؤلف يمكنها أن تحدد الغاية من تأليف هذا الكتاب، أو تصنيفه ضمن هذا الجنس أو ذاك"[2]. فالنص قديما لا يقدم للقارئ إيحاءات تمكّنه من تحديد أفق للقراءة، فمحاولة تجنيس النص ترتكز على معطيات خارج نصية بعيدة تماما عن توجهات المؤلف، غير أن النص الإبداعي قديما لم يكن له مجالات واسعة يرتع فيها، فالأجناس كانت محددة إما شعر أو نثر وهذا الأخير أما قصة أو رواية، فالأجناس محددة.

ذكر العروي على الغلاف بأن كتابه ينتمي إلى جنس السيرة الذاتية، غير أنه بذلك أثار إشكالات عديدة حول هذه السيرة المحددة، فكلمة "ذهنية" لم ترد من قبل ولم يدرس النقاد مدى مشروعية استخدامها ولم يحددوا مسبقا ما إذا كان هذا جائزا في جنس السيرة الذاتية أم لا، نجد أن العروي قد التزم بميثاق السيرة من خلال ما ذكره على الغلاف، ولكنه التزام جديد من نوعه يجسد التجلي والتخفي في ذات الوقت، وكأن الكاتب يحاول خرق الميثاق من الداخل، تصريح موجود ولكنه يتأرجح بين الالتزام واللاالتزام، وهذه الطريقة لعبت دورا كبيرا في شيوع النص بين القراء والدارسين والنقاد، لما حمله الالتزام من غموض غير معهود.

---

١. فليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي) ، ترجمة وتقديم: عمر حلي ط١، ١٩٩٤، المركز الثقافي العربي .ص٢٤.

[٢]- د.سعيد جبار: التخييل وبناء الأنساق الدلالية نحو مقاربة تداولية، الطبعة الأولى،٢٠١٣، ص ٩٤.

عنوان النص مكون من قسمين، "أوراق" وهو العنوان الكبير المكتوب بالبنّد العريض، و" سيرة إدريس الذهنية" وهو العنوان الفرعي، فأما العنوان الكبير فيذكرنا بكتاب "الأوراق" لأبي بكر محمد بن يحي الصولي وهو كتاب عنيّ بالشعر وشرحه ونقده. ولا يحيلنا على معنى آخر محدد بدقة، غير أننا يمكن اعتباره –بعد الاطلاع على النص- اللبّ الذي تأسس عليه الموضوع، النص تشكل أساسا من مخلفات إدريس والتي بدورها أسست حواشيها من تعليقات المؤلف وشعيب، أما العنوان الفرعي فيحدد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الكتابة السيرية، كما يحدد بطل النص "إدريس" وهي الشخصية المعروفة في الأعمال السابقة (الغربة - اليتيم - الفريق)، ويحدد أيضا الطبيعة السيرية وهي الذهنية، وبما أنها ذهنية فهي تحيل على رصد مسيرة تشكل وعي ووجدان البطل، فهي سيرة فكرية وجدانية بعيدة عن المألوف من ذكر الوسط العائلي ومراحل العمر.

يقول العروي في بداية كتابه "لتكن هذه سيرته (إدريس) ولتزن ما تزن. السيرة ممتنعة لا القول في امتناعها. لصمت إدريس صدى. انو و توكل"[1].

يؤكد العروي ما ذكره على الغلاف ويبين أن السيرة تخص إدريس، فهي سيرة غيرية بعيدة عن المؤلف، غير أن المؤلف حاضر في حوره مع شعيب كيف لا وهما صديقا إدريس اللذان يقدمان لنا أوراقه التي تركها محاولين تحليلها ومناقشتها وتأويلها قصد معرفة سبب موته "كل واحد من الصديقين يقرأ الأوراق ويفهمها حسب تكوينه الذهني واختياره العقائدي"[2]. وجود المؤلف يعتبر أحد مكونات السيرة الذاتية ، وهذا الأخير لمسنا وجوده غير المحدد والذي يصل بنا في كثير من الحالات لدرجة الخلط في الحوار بين كلام المؤلف وكلام شعيب، فهو حضور فعلي ملموس جليّ، ولكن بطريقة تحتاج إلى تركيز كبير وإلى إعادة القراءة أكثر من مرة للوقوف على التميز الحقيق بين قول المؤلف وقول شعيب، فمن الصعوبة الجزم بنسبة قول ما في موضع ما إلى قائل بعينه.

تشير الأعمال الروائية السابقة للعروي إلى أن "شعيب" صديق "إدريس" عاش معه في ذات الحي وذات البلدة، افترقا بعدما اختار كل واحد منهما سبيلا يختلف عن غيره في التعليم، فكان سبيل شعيب التعليم الأصيل، لكن الفرقة لم تكن قاطعة للود والتواصل، فهو الصديق الذي لا يكاد يفقه غير الخطابة: "لكني أنا غير مولع بالسينما، لا أكاد أعرف عن هذا الفن شيئا، بل لا أكاد أعرف شيئا عن أيّ فن سوى فن الخطابة"[3] ، رافق الراوي الذي كانت علاقته ب"إدريس" أشد وأقوى بحكم ملازمته له طيلة مسيرته الدراسية في المغرب وباريس، فارقه بعدما وصلا إلى درب مسدود لا جديد فيه لمواصلة الحوار، فهو أقرب من شعيب، يملك شرعية ترتيب الأوراق والتعليق عليها بما يراه يتناسب والمعرفة المسبقة عن إدريس صاحب الأوراق، أما شعيب فهو الصديق البعيد للبطل والملازم للمؤلف الذي يملك الحق في إعطاء رأيه والمشاركة بقوة في الحوار.

نجد أن شعيب والراوي يكملان بعضهما البعض، وكأنهما شخصية واحدة تحاور ذاتها، لكن بمنظورين يتصل الأول بالجانب الثقافي العربي التراثي الذي لا يعرف إلا الخطابة (شعيب)، يحاور الجانب الثقافي الغربي المتحضر الذي يعرف السينما بما تحيل عليه من معاني التقدم والتمدن، وعليه يمكننا القول إن شعيبا والراوي شخص واحد، يتماهيان في شخصية إدريس وهذا الأخير هو شخص العروي، وبالتالي يكون العروي هو البطل وكل الأصوات داخل النص أصواته لكنه قام بتوزيعها على شخصيات ورقية لتتضح الصورة ويتضح معها المعنى في أبعاده الحوارية.

---

[1] – المدونة، ص ١٠.

[2] – المدونة، ص ٦.

[3] – المدونة، ص ٢٣٩.

يتضمن النص إشارات عديدة تتطابق فيها حياة إدريس مع حياة العروي، لدرجة تماهيهما مع بعضهما البعض، فتتداخل أفكارهما وتتطابق أحداثهما حتى يظهر لنا الراوي بأنه يعلم كل الخفايا والنوايا وكأنه يتحدث عن نفسه.

يتضمن النص ما يبرز شخصية إدريس منذ أن كان صغيرا "أراد إدريس أن ينفصل عن نفسه ليتأملها منعكسة في المرأة. فخطط حياة مخالفة لحياته. غير أنه لم يصمد أمام هجمة الواقع..."[1]. فهو شخصية تنزع إلى الوحدة والتفكير العميق ، كما أن الراوي وصف الحالة وكأنه يعيشها هو. يقول أيضا "في السنة الخامسة من الثانوي سطعت شمس نتشه على ذهن إدريس، أفتكر الآن أنه تهيأ منذ سنوات للتأثر به عندما كان يطالع سارتر ومالرو وجيد.... اكتشف إدريس تلازم فكرة البطولة ومفهوم النقاوة والصفاء..."[2]، فكيف لصديق أن يكتشف سر انجذاب صديقه إلى قراءة كتاب معين؟ وكيف يتأتى له تحديد السبب بكل ثقة ؟ أوليس أمر يثير التساؤل والشك.

تسرد "أوراق" حياة إدريس وتقدمها من خلال ما تركه من أوراق وكنانيش، والسارد هو صديقه ورفيق الحياة والدراسة، عاش معه تجاربه ورحلاته، وأوراقه تحكي لنا مسار جيل بأكمله، جيل عاش "عشرين سنة في ظلمات الاحتلال وعشرين سنة في نور الاستقلال"[3]، فهو الجيل الذي رغم كل الظروف أصر على الرقي بعلمه حتى يكون نخبة المجتمع المغربي والذي عمل على وضع أسس جديدة مدروسة وواعية لبناء مغرب مستقل وحر قائم على ركائز صلبة، "عندما خامرتني فكرة وصف الجو الثقافي الذي عاش فيه الجيل الذي أنتمي إليه ... كان لا مفر لي من أن آخذ إدريس رمزا لذلك الجيل، الجانب الواقعي من حياته معروف مسبقا"[4]، وإدريس هو الشخصية التي مهد لها العروي في كتاباته السابقة، وكأنه يفكر منذ زمن بعيد في هذا المشروع السيري، فبين لنا الجوانب الواقعية لحياة إدريس التي تقاطعت كثيرا مع وقائع حياته وهذا التقاطع وظف في جانب الصداقة التي جمعته مع إدريس، فهو نوع من التملص من الذاتية في الكتابة السيرية .

نجد أن العروي يعيش نفس الجو الذي يعيشه إدريس، "فتى من بلدتي عاشرته طوال سنوات الدراسة استمعنا إلى نفس الأساتذة، سكنا حجرات متجاورة امتطينا سويا قطارات وسفنا وطائرات. تذاكرنا وتناقشنا حتى جف ريقنا"[5]، هذا التمهيد يجعل القارئ يتجاوز العديد من التساؤلات حول التطابق شبه التام بين الشخصيتين، وكأن العروي أراد منذ البداية توضيح جو التقارب الوقائعي بينه وبين إدريس، فهو يتحاشى القول بأنها سيرته الذاتية المجسدة في شخصية إدريس الورقية، والتي وصلت إلى حد التطابق مع ذاته "كنت أرى أنه مرآة تنعكس فيها روحي وأنا مرآة تنعكس فيها روحه"[6] ، وكأنه يغلق كل أبواب التشكيك في أن الأوراق شخصه، وأن السيرة سيرته.

ولد العروي بإحدى قرى المغرب .تلقى تعليمه بمراكش في مرحلة الثانوية ثم سافر إلى باريس ودرس بجامعة السوربون وبمعهد الدراسات السياسية وهي نفس المراحل التي مر بها إدريس "مراكش بعيد الحرب الكونية الثانية. مكثنا في ثانويتها أربع سنوات."[7] ثم انتقل إلى ثانوية الرباط "جئنا إلى ثانوية الرباط، إدريس وأنا وتلميذ ثالث...انتقلنا من مغرب الجنوب على باب

---

[1] – المدونة، ص١٩.

[2] – المدونة، ص ٢٩.

[3] – المدونة، ص٠٩.

[4] – المدونة، ص ٠٥.

[5] – المدونة، ص ١١.

[6] – المدونة، ص ١١.

[7] – المدونة، ص٢٦.

الصحراء وإفريقيا إلى المغرب الوسط على شاطئ البحر في اتجاه أوربا."[1] هي تفاصيل صغيرة لكنها تساهم في التكوين الذهني للطلبة. فالمكان يؤثر في طريقة التفكير، كما وأن الانتقالات والسفرات تنعكس على الفكر وهذا ما نقف عليه لاحقا.

تعلم العروي في مدرسة فرنسية، وكانت نقطة البداية التي انفتح فيها على الإنتاج الفرنسي والفكر الفرنسي عامة " ثم ذهبنا إلى البيضاء حيث وجدنا جوا آخر، في مدرسة فرنسية لا يمثل فيها المغاربة المسلمون إلا أقلية"[2]. وكان هذا الجو مبعثا للأفكار الجدية " وبدأ إدريس يفكر جديا في الاتجاه نحو التدريس ... وعاد ليفكر في امتهان الطب "[3]، فوجد نفسه في جو جديد مليء بالحرية والجمال والفن والنساء عندما "سافر إدريس إلى باريس"[4]، فعاش أغرب قصة حب في حياته، حب لم يبح به للحبيبة لما حمله الجوّ من جدة، فاختلطت عليه الأمور ولم يجد القدرة على تمييز نوع الحب الذي يشعر به، ذلك أنه عاش "في حظيرة عائلة مكونة من أب وجدة وأخوة، وتربية لا تلعب فيها المرأة أي دور بعد السنة السابعة أو الثامنة. ماذا عساه أن يكتشف سوى الحب"[5] ، وفي هذا الجو تعرف على السفور والحرية والحب وتحرر المرأة وسمع عن أن "المسيح هو الحب" [6]و "الدين حب والحب دين"[7] وعن طقوس الكنيسة ومفاهيم التعبد.

كما أن الغربة لها دور كبير في اكتشاف المغترب لوطنيته، والإحساس أكثر بهويته، وهذا بالضبط ما حدث مع إدريس في باريس: "جاء إدريس إلى باريس فزاد وعيه بوطنيته المغربية، وزاد أيضا وعيه بخصوصيته الحضارية. بدأ يفهم معنى قوله: أنا مسلم ... كان ذلك جانبا من تكوينه الفكري والوطني"[8].

وفي فرنسا تعرف العروي على الرواية الجديدة وكل خصائص التجريب، وهذا ما نلمسه في كتاباته الروائية وفي النص الذي بين أيدينا، إذ طبق عليه التجريب بكل ما تحمله الكلمة من معنى، فقد حاول كتابة سيرة ذاتية في قالب السيرة الغيرية ولكن في ذات الوقت نجد أنه خرق الكتابة السيرية، حيث أنه مزج بين السيري والروائي والمعرفي، وكلها مستويات تفاعلت فيما بينها لتنتج نصاً متفرداً متزأبقاً ومستعصياً .

تميزت شخصية العروي بالتنوع الثقافي وسعة المعرفة، فنجد أنه اطلع على الكتابات السيرية التي سبقته والتي عرفت ظهورها الأول على يد المشارقة، نجده مطلعاً على كتابات طه حسين ومعاصريه "كتب أستاذك طه سيرته ضانا أنه تناسى ما تراكم في ذهنه من معلومات كشف عن جذوره."[9] قبل شروعه في الكتابة عاد إلى نصوص البدايات ووقف على سلبياتها قبل ايجابياتها حتى تكوّن له الوعي التام بما يقدم عليه من إبداع حقيقي يستفيد فيه من أخطاء السلف.

عرف العروي بشخصيته الثائرة والغاضبة والناقمة على الأوضاع السائدة، وهي ذات الصفات التي نجدها لدي إدريس "عرفنا إدريس هادئا متزنا لكنه منذ أن وعى بنفسه وهو ناقم؟ ثائر غاضب؟ بل منفصل عن نفسه. لم يكن هدوؤه اطمئنانا، لم

١- المدونة، ص ٢٨.

٢- المدونة، ص ٣٦.

٣- المدونة، ص ٣٧.

٤- المدونة، ص ٧٢.

٥- المدونة، ص ٨٦.

٦- المدونة، ص٨٧.

٧- المدونة، ص ٨٨.

٨- المدونة، ص ١١٩.

٩- المدونة، ص ٠٩.

تكن فرحته سعادة."[1] فهي حالة من القلق يعيشها كل إنسان غير راض بواقعه وراغب كل الرغبة في التغيير والبحث عن الأفضل، والعروي عرف برغبته الشديدة في التغيير وهذا ما انعكس في جل كتاباته الفكرية والفلسفية والإبداعية.

إدريس شخصية تعيش القلق المعرفي، ما جعله يقرأ بنهم شديد وفي كل المجالات، فتأثر بكبار المفكرين أمثال نتشه وسارتر وغيرهم "في السنة الخامسة من الثانوي سطعت شمس نتشه على ذهن إدريس. افتكر الآن أنه كان مهيأ منذ سنوات للتأثر به عندما كان يطالع سارتر ومالرو وجيد ولو كان لا يدرك من هؤلاء إلا ما يدركه شاب في سن الثالثة أو الرابعة عشر"[2]. فحسه المعرفي هو الذي كان يتحكم فيه ويقوده إلى القراءة والبحث عما يقلقه، فهو يعيش رحلة بحث عما ما يحقق لنفسه الطمأنينة والسكينة والهدوء، كما قرأ إدريس "لديكارت **منهاج المعرفة والكتاب في النفس**. اكتشف شيئا اسمه الموضوعية. علم أنه بجانب دعوة سقراط (اعرف نفسك) هناك دعوة أخرى (اعرف). "الحق شيء والصدق شيء آخر. لا يكفي أن تتجاوب مع ذاتك إذا لم تتجاوب مع العالم الخارجي. أكبر الأوهام متعلقة بالنفس"[3] نجده أيضا مطلعا على "كتاب حول الحرب العربية الاسرائيلية الأولى"[4]، كل هذه المطالعات في سنوات الدراسة، جعلت منه شخصية مثقفة وهذا ما لمسناه لدى العروي الذي يبهر كل متتبعيه بالكم الهائل من التنوع المعرفي .

اعتمد العروي على إستراتيجية موحدة سار وفقها على امتداد النص، يقدم فقرة كتبها إدريس متفاوتة الشحنة الفكرية والتوقعات والمفاهيم والأحاسيس، ثم يعقب عليها باعتباره المؤلف ويتناقش مع "شعيب" الذي يكون دائما في موضع السائل عن كل شيء يخص إدريس، وبهذا التموضع نجده وكأنه يمثل القارئ الذي يتساءل دوما عن الأفكار المقدمة، دون أن ننسى أن شعيب هو الصديق الثالث في الشلة، وهذا التموضع الخاص به إنما هو لتوجيه القارئ حتى يتبوأ مقعده مكان شعيب، وكأن حقه من الاستفسار لا يتعدى حق شعيب ولا يجوز خرق حدود ما دون ذلك، أما العروي المؤلف هو من يتولى الشرح والتحليل وتوضيح الفكرة وتدعيمها بأفكار أخرى، وأحيانا يتحمس لفكرة فيعود إلى أصولها الأولى وكيف تكونت وما الهدف وراء تكونها.

يتبادر إلى الذهن أن العروي يقدم الفكرة في فقرة من توقيع إدريس، ثم يتولى الشرح والتحليل وكأننا نشاهد الأخبار، تبدأ بموجز ثم تقدم لنا التفاصيل، فيكون العروي هو الصحافي الذي يدير الحوار ويتناقش مع شعيب الذي يمثل عينة المتفرجين، يسأل ما قد يتبادر إلى ذهنهم ليوضحه العروي ويتعدى ذلك ليصور الجو الذي قيلت فيه: "أتصور أنه كتب القطعة وهو في المغرب تحت أنظار المواطنين والزعماء يفند أقوال المعارضين خارج وربما حتى داخل الحزب، محاولا إقناعهم أن الظروف لا تسمح بإنجاز أكثر مما أنجز فعلا..."[5].

يعمل إدريس على استنهاض الهمم وبث الأمل والتفاؤل في روح الشباب المغربي، يلجأ لتحقيق ذلك العزف على وتر الهوية والقيمة "لا أسوق كلام جورجيو لأدل على إفلاس الحضارة الغربية، بقدر ما أريد أن أثبت للشباب المغربي الذي يشعر اليوم بمركب نقص: لا موجب لليأس، أمامنا مستقبل، أمامنا دور احتفظ لنا التاريخ به، إذا لم نتنكر لنفسنا. إذا جاهدنا وحافظنا على هويتنا الإسلامية الشرقية. لنا المشرق و لهم المغيب..."[6].

---

[1] – المدونة، ص ١٥.

[2] – المدونة، ص ٢٩.

[3] – المدونة، ص ٣٧.

[4] – المدونة، ص ٤٨.

[5] – المدونة، ص ١١٧.

[6] – المدونة، ص ١٢٠ – ١٢١.

ومن خلال حوار العروي وشعيب يخلص العروي إلى أن هذا الوعي يعد "نقطة انطلاق في مسيرة إدريس الفكرية مسيرة عادت على أعقابها وانعكست على نفسها."[1] فهو يبين الجانب السلبي في فكر إدريس، وفي ذات السياق يعقب على جهل إدريس بكثير من الأمور.

وكأن العروي يتبنى فكر الشباب المغربي في تلك المرحلة وما عاشه بدوره، ويناقشه مع شعيب في محاولة منه لتوضيح المغالطات التي كان يعتقدها الشباب، فهو يناقش فكرا تفشى في الأوساط المغربية والعربية كافة، وفي أسلوبه هذا رغبة كبيرة وهدف يرمي به إلى توجيه فكر الشباب إلى مسار بعينه، إلى إعادة التفكير من جديد فيما يعتبره الشعب مسلمات، فإعادة النظر هي الأساس الذي يدفع إليه العروي كل قارئ.

يعمل العروي على الوصول إلى كافة الشعب العربي لا المغربي فحسب، فهو يخاطب كل مسلم ينتمي إلى التراب العربي ويعاني من الإحساس بالنقص، إن إعادة التفكير وإعادة قراءة الحوادث التاريخية هي الأصل الذي يضمن لنا فهم حقيقة الأمور السائدة، وتوقع ما سيحدث مستقبلا، وعليه فإنه بالإمكان وضع أقدامنا على أول درجة من سلم التقدم.

ناقش العروي في نصه معظم القضايا التي بحث فيها خارج هذا النص، في مقالاته وكتبه الفكرية السابقة وحتى في محاضراته، كقضية العلمانية والكنيسة والدين ورجال الدين، وهي كلها قضايا عُدت لزمن طويل مسلمات لا نقاش فيها، فالدين والسياسة يعدان من المحظورات، بدأ في تقديمها بوضع مقطع خطابي لإدريس تلاه نقاشه مع شعيب ليبين خبايا الموضوع ويقدم أدق تفاصيله: "إن العلمانية من المسائل التي يجب أن نفكر فيها باستمرار وبجد لأن الفصل فيها صعب للغاية. ليست القضية أن نكون مع أو ضدّ الدولة العلمانية، ولكن هل السؤال نفسه ذو موضوع في نطاق مجتمع إسلامي. ألا يجب أن نبدأ بتحليل تاريخي للمفهوم؟....لم تكن المسيحية في بداية الأمر مرتبطة بنظام اجتماعي معين..."[2].

يوظف العروي شخصيات أقرب إلى الواقعية وكتب حقيقية، كما أنه يناقش بعضاً من أفكار هذه الكتب وأفكار كُتابها، كالكاتب علال الفاسي صاحب فكرة "لا رهبانية في الإسلام، لا كنيسة في الإسلام، لا توجد في الاسم سلطة يتمتع بها رجال الدين، إذن لا معنى للكلام عن وجوب فصل السلطتين، إذ الإسلام هو دين وطني تحرري اجتماعي ديمقراطي."[3]، كما يتطرق إلى مالك بن نبي ليعود إلى ملابسات ظهور كتابه "دعوى الاستلام" وعلى لسان شعيب يحاول إبراز الفلسفة التي تأثر بها الكاتب يقول: "إن المؤلف متأثر جدا بفلسفة أرنولد طوينبيو أو سفالد شبنغلر ٦٣ التي تقول إن الحضارة تنتقل من منطقة إلى أخرى عبر الأحقاب...ما هي أسباب انحطاط الإسلام؟...ينقد المؤلف بشدة زعماء الإصلاح الذين تاهوا في الفقهيات ولم يروا أن ما ينقص العالم الإسلامي هو فلسفة عملية تشجع على الإبداع والانجاز..."[4] فقد تخطى الحديث عن مالك بن نبي إلى إبراز علاقة التأثير والتأثر بين كل من العالم الإسلامي والعالم الغربي، وكأن الراوي يربط بين الفلسفة وتأثيرها البالغ على المثقف ومن ثمة تأثيرها على التوجه العام للعالم الغربي والغربي على حد سواء.

بعد انتهاء هذا المقطع الخطابي يعقب العروي ويكشف عن أسرار عديدة تخص حياة بن نبيّ، كما يحاول الدفاع عنه بعد ما نقده إدريس وحكم "حكما قاسيا على رجل ذاع صيته في الشرق العربي"[5]، ثم كشف العروي عن حقائق عديدة خاصة

---

[1] – المدونة، ص ١٢١.

[2] – المدونة، ص ١٢٣.

[3] – المدونة، ص ١٢٧.

[4] – المدونة، ص ١٢٩.

[5] – المدونة، ص ١٣١.

بالرجل، في هذا الجانب نلمس قدرة العروي الكبيرة على توظيف الواقعي والحقيقي والتاريخي بعمقه، سواء أكان ذلك على لسان إدريس أم في مناقشاته مع شعيب.

لطالما اهتم العروي كثيرا بالقضايا الكبرى التي تحكمت في توقيع انتصارات الغرب، وكأنه يدعو إلى إعادة قراءة التاريخ من خلال قراءته ونظرته هو، ليبرز الأخطاء الواقعة والتي يجب تجاوزها حتى لا تتكرر الهزيمة ويعاود الفشل،"لم يكن حظ الأوروبيين أحسن من حظ الحضارات التي سبقتهم ولكن حضارتهم أنها جاءت متأخرة فاستفادت من أعمال سابقاتها"[1].

ويحاول التعمق في الموضوع فيناقش الفكرة السابقة التي قالها شعيب ويضيف ليوضح مشكلة مسميات علاقة الشرق بالغرب "الاستعمار والتخلف، الغرب والعالم الثالث، التجديد والتقليد...المسرح واحد، حول نقطة الإنارة فيتغير المنظر، المعلومات الأولية واحدة والاستنتاجات مختلفة إلى أي شيء يعود الاختلاف؟ إلى تحويل المنظور..."[2]، فهو يخوض في قضايا كبرى تتحكم في تقدم الشعوب وتخلفها، وكل همه تحقيق الوعي الذي تبدأ به الانتصارات في انتظار الوصول إلى قمة الهرم الحضاري.

المصدر:

١ - **المدونة** :

عبد الله العروي: **أوراق (سيرة إدريس الذهنية)**، المركز الثقافي العربي،١٩٨٩ الطبعة السابعة،٢٠٠٦ .

٢- **المراجع بالعربية** :

١. سعيد جبار: "**التخييل و بناء الأنساق الدلالية نحو مقاربة تداولية**" ،الطبعة الأولى،٢٠١٣.

٢. عبد الله إبراهيم: "**السرد والاعتراف، والهوية.**" المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، الطبعة الأولى،٢٠١١.

٣. فليب لوجون: "**السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)**"، ترجمة وتقديم: عمر حلي ط١،١٩٩٤، المركز الثقافي العربي .

[1] – المدونة، ص ١٤١.

[2] – المدونة، ص ١٤١.

الدور الحضاري للدين

دراسة تحليلية لمفهوم ودور "الفكرة الدينية المركبة" عند مالك بن نبي

د. بدران بن لحسن/ كلية الدراسات الإسلامية/ جامعة حمد بن خليفة / قطر

ملخص باللغة العربية:

يعتبر الدين من المفاهيم الأساسية في فكر مالك بن نبي، ومن الأدوات التحليلية التي تميز منظوره الحضاري، ووظفها في دراسة ظاهرة الحضارة في قيامها وسقوطها، وقد أطلق عليه اسم (الفكرة الدينية). والفكرة الدينية في نظره، هي الفكرة المركّبة، التي تعمل على التفاعل بين العناصر الأولية للحضارة.

ولتناول دور الدين في بناء الحضارة عند بن نبي فإن هذه الورقة البحثية تتناول؛ مفهومه للحضارة، ثم مفهومه للدين، ثم رؤيته للدور الذي يقوم به الدين في البناء الحضاري، وذلك للوصول إلى تحديد مفهوم الفكرة الدينية التي تحدث عنها ابن نبي وأعطاها دورًا مهمًا في بناء الحضارة.

وقد توصلت الورقة البحثية إلى أن ابن نبي يستعمل مفهوم الدين باعتباره سنة كونية وتاريخية وقانونا يحكم الفكر، تلك السنة التي فطر الله عليها الإنسان، وأن الدين هو المركب الحقيقي للقيم الحضارية من خلال توفير الوسط الذي يتشكل فيه أنا الفرد والمجموع، ومن خلال تدخل الدين في تنظيم فكر الإنسان وتوجيه طاقاته إلى غايات ما وراء أرضية (أخروية)، بتجسيد العلاقة الروحية بين الله والإنسان في صورة علاقة اجتماعية، وكذلك من خلال توفير القانون الأخلاقي الذي يمنح قيمة لما يقوم به الإنسان وما يحياه.

English Abstract:

Religion is one of the basic concepts in Malik Bennabi's thought, and analytical tools that characterize his civilizational perspective. He applied it in the study of civilization in its rise and fall course. He called it (the religious idea), which is – in his point of view- the catalyzer that provide the atmosphere for the interaction between the primary elements of civilization.

To discuss the role of religion in civilization building according to Bennabi, this paper addresses; his concepts of civilization and religion, then his view of the role played by religion in civilization building, so as to define the concept of the religious idea which Bennabi developed and gave it an important role in civilization building.

The research paper found that Bennabi conceptualized religion as a cosmic and historical pattern and law that governs thought. Moreover, it is *fitrah* (Innate nature) that Allah has created people upon it. In addition, religion alone is the catalyst of the civilizational values by providing the atmosphere in which the individual and community ego, and by its intervention in the organization of human thought and directing its energies to purposes beyond the daily life (hereafter) through realization of the spiritual relationship between Allah and human being in the social relationship forms, as well as through the provision of the moral law, which gives value to what a person does and lives.

مقدمة:

قدم المفكر الجزائري مالك بن نبي أطروحته في معالجة مشكلات الحضارة بطريقة تميزه عن غيره، حيث أنه استفاد من تراث السابقين عليه، لكنه بنى منظورا لدراسة الحضارة لا يمكن تسميته إلا منظور ابن نبي.

وفي مشروعه الفكري قدم رؤيته الحضارية، ومفاهيمه، وطرق تحليله لمشكلات الحضارة، وقدم حلولا نظرية لما كان يراه أنه ينبغي التركيز عليه من أجل استعادة الحضارة الاسلامية دورها في التاريخ.

وتهدف هذه الورقة البحثية إلى الاهتمام بالدين و"الفكرة الدينية" عند بن نبي، وتحاول أن تقوم بتحليل وجهة نظر بن نبي ومفهومه للدين، ودوره الحضاري. ذلك أن الدين يعتبر من المفاهيم الأساسية في فكر مالك بن نبي، كما يعتبر من الأدوات التحليلية التي تميز منظوره الحضاري، والتي وظفها في دراسة وتحليل ظاهرة الحضارة في قيامها وسقوطها، وكذا التغير الاجتماعي، وقد أطلق عليه اسم (الفكرة الدينية)[1]. والفكرة الدينية في نظره، هي الفكرة المركّبة، التي تعمل على التفاعل بين العناصر الأساسية (العناصر الثلاثة)[2] الأولية للحضارة[3].

وفي سبيل تناول فكرة ابن نبي في دور الدين في بناء الحضارة، فإننا نتناول مفهومه للحضارة، ثم مفهومه للدين، ثم بعد ذلك نتناول رؤية مالك بن نبي للدور الحضاري الذي يقوم به الدين، لنصل إلى تحديد مفهوم الفكرة الدينية التي تحدث عنها ابن نبي ودورها الحضاري.

١. الحضارة في مفهوم مالك بن نبي:

وإذا جئنا إلى تعريف بن نبي للحضارة فإننا سنجد حضور الوعي بدلالات تعريفاتها اللغوية والاصطلاحية في السياقين الإسلامي والغربي، كما أنه استفاد من التراث العلمي السابق له في تحديد مدلول الحضارة وضبط مفهومها، غير أنه يتجه بها اتجاها آخر من خلال محاولة النظر إليها من زوايا متعددة لتحقيق أكبر قدر من الشمول في فهمها وإدراك حقيقتها.

ولهذا فإن بن نبي يعرف الحضارة من خلال النظر إليها من عدة جوانب؛ فهو تارة يعرفها من الجانب البنيوي (مركزا على بنية الحضارة وعناصر تركيبها)، وتارة من الجانب الوظيفي (مركزا على وظيفة الحضارة) باعتبارها تؤدي دورا في المجتمع، وتارة يعرفها من جانب غايتها من حيث أنها غاية الحركة الاجتماعية في التاريخ. وبعبارة أخرى فهو يعطي التعريف التحليلي للحضارة الذي يبيّن كيفية تركيب الحضارة في عناصرها الأولية، ويعطي تعريفا للحضارة من خلال دورها (وظيفتها) في التاريخ، كما يحدد حقيقتها الرسالية[4].

أما التعريف التحليلي فإننا نجده يعرف الحضارة من الوجهة التحليلية (تحليل بنيتها) بالمعادلة الرياضية التالية: الحضارة= إنسان+تراب+وقت. وفي ذلك يقول بن نبي: " حضارة = إنسان+تراب+وقت، وتحت هذا الشكل تشير الصيغة إلى أن مشكلة

---

[1] مالك بن نبي، **شروط النهضة**، ترجمة: عمر كامل مسقاوي، عبد الصبور شاهين، (دمشق: دار الفكر، ١٩٨١)، ص١٢، ١٣ وما بعدها.

[2] مالك بن نبي، **شروط النهضة**، ص ٤٧.

[3] بدران مسعود بن لحسن، **الحضارة الغربية في الوعي الحضاري الاسلامي**، (الجزائر: دار بن مرابط، ٢٠١٥)، ص٥٠.

[4] بدران بن لحسن، في مفهوم الحضارة. أنظر: http://ftp.islamtoday.com/nawafeth/artshow-40-3205.htm

الحضارة تنحل إلى ثلاث مشكلات أولية: مشكلة الإنسان، مشكلة التراب، مشكلة الوقت. فلكي نقيم بناء حضارة لا يكون ذلك بأن نكدس المنتجات وإنما بأن نحل المشكلات الثلاثة من أساسها"[1].

فبن نبي يجمل أي جهد أو منتج حضاري، في صورة هذا التفاعل الأولي بين عنصر الإنسان صاحب الجهد المنجز، وعنصر التراب بصنوفه التي هي مصدر الإنجاز المادي، وعنصر الزمن الذي هو شرط أساسي لأي عملية إنجازية يقوم بها الإنسان[2].

وباعتبار أن الحضارة إنجاز موجه في التاريخ، فإنها – بدون شك - إنتاج لفكرة تطبع صبغتها على جهد الإنسان فتميزها في التاريخ، ولهذا لا يكتفي بن نبي بهذه العناصر التركيبية الأولية للحضارة فقط، بل يضيف إليها الفكرة المركّبَة؛ التي هي الفكرة الدينية (الدين)، مركِّب القيم الاجتماعية، و يقوم الدين بهذا الدور في حالته الناشئة، حالة انتشاره وحركته، عندما يعبر عن فكرة جماعية[3]، أي لا يكون فكرة مجردة بعيدة عن صياغة همٍّ جماعي وأداءٍ اجتماعي مشتركٍ.

هذه العناصر الثلاثة - كما يرى بن نبي - تتفاعل فيما بينها بفعل الشرارة التي تحدثها الفكرة الدينية، وتتحقق في واقع تاريخي يقتضي وجود مجموعة من العلائق تحقق وحدة العمل التاريخي، هذه العلائق هي ما يسميه بن نبي (شبكة العلاقات الاجتماعية)[4]. فشبكة العلاقات الاجتماعية هي العنصر التركيبي الآخر الذي يتحقق بوجوده الجهد الإنساني في صورة إنجاز حضاري في التاريخ[5].

فالحضارة من هذه الوجهة التحليلية تقوم على عناصر الإنسان والتراب والزمن، في وجود شبكة من العلاقة الاجتماعية التي تشكل الميلاد الحقيقي للمجتمع في التاريخ وبداية إنجازه التاريخي على ضوء الفكرة الدينية.

أما التعريف الوظيفي فإن بن نبي يقول بشأنه: "إن الحضارة يجب أن تحدد من وجهة نظر وظيفية، فهي مجموع الشروط الأخلاقية والمادية التي تتيح لمجتمع معين، أن يقدم لكل فرد من أفراده، في كل طور من أطوار وجوده منذ الطفولة إلى الشيخوخة، المساعدة الضرورية له في هذا الطور، أو ذاك من أطوار نموه"[6]. فهي ذلك العمل الاجتماعي الذي يقوم به المجتمع في سبيل توفير الضمانات التي تؤهل الفرد لممارسة دوره في التاريخ.

فمن وجهة الوظيفة التي تؤديها الحضارة فإن بن نبي ينظر إلى الحضارة بمقدار ما تقدمه من الضمانات للفرد، تلك الضمانات التي يقدمها المجتمع لأي فرد من أفراده في مرحلة تاريخية معينة من مولده إلى مماته. أي إلى أن ينقضي وجوده الاجتماعي. هذه الضمانات هي بمثابة شروط ذات وجهتين مادية ومعنوية. وبعبارة أخرى أنها في الواقع جملة العوامل المعنويّة والمادية التي تتيح لمجتمع ما أن يوفر لكل عضو فيه جميع الضمانات الاجتماعية اللازمة لتطوره. فالفرد يحقق ذاته بفضل قدرة وإرادة تنبعان من المجتمع الذي هو جزء فيه[7]، فالحضارة أداء اجتماعي لمجتمع ما في التاريخ.

---

[1] مالك بن نبي، **شروط النهضة** ، ترجمة: عبد الصبور شاهين،(دمشق: دار الفكر،١٩٩٦)، ص٤٥.

[2] بدران بن لحسن، في مفهوم الحضارة، مرجع سابق.

[3] مال بن نبي، **وجهة العالم الإسلامي**، ترجمة: عبد الصبور شاهين، (دمشق: دار الفكر، ١٩٨٦م).ص٣٢.

[4] مالك بن نبي، **ميلاد مجتمع**، ترجمة: عبد الصبور شاهين، الطبعة الثالثة، (دمشق: دار الفكر،١٩٨٦)، ص٢٧.

[5] مالك بن نبي، **فكرة الإفريقية الآسيوية في ضوء مؤتمر باندونغ**، (دمشق: دار الفكر، ١٩٨١)، ص١٤٣.

[6] مالك بن نبي، **آفاق جزائرية**، (القاهرة: مكتبة عمار،١٩٧١)، ص٣٨.

[7] مالك بن نبي، **مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي**، (دمشق:دار الفكر،١٩٨٨)،ص٤٢.

فإذا كان مجتمع معين يستطيع في مرحلة تاريخية معينة تقديم وتوفير مثل هذه الشروط الأخلاقية والمادية التي تتيح للفرد أن يمارس دوره الطبيعي في المجتمع، فإن المجتمع يعيش حالة حضارة. وكأن بن نبي من هذه الزاوية يركز على الحقيقة الموضوعية التي تلتمس الحضارة في أثرها في الواقع، وتهتم بالمنظور الاجتماعي (السوسيولوجي) للظاهرة الحضارية[1].

ومن هذه الجهة (الوظيفية) فإن الحضارة هي أولاً شروط أخلاقية ومادية وهذا يجعل الحضارة خاضعة للتوازن الذي يحفظها من الانحراف، فإذا اختل جانب انحرفت الحضارة من هذا الجانب المختل، والحضارة ثانياً عمل اجتماعي، وهذا يشير إلى أهمية المجتمع وأسبقيته في عملية الإنجاز الحضاري، وذلك من خلال تركيز بن نبي على أهمية وجود عالم شبكة العلاقات الاجتماعية باعتبار أن الحضارة إنجاز يقوم به المجتمع بمجموع أفراده، ويتم في إطاره وبإرادته وإمكانه، حتى أنه يمكن القول أن الحضارة هي عمل شبكة العلاقات الاجتماعية ذاتها، وثالثاً أن الإنسان (الفرد) يأخذ أهمية خاصة من خلال اعتبار الحضارة من الوجهة الوظيفية عملية تقديم للضمانات لهذا الفرد حتى يتمكن من ممارسة دوره المنوط به اجتماعيا، ورابعاً أن الحضارة عبارة عن ضمانات إذا نظرنا إليها من هذه الوجهة، وهي ضمانات تتيح للطاقات الفردية والاجتماعية أن تنطلق وتمكن الفرد من التطور ماديا ومعنويا، كما أن الحضارة خامساً عبارة عن أطوار اجتماعية يمر بها المجتمع، وفي هذا إشارة إلى الظاهرة الدورية التي تمر بها الحضارة.

٢. الدين في مفهوم ابن نبي.

في هذا السياق؛ أي سياق تحديده لمفهوم الحضارة من وجهة تحليلية، ومن وجهة تركيبية، ومن وجهة وظيفية، وجدنا أن بن نبي يؤكد على اهمية الفكرة الدينية ودورها في توفير الوسط الذي تتركب فيه عناصر الحضارة. ولكن يبقى السؤال عن مفهوم الدين في فكر بن نبي، وكيف ينظر إليه بن نبي؟ فهل الدين سنة كونية؟ وهل هو سنة تاريخية؟ أم قانون يحكم الفكر؟

وإن الناظر في التراث الفكري لبن نبي يجد ان العناصر المذكورة أعلاه في صيغة اسئلة كلها حاضرة، وتمثل أبعاد رؤية بن نبي للدين.

أ. الدين ظاهرة كونية وسنة تاريخية:

يرى ابن نبي أننا حينما نتأمل القرآن "يبدو الدين ظاهرة كونية تحكم فكر الإنسان وحضارته، كما تحكم الجاذبيةُ المادةَ، وتتحكم في تطورها. والدين على هذا يبدو وكأنه مطبوع في النظام الكوني، قانونًا خاصًا بالفكر، الذي يطوف في مدارات مختلفة، من الإسلام الموحِّد إلى أحط الوثنيات البدائية"[2]، فهو قانون من قوانين الله عز وجل التي فُطرت عليها النفس الإنسانية.

لعل هذا النص يذكرنا بأن الدين أمر فطري في الانسان لا يفارقه، أوحى به الله منذ خلق قادم، بل منذ عالم الذر. كما انه من حيث التجربة تاريخية فإن البشرية لا تنفك عن التدين منذ فجر التاريخ إلى اليوم.

---

[1] بدران بن لحسن، في مفهوم الحضارة، مرجع سابق.

[2] مالك بن نبي، **الظاهرة القرآنية**، ترجمة عبد الصبور شاهين، (دمشق: دار الفكر، ١٩٨٤م)، ص٣٠٠.

وبتأمل الآيات والأحاديث النبوية نجد أن الفطرة شكلت في البداية أساساً لإقامة مجتمع التوحيد، وكان الإنسان -ممثلا في الجماعة الإنسانية كلها- يمارس خلافة الله على الأرض وفقا لذلك[1]: ﴿كَانَ النَّاسُ أُمَّةً وَاحِدَةً فَبَعَثَ اللَّهُ النَّبِيِّينَ مُبَشِّرِينَ وَمُنْذِرِينَ وَأَنْزَلَ مَعَهُمُ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ لِيَحْكُمَ بَيْنَ النَّاسِ فِيمَا اخْتَلَفُوا فِيهِ وَمَا اخْتَلَفَ فِيهِ إِلَّا الَّذِينَ أُوتُوهُ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَتْهُمُ الْبَيِّنَاتُ بَغْيًا بَيْنَهُمْ فَهَدَى اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا لِمَا اخْتَلَفُوا فِيهِ مِنَ الْحَقِّ بِإِذْنِهِ وَاللَّهُ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾ [البقرة:٢١٣]. وقال تعالى: ﴿فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ [الروم: ٣٠]. ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ﴾ [الأعراف:١٧٢].

فاتجاه الإنسان الفطري نحو التدين، اتجاه تكويني ذاتي، وجد مع الإنسان منذ بداية وجوده على هذه الأرض. وهذا الاتجاه يفسر قوة الدفع الأصلية والنزوع الذاتي، في تكوين الإنسان نحو التعبد والتقديس والاتجاه نحو مقدس عظيم، يعبر الإنسان عن شعوره، وأحاسيسه التعبدية نحوه[2].

ومن جهة أخرى فإنه يقوم في ذهن الإنسان تساؤل وجودي بصفة فطرية، فما يبدأ في التعامل مع البيئة الكونية تعاملاً عقليا حتى يرد على خاطره سؤال ذو ثلاثة نقاط أساسية: مأتى العالم، ومصيره، وحقيقة حركته فيما بين المأتى والمصير[3].

فالقرآن الكريم يعرض الدين، ليس على أنه تشريع فقط، بل على أنه سنة موضوعية من سنن الوجود، وقانون داخل في صميم تركيب الإنسان وفطرته، بل هو فطرة الله التي فطر الناس عليها، لا يمكن تبديلها، ولا يمكن أن تنتزع من الإنسان لأنها جزء من أجزائه التي تقومه. فالدين ليس مقولة حضارية مكتسبة يمكن إعطاؤها ويمكن الاستغناء عنها، فهو لا يمكن أن ينفك عن خلق الله ما دام الإنسان إنسانًا، فالدين يعتبر سنة لهذا الإنسان[4].

ومن جهة اخرى، فإن بن نبي يرى أن الدين سنة تاريخية؛ بمعنى أنها من ثوابت تاريخ الإنسان، وأنه لم يخل التاريخ أبدا من وجود الفكرة الدينية عند أي أمة من الأمم أو شعب من الشعوب، بأي صورة من الصور. ولذلك فإن بن نبي يرجع إلى التاريخ باعتباره السجل الأمين للتحولات التي شهدتها البشرية، فيجد التاريخ يشهد أن الدين ثابت من ثوابت الشخصية الإنسانية، ليس هذا فحسب، بل إن الدين كان من وراء كل المنجزات البشرية.

ولهذا فابن نبي ينتقد نظرية (توينبي) في التحدي والاستجابة، لأنها وإن كانت تفسر قيام بعض الحضارات فإنها لا تفسر لنا قيام بعضها الآخر، كما ينتقد ما ذهب إليه (ماركس) ومدرسة المادية التاريخية، إذ أن من الحضارات ما لا يمكن أن نفسر قيامها بالعامل المادي، مثل الحضارة الإسلامية، وحتى الحضارة الغربية نفسها، كما ينتقد ما ذهب إليه دعاة التفوق العرقي، وقيام الحضارات على أساس العرق، ويقدم الدين بديلاً تفسيريًا لقيام الحضارات ومنجزاتها عبر التاريخ.

يقول ابن نبي: "كلما أوغل المرء في الماضي التاريخي، في الأحقاب الزاهرة لحضارته، أو المراحل البدائية، وجد سطورًا من الفكرة الدينية. ولقد أظهر علم الآثار دائمًا -من بين الأطلال التي كشف عنها- بقايا آثار خصصها الإنسان القديم لشعائره

---

[1] محمد باقر الصدر، **السنن التاريخية في القرآن**، (دار التعارف للمطبوعات، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م)، ص١٥٤.

[2] الفقيه، محمد جواد، **الإنسان والدين**، (بيروت: دار الأضواء، ط١، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م)، ص١١.

[3] عبد المجيد النجار، **خلافة الإنسان**، (هيرندن: المعهد العالمي للفكر الاسلامي، ١٩٩٣م)، ص٢٣.

[4] الصدر، **السنن التاريخية في القرآن**، ص٩٠-٩١.

الدينية، أيًا كانت تلك الشعائر"[1]، ليس هذا فحسب، بل إن الحضارات ما أشرقت إلا من أمثال الكعبة أو معبد سليمان، ومن هناك كانت تشرق هذه الحضارات لكي تنير العالم.

ولهذا يقرر أن الدين الذي هو التعبير التاريخي والاجتماعي عن هذه التجارب المتكررة خلال القرون، يعد في منطق الطبيعة أساس جميع التغيرات الإنسانية الكبرى، وإذًا فلن نستطيع أن نتناول الواقع الإنساني من زاوية المادة فحسب[2].

ب. الدين قانون يحكم الفكر:

وابن نبي لا يرى الفكرة الدينية نسقًا من الأفكار الغيبية فقط، ولا يقصرها على الدين السماوي فقط[3]، بل هي قانون يحكم فكر الإنسان، ويوجه بصره نحو أفق أوسع، ويروض الطاقة الحيوية للإنسان، ويجعلها مخصصة للحضارة[4]، وهي في نظره كل فكرة تقدم معبودًا غيبيًا ووعدًا أعلى، ابتداء من الإسلام الموحد إلى أحط الوثنيات[5].

ولهذا فهو يعقد فصولاً، خاصة في كتابه (شروط النهضة)، لتحليل دورتين من دورات الحضارة: هما الحضارة الإسلامية والحضارة المسيحية لاستخراج السر الذي دفع بكلتا الحضارتين إلى مسرح التاريخ، وتحديد الموقع الذي يمثله الدين في حركة الحضارة. وهو بتحليله لهذين الدورين ينتهي إلى تأكيد أن السر الكوني الذي يركِّب العناصر الثلاثة الأساسية للحضارة: الإنسان والتراب والوقت، ويبعثها قوة فاعلة في التاريخ هو الدين .

فكلتا الحضارتين تنطلقان "من الفكرة الدينية التي تطبع الفرد بطابعها الخاص، وتوجهه نحو غايات سامية"[6]. بل أن ابن نبي يرى أن هذا القانون الدافع للحضارة لا نجده في الحضارتين الإسلامية والغربية فحسب، بل يتعداه إلى بقية الحضارات التي سجلها تاريخ الإنسانية، كالديانة البوذية في الحضارة البوذية، والبرهمية في الحضارة البرهمية. أي أن كل حضارة في أساسها ذات مبعث ديني. ولا يمكن للحضارة أن تظهر في نظر ابن نبي "إلا في صورة وحي يهبط من السماء يكون للناس شرعة ومنهاجًا، أو هي -على الأقل- تقوم أسسها في توجيه الناس نحو معبود غيبي بالمعنى العام"[7].

ومن هنا فالحضارة تبدأ عندما يمتد نظر الإنسان إلى أفق أعلى من يومه وعن حقبته التي يعيشها، ومن هنا ينبغي علينا أن نتتبع تأثير الدين من خلال تركيبه بين العبقرية الإنسانية والشروط الأولية للحضارة، أي تتبع ذلك "الاطراد بين الفرد والفكرة الدينية التي تبعث الحركة والنشاط"[8].

---

[١] بن نبي، **الظاهرة القرآنية**، ص٦٩.

[٢] بن نبي، **وجهة العالم الإسلامي**، ص ١٥٤.

[٣] بدران بن لحسن، **الحضارة الغربية**، ص٥٥.

[٤] مالك بن نبي، **القضايا الكبرى**، (بيروت: دار الفكر، ١٩٩١م)، ص١١٠.

[٥] بن نبي، **الظاهرة القرآنية**، ص٣٠٠.

[٦] بن نبي، **شروط النهضة**، ص ٥٠.

[٧] بن نبي، **شروط النهضة**، ص٥١.

[٨] بن نبي، **شروط النهضة**، ص٦٧.

٣. الدور الحضاري للدين:

وإذا انتقلنا من تحديد مفهوم الدين وكيف يراه بن نبي غلى الحديث عن الدور الحضاري للدين، فإننا نجد ابن نبي يتحدث عن غاية الدين، ويتبع عمل الدين في التاريخ من خلال تجربة الحضارتين الاسلامية والمسيحية، وكذلك النظر في الدور الاجتماعي للدين.

أ. غايتا الدين في ضوء القرآن:

يرى بن نبي أن الدين في ضوء القرآن له غايتان، فإن قوله تعالى: ﴿وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون﴾ (الذاريات:٥٦)، يبين أن الدين غايته أن يربط الأرض بالسماء، وهو حين ينشئ الشبكة الروحية التي تربط الفرد والمجتمع بالله، فإنه في الوقت نفسه يبني شبكة العلاقات الاجتماعية التي تتيح لهذا المجتمع أن يضطلع بمهمته الأرضية، وأن يؤدي نشاطه المشترك، وهو بذلك يربط أهداف السماء بضرورات الأرض.. فهذا القانون الذي بينته الآية، لم يرد أن يفصل الناس عن الأرض، ولكن أراد أن يفتح لهم طريقًا أعظم خيرًا ليضطلعوا بعملهم الأرضي.[1]

من هذه الوجهة ينظر ابن نبي إلى الدين باعتبار أن له وظيفة الربط بالله عن طريق هذا الوضع الإلهي، كما أن له أن يفتح آفاقًا أوسع للإنسان حينما يربطه بأبعاد السماء، ويرفع بصره إلى ما بعد حياته الأرضية. فهناك غايتان للدين; ربط الصلة بالله، وبناء شبكة العلاقات الاجتماعية التي تدخل بالمجتمع دائرة الحضارة .

ب.كيف يعمل الدين تاريخيا:

وباعتباره يبحث عن القوانين التي تحكم التغيير الاجتماعي، وينظر في شروط البناء الحضاري، فإن ابن نبي يركز على الوظيفة الاجتماعية للدين، معتمدًا في ذلك على الاعتبارات النفسية الاجتماعية بالإضافة إلى الاعتبارات التاريخية[2]، فهو يختبر هذه الوظيفة من ناحيتين; من ناحية تسجيل الفكرة الدينية في النفوس، ومن ناحية تسجيل الفكرة الدينية في التاريخ، وهو ما بينه في كتابه (شروط النهضة)[3]، وهذا الاختبار لعمل الفكرة الدينية، جعله يختار دراستها في إطار دورتين حضاريتين مختلفتين، مختلفتين، هما; دورة الحضارة الإسلامية، ودورة الحضارة الغربية .

فمن الجانب التاريخي، يتتبع ابن نبي كيفية عمل الفكرة الدينية، من خلال الحقائق التاريخية المنقولة، أما من الناحية النفسية الاجتماعية، فإنه يتتبع بالتحليل والتركيب كيفية دخول الفكرة الدينية في بناء الشخصية الإنسانية، وكيفية دخولها في تركيب ثقافي معين، وكيفية إحداثها للتغيير الاجتماعي، ثم كيف تصبغ تجربة معينة من خلال إعطائها المبررات المتمثلة في المثل الأعلى[4].

وفيما يتعلق بالحضارة الغربية مثلا، فإن بن نبي تحدث عن المسيحية وبديلاتها الدينية واللادينية في الحضارة الغربية. وهو يقرن ميلاد الحضارة الغربية بتسجيل الفكرة المسيحية في النفوس.

---

[1] بن نبي، **ميلاد مجتمع**، ص٧٣.

[2] بن نبي، **شروط النهضة**، ص ١٣.

[3] أنظر: بن نبي، **شروط النهضة**، فصل أثر الفكرة الدينية في بناء الحضارة، وفصل الدورة الخالدة.

[4] بدران بن لحسن، **الحضارة الغربية**، ص٥٧.

يقول بن نبي: "إن الفكرة المسيحية قد أخرجت أوروبا إلى مسرح التاريخ. ولقد بنت عالمها الفكري انطلاقًا من ذلك. ومع عصر النهضة استعادت اكتشافها العالم الإغريقي فتعرفت على (سقراط) باعث الأفكار، و(أفلاطون) المؤرخ لتلك الأفكار، و(أرسطو) مشرعها. غير أن هذا العالم الذي التقت به ثانية وهي تقتفي أثر الحضارة الإسلامية قد اكتسى منذ (توما الأكويني) صبغة مسيحية"[1].

فالمسيحية تُعتبر في نظر ابن نبي دافعًا أساسيًا في تشكيل أوروبا ككيان حضاري، بالرغم مما أضيف إليها من بعد إغريقي. كما يؤكد ذلك (توينبي) نفسه، بأن المسيحية كانت مركبًا مهمًا من مركبات الحضارة الغربية، واعتبرها من الأديان الكبرى التي ارتبطت بحضارات تاريخية، فإذا كانت البوذية ارتبطت بالصين والهندوسية بالهند والإسلام بالحضارة الإسلامية، فإن المسيحية ارتبطت بالحضارة الغربية[2].

وابن نبي نفسه يحيلنا إلى الغربيين بقوله: "هكذا يجب أن نلتفت نحن إلى مختبر التاريخ ليدلنا على المركب الذي تدخل في تركيب العناصر الثلاثة: الرجل، والتراب، والوقت، كيما يكونها حضارة. ولا أريد هنا إطالة الكلام على تأثير الدين كعامل مركب للحضارة، فمن درس تاريخ الحضارة الغربية، (توينبي) أو (ماسيس)، يرى أثر الفكرة المسيحية في تركيبها"[3].

وهذا (برنال) في كتابه (العلم في التاريخ) عندما يتحدث عن حركة الإصلاح البروتستانتي يقول : "كانت الحركات التي قضت على الإقطاع والنفوذ الكنسي هي نفسها التي قضت على العبودية والأنظمة المتخلفة المتوارثة، وكما في السياسة كذلك في العلم حدثت ثورة على التقاليد، التي حررت عقل وإبداع الإنسان وأخرجته من الدائرة الضيقة التي كان مسجونًا فيها"[4]، وهذا هو الدور الذي كان ابن نبي ينظر إليه حيث أن "الفكرة المسيحية شكلت أنا الأوروبي أو ذاته، كما صاغت منظر أوروبا الذي نشهده في منتصف هذا القرن[5].

وبما أن الفكرة الدينية تشكل الأنا، الفردي والجماعي، فإن هذه الفكرة المسيحية كانت المشكِّل الأول للفردية الأوروبية، والأنا المتفوق الذي كان يشعر به الغربي في بداية حملة التوسع الاستعماري الغربي في العالم، يقول (هانتنجتون): "المسيحية الغربية -الكاثوليكية أولاً ثم البروتستانتية- هي المميز التاريخي الوحيد الأكثر أهمية في الحضارة الغربية. وفي الحقيقة، خلال الألفية الأولى -ما صار يعرف اليوم بالحضارة الغربية- كان يسمى الغربي المسيحي. وهناك شعور مسيحي مشترك بين الغربيين يجعلهم يحسون بروابط بينهم تميزهم عن الترك والبيزنطيين وغيرهم[6].

بل إن المسيحية كانت الفكرة الوحيدة، والدافع الأخلاقي الذي وظفته أوروبا -كما سبق- لغزو العالم، يقول ابن نبي: "في هذا المجتمع ذي الفضائل الجذبية الأثرة -التي سنت التعاون وجهلت سنة الضيافة- أودعت المسيحية (خميرة) التوسع الأخلاقي،

---

١ بن نبي، **مشكلة الأفكار**، ص ٤١-٤٢.

٢ Arnold Toynbee, **Change and Habit**, (Oxford: One World Publications, 1992), pp. 161-183.

٣ مالك بن نبي، **تأملات**، الطبعة الخامسة، (دمشق: دار الفكر، ١٩٩١م)، ص ١٩٩.

٤ جون ديزموند برنال، **العلم في التاريخ**، ترجمة: شكري إبراهيم سعد، الطبعة الأولى، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢م)، ج٢/ ص١٣٦.

٥ بن نبي، **ميلاد مجتمع**، ص ٥٦. والقرن المقصود عند بن نبي هو القرن العشرون الميلادي.

٦ Samuel Huntington, "**The West Unique Not Universal**", Foreign Affairs, November/ December 1996, p. 30.

الذي استخدم فيما بعد ذريعة للحروب الصليبية، وللمشاريع الاستعمارية"[1]. بل كما يرى (هانتنجتون) أن الغربيين في القرن السادس عشر لما انطلقوا في غزوهم للعالم، كان ذلك من أجل الله ومن أجل الذهب أيضًا[2].

ويستشهد ابن نبي بالتفسير الذي ذهب إليه عالم الأديان الألماني (كسرلنج) الذي يرى الحضارة الغربية الأوروبية باعتبارها تركيبًا مكونًا من روح المسيحية وتقاليد الجرمانية. ومن قبله المؤرخ الفرنسي (جيزو) الذي كان ينظر إلى الأشياء من هذه الزاوية نفسها قبل (كسرلنج) بقرن كامل[3].

كل هذا التأكيد من ابن نبي على أن المسيحية كانت المفعّل الأول لشروط الحضارة الأولية في الغرب، يدفعنا إلى التساؤل عن موقع اللادينية، أو بتعبير أصح ما موقع الماركسية ؟ وما موقع المادية من تفسيره لدور الدين ؟ أين الدين في التجربة الماركسية، بل وفي أوروبا الحداثة وما بعد الحداثة ؟

يرى ابن نبي أن المسيحية التي شكلت الغرب، ليست هي مسيحية عيسى عليه السلام والحواريين، وإنما هي المسيحية التي نمت في أوروبا وسجلت وجودها النفسي في الغرب بعد ثلاثة قرون من تسجيلها في التاريخ، وخضعت خلال ذلك كله إلى تشكيل خاص أدخل في تكوينها البعد الإغريقي واليهودي، مما يمكن أن نسميها الفكرة الإغريقية اليهودية المسيحية، وصارت تشكل الإطار النفسي الذي تتشكل فيه الخميرة الأخلاقية، وينمو فيه الأنا الغربي، فرديًا كان أو جماعيًا.. وبما أن الدين سنة مرتبطة بالوجود الإنساني كما سلف، فإن الفكرة الدينية تبقى تعمل، "وتقوم بدورها الاجتماعي ما بقيت متمسكة بقيمتها الغيبية... أي بقدر ما تكون معبرة عن نظرتنا إلى ما بعد الأشياء الأرضية"[4].

وعندما تفقد هذه القيمة الغيبية، فإنها تترك مكانها، أو تعمل بواسطة بديلاتها اللادينية نفسها[5]، وهذا ما حدث في الغرب، عندما كانت المسيحية لا تملك بعدًا غيبيًا متماسكًا، فإنها بقيت إطارًا أو بنية تحتية أنتجت الماركسية، التي هي في حقيقتها دين بمفهومها العام بما تقدمه من تفسير للنظرة الكونية، وبما تقدمه من وعود، وبما قامت به من ربط ودفع نفسي لمعتنقيها. فالمادية إذًا مفهومية دينية في حقيقتها حينما تطرح نفسها بديلاً للدين[6].

ج. الأبعاد الاجتماعية للدين:

إن الدين أو الفكرة الدينية بتعبير مالك بن نبي ينبغي النظر إليها من أوجه عدة؛ باعتبار الدور الذي تقوم به كعامل اجتماعي يؤثر في توجيه التاريخ[7]، من خلال تدخلها (أي الفكرة الدينية) في صياغة إنسان الحضارة وتوجيه القيم النفسية والاجتماعية.

---

١ بن نبي، **وجهة العالم الإسلامي**، ص ٤٠.

٢ Huntington, **the West Unique Not Universal**, pp. 30-31.

٣ بن نبي، **شروط النهضة**، ص ٦٤-٦٥.

٤ بن نبي، **شروط النهضة**، ص١٤.

٥ بن نبي، **قضايا كبرى**، ص ٦٠-٦١.

٦ بن نبي، **قضايا كبرى**، ص ١١٠.

٧ بن نبي، **شروط النهضة**، ص١٢.

بمعنى أن ننظر إلى أثر الفكر الدينية في الدورة الحضارية معتمدا هذه المرة على الاعتبارات النفسية الاجتماعية بالإضافة إلى الاعتبارات التاريخية[1]. فالعنصر الديني بصفة عامة-فضلا عن أنه يغذي الجذور النفسية العامة على ما بينا- يتدخل مباشرة في العناصر الشخصية التي تكون الأنا الواعية في الفرد وفي تنظيم الطاقة الحيوية التي تضعها الغرائز في خدمة هذه الأنا[2].

غير أن هذه الفكرة الدينية لا تقوم بدورها اعتباطا، ولا تقوم بدورها بشكل اتفاقي، بل إن الفكرة الدينية لا تقوم بدورها الاجتماعي إلا بقدر ما تكون متمسكة بقيمتها الغيبية في نظرنا. أي بقدر ما تكون معبرة عن نظرتنا إلى ما بعد الأشياء الأرضية[3].

ولذا فإن التاريخ يخبرنا أن الفكرة الدينية كانت وراء التحولات الكبرى في التاريخ، لأن الكلمة لمن روح القدس، إنها تساهم إلى حد بعيد في خلق الظاهرة الاجتماعية، فهي ذات وقع في ضمير الفرد شديد، إذ تدخل إلى سويداء قلبه، فتستقر معانيها فيه، لتحوله إلى إنسان ذي مبدأ ورسالة. فالكلمة يطلقها إنسان تستطيع أن تكون عاملا من العوامل الاجتماعية حين تثير عواصف في النفوس تغير الأوضاع العالمية[4].

ومن وجه آخر، فإن الفكرة الدينية تشرط سلوك الإنسان حتى تجعله قابلا لانجاز رسالة محضرة. ولهذا فالدين "فضلاً عن أنه يغذي الجذور النفسية العامة، فإنه يتدخل مباشرة في العناصر الشخصية التي تكوِّن الأنا الواعية في الفرد، وفي تنظيم الطاقة الحيوية التي تصنعها الغرائز في خدمة هذا الأنا"[5]. غير أن دور الفكرة الدينية لا يكتفي بالوقوف عند هذا الحد. فهي تحل لنا مشكلة نفسية اجتماعية أخرى ذات أهمية أساسية تتعلق باستمرار الحضارة.

فالمجتمع لا يمكنه مجابهة الصعوبات التي يواجهه بها التاريخ كمجتمع ما لم يكن على بصيرة جلية من هدف جهوده. وعلاوة على ذلك فالفكرة الدينية التي تشرط سلوك الفرد، فإنها تبعث في قلوب المجتمع بحكم غائية معينة (مفهوم آخرة) وذلك بمنحها إياها الوعي بهدف معين، تصبح معه الحياة ذات دلالة ومعنى. وهي حينما تمكن لهذا الهدف من جيل إلى جيل ومن طبقة إلى أخرى، فإنها حينئذ تكون قد مكنت لبقاء المجتمع ودوامه وذلك بتثبيتها وضمانها لاستمرار الحضارة[6].

كما أن الفكرة الدينية توفر الأرضية الأخلاقية أو القانون الأخلاقي الذي يسير عليه المجتمع، والذي به يمكن للمجتمع أن يؤسس لشبكة علاقاته الاجتماعية ويحفظها من التفكك، فكلما حدث إخلال بالقانون الخلقي في مجتمع معين حدث تمزق في شبكة العلاقات التي تتيح له أن يصنع التاريخ[7]. فالدين يتدخل في التركيب الاجتماعي في شكل قيم أخلاقية، متجسدة في العرف والعادات والتقاليد والقواعد الإدارية والمبادئ التشريعية[8].

---

١ المصدر نفسه، ص١٣.

٢ بن نبي، **ميلاد مجتمع**، ص٦٦.

٣ بن نبي، **شروط النهضة**، ص١٤.

٤ المصدر نفسه، ص٢٢.

٥ بن نبي، **ميلاد مجتمع**، ص ٦٦.

٦ بن نبي، **شروط النهضة**، ص ٧٢-٧٥ بتصرف.

٧ بن نبي، **ميلاد مجتمع**، ص٤٩.

٨ المصدر نفسه، ص ٦٠.

أما من الجانب الروحي، فإن مالك بن نبي ينظر إلى العلاقة الروحية بين الله وبين الإنسان على أنها "هي التي تلد العلاقة الاجتماعية، وهذا بدوره يربط ما بين الإنسان وأخيه الإنسان...فعلى هذا يمكننا أن ننظر إلى العلاقة الاجتماعية والعلاقة الدينية معا من الوجهة التاريخية على أنهما حدث، ومن الوجهة الكونية على أنهما عنوان على حركة تطور اجتماعي واحد... فالعلاقة الاجتماعية التي تربط الفرد بالمجتمع هي في الواقع ظل العلاقة الروحية في المجال الزمني"[1].

ولذلك يؤكد بن نبي أنه سواء كنا بصدد المجتمع الإسلامي أو المجتمع المسيحي، أم كنا بصدد المجتمعات التي تحجرت اليوم أو اختفت تماما من الوجود، نستطيع أن نقرر أن الفكرة التي غرست بذرتها في حقل التاريخ هي فكرة دينية. كما أن تطور الإنسانية هو ما يحدث من نمو في مشاعرها الدينية المسجلة في واقع الأحداث الاجتماعية، تلك التي تطبع حياة الإنسان وعمله على وجه البسيطة. سواء كان الإنسان الفرد من خلال تدخل الدين أيضا في تحديد العناصر الشخصية للفرد أو الأنا، أو في تدخل العنصر الديني كعامل تنظيم نفسي بدور رئيسي لا من حيث أنه يعمل في صورة مبادئ موجهة تنطبع في ذاتية الأنا لتصبح دوافع وقواعد للسلوك فحسب، ولكن لأنها كذلك تستطيع أن تتجلى في صورة تحريك مانع في بعض الظروف المرضية أو العصيبة[2].

خاتمة:

في الأخير، فإننا إذا اردنا إجمال الحديث عن الفكرة الدينية ودورها الحضاري، فإنه يمكننا القول كنتيجة لهذا البحث أن ابن نبي يستعمل مفهوم الدين باعتباره سنة كونية وتاريخية وقانونا يحكم الفكر، تلك السنة التي فطر الله عليها الإنسان، وأن الدين هو المركب الحقيقي لعناصر الحضارة وللقيم الحضارية، وهو الذي يعطي شرارة الانطلاق لتدخل الحضارة في التاريخ، وتتحقق في عالم الإنجاز من خلال توفير الوسط الذي يتشكل فيه أنا الفرد والمجموع، ومن خلال تدخل الدين في تنظيم فكر الإنسان وتوجيه طاقاته إلى غايات ما وراء أرضية (أخروية) تتجاوز به ضيق الزخم اليومي وذلك بتجسيد العلاقة الروحية بين الله والإنسان في صورة علاقة اجتماعية. وكذلك من خلال توفير القانون الأخلاقي الذي يمنح قيمة لما يقوم به الإنسان وما يحياه. وبهذا فإن للدين دورا حضاريا فعالا لا ينبغي إهماله إذا اردنا ان نصنع دورتنا الحضارية الاسلامية الجديدة. والله أعلم.

قائمة المصادر والمراجع:

١. بدران مسعود بن لحسن، الحضارة الغربية في الوعي الحضاري الاسلامي، (الجزائر: دار بن مرابط، ٢٠١٥).
جون ديزموند برنال، العلم في التاريخ، ترجمة: شكري إبراهيم سعد، الطبعة الأولى، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢م)، ج٢.

٢. عبد المجيد النجار، **خلافة الإنسان**، (هيرندن: المعهد العالمي للفكر الاسلامي، ١٩٩٣م)

٣. مالك بن نبي، آفاق جزائرية، (القاهرة: مكتبة عمار، ١٩٧١).

٤. مالك بن نبي، تأملات، الطبعة الخامسة، (دمشق: دار الفكر، ١٩٩١م).

---

[1] المصدر نفسه، ص٥٢.

[2] المصدر نفسه، ص ٥٢-٦٦ بتصرف.

٥. مالك بن نبي، الظاهرة القرآنية، ترجمة عبد الصبور شاهين، (دمشق: دار الفكر،١٩٨٤م).

٦. مالك بن نبي، شروط النهضة، ترجمة: عمر كامل مسقاوي، عبد الصبور شاهين، (دمشق: دار الفكر،١٩٨١).

٧. مالك بن نبي، شروط النهضة ، ترجمة: عبد الصبور شاهين،(دمشق: دار الفكر،١٩٩٦).

٨. مالك بن نبي، فكرة الإفريقية الآسيوية في ضوء مؤتمر باندونغ، (دمشق: دار الفكر،١٩٨١).

٩. مالك بن نبي، القضايا الكبرى، (بيروت: دار الفكر،١٩٩١م).

١٠. مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، (دمشق:دار الفكر،١٩٨٨).

١١. مالك بن نبي، ميلاد مجتمع، ترجمة: عبد الصبور شاهين، الطبعة الثالثة، (دمشق: دار الفكر،١٩٨٦).

١٢. مالك بن نبي، وجهة العالم الإسلامي، ترجمة: عبد لاصبور شاهين، (دمشق: دار الفكر،١٩٨٦م).

١٣. محمد باقر الصدر، السنن التاريخية في القرآن، (دار التعارف للمطبوعات،١٤٠٩هـ/١٩٨٩م).

١٤. محمد جواد الفقيه، الإنسان والدين، (بيروت: دار الأضواء، ط١،١٤١٣هـ/١٩٩٣م).

١٥. Arnold Toynbee, Change and Habit, (Oxford: One World Publications, 1992.

١٦. Samual Huntington, "The West Unique Not Universal', Foreign Affairs, November/ December – 1996.

١٧. بدران بن لحسن، في مفهوم الحضارة: http://ftp.islamtoday.com/nawafeth/artshow-40-3205.htm

التّداولية وقصدية النصّ: في المفاهيم والحدود

د.ذهبية حمو الحاج / جامعة مولود معمري، تيزي وزو ، الجزائر

ملخّص الدّراسة:

حاول الإنسان بما ميزه الله من عقل عن باقي المخلوقات، أن يفهم الظواهر التي تحيط به وتشاركه هذا العالم، ومن دون شك أنّ أكثر الظواهر التصاقا به هذه الأصوات التي يصدرها عبر جهازه الصوتي، ليتواصل مع أبناء جنسه، هذه اللغة التي تمكنه من التعبير عن أفكاره ومشاعره وبلوغ مقاصده. لقد انكبّ العلماء والفلاسفة والدارسون منذ القدم، على دراسة هذه الظاهرة، كل حسب رؤيته وخلفياته ومنطلقاته وتوجهاته الفكرية والدينية والفلسفية، وبهذا تعددت المناهج وتنوعت الآليات، وتداخلت المفاهيم وتوسعت الدراسات، وظهرت على إثرها ما يدعى بالتّداولية، التي مجالها الأساس متبلور في استعمال اللغة، وكانت القصدية من بين أهم ما ركّز عليه الباحثون، وقد جرهم ذلك إلى العديد من التساؤلات أبرزها:ما علاقة النص بمقاصد الإنسان؟ وهل يمكن أن يبني النص دون مقاصد؟ أم أنها عنصر أساس في إنتاج النصوص وإذا كان الأمر كذالك، كيف يتوصل المتكلم إلى التعبير عن مقاصده باستخدام اللغة؟ وكيف يستطيع المتلقي باعتباره طرفا في عملية التخاطب فهم تلك المقاصد وإدراكها؟

الكلمات المفتاحية: السياق، التلقي، النصّية، التّداولية، القصدية، النصّ، الخطاب.

أثبتت التداولية اليوم أهمية وجودها من حيث اهتمامها بالخطاب، وبكل الجوانب المتعلقة به من: محادثة ومحاجة وتضمين وأنماط وأفعال كلام... وباختصار دراسة الظاهرة التواصلية في عمومها انطلاقا من ظروف إنتاج الخطاب ذاته إلى المقاصد المنتظرة من ورائه، إلى ما يمكن أن تخلّفه من آثار في المتلقي، وكل ما يتحكم فيه السياق من مظاهر التواصل. والأهمية العظمى للتداولية تمثلّت في محاولة الإجابة عن أسئلة جوهرية تحّدد معالم النصوص من قبيل: من يتحدث؟ من هو المتحدث إليه؟ لماذا نلجأ إلى التلميح؟ ما هو مصدر الإيضاح وعدمه؟ كيف نتحدث عن شيء ونصبو إلى شيء آخر؟... فبهذه الانشغالات تجاوزت التداولية النظريات اللسانية السابقة في طروحاتها حول التواصل، فقد نظرت إليه في مفهومه الأوسع المرتبط بالوجود والواقع والسلوك، ممّا يفضي إلى مصطلح السلطة، والتفاعل، والتصرفات، وشروط الإنتاج اللّغوي. ولهذا الأمر بالذات شهدنا اليوم بروز تداوليات كثيرة: تداولية فلسفية، وتداولية لسانية، وتداولية بلاغية، وتداولية حوارية،... وتنوّعها وتعدّدها يبرّر بالنشأة غير المستقرة لهذا الميدان، وفي الآن ذاته يحكم على التداولية بالامتداد غير المحدود من وقت إلى آخر. ولو عدنا إلى أقدم تعريف للتداولية وجدناه:«التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات»(وهو تعريف شارل موريس سنة١٩٣٨)، والعودة إلى ما يؤسّس التداولية فكريا وثقافيا هي عودة إلى مفهوم اللغة وإلى مفهوم سوسور،

فاللّغة البشريّة مثال لكل الأنظمة الدلالية الأخرى غير اللّغوية التي تؤدي وظيفة التواصل في توافر شروط محددة، وفي ذلك تتحدّد الإشارات والرموز، والمواضعات المختلفة، إلاّ أنّها لا تفهم إلاّ باللّغة التي تشملها جميعا.

لقد حدث خلاف كبير بين رولان بارث وسوسور في مسألة "علم العلامات" فالأول يجعله ينحدر من علم اللّغة(علم اللّغة هو الأصل في نظره)، بينما يجعله الثاني حاويا لعلم اللّغة(علم اللّغة هو الجزء في نظره)، فسوسور يقول:«علم اللّغة هو جزء من علم الإشارات العام»*، في حين يذهب بعض الباحثين إلى النّظر في اللّغة من جانبين: الجانب السيميائي(الإشاري) والجانب الدلالي، وباعتبار هذين الجانبين احتلت اللّغة مكانة أرقى مقارنة بالأنظمة الأخرى غير اللّغوية التي لا تؤدي وظيفتها إلاّ من الجانب الإشاري فقط، بينما الوصول إلى الجانب الدلالي يتطلب التأويل إلى اللّغة، لأنّه لا يمكن فهم أي رمز من الرموز دون ترجمة مضمونه لغة. يرتكز الجانب الإشاري على الظواهر الشكلية الموجودة في البنية، بينما يقوم الجانب الدلالي على مختلف الدلالات التي يمكن أن تصوغها هذه البنية، ولكن الاستعانة بهذين الجانبين يحول دون الوصول إلى مفهوم التواصل التام والشامل، ذلك أنّ العملية التواصلية تستدعي لنجاحها عناصر من طبيعة مختلفة(وهو ما تفرضه الظروف الخارجية من تأويل وسياق). ومن هذا المنطلق تأسّست نظريات:

- النظريات الأولى: اهتمت بالجانب الإشاري والجانب الدلالي متلاحمين، وهي نظريات شكلية تهتم بما يدعى باللّغات الطبيعيةLes Langues Naturelles وهي اللّغات التي يمكن وصفها دون ربطها بالوظيفة التواصلية، ومعالجتها تتم على مستوى التركيب والدلالة.

- النظريات الثانية: هي التي تأسست على إثرها التداولية، وتقوم على أساس الوظيفة، وأن بنية اللّغات الطبيعية لا تتحدد خصائصها إلاّ من خلال استعمالها، يقول أحمد المتوكل:«إنّ اللّغات الطبيعية بنيات تحدد خصائصها-جزئيا على الأقل- ظروف استعمالها في إطار وظيفتها الأساسية، وظيفة التواصل»[1] وبهذه الرؤية تقدّم المسؤولية للظروف الاستعمالية لتحديد مشكل البنية اللغوية حيث تتلاءم كل بنية لظروف استعمالها، وهو ما تجسّد عند العرب في مقولة:«لكلّ مقام مقال»[2]، وإذا أمكننا اعتبار هذه الفكرة العربية من بين منطلقات التّفكير التداولي الحديث، يوجد إلى جانب ذلك مصادر أخرى من فلسفة ومنطق ولسانيات شكّلت منبع الخطاب وبرؤية حداثية.

إنّ العودة إلى المنبع الفلسفي للتداولية هو عودة إلى فلسفة اللّغة بزعامة كل من فجنشتاين (مؤلف كتاب الفلسفة اللّغوية) الذي قدم فلسفته حول اللّغة العادية، مقابل كل من فريج Frege وروسلRussel (فلاسفة وعلماء رياضيات) الذين اهتمّا بالفلسفة التحليلية، وكانت مصدرا حتميا للفلسفة الأوستينية[3] التي تناول فيها الظواهر التداولية مثل: الأفعال الكلامية، الاستلزام الحواري، والإحالة... فما يميّز هؤلاء الفلاسفة هي نظرتهم المختلفة إلى اللّغة، فقد تجاوزوا بفلسفتهم المشكلة اللّغوية التي تحصرها في حدود البنية، إلى مشكلة اللّغة في حالة استعمال من حيث وصفها أداة للتواصل الاجتماعي واللّغوي، وتجسّد

---

*ونقصد بذلك علم العلامات.

[1] – أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، دار الثقافة، الدار البيضاء١٩٨٥، ص٠٨.

[2] – أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، ط٢، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ص٣٣.

[3] – P. Blanchet, La pragmatique d'Austin à Goffman, Edition Bertrand Lacoste, Paris 1995, p14-15.

اللغة في شكل لعبة يعني احتكامها إلى قواعد مضبوطة، وفي هذا الصدد يمكن الإحالة إلى فجنشتاين*، الذي استبدل مفهوم التواصل بمفهوم التعبير. إنّ التعبير يفضي إلى التأثير في الآخر واللّغة مرتبطة أشد الارتباط بالمواقف التواصلية المحسوسة.

لقد أوضح فجنشتاين مفهوم لعبة اللغة في كتابه الموسوم: "بحث في الفلسفة والمنطق سنة١٩٢١" وأصبح بذلك من ركائز التداولية حديثا، وتأويل الكلام لا يتحقق إلا بالممارسة الفعلية للّغة، وبمعنى آخر فإنّ الألفاظ التي ننطق بها ترتبط أشد الارتباط بمختلف أشكال الحياة ومواقفها، وما تسمح به المواضعات الاجتماعية في حدود الفهم والإفهام[1]، وما تفرضه المصالح التي نصبو إليها من تنظيمات. أما أوستين *J.L.Austin* فقد قيل عنه الكثير من الكلام لاسيما كتابه الموسوم:" كيف ننجز أفعالا بالألفاظ" فهو الذي وضع تعادلا بين بنية الفكر وبنية اللّغة حتى أصبحا شيئا واحدا في نظره، ومعارضته لمبدأ الصدق والخطأ الذي يحكم الجملة عموما عند المناطقة، وبذلك يكون من الأوائل الذين انتهوا إلى دلالة الجملة في اللّغة العادية، فهولا يحصر وظيفتها في الإخبار فقط، إنّما يفضي إلى دلالات أخرى تفهم من السياق، والعرب الأوائل عبروا عن هذه الفكرة في حديثهم المسهب عن الخبر والإنشاء، إلاّ أن أوستين Austin سوى بين " القول والفعل"[2]، بعد أن انطلق من مبدأ التّضاد ثم الترادف النسبي. ولا يختلف بورس J.S.Peirce، في الأسس الفلسفية التي اعتمدها من حيث دراسته للعلامة التي أصبحت تتجاوز مجالها اللّغوي، تجاوز يربط اللّغة بظروف التواصل. لقد ميّز بورس بين التعبير بعدّه نمطا، وبين ما يقابله في أثناء الاستعمال، وبهذا فهو يميّز بين ما هو دلالي وما هو تداولي، فالدلالة يعتبرها دراسة للمؤولات، والتداولية في نظره تهتم بهذه المؤوّلات ولكن من حيث آثارها وبقاياها. أمّا شارل موريسCh.Morris فقد جعل التداولية جزءا من السيميائية، وبذلك تتحدد العلامة من حيث علاقتها بمستخدميها، وهي فكرة تجعل العلامة تتجاوز المجال اللّساني إلى المجال السيميائي. ومن أهداف شارل موريس العلمية تعميم نظرية العلامات لتشمل العلوم الفيزيائية والإنسانية على حدّ سواء، أما دراسة اللّغة فيصرُّ إلى جانب دراسة بنيتها الشكلية على دراسة هذه البنية في علاقتها بالموضوعات المتداولة، وبالأشخاص المستعملين لها، وهو الأمر الذي دافع عنه كارل بوهلر K.Buhler في طرحه الفلسفي، إذ لا يرغب في الوقوف عند البنية النظامية للّغة دون الاهتمام بجانبها الإبلاغي، ففي نظره تحتمل العلامة اللّغوية ثلاثة وظائف:

- الوظيفة التمثيلية: مرتبطة بالأحداث والوقائع الكلامية.
- الوظيفة التعبيرية: مرتبطة بالمرسل.
- الوظيفة الندائية: مرتبطة بالمرسل إليه.

لقد تعددت جهود الفلاسفة بعد أوستين، وتمثّلت في ما قدمه سورل*J. Searle* الذي أعاد النظر في تصنيف الأفعال الكلامية، إلى جانب عدد من المناطقة أمثال جرايس، فريج، كرناب، جوردن، ولاكوف...فكلّ طروحاتهم تفضي إلى مغزى أساس حيث يمكن مقاربة اللّغة الإنسانية فلسفيا وعلميا، ثمّ إنّ الوصول إلى كينونتها وجوهرها يستدعي الإلمام بعناصر خفية مؤولّة تتطلب الذكاء والفطنة والتسلّح بمعارف مختلفة بمعنى شموليّة الخلفية المعرفية/ الموسوعية لفهم القول وما وراء القول،

---

* يعدّ فجنشتاين من الفلاسفة الأوائل الذين نظروا إلى اللّغة في حال استعمال، فقد كانت أعماله مؤسسة منذ البداية على الفلسفة والمنطق، وانتهت في ١٩١٨ بآراء حول تمثيلية للّغة عملا بثنائية الصحة والخطأ في الملفوظات.

[1] – الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٥، مكتبة الخانجي، ج١ ، الكويت ١٩٨٥، ص٧٦.

[2] - J.L.Austin,Quand dire c'est faire, Traduction Française ; Gilles Lane, Edition du Seuil, Paris 1970, p129.

وتجسيدا لهذه الفكرة قام تيار ما بعد البنيويين بالبحث في حقيقة المعنى وذلك في مختلف الأنظمة الفكرية واللّغوية والأدبية والفلسفية، وهو التصور الذي أدّى إلى إثارة قضايا جوهرية مرتبطة بالنص الأدبي والنص الديني والنص الفلسفي. فسواء تعلق الأمر بالفلسفة أو بالدين أو بالأدب، فإن التّصور التداولي الحديث جعل الباحثين ينتقلون في تحليلهم اللّغوي من الكلمة إلى الجملة ثمّ إلى النص. أصبح النص وبالعناية بظروفه المقامية موضوعا للّسانيات، فالجملة لم تعد تهمّ الباحثين بقدر ما تهمهم متتالية من الجمل المنغلقة، الأمر الذي أفضى إلى ما يدعى بلسانيات النص *Linguistique textuelle*، يقول فان ديك:«وبرى علم النص أن مهمته هي أن يصف الجوانب المختلفة لأشكال الاستعمال اللّغوي وأشكال الاتصال...»[1]، فيبدو إذن اهتمام تيار النقد البنيوي بالجانب التبليغي في اللّغة وشروط إنجازها، إلى جانب ما تقدمه لسانيات النص واللّسانيات الوظيفية.

إنّ التداولية التي نتحدث عنها اليوم ناهيك عن المرجعية الفلسفية تحتكم إلى ما قدّمه الشكلانيون الروس ببحثهم في الوظيفة الإنشائية، وما قدّمته المدرسة النسقية التي اهتمت بالوظيفة، فلم تعد الجملة كلمات بقدر ما هي فعل لغوي وموقف إزاء واقع معين. وبالمفهوم الجديد للوظيفة لم يعد المحلّلون اللّسانيون يحدّدون بنية اللّغة من خلال التواصل، وإنّما ظروف التّواصل هي التي تحّدد بنية اللّغة، لأنّ الشّروط التداولية هي التي تحدّد الخصائص التركيبية والصرفية. وبهذا المبدأ يمكن رصد خصائص اللّغات الطبيعية المختلفة أنماطها، ودراسة الجمل للولوج إلى قوالبها وفقا لما يجسّدها من عمليّات ذهنية لدى المخاطب، وبهذا يمكن الحديث عن تنظير خطابي شامل، والوصول إلى خصائص الخطاب الطبيعي مهما كان شكله ونمطه وظروف إنتاجه[2]، فيمكن القول أنّ الاهتمام بالتواصل*Communication* والاستعمال الحقيقي للّغة يشكل الخلفية الثقافية والفكرية التي ارتكزت عليها التداولية، فالاستعمال هو المحدّد الرئيسي لبنية اللّغة التركيبية إلى جانب الظروف المقامية التي تفرض نفسها لا محالة. وإذا كانت للتداولية أهداف تحققها متجاوزة التيّار السوسوري، فإنّ التيار الأوستيني الذي نشط بعد سوسور بعدد من السنوات جعل اللّسانيات التداولية تتّخذ تصورات متعددة، وسمح للباحثين بالحديث عن الميتا-تداولية* *La Méta Pragmatique* التي تشير إلى توظيف الخطاب باعتباره فعلا مرجعيا يتمثّل هدفه في تحديد علاقة العلامات فيما بينها في أثناء الاستعمال دون فصلها عن السياق الذي وردت فيه، فمجال التداولية في اللّسانيات الحديثة غير محصور حصرا تاما نظرا لتنوع المشارب وتعدد المجالات، فقد تبلورت في شكل تصورات منها تصوّر جون سرفوني، وتصوّر هانسون، وتصوّر فرانسواز أرمينكو.

التي انطلقت فرانسواز أرمينكو F.Armengaut في كتابها " المقاربة التداولية" من التمييز بين تداولية اللّغات الشكلية (الصورية)، وتداولية اللّغات الطبيعية، وإنّ نشوء التداولية الأولى في نظرها يعود إلى التوجّه الكانطي في اللّغة، ونظرا لعلاقة هذه التداولية بتحليل فلاسفة اللّغة العادية أمثال هانسون وستلناكر[3]، عالجت علاقة التلفّظ بملفوظه، وعلاقات الجمل بسياقات استعمالها، وهو ما شهدناه عند فجنشتاين وشتراوسن وغيرهما[4]، وتعرضت الجمل في هذا التوجّه إلى تحليلات واهتمامات واسعة، وصلت إلى محاولة الكشف عن حدوس المتخاطبين، وكذا اعتقاداتهم، وما يتشاركون فيه من ميولات

---

[1]– فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسين بحيري، ط١، دار القاهرة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١، ص١١.

[2]– أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، ط، دار الآمان للنشر والتوزيع، الرباط ٢٠٠١، ص ٢٧٦.

- صيغة توسع الصيغة اللسانية المعروفة بالميتا–لغوية Méta Linguistique، وتقوم بإثرائها.

[3]– فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، المغرب١٩٨٦، ص١١–١٢.

[4]– محمود فهمي زيدان: في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٥، ص ٦١–٦٢..

وتصوّرات. بينما اهتمت تداولية اللّغات العادية بالبحوث التي أولت العناية للصفة التعبيرية في اللّغة مما يربطها بالواقع وبالوجود، إذ لا يمكن النظر إليها إلا من خلال كونها أداة للتعبير عن المشكلات الفلسفية والاجتماعية. وإلى جانب تداولية اللّغات الطبيعية واللّغات الشكلية، نجد عند أرمينكو ما عرف بتداولية التلفّظ. التلفظ الذي عدّ صناعة وتبلور في فكرة ألعاب اللّغة لفجنشتاين، ومفهوم أفعال الكلام عند أوستين وسورل، وتداولية الملفوظ *La Pragmatique de l'énoncé* الذي لابدّ أن يكون لشكله دلالة مرتبطة بالشبكة السياقية التي تتكفّل بحبكه. في حين نجد تصور هانسون، الذي ليس إلا تجسيدا للامتدادات التي عرفتها التداولية، فقد هدف هذا الباحث في تصوّره إلى توحيد أجزاء التداولية مستعينا بالسياق وما يمثّله من تعقدات من قسم إلى قسم آخر، فالتداولية عنده درجات أصبحت مشهورة في الدراسات الحديثة. إن تحقق اللّغة في نظر هانسون يرتكز على ثلاثة أنماط، من حيث هي سجّل من الأدلة، ثم عدّها نظاما، وفي الأخير اعتبارها نشاطا، وتصبح في هذه الحال من اهتمامات لسانيات التلفّظ. فالتداولية ربطت معالمها بالمجال الفلسفي الذي قام بتطويرها بإعطائها مفاهيم جديدة، ونشأت على إثر ذلك تداوليات متعدّدة من:

- التداولية وفلسفة الفعل مع أبوستيل Apostel
- التداولية العقلانية مع كاشير Kacher.
- التداولية الاستيراتيجية مع هارمان Hermann
- التداولية العالمية مع هابرماس Abermas
- التداولية الحوارية مع فرنسيس جاك.

وفي المجال اللّساني نشهد لظهور تداوليات:

١ - **التداولية الأصلية**: التداولية في هذا الإطار لا تكمل علم الدلالة، وإنّما تنحدر منه.

٢ - **التداولية المدمجة**: نجدها عند انسكومبر وديكرو، تأسّست على أساس لساني ومتداخلة مع التلفّظ.[1]

٣ - **التداولية المعرفية** P. cognitive : نشأت على أساس مركزي للتفكير، ولا تختصّ بالنّظام اللّساني.

تتأصل جذور التداولية عند جون سرفوني J.Cervoni من خلال وجهة نظر أوسوالد ديكرو صاحب كتاب *Dire et ne pas dire*، فهو يخالف دي سوسور في نظرته إلى اللّغة، فهي عنده مجموعة من الاتّفاقات التي تسمح بالفعل المتبادل بين الأفراد المتخاطبين مما يفضي إلى فرض أنفسهم، وتبادل الأدوار الكلامية. بينما وجهة نظر ألان بروندونر *A.*Berrendonner، فمخالفة لنظرة أوستين فيما يتعلق بفكرة "**القول يعني الفعل**"، إذ بالنسبة إليه القول لا يؤدي إلى أيّ فعل، والإنجاز هو عدم الإنجاز حيث تستخدم الأقوال الإنجازية لإحلال الكلام محل الفعل المادي، فقول: "**أعلن عن افتتاح الجلسة**" ليست إلاّ استبدالا لحركة الجلوس والانطلاق في العمل بصفة كلامية معادلة لتلك الحركة...فقد طوّر بروندونر أفكاره في هذا السياق إلى حدّ عدّ الكلام نقيض العمل أو الفعل، بينما الفعل الوحيد الذي دافع عنه فيتمثل في الحركات الصوتية التي ترافق التلفّظ. وممّا يبدو، فإنّ طروحات بعض اللّسانيين جعلت التداولية غير منسجمة ومتكاملة في نظرية واحدة، وتعاملت معها على أساس أنّها

---

[1] - J.Moeshler, A.Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, Edition du Seuil, Paris1994, p79.

مجموعة من النظريات تنطلق من مبدأ استعمال اللّغة وعلاقتها بمستعمليها، فكشفت عن مباحث متعددة تبلورت على شكل نظريات: نظرية الخطاب، نظرية السياق، نظرية التفاعل، نظرية الحجاج، نظرية التلفّظ، نظرية الأفعال الكلامية... وأخذ السياق بعين الاعتبار يعني إقامة التداولية الصّلة بما جاورها من العلوم من لسانيات، ولسانيات نفسية، ولسانيات اجتماعية، ولسانيات تعليمية، ونحو وظيفي...ومن أسس التداولية إعادة الاعتبار للكلام الذي كان مبعدا في الدراسة اللّسانية عند سوسور. فقد أبعد الكلام مؤقتا نظرا لتعدّده وتنوّعه وتلوّنه، إلى جانب عدم وجود علم يقبل عليه بالدراسة والملاحظة، وبمعنى آخر ترك الكلام جانبا إلى حين إيجاد الإجراءات المنهجية التي تمكن من دراسته نظرا لعدم اتّسامه بالوحدة والانسجام.

لقد اهتمت اللّسانيات البنيوية بزعامة سوسور بدراسة اللّغة باعتباره نظاما دون الاهتمام بالمتكلّم ونواياه وسياق تلفّظه، إلاّ أنّنا لا يمكن أن نحصر التداولية في لسانيات الكلام، فهذا الأمر يضيّق من حدودها ويناقض ما ذكرناه سابقا، ثمّ أنّ اللّغة والكلام متلازمان، لأنّ اللغة لا تتحقق إلاّ على مستوى الكلام وتصطبغ بخصائص الشخص الذي يؤديها، فليس الكلام السوسوري إلاّ مظهرا من مظاهر تحقيق اللّغة في الواقع، يقول خليفة بوجادي:«... ودراسته (يقصد بذلك الكلام) هي دراسة الواقع الفعلي للّغة، والتداخل واضح بينهما، مما يفرض الحاجة إلى دراسة متكاملة، أن نعتدّ بنظام اللّغة دون إلغاء الخصائص الفردية والتمييزية التي تطبعه أثناء الأداء...»[1] ولكن إقرار سوسور بتلازم اللّغة والكلام لا يعني تلازم الدراسة أيضا، فالدارس للّغة يكون بصدد دراسة النّظام وشرح شروطه وقوانينه، فالدراسة تكون لسانية محضة، بينما الدارس للكلام يمكن أن يتبنى الدراسة التداولية باعتبار أنها تدرس استعمال اللّغة الذي يترك أمارات في التواصل.

إنّ التأمل الأوّل في اللّسانيات والتداولية يبرز إشكالية الفصل بينهما، باعتبار التداولية مظهرا من مظاهر اللسانيات، فكل نظرية من النّظريات اللّسانية تتطلب البعد التداولي، وكذا الاستعانة بمعطيات اللّسانيات النفسية والاجتماعية، إلا أنّ أغلب الباحثين يعترفون بتواجد التداولية خارج النظرية اللّسانية عملا بتفرقة تشومسكي بين القدرة والإنجاز.تفرقة لها مقامها الرئيسي في الدراسات الحديثة، فالانجاز الذي أراده تشومسكي ليس إلا ممارسة اللغة في إطار الخلق والإبداع وفق ما يمليه المقام، في حين انكمشت القدرة في تمثيل الرصيد اللغوي الثابت والكائن في أذهان جماعة معينة، وهي الحدود التي توقفت عندها اللسانيات عندما خاضت إشكالية دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها. إنّ مهمة اللسانيات تنحصر في دراسة طرائق التنظيم بين مجموع الأصوات ومجموع المعاني، في حين تتجاوز التداولية إشكالية الشكل والمعنى لطرح قضايا أخرى من قبيل: التضمين، الحجاج، الاستدلال، الافتراض....وكل حالة من هذه الحالات تخضع لشروط ومقتضيات تبرّر ملاءمة شكلها لمعناها، وإذا كانت دراسة الملفوظ تولي العناية لشخصية المتكلّم والسامع، ولما يتميّز به كل منهما من فطنة وذكاء وقوّة ذاكرة ومزاج معين، وهي عوامل لها تأثير كبير في تأدية الأفراد لكلامهم، وذلك يعني الاستعانة بمقولات اللّسانيات النفسية ومعطياتها. أمّا نظيرتها(اللسانيات الاجتماعية)، فتتقاسم مع التداولية الأساس الذي تبنته، فالمكوّن الاجتماعي كان مرفوضا في المدرسة البنيوية عموما ، فنشأتها كانت ردّة فعل في الأساس، والاشتراك المبدئي للمجالين يعني في حقيقة الأمر تداخلهما، من حيث محاولاتهما إبراز أثر العلاقات الاجتماعية بين المشاركين في الخطاب، إضافة إلى معطيات لا تقل أهمية ك: جنسهم، مراتبهم الثقافية والاجتماعية، ميولاتهم...

[1] – خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، ط١، دار الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر ٢٠٠٩، ص١٢٣-١٢٤.

إنّ التداولية حسب ما هو متداول وثيقة الصلة بالعلوم الأخرى، إذ توضحت علاقة الأخذ والعطاء(التأثير والتأثّر)، في حين كان الخطاب كمصطلح أشرنا إليه أكثر من مرّة، محل اهتمام زيليج هاريسZ.Harris الذي تعرض إليه لأول مرة من خلال مقال كتبه في١٩٥٢، أشار فيه إلى امتداد الإجراءات التوزيعية لبعض وحدات الجملة*. إلاّ أنّه مع بداية الستينات تظهر عدّة محاولات تشجع على التفكير في خصوصيات النّص الأدبي(ونقصد بذلك كل ما هو نثر وشعر)، وذلك مع هايمس وقامبرز Hymes et Gumperz، من خلال عملها الموسوم بـ " أثنوغرافيا التواصل" في١٩٦٤، إلى جانب التحليل الحواري لقارفنكلGarfinkel(١٩٦٧)، وكل التطوّرات الحاصلة في الاتّجاه التداولي الحديث ونظريات التلفّظ، وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى جهود كل من ميشال فوكوM. Foucault في دراسة الأشكال التلفظيّة، وجهود ميخائيل باختين في دراسة أنواع الخطاب والبعد الحواري لعملية التخاطب[1]. وإن وجد الخطاب أسسه (المتفق عليها) في الدرس اللساني، ذلك من حيث اعتباره كلاما بالمفهوم السوسوري، فليس حال التداولية التي تعاني من مشكلة المرجعية، فهي التي تصف الذاتية والعلاقة بين الذوات المجسدة عن طريق الكلام(المتكلم والمتلقي)، ففوكو يرى في الملفوظ مواقع من الذاتية غير المفصولة عن مقاصد المتكلمين، مثلما يضع الملفوظات ضمن الشروط المادية ونمط ظهورها، وزمانها...فمفهوم الخطاب لا يمكن فصله عن مفهوم اللّغة إلاّ أنّ اللّغة الخطابية وبصورة دقيقة تمتاز بتلك الخصائص التي تختلف بها عن مفهوم اللّغة[2]، ثم إنّ مرجعية كل من اللّغة والخطاب لا تنحصر في الذات أو في المؤسسة، وإنّما وجودها يوحي بمعالم وخلفيات مختلفة، فمفهوم الخطاب عند هذا الفيلسوف لا يتأسس على أصول ألسنية أو منطقية، ولكنّ على ما دعاه فوكو بالمنطوقات التي تشكل منظومات منطوقية.

لقد اهتمت التداولية بالتأثيرات التي تحدثها بعض الوسائط التواصلية(مثل ما تؤثّر به الكتابة على الممارسة اللّغوية)، فهو حديث عن الآثار والأمارات التي يتركها الخطاب في الملتقى(الطرف الآخر)، وبهذا يبدو أن المقاربة التداولية ومقاربة ميشال فوكو لا تقعان في نفس المستوى، حيث إنّ التداولية تحلّ كيفية استعمال الإمكانات اللّغوية في الممارسات الكلامية حتى تحيل على أشياء، وتعبّر عن مقاصد، ثم خلق علاقات بين الذوات. أمّا الحفرية اللّغوية التي يبحث عنها فوكو تهدف إلى شرح كيفية إنتاج الملفوظات تاريخيا، وتحديد الأشياء التي تقوم بإبرازها، والمواقع الذاتية التي تغطيها، والتشكيلات التخاطبية التي تدخل ضمنها، وكأن التداولية تتحدد في مستوى أصغر (تفسير الممارسة الكلامية باعتبارها حدثا)، بينما يتحدث فوكو عن مجموعات أكبر بمعنى لمّ الملفوظات في مجموعات كبيرة، وهنا تمتزج المستويات التي تشكل الميدان المشترك بين المقاربتين، إذ يحال إلى بساطة اللّغة اليومية، وإحصاء الأشكال الأدبية. لقد ركّزت التداولية إذن على التفاعلات اليومية، في حين ركزت الحفريات

---

*تعود الجذور الأولى لتحليل الخطاب إلى التمييز الذي وضعه دي سوسور بين اللغة والكلام، ورغم اعتباره الكلام نشاطا فرديا لا يمكن دراسته دراسة موضوعية دقيقة، وأرجأه إلى حين إيجاد الإجراءات اللازمة لتحليله، فقد أبعده من ال دراسة اللسانية ولم يهمله إهمالا مطلقا، والدليل على ذلك حديثه عن لسانيات الكلام مقابل لسانيات اللغة . ثمّ إن تأثير الشكلانيين الروس أدى إلى تأسيس جديد للتحليل الأدبي، ومدرسة جنيف صمدت إلى غاية الخمسينات حيث ظهر تيار يهتم بالكلام وتعارض الوظيفة التبليغية لتستبدلها بالوظيفة التعبيرية المرتبطة بالظواهر الانفعالية التأثيرية، الذاتية والفردية .

1- D. Mainguenau, P.Charaudeau, Dictionnaire d'analyse du discours, Editions du seuil, Paris 2002, P 41.

٢– عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص " المفهوم– العلاقة– السلطة"، ط ١، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت ٢٠٠٨، ص١٠٤.

اللّغوية على النصوص المعرفية المرتبطة بنصوص أخرى، وهو ما يتبلور في مفهوم التناص[1] من حيث تضمين الفعل اللّغوي والعلاقات الخطابية في النصوص المكتوبة. وبالتالي يتمظهر الخطاب على غرار وجهة نظر فوكو كمجال أو تخصص يهتم بدراسة اللّغة كنشاط متجذّر في سياق معين، والاستعانة بالنصوص الأخرى لإبراز الدلالة يعد أيضا سياقا، وهنا تظهر غايات استعمال اللّغة التي سوف تتنوّع من اجتماعية، وتعبيرية، ومرجعية، وانفعالية...إن التداولية عالجت الخطاب بإجراءات لم تكن معروفة في الدرس البنوي، إلاّ أنّه من الصعب حدّها بحدود واضحة، فقد وقعت في مفترق الأبحاث الفلسفية واللّسانية، ورغم عدم الاستقرار والثبات، حاولت التداولية الإجابة عن أسئلة لم تطرحها الدراسات السابقة من قبل، وهو الأمر الذي مكّنها من فرض وجودها ومكّنها في الآن ذاته من التطوّر والتوسع. وهو ما جعل الأسئلة المطروحة بعد المدرسة البنيوية تجد اعتبارات كثيرة عند أصناف من المفكرين يمكن حصرهم في:

١ - **المناطقة- الفلاسفة**: لقد تشبّث هؤلاء بالجملة التواصلية، وما يتعلق بالجمل التي ننطق بها يوميا وهو ما يدعى ب" اللّغات العادية" كما اهتموا بمشكلة حضور أنا، وأنت...في الخطاب، ومن بين هؤلاء نجد روسل، فريج، وكرناب، ومعالجتهم للإشكالات المطروحة جعلهم يتطرقون للبعد التداولي للخطاب اليومي، أو ما يتعلق بالدور الذي يؤديه المتكلمون في سياق محدد.

٢ - **طبقة اللّسانيين والنفسانيين**: أمثال برلمان وتتيكا، بيير بورديو، أسوالد ديكرو، فهؤلاء اهتموا بالآثار التي يتركها الخطاب في المتخاطبين، والحديث عن الآثار هو حديث عن الأفعال، فهناك علاقة بين الجملة والدلالة.

٣ - **فلاسفة اللّغة العادية**: يمثّلها كل من فجنشتاين، وشتراوسن، يجمع الباحثان بين ثلاثة عناصر أساسية للخطاب وهي: الجملة والدلالة والاستعمال.

إنّ آراء هؤلاء الباحثين جميعا على اختلاف مشاربهم وخلفياتهم المعرفية ترمي إلى الإلمام بالخطاب، وتحديده تحديدا دقيقا، وهو الأمر الذي لم ينجح فيه كثيرون، فلقد حدث التباس في مفهوم الخطاب، إذ لم يجد له الباحثون أي مرادف في معظم اللّغات كالانجليزية والجرمانية(اللغات غير الرومانية)، والسبب في عدم تحديد المفهوم يعود حسب بعض الباحثين إلى وقوع الخطاب خارج الثنائية السوسورية (اللّغة والكلام)، وخارج ثنائية نعوم تشومسكي (القدرة والانجاز) فضلا عن ذلك فإنّ كل من سوسور ويامسلاف لم يقدّما تحديدا دقيقا وإجرائيا للخطاب[2]، وربما هي حتمية بديهية، نظرا لكون سوسور لم يستحضر كلمة "خطاب" ولو لمرة في محاضراته.

لقد وصف إدراك الخطاب على أساس أنّه الحد الفاصل بين اللّغة والكلام، وربما جاء الخطاب لنقض الثنائيات بمنظور هرمان باري(ترجمة محمد أسيداه) سواء تعلق الأمر بثنائية اللغة والكلام(سوسور) أو القدرة والانجاز(تشومسكي) أو التعبير والمحتوى(يمسلاف). والحديث عن حدود الخطاب فيما يخص النظرية اللسانية والبنية النحوية حديث عن عدم تمكن الباحثين من إيجادها، أو على الأقل رسمها، فمارتيني A. Martinet من المدرسة الوظيفية بلغ به الاعتقاد بأنّ الخطاب والجملة متساويان في مكوناتهما وهذا دون النظر إلى ما يمكن أن تقدمه كل من الملكة اللّغوية(باعتبارها القدرة الاجتماعية والمعرفية على الإنتاج اللغوي)، والتأويل للتحديد الابستمولوجي للخطاب. ويبدو أنّ اللسانيات الوظيفية تناست التفرقة الأساسية التي

١- محمد عزّام: النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١، ص٢٨.

٢- هرمان باري: الخطاب، ترجمة محمد أسيداه، في نوافذ ٣٤، ديسمبر ٢٠٠٥، ص٨٨.

وضعتها مدرسة براغ بين علم الأصوات وعلم الأصوات الوظيفي، فقد درسوا الجملة انطلاقا من مفهوم التواصل، وحتى إن وجدنا في الفصل الرابع من كتابElément De Linguistique Générale لأندري مارتيني تحليلا للملفوظات، فلم تنطلق من تحديد ماهية الخطاب وإنما من المفهوم التواصلي للغة. ثم أنّ ما يؤخذ على هذا التوجه اللساني هو دراسة اللغة في مستوياتها الجزئية الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، مما يفقدها طابعها التواصلي، وهو الأمر الذي استدركته المدرسة السياقية-بزعامة فيرث- التي دعت إلى عدم إغفال البعد الاجتماعي والنفسي والثقافي، فاللغة في نظرها ظاهرة سيميائية واجتماعية.

إن النظرة الفاحصة في النظريات اللسانية تؤكد عدم تطلع بعضها إلى مصطلح "الخطاب" ولكن المنحى الوظيفي الذي كشفنا عنه مع سوسور F.Dessaussure وأندري مارتيني وفيرثFirth. سمح بإنشاء علم يدعى بالنحو الوظيفي الذي ينظر إلى اللسانيات من حيث هي وصف للقدرة التواصلية لدى المتكلم والمستمع، ويتحدد عند سيمون ديك بقوله:«على النحو الوظيفي أن يستكشف خصائص العبارات اللغوية المرتبطة بكيفية استعمال هذه العبارات، وأن يتم الاستكشاف في إطار علاقة هذه الخصائص بالقواعد والمبادئ التي تحكم التواصل اللغوي. يعني هذا أنه يجب ألاّ نتعامل مع العبارات اللغوية على أساس أنها منعزلة بل على أساس أنها وسائل يستخدمها المتكلم لإبلاغ معنى معين في إطار سياق تحدده العبارات السابقة وموقف تحدده الوسائط لموقف التخاطب.»[1]وهو ما يتبلور في مصطلح الكفاية التداولية بمفهوم أحمد المتوكل، إلا أنّ هذه الكفاية تتحدّد في القدرة على توجيه العقل نحو الأشياء، أي ما يتبلور في مفهوم القصدية، التي أضحت مبحثا قيّما في تحديد الأبعاد التداولية للأقوال والعبارات.

القصدية ومفاهيمها

في معاجم اللغة العربية نجد: قصد الرجل وقصد له: مشى إليه، ووجّه إليه - قصده: نحا نحوه- وأقصدني إليك الأمر:أي حملني على إتيانك_ والقاصد في الكنيسة هو الرّسول الذي يرسله البابا إلى تابعيها نائبا عنه_ والقصد :الأَمّ والاعتماد_القصد:استقامة الطريق_المقصد:المكان الذي يقصد وقد وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى:((**وعلى الله قصد السبيل ومنها جائر ولو شاء الله لهداكم أجمعين**))[2]، أي على الله بيان قصد السبيل وهو الإسلام، وقصد السبيل استعانة الطريق، يقال طريق قاصد أي يؤدي إلى مطلوب (تفسير القرطبي). ونجد الدكتور طه عبد الرحمان يجعل من القصد مرادفا للحجة قائلا:«اللفظ العربي"حج" يفيد"قصد"، فتكون كل حجّة بمثابة حَجَّة، ولما كانت القصدية هي التي تسند للقول قيمة الفعل، اتضح أنّ أوصاف الفعل ممثل بأجلى مظاهره في الحجة الموجهة"»[3]، أما في اللغة الأجنبيةIntentionnalité، فاللفظة مشتقة من الكلمة اللاتينيةIntendo أوIntentio ، وتعني الشدّ والمدّ أو التوجّه نحو، ثم استخدمه الفلاسفة المتأخرون في القرنين الثالث عشر والرابع عشر ليدل على المفهوم Concept ، وتستخدم الكلمة للتعبير عن(التوجه نحو)، فالقصدية بالمنظور الفلسفي هي توجه الوعي نحو موضوعه أو العلاقة التي تربط الوعي بمضمون ظاهرة ما[4]، بمعنى قدرة العقل على توجيه ذاته نحو الموجودات في الواقع، يقول سورل:"القصدية هي تلك الخاصية للكثير من الحالات والحوادث العقلية التي تتجه عن

---

[1]– سيمون ديك : نقلا عن أحمد المتوكل، المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، الأصول والامتداد، دار الأمان، مطبعة الكرامة، الرباط ٢٠٠٦، ص٦٤.

[2] - سورة النحل الآية"٩"

[3]–طه، عبد الرحمان، التواصل والحجاج، سلسلة الدروس الافتتاحية (الدرس العاشر)، مطبعة المعارف،كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط، ص١٠.

[4]– نادية بونتقة، فلسفة إدموند هسرل: نظرية الرد الفينولوجي، الطبعة٢، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠١١، ص٩٥.

طريقها إلى الأشياء أو تدور حولها أو تعلق بها، فتضم ظواهر عقلية كثيرة، كالحبّ والأمل والرغبة والتذكر والخوف وغيرها"[1]، ويدافع الفلاسفة عن أنّ منتج النصّ إنّما يقصد من "منطوق النصّ" إحداث تأثيرات على جمهور ما من خلال التعريف على مقصده.

يشير مصطلح القصدية بالمعنى الأوسع إلى جميع الطرق، التي يتّخذها منتجو النصّوص في استغلال نصوصهم من أجل بلوغ مقاصدهم، وتحقيق أهدافهم، وقد خُصّص قدر كبير من البحث في مختلف المجالات المعرفية كعلم الاجتماع وعلم النصّ والفلسفة لدراستها،على اختلاف النصّوص من ميدان لآخر، وليس من الحكمة أن نمرّ إلى البحث عن مفهوم القصدية في الدراسات الحديثة، وما توصلت إليه النظريات الغربية، دون أن نعرج على إسهامات العرب في تحديد هذا المفهوم، ويكفي أن نعرف أنّ انطلاقتهم في دراسة النصّوص القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة كان بهدف فهم مقاصد الشريعة، ورغم أنهم لم يفردوا لهذا المفهوم أبوابا بعينها،إلا أنهم أدركوا أهميتها، قال ابن القيم الجوزية: "قاعدة الشريعة لايجوز هدمها،لأن المقاصد والاعتقادات معتبرة في التصرفات والعبارات،كما هي معتبرة في التقرّبات والعبادات،فالقصد والنية والاعتقاد يجعل الشيء حلالا أو حراما،وصحيحا أوفاسدا، وطاعة أو معصية"[2]. إنّ اللغة في بعض أحكام الشريعة أداة أساسية للكشف عن المقاصد، واشتراطها يعد أساسيا في قبول أو بطلان بعض العبادات أو المعاملات. فالذي يعتنق الإسلام مثلا لا بد له من نطق الشهادتين وهو دليل على نيّة الالتزام بتعاليم هذا الدين، ويقال ذلك على بعض العبادات والعقود كالزواج والطلاق والبيوع وغيرها مما لا ينجز إلا بفعل التلفظ المصحوب بقصد.

أما في الدراسات اللغوية والبلاغية والفلسفية، فقد ركز عليها الجاحظ والسكاكي والخفاجي وابن خلدون في دراساتهم للأحوال والمقاصد، فكانت أساسا للتعقيد وبناء الأحكام والنظريات، وخير دليل على ذلك الجرجاني، الذي اتخذ من القصدية محورا لبناء نظرية النظم. كما أدرك ابن جنّي هذا المعنى، فراح يستجلي خصائص اللغة العربية، ويبين حكمتها وجماليتها في كتاب الخصائص، يقول:"وكلام العرب كثير الانحرافات ولطيف المقاصد والجهات،وأعذب ما فيه تلفته وتثنيه"[3] ، فيبدو أنّ ابن جنّي واع بخصائص اللغة والشّعرية منها بالخصوص.

شكّل مصطلح القصدية محور الدّراسات الحديثة في مجال تحليل النصّوص وفهم الكلام، فقد تناوله الفلاسفة في نظرية الاستعمال اللغة، وقام بتعميقه "أوستن" ومن بعده تلميذه"سورل". ظهر هذا المصطلح كمفهوم فلسفي من خلال الفلسفة الظاهراتية (الفينومنولوجيا)، التي ارتقى بها"إيدموند هوسرلHUSSERL ١٨٥٩١٩٣٨ ، حيث بحث في العلاقة بين العقل وبين الموجودات، فالمعرفة الحقيقية للعالم لا تأتي بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الظاهر، وإنّما بتحليل الذات نفسها بالتعرف على العالم، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهرPHENOMENA، فالوعي لا يكون مستقلا وإنما هو وعي بشيء ما[4].إنّ الظواهر تتميز عن بعضها بعضا، وإن تشابهت في المادة المكونة لها، والاختلاف بين صور الظواهر هو

---

[١] – واشن دلال، القصدية من فلسفة العقل إلى فلسفة اللغة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد٦، جامعة بسكرة، الجزائر ٢٠١٠، ص.٥

[٢] – ابن قيم الجوزية، إعلام الموقعين عن ربّ العالمين، حقّقه وفصّله وضبط غرائبه وعلّق حواشيه محمد محي الدّين عبد الحميد، ج ٣، ص١٠٧–١٠٨. نقلا عن عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط١، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان ٢٠٠٤، ص١٨٦.

[٣].– الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الطبعة الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦. نقلا عن محمد مشبال، حكمة اللغة العربية www.fikrwanakd.aljariabed.net

[٤]– نادية بونتقة، فلسفة إيدموند هسرل:نظرية الرد الفينولوجي، ص٩٥.

محل الإشكال، أوجد هوسرل أهم مفهوم تستند إليه نظريته وهو مفهوم القصدية أو الطابع القصدي للوعي، وبواسطته أو العلاقة بين الوعي والوجود[1] ، فلا يمكن أن نسمي الوعي وعيا إلا بإحالته إلى شيء أو موضوع معين، كما لا يمكن وصف أفعال الوعي بأنها واعية إلا باندماجها مع موضوعاتها، ولا يوجد فكر دون موضوع التفيكر فيه، وبالتالي فإنّ العلاقة بين الوعي والموضوعات علاقة ارتباط مباشر وليست مستقلة عنه، ولا تتحقق القصدية إلا بالتوحيد بين ما هو "ذاتي" وما هو "موضوعي"[2].كان لهذه الفلسفة أهمية كبيرة، فقد أفرزت عدة نظريات أشهرها:نظرية جرايس المعروفة ب بالاستلزام الحواري ونظرية الأفعال الكلامية التي وضع أسسها أوستن وطورها تلميذه سورل.

يرتكز بحث جرايس الموسوم ب"المنطق والحوار" على المرسل، الذي يعبر عن قصده مع ضمان قدرة المرسل إليه على تأويله وفهمه، طبقا لما أسماه بمبدأ التعاون بين طرفي الحوار يصل كل منهما إلى إدراك قصد الآخر، وقد صاغه على النحو التالي:ليكن إسهامك في الحوار بالقدر الذي يتطلبه السياق، وبما يتوافق مع القدر المتعارف عليه أو الاتجاه الذي يجري فيه ذالك الحوار، وقد فرع عنه عدد من القواعد الأساسية هي:

_قاعدة الكم:لتكن إفادتك للمخاطب على قدر حاجته من غير زيادة ولا نقصان.

_قانون الهيئة أو الجهة:احترز من الغموض والإطناب والاضطراب.

_قاعدة العلاقة أو المناسبة:لتراع المناسبة في الكلام.

_قاعدة الكيف:لاتذكر إلا ما تعلم صدقه أو تقدر على إثباته.

وتحت كل قاعدة أدرج مجموعة من التوصيات، اعتبرها كفيلة بنقل المعنى، وتسيير المحادثات نحو الإفهام، وتحقيق الهدف المشترك، وهنا نلمس أن للعلاقة بين المتخاطبين دورا أساسيا في مراعاة القواعد أو خرقها عند التلفظ بالخطاب، والتركيز على المعنى كما يقصده المرسل،وما ينتج عنه من خطابات متنوعة[3]، رغم أنّ جرايس لم يعرض طريقة تعامل المتخاطبين بالتّفصيل، وذلك لتركيزه على تفسير وتبرير عدم تطابق المعنى المنطوق لدلالة الخطاب المنطقية، أو ما عُرف بالاستلزام الحواري، الذي يستدعي الرّكون إلى هذه القواعد الحوارية وما يتطلّبه من تعاون.

إنّ أبلغ ما تأثر به علماء اللغة هو المدخل الفلسفي، الذي صرف كل الجهود إلى مسألة كيفية الربط بين المقاصد من جهة وبين معنى المنطوقات وشكل إخراجها من جهة أخرى، وقد اقترح "سورل"-كما أسلفنا-إدخال تعديلات على الوصف الذي قدمه "جرايس" للمعنى و المقاصد، معتمدا على ما توصل إليه أستاذه"أوستن" في تطوير نظرية أفعال الكلام، أي الأفعال التي يؤديها منطوق النص عرفا أو قصدا. لقد ربط سيرل قصدية الأفعال العقلية بقصدية الأفعال الكلامية، ففي كتابه (القصدية) أكّد أنّ:"بعض الحالات والحوادث العقلية وليس جميعها تملك قصدية، فاعتقادي ورغباتي لابد من أن تكون دائما حول شيء ما، ولكن عصبيتي وقلقي لا يكون بهذه الطريقة حول شيء ما، فما كان منها موحيا فهو ذا قصد وما لم يكن موحيا فلا يملك قصدية أبدا"[4]. وانطلاقا من القصدية العقلية فسّر سورل قصدية الأفعال الكلامية. فقصدية اللغة حسبه هي قدرة الأفعال الكلامية

---

[1] المرجع نفسه، ص٩٦.

[2] – المرجع السابق، ص٩٦.

[3] – عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط١، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان ٢٠٠٤، ص٩٦.

[4] –واشن دلال، القصدية من فلسفة العقل إلى فلسفة اللغة ،ص١٨.

على تمثيل الأشياء في العالم عن طريق حالات عقلية، يقول:"إليك المفتاح لفهم المعنى:المعنى صورة من القصدية المشتقة والقصدية الأصلية أو الباطنية لتفكير المتكلم تنتقل إلى الكلمات والجمل والعلامات وهلم جرا، ومن غير القصدية فإن ما نسمعه لا يعدو أن يكون مجرد لغو أو موجات صوتية أو حبرا على ورق لا عبرة منه"[1].كانت جهوده سورل اللغوية والفلسفية مركّزة على الإجابة عن إشكاليات أثرت نظرية الأفعال الكلامية، وقد ألف كتابا تحت هذا العنوان، فالمشكلة عنده ليست كيف تكون المعرفة ممكنة؟ أو ما الذي يمكن أن نعرفه؟ وإنما:كيف نحلّل العقل؟وكيف نفهم الوعي والقصدية؟وهل ترتبط قصدية العقل بقصدية اللغة؟وكيف نمثل الأشياء بواسطة الكلمات أو الجمل؟ وعليه فقد بني أوستين نظريته على ثلاثة عناصر أساسية هي:

١/**فعل القول:** يراد به إطلاق ألفاظ في جمل مفيدة وسليمة التراكيب وتحمل في طياتها حمولة قضوية وإخبارية، وبالتالي تشتمل على مستوى صوتي وتركيبي ودلالي.

٢/**الفعل الإنجازي المتضمن في القول:** وهو الفعل الإنجازي الذي يحدد الغرض المقصود بالقول، قد لا يدل هذا العنصر على دلالة مباشرة بل يفيد معنى إنجازيا آخر غير مباشر يحدده السياق.

٣/**الفعل التأثيري الناتج عن القول:**أي ما ينتج عن القول من آثار لدى المتلقي إثر فعل القول(إقناع،إرشاد،توجيه، تضليل...)[2].

يتضح لنا أنّ الفعل الإنجازي يرتبط بالمرسل و الفعل التأثيري مرتبط بالمتلقي، أما فعل القول فهو المفتاح، الذي لابد منه للكشف عن المقاصد، وتنوع الأفعال الكلامية محكوم بقصد المرسل بالدرجة الأولى من خلال الملائمة بين الشكل اللغوي المناسب وبين العناصر السياقية، ولا يمكن أن يكون المعنى الحرفي للغة هو المعنى الوحيد للخطاب. وحسب تصنيف جرايس وجب التمييز بين العلامات ذات الدلالة الطبيعية والعلامات ذات الدلالة المقصودة:

العلامة ذات المعنى الطبيعي:رغم كونها تحمل معنى لكن القصد لا يتدخل في تحديده مثل علامة الدخان التي تدل على وجود النار.

العلامة ذات المعنى المقصود:لا يتحدد معناها إلا من خلال قصد المرسل، ويتجلى بذلك ارتباط القصد بالعلامة عند الاستعمال، فهو يتدخل في تصنيفها من حيث الخلو من المعنى لتصبح ذات معنى.فالدخان الدال على وجود النار قد يفهم منه مقاصد كثيرة كالإرشاد أو الكرم، أو غيرها..

من هذه الزاوية تناول نظرية أصحاب نظرية الأفعال الكلامية المقصد ودوره في التفريق بين الفعل التعبيري والقوة الغرضية للأفعال، فقد يتلفظ المتكلم بمفردات ذات دلالة وبنى حرفية صحيحة نحويا إلا أنها لا تنجز فعلا ولا تحدد قوته إلا إذا صاحبها قصد ما. وهو الأمر، الذي سمح للتّداولية بالنّشوء والتّطوّر، حيث أثارت بأدواتها وآلياتها المنهجية إشكالية استعمال اللغة في سياق معيّن وبالعناية بالتركيب والدّلالة.

---

[1] – المرجع السابق،ص٢٤.

[2] – جميل حمداوي، من البلاغة الكلاسيكية والبلاغة الجديدة، شبكة الألوكة، ص ٣٠. الرابط هو : www.alukah.net، تاريخ النّشر هو : ٢٣-١٠-٢٠١٣.

جاءت التداولية لتهتم بمختلف الأسئلة الهامة والإشكالات الجوهرية التي تمسّ نصوصا متنوعة، ومنها النص الأدبي بخصوصياته المتميزة، فظهور كتاب "المقاربة التداولية ١٩٨٦، وكتاب الوظائف التداولية في اللغة العربية لأحمد المتوكل ١٩٨٥ فتح العديد من الآفاق المنهجية لتحليل الخطاب. والعودة إلى كتاب "المقاربة التداولية" لفرنسواز أرمينكو هي عودة إلى مرجعية التداولية، فهذه الباحثة تعدّ من بين كثير من الباحثين الذين أسهبوا في المرجعية الفلسفية للتداولية، وإن أطنبت كثيرا في هذا المجال، وعادت خطوات كبيرة نحو الوراء بحثا عما يؤسس للتداولية – هذا العلم الجديد- من جذور فلسفية (فلسفة تحليلية، فلسفة اللغات الطبيعية...)، إلا أنّ ذلك الإسهاب كله لا يخدم العمل اللغوي إلا بنسبة قليلة جدا. والعودة إلى كتاب أحمد المتوكل الموسوم بـ "الوظائف التداولية"، هي عودة إلى الإسهام التداولي النحوي، ولا يمس الحقل الأدبي مباشرة، ولكن هذه التداولية التي يمكن أن نطلق عليها بالتداولية النحوية تسمح بتكوين أفق جوهري في المقاربة التداولية الحالية، علما أنّ مكونات كل خطاب أدبي تحيل على مرجعيات اجتماعية وفلسفية، ورصيد ثقافي محدد، وعلاقات ذاتية تارة وموضوعية تارة أخرى، وبهذه المكونات يمكن للخطاب الأدبي أن يلم بكل العناصر التداولية.

إنّ الإلمام بجميع العناصر يعني في حقيقة الأمر اعتبار التداولية منهجا أو نظرية تحتكم إلى عناصر وأفكار مترابطة تعمل وفق منطق منسجم، وذلك على غرار بعض الباحثين الذين يبحثون في هذا المجال ولكن على أساس التجزئة، والعكوف على فكرة واحدة دون غيرها، فالأفكار التداولية (ونقصد بذلك مباحثها) يجب أن توضع في منظومة تراعي سيرورة البحث التداولي بمعنى مراعاة تسلسل المسائل وتتالي الأفكار قصد الإلمام بكل الظواهر ومن جميع الجوانب، ثم يجب أن نفهم أن ما يناسب نصا قد لا يناسب نصا آخر، فمثلا النص الأدبي بخصوصياته المتميزة(الخيال والمجاز) قد نلحظ فيه تكرارا أو إطنابا، وهي ظواهر يصر عليها الكاتب حينا نظرا لما تمليه الضرورة الأدبية، قد لا نجد ما يلائمها من مبادئ جرايس من مبدأ الكم الذي يفرض على المتكلم أن يقول ما هو ضروري دون الإكثار أو الزيادة ومبدأ الأسلوب الذي يفرض على المتكلم تجنب الإبهام واللبس والإطناب. إنّ التداولية حقا هي خطاب ما بعد الحداثة، ولكن يجب أن نأخذ معالمها بحذر حتى لا نغيب الأفكار على حساب الجمل اللغوية، ثم إنّ ما أخذناه عن التداولية باللغة العربية ليس إلا وليد الترجمة وبعض المؤلفات العربية التي اتسمت بالوضوح والبساطة مقارنة بالأولى. ولكن أغلب الملاحظات تقول أنّ الدراسات التداولية عند العرب تحاول إجبار التراث على الاعتراف بتداوليته، فهي دراسة استنطاقية إسقاطية، والنتيجة التي يمكن الوصول إليها هي ملاءمة التراث للتداولية مثلما تأكدت ملاءمة النصوص التراثية للبنيوية في زمن ليس بالبعيد جدا.

وما ينبغي معرفته حتى إن بدت التداولية دراسة سهلة، إنه لا يكفي الوقوف عند ظاهرة واحدة، لأن الوصف التداولي يتطلب تكامل حلقاته وانسجامه، نظرا لطبيعة العلاقات التي تربط بينها. إنه ومن خلال قراءة الكتب المصنفة في المجال التداولي ظهر لنا أنه درس غنّي وثري، وقد جاء لتغطية بعض النقص، وإضافة الجديد في دراسة المعنى، فأكسبه حلة جديدة وحاول الإمساك بأطرافه وإن كانت منزلقة، وشكّل بذلك خطوة جدّ متقدمة في مسار الدرس اللساني، والكتب المؤلفة والمترجمة في هذا المجال متعددة، ولكنها لم تصل إلى ما يميز الدراسة التامة والشاملة، فقد عاب عليها بعض الباحثين ضعف الترتيب وافتقادها للتسلسل المنطقي للأفكار، ورغم هذه النقائص الملاحظة من قبل المختصين إلا أن اللغة العربية شدَت نفسها دائما بالركب الحضاري وتحاول اللحاق به. والتداولية ليست المسألة الأولى أو الأخيرة التي تواجهها اللغة العربية وتتفطن إلى أنها قريبة منها من حيث المنطلقات وبعيدة من حيث التنقيب والتطبيق، إذ لكل لغة حضارتها وخصائصها.

مكتبة البحث:

١. ابن جنّي، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الطبعة الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦. نقلا عن محمد مشبال، حكمة اللغة العربية www.fikrwanakd.aljariabed.net

٢. ابن قيم الجوزية، إعلام الموقعين عن ربّ العالمين، حقّقه وفصّله وضبط غرائبه وعلّق حواشيه محمد محي الدّين عبد الحميد، ج٣، ص١٠٧-١٠٨. نقلا عن عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط١، دار الكتاب الجديد بيروت لبنان ٢٠٠٤.

٣. أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، ط٢، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي.

٤. أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، ط، دار الآمان للنشر والتوزيع، الرباط ٢٠٠١.

٥. أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

٦. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٥، مكتبة الخانجي، ج١، الكويت ١٩٨٥.

٧. جميل حمداوي، من البلاغة الكلاسيكية والبلاغة الجديدة، شبكة الألوكة. الرابط هو: www.alukah.net، تاريخ النّشر هو: ٢٣-٢٠١٣٠.

٨. خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، ط١، دار الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر ٢٠٠٩.

٩. سيمون ديك: نقلا عن أحمد المتوكل، المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، الأصول والامتداد، دار الأمان، مطبعة الكرامة، الرباط ٢٠٠٦.

١٠. طه، عبد الرحمان، التواصل والحجاج، سلسلة الدروس الافتتاحية (الدرس العاشر)، مطبعة المعارف، كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط.

١١. عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط١، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان ٢٠٠٤.

١٢. عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص" المفهوم- العلاقة- السلطة"، ط١، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت ٢٠٠٨.

١٣. فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسين بحيري، ط١، دار القاهرة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١.

١٤. فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، المغرب ١٩٨٦.

١٥. محمد عزّام: النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١.

١٦. محمود فهمي زيدان: في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٥.

١٧. نادية بونتقة، فلسفة إدموند هسرل: نظرية الرد الفينولوجي، الطبعة ٢، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ٢٠١١.

١٨. هرمان باري: الخطاب، ترجمة محمد أسيداه، في نوافذ ٣٤، ديسمبر ٢٠٠٦.

١٩. واشن دلال، القصدية من فلسفة العقل إلى فلسفة اللغة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد ٦، جامعة بسكرة، الجزائر ٢٠١١.

20. P. Blanchet, La pragmatique d'Austin à Goffman, Edition Bertrand Lacoste, Paris 1995.

21. J.L.Austin,Quand dire c'est faire, Traduction Française ; Gilles Lane, Edition du Seuil, Paris 1970.

15. D. Mainguenau, P. Charaudeau, Dictionnaire d'analyse du discours.

الرافعي الفقيه الفيلسوف أو استئناف القول الفلسفي في المغرب الحديث

د.إبراهيم بورشاشن، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين. القنيطرة. المغرب

مقدمة:

لقد أمضني موضوع محمد الرافعي بجملة من الأسئلة التي كانت وما تزال تراودني حول طبيعة نشأة الفكر الفلسفي في المغرب المعاصر، إذ من المعروف والمتداول أن الفلسفة في هذا البلد قد انتهت مع محنة ابن، رشد وغادرت موطنها إلى الضفة الأخرى بعد موته بقليل، ولعل نقل جثمانه من مراكش إلى الأندلس لأكبر دلالة رمزية على ذلك، وأن الذي أعاد تدشين القول الفلسفي في المغرب هو المرحوم محمد عزيز الحبابي، عندما نشر كتابه الأول؛ من الكائن إلى الشخص.

لكن كيف يمكن اعتبار الحبابي كذلك وقد سبقه إلى هذا الضرب من القول رجل أنجبته أزمور في ميدان الفكر، كما قال عبد الله العروي في غربته، الفقيه الفيلسوف محمد الرافعي؟

والقصد من هذا القول هو البحث في طبيعة علاقة ملتبسة للرافعي مع القول الفلسفي، نافس بها الحبابي، لكنها قصرت به عن الريادة الفلسفية في المغرب الحديث، لشروط موضوعية وذاتية أخطأت فقهنا الفيلسوف وحضرت بقوة عند فيلسوف المغرب الأول؛ محمد عزيز الحبابي.

١. خصوصية نشأة الرافعي:

أزمور مهد الرافعي

في هذه المدينة الدكالية، وقبل مائة وثلاثين سنة ولد محمد بن أحمد الرافعي الدكالي البوعزيزي، ولقبه نسبة إلى أولاد رافع بقبيلة أولاد بوعزيز بناحية الجديدة. نشأ يتيما، لكنه وجد في جده لأمه أبا وشيخا ومربيا، فكان أن غرس فيه فضيلة حب العلم؛ فنهل منه في أزمور ومدارس قبيلة أولاد بوعزيز.

وقد كان الرافعي يحكي "عن ازدهار العلم في أزمور، ويذكر أن خزانات كتب حافلة بنفائس الكتب القديمة كان أدركها في أزمور" وقد تمكن من دراسة كتب كانت عزيزة على الناس، ويذكر المختار السوسي من ذلك كتاب "الإنصاف في مسائل الخلاف" الذي ينسبه إلى ابن العربي المعافري، وهو كتاب يذكر السوسي أن لا أحد ذكره غير "الأستاذ الثقة"[1]، كما يسمي الرافعي. ولعله أن يكون الكتاب المنسوب إلى ابن سيد البطليوسي. ثم انتقل الرافعي إلى بادية أزمور ليدرس في مدارسها العتيقة ينهل من العلوم قبل أن ينتقل إلى فاس بجامعة القرويين. بعد هذه الدراسة الأكاديمية، إن صح القول، سيتفرغ الرافعي للمطالعة حيث كان "من أعجب الناس في المطالعة، مع تثبت فيها واستظهار وحفظ"، فتصبح علاقته بالكتاب

---

[1] - المختار السوسي، - مشيخة الإلغيين من الحضريين، مطبعة المعارف الجديدة الطبعة الأولى ٢٠١٠، ص ٢٦٣

علاقة عشق دائم، فقد كان "يطالع كل ما وجده من مختلف كتب الفنون أيا كانت ... فالمطالعة لم يتخرج من سوى مدرستها في فنون شتى"[1]. وقد ساعده على دلك أنه عاش عزبا، عازفا عن الوظائف، ولم يكن له هم في متاع الدنيا[2]. فضلا عن حبه للمناظرة ليستوي عالما يضاهي علماء المغرب الكبار.

شهرة الرافعي

يشهد المختار السوسي في مشيخة الإلغيين على شهرة الرافعي، "الباقعة الجديد" كما يسميه عند أول لقاء به بالجديدة، "ويستتغرب "كيف تتسع شهرة الرجال وكيف يقع الإجماع على رجل نال ما نال"[3]. لكن عبد الهادي بوطالب يقيد هذه الشهرة فيجعلها عند نخبة ضيقة وليس عند علماء المغرب كافة. إذ إن الرافعي قصر جهده العلمي على من يرتاد بيته في الجديدة[4]، فحرم الإشعاع رغم عبقريته. أما شهرة الرافعي فكانت تتراوح بين كونه فقيها تيجانيا وفيلسوفا متفتحا، عند دائرة ضيقة، وبين مثوله أمام محكمة الجن بالسنغال، عند العوام[5]. شهرتان فيهما من المفارقة الكثير ولكنها تدلان معا، في المخيال الاجتماعي، على مكانة الرجل العلمية بين الثقلين.

علاقة الرافعي بمعاصريه:

كان بيت الرافعي مكانه المفضل[6]، إذ فيه استقبل العلماء والمستشرقين الذين كانوا يهبون إليه، لدلك لم ينتفع به معاصروه وخاصة وأنه "انتبذ عن مجالات الدراسة ...فقنع بالهدوء والسكون بالجديدة"[7]. لكن هدا العشق لـ"الجديدة" لم يحل والرافعي والرحلة، فقد كان الرافعي كثير الزيارة لمدينة الرباط حيث اجتمع فيها بالشيخ أبي شعيب الدكالي،[8]، وكانت له معه مراسلات[9]، ويبدو من رسالة العزاء التي أنشاها الرافعي بعد موت شيخ السلفية في المغرب أن فقهنا كان يتحرك في الفضاء العلمي للشيخ، وأنه كان يجد منه السند والدعم[10]. ولعل هذا يفسر لنا إكباره للشيخ محمد عبده

١- المختار السوسي، - مشيخة الإلغيين من الحضريين، مطبعة المعارف الجديدة الطبعة الأولى ٢٠١٠، ص ٢٦٣

٢. المصدر نفسه، ص ٢٦٩

٣- المصدر نفسه، ونفس الصفحة

٤- شيخ فلاسفة المغرب ص ١١

٥٥- يتداول العامة أن الرافعي كان يهوى القنص، فأصاب قنفدا، فأغمي عليه، فلما استعاد وعيه أخبر ع واده بأنه كان يحاكم في بلاد السنغال أمام محكمة الجن، وانه رافع مرافعة برأته من دم القنفد، حيث أبرز أن كل من انتحل صفة ليست هي صفته الحقيقية يقتل شرعا، أنظر شيخ فلاسفة المغرب ص ٤٥

٦- يذكر المختار السوسي أن مسكن الرافعي بالجديدة كان عارية من رجل كريم فقط، مشيخة الإلغيين، ص٢٦٩

٧. مشيخة الإلغيين، المصدر نفسه ونفس الصفحة.

٨. انظر عبد الله الجراري، المحدث الحافظ أبو شعيب الدكالي، الشركة الجديدة للثقافة الطبعة الثانية ١٩٧٩ ص١٤ و شيخ فلاسفة المغرب ص ٤٠. ٤٢

٩٩- شيخ فلاسفة المغرب، صر ٦١

١٠، يقول الرافعي في الرسالة :"ولي أن أقول متحريا، إنكم، كغيركم، المشاركون لي في الأسف والأسى بفقده من هذا العالم، الذي لولا وجود أمثاله، وقل له المثيل والنظير، ما حلا بعيني الإقامة فيه، ولو فواق ناقة ....فما عيشي بعد فقدي لأمثاله بعيش، ولا حياتي بحياة "" شيخ فلاسفة المغرب ص ٩٨.٩٧

أيضا[1]. وإن لم يكن مكبرا لرشيد رضا[2]. كما لقيه بالرباط أكثر من مرة أحمد الزبدي الرباطي، الذي يذكر أن كثيرا من الطلبة الطلبة بالرباط استفادوا من علم الفقيه. الفيلسوف الدكالي[3]. ويذكر محمد السائح نفس الأمر[4]. وأخذ عنه كذلك الأستاذ الأستاذ عبد الرحمن الدكالي، ونعاه بأبيات ذكر فيها انه كان شيخه[5].

لقد تعددت علاقات الرافعي بمعاصريه لكن حديثي هنا سيكون عن علاقة الرافعي الدكالي بالدكتور محمد عزيز الحبابي في شأن الأسبقية الفلسفية في المغرب. مع العلم أن لا أحد لقي شخص الآخر. لكن هذه المقارنة لن تكون هنا إلا عرضا، لأن القصد من هذا القول أن نعرف بشخصية مغمورة في ثقافتنا المغربية، وتكفينا الإحالات اللماحة لرجل طبقت شهرته الآفاق ليستقيم القول العلمي هاهنا.

٢. الرافعي والفلسفة:

الرافعي فقيها و"فيلسوفا":

لقد وُصف الرافعي بأنه "مفكر عظيم وفيلسوف خطير" كما قال صديقه ومعاصره الأستاذ أحمد زياد بن الحسن في الذكرى الأربعينية لوفاته. ووصفه الأستاذ عبد الله الجراري، الذي اجتمع به، بـ"عالم المغرب وفيلسوفه النادرة"[6]. ووصفه المنوني "بالفيلسوف المغربي"[7]. ووصفه ابن الحاج بأنه "العلامة الفيلسوف الشهير"[8]. وسماه صديقه العلامة محمد السائح ب "صاعقة العلم المتكلم الفيلسوف"[9]. وَوُصِف في مقدمة رسالته في مسألة القيام للتعظيم ب"الفيلسوف الكبير"[10]. ووسمته جريدة السعادة، وهي أول جريدة تصدر في المغرب، ب"حامل لواء المنطق والبيان والمعقول والمنقول"[11]. كما وصف ب"الفيلسوف المتكلم"[12]. بل إن الرافعي لما قضى نحبه لم يسمع الناس إلا عن وفاة عالم فيلسوف[13]. فكيف يصح، بعد هذا كله، أن يتسلم غير الرافعي زمام الريادة الفلسفية في المغرب؟ أليس من الإنصاف إعادة الأمور إلى نصابها واعتبار محمد الرافعي مدشنا للقول الفلسفي في المغرب؟.

١ـ مشيخة الإلغيين، مرجع سابق ص ٢٦٤

٢ـ يذكر المختار السوسي أن سبب ذلك يرجع إلى "مضغ الشيخ رضا "بأعراض الصوفية، ويرى أن ما يصدر عن المذكور إنما هو الغيبة وعدم التبصر"، نفس المصدر والصفحة.

٣. احمد زيادي، شيخ فلاسفة المغرب، ص ٣٦

٤ـ شيخ فلاسفة المغرب، ص ٦٣

٥ـ نعم، مات شيخي الرافعي وإنه ـ لركن الهدى يا للهدى قد تثلما ، شيخ فلاسفة المغرب ص ٥٣

٦ـ المحدث الحافظ، مرجع سابق ص ١٤

٧ـ شيخ فلاسفة المغرب، ص ٤٦

٨. شيخ فلاسفة المغرب، ص ٤٦

٩ـ شيخ فلاسفة المغرب ص ٥٩

١٠ـ شيخ فلاسفة المغرب، ص١١٧

١١،، شيخ فلاسفة المغرب، ص ١٠٣

١٢ـ سل النصال ص ٩٧، ذكره أحمد كافي في مقلته عن العلماء المغاربة العزاب ص ٩٧

١٣. شيخ فلاسفة المغرب، ص٧٧

١. الرافعي يكتب عن هيجل:

عندما نقف عند المقالة التي كتبها الرافعي عن هيغل، والتي اختير لها عنوان "ما الذي أفهم من هيغل؟"[1]، نجد فيها كثيرا من المعطيات التي تدلنا على بعض من شخصية هذا الفقيه الفلسفية:

أولها، اهتمامه بالحركية الثقافية الفلسفية في عصره، وهي ما تطرح علينا بعض الأسئلة؛ فالمقالة كما يصرح الرافعي أتت بعد أن "جرى البحث في فلسفة هيغل الألماني الحلولية عن معنى السلب والإيجاب في كلامه". نفهم من هذا أن وسطا ثقافيا مغربيا كانت تهمه فلسفة هيغل ويطرح ما تثيره هذه الفلسفة من إشكالات فكانت مقالة الرافعي جوابا عن هذا السؤال. إن جواب الرافعي كانت له خاصيتين؛ الأولى أنه أجاب "بما كان حاضرا يلوح من خلال كلامه". فالجواب أشبه ما يكون جوابا تلقائيا.

الثاني أن الجواب يعبر عن اقتناع الرافعي بموقفه من هيغل الذي سوف يصفه أولا ب"الحلولي". قبل أن يدمغه ب"الفيلسوف المتعسف المادي الجهول الذي لا يرجو لله وقارا"، معتبرا أن هيغل قد احتذى "حذو اسبينوزا البرتغالي ويخطو خطوه، وينظر إلى أبعد مما نظر إليه"، منتقدا قولهما بوحدة الوجود، حيث "ذهب كلاهما إلى أن الحق، جل جلاله وتعالى عما يقول الظالمون والمعطلون علوا كبيرا،حقيقته قوة طبيعية كلية متصلة بالكون كل اتصال كل قوة طبيعية بمطبوعها، فعالة فيه على الدوام، فعل كل طبيعة بلا شعور ولا إرادة" ومنتقدا قولهما بما سماه "الحبط" أي ردهما النظام والإتقان الملاحظ في الكون إلى كونه فقط "عن مجرد المصادفة".

ولا تستطيع أن تميز في كلام الرافعي بين موقفه وبين مقالة الكونت دي كلارثا التي صرح أنه اعتمد عليها في كتابته عن هيجل، إلا هذه الروح الفقهية التي تخترق المقالة لغة وروحا.

إن القول عن هيغل كان سببه سؤالا "عن معنى السلب والإيجاب" في كلام هيغل، ويذكر الرافعي أنه اعتمد في جوابه، تدقيقا وإمعانا، على كتاب الفيلسوف الاسباني السابق، وهو "كتاب في الحكمة النظرية الباحثة عن حقيقة العقل والإدراك التصوري والتصديقي ومعنى الشعور والانتباه وحقيقة الوجود وطريقة اقتناصه تصورا وحكما" كما يقول هنا، ويقول في مكان آخر إن هذا موضوع الكتاب "الحكمة النظرية الباحثة في حقيقة العقل والإدراك التصوري والتصديق، كما يعالج أبحاثا نفسية عن الشعور والانتباه وحقيقة الوجود".

فما معنى السلب والإيجاب موضوع المقالة؟

ينقل الرافعي عن الفيلسوف الاسباني أن الفلاسفة الأوروبيين يستعملون هذين المعنيين؛ "الإيجاب والسلب في التعلق النسبي الذي يكون بين طرفين"، بحيث تقتضي "كل نسبة طرفين"، وهذه النسبة هي نسبة عامة تتجاوز التأثير والتأثر أو السبب والنتيجة، فيكون الفاعل إيجابا والمفعول به سلبا. ويقدم الرافعي على ذلك أمثلة "مثال ..التعلق الذي بين المدرِك والمدرَك، والمنتبِه والمنتبَه إليه، والعالم والمعلوم، والقادر والمقدور، والمريد والمراد". ويترتب على هذا قضايا أنطلوجية تتعلق بعلاقة الله بالمادة. وإذا كان الرافعي وسم هيغل من قبل ب"الفيلسوف المتعسف المادي الجهول"، فلأنه يذهب أيضا

١- انظر نص المقالة في مجلة الثقافة المغربية العدد ٢١ السنة الخامسة مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر. البيضاء ١٩٨١، بتقديم حسن السائح.

إلى أن الله عنده "مؤثر في الكون كله..و[أن] الكون كله مادة له ...فيسمى بمقتضى هذا موجبا، ومحل تأثيره الذي هو المادة ...موضوعا وسالبا"، و"بتكرار هذا التأثير والمتأثر، والفعل والانفعال"؛ أي بتكرار "الإيجاب والسلب، واستمراره أحقابا طويلة، يتطور الكون وينتقل من حالة إلى حالة، متدرجا في الرقي ....إلى أن يبلغ كل من الصانع والمصنوع غايته في الكمال اللائق به". لكن اسبينوزا، حسب الفيلسوف الاسباني كما ينقل الرافعي، يطلق في " بعض تعاليمه أنه تعالى، مع كونه قوة طبيعية حاكمة على كل القوى التي من جنسها، هو متصف بحياة هي مبدأ كل حياة في كل حي مما ها هنا، وبإرادة وعلم هما الأصلان الأصيلان لما يوجد في الكون من علم وإرادة، إلا أنه تعالى لا يخرج عن كونه قوة طبيعية، واتصاله بالمادة اتصالا حقيقيا على المعهود". ويستنكر الرافعي هذه النتيجة الإسبينوزية قائلا بعد هذا العرض "تعالى ربنا عما لا يليق بجنابه الأقدس".

إن الرافعي وقد عرض بلغة فقهية وحس فلسفي ما بدا له من قول الفيلسوف الاسباني في السلب والإيجاب من خلال هيغل واسبينوزا، ينهي مقالته بما فهمه هو من مذهب هيغل "على ما في العبارات المترجمة لفلسفته من حفاف". كما يقول، وكأن هذا الإسباني قدم مذهبهما بعبارة ضيقة شكلت الضروري الذي لا يتسع لغيره مما يجعل الأمر عليه مستعصيا؛

ماذا فهم الرافعي من هيغل؟ فهم أنه يقول ب "التطور المنطقي" مثل أرسطو ويقول ب"نظرية الخلق المستمر" و"تجدد الخلق كما هو رأي ديكارت" مع أنها ليست من مبتكراته الفلسفية، ونفس هذا المعنى يعبر عنه هيغل "بدوام الحركة والترقي للمطلق" وبقوله إن "العالم لا وجود له من ذاته، بل من خالقه...". وقد عبر هيغل عن الخالق ب "المطلق أو المثال"، ولذا سمى الرافعي مذهب هيغل ب "مذهب المثال الباطني القائل بأن لا وجود للأشياء العالمية إلا في الفكر، وبواسطته"، وينتهي الرافعي إلى خلاصة هيغلية تقول إن "العالم موجود وغير موجود"، بل لأن يكون غير موجود أحرى منه أن يكون موجودا، ويستشهد الرافعي بقول لمالبرانش أن "حقيقة الأشياء الخارجية ليست مؤكدة لنا إلا بالوحي".

الرافعي والمفاهيم الفلسفية :

في التقريظ الذي كتبه الرافعي لكتاب "دليل الحج والسياحة" لصاحبه أحمد الهواري تبرز بعض من شخصية الرافعي الفلسفية، سواء من حيث المفاهيم الموظفة خلال المقالة من مثل "واجب الوجود"، "الكمالات النفسانية"، "الحكمة النظرية"، "الكمال الأول"، "الجوهر العاقل"، "القوة الفكرية"،الماهيات" و"الصور" و"عالم القوة وعالم الفعل" و"الوجود الذهني" و"الوجود الخارجي"، وغيرها من هذه المفاهيم التي أنشأ بها تقريظه. لكن ما يلفت المشتغل بالفلسفة في هذه المقالة هو ما ختمه بها من حديث فلسفي عن ما يميز الإنسان عن غيره من الكائنات وعن دلالة ما يتركه من آثار علمية تدل عليه؛

إن الكتاب الذي ألفه السيد الهواري يكشف أن هذا الرجل يتميز بعقل راجح. وبعد أن يورد الرافعي بعض الأبيات الشعرية التي تشير إلى هذا المعنى وكذا بعض أقوال الحكماء يكتب خاتمة فلسفية يبرز فيها تحقيق ذلك وسره كما يقول؛

إن هذا السر والتحقيق يوجد في "الحكمة النظرية" حيث تتميز الأنواع داخل أجناسها بفصولها المقومة لها، فبهذه الفصول تخرج الأنواع من "حين الإبهام إلى فضاء التفصيل، والتمييز التام عن كل مشارك في الأجزاء الذاتية"، ويترتب عن الكمال الأول لكل كائن طبيعي "آثاره الخاصة به". وبالنسبة للإنسان فقد "أطبق أول النظار عن آخرهم أن لا مميز أكمل

من القوة الفكرية والجوهر العاقل المختص بالإنسان". ويستدلون على ذلك بآثاره "وما خص به من الاستعداد للاتصاف بسائر الفضائل وضدها، وقبول التحلي بآثار الأسماء الحسنى المختلفة المقتضيات والآثار". وما دام الإنسان هو بالروح وليس بالجسم إنسان، فإن آثار الإنسان في "مثال حقيقي تام لصورته العلمية التي هي في الحقيقة حقيقته". وإن "أكمل الآثار عند كملة الرجال وصناديد النظار، هي الآثار العلمية" التي "تفوق كل أثر مادي"، لأن "صاحب الآثار العلمية" ما ينشئه هو مجرد "عن المواد وملابسها". وبالتالي فهو لا يقف عند حد وغاياته لا متناهية، فـ"من هناك يتفنن ويتنوع، ويجول في مجالات لا نهاية لها بل هي أرقى من عالمنا ومدركاتنا، ويأتي منها بالعجائب والغرائب...". وهكذا يخلص الرافعي إلى أنه مادمت "آثار الإنسان دليل عليه، وأكمل الآثار كان من باب العلم والإتقان فيه". فإن رحلة السيد الهواري "جاءت دليلا كاملا وشاهدا محسوسا على ما له من الحظ الأوفر والنصيب الأكبر من حسن الإدراك وحسن البيان"[1].

٣. الرافعي وعلم الفلك:

لم يكن الرافعي محبا للفلسفة فقط، بل كان محبا للعلم أيضا وممارسا له، وبخاصة علم الفلك الذي كان أثيرا عند فلاسفة الإسلام. فقد ناقش الرافعي الشريف الجرجاني في قضية علمية تتعلق بالصواعق والبرق وصرح أن "ما ذكره . الجرجاني .في سبب البرق والصواعق وتكونهما هو خلاف ما ذهب إليه جل علماء الطبيعة من القدماء وخلاف إجماع أهل الفن والحكمة من العصريين، وما يكاد يوجد له دليل ولا في أحط رتبة في الظن اللهم إلا أن يؤول كلامه"[2]. إن الرافعي يتحدث بثقة كبرى في الموضوع لأنه جمع إلى جانب البعد النظري بعدا عمليا عكسه اشتغاله الخاص بعلم الفلك. وقد أهدى السلطان المولى عبد الحفيظ الرافعي إسطرلابا تقديرا له على هذا الاهتمام[3]. فهل بهذا الجمع بين الفلسفة والعلم والفكر النقدي استطاع الرافعي أن يستأنف قولا مغربيا فلسفيا كان قد انتهى من هذا البلد منذ زمن بعيد؟

السمات الفلسفية في شخصية الرافعي:

لقد اجتمعت للرافعي عوامل كثيرة كان من الممكن أن تجعله صاحب الريادة المأمولة.

كان الرافعي يمتاز بأخلاق فلسفية رفيعة.

الرافعي قارئا جيدا:

كان الرافعي قارئا جيدا، إذا كان ابن رشد يحكي عن نفسه أنه ما ترك القراءة سوى ليلتين؛ ليلة وفاة والده وليلة بنائه بأهله، فإنه يحكى عن الرافعي أنه كان لا ينام إلا عند الفجر، يُسْهِره فقط عشقه الكتاب. ويذكر المختار السوسي في مشيخته وهو الذي تتلمذ للرافعي وعرفه عن كثب، أن الرافعي كان قارئا نهما للفلسفة الإسلامية والفلسفة اليونانية، وله في "أحاديثه جولان كثير في رجال الفلسفة الحديثة والقديمة، وقد درس القديمة دراسة وافية. فيسمع منه الجليس عن

---

[1]ـ انظر نص التقريظ في شيخ فلاسفة المغرب ص ١١٠.١٠٣ وهو موسوم ب "ما الحلي إلا زينة لنقصيه، وكان قد نشر بجريدة السعادة العدد ٤٢٣٢ ص١٦ـ ٢٣

. [2].ذكرها موسى أزدي، في مقالته الصغيرة القيمة محمد بن أحمد الرافعي المولود بأزمور حوالي ١٨٨٣ والمتوفى بالجديدة ١٩٤٠ ضمن أعمال ندوة: دكالة تاريخ وفكر التي نظمتها جمعية دكالة مع جامعة شعيب الدكالي بالجديدة ١٩٨٩،

[3]. شيخ فلاسفة المغرب ص٦٧

المشائين والإشراقيين، والفارابي وابن رشد وابن طفيل وابن باجه من الإسلاميين، وعن أرسطو وأفلاطون وسقراط من اليونانيين، ما يقضي بع عجبا، فيسرد ذلك كما يسرد غيره أبواب الإعراب وفرائض الصلاة ومسائل بيوع الآجال والوارثين من الرجال والنساء"[1]. وتتميز الكتب التي قرأها الرافعي بما كان يخطه على هوامشها "من انتقادات وتعليقات ومراجعات وملاحظات وتصويبات واستدراكات وترجيحات وإبطال". ومن أهم الكتب التي كان الرافعي ملازما قراءتها وعليها هوامش بخط يده؛ كتاب العبر لابن خلدون، أمالي القالي، وفيات الأعيان لابن خلكان، كتاب الأغاني للأصبهاني، كتاب نهاية الأرب في فنون الأدب لشهاب الدين النويري، المحلى لابن حزم، المواقف للإيجي، قصة الفلسفة اليونانية وغيرها من الكتب، وبعد أن انفرط عقد مكتبة الرافعي وتفرقت كتبه شذر مدر أصبح التعرف على شخصية هذا الرجل العلمية من الصعوبة بمكان. كما أنه كما يبدو في هذه الكتب أن الكتب الفلسفية تكاد تنعدم في حين أن العقلية الفلسفية التي تميز بها الرافعي وشذ بها عن أقرانه وشف بها عليهم ما كان لها أن تتكون لديه لولا إمعانه في مطالعة النصوص الفلسفية. وما بأيدينا من معطيات لا تكاد تفي بهذا الغرض سوى أنه طالع كتاب الفيلسوف الاسباني الكونت دي كلارثا، وهو كتاب في الميتافريقا يعالج كما يقول الرافعي "الحكمة النظرية الباحثة عن حقيقة العقل والإدراك التصوري والتصديق كما يعالج أبحاثا نفسية عن الشعور والانتباه وحقيقة الوجود"[2]. ويشير صديقه حسن السائح أن الرافعي كان يدرس الفلسفة الغربية دراسة ابستمولوجية معرفية ولم يكن يدرسها إيديولوجيا واختيارا وموقفا[3] . ولكننا نفتقد معطيات هامة عن هذا الجانب مما يجعل من العسير علينا أن نقولا قولا فصلا في هذا السياق.

الرافعي والسؤال:

كان الرافعي محبا للسؤال، يفتتح به ردوده على معارضيه، ويوجهه إلى علماء العصر؛ . ففي رده على كتاب "صفاء المورد، في عدم القيام عند سماع المولد" والذي كتبه الفقيه محمد بن الحسن الحجوي، لما لاحظ أن الناس بفاس عند احتفالهم بمولد الرسول عليه السلام وعند سردهم "المولد الشريف، والوصول إلى ذكر وضع أمه له صلى الله عليه وسلم، ينهض جميع من حضر وقوفا على الأقدام، ويبقى الكل على تلك الحالة مدة ليست بالقصيرة أكثر من مدة الصلاة على الجنازة بكثير". وقد أفتي الحجوي بأن "حكم القيام هو الكراهة، أما طول القيام...[ف] المنع"، وقدم أدلته[4].

قبل أن يرد الرافعي على الحجوي قدم بين يدي مقاله جملة أسئلة : هل القيام لتكريم العظيم مناقض لشيء من مقاصد الشرع الثلاثة أو مكملاتها؟ وإن كان معاكسا للأغراض التي تدعو إليها، جاريا على غير طرائقها، فأي إياها ناقض؟ وكيف وجه مناقضته؟ وما بيان المفسدة التي اشتمل عليها مما يهدم قواعد شيء من تلك المقاصد ضرورية كانت أو حاجية أو تحسينية؟ وأي شيء يدفعه عن الدخول في هذه الأخيرة، ولو بوجه ما؟ وأي ذريعة فتح على المكمل المتعين شرعا للسد والصد عن تورط المهالك، ومزّال الضلالات السحيقة؟ وإن كان منه فتح فيجب البيان لكونها ذريعة ولمرتبتها من الذرائع هل البعد أو القرب أو التوسط أو التجاذب؟ حتى يعرف وجه الاعتبار أو الإلغاء أو الإرسال، وما محلها من الاعتبار وما معه من كل قسم له، لتحدد المراتب، وكون البعض منها متفقا عليه، والبعض مختلفا فيه، والبعض مرسلا جوّانيا،

---

[1] ـ مشيخة الإلغيين، مرجع سابق ص ٢٦٣ ـ ٢٦٤.

[2] . شيخ فلاسفة المغرب ص ٣٥ . ٣٦

[3] ـ شيخ فلاسفة المغرب، ص ٣٩

[4] ـ الحجوي: صفاء المورد في عدم القيام عند سماع المولد ص٣.٢، ذكره احمد زيادي، شيخ فلاسفة المغرب مرجع سابق ص هامش ٣ ص ١١٨

والبعض غريبا في الإرسال؛ بحيث لا اعتبار في جانبه أصلا، ولا إلغاء؟ وهل هذا القيام يمكن أن يستثني من محظورات أبواب التحسين التي قبلت من الاستحسان ما لا يحيط بمجموعه وصف، ولا يأتي عدد على جزئياته، أو لا سبيل لذلك بكل وجه وكل اعتبار؟ وهل المقصود في هذا الحكم الزجري يحصل يقينا أو ظنا أو شكا أو وهما؟ وبتبيين ذلك يتبين جليا ما للأئمة في النظائر...

إن حرص الرافعي على طرح الأسئلة قبل أن يهجم على البحث لدليل على عقلية نظمتها الممارسة الفلسفية. نحن هنا أمام عقل فقيه يبحث عن الحجة "حتى تنقطع معذرة كل معتذر" مع الحرص على "إبداء التعليل لكل بيان بسيطا أو مركبا، ولو على وجه الإخالة"[1]، وهو يعلم أن المسألة التي يطرحها الموضوع "ليست في الأهمية إلى هذا الحد، والواجب الاشتغال بالأعنى فالأعنى"[2]. لكن يبدو أن جواب الرافعي، رغم هذا الإطار الفلسفي، كانت تحكمه مواقف مغرقة في التقليد الاجتماعي لسمك الأطر الاجتماعية. الثقافية التي كان يتحرك داخلها.

الرافعي وعلماء العصر:

كان الرافعي يراسل علماء عصره، ويبعث لهم أسئلة. كان يشبه الشاطبي الذي كان يستشير علماء عصره في كثير من القضايا العلمية، ويطرح عليهم أسئلة. طرح الرافعي على أحمد بن المواز أسئلة ست بمناسبة صدور كتابه "حجة المنذرين، على تنطع المنكرين". كما وجه مثيلا لها إلى الشيخ أبي شعيب الدكالي في الأصول والفقه والحديث والأدب، منها سؤال ألقي على شيخ الإسلام هاتفيا من الجديدة وهو "قولهم أفعل كذا، بحول الله، هل هناك ما يدل له من الشرع"[3]. وكثيرا ما كان يبعث أسئلة لبعض العلماء إلا أنه غالبا لا يحظى بجواب. كانت الأسئلة تدخل في إطار الاهتمام الفقهي. وكان الفقهاء لا يجيبونه، بسبب أنهم كانوا يلمسون منه، كما لا حظ ذلك المختار السوسي، ترفعه عن أفكار هم[4]. أو بسبب "ما كانوا يشمون فيها من ...محاولة التعجيز"[5].

لكن ثقافة الرافعي الفلسفية كانت تسمح له أن يستدرك على من كتب في هذا الإطار حيث إنه لما ظهر كتاب "قصة الفلسفة اليونانية" استدرك على أحمد أمين وزكي نجيب محمود "أشياء هي من صميم الفلسفة الإغريقية" كما لاحظ صديقه احمد زياد.

كما سمحت له هذه الثقافة من التأثير في معاصريه حيث نجد الأستاذ المكي الناصري يكتب نصا عن سقراط، كما كتبا صديقه السائح عن ديكارت، وسيكتب الحجوي، بعد وفاة الرافعي، نصا في التوفيق بين الفلسفة والعلم والدين؛ والذي يجعلني أقوم بهذا الربط أن الأستاذ المكي الناصري كان على صلة بالفيلسوف الدكالي كما يُظْهِر ذلك الجواب الذي أجاب به عن الفتوى التي أرسلها له الناصري فيما يتعلق بصلاة الخسوف. وكان السائح صديق الرافعي المفضل كما كانت للرافعي مناوشات فكرية مع الحجوي.

---

[1] ـ انظر نص الرسالة في الفصل السابع من شيخ فلاسفة المغرب مرجع سابق ص ١١٨. ١٥٤

[2] ـ الرسالة القيام للتعظيم، مرجع سابق ص ١٥٤

[3] ـ شيخ فلاسفة المغرب ص ٨٤

[4] ـ مشيخة الإلغيين، مرجع سابق ص ٢٦٤

[5] ـ شيخ فلاسفة المغرب ص ٨٢

تذوقه للموسيقى :

لا اقصد بالموسيقى هنا الفن الخامس من العلوم الرياضية، إنما أقصد طرب الأستاذ الرافعي للحن الجميل وتذوقه للكلمة الغزلية البليغة على غير عادة الفقهاء. بل إن المختار السوسي أنكر على الفقيه، في حفلة لطرب الملحون، تذوقه للإنشاد، فرد عليه الرافعي بمرافعة علمية جميلة وأنهاه بعتاب رقيق؛ حيث ألقى عليه "درسا في الملحون، وأنه يحمل من المعاني الرقيقة والغزل المستطاب والشعور الحي، ما لا يكون موجودا في منظومات من يزعمون أنهم شعراء بلسان عربي مبين" ثم ذكر له "أسماء شعراء الملحون وأنهم من اغرب الرجال وأدقهم نظرا" ثم شرح له أن "هدا الشعر من بقية الزجل المعروف الذي ذكره ابن خلدون في مقدمته" كما شرح له ما يقوله المنشد الأعمى الذي كان "يحرك رأسه يمينا وشمالا، يتطاول برأسه أمام، يتتبع كيفية إنشاده ...فذكر أبياتا جعل يتفلسف في معناها" ويعاتب المختار السوسي قائلا له "أين دوقك الأدبي؟ أين شاعريتك؟ فإن كنت لا تستحسن هدا المعنى، فإن دلك سيبعث ربا كبيرا مني في دوقك"[1]. فكان الرافعي مثالا يحاكي موقف الفلاسفة من الموسيقى واللحن الجميل والكلمة الرقيقة.

الرافعي، ناقدا، عدلا، ومناظرا.:

كان الرافعي ذا عقلية نقدية، وهي العقلية التي تكونت لديه بسبب إقباله على دراسة العلوم الإسلامية، وكذا على دراسة العلوم العقلية، وانفتاحه على العصر، سواء من خلال متابعاته للصحف والمجلات القادمة من الشرق، أو من خلال استغراقه في مطالعة الكتب من مختلف المشارب العلمية، ومن حبه للمناظرة والحوار.

وكان الرافعي رجلا عدلا. فرغم شخصيته العنيفة التي عرف بها فقد كان منصفا في مواقفه، وهي، عندي، خلق فلسفي اشتهر به من فلاسفة الإسلام؛ ابن رشد. ففي الفتوى التي أفتى بها المكي الناصري نجد الرافعي ينتصر له رغم أن الناصري هاجم في كتابه "إظهار الحقيقة وعلاج الخليقة" الطريقة الصوفية لفقهنا الفيلسوف.

وكان الرافعي مناظرا، فقد ناظر شيخ المختار السوسي الفيلالي في "الشيخ محي الدين بن عربي"، حيث كان الرافعي "يرفع مقامه ويشيد بذكره"[2]، في حين كان الفيلالي "يوصد دونه حتى باب الإسلام بحجج وبراهين من مقالاته تترك الإنسان مشدوها حيران" كما يقول السوسي[3]. كان الرافعي يؤيد قول ابن عربي بوحدة الوجود ويقول إن كل من خطأ ابن عربي من القدماء والمحدثين "لم يفهموا المقصود بها"[4]، وأنه أنفق في فهمها عشرين سنة بعدما تعب ابن عربي في بلورة معانيها، وأن تفهيمها للآخرين ليس بالأمر السهل[5]، لكن الشيخ الفيلالي كان لا يقتنع له برأي ويصر على "تكفيره" لابن عربي.

كما أن مقدمة رسالته في مسألة القيام للتعظيم تدل على شخصية حفية ب"المباحثة والمناقشة" على عادة "سائر النظار ...من لدن صدر الإسلام إلى وقته، ذا صدر رحب في قبول الاختلاف، حيث يأذن لكل من لم يوافق كلامه أن يعرض

---

[1] ـ حول هدا الموقف بين الرجلين يراجع مشيخة الإلغينن ص٢٦٦ و٢٦٧

[2]. مشيخة الإلغيين، مصدر سابق ص ٢٦٤

[3]. المصدر نفسه والصفحة.

[4]. المصدر نفسه والصفحة

[5]ـ المصدر نفسه ص ٢٦٤، يشير ناشر مشيخة الإلغيين إلى أن شيخ الرافعي في إدراكه "ماهية وحدة الوجود" عند محيي بن عربي كان هو محمد التادلي الرباطي، وإن كان الرافعي ينكر دلك، انظر هامش ٠١ صفحة ٢٧٠ من المصدر نفسه.

عنه، ويعلن أن مقصده الأكبر من الكتابة هو"طلب الحق" ليس غير[1]، خاتما رسالته بتواضع الفلاسفة في ادعائهم الجهل وتأكيد المحبة للحق والإشادة به، وعدم عصمتهم من الخطإ[2]. ولا يعني هذا التواضع العلمي، الذي يصرح بها هنا، أن الرجل كانت بضاعته في العلم مزجاة، فهذا المختار السوسي الذي تتلمذ له في مراكش يقول عنه :إنه "العالم الوحيد الذي ترتجف فرائص كثيرين من أفذاذ علماء المغرب اليوم، لأن حجته معه، مع جرأة ترغمك على القبول، والحق والصولة إذا تحدا فهناك قوة تسيطر على كل شيء"[3]. لذا كان أصدقاءه ومريدوه يعجزون عن تفسير شخصية الرافعي حتى قال السملالي: "فالرافعي شخصية يحار العقل في تعليل مداركها"[4].

لقد امتلك الرافعي ما لم يمتلكه كثير من معاصريه، فقد زاول "الفلسفة كثيرا ودرسها دراسة عميقة وتشبع من مذاهبها وآرائها فتكيف بها فكره، واصطبغ بها ذهنه، فكان يفرغ ما يلقي عليه من المعلومات على قالبها ويكسوه بحلتها، ويدرسه على ضوئها، فلا يرى إلا بعين النقد والتحليل والفحص والتعليل، لا كما يرى الإنسان العادي على حد تعبير الفلاسفة"[5]، كما شهد بذلك صديق الرافعي محمد السائح، بل أحمد الزبادي اعتبره "شيخ فلاسفة المغرب".

فهل يمكن أن نطمئن بعد هذا كله إلى القول بريادة الحبابي للقول الفلسفي في المغرب، وهو الذي نشر أول أعماله الفلسفية في سنة ١٩٥٤ ، أي بعد وفاة الرافعي بـ ثلاثة عشرة عاما؟ إن شخصا هكذا لا بد أن يكون فيلسوفا مغربيا كبيرا؟

3. تراث الرافعي:

لا يمكن للمرء أن يحسم في هذا الإشكال في الوقت الذي تكون كتابات الرافعي الفلسفية عزيزة، فهل يمكن أن نحصي ما تركه الرافعي من نصوص؟

إن كتابات الرافعي لا تتجاوز تعاليقه على ما قرأه أو رسائل شخصية، أو رسائل فلسفية كرسالته في وحدة الوجود وأخرى في تحقيق معنى العقل والنفس الكلية وأخرى صغيرة في تفسير الهيولى، ورسالة في الأطوال، وكتابة في قول للمولى عبد السلام بن مشيش[6]، وهي رسائل لم يقدر الاطلاع عليها. ولعزوفه عن التأليف تنبأ له أحدهم بأن النسيان سيسحب "عليه ذيله كما سحبه على غيره من علمائنا الذين ما ألفوا ولا كتبوا"[7]. كما أن الرافعي لم يكن متخصصا، بل كان متمكنا من علوم كثيرة "ولاسيما من علم الأصلين والخلاف العالي وعلوم الأوائل والتصوف ومعرفة النحل والمذاهب"، كما يقول

---

[1]- شيخ فلاسفة المغرب، ص ١١٨.١١٩

[2]- يقول الرافعي :"...فقد ذكرت ما ذكرته، وإني العبد المفلس من كل علم، بداع من المحبة في الحق، والإشادة به بهدم ما يخل به، أو بناء ما يرفع مناره... وإن زللت أو خطلت فأنا أهله..." ص١٥٤

[3]- مشيخة الألغيين من الحضريين، مرجع سابق ص ٢٦٣

[4]- شيخ فلاسفة المغرب ص ٧٠

[5]- شيخ فلاسفة المغرب ص٦٠

[6]. شيخ فلاسفة المغرب، ص ٦٠

[7]- شيخ فلاسفة المغرب، ص ٧٧.٧٦

صديقه محمد السائح[1]، وقد تساءل صديقه احمد زياد وهو يعدد مظاهر عبقريته :"وإلا فأين الكلية التي ولجها حتى كان فيلسوفا؟"[2].

إن الرافعي، كان موسوعيا، أخذ من كل علم بطرف "وكان لا يعرف الاقتصار على نوع واحد من العلم في بحثه، بل يتنقل بمناسبة، فترتع معه في حدائق مختلفة الألوان في ثمار صنوان وغير صنوان" كما يقول المختار السوسي الذي جالسه[3]. ولعل مرد دلك أن الرافعي لم يأخذ الفلسفة على المجرى الصناعي، بل أوجد نفسه بنفسه بنهمه إلى القراءة حيث كان يظل ويبيت "في المناظرات والمطالعات والمقابلات" كما يقول[4]. فقد كان ملازما "للمطالعة والتقييد"، كما يظهر من "هوامش الكتب التي يطالعها كما أسلفنا. وعدم أخذ الفلسفة على المجري الصناعي كانت من المآخذ القوية التي أخذها ابن رشد الفيلسوف على أبي حامد الغزالي في "تهافت التهافت" وجعلها في فصل المقال من أسباب الزلل في الفلسفة، ولعله من هذه الجهة أيضا أوتي الرافعي وإن ذهب البعض إلى أن هذه الهوامش لو نشرت لوجد فيها "البحث الفلسفي المغربي أسسا قوية يقيم عليها دعائمه". لكن هل يمكن حقا أن نفيد منها مع يتميز به أسلوب الرافعي من رداءة[5]

خاتمة :

وأخيرا، هل كان الرافعي فيلسوفا أم كان فقط من الإرهاصات الكبرى للقول الفلسفي في المغرب؟

يبدو من نصوص الرافعي المتبقية أن الرجل لم يستطع أن يحقق تلك القفزة العلمية التي حققها فقيه. فيلسوف مثل ابن رشد؛ فرغم أن الفقيه والفيلسوف الأندلسي كان قاضي الجماعة بقرطبة فإن حياته العلمية الفقهية لم تكن بسعة حياته العلمية الفلسفية، فقد أدرك ابن رشد أن الحياة الأولى يكفي فيها كتابا في الفقه المقارن وكتابا في العقائد وكتابا في النحو وكتابا في الضروري في المنطق ومختصرا في الأصول، أما الحياة الثانية، وهي الحياة بالحقيقة، فكانت متسعة عنده بسعة نصوص أفلاطون وأرسطو بخاصة وسعة ما كتب في عصره من نصوص علمية وفلسفية، واستطاع ابن رشد بذلك أن يتحرر من اللغة الفقهية ويبني لغة فلسفية سيعرف بها. يبدو أن الرافعي لم يستطع أن يحقق شيئا من ذلك، فقد ظلت اللغة التي كان يكتب بها لغة فقهية حتى الثمالة، والإشكالية التي يتحرك في فضائها إشكالية مجتمعية ثقافية تقليدية،

---

١. شيخ فلاسفة المغرب ص ٥٩

٢. شيخ فلاسفة المغرب، ص ٦٦

٣. مشيخة الإلغيين، المصدر نفسه ص ٢٦٥، ويذكر المختار السوسي "أن دماغ الأستاذ ...يتسع لكل ما يسمعه منه، وخصوصا في الفلسفة والحديث والتفسير والتاريخ، فهناك يجول جولانه في الحديث وذكره للمخرجين، تسمع وراء أصحاب الكتب الست والموطإ والمسند ذكرا للدارقطني وابن عربي وابن بقي وابن عبد البر والخطيب البغدادي وابن نعيم وابن حزم والحاكم، ونظرائهم من الأساطين المعتنين بالحديث وفقهه، كما تسمع من أنواع التفاسير الأثرية، وغيرها عشرات فعشرات، تنتثر أسماءها من فم الأستاذ، وإن جرى التاريخ فإنه تحسبه لم يتوفر على سواه، فإن ل ه مشاركة عظيمة في التاريخ العام والخاص . وبالجملة فإن لدماغ الأستاذ الرافعي خزانة من لم يرها أو لم يجلس أمامها شهورا، فإنه سيحمل المحدث على التغالي فيما يحدث به، أما نحن فقد جالسناه ما شاء الله، وعرفنا منه ما عرفنا من النواحي التي يمكن أن نطلع عليها بمجالسات عامة و خاصة" ص ٢٦٥ . ٢٦٦

٤.، ذكرها المختار السوسي في مشيخة الإلغيين، المصدر نفسه والصفحة.

٥. ذكر المختار السوسي أن عبد الجليل ابن القزيز سأل الرافعي عن مسائل فأجابه بكراسة اجتهد أن يقرأها فلم يستطع : مشيخة الإلغيين المصدر نفسه ص ١٦٩ وقد أهداني الأستاذ الجليل عباس الجراري نسخة من كراسة للرافعي لم أستطع فك ألغازها إلى الوقت.

والسبب في ذلك، على ما يبدو، أن الرجل لم يتوفر له متن فلسفي قوي بلغة قومه ولا شيوخ يعلمونه الفلسفة على المجرى الصناعي. لقد كان معاصروه يرون فيه عالما من العلماء الذين نقرأ عنهم في التاريخ[1]. مما يؤكد أن الرافعي كان ينظر إليه على أنه عالم تقليدي لم يتجاوز إشكالية القدماء لا في النظر ولا في المنهج إلا قليلا. وهذا المختار السوسي عندما لقيه أول مرة وجده "يقرر دليل المالكية والجمهور من الحديث في إيجابهم الإحرام على من يريد أن يدخل مكة غير متردد إليها ... "، وعندما نرى إلى مناقشاته مع المختار السوسي وكذا مع غيره من فقهاء العصر نرى أن الرجل "يورد عن البيضاوي والسيد التفتزاني وغيرهم كثيرا من عباراتهم يستظهرها كما يستظهر الفاتحة زيادة على كلام الأشعري والماتريدي"[2]. فالرافعي لم يحقق القطيعة التي سيحققها الحبابي؛ إذ مع الحبابي الإشكالية حديثة والمنهج حديث أيضا، الأمر الذي جعل من الحبابي فيلسوف المغرب الأول في العصر الحديث.

الإشكالية حديثة وهي إشكالية التشخصن والحرية، وهي الهم الذي كان يعرفه عصر الحبابي مع الشخصانية والوجودية والبرغسونية؛ لقد غرف الحبابي من معين الفلسفة الحديثة وأنشأ فلسفة تخلصه من المعاناة التي يعانيها كإنسان من العالم الثالث يرزح تحت نير الاستعمار ويطمح إلى تحقيق الحرية والتحرر. ومن هنا كانت كتابه "من الكائن إلى الشخص" سنة ١٩٥٤، وكتابه "حرية أم تحرر" سنة ١٩٥٦ وهما الكتابان اللذان دشن بهما الحبابي الممارسة الفلسفية الحديثة في المغرب، وحاول فيها إدماج الفلسفة في السياق العربي الإسلامي من خلال هدا الجهد الذي قام به وهو يقرا الشخصانية الفرنسية من خلال الوحي والثقافة العربية الإسلامية[3]، ليثبت في الأخير ضربا من الجمع بين الضفتين. "إن الإنسان، حسب الحبابي، ليس ما نحن عليه ولكن ما يتوجب أن نكونه، إنه الهدف المعياري النهائي لسيرورة الشخصنة". الشخصانية تبدأ، يقول الحبابي، "حين يرفض الشخص قيم الخضوع والطاعة ويعترف بالعقل والروح كقيمة أعلى من غيرها." إذا كان الحبابي هو الفيلسوف الذي أستأنف الفكر الفلسفي في المغرب، فإنه فعل ذلك بدفع التفكير الفلسفي نحو الانتباه إلى مفاهيم الشخص والحريات والديمقراطية"[4]، إننا أمام حس فلسفي جديد يتميز بالجرأة والقوة والخروج على المألوف، وهو ما لم يكن للرافعي أن يجرأ عليه.

لقد كان الحبابي ذا قصد فلسفي واضح من كتاباته، وهو القصد الذي أخطأ الرافعي الذي كان يعالج الفلسفة بالعرض، بمعنى كان يوظفها لأغراض تمس العقيدة، أو الفقه، أو التصوف، وليس معالجة فلسفية خالصة كما نجد عند الحبابي في نص فلسفي قوي مثل من الكائن إلى الشخص مثلا. فحتى طلبه من شيخ الإسلام أن يُعرفه على مذهب ابن مسرة لم يكن لقصد معرفي خالص كما هو شأن المعرفة الفلسفية[5]، وانتصاره لمحي الدين بن عربي كان انتصارا عاطفيا لم لم يستطع أن يعلله رغم الحاح صديقه عليه[6].

---

[١] ـ محمد المختار السوسي، مشيخة الإلغيين من الحضريين، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط الطبعة الأولى ٢٠١٠ ص ٢٥٨

[٢] ـ مشيخة الإلغيين، مرجع سابق ص ٢٦١

[٣]. نأمل، إن أنسأ الله في العمر، أن نفرد دراسة عن علاقة الوحي بالفلسفةعند الحبابي،

٥٩. محمد وقيدي ، الشخص والحرية والديمقراطية، على صفحته على الفايسبوك

[٤] https://www.facebook.com/mohamed.wakidi/posts/97384057263155

[٥] . طلب الرافعي من الشيخ أبي شعيب الدكالي معلومات عن ابن مسرة

[٦] ـ مشيخة الإلغيين، المصدر نفسه، ص ٢٦٤

إن شخصية، مثل شخصية الرافعي، في نبوغها، لو توفرت لها بيئة ملائمة لكانت لها الريادة الفلسفية لا محالة. ومع ذلك فإن الباحث المنصف لا يستطيع، في نجوة عن نصوص الرافعي الضائع منها والمخطوط، أن يحكم بقول فصل في هذا المجال.

لم يعش الرافعي حياة فلسفية كالتي عاشها الحبابي، فما درس الفلسفة قط ولا ألف فيها نصوصا كعادة المتفلسفة والفلاسفة، ولعله لهذا السبب لم يُدْرج في أي ثبت يؤرخ للفكر الفلسفي في المغرب[1]. فقد اشتهر الرافعي بكونه فقيها تيجانيا أكثر منه مفكرا فيلسوفا[2]. لكن يظل الرافعي نموذجا رائعا للمثقف المغربي التقليدي المشبع بروح التفلسف في النصف الأول من القرن العشرين، فقد كان فقيهنا ذا عقلية تميز الأصول عن الفروع، والكليات عن الجزئيات. مهمومة بالسؤال والبحث والمناظرة.

لم يكن هم الرافعي هما نظريا، لقد كان هم الرجل هما إصلاحيا .فقهيا، فحرك الفضاء العلمي المغربي بحسب الجهد والحضور، ولعل ذلك أكبر أثر يمكن أن نحسبه لهذا الفقيه .الفيلسوف.

---

[1] ـ مثلا : عبد السلام بنعبد العالي : الفكر الفلسفي في المغرب، دار الطليعة بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣

[2] ـ مشيخة الإلغيين، المصدر نفسه ص ٢٦٤

تجلّي تيمة العنف في روايات بشير مفتي

أ. سامية غشير باحثة في الأدب الجزائري ، قسم اللّغة العربية و آدابها، جامعة باجي مختار- عنّابة -

ملخّص:

تهدف هذه الدّراسة إلى الكشف عن تجلي تيمة العنف في الرّواية الجزائريّة والتي احتلّت حيّزا كبيرا من اهتمام الدّارسين و الباحثين و الرّوائيين ، وتجربة العنف ليست جديدة ؛ بل هي قديمة قدم التجربة الإنسانيّة، و قد أولاه الكتّاب الجزائريين مكانة خاصّة و تناولوه بكثرة في أعمالهم، و يرجع ذلك إلى خلفياته العديدة و أثره البالغ في حياة الشعب الجزائري الذي ذاق ويلاته منذ عهد الاستعمار الفرنسي الذي مارس أقسى أشكال العنف ضدّ الشّعب الجزائريّ الأعزل ليتشكل أيضا في عنف الثورة التحريريّة و الانحرافات التي كانت تمارس في الخفاء و التي كشفت عن صفحاتها المدّنسة بعض النّصوص الرّوائيّة، ثمّ الثورة الاشتراكية و تجاوزاتها الخطيرة ، ليمتدّ إلى سنوات الأزمة التي كانت تجربة مريرة عاش فيها الشّعب الجزائري بشاعة العنف من قتل و موت و اغتيال ليتصاعد مداه في وقتنا الحاضر حيث تفشى بصورة رهيبة في جميع المجالات ، و قد حاول الرّوائيين معايشة واقع العنف الجزائري و نقله بصورة دقيقة، و تصويره بمختلف أشكاله و أنواعه و تجليّاته، و منهم الرّوائي بشير مفتي الذي اشتغل عليه بكثرة في أعماله الرّوائيّة لما له من أثر بالغ الأهميّة في فاعليّة الكتابة.

الكلمات المفاتيح: تيمة العنف، الرّواية الجزائريّة، خلفيات العنف الجزائري، أشكال و أنواع العنف، أثر العنف في فاعليّة الكتابة الرّوائيّة.

١- مقدّمة:

يشكّل العنف محور معظم الأعمال الروائيّة الجزائريّة المعاصرة، وفي معظم أعمال جيل الشباب ، و قد اتسّع مداه أكثر خاصّة في سنوات التسعينيات مع ظهور ما يعرف ب "رواية العنف" أو "رواية الأزمة" ، و من الطّبيعي أن يسود العنف باعتبار أنّها التجربة الحسّاسة التي عايشها الشّعب الجزائري بصفة عامّة، و طبقة المثقفين بصفة خاصّة ويحضر العنف بصورة مهيمنة في أعمال كتّاب الرّواية الجديدة أمثال "واسيني الأعرج" و"عز الدّين جلا وجي" و"محمّد ساري" و "مرزاق بقطاش" و" بشير مفتي" ، هذا الأخير الذي اتخذته كأنموذج لدراستي و يعزى ذلك لأسباب أجملتها فيمايلي:

- هيمنة موضوعة العنف بصورة طاغية في روايات" بشير مفتي"، و تجلّي مشاهد العنف في كلّ زاوية من زواياها.

- استحضار الروائي أحاثا تاريخية هامّة من تاريخ العنف الجزائري المعاصر ممثّلة في العشرية السوداء كحدث رئيس مهيمن، إضافة إلى عنف الثورة وآثار الاستعمار، وما سببّه من تراكمات نفسية واجتماعية.

- تصدّع الذات ومشاعر الألم و الغربة و القلق الوجودي التي انعكست على شخوص الروايات ، وعلى المثقفين لأنّهم عايشوا العنف بجميع أشكاله .

فكيف صوّر الروائي "بشير مفتي" العنف ؟ وكيف تمظهر في الروايات ؟ وكيف تجلى العنف في النص الروائي؟

وقد اعتمدت في الدراسة على ثلاث روايات ممثّلة في رواية" **بخور السّراب**"،" **أشجار القيامة**" "**دمية النّار**".

٢- مفهوم العنف:

تجمع أغلب الدراسات اللّغوية والمعجمية على أنّه لا يوجد تعريف محدّد لمفهوم العنف وذلك لتشعبّ الميادين التي يحتويها ، إضافة إلى اختلاف و تنوّع المقاربات المفاهيمية الباحثين باختلاف و تنوّع تخصّصاتهم فكلمة عنف في اللّغة العربية من الجذر(ع –ن-ف) وهو الخرق بالأمر وقلّة الرّفق به : لقد جاء في معجم لسان العرب أنّه العنف هو " **الخرق بالأمر و قلّة الرّفق به ، و عليه يعنّف عنفا وعنافة و أعنفة و عنفة و تعنيفا ، و هو عنيف إذ لم يكن رفيقا في ما لا يعطي على العنف ، م." أمّا الأعنف كالعنيف و العنيف الذي لا يحسن الرّكوب وليس له رفق بركوب الخيل ، و أعنف الشيء أخذه بشدّة و اعتنف الشيء كرهه والعنيف : التوبيخ و التقريع و اللّوم."**[1]

أمّا من الناحية المعجمية ينسحب على كلّ سلوك أو معاملة صاحبته حدّة وشدّة دون ليونة أو رفق ، يطرح" **لالاند**" في موسوعته مفهوم العنف بأنّه "**سمة ظاهرة أو عمل عنيف بالمعاني ، وهو الاستعمال غير المشروع أو على الأقل غير قانوني بالقوّة ."**[2]

و يبدو هذا التّعريف قابلا للتدقيق و التوحيد على عكس التعريف اللّغوي.

أمّا في التّعريفات الإنسانيّة فينحصر مفهوم العنف في السلوك القاسي و العدواني و الإلزام على فعل إضافة إلى الإكراه ، و انطلاقا من ذلك يعرّف العنف " **بأنّه السلوك المشوب بالقسوة والعدوان والقهر و الإلزام ، وهو عادة سلوك بعيد عن التحضّر و التمدّن تستثمر فيه الدوافع و الطّاقات العدوانية استثمارا صريحا بدائيا كالضرب والتقتيل للأفراد و التكسير والتدمير للممتلكات ، و استخدام القوّة."**[3]

٣- خلفيات العنف الجزائري:

ارتبط العنف في الجزائر في بادئ الأمر بالثورة التحريرية ، وما نجم عنها من انحرافات و اختلالات في صفوفها ، فمع انطلاق العمل المسلّح وبدأ التفكير في مصير الجزائر المستقلّة وما نجم عنه كثلة من تضارب الآراء و الأفكار ، فانتشرت الخلافات و التصادمات " **فالخلافات كانت من القوة والعنف ، بحيث لم تكد تتحّد الحركة الوطنية إلاّ في السنوات الأولى من الحرب التحريرية ، غير أنّ بعض الخلافات اختفى أثناء الثورة أو قضي عليه لظروف سياسيّة معيّنة و بعضها ظلّ قائما بالرغم من هذه الظروف."**[4]

---

١. أبو الفضل ابن منضور: لسان العرب ، دار صادر، ط١، بيروت ، المجلّد التاسع ١٩٦٨،ص٢٥٧.

٢. ينظر، المرأة والعنف في المجتمع الجزائري ، أطروحة الدكتوراه إعداد الطالبة قنيفة نورة ، جامعة منتوري ، قسنطينة، السنة الجامعية ٢٠٠٩– ٢٠١٠، ص١٦.

٣. فرج عبد القادر طه : موسوعة علم النفس و التّحليل النفسي ، الكويت ، دار سعاد الصبّاح ، ١٩٩٣، ص٥١.

٤. واسيني الأعرج: الطّاهر وطّار تجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب دط الجزائر، ١٩٨٩، ص٥٩.

و نلحظ امتداد العنف الجزائري سنوات السبعينيّات حيث شهدت هذه الفترة تصاعد العنف بسبب تضارب في الأفكار والإيديولوجيات " **وعليه جاءت مرحلة الثورة الديمقراطية تابعة للثورة الوطنية حيث ورثت كلّ تناقضاتها التي تجسّدت في الصّراع بشكل أكثر وضوحا بعد أن أخذ تضارب المصالح يطفو إلى الأعلى."**[1]

كما نلمس تصاعد مد العنف منذ أحداث أكتوبر١٩٨٨ حيث كانت أكبر مرحلة من مراحل تحوّلات العنف في تاريخ الجزائر، و أعظم تجربة جوهرية عاشها الشّعب الجزائري وكان لها أثر سلبي بالغ و تراكمات معقدّة " **إنّ أحداث أكتوبر لم تكن في حقيقة أمرها غير محصّلة ونتيجة لتراكم أخطاء و تناقضات كانت كامنة في المجتمع الجزائري منذ الاستقلال."**[2]

إذن كانت هذه الأحداث البداية الفعلية للمأساة الوطنية وهي نتاج الاحتقان الشديد في الحياة السيّاسية و تجاوزات السّلطة، وقد توسع مد العنف أكثر فأكثر في التسعينيّات.

يربط الكثير من الدارسين أسباب العنف إلى" **توقيف المسار الانتخابي وإلغاء الدور الثاني من التشريعات الذي رافقته حملة واسعة انتهت بحلّ حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ (مارس١٩٩٢) و غلق باب التنافس السيّاسي، حيث شهد المجتمع الجزائري في ظل هذه الأحداث المتسارعة بداية التّصعيد في مسيرة العمل المسلّح عبّرت عن ذروة الأزمة التي ميّزت العلاقة بين السّلطة و الجبهة."**[3]

و يمكن القول أنّ أزمة العنف في الجزائر مازالت تطرح الأسئلة حول أسبابها و ملابساتها و ظروفها الفعلية لأنّ الباحثين و الدارسين لم يستطيعوا الوصول إلى حقيقة تلك الأسباب عن العنف السيّاسي و الدموي في الجزائر.

٤- أثر تيمة العنف في فاعلية الكتابة الروائيّة الجزائريّة:

يعدّ العنف تيمة رئيسة استلهم منها الروائيون الجزائريّون نصوصهم الروائيّة وخاصّة فترة التسعينيات التي اتّسعت فيها رقعته و ظهور ما يسّمى بالأدب الإستعجالي حيث انكّب كتّاب الرّواية خاصّة على تصوير الواقع بأدق تفاصيله و أبعاده و يعزى ذلك لكونها أكثر الفنون التصاقا بالواقع والحياة الإنسانية " **الفنّ هو دائما أن يحرّك الإنسان بكليته ، و أن يسمح للأنا بالتماثل بحياة الآخرين ، و أن يمكنّها ممّا لم تمكنّه ، و ماهي جديرة بأن تكون فالفن ضروري لكي يستطيع الإنسان أن يفهم العالم و يغيّره ولكنّه ضروري أيضا بسبب السّحر الذي يلازمه."**[4]

يشكّل الواقع الذي يسعى الخطاب الرّوائي إلى تشخيصه ونقله بصورة صادقة وواقعيّة وكانت الرواية أكثر الأجناس الأدبيّة تصويرا للواقع بجزئياته، فإسهامها جليل وعظيم " **لأنّ إسهامها الخّاص يقرن عادة بتطوّرها كشكل أدبي يهدف إلى**

---

١. إدريس بوذيبة : الرؤية و البنية في روايات الطّاهر وطّار، ط١، الجزائر،٢٠٠٠ ص٤٣- ٤٤.

٢. ينظر، حسان راشدي: الرواية العربية الجزائرية مرحلة التحوّلات ، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة لدكتوراه دولة في الآداب و العلوم الإنسانية جامعة قسنطين ة، سنة ٢٠٠٠، ص٣٦٨.

٣. ينظر: حمدون سعاد: صورة المثقف في روايات بشير مفتي، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجيستر تخصص أدب جزائري معاصر، جامعة قاصدي مرباح – قالمة- ٢٠٠٩-٢٠١٠.

٤. فستر أرنست : ضرورة الفن ، ترجمة ميشال سليمان ، دار الحقيقة ، دط ، بيروت ١٩٦٥، ص١٦.

وصف الحياة وصفا دقيقا أو واقعيا ومن المفترض بالرّوائي تقليديا أن يكون أشدّ النّاس اهتماما كما هو واقعي حتّى وهو يستعمل الأسطورة أو الرّمزية ، إضافة يوظّف مثل هذه المحسّنات ليوسّع من فهمنا للعالم."[1]

لقد مرّت الجزائر بأزمنة العنف سبّبت تراكمات نفسيّة واجتماعيّة و اقتصادية خاصّة مرحلة الاستعمار الفرنسي الذي مارس أقسى أشكال العنف ضد الشعب الجزائري إضافة إلى التجاوزات التي وقعت إبان الثورة التحريرية ، مرورا بمرحلة السبعينيّات ، يليها الحدث الأبرز وهو العشرية السوداء و التي كانت لها آثار سلبية من فساد و دمار و عقد نفسية للشعب عامّة و لطبقة المثقفين خاصّة ، كلّ أزمنة العنف تلك أثرت في جميع المستويات ومنها الكتابة الروائية حيث ألهمت الكتاب و فتقت قرائحهم و غذت نصوصهم بتيمات جديدة فالأدب **" يمثّل الحياة والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية معيّنة لا يمكن أن تكون أن تكون فردية صرفا."[2]**

وحاول بعض الرّوائيين تشريح الواقع المأساوي و نقله بصورة دقيقة ، ونلحظ حضور مشاهد العنف في كلّ من نصوص "الطّاهر وطّار" " اللاّز" ، "الزلزال" ، "عرس بغل" ، "الشّمعة والدهاليز" ونصوص واسيني الأعرج "وقع الأحذية الخشنة" ، " شرفات بحر الشمال" "مصرع أحلام مريم الوديعة" و نصوص "بشير مفتي" " المراسيم و الجنائز"، "أرخبيل الذباب" "شاهد العتمة" ،" بخور السّراب" ،" دمية النّار" ، "أشجار القيامة" ، "أشباح المدينة المقتولة" و غيرها من النصوص الكثيرة التي رغم عنف الأزمات التي لاحقت الجزائر عبر تاريخها إلاّ تفاعلت مع الأحداث وسايرتها، و استلهمت من وحيها الكثير من القصص، و بالرغم من حدّة العنف كان السّرد متدفقا ، لم يكتفي بالنقل و التصوير وإنّما غاص إلى كوامن النفوس و العقول وشخّص الحالة الشعورية للكاتب باعتباره عايش تلك التجربة الحسّاسة لأنّه كان مستهدفا أكثر من غيره، إضافة إلى اعتباره صوت الشّعب فحاول رصد الواقع وتصوير آلام وأحلام الشعب و تجربته الخاصّة ، وهذا ما نلاحظه في تجربة "بشير مفتي" .

٥- أشكال العنف في روايات بشير مفتي:

حاول الروائي "بشير مفتي" التأريخ لمراحل تحوّلات العنف الجزائري بكل تفاصيلها وجزئياتها و الامتزاج بالراهن الذي شكلّ هاجسا استدعاه في كل رواياته ويتمظهر العنف في التجربة الروائية المفتية في أشكال عديدة : عنف الثورة ، عنف السّلطة ، العنف السياسي ، العنف ضدّ المثقف، عنف النّص.

أ- عنف الثورة :

تعدّ الثورة موضوعة رئيسة لكتّاب الرّواية الجزائريّة، و ما زالت تحتّل حيّزا هامّا في الكتابة و أفردوها كتاب الرّواية الجديدة صفحات خاصّة ولكن ليس من الزّاوية التي ألفناها سابقا عند معظم الكتّاب الذين سموا بها إلى القداسة و الأسطرة و التهليل بعظمتها، وحاول جيل الشّباب السير على خطى " الطّاهر وطّار" في رواية " اللاّز" و " أحلام مستغانمي" في روايتها " ذاكرة الجسد" فهاتين الرّوايتين كشفتا الجانب المظلم و المسكوت عنه و نقدتا المرجع الثوري الجزائري ليس من زاويّة نقد الثورة في حدّ ذاتها؛ و إنّما نقد أولئك الخونة الذين يمثلون الثورة و يعتبرون أنفسهم صوتها و لسانها في حين أنّهم باعوا المبادئ و القيّم الثوريّة التي نادت بها.

---

[١] . محمود سليمان ياقوت: اللّغة و الرؤية، دار المعرفة الجامعية، دط، القاهرة، ١٩٩٢ ص٦٢.

[٢] . خلوف عامر: الرواية و التحوّلات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية ، اتحاد الكتاب العرب ، دط ، دمشق ٢٠٠٠، ص٦٣-٦٤.

كتب الروائي" بشير مفتي" في رواياته تاريخ الجزائر الحديث و المعاصر بطريقة فنيّة محكمة ، وشخصّ الثورة و حاول كشف المستور عن الانحرافات و التلاعبات التي وقعت فيها من خلال تشخيص الأصوات المقموعة التي أخرست أصواتها.

لقد اتّخذت روايات "مفتي" أحداثا مهمّة من الثورة و العنف ، فرواياته حاولت كتابة الأزمة الثورية بوعي كبير ، و كشف عن الاختلالات زمن الثورة من خلال فضحه مؤامرات المتعاملين مع الحكومة الفرنسية إبّان الثورة التحريرية " **هذا سلوك تحترم عليه يا ابني ليس هناك أسوأ من البيّاعين ، لقد عانينا منهم زمن الثورة ، و الآن يجب أن نقول لأنفسنا الحقيقة لم تتغيّر أمورنا نحو الأحسن."**[1]

و يفتح "بشير مفتي" الصفحات المدّنسة من تاريخ الثورة الجزائرية وتتمثل في الخيانات التي وقعت من قبل بعض الأشخاص الذين يدّعون الوطنية و الجهاد و يظهر ذلك في روايته " أشجار القيامة" " _ **الثورة التي خانت شعبها_**

من خان من؟ أسأله فلا يجيب، و كنت أشعر بأنّه لا يعرف،مثلي لا يعرف، شارك في الثورة، و يشعر بشيء ما تحطّم داخله، و بالخيانة أيضا، وبالرجال الذين كذبوا عليه، و على الملايين من أمثاله،دون أن يعرف، ثمّ بقيت حياته كما يقول هكذا بسيطة و متواضعة جميلة بشكلها الذي هيّ عليه، و تعيسة بالصّورة التي أخذتها بعدها، ولكن أشعر بها في قلبه تناجيني: الثورة هيّ الموت بين يدّي الأرض، و الأرض هي الجرح المفتوح بلا نهاية."[2]

وينتقل الرّوائي من الحديث عن عنف الثورة التحريرية إلى عنف الثورة الزراعية في عهد بومدين والتجاوزات التي وقعت عندها ؛ لأنّ تلك الفترة كانت نقطة انتقالية في حياة الجزائريين فهي التي كانت تحمل آمالهم و تطلّعاتهم في غد أفضل ، ويكشف المستور في فترة السبعينيّات على لسان أحد ضحايا نظام بومدين ذنبه الوحيد أنهّ عارضه ، فها هو يتكلّم عنه بطريقة فيها الكثير من النقد و السخرية اللاذعة " **بومدين هوّ قمّة الغرور الذي تصنعه عظمة القوّة لتكسر عظمة الشّعوب."**[3]

ب- عنف السّلطة:

السّلطة السيّاسيّة :

يعود الرّوائي " بشير مفتي" في رواية دمية النّار ليستحضر تاريخ السلطة و يفتتح مذكرات التّاريخ السيّاسي سنوات السبعينيّات بعد التحرّر من الاستعمار الفرنسي ثمّ الشروع في بناء الدولة الوطنية، و يحاول الحفر في مناطقها المظلمة لكشف خباياها ، و ليصرّح بالمسكوت عنه و ليشخّص الأصوات المقموعة، فحاول نقدها ؛لأنّها خالفت المرجعيّة الثّورية و مبادئها وحاولت تحقيق مآربها الشّخصية دون الاهتمام بمصلحة العامّة من الشّعب، كما أنّها كانت طرفا أساسا في معايشة الشّعب الجزائري لسنوات العنف و تحوّلاته السّلبيّة.

وينطلق "بشير مفتي" من وعيه السيّاسي بتاريخ العنف الجزائري " **ويفسّر وعي الأديب وعيه التّاريخي الذي يتحرّك في حقل معيّن من الصّراع و النضال ، وهو يشير من خلال وعيه العام ، ولا ينعزل عنه أبدا؛ بل هو قائم فيه ، أو لنقل أنّ**

---

[1] . بشير مفتي: دمية النّار، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر، ٢٠١٠، ص٣٣.

[2] . بشير مفتي: أشجار القيامة، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر، ٢٠٠٥، ص٥٠.

[3] . بشير مفتي: دمية النّار، ص٣٦.

هذا الوعي يتجدّد عندما يعالج موضوعا بأدوات معيّنة ، فالكاتب لا ينتج الواقع روائيا انطلاقا من وعي مستقل اسمه الوعي الروائي ؛ وإنّما ينطلق من وعيه العام."[1]

وعبر خطاب أدبي ساخر يزرع الروائي "بشير مفتي" التشكيك في خطاب السّلطة وحاول كشف خباياها ، كما تقوم الرواية على الصّراع الوجودي بين البطل "رضا شاوش" و المؤسسة " السّلطة " التي تمارس ضدّ "شاوش" عملية المسخ فهي كجهاز مادي تحاول تدمير الجانب الرّوحي في الفرد و محو إنسانيته وقيّمه" **سّلطة من فرض تسلّطها و انتشارها لا تحضر في النّص سوى في صورة أشباح كافكا ، موغلة في سديمتها وفي أسطوريتها ، عبارة عن جهاز ينتشر ذاتيا و يتوّسع وفق نظام قانون الانتظام الذاتي ليهيمن على العالم الرّوائي "**[2]

يخضع "رضا شاوش" إلى ضغوطات من منظومة السّلطة تساهم في تحويل مسار حياته من إنسان مثالي مفعم بالحياة محبّ للكتابة و الأدب إلى إنسان متوحّش فاسد فاقد للكرامة و الإنسانية .

تبدأ الرواية بالحديث عن شخص "رضا شاوش" ذلك المراهق الشغوف بالمعرفة وقراءة القصص الرومانسية والمتمرّد على النظام، غير أنّ الحياة ظلمته فيتعرض لمطبّات عنيفة أوّلها عنف أبيه الذي كانت سمعته سيئة بعد جرائمه الاإنساتية و جرائمه في السجن و تعذيبه العديد من المعارضين لنظام "بومدين" وما نجم عنه من عقد نفسيّة و الإهانات من قبل أبناء حيّه ، إضافة إلى الحادثة القاسية في حياته و هي عشقه " لرانيا مسعودي" التي لم تبادله المشاعر و تزوجت غيره ، و كانت هذه المراحل الأولى للسقوط ل "رضا شاوش" ، وتشتّد المراحل عنفا عند اغتصابه للمرأة التي أحبّها " رانيا مسعودي" مرورا بالحادثة التي قتلت فيه إنسانيته بصورة نهائية عند انضمامه إلى الجهاز الأمني للسّلطة و تحوّله إلى عميل ينفّذ خططها الشريرة " **لا أدري ؟ ولكن في تلك الدوّامة كان كلّ شيء قد فقد وجهه مثلما فقدت أنا روحي ، صار العماء كليّا و الهياج اللّامرئي للحيوان المفترس كليّا هو الآخر ، صرت أنا و لست أنا ، صار الرابط بين الأوّل و الثاني معدوما ، ولم يعد وجهي يحيل على وجهي ، و ذاكرتي تقيأت ماضيها البريء لنقذفه في حمأة نار مسعرّة ، فإذا بي أو لشخص آخر مليا بأشياء أخرى."**[3]

و بالرغم ممّا يحقّقه "رضا شاوش" من ارتقاء و نفوذ ووصوله إلى ذروة المجد المّادي بالمقابل يواصل سقوطه الحرّ في الجانب الأخلاقي وفي سلم المبادئ و القيّم " **عجيب أمر الحياة .. لقد وصلت للذروة فإذا بها تظهر كهاوية مفتوحة ، سرداب مظلم ، قلعة محصّنة و لكن فارغة ، طريق لا يوجد بعده طريق ، كما لو أنّ الوصول هو النهاية في حدّ ذاته! و الغريب أنّي لم أطلب هذه الحياة أو لم أسع إليها ، كما لم تكن هذه غايتي من وجودي على هذه الأرض في هذه البلاد ، ولكن الحياة شاءت أن أذهب حين لم أقرّر الذهاب ، أن أصل إلي حيث كان من المفروض أن لا أصل ، وأن أبلغ مرحلة يحلم الجميع بالوصول إلى عتبتها."**[4]

إذن في النهاية تتغلّب منظومة الفساد "السّلطة" على ذات البطل "رضا شاوش" فيصير هذا الأخير إنسان بلا روح ، بلا قيّم ، يعيش على دماء الآخرين ، وتكون نهايته مأساوية .

---

١ . إبراهيم عبّاس: الرّواية المغاربية تشكّل الوعي الروائي في ضوء البعد الإيديولوجي دار الرائد للكتاب ، ط١، الجزائر ،٢٠٠٥، ص٧٧.

٢ . محمّد بوعزّة : سرديّات ثقافية ، من سيّاسات الهوّية إلى سياسة الاختلاف، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر، ٢٠١٤، ص٦٤.

٣ . بشير مفتي: دمية النّار، ص١٢٠.

٤ . المصدر نفسه ، ص ١٥٣.

عنف السّلطة الأبويّة:

تحضر السّلطة الأبويّة بشكل لافت في روايات "بشير مفتي" ؛ لأنّها السّلطة الأكثر عنفا و تسلطّا و قمعا، فيمثّل الأب في رواية " دمية النّار" نموذج الأب العنيف المتسلّط الموالي للنظام وبفضل ولائه ترقى إلى مدير سجن ، وأبرز" مفتي" اعتماده على عنصر الأب في رواياته يعود إلى طبيعة المجتمع الجزائري الذي يستمد من الأب القوّة والقسوة و الأوامر ، وهو رمز للسّلطة و الأمان .

وقد جنّد الأب جهده ووقته لخدمة الزعيم بالمقابل أهمل واجباته اتجاه أسرته " **ترقى أبي في عهد بومدين إلى مدير سجن ، وكان ذلك كافيا ليجعله يشعر أنّه رقما مهمّا هو الآخر في نظام الرئيس ، نظام محكم الإغلاق ، مفتوح على شرفة للحلم ، وشرفة للهاوية."**[1]

و كثمن الارتقاء في سلم السّلطة قابله ابتعاده الجسدي و العاطفي عن زوجته و أبناءه فلم يكن يجالسهم أو يلاطفهم ؛ بل يرمقهم بنظرات غريبة " **كنت أحلم أن أجلس إليه و أسمعه يحكي لي قصّة حياته ، كيف قاوم وكيف بنى نفسه ، ما هي الأشياء التي حلم بها و الأشياء التي تركها ؟ كيف يتصوّر المستقبل ؟ ثمّ كل شيء كأيّ أب يمكنه أن يجالس ابنه ويسرد إليه قصّته من ألفها إلى يائها."**[2]

وقد اكتسب والد "رضا شاوش" السّمعة سيئة في الحي وكانت سيرته تتداول على كلّ الألسنة عن قوّته وجبروته و تعذيبه للأبرياء المعارضين للنظام بلا رحمة ، ويذكر الابن قصّة حدثت له بأنّه اعلم أبيه بما قيل عنه ، فكافئه بجزاء قاس ؛ لأنّه لم يدافع عنه أمام أبناء الحيّ **"منذ ذلك الوقت شعرت أنّي فقدت احترام أبي و هو لم يعد يكلّمني إلّا وهو ينعتني بالجبان ، لم أفهم كلامه حينها وإن أدركت أنّه كان ينتظر منّي أن أكون شجاعا أمام سكان الحيّ واستنكر عدم قيامي بالواجب الذي تفرضه عليّ قرابتي منه ، وانتسابي له."**[3]

ولم تعد العلاقة بين الأب و ابنه فقط سيئة ؛ بل كانت مع زوجته أذاقها ألوان العنف و العذاب ، و يعرض بعض التفاصيل الحياتية المؤلمة " **لا أتذكر طفولتي جيّدا ، بعض الومضات الخاطفة فقط التي تعود عودة أليمة، بصورة متقطّعة، و مكسرّة و مشوشة، مثلما رأيت أبي مرّة يضرب أمّي ضربا عنيفا و هو يصرخ بهذيان في وجهها: _ لو فعلتي مرّة ثانية لقتلتك!"**[4]

و يواصل "شاوش" عرض المزيد من المشاهد المأساوية حول عنف و جبروت الأب " **لم أتذكر قط سبب ذلك الضرب ، سبب ذلك العنف و الصراخ، و العويل و البكاء ، واللّحم الأحمر و الدم النازف، و الوجه المهان ، أتذكر فقط حالة الألم**

---

١ . بشير مفتي: دمية النّار ، ص٣٢.

٢ . المصدر نفسه، ص٣٣.

٣ . المصدر نفسه ، ص٢٥.

٤ . دمية النار، ص٢٥.

الذي سبّبها الموقف حينها بداخلي ، كما لو أنّه خلق منطقة صامتة، و جرحا لا يبرأ، جرحا عميقا نافذا، لم تصلحه بعدها مناظر زهو رأيتها بين أبي و أمّي."[1]

و بسبب عنف الأب اتخذّ "شاوش" عمّي العربي بديلا عن الأب البيولوجي ، وكان والده الرّوحي ، و مرشده التربوي و السيّاسي.

أمّا في رواية " بخور السراب" تتمظهر سلطة الأب الذي مارس الاستعباد و الاستبداد في حق ابنه" المحامي" الذي كان ضحيّة أبيه التي سبت له عقد نفسية و الإحساس بالضياع يقول غن ذلك: **" الإحساس أننّا كنّا أضحية لآبائنا، و أنّهم سممّوا حياتنا بكلّ تلك التّرهلات الغيب من جهة، التّاريخ من جهة أخرى، الواقع المكتئب المسطّر بمسطرة تحدّد الصّحيح من الخطأ، الحلال من الحرام، الحقيقة من الكذب."**[2]

ج- العنف السيّاسي (الإرهاب):

تتعدّد وتتنّوع التّعاريف المتعلّقة بالعنف السيّاسي ، ويوجد شبه اتفاق بأنّ مفهوم العنف السيّاسي يتعلّق بظاهرة سيّاسيّة ذات دوافع و غايات سيّاسيّة ، و رغم اختلاف الباحثين في تحديد مفهومه إلّا أنّهم يجمعون على تعريف العنف السيّاسي بأنّه استخدام القوّة الماديّة أو التّهديد باستخدامها لتحقيق أهداف سيّاسيّة، و يعرّفه" تيد هندريش **" هوّ اللّجوء إلى القوّة أو مدمرّا ضد الأفراد أو الأشياء لجوء إلى القوّة يحضرها القانون ويوجهها لإحداث تغيّر في السيّاسة في نظام أو أشخاص ، ولذلك فإنّه موجه أيضا لإحداث تغيّرات في وجود أفراد في المجتمع."**[3]

ويخطأ الكثير من الباحثين في تأريخ العنف السيّاسي بفترة التسعينيات مع ظهور الأدب الاستعجالي وإنّما يعود إلى فترة السبعينيات **" والواقع أنّ الإشارة إلى ظاهرة الإرهاب في الكتابة الروائية بدأت منذ السبعينيّات، وجاء بشكل صريح في رواية الطّاهر وطّار (العشق و الموت في الزّمن الحراشي) "**[4]

إذا كانت المحنة التي عرفتها الجزائر لمدّة عشر سنوات قد أنتجت أدبا خاصّا ولد من رحم الواقع المرير، و حاول الكتّاب الجزائريون قراءة الراهن الجزائري و إثارة قضاياه و إشكالاته وإنّ القضايا المطروحة في الرواية قريبة جدّا من زمن الكتابة إلى درجة يمكن اعتبارها من الأدب التسجيلي ؛ لأنّ الروائي "بشير مفتي" طرح جملة من التساؤلات المتعلّقة بالراهن الجزائري ، إضافة إلى محاولته البحث عن جذور هذه الأزمة التي كان لها أثر عميق على النفوس و العقول. فخلال فترة التسعينيات غرقت البلاد في دوّامة من العنف و التطرّف، و برزت مظاهر الدمار و الفساد و تعتّم الأفق و كان الموت هوّ السائد و المهيمن وقدّم الروائي نماذج من الشخصيات الإرهابية التي بثت الفوضى و العنف نجد في رواية "بخور السراب" شخصية " الطّاهر سمين" و هو زوج "ميعاد" ، يعمل في الصّحافة ، و كان يكذب على زوجته بخصوص أسفاره إلّا أنّه التحق بالإرهاب و أصبح إرهابي ، و يقول عنه أحمد: **" أعتقد أنّك تفهم نوعية الطّاهر سمين و أهميّة القبض عليه بالنسبة إلينا، فهوّ ليس فقط إرهابيا عاديا**

---

١ . المصدر نفسه، ص٢٥.

٢ . بشير مفتي: بخور السراب، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر، ٢٠٠٥، ص١٠٩.

٣ . تيد هندريش العنف السيّاسي: فلسفته- أصوله- أبعاده، ترجمة عيسى طنوس و آخرون، دار المسيرة، ط١، بيروت، ١٩٨٦،ص٣٢.

٤ . مخلوف عامر : الرّواية و التحوّلات في الجزائر، منشورات إتحاد كتاب العرب دط ، دمشق،٢٠٠٠، ص٨٨

و لكن مخطط كبير، هذا النّوع يسبّب لنا مشاكل كثيرة إنّه يهندس العمليات الكبرى، و أعتقد أنّه من الواجب القبض عليه."[1]

و يعرض الروائي في نفس الرواية إيديولوجية بعض الإرهابيين و خططهم الشرّيرة باسم الدّين " **هل تعرف منهم الإرهابيون هنا؟ قدور سارق النعاج في الأسواق الأسبوعية، حليم بن الشيخ، ساعد بن الشيخ الذي اغتصبه أخوه في الصّغر ، الطّاهر ولد الحاج مبارك الذي كان يرفض صيام رمضان و عشق خدوجة فام تعطي له...كان يكفي أن يحضر شخص متخرّج من الجامعة السّلفية و يحتل المسجد شهور حتى يدخلهم جميعا في مشروعه الكبير في الجهاد الدّيني، هؤلاء الضلاميون هم أبناء القرية الظالمة."**[2]

د- محنة المثقف مع الإرهاب:

لقد طالت الأزمة الوطنية المثقف الجزائري و حاولت إخماد صوته ؛ لأنّه يمثل صوت الحق الرافض و المتمرد على نظام الإرهاب ، و لقد ساهمت الرواية الجزائرية في رصد عديد الظواهر التي أفرزتها الأزمة أثناء العشرية السوداء ، و حاولت تسجيل انطباعات كتّابها و مواقفهم و آرائهم حول ما يحدث في الجزائر ، و لذلك سعت الرواية إلى إسماع صوته و ننقل إحساسه ؛ لأنّه المستهدف الأوّل من طرف الجماعات الإرهابية " **و المثقف الذي كان له رأي مناهض و مندّد لما يحدث في الجزائر و المتمثل في الكتّاب و الأدباء و الفنانين و الصحافيين ، و نتيجة لمجاهرته برأيه و فضحه للجرائم قوبل برد عنيف وعوقب بأشد ممّا كان يتوقع ، و لقد بلورت الرواية الجزائرية موقفا للمثقف و صوّرت الأحداث التي مرّت بها."**[3]

و في روايات " بشير مفتي" تطالعنا شخصيّة المثقفين الذين ذاقوا ويلات العنف واختلفت مصائرهم. ففي رواية "بخور السّراب" نجد شخصيّة المثقف " خالد رضوان" الشخصية الرئيسة المتمردة على الأوضاع و الداعية للتغيير، فنجد الرّاوي يحدثه " **لقد قطعت شوطا طويلا مع الحياة ، تعاند كطفل ، خسرت حريّتك الأولى ضدّ الآخر ثمّ ها أنت لا تعرف أين نضع هذه القدم، كلّ خطوة ثقيل هو الزمن ، ضيّقة هي الآمال، نتساءل إن كنت لا تزال قادرا على التحدي، تحدي من؟ إن كان لا يزال فيك شيء يستطيع أن يقول لا ثمّ لا..."**[4]

والمثقف وهو في طريق إعلاءه لصوت الحق تصير حياته أكثر تعقيدا و خطورة، و يتعرّض للاعتقال ، و يواجهه خطر الاغتيال و الموت في كلّ لحظة ، يقول الروائي " **رجوت خالد رضوان أن نلتقي فرحبّ بالفكرة ، عندما هتفت له صباحا قال لي سأنتظرك بسيدي فرج كان يقيم هناك مع عدد من الصحافيين الذين أرتهم السّلطة في ذلك الفندق الكبير خوفا على حياتهم من الاغتيالات المبرمجة ضدّهم."**[5]

ويعرض الروائي شخصيّة أخرى واجهت واقعا مريرا وهو "حدّاد" أستاذ بجامعة قسنطينة ، ولقد واجه العديد من المشاكل في الجامعة وحيكت حوله الأقاويل وأتهم بالإلحاد وأستبيح دمه ، فهذه هيّ حياة المثقف التعرّض دائما للخطر و الموت

---

[١]. شير مفتي: بخور السراب، ص١٤٧.

[٢]. المصدر نفسه، ص ١٣٢.

[٣]. عبد اللّطيف حي: الرواية الجزائرية ووعي الكتابة، أعمال الملتقى الثاني في الأدب الجزائري، الوادي، ٢٠٠٩.

[٤]. بشير مفتي: بخور السراب، ص٨٦.

[٥]. المصدر نفسه، ص٨٧.

" أفكّر جديا في ترك الجامعة فحسب ما سمعت لقد حلّل دمي وعن كلّ تلك الشّائعات بصددي لم تكن إلّا البداية لإعطاء شرعية لمقتلي ، يقتلونني حتما ، لم يعد عندي شك في ذلك."[1]

وتطالعنا في رواية " أشجار القيامة" شخصيّة ساعد الذي كافح من أجل إرساء الديمقراطية و تحسين الأوضاع الاجتماعية ، تقول عنه زوجته زهرة **" إنّه ليس ثوريا حالما، و لا مثاليا أبلها . إنّه يدافع عن حق يعرف أنّه لن يتحقق أبدا. إنّه يعيش بهذه الأشياء كلّها، بقناعة أنّ عليه الاستمرار إلى أن يحدث شيء أو يموت."**[2]

والشرطة أيضا كان دورها بارزا سنوات الأزمة ، و تحضر كعنصر بارز في رواية "بخور السراب" حيث نجد المفتش أحمد ترك كل شيء وتفرغ لإنقاذ وطنه من المتطرفين يقول **" الأمر صعب للغاية، ومنذ سنوات ونحن نحاربهم بقوّة و هم يحاربون المجتمع بعنف ولا أحد يرحم أحدا[...]، منذ بداية المواجهات تركت كل شيء ورائي ، مهمتي محدّدة الآن القضاء عليهم وكفى."**[3]

فرغم عنف الإرهاب و محاولته تدميره و قتله باعتباره ركيزة هامّة في المجتمع يظل المثقف صامدا واقفا يدافع عن قضية وطنه باستمالة و شجاعة كبيرتين لإرسال صوته و تبليغ رسالته.

هـ- عنف النّص:

تدخل الكتابة المفتية حالة هستيرية تتلوّن بصبغة الفجائية، و يغلب على الروايات حضور الموت السّائد على مشاهدها ووضعية الشخصيّات مأزومة حيث نجدها تغوص في الأسئلة الوجودية و مصائرها مأساوية.

تنطلق رواية "أشجار القيامة" من لحظتين هامتين لحظة الحكي ترصد واقع إنساني عنيف و أخرى ترصد هاجس الكتابة و تقرحاتها المليئة بأوجاع الذات تصوغ الألم فلسفيا و تنفتح الرواية بلحظة خاصّة و استثنائية في الكتابة يعيشها جسد الرّاوي في اللحظة الراهنة لحظة يموت فيها الجسد في غرفة الإنعاش الأشبه بالزنزانة، و هي لحظة الاستيقاظ من غيبوبة لا يعرف كم استغرقت من الوقت ، فبعد محاولة قتله أو انتحاره والتي أنقدوه منها ليجد الحياة تنادي عليه و تدفعه للمقاومة ، و جاء إيقاع النص عنيف و لغته عنيفة وعارية يقول الرّاوي **" حالما استيقظت و جدت العالم كثيفا أمامي، صار مثل لوحة مجرّدة وعاريّة، مليئة بالدّهشة و الألغاز، صار لغة أخرى، بحرا يتماوج، و سماء تهدّد بالعاصفة، كنت قد نمت طويلا و فكرت في أنّ عودتي ستكون متعبة، ولكن جديرة بأن تكون."**[4]

و يتصاعد عنف النّص حدّة **"ما أريده الآن هو فتح الجرح، و تشريح الجثة، و قول الحقيقة و هم يدفنونني كنت أودعهم بعينيّ المبحلقتين في السّماء، كنت أبصر الفراغ يحيط بي، و العالم يكتسحه السواد، يشيعونني بحزن، أو هذا ما حسبته**

---

[1] . المصدر نفسه، ص١٥٢.

[2] . بشير مفتي: أشجار القيامة، ص٩٢

[3] . بشير مفتي: بخور السراب، ص١٣٢

[4] . بشير مفتي: أشجار القيامة، ص٧.

ساعتها، الحزن المضمر في المحاجر كقطع الشكولاطة بين الشفتين، يمضغون الحزن مثل اللبان، مثل أيّ شيء يستهلك ساعة الوداع، يمضغون حزني، يمضغون جثتي، يمضغون ذاكرتي ثمّ يبصقون على الأرض، ويدفن تاريخي."[1]

و المتأملّ للفقرتين يلاحظ استعمال الروائي ألفاظ عنيفة(عارية، يتماوج، العاصفة، الجرح، تشريح الجثة يدفنونني، السواد، الحزن)

ويشتّد عنف النّص في الرواية ليصل إلى أقصاه مع نهاية الرواية حيث تكون النهاية فجائعيّة تتلون برائحة الموت **" ها أنا بعد أن قتلوني و رموني في القبر،أراك واقفة بجانبي ويدك فوق يدي، أصابعنا المشتبكة و المشتركة، و أدرك أنّهم قتلوني ولكن ما قتلوني وأنّني أصبحت ريحا ستهبّ عاصفة وبك سأستمر..."**[2]

خلاصة:

و صفوة القول أنّ روايات بشير مفتي كانت شاهدا على أزمنة العنف الجزائري و على تحوّلاته، فلقد اغترفت تيماتها من أزمات الوطن و محنه، و تمظهر العنف في الروايات في أشكال عديدة واكبت تحوّلات العنف من زمن الثورة التحريرية إلى غاية التسعينيّات من القرن الماضي ، كما رصدت لنا تجربة الروائي الشخصيّة معه باعتباره مثقفا و كان مستهدفا أكثر من غيره .

قائمة المصادر و المراجع :

أ- المصادر :

١- بشير مفتي: أشجار القيامة، منشورات الاختلاف، ط١ ، الجزائر،٢٠٠٥ .

٢- بشير مفتي: بخور السراب، منشورات الاختلاف، ط١ ، الجزائر،٢٠٠٥ .

٣- بشير مفتي: دمية النّار، منشورات الاختلاف، ط١ ، الجزائر،٢٠١٠ .

ب- المراجع :

- **بالعربيّة:**

١ - إبراهيم عبّاس: الرّواية المغاربية تشكّل الوعي الروائي في ضوء البعد الإيديولوجي دار الرائد للكتاب ط١ الجزائر، ٢٠٠٥.

٢ - إدريس بوذيبة : الرؤية و البنية في روايات الطّاهر وطّار، ط١ ، الجزائر،٢٠٠٠ .

٣- فرج عبد القادر طه : موسوعة علم النفس و التّحليل النفسي ، الكويت ، دار سعاد الصبّاح ١٩٩٣ .

٤- محمّد بوعزّة : سرديّات ثقافية ، من سيّاسات الهويّة إلى سياسة الاختلاف، منشورات الاختلاف، ط١ الجزائر،٢٠١٤ .

٥- محمود سليمان ياقوت: اللّغة و الرؤية، دار المعرفة الجامعية، دط، القاهرة،١٩٩٤ .

---

[1] . بشير مفتي: أشجار القيامة ، ص١٦.

[2] . المصدر نفسه، ص٢٠٤.

٦- مخلوف عامر : الرّواية و التحوّلات في الجزائر، منشورات إتحاد كتاب العرب دط ، دمشق،٢٠٠، ص٨٨.

٧- واسيني الأعرج: الطّاهر وطّار تجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب دط الجزائر،١٩٨٩.

المترجمة :

١- تيد هندريش العنف السيّاسي: فلسفته- أصوله- أبعاده، ترجمة عيسى طنوس و آخرون، دار المسيرة، ط١ بيروت،١٩٨٦ .

٢- فستر أرنست : ضرورة الفن ، ترجمة ميشال سليمان ، دار الحقيقة ، دط ، بيروت١٩٦٥.

ج- المعاجم:

١- أبو الفضل ابن منضور: لسان العرب ، دار صادر، ط١ ، بيروت ، المجلّد التاسع،١٩٦٨.

د- الرسائل الجامعيّة:

١- حسان راشدي: الرواية العربية الجزائرية مرحلة التحوّلات ، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة لدكتوراه دولة في الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة قسنطينة، سنة٢٠٠ .

٢- ينظر: حمدون سعاد: صورة المثقف في روايات بشير مفتي، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجيستر تخصص أدب جزائري معاصر، جامعة قاصدي مرباح – قالمة٢٠٠٩-٢٠١٠.

٣- قنيفة نورة : المرأة والعنف في المجتمع الجزائري ، أطروحة الدكتوراه ، جامعة منتوري ، قسنطينة، السنة الجامعية ٢٠٠٩-٢٠١٠.

هـ- الملتقيات :

1- عبد اللّطيف حي: الروّاية الجزائرية ووعي الكتابة، أعمال الملتقى الثاني في الأدب الجزائري، الوادي 2009

موتيف الحبّ والموت عند سميح القاسم

د.كبرى روشنفكر، د.خليل پروينى، أ.حامد پورحشمتي، فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة تربية مدرس في طهران . إيران

الملخّص:

إنّ الموتيف مصطلح غربيّ وارد فى الأدبين العربيّ والفارسيّ ويلعب دورا رئيسا فى نقد الأعمال الأدبيّة وتحليلها وهذه الظاهرة الفرنسيّة تعتبر إحدى مصطلحات جديدة ترفدنا على معرفة ماهيّة النص وتمثّل الفكرة المهيمنة عليه عارضة نفسها على نحو تكرار يغري حسّاسيّة المخاطب حتّى يلمّ بحوافزه عبر المطاردة؛ فلذلك يعدّ الموتيف مؤشّرا خاصّا للوعي بتطوّر الفكرة لصاحب النص ويتجلّى في حيّز تجاربه الذاتيّة والشعوريّة. وأمّا الموتيف عند الشاعر الفلسطينيّ سميح القاسم فيدلّ على علاقة وطيدة بين مشغولياته والصورة الّتي يرسمها بالألفاظ، الجمل، والعبارات، والفكر المكرّرة؛ ويتجسّد في قالب الخيال والرمز وكلّ ما يرفد الشاعر على الوصول بالمتلقّي إلى مضمون المقاومة.

تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على توظيف موتيفى الحبّ والموت في شعر سميح القاسم مع الإشارة إلى الدلالات والصور الكامنة فيه معتمدة على طريقة وصفيّة- تحليليّة ونقد السيميائيّة كمنهج رافد على تحليل النص وفكّ الرموز والدلالات.

الكلمات الرئيسة: الشعر الفلسطينيّ المعاصر، الموتيف، سميح القاسم، الحبّ، الموت.

Motif of love and death to samih al-Qasim

Abstract:

Motif Ghrbyst term entered by Arabic literature Vfarsy and Fundamental role it plays in literary criticism and analysis examined. French phenomenon of new terms that will help in understanding the nature of the text , indicating that it is the dominant idea he repeated manner sensitive to show to the audience to follow it noted its motivations, For that special indicator to determine the course of the text known ideas and personal experiences and emotional range he will be but the motif of Palestinian poet ,Samih al-Qasim indicates a strong relationship between it and a picture of his concerns through words ,Vjmlh and Vbart and duplicate Vandyshh offers and every thing to his form of fantasy Vsmbvl help to bring the viewer to the theme of resistance ,manifested.

This is to remove the veil of Samih al-Qasim motif in the poetry of love and death besides pointing to the images lies in its implications prospective and randomized manner ,with an emphasis on critiquing the semiotics as a method of helping to analyze the implications of the text Vgshaysh symbols.

Keywords: Contemporary Poetry Palestine, Motif, samih al-Qasim, love, death.

المقدّمة

إنّ دراسة محتوى النص كانت وماتزال نقطة حسّاسة في الدراسات الأدبية لكون الفحوى حجر الأساس للنص ومحدّدا موقف صاحب النص الفكريّ ورسالته، بحيث تنتهي المحاولات حوله إلى الكشف عن جماليّات النص. ويعدّ الموتيف (motif) مصطلحا نقديّا جديدا ينضوي تحت لواء دراسة المكامن المتواجدة في الشخصيّات والصور المكرّرة (كادن،2013 م: ط٤٤٨)، **ويوصف دالاً رافدا على فهم المدلول وموقفا منهجيّا في صياغة النص السطحيّة حيث يستوعب مجموعة حثيثة من العناصر السرديّة المتعاضدة لتكوين بنية عميقة** ويحلّ محلّ الصورة لإضفاء الجماليّة على النص.

يتجلّى الموتيف بتكرار يستلفت العناية ويدلّ على أنّ وراء الكواليس شيء مكنون يطالب بالإكتراث وينطوي على عناصر مكرّرة تمثّل دور شيفرة توجّه المتلقّي إلى الهدف الرئيس وأمّا التكرار في أيّ شيء فمن الممكن أن يؤخذ بعين الإعتبار ويكون تحديدا مضبوطا للموتيفات الدالّة على عموميّة المحتويات، ونشرها يشتمل على كلّ إمكانيّات تعبيريّة لإغناء المعنى ورفعه إلى مرتبة الأصالة (الملائكة،٢٠١م، ص٢٦٣)؛ فيتمّ عرض الموتيف لمعرفة الجماليّات ونقدها كجزء متكرّر وحامل للمعنى الّذي يدخل في بنية الشكل والفحوى لمختلف الإنتاجات.

إنّ دراسة الموتيف وجهة تحليلية تفتّش عن العمل الإبداعيّ وتساعد على استكشاف الأسرار وإدراك بهائه، وفي غاية الأهمية حينما تتحلّى بأدب المقاومة الذي يعتبر مرآة لدويّ ما يقع في المجتمع من الأحداث والشدائد، ويضمن عوامل ضعف وقوّة تصاب بها النفس الإنسانيّة في غمرة احتمال الآلام وخيبة الأمل؛ فكان للبيئة الإسلاميّة الأصيلة التي ترعرع الشعراء الفلسطينيّون فيها وممّا احتملا خلال عيشهم، وقع بالغ في تنمية شخصيّتهم الشعريّة وأعمالهم العالميّة؛ لذلك كانت قصائهم أشدّ القرب من نبض الحياة اليوميّة فعلا وفاعليّة بحيث لايأتي الشاعر الصورة الواقعة في ساحة الخيال إلّا على قدرما يسرد عن واقع ملموس يعايش كل جزئيّاته (سقيرق،١٩٩٣م: ص٢٣)، فمن الطبيعيّ أن تقوى صورة الشاعر متّصلة بالأرض وشديدة الغليان، والثورة، والفاعليّة في الدفاع عن الأرض وهو الّذي لايختلف عن الدفاع عن الذات.

وأمّا الإشارات الشعريّة في أشعار سميح القاسم وتكرارها فصنعت معجما من الموتيفات الّتي تختصّ معظمها بقضيّة المقاومة مثل الموتيفين الرئيسين وهما الحبّ والفراق حيث تدلّ أيّ منهما على التزام الشاعر بقضية الوطن بوصفها هاجسة متتالية لايتمكّن من اللامبالاة لها؛ لذلك لم يكن فى إنشاده لاهيا، ولم ينظم الشعر مضاهاة أو مباهاة بل تعكس أناشيده أحاسيس المجتمع، وصدى جلبات أمّة ضاقت ذرعا بألوان التنكيل والشدائد.

١.١ أسئلة البحث

١ -ماهو الموتيف وكيف يتجلّى في الشعر الفلسطينيّ المقاوم؟

٢ - ماهو دور موتيفى الحبّ والموت عند سميح القاسم وكيف يتمّ تقديمهما على قالب الفكرة، والصورة، والواقع؟

٢.١ خلفيّة البحث

إنّ الموتيف يعتبر موضوعا طازجا فى عالم الأدب ولاتعود الدراسة حوله إلى زمن بعيد ولكن المحاولات الأولى في هذا المضمار غربيّة؛ فأوّل من قام بالدراسة حول الموتيف كان "استيت تامسون" الإمريكيّ وكانت دراسته هذه على نطاق معجم الموتيفات في

الأدب الشعبيّ في كتابه "الحكاية الشعبيّة" سنة ١٩٤٦، راميا من خلال العناية بالموتيف إلى تصنيف الحكايات الشعبيّة العالميّة في بدايات القرن العشرين، ثمّ تليه الدراستان من "اليزابت فرنزيل" الألمانيّة في كتابيه "مضامين الأدب العالميّ" و"موتيف الأدب العالميّ" (تقوي ودهقان١٣٨٨ش: ص٨٩)، أمّا فى عالمنا اليوم فأُخِذ الموتيف بعين الإعتبار فى المجتمعات الأروبيّة عنصرا نشيطا فى نقد الأعمال الأدبيّة وتحليلها، وجلّ العنايات حول فاعليّته لاتعود إلا إلى السنوات الأخيرة غيرأنّه لايحظى فى الأدبين العربيّ والفارسيّ بخلفيّة واسعة؛ فجرت فى الأدب الفارسيّ أعمال عدّة تدلّ على أنه سبق اللغة العربيّة في هذا الحقل، على سبيل المثال:

تمّت دراسة تعنون ب«**كاركرد موتيف در داستان:** توظيف الموتيف فى القصّة»، كتبتها بروين سلاجقة سنة١٣٨٣ وجعلت فيها الموتيف نقطة مستهلّة لوجهة نظر الرمز فى الأدب مفتّشة عن أعماله فى نقد معتمد على التحليل وفرّعته إلى ثلاثة ضروب: الموتيفات المتكرّرة فى عمل خاصّ والّتي تعدّ هاجسة الكاتب أو الشاعر فى العمل الأدبيّ، الموتيفات المتكرّرة فى جميع أعمال الأديب أو فى بعضها ممّا يتراءى أن تظهر هاجسته اللحظويّة أو الخالدة والموتيفات المتكرّرة التي تجلو فى كلّ شىء وتمنحه ميزة معنويّة.

أمّا الدراسة التى أسهمت إسهاما بارزا فى معرفة الموتيف وتنفيذه، فكانت بحثا كتبه محمد تقوي وإلهام دهقان بتسمية «**موتيف چيست وچگونه شكل مى گيرد**: ما هو الموتيف وكيف يتكوّن»، والّذي انتشر فى مجلة النقد الأدبيّ بجامعة تربيت مدرس بطهران سنة١٣٨٨، وقام الباحثان فيه بتعريف الموتيف اللغويّ والمصطلحيّ، ووظيفته في عالم الأدب وتحليل الأعمال الأدبيّة ثمّ ساقا الكلام إلى صلته بمصطلحات متشابهة معه. فضلا عن ذلك كتبت رسالة الماجستير بقلم إلهام دهقان وإشراف محمد تقوي بتسمية «**موتيف وگونه ها وكاركردهاى آن در آثار داستانى صادق هدايت**: الموتيف وأنواعه ووظائفه فى أعمال صادق هداية القصصيّة»، انتشرت سنة١٣٨٨، حيث توظّف الباحثة الموتيف في قصص صادق هدايت واقفة على أضرابه مثل الموتيف الواعي والعشوائيّ، والموتيف الفنيّ والتمثيليّ، وموتيف الفكرة والعاطفة؛ ثمّ تشير إلى علاقته بسائر العناصر الشعريّة.

وتبعا لهذه الدراسات فى الأدب الفارسيّ كتبت أطروحة في الأدب العربيّ بقلم رسول بلاوي في جامعة فردوسي وهي "**توظيف الموتيف في شعر يحيى السماويّ**"، ويرتكز فيها على أهمّ الموتيفات في شعر السماويّ واصلا إلى أنّ المفردات فيه تكوّن معجم الشاعر اللغويّ وتقبل رموزا تخرج من قالب الدلالات المعجميّة إلى دلالات جديدة ثمّ ينطلق الباحث إلى التقنيات التعبيريّة مثل استدعاء الشخصيات، والأساطير، والمدن، والألوان التي بكثافة في شعر السماوي وختم البحث بتناول المضامين الظاهرة في شعره مثل الوطن والاغتراب وجعل قطاعا لموتيف المقاومة والشهادة في شعره.

إنّ الدراسات التي استهدفت المقاومة ولاسيّما المقاومة الفلسطينيّة تتوافر جدّا، لذلك نمرّ بالبحوث المتناثرة حولها ونزيد من تركيزنا على زاوية ممّا يعني بسميح القاسم على منظور الأدب المقاوم:

رسالة الماجستير "**مضامين اجتماعي وانقلابي در اشعار سميح القاسم**: المضامين الاجتماعيّة والثوريّة في أشعار سميح القاسم" كتبها اسماعيل حسيني أجداد نياكي في جامعة الفردوسي في مشهد عام١٣٧٩، تعتبر بحثا بصدد التعريف بسميح القاسم وأعماله ومتميّزاته الشعريّة وقضاياه الرئيسة في المقاومة الفلسطينيّة.

رسالة "**تحليل عناصر مقاومت در اشعار سميح القاسم، سيد حسن حسيني وقيصر امين پور: تحليل عناصر المقاومة في أشعار...**"، كتبها مرتضى زارع برمي سنة١٣٨٩ في جامعة تربية مدرس، متناولا فيها عناصر المقاومة في الشعر الفلسطينيّ والإيرانيّ إلى جانب التحليل والموازنة بين سميح القاسم وبين أقرانه من الشعراء المقاوميين في الأدب الإيرانيّ.

يكفي لعلوّ شأن هذا الشاعر أن تكتب دراسة تحوم حول سرّ خلود أشعاره هي «**راز ماندگارى سروده هاى سميح القاسم**: سرّ الخلود لأناشيد سميح القاسم المقاومة»، بكتابة سيد فضل الله مير قادرى وحسين كيانى سنة١٣٩٠ حيث يقدّم فيها الباحثان مقدّمة على ظهور شعر المقاومة الفلسطينيّة مع النظرة الموجزة إلى حياة سميح القاسم ويتطرّقان إلى أسباب خلود أشعاره مشيرين إلى مقدرته الفذّة على احتمال الشدائد وخلق الفنون والصور الجميلة في رسم الوقائع ونقل الأمل في المستقبل الزاهر إلى شعبه وفي النهاية التزامه بالواجبات البشريّة.

١. الموتيف

١.٢ التعريف بالموتيف

إنّ الموتيف أتّخذ من اللغة الفرنسيّة movere وهو يترجم فيها إلى الباعث، والداعي، والدافع، والعلّة، وفكرة موسيقيّة (ألوان والآخرون،٢٠٠٤م:٥٥٢و٥٥) أو صورة وشخصيّة تشيع في كثير من الأعمال الأدبيّة وتعرض صدفة في قضيّة واحدة بصورة لايت موتيف[1](بالديك،٢٠٠١م: ص١٦٢) وأصل اللفظة بهذه الهيئة وقددخلت من الفرنسيّة إلى اللغات العالميّة الأخرى بيدأنّه في الفارسيّة تلقّى مضمونا خاطئا بترجمته إلى "بن مايه" أو "درون مايه"؛ لأنّ "بن مايه" في دراسة النص يحظى بحيّز واسع وربّما كلّ طريق يمكن أن تصل بالمتلقّي إلى المضمون ولكن الموتيف إحدى هذه الطرق وعلامته تكرار مؤثّر يستتبّ ضمن معالجة المضمون.

تصدّى الموتيف في الأدب لتعاريف تعبّر جلّها عن شيء واحد لكنّها تختلف في عمق الألفاظ وقديكون فكرة أو صورة مهيمنة على النص أو بعبارة أخرى فحوى يتجلّى في تضاعيف المفردات، والعبارات، والصور، و ... داخل النص الأدبيّ، حتّى يجرّ المتلقّي إلى الوعي بطريقة خلاقيّة صاحب العمل ويدلّ على «حساسيّة الأديب بموضوع يستبدّ به وهو موضوع يعكس في سريان خلاّقيته الفنية»(حسن پور آلاشتي،١٣٨٤: ص٨٥)، ويتبدّل إلى فكرة تظهر جهته الإدراكيّة وتجرّ القصّة إلى الوحدة الفنيّة، لكنّه يرافق تكرارا يحدث تأثير فنّيا مباشرا ينشأ عن طريق صور الخيال والألفاظ، والعبارات، والشخصيّات، والأعمال التي تتكرّر في العمل الأدبيّ(ميرصادقي،١٣٧٦: ص٤٢)، فيوظّفه الأديب فى نصه ليزيد به من قيمة العمل الجماليّة ويرفع قابليّته التحليليّة والنقديّة ومقدرته على التعبير عمّا يشغله على التوالي.

٢.٢ وظيفة الموتيف

حينما تشغل قضيّة بال الأديب فلا مراء فى أنّها تتجلّى فى أعماله ومن هنا ينطلق دور الموتيف؛ لأنّه يحدث علاقة وطيدة بين مشغوليّات الأديب وأفكاره وهواجسه بالصورة التى يرسمها أو بعبارة أخرى، ثقبٌ فى صدر الأديب ليُخرج ما فيه من المعتقدات، والأحزان، والإبتهاجات و ....؛ فهو من العناصر الأسلوبيّة التي تؤازر المتلقّي على فهم النص الأدبيّ وحسب ما يأثّر فى المخاطب من تأثير إنفعاليّ لايمكن فهم النص إلّا من خلال دراسته (بلاوي والآخرون،١٣٩١ش: ص٤٣).

---

[1]- Leitmotif.

وإنّ المراد بالموتيف لايتوقّف عند تكرار قضيّة في البنية الشعريّة بل ما يهمّ فيه هو الوقع الانفعاليّ الملحوظ في المستلم حيث لاتدرك درجة هذا التأثير والتأثّر إلّا عبر معالجة الموتيف والعثور على عناصره المتكوّنة. فكلّ موتيف يتضمّن دلالات نفسيّة وتأثّرية تطالب بها طبيعة الإطار الشعريّ ولولا تلك ليصبح بالتأكيد تكريرا بحتا دون الرمي بغرض ومعنى؛ فهو إحدى الأدوات الجماليّة التى تسعف الأديب لكي يُنعِم على عمله بصورة واقعيّة تخصّ حياته دون المفرّ إلى القضايا الإفتراضيّة.

أمّا الموتيف عند سميح القاسم فإحدى الظواهر الفنيّة البارزة في قصائده وقدتتنوّع مظاهره حسب الحالة النفسيّة والشعوريّة الّتي تحدق بالشاعر أثناء لحظة تجربته الشعوريّة ولحظة الإبداع؛ إذ هنالك بعض المواضيع، والأفكار، والصور الأثيرة الّتي تغلبه بعض الأحايين؛ فيكرّرها للمواكبة لكلّ الأحداث المتّصلة بقضيّته هذه (القط،٢٠٠٦م: ص٧٦) بغية التأثير في المخاطب أو إزالة الستار عن حسّ باطنيّ مثل الحبّ والموت اللذين تكسبنا دراستهما فهما عامّا من شعره المقاوم عمّا يؤلمه ولايتمكّن من كتمانه؛ فيقدّمهما ضمن أناشيد غرامية ليقلّل من أوجاع مابرحت تمسّ بها.

ولم ينغمس الشاعر للنصّ على الموتيفين في تكرار عشوائيّ يدلّ على التفنّن في البيان؛ بل يؤدّي وظيفة جماليّة هي إثارة المخاطب المخاطب وإحالته إلى قضية محيطة به؛ فالبحث عن الصورة الشعريّة حول الموتيفين الحبّ والموت عند سميح القاسم بالرغم من أنّهما شيئان متناقضان ولكن كثافتهما تكشف عن تجربته الثوريّة في إطار هدف واحد هو الفكرة المقاومة، فيستعين بتكرارهما من خلال الخيال والرمز ليعمّق الدلالة في ذهن المتلقّي.

٢.٣ موتيف الحبّ:

يغصّ ضمير البشر بعواطف متناقضة قدكانت منذ الولادة وتستمرّ حتى الآن مثل الحبّ، والشجن، وخيبة الأمل، والرجاء، والخوف، والشجاعة، و.... لكنّ العاطفة وتأثيرها هدف نهائيّ للشعر الناتج عن التخييل وإثارة العواطف (زرقاني،١٣٨٣: ص٢٩) والعاطفة الشعريّة هي تظهر بعلاقة شعوريّة تتكوّن بالتفاعل بين الشاعر والظواهر الّتي يحوم حولها وتحلّ في مجال الشعر الداخليّ والمعنويّ وتخبر عن كيفيّة تعامله مع العالم الخارجيّ والأحداث الواقعة في أرجائه مثل قضيّة الوطن الّتي تشيّد جانب الحبّ والإلتزام به؛ فيخلط الله تعالى سريرته بالحبّ للوطن (ميرجليلى والآخرون،١٣٩١ش: ص٨)؛ فيستتبّ الوطن في وجدان كلّ شاعر يتغنّى بحبّه له ويضحّيه بنفسه؛ لأنّ الوطن يغمر جنسيّة الشاعر وماضيه، وحاله، ومستقبله.

وأمّا سميح القاسم فتشتمل قصائده الحبّيّة على ثلاث قصائد على التحديد، الأولى والثانية قصيدتا "درب الحلوة"، و"يوم الأحد"، والثالثة تروي القصّة المعهودة حين يفقد اللقاء معناه ويبذل المحبّان جهدا أن يستعيدا عواطفهما القديمة فاذا بها تحوّل إلى شيء عبث يثقل كواهلهما، غيرأنّ جلّها تحظى بصورة حسّية أنيقة وتشبيهات تقليديّة يستمدّها الشاعر من مظاهر الطبيعة مثل تشبيه العينين بالنجمين والشفتين بزهرتين ممّا يذكّرنا بأسلوب الأخطل الصغير. هذا وتفيض أشعاره بالحبّ ومفردات دالّة عليه مثل العناوين الّتي يقتطها سميح لأناشيده "لحظة الحب"، و"شهداء الحبّ"، و"أحبّک"، و"أحبّک كما يشتهي الموت"، و"حبيبتي"، و"للّذي يطلب حبيبي" وأثناءها يتحدّث عن الحبّ بروح المأساة والضياع لينسّق بين هاتين التجربتين على تكاملهما.

وهو في قصيدته "لمن أعطيک" يعيد ذكرى حبّ يعود إلى زمن الطفولة ويستتبعه مرحلة يتخبّط فيها في الحياة القاسية؛ فلتمهيد فقده النهائيّ يوظّف أسلوبا سهلا تمتزج فيه المرارة بالتندّر كمايتنعّم به معظم الأحايين في طيّات قصائد تفوح فيها

الرائحة القوميّة مثل هذه القصيدة الّتي يختم سميح كلّ مقطوعته بسؤال يوجّهه إلى الحبّ وهو "لمن أعطيك ياحبّي لمن أعطيك":

لمن أعطيك يا حبّي.. لمن أعطيك

وياشعر الهوى قل لي.. لمن أعطيك؟

لم؟ والأرض قاسية.. بلاقلب

لمن؟ والشوك أكداس على دربي

لمن أعطيك، ياحبّي؟ (القاسم،١٩٨٧م، ج١/ ص٥٨)

والحق أنّ سميح القاسم يتيه في بحر الحبّ الّذي لايدري لمن يمنحه؛ فيعزف عنه بطبيعته؛ ويحاول الهرب منه إلى عالم الحديث؛ لأنّه لايعتبر أحدا صالحا لنفسه حتّى يقدّم له حبّه حين قسيت الأرض وتراكمت الأشواك حوله؛ فيمنى بالصدام بين الواقع ممّا يواجهه من حبّ أرضيّ مزيّف ومايفتّش عنه في خياله من حبّ مثاليّ صادق وليست نتيجة الصدام هذا لشاعر مثله غير إثارة الألم، والحزن، والكابة(هدّارة،١٩٩٤م: ص١٧) ولكن الحوار الجاري بين الشاعر وبين حبّه يغدو ميزة من ميزات الشعر الدراميّ الذي يمكن البحث عنها عند الرومنسيّة بوصفه صبغة لاتبلغ غاية الدراما بمعناها الدقيق ولكن تنعم بملامحها مثل الطابع القصصيّ والمنولوغ الداخليّ وتغيير المشاهد؛ فكلّها يساعد سميح أن يُخفي مشاعره ويتيحها مجالا أرحب للإبداع الخلّاق من خلال انتقالها بين الشخصيّات، ووصف الأجواء، والإستعانة بالحوار.

وأمّا رمزيّة صورة الشاعر الحبّية فتبدي وصوله إلى مرتبة الإعتزاز بالوطن، والرقّة، والحنان الذي يعرضها بمعان لاتختلف عمّا يوظّفها الآخرون في التعبير عن الحبّ للوطن ولكن يُلبِسها سميح القاسم جدّة وأصالة مع الروح الطفوليّة البريئة والحزن المؤلم الّذي تكمن فيه رصانة عربيّة ورقّة الغناء الشعبيّ؛ فيستلهم الشاعر خياله ومشاعره الدفينة بتصويره الأرض أمّا تملك أجمل النبضات في قلبه ويعتبر نفسه أتعس منها ويطلب منه التلبية كابن منكوب يحتاج أشدّ الإحتياج إلى الإشفاق والعطوفة:

يا أجمل النبضات في قلبي

يا من نعمتُ لديك بالحب

أترايَ أشقى فيك بالبغض؟

ردّي على ابنكِ..

إبنكَ المفجوع.. يا أرضي(القاسم،١٩٨٧م، ج١/ ص٤٨٦)

كان أوّل تعرّف الشاعر إلى الحبّ الحقيقيّ حين جرّب مذاقه بحبّ الوطن والأرض؛ فيلخّص وجوده الإنسانيّ بوجود الأرض ويتوحّد بها في التفتيش عن الحبّ توحّدا ذاتيّا وموضوعيّا يستوعب كلّ تفاعلات الشاعر وتجاربه الّتي تربطه بالأرض رمزيّا حيث **تتوقّف العلاقة الرمزية بين المرأة والأرض على أساس الانفعال المتبادل ممّا تصعب معرفة رمزيّتها إلّا عبر زجاج ضبابيّ من الأحاسيس الإنسانيّة (داكو،١٩٨٣م: ط١٩)؛ فتنتقل علاقة الشاعر بالحبّ والمرأة إلى الأرض بحكم الترابط القائم بين الرمزين في الدلالة الناجمة عن الوظيفة الّتي تتلخّص في رمزيّة الولادة والإخصاب، وتجديد الحياة، فضلا عن كونهما يمثّل**

رمزيّة الحماية والأمان، هو الأمر الّذي جعل المرأة تتحول إلى وطن الشاعر، فالوطن يغدو حبيبته وأمّه التي تحنو عليه، وتمدّه بالحنان والأمن.

وأيضا تتبدّل لغة الخطاب الشعريّ إلى معادل رمزّي يلوذ به الشاعر في مقاومته للإشارة إلى حقيقة غير منطقيّة لايطابق الواقع، فيدّخر في مخيّلته ويحلم به، ويظهر هذا الإتّجاه في بعض مقطوعات يبثّ فيها بعض العناصر الدراميّة التي تُطلِعنا على مقدرته الفنيّة والتركيز على رسم صورة قدتحلّ محلّ لوحة كبيرة من جرّاء تضمّنها جميع الأبعاد والدلالات على غرار ما يعبّر فيها الشاعر عن الحبّ رمزيّا حين يخاطب أمّا شقيّة وهذه المرّة يرمي بنت الأحلام لتحقّق أمنيّته عن الحبّ:

وحروف يسجد الوحي لها　　　لسوى عاطفتي لم تسجد

ياابنة الأحلام في غيبوبتي　　　جسّدي أحلام حبّي.. جسّدي

المواعيد الّتي لم نَحيَها　　　أمسِ.. نحياها غدا.. في موعد(القاسم،١٩٨٧م، ج١/ ص١٤٣)

يرى الشاعر عاطفته جيّاشة لايتساوى معها الوحي وهي عاطفة رقيقة تخرج منها حروف موحية وبالرغم من أنّ هذه العاطفة تغلب أشعاره، لكنّه لايتوغّل فيها عشوايا مسرفا مثل كثير من الشعراء الملتزمين بقضية ذات طابع مفجع مثل قضية فلسطين وأمّا سميح فيقيم توازنا معقولا بين العناصر الفكريّة الّتي يستعين بها لنشر الغموض، وبين العناصر العاطفيّة العائدة إلى صلة الشاعر بأرضه، وبماضيه العربيّ، وبما يشمل الأمجاد والانكسارات. وأحيانا تعتريه الغربة لتخلّفه عن القوافل الجانحة إلى حلب وعدن للمقاومة؛ فيجسدها الشاعر ويعبّر عن هذه الحسرة متمسّكا بالنقل الطليق بين تفاصيل لايربطها غير الشعور بالغربة والإبتعاد وايقاع شجين احتلّ مكانة واسعة في أشعاره وبالتكرار المثير لبعض المقاطع مثل جملة "معكم حبيبي راح" الحاوية شحنة عاطفيّة عميقة تكوّن تجربته الشعوريّة:

يا رائحين إلى حلب

معكم حبيبي راح

ليعيد خاتمة الغضب

في جثّة السفاح

يا رائحين إلى عدن

معكم حبيبي راح

ليعيد لى وجه الوطن

ونهاية الأشباح(القاسم،١٩٨٧، ج١/ ص٤٣٣٥-٣٥)

عيش الشاعر بالغربة وماوقع على بلاده من الأحداث المفاجئة لايجعله ينسى حبّه للوطن؛ فيزيد ذلك من تعلّقه به حتّى يسفر فى ضميره عن ظاهرة العروبة المفصحة عن عصبيّته لمكان تنبع أصالته عنه، فيصف موطنه ببنت اسمها ليلى العدنية وهي فتاة عربية قُتل أبوها محاربة لإنجلترا، فتحمل السلاح بدلا منه وتستحثّ في المعركة عزم الرجال بموته؛ فكانت ليلى الحبيبة شخصيّة مأساويّة تصير عند سميح إلى شخصيّة ملحميّة؛ إذ كانت أعمالها لسميح مثيرة الإعجاب وذلك أنّه لاafصل

بين شخصيّات الملحمة وشخصيّات المأساة من حيث هي شخصيّات تمرّ بالفجائع(غنيمي هلال، لاتا: ص٨)؛ فبطل المأساة انسان من الغير ويحتمل المعاناة على قدر بطل الملحمة، فكانت ليلى الحبيبة بطلة محبوبة للشاعر ولايرضى بأن تصاب بالصدمة ذاهبا إلى أنّ سقوطها يعني سقوط العروبة وجثّتها عظيمة لاتستوعبها التربة، ولوكانت التربة هذه رملا كثيرا، فمهما كان ليس له أن يسترها؛ لأنّها مظهر راسخ للبلاد العربية برمّتها:

سقطت ليلي الحبيبة

سقطت.. باسم العروبة

سقطت ليلي.. ولكن

قسما لن تدفنوها

قسما.. لن يطمس الرمل بلادي العربية(القاسم،١٩٨٧م، ج١/ ص١٧)

لاشكّ في أنّ أكبر عاتق يسدّ طريق شعراء مثل سميح ليظهر أقصى ما بوسعه من الإبداع في حقل الحبّ أنّه يضطرّ إلى تصوير مأساته الحبّية في قالب صورة مجردّة تصبغ قصائده لكلّ واقع صبغته المتميّزة؛ فيبتعد أحيانا عن الخطاب المباشر لقضية شغلت باله ويضفي على قصيدته قدرة الإيحاء الغامض والشامل حتّى يتمكّن بهذه الطريقة من الإكساب لتجربته ميزة ذاتيّة شعوريّة واسعة ومن جهته يقدر على خلق معجم من المفردات والصور الحاظية بالرمز والإيحاء؛ فهو في قصيدته «صوت الجنة الضائعة» يرمز إلى جنة ضائعة يتفشّى فيها جوّ من الغموض ولولا عنوان القصيدة لايفهم ما هوالقصد بصوت يزاوله سميح القاسم؟ ومن هو الطير المحبوب في خطابه «عد لنا يا طيرنا المحبوب»؟ ولكن ما من الواضح من الجوّ العامّ لشعره يمكن منه استنباط موطن غراميّ قدضاع اليوم وطار إلى الآفاق البعيدة، على نطاق قصة حبّيّة يمضي مقطع طويل منها ومازالت لاتدرك منها دلالة واضحة حتّى انها تصل إلى مرحلة قبيل النهاية؛ فيلقي الشاعر عليها ضوءا معبّرا عن المغزى:

نحن من بعدك شوق ليس يهدا

وعيونٌ سُهَّدٌ ترنو وتندى

ونداءٌ حرق الأفقَ ابتهالات ووحدا

عُد لنا ياطيرنا المحبوب فالآفاق غضبى..

مد لهمّه (القاسم،١٩٨٧م، ج١/ ص٦١)

ولايمكن أن يوخذ بعين الإعتبار لحبّ سميح القاسم قدرا محدّدا؛ لأنّه كمايشتهي الموت أن يدنو من البشر، فحبّه أيضا يوازى الموت في شدّة الإشتياق؛ وتحسّبا لما يتّضح أنّ الموت ظاهر سلبيّ يبتعد عنه الإنسان، لكنّه عند الشاعر ظاهرة منتسبة وناجمة عن صورة يرسمها حتّى يستخرج الجماليّة من السلبيّات؛ إذن يستجدي العناية من محبوبه المعنويّ وهو الأرض ويطلب منها أن لاتنتشله ولاتحوله دون استمرارحبّه؛ فلاغرو في أنّ سميح يتحسّب حرارة حبّه للوطن على قدر قرب الموت من البشر:

أحبّك

لاتندمي

لاتمدّي يدا لتنتشليني

اسمحي لي أن أحبّك

كما يشتهي الموت..

أحبّك.. كما يشتهي الموت (القاسم،١٩٩٣، ج٢/ ص٤٩٣)

٢.٤ موتيف الموت:

الموت نهاية كل كائن وكلمته لغز يحيّر العقول، ويهزّ القلوب، وترجف له الدواخل ويعدّ هو صراعا طويلا في عقول الشجعان ولامحيص منه، حيث مهما تتغيّر الأحوال وتتبدّل الأوضاع لكنّ النتيجة واحدة هي فراق الحياة وإنفصال الروح عن الجسد (عوض،١٩٧٤م: ص٢٥)؛ وهو عندئذ بداية لحياة تزخر بالمطامح، والآمال، والصراعات؛ فيأبى الإنسان في صراعه مع الموت أن يستكين للهزيمة ممّا يجرّه إلى معمورة أسطوريّة يغلب فيها الإنبعاث على الموت ويمنحه شعورا ليبرّر حياته ويعيده إلى حالة ماقبل الكينونة.

من الموتيفات الأخرى الّتي يستعين بها سميح القاسم مرارا بشكل يستلفت النظر هو "الموت" الّذي يوحي بمعان عميقة لاتقلّ عن صورة الواقع في النفس الإنسانيّة؛ لأنّ الموت عنده علامة لاتلد معانيا معجميّة معيّنة وإنّما هو يتناسق مع السياقات الّتي يحدّدها الشاعر، فتتعدّد أشكاله ومرادفاته ويظهر بصورة الدم، والإستشهاد، والقتل، والصلب، والقبر، والتابوت، وممّاترتبط به إرتباطا حسّيّا ومعنويّا لايخرج من دائرة معجمه اللغويّ عن قضيّة الموت وهو بوصفه من أكثر الصور بروزا في أعماله مثل مجموعاته المختصّة بهذه التسمية مثل "الموت الكبير"، و"سأخرج من صورتي ذات يوم"، و"أحبّك كمايشتهي الموت"، و"قرآن الموت والياسمين"، و"إلهي إلهي لماذا قتلتني"، و"دمي على كفّي"؛ إذ يصبّ عليها الشاعر لمحة من مشاعره ممّا يذكّر البال ويمهّده للعودة إلى الماضي واستعادة جذور الصورة المضفية على الشعب الفلسطينيّ ثقة بالنفس، والدافعة سميح القاسم إلى العثور على معالمها في عالمه الواقع؛ ولكن لايتحقّق الموت إلّا حين يزيل الإحساس بالخطر ممّا يقرّبه من الإنسان قبل أوانه؛ لأنّ غياب الشعور بالموت صدفة يرافق إبداء مقاومة يقتضيها ذلك الموقف (الهاشمي،١٩٨١م: ص٥١٩)؛ وأمّا سميح القاسم فيطّلع على الموت وسرعة وقوعه؛ فيجلو خياله ويرسم له صورا رائعة كمايمثّلها في عالم الطبيعة ليقرّبها من الأذهان مثل ترسيمه قطيعا من خيول جامحة تظلّ عند الشاعر رمز ثورة لايمكنه ايقافها؛ لأنّها لم تلجم ولن تلجم؛ فيقبل حدوث الموت عنده للتكهّن وغير قابل للحيلولة دونه:

نفضت خيول الموت عن صهواتها جيلا على جيل ولمّا تلجم (القاسم،١٩٧٨م، ج١/ ص٢٧)

نظرا إلى حسّ يخامر الشاعر بالموت القادم الّذي يجعل حياته وحياة شعبه تتعرّضان للتهديد ولاتتوافر لديهما القدرة على مواجهته، فيقتضي ذلك إتقان النضال؛ لأنّه مجرّد آلة تمنع عن الموت الّذي يصطحبه التلاشي والإضمحلال وعدم التزوّد به لايعني غير الموت؛ فيتحوّل النضال هذا إلى خالجة يشتغل بها الشاعر من خلال الشعور بالموت البارز من خلال الإحتلال ومبادراته؛ فيعتبرحياته متوقّفة على أنّها تمضي في حالة التفتّت لضعف المبادرة النضاليّة ثمّ يزاول شخصية مثل دون كيخوته بوصفه فارسا وهميّا يخوض المعارك ضد طواحين الهواء ولإظهار المشابهة بينه وبين هذه الشخصيّة في تحقّق الموت؛ يقول إنّ الأنسان مهما كان من بطل شاطر فليس له الهرب من الموت:

أحسّ أنّنا نموت

لأنّنا ..لانتقن النضال

لأنّنا نعيد دون كيشوت

لأنّنا.. لهفي على الرجال (القاسم،١٩٨٧م، ج١/ ص٣٧)

وبالرغم من عقيدة الشاعر المتيقّنة المتفائلة بالموت يعتمد على نظرته الثوريّة المتحدّية بفضل إرادة البشر ويؤمن بأنّ خشية الموت عند الشعوب لاتسدّهم عن النيل للمرامي ولاتقيّد رغباتهم بل يعدّه نقطة انطلاق نحو تحقيق المستحيل والحصول على النصرة حتّى في هنيئات تتغلّب على صاحبها خيبة الأمل، والشجن، والفشل، بوصفه وقفة يلحقها الظفر. وموقف الشاعر الثوريّ لم يصرفه عن النظرة الفلسفيّة للموت ولم يمنعه عن التطرّق إلى الديانات السماويّة والأساطير الشعبيّة عن الموت؛ فتزخر قصائده بالإيماء إلى شخصيّات مثل هابيل وقابيل، وجلجامش كما من الواضح مزاولته لملحمة جلجامش الّتي تقنعنا بأنّ الموت من خلال ما وقع لها من الأحداث للحصول على عشبة الخلود وترياق الحياة هو النهاية الحتميّة له:

هذا أنا "جلجامش" الإنسان

ثُلثاي الإله

وهمٌ

وثلثي للفلاة

جسدٌ تغادره الحياة

يهب الخلود لموته

ويرى بحكمة ميّت وضحت رؤاه

أنّ الحياة هي الحياة

أجل مسمّى لاسواه

ولاسواه

ولاسواه (القاسم،٢٠٠م: ص٢٠٢)

وكان الموت في ملحمة جلجامش مصيرا لكلّ كائن ومصيرا لجميع المصائر ويصيب كلّ الوجود مخالفا للداء الّذي تتمّ إصابته لجزء من الجثمان وكان مجالا للمصير الرهيب المرتبط بالحزن على موت صديقه الحبيب أنكيدو[1] لأنّه حادث عنيف يكسر إيقاع الحياة الرتيب ويغيّر تغييرا جذريّا معه الدمار (شورون،١٩٨٤م: ص٢)؛ فكان الموت عند سميح القاسم ملهما للإبداع الفنّيّ ودافعا على إرادة القوة والفعل، وليس عنده موضع نفور يرتبط بإنفعالات عنيفة واتّجاهات سلبيّة وإنّما هو في رأيه ظاهرة بيولوجيّة مثل الولادة والبلوغ ومهما يحدث نتيجة لمشروع النموّ، فأينما كانت الحياة سيكون الموت؛ لأنّه نفي ايجابيّ يتمثّل في

---

١ –Enkidu.

الحياة الجديدة بوصفه عطاء جديدا تكمن ارادته عند الشاعر؛ فيتغيّر مضمون الموت عنده وتتحوّل كراهيّته إلى مغالبة العجز داخلة في فضائات المجد والأمل:

لم أعد أضمر لك

أي حقد أيّها الموت

وكل مجد لك

هوذا الموت(القاسم،١٩٩٣م، ج٢/ ص٢٦)

وحينما يواجه سميح القاسم ظاهرة الموت لم يكن من الشعراء الراثين أنفسهم في لحظة الإحتضار حيث يعتريهم حسّ عنيف بمدّ الموت مخالبه إليهم وأنّهم أمام الموت وجها لوجه، فيتخيّلون أنّهم قدلقوا حتفهم فعلا وينطلقون الرثاء لأنفسهم(الديك،٢٠١١م: ٨١٦) وذلك أنّ سميح القاسم لم يمرّ بتجربة الموت كما مرّ به الآخرون وإنّا هو عبّر عنها في جداريّته وفي مناخ أسطوريّ قديبعد عن الواقع وحدود العقل والمنطق؛ فينشأ اجتماع الموت والحياة عند الشاعر في لحظة واحدة ويقيمه من مرقده ويورده من الواقع إلى زمن أثيريّ وآلهة يتعهّد بها مثل أوزوريس ودموزى وتموز وأتيس حيث تتحرّر روحه في الزمن نفسه -يعني حالة الموت- من جنازير الجسد حصولا على القدرة على البوح، والكشف، والإلتقاء بعالمه الأوّل.

يخاطب العدوّ الصهيونيّ ويبوح بكلّ ما في نفسه من كثافة الألفاظ على خلق صورة يتابعها مثل الآن؛ فيزاول الموتين، موته الرهين بمعاهدة الأطفال وآلهته؛ فيلتزم بها ويعدّ نقضه معصية من عنده، والثاني موت العدوّ الصهيونيّ الّذي يتسبّب به صوت سميح المقاوم، وتتمّ ممارسته هذه على نطاق الحفاظ على تفعيلة مفاعيلن بالأسلوب الرقراق العذب الحامل صور خلّابة وواقعيّة:

أنا عاهدت- حتى الموت- أطفالي وآلهتي

ولن يحظى بمعصيتي

رسيس، عن رماد البعل... يلهث خلف مركبتي

يشدّ خناقه صوتي

ويعصر قلبه صوتي

ويقتله ..بلاموت(القاسم،١٩٨٧م، ج١/ ص٥٤٧)

واستعانة سميح القاسم بموتيف الموت لم يتوقّف عند لفظة الموت؛ لأنّ الموتيف لاينحصر في تكرار لفظة واحدة بل مايهمّه في دراسة البنية هوتكرار الفكرة والصورة (آبراهامز،١٩٩٩م: ط١٦٩) وكان الإنتشار المكثّف للمفردات الدالّة على الموت عنده فضلا عن تأثيره على الجانب الفنيّ والشكليّ لأشعاره يساعده على خلق عالم شعريّ يغطّي تفكّراته المتمرّد؛ فجرّته العناية

بالموت إلى ما يدنو منه، مثل الليل، والأسحم،[١] -حيث كان الليل هنا رمز السواد والظلم، وطوله يعني امتداد الإضطهاد- ومثل الشهداء ودمهم الّذي يشرق مثل الشمس:

ولينهض المدّثرون بشارة   الموت فيها حكمة ومعلّم

ربخت علينا العاديات وفرخت   والطيل، طال الليل طال الأسحم

ولكلّ فجر شمسه ولفجرنا   شمس من الشهداء يشعلها الدم (القاسم،١٩٩٣م، ج٢/ ص٤١)

يسري الدم في الأوردة والشرايين وينشر مكوّنات الحياة البشريّة في الخلايا وإن ينقطع ذلك عن الجسم يفقد الجسم حرارته وحيويّته ويسفرذلك عن مفارقة الحياة؛ فينظر سميح القاسم بحسّ مرهف إلى هذا السائل الحيويّ المراق من دم الشهداء ويصوّر به أعتى وسائل الدمار والقتل على إعطاءهم مكانة يستحقّونها؛ إذ كان الدم عند الشاعر رمز الفداء ونبراس الحرّية وليس دما عاديّا بل دم مراق من بطل يضحّي بنفسه ليأمن من يلحقه؛ فكان البطل شمسا تحظى برمزية الظهور، والأمن، والطمأنينة غيرأنّها أضاعت ميزتها الايجابيّة هذه ولم تبق فيها معالم من الإصفرار والطلوع بل امتزجت بالحمرة المستقاة من الدم وهي صورة يتناول فيها الشاعر نهاية الزوال.

وأمّا الشهادة فهي أيضا ضرب سببيّ للموت وتتوقّف على العلاقة الكامنة بين الشريعة والميّت؛ ونهجها شرعيّ يرتبط بالرسالة؛ فلاتعني تخليّا عن الحياة وإنّما هي تجسّد واقع الحياة، وتشدّد على فاعليّتها البطولية المعبّرة عن المواجهة للعدوّ بسلاح التضحية في طريق مكرّسة وليست هي مجرّدة حادث دام قديقع عند بعض الأمم في تاريخها وليست موتا يفرضه الخصم على المجاهد وإنّما هي لفظة يحظى فيها سميح بمواصفات مثل العلم، والحضور، والصدق، والإبصار، والوعي وتتمّ بطواعيّة ودافع ذاتيّ لتحقيق المقصود، كما يصرّح بأنّ موته ينعم بالمكانة المرموقة؛ لأنّه يتّسم بشهادة حقيقيّة لايسري لها الكذب والخديعة:

وياقاتلي اليوم صدقٌ شهادتي   وموت المحبين المعاميد كاذب(القاسم،١٩٩٣م/ ج٢، ص٣٥)

٢. نتائج البحث

يعتبر الموتيف فى معظم البحوث الأدبيّة ولاسيّما فى النقد شيفرة هامّة لفهم فحوى الأعمال الأدبيّة وهو يظهر عبر تكرير يستلفت عناية المتلقّي إلماما بهدف رئيس يتوخّاه الأديب في عمله؛ **وتبقي قوّة الموتيف علي البقاء في حياة الأدب والفنّ عنصرا بنائيّا يتجلّى بصورة العلامة، وبرمز المحتوى، وبتجربة في العمل الأدبيّ ليزيد من خلّابيّته الجماليّة؛ فيكون الموتيف دالاً رافدا على فهم المدلول وموقفا منهجيّا في صياغة النص السطحيّة حيث يستوعب مجموعة حثيثة من العناصر السرديّة المتعاضدة لتكوين بنية عميقة** ويحلّ محلّ الصورة لاضفاء الجماليّة على النص.

وأمّا دراسة الموتيف في شعر سميح القاسم فحصلت على أنّه مازال يطرح عقيدته عن الأمور المختلفة على نطاق قوالب تكراريّة يكمن فيها غرض التأكيد والإلحاح على مشغوليّاته وهواجسه؛ فيتكوّن الموتيف في دواوينه ضمن نُطُق مختلفة تقع

---

١ – الأسحم: [ذو] السواد، وسوادُهُ السُّحْمَة ويقال للّيل أسحم.

في اللفظة، والجملة، والعبارة، والمعاني ممّا يستثير المتلقّي إلى الحدث الشعريّ المكرّر في أجواء الشاعر الذاتيّة بحيث يضيف إليها الشاعر بصمة من أحاسيسه الخاصّة مثل "الحّب" و"الموت".

وبالرغم من أنّ "الحبّ" و"الموت" شيئان متباينان ولكن يقتربان عند سميح من العقيدة المشتركة عن الوطن والمقاومة؛ فكان حبّه تعبيرا عن تجربته شعوريّة تقترب من ميزات الشعر الدراميّ المتواجد بوفرة في أشعاره مثل الطابع القصصيّ والمنولوغ الداخليّ وتغيير المشاهد وجلّها يساعد سميح ليعطي شعره قالبا رومنسيّا خلّاقا إلى جانب نزعته الواقعيّة. وكان الشاعر في الواقع في حبّه تائها لايعرف من يستحقّه تماما غير الوطن؛ فيستعين بالرمزيّة ليعرب عنه وقديجسّد للأرض ظاهرا بشريّا حنونا مثل الأمّ والبنت ويتعاطف معهما في الإصابة للمشقّات؛ وقديكتفي بالحوار الرومنسيّ بينه وبين الحبّ ضمن ملابس من الصور المختلفة. وأمّا الموت فهو كان عند الشاعر موتيفا دارجا في لفظه الخاصّ وألفاظ مثل الدم والإستشهاد والقتل وبالرغم من حقيقة سلبيّة فيه غيرأنّه ينال عند سميح ظاهرا إيجابيّا متفائلا يتطوّعه؛ لأنّه لديه يشابه الولادة والتجدّد ويلازم الحياة كماتلازم الحياة للإنسان، وأعلى مكانة الموت عنده شهادة ترتدي لباسا بطليّا ويعتبر الدم المراق في طريقها رمزا للفداء ونبراسا للشهداء.

المصادر:

- بلاوي، رسول، مرضية آباد، عباس طالب زاده(١٣٩١ش). «*موتيف النخلة في شعر يحيى السماوي*»، الجامعة البنانيّة»، مجلّة الدراسات الأدبيّة، العدد٧٦،٧٧،٧٨، ص٥٨٦.
- تقوي، محمد، إلهام دهقان(١٣٨٨ش). «*موتيف چيست وچگونه شكل مى گيرد*»، فصلنامه تخصّصي نقدادبي، ش٨، صص٧-٣٢.
- حسن پور آلاشتي، حسين(١٣٨٤ش). *طرز تازه؛ سبک شناسى غزل سبک هندى*، تهران: انتشارات سخن.
- داكو، بيير(١٩٨٣م). *المرأة؟ بحث في سيكولوجيّة الأعماق*، ترجمة وجية أسعد، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ.
- الديك، إحسان(٢٠١١م). «*رمزيّة القناع في سربية سميح القاسم"كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"*»، مجلّة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد١٣، العدد١، ص٤٣-٨٠.
- زرقاني، مهدي(١٣٨٣ش). **چشك انداز شعر معاصر ايران**، تهران: نشرثالث.
- سقيرق، طلعت(١٩٩٣م). *الشعر الفلسطينيّ المقاوم في جيله الثاني: من قصيدة الثبات إلى قصيدة الإنتفاضة في الوطن المحتلّ*، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.
- شورون، جاك(١٩٨٤م). *الموت في الفكر الغربيّ*، ترجمة كامل يوسف حسين، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- عوض، ريتا(١٩٧٤م). *أسطورة الموت والإنبعاث في الشعر العربيّ الحديث*، رسالة الماجستير، الجامعة الأمريكيّة، بيروت.
- غنيمي هلال، محمد(لاتا). *قضايا معاصرة في الأدب والنقد*، القاهرة: دارنهضة مصر للطبع والنشر.
- القاسم، سميح(١٩٨٧م). *ديوان سميح القاسم*، ج١، بيروت: دارالعودة.

- القاسم، سميح(٢٠٠م). ***سأخرج من صورتي ذات يوم***، ط١، عكا: مؤسسة الأسوار.
- القاسم، سميح(١٩٩٣م). ***الأعمال الكاملة للشاعرسميح القاسم***،ج٢، الكويت: دارسعاد الصباح.
- القطّ، عبدالقادر(٢٠٠م). ***في الأدب العربيّ الحديث***، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- الملائكة، نازك(٢٠١م). ***قضايا الشعرالمعاصر***، ط٥، بيروت: دارالعلم للملايين.
- ميرجليلى، على محمد، كمال صحرائى اردكانى /حميده سادات موسويان(١٣٩١ش). «***وطن دوستى از ديدگاه قرآن وروايات***»، مجله كتاب قيمريال ش٥، صص٤٣-٧.
- ميرصادقي،جمال(١٣٧٦ش). ***عناصرداستان***، تهران: انتشارات سخن.
- الهاشمي، علوي(١٩٨م). ***ماقالته النخلة للبحر***؛ **الشعر المعاصر في البحرين**، بغداد: دارالحرية.
- هدارة، مصطفى(١٩٩م). ***دراسات في الأدب العربيّ الحديث***، ط١، بيروت: دارالعلوم العربيّة.

المصادر الإنجليزيّة:

- abrams,m.h(1999): **a glossary of literary terms**, printed in the united states of America.
- Alwan, f.s, m.saio, gl. Simon, m.sassine(2004): **dictionnaire francais-arabe**, beyrouth
- Baldick, chris(2001): **the concise oxford dictionary of literary terms**, oxford univer sity press.
- Cuddon, j.a.(2013**): Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. Fifth edition.Wiley-blackwell.

العراق في الرواية الغربية الحديثة أنتلجنسيا التحرر وسوسيولجيا القيود

أ.مسار غازي شناوة ، جامعة ذي قار/كلية الآداب / جمهورية العراق

الملخص

يتناول هذا البحث بالدراسة والتحليل دور النخبة العراقية المثقفة (الأنتلجنسيا) المتمثلة برجال السياسة العلماء والمفكرين والأكادميين، ورجال الدين ....ألخ ، في أيقاظ وإنعاش الحافز في ذاكرة المجتمع العراقي لمواجهة التحديات التي يمر بها المجتمع الذي كان ولا يزال يرزخ تحت هيمنة الأستعمار والاستبداد والتسلط بنوعية الداخلي الذي تمارسه الحكومة بالمجتمع والخارجي المتمثل بالاستعمار الأجنبي وبوساطة هذه التحديات برزت أهمية التحرر من الاستبداد والاستعمار ، فقامت النخب بإيقاظ الحافز التحرري والثوري في ذاكرة المجتمع ووجدانه ، والتخلص من القيود التي أصبحت شبه مستديمة اجتماعياً.

وقد ناقش البحث هذا الدور التحرري في فكر الآخر الغربي بوساطة عينة من النصوص الروائية لروائيين غربيين منهم من عايش الشخصية الأنتلجنسية العراقية في الواقع أي بوساطة التجربة الذاتية ومنهم من عرفه عن طريق وسيط ثقافي .

Abstract:

This research deals with the study and analysis of the role of the elite Iraqi intellectuals (intelligentsia) of men of politics, scientists, intellectuals, academics, clergy .... etc, to awaken and revive motivation in Iraqi society memory to meet the challenges experienced by the community, which was and still is Arzach under the domination of colonialism and despotism and domination practiced by the quality of the internal government and external community of foreign colonialism and mediated these challenges emerged importance of freedom from tyranny and colonialism, so she awaken the liberal elites motivation and revolutionary in society and an honorable memory, get rid of the constraints that have become almost socially sustainable.

Find discussed this liberation role in the other Western thought brokered a sample of fiction texts Western novelists for whom personal Ayesh Iraqi Alontgansah in fact mediated by any self-experience and some of them knew through a cultural broker.

المثقف والحرية صنوان متلازمان أحدهما قريب من الآخر إلى درجة التشابه والتداخل التام ، ولكن ليس أي مثقف وأي ثقافة ، بل المثقف الواعي لمشاكل أمته والذي يحاول أن ينهض بها بقدر المسؤولية الملقاة على عاتقه ، لذا كان ابتعاد المثقف عن الحرية يعني ضعفا وتراجعاً وربما تدميراً لبنى المجتمع ، أما حضور أحدهما إلى جانب الآخر فيعني ازدهاراً لكليهما ، فالمثقفون الذين يؤثرون في الناس ويصنعون الفارق هم من يخلق ثقافة المجتمع أكيداً ؛ لأن المثقف هو من ((يهتم بتوجيه الرأي العام ، أو من ينظر في السجال العمومي دفاعا عن قول الحقيقة أو حرية المدينة أو مصلحة الأمة أو مستقبل البشرية ،

فهذه صفته ومهمته بل هي مشروعيته ومسؤوليته))[1]. ويمكن القول المثقف الحقيقي هو ((الحامل لرسالة الموقف ولرؤية نظرية ومستقبلية ، وهو أيضاً الداعية والمحرض وصاحب الأيديولوجيا أو حاملها ، والمدافع عن الحقوق والحريات ، والملتزم بالدفاع عن القضايا السياسية العادلة أو القيم الثقافية والمجتمعية أو الكونية بأفكاره أو بكتاباته ومواقفه تجاه الرأي العام ، هذه صفته ومنهجيته ، بل هي مشروعيته ومسؤوليته تجاه عملية التغيير التي يدعو إليها))[2].

ولكي ينهض المثقف بمهمته ومشروعه التحريري لابد له إن يتصف بالفكر الحر الذي يمكنه - في المرحلة الأولى – من التحرر من قيود أهوائه النفسية ولا يتم ذلك إلا عن طريق نقض المصلحة الأنانية بمثال أخلاقي مرغوب وكأن عليه أن يكون كما يجب أن يكون ، أن يواجه المجتمع المسيطر ببديل اجتماعي متحرر من السيطرة تتيح للإنسان مهما كان لونه ووضعه ومعتقده حياة مبرأة من القمع والحرمان ، وسواء كان البديل قابلاً للتحقق أم ظل رغبة أبدية التأجيل. ثم يتحرر – في المرحلة الثانية – بعد خصومته مع نفسه من أهواء الآخرين ، والعصبية الطائفية والحزبية ، ومن ثم يتحرر من الأفكار المستوردة التي لا تتسم مع الثقافة الوطنية والدينية بوصفها نسقاً آمن بوجوده ، وأحقيته في الامتثال له.

وقد باتت القيود تلاحق المثقف العراقي على مر الأزمان ولا زالت قيوداً من شتى الأنواع والأشكال ، قيود تفرض عليه أنه ينتمي إلى عالم الأفكار والتصورات ، فهو ينتج الأفكار ويبدع التعبير لكن إنتاجه لا ينتمي للعالم إلا بمقدار تفاعل العالم معه ؛ لأن ذات المثقف لا تتكون بمعزل عن المحيط الذي يعيش فيه[3] كما يؤكد ذلك " روجرز " صاحب نظرية الذات في المجال السيكولوجي الذي يرى ((إن بناء الذات يتكون من التفاعل بين آل – أنا - والمجال الاجتماعي ضمن نمط منتظم مرن متسق من أدوار كانت وعلاقات بين آل - أنا مع القيم التي ترتبط بهذه المفهومات ، وعندئذ يصبح بناء الذات صورة قائمة في الوعي كشكل (شعور واضح) وللقيم الايجابية والسلبية التي ترتبط بهذه الصفات والعلاقات التي تدرك بوصفها موجودة في الماضي أو الحاضر أو المستقبل))[4]،لذا وقفت السلطة وعلى مر الأزمان موقفا مضاداً من المثقف.((إنها تحاول أن تقهره وتجعله تابعا لها ، معبراً عنها أي أنها تزاحم ذاته وتستلب استقلاليته كذات وليس موقفاً أيديولوجياً))[5] ، ولا نقصد بالسلطة هنا النظام الحاكم فقط ، أي الحكومات المعاصرة للمثقف ، فهناك سلطات أخرى لها أثر بالغ في مسارات المثقف وخياراته وقناعاته وأوضاعه المعيشية والفكرية ، سلطات قمعت المثقف ودجنته أو وقفت عائقا أمام مشروعه أو على الأقل وسمته بميسمها الخاص ومنها سلطة المجتمع ، فهي سلطة خاصة من خلال سيطرة العادات والتقاليد المستحكمة في رقاب المجتمع برمته بوصفها كوابح تؤثر في مشروع المثقف الذي يريد انتقاد تلك العادات والتقاليد وأيضاً تعدّ التنشئة الأسرية جزءاً من السلطات التي تهيمن على المثقف بطريقة أو بأخرى[6]،وتتفاوت تلك السلطات في شدة هيمنة وسطوتها على المثقف ، ويتجلى ذلك في تعاملها معه ، ومما لاشك فيه أن المثقف ((بوصفه كائناً مختلفاً يواجه مثلث السلطات الذي يتكون من المجتمع والدين والدولة معاً ، فالمجتمع

---

(١) أوهام النخبة أو نقد المثقف، د. علي حرب ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ٢٠٠٤م : ٣٨.

(٢) المثقف العربي والحاكم : ٨٢.

(٣) ينظر : السلطة وشخصية المثقف في الرواية العراقية. محمود أحمد السيد ، عبد الرحمن مجيد الربيعي انموذجا : ٩١.

(٤) السلطة وشخصية المثقف في الرواية العراقية. محمود أحمد السيد ، عبد الرحمن مجيد الربيعي انموذجا : ٩١.

(٥) م.ن : ٩٢.

(٦) ينظر : في نقد المثقف والسلطة والإرهاب ، عبد الرسول أيمن ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٤م : ١٣٨.

يمارس سلطاته استناداً لسلطة هي سلطة الدين والدين والمجتمع خاضعا في النهاية لسلطة الدولة ، السلطة السياسية بما تصدره من شعارات ، وما تقولبه من أوعية تناسب مصالحها في النهاية))[1].

وإنَّ محنة المثقف العراقي مرتبطة بالدرجة الأولى بتعرضه لتأثيرات أنظمة سياسية تتحكم في تعابير الثقافة المعلنة لهذا بالتحديد لا مثقف بلا استقلالية ولا قيمة للمثقف بلا شجاعة خصوصا في التعامل مع مناخ سياسي لا يشجع على النقدية والرأي المختلف ، وفي نقاش دور المثقف التحرري توفر لنا الرواية الغربية في " زافان أصلان "[*] وهو من الشخصيات المحورية في رواية (حكاية من بغداد) نموذجا فاعلا لمثقف له علومه ومعارفه الفكرية والأدبية ، بالإضافة إلى ما يمثله من موقف حضاري عام اتجاه عصره ومجتمعه ، وقد كان " أصلان " ممثلا للمثقفين في بداية القرن العشرين ، حيث كان يسعى إلى تخليص مجتمعه من سيطرة الحكومة العثمانية التي حكمت العراق مئات السنين ودخل العراق خلالها في نفق مظلم وصيرته متشرذماً ، ((**أن الاستقلال لا يتحقق في ظل حكومة أجنبية عندما تكون هذه الحكومة غير متحضرة ... على الشعب أن يتعلم ويتحرر .. بالدعاية بالإعلام .. بالإعلام في أوربا قد تتعالى بعض اللعنات في أوربا علينا ولكننا يجب أن نواصل العمل، نحن لا نريد أن تسفك الدماء ونأمل بثورة كتلك التي قامت بها تركيا الفتاة والأتراك**))[2].لقد عانى العراقيون من الاضطهاد والظلم المستمر من لدن السلطة العثمانية ، ولاسيما الأقليات كالأرمن الذين عانوا ما عانوا من انتهاك الجيش العثماني لأبنائهم وهتك أعراض نسائهم وسرقة دورهم وأموالهم ، والتخلص الذي يريد " أصلان " لا سبيل إليه إلا بثورة ، لكن ثورة لا تقوم على سفك الدماء أو اللجوء إلى أية وسيلة من وسائل العنف ، ثورة كتلك التي قامت بها تركيا الفتاة والأتراك ، ويجب أن يكون منبعها من داخل الشعب العراقي والارمني على وجه التحديد وليس بالاعتماد على الآخر الأوربي كما كان يعول كثيرٌ من الأرمن على الروس والانجليز متأملين أن يفعلوا شيئا من أجلهم ((.. **فكثير من الأرمن يعولون على الروس ويزعمون الالتحاق بحكومة القيصر وهذا ليس صحيحا ، كما أنه ليس صحيحا التعويل على انكلترا والأمل بأن تفعل شيئا من أجلنا**))[3] .

فعلى الرغم من أن " أصلان " كانت منابع ثقافته أوربية ومتبنيا للكثير من المفاهيم والأفكار الغربية لكن إيمانه بأن الثورة الناجحة لا يمكن أن تنهض إلا بجهود أبنائها وفي حدود القناعة المجتمعية التي يعدّ الإيمان بها تخطيّاً للسوسيولوجيا الضاغطة عليه أخلاقياً لأنهم هم أصحاب القضية ولا يمكن أن يشعر بأهميتها ومدى الحاجة إليها غيرهم ، وكان دوره بوصفه مثقفاً إيقاظ وإنعاش الحافز في ذاكرة المجتمع ووجدانه ((**وعلينا أن نقوي معنويات شعبنا وروحهم البطولية ليكونوا وطنيين صابرين قويمي السلوك يحترمون أنفسهم.**))[4]. وأصلان بوصفه مثقفا لم يكن صاحب شعارات فحسب. بل كان صاحب مشروعا نهضويا يهدف للنهوض ببنية المجتمع فمن ناحية كان يقوم بتأليف الكتب كما جاء على لسان " صوفي " الشخصية المحورية في الرواية ((- **انه يؤلف الكتب - نعم فقد ألف العديد منها وبعدة لغات ، انه يجيد التحدث ثلاثين منها على الأقل**

---

(١)في نقد المثقف والسلطة والإرهاب: ١٨٦.

(*) أصلان شاب ارمني درس الهندسة المعمارية ، ولم تكن ثقافته تنبع من أصول شرقية خالصة لأنه كان ((يتنقل من تبليس إلى وان ومن اسطنبول إلى روسيا وباريس ..)) ، وقد عرف بتأليف الكتب كما جاء على لسان صوفي الشخصية المحورية في الرواية وقد كان يجيد التحدث الانكليزية والفرنسية والروسية والارمنية والعربية ، ينظر : حكاية من بغداد : ٥٨.

(٢) حكاية من بغداد : ٦٨.

(٣) حكاية من بغداد: ٦٨.

(٤) م.ن : ٦٨.

))[1] التي يشكو فيها تظلم شعبه مما لا قوه من جور وتعسف واستبداد بحقوقهم ومطالبهم أن يحصلوا مثل غيرهم من أبناء الأمم والمجتمعات الأخرى على الحرية والعدالة والمساواة والاستقلال ، وهو حق مشروع لكل إنسان وقد عانى المثقفون ولاسيما الأرمنيين منهم في ظل التسلط العثماني ما عانوه من ملاحقات ومضايقات بوصفهم ((مركز وعي مناهض وغير مهادن لما هو كاتم لهامش حريته ومعادٍ لحقوق أقرانه ، والإبداع وأجناسه المتعددة ، ودوره في كشف ثغرات السلطة))[2] ، فقد وضع الوالي العثماني المقيم في بغداد " محمد باشا " عيوناً على أبنائها ولكن (عصبة الاتحاد والترقي) تبث جواسيسها وكما كان الأمر في الماضي وهم اذكى من أسلافهم فكان أبناء بغداد يتذكرون حكومات أيام " عبد الحميد " وهي الأسوء لكنها خير من طغيان الطغاة وكما جاء على لسان" ديفيد " الانكليزي الذي جاء في زيارة لعمه الانجليزي المقيم في بغداد ، وبقي بعد وفاته يرعى مصالح ابنته " صوفي " ، وفي حوار له مع " أصلان " ((**قال ديفيد : ظننت إن أيام الجواسيس قد ولت مع عهد السلطان عبد الحميد. ولكن عصبة الاتحاد والترقي تبث جواسيسها كما الأمر في الماضي وهم أذكى من أسلافهم. إن المخابرات السرية تكلف الآن اقل وان كانت أكثر فعالية بحيث يحن المرء أحيانا إلى أيام عبد الحميد .. ياصديقي لم يعد الآن باد شاه إنما لدينا الآن بدشاهات كثيرون))**[3].

ومن ناحية ثانية كان " أصلان " يصدر جريدة سرية عنوانها (هايستان) كان ملاحقا بسببها من قبل الوالي " محمد باشا " وقد تعد دماره الأكيد أن تم ضبطها عنده[4] ؛ ولعل هذا المنشور السّري يكتنف أنتلجنسيا الشخصية العراقية " اصلان " التي تناضل في الأيديولوجي والوطني ، ولكنها في هاتيك النضال لا تحاول أن تتجاوز الضوابط المجتمعية التي لا تحبذ الموت أو الخراب بوصفها سوسيولوجيا مقننة ، على الرغم من سعيها إلى التحرر ، فالأنتلجنسيا العراقية في الرواية الغربية الحديثة تحاول أن تخضع محمولاتها الفكرية ، وإطروحاتها التحررية إلى سلطة السوسيولوجيا المجتمعية ، فقد كان أصلان يبث بوساطة منشوره السّري أفكاره القائمة على توعية أبناء شعبه وتحريضهم على وجوب مناهضة الظلم الذي يعانونه من قبل الحكومات الجائرة والمستبدة بهم ، لأنه كان مؤمناً أن شعبه إن تحرر من ذلك الظلم سيرتقي إلى القمم ((**قال أصلان : .. إن شعاري خدمة شعبي ... إن قلب قومي ليرتعش أمام النقود ، في حين كان يجب أن يرتعش من اجل الحرية ! إن عصورا من الأغلال والاستشهاد سلبت أرواحهم .. إذ تحرر هذا الشعب فسيرتقي إلى القمم .. أما وهم في قيودهم فان حريتهم هي النقود فقط.))**[5].

إنَّ مهمة " أصلان " ودعوته إلى الحرية كانت تنطلق أولا من أصلاح ذات قومه ليتسنى لهم بعدها مطالبة الآخر بحريتهم ؛ أي يجب أن يتحرروا أولا من أطماعهم الشخصية المتمثلة بحبهم للأموال التي كانت نقطة الضعف التي استطاع الأتراك بوساطتها شغلهم بها عن المطالبة بأهم حقوقهم (الحرية والاستقلال) ذلك أن مما عرف عن الأرمنيين حبهم الشديد للمال أي أن الأتراك كما جاء في الثقافة الشعبية (عرفوا من أين تؤكل الكتف) ، فكانت مهمة " أصلان " بوصفه مثقفاً صاحب رسالة تنبع أولا من تحرير الذات (قومه) من أطماعها الأنانية وتحطيم القيود السوسيولوجية التي خضع لها العقل الأرمني لتتمكن حينها تلك

---

(١) م.ن : ٥٨.

(٢) شخصية المثقف في روايات علي بدر – دراسة تحليلية ، محمد فاضل جدوع المشلب ، أشراف الدكتورة فوزية لعيوس غازي الجابري ، كلية التربية ، جامعة المثنى ، ٢٠١٤م : ٣٨.

(٣) حكاية من بغداد : ٦٦.

(٤) ينظر : م.ن : ١٨٦.

(٥) م.ن : ١٤٧.

الذات من التحرر من الآخر المستبد ولم يتمثل الآخر الذي كان على الذات مواجهته في السلطة العثمانية فحسب بل كان عليه أن يواجه الآخر العراقي أي عليه التحرر من ضغط النسق المسلم الذي كان يمثل الأغلبية داخل النسيج العراقي حيث تعرض الأرمن من قبل المسلمين للقتل والتنكيل ونهب أموالهم وممتلكاتهم كما جاء على لسان " كاترين " أحدى الشخصيات في الرواية ((**فقالت كاترين : .. الإسلام عائلة واحدة فما أن يعم خبر ذبح الأرمن إلا يهب الكرد مرهفين وراءهم. أن هنا من الزوار في الكاظمية وبغداد من يسرهم نهبنا وذبحنا ، ذهب يعقوب صباحا إلى السوق لشراء اللحم فأشرع القصاب سكينته وطعن اللحم وقال :**

– **هذا ما يفعلونه بالكفار هناك.**

فعاد يعقوب مرعوبا دون أن يشتري شيئا.

فقال معترضا : لا ، نعم كان ما حدث حقيقة.

– **اها .. انه حقيقة .. قلبي يقول ذلك.**))[1].لذلك فقد التف العديد من الأرمن حول " أصلان " وقد آمنوا بما يدعوا له وعرفوا في الوقت ذاته بإخلاصهم و((**الجميع مخلصون لأصلان أفندي .. وهناك من هو مستعد حتى الموت إذا أمرهم أصلان بذلك.**))[2] ، ولعل إخلاص هؤلاء الأرمن لاصلان منبعه إيمانهم بأن ما يدعوا إليه لا يخرج عن إطار المطالبة بحريتهم واستقلالهم ؛ فإخلاصهم له إنما هو إخلاصٌ لقضيتهم في الأساس.

إنَّ شخصية " أصلان " مثلت بؤرة المثقفين في تلك المرحلة من تاريخ العراق بوصفه شخصية تتحلى بالعديد من الصفات الايجابية التي كانت صفات راكزة في المثقف الحق كالشجاعة وصعوبة الانقياد والتماسك الذاتي فضلاً عن ثقافته ودعوته إلى إصلاح قومه ومطالبته في الوقت نفسه بحصولهم على حريتهم وحقوقهم مثلهم مثل غيرهم من أبناء المجتمعات الأخرى وقد تجسد ذلك عبر مؤلفاته وجريدته السرية ، فهو شخصية ساعية إلى التحرر من دون الانقلاب بمفاهيم المجتمع الأخلاقية ، مع حثها المجتمع على التخلص من القيود غير المفيدة في ازدواجية مفاهيمية تبرئ المجتمع من موروثاته من جهة وتوجهه نحو هدف أسمى من جهة أخرى فيتشرب القيد في هدف أسما ضمن بنية انتلجنسية تكشف فكر المثقف العراقي.

ويقف " محمد حيدر " أحد الشخصيات المحورية في رواية (حبي الضائع في بغداد) مثالاً لمثقف عصري له علومه ومعارفه التي أكتسبها بناءً على دراسته في كلية الهندسة الميكانيكية ، ومن جراء عمله مترجما مع الصحفي الأمريكي " مايكل هستنغز " الذي رافق جيش الاحتلال الأمريكي في العام ٢٠٠٣م). ودراسة " محمد " الأكاديمية عاملا مباشرا هيأ له فرصة العمل في المجال الآخر – الترجمة - بسب إتقانه اللغة الانجليزية التي اكتسبها من دراسته ، وقد منحته تلك الثقافة رؤية واعية في تحليله للأمور، وكما يخبرنا "مايكل" الشخصية المحورية في الرواية ((**فهو ليس مجرد مترجم لكنه مثقف قادر على تحليل الأمور. فقد مدني بقدر لا بأس به من الفهم لوضع البلاد.**))[3]. ومحمد حاله حال معظم العراقيين حَلُمَ بالخلاص له ولشعبه من نظام " صدام " نظام ذو خطاب سلطوي فوقي استبدادي ، تحكم بمصائر الشعب العراقي خمساً وثلاثين عاما موصولة ومتواصلة مع مختلف

([1]) حكاية من بغداد : ١٨٩.

([2]) م.ن : ٢٠٩.

([3]) حبي الضائع في بغداد : ١٤٩.

أساليب القمع والإبادة الفردية والجماعية بما فيها الحرب الكيماوية في مدينة حلبجة وحملات الأنفال ذات القدرة القتالية العالية المستهدفة فرض السيطرة المسلحة الشاملة على كردستان العراق ، وقمعه للشيعة في مناطق الوسط والجنوب وزج الآلاف منهم في السجون بسبب انتمائهم لمذهب إل البيت (عليهم السلام)، وغيرها من الجرائم التي أصبح التاريخ شاهدا عليها، ولكن الخلاص الذي كان ينشده محمد لشعبه من ذلك النظام الاستبدادي الفاشي قد تحقق على يد أدارة خارجية وليس إدارة الشعب الداخلية وقواه السياسية ،وفي البدء كان محمد مثله مثل معظم أبناء الشعب العراقي يرى أن تحريرهم من نظام " صدام " على يد قوى أجنبية مقبولا ومستساغا ولو بنسبة ضئيلة لأنه المخرج الوحيد من البئر المظلم الذي ألقاهم به صدام طوال خمس وثلاثين عاماً المنصرمة ((**كان محمد قد خرج بالنظرة الجوانية الأولى تجاه الاحتلال الأمريكي .. فهو يرى الجانب الطيب من الأمريكيين وما يحاولون عمله كان يكره صداماً ..**))[1]. ولكن أكذوبة التحرير التي أقنع العراقيون بها أنفسهم سرعان ما ذاب عنها الجليد ، ليجد محمد نفسه وشعبه أمام منتهك أكبر ومستبد أعظم بحريتهم لأنه لا يمكن لقوى أجنبية إلا أن تكون محتلة غازية طامعة بخيرات البلد المحتل لتتحول نظرتهم إلى ((**مزيج من خيبة الأمل وعدم التصديق الذي تحول مع الوقت إلى أمل أخذ بالتلاشي السريع.**))[2] حيث ازداد الواقع دموية في العراق ومساحة انتهاكات حقوق الإنسان تتسع على يد الجيش الأمريكي والميليشيات المسلحة التي تغذيها القوة المتنفذة ماليا وسياسيا في العراق.

ووجد " محمد " نفسه في ظل كل ما يحدث ((**يتصارع مع سؤال مؤداه ما إذا كان من الأفضل العيش في عالم من القمع الدكتاتوري أو في عالم من الفوضى المؤدية إلى الجنون**))[3] وإنَّ الحالة الفوضوية التي أصبح عليها حال العراق بعد الحرب هي التي أثارت ليس عند " محمد " فقط بل لدى معظم العراقيين ذلك السؤال المقارني بين الماضي القمعي والحاضر الدموي والفوضوي ، حيث أصبح العراق ساحة للصراع الطبقي والطائفي والديني ، كل شيء أصبح خارج نطاق المألوف وحدود المنطق والمعقول، أصبح العنف هو اللغة السائدة ولا يعرف العراقيون غيرها لم يعد هناك رادعا عن أي شيء ليس هناك سلطة أو سيادة يقيم لها العراقيون وزنا حتى سلطة الجيش الذي كان له مكانة كبيرة عند العراقيين في السابق لم تعّد له سيطرة مطلقة ، وتجول الصورة الواقعية في مخيال الشخصية الأنتلجنسية ويتأسر ضغط عقلي على ذاتها فتحاول اجتراح فكر أنتلجنسي يتجلى في موتيفات منولوجية ترتد فيها الشخصية إلى ذاتها ((**كيف يكون لبلد جيش يستطيع إطلاق النار عليه ولا يحدث شيء لهم ؟ إن هذه لا تدعي سيادة أو سلطة. لا يمكن أن يسمح بحدوث ذلك في عهد صدام .. فالشعب يكن الاحترام للجيش**))[4] وكذلك حال الحكومة الجديدة فقد كانت مغيبة عن الوعي ((**تولت الحكومة العراقية الجديدة السلطة برئاسة نوري المالكي ، رئيس الوزراء الشيعي. أنها رابع حكومة عراقية في غضون أربع سنوات. والحكومة بالكاد تؤدي أعمالها ؛ وهي غائبة عن الوعي معظم في الأوقات. إما جلسات مجلس الأمة فيتم إلغاؤها بصورة منتظمة لان ما يقل عن نصف الأعضاء ٢٧٩ يحضرون للعمل. والقوات الأمريكية تتدافع وجل بغية احتواء العنف الطائفي المتصاعد وهم يقطعون وعودا باستعادة الوضع الأمني والنظام إلى بغداد**))[5] لقد كان الماضي على الرغم من الظلم الجور الذي أكتنفه من نظام صدام إلا انه كان

---

(١) م.ن : ١٦٤، وينظر : السبت : ١٠١

(٢)حي الضائع في بغداد: ١٤٩-١٥٠.

(٣) م.ن : ١٦٤.

(٤)حي الضائع في بغداد: ١٦٢.

(٥) م.ن:٢٤٠-٢٤١.

هناك حال من التوازن يعيشها العراقيون النظام والقانون مفردة فاعلة في قاموس المجتمع العراقي اليومي حتى وان كانت تمارس فاعليتها تحت الضغط والإكراه السلطوي الصدامي ، على حين فقدت فاعليتها في الحاضر الديمقراطي الذي لطالما كان حلم العراقيين جميعاً. إذن بدأ " محمد " يدرك أن ما يحدث لا يمكن أن يكون سلطة أو سيادة أنها فوضى عارمة تجتاح بنية المجتمع ، لذلك لابد من سبيل للنهوض بالواقع المعيش ، ومحمد بعد اطلاعه على حياة الغرب التي عرفها عن طريق وسيطه الثقافي الترجمة ومجابلة الآخر الغربي بعد أن اضطرته ظروف الحياة الصعبة بعد الحرب إلى ترك العمل ضمن مجال اختصاصه والعمل مع القوات الأمريكية على الرغم من عدم ثقته بالسياسة الأمريكية ، ولم يستطع محمد الإعلان عن عمله مع قوات الاحتلال حتى لأقرب أقربائه لأن الإعلان عن عمله مع الأمريكان يعرض حياته للخطر ((**لم يكن محمد يثق بالسياسة الأمريكية فيما يتعلق بالعراق. فلديه طفلان لا يقول لهما انه يعمل لدى مجلة النيوزيوك ، بل أن زوجته فقط هي التي تعرف ذلك. وأصدقاؤه وأفراد أسرته الممتدة يظنون أنه مازال يعمل كمهندس لتصليح المكيفات الهوائية ... وكان محمد يعرف أنه لو حاز الأشخاص غير المناسبين على هذه المعلومات فقد يتعرض .. للقتل**))[1]، وبعد مضي سنتان انتقل للعمل في صحيفة (يو أس إي توداي) الأمريكية في العام(٢٠٠٥) حيث بدأ يكسب قدرا من المال يزيد عما كان يتقاضاه في عهد صدام أنتقل على أثره إلى بيت أفضل ، وقام باختيار الأشخاص القائمين على نقل أثاث بيته من الضباط البعثيين القدامى الذين كان محمد يصدر أوامره لهم ، ولكنه وجد القليل من المتعة في هذا الوضع الساخر[2]. لأنه وجد نفسه أمام هامش من الحرية لم يعهده سابقاً كون لديه شعوراً بالأسى والإحباط وأحيانا بالعار لأنه وجد القوات الأجنبية تسيطر على وطنه. فكان لابد من التمرد على الواقع للحاق بما وصل إليه الغرب حتى وان كان ذلك التمرد حلما من أحلام اللاوعي التي يحلم بها الإنسان أثناء نومه والتي أطلق عليها " محمد " بـ(أحلام المتمردين) ((**قال محمد : "نعم أنها أحلام المتمردين .. لدي منها**))[3] وقد انبرت تلك الأحلام لدى " محمد " بعد احتكاكه بالجيش الأمريكي أثناء فترة عمله معهم منها على لسان مايكل ((**بدت بغداد وكأنها حرم مسجدي فوق التلة. فقامت مجموعة من المراسلين على ما أظن – بالسير نحو مايشبه المركز الثقافي وكان هناك سلسلة من نقاط التدقيق لكن العشب أخضر وأشجار القبقب كثيرة فلم يكن هناك ما يدعو للقلق ، والمتمردون لا يظهرون في مثل هذا الطقس وفي بيئة نموذجية**))[4].

إن كل ما جاء في الحلم يحمل دلالة سيميائية إشارية يحيل على الحلم بحياة على غرار الحياة في بلاد الغرب فاختياره النبات تمثل في نوع من الأشجار التي تسمى (القبقب) أو (الإسفندان) وهو نوع من الأشجار ينمو في روسيا وأوربا وكندا[5] ، وكذلك اخضرار الأرض ونقاط التدقيق التي تشير إلى الدقة والنظام في سير الحياة هي من شواهد حال الحياة في الغرب ، أي أن الغرب يمثل له مكانا ألمعيا للأمن والاستقرار والرفاهية ، وان المتمردين لا يظهرون في بيئات يعمها النظام والاستقرار والرفاهية بل هم يتمردون على الواقع الفوضوي والقمعي الذي تعانيه شعوبهم ومجتمعاتهم.

---

(١)حي الضائع في بغداد: ١٤٨.

(٢) ينظر : م.ن: ١٦٤.

(٣)م.ن: ١٦٥.

(٤) م.ن : ١٦٦.

(٥) ينظر : http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Gography11/geography/sec1952.htm

ولعل أحلام التمرد تلبست " محمد " نتيجة ما رآه أثناء ذهابه إلى مرفق (دي فاك) لتناول الطعام بصحبة " مايكل " ((**وأعجب محمد بمرفق غسل الأيدي المعقم والمغاسل الفضية والأضواء المشرقة والصابون المضاد للبكتريا لإزالة الجراثيم. وبينت لمحمد خيارات الطعام ..فنحن في العراق لكن هذه النسخة الأمريكية منه. وهناك ايسكريم " باسكين روبنز " ونوع من السندويشات يسمى تاكو ، ودجاج محمر وهامبرغر وتشيزبرغر ومعكرونة وجميع أنواع الغاتوريد والصودا التي يمكن أن تشربها. إما العمال هناك فهم من الفلبينيين والهنود الذين تم إحضارهم بواسطة شركة كي بي أر (KBR) لإطعام الامريكين**))[1] فَحَلَم " محمد " بعراق يطابق مواصفات الغرب الحديث ، ولكي يحدث ذلك لابد من التمرد على الواقع.

وفي هذا الخيال الرائي لشخصية الأنتلجنسيا العراقية تبلورة صورة العراق الأمريكي الذي إنبنى في عقل شخصية " محمد " ، وهي صورة يتجاذبها طرفان ، يتمثل الطرف الأول في رفض المكون الاجتماعي غالباً وتبادل الأفكار والرؤى مع شخصية الآخر الغربي - القوات الأمريكية - على حين يتجسد الطرف الثاني في رؤية شخصية الأنتلجنسيا للحلم استشراقياً ، وكان الطرف الأول قيدا محتما على الشخصية الأنتلجنسية يدفع بها إلى عدم البوح بمكنونها الفكري ، وشكل نكوصا تحريريا امتنعت الشخصية عن التصريح به ، على حين كانت السوسيولوجيا الضاغطة تدفع الشخصية " محمد " إلى الولوج في رؤيته اللاواعية ، ولكن إيمان شخصية الأنتلجنسيا بالتحرر دفعها إلى ممارسة بعض تقناته على تخوم الوطن ، فاستبدال البيت الذي يشكل شفرة سيميائية دالة على الوطن يعني انغماس الشخصية في ثيمة التحرر وتتعاضد تلك الشفرة السيميائية مع نسق دلالي آخر تمثل في استدعاء البعثيين للعمل كناية عن انتهاء صورة البلد القديم وترجيح صورة البلد الخائبة في فكر الشخصية الأنتلجنسية العراقية وفي كل ذلك تندفع الشخصية للخلاص من القيود السوسيولوجية والرسو على ضفاف التحرر.

وفي " جوانا " الشخصية المحورية في رواية (مغامرة حب في بلاد ممزقة) يتجلى نموذج لمثقفة عراقية تمتلك رؤية واعية وموقف حضاري عام اتجاه مجتمعها وعصرها ، ذلك أنها وعت ومنذ نعومة أظفارها معاناة شعبها الكردي الذي ظل وعلى مدى عقود طويلة يرزح تحت هيمنة واستبداد وتسلط البعث ((**الحزب السياسي الذي استلم السلطة غداة آخر الانقلابات قبل أربع سنوات أي في العام١٩٦٦.**))[2] ولعل وعي جوانا وحبها وتمسكها بالقضية الكردية وفي النضال من أجل حرية الشعب الكردي الذي نما وكبر في قلبها منذ الطفولة ((**أدركت حتى في هذه السن الصغيرة أنني انتمي إليه وليس إلى بغداد. " أنا أحب كردستان ! "**))[3]. مرده إلى كونها تنحدر من عائلة لها باع طويل في السياسة سواء من جهة الأب العربي القومية أو من جهة الإم الكردية القومية ، حيث يعد " جعفر العسكري " أول وزير دفاع في العراق عماً لها[4] ؛ وكذلك " عزيز " عازف الموسيقى ومغن موهوب الذي اعتاد العزف على الناي ، وكان عرضة لعدد من الاعتقالات التي كان يشنها الجيش العراقي في السليمانية على الطلبة والشبان الذين تتراوح أعمارهم ما بين الرابعة عشر والخامسة والعشرين ، وقد حمل جسده شواهد معتادة على التعذيب الذي كان يمارسه رجال الأمن ضد المعتقلين آنذاك وأبرزها علامات حروق ونزع الأظافر. خالاً لها – أي جوانا -[5] ، أما

---

(١) حبي الضائع في بغداد : ١٦٤.

(٢) مغامرة حب في بلاد ممزقة : ٤٤.

(٣) م.ن : ٥٥.

(٤) ينظر : م.ن : ١٥٤.

(٥) ينظر : مغامرة حب في بلاد ممزقة : ٧٨-٨٤.

رعد الأخ الأكبر لجوانا فقد كان احد النشطاء في القضايا الكردية عرف بولائه لـ " الملا مصطفى البرزاني " وكذلك انتمائه إلى (اتحاد الطلبة الأكراد) الذي أصبح قانونيا نتيجة الاتفاقية التي أبرمت عام ١٩٧٠م [1].

وكانت " جوانا " منذ الصغر وطوال مدة إقامتها مع أسرتها في بغداد مع أسرتها والتي يحملها الروائي – أي بغداد - دلالة سيميائية وإشارية إلى الوطن (العراق) ، فالوطن ذلك المكان الجميل الذي يحيل على معاني الأمان والاستقرار ورغد العيش ، أصبح في ظل نظام البعث واقعاً مريراً وجحيما وقوده من عشقه من مخلصي أبنائه المخلصين ، إذ كان ذلك النظام يتعامل مع حرية الفكر والمثقفين بمنطق (أن لم تكن مع فأنت ضد) ، ومجرد انتماء جوانا وأهلها في النسب إلى عالم الأكراد كان يثير الشبهة ويستدعي القلق لدى السلطة ((**جريمتنا أننا ولدنا أكرادا**)) [2] ، ولعل السلطة كانت تدرك أن أبناء المجتمع الكردي ما أن سنحت لهم الفرصة حتى يحملوا السلاح ضدها للمطالبة بالاستقلال الذاتي والانفصال عن حكومة بغداد ، وهو ما يوثقه قول جوانا محاورةً أخيها الأكبر رعد ((**أشك لحظة في إنني عندما أصبح كبيرة بما يكفي كي استطيع حمل السلاح سأجد أمامي الكثير من المعارك كي أخوضها يبدو أن معاركنا هي معارك أبدية، وان التغيير الوحيد هو في وجوه أعدائنا وهوياتهم**)) [3] ، فأبناء المجتمع الكردي والمثقفين على وجه التحديد يعيشون في صراع مستمر ومعارك أبدية لا تنتهي إلا بظفرهم بالحرية أو الموت .لذلك سعت السلطة لكسب ذلك المثقف بمختلف الوسائل وبشتى السبل ، لتحوله إلى تابع لها ومعبراً عنها أكثر مما هو معبرا عن ذاته أو رؤيته للعالم بوساطة ذاته ، وتكون حينها مقولات السلطة مرجعيته الثابتة التي سوف تصبح كل نتاجه ومن ثم فأن من يبحث ويحلل إنتاجه سيجد ذات السلطة وليس ذات المثقف [4]، وقد عملت سلطة البعث في بغداد على استقطاب الجميع ولاسيما من الشباب في الجامعات والموظفين في المؤسسات والدوائر الحكومية وكذلك القطاع الخاص إلى الانتماء إلى تنظيم حزب البعث لتتمكن من تكميم الأفواه وتكبيل العقول كي لا يكون المثقف حجرة عثرة في وجه تنفيذ مشاريعها ويعادي مخططاتها وتوجهاتها بما يعرضه ويقترحه من مشاريع طوباوية تجعله القبس الذي يجذب الأنظار إليه ، وهو ما تخبرنا به جوانا عن رب عملها في مكتب السياحة الذي كانت تعمل فيه بعد تخرجها من كلية الهندسة ((**أعرف أنه بعثي ، لكني أعرف أيضا انه انتسب إلى الحزب للسبب نفسه الذي دفع الكثير من العراقيين إلى الانتساب إلى ذلك الحزب : لم يكن أمامهم أي خيار آخر**)) [5] ، وكذلك هو حال صديقتها في الجامعة " جنان " ((.. **جنان تكره حزب البعث في الحقيقة ، أما السبب الوحيد لانضمامها فكان عدم امتلاكها عذرا مناسبا لعدم انضمامها إلى الحزب. انضمت جنان إلى الحزب بعد أن تعرضت لضغوط كثيرة. علقت صديقتي العزيزة بالمصيدة وانتهى بها الأمر لتصبح واحدة من آلاف المترددين الذين يحملون بطاقات الانتساب**)) [6] ، وغيرهما الآلاف من العراقيين، فجوانا التي أبت أن تكون إنسانا مهمشا خاضعا ومذعنا منذ الصغر لسلطة الآخر أيا كان ومهما كانت الظروف والاعتبارات ((**اعتبر سعد حامي النساء في البيت بعد رحيل رعد عنه أسفت لهذا الوضع لأنني كنت**

---

(١) ينظر : م.ن: ١٠٥.

(٢)م.ن: ١٠٨.

(٣) م.ن : ١٠٨.

(٤) ينظر : السلطة وشخصية المثقف في الرواية العراقية محمود أحمد السيد وعبد الرحمن مجيد الربيعي انموذجاً : ٩٣.

(٥) مغامرة حب في بلاد ممزقة : ٢٥٩.

(٦) م.ن : ٢٧٠.

طفلة متمردة ، وتنقصني الذهنية التي تسمح لي بتلقي الأوامر من الآخرين))[1]. فكيف بها أن ترضخ لسلطة القمعي والظالم المستبد بحقوقها ومن ابسطها حرية الاختيار ، وحرية المشاركة ، وحرية التنقل ... الخ ، وهي التي رفضت سلطة سعد الأخ الذي كان يكبرها سناً وبوصفه سلطة بديلة لبعض الوقت عن أخيهما الأكبر رعد الذي اقتيد من قبل أزلام النظام البعثي إلى المعتقل بوصفه ناشطا من نشطاء القضية الكردية، فانصياعها وقبولها الانتساب إلى حزب البعث كان يعني بالنسبة لها تخليها عن حقها في الحياة الذي هو في الواقع حق شعبها الكردي وهو العيش بحرية ورفعة وكرامة. لأن المثقفين أمامهم طريقين كما يرى المفكر "جوليان بندا " ليسلكوا أحدهما : فأما أن يختاروا التكلم والمواجهة بشجاعة ومن دون تردد ضد أي عمل من أعمال الظلم الذي تمارسه عليهم السلطة ، أو أن يسيروا كالأغنام مع القطيع[2].

وهم على حد تشبيه احد الباحثين الاجتماعيين بمثابة القشرة الوسطية في الأرض انطلاقا من أن الأرض تتركب من نواة ملتهبة دائمة الانصهار ، وقشرتها عليا متصلبة ، ومادة ثالثة تتوسطها وتتميز بالتغلغل وعدم الثبات ، وفي تلك المقولات الروائية السردية يتجسد القيد السوسيولوجي الذي غدا قيدا مجتمعيا يخضع له أبناء المجتمع جميعا من دون الاعتداد بالميل الفكري أو القناعة العقلية ، فقد أحكمت السلطة قبضتها على رقاب المثقفين ولاسيما أولئك الذين لم يتمكنوا من الصمود في مواقفهم منها ، فأصبحت لهم قناة تواصل معها على الرغم من كرههم وعدائهم لها وتمكنت من جذبهم وطيّهم تحت جنحها ولم يكن حال جوانا افضل من حال صديقتها جنان أو حتى رب عملها في مكتب السياحة فقد تعرضت للضغط الشديد وباستمرار لتنتسب إلى حزب البعث ((**أراد الطلاب البعثيون انتداب عضو من بينهم ليضغط عليّ بالانضمام ، فتطوعت جنان لهذه المهمة. اعتادت في مساءات كثيرة أن تعترضني في أروقة الجامعة لتهمس لي " دعينا نتناول القهوة معاً يا جوانا ، لأنه من المفترض أن أضغط عليك اليوم "))**[3] وهي بذلك – جوانا- قد تنحاز إلى النواة الملتهبة الثائرة وتصبح جزء من مكوناتها ، كما قد تنزلق نحو الطبقة العليا المتصلبة فتصبح إحدى نسماتها وتختص بخصائصها[4]. وجوانا من المثقفين الذين اثروا الانضمام إلى النواة الملتهبة الثائرة المتمثلة بقوات " البشمركة " الكامنة في جبال كردستان ، لكن كونها امرأة شابة تتمتع بقدر عالي من الجمال ولم تكن قد تزوجت بعد فليس من اليسير عليها اللحاق بصفوف المناضلين في الجبال الوعرة. لذلك كان لابد من سبيل يحملها على تحقيق ذلك ، وما أن وفرت لها الحياة فرصة اللقاء بمقاتل شاب وجسور من البشمركة. " شارباست " من المثقفين الذين سخروا حياتهم للنضال ضد ممارسات النظام اللامشروعة والظالمة بحق شعبه الكردي ، فهو لا يهادن ولا يخضع ولا يخاف النظام الجائر وأعوانه ((**لست خائفاً من الحكومة العراقية ... الحيلة هنا هي توقع الموت ، وإذا عاش المرء فستكون حياته بمثابة مكافأة له .قررت محاربتهم حتى الموت !))**[5] ، وما أن سمعت " جوانا " ذلك حتى تعلقت به حبا وبأفكاره وشجاعته وتحولت حياتها بكاملها في تلك اللحظة بالذات لأنها وجدت أمامها مقاتل (بشمركة) حقيقيا ! بعد أن كان حلما كبر معها منذ الصغر ، لتبدأ حملة من اجل الحب الذي هو في الواقع حبا للحرية ، وقد توج ذلك الحب بزواجها من شارباست ، لتلتحق بعدها بزوجها والانخراط في صفوف المقاتلين في جبال كردستان ، لتجد أنها ليست المناضلة الوحيدة بينهم ((**لست المناضلة**

---

(١) م.ن : ٢٧٠.

(٢) ينظر : صور المثقف : ٢٥.

(٣) مغامرة حب في بلاد ممزقة : ٢٧٠.

(٤) يرظر : متابعات في الثقافة والأدب ، عامر مخلوف ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٢م : ١١٩.

(٥) مغامرة حب في بلاد ممزقة : ١٩٣.

الوحيدة من اجل الحرية .. هناك أربع نساء غيري من بينهن زوجة مسؤول رفيع في " البشمركة " تصلح لأن تكون قدوة لنا جميعا.))[1] ، ووجود هؤلاء المناضلات أثار في نفس جوانا هواجس الندم لتأخرها في اللحاق بصفوف المناضلين من اجل الحرية ((**.. كان من الأجدر بي لو أنني وضعت نفسي في خدمة القضية عندما كنت اصغر سنا**))[2]. وان وجود " جوانا " في الجبال لم يكن بالأمر الهين فلم تعتد الحياة الوعرة التي لاقتها. لكن الهدف الذي جاء بها إلى هنا كان عاملا أساسيا في مساعدتها على التكيف وتلك الحياة ((**عودت نفسي على التكيف مع الحياة الجديدة في منزلنا. كنت حينها أفكر في ماهو أرحب وأعمق : التضحية من أجل القضية الكردية. لم يكن يهم أين اسكن.))**[3].

إذن من أجل الحرية والتحرر من التعسف الذي تمارسه السلطة ومؤسساتها القمعية والتعبوية ضد أبناء المجتمع الكردي ومن اجل أن تحصل الأجيال اللاحقة على حياة حرة كريمة غير مغمسة بالانكسار ولا بالقمع ((**نحن الأكراد ، نزرع لأجيال لاحقة ، للأجنة الذين نحملهم في أحشائنا ، نحن النساء ، من أجل حياة حرة لهم ، غير مغمسة بالانكسار ولا بالقمع ، ونحن مستعدون للتضحية بكل شيء من أجل الوصول إلى حريتنا**))[4]. لم تفكر " جوانا " بصعوبة العيش بل حاولت التكيف مع الحياة الجديدة ؛ لان جلّ همهما أن يكون غد الأجيال القادمة غير مكبل بقيود السلطة التي تحاول طمس هويتهم وسلبهم أهم حق من حقوقهم أن يعيشوا أحرارا كغيرهم من أبناء المجتمعات الأخرى ، ويبدو أن الروائي أراد إخبارنا عبر شخصية جوانا ومن كان حولها من الشخصيات الأخرى أن للمثقفين دور ريادي وطليعي وثوري وجذري في الثورات التحررية والمعارك الكفاحية والقتالية والبطولية في سبيل الاستقلال والتحرر من الأنظمة الرجعية ولا شك أن تلك الشخصيات النخبوية إنما هي شخصيات أنتلجنسية اصطفاها الروائي الغربي وهو يستقريء العراق روائياً.

وان أدراج الروائي الغربي لـ " جوانا " في حقل المثقف التحرري والمتمرد ، إنما ينم عن رؤية نقدية جديدة تتسم بالواقعية النقدية على صعيد الموقف من المرأة الشرقية عموما والعراقية على وجه التحديد فموقف جوانا الحضاري الجريء الذي تجسد عبر مشاركتها الفاعلة في الدفاع عن قضيتها القومية جنبا إلى جنب مع الرجل. لم يدعها فريسة النظرة المتخلفة التي تجد في تحررها مظهراً لانحطاط قيمة المرأة الاجتماعية بقدر ما أظهرها وكأنها إحساس ذاتي من قبلها بضرورة التعاون الغريزي بغية النهوض بالواقع المأساوي الذي حل بهم ، فـ " جوانا " كانت تشعر بواجبها الوطني اتجاه مجتمعها وأنها سيان مع الرجل ليس في الحقوق فقط بل في الواجبات أيضا لذلك كان عليها أن تقف وتسانده حتى في ساحات القتال ولعل هو ما أظهر امتعاضها من قرار القادة في (البشمركة) من عدم السماح للمرأة من النزول إلى ساحات القتال ((**انزعجت بسبب القرار الذي اتخذه قادتنا ، والذي يقضي بعدم السماح للنساء بالتوجه إلى جهات القتال. هل حياتي أغلى من حياة شارباسات ؟ اعتقد حياتنا متساويتان في القيمة**))[5].

إنّ القيود المجتمعية التي رسخت في سوسيولوجيا قارة حاولت " جوانا " أن تتخلص من تلك القيود في اطروحات فكرية ، وهي هادفة في ذلك إلى طرح مبدأ التغيير وتكوين إنموذج يقتدى به مجتمعياً ، فكان تهميش نسق انكفاء المرأة على على القتال

---

(١) م.ن : ٢٧٣.
(٢) م.ن : ٣٧٣.
(٣) مغامرة حب في بلاد ممزقة : ٣٥١.
(٤)م.ن: ٥٢٥.
(٥) حبي الضائع في بغداد: ٣٧٧.

المسلح والتكيف جغرافياً مع واقع جديد محددات مرفوضة دفعت الشخصية الأنتلجنسية إلى التمرد عليها ووضع ثيمة الزواج حلاً راجحاً لها ، في كل هذا إنما تحاول شخصية الأنتلجنسيا العراقية في الرواية الغربية أن تسعى إلى تحقيق متبنياتها الفكرية في الحرية والنضال وتحقيق هموم الجماهير.

وعلى وفق ما مرَّ نتبين أن المثقف التحرري يتخذ أحد الطريقين في تحقيق أهدافه التحررية إذ يتمثل أولهما : عبر طرح المفاهيم والأفكار ووضع الحلول السلمية كما هو الحال مع " زافان أصلان " أحد الشخصيات المحورية في رواية (حكاية من بغداد) و" محمد " المترجم ، وهو من الشخصيات الثانوية في رواية (حب الضائع في بغداد) ، ، أو أن يلجأ المثقف إلى استعمال طريق القوة والمواجه المباشرة سبيلا لتحقيق مشروعه التحرري كما هو الحال مع " جوانا " المناضلة في (البشمركة) وهي الشخصية المحورية في رواية (مغامرة حب في بلاد ممزقة). وكذلك من الملاحظ أن شخصية المثقف التحرري على اختلاف تمثلاتها في الرواية تبدو مزدوجة الأفكار ، ذلك إن قسماً من المثقفين يقوم فكرهم التحرري على أساس الهوية الفردية أي تحرر ذاتي وبوساطة ذاتيته يحس المثقف بذاتية الآخر ، أي انه بوساطة تحرر ذاته ينطلق إلى تحرر الآخر كما يتضح ذلك في شخصية " أصلان " المثقف الأرمني وكذلك في "محمد" الشيعي المذهب. فهم يفكرون أولا في التحرر من التخلف والظلم والاستبداد وتسلط الآخر المتمثل بسلطة النظام الحاكم أو العادات والتقاليد أو تسلط الأسرة وفي المرة الثانية يفكرون في التحرر من هوية الآخر العراقي ذاته فالمسيحي على سبيل المثال كان علية التخلص من سلطة الدولة العثمانية التي إطاحة بهم ظلما وجورا وكذلك عليه التحرر من الأخر العراقي المسلم ، أي إن المثقف لا يستطيع التخلص من هويته الدينية على الرغم من انتمائه القومي.على حين يذهب قسمٌ آخر من المثقفين في تحررهم على أساس الهوية الجماعية فجوانا الكردية كانت تسعى إلى تحرر المجتمع من ظلم الحاكم الفردي ذاك تهدف من ورائه التحرر العام لكل أبناء المجتمع العراقي الذي عانى ما عاناه من ظلم النظام الفردي القائم آنذاك ، وكذلك بالنسبة للكردي أن يكون مثالا العراقي على وجه العموم ، لأنه ومن المتعارف عليه أن العراق مكوَّنٌ من أغلبية شيعية عربية ومكون عربي سني إضافة إلى وجود مكوّن كردي كبير إضافة إلى وجود أقليات دينية أخرى متعددة منها المسيحية واليهودية واليزيدية ... الخ ، فهذا الانتماء الأيديولوجي هو ما وضع المثقف في تحرر مزدوج أي على مستوى الطائفة وعلى مستوى القومية.

مصادر البحث ومراجعه

– أوهام النخبة أو نقد المثقف، د. علي حرب ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥م

- أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة : فرج ياسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة دراسات (٩) ، بغداد ، ط١، ٢٠١٠م، ١٨٦.

- تأثير التنشئة الاجتماعية على أداء المرأة لدورها ، كمال سعيد ، المجلة الاجتماعية ، القاهرة ، ع (١-٣) ، س١٤ ، ١٩٧٧م.

- حبي الضائع في بغداد مايكل هستنغز، ترجمة ،إيلينور منسّي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.

- السبت إيان ميكوان ،ترجمة علي عبد الأمير صالح،دار الينابيع ، دمشق،ط، ٢٠١٩م.

– السلطة وشخصية المثقف في الرواية العراقية. محمود أحمد السيد ، عبد الرحمن مجيد الربيعي انموذجا

عبد الرسول عداي، مجلة أقلام، س٤٥، ع٣، تموز، آب، أيلول،٢٠١٠م.

– شخصية المثقف في روايات علي بدر - دراسة تحليلية ، محمد فاضل جدوع المشلب ، أشراف الدكتورة فوزية لعيوس غازي الجابري ، كلية التربية ، جامعة المثنى،٢٠١٤م.

- صور المثقف ، إدوارد سعيد، ترجمة غسان غصن، مراجعة منى أنيس، دار النهار للنشر بيروت ،ط١،١٩٩٦م.

- طريق من الرمادي– التمرد الخاص للرقيب الأول كاميلو ميخيا، كاملو ميخيا، ترجمة ، أسعد كامل إلياس، راجعه معين الإمام، العبيكان للنشر، الرياض، ط١،١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م.

– عودة الأنتلجنسيا - المثقف في الرواية المغاربية ، د. أمين الزاوي ، دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق، ط١،٢٠٠٩م .

– في نقد المثقف والسلطة والإرهاب ، عبد الرسول أيمن ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١،٢٠٠٤م.

- المثقف العربي والحاكم حسين العودات، دار الساقي ، بيروت، ط١،٢٠١٢م.

- مغامرة حب في بلاد ممزقة جين ساسون، ترجمة ، سعيد محمد الحسينية ، تدقيق فؤاد زعيتر، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط٢،٢٠١٤م.

– متابعات في الثقافة والأدب ، عامر مخلوف ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط١،٢٠٠٢م .

– ملامح التمرد الأنثوي في رواية (أشرعة ممزقة) لسوزان مصطفى ، بيداء حازم سعدون ، مجلة جامعة تكريت ، مج١٩، ع٢ ، شباط٢،٢٠١٢م .

– http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Gography11/geography/sec1952.htm

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X







مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثاني – العدد 11 أيلول 2015





مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies



ISSN 2311-519X

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعداها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف....وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

الافتتاحية ...

بسم الله الرحمن الرحيم

يشتغل هذا العدد على محورين: أولهما السرد العربي من خلال تقديم دراسات متنوعة، والملاحظ هنا التركيز على السرد النسوي الذي نكتشفه عبر سياحة نقدية في رواية أرض الحكايا لسناء شعلان ورواية عابر سرير لأحلام مستغانمي وكذا مجموعة وردة الصحراء القصصية لحنان الشيخ، هذا ويقدم لنا باحث جزائري قراءة في أدب إبراهيم الكوني وذلك بالتركيز على سلطة الناموس ورمزيته .

وأما ثاني المحورين هو السرد والشعر القديم وإن كنا نقصد به الحقبة القبلية التي تبتعد عن راهنية لها مميزاتها ومعاييرها المنبنية على التغاير والاختلاف، فمن البحث في إشكالية التجنيس في التحفة المرضية لابن ميمون إلى البحث في منهج التأليف لدى الوزير السراج في مؤلف الحلل السندسية في الأخبار التونسية، ومن الانتقال إلى الحديث عن التقابل وبلاغته في كتابات القدماء والمحدثين إلى الحديث عن المثل الشعبي الجزائري وصورة المرأة من خلاله، ليكون للشعر الأندلسي حضوره المتميز في دراستين إحداهما ركزت على المفاضلات الإقليمية والأخرى على غزل النساء الأندلسيات.

كان للدراسات اللغوية حظ الظهور في هذا العدد كذلك ببحثين أولهما تحدث عن مبادئ الإيحاء اللساني والصورة النصية في الكتاب المدرسي الجزائري والآخر تحدث عن الخطاب التواصلي، ليقدم لنا باحث مغربي دراسة حول الفواصل الإشهارية وأثرها على المتلقي.

العدد كما تعود قراؤنا ثري ومتنوع ،حيث يوفر مادة جيدة للباحثين في محاولة للتفوق على ما تقدمه من أعداد بعد الاستفادة من ملاحظاتكم في كل مرة وتعقيباتكم .وكما كل عدد لا ننسى توجيه شكرنا إلى أسرة المجلة (المشرفة العامة، هيئة التحرير، اللجنة العلمية، اللجنة التحكيمية الاستشارية للعدد) على كل الجهود الكبيرة المقدمة .

ونؤكد على أن المجلة تفتح أبوابها أمام جميع الباحثين مهما اختلفت مراتبهم العلمية وتغايرت أقطارهم ومواطنهم ولغاتهم ومرجعياتهم وحتى أعمارهم ،إذ البحث الجيد يفرض نفسه دائما .

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

عتبة العنوان في مجموعة أرض الحكايا لسناء شعلان

أ.د. ضياء غني العبودي، م. باحث شامل عبد اللطيف، جامعة ذي قار. العراق

ملخص:

تشكل العنونة بابا مهما من أبواب الدراسات النقدية الحديثة التي طرقها النقاد بأطراف أقلامهم فتنبه إليها أصحاب النصوص الأدبية، فأصبحت في نصوصهم فنا وصناعة بعد ان كان العنوان لا يعطى تلك الأهمية من قبل منشيء هذه النصوص من جهة ومن النقاد من جهة أخرى، فصار لا يقل أهمية من النص نفسه . ونحن عندما نقرأ عنوانا يتكون من لفظة أو لفظتين فانه بهذه الخاصية والميزة يستطيع ان يصف أو يختصر لنا الطريق إلى ذلك النص ، وتحديده من الضياع وعدم التحديد في ذهن المتلقي. وفي ضوء أهمية العنوان جاءت هذه الدراسة لتسبر أغوار العنوان في مجموعة ((أرض الحكايا)) لسناء شعلان .

Abstract

Form tagging Pope whatever doors of modern monetary studies roads critics parties pens then it is notified to literary texts owners, became the texts art and industry, after the address can not be given such prominence by the Originator of these texts on the one hand, and critics on the other hand, became no less important from the text itself. When we read the title consists of a word or Feztin and it is this feature that can describe the property or abbreviated us the way to the text, select it from the loss and the lack of specificity in the mind of the recipient. In light of the importance of the title of this study was to probe the depths of the address in the group ((Land of tales)) to Sanaa Shaalan.

التمهيد:

تشكل العنونة بابا مهما من أبواب الدراسات النقدية الحديثة التي طرقها النقاد بأطراف أقلامهم فتنبه إليها أصحاب النصوص الأدبية، فأصبحت في نصوصهم فنا وصناعة بعد ان كان العنوان لا يعطى تلك الأهمية من قبل منشيء هذه النصوص من جهة ومن النقاد من جهة أخرى، فصار لا يقل أهمية من النص نفسه ((بوصفه المدخل أو العتبة التي يجري التفاوض عليها لكشف مخبوءات النص الذي يتقدمه ذلك العنوان)) [1].

وقد أصبح نتيجة لذلك بمثابة البوابة الأولى التي تضيء للناقد طريقه في سبيل الدخول إلى عالم النص والتعرف على زواياه الغامضة، فهو مفتاح تقني يجس به نبض النص وتجاعيده، وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي. [2]

---

١. العنوان في الشعر العراقي المعاصر، (بحث)، ضياء راضي الثامري، ١٣.

٢. ينظر: السيموطيقيا والعنونة، (بحث)، د-جميل حمداوي، ص٩٦.

وإذا يمارس العنوان فعله السابق في إضاءة النص والكشف عن روحه كعتبة أولية ومفتاحا ناجحا في فهم أولي للنصوص التي يتبوأ عليها، فهو من جانب آخر يمارس فعل الإغواء والتعيين والوصف [1]، واختصار النص الذي يتقدمه عن طريق الاقتصاد اللغوي الذي يتمتع به، فنحن عندما نقرأ عنوانا يتكون من لفظة أو لفظتين فانه بهذه الخاصية والميزة يستطيع ان يصف أو يختصر لنا الطريق إلى ذلك النص ، وتحديده من الضياع وعدم التحديد في ذهن المتلقي.

ونظرا لأهمية العنوان في النصوص الأدبية ودلالاته ومقاصده التي يمارسها على تلك النصوص فقد عرّف بتعاريف كثيرة تكاد تأخذ عملية فهم كل ناقد له إلا ان هناك قواسما مشتركة لا تخرج عنها هذه التعريفات.

فمن أبرز هؤلاء(لوي هوك) الذي يعد أكبر المؤسسين للعنوانات في كتابه (سمة العنوان) الذي قدم فيه تعريفا أكثر دقة وشمولا، جاعلا إياه (مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي، وتجذب جمهوره المستهدف)). [2]

اما رولان بارت فقد عرفه ((عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية)) [3].

ويرى جون كوهين ان ((العنوان من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي، ومن ثم فالنص إذا كان بأفكاره المبعثرة مسندا فان العنوان مسندا إليه فهو الموضوع العام، بينما الخطاب النصي يشكل أجزاء العنوان الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية أو بمثابة نص كلي)) [4].

إلا ان الحديث عن العنوان ارتبط بالناقد الكبير جيرار جينت الذي يعد صاحب الجهد الكبير لهذا المصطلح وقد عرفه بقوله ((هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويفرض ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما الجمهور أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية)) [5].

وحول وظائف العنوان يحدد جيرار جينت أربع وظائف له ((وظيفة تعينيه تعطي الكتاب اسما يميزه بين الكتاب، ووظيفة تتعلق بمضمون الكتاب أو بنوعه أو بهما معا أو ترتبط بالمضمون ارتباطا غامضا ، ووظيفة تضمينية أو ذات قيمة تضمينية تتصل بالوظيفة الوصفية وتتعلق بالطريقة أو الأسلوب الذي يعين العنوان به الكتاب، ووظيفة اغرائية تتصل بالوظيفة التضمينية وتسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو قراءته)) [6]،ويجد القارئ ان ((هذه الوظائف قد تضمنتها الاستعمالات الدلالية المختلفة لكلمة العنوان في الثقافة العربية ،في سياقات شعرية وتداولية عديدة . قد تتحقق هذه الوظائف كلها في عنوان واحد، بحيث يصف المحتوى، ويوحي بأشياء أخرى، ويغري المتلقين بالقراءة، وأكثر من ذلك فهو اسم محدد للكتاب يميزه عن غيره وبعض العناوين تحضر فيها وظيفة أكثر من غيرها بسبب اختيار موضوعي، أو جمالي فني مقصود من طرف المنتج) [7].

---

١. ينظر: العنوان في الشعر العراقي الحديث، حسب الشيخ جعفر، ص ١٦.

٢. عتبات جيرار جينت، عبد الحق بلعابد، ص٦٧.

٣. السيميوطيقيا والعنوان، ص ٩٩.

٤. نفس المصدر، ص٩٧.

٥. عتبات جيرار جينت، ص٤٤.

٦. معجم نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص١٢٦.

٧. العنوان في الثقافة العربية، محمد بازي، ص١٦.

وتمثل عتبة العنوان في القصة القصيرة علامة كتابية أدق وأعمق من بقية الفنون الأدبية الأخرى؛ وذلك لصغر حجم الفضاء الكتابي للقصة القصيرة بما يجعلها تتصدر النصوص السردية في منطقة القراءة والتلقي[1] ، فالعنوان في القصة القصيرة يشتغل كدليل استراتيجي اذ يتوافر على طاقة فائضة على النص الذي يسميه، ليغدو العنوان النواة النووية التي يتشكل منها النص[2].

بنية عنوان القصة أرض الحكايا:

جاء في لسان العرب لابن منظور ((الأَرْض: الَّتِي عَلَيْهَا النَّاسُ،أُنثى وَهِيَ اسْمُ جِنْسٍ. وَكُلُّ مَا سفَل،فَهُوَ أَرْض. وَيُقَالُ: أَرَّضْت الكلامَ إذا هَيَّأْتَه وسَوَّيْتَه.))

وفي مادة (حكي) جاء ايضا ((حكي: الحِكايةُ: كَقَوْلِكَ حَكَيْت فُلَانًا وحاكَيْتُه فعلْت مِثْلَ فِعْلهأ وقُلْتُ مِثْلَ قَوْله سَوَاءٌ لَمْ جاوزه،وحَكَيْت عَنْهُ الْحَدِيثَ حِكَايَةً. وحَكَوْت عَنْهُ حَدِيثًا فِي مَعْنَى حَكَيته. وحَكَيْت عَنْهُ الكلام حِكَايَةً))،ومن خلال الجمع بين المعنيين نجد ان الحكايا من الإعمال الشعبية التي عرفتها الأمم منذ القدم وكانت غايتها الأساسية تحقيق المتعة في النفوس والتسلية يتم تناقلها بطريقة سهلة بين الأجيال من جيل إلى جيل،وتبعا لذلك تتغير طريقة سرد هذا العمل إلا ان مضمون العمل يبقى ثابتا لا يتغير،وتمثل الحكايا الرافد الأساس لنشوء الأعمال السردية الحديثة للقصة والرواية وغيرها.

ومجموعة سناء الشعلان القصصية (أرض الحكايا) على الرغم من حداثتها وميلها إلى تقنيات السرد الحديثة إلا انها لا تخلو من عنصر الحكاية والمتعة والتشويق.

أما عن البنية التركيبية للعنوان فقد جاء مسندا لمسند إليه محذوف، وهو – المسند – جملة اسمية، وتقدير المسند إليه (تلك ارض الحكايا، أو هذه أرض الحكايا)،وأرض مؤنثة وهي مضافة وحكايا مضاف إليه.

عنوان الغلاف وتشكيلاته الصورية:

لم ينشا عنوان أي نص أدبي من فراغ أو مجرد رسم يوضع على الكتاب أو النص الذي يتقدمه ،فالقاص أو الشاعر عندما يضع عنوانا لعمله لا بد ان تكون هناك خيوط تربطه بهذا العمل ،فيكون هذا العنوان مفتاحا العمل الذي يسمح لنا بالدخول إلى عالم النص وبواطنه، فان فهمنا لبعض النصوص أصبح يتوقف بشكل كبير على فهم عنوانها أو العكس، فقد(شاع استخدام العنوانات البليغة شيوعا يوشك ان يؤسس ثقافة نصوصيّة تخص العنوانات دون النصوص، وربما يتأسس من ذلك جنس كتابي له حدوده ومراميه وبلاغياته الخاصة)[3] ،وفي إطار هذه العلاقة المتبادلة أو الحوار بين العنوان – النص نجد ان غلاف مجموعة (ارض الحكايا) يشكل فضاء جاذبا للمتلقي من خلال تشكيله من عناصر وأجزاء تتضافر لتولد الدلالة التي يتأسس عليها النص القصصي من جهة ولتكون عنصر إغراء يدعو إلى الاقتناء والتعرف[4]،فالغلاف يتكون من مجموعة من الصور والرسوم والألوان فضلا عن الغلاف الخلفي للمجموعة التي تضمنت صورة الكاتبة التي بدورها قد تناغمت مع هذه الصور.

---

١. فاعلية العنوان في النص القصصي، (بحث)، د-سعيد احمد يونس، ص٥.

٢. ينظر: في نظرية العنوان، د-خالد حسين حسين، ٣٥٩.

٣. ثقافة الاسئلة، عبد الله الغذامي،٤٨.

٤. ينظر:اشتغال العتبات في رواية (من انت ايها الملك)،د-هشام محمدعبد الله ، ،ص ٦٦٧

اما عن عنوان المجموعة القصصية (ارض الحكايا)فهو عنوان مرتد من داخل نصوص المجموعة- بوصفه عنوانا لأحدى قصص المجموعة - إلى خارجها متخذا غلاف المجموعة مكانا له ليضيء بطاقاته الدلالية والاشهارية النصوص التي انتخبته عنوانا. فاذا كان عنوان القصة الخارجي يعنونها ككل ليرسم الخطوط الأولية في فهم النص، فان العنوانات الداخلية تسم الأجزاء الصغرى الداخلية وتحدد مضامينها، وتوحي بها،وترتبط بها ارتباطا وثيقا ليتآزرا معا –العنوان الخارجي مع العنوانات الداخلية – في فك رموز النص وتحديده دلاليا وحصره لدى المتلقي.[1]

ونجد في تفسير هذه الارتداد للعنوان وجعله عنوانا رئيسا لقصص المجموعة بعدما كان عنوانا لإحدى نصوص القصة هو الارتباط القوي بين هذه النصوص ،مما جعلها ترتبط بخيط واحد هو (أرض الحكايا)،ليكون عنوان المجموعة ككل.

ويأتي مكان هذا العنوان في لوحة غلاف المجموعة في وسط الغلاف إلى الأعلى، وقد كتب بلون ذهبي وجاءت لفظة ارض بخط صغير تحتها حكايا(الحـ أرض ـكايا) فلفظة حكايا احتضنت لفظة الأرض فكأن الحكايا قد أصبحت أماً لهذه الأرض.

وقد حددت القاصة جنس عملها مجموعة قصصية رسمت بخط صغير جدا بالنسبة إلى عنوان المجموعة وضع في أعلى الصفحة من جهة اليمين، فارض الحكايا عملا قصصيا استغنى من لفظة الحكايا التي ارتبطت بالسرد منذ اللحظة الأولى له وحتى الآن وهي لاتنفصل عنه، أي ان عنوان (ارض الحكايا) كان كافيا في تحديد جنس العمل بدلالة الحكايا، فهو عمل قصصي حتى ولو لم تحدد القاصة جنس العمل ،فعنوان المجموعة عيّن العمل الكتابي حتى في صيغته التركيبية، فهناك فضاء تعيني ودلالي قد وضعه العنوان في ذهن المتلقي منذ اللحظة الأولى لعملية القراءة.

اما عن لوحة الغلاف والوانها فقد جاء هذا الغلاف بلون رمادي وهو لون يوحي بالحذر وله طاقة باهتة ومظلمة ،وفي دالة أخرى لهذا اللون انه اللون في عالم اللالون ، هو الحياد بعينه فالرمادي لا حول له ولا قوة ، واذا أردنا ان نكون أكثر واقعية هو أيضا اللاشكل، مبهم الملامح غير محدد الهوية فهو يحمل هوية الأسود والأبيض، وفضلا عن دلالاته السابقة فهناك دالة أخرى جاءت متوافقة مع نصوص المجموعة وهي ان اللون الرمادي حقيقته تتضح من خلال طبيعة تكوينه فهو خلاصة الأشياء التي أحرقتها النيران تتبخر نتيجة لذلك الماء والمكونات الأخرى في تلك الأشياء، وهذا يعني ان حقيقة الرمادي تعني العودة إلى أصل الوجود [2]،هذه الدالة للون الرمادي ناسبت الحكايا التي ارتبط بالماضي وما يحمل من ذكريات أصبحت لا لون لها.

ثم ان هناك مجموعة صور في لوحة غلاف المجموعة جاءت متناسبة مع هذا العنوان ((فقد كان هناك موجه دلالي يسبق الشروع بقراءة النصوص ... هو تلك اللوحة التي تختزل القراءة في بؤرة معينة؛ لأنها تمثل بحد ذاتها قراءة ما للنص))، عن طريق هذه الرسوم والألوان التي أصبحت من أساسيات الفهم في العصر الحديث،اذ بلاغة الصور ((التشكيلية قد تطغي على البلاغة الكتابية في أحايين كثيرة، نتيجة تفاعل المتلقي مع الصورة بوصفها حدثا ماثلا امامه يحفز بالتخطيطات إلى مراكز الإدراك لديه إلى شيء ما))[3].

فهناك قطار قديم في ملامحه وشكله يدل على السير والاستمرار، وهناك زورق في وسط نهر، وهناك فتاة تجلس على مصطبة قديمة تشير ملامحها وسيميائها بحالة الانتظار والصبر، وسماء ملبدة بالغيوم في طريقها إلى روي حكايا جديدة.فجميع الرسوم

---

[1]. العنوان في الثقافة العربية، ص ١٨

[2]. ينظر : دلالة اللون، ظاري مظهر صالح، ص٣٧٩ – ٨٠.

[3]. العنوان في الشعر العراقي الحديث، حميد الشيخ فرج، ص ١٠١.

في اللوحة للمجموعة استطاعت ان ترسم أبعاد النص الأولية في فهم النص. هي لوحة الانتظار والترقب بامتياز ، ذلك ما اوحت به وكانت مصداقيته احدى قصص المجموعة التي حملت العنوان نفسه ، فهناك عجوز يحن إلى ابنته المسافرة ، تلك الشابة الصغيرة تخيلتها تنتظر حبيبا سافر ولم يعد ،امرأة فقدت ابنها في الجهاد ،لعله يصبغ عليها بعضا من طهره ورحمته ،رسام يرسم إلى حبيبته المسجونة خلف أسوار غنى والدها ، هي لوحة الفقد والانتظار وترقب الأمل .

وفي ظهر لوحة الغلاف قد وضعت القاصة صورتها شغلت جميع لوحة الغلاف، وقد وضعت نصا من نصوص المجموعة نفسها وبالتحديد من القصة نفسها التي اختارت عنوانها للغلاف تقول فيه ((عندما كنت صغيرة كنت احسب ان هناك أرضا للحكايا نستطيع ان نحصد الحكايا منها انى شئنا، ولكن عندما كبرت أدركت ان لا ارض للحكايا. وعندما احترفت فن كتابة القصة جزمت بعناد ان هناك أرضا للحكايا، ولكن طوبى لمن يستطيع ان يدلف الى تخومها، ويعرف السبيل إليها)).

وبذلك شكّلت هذه الصور وعنوان المجموعة والنصّ الذي وضعته القاصة في الغلاف الخلفي للمجموعة إبعادا للنص وعوالمه في ذهن المتلقي، فتصبح عملية اكتناز المعنى والدلالة لهذه العناوين والصور البوابة الأولى التي تفتح امام المتلقي، ليؤذن له بالدخول إلى بيت النصّ، فهناك مناسبة واضحة بين نصوص المجموعة ورسوماتها الصورية، ولكن هذه المناسبة تبدو واضحة للقارئ عندما يقرأ النصوص جيدا ويربط بين مضامينها ورسالتها التي أرادتها القاصة وبين سيمياء الصور ودلالة عنوان المجموعة.

فضلا عن ذلك فان صورة القاصة في الغلاف الخلفي قد حملت وظيفة اشهارية واغرائية للقارئ؛ ذلك لجمال القاصة وشفافيتها وكأنها زليخة العصر، فالصورة بحد ذاتها قد مارست هذه الوظيفة الاغرائية والتأثيرية على المتلقي، وقد شغلت هذه الصورة جميع ظهر الغلاف وكان لونها هادئ جدا يتراوح مابين الأبيض والرمادي الشفاف وفيها دلالة على حالة الانتظار والصبر.

عتبة المقدمة:

تمثل عتبة المقدمة أو التصدير للكتاب عنوانا مهما في مساعدة القارئ على إيضاح النص وبيانه قبل الشروع بعملية القراءة ، فغالبا ما تكون المقدمات التي تتصدر الكتب موضحة لاستراتيجية الكتابة ومضمون النص ،او مشوقة للقارئ او تتحاور مع النص بكيفية من الكيفيات أو غير ذلك مما يساعد القارئ من الاقتراب إلى النصّ [1] ومعرفة خفاياه كعتبة أولية يطؤها ،فهي (اقتباس أو شذرة مقتبسة من خارج النصّ ،أضحت من ملكية النصّ للإيحاء بأطيافه فهو ليس من النصّ لكنه أصبح من ممتلكاته بحكم الجوار والتشابك الدلالي)[2] فضلا عن قيمتها التداولية والاشهارية التي تمارسها على القارئ نتيجة لكاتبها ومكانته الأدبية والنقدية بين الجمهور والقرّاء فكل ذلك يسهم في رواج الجنس الأدبي،وقد رسمت هذه المقدمة بخط ابراهيم خليل وهو من النقّاد المعروفين على مستوى الساحة النقدية كما أنّ المقدمة كانت طريق مختصر وسريع لتلخيص المجموعة القصصية ووضعها بين يدي القارئ عن طريق الاقتصاد اللغوي.

---

[1]. ينظر: نظرية التأويل التقابلي، محمد بازي،٣٣٥.

[2]. شؤون العلامات من التشفير الى التأويل، د-خالد حسين حسين، ص١١٢.

عنوانات القصص:

١- قصة أرض الحكايا:

تأتي قصة أرض الحكايا من حيث ترتيب قصص المجموعة التي تبلغ ست عشرة قصة في المرتبة الثالثة عشر أي أنها في آخر المجموعة وتتحدث هذه القصة عن مجموعة من الحكايات المتخيلة ذات المشهد الواحد والرابط فيما بينها هو العنوان أرض الحكايا،وبطل هذه القصة هو ذلك الرجل الذي قضى حياته إلى جانب البحر؛لأنه يشترك معه بعدم القدرة على السمع والكلام كما هو البحر لايسمع ولايتكم،فيأتي إليه الناس وزوار البحر يبثون احزانهم ويرحلون،كان الرجل نفسه إحدى هذه الحكايا ،بل أن ّ القاصة كانت إحدى هذه الحكايا من حيث لا تدري ((لابدّ اني الآن في أرض الحكايا،هذه غاية ما حلمت به أن أكون حكاية من حكايا أرض الحكايا يالحمقي !! كيف لم يخطر ببالي أني حكاية من أرض الحكايا)) وهي كانت الشاهد الوحيد الذي يشاهد تلك الحكايات التي نلقى على البحر من دون ان تسمعها لتبقى سرّا في أعماقه السحيقة ((فمنذ ذلك اليوم اعتدت على مراقبة السلم الحجري من نافذتي القديمة. كثيرا ما حاولت أن أسمع ما يقوله الزوار له،لكن صوت البحر وجلبة المارة وفوضى الحافلات جعلت ذلك مستحيلا ...)).

فالحكايا مختلفة ولكن الرابط الذي يربطها جميعا هو العنوان، والبحر هو مكان الحكايا التي استطاعت القاصة تجميعها((بعد شهر كان عندي مجموعة قصصية رائعة أسميتها ارض الحكايا))، كلّ هذه الحكايا تشترك بشيء اسمه الألم، الذي يريد هؤلاء الزوار بثّه إلى البحر؛ لأنه الوحيد الذي يستطيع ان يحفظ أسرارهم فالبحر هو أرض الحكايا.

فالقارئ لهذه القصة يستطيع أن يقبض على فكرتها من خلال عنوانها الذي جاء عنوانا ارتداديا ومن صلب القصة ونسيجها الداخلي أي أنه يمثل خلاصة فكرة القصة، وقد جاء هذا العنوان مكتفيا بذاته له استقلاليته ، هو شفيراتها الخاصة التي مكّنت المتلقي من فكّها وتأويلها لتساعده وتكون مفتاحا له لفتح عالم النصّ، فضلا عن الطاقة الدلالية والإيحائية التي نقلته من فضاء القصة الداخلي- بوصفه عنوانا لأحدى القصص-إلى واجهة القصة فيقتنص سلطة العنوان العام لقصته و يمارس نفوذه البصري و الدلالي على المتلقي.

فعنوان القصة يمكن أن ننظر إليه من خلال علاقته بالقصة على أنهما مركب واحد يتخذ فيها العنوان موضع (الابتداء) والنص (الخبر)، والخبر هنا المتمثل بالنص هو الذي يمدّ المتلقي بالاستعلامات عن شؤون (المبتدأ)، وهذه هي طبيعة العلاقة بين النص والعنوان، فارض الحكايا هي مجموعة من القصص وحدت بينها القاصة وربطتها بخيط واحد هو عنوانها فـ (ذلك العجوز الذي زار البحر تخيلته رجلا قد خطف الموت زوجته الرؤوم ،ويحنّ إلى ابنته المسافرة ،تلك المرأة الوحيدة لعلها تحنّ إلى رجل يدلف إلى حياتها ،تلك الشابة الصغيرة تخيلتها تنتظر حبيبا سافر ولم يعد ،تلك المرأة المسنّة التي تمسك بطفل صغير تحنو عليه ،قد يكون الصغير ابنها الذي استشهد في ساحة الجهاد المقدس وتناجي روحه الغارقة في البحر ،تلك الحامل الحسن خلتها تشكو فضيحتها إلى البحر ،لعله يصبغ عليها بعضا من طهره ورحمته ،وذلك الرسام يرسم لوحة للبحر ،لعله يرسلها إلى حبيبته المسجونة خلف أسوار غنى والدها ، ... آلاف الحكايا كانت في أرض الحكايا ،أعني على صخور شاطئ المنارة). فكلّ هذه الحكايا التي نسجتها القاصة قد جمعها العنوان بلفظة ارض الحكايا.

٢- سداسية الحرمان:

أما عنوان سداسية الحرمان وهو العنوان الأول في قصص المجموعة،فقد جاء عنوانا لمجموعة عنوانات أو قصص مرقمة بأرقام يجمع بينها خيط الحرمان الذي يتكرر في جميع القصص وهو عبارة عن نغمة حزينة قد اختارتها القاصة لسداسيتها هذه، فلفظة سداسية هي دالة على رقم القصص ولفظ الحرمان هي الجامع بين هذه القصص.

وفيما يخص علاقة العنوان بنصوص المجموعة أو مركزية العنوان من المجموعة، فهو عنوان ارتدادي خرج من رحم هذه القصة ونصوصها،فعنوان (فتى الزهور) إحدى قصص الحرمان الستة يمكن لنا أن نقارنه بنصّ المجموعة أولا ثم نقارنه بالعنوان الرئيس لتلك– سداسية الحرمان –النصوص لنرى مدى الارتباط والعلاقة بينهما.

في هذا العنوان تخلق القاصة مفارقة بين العنوان ونصّه، فالعنوان يكسر أفق توقع المتلقي من خلال هذه المفارقة التي تخلق مسافة جمالية في العنوان،وهي من وظائف الأديب الناجح ، فالنصوص التي تحدث مسافة جمالية في ذهن المتلقي تكون اكبر شانا وأهمية من تلك التي تكون مألوفة ومتوقعة في الوقت نفسه لدى المتلقي من احداث أي شيء،وهذه المسافة الجمالية في العنوان هي ان عنوان فتى الزهور يخيل للمتلقي أو يوحي إليه انه كان عاشقا للزهور متمتعا بها وبجمالها وحسنها،أو أنه كان محطّ أنظار المعجبين والعشاق فتاتيه هذه الزهور وتهدى إليه تعبيرا عن حبهم وعشقهم له،إلا أن الأمر يختلف تماما عندما نقرأ هذه القصة ،فعند قراءة القصة يتغير توقعك أو تختلف لديك الصورة الأولى التي رسمتها ،ولعلّ هذا العنوان يحمل أطروحة مضادة لنصّه مثل رواية إميل زولا (بهجة العيش) غير أنها الرواية الأكثر قتامة لزولا الذي يضع بنفسه هذه الجملة المضادة قائلا (أردت قبل كلّ شيء عنوانا مباشرا (حرفيا) مثل ألم العيش لأسخر من بهجة العيش ولكنني هذا الأخير)[1] ،فعنوان فتى الزهور لا يساوي حبّ الزهور، بل العكس فتجد أن الفتى ((لا يحب الزهور نظرا لفقره وارتفاع ثمنها فانه مجبر على أن يظل غير محبّ لها) ،إلا انه يسمى فتى الزهور؛لأنه يعمل بها ويجيد لغتها ويعرف اسم كلّ زهرة ويدلك على معنى كل لون فهو لم يحب منها شيئا،بل أن ((زهور الحبّ بالذات تهزّ قلبه الذي يخفق بشدة عندما يطالع الوجوه وهي تحمر مشحونة بمشاعر الاضطراب والحب عند تلقي الزهور العاشقة،الأنامل التي تداعب الزهور تعزف على أوتار قلبه الدامي ،يتنهد عميقا أو يتمنى لو أن قلبا ما يهديه زهرة حب)).

ففتى الزهور يسمى بذلك لأنه يعمل في الزهور من أجل عيشته لا لأنه يعشق الزهور أو يحبها كما يوحي إلينا عنوان القصة في بداية القراءة،فهنا كمفارقة بالعنوان مع نصّه إلا أن الذي جعل هذه القصة تقع في هذا الفصل هو الحرمان،الحرمان من الحب،الحرمان من الراحة والسعادة والفرح، وقد اكتملت كل تلك المعاني من خلال العتبة العنوان و تعاضدها مع النصّ.

كذلك تشكل بقية العناوين في هذا الفصل نسيج عنوانه الرئيس (سداسية الحرمان) الذي أرادته القاصة،فحين نختار قصة (الخصيّ) الذي كان خادما في قصر مالكه وعنوان هذه القصة يترجم نصه فهذا الخادم – الخصيّ – على الرغم من فقدان رجولته إلا انه كان يتمتع بصفات الرجولة التي يفتقدها الكثير لا صفات الفحولة التي يتبجح بها بعضهم ، فحين أحبّ جارية من جواري القصر وهام بها اكتشف أنها تحبّ فتى آخر حالت الأسوار بينها وبينه ، وفي ليلة اكتمال البدر قرّر السلطان أن يفترعها ،قرّر الخصي أن يساعدها على الفرار لتكون مع حبيبها ،ويكون رأس الخصي قد علّق على بوابة القصر ، من هنا يأتي العنوان ليكون دالة في فهم النّص الذي يتقدمه أولا،ومتوافق مع نصوص المجموعة ثانيا، فعبارة (الخصيّ) لها دلالة تأثيرية

[1]. عتبات جيرار جينت، ص٨٠.

وانفعالية إلى جانب اكتنازها اللغوي الذي كان صورة مصغرة لمضمون النص،فهي تدل على عمق الإحساس بالإهانة بقدر ما تترجم حرمان هذه الذات والتضحية من أجل الآخر.

وتستهدف القاصة من خلال مضمون قصة (الخصيّ) نقدا بطريقة أدبية للعقل البشري العربي ذلك العقل الذي يجعل من شهوته طموحه الأكبر حتى ولو كان ذلك على حساب حريات الآخرين ومضايقاتهم، فالتمتع بجسد المرأة أصبح مقياسا للرجولة العربية على عكس ماهو متوقع ان تكون الأخلاق والنخوة والشرف ،فهذا الخصي سمي بذلك لأنه محروم من رجولته الجنسية ولكنه لم يحرم من رجولته التي تحمل معاني الشهامة التي يفتقدها المجتمع بشكل جلي ، بل ان القدرة على العطاء لا تأتي من خلال الفحولة العربية التي كثيرا مايتحدث عنها العربي ويفتخر بها ، وانما تأتي من خلال المواقف ، التي ربما تصدر عن شخص فقد تلك الفحولة المتمثلة بالقدرة على ممارسة الجنس بحسب وجهة النظر العربية .

٣-الجدار الزجاجي:

وتتخذ القاصة في قصة الجدار الزجاجي قناعا او رمزا لتمارس حريتها الكتابية في تشخيص عيوب المجتمع ،فعنوان القصة الجدار الزجاجي هو المكان الذي تسجن فيه الذات الإنسانية ،وهي ترى أحلامها المنكسرة إمامها من دون ان تستطيع فعل شيء،فالذات في الجدار الزجاجي تنظر إلى أحلامها ولكن لا يحق لها ان تفعل شيئا ،وهذه الدلالة للجدار الزجاجي كعنوان لا تتضح الا بعد قراءة القصة وتأملها وفي تلك اللحظة يستطيع القارئ أن يكشف عن رصيد العنوان الدلالي فيجد أن اختيار العنوان قد ضمّ تحت كتفيه دلالة عميقة كما انه قرّب علينا كلّ هذه المسافات في المتن الحكائي ،فأحداث قصة الجدار الزجاجي تتحدث عن الحرمان الذي لا يفارق هذه المجموعة بكلّ ألوانها وعنواناتها ،كما أنه حكاية اختفت من ورائها القاصة لتوجه نقدا لهذا المجتمع من خلال اشتغالها على نسق مضمر يعاني منه المجتمع العربي ،فأحداثها تدور حول ذلك الفتى الذي بدا حياته من الجدار الزجاجي وأنهاها في الجدار الزجاجي ،وهو ابن تلك المرأة التي تزوجت بعمر الطفولة والبراءة من شخص لا تهمه الإنسانية وانما همه الوحيد هو اللذة الجسدية وشهوته أينما كانت ،وقد تفاجئنا القاصة باستبدال هذه المرأة بأخرى ،وقد تركت ورائها طفلين هما شاهر وعيشه ،ليكون الجدار الزجاجي فاصلا بينها وبين طفليها (كان زجاج نافذة السيارة هو الجدار الزجاجي الذي فصلها عن دنياه ،وعزل صوتها عن مسمعها قالت كلمات لم يسمعها بسبب الجدار الزجاجي الذي لا يقل قسوة عن قسوة أبيه ،وخاله وقال كلمات كثيرة سمعها كل الجيران إلا هي وغادرت ولم تعد ولم يسمع منها أو عنها أبدا ،فقد ابتلعها الجدار الزجاجي) ،ثم ان بطل القصة ابنها شاهر قد وضع في جدار زجاجي واخذ نصيبه من هذه الحياة وعزل عن أخته (وبقي الجدار الزجاجي فاصلا بينه وبين عيشة كما كان فاصلا بينه وبين أمه.) ، فالجدار الزجاجي هي الزنزانة الزجاجية التي حبس بها وقتلت أحلامه و هي بعمر الورود كطفل (كم كره الجدار الزجاجي !! وكم كره الزجاج كان يراقب أخوته من أبيه يشربون في كؤوس زجاجية شفافة كما طل الصباح ... لكنه لم يجد أبدا أجوبة لأسئلته كما لم يجد طريقة يخترق فيها الجدار الزجاجي ليوصل شكواه لأبيه الذي ما شكى يوما بإهماله له ولأخته ولا في لا مبالاته بمصيرهما ما دام يستمرئ دفء جسد أمه عايشه.) ، فالجدار أصبح حجرا ذا أطراف مدببة وقفت بوجه حاجزا ،كما وقفت بوجه أمه ،وأخيرا تقف بوجه أخته ليكون وحيدا فريدا (من جديد فصله عنها جدار زجاجي آخر، قال الأطباء ان حالتها خطيرة ،وان عظامها المعراة دون جلد إلا من مزق معترقة عرضة للجراثيم والبكتيريا ،فوضعوها عارية في صندوق زجاجي معقم...) وتنتهي حياته على يدّ الجدار الزجاجي كما هي حياة أمه وأخته ليكون آخر ضحايا هذا الجدار وذلك في عمله الذي جعله متسولا بين الشوارع والأزقة (حاول أن يطرق الجدار الزجاجي الذي يفصله عن الدفء ،ولكن قوة ما أذابت عزمه ،وأبرزت خجله تكوّم بالقرب من الجدار الزجاجي ... رأى في حلمه

كل جدران الدنيا وقد دكت شظايا وحطاما ... في الصباح كان المكان يزهو بثوب ابيض من الثلج الجميل ،والى جانب الشرفة الزجاجية كتلة متجمدة اسمها شاهر ،الذي كسي وجهه بالثلج ،وبابتسامة عميقة غريبة ... تدلّ على راحة أبدية).

فعنوان القصة نصّ مصغّر ،له امتدادات في منظومة ثقافية موسعة تقابله بأي شكل من أشكال التقابل ،ومن ثم فان فهمه وتأويله يتمان من هذه المنطلقات ،عبر مقابلة مقوماته (الاختزال ،التكثيف ،الإيحاء ،الترميز ...)[1] ، لكشف طاقته الدلالية ورمزيته بوصفه عنوان يحمل مقصدية القاصة في إظهار الزيف الذي يعاني منه مجتمعنا العربي، وقد تركت القاصة ذلك إلى المتلقي ليكمل المعنى ويتوسع في الدلالات ،فـ(فالجدار الزجاجي) لم يكن تحديد لفضاء النص بمقدار ما هو عنوان يحمل من القدرة التأويلية والسيميائية في بيان رسالة القاصة ،تلك الرسالة التي لا يمكن معرفتها إلا بعد قراءة واعية تعطي الألفاظ حقها التأويلي ،فالقاصة بمنظومتها الثقافية والأدبية ليس بمعزل عن المجتمع ومشاكله فهي قد رسمت الخطوط وأشارت إلى العلامات وتركت الأمر للمتلقي ،فالجدار الذي يعرفه القارئ هو الحاجز او السد المنيع الذي يعجب رؤيتك البصرية والذاتية الشخصية (الحرية) ،ولكن المسافة الجمالية التي خلقها العنوان بلعبة بلاغية جمالية هو الجمع بين الجدار وبين الزجاجي الذي لا يحجب الرؤية ،ومع كونه لا يعجب الرؤية إلا ان الذات الإنسانية لا تستطيع ممارسة حريتها في ظل هذا الجدار الزجاجي ،بعبارة أخرى ان الذات الإنسانية عندما تكون في ظل الجدار الزجاجي فهي تعيش أسوء حالاتها وحالات الحرمان فهي ترى ولا ترى في الوقت نفسه، بل كما يقال : ان أقسى أنواع السجون هي التي لا جدران لها ،بهذه القراءة للعنوان نستطيع أن نختزل كل المتن الحكائي لهذه القصة ،فهي منذ اللحظة الأولى تتحدث عن مجتمع يجد في ممارسة القسوة والحرمان ضد الآخرين لذة ونشوة ،فالجدار الزجاجي يبدأ من أمّه التي كسر جدارها الزجاجي زواج السلطة للرجل والقوة ،ومصادرة الإرادة والاختيار،ثم غيبت تحت ضربات أبيه (بربيش) الذي اعتاد ان يعريها من ملابسها ،وان يغلق باب البيت ويضربها حتى يدميها ... ،ليس (هي) فقط بل أعداد لا تحصى من النساء في ظل مجتمع ذكوري لا يؤمن بحرية المرأة.

أما مركزية العنوان يجد القارئ ان العنوان ارتدادي فهو قد ولد من صلب القصة ليكون سفيرها الوحيد لدى المتلقي ليختصر كل هذه المسافات الطويلة بين السطور ويمارس فعله الدلالي والجمالي والتأثيري من خلال المفارقة بين الجدار كحاجز يمنع الرؤية، والزجاجي كحاجز لا يمنع الرؤية، وأخيرا فعله النقدي – وهو الأهم – من خلال كشف مخبوءات الألفاظ وإبعادها التأويلية.

فضلا عن ذلك أن هناك قصدية وتعمّد من القاصة في الجمع بين (الجدار، والزجاجي)،ذلك ان الجدار ينماز بالقوة والقسوة والشدة، وهذه قد ناسبت بعض الرجال في معاملتهم للمرأة التي غالبا ما تنماز بالرقة والصفاء والشفافية التي ينماز بها الزجاج.

ويبقى عنوان الجدار الزجاجي إحالة على الواقع الأليم الذي تعانيه الذات الإنسانية بما يجمعه من امتدادات سواء كان على مستوى الدلالة او الرمزية،فجاء لصيقا بواقعه الاجتماعي وناقدا له كاشفا عن مضمرات هذا المجتمع[2]

٤- صديقي العزيز:

وتخلق القاصة مفارقة عنوانيه من خلال كسر التوافق بين عنوان القصة (صديقي العزيز) ومضمون القصة عن طريق التلاعب بتقنيات الكتابة النصية وتوجهها الوجهة التي رسمتاها لها قبل الشروع في كتابة هذه القصة ،وقد اعتمدت القصة في

---

[1]. ينظر: العنوان في الثقافة العربية، ص٢٥.

[2]. ينظر: عتبات النص الروائي، (بحث)، د-نجود عطا الله، ص٣٤٢.

ذلك على فراغات النص التي تركتها للمتلقي ليتخذ دوره في استخراج المعنى وباطن النص من خلال ذوبانه مع النص ليساهم في إيضاح الغامض والكشف عن مخبوءات النص في عملية القراءة والتأويل ،ومن هنا تنبع الأهمية القصوى للمفارقة والتأويل لكثير من العنوانات بعدّها مرايا معلقة في واجهة النصوص ،تتوجه إليها عيون القرّاء ؛لكن هذه المرايا قد تكون مرايا خادعة لا تكتفي بالصورة الظاهرية لها بل تتطلب الغوص في باطن النصّ ،أي أنها توحي بغير ما هو موجود ،فهي مجرد إشارات ضوئية توكل للمتلقي دوره في فتح رموز النصّ وشفراته.[1] وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نعطي قراءة لا تقف عند سطح النص بل تمتد إلى ما وراء النص لتسهل علينا الكشف عن بنية العنوان ومقصديته بوضوح.

تبدأ القصة بفراغ –((...)) وهذه الفراغات والحركات في النصّ هي التي تنشط عمل التلقي اذن هذا الفراغ هو نائب عن اسم صديقها العزيز التي لم ترغب أن تذكره للقارئ ،ثم تبنى القصة بعد ذلك عن طريق الفراغات والأسئلة الاستفهامية .

- ولكنك صديقي العزيز...))
- وسأبقى دائما كذلك ،هاك مفتاح بيتي ثقي دائما أن المكان سيكون بيتك أكنت فيه أم لم أكن))
- أنا آسفة لاني لست بمثل روعتك ،أنت تستحق قلبي ليبذل تحت قدميك،ولكن...))
- أنت لا تحبني أليس كذلك؟))
- نعم ... أقصد لا ...))

هو قد اتخذها حبيبة وهي قد اتخذته صديقا وكانت متعلقة به بشدة لا تفارقه تحتاج إليه في كلّ يوم ،غاب عنها ذات مرة واتصلت به ليساعدها ؛لأنها لاتملك النقود، لكن المفاجئة التي تنتهي فيها القصة هي أنها أحبته وعشقته ليس صديقا وانما حبيبا او زوجا من دون ان تشعر ومن دون ان تعلم بقوة عواطفها وأحاسيسها التي جعلتها تعشقه كما أراد هو في بداية الأمر أن تكون له حبيبة فرفضت ذلك وفضلت الصداقة على الحبّ.

يكشف لنا المتن الحكائي للقصة عن القيم الاجتماعية والثقافية التي يعيشها الإنسان العربي وهي عبارة عن انساق ثقافية مسكوت عنها جعلت من المجتمع العربي مجتمعا ذكوريا ،بل ابعد من ذلك حتى علاقات ذلك المجتمع مع الأنثى محاطة بالحذر الشديد وعدم حسن النية نتيجة لما تلقنه من العادات والتقاليد ، ذلك الأمر أدى إلى فقدان الثقة بالآخر ،فالقاصة تكشف لنا تلك الصداقة التي بدأت بعيدا عن كل ما يلوثها ،فهي علاقة (صديقي العزيز) ،وليس – مثلا – (زميلي العزيز ،او رفيقي العزيز)؛ ذلك ان هذه الأسماء الأخيرة قد لا تكون اقرب والصق من لفظة (صديقي) ، إلا ان مثل هذه العلاقة فقدت وجودها في المجتمع ،لذلك عمدت القاصة إلى نقل رسالة إلى القارئ من شأنها أن تسهم في عملية بناء الذات الإنسانية وأن تعيد هذه الثقة بالصداقة ،ثم كيف أن هذه الصداقة تحولت نتيجة لصفائها وصدقها إلى علاقة حبّ من دون أن تشعر (هي).

فقد سألها رجل الشرطي ((أهو زوجك)) : قالت وهي تنزلق في الكرسي المجاور متعبة جائعة ،ولكن تملك يقينا يقول ان الحبيب المنتظر هو صديقها : ((لا ... هو حبيبي ... اقصد ... هو حبيبي العزيز ...)) هكذا أصبحت لم تملك عقلا تملك فقط عواطف تتلاعب بها من دون ان تشعر بذلك أو تنتبه لنفسها ،فهي مصرة إلى آخر لحظة ان يكون صديقها ولكن لم ينجح إصرارها فقد أصبح عشيقها وحبيبها.

---

[1]. ينظر: العنوان في الثقافة العربية، ص ٢١.

من هنا يكتسب العنوان أهميته في عملية تشفير النص حيث تصبح عملية فهم العنوان واستيعابه عملية أولية للتسلح في عملية فهم النص اذ لا يمكن فهم العنوان بمعزل عن النص فـ (العلاقة بينهما جدلية، فنحن نحتاج حتى نفهم العنوان أن نفهم النص، والعكس صحيح أحيانا. يشكل العنوان نقطة انطلاق إلى النص وفهمه، فمن خلال العنوان نجس نبض النص وكأننا لا ندخل النص من نقطة الصفر، وفي الوقت نفسه فان العنوان يفتقر إلى مرجعية يتسلح بها غالبا ما تكون النص نفسه[1]).

وهذا ما دفع دريدا إلى تسميته ب (الثريا) التي تضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة وإزاحة الغموض وإظهار النصّ إلى النور [2]، فالعنوان هنا (صديقي العزيز)قد يكون كافيا بمفرده ان يعكس لنا هذه العلاقة وإيصال رسالة القاصة، ففضلا عن الوظائف الاخرى التي حققها العنوان هنا، فانه قد أسهم بدور كبير في حصر النصّ في دائرة قريبة من ذهن المتلقي وعدم ضياعه بين أسطر النّص وألفاظه.

٥-اللوحة اليتيمة:

إن عنوان اللوحة اليتيمة فضلا عن طاقته الدلالية وقدرته على اختزال النّص الذي تقدمه جاء كأنه مرآة مصغرة رسمت فيه معالم ذلك النصّ وزواياه نقول فضلا عن كلّ ذلك، فهو عنوان يحمل طاقة جمالية بلاغية كان لها تأثير مباشر على القارئ في متابعة هذه القصة وقراءتها وذلك من خلال الاستعارة التي يحملها هذا العنوان وهي ان اللوحة لا تكون يتيمة وانما الإنسان هو الذي يكون يتيما إلا ان القاصة قد ضمنت عنوانها هذه الجمالية، نسبة إلى من أنشأ هذه اللوحة وجعلها ترى الوجود.

كان الراسام الذي رسم هذه اللوحة فقيرا حتى انه لا يملك الإصباغ والألوان التي يرسم بها اقرانه وزملاؤه، وقد رسم هذه اللوحة ليشارك فيها بمسابقة على مستوى الدولة وبالفعل فاز بالمرتبة الأولى على الرغم من تواضع لوحته التي كانت لا تملك حتى إطارا يحتويها ،إلا ان القدر قد سبق الجائزة التي تقدم لراسمها ،فقد غرق طارق ولم يستطع الحضور الى حفل تسليم الجوائز((كل الوجوه حظرت إلا وجه راسم لوحة غوار ،فقد غاب للأبد دون أن تعلم اللوحة المنتظرة أنها قد تيتمت منذ أيام ... لم يطل انتظار اللوحة لطارق ،بل انتهى للأبد عندما أعلن بحضور وزير الثقافة عن موت طارق غرقا ... الشباب الموجودون في الحفل شعروا بخجل خاص من أجسادهم الغضة التي تتمايل تيها بالبدلات الأنيقة أمام نظري أم طارق الموتورة بابنها)) ، يمثل لنا عنوان القصة علاقة رمزية قائمة على المفارقة أو الضدية بين مفردة اللوحة التي هي رمز للجمال والبقاء وبين اليتم الذي هو رمز للموت والحزن الشديد،ليكتسب بهذه المفارقة صفة الشعرية التي هي (انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النثر وآية ذلك ان العنونة على وفق جون كاهين من سمات النصّ النثري لانّ النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية)[3] ،ولاسيّما (أن العنوان أضحى لعبة مثيرة في الكتابة الأدبية فالناص لم يعد في عنونته للنص مقتنعا بوفاء العنوان للنصّ والالتزام به فحسب ،وانما عليه أن يقلق القارئ... وهذا لا يحدث إلا بتفخيخ خطاب العنوان بالإثارة تركيبيا ودلاليا ومجازا)[4] ،ويحدث انزياح في بنية العنوان من خلال الجمع بين المتناقضات.

---

١. سيمياء العنوان في شعر يحيى السماوي(مقال)، د-جاسم خلف الياس.

٢. ينظر:ثريا النص ،محمد عبد الوهاب،ص ١٠ .

٣. سيمياء العنوان، بسام قطوس،ص ٥٨ .

٤. في نظرية العنوان٣٠٩.

من هنا يأتي دور العنوان ليختصر لنا كل هذه المسافة والفقرات فيكون بمثابة صورة فوتوغرافية تجسد للقارئ كل ذلك الكلام.

وهذا العنوان هو عنوان ارتدادي أي انه خرج من صلب النص ومكوناته الأساسية، فالقارئ يجد فيه تلخيصا عجيبا فهو أكثر عنوانات المجموعة قدرة في الاقتصاد اللغوي فقد اختصر النصّ بكلمتين فقط هو (اللوحة اليتيمة).

المصادر:

١. ظاهر مظهر صالح:دلالة اللون في القران والفكر الصوفي ، دار الزمان للطباعة والنشر ،د.ت.

٢ . رحماني علي،سيمياء العنوان في روايات محمد جبريل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعةبسكرة الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي.

٣ . د-جميل حمداوي،سيميوطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر،م(٢٥)،ع(٣)،يناير مارس١٩٩٧ .

٤ . خالد حسين حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل- دار التكوين، دمشق.

٥ . عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينت، من النص الى المناص، منشورات الاختلاف، ط٢٠٠٨،١.

٦ . د-نجود عطا الله ،عتبات النص الروائي،عنوان رواية خلاصة النزف،لأحمد العرود (أنموذجا)، ،مجلة التربية والعلم،م(١٩) ،ع (٢)، ٢٠١٢ .

٧ . الشيخ فرج،العنوان في الشعر العراقي الحديث، دار ومكتبة البصائر، ط٢٠١٣،١.

٨ . ضياء الثامري، العنوان في الشعر العراقي المعاصر، أنماطه ووظائفه، مجلة جامعة القادسية في الآداب والعلوم التربوية،م (٩)،ع (٢)، ٢٠١٠.

٩ . محمد بازي،العنوان فيا لثقافة العربية، منشورات الاختلاف، ط٢٠١٢،١.

١٠ . د-سعيد احمد يونس ،فاعلية العنوان في النص القصصي،دراسة في قصص جمال نوري، ،مجلة جامعة القادسية،م (٢)، (٤)، ٢٠١١.

١١ . د-خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، دارالتكوين، ط٢٠١٢،٢.

١٢ . لسان العرب،دار صادر،ط٣ .

١٣ . لطيف زيتوني،معجم مصطلحات نقد الرواية، ط١ ، لبنان.

١٤ . د-عشتار داود، مشاكلة بين عتبة العنوان ولوحة الغلاف، مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، م (١٧)، ع(٤)، نيسان٢٠١٠.

١٥ . محمد بازي،نظرية التأويل التقابلي، منشورات الاختلاف ،ط٢٠١٣،١ .

إثبات الذات الأندلسية من خلال المفاضلات الإقليمية

د / آمنة بن منصور، أستاذة محاضرة ، المركز الجامعي عين تموشنت ، الجزائر

ملخص :

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على نقطة أسالت الحبر الكثير ، ألا و هي الذات الأندلسية بين الإثبات و التبعية ، و صحيح كان الأندلسي في أول أمره متبعا لكل ما هو مشرقي ، مقلدا له ، محاكيا إياه ، لا يجد في ذلك حرجا بل يشعر و هو يفعل ذلك بالانتماء و العودة إلى الأصل ، يشده الحنين و الشوق إلى أرض المشرق ، أرض الرسالات و الحضارات ... لكن ما لبث أن تعود على الأرض الجديدة ، و سرعان ما تأقلم مع الأجناس الكثيرة التي فرضت عليه الحياة التعايش معها ، فشكلوا مجتمعا متجانسا لا فرق بين عربي و بشكنسي و بربري ...

من هنا بدأ الأندلسي يشعر بذاته ، و بحبه لبلاد الأندلس ، حتى لقد أصبح الخروج منها ضرب من الشقاء و العذاب ، أصبح يعبر بقوة و ثقة عن انتمائه لها ، و يفضلها على سائر الأمصار ، حتى أرض المشرق لم تعد تغريه كما في الماضي ، بل أصبحت عبئا ثقيلا يحاول جاهدا التخلص منه، ليثبت أنه أندلسي له خصوصيته التي تميزه و على الآخرين تقبله ، و ليثبت ذاته أنشأ يكتب و ينظم و يبدع كل جديد ، بل و يناظر و يحاور خصومه من البلدان الأخرى ، و سنعرض هنا بعض النماذج التي تؤكد ما ذهبنا إليه .

كلمات مفتاحية : الأندلس ، المناظرة ، الإقليم ، إثبات الذات

Summary:

This research aims to stand on a very important point, relating specifically to the Andalusian between proof and dependency, and it was true in the first Andalusian following every command What is the Levantine, imitating him, does not find it, but feel embarrassed and is doing it of belonging and return to the original , Ahdh nostalgia and longing to the land of the Orient, the land of messages and civilizations ... but soon to return to the new land, and quickly adapt to the many races that were imposed by the coexistence of life with them, formed a homogeneous society where there is no difference between an Arab and Pi_kins and Burberry ...

From here it began the Andalusian feel alone, and his love of Andalusia, so I've become out of them hit of misery and suffering, now reflects strongly and confidence for belonging to her, and favored by the rest of the regions, so that the land of the Orient is no longer tempted as in the past, it has become a heavy burden is trying hard to get rid of it, to prove that he Andalusian his privacy distinctiveness and others that accept, and to prove itself established writes and regulates and innovate all new, and even corresponds and interviews opponents from other countries, and we'll show here some of the models that emphasize what we went him.

Keywords: Al-Andalus, the debate, the county, self-assertion

تمهيد :

كان قلب الأندلسي، بداية ، معلقا بالمشرق – الأرض الأم – و لطالما عبر عن شوقه إليها ، و صارت الأندلس أحب البلاد إليه لدرجة أصبح الخروج منها ضربا من العذاب و الشقاء .

و تعلق الأندلسي بأرضه تعلق نادر قل أن نجد مثيله في المشرق ، و لعل السبب راجع إلى شعوره المستمر بأنه سيفقد هذه الأرض يوما ، و لأجل ذلك فهو يتفانى في حبها[1] .

و ليس غريبا ، و الحال كذلك أن يبالغ الأدباء في وصفها و تفضيلها على بقاع الأرض جميعا ، يقول المقري " محاسن الأندلس لا تستوفى بعبارة ، و مجاري فضلها لا يشق غباره ، و أنى تجارى و هي الحائزة قصب السبق في أقطار الغرب و الشرق "[2] ، و لا تعجب إذا رأيت من يختصر مدن العالم كلها في الأندلس فهي " شامية في طيبها و هوائها ، يمانية في اعتدالها و استوائها ، هندية في عطرها و ذكائها ، أهوازية في عظم جبايتها ، صينية في جواهر معادنها .. فيها آثار عظيمة لليونانيين أهل الحكمة و حاملي الفلسفة "[3] .

أما الشعراء فقد أفاضوا في تفضيل الأندلس على سائر البقاع،فهذا ابن خفاجة لا يرى الجنة إلا فيها ، إذ يقول :

يا أهلَ أندلسٍ للّهِ دَرّكُم **ماءٌ و ظلٌّ و أنهارٌ و أشجَار

ما جَنّة الخلْد إلا في دِيارِكُم و هَذه ِكُنتُ لوْ خُيّرتُ أخْتار**[4]

و انظر إلى قول ابن سفر المربي[5] :

فيها خَلعْتُ عذارِي ما بها عِوض **فهي الرّياضُ و كلّ الأرضِ صَحْراء[6]

هذا غيض من فيض ، و لو أني أتيت على ذكر كل ما نظم في وصف الأندلس ، لوجدتني قد خرجت عن الموضوع الأساس .

كان التنافس قائما بين الأندلس و الشمال الإفريقي ، و قد أظهر الأندلسيون تفوقا واضحا ، و إعجابا شديدا بأرضهم الغناء ، و هو ما خلق الشعور بالازدراء في الضفة الأخرى و لذلك لم يكن غريبا أن يظهر بين الحين و الآخر من يحاول انتقاد الأندلس و رجالها ،و من هؤلاء ابن الربيب الذي

---

١. تعلق الأندلسي بمسقط رأسه تعلق نادر ، فهو يشعر بالغربة بمجرد أن ينتقل إلى مدينة أخرى أندلسية فكيف إذا غادر الأندلس فالأندلسيون "يشق عليهم الاندماج في مجتمعات غير مجتمعهم لذلك أكثروا من الشكوى و التذمر و الحنين إلى الديار التي خلفوها وراءهم "–ينظر :الغربة و الحنين في الشعر الأندلسي : فاطمة طحطح :٢٤٣

٢. نفح الطيب : ١ : ١٢٧

٣. نفسه : ١ : ١٢٩

٤. الديوان : ٣٦٤

٥. المربي : نسبة إلى مسقط رأسه المرية .

٦. نفح الطيب : ١ : ٢٠٢

راسل أبا المغيرة بن حزم[1] معاتبا إياه على " تقصير أهل الأندلس في تخليد أخبار علمائهم ، و مآثر فضلائهم و سير ملوكهم ..[و يضيف] : فكرت في بلادكم .. مع كثرة علمائها و وفور أدبائها و جلالة ملوكها .. و[أنتم] مع ذلك في غاية التقصير ، و نهاية التفريط من أجل أن علماء الأمصار

دونوا فضائل أمصارهم ، و خلدوا في الكتب مآثر بلدانهم .. فإن قلت إنه كان مثل ذلك من علمائنا و ألفوا كتبا لكنها لم تصل إلينا ، فهذه دعوى لم يصحبها تحقيق ، لأنه ليس بيننا و بينكم غير روحة راكب أو رحلة قارب، لو نفث من بلدكم مصدور لأسمع من ببلدنا في القبور، فضلا عمن في الدور و القصور "[2] .

كلام ابن الربيب - كما يبدو- فيه نوع من الحدة[3] ، فهو ينكر على الأندلسيين تقاعسهم عن تخليد مآثر علمائهم ، و فضائل بلادهم و لقد وقعت الرسالة بين يدي ابن حزم[4] ، ففهم مقصود ابن الربيب و رد عليه ردا يوازيه من حيث الحدة ، حتى لا تسول لأحد نفسه أن يشكك في مآثر الأندلسيين ...

و بعد أن أنهى ابن حزم تقريعه لابن الربيب أخذ يعدد فضائل الأندلس ، فقال :" فأما مآثر بلدنا فقد ألف في ذلك أحمد بن محمد الرازي التاريخي كتبا جمة منها : كتاب ضخم ذكر فيه مسالك الأندلس و مراسيها و أمهات مدنها "[5]

ثم إن ابن حزم لا ينتهج في رده ترتيبا معينا فكلما عنّت له فكرة قالها ، فهو يذكر مثلا قرطبة و يفيض في وصفها ، و تمكن أهلها ثم يتعجب من انتقاد ابن الربيب للأندلسيين و هم أولى بالانتقاد

فيقول " هذه القيروان بلد المخاطب لنا ، ما أذكر أني رأيت في أخبارها تأليفا غير (المغرب عن أخبار المغرب) ، و حاشا تآليف محمد بن يوسف الوراق فإنه ألف في أخبار تيهرت و وهران و تنس و سجلماسة .. و محمد هذا أندلسي الأصل و الفرع "[6]، فأهل القيروان كذلك مقصرون نحو بلدهم ، فلم يخلد آثارهم إلا رجل هو أندلسي الأصل .

ثم يعرج ابن حزم إلى نقطة أخرى و هي أن بغداد و البصرة و الكوفة على عظمة هذه المدن لم تؤلف فيها كتب خاصة بها ، و إنما توجد أخبار عنها متناثرة في كتب المؤرخين[7] .

و في سابقة لم نكن نتوقعها أرجع ابن حزم سبب قلة التواليف إلى عدم تقدير أهل العلم – و لعله يقصد نفسه – و قد استشهد بالمثل السائر " أزهد الناس في عالم أهله ..[وإن] أندلسنا خصت من حسد أهلها للعالم الظاهر فيهم الماهر منهم[1] .. إن أجاد

---

١. هو عبد الوهاب بن أحمد بن عبد الرحمن بن سعيد بن حزم (ت ٤٣٨هـ)

٢. فضائل الأندلس و أهلها : صلاح الدين المنجد : ١-٢-٣

٣. رد أبو المغيرة ابن حزم على هذه الرسالة ، لكن رده لم يكن شافيا كرد الحافظ ابن حزم ، أو ربما لأن ابن بسام حذف جزءا كبيرا منها – ينظر : الذخيرة : ١ : ٨٥

٤. تعد هذه الرسالة من أعظم شواهد التفوق العلمي للأندلسيين منذ بداية عصر الإمارة إلى عصر المؤلف نفسه ، و هي بلا شك تعطينا دليلا حاسما على نضوج الشخصية الأندلسية – الحياة العلمية في عصر الخلافة في الأندلس : سعد عبد الله البشري : ١٠٧-١٠٨

٥. نفح الطيب : ٤ : ١٤٢

٦. قدم ابن حزم أدلة و حججا للتأكيد على صحة نسب محمد الوراق إلى الأندلس– المصدر السابق، : ٤ : ١٤٤-١٤٥

٧. نفسه : ٤ : ١٤٥

قالوا سارق مُغير و منتحل مدع ، و إن توسط قالوا متى كان هذا ؟ و متى تعلم ؟ و في أي زمان قرأ ؟[2] ، و يبدو أن هذا الكلام كان مجرد تنفيس عما شعر به من اضطهاد جراء تبنيه المذهب الظاهري ، و سرعان ما استدرك ذلك و أخذ يعدّ التواليف التي غابت عن ابن الربيب ، إما قصدا أو تجاهلا ، و منها " كتاب الهداية لعيسى بن دينار .. و منها كتاب أبي إسحاق بن مزن في تفسير الموطأ و الكتب المستقصية معاني الموطأ .. و في تفسير القرآن كتاب أبي عبد الرحمن بقي بن مخلد .. و منها في أحكام القرآن كتاب ابن أمية الحجاري .. و منها في الحديث مصنف أبي محمد قاسم بن أصبغ .. و منها تاريخ أحمد بن سعيد .. و منها في اللغة الكتاب " البارع " الذي ألفه إسماعيل بن القاسم .. و مما ألف في الشعر كتاب عبادة بن ماء السماء في " أخبار شعراء الأندلس " .. و مما يتعلق بذلك شرح أبي القاسم الإفليلي لشعر المتنبي .. و من الأخبار تواريخ أحمد الرازي في أخبار ملوك الأندلس .. ومنها كتاب " الطوالع "في أنساب أهل الأندلس "[3] .

هكذا نقض ابن حزم[4] كلام ابن الربيب من وجهين : الوجه الأول حين رد انتقاده عليه و عامله بالمثل متسائلا بدوره عن تواليفهم ، و الوجه الثاني حين أطلع ابن الربيب – و هو المخاطب مجازا- بالكتب التي سجلت مآثر الأندلس و رجالها ، و التي يبدو أنه لم يطلع عليها أو تجاهلها عمدا .

- تفضيل الشقندي (ت٦٢٩ هـ) للأندلس على عدوة المغرب:

اشتد التنافس بين المغاربة و الأندلسيين في عصر الموحدين ، " و على الرغم من أن الأندلس كانت تابعة للمغرب سياسيا إلا أنها كانت تتفوق عليه ثقافيا ، و أدبيا و كان الأندلسيون يعتزون بهذا التفوق و يتباهون به أمام المغاربة "[5] الذين لم يكونوا يفوتون فرصة دون إثارة مواضيع من قبيل: من الأفضل ، و من الأحسن ؟ و من المناظرات التي جرت تلك التي كانت في مجلس أبي يحي ابن أبي زكريا صاحب سبتة ، بين الشقندي و أبي يحي بن المعلم الطنجي[6] ، حيث عمد كل واحد إلى الفخر ببلاده ، غير أن رسالة ابن المعلم لم تصلنا ، أما رسالة الشقندي[7] فوصلتنا كاملة ،و لا نظن ذلك إلا تغاضيا من قبل المؤرخين الأندلسيين عن ذكرها ، و قد استهل الشقندي مناظرته بحمد الله ثم أخذ في المقارنة بين البريّن مع إبداء تعجبه إذ كيف يعقل أن يقال " الليل أضوء من النهار ؟ ..[ويخاطبه فيقول] كيف تتكثر بما جعله الله قليلا ، و تتعزز بما حكم الله أن يكون ذليلا ؟ ما هذه

---

١. – و يؤيد هذا قوله : أنا الشمس في جو العلوم منيرة *** ولكن عيبي أن مطلعي الغرب ولو أنني من جانب الشرق طالع*** لجد علي ما ضاع من ذكري النهب – الديوان :٧٧

٢. نفح الطيب : ٤ : ١٤٦

٣. المصدر السابق: ٤ : ١٤٧ و ما بعدها

٤. يرى بعض الباحثين أن ابن حزم الأندلسي برسالته في فضل الأندلس يكون قد وضع أساسا جديدا لمفاخرة البلدان ، فهو يرى أن العلم وحده هـ و ينبوع الفضائل ، و أن العلماء وحدهم هم الذين يحق للبلدان أن تتفاضل بهم
و هذا يعد تطورا جديدا في أدب المفاضلات بين البلدان .
– النثر الأندلسي في عصر الموحدين : علي الغريب محمد الشناوي : ٢٠١

٥. الشعر الأندلسي في عصر الموحدين : فوزي عيسى : ٧٠

٦. رسالة ابن المعلم التي رد بها على الشقندي ما تزال مفقودة ، و مثلها رسالة المكناسي في المفاخرة بين بلاد الأندلس و بلاد العدوة " – ابن مغاور الشاطبي حياته و آثاره : محمد بن شريفة : ٩٥-٩٦

٧. ترجم هذه الرسالة إلى الإسبانية غارثية غومث واضعا لها عنوانا مثيرا (الأندلس ضد البرابرة) : Andalucía contra Berbería

المباهتة التي لا تجوز ؟ و كيف تبدى أمام الفتاة العجوز ؟.. أقن حياءك أيها المغرد بالنحيب..المتحبب إلى الغواني بالمشيب الخضيب "[1].فالشقندي يوصد ،من البداية ، أمام خصمه أبواب الاعتراض ، فالمقارنة أصلا لا تجوز لانعدام التكافؤ و مع ذلك فلا مانع من الرد على جرأته في الانتقاص من الأندلسيين ، يقول :" أما قولك الملوك منا ، فقد كان الملوك منا أيضا و ما نحن إلا كما قال الشاعر :

فيومٌ علينا و يومٌ لنا ** و يومٌ نُسَاء و يومٌ نُسَرّ

.. و قد نشأ في مدتهم من الفضلاء و الشعراء ما اشتهر في الآفاق ،وصار أثبت في صحائف الأيام من الأطواق في أعناق الحمام "[2] ، ثم يعرض الشقندي فترات الحكم التي مرت على الأندلس و كذلك حكامها ؛فبعد انتهاء فترة الخلافة تولى الحكم المنصور بن أبي عامر " الذي بلغ في بلاد النصارى غازيا إلى البحر الأخضر، و لم يترك أسيرا في بلادهم من المسلمين ، و لم يبرح في جيش الهرقل و عزمة الإسكندر ، و لما قضى نحبه كتب على قبره :

آثارهُ تُنبِيكَ عَن أوصَافِه ** حَتى كأنكَ بالعَيانِ تَراه

تا اللّهِ لا يأتي الزّمانُ بمثله ** أبدًا و لا يَحْمي الثغورَ سِواه

.. و لما ثار، بعد انتثار هذا النظام ، ملوك الطوائف و تفرقوا في البلاد ، و كان في تفرقهم اجتماع على النعم لفضلاء العباد ، إذ نفّقوا سوق العلوم ،و تباروا في المثوبة على المنثور و المنظوم..و سمعت عن الملوك العربية بنو عباد و بنو صمادح و بنو الأفطس و بنوا ذي النون و بنو هود"[3].

و يثني الشقندي في حديث طويل على هؤلاء الملوك ، ثم يسأل ابن المعلم بمن يفخرون " أ بسقوت الحاجب ؟ أم بصالح البرغواطي ؟[4] أم بيوسف بن تاشفين الذي لولا توسط ابن عباد لشعراء الأندلس في مدحه ما أجروا له ذكرا "[5] ، و يعرّض بابن تاشفين – مفخرة المغاربة - لأنه لا يفقه الشعر ولا يحسن اللغة العربية ،ضاربا المثل بالأبيات التي أرسلها له المعتمد فلم يفهمها[6]

وانتقل بعد الفخر بالملوك إلى الفخر بالعلماء ، فقال:" و إنك إن تعرضت للمفاضلة بالعلماء فأخبرني هل لكم في الفقه مثل عبد الملك بن حبيب .. و مثل أبي الوليد الباجي و مثل أبي بكر بن العربي ، و مثل أبي الوليد بن رشد الأكبر ؟ .. و هل لكم في الحفظ مثل أبي محمد بن حزم .. و هل لكم في حفّاظ اللغة كابن سيدة صاحب كتاب المحكم .. و هل لكم في علوم اللحون و الفلسفة كابن باجة .. و هل لكم في الطب مثل ابن طفيل .. و مثل ابن زهر ؟ .."[7] ، و مضى الشقندي يعد علماء الأندلس الذين تبحروا في مختلف العلوم و الفنون ، إلى أن وصل إلى طبقة الشعراء فخصهم بكلام طويل ، و فاخر بهم، ذلك أنهم استطاعوا

---

١. نفح الطيب : ٤ : ١٦٤-١٦٥

٢. المصدر السابق : ٤ : ١٦٥

٣. نفسه : ٤ : ١٦٦

٤. الأصل أن يقال البلغواطي نسبة إلى قبيلة بلغواطة بفتح اللام و إسكان الغين ، و العامة تنطقها بالراء فتقول برغواطة – ينظر : المطرب : ابن دحية : ٨٦

٥. نفح الطيب : ٤ : ١٦٧

٦. نفسه " ينظر : ٤ : ١٦٨

٧. المصدر السابق ، ٤ : ١٦٨-١٦٩

أن يعارضوا كبار شعراء المشرق ، و هو ما عجز عنه شعراء عدوة المغرب ، بل و راح يعرّض بكبير شعرائهم أبي العباس الجراوي[1] الذي به يفاخرون ، يقول :" أولى لكم أن تجحدوا فخره ، و تنسوا ذكره ، فقد كفاكم ما جرى من الفضيحة عليكم في قوله من قصيدة يمدح بها خليفة[2] :

إذا كانَ أملاكُ الزمانِ أراقِما ** فإنكَ فيهُم دائمَ الدّهرِ ثعْبان

فما أقبح ما وقع ثعبان و ما أضعف ما جاء دائم الدهر .. فسبحان من جعل روحه و نسبه و شعره تتناسب في الثقالة "[3] .

و انتقل الشقندي بعد هذا إلى المفاخرة بمدن الأندلس ، فإشبيلية " غابة بلا أسد و نهرها نيل بلا تمساح .. و أما قرطبة فكرسي المملكة في القديم ، و مركز العلم و منار التقى و محل التعظيم .. وأما جيان فإنها لبلاد الأندلس قلعة .. و أما غرناطة فإنها دمشق بلاد الأندلس .. و مطمح الأنفس.. و أما مالقة فإنها قد جمعت بين منظر البحر و البر بالكروم المتصلة ،و البروج التي شابهت السماء "[4] ، و يذكر مدنا أخرى كمرسية و بلنسية و ميورقة ... و ما تمتاز به كل مدينة ، و ما اشتهر من علمائها ...ولئن ذهب الأستاذ أحمد أمين إلى القول بأن الشقندي تعصب على طول الخط للأندلسيين[5] ، فإننا نرى أن الشقندى تكلم وفق ما تمليه عليه وطنيته ، فضلا على أنه كان في مجال المناظرة، و هو ملزم بالرد على خصمه الذي انتقص من فضل الأندلس و أهلها .

هكذا عبر ابن حزم و الشقندي عن أندلسيتهما ، و أظهرا حبا شديدا و إخلاصا قويا للأندلس ، على أن بعض الدارسين أعطوا للمناظرتين بعدا سياسيا ، " فابن الربيب كان شيعيا متحيزا للفاطميين ، بينما كان ابن حزم و الشقندي متحيزين للبيت الأموي"[6] ، و هو ما يكسبها قيمة أخرى .

- تفضيل مالقة على سلا لابن الخطيب (ت٧٧٦هـ) :

من الأدباء الذين أنجبتهم الأندلس فبرّوا بها لسان الدين بن الخطيب الذي كتب مقامة فضل فيها مالقة[7] على سلا " تعصبا لها ، و تحزبا لوطنه، فهو لا يرى في الدنيا من يفضل الأندلس أو يساويها .. [وقد] استحضر شخصية مفترضة توجه إليه سؤالا يكون جسرا للوصول إلى غرضه ، و يجعل من نفسه بطل المقامة "[1] .

---

١. يقول فوزي عيسى " فأبو العباس الجراوي و هو شاعر بربري لم يتصد للدفاع عن قومه ، و لم يرد هجاء الأندلسيين لهم و هو ما كانت تفرضه طبيعة انتمائه و عصبيته لقومه " – الهجاء في الأدب الأندلسي : ٦٧

٢. لعل الشاعر أراد أن يعارض النابغة حين مدح النعمان بن المنذر بقوله :

فإنك شمس و الملوك كواكب ** إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

٣. نفح الطيب : ٤ : ١٨٥

٤. المصدر السابق، ٤ : ١٨٧...١٩٣

٥. ينظر : ظهر الإسلام : ٣ : ٢٤

٦. العلاقات بين الأمويين و الفاطميين : ٣٤٢

. مالقة هي العاصمة الثانية لبني الأحمر بعد غرناطة ، و قد وصفها صاحب المسالك بأنها بديعة كثيرة الفواكه تختص بعمل صنائع الجلد و التين الذي يجلب منها يعم البلاد شتاء و صيفا .. ، و سلا هي مدينة بأقصى المغرب قصدها ابن الخطيب عندما نفي عام ١٣٦٠م – ينظر : مسالك الأبصار في ممالك الأمصار : ابن فضل الله العمري : ٤ : ١٤٥ و مشاهدات لسان الدين بن الخطيب : أحمد مختار العبادي : ٥٧ [٧]

و يبدأ ابن الخطيب بالثناء على مالقة ، و بأنه لا مجال للمقارنة بينها و بين سلا فهي " أرفع قدرا و أشهر ذكرا .. و أبعد التماسا من أن تفاخر أو تطاول "[2]، و يبرر ابن الخطيب تحيزه لمالقة على أساس شروط لا تتوفر عليها سلا و هي " الأمور التي تتفاضل بها البلدان ..و تعرفها حتى الولائد و الولدان .. : المنعة ، و الصنعة ، و البقعة ، و الشنعة ، و المساكن والحضارة و العمارة .."[3] ، " أما المنعة فلمالقة حرسها الله فضل الارتفاع و مزية الامتناع ؛ أما قصبتها فاقتعدت الجبل كرسيا ، و رفعها الله مكانا عليا .. و سلا على ما علمت سور حقير و قور إلى التجنيد و التشييد فقير "فالمنعة إذن لصالح مالقة ذات الحصون المنيعة و الأبراج المرتفعة ، أما سلا فلا حظ لها من ذلك كله ، و يعرج إلى النقطة الثانية و هي الصنعة ، و عنها يقول " مالقة حرسها الله طراز الديباج المذهب ، و معدن صنائع الجلد المنتخب .. و صنعاء صنائع الثياب ، و محج التجار إلى الإياب .. و أي صناعة في سلا يقصد إليها ، أو يعول عليها ...أو يتجمل بها في عيد ؟[4] ، فالصنعة كذلك حازتها مالقة ، و تأتي النقطة الثالثة و هي البقعة و عنها يقول :" خص الله مالقة بما افترق في سواها ، و نشر بها المحاسن التي طواها ،إذ جمعت بين رمث الرمال و خصب الجبال .. و سلا بلد الرمال و مراكب الجمال ، بطيحة لا تنجب السنابل ، و إن عرفت المطر الوابل .."[5]

أما عن الشنعة فعنها قال: " مالقة دار الملك في الروم ، و مثوى المصاعب و القروم .. و ذات ملك في الإسلام ، غني بالشهرة عن الإعلام ، سكنها ملوك الأدارسة الكرام و الصناهجة الأعلام ، ثم بنو نصر أنصار الإسلام .. و أين سلا من هذه المزية و الشنعة العلية ؟ "[6].

و بهذا جعل ابن الخطيب مالقة تتفوق على سلا على كل المستويات ، و هو يرى نفسه موضوعيا غير متحيز، فهذه " حجج لا تدفع و دلائل إنكارها لا ينفع "[7] ، و من باب الوفاء رأى أن يطيب خاطر سلا ببعض الكلام الطيب فقال " و لسلا الفضل لكن على أمثالها و نظرائها من بلاد المغرب .. إذ لا ينكر فضل اعتدالها و أمنها من الفتن .. و مدفن الملوك الكرام بجبالها "[8]،" و من العجب أننا نلاحظ أن ابن الخطيب و على الرغم من حبه لبلاد المغرب و لمدينة سلا بالذات التي لجأ إليها في أوقات محنته فإن شعوره الوطني جعله يتغاضى عن كل هذه الاعتبارات ، و يتحيز إلى المدينة الغرناطية مالقة ، فيجعلها المفضلة على الدوام ، و قد يرجع هذا الشعور إلى روح المنافسة التقليدية القديمة التي كانت سائدة بين الأندلسيين و المغاربة "[9] ، وابن الخطيب لم يكن لينقم على بلاده نظير محنته تلك ، فهو كما قال الشاعر : **بلادي و إن جَارَت عليّ عَزيزَةٌ** **و أهلِي و إنْ ضَنّوا عليّ كِرام**

- المفاضلة بين المشرق و المغرب الإسلامي لابن سعيد (٦٨٥ هـ) :

دارت المناظرات السابقة بين العدوتين : الأندلس و المغرب ، و قد عمد أصحابها إلى إثارة

---

١. النثر الفني عند لسان الدين بن الخطيب : عبد الحليم حسين هروط : ٩٤-٩٥

٢. مشاهدات لسان الدين بن الخطيب : ٥٧

٣. نفسه : ٥٧

٤. نفسه : ٥٨-٥٩

٥. نفسه : ٥٩

٦. المرجع السابق : ٦٠

٧. نفسه : ٦٠-٦١

٨. نفسه : ٦٥

٩. نفسه : ١١

نقاط التفوق في الإنجازات و التاريخ المتعلق بكل عدوة ، فراحوا يفاخرون و يناضلون ، و قد بدا واضحا تمكن الأندلسي من مناظرة خصومه ، سلاحه في ذلك ثقته العالية بنفسه و حبه الكبير لبلاده و ابن سعيد ، و بحكم رحلاته الكثيرة التي ولدت لديه شعورا مستمرا بالغربة ، راح يسترجع ذكرياته بالأندلس و يقارن بينها و بين بلدان المشرق التي حط الرحال بها ، على أنه يجب التنويه إلى أن ابن سعيد لم يتخذ التعصب لبلاده عنوانا ، و إنما كما قال :" لم تزل البلاغة في كل عصر بالمشارق و المغارب ... و المنصف من أطال عنان الاختبار دون اقتصار ، و لم يخص بالفضيلة عصرا من الأعصار ، و لا مصرا من الأمصار"[1] .

و لعل ابن سعيد أراد بهذا الكلام أن يبين توجهه المحايد و الموضوعي في الحكم على الأمصار مشرقها و مغربها ، و لكن هذا لا يعني بأي حال أن يلتزم الصمت أمام من يُعرّض ببلاده ، أو ينتقص من قدرها ، و يؤيد هذا قوله:" و المناظرة بين المشرق و المغرب تحتمل كتابا و قد صنفته بالشام لضرورة دعت إلى ذلك من شدة اتخاذ المشارقة على المغاربة من كل جهة ... و سميت الكتاب الذي وضعته في ذلك (الشهب الثاقبة في الإنصاف بين المشارقة و المغاربة[2]) "[3] ، و " ابن سعيد في هذا الكتاب يعتمد على المقارنات الجغرافية و التاريخية و الاجتماعية ، و يتجنب إطلاق الأحكام الذاتية التي لا تستند إلى أساس ، و هو لا يتردد في ذكر فضائل المشرق ، و في تفضيله على المغرب في بعض الأمور "[4] .

و " ابن سعيد لم يفرق بين الأندلسيين والمغاربة ابتداء من عنوان كتابه (الشهب الثاقبة)، حيث جمع فيه العدوتين تحت مصطلح "المغاربة"، ولم يترفع عليهم بقلانس "الأندلسيين"، ولم يذم أحدا، وإنما انتقد أوضاعا رآها؛ على الأقل في هذا الكتاب، عملا بما التزمه "[5] .

و لا يعني هذا بأنه غير متحزب لبلاده بل على العكس تماما ، فمتى استشعر ازدراء لأندلسه هب منافحا مدافعا ، و من ذلك رده على ابن حوقل[6] الذي وصف الأندلس قائلا : " و من أعجب ما في هذه الجزيرة بقاؤها على من هي في يده مع صغر أحلام أهلها ، و ضعة نفوسهم ، و نقص عقولهم ، و بعدهم من البأس و الشجاعة و الفروسية و البسالة ، و لقاء الرجال ، و مراس الأنجاد

---

[1]. عنوان المرقصات و المطربات : ٠٣

[2]. لم يصلنا ها الكتاب كاملا أو لعله لا يزال حبيس المخطوطات ، و ما ذكر منه فشيء قليل في نفح الطيب : ١ : ٢٠٣ ، و الباقي مذكور في كتاب ابن فضل الله " مسالك الأبصار في ممالك الأمصار " الذي خصص فيه جزءا للرد على ابن سعيد في كتابه المذكور . و قد " نقل ابن سعيد في هذا الكتاب بمهارة وذكاء النفرة الطبيعية بين الأندلسيين والمغاربة، في الوقت والمكان المناسبين، من خندق ما بين "البرين" أو العدوتين"، في جلباب واحد باسم المغاربة، إلى عقر دار المشارقة، على قدم مساواة المفاضلة معهم، وبالذات إلى دمشق، حيث أصبحت مركزا علميا لل شرق كله، بعد أن كانت بغداد تحتضر آنذاك، والقاهرة كما رآها ابن سعيد اسمها أعظم منها " — نقلا عن مقدمة كتاب ابن فضل الله العمري في رده على الشهب الثاقبة : د / جاسم العبودي : *مجلة الحوار المتمدن ، العدد ٢٦٧٨ ، ١٥-٠٧-٢٠٠٩*

[3]. التفاعل الثقافي بين المغرب و المشرق : ١٣٧ و النص موجود في مسالك الأبصار في ممالك الأمصار : ابن فضل الله : ٣ : ٧٦

[4]. **التفاعل الثقافي بين المغرب و المشرق : ١٣٨**

[5]. نقلا عن ابن فضل الله العمري في رده على الشهب الثاقبة : جاسم العبودي ، مجلة الحوار المتمدن ، م س

[6]. هو أبو القاسم محمد بن حوقل الموصلي ، صاحب كتاب " صورة الأرض "

و الأبطال "[1] ، و لعمري إنه لوصف للعبيد أقرب ، فقد سلب ابن حوقل أهل الأندلس كل مزية و نسب إليهم كل نقيصة، فرد ابن سعيد قائلا : " ليت شعري إذ سلب أهل هذه الجزيرة

العقول و الآراء و الهمم و الشجاعة ، فمن الذين دبروها بآرائهم و عقولهم مع مراصدة أعدائها المجاورين لها من خمسمئة سنة و نيّف ؟ و من الذين حموها ببسالتهم من الأمم المتصلة بهم في داخلها و خارجها ؟ و إني لأعجب منه إذ كان في زمان قد دلفت فيه عباد الصليب إلى الشام و الجزيرة ، و عاثوا كل العيث في بلاد الشام ، حيث الجمهور و القبة العظمى ...و فعلوا فيها ما فعلوا ،و بلاد الإسلام متصلة بها من كل جهة "[2].

من أجل ذلك تعجب ابن سعيد من ابن حوقل الذي ازدرى الأندلس و أهلها، و كان أولى له أن يزدري بلاد الشام التي تكالب عليها العجم من كل جهة ، فعاثوا فيها فسادا ، لم يمنعهم في ذلك توسطها بلاد الإسلام ، وعلى العكس من ذلك فإن الأندلس ظلت قائمة صامدة أمام كل محاولات العدو على الرغم من وجودها وحيدة منفردة في بحر تتربصها فيه الأعين بلا كلل .

و يمضي ابن سعيد في المفاضلة بين مدن الأندلس و غيرها من الأمصار التي زارها بناء على موقعها الجغرافي و حظها من الحضارة و العمران ، و منها قوله :" و لقد تعجبت لما دخلت الديار المصرية من أوضاع قراها التي تكدر العين بسوادها ،و يضيق الصدر بضيق أوضاعها،و في الأندلس جهات تقرب فيها المدينة العظيمة الممصرة من مثلها ، و المثال في ذلك أنك إذا توجهت من إشبيلية فعلى مسيرة يوم و بعض آخر مدينة شريش ، و هي في نهاية من الحضارة و النضارة "[3].

ثم يفصل في الأمر فيقول:" منذ خرجت من جزيرة الأندلس و طفت في بر العدوة ، و رأيت مدنها العظيمة كمراكش و فاس و سلا و سبتة ، ثم طفت في إفريقية و ما جاورها من المغرب الأوسط فرأيت بجاية و تونس ، ثم دخلت الديار المصرية فرأيت الإسكندرية و القاهرة و الفسطاط ، ثم دخلت الشام فرأيت دمشق و حلب و ما بينهما ، لم أر ما يشبه الأندلس "[4] ، فابن سعيد يجزم بأنه لا توجد مدينة – من تلك التي زارها – تفضل الأندلس ، غير أنه يستثني من ذلك وجود شبه طفيف في فاس و مراكش و دمشق من حيث نضارة الأشجار و جمال التشييد .

و مع ذلك فنحن لا نجد في كلام ابن سعيد انتقاصا أو ازدراء لبلاد المشرق كما فعل ابن حوقل ، و كما رد ابن فضل الله العمري (ت٧٤٩ هـ)على " الشهب الثاقبة " ، فلقد ذهب في تعصبه كل مذهب ،فقال:"وكيف تستوي بلاد جنوبها الهند ؟ وهم من أهل العلم والحكمة، مع صفاء الألوان، وحسن الصورة وكمال التخطيط ... ببلاد جنوبُها حثالة السودان؛ المحترقة ألوانهم، المشوّهة صورهم المختلفة تخاطيطهم ، غاية الجهالة ، والنفوس البهيمية، لا عقول لهم ولا إفهام، هم أقرب شبهاً من بني آدم بالأنعام ...[5].

إن في كلام العمري تجنّ واضح على بلاد لا ناقة لها و لا جمل في ما يدور بين المشرق و المغرب ،

---

[١]. صورة الأرض : ابن حوقل : ١٠٤-١٠٥

[٢]. نفح الطيب : ١ : ٢٠٤

[٣]. المصدر السابق : ٤ : ١٩٨

[٤]. نفسه : ٤ : ٢٠١

[٥]. ابن فضل الله في رده على الشهب الثاقبة : د / جاسم العبودي : مجلة الحوار المتمدن ، م س .

ثم كيف يعير الأندلس بألوان و أشكال جيرانها[1] ؟

و ليس غريبا فقد درج بعض المشارقة على امتهان المغاربة و وصفهم بأحقر الصفات التي لا تليق إلا بالعبيد ، كقولهم : "وهل وصل إلى الغرب من السؤدد، إلا ما فضل عن الشرق،أو لبس إلا ما أعاره من الخليع المبتذل؟ لما دخل عبد الرحمن الداخل، إلى جزيرة الأندلس، واجتمع إليه من شذاذ القوم من نفضتهم مزاود المشارق، ولفظتهم أسرة الملك، فحينئذ صار الناس بالغرب ناساً ، وإلا كانوا كالبهائم السائمة . فمن ذلك الوقت تكلموا باللغة العربية، وامتازوا بالنطق على الحيوان "[2] ، و نحن نعتقد أن حنق المشارقة على بلاد الأندلس مرده إلى طبيعة الحكم ؛ ففي الأولى كان عباسيا و في الثانية أمويا خالصا ، وصحيح أن العباسيين قضوا على الأمويين في المشرق ، و لكن هذا لم يمنع من بناء دولة أموية قوية في الأندلس ،على يد أحد الفارين من قبضتهم ، ضاهت بغداد أيام عزها و استمرت كذلك بعد انتثارها ، فالأمر لا يعدو أن يكون حربا نفسية على كل ما يمت بصلة للدولة الأموية ،بعد أن تعذر الوصول إليها لبعد المسافة ، و من العجيب أننا لم نجد من يسب المشارقة على ما فعلوه في الأمويين أيام الحكم العباسي .

و لو وضعنا ابن سعيد و العمري في كفتي ميزان لوجدنا الأول أقرب إلى الإنصاف من الثاني ، و دليلنا في هذا أن كاتبنا المغربي أقر بفضائل المشرق في عدة مواضع منها " تفرده بأخبار أصيلة كبيان فضائل جند المشارقة وتفوقهم على جند المغاربة، وقد ساقته موضوعيته فيه إلى التشهير بفرسان الأندلس. ويمكننا أن نعده مدخلا حسنا في أدب المناظرة، حيث سخر فيه مادته لتصوير الحياة الاجتماعية والأدبية، التي لا تخلو من جديد معتبر، كما في ملاحظاته الدقيقة بعين عالم اجتماع لأحوال البلاد المشرقية ومقارنتها بالبلاد المغربية "[3] ، بينما انظر إلى قول العمري " إن كان لبعض ملوكهم [المغاربة] تلذذ،فلعله لا يبلغ ما لبعض سوقة المشارقة، والمغاربة لا لهم ظاهر ولا باطن "[4].

و لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا :إن ابن حزم و الشقندي و ابن سعيد، لم ينظروا إلى المشارقة أو المغاربة ،على حد سواء، بعين الامتهان و الاحتقار ، كما لم ينزلوهم منازل العبيد ،على نحو ما فعل العمري في رده على ابن سعيد، الذي كلفه ثناؤه المعتدل على بلاده و وفاؤه لها عداء أكثر من واحد .

هكذا إذن ،سارت المفاضلات الإقليمية في اتجاه واحد لا تحيد عنه ، و هو إظهار الحب الكبير، و الإخلاص الشديد للأندلس، و الاستماتة في الدفاع عنها بأسلوب المناظرة و المفاضلة .

---

[1]. كان المشارقة ينظرون نظرة ازدراء لكل ما هو آت من الغرب الإسلامي ، و بخاصة البربر الذين وصفوهم بأحقر الصفات ، و يؤيد هذا قول مؤ لف " مفاخر البربر " : " لما كانت البربر عند كثير من جهلة الناس أخس الأمم و أجهلها ، و أعراها من الفضائل..رأيت أن أذكر ملوكهم في الإسلام و رؤساءهم و ثوارهم و أنسابهم .."– مفاخر البربر : مؤلف مجهول : ٣١

[2]. ابن فضل الله في رده على الشهب الثاقبة : د / جاسم العبودي : مجلة الحوار المتمدن ، م س

[3]. نقلا عن مقدمة كتاب ابن فضل الله العمري في رده على الشهب الثاقبة : د / جاسم العبودي : *مجلة الحوار المتمدن ، م س*

[4]. م ن

المصادر و المراجع :

- **التفاعل الثقافي بين المشرق و المغرب في آثار ابن سعيد المغربي و رحلاته المشرقية و تحولات عصره :** محمد جابر الأنصاري ، دار الغرب الإسلامي ، دط ، دت

- **الحياة العلمية في عصر الخلافة في الأندلس** : سعد عبد الله صالح البشري معهد البحوث الإسلامية و إحياء التراث الإسلامي ،السعودية،١٩٩٧

- **ديوان ابن حزم الظاهري :** تح : صبحي رشاد عبد الكريم ،دار الصحابة للتراث مصر ، دط ، دت

- **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة** : ابن بسام الشنتريني – تح : سالم مصطفى البدري ، دار الكتب العلمية ،ط١ ، لبنان،١٩٩٨

- **صورة الأرض** : أبو القاسم ابن حوقل النصيبي ، دار مكتبة الحياة ، لبنان،١٩٩٢

- **ظهر الإسلام** : أحمد أمين – دار الكتب العلمية ،ط٢ ، لبنان،٢٠٠٧

- **العلاقات بين الأمويين و الفاطميين في الأندلس و الشمال الإفريقي :** فتحي زغروت ،دار التوزيع و النشر الإسلامية ،ط١ ، القاهرة،٢٠٠٦

- **عنوان المرقصات و المطربات :** علي بن موسى بن سعيد المغربي ، جمعه : مصطفى سلامة النجاري ، جمعية المعارف،١٢٨٦ ه

- **الغربة و الحنين في الشعر الأندلسي** : فاطمة طحطح ، كلية الآداب ، ط١ ، الرباط،١٩٩٣

- **فضائل الأندلس و أهلها – ابن حزم و ابن سعيد و الشقندي** : صلاح الدين المنجد ، دار الكتاب الجديد ، ط١،١٩٦٨

- **مسالك الأبصار في ممالك الأمصار :** ابن فضل الله العمري ، تح : محمد خريسات،عصام هزايمة ، يوسف ياسين ، مركز زايد للتراث و التاريخ الإمارات المتحدة . دط ، دت

- **مشاهدات لسان الدين بن الخطيب في بلاد المغرب و الأندلس** : أحمد مختار عبادي ، مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية،١٩٨٣

- **المطرب من أشعار أهل المغرب** : أبو الخطاب عمر بن دحية الكلبي ، شرح : صلاح الدين الهواري ، المكتبة العصرية ، ط١ ، لبنان،٢٠٠٨

- **مفاخر البربر :** مؤلف مجهول ، تح : عبد القادر بوباية،دار أبي رقراق ، ط١ ، الرباط،٢٠٠٥

- **النثر الأندلسي في عصر الموحدين** : علي الغريب محمد الشناوي ، دار الكتب و الوثائق القومية ، ط١ ، القاهرة،٢٠٠٩

- **النثر الفني عند لسان الدين بن الخطيب** : عبد الحليم الهروط ، جامعة الحسن بن طلال ، دار جرير للشروق و التوزيع ، ط١، ٢٠٠٢

- **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب** : أحمد بن محمد المقري . شرح و ضبط : مريم قاسم الطويل ، يوسف علي الطويل - دار الكتب العلمية ،ط١ ، لبنان،١٩٩٥

- **الهجاء في الأدب الأندلسي** : فوزي عيسى ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط١ ؛ ٢٠٠

Language and Theme in The Short Stories of Hanan al-Shaykh: "Wardat al-sahra' " Collection

ميزات اللغة والمضمون في المجموعة القصصيّة القصيرة

"وردة الصّحراء" لحنان الشّيخ

Dr. Ghaleb Anabseh[1] - د.غالب عنابسة فلسطين

Abstract

This study deals with Lebanese writer Hanan al- Alshaykh`s short story collection entitled *the rose of desert* . The study deals with issues that related to the content which is inseparable from the linguistic style, so that the content and the style integrated. The content of the story related with the female issues such as the social strict canonization by which the Arabic woman is suppressed. In addition, the study explains deeply the different space and place between village and city, the cultural and the social alienation which all accused suffering to the women. and are reflected in the author's writing.

the study of the short stories under discussion, examine the dynamic strategies by which style and the content are articulated and interrelation within the narrative voice which represented in various literary styles, such as the narrative language, the language of dialogue, a combination of classical and vernacular, and other methods.

It is important to emphasis that the author have written her collection entitled the *rose of the* desert during her various trips in the Arab world, so that she explicitly challenges the roles of women in the traditional social structures , and she was courageous to writes boldly under a hard circumstances of conservative society.

المقدّمة:

تطور القصة القصيرة: النشأة والتحول

ظهرت القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث مع مطلع القرن العشرين، بتأثيرات غربية حيث مرت بمراحل مختلفة، منها ترجمة الأعمال الأوروبية للغة العربية، خاصة أعمل موباسان وتشيخوف، ثم مرحلة التقليد، تلاها مرحلة التأليف. لقد كان هدف الكاتب تصوير الواقع ونقده، كذلك إبراز الهوية القومية وغيرها من اتجاهات. برز ذلك في أعمال العديد من الأدباء، كنجيب محفوظ، ويوسف إدريس، زكريا تامر وغيرهم. لكن من الواضح لنا أن الكاتب إدريس هو الذي أرسى قواعد كتابة القصة القصيرة، في الخمسينيات من القرن الماضي، حيث مثل المدرسة الواقعية الشمولية، ثم ظهرت مداس أدبية أخرى كالرمزية، والسريالية، والوجودية، ومدرسة اللاوعي.

أما بالنسبة للأدب النسوي في مجال القصة القصيرة، فمن المعلوم أن هذا الأدب لم يترك أثرا في الأدب العربي الحديث، رغم التغيرات التي طرأت على المجتمعات العربية عامة، أعني ما زال هذا الادب مهمشا نسبيا. ويمكن الادعاء ان بداية الأدب

[1] **Ghaleb Anabseh**, Ph.D., Post Doctorate, Senior Lecturer, Palestinian researcher.

النسوي كجسم مستقل بدأ في سنوات الأربعين، عندما رأت النور كتابات مثل، عائشة عبد الرحمن ونوال السعداوي في مصر، لبيبة هاشم وليلى بعلبكي في لبنان، غادة السمان في سوريا، ليلى العثمان سعاد الصباح في الكويت، وشريفة الشملان في السعودية وغير ذلك من الكاتبات البارزات في حقل القصة القصيرة. لكن يبدو لنا أنه منذ بدايات سنوات الثمانين بدأت مظاهر جديدة في دعم الكتابة النسوية، مثل ظهور مجلات تعنى بهذا الأدب، ثم تشجيع نشر المجموعات القصصية القصيرة، في دور النشر المختلفة، لكن الأهم ظهور دور نشر تحمل اسم بعض المؤلفات، مثل منشورات غادة السمان في سوريا، وأحلام مستغانمي في الجزائر. ولا نغفل ظهور كتب بحثية تناولت الأدب النسوي في العالم العربي في مجالات مختلفة من الأدب.

مدخـــــل

تعتبر القصّة القصيرة أكثر رواجاً قراءةَ وإنتاجاَ في الأدب العربي الحديث، حتى أنّ الناقد المصريّ محمّد شكري عيّاد اعتبرها بدعة العصر (عياد١٩٨٨، ٢٨٥) جاء ذلك بعد أن أرسى الكاتب الكبير يوسف إدريس هذا الفن في مجاله الأدبيّ، في الخمسينيات من القرن العشرين، وفضلاً عن مناخ عصر العولمة، الذي يتلاءم والقالب الفنّي للقصة القصيرة.

لا شكّ أنّ الدراسات النقديّة والأسلوبيّة حول هذا الفن تكاد لا تحصى، لكن غالبية الدراسات توقّفت في أُطر ما قبل النّشأة لهذا الفن وأيضاً حول رائد القصة (يوسف إدريس)، ودراسات قليلة بالنسبة للكُتّاب المحدثين في مصر وسوريا وبعض الأقطار العربية، ممّا كُتب له النجاح في هذا المجال، والأمر الغريب الذي يجذب نظر القارئ أن الدّراسات التي اعتنت بالأدب (النسويّ) قد تكون قليلة، وأحياناً يتيمة. فعلى سبيل المثال قد لا نعثر على دراسات شاملة، تناولت أدب الكاتبة اللبنانية سميرة عزام وكذلك الأمر بالنسبة لحنان الشيخ (اللّهم بعض الإشارات السريعة في كتب مختلفة)، سواء أكان الأمر في المجلات العربية أو الأجنبية، وهذا يعني أن الأدب النسويّ بالمقارنة مع الآخر ما زال مهمّشا إن صحّ التعبير.

سنتناول في هذه الدراسة القصيرة بعض القصص القصيرة للكاتبة اللبنانية حنان الشيخ في مجموعتها القصصية "وردة الصحراء"، وسنقف من خلال القصص التي اخترناها على المضامين المشتركة بين القصص وكذلك على بعض الظّواهر الأسلوبية التّي استخدمتها الكاتبة لنسج المضامين المبتغاة من ورائها، خاصة أنّ اللغة لها دور كبير في التّفاعل مع النصّ الأدبيّ (سوميخ١٩٨:٥)عامية أو فصحى خالصة. أما القصص التي وقع عليها الاختيار نموذجاً، من المجموعة القصصية "وردة الصحراء" فهي:

١- حمّام النّسوان

٢- رأس النّبع

٣- هل تعرف من يعلّمني البيانو؟

٤- جارنا الذي يصفّر

٥- هواء بعلبك

٦- لؤلؤة

١. في مبنى النص: وردة الصحراء[1]

١.١ لغة الحوار ومستوياته في القصص.

لقد تباينت الدّراسات حول لغة الحوار في الفنون الأدبية بما في ذلك الرواية بشكل خاص، وظهرت الخلافات بين الأدباء والنقّاد بالنسبة لاستخدام اللغة (سوميخ١٩٨٤: ٦؛ الخراط١٩٩٣: ٢٠و٤٠). بين الفصحى والعاميّة، حيث تحفّظ بعضهم من استخدام العامية، وقد أشار بعض النقّاد إلى الضغوط التي مورست على بعض الأدباء لاستعمال الفصحى، ويذكر زكي عبد الملك من بينهم الكاتب يوسف السباعي الذي أشار في مقدمة "رواية السقامات" بأنه سيحاول الكتابة بالفصحى إرضاءً لوزارة المعارف (يُنظر مقدّمة الكتاب). (زكي١٩٧٨: ١٣).

والمشكلة متجسّدة في القصّة الواقعية والاجتماعية أكثر من الروايات التاريخية أو الفلسفية. لأن كاتب الرواية التاريخية يلجأ عادةً لاستعمال الفصحى وربّما الفصحى الكلاسيكية.

١.٢- العاميّة في الحوار:

من الجدير بالذكر أنّ لغة الحوار، لا تزال مشكلة الكثير من الباحثين والنقّاد في أيامنا هذه، كما أشرنا من قبل، هذه المشكلة التي لا تتجسّد في اختيار الباحث للغة العاميّة أو الفصحى، وإنما الصياغة الأدبيّة التي تخضع لمجموعة من المؤشّرات والدلالات الفنيّة. وأيضاً تنحصر المشكلة في طبيعة العلاقة بين صورة الأدب ومضمونه. (العالم وأنيس١٩٥٥: مقدمة الكتاب).

وتجدر الإشارة أنّ الكاتبة لم تكن حساسّة لقضية استخدام العاميّة، وتبقى المشكلة بالنسبة للدوافع التي جعلتها أن تستخدم هذه المستويات المختلفة في الحوار، هل مستوى الشخصيّة ثقافياً واجتماعياً أم هناك دوافع أخرى مختلفة متعلقّة بالنّص أو في القصّة، ولنأخذ على سبيل المثال قصّة "حمّام النسوان" قول الجدّة "يا بنت بنتي إذا ما أجت البوسطة شو بنعمل؟" (الشيخ ١٩٨٢: ١٠)، وفي موقف آخر " إذا شافك رجّال واحد راحت عليك، وعلى أمّك...إلخ" (الشيخ١٩٨٢: ١٢)، فالجمل العاميّة هنا سردت بالعاميّة اللبنانية الخالصة، واستهدفت الكاتبة أن تخلق جواً واقعياً عمّا يدور في ذهن الجدّة نحو موقف اجتماعي تحرريّ، ومن ناحية أخرى لاءمت الكاتبة الحوار لمستوى الشخصيّة ثقافيا.

ولنأخذ مثالاً آخر من قصّة "هواء بعلبك" عندما انتهر أبو عادل الفتاة تقول: "سمعت صوتا آخر يقول: جمانة حاج بقى عيب"(الشيخ١٩٨٢: ٣٧) وآخر قالت متصنّعة الضّحك: "هيدا جارنا أبو عادل حشّور" (الشيخ١٩٨٢: ٣٧) نرى هنا أيضاً أن الحوار قد ورد بالعاميّة، بالرغم من أن الكاتبة لم يكن لديها حساسيّة للمستوى الثقافي للشخصيّات، فأبو عادل إنسان بسيط ويتحدّث بالعاميّة وفقاً لثقافته، أما الفتاة والشّاب الذي يرافقها فقد تحدّثا بالعاميّة وفقاً للموثق البيئي والعاطفي وليس الثقافي.

ومثالاً آخر نختاره من قصّة "جارنا الذي يصّفر" تقول الفتاة "بس أنت بتعرف هذا بيعلّم بيانو؟" (الشيخ١٩٨٢: ٣٦) تبرز أيضاً في هذا المثال العاميّة الصريحة، ورغم اختلاف المستويات الثقافية والاجتماعيّة، فإن الكاتبة عمدت على استخدام العاميّة، فجعلت الشخصيات تتحدّث بلغة الحياة.

ويمكن التوصّل إلى نتيجة أن مستوى الشخصيّة ثقافياً لا يقرّر اللغة المستخدمة لديها أحياناً، وأريد أن أشير أيضا، أن الكاتبة قد ضمت صوتها لصوت إدريس في قصصه حيث أبز العاميّة بصياغتها بين هلالين في المجموعات القصصية الأولى التي صدرت

له في الخمسينيات. وأيضاُ نلاحظ أنّنا لم نجد عاميّة المثقّفين وغير المثقّفين فالعاميّة واحدة للطرفين رغم اختلاف البيئات الاجتماعيّة.

والخلاصة أن العاميّة هي اللغة الطبيعيّة التي تحمل في استخدامها وظائف فنيّة لمشاكلة الواقع أولاً وَقُرب الرّاوي من الشخصيّة ثانياً.

١.٣ المبسّطة، المنخفضة:

هذه اللغة تجدها في مواقف قليلة في القصص التي اخترناها بالمقارنة مع قصص أخرى ولنأخذ على سبيل المثال قول الفتاة في قصّة "حمّام النسوان" :"وسألتها هل كانت متأكدة أنّ مريم الطويلة تعرف الزّيتونة، أجابتني وفمها يمصّ سكر نبات ولسانها يحدث صوتاً "الله يدبّر". (الشيخ١٩٨٦: ١٣) فالحوار في هذا المثال ظهر بالفصحى المبسّطة رغم أنّ الفتاة تحدثت مع جدتها بالعاميّة في معظم مراحل القصّة، ولنأخذ مثالاً آخر من قصة "جارنا الذي يصفّر" حيث نجد أن الفتاة تسأل الجار بالنسبة لتعلّم البيانو، تقول "ابتسم وهو يسألني: قل لك عن اسمه؟ ارتبكت وأنا أقول لا" (الشيخ١٩٨٦: ٣٧) ومثال آخر في قصّة "لؤلؤة" : "أجاب لو عرفتها كنت سمّيتها". (الشيخ١٩٨٦: ١٣١).

وآخر في قصة "هل تعرف من يعلّمني البيانو؟" تقول: "وأجبته وأنا أبعد وجهي عن يده وصوتي يختنق، إحدى عشرة سنة".

وخلاصة القول إنّ نسبة الحوار بالفصحى لما ورد في القصص التي اخترتها كانت قليلة وتكاد تكون نادرة، وربما غلبة العاميّة في الحوار بالمقارنة مع الفصحى كما أشرت سابقاً كان لهدفين، الأول ملاءمة اللغة للواقع، والثّاني أنه كلّما استخدم الراوي العاميّة كلّما اقترب من نفسيّة البطل. (سوميخ١٩٨٦).

١.٤ المزج بين الفصحى والعاميّة

تتجسّد هذه الظاهرة غالباً في القصص وفقاً لمستوى الشخصيّة ثقافياً وهذه الظاهرة نجدها عند بعض كتّاب القصّة القصيرة والرواية، لكن هذه الظاهرة تكاد تكون معدومة لدى حنان الشّيخ وبالأحرى نجد لغة ذات وجهين أو ما يسمّى "اللغة الثالثة"(The Third Language) وهي محاولة لكتابة النصوص الحواريّة بحيث يمكن قراءتها بالفصحى والعاميّة أو نعثر على جمل تحمل دلالات عاميّة وبالرغم من أنّ مبناها يعتبر فصيحاً وربما لغة مشتركة بين الفصحى والعاميّة.

ولنأخذ على سبيل المثال قول الجدّة في قصة "حمّام النسوان": "وسمعت جدّتي تقول: "يا بنت بنتي قرّبي حجر واجلسي". (الشيخ١٩٨٦: ١١) فهنا الكاتبة تجنّبت علامات الإعراب من أجل أن يستطيع القارئ قراءة الجملة بالعاميّة والفصحى، ومثلاً آخر في قصّة "هل تعرف من يعلّمني البيانو؟" قول الأم:" وصاحت! الله يقصف عمرك أنت والبيانو". (الشيخ١٩٨٦: ٢٢).

وأيضاً هذه الجملة تقرأ حسب مستويين، ولنتمعن جملة أخرى حيث تتداخل اللّغتان،"إنشاء الله بكره بحطلّك على قبرك حتى ترقدين عليه لتشبعي". (الشيخ١٩٨٦: ٢٢). فانشاء الله بكره بحطلّك، كلمة تحمل دلالة عاميّة، وأما نهاية الجملة فهي جملة فصيحة.

ومثال آخر في قصّة "لؤلؤة":" ليش ما خبّوا المقص وراء ظهرهم وداروا وجهها وقطعوا الكيس". (الشيخ١٩٨٦: ١٣٦).

إن مثل هذه الجمل التي ذكرتها تحمل مفارقة معينة من ناحيّة الشكل والمبنى. ومن الملاحظ وفرة التّعابير الفصيحة في الجملتين أعلاه، وهذا يذكّرنا بقصة "قنديل أم هاشم" حيث نجد الكثير من الجمل تبدأ بالعاميّة وتنتهي بالفصحى (سوميخ١٩٧٥: ١٩٨) من حيث المبنى.

١.٥. لغة السّرد

لو أمعنا النّظر في القصص التي اخترناها لدراستنا، لوجدنا أن الكاتبة حسّاسة لقضيّة الازدواجية اللغوية Diglossia في عمليّة السّرد فربّما ذلك جعلها استخدام الفصحى كلغة السرد، حيث نهج معظم الكّتاب في العالم العربي ذلك، وعندما نقول الفصحى فلا تعني الفصحى الكلاسيكية القديمة وإنّما المعاصرة، ونلاحظ أيضاً أنّ مبنى الجملة لدى كاتبتنا لا يشوبه التّعقيد، لعدم وجود المباني والتراكيب المختلفة مثل الارتفاع والهبوط في مستوى اللغة، ويمكننا القول إنها نهجت نمطاً معيّناً بعيدا عن التّعقيد والهندسة الإيقاعيّة للجملة كما تتجلّى الظاهرة عند بعض الكّتاب.

إنّ الأمثلة كثيرة في هذا الباب، نأخذ على سبيل المثال : "أنا في خيمة شك الدخّان، بين تلال غرسات التّبغ".(الشيخ١٩٨٢: ٩) لكن أحياناً تكون اللغة عالية وشاعريّة تقول: "بات البحر هاجسي منذ رأيته لأول مرة داخل كرة زجاجيّة".(الشيخ١٩٨٢: ٤٩) ولكن هذه اللغة قد تمتزج أحياناً بالعاميّة وخاصة عندما يختلط الحوار بالسّرد: "التفت رمزي حوله وعاد إلى وجه جمانة الّذي غطّته الحمرة والتي قالت متصنّعة الضحك هيدا جارنا أبو عادل حشور." (الشيخ١٩٨٢: ٣٧) وأريد أن أشير إلى أن اقتراب لغة السّرد من العاميّة يوحي بأنّ الكاتبة تحاول الاقتراب من البيئة الطبيعيّة لعامّة الناس، وربما استخدام الكاتبة كلمة "حشور" تعكس مواقف اجتماعية متباينة.

ونجد أحياناً اللغة المكثّفة في السّرد التي تظهر في أكثر من موضع ولنأخذ مثالاً: "أجد نفسي أحلم، أعطش، وأحلم، وأفتح الحلبة، ألتهم الكلمات".(الشيخ١٩٨٢: ٣٦) ورغم أن اللغة أقرب إلى لغة الشّعر، منها إلى لغة النثر إلا أنها تعكس بصورة بيّنة حالة نفسية من القلق والاضطراب من جانب، والأمل من جانب آخر.

وأمر آخر ظاهرة الجدليّة في السّرد وكأن الكاتبة تحاور نفسها للرّد على بعض الأسئلة التي تخطر بذهنها تقول: " لماذا اختفى جاري أيقنت أن إحساسي سيعيده هذه المرّة، إنه ينتمي إلى عالم البيانو والحياة الأخرى".(الشيخ١٩٨٢: ٣٦). ومثال آخر: "من أنا حتّى يقتلني الحزن لأنّ البحر صامت". (الشيخ١٩٨٢: ٧)

وثمة ميزة أخرى تتعلق بالدلالة العاميّة والمبنى الفصيح، حيث نجد الكثير من الدراسات التي أشارت إلى هذا الباب، هذه الدلالة تشير إلى عمليّة الانخفاض في المبنى اللغوي ومن ثم الارتفاع، وقد دلّت الأمثلة في هذه الدراسة على التّدخل بين المستوى الفصيح المرتفع والانخفاض اللغويّ، (سوميخ١٩٨) ولنأخذ على سبيل المثال:"أعطش وأنهض أسمع أبو غالب يقول: شو يا ست لوين رايحة؟ وأتوجّه إلى جدّتي قائلة :"عطشانة". (الشيخ١٩٨٢: ٩).

فأعطش وأنهض كلمتان فصيحتان، وأما "أسمع أبو غالب" فيمكن للكاتبة أن تقول "أبا" لكن جعلت الكلمة أقرب إلى العاميّة، وما يلي من قول جاء بالعاميّة، ثم تبدأ جملة فصيحة تنتهي بالعاميّة. ومثال آخر :"قلبي يضرب بشدّة حزني اختفي ومع ذلك استطعت القول ووجهي مسمّر على الباب معليش". (الشيخ١٩٨٢: ٣٧).

ألا نرى الارتفاع ثم الهبوط بواسطة كلمة "معليش" وليس من شّك أن الارتفاع والهبوط في السّرد جاء للتعبير عن أفكار البطل وفقاً للمواقف في القصّة، اجتماعيّة كانت أو رمزيّة.

قضيّة أسلوبيّة أخرى تتعلّق بالجمل القصيرة، فنرى الكاتبة تلجأ إلى هذا الأسلوب لتكثيف الموقف واختصار الأفكار التي يمكننا التّعبير عنها بجمل قصيرة، أو فقرات أحيانا.(بيستوق١٩٧٤) ولنأخذ مثالاً من قصّة "حمّام النسوان" تقول: "أعطش وأنهض أتّجه إلى حاووز المياه، أتعثّر بالرّمل الترابيّ، وأرى المياه الزرقاء المخضرّة". (الشيخ١٩٨٢: ٩).

٢. المضامين المشتركة بين القصص.

يشكّل هذا الجزء من المقالة، محاولة أوليّة لإبراز العناصر المشتركة في المضمون الأدبي لدى حنان الشيخ، وبالرغم من اختلاف الأجواء والفضاءات القصصيّة في مجموعتها القصصية (وردة الصّحراء) إلا أنّ الهدف واحد كما يبدو في ثناياها، ولعلّ الرموز في صياغة الجملة عند الكاتبة أصدق دليلا وبرهانا للأهداف التي تنشدها.

وأما العناصر البارزة في القصص لديها فهي كما يلي ذكره:

٢.١ عالم المرأة- لقد حرصت الكاتبة على جعل المرأة العربيّة بطلة للقصص أينما كانت في المدينة أم في الصحراء، حيث تجد المرأة أفراحها وأحزانها أوجاعها وأحلامها قيودها وحريّتها، ماضيها وحاضرها.

والسؤال الذي يطرح نفسه، لماذا جعلت الكاتبة المرأة مناخ هذا القصص؟ لعلّ الكاتبة تحاول أن تصوّر واقع المرأة العربية ليس تصويراً فحسب وإنّما بمثابة دعوة التزاميّة محضة أو نهج ثوري (كشف الواقع المرّ) أمام القارئ بعد معاناة لم يسمح للمرأة العربية أن تعبّر عن رأيها في ميادين مختلفة، في الثقافة والسياسة وغيرهما. لقد فجّرت الكاتبة أفكارها بصياغة شكّلت المضمون والواقع المرسوم، وحتّى العناوين المختارة في القصص، لها دلالات رمزيّة تضجّ بواقع المرأة وبحياتها الذاتية، ولنمعن النظر على سبيل المثال في جملة ذُكرت في قصة "لؤلؤة" تقول "ولم أحبّ يوماً، الدّخول إلى بيتي قبل عودة زوجي من عمله". (الشيخ١٩٨٢: ١٢).

ألا ترمز هذه الجملة إلى محاولة الكاتبة التعبير عن رأي الفتيات، بالنسبة للخروج من البيت؟ مستغلّة تلك الفترة القصيرة لتنعم بالحريّة، وتكسر الحواجز التي تحول بينها وبين طريق الحرية.

وأمر آخر في هذه القصص، اختلاف النّظرة للحياة بين جيل الماضي وجيل الحاضر، نعني صراع الأجيال، ففي قصّة "حمّام النسوان" نجد الجدّة تلتقي مع حفيدتها، ولكل منهما النظرة الخاصة والآفاق الفكريّة . ورغم وصولها البحر بعد معاناة شديدة إلا أن الجدّة لم تدخله ويكفي قولها: "سمّيه هالشّيطان" (الشيخ١٩٨٢: ١١) وقولها: "إذا شافك رجّال واحد راحت عليك". (الشيخ١٩٨٢: ١٢).

إنّ مثل هذه العبارات تدلّ على نظرة ومطلب الفتاة، نحو التحرّر من القيود من ناحيّة، ونظرة الجدّة التي تعيش في ماضيها المحافظ والثّابت من ناحية أخرى. وتجدر الإشارة أنّ بعض الكتّاب في العالم العربي، قد تناولوا هذه الظاهرة في مجال القصّة القصيرة، وفي مجال الرواية أيضاً (يُنظر: قصّة الناس ليوسف، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي، والباقي من الزمن ساعة لنجيب محفوظ).

وأمّا في قصّة "رأس النّبع"، فتظهر السيدة "ماري" التي تمثل الجيل القديم المحافظ، إلا أن قصّة "هل تعرف من يعلّمني البيانو؟" تكاد تكون فيها ظاهرة المجتمع المحافظ أكثر بروزاً، فتظهر الأم المحافظة المتوعّدة لابنتها: " تتوعّدني أمّي كلّما زارنا أحد تمدّ إصبعها تحرّكه في وجهي إذا لم ألحق بها إلى المطبخ" أيضاً الأب المحافظ، تقول: " كان والدي متديّناً". "رؤيته لركبتي مكشوفة تؤلمه، حاول أن أتحجّب وبلا فائدة" (الشيخ١٩٨٢: ١٩) وحتّى الشاب خليل الذي كان يبيت عندهم اتّسم بالخجل العميق وإن دلّ هذا فيدلّ على نشأته المحافظة وتمسكه بالعادات والأعراف.

أما قصّة "جارنا الذي يصفّر" فيظهر الجار بمظهر يختلف عن أبناء الحيّ وإن كان هذا الاختلاف نحو التحضّر (Urbanization) وكذلك في قصّة "لؤلؤة" نجد المفارقة (Irony) فيها أيضاً بين عالم القرية والمدينة، البادية والحضر، الجيل القديم والحديث، نذكر في هذا المجال بعض مجموعات قصص زكريا تامر القصيرة، وكذلك يوسف إدريس. (الشيخ١٩٨٢: ١٩).

وفي قصة "هواء بعلبك" يبرز الجار أبو عادل الذي غضب جراء لقاء بين رمزي وجمانة ليلاً تقول: "جمانة ولي جمانة حاج بقى عيب "، ثم قالت متصنّعة الضحك: "هيدا أبو عادل جارنا، حشّور". (الشيخ١٩٨٢: ٣٧).

يتجلّى من هذا الصراع جانبان أولهما الماضي، وثانيهما الحاضر، وكما قلت في سياق حديثي، هذا الصراع الذي يولد مفارقة في الرأي والنظرة لجوانب حياتية مختلفة.

2.2 عالم القرية والمدينة- تجدر الإشارة أن أحلام الفتاة القرويّة تختلف عن الفتاة المدنيّة، ففي قصة "حمّام النسوان" نجد رحلة من القرية إلى المدينة تقول: "أنا في خيمة شك الدّخان" (الشيخ١٩٨٢: ٩) وتضيف قائلة: "بات البحر هاجسي منذ رأيته لأول مرّة هنا ميتة داخل كرة زجاجية" (الشيخ١٩٨٢: ٩).

أمّا في قصّة "رأس النّبع" فلا تشهد انتقال البطلة من القرية إلى المدينة وإنما نرى تغييرات قد تجسدت في عالم البطلة "فرأس النّبع" عنوان يدّل على حيّ قرويّ، ولكن هذا "الرأس" سرعان ما يتحوّل إلى جوّ قريب من عالم المدينة، تقول: "وإذا تبدّل هذا الشارع، وتلك البناية وذاك الرّصيف". (الشيخ١٩٨٢: ٦).

ومثال آخر تقول "هل الجدار يعرفني، وحنفيّة ماء السبيل التي انقطعت ستتذكّر يديّ". (الشيخ١٩٨٢: ٦).

أما قصّة "هل تعرف من يعلّمني البيانو؟" فجوّها في بيروت ولكن الشخصيات كشخصية خليل، ترجع إلى عالم القرية.

2.3 حواجز تقليدية- لعلّ من السمات المشتركة الأخرى وجود عقبات أمام الفتاة تحول دون وصولها إلى الهدف المنشود. ففي قصّة "حمّام النسوان" نجد العقبة من السائق ومن مريم والسيّدة أيضاً، ولنأخذ على سبيل المثال قولها: " ضاق صدري، وسألتها هل كانت متأكدة أن مريم الطّويلة تعرف الزّيتونة، أجابتني وفمها يمصّ سكر نبات ولسانها يحدث صوتاً "الله يدبّر". (الشيخ١٩٨٢: ١٢). وهذه الميزة نراها أيضاً في نفس القصة، تقول: "إنها تهدم ما في شنطتي، تسدّ الطريق بيني وبين البحر" (الشيخ ١٩٨٢: ١٢). وأمّا في قصّة "هل تعرف من يعلّمني البيانو؟" فالعقبة هي الأم، تقول: "الله يقصف عمرك أنت والبيانو، عم بتهدلينا" (الشيخ١٩٨٢: ١٢). أما قصّة "جارنا الذي يصفّر" فالعقبة تكمن في الجّار الذي حال دون أن تحقق الفتاة أحلامها، وفي قصة "لؤلؤة" نجد عبارات صريحة لمثل هذه الضغوط. (الشيخ١٩٨٢: ١٤).

إنّ هذه العقبات تمثّل التّحديات والصراعات التي تقف في طريق الإنسان التي تحول دون تحقيق أهدافه. وأريد أن أشير إلى وجود روايات تشترك وهذه القصص من ناحية المضامين والقوالب الفكريّة مثل رواية "موسم الهجرة إلى الشّمال" للطيّب صالح. و"طواحين بيروت" لتوفيق يوسف عوّاد و"الحي اللاتيني" لسهيل إدريس، رغم النّهج الأساسي المختلف بين هذه الروايات .

2.4 العمر الزمني للبطلة في المجموعة القصصيّة - حيث نلاحظ أنّ الفتاة التي أبرزتها هذه القصص، في مقتبل العمر، ففي قصة "حمّام النسوان" فتاة في ريعان شبابها، ولم تذكر الكاتبة عمرها الدقيق، وكذلك الأمر في قصة "رأس النّبع" أما قصة "هل تعرف من يعلّمني البيانو؟" فعمر الفتاة إثنتا عشرة سنة، وفي قصة "جارنا الذي يصفّر" إحدى عشرة سنة وأما "هواء بعلبك" فقد رمز أبو عادل إلى عمرها قوله "جمانة، بعدك صغيرة".

ولا بدّ لنا من الإشارة أنّ العمر الزّمني الذي ظهر في القصص، يمثّل نهجاً فكرياً يرتبط ارتباطاً أيديولوجياً بنظرة المجتمع نحو الفتاة، وكذلك الرؤية الذاتيّة المتجسّدة بشغف الفتاة نحو طريق الحياة التي تراها طبيعيّة.

وفي نهاية حديثي، أريد أن أنوّه إلى الدلالات الرمزيّة المتجسّدة في هذه القصص، كالبحر المذكور في قصّة "حمّام النسوان" و "رأس النّبع" و "هواء بعلبك"، والبيانو المذكور في قصّة "هل تعرف من يعلّمني البيانو؟". فجميعها تعابير وعناوين ترمز لعالم الحريّة الذي تصبو إليه الفتاة العربية، ربما بسبب الحواجز الاجتماعية التي تمخّضت عن العادات والتقاليد في المجتمع العربي، تلك الحواجز التي حالت دون مواكبة الفتاة للتقدّم الاجتماعي والفكري الذي وصلت إليه الفتاة الغربيّة.

2.5 الاغتراب الحضاري والاجتماعي: لا شك أن في معظم أعمال حنان الشيخ نزعة الاغتراب، أي الاغتراب من الجانب السيكلوجي والجسدي، خاصة بعد أن تركت لبنان نتيجة للحرب١٩٧٥)، وقد برز ذلك في أعمالها الروائية، فرس الشيطان، وحكاية زهرة، وأكنس الشمس عن السطوح. ولا نغفل تأثير الثقافة الغربية على الكاتبة (طنوس٢٠٠) لكن في المجموعة القصصية التي نحن بصددها نجد الاغتراب عن المكان نعني الخلاص الذاتي للشخصيات في المجموعة، من دائرة الزمان والمكان، في ضوء مجتمع يحافظ على الثوابت رغم أن الواقع يتغير، فرغم أن المرأة كان لها يد العون في الثورات العربية، لكن عندما نجحت ما تمّ هو إسكاتها.

ختاميّة ونتائج:

لقد أشرنا من خلال هذه الدراسة المتواضعة إلى المضامين المشتركة في القصص لدى الكاتبة، كبحث المرأة عن الحريّة والمجهول، وظهور الملامح القرويّة والمدنيّة، والمجتمع العربي الذي يحافظ بشكل عام على الثوابت خاصة بالنسبة للمرأة، وغير ذلك من أمور ذكرناها سابقاً.

أما قضيّة اللغة والأسلوب فشأن كاتبتنا ككثير من الكّتاب في العالم العربي، تحرص على استخدام اللغة الفصحى في السّرد أو لهجة عاميّة في الحوار بمستوياته المختلفة (لهجة لبنانية)، أي عاميّة المثقفين، وعاميّة العامّة، إنّ حنان الشّيخ استطاعت أن توظّف الأساليب المختلفة في الحوار والسّرد على السواء، وفقاً للمواقف والظروف، ولكن مستوى الحوار لديها لم يكن وفق الثقافة الذاتيّة للشخصيات أحياناً، وهذا بحد ذاته يدل على مدى حرص الكاتبة على استخدام اللغة الفصحى بشكل عام. ومن المعروف أن لغة الحوار ما زالت تشغل الكثير من الكتاب، فمنهم من يفضل الفصحى ومنهم من يفضل العامية، وهذه المشكلة تتسع بشكل خاص في النصوص المسرحية.

لا شك أن القصص التي أشرنا إليها أعلاه، استوحتها الكاتبة من رحلاتها في العالم العربي، خاصة رحلاتها بين دول الخليج وبيروت، فهي تكتب بجرأة في بيئة عربية متشددة، انسجاما مع كاتبات عربيات نهجن بجرأة في الكتاب، نأخذ على سبيل المثال، الكاتبات: ليلى العثمان، ليلى بعلبكي، فاطمة المرنيسي وغيرهن من الكاتبات.

References

[١] ولدت حنان الشيخ عام١٩٤٥م في جنوب لبنان، وقد نشأت في بيروت ثمّ أتمّت دراستها في القاهرة قبل أن تعمل كمحّررة في عدّة صحف لبنانية ("الحسناء"- و"النهار") وهي تعيش الآن في لندن وتكرس نفسها كلياً للأدب . من أعمالها الروايات الآتية:

أ) انتحار رجل ميت(١٩٦٦)

ب) فارس الشّيطان(١٩٧٥)

ت) حكاية زهرة(١٩٨)

ومن القصص القصيرة وردة الصّحراء(١٩٨٢).

ترجمت روايتها "حكاية زهرة" إلى الفرنسية وصدرت عن منشورات lanis (لانيس) عام١٩٨٥م). ولها روايات أخرى، مثل فرس الشيطان، وأكنس الشمس عن السطوح، ومسك الغزال وغيرها.

منذ طفولتها كانت تشعر بتوق إلى الانعتاق من بيئتها المتشددة والمنغلقة.

[٢] كتبت **وردة الصحراء** عام١٩٨٢ مجموعة قصص استوحتها من رحلاتها في أنحاء مختلفة من العالم العربي إنها كاتبة متحررة ترفض الواقع الذي تعيش فيه المرأة العربية وهي تكتب بلا رقابة وبجرأة متخطية الأعراف والتقاليد.

Al-‘aalim, M. Anis, ‘A. 1955. *Fi al-Thaqafa al-Misriyya*, Beirut: Dar al-Thaqafa al-Jadida.

Al-kharat, E. 1993. *al-hasasiyya al-jadida*, Beirut: Dar al-aadab.

Al-Shaykh, H. 1982. *Wardat al-Sahra’*, Beirut: al-Mu’assasah al-gami’aiyya l-ldirasat wal-Nashr.

Yusuf al Novels of the Diglossia on Influence of A. al-Malek, Z. 1972. The *Journal of Arabic Literature* III:132-141.

‘Ayyad, M. 1988. *Tagarib fi al-Adab wal-Naqd*, Cairo: Asdiqa’ al-Kitab ll-Nashr wal-Tawzi’a.

5: Beeston, A.F.L. 1974. Parallelism in Arabic Prose. *Journal of Arabic Literature,* 134-146.

Beyer, J, 1975.*The Style of Modern Arabic Literature*, London: University press.

Cacia, P. 1967. The Use of Colloquial in Modern Arabic Literature, *Journal of the American Oriental Studies*, 87: pp. 12-22.

Lashin, M. 1907. *‘Athra’ Donshwai*, al-Iskanariyya: Maktabat al-Iskandariyya.

Sebeok, T.E. *Style in Language*, Cambridge: Mass, 1960.

Somekh, S. 1984. *Lughat al-Qissa fi Adab Yusuf Idris*, ‘Akko: Maktabat al-Suruji, Tel Aviv: Tel Aviv University.

Somekh, S. 1981. *Mabna al-Qissa wamabna al-Masrahuyya fi Adab Yusuf Idris*, Tel Aviv: Tel Aviv University.

Somekh, S. 1980. *The Language Issue in the New Arab Literature*. Tel-Aviv: Tel-Aviv University.

Somekh. S. 1975. Language and Theme in The Short Stories of Yusuf Idris, *Journal of Arabic Literature* VI: 89-100.

Somekh, S. 1981. The Concept of Third Language and its Impact on Modern Arabic Poetry, *Journal of Arabic Literature* XII: 74-86.

Tannus, J. 2000. Al-‘ightirab al-dini wal-Hadari fi a’amal Hanan al-shaykh, *al-aadab* 7/8: 75-80.

قضايا المكان في رواية عابر سرير

أ.علي طرش. جامعة قالمة. الجزائر

المكان في الرواية مشكلة عالجها النقاد انطلاقا من مشكلة المكان الفلسفية، لذلك كان الأساس المعتمد في فهم المكان وعلاقة الإنسان به ينطلق أساسا من فلسفات خاصة لا يمكننا التطرّق إليها الآن، وسنكتفي بالبحث في مفهومه ووظائفه بما يفتح أمامنا المجال للشروع في التطبيق وحسب.

1- مشكلة المكان ومفهومه:

إنّ الحديث عن المكان في العمل الفنيّ لدى البعض هو جزء من الحديث عن الفضاء والذي يُقسَّم إلى عدّة فضاءات من بينها: فضاء الزمان، وفضاء المكان، وكلاهما ركن من أركان الرّواية.

»فالفضاء الرّوائيّ والمكان الرّوائيّ مصطلحان بينهما صلة وثيقة وإن كان مفهومهما مختلفا. فالمكان الرّوائيّ حين يُطلَق من أيّ قيد يدلُّ على المكان داخل الرّواية، سواء كان مكانا واحدا أم أمكنة عدّة. ولكنّنا حين نضع مصطلح المكان في مقابل مصطلح الفضاء بغية التمييز بين مفهوميهما، فإنّنا نقصد بالمكان المكان الرّوائيَّ المفردَ ليس غير، ونقصد بالفضاء الرّوائيّ أمكنة الرّواية جميعها. «

إنّنا إذ نتحدث عن حدث معين فلا بدّ لذلك الحدث من فاعلين ضمن إطار زمنيّ، وفي حدود الإطار المكانيّ الذي يعدُّ الحيّزَ الفيزيائيَّ الذي تدور فيه الأحداث، وأماكنُ الرّواية مجتمعةً هي فضاء الرّواية.

إنّ المكان غير خال من الدّلالات النفسيّة أو الرّوحيّة، إذ إنّ الأماكن إذا ارتبطت بذكريات أشخاص سكنوها أصبحت دالّة ومؤثّرة، وكلّ الوقفات الطللية في الشّعر الجاهلي هي لارتباط المكان ورسومه بمن مرّوا به.

هذا، واعتبارات أخرى تدفعنا للحديث عن فلسفة المكان وارتباطه بالزّمان وهو كما يذهب إلى ذلك الناقد الأخضر بركة راجع إلى ما أحدثته نظريّة النسبية لأينشتاين Einstein في عدّ المكان ليس مفصولا عن الزّمان ممّا أعطى متّصلَ " الزّمكانيّة" كحيّز هو انتظام الأشياء في العالم المتحرّك، فلا الزّمان ثابت ولا المكان كذلك، ولكنّهما متغيّران وكلّ حركة تجري في نطاق مكان محدّد وزمان. وحسب صموئيل الكسندر « Sameul Alexander فإنّ الزّمان مصدر الحركة في اتصاله بالمكان الذي هو مسرحٌ لها ومحل، أمّا السّكون فهو ليس سلبًا لهذه الحركة، بل نوعًا من أنواعها. إنّه حركة حُذفت بعض ملامحها» فانتفاء الحركة وعدم تبدّل مكان الجسم أي سكونه، لا يعني أنّه ثابت بالنسبة للزّمن. إنّ وجوده أصلا يضمن له استمرار زمنيَّتِهِ، فالسّاكن بالنّسبة للمكان مستمرّ في الزّمان لأنّه حافظ على وجوده في الزّمان.

يقول حسن بحراوي:

»إنّ مصطلح المكان الرّوائيّ في النّقد البنيويّ يدلّ على مفهوم محدّد هو المكان اللفظيّ المتخيّل. أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التّخييل الرّوائيِّ وحاجاته. ولعلّ هذا التّحديد لمفهوم المكان الرّوائيّ هو أبرز ما قدّمه البنيويون الذين جهدوا في تحديد أدبيّة المكان وشعريّته. لأنّهم ربطوا المكان الرّوائيّ بإمكانات اللغة على التّعبير عن المشاعر والتّصورات المكانيّة. «

ويتحدّث الأخضر بركة عن بعض المقولات التي تربط المكان بإحساساتنا كلّها، فليس البصر وحده يحدّد مكانيّة المكان، بل البصر واللمس والشمّ والذوق والسّمع، « كما تحدث وليام جيمس عن مكانية إحساساتنا كلها، فليس الإحساس البصري وحده الذي يتصف بالتجسيمية والمقدارية والامتداد. «

وإذا عدنا لسيزا قاسم التي تقول بأن المكان الفيزيقي هو أكثر التصاقا بحياة البشر « من حيث أنّ خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزّمان؛ فبينما يدرك الزّمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإنّ المكان يدرك إدراكا حسّيا مباشرا، يبدأ بخبرة الإنسان لجسده: هذا الجسد هو " مكان" – أو لنقل بعبارة أخرى "مكمن" – القوى النّفسيّة والعقليّة والعاطفيّة والحيوانيّة للكائن الحيّ. «

فالمكان بهذا المفهوم هو الفضاء الملموس ذو الأبعاد الفيزيائيّة، يكون مكمنا لأفعال أو قوى معيّنة ماديّة كانت أو غير مادّية، ليغدو الجسم مكانا، وتتحدّث سيزا قاسم عن لجوء النّاس إلى المكان في تشكيل تصوراتهم للعوالم المادّية وغير المادّية على السّواء، وتعطينا أمثلة عن ذلك « القرب والبعد والانخفاض و الارتفاع » لها سلطة على العلاقات الإنسانيّة وأهمّية كبرى، فالقريب من الجسد قريب من الروح، والبعيد عنه بعيد عنها، لذلك جاء في المثل (بعيد عين العين بعيد عن القلب) وهذا الاتصال المكاني هو الذي ساهم في تشكُّلِ القبائلِ ومن ثَمَّ الدّول، « ويمكن أن نحدّد طبقا لتقسيم مول ، و رومير Mall et Romerأربعة أنواع من الأماكن حسب السلطة التي تخضع لها هذه الأماكن» :

1- "عندي" وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنّسبة لي مكانا حميما وأليفا.

2- "عند الآخرين"، وهو مكان يشبه الأوّل في نواحٍ كثيرة ولكنّه يختلف عنه من حيث أنني – بالضرورة- أخضع فيه لوطأة سلطة الغير، ومن حيث أنّني لا بدّ أن أعترف بهذه السلطة.

3- "الأماكن العامة"، وهذه الأماكن ليست ملكا لأحد معين، ولكنّها ملك للسّلطة العامّة (الدولة) التّابعة من الجماعة والتي يمثّلها الشّرطيّ المتحكّم فيها. ففي كلّ هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته، وينظّم فيها السّلوك؛ فالفرد ليس حرّا، ولكنّه عند أحدٍ يتحكَّمُ فيه.

4- "المكان اللامتناهي"، ويكون هذا المكان – بصفة عامّة- خاليا من النّاس، فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد، مثل الصّحراء . هذه الأماكن لا يملكها أحد، وتكون الدّولة وسلطانها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها. «...

ولقد ارتبطت المجردات بالمحسوسات وامتد هذا الارتباط إلى مجالات كثيرة في نطاق الفكر، فارتبطت القيم الإنسانية المجرّدة بإحداثيات مكانيّة محسوسة، ونلاحظ مثلا المعادلات التالية:

»عال / منخفض = قيّم / غير قيّم

يسار / يمين = شرير / خيّر

قريب / بعيد = الأهل / الأغراب

مفتوح / مغلق = قابل للفهم / مستعصٍ على الفهم ... الخ. «

الملاحظ لهذه الثنائيات المتكافئة، يدرك مدى التّعالق بينها ، فالعالي بالنّسبة للمكان الماديّ يوافقه القيّم في القيم المجرّدة، والمنخفض غيرُ قيّمٍ، والغريب بعيد واليمين خيّر وهكذا، وهذه تعبّر عن نتاج ثقافيّ في المقام الأوّل، غير أنّ الفنّ يقوم بتحويلها وقد يغيّرها « لذلك لا يجب أن نبحث في الأعمال الفنّية عن الأنساق الخاصّة بكلّ فنّان ...» . فكلّ فنّان له رؤية خاصّة للقيم المجرّدة، ولكنّها ترتبط بالضّرورة بالمحسوسات ارتباطا وثيقا، لأنّ العقل الإنسانيّ عاجز عن فهم المجرّدات ما لم يقسها مع القيم الملموسة، لذلك تراه عادة يميل إلى الملموس، أمّا الشّعور فإنّه لن يتشكل من فراغ. لذلك كان للمكان دور مهمّ في حياة الإنسان وفي الفنّ أيضا، لأنّ كلّ ما يرتبط بالإنسان ستكون له علاقة بالفنّ بالضرورة، فالإنسان يعبّر عما يعنيه ويهمّه لا عن أشياء خارج دائرة اهتماماته.

إنّنا إذْ نتحدّث عن المكان ، فإنّنا بالضرورة نتحدّث عن ثقافة ما، فالرّواية والواقع إذا اختلفا فإنّ لهما كثير من نقاط الالتقاء التي تجمع بينهما، إنّ زخرفة المكان وهندسته تعبّر عن فهم معيّن للحياة، فالبناء في الصحارى غيره في غيرها، وبعض النّاس اختاروا السهول وآخرون اختاروا الأماكن الوعرة وآخرون فرضت عليهم الظّروف مكانا ما، فإذا نظرنا إلى المعالم الدّينية فإنّنا نجدها ذات طابع خاصّ، فالكنائس التي رأيتها كلّها في أماكن مُشْرِفَةٍ ولها زخرفة تختلف عن زخرفة المساجد، فالمكان يصطبغ بصبغة معينة راجعة إلى ثقافة أصحابه. كذلك المكان في الرّواية، فمفهومه عند الرّوائيين ليس ثابتا عند الواحد منهم فما بالك بثباته عند الجميع.

ومن خصائص المكان، فإنه لا يحتل جسم واحد مكانين مختلفين في نفس اللحظة، ولا يحتل جسمان مختلفان المكان نفسه في نفس اللحظة، فإذا قلنا أنّ الجسم أ يحتل المكان ب، فإنه يستحيل أن يكون الجسم ج محتلا لنفس مكان أ.

ويفهم الفضاء « على أنّه الحيّز المكانيّ في الرّواية أو الحكيّ عامّة. ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافيّ ... ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تحتله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرّواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوّره قصّتنا المتخيّلة. «

هناك محاولات لدراسة المكان مفصولا عن دلالته الحضاريّة، وفي استقلال تام عن المضمون، غير أن جوليا كريستيفا Julia Kristiva التي تحدّثت عن الفضاء الرّوائي كمكوّن لا ينفصل عن دلالته الحضاريّة، « فهو إذْ يتشكّل من خلال العالم القصصيّ يحمل معه جميعَ الدّلالات الملازِمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور... لذلك ينبغي للفضاء الرّوائي أن يُدرس في تناصّيته، أيْ في علاقته مع النّصوص المتعدّدة لعصر ما أو لحقبة تاريخيّة محدّدة. «

لا شكّ أنّ جوليا كريستيفا حاولت تعميم نظريّتها عن التّناص على مختلف الآليات والتّقنيات الفنيّة، حتى في وصف الأمكنة، وهي هنا تحاول ربط وصف السّارد للمكان بالمعرفة السّابقة للثّقافة الخاصّة بعصر الرّواية أو النّص المسرود عموما، فلا يمكن أن يصف الرّوائيّ عالم اليوم كما يصف عالم السيف والخيل، أو كما يصف عالم الغد المتخيَّل والذي عادة ما تربطه روايات الخيال العلميّ بالحروب والدّمار وندرة الماء وتحوّل الآلة إلى عنصر مهيمن فيه.

2- وظائف المكان:

الحديث عن وظائف المكان يجعلنا نتحدث عن تعدّد الأمكنة في العمل السّرديّ ومنها على سبيل المثال البيت، والشّارع، والمقهى، والغابة ، وقاعة السينما ... وكلّ شيء يمكن أن يأخذ بعدا جغرافيّا أو قابلا لأن يكون مَكْمَنًا للأحداث والأفعال سواء أخذ بُعدا سيكولوجيّا أو لم يأخذ، ولكن في العمل السّرديّ لا بدّ أن تَأخذ الأماكن بعدا ما، ولفهم وظائف المكان سننطلق من بعض الأسئلة التي يطرحها غاستون باشلار في قوله:

»سوف نطرح مسألة جماليات البيت. وتتوارد الأسئلة: كيف يمكن للحجرات السريّة، والحجرات التي اختفت من الوجود أن تصبح ملاجئ لماضٍ لا يُنسى؟ أين وكيف تجد الرّاحة مواقف؟ كيف يحدث أنّه في بعض الأحيان يصبح مأوى مؤقّتا مُمتلَكا في أحلام يقظتنا الحميمة، سمات ليس لها أساس موضوعي؟. ...

فالأماكن حسب هذه التساؤلات يمكن أن تكون لها وظيفة حمل الماضي في محاولة لاستمراره زمنيّا في فعل مضاد للنّسيان، وتكون أيضا للرّاحة، ومأوى مؤقّتا مُمتلكا في أحلام اليقظة . إنّ المكان بهذه الطّريقة هو جزء هام في حياة الإنسان، وعادة ما يرتبط بنفسيّة الشّخصيّة، فإذا زرنا مدينة أو مَعْلما ما لأوّل مرّة نحس برهبة، وهناك أماكن تحافظ على هيبتها فمهما زرناها فإنّ الإحساس بها يمكن أن يتضاعف، خاصة بالنّسبة للأماكن المقدّسة، كزيارة بيت الله الحرام مثلا، لأنّه في الواقع أكبر من مكان، فهو اعتقاد راسخ وامتداد في التّاريخ.

إنّ الطفل الصّغير عندما يشعر بحزن فإنّه يأوي إلى ركن الغرفة، ذلك الركن نصف المغلق، الضيّق الذي يلائم شعور الحزن لديه، إنّها مشاركة المادّي للمجرّد، فالضّيق الذي يشعر به ذلك الطّفل الصّغير في نفسه يشارك فيه ذلك المكان المغلق الذي يعبر عن إحساس بالوحدة أو الحزن.

يقول غاستون باشلار:

»إنّ مكانا مغلقا يجب أن يحتفظ بذكريات، ويتيح لها في الوقت ذاته الاحتفاظ بقيمها الأساسيّة كصور... إنّنا حين ندرس صور البيت مع عدم تحطيم التّضامن القائم بين الذّاكرة والخيال، فإنّنا نأمل أن نجعل الآخرين يشعرون بالمرونة النّفسيّة التي تحرّكنا من أعماقٍ لا يمكن تصوّر مداها... البيت يحمي أحلام اليقظة ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء".

مما سبق يمكن أن نقسّم الأماكن إلى مغلقة ومفتوحة، وتتجلى هذه الأماكن في لغة الوصف الذي يعتمدها السّارد ليقدّم لنا نظرة عن المكان الذي تدور فيه الأحداث، وتبدو الأماكن أكثر وضوحا كلّما كان الوصف دقيقا، وهذا راجع إلى القدرة التي يتمتع بها السّارد نفسه وإلى المتلقي الذي يجب أن يكون على دراية بالخصائص المميّزة لمختلف الأمكنة وللخلفيات الثقافية المؤثرة.

ثالثا: دلالة المكان في رواية عابر سرير

بدأت الرّواية بإشارة إلى المكان الذي ستجري فيه أهمّ الأحداث وهو مدينة باريس، وتنتهي الرّواية في مطار محمد بوضياف بقسنطينة الذي استقبل رفات البطل (زياد). وأوّل ما سنستعرضه في هذا المقام هو مدينة باريس لكونها المكان الذي حدثت فيه الأحداث التي كانت سببا في وجود الرواية.

1- مدينة باريس:

تحمل مدينة باريس من الوهلة الأولى صفة الأمان عكس المدن العربيّة. فهي مدينة يمكن أن يعيش فيها المرء بعيدا عن مراقبة النّاس له. فالنّاس فيها لا ينشغلون إلا بأنفسهم، فليس هنا من مجال للقيل والقال، رغم احتمال وجود بعض المعارف الذين قد يفسدون شعور المرء بالحرية فيها.

»كنّا مساء اللهفة الأولى، عاشقين تحت المطر، رتبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربيّة للخوف.

نسينا لليلة أن نكون على حذر، ظنا منا أنّ باريس تمتهن حراسة العشاق".

فالمكان ليس آمنا تماما، لكنَّ شعورا مسبقا بالأمان جعلهما ينسيان الحذر، ذلك أنّ المكان هو ما كانت تبحث عنه (حياة)، مدينة "خارج خارطة الخوف العربية" يلتقيان فيها دون خوف. لذلك فقد مثّلت هذه المدينة المكان الآمن وملجأ الرّاحة الذي يبحث عنه العشّاق لمواصلة حياتهم العشقيّة دون خوف من أحد.

"أليست هي من كانت تقول: إنّنا نحتاج إلى مدينة ثالثة ليست قسنطينة ولا الجزائر، لا تكون مدينتي ولا مدينتها. مدينة خارج خارطة الخوف العربيّة. نلتقي فيها دون ذعر؟

هي ذي باريس، وحبّ ينتمي للشّتاء، لبائع الكستناء المشويّة. ..."

وقد ارتبط المكان بحالة الجوّ، فلم يذكر السّارد باريس إلاّ وذكر معها المطر أو الشّتاء، فلم تكن للمكان دلالة في ذاته؛ بل بما يتغير عليه من أحوال، وبمن يتحرك فيه من أناس.

فالمكان في الرّواية ليس له دلالة في نفسه؛ بل بما يرتبط به من عوامل، وأيًّا كانت تلك العوامل فإنّها تختلف من شخص لآخر، لذلك فإنّ علاقة الأشخاص بالأماكن تختلف حسب مزاج الشّخص، خاصة في أوّل وجوده بذلك المكان، وكذا ما يسمعه قبلها من الآخرين. وقولها بأنّهما بحاجة إلى مدينة ثالثة يوحي بأنّ مدينتيهما لا تصلحان للقاءاتهما، وكأنّ باريس أليق بالعشّاق وأومن، أو كأنّ الحبّ يعيش فيها حرّا أكثر من غيرها. ورغم أنّ لقاءهما بباريس كان مصادفة عجيبة إلاّ أنّه وافق هوًى في نفسيهما، وخاصة حياة التي طالما أرادت هذا اللقاء بعيدا عن الوطن الذي يعلمنا الاحتراز والخوف، ويشعرنا دائما بأنّ هناك أعينا تراقب تصرفاتنا. فالوطن العربيّ يمثّل المكان المغلق بالنسبة للعشّاق، وأوروبا هي الفضاء المفتوح على الحرّيات. لذلك كانت محل اختيار (مراد) بعد أن نجا من محاولة اغتياله:

...»وعبرة لغيره من المثقّفين، لولا أنّه ما إنْ نجا من محاولة الاغتيال حتى سارع بالهرب إلى أوروبا «

ويغيب هنا الاهتمام بالغربة كظاهرة سلبية؛ بل أصبح الهروب من الوطن حياة، وبقاء الشّخص فيه يعني احتمال موته في أيّة لحظة برصاصة طائشة أو ضحيّة لغم ما. لذلك تظهر أوروبا ملاذا لكلّ شرائح المجتمع الطامعين في البقاء على قيد الحياة.

ولا يهتم السّارد بالأمكنة قصد إبرازها أو إعطاء صورة واقعيّة عنها، ذلك أنّ السّارد لم يهتم بالوظيفة المرجعيّة للمكان؛ بل انصبّ اهتمامه بالوظيفة الشّاعريّة ليعطي للغة الرواية بعدا جماليا.

وقد ارتبط وصف باريس بالمطر والشتاء والبرد، فإذا استعرضنا بعض المقاطع المقتبسة من الرّواية سيتضح ذلك أكثر:

»كانت القاعة تستبقيك بدفئها، كوقوفك تحت البرد، أمام عربات الكستناء المشوي في شوارع باريس «

»نحن في باريس، إن لم يهزمك الحنين إليّ ستهزمك النشرة الجوّية«

فالسّارد حاول ربط المكان بحالة الطبيعة الباردة، ليمثل لنا صقيع الشمال وإحساسه بالغربة وبرودتها ملمّحا إلى حنينه إلى وطن دافئ لا تعوّض دفأه قاعات باريس ولا نساءها فلم يشأ أن يقول بأنّ أجمل الأماكن هي الدافئة، ولكنّه يشير فقط إلى صقيع أوروبا لندرك سوء البلاد الباردة، فالمدينة وإن كانت الفضاء المفتوح للحرّية فإنّها ليست بالضرورة المكان الأنسب للحبّ.

رغم ما تمثله باريس في ذهن (حياة) من انفتاح إلاّ أنّ ذلك لم يمنعها من الاحتراز وتدبّر خطّة ووقت معيّن للقاء حبيبها، ذلك أنّه وحتى في أوروبا تطاردها العقليّة الجزائريّة أينما حلّت، فمهما سكنتها فإنّها لن تصبح تماما بمثل عقليّة أهلها، خاصّة إذا كان في

قلب المرء سلطة تخوّفه أو عادات لا يجرؤ على كسرها علنا، لأنّ لقاءها مع السّارد هو مجازفة، وإن كان لقاءً خارج خارطة الخوف العربيّة، فإنّ عقليتها العربيّة تطاردها بمحاذيرها ومخاوفها:

»لكنّها قالت إنّ ذلك الهاتف كان مسروقا من غفلة الآخرين، وإنّها لن تتمكّن من لقائي اليوم بسبب محاصرة ناصر ووالدتها لها «

ها هي ذي في باريس محاصرة، فمن قال إنّ باريس مدينة الحرّية؟ وليس ذلك فحسب؛ بل إنّها تتدبّر حيلة للقائه في الليل، وأن الليل كلّه له، وهي التي تعجز أن تضرب له موعدا في النّهار:

"لكنني عثرت على حيلة تمكّنني من أن أقضي ليلة الغد معك. تصوّر، من الأسهل أن أراك ليلة كاملة على أن أراك نصف ساعة في النّهار".

فأيُّ غرابة أنْ يصبح النّهار في باريس فاضحا للعشّاق؟ إنّ هذا يعني أنّ الخوف من عيون الآخرين عقدة جزائريّة ولا علاقة للمكان بها. فنحن الذين نحمِّل للمكان عقدنا واعتقاداتنا، ونحمّله خوفنا. فباريس التي طالما حرست العشّاق، ها هي ذي عاجزة عن حراسة عاشقين، لا لأنّها كذلك؛ بل لخوفهما واعتقادهما بأنّ الأعين الجزائريّة في كل مكان وكأنّ المرء يحمل عقده أينما حلّ وارتحل، حتى في البلاد التي تتجنّب الاهتمام بعقدنا، وترى أنّ علينا كسرها، ونأبى إلاّ أن تبقى لارتباطها بأصول دينية.

إنّ حياة التي طالما حلمت بلقاء في مثل هذا المكان لم تستطع التخلص من عقدها، ولا استطاعت أن تأخذ المكان بحسب ما كانت تتصوره من حرية؛ بل إنّ خوفها من عيون النّاس ظلّ ملازما لها، لذلك كان لقاؤها أمرا يتطلب الاحتيال والكذب لقضاء ليلة مع العشيق.

لذلك لا يمكن أن نحمّل المكان إلاّ صفات النّاس الذين يتحركون فيه، فإنْ كانوا من الذين لا يهتمون بأعمال الآخرين كان ذلك المكان فضاءً مفتوحا؛ وإن كانوا من يتحركون فيه من الذين يعتبرون أنفسهم رقباء على النّاس ويحاسبونهم على النّوايا ظلّ ذلك المكان مغلقا يحاصر الإنسان أينما كان، فباريس التي ضمّت بعض الجزائريين أعطوها هذه الصّفة، فهي بالنّسبة لامرأة مثل (حياة) مدينة مغلقة؛ أمّا بالنّسبة لأهلها فإنّها مدينة للحبّ وحامية العشّاق وطالبي الحرّية. كذلك الأمر بالنّسبة للرّجال الجزائريين فإنّ الأمر يختلف من واحد لآخر. فـ(مراد) كان في الجزائر لا مباليا وهو في باريس كذلك يعاشر النّساء ويتمتّع بحرّية نسبيّة، أمّا السّارد فقد ظلّ ملتزما بعلاقته مع (فرانسواز) التي ألغاها مجيء حياة، فلم تمثّل له باريس الحرّية؛ بل إنّ ماضيه هو الذي ارتبط به، لا تواجده بمدينة باريس.

لقد تحدّثنا عن باريس كمكان مرجعي ضمّ أهم أحداث الرّواية ورأينا أنّ نظرتنا هي ما يطبع المكان لا العكس، لكن الأمكنة في الرّواية عديدة، ومنها السرير؟ فماذا يرى السّارد في السرير، وما علاقته بالشّخصيات والعنوان؟

2- دلالة السرير:

يواجهنا المكان منذ الصفحة الخارجية للرواية كجزء من العنوان، وقد جاء مضافا إلى خبر. وفي المتن، مثّل السّرير المكان الأهم في حياتنا والذي نتناوب عليه أو نتدرج على رتبه من الميلاد إلى الموت.

فقد مثّل السّرير جزءا هاما في بناء المكان في الرّواية، فقد ظلّ حاضرا من أوّل الرّواية إلى آخرها، من مهد المولد إلى سرير الوفاة ومنها إلى القبر، فالموت هنا يمثل حالة العبور من الحياة إلى الحياة الأخرى، والسرير في العنوان يمثل العبور من حالة لأخرى، وهو منزاح عن عبارة أصل هي عابر سبيل، فقد مثل السّرير سبيلا للعبور من حالة إلى أخرى في قوله:

"مذ غادرت سرير أمي رضيعا وانتقلت للنّوم على فراشها (يعني جدته) لعدة سنوات.

على فراشها الأرضيّ، بدأت مشواري كعابر سرير ستتلقفه الأسرة واحدا بعد الآخر حتى السرير الأخير".

إنّ السّارد يختصر مسيرة حياته وانتقاله في الحياة بانتقاله من سرير إلى آخر ابتداء من فراش جدّته الأرضيّ وانتهاء بالسّرير الأخير الذي سيموت عليه، وكأنّ الحياة هي سرير نعبره وسرعان ما ينقضي تواجدنا عليه.

ويأخذ السّرير عدّة أدوار، فهو مكان لمنازلة الحبّ، ومكان يموت عليه الإنسان. وقد كان (زيان) يرغب في تمجيد الحياة على سريره وذلك في قوله:

»لا أحبّ مضاجعة الموت في سرير، فقد قصدت السرير دوما لمنازلة الحبّ، تمجيدا مني للحياة «

ولكن (زيان) الذي طالما رغب في الحياة يفاجئه الموت على سرير. وحتى السّارد كان يبحث عن المرأة على ذلك السّرير ليستقرّ في رحم الحزن، كمكان هادئ يقضي فيه حياته:

"لكأنني ، في كلّ سرير كنت أعدّ حقائبي لأسفار كاذبة نحو صدرها، أتململ في الحزن، بحثا عن حزن أنثوي أرحم، أستقرّ فيه".

فالسّرير هنا مكان مفتوح يعدّ فيه السّارد نفسه بحثا عن الاستقرار، وهو العالم الذي يبسط فيه الرجل سلطته. وقد حاول السّارد أنسنة السّرير في محاولة لاستنطاقه كما في قوله:

"حتما كان السّرير في ذلك الموعد الأوّل مزدحما بأشباح من سبقوني إليه، ووحدي كنت أشعر بذلك محاولا استنطاق ذاكرته".

فالسّرير مكان مزدحم، ليس بما فيه من أشياء؛ بل بمن مروا عليه من أشخاص وتركوا آثارهم عليه، فها هو السّارد يشعر بأشباحهم، ويدّعي محاولته لاستنطاق ذاكرته، وما هذا إلاّ إغراق في الشّعريّة على حساب الوظيفة المرجعيّة التي لم يهتمّ بها السّارد في أيّ جزئية من مكونات البناء السرديّ.

ويجعل السّارد الندم كالإنسان يفرّق بين سرير وسرير، فيفضِّل الوحدة على سرير السوء، وذلك في قوله:

" ...النّدم الذي كان يدري أنّ الوحدة أفضل من سرير السوء، كان يلهو باختبار سرير جديد، كما ليكذب ندمه".

ويأخذ السّرير دلالة أخرى في قوله:

...ولكن امرأة أخرى هي التي تحبل منك إثر حادث سرير. !"

فقد أصبح السّرير مكانا للحوادث أو متسببا فيها، وكأنّي به ينزاح بعبارة " حادث مرور" إلى عبارة "حادث سرير" كما انزاح قبلها عن عبارة "جليس السوء" ليقول سرير السوء. فالسّرير يتوسع في دلالاته بسبب أنّ السّارد يعمد إلى خلق لغة تصدم المتلقّي وتكسر أفق الانتظار لديه، بعباراتها الشّعريّة وسورها المفبركة. فمن المهد إلى اللحد يمر الإنسان بأسرَّةٍ يموت فوق أحدها إثر حادث ما. ولعلّ آخر ما نختم به حديثنا عن السّرير قول(حياة):

»يا إله الأسرّة، عابر سرير هو حيث ما حلّ، فأهده راحة سريره الضيّق الأخير «

بهذه العبارة تأخذ شعريّة المكان أبعادها القصوى، حيث بدل أن يطلب من إله النّاس أن يرحمه، ها هو يلغي النّاس ويضع للأسرّة اعتبارا يتجاوز منطق الناس العاديين، فيطلب له من إله الأسرّة أن يهديه راحة سريره الضيق الأخير، وذلك في إشارة للقبر الذي يوضع فيه.

لقد كان السّرير محطّ اهتمام السّارد من حيث كونه مكانا محوريا ورد ذكره كثيرا، ومرتبطا بحالات عدة، ولأن اهتمام السّارد لم يكن منصبا على السّرير كمكان مهيأ من حطب أو حديد أو غيرها، فإنّه لم يهتم بوصفه وصفا ماديا؛ بل ارتبط الحديث – كما في بقية الأمكنة- بما يشعره تجاهه وما يتوافق مع الذاتيّة والانفعاليّة التي طبعت لغته.

من السّرير إلى القبر هو قدر الإنسان بين فرحة المهد وحزن القبر ينتقل من سرير إلى آخر، ومن وطن إلى وطن. فكيف تصوّر السّارد عبور الإنسان إلى الآخرة؟ وما القبر عنده؟ وقد كان السّرير محطة للألم والشهوة معا، فهل في غياب الشهوة في غياهب القبر من اتّساع وانفتاح؟ أم أنّه ضيق النّهاية وضيق القبر؟

3- دلالة المقابر:

القبر هو السّرير الآخر، والفراش الأخير للإنسان. وهو في العرف مكان دفن الميت حيث لا يبقى معه إلاّ قماشا أبيضا غير مخيط، ولكن السّارد هنا يفلسف الأمور وفق رؤية خاصة، فـ (زيان) بالنسبة إلى السّارد، بعد الموت، يرى الأشياء أكثر وضوحا، وكأنّه يأخذ وعيا أكبر من وعي الأحياء، لدرجة أنّه لم يعد في حاجة للرّسم، والأصل أنّه عاجز تماما عما كان يقوم به في الدنيا من أعمال، لأنّ الموت يعني انقطاعها. ولو نظرنا في قول السّارد:

"وعندما أصبحت ترى الأشياء بوضوح لم يعد بإمكانك أن ترسمها. دخلت منطقة غياب الألوان، ذاهب صوب التراب

تراب كنت تتوق إليه، أسميته وطنك. (وطنك؟) بإمكانك أن تذهب إليه على حسابك، دون أن تستعدّ كعادتك قبل موعد".

فإنّنا نلاحظ كيف أنّ السّارد أعطى للأمر بعدا فنيّا غير ذلك البعد الدينيّ الذي ارتبط بالموت حتى أنّه يدعوه إلى الرّقص وكأنّه يدعوه إلى شيء هام، وليس بإمكان الميت الرقص، ولو نطق لقال:"دعوني لنفسي"، ولكنّ شعرية السّارد تدفعه إلى الإغراق في التجريد فلا يبدو الأمر كما هو في الواقع، وإنّما الحزن على فقد ذلك الرّجل هو ما حرّك في نفسه هذه العبارات التي لو سمعها بعضهم لاتّهمه بالإلحاد وإنكار السُنَن.

هذا الاتّجاه شبيه بالاتّجاه العبثيّ في السخريّة من الأعراف بطريقة غير مباشرة، فبدل أن يكون الموت دعوة للحزن أصبح دعوة للرّقص، وذلك في قوله:

"هيا (زيان) انتهى الآن كل شيء فارقص، عندما ترقص كما عندما تموت تصبح سيّد العالم، أرقص كي تسخر من المقابر".

فهل يقدر الميت على السخريّة من المقابر؟ ولو استطاع لما كان استسلم للموت أصلا، ويستمر الاستهزاء ومغالبة الحزن في قوله:

"تدبر رِجلين لرقصتك الأخيرة، وتعالى من دون حذاء.

في الرقص كما في الموت لا نحتاج إلى أحذية. !".

هذه السخرية من الموت والمقابر هي محاولة من السّارد لمغالبة شعور الحزن والخيبة، إنّها أشبه بحالات الانهيار والهذيان. وتتنوع القبور كما في قوله:

"كان جميلا أن أتأكد أنّ للموت تنوعه، فثمّة موتى نواريهم التراب، وآخرون أحياء نطمرهم في وحل مخازيهم.

...وقد تكون (فرانسواز) فسّرت برودتي تجاهها بعد ذلك في فاجعة موت (زيان) بدون أن تعرف حجم المقبرة التي أحملها في قلبي".

لقد حمل السّارد مقبرة في قلبه، وهي أكبر مساحة من المقبرة في الواقع، تلك المقبرة التي يدفن فيها الأصدقاء الذين خانوه، والذين سيطمرهم في وحل مخازيهم، ويصير أسفه على غدرهم بحجم مقبرة لا حدود لها. كذلك فالرّواية أيضا مقبرة، في قوله:

»ما خلقت الرّوايات إلا لحاجتنا إلى مقبرة تنام فيها أحلامنا الموؤودة «

فالمقابر في هذه الرّواية مثلها مثل بقية الأمكنة تهيمن عليها الوظيفة الشّاعريّة، فقد أخذ السّارد الأمور مأخذ العبثيّة والسّخرية نتيجة حزنه الشديد على موت (زيان)، ورغم أنّ الأماكن في الرّواية كثيرة إلاّ أنّنا نهتم بتلك التي غيّرت مسار الحكي وأثّرت فيه.

4- القرى الجزائرية:

رزحت القرى الجزائرية الواقعة بمحاذاة الغابات تحت وطأة الخوف، وعاش أهلها إمّا الترحيل أو التشرّد أو الموت تحت وطأة الخوف، ذلك أن الغابات هي المساحات المفتوحة وقرية (بن طلحة) هي مثال حيٌّ على بعض القرى الجزائريّة التي ذاقت وبال اللاأمن.

وقد كانت القرى الجزائرية قبل ذلك تغري السّارد بتصويرها لما تحمله طبيعتها من مخزون عاطفيّ في ذاكرته، واليوم، أصبح التنزّه في القرى وحواشي الجبال أمرا خطيرا، فانتقال المكان من حالة الأمن إلى اللاأمن أمر مؤسف ولا يدعو إلى الاطمئنان.

»كانت القرى الجزائريّة أمكنة تغريني بتصويرها. ربّما لأنّ لها مخزونا عاطفيا في ذاكرتي «

وقد أصبحت هذه القرى موحشة بعد أن تعرّضت للخراب، فالمكان هنا يأخذ بعدا مأساويّا بعد أن كان دليلا على الهدوء والنّقاء. ففضاء الموت هو الذي طبع هذه الرّواية وميّزها عن باقي روايات الثلاثية. فالموت سمة غالبة نجده في كلّ مكان، في شوارع المدن وفي القرى وعلى أسرّة المستشفيات.

..فاجأني منظر موجع لغابة كانت على مشارف تلك القرية، وثمّ بعد زيارتي الأخيرة حُرقت حرقا تاما من قبل السلطات...

في كلّ حرب أثناء تصفية حساب بين جيلين من البشر، يموت من الأشجار، في معارك يتجاوز منطقها فهم الغابات".

إنّ هذا المقتطف يصوّر بشاعة الموقف في لغة رمزية إيحائية، فقد أصبح للمكان فهم، وهذا الفهم عاجز عن إدراك منطق هذه المعارك التي تجعل من المكان المألوف المحبب مكانا للرّعب والموت.

وقد حملت القرى في كل زمن دلالة خاصّة، فبعد أنْ كانت مكانا للرّاحة أصبحت في زمن الرواية مكانا يبعث الرّعب في النّفوس. ويمكن أن نلاحظ كيف أنّ السّارد أعطى للمكان في هذه الرّواية اهتماما خاصا، وقد سعى لأنسنته كما في قوله:

»كنت مع زميل عندما استوقفتنا قرية لم تستيقظ من كابوسها، وما زالت مذهولة أمام موتها «

أن تكون القرية مذهولة، فهذا كلام شاعريّ يعبّر عن فداحة الجريمة، فلم يذهل الإنسان فقط؛ بل حتى الجماد ما زال مذهولا أمام الموت، على حدّ تعبيره، ومثل هذا الكلام كثير في الرّواية، لغلبة الأسلوب الشاعريّ الذي يؤثّر في المتلقي.

وسنكتفي أخيرا بالتعرض لدلالة البيت، وهو من الأمكنة التي لاقت اهتماما لدى السّارد، حيث يتحدّث عن بيت أبيه، وغرفته المطلّة على البناية المقابلة حيث تسكن امرأة بولونية. مثّلت له حبّه الأوّل.

5- البيت:

لقد أخذ البيت بعدا شاعريّا، حيث لم يعرض له السّارد كمكان مرجعيّ، فيقول:

»فلماذا جئتَ بها إلى هذا البيت بالذات، إذا كنتَ تخاف أن يتسرَّبَ الحزنُ إلى قدميها؟«

و يقول:

»كيف أستدلُّ على ذلك البيت. البيوتُ جميعها متشابهة في بؤسها؟«

إنّ هذه الجمل توحي بأنّ البيت مصدر الحزن والبؤس، وليس كلّ بيت هو كذلك، فهناك بيوت تبعث فينا الطمأنينة وتحفظنا من التشتت، يقول غاستون باشلار:

"بدون البيت يصبح الإنسانُ كائنا مفتّتا. إنّه – أي البيت- يحفظه من عواصف السّماء وأهوال الأرض".

هذه الرؤية لغاستون باشلار هي الغالبة في ثقافة البيت، ونجد لذلك أمثلة في الرّواية، ومنها بيت السّارد في صغره، والذي كان مختبر تجاربه الأولى، أو بيت (عبد الحق) حيث كان يجد فرحة بالهرب إليه، إذ يقول:

"كنت أجد فرحتي بعد ذلك في الهروب إلى بيت (عبد الحق)، حيث أصبح لشهواتي سرير غير شرعي مع حياة".

وقد تراوح البيت بين الفرح والحزن في الرّواية، وهذا راجع لنفسية السّارد، فإذا ارتبط المكان بحدث سعيد لقيَ المكان قبولا، والعكس. فقد كان البيت في لغة السّارد مكانا غير ثابت، فلكلّ بيت خصوصيته، وهذه الخصوصية لا تنبعُ عادةً من خصائصَ جوهرية في المكان نفسِه؛ بل هي ناتجة عن التقلّبات النفسيّة التي تَعْتَورُ السّارد، فتجده يُلصق الأوصاف الإنسانية بالمكان، وهذا ما لاحظناه على كلّ الأمكنة في الثّلاثيّة تقريبا.

خلاصة:

لقد حملَ المكانُ من الواقعِ الاسمَ؛ أمّا الوصفُ الماديُّ فمغيّبٌ تقريبا. فلم يُعنَ السّاردُ بالوصف الماديِّ للأماكنِ بقدرِ ما ربطها بالحالةِ النّفسيةِ وما تثيرهُ الأماكن في النَّفسِ من انفعالات.

وقد رأينا أنّ الرّوايةَ تَدورُ أحداثُها في أماكنَ ضيّقةٍ وأخرى رحبة واسعة، وقد اختلفت نظرات الأشخاص للمكان، فلم يكن له تأثير خاصٌّ نابعٌ من خصائصَ ذاتيةٍ فيه؛ بل كانت نظَرَاتُهم من حيث ارتباطه بسلوكيات الأشخاص الذين يتشاركون فيه، فبدل أن يكون المكان الواسعُ مفتوحًا كان يمكن أن يكون مغلقا طاردا في بعض الأحيان. وحملت هذه الرواية المكان كجزء من العنوان، وهي الرّواية التي هيمن فيها السّرير وأخذ أبعادا دلالية مختلفة، فمن المهد إلى اللحد والإنسان في سفر بين الأسرّة تتلقّفه حتى سريره الأخير.

منهج التأليف لدى الوزير السرّاج من خلال كتابه "الحُلَلَ السُندسيّة في الأخبار التونسية([1])"

أ.عبد الستّار الجامعي / باحث. تونس.

مُلخّص الدراسة:

تُعنى هذه الدّراسة بتسليط الضوء على المنهج الذي اتّبعه "الوزير السرّاج" في تأليفه لهذه الأخبار، ومدى إيفائه للمنهج التاريخي الذي يروم اتّباعه، وكيفيّة تداخل هذا المنهج التاريخي مع المنهج الأدبي في صياغة هذه الأخبار. وقد سعينا، في مرحلة أولى من هذا العمل، إلى التعريف بالمؤلّف "الوزير السرّاج" وبكتابه "الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة"، والباعث على تأليفه، ثمّ تطرّقنا، في مرحلة ثانية منه، إلى المنهج الذي اتّبعه المؤلّف في تدوينه لهذه الأخبار، ووجدنا أنّها تتكوّن من أساليب قصصيّة متعدّدة يتداخل فيها- في كثير من المناسبات- المنهج التاريخي بالأدبي، وذلك من قبيل: السرد وأساليبه، والحوار وأنماطه. ثمّ تطرّقنا في مناسبة أخيرة، إلى ظاهرة تداخل التاريخ مع الشِّعر في هذه الأخبار، ورأينا أنّ هذا التداخل هو تداخل إيجابي، وظاهرة صحيّة من شأنها أن تُثري هذا العمل. وتوّجنا - في الأخير- العملَ بخاتمة عامّة، أتينا فيها على أهمّ مُميّزات هذا الأثر.

الكلمات المفاتيح : المنهج – الأخبار – التاريخ.

مدخل:

تروم هذه المقالة تسليط الضوء على كتاب "الحُلل السندسية في الأخبار التونسية" للمؤرّخ التونسيّ المولد والمنشأ "الوزير السرّاج". وهو كتاب مهمّ، استرعى انتباهنا، ولم يلْقَ حَظّهُ من البحث والتمحيص من لدُن الباحثين. كما أنّه كتاب يحوي مادّة تاريخية مهمّة وغزيرة، صاغها المؤلّف بأسلوب أدبيٍّ طريف، الأمر الذي يجعله قمينا بالبحث.

1. **التعريف بالمؤلِّف:**

لعلّ أوّل ما يُمكن ملاحظته فيما يخصّ الوزير السرّاج أنّ المراجع والمصادر العربية تبدو ضنينة بعض الشيء بالإخبار عنه وعن كتابه. ولعلّ في هذه الندرة ما هو حافز للدّراسة التي نعتزم القيام بها لهذا المؤلَّف الطليّ وللقضايا التي يطرحها. إذْ عدا ما ذكره أحمد بن أبي الضياف في كتابه "إتحاف أهل الزمان" في معلومات مقتضبة، جاءت في سياق حديثه عن أهمّ المؤرّخين التونسيّين، يقول: "هذه المملكة التونسية– وفّر الله أعدادها، وكثّر أمدادها- اعتنى بأخبارها وأخبار ملوكها جمْعٌ من الفضلاء: كوليّ الدّين ابن خلدون، وأبي عبد الله محمد بن إبراهيم الزركشي، وأبي عبد الله محمد بن أبي الفضل الرّعيْني القيرواني،

---

[1]. الحُلل السُّندُسيّة في الأخبار التونسيّة، تأليف، محمد بن محمد الأندلسي الوزير السرّاج، تقديم وتحقيق، محمد حبيب الهيله، دار ا لم غرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥.

المعروف بابن أبي دينار، والوزير السرّاج وغيرهم"([1])، فإنّ أهمّ تعريف للمؤلّف يُمكن أن يُعتدُّ به هو تعريف خير الدين الزركلي في معجم الأعلام "الوزير السرّاج"في معلومات، ولئن جاءت بدورها مقتضبة، بقوله: "هو محمد بن محمد بن مصطفى الأندلسي، أبو عبد الله السرّاج المشهور بالوزير، مؤرّخ تونسي، من الكتّاب، له" الحُلَل السُّندسية في الأخبار التونسية". وقد أحرق علي باشا بعض المطبوع؛ لاشتماله على خبر قيامه على عمّه في جبل وسلات، ينحدر من عائلة تونسية الأصل، لم يُعرف تاريخ ميلاده، ولكن تاريخ وفاته معلوم فهو في سنة ١١٤٩هـ-١٧٣٦ ق١٨م"([2]). ولكن محقّق كتاب "الحُلل السّندسية" "محمّد الحبيب الهيلة" يرجّح أنّ مولده كان حوالي سنة ١٦٥٩م- ق١٧؛ وهكذا فإنّ محصّل حياته- بالنظر إلى: خير الدّين الزّركلي، ومحقّق كتاب"الحُلل"- قد ناهز الثمانين (١٦٥٩م-١٧٣٦م).

2. ماهيّة الكتاب وأقسامه:

"الحُلل السندسية في الأخبار التونسية" هو الكتاب الوحيد الذي ألّفه الوزير السرّاج([3])، وهو-كما يُشير العنوان- مجموعة من الأخبار التونسية، صاغها المؤلّف بين دفتّي كتاب ضخم – نسبيّا - (ثلاثة مجلّدات متفاوتة الطول) يُضاف إليها جزء رابع فُقد، وقيل أُحرق. وقد ألّف الوزير السرّاج كتابه؛ استجابةً لطلب "حسين بن علي"، مؤسّس الدولة الحسينية في الفترة الممتدّة بين (١٧٠٥ و ١٧٣٥م)، وإملاءً على أحد أبنائه([4]). ولئِنْ لم يذكر خير الدين الزّركلي في معجمه الجزء الذي أُتلف أو أُحرق من كتاب "الحُلل" مكتفيا بقوله: "أحرق علي باشا بعض المطبوع"([5])، فإنّ المؤرّخ التونسي "حمودة بن محمد بن عبد العزيز"(ت ١٢٠٢هـ - ١٧٨٧م) في كتابه الذي يحمل عنوان "الكتاب الباشي" قد أشار إلى الجزء الذي أُحرق من الكتاب. يقول، بعد أن أكّد أحقيّة الوزير السرّاج وسبْقه إلى تدوين بعض الأخبار التونسية، يقول: "هذا المطلب يستدعي من الفراغ ما ليس مساغًا، ويقتضي اتّساع المجال، وتتبّع الأخبار من أفواه الرجال، إذْ هي لم تُدوّن بعد، ولا تعرّض أحد لنظمها في عِقْد، إلاّ ما ألمّ به الأديب أبو عبد الله محمد الوزير السرّاج في تاريخه المسمّى بالحُلل السندسية في الأخبار التونسية". من التعرّض لدولة والده- رحمه الله- بلغ فيه إلى سنة أربع وأربعين ومائة وألّف، غير أنّ الجزء الرابع أحرقه علي باشا؛ لِمَا اشتمل عليه من الغضّ عنه في قيامه على عمّه بجبل وِسْلات، فلا يوجد منه الآن عيْن ولا أثر.([6])"

وتذهب بعض المراجع إلى وجود نسخة يتيمة من هذا المخطّط الرابع المفقود في مكتبة المخطوطات بميونيخ، وهو الرأي الذي يذهب إليه "أحمد عبد السلام" في كتابه "المؤرّخون التونسيون(Les historiens Tunisiens)"، يقول- بعد أن أكّد احتواء كتاب "الحُلل" على ثمانية أبواب رئيسية- مقسّمة تقسيما متفاوت الطول: " تحتوي مكتبة ميونيخ على نسخة واحدة من الجزء الرابع،

---

[1]. أحمد بن أبي الضياف، إتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٠، ج١، ص، ٠٣.

[2]. خير الدّين الزركلي، معجم الأعلام، مج ٧، ط، ١٤، ١٩٩٩، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ص، ٦٦.

[3]. الحُلل السندسية في الأخبار التونسيّة، مقدّمة التحقيق، ص، ٣٥

[4]. الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة، ص، ٩٦.

[5]. خير الدين الزركلي، معجم الأعلام، مج، ٧، ص، ٦٦

[6]. حمودة بن محمد بن عبد العزيز، الكتاب الباشي، ترجمة، محمد ماضور، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٠، ج١، ص ٤٢-٤٣.

هذا الجزء الذي أُحرق- حسب رأي حمودة بن عبد العزيز- من طرف علي باشا"([1]). والرواية نفسها يؤكّدها "أحمد بن أبي الضياف" في كتابه "إتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان.([2])"

وممّا يُدعّم القول بوجود مجلّد رابع للأثر إشارة المؤلّف نفسه(الوزير السرّاج) في خاتمة المجلّد الثالث من "الحُلل" إلى أنّه سيؤلّف مجلّدا رابعا. يقول: "هذا آخر ما جمعه – أحْوج العباد لرحمة ربّه العزيز القدير، ويتلوه- إنْ شاء الله- الجزء الرابع مبدؤه بولاية العهد من الأمير الأسعد أبي عيد الله حسين باي ابن علي.([3])"

كتب الوزير السرّاج "الحُلل السندسيّة" إذن بطلب من "حسين بن علي" مؤسّس الدولة الحسينية وأوّل البايات الحُسيْنِيِينَ(حكم بين ١٧٠٥-١٧٣٥م). ويهتمّ الكتاب بتاريخ تونس منذ الفتح الإسلامي. وقد قسّمه صاحبه إلى: ثمانية أبواب كُبرى، وخاتمة عامّة. وخصّص المجلّد الأوّل للأبواب الخمسة الأولى، في حين خصّص المجلّد الثاني للبابيْن السادس والسابع. ويبدو أنّه قد اتّخذ من حياة حسين بن علي: بطولاته، أعماله، ومنجزاته مادّة أساسيّة لتأليف الجزء الثالث من هذا الكتاب. وقد قام بتحقيق الكتاب وتقديمه المؤرّخ محمد الحبيب الهيلة، وصدر بتونس عن دار الكتب الشرقية ١٩٧٠، ثمّ أُعيد طبعه سنة ١٩٨٥ بمطبعة دار الغرب الإسلامي ببيروت.

ولعلّ الناظر في هذه الأخبار يُلاحظ أنّ المؤلّف قد صاغها بأسلوب أدبي طريف، متوخيّا في ذلك منهجا خاصّا. وهو ما جعلنا نتساءل عن هذا المنهج، وعن دور المؤلّف في صياغته لهذه الأخبار: هل كان فقط مجرّد جامع لها من أفواه الرجال؟ أم إنّه تصرّف في صياغتها حتى أتت على الوجه الذي هي عليه.

3. الباعث على تأليف "الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة":

نتبيّن من خلال المقدّمة التي خصّها "الوزير السرّاج" لقرّائه في مقدّمة كتابه أنّ الغايات من تدوين "الحُلل" متعدّدة: لعلّ أوّلها وأهمّها، معرفة تاريخ الأوّليّن وسِيَرِهم بهدف الاتّعاظ واقتناص العبرة من ذلك، يقول: "الحمد لله الذي جعل في حوادثِ الأيّامِ والسّنينِ أعظمَ عبرةٍ للعقلاء والمجانين، ونَدَب لتقْييد أخبارِ سِيَرِ الماضين، جهابذة من فضلاء نَقّادين، ففحصوا عن أبناء أمم تلك القرون الماضية، وتصاريفهم في سيرتهم الحميدة والعادية"([4])، زِدْ على ذلك أنّ النظر في تاريخ الأوائل والتمعّن فيها يضمن- في اعتقاد المؤلّف- لدارس هذه الأخبار مُتعةً ذهنيةً قد لا تضاهيها متعة أخرى، بل هي تغنيه عن أيّ آنسة، يقول: "حتّى صار النّظرُ فيها والتمتّعُ بأخبارها إليهم أحبّ من الآنسة"([5]). كما أنّه يوجد هدف ثالث لهذا التأليف وهو تخليد هذه الأحداث التاريخية وتثبيتها؛ إذْ لمّا كان الوزير السرّاج قد التقط هذه الأخبار مشافهة من أفواه الرجال، فإنّه كان يؤمن بأنّ هذه الأخبار هي معرّضة في أيّة لحظة للنّسيان بفعل الزمن وبفعل قِصَرِ الذاكرة على استحضار جميع تفاصيلها، زِدْ على ذلك هي تتساقط وتُمّحى من ذاكرة حفظتها، فتموت العديد من الحقائق بموت روّاتها؛ لذلك رأى ضرورة تدوينها وتقييدها بين دفّتي كتاب.

---

[1] . Ahmed Abdesselem. Les historiens Tunisiens. Des XVIIIe. XVIIIe SIECLES. Essai d'histoire culturelle. Librairie C.Klincksiech .PARIS. P.224-225

[2]. أحمد بن أبي الضياف، المصدر نفسه، ص ١٣٢-١٣٣.

[3]. الوزير السرّاج، الحُلل، ج، ٣، ص، ٣٧٢.

[4]. الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة، ج، ١، ص ١١٧

[5]. المصدر نفسه، مقدّمة الكتاب، ص، ١١٧.

وبالكتابة تخلد هذه التواريخ، وتثبت ولا تتغيّر بتغيّر روّاتها. وما هذه التواريخ المدوّنة إلاّ شهادةٌ حيّة على مسيرة هؤلاء الفضلاء(التعبير للكاتب)، يقول: "لاشكّ أنّ تخليد فضائل الفضلاء في الكتب حياة إلى يوم النشور، فهم وإنْ بانوا عن الدنيا بالأجسام وفاتوا، فبما تركوا فيها من المآثر الحسنة أحياءٌ ما ماتوا. ([1])"

4. في منهج التأليف:

لقد أشار حمودة بن عبد العزيز في كتابه المذكور إلى أنّ الوزير السرّاج هو أوّل من سبق إلى تأليف أخبار الإيالة التونسية في ذلك العصر. ولئن كان كتاب "الحُلل" هو كتاب خُصّص في الأصل لدراسة تاريخ تونس. وهو ما نفهمه من قوله:" والمقصد من هذا المُبارك- إن شاء الله- ذكر ما مضى مِنْ زمن فَتْحِها، إذْ تلك مقدّمة لا مَحيد عن شرحها، ثمّ ذكر ملوكها قبل الدولة العثمانيّة، ثمّ ذكر حُكّامِها بعد الفتح العثْماني[...] ثمّ تفصيل ما حدث من سنة اثنتين وتسعين وألف"([2])، إلاّ أنّ ذلك لا يمنع من أنَّ المؤلّف نفسه قد صاغ هذه الأخبار بأسلوب أدبيّ طريف، يتداخل فيها- في كثير من المناسبات- الأدبي بالتاريخي، إلى حدّ أنّنا نكاد لا نشكّ في بعض الأحيان، في أنّنا إزاء كتاب في الأدب وليس إزاء كتاب في التاريخ. ولعلّ هذا التداخل- الذي هو سمة الكتاب- قد أكسبه جماليّة خاصّة، وجعله يحتلّ مكانة مرموقة لدى المؤرّخين. وليس أدلّ على ذلك إلاّ العنوان نفسه- عتبة الكتاب الرئيسة - "الحُلل". وقد ذكر ابن منظور أنّ الحُلَلْ، ومفردها حُلّةٌ، هي "الوَشْي والحِبرَة والخَزّ والقزُّ والقُوهِيُّ والمَرْوِيُّ والحَريرُ، وقال اليمامي: الحُلّةُ كلُّ ثوب جيّد جديد تلبسه غليظ أو دقيق ولا يكون إلاّ ذا ثوبين.([3])"

فما هو المنهج الذي اتّبعه "الوزير السرّاج في صياغة أخباره التاريخية؟ وإلى أي مدى يتداخل الأدبي مع التاريخي في هذا الكتاب؟

5. في بنية "الحُلل السُندسيّة في الأخبار التونسيّة":

5-1 . بنية السند

يُمكن القول إنّ كتاب "الحُلل السندسية" هو كتاب يستجيب- في تأليفه- إلى شروط الكتابة العلمية الصارمة ومقوّماتها التي تعتمد على ثنائية: السند والمتن، والتي انسحبت من ميدان الحديث بداية- وكان لهذا الاستعمال عظيم النّتائج- إلى ميدان الأدب في مرحلة ثانية ؛ ولعلّ هذا ما أكسب الكتاب طابعًا علميًّا جادًّا يجعله كتابًا للمتعلّمين بدرجة أولى؛ فلقد حرص الوزير السرّاج على تصدير جميع أخباره بأسانيد من شأنها إضفاء طابع المصداقية على الخبر، وإخراجها منذ البداية مخرج الصدق والحقيقة. يقول في الفصل الأوّل من الباب الثاني -وهو الفصل الذي يحمل عنوان: "في فضل المغرب عموما - : "حدّثنا يحي بن عمر –وهو صاحب المُنتخبة- قال : حدّثنا حرملة بن يحي، عن نعيم بن حمادن ، عن عيسى بن يونس، عن شعبة بن يزيد بن حُصَيْن، عن راشد بن سعد قال: قال رسول الله(ص) : خير الأرض مغاربها"([4]).. ويقول في فضل إفريقيّة بالأحاديث : قال صاحب طبقات علماء إفريقية : حدّثني فُرات بن محمد قال: حدّثنا عبد الله بن أبي حسان اليَحْصي، عن عبد الرحمان بن زياد عن أبي عبد

---

[1]. الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة، ص، ١١٧.

[2]. المصدر نفسه، ص، ١٢١.

[3]. ابن منظور، لسان العرب، مادة(حلل)، دار صادر، بيروت، مج ٢، ط١، ١٩٩٧، (ص ١٤٤)

[4]. الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة، ج١، ص ٢٢١.

الرحمان الحُبَلي عن عبد الله بن [عمرو] –رضي الله عنهما- أنّ رسول الله (ص) قال : "ليأتيّن أناس من أمّتي من إفريقية يوم القيامة، وجوههم أفضل نورًا من نور القمر ليلة البدر. ([1])"

إنّ هذا "التعدّد" في الأسانيد يُحيل على الجَهْد القيّم الذي بذله المُؤلّف في جمع هذه الأخبار وتأليفها، ويُحيل على سعيه واطّلاعه وحرصه على التقصّي؛ فهو يُحيلنا بذلك على مصادر الخبر الرئيسة التي استقى منها المعلومة. وكلّ ذلك إنّما هو رغبة منه في مدّ المتلقي بمصادر الخبر الرئيسة. وبالرغم من أنّ البعض قد لا يرى في هذا التكرار سوى مصدر قلق للقارئ إلاّ أنّ الوزير السرّاج يعرف- وهو المؤرّخ- أنّه تكرار ذو أهميّة كبرى لدى دارسي كتب التاريخ العربي ؛ فهي تكشف له عن هذه الأسانيد، وعن المادّة التي استقاها كلّ منهم.

ولعلّ ممّا يُضفي على هذا الكتاب مزيدًا من المصداقية في التوثيق هو أنَّ المؤلّف نفسه نجده في بعض الأحيان يعمد إلى ذكر الخبر الواحد بروايات متعدّدة ؛ ممّا يجعلنا نتساءل عن الغاية من هذا التكرار للخبر الواحد . ففي الفصل الثاني من الباب الثاني يورد المؤلّف خبر "ذكر صفاقس"، ويبدأ بوصف "صفاقس" معتمدًا على رواية "التيجاني" لمحمد بن أحمد التيجاني"، يقول: "هي مدينة حاضرة، ذات سورين، يمشي الرّاكب بينها، ويضرب البحر في الخارج منهما، وكان بها قبل غابة زيتون ملاصقة لسورها، فأفسدتها العرب ؛ فليس بخارجها الآن شجرة قائمة "([2]) ، ثمّ يعمد في إلى ذكر رواية ثانية للخبر نفسه، يقول: "قال في عقد الجمان في باب السين ما نصّه : سفاقس- بفتح السين والفاء، وبعد الألف قاف مضمومة، وفي آخرها سين مهملة- هي مدينة شرقي المهدية، مائلة إلى الجنوب، وهي صغيرة، ولها سور وآبار، يشربون منها، ولها بساتين يسيرة، وهي في مستوى من الأرض، والجبل جنوبها. بينها وبين قفصة مرحلتان، ويُسمّى ذلك الجبل جبل السبع"([3]). ثمّ يعود المؤلّف من جديد إلى رواية التيجاني، ويقول:" قد شاع في الناس تسمية صفاقس بلعنة الله، وبلغ الأمر في ذلك إلى أنّ بعض الملوك قال لبعض مَن راجَعَه الكلام : اذهب إلى لعنة الله ، فأخذ في الارتحال إلى صفاقس.([4])"

إنّ هذا التعدّد في الرواية الذي يشمل الخبر الواحد هو ميزة السّواد الأعظم من أخبار "الحُلل"، وهو- زيادة على كونه يُشير إلى ثقافة المؤرّخ الموسوعية التي تجعله مُحيطًا بالروايات المتعدّدة للخبر الواحد- يُحيل السّامع، ومِنْ بعده القارئ على مصادر الخبر الرئيسة وأوجه الاختلاف في الرؤى ؛ ليصف للقارئ زوايا المشهد المتعددة ، فهو مجرّد ناقلٍ أمينٍ لهذه الروايات. وهو لا يأخذ شيئا على عاتقه، إنّما يذكر الحادثة بإسنادها، ويترك للقارئ حريّة اختيار الروايات وتفضيل إحداها عن الأخرى.

5-2- بنية المتن في "الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة"

أ- السرد

إنّ السرد هو الآلية الأساسيّة التي صاغ بها المؤلّف أخباره التاريخية. ولمّا كانت هذه الأحداث التاريخية أحداثًا مضت وانقضت في زمن الماضي، فإنه لا مناص للمؤلّف من استعمال السرد في سبيل إعادة تمثيل هذه الأحداث التاريخية ، وإخراجها إلى الواقع مخرج الصدق والحقيقة. وما التاريخ إلاّ نوعٌ من أنواع السرد. وبالسرد يضمن المؤلف لأخباره قدرًا من التناسق والترابط،

---

[1]. المصدر نفسه،ج، ١، ص ٢٢٥.

[2]. الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة،ج،١، ص٣١١.

[3]. المصدر نفيه،ج١، ص ٣١٢.

[4]. المصدر نفسه، ص، ٣١٣

ويضمن له إعادة تشكيل هذه الأحداث على نحو متناسق. فالسرد لا غِنى عنه في هذا النوع من الكتابات، وفي أشكال الكتابة جميعها. وهو بمثابة القالب الحاوي لجميع هذه الخطابات ؛ ومن هنا قد نتفق مع (Bruner Jurom) في قوله: " إنّ جميع أنواع السرد بما فيها السرد التخييلي تعدّ بمثابة إطارٍ لعرض ما يتضمّنه العالم الحقيقي، ويمنحه بالتالي قدرًا من الواقعية"([1]). ولقد أشار"خورخي سمبرون (Jorge Sumprun)"في مؤلّفه الطليّ "الكتابة أوالحياة (l'écriture ou la Vie)"، إلى أهمّية السرد في إنتاج خطاب متماسك ، يقول – في وصفه لشهادة أحد الناجين من أحد المعتقلات الألمانية- "كان مشوّشًا ومضطربًا، ويسهب بشدّة في ذكر التفاصيل، ولم يكن يمتلك أيّة رؤية شاملة[...] لقد أدلى بشهادته على الأحداث كما وقعت دون ترتيب، حيث ساق عددًا من الصور المختلطة، كان يبوح بالوقائع والانطباعات والتعليقات العقيمة. كنت أكظم غيظي، ولا أملك مقاطعته من أجل طرح الأسئلة، أو إجباره على ترتيب هذا الفيض من الأقوال المضطربة غير المفهومة بغية توضيح معناها[...]كانت مصداقيته غير مفهومة[...]لم يكن بوسعي مساعدته على ترتيب ذكرياته"([2]). وهكذا فإنّ الأثر- أي أثر كان- يكتسب هويّةً محدّدةً ، هي التي يصطلح عليها بول ريكور "بالهويّة السرديّة". هويّة تضمن لنا الظفر بمختلف هذه الإجابات. إجابات تُعدّ – بدون هذه الهويّة- "مجرّد تناقضات لا حلّ لها"([3]).؛ فالسرد هو - بالتالي - أفضل الأساليب التي تُتيح لنا الوقوف على الأفعال الإنسانية عبر الزمن، وإعادة إنعاشها وتحيينها (Actualiser) في الحاضر.

والمتمعنّ في أخبار "الحُلل" يجد أنّ الوزير السرّاج يعتمد السرّد ركيزةً أساسيةً في إعادة تمثيل هذه الأحداث التاريخية وصوغها في سياق متصّل، يضمن لها ضربًا من التماسك ويجنّبها الانفراط والتصدّع. كما أنّ السرد يظهر بشكل جليّ خاصّة في الباب الأوّل من المجلّد الأوّل، والمعنون بـ"في التاريخ"، يقول المؤلّف- ذاكرًا أسباب وضع التاريخ في الإسلام- :"كان عمر- رضي الله عنه - أوّل من وضع التأريخ، وأوّل من عمّر بالليل والناس قيام، وأوّل من نهى عن بيع أمّهات الولد ، وأوّل من جمع الناس في صلاة الجنازة على أربع تكبيرات"([4]). ثمّ هو يعرج في مرحلة ثانية إلى ذكر مرتبة القلم في التاريخ، في إشارة إلى اهتمام العرب المسلمين بالكتابة والقراءة ، ذلك: أنّها أوّل من خلق الله. وذلك بحسب قوله: "إنّ أوّل ما خلق الله القلم، قال له: اكتبْ، قال: ربّي وما أكتبُ؟ قال: اكتبْ مقادير كلّ شيء حتّى تقومُ السّاعة"([5]) ، ومؤكّدًا بداية أنّ الأقلام هي اثنا عشر قلما، وأنّها متفاوتة في الرُّتَب . ويُدرج قلم التاريخ ضمن هذه الأقلام، يقول:" فهذا القلم أوّل الأقلام وأجلّها[...] والقلم الثاني قلم الوحي. والثالث قلم التَّوقيع عن الله ورسولهِ. والرابع قلم طِبِّ الأبدان الذي يحفظ به صحَّتها. والخامس قلم التّوقيع عن الملوك ونُوّابهم، وبه تُساس الممالك. والسّادس قلم الحِساب، وهو الذي تُضبط به الأموال. والسّابع قلم الحُكم. والثامن قلم الشهادة. والتّاسع قلم التعبير. والعاشر قلم تواريخ العالم ووقائعه. والحادي عشر قلم اللّغة وتفاصيلها. والثاني عشر القلم الجامع، وهو علم الردّ على المبطلين ورفع شبه المحرفين.([6])"

---

[1]. Bruner.Jérom. Pourquoi nous racontons-nous de l'histoire ?. Paris.Galimard.Retz.2002.P.12

[2]. – Jorge Semprun. L'écriture ou La Vie. Edition Gallimard. 1994. P.310.

[3]. بول ريكور، الزمان والسرد، الزمان المروي، ترجمة سعيد الغانمي، ص ٣٧١.

[4]. الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة، ج١، ص، ١٥٨.

[5]. المصدر نفسه.ص١٦٨.

[6]. المصدر نفسه، ج١،ص، ١٦٨-١٦٩.

ويكتسي السرد أهميّة خاصّة فهو هنا ذو صبغة فنيّة، تتمثّل أساسًا في الربط والتنسيق بين الأحداث التاريخية، يقول: في الفصل الثاني "في حدّ إفريقيّة:([1])

-قالت طائفة

- وقالت طائفة
- فقيل
- وقيل
- ويسكتُ، ثمّ يقول

ب- الحوار

إنّ النزعة التأريخية التي تطغى على كتاب "الحُلل"، والتي تجعل من السرد التاريخي هدفًا لها، وهو هدف حدّده المؤلّف منذ البداية، لا تعدم ظهور بعض الإشارات القصصية الأخرى: كالحوار الذي يظهر، وإنْ كان بصورة محتشمة في بعض هذه الأخبار. وبالحوار ينزع المؤلّف إلى إعادة تمثيل هذه الأحداث التاريخية، ويُمسرحها على أرض الواقع، وهو ما من شأنه أن يُعطينا إحساسًا صادقًا بحقيقة هذه الأحداث المرويّة. وفي الخبر الذي خصّه المؤلّف بترجمة المهدي بن تومرت(وهو محمد بن تومرت المنعوت بالمهدي الهرغي)([2]) نجد حوارًا مباشرًا، يدور بين: مؤسّس دولة الموحّدين، وبين عبد المؤمن بن علي، يقول: " فبينما هو في الطريق رأى شابًّا قد بلغ أشدّه على الصفة التي كانت عليه، فقال له محمد وقد تجاوزه: ما اسمك يا شاب؟ فقال: عبد المؤمن، فرجع إليه وقال: الله أكبر أنت بُغيتي، ونظر في حِلْيتِهِ فوافقت ما عنده، فقال له: ممّن أنت؟ فقال: من كومة، فقال: أين مقصدك؟ فقال: الشرق. قال: ما تبغي؟ فقال أطلب علما، فقال: قد وجدت علمًا وشرفًا وذكرًا، اصحبني تَنِلْه، فوافقه على ذلك. "

أمّا الحوار الثاني الذي جسّد فيه المؤلّف سُلطة هذا الأسلوب القصصي فهو الحوار الذي دار بين: أحد أتباع ابن السلطان عثمان بن أرطغرل، مؤسّس الدولة العثمانية، وبين إحدى النساء، يقول: "يُحكى: أنّه كان في بعض مغازيه، فعطش بعض حواشيه، فأتى في قرية بعض النساء، فطلب منها شربة ماء، وكانت أشأم من البسوس، يُضرب بها المثل في الشؤم والبؤس، فقالت: ما عندي ما تشرب، فخذ طريقك ولاتتعب! وكان العطش قد غلبه، ورأى عندها في قربة شربة لبن فشربه، فقالت: هذا قوت الصّبيان، واشتكت عليه لابن عثمان، فطلبه، واستفسره فخاف شدّة نقمته فأنكره، فقال للمرأة: أنا أبعج قَبَبه، وأبيّن صدقه وكذبه، فإن ظهر في بطنه اللّبن، أعطك الثّمن، وإن تبيّنتُ بالصّدق قوله جعلتكِ مثله"، فقالت: والله إنَّه شربه، وما فهمتُ في حقّهِ بكذبة، ولكنّي أفرجت كربته، وأبرأت ذمته" فقال: لابدّ من إجراء العدل، وإنهاء هذه : الحكومة بالفصل.([3])"

---

[1]. المصدر نفسه، ج١، ص ٣٩٦.

[2]. الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة، ج، ٢، ص٩٨

[3]. المصدر نفسه، ج٢، ص ٢٦٠.

وفي"ذكر قرطاجنّة ومن بناها"([1])، يبيّن لنا المؤلف حقيقة بناء قرطاجنّة من خلال حوار دار بين شيخ قرطاجنّي وموسى بن نصير، "قال موسى بن نصير للقرطاجنّي: كم أقمت بقرطاجنّة ؟ قال عمرت بها ثلاثمائة سنة وبالأندلس مائتي سنة، فقال له موسى بن نصير: وكيف كان خبر قرطاجنّة ومن بناها ؟ قال القرطاجنّي : بناها بقيّة من قوم عاد الذين هلك قومهم بالرّيح؛ فعمروها ما شاء الله تعالى، ثمّ بقيت بعدهم خرابا ألف سنة حتى أتى النّمروذ بن لاوذ الجبّار؛ فبناها على البناء الأوّل.([2])"

وبالحوار يضفي المؤلّف على أخباره ضربًا من الحيوية في مقابل ما يشهده السرد من خطيّة واسترسال وتسلسل، وبالتالي يتقلّص دور المؤلّف في هذه الأخبار، ويلتزم بالحياد، ويفسح المجال للشخصيات كي تتكلّم وتعبّر عن نفسها بنفسها. ونكاد لا نجد لهذا المؤلّف حضورًا إلاّ من خلال الرّبط بين أطراف الحوار.

5-3- لغة التأليف

إنّ اللغة هي الوسيلة الأولى والأساسية التي يستعملها المؤلّف في سرد أخباره وإعادة تمثيلها على أرض الواقع. ولعلّ الناظر في أخبار "الحُلل" يُلاحظ – بيُسْر- أنّ اللّغة فيها لغتان: لغة مختصرة، يغلب عليها الاقتصادُ والإيجاز؛ تجعل من المعلومة التاريخية هدفًا لها، وهي التي بواسطتها ينزع المؤلّف إلى التركيز على الأحداث التاريخية؛ فيجعل من الخبر أقصى غاياته. وما اللغة- في هذا المستوى- إلاّ وسيلة لبسط المعلومة للمتقبّل. ولغة ثانية، تتراجع فيها المعلومة التاريخية فاسحة المجال لهذه اللّغة التي يطغى عليها الامتداد والتمطيط. لغة يتفنّن فيها المؤلّف، وتُصبح هي -في حدّ ذاتها- الغاية الأساسية من التدوين؛ فتهيمن بذلك النزعةُ الأدبيةُ على الواقعة التاريخية، وتختفي هذه الأخيرة بدورها، وتذوب خلف هذه اللغة؛ فتتراجع فعاليتها وتضعف، وتصبح عملية تنقية الحدث التاريخي من شوائب هذه اللغة عملية كزّة وعسيرة.

فالمتمعنّ في "الحلل" يلحظ أنّ أغلب أخباره صيغت بعبارات أنيقة، وأسلوب رنّان على حدّ عبارة أحمد عبد السلام([3]) ، يغلب عليه السّجع والزخرف اللفظي . فلقد عمد المؤلّف إلى تحلية أخباره - ولعلّ ثمة رابط ما بين عنوان المؤلَّف "الحُلل" وبين هذه التحلية - بهذه اللغة المنتقاة . يقول في الباب الأوّل في الفصل الثاني منه المعنون "في ذكر مبادئ التاريخ قبل الإسلام"([4]) : "لمّا سمع سطيح قولهن رفع إليه رأسه، وقال: عبد المسيح، على جَمَل مُشيح، جاء إلى سَطيح، وقد وفى على الضّريح، بعثك مَلِكُ بني ساسان، لارتجاج الإيوان، وخمود النيران، ورؤيا الموابذان، رأى إبلاً صعابًا، تقود خيْلاً عرابًا ، حتّى اقتحمت في الواد، وانتشرت في البلاد، عبد المسيح، إذ ظهرتْ التِّلاوة، وبُعثَ صاحب الهِراوة، وفاض وادي السماوة، وغاضت بُحيْرة ساوَة، فليس الشّام لسَطيح شاما، ويملك منهم ملوك وملكات، على عدد سقوط الشّرفات، وكلّ ما هو آتٍ آت"([5]). ويضيف - في الفصل المخصّص لذكر الأشهر والأيّام- واصفًا الفصول الأربعة "إنّ السنة في نفسها تنقسم إلى أربعة فصول مختلفة الأحوال، وقد أولع بالتفنّن في أحوالها أكابر أرباب البلاغة، من ذلك ما أمطرته سحب البلاغة برياضها ، وتلاطمت بأمواج فصاحتها بحر حياضها ، وانساب من نيسان بديعها أراقم الجداول فدارت كالخلاخل بسوقها ، وتاهت دوحة البيان على علاّتها بسوقها، ومالت تختال بلينها السوق،

---

[1]. المصدر نفسه، ج٢، ص٥٢١

[2]. المصدر نفسه، ج١، ص ٥٢٢

[3]. Ahmed Abdesselem. Les historiens Tunisiens.P.235

[4]. الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة، ج١، ص، ١٣٩

[5]. الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة، ج،١، ص ٢٠٧.

في خلال لطافة ما لاحظها قلب إلاّ وصَبَا، ولذلك يدعونه نسيم الصّبا"([1]). وتطغى على هذا النوع من الأخبار كلّ أنواع: الجناس، والسّجع، والطباق، والتشابيه. يقول في وصف حسين بن علي في معاركه مع أعدائه: "لم يكن الكثير من جند أميرنا – دام نصره- حاضرًا معه، بل تبيّن للعِدَى مشافهة وأيّده مولانا –عزّ وجل"ّ- بحُلَل الصَّبْر الواثق، والرأي الرائق، والبَطْش المَاحِق، والجاه الفَالِق، والإقدام الخارِق، والضّرب الرّاشِق، والعهد الصّادِق، والعلام الخافِق، والسّهْم المارق، والثّبات الدافِق، والتجلّد الشاهق، والتدبير الفاتق[...]هو بينهم – أيّده الله بعزائم النصر- كالبازي الأشْهب ينقضُّ على القطا.([2])"

وهو ما يؤكّد أنّ المؤلّف قد انزاح عن المنهج التاريخي الذي اعتمده في بداية أخباره. فيتداخل بذلك الأسلوب الأدبي مع التاريخي، ما من شأنه أن يُخرج الأثر في ثوب الحُلّة على نحو ما يدلّ عليه العنوان نفسه.

وأحيانا أخرى هو يُشبّه حسين بن علي، بصخر، أخي الشّاعرة خنساء، ويعتمد شعرها - في رثائها لأخيها صخر- ذريعة لهذا الوصف، يقول: "وأنَّه مَنَارُ تُونس وعَهْد ذِمَامِها، ومَدافِعُهُ كأنّها عُيون الضّراغم، تَرْمُق العِدى من آجامِها، أو أنّه الصّخرْ الذي قيل فيه على جادّةِ المجدِ والفخارِ: كأنّه عَلَم في رأسه نار"([3]).وهو ما يكرّس الطابع الأدبي في هذه الأخبار.

وهو في مستوى آخر يعتمد القرآن آلية من آليات التأليف، ويستغلّ ما يتميّز به القرآن من قدرة على التعبير ووسيلة للمحاججة أحيانًا، بله التهكّم والسخرية أحيانًا أخرى؛ فيرتفع بهذه المعركة التي جمعت حسين بن علي بأعدائه إلى مرتبة القداسة، ويجعل العذاب الذي ألحقه حسين بن علي بأعدائه أشبه ما يكون بالعذاب الذي ألحقه الله بالكفّار: إذْ النّاس في هذه المعركة: "ما استَطاعُوا من قِيامٍ وما كانوا مُنْتصِرين"، وهم "سكارى وماهم بسكارى" !!!([4]). وفي مناسبات أخرى - هو يشير- في وصفه لأعداء حسين بن علي إلى بردة الحُصْري([5]) استغرابًا وتهكّمًا من الحالة التي أصبح عليها العدّو جرّاء ما أنزل به الحسين بن علي من عذاب، ويسأله: مَالَكَ" مزجت دَمْعًا جرى مِنْ مُقْلةٍ بِدمٍ"([6]). وكلّ ذلك من شأن أن يُضفي نوعًا من المبالغة والحشْو الذيْن من شأنهما أن ينزاحا بالحدث التاريخي ويُدهدهه من على طريق التاريخ إلى طريق الأدب، فتهيم بالتالي الحدودُ بين الأدبي والتاريخي.

5-4- الحُلل والشِّعر

إنّ من أهمّ ما يتّصف به كتاب "الحُلل" هو قيامه في جزء كبير منه على الشعر، ولعلّ مزج التاريخ بالشعر أسطعَ دليلٍ على أنّ أي خطاب - مهما كانت مرجعيّته - هو خطاب مطّاطي، قابل لاحتواء شتّى أنماط الخطابات الأخرى، وأنّ أيّ كتابة كانت – حتّى التاريخية منها- لا يُمكنها أنْ تنشأ بمعزل عن هذا التفاعل بين الخطابات. فرانز روزنثال- واضع علم التّاريخ عند المسلمين- نفسه يُقرّ أنّه "يندر أن نرى كتاب تاريخ خاليًّا تمامًا من الاقتباسات الشعرية"([7]) ؛ لذلك "أصبح تضمين الشعر في هذه الكتابات

---

[1]. المصدر نفسه، ج، ٣، ص ٢٠٧.

[2]. المصدر نفسه، ج٣، ص، ٤٢.

[3]. المصدر نفسه، ج٣، ص٢٢-٢٣.

[4]. الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة، ج٣،ص ٤١، ٤٢

[5]. المصدر نفسه، ج٣، ص ٤٣.

[6]. المصدر نفسه، ج٣، ص، ٤٣.

[7]. فرانز رزنثال، علم التاريخ عند المسلمين، ترجمة صالح أحمد العلي، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٣، ص،٩٧.

التاريخية عادةً، لم يُفكّر أحدٌ في مناقشتها([1]). ولعلّ أغلب هذه الاقتباسات التي نجدها في "الحُلل" هي في الغالب شعرٌ، نظمه المؤلّف بنفسه ممّا يؤكّد مقدرته على قول القريض، نفهم ذلك من خلال المساحة الفيحاء التي يحتلّها جنس الشعر في هذه الأخبار ؛ فهي موزّعة على الأثر كلّه.([2]). وهي في الغالب منسوبة إلى المؤلّف نفسه. وممّا يؤكّد نسبة هذه الأشعار للوزير استعانته بقرائن دالّة على ذلك من قبيل: "قُلت، فقلتُ، فأقول، وأنشدت في الحال"([3]). ولكن ذلك لا يعدم تضمين أشعار أخرى، وبشكل كثيف – أيضا- لشعراء مشهورين أمثال: البُحتري، وابن رشيق القيرواني، وغيرهما([4]). كما أنّنا كثيرا ما نجد المؤلّف يكثر من هذه الأشعار على نحو ما نجده في فنّ النقائض([5])، وفي مرّات أخرى هو يوردها خلوّا من أيّة أسانيد، ويكتفي بالقول: "رحم الله القائل، نظمها بعضهم فقال.([6])

لم تعد - إذن -كتابة التاريخ حِكْرًا على هذه التواريخ وحدها، بل إنّ للشعر مكانًا مكينًا- على حدّ عبارة روزنتال دائما- ومساهمةً فعّالة في هذا النوع من التآليف. ولئن نظر أحمد عبد السلام نظرة سلبية إلى هذه التدّخلات الأدبية من لَدُن الكاتب مؤكّدا أنّها مجرّد ادّعاءات أدبية([7])، قد مجْمَجَتْ هذا الأثر التاريخي، إلاّ أننا نذهب إلى القول: إنّ هذه الأشعار التي اعتمدها المؤلّف بهدف التأثير والإقناع أحيانًا، وبهدف التمثيل أحيانًا أخرى، أو الاستذكار أحيانًا ثالثة، قد أثْرت كتاب "الحُلل"، وأضفت عليه الكثير من الحركيّة والحيوية. ولقد كانت – على حدّ عبارة فرانتز روزنتال- بمثابة "أداة لرفع علم التاريخ الإسلامي من صنف الحوليات الجافة وشكل من أشكال إثارة الاهتمام بالتاريخ عند ذوي الثقافة العامّة" [8]). وهو ما يكشف عن أنّ العلاقة بين الخطاب التاريخي – بما هو خطاب صارم يُخاطب العقل ويقتصر على تعداد الحقائق المجرّدة بالأساس- والخطاب الشِّعري بكونه خطابًا قريبًا من النّفوس، لائطًا بالقلوب – هي علاقة لا تقوم على التنافر والقطيعة بقدر ما تقوم على الاستدعاء والتوظيف . ولعلّ في هذه الاستشهادات التي يلجأ إليها المؤلّف في غير مرّة، وفي أكثر من موضع تُخفي- إضافة إلى رغبته في إبراز مقدرته وحذقه في إتقان الصناعتين: التاريخ، والشِّعر هذه المرّة، - رغبته في صيانة هذه الأشْعار وحِفظها من الضَّياع والتّلف والنسيان . كما يُمكن أن تُبيّن رغبته في إنتاج نصٍّ تاريخيٍّ نموذجيٍّ مُتعالٍ عن الكتب التي سبقته في ميدانه، حتّى يبقى أعلق بالذاكرة، وأسْهل عند الاستظهار.

5-5- منطق التأليف:

نهتمّ في هذا المستوى من التحليل بطريقة تنظيم الأخبار داخل الأثر نفسه: هل اعتمد المؤلّف منهجًا معيّنًا في ترتيب أخباره؟ أم إنّ هذه الأخبار كانت تنثال دونما رابط يحدّها وينظّمها؛ استجابة لمنهجه الذي أشار إليه بداية، وهو منهج الإملاء؟ معلومٌ أنّ

---

١. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٢. الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة، ج٣، ص ٤٦، ص، ٢٧، ص، ٥٢

٣. المصدر نفسه، ج، ٣، ص،٢٧، و ص، ٤٦.

٤. الحلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة، ج٣، ص، ٥٤.

٥. الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة، ج، ١، ص٤٠٩– ٤١٠

٦. المصدر نفسه، ج٣، ص ٩١، وص، ١٨٤

[7] Ahmed Abdesselem. Les Historiens Tunisiens.P.235.

٨. فرانتز روزنتال، علم التأريخ عند المسلمين، ص، ٩٦.

الأمالي- وهي الدروس التي كانت تلقى إملاءً- لا تعتمد على منهجية معيّنة في الدّرس، إنما هي تأتي عفو الخاطر وما يحضر في الحال. إنّ الأمالي تستجيب لمفهوم الأدب من المفهوم الجاحظي بما هو "الأخذ من كلّ شيء بطرف."

إنّ نظرة سريعة إلى هذه الأخبار تتيح لنا القول بداية: إنّ الوزير السرّاج قد اعتمد مبدأً صارمًا في تصنيف أخباره؛ فهو قد وزّع هذه الأخبار على ثلاثة مجلّدات متفاوتة الطول، وقسّمها وفق أبواب وأقسام محدّدة، تعتمد من التاريخ العام مدخلاً صالحًا لهذا النوع من التآليف، ومن ثمّ يتحوّل إلى ذكر فوائد دراسة التاريخ، ثمّ يتدرّج شيئًا فشيئًا إلى دراسة التاريخ الخاص من ذكر المغرب إلى ذكر إفريقية وأهمّ ملوكها؛ وهكذا فهو يعتمد في تمشيّه هذا منهجًا واضحًا، يتدرّج من ذكر التاريخ العام إلى التاريخ الخاصّ.

وممّا يُدعّم القول بوجود خطّة، يعتمدها المؤلّف في ترتيب أخباره أنّه كثيرا ما يعمد إلى قطع الحديث في موضوع ما وتأجيله حتى يخوض في غيره، وقد يُصرّح بالسبب الذي يدفعه إلى تأجيل موضوعه، في قوله:" ولمّا وقع الفتح العثماني، وأخرج الله مدينة تونس من الظلمات إلى النور، بسيف الإسلام المنصور، حسبما يأتي تفصيله –إن شاء الله تعالى- في الباب السّابع مستوفى بحسب الإمكان كان من رأي أميرها، والمتصرّف في أوجه تدبيرها أن زاد حصنًا عظيمًا بقلاع حلق الوادي([1])، ويُشير- في ترجمته لجامع الزيتونة وبعض أيمّته ومدرّسيه- إشارة خاطفة للشيخ أبي عبد الله محمد فتاتة، مؤكدا أنّه سيوفيه حقّه في القسم المخصّص له من الكتاب، ومركّزا بذلك على ما يخدم خبره بالأساس، يقول: "سنستوفي ذكر لاميّته - إن شاء الله تعالى- في ترجمته.([2])

إنّ مبدأ الترتيب أو التصنيف – إذن- قائم في ذهن المؤلّف، وهو على وعي ودراية كافية به. وهو كثيرًا ما يُشير إليه بقرائن دالّة عليه.

إلاّ أنّ ذلك لا يجب أنْ يحْجب عنّا ميزة أخرى أساسية تتميّز بها الأخبار داخل الأثر نفسه: وهي: ضعف التبويب، وقلّة التنظيم. فالناظر في كتاب "الحُلل" يجد أنّ النظام الذي تسير عليه هذه الأخبار هو- في كثير من الأحيان- يتميّز بالقلقلة والوهن؛ ذلك أنّ المؤلّف قد استجاب- في قسم آخر كبير من أخباره- إلى طريقة الإملاء هذه، التي أشار إليها بداية. والواقع إنّ هذا التبويب الذي يَسِمُ ظاهر الأثر لا يجب أن يحْجب عنّا ضعف التبويب داخل المتن المدروس. نريد بذلك أنّ هذه الأخبار كانت تنثال- في أحايين كثيرة- دونما منهجيّة معيّنة، ودونما رابط يحدّها. وذلك بالرغم من أنّ المظهر العامّ للكتاب يُوحي بأنّ المؤلف يعمد إلى ترتيب معيّن في سوْق هذه الأخبار؛ الأمرُ الذي جعله يُقسّمها في أبواب وفصول معيّنة، إذ كثيرًا ما يعمد المؤلّف إلى تقديم أخباره عن طريق تصديرها بأسانيد، ثمّ يمضي في سرد خبره، ولا يتردّد في العودة إلى خبر قد سبق ذكره إذا ما استحضر معلومة ربّما تكون قد فاته ذكرها ؛ لذلك فهو لا يرى مانعًا ولا حرجًا في التذكير بها ما دام ذلك في صالح مصداقية خبره، ووفاءً للحقيقة التاريخية المنوطة بعهدته، ومادامت هي في صالح السامع أوّلاً وأخيرًا . ولعلّ من أنصع الإشارات إلى ذلك افتتاحه الفصل الثالث من الباب السادس بترجمة يوسف بن زيري الصنهاجي، ثم ينتقل إلى ترجمة: المنصور الصنهاجي، وباديس الصنهاجي ، ثم يعود في مرحلة موالية إلى خبر يوسف بن زيري الصنهاجي ؛ وهو يؤكّد هذا العودَ صراحة في قوله : "عَوْدٌ إلى ذكر ولاية يوسف بن زيري"([3]). ولعلّ

---

[1]. الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة، ج١، ص ٥٣٩

[2]. المصدر نفسه، ج١، ص ٥٥٢

[3]. الحُلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة، ج٢، ص ٦٥.

هذه الاستراتيجية التي يعتمدها المؤلّف هي سبيله في أغلب هذه الأخبار([1]) ، فالمؤلّف بالتالي لا يتوانى- إذا ما اقتضت الضرورة - أنْ يسوق الخبر ، ثمّ يعود إليه ذاكرًا ما يُمكن أن يكون قد نسيه في شأْن صاحب الترجمة أو المكان المترجم له ؛ وهو ما من شأنه أن يُضفي طابع المصداقية على هذه الأخبار. ولربّما يعود اعتماد المؤلّف لهذه الطريقة إلى سببين رئيسيين: أمّا أولاهما فهو الطريقة التي كانت تفرضها "الأمالي" – والحُلل السندسية كما أشار إلى ذلك مُحقّقها هي دروس في التاريخ، مُملاة من الوزير على أحد أبنائه- أو الدروس في الإلقاء، وما تتميّز به من طابع شفوي ، يفرض على المُملي عدم اتّباع منهجية مُعيّنة، حيث كانت الدروس تُلقى عن ظهر قلب، وبحسب ما يحضر في الحال. وأمّا ثانيهما، فهو رغبة المُملي ذاته في مدّ المُستملي والقارئ مِن بعده بأكبر قدر من المعلومات على تنوّعها.

الخاتمة:

وبعدُ، فهل كتاب "الحُلل السندسية في الأخبار التونسيّة" هو كتاب في التاريخ ؟ أم إنّه كتاب في الأدب ؟ إنّنا نرجّح الرأي الذي ذهب إليه أحمد عبد السلام في كتابه خاتمة الفصل المخصّص للحُلل، من أنّ هذا الأثر هو "خليط من التاريخ والأدب والسِّيَرْ([2]) ؛ هو إذن كتابٌ في التاريخ، انسرب إليه الأسلوب الأدبي قصدًا من المؤلّف أم عن غير قصد. ولا غرابة في ذلك ؛ فما التاريخ إلاّ فنّ من فنون الأدب على حدّ عبارة صاحب الاتحاف. وبالرغم من أنّ هذا الكتاب قد وُجهّت إليه العديد من سهام النقد والافتئات، منها - خاصة - ما ذكره أحمد عبد السلام في كتابه([3]) ، واتّهامه بالسرقة الأدبية في مرحلة ما، وشكّك في إمكانية اطّلاع المؤلّف على بعض المصادر التاريخية التي استقى منها أخباره في مرحلة أخرى([4]). وفي أحيان أخرى هو ينقل نقلاً "صريحًا ساذجًا منه"([5]) . إلاّ أنّنا نذهب إلى اعتبار هذا الكتاب التونسي محاولةً صادقة، جادّة وجريئة في تصنيف التاريخ التونسي، صاغه المؤلّف بأسلوب طريف، تتوفّر فيه أهمّ شروط النزاهة العلمية . وهو- على العموم- كتاب يُمكن أن يُدرج ضمن "التاريخ الأصلي" الذي يتخّذ من الأحداث المعيشة مادّة لرواياته. وهو على حدّ عبارة الفيلسوف "هيجل": التاريخ الذي "يكتبه المؤرّخ، ويقدّمه بصفته شاهدًا عليه، أو مهتمًّا به أو مشاركًا فيه،"([6]). وهذا الكلام قد يصدق أكثر ما يصدق على الجزأين: الثاني الذي تناول فيهما تاريخ الإيالة التونسية بشيء من التفصيل والإسْهاب، وكذلك في الجزء الثالث المخصّص لحسين بن علي. ولكنّه- بالرغم من ذلك - تاريخ مضبوط بمنهج، هو- في الغالب- صارمٌ ؛ فهو إذن كتاب لا يختلف – كثيرا - عن المحاولات الأخرى الجادّة في كتابة التاريخ، يبقى أنّ هذه التصنيفات الأخرى قد لقيَت مِنَ الاهتمام مِنْ لدُن النّقاد ما لقيَت، في حين يكاد يكون نصيب "الحُلل" من هذا الاهتمام منكودًا. ومِن هنا قد تندرج هذه المقالة في صلب المحاولة- التي نرجو من لُطف القارئ أنْ ينظر إليها بعين الإغضاء بسبب كونها – فيما أُتيح لنا الاطّلاع عليه من بحوث- أوّل دراسة، تطرّقت إلى هذا الأثر التونسي– على أمل أنْ تتلوها المزيد من

---

[1]. المصدر نفسه، انظر ج١، ص٥٥٧، وانظر ج٣، ص ٤٩

[2] Ahmed Abdesselem. Les historiens Tunisiens.P.236.

[3]Les historiens Tunisiens.228 .

[4]Les historiens Tunisiens. P.229 .

[5]Ahmed Abdesselem. Les historiens Tunisiens. P.229 .

[6]. هيجل، محاضرات في فلسفة التاريخ، الجزء الأوّل، العقل في التاريخ، ترجمة وتقديم وتعليق، امام عبد الفتاح امام، دار التنوير، ط، ٣، بيروت، ١٩٨٣، ص، ٦٥.

المحاولات- لإعادة الاعتبار لهذه التواريخ التي أعاد الوزير السرّاج صياغتها بأسلوب أدبي راقٍ، ساهم في تحوّل هذه الأحداث التاريخية من "فنّ ميّت" إلى "فنّ حيّ" على حدّ عبارة شاربل داغر([1]) .

الهوامش

1. المصادر

السرّاج (أبو عبد الله): الحُلل السُّندُسيّة في الأخبار التونسيّة، تأليف، محمد بن محمد الأندلسي الوزير السرّاج، تقديم وتحقيق، محمد حبيب الهيله، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط١٩٨٥.

2. المراجع

-ابن منظور : لسان العرب، مادة(حلل)، دار صادر، بيروت، مج٢، ط١٩٩٧.

- بن أبي الضياف (أحمد): إتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان، الدار التونسية للنشر،١٩٩٠.

- داغر(شاربل): الفن الإسلامي بين المنهج الآثاري والمنهج التاريخي، محاضرات بيت الحكمة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، سلسلة ندوات، تونس،٢٠١٤.

- الزركلي(خير الديّن): معجم الأعلام، مج٧، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٤ ١٩٩٩.

- ريكور(بول): الزمان والسرد، الزمان المروي، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجدبدة المتحدة، ط١، بيروت، لبنان،٢٠٠٦.

- روزنثال (فرانز): علم التاريخ عند المسلمين، ترجمة صالح أحمد العلي، مؤسّسة الرسالة، بيروت١٩٨٣.

- هيجل: محاضرات في فلسفة التاريخ، الجزء الأوّل، العقل في التاريخ، ترجمة وتقديم وتعليق، امام عبد الفتاح امام، دار التنوير، ط٣، بيروت١٩٨٣.

- محمد بن عبد العزيز (حمودة): الكتاب الباشي، ج١، ترجمة، محمد ماضور، الدار التونسية للنشر،١٩٧٠.

-Abdesselem (Ahmed).Les historiens Tunisiens.Des XVIIIe. XVIIIe SIECLES.Essai d'histoire culturelle. Librairie C.Klincksiech .PARIS.

- Jérom (Bruner). Pourquoi nous racontons-nous de l'histoire? Paris.Galimard.Retz.2002.

-Semprun(Jeorge). L'écriture ou La Vie. Edition Gallimard. 1994. P.310.

---

[1]. أفدنا هنا من مقال شاربل داغر، الفن الإسلامي بين المنهج الآثاري والمنهج التاريخي، محاضرات بيت الحكمة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، سلسلة ندوات، تونس، ٢٠١٤، ص ص ٢٨٩- ٣١٣.

الهوية السردية وإشكالية التجنيس في (التحفة المرضية) لابن ميمون

التداخل الأجناسي(المقامة /السيرة والتاريخ)

د/محمد زيوش (كلية الآداب/جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف –الجزائر-)

الملخص:

تقوم المقامة في عمومها على مجموعة من القواعد تكاد تكون واحدة عند جميع كتابها، كما وضع أصولها بديع الزمان الهمداني، وتبعه في ذلك الحريري وغيرهما من الرواد الأوائل، بغرض تسهيل عملية تعليم الصبية فنون القول وتقنيات التعبير والإنشاء ظاهرا، ولانتهاك الواقع من خلالها بكلّ مؤسساته وطقوسه، وتعريته من رصانته المزعومة، فكانت المقامات كفعل تخييلي يرويه راو مجهول غطاء لتجاوز الرقابة والضوابط الاجتماعية والتخلّص من الممنوعات والمحرّمات المفروضة، غير أنّ ابن ميمون سعى من خلال التحفة المرضية إلى حفظ مادة تاريخية للأجيال اللاحقة موثوق بها باعتباره عايشها، وتفاعل مع أحداثها، فغدا نصّ التحفة المرضية عبورا من النقيض(المقامة/الخيال)إلى النقيض(السيرة/التاريخ) في حركة دائمة، وجوده غير متوقف على وجود الأدب الجيّد الخاضع للتراتبية الأجناسية، لدى ستسعى هذه المقالة الموسومة: الهوية السردية وإشكالية التجنيس في التحفة المرضية لابن ميمون - التداخل الأجناسي(المقامة /السيرة والتاريخ)- إلى إبراز أنّ هذا النصّ لا يمكن الإمساك به، بسبب طاقته التدميرية الموجهة إزاء التصنيفات القديمة، التي جعلت تموقع النصّ دائما خلف الحدود المعترف بها في الشعريات القديمة التي تحوّلت من مؤسسة الأدبية إلى مؤسسات اجتماعية، فكانت أبعاد تحديداتها اجتماعية وليست أدبية، فكان الإقصاء.

الكلمات المفتاحية: النصّ السيري – التحفة المرضية - الهوية السردية – المقامة.

Résumé

Les séances se basent en totalité sur un ensemble de règles presque semblables chez tous les écrivains, comme les a fondé Badi al Zaman al-Hamadani, suivie par al-Hariri ainsi que d'autres écrivains de la première génération, afin de faciliter le processus d'enseignement de l'art de la parole et les techniques d'expression et de création chez leurs élèves apparemment, et la violation de la réalité à travers Avec toutes ses institutions et rituels; Et dépouillé sa sobriété présumée, Cependant, Ibn Maïmoun a ésséyé à travers son texte:(" Tohfat el mordia…") d'enregistrer un corpus historique d'une expérience vécue et expérimenté fiable pour les générations suivantes. Ce texte a établi un passage de l'écriture imaginaire à l'écriture biographique et historique devenue indépendante de la belle littérature imposé par la hiérarchie générique.

Cet article intitulé: "l'identité narrative et la problématique générique dans le texte (Tohfat el mordia...)- interférence générique (séance/biographie et histoire)- " tente de démontrer que ce texte ne peut être classé génériquement en raison de son énergie destructrice envers les anciennes classifications génériques. Ces dernières ont positionné les textes dans des matrices reconnues par les anciennes poétiques qui les ont transformées de l'institution littéraire à l'institution sociale, et la détermination était d'une dimension sociale, et non littéraire, résultant l'exclusion.

Mots clés: - Le texte biographique -Tohfat el mordia - l'identité narrative - Les séances.

تقوم المقامة في عمومها على مجموعة من القواعد تكاد تكون واحدة عند جميع كتابها، وذلك كما وضع أصولها بديع الزمان الهمداني، وتبعه في ذلك الحريري و غيرهما من الرواد الأوائل فـ"نسجوا في إنشائهم نسجا واحدا، واتجهوا اتجاها واحدا، فلكل كاتب في مقاماته رَاوية يروي الأخبار، ولكل مقامة بطل تدور حوله الحوادث، وجميعها تستهدف هدفا واحدا تدور حول موضوع يكاد يكون واحدا، وتشترك كلّها في هذا الأسلوب اللّغوي الذي تمسك به جميع مؤلفيها" [1] فغدت" جنسا أدبيّا عربيّا بامتياز" [2] ولعلّ العلّة في ذلك كما يقول أغلب النّقاد هو الحاجة إلى فنّ تسهل به عملية تعليم الصبية فنون القول وتقنيات التعبير والإنشاء، فالمقامة عند بديع الزمان الهمداني والحريري خاصة : "لم يقصد فيها إلى القصة والخيال بقدر ما قصد فيها الثروة اللغوية والألفاظ التي انقطعت الصلة بها، أو كاد الناس أن يجروا عليها اللّسان، جراء أن يستخدموها من جديد في أحاديثهم وأساليبهم إذا كتبوا حتى لا تحل محلها العامية أو تغزوها الرطانات الأجنبية" [3] غير أنّ هذا لا يعني أبدا أنّ مبدعي المقامة اكتفوا بهذا الهدف، فالهمداني كما يرى فكتور الكك أراد أن يبرز" تبحره في اللغة وعلومها وآدابها وشمول معرفته للمذاهب الدينية والمسائل الكلامية والاقتدار على مختلف ضروب الكتابة الأدبية" [4] زيادة عن الهدف الاجتماعي، وعلى الرغم من ذلك فإنّ المقامة تصنّف بنيويا كمقابل للحقيقة في إطار الميثاق المرجعي بين المبدع والقارئ، علما أنّها قدمت لنا صورا عن الحياة وتمظهراتها في مختلف العصور، وهذا الطرح يجعلنا نقول إنّ سحر المقامة من هذا الجانب كامن في قدرتها على إثبات أحداث تخيلية وتقديمها على أنّها واقعية، وبمعنى آخر تعيد المقامة -ككل الأجناس الواقعة في باب ميثاق التخييل- إنتاج صورة الواقع عن طريق اللغة، طبقا لنظرية المحاكاة، أما ابن ميمون في مقاماته، فإنّه يختلف في إبداعه عن مبدعي المقامات التقليدية، حيث نجدها تختلف في بعض جوانبها عن المقامات التقليدية التي تمثل جانبا من تراثنا السردي، إذ أنّ ابن ميمون لم يبتدع شخصية راوية ، ولم يكتب من أجل أن يعلّم، ولا من أجل أن يقدّم من وحي خياله قصّة، وإنما كتب من أجل أن ينقل ويثبّت وقائع تاريخية، مرتبطة بشخصية واقعية يريد التأريخ لها، في زمن كان التأريخ يخصّ الملوك والسلاطين، ومادامت السيرة تتموضع بنيويا كمقابل للتخييل، بخلاف المقامة التي تتموضع في الطرف النقيض للحقيقة، فإنّا نجد أنفسنا أمام إشكالية الهوية السردية في هذه المقامة حيث إمكانية ضبط جنس النصّ بطريقة شكلية تكاد تكون مستحيلة، ولأجل هذا سننطلق منهجيا من تحديدات فيليب لوجون:

لقد حدّد فيليب لوجون مند زمن غير بعيد لفظة (سيرة) بحسب الاستعمال الحالي على أنّها تعني:

أ- تاريخ إنسان(مشهور عموما مروي من طرف شخص آخر) وهو المعنى القديم والأكثر شيوعًا.

ب- تاريخ إنسان (غامض عمومًا) مروي شفويا من طرفه لشخص آخر أثار هذا التاريخ من أجل دراسته (منهج السيرة في العلوم الاجتماعية)

ت- تاريخ إنسان مروي من طرفه لشخص أو أشخاص يساعدونه عن طريق سماعهم، على التوجه في حياته (السيرة في تشكلها)[5]

---

[1]. أيمن بكر ، السرد في مقامات الهمذاني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ،١٩٩٨،ص:٢٦.

[2]. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة و الفنون و لآداب – الكويت- ديسمبر/كانون الأول ، 1998 ص:١٨.

[3]. إبراهيم أبو الخشب ، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،د ط ، د ت.ص:٣٧٣.

[4]. فكتور الكك ، بديعات الزمان ، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ، د ط ،1961 ،ص:٦٥.

[5]. فليب لوجون، السيرة الذاتية– الميثاق والتاريخ الأدبيّ– ترجمة وتقديم عمر حليّ، المركز الثقافي العربيّ، ط ١، ١٩٩٤،ص:١٠

والذي يعنينا هنا هو التحديد الأوّل الذي يقترب من تحديات عقد السيرة الذاتية، هاته الأخيرة التي يعرّفها بأنّها: "قصة استعادية نثرية يروي فيها شخص حقيقي قصة وجوده الخاص مركزا حديثه على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بالخصوص"[1] وهو ما يجعلنا نقول أنّ السيرة الذاتية حكي وهذا يعني أنّ السيرة الذاتية بما أنّها حكي فإنّها تدلّ على فكرة التتابع السردي كما يحدّده جان ستاروبينسكي "يجب أن يغطي التتابع الزمني الكافي لإظهار مسار حياة" [2] وهي السمة التي تقتسمها السيرة مع الرواية، وهذا يدفعنا إلى القول بأنّ الاختصار الواقع في المصطلح ذي الأصول اليونانية الذي يعني الحياة والذات والكتابة autobiographie يطرح أكثر من إشكال، فالسيرة الذاتية بهذا الاختزال تتجسد عبر أشكال أدبية مختلفة، كالمذكرات، وذكريات، ومقالات شعر...

غير أنّ لوجون يضع حدودا للسيرة الذاتية بغرض التمييز بينها وبين الأجناس التي تقترب منها أجناسيا، يقول:" الحدّ: حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة.

يعرض هذا الحدّ عناصر تنتمي إلى أربعة أصناف مختلفة.

1. **شكل اللّغة.**

أ- حكي.

ب- نثري.

2- الموضوع لمطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معيّنة.

3- وضعية المؤلف: تطابق المؤلف(الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) و السارد.

4- وضعية السارد:

أ- تطابق السارد و الشّخصية الرئيسية.

ب- منظور استعادي للحكي"[3].

- (المقامة/السيرة)/الميثاق المرجعي.

بداية سنضع السيرة بنيويا مقابل المقامة، جازمين أنّ المقامة عمل تخيلي والسيرة الذاتية عمل يكتب في غسق الحياة، حيث الكاتب يستجيب لرغبته في التذكر والتبرير قصد رسم الأحداث من جديد وبدقة، وعندما نعود إلى المقدمة التي قدم بها ابن ميمون لكتابه، نجده يصرح تصريحا مباشرا بالأسباب التي دفعته إلى تأليفه، والتي يمكن إجمالها في النقاط التالية:

1-الإعجاب الشديد بمحمد بكداش [1] وبأعماله: فهو"عالم الأمراء، وأمير العلماء، مولانا فخر الدّولة العثمانية وناشر لواء العدل على جميع البرية" لأنّه حرّر وهران، وهو حدث جلل تمحور حوله نسيج المقامة لأنّه الشخص " الذي أنام في ظل الأمان

---

[1] .Philippe lejeune ; Le pacte autobiographique ;edition du seuil ; paris 1975 ;p14.

[2]. توماس كليرك، ترجمة محمود عبد الغني، الكتابة الذاتية وإشكالية المفهوم والتاريخ، منشورات الموجة، الرباط، ٢٠٠٣، ص:١٣.

[3]. فيليب لوجون، المرجع السابق، ص:٢٢-٢٣ .

جميع الأنام... [و] أنارت أنواره جميع البلدان"[2]، فارتسمت صورته عنده صورة البطل المنقذ، ومحقق الأمن صاحب العلم، الحاكم العادل.

2-رغبته في تخليد اسمه، بالتأريخ لسيرته عن طريق تخليد مناقبه بغرض خدمة: " مجلسه العالي بزف هذا الكتاب إليه، المحتوي على ما نشر من السيرة المحمدية عليه، وأشرف محاسنه بمثوله بين يديه، فوسمته باسمه، وكسوته نور وسمه"[3] فدبجه" من صادق الخبر وصحيحه على ما تجده فيه من ألفاظ لغوية وأنواع بديعية وأخبار مستملحة."[4]...

3-سعيه إلى التأريخ لسيرة محمد بكداش، وأحداث تحرير وهران، وحفظ المادة التاريخية للأجيال اللاحقة، وهي مادة تاريخية تحرّى في جمعها الصدق والأمانة، باعتباره شاهد عيان تفاعل مع أحداثها، وبذلك فهي مادة تاريخية موثوق بصحتها باعتباره عايشها، وذلك ما يصرح به قائلا: " ولم آل جهدا ،في تنقيحه وتأليفه، من صادق الخبر وصحيحه"[5].

بناء على ما تقدّم نستنتج أنّ الأنا المتكلمة في هذه المقامات لها رغبة في الكتابة مختلفة عن تلك الموجودة في المقامات التقليدية وذلك ما تحدده دوافع الكاتب التي أعلن عنها صراحة في مقدمة كتابه، وهذا يجعلنا نقول إنّ دوافع الأنا في هذه المقامات مختلفة عن تلك الموجودة في المقامات التقليدية حيث إنّ "أنا" المتكلمة في مقامات التراثية تضع القطيعة مع ما هو مرجعي، وتعوّل في محاولتها خلق عالم سحري همّه الوظيفة الشعرية على عبقرية المبدع وقدرته على إثبات أحداث من المستحيل وتقديمها على أنّها واقعية، وهو ما يجعل القارئ يصدّق حقيقة المعلومات التي يقدّمها النص على أنّها واقعة أو ممكنة الوقوع، بخلاف مقامة ابن ميمون التي سعت منذ البداية إلى تكريس فكرة صحة ما ترويه، في محاولة للوفاء للواقع المعاش، وبناء عليه يمكن القول أنّ مقامة ابن ميمون بسردها لأحداث واقعية وحقيقية، فإنّها لا تحاكي الواقع بل تنقله بوفاء بخلاف المقامة التقليدية التي تعيد إنتاج الواقع بلغة أدبية حيث الوظيفة الشعرية تحتل حيزا كبيرا من عملية التفكير عند المبدع على حساب الوظيفة المرجعية، وهذا يعني أنّ القصد التوثيقي التاريخي والسيري كان الهدف المحفز لابن ميمون على كتابة مقاماته، والمفارقة في هذه المقامات هو أنّ العلامات اللّسانية عوض أن تتجسد من خلال الاستعمال المتواتر لها، مادام الموضوع ملتصق بالحقيقة / التاريخ والسيرة، نجدها تلتصق بأسلوب الكتابات التخيلية المصنفة أجناسيا تحت ما عرف بالنثر الفنيّ التخيلي المعروف بجنس المقامة.

---

[١]. محمد بكداش: هو محمد بن أبي الحسين نور الدين علي بن محمد النكيد، نسبة إلى نيكيدا ناحية من بلاد تركيا، حيث نشأ وتربى وهو عربي الأصل ينتمي إلى آل البيت، وبكداش لقب تركي معناه الحجر القاسي أو هو لفظ فارسي معناه المتفرد بالسوء (...) جلس على أريكة الحكم ١١١٨هـ/ ١٧٠٧م. قضى على حكم الاسبان في وهران في(١١٢٠هـ/١٧٠٨م) تمرد الجند وتآمروا ضده فقتلوه خنقا يوم السبت ٢١محرم ١١٢٢هـ ٢٢مارس ١٧١٠م، وأعدم معه صهره حسن أوزان وخلف الداي في منصبه دالي ابراهيم وهو أحد المتآمرين ضده . ينظر عبد الرحمان بن محمد الجيلاني، تاريخ الجزائر العام، دار الأمة برج الكيفان الجزائر،ج٠٣،دط،٢٠٠٩،ص.: ٢٢٠، ٢١٠،٢٠٩

[٢]. محمد بن ميمون الجزائري ، التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلا د الجزائر المحمية ، تقديم وتحقيق محمد بن عبد الكريم، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، 1981، ط٢،ص:١١٢.

[٣]. المصدر نفسه، ص:١٣٣.

[٤]. المصدر نفسه، ص: ١٣٣.

[٥]. المصدر نفسه،ص١٣٣.

اسم العلم المُؤَسِّسُ للنّص السيري.

لقد أبانت جهود النّقاد المختصين في السردية العربية [1] أنّ الجهد الإبداعي العربيّ في محاولته تطوير النثر العربي، ومند عصوره القديمة كان يحاول التّفلت من مؤسسة البلاغة التقليدية، فكان أن تأسس كنصّ أدبيّ، والذي كان في الحقيقة محصّلة نظام معرفيّ وأدبيّ كان يحاول على مرّ الزّمن، ومن العصر الجاهليّ ينادي بضرورة شعبنة الأدب وتحديثه، إنّه نتاج عملية عميقة الجذور في التاريخ الإبداعي العربي، إنّه النصّ الذي سيؤسس لنفسه واقعا خاصا على مستوى مختلف المستويات، لينتهك من خلاله الواقع بكلّ مؤسساته وطقوسه، ويعرّيها من رصانتها المزعومة، فكانت المقامات كفعل تخييلي يرويه راو مجهول غطاء لتجاوز الرقابة والضوابط الاجتماعية والتخلّص من الممنوعات والمحرّمات المفروضة، فكثير من الكتاب -كما لاحظ ذلك بيتر بنزولدت - Peter Penzoldt- يتذرعون بالخيالي كوسيلة " لوصف الأشياء التي لا يمكن تناولها بشكل واقعي لأنّ[ه] يسمح بتجاوز الحدود المغلقة واختراق المحرّم الاجتماعي (Tabou) والرقابة الذاتية، فيصبح وسيلة لخوض الصراع ضدّ الرقابة بمختلف أشكالها ذاتية واجتماعية ."[2]. وعليه تغدو الكتابة المتشبّعة بهذه الروح مغامرة، واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصيّ من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين، والمحرّمات، وشتّى أنواع الرقابة، غير أنّ هذا لا يعني أنّ النصّ وثيقة من الدرجة الأولى سواء تاريخية أو اجتماعية أو...ذاك أنّ العقد هو عقد تخييلي يدخل ضمن التجنيس الأدبي بحسب تحديد جاكوبسون في إعلانه سنة١٩٢١ حين صرّح في مقال له بعنوان (الشعر الرّوسي المعاصر) محاولا من خلاله تحديد موضوع العلم الجديد الذي هو الأدبية وإعطائها تعريفها النهائي: "موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب و إنما الأدبية أي ما يجعل من عمل معطى عملا أدبيا، ومع ذلك لحد الآن يشبه مؤرخو الأدب البوليس الذي عوض أن يلقي القبض على شخص ما فإنه يجمع بالصدفة كل ما يوجد في الغرفة و كذا الناس الذين يمرون في الشارع و هكذا يستعمل مؤرخو الأدب كل شيء الحياة الشخصية -علم النفس - السياسة - الفلسفة ...بدل الأدب يستعملون مجموعة من الأبحاث التقليدية كأنهم ينسون بأن هذه الأدوات ترجع إلى علوم مناظرة -تاريخ الفلسفة -تاريخ الثقافة -علم النفس...وأن هذه العلوم الأخيرة يمكن أن تستعمل الأثار الأدبية مثل وثائق ناقصة ومن الدرجة الثانية"[3].

وهذا التحديد يدفعنا إلى البحث عن التحديد الأجناسي اللّساني وليس المضموني، ولعّل في تحديد فيليب لوجون للسيرة الذاتية يمدّنا ببعض الأدوات المنهجية.

يبيّن لوجون أنّ الفرق في الميثاق(ميثاق السيرة الذاتية) بين الواقعي والخيالي يتمظهر عن طريق الراوي، ففي الحكي الواقعي نكون إزاء شخص واقعي يحكي، بينما في الحكي الخيالي نكون إزاء سارد لا يتعدى أنّه مجرد حجة ورقية، ومؤدى هذا الكلام أنّ الرّاوي في النّص السيري يحيل على ضمير ملموس، وليس على شخصية متخيّلة، و بناء عليه يمكن القول أنّ أسماء العلم هي محددات صارمة لأنّها ترجع إلى فرد من عالم الحقيقة، له رغبة في إنتاج خطاب نتلقاه في كليته، حيث المؤلف يوقّع نصّه دون ما

---

[1]. ينظر على سبيل المثال لا الحصر: د. عبد الفتاح كيليطو في كتابه" المقامات" ود. عبد الله إبراهيم في كتابيه "السردية العربية" و"السردية العربية الحديثة".

[2] . M. Rodinson, la place du merveilleux et de l'étrange dans la conscience du monde musulman médiéval, in l'étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval, Ed.J.A,Paris, 1978, p:174

[3]. عمر أوكان : لذّة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث .د.ط: إفرقيا الشرق (الدار البيضاء .ط١(١٩٩١)ص(٧٦).

- Théorie de la littérature (texte des formalisttes russes).réunis présenté et traduits par Tzvetan Totorov . Seuil (1965).B.Eikhenbaum (La théorie de la méthode formelle) p(37-38).

رغبة في التخفي والبقاء مجهولا قائلا: "لم آل جهدا في تنقيحه و تأليفه من صادق الخبر و صحيحة..." [1] وهكذا فإنّ ابن ميمون يقرّ بواقعية الحدث المروي، وهو ما يجعل منه حدثا ذا مرجعية تاريخية تماشيا مع السياق التاريخي، وإذا كان كتاب المقامة يبتدؤون مقاماتهم بافتتاحيات تحدّد الراوي المعلوم الذي هو شخصية متخيّلة يتخفّى من ورائه الراوي المجهول مثل: حدثنا عيسى بن هشام، وحدث الحارث بن همام، أو يروى أو يحكى... حيث "كان معظم المقاماتيين يبتدئون السرد في مقاماتهم إمّا بعبارة (حدثنا) وإما بعبارة(حدث)وإما ب(حكى) وإما بـ(أخبر) وإمّا بـ(حدثني) وهي أداة سردية كانت تصطنعها شهرزاد في (ألف ليلة وليلة) " [2] فإنّ ابن ميمون لم يبدأ سرد مقامته بما ألفته العرب في الافتتاحيات المقامية، لأنّه لم يتخذ راويا يروي الأحداث لتوصيل فكرته من خلاله، بل أخذ بزمام الأمور بنفسه، فكان الرّاوية الأمين لسيرة محمد بكداش، وهو في كلّ هذا فاعل وليس ناظما فقط، غير أنّ زوايا نظره تختلف باختلاف الوضعيات التي يتخذها إزاء الحدث المبأّر، فمرّة هو فاعل خارجيّ، ومرّة فاعل ذاتيّ، ومرة ثالثة فاعل داخليّ مشارك في الحدث، ومن هنا يمكن القول بأنّ ابن ميمون مارس سلطة فوقية اتجاه ما روى، هو بذلك مارس سلطة فوقية من منطلق أنه العالم بالخبر أو الحدث، إذ هو مصدر الأخبار التي يروي وشاهد العيان على الأحداث، والمصدر الوحيد الذي تصدر عنه الأخبار، وهو ما يجعلنا نقول: إنّ الوظيفة المهيمنة في هذا النصّ هي الوظيفة المرجعيّة لما لها من "علاقة بالسياق فالنص يأخذ موقعا بحيث يقوم بوظيفة مرجعية بالدرجة الأولى."[3] لأنّ مقامات ابن ميمون تتكئ على مرجعية تاريخية في بناء متنها،" مما حتّم على صاحبها أن يجمع بين موضوعية رجل التاريخ، وفنية رجل الأدب" [4] وهو الفعل الذي جعل الأنا (ابن ميمون) تتجلى كعنصر أساسي في العملية الإبداعية، و تتوزّع بين ضرورتين متناقضتين: الحاجة في التواصل الذي ينزاح بالنص نحو الوظيفة المرجعية، والصياغة الأدبية المقاماتية التي تنزاح بالنصّ نحو الوظيفة الشّعرية، فغدا النصّ بذلك متفلتا من المبادئ الأدبية الأجناسية.

- **(المقامة/السيرة) العياني/ الخيالي.**

يعدّ العنوان عتبة النصّ الأولى، والتي من خلالها نمرّ إلى متن النصّ، لذا انبثقت أهميته من حيث هو"مؤشر تعريفي وتحديدي"[5] أليس العنوان هو من يضع القارئ أمام الإطار العام للنصّ، ليصبح" نافذة النصّ على العالم ودليل القارئ إلى النصّ" [6] حتى يغدو:" وجود النصّ من وجود العنوان" لأنّ العنوان "هو أوّل لقاء بين القارئ والنص و ...هو آخر أعمال الكاتب وأوّل أعمال القارئ" [7]، وهذا ما نلتمسه من خلال كلام ابن ميمون في مقدمة كتابه حين يقول:" وسميته بـ: التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية"[8] فلفظة (وسمته) الواردة قبل العنوان في مقدمة الكتاب تبيّن بوضوح أنّ العنوان وضع بعد إنهاء الكتاب بغرض معيّن، وإذا كان المؤلف على حدّ تعبير محمد فكريّ الجزار" يتأوّل عمله فيتعرّف منه على الحقيقة، لذا

---

[1] ابن ميمون، التحفة المرضية ص:١٣٣

[2]. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة و الفنون و لآداب – الكويت ،،1998 ،ص:١٦٩.

[3]. علال سنقوقة،المتخيّل والسلطة، نشر رابطة الاختلاف، ط١، ٢٠٠٠ ،ص:٢١.

[4]. الطاهر حسيني، فن المقامة في التحفة المرضية لابن ميمون،ص٤٢

[5]. خالد حسين، في نظرية العنوان، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠٠٧، ص:٠٥.

[6]. المرجع نفسه، ص: ٤٩٣

[7]. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، منشورات النادي الأدبي بجدة، السعودية، ط١، ١٩٨٦،ص:٢.

[8]. المصدر السابق، ص:١١٣.

حُمِّلَ العنوان حمولة سالبة للتخييل، وهو العنوان الذي وصفه أبو القاسم سعد الله بالغريب حين قال معلقا عليه:"...والغريب أنّ ابن ميمون قد سمى كتابه في ذلك(التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية) ولم يسمه مثلا المقامات المرضية أو نحو ذلك من التسميات حتّى تتسق مع المحتوى..." [1] وعلى الرغم من أنّ العنوان لا يحيل إلى جنس المقامة فإنّه يحيل لها ضمنا من خلال السجع والإيقاع اللّذين أضفيا على العنوان جرسا موسيقيا متميّزا ومعاودة إيقاعية حيث السجع" لم يربط النّص بجنسه فحسب، بل فصل بين أجزاء العنوان، فعندما تنتهي حركة السّجع، يجد القارئ نفسه مضطرا للتوقف قليلا، ليفكر ويتدبّر في هذا الجزء، ثم يستأنف قراءة الذي يليه فيميط اللّثام عن الجزء الذي سبقه..." [2] إنّ العنوان ببعده الاحتفالي، وطوله ذي المقاطع المتوازنة، المتفقة أواخر فواصلها، يؤدي "دور الطعم لاصطياد القارئ...و... يسعى صاحبه من خلاله دائما لتحقيق غاية محددة هي الصدمة التي توخز القارئ أو المتلقي، فتثيره وتلفت انتباهه، وترغبه في الإقبال على المتن. وبذلك تتحقّق سلطة الكاتب عليه." [3] لذا جاء العنوان جملة اسمية خالصة من حيث التركيب النحوي، غاب الفعل عنها، ليزيد العنوان قوة دلالية، وتعبيرا عن الثبات في قصدية الاختيار، التي جعلت العنوان يتلاءم مع الهدف الذي من أجله ألف الكاتب كتابه ألا وهو تمجيد شخصية محمد بكداش، والتأريخ لفترة حكمه، ولأنّ القارئ ليس محددا بزمان ومكان، ومادام الحال هكذا، فليس كلّ قارئ مطّلع على تاريخ هذه الدولة، فكان العنوان نداء من أجل الالتزام بقول الحقيقة، واحترام الأحداث التي يستعد المؤلف لروايتها، ففي المقطع الأول من العنوان (التحفة المرضية) فكلمة- التحفة -التي اختارها الكاتب عن وعي، تعني: الهدية والشيء الثمين الفاخر، والحقيقة أنّ هذا الكتاب قدّم هدية لمحمد بكداش، زيادة على الهالات الدلالية الثانوية التي تحملها اللّفظة في تعالقاتها الحضارية والتاريخية والثقافية، أما المقطع الثاني(في الدولة البكداشية) فإنّه يحيلنا على هوية هذه الدّولة في إطارها التاريخي، حيث هذا القسم من العنوان يحيلنا على الحيّز الزماني ،الذي سيتمحور السرد عليه، فالكاتب سيركّز حديثه في مقاماته على فترة زمنية محددة، هي فترة حكم محمد بكداش، والمقطع الثالث (في بلاد الجزائر المحمية) فهو يحيل على ضبط الإطار المكاني، مادام المراد من النّص هو تجاوز الحدود الجغرافية، ونستخلص من خلال العنوان إنّ ابن ميمون أراد توصيل مضمون ما ستحفل به المقامات من مواضيع، ذاك أنّ الكتاب يضم مقدمة.وست عشرة مقامة، تمّ ترتيبها ترتيبا رقميّا تصاعديّا، وموسوما بعنوان يحمل مضمونه ما سيرد في المقامة الموسومة به، وكان ورودها على الشكل التالي:

-المقامة الأولى: في نبذة عن أخلاقه المرضية، ومما أشار به عليه بعض السادات الصوفية.

-المقامة الثانية:في كونه سانجاق دار بلغة الهادين الأخيار.

-المقامة الثالثة:في توليته على تقسيم خبز العسكر وكيف نزع الظالم حين طغى وتجبر

-المقامة الرابعة:على أنه يتصدى ملكا للإيراد و الإصدار فزحلق نفسه إلى تفتر دار.

-المقامة الخامسة:في تغريبه من الجزائر و رجوعه إليها بقدر الحكيم القادر.

-المقامة السادسة:في استفتاح الملك صباحا، و ما جرى لأهل الدولة غدوا و رواحا.

---

[1]. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، المكتبة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط. ١٩٨١، ص:٢١٧.

[2]. عبد المجيد دقياني و دليلة الباح، سميائية المركز والهامش في مقامة التحفة المرضية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمّد خضير، ، بسكرة، العدد ٣٤/٣٥، مارس ٢٠١٤، ص:٤٥٢.

[3]. الطاهر حسيني، فن المقامة في التحفة المرضية لابن ميمون الجزائري، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة ورقلة،٢٠٠٨ ص:٤٢.

-المقامة السابعة:في اسمه وأهل مملكته و رسمه.

-المقامة الثامنة:في فئة الشعراء ومدحهم له ، وتعريف كل واحد بما سطره أو نقله.

-المقامة التاسعة:في ذكر الخروج لوهران بقصد غزو الكفرة وما حدث بعده من مقاتلة اللّئام الفجرة.

-المقامة العاشرة: في حصر حصن العيون و كيف استفتحه -عنوة- المسلمون.

-المقامة الحادية عشر:في استفتاح حصن الجبل، وكيف نزعه من أيدي الكفرة عن عجل.

-المقامة الثانية عشر:في حصر حصن بن زهوة، و كيف استفتحه المسلمون عنوة.

-المقامة الثالثة عشر:في استفتاح مدينة وهران، وكيف صار عز الكفرة إلى هوان.

-المقامة الرابعة عشر:في استفتاح برج الأحمر و الجديد و كيف القوا لأبي الفتوح المقاليد.

-المقامة الخامسة عشر:في حصر حصن المرسى وكيف افتتحه المسلمون وزال باختتامه الأسى.

-المقامة السادسة عشر:في إياب خليفة سيدنا- نصره الله - للجزائر سالما غانما بالأسرى والذخائر.

والمتتبع لمواضيع هذه المقامات سيلاحظ حتما أنّ ابن ميمون قسّم "التحفة المرضية" إلى قسميين رئيسين على النحو التالي:

القسم الأوّل:

كان الحديث فيه على محمّد بكداش، ومناقبه، وطريقته الصوفية، ومناقبه، زيادة على تعريفه بوزرائه وقضاته، مع ذكر ما قيل فيه من مدائح وإطراءات سواء كانت شعرية أو نثرية، ويمتد هذا القسم من المقامة الأولى إلى الثامنة.

القسم الثاني:

كان التركيز فيه على الإنجازات التي تمّ تحقيقها في فترة حكمه، ويمتد هذا القسم من المقامة التاسعة إلى السادسة عشرة.

وما يمكن قوله هو أنّ مقامات التحفة المرضية جاءت مرتبة ترتيبا كرونولوجيا، تخللتها تواريخ محدّدة، تتعلق بالأحداث المشهورة، والبارزة في تلك الفترة، كان الكاتب أثناء وقوعها شاهد عيان كفاعل وليس ناظما فقط، لذا يمكن القول سرديا أنّها تمتاز بالواقعية والموضوعية، مدام الكاتب باعتباره فاعلا بمختلف رؤاه كان حاضرا ساعة الحدث، وكان ينقل الأحداث سواء عن طريق معايشة الحدث من خلال الفعل أو المشاهدة أو السماع، لذا يمكن القول من هذه الزاوية أنّ هذه المقامات بالأحداث التي دونتها من انتصار على الإسبان، واستعادة لمدينة وهران، وتحقيق للأمن بعد الخوف، تمثل بحقّ سيرة محمّد بكداش، وذلك على الرغم من أنّ شخصيّة محمد بكداش قدّمت لنا بطريقة فيها من الخيال ما فيها، إذ فعلت مخيّلة الكاتب ي تقديمها فعلها، فبدا لنا بكداش شخصية تقترب من شخصية الأنبياء وكأنّها معصومة، فلم يظهر له نقيصة.

المقامة /التاريخ.

يرى فوكو أنّ التاريخ لا يمتلك أنموذجا (model) يمكن أن يبني عليه المؤرخون نصوصهم، فالتاريخ سواء من حيث طبيعته أو من حيث طرق جمع وتصنيف أحداثه التاريخية يحول دون وصول الكتابة التاريخية إلى حقيقة علمية، وهي العلّة التي دفعت

بأصحاب ما بعد البنيوية (جون بارث، وغابريل ماركيز، وجون فاولز، وروبرت كوفر) إلى اعتبار الكتابة التاريخية (ميتا نص تاريخي) مادام التاريخ يوجد عبر نص أو نصوص أولية يبني عليها المؤرخون الآخرون نصوصهم[1].

وما دام الأمر كذلك فإنّ الاستقرار الدلالي غير كامن في النص، حتى ولو كان يدّعي العلمية كالنص التاريخي بحكم أنّ الطابع الاجتماعي للغة يظل يشحن العلاقة بين الدال والمدلول مما يجعل من الكتابة التاريخية خطابا "لا يمكن إخضاعه بدقة لاختبار الصدق، إنه ليس صادقاً ولا كاذباً"[2]، غير أنّ ما يميّز التاريخ عن التخييل هو وجود شخص حقيقي يروى أحداث واقعة في التّاريخ بخلاف التخييل الذي يتولى عملية الحكي فيه راو مجهول أو معلوم يتخفى من ورائه الكاتب يَحكى فيه عن عالم متخيّل، ففي السرد التاريخي يرتبط المؤلف فيه بالتاريخ، فيتمّ التركيز على الوظيفة المرجعية أكثر من الوظيفة الشّعرية، حيث تغيّب الوظيفة الشّعرية نظريا غيابا شبة تام، وتكون التضحية بالإبداع السمة الغالبة على النصّ التاريخي، ومردّ ذلك إلى محاولة المؤلف القبض على الجانب التاريخي، وهذه الميزة التي تميّز النصّ التاريخي لا نجدها في مقامات ابن ميمون أثناء سرد الأحداث، فهي تقف في منتصف الطريق بين الجمالي الذي تنزع إليه المقامة عن طريق الاستعمال الخاص للغة، والوظيفي الذي تريد من خلاله تقديم مادة تاريخية للأجيال، مادامت اللغة وسيلة لتبليغ التاريخ، ومن هذه الزاوية يمكن القول أنّه إذا كانت لغة ابن ميمون تقدّم الحقيقة/التاريخ في مقابل ما يتطلّبه التخييل/المقامة. فإنّنا نجد حديث ابن ميمون، وإن كان ينطلق من عصره وصور واقعيه، فيضفي بذلك على مقاماته سمة الواقعية، ومعلوم أن" كل كاتب صادق في عصره منطلق من واقعه الاجتماعي مرتبط به يمكن بصورة من الصور أن يعد كاتبا واقعيا حتى أن الباحثين يتفقون على أن الواقعية وجدت بصورة ما مع آداب العصور الماضية "[3] فإن ابن ميمون استغلّ فنّا أدبيّا عريقا في السردية العربية، وهو فنّ عربيّ خالص فيه يتمّ التركيز على الوظيفة الشّعرية من أجل توصيل المادّة التاريخية، وهي ظاهرة شاعت في عصر الكاتب حيث غدا التاريخ قصّا لأخبار الآخرين، وما دام الأدب في مفهوم الشعرية العربية ذا "وظيفة طرفاها المتعة والمنفعة"[4] وهذا يعني أنه يرتبط بأشياء أخرى مغايرة له" كان التأريخ عند ابن ميمون عن طريق هذا الفنّ تقنية شائعة في السردية العربية التأريخية فـ"المفهوم القصصي للتاريخ هو الذي كان شائعا عندئذ"[5] بالإضافة إلى الحضور الكبير للتسمية، حيث كان ابن ميمون حريصا على تسمية الشخصيات بأسمائها الحقيقية، مشفوعة بأنسابها، وبخاصة حين تعريفه بالشخصية الرئيسة وهي محمد بكداش، زيادة على حضور المكان بتسمياته المعروفة وقتها، وكذا الضبط التاريخي للوقائع ففي المقامة الرابعة مثلا، يثبت تاريخ إسناد منصب دفتر دار كاتب عام للدولة" لمحمد بكداش بقوله "كان ذلك في سنة سبع عشرة و مائة وألف... " وفي المقامة الخامسة يثبت تاريخ تغريبه من الجزائر بقوله : "كان ذلك أواخر المحرم الحرام من ذلك العام" وفي المقامة السادسة يحدد تاريخ إسناد منصب الداي لمحمد بكداش بقوله: "كان ذلك في التسعة والعشرين من ذي القعدة الحرام سنة ثمان عشرة و مائة وألف" ومثل هذه التواريخ كثيرة في المقامات ، سواء في بدايتها أو أثناء سرد الأحداث فيها.

---

[1]BARTHES ,Roland : historical discours, basic books,(1970) .

[2]. تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة: شكري مبخوت و رجاء سلامة.دار توبقال للنشر. المغرب.ط١/١٩٩٠. المقدمة.

[3]. مصطفى فاسي،البطل في القصة التونسية ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،د ط ، د ت، ١٩٨٥.ص:٣٠٨.

[4]. علال سنقوقة، ،ص:٢٣.

[5]. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ص:٣٣٢.

- **اللغة العلمية/اللغة الشّعرية.**

يرى جاكوبسون أنّ التوتر بين الوظيفتين المرجعية والشعرية هو جوهر الجنس الأدبي، لهذا كانت نصوص السيرة مغيّبة عن الشعريات الكبرى، فالعجز الجمالي الذي يتحلى به الخطاب السيري في الشعريات الغربية نتيجة انتماء السيرة إلى اللّغة النثرية الهادفة إلى القصدية التواصلية البسيطة كان سبب ذلك، أمّا في أدبنا العربي فهي تتجاوز التجنيس بسبب أنّ الخطاب السيريّ بصفة خاصة، والسردية العربية بصفة عامة تتحدّد على أساس:" فعل الكتابة الحاصل بتطويع النثر العربي الفصيح لغرض كتابي إبداعي وفق شروط الإبانة العربية، وهي بهذا المعنى، فعل لغوي متحقق وفق سياق محدد وعبر نسق لساني متميز ومحدد، ومن هنا جاء ثراء النثرية في اللسان العربي"[1] وإذا كانت السردية العربية الحديثة ممثلة بجهود كلّ من حافظ إبراهيم في (ليالي سطيح)، والمويحلي في (حديث عسى بن هشام(، ومحمد جمعة في (ليالي الروح الحائر) وغير ذلك مثلا في محاولاتهم بعث المقامة مجددا حين: "حاولوا بعث المقامة مجددا... في ...ثوب قشيب لاءم روح العصر إلى حد كبير" [2] وعلى الرغم من هذا الجهد لم تستطع السردية العربية إزاحة التقاليد النسقية والأشكال الكتابية من مواقعها الأمامية للسردية العربية عدا عند الوهراني في منامه الكبير حين غدا السرد عنده معرفةً تجاوِزُ الأجناس الأدبية التقليدية وحدودها التي أقرّتها المؤسسة الأدبية واعترفت بها إلى حينه، [3] واستقر الحال على هذا في المشرق العربي حتّى ظهور الرواية في بدايات القرن العشرين، حينها عرفت السردية العربية هزّة عنيفة في أنساقها اللّسانية وأشكال كتابتها، وأدى هذا إلى:"الانزياح التدريجي للنثرية التراثية إلى مواقع خلفية، تاركة الموقع الأمامي لنثرية عربية حديثة، ومكتفية بدرجات من الحضور متفاوتة في النثرية الأدبية لهذه المجتمعات"[4]

أمّا إذا عدنا إلى نصّ التحفة المرضية، وجدناه نصّا رام صاحبه من خلاله تحقيق الغاية السياسية والاجتماعية والأخلاقية اتجاه هذا السلطان، ولأنّ أيّ نصّ يروم حمل "عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية،" عليه أن يحقق " وظيفة جمالية"[5] وعليه فإنّ ما يميّز التاريخ عن التخييل هو وجود شخص حقيقي يروى أحداث واقعة في التاريخ بخلاف التخييل الذي يتولى عملية الحكي فيه راو مجهول أو معلوم يتخفى من ورائه الكاتب عن عالم متخيّل، حيث المؤلف يرتبط بالتاريخ الذي تصبح له أهمية أكثر من الإبداع ذاته، فالتضحية بالإبداع لصالح القبض على الجانب التاريخي ميزة ميّزت هذه المقامات أثناء سرد الأحداث، وعليه يمكن القول إنّ مقامات ابن ميمون تقف في منتصف الطريق بين الجمالي الذي تنزح إليه المقامة عن طريق الاستعمال الخاص للغة والوظيفي باعتبار اللغة وسيلة لتبليغ التاريخ، ومادامت لغة ابن ميمون تقدّم الحقيقة/التاريخ في مقابل ما يتطلبه الزيف/المقامة، نجد حديث ابن ميمون ينطلق من عصره وصور واقعه، فيضفي بذلك على مقاماته سمة الواقعية، ومعلوم أن" كل كاتب صادق في عصره منطلق من واقعه الاجتماعي مرتبط به يمكن بصورة من الصور أن يعد كاتبا واقعيا حتى أن الباحثين يتفقون على أن الواقعية وجدت بصورة ما مع آداب العصور الماضية[6]. "

---

[1]. محمد الأمين ولد مولاي، الشّعرية التاريخية وأدبية الأدب الموريتاني – قراءة لظهور الأنواع والأشكال– دار الأمين، القاهرة، ٢٠٠١، ص:٧٧.

[2]. محمد يوسف نجم، القصّة في الأدب العربي، ص١٢ –١٣.

[3]. محمد زيوش، مرامات الوهراني– ألفة لفعل العجائبي وعجائبية التقنية السردية، كتابات معاصرة، العدد ٨٥، آب، أيلول ٢٠١٢.ص– ص:.٨١–٨٤.

[4]. محمد الأمين ولد مولاي، بنية الخطاب ودلالتها في رواية القبر المجهول– مساهمة في الكشف عن خصوصية السّرد الموريتاني– المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٩، ص:٥٨.

[5]. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة د/ محمد فتوح أحمد. دار المعارف ،مصر،ط١، ١٩٩٥، ص٢٢.

[6]. مصطفى فاسي،البطل في القصة التونسية ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،د ط ، د ت، ١٩٨٥.ص:٣٠٨.

وخلاصة القول إنّ نصّ التحفة المرضية غدا عبورا من النقيض(المقامة/التخييل) إلى النقيض(السيرة/التاريخ) في حركة دائمة، وجوده غير متوقف على وجود الأدب الجيّد الخاضع للتراتبية الأجناسية [1] فهو نصّ لا يمكن الإمساك به، بسبب طاقته التدميرية الموجهة إزاء التصنيفات القديمة، التي جعلت تموقع النصّ دائما خلف الحدود المعترف بها في الشعريات القديمة التي تحوّلت من مؤسسة الأدبية إلى مؤسسات اجتماعية، فكانت أبعاد تحديداتها اجتماعية وليست أدبية، فكان الإقصاء والمنع.

قائمة المصادر والمراجع:

- إبراهيم عبد الله، السردية العربية –بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي- ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ، ١٩٩٢.
- إبراهيم عبد الله، السردية العربية الحديثة(تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٢).
- أوكان عمر: لذّة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث .د.ط: إفرقيا الشرق (الدار البيضاء)، ط١، ١٩٩١).
- بكر أيمن، السرد في مقامات الهمذاني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، ١٩٩٨.
- الجيلاني عبد الرحمان بن محمد ، تاريخ الجزائر العام، دار الأمة برج الكيفان الجزائر، دط.
- دقياني عبد المجيد والباح دليلة، سميائية المركز والهامش في مقامة التحفة المرضية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمّد خضير، ، بسكرة، العدد ٣٤، ٣٣، مارس ٢٠١٤.
- ولد مولاي محمد الأمين ، بنية الخطاب ودلالتها في رواية القبر المجهول- مساهمة في الكشف عن خصوصية السّرد الموريتاني- المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٩.
- ولد مولاي محمد الأمين ، الشّعرية التاريخية وأدبية الأدب الموريتاني – قراءة لظهور الأنواع والأشكال- دار الأمين، القاهرة، ٢٠٠١
- زيوش محمد ، منامات الوهراني- ألفة لفعل العجائبي وعجائبية التقنية السردية، كتابات معاصرة، العدد٨٥، آب، أيلول ٢٠١٢.
- حسيني الطاهر ، فن المقامة في التحفة المرضية لابن ميمون الجزائري، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة ورقلة، ٢٠٠٤.
- يوسف نجم محمد ، القصّة في الأدب العربي، دار صادر للطباعة والنشر/ ط٦، ١٩٩٦.
- الكك فكتور ، بديعات الزمان ، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ، د ط، ١٩٦١.
- كليرك توماس ، ترجمة محمود عبد الغني، الكتابة الذاتية وإشكالية المفهوم والتاريخ، منشورات الموجة، الرباط، ٢٠٠٣.

[1] . ينظر بخصوص هذا الموضوع: رولان بارث، هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٩، ص١٨٩ وما بعدها.

- لوجون فليب ، السيرة الذاتية- الميثاق والتاريخ الأدبيّ- ترجمة وتقديم عمر حليّ، المركز الثقا
- في العربيّ، ط ١٩٩٤.
- لوتمان يوري ، تحليل النص الشعري، ترجمة د/ محمد فتوح أحمد. دار المعارف ،مصر،ط١٩٩٥.
- ابن ميمون محمد الجزائري ، التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلا د الجزائر المحمية ، تقديم وتحقيق محمد بن عبد الكريم، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ط١٩٨٣.
- مرتاض عبد الملك ، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة و الفنون و لآداب - الكويت - ديسمبر/كانون الأول١٩٩٨.
- سنقوقة علال ، المتخيّل والسلطة، نشر رابطة الاختلالف، ط١، ٢٠٠٠.
- سعد الله أبو القاسم ، تاريخ الجزائر الثقافي، المكتبة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط١٩٨١.
- أبو الخشب إبراهيم ، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،د ط ، د ت.
- الغدامي عبد الله ، الخطيئة والتكفير، منشورات النادي الأدبي بجدة، السعودية، ط١٩٨٦.
- فاسي مصطفى ،البطل في القصة التونسية ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،د ط ، د ت١٩٨٥.
- رولان بارث، هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١٩٩٩.
- تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري مبخوث و رجاء سلامة.دار توبقال للنشر. المغرب.ط١٩٩١.
- خالد حسين، في نظرية العنوان، دار التكوين، دمشق، ط٢٠٠٧.
- الغدامي عبد الله ، الخطيئة والتكفير، منشورات النادي الأدبي بجدة، السعودية، ط١٩٨٦.

- BARTHES ,Roland : historical discours, basic books,(1970).
- M. Rodinson, la place du merveilleux et de l’étrange dans la conscience du monde musulman médiéval, in l’étrange et le merveilleux dans l’Islam médiéval, Ed.J.A, Paris, 1978, p:174.
- Philippe lejeune ; Le pacte autobiographique ;edition du seuil ; paris 1975 ;p14.
- Théorie de la littérature (texte des formalistes russes).réunis présenté et traduits par Tzvetan Totorov . Seuil (1965).B.Eikhenbaum - La théorie de la méthode formelle- p(37-38).

الصورة النصية ومبادئ الإيحاء اللساني في الكتاب المدرسي الجزائري

د.مصطفى غربي. جامعة سيدي بلعباس/الجزائر

يشغل البحث في قضايا السيميائيات البصرية حيزا هاما من جهود الدارسين المحدثين، لما تؤديه الصورة من دور لافت ومؤثر في تشكيل وعي المتلقي بالحياة وامتداداتها الفلسفية، " فنحن نعيش اليوم في عالم تشغله العوالم البصرية بكامل تمفصلاتها وطرقها في التدليل وأنماطها في الاشتغال، ...وهذا ما يفرض الاهتمام أكثر بتطوير طرقنا في التعامل مع الجهاز البصري عموما حتى يمكن أن نستفيد من هذه القناة في تحصيل معارفنا"[1]، وتسخيرها لخدمة الإنسان واحتواء تحديات العصر المتجددة والمتنامية...

ولما كان للصورة مَزيةُ " نقل العالم الموضوعي بشكل كلي اختصارا وإيجازا، وتكثيفه في عدد قليل من الوحدات البصرية"[2]، فإن حضورَها في المنظومة التعليمية أساسي وهام، إذ يمكن الاستفادة منها في "التخطيط التربوي للمادة المَدرسَّة، وفي تحقيق الكفايات المطلوبة منها، وتنفيذها وتقويمها وتحديد مدى استيعاب التلاميذ لها، كما تسهم بالدفع بالتلميذ إلى تقبل المادة الدراسية، وتحفيزه للإقبال على الدرس والتحصيل..."[3] وفق أطر تربوية ومنهجية مرسومة ومحددة...

وبالنظر إلى أهمية الدعامة البصرية البيداغوجية في "إثارة انتباه المتعلم وتوفير الوقت والجهد والحفاظ على الأثر المعرفي والسلوكي مع صدق الانطباعات"[4]، فإن الكتاب المدرسي يبقى واحدا من بين الوسائل العلمية الفاعلة التي "يكفيها من الأهمية أنها تثبت المعلومات في ذهن التلميذ وتساعده على المراجعة وعلى العمل الذهني، وتعوده على المطالعة فيصبح قادرا على مداومة الدرس والتحصيل.. وهذه غاية عظيمة من غايات التربية"[5]... وقد يعمق من هذه الفائدة ويزيدها فضلا على المتعلم، مدى قدرة هذا السند التعليمي على الامتثال لمعايير الجودة التي سُخِّر لها منذ البداية وإلى نهاية المسار...

تمثل الصورة النصية في الكتاب التعليمي الجزائري، جزءا رئيسا من مكوناته الإبلاغية... فهي تصاحب النصوص القرائية، وتحول محتوياتها إلى مشاهد ماثلة تتنازعها لغةُ الأشكال والألوان والمساحات... مع ما قد يَميزُها من مواصفات

---

١ – عبد المجيد العابد، الأيقونة في السيميائات البصرية، ، مجلة أيقونات، العدد ١ ، ص١٧

٢ – جميل حمداوي، سيميائية الصورة المسرحية، ٢٠١٠ ، http://www.doroob.com .

٣ – نفسه .

٤ – زكي إبراهيم المنوفي ، تدريس الدراسات الاجتماعية ص ٦٧ .

٥ – واصف البارودي ، مقالات في التربية والتعليم ص٣١، وقد رصد بعض الدارسين جملة من معايير جودة الكتاب المدرسي، منها أنه:

- أحد الأركان الرئيسة التي يستند إليها المنهج. يشكل الوعاء الذي يحتوي المادة التعليمية .
- يمثل المرجع الأساسي الذي يستقي منه التلميذ معلوماته أكثر من غيره من المصادر
- الأساس الذي يستند إليه المعلم في إعداد دروسه قبل أن يواجه تلاميذه في حجرة الدراسة ..،ينظر د/دعاء محمد سيد عبد الرحيم، الكتاب المدرسي www.slideboom.com ، و عبد الله الرشدان ونعيم جعنيني، المدخل إلى التربية والتعليم ص ٣١٧ .

الاختزال، والاختصار والتصغير، والتخييل والتحويل والتضخيم، والتهويل والتكبير والمبالغة[1] وغيرها من أنماط التمثيل المرئي للواقع.

"كتابي في اللغة العربية" للمبتدئين[2] – على سبيل المثال- يساير هذا الاتجاه ويعبر عنه... هذا المنجز البيداغوجي من إصدار **وزارة التربية الوطنية الجزائرية**، وهو يهدف في غاياته ومراميه إلى إفادة المواقف التعليمية، وتعزيز المهارات الفردية لدى فئة المتعلمين الصغار...، جاء في مقدمته "يسرنا أن نضع بين أيديكم كتاب اللغة العربية للسنة الرابعة من التعليم الابتدائي، وهو أيضا يمثل امتدادا لخط الإصلاح الذي شرعت فيه وزارة التربية الوطنية ... وقد جاء وفق البرنامج الرسمي، وهو مبني كذلك على المقاربة بالكفاءات والمقاربة النصية.. يتوزع هذا الكتاب إلى عشرة محاور تتوزع بدورها إلى ثلاثين وحدة تعليمية، وكل وحدة تحتوي على مجموعة من النشاطات التي تمتد على أربع صفحات، صفحتين للقراءة والتعبير وصفحتين لتوظيف اللغة... إنَّ سعينا للوصول إلى تحقيق التمكن الفعال من اللغة هو الهدف الأسمى الذي وضعناه نصب أعيننا مرة أخرى، لأن هذا التمكن ضروري في بناء شخصية الفرد المسؤول في المجتمع.."[3].

هذا التقديم المهذب للكتاب يجعلنا نخلص إلى أمور عديدة لعل أبرزها:

– **الكتاب** في تعليمية اللغة العربية بناء ومحتوى... ووفق منهج المقاربة بالكفاءات الذي يعني "قدرة المتعلم على تجنيد موارده لحل وضعية معقدة "[4] قد تصادفه في حياته العامة والتعليمية...، مثلما يرمي إلى" تنمية المهارات وإكساب الاتجاهات والميول والسلوكات الجديدة"[5]من خلال المواقف التعلمية المختلفة.

– **محتويات** الكتاب تتوزع على مسارات إجرائية معرفية ومنهجية تشغل من الكتاب مساحة مائة وتسعين،(١٩٠) صفحة، يدعمها بعد المقدمة دليل لكيفية استعمال الكتاب أقل ما يعيبه عرضه المجهري، وخط كتابته الدقيق المشَوّش لعملية القراءة والفهم والاستيعاب...يلي ذلك عرض للتوزيع السنوي للمحتوى، وما ينتظم تحته من مشاريع كتابية، ومحاور ونصوص، وقيم ومستويات لغوية، مع الإشارة إلى مكان تموضعها في الكتاب...

ضمن هذا التوزيع المنتظم لمحتويات الكتاب المعرفية والتربوية، تسعى النصوص القرائية انطلاقا من الصورة واعتمادا عليها إلى الارتقاء بذهن المتعلم عبر مدارج متلاحقة تبدأ بمحاورة النص من خلال التعرف على معاني مفرداته، وفهم مضامينه والتعبير عما يماثلها من أساليب .... مع ما يدعم ذلك من ملاحظة وتذكر ومِران...

---

[1] – جميل حمداوي ، سيميائية الصورة المسرحية، ، http://www.doroob.com ، وينظر قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم، ص٢١ .

[2] - الكتاب من حجم ١٩،٥ ×٢٦،٥، وهو طبعة منقحة من منشورات الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية الجزائر ٢٠١٠ –٢٠١١، وتحت رقم الإيداع القانوني ٢١٨-٢٠٠٦ والرقم الدولي الموحد للكتاب (ردمك) ٩-٤٤٩ – ٢٠ –٩٩٤٧.

[3] – وزارة التربية الوطنية الجزائرية ،كتابي في اللغة العربية، السنة الرابعة ابتدائي، ص٢-٣ .

[4] – محمد الطاهر وعلي ، بيداغوجية الكفاءات، ما هي الكفاءة؟ كيف تصاغ الكفاءة؟ ص ٢٣ ، وقدأاورد صاحب الكتاب جملة من المبادئ التي تقوم عليها المقاربة بالكفاءات وهي الاجمالية (Globalite)البناء(construction) التناوب (alternance) (التطبيق (application) (التكرار (iteration) الادماج (integration) التمييز(distinction) الملاءوة (pertinence) الترابط(coherence) التحويل (transfert) وينظر خير الدين هني ، مقاربة التدريس بالكفاءات، ص٤ وما بعدها، ومحمد الصالح حثروبي، المدخل إلى القدريس يالكفاءات من ص١ ما بعد المقدمة.

[5] – اللجنة الوطنية الجزائرية للمناهج ، الوثيقة المرافقة لمناهج السنة ٤ من التعليم الابتدائي .

- **مضامين** الكتاب تعمل على بناء شخصية وطنية صالحة تُقدِّر المسؤولية وتنبذ الانحراف، وتسعى إلى خدمة الوطن والارتقاء به إلى ما يليق بمكانته التاريخية والحضارية...

- **الفعل** التعليمي والتربوي في الكتاب يستند في آلياته الإبلاغية إلى نوعين مختلفين من العلامات: لسانية وغير لسانية، وإذا كان النوع الثاني يمثل– في مفهومه العام- نظاما من "الإشارات غير المنطوقة كعلامات المرور، أو المؤشرات والرموز المرئية، والملصقات والإشهار والصورة وغيرها"[1]، فإن الأول يتحقق من خلال "العلاقة بين الدال(صورة صوتية) والمدلول (مفهوم ذهني)، فكل خطاب منطوق أو مكتوب هو نسق من العلاقات اللغوية"[2] المتداخلة...

لقد ظل مفهوم العلامة اللغوية، ببُعديْه المعجمي والاصطلاحي، يستقطب اهتمام الباحثين القدامى والمحدثين على حد سواء، لما يطرحه من قضايا متشعبة وتساؤلات مثيرة، يتقاطع في رحابها التأمل الفلسفي، والمنحى العقائدي مع واقع اللغة باعتباره ميدانا للممارسة الفعلية للكلام، وقد تقاسمت البحثَ في هذا المجال الواسع آراءُ مختلفة ومن منطلقات متعددة لغوية وفلسفية ودينية...

إنَّ القراءة الأولى لهذه المفاهيم اللسانية/ السيميائية بين التراث والحداثة، قد توحي بعدم إمكانية اختزالها في توجه واحد يحدد للعلامة اللغوية ماهية مثالية ترسي معالمها، وتثبت دعائمَها، مما قد يفسح المجال واسعا أمام انتقال تلك المفاهيم من انحسارها في أحادية اللفظ، تصورا وشكلا ماديا، إلى استشراف لغة الخطاب وما تنبئ به من رؤى وتجارب ذاتية وغيرية، وقد تحتاج الإحاطة بهذا المقام إلى قراءة أخرى أشمل وأعمق في تجاوز فعل التجزيء الذي لا يستند إلى مرجعية ثابتة، ولا يستقر على قرار.

ينبغي التشديد في هذا المقام على أن محاولة الفصل بين العلامتين اللسانية وغير اللسانية في بعدهما الديداكتيكي، لا يمكن أن تتحقق أو تستقيم، فالنص على سبيل الذكر "لا يستغني عن الصورة، والصورة هنا تعلن بتواضع أنها لا تستغني عن الكلمة، فلا غنى لأحدها عن الآخر، وارتباط الصورة والنص معا ضرورة تعليمية، فالصورة عليها أن تكون قريبة من النص الذي يشرحها، فكلاهما يجب أن يكون في نفس الصفحة"[3]، وعلى طول مساحة الكتاب المدرسي.

فضاء الصورة النصية في الكتاب

ينفرد فضاء الصورة القرائية في كتاب اللغة للسنة الرابعة من الطور الابتدائي بمواصفات عديدة، تبعا لبنية الموضوع، ومحتواه المعرفي، ومقصدية الخطاب التي تطال– لحظة التلقي- عقلَ المتعلم ووجدانه على حد سواء.. وهو ما يستدعي بالضرورة الانفتاح على هذه الدعامة المرئية في الكتاب عرضا وتحليلا واستقراء..عبر مداخل تعليمية وبيداغوجية، يمكن مقاربتها وفق المسارات التالية:

---

[1] – عبد الكريم بن محمد ، الأنظمة الدلالية، ، ٢٠١٣ ، al-khalilia.blogspot.com.

[2] – نفسه

[3] – هل يمكن للكتاب المدرسي الورقي ان يظل على قيد الحياة؟ حنان أحمد عبد الحميد، مجلة المعرفة عدد ١٧٥ جامعة ام القرى، http://uqu.edu.sa/page/ar/5228

– حضور **الصورة البيداغوجية في الكتاب حضور قوي ولافت، فحجم المدركات المرئية في هذا السند التعليمي والتربوي يتجاوز مائة وعشرين(١٢٠) وحدة نصية أساسية وأخرى داعمة، يمثل النوع الأول منها نسبة٢٦ % ، بينما يمتد الثاني ليشمل حوالي ثمان وثمانين(٨٨) وحدة، وبنسبة٧٣ %..**

هذا الكم الهائل من الصور الماثلة على صفحات الكتاب، يكشف بجلاء حرص الوزارة الوصية ووعيها بأهمية الدعامة المرئية، ودورها في تحصيل المهارات التعلمية من جوانب متعددة، ولاعتبارات أساسية ... فهي من جانب تقوم على عنصر الإثارة والتشويق والاختزال في الجهد والوقت، وهي من جانب آخر تمد المتعلمين وتمنحهم القدرة على الاستدلال والاستنتاج، والمقارنة والتأمل والحكم، والتقويم والربط والتقييم..[1].

– **الصورة** في الكتاب تبرز بوجهين مختلفين[2]، فهي في معظمها رسوم يدوية معبرة، تقدر بحوالي سبع وسبعين(٧٧) وحدة من مائة وعشرين(١٢٠)، وقليلها نماذج فوتوغرافية تقريرية لا تتعدى ثلاثا وأربعين(٤٣) وحدة، وبنسبة٣٥ %... والظاهر أن هذا الجنوح الواضح نحو تغليب آلية تقريب الأشياء وتقديرها، يلائم ذوق التلميذ ويساير ميوله واهتماماته، مما يوحي بحرص هذا المنجز البيداغوجي على استثمار جاذبية الرسوم في توجيه العملية التعليمية والتأثير في المتلقي معرفيا ووجدانيا وحركيا.

– **الصورة النصية** في الكتاب تجانب الثبات الذي من شأنه أن يصيب النفوس بالملل، ويباعد بينها وبين الإحساس بمتعة المشهد الحي والمتنقل...، فهي تُطِلُّ وتتدفق عبر الصفحات من كل جانب وجهة (أعلى /أسفل، يمين يسار، وسط/جانب..).

هذا التوجه المميز في كيفية إدراج الصورة وإرسائها داخل حدود النص بعيدا عن وطأة التوطين المنمذج والمثقل بقيود النمطية الجاهزة ...يجعل من الجانب الحسي/الحركي لدى المتلقي فعلا تعليميا وتربويا ناجعا، أساسه التأمل والانتباه والمتابعة الدائمة والمستمرة.

مكونات الصورة النصية وغيرها في الكتاب متعددة ومتنوعة، تكاد تطال كل جامد ومتحرك يعايشه المتلقي بمدركاته الحسية والمادية: (إنسان: معلم . مجاهد . شهيد . عالم . حرفي ...)، (حشرة: نحلة . فراشة...)، (حيوان: حصان ...)، (شيء: تلفاز. طائرة . حاسوب..).

ولعل في حضور هذا الزخم من المدركات المرئية في الكتاب، سعيا حثيثا إلى توسيع دائرة المتعلم المعرفية بما تحفل به الصورة من مفاهيم قيمية لأشياء كثيرة ومختلفة.

---

[1] – عبد المجيد العابد ، تربيتنا أمام تحدي التعليم بالصورة البصرية، ، ٢٠١٠ ، www.albayan.co.uk/

[2] - الصورة الفوتوغرافية، تمثل "واقعا خاصا وتشكل وسيلة التعبير البياني الأقرب والأكثر تطابقا مع الواقع، هذا بالرغم من أن الحصول عليها يتطلب إعادة التنظيم واختيار زاوية النظر والإطار والإثارة ". في مقابل ذلك يمثل الرسم "أداة أكثر شمولية وأقرب إلى المفهوم من الصورة الفوتوغرافية بالرغم من أنه يبقى صادقا مع الواقع، ويمكن اعتباره كذلك نتيجة اختيار لعناصر اتفق على أنها ذات دلالة فهو تبسيط وكشف عن ما هو أساسي وجوهري"، ينظر آيت حسين، أنماط توظيف وثائق الكتاب المدرسي، ٢٠١١. www.diwan-svt.com .

يتحقق حضور الصورة في الكتاب عموما عبر تمثلها في أحجام رئيسة وثانوية متفاوتة، فهي أحيانا تكبر وتتسع بشكل لافت تُزاحم معه النص القرائي وتحاصره من كل جانب وجهة ... وهي في أحايين كثيرة تضيق حتى تكاد تتناهى في الصغر وتتوارى عن النظر والمشاهدة...

هذا التجاذب الموضعي بين حيز الصورة ونطاق النص القرائي في الكتاب، يعود في الأساس إلى موقع هذه الصورة من النشاط القرائي وأهميتها فيه ..فالمرئيات الداعمة، لكثافتها وانحسار دورها في تقريب المادة المعرفية وخدمة المتلقي، لا ينبغي لها أن تشغل من حيز الكتاب ما يتجاوز قدرها ويفوق وزنها من النفع والفائدة...

- **إن فضاء** الصورة في الكتاب يجنح – بطبيعته- إلى البساطة والوضوح، فهو في خطوطه وألوانه ومكوناته العامة، نسيج متكامل يقترب من فهم المتعلم، ويتماهى مع قدراته الذاتية تفكيرا ووجدانا.

- **اللون** مكون أساسي من مكونات الصورة البصرية في الكتاب، به يتحقق الفعل التعليمي كاملا، وإليه يرجع تحصيل المهارات الفردية وإفادة المواقف التعليمية المختلفة ، فالرسومات الماثلة على صفحات الكتاب تستمد روحها وسلطتها المؤثرة من فيض الألوان العارم الذي يغشى الأشكال والأحجام فيمنحها الحياة والحركة والفائدة ...وقد خلصت الدراسات الحديثة[1]، في جانب هام منها، إلى هذه الحقيقة الماثلة التي يتفاوت معها طيف الألوان في بعده الديداكتيكي أهمية وتأثيرا.

- **الصورة النصية** في الكتاب تجنح إلى الاستئثار بمشاعر المتلقي وأحاسيسه من خلال ما تقدمه من قضايا وجودية تمثل في صميمها علاقة الذات بالإنسان والوطن، والمعتقد والمتخيل(العمل الطيب يصنع العجائب ص١٨ ، قصة النبي سليمان ص٣٦، البطلة "لالة نسومر" ص٥ ...)، وقد يكون لهذا التوجه المعلن والغائي مزية ارتباط الذات بالأرض والتاريخ وتنشئتها على مبادئ وقيم راقية .

– **الشخصية** في صورة الكتاب البصرية جزء من مشروع تعليمي وحضاري واسع ومتكامل يستشعر الحاجة إلى ضرورة ربط المتلقي ببيئته التي ظل يستمد منها سلطة الهوية والانتماء...، فدفء العلاقات الإنسانية وأساليب العيش، وخاصية الحضور في الوسط الاجتماعي، جميعها معالم تتقاسم المشهد المرئي التعليمي في الكتاب، (أمي وأبي ص٢٥، الإخوة الثلاثة ص٢٨، وتعود الحياة إلى باب الوادي ص٨٦ ...).

– **تسعى الصورة** النصية في الكتاب إلى احتواء مضامين النص المتعددة عبر ما يتقاسمها من أشكال وأحجام وألوان...فالحديث عن موضوع (رحلة سندباد ص١٨ ، قصة التلفاز ص١٢٦ ، وتهتز الأرض ص٩ ...)، كل هذا وغيره من المحتويات يجد في واجهة الصورة المرئية موقعه الذي يتأرجح بين سلطة المتخيل وسلطان الواقع ..وحسبُ الدارس أن يلمس مثل هذا التوافق المطرد والمنتظم بين قطاعين متباينين ومتكاملين منذ الصفحة الأولى وإلى أن يستقيم السند ويكتمل.

– **الصورة النصية** في الكتاب تواكب الحدث في بعده الزمكاني المتغير...(الجزائر، وسط أفريقيا، سنوات ثورة نوفمبر...)، فتعاقب الحقب وتنوع المواضع والمواقع، واختلافها يسهم، إلى حد كبير، في تغذية مرجعية المتعلم الفكرية ودعم مكتسباته المعرفية والوجدانية ...

---

[1]– ينظر على سبيل المثال : عطية العمري، فن قراءة الصورة في الكتب المدرسية بين النظرية والتطبيق، جوان ٢٠٠٩ . http://www.alfusha.net/t11747.html

يحتضن هذا الحيز الزمكاني في الصورة الماضي والحاضر والآتي والوطن وربوعا أخرى، وهو بذلك يحمل المتلقي على الارتحال في أجواء هي ربما أقرب إليه من نفسه وذاكرته، وما يطمح إلى تحقيقه في مجتمعه اللغوي ..

الصورة في الكتاب في بعدها التضميني والدلالي، تقودنا إلى الانفتاح على مقاربات سيميائية نمطية تقوم على "محاولة التعرف على محتويات الصورة النصية/النصية الأساسية والثانوية، والتعرف على العلاقات التي تربط بين هذه العناصر بمستوياتها المختلفة وما يمكن استنتاجه من أبعاد "[1] إنسانية ودينية وتاريخية وقومية ووطنية وعلمية وغيرها..

إنَّ الصورة النصية في الكتاب تزخر بحمولتها الثقافية والاجتماعية وما يتولد عنها من قيم أخلاقية وعادات سلوكية تتساوق مع موروثنا الحضاري وتطلعاتنا المستقبلية، وهو ما تحرص الوزارة الوصية على غرسه في وِجدان المتلقي عماد الأمة وسندها... فالتمثيل للواقع المرئي بـ(المدرسة، والعلم الوطني، والأسرة..) وغير ذلك، علامات تحيلنا على[2] :

- بث الحماس في نفوس التلاميذ للهوية الوطنية والعربية، باعتبارها القاعدة الراسخة التي تقوم عليها حياتهم، وهي التي تغرس قوة الدفاع عنها .(ص٥٠ من الكتاب)...



- العمل على إبراز فكرة حب الوطن بدءا من الوطن الصغير إلى الوطن الكبير، وحب قيم الدفاع عن الحق وحقوق الإنسان (ص ٥٤ من الكتاب)...



- الاهتمام بتعويد التلاميذ على الخصال الأصيلة من شجاعة وكرم وبطولة... والعناية بتعريفهم بأمجاد الماضي والتاريخ الوطني والعربي الإسلامي .(ص٨٦ من الكتاب)....

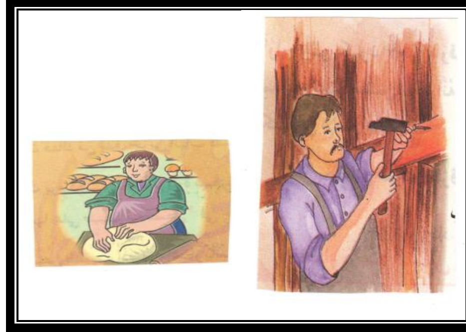
- تعويد التلاميذ على مقاومة الظلم، وكل أشكال الاستعمار(ص١٠) ...

---

[1] – وجيه المرسي، قراءة الصورة، ٢٠١٢ ، http://kenanaonline.com

[2] – صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية ص١٠٤.

- تنشئة التلاميذ على حب التعاون، وفهم المجتمع الذي يعيشون فيه ومعرفة حاجاته، وتعويدهم على احترام العمل اليدوي (ص١٠٨)...



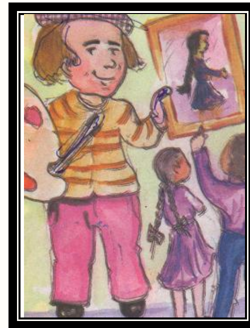
ولعل ما يعزز تعميق هذه الغايات المنشودة وترسيخها في ذهن المتلقي/الطفل الجزائري هو انسجام ألوان الصورة وترابطها، مما يسهل تقريب القضايا المتنوعة إلى الأفهام...

- **وردت الصورة** النصية في الكتاب بمضامين مختلفة ومتنوعة، تستهدف إفادة فئة محددة من المتعلمين المبتدئين، وقد حرصت الجهة الوصية (وزارة التربية والتعليم) في هذا المنحى على ان يكون لهذه الوسيلة البصرية تاثيرها الواضح على ذاتية المتلقي من جهات ثلاث هي:

١ - **الجانب العقلي الإدراكي/المعرفي**

وتقترن الصورة النصية فيه بالموضوعات التالية:

- الاختراع الرائع (ص١٢٢) ، قصة التلفاز(ص١٢٦)، بيكاسو والفتاة (ص١٥٨)...



٢ - **الجانب الانفعالي /الوجداني**

وتعبر الصورة النصية فيه عن موضوعات بعينها وتحت عناوين لافتة منها:

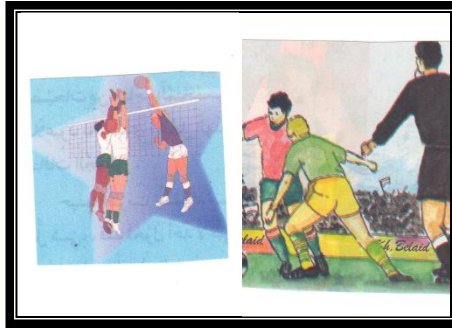
أمي وأبي(ص٢٥)، الإخوة الثلاثة(ص٢٨)، أم اليتيم(ص٤٣) ...



٣ - **الجانب الحركي والنفسي**

وترتبط الصورة النصية فيه بالموضوعات التالية:

- يوم حاسم (ص ١٤)، التدريب في الرياضة (ص١٤)....



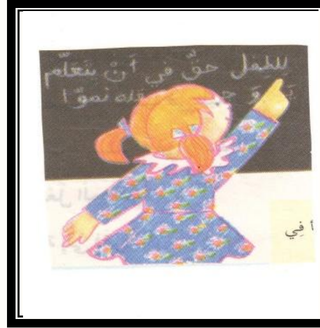
ولا شك أن استهداف هذه الجوانب الإنسانية من شخصية المتعلم، إنما يروم تفعيل جملة من قدراته الكامنة ومنها[1]:

- الرغبة في الفضول والتساؤل والاكتشاف، والاتصال بين الأفراد، والتفتح على المحيط.
- حب العلم والتقنية والتكنولوجيا والإبداع الفني والجمالي
- روح الاستقلالية والمسؤولية والمواطنة والقيم السامية.
- الشعور بالانتماء إلى المجتمع وبالهوية الثقافية من خلال كل تركيباتها.

والحق أن هذا التمثيل المرئي للواقع، لا يكاد يخرج عن مساع ثلاثة ترق، جميعها، بذهن المتعلم درجات... هذه المساعي هي:

- الانتقال من المعلوم إلى المجهول
- الانتقال من البسيط إلى المعقد
- الانتقال من المحسوس إلى المجرد

[1] – اللجنة الوطنية الجزائرية للمناهج، الوثيقة المرافقة لمناهج السنة ٤ من التعليم الابتدائي .



وهي مساع يحكمها عامل التدرج الذي يُعَدّ، في العملية التعليمية، من أهم شروط تفعيل القدرة على الاستيعاب وتحريك قابلية التعلم.

الصورة النصية في الكتاب: الوظيفة والأثر

من الواضح أن مشروع الاستفادة من فضاء الصورة النصية في كتاب السنة الرابعة من الطور الابتدائي، يبدأ من دعوة المتلقي/المتعلم إلى إعمال مهارات التأمل والتركيز، ومحاولة رصد ما يتشكل منه ذلك الفضاء من مكونات أساسية وثانوية، مادية ومعنوية : (أشخاص، أشياء، أماكن، ألوان، حركات، سكنات، رموز ...)، فيكون المسار التلقيني في هذا الاتجاه تدريجيا ومتنوعا له حدوده ومجالاته التي لا تفارق الصورة النصية بأبعادها الشكلية والتضمينية.

هذا التمازج المتناغم واللامتناهي بين المرئي والمقروء على صفحات الكتاب، وما يصحبه من رغبة جامحة في التعبير عن مشاهد الصورة النصية عبر محاولة الانتقال من مكوناتها المرئية إلى "ترجمتها في عبارات وألفاظ تدل عليها وتوضح معناها"[1]، كل ذلك يجعل من الصورة النصية في الكتاب مصدر استقطاب لمجموعة من المهارات، ومرتكزات التحصيل والاكتساب المؤسسة للفعل التعليمي المنشود...فالتخييل والتوضيح والتدعيم والتعبير ومَثيلُها الآخر من المداخل التعليمية والآليات البيداغوجية، تستند جميعها إلى فضاء الصورة النصية في الكتاب، وتعول عليه من أجل تشكيل فهم عميق، وإدراك كامل لمسارات تعليمية اللغة المختلفة (معاني المفردات، فهم النص، تعبير، تذكر، قواعد نحوية صرفية، إثراء لغوي..).

التخييل (Fiction): يحظى عنصر التخييل في العملية التعليمية بأهمية بالغة باعتباره من "القدرات المعرفية الراقية التي ينفرد بها الإنسان عن سائر الكائنات الأخرى"[2] .

وإذا كان النص القرائي في الكتاب المدرسي يستند، في عمومه، إلى عنصر الإثارة والتشويق بما يطرحه من موضوعات تتجاوز الواقع المادي الملموس لتنفذ إلى فضاء التخييل الذي يشكل "عملية عقلية لاسترجاع صور حسية مختلفة وأحداث من الحياة الماضية وتضمنها وتشكيلها لصور حسية وأحداث جديدة"[3] ، فإن الصورة المرافقة لهذا النص لا تنفك تستجيب لمثل هذا التوجه وتعبر عنه.

---

[١]- صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية ص١٠٥ .

[٢]- طارق السويدان، التخييل www.arabnet5.com

[٣]- طارق السويدان التخييل www.arabnet5.com، ومعنى التخييل أيضا ((انفعال ذهني لا واع تستجيب به النفس من غير وعي تبعا لما تقتضيه الصور الفنية) elidrissiyoussef.arabblogs.com

في كتاب السنة الرابعة من الطور الابتدائي، تتعدد بواعث التخييل التي تحرك رغبة التلميذ وتحفزه على اختراق عوالم هلامية مثيرة، تتوزع محتوياتها بين الذاكرة والحكمة والفضيلة والفتوة والعنفوان...عوالم تتقاسمها حكاية الحوتة الزرقاء ص١٤ ، وشجرة الرمان ص٣٢ ، وانتقام النحلة عسولة ص١٠ ، ورحلة السندباد ص١٨، مع ما يصاحب ذلك من تساؤلات مستفزة ومطالب موجهة من مثل:

- تخيل قصة احكها لأمك أو لأحد زملائك ثم اكتبها في كراسك.ص٢٣.
- اعط نهاية أخرى لهذه القصة ص٣٣.
- تخيل قصة تشبه قصة السندباد واحكها لزملائك، ص١٨ .

تتعدد، إذن، مواطن التخييل في الكتاب وتتنوع أساليب الدعوة إلى إعماله وتنميته ليبقى هذا العنصر عبر الصفحات مصدرا أمينا للرؤية و"تشكيل الصور والرموز العقلية للموضوعات والأشياء والإحساس بها بعد اختفاء المثير الخارجي"[1].

التوضيح

يأخذ مصطلح (توضيح) في العملية التعليمية معنى "كل فعل أو حدث مصاحب لتقديم المادة اللغوية وشرحها، لتذليل الصعوبات وتسهيل قدرة الإدراك والاستيعاب لدى المتعلم، مما يجعله يكتسب المهارات المختلفة بعد تمثلها في صلتها الطبيعية لواقع الخبرة الحسي"[2] ، وهو دأب كل سند تربوي أيا كانت صفته وطبيعة حمولته المعرفية حين يشتغل على مادة تعليمية وافية هي أحوج إلى الشرح والتبسيط والمعالجة الميسرة من غيرها.

كتاب السنة الرابعة ابتدائي لا يجانب هذا السياق ولا يناقضه ، فهو يحفل بدعامات مرئية وغير مرئية تمثل الصورة النصية أحد طلائعها لما تتمتع به من قدرات عظيمة على تفكيك معاني النص المقروء وإعادة بنائها وفق أشكال وألوان ومكونات متعددة ومتجانسة ...فيتحول جميع ما فيها إلى مفتاح أو مفاتيح لفهم النص وترجمة معانيه.

إن تلقين اللغة العربية في الكتاب يعول، منذ البداية، وبشكل غير علني، على فهم المحتوى القرائي واستيعاب مقدراته اللسانية الكامنة، من خلال فضاء الصورة المتعدد والمتقاطع... وهو ما يتكرر بشكل نمطي مع مطلع كل محور وموضوع ..

يجد هذا النوع من التفاعل بين النص والصورة، نموذجه المثالي في ما أعقب نصَّ "الطائرة" من واجب وتطبيق وعلى نحو:

اقرا النص ولاحظ الصورة المصاحبة له ثم اجب عن الأسئلة الآتية (ص١٣٤):

- ما هما الجزآن الرئيسيان اللذان تتكون منهما الطائرة ؟
- ماهي الأجهزة التي تحتوي عليها مقصورة الطائرة؟
- ماهي فوائد الطائرة؟

١- نفسه

٢- أحمد حساني ، دراسات في اللسانيات التطبيقية-حقل تعليمية اللغات- ، ص ١٥٣ .

التدعيم

التدعيم في مفهومه العام "جملة من الأنشطة التعليمية المندمجة، والتي تهدف بالإضافة إلى حصول التعلم لدى جميع التلاميذ (أو معظمهم) بشكل عادي، إلى تقديم تعليم فردي وقائي ملائم للنقص الذي يتم اكتشافه خلال المراقبة المستمرة" [1] ، قد يضيق هذا المفهوم أو يتسع عند الحديث عن الصورة النصية في الكتاب المدرسي عموما ودورها في تعزيز علاقة المتلقي/المتعلم، بما يقبل على أخذه من مادة تعلمية تتوزع على مسارات متعددة ومختلفة ...

في كتاب السنة الرابعة ابتدائي يتخذ التدعيم أشكالا وأبعادا ومظاهر تُبرز مدى حرص هذا السند البيداغوجي على محاولة تمكين التلاميذ من آليات التعامل مع المادة العلمية و"تحقيق الأهداف المرسومة حسب إمكانياتهم، وحسب متطلبات المستوى الدراسي الذي يوجدون فيه.."[2]، وفي مختلف المواقف التعلمية .

الصورة النصية في الكتاب تدعم هذا التوجه التعليمي وتخدمه من جوانب عدة :

- دعم المكتسبات والمهارات اللغوية والتعبيرية، فمن خلال الاستعانة بمكونات الصورة والتدقيق في محتوياتها، قد يتعرف المتعلم من النص القرائي على معاني المفردات ويثري لغته ويستنبط فكرة النص وأفكاره الجزئية...
- دعم مخيلة التلميذ بما تمنحه الصورة النصية من إلهام ورغبة جامحة في الانسلاخ من الموجود ومعانقة المتخيل...

على هذا النحو يكون التدعيم جزءا رئيسا من مهام الصورة النصية في الكتاب، فهو يغطي من خلالها شبكة واسعة من المسارات البيداغوجية ...

التعبير (Expression)

يندرج نشاط التعبير في كتاب السنة الرابعة من الطور الابتدائي ضمن الأهداف المسطرة التي وضعتها وزارة التربية والتعليم، بغرض تمكين التلميذ من مهارة الحديث واستعمال أساليب اللغة استعمالا صحيحا ومناسبا ...

وترسيخا لهذا التوجه التعليمي، تأتي الصورة الديداكتيكية المرافقة للنص القرائي في الكتاب لتسهم في تعزيز هذا المسعى، وتحقيق الغاية المنشودة منه، فالتعبير عن المشاهد المرئية هو نشاط "يميل إليه التلاميذ ويرغبون فيه، والمراد من هذا النوع من التعبير انتقال التلاميذ من المادة المرئية في الصورة إلى ترجمتها في عبارات وألفاظ تدل عليها وتوضح معناها" [3] من خلال الإقبال على انجاز وضعيات إدماجية محددة .

ولضمان نجاح المرئيات الثابتة في تنمية قدرة التلميذ على التعبير عن بيئته والتواصل مع محيطه مشافهة وكتابة، فقد أوصت بعض الدراسات الحديثة [4] بضرورة معالجة هذا النشاط الفردي والجماعي عن طريق:

---

[1] – محمد الدريج، الفشل الدراسي وأساليب الدعم التربوي، kawa.wowjdr.com

[2] – محمد الدريج ، الفشل الدراسي وأساليب الدعم التربوي، kawa.wowjdr.com

[3] – صالح بلعيد ، دروس في اللسانيات التطبيقية ، ، ص١٠٥.

[4] – صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية ، ص١٠٥.

.عرض صور تمثل مشاهد معينة أو استغلال الصور الموجودة في كتب القراءة.

.عرض صور تمثل جزءا من قصة ثم مطالبة التلاميذ إكمالها.

.استغلال بعض معطيات نص القراءة والتوسع فيها.

لقد درج مؤلفو كتاب السنة الرابعة من الطور الابتدائي، بعد كل نص وصورة، على محاولة إرساء معالم هذا التوجه التلقيني من خلال مداخل وموضوعات بِعينها:

- لخص النص شفويا مبرزا صفات لالة فاطمة نسومر(كما عرضتها الصورة وتحدث عنها النص) ص٥١
- تحدث (بالاستعانة بالنص والصورة المرافقة له) إلى زملائك عن الأجواء الحزينة التي عرفتها مدينة بودواو حتى تدفعهم إلى التضامن مع إخوانهم المتضررين ص٩١ .

والمؤكد أن مثل هذا التوجه في التعاطي مع الصورة النصية كتابة ومشافهة، سيكون من ثماره المعلنة وآثاره المرجوة، تمكينُ المتعلم من قواعد لغته الصوتية والصرفية والتركيبية، وتوظيفها ضمن فضاء معجمي ودلالي ثري ومتنوع...

هذا عرض لمجمل ما يحيط بالصورة النصية[1] والداعمة في كتاب السنة الرابعة من الطور الابتدائي، وهو في واقع الأمر مقدمة لما تسعى وزارة التربية الوطنية الجزائرية إلى استثماره في ميدان تعليم اللغة العربية للمبتدئين الناطقين بها ... على أن يجتهد سلك التعليم في تجسيد هذا الطموح عبر ممارسات تطبيقية جادة تمثل الصورة النصية في الكتاب المدرسي منطلقها ومنتهى غايتها التي تنهض بلغة الضاد لسان حال الأمة وعماد بقائها...

المراجع

- أحمد حساني ، دراسات في اللسانيات التطبيقية- حقل تعليمية اللغات- ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر٢٠٠٠م.
- جميل حمداوي، سيميائية الصورة المسرحية،٢٠١٤ ، http://www.doroob.com ،
- حنان أحمد عبد الحميد، هل يمكن للكتاب المدرسي الورقي أن يظل على قيد الحياة؟ ، مجلة المعرفة جامعة أم القرى، عدد١٧٥ . http://uqu.edu.sa/page/ar/5228
- خير الدين هني ، مقاربة التدريس بالكفاءات ط١ مطبعة ع/بن٢٠٠٥.
- دعاء محمد سيد عبد الرحيم، الكتاب المدرسي www.slideboom.com .
- زكي إبراهيم المنوفي، تدريس الدراسات الاجتماعية ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع دمشق٢٠٠٧م
- عبد المجيد العابد، تربيتنا أمام تحدي التعليم بالصورة البصرية،٢٠١٤ ، www.albayan.co.uk
- عطية العمري، فن قراءة الصورة في الكتب المدرسية بين النظرية والتطبيق جوان٢٠٠٩

[1] – وقد عرض الكاتب عطية العمري لجملة من مواصفات الصورة البيداغوجية، منها : عدد الصور المرافقة للنص . موضع كل صورة في الصفحة . مكونات كل صورة . الجزء المركزي في الصورة . حجم كل مكون من مكونات الصورة . الالوان التي تظهر في الصورة ...، ينظر عطية العمري فن قراءة الصورة في الكتب المدرسية بين النظرية والتطبيق http://www.alfusha.net/t11747.html

- عبد الكريم بن محمد، الأنظمة الدلالية،٢٠١٣ ، al-khalilia.blogspot.com
- عبد المجيد العابد، الأيقونة في السيميائيات البصرية، ، مجلة أيقونات العدد ١ يناير ٢٠١م منشورات رابطة سيما للبحوث السيميائية الجزائر
- عبد الله الرشدان ونعيم جعنيني، المدخل إلى التربية والتعليمن دار الشروق عمان٢٠٠م .
- صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية ، دار هومه الجزائر٢٠٠٢
- طارق السويدان ، التخييل ، ww.arabnet5.com ٢٠١
- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر.
- اللجنة الوطنية الجزائرية للمناهج ، الوثيقة المرافقة لمناهج السنة ٤ من التعليم الابتدائي مديرية التعليم الأساسي الجزائر٢٠٠٥.
- واصف البارودي ، مقالات في التربية والتعليم المكتبة العصرية صيدا بيروت .
- وجيه المرسي، قراءة الصورة،٢٠١٤ ، http://kenanaonline.com
- وزارة التربية الوطنية الجزائرية، كتابي في اللغة العربية، السنة الرابعة ابتدائي، ، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية ٢٠١٠-٢٠١١م الجزائر.
- محمد الطاهر وعلي ، بيداغوجية الكفاءات، ما هي الكفاءة؟ كيف تصاغ الكفاءة؟ الجزائر٢٠٠٦.
- محمد الدريج، الفشل الدراسي وأساليب الدعم التربوي،٢٠١٢ ، kawa.wowjdr.com
- محمد الصالح حثروبي ، المدخل إلى التدريس يالكفاءات، دار الهدى عين ميلة الجزائر (دت)

العنف اللغوي في الشعر غزل النساء الأندلسيات نموذجا

أ. محمد جلابي . جامعة مولود معمري تيزي وزو

قسم اللغة العربية . مخبر تحليل الخطاب

ملخص

يرى علماء النفس أن العنف مجموعة من الأفعال والتصرفات التي تتجسد من خلال استعمال القوة ضد شخص ما ويترتب عنه أذى وضرر جسدي ونفسي تتفاوت درجتهما بحسب قوة العنف الممارس, فهو صفة بشرية ملازمة للنفس الإنسانية يتولد حينما تعترض الإنسان حواجز تحول دون تحقيق رغباته أو حينما تصطدم مع رغبات الآخرين، و لعل أبرز تجلياته تكون على مستوى لغة المتكلم للتعبير عن رفضه للعنف الممارس ضده، أو رغبته في ممارسة العنف ضد الآخر.

تأتي هذه المقاربة للبحث في ظاهرة العنف اللغوي في الشعر العربي، وتحديدا في غزل النساء الأندلسيات، وقد تعمدنا إحاطة موضوع البحث بكل ما فيه لين و رقة و عذوبة : المرأة، شعر الغزل والبيئة الأندلسية، لإثبات قدرة الضعيف على استغلال طاقاته اللغوية في سبيل التأثير على القوي وتحقيق رغباته، وعلية فإننا سنحاول الكشف عن تجليات العنف اللغوي في غزل النساء الأندلسيات.

Abstract

Psychologists believe that violence is a set of actions and behaviors that are embodied in the use of force against a person and its consequent of hurt and harm; which are both physical and psychological; they vary according to the power of the violence being practiced. Violence is a linked trait to the human self that is generated when man encounters barriers that prevent him from fulfilling his desires or when they collide with the desires of the others. The most prominent signs of violence are at the level of the speaker's language to express his denial of the violence practiced against him or to express his desire to practice violence against the others. It is deliberate to consider investigating the phenomenon of the linguistic violence in the Arabic poetry and in the Andalusian-feminist-Romantic-poetry, as an approach needed for such study. We have deliberately surrounded the topic with all what is flexible, tender and gentle to prove the ability of the weak to use his linguistic energies for the sake of influencing the poor and fulfilling his desires and to uncover the signs of the linguistic violence in flirting the Andalusian women.

إن موضوع العنف اللغوي في الشعر متشعب جدا، ولعل أبرز الأغراض الشعرية تجسيدا للعنف هو الهجاء، غير أننا سنحاول من خلال هذا البحث أن نتبين مظاهره في غرض آخر هو الغزل الذي يحمل من الغنائية والوجدانية، وفيه من الرقة والعذوبة، ولا يخفى علينا أن المهتمين فرعوا هذا اللون الشعري إلى غزل عفيف وآخر ماجن، وقد يبدو لنا هذا الأخير من خلال تسميته متضمنا للعنف اللفظي مقارنة بالنوع الثاني .

لهذا عمدنا إلى اختيار نماذج شعرية لنساء أندلسيات، ينتمين إلى مختلف البيئات الزمانية والمكانية والاجتماعية في الأندلس، ذلك أن الطبيعة الجميلة الخلابة والمجتمع المسالم الذي غلبت عليه نعومة الحياة الأوربية وحبه للجمال وميله للتحرر

والتفتح، يدفعنا إلى الاعتقاد أن لغة أهلها تميل إلى الرقة مبتعدة عن أشكال العنف اللفظي. إضافة إلى أن الملوك والأمراء كانوا يعقدون مجالس الطرب، ويدعون إليها الشعراء والشاعرات، فنجد النساء يشاركن الرجال مجالسهم ويخضن في كل الأغراض الشعرية المعروفة، وما يقال في القصور يفترض أن يترفع عن الابتذال والإسفاف اللفظي .

في هذه البيئة نشأت الشاعرات الأندلسيات على اختلاف طبقاتهن، فنجد الأميرات(كاعتماد الرميكية والأميرة ولادة بنت المستكفي والأميرة أم الكرم بنت المعتصم والأميرة أم طلحة تميمة بنت يوسف بن تاشفين)، وإلى جوارهن شاعرات من طبقة الجواري (كقمر البغدادية وأمة العزيز ومهجة)، وبينهما شاعرات من طبقة الأثرياء ومنهن (حفصة الركونية ونزهون الغرناطية وحمدة بنت زياد المؤدب) .

من هذه المنطلقات سنحاول الكشف عن: **تجليات العنف اللغوي في شعر الغزل عند النساء الأندلسيات ؟** مناقشة التساؤلات الآتية :هل يمكن أن يتحمل الغزل الرقيق الضعيف قوة و عنفا لغويا ؟ وإذا كانت القوة والميل إلى الخشونة في اللفظ من طباع الرجل، فهل يمكن للمرأة بوصفها جنسا لطيفا يتسم باللين أن تجنح إلى العنف في كلامها؟ وكيف لها أن تسيطر على المتلقي باستخدام اللغة ؟ وهل يمكن للغة أن تتحول من مجرد أصوات إلى سلاح يمتلكه الضعفاء في وجه الأقوياء، أم أنها حكر على القوي الذي يمتلك السلطة ؟

١ . ***العنف في اللغة :***

جاء في لسان العرب[1]: العُنْف هو الخرق بالأمر وقلة الرفق به , وهو ضد الرفق , عَنَف به وعليه عَنْفا وعِنَافَة وأَعْنَفَه وعَنَّفَه تعنيفا وهو عَنِيف إذا لم يكن رفيقا في أمره , وفي الحديث : ***"إن الله تعالى يعطي على الرفق ما لا يعطي على العنف".***

واعْتَنَف الشيء أو الأمر أي كرهه , قال ابن الأعرابي : إذا أعنفتني الأرض لم أكن لها نسيا .

واعْتَنَفَه إذا جار ولم يقصد أي أخذه وهو غير عالم به والتَعْنيف التعيير واللوم, جاء في الحديث : ***"إذا زنت أمة أحدكم فليجلدها ولا يعنفها "*** قال الخطابي في معنى الحديث : أراد لا يقنع بتوبيخها على فعلها بل يقيم عليها الحد , والعنفوان في كل شيء أوله وقد غلب على الشباب والنبات لما فيهما من قوة وبهجة.أما في مقاييس اللغة فقد وردت اللفظة العين والنون والفاء أصل واحد يدل على خلاف الرفق.

في اللغات الأجنبية : violence مشتقة من اللفظ اللاتيني violentia من الفعل violare الذي يدل على المعاملة بالعنف والإيذاء المذل المهين كما ورد في القاموس الفرنسي le petit rebert وقاموس oxforde الانجليزي ،وخلاصة هذه التعريفات أن لفظة العنف دالة على :

١)التأثير في شخص معين إكراها باستخدام القوة او الإذلال .

٢)الفعل الملحق للأذى الذي يتم من خلاله العنف .

٣)الإستعداد الطبيعي للتعبير العنيف عن الإحساسات

٤)قوة الشيء القاهرة .

---

[1] ابن منظور،لسان العرب،ج 9 ، دار صادر للطباعة والنشر ،بيروت ، 1968 ،ص 207_208

٥)المظهر العنيف لحدث ما .[1]

من خلال ما سبق يتضح أن للعنف مستويين أولهما : مستوى الفعل ويقابله السلم والنظام, وثانيهما مستوى الشعور ويقابله التروي والهدوء والتحكم في الانفعالات.

في الجانب الاصطلاحي يرى علماء النفس أن العنف مجموعة من الأفعال والتصرفات التي تتجسد من خلال استعمال القوة ضد شخص ما ويترتب عنه أذى وضرر جسدي ونفسي تتفاوت درجتهما بحسب قوة العنف الممارس ,فهو صفة بشرية ملازمة للنفس الإنسانية يتولد حينما تعترض الإنسان حواجز تحول دون تحقيق رغباته أو حينما تصطدم مع رغبات الآخرين ,مما يقذف في النفوس التدافع والغيرة والحسد , وهكذا" فإن العنف يسم العلاقات الإنسانية ,ويتواجد في كل لحظة تلاق وأثناء كل تحاور بين الناس "[2] لأن الإنسان مخلوق اجتماعي كما قال أرسطو ووحدهم الوحوش والآلهة قادرون على العيش خارج المجتمع , فهو يظهر ويوجد ليس فقط في تفاعل متبادل مع أبناء جنسه, بل تحت تأثيرهم أيضا ولهذا يرى علماء النفس أن من يعيش بمعزل عن المجتمع إما أن يكون متوحشا وإما أن يكون مصابا بمرض نفسي يخرجه من إنسانيته[3] .

كما يرى فرويد أن العقل الباطن منطقة مظلمة في نفس الإنسان لا يضبطها نظام، وتعبث فيها الغرائز بدون كابح، ويظهر للعلن من خلال الأحلام و زلات اللسان و النكات، إذ يكون النشاط اللغوي خارجا عن قواعد اللغة، فتظهر فوضويتها الخلاقة و عصيانها للأعراف وابتهاجها بذلك .[4]

٢. ***العنف باللغة في سبيل تحقيق الرغبات :***

شهد التاريخ البشري أحداثا عنيفة وصراعات ونزاعات دامية كان سلاحها السيف والنار في سبيل تحقيق الرغبات, بدءا من قصة هابيل وقابيل وانتهاء إلى الحروب المشتعلة حاليا في شتى بقاع العالم, هدفها هو السيطرة على الآخرين وسلب أنفسهم وحرياتهم وممتلكاتهم، وقد صاحبها حروب لا تقل عنفا وضراوة وفتكا اتخذت من اللغة سلاحا, والهدف واحد هو التأثير والهيمنة وسلب نفوس الآخرين باستخدام جميع آليات السيطرة على الرأي وسبل التضليل[5]، يرى سارتر أن العنف هو التقاء الإنسان بالإنسان عبر نفس الإنسان، وذلك بسبب العلاقة الجدلية بين الحاجة والندرة، فالندرة تتولد من الحاجة والعكس صحيح، ومع الندرة يستحيل التعايش الوجودي بين الإنسان وأخيه الإنسان فيصبح الإنسان موضع شك، إذ ينظر إليه على أنه لا إنسان ،أي ينزع من الإنسان نقيضه و من هنا ينشأ العنف.[6]

لا شك أن المرأة جزء من هذا العالم، و هي كذلك جزء من هذا الصراع منذ أن أُخرج آدم من الجنة، قال تعالى : {فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ }[7] وقال عز

---

١ مراد موهوب، مقال :لغة العنف وعنف اللغة : مقاربة لسانية نفسية،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،بني ملال، المملكة المغربية

٢ المصدر نفسه .

٣ مراد وهبة ،العنف و المقدس ،دار الثقافة،القاهرة،ط 1، 1996، ص 120

٤ جان جاك لوسركل ،عنف اللغة ،تر:محمد بدوي ، المنظمة العربية للترجمة ،بيروت، ط 1 ،2005، ص 12

٥ كلود يونان، التضليل الكلامي وآليات السيطرة على الرأي ،دار النهضة العربية ، ص 05

٦ العنف و المقدس، ص 05

٧ سورة البقرة آية 36

وجل { يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ مِنْ أَزْوَاجِكُمْ وَأَوْلَادِكُمْ عَدُوًّا لَّكُمْ فَاحْذَرُوهُمْ وَإِن تَعْفُوا وَتَصْفَحُوا وَتَغْفِرُوا فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ }[1]،غير أنه ليس صراع تنافر وتناحر بل صراع تجاذب وإثبات للذات والوجود ، لقد كانت المرأة شريكة الرجل في طموحاته ورغباته, إلا أن العائق الذي قد يحول دون تحقيق ما تصبو إليه هو ضعفها النفسي والجسدي, ونظرة الرجل إليها , قال الشاعر:

إِنَّ النِّسَاءَ وَإِنْ اِدَّعَيْنَ لِعِفَّةٍ رِمَمٌ تُقَلِّبُهَا النُّسُورُ الحُوَّمُ

فِي اللَّيْلِ عِنْدَكَ سِرُّهَا وَحَدِيثُهَا وَغَدًا لِغَيْرِكَ سَاقُهَا وَالمِعْصَمُ

كَالخَانِ تَسْكُنُهُ وَتُصْبِحُ رَاحِلاً وَيَجِيءُ بَعْدَكَ فِيهِ مَنْ لاَ تَعْلَمُ

والأقسى من ذلك أن البعض ساوى بينها وبين الشيطان قال الشاعر :

إِنَّ النِّسَاءَ شَيَاطِينٌ خُلِقْنَ لَنَا ... أَعُوذُ بِاللهِ مِنْ كَيْدِ الشَّيَاطِينِ

إن البنية المورفولوجية الضعيفة جعلت من المرأة في نظر الرجل أداة لا قيمة لها ولا تصلح إلا للتمتع بجمالها ممارسا ضدها عنفا رمزيا لا يقل شدة وتأثيرا عن العنف الجسدي، لكن المرأة بالمقابل أرادت أن تثبت وجودها في هذا العالم من خلال سيطرتها على الآخر، بل من خلال سيطرتها على من يسيطر على الآخرين قالت عائشة بنت أحمد القرطبية حين خطبها أحد الشعراء :

أَنَا لَبْوَةٌ، لَكِنَّنِي لاَ أَرْتَضِي نَفْسِي مُنَاخًا طُولَ دَهْرِي مِنْ أَحَدْ

وَ لَوْ انَّنِي أَخْتَارُ ذَلِكَ لَمْ أُجِبْ كَلْبًا وَكَمْ غَلَّقْتُ سَمْعِي عَنْ أَسَدْ[2]

و لهذا نجد أشد الرجال ضراوة وبأسا يسقطون صرعى العيون الفاتنة :

إِنَّ العُيُونَ التِّي فِي طَرْفِهَا حَوَرٌ قَتَلْنَنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيِينَ قَتْلاَنَا

يَصْرَعْنَ ذَا اللُّبِّ حَتَّى لاَ حَرَاكَ بِهِ وَهُنَّ أَضْعَفُ خَلْقِ اللهِ إِنْسَاناَ

لقد أدت هذه العلاقات غير المستقرة إلى صراع بين الرجل و المرأة، لكنه صراع خفي ورقيق وهادىء يميزه التجاذب والتنافر في الآن ذاته، فهي من جهة رفيقة حياة الرجل و مؤنسته ومن جهة أخرى عدو لا أمان له ، لقد كان همُّ المرأة هو السيطرة بغير سلاح على من يسيطر ويهيمن على الآخرين ,وهذا ما تسابقت من أجله النساء الشواعر في الأندلس اللواتي سعين جاهدات من أجل بلوغ قصور الأمراء والولاة , وأيسر طريق هي الشعر والغناء، فقد كان خلفاء الأندلس يفضلون الجواري المتأدبات على غيرهن من النساء ويدفعون في شرائهن أثمانا باهضة[3], ومن أشهر الجواري اللائي بلغن سدة القصر الملكي : إعتماد الرميكية وتعرف بالسيدة الكبرى, اشتهرت بالظرف والأدب, وهي التي أكلمت قول الملك الشاعر المعتمد بن عباد وهو على ظهر مركب حين طلب من وزيره أن يكمله فأفحم :

---

١ سورة التغابن آية 14

٢ المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ،مج 04 ،تحقيق د.إحسان عباس،دار صادر ،بيروت،1968 ،ص 290

٣ مصطفى الشكعة،الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه،دار العلم للملايين ط 5،1983،ص118

صَنَعَ الرِّيحُ مِنَ الماءِ زَرَدْ....

فأجابته إعتماد وكانت تغسل على ضفة النهر قائلة:

أَيَّ دِرْعٍ لِقِتَالٍ لَوْ جمَدْ

فأعجب الملك بسرعة الجواب وتزوج منها [1] وتحقق مرادها بشطر من بيت شعري، إلى ذلك أشار "إيميلو غارسيا": كانت الغاسلة تنتقل من ضفة النهر إلى قمة القصر " [2]

ومن النساء اللواتي فرضن أنفسهن في المجتمع الأندلسي السيدة عفاف زوجة القاضي محمد بن زياد قاضي مدينة لوشة التي كانت تعينه فيما استعصى عليه من أمور القضاء ، فقال أحدهم مستهزئا :

بِلَوْشَةَ قَاضٍ لَهُ زَوْجَةٌ وَ أَحْكَامُهَا فِي الْوَرَى مَاضِيَهْ

فَيَا لَيْتَهُ لم ْ يَكُنْ قَاضِياً وَيَا لَيْتَهَا كَانَتِ الْقَاضِيَهْ

فأجابته السيدة عفاف :

هُوَ شَيْخُ سُوءٍ مَزْدَرٍ لَهُ شُيُوبٌ عَاصِيَهْ

كَلاَّ لَئِنْ لم ْ يَنْتَهِ لَنَسْفَعاً بِالنَّاصِيَهْ [3]

لقد جمعت المرأة الأندلسية بين النقيضين: القوة والضعف, اللين والعنف, كل ذلك جعلها مركز اهتمام لطبقات الحكم المتعاقبة، فاستطاعت أن تخترق قصور الخلفاء والأمراء متمتعة بكامل حريتها في ظل بيئة جديدة لم ترتبط تقاليدها بأعباءٍ وأثقال َ كالتي ارتبطت بها بيئة المشرق .

٣. ***العنف اللغوي في شعر النساء الأندلسيات:***

من السهل أن نلمس ألفاظ العنف في قصائد الهجاء ,لأنه يتطلب ذلك أحيانا على المستوى المعجمي والدلالي إذ يُتلفَّظُ بألفاظ تنتمي إلى قاموس الشتم و السب والتهديد و التعنيف و التجريح ، وألفاظ تحيل إلى المواضيع المحظورة كالجنس والأخلاق والدين و خدش الحياء، وأخرى تهين وتطال العرض والشرف، غير أن الملفت للنظر أن تنخرط المرأة في هذا الباب متخطية كل حواجز العفة التي يفترض أن تتمتع بها وتتحصن خلفها, ومن أشهر من خُضْنَ حروبا لسانية لاذعة نزهون القلاعية التي أشعبت الرجال قذفا وذما من غير تحفظ ،فنراها ترد على أحدهم حين أراد وصلها قائلة :[4]

يَرُومُ الوِصَالَ بِمَا لَوْ أَتَى يَرُومُ بِهِ الصَّفْعَ لَمَ يُصْفَعِ

بِرَأْسٍ فَقِيرٍ إِلَى كَيَّةٍ وَوَجْهٍ فَقِيرٍ إِلَى بُرْقُعِ

---

١ المصدر السابق ،ص 211

٢ سهيلة عبريق ،رسالة دكتوراه: شاعرات الأندلس من عهد الإمارة إلى نهاية عصر الموحدين،إشراف خميس حميدي،جامعة الجزائر،2008/2009.

٣ نفح الطيب ،ص 294 .

٤ المصدر نفسه ،ص 296 .

ورجل آخر تمنى جميع أنواع العذاب في سبيل صحبتها ,فردت عليه ساخرة

وَذِي شِقْوَةٍ لمَاَّ رَآني رَأَى لَه ُ تَمَنِّيهِ أَنْ يَصْلَى مَعِي حَاجِمَ الضَّرْبِ

فَقُلْتُ لَهُ كُلْهَا هَنِيئاً فَإنمَّا خُلِقْتُ إلىَ لِبْسِ المَطَارِفِ وَالشُّرْبِ

وأن ما جرى بينها وبين الشاعر الضرير أبي بكر المخزومي في مجلس الوزير أبي بكر بن سعيد كان أكثر بذاءة وفحشا, فقد وقفت ندا للند في وجه هجّاء معروف وفي مجلس ذكوري لم يمنعها من هتك سترة الحياء والعفة والأنوثة فلبست من الألفاظ ما يجعلها قادرة على مضارعة شعر المخزومي

قُلْ لِلْوَضِيعِ مَقَالاً يُتْلَى إلىَ حِينَ يُحْشَرْ

جَازَيْتُ شِعْرًا بِشِعْرٍ فَقُلْ لَعَمْرِي مَنْ اَشْعَرْ

إن كُنْتُ في الخَلْقِ أُنْثَى فَإنَّ شِعْرِي مُذَكَّرْ [1]

وربما وجدت الشاعرة في كنف الأمير ورعايته لها حصنا وأمانا وقوة يجعلها أكثر جرأة على مقارعة فحول الهجاء.

٤. ***العنف اللغوي في الغزل عند الشاعرات الأندلسيات :***

إن المعنى المعجمي للفظة غزل يتضمن دلالات الضعف والقوة ويجمع بين الضدين في الآن ذاته، فالصوف الضعيف يصبح قويا إذا مدت خيطانه وتم فتلها وغزلها، إذ بالغزل يصير الضعيف قويا، والمغزل هو الحبل الدقيق لكنه رغم ذلك قوي، والغزل مراودة النساء بالحديث الناعم والتأثير فيهن وإغرائهن بشتى الطرق قصد الوصول إلى المبتغى [2] فالقوة إذن مظهر أساسي من مظاهر الحياة ،و اللغة رمز للقوة والسلطة وللسيطرة , والسحر والإغواء والتضليل بكافة تمظهراته ،بها يعبر الأفراد عن أحوالهم النفسية فيتحول إلى حدث لغوي أو فعل كلامي يُنجز في مقام تواصلي تفاعلي سمته البارزة هي التنازع والخصام [3], يتم التعبير عنها في مستوياتها الرمزية والبنيوية (صوتية , معجمية , صرفية ,تركيبية , و دلالية)، ومن يمتلك قوة الكلمة يستطيع السيطرة على آراء الآخرين، لأن الرأي . في نظر الفلاسفة اليونان . متشكل من الظن غير المتيقن ومن العجز وعدم القدرة والتناقض , وقد أثبت غورجياس سيطرة الكلام على الرأي حيث يعتبره الدينامية المتحركة (إغرائية كانت أم تحريضية) تفرض إرغاميتها على الرأي وتؤثر فيه وتتلاعب به وتعنفه مع السحر والخوف والجاذبية التضليل [4]. وبذلك يصبح القول الضعيف الواهي قولا جبارا، والكلام الفاتن الجذاب طريقا إلى نسيان الواقع الحقيقي والدخول في عالم من الخيالات , ومثال ذلك ما جرى بين الوزير أبي بكر بن سعيد الذي كان معجبا بنزهون وتعبيرا عن غيرته من كثرة المعجبين بها كتب إلها بيتين :

يا مَنْ لَهُ أَلْفُ خِلّ مِنْ عَاشِقٍ وَصَدِيقِ

أَرَاكَ خَلَّيْتَ لِلنَّا سِ مَنْزِلاً في الطَّرِيقِ

---

١ نفح الطيب، مج 01 ،ص 192 .

٢ المنجد في اللغة و الأعلام ،دار المشرق ، بيروت ،ط 36 ،1998 .

٣ التضليل الكلامي ،ص 85 .

٤ المصدر نفسه ،ص 72

فردت تطمئنه على مكانته في قلبها وتؤكد له أنه الحبيب المقدم وأنه يحتل مكان الصدارة من باقي معارفها :

حَـلَلْتَ أَبَا بَكْرٍ مَحَلاً مَنَعْتُهُ   سِوَاكَ وَهَلْ غَيْرُ الحبيبِ لَهُ صَدْرِي

وَإِنْ كَانَ لِي كَمْ مِنْ حَبِيبٍ فَإِنَّمَا   يُقَدِّمُ أَهْلُ الحَقِّ حُبَّ أَبِي بَكْـرِ [1]

لقد استطاعت نزهون أن تنقله من عالم الحقيقة إلى عوالم خيالية وتؤثر في نفسية الأمير المغرم بألفاظ بسيطة جعلته يقتنع أنها تفضله على غيره من الرجال لقد فرضت عليه سلطتها عن طريق قلب الحقيقة , فقولها "يقدم أهل الحق حب أبي بكر" تورية ذكية ربطت اسم الأمير العاشق بالخليفة الراشد أبي بكر الصديق , إلا أن الحقيقة أنه لا يبلغ مكانة أبي بكر ولا هي من أهل الحق. فالوهم مصدر للتخيلات العاطفية الغرائزية وللجاذبية والافتتان يجعل من المتلقي يظن أن تخيلاته الوهمية حقائق واقعية .

لقد استطاعت الشاعرة الأندلسية أن تزرع هذا الوهم الغرائزي في نفوس المعجبين فصار كل واحد يطلب وصلها ولا يصل , فهذه ولادة بنت المستكفي التي فتنت شعراء زمانها بجمالها وسحرها وذكائها وثقافتها, وردد الناس شعرها، يروى مؤرخو عصرها أنها كتبت بالذهب على عاتقها الأيمن :

أَنَا وَالله أَصْلُحُ لِلْمَعَالِي وَأَمْشِي مِشْيَتِي وَأَتِيهُ تِيهَا

وكتبت على الأيسر :

أُمَكِّنُ عَاشِقِي مِنْ صَحْنِ خَدِّي وَأُعْطِي قُبْلَتِي مَنْ يَشْتَهِيهَا

فهل كانت ولادة بهذا الفجور والانحراف؟أم الهدف من هذين البيتين هو التأثير واللذة النفسية والفرح والتعويض من خلال الخداع والإغواء، أو ما يسميه السفسطائي "غورجياس" العنف السحري الناشئ عن التشويق والترغيب والتملق بالإقناع الكلامي لأنه يدغدغ العواطف والغرائز فيتسلل الكلام إلى النفس مما يؤدي إلى تغيير الإرادة[2]، إن الكلمة تخلق واقعا مزيفا لا وجود له ، واقعا مصنوعا من التناقضات الغريبة عن العقل و المنطق ، لأنها تستخدم منطقا مغايرا هو "منطق العواطف "بكل ما يحمله من مؤثرات، فهو من جهة "منطق" لأنه ممنهج ويتبع آليات التفكير والتخطيط للوصول إلى الهدف، و من جهة أخرى خاص بـ "العواطف " لأنه يستهدف النفس لا العقل ويخاطب الشهوات والرغبات[3]،هذا التناقض نلمسه في قول ولادة التي صرحت في الأبيات السابقة بفجورها، نجدها تتعفف وتدافع عن عفتها بالكلمات قائلة :

إنِّي   وَإِنْ نَظَرَ الأَنَامُ لِبَهْجَتِي   كَظِبَاءِ مَكَّةَ صَيْدُهُنَّ حَرَامُ

يُحْسَبْنَ مِنْ لِينِ الكَلاَمِ فَوَاحِشاً   وَيَصُدُّهُنَّ عَنِ الخَنَا الإِسْلاَمُ [4]

هذا التناقض دفع بابن زيدون إلى وصفه وما أحدثه فيه من ألم ومعاناة قائلا :

---

[1] المصدر السابق، ص 295

[2] التضليل الكلامي ،ص80 .

[3] المصدر نفسه ،ص 81 .

[4] نفح الطيب ،ص 205

وَ غَرَّكَ مِنْ عَهْدٍ وَلأْدَةٍ   سَرَابٌ تَرَاءَى وَبَرْق وَمْضِ

هِيَ المَاَ يَعِزُّ عَلَى قَابِضٍ   وَ يَمْنَعُ زُبْدَتَهُ مِنْ مخَضِ [1]

تشكل العناصر الثلاثة غير المستقرة (النفس، اللغة، الزمن) قاعدة من أهم قواعد التأثير في النفوس،النفس البشرية بطبيعتها متقلبة متناقضة مما يجعلها سلبية لا تقاوم، وتستسلم لما تتلقاه من الخارج، واللغة كأداة للإقناع مزدوجة ومخادعة، والزمن كذلك متغير ومتقلب، فقد يشعر الإنسان في آن واحد وفي حالة معينة بشعورين متناقضين، وعلى الرغم من هذا الطابع الازدواجي المتأصل في النفس البشرية التواقة إلى الطهر والعفة، إلا أنها تقوم بأفعال مخالفة لما تتوق إليه، ووظيفة اللغة المؤثرة هي تغليب جانب على آخر، وعملية التلاعب بالنفس وشعورها يتكون بحسب أهداف المتكلم وغاياته، فإذا كان الهدف هو إثارة النفس وإغضابها فإنه يستخدم القوة التحريضية وإذا كان الهدف جذب النفوس وإغواءها فإنه يستعمل القوة الناعمة الخبيثة المغوية، متلاعبا بقانون اجتماع الضدين في النفس، وهذا ما يسميه الفلاسفة بالمغالطات التي كثيرا ما يلجأ إليها الخطباء والشعراء .

إذا كان الغلط يدل على الخطأ خاليا من القصدية، فإن المغالطة تدل على وجود الخطأ مع القصد، لأن المغالط يسعى إلى التمويه والتظليل، فتكون المغالطة والتضليل بهذا المعنى أعم من الخطأ ، تكون نتيجة القياس مناقضة لوضع من الأوضاع .[2]

ومن أمثلة ذلك ما بعثت به حفصة الركونية إلى الوزير أبي جعفر حين استبد بها الشوق إلى اللقاء:

أَزُورُكَ أَمْ تَزُورُ فَإِنَّ قَلْبِي   إِلَى مَا تَشْتَهِي أَبَدًا يمَيِلُ

فَثَغْرِي مَوْرِدٌ عَذْبٌ زُلاَلٌ   وَ فَرْعُ ذُؤَابَتِي ظِلٌ ظَلِيلُ

وَ قَدْ أُمِّنْتَ أَنْ تَظْمَا وَتَضْحَى   إِذَا وَافَى إِلَيْكَ بِي المَقِيلُ

فَعَجِّلْ بِالجَوَابِ فَمَا جمَيلٌ   إِبَاؤُكَ عَنْ بُثَيْنَةَ يَا جمَيلُ

إن هذه الأبيات تصور المرأة طالبة لا مطلوبة، تقدم ألوان الإغراء، فهي تهدده و تخيره إما أن يبادر بالزيارة أوأن تزوره هي، فمن أين استمدت قوة التهديد تلك لولا استخدامها للغتها في وصف جسدها حيث الجنة والماء العذب والظل الظليل الذي لا يجوع من دخلها و لا يظمأ من وافاها ،إن المغالطة تكمن في استهلالها بالتخيير قائلة : أزورك أم تزور ، فهو تخيير بين أمرين لا ثالث لهما وهذا ما يسمى الإحراج الزائف[3]، ثم تقدم العلة لذلك، لكنها علة غير مقنعة من الناحية العقلية، إنها ترجع السبب إلى قلبها الذي وافق ما يشتهيه صاحبها أي أنها جعلت منه الطالب لا المطلوب ، و بانتقالها إلى الوصف الحسي لجسدها تكون قد وقعت في مغالطة أخرى هي مغالطة التشبيه عندما صورت نفسها جنة بمائها وظلها ، وبالتالي تناقض التخيير الذي بدأت به رسالتها، فالروض لا يتنقل ،و منه فإنها تقول ضمنيا "عليك أن تبادر أنت بالزيارة". وهنا تكون اللغة الإيحائية وسيلة للسيطرة على النفوس والتلاعب بها، إنها إشارات خفية غير مباشرة تتغلغل في الذات وتقودها تحت تأثير الأفكار و الصور والتمثلات التي تتولد عنها، ويصبح المتلقي بلا مقاومة، فترغمه على قبولها حتى وإن خالفت مصالحه، تتنامى هذه الصور والتمثلات والأفكار

---

١ المصدر نفسه ،ص 209

٢ قوقام رشيد ،أسس المنطق الصوري ،ديوان المطبوعات الجامعية،2008 ،الجزائر،ص . 147

٣ عادل مصطفى ،المغالطات المنطقية طبيعتنا الثانية وخبزنا اليومي ،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة ، 2007 ،ص 129

نموا كاملا حتى تتحول إلى أفعال، وهذا ما جعل الوزير يقتنع ويذعن لهذه القوة الناعمة مجيبا بأنه يُجلُّها ويُقدّرها ولا يجوز أن تنتقل هي لزيارته بل عليه هو أن يفعل ذلك :

أُحِبُّكُمْ مَا دَامَ بي نَهْضَةٌ   عَنْ أَنْ تَزُورُوا إِنْ وَجَدْتُ السَّبِيلْ

مَا الرَّوْضُ زَوَّارٌ وَ لَكِنَّمَا   يَزُورُهُ هَبُّ النَّسِيمِ العَلِيلْ

بهذا المعنى كسرت الشاعرة الأندلسية كل حدود الخوف والعرف، وضربت بكبريائها عرض الحائط في سبيل تحقيق مرادها، تلك هي الوظيفة الإيعازية للغة التي تحدث عنها جون أوستين رائد نظرية أفعال الكلام في هذا المستوى من الأفعال الكلامية :يريد القائل من قوله أن يحدث تأثيرات في المتلقي :إقناعا،خشية،رهبة،ردعا،...

يرى بعض الدارسين أن التلاعب ليس عنفا بل إغواء، في مقابل ذلك يرى آخرون أن الكلام الإغوائي يستجيب له الشعور استجابة عاطفية بغض النظر عن الوعود والآمال المقترنة به انطلاقا من لذة السماع، فعملية اللذة أكثر إيذاء من اللذة ذاتها.[1] وإذا عدنا إلى المعنى اللغوي للفظة إغواء نجد أن المغواة هي الحفرة التي تحفر للذئب يوضع فيها جدي لكي يسقط إليه، و عليه فإن المرأة تجعل من جسدها طعما لجذب الرجل نحوها، فحين تصف نزهون القلاعية في مجون فاضح موعدا غفلت عنه العيون تحت جنح الظلام قائلة :

لله دَرُّ اللّـَيَالِي مَا أُحَيْسِنَـهَا !   وَ مَـا أُحَيْسِـنَ مِنْهَا لَيْلَةَ الأَحَـدِ !

لَوْ كُنْتَ حَاضِرَنَا فِيهَا وَ قَدْ غَفَلَتْ   عَيْنُ الرَّقِيبِ فَلَمْ تَنْظُرْ إِلىَ أَحَـدِ

أَبْصَرْتَ شمسَ الضُّحَى فِي سَاعِدَيْ قَمَرٍ   بَلْ رِيمَ خَازِمَةٍ فِي سَاعِدَيْ أَسَدِ

فإن المتلقي يكاد يلمس تلك اللذة التي تريد الشاعرة نقلها عبر لغتها، بكل غوايتها حتى استحال الموقف الشاعري العاطفي إلى لقاء عنيف تهتز له مخيلة السامع وهو يرى لحظة افتراس الأسد لفريسته ماثلة أمامه .

ومن ذلك العنف السحري قول حفصة الركونية في الوزير أبي جعفر أحمد بن عبد الملك بن سعيد الذي بادلها الحب :

أَغَارُ عَلَيْكَ مِنْ عَيْنَيْ رَقِيبي   وَمِنْكَ وَمِنْ زَمَانِكَ وَ المكَانِ

وَلَوْ أَنّي خَبَأْتُكَ فِي عُيُوني   إِلىَ يَومِ القِيامَةِ مَا كَفَاني

لأن استهلال الأبيات بلفظة :" أغار" توحي بالأنوثة وهي حالة نفسية تكاد تكون من سمات المرأة، و دليل على الحرص الشديد، إلا أن الغيرة في الشكل الذي أوردته الشاعرة تحول إلى عنف بالغ، فقد نتقبل حرصها عليه من العدو(من عيني رقيبي)، أما حرصها عليه من نفسه (ومنك و من زمانك و المكان) فإن ذلك يجعله سليب الحرية، مما يوحي ضمنيا رغبتها في التملك والسيطرة عليه .

أما في قولها :

ثَنَائِي عَلَى تِلْكَ الثَّنَايَا لأَنَّني   أَقُولُ عَلَى عِلْم وَأَنْطِقُ عَنْ خُبْرِ

---

[1] التضليل الكلامي ،ص 113 .

وَأُنْصِفُهَا لاَ أَكْذِبُ اللهَ إِنَّنِي   رَشَفْتُ بها رِيقاً أَرَقُّ مِنَ الخمْرِ

فإنه يعكس اندفاعا وجرأة أقوى من طبيعة المرأة لأنها تهجم على معاني العشق والهيام بالتصريح لا بالكناية والتلميح مخترقة كل النظم السائدة، إننا حين نقرأ هذه الأبيات لا نجد فيها إلا معاني التصريح (ثنائي , أقول , أنطق, أنصف, لا أكذب) كلها تدور في معنى واحد هو "القول "، إلا أن المقصود الخلوة بالحبيب والاستئثار به، وأرادت وصف الحدث، هذه الجرأة أنتجت فعلا إنجازيا عنيفا حيث لم يتحمل الأمير عثمان بن عبد المؤمن أمير غرناطة ومنافس الوزير أبي جعفر على حب حفصة ذلك, فدبر له مكيدة وقتله .

إن الكلمة تسمم وتقتل وفاعليتها أقوى من فاعلية الأسلحة، غيرأنها بالمقابل قد تداوي وتكون سببا في التخلص من الكثير من الآلام مثلها مثل "السم "، هذا النوع موجه إلى الفكر بالتحديد بهدف تدمير الخصم معنويا ونفسيا وإراديا، وإثارة الخوف بداخله، فيصبح الإنسان في حالة من الانتظار لما سيحدث له ولا شيء يرهق الإنسان كالانتظار، وإذا ما قرر شيئا فضل تحمل الألم على انتظار وقوعه . فالسلاح لم يعد حكرا على الرجل يخوض به الحروب، إنما هو أيضا حلية المرأة في حروبها العاطفية، تدافع به عن كيانها، قالت حمدة بنت المؤدب الملقبة بحسناء المغرب :

وَلمَّا أَبَى الوَاشُون إلاّ فِرَاقَنَا   وَمَا لَهُمْ عِنْدِي وَ عِنْدَكَ مِنْ ثَارِ

وَ شَنُّوا عَلَى أَسْمَاعِنَا كُلَّ غَارَةٍ   وَقَلَّ حمُاَتي عِنْدَ ذَاكَ وَ أَنْصَارِي

غَزَوْتُهُمْ مِنْ مِقْلَتَيْكَ وَ أَدْمُعِي   وَمِنْ نَفْسِيَ بِالسَّيْفِ وَ السَّيْلِ وَ النَّارِ[1]

وهو السلاح ذاته الذي وصفته الجارية مهجة القرطبية عند مدحها لسيدتها ولادة بنت المستكفي :

لَئِنْ قَدْ حمَى عَنْ ثَغْرِهَا كُلَّ حَالمٍ   فَمَا زَالَ يَحْمِي عَنْ مَطالِبِهِ الثَّغْرُ

فَذَلِكَ تَحْمِيهِ القَوَاضِبُ وَ القَنَا   وَهَذَا حمَاهُ مِنْ لَوَاحِظِهَا السِّحْرُ .

٥. **العنف على اللغة :**

يميز دوسوسير بين ما يسميه "نظام اللغة "و "الكلام" ،فنظام اللغة هو شبكة من الإشارات و القواعد التي تسود الحدث اللغوي، بينما يتعلق الكلام بالحدث اللغوي المباشر، أي بكلام الأشخاص واستعمالاتهم اللغوية، ويركز دوسوسير اهتمامه على دراسة النظام و يهمل الكلام الفردي باعتاره خرقا لنظام المتعارف عليه في التشكيلات اللغوية، لقد نالت هذه الانحرافات أو الخروقات على اللغة اهتمام الأسلوبيين، وأبرزهم جون كوهين الذي تناول التشكيل البنيوي للغة الخطاب الشعري، ورصد انحراف الكلام عن نسقه الأصلي أو المثالي المألوف، يقول في صدده: " الانتهاك الذي يحدث في الصياغة، والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته ".

ومن هنا نظر الأسلوبيون إلى اللغة في مستويين :

الأول : مستواها المثالي في الأداء العادي .

---

١ نفح الطيب ،ص 287

الثاني : مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها .[1]

فالقصيدة ما هي إلا لغة (دوال) وظيفتها الإحالة إلى المحتوى . وبذلك فإن اللغة هي الصلة بين الجسد والعقل لأنها الوحيدة التي تمتلك الشكل المزدوج المكون من جسم (صوت فيزيائي) ومن محتوى لا مادي (معنى)، ، فاللغة ليست أداة حيادية بل هي مجموعة من الكلمات المشحونة بقوة بالرغبات والأحقاد، والحب ومشاعر الذنب، وليست هي مصدر الألم وإنما من خلال العنف الذي تحدثه الأصوات داخل ذهن الإنسان، وعنف التلميحات والتهديدات ينبئ دائما بالتحول إلى عنف جسدي [2] وبما أن الإنسان لا يستطيع السيطرة على مخيلته والفهم الحرفي هو الذي يهدد بالتحول إلى عنف جسدي سواء على جسد اللغة أو جسد الإنسان ذاته، ، لذا يعمد إلى إخراج رغبته في شكل لغوي يخترق النظام اللغوي الذي يشترك مع غيره فيه ومن ثمّ يحدث العنف على اللغة .

إن الحديث عن اللغة الشعرية هو حديث عن السحر الحلال والمتعة اللغوية، والنشوة و لذة الخطاب، إنه الأثر الذي يذهل العقول ويفتن القلوب ويطرب الآذان والأسماع كما يقول رولان بارث في كتاب"لذة النص"[3] الخطاب الشعري . من حيث هو رسالة . هو فعالية لغوية، انحرفت عن مواضعات العادة والمألوف، وتميزت بخاصية التحدي التي رفعتها عن موضعها الاصطلاحي إلى موضع جديد يخصها .[4]

يظهر الانتهاك جليا على اللغة في أبيات حمدة بنت زياد المؤدب حين خرجت مع صِبْية للوادي، ولما رأت ذات وجه وسيم أعجبها قالت:

أَبَاحَ الدَّمْعُ أَسْرَارِي بِوَادِي   لَـهُ لِلْحُسْنِ آثَارٌ بَــوَادِي

فَمِنْ نَهْرٍ يَطُوفُ بِكُلِّ رَوْضٍ   وَ مِنْ رَوْضٍ يَرِفّ بِكُلِّ وَادِي

وَمِنْ بَيْنِ الظِّبَاءِ مَهَاةُ إِنْسٍ   لَهَا لُبّي وَ قَدْ مَلَكَتْ فُؤَادِي

لَـهَا لحْظٌ تُرَقِّـدُهُ لِأَمْرٍ   وَ ذَاكَ الأَمْرُ يَمْنَعُنِي رُقَادِي

إِذَا سَدَلَـتْ ذَوَائِبَهَا عَلَيْهَا   رَأَيْتَ البَدْرَ فِي جُنَحِ الدَّآدِي

كَأَنَّ الصُّبْحَ مَاتَ لَـهُ شَقِيقٌ   فَمِنْ حُزْنٍ تَسَرْبَلَ بِالحِدَادِ [5]

لا شك أن غنائية الأبيات تطرب الآذان وتشد النفوس، قد تلهينا عن خباياها، فإذا ما أعدنا القراءة وجدنا ألفاظا تناقض تماما جو السرور والفرح الذي أنشدت فيها هذه الأبيات (أباح، الدمع، لها لبي، ملكت، يمنعني، الدآدي، مات، حزن، تسربل، الحداد)، فهو معجم تهيمن عليه معاني التسلط والقوة .هذه اللغة الكسيفة تدفع إلى التساؤل عن سبب الحزن و الألم الذي تعانيه

---

١ محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ،مكتبة لبنان ناشرون ، ط 1 ، 1994 ،ص 268 .

٢ عنف اللغة ،ص 439

٣ رابح بوحوش ،اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ،دار العلوم للنشر والتوزيع،عنابة،الجزائر ،2006،ص . 12

٤ اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ،ص . 17

٥ نفح الطيب ،ص 288 .

رغم أجواء البهجة التي تنعم بها، بالإضافة إلى ذلك نجدها تفرغ الدوال من مدلولاتها الأصلية منها لفظتي (البدر) و(الدآدي)، فالأولى تعني مرحلة اكتمال القمر، والثانية هي الأيام الثلاثة الأخيرة من الشهر أو ما يسمى (المحاق) و الأصل في التعبير قولها : رأيت القمر في فترة المحاق، وهنا ساوت بين فترتين زمنيتين من مراحل تطول القمر ،كما أعطت للصبح معنى الحزن، والروض حسب الشاعرة أصبح دالا على الزهور التي تدل بدورها للفتيات.

من بين أهم الانتهاكات في هذه الأبيات هو عدولها عن صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب، وعدولها كذلك عن التأنيث للحديث عن المذكر، وكل ذلك لأغراض بلاغية تكمن في عدم قدرتها على البوح بأسرارها تلك التي أصبحت بادية على ضفاف الوادي، إن سبب معاناتها هو إعجابها بجمال الفتاة، الذي بدل أن يجلب لها السعادة فهو يشعرها بالكآبة و الألم، قالت : "وذاك الأمر يمنعني رقادي "، وجلي طبعا أن نذكر ما في تغزل أنثى بأنثى من غرابة وانتهاك لكل الأعراف والقيم رغم جماليته وإبداعه.

كما أظهرت الدراسات أن شعر نساء الأندلس يغلب عليه استعمال الأصوات المجهورة ، ولعل ذلك يعود لرغبة الشاعرات في إبراز أحلامهن وآلامهن التي لا يردن لها أن تبقى مهموسة حبيسة الصدور [1] ، وبذلك وقعت الملاءمة بين جسم الحرف وروحه، ومن ذلك قول الجارية أنس القلوب تتغزل بالوزير ابن حزم :

قَدِمَ اللَّيْلُ عِنْدَ سَيْرِ النَّهَارِ وَ بَدَا البَدْرُ مِثْلَ نِصْفِ سُوَارِ
فَكَأَنَّ النَّهَارَ صَفْحَةُ خَدٍّ وَ كَأَنَّ الظَّلَامَ خَطُّ عُذَارِ
وَكَأَنَّ الكُؤُوسَ جَامِدُ مَاءٍ وَكَأَنَّ المُدَامَ جَامِدُ نَـارِ
نَظَرِي قَدْ جَنَى عَلَيَّ ذُنُوباً كَيْفَ مِمَّا جَنَتْهُ عَيْنِي اعْتِذَارِي
يَا لقَوْمِ تَعَجَبُوا مِنْ غَزالٍ جَائِرٍ فِي مَحَبتِي وَ هوَ جَارِي
لَيْتَ لَوْ كَانَ لِي إِلَيْه سبيل فأقضي من حُبّهِ أَوْطَارِي

الخاتمة :

حاولنا أن نحيط موضوعنا بكل ما يتصف بالضعف سواء في اختيارنا جنس المخاطب (المرأة) أو نوع الخطاب (الغزل) أو سياق الخطاب (البيئة الأندلسية)، لنكشف من ورائها عن تجليات العنف اللغوي، وأهم ما يمكن استخلاصه من هذه الورقة أن :

- أن غرض الغزل يجمع بين الضدين من حيث استخدامه لألفاظ ودلالات تعبر عن مجالات العنف كالحرب والقتل والتملك
- أبرز مظاهر العنف تتجلى في كسر نظام اللغة بجميع مستوياتها لتحقيق التأثير النفسي في المتلقي .
- أن الغزل العفيف يتضمن مغالطات هدفها التأثير في الرأي والسيطرة على النفس.

---

[1] سهيلة عبريق ،رسالة دكتوراه : شاعرات الأندلس من عهد الإمارة إلى نهاية عصر الموحدين،إشراف خميس حميدي،جامعة الجزائر، 2008/2009، ص 176

- أن الظاهرة لا تقتصر على بيئة اجتماعية وطبيعية محددة، ولا فرق فيه بين قوي وضعيف، ولا بين ذكر وأنثى ما دام الصراع متواصلا بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان وأخيه الإنسان في سبيل تحقيق رغباته.
- العنف اللغوي في الشعر مرتبط أساسا بإشباع الرغبة في التملك والسيطرة على الآخر، شأنه شأن العنف الجسدي سيظل متواصلا، قد يتخذ أشكالا ويتستر خلف سواترَ فاتنة ومُغوية، لكنها تبقى مجرد تلبيسات زائفة لحقيقة واحدة هي أن: البقاء للأقوى.

في ظل هذا الصراع يحق لنا أن نتساءل : هل يمكن أن تتجسد مظاهر العنف اللغوي في الخطاب النسوي المعاصر ؟ وإلى أي مدى يمكن أن تتخذ المرأة المعاصرة من اللغة الشعرية الراقية وسيلة للسيطرة والهيمنة على الآخر المتصف بالقوة ؟

المراجع :

١. القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم الكوفي .

٢. ابن منظور،لسان العرب،ج 9 ،دار صادر للطباعة والنشر ،بيروت ، 1968 .

٣. جان جاك لوسركل ،عنف اللغة ،تر:محمد بدوي ، المنظمة العربية للترجمة ،بيروت، ط 1 ،2005

٤. رابح بوحوش ،اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ،دار العلوم للنشر والتوزيع،عنابة،الجزائر ،2006

٥. سهيلة عبريق ،رسالة دكتوراه:شاعرات الأندلس من عهد الإمارة إلى نهاية عصر الموحدين،إشراف خميس حميدي،جامعة الجزائر،2008/2009

٦. عادل مصطفى ،المغالطات المنطقية طبيعتنا الثانية وخبزنا اليومي ،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة ، 2007

٧. قوقام رشيد ،أسس المنطق الصوري ،ديوان المطبوعات الجامعية،2008 ،الجزائر

٨. كلود يونان، التضليل الكلامي وآليات السيطرة على الرأي ،دار النهضة العربية

٩. محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ،مكتبة لبنان ناشرون ، ط 1 ، 1994

١٠. مراد موهوب، مقال :لغة العنف وعنف اللغة : مقاربة لسانية نفسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،بني ملال، المملكة المغربية .

١١. مراد وهبة ،العنف و المقدس ،دار الثقافة،القاهرة،ط 1، 1996

١٢. مصطفى الشكعة،الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه،دار العلم للملايين ط 5،1983

١٣. المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ،مج 04 ،تحقيق د.إحسان عباس،دار صادر،بيروت،1968

١٤. المنجد في اللغة و الأعلام ،دار المشرق ، بيروت ،ط 36 ،1998 .

التقابل وبلاغته في كتابات القدماء والمحدثين

أ.عبد الله بن صفية/ أ.نور السادات جودي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر – باتنة - الجـزائـر

ملخص:

إنّ التقابل بتشكلاته المختلفة ومضامينه النصية أحد أكثر المقتضيات اللغوية الإبداعية إفرادا للنص، فالكون الأدبي يقوم عوده دوما على أسلوب التقابل بأنواعه. وعلى أهمية التقابل بنيويا، وبالرغم من التطور الدلالي الذي عرفه في القاموس النقدي العربي، بداية من الاصطلاح اللغوي والبلاغي القديمين وصولا إلى ما بات يعنيه اليوم مع الدراسات النصية، إلاّ أنّه لم يحظ بالاهتمام الكافي الذي يوفيه حقه. ولهذا السبب جاء هذا المقال ليسلط الضوء على تشكلاته النصية وتطوراته الدلالية.

أولا: التقابل في اللغة:

هو مصدر أُخذ من الأصل الثلاثي (ق ب ل)، وقد تنوعت معانيه، قال "ابن سيده" في معنى التقابل (ت٤٥٨ هـ): " قابل الشيء بالشيء مقابلة وقبالا: عارضه. وتقابل القوم استقبل بعضهم بعضا"[1]. وقد قال ابن فارس (ت٣٩٥ هـ) في معجمه: "القاف والباء واللام، أصل واحد صحيح تدل الكلمة كلها على مواجهة الشيء للشيء"[2]. وفي لسان العرب " المقابلة: المواجهة، والتقابل مثله وهو قبالك وقبالتك أي تجاهك، وقال أيضا، قابل الشيء بالشيء عارضه"[3]، فالتقابل في معناه المواجهة. وفي معنى آخر يدل على المعارضة؛ لأنّ قابل الشيء بالشيء: عارضه. والتقابل والمقابلة في اللغة واحد.

أمّا ما دلت عليه صيغة (التقابل) صرفيا، فمن المعروف أنّ الوزن (تفاعل) الذي عليه صيغة الفعل (تقابل) تدلّ على معنى (المشاركة)، وهذا ما ذهب إليه القدماء والمحدثون[4]. ومعنى المشاركة أنّ اثنين من الأشياء قد اجتمعا على إحداث فعل معين، فإطلاق لفظ (التقابل) على كلمتين يعني أنّ هناك كلمتين قد اجتمعا على إحداث حدث (المقابلة) أو(التقابل).

وبناء على هذا نخلص إلى أنّ التقابل لا يخرج في إطاره العام عن (المواجهة) التي تتم بين شيئين، يكون الأول منهما يواجه الثاني ويتقابل معه، سواء أكان تقابل طاقتين أم تقابل قوتين، وغير ذلك من التقابلات التي تتم بين الشيئين، وقد يتعدى أحيانا إلى معنى (الطاقة)، أو إلى معنى المعارضة. ومنه أمكن القول بأنّ مفهوم التقابل يتيح لنا أن نضع تحته عددا من المفردات اللغوية التي يشير معناها إلى المواجهة، وهي بالتحديد: المطابقة، التكافؤ، التضاد، التناقض، المخالفة؛ وذلك لأنّ هذه المفردات تتضمن معنى المقابلة بين طرفي التقابل ، سواء كان التقابل بالتضاد، أو بالمخالفة ،أو بالمماثلة.

---

١. علي بن إسماعيل بن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تح: د .مراد كامل.مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط ١، ١٩٧١،ج٦، ص٢٦٣.

٢. أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة. تح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٣٦٨هـ، ج ٥، ص ٥١ .

٣. جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب. دار صادر، بيروت، ١٩٥٦،ج ١١، ص ٥٤٠.

٤. انظر: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، كتاب سيبويه، تح/شر: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٢.

ثانيا/ التقابل في اصطلاح البلاغيين العرب القدامى:

التقابل درس في البلاغة العربية القديمة ضمن القسم الثالث من أقسام البلاغة وهو البديع، ونجد ذلك عند (ابن المعتز) ، و(أبو هلال العسكري) ، و(الجرجاني) وغيرهم، لكنه لم يدرس بهذا اللفظ تحديدا "فلم نجد في كتب علماء اللغة القدماء تعريفا جامعا للتقابل، ولم يصل إلينا مؤلف جاء تحت عنوان التقابل، على الرغم مما ألف في الأضداد في مراحل متقدمة من التأليف في مجال اللغة"[1]، بل عرف البلاغيون ما يعرف بالمقابلة، والطباق، والأضداد.

واكتفى العلماء في هذا المجال بعقد باب للألفاظ المتقابلة في كتب الأضداد"[2]؛ ويبدو أنّ السبب في ذلك يعود إلى أنّ الألفاظ المتقابلة والأضداد كانت معروفة للعربي، حيث لا يقع فيها خلط أو لبس ولا تحتاج إلى تصنيف أو تنظير.

وكانت دراساتهم في أغلبها تتوقف عند حدود الألفاظ والجمل، وكان يطغى عليها الجانب الوصفي، حيث تقوم في مجملها على تتبع هذه الأساليب البديعية وتكتفي غالبا بإبرازها؛ فلم يكن في دراساتهم أن يقيموا تقابلات على نطاق أوسع، ولم يتحدثوا عن فاعلية التقابل في إنتاج الدلالة، فقد استقر في البلاغة العربية على أنّ وظيفة البديع هي (التحسين)، وأنّ هذا التحسين، قد يكون في اللفظ، وقد يكون في المعنى.

ونتيجة لذلك "قسم أصحاب الدراسات البلاغية التقابل أقساما متعددة، واستقر عندهم الطباق والمقابلة من المحسنات المعنوية الداخلة في باب البديع"[3]، و هو" الجمع بين متضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة كالليل والنهار، والأسود والأبيض"[4].

هذا وقد فرق بعض البلاغيين بين الطباق والمقابلة، ومنهم قدامة بن جعفر الذي يرى أن الطباق هو إيراد لفظتين متشابهتين في البناء مختلفتين في المعنى"[5] .

أمّا المقابلة عند أبي هلال العسكري فهي"إيراد الكلام ثمّ مقابلته في المعنى واللفظ على وجهة الموافقة أو المخالفة"[6].

وعندما نصل إلى ابن معصوم، فإنّ الحال يختلف عنده، فهو لم يكتف بذكر أنواع المقابلة، إنما زاد على ذلك إيراد تنبيهين، رأى في أحدهما أن ظاهر كلام جماعة أن المقابلة لا تكون إلاّ بالأضداد كالمطابقة والمقابلة، ورأى في الآخر أن يأتي الناظم بأشياء متعددة في صدر البيت ثم يقابل كلّ شيء منها بضده في العجز على الترتيب أو بغير الضد، ويبدو هنا أنّ المقابلة في النظم لا تكون بين ألفاظ في صدر البيت وعجزه، وليس كذلك، بل قد تكون في كل من صدر البيت وعجزه بأن يؤتى بلفظين ويقابل بضده أو بغيره في الصدر وكذلك العجز[7].

---

١. انظر: الأصمعي والسجستاني وابن السكيت ، ثلاثة كتب في الأضداد، نشر أوغست هفنر، بيروت، ١٩١٣ .

٢. محمد بن القاسم، الأنباري الأضداد، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الكويت، ١٩٦٠، ص ٦.

٣. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١، ص ٩٥.

٤. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص٤٩.

٥. أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم الخفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط ١، ١٩٧٩، ص ١٦٣ .

٦. الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر . تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحل بي وشركاؤه، القاهرة، ط٢، ١٩٧١، ص ٣٤٦ .

٧. ابن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر شكر.مطبعة النعمان، العراق، ط١، ١٩٦٨،ص ٣٠٠

إذا فالتقابل في البلاغة العربية تعددت تعريفاته، وتقسيماته، وتداخلت فيه مجموعة المصطلحات تقاربت حينا، واختلفت أحيانا، لكن في المحصلة كلها تدور حول الجمع في الكلام بين الألفاظ والمعاني المتقابلة، سواء كانت متماثلة أو متناقضة أو متخالفة أو متضادة، وجل العلماء لم يتجاوزوا في تصنيفاتهم نطاق اللفظ والجملة ولم يتوسعوا كثيرا في الحديث عن جماليات التقابل.

بعد محاولة التأسيس هذه والتي تناولت التقابل في الدراسات القديمة، عند اللغويين وعلماء البلاغة، جاء الدور للحديث عنه في الدراسات الحديثة، مع ما شهده العصر الحديث من نظريات، كان لها دور في تعميق البحث اللغوي والأدبي؛ فانتقل التقابل من البعد التحسيني، الذي ساد في الدراسات القديمة، والتي حصرته في نطاق ضيق لا يتعدى تأثيره نطاق المفردات، والجمل المحدودة، إلى عنصر مهم، يلعب أدوارا في ترابط النص، وفي إثراء الأبعاد الجمالية والبلاغية للنصوص.

ثالثا/ التقابل بين الجملة والنص:

بداية نقول :"أنّ الشيء الذي لا يمكن أن نتغاضى عنه، هو وقوع البلاغة القديمة عند حدود الجملة، أو ما هو في حكمها...كما لا نستطيع أن نتغاضى عن الإغراق في الجزئية والانفصالية في البحث البلاغي جملة "[1]، لذلك شهدت الدراسات الحديثة نقلة نوعية في مجال الدرس اللغوي واللساني والأدبي، فقد ظهرت مدارس نقدية انتقلت من الدراسة الجزئية للنصوص، ومن النظرة الضيقة التي تتوقف عند الألفاظ والجمل إلى النظرة الكلية، التي ترى أن تحقق المعنى لا يكون إلاّ بربط أجزاء النص مع بعضها البعض، فالدلالة في نظر أصحاب هذه الدراسات هي حصيلة ينتجها النص من خلال عملية السبك والحبك بين جميع العناصر التي تشكل النصوص والخطابات، ولا يمكن حصرها أو الوصول إلى الكشف عنها بدراسة أجزاء النص متفرقة، بل تتحقق دلالة النص الكلية بالربط بين مختلف مقاطع النص، والنظر إلى محصلة هذا الجمع بين المعاني والألفاظ والجمل.

في أواخر ثلاثينات هذا القرن "دعا الأستاذ "أمين الخولي" إلى مجاوزة البحث البلاغي المستوى الذي توقف عنده (مستوى الجملة) إلى مستوى وراء الجملة إلى الفقرة والنص. وتأكدت هذه الدعوة مع ظهور اتجاه لساني معاصر، بدأت ملامحه ومناهجه وإجراءاته في التبلور منذ منتصف الستينات، وهو اتجاه عرف باللسانيات النصية ونحو النص، وهو نحو يتخذ النص كله وحدة للتحليل. وللكاتب دراسة حاولت إعادة النظر في البديع، من منظور اللسانيات النصية؛ فرأت له-على مستوى الفرض النظري-فاعلية في ربط أجزاء النص"[2].

في هذا الإطار هناك دراستان[3] لجميل عبد الحميد، حاول فيهما إبراز فاعلية فنون البديع -بما فيها التقابل- في ربط أجزاء النص، يقول في مقدمة كتابه (البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية): "تعيد هذه الدراسة النظر في البديع من منظور اللسانيات النصية، أملا في ارتياد طريق جديد، ينحو نحو تجديد الدرس البديعي، فقد استقر الأمر في البلاغة العربية على أنّ

---

1. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية(قراءة أخرى).الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،ط١، ١٩٩٧، ص١٩.
2. جميل عبد الحميد، بلاغة النص(مدخل نظري ودراسة تطبيقية).دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٩، ص٧.
3. الدراستان هما: ١/ البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ٢/ : بلاغة النص(مدخل نظري ودراسة تطبيقية).

وظيفة البديع هي (التحسين)... بينما أصبح أفقا جديدا من منظور اللسانيات النصية، لفاعليته في ربط أجزاء النص، وكان هذا سببا في دعوة الدكتور"سعد مصلوح" إلى إعادة النظر في البديع من منظور اللسانيات النصية"[1].

وتعرضت الباحثة (منى علي سليمان الساحلي) في كتابها "التضاد في النقد الأدبي" إلى قضية التضاد عند الدارسين في العصر الحديث، وذكرت أن الباحثين انقسموا إلى قسمين؛ قسم سيطرت عليه فكرة أنّ الطباق والتضاد...ينحصر دورهما في التحسين "[2]، فأصحاب هذا الطرح لا يرون للبديع بمختلف فنونه إلاّ دورا شكليا لا غير. أما القسم الآخر فوقف أصحابه موقفا مغايرا لذلك، واهتموا بفنون البديع...خارج دائرة التحسين، ورفضوا تسميتها بالمحسنات[3].

من الباحثين الذين أوردتهم صاحبة الكتاب (محمد مندور) الذي يرى أنّ"الاستعارة أمر أصيل في الشعر...هي لباب الشعر، ولا كذلك التجنيس والمطابقة...فالتجنيس إما عبث لفظي ... وإما لعب بالمعاني ومهارة في استخدام مفردات اللغة...والطباق مجرد مقابلات بين المعاني"[4].

وتواصل الباحثة حديثها في نفس الإطار – أي النظر إلى فنون البديع على أنها شكل من أشكال التحسين والتزيين لا غير، وتذكر الباحث "عباس بيومي عجلان" ،الذي يرى هو بدوره أن فنون البديع عامة ...هي لون من التلوين البياني، وأداة لتجميل الكلام، ونمط من أنماط الصنعة[5].

في الجهة المقابلة لهذا الموقف، هناك فريق آخر من الدارسين ،اهتم المنتسبون إليه بفنون البديع، ولا سيما الطباق والمقابلة والتضاد، وغيرها من ألوان البديع خارج دائرة التحسين، ومن أبرزهم ذكرت الباحث "رجاء عيد" الذي ينتقد القول التقليدي السائد، وهو النظر إلى تلك الأنواع -أي فنون البديع- بأنها تلوين، وتزيين يلحق بالكلام، وأنها تابعة، لاحقة لما عرف بالمعاني،والبيان..."[6]. لذلك يقرر أن"تقسيم البلاغيين لما عرف بالمحسنات إلى لفظية ومعنوية تقسيم مردود، والاصطلاح نفسه (محسنات) لا نطمئن إليه... "[7]، وبذلك فهو يرى أن هذه الصور أو الأنواع "لا يمكن فصلها عن النسق اللغوي العام، فهي جزء من بنية التركيب الفني جميعه.."[8]، ويخصّ الطباق بأن قيمته الفنية تتمثل "في قدرته على مناوشة الشعور ،وهو طريق الإبانة الخاطفة عن وجهي الحياة، أو الأشياء، حيث تتآزر في هذه الإبانة مختلف وسائل التركيب اللغوي..."[9]، وبهذا فالطباق وغيره من أشكال التقابل يعد جزءا من بنية النص الكلية، تندمج وتدخل في علاقات تساهم في إنتاج دلالة النص.

---

[1]. جميل عبد الحميد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية للكتاب،١٩٩٨. ص٧.

[2]. منى علي الساحلي، التضاد في النقد الأدبي. منشورات جامعة خان يونس، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ص٢٣٥.

[3]. المرجع نفسه، ص٢٣٨ .

[4]. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب. دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٩. ص٥١.

[5]. عباس بيومي عجلان، عناصر الإبداع في شعر الأعشى. مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٥، ص٢٤٣ .

[6]. رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور.منشاة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨، ص٢١٦.

[7]. المرجع نفسه والصفحة.

[8]. المرجع نفسه، ص ٢٢٠.

[9]. المرجع نفسه، ص ص ٢١٩، ٢٢٠.

ويرى "علي شفلوح" الحاجة الحديثة لفنون البديع، والتي ينبغي أن تمتد آثارها إلى تناول الدارسين وتحليلاتهم، إذ ينبغي التقليل من الاهتمام بالزخرف والزينة:"لأن الذهنية الحديثة أصبحت لا تؤمن بالشكليات والطلاء والبهرج..."[1]، ومن ثمة يحاول الباحث أن يكتشف دلالات وأبعادا جديدة لهذه الفنون، بكشف أسرارها، وما يمكن أن تلعبه من أدوار جديدة، بعيدا عن الأدوار المعروفة والمستهلكة في البلاغة القديمة - التي لا ترى لهذه الفنون إلاّ بعدا تحسينيا - ويمكن تحقيق ذلك بالاستعانة بالتطور الحاصل في مجال البحث، وما توصلت إليه النظريات الحديثة من تقنيات وطرق تساهم في الكشف عن المعنى، وطرق بنائه، وتكشف أيضا عن مواطن الجمال والبلاغة في النصوص والخطابات.

ويعتبر"مصطفى السعدني" الطباق نوعا من أنواع المفارقة التي يقصد بها "إبراز التناقض بين طرفين متضادين أو متقابلين، في إطار البناء الشعري للنص بداية بالجزئيات وانتهاء بالقصيدة ككل"[2] ثم يربط بين الطباق والمقابلة، وهي النوع الثاني للمفارقة عنده ويراهما مرتبطين بالتصورات المنطقية للتقابل بأنواعه لينطلق للحديث عن لزوميات "أبي العلاء المعري" حيث ظهرت المفارقة في عمله"مبنية على التصور المزدوج في الفكر والأشياء... بأنواعه. فالمفارقات ليست أشياء عارضة أو دخيلة على النص، وإنما هي جزء منه لذلك: "فالطباق والمقابلة عنصران بنائيان،يرتبطان بإبراز هذه الثنائية..."[3].

رابعا/ التقابل في الدراسات الحديثة:

لقد أهملت قضية التقابل اللغوي إلى حدّ بعيد في أبحاث واهتمامات اللغويون العرب القدامى، على خلاف الدراسات الغربية التي اهتمت بهذه الظاهرة، لغويا ودلاليا، وهذا ما سوف نقف عند بعض محطاته فيما يلي:

فيما يخص التراث الغربي القديم فيشير "لا ينز" أنّ قضية التقابل اللغوي درست باعتبارها أكثر العلاقات الدلالية أهمية... واعتبر التقابل متمما للترادف[4]. هذا وقد استمر هذا الاهتمام وازداد عمقا وشمولا،حيث حظيت هذه القضيه-التقابل اللغوي- فيما بعد في الدراسات الغربية المعاصرة، واهتمت بها الدراسات المعجمية، وعلم اللغة النفسي، ولسانيات النص، بالإضافة إلى دراسات الفلسفة والبلاغة والمنطق. وتعد دراسة "أوجدن١٩٣٢م) إحدى أهم المحاولات المبكرة في استقصاء هذه الظاهرة اللغوية الدلالية[5].وقد دفعت ثورة اللسانيات في النصف الثاني من القرن العشرين القضية إلى آفاق واسعة ومنحتها اهتماما استثنائيا وتعد كتابات (لا ينز) ريادية في هذا الخصوص ، فقد أكد مبدئية التقسيم الثنائي في التركيب الدلالي للغة التي تنعكس عنها ظاهرة التقابل كما ميز بين أنواع عدة للتقابل.وعن "جون لا ينز" يأخذ "فرانك بالمر"، ويضيف إلى القضية توزيعها على الأنواع اللغوية أسماء ،أفعالا، ظروفا، مصطلحات نحوية،كما يضيف مجموعة من العلاقات السياقية بين المتقابلات كعلاقة التناظر والتعدية والمطاوعة وسواها[6].

---

١. علي شفلوح، قضية التعبير في الشعر الحديث. مجلة الآداب، بيروت، عدد (يوليو) ١٩٦٤، ص٤٤.

٢. مصطفى السعدني، البناء اللفظي في لزوميات المعري (دراسة تحليلية بلاغية).منشاة المعارف،الإسكندرية، ص١٠٠.

٣. المرجع نفسه، ص١٠٠.

٤. جون لاينز، علم الدلالة، تر: مجيد عبد الحليم الماشطة وآخرون، مطبعة البصرة، ١٩٨٠، ص ٩٥.

٥. سعيد جبر، التقابلات الدلالية في العربية والإنجليزية (تحليل لغوي تقابلي) .عالم الكتب الحديث، عمان ،الأردن، ط١، ٢٠٠٤، ص٥.

٦. المرجع نفسه، ص٥.

وعند هؤلاء وسواهم أمثال "ريمون لوبلان" و"آن اينو"، يتجلى التقابل في بؤرة اهتمامات علم اللغة، ويحظى بأهمية استثنائية نابعة من محوريته في مجالات علم الدلالة الذي بات يوصف بسيد علوم اللغة. وفي هذا الصدد قدم اللغويون الغربيون إسهامات متعددة ذات صبغة منطقية واضحة، من هذه الإسهامات ما قدمه "لاينز" الذي ميز التقابل "التضاد لديه" عن الترادف بوصفهما، علاقتان موضعيتان من نوع مختلف جدا[1]

أشار سعيد جبر إلى مساهمات تصنيفية لأنماط تقابلية قدمها كل من " ليتش " و "كمبسون" و"جولي جاردن" وسواهم في مساهمات متباينة، لعل أهمها ما قدمه بعض علماء الدلالة، وفي مقدمتهم "روس" من توسيع مفهوم علاقة التعاكس الآنفة أو إدراجها ضمن علاقة تقابلية أشمل هي العلاقة (الاتجاهية) التي تضم مجموعة من العلاقات التقابلية الفرعية من أبرزها التقابل الاتجاهي: (شمال، جنوب ، أمام ، خلف ...)، و التقابل الامتدادي: (قمة، قاع، رأس، قدم...)، والتقابل التناظري: (الناتئ، الغائر، الجاحظ، الأحوص، المتحمس، الكسول...)، و التقابل الانعكاسي: (خرج دخل - هبط، صعد - كشف، غطى...)، والتقابل العكسي: (قبل، بعد - خادم، مخدوم- خلف سلف...). ويمكن هنا إدراج مفهوم (التضارب) ضمن العلاقات التقابلية، وكان "لاينز" قد أشار إليه خارج علاقات(التضاد)، وهو يعبر لديه عن شبه التضاد الذي يحدث سياقيا بين عناصر الحقل الدلالي الواحد، ورأى أن ألفاظ الألوان تشكل مجموعة من العناصر المعجمية المتضاربة[2].

خامسا/ التقابل في الدراسات الدلالية العربية:

أحدثت الدراسات الغربية التي اهتمت بدراسة التقابل اللغوي أثرا بالغا في الدراسات العربية اللغوية، وفتحت هذه الدراسات المجال واسعا للتعمق أكثر في اكتشاف الأبعاد الدلالية، والجمالية والبلاغية التي يحدثها التقابل في النصوص والخطابات بمختلف أشكالها وأنواعها، وتحرر الباحثون والنقاد من الإرث اللغوي والبلاغي العربي القديم؛ هذا الإرث الذي سيطر لعقود على طبيعة وحدود الدراسات المتعلقة بالتقابل، وغيره من الأنماط التي تتداخل معه كالتضاد والترادف والتكافؤ والتماثل، وغيرها من فنون البديع. وبهذا بدأ التقابل بفضل الانفتاح على المناهج والنظريات الغربية، يأخذ مكانة مهمة في حقل الدراسات الدلالية العربية، وتعددت مداخله وتعددت أيضا إمكانيات البحث فيه.

من الدراسات العربية الحديثة للتقابل في إطار علم الدلالة دراسة "أحمد مختار عمر" ،التي تمثلت المعطيات الغربية لهذه القضية ، وتمثلها بدرجات متفاوتة كل من "أحمد نعيم الكراعين" و"فايز الداية" و"محمد سعد محمد" وآخرون، وقد درس هؤلاء على عجل عموميات قضية التقابل ضمن سواها في مساحات محدودة تتفاوت بين باحث وآخر، ولم تحظ بتأليف مستقل أو وقفات يمكن الاعتداد بها في هذا المجال ... وقدم الباحث "عبد الكريم العبيدي" رسالة ماجستير بعنوان (ظاهرة التقابل في اللغة العربية ۱۹۸۹م)، متجاوزا النظرة التقليدية الضيقة في حصر التقابل في حدود المفردات إلى توسيع المفهوم الذي صار يعبر عن أي علاقة تقابلية بين الجمل والصور والنصوص. حيث درس الجانب الفني للتقابل وما تؤديه أساليبه من تكثيف وإيحاء وإيجاز وتأثير، كما درس الجانب الوظيفي للتقابل، كل ذلك في ضوء الشواهد التطبيقية في القرآن الكريم وأشار الدكتور "سعيد جبر" باقتضاب هامشي إلى هذين العملين في دراسته المميزة (التقابلات الدلالية في العربية والإنجليزية) (تحليل لغوي تقابلي)، وفيها تناول قضية التقابل في إطار علم الدلالة الحديث في دراسة نظرية تطبيقية تهدف إلى الكشف عن أوجه

---

1. فرانك بالمر، مدخل إلى علم الدلالة، دار العروبة، الكويت، ط۱، ۱۹۹۷، ص۱٥.
2. ينظر: سعيد جبر، التقابلات الدلالية في العربية والإنجليزية (تحليل لغوي تقابلي)، ص ص ۲۸،۲۹.

التشابه والاختلاف بينهما (اللغتين) في النظام والأداء، والتنبؤ بالمشكلات التي من المحتمل أن تعرض للمشتغلين في مجال الترجمة والتعليم والمناهج... ويتضح جليا من خلال ما قدمته هذه الدراسات مدى استفادتها من الدراسات الغربية في هذا المجال، والتي فتحت لها أفاقا لم تكن موجودة من قبل، ودفعت بها إلى مستويات رحبة من حيث توسيع المفهوم النظري في ضوء النصوص التطبيقية على المستويات المعجمية والتركيبية والنصية وعلاقات التناص والتعبيرات الاصطلاحية وفق رؤية تحليلية حديثة، أكثر منهجية، وغنى وتوسعا.

سادسا/ التقابل في الدراسات اللسانية والشعرية:

مع التطور الكبير الذي شهدته الدراسات اللسانية، بعد الأبحاث المهمة التي قدمها عالم اللسانيات "فيرديناند دي سوسي " في محاضرات شفوية ألقاها على طلابه في جنيف ،نشرها طلابه سنة١٩١٦ بعد وفاته في كتاب(دروس في علم اللغة العام)، والتي عمق بها الدراسات اللغوية، واتجه فيها إلى الدراسة العلمية التي تتخذ من اللغة مجالا للبحث وإبعادها عن كل المؤثرات التاريخية والنفسية والإيديولوجية، أي دراسة اللغة في ذاتها ولأجل ذاتها، ووضعه للآليات التي ارتقت باللغة إلى مصاف العلم الذي يملك منهجه ومادته. وهنا تجلت أهمية البعد التقابلي في تحديد الدلالة وفي دراسة اللغات. و من المبادئ التي أقرها "دي سوسير" أنه رأى أنّ تحديد دلالة أي علامة لغوية لا يتحقق إلاّ بما يقابلها في نسق اللغة: فالبياض مثلا لا يتضح معناه إلا بتصور السواد، إذا فالعلامة سواء كانت لغوية أو غير لغوية تستدعي بالضرورة طرفا ثانيا يكون موازيا لها "وقد افترض "سوسير" وجود علاقة جدلية داخل النسق بين الدال (الصوت السمعي) والمدلول (الصور الذهنية)، وأكد مفهوم التعارضات الثنائية في اللغة. وهذا ما ساعد "شتراوس" على التوسط بين العناصر المتضادة، مثل: ساخن/ بارد، وأرض/ سماء، وذكر/ أنثى، وقديم/ جديد"[(1)].ومن هنا توالت الدراسات والأبحاث التي اعتمدت على هذه الثنائية في اللغة كآلية للتحليل والتفسير والتأويل.

إنّ الحديث عن الثنائيات الضدية يعني حديثا عن توازي الثنائيات، فالكون يمثل وحدة، وهذه الوحدة هي في النهاية تعددية ضمن الوحدة. وقد حاول الفلاسفة أن يفهموا الكون، فقسموه إلى ذات (إنسان) وموضوع (كون)، فنظروا إلى كل حد على أنه طرف منفصل عن الآخر، ومستقل عنه، ونجم عن هذا الفصل بين الأطراف وجود مجموعة من الثنائيات: الخير/ الشر، الحق/ الباطل، الظلام/ النور،واجتماعية: الظالم / المظلوم...ففي داخل النفس البشرية يلتقي طرفا هذه الثنائية التي انشغل بها الفكر الإنساني كثيرا عبر اختلاف عصوره، وبدت الحياة صعبة التفسير بمعزل عن فكرة الأضداد والثنائيات.

عرف المعجم الفلسفي الثنائية بأنها "الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين، والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون كثنائية الأضداد وتعاقبها، أو ثنائية الواحد والمادة- من جهة ما هي مبدأ عدم التعيين – أو ثنائية الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغورثيين أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند "أفلاطون"... الخ والثنائية مرادفة للأثنينية، وهي كون الطبيعة ذات مبدأين، ويقابلها كون الطبيعة ذات مبدأ واحد، أو عدة مبادئ (الثنوية والأثنينية)"[(2)].

وتقوم الثنائية بوصفها فكرة فلسفية على فكرة أن ثمة قدرة على الربط بين الظواهر التي يبدو أنها منفصلة، فالتضاد رابطة مثل التماثل، والتناقض، رابطة؛ لأنه يعني نفي النقيض، فوجود النور ينفي وجود الظلام؛ لذا يدخل النور والظلام في

---

[1]. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد) . منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣، ص٢٤.

[2]. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج١، ص٣٧٩.

علاقة تناقض، أما وجود الأبيض فيتضاد مع الأسود، فالعلاقة بينهما علاقة تضاد." فالحالتان المتضادتان إذا تتالتا، أو اجتمعتا معا في نفس المدرك كان شعوره بهما أتم وأوضح وهذا لا يصدق على الإحساسات والإدراكات والصور العقلية فحسب؛ بل يصدق على جميع حالات الشعور كاللذة والألم والتعب والراحة... فالحالات النفسية المتضادة يوضح بعضها بعضا، وبضدها تتميز الأشياء، وقانون التضاد أحد قوانين التداعي والتقابل"[1]، لكن ثمة منطقة وسطى بين السالب والموجب في الفكر الفلسفي تربط بين الطرفين، ويستطيع الدماغ البشري أن يلتقط المنطقة الوسطى بين طرفي الثنائية، أو الجزء الأوسط الواقع بين حديها إذ " لا يرضى الدماغ البشري عن الانفصال الناجم عن إقامة مثل هذا التقابل القطبي، فيبحث عن موقع وسط"[2].

ويشكل مفهوم الثنائيات الضدية عصب المدرسة البنائية في النقد والتحليل البنيوي وينحدر هذا المفهوم بوصفه مفهوما بنيويا من دراسات "ليفي شتراوس" حول الأساطير،"إذ شغلت باله وسيطرت على جميع أبحاثه، فيما أسماه الطبيعة والحضارة ... وهكذا ظل ليفي شتراوس يبحث في كل مناحي الحياة بهدف الوصول إلى بناء فكر الإنسان،من خلال تعامله مع الأشياء والكون والحياة، وصولا إلى أن التعارضات الثنائية، هي التي تدفع الإنسان إلى إيجاد حل متوازن بينها"[3]. ونشير هنا أيضا إلى أن اللسانيات والتحليل البنيوي لا تستخدم فكرة الثنائيات الضدية من جهة الكلمات والمفاهيم فحسب بل من جهة تقاليد النص ورموزه.

كذلك تقبل "ميشيل فوكو(١٩٢٦-١٩٨٤) " التعارضات الثنائية في محاولته الكشف عن الأركولوجيا اللاواعية للمعرفة في كتابه (أركولوجيا المعرفة)"[4]، واستفاد "غريماس" من الثنائيات الضدية في دراسة المعنى إذ "صنف التقابلات إلى عدة أنواع: تقابلات محورية لا تقبل وسطا "زوج / زوجة تقابلات مراتبية "كبير / وسط / صغير، تقابلات متناقضة: " متزوج / أعزب"،وتقابلات متضادة" صعد/نزل و وتقابلات تبادلية "باع / اشترى"[5].

كما سبق وأن قلنا فإنّ الدراسات الحديثة أولت أهمية بالغة بالعلاقات التقابلية والتضادية، لما لها من أهمية في كشف الدلالة وفي تحليل النصوص والخطابات، ويبدو أن لتيار البنيوية الحديث أثرا في تحول مسار البحث، وتعميق اتجاهه، فقد أدت مبادؤها "إلى بحث نماذج التماثل والتقابل والتعارض بين عناصر كل مستوى لغوي..."[6]، حيث جعل بعض الباحثين يعيدون النظر في التضاد، فيميلون إلى الاعتماد عليه في التحليل[7]، منطلقين في ذلك من عده جزءا من بنية النص، وبذلك فهو من مجال اللغة فمضوا إلى تحليل القصائد والنصوص باعتبارها بنى من المتناقضات، فهذه المتناقضات -بالتالي- عناصر مكونة، فضلا عن كونها مزايا أو خصائص لجودة الشعر، ومن ثمة " فهم يعولون- في استنطاق لغة النص- على استخراج عناصرها

---

١. المرجع نفسه، ص ٢٨٥.

٢. ليتش إدموند،كلود ليفي شتراوس؛ دراسة فكرية، تر: ثائر ديب. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢، ص ٢٤.

٣. مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر(قراءة بنيوية) .مطبعة منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧، ص٤١.

٤. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية(دراسة في نقد النقد)،ص٢٤.

٥. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). دار التنوير، ط١ ،بيروت، لبنان، ص٢٣٩.

٦. خوسي ماريا بوثويلو إفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد. مكتبة غريب، القاهرة، ص٧٦.

٧. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية، مصر ،١٩٧٨،ص١٢٤ وما بعدها.

المتضادة والمتشابهة، ثم تصنيفها وتحليلها في ضوء علاقات التقابل والتوازي، والتشابه، والاتفاق في المستوى الصوتي، والصرفي، والتركيبي"[1].

وقد استفاد بعض الباحثين المعاصرين من هذا المنهج، حتى طغى على أبحاثهم،كما فعل "كمال أبو ديب" في تحليله لنماذج من التراث، حيث يجتهد في استقراء الثنائيات الضدية، وتوظيفها في تحليل النص" مشعرا بأن هذه الثنائيات الضدية ماثلة بالفعل على امتداد القصيدة، بارزة الحضور في كل جزء منها..."[2].

إن دراسة تلك العلاقات - القائمة بين الثنائيات تكشف عن الفاعلية الشعرية التي تستقى"... من تصور للوجود، بما هو شبكة من علاقات التشابه والتضاد"[3]، بل أنهم يتجهون إلى محاولة استنطاق النص الحاضر، للتوصل إلى الغائب. أي يتحول النص نفسه من إبرازه للحضور إلى خلق الغياب، بخاصة أن الدراسات الدلالية الحديثة، تفيد أن اللفظ النقيض أو المقابل قد يكون غائبا عن النص، ماثلا في الذاكرة، فيتغنى الشاعر- مثلا- بالسعادة، ليخفي الألم والإحباط..."[4] والذي يخلق في النص نوعا من المفارقة في بنيته العميقة، ويساهم في تعميق الأبعاد الجمالية والبلاغية والتأويلية التي تنتجها المعاني المضمرة في نفسية المتلقي.

وهذا ما يوضحه أيضا (طلال حرب)في مقاله: "قراءة لجسد المرأة في الخطاب الجاهلي"[5] موظفا الثنائيات الضدية التي يشتمل عليها خطاب الشاعر الجاهلي، والتي تتركز حول ثنائية الحضور والغياب، ويرى أنها "شكلت محور حياته كلها"[6].

في (قصيدة المنفى) حلل "مدحت الجيار" قصائد"اعتمدت المعارضة أسلوبا لها"[7]، فاستعان بهذا المنهج في تحليل عناصر هذه النصوص، والتضاد في بنيتها.

وأيضا حللت الكاتبة "منى علي سليمان الساحلي" في كتابها (التضاد في النقد الأدبي) قصيدة "لأبي تمام"، وقد سبقت تحليلها بمدخل نظري تحدثت فيه عن تضاد الشاعر بين القدماء والمعاصرين، قبل أن تتطرق للقصيدة بالتحليل، وأشارت في مقدمة تحليلها للقصيدة إلى أننا اخترنا قصيدة "أبي تمام" البائية للنظر فيها في ضوء التضاد، ومعرفة صوره وأثره في النص ودور الشاعر في توظيفه له"[8].

ومن الدراسات التي دارت في فلك الثنائيات الضدية دراسة قدمتها" سمر الديوب" بعنوان الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم) والتي تناولت الثنائيات الضدية في القصائد المنتهية بالياء المطلقة ثم درست خصوصية التصوير الفني لدى الشماخ بن ضرار الذبياني، وأيضا تحدثت عن جماليات المكان لدى شعراء الأسر والسجن في صدر الإسلام والعصر

---

١. محمد الناصر العجيمي، المنهج المبتور في قراءة التراث الشعري. مجلة الفكر العربي، عدد ٧٢٧٣.مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠ ص١١١.

٢. المرجع نفسه، ص١١٢.

٣.كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي(دراسات بنيوية في الشعر).دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٧٩، ص٢٤٨.

٤. المرجع السابق، ص١١٢.

٥. طلال حرب، قراءة لجسد المرأة في الخطاب الشعري الجاهلي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٥٠، بيروت، ١٩٨٨، ص٧٦.

٦. المرجع نفسه والصفحة.

٧. عبد العزيز موافي، الجذور السوسيو تاريخية لحركة الإحياء، قراءة في كتاب قصيدة المنفى، مجلة فصول، عدد ٣٤، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٤٥.

٨. منى علي سليمان، الساحلي، التضاد في النقد الأدبي، ص٢٧٧.

الأموي، وتناولت في فصل لاحق الغزل العذري من زاوية شعرية الحضور والغياب، أما ليلى الأخيلية الشاعرة التي نسيها النقاد فقد درست جوانب المماثلة والاختلاف مع الشعراء الفحول في شعرها... أما الشاعر الذي شغل العقول زمنا " أبو العلاء المعري"، فقد درست جمالية النسق الضدي في شعره.

وتعرض أيضا الباحث "صادق عبد الحميد عبد العزيز القاضي" في رسالة ماجستير بعنوان (شعرية التقابل- ديوان محمد البردوني نموذجا) لظاهرة(التقابل)، وسعت هذه الدراسة من خلال الأهداف والتي ساقها الباحث في مقدمة بحثه، إلى تشكيل رؤية شمولية جديدة لهذه الظاهرة الاستثنائية، وصياغة مفهوم عام يستوعب أنماطها وأسسها العامة من خلال أشكالها، وبنياتها اللغوية والسياقية، المتجلية في ديوان "البردوني". لقد سلط الباحث الضوء على قيم وجوانب جديدة في هذه القضية على مستوى الخطوط العامة أو التفاصيل، كما تقدمها فصول ومباحث هذه الدراسة.

ناقش الباحث في تقديمه النظري الكثير من إشكاليات هذه القضية على المستويين اللغوي والفني، واستعرض ما أمكن من الدراسات والمناهج العربية والغربية التي تعرضت لها قديما وحديثا في إطار علم اللغة وعلم المنطق، كما قدم خصائص وسمات هذه الظاهرة على المستويين اللغوي والفني، وعرض التقابل بصورته الممتدة التي تنتظم مجمل النص الأدبي، كما تطل من خلال العلاقات الجدلية بين نصوص الشاعر، ثم من خلال العلاقات النصية بين نصوص الشاعر ومخرجات التراث الإنساني مع التأكيد على أهمية القضايا الأدبية التي يمكن الكشف عنها من خلال تتبع هذه التقابلات [1].

تناول أيضا "مدحت الجيار" في بحثه (شعر أبي مدين التلمساني: الرؤيا والتشكيل)، في الفصل الثالث قضية التشكيل الأسلوبي في شعر أبي مدين التلمساني، ومن الأساليب التي سلط عليها الضوء أسلوب التقابل، والذي عدّه طريقة وأسلوبا في بناء القصيدة الصوفية بناءً تقابليا تخالفيا، بل رآه أهم مكون من مكوناتها البانية، وأظهر خصيصة أسلوبية مهيمنة فيها، فلا تكاد تخلو قصيدة صوفية منه، وذلك نظرا إلى طبيعة التجربة الصوفية ذاتها التي تقوم أساسا على التقابل والتخالف بين بعديها المعهودين وهما بعد الغياب، وبعد الحضور، المكونان الأساسيان للبنية العميقة الدالة، سواء تعلق الأمر بما يرجع إلى التجربة الصوفية بوصفها بنية نفسية، أو تعلق بما يرجع إلى التجربة الشعرية بوصفها بنية لسانية، من حيث كون الأولى هي التي تسوس الثانية وتتجلى فيها[2].

سابعا/ التقابل في الدراسات السردية:

بداية نقول: إن الدراسات التي تناولت الفنون السردية من قصة ورواية وغيرها لم تعن كثيرا بإقامة دراسات شاملة تحت مسمى التقابل، بل كانت هناك دراسات جزئية مرتبطة بمكونات السرد من أحداث وشخصيات وزمان ومكان...

قدم "صالح ولعة" في كتابه (المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف) في الفصل الثاني من الكتاب تحت عنوان "تقنيات بناء المكان الروائي (مبدأ التقاطب) دراسة تحدث فيها عن مبدأ التقاطب" وهو عبارة عن ثنائيات ضدية تجمع بين قوى متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي شخصيا بأماكن الأحداث..."[3].

---

[1]. ينظر: صادق عبد الحميد عبد العزيز القاضي، شعرية التقابل (ديوان محمد البردوني نموذجا)، رسالة ماجستير ،جامعة تعز كلية مركز اللغات،قسم اللغة العربية اليمن، ٢٠٠٥.المقدمة.

[2]. ينظر: مدحت الجيار، شعر أبي مدين التلمساني؛ الرؤيا والتشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢. ص ١٣٩.

[3]. صالح ولعة، المكان ودلالته في روايتي مدن الملح لعبد الرحمن منيف.عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١٠،ص٤.

في كتابه "منازل الحكاية"، تناول "سامح الرواشدة" فصلا تحدث فيه عن أعمال "مؤنس الرزاز"، ومما جاء في ثنايا هذا الفصل "سنقف هذه العجالة على بعد بارز في أعمال "الرزاز" يقوم على تجاور المتنافرين، من زاويتين اثنتين: العنوان، ووقفة على رواية قصيرة. ففي مجال العنوان يشكل مؤنس عناوين أعماله وهذا الإحساس يسيطر عليه، وهو إحساس قائم على وجود الصراع بين الأضداد، وإمكانية تجاورهما في الآن نفسه، فيأتي عنوان عمله ممثلا لما أراد أن يعبر عنه من تساكن المتناقضات"[1].

ومن الدراسات التي عنيت بالحديث عن البعد التقابلي في الرواية نذكر ما قدمه "صلاح صالح" في كتابه (قضايا المكان الروائي في العربي المعاصر)، حيث أشار الكاتب إلى انتشار جماليات المكان في النقد الأدبي العربي الحديث ضمن عمليات ترسيخ منهجية النقد الجمالي المعرفي، على الرغم من عدم إطلاعه الكافي على وفرة الدراسات المتعلقة بالمكان الروائي، حين حكم على ندرتها في كتابه، وكانت دراسته في كتابيه المشار إليهما الأشمل عن جماليات المكان في الرواية العربية حتى حينه، فعاين الانتقال من المكان إلى المكان الروائي، ودرس أبعاد المكان الفيزيائي والرياضي والهندسي والجغرافي والزمني التاريخي والذاتي و النفسي والواقعي و الموضوعي والفلسفي والذهني والتقني الجمالي. وأردفها بتحليل تقابلات ثنائية وتقاطعات المكان مثنويا للتعمق في فهم جماليات المكان مثل التوسيع والتكثيف (المساحة والصغر)، والثراء والفقر (التزايد والتناقص)، والخارج والداخل (الظهور والتواري)، لتبيان تقاطع الواقعي بالخيالي، والتقاطع الجهوي، وتقاطع سطح وعمق، وتقاطع حياة وجهاد، وتقاطع حركة وسكون، مما أضاء علاقة المكان الروائي بالزمن والشخصيات من خلال تعالقات: المكان ثابت والزمن متحرك، المكان متحرك والزمن ثابت، المكان متحرك والزمن متحرك، إخضاع المكان لعوامل الزمان وإخضاع الزمان لعوامل المكان، إسهام المكان في تشكيل الشخصيات، الشخصيات تحرك المكان وتشكله[2].

ونشير أيضا إلى دراسة "طارق سعد شلبي" في كتابه الموسوم "في التحليل اللغوي للنص الروائي" الذي عالج في كتابه قضية التقابل بين الشخصيات[3].

من الدراسات كذلك التي تناولت الثنائيات الضدية والتقابلية في الرواية، نذكر دراسة للباحث "كمال أبو ديب" بعنوان "ألف ليلة وليلتان:نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية" عالج فيها: قضية الثنائيات الضدية، يقول في مستهل بحثه: "أعاين رواية هاني الراهب من حيث هي رواية الانهيارات الداخلية والخارجية ،في واقع يتهاوى بدوره، ومن حيث هي تجسيد للتناقضات الجذرية العديدة التي تتخلل بنية هذا الواقع...تقع الرواية في حيز ما أسميته في دراسة مفصلة هاجس النزوع ... ولعل السمة الأولى لهاجس النزوع أن يكون انتشار الثنائيات الضدية فيها، ثم البحث الدائب عن مضمون متميز محدد للعلاقة بين هذه الثنائيات الضدية"[4]. ومن الثنائيات التي تعرض لها الباحث: ثنائية التفتت والصلابة ثنائية الانغلاق والانفتاح، ثنائية التناقض والانسجام، ثنائية التشرس في الواقع التراثي، والانفلات من الواقع واللاتجذر وغيرها.

---

١. سامح الرواشدة، منازل الحكاية (دراسات في الرواية العربية). دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١ ،٢٠٠٦، ص١٧٩.

٢. صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار الشرقيات، القاهرة، ١٩٩٧، ص: ١٢.

٣. ينظر: طارق شلبي، في التحليل اللغوي للنص الروائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٨.

٤. كمال أبو ديب، ألف ليلة وليلتان : نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ١١٥، تشرين الثاني، نوفمبر ١٩٨٠، ص٢٥.

ثامنا/ بلاغة التقابل:

تتشكل العملية التواصلية في أيّ عمل مهما كانت طبيعته من ثلاث أقطاب أساسية هي: النص، المنتج، المتلقي. ولكل عمل إبداعي غايات وأهداف يسعى الكاتب لتحقيقها، من خلال بناء نصه وفق قواعد خاصة. هذه الغايات تختلف من جنس أدبي إلى آخر، إذ لكل فن لغته الخاصة، فلغة الشعر تختلف عن لغة النص السردي، ولذلك يستثمر المبدعون خصائص الأجناس الأدبية في الكتابة؛ فالسارد – مثلا - يتخذ من مكونات السرد (الشخصية، الزمان والمكان، اللغة...) فضاء ليمارس عملية الخلق والبناء، ويستثمر في ذلك ما تتيحه له اللغة من إمكانيات وقدرات، فيختار منها ما يراه كفيلا بتحقيق الأثر البلاغي والجمالي في المتلقي، لذلك يسعى إلى التحليل لكشف تلك التقنيات، ويحاول من خلال القراءة المباشرة، والتأويليه أن يقف على ما تحمله مفرداته، وتراكيبه، وصوره من أسرار التميز الفني وسحر الكلمة، وقوة التعبير.

لا شك أنّ "المبدع يعمل على تجسيد رؤيته للواقع، ويعمل جاهدا – في الوقت نفسه – على تجاوز الأطر الصياغية المألوفة حتى لا ينزل بخطابه إلى مستوى التعامل الحياتي للغة، و هنا تأتي الحاجة إلى اقتناص كلّ مظاهر الثراء في اللغة، واصطياد ما تحمله من تنوع لتحقيق الهدف الجمالي"[1] وصناعة القول الجميل، البليغ، المؤثر. وتعتبر الأشكال البديعية – بما فيها التقابل- من أكثر الظواهر اللغوية التي يلجأ إليها المبدع، لتشكيل عوالمه التخيلية، وخلق الآثار الدلالية والبلاغية المنشودة.

إنّ التقابل يشمل مختلف أشكال الكتابة: شعرا ونثرا، "لأن بلاغة وجمال القول وإبداعيته هو صناعته بطريقة تقابلية، تتخذ لها أبعادا ومستويات عديدة، يبرزها التحليل النقدي والأدبي، الذي ينطلق من هذا البعد الجمالي، والتأويلي في فهم النصوص والخطابات، ولعل أكبر أسرار "أبي الطيب المتنبي" – مثلا - في أشعاره وإشغاله للناس، هو البناء التقابلي البديع الذي تتأسس عليه نصوصه. ويمكن لأي متمعن في أشعاره أن يلاحظ ذلك الازدواج المعنوي"[2]، سواء اعتمد على التضاد أو المقابلة أو التشبيه أو غيرها. ونشير هنا إلى أنّنا لن نضيق مجال البحث بالمبالغة في وضع الحدود الفاصلة بين المصطلحات التي لها علاقة بالتقابل، مثلما ساد في الدرسات القديمة التي كان أصحابها يبالغون في وضح الحدود والفوارق بين هذه المصطلحات، لأننا لو تأملنا قليلا هذه المصطلحات، نجد أنه يمكن أن يختزل الحديث عنها، في النص اللغوي، أو الأدبي في مصطلح جامع، يلم شتاتها، ويكون أكثر نجاعة في الدراسة، هذا المصطلح هو(التقابل)؛ فكما هو معلوم، فالتقابل يسع "التضاد، والتناقض، والاختلاف والطباق، والتماثل، والتوازي، فالمقابلة تكون بالأضداد وبغير الأضداد..."[3].

إذا، فالتقابل باعتباره أسلوبا أو طريقة تبنى عليها النصوص والخطابات، يمكن أن نتخذه وسيلة للكشف عن أسرار النص على المستويين البنائي والموضوعي، وهو آلية يمكن أن نطبقها على أي نص مهما كان جنسه، لأن قوانينه وتجلياته حاضرة في مختلف النصوص. لكننا لن نتوقف عند الحدود الضيقة للتقابل عند مستوى الألفاظ والجمل، بل سوف نكشف عنه على مستوى النص ككل.

---

١. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية (قراءة أخرى)، ص١٧ .

٢. ابن أبي الأصبع، بديع القرآن.تح : حنفي محمد شرف. مكتبة نهضة مصر، الفجالة، ط١، ١٩٥٧، ص٣١ ،٣٢.

٣. يوسف الحناشي، الرفض ومعانيه في شعر المتنبي. الدار العربية للكتاب، ط١، طرابلس، ١٩٨٦، ص ١٧٦

على سبيل الختام:

بعد هذا التوصيف، الذي تتبعنا فيها المسار التاريخي، واللغوي، والدلالي، والبلاغي لظاهرة التقابل، نصل في ختام هذا العمل إلى جملة من النتائج والملاحظات، نوردها في السطور الموالية:

أولا- إن التقابل ظاهرة لها حضور قوي ومؤثر في حياة، فكر، ونشاط كل الإنسان؛ وحاضرة أيضا في معتقداته، وفي علاقاته الاجتماعية، وفي فنونه وآدابه...

ثانيا- لقد شغل التقابل حيزا من اهتمامات الدارسين، وعلماء البلاغة واللغويين، قديما وحديثا، واتفقت أغلب آرائهم على أن له فاعلية في تحسين الكلام، وكذا في ثراء النصوص والمعاني، وفي صياغة التراكيب البليغة.

ثالثا- من خلال ما استجد في الدرس البلاغي الحديث، بما حملته المناهج النصية الحديثة، في مجال النقد واللسانيات وعلوم اللغة والدلالة عموما، وفي مجال السرد خصوصا، توسع المجال الذي كان التقابل يدرس من خلاله؛ فإذا كانت الدراسات القديمة - في أغلبها- تحصر فعالية التقابل في مستوى الألفاظ والجمل، فإنّنا بالاستناد إلى هذه النظريات الحديثة - التي وسعت مفاهيمه وأدواره- نعتقد أنه يمكن توسيع مجال دراسته، ليشمل النص كله، بحيث نرصد كل ما له علاقة بالتقابل ،سواء تعلق الأمر بالجمل والألفاظ، أو تعلق بالمقاطع، والمشاهد والنصوص ككل.

قداسة الناموس وسلطته في أدب إبراهيم الكوني

إعداد: أ. أمل رشيد، قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب واللغات - جامعة تلمسان - الجزائر

ملخص:

إذا كانت رواية المدينة مرتبطة بتصوير الواقع المادّي، وقضايا المجتمع المعقّدة التي لا حدّ لها، فإنّ رواية الصّحراء تعتمد بالدّرجة الأولى على المادّة المتكيّفة بذاتها من حيوانات ونباتات وقيم روحيّة ورمزيّة.

وإذا كان الإنسان يمثّل مركز العالم التخيّلي في رواية المدينة، فإنّ الكائن مهما كان جنسه (إنسان، حيوان، نبات، جماد) هو الذي يلعب هذا الدور في رواية الصحراء، لأنّ بنية المجتمع الصحراوي الاجتماعية والذهنية والثقافية عبارة عن نسيج استمد خيوطه من منابع متعدّدة، كالأسطورة والميثولوجيا والسّحر والدّين وغيرها. كلّ هذه القضايا وغيرها تداخلت لتكوّن في الأخير نمطا خاصّا في التّفكير والسّلوك.

وعلى هذا الأساس، قد نجد في المجتمع الصّحراوي كثيرا من الأمور التي فرضت وجودها كأشياء مقدّسة، بينما هي في الواقع بقايا ميثولوجيا ابتكرها الإنسان الأوّل، ثم تحوّلت مع مرّ الأزمنة إلى قيود تكبّل حريّة الفرد وفكره، هذا إن لم تصبح وسيلة قمع .

تحاول هذه الدّراسة تسليط الضّوء على قضيّة النّاموس في كتابات ابراهيم الكوني. النّاموس كذاكرة أخلاقيّة : كيف نشأ عند المجتمعات الإفريقيّة والصّحراوية على وجه الخصوص ؟. ثم من أين استمدّ قداسته ؟. وفي الأخير كيف امتلك تلك السّلطة التي مكّنته من البقاء والاستمرار، حتى أضحى بمثابة الميّت الحيّ أو الغائب الحاضر.

الكلمات المفتاحيّة: صحراء، ناموس، قداسة، سلطة، ابراهيم الكوني، الرواية الليبية .

مقدمة:

إذا تأملنا في خطاب الرّاوية العربيّة التي اتّخذت الصّحراء فضاءا روائيّا لها، وقارنّاها برواية المدينة لوجدنا بأنها ظهرت متأخّرة نوعا ما، كحالة إبداعيّة، ذلك لأنّ الصّحراء- كما يعتقد البعض – مكان خال، مليء بالرّموز ولا يخضع لأيّة سلطة، فلم تعرف الرّاوية إليه سبيلا.

مؤخّرا، وبعد اكتشاف النّفط وبعض المعادن النّادرة، استقرّ الإنسان في تلك الأماكن المترامية بكثافة، وظهر التّنافس في الاستيطان، فدخل الفضاء الصّحراوي في أزمة عندما وقع الاحتكاك مع ضروب منطق المدينة. لقد وضع هذا الالتقاء موضع تساؤل القيم والمعايير القديمة، كما فرض عليها تصوّره للعالم.

لقد أصبحت المقدّسات المحليّة مهدّدة كما انقرضت بعض اللّهجات، أمّا الصّناعات الأوليّة المتأصّلة فقد اعتبرت نوعا من الشّعوذة والتّدجيل.

وبحكم أنّ هذا التّصوّر الجديد يقوم على المذهب النفعي، فقد أصبح الفرد الصّحراوي لا يشعر بذلك الاتّحاد والانسجام مع بيئته، كما أضحى يفتقر إلى تلك القيم والمبادئ التّي كانت سائدة في مجتمعه من قبل.

وهكذا أعطيت الأولوية للّتقدم والتّطور، على حساب نزع التّقديس عن الماضي، فوجدت المجتمعات الصّحراوية نفسها محاصرة بين حاضر غامض مخيف وماض متخيّل بعيد.

فسوء التّعامل مع الصّحراء إذن، من خلال الإفراط في استغلال ثرواتها، وتلويث بيئتها، وتجريد إنسانها المحلّي من عاداته ونظمه، وتشكيكه في مقدّساته. كلّ ذلك كان له بالغ الأثر في نفوس بعض الرّوائيين فسخّروا أقلامهم للدّفاع عن هذه الطّبيعة البكر.

يقول ابراهيم الكوني : " لا أجد ما أفعله اليوم إلا التّغني بهذه الفضائل التّي صارت في زماننا أسطورة من أساطير الماضي، أتغنى بها وأحاول أن أخبر بها الأجيال، أجاهد في الرّوايات كي أقول أنّ هذه الفضائل وجدت يوما ولم تكن رجما ابتدعه الشّعراء[1] "

ولعلّ من أهم هذه الفضائل التّي يتطرّق إليها الكوني في أعماله : الذاكرة الأخلاقية، أي وصايا الأسلاف، أو ما يفضّل أن يسمّيه النّاموس.

في هذا السّياق نجد أنّ التّساؤل المطروح في هذه المقالة هو : كيف نشأ الناموس؟ ما هو مفهومه في المجتمع الصحراوي؟ من أين استمد قداسته ؟، وفي الأخير ما معنى أنّ للنّاموس سلطة ؟.

وللإجابة على هذه الأسئلة كان لازما علينا قبل ذلك، أن نعرّج على بدايات ظهور الناموس ونشأته.

١- نشأة الناموس:

قبل أن نتحدّث عن مفهوم النّاموس كما عرّفته المعاجم اللّغوية، وكما عرّفه **ابراهيم الكوني** في أعماله، يجدر بنا أولا أن نتحدّث عن النّاموس كفكرة : كيف نشأ؟.

للإجابة على سؤال كهذا، لا بدّ من تذكير تاريخيّ يعود بنا إلى مفهوم الدّين أو العقيدة في المجتمعات الإفريقية : بحكم أنّ مجتمع الطّوارق(عالم إبراهيم الكوني الرّوائي وفضاءه) هو أحد هذه المجتمعات .هناك دعابة إفريقية قديمة تقــول" : **إفريقيا متديّنة بإعضال**[(2)]"

وبالفعل، في جنوب الصّحراء لا نستطيع أن نميّز السّلوك الاجتماعي عن السّلوك الثّقافي، واللا ثّقافي عن الدّيني الطّقوسي لشدّة تلاحم هذه العوالم، وذلك لأنّ النّشاطات البشريّة شديدة التشبّع بالمعتقدات الدّينية. إنّه يتعذّر علينا إيجاد مجال لا يتدخّل فيه الدّين أو المعتقد سواء من قريب أو من بعيد " إنه من المستحيل رسم الحدود بين العمل ونشاطات السّلطة والقرابة

---

[1]. مقابلة مع الإذاعة السويسرية، آذار 1996

[2] . René Bureau. L'Afrique noire. Encyclopédie des Religions - Encyclopaedia Universalis - France S.A. 2002 - P.42

والحياة اليوميّة وبين النّظرة الدّينية أو العقائديّة للعالم[1]" ، إنّهم يربطون الواقع بإرادة الآلهة : تأييدا أو رفضا وربما لهذا السبب يقال: " **إفريقيا أرض المقدّس**[2]"

غير أنّ هذا لا يعني بأنّ الإله دائم الحضور في حياة النّاس اليوميّة وممارساتهم الطّقوسية، لأنّ " أغلب الأساطير التّي لا تزال تحتفظ بها الذّاكرات، قضت منذ بداية الخليقة - بأنّ الإله لا يُلتجأ إليه إلاّ عند الضّرورة، وفي الحالات شديدة الخطورة [3] ". هذا الأمر يؤكد بأنّ " الإسلام وبعده المسيحيّة، عندما انتشرا في إفريقيا منذ قرون بالنّسبة للأوّل، ومنذ القرن التّاسع عشر بالنّسبة للثّاني، لم يقضيا على الأساطير والمعتقدات المحلّية[4] "

إذا كان الأمر كذلك، فإلى من يُتوسّل وتُقدّم القرابين إذن ؟

الذي يبقى مسيطرا على السّاحة، هو السّلف الأعلى " **كاُقنوم إله** " مصحوبا بمجموعة من الكائنات لا مرئية بالنّسبة للإنسان : "عالم القوى غير المرئيّة هو على صورة عالم البشر. وكقوى غير ماديّة مؤثّرة، يتدخّل هؤلاء القاطنون لعالم الظلّ الواقع تحت سيطرة الكائن الأسمى، في الحياة اليوميّة الإنسانيّة تدخّلا متواترا[5] " . وبهذا يصبح الإنسان جزءا من هذا الكون وتابعا له، صحيح هو تحت تصرّفه، لكنّه ليس مالكا له، لأنّ هذا الإنسان، مهما تطاول " :فإنّه تحت رحمة تلك الكائنات اللاّمرئية، السّادة الحقيقيّين للحياة[6] "

فالإنسان - إذن – مجبر لا مخيّر، وعليه أن يُترجم تلك التّبعية بالتّوسلات الدّائمة، والالتماسات المستمرّة وتقديم الطّقوس لتلك القوى الخفيّة " الكائنات الخفيّة غير محصورة العدد، تكوّن في مجموعها العائلة الكبرى لما يطلق عليه اسم الأرواح، بما فيها أرواح الأسلاف والجان... وهي عادة ما تمثّل على شكل صُنيمات أو أغراض مقدّسة متنوّعة[7]"

والطّقوس – في الحقيقة – ما هي إلاّ إجراءات دينيّة احتياطيّة لا تخلو في أغلبيّتها من القرابين التّي الهدف من تقديمها هو نيل رضى تلك القوى الخفيّة، وخاصّة في المناسبات التّي قد تزعجها. بهذا فقط يكون الخلل بالنّظام قد استُدرك، وكأنّ الأمر يقوم على قاعدة " **أعطيك كي تعطيني** [8] "

من أهم هذه المناسبات يمكننا ذكر : مراحل الحياة (**ولادة، زفاف، حداد**) المشاريع الخطيرة (**صيد، قنص، أسفار**) وأخيرا الحالات التعيسة (مرض). فالشعيرة أو الطّقس، ما هي إلاّ إعادة بناء لنظام الكون المهدّد دائما، كما أسلفنا، لذلك عند

---

1. Ibid-P.42
2. Emmanuel Terray.L'Afrique noire - Encyclopédie des Religions Encyclopeadia Universalis - France S.A. 2002 - P.392
3. Rene Bureau ; L' Afrique noire - P.43
4. Ibid-P. 45

5. جان بيرنلارد أودراوكو، الطبيعة والتّاريخ والثّقافات في إفريقيا، ترجمة عبد القادر قنيني، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب، ط1 ، ص90

6. Rene Bureau - L'Afrique noire – P 43
7. Ibid-P. 43
8. Ibid-P.43

تقديمها يجب الأخذ بتوجهات العرّاف، " فالنّظام الدّينيّ مرتبط بالنّظام الإيكولوجي، ومن أجل الموارد الطّبيعية قد وضعت المجتمعات الإفريقية نظاما لمراقبة أفعال الفرد وتصرّفه تحت سلطات عليا روحيّة [1] "

كما يعتقد علماء الكوسمولوجيا الأفارقة بأنّ هذا الوجود يتكوّن من عوالم متّصلة، وأنّ "الكائنات فيه مرتّبة وفق تسلسل رتيب مركّب [2]" نجد في القمّة " خالقا فريدا أوحدا، يتمثّل دوره الرّئيس في تقديم الأجوبة التّي يمكن أن يطرحها البشر حول العالم وحول المصير، بعيد، حصين، مجرد، لا مبال بالتقلبات التي قد تكابدها الطبقات الدنيا، لذلك فهو غير مقصود بأية قداسة، لأنه لا يتسجيب أبدا [3]". يليه في المرتبة الثّانية" الأسلاف والموتى هم أهل للاحتفالات والطّقوس المتنوّعة [4] " . ثم جماعة الأحياء، هي الأخرى" قد صيغت عل شكل هرم، رتّب فيه الأفراد حسب أجناسهم وأعمارهم ومستوياتهم الاجتماعية، كلٌّ في مكانه بين رؤسائه وأتباعه[5] ".

أسفل النوع البشري، يمتدّ هذا التّرتيب لِيَطال" : مملكة الحيوان ومملكة النّبات ومملكة الجماد " [6]. في هذه العوالم لا وجود لحدود واضحة المعالم، إذ نتنقّل ضمن سلسلة من التّدرجات غير المحسوسة والتي من خلالها يستحيل كشف المنافذ." العالم إنما يعاش وكأنه نسيج متّصل ينظّم ويفكّر فيه على نحو متكامل إذ هو عالم لا تسكنه فقط العناصر المرئية، إذ الأشباح التي يسمع حفيفها في الطّبيعة، وتعبر فيها عن اتّفاقها مع الكائنات الحية، هي في غالب الأحوال أرواح الأسلاف " [7]

وطبعا عندما نقول عوالم متّصلة لا نقصد بذلك التّجانس أو التّماثل غير المتميّز في نسيج الكائنات، لأن هناك فواصل استراتيجيّة بين هذه العوالم، كما توجد علاقات موطّدة، إلا أنّ ذلك لا يحدث إلا عبر تطوّرات شائكة تستدعي مهارات خاصّة.

من أمثلة ذلك "إبرام إتّفاق بين أوّل مستغلّ لقطعة أرضيّة وأصحاب المكان من أهل الخفاء، تلقين ميت طريقة الانضمام إلى جماعة الأسلاف، استرضاء الجان المتصرّفين في المطر، الصّحة، النّصر "[8]...

نستنتج ممّا سبق، بأنّ البشر- الأحياء منهم خاصّة - يعيشون على أرض ليست ملكا لهم، صحيح لقد عاش عليها قبلهم أسلافهم لكنّ ذلك لم يتمّ إلاّ بموافقة الملاّك الحقيقيّين للمكان، " فرقة كثيرة العدد من الآلهة المعروفة وغير المعروفة [9] "هي التّي تفرض شروط الضّيافة " تقرر الممنوعات، وتصدر الواجبات، وتصيغ النّذور[10]" وتعليماتها سواء أكانت إيجابية أم سلبية فإنّها تمسّ جميع مناحي الحياة : الزّمن، النّشاط، المكان، الأماكن الطّاهرة، أيام السّعادة، استغلال الموارد، السّلوك الاجتماعي فرديا

---

١. جان بيرنارد أودراوكو الطبيعة والتاريخ والثقافات في افريقيا ص91

2. Emmanuel Terray- L'Afrique noire- P.393

3. Ibid-P.393

4. Ibid-P.393

5. Ibid-P.393

6. Ibid-P.393

٧. جان بيرنارد اودراوكو الطبيعة والتاريخ والثقافات في افريقيا، ص89

8. Emmanuel Terray; L'Afrique noire-P.394

9. Ibid-P.394

10. Ibid-P.394

كان أم جماعيا، وغيرها. و"كلّ انتهاك لهذا النّاموس "يستدعي عقوبة تكون على شكل : إفقار، مرض، حداد، جفاف .[1] ". كما أنّ الحفاظ عليه، يبقى من الأولويات وعلى الآخرين من المجموع التّنفيذ في إطار من التّراتب الهرمي.

يمتاز النّاموس كذلك بسمتين رئيستين هما : لا شفافيّته ومرونته .

أ-لا شفافيته:

معرفة كلّ أنواع الآلهة وإراداتها المختلفة ليست في متناول الجميع، كما أنّ الطّرق التي تسمح بمناجاتها واستعطافها ليست من القضايا العامّة، هذه القضايا من مهام أناس متخصّصين يمتلكون قدرات معيّنة تسمح لهم باستقبال الأوامر وتبليغها" دور الوسيط الإلزامي يعطي للعرّافين والكهنة سلطة مرعبة .[2]"

وتتجسّد مهمة العرّاف في تحديد أنواع الطّقوس ووصفها، وكذلك رسم السّبيل أو الطّريقة التي تمكّن من تأديّتها : "إذا وصف العرّاف فليس على طريقة القاضي ولا طريقة الطّبيب، وإنما طريقة المخرج الذي يضبط علاقات الجليّ الواضح والخفيّ غير المرئي[3] " لأنّ العرّاف ليس هو مخترع الطّقس الذي يحدّده " : أيّ شعيرة . ككلّ الشّعائر الأخرى . ما هي إلاّ وصيّة من وصايا العرق أو الجماعة وليس بمقدوره أن يغيّر منها شيئا.[4] "

إنّه النّاموس، إرث الأسلاف الذي يعطيه حبكة الطّقس، حبكة شارك في بنائها الزّمان والمكان والإنسان والأدوات.

ب - مرونته:

لا يستطيع أيّ من الآلهة أن يدّعي سيادته المطلقة على أيّة بقعة جغرافية أو اجتماعية مهما كانت، وبالمقابل لا يستطيع أيّ عرّاف أن يدّعي استئثاره بالفاعلية، لأنّ "ما يمنعه إله ما، قد يبيحه إله آخر وما على البشر، إلاّ أن يعرفوا كيف يستغلّوا هذا الاختلاف لصالحهم" [5] ". ولعلّ هذا هو الشّيء الذي أعطى للنّاموس تلك المرونة وذلك الانفتاح الدائم والمستمر.

وخلاصة لما سبق، يمكننا أن نقول بأنّ الإنسان يسكن دارا لا يعرف جميع ملاّكها، كما أنّ " دليل استعمالها " قد منع عنه عدا التقيّد بتعاليم النّاموس.

٢ - مفهوم الناموس :

ورد اسم النّاموس في المعاجم العربيّة والمصادر التّاريخية والدّينية والأنثروبولوجية غير أنّ هذه المصادر لم تتّفق على معنى الاسم ومدلوله .

---

1 . Ibid-P.394

2 . Ibid-P.394

3 . Michel Cartry - L'Afrique noire; Encyclopédie des Religions (Encyclopaedia Universalis France S.A.;2002)P.502

4 . Ibid-P.502

5 . Emmanuel Terray -L'Afrique noire P.395

جاء في لسان العرب مادة "نمس " النّاموس : ما ينمس به الرّجل من الاحتيال. والنّاموس : المكر والخداع، والنّاموس قترة الصّائد التي يكمن فيها للصّيد، والنّاموس بيت الرّاهب، ويقال للشّرك ناموس لأنه يوارى تحت الأرض. والنّاموس وعاء، والنّاموس جبريل صلى الله على نبينا محمد وعليه وسلم، والنّاموس صاحب سرّ الملك أو الرّجل الذي يطلعه على سرّه وباطن أمره ويخصّه بما يستره عن غيره، وقيل النّاموس صاحب سرّ الخير، والجاسوس صاحب سرّ الشر [1] ".

أمّا ابراهيم الكوني، فقد اعتبره نتاجا للتّجربة الأخلاقية التي أفرزتها ممارسات الجماعة البشريّة يقول " روح الأسلاف هي عقل الذّاكرة المحمول كتميمة في مسيرة الأجيال، هذا العقل الذي يلعب دور البطولة في تحصين القيم الأخلاقيّة في رحلة الأجيال، وهذه القيّم الموروثة تشكّل في تراكمها مكوّنا مذهلا، ذا بعد دينيّ يستقيم في اسم العرف حينا أوفي اسم النّاموس حينا آخر.[2] "

الملاحظة التي يمكننا أن نخرج بها من التّعريفين السابقين هي أنّ ابن منظور إذا كان قد سجّل بأنّ النّاموس قد يعني وعاء من العلم، فإنّ ابراهيم الكوني قد اعتبره وعاء للقيم الأخلاقيّة، تلك القيم التّي تركها الأسلاف على شكل وصايا وأسرار"، تبحث في فلسفة الحياة وسرّ الممات[3]" . كما جاءت لتؤكّد بـ" أنّهم وجدوا يوما وحياتهم في ذلك الزّمان البعيد لم تكن وهما .[4] " جاء على لسان إحدى الشّخصيات في رواية" عشب اللّيل[5] " : " الأسلاف تركوا وصايا في كل شيء، ولولا النّسيان لما احتجنا اليوم لدواء العطّار ولا لنبوءة عرّاف[6] " بتلك الوصايا تحوّل الأسلاف إلى " ملّة على قيد الحياة، بالرغم من أنها في عداد الأموات [7] "ملّة على قيد الحياة" لأنها غنيمة الذّاكرة.

تلقّى أهل الصّحراء وصايا النّاموس، فكّوا رموزها باهتمام كبير ثم حفظوها عن ظهر قلب، كما تباروا في العمل بها، لكنّ مع مرور الزّمن دبّ النسيان، وأضحت الوصايا عرضة للتّزييف والتّحريف، الأمر الذي دفع بالثّالوث المقدّس: الكهنة والسّحرة والعرّافين. الذين كانوا يحتكرون المعاني . إلى التّفكير في طريقة يقاومون من خلالها النّسيان ويحفظون بها الوصايا، أي النّاموس " الوصايا هي النّاموس هي آنهي[8] "

فتّشوا كثيرا ونقّبوا دون ملل، إلى أن اهتدوا إلى شيء له القدرة على معاندة الزّمن ومقاومة النّسيان .إنّه الحجر" قدّس الأسلاف الحجر منذ ذلك اليوم الذي حمل فيه الرّسالة، قدّسوه وعبدوه، وصنعوا من ألواحه أنصابا[9] ". لقد قدّست الأجيال الأنصاب وقدّمت لها القرابين وجعلت منها معالم أثرية حافظت إلى حدّ بعيد على الوعي الجمعيّ للصّحراويين.

من هنا يمكننا أن نطرح التّساؤل التّالي:

---

١. ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، المعجم الثالث، مادة نمس، ط1 ، 2008- ص178

٢. ابراهيم الالكوني، الذاكرة الأخلاقية ، مجلة دبي الثقافية، العدد 85 – السنة الثامنة، يونيو٢٠١٢ – ص ٩١.

٣. ابراهيم الكوني، المجوس –الجزآن معا– دار الكتب الوطنية بنغازي، ط5 ، 2007 ص،٣٠٥.

٤. ابراهيم الكوني، صحرائي الكبرى، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان ط1، 1998، ص97

٥. ابراهيم الكوني، عشب الليل ، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط 3 ، 2007.

٦. ابراهيم الكوني، عشب الليل، ص 40 و. 41

٧. ابراهيم الكوني، الذاكرة الأخلاقية ص91

٨. ينظر: إبراهيم الكوني السحرة –الجزآن معا–، دار الكتب الوطنية، بنغـازي، ط٣ ، ٢٠٠٧، ص290

٩. ابراهيم الكوني، صحرائي الكبرى، ص99

لماذا حمّل الصّحراويون صخور الجبال والألواح الحجريّة مسؤوليّة نقل الرّسالة ؟.

للإجابة عن هذا السّؤال يجب أن نعود إلى مفهوم كلمة طوارق:

يرى ابراهيم الكوني معتمدا على معجم اللّسان البدئي بأنّ كلمة " التّرجيّ" تعني " الطّليق أي الحرّ أي عاشق العبور الذي لا يركن إلى المكان برغم حنان المكان، لأنّ كلمة طوارج أو طوارق، إنما تعني في خفايا اللّغة المستترة الطّلقاء، وذلك لتمييز القوم عن أمم الاستقرار[1]" . الذي يمكننا أن نفهمه من هذه النّظرة، أنّ الطّرقيّ قد فضّل التّنقل والتّرحال لأن في اعتقاده الحريّة لا يمكن أن تتحقّق إلاّ من خلال ذلك وبعبارة أخرى العبودية وليدة الاستقرار، وهذا من وصايا النّاموس " الاستقرار يعني الاسترخاء والقيد والعبوديّة : هذا هو النّاموس[2] "

فأهل الصّحراء إذن ما كانوا ليستقرّوا بمكان ما، إلاّ إذا ما شدّهم إليه من مأكل أو مشرب، آلوا على أنفسهم أن ينحتوا ما استطاعوا من رموز وإشارات وطقوس – لتخليد حضارتهم -متّخذين الحجر سفرا سمّوه الكتاب المقدّس أو آنهي.

٣ - <u>قداسة النّاموس</u> :

لا تتجلّى قداسة النّاموس في الامتثال لتعاليمه، والتّقيّد بالتعليمات التّي يقدّمها العرّاف لممارسة الطّقوس، وإنّما تتجلّى في النّظرة إلى الطّقس في حدّ ذاته بالنسبة لمن قَبِلَه ورضي بممارسته .لا شكّ أنّه عندما يقوم بذلك الفعل (الطّقس) في وقت ما وفي وسط ما وفي ظروف ما، يكون يبحث عن نوع من الطّمأنينة والرّاحة النّفسية لم يجدهما في غيرها من الظّروف. يقول " الباحث في تاريخ الأديان والمعتقدات **مرسيا إلياد - MIRCEA ELIADE (1908- 1986)** ": كلّ ما فعلته الآلهة أو الأجداد، كلما روته الأساطير عن نشاطهم الخلاّق، ينتهي إلى دائرة المقدّس [3] " . من هنا يمكننا اعتبار الناموس شيئا مقدّسا لأنّه عبارة عن وصايا حيث إنّ " الأسلاف تركوا وصايا في كل شيء [4] " منحوتة على الصّخر والحجر، بحيث تحوّلت مع الزّمن إلى هويّة توارثتها الأجيال المتعاقبة وتجسّدت من خلالها روح الأمّة.

والنّاموس هو القانون العام المتّبع في الصّحراء، إنّه بمثابة الكتاب المقدّس بالنّسبة لمجتمع الرّاوية عند ابراهيم الكوني، إذ نجد " جميع شخصيات الكوني تعيش وتتنفّس في مناخ المحافظة على النّاموس وتراث الأجداد الذي يغلّفه ويحيط به الزّمن الدّوري [5] ". فهو ينظّم حياة الطّوارق، ويهديهم إلى السّبل المثلى حتّى يصبحوا قادرين على تحديد موقفهم من العالم ووجهتهم فيه. جاء على لسان إحدى الشّخصيات في رواية المجوس " لو لم يقرأ أجدادكم **"آنهي"** في الألواح الحجريّة، وفوق صخور الجبال لفقدوا دليل الحياة وانقطعوا من الصّحراء" ([6]).

---

١. ابراهيم الكوني، الطّلقاء ، مجلة دبي الثقافية، دبي، العدد69 ، فبراير 2011، ص99

٢. ابراهيمي الكوني، المجوس، ص41

٣. مرسيا إلياد، المقدس والمدنس، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع ط1 ، 1988، ص74

٤. ابراهيم الكوني، عشب الليل، ص41_40

٥. سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى: المخيال الصحراوي في أدب ابراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، 2000، ص52

٦. ابراهيم الكوني، المجوس، ص317

إنّه الدّليل الموجّه إلى الطّريق الصّحيح، الطّريق الذي رسمه الأسلاف. كلّ ذلك كي تتحوّل الحياة إلى فترة هادئة مستقرّة، وأكثر غنى لأنّ " النّاموس لا يتكلّم بلسانه، النّاموس يتكلّم بلسان الحكماء[1] ".

وحتى لو كان النّاموس يهدف إلى إرشاد النّاس في أعمالهم الاعتياديّة اليوميّة، فإنّه يأخذهم إلى لحظات من النّشوة عندما يرشدهم إلى سبل العودة إلى العالم النّموذجي المثاليّ، لأنّ الصّحراوي عندما يعود إلى النّاموس ويتلقّى وصايا الأسلاف، يكون قد ترك وراءه ضعف الوضع البشريّ، وارتحل بعيدا داخل عالم القداسة.

إنّه البحث عن المشارب الجديدة التّي تزيد الحياة معنى وتعطي أملا جديدا، وتنجز نشوة روحيّة عارمة. الإنسان العاديّ " يستطيع بواسطة الشّعائر المرور بدون خطر من المدّة الوقتيّة العاديّة إلى الزّمن المقدّس"[2] . لأنّ الوقت الطّقوسي ما هو إلاّ إعادة تحيين للحادث المقدّس الذّي حصل في الماضي السّحيق : يقول ميرسيا إلياد : " المقدّس هو الحقيقيّ بامتياز، وهو في آن واحد قوة فاعليّة ومصدر حياة وخصب" ([3])، أي إنّه هو الحقيقيّ لأنّه لا يستنفذ ولا يتغيّر، أما غيره إذا ذهب فدون رجعة.

٤ - سلطة النّاموس:

يمكننا إدراج مصطلح السّلطة "ضمن تلك الطّائفة من المصطلحات الفلسفيّة المبهمة[4] " ، ذلك لأنّ أغلب الذين تحدّثوا عنها، لم يتطرّقوا إلى ماهيّتها والذّي تعنيه، وإنّما هناك من تناولها من منطلق طبيعي كما هو الشّأن عند **أرسطو- Aristote** (384-233) ق م. وهناك من تناولها من منطلق تطبيقيّ عمليّ مثل ما فعل **نيكولو ماكيافيللي - NICCOLO MACHIAVELL** (1469.1527) يقــول الأوّل: "إنّ الدّولة هي من عمل الطّبع " [5] ، ولا شكّ أنّه يقصد بالدّولة هنا السّلطة. أمّا الثّاني فبدلا من أن يعرّف السّلطة ، ركّز على الأسلوب الأمثل لممارستها، يقول " إنّه من الواجب أن يخافك النّاس، وأن يحبّوك. ولمّا كان من العسير أن يجمع بين الأمرين، فإنّ من الأفضل أن يخافوك على أن يحبّوك [6] "

وبحكم أنّنا نتحدّث – في هذا المقال – عن سلطة النّاموس : النّاموس المقدّس، فإنّنا سوف لن نتطرّق لتعريفات الفلاسفة المتعدّدة، والتّي لا تزال تمثّل" محلّ خلاف وجدل محتدم[7] " ونكتفي بالحديث عنها كجوهر، أي بمعنييها الإيجابي والسّلبي، لأنّ النّظر إلى السّلطة كجوهر، يجرّنا إلى الحكم عليها من خلال المعيار الأخلاقيّ، الأمر الذي يخرجها من إطارها الواقعيّ ويدخلها في إطار المقدّس.

---

١. ابراهيم الكوني، برّ الخيتعور ، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط3، 2007 ص56

٢. مرسيا إلياد، المقدّس والمدنّس، ص75

٣. المرجع نفسه، ص30

٤. ياسر قنصوة، في فلسفة السياسة، قراءة جديدة ، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ، ٢٠٠٩، ص ١١٢

٥. أرسطو، السياسة، ترجمة: أحمد لطفي السيد، الدار لقويمة للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، ص95

٦. نيكولو ماكيافيللي، الأمير، ترجمة: د .فاروق سعد ، دار الآفاق الجديدة، المغرب، دط، د.ت، ص143 و144

٧. ياسر قنصوة، في فلسفة السياسة : قراءة جديدة، ص112

والسّلطة بوصفها جوهرا إيجابيّا " لا يمكن التمرّد عليها أو عدم طاعتها، لأنّ ذلك يُعدّ أمرا غير مقبول [1] ". أمّا بمعناها السّلبي : " فإنّ طاعتها تمثل شرّا لا مفر منه[2] " والسّلطة سواء بمعناها الإيجابيّ أو معناها السّلبي تعتبر قدرة أو قوّة : ليست قوّة في حدّ ذاتها، وإنما وسيلة تزيد صاحبها قوّة.

يقول ابراهيم الكوني متحدّثا عن وصايا الأسلاف(النّاموس) : " الأسلاف ملّة ليست في متناول اليد، ملّة على قيد الحياة برغم أنّها في عداد الأموات، ملّة على قيد الحياة لأنّها غنيمة الذّاكرة لأنّ روح الأسلاف، هي عقل الذّاكرة المحمول كتميمة في مسيرة الأجيال، هذا العقل الذي يلعب دور البطولة في تحصين القيم الأخلاقيّة في رحلة الأجيال [3] " . وربّما لهذا السّبب عمدت الأنظمة الاستبداديّة - عبر الزّمن - إلى قتل الأموات (الممثّلين في النّاموس) قبل قتل الأحياء" ليقينها بأنّها لن تفلح في زعزعة الأحياء وتغييبهم – لإعادة انتاجهم كعبيد- إلاّ إذا أفلحت مسبقا في تغييب السّلف أو روح السّلف بالأصحّ [4] " . إنّهم يمثّلون القوّة التّي تجير الأمّة من الفوضى والاستبداد وتحقّق لها الخلاص.

ولعلّ للسّبب نفسه، وضع الأسلاف عقوبة صارمة تجاه من تسوّل له نفسه اختراق وصايا النّاموس :إنه ليس الطّرد من الفردوس فقط، بل كذلك المعاقبة والقصاص، لأنه بفعله ذلك يكون قد عرّض الوجاء الذي وضعه الأسلاف لتحصين القيم للزّوال والاندثار.

رأينا سابقا بأنّ أغلب شخصيات **ابراهيم الكوني**، تتحرّك في إطار الحفاظ على النّاموس وتراث الأسلاف، لأنّ بنية المجتمع الصّحراوي تقوم على هذا الأساس، وأيّ خروج عن هذا النّمط يعرّض صاحبه إلى مصير مجهول، غير محمودة عواقبه.

سنحاول في هذا المقام التّطرّق إلى دراسة ثلاث شخصيات في أعمال **الكوني** حاولت الخروج عن وصايا النّاموس، لنتبيّن المصير الذي انتهت إليه.

الشّخصية الأولى : **أوخيّد** في رواية (التّبر) [5] :

من وصايا النّاموس، تلك التّي وردت على لسان إحدى الشّخصيات في رواية المجوس : قالت وهي تخاطب مهرا أبلق: " لم تعرف الصّحراء حتى الآن فارسا امتلك مهريا أبلق مثلك وكتب لهما أن يعيشا معا، هل تفهم ؟ أحدهما لابد أن يختفي، هل تفهم ؟ لا تسألني عن السّبب، ولكن هذا هو النّاموس" [6]

لعلّ من أهم روايات **ابراهيم الكوني** التي تجسّد هذه القضيّة، رواية **التّبر**، لأنها تتحدّث عن قصّة رجل فارس **أوخيّد** نشأت بينه وبين مهره علاقة حميميّة ، هذا المهر " تلقّاه هديّة من زعيم قبائل أهجّار، وكان يفاخر به أقرانه [7] " .

---

1. المرجع نفسه ص113
2. المرجع نفسه ص113
3. ابراهيم الكوني، الذاكرة الأخلاقية، ص91
4. المصدر نفسه، ص91
5. ابراهيم الكوني، التبر ، دار التنوير للطباعة والنشر، تاسيلي للنشر والإعلام، ط3 ، 1992
6. ابراهيم الكوني، المجوس، ص246
7. ابراهيم الكوني، التبر، ص07

كان غالبا ما يردّد: "هل سبق لأحدكم أن رأى غزالا في صورة مهري [1] "وتوطّدت علاقة المحبّة بين الفارس ومهره إلى درجة أنّه طلب في أحد الأيام من شاعرة أن تقرض قصيدة مديح للمهري " تمجّد خصاله وتطري مواهبه أسوة بالفرسان الأبطال من المحاربين [2]"

لقد علّمه الرّقص كما كان يخرج على ظهره حين يقوم بغزواته اللّيلية "يتغازل ويتسامر ويختطف القبلات [3] " ومهره كذلك، لأنّه "اكتشف أنّ أبلقه الرّشيق قد وقع في غرام ناقة حسناء[4]" وفي إحدى هذه المغامرات اللّيلية، **أوخيّد** " ضبط عاريا[5] " كما ألقي القبض على مهره حين كان مع النّوق السّارحة في مراعي الصّحراء. ولمّا مثل أمام شيخ القبيلة للمساءلة، وعده الشّيخ بالعفو إن هو قبل أن تلقّح نوق القبيلة بمهره الأبلق، قبل **أوخيّد**، إلاّ أنّ الفحولة الزّائدة كلّفت المهري الإصابة بداء الجرب. ينصح الشّيـخ موسى (إحدى الشّخصيات) **أوخيّد** بإطعام مهره من نبتة **آسيار** إن هو أراد له الشّفاء. يتعافى المهري إلاّ أنّه يصاب بما يشبه الجنون (لعلّه من آثار نبتة آسيار) . في هذه الحالة يضطرّ **أوخيّد** إلى تقديم النّذر التّالي: " يا وليّ الصّحراء، إله الأوّلين، أنذر لك جملا سمينا، سليم الجسم والعقل، اشف أبلقي من المرض الخبيث واحمه من جنون آسيار، أنت السّميع أنت العليم[6]" ينجو الأبلق إلاّ أنّ نجاته لم تكتمل إلاّ بعدما صار خصياً .

في هذه الظّروف يقترن **أوخيّد** بامرأة . **أيّور**. من غير قبيلته و ينحر الجمل الّذي كان قد وعد به كنذر في حفلة عرسه، لم يكن أبوه راضيا عن هذا الزّواج فطرده، عندئذ نزل **أوخيّد** ليقيم في الواحة. بعد مدّة تعرف الواحة مرحلة جفاف فتنتشر المجاعة، الأمر الّذي يحتّم على **أوخيّد** رهن أبلقه عند أحد أقارب زوجته ليتمكّن من توفير الطّعام لأسرته.

لم يتحمّل الأبلق الابتعاد عن صاحبه، لذلك كان دائما يفرّ من صاحبه الجديد ويعود إلى مضاربه الأولى حيث **أوخيّد**. عندما تكرّرت العمليّة، يقترح **دودو** (المالك الجديد) على **أوخيّد** إن هو أراد استرجاع مهره، أن يطلّق زوجته ليتزوّجها هو لأنّه " عشقها منذ كانا طفلين[7]"

رفض أوّل الأمر، لكنّه استسلم في الأخير مقابل قليل من الذّهب: " الذّهب الذّهب يعمي البصر. الآن فقط صدّق أن هذا النّحاس ملعون حقّا[8] " .

شاع في الواحة أنّ **أوخيّد** باع زوجته وابنه، لأنّه قبل الصّفقة. تألّم لذلك كثيرا وشعر بالذّلّ والاحتقار، " الاحتقار في ناموس الصّحراء أسوأ من المحو، أسوأ من الفناء، الاحتقار هو الموت، كلّ يوم، كل ساعة، كل لحظة[9]"

---

١. المصدر نفسه ص07
٢. المصدر نفسه ص08
٣. المصدر نفسه ص13
٤. المصدر نفسه ص13
٥. المصدر نفسه ص14
٦. المصدر نفسه ص30
٧. المصدر نفسه ص107
٨. المصدر نفسه ص130
٩. المصدر نفسه ص110

في ليلة زفاف **دودو** من زوجته، غادر معتزله ونزل الواحة بحثا عن صاحب التّبر، وجده في البئر يستحمّ، فقتله ونثر على جسده الذّهب الذي قبله منه في يوم من الأيام .

وهو هارب من أتباع **دودو**، لم يستطع **أوخيّد** أخذ مهره معه، هرع إلى جبل واحتمى بإحدى مغاراته، جاء الغرباء وشرعوا في تعذيب مهره أمامه، أمام هذا المشهد نزل إلى مصيره المحتوم. كان يعلم بأنه سيقتل. أمسكوا به وشدّوا رجليه بحبل مشدودة بجمل وشدوا رجليه بحبل مع جمل آخر، ثمّ ألهبوا جلد الجمال بالسياط ليتباعدا وتُنتزع رجلاه وبداه، ويموت بهذه الطريقة الفظيعة والمؤلمة.

الشخصية الثانية:

وانتهاي أو صاحب الظّلمة أو سليل الظّلمات أو المولى في رواية "**عشب اللّيل** " :

الاسم الأكثر تداولا في الرّاوية هو سليل الظّلام. ينتمي إلى فئة **إمغاد** التّي اشتهرت بثرائها الفاحش و "يرى من عاصره من شيوخ القبيلة أنّه كان وحيد أبويه، وقد ورث عنهما إماءا وأقنانا وقطعان إبل[1] " .

لقد طغى الجانب النّفسي لهذه الشّخصية في الرّاوية، فصوّرها السّارد على أنّها غريبة غامضة تفضّل اللّيل على النّهار، شديدة الحبّ للعتمة والظّلمة والسّواد .

وبحكم أن **سليل الظّلام** كان شاعرا، عندما أثنى البعض على موهبته قالوا" إنّه اكتشف جوانب خفيّة في لون العتمة استعصت على كلّ من سبقه من شعراء القبيلة.[2] "

هذا الرّجل أنكر النّاموس قولا وفعلا، أنكره ولم يعترف به عندما قال " ناموسهم ليس ناموسي[3] " ، وكذلك " إذا أنكر الإنسان النّاموس فلن يقف في وجهه شيء [4] " . بهذا لم ينكر النّاموس، إنّما اعتبره حاجزا أو معرقلا، بل تمادى إلى أن وصل درجة التّحدي حين قال "خالفت ناموسهم حقّا، سوف نرى أي النّواميس أقوى، ناموسي أم ناموسهم[5] " .

كان يبحث عن الخلود معتقدا بأنّ ذلك لا يتحقّق إلاّ عن طريق اختراق النّاموس، أي عن طريق قلب القيّم والخروج عمّا تعوّد عليه النّاس. كما أنّ عشقه للّون الأسود لم يقتصر على السّواد الفيزيقي الجامد، بل تعدّاه إلى عشق السّواد الأنثوي، سواد بنت الأدغال. ولعلّ هذا هو أول خرق للنّاموس، جاء على لسان أحد الخدم " لا أخفي عليك يا مولاي، العقلاء أشد شماتة، لأنهم يظنّون أنّ ما سيحلّ بك لعنة استحقّها مولاي يوم خالف النّاموس وأتى بسلالة الأغراب إلى مخدع السّادة[6] ". استنكرت القبيلة هذه الفعلة منه، ووقفت ضدّ زواجه بالرّفض والتّهكّم، لأنّه خالف ناموس القبيلة، لكنّه لم يبالِ.

---

1. ابراهيم الكوني، عشب الليل، ص17
2. المصدر نفسه، ص5
3. المصدر نفسه، ص104
4. المصدر نفسه، ص112
5. المصدر نفسه، ص74
6. المصدر نفسه، ص73

أنجبت له الأمة بنتا، توفيت بعد الوضع، وبقيت الطّفلة في رعاية والدها، حين أدركت سن الزّواج، زوّجها أبوها لأحد عبيده بعدما استأصل له عضلة الحياة – عضلة ما بين الفخذين ـ حتى يصير الزّواج رمزيا أمام النّاس. بعد انتهاء العرس، اصطحب العبد زوجته المزعومة إلى دار والدها. وبعد انصراف العبد، وتحت تأثير العشبة، انقضّ **سليل الظلام** على ابنته ومارس معها العلاقة غير الشّرعية، إنّها نبتة عجيبة، تختفي في النّهار وتظهر في اللّيل، تحوّل آكلها في دقائق معدودات إلى كلب هائج، لأنها منشّط جنسي فعّال، عادة ما تسبّب الألم للأنثى. كانت هذه العشبة مجهولة من قبل مجتمع الراوية. بعد مدّة وضعت الفتاة حملها، كانت بنتا، وأصبح **سليل الظّلام** الأب/ الجدّ في الوقت نفسه.

كبرت الحفيدة / البنت، وأضحت بالغة، وعندما زارته في إحدى اللّيالي– وتحت تأثير العشبة كذلك ـ انقضّ عليها واغتصبها هي الأخرى تماما كما فعل مع أمّها من قبل. تكرّر الأمر تحت تهديدات الأب / الجدّ واضطرت الفتاة في الأخير إلى فضحه في السّوق علانية. من النّاس من صدّق ومنهم من تعجّب لكنّهم في الأخير أعادوها إلى جدّها.

بعد اليأس والتّهديدات المتكرّرة، استمالته الحفيدة شيئا فشيئا إلى أن وصلت إلى المدية، سحبتها وغرستها في جسده.

بهذا الاقتران السّفاحي، وهذه العلاقة غير الشّرعية، يكون **سليل الظلام** قد اخترق النّاموس، فكانت نهايته مأساوية .

<u>الشخصية الثالثة:</u> صاحب الجلالة السلطان في راوية " **برّ الخيتعور** "[1] :

هذه شخصية رافضة لوصايا النّاموس مبدئيا، لأنها تعتقد بأنّ " ناموس الحياة الذي قضى بالتبدّل أقوى من ناموس وضعه الأسلاف [2]"، بل غالبا ما كانت تدخل في جدال مع العرّاف حول هذه القضية : قالت منتقدة : " لقد عبدتم إلهة أنثى أجيالا، وتغنّيتم بوطن أنثى أجيالا، ووضعتم السّلطان في يد الأنثى أجيـالا، وأورثتم الأمر للأنثى، فنصّبتم ابن الأنثى مولى، وآثرتموه على أبنائكم، فكانت لكم الأنثى حياة من دون القبائل جميعا، فماذا أفدتم غير الجذب ؟ ماذا جنيتم غير الحاجة .[3] "

تراعش بدن العرّاف أمام هذه الانتقادات وحاول أن يقنع السلطان كي يتراجع عن هذا الموقف من النّاموس، مذكّرا إيّاه بأنّ النّاموس هو المصدر الذي تستعير منه القبائل حكمها ووصاياها وعلمها بالغيب. وعندما لم يجد آذانا صاغية قال محذّرا : " لا تثر حنق الخفاء[4]"

كان لصاحب الجلالة ابن من صلبه يريد أن يورّثه العرش (خلافا لما يقرّه النّاموس) كما كان له ابن أخت (الوريث الشّرعي) يريد أن يبعده عن العرش، خلافا لما يقرّه النّاموس. وحتى تنجح الخطّة تخلّص من قرينته وعهد للإماء بتربية ابنه، كما تخلّص من شقيقته (أم الوريث الشّرعي) وزوجها، أمّا عن ابن الأخت (الوريث)، فقد تضاربت الآراء حول مصيره.

بعد مدّة من الزمن، وبينما صاحب الجلالة في مجلسه، عمّ الواحة هرج وعندما سأل حاجبه مستفسرا، أجابه " يأبى النّاموس إلاّ أن يأتي بابن الأخت إلى السّلطان محمولا على الأعناق [5] " هذا مولانا :ابن أختكم الذّي أمرتم بدفنه حيّا في أحد الأيّام. لم

---

1. ابراهيم الكوني، برّ الخيتعور، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط3 ، 2007
2. المصدر نفسه، ص262
3. المصدر نفسه، ص261
4. المصدر نفسه، ص263
5. المصدر نفسه، ص266

يصدّق الملك، فزاده الحاجب : " صدّق أو لا تصدّق، ولكنّك أخطأت إذ أمنت الزّمان، وارتكبت خطيئة أكبر إذ استهنت بالنّاموس، وأردت أن تضع الملك في يد أبناء الآباء بدل أبناء الأخوات.[1] "

بعد ذلك عقد مجلس القبيلة جلسة، حاكمت فيها الملك، وبعدما ذكّرته بمختلف جرائمه، حكمت عليه بالنّفي، اشتكى من الصّداع وطلب من خادمه "عشبة مهمة قال إنّها عقارا اعتاد أن يستخدمه ترياقا لأوجاع الرّأس.[2] " لم تكن العشبة عقارا، بل نبتة سامّة : لقد فضّل الانتحار.

يتّضح من خلال النّماذج التي ذكرناها، بأن الّذي لا يعترف بالنّاموس، ولا يقف عند حدوده، يجد أمامه سلطة تنفيذيّة صارمة لا تتوانى في معاقبته وإلحاق الأذى به، حتّى ولو كان زعيما لقبيلة أو سلطانا.

ولعلّ الهدف من هذا، هو أن يبقى النّاموس بمثابة الذّاكرة الأخلاقيّة الّتي تحمي الجماعة -عبر الزّمن- من الأنظمة الاستبداديّة والمعتدين، وأن يبقى كذلك، بمثابة الصّخرة الصّماء التي تتحطّم عليها أحلام الطّامعين.

خاتمـــة:

من خلال دراستنا لبعض نماذج من كتابات ابراهيم الكوني، تبيّن لنا بأنّ النّاموس هو عبارة عن وصايا تركها الأسلاف -الّذين لم يتركوا شيئا بلا تدوين – لتحملها الأجيال المتعاقبة كتميمة عبر الأزمنة، وذلك بهدف تبيان الطّريق الصّحيح من الخاطئ والهدي إلى الخير.

وقد سنّ النّاموس عقوبة صارمة تجاه كلّ من تسوّل له نفسه اختراقه أو التمرّد عليه، جعلها بيد السّلطة التّنفيذية (العرّاف)، لأنّ هدف النّاموس هو التّحكم في مصير الجماعة تحكّما مطلقا، هذه القراءة الأولى.

أمّا القراءة الثّانية : فهي أنّ النّاموس إذا كان يقصد به مجموعة الوصايا الّتي تركها الأسلاف، فهو هنا يمثّل المعرفة، لذلك لا نستطيع ذكر النّاموس دون الإشارة إلى العرّاف أو الكاهن. فهذا الأخير هو الذي له دراية وخبرة بالوصايا، وربّما على هذا الأساس كان هو الممثّل الأعلى للسّلطة. بعبارة أخر: **الذي يمتلك المعرفة، يمتلك السّلطة**. أي إنّ النّاموس هو نوع من المعرفة الّتي تمتلك سلطة رهيبة على المجتمع الصّحراوي في جميع مظاهر سلوكياته الفرديّة والجماعيّة. وهذه السّلطة تمكّنه من التّحكم في أفراد المجتمع الصّحراوي وضبط تصرّفاتهم عبر المكان والزّمان .

المصادر والمراجع :

أ(المصادر:

١ - ابراهيم الكوني، بر الخيتعور ، دار الكتب الوطنية بنغازي، ط٣، 2007

٢ - ابراهيم الكوني، التبر ، دار التنوير للطباعة والنشر، تاسيلي، ط3، 1992

٣ - ابراهيم الكوني، السحرة - الجزآن معا - دار الكتب الوطنية بنغازي، ط3 ، 2007

---

[1]. المصدر نفسه، ص267

[2]. المصدر نفسه، ص 290 و ٢٩١

٤ - ابراهيم الكوني، صحرائي الكبرى ، دار الفارس للنشر والتوزيع عمان، ط1 ، 1998

٥ - ابراهيم الكوني، عشب اليل ، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط3 ، 2007

٦ - ابراهيم الكوني، المجوس - الجزآن معا-، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط5 ، 2007

٧ - ابراهيم الكوني، الذاكرة الأخلاقية ، مجلة دبي الثقافية، العدد 85، السنة الثامنة، يونيو 2012

٨ - ابراهيم الكوني، الطلقاء ، مجلة دبي الثقافية، العدد 69، السنة السابعة، فبراير 2011

المراجع العربية:

١ - ابن منظور المصري، لسان العرب ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، المجلد الثالث، ط٨،٢٠٠٨.

٢ - أرسطو، السياسة، ترجمة، أحمد لطفي السيد، دار القومية للطباعة والنشر، د ط، د ت

٣ - جان بيرنارد أودراوكو، الطبيعة والتاريخ والثقافات في إفريقيا، ترجمة عبد القادر قنينين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1 ، 2006

٤ - سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى : المخيال الصحراوي في أدب ابراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،٢٠٠٠.

٥ - مرسيا إلياد، المقدّس والمدنّس، ترجمة عبد الهادي عباس ، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، 1988.

٦ - نيكولو ماكيافيللي، الأمير، ترجمة: د فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة ، المغرب، د ط، د ت.

٧ - ياسر قنصوة، في فلسفة السياسة : قراءة جديدة ، دار رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1 ، 2009

ج - المراجع الأجنبية:

1 - Encyclopédie des Religions - Encyclopaedia Universalis France S.A;2002).

الفواصل الاشهارية.. بين ربح المعلن وقهر المتلقي

أحمد عتيق (المغرب)[1]

ملخص الدراسة:

في زمن فورة تكنولوجيا الاتصالات، وانسيابية القنوات الفضائية، لا يكاد أحدنا، في أي لحظة من لحظات تجاربه الإعلامية، أن يغفل ولو مكرها، عن دلق سلاحه السلطوي الأبوي، المتمثل في آلة التحكم عن بعد Télécommande/Remot control، الذي يمتشقه بين يديه، تحسبًا لأي هجوم إعلاني-إشهاري. الأمر الذي يضع المتلقي-المشاهد، في حالة تشوف استفزازي، وانفعال روتيني، يفتر روعة التماهي الدرامي، ويستفز انتباهه الوجداني الموجه للمحتوى الإعلامي.

إن توالي الوصلات الإشهارية وترادفها تِباعًا، بشكل مكثف طيلة حقب البث، صيّر لحظات الاستقبال الإعلامي، متقطعة متشظية، مفتتة الزوايا، بل العكس هو الملاحظ. ومن هنا، باتت الأفلام الإشهارية والوصلات الإعلانية، تتخللها مشاهد إخبارية، وبرامج تسجيلية، تؤثث فترات العرض اليومي، مما يفتح الباب لقوى التوثب، وإسلال تُرس المواثبة، أملا ًفي الحفاظ على كينونة المتلقي، وإبرازًا لاستقلاليته الواعية.

الكلمات المفاتيح: المواثبة، آلة التحكم عن بعد، الوصلات الإشهارية، المتلقي، المعلن.

نص الدراسة:

تنم تجربة تلقي أي عمل إشهاري عن رغبات نفسية دفينة في الأغوار ومرامٍ جمْعية متجذرة في الأوهام السوسيو ثقافية للمشاهد، بحكم أنها تتوق إلى مجاراة افتراضية لواقع اجتماعي أو تآلف أسري أو عوز سيكولوجي، تتمخض عنه محاولة بعث بطل أسطوري منقوش في العقل المجتمعي، وإحياء نزقي للطفولة البالية، لا سيما في عصر ثورة الاتصالات والمواصلات وزمن السرعة والميكرو والنانو. وهي تجربة تضمر وراء أكَمتها تلالا من الانفعالات والانطباعات ورِدود الأفعال والجموحات الكبتية، المتطلعة إلى التقدير والتماهي مع خط سفر حركية الصورة، المتزاوجة مع النبرة الصوتية الممتلئة اهتزازا ورنينا.

إنها تجربة تستحق الالتفات والتطواف حول سياج ميكانيزماتها الذاتية والعرضية، لكن ليس في تزويقها للبيت وتشكيلها لديكور التلقي، وإنما في الدندنة حول ما يفوت هذا التلقي ويشرخ سيولته ويقوض انسيابيته ويكبح جماليته المتدفقة على شاشات العرض ليلا ونهارا، على طول امتداد فترات البث، من خلال احتماء المستقبل بمِجَن المواثبة وازوراره حول أسلوب الفرار الذكي من قذائف الوصلات الاشهارية المتكررة أثناء كل عرْض إعلامي، الشيء الذي يطرح ثلة من الإشكاليات حول ماهية هذه التقنية، ومكان ظهورها، ومدى استفادتها من الاكسسورات الإعلامية، ثم مجال قدرتها على التأثير في صيرورة تجربة التلقي لدى المشاهد-المستهلك.

---

[1]- باحث في الإعلام والإشهار، كلية ابن مسيك–الدار البيضاء، المغرب

أولا: تحديد المفهوم

بداية يجب أن نسطر تحديدا مفاهيميا ولو موجزا لكلمة المواثبة أو Zapping باللغات الأجنبية وخصوصا الإنجليزية لأنها التربة المنشئة لها. تشير القواميس العربية[1] إلى أن المواثبة مشتقة من جذر **و-ث-ب** الدال على القفز والطفر والغلبة والنهوض والقيام بسرعة، ومنه جاءت المواثبة التي تعني فيما تعنيه المغالبة والمصاولة والمساورة والمبادرة والمسابقة.

وهي كلمات تشترك في معنى التغيير والتحرك بسرعة والانتقال بخفة من مكان أو جهة إلى أخرى، وهو نفس المعنى الذي يدنو من تلابيبه التعريف الاصطلاحي الإنجليزي للمواثبة في حقل الاعلام؛ حيث يحددها معجم أكسفورد Oxford بأنها: استعمال آلة التحكم عن بعد Télécommande/Remot control لتغيير القناة التلفزية بسرعة.[2]

إذن، فانطلاقا من هذه الدلالة الاصطلاحية، التي تومئ إلى فعل قصدي يرمي الانتقال من قناة إلى أخرى أو من أحد الأقمار الاصطناعية إلى آخر، بل وحتى من كتاب إلى نظيره، يتجلى لنا مفهوم المواثبة المتضمن قفزا وثوبيا متتاليا بين الوسائل الإعلامية المتنوعة، من المتلقي أوان تعرضه لأي رسالة إعلامية. وعليه تصبح أسلوبا إنسانيا موازيا للظواهر الجديدة المخرجة من آثار حضور الاعلام في حيواتنا المعاصرة.

ثانيا: نبش أركيولوجي مقتضب

انبرى المهتمون بالشأن التأثيري للإشهار، في ملاحظة شيوع هذه الظاهرة الانفعالية وانتشارها لدى المتابعين للإعلام في الولايات المتحدة الأمريكية-بلد الدعاية والصناعة الهوليودية بامتياز- مع بداية سنوات الثمانينات من القرن الماضي، حيث كشف تقرير أعده مركز دراسات المشاهدين (Television Audience Assessment, T.A.A) الخاص بعام١٩٨٢، أن ما يناهز٤٠ % من المشاهدين الأمريكيين الذين اشتركوا في التلفزيون الكابلي، و١٩ % من متابعي التلفزيون في نسخته الأرضية، يغيرون البرنامج الذي يتابعونه ويهجرون التجربة الإعلامية المتلقاة ساعتئذ إلى أخرى، كلما قفزت على حين غرة، لقطة إشهارية Spot publicitaire[3]، تؤثث فسيفساء القناة وتقطع جريان الإنتاج التلفزي. ولتحليل آليات تموقع هذه الظاهرة الجديدة، اقترحت نتائج نفس الدراسة جملة من الأسباب، يمكننا أن نِسمها بأنها ذات مناحي تقنية وسيكولوجية واقتصادية، نوردها كالآتي:

- سبب وجيه Cause efficiente: مرتبط باختراع آلة التحكم عن بعد، وهو بعد تقني برز للوجود مع الإضافات المتلاحقة التي تسوقها شركات التلفاز بين الفينة والأخرى لجذب اهتمام المستهلك؛
- سبب محفز Cause motivante: الرغبة في هجر الإشهار، وهي من نتائج الإشباع المفرط الذي يضخ في زمن جد محدود لحواس المتلقي وإفعام مبالغ فيه لقواه الادراكية والتنظيمية والشعورية؛

---

[1] – المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، باب الواو

ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، باب الباب، فصل الواو

تكملة المعاجم العربية: سلسلة المعاجم والفهارس رقم ٣٢، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٠، حرف الواو

[2] – «Oxford advanced» (2010), Oxford University Press, 7 ed. p. 1713

[3] – Chateau Dominique (1990) : «*L'effet zapping*», In Communications, n° 51, pp. 45-46

- سبب مكلف Cause amplificatrice: يكون التلفاز مرتبطا بالكابل، أي مؤدى عنه؛[1] وهذا يخلق لدى المستهلك إحساسا بالخداع ولونا من الغبن وصنفا من الغرر في تلقيه، فهو يؤدي من ماله الخاص ويتحمل كلفة من المصاريف، حتى يستمتع بنوبة من الخلاء النفسي والراحة الانعزالية من طفليات ودخلاء الإعلام. فالمصروف المبذول منه يحتم عليه الاستفادة القصوى والاستثمار الناجع لما يبث خلال تلقيه، وهذا يحرضه على التمرد والتنقل بين البرامج والقنوات رغبة في شدو متنفس ومبتغى يناسب قيمة التعبئة لكابل التلفاز.

إن من آمال المشاهد المُحاط بإكراهات الزمن ومتغيرات الاقتصاد الظرفي وإرهاقات العمل المقسم، أن يبحث عما يلبي حاجاته ويُترع رغباته في الوسائط الإعلامية، وخصوصا التلفاز -الجهاز المتربع في قُلة هرم الوسائط الجاذبة للمشاهدين- لكن متابعته تلك، تنغصها الفواصل الإشهارية، المتدفقة بغزارة على باصرتي المشاهد وبوفرة على سويداء عاطفته، إذ تقدد عليه تماهيه الروحي وفناءه النفسي واتحاده الوجداني مع البرنامج أو المسلسل أو الفيلم المذاع على الشاشة، فتمارس عليه والحال هذه، نفيا قسْريا، وتهجيرا سيكولوجيا، وفصلا دلاليا من واقع المتابعة وحلم الإشراق الاهتزازي، إلى "تناص" الحركة وإحالة اللون، وعزو الصوت المبحوح بالنبرة الجذابة والتشكيل الاغوائي؛ الداعي فجأة إلى الإقلاع عن المشاهدة المجردة (السلبية) وتغيير التموضع وفك الارتباط بالرومانسية الدرامية التقليدية، والولوج بقوة وعقلانية إلى عالم السلع الجديدة وأسواق البضائع الخارقة والماركات الأسطورية التي تضفي على مقتنيها هالة التميز وطفاوة التفوق وسبق الفردانية وروح العصرنة والحداثة.

من هذه الجهة، غدت الفواصل تزاول بهذا الترحال القسري سلطة جديدة تنضاف إلى باقي السلط اللغوية والثقافية والتقنية والسياسية المشرعنة في عالمنا العربي، لاسيما وأنها تصطبغ في ذات الوقت بلون المنّ والتباهي والزيارة دون حياء، فتقول للمشاهد، بلغة التصريح والمباشرية ودون توارٍ "أنا مشترية الفيلم وصانعته ومدعمته.. وأنا مؤجرة القناة ومشغلة العاملين.. وأنا صاحبة الاستثمار والتجهيز.."، وبالتالي، فمن حقي الاقتصادي والبراغماتي وحتى الأخلاقي أن تمنحني حواسك وتعيرني إدراكك، كيما أبث لك ما يعوضني في استثماري وتجارتي، ويدفعك -بمشاهدتي وتضييفي- إلى المساهمة في استمرار تدفق البرامج واستيراد الأفلام، عبر شرائك للمنتجات واقتنائك للخدمات المعروضة.

قد لا يكاد يماري أحد في التبرير الربحي -العقلي الواقعي- للفواصل، لجلائها للعيان، لكن أثر تكرارها الفاحش، وتطاولها وتوالي مدة عرضها، حتى إنها تصل إلى عشرات الدقائق تترى، ستدفع بالمستهلك إلى التساؤل عن الحكمة الكامنة خلف هذا التكرار المبالغ فيه.

ثالثا: من دواعي المواثبة

إن الإفراط الإشهاري المبثوث، قد يخلق لدى المشاهد -الحزين لقطع تماهيه-حالة من الترهل العاطفي والنفور المعنوي والازياح الولائي نحو السلعة المعلنة والإشهار المقترح. فالمتلقي يستقبل الرسائل المتدفقة باعتبارها إنتاجا توحيديا معياريا

[1] - Ibid. pp.46-47

Normative وليس تنوعيا ذاتيا Subjective،[1] يحاكي إلى حد بعيد مخرجات فريق إنتاج عمل فني أو أدبي أو درامي فاقد لحَزْم منسق منسق وتوجيه مؤطر ولمسة مخرج يجمع شتات الأدوار وتداخل الرؤى؛ فالمتلقي-المشاهد يعالج الصورة المرسلة إليه بذات الأسلوب الذي يعالج وفقه المعلومة؛ بوصفها معلومات خام بالقوة، لا ترتبط بأي نية دالة أو تخييل من طرف المؤلف. ومن ثمّ تمسي المعلومة- الصورة، رازحة تحت سلطة هائمة سائبة تفتقد لمن يوجدها بقوة الفعل.

وللخروج من هاته الحالة العصابية الولهة المطلقة، يلجأ المشاهد مكرها إلى الاحتماء بتُرس المواثبة، التي تشير –كما مر معنا آنفا- إلى تغيير القناة المشاهدة،[2] بالاستعانة بآلة التحكم عن بعد من قناة لأخرى وسط معمعة الباقة Bouquet نفسها، إذا كانت تقدم سلسلة من البرامج والخدمات المتنوعة أو ربما تغيير التجربة المشهدية برمتها، والانتقال إلى فعل اجتماعي آخر، أو لحظة سيكولوجية مريحة ذات نكهة قهرية، إنها هروب من تطفل الفعل الإشهاري كما يقول الأمريكيون.[3] وهي تقنية يمكن تفسير دواعيها في علتين أساسيتين، خلافا لما توصلت إليه الدراسة السابقة، حيث سنقصي السبب المكلف Amplificatrice بحكم أن جل المتلقين المغاربة ونظرائهم العرب يتابعون القنوات التلفزية الأرضية والفضائية ذات الشفرات المجانية الملتقطة من الأقمار الاصطناعية، خلافا للغربيين الذين يشاركون بالدفع المسبق من خلال أداء رسوم التلفاز الكابلي.

١ - <u>**ظهور أداة التحكم**</u>: غدت من الاكسسوارات الضرورية لمشاهدة التلفاز، بل لا يتخيل جهاز تلفاز بدون آلة التحكم عن بعد. إنها ليست مجرد آلة تحكم، وإنما أمست ميكانيزم انفعالي، يسيطر به المشاهد على ما يراه وما يستقبله من رسائل.

لقد كان المشاهد في السابق قليل النزوع إلى الحركة ذهابا وإيابا -بين مقعده وتلفزيونه- كلّما رغب في تبديل القناة التلفزية، الشيء الذي كان يكلفه جهدا بدنيا ووقتا زمنيا ضائعا، وهو ما يتنافى مع لذة الراحة وشبق الاستقبال واسترواح البرهة التي يجدّ عنها في تجربته، مما يجعله يقبل بالواقع ويستمرئ الرسالة على مضض.

غير أن الأداة الجديدة غيرت من سلوكاته وعاداته، وسهلت عليه مهام السيطرة وأتحفته بسوط الفوقية وأتاحت له مُكنة الاختيار السلس، فأصبح قليل الحركة، خامل الجهد، يلبي رغباته وحاجياته دون القيام، وإنما بمجرد الضغط على أزرار الأداة فيرقب ما يشاء. بل الأدهى هو هيمنة التحكم وفردانية القرار بمجرد إشارات اليد أو بصمة الصوت أو نظرة العين... أو تفضيل ثلة من القنوات في صورة واحدة موزعة الأبعاد على مقامات شاشة فسيفسائية. وهي تقنيات إلكترونية جد حديثة مستقاة من أبحاث معاهد ونتائج دراسات شركات متخصصة في تطوير أنواع زجاج الشاشات (Cristal, LED, AMOLED, 4K, 3D…) كان من مخرجاتها سبْك سلوك لعبي جديد استهدف فئة الكبار؛ يتمثل في ظهور هواية اللعب على أزرار الأداة أو كما يطلق عليها Pianotage[4]، تشبه حركات عازف البيانو وتناسق أنامله أثناء ضربه على

---

[1] - Goumay Chantal, Mercier Pierre-Alain (1988) : «*Le coq et l'âne : du zapping comme symptôme d'une nouvelle culture télévisuelle*». In Quaderni. n° 4, Printemps. Les mises en scène télévisuelles. p. 100

[2] - Perin Pascal (1992) : «*Le zapping*», In Réseaux, vol 10, n°51. p.119

[3] - G. Chantal, M. Pierre-Alain, Op. Cit. p. 92

[4] - Chateau Dominique. Op. Cit. p.47.

أحرفها. وبغيتها رَوْم البحث عن قناة تلبي احتياجاتها أو أملا في التفتيش عن رياضة بديلة لعبية للأصابع، تعوض رياضة الجسد في الجري أو المشي المرهقين.

٢ - **تخمة الإشهار**: يمثل الاقتحام الغير مأذون به، واللا مرحب به في القنوات التلفزية من طرف ذلك الضيف الثقيل الوزن، السمين اللقطة، المتخم بالخيال، تطفلا بهقا خشلا يمارسه الإشهار بشكل دوري وتكراري على طول مدة البث اليومية، الشيء الذي ألجأ المشاهد في أتون وطيسه، إلى التسلح بآلة التحكم، وامتشاقها متنها للفرار إلى قناة ثانية أو برنامج بديل، كلما ذكر مقدم البرنامج "فاصل ونواصل" أو بدت بوادر الكر الإشهارية على الشاشة، مضفية ظروفا من الملل والسآمة على المشاهدين، فلا يجد المتلقي إلا المواثبة للخلاص من الهجوم الوشيك.[1]

يتبدى لنا أن هذه الأسباب وغيرها قد دفعت المشاهد عموما والمغربي (المعولم)، إلى امتطاء كبسولة آلة التحكم، وهجرة أثافي القنوات الثلاث (الأكثر متابعة: الأولى والثانية وميدي ١ تي في) أو كلهم إلى أخريات؛ حيث الحرية والحداثة والثقافة والمتعة والمجانية.. بيد أن الشبح الإشهاري يقتفي أثره، ولا يتركه حراً طليقا يفعل ما يشاء، فبمجرد النزوح ووطء القدم بجزر القناة الثانية أو الأولى أو الثالثة، سيجد إشهارات تُبث بنهم وشراهة، وربما عين المنتوج وذات الفيلم الإشهاري، مما يترتب عنه هجرة طردية نهائية غير مأسوف عليها نحو قنوات مغايرة، تشبه هجرة الأدمغة إلى خارج الوطن رغبة في التقدير والاعتراف وإثبات الذات، لما تنكرت لهم دولهم الأصلية، فوجدوا من يعتني بعقولهم ويحترم ذواتهم، ولذا كان الشباب من أكثر المشاهدين-المتلقين استخداما لتقنية المواثبة[2] فرارا وهربا من التدفق العالي Streaming الممارس من أوصياء الإشهار، بدل زيادة تدفق صبيب الانترنت لتحسين الولوج والتمتع بـ Vidéo voice.

إن قرار رفْض الإشهار، والازورار عن إقحام لقطاته إبان سيرورات الفترات المبرمجة والامتعاض عنها، يعد بشكل ضمني وربما مباشر أيضا، انقطاعا طرديا عن البرنامج، وتطليقا بائنا لتلك التجربة التي رانها تنقيبا وتفتيشا عن المتعة أو الثقافة أو التطهير الأرسطي أو التسامي الإبداعي الهارب من معيقات الواقع ومحبطاته كما عند فرويد.[3] بل إنها تشكل استهلاكا عالي الصبيب للعالم ولأجناس العولمة الكونية وتحدياتها العاصفة، من خلال استقبال الضخ الإعلامي والتماهي فيه دون الرغبة التشاركية في فعاليته أو في الولوج إلى كنهه الهيولي، وإنما الإحجام عن الارتباط به بكل سهولة ودون تردد، حين يبتر الاستهلاك بتغيير القناة أو المحطة.[4]

رابعا: من آثار المواثبة إشهاريا (إعلانيا)

يتضح لنا أن تقنية المواثبة سمحت بالتالي للمشاهد بتصريف غضبه وتفريغ شحناته، والتعبير إجرائيا عن إبائه وتطبيقا فوريا لحريته؛ لكن حريته الآنية أفضت إلى خشية غير متوقعة من طرف المعلنين؛ إذ انبروا يؤكدون توجسهم من رد فعله

---

[1] – Perin Pascal, Op. Cit. p.120.

[2] – Ibid. p. 121.

[3] – شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم العرفة، العدد ١٠٩، يناير ١٩٨٧، الكويت، ص ٣٠

[4] – G. Chantal, M. Pierre-Alain, Op. Cit. p. 101

السلبي هذا، بحكم مواجهته وتهديده لفاعلية الإشهار، ولا سيما عندما تصبح وتيرة المواثبة مِجنا يحتمى به ونمطا اتجاهيا ومنهجا اقتناعيا، وليس مجرد رد فعل فئوي مرتبط باستهلاك إنتاج الإعلام، وهو ما تحوله إلى ثقافة وقيمة.[1]

وهذا ما كشفت عنه إحدى الدراسات الأمريكية المقدمة في اللقاء الدولي الثاني حول الإشهار الفرنكفوني المنعقد في مونتريال بكندا، حيث تبين أنه من بين ٥٠٠ رسالة إشهارية تبث يوميا، لا يلاحظ المشاهد منها سوى ٧٦ فقط، ولا يحتفظ إلا بـ١٢ رسالة في ذاكرته (أي ما يعادل ٢.٥ فقط).[2] ويزيد من تذمر وخوف المعلنين، الهلع الذي أصبحوا يعانون منه، بفعل بعض الأجهزة التقنية الجديدة، كـ TiVo، المختصة في تسجيل أنواع معينة من البرامج والوثائقيات والأخبار التي يرغب المشاهد في رؤيتها، وتمنع آليا تسجيل الإشهارات والإعلانات المتدفقة بغزارة على التلفاز.[3] ولا يقف الأمر عند هذه البوابة الموصدة، بل حتى إشهارات الانترنت وقصاصاتها وصورها الوثابة ستُكبح عن طرْق شاشات حاسوب المستخدم، إن هو أدى رسوما نقدية وساهم باشتراكات مالية أو بادر إلى التسجيل في ذاك الموقع ودفع ثمن التأشير.

لقد أتاح نسق المواثبة للمشاهد-المتلقي نهج سلوك فراري جَفْلي، وفي الآن ذاته تكئة دفاعية ذات سمات غرائبية وعجائبية Exotisme تمتد بأصولها إلى عقود غابرة، تتقاطع مع كان سائدا أوان ثقافة القرن١٩ لدى طبقة البورجوازية وشريحة الميسورين الأوروبيين، الذين انكبت هوايات بعضهم على انتقاء واقتناء رزنامات من النفائس الدخيلة والغرائب الأجنبية من قبيل تلك القادمة من الشرق (Orientaliste) أو تحييد وتأجيل استعمالها لإرهاصها عن بعد توحشي بربري ووشم بهرجي يتنافى مع طابع التنوير؛ ذات الأمر حصل مع الاحتماء بالمواثبة، التي يؤجل من خلالها المتلقي البرامج والقنوات والإشهارات والمنتجات الغير موجهة والتي لا يعيرها أي قدر من الاهتمام، فتشكل لديه تطفلا وإزعاجا مدويا.

بل بوسعها الاصطباع بكل سهولة بلون الفنان الحاذق المتعقب كل شاردة انطباعية أو واردة سريالية ليراكمها ويصنفها في لفة من الموضوعات واللوحات كما يراكم المصمم والتجاري والمهندس والعارض باقة من المحلات والتشكيلات في معارض[4] دولية ومحلية تزدان بالصور والألوان والإضاءات الدينامية، فتغدو إما فسيفساء متناغمة الاشكال والصور أو صورة مكسرة الأطراف متداخلة الخطوط، معقدة تعقيدا مركبا يستقي تشعباته من طبيعة بنية المجتمع المغربي حسب وصف بول باسكون[5] في أواسط القرن الماضي أو بنية الفرد ذاته.[6]

بإمكاننا الرُسو لحظة عند هذه النقطة، لتدعيم قولنا الآنف حول فعل المواثبة، باعتباره لا يعدو أن يكون سلوكا استهلاكيا عكسيا شرطيا، يجد صداه في تفسيرات وتجارب إيفان بافلوف الكلبية.[7] سلوك يمتد في ثنايا تضاعيف متعرجة بين الذات المستقبلة والموضوع المعروض، ليجنح مع الوقت إلى بلورة تفسخ إدراكي لا يرفأ إلى أي زاوية من زوايا التلقي، ويسبك في توصيف دلالي يعرقل سيرورة استيعاب التلقي المدرك ويمزق سلاسة الاستقبال ويشظي التواتر الزمني المتوالي أثناءه.

---

[1] – Ibid. p. 95

[2] – Chateau Dominique. Op. Cit. p.53

[3] – آرثر أسا بيرغر: وسائل الإعلام والمجتمع، وجهة نظر نقدية، ترجمة صالح خليل أبو إصبع، عالم المعرفة، العدد ٣٨٦، مارس ٢٠١٢، الكويت، ص ٦٨-٦٩

[4] – G. Chantal, M. Pierre-Alain, Op. Cit. p. 101

[5] – **بول باسكون: تكوين المجتمع المغربي، تعريب أحمد حمايمو مجلة المشروع، العدد ٤، يونيو ١٩٨١، ص ٣٧**

[6] – Abderrahman Nouda (2011) : Le Sociétal, exploration critique de la société, p. 57

[7] – عبيدات محمد ابراهيم: سلوك المستهلك –مدخل سلوكي– دار وائل، الطبعة الثالثة، ٢٠٠١، عمان-الأردن، ص ١١٤-١١٥.

تشظية جامحة ومهتزة تصدر إشعاعا منعكسا وبوتيرة متجذرة في سمتين أساسيتين للحداثة العالية High modernity وفق السوسيولوجي أنطوني جيدنز[1] Antony Giddens؛ حداثة أرخت قيودها على انضغاط قطبي الزمان والمكان السائدة في المجتمعات التقليدية، عبر إعادة تشكيلهما في قالب معلب ما بعد حداثيا، يزيل مساحة البعد بينهما من خلال تقنيات التواصل والتقارب الالكتروني، الذي سدل الستار على خارطة الحدود الجغرافية. أما السمة الثانية فتمثلت في تخليص العلاقات الاجتماعية البينية من التفاعل المحلي والمباشر، وأبدلتها بـ"وسيط خبير" تقني تجسد في الحاسوب عوض المقابلة الشفهية، مما أفسح المجال لتحطيم القيود الخارجية وانزياح ضوابط الثقة والتحرر من التبعية للممارسات والقواعد المعدة سلفا أي الانعكاسية المؤسساتية حسب تسمية جيدنز، الشيء الذي يجعل المعرفة البشرية في هذا المرتع التقني متصفة بكل صفات النسبية والتوقيت والتقلب وبعيدة عن السكونية والثبات المتجذر على مدى قرون في تاريخ البشر والمجتمعات.

خامسا: ربما تعيد المواثبة للمشاهد سلطته

يماحك اتجاه معاكس لما سبق، في التأكيد على أن الذات المستقبلة رغم رزوحها تحت وطأة قصف الوصلات وهدير الأصوات ودمدمة النبرات الإشهارية ومشاعيتها للهجوم، فإنها تسعى في المقابل إلى إثبات وجودها والرفع من مقاومتها بتفاعلية منحنية القوة والمتابعة، تتمثل في ثلاثة[2] أنواع من الاستجابات يبديها المتلقي، فهي إما أن تكون:

- **تفاعلية غير متعدية** Interactivité intransitive: يجلس فيها المشاهد أمام شاشة العرض الكبرى (السينمائية)، يستقبل الإرسال الإعلامي المتدفق بصورة سلبية ودون حركة، يتماهى حينها مع جو العرْض الثخين وموجات البث المكثفة صوتا وصورة، فلا يمكنه تغيير البرنامج أو الفيلم، وإنما يقتصر دوره على التفاعل الحسي والعاطفي والعقلي، الموجه إلى فهم وتأويل الخطاب والانصهار في الحالة "الصوفية الاشراقية" بـ"حضرة" ضخامة الشاشة وولايتها القطبية، فينمحي الوقت وتنقضي برهته مع الاستناد إلى الأريكة، واستهلاك سريع لحبات الذرة المقلية Chips. فيتحول المكان حينئذ، إلى فضاء رمزي (آني سينمائي) دائم التفاعل مع الجو الافتراضي، وبمرور الزمن والاعتياد على الألفة داخل أجواء هذا المكان الجديد المغترب يمسي الفرد مشتتا بين مكاني الواقع والافتراض.[3]
- **تفاعلية متعدية بسيطة** Interactivité transitive faible: يستطيع المشاهد أن يبلغ هذه الدرجة، عندما يجلس أمام التلفزيون في اللحظة التي يختار فيها مشاهدة برنامج معين، ضمن بقية البرامج المقترحة، فمحتوى البرامج المرشحة للمشاهدة لا تتأثر بهذا الاختيار، مهما كانت درجة تكرارها وعفويتها. هذه التفاعلية تضفي نوعا من الاختيار لكنه اختيار مبرمج وفق مبدأ "ليس في الإمكان أفضل مما كان".

---

[1]- عبد الغني عماد: الثقافة وتكنولوجيا الاتصال، التغيرات والتحولات في عصر العولمة ... والربيع العربي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، الطبعة الأولى، ٢٠١٢، بيروت، ص ٢٥-٢٧. عن A.Giddens (1991) Modernity and self-identity, Polity Press, Cambridge

[2] - Chateau Dominique. Op. Cit. p.49

[3]- عبد الرحمن العزي: الإعلام وتفكك البنيات القيمية في المنطقة العربية، قراءة معرفية في الرواسب الثقافية، الدار المتوسطية للنشر ومؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، مدينة تونس، تونس، ص ٤٨.

- **تفاعلية متعدية قوية** Interactivité transitive forte: حيث بمقدور المشاهد-المتلقي في هذه المرحلة، أن يتدخل أثناء الحصص التلفزيونية بواسطة الهاتف مثلا، والتفاعل والمشاركة مع الحصة، وبالتالي رد فعله يؤثر في سير البرنامج.

بيد أنه تفاعل يسير حسب خطة القائم بالإعلام ووفق الاستراتيجية المسطرة المستهدِفة لكينونة الجمهور. الشيء المساعد على تعميق التشرذم والضياع في مقابل التفاعل الحق والايجابي، مما يحرضه على البحث والتفتيش، عما يفعم ما يعانيه من خور عاطفي وغبن اقتصادي يطمره دون بطولات أو أمجاد،[1] وربما يحيله إلى المجد والتفوق وإثبات الذات في صورة "دينه الجديد"، المتمثل في عبادة مباريات كرة القدم، المحلية والعالمية، التي انتقلت من مجرد لعبة رياضية، إلى حلم للقفز على حاجز البؤس[2] والتشرد والانقطاع عن الدراسة، واستعراض الذات والأنا في فقدان معايير الزمان والمكان والهوية والخصوصية، فلحظة تشجيع فريق من هذا البلد أو ذاك، هي فرصة ذهبية لنثر إشهار هنا أو برمجة وصلة هناك تشرئب تفاعلا من الخارج، وعن بعد، في الولوج إلى استوديوهات "لالة العروسة" و"استوديو دوزيم" و"كوميديا شو" و "ستار أكاديمي"... فيلتجئ إلى المشاركة النفسية والتفاعل الافتراضي، والإحساس بالتصفيق والتشجيع، وهو متسمر أمام شاشة التلفاز، من خلال رسائل الهاتف النصية SMS. يبحث بتفان وجدية عن النجومية السريعة.[3]

من الملاحظ أن التناقص الطولاني الممتد على خطوط سير أنساق التلقي وجداول المشاهدة والاستقبال، له ارتباط وثيق بالمشاهدة الجزئية المتوثبة، الأمر الذي ينجم عنه تأثير بالغ في نطاقات تجربة المشاهدة التلفزيونية، ومن ثم على سيرورة متعة المشاهد (الانتباه والإدراك والإحساس بالجمال). فمن المنطقي ألا يجد المتلقي متعة، ولا ينسج أي صلة حميمة أو ولائية، مع حدث فجائي غريب وضيف ثقيل الظل واللحظة، يقصيه عن حالة الانسجام وينأى به نفيا في دركات القهر دون أي اعتبار أو إنسانية. والحال هنا يستجلي سؤالا معرفيا ذا صبغة رومنطيقية، ترى كيف سيكون الوضع عندما يتكرر نفس الموقف مرات ومرات في الأمسية الواحدة، بل وفي الفيلم أو البرنامج ذاته.

غير أنه من ناحية أخرى، يرى بعض النقاد المهتمين بالتواصل، أن تقنية المواثبة ليست كلها شرا مستطيرا ولا لعنة شيطانية تقتفي راحة المشاهد وتنغص عليه استجمامه واستراوحه، بل يمكن اعتبارها منحة تقنية تعزز سلطته وتعلي من سطوته الفوقية، أو على الأقل سطوة مقابلة لهيمنة القائمين بالإعلام، وتهبه الحرية في التمتع واستقبال ما يريد، وتسبغه نشوة ساحقة، وتقضي على الغيرية التي تطلب من جهتها نزرا من الوقت للإفهام والتواصل،[4] وهذا ما يخفف من السلبية التي يمارسها التلفاز عليه، وتصبح المواثبة، وفق هذا الرأي المقابل، مندرجة ضمن المبدأ الذي يرى بأن الجمهور نشيط وانتقائي بطبعه في اختياراته وحاجياته. ومن ثم إشباع رغباته، بما يجاري قيم العقلانية ومفرزات الحداثة ويغشيه تاج القيادة ويكسبه صولجان التحكم والقهر، ومعاقبة بل دفن كل برنامج أو قناة لا تحقق رغبته.

---

[1] – مصطفى حجازي: الإنسان المهدور، دراسة تحليلية نفسية اجتماعية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، الدار البيضاء، ص ٢٠٥

[2] – نفسه، ص ٢٣٣-٢٣٥

[3] – نفسه، ص ٢٣٢

[4] – دومينيك وولتون: الإعلام ليس تواصلا، دار الفارابي، الطبعة الأولى، ٢٠١٢، بيروت، ٦٢-٦٣

إنها تقنية تماثل ما شاع استخدامه في عالم الافتراض (الانترنت) أي ما يسمى بالترابط أو التشعب النصي[1] Hypertexte الذي يحيل النصوص المقروءة إلى أكمة متشابكة من النصوص والرموز والأشكال والمقاطع الصوتية والفيديوية التي تخلص القارئ-المشاهد وتحرره من خطية السرد المتلاحق، وتتيح له نزهة فكرية تستمد رونقها وجدواها من عمل خلايا الدماغ بالانبطاح على الأريكة والاسترواح بالتداعي الحر للأفكار والذكريات.

سطوة ذات أجنحة منكسرة ومهتزة ترمي إلى ممانعة ومقاومة سلطة الاحتواء علّها تخفف من قوة الغزو والاكتساح القادم مع رياح الشمال، سيطرة ثقافية تنحو إلى التوسع القسري بدل التكامل الطوعي والتبادل الاختياري، مما يكسيها عباء سلوك اغتصابي حضاري عدواني رمزي على سائر الثقافات، وذلك بالتزامن مع الاختراق الذي يجري بقوة السلاح، فيهدد سيادة الثقافة في سائر المجتمعات.

وهذا يجعل منه (المشاهد المتمرد) عنصرا فاعلا ومؤثرا في البرامج أكثر من فاعليتها التأثيرية هي في ذاته،[2]و يؤكد كذلك هذا التوجه، الرأي القائل بأن الدراسات السوسيولوجية، قد أبطلت إلى حد بعيد السحر وخففت من وطأة الادعاءات السيكولوجية للإشهار وقوته الباهرة، وأبانت عن زيفه الكاذب،[3]ودحضت عوار زعمه الموحي أن اللا وعي الكامن في تأثيره ينماز بالعصا السحرية (هارولد لازويل، غوستاف لوبون، ويليام ماكدوغل...) والقدرة الإعجازية على التأثير، وطفت للسطح بوادر التأسيس لمتلقٍ متمرد في وجه ثقافة عائمة Culture de flot[4].

إن خطورة المواثبة لا تقف عند سلبية هجر الإشهار وإصابته بمقتل أو غلق كتاب أو إنهاء قصة والتفتيش عن غيرهما أو تبديل قناة تلفزية محلية أم فضائية أو موجة إذاعية... وإنما تتجاوز ذلك - حسب رولان[5] بارث- إلى العلاقات الإنسانية والروابط الأسرية والاجتماعية لمّا يغدو إفشاء السلام وإسداء التحية خطة ثابتة سكونية تتلوها في الحين نقلة حركية إلى الغير البديل دون تفحص ولا توثق ولا غيرية. غيرية تنسحب بسلاسة في بُهم وكلوحة التيه الذي تعاني منه أصلا نظريات الاتصال وعلوم الاعلام بين تناظرية المبدأ الإعلامي التثقيفي واحتكارية المشهد الإعلامي وسلطته القاهرة، مما يشكل وقعا إسقاطيا في معظم فروع الثقافة من لغة وتربية وإبداع.

---

[١] – عبد الغني عماد، مرجع سابق، ص ٧٠

[2] - Perin Pascal, Op. Cit. p.124

[3] - Valérie Sacriste (2001) : «Sociologie de la communication publicitaire», L'Année sociologique 2001/2, Vol. 51, p.489

[4] - G. Chantal, M. Pierre-Alain : Op. Cit. p.95

[5] - Idid. p. 100



صورة المرأة في المثل الشعبي الجزائري

قراءة سوسيولوجية لمجموعة من الأمثال"

أ. سميحة يونس / جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر

ملخص:

يتمسك الشعب الجزائري بالعادات والتقاليد الموروثة عن الآباء والأجداد، إذ توجد في كافة مجالات حياته اليومية، ولعل من أبرزها الأمثال الشعبية، والتي تشكلت صورتها من الوقائع والأحداث والظواهر الحياتية التي وقعت في زمن ما، والتي تحمل في طياتها الكثير من العبر والفوائد المتصلة بحياة الإنسان وحضارته وأفكاره وقيمه.

وتبحث هذه المقالة في مجموعة من الأمثال الشعبية الجزائرية التي تتكلم عن المرأة أو تتناول موضوعا من الموضوعات التي تتعلق بها، سواء بصورة صريحة مباشرة، أو من خلال التلميح وبطرق غير مباشرة، من خلال الدراسة والنقد والتحليل لإبراز صورة المرأة الجزائرية في مجتمعها من خلال مرآة الأمثال الشعبية.

Résumé :

Le peuple Algérien comme les autres peuples du monde respecte les coutumes et les traditions léguées par les parents et grands-parents, ainsi que les traditions de la société algérienne, la sagesse populaire, qui est construite à partir des faits et des événements de l'époque, et qui porte en elle de nombreuses leçons et les avantages liés à la vie de l'homme et de la culture et des idées et des valeurs.

Par cet article, nous avons étudié quelques proverbes populaires algériens qui traitent de la présence de la femme algérienne, avec une critique sociologique et en analysant l'image de la femme dans la société algérienne à travers le prisme des proverbes ancrés dans les traditions et les coutumes algériennes.

تمهيد:

تتكون ثقافة أي مجتمع من مجتمعات العالم من مجموعة من القيم والعادات والتقاليد والأعراف...وغيرها التي ترتبط ارتباطا وثيقا بحياة الإنسان وبتجاربه، والأحداث التي عايشها، لترسم صورة لذلك المجتمع أو ذاك.

ولا تكاد تخلو ثقافة أي مجتمع من الأمثال التي يستخدمها الإنسان في معاملاته اليومية، والتي تصور أخلاقه وعاداته وأفكاره للمجتمعات الأخرى، فالأمثال استخدمها الناس منذ القدم كوسيلة قوية لتقريب المراد فهمه وتوصيله إلى الأذهان، وقد ضرب الله الأمثال في مواضع كثيرة من كتابه العزيز، كقوله: " مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتا وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون"[1] وقوله تعالى: " فجعلناهم سلفا ومثلا للآخرين"[1].

---

[1]. سورة العنكبوت، الآية:٤١.

من هذا المنطلق، أردنا من خلال هذه المقالة التعرف على صورة المرأة من خلال الأمثال الشعبية المتداولة داخل المجتمع الجزائري.

✓ **كيف يصور خطاب الأمثال الشعبية المرأة الجزائرية؟**

١/ مفهوم المثل والمثل الشعبي:

يعرّف المثل على أنّه: عبارة عن حكم جمعت في تعابير تمتاز بالإيجاز والبلاغة، ومن بلاغها وحسن صوغها يسهل على الإنسان حفظها وتذكرها، وتتعلق بالذهن بمجرد سماعها، لأنها تدل على حقيقة من حقائق الحياة الثابتة التي لا تتغير، فهي صالحة لكل زمان ومكان[2].

ويقرر **أبو هلال العسكري** صاحب كتاب: **"جمهرة الأمثال"** أن كل حكمة سائرة تسمى مثلا، وقد يأتي القائل بما يحسن من الكلام أن يتمثل به إلا أنه لا يتفق أن يسير فلا يكون مثلا[3].

هذا ولا يختلف مفهوم المثل الشعبي عن مفهوم المثل، حيث يعرّف على أنّه: الجمل القصيرة والعبارات المختصرة التي تشبه القصة القصيرة، وتتحدث عن تجربة معينة مر بها أشخاص في زمن معين، يتناولها الناس عندما يعيد الزمن نفسه على شكل مختلف من الناس، بينما الوقائع التي قيلت فيها هذه الأمثال نعيشها في أي حقبة من الزمن.

وتعبر الأمثال الشعبية عن إحدى الخصوصيات الثقافية التي يتسم بها شعب من الشعوب، وقد ينفرد شعب ما بترديد مجموعة منها، وقد يشترك فيها مع غيره من الشعوب مع وجود اختلافات بسيطة كل حسب أسلوبه ولهجته[4] وتكون الأمثال الشعبية بلغة عامية بسيطة تقريبا للمعنى.

٢/ خصائص المثل الشعبي:

من خلال استعراض مفهوم المثل والمثل الشعبي ، يمكن تحديد وإبراز معالم وخصائص الأمثال، والتي تميزها عن غيرها من الأشكال الأدبية الأخرى، في التالي:

- يكون المثل قصير العبارة، قليل عدد الألفاظ، كأن يتركب من جملة واحدة أو جملتين على الأكثر، لأن الإطالة تعسر على العامة حفظه وتداوله بسهولة وسرعة.
- يكون المثل سهل اللغة، بسيط الدلالة، حيث أن طبيعة هذا النوع من الأدب غالبا ما يستعمل في مواقف معينة، كاستشهادات تفرض أن يكون المثل واضحا وسهلا وبسيطا شكلا ومضمونا.
- يكون خاليا من الأسلوب الوعظي المباشر، حيث يجب أن يكتفي فيه بالتلميح لا بالتصريح حتى يكون أكثر وقعا على النفس، باعتبار أن أبرز العوامل التي تعوق المثل في انطلاقته الروح الوعظية.

---

١. سورة الزخرف، الآية: ٥٦

٢. محمد مرزوقي، الأدب الشعبي،١٩٦٧، ص:٣٥.

٣. أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم و عبد المجيد قطامش، ط٢، الجزء٢، دار الفكر، لبنان،١٩٨٨، ص:٣٦٦.

٤. http//www :ar.wikipedia.org, le : 02/04/2009,19 :01.

- يأتي المثل متوفرا على قسط ولو بسيط من النسق الموسيقي السجعي، فغالبا ما يرتدي المثل إلى جانب عفويته وبساطة تعبيره موسيقى خفيفة تتمثل في السجع الذي يساعد على شيوعه وانتشاره وتداوله وحفظه، بغية التمثل به في المواقف التي تتكرر في حياة الناس، فيكون انتشاره بين الأفراد انتشار الهواء.
- غالبا ما يأتي المثل في صورة جمالية تعتمد الذوق أساسا وأسلوبا، فلا يكون هناك مجال لتوظيف ألفاظ يمكن الاستغناء عنها. يضاف إلى ذلك وجوب خلق علاقات دلالية جديدة تجمع الكلمة وأختها، ولعل هذا ما جعل المثل الشعبي يحتل مكانة متقدمة ضمن الأشكال الأدبية الأخرى[1].

٣/ قيمة الأمثال الشعبية كموضوع للبحث في المجال السوسيولوجي:

لا يعتبر المثل الشعبي لون من ألوان الفنون الشعبية والأدبية فحسب، ولكن له تأثير على سلوكيات الأفراد داخل مجتمع معين، فأحيانا يكون تأثيره إيجابيا، وأحيانا يكون سلبيا يضر بالفرد والمجتمع الذي يعيش فيه على السواء.

فالأمثال الشعبية تساهم بشكل غير مباشر في تشكيل أنماط واتجاهات المجتمع، مما يجعلها محور اهتمام عدد كبير من العلماء والباحثين، فهي تحمل ملامح شعب كامل كأسلوب معيشته أو معاييره الأخلاقية ومعتقداته الدينية، ولا نغفل أنها تغلغلت في جميع مجالات الحياة كالطب والزراعة والتجارة والصناعة، بل ارتبطت أيضا بالتقويم والمواسم والمناخ، إنها المرآة التي تنعكس عليها العادات والتقاليد ونمط الحياة، وهي التي تؤطر العلاقات بين الناس وتحكمها بنظم لا ينبغي الخروج عليها، كما أنها تساهم في تشكيل أنماط واتجاهات وقيم المجتمع[2].

إن المثل الشعبي بالإضافة إلى كونه عنصرا من عناصر الثقافة الشعبية، يحمل تصورا معينا للعالم وإن كان هناك من ينكر إمكانية بلوغ الفئات الشعبية هذا المستوى، فالأمثال تقال لتصبح نماذج من السلوك والتفكير، يكتسبها الفرد اجتماعيا وتنقل اجتماعيا، إنها تمثل فلسفة الجماهير، تنبعث من الشعب وضرورات حياته[3].

وهكذا يتبين لنا من خلال ما تقدم أن الأمثال الشعبية ليست مجرد شكل من أشكال الفنون الشعبية، وإنما هي صراع مع الحدث، يدفع بالفرد أو الجماعة إلى صياغة المثل، لذلك نلاحظ سرعة تأثيره في المجتمع وانسياب هذا التأثير إلى أعمق أعماق الأوساط الشعبية بمختلف تركيباتها[4].

٤/ صورة المرأة في خطاب المثل الشعبي الجزائري:

إنّ المتأمل في الثقافة الشعبية الجزائرية وبالتحديد الأمثال الشعبية يلاحظ ذلك الكم الكبير من الأمثال التي تتحدث عن المرأة، سواء كانت بصورة إيجابية أو عكس ذلك، تتعلق بمواضيع عديدة ومتنوعة، كالعلاقة القائمة بين الرجل والمرأة، الجمال، الحب، الزواج، الإنجاب، العقم، الشر...

---

[١]. نفس المرجع.

[٢]. نفس المرجع.

[٣]. وسيلة بروقي، الأنوثة والذكورة في الموروث الشعبي الجزائري وتصورات سكان منطقة تبسة "دراسة سوسيو–أنثروبولوجية"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم(غير منشورة)، شعبة علم الاجتماع الثقافي، قسم علم الاجتماع، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ٢٠٠٨/٢٠٠٩، ص:٨٨.

[٤]. نفس المرجع، ص:٩٥.

وما يثير الانتباه في خطاب الأمثال الشعبية المتعلقة بالمرأة تلك الازدواجية والتعارض والتناقض- في أحيان كثيرة- في القيم والأفكار المتضمنة في الأمثال، فالبعض منها يرى في المرأة مخلوق ضعيف لا حول لها ولا قوة، والبعض منها يرى أنها المكر بذاته ويحذر منها وغيرها الكثير مما سنستعرضه لاحقا.

٤.١/ في الخطبة والزواج:

لم يكد الشاب أو الرجل يعلن عن رغبته في الزواج لأهله وأصدقائه حتى تنهال عليه النصائح والتوجيهات دونما انقطاع، وكأن هؤلاء يخافون على هذا الشاب أن يتصل لأول مرة بالمرأة، ذلك الكائن الذي طالما وجدهم ينظرون إليه باحتقار وسخرية، ولعل هذا هو السبب الذي يجعل الناظر في التراث الشعبي يجد العشرات من الأمثال وغيرها التي تحط من مكانة المرأة وتنقص من شأنها، وهي كلها عبارة عن تحذيرات للرجل الذي يهم بالزواج، وذلك حتى يكون على بينة واستعداد تام لكل مفاجآت المرأة، والتي غالبا ما صورها المثل الشعبي سيئة وخطيرة، ولعل القارئ للأمثال الشعبية الجزائرية – والتي سنذكرها لاحقا- سيلاحظ ما ذهبنا إليه بدقة:

١- " **اخطيك من الشرديد وماكلة القديد**" إن المتأمل في خطاب الأمثال الشعبية الجزائرية عموما يجده في جوهره خطاب ذكوري بامتياز، حتى وهو يتحدث عن المرأة أو بلسانها، خطاب موجه من الرجل إلى الرجل، صاحب التجربة الطويلة في الحياة إلى المبتدئ فيها يقدم له جملة من القواعد التي يجب اتباعها [1]، فهذا المثل يصور لنا أولى تحذيرات المثل الشعبي لمن همّ بالزواج، فهو يوصيه بتجنب البظر المسن، أي عليه باللحم الطري كلحم الخروف وجسد الشابة البض[2].

ففي هذه الصياغة إهانة للمرأة وإنقاص لشأنها، الأمر الذي يترتب عليه تخوف الشاب مما يؤدي إلى شعوره بثقل المسؤولية عند الاختيار، ولعل هذا بسبب النمط الاجتماعي العام الذي فرض على الشاب هذا النوع من الارتباط بالمرأة، فكأنه اعتراف ضمني بضرورة المرأة في المجتمع، ولكن الذهنية الشعبية عموما لا تريد التسليم به، فكان من ذلك أن صور هذا الاقتران على أنه منة يمنها الرجل على المرأة، وهي في الحقيقة أقل من أن تعطى لها هذه الأهمية، وهذا ما دعا المثل الشعبي إلى أن يضع هذه النصيحة في قالب لغوي يهين المرأة نوعا ما.

٢- " **صام عام وفطر على جرادة** " يصور هذا المثل بصدق صورة المرأة في المجتمع ونظرة الرجل إليها، سواء الشاب أو الكهل أو الشيخ، وهي في الحقيقة صورة بعيدة عن كل تزويق وتنميق، صورة خالية من المقدمات وهي مليئة كما لاحظنا بعناصر التهكم. ففي هذا المثل نرى بوضوح مدى مقدار النظرة الدونية لقيمة المرأة، والانتقاص من شأنها وحقها، حيث شبهت المرأة بهذه الحشرة (الجرادة)، وفي نص آخر نجد: " **صام عام وفطر على بصلة** "، وفي كلتا الحالتين انتقاص من قيمة المرأة، فلا يستطيع أحد أن ينكر ما في هذا التشبيه من إهانة وسخرية منها، ولعل الغرض العام من هذا المثل هو معاتبة البعض من الرجال الذين امتنعوا طويلا عن الزواج، ولما هموا بذلك اختاروا من النساء المرأة القبيحة خلقا وخُلقا.

٣- "**تبدال السروج راحة**" وفي صياغة أخرى: "**بدل لمراح تستراح**" في هذا المثل تصريح بحقيقتين لا ترضيان المرأة، أولاهما: أن تعدد الزوجات أو بالأحرى تبديل الزوجات يعتبر حق للرجل ولا يستطيع أحد أن ينازعه فيه، باعتبار أن ذلك مجلبة لراحته،

---

[1]. وسيلة بروقي، الزواج الداخلي (الأندوغامي) من خلال الأمثال الشعبية الجزائرية، مجلة علوم إنسانية، السنة الخامسة، العدد ٣٦، شتاء ٢٠٠٨، من الموقع: www.ulum.nl.

[2]. قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ب.س، ص:١٤٣.

لسروره وسعادته على الرغم من أن هذا الصنيع مدعاة لغضب المرأة وسخطها، أما ثانيتهما: أن الحكيم الشعبي قد شبه المرأة بالسرج، ولا يخفى على أحد أن السرج ما هو إلا مطية للرجل حين يركب الفرس، وذلك ليقيه السقوط من على ظهرها أو لأغراض أخرى، ولعل هذا يحمل دلالات خفية تتمثل في كون المرأة تشبه السرج لا يستعملها الرجل إلا للضرورة، وهنا تظهر نظرة الرجل للمرأة، نظرة سخرية مليئة بعناصر التهكم من هذا الكائن، إذ يقرر فيه أن السبب الأول والأخير في راحة الإنسان وطمأنينته، والعامل الذي يجلب له ولنفسه السعادة والهناء هو تكرار الزواج أو تعدد الزوجات، ولا يستغرب من هذا التفكير على مستوى الذهنية الشعبية، التي ترى أن المرأة أنقص عقلا وأقل إدراكا من أن تفهم حقيقة الرجل أو تعدد زوجاته، فهو إذا عرف عنه أنه مزواج مطلاق مبدال، فهو لا يرى في المرأة إلا سرجا لا يكلفه الكثير.

والمثل يحمل في طياتها حقيقة لا تخفى على أحد، على الرغم من أن العقل الجمعي الشعبي لا يقررها صراحة، وهي أهمية المرأة ودورها في المجتمع، ففيها راحة الفرد والمجتمع، ولا يخفى على أحد أن مجتمعنا ذكوري لا يصرح بحقيقة قد تعترف للجنس الآخر بالفضل والأهمية على حسابه.

وعليه، فإن المضمون العام لهذا المثل يجعلنا نتصور أن: تبدال السروج(الزوجات) فيه راحة وكبرياء وسعادة للرجل، كما فيه أيضا سخرية من النساء وازدراء لهن.

٤- **" اللي حاب يتهرس يبني ولا يعرس"** يمنح هذا المثل طابعا سلبيا للزواج، يعكس فيه صورة العلاقة بين الزوجين، فالزواج حسب هذا المثل مجلبة للمشاكل والهموم، ويكشف بالتالي عن اعتراف ضمني بسلبية الزواج، وضرورة التفكير قبل الإقدام على هذا المشروع **"اللي تزوج ندم واللي قعد عزم"**، وهنا نقف على التناقض الذي يحمله خطاب الأمثال الشعبية، فمن جهة يقر بضرورة الزواج-خاصة بالنسبة للمرأة- **" سترة المرا راجلها وإلا قبر يحضنها"**، **"ظل راجل ولا ظل حيط"**... حفاظا على النسل واستمرارا للعلاقات الإنسانية داخل المجتمع، ومن جهة أخرى ينعته بالسلبية ويحذر منه.

٤.٢/ في المكر والخداع:

١- " بهت النسا بهتين   من بهتهم جيت هارب
يتحزموا باللفاع   ويتخللوا بالعقارب"

٢- " كيد النسا كيدين   ومن كيدهم يا حزوني
راكبة على ظهر السبع   وتقول لحدا ياكلوني"

٣- " مزين النسا بضحكات   لو كان فيها يدومو
الحوت يعوم في الما   و هوما بلا ما يعومو"

٤- **" لا تغرك شمس الشتا، ولا تغرك ضحكة النسا"، " لعزوز إذا بلغت الستين ذنات سبيحة رقيقة اللي يديرو الشيطان في عام اديرو هي في دقيقة"، "إذا حباتك النسا تنحب ولا كرهاتك تنكره"، "مافي الشتا ريح دافي وما في النسا عهد صافي"، " كل بلية سبابها ولية"**... تصور هذه الأمثال وغيرها الكثير المرأة على أنها كائن يمتاز بالكثير من: الخداع، المكر، التحايل، النفاق، الخبث، الغدر....وهي في الحقيقة انعكاس صريح وواضح لذهنية المجتمع وتصوره للمرأة. فالشر امرأة، والمكر امرأة، والخداع امرأة، ويستند في ذلك بقوله: الشيطان أستاذ الرجل وتلميذ المرأة، فالمجتمع يرى أنه مهما ازداد خبث ومكر الشيطان فالمرأة

تفوقه وتتفوق عليه في ذلك. فـ: " **نابليون بونابرت** " يقول: " دموع النساء أسلحة بتارة ولا تكلفهن مع ذلك حربا "[1]. فنظرة المجتمع للمرأة لا تختلف فهي واحدة تقريبا بالنسبة لجميع المجتمعات، فمهما اختلفت الثقافة وزادت درجة التحضر، فالمرأة تبقى في رأيهم كتلة من المكر والخداع، ويستندون في ذلك بالقرآن الكريم، في قوله عز وجل: " فلما رءا قميصه قد من دبر قال إنّه من كيدكن إن كيدكن عظيم "[2]، وعلى هذا الأساس يحذر خطاب الأمثال الشعبية الرجل وبشدة من المرأة التي قد تستخدم أسلحتها لإنتاج سلطة مضادة لسلطة الرجل داخل المجتمع مما يشكل خطرا وتهديدا لمكانته داخل محيطه الاجتماعي.

٤.٣/ نظرة المجتمع للمرأة:

١- " **المرا خشبة والسعد نجارها**" إن الأمثال الشعبية كما هو معلوم لا تكشف الخبايا النفسية لكل شعب فحسب، بل هي بمثابة قوانين اجتماعية شبه ملزمة تسن المعايير التي يخضع لها الجميع[3]، ومن بين هذه المعايير أن المرأة لا إرادة لها، ولا تملك القيام بالفعل بل تقبل بوقوعه عليها دون أن تتدخل في توجيه مساره، والشاهد على ذلك قوله: خشبة، حيث أن مدلول هذه الكلمة يعطي للإنسان فرصة كافية لأن ينحتها أو يشكلها بالشكل الذي يريد بفعل عوامل خارجة عن إرادتها، تعزى عادة إلى القدر أو ما يعرف عند العامة بالمكتوب (السعد والزهر)، فمهما كان هذا السعد مقبولا أو منافيا، يؤمن المجتمع والمرأة بأن لا دخل لإرادتها في تحسين أو تعديل وضعها داخل مجتمعها، وفي هذا الصدد نجد مجموعة من الأمثال ذات الصلة بهذا المثل على غرار: **"السعد سعود ولقصاع عود"، "النسا سعود ما هياش تعرية زنود"، "اللي بزهرها تشرب من راس العين واللي ما عندهاش الزهر تشرب من المخلوض في الطين"**... وكلها تدور في فلك أن لا إرادة للمرأة وأنها تقبل ما يقع عليها من باب أنه قدر محتوم.

٢- " **شاور مرتك ودير رايك** "، "**شاورها وخالفها**"، " **مشورة النسا بخراب سنة**". "**الراجل بن الراجل عمره ما يشاور مرا**"، "**لمرا شاورها وما تاخذش برايها**".هذه أمثال أخرى تصور لنا نظرة المجتمع عامة، والرجل بصفة خاصة إلى المرأة، نظرة إزدرائية، ترى أن المرأة لا تملك الرأي السديد الصائب، فهي ناقصة عقل ودين، فلا ينبغي الأخذ برأيها على الرغم من مشورتها، وما كلمة: **شاوروهم** إلاّ تحسين أو محاولة الرفع من صورة المرأة وهنا تظهر الإزدواجية والتناقض في خطاب الأمثال الشعبية.

٣- **"سترة لمرا راجلها ولا قبر يحضنها"، "عز البنت مع بوها وإذا غاب عليها عيشها يمرار"، " اسم الراجل ولا طعم التهجال"، "ظل راجل ولا ظل حيط"، " نعيش نهار سردوك ولا عشرة دجاجة"**... تشير هذه الطائفة من الأمثال إلى دونية المرأة في المجتمع وحاجتها للرجل وارتباطها الدائم به، فهي إما أمه، أخته، ابنته، أو زوجته، وكما يتردد في الذهنية الشعبية أن المرأة ضلع قصير، خلقت من ضلع قصير وأعوج من أحد أضلاع الرجل، وهي بهذا ضعيفة ولا غنى لها عن الرجل، فهي خاضعة لسيطرته وسطوته وطائعة لأوامره، وتقبل بتبعيتها له، فهو حاميها وعائلها وسندها، فهو أبوها، زوجها، أخوها، ابنها...ولا يصح وجودها إلا بوجود الرجل.

٤-" **إذا وجعتك ضَرْسْتَك نَحّيهَا وإذَا كبْرت بنتك اعْطِيها**" يأتي هذا المثل ليعقد مقارنة أو الأصح تشبيه بين: وجع الأسنان وبلوغ الفتاة، حيث شبه الحكيم الشعبي الأسنان(الضرس) بالفتاة عند البلوغ(الكبر)، بمعنى أنه وجه نصيحة لكل إنسان(أب، أخ، ولي

١. مجلة التضامن الإسلامي ، الجزء الأول،وزارة الحج والأوقاف، مكة المكرمة، جانفي ١٩٩٣، ص٨٩.

٢. سورة يوسف، الآية:٢٨.

٣. وسيلة بروقي، الأنوثة والذكورة في الموروث الشعبي الجزائري وتصورات سكان منطقة تبسة "دراسة سوسيو–أنثروبولوجية"،مرج ع سابق

أمر...) بأن يتخلص من الوجع الذي يلحقه جراء كبر ابنته، كما يتخلص من الوجع الذي يلحقه به ضرسه، فالفتاة في المجتمع الجزائري- حسب هذا المثل والمتداول في مناطق عديدة من الجزائر- لا تجلب لنفسها ولعائلتها إلا الألم والوجع أو بالمعنى الشعبي العار، فيجب التخلص منها وتزويجها من أول خاطب يدق بابها، تجنبا للمشاكل، وهنا تتجدد نظرة المجتمع الدونية للمرأة واعتبارها مجلبة للمشاكل. وكم هي كثيرة الأمثال التي تأتي في نفس السياق مع هذا المثل، نذكر منها على سبيل المثال: **"همّ لبنات للممات"** ، **"دلل ابنك يغنيك بنتك تفضحك(أو تخزيك)"** ، **" اللي عندو طفلة عندو محنة، واللي عندو زوز ماخلاش"**، **" المحجوبة تديرها من قفلة الباب والمسيبة تديرها بلا حساب"**، **"إذا ماتت أختك انستر عرضك"**، **"لفعتين في الغار ولا بنتين في الدار"** ...

إنّ المتأمل لجملة الأمثال السابقة، وغيرها الكثير- مما لا يسعنا المجال لذكرها- من الأمثال التي تتكلم عن المرأة، يلاحظ:

- ✓ ازدواجية خطاب الأمثال الشعبية الخاصة بموضوع المرأة، وتناقضها في أحيان كثيرة.
- ✓ المجتمع الجزائري مجتمع ذكوري بامتياز، يمثل الرجل داخله المرجعية الأساسية للمرأة، فالرجل هو العائل والحامي لها، فلا غنى للمرأة عن الرجل، تخضع له وترتبط به، سواء كان هذا الرجل أبا، أخا، عما، زوجا...
- ✓ تصور الأمثال الشعبية الجزائرية المرأة بصورة سلبية لكونها مصدرا للخطيئة والعار، ومجلبة للمشاكل.
- ✓ يضفي خطاب الأمثال الشعبية صفة المكر والخداع على المرأة، وينعتها بالشيطانية والاحتيال.
- ✓ ترى الأمثال الشعبية أن المرأة ناقصة عقل وأقل إدراكا من أن تفهم الرجل،كما أنها لا تملك الرأي السديد والمشورة الحسنة.

الخطاب التواصلي من الدلاليات إلى التداوليات والسيميائيات

الضمائر الشخصية الإحالية أنموذجًا

أ.حسن كون، كلية علوم التربية، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب.

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى مناقشة قضية الخطاب التواصلي، وذلك بإثارة الفرق بين المقاربتين الدلالية والتداولية في دراسة الخطاب وفهمه؛ حيث إن الدلالة، وخاصة الدلالة المنطقية، تنظر إلى الخطاب من جهة علاقته بالواقع، فإذا كان المضمون(القضية) مطابقًا للواقع عُدّ صادقًا، وإن لم يُطابق الواقع عُدّ كاذبًا. أما التداوليات، فلم تتوقف فقط عند الدلالة الحرفية لتُقوِّم الخطاب التواصلي وَفق ثنائية(الصدق/ الكذب)، بل تجاوزتها إلى السياق التواصلي، وما تحدثه الأفعال الكلامية من إنجازات وآثار، فكان بذلك للسياق التواصلي دورًا مركزيا في تحديد معنى الخطاب التواصلي. وعليه، فإن المقاربة التداولية تُقوم الأفعال الكلامية باعتماد ثنائية أخرى، غير الثانية السابقة، ألا وهي ثنائية (النجاح والفشل)؛ فإن تحقق الفعل الكلامي، فإن العملية التواصلية قد نجحت، وفي حال العكس، تُعدُّ فاشلة. ولأن الخطاب التواصلي شكل موضوع افتتان للعديد من التخصصات والباحثين، فقد استحضار مجموعة من النماذج التواصلية في محاولة لفهم الخطاب من جوانب عدة. ومن النماذج التي توسل بها النموذج الرياضي، للمهندسين شانون وويفر (Shannon & Weaver, 1949)، اللذين اشترطا وجود مصدر للمعلومات؛ ثم النظرية التواصلية مع الألماني يورغن هبرماس(Jürgen HABERMAS)، الذي سيثير الثقافة(la culture) كمصدر للمعلومات؛ ثم تصورات الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو(Michel FOUCAULT)، الذي سيتوقف عند تأثير السلطة ومؤسساتها على إنتاج الخطاب التواصلي. ولانفتاح العلامة اللغوية، المشكلة للخطاب التواصلي، على السياق، فإنها تتضافر والعلامة غير اللغوية في تحديد معنى الخطاب، لذا كان من الضروري التوقف عند مساهمة السميولوجيا في دراسة الخطاب وفهمه. ولإظهار أهمية السياق في تحديد معنى الخطاب، فقد تم التوقف عند الدلالتين الحرفية والمعنى السياقي للضمائر الشخصية الإحالية، لإبراز الالتباس الذي يعتريها.

الكلمات المفتاحية: الخطاب التواصلي، الدلالة المنطقية، التداوليات، السياق التواصلي، السميولوجيا، الضمائر الإحالية.

توطئة:

إن اللغة أهم ما يميز الإنسان عن غيره؛ فالثقافة لغة، والفكر يتم باللغة، بل هو اللغة، والتاريخ لغة، والسياسة ما هي إلا لعبة لغوية، والمجتمع لغة، إنها كل شيء. قد يبدو أحيانا أنه من السهل الإمساك بها وفهمها، ولكنها في الكثير من الأحيان ميالة إلى إخفاء نفسها. إنها الوسيلة الأنجع للتفاهم بين الأفراد والجماعات، وكثيرا ما تكون سببًا لسوء التفاهم. ولأنها كذلك، فقد شكلت موضوع افتتان للعديد من الدراسات في الكثير من الحقول المعرفية. وفي هذا السياق، يسعى هذا البحث إلى النظر في الخطاب التواصلي من وجهتي نظر دلالية وتداولية. ولأن العلامة اللغوية غالبًا ما تكون مرفقة بالعلامة غير اللغوية، بل إن فهم الأولى يتوقف في الكثير من الأحيان على استحضار الثانية وفهمها، وهو ما يتكلف السياق بتقديمه، كانت الحاجة إلى إثارة العلاقة بين الخطاب والسميولوجيا. ولأن حقول عديدة اهتمت بالخطاب التواصلي وبمحيط إنتاجه، فقد تم استحضار تصورات كل من النموذج الرياضي لشانون وويفر، والنظرية التواصلية للألماني يورغن هبرماس، ثم تأثير السلطة على الخطاب التواصلي وإنتاجه، مع الفرنسي ميشيل فوكو. ولأجل إظهار الالتباس الحاصل في الخطاب التواصلي، فقد تم تخصيص العنصر الأخير لدراسة تطبيقية للضمائر الإحالية الشخصية. وعليه، فإن قضايا هذه الدراسة تنتظم وَفق التصميم الآتي:

- أولا: اللغة التواصلية من وجهة نظر دلالية؛
- ثانيا: التواصل من المنظور الرياضي والنظرية التواصلية إلى النموذجين اللساني والأركيولوجي المعرفي؛
- ثالثا: الخطاب التواصلي والتداوليات؛
- رابعا: اللغة التواصلية والسياق التخاطبي؛
- خامسا: الخطاب التواصلي والسيميائيات؛
- سادسا: إشكالية التعيين في الضمائر الشخصية الإحالية أنموذجًا؛

أولا: اللغة التواصلية من وجهة نظر دلالية:

علاقة الدال بالمدلول، أو اللغة بالحقيقة و الواقع عامة، من المواضيع الإشكالية، التي تناولها علماء الدلالة، وخاصة مناطقة (logiciens) اللغة؛ إذ سعت الدلالة الصورية، من خلال توظيفها للمنطق، إلى مقاربة مفهوم الدليل اللغوي، وجعلت من مفهوم الصدق (vérité) مفهومًا محوريًّا و مركزيًّا لتقويمه.

فقد تم اقتراض مفهوم الصدق من المنطق، ووظف في اللسانيات من لدن مناطقة اللغة، وللوقوف عند هذا المفهوم وتوظيفه وحدوده، سنتناول على - سبيل التمثيل لا الحصر- نموذج ألفريد تارسكي (Alfred TARSKI)، هذا الأخير الذي يعد أحد الممثلين البارزين للاتجاه المنطقي للدلالة. فبالنسبة إليه، ومن ذهب مذهبه من فلاسفة اللغة ومناطقتها، فإنّ صدق العبارة يقصد به ما يقصد بالحقيقة (la réalité) بالمفهوم الكلاسيكي. وصدق القضية(proposition) هو ملاءمتها للحقيقة فعبارة " الثلج يسقط(il neige)" صادقة إذا وفقط إذا(si et si seulement si) كان الثلج يسقط فعلًا. لكن التلفظات في جوهرها هي إصدار لأحكام(jugements)، واعتقادات(croyances) - تعود في الأصل إلى معطيات نفسية(psychologiques) - تجاه مواضيع أو أشياء، أو معطيات مادية كانت أم معنوية. فكيف يمكن إذن جعل اللغة أكثر موضوعية وصرامة في تعيين المواضيع المحال عليها؟ وكيف السبيل إلى تبرئتها من الذاتية والفردانية؟

لقد سعى أصحاب التصور الدلالي للصدق، من خلال تبنيهم للمنطق الأرسطي، إلى محاولة تكييفه مع خصوصيات الخطاب اللغوي. وفي تعريفه للصدق يقول تارسكي:" يجب علينا في تعريفنا أن نعيد الاعتبار لاستلهامات التصور الكلاسيكي

الأرسطي للصدق."[1]. إن الصدق بالمفهوم الأرسطي هو توافق القضية مع الحقيقة، وصدق القضية بالنسبة للدلالة المنطقية مرتبط بتعيين(désignation) موضوعات موجودة حقيقةً في الواقع، وهذا التعيين يكون باسماء (noms) أو قضايا(propositions)، وعندئذ يسهل الوقوف على مدى صدقية الأسماء والقضايا، مادامت تحيل على أشياء أو حالاتها، أو موضوعات؛ إذ" تكون القضية صادقةً إذا عينت حالة شيء موجود."[2]. واشتراط وجود الأشياء المحال عليها حقيقة يعد معطى أساسيًّا، لكونه المعيار الأساس أو المؤشر للحكم على العبارة اللغوية بالصدق أو الكذب، فهي صادقة إن كانت تخبر عن موجود في الواقع (مثال الثلج)، وكاذبة في حالة العكس.

إن تناول المناطقة للدليل اللغوي لم يتجاوز الوقوف عند دلالته الحرفية، إذ نظروا إليه على أنه مجرد إخبار أو وصف لوقائع أو أشياء موجودة، وهو ما عدّوه أمرا ملائما للتقويم اللغة، وفق ثنائية الصدق والكذب، فهي صادقة إن أخبرت، أو وصفت الأشياء والموضوعات كما هي حقيقة، وكاذبة إذا لم تكن كذلك. وقد عرف تارسكي الدلالة وحاول تحديد موقعها وموضوعها حين قال :"الدلالة...فرع من النحو تحاول تصنيف كل كلمات لغة، بالنظر إلى دلالاتها وما تعينه، في أجزاء الخطاب."[3]. إن فهم الخطاب اللغوي يتوقف على فهم وحداته ودلالاتها، ومن ثَمّ يمكن إدراك معناه، وهو ما يعني أن صدق أو كذب قضاياه مرتبط بصدق أو كذب وحداته. ويضع تارسكي شروطًا لصدق العبارات؛ فالعبارة(س) صادقة إذا وفقط إذا توفرت(ش)، إذ يقول بالحرف:

" La proposition X est vraie si et si seulement si P"[4]

حيث إن(س=x) عبارة، و (ش=p) مجموع شروط صدقها؛ فالإحالة (référence)في تصور الدلالة المنطقية، تتم من مكونات الخطاب في اتجاه الأشياء وحالاتها، وصدق القضية هو توافقها مع العالم الخارجي، فعبارة "الثلج أبيض" صادقة إذا وفقط إذا كان الثلج أبيض.

وعلى الرغم من ادعاء أصحاب الدلالة المنطقية بناء صدق خاص باللغة، فإنهم لم يبتعدوا عن المفهوم الكلاسيكي الأرسطي للصدق. ثم إن وضع شروط لصدق الخطاب اللغوي، والحكم عليه بالكذب، في حال كذب بعض أجزائه أمر لا يستقيم، وضعيف الحجة، لأن هناك من الخطابات ما يجتمع فيها الصدق والكذب، على اختلاف وحداته. ومن ثَمَّ لا يمكن الحكم عليه بالكذب في كليته من خلال كذب بعض أجزائه، وهو الأمر الذي تنبه له سيبويه، في "الكتاب"، وتحديدا في "باب الاستقامة من الكلام والإحالة"، حيث يقول سيبويه: " فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب"[5].. ثم إن هناك من العبارات ما لا يدرك معناها من خلال وحداتها، وإنما بالرجوع إلى شروط التلفظ بها وظروفه، ومختلف الحيثيات المرتبطة بالمقام التواصلي.

إن تركيز الدلالة المنطقية الصورية على جانب المطابقة أو عدم المطابقة مع الواقع، وتشبث أصحابها بأحقيتها في فهم الخطاب ليعد معطى غير كاف؛ فالدلالة وحدها لن تسعف في فهم الخطاب اللغوي في مختلف جوانبه، بالنظر إلى غناه، فهناك معطيات أخرى غير لغوية تصاحب العلامة اللغوية(المرسل، والمتلقي، وحالاتهما، والإيماءات والحركات،...)،

---

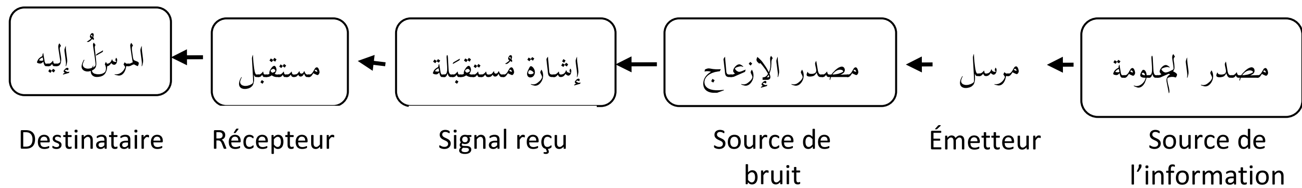
[1] TARSKI, A., 1974, logique sémantique, métamathématique, p270.
[2] Ibid, p 271.
[3] Ibid, p 22.
[4] Ibid, p136

[٥] سيبويه: الكتاب، ص٢٥.

وتعد فاعلة بشكل كبير في تحديد معنى الخطاب التواصلي، والمغزى منه، وهو ما انتبه له مبكرًا بعض أصحاب النماذج التواصلية، الذين حاولوا تناول العناصر غير اللغوية، التي تتكامل والدلالة اللسانية في تحقيق الفعل التواصلي. وقد كان لهذه النماذج الفضل الكبير في توسيع مداخل دراسة الخطاب اللغوي. وهو ما سيقودنا إلى الحديث عن النموذج الرياضي للمهندسين شانون وويفر(Shannon & Weaver, 1949)، والنظرية التواصلية ليورغن هبرماس(Jürgen HABERMAS)، والنموذج اللساني لرومان ياكبسن(roman Jakobson)، ثم علاقة السلطة بالخطاب مع ميشيل فوكو(Michel FOUCAULT).

ثانيا: التواصل من النموذج الرياضي والنظرية التواصلية إلى النموذجين اللساني والأركيولوجي المعرفي

لقد عمل المهندسان شانون وويفر (Shannon & Weaver, 1949) على بناء نموذجهما التواصلي، الذي شكل منطلقًا للنظرية التواصلية الحديثة. ففي سنة ١٩٤٩، اشتغل العالمان حول كيفية تسهيل عملية انتقال المعلومات من مصدرها إلى مستقبلها، ومعالجة المشاكل والمعيقات التي تعترضه. ومما استخلصاه، أن المعلومة تنتج في مصدرها (Source de l'information)، وتبعث من طرف مرسل(Emetteur) في شكل إشارة، لتستقبل من قبل مستقبل(récepteur)، والذي يقوم بتحويلها إلى الهدف، أو المرسل إليه(Destinataire). ونقدم النموذج كالآتي[1]:



إن العملية التواصلية، حسب النظرية المعلوماتية، تقتضي نقل الرسالة بواسطة إشارات من مصدرها إلى مستقبلها، فالمرسل إليه، بواسطة قناة(canal). ولا يمكن لهذه العملية أن تتم بنجاح دون الاشتراك في السنن(code)، أو في حال وجود عائق من عوائق ومشوشات(Bruits et parasites) التواصل، والتي تحول دون وصول الرسالة إلى الهدف، لأجل تفكيكها وفهمها.

وتكمن أهمية هذا النموذج في تمييزه بين منتج الرسالة ومرسلها، وهو ما لم تنتبه له بعض النماذج التواصلية. إن المتلفظ بالخطاب(énonciateur du discours) يمكن أن هو نفسه منتجه، نكون، هنا، أمام متلفظ منتج (énonciateur producteur)، أو يمكن فقط أن يكون، كما في الكثير من الأحايين، مجرد متلفظ لخطاب لم ينتجه، فهو ناطق باسم غيره(porte parole). ثم إن النموذج يثير، أيضًا، الانتباه إلى مسألة في غاية الأهمية تتمثل في كون العملية التواصلية غالبا ما تواجه عوائق خارجية، تفشلها أو تحد من فعاليتها. ولا شك أن هذين الإنجازين ساعدا كثيرا في تطوير الدراسات المهتمة بالتواصل والخطاب.

ومن أهم المؤسسين للنظرية التواصلية، وللخطاب التواصلي بمفهومه المعرفي والثقافي، الألماني يروغن هابرماس (Jürgen HABERMAS). يقول هبرماس(HABERMAS, 1987):"الفعل التواصلي يخص التواصل بين شخصين على الأقل، قادرين على التحدث والدخول في علاقة بيشخصية(relation interpersonnelle)، سواء أكان ذلك باللغة أم بغيرها. حيث يبحث الفاعلان عن

[1] Cité par C., BACHMAN et AL-: Langage et communication, p24

وفاق وتفاهم حول مخططهما."[1]. وسيقود هذا بعض الباحثين[2] إلى التمييز بين التواصل الذي يسعى إلى تقديم المعلومة(communication du faire-savoir)، والتواصل الذي يهدف إلى تحقيق التوافق(communication de l'entente). ويعتقد هبرماس على أن بناء ثقافة جماعية يُمَكّنُ من تجاوز المشاكل التواصلية، وأن العملية التواصلية الناجحة نتاج للاشتراك في الثقافة، المشكلة من مجموعة من القواعد الاجتماعية(règles sociales) المشتركة.

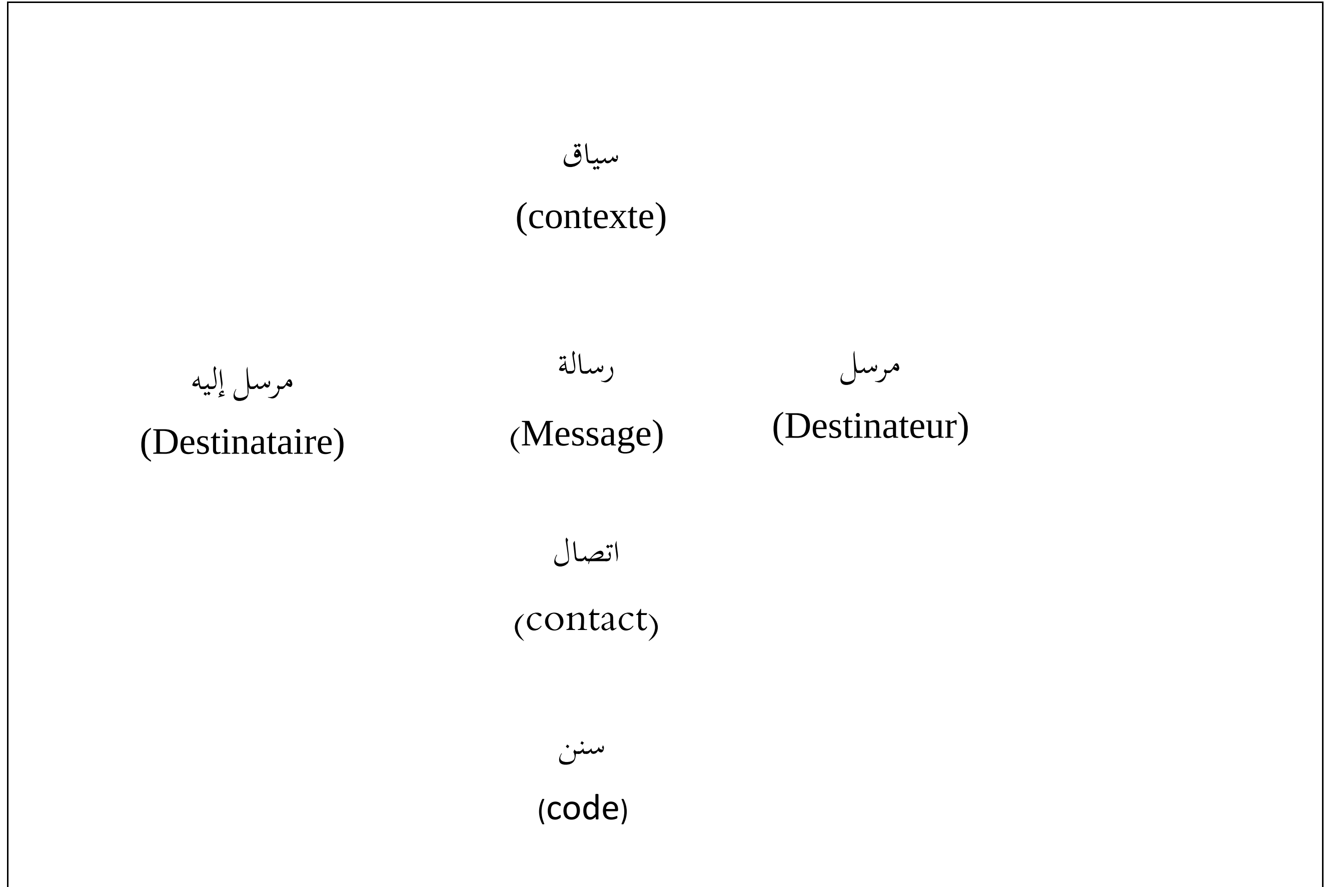
وترى باغوني أندرياني(PAGONI-ANDREANI Maria, 1999) أن السياقي التاريخي الذي طور فيه هبرماس نظريته يفرض التمييز بين اتجاهين متعارضين[3]: فلسفة الحق(philosophie de droit)، وتعود إلى التصور الكانطي(Kantien)، الذي يقوم على الثقة التامة في الحقيقة الخالصة،كأسس للحق الديمقراطي الذي لا يناقش؛ أما الاتجاه الثاني، فيعود إلى وبير(Weber) وماركس(Marx)، الذي يرى أن الحق ليس سوى ضحية للوظيفية الأداتية (fonctionnalité instrumentale). وأمام هذه الثنائية، تَمَكَّنَ هبرماس من تطوير نظريته في الحق(théorie de droit) التي تتأسس على صيغة جذرية لا تظهر في الممارسة اللغوية والفعل التواصلي. إنه تصور ينطلق من فرضية أن اللغة هي المؤسس الفعلي للمجتمعات البشرية[4].

وإذا كان النموذج الرياضي، لشانون وويفر، قد اشترط وجود مصدر(source) مشترك للمعلومة، ووجود سجل من الرسائل والمعلومات، فإن التواصل عند هبرماس يفترض وجود خزان للمعلومات والمعارف، هذا الخزان اسمه الثقافة. لذا، فلا جدال في أن النظرية التواصلية عند هبرماس نظرية شاملة للعديد من الرؤى؛ حيث تضمن تصورات من الفلسفة التحليلية، والحجاج، ونظرية الخطاب، وتحليل الأنظمة، كل ذلك في تمازج مع التداوليات الغربية. وهو ما يخرج الخطاب من تلك النظرة المألوفة المركزة على اللغة، حيث تأخذ نظريته بالاهتمام الجمهور(le public) والتطور المنطقي في المواقف التواصلية والأخلاقية.

وإذا كان،كذلك، النموذج الرياضي قد قدم معلومات هامة، ساهمت في إغناء دراسة الخطاب، من خلال التمييز بين منتج الخطاب، الذي يتحمل مسؤوليته الأخلاقية (morale) والقانونية(Juridique)، وغيرهما من المسؤوليات، وناقله أو مرسله، الذي يعد مجرد وسيط في التبليغ والنقل، من جهة، وبين المستقبل لها فقط، غير المعني بها، والمستهدف منها، من جهة أخرى، فإن النموذج الذي وضعه رومان ياكبسن (Roman JAKOBSON) قد جاء بإضافات كمية ونوعية، تمثلت في توسيعه للعناصر المكونة للعملية التواصلية، وفي تحديده للوظائف اللسانية الست (les six fonctions linguistiques)، من خلاله مخططه المعروف باسمه. وهكذا فقد حدد ستة عناصر للعملية التواصلية، تقدمها الترسيمة الآتية[5]:

---

[1] Cité par JACOB André, 2012, l'intervention interculturelle à la lumière de la théorie de Jürgen HABERMAS, p199.
[2] CHASKIEL Patric, 2008, Entreprises, risques, de catastrophe et opinions publique, p151.
[3] PAGONI- ANDREANI Maria, 1999, le développement socio-moral des théories à l'éducation civique, p53.
[4] للمزيد من التفاصيل أنظر، أيضا، أعمال ميد(Mead) وفيدغينشطين (Wittgenstein).
[5] Cité par JAKOBSON Roman: Essais de linguistique générale, p214.



إذ يرسلُ المرسل رسالة إلى مستقبل في سياق تواصلي معين، يسمى أيضا السياق مرجعا(Référent)، لكن ياكبسن يرى فيه نوعا من الالتباس ويتحفظ في استعماله، ويتم توظيف سنن، يشترك فيه المرسل والمستقبل، فالأول يستعمله في تشفير(codage) الرسالة، فيما يُمَكّنُ الثاني من تفكيك(décodage) ما استقبله. ثم إن نقل الرسالة يقتضي اتصالا، ويسمى، أيضا، قناة (canal)، ويكون الاتصال ماديا(physique)، أو نفسيا (connexion psychique).

وقد رأى أن كل عنصر من تلك العناصر الستة، أعلاه، يولد وظيفة لغوية، فيكون بذلك مجموع الوظائف ست، تحددها الخطاطة الآتية[1]:

[1] Ibid, p220.

مرجعية
(Référentielle)

تأثيرية (Conative) | شعرية (Poétique) | تعبيرية (Emotive)

انتباهية
(Phatique)

ميتالغوية
(Métalinguistique)

- ✓ تكمن الوظيفة المرجعية للغة في الإحالة على الأشياء، وتعيين الموضوعات وتقديم المعلومات(renseignements).
- ✓ تخص الوظيفة التعبيرية المرسل، وتمكنه من التعبير عن إحساسه، وإبداء رأيه، وإصدار الأحكام (préférences et jugements).
- ✓ تركز الوظيفة التأثيرية على المستقبل، والتأثير فيه(ويمكن ذكر الإشهار كوظيفة تأثيرية).
- ✓ تهدف الوظيفة الانتباهية إلى إقامة الاتصال بين طرفي الرسالة، والتحكم فيه، وتغذيته (كقول " ألو" في التواصل الهاتفي، والديكور في التواصل السيميائي).
- ✓ أما الوظيفة الشعرية، والتي تسمى، أيضا، الوظيفة الجمالية، فتركز على مضمون الرسالة، وتظهر هذه الوظيفة في الشعارات(slogans)، كما هو الحال في الشعارات الانتخابية للأحزاب.
- ✓ الوظيفة الميتالغوية، وتظهر في قدرة اللغة على شرح وتفسير نفسها، من خلال تقديم تعاريف معجمية، وتوضيحات من قبيل (ما أريد قوله هو...).

وكما بينا قيمة وفائدة النموذج الأول، فإن أهمية هذا النموذج تكمن في كونه صالح للتطبيق، ليس فقط على التواصل اللغوي، ولكن كذلك في التواصل السيميائي، على أن تُستَبدَل تسمية الوظيفة الأخيرة، في التواصل السيميائي، بالوظيفة الميتاسيميائية(méta-sémiotique)، أو الميتا إيقونية(méta-iconique) في التواصل الإيقوني.

لا جدال في أن ما أتت به النماذج التواصلية، قد استفادت منه النظرية التواصلية، واللسانيات والسيميائيات، و التداوليات وتحليل الخطاب.

ومن النماذج البارزة التي حاولت فهم آليات إنتاج المعرفة والخطاب التواصلي، النموذج الأركيولوجي المعرفي لميشيل فوكو(Michel FOUCAUT)، الذي تناوله فيه علاقة السلطة وتمثيلاتها بالخطاب وإنتاجه. فقد للفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو اهتمام كبير بدراسة العلاقات القائمة بين السلطة(le pouvoir) والمعرفة (le savoir). وقد تركزت أعماله على المعايير الاجتماعية والميكانيزمات والمؤسسات التي تتحكم بها السلطة في المعرفة وأنظمة التفكير. وفي هذا الإطار، يشير فوكو إلى:"إنتاج الخطاب، في كل مجتمع، هو في نفس الوقت إنتاج مُراقبٌ، ومُنتقى، ومُنظم، ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته ومخاطره، والتحكم في حدوثه المحتمل، وإخفاء ماديته الثقيلة والهيبة."[1]. إن الخطاب التواصلي، وَفق تصور فوكو ليس إنتاجا فرديا وإنما إعادة إنتاج لنظام فكري مجتمعي، والبنية الذهنية الفردية لمنتج الخطاب نسخة لبنية الفكرية للمجتمع، والذي تساهم في تشكيلها السلة بمؤسساتها. لذا، فإن فوكو حاول الدفاع عن استقلالية الفرد عن المجتمع. وفي وصفه للتعارض والصراع بين الرغبة والمؤسسة، يقول فوكو: " تقول الرغبة :لم أكن أريد الدخول شخصيًّا في هذا المستوى الغامر للخطاب؛ لم أكن أريد أن تكون لي به علاقة بخصوص ماله من عناصر الحسم والقطع... وتجيب المؤسسة: لا تخش أن تبدأ؛ فكلنا هن لنريك بأن الخطاب خاضع لقوانين؛ وبأننا نسهر، منذ طويل، على ظهوره؛ وأن مكانا قد أعد له، مكانا يشرفه لكنه يُجَرِّدُهُ من سلاحه. وأنه إذا حصل أن كانت له بعض السلطة فإنه يستمدها منَّا ومنَّا فقط."[2]. بهذا المعنى، فالخطاب الصادر عن الرغبة أو الذات(الإنسان) هو نتاج لتكوين اجتماعي، أو الخطاب اجتماعي ساهمت في تشكيله السلطة. وبالتالي هناك علاقة بين الخطاب والسلطة. ولقد كان اهتمامه كبيرا بالشروط التاريخية لإنتاج المعرفة وعلاقتها بالسلطة والذاتية(subjectivité). إن فكو يرصد تأثير السلطة والقوة على إنتاج المعرفة، إذ يؤكد قائلا:" إننا نعرف طبعا، في مجتمع كمجتمعنا، إجراء الاستبعاد، أكثر هذه الإجراءات بداهة، وأكثرها تداولا كذلك هي المنع، إننا وعرف جيدا أنه ليس لنا الحق في أن نقول كل شيء، وأننا لا يمكن أن نتحدث عن كل شيء في كل الظروف، ونعرف أخيرا أن لا أحد يمكنه أن يتحدث عن أي شيء كان"[3]. وقد توقف عند ما تمارسه السلطة بمؤسساتها من رقابة ومنع، وتحكم في إنتاج الخطاب والمعرفة، كما توقف، أيضا، عند الفروق بين خطاب العاقل والأحمق[4]. إذ يقول:" إذا وضعنا أنفسنا في مستوى قضية مصوغة ضمن خطاب ما، فإن الفصل بين ما هو حقيقي وما هو خاطئ ليس فصلا اعتباطيا، ولا قابل للتعديل، ولا مؤسّسيا ولا عنيفا. "[5]. وهكذا، سيخوض فوكو في تعريف العبارة، كوحدة أساس في بناء الخطاب، كما سيقوده ذلك إلى معارضة النماذج النحوية والمنطقية واللسانية في تحليل الخطاب. يقول فوكو: " تبدو العبارة لأول وهلة كعنصر بسيط، أو جزء لا يتجزأ، قابل لأن يستقل بذاته ويقيم علاقات مع عناصر أخرى مشابهة له. فهي نقطة لا مساحة لها، غير أن بالإمكان رصدها ضمن مستويات توزع وفي أشكال نوعية للتجمع."[6]. لا شك أن العبارة واسعة ليس بدلالتها الحرفية، وإنما بمعناها الذي تكتسبه من سياق استعمالها. لكن ما الحدود الفاصلة بين العبارة والخطاب؟ أو تعبير آخر، ما الفرق بينهما كمّا وكيفا؟ ألا يمكن أن تُكَوّنَ العبارة، بل الكلمة الواحدة، خطابًا؟ يقول فوكو:"إذا كانت العبارة الوحدة الأولية للخطاب، فما قوامها؟ ما ملامحها المميزة؟ ما الحدود التي ينبغي لنل أن نقر

---

[1] ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ص٨.

[2] ميشيل فوكو، نفس المرجع، ص٦/ص٧.

[3] ميشيل فوكو، نفس المرجع، ص٨.

[4] ميشيل فوكو، المرجع نفسه، ص١١

[5] ميشيل فوكو، المرجع نفسه، ص١١/١٢.

[6] مشيل فوكو، حفريات المعرفة، ص٧٦.

لها بها؟ وهل وحدة تماثل تلك التي أشار إليها المناطقة تحت اسم القضية أو تلك التي ميزها النحاة وأطلقوا عليها لفظ الجملة: أو تلك التي حاول فلاسفة التحليل إبرازها تحت عنوان الفعل اللساني؟"[1]. فيجيب عن تساؤلاته، منتقدا ورافضا لتلك النماذج:"عندما نريد تمييز العبارات لا يمكننا أن نقبل بدون تحفظ أي نموذج من النماذج المقتبسة من النحو والمنطق، ومن التيار التحليلي فبشأن هذه الثلاثة، يتبين لنا أن المقاييس المقترحة كثيرة وثقيلة، إلى حد أنها لن تحافظ للعبارة على كل اتساعها، وحتى إذا ما اتخذت العبارة في بعض الأحيان، الأشكال الموضوعة ووافقتها بدقة، فقد يحدث كذلك ألا تخضع لها[2].

وفي انتقاد مباشر لمناطقة اللغة، يقول فوكو:" لا أعتقد أن الشرط الضروري والكافي لتكون ثمة عبارة هو وجود بنية قضوية معينة، وإن بالإمكان الحديث عن عبارة، كلما، وكلما فقط، كنا أمام قضية فمن الممكن جدا أن توجد عبارتان متمايزتان تنتميان إلى مجوعات خطابية متباينة أشد التباين، ولا نعثر فيها إلا على قضية واحدة، لا تحمل إلا قيمة واحدة، ولا تخضع إلا لنفس قوانين البناء ولا تنطوي إلا على نفس إمكانيات الاستخدام."[3]. ويقدم مثالا لصيغتين " لم يصغ أحدٌ" و" صحيح أن أحدا لم يصغ" لا يمكن التمييز بينهما من الناحية المنطقية ولا يمكن اعتبارهما قضيتين مختلفتين. أما من حيث هما عبارتان، فغنهما غير متساويتين ولا يمكن أن تقوم إحداهما مقام الأخرى أو تنوب عنها. كما يتعذر مصادفتهما في مكان واحد داخل الخطاب، لعدم إمكان انتمائهما معا إلى ذات المجموعة من العبارات."[4]. ثم يضيف قائلا:" ثمة عبارات لا بنية قضوية حقيقية لها! ونصادف عبارات حيثما يتعذر علينا العثور على جمل، ونجد عبارات كثيرة لا نَتَبَيَّن منها أي فعل لساني."[5]. إذا كان ذلك هو حال العبارة، فكيف رأى فوكو الخطاب؟

وفي وصف للخطاب، يرى أنه "أحيانا يعني الميدان العام لمجموع العبارات، وأحيانا أخرى مجموعة متميزة من العبارات، وأحيانا ثالثة، الخطاب الذي كان من المفروض أن بدور الحد أو الغطاء للفظ العبارة، يتغير بحسب تغييري لوجه التحليل ولمواطن تطبيقه."[6]. ثم يقيم فصلا بين الخطاب الحقيقي(العاقل) والخطاب الخاطئ(الأحمق)، ويرى أنه تصنيف قديم. يقول:" الخطاب الحقيقي بالمعنى القوي والقيّم للكلمة، لدى شعراء الإغريق في القرن السادس، الخطاب الذي يحظى من طرفنا بالاحترام والهيبة، الخطاب الذي كان يَتَعَيَّنُ الخضوع له لأنه هو السائد، هو الخطاب الصادر عن من له الحق في ذلك وحسب الطقوس المطلوبة."[7].

إن تبني فوكو لمجموعة من المفاهيم الغامضة[8] سيجر عليه جملة من الانتقادات، خاصة تغييبه للبعد الفردي في الخطاب، وربطه بين المجتمع والخطاب، كما لو أنه يدافع عن قوة السلطة. وكذا، تمييزه بين الخطاب المقبولة والمرفوضة. غير

---

[1] مشيل فوكو، نفس المرجع، والصفحة نفسها.

[2] مشيل فوكو، نفس المرجع، ص٧٩.

[3] مشيل فوكو، المرجع السابق، ص٧٦.

[4] مشيل فوكو، نفس المرجع، ص٧٦/ص٧٧.

[5] مشيل فوكو، نفس المرجع، ص٧٩.

[6] مشيل فوكو، نفس المرجع، ص٧٦.

[7] ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ص١٢.

[8] من بين المفاهيم والأفكار التي جاء بها فوكو واستعملها: إعادة النظر في إرادتنا للحقيقة؛ ثم إعادة طابع الحدث للخطاب؛ وأخيرا رفع سيادة الدَّال؛ المبادئ الأربعة لإنتاج الخطاب: مبدأ القلب، ومبدأ عدم الاتصال، ومبدأ عدم الخصوصية، ثم قاعدة الخارجية.

أنه لا جدال في أن النتائج و الأفكار التي جاء بها فوكو قد أثرت النقاش في حقول معرفية عديدة، وخلقت نقاشا كبيرا أدى إعادة صياغة الكثير من النظريات والمفاهيم العلمية، خاصة ما جاء به العمل الموسوم بعنوان "حفريات المعرفة" (l'archéologie du savoir). وفي حديثه عن مشروعه، يقول:"كان الهدف من عملي، في العشرين سنة الأخيرة، هو بناء تاريخ لمختلف أنماط الذاتية عند الإنسان في ثقافتنا."[1]

وبالعودة إلى علاقة الخطاب بالعبارة، فإن الحدود بينهما تبقى غير واضحة، ليس هذا فحسب بل بينهما وبين مفاهيم تواصلية أخرى، عَلَّ أهمها: الملفوظ(énoncé) والتلفظ(énonciation). يعرف أوزولد ديكرو (Oswald DUCROT) الملفوظ كالآتي:" يتعلق الأمر بقطع خطابية محققة ماديا في مساحة النص..."[2]. إن ما يميز الملفوظ عن ما دونه، كونه قطعة خطابية (segment discursif) مستقلة في دلالتها عن الوحدات الأخرى المجاورة، وقد يكون الملفوظ كلمة واحدة فما فوقها، فالكلمة قد تشكل لوحدها قطعة مستقلة بمعناها، ثم إن الملفوظ قد يكون جملة من كلمات، وقد يكون كذلك خطابا من عدة جمل؛ فالملفوظ إذن قد يكون خطابا أو نصا، أو ما دونهما، شريطة الاكتمال والاستقلال في الدلالة. وماذا عن التلفظ؟ هو عملية إنتاج للملفوظ، وقد عرفه ديكرو على أنه: "الحدث أو الفعل الذي يشكل ظهور ملفوظ، و هو ما تصفه الدلالة اللسانية عامة كإنتاج لجملة."[3]. إن التلفظ يقتضي إنتاج متلفظ(énonciateur)، في زمن ومكان محددين، لملفوظ، وفي ظروف معينة، وهي أمور تشكل موضوعا للتداوليات، إضافة إلى حالات المتلقي للملفوظ، وتفاعله معه؛ لكن ماذا عن الملفوظ عند خروجه عن زمان ومكان إنتاجه؟ أيحتفظ بنفس التسمية أم أنه يتحول إلى شيء آخر وتحت تسمية أخرى؟ فهل يقصد به إنتاج الملفوظ في حينه ؟ أم أن الأمر ينسحب على الخطاب المنتج من قَبل والمُحَيَّن بفعل مُتَلَفظ(متكلم)؟ ثم هل التلفظ يرتبط بالمنتج الحقيقي للتلفظ أم بناقله ومقدمه؟ ثم ما علاقة الملفوظ بالنص؟

غالبا ما ارتبط مفهوم النص(texte) بالمكتوب، لكن ألا يمكن أن يعد الملفوظ والخطاب نصين مكتوبين والنص ملفوظا؟ إن علاقة النص بالملفوظ هي كعلاقة المكتوب بالشفوي، فالنص المكتوب يمكن أن يتحول إلى خطاب بإلقائه في وضعية خطابية معينة، أمام مستمع أو مستمعين معينين، كما أن الخطاب المتلفظ به قد يصير بعد ذلك نصا مكتوبا، فكثيرة هي النصوص التي تظهر كخطابات (ملفوظات)، ثم تعود بعد ذلك لتصير نصوصا مكتوبة.

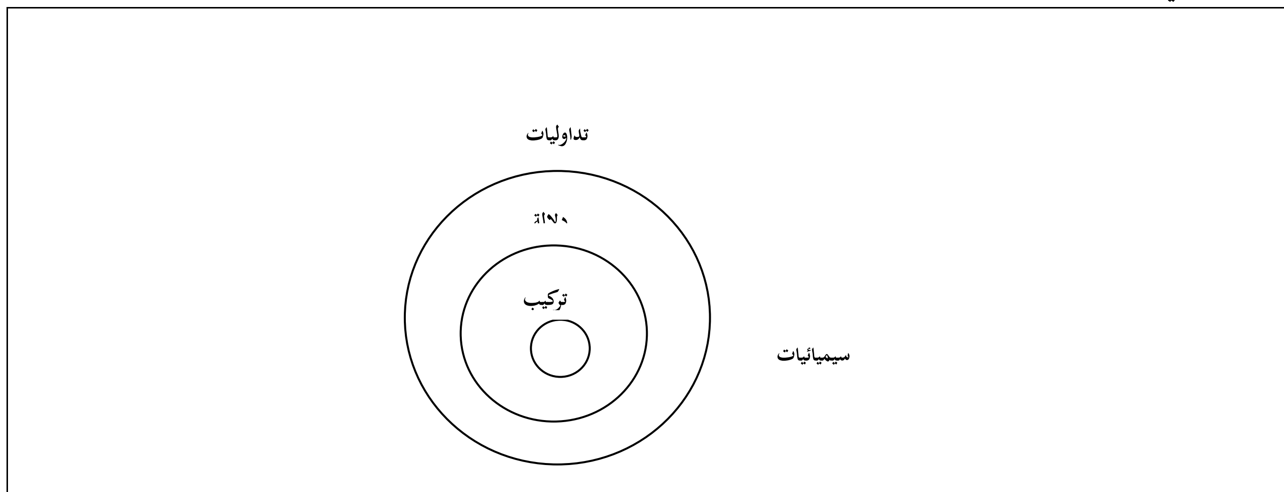
ثالثا: الخطاب التواصلي والتداوليات.

إذا كانت الدلالة الصورية قد ركزت اهتمامها، في تحليل الخطاب، على علاقة مكوناته بالموضوعات المخبر عنها، ومدى تطابقها مع العالم الخارجي، وسَعت إلى تقويمه من خلال الوقوف على تطابق العبارات المحيلة المكونة له مع الموضوعات المحال عليها، فإن التداوليات رأت أن الجزء المهم من معنى الخطاب لا يوجد بالضرورة في العبارات، وإنما في معطيات سياقية غير لغوية تظهر على المحور:(مرسل- مستقبل)؛ ونظرت إلى الخطاب كظاهرة نفسية اجتماعية، وكتفاعل بين ذوات مختلفة، وأن المتكلم هو من يحدد معنى الخطاب أولًا وأخيرًا. لذلك فقد اهتمت بما يفعل بالكلمات، لأن كل قول يرمي إلى إحداث تأثير عند إنتاجه، ولم تنظر في الكلمات ودلالاتها فقط، كما فعلت الدلاليات.

[1] FOUCAULT, M., Dits et Ecrits, p222/223.
[2] DUCROT, O., les mots du discours, p193.
[3] ibid, p33.

ويعد تشارلز وليم موريس(Charles William Morris) رائدا من رواد التداوليات؛ وهو ما تؤكده الأعمال التداولية المحيلة عليه والمحتفية بإنجازاته. يقول جيرار ديليدال (Gérard DELEDALLE, 1998)، متحدثا عن تشارلز مويس:"قام بالتمييز بين ثلاثة مستويات للعلامة: البعد التركيبي، والدلالي، ثم التداولي"[1]. إن فهم العلامة يحتاج إلى دراستها في مستوياتها المذكورة. إن"السيميات لا تتناول كل علاقات العلامات بالمواضيع..."[2]. لذا، فإن فهم العلامات يحتاج إلى قراءة سيميائية وتداولية. وفي شرحه للتمييز الموريسي السابق، ولاختصاص تلك الفروع، يقول دانييل فاندرفكن(Daniel VANDERVEKEN, 1998):" تنقسم السيميائيات، كما رأى ذلك شارل موريس، إلى ثلاثة فروع: التركيب، ويعالج العلاقات القائمة بين العلامات، من خلال الشكل الذي تظهر به؛ ثم الدلاليات، والتي تهتم بالعلاقات بين العلامات ودلالاتها؛ وأخيرا التداوليات، والتي تُعنى بالعلاقات بين العلامات، ودلالاتها، واستعمالاتها."[3].

لقد أقام موريس سنة(١٩٣٨) تمييزا داخل السيميائيات(sémiotique) بين التركيب(syntaxe) والدلالة(sémantique) والتداوليات(pragmatique): وقد جعل التداوليات لدراسة العلاقات بين العلامات ومواضيعها ومستعملي تلك العلامات؛ فيما اعتبر الدلاليات دراسة للروابط بين العلامات ومواضيعها التي تحيل عليها؛ أما التركيب، فيهتم بدراسة العلاقات بين العلامات في شكلها التي تظهر عليه. وتقدم سندرا جولوبونتيا(Sandra GOLOPENTIA, 1985)، رسمًا تُوضح فيه تصور شارلز موريس، نقدمه كالآتي[4]:



وعليه، فإن التركيب مُدمج في الدلالة، والتداوليات بدورها مدمجة في السيميائيات. يقول فرنسوا ريكاناتي (François RECANATI)، محاولًا تحديد موضوع التداوليات، وتمييزها عن الدلاليات:" تدرس التداوليات ما نفعله بالكلمات، أما الدلالة فتدرس ما تدل عليه، وما نتحدث عنه عند استعمالها."[5]. لقد انشغلت الدلالة بدراسة علاقة الدال بالمدلول وطبيعتها، واهتمت بدراسة مختلف المواضعات (conventions) حول العلامات (signes) التواصلية؛ أما التداوليات فقد جعلت من الإنتاج اللغوي، في وضعيات تواصلية معينة وما يحدثه لدى متلقيه، موضوعًا لها؛ فبالنسبة لها الحصة الكبرى من معنى الخطاب موجودة في المعطيات غير اللغوية، فهو يستشف من المعطيات السياقية، ومن شروط التكلم وظروفه. فالألفاظ عندما تدخل في عبارات

---

1 DELEDALLE G., 1998, la philosophie Américaine, p190.
2 ibid, p190.
3 VANDERVEKEN, D., 1998, sémantique et pragmatique, p291.
4 GOLOPENTIA, S., 1985, les actes locutionnaires en tant qu'unités ethnolinguistiques, p143.
5 RECANATI, F., 1981, Les énoncés performatifs, p12.

خطابية غالبًا ما تبتعد عن دلالتها المعجمية، ولذا فلا يمكن الحكم على الخطاب بالصدق أو الكذب من خلال الوحدات اللغوية المكونة له. ثم إن العبارات لا تقدم دائمًا وصفًا أو إخبارًا عن الموضوعات أو الأشياء، حتى يمكن الحكم على صدقها، بل إن أغلب المتكلمين يهدفون إلى التأثير في مستمعيهم، وجعلهم يتخذون مواقف ما من الكلام، ولذلك فإن التداوليات لم تقف عند فعل التكلم فحسب، بل اهتمت بما يحدثه من أثر أو نتيجة، فهي أقرب إلى علميّ النفس(psychologie) والاجتماع(sociologie) من اللسانيات والمنطق، فهي تدرس علاقة اللغة بمستعمليها، إنتاجًا واستقبالا؛ وقد عرفها ريكاناتي (RECANATI, 1981) قائلا:"هي فرع من السيميائيات يدرس العلاقة بين العلامات ومستعمليها"[1]. فهو بذلك يحدد بشكل واضح موضوع التداوليات في دراسة العلاقة بين العلامات(signes)ومستعمليها(usagers). أما اعتباره لها فرعًا من السيميائيات، فمرده إلى الاختلاف الحاصل بين الألسنيين والسيميائيين حول العلاقة بين اللسانيات والسيميائيات؛ فهناك من يعتبر الثانية الأصل والأولى الفرع منها، كما هو الحال في التعريف أعلاه، وكما دافع عن ذلك رولان بارط(Roland BARTHES)، وغيره؛ ثم الاتجاه الآخر الذي يعدُّ اللسانيات الأصل، والسيميائيات الفرع، وهذا هو الرأي السائد عند عامة الألسنيين. وتتمثل حجة أصحابه في قدرة العلامة اللغوية على الاستعمال في كل الأنساق التواصلية، وتعويض العلامات غير اللغوية، والحلول محلها، في الوقت الذي لا يتجاوز فيه استعمال العلامات غير اللغوية بعض الأنساق المحددة والضيقة، فالعلامات المرورية (signalisation routière) ، مثلا نسق تواصلي ضيق ومحكم، ينحصر استعمال علاماته فيه فقط، أما العلامات اللسانية فواسعة الاستعمال، ويمكن أن تعوض كل العلامات الأخرى والحلول محلها.

إن التداوليات تدرس اللغة وتمظهراتها في سياقات استعمالها، وكل الحيثيات الذي تدخل في تشكيل معنى الخطاب من قريب أو بعيد، وتهتم بالأمور الجزئية التي بدت للدلالة تافهة وأهملتها، لذلك وصفت التداوليات بسلة مهملات اللسانيات، وقد كان حري بهم أن يسموها سلة مهملات الدلالة الصورية لا اللسانيات. وأكثر الوضعيات المستعملة للغة توفيرًا لتلك الجزئيات والمعطيات، التلفظ(énonciation)،كإنتاج للخطاب الملفوظ (discours énoncé)، وهو أكثر المواضيع التي اشتغلت عليها التداوليات، إلى جانب النص والجملة، وكلها مواضيع تلتقي إلى حد التطابق أحيانًا.

رابعا: اللغة التواصلية والسياق التخاطبي(le contexte conversationnel)

أظهرت التداوليات أن مسألة الاقتصار على الدلالة اللسانية الحرفية الصريحة للعبارات في فهم الخطاب وتحليله غير كافية، فجزء مهم من معنى الخطاب كامن في، ومستشف من، المعطيات السياقية غير اللغوية للعبارات، فتحليل الخطاب يتطلب آليات تفوق تلك التي تناولت دلالة الجملة، وإن كانت هذه الأخيرة، أيضًا، مهمة في فهم الخطاب، فـ "دلالة الجملة وسياق التلفظ يتنافسان في تحديد معنى الملفوظ."[2]، بل يتكاملان في تحديد معنى الخطاب، فالأولى من خلال دلالتها (sa signification)، ذات الطابع اللغوي، والسياق من خلال المعطيات غير اللغوية، أما التنافس بينها فقائم في محاولة كل منهما الانفراد بالجزء الأكبر من معنى الخطاب ، فإن كان النصيب الأوفر من المعنى في العبارة، نكون إذ ذاك أمام سياق ضعيف أو فقير؛ أما إذا كان السياق يضمر الحصة الكبرى من المعنى، فنحن أمام سياق غني. هناك إذًا نوعان من السياق، ثم قد يُميَّز بين نوعين آخرين من حيث نوعية المعطيات المقدمة وعمقها، والمصادر الموظفة، فهناك السياق الضيق، الذي تكون معطياته

---

[1] ibid, p12.
[2] Ibid, p21.

مباشرة وقريبة من الوضعية التواصلية مكانًا وزمانًا، ثم هنالك السياق الواسع، أو الموسع، الذي يستدعي موارد ومرجعيات بعيدة زمكانيًّا، وعميقة فكريا، وتكون ذات بعد قيمي وإيديولوجي عادةً.

إن النص أعلاه يثير كذلك موضوعًا قيل فيه الكثير، ارتبط بالنقاش الذي حدث حول الاختلاف الحاصل بين الجملة والخطاب، وهو التمييز بين مفهومي الدلالة(signification) والمعنى(le sens)، فقد خصص الأول للجملة، والثاني للخطاب؛ وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، فقد تُكوّن الجملة لوحدها خطابًا، كما يمكن أن يكون لها أيضًا معنى. ولكن ليس المقصود هنا الجملة معزولة عن سياقها، فالمتكلم هو الذي يكسب الجملة معنى، حينما يتلفظ بها، حيث نكون حينها أمام جملة ملفوظة (phrase énoncée)، ذات دلالة معجمية حرفية ومعنى سياقي.

إن الخطاب ليس فقط موضوعا للدراسات اللغوية، بل أيضا، للدراسات السيميائية، غير أن العلمين لا يختلفان كثيرا من حيث المنهج والآليات، وإنما الاختلاف حاصل في الموضوع، أي الأداة الخطابية- كما أن هناك خلافًا حول وجود هذا الاختلاف من عدمه. سيقودنا، هذا، إلى العنصر الموالي، للحديث عن الخطاب التواصلي والسيميائيات.

خامسًا: الخطاب التواصلي والسيميائيات.

لقد تعددت التعاريف المقدمة لعلم السيميائيات، كما تعددت أسماؤه، أما الأسماء فيسميه الأوروبيون بالسميولوجيا (sémiologie)، وبالأخص الفرنسيين، وأما الأمريكيون فيسمونه بالسيميوطيقا(sémiotique)؛ فظهور السيميولوجا ارتبط باسم فرديناند دوسوسير(Ferdinand DE SAUSSURE) وبنصه الشهير في المحاضرات، الذي عرف فيه السيميولوجيا؛ وكان قبله بقليل فيلسوف لغة، الأمريكي تشارلز سنديرس بيرس (Charles sandres Peirce)(١٩١٤-١٨٣٩)، يشتغل حول نفس الموضوع، تحت اسم آخر هو السميوطيقا. وبذلك عُدًّا من المؤسسين للسميولوجيا، إضافة إلى تشارلز وليم موريس، كما تقدم ذلك في الحديث عن التداوليات، لعلم السيميولوجيا. ولم يعد هذا التمييز بالاسم قائما لدى الأوروبيين، فمن الفرنسيين من أصبح يستعمل السيميوطيقا، أكثر من استعماله للسيميولوجيا. أما التعاريف، فاختلفت بين من عدّها أعم من اللسانيات، وتختص بدراسة كل أنظمة العلامات التواصلية كيفما كان نوعها:"السميولوجيا العلم الذي يدرس أنظمة العلامات: لغات، سنن، إشارات ..."[1]. إذ تهتم اللسانيات داخلها بدراسة أنظمة التواصل اللسانية؛ وبين من رأى في اللسانيات العلم الذي يهتم بدراسة العلامات، والسيميائيات الفرع منها، وتهتم بدراسة العلامات غير اللسانية(non linguistique)، ودليلهم في ذلك قوة العلامة اللغوية، وقدرتها على قراءة العلامات غير اللسانية وتعويضها، "تعيد اللغة جميع الأنظمة الأخرى مادام كل شيء عبر عنه بطريقة ما يمكن أن يعبر عنه بالكلمات "[2]؛ فكل رسالة مشفرة بعلامات من أنظمة تواصل غير لسانية يمكن أن يعاد التعبير عنها بواسطة العلامات اللسانية؛ وعلى العكس من ذلك فلا يمكن التعبير عن كل الرسائل التواصلية اللسانية بأنظمة تواصل غير لسانية، وهنا تكمن قوة وشساعة العلامة اللسانية مقارنة مع سواها، لذلك عُدَّت العلامة اللسانية أصل العلامات، والسيميائيات فرعًا من اللسانيات. وهناك من ربط السيموطيقا بأوغستين(AGUSTIN)، وهو ما نفاه تزفتان ودوروف(Tzvetan TODOROV) في قوله:" أوغستين لم يؤسس السيميوطيقا، بل يمكن أن نقول العكس، فهو لم يكتشف أي شيء، فهو فقط عمل على ربط أفكار ومفاهيم من حقول مختلفة."[3]. ويعود الأصل في الحديث عن هذا العلم إلى دوسوسير(DE SAUSSURE)، إذ عدّه بمثابة علم عام

---

[1] Op cite, p5
[2] Op cite, p 53.
[3] TODOROV, T., 1977, Théories du symbole, p13

للعلامات، أي مجموع الأنظمة التواصلية، من خلال تعريفه المشهور للسميولوجيا المقدم في المحاضرات على أنها:"العلم الذي يدرس حياة العلامات في حضن الحياة الاجتماعية..."[1]. ويندرج ضمن هذا الرأي قول جورج مونان (Georges MOUNIN) الآتي:"إنه لا يجب الخلط بين العلم الذي يدرس أنظمة التواصل المرتكزة على العلامات ذات الأصل الصوتي(اللسانيات)، والعلم الذي يدرس مجموع أنظمة التواصل (والذي سيكون السيميولوجيا)."[2]. فرغم عدّ بعض اللسانيين العلامة اللسانية جزءًا من العلامات عامة، فقد شاع بين عامة اللسانيين، وجرت العادة أن تعرف السيميولوجيا على أنها العلم الذي يدرس أنظمة العلامات غير اللسانية، فالقول بأن العلامة اللسانية علامة من بين العلامات، لا يسوّغ عدّ اللسانيات فرعًا من السيميولوجيا، فما العلامة إلا موضوع، وإن كان لا بد من مقاربة بين العلمين، فلتكن من حيث منهجهما وحجم نتائجهما،لا فقط بين موضوعيهما. كي نتحدث عن علم مستقل، وقائم بذاته لا بد له من موضوع ومنهج خاصين به، فإذا سلمنا بأن موضوع السيميولوجيا هو العلامة، فإنه بذلك يشترك فيه مع علوم أخرى، وعلى رأسها اللسانيات إلى درجة التطابق بين العلمين، فماذا عن آليات اشتغال هذا العلم؟

وفي محاولة لتحديد شامل للسيميولوجيا، يقول بيير غيرو(Pierre GUIRAUD, 1983):" مجموع المعارف والتقنيات التي تمكن من تمييز العلامات وتحديد ما ينظمها كعلامات ومعرفة الروابط والقوانين التي تحكم تسلسلها."[3] ؛ إن آليات عمل السيموطيقي واشتغاله (sémioticien) لا تختلف كثيرا عن أدوات اشتغال اللساني، إذ الأسئلة التي يطرحها السيميولوجي هي نفسها أسئلة اللساني، إذ نسمع مثلا: هل هناك نحو للصورة(grammaire de l'image)؟ فمسار السميولوجيا مشابه كثيرا للمسار التطوري لعلم اللسانيات، وقد استفادت من نتائجها، وهو ما قوى هذا العلم، وجعل البعض ينظر إليه بالعمومية على حساب اللسانيات؛ فقد اعتبره (Georges MOUNIN)"...العلم العام لكل أنظمة التواصل بالإشارات، علامات أو رموز، يمثل باستمرار إضافة مهمة ومتنوعة لكل العلوم الإنسانية."[4] .

إن دراسة العلامات التواصلية، أو الخطاب التواصلي، تبقى في حاجة إلى استحضار كل الحقوق المعرفية المهتمة بالخطاب، فهذا الأخير شكل موضوعا لفلسفة اللغة والمنطق، واللسانيات والبلاغة، وعلم الجمال وغيرها من العلوم المتخصصة. ولعل موضوع الخطاب التواصلي يعيد مرة أخرى التداخل بين التخصصات، ويفرض العودة إلى المعرفة الموسوعية الشاملة.

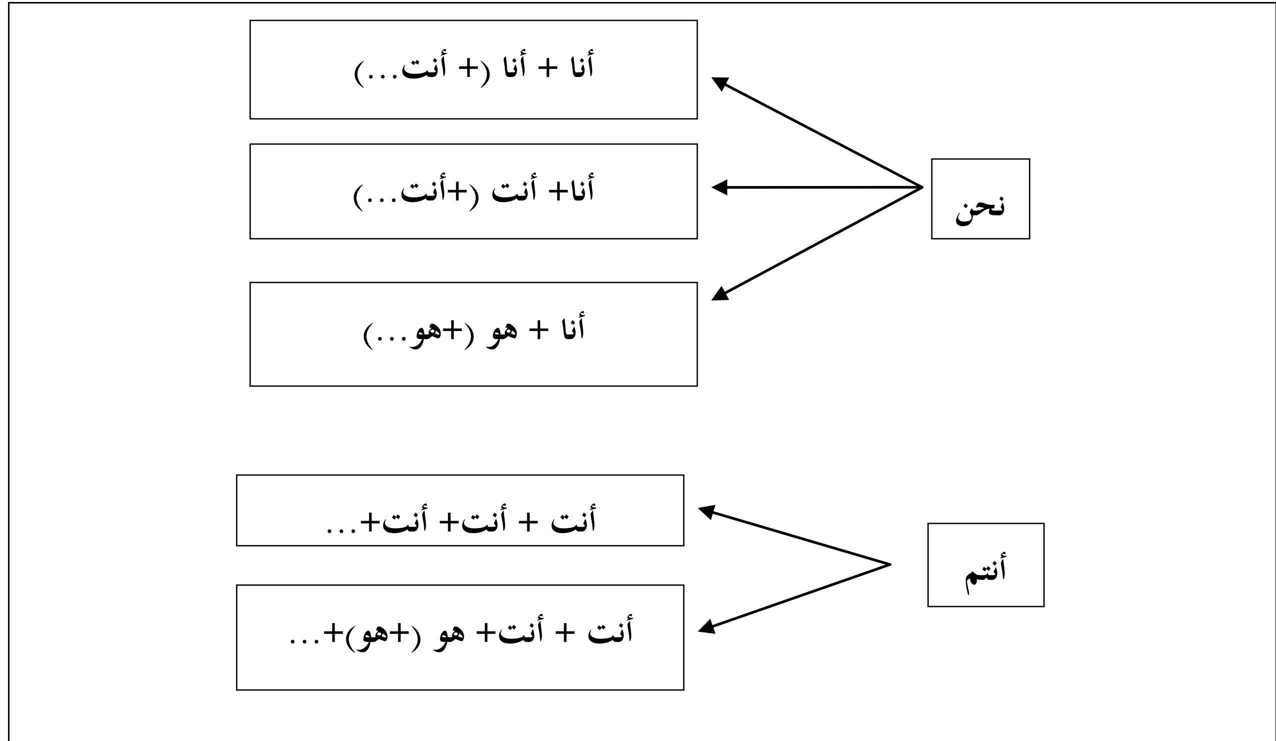
سادسًا: إشكالية التعيين في الضمائر الشخصية الإحالية أنموذجًا.

لا جدال في أن كل تلفظ يفترض فيه أن يُحَدَّدَ بزمن ومكان، ومتكلم ومخاطب كعناصر أساسية في العملية التخاطبية (إضافة إلى العناصر الأخرى التي حددها رومان ياكبسن في مخططه)، وتتم الإحالة على هذه العناصر باستعمال مؤشرات إحالية(Indicateurs référentiels)، وتشكل الضمائر الشخصية عناصر الإحالة على المتكلم والمخاطب. إن "القول بأن ملفوظ يصف تلفظه، فذلك يعني أولًا أنه يتقدم كمنتوج من طرف متكلم..."[5]، ولا تتم الإحالة على هذا المتكلم باستعمال الضمائر الشخصية(pronoms personnels) فحسب، بل أيضًا باستعمال العلامات(marques) الشخصية؛ كما يحال على المستقبل، أيضًا،

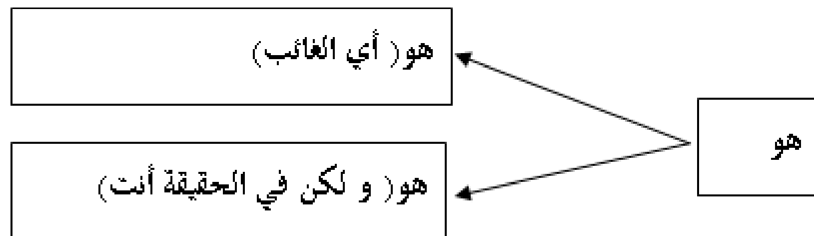
1 DE SAUSSURE, F., 1979, Cours de linguistique générale, p33.
2 MOUNIN, G., 1970, Introduction à la sémiologie, p18.
3 Op cite, p 45.
4 Op cite, p7.
5 DUCROT, O., Les mots du discours, p35.

بضمائر شخصية، حيث إن "المستمع يعين، باستثناء الخطاب المباشر، بضمائر وعلامات المخاطب."[1]. وكثيرًا ما تسهم هذه الضمائر والعلامات في التمييز بين الخطاب المباشر وغير المباشر(discours direct et discours indirect).

قد يبدو الحديث عن الضمائر الشخصية موضوعًا مستهلكًا، وغير ذي جدة وجدوى، لكن تناول مميزاتها في العملية التخاطبية يحمل بلا شك كل الجدة والفائدة لتحليل الخطاب وفهمه. وفي هذا السياق ميز دومنيك مانكونو (Dominique MAINGUENAU)بين الضمائر الشخصية الإحالية كالآتي[2]:



كان هذا بالنسبة للضمائر المحيلة على المتكلم والمخاطب، أما الضمير المحيل على الغائب، فقد يبدو واضحًا في إحالته على الشخص غير الفاعل في فعل التلفظ (passif dans l'acte d'énonciation) ، غير أنه لن يمر، كذلك، دون النظر فيه، إذ يمكن أن يوظف في بعض السياقات للإحالة على غير الغائب، فقد يحتاج المتكلم لمخاطب غائب، أو افتراضي، لتمرير خطابه بشكل غير مباشر لمستمعه المباشر، (حال الخطاب الانتخابي)، ونكون آنذاك أمام:



[1] Ibid, p35.
[2] MAINGUENAU, D., 1994, L'énonciation en linguistique française, p20.

لم ينتبه مانكونو إلى هذا التداخل والالتباس الحاصل بين هذه الضمائر، وركز تحليله فقط على الضميرين "أنتم" و"نحن" ،كما ذكر ذلك مُقدمًّا، ولكنه بالمقابل ميز بين نوعين من ضمير الإحالة على المتكلم بالجمع "نحن":

-نحن(nous): المستعملة للجلالة(majesté).

-نحن(nous): المستعملة للتواضع(modestie).[1]

النوع الأول نجده في النصوص والخطابات الرسمية الصادرة عن دوائر السلطة، والمراسيم الملكية، أما النوع الثاني، فيوظف في الخطابات العلمية؛ ويرى أن استعمال هذا الضمير من طرف المتكلم الواحد له وظيفتين أساسيتين: تكمن الأولى في رغبة المتكلم إظهار وقوف فريق أو جماعة وراءه، تقاسمه نفس الأفكار والكلام؛ أما الوظيفة الثانية، فتتمثل في محاولة التأثير في المستقبل، وجعله ينضم إلى صف المتكلم والاندماج معه، وبالتالي مشاركته نفس الخطاب والدفاع عنه. وتظهر هاتان الوظيفتان بشكل واضح في الخطاب الحزبي الانتخابي.

إن قيمة الضمائر الشخصية تكمن في تفكيك الخطاب، وحل شفرته، وتحديد اتجاهه، رغم ما تحمله من تداخل والتباس؛ وهناك من رأى فيها مؤشرات للحكم على صدق الملفوظات. إن الدلاليات تحاول فهم الخطاب أما التداوليات، فتدرسه في كافة جوانبه وحيثياته.

ولا شك أن ما أضافته التداوليات من تنظير في دراسة الخطاب، وتحديد مفاهيمه وآليات تحليله، ما كانت الدلاليات أن تصل إليه لوحدها، فالدلالة غير كافية لفهم الخطاب في كافة أبعاده وجوانبه، فالخطاب ليس فقط معطى لغويا، فهو، كذلك، اجتماعي ونفسي بالدرجة الأولى، ومن ثمّ كان لزاما الإحاطة بكل المعطيات اللغوية وغيرها.

خاتمة:

تأسيسا على ما تقدم، يمكن القول إن فهم الخطاب التواصلي لا يتوقف على الوصول إلى دلالته الحرفية، بل إن للسياق التواصلي الدور الأكبر في فهم المراد من الخطاب والعملية التواصلية، لما يقدمه من معطيات لغوية وغير لغوية. ولا شك أن ذلك ما جعل بعض الباحثين حينما يتحدثون عن الجملة يجعلون لها دلالة فقط، أما المعنى فتمتلكه عندما تستعمل من لدن متكلم لأجل تحقيق غرض تواصلي. بل إن من الباحثين من عدّ الجملة، أو العبارة، غير المستعملة في وضعية تواصلية ميتةً، فالمستعمل هو من يعيد لها الحياة، أو يعطيها لها. وقد أظهرت الدراسة الحالية الالتباس الحاصل في الضمائر الشخصية الإحالية، وهو التباس يشمل حالات المرسل والمرسل معًا، بل وحتى الموضوع، حينما يكون الشخص الغائب أو الحاضر موضوعًا للخطاب. إن كل ذلك يؤكد، بما لا يدع مجالا للشك، أن التصنيفات الكلاسيكية لعناصر العملية التواصلية(مرسل، مستقبل، رسالة، قناة، سنن، مرجع) تحتاج إلى إعادة قراءة ونظر، للوقوف عند الحدود بين الذات المرسلة والمرسل إليها، وبين المرسل وموضوع الرسالة، وحقيقة موضوع رغبته، من جهة، ومدى استعداد المرسل إليه لتقبل الخطاب والتفاعل معه. ثم إن الحدود

[1] cité par CERVONI, J., 1987, L'énonciation, p33.

بين الأنا والآخر في الخطاب التواصلي، وبين المنطوق والمكتوب، فيها جوانب ظلمة وعتمة، حسب مفهوم غاستون باشلار للابستمولوجيا، ما تزال في تحتاج للكشف.

لائحة المصادر والمراجع:

- فوكو مشيل ، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٥، المغرب.
- فوكو مشيل، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، التنوير، ط٣، ٢٠١٢، لبنان.
- سيبويه: "الكتاب"، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ج١، ط٣، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٨٨
- BACHMAN, C., & AL : langage et communication, éditions DIDIER, Paris, 1971.
- CERVONI Jean: l'énonciation, 1er édition, presses universitaires de France, Paris, 1987.
- CHASKIEL Patric, 2008, Entreprises, risques, de catastrophe et opinions publique, in : Approches communicationnelles des organisations, R., BOURE (pub.), Presses Universitaires du MIRAIL, n 74, pp141- 158.
- DELEDALLE G., 1998, la philosophie Américaine, 3e éd., de Boeck Université.
- DUCROT Oswald: les mots du discours, édition de MINUIT, paris, 1980.
- FOUCAULT, M., Dits et Ecrits, D., DEFERT & F., EWALD (dir.), avec la Coll., de J., LAGRANGE, Gallimard.
- GOLOPENTIA, S., 1985, les actes locutionnaires en tant qu'unités ethnolinguistiques, in : linguistiques, Ethnologie, Ethnolinguistique, Actes du colloque international de C. N. R. S, organisé par l'association française des Anthropologues sèvres, 19-21 novembre 1981, J., M., C., THOMAS (éd.), SELAF, Paris.
- GUIRAUD Pierre: la sémiologie, presses universitaires de France, 4è édition, paris ,1983.
- MAINGUENAU Dominique : L'énonciation en linguistique française, HACHETTE, Paris, 1994.
- JACOB André, 2012, l'intervention interculturelle à la lumière de la théorie de Jürgen HABERMAS, in : la communauté politique en question : regards croisés sur l'immigration, la citoyenneté, la diversité et le pouvoir, M., LABELLE, J., COUTURE, F.,W., REMIGGI (dir.), Presses de l'université du Québec, pp 197-216.
- JAKOBSON Roman: Essais de linguistique générale, 1-les fonctions du langage, traduit et préfacé par Nicolas RUWET, les éditions de MINUIT, Paris, 1963.
- MOUNIN Georges: introduction à la sémiologie, les éditions de MINUIT paris, 1970.
- RECANATI François: Les énoncés performatifs, les éditions de MINUIT, Paris, 1981.
- PAGONI- ANDREANI Maria, 1999, le développement socio-moral des théories à l'éducation civique, presses universitaires septentrion.

- VANDERVEKEN, D., 1998, sémantique et pragmatique, in : la pensée philosophique d’expression française au canada : le rayonnement du Québec, J., BOULAD-AYOUB & R., KLIBANSKY (dir.) les presses de l’université de Laval, canada.
- SAUSSURE Ferdinand DE: cours de linguistique générale publié par Charles BALLY et Albert SECHHAYE avec la collaboration de Albert RIEDLINGER, édition PAYOT, Paris, 1979.
- TARSKI Alfred: logique sémantique, métamathématique, librairie ARMAND COLIN Paris, 1974.
- TODOROV Tzvetan: théories du symbole, éditions du SEUIL, paris, 1977.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X







مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية
JiLMagazine of Literary Studies

العام الثاني – العدد 12 أكتوبر 2015


بسم الله الرحمن الرحيم



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

ISSN 2311-519X



www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعني بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف....وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• <u>أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:</u>

- عنوان البحث.
- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.
- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).
- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).
- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

يحافظ هذا العدد على الخط العام الذي سارت عليه مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية منذ نشأتها، والذي يتمثل في التنوع الموضوعاتي الذي يحاول الوقوف على محطات معرفية مختلفة مراعاة لتنوع الأذواق والاهتمامات، وعليه توزعت مواده بين دراسات سردية وشعرية وأخرى فكرية تسائل التراث الإسلامي، وكذا الافتراضية المؤسسة لوعي اجتماعي مغاير في لحظة مابعد الحداثة.

لن نقدم لهذه الموضوعات إذ يكفي التلميح لمضمونيتها، فاسحين المجال لتقديم ذاتي يفرضه كل موضوع من أجل إثارة تساؤلات معرفية قد تكون مشاريع لبحوث قادمة وإشكاليات جديدة.

ومع هذا التنوع نأمل أن يجد القراء ما يجمع بين المتعة والإفادة، كما نأمل ألا يبخلوا علينا بجميل ملاحظاتهم وتعقيباتهم .

في الأخير نقدم شكرنا نحن أسرة المجلة إلى جميع المساهمين في هذا العدد على جميل صبرهم وعلى تقبلهم لكل الملاحظات المقدمة من قبل لجنة التحكيم واللجنة العلمية.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

الالتزام في الأدب بين حقيقة الوضع ومجازية الاستعمال

بقلم / د. الخامسة علاوي، أستاذة محاضرة في قسم الآداب واللغة العربية،كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة - الجزائر

الملخص:

تسعى هذهالدراسة إلى محاولة الإحاطة بمفهوم الالتزام بما هو المفهوم المتطور النامي في ظل المذاهب الفكرية والأدبية الحديثة، مؤكدة أنه مصطلح جديد في ميدان الأدب ، لم يستخدمه الأقدمون ولم يعرفوه ، لأنّ الالتزام الحقيقي هو وليد الوعي ، ومظهر من مظاهر النهضة والتقدم .

ثم تتجاوز ذلك إلى استعراضه كموضوع فلسفي وإيديولوجي مهم تتوقف عنده بكثير من العمق والجد والرصانة أبرز الفلسفات الحديثة لاسيما الماركسية والوجودية معتبرة إياه نقطة تحول خطير في تاريخ النظر النقدي وفلسفة الفن بصفة عامة ،متسائلة عن علاقته بالحرية والثورة والتحرر

الكلمات المفتاحية : الالتزام ، الوجودية ، سارتر ، ، الأدب الوجودي ، الفلسفة الوجودية.

لا شك أنّ هذا العنوان يطرح أكثر من سؤال على متلقيه ، وهو ما يجعلني مضطرة للإجابة والتفكيك حتى أسير في عرضي سيراً يتماشى مضمونه ومتنه مع هذا العنوان على الأقل من الجانب المنهجي .

فهذه الدراسة تسعى إلى الإحاطة بمفهوم الالتزام بما هو المفهوم المتطور النامي في ظل المذاهب الفكرية والأدبية الحديثة ، مؤكدة أنه مصطلح جديد في ميدان الأدب ، لم يستخدمه الأقدمون ولم يعرفوه ، لأنّ الالتزام الحقيقي هو وليد الوعي ، ومظهر من مظاهر النهضة والتقدم.

ثم تتجاوز ذلك إلى استعراضه كموضوع فلسفي وإيديولوجي مهم تتوقف عنده بكثير من العمق والجد والرصانة أبرز الفلسفات الحديثة لاسيما الماركسية و الوجودية معتبرة إياه نقطة تحول خطير في تاريخ النظر النقدي وفلسفة الفن بصفة عامة، متسائلة عن علاقته بالحرية والثورة والتحرر...فما هو الالتزام؟ وما علاقته بالإلزام ، بل وبالحرية والثورة والتحرر؟ ...

يقول رئيف خوري :"إذا قال شاعر أو كاتب أنّه يكتب أو ينظم لذات نفسه فلا تصدقوه .إنّه مضلل إذا كان يعي حقاً قولَه وعملَه ، ومضلل إذا كان لا يعي"[1]لأنه وببساطة"ليس فعل كفعل القلم اجتماعي وتاريخي بكل ما تنطوي عليه كلمة

---

[1]– خوري ،رئيف : الأدب المسؤول ، دار الآداب – بيروت ، ط١ ، ١٩٦٧، ص٤٧ .

اجتماعي من شؤون الأمة والشعب والقوم والوطن و الإنسانية" [1]، هذه الأخيرة التي "ليست قيمة مصمتة ، وإنما هي واقع أصيل ، يتأذى بشتى الاعتبارات ، هي حتمية يؤذيها الإهمال والانغلاق والخطأ في زاوية الرؤية ، والخوف من التطور ، وكثير غير ذلك ،ولكنّ أكثر ما يؤذيها أيضا هو الإيمان بالتفاوت الطبقي (أي ضياع العدالة الاجتماعية ، وعدم الوعي على التمييز العنصري أو اللوني ، وتمجيد القوة لمجرد أنّها قوة يُسحق فيها الضعيف والفقير ويضيع الحق الإنساني ...إلخ) .

وهي من ثمّ رغم واقعيتها قيمة مطلقة وكل خروج عنها يمثِّل شرخاً أو جرحاً في وظيفة الشعر ، وإذا كان الأمر كذلك فإنّ الإلحاح على صراع الطبقات في المجتمع أهم بكثير من الإلحاح على الصراع بين الفرد والمجتمع .لأنّ الأول يحقق مفهوم الالتزام أكثر مما يحققه الثاني "[2]، إذاً على الأديب أن يدرك أنّه "مطالب بإبراز حياة مجتمعه وشؤون عصره . وهو لن يتمكن من انجاز هذه الرسالة إذا كان من هواة التغني بالأمجاد الغابرة ، والعيش ذهنيا وأدبيا في العصور الماضية "[3]بل على الأديب أن يدرك أنّ " الوعي بالحاضر – حين يعمق و يدق – لا يمكن أن يكون إلاّ وعيا إنسانيا بكل ما في كلمة الإنسانية من معنى الامتداد في الزمان والمكان ،لأن من الأمور البديهية أننا جزء من العالم ، وأنّ ماضينا جزء منّا ، ونحن في وعينا القومي العام ندرك هذا أحسن الإدراك"[4]على حد تعبير شكري عياد ، وهكذا تظلّ وظيفة الأديب/ الشاعر الدفاع عن إنسانية الإنسان في هذا العالم كما يقول ماياكوفسكي، و يظلّ الأدب عالقاً بالإنسانية ومشاكلها مهما كانت المزاعم والمبررات. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هل يُكره الأديب على طرق موضوع ما بطريقة ما ، أم أنّه له مطلق الحرية في اختيار الموضوعات التي ينوي الحديث عنها ؟

وإجابة منا على هذا السؤال لابد من الوقوف عند مصطلح الالتزام ، بما هو المصطلح المسكوت عنه في الجدول النقدي في العقدين الأخيرين .

الالتزام في الوضع اللغوي :

مما لا شك فيه أنّ لفظة الالتزام قديمة في الوضع اللغوي ؛إذ جاء في لسان العرب مادة (لزم) :"لزِمَ الشيء يلزمه لزْماً ولزوما ولازمة وملازمة ولِزاما والتزمه وألزمه إيّاه فالتزمه .ورجل لُزمة :يلزم الشيء فلا يفارقه...والالتزام:الاعتناق"[5]، كما جاء في القاموس المحيط للفيرزآبادي :"لزِمه ، كسَمِع ،لزْماً ولُزوماً ولِزاما ولزامةً ولُزْمة ولزْماناً بضمهما ، ولازمه ملازمةً ولِزاماًوالتزمه وألزمَه إياه فالتزمه . وهو لُزَمَةٌ كهُمزة أي إذا لَزِم شيئا لا يفارقه ،(...) والتَّزَمَهُ :اعتنقه "[6].

فدلالة الالتزام إذن لم تخرج في وضعها اللغوي عن حقل اعتناق الأمر وعدم مفارقته وهي بذلك تبتعد عن دلالة الإلزام التي تعني الإكراه ، لأن الرجل إذ يلزم نفسه بشيء ما فذلك عن طيب نفس ورضا خاطر.

---

[1]– نفسه ، نفسها .

[2]–عباس ، إحسان : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، العدد ٢ ، فبراير ١٩٧٩ ، ص١٥٩ .

[3]– بن زايد ، عمار : النقد الأدبي الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر ، د.ط ، ١٩٩٠ ، ص١٠٣ .

[4]– عياد ، محمد شكري : تجارب في الأدب والنقد ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع – مدينة الصحفيين ، ط٢ ، ١٩٩٤ ، ص١٦.

[5]–ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : المجلد الخامس ، دار صادر –بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ ، ص ص ٤٩٤-٤٩٥ .

[6]– القاموس المحيط ، ترتيب وتوثيق : خليل مأمون شيحا ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ٢٠٠٧ ، ص ص ١١٧٣ -١١٧٤ .

الالتزام في الاصطلاح :

يقول صاحب كتاب (الالتزام في الشعر العربي) :"للنظر في المعنى الاصطلاحي الجديد نكتفي بما جاء في موسوعتين فرنسيتين حديثتين أولاهما موسوعة لاروس *« Larousse »* طبعة١٩٦١ والثانية الموسوعة العالمية *« EncyclopaediaUniversalis »*"[1] . حيث تتفق الموسوعتان على أنّ الالتزام هو اتخاذ الشخص موقف المشاركة الفعالة في القضايا الاجتماعية والسياسية .وهكذا يكسب التطور الفكري الحديث الالتزام معنى جديدا يقوم على "تحديد الإنسان علاقاته بالآخرين وبالأشياء على حسب ما يمنحه إياهم من معنى "[2] ، ومجالا أوسع هو مجال الفكر والأدب والفن. على أننا نسجل هنا أن "كلمة التزام قد تكون ترجمة عربية غير وافية لكلمة "Engagement" وهي في قصورها شبيهة بالترجمة الإنجليزية "Commitment"ذلك لأن جان بول سارتر لا يستخدمها بالمعنى الفلسفي المتعارف ، بل يستخدم أيضاً معانيها الأخرى في اللغة العادية والكلمة تفهم في الفلسفة على ثلاثة معانٍ:

(١)- الالتزام بمعنى الإخلاص أو الولاء لهدف أو مشروع , بعكس الانعزال المجرد في برج عاجي، وهذا المعنى يقرب مما يقصده "سارتر" في بعض الحالات.

(٢)- الالتزام بمعنى الارتباط بشكل محدد من أشكال السلوك ، الملتزم هنا هو عكس المنفلت أواللامنتمي الذي يسميه"جيد""disponibleunattachac"أي بالمعنى الأصلي للكلمة،المسرّح من الجندية ، وهذا اللامنتمي ، كما يقول "أندريه جيد"، شخص تشتعل حرارته لأي شيء ولكل شيء ويرفض ، ولا يرتبط بشيء ولا بشخص ولا حتى بنفسه .ولا يخلص لأي شيء ، بل يجرى دائماً وراء الهوى ، ويأتي الفعل جزافيا مجانياً ، لا يتسم إلا بأن يكون هواه عارفاً مفرطاً لا ينحصر في شيء واحد . وقد ناقش سارتر فكرة "أندريه جيد" أكثر من مرة و أعلن أنه رفضها ويتميز عنها،ومع ذلك فالجانب السالب في الالتزام عند سارتر يقترب من فكرة الانفلات أو عدم الالتزام عند جيد.

(٣)- الالتزام بمعنى الانطلاق الفلسفي أو المذهبي على أساس مبادئ أولية محددة وهذا معنى يرفضه سارتر تماما. و فضلا عن ذلك فالكلمة في اللغة الفرنسية العادية تفيد أيضاً معنى التورط أو الانغماس مما يدفع الدكتور عبد الرحمن بدوي مثلا إلى استخدام كلمة "الانخراط" بدلا من الالتزام في أحيان كثيرة"3.

هذا ولقد "رأى ماكس أدرث" "Max Adreth" أن مفهوم الالتزام بالرغم من أنه ليس مفهوماً أدبياً خالصاً بل إنه مفهوم فلسفي ، فقد شرح بدقة بالغة في حقل الأدب"4؛ حتى صار هو الشكل الواعي المنظم المبني على الاتساق الفكري والاستمرارية اللامتناهية ، تجسده الكتابة باعتبارها "لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملا جوهريا في مجموع الكون ، رغبة من الكاتب أن يحيا معترفا له بذلك على يد وسطاء من الناس "5 ، وهكذا أمست الكتابة طريقا من طرق إرادة الحرية ، فمتى شرعْتَ فيها – إن طوعا أو كرها – فأنت ملتزمٌ6على حد تعبير سارتر.

---

[1] – أبو حاقة ، أحمد : الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم للملايين – بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ١٢ .

[2] –هلال ، محمد غنيمي : الأدب المقارن ، د.ط، د.ت ، ص٣٩٠ .

[3] –المهداوى ، إسماعيل : فلسفة الالتزام عند سارتر ، مجلة الفكر المعاصر ، العدد ٢٥ ، مارس ١٩٦٧ ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٩٦.

[4] -Adreth, M . : What is the Littératureengagée .نقلا عن رمضان الصباغ : الالتزام في الأدب والنقد متاح على الشبكة

[5] - سارتر ، جان بول : ما الأدب؟ ، تر . محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة – القاهرة ، د.ط، د.ت، ص٥٩

[6] - نفسه ، ص٦٣ .

ولئن كان "سارتر قبل الحرب العالمية الثانية يبدو كاتبا متمردا على المواضعات السائدة وعلى المألوف من الأمور ، إذ كانت محاولاته المبكرة تتحرك في نطاق يقوم أغلبه على المجانية والفردية ، فإنّه بعد الحرب سجل تطوراً في اتجاه الجماعة و المسؤولية، وقد تجلى ذلك في طرحه لمفهوم الالتزام "Commitment Engagement" وإن جاءت رؤيته لهذا المفهوم ، ذات طبيعة خاصة ، إذ رأى أن الكاتب هو وحده الذي يخضع لمبدأ الالتزام دون الشاعر ، وسائر الفنانين من رسامين أو موسيقيين وغيرهم[1]، لأنّ الشاعر عند سارتر "لا يستخدم الكلمات بحال ولكنه يخدمها"[2]، نعم الشعراء عنده "قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية ، وحيث إنّ البحث عن الحقيقة لا يتم إلاّ بوساطة اللغة واستخدامها أداة .فليس لنا ، إذن ، أن نتصور أنّ هدف الشعراء هو في استطلاع الحقائق أو عرضها، وهم لا يفكرون كذلك في الدلالة على العالم ، وما فيه ، وبالتالي لا يرمون إلى تسمية المعاني بالألفاظ ، لأنّ التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم في سبيل المسمى ، وعلى حد تعبير (هيجل) :Hegelيبدو الاسم غير جوهري بالقياس إلى مدلوله الذي هو جوهري ، فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين ، بل لهم شأن آخر"[3]. وكما رفض سارتر أن يجعل الشعر ملتزماً ، كذلك كان شأنه مع الفنون أليس هو القائل :" كلا لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة ، أو بالأحرى لا نفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام، ولم نرم إلى ذلك"[4].

وقد جعل مبرر ذلك أنّ "المعاني لا ترسم ، ولا توضع في ألحان ، على حين ينحصر جهد الكاتب في الإعراب عن المعاني"[5]، و"ليس الكاتب بكاتب لأنّه اختار التحدث عن بعض أشياء ،بل لأنّه اختار التحدث عنها بطريقة معينة ،وما من شك بأنّ الأسلوب يسمو بقيمة النثر"[6]، إذاً ، حسب التصور السارتري "على الكاتب أن يكون التزامياً في كل ما يكتب ، وأن يربأ بنفسه عن أن يلعب دوراً سلبياً مسِفاًبعرضه مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد"[7].

على أنّا نؤكد أنّ مفهوم الالتزام في عمومه "يقوم في الدرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه المفكر أو الأديب أو الفنان . وهذا الموقف يقتضي صراحة ووضوحا و إخلاصاً وصدقاً ، واستعدادا من المفكر الملتزم لأن يحافظ على التزامه دائماً ، ويتحمل التبعة التي تترتب على هذا الالتزام .من هنا كان الالتزام مرتبطا بالعقيدة ، منبثقاً من شدة الإيمان بها ، صادرا في جميع أشكاله وأحواله عن إيديولوجية معينة يدين بها المفكر الملتزم . ومعلوم أنّ الالتزام شيء ، والإلزام شيء آخر . فالالتزام يعني حرية الاختيار وهو يقوم على المبادرة الايجابية الحرة من ذات صاحبه ، مستجيباً لدوافع وجدانية نابعة

---

[1]- الصباغ ، رمضان : الالتزام في الأدب والنقد ، متاح على الشبكة

[2]- سارتر ، جان بول : ما الأدب ؟ ، ص١٣ .

[3]- نفسه ، نفسها .

[4]- نفسه ، ص ٩ .

[5]- نفسه ، نفسها .

[6]- نفسه ، ص٢٣ .

[7]- نفسه ، ص ٣٤ .

من أعماق نفسه وقلبه ".[1]وعليه فـ"التزام الأديب في أدبه معناه :أنّ أدبه نبع من الحرية الملتزمة بواقع الحياة التي يعيشها الشاعر في إطار تجاربه الشعرية ، التي تحررت من الجموح والشرود بالتوازن بين العقل والخيال ".[2]

فالحرية على حد تعبير محمود أمين العالم في كتابه (الثقافة والثورة) "شرط أساسي من شروط الالتزام ، وليس ملتزما من كان التزامه صادراً عن قسرٍ أو مجاراة أو ممالاة أو نفاق اجتماعي"[3]، وهما – أي الالتزام والحرية – معاً في مقابل التحرر ضدان لا يجتمعان أبدا لا لشيء إلا لأنّ التحرر يعني وبكل بساطة الخروج عن القيم والأصول، وهذا ما ترفضه طبيعة وماهية كل من الحرية والالتزام ، لاسيما إذا علمنا أنّ الحرية "هي التي تضفي على الالتزام معنى الشعور بالمسؤولية .

فالمفكر مسؤول أمام ضميره وأمام عقيدته ، وأمام المجتمع الذي ينتمي إليه ، وأمام الإنسانية قاطبة . ومسؤوليته جزء من كيانه وطبيعته ،إلى درجة أنّه لو حاول التفلّت منها لما استطاع ، فهو بحكم عمله ، وبموجب المهمة التي ندب نفسه لها ، غير قادر على أن يتجاهل ما يجري حوله ، وبموجب المهمة التي ندب نفسه لها ، غير قادر على أن يتجاهل ما يجري حوله ، أو أن يكون بمنأى عنه ، لذلك يتخذ المبادرة الحرّة المسؤولة في معالجته ليحقق وجوده كما ينبغي"[4]. على أن "طبيعة العمل المسؤول أن يكون هادفا إلى غاية محددة . وللالتزام الفكري هدف ، هو الكشف عن الواقع الراهن ،و السعي إلى تغييره ، أو قل :هو السعي إلى تغيير ما ليس سليما فيه ؛لأنّ المفكر الملتزم يعاين ما ليس حقا ولا عدلا و لا خيرا ،فيندد به ، ويعمل على تحطيمه "[5]، وهو في كل ذلك يصبو إلىإحداث التغيير المطلوب الذي يكفل تحقيق إنسانية الإنسان في أسمى صورها . ولعل خير ما يلخص حقيقة هذا الأمر أن يقال الالتزام هو الجانب الايجابي من علاقة متبادلة بين المفكر /الأديب / الفنان والمجتمع، وهي - على حد تعبير إحسان عباس –" ليست علاقة أخذٍ وعطاء ، و لا علاقة انصهار أو ذوبان ، وإنما علاقة تطابق"[6]، يفسرها ارتباط مفهوم الالتزام إلى حد بعيد بمفهوم الأدب نفسِه ، ولعل هذا ما جعل جان بول سارتر عندما قرر تفسير هذه العلاقة إطلاق عبارة (ما الأدب ؟) على كتابه الذي أجاب فيه على جملة من الأسئلة المتعلقة بعلاقة الأديب بما يكتب من جهة ،وعلاقته بالظروف المحيطة به في مجتمعه من جهة ثانية كما سنفصح عن ذلك لاحقا.

الأدب الوجودي حاضن فكرة الالتزام:

"ليست الوجودية مذهبا واحدا محدد المعالم و الأبعاد ، وإنما هي جملة المذاهب تشترك في اعتبارها أنّ موضوع الفلسفة هو تحليل الوجود العيني و وصفه من حيث أنّه فعل حرية تتكون بأن تحقق ذاتها، وليس لها أي منشأ أو أساس سوى

---

١ – أبوحاقة ، أحمد : مرجع سابق ، ص١٤ .

٢ – خفاجي ، عبد المنعم وآخرون : الأدب الإسلامي – المفهوم والقضية ، دار الجيل –، بيروت – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص٢٩ .

٣ – أبو حاقة ، أحمد : مرجع سابق ، ص١٤.

٤ – نفسه ، نفسها .

٥ – نفسه ، نفسها .

٦ – عباس ، إحسان : المرجع السابق ، ص١٥٩ .

هذا التحقيق للذات "[1]، فحريتي على حد تعبير سارتر "ليست صفة مضافة أو خاصية من خصائص طبيعتي ،إنها نسيج وجودي"[2]أجل الحرية عنده هي قوام وجود الإنسان ، وهي قوام فعله كما تظهر في الالتزام.

على أنّ الفلسفة الوجودية حين تؤَكِّد أن حرية الإنسان هي أساس القيم ، إنما تواصل تراث كانط وفتشه و هيجل الذي يؤكِّد أنّ الذات هي مصدر القانون والواجب والحق ، مع العلم أنّ الذات عند الوجوديين إنما تعني أفراد الإنسان المركبين من لحم وعظم ، الذين يحيون مواقف عينية محددة .بينما تعني عند كانط و فتشه و هيجل فكرة مجردة للإنسانية، وقد سمي الأدب الوجودي القائم على الفلسفة الوجودية :أدب الالتزام أو أدب الموقف ،لأن الفلسفة التي ينبثق منها فلسفة مواقف،و"مصطلح الموقف من أكثر المصطلحات الفلسفية شيوعاً في العصر الحديث ،والفضل في شيوعه راجع إلى كتاب سارتر المسمى (مواقف) .

والموقف هو علاقة الإنسان بمكونات الإطار الذي يعيش فيه ... وبالناس والأشياء ، فهؤلاء جميعا أجانب بالنسبة إلى الإنسان ، ومن ثمّ فهم عوائق لا بد له أن يقاومها حتى يتمكن من ترجمة هذه الحرية إلى أقوال وأفعال.وفي هذه المقاومة يولد الصراع ، وفي الصراع تتاح الفرصة أمامه كي يوجد ، ولكي يعلن عن وجوده فالإنسان بوجوده في حالة ما وبتجاوزه هذه الحالة يحقق وجوده لأنّ الوجود الإنساني المشروع ...الوجود الإنساني على الحقيقة ...الوجود الإنساني وكفى ما هو إلاّ وجود في الموقف .. "3، الموقف بما هو "انغماس الإنسان في العالم "4يقول سارتر :"إننا لا نظهر أولا كي يلقى بنا فيما بعد في أعمال .بل وجودنا هو مباشرة في موقف ، أي أنّه ينبثق في أعمال ويدرك نفسه أولا من حيث أنّه ينعكس في هذه الأعمال"5. وهكذا يستتبع الالتزام بالموقف إدراك قيم إنسانية جديدة وأسبابا إنسانية جديدة ، لأنّه من خلال هذا الإدراك يعلو الإنسان على موقفه ويتجاوزه إلى ما هو أفضل،ولا يتوافر ذلك للإنسان إلاّ كان عنده من الوعي ما يكفي لكي يخرط في سلك بلاده فيكون ثائرا لبلاده وبلاده ، متضامنا في ثورته مع مجموعة الشعوب البشرية "6، وربما هذا ما عناه سارتر حين قال:" إنّ الاختيار الحر الذي أقوم به نيابة عن نفسي ، ليس حلا نهائيا ، بل نقطة ابتداء لمشاكل جديدة ".7

و نحن إذا أردنا رسم الخطوط العامة للأدب الوجودي لم نجد- على حد تعبير عبد الرزاق الأصفر- أفضل من المقالة التي كتبها جان بول سارتر عام١٩٤٥ بُعَيْد تحرّر فرنسا وجعلها مقدمة لمجلّته (الأزمنة الحديثة) ومن ثمَّ أصبحت دستوراً للأدب الوجودي وتتلخص فيما يلي[8]:

---

[1]–أبو حاقة ، أحمد : مرجع سابق ، ٣٨ .

[2]– رجب ، محمود : مصطلحات سارتر الفلسفية ، مجلة الفكر المعاصر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر –القاهرة ،المجلد الخامس ، العدد ٢٥ ، مارس ١٩٦٧ ، ص٢٢.

[3]– العشري ، جلال : مسرح المواقف عند سارتر ، مجلة الفكر المعاصر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر– القاهرة ، المجلد الخامس ، العدد٢ ، مارس ١٩٦٧، ص ١٢٣ .

[4]– رجب ، محمود : مرجع سابق ، ص٢٢ .

[5]– نفسه ، نفسها .

[6]– العشري ، جلال : مسرح المواقف عند سارتر، ص١٢٣ .

[7]– رجب ، محمود : مرجع سابق ، ص٢٢ . .

[8]– الأصفر ، عبد الرزاق : المذاهب الأدبية لدى الغرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق– سوريا ، د.ط ، ١٩٩٩، ص ص ١٨٥–١٨٨.

١ -إنّ لكلّ كاتب موقفا في عصره ومسؤولية تجاه مجتمعه والإنسانية بصورة عامة، ولكلّ كلمةٍ صداها، حتى إنَّ الصمت موقف له دلالته. والأديب قادرٌ على التأثير في زمانه من خلال وجوده ومواقفه. وإن مستقبل العصر هو الذي يجب أن يكون محور عناية الأدباء ، فالأديب يكتب عن عصره ومعاصريه، ويتحدث عن نفسه وعنهم في آن واحد ، شريطة ألا يقتصر على طبقة معينة ولا ينحاز لتيار بعينه .

٢- الوجودية فلسفة الفرد والذات ضمن موقع خارجي، ومهمة الكاتب تغيير المستقبل عن طريق خلق مواقف مشابهة لموقفه ، هاته التي تتراكم وتتآزر لتحدث التغيير المنشود.

٣- لا مهادنة ولا إخاء مع القوى المحافظة التي تتمسَّك بالتوازن ولأجل ذلك تضغط على الحريّة وتمارس القمع والظلم. ولابد لكل كاتب، ولكلّ إنسان، من النضال. والكاتب موقف وقضية في صميم المعركة. ويظل موقف الأديب الوجودي إلى جانب المضطهدين و المسلوبي الحركة، فيعمل لتحريرهم أولاً ثم يضعهم أمام ذواتهم وإراداتهم، ليحددوا مواقفهم ويتخذوا قراراتهم. والفرد الحرّ عليه أن يختار، بل هو ملتزم أن يختار موقفه الذي يقرر مصيره ومصير البشر..

٤- كما لا يوجد انفصال بين الروح والجسد لا يوجد انفصال بين الفرد والمجتمع،و الوجوديُّ لا يعرف سوى واقعٍ واحد لا يتجزّأ هو "الواقع الإنسانيّ" .والجماعية لا تلغي الفردية بل عليها أن تحترم تفتحها الذاتي مادامت لا تُصادر حرية الآخرين، وكلُّ لجمٍ لحرية الفرد أو إلزامٍ له بآراء شمولية جاهزة أو تعامٍ عن الفروق الفردية يعتبر ضرباً من الاستبداد والدكتاتورية.

٥- تختلف منازع الأدباء الوجوديين، فبينما نجد كير كيغارد متحمّساً للمسيحية، نرى ألبير كامو غارقاً في مأساة الوجود الإنساني وعبثية الأقدار والحياة وأجواء الكآبة واليأس. أما سارتر فقد نشر فلسفة الحرية والالتزام والمسؤولية والكفاح لأجل الإنسانية متأثراً بمعاناة فرنسا من الاحتلال النازيّ، و إدراكه أن المصير متعلقٌ بالحرية، ولا مناص من المقاومة بكل الوسائل. وقد سادَ هذا الاتجاه ولقي قبولاً في كل أنحاء العالم .من أجل ذلك يعدّ سارتر المعلم الأول للنزعة الوجودية المناضلة. وقد استمر هذا التيار إلى أواخر القرن العشرين واعتنقه الكثير من الشبان المثقفين والثوريين.

٦- النثر عند الوجوديين هو أداة الكشف والتغيير، لما يحدثه في الجماهير من أثر ع، والناثر كاتب حرّ يخاطب أحراراً .

٧-أما من حيث الشكل الفنّي للأجناس الأدبيّة، فالوجوديون -شأنهم في ذلك شأنُ أدباء القرن العشرين- لا يُقدّسون الأطر القديمة والأشكال الشائعة بل يعيدون النظر في كلّ الطرائق والأساليب ويحطمون المألوفات السابقة ويحاولون خلق تقنيات جديدة؛ لكنهم جميعاً متفقون على أن الجمالية عنصر ضروريٌ في الأدب شعراً ونثراً وتستمد من طبيعة الموضوع والمتطلبات الخارجية. ولذلك كثر التجريب، وولدت أنماط جديدة من المسرحية والرواية والشعر.

وخلاصة القول :

إن الفلسفة الوجودية امتزجت بالأدب الوجودي ، وكان ذلك واضحا جليا في مجالي المسرحية والرواية، لأنهما خير وسيلة لتحليل الواقع الإنساني والكشف عما يختزنه من ضغوط وتحديات . والإنسان مسؤول أمام نفسه وأمام الجماعة على

التزام موقف محدد إزاء ما يحدث في مجتمعه لإثبات وجوده من جهة ، ومؤازرة الآخر وتحقيق الحرية والعدالة من جهة أخرى ،والكاتب لا يكتب لنفسه بل لقارئ يفترض أن يكون بينه وبين الكاتب تعاقد حر ينم على التزام موقف محدد مما يحدث ، على أنّ هدف الالتزام ومعناه يتحدان عند سارتر بالتزام "الكاتب إلى إيصال ما لا يمكن إيصاله (الكينونة في العالم المعاش) مستغلا القدرة التي تنطوي عليها اللغة المشتركة الشائعة من الإعلام ، كما يهدف إلى الإبقاء على التوتر بين الكل والجزء ، بين الكلية والتكليل، بين العالم والكينونة في العالم ، على اعتبار أن هذا التوتر هو معنى عمله،والكاتب يُواجه في مهنته بالذات ، يصارع التناقض بين الخصوصية والعام"1.

هذا ويبقى الكاتب على التزامه خارج الأثر الأدبي وداخله لأنّ التزامه كان بالماهية و الجوهر وليس على نحو عارض ، ولا يطلق مفهوم الالتزام إلا على الكاتب الذي " يجتهد في أن يتحقق لديه وعي أكثر ما يكون جلاءً ، وأبلغ ما يكون كمالا بأنه (منجز) ، أي عندما ينقل لنفسه ولغيره ، ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزي النظري إلى حيز التفكير"2، محولا بذلك "عملية الخلق الأدبي والإبداع الفني في حد ذاتها نوعا من اختيار المرء لذاته ، وكأنما الأديب هنا ينعقد بأدبه على العدم حين يحقق وجوده في إنتاجه ، وهو الإنتاج الذي يستمد مشروعيته من جوهر الإنسان ، أعني من إرادة الفعل الحر الذي تميزه"3.

وهكذا "يحقق سارتر بأدبه اختياره لنفسه ، ويدفع بنفسه إلى الوجود الجماهير العريض و يلبس أفكاره ثوب الأدب الأنيق "[4]. والسؤال المطروح هنا هل نظرت الواقعية الاشتراكية إلى الالتزام بما هو المصطلح الجديد في ميدان الأدب نفس النظرة الوجودية التي لا تخلو من ذاتية ؟

هذا ما نود الإجابة عنه في النقطة الموالية من هذه الدراسة .

الالتزام في الواقعية الاشتراكية[5]:

وبناءً على ما تقدم يعد جان بول سارتر إذاً أول من بلور مصطلح الالتزام للدلالة على مسؤولية الأديب، ولتأكيد أن الكلام الأدبي ليس مجرد ترويح عن النفس أو تعبير جمالي، وإنما هو موقف يستتبع المسؤولية،أجل موقف"يستتبع إدراكاً . ولكن ذيوع مصطلح الالتزام على يد سارتر لا يجب أن ينسينا أبداً أن مفهوم الالتزام المِظم يعود في حقيقة الأمر إلى أدبيات المذهب الواقعي الاشتراكي الذي يقوم أصلاً على تأكيد ارتباط النتاج الأدبي بالبنية التحتية ، ومن ثم تأكيد رسالة الأدب والفن للعمل في سبيل التغيير من أجل الحياة الكريمة والغد الأفضل. وهي تنطلق في التزامها "من تعاليم

---

[١]– الصباغ ، رمضان : الالتزام في الأدب والنقد ، متاح على الشبكة .

[٢]– سارتر ، جان بول : دفاع عن المثقفين ، ص٩٢ . نقلا عن : رمضان الصباغ ، الالتزام في الأدب والنقد ، متاح على الشبكة .

[٣]–فرحات ، عبد الحميد: سارتر وتفسير اللامعقول، مجلة الفكر المعاصر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ،ع٢ ،مارس ١٩٦٧،ص٣٨.

[٤]– نفسه ، نفسها .

[٥]– تقوم الواقعية الاشتراكية على أساس فلسفي مخالف للواقعية الأوروبية ، ولكنها تتفق معها في أكثر النواحي الفنية . ومن أهم الفروق بينهما أنّ الواقعية الأوروبية واقعية نقدية تعني بوصف التجربة كما هي ، حتى لو كانت تدعو إلى تشاؤم عميق لا أمل فيه ، في حين تحتم الواقعية الاشتراكية أن يبث الكاتب في تصويره للشر دواعي الأمل في التخلص منه ، فتحا لمنافذ التفاؤل في أحلك المواقف . ولو أد ذلك إلى تزييف الموقف بعض الشيء . يعد (مكسيم غوركي)أو من صاغ عبارة الواقعية لاشتراكية ، وفي نيته تميزها عن الواقعية الانتقادين التي عرفها الأدب الغربي كما أشرنا إلى ذلك سلفا ، وقد تجلى ذلك ف أعمال بلزاك ،وستندال وزولا وشيلر وغوته وبايرون وديكنز ...وغيرهم . راجع : غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص ص ٣٨٠–٣٨١ . وأحمد أبو حاقة : الالتزام في الشعر العربي ، ص٣٣ .

كارل ماركس ونظريته في الجدل المادي ،وخلاصة ذلك ، أنّ الإنسان لا بدّ له قبل الاهتمام بالسياسة والعلم والدين والفن من أن يحصل على طعامه وشرابه ، وملبسه ومسكنه ،وسائر ما يؤمن له الاستمرار في العيش ، فالأساس الاقتصادي (...) هو الذي يحدد في نهاية المطاف التطورات السياسية والاجتماعية و الحضارية"[1].

وتتلخص سمات المدرسة الواقعية الاشتراكية في الأدب حسب تحليلات عبد الرزاق الأصفر بالخصائص الآتية:

١- إنها تنطلق من الواقع الماديّ من خلال فهمٍ عميقٍ لبنية المجتمع والعوامل الفعالة فيه والصراعات التي ستفضي إلى التغيير. فالواقع هو الصادق الوحيد والقاعدة العلميّة الموضوعيّة.

٢- الأديب طليعة مجتمعه بما أوتي من مؤهلاتٍ فكرية وفنيّة ووعيٍ للعالم ومؤهلاتٍ قياديّة تمكّنه من التأثير في الأفكار والعقائد والقناعات والسلوك؛ فله إذن رسالة جوهرية إيجابيّة وهي الاتجاه مع المجتمع لبناء مستقبلٍ أفضل للجماهير العريضة. إن الأدباء هم (مهندسو النفس البشرية) ولذلك لابد لهم من رؤية مستقبليةٍ واضحة لما يجب أن يكون.

٣- ينطلق الفهم العميق للمجتمع من التحليل الماركسيّ للصراع الطبقيّ والوصول إلى كنه التناقضات الجدليّة في هذا الصراع الذي يقوم على التأثير والتأثر والناتج.

٤- عدم الاكتفاء بالتصوير بل لابد من شفعه بالتحليل واستخلاص العوامل الفعالة في صياغة المستقبل التقدمي، وهنا تبرز رسالة الكاتب وإعلاء شأن الإرادة الإنسانية ونضالها العنيد ضمن الإطار الجماعيّ الطبقي لصنع المصير وفق المنطق التاريخي. وإنّ الكاتب لا يبقى مشاهداً سلبياً بل يتدخل لتغليب الإيجابيات وتعزيز النضال.

٥- الواقعية الاشتراكية متفائلة، تؤمن بانتصار الإرادة الجماهيريّة التي تتجه دوماً في طريق الحق والخير وتتمكن من إعادة بناء المجتمع الجديد.

٦- تولي الواقعية الاشتراكية أهمية كبرى لرسم وإبراز "النموذج البطولي" في إطار التلاحم النضالي مع الجماهير والتصميم الإرادي والصلابة والوعي والتضحية، بحيث يصبح نمطه مثالاً للمناضلين، يحبّونه ويقتدون به.

٧- الواقعية الاشتراكية إنسانيَّة وعالميّة تؤمن بوحدة قضايا الشعوب ووحدة نضالها في سبيل التحرّر الاجتماعي والسياسي ووحدة الخط التاريخي، وتدين أشكال الاستعمار والاستغلال والفردية والتمييز العنصري والدينيّ.

وترى أن القوميّة جسرٌ إلى العالمية، وترفض الاعتداء والتسلّط والحروب .

٨- لا تهملُ المقومات الفنيّة كالمقدرة اللغوية والأسلوبية وبراعة التصوير الطبيعي والنفسيّ وحرارة العاطفة والمقومات الخاصة بكل جنسٍ أدبيّ وهي تتجه إلى الجماهير في خطابها ولذلك تختار اللغة السهلة المتداولة. ولا تقيم وزناً لأدب يؤدي الأهداف دون حسٍّ مرهفٍ وأداءٍ فنّي. فالمضمون والشكل متضامنان لا ينفصل أحدهما عن الآخر...

كما ترى أنّ الفن والأدب هما شكل من أشكال تمثل العالم ، ونوع من الفتح واقتحام المجهول ، ووسيلة من وسائل المعرفة ، لا غنى عنها في بنية المجتمع ووعي أفراده ، هذا الوعي الذي يقول فيه ماركس:"ليس وعي الناس هو الذي يحدد

[1]- أبو حاقة ، أحمد : الالتزام في الشعر العربي ،ص ٢٩ .

وجودهم ، بل على العكس من ذلك ،إنّ وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم"[1].

إذاً فوسيلة حصولهم على هذا الوعي هي الأدب بنوعيه فهو ذو وظيفة نفعية في الفكر الاشتراكي ؛ إذ يربي "المواطنين على الوعي والتحرر والتطور والثورة والنضال في سبيل المبادئ الإنسانية العليا ومعرفة القوانين والأنظمة وفهم غاياتها السياسية والاجتماعية والحضارية ، والعمل على تحسين العلاقات بين البشر ، وعلى نشر روح التعاون والتضامن والخير والعدل و إنصاف المظلومين والمحرومين ، ومحاربة الشر والظلم والفساد والاستغلال وغير ذلك مما يدخل في نطاق الذود عن القيم والمحافظة عليها ضمن مفهوم المادية الفلسفية والجدل المادي والتطور"[2].

وهكذا فالالتزام الاشتراكي "ينطلق من المادية التاريخية التي هي لب الواقع "[3]و"تمتاز قبل كل شيء بالموقف الذي تلتزمه ، وهو باختصار ، الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الشاعر أو الفنان على أهداف الطبقة العاملة والعالم الاشتراكي "[4]، و"هي لا تكتفي بالنظر إلى اللحظة التاريخية في ماضيها أو حاضرها ، بل تمدّ بصرها إلى ما سيعقبها في المستقبل ، ولقد تعرض هذا النوع من استنزاف المستقبل لكثير من التنديد به ، باسم الواقعية .لكن الواقعيين الاشتراكيين يدافعون عنه ، موضحين أنّ في أساس التزامهم نظرة مستقبلية تقضي بتصور ميلاد الغد من اليوم بكل ما يصحب ذلك من قضايا ومشكلات معتمدين على إيمانهم بقدرة الإنسان غير المحدودة على التطور بحيث ل يمكن الوصول إلى فردوس أرضي نهائي كامل ، وإلا انتفى استمرار التطور الجدلي المثمر ، يقول أرنست فيشر في هذا الصدد"[5].

" وفي حدود هذه الواقعية المحايدة أو الموضوعية الاشتراكية يجب أن يتوافر من الحرية ما به يعد أعماله الفنية غايات في ذاتها ، لأنها تخدم مثاله الذي يحيا له ، فلا يعدها مجرد وسائل للحياة . فيجب ألا تقتضي الموضوعية فرض شيء على الكاتب أو الفنان ، وذلك كي يكون صادقا مخلصا أصيلا في فنه"[6].

وممّا تقدم يتبين أن الواقعية الاشتراكية مدرسة إيديولوجية ملتزمة (...) ولكنها تلحّ دوماً على أن يكون الالتزام نابعاً من صميم القناعة، يتدفق من تلقاء ذاته وليس مجلوباً أو مفروضاً أو مرائياً أو مجاملاً. إن الأدب الواقعي الاشتراكي هو أدب التلاحم مع الجماهير،وهو ذو مضمون اجتماعي محض، معتد بالفكرة التي لا يمكن أن تكون إلا سلوكا موضوعيا تجاه حالة أو موقف ، فإذا كانت الفلسفة تكتفي بتفسيرها وشرحها فإنّ الأدب يتجه رأسا إلى اتخاذ موقف منها هو موقف التغيير والتبديل.

وإذا كانت (دوريس لسنج) ، وهي الروائية والكاتبة المسرحية المؤيدة تأييداً كاملا للمذهب الشيوعي تلتزم بقضايا الطبقة العاملة التزاماً واضحاً صريحا لا لبس فيه أو غموضا ، فإنها "تنحي باللائمة على أدب كامو وسارتر وجينيه وبيكيت لما فيه من اليأس ، وهي ترى في هذا اليأس نكوصا وجبناً وتزييفا للواقع وهروباً منه إلى حالة من البراءة المصطنعة لا يقل عن تخاذل الروائي الملتزم في ضيق أفق بالنظر إلى الإنسان من وجهة النظر الاقتصادية فحسب ،

---

[١]– نفسه ، ص٣١ .

[٢]–أبو حاقة ، أحمد : الالتزام في الشعر العربي ، ص ص ٣٢–٣٣ .

[٣]– نفسه ، ص٣٣ .

[٤]– نفسه ، نفسها .

[٥]– نفسه ، ص٣٤ .

[٦]– هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، ص ٣١٩ .

وهروبه من مسؤوليته تجاه الواقع . ولا يعدو هذا اليأس في نظرها أن يكون لونا من ألوان ترف العقل ومتعة الذهن يجب على الكاتب أن يتخلى عنها مهما بلغت لذة رضابها"[1]. هذا ويتلخص الالتزام عند دوريس في "أنّ الكاتب يجب أن يخضع إرادته الفردية لإرادة المجموع الذي يعيش بين ظهرانيه . ولكن هذا الاستسلام من جانبه لإرادة المجموع لا ينبغي أن يصبح استسلاما كاملا . فواجبه يحتم عليه الإصرار على أن يصدر حلمه الخاص قبل كل عملية استسلام يقوم بها . وفي رأيها أنّ الكاتب الذي لا يلتزم الصمت بدافع من الخوف أو الضغط الاجتماعي لا يستأهل الاحترام"[2]؛ لأنّ الالتزام في مفهومها يعني الإحساس الإنساني الذي ينبض بالصدق، وليس هو بأي حال الدعاية لمذهب أو حزب سياسي[3].

وخلاصة القول :

"إن الوجودية السارترية شأنها شأن الواقعية الاشتراكية تتمسك بالالتزام في الأدب وتعتبر أنّ الأديب مسؤول في كل ما يكتب ، وأنّ للأدب رسالة هي رسالة الكشف والتغيير وتحقيق التحولات الاجتماعية والحضارية . ويلتقي المذهبان في اعتبارهما أنّ الإنسان موقف وأنّ القول فعل ، وأنّ الأدب عمل غايته تفجير طاقات الحياة وتحرير الإنسان .كما يلتقيان أيضا في اعتبار الحرية شرطا أساسيا من شروط الالتزام، وأنها من صميم العمل الأدبي، وأنّ الأديب لا يستطيع الهروب مما يجري حوله فهو مدعو إلى اتخاذ موقف (...) على أن بين المذهبين – الواقعية الاشتراكية والوجودية السارترية- من حيث مفهوم الالتزام في الأدب بعض وجود التباين (...) ومن أبرز وجوه التباين ما جاء في اعتبار الاشتراكيين أنّ الفكر انعكاس للمادة غير مستقل عنها .أما سارتر فيقول : إنّ الفكر يتأثر بالمادة إلى حد، ولكنه فيما عدا ذلك حرية مستقلة تمام الاستقلال . ونشأ عن ذلك أنّ الواقعية الاشتراكية تجعل دور الذات الإنسانية سلبيا ، في حين أن الوجودية تقوم على إيجابية الذات معتبرة أنها محور الوجود ، وأنها هي التي تمنح الأشياء الموجودة في هذا الكون وجودها الحقيقي وتأثير ذلك في الأدب يتجلى في منطق الحرية لدى الأديب في كل من المذهبين"[4].

مع تسجيل اختلاف منبعها عند كلّ واحد؛إذ هي تنبع عند الأديب الاشتراكي من البنية الدنيا ، بينما هي نابعة عند الأديب الوجودي من ذاته ؛ذلك أن الوجوديين يذهبون إلى استقلال الفكر وصدوره عن حرية إيجابية ترمي إلى تغيير الموقف عن طريق الوعي بالقيم على أنّ مدار هذا الوعي حرية الفرد، وهي حرية يقف فيها بنفسه على المواقف التي تتوافر فيها القيم .

أما "التباين الأكبر بين الالتزام الوجودي وبين التزام الواقعية الاشتراكية فيتجلى في إلحاح الأول على أنّ الوجود مأساة ، تثير في الإنسان القلق والتمرد والكآبة والغثيان والشعور بالخوف والفجيعة (...) في حين الواقعية الاشتراكية تلحّ على وجهة النظر التاريخية للطبقة العاملة و تنطلق من الأيديولوجية الماركسية التي تؤمن بالجماهير وتتفاءل بالمستقبل وتتغنى بالحياة من خلال الموت ، وبالسعادة من خلال الشقاء ، وتحرص على التعبير دائما عن العمل والبناء والتقدم

---

[١]– عوض ، رمسيس : الالتزام في روايات الطبقة العاملة ، مجلة الفكر المعاصر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، العدد٢٦ ،أفريل ١٩٦٧ ، ص٥٢ .

[٢]– نفسه ،نفسها .

[٣]– نفسه ، نفسها .

[٤]– أبوحاقة ، أحمد : الالتزام في الشعر العربي ، ص ص ٤٦-٤٧ .

واثقة من القدرة الإنسانية على التطور غير المحدود"[1].

وخير ما نختم به هذه الدراسة هو التأكيد على أن سارتر تقرب من الماركسية ، وليس من شك في أنّ هذا التقرب" قد أسهم إلى حد كبير في العمل على التغيير من تصوره للحرية " [2]، هذا الأخير الذي كان له دوره الفعال على الأديب بما هو الفرد الأكثر فعالية في المجتمع والراصد الأكثر دينامية للتطورات الحاصلة داخل المجموعات الكبرى والصغرى في المجتمع الواحد ، وهو ما يعني أنّ الإبداع الأدبي أصبح يمثل جانبا مهما في حياة الشعوب .

مراجع البحث :

المعاجم :

- ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : المجلد الخامس ، دار صادر –بيروت ، ط١، ١٩٩٧.

- القاموس المحيط ، ترتيب وتوثيق : خليل مأمون شيحا ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، ط٢، ٢٠٠٧.

الكتب العربية والمترجمة :

- أبو حاقة ، أحمد : الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم للملايين – بيروت ، ط١، ١٩٧٩ .

- الأصفر ، عبد الرزاق : المذاهب الأدبية لدى الغرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق- سوريا ، د.ط، ١٩٩٩ .

- بن زايد ، عمار : النقد الأدبي الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر ، د.ط، ١٩٩٠ .

- خفاجي ، عبد المنعم وآخرون : الأدب الإسلامي – المفهوم والقضية ، دار الجيل -، بيروت – لبنان ، ط١، ١٩٩٢.

- خوري ،رئيف : الأدب المسؤول ، دار الآداب – بيروت ، ط١، ١٩٦٧.

- سارتر ، جان بول : ما الأدب؟ ، تر. محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر ،القاهرة ، د.ط، د.ت.

- عباس ، إحسان : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، العدد٢ ، فبراير١٩٧٩ .

- عياد ، محمد شكري : تجارب في الأدب والنقد ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط٢، ١٩٩٤ .

- هلال ، محمد غنيمي : الأدب المقارن ، د.ط، د.ت.

الدوريات:

- إبراهيم ، زكريا : وجودية سارتر ألا زالت فلسفة للحرية ، مجلة الفكر المعاصر ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، العدد٢٦ ، أفريل١٩٦٧.

[1] – نفسه ، ص٤٨ .

[2] – إبراهيم ، زكريا : وجودية سارتر ألا زالت فلسفة للحرية ، مجلة الفكر المعاصر ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، العدد ٢٦ ، أفريل ١٩٦٧ ، ص ص١٧–١٨ .

- العشري ، جلال : مسرح المواقف عند سارتر ، مجلة الفكر المعاصر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر- القاهرة ، المجلد الخامس ، العدد٢ ، مارس١٩٦٧ .

- المهداوى ، إسماعيل: فلسفة الالتزام عند سارتر , مجلة الفكر المعاصر , العدد٢٥ , مارس١٩٦٧ , دار الكاتب العربى للطباعة والنشر , القاهرة١٩٦٧.

- رجب ، محمود : مصطلحات سارتر الفلسفية ، مجلة الفكر المعاصر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر –القاهرة ،المجلد الخامس ، العدد٢٥ ، مارس١٩٦٧ .

- عوض ، رمسيس : الالتزام في روايات الطبقة العاملة ، مجلة الفكر المعاصر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، العدد٢٦ ،أفريل١٩٦٧.

- فرحات ، عبد الحميد: سارتر وتفسير اللامعقول، مجلة الفكر المعاصر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ،ع٢ ، مارس١٩٦٧.

الرؤية مصطلحاً سرديا

د. سناء سليمان سعيد مصطفى، جامعة المنيا. جمهورية مصر العربية

ملخص البحث:

يحاول هذا البحث دراسة مصطلح الرؤية السردية، والوقوف على تعريف الرؤية ، والفرق بين الرؤية بالتاء المربوطة والرؤيا بالألف،ويعرف الرؤية من مصطلح رؤية العالم التي توضح ارتباط رؤية الكاتب برؤية المجتمع من حوله، ومن ثم معالجة القضايا المهمة التي تطرح على الساحة،وتعنى بالواقع المعيش.ويعالج البحث تحديد مفهوم الرؤية النية من خلال زاوية مفهوم الكتبة ورؤيته للمضمون الروائي الذى يريد طرحه وتوصيله للقارئ.

الكلمات الافتتاحية للبحث:

تحديد مفهوم الرؤية .مصطلح الرؤية عند السرديين.زاوية الرؤية من الخلف. زاوية الرؤية من الأمام.زاوية الرؤية مع.

تحديد مفهوم الرؤية:

يعد مفهوم الرؤية من الموضوعات الأساسية، في العملية الإبداعية وبخاصة في الكتابات التي تصل لأكبر طبقة من القراء، وقد ظل هذا المفهوم زمنا طويلا مكتنفا بالغموض والالتباس، وعندما تناول الباحثون والمفكرون هذا المصطلح بالدراسة والتحليل، خلعت عليه أشكالا متعددة الأبعاد والدلالات، منها ما تقترب من بعضها إلى حد الالتحام ، ومنها ما تبتعد إلى حد الانفصام، وقد تختلف وجهات النظر وتأتلف فيما بينها؛ لتجعل الرؤية أداة ومنهجا، أومعادلا للمكون المضموني للأدب أحيانا أو قرينة يعرف بها، لقد اجتاح هذا المفهوم عالمنا العربي بعد الحرب العالمية الثانية وبعد السقوط السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي لأنظمة ألقت بظلالها طويلا ؛ليصبح موضوع البحث والدراسة، والذى يحدد في ضوئه الصدى الإبداعي لكل أنواع الكتابة.

تتفق أغلب المعاجم الأدبية حول تحديد مفهوم الرؤيا (بالألف) مع بيان الفارق بينها وبين مفهوم الرؤية(بالتاء المربوطة) بأنها:-" **الرؤية النظر بالعين والقلب ... والرؤيا ما رأيته في منامك ورأيت عنك رؤى حسنة :حلمتها وأرأى الرجل إذا كثرت رؤاه بوزن رعاه .وهى أحلامه .ورأى في منامه رؤيا، وجمع الرؤيا رؤى، بالتنوين مثل رعى، وقال ابن برى: وقد جاء الرؤيا في اليقظة قال الراعي: فكبر للرؤيا وهش فؤاده وبشر نفسا كان قبل يلومها وعليه فسر قوله تعالى: وما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلا فتنة للناس وعليه فسر قول أبى الطيب:ورؤياك أحلى في العيون وقوله: إن كنتم للرؤيا تعبرون،إذا تركت العرب الهمز من الرؤيا، قالوا الرؤيا طلبا للخفة .فإذا كان من شأنهم تحويل الواو إلى ياء قالوا لا تقصص رؤياك في الكلام وأما في القرآن فلا يجوز"**[1] ومن خلال متابعة مصطلح الرؤية، فقد وضح الآتي:

تعد الرؤية مصطلحا نقديًا وسرديًا شائعًا، وقد استخدمه كثير من الباحثين، رأوا فيه التعبير عن مواقف حياتهم، وسرد المواقف الحياتية برؤية إبداعية، وتقديمها في قالب أدبى خالص، وربما تتغير الرؤية من بيئة إلى بيئة

[1]) ابن منظور الأفريقي المصري – لسان العرب – بيروت- دار صادر - مادة رأى.

أخرى ، ومن مجتمع إلى مجتمع آخر؛ فكل مكان له رؤيته التي تنبع من داخل تكوينه الاجتماعي بمختلف فئاته وطوائفه؛ وما يترتب على الحالة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية من نتائج تؤثر على الأدب بمختلف فروعه؛ فالأدب من أكثر المجالات تأثرا بالأحداث التي تطرأ على الساحة ،أو التغيرات التي تستجد، ونجد الربط بين الرؤية و المجتمع الأدبي في تعريف الباحثين للرؤية بأنها:-" **الرؤية أي الوعي الاجتماعي تشتمل على الأيديولوجية (الرؤية الفكرية) والسيكولوجية الاجتماعية وهناك خلط بدائي بينهما؛ فهناك تلك النزعة التبسيطية التي تسمى جوانب مختلفة في الفن والعالم الداخلي رؤية فكرية، وتشمل السيكولوجيا الاجتماعية كل الأوجه الحسية العقلية والإدارية والحدسية في الإدراك الإنساني .ولا شك في أن عملية تشكيل الرؤية الأدبية الفنية عملية معقدة ولا تقف عند الانتقاء الأيديولوجي والتقييم والإدراك العقلي؛ فهي تتضمن الحدس والخيال والانفعال والدوافع اللاشعورية، ولا يؤكد الأديب الخلاق رؤيته بالفكر وحده، بل بكل حواسه فالتأكيد الانفعالي للذات الإنسانية له دور كبير في التمثيل الجمالي للعالم، فلا ينفعل التفكير المبدع وفقا لمعايير الجمال عن الإدراك الانفعالي."**[1] حيث إن الأدب هو التعبير الفني عن الحالة الإنسانية، وهو أكثر المجالات تأثرا بكل ما يدور حوله ، سواء أكانت هذه الأحداث سياسية أم اقتصادية ،أم اجتماعية، أم ثقافية، لذا كان لا بد من وضوح الرؤية، وتقسيمها إلى رؤية فكرية تشمل الجوانب المختلفة في الفن والعالم الداخلي، في حين تشمل الرؤية السيكولوجية الاجتماعية كل الأوجه الحسية والعقلية والحدسية في الإدراك الإنساني، ولقد كان هذا التقسيم معقدًا إلى حد عدم الفصل بين الرؤيتين؛ فالرؤية شاملة لكل الانفعالات والدوافع للذات الإنسانية، كما ذهب إلى ذلك أحد الباحثين:-" **ليست الرؤية الفنية شيئا ذاتيا فحسب لا يرتبط إلا بالمواقف الشخصية للكاتب تجاهمواده وذوقه الشخصي(فليس ذلك إلا جانبا مهما من المسألة)، بل إن هناك مقدمات موضوعية اجتماعية تحدد الرؤية الفنية للواقع،وتبدو نظرة الكاتب إلى الحياة في الطريقة التي يميز بها بين الجوهرى والعرضي والقريب والبعيد والقديم والجديد وتحديد مكان التأكيد أو التخفيف؛ فكل تجسيد للواقع يستتبع تقويما، وثمة وحدة حافلة بالتناقض بين الصدق الفني ووجهة نظر الكاتب داخل الأعمال الأدبية؛ فأعمال تولستوى لا تعكس ضروب الصراع في الحياة فحسب بل تعكس تناقضات رؤيته أيضا"**[2] فكل ما يعرض على الساحة الاجتماعية، من أحداث وتطورات تؤثر على حالة الكتّاب، والشعراء، والأدباء في الفترة المحددة، والمعايشين لهذه الأحداث بخيرها، وشرها وبكل أنواعها المختلفة؛ لذلك بدأت تظهر وتؤثر هذه التطورات على كل الأعمال الفنية، والأدبية سواء المسموعة منها أم المرئية أم المكتوبة ؛ ككتابة الكتب، والمؤلفات من قصص وروايات ومسرح وأعمال نقدية؛ وقد استعار هذا المصطلح لدراسة الشعر على يد أحد الباحثين، لما هو معروف به من اختصاصه بدراسة الروايات والنقد أكثر من دراسة الشعر؛ ولكنه لم يقف عند دراسة بنوعها؛ وإنما فرض على الكتاب والباحثين من مختلف الدراسات الأدبية المتنوعة؛ ولذلك تناولته إحدى الباحثات في معالجة الرؤية في الشعر وتطرقت للمؤسسين الأوائل في قولها:- "**اكتسب مفهوم رؤية العالم فعاليته المؤثرة على يد جورج لوكاتش في البداية، وذلك في كثير من كتاباته.حيث اتخذ من هذا الفهم،أساسا للمقارنة بين الكتاب الذين حذوا حذو الكتابة الواقعية الكلاسيكية في القرن العشرين(مثل توماس مان) وبين**

---

[1]) إبراهيم فتحي - معجم المصطلحات الأدبية – صفاقس– الجمهورية التونسية– المؤسسة العربية للناشرين المتحدين – التعاضدية العمالية للطباعة والنشر– ١٩٨٨م – ص ١٨٨– ص١٨٩ .

[2]) إبراهيم فتحى– معجم المصطلحات الأدبية– مرجع سابق – ص ١٩٠

الكتاب الذين غيروا أسس هذه الكتابة (كافكا مثلا).وقد عرف لوكاش رؤية العالم بأنها تعنى " إدراك المبدع لمشاكل عصره بغريزة فنية مؤكدة، وكذلك الطريقة التي يقدم بها هذه المشاكل في عمله"."[1]

لقد كان (جورج لوكاتش) من المؤسسين لمبادئ الرؤية وتعريفها؛ بأنها معرفة المبدع أو الأديب كيفية تقديم عمله بفطرة فنية حقيقية، وكذلك كيفية تقديم المشاكل الموجودة في بيئته بطريقة واضحة وذات دلالة مفيدة، ولم يجعل (جولدمان) هذا المصطلح تعبيرا فرديا فحسب؛ وإنما أكد على أنه لابد من كونه تعبيرا جماعيا، ورؤية جماعية لمختلف الصور الموجودة وتقديمها بهذا الشكل الجمعي، والمعبر بصورة فنية وأدبية ليستطيع القول أنه عبر عن فئة أو طبقة أو مجتمع ما، و قدم رؤية العالم في هذا العمل الأدبي والإطار الإبداعي .ولم يختلف (لوسيان جولدمان) عن (لوكاتش) في تعريفه لمصطلح رؤية العالم؛ وإنما أضاف لها، وطور فيها، كما أوضحت إحدى الباحثات في قولها:- **"يرى جولدمان أن الأدب والفلسفة من حيث إنهما تعبيران عن رؤية العالم في مستويين مختلفين،فإن هذه الرؤية ليست واقعة فردية، بل واقعة اجتماعية تنتمى إلى مجموعة أو إلى طبقة، وهذه الرؤية الجمعية يحققها المبدع الفرد بصورة لا شعورية عبر العمل الأدبي ،الذى هو تعبير عن رؤيته للعالم."**[2] يؤكد (جولدمان) أن رؤية العالم تعبير جماعي عما يدور في الواقع المجتمعي، ولا يمكن أن يكون تعبيرا فرديا بقدر ما هو متاح له من تقديم رؤيته في عمل إبداعي فنى محكم معبر عن واقع يعيشه في بيئته ومجتمعه.وإدراكه لما يحدث حوله ، وتظهر شمولية الرؤية في كل مجالات الحياة، لأنها تعبر عما حولها في المجتمع والبيئة المحيطة بها.

ويؤكد (علوش) على مدى العلاقة بين المبدع ومجتمعه من خلال رؤيته المعبرة عن موقفه، وما يحدث في هذا المجتمع في قوله:- **" ليست النظرة إلى العالم في الأدب متكاملة دائما أو متناغمة دائما؛ فهي معقدة ومتضاربة في الكثير من الأحوال. فليس هناك تطابق آلي بين ما في ذهن الكاتب وبين ما قاله أو استطاع قوله ونجح أو أخفق في قوله بالفعل، فهناك منطلق الواقع وعملياته ووقائعه الموضوعية التي تعدل من نوايا الكاتب الأصلية. وعلى الرغم من أهمية قوة الملاحظة والمقدرة والخبرة الفنية فإن(المواد)التي يكتب بها ومن خلالها مثل السيكولوجيا الاجتماعية والفردية قادرة على أن تقدم مقاومة كبيرة لتحيزه وتعاطفه وعدائه، والكثير من الكتاب يتجاوزون في أعمالهم مفهوماتهم ورؤيتهم الشخصية. فليست الرؤية الفنية نظرة إلى العالم متجسدة في صور."**[3] لم تكن نظرة الكاتب متناغمة ومتكاملة ومصورة العالم في أبهى صوره؛ ولكن كانت النظرة واقعية إلى حد كبير، فلا يستطيع الكاتب أن يعبر عن الصورة كما هي؛ ولكنه يصيب أحيانا ويخطئ أحيانا أخرى، ويحاول جاهدا تقديم الأوضاع الواقعية في صورة فنية، لكى يجسد الواقع المحيط به ، ويقدم له الحلول المتنوعة، ويترك للقارئ فهم ما يريد قوله وما يركز عليه وأحيانا يتجاوز الكاتب رؤيته الشخصية ، ليعبر عن عمله الأدبي المقدم في صورة مجسدة للواقع المعيش.

وقد فصّل (جابر عصفور)القول في هذا المصطلح، وكيفية تحوله إلى إجراء نقدى في قوله:- " **لكى نوضح مفهوم "رؤية العالم" بوصفه مفهوما جذريا في منهج جولدمان ،علينا أن نفكر في هذه الرؤية من حيث هي كيان وجودي (أنطولوجى) قار داخل العمل الأدبي وخارجه في آن. ويعنى ذلك فهم هذه الرؤية من حيث هي أساس معرفي**

---

[1]) ثناء أنس الوجود – رؤية العالم عند ا لجاهليين (قراءة في ثقافة العرب قبل الإسلام)– ط١– القاهرة – عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – ٢٠٠١ – ص ٧

[2]) ثناء أنس الوجود – مرجع سابق – ص ٨-٩

[3]) سعيد علوش – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة – ط١ – بيروت – دار الكتاب اللبناني– ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م – ص ١٩٠

(أبستمولوجي) لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل داخل بنية من منجز الخلق الثقافي بما فيها الأدب من ناحية ثانية، وبينها جميعا وبين بنية أخرى أشمل تحكمها وتنظمها وتصل ما بينها والأوضاع التاريخية للمجموعة أو الطبقة من ناحية أخيرة."[1] يؤكد(عصفور) على أن رؤية العالم هي رؤية شاملة ومعبرة،عن أكبر طبقات المجتمع الذين لهم توجه خاص ورؤية مستقلة ؛ فالرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفاعلية الإبداعية في نواحي النسيج والبنية والوظيفة والدلالة.أما المنهج فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدى بها الناقد مستخلصة من آفاق تلك الرؤية للاقتراب إلى الأهداف التي تنطوي عليها الفاعلية الإبداعية.

قُدم مصطلح الرؤية بأشكال متنوعة، ومسميات مختلفة؛ في بداية تحديده مصطلحًا، وكان الهدف من طرحه الوصول إلى مضمونه المؤثر في طرح العمل ورؤيته، ولقد حددت الرؤية وقسمت إلى شكلين متمايزين أو قسمين كما وضحهما(عصفور) في قوله:- **" هذا الوعى يأخذ شكلين متمايزين رغم ما بينهما من تداخل وتجاوب، ورغم أن كليهما يشكل وحدة .أما أولهما فهو ما يسميه جولدمان " الوعى الفعلي " Conscience ReelIe أو الوعى الموجود تجريبيا على مستوى السلب، وينحصر في مجرد وعى بالحاضر."**[2] ينحصر هذا الوعى في مجرد الوعى بالحاضر وإدراكه والاحساس به والتعبير عن هذا الحاضر سواء بالسلب أو الإيجاب، في حين يعرف(عصفور) الوعى الثاني في قوله:-**" وأما ثانيهما فهو " الوعى الممكن" Conscience Possible وينشأ عن الوعى الفعلي، ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعى بالمستقبل.وذلك طبيعي لأن الوعى بالحاضر لا بد أن يولد وعيا بإمكان تغييره وتطويره.وإذا كان الوعى الفعلي يرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية من حيث علاقاتها المتعارضة ببقية الطبقات أو المجموعات، فإن الوعى الممكن يرتبط بالتصورات التي تطرحها الطبقة لتحل مشكلاتها،وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعة."**[3] ينقسم الوعى إلى قسمين أو وعيين متمايزين ، ويبنى كل وعى على الآخر؛لأن تجمعهما علاقة طردية كلما زاد الوعى الممكن ، تزايد على أثره الوعى الفعلي، وكلما تناقص الوعى الفعلي تناقص على أثره الوعى الممكن، ولقد وضح عصفور هذا الانقسام وأظهر الاختلاف والتمايز بينهما في أن كل وعى له اختصاصاته التي يقوم بها ؛ من حيث كون الوعى الفعلي يرتبط بحجم المشكلات التي تواجهها الطبقة الاجتماعية، في حين يرتبط الوعى الممكن بالتصورات والحلول التي تطرحها بقية الطبقات لتحل هذه المشكلات .

وقد ذهبت إحدى الباحثات إلى تقسيم (جولدمان)، ووجدت التمايز نفسه في قولها:- **" توقف لوسيان جولدمان عند ما أسماه- مفهوم الوعى القائم، والوعى الممكن من جهة أخرى- وهذا يعرف الوعى القائم بأنه الوعى الموجود في الواقع- وهو حصيلة مجموعة من الحواجز والإحباطات المتعددة التي يتحملها وعى طبقة من جراء الممارسات المختلفة التي تمارسها الفئات الاجتماعية الأخرى ومختلف العوامل الطبيعية والكونية."**[4]

لقد اتفقت الباحثة في أخذها قول (جولدمان) والعمل به مع تمايز وانقسام الوعى عند (عصفور)،ما بين الوعى القائم الموجود في الواقع المحيط وما بين الوعى الممكن .ولقد انقسمت رؤية العالم عند (جولدمان) من اجتماع مفهوم الوعى الواقع، ومفهوم الوعى الممكن؛ فالوعى الواقع هو الذى ينحصر في مجرد وعى بالحاضر الذى يعايشه؛ ويعي نقطة

---

[١]) جابر عصفور – نظريات معاصرة – القاهرة – الهيئة العامة للكتاب- ١٩٩٨ – ص. ١٠٨- ص ١٠٩

[٢]) جابر عصفور – نظريات معاصرة – مرجع سابق– ص ١١٠

[٣]) جابر عصفور – نظريات معاصرة – مرجع سابق– ص ١١٠

[٤]) ثناء أنس الوجود – مرجع سابق – ص ١٠

الارتكاز لهذا الحاضر بكل الممارسات، والاحباطات الذى يتعرض لها من قبل فئات اجتماعية أخرى، إضافة للعوامل الطبيعية والكونية المؤثرة عليه.

بينما يعرف الوعى الممكن بأنه :-" **أقصى درجات الوعى التي يمكن أن تصلها طبقة ما لولا وجود عوائق تحول دون تحقيق هذا الوعى في الواقع فتؤدى إلى تعويضه بالوعى القائم."**[1] ويمثل الوعى الممكن أقصى درجات العلم والوعى والمعرفة،مع وجود عوائق قد تحول وتمنع تحقيقه؛ لذلك ينشأ(الوعى الممكن)عن الوعى الفعلي؛ ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعى بالمستقبل،وليس الوعى بالحاضر فقط، وهنا يشتمل وعيه بالحاضر والمستقبل معا؛ ويتحدد استخلاص مفهوم رؤية العالم في عمل فنى أو أدبى إبداعي، بالتوصل إلى التعبير الجمعي لفئات هذه الطبقة التي استمد أو استعان منه بمادته الأدبية التي أرست له الدعائم المتاحة لهذا العمل. ولقد عبر(لوسيان جولدمان) عن شمولية الرؤية للإحاطة بالعالم في قوله:- " **إن رؤية العالم هي وجهة نظر متناسقة ووحدوية حول مجموع واقع وفكر الأفراد الذى يندر أن يكون متناسقا ووحدويا باستثناء بعض الحالات."** [2] تعبر الرؤية عن فكر جمعي وليس فرديا، ونادرا ما يكون هذا الفكر متناسقا ومتفقا مع بعضه البعض؛ فهي رؤية متناسقة ومنظمة ووحدوية في مقابل مجموع فكر أفراد ، ربما لا تربط هؤلاء الأفراد رؤية واحدة أو شكل متناسق أو فكر متناغم باستثناء بعض الحالات الفردية.

وقد ذهب (عصفور) إلى توضيح الدوائر الثلاثية للرؤية؛ لإيضاحها في توضيح الدوائر الدلالية في قوله عن دائرة الدلالة الأولى:- " **الدلالة الحسية التي تشير إليها "رؤية العالم"، مؤكدة الرؤية البصرية، أو النظر إلى ما يقع في مدى الإبصار من مفردات العالم التي يمكن أن يشير البعض منها إلى الكل، على سبيل المجاز المرسل. وهذه الدائرة الحسية ليست المقصودة في سياق النقد الأدبي الذى نحن بصدده."**[3] يقصد بالرؤية في تعريف الدلالة الأولى؛ الإبصار بالعين، والمشاهدة ، وهذه الدلالة من دلالات الرؤية ليست المقصودة في دراستنا؛ وإنما توجب الإشارة إليها لتوضيح الفرق والاختلاف بين دلالات الرؤية الأخرى.

بينما عرف دائرة الدلالة الثانية في قوله:- " **هي الدائرة المجازية التي تنتقل فيها الدلالة من الإبصار الحسى إلى النظر العقلي، وقد جاء الرأي من الدلالة المجازية للرؤية ، وعلى ذلك تصبح دلالة " رؤية العالم" – في الأعمال الإبداعية – قرينة جماع الآراء والتصورات المتجانسة،علائقيا، في منظور واحد،أو وجهة نظر واحدة ، تؤديها الأعمال الإبداعية في علاقتها بالعالم الفعلي ،أو الواقع المتعين الذى يعيشه المبدع، أو يخاطبه،أو يواجهه بما يراه فيه،كأنه يضعه أمام مرآته كي يرى جوانب سلبه وإيجابه،في مدى سعى العمل الإبداعي إلى الارتقاء بالإنسان وواقعه (أو عالمه) من شروط الضرورة إلى آفاق الحرية ،وذلك على نحو يدفع به العمل الإبداعي من يتلقاه إلى الإسهام مع المبدع في نقد الواقع الاجتماعي المتعين، أو نقد الحياة في عمومها وشمولها."**[4]

وتدل الدائرة الثانية على المستوى المجازي من الرؤية، فلا هو بمعنى الإبصار ولا المشاهدة، ولا يقصد بالرؤية هنا هي رؤية إبصار العين؛ وإنما يقصد بها رؤية الكاتب والأديب والمبدع لما يراه داخل مضمون العمل الإبداعي،وبما

---

[١]) نقلا أنس الوجود – مرجع سابق – ص ١٠

[٢]) لوسيان غولدمان – البنيوية التكوينية والنقد الأدبي– ط٢– مؤسسة الأبحاث العربية – ت– محمد سبيلا- ١٩٨٦م- ص٤٨

[٣]) جابر عصفور – رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر – القاهرة – المركز الثقافي العربي – ٢٠٠٨ – ص ١٣

[٤]) جابر عصفور – المرجع نفسه – ص ١٣

يرصده من تعبير فعلى عن الواقع المحيط بالكاتب، وبالرؤية المتضمنة داخل عمله،مما يدفع القارئ في قراءة العمل إلى الاشتراك مع الكاتب في تقويم ، وتعديل السلوك الخاطئ، الذى لامسه من خلال اطلاعه على العمل، وتصويب ما يستطيع تصويبه مساهمة منه في إبداء وجهة نظر نقدية للعمل؛ بالاقتداء مع كاتب العمل والمبدع الذى رسم هذه الصورة النقدية في صورة عمل إبداعي مقروء يرمز إلى ما يحدث، ويشير إلى الأخطاء وتوضيحها، لعله يفيد بها أو يساعد في تقديم حلول ومقترحات لها. وقد ذهب الباحث في تعريف الدائرة الثالثة من دوائر دلالة الرؤية بأنها :- " **هي التي تنتقل فيها الدلالة من المجازي إلى الروحي، ومن الوعى إلى اللاوعي، تعبيرا عن بعض الرغبات المقموعة، في مدى استبدال مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع ، وبالقياس نفسه: من الحضور إلى الشهود، خصوصا في المستوى الأعلى الذى تنقلب فيه"الرؤية" إلى "رؤيا".وهو انتقال يقع على متصل واعد، صاعد في مداه الدلالي من الرؤيا بمعنى الحلم الذى نراه في المنام،حيث تنقلب كل من رؤية الإبصار إلى رؤيا في المدى الصاعد للمجاز الذى ينتقل بأصل الدلالة من حال إلى حال**."[1]

ويقصد بالرؤية في المجال الأدبي هي مساحة الوعى بالعالم، والمجتمع المحيط ، فعندما نكتب نصا أدبيا؛ فإننا ننطلق بقدر من الوعى بالعالم ، وهذه مهمة الكاتب أما مهمة المتلقي؛ فالأمر بالنسبة له يكون وفقا لمعرفته بالرؤية المتضمنة في النص، والمعبرة عنه. وبذلك يتضمن مفهوم الرؤية الآتي:-

١ - تعد الرؤية هي البؤرة المؤثرة في هذه الأحداث بمختلف أنواعها، وأحجامها ومن ثم يبدأ التعبير حسب ما يستطيع التعبير عنه، أو بالأدوات المتاحة والمناسبة لديه؛ ولذلك وجدت كل الأعمال الأدبية متأثرة، ومؤثرة حول هذه الأحداث ؛ ومن ثم جاءت أحداث الحادي عشر من سبتمبر عام٢٠٠١م بكثرة في أعمال الأدباء، والكتاب وخاصة في فترة ما بعد الحادثة الشهيرة.

٢ - تمثل الرؤية مركز الأحداث ، التي تدور حولها جميع الأعمال سواء المجسد منها في الدراما التليفزيونية، أم الإذاعية، أم المكتوبة، ووضع بعض الدول من الناحية السياسية؛ فكانت حرب العراق النتيجة الحتمية المترتبة على هذه الحادثة، والتي اتخذتها أمريكا ذريعة واهية، وحجة أمام العالم للقضاء على الإرهاب؛ وشن الحروب واحتلال الدول والقضاء على العرب، والمسلمين في كل أنحاء العالم، وليس في بلاد الشرق فقط.

مصطلح الرؤية عند السرديين :-

وضع (تودوروف) الرؤية في المرتبة الأولى من الأهمية في العمل الأدبي، حيث يقول:- " **ففي الأدب لا نواجه أحداثاً أو أموراً في شكلها الخام. وإنما نواجه أحداثاً معروضة بطريقة ما وتتحدد جميع مظاهر أي شيء بالرؤية التي تقدم لنا عنه** "[2]

تعد الرؤية الأدبية في المرتبة الأولى من الأهمية في العمل السردي للرواية أو القصة؛ فهي التي تحدد مظاهر كل شيء وتعرفه، وتقدمه للقارئ برؤية مختلفة ومتنوعة، حسب ما تقتضيه رؤية العمل الأدبي، ورؤية الموضوع المقدم ، ولقد قسم (تودوروف) الرؤية إلى قسمين مهمين هما:" **الرؤية من الداخل والرؤية من الخارج** "[3] ثم عمد إلى تقسيمات

---

[1]) جابر عصفور – رؤى العالم – مرجع سابق – ص ١٣- ص١٤

[2]) تزفيطان تودوروف – الإنشائية الهيكلية – ترجمة – مصطفى التواتي – الثقافة الأجنبية – العدد ٣ – ١٩٨٢م – ص١٢

[3]) تزفيطان تودوروف – المرجع نفسه – ص ١٢- ١٣

أخرى داخل كل نوع؛ ليحصل على ضروب عديدة من الرؤى داخل الرؤية الواحدة، وتقسيم(تودوروف)هذا قريب من تقسيم الناقد الروسي(توماشفسكى)الذى يرى أن هناك نوعين من القصة هما:- " **القصة الذاتية ، والقصة الموضوعية في الأولى نتابع السرد من خلال عيني الراوي .أما في الثانية فالراوي يعرف كل شيء ،ويحيط بكل شيء"**[1] وينبغي ملاحظة ما في مصطلحي الناقدين من تناقض، فالقصة أو الرؤية الذاتية لدى (توماشفسكى) تتضمن الرؤية من الخارج عند(تودوروف)، في حين يسمى(تودوروف) الرؤية من الداخل ما أسماه (توماشفسكى) بالقصة أو الرواية الموضوعية، فالمعروف أن الراوي هو الذى يطلق عليه الواقعية الموضوعية في الرواية الأمريكية، ويكون بمثابة عدسة الكاميرا التي تلتقط أفعال الشخصية بشكل محايد، وبهذا تكون رؤيته للأحداث رؤية خارجية لدى(تودوروف)، في حين أطلق (توماشفسكى) عليها مصطلح " الرؤية الذاتية "؛وذلك لأن الأحداث ترى من خلال عيني الراوي.

قد تكون الرؤية خارجية، حتى وإن استخدم الراوي ضمير المتكلم. وقد تثير رؤية الكاتب في أعماله الأدبية إشكالية نقدية مهمة، حيث العالم القصصي المزدحم بالأحداث والشخصيات والمواقف المتناقضة، وأية شخصية من شخصيات العمل من الممكن أن تعبر عن رؤية الكاتب ما دام كل متكلم هو:-" **دائما صاحب أيدلوجيا – بقدر أو بآخر- وكلمته دائما هي قول أيديولوجي، واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر خاصة إلى العالم تدعى قيمة اجتماعية "**[2] . يتصف الراوي للأحداث، بأنه صاحب (أيديولوجيا) محددة وفكر ورؤية ثاقبة داخل العمل،وكلمته قول أيديولوجي وفكري ،ولغته الخاصة داخل الراوية هي وجهة نظر خاصة به تحمل بين طياتها قيما اجتماعية وفكرية هادفة.

تكشف الرؤية عن العلاقة بين السارد والشخصيات ،كما تكشف عن مدى المعرفة الموضوعية والذاتية التي يكتسبها الراوي، ولقد فصل (جان بويون) الذى يعد من أشهر الذين صنفوا الرؤية، القول في تصنيفها، وقد قدم تصنيفا ثلاثيا في قوله:-" **الرؤية من الخلف الشخصية لا تخفى شيئا عن الراوي يعرفها معرفة تامة ويخترق جمجمتها ويتنبأ بأفكارها، والرؤية مع وتسمى الرؤية المجاورة وتعنى أن الراوي يعرف مقدار ما تعرفه الشخصية من خلال الشخصية بعينها، والرؤية من الخارج وتقتصر معرفة الراوي فيها على وصف أفعال الشخصيات؛ ولكنه يجهل أفكارها ولا يستطيع تحليلها "**[3] لقد قسم (بويون) الرؤية إلى ثلاثة أقسام ١- الرؤية من الخلف وتعنى أن الراوي يعلم أكثر من أيه شخصية .٢- الرؤية مع وتعنى أن الراوي يعلم مقدار ما تعلمه الشخصية.٣- الرؤية من الخارج وتعنى أن الراوي يعلم أقل من الشخصية ويقتصر وصفه على المظهر الخارجي الذى يراه ؛ فتعد معرفته سطحية.

تعد الرؤية إذن هي الوعى والإدراك بالعالم المحيط كما ذهب د.صليبا في قوله :- " **الرؤية هي المشاهدة بالبصر ، وقد يراد بها العلم مجازا ،وإذا كانت مع الإحاطة سميت إدراكا."**[4]. وتتصف الرؤية بالمعرفة الكلية متعددة الزوايا، وتقدم القصة مباشرة كما تعاش من طرف الشخصيات، وتختلف عن النمط الأحادي أو الفردي، إذ يقدم السارد الأفكار والرؤى والمشاعر بالتدريج في ثنايا الرواية، وليس تلخيصا أو تحليلا لها؛ فالكاتب يقدمها كما تعيشها الشخصيات، وينقل مشهدا واقعيا من مشاهد الحياة المستمرة دون انتقاء أو تنظيم .

---

١) موريس أبو ناصر – الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة – بيروت- دار النهار – ص١٢٩.

٢) ميخائيل باختين – الكلمة في الرواية – ترجمة- يوسف حلاق – دمشق - منشورات وزارة الثقافة السورية – ١٩٨٨م- ص١١٠

٣) صلاح فضل – نظرية البنائية في النقد الأدبي – القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية – ١٩٧٨م- ص٣٣٧- ٣٣٨.

٤) جميل صليبا – المعجم الفلسفي – بيروت- دار الكتاب اللبناني-١٩٨٢- ص ٦٠٤

يقصد بمصطلح وجهة النظر (Point Of view) من وجهة نظر (بويون) التقسيمات الثلاثة للرؤية المعرفية للراوي داخل العمل؛ ولكنه لم يكتمل هذا الاستعمال ؛لأن التعريف لم يتناسب مع المصطلح الآخر وهو الرؤية، حيث إن مصطلح وجهة النظر له وجهة تشعبية الدلالة،أما مصطلح الرؤية فله وجهة نظر أحادية الدلالة، ومن هنا جاء الاختلاف والتباين بين المصطلحين، وأخذ كل مصطلح طريقا آخر لنفسه يمارس فيه كل صلاحياته، لكى تتضح الرؤية، يجب أن نوضح المظاهر والأنماط السردية ؛وذلك لأن لها علاقة وطيدة بالرؤية السردية ؛ويوجد الكثير من النقاد يدرسهما معا، لما لهما من علاقة وطيدة ببعضهما بعضا؛ ولذلك قصدت في البحث الجمع بين المظاهر والأنماط ؛ وذلك للتشابه القائم بين المصطلحين.

يتضح من خلال الوقوف على تعريف الرؤية وتحديد أشكالها، وجود علاقة وطيدة بينها وبين السرد الروائي في النص الأدبي، وتتمثل هذه العلاقة في ارتباط السرد بالرؤية والتعبير عنها، فقد عرفت الرؤية بأنها رؤية معبرة عن منظور جمعي، وليست رؤية فردية في حد ذاتها، مما جعلها تعبر عن مضمون النص الأدبي، ويتضح عمق هذه الرؤية في أغوار النص ، وبالطبع لم تستطع التعبير عنه، إلا بالترابط المتوافق بينها وبين السرد ، لكى تكتمل الصورة السردية وفنية الرؤية معا، وتكون معبرة عما آلت إليه - لذلك ينبغي الوقوف على تعريف السرد - ليؤديا المهام المفروضة عليهما في إيضاح رؤية سردية متعمقة داخل خلايا نص العمل الأدبي بكل أنواعه،لا سيما داخل النص الروائي، وجميع ما يظهر على الساحة الأدبية من أعمال، لذلك عرف السرد (Narrative) بأنه:- " دراسة السرد من حيث هو سرد فقط،أو فن قص القصة ،أي سرد الأحداث."[1]

يقصد بالسرد, الحديث والإخبار عن أحداث وشخصيات الرواية ، وهو الذى يظهر معالم الشخصية، ويوضح مواقفها، سواء كانت هذه المواقف عامة متمثلة في مواقفها الحياتية، أم مواقف خاصة متمثلة في إفراغ المحتوى الذهني للشخصية، وتوضيح أسرارها، ومكامن تفكيرها،عن طريق الأسلوب الحديث الذى أدى إلى تطور الرواية وتجديدها نحو الحداثة، واللجوء إلى إدخال التقنيات الحديثة من تيار الوعى والنوفيلا وما يلحق بهم من تكنيكات وتقنيات حديثة عملا على إحياء الرواية، ومواكبة العصر من حيث الميول إلى عنصرى الإثارة والتشويق؛ وللسرد أهمية كبيرة؛ باعتباره عنصرا فاعلا في بناء الرواية،لا يمكن الاستغناء عنه ، فقد ذهب أحد الباحثين في تعريف السرد بأنه :- **" مصطلح أدبى يقصد به الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانبا من جوانب الزمان والمكان".**[2] تظهر أهمية السرد لكونه بؤرة العمل الأدبي الذى يرتكز عليها ، ويوضح النظام الذى يتخذه الكاتب لروايته، لتتضح رؤيته ، ومن ثم تتضح للقارئ رؤية العمل الكلية.

ويفهم من خلال التعريف السابق أن السرد يقوم على دعامتين أساسيتين هما :-

١ - وجود قصة بكل أركانها من أحداث ، وشخصيات، وزمان، ومكان، بمعنى وجود رواية ذات بناء فنى متكامل،يصلح لسياق نص أدبى بكل أركانه الأدبية.

---

[1] محمدعنانى – المصطلحات الأدبية الحديثة – دراسة ومعجم إنجليزي عربي– ط٢– الجيزة – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان – ٢٠٠٣م– ص ٤٤٣

[2]) حميد لحمدانى– بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي– ط١– الدار البيضاء – المركز الثقافي العربي – ١٩٩١م ص ٤٥

٢ - تخصيص أسلوب خاص بالقصة، ومعبر عن مضمونها، يكون بمثابة البنية السردية الخاصة بها، ويستند السرد على مغزى أخلاقي يهدف إلى التنظيم من شأن الأخلاق ،والصفات الحميدة التي يجب أن يتحلى بها الإنسان، لكى يكون السرد في ذاته غاية أخلاقية، وبناء فاعلا بين الحقيقة والخيال، عن طريق أسس السرد ومكوناته وأدواته المؤثرة والفاعلة.

يتضح أن عنصر السرد من أهم عناصر العمل الروائي؛ لأن الكاتب ينوب فيه عن شخصيات النص الأدبي بما تفعله من أحداث ومواقف؛ لذلك يجب أن يكون موازيا لمستوى حركة الحدث والوعى الفكري، والثقافي للشخصية، ويظهر الاختلاف بين السرد التقليدي، والسرد على الطريقة الحديثة، في سبيل إحياء الرواية من الموت الذى كان محققا لها في الفترة السابقة من القرن العشرين. قبل الاستعانة بهذه التجديدات كما ذهب إلى ذلك أحد الباحثين في قوله:-" **تتميز فيها الشخصية بأنها لا تخفى شيئا عن الراوي المنحنى التقليدي لهذه الرؤية حيث يظهر الراوي باعتباره محيطا وعليما بكل بواطن الأمور، وهو ما يعطيه حق الإدانة والانحياز، وهو ما يعيد إلى الأذهان تقاليد السرد في بدايات الثورة الصناعية."**[1] يتميز السرد التقليدي بالنزعة الخطابية ، والرؤية الأحادية من خلال الراوي العليم بكل شيء ، بينما نجد السرد الحديث يميل نحو التجديد والمشاركة من جميع الشخصيات الروائية التي تساهم بقدر كبير في تطور أحداث الرواية مصاحبة لتطور الشخصيات ، وتعدد وجهات النظر التي تثرى العمل؛ فضلا عن طرائقه المتنوعة بتنوع الطريقة المستخدمة في السرد.

فقد توحى هذه الطريقة للقارئ؛ بأن القصة أو الرواية أو العمل المتضمن لهذه الطريقة السردية الذى عالج بها الكاتب مضمون عمله، قد حدثت بالفعل، بل يعطى له انطباعا أنه يقرأ عن فترة مضت وانقضت ؛ وكأنها حقيقة واقعية ، وبهذا لا يستطيع السرد التخلي عن الواقع المساير لمضمون العمل ورؤيته،وهذا ما ذهب إليه أحد الباحثين في قوله:- " **لا ينبت السرد الروائي في أي جماعة من فراغ ،فإن تراث كل مجموعة أو جماعة يمد السرد الروائي الحديث بعناصر فنية ولغوية وموضوعية تعينه على خلق نموذج سردي يتناسب مع الواقع الآتي ، ومع الموروث السابق لهذه الجماعة. "**[2]

ويتأكد ترابط الرؤية بالسرد؛ من خلال أن السرد يعبر عن تراث كل مجموعة أو جماعة من البشر؛ فالرؤية أيضا معبرة عن هذه الجماعة وقادرة على توصيل هذا الشعور من خلال السرد؛ لكى يتم الترابط فيما بينهما، ويكملان الصورة السردية الرؤيوية المعبرة عن مضمون العمل المقدم من قبل الكاتب،أو المؤلف لهذا العمل، وقد وضح من خلال ارتباط السرد بالرؤية باستخراج عمل رؤيوى ، وقد ذهب أحد الباحثين إلى ذلك في قوله:- " **رؤيوى (متعلق بالرؤيا) سمة مميزة للأدب يقدم رؤيا أو نبوءة ملهمة والمصطلح يرجع إلى سفر الرؤيا للقديس يوحنا؛ولكنه يطلق الآن على أي قول أدبي يكشف عن المستقبل ويتنبأ به."**[3] لقد أنجب لنا السرد والرؤية (السرد الرؤيوى)، وهو رؤية واضحة للعمل المقدم من خلال توافق الرؤية مع السرد، ولا يوجد سرد دون رؤية ، فكيف للكاتب أن يسرد لنا عملا دون رؤية موجهة ومقننة لسياق هذا العمل؟! ويصبح الكاتب أمام حكى متواصل دون قضية محددة بإطار، ورؤية ممنهجة، قابلة للامتداد حسب ما يقتضيه سياق الحكي، لذلك ينبغي وضوح الرؤية في النص وعدم الاستغناء عن الطرائق السردية،

---

[1]) صلاح السروى – الذات والعالم (دراسة في القصة والرواية) – القاهرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ٢٠٠٢– صـ ١٠٨

[2]) مدحت الجيار – من السرد العربي المعاصر– القاهرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – دار الأمل للطباعة والنشر- يونيو – ١٩٩٦م – صـ ٧٣

[3]) سعيد علوش – مرجع سابق- صـ ١٣٩

أثناء سرد العمل الأدبي؛ وذلك لأنه لا توجد رواية بدون أسلوب سردي مميز لها؛ لكي تصبح رواية هادفة ومعبرة في ظل توفق الكاتب في اختيار الطريقة السردية المناسبة للنص، والتي تناسب الرؤية المتضمنة داخل العمل أيضا. ومثلما توجد طرائق للسرد، له أنماط ومظاهر أيضا، ويقصد بمظاهر السرد **"هي الكيفية التي تم بها إدراك القصة من طرف السارد"**[1] تتسم مظاهر السرد بكيفية معرفة القصة بوساطة الراوي، بمعنى العلاقة التي ربطت بين القصة والراوي وهي(العلاقة بين الشخصية الروائية والشخصية الساردة).

تتجلى هذه العلاقة في ثلاثة تقسيمات يستطيع القارئ من خلالها إدراك ماهية العمل الروائي، وتأتي هذه العلاقات متمثلة بين السارد والشخصية الروائية ؛ ولكنها تختلف في حجم هذه العلاقة ، ولها عدة مسميات من بينها الرؤية أو المظهر المرئي، وأول هذه العلاقات ما يسمى في النقد الأنجلو ساكسونى بحالة (الراوي العليم بكل شيء):-**" وهو ما يطلق عليه النقاد الفرنسيون (الرؤية من خلف) ويرمز له بالشكل التالي (الراوي > الشخصية) حيث نجد الراوي يعلم أكثر من أية شخصية أو بطريقة أدق أكثر مما تعلم أية شخصية "**[2]

يطلق النقاد الفرنسيون على الراوي في مثل هذه الحالة الراوي العليم أو ما يعرف بـ(الرؤية من خلف) ويرمز له البعض بعلاقات حسابية مستخدما علامات أو معادلات حسابية (> أو < أو=)؛ فالراوي في هذه الحالة هو الراوي > الشخصية أي يعلم بكل التفاصيل الدقيقة، والأسرار الكامنة؛ فيعرض ما تفكر فيه الشخصية وعما تخفيه من مشاعر وأفكار، وتسمى الرواية في هذه الحالة (معدومة البؤرة أو غير ذات بؤرة).

وتتجسد العلاقة الثانية في حالة الراوي < الشخصية (الراوي أقل الشخصية) الرؤية من خارج ويذهب أحد الباحثين إلى تعريفها في قوله :- **" لا يعرف الراوي في هذا النوع إلا القليل عما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، والراوي يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي أي وصف الحركة والأصوات ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال.ويرى (تودروف) أن جهل الراوي شبه التام ليس إلا أمرا ثقافيا وإلا فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه "**[3]ويعرف الراوي في هذه الحالة أقل من أية شخصية موجودة في العمل الروائي، ولا يستطيع معرفة بواطن الأمور أو مضمون الأفكار، وتسمى الرواية في هذا الحالة (ذات بؤرة خارجية).

بينما تأتى الحالة الثالثة (الراوي يساوى الشخصية الحكائية) ويطلق على هذه الحالة (الرؤية مع)، ويذهب أحد الباحثين إلى تعريفها بقوله:- **" السارد يساوى الشخصية الروائية (الرؤية مع)هذا الشكل الثاني من مظاهر السرد منتشرا أيضا في الأدب وخاصة في العصر الحديث .وفى هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية .ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية "**[4] يتساوى الراوي مع الشخصية في المعرفة؛ فلا يعرف إلا ما تعرفه الشخصية، وهذه هي الرواية التي لها وجهة نظر أو نقطة رؤية أو ذات (المجال المحدود)؛لأن الراوي يتقيد بمعلومات معينة، ويترك بقية الشخصيات تعبر عن رأيها من وجهة نظرها، يبرز دور الراوي وأهميته في صناعة العمل الروائي ، بوضوح هذه العلاقات بين الراوي والشخصية الروائية ؛ فهو المعبر المحدد لماهية

---

[1]) تزفيطان تودروف– مقولات السرد ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي – منشورات اتحاد الكتاب المغرب– صـ ٤١

[2]) صلاح فضل – بلاغة الخطاب وعلم النص – دار الكتاب المصري واللبناني– ٢٠٠٤م – ص٣٦٦

[3]) حميد لحمدانى – مرجع سابق– ص ٤٨

[4]) تزفيطان تودورف – مرجع سابق – ص ٥

القصة أو الرواية أو العمل الأدبي بمختلف أنواعه ومجالاته، من خلال توضيح وتعريف (الرؤية) التي تتلاقى أحيانا مع بعض المصطلحات كمصطلح وجهة النظر (Point Of View) أو تختلف أحيانا أخرى مع بعض المصطلحات الجديدة والطارئة على الساحة الأدبية ،كمصطلح التبئير – التحفيز- زاوية الرؤية- وغيرها من المصطلحات التي نادى بها الكثير من الباحثين آنذاك ، وذلك لأن السارد أو الراوي هو المسيطر أو المتحكم في زمام الأمور في النص الأدبي .

ويظهر من خلال توضيح وجهة النظر بتقسيماتها الثلاثة، أنه كان لزاما أن تدرك تغير هذه الرؤية، بتغير ما طرأ عليها من أحداث على الساحة الأدبية، واقصد هنا أية أحداث تؤثر على المجتمع، ومن ثم يندرج هذا التأثير على كل مجالات الحياة بكل أطيافها، وفئاتها، وطبقاتها المتنوعة، ومن ضمن هذه الفئات الكتّاب والأدباء، الذين يحولون الواقع إلى قالب أدبى تصب فيه كل هذه المتغيرات؛ ليخرج لنا قالبا أدبيا مواكبا لأحداث التغير والمستجدات، ومناسبا لتغير العقول والأفكار، ولا يحدث هذا إلا بتغير وتجدد الثقافات الموجودة والمتنوعة.

بتجدد الموضوعات المتاحة على الساحة الأدبية، حاول كل كاتب منافسة الآخر في ظل احترام العقول، وتنوع الثقافات، وتجدد الأفكار المطروحة، وجعلها درعا قويا يدافع به عن المعتقدات الصحيحة ،التي يؤمن بها فبدأ باستخدام طرائق وأساليب وأنماط السرد الحديثة، التي تتوافق مع نمط العمل المقدم،من قبل الكاتب ورصيده الأدبي والروائي، ولهذا جاءت الرؤية بكل مكوناتها، وتشكيلاتها، معبرة عما ورد في ثنايا هذه النصوص الروائية المقدمة، والمتوافقة مع الفترة الزمنية ، المعنية بالبحث والدراسة؛ ولذلك تعد العلاقة بين الرؤية والسرد علاقة جوهرية،وأساسية قائمة على البناء المتوازي بينهما، وواضحة بوضوح الرؤية المطروحة في النص، ويتضح أيضا أسلوب ونمط بل وهيكلة الطريقة السردية المنتقاة في سرد هذه الأحداث ،والمعنية بتقديم هذه الرؤية ،أينما ذهبت بها الرؤية إلى اتجاهات واضحة في سير الأحداث، فكان يتبعها السرد وتقوم بكل وظائفه لقولبة هذه الرؤية ووضعها في مصبها الواضح والصحيح للمتلقي (القارئ). لقد اختلفت الرؤية اختلافا جذريا، وتحولت بسبب ما طرأ من أحداث سياسية عام ٢٠٠١م (حادثة الحادي عشر من سبتمبر) ؛ فقد تغيرت مجريات الأمور، وطرأت عليها مستجدات تابعة لها، ومبنية عليها، وتحولت النظرة العامة للعالم؛ لا سيما الغرب الذى أثرت فيه أضرار الحادثة، وجعلته يتحول تحولا جذريا أمام المواجهات الكائنة في ذلك الوقت، والتي ما زالت موجودة إلى الآن، وبات الفرق واضحا، والاختلاف شاسعا، بين ما قبل الحادثة وما بعدها.

في ظل تحول هذه الرؤية ، حكم على الشرق والعرب حكما قاسيا وظالما من دول العالم الغربي؛ حيث كانت نظرة الغرب للشرق نظرة إتهام بأنه منبع الإرهاب؛ وسبب الكوارث ؛ ولكنها لم تكن نظرة إتهام حقيقي؛ وإنما كانت تشويه لصورة العرب أمام سائر دول العالم ؛ وقد ظهرت دلالة هذه التحولات والمتغيرات، وتأثيرها على المبدعين والمؤلفين، وعلى الكتابة بصفة خاصة التي تناولت الموضوعات المشتركة بين الشرق والغرب في عدة مجالات، ومنهم من تطرق لموضوعات شتى ومتعددة ومختلفة عن انتهاج طريق المغامرة في حديث عن نظرة باتت مؤكدة ، ولا يفلح فيها التغير بالكتابة أو بغيرها مهما حدث.

<u>المراجع</u>

١ - إبراهيم فتحي – معجم المصطلحات الأدبية – صفاقس – الجمهورية التونسية – المؤسسة العربية للناشرين المتحدين- التعاضدية العمالية للطباعة والنشر١٩٨٦م.

٢ - ابن منظور الإفريقي المصري – لسان العرب – بيروت- دار صادر – مادة رأى.

٣ - تزفيطان تودوروف – الإنشائية الهيكلية – ت – مصطفى التوانى – الثقافة الأجنبية – العدد٣ ـ١٩٨٢م.

٤ - تزفيطان تودوروف – مقولات السرد ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي – منشورات اتحاد كتاب المغرب.

٥ - ثناء أنس الوجود – رؤية العالم عند الجاهليين(قراءة في ثقافة العرب قبل الإسلام)- ط١ – القاهرة – عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية١ـ٢٠٠م.

٦ - جابر عصفور – نظريات معاصرة – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتابـ١٩٩٨م.

٧ - جابر عصفور- رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر – القاهرة – المركز الثقافي العربيـ٨٢٠٠م.

٨ - جميل صليبا – المعجم الفلسفي – بيروت – دار الكتاب اللبناني١٩٨٢م.

٩ - حميد لحمدانى – بنية النص السردي من منظور الأدبي – ط١ - الدار البيضاء- المركز الثقافي العربيـ١٩٩١م.

١٠ سعيد علوش – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة- ط٢ -بيروت- دار الكتاب اللبناني١٩٨٥م.

١١ صلاح السروى – الذات والعالم (دراسة في القصة والرواية)- القاهرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة٢٠٠٢م.

١٢ صلاح فضل – بلاغة الخطاب وعلم النص – دار الكتاب المصر واللبناني٢٠٠٤م.

١٣ صلاح فضل – نظرية البنائية في النقد الأدبي – القاهرة – مكتبة الأنجلو المصريةـ١٩٧٨م.

١٤ لوسيان جولد مان-البنيوية التكوينية والنقد الأدبي – ط٢ - مؤسسة الابحاث العربية – ت – محمد سبيلا- ١٩٨٦م.

١٥ محمد عناني – المصطلحات الأدبية الحديثة – دراسة ومعجم إنجليزي عربى-ط٢ - الجيزة – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان٢٠٠٣

١٦ مدحت الجيار – من السرد العربي المعاصر – القاهرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة- دار الأمل للطباعة والنشرـ١٩٩٦م.

١٧ موريس أبو ناصر –الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة – بيروت – دار النهار.

١٨ ميخائيل باختين – الكلمة في الرواية – ت- يوسف حلاق – دمشق – منشورات وزارة الثقافة السورية١٩٨٨م.

الأبعاد التداولية في المسرح التجريبي المترجم : مسرحية "السؤال المصيري" لآرتور شنيتسلر أنموذجا

أ.ياسين سليماني/ جامعة وهران، الجزائر.

ملخص:

يقارب الباحث من خلال المنهج التداولي الذي يعتبر أحد المناهج السياقية التي انتشرت بكل موسع في دراسات النص المعاصر، واحدة من المدونات المسرحية الهامة التي لم يتم التطرق إليها في الدرس العربي وهي نص الكاتب النمساوي "آرتور شنيتسلر". إنّ المسرح التجريبي الذي تنتمي إليه المدونة ينفتح على الكثير من الدلالات، التي قد تستعصي على المتلقي العادي. ومن ثمة، جاء تطبيق هذا المنهج عليها للتعرف على مدى نجاعة النص في تقديم رؤية الكاتب وتمثلاتها عنده ومدى انفتاحها على المتلقي مع التأكيد على أن هذه المقاربة واحدة من مقاربات كثيرة يمكن أن يدخل بها الباحث للمتن المسرحي.

مقدمة:

تمثّل اللغة تجربة إبستمولوجية وأنطولوجية تقترن بأبعاد ثلاثة كما يعتقد غادامير وهي: بعد الفهم وبعد الفكر وبعد التأويل، ومن هنا تأتي مقولته الهامة: "إن" الوجود الذي يمكن أن يكون مفهوما هو اللغة"[1] مقولة تأسيسية بحيث لا يمكن للغة إلاّ أن تكون لها هويتها النصوصية التي تتحدد بوصفها "علامات ورموز قابلة للتعقلّ"[2] بحيث تشكل مقدمة لسبر أغوار التجربة الكتابية عبر آلية الفهم ثم التأويل الذي يُعدّ امتدادا طبيعيا لمساره ا التكويني[3] إذ يحصل المتلقي على الفكرة أو المعنى لا قبل الكلمة ولا بداخلها وإنما "انطلاقا من ممكنات الدلالة التي تحملها الكلمات وليس انطلاقا من كلمة بعينها"[4] وتشكّل الترجمة مسألة بالغة الأهمية لصلتها الوثيقة بموضوع التأويل وقضاياه حيث تعطي الترجمة للنص حياة أخرى "كإبداع ينبع من فعل الترجمة ذاته عاملا على انتشال وإنعاش النص من جديد بتأهيله لقول المزيد"[5]

واللغة في المعمار المسرحي مجموعة علامات تمثل "استراتيجية للتفكيك والتركيب والتمويه أحيانا كثيرة"[6] وفي محاولة الترجمة تظهر "عبقرية في تطويع اللغة وتفجير طاقة لعبها"[1] كما تظهر الصعوبة البالغة في الحفاظ على المعنى

---

[1] إبراهيم أحمد وآخرون، التأويل والترجمة: مقاربات لآليات الفهم والتفسير، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر-بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٣.

[2] المرجع نفسه، ص ١٣.

[3] المرجع نفسه، ص ١٣.

[4] المرجع نفسه، ص ٤٢.

[5] إبراهيم أحمد، المرجع السابق، ص ٤٢.

[6] أنوال طامر، العلامة في المعمار المسرحي، مجلة فضاءات المسرح، مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، العدد ٠٣، أكتوبر ٢٠١٤، ص ٨١.

فكما يرى جاك دريدا فإنّ الجملة "مدينة للأبد للغة أو اللسان وأنّ جسم الكلمة من هذه الناحية غير منفصل عن المعنى، وأنّ الترجمة لا يمكن إلاّ أن تضيّعهُ"[2] ولذلك يقدم بول ريكور في السياق نفسه "ملاحظة مفادها أنّ الأ'مال العظيمة قد شكّلت على مر العصور موضوع ترجمات متعددة، ولهذا يرى أنّ الترجمة هي "تحدٍّ".[3]

إنّ النصوص المسرحية الكبيرة تُظهر هذه المحنة، كما تظهر مشكلة "عدم الاطمئنان إلى أمانتها التامة أكثر ما تظهر من خلال الإعادة اللامتناهية لترجمة الأعمال الكبرى كالكتب المقدسة وأعمال شكسبير وموليير وغيرها"[4] وتزداد المحنة تعقيدا وصعوبة في المقاربة التالية: قراءة نص مترجم تمثّل احتمالات تهشيم المعنى الأصلي في رحلة انتقاله إلى ضفة أخرى هاجسا كبيرا، وثانيا: هذا النص المترجم ينتمي إلى المسرح التجريبي الذي يقترن بالامعتاد وغير المألوف. إذ فيه "ينقلب الفنان على نفسه متجاوزا لذاته ما استقرّ على صيغة أدبية أو فنية أخرى تتواءم مع تلك المتغيرات الاجتماعية التي تجاوزته، حيث لا توجد تركيبة فنية أبدية أو وصفة ثابتة"[5]

وتصل الصعوبة أوجها إذا ما أراد الباحث توجيه هذا النص لمقاربته بحثيا بمنهج من المناهج الحداثية التي "تسعى حثيثا لتمكّن لنفسها بوصفها نظرية ذات خلفية تصورية وفكرية فيمقاربة الخطاب عموما والأدبي على وجه التعيين، وبوصفها كذلك منهجا ذا خطوات إجرائية تفصح عن خلفيتها النظرية الإبستيمية تساعد محللي الخطاب في الفهم الدقيق لمقصدية التواصل المدمجة فيها مختلف الأبعاد"[6] ونعني بهذا المنهج الحداثي المنهج التداولي pragmatique الذي نحاول من خلاله "استيضاح طبيعة إشارات المدونة والمعجم اللغوي المستعمل فيها لنعالج بعض الإشكاليات من المنظور التداولي"[7] حيث اختار الباحث النصَ المسرحي الموسوم بـ"السؤال المصيري" لآرتور شنيتسلر لمقاربته من خلاله وهو يحاول عبر اختياره لهذا المنهج أن يوطّد القراءة النقدية الفاحصة و"إمكانات ارتقائها إلى المستويات المنشودة جماليا ومعرفيا وفكريا"[8] على الرغم مما يظهر من بروز "تقنوية تصادر الجمالي وتغلق على النصوص بتطبيقات لنظريات وأنساق غالبا ما تختزل الإجراء النقدي في تقنيات صرفة تصرف عن الجمالي وعما تضمنه الشبكة الدلالية من إحالات ورموز وعلامات"[9]

فجملة هذه المخاطرات ترمي بأحجار عثرة في طريق القراءة الواعية محاولة كبتها أو إيقافها، ويبقى هدف استجلاء الغامض وإخراج المخبوء واستظهار جماليات النص والدلالة دافعا أقوى من تلك المخاطرات أو الصعوبات.

---

1 إبراهيم أحمد، المرجع السابق، ص ٤٧.

2 المرجع نفسه، ص ٤٧.

3 ياسين سليماني، محنة الترجمة، صحيفة النصر، الجزائر، الثلاثاء ٢٤ فبراير ٢٠١٥، ص ١٥.

4 المرجع نفسه، ص ١٥.

5 آرتور شنيتسلر وآخرون، المشهد المسرحي التجريبي النمساوي والألماني، ترجمة وتقديم ودراسة: أحمد سخسوخ، مراجعة: باهر محمد الجوهري، منشورات أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٢، ص ٠٩.

6 نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي: المبادئ والإجراء، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩، ص ٢٦

7 نواري سعودي أبو زيد، المرجع السابق، ص ٤٦.

8 محمد بن زيان، موت الناقد، صحيفة النصر، الجزائر، الثلاثاء ١٤ أفريل ٢٠١٥، ص ١٥.

9 المرجع نفسه، ص ١٥.

١. تواصلية النص المسرحي:

والتجريب في المسرح من أكثر الميادين التي اكتنفها الالتباس وسوء الفهم الذي قوبل به "فالدلالة العائمة الغائمة الرجراجة للمصطلح أدت إلى شيوع ما يشبه اليقين بأنّ القفز والصراخ وغرائبية التشكيل الحركي (الميزانسين) وتوضُّع العرضِ في المكان رأسا على عقب (السينوغرافيا) هو التجريب عينه"[1]

إنّ التجريب بوصفه طينة أو مادة خاما لا يقبل أن يثبت في جمود لا يتماشى مع تغير الواقع بعلائقه المختلفة، ولهذا فإنّ الفنان المهرجي يتوقف عليه أن يكون معاصرا فيما يقدمه للناس، ولذلك كانت التقنيات الفنية الثابتة الصالحة للعصر الذي أنتجت فيه غير صالحة لعصر موال لها.

و"آرتور شنيتسلر" كاتب مسرحي نمساوي، كتب باللغة الألمانية، وأُطلق عليه لقب "إبسن النمسا"(١٨٦٢-١٩٣١) و هو يشكّل مع "هوفمنستال" و"رايتهارت" رواد المسرح النمساوي الحديث، ويعتبر في الواقع من أكثر كتاب اللغة الألمانية الذين يقدَّمون على المسرح الألماني في كل موسم مسرحي، ويتميّز عن غيره بسهولته وعصرية مواضيعه وقرب عالمه من المزاج النمساوي[2]

وقد بدأ حياته المسرحية مبكرا حيث كتب أول مسرحية له من فصل واحد عام١٨٨٠ بعنوان "حياة زاخرة بالمخاطر" ثم "صباح عرس أناتول" و"من أوراق طبيب" ثم "نزوة حب" التي حولت إلى فيلم سينمائي، كما نشر "الكوميديا الهادئة" وصولا إلى مسرحياته "البلد البعيد" و"البروفيسور برناردي" و"زوجة القاضي".

وإذا كان موليير يصرّح أنّ للمسرح مهمتان: المتعة والتعليم، وإذا رأينا أنّ المسرح التجريبي بما يعتمد فيه على تقنيات بصرية وتشكيلات حركية مبهرة يقدّم المتعة، فأيّ تعليم يقدّمه؟ إنّه نوع من المسرح يقدّم متعة الفهم التي تنشأ "حسب الفعالية الذهنية الناجحة (والتي) تنطلق من تحليل العلامات ووظيفتها العلاماتية مما يسمح للمتلقي بفهم آليات اللعب في شكل مسرحي أو آخر"[3] ولعلّ المتعة الأساسية التي يقدّمها التجريب هي ما يقترن بابتكار "العلامات المفاجئة حيث تكون متعة ما هو غير معتاد ضرورية لذوق هاوي المسرح الملول فـ(المتلقي) يترقب الابتكار لكي يسرّ به، رغم أنّ هذا الابتكار يخلق لديه بعض التعارض مع ما هو مألوف لديه"[4]

وإذا كانت الغاية من النمذجة في هذه الدراسة على نص "السؤال المصيري" استيضاح طبيعة الإشارات القائمة في هذه المدوّنة والمعجم اللغوي المستخدم فيها فإنّ الهدف الأساس هو الوقوف على "حركة الأدلة اللغوية المتخذة واسطة للتواصل"[5] بين ذات حية معبّرة عن الوعي الجمالي من ثقافة وبيئة غربية (النمسا-أوروبا) وبين جملة مخاطَبين من طبقات وفئات مختلفة قد يجتمع فيهم المثقف وغير المثقف والعامي. مع التوكيد على أنّ المسرح التجريبي يظل

---

1 نديم المعلا وبندر عبد الحميد، حوار: المسرح العربي الراهن في عين العاصفة، مجلة العربي، الكويت، العدد ٦٥٧، أغسطس ٢٠١٣، ص ٧٢.

2 آرتور شنيتسلر وآخرون، المصدر السابق، ص ٣٦.

3 ميسون علي، مفهوم المتعة في العرض المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، العدد ٨٢-٨٣ شتاء وربيع ٢٠١٣، ص ٦٢.

4 المرجع نفسه، ص ٦٤.

5 نواري سعودي أبو زيد، مرجع سابق، ص

محدود التلقي مقارنة بغيره و"قد يخفق في تحريك العامة وتوجيههم لوجود مثل تلك الحواجز المانعة من التفاعل المرجّى بين الخطاب ومتلقيه"[1]

إنّ المتلقي في تصديه لنص من المسرح التجريبي يكاد يسمع صوتا قويا واضحا يقول له أنك أمام "كلام غير الكلام الذي تألف ولغة غير اللغة التي تعرف، لا من حيث هي وحدات معجم، ولا من حيث هي قوانين نحوية تضبطها في صورة جمل، بل من حيث طريقة التأليف، ومسلك التعبير عن الحقائق داخلية كانت أو خارجية"[2]

١. ملخّص المسرحية:

يشتكي أناتول الساحر لصديقه ماكس مخاوفه وشكوكه حول خيانة حبيبته "كورا" فيشجعه ماكس على تنويمها مغناطيسيا كما تعوّد أن يفعل مع زبائنه. وحين يفعل ذلك وحين يفعل ذلك ويسألها عن حبها له تجيبه بالإيجاب. غير أنه يظل غير مصدق، ويبقى على شكه. ويتحاور مع صاحبه حول هذا مطولا إلى أن يقرّر أن ينفرد بها، وحينذاك يوقظها من نومها فتحتضنه وتسأل عن صديقه مباشرة. وحين تستفسر عما قالت في نومها ويخبرها بأنها أعلنت عن حبها له تندهش !! وتستدرك بأنه كان يمكنها أن تخبره بهذا في اليقظة ودون حاجة إلى منوّم. يتأهّب ماكس للخروج وهو يعلن استنتاجه بأنّ النساء يكذبن حتى في التنويم المغناطيسي ويبقين سعيدات بذلك. لا يهتمّ الاثنان بكلام الرجل ويستمرّان في العناق.

تظهر فكرة النص سهلة بسيطة وقد ينفتح المتلقي على سؤال مركزي: أين ملامح التجريب فيه؟ غير أنه سرعان ما يتكشف لنا هذا بالمتضادات غير المنطقية المتواترة في المدونة والغرائبية الواضحة فيها، فالحمولة الدلالية التي لا تساير النسق العقلاني في السؤال والإجابة، تشكّل أزمة حقيقية، إنها أزمة الدلالة التي يتعوّد المتلقي على اختزالها في "دلالة النموذج المعرفي السائد بتأثير النزعة العقلانية rationalisme والعمل على حجب الدلالات المتنوعة التي تقدمها ظواهر الطبيعة وظهور الفن" نموذج التضاد العقلاني، أنّ المتلقي آخذ في طبعه أنّ المرأة إن كذبت فيما يرتبط بسنها فإنها تكذب إنقاصا لا زيادة. فإنّ كانت أربعين قالت ثلاثين، وليس العكس. غير أنّ في المدوّنة غير ذلك:

أناتول: نامي الآن...نامي في هدوء (إلى ماكس) سوف أسألها الآن...أنتِ...ما عمرك؟

ماكس: ما عمرها؟

أناتول: تسعة عشر عاما...كورا...ما عمرك؟

ماكس: ها ها...[3]

هذا السؤال الأوّلي الذي تنتظر فيه الأنا السائلة علامة لغوية محددة مخزنة سلفا عندها تصطدم بغير المتوقع، بكذبة، أو بخروج عن الواقع والحقيقي، بقصدية أو بغير قصدية. وهو ما يكسر الاعتقاد بمصداقية الجواب عن السؤال الهدف أو "السؤال المصيري" كما جاء في العتبة الأولى: العنوان. والذي عليه يدور الحوار بأكمله وهو السؤال عن إخلاصها له والذي ينتهي النص دون أن نتعرف على الإجابة عنه بوضوح. ذلك أنّنا نجد في النص التجريبي "محاولة

---

[1] المرجع نفسه، ص ٤٩.

[2] المرجع نفسه، ص ٤٩.

[3] آرتور شنيتسلر وآخرون، المصدر السابق، ص ٨١.

كسر نمطية النصوص"[1] على الرغم مما يقدمه هذا النوع من النصوص من تنشيط للمخيلة و"تحفيزها على اكتشاف رؤى جديدة، على اكتشاف لغة مختلفة، على اكتشاف مفردات يمكن أن تخلق مفارقة مهمة جدا"[2]

يجعلنا هذا نرى أنّ "آرتور شنيتسلر" يميل إلى أن يجعل لغته مادة قادرة على تفعيل الاستيعاب لحظة التلقي باقترابها من اليومي والمتداول، وهي خاصية المسرح بعامة ليست للكاتب مزية فيها ولا فضل، إذ نجد هنا تجذّرا لـ"تواصلية اللغة في الخطاب من خلال الحشد الكبير للعبارات الصريحة"[3] وهو العامل الذي يؤكد نجاح التواصل ويمتّنه. إلاّ أنّ التجريب هنا لم يظهر على صعيد اللغة، كما في مدونات الألماني "بيتر هاندكه" مثل نص "نبوءة" أو "توماس بيرنهارد" في نص "آيس كريم" ولكنه يظهر في غرائبية الموقف في حد ذاته أو ما يمكن أن يسميه الباحث بـ"دهشة الموقف".

٢. أعمدة العملية التواصلية في نص "السؤال المصيري":

تقوم العملية التداولية في كل نص على أربعة أعمدة تضمن تدرّج العلاقة "من-إلى" وبلوغها الهدف وهو التواصل الذي يشكل عملية تحويل حقيقية للمعنى من المعطي إلى الآخذ بحيث تجعلهما يدخلان في حوار مؤسس على التشارك على رغم الصراع والاختلاف بين الطرفين أو الغيرية التي تمنع تطابق المعنى بين الطرف الأول والثاني.

١. القائل:

هو الذات المنشئة للحدث القولي، أو الفاعل الأصلي لفعل القول أو المتن، وهو أوّل من تتقاطع معه محنة التأويل وتتبدّى عنده. إذ لم يصرّح القائل الفني قطّ أنّ دلالة متنه الذي أنشأه هي عين الدلالة التي كانت في ذهنه وقت ممارسته للفعل القولي حيث تتعالى الفكرة بوصفها مجرّدة وتتسع، ولكنها تضيق وتنحصر بمجرد تحوّلها إلى محسوسات لفظية، والقائل في هذه المدوّنة هو الكاتب المسرحي "آرتور شنيتسلر".

٢. المقول له:

هو الآخر المتلقي، أو الذات العارفة التي تستقبل الحدث القولي وتقوم بتأويله وفهمه وتتأسس لحظة التلقي عندها كلحظة وجودية تحاول مقاومة "الافتراض الفوقاني" بتعبير غادامير، بحيث تجد نفسها "تحتاج إلى الفهم والتفسير لتصبح (الرسالة) مألوفة في عالمنا"[4] وهي القضية التي تشكل صلب التأويل أو الفهم حيث يعبّر عنها غادامير نفسه بقوله:" كل فهم يبدأ على أساس أنّ هناك شيئا يدعونا ويتوجه إلينا"[5] إذ يحاول المتلقي عند تلقيه أن يكون في مستوى الجدارة الذهنية التي تؤهل لاستيعاب الحدث القولي أو النص.

[1] وحيد تاجا، قضايا الهوية والتجريب والارتجال، مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامة السورية للكتاب، العدد٨٢-٨٣، شتاء وربيع ٢٠١٣، ص ٩٨.
[2] المرجع نفسه، ص ٩٩.
[3] نواري سعودي أبو زيد، المرجع السابق، ص ٥١.
[4] إبراهيم أحمد، المرجع السابق، ص ١٤٧
[5] المرجع نفسه، ص ١٤٨.

٣. القول:

هو هنا في هذه المدونة، نص مسرحي، وهو بنية لغوية تميزت عن غيرها، مع أنها جاءت نثرا، غير أنها بقيت وفية لمفاصل النص المسرحي من حيث اعتماده على وجود شخصيات متحاورة تتبادل فيما بينها الفعل اللغوي والحدث وهو "يخضع لعملية التحويل والتحوير وإذا كان النص قائما على مجموعة من العلامات اللفظية اللغوية فإنه يمكن تقديمها للجمهور حسب معايير الإمكان والاحتمال وتوسيع حدود الخيال"[1]

٤. موضوع المقاولة:

يتعلق في هذه المدونة بأساس ديمومة العلاقة بين أي طرفين، وهو "إخلاص" المرأة للرجل، إنّ الشك الذي يدخل كهاجس يكسر أي توافق بين الجانبين يجعل أحدهما يتوجّس من الطرف الثاني فيتأثر البناء العلائقي ويتصدع. تتدخل مشاعر إنسانية عديدة كالغيرة من الآخر الذي يمكن أن يخطف الحبيبة المختارة، والخوف على الرابطة المقدسة من أن تنفكّ أواصرها بسبب دخول طرف ثالث بينهما. هذه العواطف المتضاربة شكّلت أساسا ارتدادا منتظرا عندما ظهر الشك في مبدأ "الإخلاص".

إنّ موضوع المقاولة، نفسي اجتماعي يرمي إلى مساءلة الذات الشاعرة المحبّة (سابقا أو حاليا) ظهر في نص اقتصادي بامتياز، لم تتجاوز بنيته الفصل الواحد القصير، كما جرت المحاولة لجعل لغة المسرح "لغة يتكلمها المتكلمون، لا لغة يطالعها مطالعون أو يخطبها خطباء"[2]

٥. سياق الموقف:

تهتمّ التداولية بالظروف المفرزة لهذا الخطاب أو ذاك، لعلّ من باب طلب ما لا يطلب أن نجد دوما لكل نص مسرحي ما يلفت الانتباه إلى السياق النفسي أو الاجتماعي أو غيرهما من السياقات التي تكون قد دفعت بالكاتب لإنشاء البنية اللغوية التي هي "السؤال المصيري"

وقد لا تكون لهذا النص أسباب موضوعية خاصة، فالكاتب يعيش الرهان الإنساني على امتداد المساحات الشعورية واللاشعورية التي "تستغرق" هذا الموضوع بتعبير المناطقة، خصوصا إذا رأينا أنّ مثل هذا الموضوع لم ينطرح جديدا على الساحة الاجتماعية أو العلائقية بين الناس، إذ ظلّ موجودا بينهم ما دام هناك اجتماع بشري ومادام التأسيس للحياة المشتركة قائما، والرأي الذي يأنس له الباحث أنّ "شنيتسلر" كمن سواه من المؤلفين قد عدّد مواضيع مسرحياته كما عدّدوا ونوّع فيها كما نوّعوا دليل ذلك قراءة كتاباته :" شخصية غريبة الأطوار" و"الواحدة والنصف"..وغيرهما.

هذا يوطّد الرؤية لدينا بأنّ سياق النص المسرحي موضوع الدراسة لا يتوضّح لدينا بشكل ظاهر في غياب أيّ دليل مساوق يشير للعوامل المنشئة لهذا الخطاب، وهو ما يثبت أنّ الكاتب بحكم انسانية انتمائه كتب في مواضيع لإنسانية تهم البشر جميعا وهذا ما يجعل تلقي النص في الضفة المترجم إليها مقبولا غير مرفوض لاشتراك أصحاب اللغة الأم واللغة الهدف في البعد الإنساني الذي يجاريه النص.

---

[1] أنوال طامر، العلامة في المعمار المسرحي، مجلة فضاءات المسرح، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، الجزائر، العدد ٠٤، أكتوبر ٢٠١٤، ص ٨٤.

[2] أفريد فرج، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٨٩، ص ١٧٣.

ولما كانت أعمدة العملية التواصلية ماثلة في هذا الصدد تظهر لنا "العلاقة" بوصفها "لب عملية المقاولة"[1] حيث تتجلى هذه "العلاقة" باعتبارها تمظهرا "لخبرة إنسانية أصيلة على نحو ما تتجلى في أشكالها المعيشة عبر عصورها المتواصلة"[2]والمقاولة التي لبّها هذه "العلاقة" تظهر فيها الملفوظات معبّرة عن قيمة الذات المتكلمة (أو الذوات/ 03شخصيات) "كذات شاعرة بمرارة الموقف ذي الطبيعة التراكمية، تعيه وتعبّر عنه، بل وتهتمّ بتحريك الآخرين لمشاركتها موقفها"[3] وهكذا يظهر هذا الخطاب مبيّنا لهاجس هذه الذات:

أناتول: نعم يا صديقي...إني تعيس ومجنون.

ماكس: ما زلت دائما...في شك؟

أناتول: لا، لا أشك في هذا...أعرف أنها تخونني...ففي الوقت الذي كانت تقبلني فيه من شفتي، وفي الوقت الذي كانت تداعب فيه شعري، وفي الوقت الذي كنا فيه سعداء، كنتُ أعرف أنها تخونني[4]

فقيمة أية علاقة إنسانية أن يكون قوامها الصدق والإخلاص، وليس أتعس شعورا من رجل يرى في المرأة التي تقاسمه حياته اقترابا واهتماما وسعيا لإسعاده ظاهرا، بينما في باطن قلبه يشكّ شكا محيّرا في خيانتها له، وهو الأمر الذي يجعله يعمم تجربته الفردية الخاصة رغم عدم ثقته التامة بالبرهان العيني على مصداقيتها ويسحبه على جميع بنات جنسها من النساء:

أناتول: النساء دائما غير مخلصات لنا...وهذا شيء طبيعي بالنسبة إليهنّ، إنهن لا يعرفن ذلك...فمثلا إذا كنتُ أضطرّ إلى قراءة كتابين أو ثلاثة في وقت واحد، فإنّ النساء يضطررن إلى اتخاذ عشيقين أو ثلاثة في الوقت نفسه[5]

ويمكن أن نمثّل للأسس التي تحكم علاقة التواصل الظاهرة في هذه المدونة بالشكل التالي:

ثانيا: الملفوظات المفصلية (المؤشرات):

ليست الملفوظات في مدونة شنيتسلر إذن –في مجملها- بمنأى عن التأويل، ما دمنا نحن "عندما نتعلم الكلام فإننا نتعلم اللغة و من ثم نتعلم التأويل"[6] و قد حاول صاحب المدونة أن يصل بأثره إلى المتلقي ، من خلال خطاب غير متعال دلاليا أو مفهوميا، بحيث ارتبطت الملفوظات لديه بالمعنى و المقصد، ذلك أنّ "كل تعبير يتغذى من نظرية المقاصد الاجتماعية , فالعمل الذي ينفرط في تشكيل تصورات الجماعة عن ماضيها و حاضرها و مستقبلها ,عن الفوضى و النظام ,عن التقدم و التخلف ,و بصفة عامة هو تعبير عن ما هو كائن و ما ينبغي أن يكون"[7] ; غير أننا نقف هنا على الملفوظات

---

1 نواري سعودي أبو زيد، المرجع السابق، ص ٥٤.

2 إبراهيم أحمد وآخرون، المرجع السابق، ص ١٧١.

3 نواري سعودي أبو زيد، مرجع سابق، ص ٥٤.

4 آرتور شنيتسلر وآخرون، المصدر السابق، ص٧٣.

5 المصدر نفسه، ص ٧٣.

6 إبراهيم أحمد، المرجع السابق، ص ١٤٩.

7 أنوال طامر وآخرون، الرهانات السوسيوثقافية للفنون، سلسلة الأنوار، جامعة وهران، العدد ٠٣، ٢٠١٣، ص ٢٥.

الأكثر بروزا والأكثر قدرة على أن تكون بؤرة دالة على السياق الكلامي في المتن المسرحي هذا، وقد أظهر تتبع الخطاب أن ملفوظات بعينها هي أقدر على "تمثيل مفصليات الخطاب و محاولة من المبدع لإحراز الكفاءة المتوقفة نوعيتها على مدى التوفيق بين المحدّدات و سياقاتها و مواضع استعمالاتها"[1] و تظهر هذه المؤشرات كما يلي:

١. مؤشر "السؤال":

لا مفاجأة في اختيار أول المؤشرات ليكون ملفوظا من الحدث القولي الأول و هو "العنوان" , إنه "السؤال" أي الاستفهام و طلب الإجابة و البحث عن رد و استعلام لما تجهله الذات الناطقة و المتلقية له , إنه واضح و المتلقي يحاول أن ينفتح في قراءته للمدونة على ما يومئ لهذه الإشارة و الجواب عنها , فهو بقدر وضوحه بقدر ما هو رمزي , إنه السؤال , لكننا لا نعرف أي نوع من الأسئلة , أو في أي مجال سيظهر, إنّ السؤال هنا إشارة إلى ثبوت القلق الوجودي في لحظة مصيرية استتبعها وجود مفردة ملاصقة لها أكدت قيمة حضوره في وعي الذات الحائرة فجاء العنوان: "السؤال المصيري" الذي به تتكشف الخفايا وتنبلج الظلمات وتتجلّى الأسرار , و هي تظهر في المدونة:

ماكس: يجب أن يكون كل شيء على ما يرام ...ثم تستمر في سؤالها: هل تحبينني؟ هل تحبين شخصا آخر ؟ من أين أتيت ؟ أين أنت ذاهبة ؟ ما اسم الشخص الآخر ؟ وهلكذا.[2]

فبنية العنوان أوحت كما يظهر بالسياق العام لبنية الحدث, حيث ظهر السؤال كملفوظ في العنوان , أساسا للحركية الحدثية داخل المدونة , حيث تعددت الاستفهامات و محاولات الكشف عن الغموض , و هذا يحيل على ذات غير مطمئنة , مرتبكة , متوجسة , لا تستقر نفسيا , لأن لديهاما يخرجها من هذا الاستقرار , إنه سؤال يتناسل عنه جمع من الأسئلة التي تدور في مداره و تسير في سياقه:

أناتول: سوف تجيبين عن كل أسئلتي بصدق....وحين تستيقظين من النوم ستنسين كل شيء، هل فهمتني؟

كورا: نعم

أناتول: نامي الآن... نامي في هدوء(إلى ماكس) سوف أسألها الآن(...)[3]

فهذا الترداد الذي يلحظه القارئ لملفوظة "سؤال" يجسد توق الذات الوجودية لاكتساب معرفة تنقصها , فتندفع بكل قوتها باحثة عنها , و عليه يمكن الزعم بأن بنية العنوان و إسقاطاته في المدونة تقتضي وجود دلالات كافية تحاول تقليص الحدود الفاصلة بين محنة الجهل الذي أدى إلى إفراز السؤال/الأسئلة و متعة الكشف عن خفي , مع ما يمنحه هذا من راحة للذات المعذبة بالاستفهام:

ماكس: الآن يجب أن تطرح عليها السؤال الأساسي: هل هي مخلصة لك ؟

أناتول: كورا (يستدير لماكس) سؤال غبي

---

[1] نواري سعودي أبو زيد، المرجع السابق، ص ٥٦.

[2] آرتور شنيتسلر وآخرون، المصدر السابق، ص ٧٦.

[3] آرتور شنيتسلر وآخرون، المصدر السابق، ص ٨١.

ماكس: لماذا ؟

أناتول: لابد أن أصوغ السؤال بشكل آخر

ماكس: أعتقد أنه سؤال دقيق تماما

أناتول: لا , هذا هو الخطأ , إنه ليس دقيقا تماما

إن المفارقة الوجودية في هذا النص الذي اجتُزئَ هنا أنه يتساءل عن السؤال من خلال سؤال , حيث يعوّض البحث عن الجواب إذا ما كانت كورا مخلصة , بالسؤال عن قيمة السؤال و كيفيته , و درجة غبائه من ذكائه , فساهمت هذه الجزئية النصية في تحقيق جمالية الأسئلة التي تلبي بليونتها رغبة الذات الواعية في المعرفة , و الخروج من استشكال الفهم إلى فهم الاستشكال , و يبقى البحث عن دقة السؤال أو عدمها محاولة حقيقية من هذه الذات للخروج بهذه التجربة الإنسانية لتكون شكلا من أشكال الانخراط في العلاقات الإنسانية المشتركة غير المتصارعة و المتجهة بدل الصراع إلى التآلف و التضامن و الانصهار.

و هذه الملفوظة المحورية تجعل من ملفوظات أخرى تتداعى اضطراريا "وفق تأويل معين دائما من منطلق إمكانية القصدية[1]"

٢. مؤشر "الإخلاص":

ما دامت المدونة تنبني قواعدها على هذه الثيمة فإنّ تمثّلها فيها بلا شك سيكون ظاهرا غير ضامر، و بشكلين : ملفوظات صريحة أولا ، أو عبارات توحي بدلالتها عليها آخراً , إنه مفهوم يصرح بوجود ثنائية إنسانية في أقل تعداد لأطرافها تربط بينهما علاقة , حيث تنفتح هذه العلاقة على المساءلة و المجادلة:

أناتول: لو سألتها: هل أنت مخلصة ؟ ربما تفكر في المعنى الأوسع.

ماكس: و الآن ؟

أناتول: ربما تفهم كل شيء...الماضي...إنها تفكر في فترة معينة, حيث كانت تحب شخصا آخر, و سوف تجيب بكلمة لا.

ماكس: سيكون شيئا مثيرا

أناتول: أشكرك...أعرف...لقد عرفت آخرين قبلي...لقد قالت لي ذلك يوما ما: نعم , لو كنت أعرف أنني سأقابلك يوما ما...حينئذ[2].

نتعرف على الشخصية السائلة من خلال هذه الحوارية، و هي خاصية يختص بها المسرح دون سواه حيث يكون الحوار قادرا على إبراز جميع صفات الشخصية في استقامتها و اهتزازها , و هي شخصية يحكمها الشك و الهواجس في مدى إخلاص الفتاة له من عدمه , إن "كورا" على الرغم من أنها لم تحتل حيّزا كبيرا من الأحداث الشحيحة أصلا في هذه

---

[1] نواري سعودي أبو زيد، المرجع السابق، ص ٥٨.

[2] آرتور شنيتسلر وآخرون، المصدر السابق، ص ص ٨٢-٨٣.

المدوّنة, غير أنها كانت العنصر الفاعل الأساسي الذي يحرك منطق المسرحية و يوجهها بحكم أنها محل الفكرة التي يُستفهم حولها و موضوعها.

تتأرجح الذات بين الحكم بالإخلاص و الحكم بالخيانة , و هي تميل بكفة قلبها إلى الخيانة , مع أنها ترجو أن تُكذّبَ الحقيقةُ و الواقعُ هذا الاحتمال و قد تكرر هذا الجذر اللغوي في المدونة على أكثر من شكل :

- -مرتين للج مع المؤنث :

أناتول: النساء دائما غير مخلصات...و هذا شيء طبيعي بالنسبة إليهنّ[1]

ماكس: كل ما قلته حتى الآن بلا معنى...ثق بي إن النساء لا يسئن فهمنا...لو سألتهن عن إخلاصهن[2]...

- **إحدى عشرة مرة للمؤنث ارتبطت كلها بالذات موضوع التساؤل و القلق و الحيرة على شاكلة :**

أناتول: لو أسمع ما سوف تقوله... إنه شيء مريع لو أجابت بـ:لا ...لم أكن مخلصة لك...(...)[3]

تظهر هشاشة الموقف الوجودي عند الذات السائلة في حيرتها و هي تبحث عن الجواب من خلال سؤال أو مجموعة أسئلة لا ردّ حقيقي شافٍ عليها غير أن هذا الموقف من جانب آخر يسكت عن محاولة خفية للتملك, إن الإخلاص بوصفه شعورا إنسانيا غير ماديّ في الظاهر يبين علاقة مع الآخر يحاول فيها أحد أطرافها أن يجعل الطرف المقابل تابعا شعوريا/ماديا له. أي أنه نوع من الملكية أو الفوقية , علاقة تابع بمتبوع, على الرغم من الصفة الإنسانية التي تكاد تقترب من المثالية في أي تماس مع هذه الصفة.

٣. مؤشر "الحب":

تكررت ملفوظة "الحب" في المدونة بصيغ و أشكال تنوعت بتنوع استخدام جذرها اللغوي , و هو فيها بقدر أهميته إلا أنه غير أساسي حسب الشخصية السائلة , و تتدحرج قيمته إلى الدرجة الثانية بعد الإخلاص الذي هو محك الحالة الشعورية السلبية و سببها.

و هذا المؤشر ينطوي على الرغبة في الاستحواذ, و التملك أيضا, إنه ليس حبا بمعناه العاطفي المتعالي , بقدر ما هو نزوع نحو إشراك الطرف الآخر في إثبات الشعور بالقدرة على التعاقد معه في شراكة توفر له حالة من الاستقرار و السيطرة على من يحب , مع أن الملفوظات في هذه العلاقة كثيرا ما تستدعي علاقة اقتصادية بامتياز :

ماكس: و الآن يا صديقي لديك حل لهذه المعضلة بمساعدة روح أغنى الرجال أمعنوا في التفكير

أمامك...أنت في حاجة فقط إلى أن تتكلم , و سوف تعرف كل شيء تريد أن تعرفه , سؤال ,

وسوف تعرف إن كنتَ من القلائل الذين يحبون , تستطيع أن تعرف منافسك , تعرف منه

كيف يحقق الانتصار عليك و لكنك لا تنطق بهذه الكلمة[1].

---

[1] المصدر نفسه، ص ٧٣.

[2] المصدر نفسه، ص ٨٥.

[3] المصدر نفسه، ص ٨٨.

هذه الملفوظات المساوقة لملفوظ الحب تتضمن "السيطرة على من نحب , و احتوائه وسجنه , إنها عملية خنق و إهلاك و ليست عطاء للحياة , إن ما يسميه الناس حبا ليس في الغالب إلاّ إفسادا و ابتذالا للكلمة , لإخفاء أن الحقيقة هي العكس"[2] و يبدو هذا جليا في استخدام ملفوظات الغنى في قوله "أغنى الرجال" ودلالتها المادية الواضحة و " التنافس" و "الانتصار" مما يدل على انها لا تعدو أن تكون رغبة في الاستحواذ حيث تتوقف المحبة عن كونها "نشاطا ايجابيا مثمرا يتضمن أن تكون العلاقة بالمحبوب رعاية ومعرفة و تجاوبا و فرحة و مسرّة و متعة "[3] بحيث تم تصويرها في شكل شراكة اقتصادية تتم فيها المضاربة و الربح و الخسارة عن طريق التنافس مع الغير و الانتصار عليه أو الإخفاق أمامه في حرب معلنة أو غير معلنة.

٤. مؤشر ال " أنا " و ال "هي ":

يؤكد الكثير من الدارسين أنّ هذا النوع من المؤشرات "يعتبر من أهم المؤشرات اللغوية ذات البعد التداولي"[4] حيث يشكل هذان الطرفان "الأقطاب التي تتردد بينهما العملية التواصلية و من خلالها فقط يتسنى لقصدية المتكلم أن تعبُر للآخر و تؤثر فيه"[5] و يظهر هذا في شكل العلاقة بين الأنا و الآخر، "الرجل" المحب الشكاك و"المرأة" المعشوقة المشكوك في إخلاصها .

تتشكل صورة الأنا في المدونة بوصفها انهزامية، غير قادرة على اتخاذ الرأي بمفردها فهي تحتاج الى مساعد بيده المشورة . بحيث تتوقف الأنا عن صنع ماهيتها الوجودية المنفردة كفاعل حقيقي يثمر وجوده سياقات تفاعلية تخلق و تبدع مواقفَ قابلة للسيولة الفكرية البناءة. اذ تتراجع في ضعفها أمام "آخر" تعطيه صفة القيادة والدّربة على الفعل مقابل الترك الذي أصبح خِصّيصةً في الأنا.

وهذه الأنا وهذا الآخر مجتمعان بصيغتهما الذكورية أو الرجولية القادرة على الفعل والممارسة له , والتي لها في المخيال الجمعي السلطة وزمامها , تشتركان معا، تتفاعلان، تفكران , تتناقشان في موضوع واحد هو موضوع امرأة شابة ولهذا فإن نظرة الأنا لنفسها جاءت في "قالب نظرة انتكاسية ذميمة"[6]

أناتول: لقد حاولت ذلك , لقد حدقت في هذا الخاتم الرائع طويلا ... وأوحيتُ إلى نفسي بفكرة هي

أناتول فلتنم, وحينما تستيقظ فسوف يختفي من قلبك تفكيرك في تلك التي تجعل منك مجنونا هكذا .

ماكس: وعندما استيقظت ؟

---

[1] آرتور شنيتسلر وآخرون، المصدر السابق، ص ٨٧.

[2] إيريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٤٠، أغسطس ١٩٨٩، ص ٦٥.

[3] المرجع نفسه، ٦٥.

[4] نواري سعودي أبو زيد، المرجع السابق، ص٦٥.

[5] المرجع نفسه، ص ص ٦٥-٦٦.

[6] نواري سعودي أبو زيد، المرجع السابق، ص ٦٦.

أناتول: أوه... أنا لم أنم قط .

ماكس: هذه المرأة تلك المرأة ألم تزل...؟

أناتول: نعم يا صديقي ...إني تعيس و مجنون[1]

إن الأنا تعلن عن صراع كان خفيا في صدرها , تعلنه لطرف من أطراف العملية التداولية داخل الفعل القولي في ذاته , ولطرف خارجي هو أساس هذا القول وهو المتلقي/القارئ/ المشاهد. إنها تؤكّد هذا الصراع وتستسلم له من خلال تدفق الكلام على لسانها دون مواربة باعتبار أن الكلام كان متنفسا وحيدا لها قد يصدق به الكشف عن الحقيقة التي أثارت هاجس التفكير والقلق , إنها مدفوعة بغير إرادة حرة أو رغبة عاقلة إلى هذا الموقف غير المرضي لها , وما دامت تعبّر عن هذا التضعضع والضعف فإنها بالمقابل تقرُّ للآخر(الصديق أولا والحبيبة أخيرا وهي أصل الحوار وجوهره) بالتعالي الشعوري عليه والتفوق النفسي , إنها هامش مقابل مركزية الآخر حيث يتدحرج الشعور بالقيمة العليا للأنا ويحل محلها شعور بسطوة الآخر عليها , سواء كانت واعية في هذا أو غير واعية.

أناتول: وأكثر من ذلك , حينما كنا نتناقش في هذا الموضوع ...لقد قلت لها: "كورا" لو أنّك نظرت

إلى شخص أخر فإنني اعتبر هذا عدم الخلاص.

ماكس: وهي؟

أناتول: هي؟ لقد سخرت مني وقالت: إنها ربما تنظر إلى اخر.

ماكس: وهل تعتقد ذلك ؟

أناتول: يمكن أن توجد فجأة بعد المفاجآت ..فكّر في ذلك ..أن يسير خلفها في المساء متطفل يقبلها على رقبتها.

ماكس: هكذا؟

أناتول: إن هذا غير مستبعد تماما.[2]

إن الآخر "هي" يقفز على الجواب المنتظر بشغف المحبة فيقدم بديلا غير متأخر للرغبة العارمة في القبض على اللحظة الوجودية الإيجابية التي يكفيها الرد "بنعم" أو" عندك الحق" ويأتي رد الفعل الساخر جدا عن السؤال تأكيدا على هامشية الأنا المحبة "هو" مقابل مركزية الآخر "هي" بحيث تصير الأنا ذات هوية عامة خافتة بينما يكون الآخر هوية رسمية قارة. هوية الفعل الذي يؤسس. بكلمة أخرى تتبدّى الأنا المنتكسة في وجودها كظلٍّ للأفعال وتأسيسات الأخر الذي يبقى له الحضور الفاعل في تشخيص الرأي وتحقيق ذاته الرائدة القائدة بينما تظلُّ الأنا المتوجسة المرتبكة وجوديا عاجزةً مترددة فيالانخراط الواعي في فعالية الحياة والوجود المستقل.

إنّ الكاتب ربط الوعي الهوياتي للأنا بالآخر برابطة أساسية هي "الإخلاص" وعندما لم يتم التأكد من تحققها اكتفت الأنا بالحالة القارّة المتوافِقِ على وجودِها وهي "الحب" وهكذا تلقَّى الآخر تنازلا من الأنا بحيث لم يطل به السعي الى إثبات

---

[1] آرتور شنيتسلر وآخرون، المصدر السابق، ص ٧٣

[2] آرتور شنيتسلر وآخرون، المصدر السابق، ص ٨٥.

الجواب عن "السؤال المصيري" وارتكس على نفسه عند وجود ضامن لإبقاء علاقة الهيمنة (المغلوب بالغالب) وهي علاقة الحب.

هكذا فإن لهذه الملفوظات الأكثر ظهورا في المدونة ("السؤال"، "الإخلاص"، "الحب"، الأنا" و"هي" ظهرت فيها "الأهلية التداولية"[1] التي تأكدت لنا في النص "سواء كانت كلمات مستقلة أو تابعة أو عبارات أو جملا تنتظم فيها الكلمات على نسق يؤدي المقصد ويحقق غاية التأثير في الموقف الكلامي"[2] باعتبار أن هذه الملفوظات جاءت كبؤرة للحدث القولي التي انتقى فيها صاحبها ما يفيد المعنى وما يهيئه لتكوين الدلالات التي تحققت قيمتها عند المتلقّي.

- **خاتمة:**

يعتبر الدارسون أن التداولية في تتبعها لكل التفاصيل الممكنة في المدونة الإبداعية والتي تظهر في أبعاد العملية التواصلية كما رأينا يأتي اهتمامها أشمل و أوسع من ميادين مثل علم الدلالة ،"وهي ترتكز كما يرى هؤلاء على آثار الكلام على المتلقين و كيفيات التأويل"[3] حيث يكون لزاما على المؤول عندها "ان يتساءل حول شرعيتها ، أصلها و صدقها"[4] كما يؤكّد غادامير، ومن هنا كانت مدونة "شنيتسلر" المنفتحة على الشعور الإنساني بما هو إنساني ، و علاقات الأنا و الآخر و التجاذب الذي يوطد الأواصر بينهما و التنافر الموصل إلى القطيعة الشعورية أو النفسية تشكل فعلا حركيا يدفع لفهم أكثر عمقا لهذه العلائق و خصوصياتها من قبيل أنها نظرة فنية فاحصة تجمع الدلالة باللفظ و ما يحيط به من سياقات.

ولقد لعبت ترجمة هذا النص جانبا هاما من هذه الإشكالية، التي دفعت إلى السؤال عما إذا كانت اللغة الهدف قد استوطنت المعاني الأصلية وانتقلت بأمانة اليها، مع ما يحيط هذه الفكرة من صعوبة لانهائية في التحقق. إذ لا يخفى على مستبصر ما لهذا العنصر من تأثير في القدرة على "استيعاب كل أحداث الكلام وما يحيط به كي تُعتمد الوثيقة الأدبية والمكتوبة تحديدا وتحلل تداوليا"[5]

خاصة بالنظر إلى انتماء هذه المدونة إلى المسرح التجريبي الذي يمكن للمضمر فيه والمخاتل من الأفكار أن يجعل من التأويل منحازا إلى التبسيط و"الأقشرة" (الاهتمام بالقشور لوحدها) مبتعدا عن استراتيجية فاعلة لقراءة الهوّنة وفق رؤية جمالية تتعامل مع المدونة باعتبارها كائنا لغويا فوق العادي ما دامت عملا فنيا يخضع للشروط الجمالية المطلوبة.

من هنا فإنّ الباحث يعتبر وبرغم الهنات القابلة للتموضع بسبب العوامل المذكورة أنّ المدوّنة نجحت في إيضاح الدلالات ومجال حركتها بحيث تمّت بلورة "حرية حركة الأدلة اللغوية في ارتباطها بمقتضيات العملية التواصلية"[6] وكان لأبعاد العملية التداولية فيها ظهور واضح بحيث فعّلت المشهدية القرائية وأبرزت فهما جليّا واستنتاجا واضحا.

---

1 نواري سعودي أبو زيد، المرجع السابق، ص ٥٨.

2 المرجع نفسه، ص ٥٦.

3 المرجع نفسه، ص ص ١٠٠-١٠١.

4 إبراهيم أحمد وآخرون، المرجع السابق، ص ١٠٤.

5 نواري سعودي أبو زيد، المرجع السابق، ص ٢٥.

6 نواري سعودي أبو زيد، المرجع السابق، ص ٠٨.

هذا الوضوح مقترن بابتعاد الكاتب عن الغرائبية التي يتصف بها المسرح التجريبي الذي تنتمي إليه المدوّنة من جهة اللغة وتوافرها في الموقف في حد ذاته كما ذكرنا في متن الدرس التداولي هنا، إذ نؤكّد أنه لا يمكن أن "نفهم الخطاب إذا لم نُراعِ الهدفَ منه (نوايا المتكلمين ومقاصدهم) وإذا لم نحاول معرفة مؤثرات السياق فيما نقول"[1]

ويتجلّى هذا النجاح في تواصلية اللغة في هذا الخطاب المسرحي عند المؤلف من خلال "اللاتعالي النصي" كما يسمّيه الباحث، أي استخدام ملفوظات وعبارات ذات صبغة تواصلية مرنة تتشبه بالخطاب اليومي عند الناس على الرغم من أنّ هذا قد أفصح عن مخاطرة كبيرة تتأسّس أوّلا من خشية فهم هذه المرونة على أنها لا تخفي أية دلالات بعدية أو وراء الملفوظات بينما ينشأ الفهم الواعي الذي هو هدف العملية التداولية من عدم الارتكان لما يبدو من بساطة في الخطاب وتسطيح فيه. حيث "الكفاءة التي ينقل بها صاحب العمل تجربته إلى المتلقي تجعل القارئ قريبا من هذا العالم، فاللغة قد نجحت نجاحا بارزا في تمثّل المعاني بمختلف تشكلاتها وتنوّعاتها"[2].

المصادر:

١. آرتور شنيتسلر وآخرون، المشهد المسرحي التجريبي النمساوي والألماني، ترجمة وتقديم ودراسة: أحمد سخسوخ، مراجعة: باهر محمد الجوهري، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٦.

المراجع

٢. أفريد فرج، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٨٩.
٣. أنوال طامر وآخرون، الرهانات السوسيوثقافية للفنون، سلسلة الأنوار، جامعة وهران، العدد٣، ٢٠١٣.
٤. إبراهيم أحمد وآخرون، التأويل والترجمة: مقاربات لآليات الفهم والتفسير، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر-بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
٥. إيريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٤٠، أغسطس ١٩٨٦.
٦. محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر-بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
٧. نوري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، بين الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩.

المجلات

٨. مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، العدد ٨٣-٨٢، شتاء وربيع ٢٠١٣.
٩. مجلة فضاءات المسرح، مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، العدد ٠٤، أكتوبر ٢٠١٤.
١٠. مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد ٦٥٧، أغسطس ٢٠١٣.

الصحف:

١١. صحيفة النصر، الجزائر، الثلاثاء ٢٤ فبراير ٢٠١٥.
١٢. صحيفة النصر، الجزائر، الثلاثاء ١٤ أبريل ٢٠١٥.

[1] محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨، ص ٤٦.

[2] ياسين سليماني، اللغة العاشقة ومنطق السرد، صحيفة النصر، الجزائر، الثلاثاء ٢٠١٣/١٢/١٧، ص ١٥.

التراث الإسلامي: من الشفهي إلى المدوّن والموثق .

د.بشير مبارك- جامعة : الجلالي اليابس سيدي بلعباس – الجزئر

ملخص البحث

التراث الإسلامي هو نتاج العقل البشري المسلم بدأ مع تدوين العلوم عند المسلمين الأوائل وهو نتاج فكري جعل لنفسه محورا هو النص الديني، فوجوده اقتضى مسألة التوثيق .

واعتبارا لذلك كان موضوع التدوين والتوثيق هو محور بحثنا هذا الموسوم بـ: " **التراث الإسلامي: من الشفهي إلى المدوّن والموثق** " .

إنّ الحديث الشفهي يمثل أحد الأنواع الأساسية للتخاطب حيث يحمل طابعا آنيا محدودا، وإذا ما قارناه بالكلمة المكتوبة فإنها تتجاوز المحدودية وتمتلك إمكانية البقاء لمدة طويلة .

وحتى نحافظ على تراثنا من التغيير والزيادة والنقصان، ونسهر على إيصاله للأجيال اللاحقة يحتاج ذلك إلى التدوين والكتابة والتوثيق، لأن الرواية الشفهية عرضة للتغيير والتبديل، لذلك لابد من تطبيق منهج توثيق المصدر عليها. وقد مدح السلف الصالح التدوين وحثّوا عليه،

لقد مرّ تدوين التراث الإسلامي بعدة فترات منها: فترة الرواية الشفهية، ثم تطور خلال العصر العباسي حيث بدأ التدوين الحقيقي للتراث وارتبط بالكاتب نفسه، فهو الذي ينقل مباشرة من ذاكرته وليس من كتاب سابق، وفي المرحلة الموالية قام التدوين على أساس جمع المواضيع المتعاقبة في كتاب واحد، ولعل من أبرز المذاهب الفقهية التي لاقت اهتماما كبيرا في مجال التدوين والتوثيق المذهب المالكي حيث وصلتنا أمهات كتبه التي شرحت ودوّنت مثل: "الموطأ" و " المدونة "و "والأسدية" وغيرها.

لذلك يحق للمسلمين أن يفتخروا بكتبهم لأنها محفوظة عليهم وواردة إليهم بالأسانيد عكس كتب الديانات الأخرى المحرفة، كالتوراة مثلا لها سند واحد فقط آخر شخص بينه وبين موسى عليه السلام ألف سنة أو أكثر .

- الكلمات المفتاحية :

- التراث الإسلامي- السنة – القرآن الكريم – توثيق المصدر – منهج التوثيق- الكلمة الشفهية – الكلمة المدونة – علم الإسناد- مراحل التدوين- علم الرجال- مصطلح الحديث – الدين .

- المقدمة :

التراث الإسلامي هو نتاج العقل البشري المسلم بدأ مع تدوين العلوم عند المسلمين الأوائل أواخر القرن (٢٠٠ هـ/ ٨٠٠م). وهو نتاج فكري جعل لنفسه محورا هو النص الديني – الكتاب والسنة – أي النص بما اشتمل من أحكام ومقاصد شرعية، فقد جعله المسلمون محورا لحضارتهم، ومحور الحضارة معناه: أنهم جعلوه مرجعا يرجعون إليه،

ولذلك نجدهم قد وظّفوا علوما كثيرة لخدمته - النص-: كعلم الفقه، وعلم أصول الفقه، وعلم النحو[1]،وغيرها من العلوم، ....[2].

لقد اقتضى وجود النص مسألة التوثيق[3]، فالتوثيق هو السؤال الأول الذي يطرح نفسه على الإنسان الذي يسعى إلى معرفة الحقيقة، على نحو: هل الذي بين يدي الآن هو الذي نطق به الرسول صلى الله عليه وسلم؟ سواء أكان قرآنا أم سنة، ومن أجل إيجاد إجابة لهذا السؤال وجد ما يقارب عشرين علما تتعلق بعلم الرجال، وعلم الأسانيد، وعلوم مصطلح الحديث، علوم كثيرة تحاول أن تضبط المسألة . فليس هناك كتاب على وجه الأرض له تلك الأسانيد المتصلة، فالنقل عند المسلمين ليس عن شخص واحد يمكن أن يكذب ويمكن أن يخطئ[4].

اعتبارا لذلك كان موضوع التدوين والتوثيق هو محور بحثنا هذا الموسوم بـ: " **التراث الإسلامي: من الشفهي إلى المدوّن والموثق** "، والذي نسعى من خلاله إلى محاولة رسم لوحة عن التراث الإسلامي من الشفهي إلى المدون، أي من الكلمة المنطوقة إلى الكلمة المكتوبة ومنهج توثيقه .

تتمحور الإشكالية التي يطرحها البحث في: كيف ساهم التأليف والتوثيق في حفظ التراث الإسلامي، وللإجابة عن هذه الإشكالية يتوجب علينا الإجابة عن تساؤلات فرعية من أهمها:

- ما هو التراث الإسلامي؟ لماذا دوّن التراث الإسلامي في فترة متأخرة عن عهد النبي والصحابة؟ وكيف نتأكد من صحة التراث ؟- وما دور ذلك في حفظ التراث ونقله إلى الأجيال صحيحا من دون زيادة ولا نقصان ؟

وللإجابة عن إشكالات البحث وتساؤلاته كان لابد من اعتماد واستخدام منهج تاريخي معين، وذلك بالرجوع إلى المادة العلمية المبثوثة في مختلف أنواع المصادر التاريخية المتاحة التي تناولت الموضوع أو طرقته في أحد جوانبه، وحينما يتعذر علينا الحصول على المادة التاريخية نميل إلى استقراء مختلف الأفكار واستنتاج بعض الحقائق وذلك بمقارنة النصوص التاريخية مع بعضها البعض .

١.- التراث الشفهي عند المسلمين:

يمثل الحديث الشفهي[5] أحد الأنواع الأساسية للتخاطب ومن مميزاته أنه يحمل طابعا آنيا محدودا في الزمان والمكان لأنه يقتضي القرب الزمني والمكاني بين المتحدث والمستمع ومن ثم فإن التخاطب ينتهي مباشرة بعد إنجاز الفعل، وإذا ما قارنّا التخاطب الشفهي بالكلمة المكتوبة فإن هذه الأخيرة تتجاوز الزمان والمكان وتمتلك إمكانية البقاء لمدة

---

[1]- النحو : الطريق والجهة والقصد يكون ظرفا واسما، ومنه نحو الـعربية، الفيروز آبادي مجد الدين محمد بن يعقوب (ت ٨١٧هـ / ١٤١٤م)، **القاموس المحيط**، باب الواو، فصل النون ، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ، محمد البقاعي، إشراف مكتب البحوث والدراسات، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦ م ، ص ١٢٠٣ .

[2]- علي جمعة محمد، **المدخل إلى دراسة المذاهب الفقهية**، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٠٤، ٢٠١٢ م ، ص ١٦ .

[3]- تقول العرب وثّق أي من وثق به، ثقة وموثقا : ائتمنه والوثيق المحكم، أو أخذ بالوثيقة في أمره أي بالثقة، ووثّقه توثيقا أي أحكمه وفلانا قال فيه إنه ثقة، الفيروز آبا دي، المصدر السابق، باب القاف، فصل الواو، ص، ٨٣٤ ، ٨٣٥ .

[4]- علي جمعة محمد، المرجع السابق، ص ١٧ .

[5]- التراث الشفهي هو انتقال غير مادي للمذاهب والممارسات الدينية والأخلاقية المتوارثة من عصر لآخر بواسطة الكلمة المنطوقة، "إن التراث الشفهي له صلة وثيقة بالتاريخ ، وذلك أن الأول يعد مرآة المرحلة الحضارية التي يعيشها الناس وهو يعبر عن أفكارهم وعواطفهم فالتاريخ المدون كما يرى البعض أنه ولد في أحضان التراث الشفهي "، سعود بن ذهلول آل سعود، **تاريخ ملوك آل سعود**، مطابع المدينة، الرياض، ١٩٨٢م، ج ٠١، ص ١٥ .

طويلة، إذن فالخطاب الشفهي يمتلك جانبا خارجيا متمثلا في الصوت وجانبا داخليا يمثل المدلول، أما الخطاب الكتابي فيتضمن كلا الجانبين[1] .

إنّ ضرورة فهم التراث الإسلامي ضرورة ملحة خاصة وأن الكثير من الناس يرفضونه جملة وتفصيلا لأنهم لم يفهموه، لكن يجب علينا أن نفهم التراث، وهذا الرفض له ما يبرره، باعتبار القارئ المعاصر فاقدا للمنهجية التي اعتمدها الكتّاب المتقدمين، إضافة إلى فقدانه للعلوم المساعدة، هذه العلوم التي كان يعرفها ويتقنها الكاتب قبل أن يباشر كتاباته[2] .

فدراسة التراث الإسلامي ترسل إلينا كمؤرخين مسلمين بصيصا من نور الماضي، ينير لنا الطريق في حاضرنا، ويعيننا على رسم الخطى الصحيحة في مستقبلنا، لكن ما مصير تراثنا ما لم يهتم به علماء الأمة بتدوينه وتوثيقه ؟ فهو ثمرة جهود علماء الإسلام منذ العصور الأولى لهذه الديانة، وبدراسته نكون قد عدنا إلى الماضي السحيق وكأننا نعيشه حتى وإن لم يكن حقيقة، أما التأمل في ه فيجعلنا أقدر على فهم أنفسنا وفهم ما حولنا، وبذلك نكون قادرين على حسن التصرف في الحاضر والمستقبل .

لقد عرف العرب والمسلمين نوعا من التاريخ الشفهي الذي يعتمد على رواة هم أقرب إلى القَّصاص الذين كانوا يروون أخبار القبائل وأيامها وغزواتها وأنسابها ومعاركها وآلهتها وشؤونهم الاجتماعية ومآثرهم، وزادت عنايتهم بالأيام والأنساب في العهد الإسلامي[3]، فكانت كل قبيلة تحفظ نسبها ليبقى نقيا خاليا من كل شائبة، ومخافة من اختلاط الأنساب ولتفاخر به بقية القبائل الأخرى، بل توسعوا في ذلك لتأثير عدة عوامل منها العناية بدراسة الحديث، والسيرة النبوية الشريفة، بالإضافة إلى القضايا السياسية والإدارية والاجتماعية[4] .

وفي هذا الشأن قسّم بعض الباحثين[5] اهتمام المسلمين بتدوين تراثهم إلى اتجاهين أساسين هما: الاتجاه الإسلامي، والاتجاه القبلي – القبيلة- أو اتجاه الأيام أو الأنساب، باعتبار النسب هو المحور الذي تقوم عليه القبيلة كوحدة اجتماعية وسياسية في المناطق التي قطنها العرب والمسلمين، وكانت الأيام بمثابة الوعاء الذي تحفظ فيه القبيلة ذكريات غزواتها وتتفاخر بأبطالها وشجعانها الذين قاتلوا دفاعا عن القبيلة، وهذا ما يفسر اهتمام العرب بأيامهم وأنسابهم اهتماما كبيرا، نشأ الأول بالمدينة المنورة أما الثاني في الكوفة والبصرة "[6] .

فالمسلمون استعملوا المادة الشفهية بشكل واسع، بل إنّ جل التاريخ الإسلامي العربي المدوّن كان تراثا شفهيا، فمجموعة كبيرة من المؤرخين المسلمين اعتمدوا بشكل كبير على الرواية الشفهية عند تأليفهم لمدوناتهم مثل:الطبري (ت ٣١٠هـ/٩٢٢ م) في كتابه تاريخ الطبري، وأبو الحسن المسعودي (ت٣٤٦هـ/٩٥٧ م) في كتابه مروج الذهب ومعادن الجوهر .

---

١ – يوهانس فريد ريش، **تاريخ الكتابة**، ترجمة الدكتور سليمان أحمد الظاهر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ٢٠٠٤م، ص ٣١ .

٢ – علي جمعة محمد، المرجع السابق، ص ٢٤.

٣ – عبد الواحد ذنون طه، **دراسات في تاريخ وحضارة المشرق الإسلامي**، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان ، ط ٠١، دون تاريخ، ص ٠٥ .

٥ – عبد الواحد ذنون طه، المرجع السابق ص ، ٤٩.

– راجع عبد العزيز الدوري في **كتابه بحث في نشأة علم التاريخ عند العرب** . ٥

٦ – **دور بلاد الشام في نشأة علم التاريخ إبان العصر الأموي** ، ألقي هذا البحث في المؤتمر الدولي الرابع لتاريخ بلاد الشام ، الندوة الثالثة تشرين الأول التي عقدت في عمان من ٠٢- / ٠٧ ربيع الأول، ١٠٤٨هـ / ٢٤- ٢٩ تشرين الأول ١٩٨٧ م، وطبع ضمن محاضرة هذه الندوة القسم العربي المجلد الأول، والبحث موجود في **كتاب تاريخ وحضارة المشرق الإسلامي** لعبد الواحد ذنون طه، المرجع السابق، ص –ص، ٤٩ – ٧٩ .

٢-٠- أهمية تدوين التراث الشفهي وتوثيقه:

إنّ الكتابة لا تتّم إلا بتوفر أدواتها كالقلم[1] والقرطاس، والملاحظ عن العرب في جاهليتهم أنهم كانوا لا يعرفون القراءة ولا الكتابة إلا القليل منهم، ولما ظهر الإسلام لم يكن يكتب بالعربية إلا بضعة عشرة إنسانا كلهم من الصحابة[2] وسورة العلق إلى جانب بعض النصوص التاريخية تؤكد لنا ذلك: " دخل الإسلام وفي قريش سبعة عشرة رجلا كلهم يكتب عمر بن الخطاب، وعلي بن أبي طالب، وعثمان بن عفان وأبو عبيدة الجراح، وطلحة، ... "[3] .

لقد مدح السلف الصالح التدوين وحثّوا عليه حيث عبّروا عن أهميته في مواقف عديدة، كقول أبي جعفر الفضل بن أحمد: " الكتابة أساس الملك، وعماد المملكة، ... ، والكتابة قطب الأدب وملاك الحكمة، ولسان ناطق بالفضل، وميزان يدل على رجاحة العقل، والكتابة نور العلم .... والكتابة أفضل درجة وأرفع منزلة، ومن جهل حق الكتابة فقد وسم بوسم الغواة الجهلة وبالكتابة والكتاب قامت السياسة والرياسة"[4]، ويتجلى فضلها في حث الإسلام عليها على لسان نبينا الكريم صلى الله عليه وسلم حيث قال:" قيّدوا العلم بالكتاب" .

رغم ذلك إلا أنّ الخلفاء الراشدون منعوا تدوين الكتب على المسلمين خوفا عليهم من الحضارة وحتى لا يذهب نشاطهم وبداوتهم باعتبار علومهم في صدر الإسلام كانت مقتصرة على الحفظ والمشافهة سواء القرآن الكريم أو رواية الأحاديث النبوية، ونظرا لقلة الاختلاف، وقرب عهدهم من زمن التشريع، وسهولة المراجعة من ثقات الصحابة والتابعين فكانوا في غنى عن التدوين، وفي حديث عن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: " لا تكتبوا عنّي، ومن كتب عنّي غير القرآن فليمحه، وحدّثوا عني ولا حرج، ومن كذب علي قال: همام ، قال أحد الرواة: أحسبه قال: متعمدا فليتبوأ مقعده من النار"[5]، وكان أبو بكر قد توقف عن جمعه وتدوينه وقال: " ... كيف أفعل أمرا لم يفعله رسول الله صلى الله عليه وسلم..."[6].

للإشارة هذا الاعتقاد كان سائدا عهد الصحابة والتابعين، حيث تناقل المسلمون العلم بالتلقين واعتمدوا على الحفظ ولم يدّونوا غير القرآن لأسباب متعددة وضّحها المأثور عن أبي بكر الصديق رضي الله عنه بعد مقتل أهل اليمامة، فغيّر رأيه حول التدوين بعدما جاءه عمر الفاروق رضي الله عنه يخبره بذلك. فخشي أن يمس القرّاء والحفظة فيذهب معهم كثير من القرآن، ففي حديث أخرجه البخاري عن زيد بن ثابت قال: " أرسل إلي أبو بكر مقتل أهل اليمامة وعنده عمر، فقال أبو بكر: إنّ عمر أتاني فقال: إنّ القتل قد استحر يوم اليمامة بالناس، وإنّي لأخشى أن يستحر القتل بالقراء في المواطن، فيذهب لثير من القرآن إلاّ أن يجمعوه، وإني لأرى أن يجمع القرآن، قال أبو بكر: فقلت لعمر: كيف أفعل شيئا لم يفعله رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقال عمر: هو والله خير . فلم يزل عمر يراجعني فيه حتى شرح الله

١- كانت العرب تصنع القلم من القصب نحو ما يفعله طلبة الزوايا اليوم وأما الحبر كانوا يصنعونه من مسحوق الفحم، والكتابة إحدى الصنائع فلا بد فيها من الأمور الأربعة " فمادتها الألفاظ التي تخيلها الكاتب وتصور من ضم بعضها إلى بعض والخط الذي يخطه القلم وتصير بعدما كا نت صورة معقولة باطنة صورة محسوسة ظاهرة آلتها القلم ، القلقشندى، المصدر السابق، ج٠١، ص ٣٦ ،جورجي زيدان، **تاريخ التمدن الإسلامي**، دار نوبليس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٠١، ٢٠٠٤ م، ج ٠٢، ص ٣٢ .

٢- مبارك بشير، **المدارس التعليمية في المغرب الأوسط على العهد الزيا ني ٦٣٣ – ٦٩٢ هـ / ١٢٣٥ – ١٥٥٤ م** ، رسالة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ الوسيط، جامعة معسكر، ص ٢٢ .

٣- البلاذري أحمد بن يحيى بن جابر البغدادي، **فتوح البلدان**، شركة طبع الكتب العربية، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٠١ م ، ص ٤٧٧ .

٤- القلقشندي، المصدر الساق ، ص ٣٧ .

٥- حديث رواه الإمام مسلم ، **صحيح مسلم**، كتاب الزهد، باب التثبت في الحديث وحكم كتابة العلم، ج١٨، ص ١٢٩ .

٦- السيوطي جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر توفي (٩١١هـ/١٥٠٥م)، **تاريخ الخلفاء**، تحقيق أحمد إبراهيم زهرة، سعيد بن أحمد العيدروسي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٣مـ، ص ٦٢ .

لذلك صدري فرأيت الذي رأى عمر، قال زيد: " وعمر عنده جالس لا يتكلم . فقال أبو بكر: إنك شاب عاقل ولا نتهمك وقد كنت تكتب الوحي عن النبي صلى الله عليه وسلم فتتبع القرآن واجمعه . فقال: فتتبعت القرآن أجمعه من الرقاع والأكتاف والعسب وصدور الرجال . فكانت الصحف التي جمع فيها القرآن عند أبي بكر حتى توفاه الله، ثم عند عمر حتى توفاه الله ثم عند حفصة بنت عمر، وبذلك كان رضي الله عنه أول من جمع القرآن وأول من سماه مصحفا"[1] . أما في أيام عثمان بن عفان رضي الله عنه توسعت الفتوح وتفرق المسلمون في مصر[2] والشام والعراق وفارس وإفريقية، وفيهم القراء على مختلف الأحرف التي نزل بها القرآن (سبع أحرف) فكان كل طرف ينادي بأفضلية الحرف الذي يقرأ به خاصة بين أهل الشام، والحجاز، والعراق، لذلك رأى عثمان بن عفان توحيد المصحف على حرف واحد سماه بالمصحف العثماني تجنبا للفتنة، ومن ثم اشتغل عليه المسلمون باستنساخه[3] .

إنّ المسلمون ظلوا زهاء قرن من الزمن ليس عندهم كتاب مدوّن غير القرآن مع أن الكتابة كانت شائعة آنذاك عكس ما كان عليه في صدر الإسلام . لكن بعدما توسعت الفتوحات، وانتشر الإسلام، واتسعت الأمصار، وتفرقت الصحابة في الأقطار، وحدثت الفتن، واختلفت الآراء، اضطروا إلى تدوين الحديث والفقه وعلوم القرآن، حيث بدأ المتحدث – الفقيه أو الراوي- يتكلم والتلميذ يكتب على الرق أو القرطاس أو الكاغد[4]، فاشتغلوا على التدوين خاصة المغازي، وأقدم ما وصلنا كتاب وهب بن منبه صاحب الأخبار (ت ١١٦ هـ ٧٣٤م)[5]، ثم ألّف المسلمون في الفقه خلال القرن الثاني للهجرة " فصنف ابن جريج بمكة، وسعيد ابن أبي عروبة في البصرة[6]، وألّف أبو حنيفة الفقه والرأي في الكوفة، وصنّف الأوزاعي في الشام، ومالك بن آنس بالمدينة المنورة"[7] .

يكتسي التدوين أهمية كبيرة حيث يمّكن من نقل الخطاب في الزمان وذلك عن طريق الكلمة المدونة، وهذا ما لا تستطيع نقله الكلمة الشفهية، فوجد هذا حتى عند الشعوب التي لا تمتلك الكتابة – الشعوب البدائية- " فشيخ القبيلة بحاجة إلى كم كبير من المعلومات المتعلقة بالاحتياط الغذائي، وعدد الماشية، وعدد الرجال المحاربين، ووضع هذه المعارف في الذاكرة أمر غاية في الصعوبة على الإنسان"[8]، وكذلك نقل الخطاب إلى مسافات بعيدة فحجمه وصعوبته قد يشكلان عبئا ثقيلا عن ذاكرة المخبر أو الرسول، فالنصر مثلا كحدث مهم أمر إيصاله يجب أن يجد وقعا

---

[١] – السيوطي، جلال الدين المصدر السابق، ص ٦٢ – أحمد معمور العسيري، **موجز التاريخ الإسلامي منذ عهد آدم عليه السلام تاريخ ما قبل الإسلام إلى عصرنا الحاضر** ، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، الدمام، السعودية، ط ٠١، ١٩٩٦م ، ص ١٠٦ .

[٢] – كانت تسمى قبل الطوفان جزلة ثم سميت مصر، اختلف في معنى تسميتها بمصر فقيل إنما سميت بذلك نسبة إلى مركاييل بن دوابيل بن عرياب وه و مصر الأول وقيل سميت نسبة لمصر الثاني وهو مصرام بن يعراوش الجبار بن مصريم الأول، وقيل نسبة إلى مصر الثالث وهو مصر بن بن صر بن حام بن نوح، ومصر اسم أعجمي لا ينصرف، وقال آخرون هي اسم عربي وهي مدينة منيعة على النيل، ومصر في كلام العرب تعني الحد بين الأرضين، فيقال : اشتريت الدار بمصورها أي بحدودها، وقيل سميت مصر بمصر لمصير الناس إليها واجتماعهم بها، فجمع المصر من البلدان أمصار، ينظر : المقريزي تقي الدين أبو العباس أحمد (ت ٨٤٥هـ / ١٤٤١م)، **كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية**، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، دون تاريخ ، **ج ٠١**، ص- ص، ١٩ – ٢١ .

[٣] – جورجي زيدان، المرجع السابق، ج ٠٣، ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

[٤] – نفسه، ص ٩٥ .

[٥] – جورجي زيدان، المرجع الساق ، ص ٩٦ .

[٦] – بنيت البصرة في الخلافة العمرية، وهي تقع على نهر يقال له نهر الفيص، ينظر، ابن سعيد المغربي، أبي الحسن علي بن موسى، **كتاب الجغرافيا**، حققه ووضع مقدمته وعلق عليه، إسماعيل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط ٠٢، ١٩٨٢ م ، ص ١٥٩ .

[٧] – جورجي زيدان، المرجع السابق، ص ٩٧ .

[٨] – يوهانس فردريش، المرجع السابق، ص ٣٣ .

مؤثرا ولا يكون فقط بالأغاني والأهازيج التي لا تدوم طويلا، لذلك وجب البحث عن وسائل أخرى تعيش زمنا طويلا لتخليده وتخليد كل الوقائع الهامة في حياة الأجيال اللاحقة ألا وهو التدوين .

إن أعظم شاهد لفضله وأقوى دليل على رفعة شأنه – التدوين - أنّ الله تعالى نسبه إلى نفسه واعتدّه من وافر كرمه فقال: "... **اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ** "[1]، ولم يكتف تعالى بذلك بل بيّن شرفه بأن وصف به الحفظة الكرام من ملائكته فقال تعالى: " **وَإِنَّ عَلَيْكُمْ لَحَافِظِينَ كِرَامًا كَاتِبِينَ يَعْلَمُونَ مَا تَفْعَلُونَ**[2]، وكذلك أمر النبي صلى الله عليه وسلم أصحابه أن يهتمّوا بالتدوين فقال : " قيّدوا العلم بالكتاب"، فالتدوين يجعل الكلمة بعدما كانت معقولة باطنة، صورة محسوسة ظاهرة، فتكتمل قوة النطق وبذلك تحصل الفائدة للبعيد والقريب، ويؤمّن عليها من التغيير، والتبديل، والضياع، وباعتبار العمر قصير والوقائع متسعة، ماذا عسى الإنسان أن يحفظه بقلبه أو يحصّله في ذهنه ؟ وفي هذا الشأن قال البعض نذكر منهم ذو الرمة : " أكتب شعري فالكتاب أعجب إليّ من الحفظ إن الأعرابي لينسى الكلمة قد سهرت في طلبها ليلة فيضع موضعها كلمة في وزنها لا تساويها والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاما بكلام"[3].

إذن حتى نحافظ على تراثنا من التغيير والزيادة والنقصان، ونسهر على إيصاله للأجيال اللاحقة يحتاج ذلك إلى التوثيق- علم توثيق المصدر - عن طريق التدوين والكتابة[4]، لأن الرواية الشفهية عرضة للتغيير والتبديل والإنسان من طبعه عرضة للنسيان، قد تخونه الذاكرة أو يخلط بين الأحداث أو ينحاز لجهة معينة، لذلك لابد من دراسة الراوي نفسه بتطبيق منهج المحدثين، أو قيام المؤرخ بفحص الروايات الشفهية وتقويمها وتلك هي الشروط التي اشترطها المؤرخون لتحويل الرواية الشفهية إلى رواية مدوّنة باعتبار التراث الشفهي يحمل في طياته تناقضات كثيرة .

٠٣- مراحل تدوين التراث الإسلامي ومجالاته :

إنّ تدوين التراث الإسلامي مرّ بعدة فترات منها: فترة الرواية الشفهية التي دارت في مجالس العلم بالقصور والمساجد، حيث كان الراوي أو الحاكي يروي قصته ويلقيها شفهيا على مسامع الحاضرين، ومن حرص من السامعين على تسجيل حدث عمل على تدوينه لنفسه، وخلال هذه المرحلة وجد الكثير من الرواة الشفهيين الذين ينقل عنهم أو يحفظ أقوالهم جمهور من العلماء مثل : عروة بن الزبير، ثم تطور خلال العصر العباسي حيث بدأ التدوين الحقيقي للتراث الإسلامي الشفهي ومن مميزاته – التدوين - ارتباطه بالكاتب نفسه، فهو الذي ينقل مباشرة من ذاكرته وليس من كتاب سابق باعتباره سامع الرواية من فلان عن فلان، وأشهر من كتب بالإسناد محمد بن سعد في الطبقات، والطبري في تاريخه، وهؤلاء هم الذين نقل عنهم بقية المؤرخين اللاحقين، وفي المرحلة الموالية قام التدوين على أساس التسلسل الزمني وجمع المواضيع المتعاقبة في كتاب واحد، حيث دوّن وفق هذا المنهج ابن إسحاق في السيرة النبوية وامتد ذلك إلى

---

[1] – سورة العلق، الآية رقم (١– ٥) .

[2] – سورة الانفطار، الآية رقم (١٠ – ١١) .

[3] – القلقشندى، المصدر السابق، ج٠١ ، ص ٣٦ .

[4] - الكتابة في اللّغة مصدرها كتب، حيث يقال : كتب يكتب كتبا وكتابا وكتابة ومكتبة فهو كاتب، ومعناها الجمع، ومن هذا يقال تكتب القوم إذا اجتمعوا ومن ثم سمي الخط كتابة لجمع الحروف لبعضها البعض، أما إصلاحا فقد عرفها البعض بأنها صناعة روحانية، وفسر الروحانية فيها بالألفاظ التي يتخيلها ا لكاتب في أوهامه ويصور من ضم بعضها إلى بعض صورة باطنة قائمة في نفسه، التي يعود ظهورها إلى رحلة طويلة الأمد عبر الأزمان فقد ظهرت بعض الخطوط وازدهرت مع طول الزمن ودامت سنين بل قرون وفي نفس الوقت لم تدم خطوطا أخرى إلا فترة زمن اختراعه، القلقشندى الشيخ أبي العباس أحمد، **كتاب صبح الأعشى**، ،دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٢م، ج ٠١، ص ٥١ – آن زالي – أبي برثييه، **تاريخ الخط العربي وغيره من الخطوط العالمية**، ترجمة سليمان العيسى، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعة، دمشق، سورية، ط ٠١، ٢٠٠٤م، ص ٠٩ .

نهاية (ق٣٠هـ/٩٠ م) وتوطد بذلك علم التاريخ الإسلامي ومنهجه، كما يظهر في مجموعة من الكتب أهمها كتاب الطبري المسمى " تاريخ الطبري" .

ويعتبر التراث الفقهي[1] للمسلمين من أكثر المواد غزارة وفائدة، حيث عني بالبحث في المسائل التفصيلية لحياتهم، فاعتنى فيما يخص المسلم ونظام حياته، وحتى نتمكن من مخاطبة المسلم وإعانته في تحقيق مصالحه الحياتية وعبادة الله في إطار الانسجام والتوافق لا بد علينا أن نتأمل تراث الأقدمين أو ما يصطلح عليه بالتاريخ الإسلامي، وهو تاريخ الشعوب والدول الإسلامية منذ بدء الإسلام حتى عصرنا الحالي، ودراسته تكتسي أهمية كبيرة يقول ابن الأثير: " ... إذا وقفوا على ما في وقائع التاريخ من سيرة أهل الجور والعدوان وما ترتب عليها من فساد وخراب وهلاك، استقبحوها وأعرضوا عنها . وإذا رأوا سيرة الولاة العادلين وحسنها وما فيها من الذكر الجميل بعد ذهابهم وأن بلادهم عمّرت، وأموالهم درّت استحسنوا ورغبوا فيه وثابروا عليه ... "[2]، إضافة إلى ما دوّنه المجتهدون في مجال اختصاصهم وخاصة مع أوائل القرن الثاني هجري (٢٠هـ/٨٠م) إلى غاية منتصف القرن الرابع الهجري (٤٠هـ/١٠م)، حيث نما الفقه وازدهر وكثرت المسائل وبرز الأئمة العظماء مثل: أبو حنيفة النعمان، والإمام مالك بن آنس، والشافعي، وأحمد بن حنبل وغيرهم، وكان لكل واحد منهم أصوله ونظرياته لمعالجة قضايا الفقه الإسلامي .

إن التدوين في البلاد الإسلامية اهتم بالنص الديني - القرآن الكريم والسيرة النبوية-، والفقه والتاريخ الإسلامي، وقد ازدهرت هذه الدراسات خاصة بعد النصف الثاني من القرن الثاني الهجري، الثامن ميلادي، حيث ظهر أول كتاب منظم لدراسة السيرة النبوية وهو كتاب محمد ابن إسحاق (١٥٠هـ/٧٦ م)، ثم تطور الاهتمام وشمل أحداث التاريخ الإسلامي وأخبار الجاهلية والعرب قبل الإسلام وتاريخ الأنبياء السابقين[3] .

يعتبر القرآن الكريم أول كتاب دوّنه المسلمون، حيث تردّدوا في تدوينه في البداية، لأن الملحدين نسبوا كلامه صلى الله عليه وسلم إلى الاقتباس من كتب المتقدمين[4]، كما أخبر تعالى عن ذلك بقوله: " **وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلا * قُلْ أَنزَلَهُ الَّذِي يَعْلَمُ السِّرَّ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ إِنَّهُ كَانَ غَفُورًا رَّحِيمًا**[5]، بيد أن مقتل أكثر الحفاظ في حروب الردة وحروب المتنبئين، دفع المسلمين إلى تدوين تراثهم خوفا عليه من الضياع والنسيان[6]، وأما الحديث النبوي فإن التردد كان أكثر حول تدوينه، حيث امتنع المسلمون على تدوينه خوفا من اختلاطه بالقرآن، وقد أمر أبو بكر الصديق رضي الله عنه أن لا يحدّثوا عن الرسول صلى الله عليه وسلم وسار الفاروق رضي الله على نهجه.

لكن مع نشأة الفتنة بعد مقتل الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه، واختلاف المسلمون حول الخلافة، وانصراف كل طرف إلى استخراج الأحاديث المؤيدة لدعواه، وتسابقهم في وضع الأحاديث أثناء البحث عن شروط

---

[1] – إنّ الفقه يعني معرفة أحكام الله تعالى في أفعال المكلفين بالوجوب والحذر والندب والكراهة والإباحة، ومصدرها الكتاب والسنة، فالأحكام المستخرجة م ن الأدلة تسمى فقهاً،فقد استخرجها السلف رغم اختلافاتهم، أنظر ابن خلدون عبد الرحمن، المصدر السابق، ص ٤٢٧ ، ٤٢٨ .

[2] – ابن الأثير عز الدين أبو الحسن علي المعروف ، **الكامل في التاريخ**، دار الكتاب العربي، ١٩٩٧م، ج٠١، ص ٠٨ .

[3] – عز الدين ابن الأثير، المصدر السابق، ص ٠٦ .

[4] – القلقشندي، المصدر السابق، ج ٠١، ص ٤٢ .

[5] – سورة الفرقان، الآية رقم (٠٥- ٠٦) .

[6] – أحمد معمور العسيري، المرجع السابق، ص ٠٨ .

الخلافة[1] ومع تفشي ظاهرة اختلاف الأحاديث، اتجهوا للبحث عن منهج يصون ويحفظ التراث – الحديث- خاصة بعدما هدأت الفتنة، حيث عمد المسلمون إلى التحقيق وفحص الروايات ودراسة صدق الرواة، ففرّقوا بين الحديث الصحيح، والحديث الموضوع، فألّفوا كتبا كثيرة في درجات الأحاديث، فميّزوا صحيحه من فاسده وجعلوه مراتب " الصحيح، الحسن، الضعيف، والمرسل، المنقطع، الشاذ، الغريب، ..." وغير ذلك من الألقاب المتداولة[2]، كما اهتموا بالإسناد مثل قولهم: " حدثنا فلان عن فلان أنه سمع فلان يقول كذا وكذا". هذا ما أدى إلى ظهور طبقة من المحدّثين الذين دوّنوا الحديث في الصحاح مثل محمد بن إسماعيل البخاري (ت٢٥٦هـ/٨٦٩م) إمام المحدثين في عصره ألّف كتابه الصحيح "صحيح البخاري"، ثم ألّف مسلم بن الحجاج النيسابوري (ت٢٦١هـ/٨٧٤ م) " صحيح مسلم"، ثم ظهر بعدهما طبقة أخرى من المحدثين مثل: أبو داود (ت٢٧٥هـ/٨٨٨ م)، والترميذي (ت٢٧٩هـ/٨٩٢م)، والنسائي (ت٣٠٣هـ/٩١٥م)، والدارقطاني(٣٨٥هـ/٩٩٥ م)[3]، وبذلك تكاثرت الأحاديث وأصبحت تعد بمئات الألوف .

والملاحظ على تدوين الحديث أنه نشط خلال منتصف القرن (٠٢ هـ/٠٨ م) ، فكان أول من كتب في علم الحديث[4] محمد بن شهاب الزهري رحمه الله (ت١٢٤هـ/٧٤١م) وأنّ أوّل من وضع الكتب أتى بعده، وبذلك فإن الحديث لم يكتب على عهد الصحابة[5]، وإنما مر بثلاث مراحل، كانت المرحلة الأولى مع نهاية القرن (٠١هـ/٠٧م) حين ذهبت الخلافة للإمام عمر بن عبد العزيز أو كما يسمى خامس الخلفاء الراشدين فهداه الله إلى جمعه، فكتب إلى بعض علماء الأمصار بجمع الحديث الشريف، ويعد هذا أول توجه رسمي في الدولة الإسلامية لتدوين السنة رسميا، وقام الإمام ابن شهاب الزهري بجمع ما توفر لديه من أحاديث وسنن كما ذكرنا سابقا. وبذلك انتقلت حماسة تدوين الحديث إلى علماء الأمة فتنافسوا في جمعه، وأشهر من دوّن الحديث في ذلك الوقت عبد الملك بن عبد العزيز بن جريج، ومحمد ابن إسحاق في مكة، ومالك ابن آنس في المدينة المنورة، وسفيان الثوري بالكوفة، والأوزاعي في الشام، وابن أبي عروبة بالبصرة، فصنّف ابن إسحاق في المغازي، وصنّف أبو حنيفة في الفقه والرأي، وبذلك كثر تدوين العلم فدوّنت كتب العربية، واللّغة، والتاريخ[6]. أما المرحلة الثانية لتدوينها فكانت أيام الدولة العباسية بأمر من الخليفة أبي جعفر المنصور[7] حين طلب من مالك بن آنس[8] أن يكتب كتابا يوطئ " يسر" للناس به السنة النبوية الشريفة وسماه الموطأ[9]. أما التدوين الثالث للسنة فكان خلال (ق٠٣ هـ/٠٩ م)، فازدهرت عملية تدوين السنة وتنوعت المؤلفات، فخلال القرن الهجري الأول والثاني اهتم بتدوينها وجمعها فقط، أما خلال القرن الثلث الهجري فقد تناول العلماء السنة من جهتين

---

١ – جورجي زيدان، المرجع السابق، ج ٠٣، ص ١١٧، ١١٨ .

٢ – نفسه، ص ١١٩

٣- نفسه، ص ١٢١ .

٤ – هو إسناد الحديث — السنة– إلى صاحبها والكلام في الرواة والناقلين لها ومعرفة أحوالهم وعدالتهم، ليوثق في أخبارهم، ابن خلدون عبد الرحمن، المصدر السابق، ص ٤١٨ .

٥ – محمد حسن نور الدين إسماعيل، المرجع السابق، **ص** ١٤ .

٦ – السيوطي جلال الدين ، المصدر السابق، ص ٢٠٢ – محمد حسن نور الدين إسماعيل، نفسه، ص ١٩ .

٧ – المنصور أبو جعفر عبد الله بن محمد بن علي بن عبد الله بن عباس أمه سلامة البربرية ولد سنة (٩٥ هـ / ٧١٣ م) لقب بأبي الدوانيق، لمحاسبته العمال والصناع على الدوانيق، السيوطي جلال الدين ، نفسه، ص ٢٠١،٢٠٠ .

٨ – مالك بن آنس بن أبي عامر بن عمر بن الحارث بن غيمان بن حثيل بن عمرو بن الحارث الأصبحي نسبة إلى أصبح وهو من حمير من سبأ، إمام دا ر الهجرة ولد قبل انتهاء القرن (٠١هـ / ٠٧م) ومات قبل نهاية القرن (٠٢هـ / ٠٨ م) بنحو عشرون سنة، عاش حوالي سبعة وثمانين سنة، (٩٣ – ١٧٩ هـ / ٧١١م – ٧٩٥ م)، **الموطأ**، برواياته (ابن الليث، التعني، أبي مصعب الزهري، ابن بكير، ابن القاسم، ابن زياد)، حققه وضبط نصوصه وخرج أحاديثه وآثاره، أبو أسامة : سليم بن عبيد الهلالي السلفي، المجلد الأول، مجموعة الفرقان التجارية، ٢٠٠٣ – فاتيغا موسى، **أصول فقه الإمام مالك أدلته العقلية**، المجلد الأول، دار التدمرية، توزيع دار ابن حزم، ط ٠١، ٢٠٠٧ ، ص ٢٧ .

٩ – محمد حسن نور الدين إسماعيل، **تدوين السنة**، **مفهوم السنة**، **خصائصها– تدوينها–** ، **مدارس الحديث**، مكتبة الألوكة، ٢٠٠٦ م ، ص ١٩ .

هما: الجمع والتدوين والتصنيف على المسانيد[1] والجوامع[2]، والسنن[3]، مثل : مسند[4] الإمام أحمد بن حنبل[5]، وبذلك لقي الحديث عناية واهتماما عظيما من أبناء ذلك العصر الذين نقلوه بأمانة وإخلاص إلى الجيل الذي تلاهم، وأدّت الأجيال المتلاحقة هذه الأمانة حتى وصلت إلينا في أمهات الكتب الصحيحة معتمدين في ذلك على منهج التوثيق القائم على فحص الروايات الشفهية قبل تدوينها، وكذا التأكد من صدق الراوي وأمانته مثل ما سنرى لاحقا مع الإمام البخاري لما رفض أخذ الرواية عن الرجل الذي لذب على بهيمته، ناهيك عن الاستعانة بمجموعة من العلوم المساعدة التي ذكرناها سابقا (علم الرجال، وعلم الأسانيد، علم مصطلح الحديث، علم النحو، ....).

ولعل من أبرز المذاهب الفقهية التي لاقت اهتماما كبيرا في مجال التدوين والتوثيق المذهب المالكي الذي انتشر فيعديد الأمصار الإسلامية: (مصر، والأندلس، والغرب الإسلامي ..." بفضل تلامذة الإمام مالك الكثر ونذكر منهم: علي بن زياد التونسي (ت١٨٣هـ/٧٩٩م)[6]، والبهلول بن راشد القيرواني (ت١٨٦هـ/٨٠٢م)، وأسد بن الفرات (ت٢١٣ هـ/ ٨٢٨م)، وشبطون بن زياد بن عبد الرحمن القرطبي (ت١٩٣هـ/٨٠٨ م)، ومحمد بن عبيد الله الأبهري ببغداد شارح المختصر الكبير والصغير لابن عبد الحكم (ت٣٧٥هـ/٩٥٨ م)، وأبو بكر الطرطوشي محمد بن الوليد (ت ٥٢٠هـ/١١٢٦ م)[7]، حتى صار لمذهب الإمام مالك علماء في هذه الأمصار قاموا بحفظه وخدمته وتدوينه اعتمادا على موطأ الإمام مالك[8]، وبذلك ظهرت مجموعة من التصانيف التي حفظت التراث الفقهي المالكي بداية مع أصحاب الإمام وتلامذته من بعده الذين استودعوا هذه الروايات والأقوال في كتب شرحوها ودوّنوها للأجيال عبر مختلف العصور، منها كتاب المدونة المسمى كذلك بـ :" الأم أو المختلطة " وهو كتاب جمع ألوفا من المسائل لسحنون بن سعيد من رواية عبد الرحمن بن القاسم[9] عن الإمام مالك، عكف عليها أهل القيروان وتركوا الأسدية التي دوّنها القاضي أسد بن الفرات عن ابن القاسم[10]، إضافة إلى كتاب " الواضحة " التي دوّنها عبد الملك بن حبيب وجمع رواياته عن ابن القاسم[11]، وكذلك تصنيف العتبي تلميذ ابن حبيب لكتابه " العتبية" التي لاقت قبولا عند العلماء فهجروا الواضحة واعتمدوا عليها فشرحوها، أما خلال القرن (٤ هـ/ ١٠ م) ظهر مالك الصغير العالم ابن أبي زيد القيرواني فقام بجمع ما فيالمدونة، والواضحة، والعتبية وجعل ذلك في كتاب سماه " النوادر"[12] وغيرهم كثر، هذا ناهيك عن دور العلماء الآخرين في حفظ تراث بقية المذاهب

---

١ – المسانيد هي الكتب الحديثة التي رتّبها مؤلفوها على ما رواه كل صحابي على حدة .– محمد حسن نور الدين، المرجع السابق، ص ٢٠ .

٢ – الجوامع هي الكتب التي اشتملت على جميع أنواع الحديث في العقائد والفقه والآداب والتفسير،– نفسه، نفس الصفحة .

٣ – هي الكتب التي رتبت على الأبواب الفقهية، كسنن أبي داود، والنسائي، والترمذي، وابن ماجة، – نفسه، نفس الصفحة .

٤ - محمد عجاج الخطيب، **السنة قبل التدوين**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ٠٥، دون تاريخ، ص ٦٢ .

٥ – أحمد بن حنبل الشيباني (١٦٤هـ – ٧٨٠م / ٢٤١هـ – ٨٥٥م) كان من أئمة الحديث ولم يكن بالفقيه الصرف، – أحمد بكير محمود ، **المدرسة الظاهرية بالمشرق والمغرب**، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٠١، ١٩٩٠م، ص ١٥

٦ – أبو الحسن علي بن زياد العبسي ولد بطرا بلس الغرب أخذ عن أبي عمران التونسي وسفيان الثوري والليث بن سعد روى عن مالك الموطأ، مالك بن آنس، المصدر السابق، ص ٢٠ .

٧ – علي جمعة محمد، المرجع السابق، ص ،١٨٩ .

٨ – نفسه، ص ١٨٥، ١٨٦ .

٩ – أبو عبد الله عبد الرحمن بن القاسم بن خالد بن جنادة المصري، ولد سنة (١٣٢ هـ / ٧٤٩ مـ)، أصله من الرملة بفلسطين أخذ العلم عن مجموعة منهم بكر بن مضر، سعد بن عبد الله المعافري وغيرهم كثر، لازم الإمام مالك عشرون سنة وتفقه عليه وكتب عنه علما كثيرا، وهو أول من حمل الموطأ إلى مصر توفي سنة (١٩١هـ / ٨٠٦ مـ)، مالك بن آنس، المصدر السرابق،ص ٢١ .

١٠ – علي جمعة محمد، المرجع السابق، ص، ٢٠٩ .

١١ – نفسه، ص ، ٢١٠ .

١٢ – علي جمعة محمد، المرجع السابق، ص، ٢١١ .

الأخرى كالمذهب الشافعي، حيث صنّف الإمام النووي كتابه المشهور " تهذيب الأسماء واللّغات" فقال: " خصّصت هذه الكتب بالتصنيف، لأن الخمسة الأولى مشهورة بين أصحابنا يتداولونها أكثر تداول، وهي سائرة في كل الأمصار، مشهورة للخواص والمبتدئين في كل الأقطار"[1]

- الخاتمة

إنّ للتدوين فضل كبير، حيث لعب دورا في حفظ التراث الإسلامي ونشره في كامل البلاد الإسلامية، إضافة إلى دوره في حفظ مجمل التاريخ الإسلامي الذي وثّق ودوّن ووصل إلينا مخطوطا مصانا بفضل جهود علماء الأمّة، وبذلك ترك لنا كما هائلا من مصادر التراث مصانة وموثقة، منها كتاب الله المحفوظ من فوق سبع سموات- القرآن الكريم -، والسيرة النبوية من الضياع والزيادة، وبقية كتب المذاهب الفقهية الأخرى وفي مقدمتها كتب المذهب المالكي .

فلا غرابة بالافتخار الموجود عند المسلمين بكتبهم لأنها محفوظة عليهم وواردة إليهم بالأسانيد عكس كتب الديانات الأخرى المحرفة، كالتوراة مثلا لها سند واحد فقط آخر شخص بينه وبين موسى عليه السلام ألف سنة أو أكثر[2]، أما السند عندنا فوصل به الحال إلى أن رحل البخاري لطلب الحديث فذهب إلى شخص للرواية فوجده ممسكا بعشب في يده يحاول أن يجذب به بهيمته، فلما جاءت إليه أمسك بها ورمى العشب فتركه البخاري ولم يحدث عنه وقال: " قد كذبت عليها فلم يأمنه"[3] .

وبالتالي فلا عجب إن كثر المؤلفون، وتعددت مؤلفاتهم واتسعت مباحثهم، وكان منهم الملوك والأمراء والوزراء والأغنياء والفقراء، وفيهم العرب والفرس واليهود والروم، وغيرهم من الملل الخاضعة للإسلام في أنحاء العالم، وقد حوت مؤلفاتهم البحث في كل ما أنتجه الإنسان وبذلك تعددت تصانيفهم وأصبحت لا تعد ولا تحصى .

- قائمة المصادر والمراجع -

- أ- القرآن الكريم .

- ب- المصادر :

٠١- ابن الأثير عز الدين أبو الحسن علي المعروف ، **الكامل في التاريخ**، الجزء١٠ ، دار الكتاب العربي،١٩٩٧م .

٠٢- ابن سعيد المغربي، أبي الحسن علي بن موسى، **كتاب الجغرافيا**، حققه ووضع مقدمته وعلق عليه، إسماعيل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط٢، ١٩٨٢ م .

٠٣- البلاذري أحمد بن يحيى بن جابر البغدادي، **فتوح البلدان**، شركة طبع الكتب العربية، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٠١ .

٠٤- السيوطي جلال الدين عبد الرحمن (ت٩١١هـ/١٥٠٥م) **تاريخ الخلفاء**، تحقيق أحمد إبراهيم زهورة وسعيد بن أحمد العيدروسي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط٤، ٢٠٠٣ م .

---

[1] - نفسه، ص ٥٣ ، ٥٤ .

[2] - علي جمعة محمد، المرجع السابق، ص ١٨ .

[3] - نفسه، ص ١٩ .

٠٥- الفيروز آبادي مجد الدين محمد بن يعقوب (ت٨١٧هـ/١٤١٤م)، **القاموس المحيط**، باب القاف، فصل الواو، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ، محمد البقاعي، إشراف مكتب البحوث والدراسات، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،٢٠٠٦ .

٠٦- القلقشندى الشيخ أبي العباس أحمد، **كتاب صبح الأعشى** ، الجزء١٠ ، دار الكتب المصرية، القاهرة،١٩٢٢م.

٠٧- مالك بن آنس إمام دار الهجرة (٩٣ ١٧٩ هـ/ ٧١١م٧٩٥ م)، **الموطأ** ، برواياته (ابن الليث، التعنبي، أبي مصعب الزهري، ابن بكير، ابن القاسم، ابن زياد)، حققه وضبط نصوصه وخرج أحاديثه وآثاره، أبو أسامة: سليم بن عبيد الهلالي السلفي، المجلد الأول، مجموعة الفرقان التجارية،٢٠٠٣ .

٠٨- المقريزي تقي الدين أبو العباس أحمد (ت٨٤٥هـ/١٤٤١م)، **كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية**، ج١٠ ، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، دون تاريخ.

٠٩ – الإمام مسلم، **صحيح مسلم** .

- ج- المراجع :

٠١- إسماعيل محمد حسن نور الدين، **تدوين السنة**، **مفهوم السنة**، **خصائصها- تدوينها-**، **مدارس الحديث**، مكتبة الألوكة،٢٠٠٦ م

٠٢- بشير مبارك ، **المدارس التعليمية في المغرب الأوسط على العهد الزياني٦٣٣ـ٩٦٢ هـ/ ١٢٣٥ـ١٥٥٤ م** ، رسالة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ الوسيط، جامعة معسكر،٢٠١١م .

٠٣- سعود بن ذهلول آل سعود، **تاريخ ملوك آل سعود**، ج١٠ ، مطابع المدينة، الرياض،١٩٨٢م

٠٤ – العسيري أحمد معمور ، **موجز التاريخ الإسلامي منذ عهد آدم عليه السلام تاريخ ما قبل الإسلام إلى عصرنا الحاضر**، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، الدمام، السعودية، ط١ ١٩٩٦م

٠٥- برثييه أني- زالي آن، **تاريخ الخط العربي وغيره من الخطوط العالمية**، ترجمة سليمان العيسى، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، سورية، ط ٥، ٢٠٠٥م.

٠٦- ذنون طه عبد الواحد ، **دراسات في تاريخ وحضارة المشرق الإسلامي**، دار المدار الإسلامي، ط١٠ ، بيروت، لبنان، دون تاريخ

٠٧- زيدان جورجي ، **تاريخ التمدن الإسلامي**، دار نوبليس للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٠٤ ٢٠٠٤ م.

٠٨- فريد ريش يوهانس ، **تاريخ الكتابة**، ترجمة الدكتور سليمان أحمد الظاهر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية،٢٠٠٤م .

٠٩- لخطيب محمد عجاج ا، **السنة قبل التدوين**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٠٥، دون تاريخ .

١٠- محمد علي جمعة ، **المدخل إلى دراسة المذاهب الفقهية**، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢،٤ ٢٠١٢م .

١١- محمود أحمد بكير، **المدرسة الظاهرية بالمشرق والمغرب**، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١ ،١٩٩٠م .

١٢- موسى فاتيغا ، **أصول فقه الإمام مالك أدلته العقلية**، المجلد الأول، دار التدمرية، توزيع دار ابن حزم، ط١، ٢٠٠٧ .

دفع شبهة الجنس عن شواعر الأندلس

أ.م.د .رعد ناصر مايود الوائلي، كلية التربية /جامعة واسط/العراق

Refuting the Charge of Homosexuality Raised Against Andalusia Poetess

This title has been risen after examining its various aspects in poetess collections, encyclopedias biographies. The research is devoted to defend those Andalusia poetess,purifying the claim of their homosexuality and the stain that attributedto their poetry especially those claims that described them as lewd poetess .this research dose not include Arab community alon,regarding the whole social prospective even if they from the research axis conversely ,the whole society of Andalusia will be foucus of this research including its faith and minorities in Andalusia..

مهاد :

لا مناص من الإقرار – بادئ ذي بدئ – من أنّ شعراً نسائياً أندلسياً فُقِد في إتون المصادر مع ما فقد من الحضارة الاسلامية الاندلسية. فما وصل الينا من شعرٍ نسوي، إنما هو نتف ومقطعات صغيرة لا ترق الى عِظم مكانة المرأة الأندلسية ساعتذاك ، كما لا يرقى الى منطق الحضارة التي امتدت قروناً ثمانية. فبخلت علينا إلا بنزر قليل من الشواعر، وشعرهن، آخذين بعين الاعتبار عدم انجرارنا أيضاً الى الرأي الذي يرى أن عددهن فاق الستين الف شاعرة..[1]

حاولتُ في السطور المتقدمة أن ألقي الحجة والعذر مُسبقاً قبل الولوج في وعاء البحث والاجابة عن تساؤل، هل الابيات القليلة التي وصلت الينا تمنحنا مندوحة في القول إن الشعر النسوي بالأندلس كان له سمات مميزة في خريطة الشعر الأندلسي، وهل تستطيع تلك الابيات النزرة أن تؤطر الآراء الكثيرة والبحوث و الكتب الوفيرة عن الشواعر الأندلسيات[2] وتمنحنا بُعداً نقدياً وافياً عن صورة شعر الشواعر ؟ وإذا كان الأمر كذلك فإننا على يقين تام أن الاحكام التي ستطلق إنما هي مجتزأة هي الأخرى، كونها لم تلم شتات الابيات التي نعتقد بوجودها. ونؤمن بفقدها لأسباب قد تكون محاولة لطمس النتاج النسوي لكونها تتعلق بالعفاف أو الترفع عن ذكرهن أو أن المجتمع الذي كتبت فيه التراجم والموسوعات الشعرية كان رافضٌ لهن ولشعرهن، فلكل مجتمع ثقافته، فترفعوا عن ذكرهن مجاراةً لثقافة المجتمع ودفع الحرج في ذلك لفحش تلك الاشعار وبذائها وابتعادها عن الذوق العام. أو نعتقد أن هذه المقطعات إنما هي رسائل شعرية صغيرة تكتب اثناء رسائل العشق بين الشواعر ومعشوقيهم من الرجال، من باب بث اللواعج وكسب العطف أو لاستفزاز مشاعر الحب الهائجة في أقبية القلب . وإلا كيف يتسنى لنا أن نطلق لقب شاعرة، مخلدة في كتب التراجم والتاريخ والأدب ولم يتجاوز نتاجها الذي وصل الينا بيتان أو ثلاثة كما هو واضح في تراجم الشاعرة العبادية جارية المعتمد أو صفية بنت عبدالله... وسواهما.

---

[1]. ينظر الشعر النسوي في الاندلس ص٤٠ والمرأة في حضارة العرب ص٢٣٩

. مثل الشعر النسوي في الاندلس المنتصر الريسوني وصورة الرجل في شعر المرأة الاندلسي محمد حاجم الربيعي/شعر المرأة الاندلسية من الفتح الى نهاية الموحدين/واقدة يوسف ومعاني الغزل عند شاعرات الاندلس/يونس هاشم مجل الفتح عدد ٢٤ سنة ٢٠٠٥ والادب الاندلسي موضوعاته وفنونه

[2]ص٤٦/والرؤية الذاتية في شعر المرأة الاندلسية والمرأة في حضارة العرب ص٢٣٩

لقد استقام لنا هذا العنوان بعد لأي ظواهره المبثوثة في الدواوين والموسوعات وكتب التراجم فضلاً عن البحوث والدراسات التي مست جوانب عديدة منه . فسعينا دائبين على رصها في كُلّ متجانس القيم من و جهة نظر المتشددين في الدين وفقهه . ناذرين انفسنا للدفاع عن تلك الشواعر وتنقيته من اللوثة التي أصابت شعرهن، لا سيما تلك التي تصفهن بشواعر الجنس الفاضح .

كما أرى – ومن باب الإيضاح – إن البحث لايعني المجتمع العربي وحده- ساعتذاك -في مجمل النظرة المجتمعية، وإن شكلوا قطب البحث ودائرته . بل شمل المجتمعات المتألفة شكلاً والمختلفة مضموناً واعني الاسبان (سكان البلد الأصليون) والبربر والصقالبة والمولدون والاماء والجواري . من مسلمين ويهود ومسيحين ... وسواهم .

فسحة الحرية حسب العصور :

لا يغرب عن البال أن الاندلس قد مرَت بعصور سياسية متعاقبة ألقت بظلالها على الأدب بصورة خاصة والمجتمع بصورة عامة. فإذا ما استثنينا حقبة الفتح وترسيخ الحكم والسيطرة على الأندلس المصغرة من هذا التقييم. فإنَه لا محيص من الانقياد الى التأثيرات السياسية وما طبعته على الأدب فقوضت حرية القول أو بالعكس. فانعكس على مَتعاطي الأدب (المبدع والمتلقي). ففي زمن الطوائف مثلاً. فعلى الرغم من أن هذا العصر قد وسِمَ بالانقسام والتشتت والكر والفر في سوح الوغى بين الممالك الإسلامية فيما بينها حينا. أو مع الإسبان في أحايين أخرى. إلا أنَه كان عصراً ثرياً بالازدهار الأدبي واتسعت فيه الحريات بصورة كبيرة. وأصبحت الشخصية الأندلسية تفرض نفسها في المحيط الاجتماعي. بكل مكوناته. وأضحى رجل الدين يرى بعينه الآلات الموسيقية ومجالس الشرب والرقص. ولم يألوا بالاً ولم يغير مُنكراً!! وتبوأت المرأة فيه مراكز نافست فيها الرجل. وقُربَ كرسيها من كرسي السلطان، لا كجارية فحسب بل مشاركة. فنعمت المرأة بأريحية تامة وحرية واسعة .ففي ظل هذه الأجواء المريحة وجدت الشواعر منفذاً للتعبير عن عواطفها[1] كما هو الحال بتبوء احدى الجواري (صبح) مركز الوصيةً على العرش في ابنها هشام بعد وفاة زوجها الحكم المستنصر. وبعضهن من عملن في تحفيظ القرآن الكريم وتعليمه. أو فقيهات أو عالمات.

كان للاحتكاك مع الأقوام والديانات الأخرى ,أثراً بالغاً في اتساع رقعة الحريات لأتساع النظرة الي القيم ومعاييرها فإذا ماكان هنالك ماهو شائن ... من القيم العربية الإسلامية مثلاً فإنه ليس كذلك عند الأقوام الأخرى وبالعكس. مما منح آفاق الحرية بعدا اخر والنظرة الى الجواري باعتبارهن بائعات هوى أو إماء أو راقصات حسب قد تغيرت هي الاخرى . لذلك تكاد تكون هذه النظرة مختلفة فيالأندلس عن سواها من اصقاع الاسلام ومدنه . فبعضهن استجلب من بغداد والمدينة المنورة لتدريس الفقه وتعليم القرآن الكريم لأولاد السلاطين مثل (عابدة المدينة) التي كانت تُدرس الفقه في قرطبة بعد أن قدمت من الحجاز ومثلها العالمة الجارية (إشراق) التي نبغت في روائع الشعر وتفسيره وعروضه وسواهن كثير.

إجمالاً يمكننا القول إنّ التفكك السياسي في عصر الطوائف رافقه تفككاً اجتماعياً واضحاً. استمد شرعيته من فتاوى الفقهاء التي كانت تمالئ الحكام المنغمسين بالدعة والفتور والمجون فتزاحمت بلاطات الامراء بهذه الطبقة التي

---

1. ينظر صورة الرجل في شعر المرأة ص٢٩

تجوّز للحاكم مالا يجوز. ويحضرنا قول ابن حيان القرطبي فيهم "... ولم تزل آفة الناس منذ أن خُلقوا صنفين اثنين . فيهم الأمراء والفقهاء قلّ ما تتنافر أشكالهم بصلاحهم يصلحون، وبفسادهم يفسدون..."[1]

والأمرُ يكادُ يكون أقلّ خفوتاً في عصر المرابطين. فعلى الرغم مما وُسِم به هذا العصر من تشديد أصحابه على اعادة هيبة المسلمين والعرب والبربر وبناء دولة إسلامية قوامِها الأيمان والتحلي بالقيم الاخلاقية الفاضلة، حتى وصف تحول هذه الدولة من دولة صحراوية الى دولة سماوية[2] حينما انعطفت من حياة اللهو والمادة التي طبعت بها الدولة السابقة الى حياة روحانية سامية. فضيق الخناق على مباهج الحياة وسرورها ولهوها. واضحى البلاط، بلاط ايمان يلتزم بشرع الله فانتشرت الفضائل وانحسرت الرذائل، وانحسر معها الأدب اللاهي ومَتعاطيه. ومنه شعر الغزل بشقيه غزل المذكر والمؤنث. ولذلك لا نتوقع أن نجدَ أرضاً خصبة تستند اليها الشواعر في البوح بغرامياتهن أو حتى التفكير بكتابة قصيدة شعرية. فنرى في هذا الموضوع عكس ما يرى الأخرون من الباحثين، لاسيما الدكتور علي محمد الصلابي الذي نادى بازدهار " الحركة الأدبية في دولة المرابطين في عهد الامير علي بن يوسف الذي اهتم بالشعر والأدب وشجّع الشعراء والأدباء "[3]. والذي اهتم بالشعر الفكري والأدبي وحظر الفنون وحصرها على ما يخدم اغراض الدولة المرابطية. وقد ضيق الخناق على الأدب ومَتعاطيه فضلاً عن تسيد فقهاء المالكية سدة القضاء والحكم وإلزام الناس بمذهب الأمام مالك حسب. مما ولدَّ مجتمعاً رافضاً لأفكارهم وتوجهاتهم. ومن هنا لا نتوقع أن يلقى شعر الشواعر قبولاً في وضع مرتبكٍ بين عدوٍ متربصٍ. وفقهاء مُرائين. منهم كما يقول الشاعر أبو جعفر أحمد بن محمد فيهم:

" أهل الرياء لبستم ناموسكم | كالذئب أدلج في الظلام العاتي "[4]

أما في عهد الموحدين فإنّ المجتمع تنفس الصعداء مرة ثانية وعادت الشواعر يصدحن بأصواتهن من جديد الجارية منهن والأميرة الحرة. واضحى شعرهن قسيماً لشعر الرجل فتشكل الشعرُ من جديد تشكُلاً خفت فيه حدة القبيلة والأرومة، حتى تلاشت أو كادت. فكان جُلّ المسلمين من سكان شبه الجزيرة الأصليين قوطاً أو لاتين فلم تكن الفوارق الدينية تشكل حاجزاً حائلاً امام فقهاء المالكية، ومنع دراسة فقههم أو العمل فيه ثم احراقه مؤخراً[5].

ولما انحسر ظل الأندلس في غرناطة فقط في عصر بني الأحمر. أضحت هذه المدينة هي الأندلس المصغرة، عروسٌ تُجلى ما لها نظير. منذ أن بناها بنو زيري في مطلع القرن الخامس للهجرة. وأضحى مجتمعها كالمجتمعات الإسلامية الأخرى، منقسماً الى اقسام ثلاثة رئيسة: الأولى الأرستقراطية، ممن عرف اصحابها بميلهم الشديد نحو الترف والانغماس باللهو ...والغناء وهواية الصيد. أما نساؤهم فقد نلنَّ قدراً كبيراً من الثقافة والانفتاح. فضلاً عن الترف المبالغ فيه. ولعلّ ابن حزم كان مُصيباً حين وصَفَهن بقوله: " متفرغاتُ البالِ عن كل شيء إلا من الجماع ودواعيه والغزل واسبابه. ولاشغل

---

1. المقتبس ص٦٦
2. ينظر دولة المرابطين واسس بناء المجتمع
3. فقه التمكين ص١٨٦
4. نفح الطيب ٤٨٧/٣
5. ينظر تكملة الصلة لابن لابار ص٢٧٨

لهن غيره ولا خلقن لسواه "[1]. ومُنح الرجلُ الحرية المطلقة في التنقل من بين عشٍ غرامي الى آخر سواه. سواءٌ أكان حُباً حقيقياً أم حب جاريةً تنقاد الى رغباته.

أما الطبقة الثانية فهم اصحاب الطبقة الوسطى ممن كانوا قريبين من البلاط ونعمائه. فتأثروا – اجتماعيا – وسلوكياً – بحياة الطبقة الأرستقراطية. وساروا على منوالهم ونوالهم فتمتعت المرأة هي الأخرى بنصيب كبير من حياة الدعة والانغماس بالملذات، كونها الوصيفة للمرأة الأرستقراطية.

في حين ظلت الطبقة الدنيا – وهي الثالثة – والغالبة على المجتمع تصارع من اجل قوت يومها، وتعيش بشظف عيش واضح لابسين الجلود والحصر ويأكلون البقل والحشيش كما وصفهم ابن عذاري المراكشي[2]. ولذلك لا نتوقع أن تجد المرأة الحرية التامة بل ظلت تلازم الرجل في مواجهة مصاعب الحياة. كما أن المصادر اغفلت ذكرها " كون المرأة العامية لم تكن تشكل عندهم رزق كما كانت عند المرأة الأرستقراطية "[3].

فلا مشاحة من القول في نهاية استعراضنا السريع أن لكل عصر فئته الاجتماعية المثقفة الخاصة به. ولكل عصر طبقاته الاجتماعية ونستطيع القول من خلال القراءة العميقة للمصادر والمراجع التي وقفنا إزائها. إن المرأة الأندلسية لم تعد ذلك الكيان المسلوب الإرادة المنزوية داخل قمقمها. بل اصبحت رقماً لا يُستهان به في المعادلة الأندلسية.تؤثر بالمجتمع وتتأثر به.

كما لا يذهب بنا الظن – أيضاً – إنّ التحرر بالقول الذي صادفناه في النصوص الشعرية للشواعر الأندلسيات. كان السمة العامة. ومظهراً لافتاً في خريطة المجتمع الأندلسي أو الشعر النسوي الأندلسي. على حدٍ سواء. حتى بالغ بعضهم بعددهن كما ذكرنا.

وإذا أردنا أن نستجلي ملامح هذا المجتمع ونصوره وكذا نقف على خيوطه المتشابكة لاسيما في ظل التجاذبات الأثنية والعرقية والدينية واللغوية. فإنّ نظرة الى واقع الجاليات العربية والإسلامية في أوربا وبالتحديد في إسبانيا (حالياً). فإننا واجدون بيئة اجتماعية تكاد تكون مختلفة تماماً عن البيئة المشرقية. فضلاً عن التساهل الواضح في تطبيق الشريعة الإسلامية إلا ما ندر من بعض العوائل المحافظة. إما رضوخاً لقوانين الدول المضيفة أو خشية التصريح أو المبالغة في تطبيق الشريعة لئلا تُلبس تلك التطبيقات لبوس الإرهاب من وجهة نظرهم. واعني بذلك أن المرأة تتأثر ببيئتها وطرق معيشتها. وهذا[4] ما لمسناه في زياراتنا المتكررة الى أوربا عموماً، واسبانيا خصوصاً.

الشواعرُ: غرورٌ وسادية

ان تعدد مشارب هذا المجتمع وروافده، جعلت منه مجتمعاً متعدد الهوية والأعراف. فاذا ما استقبحت فئة مجتمعية منه أمراً ما. فان هذا الامرَ سيلقى قبولاً عند فئة أخرى. لذلك لا يجد التصريح بالجنس في قصائد الشواعر

---

1. طوق الحمامة ١٦٨/١
2. البيان المغرب ١٦٢/٣
3. مملكة غرناطة ص٢٦٥
4. في ديسمبر ٢٠١٤

الاندلسيات رفضاً تاماً لا سيما بعد تداخل الدماء العربية الإسلامية بسواها. فخفت تلك الدماء أو كادت. وأضحى (العربيّ المسلم) الغارق بالدعة والفتور يتقبل ما هو خارج عن الأعراف.

إن ما وسم هذا الشعر بالغزل الفاضح أو الصريح إنما هو -كما نعتقد – غلبة السادية على شخصيتهن، فشعرهن على حدٍ سواء، لما كن يعانين من شغف نحو الجنس دونما العمل به لاعتبارات تتعلق بالحفاظ على خيط الحشمة. فتتحول تلك العملية عندئذ الى نقمة عليهن. باعتباره خطيئة أو أثم. فاردن اشباع تلك السادية بإذلال الرجال من خلال استفزاز مشاعرهم. وصولاً الى اقصاء المغاير الجنسي (الذكوري) ومحاولته المتكررة -أنى حين-في إثبات تفوقه ومقدرته في امتلاك ناصية القلب من عدمها، تقول الشاعرة نزهون القلاعية[1] (ت٤٢٩ هـ) :

((قلْ للوضـيع مقـالاً — يتلى الـى حيـن يحشـرْ
منَ المدَوّر أنشــت — ـتَ والخـرا مِنهُ اعطـرْ
حيــثُ البـداوَة أمسـت — فـي مشيهـا تتبخـترْ
لـذاك أمسيــتَ صبـاً — بكـل شــيءٍ مُـدورْ
خُلِقـتَ اعمـيٍ ولكـن — تهيــم فـي كل اعـورْ
جازيــتُ شعـراُ بشعـر — فقـل لعمـري مـنْ أشعـرْ
إن كنــتُ في الخلـقِ أنثي — فـإن شعـري مذكــرْ))[2]

ولاحظ قولها كيف تسّفه الرجل الذي حاول خطبتها:

((عذيري من عاشـق أنـوك — سفيه الإشـارة والمنــزعِ
يروم الوصـال بمـا لـو أتى — يروم به الصّفعَ لـم يُصفـعِ
بـرأس فقيـرٍ الـى كيـةٍ — وَوَجـهٍ فقيـرٍ إلـى برقـعِ))[3]

أو يمكن القول إن هذه المقطوعات الشعرية محاولة، استباقية للإعلان عن (لا) أمام جبروت الرجل بعد أن شعرت كسواها من النساء بالاضطهاد المعلن أو المكبوت من قبل الذكر الذي غالباً ما يكون الشاعر مثل قول الشاعرة القرطبية(ت٤٠ هـ)[4]

---

1. نزهون بنت ابي بكر الغساني،ولدت بغرناطة،لقبت بشاعرة غرناطة ترجمتها في المغرب في حلى المغرب ١٢١/٢
2. الإحاطة ٤٣٤/١
3. المصدر نفسه
4. شاعرة فصيحة ((لم يكن في زمانها من حرائر الاندلس من يعدلها علماً وفهما وادباً))ترجمتها في الصلة ص٦٥٤

((أنـا لبوةٌ لكنـي لا ارتضي نفسي مناخاً طول دهري من أحدْ

ولو أنني أختارُ ذلك لـم أجب كلباً وكم غلّقتُ سمعي عن أسـد))[1]

يبدو مما تقدم إن الشاعرة عائشة وسواها من الشواعر التي وقفنا إزاء شعرهن لم تكن الراضية المرضية امام رغبات الرجل او جنوحه العاطفي والجسدي. فما عادت تتلقى الضربات الذكورية وانتصاراته دونما همس أو رفضٍ. فتعمد حينئذ على خلخلة هذا الجسد المفتول بعذب الكلام -في موضع أخر-ناخرة قواه من خلال أسلحة تتسلح بها كالقبلة على الخد مثلاً لمن يشتهيها. كقول الشاعرة ولادة بنت المستكفي [2].

((أنـا والله أصلـحُ للمعالـي وامشـي مشيتـي وأتيـه تيها

أمكّنُ عاشقي من صحن خـدي وأعطي قبلتي مَنْ يشتهيهـا))[3]

ولعلنا لا نبتعد إذا قررنا أن الشاعرة ارادت إيصال فكرة في المعادل بين الجنسين أنا = أنت.

(وجنسها) المزعوم هو جنس المحروم الذي يبني لنفسه عوالم من التجارب الخيالية ويحيلها. الى ابداع من باب التمكن من الرجال فقط كقولها.

((ترقب أذا جَنَّ الظلام زيارتي فـإني رأيـتُ الليل أكتمُ للسـرِ

وبي منك ما لوكان بالشمس لم تلح وبالبدر لم يطلع وبالليل لم يسـرِ))[4]

وأرانا غير متفقين -في هذا الموضع – مع التبرير الذي سَوَّغهُ المنتصر الريسوني في سادية ولادة وشذوذها من أنه عائدٌ الى فقدانها لعرش أبيها فقط. فولد ذلك حقداً متصلاً على الرجال.

فإذا أمطنا اللثام عن جانب كبير من حياتها. مما صورته كتب التراجم والموسوعات وما كان يختفي خلف أستار النصوص الشعرية. أومن خلال ما تخيله المستشرقون[5] والفنانون لصورتها التي تكاد تكون متطابقة عند أغلبهم لألفينا جمالاً أخاذاً يسلبُ الألباب والعقول. فامتلاكها لهذين العاملين المؤثرين (الجاه والمال) منحها مندوحة واسعة لغرورها وتمكنها في قلوب الرجال.

---

1. نفح الطيب ٢٩٠/٤
2. ولادة بنت المستكفي شاعرة تنتمي الى بيت الخلافة من اشهر شواعر قرطبة . ترجمتها في الذخير ٤٢٩/١/١ والمطرب من اشعار اهل المغرب ص٢٢
3. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ق١/م٣٧٦/١
4. نفسه .
5. كما في الصورة المتخلية للشاعرة في متحف مدريد التي شاهدناها في زيارتنا الى هناك في ديسمبر ٢٠١٤ .

كما لا نتفق مع الراي (العلمي) الذي طرحه الباحث[1] نفسه حينما أرجع تلك السادية الى جينات متعاطي الخمر التي تبعث على الشذوذ وذلك لعدم ثبوت ذلك علمياً. فلنستمع اليها وهي تتيه دلالا وغنجا كما هو واضح من الابيات التي سبق ذكرها:

((أنا والله أصلحُ للمعالي وامشي مشيتي وأتيْه تيها

أمكّنُ عاشقي من صحن خد وأعطي قبلتي مَنْ يشتهيها))[2]

وحينما ترجع الى انوثتها الحقة، بعد أن تستولي العاطفة الصادقة على تصرفاتها نجدها قد تسامت فوق رغائب النفس وغرائزها فأحالت شعرها الى حبٍ ظاهر في القولِ وعفيفٍ في الأسلوب.

كقولها:

((وبي منك ما لوكان بالشمس لم تلح وبالبدر لم يطلع وبالنجم لم يَسْرِ))[3]

وهب إنها امرأة لعوب، فأنها لا تمنح نفسها جسداً بلا روح فتشعرنا أنها لم تكن سهلة المنال تهب نفسها لمن اشتهاها بل هي عاشقة تمارس الحب وقت ما تريد، وحيث ما تريد وكيف ما تريد، وهو بذلك -أي الجنس- يمثل جذوه الحب ومنتهاه.

ومما يثار عن الشواعر الاندلسيات ايضاً ميلهن الواضح نحو الجنسية المثلية والتصريح به دون وازع أخلاقيْ مما عدّهُ النقاد والباحثون مثلبة كبيرة في حياتهن فعمموا ما هو خاص حتى اضحى ذلك سمة عامة توسم بها الشواعر مستشهدين بشعر الشاعرة حميدة بنت زياد المؤدب[4] في قولها:

((أباح الدمعُ اسراري بواديّ لهُ للحُسنِ آثارٌ بوادي

فمن نهرٍ يطوف بكل روض ومن روض يرفُ بكل وادي

ومن بين الظباء مهاةُ أنسٍ لها لبي وقد ملكتْ فؤادي

لها لحظٌ ترقده لأمرٍ وذاك الامرُ يمنعني رقادي

إذا اسدلت ذوائبها عليها رأيت البدر في جنح الدآري

كأن الصبح مات له شقيق فمن حزن تسربل بالحدادِ))[1]

---

1. الشعر النسوي في الاندلس ص٧٨
2. نفح الطيب ٤/٢٥٠
3. نفح الطيب ٤/٢٠٦
4. حمدة بنت زياد المؤدب وتدعى حمدونة ايضاً، لقبت خنساء المغرب ترجمتها في معجم الادباء ١٢١١/٣المطرب من اشعار اهل المغرب ص٦

نقول إن حساسية تلك الظاهرة النفسية المرضية وما تثيره من رفض واستهجان مجتمعي وديني إنما عبرت الشواعر من خلالها عن عواطف كامنة. ليس بالضرورة أن تكون فعلاً مؤدى. تحقيقاً للذة منشودة (بديلة) في خيالها، لما أصاب جلهنَ ملاً من الجنس الطبيعي (الرجل) الذي غالبا ما كان منتصراً في تلك الممرات السرية في المجتمع الاندلسي، حيث تمخر في عبابها سفنُ الجمال والرقة والشهوة في آن. فلجأت الشاعرة الى الجمال الانثوي لتحاوره وتبرزُ مفاتنه. وهي وسيلة استفزازية لإبراز جمالها هي الاخرى من خلال توصيف هذا الجمال الكامن في الأخرى (الأنثى)التي هي أنا كما في الابيات المتقدمة.

ولعل كون المرأة عزلاء المقاومة بالأسلحة التقليدية التي يمتلكها نظيرها الرجل. كالقوة البدنية والشجاعة والاقدام، دفعها بالتسلح بأسلحة أخرى كالغرور والخداع والسادية فضلاً عن الكيد عند أغلبهن.

ومثلما اشرنا في موضعٍ سابق الى هتك الحجب المستورة بين الرجل والمرأة، وقلنا إن المرأة الاندلسية الشاعرة، ما عاد يسحرها الرجل فأننا نبينّ في هذا الموضع إن المجتمع كان متقبلاً لهذا الانزياح الاجتماعي واعني به شغف بعض النساء ببعضهن .. على ديدن ذلك التقبل المستقبح سواء اكان في مشرق الامة الإسلامية او مغربها وأعني به غزل الغلمان فقد ((تقبل هذا الغرض تقبلاً ساعد على انتشاره بين الأوساط الاندلسية خواصهم وعوامهم حكامهم ومحكومهم. مُجانهم وخواصهم))[2] فلقد عُرف عن خاصتهم من الفقهاء كابن حزم مثلاً وهو من رجالات الفقه الإسلامي بالأندلس ومن طبقته الأولى لم يمنعه وقاره الديني والمجتمعي أن يتغزل بغلام وسيم رآه فقال:

وذي عـدل فيمن سباني حُسنه   يطيل ملامي في الهوى ويقولُ
أمن اجلِ وجهٍ لاح لـم تر غيره   ولـم تدرِ كيف الجسمُ أنت عليل
فقلت لـه اسرفـت في اللوم فاتئدْ   فعنـدي ردٌّ لـو أشـاء طويلُ
الـم تـرَ اني ظاهـريٌّ، وانني   على ما أرى حتى يقـوم دليلُ

أو ممن اتسم بالوقار والحشمة في شعره كالشاعر ابن خفاجة والشاعران الاثيران بهذا الغرض. الرمادي (ت٤٠٣ه) الذي قال:

((جلسيك ممن اتلف الحبُ قلبهُ   ويلـذع قلبي حرقة دونها الجمرُ
هلالٌ وفي غير السماء طلوعهُ   وريمٌ ولكن ليـس مسكنـه القفـرُ
تأملت عينيـه فخامرني الكسرُ   ولاشـك في ان العيون هي الخمرُ
أنـاطقهُ كما يقـول وانما   اناطقهُ عمداً لينتثر الــدرُ

[1]. نفح الطيب ٢٨٨/٤

[2]. الغزل بالمذكر مجلة كلية العلوم الإسلامية ص٥٣٩

أنا عبدهُ وهو المليك كما أسميهُ   فلي منه شطرٌ كامِلٌ وله شطرُ))[1]

ومثله الشاعر ابن عمار (ت٤٧٧ هـ) في قصيدته السينية كقوله:

((وهويتُه يسقي المدام كأنهُ   قمرٌ يدورُ بكوكب في مجلسِ

متناوح الحركات يندى عطفهُ   كالغصن هزته الصبا بتنفسِ

يسقي بكاسٍ في أنامل سوسنٍ   ويديرُ أخرى من محاجر نرجسِ

يا حامل السيفِ الطويل نجادهُ   ومُصرّف الفرس القصير المحبسِ))[2]

ولعل تبريرنا لشيوع هذا النوع من الغزل الشاذ إنما مرجعه الأساس لتقبل المجتمع ذلك بعد ان ألفى تساهلاً واضحاً في تطبيق الشريعة الإسلامية وانغماس أصحاب القرار بالداء نفسه، لما عرف عن بلاطهم مسرحاً يتغنج به الغلام والفتاة على السواء. كما هو واضحٌ من الصور المحفوظة في المتاحف الاسبانية ((وحتى قصائد الحب والخمر الصرفة، والتي تمنعها الاخلاق دائماً. لأنها خارجة أكثر مما يجب. كان لها على الدوام عشاقها بين اهل الاندلس المرحين. ومثلها الأغاني الشعبية أيضاُ وتضم كلمات مبتذلة وقبيحة. ولكنها محببه الى العامة ويدفعون في دراستها ....)[3]

كما ان التمتع بالجمال – من وجهة نظرنا – سواءٌ أكان صادراً من الرجل أو المرأة لا يمنع ان يكون صاحبه عفيفاً حاول ان يفلسف تلك الهبة الربانية وفقاً لمنظوره في إظهار إحدى النعم التي تبهر الناظر. كسعيه في مواضع عديدة وأغراض أخرى على تفتيق مفاتن الطبيعة التي سخرها الباري –عز وجل-في شخص المتغزل به على حد سواء. بيدٌ أن – كما قلنا-الامر يعود في مجمله الى نظرة المجتمع وثقافته ومدى وسع أفقه. ولعلكم تشاطروني النظرة أن الادب المشرقي يخلو. أو يكاد من شواعر أفصحن عن حبهن . فكن على الدوام معشوقات لا عاشقات[4]. وإذا لم تستطع كبح جماح عاطفتها وما يعتصر في داخلها . فتراها تتحدث عن ذلك الحب من وراء ستار لفظي او مجازي يحتمل وجهين في التفسير . كما هي محاولات الشاعرة رابعة العدوية التي اراها –على غير ما يراها الاخرون-من ان حبها كان موجها للذات الإلهية فسموه بالحب الإلهي ! فاستطاعت بطريقة ذكية تنزيه نفسها من النظرات المشرقية التي ترمقها فستقبحها .فاسمع لها قولها:

((أحبك حبين حب الهوىُ   وحباً لأنك اهلٌ لذاكا

---

1. نفح الطيب ٨٢/٢
2. نفح الطيب ٣٢٨/٣
3. التربية الإسلامية ص٦٥
4. ينظر الإماء الشواعر لأبي الفرج الاصفهاني. والمرأة في أدب العصر العباسي واجدة الاطرقجي .والايقاع في غزل الشواعر في العصر العباسي منتصر الغضنفري

فأما الذي هو حب الهوى   فشغلي بذكرك عمن سواكا

وأما الذي أنت أهل له   فكشفك لي الحجب حتى اراكا

فلا الحمدُ في ذا ولا ذاك لي   ولكنّ لك الحمد في ذا وذاكا))[1]

وعودٌ على بدء فإن الابيات التي أقامت الدنيا ولم تقعدها .فنسب على إثرها للشواعر الاندلسية الفاحشة والمجون والخلاعة والمثلية المقيتة فهي ابيات يشك في صحة نسبتها للشاعرة حمدونة بنت زياد المؤدب كقولها:

((وقانا لفحة الرمضاء واد   سقاه مُضاعف الغيث العميم

حللنا دوحة فحنا علينا   حُنوّ المرضعات على الفطيم

وأرشفنا على ظمأ زلالا   ألذّ من المدامة للنديم

يصد الشمس أنى واجهتنا   فيحجبها ويأذن للنسيم

يروعُ حصاه حالية العذارى   فتلمسُ جانب العقدِ النظيمِ))[2]

فبعضهم ينسبها للشاعر المشرقي الحلبي أحمد بن يوسف المنازي فصاحبا الوفيات وسمط اللآلئ يثبتانها له . مبررين ذلك بمعرفة أهل المشرقِ وحفظهم لها .كما هو الحال عند الشاعر ابي العلاء المعري الذي كان يحفظها على ظهر غيب فقولها أو قول المنازي :

((أباح الدمعُ اسراري بوادي له للحسن آثارُ بوادي

فمن نهر يطوف بكل روضٍ   ومن روض يرفُّ بكل وادي

ومن بين الضباء مهاةُ أنسٍ   لها لبي وقد ملكتْ فؤادي

لها لحظٌ ترقده لأمرٍ   وذاك الأمرُ يمنعني رقدي

إذا أسدلت ذوائبها عليها   رأيت البدر في جنح الدآري

كأن الصبح مات له شقيقٌ   فمن حزن تسربل بالحداد))[3]

---

1. ديوان رابعة العدوية ص١٣٠ وينظر ايضا إحياء علوم الدين للإمام الغزالي ص٢٥٩٨ وشاعرات العرب في الجاهلية والإسلام/بلاشير

2. نفح الطيب ٤/٢٨٨

3. نفح الطيب ٤/٢٨٨

إنما سيقت حوله قصةٌ تكاد تكون اشبه بخيال الهائمين بالجنس فهم يرون أن حمدة الشاعرة خرجت ذات يوم للوادي مع صبية جميلة نضّت عنها ثيابها فهامت بها وبجسدها.. فلا أظن إن امرأة شاعرة عرفت بكونها من ذوي الالباب وفحول أهل الأدب[1] تقع في هذا الشرك فإذا سلّمنا أن هذه الابيات لها فإنا نراها وصف للطبيعة بنوعيها الصامتة والمتحركة المتمثلة بحركات تلك الصبية الجميلة بعد ان سلب الوادي ومَن به من الأنس الجميلات. لبّ الشاعرة وهن يتمايلن بأجسادهن على صفحة الماء كتمايل اغصان الشجر بالوادي. ليس إلا.

ومثلما أثرنا هذا الموضوع في تبريرنا للشاعرة حمدونة. فأننا نبرر للشاعرة أم الكرام هي الأخرى. فخلوتها التي تشدّق النقاد في تفسيرها على انها ضربٌ من التصريح الجنسي الفعلي. هي ليست كذلك. فهي تتمنى تلك الخلوة مع عاشق ميت فعلاً مما تنبئ –بلا أدنى شك-عن توقٍ جنسي يراود المرء بخياله. حسب، دونما خوض في تجاربه. كقولها:

((ألا ليت شعري هل سبيلٌ لخلو   ينزُّهُ عنها سَمعُ كل مُـراقب

وياعجباً اشتاقُ خلـوة من غداُ   ومثواهُ ما بين الحشا والترائب))[2]

أو قولها:

((يا معشر الناس ألا فأعجبوا   مما جنّتهُ لوعةُ الحبّ

لولاهُ لم ينزل ببدر الدجى   من أفقه العلوي للترُبِ

حسبي بمـن أهواه، لو أنهُ   فارقني تابعةُ قلبـي))[3]

الشواعر الاندلسيات، غزل عفيفٌ ودورٌ مجتمعي مُلتزم:

لا يذهب بنا الظن ونحن نسهب في ابراز حالة التهري والانحطاط التي سادت شعر الشواعر -كما تصورها النقاد- اغفال القول إن هناك شواعرٌ أخريات ممن عرفن بوقفاتهن الشجاعة والمشرّفة سواء أكانت تلك الوقفات على الصعيد الشخصي أو الاجتماعي وفقاً للنظرية الإسلامية لمفهوم الفن. فليس من الانصاف أن نتهم الشواعر الاندلسيات جلهن بالانزياح عن الروح الإسلامية. كما ليس من الانصاف القول. إنّ الشعر الاندلسي بأجمعه يصدرُ عن تصور كامل للكون من وجهة النظر الإسلامية ((فالمنهج العلمي الإسلامي يقوم على الوحدة والتكامل فالطابع الخلقي هو أساس شامل لا يستوعب الفن والأدب وحدهما ...))[4] ومن هنا ليس هناك ما يسمى بإخضاع الفن والأخلاق. أو استقلال الفن عن الخضوع للأخلاق. ونعتقد ان النظرة القائمة على فهم مشاعر الاخر ستمنحنا تفسيراً قيمياً أخر غير الذي جال به النقاد والبلحثون. ولذلك ارتأينا أن نقرن الغزل العفيف او التوق اليه مع مفهوم الالتزام الذي نادى به الفن الإسلامي. وندفع عن اللوثة التي أصابت شعرهن فالشاعرة ولادة -كما هو معلوم-ولدت وعاشت في أجواء صاخبة. فمجالس الخمر والشرب تحيط بها في كل صوب وحدب في قصرها أو محيط غرفها فوَلد هذا الجو استعداداً فطرياً لقول الشعر الجريء النابع عن عاطفة صادقة لا شك فيها لمحبوبها الأثير ابن زيدون. كما هو واضح في قولها قبل أن يغدر بها:

---

1. نفح الطيب ٢٨٨/٤
2. المغرب في حلة المغرب ٢٠٢/٢
3. نفح الطيب ١٧٠/٤
4. الاتجاه الإسلامي ص٤١٨

((تمرُّ الليالي لا أرى البين ينقضي ولا الصبر من رق الشوقُ معتقي

سقى اللهُ ارضاً قد غدت لك منزلا بكل سلئوُبٍ هاطلِ الوبلِ مُغدقِ))[1]

فما نريد أن نقوله في هذا الموضع إن البيئة التي عاشتها الشاعرة وأعني بها بيئة الأسرة منحتها المندوحة بالقول الجريء على ديدن ما ترى وما تسمع. كما لم ننس من جانب اخر - محاولتها إظهار تمكنها من خوض غمار الشعر بكل صنوفه واغراضه من باب المباهاة والقدرة على مجاراة (الرجل الشاعر) الذي غالباً ما يمتلك تلك الناصية.

كقولها:

((يا اصبحي أهنأ فكم نعمة جاءتك من ذي العرش رب المنن

قد نلت بأست ابنك ما لم ينل ... بوران ابوها الحســن))[2]

فهجاؤها هنا بلغ مرتبة عالية من الاسفاف والاقذاع والابتذال بشعر لايعرف الخجل حتى عند أعتى الشعراء من الرجال الذين عرفوا بالهجاء الفاحش . مما يدل على قدرتها على مجاراة الاخر بما تمتلكه من حرية وانفتاح.

والأمرُ مختلف الفيناه عند الشاعرة (قمر البغدادية) التي ذاع صيتها في مضماري الادب والجمال على حدٍ سواء. فعكست لنا في موضوعاتها تلك العفة التي تغلّف حياتها في قولها وهي تمدح مولاها إبراهيم بن حجاج اللخمي بأشبيلية معبرة من خلال ذلك المديح عن رقة وخفقة فؤاد صادق:

((ما في المغارب من كريم يُرتجي إلا حليفُ الجود ابراهيمُ

أنى حللت عليه لديه منَّزل نعمـة كلَّ المنازلِ ما عداه ذُميمَ))[3]

ويذكر أن قمر جارية وفدت إلى الأندلس من بغداد.

ومن المفيد أن نذكر ونحن نتصدى لإبراز العفة في شعرهن. إنّ بعض الشواعر كن قد هاجرن. هجرة عكسية من المشرق الى الاندلس فسمين بالعربيات او المدنيات. كناية عن أصولهن ومولدهن في المدينة المنورة. فكن على قدر عال من العفة والبراعة في القول. ولنسمع الى إحداهن وهي تظهر لاعجُ الحب بطريقة لا تخدش الحياء. كقول الشاعرة الغسانية البجانية :

((عهدتهم والعيشُ في ظلِ وصلهم أنيقٌ وروض الوصلِ فينـان

ليالي سعدٍ لايخ اف على الهـوى عِتابٌ ولايخشى على الوصلِ هجرانُ))[4]

---

1. نفح الطيب٤/٢٠٧.
2. الذخيرة ١/٤٢٩ ونفح الطيب ٤/٢٠٥.
3. نفح الطيب٤/٢٠١.
4. جذوة المقتبس ص٤١٣.

لعلّ من المفارقة ان ننوه أن الشواعر الحرائر وليس الاماء تمتعن بتلك العفة والبراءة في القول. ليندرج قولهن في غرض الغزل العفيف. في حين ظلت النظرة دونية نحو الإماء أو بائعات الهوى ممن يمتلكن الابداع سواء اكان في الغناء او الرقص والجمع بينهما وبين الشعر.

وهذا الأمر لم يكن حكراً على الشواعر المسلمات القادمات من المدينة المنورة أو أولئك اللاتي ولدن في أحضان أرومة عربية وإسلامية خالصة. فلقد الفينا شواعر يهوديات جمعن بين العفة والخلق الحميد مع الابداع الشعري.فجاء شعرهن قسيماً واضحاً لمفهوم الغزل العفيف. ومعبراً -صراحة-عن ترفعها عن الملذات أو الدعة والانغماس في مخاطبة الجسد قبل الروح. فصدحت بأعلى صوتها متباهية أن لا أحد استطاع أن يلمس جسدها. وهكذا شَهَدَ ايضاً ممن كان بقربها. ولعل وقوفها امام المرأة متحسرة على ما فاتها من العمر الجميل. بعد امتداد عمرها إلا برهان ساطع على عدم الانجرار وراء تلك اللذة التي تتمتع بها مع اقرانها، مع تمكنها وامتلاكها لعوامل الجذب الجنسي كقولها:

((أرى روضة قد حان منها قطافها   ولستُ أرى جانٍ يمدُ لها يدا

فوا أسـفا يمضي الشبابَ مُضيعاً   ويبقى الذي ما إن اسميه مفردا))[1]

ويبلغ فيها الألم على شباب قد مرّ دونما انغماس في ملذاته أن تحاكي ظبية رأت فيها نفسها فقالت:

((يا ظبية ترعى بروضٍ دائماً   إني حَكيتُك في التوحش والحورِ

أمسى كلانا مُغرداً عن صاحبٍ   فلنصطبر أبداً علىحُكمِ القـدرِ))[2]

والعفة نجدها أيضاً في غزل الشاعرة إم الكرم بنت المعتصم وقد وازنت بين عفتها والجرأة التي يتطلب أن تكون فيها في الإعلان عن حبها لذلك الحبيب الذي أخفت اسمه فقالت:

((يا معشر الناس ألا فاعجبوا   مما جنتهُ لوعة الحُبِّ

لولاه لم ينزل ببدر الدجى   من أفقه العلوي للتُرُبِ

حسبي بمن اهواه لو انّـهُ   فارقني تابعهُ قلبـي))[3]

ومثلها زينب المرّية التي تفصح عن حبها بطريقة لا تخدش الحياء فقالت:

((يا أيها الراكبُ الغادي لطيِتـهِ   عرج انبئك عن بعض الذي أجِدُ

ما عالج الناس ُمن وجدٍ تضمّنهم   إلا ووجدي بهم فوق الذي وجدوا

---

1. نزهة الجلساءص٢٠
2. نفسه ص ١٩
3. المغرب في حلى المغرب٢/٢٠٢

حسبي رضاه وأني في مسـرَّتهِ   ووده آخر الأيام أجتهـدُ)[1]

وتجلى لنا في نصوص أخرى شخصيات نسائية –ومنهن الشواعر-عرفن بالفضيلة والعفة فضلا عن التمكن في العلوم والادب والسياسة. وكان لهن صولات واضحة في هذه المناحي. ولولا خشية الاطالة والابتعاد عن كنه البحث وموضوعه لوقفنا إزائها وقفة طولى لإبراز دورهن في معترك الحياة مع اقترانه بالخلق الرفيع.

ولعلكم تشاطروني النظرة نفسها. حينما نقررُ أن خشية الشواعر من الوشاة إلا برهان ساطعُ على عفتهن. فمن الهديهي أن المرأة المعروفة بتجاربها الجنسية المتعددة والمشبوهة (بائعة الهوى). لا تخشى لومة لائم في فعلها او تختبئ وراء أستار العفة والحشمة، فتراها تتيهُ وتعربدُ في لبسها وفعلها غير آبهة بالمقابل. بيد أن ما لمسناه من حرص واضح من الشواعر على النأي نفسها من دائرة الاتهام بالفحش. دفعتها للتصريح بالخشية من الوشاة عند لقاء الحبيب. فاستمع للشاعرة حمدة وهي تقرر ذلك:

((ولما أبى الواشون إلا فراقنا   وما لهم عندي وعندك من ثـار

وشنوا على اسماعنا كل غارة   وقلَّ حُماتي عند ذاك وانصاري

غزوتهم من مقلتيك وأدمعي   ومن نفسي بالسيف والسيل والنار))[2]

بل بالغت إحداهن في الرهبة من الواشي حتى من عناصر الطبيعة فتشي بها أو تحسدها كما هو الحال عند الشاعرة حفصة من قولها:

((لعمركَ ماسُرَّ الرياضُ بوصلنا   ولكنه أبدى لنا الغلّ والحسدْ

ولا صفقّ النهرُ ارتياحاً لقربنا   ولا غردَ القمريُ إلا لما وجدْ))[3]

وعلى ديدن الشعراء العذريين في إخفاء اسم الحبيب وعدم التصريح به احتشاماً. فإن إحداهن تخجل من ذلك. فكيف يتسنى لنا أن ننتظر منها تجارب جنسية علنية وهي تمارس الجنس في خلوتها كما صورها الباحثون. فلنستمع إلى الشاعرة حفصة أيضاً في قولها:

((يامَنْ أجانبَ ذكرهْ اسـ   مه وحسـبي علامهْ

ما إن أرى الوَعد يُقضى   والعمرُ أخشى انصرامه

اليوم أرجـوك لا أن   تكون لي في القيامة))[1]

---

1. نفح الطيب٤/٢٨٦

2. نفسه٤/٢٨٧

3. نفسه ٤/١٧٧

ولا أتحرج بالقول حين اقرن عفة بعضهن كالشاعرة أم السعيد الحميري بالغزل الصوفي الذي شاع في المشرق ساعتذاك. مع تحفظنا على هذا النوع من الغزل. كما أشرنا في موضع سابق. لاحظ قولها وهي توجه حبها لشخص الرسول الاكرم محمد(ص) لاسيما في مدح تمثال النعَل النبوي.

فقالت:

((سألثم التمثال إذا لم أجد   لليتم نعلِ المصطفى من سبيل

لعلني أحظى بتقبيـله   في جنة الفردوس اسنى مقيلِ

في ظلّ طوبى ساكناً أمنا   أسقى بأكواس من السلسبيلِ

وامسحُ القلب به علهُ   يسكن ما جاش به من غليلِ))[2]

وتبلغ قمة الوفاء ذروتها عند الشاعرة حفصة. حينما طلّقت الدنيا بعد فقد حبيبها مظهرة تلك المشاعر الصادقة من قلب لا يتسرب اليه الهوس الجنسي بتاتاً كقولها:

((ولو لم تكن نجماً لما كان ناظري   وقد غِبتَ عنه مظلماً بعد نُوره

سلامٌ على تلك المحاسن من شبحٍ   تناءت بنعماه وطيب سروره))[3]

وقولها:

((سلو البارق الخفاق والليل ساكنٌ   أظلّ بأحبـابي يذكرّني وهْنا

لعمري لقد أهدى لقلبي خفقه   وأمطرني في مُنهل عارضه الجفا))[4]

أما ما قيل عن بذاءة اللسان وطوله في هجائهن للرجال لا سيما تلك السهام الموجهة للشاعرة ولادة. فإن الرائي بعمق لتلك العلاقة التي جمعتها بابن زيدون سيجد استهتاراً واضحاً بالقيم الأخلاقية وخروجاً عن مقتضياتها لاسيما الجانب الذي يتعلق بالحفاظ على سرية تلك العلاقة وصون حرمتها. واعتقد جازماً أن اللوثة التي أصابت شعرها. وحياتها مردها ذلك العاشق الذي لم يصن حرمة من منحته قلبها. فراح-ولأمر ما-أن يعلن عن خباياها وتجاربه الجنسية (المتخيلة)مع ولادة. لتظهر بطريقة أو أخرى انتفاخاً ذاتياً وفروسية عالية في سوح النساء بعد ان نصبت مضاربهُ على قارعة الأدب بصنويه الشعر

1. نفسه
2. نفسه
3. نفسه٤/٢٨٩
4. نفسه

النثر فكان أن لوّثَّ تلك العلاقة معها بما امتلكه من تمكن أدبي في الصنوبن. ويتجلى ذلك جلياً في رسالته الهزلية التي وجهها لابن عبدوس على لسانها. حين اظهر. وبكل تهتك للحشمة شهوتها ولذتها مع الرجل، كل الرجال في باب الشهير جنسيا فكان ردة فعلها قوية تتناسب وعظم التشهير فوصفته باللوطي والمأبون والديوث والسارق....كقولها:

((ولقبت المسُدسَ وهو نعتٌ   تُفارِقُك الحياةُ ولا يُفارقُ

فلوطيٌّ ومأبــونٌ وزانٍ   وديوث وقرنانٌ وسارق))[1]

وهكذا نال هذا العاشق (الشاذ) ما يستحقه على فعلته. كما لا ننكر ايضاً انغماسها بالدعة والانفتاح والاستهتار بمودة الرجال. مع سادية واضحة في شخصيتها حالها حال الأميرات الاخريات لما تمتلكه من مال وجاهٍ وجمال من جهة. مع ضعف في الشخصية الذكورية (الند) من جهة أخرى فسنحت لها الفرصة لتمارس دورها الأنثوي في التسلط على مملكة الرجال بعد أن فقدت سلطتها على العرش بزوال مملكة أبيها.

ولعل من نافلة القول الإشارة الى أن المجتمع الكبير الذي يشكل العامة النسبة الأكبر فيه لا يُعنى بمكائد القصر وما يدور فيه من دسائس وقصص موبوءة بالفساد.

ومن القيم التي نحاول أنا نلفت انظار القارئ اليها. نبذ المجتمع الاندلسي للمرأة (القوادة) وهذا برهان واضحٌ أن بعض القيم الأخلاقية ظلت تنافح التغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع العربي الإسلامي ساعتذاك على الرغم من ارخاء العنان لبعضها مما سميناه بفسحة الحرية كقول الشاعر ابي جعفر بن سعيد :

((قوادةٌ تفخرُ بالعـار   أقودُ من ليلٍ على ســارِ

ولاجّةٌ في كل دارٍ ومـاُ   يدري بها من حذقها داري))[2]

وقبل ان نختم حديثنا عن المرأة الاندلسية. لاسيما الشواعر منها لا محيص من الإشارة الى أن الثقافة العالية والادب الرفيع. وقوة الشخصية كانت العباءة التي تتلفع بها جُلهن مع قدر كبير من التعليم يمكن أن يقارن مع أكثر النساء تعليماً بين الشعوب القديمة ...)[3] (. ولولا مخافة الاطالة والابتعاد عن محتوى البحث وكنهه لاستطردنا في عرض مكانة المرأة الاندلسية والتزامها بقضايا مجتمعها. ويكفينا مؤونة الاستزادة في ذلك الإحالة الى أهم البحوث والكتب التي وقفت إزاءها.

حصيلة البحث ونتائجه

- إن شعر الشواعر الذي وصل الينا كان في أغلبه الأعم مقطعات وليس قصائد طوال موافق في ذلك ما الفيناه عند الشواعر العباسيات ايضاً. وأرى ان هذه المقطعات تنبئ عن شعر مفقود لم يصل الينا أو انها كانت رسائل

---

1. نفسه٤/٢٩٧
2. نفسه
3. التربية الاسلامية بالأندلس ص١٣

شوق صغيرة الى الرجل قد تكون مسباراً تضعه المرأة على قلبه لاختبار مدى اندفاعه نحوها. موظفة كل المقطعات التي من خلالها بناء رغبة المواجهة إزاء الرجل لدحضه أو التمكن منه واسقاط تيجانه الذكورية.

- إن محاولات الاستفزاز هذه وسواها تندرج ضمنا في اقصاء المغاير الجنسي(الذكوري)ومحاولته المتزايدة في اثبات التفوق و المقدرة على هدم المشاعر. أو كبح جماح الطبيعة البشرية الميالة نحو الجنس كمغذ أخر.
- برر البحث شبهة الجنسية التي وسمت بها الشواعر الأندلسية معللاً ذلك من كوة نفسية طغت على حياتهن كالسادية التي عرفت بها جلهن. لما كن يعانين من شغف بإذلال الرجل واقصائه باعتباره المغاير الجنسي الذي غالباً ما يضطهدها فتتحول عندئذ. من معشوقة الى عاشقة. ولعلّ امتلاك اكثرهن جاهاً وسلطاناً وجمالاً منحها المندوحة والقدرة في ذلك.
- مع ما تقدم فإن بوصلة بعض الشواعر اتجهت نحو الشعر العفيف تارة والصريح تارة أخرى مما لا تدع للباحث فرصة الحكم على توجههن وسلوكهن. والامر ينسحب على المجتمع الذي ظلت نظرته متأرجحة بين القبول التام لأعمالهن أو غضّ الطرف عن بعض الاعمال.
- لا يمكن –البتة-انكار الأثر الاجتماعي في تحقيق النموذج الجنسي المنحرف إما بسبب الخنوع والذل وهذا م الفيناه عند الشواعر الجواري اللائي جلبن من أصقاع الاندلس أومن خارجها كالشاعرة العبادية جارية المعتضد مثلاً.
- لا يخفى أن حظ المرأة الاندلسية من التعليم كان وافراً وكذا في مجالسة الرجال والعمل معهم. فالاختلاط كان سمة واضحة في المجتمع الاندلسي. أتى اكله في تأسيس المنتديات والمجالس الأدبية التي يرتادها الرجال والنساء على حدٍ سواء.
- مثلما تقبل المجتمع الاندلسي غزل الغلمان-على شذوذه-فإنه تقبل الغزل المثلي بالقول. وبررنا ذلك بمحاولة الشواعر استفزاز مشاعر الرجل وايقاد جذوة الجنس فيقبل عليها لاهثاً منكسراً وليس متسلطاً.
- عدم الانجرار وراء الآراء التي تذهب بظنوننا بعيداً فنتصور ان المجتمع الاندلسي بصفة عامة والشواعر بصفة خاصة قد كرسا حياتهما للجنس فحسب. فمن الشواعر من اوقفن شعرهن على الغزل العفيف لما يتسمن من حلاوة في القول وعفة واضحة. فاستقدمن للعمل كاتبات للأمراء أو خطاطات مثل الشاعرة مُزن(٣٥٨ه) في بلاط الخليفة عبد الرحمن الناصر. أو لبنى المولى(٣٧٤ه) التي عملت في بلاط الحكم المستنصر بالله وسواهما.
- سهولة واضحة في القول في مجمل شعرهن متساوقة بعمق في التفكير في الوقت عينه. مع إيماننا المطلق أن الاحكام النقدية التي نطلقها على مستوى شعرهن قد تمس الحقيقة مساً ولا تسبر اغوارها لقلة ما وصل الينا من نصوص.
- لم نعثر على شعر للشواعر وهن يتغزلن بالذكور من النصارى –على وسامتهم وحسن لباقتهم-وهذا يتطلب منا وقفة جادة أخرى. تزيل الشبهة التي علقت بهن. بائعات للجسد راضخات للوسامة.
- لا ننسى ونحن نتصدى لشعر النساء الاندلسيات الإشارة الى أن النقاد القدامى والمحدثين لم يمنحوا المرأة الشاعرة مكانة تليق بها كالرجل. فنظروا اليها والى ادبها من زاوية الضعف وما وصل إلينا من شعرهن إنما هو ومضات ساذجة قاصرة عن اللحاق بركب الشعراء الرجال. كما هو الحال في نسبة أي تقدم أو رفعة للرجل.

والامر نفسه كان حاضراً في شعر المرأة العباسية. فعلى الرغم من أن الحاضرة العباسية كانت زاخرة بالنقاد والادباء إلا أنهم لم يعنوا عناية كبيرة بشعر المرأة ولا برواية شعرها إلا نتف أبياتٍ علقت بالذهن. وهذا يوافق تبريرنا الذي قدمناه في ندرة الشعر وقلته أو في ميله الى المقطعات التي يسهل حفظها. فتناقلتها ألسن المجالس.

- **مصادر البحث و مراجعه:**

١) الاتجاه الإسلامي في الشعر الاندلسي-منجد مصطفى بهجت-مؤسسة الرسالة بيروت١٩٨٦

٢) الادب الاندلسي في عهد الموحدين –حكمت علي الاوسي-مطبعة الخانجي القاهرة١٩٧٦

٣) الإحاطة في اخبار غرناطة –لسان الدين بن الخطيب-تحقيق عبد السلام شقور –مطبعة تطوان-المغرب (د.ت)

٤) احياء علوم الدين للغزالي دار الكتب العلمية بيروت١٩٩٤

٥) الاماء الشواعر ، مخطوط جديد جديد لصاحب الأغاني – ابي الفرج الاصفهاني تحقيق د.جميل العطية- دار النضال بيروت١٩٨٤

٦) الإيقاع في غزل الشواعر في العصر العباسي د. المنتصر الغضنفري ومثنى عبد الله محمد علي/مجلة التربية والعلم مجلد١٤ عدد٢ لسنة٢٠٠٧

٧) البيان المغرب في اخبار الاندلس والمغرب – ابن عذار المراكشي(ت٧١٣هـ)تحقيق ومراجعة كولان و برونسال دار الثقافة بيروت١٩٨٠

٨) التربية الإسلامية في الاندلس أصولها الشرقية وتأثيراتها الغربية –طوليان ريبرا-ترجمة الطاهر احمد مكي-دار المعارف بمصر الطبعة ال ثانية١٩٩٤

٩) تكملة الصلة لابن الابار(ت٦٥٨هـ) مطبعة ال عقار١٩٥٥

١٠) جذوة المقتبس في ذكر ولاة الاندلس للحميدي ط.الدار المصرية للتاليف .القاهرة١٩٦٦

١٠) دولة المرابطين واسس بناء المجتمع

١١) الذخير في محاسن اهل الجزيرة تحقيق احسان عباس. ط دار الثقافة في بيروت١٩٧٩

١٢) شاغرات العرب في الجاهلية والإسلام /بشير عيون/ط والأولى دار القلم حلب

١٣) الشعر النسوي في الاندلس-محمد منتصر الريسون-منشورات دار مكتبة الحياة١٩٧٨

١٤) الصلة لابن بشكوال (ت٥٧٨هـ) الأولى الدار المصرية للتاليف١٩٦٩

١٥) طوق الحمامة في الالف والالاف. ابن حزم-تحقيق الأستاذ فاروق سعد/دار مكتبة الحياة بيروت١٩٧٢

١٦) الغزل بالمذكر مجلة كلية العلوم الإسلامية محمد حسن العدد٩ لسنة٢٠١٤م

١٧) فقه التمكين عند دولة المرابطين علي محمد الصلابي دار أقرأ٢٠٠٧

١٨) المرأة في حضارة العرب-محمد جميل بيهم-دار النشر للجامعيين١٩٦٢

١٩) المرأة في ادب العصر العباسي-واجدة الاطرقجي-دار الرشيد بغداد١٩٨١

٢٠) مملكة غرناطة في عهد بني زيري البربر/مريم الطويل/دار الكتب العربية بيروت ط الأولى١٩٩٤

٢١)نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب-للمغرب التلمساني-تحقيق إحسان عباس.دار صادر بيروت

شعرية العنونة وحداثة الرؤية العتباتية للمتن السردي

د. خليل شكري هياس، جامعة الحمدانية. كلية التربية. العراق

المدخل:

لم يعد النقد العربي في العقدين الأخيرين يشتغل في منطقة النص أو في منطقة التعالق النصي بين الداخل النصي والخارج نصي من حيث صاحب النص وظروف النص حسب، بل فتح الوعي النقدي الباب أمام مقاربات نقدية فاعلة حول علاقة النص بمحيطه من حيث اسم المؤلف والعنوان وبقية المصاحبات التي تسيج النص، وغدا عنصر العتبة مكوناً نصياً بنائياً يسهم في بناء النص من الداخل، ويفتح بواباته أمام القارئ ليدخل في جدل قرائي بين أبنية الخارج/ محيط النصي، وأبنية الداخل/ النص، وهذا يوحي بأهمية الخارج والداخل في القراءة، وأن لكل منهما الدرجة نفسها في التشكيل والتدليل القرائي.

العنوان بنية من هذه البنيات التي أولاها النقد العربي أهمية خاصة بوصفها تأتي على رأس الهرم العتباتي، فهي مع البنية الكبرى / النص تشكلان بنية معادلية، تعد الأولى نواة للثانية تمدها بالمعنى النابض، وتقدم للقارئ معرفة أولية تضبط مسار القراءة،وهي علامة سيميائية ((**تمارس التدليل وتتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم، لتصبح نقطة التقاطع الاستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم، والعالم إلى النص**))، [1] من جهة، وتشكل هذه البنية في فضائها العام مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن تدلل على النص، وتعينه، وترسم فضاءه القرائي من جهة أخرى.

وتعد الثانية - أي بنية النص- المسند الذي يستند عليه العنوان الذي لا يستطيع العمل من دونه لأنه بنيةافتقار، لا تعمل بمعزل عما تعنونه، ولا تحمل في ذاتها صفة الاكتفاء الدلالي، الأمر الذي يستوجب من القارئ قراءة مرحلية لا تتجاوزه ولا تقف عند حدوده حسب، مما يدخل على فعل القراءة إمكانية قراءة العنوان قراءة استرجاعية، أي من العنوان إلى النص ثم العودة بها إلى العنوان ثانية[2]. من هنا تتأتى مهمة العنوان الرئيسة في كونه يشكل حلقة وصل بين المرسل والمرسل إليه الذي يدخل إلى العمل من بوابة المرسلة (**العنوان**) بوصفها علامة كاملة، ذات دال ومدلول، كما هو الحال مع (**النص**) الذي يعد علامة كاملة أيضاً، وتأتي العلاقة الحملية بين العلامتين لتخلق علامة وسيطة بين العلامتين، تبنى من تفاعل مدلول العنوان مع دال النص، وهي هدف القراءة.[3]

---

(١) شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، خالد حسين، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠٠٨: ٤٧ .

(٢) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش دراسة سيميائية ، جاسم محمد خلف، رسالة ماجستير، إشراف د. عبد الستار عبد الله، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠١ : ٩٩

(٣) العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨: ١٩-٢٠

إن للعنوان فلسفته الخاصة القائمة على سيميوطيقيا التواصل مع نصه من جهة، ومع مستقبلات المتلقي من جهة أخرى، ((**فإذا كان البث يعمل على خلق العلاقات السياقية، فإن المتلقي يعتمد على تفعيل العلاقات الإيحائية**))،[1] لأن العنوان نص نوعي كاتم لبعض أسراره الدلالية يتوقع من إرساله إلى المتلقي أن يضفي إليه قيمة دلالية أعلى، لأن النص ناتج يجب أن يشكل وضعه التفسيري جزءاً من البنية التوليدية ذاتها.[2] علىذلك فالعنوان يؤدي وظيفة المرآة العاكسة لنسيج النص، وما يحوكه من رؤى وأفكار مختلفة.[3]

إنه كما يقول كريفل: إعلان عن طبيعة النص، وعن القصد الذي انبثق عنه.[4] على أن لا يفهم من ذلك أن العلاقة التي تجمع الاثنين(**النص، العنوان**) علاقة سؤال وجواب بقدر ما هي علاقة سؤال ممتد من العنوان إلى النص، وربما أمتد إلى خارج النص في علاقاته بالمحيط الاجتماعي والثقافي والحضاري العام، وكما لم يعد العنوان هو المعنى الوحيد الذي يحدد النص، فإنَّ النص يساهم في خلق مرايا ومعانٍ متعددة للعنوان.[5]

إن العنوان يشتغل شكلياً ودلالياً عبروظائفه المتعددة على إغراء القارئ وإثارته، بل حتى استفزازه بما يثيره من أسئلة على الصعيدين البصري والقرائي، بوصفه بنية قائمة في ذاتها تخضع في تحليلها لقانون العلاقات الداخلية.[6] وبنية معادلية كبرى طرفاها العنوان / النص،[7] إذ ثمة توازٍ شكلي ودلالي بين العمل وعنوانه يتيح لكل منهما فرصة الكشف عن مداليل الآخر،[8] الأمر الذي يستوجب منالقارئ قراءة مرحلية لا تتجاوزه ولا تقف عند حدوده حسب، مما يدخل على فعل القراءة إمكانية قراءة العنوان قراءة استرجاعية، أي من العنوان إلى النص ثم العودة إلى العنوان ثانية[9].

ومما تقدم يمكن تعيين وظائف للعنوان كالآتي:

١. وظيفة تسمية النص.
٢. وظيفة التعيين الأجناسي وهذا هو دور العنوان المذيل.
٣. وظيفة تحديد مضمون النص وتشترك في ذلك العناوين الداخلية أيضاً
٤. وظيفة التجسير أي عبور القارئ السري من عالم اللانص (**الخارج**) إلى عالم النص (**الداخل**).[10]

---

(١) م. ن: ٢٩.
(٢) م. ن: ٢٩.
(٣)هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥: ١٤.
(٤) نقلا عن م. ن: ١٢.
(٥) نقلاً عن م. ن: ٢٢
(٦) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧: ١٩٧.
(٧) السيميوطيقيا والعنونة :١٠٢.
(٨) العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي:١٥.
(٩) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش: ٩٩.
(١٠) عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك اشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية_سوريا، ط١، ٢٠٠٩: ٤٥.

العنوان السيرذاتي وشعرية التجنيس:

ثمة عناوين كما أشارت إلى ذلك وظائف العنوان، تحمل في طاياتها مؤشرات أجناسية، تضع قدم القارئ على أعتاب نوع أو جنس أدبي، على نحو ما نراه في سيرة محمد عابد الجابري، في حفرياته الذاكراتية التي جاءت لتجسد جوانب ثقافية وإنسانية مضيئة في حياة هذا المفكر العربي.

يتكون العنوان قيد الرصد من عنوان رئيس، وآخر ثانوي تتسيدهما الجملة الاسمية التي جاءت في العنوان الرئيس كاملة مكونة من مبتدأ وخبر(**حفريات في الذاكرة**)، في حين جاءت في الثانية محذوفا منها المبتدأ **(من بعيد)** ليقدر بـ **(ذكريات)** أو **(أحداث)**.

إن المقاربة القرائية للعنوان الرئيس تكشف منذ البدء عن وظيفتها التجنيسية، بالاستناد أولاً إلى مفردة **(الذاكرة)** المفصحة عن طبيعة النص السردي من جهة، والموحية بموضوعها السيرذاتي من جهة أخرى، بوصفها _أي الذاكرة_ من أهم المرتكزات التي يستند إليها النص السيرذاتي، وتكريساً لهذا المنحى من التأويل تفتح الذات المؤلفة عنوانها بمفردة **(حفريات)** بصيغتها الجامعة الدالة على المواصلة والاستمرار مع ما تحملها المفردة من معاني الصعوبة في مزاولة هذا العمل، ومن ثم سحبها من حقلها المعجمي إلى الحقل الدلالي من أجل عقد حالة من التشابه بين عامل الحفريات الذي يحفر الأرض لينقب عما موجود في داخلها، وما يرافق هذه العملية من المشقة والتعب، وبين كاتب السيرة الذاتية الذي يبدأ بالحفر في عمق الذاكرة/ الماضي بحثاً عن المواقف والأحداث والرؤى والذكريات، في محاولة منه لاستعادتها ثانية ليعيشهاعلى الورق، بعدما كان قد عاشها على الواقع فيما مضى من الزمن.

إن هذا الاختيار لمفردة **(الحفريات)** –فضلا عن ذلك- يختزن في طياته دلالات أخرى تجتهد مع دالة (الذاكرة) في رسم أبعاد تأويلية تتوزع وتتنوع على نحو تعكس وتعبر عن المتن تعبيراً دقيقاً تختزل معها كل النص في هذه الجملة الاسمية الوصفية، منها أن هذه المماثلة والمشابهة بين عامل الحفريات وبين مؤلف النص تنسحب على الحدث المستدعاة من الذاكرة لتعادل القطع الأثرية التي يبحث عنها المنقب الأثري، وهذا ما تفصح عنه مقدمة المؤلف من خلال إيجاد المشتركات بين الاثنين، ومن أهمها أن الحدث الذاكراتي مثل القطع الأثرية يتعرض إلى عوامل التحلل والاندثار:

((وحسب ما انتهى إليه كاتب هذه السطور بعد استبطان وتأمل، أشبه ما يكون بالقطع الأثرية التي تمكنت، بهذه الدرجة أو تلك، من مقاومة عوامل التحلل والاندثار، وسط ما تراكم عليها من حولها من مواد لا أثرية، ولا تاريخية، فغدت تفرض نفسها على الباحث الأركيولوجي، الباحث المنقب على الآثار، كمعالم وشهادات ذات معنى، لا أقول في ذاتها، ولكن أقول بالنسبة للمحلل الذي يعطي للأشياء معاني ودلالات معينة، مستنداً في ذلك، لا إلى ذاته وحدها، فهمه وميوله واصطلاحه ومراده، بل أيضاً بالدرجة الأولى إلى كل ما يشكل منه حاضره بما فيه من رواسب الماضي ونزوعات المستقبل)).[1]

([1]) حفريات في الذاكرة: من بعيد، د. محمد عابد الجابري، مركز وحدة الدراسات العربية، بيروت– لبنان، ١٩٩٧: ٧–٨ (المقدمة)

إن القراءة الفاحصة للنص المقتبس لا تقف عند حدود رصد ظاهرة التناظر والتقابل بين النص بامتداده الواقعي الماضوي المستمد من الذاكرة على اعتبار سيرذاتية النص، وبين الأرض المرصودة للتنقيب بما تحتويها من قطع أثرية يرغب الحفار بالوصول إليها، بل تتعداها إلى تعميق هذا الرصد من خلال الوقوف عند المشتركات التي تجمع بين المؤلف والأركيولجي، وأهمها تتمثل بظاهرة الانتقاء التي يخضع لها الاثنان، المؤلف على مستوى الأحداث المستذكرة والمتراكمة في الذاكرة ليختار منها ما هو صالح أو مهم من حيث دورها في تسليط الضوء على نقاط التحول، أو تغيير مسار الحياة المعيشة من قبل المؤلف، والأركيلوجي الذي ينتقي من كم الركام المستخرج ما هو أثري أو تاريخي يعكس حضارة وحياة مجتمع ما من جهة، ويمكن أن يسهم برفد البشرية بما هو مفيد وجوهري من جهة أخرى. والاثنان بذلك يرسمان مساراً للحياة يكون فيه الحاضر نقطة التبئير التي يلتقي فيها خزين الماضي برؤى المستقبل، وهذا ما نلمسه في المقطع الأول من الفصل الثالث:

((يشعرنا صاحبنا وهو يتهيأ لمواصلة تتبع معراج مساره الشخصي أيام طفولته، والتعريف بالبيئة التي نشأ فيها وقضى طفولته بين مساربها ودروبها، يشعر بالحاجة إلى القول: إن من الذكريات ما تنتمي حوادثها إلى الماضي، وإن منها ما تنتمي إلى المستقبل، لا بحدوثها الزمني بل بآثارها ونتائجها)).[1]

فالحاضر – هنا- على الرغم من انفتاحه على الماضي المنطوي على حساسية الموقف أو الحدث، أو مدى تأثيره في حياة السارد/ المؤلف، لكنه –في الآن نفسه- مدرك لفاعلية الموقف أو الحدث الماضوي المراد سرده على حاضر المؤلف من جهة، وحاضر القراءة من جهة أخرى على اعتبار أن النص السيرذاتي فضلاً عن تأثيره الجمالي في المتلقي، قد يكون له تأثير فعلي في التلقي ينعكس على واقعه الحياتي، لأن واحدة من غايات كتابة السيرة الذاتية، هي استعادة الماضي برؤية الحاضر من أجل الوقوف على الجوانب المضيئة والقاتمة على حد سواء لتلك الحياة المسرودة، وأخذ العبر منها، وبذلك يكون السارد قد سار على النهج السيرذاتي الذي يعمل على إيجاد حلقات وروابط زمنية بين التقسيم الثلاثي للزمن **(ماضي، حاضر، مستقبل)**.

ويأتي الحرف (في) الذي يتوسط المفردتين مرتدياً ثوب الظرفية ليشتغل على ثيمة التحديد والعمق المكاني المتمثل هنا بالذاكرة، في مسعى من المعنون/ المؤلف إلى تحميل العنوان فلسفة رؤيوية تقوم على مركزة العنوان ومن ثم المتن، إذ إنَّ العنوان هو وجه المتن في الذاكرة التي تأتي بمثابة الوعاء الذي يخزن التجارب الإنسانية بكل أشكالها، المفرحة أو المحزنة، الجميلة أو القبيحة، الهادئة أو المقلقة من جهة، وتكون – في الآن نفسه – مركزاً باثاً وفاعلاً في توجيه وصنع، بل قيادة دفة العملية السردية بعد أن تعمل المخيلة على إعادة تشكيل الحدث أو الواقعة المستعادة على سطح النص.

أما العنوان المذيل (من بعيد) فقد تميز بخاصيتين:

١ - خاصية تبعية: أي وقوعها في الدائرة الدلالية للعنوان الرئيس، فإذا كانت فلسفة العنوان في جزئها الأول تشتغل على بعث الصور الذاكراتية المخزونة في الذاكرة إلى منطقة النص، فإنَّ العنوان الفرعي يسعى إلى ترسيخ البعد الذاكراتي من خلال تأكيدها على زمنية النص الماضوي التي تنسجم وطبيعة النص الذاكراتي المستند في الأساس على أحداث سابقة لزمن التذكر.

---

(١) **حفريات في الذاكرة: ٧١.**

٢ - خاصية نوعية تنهض على استراتيجية واضحة تحمل في طياتها ملامح النص السيرذاتي من خلال قيامها على المنظور الاسترجاعي، وطبيعتها الرؤيوية التي تفصح عنها جملة اسمية(من بعيد) محذوفة منها المبتدأ ليقدر بـ (ذكريات) أو (أحداث)، ببعديها المكاني والزماني، إذ جاء شبه الجملة الظرفية (من بعيد) ليشير-كما أسلفنا قبل قليل- إلى زمنية النص الماضوي، ولكنها في الوقت نفسه لا تتجاوز البعد المكاني، والبعدان كما نعلم يعدان من أهم مرتكزات النص الذاكراتي.

العنوان الروائي وشعرية الوصف:

تركيبياً يتكون العنوان من جملة اسمية يتصدرها خبر (صخب) لمبتدأ محذوف تقديره هذا، ويتبعه اسمان معطوفان أحدهما مستقل بذاته (نساء)، والآخر يأتي متبوعاً بنعت ذي دلالة سلبية تفيد التخصيص (كاتبٌ مغمورٌ)، وفي هذا التركيب لبنية العنوان يشتغل الروائي على تشكيل منطقة قرائية بؤرية تحاول تلخيص المتن الروائي عبر هذه المكونات الاسمية راسماً بذلك إستراتيجية تسمية تكتسب شعريتها من خلال قوة حضور الوصف التشخيصي الذي يمنح العنوان فضاءً مفتوحاً ينبثق عنه أفق قرائي واقعي يضع القارئ معه على مسار قرائي تلتقي بشكل أو بآخر مع الواقعية الهلزاكية الضاجة بحياة صاخبة تجتمع فيها المتناقضات الحياتية من كل حدب وصوب، يعلم القارئ بمجرد دخوله إلى منطقة النص أنه واقع عراقي صاخب ومأساوي يتصارع فيه الإنسان مع الواقع الضاج بالانقلابات والسجون وصراع الفئات الاجتماعية فيما بينها في الماضي، والضاج بألوان الفقر والكبت والتسلط والحصار على كل الأصعدة مما يهيئ المناخ والجو النفسي المتأزم الذي يقود الشخصيات إلى التفكير بشيء واحد هو الهروب من هذا الواقع المظلم:

((أريد أن أهاجر بأي سبيل... أريد أن أغادر إلى الأبد... كان يدرك أن هذه الحمى، حمى السفر والهجرة لا سبيل لعلاجها، بعد أن ضربت بعقول العراقيين جميعاً، ومثلما كان كل حمال في بغداد يريد أن يصبح السندباد في أسفاره، وكل تاجر في البصرة يريد أن يصبح ابن هبار أو سليمان التاجر في رحلات الحسن السيرافي، إنَّ كل بائعة خضر في أسواق بغداد هذه الأيام تريد الهجرة إلى هولندا، بل حتى العرجان يريدون الهجرة إلى أوربا... حتى الخرسان... حتى العميان... الشحاذون والمكادية وأصحاب الكدش يريدون الذهاب إلى كندا أو الدنمارك أو استراليا أو أمريكا)).[1]

ينهض النص في تشكيل فضائه الدلالي على ثنائية الواقع / الحلم المتجسد من خلال الهروب من الواقع القاسي الذي يفرض حواس الانغلاق النفسي المحكم للذوات الساكنة في الداخل/ العراق المتحول إلى سجن كبير، من خلال الحلم بحياة أفضل في الخارج المغري بفضاء مفتوح تتطلع فيه الذوات إلى أن تجد نفسها مرة طليقة تستطيع تحقيق رغباتها بعيدة عن كل تقييد سلطوي كان، أم ديني، أم اجتماعي، لأن المكان المرجو لم يكن دولة جارة أو إسلامية، بل دولة أوربية طالما قصدها العراقي أو حتى العربي لتكون مكاناً تحقق فيه الذات المسافرة كل ما تحلم به.

---

(1) صخب ونساء وكاتب مغمور، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان–بيروت، ط١، ٢٠٠٥: ٥–٦.

وإذا كانت فلسفة العنوان في دلالتها العامة تشتغل على ثنائية الداخل والخارج فإنها في دلالتها التفصيلية تشتغل في مناطق ثلاث هي (**الصخب**) المتجسد بألوان وأشكال متعددة، وكذلك (**النساء**) التي تتمثل في نماذج مختلفة، وأخيراً في (**كاتب مغمور**) يأخذ على عاتقه قيادة دفة السرد في أكثر مواضع الرواية.

يأخذ الصخب أبعاداً متعددة منها مكانية تتمثل في صخب المدينة التي تعج بالحركة والضجيج، الراسمتين بعداً تشكيلياً قائماً، يمنح المكان معها صورة عن مقصدية معينة، مفادها البوح بهم جوهري يفصح عن وجه المدينة السلبي:

((أصبحت مباشرة، ومن دون تفكير في ميدان روائح المياه القادمة من الحمامات نحو البالوعة في منتصف الشارع، بين رائحة الصابون الصيني الذي يعط بتقليديته المريعة للصابون الانكليزي، وروائح المزابل، زبالة البناية/ المطاعم / المحلات القريبة من كراج السيارات، في العطفة الصغيرة وشيش المغاسل في مطاعم الفول والفلافل المصرية... وأيضاً روائح علب الشامبو المرمية من صالونات الحلاقة التي تمتزج مع الأبخرة المتصاعدة من نفايا المازوت المحترق)).[1]

تتكشف بنية النص المنبني على تقانة الوصف عن مناخ تشاؤمي وأفق سوداوي على نحو يناسب تجربة الذات الراوية التي تنأى عن عراقة وحيوية مدينة بغداد التي كانت عبر الأزمان بؤرة جذب، لتتحول هنا في هذا المقطع إلى مكان طارد، وذلك عبر تظافر جملة من اللقطات التصويرية الجزئية لتشكل في النهاية فضاء المكان الطارد الذي يساهم هو الآخر بدفع الذات الراوية إلى التخلي عنه والبحث عن مكان بديل، وبذلك تكون تقانة الوصف قد عملت بشكل أو بآخر على مظهرة، ومن ثم دفع الحدث الدرامي بقوة إلى الأمام لتخلق في مواضع أخرى من الرواية صخباً من نوع آخر طالما حلمت به الذات الراوية وهي تتطلع إلى الـ(هناك) المرجو تخلصاً من الـ(هنا) المظلم:

((وهكذا يستطيل خيالي ليصل إلى سمك الظل في طنجة، في تلك اللحظة يجعلني خيالي أسبح في ضوء المساجد، أو يجعلني أرقص أمام حوانيت الحلاقة، يجعلني أشرب الشاي في مقاهي طنجة... آكل الكسكس المغربي بالشطة والفلفل، وأجلس مع فرسان القبائل وهم يحملون الغدارات وندخن النرجيلة التي تستقر عند الأقدام، وحين تمر صبية جميلة أطلق حسرة وأقول: آه... يا روح ديالي... هناك الخطوط تأخذ شكلاً آخر، الألوان تأخذ عمقاً آخر، وحتى الروائح اللاذعة والأصوات، والضجيج والمنازل البيض، والشجر الأخضر المسود، والزرقة الحية للبحر، وهذا الريف الصاخب الذي تملأه صيحات الكراكي.. إنها طنجة الأطلسي، طنجة التي تسبح بإعجاز مدهش)).[2]

توظف الذات الرواية في تشكيلها للمكان الحلم / طنجة تقانة الرؤية (**السرد- وصفية**)، التي تعمل هنا بطريقة الرصد السينمائي، إذ ترصد حركة الشخصية في المكان من جهة، وترصد المكان من خلال رصد مجزأن، تجزئن المشهد المتخيل إلى لقطات سريعة، تسمح معها لخيال الشخصية بتشكيل عالمه الحلمي المأمول هرباً عن واقع مر، مشكلاً في النهاية فضاءً دلالياً يمكن محورته في دلالتين هما: حقل الألفة والانسجام مع المكان الحلم على أكثر من صعيد، منها الديني (**الحلم بالسبح في ضوء المساجد**)، ومنها ما يتعلق بحرية الإنسان (**الرقص أمام حوانيت**

---

(1) م. ن: ١٥-١٦.

(2) صخب ونساء وكاتب مغمور: ١٣١.

الحلاقة)، ومنها التمتع بلذة الحياة / الحلم (**بشرب الشاي في مقاهي طنجة ,أكل الكسكس المغربي)**، والأمران على بساطتهما يعنيان لذة للمحروم منها، وكذلك التمتع برؤية الصبايا، والأمكنة بروائحهما اللاذعة والأصوات والضجيج، والمنازل البيض، والشجر، وزرقة البحر. أما الحقل الدلالي الثاني فيكمن عبر قراءة تعالقية مع المقطع السابق الذي مثل الداخل العراقي والتي ينبثق منه ثنائية الأليف والمعادي أو المغلق والمفتوح، يُمثل فيها الداخل/ بغداد مكاناً معادياً أو مغلقاً، ويمثل فيها الخارج / طنجة مكاناً أليفاً أو مفتوحاً تسعى إليها الذوات تخلصاً من المكان الأم / بغداد، وهذا كله يقودنا إلى عقد مقارنة بين صخب الداخل غير المرغوب فيه وصخب الخارج المرغوب فيه.

وبانتقالنا إلى المفردة الثانية في العنوان (**النساء**)، والبحث عن تجلياتها في النص الروائي قيد الرصد نرى أن الروائي يرفد نصه بنماذج من شخصيات نسائية مختلفة في السلوك والتوجه ليدخلهن في النهاية وبقصدية عالية في أجواء حياتية صاخبة تخدم الثيمة الرئيسة التي يدور حولها متن الرواية، فمن سعاد التركمانية ممثلة الإعلانات الشهيرة، وتحولاتها من عشيقة لأحد كبار الضباط في حكومة الزعيم عبد الكريم قاسم إلى عاهرة في الفنادق الرخيصة، إلى تمارى بفضائحيتها وحركاتها الإيحائية، إلى عيشة المرأة السراب التي تحلم بها الشخصية العراقية لتكون المنقذة والمخلصة والملاذ الآمن:

((لا سبيل لي إلا أن اكتب لها... فكتبت رسالة طويلة... قلت لها يا ملاكي الصغير أرسلي لي المال كي التحق بك، فأنا أحترق من حرارة الحب وأتعطب، قلت لها بأني سأفقد عقلي إن لم ألتحق بها، وكنت أتمنى أن تدرك هذا الألم الذي يعصر قلبي، وهذا الشوق الذي يدفع بي للخلاص والرغبة والهروب)).[1]

هنا في هذا المقطع تضع الذات الساردة – الشخصية المركزية في الرواية- نفسها أمام مصير يحمل في طياته الكثير من علامات الاستفهام، إذ يكشف إصرار الشخصية وتشبثها بالحلم (**حلم الهروب إلى الخارج)** عن شخصية إنهزامية لا تقوى على التغيير وتكتفي بالوقوف في منطقة الحلم، أو انتظار معجزة من السماء تلين معها قلب المرأة المخلصة فتنقذه من المكان الخراب المدمر وتنتشله من شفا بئر عميقة من الماء الآسن،[2] كما يكشف أيضا عن تداعيات نفسية مؤلمة ناجمة عن حجم الضيق والاختناق الذي تعاني منه الشخصية جراء سكنها في الداخل.

أما المكون الثالث من العنوان والمتمثل بـ (**الكاتب المغمور**)، فيبدو غير واضح الدلالة للوهلة الأولى، إذ يضع القارئ أمام تساؤلات عدة، هل هذا الغمور سببه الكاتب أو المحيط أو لاختلاف مع مصادر القرار في البلد أم أن هناك ظروف أخرى تقيد انطلاق الكاتب؟ ولا تتضح الأسباب للقارئ إلا بعد الولوج إلى داخل النص، ولعل أفضل مقطع يمكن أن يجمع لنا أسباب ذلك هو المقطع المتأتي في نهاية الرواية:

((نظر نحوي بصورة ثابتة بعد أن توقفت أنا عن الضرب على الطابعة تاك تاك تا.. وقال لي هل تعتقد أنَّ أحداً في العلام في الصين وفي أمريكا أو روسيا أو في أفريقيا أو في لبنان.. أو حتى مصر.. يهتم بما تكتبه وأنت في بغداد المحاصرة.. والمنفية.. على هذه طابعتك القديمة والمزنجرة وأوراقك العتيقة السمراء.. هل تعتقد أنَّ أحداً يفكر بما تقوله أنت؟ الكتابة بحاجة إلى عالم من الناشرين والمكتبات والمؤتمرات والصحافة والتلفزيون ونحن هنا لا

---

(١)صخب ونساء وكاتب مغمور: ٢٠٧.

(٢) م. ن: ٢٠٧.

مؤتمرات ولا ناشرين ولا صحافة ولا تلفزيون الناس هنا تريد أن تأكل.. الطحين شحيح .. السكر لا وجود له على الإطلاق.. اللحم يا إلهي أكثر الأطفال لا يعرفونه لأنَّهم لم يروه مطلقاً)).[1]

يفصح النص عن جدلية العلاقة بين الإبداع وبين الحصار الممارس عليه بكل أشكاله، والذي بدا ضاغطاً على الذات الراوية إلى الحد الذي حول معه الحياة إلى جحيم، والمكان إلى سجن، مانحاً بذلك قضية الهروب بعداً مصيرياً تجعل الذات أمام خيار إما أن أكون أو لا أكون، دافعاً بذلك صراع الذات مع نفسها نحو الذروة بعد أن توصلت إلى قناعة تامة أن الحياة في الـ (هنا) لا تمنحها إلا القلق والضمور، لأن يد الموت المعنوي تطال كل شيءٍ، وأن في الـ (هناك) يكمن الخلاص.

العنوان الروا-سائلي: شعرية التمنع وبلاغة القصد:

يشتغل عنوان الرواية الرسائلية (مدينة الله) في منطقة تأويلية مفتوحة على فضاء واسع من التدليل تمتنع في بادئ الأمر عن إماطة اللثام عن وجهه أمام القارئ، تساعده في التواري أيضاً غياب بنية العنوان التذييلي الذي يجعل النص مفتوحاً على الأجناس السردية، أو على النص المفتوح المتمرد على التجنيس. الأمر الذي يجعل القارئ يقف للوهلة الأولى أمام النص وقفة يشوبها الغموض وهو يحاول من خلالها فك شفرة العنوان وتبئيره نحو دلالة قرائية معينة تسعفه في الولوج إلى النص.

وهذا يعني أن المؤلف في كل ذلك يلغم العنوان بطاقة عالية من القصدية في مسعى منه لخلق حالة من التمنع والاحتجاب والتستر المفضي إلى خلق حالة من حب الفضول والتشوق، لفك المستور ونزع الحجاب عما هو مخفي ومن ثم الوصول إلى حالة من المتعة واللذة القرائية، وبذلك يكون المؤلف قد خلق حالة من التوازي في العملية الإبداعية، فمثلما على المبدع ((**حتى يصل إلى إبداع ذلك النص أن يبتل بماء اللغة وأن يحترق بنارها**))[2] على القارئ -أيضاً- أن يبتل بالماء نفسه، ويحترق بالنار نفسها حتى يصبح قادراً على مجاراة المبدع وفضح أوكار تختله، ومن هنا تأتي متعة القراءة التي يبتغيها القارئ في سياق التلقّي، وهذا ما يؤكد عليه الجرجاني عندما يقول في هذا المعنى: ((**وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد**)).[3]

إن البنية التركيبية والمعجمية والدلالية لبنية العنوان (**مدينة الله**) لا تفضي إلى توجيه قرائي محدد، إذ تبقى البنية التركيبية في مستواها اللفظي المكون من المركب الاسمي الإضافي من خلال تلاحم الاسم الأول (**مدينة**) بصيغته النكرة مع الاسم الثاني لفظ الجلالة (**الله**) بصيغته المعرفة، وفي مستواها الدلالي من خلال عملية التجاوز التي تعدتها (**الإضافة**) في منطقة شعرية عنوانها الاحتجاب والامتناع.

تفصح شعرية التمنع هذه عن أفق قرائي مفتوح على دلالات متعددة لا تعطي للمدينة النابعة من العنوان هوية معينة، على الرغم من إضافتها إلى مفردة اسمية تتمثل بلفظ الجلالة الذي جاء هنا ليضفي دلالة دينية مفتوحة على أكثر من مدينة وعلى أكثر من ديانة، ومن ثم بقاء القراءة في منطقة رجراجة وقلقة تجعل القارئ في حالة من التردد أحياناً، ومن الإقحام لفض بكارة النص أحياناً أخرى، لكشف لغز العنوان وتفكيك نظامه السيميائي.

---

(1) صخب ونساء وكاتب مغمور: ١٩٨

(2) تمنع النص متعة التلقي: قراءة ما فوق النص، بسام قطوس، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط١، ٢٠٠٢: ٢٩.

(3) أسرار البلاغة، قراءه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاك، دار المدني، جدة– السعودية، ١٩٩١: ١٣٩.

إن حالة التمنع هذه تقود القارئ إلى قراءة من نوع أخر، قراءة تعالقية بين الداخل نصي والخارج نصي، بغية اختراق دفاعات الخصم (**تمنع النص/ العنوان**)، وما أن يتوجه القارئ نحو الداخل حتى تصادفه عتبة قرائية أخرى أكثر مخاتلة ومواربة وهي عتبة المدخل التي أخذت بعداً أشارياً إيهامياً خلقت وضعية تواصلية قلقة بين الباث (**المؤلف**)، والمتلقي (**المرسل إليه**)، عبر (**رسالة**) يفترض أن تحمل في طياتها بعداً توضيحاً يضع قدم المتلقي على طريق القراءة.

لكن المؤلف عمد في هذه العتبة إلى خلق فضاء جمالي اجترح من خلاله مساراً تخيلياً وإيهامياً يستشرف الرؤية القرائية عبر بوابة جنس أدبي هو الرسائل الشخصية، ليتخذ منها قالباً فنياً يضع فيه مادته السردية عبر وضع يد القراءة على مكونات الرسالة الشخصية، المرسل السيد (**فلاديمير بودنسكي**)، والمرسل إليه (**السيد جورجي إيفان**)، والشفرة (**الرسائل**)، وقناة التواصل (**البريد العادي**)، والمحتوى (**زيارة فلاديمير بودنسكي لفلسطين، وتدوينه للواقع الفلسطيني الرازح تحت الاحتلال**)، تلك هي العناصر الخمسة التي تتم من خلالها العملية الاتصالية لهذا النوع الأدبي[1]

وبهذا تكون وظيفة المدخل في (**مدينة الله**) تتحدد بإدخال القارئ في عالم شخصي صرف يتميز بخصوصية الخِطاب والمخاطِب والمخاطَب، ومن ثم إثارة حساسية القراءة نحو قراءة سيرية تحوي في طياتها جانباً عالياً من الفضولية في كشف طبقات الذات المرسِلَة (**بودنسكي**)، والمرسَلَة إليها (**إيفان**)، وقراءة انفعالية تتغلغل فيها الذات القارئ مع انتقالات الذات المرسِلَة إزاء ما تطرحها، وتستجيب لاسترسالاتها مع الأفكار والمشاعر والدوافع الكامنة من وراء الكتابة، وكل ذلك ناجم من طبيعة الإطار العام الذي اختار المؤلف لروايته، والمتمثل بإطار الرسائل الفنية ذات الطابع الإغرائي، كونها تحمل في طياتها مساحة كبيرة من البوح الشخصي.

إلا أن هذا التواري خلف ستار العنوان والمدخل يبدأ بالتكشف شيئاً فشيئاً مع توغلنا إلى متن النص، إذ ينحسر ثوب التواري عن جسد النص، ليكشف عن نص مهجن من جنسين أدبيين هما الرواية والرسالة الشخصية، ليعلنا عن ميلاد نوع أدبي خاص هو الرواية الرسائلية الحامل في طياته إشكالية أجناسية لم يتوغل فيها النقد العربي توغلاً واضحاً، يمكنه من حرث أرضه حرثاً نقدياً فعالاً على نحو يتسع لجني رؤية خصبة في التنظير والأجراء والفعالية والحضور، ومن ثم وضعه- أي هذا النوع- في مكانه المناسب داخل المدونة النقدية الحديثة، كما يكشف أيضاً عن هوية هذه المدينة المتسيدة لفضاء العنوان، والمتمثلة بفلسطين، بكل ما تحملها من عمق وإرث ديني تؤهلها لأن تكون مدينة الله.

تنهض رؤية الذات لنفسها عبر تجسيد لتجربة الذات الراوية وهي تؤرخ لذاتها خارج الوطن/ روسيا، عندما تحل زائراً على بلاد قرأ عنها الكثير وعبأ روحه لمثل هذه الزيارة في إشارة واضحة لمدى تحضير الذات لهذه الزيارة وشغفها المسبق بهذا البلد/ فلسطين:

((ها أنذا أكتب إليك من القدس، لم أشأ الكتابة مباشرة قبل أن أمكث فيها ليلةً أو ليلتين، تعرف جيداً أني عبأت روحي لمثل هذه الزيارة، قرأت عن القدس الكثير، والتهمت معظم تاريخها خلال أشهر، ولم أترك، قدر استطاعتي خبراً أو حادثة، أو موقفاً، أو مكاناً، إلاّ وجالسته كي أعرف هذه المدينة أكثر وإن كان من خلال

([1]) ينظر مدينة الله، حسن حميد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩: المدخل (٧-١٠) .

قراءاتي...تعرف جيداً أنني مفتون بالقدس مكاناً وتأريخاً ومعتقداً، ومعنى، لهذا وقبل أن أهم بزيارتها مغادراً مدينتي سان بطرسبورغ... ذهبت إليك، وأنت المؤرخ، والسياسي ورجل الفكر... كي أتزود بوصاياك لزائر مثلي يزور القدس للمرة الأولى، أذكر أنك قلت، ستدهش، وتصاب بسحر المكان ومغناطيسيته حالما تصل إليه، وهذا ما حدث فعلاً فأي مكان خرافي هذا الذي أراه)).[1] تتجلى رؤية الذات في هذا النص عبر صوت سردي يتخذ من ضمير المتكلم أسلوباً للسرد، أي أن الأنا الراوية هي الفاعل والمحرك الأساس في العملية السردية التي تتمخض عن توحدٍ وتماهٍ بين صوت الراوي، وصوت الشخصية المركزية (فلاديمير) ليصبحا صوتاً واحداً يحاول تسطير مشاعره وأحاسيسه، وهو ينزل سائحاً عميقاً في مدينة القدس على ورقة الرسالة الأولى التي يهم فلاديمير بإرسالها إلى أستاذه السيد إيفان.

إن قراءة النص المنتخب للمعاينة تفصح عن تعالق حميمي للشخصية المركزية، مع المكان المزار، وترسم عبر بوح نفسي عن فضاء ألفوي حميم يكشف عن شغف الشخصية بالمكان، ومدى حرصه على التوغل في أعماقه، في مسعى من الذات الراوية إلى إبراز كل عناصر الدهشة والإعجاب، إلى الحد الذي تصور لنا مدى إذعانها واستسلامها لسحر ما تلتقطه العين وتشعر بها الحواس، وهي ترسم وتوجه علاقة الذات بالمحيط فتستبطن الذات ذاتها لتتأمل في ما قبل الزيارة، فتستذكر مع أستاذها سعيها في معرفة كل شيء عن هذه المدينة الحاملة لماضٍ عريق مزدان بإرث حضاري وديني وثقافي لا يختلف عليه أحد، ومدى انعكاس كل ذلك على نفسية الذات المتشبعة والمتألقة والمحبة لهذا الفضاء الروحي المخيم على المكان.

مكتبة البحث

- **أسرار البلاغة**، للزمخشري، قراءه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاك، دار المدني، جدة- السعودية،١٩٩١.
- **تمنع النص متعة التلقي: قراءة ما فوق النص**، بسام قطوس، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط١، ٢٠٠٢.
- **حفريات في الذاكرة: من بعيد**، د. محمد عابد الجابري، مركز وحدة الدراسات العربية، بيروت- لبنان،١٩٩٧.
- **شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل**، خالد حسين، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،٢٠٠٨.
- **صخب ونساء وكاتب مغمور**، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان-بيروت، ط٢٠٠٩،٩.
- **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، عبد المالك اشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية_سوريا، ط٢٠٠٩،٩.
- **العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي**، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١٩٩٨،٨.
- **عنوان القصيدة في شعر محمود درويش دراسة سيميائية**، جاسم محمد جاسم، رسالة ماجستير، إشراف د. عبد الستار عبد الله، كلية التربية، جامعة الموصل،٢٠٠١.
- **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، شعيب حليفي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط٢٠٠٩،٩.
- **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١٩٨٣،٣.
- **مدينة الله**، حسن حميد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢٠٠٩،٩.

---

[1] مدينة الله: ١١.

الحكاية العجيبة في ولاية تبسة ـ الجزائر ـ مقاربة بنيـوية "حكاية سبع بنات في قصرات" ـ أنموذجا ـ

الأستاذة: بوقفة صبرينة /جامعة الشيخ العربي التبسي . تبسة ./ الجزائر

ملخص الدراسة:

تعد الحكاية العجيبة من أهم أشكال التعبير في الأدب الشعبي الشفوي الجزائري ،حيث كثيرا ما كنا في الصغر نستمع لها وهي تروى في كنف العائلة في جو يمكن القول عنه أنه طقوسي سحري، وكم كانت تستهوينا أحداثها لاسيما أبطالها الخارقين للعادة أين كنا نرسم لهم صورة لهم في خيالاتنا الصغيرة ونحاكي أعمالهم في ذواتنا، لكن بالرغم من وضوح مفهومها إلا أني لا أزال ألمس بعضا من الغموض والمدلول الهيولي للرموز التي تعتمدها، والسؤال الذي تبادر إلى ذهني هو:

.كيف نفسر رموز الحكاية العجيبة؟.

. ما العلاقة الرابطة بين هذه الرموز والوسط الثقافي والاجتماعي المعاش؟.

.كيف يمكن الوصول إلى البنية العميقة لهذا النوع من الأدب الشعبي؟.

وقد حصرت ميدان الدراسة في منطقة تبسة شرق الدولة الجزائرية أين ولدت وترعرعت وتشربت روح ثقافتها الشعبية.

الكلمات المفتاحية:

الحكاية العجيبة ـ منطقة تبسة ـ الجزائر. البنيوية ـ الخرافة ـ المعتقدات ـ الثقافة الشعبية ـ البنية العميقة.

العلامات الصحيحة والزائفة.

1. **منـطقة تبسة:**

تعتبر تبسة من أهم ولايات القطر الجزائري لها تاريخ ضارب فيالجذور حافل بأعرق الحضارات القديمة، والتي لازالت آثارها الباقية شاهدة عليها ،حيث وقعت تحت وطأة الاحتلال الروماني مرورا بالوندالي والبيزنطي وصولا عند الاحتلال الفرنسي.

وتقع تبسة في أقصى الشرق الجزائري "في سفح منطقة تضاريسية جبلية وعرة عالية القمم أحيانا ومتوسطة الارتفاع في بعض المناطق"[1]، يحدها شمالا ولاية سوق أهراس وجنوبا ولاية الوادي، أما من جهة الغرب فتحدها ولايتي أم البواقي وخنشلة، ومن جهة الشرق فتحدها الجمهورية التونسية.

يسود المنطقة مناخ شبه قاري يتميز بالبرودة والأمطار غير المنتظمة شتاء، والمناخ شبه الصحراوي الذي يمتاز بالجفاف وهبوب رياح ساخنة صيفا.

2. الحكاية العجيبة:

يعرف ابن فارس مصطلح الحكاية في معجمه "مقاييس اللغة" بقوله: "حكى: الحاء والكاف وما بعدهما معتل (...) وهو إحكام الشيء بعقد أو تقرير، ويقال: حكيت الشيء وحاكيته وذلك أن نفعل مثل فعله الأول"[2].

فالحكاية فن أدبي قديم تعبر في مضمونها عن واقع مجتمعي معاش، أو هي نسج خيال راوي بعينه ثم تناقلت عبر الأجيال عن طريق الرواية الشفوية وبالتالي فهي: " تعبير عن رأي الشعب وآماله إزاء حوادث عصره وأحواله السياسية والاجتماعية، ومن ثم فهي جزء مهم من تراثه"[3].

أما مصطلح العجيب فقد عرفه ابن منظور في معجمه لسان العرب بقوله:" عجب الأمر يتعجب منه ، وأمر عجيب معجب وقولهم عجب عاجب كقولهم ليل لائل يؤكد به"[4].

والحكاية العجيبة بذلك هي الفن الأدبي النثري الشعبي القديم ترتكز في أساسها على البنية السردية الحكائية الخيالية "فهي عالم الظواهر غير المألوفة وغير القابلة للتفسير أو هي التصورات الوهمية التي تتعارض مع مجموعة القوانين التي تحكم العالم الخارجي الموضوعي أو تحكم سلسلة تصوراتنا الذاتية"[5].

وهي أيضا ما تعارف بعض الدارسين على تسميتها بالحكاية الخرافية، والخرافة في اللغة مأخوذ من الفعل الثلاثي "خرف: أي فسد عقله من الكبر" وهي أيضا "الحديث المستملح من الكذب"

والحكاية العجيبة في بنيتها عالم مدهوش فوق طبيعي ،شخصياتها وأبطالها قد تكون من البشر أو من الحيوان أو من السحرة من نسج خيال راوي شعبي ، ظلت تنتقل عن طريق الرواية الشفوية منذ آلاف السنين، وقد فضلنا تسمية هذا النوع الأدبي بالعجيب لأن روايتها تحدث العجب في النفس انطلاقا من بنيتها الحافلة بالعجائب ،أولا ثم عالمها العجيب الذي يصور رحلة البطل نحو عالم مدهوش حافل بعناصر السحر والخوارق الفوق طبيعية ثانيا ،"إذ تصور هذه

---

[1] ـ أحمد عيساوي : مدينة تبسة و أعلامها ، دار البلاغ ، الجزائر ٢٠٠٥ ، ص ١٨ ، نقلا عن : بوجمعة هيشور : أعراش منطقة تبسة ، جريدة النصر ، عدد ٦٠٨٢ ، الأحد ١٣ جوان ١٩٩٣ ، ص ٨.

[2] . أبو الحسن أحمد بن فارس : مقاييس اللغة ، تح : عبد السلام حمد هارون ، ج ٢ دار الفكر ، مصر ، ١٩٧٩ ، ص ٩٢.

[3] . رابح العوبي : أنواع النثر الشعبي ، منشورات جامعة باجي مختار ، عنابة ، الجزائر ٣٥.

[4] - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ص٢٥٩.

[5] – غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية، لبنان، ط١، ١٩٩٧، ص١٢٥

الحكاية عالما مليئا بعناصر السحر والسحرة والأدوات الخارقة والحيوانات التي تعقل وتتكلم أحيانا ، والجن والعفاريت"[1].

ويرجع الأستاذ مصطفى يعلى سبب تفضيله إطلاق مصطلح العجيب على هذا النوع من القصص الشعبي إلى أنه:"مبني أساسا على ما هو عجيب ومدهش ، لما يمتلئ به من بطولات فوق طبيعية مثيرة، وأحداث خارقة وشخصيات غير مرئية وفضاءات مؤسطرة غريبة وأزمنة لا منطقية وما إلى ذلك مما يثير العجب في النفس، فلا قوام لهذا النوع دون العوالم العجائبية الشيقة"[2].

3. أصولها التاريخية:

أما عن أصولها التاريخية فتعد الحكاية العجيبة من أقدم أشكال التعبير في الأدب الشعبي، وهي جنس وصل إلينا قبل أن يتعلم الإنسان القراءة والكتابة، "حيث لازالت تحتفظ ببعض البصمات من هذا العهد القديم المرتبط بحياة الإنسان البدائي ومعتقداته(...) فآثار الفلسفة والمعتقدات القديمة لازالت حية في ثنايا النصوص"[3].

وقد أكد ذلك الباحث الألماني فريديريش فون دير لاين في كتابه: "الحكاية الخرافية" حيث يرد هذا النوع إلى أصوله أي الديانات التي عرفتها واعتنقتها شعوب العالم القديمة ، ويرى أن: " معظم الحكايات الخرافية تسبق كل تاريخ مدون وترجع إلى عالم آخر من الدين والفكر والاعتقاد"[4].

ومن هذه الديانات والتي لازالت آثارها محفورة في ثنايا النصوص نذكر: الطوطمية ويراد بها:"كائنات تحترمها بعض القبائل المتوحشة، ويعتقد كل فرد من أفراد القبيلة بعلاقة نسب بينه وبين واحد منها يسميه طوطمه" [5] .

حيث تعتقد هذه القبائل أن نسبها يرجع في الأساس إلى هذا الطوطم أو الحيوان والذي يطلق عليه أيضا "أب القبيلة" ،حتى أن الكثير من القبائل العربية في العصور الماضية كالعصر الجاهلي كانت تنعت بأسماء حيوانات كبني كليب، بنو أسد، بنو يمامة....الخ.

وتتجلى آثار الديانة الطوطمية في الحكايات العجيبة على هيئة حيوانات أو على هيئة التحولات ، فقد يحول الحيوان في صورة آدمي محافظا على أجزاء من شكله كالأظافر وطول الشعر....الخ.

أما الديانة الروحانية فلقد عرفها الإنسان على مر العصور وسيطرت على فكره منذ زمن طويل ومصدر هذه الديانة هو:" أن شيئا غريبا أشبه بالخيال يعيش في الإنسان هو الروح فهو حبيس الجسد ما دمنا مستيقظين حتى إذا نمنا تركه (...) وفي النهاية ينفصل الروح عن الجسد إلى الأبد لكي يهيم في العالم أو يتقمص جسدا آخر وفي هذه الحالة يعد الإنسان ميتا "[6].

---

[1] – طلال حرب:أولوية النص، نظرات في النقد و القصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٩٢ بيروت، لبنان، ص١٢٧.

[2] – مصطفى يعلى: القصص الشعبي بالمغرب، دراسة مورفولوجية، شركة النشر و التوزيع المدارس ،الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٩، ص٤٦.

[3] – سعيدي محمد: الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق ،سلسلة دروس جامعية ، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،(د.ت) ،ص٥٦.

[4] – فريديريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية تر:نبيلة إبراهيم، دار غريب،القاهرة، مصر، (د،ت)،ص ٧٥.

[5] محمد عبد المعيد خان: الأساطير و الخرافات عند العرب، دار الحداثة لبنان، ط٤، ١٩٩٣، ص٦٥.

[6] - ف.فون ديرلاين: المرجع السابق ، ص٧٥

ويتجلى آثار هذا الفكر في الحكايات في موت البطل وبقاء روحه هائمة في الأجواء ثم تلبسها في جسد حيوان أو إنسان آخر أو دم أو غير ذلك ناقمة من الأحياء ثائرة على موت صاحب الجسد.

أما العقيدة الفتيشية فتنسب إلى الفتش السحري ، وتعني أن هناك أشياء ذات صلة وثيقة بالإنسان تمتاز بقوة خارقة ولها القدرة على التحكم في حياة البشر، وتظهر آثار هذه الفلسفة في فضاء الحكاية أن هناك رموزا سحرية عجيبة لصيقة بالبطل ولها تأثير بارز في خوض مغامراته كالخاتم أو خصلة من شعر الأميرة أو البطلة أو غير ذلك "فهي جزء لا يتجزأ من فضاءه الروحي والجسدي فالبطل يموت بمجرد أن يضيع منه خاتمه، ويحي إذا عثر عليه من جديد أو أرجع إليه"[1].

ومع أن أصولها تعود إلى ديانات وأساطير يمكن القول عنها أنها من محض خيال الإنسان البدائي إلا أن قيمتها تجلت في بعثها من جديد على يد الأدباء الغرب وحتى العرب الذين ألبسوها الطابع الفني وأفردوها بكتب ودراسات لا تحصى ولا تعد، فاعتمد البعض على جمعها وتصنيفها ونشير في ذلك إلى الحكايات "التي صنفت في فهرس "آنتي آرن" و"طمسون" تحت الأرقام من 300 إلى 749 "[2].

واعتمد البعض الآخر على تقسيمها وفقا للأبنية الحكائية مثلما فعل "فولكوف" ، كما أخذ الأخوين "جريم" على عاتقهما جمع الحكايات العجيبة من أصولها قدر المستطاع ، واهتم البعض بتحليلها وأفردها بمؤلفات نالت شهرة ذائعة الصيت ولعل من أبرزها كتاب: "les fabliaux" أو "الخرافات" لجززيف بيديه حيث اعتنى فيه الباحث بتحليل بنية الحكاية ورأى أنها:" كائن حي ومادامت كذلك فهي تخضع لعدد من الشروط للحفاظ على حياتها (...) إنها أساسا تتكون من مجموعة من الأعضاء"[3].

فبديه من خلال قوله يؤكد على أن الحكاية تتألف من مجموعة من العناصر ،وتتمثل هذه العناصر في مختلف الأفكار والأخلاقيات والطباع التي تدخل في تركيبها، كما انتهج طريقة عقد المقارنات بين القصص التي تختلف في عناصرها الشكلية دون الاهتمام بمعناها.

أما المؤلف الثاني والذي يعد مصدرا أساسيا في دراسة الحكاية العجيبة فهو كتاب:"مورفولوجية الخرافة" للباحث الروسي "فلاديمير بروب" رائد الدراسة المورفولوجية بلا منازع، وقد شرح معنى المصطلح بقوله: " تعني كلمة موورفولوجيا دراسة الأشكال، وفي علم النبات تهتم المورفولوجيا بدراسة أجزاء النبات ثم علاقة بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع، ويمكن القول أن المورفولوجيا تهتم ببنية النبات"[4].

وانطلاقا من علم النبات الذي يهتم بالأجزاء المكونة له والعلاقات القائمة فيما بينها اتجه بروب إلى دراسة الحكاية العجيبة كموروث ثقافي أنتجته الجماعة البشرية وعرفته منذ أقدم العصور لكونها مرتبطة بحياة الإنسان وعلاقته بالطبيعة والحيوان وبمحيطه الاجتماعي من جهة ،ومن جهة أخرى فهي تعبير عن تفكيره وآرائه تجاه عالم مجهول عالم

---

[1] – سعيدي محمد : المرجع السابق، ص 70.

[2] – ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافية ،تر:إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين ،الرباط،المغرب ،ط١، ١٩٨٦ ص٣٣.

[3] - عبد الحميد بورايو : مرطق السرد ، دراسات في القصة الجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٩٤ ، ص١٨.

[4] 2- vladimir propp :morphologie du conte , édit du seuil , paris, France,1965,p6.

يريد استكناه غيبه، فصور رحلة البطل لاكتشاف المحظور مارا أثناء ذلك بأحداث وشخصيات خيالية لا حدود فيها للعقل والمنطق.

ومن خلال دراسة بروب وفحصه لمائة حكاية روسية رأى أن هناك قيما متغيرة وتتمثل في أسماء الشخصيات وصفاتها وأماكن رحلتها، أما أفعالها فهي ثابتة ففعل (الهبة) أو (المنح) حاضر في معظم الحكايات، لذلك أعطى الباحث أولوية لفعل الشخصية أو ما أطلق عليه تسمية (الوظيفة) وهي: " فعل الشخصية الذي حدد من حيث دلالته في تطور الحبكة"[1].

كما استخدم هذا المفهوم ـ الوظيفة ـ " ليعوض به مفهوم الحافز عند الشكلانيين الروس أو مفهوم العناصر عند بيديه"[2]، فاستخرج من الحكايات إحدى وثلاثين وظيفة ضبطها بمنطقية ، كما لا يمكن أن تكون كل الوظائف حاضرة في نص واحد فقد تغيب أحيانا أما إذا حضرت جميعها في النص فيطلق عليه حينئذ تسمية النص المثالي، وهي مرتبة كالآتي:

"نأي، منع، انتهاك، المنع، استنطاق، إخبار، خدعة، تواطؤ، إساءة أو نقص، وساطة، بداية الفعل المعاكس، الانطلاق، وظيفة الواهب الأولى (اختبار) ، رد فعل البطل،استلام الأداة السحرية، تنقل في المكان بين مملكتين بصحبة دليل، معركة، علامة، انتصار، إصلاح الإساءة أو النقص، عودة، طاردة ، نجدة، وصول البطل متنكرا، دعاوي البطل المزيف الكاذبة، مهمة صعبة، انجاز المهمة الصعبة، التعرف على البطل الحقيقي،اكتشاف البطل المزيف، تغير هيئة البطل الحقيقي، عقاب البطل المعتدي، زواج البطل"[3].

كما استخدم فريديريش فون دير لاين هذا المصطلح أي ـ الحكاية العجيبة ـ وأفردها بكتاب عنونه ب:"Das Marchen" نال اهتمام وترجمة الكثير من الدارسين، حيث ترجمته الباحثة نبيلة إبراهيم من اللغة الألمانية إلى اللغة العربية تحت عنوان "الحكاية الخرافية نشأتها ،مناهج دراستها، فنيتها".

عالج فيه الباحث أصول الحكاية ورواياتها عند مختلف شعوب الحضارات كمصر وبابل واليونان والرومان والألمان...الخ، ورأى أن: " الحكاية الخرافية بنية مركبة بحيث لا يمكن تفسيرها بطريقة موحدة، فهي تستمد تصوراتها من مراحل حضارية مختلفة"[4].

كما كان ولازال للعرب باع طويل في مجال جمع وتصنيف وتحليل تراثهم الثقافي على غرار الغرب لاسيما الحكاية العجيبة والتي أفردت لها الدراسات والكتب مثل كتاب "الحكاية الشعبية الفلسطينية" لنمر سرحان ودراسات عبد الحميد بورايو المختلفة والهامة.

---

١ – vladimir propp :opcit ,p31.

٢ –سعيد يقطين : قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ١٩٩٧ ، ص٣٣

٣ ـ فلاديمير بروب : المرجع السابق ، ص(٣٩ ، ٦٨)

٤ ـ فريديريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، ص 72.

4 ـ تقديم الحكاية:

في قديم الزمان وسالف العصر والأوان كان هناك شيخ يعيش في قصر كبير، وكان له سبع بنات ماتت زوجته وتركتهن محرومات من رعايتها، وفي يوم من الأيام قرر الذهاب إلى الحج وحذرهن قبل خروجه من فتح الباب لأي كان ، إذ لا قريب لهن ولا يمكنهن فتح الباب إلا له عند عودته من أداء مناسك الحج.

وفي الغابة القريبة من القصر يسكن جار لهم يدعى "عمار" عرف بأخلاقه الحميدة وتلاوته الدائمة للقرآن الكريم،ما كانت تجاوره عجوز ضخمة ومخيفة سمعت بغياب الأب فأرادت القضاء على البنات.

اتجهت مسرعة إلى البيت وطرقت الباب فسألتها البنت الكبرى:

ـ من تكونين وماذا تريدين؟.

ـ فردت: أنا خالتكم الكبرى ترجاني الوالد لأقوم برعايتكن وقت غيابه.

فرحت الأخوات بها وخصصن لها كوخا بجانب القصر، ولم يشككن في أمرها إلا الأخت الصغرى لم ترتح لها البت.

في إحدى الليالي نزل البرد وبدأت الغولة بالغناء:" سبع بنات في قصرات يطيح الليل وناكلهم" فيرد عليها الكلب الحارس للقصر: "هو هو وصاني سيدي والله لا تاكليهم".

واحتدم الصراع بينهما إلى أن تغلب عليها، وفي الغد تظاهرت الغولة بالمرض وأخبرت البنات بأن علاجها هو كبد الكلب فقبلن بالأمر وذبح الكلب وأكلت كبده نيئة وطلبت منهن رمي ما تبقى من أعضائه في الوادي بدعوى أنها تكره رائحة الدم.

وفي الليلة الموالية أرادت الغولة مجددا دخول القصر،بدأت بالغناء :"سبع بنات في قصرات يطيح الليل وناكلهم"، رد عليها دم الكلب المذبوح كالسابق وتتصارعا إلى أن تغلب عليها وأصبحت طريحة الفراش وادعت أن سبب علتها هي رائحة الدم ويتحقق شفاؤها بخلطه مع التراب ورميه في الوادي، وكان لها ما أرادت.

وفي إحدى الليالي تحولت العجوز إلى غولة وتمكن من دخول القصر، فرأتها أصغر البنات وحذرت أخواتها فهربن غلى بيت الجار عمار وحكين له القصة كاملة وأقمن عنده.

في أحد الأيام تذكرت البنت الصغرى مشطها الذهبي، فاتجهت نحو القصر فقبضت الغولة عليها وأرادت أكلها فترجتها ألا تفعل ذلك حتى تنتهي من رحي كيس القمح وأكله حتى يزداد وزنها وتكون لقمة أكثر لذة. قبلت الغولة العرض واشترطت عليها الإسراع قبل طلوع النهار أي قبل تحولها إلى عجوز، وبدأت الفتاة في الرحي والغناء:" يا عمي عمار جلوج القران بالواقفة بالواقفة وراهي تعاون فيا".

فترد الغولة عليها:" هز قلع النهار طلع".

سمع الجار عمار وفهم المعنى، فأسرع باتجاهالقصر وقتلها بالفأس ورماها في الوادي، وحين عودة الوالد من الحج حكت له البنات القصة كاملة، فذكرهن بوصايته ولامهن قائلا: "الباب المحلول تدخلوا الغولة والغول"[1].

[1] ـ رواية السيدة: عائشة عزوز من منطقة العوينات ولاية تبسة ، السن 60 سنة.

5 ـ النظام العام للحكاية:

1 ـ الوضعية الافتتاحية والختامية:

تعلن الوضعية الافتتاحية لحكاية "سبع بنات في قصرات" عن وفاة الزوجة وبقاء الشيخ مع بناته في القصر، وتضع وضعية النقص هذه "الموت" و "الحياة" في علاقة تضاد، ويمثل قرار الرجل الذهاب إلى الحج وترك بناته لوحدهن علاقة تضاد أخرى من نوع (غياب/حضور) كما يمثل دور الوساطة: الكلب الحارس لهن.

يؤدي ظهور الغولة في حلقة الأحداث وتمكنها من دخول القصر وخداعها للبنات دورا غرضيا تمثل في:الاضطراب/ضحية الاضطراب، وتم تبرير ظهور الغولة عن طريق عنصر دلالي جديد: مظهر الكائن القادم من العالم الآخر، إذ أنها تظهر في صورة امرأة عجوز بشعة مع طلوع النهار، وهي السمة التي جعلتها تنفصل عن العالم المجهول وتتصل بالمخلوقات البشرية (البنات السبع) وتحدث فيما بعد مجموعة من التحولات تصدر في البداية عن غياب الفطنة والتي تتسبب في نتائج سلبية تؤدي إلى تدهور مصير البنات.

يحدث بعد ذلك انقلاب في الأحداث، وتصبح الأفعال صادرة عن فاعلية العقل وحضور الفطنة (البنت الصغرى)، (الجار عمار)، ويتم إنقاذ المصائر البشرية وتحسين وضعيتها وذلك ما صوره الموقف الختامي وعبرت عنه وظيفة العقاب.

2 ـ الوساطة الرئيسية:

تقوم الوساطة الرئيسية ما بين الوضعيتين الافتتاحية والختامية عن طريق ثلاث متواليات متتابعة: تحققت الأولى في فضاء الصراع بين الكلب والغولة، وجرت الثانية في فضاء الصراع الثاني والذي دار بين الغولة ودم الكلب، ثم انجزت الثالثة في فضاء الغولة والبنت الصغرى.

أ ـ المتوالية الأولى: تتألف المتوالية الأولى من تسع وظائف كالأتي:

أ ـ نأي: موت الأم وقرار الأب الذهاب لأداء مناسك الحج.

ب ـ منع: طلب الشيخ من بناته عدم فتح الباب للغرباء.

ج ـ استنطاق: (الحصول على معلومات) سمعت الغولة بغياب الأب.

د ـ خدعة: ذهاب الغولة للبنات على أنها خالتهن.

هـ ـ تواطؤ: فرحت البنات بها وخصصن لها كوخا بجانب القصر.

و ـ إساءة: محاولة الغولة دخول القصر.

ز ـ معركة: نشوب صراع بين الغولة والكلب.

ح ـ انتصار: تغلب الكلب على الغولة.

ط ـ دعاوى كاذبة: ادعاء الغولة المرض، ويتحقق شفاؤها بأكلها لكبد الكلب.

تضع الوظيفة الأولى (النأي) الموت الذي اعتبره فلاديمير بروب شكلا من أشكال الابتعاد (بالإضافة إلى قرار الأب) والحياة في علاقة تضاد، ويؤدي دور الوساطة هنا: المرض.

تجسد الوظيفة الثانية (منع) الأب بناته من فتح الباب تضادا آخر من نوع: باث/ متلقي ويمثل دور الوسيط بين الطرفين الرسالة المبثوثة والمتمثلة في الوصية.

تظهر وظيفة (خداع) الغولة للبنات من نوع: مخادع/ مخدوع ويؤدي دور الوساطة لإنهاء هذا التضاد من ناحية والكشف عن تضاد آخر من نوع: غالب/مغلوب، كما تعتمد وظيفة (دعاوى كاذبة) على وجود الطرف المدعي والمتمثل في الغولة والطرف المدعى عليه والمتمثل في الكلب، ويجسد الوساطة هنا كبد الكلب لإنهاء التضاد القائم.

ب ـ <u>**المتوالية الثانية:**</u> تتألف المتوالية الثانية من خمس وظائف كالآتي:

أ ـ إساءة: دخول الغولة إلى القصر.

ب ـ معركة: احتدم الصراع بين الغولة والكلب.

ج ـ انتصار: تغلب الكلب على الغولة.

د ـ دعاوى كاذبة: ادعاء الغولة بأن رائحة الدم هي سبب علتها.

هـ ـ تواطؤ: خلط البنات الدم بالتراب ورميه في الوادي.

قبل البدء في التعليق على الوظائف لابد من الإشارة إلى أن الحكاية ذات بنية تكرارية، أي تكرار مجموعة من الوظائف في كل متوالية ومنها: الإساءة، المعركة، الانتصار....الخ.

تستند وظيفة (إساءة) على التضاد: مسيء/ مساء إليه والذي كان بين الغولة والبنات، ويلعب دم الكلب دور الوسيط لإنهاء هذا التضاد وذلك من خلال تغلبه على الشخصية الشريرة، وهو ما عبرت عنه وظيفة (انتصار)، تضع وظيفة (دعاوى كاذبة) الغولة والبنات في علاقة تضاد من نوع: مخادع/مخدوع وأدى دور الوساطة تواطؤ البنات مع الغولة ورميهن لدم الكلب المذبوح في الوادي وبالتالي خضوعهن لسيطرة الشخصية الشريرة.

ج ـ <u>**المتوالية الثالثة:**</u> تتألف الوظائف الثالثة من تسع وظائف كالآتي:

أ ـ تهديد: تمكن الغولة ن دخول القصر والوصول إلى البنات.

ب ـ إصلاح الإساءة: رؤية البنت الصغرى للغولة وتنبيهها لأخواتها.

ج ـ حصول افتقار: ذهاب البنت الصغرى إلى القصر لإحضار مشطها الذهبي.

د ـ إساءة: قبض الغولة على الفتاة.

هـ ـ خدعة: ترجت الفتاة الغولة أن لا تأكلها حتى تنتهي من رحي كيس القمح.

و ـ تواطؤ: قبول الغولة عرض الفتاة.

ز . نجدة: تستنجد الفتاة بالجار عمار عن طريق المقاطع الموسيقية.

ح ـ إنقاذ: ينقذ الجار عمار الفتاة من قبضة الغولة.

ط ـ عقاب: يقضي الجار عمار على الشخصية الشريرة أي الغولة.

3 ـ **نظام المحتوى:** عرفت الحكاية مسارات غرضية يمكن ضبطها كالآتي:

أ ـ **التهديد**: احتل التهديد جزءا كبيرا من الحكاية، ويمكن القول من بدايتها أي منذ وفاة الأم وقرار الأب الذهاب لأداء مناسك الحج ثم دخول الغولة في حلقة الأحداث أدى إلى تأزم الموقف وشعور الأخت الكبرى بالمسؤولية تجاه أخواتها، الأمر الذي قادها إلى قبول عرض الشخصية الشريرة بإسكانها في كوخ جانب القصر، كما مثلت الغولة الوجه المعارض لراحة البنات دائما، وهي بذلك رمز دؤوب للأنثى التي تعمل على إحباط مصير البطلة أو الفتاة في حياتها اليومية: زوجة الأب, زوجة الأخ....الخ.

ب ـ **المساعد:** كان للمساعدة أيضا دورها الهام في دفع حركة أحداث الحكي، ومن بين الشخصيات التي جسدت هذا الدور: الكلب الذي بقي في مواجهة الغولة حتى بعد القضاء عليه، ثم الجار عمار الذي عوض غياب الأب وموت الكلب، وكان منهيا للسلوكيات التي تصدر عن الشخصية الشريرة مما أدى إلى إصلاح الوضعية البدئية واستقرار حال البنات.

ج ـ أشارت الحكاية أيضا إلى الاختلاف في مستويات القدرة الذهنية بين البنت الصغرى التي تقمصت دور البطولة وظهرت في غاية الفطنة والذكاء والدهاء طوال مسار الحكي،في مقابل أخواتها اللاتي ظهرن في غاية السذاجة والحمق، ويمكن تمثيل هذه العلاقة بالمخطط الآتي:

البنات= السذاجة، الحمق، الغباء....................غياب الذكاء.

البنت الصغرى= الدهاء ، الفطنة ،..................حضور الذكاء.

قابلت الحكاية بين شخصيات العالم البشري الذي يتميز فيه الإنسان بالقدرة العقلية، وشخصيات العالم الآخر المتميزة بالقدرة العضلية وأبرزت من خلال ذلك مدى تفوق العقل على الجسد، فقد تمكنت البنت الصغرى من القضاء على الغولة بحيلة ذكية تمثلت في ترديد بعض المقاطع الموسيقية والتي كانت في الوقت ذاته إشارة للجار عمار على مكان وجودها، ويمكن رصد هذه العلاقة بالخطاطة التالية:

الغولة= كائن خيالي أنثوي قوي، تمكنت من دخول القصر قصد الحاق الضرر بالبنات ـ الماقبل ـ

الفتاة= كائن بشري أنثوي ضعيف تمكنت بفضل ذكائها من القضاء على الشخصية الشريرة ـ المابعد ـ

4 ـ **بناء الحيز المكاني:** جرت أحداث الحكاية في مكانين هامين:

أ ـ **القصر**: من حيث هو حيز مكاني عرف نظاما بطريركيا لكونه مكان إقامة الذكر الأب مع بناته السبع، وقع فيه نقص بسبب هذا غياب هذا النظام وتحوله إلى آخر أموسي، كما عبر عن ذلك الموقف الافتتاحي من خلال ذهاب الأب لأداء مناسك الحج وبقاء البنات لوحدهن في القصر مقر الإقامة والذي لابد عليهن ملازمته وعدم مغادرته.

ب . **الغابة:** صورت الغابة في الحكايات العجيبة مصدرا للمعيشة وعالما مملوءا بالأسرار والمخاوف، لها نظام خاص بها وهو الذي يتحكم في العلاقات الموجودة بين كائناتها، وظهرت الغابة في الحكاية موضوع الدراسة مكانا تسكنه كائنات من العالم الآخر متمثلة في الشخصية الشريرة ـ الغولة ـ كما تسكنها كائنات بشرية والمتمثلة في شخصية الجار عمار قارئ القرآن، وهي بذلك ـ الغابة ـ ذات دلالة مزدوجة تتعلق بالموت والحياة.

وكما ضمت الغابة شخصية الغولة باعتبارها كائنا من العالم الآخر يقضي على البشر (موت) ضمت أيضا شخصية الجار عمار باعتباره مساعدا للبنات (حياة).

كما لعب الوادي بما يحتويه من مياه دورا هاما في الحكاية، ونجد هذا العنصر حاملا لدلالة تتعلق بالموت حيث كان بمثابة مقبرة واسعة رميت فيها جثة الكلب أولا ودمه الممزوج ثانيا وجثة الغولة ثالثا وبالتالي فالحكاية ربطت بين المظهر السلبي للماء والموت فجميع المخاطر تحيد بمن يقترب بالوادي.

"ومن هذا التصور أصبحت الأمكنة المائية رموزا أسطورية في النصوص القصصية الشعبية موحية إلى العوالم الأسطورية المرتبطة بالأصل الأول، ومن هنا فالإنسان بنظرته الواسعة إلى ما يحيط به في بيئته الطبيعية أقام في كونه هذا عالمها الاعتقادي وأعطى لكل فضاء طبيعي ما يلزمه ن روحانية يلجا إليها في عسره"[1].

5 ـ العالم الدلالي للحكاية:

تجسد حكاية "سبع بنات في قصرات" صراع الإنسان مع كائن خرافي "الغولة" ويمثل عالم العلامات المحور الأساسي للحكاية، حيث أن الطرف المستخدم للعلامة هو القادر دوما على تحقيق إرادته في توجيه فعل الآخرين لصالحه في مقابل وقوع الطرف الآخر ضحية لتصديق تلك العلامات والعمل على أساسها.

في بداية الحكاية كانت البنات تمثلن المتلقي في عملية بث العلامات الصادقة من طرف الأب، ثم العلامات الزائفة من طرف الغولة ونتج عن تصديقهن للعلامات الزائفة وقوعهن تحت السيطرة المطلقة للباث "الغولة"، ولاشك أن ارتياب البنت الصغرى يمثل السمة المميزة لفطنة وذكاء هذه الشخصية ولكنه يظل دون فاعلية بسبب هيمنة رد فعل باقي الأخوات، وتكمن قيمة الشك هنا في كونه يمثل رد فعل جنينيا مبشرا بفاعلية سوف تظهر في نهاية الحكاية من جهة، ومن جهة أخرى مثلت الغولة في الحكاية الطرف الباث للعلامات الزائفة وكانت البنات دوما تقعن ضحية لتصديقها والعمل على أساسها

وظهر ذلك في الحكاية بقبولهن ذبح الكلب ورميه في الوادي، ثم رمي دمه إلى غاية انقلاب الموقف عند وقوع البنت الصغرى ضحية في الشخصية الشريرة ، لكن يتحقق فعل بطولتها عندما استطاعت السيطرة على عالم العلامات فأصبحت هي الباث للعلامات الزائفة مقابل تصديق الغولة لها وظهر ذلك من خلال المقاطع الغنائية وهي ذاتها أي العلامات الزائفة تشكل علامات صحيحة مرسلة إلى الجار عمار، مما سمح لها أن تكون البطلة فتعاقب الشخصية الشريرة بفضل ذكائها وفطنتها.

قائمة المصادر والمراجع المعتمدة:

1 ـ قائمة المصادر:

1 ـ ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ط) ، (د.ت).

2 ـ أحمد بن فارس أبو الحسن: مقاييس اللغة،تح: عبد السلام حمد هارون، ج٢، دار الفكر،مصر،١٩٧٩

[1] ـ الحقوق القانونية وحقوق الملكية محفوظة لدى: Encyclopedia Work Allrights reserved copy right

2 ـ قائمة المراجع:

1 ـ رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي ، منشورات جامعة باجي مختار ، عنابة ، الجزائر،(د.ت).

2 ـ بروب فلاديمير: مورفولوجية الخرافية ، تر:إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط المغرب ، ط١،١٩٨٦.

3 ـ بورايو عبد الحميد: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،١٩٩٤ .

4 ـ حرب طلال : أولوية النص، نظرات في النقد و القصة و الأسطورة و الأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان،١٩٩٢

5 ـ حسين مهنا غراء: أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية، لبنان، ط١،١٩٩٧ .

6 ـ عبد المعيد خان محمد: الأساطير و الخرافات عند العرب، دار الحداثة، لبنان، ط٣،١٩٩٤

7 ـ عيساوي أحمد : مدينة تبسة وأعلامها ،دار البلاغ، الجزائر،٢٠٠٥، نقلا عن: بوجمعة هيشور: أعراش منطقة تبسة ،جريدة النصر ،عدد٦٠٨٢ ،الأحد١٣ جوان١٩٩٣

8 ـ فون ديرلاين فريديريش: الحكاية الخرافية،تر:نبيلة إبراهيم، دار غريب،القاهرة، مصر، (د.ت).

9 ـ محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ،سلسلة دروس جامعية،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت).

10 ـ يعلى مصطفى: القصص الشعبي بالمغرب، دراسة مورفولوجية،شركة النشر و التوزيع المدارس،الدار البيضاء،ط١ ، ١٩٩٩

11 ـ يقطين سعيد:قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ،المركز الثقافي العربي،المغرب،١٩٩٧

12 ـ vladimir propp :morphologie du conte , édit du seuil , paris, France,1965

المجتمعات الافتراضية: على خلفية التنظير السيسيولجي لـ (ما بعد الحداثة)

محمود عبدالعليم محمد سليمان، باحث في علم الاجتماع – مصر

ملخص

في إطار حركة ما بعد الحداثة المتمردة الواسعة المدى ظهرت المجتمعات الافتراضية مواكبة لتطورات عميقة في المجتمعات الغربية. لذلك فإن الانتشار الواسع للمجتمعات الافتراضية يأتي متسقًا مع التوجهات الجماعية، وضد المركزية، التي اتسمت بها مرحلة الحداثة. بمعني آخر، يأتي هذا الانتشار متوائمًا، إلى حد كبير مع التوجهات ما بعد الحداثية المؤكدة للتفكيك، والتشظي، والتفتيت المتزايد للعوالم الجماعية. ويهدف الباحث من خلال هذا المقال التعرف على مفهوم المجتمعات الافتراضية، وعوامل ظهورها، واهتمام علماء الاجتماع بدراستها، وتوضيح أوجه العلاقة بين المجتع الافتراضي والواقعي وعرض لأبرز سماتها، وفي نهاية المقال محاولة تفسير المجتمعات الافتراضيةِ في ضوء نظرية ما بعد الحداثة.

- الكلمات المفتاحية: المجتمع الافتراضي، الإنترنت، ما بعد الحداثة.

١- ما المجتمع الافتراضي؟

تتأسس المجتمعات البشرية على آلية الاتصال، وبناء العلاقات بين الأفراد، والجماعات المختلفة، وبناءًا على مدى تقدم وسائل الاتصال، وتقنياته المتنوعة تتقدم المجتمعات الإنسانية، ومن هنا تبرز أهمية الاتصال في تكوين الحضارات، وتطور الأمم والشعوب، ولا شك أن عناصر معينة، مثل اللغة، والتكنولوجيا، والعلاقات الاجتماعية، هي من أبرز وأهم مقومات الاتصال في هذا الخصوص، بما تشتمل عليه من وسائل، وآليات، وتقنيات التعبير، والتواصل والتفاعل، ونمو التفكير، وإذكاء حركة الثقافة المجتمعية، ومختلف النظم الاقتصادية والإدارية والقانونية، وما إلى ذلك.

ولا يختلف الأمر كثيرًا من هذه الناحية، فيما يتعلق بنشوء المجتمع الافتراضي (Virtual Community) على الخط (Online)، وبخاصة فيما يعرف بالمدن الالكترونية، ونموها، وتطورها الاجتماعي الالكتروني، في عالم الفضاء الرقمي، وبذلك فهناك مقومات متعددة للتفاعل الاجتماعي الرقمي بآلية الاتصال المتطور وتقنياته المختلفة في بناء هذه المجتمعات الالكترونية، وتطويرها، وتفعيلها بصورة متواصلة متطورة[1].

هناك ثمة اتفاق في أن المجتمعات الافتراضية تشير إلى تجمعات اجتماعية لامكانية بمعني لا يشكل أعضاؤها تجمعًا مكانيًا فلا يجمع بين أعضائها إطار جغرافي ولكن هذه التجمعات تنطلق لتشمل أفرادًا ينتمون إلى هويات وقوميات مختلفة، وثمة وسيلة تجمع بين أعضاء هذه المجتمعات التي تنتشر في الفضاء الرمزي وهي الشبكة الدولية للمعلومات.

---

(١) محمود عبدالعليم محمد سليمان: **الثورة المعلوماتية والتنشئة الاجتماعية – دراسة ميدانية على عينة من الأسر المستخدمة لشبكة الإنترنت بمدينة سوهاج**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ٢٠١٥م.

كما أن هناك اتفاق على وجود اهتمامات مشتركة بحيث يشترط لعضوية الفرد في إحدى الجماعات الدخول إلى موقع الجماعة التي تتفق، واهتماماته بحيث يتقابل مع أعضاء آخرين من نفس الاهتمام بشكل مستمر أو مقطع، و يمكن لأي عضو في الجماعة أن يدخل في مناقشات مع فرد واحد، أو أكثر في مضامين تتفق واهتمامات الأفراد كما يمكن للفرد أن يشارك في أكثر من جماعة على حسب ميوله، واهتماماته[1].

وتعود بدايات تشكل المجتمع الافتراضي أو المجتمع الشبكي (على الخط) إلى فترة الستينيات بظهور شبكات الحواسيب لغرض التعليم مثل شبكة بلاتو كذلك ظهور شبكة آربانت المعروفة في فترة لاحقة من أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات وغير ذلك من شبكات الحواسيب في السبعينيات والثمانينيات وبخاصة مع انتشار استخدام لوحات الاتصال المحلي لإتاحة نفاذ عام وواسع للتكنولوجيات الجديدة آنذاك.

ويعد **"هاورد رينجولد"** (**Haward Rhingold**)، من الأوائل الذين استخدموا هذا المصطلح في كتابه المجتمعات الافتراضية عام١٩٩٣م، والذي يؤكد فيه بأن "هذه المجتمعات تجمعات اجتماعية تشكلت من أماكن متفرقة في أنحاء العالم تربطهم اهتمامات مشتركة، ولا تربطهم بالضرورة حدود جغرافيّة أو أواصر عرقية، أو قبليّة أو سياسيّة أو دينيّة، يتفاعلون عبر وسائل الاتصال ومواقع التواصل الاجتماعي، ويطوّرون فيما بينهم شروط الانتساب إلى الجماعة، وقواعد الدخول، والخروج، وآليات التعامل، والأخلاقيات التي ينبغي مراعاتها"[2].

ويرى**"ألدو دي مور"** (**Aldo de Moor**) أن المجتمعات الافتراضية "ليست مجرد مجموعة مؤقتة من الأفراد، ولكنها عبارة عن مجموعة من الأفراد الذين يشتركون في القيم والمصالح، والاهتمامات المشتركة، ويدخلون في علاقات، وتفاعلات اجتماعية باستخدام الوسائط الإلكترونية"[3].

إن المجتمع الافتراضي لم يظهر فجأة ولكن حدث نتيجة عدد من العوامل التي مهدت لظهوره من أهمها الشبكة الدولية للمعلومات وتشكل الفضاء الرمزي، ومع ذلك فإن هذا المجتمع لم تكتمل صورته بعد، ذلك لأنه مرتبط بتكنولوجيا الاتصال، وبمجتمع المعلومات العالمي وهذا المجتمع آخذ في التشكل، ولا يستطيع أحد التكهن بالصورة الأساسية للمجتمع الافتراضي في المستقبل، وذلك لعدة اعتبارات منها[4]:-

- أولاً: سرعة التغيرات التي تطرأ على هذا المجتمع، وارتباط تحولاته بصناعة البرمجيات التي تتطور في عالمنا بشكل ملحوظ.

---

(1) وليد رشاد ذكي : **المجتمع الافتراضي– دراسة في أزمة منظومة قيم الأسرة المصرية** ، مؤتمر الأسرة والإعلام وتحديات العصر كلية الإعلام، جامعة القاهرة، ١٥-١٧ فبراير ٢٠٠٩ م، ص١٢٦٤.

(2) Haward Rhingold: **The Virtual Community**, (Retrieved 18 April 2014), from, http://www.rheingold.com/vc/book/intro.html

(3) Aldode Moor, Hans Weigand: **Formalizing the Evolution of Virtual Communities**, **Information Systems**, (32), (2), 2007, P.P 223, 247.

(4) Ronaldo A.Beghetto: **Virtually in the Middle Alternative Avenues for** Parental Involvement in Middle, Levels Schools, Learning House, No (57), Issue (1), Sep-Oct , 2001, P.23

- ثانيًا: كثرة المتفاعلين في السياق الافتراضي، إذ أن هذه التفاعلات بدأت على المستوي النخبوي، والآن يتعامل معها كل من يجيد أساسيات التعامل مع الكمبيوتر.
- ثالثًا: تفاوت أعمار المترددين على تفاعلات المجتمع الافتراضي، إذ انه لا يرتبط بشريحة عمرية واحدة، فجميع الأعمار منذ الطفولة حتى الشيخوخة تتفاعل في هذا السياق.
- رابعًا: تعدد الصور والآليات التي يتواصل بها الأفراد في التفاعلات الافتراضية ما بين غرف محادثات ومجموعات بريدية، وقوائم بريدية ومنتديات، ومدونات وغيرها من طرق التفاعل، وقد أطلق على التفاعلات التي تتم داخل التجمعات الافتراضية «اتصال إلكتروني تفاعلي» يضم هذا الاتصال أفرادًا متنوعين يشتركون في نفس الأفكار والأنشطة.

٢- لماذا ظهر المجتمع الافتراضي؟

لم تكن شبكة الإنترنت وحدها مسئولة عن ظهور المجتمعات الافتراضية كما يحلو للبعض أن يبسط الفكرة، وإنما كان لتردي أوضاع المجتمعات الواقعية دافعًا رئيسًا لنشوء هذه المجتمعات، إذ أن العامل التكنولوجي دائمًا هو المحرك لأفراد أو جماعات لديهم احتياجات لم تسمح المجتمعات الواقعية بإشباعها كالحاجة إلى التواصل والتفاعل الاجتماعي، والإشباع العاطفي، أو مواجهة الضغوط بشتي صورها النفسية والمادية والاجتماعية، سواء كانت بداخلهم - كالخجل والانطوائية والشللية وحب الفضول والانفتاح وترويج الإشاعات- أو كانت خارجية داخل الأسرة أو في العمل.

إضافة إلى ضعف الروابط الاجتماعية، والاختفاء التدريجي لأماكن اللقاءات العامة في الحياة اليومية، وغياب الإحساس بالألفة والمودة، والحاجة إلى الإحساس بالتقدير، والاحترام، وتأكيد الذات، والتعرض لكافة أشكال القهر، والتضييق على الحريات، وغياب ثقافة الحوار، وسيادة ثقافة التلقين والعنف، واتساع الفوارق بين الأجيال، والمبالغة في تقديس العادات والتقاليد، والغلو في الأفكار وخاصة الدينية، وع جز المجتمع الواقعي عن تلبية الاحتياجات المشروعة، وعن مواكبة التطورات والتغيرات التي تحدثها التكنولوجيا، وغير ذلك من العوامل، هي التي أدت إلى نشوء المجتمعات الافتراضية، وانتشارها وضمان استمرارها[1].

٣- العلاقة بين المجتمع الإفتراضي والواقعي

يذهب عدد من الباحثين إلى أن بظهور الإنترنت كوسيط اتصالي أصبحنا نعيش في مجتمعين أو عالمين، أحدهما أطلق عليه «المجتمع الواقعي»، أو«مجتمع خارج الإنترنت»، وهو المجتمع القائم على التواصل عبر الاتصال الشخصي بين الأفراد والآخر يطلق عليه «المجتمع الافتراضي»، أو «مجتمع الإنترنت»، وهو المجتمع القائم على التواصل بين الأفراد عن

(١) للمزيد من التفصيل أنظر:

_ أحمد زايد: **عولمة الحداثة وتفكيك الثقافات الوطنية**، عالم الفكر، العدد (١)، المجلد (٣٢)، الكويت، ٢٠٠٥ م، ص ١٧.

- Andrew J. Flanagin, Miriam J. Metzger: **Perceptions of Internet in Formation Credibility**, Journalism & Mass Communication Quarterly, Vol. (77), No.(3), 2000, P.515.

بعد عبر الإنترنت[1]. وقد حاول عدد من الباحثين تحديد ماهية العلاقة بين هذين المجتمعين الواقعي والافتراضي، وكيف يمكن أن يؤثر كل مجتمع من هذين المجتمعين على الآخر، وقد انقسمت آراء الباحثين إلى ثلاثة آراء حول هذا الصدد[2]:

الرأي الأول: الذي يتبناه مجموعة من الباحثين أمثال "**إيليكنز**"، يرى أنه من الطبيعي مع هذا التطور التكنولوجي أن ينشأ المجتمع الافتراضي الذي يعتبر فرعًا صغيرًا من المجتمع الواقعي ولا يغني عنه.

الرأي الثاني: الذي يتبناه مجموعة من الباحثين أمثال "**ألكسندر**" (**Alexander**)، و "**لوكارد**" (**Locard**)، ويرى أن انغماس الفرد في مجتمع الإنترنت يجعله أكثر بعدًا عن الآخرين في المجتمع الواقعي، ويجعله محصورًا مكانيًا في مكان تواجد الإنترنت، ويخلق نوعًا من الفردية مع ذاتهم عبر الإنترنت (Solitary Mode)، مما يجعل الأفراد أكثر تركيزًا مع ذاتهم، ويصبح التواصل بين الأفراد مرتبطاً بالشخصية، والذات أكثر من التواجد بالجسد.

الرأي الثالث: الذي يتبناه باحثين أمثال "**ويليمان**" (**Welman**)، و "**دامر**" (**Damir**)، ويرى أن المجتمع الواقعي، والمجتمع الافتراضي مجتمعان مكملان لبعضهما البعض، وهناك تفاعل واعتمادية بينهما، فالفرد يمكنه أن يتعرف على أشخاص جدد عبر الإنترنت، ويطور هذه العلاقات في المجتمع الواقعي، والعكس صحيح، حيث يساعد مجتمع الإنترنت في تقوية العلاقات بين الأفراد في المجتمع الواقعي.

بينما يرى "**علي ليله**" أن هناك علاقة بين المجتمع الواقعي، والمجتمع الافتراضي، ولكن توجد اختلافات أساسية بينهما، حيث إن تفاعلات المجتمع الواقعي تؤكد على التواجد الجسدي، بما للجسد من إشارات وإيماءات تلعب دورًا بارزًا في التفاعل، بينما تفاعلات المجتمع الافتراضي، تكون بالصور والرموز ومقاطع الفيديو، وأحيانًا تفاعلات بين شخصيات خيالية تخفي ذواتها أحيانًا لتمارس الكذب والهروب، يضاف إلى ذلك أن التفاعل في المجتمع الواقعي هو تفاعل فورى، الفعل ورد الفعل المباشر له، بينما في المجتمع الافتراضي نجد أن الاتصال غير مباشر، قد يصبح رد الفعل انتقائيًا، وقد يصبح متأخرًا ولا فوريًا.

إضافة إلى ذلك فإنه إذا كان التفاعل في المجتمع الواقعي يتم متأثرًا بمتغيرات السن، والنوع، ومستوى التعليم، والحالة الاجتماعية والمستوى الاجتماعي الاقتصادي، فإن هذه المتغيرات تنتفي فاعليتها في المجتمع الافتراضي، حيث يحدث التفاعل بلا متغيرات منظمة، أو من الممكن أن يحدث في ظل رموز كاذبة عن هذه المتغيرات، على هذا النحو فإننا ندرك كلا المجتمعين من منطق الاستقطاب، وليس من منطق المتصل، ومن ثم فالانتقال من المجتمع الواقعي إلى الافتراضي، هو رفض للمجتمع الواقعي بكل خصائصه وتفاعلاته، واقتراب من المجتمع الافتراضي والمشاركة في نسج تفاعلاته[3].

وقد ذهب "**ديفيد إليس**" (**David Ellis**) إلى أن الأفراد في المجتمعات الافتراضية يحدث بينهم ما يحدث في العالم الحقيقي الفعلي من تفاعلات، ولكن ليس عن قرب، حيث تتم هذه التفاعلات عن طريق آلية اتصالية هي شبكة الإنترنت التي

---

(١) علياء سامي عبد الفتاح : **الإنترنت والشباب دراسة في آليات التفاعل الاجتماعي** ، الطبعة الأولى، دار العالم العربى، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٤٠.

(٢) سحر هاشم عز الدين : **العولمة الثقافية وعلاقتها ببعض أشكال التفاعل الاجتماعي في المجتمع المصري– دراسة ميدانية بمدينة سوهاج**، رسالة دكتوراة، قسم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ٢٠١٣ م، ص ١٨٠.

(٣) علي ليلة: **تأثير الفيس بوك على الثقافة السياسية والاجتماعية للشباب**، قضايا استراتيجية ، المركز العربي لأبحاث الفضاء الالكتروني، القاهرة، مارس ٢٠١٣ م، ص ٢٦.

بدورها تساهم في حركات التشكل الافتراضية[1]. وبالتالي فإن الشيء المُميز في المجتمعات الافتراضية كونها تتشكل على أساس اهتمامات وأشياء مشتركة بين هؤلاء المستخدمين، أي أن الصفات والخصائص الموجودة في كل شخص هي التي تحدد نوع وطبيعة الجماعة الافتراضية التي ينتمي إليها، ويندمج فيها.

٤- اهتمام علماء السيسيولوجيا بدراسة المجتمعات الافتراضية

لقد اهتم العديد من العلماء، والباحثين في علم الاجتماع بدراسة هذا النوع من المجتمعات باعتبارها ظاهرة اجتماعية، و يعد "**كاستلز**" من أبرز المتخصصين في دراسة هذا النوع من المجتمعات، وقد أصدر سنة١٩٩٦م، كتاب "**مجتمع الشبكة**" وأتبعه بسلسلة أخرى تعالج قضايا هذه الظاهرة، كما أكد "**بايوكا فرانك**" (**Biocca Frank**)، أن المجتمعات الافتراضية ظاهرة اجتماعية، وقد ساهم "**جاك لوميز**" (**Jack Loomis**)، مع "**مارك ليفي**" (**Leefe**) عام١٩٩٦م، في تطوير مختبرات لقياس الواقع الافتراضي، وشارك معهم"**جيم بلاسكوفج**" (**Jim Blascovich**)، في تأسيس مركز بحوث رئيسي في (جامعة كاليفورنيا) في عام١٩٩٦م، ومع مرور الوقت ظهرت أنواع من المجتمعات الافتراضية. وقد اختلفت هذه المجتمعات في توجهاتها، واهتماماتها، وأهدافها، ومن هذه المجتمعات على سبيل المثال لا الحصر، مجتمعات الألعاب (Games Societies)، حيث يمارس الأطفال الألعاب الإلكترونية داخل فضاء الإنترنت، وتكون بين أفراد هذه المجتمعات علاقات اجتماعية، وصداقات، وهناك مواقع تحاكي الواقع أطلق عليها الحياة الثانية (Second Life)، كما ظهرت مجموعة كبيرة من المجتمعات الافتراضية أبرزها أمريكا أونلاين (America Online).

وهناك مجتمعات افتراضية لقضاء أوقات الفراغ، وهي مجتمعات تعزز التفاعل الاجتماعي، أبرزها موقع الفيس بوك (Facebook)، وهو موقع للشبكات الاجتماعية، أنشأه "**مارك زوكربيرج**" (**Zuckerberg Mark**)عام٢٠٠٤م، وكان يهدف منه في البداية جمع زملاءه في الجامعة لتبادل الأخبار، والصور، والآراء في مختلف المواضيع، وسرعان ما لقي هذا المجتمع رواجًا بين طلبة (جامعة هارفارد)، واكتسب شعبية واسعة الأمر الذي شجعه على توسيع قاعدة من يحق لهم الدخول إلى المجتمع لتشمل طلبة جامعات أخري أو طلبة مدارس ثانوية يسعون إلى التعرف على الحياة الجامعية، ثم فتحت أبواب موقعه أمام كل من يرغب في استخدامه، ولا يخفى ما حققه هذا المجتمع على صعيد الأحداث السياسية الأخيرة في الوطن العربي[2].

٥- أبرز سمات المجتمعات الافتراضية

من أبرز سمات هذه المجتمعات أنها متاحة للأفراد الذين يريدون المشاركة في أحد أنماطها، فالمدينة الافتراضية على حد قول "**البرتا روبرت**" (**Alberta Ropert**)، مدينة لا تنام، فهناك دائما أفراد مشتركون في التفاعلات الافتراضية حتى في منتصف الليل - ولا غرابة في ذلك - فلقد أصبحت الإنترنت بشكل عام جزءًا من حياة الناس، كما أن الجماعات الافتراضية بأنماطها المختلفة باتت تشكل أهمية للعديد من المهتمين بالإنترنت على وجه خاص.

(2) David Ellis, et al: **Community and Virtual Community**, (Retrieved 18 April 2014), from, http://www.eric.ed.gov

(٢) جلال علي الاعرجي، رباب راسم كاظم : **المجتمعات الافتراضية واقع جديد– بحث تحليلي** ، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد (٨)، السنة الرابعة، كلية الآداب، جامعة واسط، العراق، ٢٠١٢.

ومن أبرز سمات المجتمعات الافتراضية أيضاً أنها تنتهي إلى عزلة، على ما تعد به من انفتاح على العالم، وتواصل مع الآخرين، وهذه المفارقة يلخصها عنوان لكتاب لـ "**شيري تيركل**" (**Sherry Turkle**)، (نحن معًا، لكننا وحيدون: لماذا أصبحنا ننتظر من التكنولوجيا أكثر مما ينتظر بعضنا من بعض؟)، فقد أغنت الرسائل النصية القصيرة، وما يكتبون ويتبادلون على الفيس بوك عن الزيارات، و من هنا لم تعد صورة الأسرة التي تعيش في بيت واحد بينما ينهمك كل فرد من أفرادها في عالمه الافتراضي الخاص، لم تعد مجرد رسم كاريكاتيري، بل حقيقة مقلقة تحتاج مزيدًا من الانتباه، والاهتمام[1].

كما أن هناك ثقافة خاصة يمارسها الأفراد داخل المجتمعات الافتراضية تحمل من الخصائص والسمات الفريدة ما جعل العاملين في العلوم الاجتماعية يطلقون عليها (ثقافة الإنترنت). حيث تخلصت هذه الثقافة من قيود الجنس (ذكر-أنثي)، أو اللون، أو الفوارق الاجتماعية لتطلق يد الفرد في إقامة شبكة على نطاق واسع من العالم وهذا هو الجانب المشرق للظاهرة.

أما الجانب السلبي فقد يكون الفرد عرضة للخداع، والتنكر، وإمكان استغلاله لأغراض غير مشروعة أو غير أخلاقية، ولقد أثبتت الأبحاث أن الأفراد الذين ينتمون إلى هذه المجتمعات لديهم أنظمة قيمية قد تكون مختلفة عن قيم المجتمع الحقيقي الذي يعيشون فيه، و هناك لغات مستحدثة تستخدم من قبل أعضاء المجتمع الافتراضي، لغة مكونة من الحروف والأرقام الإنجليزية[2]، ومن المشكلات الشائعة بين أفراد المجتمعات الافتراضية، هي حالة الإدمان على المجتمعات الافتراضية، فالبعض يرغب بالاستمرارية داخل مجتمعه الافتراضي على حساب علاقاته أو واجباته في المجتمع الحقيقي.

تنظيرات رواد ما بعد الحداثة والمجتمع الإفتراضي

1) جان فرانسوا ليوتار Jean Francois Lyotard

لقد انطلق "ليوتار" في بداية كتابه (الوضعية ما بعد الحديثة عام ١٩٧٩ م) من فرضية مؤداها "إن منزلة المعرفة، أو المكانة المتاحة لها تتغير مع دخول المجتمعات في العصر المدعو بما بعد الصناعي، والثقافات في العصر المدعو بما بعد الحديث"[3]. وذهب إلى أن المعرفة أصبحت تمثل القوة الرئيسية للإنتاج خلال العقود القليلة الماضية، وسيؤثر ذلك في تكوين قوة العمل في البلدان الأشد تطورًا، وستتخذ المعرفة شكل السلعة المعلوماتية، التي ستمثل رهانًا في المنافسة العالمية على السلطة[4]. وفي تحليله لظاهرة ثورة المعلومات، ذهب "ليوتار" إلى أن العالم يمر بمرحلة تتميز بما أسماه

---

(١) بشرى جميل الراوي: **دور مواقع التواصل الاجتماعي في التغيير– مدخل نظري**، مجلة الباحث الإعلامي، العدد(١٨)، ٢٠١٢، ص ١٠٠.

(2) Williams J.Patriak: **The Straightedge Subculture on the Internet, a Case Study of Style Display Online**, Media International, Australia in Cooperating Culture and Policy, No (107), Austrlia, 2003, P 62 .

(٣) حامد أبو أحمد : **الخطاب والقارئ– نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة** ، كتاب الرياض، العدد (٣٠)، يونيو، ١٩٩٦ م، ص ص ١٩١، ٢٢٥، (استرجعت بتاريخ ١٥ مايو ٢٠١٤ م)، للاطلاع متاح في *http://socio.montadarabi.com/t3546-topic#19580*

(٤) رانيا حاكم كامل محمد ابراهيم: **استخدام المراهقين للإنترنت وأثره على التنشئة الاجتماعية في الأسرة الحضرية**، مرجع سابق، ص ٣٢.

(الانفجار الاتصالي عن بعد)، وأنه يشهد تفكك المذاهب والنظريات والاتجاهات الفكرية الكبرى في المعرفة الأدبية والعلمية، ويعاني من غياب أنساق المعتقدات التي توجه الإنسان في تفكيره وقيمه وسلوكياته وعلاقته بالآخرين، وهذه المظاهر كلها تعتبر أهم العناصر التي تميز مرحلة ما بعد الحداثة[1].

٢) جان بودريار Jean Baudrillard

لقد حاول "**بودريار**" أن يصور لنا كيفية تطور المجتمع الحديث نتيجة لعملية تطور محاكاة الأشياء الواقعية، وفي الواقع أن "**بودريار**" ركز على عملية المحاكاة ليصور أن الناس أفتقدوا التصور الحقيقي للعالم الذي يعيشون فيه[2]. حيث يرى أن وسائل الاتصال الالكترونية الحديثة باتت تتغلغل في كل منحى من مناحي حياتنا اليومية وتهيمن على أفكارنا وقيمنا وعالمنا كله[3]، كما أن وسائل الاتصال الالكترونية على حد تعبيره قد دمرت العلاقة التي تربطنا بماضينا وخلقت حولنا عالمًا من الخواء والفوضى[4]، فالتلفزيون على سبيل المثال، لا يعرض لنا العالم أو يعكسه أو يمثله، بل إنه أصبح بصورة متزايدة يحدد ويعيد تعريف ماهية العالم الذي نعيش فيه[5].

ويُعتبر"بودريار" أول من استخدم مُصطلح "الواقعية المفرطة" (Hyperreality) في سبعينات القرن الماضي لوصف حالة مُجتمعات ما بعد الحداثة و أثر وسائل الإعلام و الدعاية و الترفيه على وعي الفرد و طريقة استيعابه و تعامله مع الواقع من حوله، حيث تميزت هذه المجتمعات بالتداول المفرط للصور والعلامات التي أصبحت متحررة كليًا من أي مرجعية أو إحالة خارجية، و شكلت الصورة نظامًا رمزيًا مغلقًا يعمل على إنتاج و إعادة إنتاج المعنى بصورة ذاتية، بعيدًا عن تدخل الفاعلين في هذا النظام[6].

وقد أوضح أن عملية تحول المجتمعات إلى "مجتمعات الواقعية المفرطة"، تتم عبر عدة مراحل متتابعة تبدأ بمرحلة هيمنة الأصل، حيث تمثل الصورة واقعًا محددًا. ثم مرحلة التزوير أو التزييف، حيث تَحجب الصورة واقعًا بعينه. تليها مرحلة الإنتاج الآلي المتسلسل، و هنا تمثل الصورة غياب واقع محدد. وأخيرًا مرحلة الصورة المخادعة أو هيمنة النسخة كما يُسميها "بودريار"، و تمثل واقع الوقت الراهن أو "ثقافة ما بعد الحداثة "، وهي المرحلة التي يحدث فيها الدمج التام بين الواقع و الصورة. و قد ذهب "بودريار" إلى أن مرحلة (الصورة المخادعة) تتميز بالهيمنة شبه التامة للواقع المصطنع، و التي تفتقر إلى نموذج أوّلي موحد، أي أن النموذج و الشفرة الممثّلة بأجهزة الحاسبات الآلية و التحكم من على بعد...، جميعها تقف شاهدة على موت الواقع الحقيقي حيث لم يعد هناك وجود لتزييف أو تزوير

---

(١) فؤاد خليل : **السوسيولوجيا عندما تقرأ الثورات**، المرجع السابق.

(٢) عبد الله محمد عبد الرحمن : **النظرية في علم الاجتماع** (النظرية السوسيولوجية المعاصرة)، الجزء الثاني، دار المعرفة الجامعية، ص ٣٦٤.

(٣) حلمي خضر ساري : **دور المؤسسة الإعلامية في صناعة ثقافة الخوف– دراسة اجتماعية**، مجلة المنارة، المجلد (١٤)، العدد (٢)، ٢٠٠٨ م، ص ص ١٨١، ١٨٢.

(٤) أنتوني جيدنز : **علم الاجتماع**، مرجع سابق، ص ٧١٧.

(٥) المرجع السابق، ص ٥١٢ .

(٦) معن الطائي : **الواقعية المفرطة في روايات الأمريكي دون دليلو** ، ١٢ سبتمبر ٢٠١٢ م، متاح في:
http://www.shehrayar.com/ar/node_2110/node_7837

نموذج أوّلي، و لكن كل ما هو هناك اليوم عبارة عن واقع مصطنع مُفرط، و افتراضي بكل ما يحمل المفهوم من دلالات، وأكثر ما يميّز هذه المرحلة هو إحلال ثورة المعلومات مكان آلة التصنيع لتصبح هي نمط الإنتاج الرئيسية"[1].

٣) مانويل كاستلز **Manuel Castells**:-

يقوم تحليل "كاستلز" على أساس فرض يذهب إلى نشوء مجتمعات جديدة، أطلق عليها مسمىّ "مُجتمعات الشبكة"، وهذه المجتمعات دخلت حالة تكنولوجية جديدة أصبحت بفعلها تقنيات الاتصال الحديثة أهم وسائط التواصل وإنجاز الأعمال، بل إن علاقاتنا الاجتماعية قد باتت تتشكل وفق درجة الاستهلاك، والتوظيف، والتغلغل لهذه الوسائط في حياتنا اليومية، وإنَّ أدواتها ولغتها الجديدة احتلت مكان الكثير من رموز ومعاني التواصل بين البشر، وباتت اللغة الموظفة فيها ليست هي اللغة ذاتها التي نتواصل من خلالها في حياتنا اليومية أو التي نتعلمها في المدارس والجامعات ونقرأها في الكتب والمجلات"[2].

كما أصبحت تقنيات الاتصال الحديثة بفعل هذا التغلغل وسيلة للتعبير عن المباح و اللامباح في مجال العلاقات الاجتماعية والسياسية، وهو إطار يتجاوز الداخلين فيه كل شروط الأدب والأعراف والقانون التي تعرفها مجتمعاتنا، بل إنه فضاء لا يعرف المحرمات بمعناها الدنيوي، و معنى ذلك أن مجتمع الشبكة وفق ما يقوله "كاستلز"، متحررًا من عامل القيمة، يتساوى فيه الخير والشر، وهو عالم لا تحكمه القيمة وإنما تحكمه الشروط التي يحددها الإنسان التي وفقها يتم عمل الآلة التقنية ذاتها، وفي الواقع إن الإنسان هو من يحدد الأهداف لهذه الشبكات، وهي تأتي كنتاج لصراع البشر الاجتماعي، والإنسان لا يستطيع أن يغير من الشروط إلا بتدميره لهذه الآلة واختيار بدائل أخرى جديدة وفق قيم جديدة"[3].

انطلاقًا مما سبق، يمكن النظر إلى ما بعد الحداثة باعتبارها حالة حضارية تهدف إلى خلق نمط ثقافي ومعرفي يتعارض مع الحداثة، له سمات وخصائص تُمجد عدم التحديد، واللامعنى، والتعددية، والاختلاف، والنسبية في النظر إلى الواقع ويعلي من قيمة الثقافة والمعرفة في توجيه المجتمع الإنساني، وهذا يعني أنها مرحلة من مراحل تطور المجتمعات تلي الحداثة وتهدف إلى خلق نمط ثقافي و معرفي، بمعنى أنها تهدف- في ضوء منطق التحولات الذي أفرزها- إلى إعادة هيكلة البنية الموجودة داخل مستويات الوجود الإنساني، كما أن هذا النمط يرفض الأطر النظرية والمنهجية للحداثة ومدلولاتها الواقعية، ويتسم بسمات مغايرة للنمط الحداثي تجسد رؤيته عن الواقع، وتخلق له رؤية تتماشى مع تأثير المعطيات الواقعية الجديدة على الحياة الاجتماعية والمتجسدة في الاعتماد على التكنولوجيا وطغيان وسائل الإعلام و الاتصال على الواقع، وفيما يلي تحاول الدراسة تقديم محاولة تفسير المجتمعات الافتراضية في ضوء نظرية ما بعد الحداثة.

---

(1) Jean Baudrillard, **Simulations**, Translated by Paul Foss, Paul Patton et al, Semiotext, New York,1983, P.P 103, 106. (Retrieved 18 April 2014), from, *http://emilylutzke.com/enlightenment/art_media/ Baudrillard_sim.pdf*

(2) Manuel Castells: Materials for an Exploratory Theory of The Network Society, British Journal of Sociology, Vol. (51), No (1), January-March 2000, PP. 5,7

(3) Ibid, PP. 5-7

٦- المجتمعات الافتراضية ومقولات ما بعد الحداثة (محاولة للتنظير)[*]:-

أكدنا منذ البداية أن المجتمعات الافتراضية ظهرت في إطار حركة ما بعد الحداثة لمواكبة التطورات العميقة التي حدثت في المجتمعات الغربية، لذلك فإن انتشار المجتمعات الافتراضية يأتي متسقًا مع التوجهات ما بعد الحداثية المؤكدة للتفكيك، والتشظي، والتفتيت المتزايد للعوالم الجماعية[1]. ويحاول الباحث أن يقدم مجموعة من المقولات التي قد تسهم في فهم ما هو اجتماعي على المستوى الافتراضي:-

- المقولة الأولي: القيم الاجتماعية بين التفكك وإعادة التشكل:-

يُمكن القول عند توصيف المرحلة الراهنة بأنها مرحلة تفكك العلاقة بين الثقافة والمجتمع، فالمرحلة الراهنة تشهد حالة تشظي الاجتماعي والثقافي والتفكك، والتفتت، واللاهدف واللامعني، و من المؤكد أن وحدات التحليل التقليدية كالأسرة أو القبيلة أو الدولة أو الطبقة أو المهنة لم تعد بالضرورة وسيطًا نشيطًا في توضيح العلاقة بين ما هو ثقافي وما هو اجتماعي، خاصة في ظل الظروف العالمية التي تشهد تحولات بظهور متغيرات جديدة فاعلة تلعب فيها المعرفة والمعلومات دورًا رائدًا.

ومن أبرز هذه المُتغيرات الإنترنت، التي ارتبطت بثقافة ما بعد الحداثة، والتي ارتبطت أيضا بحدوث تحولات كثيرة تضمنت المسافة إلى حدود الإلغاء، وانتهاء الحقبة التاريخية الحضارية محددة المكان وظهور حضارة جديدة وثقافة جديدة لا مركز لها وكل ذلك بفضل تطور تكنولوجيا المعلومات، الذي أدى اتساعها إلى توقف التمايزات بين ما هو ثقافي وما هو اجتماعي من جراء التفكك المستمر لبني المجتمعات.

والمتأمل في حقيقة الإنترنت يدرك أن هذه الشبكة تؤكد على فكرة تفتت النسق القومي، إذ أن حدود شبكة الإنترنت تخطت حدود الدولة القومية والنسق القومي لتلحق بنسق عالمي جديد، وتشير الدلائل أن شبكة الإنترنت بكل تشكلاتها ساعدت في حدوث عمليات التفتت المستمر التي تخضع لها القوميات والمجتمعات الإقليمية، وفي نفس الوقت تعتبر شبكة الإنترنت نتيجة للتقدم التكنولوجي وثورة المعلومات التي تعد من أسباب ونتائج ما بعد الحداثة.

إن اتجاه ما بعد الحداثة بمقولاته ينطبق على شبكة الإنترنت وفضائها الجديد اللانهائي الأطراف، إذ أن هذه الحقبة النظرية لها سماتها التي قد نجد لها سبيل إلى تفسير واقع العلاقات الاجتماعية الافتراضية، فهي تتسم بالانقطاع واللامركزية والإخفاء، والتفكك والتمرد والالتباس، وتحاول الدراسة الراهنة الربط بين هذه السمات وبين الإنترنت على النحو التالي:-

١. **الانقطاع**: إن المتأمل لشبكة الإنترنت يدرك أنَّ الانخراط المستمر فيها يؤدي إلى قطيعة على المستوى الاجتماعي، فهذه الشبكة تؤدي إلى انقطاع العلاقة مع الأصدقاء، و جار السكن، بل مع الأسرة أحيانًا، كما أنها تستهلك وقت الفرد في علاقات تخرج به عن إطار العلاقات الفيزيقية لتسبح به في فضاء جديد هو الفضاء الرمزي.

(*) يعرض الباحث ملخص لبعض المقولات النظرية التي عرضها . د/ وليد رشاد ذكي في بحثه : **المجتمع الافتراضي– دراسة في أزمة منظومة قيم الأسرة المصرية**، مؤتمر الأسرة والإعلام وتحديات العصر كلية الإعلام، جامعة القاهرة، ١٥-١٧ فبراير ٢٠٠٩ م.

(١) صالح سليمان عبد العظيم: **الأبعاد والتأثيرات الاجتماعية المرتبطة باستخدام الإنترنت على الأسرة العربية– دراسة ميدانية على عينة من طالبات جامعة الإمارات العربية المتحدة** ، أعمال مؤتمر (واقع الأسرة في المجتمع، تشخيص للمشكلات واستكشاف لسياسات الم واجهة)، جامعة عين شمس، ٢٦-٢٨ سبتمبر، ٢٠٠٤ م، ص ٣٢.

٢.**تعدد المراكز وتبادلها:** تتسم التفاعلات الاجتماعية على شبكة الإنترنت، بتعددية المراكز وتبادلها، فهذه العلاقات لا مركز لها، فكلها علاقات تخرج من السيطرة، لأن المنتديات أو غرف المحادثات لا يوجد سلطة مركزية توجه الحديث.

٣. **الإخفاء:** إن العلاقات الاجتماعية على شبكة الإنترنت في معظمها تكون مع أشخاص مجهولين الهوية - إلا في القليل منها - فالفرد الذي ينخرط في هذه التفاعلات له الحق أن يخفي نفسه تحت مسميات مختلفة، فلا يستطيع الداخل في هذه التفاعلات أن يعرف مع من يتحدث، بعكس التفاعلات الأسرية التي تتم في السياق الواقعي تتسم في تفاعلاتها بالوضوح وعدم الإخفاء.

٤. **التفكك:** إن التفاعلات التي تتم في إطار شبكة الإنترنت ساعدت على تفكيك العلاقة بين التفاعلات التي تقوم على أساس الوجه بالوجه، و قد طرح "**ألبرت بورجمان**" (**Albert Porgman**) فكرة في هذا الصدد مؤداها أن حاسبتنا تُبعدنا عن عالمنا، وذلك لأنه أتاح فرصة تكوين علاقات اجتماعية سهلة عبر فضائه، وقد ساهمت هذه العلاقات وهذه السهولة في تكوينها إلى تفكك ما هو تقليدي من العلاقات الاجتماعية وتشكل ما هو افتراضي على المستوى العالمي، إنَّ موجات الهدم والتفكك التي لحقت بالبنى التقليدية للمجتمعات لحقت أيضًا بالأسرة، وخاصة في ظل بزوغ العولمة الاتصالية، كل ذلك لعب بدوره دورًا في إعادة تشكيل قيم الأسرة على الصعيد الواقعي.

٥. **التمرد:** لقد أفسحت شبكة الإنترنت لمجال جديد للتفاعلات تقوم على الحرية وتخرج عن سيطرة، الأسرة، والدولة، فالمجال مفتوح في الفضاء الرمزي للاتفاق على الثورات، أو التظاهرات من دون قيود المكان، فهناك محاولات للخروج عن القيم التقليدية، أو ما يمكن قوله هو نوع من الثورة على كل ما هو تقليدي، إن الثورة على ما هو تقليدي فتح الباب أمام تمردات أسرية من الأبناء خاصة الذين يعيشون في مرحلة المراهقة- حسب الافتراضات النظرية لمرحلة المراهقة- فإن بوابة التمرد الافتراضية لها مردود على التمردات الأسرية.

- المقولة الثانية: الإنترنت وتفتت الزمان وإعادة تشكل المكان:-

لقد أسهمت شبكة الإنترنت في حدوث تغيرات كوكبية على إطار واسع، ويشهد ذلك على تقلص جغرافيا المكان وصورة الزمان، ومن منطلق حركات التشكُل الجديدة لأنساق عالمية، ترتب على هذا النسق الجديد فاعلين جُدد، لا ينضمون إلى قومية واحدة، ولا مجتمع واحد، بل يتشكل هؤلاء الفاعلين الجُدد من مجتمعات وهويات مختلفة، يتواصلون ويتقاربون من خلال مجتمعات كوكبية تخرج من إطار المحلية، وتخرج من تحت سيطرة الدولة القومية، بل تضيق بهؤلاء والدولة القومية ليخرجوا إلى فضاء جديد هو الفضاء الرمزي، وعلاقات جديدة تتجاوز العلاقات القومية إلى علاقات أخرى، على المستوى الافتراضي وليس الواقعي، ويأتي تقلص الزمان وتغير علاقات المكان من خلال الضغط المتواصل التي تتعرض له المجتمعات والحياة الواقعية فهذا الظرف قد اقترن بتغيرات في بنية النسق العالمي الراهن ذلك النسق الذي يشهد تغيرات و تحولات في أنموذجاته فقد تحول نموذج المجتمع الصناعي إلى نموذج فكري جديد هو نموذج مجتمع المعلومات العالمي.

فثورة المعلومات (الإنترنت) لها تأثيرها الفعال في ضغط الزمان وتقليص حدود المكان الذي بدوره يعطي شعورًا بأن العالم أصغر، وتصبح أفاق الزمن التي بإمكاننا أن نفكر عندها بشأن العمل الاجتماعي أشد قصرًا، كما تُعتبر شبكة الإنترنت وسيلة اتصالية أحدثت انقلابًا في مفهوم التواصل الإنساني، فمن خلال الإنترنت يمكن للفرد التواجد عن بعد، أو ما يعرف بنقل الحضور، كما يستطيع أن يدخل في تفاعلات إلكترونية في الوقت الذي يشاء مع الأفراد الذي يرغب أن

يتواصل معهم في أي مكان في أنحاء المعمورة، كل ذلك عبر جهاز كمبيوتر يتصل بشبكة معلومات، ربما تؤثر التواصلات العالمية على واقع الأسرة والعلاقات الأسرية وهذا ما سيحاول الباحث الإجابة عليه في الإطار الميداني الذي من الممكن أن يؤكد عليه أو يحبطه، من هنا يختم الباحث هذه الفكرة النظرية بتوضيح أن الثورة المعلوماتية ساهمت في تشكيل جماعات غير محدودة المكان ولا يقف أمامها عامل الزمان.

- المقولة الثالثة: الوحدة أو الفردية هي محور العلاقات الإلكترونية:-

لقد خلقت شبكة الإنترنت عالم جديد من التفاعلات التي تسود فيها قيمة الفردية...، وقد تعددت التفسيرات حول الحقبة الاجتماعية التاريخية التي يعيشها العالم الآن، تلك الحقبة التي تشهد تغيرات واسعة النطاق وتمزقات في الأبنية الاجتماعية وحلول الفردية، لدرجة أن البعض وصف هذه المرحلة الاجتماعية من مراحل التطور المعلوماتى بمجتمع الخدمة الذاتية...، وهذا ما حدا بالبعض إلى اعتبار حقبة ما بعد الحداثة بأنها حقبة الفردية والعزلة والوحدانية.

فقد غيرت التكنولوجيا من حياة الأفراد والمجتمعات، كما غيرت من طابع الأفراد، وأكدت على عنصر الفردية ذلك لأنها فتحت الباب أمام الناس وأتاحت الفرصة لاستخدام الحاسبات من المنازل، وبذلك نجم عن تكنولوجيا الحاسبات والإنترنت على وجه الخصوص- ازدياد احتمال تواجد الأفراد في منازلهم، و المكوث كأفراد أمام شاشات الكمبيوتر والإنترنت.

بمعني آخر، فالفرد الذي ينخرط في المجتمعات الافتراضية يدخل هذه المجتمعات بصفة فردية، وبذلك ينقطع عن السياق الاجتماعي الحقيقي المحيط به وسياقه الأسري، وذلك يؤكد على تفتت العلاقات الاجتماعية التقليدية، فالاستمرار والنزوع إلى الإنترنت يدعم الفردية، الذي يؤثر على علاقة الفرد بأسرته وأصدقائه. فالفرد من خلال التفاعلات الافتراضية، يكون حاضرًا جسديًا أمام الكمبيوتر، غائبًا اجتماعيًا عن سياقه الاجتماعي.

وقد أشار "**مارجال جونزليز**" (**Margial Gonzalez**)، إلى أن أهم السمات التي تُميز العلاقات الإلكترونية هي الفردية، إذ أن الفرد في تفاعلاته التي يدخل فيها، ومحادثاته مع الأفراد الآخرين الذين يشاركونه نفس اهتماماته، يجلس وحيدًا أمام جهاز الكمبيوتر، ويتفاعل مع أفراد من هويات مختلفة، فالوحدة أو الفردية هي أساس التفاعلات الإلكترونية وسياقاتها المختلفة.

خاتمة

لقد جاء المجتمع الافتراضي كتطور طبيعي للثورة المعلوماتية، ليؤسس لنمط جديد من التعامل، والتفاعل، والتواصل، كما أنه يمثل مرحلة القطيعة مع النماذج الاتصالية التقليدية في إدراك الواقع وإدارته، ويؤسس لرؤية جديدة قائمة على قيمة التفاعلية، والتواصلية، والشفافية[1]. ورغم أن هناك صعوبات في محاولة رسم سيناريوهات مستقبلية حول واقع التطور الذي يحدث على خلفية التفاعلات الافتراضية، إلا أن ذلك لا يعني أن المجتمع الافتراضي يزيح المجتمع الواقعي ليحل محله، ولكن يشكل بوابة جديدة للتفاعلات التي تخرج عن إطار المحلية، وتبقي إشكالية حول مستقبل

---

(١) سحر هاشم عز الدين : **العولمة الثقافية وعلاقتها ببعض أشكال التفاعل الاجتماعي في المجتمع المصري، دراسة ميدانية بمدينة سوهاج**، مرجع سابق، ص ١٧٩.

التفاعلات الواقعية في ظل الانخراط في التفاعلات الافتراضية ومستقبل التفاعلات الأسرية على وجه الخصوص في ظل انفراج بوابة المجتمع الافتراضي[1].

المراجع

- المراجع العربية

(١) أحمد زايد: **عولمة الحداثة وتفكيك الثقافات الوطنية**، عالم الفكر، العدد (١)، المجلد (٣٢)، الكويت، ٢٠٠٠م.

(٢) بشرى جميل الراوي: **دور مواقع التواصل الاجتماعي في التغيير- مدخل نظري**، مجلة الباحث الإعلامي، العدد (١٢)، ٢٠١٢م.

(٣) سحر هاشم عز الدين: **العولمة الثقافية وعلاقتها ببعض أشكال التفاعل الاجتماعي في المجتمع المصري- دراسة ميدانية بمدينة سوهاج**، رسالة دكتوراة، قسم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ٢٠١٣م.

(٤) علياء سامي عبد الفتاح: **الإنترنت والشباب دراسة في آليات التفاعل الاجتماعي**، الطبعة الأولى، دار العالم العربى، القاهرة، ٢٠٠٩م.

(٥) على ليلة: **تأثير الفيس بوك على الثقافة السياسية والاجتماعية للشباب**، قضايا إستراتيجية ، المركز العربي لأبحاث الفضاء الالكتروني، القاهرة، مارس ٢٠١٣م.

(٦) جلال علي الأعرجي، رباب راسم كاظم: **المجتمعات الافتراضية واقع جديد- بحث تحليلي**، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد (٨)، السنة الرابعة، كلية الآداب، جامعة واسط، العراق، ٢٠١٢م.

(٧) صالح سليمان عبد العظيم: **الأبعاد والتأثيرات الاجتماعية المرتبطة باستخدام الإنترنت على الأسرة العربية- دراسة ميدانية على عينة من طالبات جامعة الإمارات العربية المتحدة**، أعمال مُؤتمر (واقع الأسرة في المجتمع، تشخيص للمشكلات واستكشاف لسياسات المواجهة)، جامعة عين شمس، ٢٦/٢٨ سبتمبر، ٢٠٠٤م.

(٨) محمود عبدالعليم محمد سليمان: **الثورة المعلوماتية والتنشئة الاجتماعية** - دراسة ميدانية على عينة من الأسر المستخدمة لشبكة الإنترنت بمدينة سوهاج، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ٢٠١٥م.

(٩) وليد رشاد ذكي في بحثه: **المجتمع الافتراضي- دراسة في أزمة منظومة قيم الأسرة المصرية**، مؤتمر الأسرة والإعلام وتحديات العصر كلية الإعلام، جامعة القاهرة، ١٥/١٧ فبراير ٢٠٠٩م.

- المراجع الأجنبية

(10) Haward Rhingold: **The Virtual Community**, (Retrieved 18 April 2014), from, http://www.rheingold.com/vc/book/intro.html

(11) Aldode Moor, Hans Weigand: **Formalizing the Evolution of Virtual Communities, Information Systems**, (32), (2), 2007.

---

[1] وليد رشاد ذكي : **المجتمع الافتراضي– دراسة في أزمة منظومة قيم الأسرة المصرية**، مرجع سابق، ص١٢٦٤.

(12) Ronaldo A.Beghetto: **Virtually in the Middle Alternative Avenues for** Parental Involvement in Middle, Levels Schools, Learning House, No (57), Issue (1), Sep-Oct , 2001.

(13) Andrew J. Flanagin, Miriam J. Metzger: **Perceptions of Internet in Formation Credibility**, Journalism & Mass Communication Quarterly, Vol. (77), No.(3), 2000.

(14) David Ellis, et al: **Community and Virtual Community**, (Retrieved 18 April 2014), from, http://www.eric.ed.gov

(15) Williams J.Patriak: **The Straightedge Subculture on the Internet, a Case Study of Style Display Online**, Media International, Australia in Cooperating Culture and Policy, No (107), Austrlia, 2003.

الهوية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في فترة ما بين الحربين ١٩٢٠-١٩٤٥

الأستاذ : مومن سعد، جامعة عبد الرحمن ابن خلدون – تيارت-

الملخص:

كانت ولادة الروايات الجزائرية الأولى المكتوبة باللغة الفرنسية عسيرة . وقد أثر الاحتلال الفرنسي الذي تزامن وجوده و ظهور هذه الأعمال المنتجة من طرف الجزائريين سلبا على إشكالية هوية هذا الأدب سواء كان أدبا جزائريا أم فرنسيا ؟ وبتعدد الإجابات تظهر إشكالات جديدة هي الأخرى عاجزة عن حل مشكل الهوية في أدب كتب بلغة مغايرة للغة الأمة. ومن جهة أخرى ، فإن ظاهرة الكتابة الروائية بلغة المستعمر لم تكن خاصية جزائرية ، إنما مست كذلك بلدان أخرى من إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، هذه البلدان التي عانت وبأشكال مختلفة ومتفاوتة من هذه المعضلة، وبتجاوز هذه القضية الحدود السياسية واللغوية ، أصبحت بطبيعة الحال شئنا يتعلق بالأدب المقارن الذي كان في الأصل من اختصاص الفرنسيين الذين ينطلقون في دراساتهم لهذه القضايا ، من مبدأ عدم القدرة على مقارنة أدبين إلا من خلال الحدود اللسانية .

لذا، فإن أولى الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في فترة ما بين الحربين قد تضررت من إشكاليتي الهوية وظاهرة الإدماج الذي تبناه ظاهريا هؤلاء الكتاب كخطاب أيديولوجي للتعبير عن انبهارهم الشديد بحضارة المستعمرين ، ذلك حسب الدراسات الأولى التي وضعتها المدرسة الأدبية الفرنسية بقيادة الباحث المتخصص جون ديجو (Jean Déjeux) تقترح هذه الدراسة تقديما لأولى الروايات الجزائرية المكتوبة من طرف جزائريين مسلمين بلغة المستعمر(بكسر الميم). وتجدر الإشارة إلى أن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية في الفترة المذكورة بقي مجهولا ومهشما، ليس إلا من طرف الجمهور الواسع ولكن حتى من طرف الباحثين الاختصاصيين المهتمين بالأدب الفرنكفوني في البلدان المغاربية إبان الاحتلال الفرنسي ، ولقد وقع اختيارنا على هذه الروايات التي كتبت ونشرت في الفترة الممتدة ما بين١٩٢٠و١٩٤٥ من أجل محاولة فهم ميكانزمات سير وعمل هذا الإنتاج الأدبي الذي نشأ في ظروف اجتماعية وتاريخية وثقافية خاصة. وبالرغم من أن هذه الروايات أدرجت اعتباطيا في صنف "الرواية الأطروحة" وأنها تظهر في اسطرها الأولى نوعا من الخطاب الأيديولوجي الذي يمدح الإدماج لكنها سرعان ما تكشف النقاب عن خطاب ثان ينمو من خلال السرد، ليعلن عن فشل الخطاب الأول، ويعبر عن الحاجة في العودة إلى الهوية الأصلية التي صادرها المستعمر، الذي قيل عنه أنه ممدن.

الكلمات المفتاحية:

"هوية – ادماج – مقاومة – استعمار – خطاب ايديولوجي – حوار – رواية أطروحة – وفاء – تحرر – ردة – تمدن ".

المقدمة

لكل أمة أدب يسجل، شفويا كان أم مكتوبا، مغامرات وملامح وبطولات السابقين. فيحفظ ويدرس في مدارسها وجامعاتها حتى يبقى من مكونات الشخصية المحافظة على هويتها خاصة إذا دوّن هذا الأدب في اللغة الأم. وهذا ما يطرح إشكالية جنسية الأدب للعديد من الشعوب التي استعمرت فترات طويلة من الزمن، حيث حرمت من كل حقوقها، ومن أهمها اللغة والدين ،كما هو الشأن بالنسبة للجزائريين الذين سلبت منهم اللغة العربية؛ فحاولت مجموعة من المثقفين إسماع صوت الجزائر إلى" الآخر" عن طريق لغته، هذا ما دفعنا إلى تناول موضوع اشكالية الهوية في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، هذا الموضوع الذي جلب اهتمام بعض الدارسين الذين ركزوا بالأخص على النص الروائي المتكامل الذي فرض نفسه بداية الخمسينيات مع : مولود فرعون، محمد ديب ،كاتب ياسين وغيرهم، لكن، وقبل الوصول إلى روائع هؤلاء ألم تكن هناك خطوة أصعب من التي تلتها في هذا المجال؟ نقصد بذلك المؤلفات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية في فترة ما بين الحربين

(١٩٢٩-١٩٤٥) وما نعتبره بواكير الرواية الجزائرية التي همشت، أو تناولها النقاد للحكم عليها بعدم النضوج،كما استقبلت أحيانا بالرفض عند الجزائريين، عندما كانت الأسباب الأيديولوجية والسياسية توضح الموقف الرسمي المحتشم إزاء هذا الإنتاج الذي اعتبر أحيانا مضادا للوطنية، ولكن هل نستطيع فعلا حرمان كتاب هذه الفترة العسيرة من حياه الأمة من التمتع بصفتهم مؤسسين لفضاء أدبي جزائري يشتغل مكانه ضمن التاريخ الفكري وكتب، ليرد بطريقته وأسلوبه على الآخر، في وقت لم تكتمل فيه الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية إلا في سنة١٩٤٧م. لذا كان لا بد من هذه الدراسة كمحاولة منا؛ لنمكن القارئ من الاطلاع على مدى تعلق جذور هذا الإنتاج في أصول الأدب الجزائري العربي شفويا أو مكتوبا، حتى ولو تأثر شكلا ومضمونا بالرواية الفرنسية عامة وبالأدب الاستعماري خاصة.

وبعد قراءة شخصية لبعض المؤلفات للفترة المذكورة، إخترنا هذا البحث الذي حدد بعض الإشكاليات التي يطرحها هذا الأدب، سواء على المستوى الفكري أو الفني، كما كان هناك سبب موضوعي دفعنا إلى قراءة جدية للموضوع ألا وهو ما لاحظناه من قلة اهتمام لدى الجزائريين، عندما يتعلق الأمر بترجمة أو دراسة هذا الأدب أو الكتابة عنه لأن معظم ما ترجم منه ونشر باللغة العربية تم على يد الأشقاء المصرين والسورين ، ومعظم ما وضع من الدراسات عنه كان على يد الغربيين باللغة الفرنسية واللبنانيين باللغة العربية، ثم إن أقسام الأدب في جامعتنا لا تولي اهتماما كبيرا، لا باللغة العربية ولا باللغة الفرنسية للأدب الجزائري المكتوب في هاتين اللغتين، الشيء الذي كرّس القطيعة والتجاهل المتبادل بين المثقفين بهذه اللغة أو بتلك.

انطلاقا مما سبق من اعتبارات ذاتية وموضوعية، اخترنا هذا البحث الذي حدّد عنوانه ب:" كتابة الهوية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية(١٩٢٩-١٩٤٥)، هذا العنوان الذي يطرح إشكالية النقاش فيما يخص موضوع الهوية ، إذ هناك من ينكر على هذا الأدب جزائريته، ويعدُّه بسبب لغته أدبا فرنسيا، وهناك من يعده بسبب الروح التي كتب بها ، أدبا جزائريا خالصا ، ولكل فريق حجته وأسانيده، لكن هذا ليس اهتمامنا وإنما نريد تتبع تاريخه والإحاطة بمختلف مراحله، والتعمق في مضامينه ومسألة نصوصه المختارة مباشرة دون وسيط ولا شك أن هذا لم يمنعنا من إعطاء الأهمية لأداء الدارسين مهما كانت وإنما هذا يعني أننا تمنحنا الأولوية للنصوص الأصلية الأولى واستخلاص من النتائج منها بعد قراءتها وخاصة النصوص الروائة التي صدرت في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من القرن المنصرم، وهي النصوص التي تعود معظم الدارسين إصدار الأحكام الجاهزة بشأنهادون أن يكلفوا أنفسهم عناء دراستها

في عمقها متأثرين بأحكام أشهر الدراسات للأب "جون دي جو" (Jean Déjeux) الذي وإن كان لا يباري في وفرة مؤلفاته في هذا المجال إلا أنه لم يكن منصفا في حق الكتاب المغاربة إذ جردهم في كثير من الأحيان من اكتساب لمسة فنية أو فكرية وجعلهم فقط تلاميذ يتعلمون الإنشاء محاولين إظهار قدراتهم اللغوية المكتسبة عن أساتذتهم الفرنسيين رغم أن هؤلاء كانوا أصحاب ثقافة عربية وفرنسية عالية ومنهم من يمتلك موهبة روائية خارقة للعادة آنذاك ولم يمثلوا شيئا من الصورة التي رسمها لهم الأب 'ديجو' ومن اعتمد آراءه من الباحثين الجزائريين الذين نقلوا أعماله بكل أمانة دون الرجوع إلى النصوص الأصلية لتلك الفترة حتى بلغ ذلك نوع من الظلم اتجاه هؤلاء الكتاب، الذين وبالرغم من "إندماجيتهم" الظاهرية لأنهم لم يتعلقوا بها في حقيقة الأمر إلا حرصا على فكرة المساواة بين المستوطنين والجزائريين، قد دافعوا فعلا عن هوية الشعب الجزائري وعن كيانه ووجوده، وعن حقه في صيانة دينه وتعلم لغته والحفاظ على مقوماته الأساسية ، من هنا كانت عنايتنا بهؤلاء الكتاب والقراءة لهم، انطلاقا من نصوص روايتهم الأولى ابتداء من١٩٢٠م وحتى إلى الخمسينات حيث لم تنل تلك النصوص هي الأخرى حظها من التحليل رغم كل ما كتب عنها لمّا كان الاهتمام منصب غالبا على الظروف التاريخية التي أحاطت بها.

تتضمن هذه الدراسة في أجزائها بدايات الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية في الفترة ما بين الحربين وذلك بالتعرف على نشأة هذا الأدب وأهم كتابه ثم يلي الباب الثاني الذي يلخص الخيال الروائي وتناول دراسة روايات المدونة بالتحليل تتبعه خلاصة لهذا الجزء. في نهاية المطاف،نصل إلى خاتمة الموضوع التي تلخص لنا مراحل هذه القراءة المتواضعة في ما كتبوه روائيونا باللغة الفرنسية في فترة ما بين الحربين والتي تعتبر قاعدة تحضير، وفي كل المجالات لثورة التحرير الكبرى.

١- بواكير أدب:

"أول الروائيين الجزائريين باللغة الفرنسية (١٩٢٠-١٩٤٠).

في نص موجه للمعلمين صدر له في "نشرية أكاديمية الجزائر" كتب ب برنارد في سنة١٩٠٥ والذي كان يشغل وقتها منصب مدير مدرسة الأساتذة لبوزريعة: "الجزائر مستعمرة من نوع خاص، مستعمرة موجة للتوطين لا تبعد إلا بأربع وعشرين ساعة عن فرنسا البلد الأم، لسنا بحاجة إلى تقوية اللغة العربية وبخاصة في أشكالها الإقليمية والمحلية ، تلك المستعملة كلهجات في التعاملات اليومية . أول اهتمام لشعب غازي يكمن في رأيي في إزالة وفي أسرع وقت ممكن لغة رعاياه الجدد(.....) الفرنسية هي التي يجب المساعدة في نشرها وكل ما يمنح للعربية- وهنا أعترف بأننا مجبرون في ظل الظروف الحالية فعل شيء لهذه اللغة- هو مفقود بالنسبة لفرنسا.[1]

يشكل مثل هذا التحجج أحد العناصر الأساسية في سياسة الإدماج عن طريق المدرسة ويعطى فكرة واضحة عن المشروع الاستعماري ويفسر ولو جزئيا وضعية اللغات في الجزائر اليوم والشغف المفرط الذي يحيط بها.من الضروري وقبل التطرق للنصوص الأدبية الأولى المكتوبة باللغة الفرنسية وبأقلام جزائرية التذكير ولو بإيجاز بمراحل الفرنسية التي وضعها النظام الاستعماري. لم يقتصر المستعمر على إدخال الفرنسية بل عمل على تقويتها بوضع الأسس لمستعمرة توطين. وهكذا فإن هذه اللغة الأجنبية فرضت نفسها كلغة أولى في الحياة الاجتماعية والحياة الإدارية والقضائية، كما في

---

1 Christiane Achour,anthologie de la littérature algérienne,Entreprise Algérienne de Presse,Bordas,1990,page7.

الصحافة أيضا وسرعان ما احتجبت ازدواجية اللغة فرنسية / عربية لتضمحل نهائيا قبل أن تعاود الظهور باحتشام عند نهاية الحقبة الاستعمارية، حيث دخلت مجموعة العمليات المراد من ورائها اجتثاث آثار الاستعمار مرحلتها الأخيرة.

وللتذكر بالمراحل المختلفة للسياسة الاستعمارية في الجزائر، يجب العودة إلى ما كتبه المؤرخ الفرنسي Charles R.Ageron في هذا الشأن.

في المرحلة الأولى، تلك التي تقابل المرحلة العسكرية، كان هناك تمسك بتدريس اللغة العربية، والبرنامج هنا وكما يبدو لم يكن صادقا بل ينم عن واقعية أمام الأحداث أكثر منها عن قناعة. إنه البرنامج الخاص بازدواجية اللغة في بعض المدارس والإكماليات العربية / الفرنسية. كما تم، تحت حكم الإمبراطورية الثانية، إنشاء المدارس الثلاث التي كان يرجى منها :" توظيف أمثل للمسلمين في القضاء كما في الشؤون الدينية والأوقاف وفي التعليم أيضا".[1]

ولكن مشروع إزدواجية الثقافة هذا ، ما فتئ أن انمحى أمام هجمة الجمهورية الثالثة في عام ١٨٨٢.

وتجدر الإشارة إلى أن قوانين التعليم لجول فيري (Jules Ferry) توسعت لتشمل المستعمرة بمرسوم ١٣ فبراير ١٨٨٣ مع اجتهاد خاص يشمل المدن ومنطقة القبائل الكبرى. مدرسة تكوين الأساتذة وبرامج التدريس تأقلمت وبسرعة مع هذه السياسة الجديدة. صياغة جديدة لبرامج التدريس في ١٨٩١ حرصت على إزالة العربية لصالح الفرنسية، وهنا يجب الإشارة إلى النسبة الضئيلة للجزائريين الذين كان يحق لهم الالتحاق بالمدرسة الابتدائية. ١٩٠١ هي السنة التي يجب مقايستها بسن كتابنا ٣.٨% من الأطفال المتمدرسين هم من الجزائريين يقابلهم ٨٤% من الأوروبيين. يمكن القول بأن تاريخ الفرنسية في الجزائر هو تاريخ جس النبض الذي يسبق الصراعات. كما أن لهذا التاريخ علاقة وطيدة بمراحل إزالة اللغة العربية الفصحى والتقليل من هيمنة اللغات الناطقة : اللهجتان العربية والبربرية.

ظهر الجيل الأول من الكتاب الجزائريين عن طريق انتاج محاولات ونصوص مختلفة، كان القصد من ورائها الإثبات والتحجج، موجهة كليا نحو الحياة السياسية والاجتماعية، ونذكر أكثر الأسماء التي عبرت عن هذه الأفكار بالإضافة إلى "حمدان خوجة" الذي أصدر سنة ١٨٣٣ في باريس ، لمحة تاريخية وإحصائية للوصاية على الجزائر العاصمة (إسماعيل هامات) الحاج شريف قاضي سيدي امحمد بن رحال (الذي كتب بدوره سنة ١٨٩١ الأقصوصة الأولى باللغة الفرنسية "انتقام الشيخ" ، الدكتور طيب مرسلي ، لويس خوجة – شريف بن حبيلس

و الأمير خالد وأخيرا الشاب فرحات عباس. إن الروايات التي واصلت في طريق الإثبات السياسي والمتنوعة من حيث أفكار وأراء أصحابها هي في الغالب روايات مدافعة عن قضايا وأطروحات ، بن سي أحمد بن الشريف (١٨٧٩-١٩٢١) أصدر سنة ١٩٢٠ عن دار نشر بايو (Payot) الرواية الأولى (أحمد بن مصطفى القومي) والرواية التي تلتها كانت "زهرة زوجة عامل المنجم" (باريس منشورات العالم الحديث) لصاحبها الحاج حمو (١٨٩١-١٩٥٣) المعروف أيضا بإصدارات أخرى منها العمل الذي صدر له بالاتفاق مع روبارراندو (رفقاء الحديقة) تحت الاسم المستعار "محمد فكري".

بعد هاتين المحاولتين الرومانسيتين جاء الدور لروائيين اثنين أكثر أهمية : شكري خوجة (١٨٩١-١٩٦٧) صاحب الاسم المستعار "حسان خوجة حمدان" صاحب الرواية الأولى (مامون ، شهيد المثالية) (باريس، رادو ١٩٢٨) التي هي في جزء منها سيرة ذاتية ويدشن السلسلة الطويلة في تحديد المسالك المؤدية في طريق الاصطباغ بثقافة المحتل. الرواية الثانية : العلج

1 AGERON,Charles Robert, « Histoire de l'Algérie contemporaine, tome 2, , PUF , 1979 ,Paris , p. 17

أسير البربر (أراس١٩٢٩) تتحدث عن الإدماج المستحيل مهما كان حجم الجهود المبذولة التي يقوم بها برنارد لوديو(Bernard Ledieux)، سجين قراصنة الجزائر الذي اعتنق الإسلام قبل أن يصبح من أعيان الجزائر، ليرتد عن دينه الجديد قبل أن توافيه المنية بوقت قليل ليقوم ابنه الذي كان مفتيا بإنقاذه من حملة الانتقام التي وجهها ضده المؤمنون. هنا يأخذ الإيضاح منحى معاكسا. إذا كان هذا الإدماج مستحيلا فكيف لذلك المراد به إدماج الجزائريين سنة ١٩٣٠ يصبح ممكنا؟

ولمع نجم شخصية أخرى مثيرة للاهتمام وموهوبة تتجسد في شخص محمد ولد الشيخ(١٩٠٦-١٩٣٨) ابن عائلة كبيرة نسبا في الجنوب الجزائري الذي كتب أشعارا وقصصا قصيرة في الأسبوعية الوهرانية "الحق" في سنة١٩٣٦، أصدر عن دار النشر بلازا (Plaza)في وهران الرواية الجزائرية الخامسة المكتوبة باللغة الفرنسية والأولى التي تصدر في الجزائر "مريم بين النخيل". تدور أحداث القصة في منطقة تافيلات التي تتقاسمها الجزائر مع المغرب والتي كانت وقتها لا زالت متمردة، زواج مختلط بين خديجة والنقيب ديبوسي(Debussy) الذين يختلفان بسبب تربية طفليهما مريم وجان حفيظ. كتب ولد الشيخ أيضا مسرحية تخليدا لروح الأمير خالد الذي توفي سنة١٩٣٦،" خالد١٩٣٧) الذي اقتبسها بشطارزي الذي قام بتلطيفها ظنا منه أنها كانت عنيفة جدا، وهذا لم يمنعه من مقص الرقابة الذي فرضته عليه السلطة الاستعمارية.

إذا كان "الحوار" هو السمة الأساسية للخطاب الاستعماري المهيمن عند الروائيين الجزائريين داخل المستعمرة ، فإن النبرة تختلف كليا في أعمال المنفيين الاثنين : علي حمامي(١٩٠٢-١٩٤٩) وهو ابن عائلة رفضت العيش تحت سطوة الاستعمار ففضلت الهجرة إلى مصر لتستقر هناك، وقتها كان الابن في سن العشرين، كان مناضلا في جميع أساليب مقاومة المستعمر، وفي بغداد في سنوات١٩٤١-١٩٤٢ كتب روايته الوحيدة "إدريس" باللغة الفرنسية والتي صدرت في القاهرة سنة١٩٤٨ . هذه الرواية الطويلة تغوص في العودة إلى مراجع الحركات الوطنية في العالم العربي. منفي آخر، هذه المرة ينحدر من عائلة قبائلية مسيحية اختارت الاستقرار في تونس هو جان عمروش(JeanAmrouche) (١٩٠٦-١٩٦٢) الذي نشر سنة١٩٣٤ ديوانين: رمد، والنجم الخفي، ثم في سنة١٩٣٩ في تونس أغاني بربرية من منطقة القبائل.

في منتصف القرن يجب الحديث عن أسماء وروايات عيسى زهار (بداية القرن-١٩٦٣)، رابح زناتي(١٨٧٧-١٩٥٢) وأكلي ابنه من جميلة دباش(١٩٢٦) وطاوس عمروش أخت جان(١٩١٣-١٩٧٦) ولكن مع هؤلاء الروائيين ندخل في مشهد آخر الذي ما بين سنوات١٩٤٥ و١٩٥٤ يدشن لنظرة جديدة في التعامل مع المجتمع الاستعماري.

في الروايات الأولى أو النصوص التي سبق التطرق إليها، الفرنسية كلغة أدبية مستنبطة عن الفرنسية التي تعلم خلال التكوين المزدوج في المدارس تتميز باللجوء إلى ألفاظ وأساليب حيث التكلف والتصنع يساوي بين الرعونة والصيغ المفخمة. هؤلاء الكتاب المتجذرين في اللغة العربية والثقافة العربية والإسلامية لديهم نماذج جمالية واقعية على وجه الخصوص وبمسحة خفيفة منقولة من بلدان أجنبية وموروثة عن فترة التكوين المدرسي . الاهتمام المهيمن يندرج في إطار إعلامي أكثر منه جمالي. لقد كتبوا من أجل الحديث عن حياتهم وحياة مجتمعاتهم، عن الاختلاف الذي يحببوه في خطاب الانتماء إلى مهمة التحضر التي حددتها فرنسا لنفسها عندما باشرت الاستعمار.

بواكير الفرنكوفونية الأدبية الجزائرية لا تشكل حركة ولكن ظهور أفراد ينحدرون من عائلات وجيهة . لايمكننا فهمها دون ربطها بما يجري في أماكن أخرى ليس فقط في مجموعة الأفكار التي تطرقنا لها باقتضاب ولكن في مجال المسرح المعرب مع محي الدين بشطارزي، رشيد قسنطيني وعلالو. في مجال الشعر باللغة البربرية (الممثل الأكثر شهرة لهذا النوع هو س

محند أو محند(١٨٤٥-١٩٠٥) أو باللغة العربية مع الأمير عبدالقادر، محمد بن قيطون، محمد بلخير. كما يجب إدراجه ضمن مجموعة حيث تطفو شخصيات يسطع نجمها بصفة مؤقتة أو انفرادية كإليزابيت إبرهارت.(ElisabethEberhardt).

ابتداء من هذه التربة الخصبة المبعثرة غير متجانسة بدأ الأدب الجزائري يشق طرق إنجازه داخل السياق الاستعماري الصعب بالقيود التي يفرضها وتخفيض المكتسبات السابقة لغوية كانت أم ثقافية."

٢- النشأة و التطور

قبل الوصول إلى النصوص الروائية المختارة للدراسة في الفترة المشار إليها في البحث، كان لزاما علينا أن نتوقف لو بإيجاز عند ما اعتبر أول المحاولات في كتابات الجزائريين المختلفة كسرد الأفكار لصاحبه "حمدان خوجة"[1]، هذا العمل الذي طبع في باريس سنة١٨٣٣ ووجه إلى الرأي العام الفرنسي كان هدفه المحافظة على الجزائر [2]، هذه المحاولة وما تبعها لم تكن دراسات مطولة وإنما مرافعات قصيرة تبرز الطابع لاستعجالي لأخذ الكلمة والتعبير عن تواجد العنصر الجزائري المثقف كل حسب موقفه أو وظيفته أو تكوينه، واستمر ظهور تلك الكتابات التي مهدت الأرضية للإنتاج الروائي الذي قام بخطواته الأولى في ميدان القصة علىيد سي أمحمد بن رحال* في أول نص أدبي سنة١٨٩١م تحت عنوان "انتقام الشيخ" وهو ما اعتبره "جان ديجو"(Jean Déjeux) أول قصة مستقاة من التقاليد الاجتماعية الجزائرية ونشرتها المجلة الجزائرية التونسية الأدبية والفنية[3]، لكن يعود الباحث ديجو بعد قيامه بعملية مسح شامل مست كل ما كان يصدره الفرنسيون في الجزائر بين١٨٨٠ إلى١٩٢٠ من مجلات وجرائد فيقول بأنه عثر على نصوص قليلة موقعة بأسماء ذات "رنين عربي" – على حد قوله- لأنه كان يشك في هوية أصحابها ويرجح بأنها أسماء مستعارة من طرف مستوطنين فرنسيين مستثنيا منها اثنين:

الأول يدعى أحمد بوري وهو من نشر سنة١٩١٢م، في جريدة "الحق"، رواية مسلسلة تحت عنوان "مسلمون ومسيحيون"، ويشير ديجو في دراستها إلى التناقضات التي أخفاها المؤلف في هذه القصة عندما كان يصور العلاقة بين الفرنسيين والجزائريين كأنها في غاية الانسجام[4] ، أما المؤلف الثاني يدعى سالم القوبي ونُشر له عملان، مجموعة شعرية بعنوان 'حكايات وقصائد من الإسلام" سنة١٩١٧، تبعتها أخرى سنة١٩٢٠ تحت عنوان "أنداء مشرقية"، ولا يختلف العمل هذا عن الأول حيث كان يمجد الإسلام والشرق وفرنسا في آن واحد[5].

ولما تميزت الفترة ما بين سنة١٨٩١ ، سنة ظهور قصة "انتقام الشيخ" بفراغ في الإنتاج الأدبي لأسباب مختلفة وبين العشرينات التي ظهرت خلالها عدة نصوص أدبية لجزائريين كتبوا باللغة الفرنسية في مجال الرواية، فإن المؤرخ الأول للأدب الجزائري ذي التعبير الفرنسي "جان ديجو" يعد أول انطلاقة حقيقية لهذا الأدب الناشئ عن طريق القائد "بن شريف محمد بن سي أحمد في روايته: "أحمد بن مصطفى القومي" والتي ينظر إليها كأول رواية

---

[1] حمدان خوجة (١٧٧٣-١٨٤٢) من الأولغارشية التركية، مستشار لداي حسين، من أكبر الملاكين العقاريين في سهل متيجة، مزدوج الثقافة عربية-تركية، أستاذ حقوق بالجزائر، يتكلم العربية والفرنسية دون كتابتها. مولع بالحضارة الإسلامية والنهضة الأوروبية في آن واحد، حاول إعلام الرأي العام الفرنسي عن الجزائر في محاولته تحت عنوان (المرآة) والتي قوبلت بالرفض من طرف "كلوزيل" ، اختار حجمدان الغربة وسافر سنة ١٨٣٦ إلى اسطنبول حيث توفي هناك

[2]Christiane Achour : Anthologie de la littérature algérienne de langue française, Editions ENAP, Alger, Bordas, Paris 1990. pp 14-15.

[3]Jean Déjeux : « Situation de la littérature maghrébine de langue française, OPU, Alger 1982, p 18.

[4] Jean Déjeux : « Situation de la littérature maghrébine de langue française, OPU, Alger 1982, p 19.

[5]Idem

يكتبها جزائري باللغة الفرنسية، وهذا ما لا ينكره بعض الباحثين المعروفين ولكنهم يتجاهلونه في الوقت ذاته كما هو الشأن بالنسبة لكل الإنتاج الأدبي الذي كتبه الجزائريون بالفرنسية في فترة ما بين الحربين[1]، للإشارة فإن الفترة الممتدة بين بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر وظهور هذا الأدب تزيد عن التسعين عاما وهذا ما يعتبر غير عادي وغير طبيعي إذا أخذنا بدعاوى المستعمر الذي كان يردد دائما أن رسالة في الجزائر هي رسالة حضارية.

وتجدر الإشارة إلى أن تأخر ظهور هذا الأدب طيلة هذه المدة له عوامل وأسباب عديدة ومختلفة نكتفي بالتطرق إلى أبرزها وهما: سياسة العدوان المنتهجة من طرف الاستعمار وسياسة التعليم التي طبقها المحتل في الميدان.

لقد كان الجزائريون والمستوطنون الأوروبيون يعيشون فوق أرض الجزائر جنبا إلى جنب، ولكن كخطين متوازيين لا يلتقيان، كان لكل مجتمع منهما حياته الخاصة التي لا يشارك فيها الطرف الآخر فللجزائريين مقاهيهم ونواديهم وجمعياتهم الثقافية والرياضية الخاصة بهم، وللمستوطنين الأوروبيين ملاهيهم ومقاهيهم ونواديهم ومسارحهم. كما كانوا لا يسمحون للجزائريين بمشاركتهم أنشطتهم المختلفة حيث كانت تلك الأنشطة "نوعا من الفاكهة المحرمة على الجزائريين[2]، وبالمقابل كان الجزائريون من جهتهم لا يبدون أي رغبة في مشاركة المستوطنين أنشطتهم الثقافية أو الترفيهية ، وهو نوع من المقاومة السلبية للمحتل، وحفاظا منهم على ثقافتهم وهويتهم الخاصة بهم[3]. كما عبر عن ذلك أحد الباحثين الفرنسيين حين قال : " لا يوجد بين فرنسا والجزائر سوى ألف كيلومتر من ماء البحر، ولكن يوجد بين أحياء الأوروبيون في المدينة وأحياء "الأهالي" مسافة فلكية هي تلك التي صنعها الاستعمار[4]. هذه الوضعية العدائية المستحكمة التي ظلت تطبع العلاقة بين الطرفين منعت كل تبادل ثقافي أو تلاقح فكري أو تأثير حضاري بينها، لقد كان المحتل ينظر في الغالب إلى الثقافة المحلية نظرة احتقار، من جهتهم كان الجزائريون يتوجسون خيفة من ثقافة المحتل، ويقابلون بحذر كل ما يصدر عنه، ومن أشهر الأمثال الشعبية التي كانت متداولة على ألسنة الجزائريين لتترجم ذلك الخوف والتوجس قولهم : "كل ما يأتي من الغرب ما يفرح القلب".

وبدأت هذه الهوة تتقلص بين الطرفين حين وقع ما يشبه نوعا من التقارب الحذر بينهما، حيث حاول كل طرف الانفتاح على الآخر، كما ساعد على ذلك حالة الانفراج الدولي التي أعقبت الحرب وإعلان مبادئ الرئيس الأمريكي ويلسون(Wilson)الشهيرة التي كانت تتحدث لأول مرة عن حق الشعوب في تقرير مصيرها، إضافة إلى تجسيد هذا الانفراج من طرف الحكومة الفرنسية باتخاذ بعض الإجراءات السياسية والإدارية حففت من حدة التوتر فهيأت ولو قليلا الأجواء المناسبة لمثل هذا الانفتاح، حيث ظهر ما أصبح يعرف بقوانين٤ ٠ فبراير١٩١٩ التي ألغيت بموجبها معظم مواد قانون "الأنديجينا" العنصري الذي حكم الجزائريين بقبضة من حديد ، وباتخاذ تلك الإجراءات، كانت الحكومة الفرنسية تريد رد بعض الجميل لما يقارب٧٣٠ ٠ جندي جزائري كانوا قد شاركوا في الحرب تحت العلم الفرنسي، فقتل وجرح منهم الآلاف، كما كانت هذه لفتة اعتراف وتقدير منها لجهود العمال الجزائريين المقيمين على التراب الفرنسي

---

[1] نذكر على سبيل المثال ، عبد الكبير الخطيبي وغاني مراد، حيث تجاهلا الانتاج الروائي الذي سبق سنة ١٩٤٥ وأشارا إليه أحيانا في الهامش.
AbdelkabirKhatibi, « Le roman maghrébin », Ed. F. Maspéro, Paris 1968

GhaniMerad : La littérature algérienne d’expression française, Ed. Oswald, Paris 1976, p 68

[2]Saâd Eddine Bencheneb, préface des « Mémoires » de M. Bechtarzi, SNED, Alger 1968, p 06.

٢ -أحمد منور "مسرح أحمد رضا حوحو"، رسالة ماجستير، معهد الآداب. -

[4]Boula Mohammedi-Tabti « la société algérienne avant l’indépendance dans la littérature, Lecture de quelques romans » OPU, Alger 1986, p 31.

والذين ضمنوا طوال فترة الحرب، استمرار دوران آلات المصانع الفرنسية عوضا عن العمال الأصليين الذين جندوا في الحرب[1].

بفضل هذه الاعتبارات واستنادا إلى القانون المذكور، أصبح من حق الجزائريين، ولأول مرة في تاريخ الاحتلال الفرنسي للجزائر إنشاء الأحزاب السياسية وإصدار الصحف والمشاركة في الانتخابات المحلية التي كشفت عن مدى صدق النوايا الاستعمارية في المضي قدما في وضع هذا الإصلاح موضوع التنفيذ الفعلي، لكن ما حصل في الانتخابات المحلية لمدينة الجزائر والتي فاز بها الأمير خالد بالأغلبية أظهرت عكس كل التوقعات[2].

كما كان هناك عامل سياسي آخر عجل بظهور الإجراءات الإصلاحية في السياسة الفرنسية اتجاه الجزائريين وهو استعدا المستعمِر للاحتفال بالذكرى المئوية لاحتلال الجزائر، لذا كان لا بد من إظهار شيء ما أمام الرأي العام العالمي، وحتى الفرنسي نفسه لتبرير استمرار احتلال الجزائر، ويظهر هذا "ثمار الرسالة الحضارية" التي طالما ادعى المحتل الفرنسي أنه جاء لنشرها في هذا البلد، لذلك تقرر تشجيع الأدب ونشر أعمال إبداعية لكتاب من "الأهالي"تظهر كيف أن "جمعة أو Vendredi[3]" قد حفظ الدرس وتعلم من سيده المتحضر حتى أصبح يعبر عن مختلف شؤونه الخاصة بتلك اللغة.

لهذا ظهرت فجأة وبعد أكثر من تسعين عاما من الاحتلال، أعمال أدبية باللغة الفرنسية لبعض الجزائريين، كتب ونشرت على عجل للمناسبة، وبالرغم مما كانت تحويه من نقائص وعيوب، إذ يقول "ديجو" " فكان المؤلفون(الجزائريون) يريدون أن يبرهنوا (للمستعمر) أنهم تلاميذ نجباء ومقتدرون"[4].

في هذا الصدد، تميزت العشرية١٩٢١-١٩٣ بظهور خمسة أعمال أدبية حيث عقبت مجموعة سالم القبي الشعرية والسيرة الذاتية للقائد بن شريف روايات: "زهراء امرأة المنجمي" لشكري خوجة سنة١٩٢٨، ورواية " العلج أسير بربروسيا" للكاتب نفسه سنة١٩٢٩.

لم يشكل هذا الإنتاج الأدبي القليل عامل فخر إذا قيس بطول فترة الاحتلال أو حجم الدعاية التي أحاطت بها السلطات الفرنسية في الجزائر هذا الحدث، كما يعكس هذا العدد نفسه مدى عقم المدرسة الاستعمارية في سياستها التعليمية الخاصة بالأهالي ، بالإضافة إلى أن الكتاب الذين نشرت أعمالهم من أبناء البلد الأصليين قد اختبروا بعناية كبيرة، حيث كان ينتمي معظمهم إلى أبناء الذوات والمتعاونين مع الإدارة الاستعمارية ممن كانت أحوالهم ميسرة ويؤمنون لحد بعيد بفكرة التعايش مع المستعمر والاندماج في مجتمع المستوطنين، كما كان هؤلاء الكتاب يظهرون إعجابهم بالثقافة والحضارة الفرنسيتين في كثير من الأحيان ضمن كتاباتهم غير أن القضايا التي عبروا عنها قد عكست ، وربما عن غير قصد منهم العديد من الإشكاليات المعقدة التي كانت تطرحها تلك الثقافة الأجنبية بالنسبة للمجتمع الجزائري المسلم، ومن أهم ما كون الهاجس الرئيسي في تلك الأعمال الأدبية الجزائرية مسألة حرية تعاطي الخمور، ولعب القمار التي كانت تشكل جزءا من الحياة اليومية العادية للفرنسيين الذين

١- عمار بوحوش "العمال الجزائريون في فرنسا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٧٥، ص ٩٨-٩٩. -

[2]Itinéraire politique de l'Emir Khaled, in « L'Emir Khaled, Documents et témoignages… », OPU et ENAP, Alger 1987, pp 11-14.

٢ - إشارة إلى تعليم "روبنسون كروزوي" اللغة لالانجليزية لخادمه "جمعة" في الرواية الشهيرة لداينال دينوي، تحت عنوان "روبنسون كروزوي

[4] Jean Déjeux, « Situations de la littérature maghrébine de langue française », p 29.

أدخلوها معهم للجزائر فصارت شيئا مباحا لا يعاقب عليه القانون، وكذا تسامحهم في ممارسة الدعارة وتعاطي المخدرات، هذه الأمور التي كان الفرنسيون يعدونها من التصرفات الشخصية التي تتعلق بحرية الفرد، في حين تحرم الشريعة الإسلامية، دين كل الجزائريين، كل هذه الأشياء المذكورة وتلزم إقامة الحد على مرتكبها. وحتى أن هؤلاء الكتاب الأوائل لم ينظروا إلى الأمور المذكورة من الجانب الشرعي الديني المحض فإنهم أولوا العناية بتصوير آثارها المدمرة على الأسرة المسلمة في الواقع الاجتماعي وهذا ما عبر عنه في الروايات الأولى والتي سنتناولها بالتفصيل ونذكر منها "زهرة امرأة المنجمي" التي يبرز فيها الكاتب الأثر السلبي للخمرة التي أدت بالبطل إلى الانحلال الأخلاقي، ليسجن بعد ذلك على جريمة قتل لم يرتكبها في الحقيقة[1].

هذه الرواية وما تبعها بينت حتى وإن كان بصورة فردية أن موضوع معاقرة الخمرة، ولعب القمار، وتعاطي الحشيش لم يكن عفويا ولم يكن أبدا مجرد مسألة شخصية أو موضة أدبية لدى هؤلاء الكتاب[2]، ولكنه تجسد في هاجس اجتماعي تحركه انشغالات وتساؤلات فكرية وسياسية توضح الحدود الفاصلة بين المحرم والمباح في الدين وفي القانون المدني، بين حرية الفرد عند المستوطنين والضوابط الأخلاقية بالمفهوم الإسلامي ، هذا ما يبين أن أزمة هوية رافقت هذا الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية ومنذ بداياته الأولى لتتطور في ما بعد.

وتحولت هذه التساؤلات بسرعة لدى هؤلاء الكتاب إلى حيرة أو أزمة ضمير حينما طرحت إمكانية حصول بعض الجزائريين على صفة "المواطنة الفرنسية" حيث ظهر السؤال المحير لدى الكتاب وحتى عند بعض الزعماء السياسيين والمثقفين الجزائريين باللغة الفرنسية بوجه عام ألا وهو: كيف يمكن للجزائري أن يصبح فرنسيا ويبقى في الوقت ذاته عربيا مسلما مع كل التناقضات الموجودة بين مستعمر حاكم ومحتل محكوم؟

كان هذا السؤال محور أساسي في معظم الروايات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية والتي ظهرت في فترة العشرينيات إلى ما بعد١٩٤٥م، ونذكر على سبيل المثال : "مريم بين النخيل"(١٩٣٤) لمحمد ولد الشيخ، و"بولنوار، فتى جزائري"(١٩٤١) لرابح زناني، ورواية "العلج أسير بلاد البرابر"(١٩٢٩) لشكري خوجة والتي عالجت الموضوع ، خلافا للروايات المذكورة ، بطريقة غير مباشرة حين لجأ كاتبها إلى استلهام وقائعها من تاريخ "رياس البحر في الجزائر" في القرن الـ١٦ ليسقطها بشكل فني مميز يدفع به القارئ إلى استخلاص العبرة.

ولم ينحصر نقاش هذه المسألة في الروايات بل كان أيضا محل تدخل السياسيين ومن بينهم الزعيم الوطني فرحات عباس، أول من كرس استعمال صفة "الفتى الجزائري" في أدبيات الحركة الوطنية في فترة العشرينات والثلاثينات كدلالة على تواجد الجيل الجديد من المثقفين الجزائريين خريجي المدرسة الفرنسية، نشرت هذه الأفكار بين سنتي١٩٢٢ و١٩٣٠ في مقالات صحفية متفرقة ثم جمعت سنة١٩٣١ في كتاب عنوانه "الفتى الجزائري"، كما اشتهر ترديد هذه التسمية بعد ظهور هذا الكتاب وبرزت في عناوين عديدة من كتابات الجزائريين باللغة الفرنسية خاصة في حقل الفن الروائي الذي اتخذ كوسيلة لتجسيد الأطروحات الفكرية الرئيسية كالدفاع عن المساواة في الحقوق والواجبات بين الجزائريين والأوروبيين مثلا فيما يتعلق بقانون الخدمة العسكرية الإجبارية والتي كانت مدتها تمتد ثلاث سنوات بالنسبة للمجند الجزائري ولا تتعدى ثمانية عشر شهرا بالنسبة للأوروبيين[3].

[1]Hadj Hamou Abdelkader : « Zohra, la femme du mineur », Edition ANEP, Alger 2005, p 264.
[2]Mostefa Lachref : « débat sur le roman maghrébin », ENAP, Alger 1988, p 39.
[3]Ferhat Abbas : « De la colonie vers la province », Le Jeune algérien, edition Garnier Frères, Paris 1981, p 34.

وقد جسد كتاب "الفتى الجزائري" أرضية نقاش الأفكار حتى توسعت الرؤى وبدأت تشمل التعرض إلى بعض القضايا الأخرى ذات الطابع الاجتماعي والاقتصادي ، من أهمها هجرة الفلاحين الجزائريين إلى فرنسا ليتحولوا هناك إلى عمال[1]، والاتهامات التي كانت توجه للشبان الجزائريين من خلال كل نشاط نقابي أو اجتماعي أو سياسي[2]. وأخرى ذات بعد حضاري وثقافي وديني، فشكلت هذه الموضوعات الخلفية الفكرية لمعظم الروايات التي سبقت فترة الخمسينات حيث دافع الروائيون من جهتهم بطرق شتى عن الإسلام، وعملوا على التعريف به، وإظهار سمو مبادئه، وعظمة رسالته اعتقادا منهم بأن الأوروبيين لا يعرفون الإسلام، فكانوا يحرصون أشد الحرص على الاستشهاد بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة مع التركيز على شرحها وتبين مقاصدها، لكن روائيي هذه الفترة، وفي تأثرهم بكتابات الأوروبيين من مدرسة الجزأرة(Les Algérianistes)* اهتموا كثيرا بموضوع الزواج المختلط بين الجزائريين والفرنسيات في المحل الأول، ثم بين الفرنسيين والجزائريات وهو القليل حيث وظفوا، ما يعد خرقا للممنوع بالنسبة للفريقين لطرح مختلف القضايا الاجتماعية والثقافية وحتى السياسية التي تعتبر سببا رئيسيا في تباعد وتنافر الطائفتين. ووجد في النظر إلى هذا النوع من الزواج موقفان رئيسيان حيث عده البعض ممكنا ولكن غير مجد في خلق الانسجام نظرا لاختلاف العقيدة وهذا ما سنتطرق إليه في دراسة الروايات المختارة في المدونة موضوع البحث، في حين يرى الفريق الثاني أن هذا النوع من الزواج هو السبيل الوحيد لدفع التقارب والتفاهم بين المسلمين والمسيحيين، كما ذهبا إليه كل من "محمد ولد الشيخ" في رواية "مريم بين النخيل" ورابح زناتي في "بولنوار الفتى الجزائري"، أما الرأي الذي يتفق عليه الجميع أن ما يمنع تحقيق التقارب عن طريق هذا الزواج، فهي الأحكام المسبقة التي تحملها كل طائفة عن الأخرى وعدم استعدادها الفعلي للتخلي عن مواقفها، مما يشكل ضغطا اجتماعيا قويا يهزم أبطال هذه المغامرة فيحولهم إلى ضحايا مجتمع، كما حدث لبطل الرواية المذكورة "بولنوار الفتى الجزائري" ، وكذا بطل رواية " ابن الفقير" لمولود فرعون والتي يعود تاريخ كتابتها إلى سنة ١٩٣٩ ، حيث يلتقي كاتبها مع من سبقوه في الإيمان بفكرة الاندماج والتعايش مع الأوروبيين، حيث كان مولود فرعون ، كتب روايته انطلاقا من منظور أن الأهالي قد أتيحت لهم الفرصة للتعرف على فرنسا عن طريق الهجرة وعن طريق المدرسة، "حتى أن أطفال القرية يعرفون من أين ينبع نهر السين(...)"[4] ، إلا أن هذه المؤلفة كانت تختلف عن إنتاج كتاب هذه الفترة ، إذ ابتعد الكاتب فيها[3] عن طغيان السيرة الذاتية واعتمد في عمله على تصوير العادات والتقاليد القبائلية خاصة، ونشير هنا إلى امتداد ظاهرة الرفض الذي عبر عنه فيما بعد كتاب فترة ما بعد١٩٤٥، كما كان الشأن بالنسبة لمالك بن نبي في رواية "لبيك" التي كانت تعالج موضوع الخمرة والضياع، كما شكل ظهور أعمل محمد ديب١٩٩٤) منعطفا حاسما في تطور الأدب الروائي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية الذي تجاوز الفوقية في معالجة المشاكل الحقيقة وبدأ يطرح تساؤلات محددة وصريحة عن الهوية الوطنية وعن مفهوم الوطن وعن الهوية الحقيقية للجزائريين.

---

[1]Le Jeune algérien, p 51.

[2]Idem , p 66- 68.

[3] يوسف لبيب "مولود فرعون" حياته وأعماله، ترجمة حنيفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ١٩٩١، ص ٤١.

[4] المرجع نفسه ، ص ٣٢.

وخشية منا أن نخرج عن موضوعنا والذي هو نبذة عن نشأة وتطور وبعض قضايا أدب الجزائريين المكتوب باللغة الفرنسية في مرحلة ما بين الحربين، لا بد لنا أن نشير هنا إلى أسماء كتاب جدد من أصل جزائري برزوا في فرنسا في العقدين الأخيرين وهم في معظمهم من أبناء العمال المهاجرين الجزائريين أمثال "مهدي شارف"، "علي غالم"، "زوليخة بوقرط". هؤلاء الذين يعرفون حاليا ب"البير"[353](Beur) أو الجيل الثاني من المهاجرين الجزائريين يتناولون موضوعات لها صلة من قريب أو بعيد بالجزائر حتى وإن تعلقت تلك الموضوعات بصميم الحياة اليومية في المجتمع الفرنسي المعاصر، وهذا ما نراه في نظرنا امتدادا و تطورا طبيعيا لأدب الجزائريين السابقين باللغة الفرنسية بوجود الفوارق في المستويات الفنية واللغوية[354].

هذا ما نعتبره نبذة عن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية من حيث التطور عبر مراحله المختلفة والتي يمكن تصنيفها إلى أربع فترات رئيسية منها مرحلة البداية والتي كانت متعثرة فنيا ومتذبذبة سياسيا وامتدت من قبل ١٩٢٠ إلى١٩٤٥ مع ظهور المرحلة الثانية التي شهدت على اندلاع ثورة التحرير والتي تميزت بالقلق والترقب، ثم أتت مرحلة الثورة التي غاب فيها مجال التردد والحياد عند الكتاب، حتى أتت مرحلة ما بعد الاستقلال التي عرفت تنوعا كبيرا في الرؤى والمواقف حول كل القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية والفنية حيث تضاعف الإنتاج في كل الأنواع الأدبية، من شعر، ومسرح، نثر بتنوع في الموضوعات حسب التوجهات الفكرية الجديدة والمختلفة حسب كل مرحلة عن التي سبقتها، هذا ما يؤكد أن عملية تكوين الدوائر الثقافية والسياسية للجزائر لم تكن تستغني عن المساهمة البناءة لمثقفي فترة ما بين الحربين في نمو وتطور فكرة المثل والهوية الثقافية للبلاد.

٣- الأدب الروائي والأدباء

إنه وفي هذا المنظور وجب علينا إعادة وضع دراسة دور أوائل الكتاب الجزائريين باللغة الفرنسية الذين غالبا ما يدرجون وبسرعة في خانة "منشدي الإدماج" من دون معرفة حقيقية أو دراسة معمقة لأعمالهم الأدبية (لمؤلفاتهم). ينتمي هؤلاء الكتاب إلى الطبقة الرهيفة من المثقفين المفر نسين داخل المجتمع الجزائري والذي سبق لنا وأن حددنا معالمهم الفكرية وتحدثنا عن انشغالاتهم ، حيث أن حياة كل واحد منهم تتميز بارتباطها العميق بالهيئات والمؤسسات الاقتصادية والاجتماعية التي وضعها النظام الاستعماري من أجل إحكام سيطرته. هذا الارتباط الوثيق لم يكن جليا عند طبقة المثقفين المفر نسين فحسب، بل شمل ولو لدى جزء منهم، مجموعة المثقفين المتخرجين من القالب الإسلامي. تبقى المجالات التي توفرها الإدارة والقضاء والتعليم والجيش من بين الأماكن المفضلة حيث تنتعش وتتطور هذه الطبقة الرهيفة المحلية والتي تستعمل في الإنابة عن السلطة الاستعمارية. تعطي موسوعة الكتاب المغاربة باللغة الفرنسية[355] لصاحبها (Jean Déjeux) ملخصا مقتضبا لسيرة الكتاب موضع الدراسة، ولكن في ما يخص العمل الذي نريد إنجازه، فقد حاولنا أن نجد معلومات أكثر تفصيلا فيما يخص هؤلاء الكتاب، كما سنحاول البحث عن أوجه التشابه البليغة فيما بينهم أو إذا لزم الأمر الحديث عن خصوصياتهم داخل السياق الثقافي والأدبي للفترة التي عايشوها.

---

[٣٥٣] البور، Beur، لفظة مستهجنة من العامية الفرنسية (Verlan) ظهرت في ١٩٨١ والتي تعني كلمة "عربي" مع استبدال في المقاطع وإخفاء بعضها.

[354] Christiane Achour, Anthologie de littérature algérienne de langue française », p 184.

[355] DEJEUX, Jean, Dictionnaire des Auteurs Maghrébins de langue française, Paris, Karthala, 1984, 404 p.

١ - **بن الشريف محمد بن سي أحمد (١٨٧٩ ١٩٢١)**

ينحدر من قبيلة أولاد سيدي أمحمد التي كانت تنتشر في الهضاب العليا الوسطى في الجزائر، في منطقة الجلفة على وجه الخصوص. إنه أول جزائري مسلم ينشر رواية كاملة باللغة الفرنسية. عمل أبوه تحت لواء الأمير عبد القادر قبل أن يعلن موالاته لفرنسا، وبقيت عائلته من بعده وفية لهذا الالتزام. من طالب في ثانوية الجزائر، ثم سان سير (Saint-cyr)– ضابط مرافق للحاكم جونار "Jonnart"، ملازم في فيلق السبايس، وأخيرا قايد لقبيلته، مسيرة محمد بن الشريف كما نرى، هي مسيرة صاحب امتياز داخل النظام الاستعماري. إنه لا يعبر عن امتنانه لفرنسا عبر كتاباته فحسب ولكن من خلال حياته كاملة. بعد مشاركته في حرب المغرب الأقصى سنة ١٩٠٨، لم يتورع في الذهاب إلى جبهة الحرب إبان الحرب العالمية الأولى.وسرعان ما سقط في الأسر ليتم ترحيله إلى ألمانيا، ليحول فيما بعد إلى معتقل سويسرا. وبالرغم من كل هذه التقلبات بقي وفيا لالتزاماته إلى جانب فرنسا، وعند انتهاء الحرب، وبعد عودته إلى الجزائر عاود الاشتغال بمهامه كقايد لقبيلة أولاد سي أمحمد، توفي سنة ١٩٢١ أثناء وباء الطاعون الذي ضرب المنطقة حيث جاء لمساندة رجال قبيلته في محنتهم قبل يتوفى بدوره بعد إصابته بالعدوى.

وصل عدد المسلمين المجندين طواعية في صفوف الجيش الفرنسي خلال الحرب العالمية الأولى حدا تفاجأ له المسئولون في الجزائر، تم إحصاء ٨٧٥٠٠ مجند طوعي من بين ١٧٣٠٠٠ مسلم في صفوف الجيش حيث سقط منهم في ساحات المعركة ٢٥٠٠٠ جندي مسلم مقابل ٢٢٠٠٠ فرنسي من الجزائر[356]، تترجم هذه الأرقام مدى أهمية الشريحة من المجتمع الجزائري التي اختارت طواعية أو مكرهة الخوض في سبل الإدماج أو على الأقل التعاون مع قوى النظام الاستعماري. لذا لا يجب الاندهاش من كون صاحب أول رواية باللغة الفرنسية يعمل جنديا، لأن الجيش يشكل المكان المفضل للاتصال والالتقاء بين العرب والبربر والأوروبيين القادمين من مشارب مختلفة من المستعمرة. وهذه الرواية ليست الأولى ولا الأخيرة من مجموع المؤلفات الفكرية التي تنشر بالفرنسية لمسلمين جزائريين مجندين في الجيش الفرنسي. إسماعيل هامات[357] ، عبدالله بوكابوية[358] ، سعيد قنون[359]، وفيما بعد الأمير خالد، حتى لا نذكر إلا بعض الأسماء من الذين كتبوا وخاطبوا في ظروف وحالات مماثلة داخل الجيش. بالنسبة للكثير منهم كان الهدف المرجو من وراء كتاباتهم هو تقديم المسلم بديانته وتقاليده ومطالبه إلى الفرنسيين وليس بناء على الكليشهات والصور السلبية التي صنعها عنهم المستعمِر ، ولكن من الداخل وبحسب النظرة التي يوقعونها عن أنفسهم أو كما يريدون أن يظهروا للآخرين. وهكذا فإن أول طبعة لمحمد بن شريف هي سرد لمآثر السفر والذي يستجيب لهذا المنطق. وحيث أن الهدف المبتغى هو تقديم الحج إلى البقاع المقدسة ومدى أهميته بالنسبة إلى المسلمين وهنا يتضح لنا جليا ومن خلال كتاباته وحياته، أن الكاتب بقي متعلقا بقوة بالقيم الإسلامية، وحتى أن ارتباطاته بفرنسا وبجيشها لم تنقص من انتماءاته العرقية ولم تؤثر في هويته العربية المسلمة.

356 Source : STORA, Benjamin, Histoire de l’Algérie coloniale (1830-1945), Paris, Editions La Découverte, 1991, p.44.

357 HAMET, Ismaïl, Les musulmans français du Nord de l’Afrique, Paris, Armand Colin, 1906, 313 p.

358 BOUKABOUYA, El Hadj, Abdallah, L’Islam dans l’armée française, Constantinople, 1915.

359 GUENNOUN, Saïd, La voix des monts, mœurs de guerre berbères, Rabat, Omnia, 1934, 317 p.

-2- **عبد القادر حاج حمو**:(1891-1953)

ينحدر صاحب الرواية الثانية في هذه المدونة بدوره من عائلة كبيرة، هي عائلة حاج حمو من مدينة مليانة. وعلى النقيض من عائلة محمد بن شريف، لم يكن للجيش الفرنسيدور في شهرة عائلة عبد القادر الحاج حمو(١٩٥٣٨٩١)، ولكن في مجال الدين والتشريع الإسلامي. فمن بين أجداده هناك ولي صالح في معسكر، عمل أبوه قاضيا في مدينة مليانة وهو الذي اقترح في سنة١٨٩٣ مشروع إصلاح القضاء الإسلامي في الجزائر أمام لجنة مكونة من سيناتورات، واصل الابن سيرة أبيه، فبعد دراسته في مدرسة الجزائر، امتهن القضاء، ولكونه يجيد اللغتين : العربية والفرنسية، ما أهله لتدريس اللغة العربية وتحصيل شهادة مترجم قضائي. في سنة١٩٣٠، وعند الاحتفال بمرور مائة سنة على احتلال الجزائر وجه خطابا في سيدي فرج باسم الكتاب باللغة الفرنسية من أصول عربية وبربرية. عبد القادر الحاج حمو هو الروائي الجزائري باللغة الفرنسية في حقبة ما بين الحربين (الأولى والثانية) الذي كان على اتصال مكثف بمعاصريه من كتاب ما بات يعرف بالأدب الاستعماري. انتماؤه إلى الماسونية وصداقته ب Robert Randauوجان بومي Joan Pomier جعلته يتبوأ مكانة هامة في حركة الجزأرة. وجهت له دعوة لشغل نائب رئيس جمعية الكتاب الجزائريين بعد الحرب العالمية الثانية. بدأ أعماله الأدبية بأقصوصة[360] نشرت سنة١٩٢٥ ضمن مجموعة قصصية قدم لها لويس برتران (Louis Bertrand) صدر له في نفس السنة "الزهرة زوجة المنجمي" . ثم بعد سنوات أخرى صدر له وتحت اسم مستعار مع روبرت راندو (Robert Randau) حوار في قالب قصصي[361] اعتبر فيما بعد إنجيل التعايش ما بين الأوروبيين والسكان الأصليين، كما أن لصاحبنا عدة مقالات في الصحف والجرائد لتلك الفترة إلى جانب مجموعة من الحكايات (contes)صدرت له في أربعينات القرن الماضي. لقد استعمل مرات عديدة أسماء مستعارة لإصداراته (العربي أو عبد القادر فكري) ونتيجة لذلك كان له عنوانان مختلفان بالجزائر العاصمة.

وفاؤه للإسلام، جعله يحلم بجزائر فرنسية إلى الأبد، مدمجة كليا حيث يحترم كل واحد فيها تعاليم ديانة الآخر. من خلال حواره مع روبرت راندو (Robert Randau) ومن خلال إصداراته في المجلات ، ترتسم صورة مثلى للتعايش بين مختلف الأطراف التي يتشكل منها الشعب الجزائري، تناقضات كثيرة ومحاولة لإخفاء حقيقة المستعمر كما تميزت كتاباته بمطابقتها الشديدة لثقافة المحتل وهو الأمر الذي أدهش القراء الحاليين وجعلهم يتساءلون عن مدى نزاهة واستقامة مواقفه المختلفة . ولتقدير عمق هذا التماثل الفكري الذي عمل جاهدا من أجل مطابقة الخطاب الإيديولوجي المهيمن آنذاك. دعنا نقرأ بعض المقاطع المدهشة من مقالة صدرت له في مجلة (Mercure de France)زئبق فرنسا[362].

"نؤمن بأن فرنسا هي أعظم قوة إسلامية في العالم ، لذا وجب على كل فرنسي معرفة الإسلام والمسلمين.

أو عندما يتكلم عن نفوذ فرنسا في بلاد المسلمين. لقد بدأ المسلمون في الجزائر والمغرب ومنذ أن رفرف العلم الفرنسي فيها، فهم ديانتهم التي كانوا يجهلونها".

---

[360] HADJ-HAMOU, Abdelkader, Le frère d'Ettaous, in Notre Afrique, Anthologie des conteurs algériens, préface de BERTRAND LOUIS, Paris, Les Editions du Monde Moderne, 1925, pp. 1-28.

[361] HADJ-HAMOU, Abdelkader, Pseudo : FIKRI et RANDAU, Robert, Les compagnons du jardin, Paris, Donat-Monchrestien 1933, réédité par DUGAS, Guy, in L'Algérie, un rêve de fraternité, Paris, Omnibus, 1997, pp. 59-154.

[362] HADJ-HAMOU, Abdelkader, L'Islam est-il immuable ? in Mercure de France, 1er mai 1930, pp. 599-611.

بمجيء فرنسا، لازالت مدارسها تبدد ظلمات الجهل.

من هنا نفهم أن عبد القادر حاج حمو لم يكن له أي تقدير لدى الوطنيين الجزائريين وأن الأدب الجزائري باللغة الفرنسية سرعان ما تجاهل مؤلفاته الأدبية. إذا كانت رواية "زهرة زوجة عامل المنجم" لاقت الكثير من النقد بسبب الخرق والرعونة في التعابير إلى جانب ثقلها في الأسلوب إلا أن حواراته مع روبرت راندو في "رفقاء الحديقة" هي التي أثارت نقدا عنيفا ولاذعا بسبب مثاليته التي تخفي حقيقة النظام الاستعماري ويوميات المسلمين في جزائر ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية. إن المسار الفكري لعبد القادر حاج حمو وارتباطه الداخلي يجعلان منه الروائي الأكثر ريبة وإشكالية عندما نتناول أعماله الأدبية. بالفعل ، كيف يمكن لنا الآن قراءة وفهم خطاب سماته الأساسية، التناقضات الضرورية والأوهام التي كان من الصعب تجنبها فيتلك الفترة.

وكما سيظهر لاحقا فإن مجال الخيال الأدبي هو الكفيل بتحرير الروائي من الضغوطات الخارجية والداخلية التي تبقي نظرته للعالم رهينة إطار يحدده الخطاب الاستعماري لتلك الفترة.

-3- **شكري خوجة** (١٩٦٧٨٩١) :

اسمه الحقيقي حسن خوجة حمدان، هو صاحب رواية"العلج أسير البرابره". يعتبره البعض بأنه الأكثر جرأة وإثارة من باقي الكتاب الجزائريين بالفرنسية في الحقبة الاستعمارية. بالفعل لم يكن له إسهامات في المجلات الأدبية والثقافية لتلك المرحلة، وبغض النظر عن الروايتين موضع دراستنا ، لم تعرف له إصدارات أخرى، بالرغم من أن سلفه ومساره الدراسي والمهني لم يختلفا كثيرا عن عبد القادر حاج حمو. ولد في عائلة من صغار التجار برأسمال ثقافي معتبر، فكان جده (والد أمه) رئيسا لمحكمة الجزائر وكاتبا. مساره الدراسي بدأ في المدرسة الابتدائية المخصصة لأبناء السكان الأصليين بحي سوسطارة حيث تحصل على شهادة الانتهاء من الدراسة الابتدائية. فقد أباه وسنه ١٦ عاما وهو ما دفعه إلى العمل بائعا عند تاجر يهودي في وسط العاصمة، ليتحول فيما بعد للعمل في الإدارة. وفي سنة ١٩١٦ عندما كان عمره ٢٥ عاما تمكن من الالتحاق بمدرسة الجزائر ليحصل على شهادة المدرسة أولا ثم في سنة ١٩٢٢ حصل على الشهادة العليا للمدارس. بحكم تمكنه الجيد للغتين الفرنسية والعربية وبعد اجتيازه للمسابقة ، تم تعيينه مترجما قضائيا في أحياء وبلدات مختلفة تابعة للجزائر العاصمة .

هذا الموظف الهادئ والوجداني حظي باحترام رؤسائه، وهو ما سمح له بالحصول على تعيين كممتحن لجميع أقسام الترجمة القضائية في سنة ١٩٣٣. لم يشارك بفعالية في الحركات الشبابية في الجزائر إلا أننا يمكننا التخمين بأن أفكاره كانت تتقارب وأفكار هؤلاء الشبان وأن الانهيار السياسي لهم والعنف الذي انجر عن الحرب التحريرية أثر سلبيا على صاحبنا[363]. من المهم الإشارة إلى أن هذا المثقف المزدوج اللغة الذي نشر روايتين بالفرنسية، كان عضوا نشيطا في جمعية ثقافية مسلمة في البليدة، وجمعية للتعاون الاجتماعي بالمدية. وهذا يوضح جليا ما سبق وأن تحدثنا عنه عن العلاقات التي كانت تربط المثقفين المفر نسين بنظرائهم في الحركات الإسلامية. ينتمي شكري خوجة إلى مجموعة المثقفين الذين حاولوا التحقيق عبر مؤلفاتهم وحياتهم تركيبة تشمل الجزائر المسلمة ومجتمع على الطريقة الفرنسية، بهوية

---

363 MERIANE, Leïla, Notice sur ChukriKhodja, in Recherches biographiques, Algérie, 1830-1962, Paris, n°3, 1[er] trimestre 1985.

ثقافية جزائرية وتكوين فرنسي، وضعية غير مريحة باستمرار والتي تسببت من دون شك في هموم وقلاقل داخلية انجر عنها انهيار عصبي شديد في السنوات القليلة التي سبقت وفاته والتي أتلف خلالها كل أعماله الأدبية وكتاباته المختلفة. في بداية سنوات التسعين أعيد نشر روايته من طرف الديوان الوطني للإصدارات الجامعية وهو ما يعتبر في حد ذاته حالة نادرة.

-4- محمد ولد الشيخ (١٩٣٨-١٩٠٦)

في ٢٣ فبراير سنة ١٩٠٦ في الجنوب الوهراني وبالتحديد في مدينة بشار، من بين الخمس كتاب لمدونتنا يبقى الوحيد الذي يشتغل بالوظيفة ضمن الهيئات الاستعمارية كباقي المثقفين المفر نسين لتلك الفترة. ينحدر من أسرة كبيرة من الجنوب الوهراني والتي كانت لها تأثير حاسم في التطور التاريخي لتلك المنطقة ، ومن المهم الإشارة إلى كيف أن الدور التاريخي لهذه العائلة (أولاد سيد الشيخ) يطرح بشكل مغاير عن باقي المثقفين لفترة ما بين الحربين، فلننظر إلى تقديم هذه العائلة بحسب ما يرويه عنهم' جان ديجو' ثم حسب أحمد الأنصاري صاحب أعمال كثيرة بخصوص هذه الفترة.

"إنه ابن الأغا الشيخ بن عبد الله الذي عمل على انتشار النفوذ الفرنسي في منطقة كولمب بشار"[364].

فضلا عن ذلك فإن الروائي ينحدر من عائلة الأشراف الكبرى لأولاد سيد الشيخ التي لعبت دورا رئيسيا في إثبات الهوية الجزائرية. من انتفاضة ١٨٦٤ إلى تلك التي اندلعت سنة ١٨٩٤، برهن أولاد سيد الشيخ عن رفضهم الاستعمار واعتزازهم بهويتهم الإسلامية. ولكون الروائي قد ورث من هذه العائلة الشريفة الأنفة والاعتزاز فقد احتفظ في أعماقه بتعلق شديد بالإسلام."[365]

ومن دون الدخول في جدل إيديولوجي وتاريخي، فإن المقولتين السابقتين تتحدثان عن نفس العائلة ولكن بحسب حقبتين تاريخيتين مختلفتين، وباستعارتنا للمفردات التقنية التي استعملها عبد القادر جغلول أن العائلة مرت من مرحلة (المقاومة –الرفض) إلى مرحلة (المقاومة-الحوار)[366]

وفي كل الأحوال فإن محمد ولد الشيخ تابع مساره الدراسي الكلاسيكي المخصص للعائلات الجزائرية المترفة، دراسة ابتدائية في مدرسة فرنسية في بشار ثم التحق بثانوية في وهران التي انفصل عنها لأسباب صحية عاد إلى الجنوب دون أن ينهي دراسته الثانوية بعد إصابته بمرض رئوي كاد يتفاقم بوجوده في وهران بالرغم من استجما مات في فيشي **(Vichy)**، بوحنيفية وتلمسان، إلا أن حالته الصحية لم تتحسن حيث وافته المنية وهو في ٣٢ من العمر، وذلك في جانفي من سنة ١٩٣٨. وعلى النقيض من كتاب الفترة هاته، لم يعمل صاحبنا في الهيئات الإدارية والقضائية أو التعليم الاستعماري بسبب مرضه، والنشاط الوحيد الذي عرفناه عنه هو الكتابة ونشر أعماله الأدبية. ولكن وفي واقع الأمر فإن

---

[364] Introduction de l'auteur à ZENATI, Rabah, Le problème algérien vu par un indigène, Paris, Publications du Comité de l'Afrique française, 1938, p.10.

[365] ZENATI, Rabah, Le problème algérien vu par un indigène, Paris, Publications du Comité de l'Afrique française, 1938, 182 p. et ZENATI, Rabah, (pseudo : Hassan), Comment périra l'Algérie française, Constantine, Attali, 1938, essai, 140 p.

[366] DJEGHLOUL, Abdelkader, Si M'hamed Ben Rahal (1857-1928) La résistance-dialogue d'un notable de Nedroma, in Algérie-Actualité, n°699, du 8 au 14 mars 1979.

عدم الارتباط يبقى نسبيا، كون عائلته المصدر الرئيسي لتموين حياة الكاتب الارستقراطية وإن كانت قصيرة والاستجمامات التي كانت بعيدة المنال بالنسبة لغالبية سكان المنطقة بقيت خاضعة لعلاقته بالسلطة الاستعمارية.

بالإضافة إلى الرواية المطروحة للدراسة، فإن محمد ولد الشيخ كتب العديد من الأقصوصات والحكايات والأشعار نشرت في "مجلة وهران" وديوان لأشعار نثرية صدر تحت عنوان "أغاني من أجل ياسمين"[367]. لصاحبنا كذلك مسرحيتان، ثانيهما "صمصم الجزائري"؟ التي ترجمت إلى العربية ليقوم محمد بشطارزي بإخراجها أولا سنة ١٩٣٧ وثانيا في سنة ١٩٤٧ قبل أن تمنعها السلطات الاستعمارية. تعد " مريم بين النخيل" الرواية الأولى لفترة مابين الحربين التي يتم إعادة نشرها في الجزائر المستقلة سنة ١٩٨٥ بتقديم مفصل لأحمد الأنصاري حول الظروف التاريخية والثقافية لهذه المرحلة. بإمكاننا القول الآن أن محمد ولد الشيخ هو الروائي الوحيد من بين كتاب مدونتنا الذي يلاقي قبولا وترحيبا في الجزائر اليوم. على النقيض من الروائيين المفر نسين الذين عاصروه يبقى محمد ولد الشيخ الوحيد الذي أعيد إدماجه في نطاق التراث الأدبي الوطني الرسمي.

5- رابح زناتي (١٨٧٧-١٩٥٣)

هو آخر روائي جزائري يصدر رواية باللغة الفرنسية مليئة بالخطابات الداعية للإدماج. كما مكننا القول بأنه آخر ممثل للتوجه المعروف باسم (المقاومة-حوار). بالفعل فبعد نشره لروايته "بولنوار الشاب الجزائري" سنة ١٩٤٥، لم نرى له إصدارات لروايات جديدة بهذا الأسلوب الذي تميزت به سنوات الاستعمار، حيث أن الخيال يرضخ بقوة للخطاب الإيديولوجي المهيمن. والذي يطغى على السطح إرادة واضحة في الإدماج تخفي في نفس الوقت كل الغموض والالتباس الذي يعتري المحاولة.

ولد رابح زناتي في منطقة القبائل الكبرى في عائلة متواضعة، ولنقل فقيرة والتي لم يكن لديها جميع الامتيازات الاجتماعية والاقتصادية لكتاب تلك الفترة.

في سنة ١٨٧١، شارك والده في ثورة المقراني ، أحرق البيت الذي كان يؤوي العائلة في العمليات الانتقامية التي كان ينتهجها جيش المحتل ، مما دفع العائلة للاحتماء في مغارات جبال جرجرة، في أيام صباه، الطفل رابح عمل على رعي قطيع صغير من الماعز طوال النهار على غرار أقرانه من أطفال منطقة القبائل، لم يلتحق بالمدرسة الفرنسية إلى حين بلوغه سن 12 من العمر دون رضا والده الذي كان يريد إبعاده عن سيطرة الفرنسيين.

بالرغم من هذه البداية المتأخرة إلا أن الطفل رابح برع في دراسته والشيء الأهم بالنسبة لمستقبله فإنه آمن بقوة بفرنسا مثالية عادلة وصانعة للحضارة. حصل على شهادة مدرس سنة ١٩٠٣ ليحصل بعدها على الجنسية الفرنسية ولكن تجربته الكبيرة التي اكتسبها خلال الحرب العالمية الأولى صنعت منه مناضلا متحمسا في سبيل الإدماج وهو ما أهله للعب دور الوسيط بين الأوروبيين والمسلمين. في هذه المقدمة التي سبق الحديث عنها، يتحدث عن نفسه بصيغة الغائب.

"السنوات الأربع للحرب مكنته من الاطلاع على الكثير من الأشياء وبخاصة القيم الأخلاقية للبشر(...). معرفته الدقيقة لعقلية الفرنسيين في أوساط مختلفة، حياتهم النقية والمعتدلة مكنته من تكوين نظرة حول احتمال إدماج

---

[367] OULD CHEIKH, Mohammed, Chants pour Yasmina, Oran, Fouque, 1930, réédité en 1937, préface de Gaston PICARD.

إخوانه الذين يشغلون مراتب منحطة ومهملة باحتراس وحكمة وعلى مراحل. ومن هنا فإن قراره بلعب دور الوسيط، نقطة الوصل لضمان الالتحام بين شعبين محكوم عليهما العيش في مجتمع بمصالح وأفكار مشتركة". شغل بعد انقضاء الحرب، منصب معلم ثم مدير مدرسة في القطاع القسنطيني إلى حين حصوله على المعاش سنة١٩٣٤، وهي المرحلة التي عمل فيها في المجالين الفكري والثقافي، بدأ بكتابة مقالات صحفية، إلى جانب مساهماته سنة١٩٢٢ في إنشاء "صوت البسطاء" والتي عرفت بداية ب"نشريه المعلمين الذين ينحدرون من أصول جزائرية" ليؤسس في سنة١٩٢٩ جريدة خاصة به "صوت السكان الأصليين". عبر جميع كتاباته يظهر أن رابح زناتي كان يناضل من أجل تحرير وإدماج إخوانه في المذهب من خلال تعميم التعليم لديهم وتمكينهم من حقوقهم السياسية . ممثل حقيقي لتيار الشباب الجزائري، بعد أن كان قريبا من فيدرالية المنتخبين من أصول جزائرية، وبعد مرور الزمن، والإخفاقات السياسية التي تراكمت والراديكالية التي طبعت مواقفه، وجد نفسه تدريجيا وحيدا مع أفكاره. وبرغم كل خيبات الأمل التي مست الشبان الجزائريين وفيدرالية المنتخبين ، واظب في المحافظة على مواقفه وواصل العمل بتوظيف موارده الشخصية وكل طاقته. خلافا للرواية التي تشكل جزءا من مدونتنا هاته، لم نعرف له أعمالا أدبية أخرى.

لقد تحدث أساسا عبر صحيفته، التي أصبحت تعرف ب "الصوت الحر جريدة الاتحاد الفرنسي المسلم" بداية من سنة١٩٤٧ وعبر نصين بطابع سياسي صدرا له سنة١٩٣٨. ووفق مواقيت متباعدة ببضعة أشهر، الأول في باريس والآخر في قسنطينة تحت اسم مستعار[368].

إذا قدمنا أعمال أنصار الإدماج على أنها أعمال وطنية وأيديولوجية فهذا يعني أننا لم نتمعن إلا في المقاطع التي تمجد فرنسا ورسالتها الحضارية في الجزائر. ولكن في واقع الأمر ، قراءة معمقة وموضوعية لكتاب رابح زناتي تمكننا من اكتشاف عند هذا الرجل تعبيرا لنضال فكري صادق ويائس أحيانا، لم يتورع في انتقاد السلطة الاستعمارية مع التمسك بجذوره الفكرية والعقائدية.

وتصديقا لذلك، لننظر إلى مقطع من مقالة تميل إلى الهزل حينا وإلى الدراما حينا آخر، صدرت له في الصفحة الأولى من جريدة "صوت الأهالي" سنة١٩٣٣ والتي هي حسب ما يبدو بقلم مدير الجريدة.

الوصايا العشر للمستعمَر:

١ - عليك أن تتخلى عن تاريخك وعليك أن تتعلم تاريخنا وعليك أن لا تحلم بالدخول إلى عائلتنا.

٢ - عليك أن تحفظ عن ظهر قلب قيمنا المتمثلة في الحرية والمساواة والإخاء وترتلها في المدرسة ولكن يستحيل عليك المطالبة بها في الحياة العملية.

٣ - في المجالس المنتخبة، عليك الاحتفاظ بمنصبك السفلي، والموافقة بإشارة من رأسك فقط ومن دون أن تطمع في الدفاع عن مصالحك(...)

[368] ZENATI, Rabah, Le problème algérien vu par un indigène, Paris, Publications du Comité de l’Afrique française, 1938, 182 p. et ZENATI, Rabah, (pseudo : Hassan), Comment périra l’Algérie française, Constantine, Attali, 1938, essai, 140 p.

مصادق عليه، البيكو الفرنسي بقراءة هذه المقالات الصحفية المعبرة عن يأس يتزايد يوما بعد يوم، وبالاطلاع على النص السياسي الذي صدر له في قسنطينة سنة ١٩٣٥، تحت اسم مستعار وبعنوان (كيف ستضمحل الجزائر الفرنسية) نبقى نتساءل كيف أن هذا الرجل بقي وفيا إلى حين وفاته لأفكاره المطالبة بالإدماج، أفكار ما فتئ أن تنازل عنها كثير من أصدقائه المثقفين المفر نسين تدريجيا في الثلاثينات من القرن الماضي وبخاصة بعد فشل مشروع بلوم – فيولات(Blum-Violette).

صدور روايته في سنة ١٩٤٥ التي هي موضوع دراستنا والتي هي تصوير مطابق لحركة الشاب الجزائري تبدو "متأخرة" مقارنة بالأحداث والتطورات التي عرفتها الدوائر الفكرية والأدبية في الجزائر المسلمة, وعليه إذا قرأنا كتابات رابح زناتي لأواخر الثلاثينات وإذا فكرنا في نصه "كيف ستضمحل الجزائر الفرنسية" يصعب علينا الفهم في كون الكاتب يصدر روايته سبع سنوات بعد ذلك موضوعها الأساسي إصراره على إمكانية الإدماج والتعايش مع الفرنسيين.

سنحاول في أعمالنا التي ستلي الإجابة على هذه التساؤلات. وما هو مؤكد أنه وخلال سنة ١٩٤٥ والمظاهرات التي شهدها القطاع القسنطيني والقمع الشنيع الذي تلاها طويت صفحة من تاريخ الجزائر نهائيا.

وفي كلتا الجهتين فإن مناضلي الإدماج أقروا باستحالة تحقيق هذا المبتغى وأن أحلامهم أضحت ضربا من الخيال. في المجال الأدبي، هذه الصحوة المفاجئة للحقائق ترجمتها نهاية سلسلة الروايات التي تمجد احتمالات ومزايا الإدماج من جهة ومحاولة تقديم جزائر مستعمرة وبثقافات متعددة ، فرنسية ومحترمة لحقوق السكان المسلمين.

من مجموع الروايات التي تتشكل منها مدونتنا، جلها صدرت بفرنسا واثنتين فقط صدرتا بالجزائر عن دور نشر يملكها فرنسيون في المستعمرة. هذه الملاحظة تبين لنا مدى ارتباط الدوائر الثقافية الجزائرية بالنظام الاستعماري.

ضعف الوسائل عند المثقفين الجزائريين يظهر جليا في جميع المستويات عند إصدار ونشر كتاباتهم وعند توزيعها أيضا. فبغض النظر عن بعض المحاولات فأن الصحافة ونشر الكتب يبقيان خاضعين للدوائر الاستعمارية فيما يخص التموين بالورق، الطباعة والتوزيع. هيمنة الدوائر الاستعمارية على المطبعات والتوزيع تؤثر من دون شك على الكتاب وتحد من حرية التعبير لديهم بحكم الرقابة المسلطة عليهم وبحكم الرقابة التي يمارسونها على أنفسهم أيضا. وبالنظر إلى العدد الكبير للمقدمات التي تتصدر روايات مدونتنا والتي تتسم بميزتها الأبوية نفهم أكثر مدى ارتباط كتابنا بأصحاب دور النشر وبالدوائر الثقافية الاستعمارية.

للحديث عن مشاكل الطباعة والتوزيع، التساؤل الآخر الذي يكتسي أهمية قصوى والذي يجب أن نطرحه لمعرفة القارئ الرئيسي لكل هذه الأعمال الأدبية المدونة بلغة وأيديولوجية غربية، وأكثر غرابة منها الأسلوب المفروض على الروائيين أنفسهم ، لقد أشرنا في بداية هذا العمل إلى النسبة الكبيرة للأمية مابين الأهالي في جزائر ما بين الحربين والعدد المحدود للمثقفين الذين يقرؤون ويكتبون باللغة الفرنسية. حقيقة هذه الأرقام تؤكد الإحساس الذي يتولد عند قراءة هاته الروايات ، هذه الأعمال موجهة إلى الفرنسيين عموما وسكان فرنسا على وجه الخصوص. بعد قرن من الاستعمار بدأ المستعمر يتكلم عن نفسه، يقدم نفسه للآخر بتبنيه للغة وشكل وأيديولوجية فرضها المحتل. إنها الفترة التي تمكن فيها الجزائريون من اللغة الفرنسية إلى درجة التأليف بمحاكاة الكتاب الذين يفضلونهم ومنها توجيه النظرة التي صنعها الأوروبيون عن الشعوب المغزوة: تاريخ الأدب الجزائري باللغة الفرنسية بدأ مع فترة التشبع بالثقافة والمحاكاة حيث أن الانبهار بالآخر تساهم بجزء لا يمكن تجاهله في عوامل تحفيز الكتاب.

الخاتمة

يصعب على المتلقي الفصل بين الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية والرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، كما يعسر الجزم أيضا بتأثير هذه في تلك لمجرد الأسبقية عليها في الظهور و النشأة والتطور، ومما لا شك فيه أنهما تلتقيان في سمات مشتركة وذلك بفعل انطلاقهما من أرضية مشتركة لأن كلاهما تعيد صياغة للمجتمع بوصفه كيانا موضوعيا متميز بوجوده، ولا بد هنا من الوقوف عند ارتباط الحركة الأدبية الجزائرية باللغتين ومنذ نشأتها بالمسألة الوطنية والنضال الوطني صارتا تصاغ في خدمة القضية وغيبت هذه الحركة الأدبية التي سبقت حرب التحرير في كثير من الأحيان، أدبية الأدب وجماله بمنح الصدارة للعمل الإصلاحي و النضال من أجل المحافظة على مقومات الهوية الجماعية للشعب الجزائري.

ويتناول هذا البحث بواكير الأعمال الروائية للجزائريين باللغة الفرنسية في نشأتها، فيحدد مضامين هذا الأدب، ويسأل نصوصه الأولى مباشرة بالدراسة و التحليل و الاستنباط، بالتركيز بالخصوص على النصوص الروائية الصادرة ما بين ١٩٢٠و١٩٤٥ و التي أهملت نوعما من طرف الدارسين الجزائريين خاصة وغيرهم عامة. لذا اعتمدنا على النصوص مباشرة بالتحليل لاستنباط مدلولها أولا ثم تناولناها في سياق الأحداث التاريخية والظروف السياسية التي عايشها أدباء هذه الفترة التي تميزت بميلاد الحركة الوطنية عبر تيارات متعددة للتعبير عن هوية الشعب الجزائري الجماعية من خلال الدين و اللغة والتقاليد وذلك رغم كل ما قيل عن هذه الفترة التي اعتبر كتابها من منشدي الإدماج في المجتمع الفرنسي، حتى طرحت جملة من الأسئلة حول موضوع هوية أدب هذه الفترة وما جاء بعده ولا سيما ما تعلق منها بلغته ومن ثم بهويته الثقافية و الحضارية، وبعد محاولة قراءة وتحليل النصوص المختارة ،بقي لنا ادا أن نقف و لو قليلا مع الأدب الجزائري الذي كتب بالفرنسية،و ذلك لعدة اعتبارات منها: و ان هذا الأدب جزائري لحما و دما، حتى و أن كان موجها في وقت من الأوقات إلى جمهور أخر غير الجمهور الجزائري،

حتى وأن كتب باللغة الفرنسية و وجهت اعتراضات لأجل دلك على"جزائريته". إلا أن هذا الأدب قد خدم القضية الجزائرية و أوصل صوت الجزائر إلى الرأي العام العالمي و نظرا لانتشار اللغة الفرنسية على نطاق واسع احتكاك حضاري مؤثر ولا نتيجة ممهدا بدالك الطريق إلى أدب الثورة الذي ازداد تطورا فيما بعد. لم يأت أدب هذه الفترة(1920-945) نتيجة تبادل ثقافي متميز بل جاء بعد تسعين عاما من حرب شاملة شنها الاستعمار الفرنسي في كل الميادين على الشعب الجزائري. فانطلاقا من هذه الحقيقة التاريخية ، يمكننا القول بأن هذا الأدب حملته أمه كرها ووضعته كرها ، وهذا ما تعبر عنه موضوعاته الكبرى ولا سيما مسألة الإدماج المستحيل الذي كان مرفوضا من الطرفين لعمق الخلاف و الاختلاف السائد بين المستعمر و المستعمَر.

في الأخير وبعد هذا العرض البسيط لأهم الأفكار التي ربما تُمهد لتناول البحث في اشكالية هوية الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية ، نجد أنفسنا أمام مجموعة من الملاحظات أهمها التغيرات التي طرأت على المجتمع المعاصر هي تغيرات جينية في بنية التفكير أكثر منها تغيرات حضارية مادية كما في السابق. لذا نأمل في أن يدرس الأدب المقارن كله من منظور عالمي، ومن خلال الوعي بوحدة التجارب الأدبية والعمليات الخلاقة على أن يبق البحث في هذا الحقل مستقلا عن الحدود اللغوية السياسية كما هو الشأن بالنسبة للمنهج التاريخي الذي انفردت به المدرسة الفرنسية .

MAIN ISSUES AND CHARACTERISTICS OF POLITICAL DISCOURSE: "AL QAEDA" AS A CASE STUDY.

أهم قضايا وخصائص الخطاب السياسي: "القاعدة" نموذجا.

Mourad EL Khatibi

Mohammed 5 University, Rabat, Morocco

Abstract

The present article is a study of one political speech delivered in 2002 ,right after the 11 September Attacks ,by Abu Ghayth, one of the spokesmen of AL Qaeda. The study proposed three research questions which revolve around the Ideology of AL Qaeda, the implications of the processes types used and the linguistic and semantic techniques used in this political speech. By making recourse to Critical Discourse Analysis mainly Halliday's transitivity as adopted by Fairclough and "Interpretation", the study revealed that Abu Ghayth's speech is a good representative of AL Qaeda's Ideology based on power and dominance. The study revealed also that AL Qaeda was for this kind of operations which are Islamically legitimate according to it. In terms of "transitivity", the processes used were meant to blame USA and to justify the 11 September Attacks. As for the language used, it was full of irony, sarcasm and metaphors.

Keywords: Politics, discourse, AL Qaeda, Transitivity,Ideology

الملخص

المقال هو دراسة وتحليل الخطاب السياسي لأبو الغيث أحد أهم المتحدثين باسم "القاعدة" والذي ألقاه سنة ٢٠٠٢ أي مباشرة بعد أحداث ١١ شتنبر ٢٠٠١.وتركزت أسئلة البحث حول أهم أسس إيديولوجية "القاعدة" من خلال هذا الخطاب والتقنيات والسمات اللغوية للخطاب.للإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، استعملت هذه الدراسة منهج تحليل الخطاب النقدي (CDA) خاصة عند "فايركلاف".وخلصت هذه الدراسة إلى أن هذا الخطاب يمثل نموذجا جيدا لإيديولوجية منظمة القاعدة.كما خلصت هذه الدراسة إلى أن "القاعدة" تعتبر "هجمات١١ شتنبر"مشروعة وتلوم الولايات الأمريكية على كونها السبب في ذلك.بالإضافة إلى ذلك تطرقت الدراسة إلى اللغة المستعملة في هذا الخطاب والمتمثلة في توظيفها للاستعارة وأسلوب التهكم وغيرها من التقنيات.

كلمات مفاتيح:إيديولوجيا، منظمة القاعدة،الخطاب السياسي،تحليل الخطاب النقدي

Introduction

"AL Qaeda "has been regarded as the responsible for many attacks against civilians all over the world among which those of the 11 September. The study explores the ideology of this organization through a political speech delivered in 2002 by Abu Ghayth, one of the spokesmen of AL Qaeda. The choice of this particular speech is based on many criteria among which that it appeared right

after the 11 September Attacks and it summarizes somehow the Ideology of AL Qaeda. The analysis is done by making recourse to Critical Discourse Analysis and particularly Halliday's transitivity which was adopted by Fairclough (1989).The analysis will rely also on another important tool in Critical Discourse Analysis which is "Interpretation" as discussed by Fairclough (1989,2003) and others.

To do this research, I have started from the following hypothesis:

Political discourse is strictly linked to ideology.

The study seeks to answer the following research questions:

1- How can we define the Ideology of AL Qaeda via Abu Ghayth's speech ?

2-From "transitivity" options, what implications do the processes types used in this political discourse suggest in terms of identity, power and dominance?

3-What are the linguistic and semantic techniques used in this political speech?

1. Literature review:

1.1. Political discourse

Political discourse which relies primarily on language is:"*a form of social action ,always determined by values and social norms, by conventions (as naturalized ideologies) and social practices and always delimited and influenced by power structures and historical process"* (Wodak,1995).

Political discourse is represented in many communicative means such as: treaties, speeches, election campaigns and editorials, commentaries in newspapers, interviews and conferences. Politicians usually use an easy language, direct and mixed with colloquial language. They use also proverbs and idioms. These characteristics make their language very informal. Therefore, politicians mostly often use two types of style; a rhetorical style which can include for instance the vernacular language and also the language of politics (Fairclough 2001:8).Words are in fact consciously and politically informed. In other words, languages are not ideologically free.

So, discussing political discourse means to make a kind of Derridean deconstruction of it and divide it into two main components which it comprises: politics and discourse.

1.1.1 Discourse

First of all, what is a discourse?

In Oxford Advanced Learner's Dictionary, it is defined as being "a long and serious treatment or discussion of a subject in speech or writing."In linguistics, discourse takes other dimensions and it is studied from other perspectives. Ferdinand De Saussure (1959) for instance makes a difference between language (langue) and speech (parole) whether spoken or written. But before that, he insists that language (langue) must not be confused with human speech (language).

"Speech" is an important part of language; it is "heterogeneous" and linked to various acts mainly physical, physiological and psychological."Parole" or "Speech" for De Saussure belongs then to the individual and to society at the same time. Language remains for him a general term which cannot be classified and it is a set of principles that engender all acts, rules and elements of communication as a theory and practice (p.9).

Yet, it seems very necessary to point out that the Saussurean “parole” is dealt with from a linguistic perspective. Therefore,” parole” does not at this stage fully correspond to the dimensions of discourse. It needs indeed more research and elaboration. This leads us to go through the works of Michel Foucault who gives another definition of discourse which seems to be more developed. He (1969) describes discourse as a way of representing social practices, or as a form of knowledge. He also regards it as:”an *entity of sequences in that they are announcements (énoncés)”* (p.141).

What is more interesting in the approach taken by Foucault is that he relates discourse to what he calls “discursive practices” and “discursive formation”. Discourse is linked to practices in society. The analysis of discourse for Foucault (1972) is also the analysis of ‘statements ‘which are represented in texts, utterances: “*I believe I have in fact added to its meanings: treating it sometimes as the general domain of all statements, sometimes as an individualizable group of statements, and sometimes as a regulated practice that accounts for a number of statements”(p.80).*

Discourse is also linked to power especially in the analysis of scientific discourse like “The Human Sciences” in the sense that when the latter make descriptions and identifications of individuals, they are in fact exercing a certain power on them (Foucault, 1978).

Jacques Lacan (2007) insists first of all on the fact that speech necessitates the existence of a speaker and a receiver or someone spoken to:*”What I’m trying to articulate is that what dominates [society]is the practice of language*”(p.239).

For him, any subject is determined by discourse in terms of thought, enjoyment, meaning and identity.*”[I]t is on discourse that every determination of the subject depends”(p.178).*

Jan Blommaert (2005) argues that discourse cannot be studied outside society, culture and politics: *“discourse is what transforms our environment into a socially and culturally meaningful one”(p.4).*So, Blommaert makes a *connection* between discourse and other external aspects like the social ,the historical and the cultural ones. Therefore, discourse for him is but a manifestation of language or what Hanks (1996, cited in Blommaert, 2005) calls “language-in-action” and of course the study of discourse needs to give great importance to both language and action. Blommaert (2005) stresses that the new theories of discourse are a result of the developments achieved at the level of Linguistics and Pragmatics (2005, p.2).This is in fact true with the influence of Halliday’s Functional grammar for instance on the study and analysis of discourse. New elements in language are to be studied like: coherence, cohesion, lexical choice and transitivity.

Furthermore, Blommaert (2005) considers discourse as being associated with any meaningful semiotic activity seen as a real manifestation of what is cultural, social and historical (p.3).He agrees in this view with Foucault’s conception of discourse. For him, what is important is how these semiotic instruments are used in order to appear meaningful (p.3).In this respect, Blommaert (2005) gives the example of newspapers advertisements which contain written texts in diverse modes from headlines to colours which are indeed meaningful (p.3).

Fairclough (2003) considers discourses as manifestations of the world in general:

> *I see discourses as ways of representing aspects of the world - the processes, relations and structures of the material world, the ‘mental world’ of thoughts, feelings, beliefs and so forth, and the social world. Particular aspects of the world may be represented differently, so we are generally in the position of having to consider the relationship between different discourses (p. 124).*

In fact, to follow Fairclough's theory, discourses are considered as being different perspectives on the world. Fairclough (2003) also emphasizes that discourses apart from representing the world, they try to imagine and represent other worlds. Discourse for him is in turn like a tie that links people to each other.

So, according to Fairclough (1992), discourse is manifested in the relationship that exists between the text and social practice. His conception of discourse takes three dimensions:

- Discourse as text: That is to say the study for instance of the linguistic features of discourse ,lexical choices, vocabulary (wording, metaphor),grammar (transitivity, modality),cohesion, coherence…

- Discourse as discursive practice: Fairclough agrees with Foucault in considering discourse a discursive practice. So,the study of discourse is done through its dialectic relationship with all practices of society.

- Discourse as a social practice:Here he analyzes discourse within the ideological effects by making emphasis on the works of Gramshi and Althusser (p.73).

From what precedes, Fairclough (1989) is refuting the Saussurean parole which is according to his theory incapable of giving a full definition of discourse mainly in being after all a social practice: *"My view is that there is not an external relationship between' language and society, but an internal and dialectical relationship. Language is part of society; linguistic phenomena are social phenomena of a special sort, and social phenomena are (in part) linguistic phenomena" (p.19).*

So, for Fairclough, society and social practices exist inside language because we produce an idea or utter a statement from a social perspective not just from a linguistic basis .In other words, discourse as a social practice is but to translate this truth.

1.1.2. Politics

Politics is defined in Oxford Dictionary as being "the activities associated with the governance of a country or area, especially the debate between parties having power". Chilton and Schaffner (2002) define politics *"as a struggle for power, between those who seek to assert and maintain their power and those who seek to resist it"* (p.5).Like the last definition, Paul Chilton (2004) defines Politics in terms of power ;for him it is a struggle between two groups, one dominates and the other is dominated (p.3).Chilton (2004) also argues that Politics is a question of "conflict" and "cooperation" .This relationship is in fact very prominent in political theory.

1.2. Critical Discourse Analysis

Critical Discourse Analysis is an interdisciplinary approach to language from a critical perspective. It examines the relationships between dominance, power and control as represented in language. Jaworsky & Coupland (1999) claim that the emergence of CDA was in the late 1980's and was represented by scholars like: Norman Fairclough, Ruth Wodak, Teun van Djik and others. Critical Discourse Analysis (CDA) aims at analyzing *"opaque as well as transparent structural relationships of dominance, discrimination, power and control as manifested in language"* (Wodak1995:204).More specifically, CDA *:"studies real, and often extended, instances of social interaction which take (partially) linguistic form. The critical approach is distinctive in its view of (a) the relationship between language and society, and (b) the relationship between analysis and the practices analyzed"* (Wodak1997:173).

Generally speaking, CDA is a critical approach to language which enhances its existence through social theory .In this perspective, Blommaert and Bulcaen (2000) argue that CDA gives great importance to the theories of power and ideology. In this respect, they make reference to the works of Foucault (1971;1977) mainly his formulations of "Orders of discourse" and "Power Knowledge" and also the notion of "hegemony" and "concepts of Ideological Apparatuses" and "Interpellation "as adopted by Althusser (1971).In these theories ,there is a great connection between discourse and power(pp.451-452).

Speaking about CDA obliges us to speak about different theories among which the linguistic tradition represented by: Fowler, Hodge, Wodak, Fairclough, Teun Van Dijk and Simpson. This theory tries to depict the relevance of some aspects in discourse like: implication, modality, mood, transitivity options, choice of lexis and grammar may be used by one dominant social group to persuade other dominated groups in terms of power of course. So the work of "the Critical Linguists" as Blommaert and Bulcaen (2000) argue: "*was based on the systemic-functional and social-semiotic linguistics of Michael Halliday, whose linguistic methodology is still hailed as crucial to CDA practices because it offers clear and rigorous linguistic categories for analyzing the relationships between discourse and social meaning (see, e.g. Chouliaraki & Fairclough 1999)*"(p.454).

Interpretation is a key word in CDA approach, but it has to be detached from "common sense understanding". In this respect, Stef Slembrouch (2001) points out that:

> *since interpretations of discourse always draw upon members 'resources, one of the pitfalls to be avoided in critical discourse enquiry is that of reproduction, as a likely but undesirable side-effect of interpretations which are based on common-sense understandings. To the extent that members' resources are conceptually affected and distorted by relationships of domination, they can be called ideological" (p.39).*

Among CDA's preferred topics: political discourse, racism, economic discourse, education, gender and of course ideology. In fact, we cannot discuss CDA without talking about ideology mainly because ideologies exist in discourses, in communication, in pictures, in movies, in photographs. We can define ideologies as being "**interpretation frameworks"**which organize sets of social attitudes. Van Dijk (1995) speaks about functions of ideologies which are according to him cognitive and social. They are representations of cognitive constituents and processes embodied in discourse.van Dijk (1995) argues that ideology can also be studied in the relationship that exists between *"macro level analyses of groups of, social formulations and social structure, and micro level studies of situated, individual interaction and discourse"* (p.18).

So, to analyze a discourse mainly a political one is to depict its ideological implications. To do so, we need to put emphasis on the peculiarities of a particular discourse at the level of syntax, pragmatics, semantics, word order, lexicon and rhetoric.

As for the relationship between discourse and ideology, it is generally indirect. This is what Van Dijk (2001) stresses in fact; he argues that in terms of ideology, discourse is influenced indirectly because when ideologies influence attitudes ,they become like personal opinions capable of making control of written and oral communication. So, any response to a particular discourse is done through an ideological basis from the receiver (p.17).

In the process of expressing a certain ideology, we have to bear in mind that the context is an essential element what Van Dijk (2001) calls "Context models":

People not only form mental models of the events they talk about, but also of the events they participate in, including the communicative event of which their ongoing discourse is an inherent part. That is, people subjectively represent the social situation in which they now verbally participate: a chat with a family member at home, a lesson at school, reading a newspaper at the train, participating in a meeting ,or in a service encounter in a shop, among many others. These subjective, mental representations of the communicative event and the current social situation as it constrains current discourse, will be called context models, or simply "contexts" (pp.17-18).

1.3. Transitivity

Before talking about transitivity, it is necessary first to define Functional Grammar. It is a general theory of the organization of natural language developed by Simon C.Dik and others. Johanna Nichols (1984) argues that Functional Grammar is a theory that: "*broadens its purview. It too analyzes grammatical structure. But it also analyzes the entire communicative situation*: the purpose of the speech event, *its participants*, *its* discourse context" (p.97).

For Halliday,"Transitivity" is part of the ideational function of the clause which is in turn concerned with "the transmission of ideas". Juan Li (2010) argues that:

As a key analytical component of the ideational function of language in Halliday's systemic-functional view of language, 'transitivity'' is a semantic concept that looks at how meaning is represented in the clause. According to Halliday, transitivity shows how language users encode in language their mental picture of reality and how they account for their experience of the world around them (1994:106).Concerned with how ideas are transmitted/represented and the power and semantic relations in ''who does what to whom,' 'transitivity provides language users with the potential for categorizing and evaluating the infinite variety of occurrences into a finite set of process types. Transitivity analysis, therefore, can reveal how choices in texts and discourse represent the states of being, actions, events and situations concerning the given society and show the bias and manipulation in the representations (p.3447).

Transitivity is then a very important key in analyzing different representations of reality. According to Halliday (1994) there are three semantic processes in the clause which are:

the process itself, which is expressed by the verb phrase in the clause; the participants involved in the process, which are typically realized by noun phrases in the clause; and the circumstances associated with the process, usually expressed by adverbial and prepositional phrases. Halliday further suggests that processes can be classified according to whether they represent actions, events, states of mind or states of being. Material, mental and relational are the three main process types in the English transitivity system, referring respectively to actions or events in the external world, the inner experience of consciousness, and the processes of classifying and identifying. Located at the borderlines between the three processes are three less clearly set apart, yet distinguishable, processes: behavioral (those that represent outer manifestations of inner workings), verbal (symbolic relationships

constructed in human consciousness and physiological states), and existential (processes concerned with existence) (Juan Li, 2010).

Therefore, transitivity enables us as readers to analyze a particular discourse in a way that meets our inquiries. In this respect, our perceptions of actions, events and situations are to interpret the meanings of the discourse in terms of semantics and ideological implications.

2. Methodology

2.1 Data sampling and collection

My study is based on one political speech. This choice is based on the following three important elements:

- It was given in 2002 by Sulaiman Abu Ghayth ,one of Al Qaeda's spokesmen and husband of one of Bin Laden's daughters.
- In my opinion, this particular speech broadcasted at that time on Al Jazeera T.V channel summarizes in a way or another the Ideology of AL Qaeda which is an Islamist organization founded by Osama Bin Laden and other militants and which was considered as the responsible of the 11 September Attacks.
- The time when that speech was delivered: 2002; that is to say right after the 11 September 2001 Attacks.

2.2 Analytical method

The analysis is based on Fairclough's (1989) Critical Discourse Analysis framework and particularly from Halliday's transitivity perspective which Fairclough adopted. Besides, the study makes use of another important tool in Critical Discourse Analysis which is "interpretation".

2.3 Abu Ghayth's(2002) speech and analysis :

(1)Those who were surprised, astonished and did not expect [the September 11 attack], those simply do not know the reality of humanity and human nature, or the effect of tyranny and oppression upon its feelings…they apparently thought that tyranny breeds submission and that force yields resignation…those have missed the mark twice: once, because they are ignorant of the reality of derision towards a person, and another time because they do not know the ability of a person to achieve victory. (2) This is [with regard to] any person, let alone who believes in God as Lord ,in Islam as religion and in Muhammad as Prophet.(3)[He]knows that his religion refuses lowliness and does not permit humiliation for him, and rejects degradation .(4) How could it, when he knows that his community [Islam]was brought forth to be at the center of leadership and trail blazing, at the center of hegemony and domination, at the center of giving and receiving?(Abu Ghayth 2002).

3. Results and Discussion

3.1. Transitivity options

Sentence	Actor	Process	Type	Goal	Circumstance
1a	Ø	Were	Mental internalized	those	Ø

		surprised	reaction process		
1b	Ø	astonished	Mental internalized reaction process	Ø	Ø
1c	Those (senser)	Did not expect	Mental internalized cognition process	The September 11 Attack (phenomenon)	Ø
1d	Those (senser)	Do not know	Mental internalized cognition process	The reality of humanity and human nature (phenomenon)	Ø
1e	They (senser)	thought	Mental internalized cognition process	Ø	Ø
1f	tyranny	breeds	Material action intention process	Submission	Ø
1g	force	yields	Material action intention process	resignation	Ø
1h	those	Have missed	Material action supervention process	The mark	Ø
1i	They(carrier)	are	Relational intensive process	Ignorant (attribute)	Ø
1j	They (senser)	Do not know	Mental internalized cognition process	They: ability of a person to achieve victory (phenomenon)	Ø
2a	Not applicable (this is)because there is no action				

2b	One (senser)	Believes in	Mental internalized cognition process	God as Lord, in Islam as a religion and in Muhammad as Prophet and Messenger (phenomenon)	Ø
3a	He (senser)	knows	Mental internalized cognition process	No phenomenon	Ø
3b	His religion	refuses	Material action intention process	lowliness	Ø
3c	His religion	Does not permit	Material action intention process	Humiliation for him	Ø
3d	His religion	rejects	Material action intention process	degradation	Ø
4a	He (senser)	knows	Mental internalized cognition process	No phenomenon	Ø
4b	Ø	Was brought forth to be	Material action intention process	His community(Islam)	At the center of leadership and trail blazing,at the center of hegemony and domination ,at the center of giving and receiving

First of all, we have to say that this political speech tries to legitimize the September 11 attack and give a picture of a typical Muslim; that is of an active individual who must reject passivity, humiliation and submission, and a strong believer whose duty is to defend Islam and defy "enemies".

1- Mental internalized cognition process:07
2- Material action Intention process:06

3- Mental internalized reaction process:02
4- Material action supervention process:01
5- Relational intensive process:01

As we see, most of the mental internalized cognition processes are linked to “those who” or “they” which refer both of them to Americans or the political system in USA in particular. Abu Ghayth refuses to say:”those Americans” for instance, for him they do not deserve to be identified or defined.

Moreover, even if the Americans are powerful, they are a failure because they could not understand or accept the new reality. In fact, they are victims of their own beliefs and their conception of power and dominance.

Concerning the material action intention processes, three of them are done by “Islam” which affects lowliness; humiliation and degradation by material action intention process; two processes are done by tyranny and force which affect even indirectly Muslims by material action intention process. Semantically and syntactically speaking, all of these processes are represented in a way to justify the September 11 attack. Another thing which seems to me very important is the absence of circumstance; the only one is kept till the end and which is:”At the center of leadership and trail blazing, at the center of hegemony and domination, at the center of giving and receiving?”It is associated indeed to Muslims. This is the truth which Abu Ghayth wants to deliver to the Americans that of the Muslim’s domination, power and hegemony”.

3.2. Interpretation remarks:

- The text is blaming the West represented by the Americans who are in a way or another responsible for the September 11 attack because of their “tyranny”, ”force”, ”lowliness”, ”humiliation” and “degradation” of the others mainly of the Muslims.
- The structure of the text is presented in a very logic way ,from general to particular, from speaking about humanity or a person in general till talking about Muslims in particular which means that this attack can be done by a person suffering from degradation and humiliation. As for the Muslim, it is his duty to do so because he should be “at the center of hegemony and domination”.
- The text does not say directly that AL Qaeda is responsible for the September 11 attack, which means that the importance is given to why this attack was done not by whom it was done.
- The text gives us two realities: one represented by the West or the Americans who were:”surprised, astonished, did not expect, do not know, are ignorant of, thought”….and the other by Muslim who “believes.., knows, his religion refuses, does not permit…so, this shows a kind of paradox between uncertainty and weakness of the Americans and certainty and power of Muslims.
- The text is somehow advising Americans to be rational in order to understand certain realities by the use of certain verbs and adjectives like: surprised, astonished, ignorant, do not know…
- There is an overuse of personification of words like: tyranny, force, religion…this technique puts AL Qaeda in a powerful state; it is giving lessons to Americans who are presented in this discourse as ignorant and weak.
- The text has indeed a very symbolic ending which stresses that there must be one reality: it is that Muslim should be at “the center of hegemony and domination” and not the American.
- From a religious perspective, the text emphasizes the power and supremacy of Islam as a religion in comparison to other religions mainly Christianity.
- The language used in the text is very strong; there is a good vocabulary which is useful for persuasion like: surprised, astonished and did not expect which serve in a way or another for the

same meaning. Besides, many techniques were used to deliver AL Qaeda's ideology which are meant in turn to persuade recipients such as:
1-Metaphors:"tyranny breeds submission" and "force yields resignation"
2- Alliteration: surprised/astonished, reality/humanity…
3- Anaphora: those/those

Conclusion

To sum up, we can say that this political speech gives the assumption that it is wrong to call operations like that of the 11 September a "suicide" attack. This kind of operations is in fact Islamically legitimate. This discourse is also meant to deliver a direct message to the West in general and USA in particular that AL Qaeda is capable of doing more than the 11 September attacks in the future. It is in fact a question of legitimation and this is what Theo Van Leeuwen (2008) points out:

> *Recontextualization involves not just the transformation of social practices into discourses about social practices, but also the addition of contextually specific legitimations of these social practices, answers to the spoken or unspoken questions "Why should we do this?"or Why should we do this in this way?"(p.105).*

References

- Blommaert, Jan. 2005. *Discourse: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blommaert, J./ Bulcaen, C. (2000).*"Critical Discourse Analysis"*. Annual Rev. of Anthropology 2000, 29, 447-466.
- Chilton, Paul (2004). *Analysing Political Discourse*. London: The Taylor &Francis e-Library.
- Chilton, Paul and Christina Schaffner. 2002. *Introduction: Themes and Principles in the Analysis Analysis of Political Discourse*. In Paul Chilton and Christina Schaffner, eds., Politics as Text and Talk: Analytic Approaches to Political Discourse. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Fairclough, Norman (1989). *Language and Power*. London: Longman.
- Fairclough, N. (2001) .*New Labor, New Language? Routledge*, London and New York.
- Fairclough, Norman (2003). *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
- Foucault, Michel.1972.The *Archaeology of Knowledge*. Translated by A.M.Sheridan Smith.London:Tavistock Publications.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*.Translated by Robert Hurley. New York: Vintage Books.
- Halliday, M.A.K., 1994. *An Introduction to Functional Grammar* (Second Edition). London:Arnold.
- Li Juan. *Transitivity and lexical cohesion: Press representations of a political disaster and its actors* [J]. Journal of Pragmatics, 2010, 42: 3444–3458.
- Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: The Other Side of P*sychoanalysis, Seminar 17: *L'Envers de la Psychoanalyse* (1969-70), trans. Russell Grigg (1991; New York: W.W. Norton, 2007).

- Jaworski, A. & Coupland, N. 1999. *The Discourse Reader*. London: Routledge.
- Nichols, Johanna.1984."*Functional theories of Grammar*".Annual Review of Anthropology 13:97-117.
- Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye, in collaboration with Albert Reidlinger, Translated from the French by Wade Baskin, The Philosophical Library, INC., 1959.
- SLEMBROUCK, Stef, 2001. *'Explanation, Intepretation and Critique in the analysis of discourse*'. Critique of Anthropology, 21:1, 33-57.
- Van Dijk, T.A (1995). "*Discourse analysis as ideology analysis"*. In Wenden, A. and Schaffner, C. (eds) Langue and Peace (in press).
- Van Dijk, T.A. (2001) 'Discourse, Ideology and Context', Folia Linguistica XXX(1–2): 11–40. (Special issue, ed. R. Wodak.).
- Van Leeuwen,Theo(2008).Discourse *and practice: New tools for critical discourse analysis*.New York: Oxford University press.
- Wodak, R. (1995). *Critical linguistics and critical discourse analysis*. In J. Verschuren,J.O. Ostaman & J. Blommaert (Eds.), Handbook of pragmatics-Manual (pp.204-210). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Wodak R. 1997. *Critical discourse analysis and the study of doctor-patient interaction*. See Gunnarsson et al 1997, pp. 173-200.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X






مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثاني – العدد 13 نوفمبر 2015


بسم الله الرحمن الرحيم



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies



ISSN 2311-519X

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعني بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف...وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

نطالع في هذا العدد الجديد من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية قراءتين في السرد الجزائري، إحداهما حاولت استنطاق رواية "لها سر النحلة" لأمين الزاوي والأخرى كشفت عن فعل المقاومة من خلال شخصية المرأة البطلة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي. وقد كان للدراسات الشعرية النصيب الأوفر من خلال مواضيع متنوعة تناولت إحداها نصوص أمل دنقل والأخرى ديوان سامي مهدي، لتنفرد ثالثتها بالحديث عن القصيدة العربية في علاقتها بالنقد الاجتماعي المعاصر.

هذا ونجد دراسات أخرى تنوعت بين التنقيب في مشروع الجابري الفكري، و البحث في الأدب التونسي القديم و استكشاف الظواهر اللغوية في الوقف والابتداء.

نتمنى أن يستوفي هذا التنوع الموضوعاتي شروط الأذواق المعرفية على اختلافها، وأن يحقق العدد مطمح الباحثين في الحصول على معرفة نوعية وإضافات جديدة. وإذ نقول ذلك فإن إدارة المركز توجه إلى الباحثين الذين أسهموا في هذا العدد وإلى السادة الأساتذة المحكمين وأسرة التحرير واللجنة العلمية على كل المجهودات النوعية التي لولاها بعد فضل الله لما واصلت المجلة عطاءها.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

صناعة القصيدة وصياغة الواقع: أمل دنقل نموذجًا

أ.د أحمد يحي علي محمد، أستاذ الأدب والنقد المساعد، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر

مقدمة: الأدب دعوة والقارئ مدعو

الإنسان كائن اجتماعي بطبعه جملة أثيرة طالما ترددت في الآفاق بوصفها من المسلمات، والاجتماع هاهنا كلمة تأخذك إلى الجماعة التي تشكل بناء مركبا مني ومنك، ولهذه الجماعة امتدادات تبدأ بالجماعة المحلية (أبناء الوطن الواحد كمصر على سبيل المثال)، ثم تكبر لتصير جماعة إقليمية (الجماعة العربية على سبيل المثال)، ثم تتسع لنجد أنفسنا أمام الجماعة الإنسانية التي تمثل الجنس البشري كله، أبناء آدم هذه النفس الواحدة التي منها خرجنا جميعا على اختلاف ألسنة أبنائها وألوانهم وعقائدهم.

إذًا فإن هذا التركيب اللغوي العبقري (اجتماعي) يعد بمثابة قانون يحتم على هذا الجزء (الإنسان/الفرد) الالتحام/التواصل مع هذا الكل (الجماعة) على اتساعه..ولا شك في أن هذا البعد الإنساني للتواصل لا يأتي منقطعا عن هذه الكلمة الساحرة وما تشع به من معانٍ إنها كلمة (عالَم) التي تشمل من بين ما تشمل الأرض التي نحيا فوقها والسماء التي تظلنا والبحر والبشر والجماد والحيوان وأيضا الإنسان؛ إنها كلمة حاشدة إذًا ومن ثم فإنك أيها الإنسان الموصوف بـ(اجتماعي) على موعد مع هذا الأمر الإلهي "**اقرأ**" الذي بتنفيذك له تتواصل وتلتحم فتتعلم لتؤدي وظيفتك في إعمار الكون؛ لذا لا عجب أن نجد هذه الكلمة (عالَم) تتردد في آفاقنا دائما؛ ومن ثم فإن كل واحد فينا يسير في دنياه حاملا بطاقة دعوة هي في جوهرها قانون/أمر تعكسه هذه الكلمة "**اقرأ**" مستخدما أدواته (العقل/القلب/الجوارح) ليثبت بفاعليته وقدرته على التأثير بالبناء والتغيير دائما إلى الأفضل أنه حاضر/موجود؛ **لذا نجد هذه الكلمة (حضارة) انعكاسا لواقع إنساني دائم ومتواصل فكل ما تشيده يد الإنسان بناء على ما يتمخض عنه عقله من فكرة وقلبه من شعور يعد بمثابة لبنات في هذا البناء الذي لا يمثل حكرا على جماعة بشرية بعينها.**

هنا يأتي الدور **على القلم** ليكون شاهدا مسطرا عمل هذا الإنسان وفي كتابته نتوقف أمام خطين بارزين:

- خط التاريخ الذي يحرص على نقل ما يحصل كما هو.
- الثاني: خط الفن الذي يمنح الخيال فرصة ونحن نعبر عن نتائج هذه المعادلة التفاعلية التي تجمعنا بالعالم من حولنا

وفي هذا الخط الثاني تظهر أمام العيون: اللوحة المرسومة، والتمثال المنحوت، والأدب بأنواعه: الشعر، والنثر وفيه (القصة، المسرحية، الرواية، المقال، وفي القديم الخطبة والرسالة والوصية، المثل، الحكمة).

إذًا فإن القلم وما يسطره يعد مرآة عاكسة لهذه الدعوة/ الأمر/ القانون "اقرأ" ولقد أدركت الروح الشاعرة الساكنة نفس العربي منذ القدم ذلك بحكمة المُجرب عندما قرنت بين معنى كلمة (أدب) والدعوة إلى التواصل والاجتماع؛ بوصفها فضائل أو لنقل خصائص تشكل قوام الذات البشرية عموا؛ فها هو ذا الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد يقول:

نحن في المِشْتاةِ ندعو الجَفَلَى... لا ترى الآدب فينا يَنْتَقِرُ

إن الضمير (نحن) هاهنا يشير إلى الجماعة التي تعد علامة أمان/قوة فيها يرى الفرد ملامح تميزه، من دونها ربما تنطمس بعض معالمه أو لو شئنا قلنا: هويته؛ إن الجماعة التي يتحدث صوت الشاعر طرفة باسمها هي (القبيلة)؛ من منا بلا قبيلة/ عائلة (الآباء، الأجداد، الأعمام، الأخوال..) ثمثل جذورا وسياقا لهذا الفرع الذي هو أنا ..إن الأوراق التي أسير أحملها (بطاقتي الشخصية، الشهادات التي تثبت مؤهلاتي) تشهد على هذا الضمير (نحن) الذي أسكنه ويسكنني وظهر ساطعا في سماء الشعر لدى طرفة، فأنا في شهادة الميلاد، والمدرسة، وكارنيه المترو فلان/فلانة بن فلان بن فلان..إنها العائلة إذًا إنها الجماعة إذًا..

نعود إلى هذا الصوت الذي يتردد صداه منذ الجاهلية الذي يقول:

نحن في المشتاة، أي في شتاء شديد البرودة..تُرى ماذا تفعل في ذلك الوقت الصعب؟ طرفة يقول: **ندعو الجفلى**، أي ندعو إلى طعامنا وشرابنا دعوة عامة تشمل بمظلتها كل فقير ومسكين وابن سبيل ومحتاج(1). ..وانظر أيها السامع لقولي لترى حالي: **لا ترى الآدب فينا ينتقر**؛ إن الآدب هاهنا بمعنى الداعي إلى الطعام والشراب، وإذا ذهبنا إلى المعجم العربي وجدنا من بين جيران هذه الكلمة كلمة **(مأدُبة)** التي تطلق على الطعام والشراب يلتقي حوله جمع من الناس (2).

إن هذا الآدب، أي الداعي شخص يحظى بقدر من المثالية قد تدفع الرائي له العارف بفعله إلى الاقتداء به فضلا عن حبه، من منا لا يحب الكرم والكرماء؟ إن اليد العليا عند الله هي اليد التي تبذل العطاء بكل أشكاله: مال/ وقت/ علم/ خُلُق لئويم يراه الناس فيتأثرون فيتبعون..هذه اليد رفيعة المقام خير من اليد السفلى التي تعودت فقط على الأخذ ربما كانت مأزومة في البداية حتى أضحى الحال بمرور الوقت سلوكا ومنهج حياة..إن هذا الآدب/ الداعي كما خطه إحساس الشاعر طرفة **لا ينتقر**، أي لا يختار(3) من يدعوه ومن يتركه، بل إن كرمه عام شامل لا يقف فقط عند أبناء القبيلة، بل يفتح نوافذه ليصافح الآخر من أبناء القبائل الأخرى.

إن طرفة الشاعر في هذا البيت يضعنا أمام معجم عربي نسافر فيه إلى الجذور الدلالية لهذه الكلمة الشائعة بيننا، ألا وهي كلمة (أدب) التي تعد بمثابة أم لعدد من الأبناء، من بينهم (الشعر)..إن جوهر هذه الكلمة إذًا يأخذنا إلى الدعوة/ التواصل/ صوت ينادي مؤذنا في الناس هو صوت هذا الأديب/ المبدع الذي معنا يرتدي ثياب الشاعر، وفي مقابله كيان آخر يستمع ونرجو منه أن يلبي نداء الداعي إنه المستمع/ القارئ، إنه أنا وأنت.

إن طرفة في هذا البيت يقدم لنا مثالا ونموذجا راقيا لهذه الذات المنفتحة بسلام المصافحة للعالم من حولها ترى في الأزمة فرصة مواتية للتواصل لكي يقدم كل واحد فينا مُظهِرًا أنبل ما فيه من خصال؛ فالمشتاة هاهنا تعكس أزمة، وبلا شك فإن لكل أزمة من يتضرر منها ..هنا يتبادر سؤال: ما الذي يمكن أن تقدمه لغيرك وقت الشدة؟ هل سنكتشف عند المحنة ذاك الملاك الذي يسكننا؟ أم لا؟..هل سنتحلى بهذه الفضيلة التي خطها العربي بصوته عندما قال: "لا ترى الآدب فينا ينتقر" إن مواقف الحياة بصفة عامة تعد بمثابة مصابيح مضيئة/كاشفة تُجلي الإنسان أمام نفسه من جانب، وأمام غيره من جانب ثانٍ.

لاحظ معي هنا استخدام الشاعر للضمير الظاهر المنفصل "نحن"، ثم تكراره لهذا الضمير المعبر عن الجماعة متصلا بالفعل المضارع في "ندعو"، ثم بحرف الجر في "فينا" في إشارة بليغة إلى الجماعة والتحامها بالمكان الذي يشهد زيارات

---

١ – ابن منظور، لسان العرب، مادة جَفَلَ، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار ٢٠٠٣م، المجمع الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة..

٢ – ابن منظور، لسان العرب، مادة أَدَبَ

٣ – ابن منظور، لسان العرب، مادة نَقَرَ

المدعوين إليها، بالإضافة إلى التحامها باللحظة/الزمن وما يحصل فيه من أحداث تستحق الوقوف للنظر/ التأمل واتخاذ ما يجب أن يكون ملائما عند الشدة "في المشتاة"؛ فنتاج هذا الاتصال بالزمان وبالمكان يبدو في هذا الحال الراقي الجميل الذي يتجدد ويستمر، وعبر عنه بهذه الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع الدال على الحال والاستقبال "ندعو الجفلى".

إن جماعة طرفة بن العبد عقدت العزم على الخروج من مكانها الضيق لتصافح العموم؛ لتنظر إلى العالم من حولها مظهرة أمامه أفضل ما فيها من خصال تتجمع كلها في هذه الكلمة الساحرة (الكرم)، هذا العالم المتسع نراه في هذه الكلمة التراثية/القديمة "**الجفلى**".

إن الوعي العربي القديم يكرس لفكرة الجماعة التي تكتسب تماسكها من خلال سعي أفرادها، والوطن والحضارة في جوهرهما ما هما إلا جماعة تضافرت عناصرها وتعاونت لتقدم (فضيلة الكرم) معمارا ماديا ومعنويا في العلم والفن وسائر أشكال المعرفة دون قصور في الرؤية يجعل من عطائها حكرا على فئة دون أخرى، إنه العطاء الذي يصب في نهاية المطاف في هذا البنك الجامع الذي منه تنتفع كل أفراد المنظومة البشرية بلا اختيار أو تمييز، أو كما قال العربي القديم فوق مطية هذه اللفظة الساحرة "آدب": "لاترى الآدب فينا ينتقر".

إذًا نخلص من ذلك كله إلى أن لفظة الأدب التي منها الشعر بالطبع قد خرجت من هذا الجذر الذي فيه (أَدَبَ) بمعنى دعا وآدب بمعنى داعٍ لنراها تنطلق من ضيق المعجم إلى رحابة المعنى لتلتقي بما هو ثقافي وإنساني عام.

أمل دنقل في مرمى القراءة

إن الفعل (أبدع) يأخذنا إلى هذه العملية التي قام بها صاحبها، أي عملية إنتاج اعتمدت على مفردات اللغة وتراكيبها وإمكاناتها في سبيل تقديم (منتج) يرضي صاحب هذه العملية ويلبي طموحاته العقلية والوجدانية التي دفعته دفعا إلى ممارسة هذا الفعل..إننا نسمي هذا المنتج الشعري الذي يتراءى أمام العيون بصياغة شكلية نعرفه من خلالها باسم **(التجربة الشعرية)** إنها القصيدة في شكلها الأخير الذي استقر عليه صاحبها..لكن هذا الشكل ما هو إلا نتيجة لمرحلة سابقة عليه، هذه المرحلة يكشف عنها ما يمكن أن نسميه معادلة تفاعلية جمعت هذا المبدع بالعالم من حوله وما يحصل فيه مما يؤثر في وعي الأديب ويترتب عليه موقف يتخذه ويحتاج إلى أن يبحث له عن سبيل يخرج من خلاله لتستقبله ذوات إنسانية أخرى، فتكون اللغة بإمكاناتها الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية بمثابة الوسيلة التي يلجأ إليها من أجل هذا الغرض..إننا نطلق على هذا التفاعل مع العالم وما يترتب عليه مسمى **(التجربة الشعورية)** أي هذا الموقف الذي تفرزه معايشة ذات الأديب لعالمها وما ينجم عنه من فكر وشعور يأخذ مكانه في داخلها.

الفاعل: بما أننا في منهجنا سنركز على نصوص الشعر العربي فإن الفاعل الذي سنتصدى له بالمعرفة/القراءة هو الشاعر المصري أمل دنقل، **من أمل دنقل؟**

(بطاقة شخصية)

- **الاسم:** محمد أمل فهيم أبو القسام محارب دنقل، اسم الشهرة (أمل دنقل)
- **سنة الميلاد:**١٩٤٠م.
- **مكان الميلاد:** قرية القلعة بمحافظة قنا بصعيد مصر

– **أسرته:** ولد ونشأ في أسرة نوبية، كان والده عالم بالأزهر، حصل على إجازة العالمية (أي الليسانس) في عام١٩٤٠م، فأطلق اسم أمل على مولوده الأول تيمنا بالنجاح الذي أدركه في ذلك العام ، كان والده يكتب الشعر العمودي (القصيدة التي تعتمد على نظام الشطرين مع وحدة الوزن والقافية) يمتلك مكتبة ضخمة تضم كتب الفقه والشريعة والتفسير وذخائر التراث التي كانت المصدر الأول لثقافة الشاعر، فقد والده وهو في سن العاشرة فأصبح مسئولا عن أمه وشقيقتيه.

– **رحلته في الحياة وفي الأدب**: التحق بكلية الآداب في القاهرة لكنه انقطع عن متابعة الدراسة منذ العام الأول ليعمل في وظائف مختلفة كان يترك الواحدة منها ليلتحق بغيرها والسبب هو انصرافه إلى كتابة الشعر الذي كان شغله الرئيس.

– **توجهه الفكري**: عرف عن أمل دنقل حبه لفكرة القومية العربية التي تعني وحدة الشعوب العربية في تكتل واحد يجمعها ويعبر عن خصوصيتها الحضارية التي تجمع كل شعوبها..وقد اتخذ من الواقع المحيط ومشكلاته مادة يصنع منها قصائده الشعرية، إننا نستطيع أن نصنفه/ نضعه تحت هذه اليافطة الشهيرة **(الأدباء الواقعيون)** لذا كتب شعرا يعبر عن اتجاه الرفض/ الإدانة/ الخصومة مع كثير مما يقع في عالمه، موظفا في ذلك بالطبع الخيال/الرمز الذي يميز الأدب عموما(1) .

– **المدرسة الشعرية التي ينتمي إليها**: يعد أمل دنقل واحدا من أبناء مدرسة الشعر الجديد/الحر/التفعيلة، كلها أسماء تعبر عن القصيدة العربية في ثوب مغاير لثوبها التقليدي (القصيدة العمودية) وذلك بعد أن تخلصت من شكلها القديم الذي اعتدناه وألفناه منذ العصر الجاهلي، فتخلصت من البحر الشعري الواحد (موسيقى القصيدة) الذي يقوم على عدد معين ثابت من التفعيلات (المقطع الموسيقي يطلق عليه تفعيلة)، وتخلصت من وحدة القافية (عندما تنتهي القصيدة بحرف واحد يسمى حرف الروي وحركة واحدة كالفتحة والضمة أو الكسرة) ، وقد استبدلت القصيدة في الشعر الجديد بهذا البحر التفعيلة تتكرر في السطر (لم يعد هناك بيت مكون من شطرين بل أصبح هنا في الشعر الجديد سطر) بعدد غير ثابت، فهناك سطر يكون فيه ثلاث تفعيلات، وآخر أربعة وخمسة دون تحديد أو تثبيت لعدد معين...ورائد هذه المدرسة الشعرية التي ينتمي إليها دنقل **الشاعرة العراقية نازك الملائكة التي دعت إلى هذا الشكل الجديد في الشعر من خلال ديوانها الأول "شظايا ورماد" في عام١٩٤٩م..ثم بلورت فكرتها ووضعت نظرية تعبر عن هذا الاتجاه الجديد في كتابة الشعر في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" سنة١٩٦٢م** ، ومن أشهر شعراء مدرسة الشعر الحر: صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وفاروق شوشة، وفاروق جويدة، ومن خارج مصر: بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي من العراق، و من سوريا: نزار قباني وأدونيس (علي أحمد سعيد)..

– **إنتاجه الشعري**: عرف القارئ العربي شعره من خلال ديوانه الأول: "**البلكاء بين يدي زرقاء اليمامة" سنة١٩٦٩م**، الذي جسد فيه إحساس القارئ العربي بنكسة يونيو١٩٦٧م..وقد صدرت له إلى جانب هذا الديوان خمس مجموعات شعرية: "تعليق على ما حدث"١٩٧١م، "مقتل القمر"١٩٧٤م، "العهد الآتي"١٩٧٥م، "أقوال جديدة عن حرب البسوس"١٩٨٣م، "أوراق الغرفة٨"١٩٨٣م، الذي كتبه قبل موته من وحي إقامته في المستشفى الذي كان يتلقى فيه العلاج(2) .

---

١ – انظر: دائرة المعارف العالمية على الإنترنت www.wikipedia.org..

٢ – انظر: دائرة المعارف العالمية على الإنترنت www.wikepedia.org

– **أشهر ألقابه**: الشاعر الصعلوك، نظرا لما كان يعانيه أغلب فترات حياته من فقر وحرمان، إضافة إلى سلوك الرفض والخصومة مع كثير مما يحدث في واقعه المحيط؛ فلم يكن شاعر سلطة يقترب منها وينال عطاياها ويحقق منافع معنوية ومادية من خلالها(1)

– **وفاته**: توفي في ٢١/٥/١٩٨٣م.

أما عن المفعول به/ القصيدة: ستتركز قراءتنا في شعر أمل دنقل على قصيدتين له:

الأولى: "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" من ديوانه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"

الثانية: "الموت في الفراش" من ديوانه " تعليق على ما حدث"

إذًا نحن بصدد تجربتين شعريتين هما ابنتان لتجارب شعورية لها موقعها في الزمن؛ إذ تأخذاننا إلى الفترة من العام ١٩٦٧م إلى سنة ١٩٧١م التي شهدت خروج قصائد ديوانيه: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، وتعليق على ما حدث، بكل ما تحمله تلك الفترة وما تلاها من مشاعر: الحزن، والإحباط، وانكسار الحلم على مستوى الجماعة المصرية والعربية في أعقاب هزيمة يونيو ووفاة هذا الحاكم الذي التف حوله كثيرون في مصر والعالم العربي (جمال عبد الناصر)..**هذه المعرفة** بلا شك تمثل دعما للقارئ/المترجم في رحلة استخراجه للمعنى الذي سينقله إلى لغة مغايرة، **هذه المعرفة** تمثل عتبات يقف عليها في عملية اكتشافه لهذه المعاني المراد ترجمتها..خصوصا إذا كان هذا المترجم يتعامل مع نص له خصوصية كنص الشعر، الكلمة فيه تأتي مسكونة بإحساس/عاطفة مردها نفس هذا المبدع التي تأثرت بما حولها وانعكس ذلك على كلمتها، فما حروفها في الحقيقة إلا خلايا تنبض بشعور انتقل إليها من ذلك الناظم/الشاعر..فكلما استطعت الوصول إلى ذلك الإحساس في رحلة إدراك المعنى كانت ترجمتك أقرب إلى الدقة.

وإذا كان الأدب يعني الدعوة فإننا مدعوون إلى بيت أمل دنقل الشعري للزيارة/ تأمل بعض غرفاته ، ننهل من مأدبته التي أعدها بطريقة خاصة تنسجم وذوقه، أي اتجاهه في الفكر (الواقعية)، واتجاهه في الكتابة (الشعر الحر)، **وإذا كان الأدب يعني الدعوة** فإننا نجد أن هذه الدعوة تتكرر وتتجدد لأن سمتها المضارع الذي يعبر كما نعرف عن الحال والاستقبال، يشير إلى ذلك الفعل "ندعو" في بيت طرفة بن العبد سالف الذكر..صحيح أن عمل الأديب واحد (قصيدة/قصة/رواية..إلخ) لكن تتعدد قراءاته وتكثر تبعا لعدد من يتلقونه واختلاف أمزجتهم الثقافية وما يترتب على ذلك من أثر يتركونه في النص بالفهم والتحليل والتعليق عليه، تماما كما يترك النص بصمته عليهم بصياغته واحتمالات المعنى الساكنة فيه..

"كلمات سبارتاكوس الأخيرة": سفر إلى التراث العربي والعالمي في المعرفة

في هذه القصيدة عنوانها، عبارة عن تركيب إضافي يتكون من:

– **مضاف: كلمات**

– **مضاف إليه موصوف: سبارتاكوس الأخيرة**

---

١ – انظر: مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل بقلم د. عبد العزيز المقالح، ص٢٤، الطبعة الثالثة ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م، مكتبة مدبولي، القاهرة.

إن هذا المضاف إليه يدفعنا إلى الخروج من نص أمل دنقل في رحلة ذهنية وصولا إلى هذه الشخصية التاريخية الشهيرة في الثقافة الرومانية ، التي كانت نموذجا للقيادة والثورة على الظلم وغياب العدل، وذلك بهيمنة طبقة تمتلك المال والسلطة، في مقابل طبقة من العبيد ذوي اللون الأسود لا يمتلكون حتى أجسادهم التي يسخرها هؤلاء الموصوفون بالسادة في خدمتهم، كان هذا الثائر الذي قتل في٧١ ق.م رمزا مجسدا لأحلام هذه الفئة المستضعفة في الخلاص بالبحث عن إنسانيتها المفقودة بفقد معني الكرامة(1) إن أمل دنقل هاهنا يفتح ذراعي عالمه الفني ليصافح ما هو تاريخي، وذلك في لحظة صعبة ذاقت فيها الجماعة المصرية/العربية مرارة غياب الحلم بالهزيمة التي كشفت ما هو كامن من قصور وسلبيات شابت حركة الجماعة ومن يقودها في لحظة تعرٍ تاريخية يدركها الجميع (حرب يونيو١٩٦٧م)؛ إن الديوان الذي منه هذه القصيدة قد نشر كاملا بعد الهزيمة بسنتين ١٩٦٩م) إن معاني " الحرية، العدالة الاجتماعية، الكرامة الإنسانية" قد تعرضت لمحنة قاسية في ذاك الزمن على يد قوى استعمارية عالمية ولم يكن لها أن تحقق ذلك بمفردها لولا خطايا وقع فيها أفراد الجماعة المصرية/ العربية وأسهمت في الوصول إلى هذا الحال..

نلاحظ من خلال جملة العنوان أن هناك ناقصا بالمنظور اللغوي؟ ففيها فراغ يحتاج إلى إكمال، قد يكون في أولها **"...كلمات سبارتاكوس الأخيرة"**، وقد يكون في آخرها **" كلمات سبارتاكوس الأخيرة..." هنا أسألك: كيف تملأ فراغات هذه الجملة ؟**

تُرى ماذا يكون الناقص؟ هل اسم؟ عندئذ نكون أمام جملة اسمية تتشكل من مبتدأ وخبر على هذا النحو: **(هذه كلمات سبارتاكوس الأخيرة)** :

هذه: مبتدأ

كلمات: خبر، وهي في الوقت نفسه مضاف، وسبارتاكوس مضاف إليه، الأخيرة صفة لكلمات مرفوعة وعلامة رفعها الضم.

أم أن هذا الناقص فعل قد يكون: أكتب/أقول مثلا؟، عندئذ نكون أمام جملة فعلية تتكون من : فعل، وفاعل، ومفعول به:

أكتب/أقول: فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة.

الفاعل: ضمير مستتر تقديره أنا.

كلمات: مفعول به منصوب وعلامة نصبه الكسرة، لأنه ينتهي بألف وتاء كجمع المؤنث السالم الذي يأتي منصوبا بالكسرة في موقع النصب.

وقد يلئون الناقص في نهاية الجملة: عندئذ يكون المحذوف أو لنقل المسكوت عنه على سبيل المثال: كلمات سبارتاكوس الأخيرة أقرؤها أو أقولها أو أرصدها أو أسجلها، ومن ثم فنحن أمام:

مبتدأ: كلمات مرفوع وعلامة رفعه الضم، وهو في الوقت نفسه مضاف، سبارتاكوس: مضاف إليه، والأخيرة: صفة لكلمات مرفوعة وعلامة رفعها الضم

---

١ – انظر: دائرة المعارف العالمية على الإنترنت..

أما الجملة الفعلية: أقرؤها/ أقولها/ أرصدها/أسجلها فهي تتكون من فعل مضارع وفاعل ومفعول يشير إليه الضمير العائد إلى مؤنث (الهاء) فهي في محل رفع خبر للمبتدأ كلمات.

إن الجملة الاسمية كما تعرف تعبر عن حقيقة، والفعلية تعبر عن حدث مقترن بزمن قد يكون في الماضي أو المضارع أو المستقبل..في كل الأحوال فإن صوت الشاعر أمل دنقل يقيم وصلا مع هذه الشخصية التاريخية "سبارتاكوس" لأنه يرى أن هناك قدرا من التشابه بين تجربة ذاك الرجل في زمانه وتجربته هو في حقبة الستينيات من القرن العشرين في واقعه المصري والعربي، قد يصل هذا الرباط بين الاثنين إلى درجة التماهي أو الذوبان فيها ، المهم أن ما سيأتي بعد هذا العنوان هو القصيدة، التي لا شك في أن كلماتها من إبداع الشاعر، إن هذا الانفتاح من قبل أمل دنقل على ما هو تاريخي يأتي في إطار تسمية لها مكانها في الدراسات النقدية الحديثة هي **(التناص/Intertextuality)** عندما يتجاوز النص حدوده الذاتية ليعانق غيره من النصوص (1) نلمح هذه المعانقة بدايةً من خلال عنوان الديوان الذي منه هذه القصيدة **"البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"** من زرقاء اليمامة؟ هل مررت ذات مرة على محل للنظارات مكتوب عليه: نظارات زرقاء اليمامة؟ أو نظارات الزرقاء؟ وما العلاقة بين محل للنظارات والعدسات ، وزرقاء اليمامة؟ إنها امرأة عربية شاعت سيرتها في العصر الجاهلي، عُرف عنها حدة النظر الذي يمكنها من الرؤية والالتقاط على مسافات بعيدة وتحديد طبيعة هذا المرئي، وقد أفاد قومها منها كثيرا إذ كانت تخبرهم بتحركات عدوهم قبل مجيئه..لكنها في نهاية المطاف قد فقئت عيناها؛ إذ تمكن العدو من الانقضاض على أهلها والنيل منها ومنهم ؛لأنهم ذات مرة سخروا من حديثها ولم يعطوه اهتمامًا..لكن العربي بوعيه وبكلمته الأدبية الجميلة خلد ذكرها في مثل شهير **"أبصر من زرقاء اليمامة"** (2) بوصفها نموذجًا لهذا الناصح الأمين الذي ينبه إلى الخطر قبل وقوعه؛ إن الزرقاء تعد نموذجا واضحا لمن يوظف قدراته في سبيل خدمة أهله..والبكاء هاهنا في عالم أمل دنقل الفني إشارة رمزية/جمالية إلى الطابع الحزين المميز لقصائده في هذا الديوان على وجه الخصوص، هذا الحزن حتمًا وثيق الصلة بواقع خارجي مأساوي الحال، ومأساته تنبع من سلوك أهله أولا قبل أن تكون آتية من عدوه الساكن خارجه، ويمكن القول إن قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" هي خاص يرتبط بعام يحتويه ويكتسب خصائصه على مستوى الفكرة والعاطفة من خلاله، هذا العام هو الديوان..

من هذه الرحلة السريعة في عنوان القصيدة، ثم في عنوان الديوان ننتقل إلى بعض تفاصيل القصيدة من الداخل:

"مزج ثان

مُعلَّقٌ أنا على مشانق الصباح

وجبهتي – بالموت – محنية

لأنني لم أحنها حية

يا إخوتي الذين يعبرون فيالميدان مُطرِقين

منحدرين في نهاية المساء

---

١ – انظر: د.محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم)، ص٤٦، ٤٧، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

٢ – انظر: الميداني ، مجمع الأمثال، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار ٢٠٠٣م، المجمع الثقافي العربي بالإمارات.

في شارع الإسكندر الأكبر

لا تخجلوا ..ولترفعوا عيونكم إليَّ

لأنكم مُعَلَّقون جانبي على مشانق القيصر

فلترفعوا عيونكم إليَّ

لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عيني:

يبتسم الفناء داخلي..لأنكم رفعتم رأسكم مرة

..

فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق

..

فالانحناء مُر

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسِجُ الرَّدَى

...

مَزْجٌ رابع

...

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء

منحدرين في نهاية المساء

لا تحلُموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد" (1)

إن زرقاء اليمامة قد فُقِئت عيناه ا لأن أهلها لم يأخذوا تحذيرها مأخذ الجد ، وإذا كانت الزرقاء ترى الخطر ببصرها فإن الشاعر المهموم بواقعه وأمثاله من المصلحين المشغولين بقضايا أمتهم يرون ببصيرة تقوم على الاقتراب الشديد والتفاعل والرصد ويضعون وفقا لذلك ما يمكن أن نسميه خرائط للمسير باتجاه المستقبل (تنبؤات) فنكسة١٩٦٧م على سبيل المثال قد وجدت من يتوقعها وينبه إليها قبل حدوثها وظهر ذلك في الأدب؛ فقصيدة **"نحن غزاة مدينتنا" على سبيل المثال للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة التي نشرت قبل هذه الهزيمة بأسابيع تبدو وكأنها كانت تقرأ ما سوف يحدث** ..

---

١ – انظر: أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان :البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، قصيدة " كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، ص١١٠، ١١١، ١١٤. ولابد من الإشارة إلى أن النقاط المنفردة في سطور تشير إلى نصوص من داخل القصيدة لم يتم الإشارة إليها، وه ذا ما يشجعك على الذهاب إلى الديوان وقراءة النص كاملا، أما هذه النقاط التي نلمحها بين كلمات أمل دنقل في بعض سطور قصيدته فهي من صنيعه هو أو ربما كانت من صنيع محرر أعماله الشعرية، أي من جمعها وأشرف على طباعتها.

ويمكن القول: إن المترجم المثقف يدخل إلى نصه بمعرفة سابقة تعينه كثيرا على الاقتراب/المعايشة/الفهم الدقيق لما ينوي نقله إلى لغة أخرى..ربما قرأ أمل دنقل هذه القصيدة للشاعر (أبو سنة) بعد نشوب الحرب وما لحق بنا من هزيمة نفسية وعسكرية فأيقن هذا الدور الخطير للأديب وللشاعر فجاء اختياره لاسم زرقاء اليمامة ليكون عنوانا لأحد دواوينه ولقصيدة بداخله تحمل التتسمية نفسها " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"..

في تعاملك مع قصيدة الشعر اقرأ وردد مرات ولو استطعت فاجعل ذلك بصوت مسموع لك أولاً وللمحيطين بك ثانيا إن وجدت عندهم استعدادا ورغبة في ذلك..ثم ليكن الدور بعد ذلك على الكلمات الصعبة نتعرف إلى معانيها في المعجم وصلة هذا المعنى بالسياق الذي تسكنه هذه الكلمة، أي وجودها في داخل جملة في داخل قصيدة..ثم تأتي مرحلة التحليل بدءا من الكلمة وما تتكون منه من حروف وبنيتها وحضورها في داخل تركيب (جملةٍ) وصلة هذه الجملة بسابقها واللاحق الآتي بعدها ..وصولا إلى الدلالة في نهاية المطاف..

إننا نقف في هذا النص على سبيل المثال مع كلمة

- **"مطرقين"، وهي اسم فاعل من أطرق وتعني: الذي يميل رأسه ناحية صدره ولا يتكلم**(1)

- **الردى: الهلاك** (2)

إن شاعرنا هاهنا الذي يرتدي ثوب ذاك المصارع الروماني الشهير الذي دافع عن قضية رفاقه من العبيد حتى قُتل يقول لنا في مستهل هذا المقطع الذي يصف حالا ويعبر عن حقيقة:

"معلق أنا على مشانق الصباح

وجبهتي – بالموت – محنية"

إننا هاهنا أمام تقديم وتأخير في الجملة؛ فاللغة العربية لا تحب الابتداء بالنكرة لذا كان لزاما عليه - إذا ما غضضنا الطرف عن ضرورات الضبط الموسيقي – أن يقول: أنا معلق، لكن هذه العملية التي عالجها البلاغيون العرب في باب علم المعاني (3) تقول لنا: إن تقديم ما يجب تأخيره يحدث لأجل أن نهتم ونتوجه بأذهاننا إلى المتقدم ونركز بصرنا العقلي المتأمل عليه؛ إن الشاعر هاهنا يصف حالة ويصورها بكلمته؛ فنحن الآن أمام صورة شعرية تسترعي الانتباه فيها هذا البطل سبارتاكوس في أزمة هي الموت شنقا في زمان ومكان غاية في الدقة " على مشانق الصباح" ، إن هذا الحرف الجر "على" يأخذنا إلى المكان (المشنقة) ولنتأمل معًا هذه الكلمة الجمع "مشانق" ؛ **لماذا لم يقل: مشنقة التي تناسب كونه فردا؟ إنه يرى في نفسه نموذجا سيتكرر في كل زمان ومكان؛ ففي كل عصر سنجد أصحاب القضايا النبيلة الذين يدافعون عنها ويدعون الجمع للالتفاف حولها، ويدفعون أيضا أثمانا باهظة لها كحياتهم؛ لكي يأتي الغد المرجو كما نتطلع آملين؛ لذا تأتي كلمة "الصباح" انسجامًا مع هذه الغاية المنتظرة التي ينشدها الشاعر في نهاية المطاف بارتدائه ثياب سبارتاكوس**

---

١ – انظر: ابن منظور، لسان العرب مادة: طَرَقَ

٢ – انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: رَدَى

٣ – انظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، باب علم المعاني، مبحث التقديم والتأخير، من ص ١١٢ إلى ص١١٦، مكتبة ابن خلدون، الإسكندرية.

نحن إذًا أمام صورة تشير إلى حقيقة وحال ذي ضلعين يقيمان بناءه:

- **حاضر مأزوم:** يعبر عنه هذا القول الشعري "معلق أنا على مشانق.." تكتمل هيئته بقول أمل دنقل " وجبهتي – بالموت – محنية" إننا ندرك هذا الحال من خلال هذه الواو التي يسميها نُحاة العربية بواو الحال وما بعدها يكون جملة اسمية تتشكل من مبتدأ وخبر: (جبهتي: مبتدأ، وجبهة مضاف، وضمير المتكلم الياء: مضاف إليه) والخبر: محنية...ولننظر معا إلى هذا الجار والمجرور بين شرطتين "- بالموت -"؛ إنهما أي الشرطتين يعنيان أننا أمام جملة اعتراضية وجودها يضيف إلى الكلام معنى جديدا، لكننا إذا حذفناها لا يختل المعنى ولا يضطرب بناء الكلام، كأنك تستطيع أن تقول: معلق أنا على مشانق الصباح وجبهتي محنية دون أن يكون هناك خلل؛ **فما الجديد إذًا الذي يضيفه هذا الاعتراض بالجار والمجرور " – بالموت –"؟** إن هذا الثائر لو كان ضعيفا أو ذليلا فستكون رأسه إلى أسفل أيضا حتى وإن كان في عداد الأحياء بوصف ذلك أمارة وعلامة كاشفة على الخوف الذي يجعل صاحبه كالميت لا يفكر فضلا عن أن يعلي الصوت بحق أو برفض ظلم، **أما هو أي سبارتاكوس الذي يتقمص دوره الشاعر فهو وإن شُنِق حي**؛ لأنه يمتلك صفات القوة والشجاعة والجرأة التي يثبت بها حضورا متواصلا في ضمير من سيقتدون به ويسيرون على خطاه..هل تتذكر كلمات عمر المختار المناضل الليبي الشهير ضد الاحتلال الإيطالي لليبيا في النصف الأول من القرن العشرين التي قالها للقائد العسكري لروما هناك "..أما أنا فسيكون عمري أطول من عمر شانقي" ؟..وتأتي جملة "لأنني لم أحنها حية" في القصيدة توضيحا وشرحا وإكمالا لجزئيات هذا المشهد الذي يدعو إلى التأمل.

- **الضلع الثاني: المستقبل/الحلم، الذي تشير إليه في القصيدة كلمة "الصباح"**، إننا من رحم الأزمة ننتظر دائما هذا الوليد المستقبل الذي نرجوه أن ينأى بنا عن مواطن الخلل والسقوط والتعثر التي يشهدها حاضرنا..وتمهيد الطريق لمجيئه ليست بالأمر الهين أو الثمرة التي تأتينا بالتمني دون سعي وأخذ بالأسباب وإعمال للمتاح من القدرات والإمكانات؛ إن السماء لا تمطر ذهبا ولا فضة وتحصيل النجاح لا يكون فقط بالدعاء والرجاء دون عمل حقيقي وتضحية مطلوبة تمثل ثمنا مدفوعا لما نريد تحصيله من غايات تنتهي إلى هذه القيم المثالية: الحق والخير والجمال، التي تحقق لنا سعادة نشتاق إليها؛ **إذًا فإن كلمة صباح عزيزي القارئ المترجم لا تتوقف فقط عند هذا المعنى المباشر الذي بالقطع لا يقصده الشاعر ولا يتوقف عنده ألا وهو الصبح الذي يعني يوما جديدا بعد ليل فائت.**

إن خصوصية النص وتميزه – بحكم خصوصية تجربة صاحبه وطبيعة النوع الأدبي الذي ينتمي إليه - يفرض على وعي القراءة سلطة مفادها أن الشعر لعبة تقوم على الخيال/المجاز؛ ومن ثم فإن النقل الحرفي للنص يسيئ إليه؛ إن الصباح هاهنا وفقا لإحساس الشاعر المتسق مع فكرته يشير إلى الغد/الحلم/المستقبل السعيد المنتظر بعد عناء في الواقع الحاضر المعيش، نترقبه ونضحي من أجله؛ إذًا فإن تذوقك للنص ومعايشتك له بناءً على متعة به ودراية بقوانين بنائه ستؤثر كثيرا ..

ننتقل من وصف الحقيقة والحال بواسطة الجملة الاسمية في الجزء السابق من القصيدة إلى الإنشاء/النداء/الخطاب الذي يقتضي وجود طرفين:

- منادٍ: أنا/ الناطق الشاعر الذي يتقمص ويمثل شخصية سبارتاكوس في هذا البناء الفني التمثيلي (القصيدة)
- منادى عليه: جماعة بهيئة يرفضها الشاعر ويرغب بحسه الإصلاحي الثائر في تغييرها
- أداة النداء: يا

" يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر"

إن النداء يقتضي وجود مسافة فاصلة بين هذين الطرفين، تدفع المنادي إلى الجهر بالقول، ربما بصوت شديد الارتفاع يضمن وصول محتواه إلى هذا المستمع المنادى عليه..والمسافة هاهنا نتصور أيضا أنها ليست مقصورة على المكان فحسب، بل هي مسافة فكرية ونفسية بينهما؛ هذا الثائر/الرافض/المتمرد على إحباطات واقعه، وذاك المستقبِل الذي يتحرك في دنياه (عبر عنها أمل دنقل بقوله "الميدان") محملا بمعاني الاستسلام والخنوع والضعف..لكن على الرغم من هذه المسافة فإن شاعرنا يحتفظ بخيط واصل بينه وبين هذه الجماعة المعنية بندائه، نلمح ذلك في قوله "إخوتي"، إنه تركيب من مضاف: إخوة، ومضاف إليه تشير إليه هذه الياء الخاصة بالمتكلم المعبرة عن الملكية والنسب بكل ما تحمله من دلالات القرب والمودة؛ إن شاعرنا منتم إلى جماعته، محب لها، مهموم بمشكلاتها، لكنه في الوقت نفسه لا يقر لها بعضا من سلوكياتها وطرقها في الفكر والأداء التي قد تدفع إلى مثل هذه الحالات السلبية وما تتشبع به من معان يرفضها ويتمرد عليها؛ لذا فإنه يقف منها على مسافة، يحاول الاحتفاظ لنفسه بموقع خاص يرى منه واقعه من جانب، وما يجب أن يكون عليه من جانب آخر..

إن أمل دنقل الذي يمثل شخصية سبارتاكوس لا يحدثنا من غرفة مغلقة يقدم لنا من خلالها تأملات بمعزل عن العالم الخارجي وما فيه من حركة؛ إنه ينزل إلى شارع الحياة، ميدان الناس، يراهم عن قرب، ولا يكتفي بمجرد المشاهدة الصامتة المستسلمة، بل ينطق بما يرى أن لحظته بحاجة إليه؛ إن مفهوم الثورة عنده لا يعني الاكتفاء والسعادة والرضا بالجلوس على مقاعد في استديوهات أو قاعات مغلقة للحديث وتبادل الكلمات والرأي والرأي الآخر دون تخطي هذه العتبة..إنما يعني الحركة والتفاعل الذي يقدم رصدا للمشهد بعين اليقين؛ ومن ثم اتخاذ ما يلزم من إجراءات من أجل التغيير، أمل دنقل يحاول فعل ذلك بحيوية وواقعية شديدة، إنه يتعمق في الزمن المضارع الذي يعيش فيه، ويختار له – كما هو الحال في هذه القصيدة وهذا الديوان - من الرموز التاريخية التي تحمل من الدلالات ما يناسب اللحظة وما تمر به؛ إن سبارتاكوس ثائر في زمن الأزمة، وزرقاء اليمامة ذات البصر القوي البعيد تدفع حياتها ثمنا لقدراتها التي وظفتها في خدمة جماعتها..

إن سبارتاكوس صاحب الرأس المرفوعة/ صوت أمل دنقل في القصيدة يخاطب أصحاب رءوس مخفوضة "مطرقين" مصحوبة بصمت لا ينسجم إلا مع الميت الذي لا حراك له، لكن المفارقة هاهنا تكمن أننا أمام موتى يتحركون

" يعبرون الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء"

إن الانحدار يعني الحركة بالنزول من مكان مرتفع إلى مكان منخفض يتم ذلك في إطار للمكان أكثر دقة وتحديدا: "في شارع الإسكندر الأكبر"

إننا مع صوت الشاعر نتجول في حالة من الإثارة والتشويق من زمان "الصباح" إلى نقيضه "المساء" ، ومن مكان عام غير محدد ولا معلوم "الميدان" إلى خاص معلوم "شارع الإسكندر الأكبر" ؛ إن هذه الحركة تضفي على موسيقى القصيدة إيقاعا يندرج تحت ما يُسمى بـ (الموسيقى الداخلية)؛ فترتيب الكلمات وما بينها من علاقات: طباق، ترادف،..إلخ تسهم في بناء هذا النوع

من الموسيقى الذي يعمل جنبا إلى جنب مع الموسيقى الخارجية التي نلمحها بدايةً في التفعيلة التي تسير عليها أسطر القصيدة، وهي "مُسْتَفْعِلُنْ" ومتغيراتها بحذف الثاني الساكن لتصير "مُتَفْعِلُنْ"، أو بحذف السابع الساكن في أحيان أخرى لتكون مرة "مُسْتفْعِلُ"، ومرة "مُتَفْعِلُ"

مثال:

يَاْ إِخْوَتِلْ/ لَذِيْنَيَعْ / بُرُوْنَفِلْ/ مَيْدَاْنِمُطْ/ رِقِيْنَاْ

/O – O - -/O - - O – O -/O - - O - - / O - - O - - /O - - O – O -

مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلْ

ولا شك في أن بين التعبيرين "مطرقين" و"منحدرين" وشائج قربى تعبر عن وجهة نظر الشاعر الفكرية والنفسية؛ إننا أمام مشهد تمثيلي حركي تلتقطه كاميرا دنقل بالكلمات، فيه جماعة تسير ورءوسها مائلة إلى صدورها دون كلام "مطرقين"، بالتزامن مع حركة نزولية من أعلى إلى أسفل "منحدرين"؛ إننا أمام **جناس ناقص**، والجناس أحد موضوعات باب البديع في بلاغتنا العربية، والنوع الناقص منه يشير إلى اتفاق اللفظتين في بعض الحروف واختلافها في البعض الآخر مع اختلاف في المعنى(1) إن الشاعر هاهنا ذكي في رصده ورؤيته؛ فاختار لمشهده هذا الجزئيات التي تزيده انسجاما ووضوحا في وعي القارئ؛ إن سبارتاكوس مرفوع الرأس يخاطب جمهورا بهيئة خاصة، هذه الهيئة استسلامية، انهزامية، والاستسلام يعني أننا أمام ذات ضعيفة، هابطة لا تعلو بشأن نفسها، بل تحط منه؛ فجاء اتساقا مع هذا الرأي تعبير "منحدرين"؛ وإذا كان الصباح في فهم أمل دنقل يساوي غدا/ مستقبلا أفضل مغايرًا لما في الحاضر فلا شك في أن المساء يعني العكس، يعني حاضرا محبطا حزينا؛ لذا أتى لهذه الجماعة التي يرفض حالها بزمان يعكس – بدرجة كبيرة – موقفه تجاهها "المساء"

إذًا وشاعرنا الذي يؤدي دور سبارتاكوس ينادي نجد أنفسنا أمام هذه الجملة الفعلية التي جاءت بعد اسم الموصول الذين:

- **يعبرون**: فعل مضارع
- **الفاعل:** ضمير مستتر تقديره هم يعود إلى قول الشاعر "إخوتي"
- **في الميدان:** جار ومجرور
- **مطرقين:** حال
- **منحدرين**: حال ثان.
- **في نهاية المساء**: بناء يجمع بين الجر والإضافة

لماذا المضارع "يعبرون"؟

---

١ – انظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، باب البديع، مبحث الجناس، من ص٣٢٠ إلى ص٣٢٤.

إنه يعبر عن الحال الحاصل، فشاعرنا واقعي في قلب العالم، يقدم لنا من داخله مشهدا متجددا؛ إن الجماعة البشرية بصفة عامة دائمة الحركة منذ خلقها الله على الأرض، وفي حركتها تتجلى مظاهر للهزيمة والانكسار تتطلب منها عملا للبحث والوصول إلى مواطن للنجاح والإصلاح وعلاج الأزمات..

بعد هذا الرصد لمشهد المنادي والمنادى عليه، **ما الرسالة التي يريد هذا الأول إيصالها للثاني؟**

" لا تخجلوا ولترفعوا عيونكم إليَّ

لأنكم معلقون جانبي على مشانق القيصر

فلترفعوا عيونكم إليَّ

لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عيني:

يبتسم الفناء داخلي لأنكم رفعتم رأسكم مرة"

إن صوت سبارتاكوس يريد من هذه الجماعة المطرقة أن تسعى إلى تبديل حالها السلبي هذا، أن تحيل حالة الخفض هذه إلى رفع، والرفع بالتأكيد لا يعني مجرد رفع الرأس، بل له متعلقات وتوابع؛ فالالتفات من الاستسلام والخوف إلى الجهر بالحق على طريقة سبارتاكوس يجسد حالة الرفع هذه لماذا؟ لأن الكل في جوهر الأمر ميت؛ فهؤلاء الذين اختاروا جانب الاستسلام قد أماتهم الظلم/ الاستبداد بإحساس الخوف..إن الخوف يجعل صاحبه كالميت، لا يرغب في الفكر الإيجابي، يتجمد على حاله، يسكن، تماما كالجماد، تماما كالميت؛ لأنه بذلك يعطل فضيلة كرم الله بها الإنسان على غيره، ألا وهي فضيلة التفكر/التدبر/التأمل بالعقل..لكن شتان بين ميت وميت؛ فسبارتاكوس ميت الجسد حي بأفعاله التي أصبحت رمزا سيجد من يقتدي به ويتشبه في أزمنة وأمكنة مغايرة ومتجددة، أما هؤلاء المطرقين فلا سيرة لهم تستحق الاقتداء من قبل من يبحثون عن القدوة.

إن القيصر هاهنا في شعر أمل دنقل تعبير رمزي عن كل سلطة ظالمة تسلب أصحاب الحقوق حقوقهم؛ إنها تخرج من عباءتها التاريخية بوصفها تعبيرا عن حاكم روما الذي كان يأخذ في الماضي هذا اللقب لترتدي في عالم الفن/الشعر عباءة أكثر اتساعا ومرونة عندما تعكس هذه الحالة السلبية من السطوة والسلب والاستحواذ والتملك..

وفي هذه الرسالة الواصلة بين المنادي والمنادى عليه:

- **أسلوب إنشائي/نهي: "لا تخجلوا.**
- **أسلوب إنشائي/أمر: "ولترفعوا عيونكم إلي.**

وخلف هذا النهي والأمر علة تبررهما نجدها في:

- **أسلوب الشرط المتكون من أداة الشرط "إذا"، وفعل الشرط "التقت"، وجواب الشرط "يبتسم" "إذا التقت عيونكم بالموت في عيني يبتسم الفناء داخلي". وفي جملة الجواب هذه نلمح تركيبا يطلق عليه البلاغيون الاستعارة المكنية وسر الجمال فيها التشخيص "يبتسم الفناء داخلي" ؛ لقد جعل الفناء كما لو كان كائنا حيا/إنسانا يبتسم ، ما الذي يضيفه هذا التعبير الجميل إلى المعنى الذي تقصده أيها المترجم لتنقله؟:**

إن سبارتاكوس سيموت، ذلك هو الثمن الذي سيدفعه مقابل مواقفه إزاء هذا الخلل، لكنه يريد أن يكون لموته قيمة/أثر يراه ويستشعره عندما يجد من كافح لأجلهم قد بدءوا في التغير/ في التبدل من السلب إلى الإيجاب/من الجمود بالاستسلام إلى شئ من الحركة بالمواجهة؛ إنه يتمنى/يحلم/يرجو أن يحصل ذلك حتى لا يكون موته كمدا وحسرة..إنه يريد أن يبتسم ابتسامة رضا تعني أن رحيله ليس نهاية للفكرة، بل بداية لها ستصادف من يحملها، ينادي بها، يدافع عنها، ستجد من تتشخص فيه؛ لتتحول من فكرة مجردة إلى إنسان يطوف بها، يرسلها إلى القريب والبعيد..المهم أن يتحقق هذا العبور "لأنكم رفعتم رأسكم مرة"..**إن شاعرنا واقعي محبط** يدرك هذه الحالة المأساوية التي عليها الجمع الذين يخاطبهم، لكنه على الرغم من ذلك لم يصل إلى عتبة اليأس المطلق الذي يعني ألا فائدة..تلك طاقة نفسية يتميز بها – في الغالب – المصلحون، نستشعر ذلك ونحن نقف متأملين متذوقين قوله "مرة"

في الشعر الجديد سمة تميز بعض قصائده، هي أن صاحبها يقسمها إلى مقاطع، لكل مقطع عنوان خاص، هذا التقسيم في الحقيقة هو تقسيم للفكرة وللحالة النفسية وفق نظام معين..وفي هذه القصيدة لأمل دنقل نتوقف عند أربعة مقاطع، اتخذ كل واحد فيها اسم مزج: مزج أول، مزج ثان، مزج ثالث، مزج رابع..وفي النموذج الذي استشهدنا به منها توقفنا عند جزء من المزج الثاني والمزج الرابع..**والمزج في اللغة هو: الخلط، أي خلط شئ بشئ فيصيرا ككتلة واحدة**، ولا شك في أن هذه الكلمة تتفق والتجربة الشعورية لدنقل التي انعكست على تجربته الشعرية (قصيدته) ؛ فنحن بصدد استدعاء لتجربة في التاريخ (سبارتاكوس الذي ثار من أجل معاني الحرية والكرامة من أجل أبناء طبقة معذبة مسحوقة هي طبقة العبيد التي ينتمي إليها وقد انتهت ثورته هذه بقتله)، هذه التجربة من الماضي لها ما يبررها في داخل السياق الزماني والمكاني للشاعر أمل دنقل..وبنظرة أوسع يمكن القول: إن الحديث عن معاني مثل: العيش، والتغيير والحرية والعدالة الاجتماعية نجده يتكرر ويتجدد في أزمنة وأمكنة مختلفة ومتعاقبة، كما هو الحال بالنسبة إلى الشعارات التي رفعتها ثورة الخامس والعشرين من يناير٢٠١١م، في مصر وما تلاها بعد ذلك من نتائج..

إن الحلم في البداية قد يولد ضعيفا، ثم ينتقل بعد ذلك إلى مرحلة الفتوة والقوة والانتشار، وقد يتعرض في أوقات لمحن وعثرات بحكم قانون الحياة المستمر: لكل فعل رد فعل؛ فكل خير حتما سيواجه شرا، وكل بطل نبيل سيواجه من يقف أمامه ويعترض مسيره؛ هكذا كان حال الفرد والجماعة في زمن سبارتاكوس وفي زمن أمل دنقل الذي ظهر فيه ديوانه هذا ..ومن ثم فإن كلمة مزج التي اختارها دنقل لتكون عنوانا لكل مقطع من مقاطع قصيدته تأخذنا – بصفة عامة – إلى ما يمكن أن نسميه وحدة التجربة الإنسانية وتشابه تجارب أهلها؛ ففي كل ماض فائت سنجد ما يلامس شيئا في حاضرنا..**وبأمثلة محددة على ذلك نتوقف أمام: عنترة بن شداد في كفاحه ضد العنصرية ، ضد سطوة طبقة على طبقة في العصر الجاهلي، نتوقف في عصرنا الحديث أمام مارتن لوثر كينج في أمريكا في ثورته لينال السود حقوقهم في مجتمع يجعل من اللون ومن الأصل/الجذر معيارا لتصنيف البشر فيقدم فئة في المكانات والحقوق ويؤخر أخرى..وهناك مسلسل أمريكي شهير يناقش عبر عدد من الأجزاء سيرة أسرة أمريكية سوداء اللون منذ بداية هجرتها من الساحل الإفريقي على يد بعض تجار الرقيق إلى الساحل الأمريكي يحمل عنوان (جذور/Roots)، وفي جنوب إفريقيا نزور هذا الزعيم المناضل نلسون مانديلا الذي فعل الشئ نفسه كعنترة ولوثر كينج؛ فبين هذه الشخصيات جميعا وشائج قربى ومواطن تشابه وإن اختلفت أطر الزمان والمكان التي ظهروا فيها..**

في المزج الرابع من القصيدة نجد المشهد الإنساني نفسه يتكرر مع بعض الاختلافات والإضافات:

" يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء

منحدرين في نهاية المساء

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد"

هنا يبدو في فضاء تساؤلي لا ينفك يغادر وعي التلقي نسق استفهامي مفاده: ما الفرق بين: "مطرقين" في قوله " يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين" و"في انحناء" فيقوله: " يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء"؟

إن مطرقين في العبارة الأولى حال؛ فكيف الشأن بالنسبة إلى "في انحناء" في العبارة الثانية؟

إننا أمام: جار "في"، ومجرور "انحناء" والجار والمجرور هاهنا في محل نصب حال شبه جملة؛ نحن بصدد حال يتكرر، والتكرار – غالبا – يأتي بغرض التأكيد والتركيز على موقف ومعنى معين يقصده صاحب الكلام، والملاحظ هاهنا أن صوت الشاعر لا يكرر كلامه كما هو بشكل حرفي، بل يكرر مع بعض التغيير والإضافة، وقد لاحظنا ذلك ونحن نقارن إعرابيا بين "مطرقين"، و"في انحناء"؛ إن هذا التركيب الأخير فيدلالته يبدو أوسع وأشمل، فإمالة الرأس باتجاه الصدر في "مطرقين" تأتي مصحوبة بصمت، لكن هذه العملية في "في انحناء" لا يشترط فيها الصمت، بل ربما يكون هذا الانحناء ملازما لحالة من الكلام..إن الأمر يبدو من وجهة نظر ذات متفائلة، أو تمني نفسها على الأقل قد تطور؛ فهذه الحالة الانهزامية من قبل الجماعة المصحوبة بصمت كأنه الموت في "مطرقين" لم تعد هي هي، نعم يبقى حال الانحناء/الذل كما هو لكن قد يتغير الحال درجة لنجد صوتا أو مجموعة من الأصوات قد بدأت في الظهور والارتفاع على استحياء..لكن سيبقى الظلم كما هو، ستبقى سطوة المستبد كما هي، ستبقى قيم الحرية والعدالة الاجتماعية والكرامة الإنسانية غائبة إن لم يحدث تغيير جذري فترتفع الهامات في قوة وشجاعة وجرأة لتواجه أزمتها وهي تمتلك إرادة الإنسان الفاعل الذي استخلفه ربه على أرضه ليعمرها؛ لذا يضيف صوت الشاعر في هذا المزج الرابع ما لم يقله في المزج الثاني:

"لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد"

إن هذه الرسالة الواصلة بين المنادي: صوت أمل دنقل المتدثر بثوب سبارتاكوس، والمنادى عليه: الجماعة الإنسانية المنحنية/المهزومة بضعفها متى وجدت وأينما وجدت تؤكد على واقعية هذا الرجل وإيجابيته؛ فالأخذ بالأسباب والمشي في مناكب الأرض سنن كونية لابد منها؛ **"إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم"** (1)

- **تعليق**

من خلال هذا النموذج من قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" نستطيع أن نقول الآتي:

---

١ سورة الرعد: من الآية ١١.

– إن القصيدة في مجملها عبارة عن " استعارة" – لو أفدنا من هذا المصطلح في بلاغتنا العربية – لقد استعار دنقل شخصية سبارتاكوس وتماهى فيها، أي أذاب نفسه فيها، وقال على لسانها؛ فشاعرنا لم يقل مثلا: سأقول مثل سبارتاكوس، أو أكتب كاسبارتاكوس، بل تخيل – والشعر مثل أنواع الفن الأخرى لعبة تقوم على الخيال – أنه هو سبارتاكوس ذات واحدة، ربما لتشابه الحال هنا وهناك؛ ربما لأنه وجد بينه وبين سبارتاكوس نقاط اتفاق عديدة، منها أن سبارتاكوس كان فقيرا يعاني الحرمان والاحتياج يستوي في ذلك مع العبيد الذين ينتمي إلى طبقتهم، كذلك أمل دنقل في معظم فترات حياته، لكنه أحال فقره إلى طاقة إيجابية حملها إبداعه يواجه به واقعه المأزوم..ولا ننس أنه قد أُطلق عليه في مرحلة من حياته لقب "الشاعر الصعلوك".

– في قصيدة أمل دنقل إيقاع موسيقي داخلي يضيف إلى جمالها؛ ففيها المقابلة والمقابلة كما نعرف في باب البديع وهو من أبواب البلاغة العربية تعني العلاقة الضدية بين جملتين' هذه المقابلة نلمحها ونحن نقوم بصياغة الدلالة التي نستخرجها من البنية الشكلية الظاهرة للقصيدة: ذات شاعرة تثور على واقع سلبي، في مقابل: جماعة مستسلمة بخوفها وضعفها لحالها المأساوي هذا...وإلى جوار ذلك أيضا نلمح قوله: "قيصر جديد"، و"قيصر يموت" كلاهما يعبر عما يمكن أن نطلق عليه: بقاء الوضع على ما هو عليه أو ما نسميه في استخدامنا الشائع "محلك سر"..ماذا لو قلت لك اكتب موضوعا تحت هذا العنوان: "خلف كل قيصر يموت قيصر جديد" أو بتعبيرنا نحن "محلك سر"؟ ...هناك الطباق: الذي يعني العلاقة الضدية بين لفظتين، وهو أيضا من موضوعات البديع في بلاغتنا العربية، نرى ذلك في كلمة المساء وما توحي به في شعر دنقل، والصباح وما ترمز إليه(1) ....وهناك أيضا في النظام الموسيقي الداخلي للقصيدة: الترادف الذي يعني الكلمتين يلتقيان عند معنى معين، نلمح ذلك في: مطرقين، ومنحدرين؛ كلاهما يتقاطع عند دلالة الحركة إلى أسفل، الأولى بالرأس، والثانية سيرا بالأقدام..وبالمثل العلاقة الترادفية الواصلة بين هذه التعابير الثلاثة: مطرقين، منحدرين، في انحناء، هيئات ثلاثة متشابهة بدرجة كبيرة في معانيها المتجهة ناحية موصوف واحد يتمثل في تلك الجماعة السلبية غير الراغبة في التغيير، الراضية بما هي فيه على قبحه..

– بل إن هذه الحالة الضدية ذات الطابع البديعي تعلو فوق النص ذاته فتتسع عندما نرصد متأملين الموقف الفكري/النفسي للشاعر المبني على الرفض في مواجهة واقع خارجي يدين بشدة ما فيه؛ إننا إذًا أمام ذات محبطة. هنا يكون السؤال: إلى أي مدى تصل هذه الذات بحالتها العاطفية. هل إلى درجة اليأس المطلق؟ أم الحزن الذي يتعلق بأهداب الأمل؟..

– ومن خلال هذا النموذج نكتشف أننا أمام حكاية قد تمت صياغتها بالشعر، فيها: بطل ثائر: يمثله صوت الشاعر المرتدي ثياب سبارتاكوس – سطوة واقع مستبد يعبر عنه جماليا: القيصر – جماعة: تؤدي دور المستضعف السلبي عرفناها من خلال تعابير ثلاثة "مطرقين" " منحدرين" " في انحناء" - زمان: المساء الذي يشير إلى اشتداد الأزمة وخلفه زمن واقعي يأخذنا إلى فترة هزيمة يونيو ١٩٦٧م – مكان: يأخذنا إلى ما هو واقعي قريب في البيئة المصرية على وجه التحديد "شارع الإسكندر الأكبر" – الحدث: عبارة عن شخصية تتجه إلى مصير مأساوي بالشنق لمواقفها، وفي ثنايا هذا الحدث

---

١ – انظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، باب البديع، مبحث الطباق والمقابلة، ص٢٩١، ٢٩٢.

تقول كلماتها الأخيرة قبيل الموت – ولكل حكاية دائما راوٍ يقوم بنقلها والراوي هاهنا يؤدي دور التمثيل والرواية معا؛ إنه أمل دنقل الذي يطالعنا في هذه القصيدة بشخصية سبارتاكوس.

مرئيات شاعر جوال في شارع الحياة

هل تلاحظ معي هذه الإيقاع البديعي الجميل الذي تحمله الكلمتان: شاعر، شارع؛ أرأيت كيف يتغير المعنى كثيرا ويتاثر لمجرد حرف يتحرك من مكانه سواء بالتقديم أو بالتأخير، عين تقدمت وراء تأخرت صرنا أمام شاعر، وفي الثانية العكس: عين تأخرت وراء تقدمت صرنا في شارع.. الصياغة في اللغة أشبه بلعبة المكعبات الفك والتركيب يؤدي دوره في تكوين الشكل الذي نريد..وأخيرا: هل هناك من حيث المعنى علاقة تربط بين شاعر، وشارع؟؟ ما رأيك؟ ..ولا تنس أن الشارع اسم فاعل من شرع، أي هذا الشخص الذي يقنن، أي يضع القانون ..والشارع أيضا هو الشخص الذي يهم بالقيام بعمل معين..كأن تقول: سأشرع في المذاكرة الآن أي أهم بالمذاكرة؛ إذًا أنت شارع اسم فاعل..المترجم يحمل مدققا لغويا يستطيع به التصنيف والتمييز بين المعاني التي تحملها الصياغة الواحدة للكلمة: فشارع أي مكان/طريق يسير فيه الناس، غير شارع: أي واضع قانون ونقول عنه أيضا مُشَرِّع، اسم فاعل من غير الثلاثي إذا كان الفعل مزيدا بالتضعيف (شرَّع)، غير شارع: بمعنى يهم لأداء عمل معين..

في العلاقة التي تصل بين شاعر وشارع:

الشاعر صوت ينطلق بلغته/ قصيدته في فضاء يتلقاه يستمع إليه/ يقرؤه..هنا نجد أنفسنا أمام كلمة شارع..إن الشارع كلمة تتسع وتتمدد بمعناها لتعبر عن هذا الجمهور الذي يتلقى إبداع الأديب ولتكون معبرا عن واقع الحياة وحركته، هذا الواقع الذي ينتقي منه المبدع مادة يصوغها في فنه..فلا يوجد فن ينشأ من عدم، كل فن هو منتج تم تصنيعه من مادة خام مستقاة من سابق قد يكون واقعا/شارعا ينزل إليه الأديب يتحرك بين جنباته يتطلع ببصره وبعقله وبقلبه ويتأثر ويسجل استعدادا لمرحلة التصنيع التي ستظهر في شكل نهائي يعاد إرساله إلى الشارع مرة أخرى..فالشارع هاهنا ليس مجرد محلات، لوحات معلقة، وسيارات ونافورات..إلخ الشارع: حالة من التفاعل والامتزاج بين البشر والجماد والحيوان يسفر عن أحداث، عن أفكار تختزنها هذه العقول العاشقة للكلمة تظهرها في أدب أو تعبر عنها في رسم، أو في نحت أو في مقطوعة موسيقية كتلك التي ننفعل بها مع واحد مثل: عمار الشريعي، وعمر خيرت ..وغيرهما..هؤلاء أيضا يعشقون الكلمة لكنهم يخرجونها بطريقتهم ووفقا لقانون الفن الذي تخصصوا فيه..

نعود إلى أمل دنقل:

إن شاعرنا يستمر في جولته في شارع الحياة على اتساعه؛ إننا نستطيع أن نتخذ من الميدان والشارع في قصيدته "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" طرف خيط يأخذنا إلى ما يمكن أن نسميه **مشاهدات شاعر واقعي متجول في شارع الحياة؛** ففي قصيدة "الموت في الفراش" من ديوانه "تعليق على ما حدث" يمكننا الوقوف عند بعض من هذه المشاهدات في المقطع رقم (٢)، ننصت إلى لسانه الناطق بناء على عينه التي رأت:

"نافورة حمراء

طفل يبيع الفل بين العربات

مقتولةٌ تنتظر السيارة البيضاء

كلبٌ يحك أنفه على عمود النور

مقهى، مذياع، ونردٌ صاخب، وطاولات

...

أنديةٌ ليلية

كتابةٌ ضوئية

الصحفُ الدامية العنوان..بيضُ الصفحات

حوائطُ ومُلصقات

تدعو لرؤية الأب الج الس فوق الشجرة، والثورة المنتصرة !" (1)

إن الشعر من الشعور، والشعور منبعه القلب، والقلب – كما يقال – سلطان الجوارح؛ فبناء على ما يمليه تنشط الجوارح، العين للرؤية، والأذن للسمع والإنصات، واليد للبطش ، والقدم للحركة..إن أمل دنقل يلتقط صوره الشعرية عبر اللغة وهو وهي في حالة من الحركة، يفتح نوافذه ولا يكتفي بذلك، بل ينزل للحركة/التجوال/التفاعل..هكذا شأن المهمومين بعالمهم، يقتربون منه؛ ليلتقطوا من تفاصيله ما يستحق من وجهة نظرهم الرصد والتعليق..فشارع الإسكندر الأكبر في القصيدة السابقة من ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" يقترب منه ونقترب منه أكثر فأكثر بعين أمل دنقل/بلسانه وقبل ذلك بقلبه، كأنها **علاقة الإجمال والتفصيل، أو ما يطلق عليه في باب علم المعاني في بلاغتنا العربية الإيجاز في مقابل الإطناب** (2) لقد عرفنا هذا الشارع مجرد اسم في قصيدة كلمات سبارتاكوس ، وها نحن أولاء ننتقل من مع دنقل من مرحلة الإدراك الذهني إلى رؤية بصرية شديدة الالتحام بما هو واقعي في عالم الحقيقة ..إن الصعلوك الذي وصلتنا أخباره منذ العصر الجاهلي (3) كثير العدو والحركة بخفة وسرعة مستخدما في ذلك قدميه، وأمل دنقل الملقب بالشاعر الصعلوك يفعل الشئنفسه؛ ينزل إلى أحد شوارع الحياة في بيئته المصرية ، وفي مشهد حي يقدم لنا جانبا من حياة يومية في عالم المدينة، في هذا المشهد ما يبدو مبعثرا لا علاقة وثيقة تربط بين أجزائه؛ فهنا نافورة، وهناك طفل يبيع الفل لا يعرف أصحاب العربات ولا يعرفونه؛ كلاهما بحكم الدور الذي يؤديه ينظر إلى الآخر، وقد لا يعبأ بعض قائدي السيارات حتى بمجرد النظر إلى ذاك الطفل البائس، قد تحدث عملية بيع وشراء بين الاثنين (يرتجيها ذاك الطفل)، وقد لا تحدث..وهذه مقتولة صدمتها سيارة، وهذا كلب يحاول التخلص من شئ يؤلمه في عمود إنارة ..كما أن جو الليل الذي غادرناه في "كلمات سبارتاكوس.." ما يزال حاضرا معنا في هذا المقطع من "الموت في الفراش" نلمح ذلك في تعبيره بعد "أندية ليلية"، "كتابة ضوئية"..إننا أمام مشهد مزيج/خليط بامتياز، يجتمع فيه الثابت بالمتحرك، البشر بالجماد والحيوان، السمع القائم على الالتقاط بالأذن مع البصر القائم على الرؤية بالعين..**لكن ما الذي يمكن أن يجمع هذا المبعثر؟ إنه جو المدينة الصاخب، أو لو شئت قلت: مجتمع الغرباء، الزحام، القادم بالقائم، والماشي بالجالس** ..إن أمل

---

١ – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان: تعليق على ما حدث، قصيدة "الموت في الفراش"، المقطع الثاني من القصيدة، ص٢٥٠.

٢ – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، باب علم المعاني، مبحث الإيجاز، ومبحث الإطناب من ص١٧٩ إلى ص١٨٨.

٣ – يُراجع: لسان العرب لابن منظور: مادة صعلك، ويراجع تفصيلا كتاب الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي لدكتور يوسف خليف.

دنقل ينزل بنا في هذه الجولة إلى جانب من دفتر يوميات مجتمع المدينة هذا؛ إنه مشهد له سمة التكرار بشكل شبه يومي، يقدمه إلينا الشاعر في سياق نظرته إلى أزمة مستفحلة في عالمه الواقعي المعيش..فعلى الرغم من أن الجماعة المصرية/العربية تمر بلحظات استثنائية صعبة/بمأزق حضاري خطير للغاية، انحسرت فيه مساحات الأحلام مع انحسار الأرض وتناقصها بالتزامن مع هذه الهجمة القاسية للعدو الصهيوني ومن يسانده ويدعمه في العام السابع والستين من القرن المنصرم فإن الحياة في مجتمع المدينة المصري تبدو طبيعية بما لا ينسجم وطبيعة تلك اللحظة الصعبة وما يدور فيها من حوادث جسام..**إن كاميرا الشاعر التي تلتقط بالعين وتدون باللغة تقدم دليل إدانة/شهادة على هذه الجماعة تستنكر فيه موقفها وحالها ..تستطيع بعد ذلك أن تقيم ربطا دلاليا بين قوله في قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة": "فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد" وتفاصيل هذا المشهد في "الموت في الفراش" ؛ سيبقى الظلم على حاله، سيبقى المستبد، يذهب واحد ليأتي آخر ما بقيت الجماعة على حالها، والدليل المفصل الشاهد على ذلك هذا المقطع الحي من قصيدة أمل دنقل التي بين أيدينا الآن..**

سؤال من وعي القراءة:

وأنت ترى وتقرأ بصحبة أمل دنقل ما الوصف الذي يمكن أن تضعه لجماعة بهذا الحال؟ جماعة تعيش يوما ثابتا يتكرر دون جديد، في وقت تتزاحم فيه المحن وتشتد وطأتها على الأمة والأوطان؟..

إن عنوان الديوان "تعليق على ما حدث" ليس ببعيد عن هذا العنوان الفرعي لإحدى قصائده "الموت في الفراش"؛ جرت العادة في مجتمعاتنا أن الذي يموت على فراشه نقول عنه: مات ميتة طبيعية أليس كذلك؟ في مقابل من مات في حادثة أو في حرب أو أصيب في عمل فمات..إلخ دائما أبدا في كل النصوص التي نصافحها بالقراءة علاقة وثيقة قوية تصل العنوان بالتفاصيل من الداخل تجعل من هذا العنوان بالنسبة إلى العين القارئة مُبَررا ومقنعا بدرجة كبيرة..ونستطيع أن نلمح لهذا العنوان للقصيدة أكثر من ذراع:

- الأول: باتجاه الجماعة التي إن بقيت على هذا الحال من الغفلة تكرر يومها وتعيش حياتها دون وعي أو إدراك لطبيعة اللحظة وكيفية التعامل معها فسينقضي الأجل وستموت دون علامة تشهد لها بعطاء وبناء يشير إليها ويُبقي لها ذكرا في سجل صناع الحضارة..

- الثاني: باتجاه هذا الثائر القلق المتمرد الغاضب الذي ينظر إلى واقع الجماعة فيزداد ألمه لدرجة تعجّل من موته هو؛ لذا نلمح ما عسى أن يكون ناقصا في بناء العنوان، ألا وهو هذا المفعول لأجله (كمدًا/حسرة) ، كأنه أراد أن يقول لنفسه ومن على شاكلتها من الثائرين المهمومين ولغيرهم **"هذا الموت في الفراش كمدًا وحسرةً"**

- باتجاه المتلقي: في كل زمان ومكان، إن الشاعر بهذا العنوان لقصيدته وما يأتي تحته يخاطب قارئا غير معلوم الزمان والمكان، كأنه يقول له: هذا الموت في الفراش كما أراه، فما شكل الموت في الفراش كما تراه ؟..إن تجربة الشاعر الشعورية والشعرية تتحرك في الزمان والمكان حركة نشطة تصافح مستقبلها ليدخل الاثنان معا في حالة حوارية حتما ستفرز شيئًا جديدًا..

في عمق هذا المشهد الحي نلمح محذوفا به يكتمل بنيان هذه الجمل التي تبدو ناقصة بما يتفق وهذا الواصف الرائي "أمل دنقل"، هذا المحذوف هو اسم الإشارة: هذا، وهذه:

هذه نافورة – هذا طفل – هذه مقتولة – هذا كلب – هذه حوائط وملصقات...

إننا إذًا أمام تراكيب اسمية تتشكل من مبتدأ معرفة (اسم الإشارة: هذا/هذه) ، وخبر في هيئة النكرة: نافورة، طفل، مقتولة، كلب، أندية...هل يدفعك هذا التنكير إلى الفضول لتعرف على سبيل المثال: من هذا الطفل؟ وما تفاصيل حياته التي كانت سببًا ألجأه إلى هذا الحال المأساوي؟ من عائلته؟ أين أبوه؟..إن قلم الكاتب والأديب وعمل الفنان بصفة عامة ينشط في مثل تلك الحالات ليعبر بالمقال والقصة والرواية ..ليحيل هذه الصور الرؤية إلى نصوص لغوية تحاور من يقرؤها، هل تتذكر الآن لتقارن بين هذه الفتاة المسكينة في قصة "نظرة" ليوسف إدريس وهذا الطفل عند أمل دنقل؟..بل ربما رأت وترى عينك أمثال هؤلاء كثيرين في يومياتك..وبالمثل من هذه المقتولة؟ أين كانت ذاهبة؟ ومن أين خرجت؟ ومن أهلها؟ وما حالهم الآن؟ وما المصير؟ ..تتوالد الحكايات وتتناثر وتخرج وتتفتح من قلب هذه التفاصيل التي تضعها أمام العيون كاميرا أمل دنقل..

إن اللون الأحمر يخيم على جو هذا المشهد: "نافورة حمراء"، مقتولة؛ فالمقتولة بلا شك تنزف دما والدم بالطبع لونه أحمر، "الصحف الدامية العنوان": ربما يقصد أمل دنقل هذه العناوين المكبرة البارزة في صدر صفحات الجرائد المكتوبة باللون الأحمر، لكن هل يقصد دنقل شيئا غير ذلك؟ هل يقصد أن مضامينها تأتي مخضبة بالدم؟ إن مصر في تلك الفترة كانت في حرب وقتال، الصراع بينها وبين العدو الصهيوني لم يتوقف ومن ثم لا يكف الدم عن النزيف..هل المقصود أن المكتوب الذي يرصد ويعلق على الحاصل في الواقع يدعو إلى الأسى ويجرح النفس ويؤلمها تماما كما ينجرح الجسد فينزف الدم؟ ..أنت تمر كل يوم تقريبا على الصحف مع بائع الجرائد، هل تتوقف ببصرك عند هذه العناوين الدامية؟ ما الذي تستثيره فيك؟ ما الذي لفت نظرك إليها اليوم؟ ما الذي كان يمكن أن تفعله لو أنت مكان هذا الصحفي الذي كتب هذا العنوان؟ ما الذي تقترحه عليه في الصياغة؟ وفي التفاصيل الآتية بعد العنوان من الداخل؟ ما رأيك في دقة ما يُعرض وصدق ما يُنشر؟ هل ترى صحيح تماما، أم أنه على درجة عالية من المبالغة؟ أم أنك ترى أنه يكذب؟ خصوصا أن الخبر في معناه : كلام يُساق إلى قارئه قد يحتمل الصدق وقد يحتمل الكذب؟ هل تفند ما تقرؤه؟ تجادله؟ أم أنك للوهلة الأولى تصدق تلقائيا كل ما تقرأ وكل ما تشاهد؟..وأخيرا كيف ستترجم هذا المقروء؟..

"حوائط وملصقات"

في قصيدة أمل دنقل هذا التعبير "حوائط وملصقات"، ما الصور التي تحملها؟ وما الكلمات التي كتبت عليها؟ إن الملصقات تأخذنا إلى ما هو شائع ومنتشر بيننا الآن مما يعرف بفن "الجرافيتي" (1) أي فن الرسم على الحوائط مع الكتابة بخطوط مكبرة غليظة بغرض الدعايا لشئ معين..وفي أعقاب ثورة٢٥ يناير انتشر هذا الفن في بلدنا بدرجة كبيرة انسجاما مع هذا الزلزال الذي رج أركان المجتمع المصري ووصلت توابعه إلى المحيطين..

إن الثائر المتأمل ببصره، الناطق بلسانه، الكاتب بقلمه ونموذجه الذي معنا الآن أمل دنقل يسير في شارع الحياة يرصد ليعلق..هنا تنشط المقارنة بالتزامن مع هذا السؤال الفضولي: ما الذي كان على هذه الحوائط التي رآها أمل دنقل؟ لقد أشار إليها مجرد إشارة دون أن يعطينا تفاصيل ..ولو أردنا أن نقيم مقارنة: ما الفرق بين ما كانت تحتويه هذه الحوائط والملصقات عند دنقل وفي زمانه، وما تقدمه رسوم الجرافيتي في أيامنا هذه؟..

---

١ – انظر: دائرة المعارف العالمية على الإنترنت www.wikipedia.org

أخيرًا:

يمكن القول: إن المتلقي الإيجابي نصف كاتب، يترك بلا شك بصمته وروحه على النص الذي ينقله من لغة إلى أخرى، يبدو ذلك في اختياره للألفاظ والجمل وفي صياغته لها بما يتسق والمعنى والإحساس الذي يظنه يسكن ما يقوم بتأويله.

إن تعبير "**تدعو لرؤية الجالس فوق الشجرة**" يشير إلى حالة الورطة والأزمة والعزلة، **كالذي ذهب ليعالج خطأ فوقع هو فيه** ؛إننا هنا أمام كناية وفقا لمصطلح البلاغة العربية وباب علم البيان فيها الذي يهتم بجانب الخيال..

لننظر إلى الإحساس الساكن خلف قوله "**الثورة المنتصرة!**" وعلامة التعجب الكائنة أمامها؛ إن شاعرنا هاهنا يسخر من تزييف الوعي في وسائل الإعلام المختلفة وفي غيرها التي ما زالت في زمان كتابته لشعره هذا تتغنى بثورة يوليو وأمجادها، بينما الحال الحاصل هزيمة وانكسار وانحسار للحلم يدعو للبكاء والرثاء..

إننا إذًا بصدد حالة جمالية طرفيها واقع يسكن منطقة النفي على المستوى الذهني والشعوري بالنسبة إلى وعي الأديب، أما عن الأداة الكاشفة عن هذه المنطقة فهي البناء الشعري الذي يقدم وصفا فنيا لها وفي ثناياه وفي بنيته العميقة إثبات يعد بمثابة فردوس مفقود، إنه منطقة الحلم المتمناة التي تنشدها عموما كل ذات إنسانية مفكرة قلقة لا تكتفي من حياتها بالمتابعة السلبية المستسلمة المتصالحة لما يشوبها ويصحبها من مقومات أزمة تحتاج إلى طاقة دفع ومقاومة، تعد بمثابة رد الفعل لمرسل واقعي يشغل بما يموج به موقع الفعل؛ هي إذًا ثنائيات إطارية تعد بمثابة الوعاء الحاضن لكل من: الواقع والفنان، والمنتج الفني، والمتلقي؛ ألا وهي:

- ثنائية: (الواقع والفن)
- ثنائية (الفعل ورد الفعل)
- ثنائية (النفي والإثبات).

الموقف الإيكونوكلاستي/(Iconoclaste)

التقويض والانتهاك في رواية (لها سر النحلة) لأمين الزاوي

د.عبد الله شطاح. جامعة البليدة٢/الجزائر

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى محاصرة الظواهر الإيكونوكلاستية التي حشدها الناص بوعي تام نقدا للظواهر السيوسيو-ثقافية في المجتمع الجزائري الحديث، وخصوصا منظومته الأخلاقية ذات الخلفية الإسلامية المعلنة، بما يجعل النص الذي نحن بصدده نمطا كاشفا للمتن الروائي الذي أنجزه الكاتب بوفاء مطلق للمنهج الإيكونوكلاسي الهادف إلى التقويض والهدم على حساب الغايات الأخرى المختلفة التي تأتي الرواية لآدائها بأدوار ومهام مختلفة.

والإّيكونوكلاسية، كما بينا في مقدمة هذه الدراسة، مفهوم أنتجته الثقافة الغربية في القرون الوسطى لهدم اليقينيات الدينية التي أرساها الكهنوت المسيحي تثبيطا للنوازع الفكرية التحررية التي كانت تدب بصعوبة في مطلع عصر النهضة، الأمر الذي جعل من استدعائها مجددا إلى فضاء إسلامي مغاير محض ابتسار للمفاهيم وزرع لها في غير أوساطها الحيوي التي أنتجتها.

على سبيل التمهيد.

الإيكونوكلاسمية مفهوم غربي لم ينتقل إلى فضاء الثقافة العربية بالترجمة للفظ أو المعنى على الرغم من الانتشار الواسع للتحديد المفهومي الذي يحيل عليه في الممارسة الأدبية والفكرية، مثله مثل كثير سواه من المفاهيم التي (أخطأتها) أقلام الكاتبين والمترجمين والمهتمين بالنشاط النقدي والثقافي في الفضاء الغربي الواسع، سواء لغياب (المماثل) الثقافي في العربية، أو لانعدام الانتشار والظهور المؤدي لتكون الظاهرة المستقطبة للاهتمام الفكري والنقدي وأدواته التحديدية والإجرائية[1].

تعرف الإيكونوكلامسمية في الغرب، وفق ديباجة المؤتمر الطلابي الذي عقده مركز البحث الكندي(CRILSQ) تحت عنوان (Discour sur l'iconoclasme : théorie et pratique)، في معناها الحرفي بأنها (تحطيم الصور)[2]، وتتسع مفهوميا ومجازيا للدلالة على (الكراهية وسوء الفهم والخوف من بعض التمثلات والتمظهرات، كما تدل على الرقابة والحذف والقلب الهجائي الساخر)[3]،

---

١. نشير هنا إلى كتابنا (نرجسية بلا ضفاف، التخييل الذاتي في أدب واسني الأعرج) الصادر عن دار الحكمة بالجزائر سنة ٢٠١٢، الذي افتتحناه بدراسة وافية عن التخييل الذاتي الذي كان ممارسة سردية معروفة في الغرب، وفي فرنسا خصوصا، تحت مسمى (L'auto fiction) والذي يتقاطع مع السيرة الذاتية بالحرص على إيراد الهوية الأعلامية الحرفية، ومع الرواية بفتح آفاق التخييل دون حدود، دون أن يطلق عليه هذا التحديد الن قدي في الأدب العربي الذي شهد ممارسات سردية ملتزمة بأدواته وآلياته دون أن تجنس ضمنه.

٢. انظر موقع الجامعة http://www.crilcq.org/recherche/ و موقع المؤتمر Colloque étudiant Discours sur l'iconoclasme théories et pratiques ».htm

٣. الموقع نفسه.

ويعرفه موقع البحث الفرنسي (SNRTL) بأنها تطلق على (الشخص الذي يرفض كل أشكال التقاليد الأدبية والفنية والسياسية و الديانة المتبعة ويمارس التدمير المجاني تجاهها.)[1] ، أما موقع la – definition فيعرفها بأنها الصفة التي تطلق على (الشخص الذي يظهر قلة الاحترام تجاه كل الأفكار المسبقة، والذي يسعى إلى تحطيم التقاليد و المبادئ والقيم المستقرة.)[2].

حضرتني هذه المفاهيم المستقرة في الثقافة الغربية وأنا بصدد قراءة رواية (لها سر النحلة)[3] لأمين **الزاوي** التي لم تتردد في انتهاك أقدس الرموز والقيم والعقائد الراسخة في المنظومة الأخلاقية الإسلامية على وجه التحديد، بشكل لم يتجرأ عليه، في نظري، إلا عتاة الممتلئين بالكراهية للإسلام والمسلمين الواقعين تحت تأثير (الإسلاموفوبيا) Islamophobie التي انتشرت مؤخرا وتغلغلت في أعماق الثقافة الغربية المعاصرة، حتى لتبدو رسومات الجريدة الفرنسية Charlie Hebdo التي تخصصت في رسم الرسول (محمد) برسومات كرتونية ساخرة رحيمة ومحترمة بالقياس إلى بعض السياقات الروائية التي ورد فيها في النص الذي بين أيدينا، ووردت متعلقاته الرمزية والسيرية، وسواها الكثير من القيم القارة في الشريعة والأخلاق معا، بما جعلنا نسعى إلى قراءة هذه الرواية قراءة تحليلية لبناها العميقة ومضمراتها ولاشعورها من أجل القبض على مقولة النص الأساس وذرائعها المغيبة والمسكوت عنها.

من أجل ذلك تستجيب الرواية بمكوناتها السردية وظلال معانيها المتداخلة لقدرات المفهوم التأويلية على النفاذ إلى طبقات النص العميقة، ومقولاته ومضمراته الثقافية المتداخلة، وإجلاء السنن الدلالي المتحكم في البناء العام دون البحث عن تعيين معنى وحيد للعالم الروائي، ودون إغفال إمكانية الإمساك بالمعنى الجوهري الأصلي الذي قد يشكل فحوى النص ومقولته المركزية وفق اعتقاد الهرموسيين[4] زمنا طويلا و " ربما ما زالوا، في وجود معنى أصلي للعمل الفني هو غاية الفنان وروحه وقصديته الأولى التي لا قصدية بعدها."[5].

بعيدا عن نظرية الفن للفن التي يصعب تحققها في النصوص السردية المؤسسة من حيث الماهية لتطرح قضايا ووجهات نظر وتنقل إلى حيز التخييل عوالم متفاوتة في (الامتلاء) بالواقع المادي، وبالمواقف والأفكار والقضايا المتشابكة مع العالم المرجعي، بما يجعلها عاجزة بالقوة عن الممارسة الصرف للغة والتسريد والتخييل، دون أن تلتبس ممارستها تلك بالواقع وأن تحبل بالمعنى، وتتسع للتأويل، وتحمل مضمرات العالم والثقافة السارية فيه، والمواقف الفكرية والقضايا التي تحملها الشخصيات المتحركة في الشبكة العلائقية للآليات الروائية على وجه الخصوص، لاسيما وأن الحدث في كل استراتيجية سردية هو " تنقل الشخصية عبر حدود الحقل الدلالي."[6]، بما يجعل النص، في نهاية المطاف، ممارسة لغوية فكرية حافلة بالمعاني التي تتشابك أحيانا وتتبلور وتتراكب لتؤدي إلى معنى وحيد جوهري وأساسي، تختلف فيه النصوص بحسب ممكناتها الإيديولوجية المتفاوتة في العمق والسطحية، وفي الفقر والثراء الدلالي، في تحفيز ممكنات التأويل أو الكشف عن طبيعة (رسالتها) بسهولة ويسر.

---

١. انظر المفردة وتعريفها في موقع المركز: http://www.cnrtl.fr/

٢. انظر التعريف في: http://www.la-definition.fr/

٣. منشورات الضفاف ومنشورات الاختلاف، ط/١، سنة/٢٠١٢، الجزائر.

٤. الهرموسي مقابل عربي للمصطلح الفرنسي herméneute.

٥. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط/١، سنة/٢٠٠٨، ص:٨٣.

6 .Iouri Lotman ; La structure du texte artistique, éd Gallimard, 1978, Paris, p : 326

و إذا كنا نقرأ الرواية على أنها "(وعد) بأحداث تقوم بإنجازها شخصيات هي من صلب عالمنا بواجهاته القيمية المتعددة."[1]، فإن النص الذي بين أيدينا قد اختار شخوصه وفضاءاتها القيمية من الخلفية الهامشية المظلمة للواقع، بلا شعورها المثقل بالخطايا والتشوهات النفسية العميقة والانحرافات السلوكية والوجدانية والقيمية، فبدت كأنها من شخوص الحضيض الاجتماعي دون أن تكونه، وراحت تعلق تشوهاتها العميقة تلك لا بالظروف والتجارب الفردية والملابسات الواقعية التي أفرزتها، ولكن بالمنظومة القيمية المتصلة بالدين الإسلامي وموقعه من المنظومة الثقافية العميقة التي تنتمي إليها، والتي فسرت على ضوئها جميع (التشوهات) التي أصابت الأفراد ومحيطهم الحيوي الذي يتحركون فيه، وتفاصيله العميقة المغيبة التي كيفت هي الأخرى وفق نسقها الشائه ذلك كافة التجارب الحيوية التي احتضنتها.

١. انتهاكية العتبات.

لا يحكي النص حكاية مركزية تشكلت وفق السيرورة السردية لتقول معنى ما من المعاني، ولم يحفل ببناء هويات شخوصه المعدودة بما يخدم الهدف من الرواية واللعبة السردية أساسا، ولا نكاد نعثر على إيحاءاتها وظلالها في النسيج الاجتماعي الذي يظل، مهما اختلفت الرؤى والمواقف، مادة الروائي الخام التي يشكل منها شخوصه ومقولاتها من حيث يؤسس للنص ذاته ليؤدي مقولته الخاصة، وإذا انتظرنا أن نعثر على الموازي التخييلي في جسد النص لهاء العنوان المجرورة (لها) العائد بالضرورة التأنيثية على شخصية مؤنثة، فإننا ننتهي من القراءة دون أن نضع أيدينا على تلك الشخصية المقصودة بالضمير، ولن نجد شخصية من الشخصيات تحتاز على (سر النحلة) الذي أحالت عليه عتبة العنوان، وبرمجت أفق الانتظار التداولي للتعرف على شخصية لها سر النحلة المحير في صناعة العسل، ألذ الأطعمة على الإطلاق، وفي تلك الحشرة العجيبة التي لا تقتات إلا على رحيق الأزهار، فظلت تحيل في مختلف الثقافات على عجيب الصنعة ومكنون السر ومظن الحيرة ومضرب المثل، ومشبها لصناع النساء وأقومهن وأكثرهن إبهارا بحسن الصنعة والتصرف.

على خلاف ما تقدم تبدو نسوة النص على النقيض تماما من المعاني التي تحيل عليها النحلة وسرها، حتى البطلة التي تولت خيط الرواية و التسريد م تمتلك سرا استثنائيا ولا عاديا تتطابق فيه مع النحلة وتمتلك سرها، فهي، كما تعرفنا بنفسها، وكما تعترف في الصفحة الثالثة من الرواية بإقرار واعتراف شبيهين بالأسف:" صحيح أنني أشتغل مغنية ونادلة وغسالة أطباق في هذا المطعم البسيط بل الحقير، وسعيدة كل السعادة بذلك ومع ذلك تغويني قراءة كتب التاريخ والرحلات والمراسلات، أنا التي درست سنتين بقسم اللغة العربية وآدابها في كلية العلوم الآداب واللغات الأجنبية بجامعة وهران السانيا، ثم تركت الجامعة بعد أن أغراني رفيقي مومو أو محند طالب بقسم التاريخ بالعمل لمدة قصيرة أملا في جمع المال لمغادرة جهنم هذه البلاد إلى جهنم جديدة في بلاد أخرى قد تكون بنا رحيمة، لكنني اكتشفت، فيما بعد، أن لا رحمة فوق الأرض ولا في قلوب العباد. سأقص عليكم ذلك بالتفصيل. "[2].

وحتى عندما ننتهي من قراءة تفاصيل قصتها لن نعثر في ثناياها على أي سر، لأنها قصة عادية لفتاة عادية جدا، تركت الدراسة واشتغلت مغنية وطباخة وغسالة صحون في حانة قذرة في حي ضيق من أحياء وهران، وحتىحبيبها التي أطلقت عليه توصيف (الرفيق)، والذي سيتركها لاحقا عندما يتوب ويصبح مؤذنا لمسجد الحي، ويطلق لحيته بحثا عن رجولة مفقودة بسبب رقته وتخنثه وانمحاء رجولته، لم يعش معها حبا خارقا، ولم تسحره سحرا فائقا، ولم يبد في العشق الذي تقاسماه ما يرفعها إلى

---

١. المرجع السابق، ص:١٥٢.

٢. لها سر النحلة، مصدر سابق، ص:١٣.

مستوى النحلة، ولا في تصرفاتها العشقية والإنسانية أية مسحة خارقة أو استثنائية تلحقها بالأسرار المستعصية، بما يجعل التوصيف الذي ألحقته به توصيفا إيديولوجيا لم يتحقق نصيا ولا سرديا، فالرفيق ليس العشيق ولا الحبيب ولا الصديق، وإنما هو توصيف ما زالت البلاد العربية لم تشهده في بنيتها المجتمعية المعروفة، لأنها مرادف للكلمة الفرنسية compagnon التي تعني في الاستعمال الفرنسي الرجل الذي يعيش مع امرأة عيش الأزواج وقد ينجب منها البنين والبنات، وقد يمضيان العمر كله معا دون عقد زواج ديني أو مدني، وهو شكل غير معروف في البيئة الإسلامية مهما أمكن للعشق والحب أن ينمو أو يعيش بين الأفراد، بما يجعل من إطلاقه انتهاكا مقصودا للمستقر في العرف الاجتماعي لا يراد به إلا ذلك، ولا حتى الدلالة الشيوعية في توصيف الزمالة بالنظر لغياب القرائن النصية المحيلة عليها.

بالإضافة إلى حيادية العنوان البعيد بالكلية عن التقاطع مع النص بأي وجه، يأتي الموازي النصي في مقدم الرواية تحت عنوان (أداء اليمين) بمثابة تعهد وقسم ممهور بإمضاء (أنا)، بأنه سيقول الحكاية دون تحريف أو تزوير وأنه سيذكر من عرفهم وعاشرهم وأحبهم بأسمائهم، وأنه لن يكذب ولن يترك تنزلق أو تهول، ثم يستدرك في الأخير وينبه إلى أن (أعذب الشعر أكذبه)[1]، فاتحا أمام النص ابتداء جميع الممكنات (القولية) بما فيها تلك التي ستكون أكثر جرأة في مناوشة المقدس والمدنس على السواء، فهي قريبة الشبه بفن الاعتراف الذي أرسى تقاليده مبكرا القديس **أوغسطين** و أرسى تقاليدهجون جاك **روسو** في كتابه الشهير (الاعترافات)، وهو فن سيري غربي وثيق الصلة بالسيرة الذاتية أكثر من التخييل الروائي، يعتمد على الصدق في رواية تفاصيل التجربة الحياتية حتى تلك الحميمية المغلفة بالستر والكتمان في الثقافة العربية الإسلامية، غالبا ما تستثير في القارئ الحماسة لقراءة هذا اللون السيري لما يحتويه غالبا من اعترافات (فضائحية) تقع غالبا تحت دائرة الممنوع والمحرم.

لقد عمد الكاتب عبر خطابه المقدماتي إلى الإيهام بممارسة الاعتراف في حرفيته التامة وصدقه الصادم، فتحا لشهية المتلقي لاستقبال الممنوع و المكبوت والمسكوت عنه في المواضعات الاجتماعية العادية، وهو لن يخيب كثيرا توقعات القارئ من حيث المبدأ ولكنه يماطله من حيث النوع السردي، فهو باعتزامه تفعيل (الكذب الشعري) سيستعير أدوات أدب الاعتراف لبناء نص تخييلي لا يحتاج عادة لأي مبرر استثنائي ليروي وقائعه وأحداثه مهما لجت في (المحال) ما دامت تنتمي تجنيسيا إلى فن الرواية المتجاوز من حيث التعري لكافة التحديدات.

بعد الخطاب المقدماتي والإهداء التلقليدي يشرع النص في فتح عوالمه عبر عتبة الفصل الأول (مطعم رامبو الحقير)، المموضع زمكانيا في مدينة وهران، في سياق زمني غامض ومضبب نحدده بصعوبة بناء على إشارات خاطفة في بداية التسعينيات وانطلاق الأعمال الإرهابية التي زجت بالبلاد في معمعان العشرية السوداء المرعبة، على الرغم من ذلك لم يبد على مرتادي الحانة أي اهتمام بالتحولات المصيرية الجارية في الخارج، كأنهم يعيشون وضعية سديمية بوهيمية محورها اللذة الأبيقورية الصرف، دون مراعاة للمقاييس الأخلاقية والتحديدات الاجتماعية والدينية، حانة صغيرة تمتلكها يهودية يطلق عليها الناس اسم (الحاجة) ويسيرها اسباني شاذ اسمه (خوسيه)، تقع في حي اللاكدوك الذي اشتهر بماخوره العريق:" واللاكدوك أعرق وأشهر ماخور في إفريقيا البربرية منذ خروج أحفاد ابن رشد وابن ميمون من المسلمين واليهود من الأندلس ذليلين كالكلاب، مطاردين من قبل الملكة إيزابيلا والملك فرديناند عاشق النبيذ والخيل."[2].

---

[1] . انظر مقدمة الرواية ص:٠٩.

[2] . الرواية، ص:١٢.

أما وهران المدينة فيلخص الناس شهرتها وعراقتها في مشاهير أبنائها من الفنين والمغنيات و الشواذ:" وهران، هي ما هي، عاصمة موسيقى الراي ومسقط رأس مصمم الأزياء اللواطي الشهير إيف سان لوران دفين مراكش والصحفي النجم جان بيير القباش والشيخة الريميتي التي قبل الجنرال دو غول الوشم الأزرق المرسوم على ظاهر كفيها، وهي أيضا مدينة الشاب خالد."[1]، و الرجلان الشهيران المذكوران، سان لوران والقباش، هما يهوديان معروفان، أما الريميتي والشاب خالد فمغنيان جزائريان شهيران كذلك، وربط المدينة بهؤلاء المذكورين، بالإضافة إلى مالكة الحانة ومسيرها الإسباني، تكاد تقطع صلتها الحميمة بفضائها العربي الإسلامي الذي تنتمي إليه جغرافيا وتاريخيا وديموغرافيا، بما يجعل من رغبة الناس في إضفاء البعد (الكوسموبوليتي) على المدينة يتكرر بإلحاح من خلال اختلاق رسوخ تاريخي مزعوم للعنصر اليهودي الذي يبدو فاشيا بشكل مثير للغرابة، ليس في الفصل الأول فحسب، ولكن في كل النسيج الروائي، بحيث بدا في بعض المواطن مقحما زائدا لا أساس فني ولا تاريخي يسنده.

ورواد الحانة هم " من فئة الحالمين بتغيير العالم: شعراء دون كتب، أنبياء سلام بدون وحي ولا رسائل ولا براق، عشاق بخيبات وبأحلام كبيرة، نقابيون...عمال ميناء وصيادون وبعض المثقفين...وصحفيون."[2]، والبطلة المغنية فيه التي عشقت أحد الزبائن الدائمين لأنه يشبه والدها حيث أطلقت عليه اسمه وعاشت معه مغامرات جنسية عديدة لا تكف أن تتصور خلالها أنها تمارسها مع والدها نفسه، وعشيقها (مومو) المخنث الذي مارس الجنس مع أخته انتقاما من قساوة والده وتفضيل أخيه عليه، وهو الذي لم ما انفك يبحث باهتمام في تاريخ وهران حتى عثر على شخصية الشيخ المغراوي التي فتنته بفتاويها المستحلة لكل المحرمات، فلفق لنفسه نسبا يربطه به:" كان هذا المفتي شجاعا مجتهدا، إذ إجابة على سؤال ورد عليه من الموريسكيين...أصدر الفقيه المغراوي فتوى تقضي بجواز احتساء المسلمين الخمر بكل أنواعه، وتناول لحم الخنزير، والقيام بأي فعل محرم في الدين الإسلامي إذا ما هم أجبروا على ذلك، كما أفتى أيضا بجواز إنكار الرسول محمد عليه الصلاة والسلام."[3]، من أجل ذلك تمنى، في غمرة حماسته للتحرر من كل القيود الدينية، الإسلامية منها خاصة، أن تكتب على زجاجات الخمر وقناني البيرة مقطوعات شعرية لكبار الشعراء العالميين، ولو تم ذلك " لتمكنا من دفن النزاعات المحتدمة بين الديانات حول ملكية الله والتنافس غير الشريف على حجز أفضل الأماكن في الجنة."[4].

في هذا الجو المفعم بالنشوة المتمردة على سياقها، حيث تتحقق النزعة (الإيكونوكلاسمية) في أسمى معانيها، سواء بالاستهزاء الضمني من القيود الدينية والأخلاقية، أو التعريض بالرسالات السماوية و رموزها المقدسة كـ(البراق) بشأن النبي محمد (ص)، أو استهجان العاطفة الدينية التي تدفع المؤمنين إلى التزام التقوى والتبتل طمعا في ما وعدت به الديانة من جنان الآخرة، لم تتردد البطلة في التصريح بأن " كلام السكارى شبيه بكلام الأنبياء، وأكثر حكمة من كلام فقهاء وأئمة هذا الزمن الأعوج."[5].

---

[1] . الرواية، الصفحة نفسها.

[2] . الرواية، ص:١٩/٢٠.

[3] . الرواية، ص:١٥.

[4] . الرواية، ص:١٨/١٩

[5] . الرواية، ص:١٩.

أما الفصل الذي يعقده تحت عتبة (والليل إذا عسعس) المتناصة حرفيا مع الآية الكريمة الواردة بنفس الصيغة في سورة التكوير[1]، فينصرف فيه للتنويع على الحضور اليهودي في المدينة في مختلف الأشكال الاجتماعية والفنية والثقافية، و يسلم خيط السرد للبطلة التي تتولى الحكي بضمير المتكلم، فتصف علاقتها المرتبكة بالمخنث (مومو)، والغيرة التي جعلته يتصرف بغرابة حيال الرجل الكهل الذي يشبه والدها عندما بدأت تقع في غرامه بشهوة شبقية غريبة جعلتها تصرح بالقول:" أحب ممارسة الجنس على طريقة الحيوانات: لا أجمل من قضيب حمار مغروس في فرج أتان أو فرس وهي تلوك لسانها ومن فمها يسيل لعاب الشهوة المبدعة."[2]، كأنها تؤسس بهذا البيان الشهواني لمنظومة معقدة من الرغبات والشهوات الخارجة عن المتعارف والمألوف والطبيعي إلى حيز (الشاذ) و(الشائه) والمنحرف(Le Pervers).

وفي عتبة (والنهار إذا جلاها)[3] المتناصة هي الأخرى مع الآية الثالثة من سورة الشمس حرفيا، يمعن الناص في انتهاك قدسية النص القرآني بلا مبرر فني أو موضوعي، فما يرد تحت العتبة من مضامين لا يحيل بأي نحو من الأنحاء على المعنى الذي تحيل عليه الآية الكريمة، باستثناء الرغبة المكبوتة في مناوشة المقدس وابتذاله وإحلاله محل الكلام المبذول القابل للمعالجة البشرية على النحو الذي يرغب فيه المتكلم دون توقف أو حذر، بالإضافة إلى ذلك يبدو الناص طوال السيرورة السردية حريصا على إلحاق كافة صفات القبح والنقص بما يتصل بالدين الإسلامي و المسلمين عامة، سواء في سلوكياتهم أو ملابسهم أو نواياهم، دون أن تلزمه الحاجة الفنية أو التخييلية لذلك، ودون أن يراد بذلك معنى مضمر أو بعيد او ضمني إلا التصريح الحاف بالرغبة في التشويه المقصود، أو التعبير عن مكنون الفؤاد تجاه الممارسة الدينية المتعلقة بالدين الإسلامي بالتحديد، ومن ثم جاءت الرغبة في (ابتذال) الآيات القرآنية بإدراج المضامين الشائهة تحت عتباته منسجما مع الروح الشامل الساري في ثنايا النص.

فتحت عتبة الآية الكريمة تعرفنا البطلة على طفولتها المبكرة، وعشقها المبكر لصوت المؤذن وقت الفجر، عشقا لا صلة له بما تثيره أصوات المؤذنين في ساعات الفجر اللطيفة في نفوس الناس الأسوياء عادة، من تخشع وسمو روحيورغبة في التطهر والتسامي ومعانقة المعاني الروحية السامية، بل على خلاف ذلك يثير فيها " البكاء والخوف والمتعة التي تنتهي برغبة في التبول ورعشة في الجسد بمجرد الانتهاء من رفع الآذان."[4]، حيث إن رعشة الجسد والرغبة في التبول لا تعتريها إلا في اللحظات الشبقية التي تبلغ فيها الإثارة الجنسية منتهاها، كما عبرت البطلة في سياقات متعددة في النص بهذه المتلازمة الجسدية عن الرغبة الجنسية التي تعتريها. من أجل ذلك راحت تنتابها تلك النوبة الشبقية كلما سمعت صديقها المخنث (مومو) يرسل صوته الرقيق الأنثوي بالآذان من أعلى منارة المسجد غير البعيد عن مطعم (آرثير رامبو) الذي تشتغل فيه.

وفي السياق نفسه، تحت عتبة الآية الكريمة، تسرد علينا البطلة وقائع عشق أمها لمؤذن المسجد الملاصق لبيتهم العائلي في أقصى الغرب الجزائري، حيث كانت تتستر تحت جنح ظلام الفجر لتلاقيه، قبل أن يتفطن والدها لتلك العلاقة فيدبر المكائد للمؤذن ويتمكن من طرده من المسجد، وينصب بدله خالتها يامنة لتقوم بمهمة الآذان ، فتسحر الناس بصوتها الشجي فيزداد

---

١ . سورة التكوير، الآية:١٧.
٢ . الرواية، ص:٢٥.
٣ . سورة الشمس، الآية ٠٣.
٤ . الرواية، ص:٢٨.

إقبالهم على المسجد، ومواظبتهم على الصلاة، فتتحسن أحوال القرية بشكل مذهل، تطرح البركة في الأرزاق، ويزداد الإنتاج ويفشو السلام والأمن والسعادة.

دون أن يلتفت الناص إلى الواقع السياسي والاجتماعي للمرحلة الزمنية التي تجري فيها وقائع الرواية، التفاتا ذا بال، نجده يلمح بسرعة إلى أن (مومو) قد انخرط في نوبة توبة وتخشع وتدين تحت طائلة المد الأصولي الذي تفشى في المدينة حتى أصبحت في النهاية بلدية إسلامية، بما يحيل على بداية التسعينيات وفوز حزب (جبهة الإنقاذ) بالانتخابات قبل أن تنحدر البلاد صوب العنف الدموي الذي طبع عشرية كاملة من تاريخ الجزائر الحديث، فأصبحت تعرف في أدبيات الصحافة والإعلام بالعشرية السوداء. ولم تجد البطلة التي كانت تسرد الوقائع من زاوية نظرها الخاصة أية رغبة في تفصيل القول عن هذه المرحلة الزاخرة بالوقائع والمآسي، بل التفت سريعا إلى مجريات التشوهات العميقة في تركيبة الشخصيات التي تحيط بحياتها في الحانة وفي طفولتها الأولى، واكتفت بالقول بما يشبه الاعتذار:" أنا أحب الحياةوأكره السياسة."[1].

تناول خيط السرد للمرة الأولى المؤذن المخنث (مومو) تحت عتبة (سماء المؤذن) الذي يعرفنا بسرعة على الخلفية الاجتماعية السيكولوجية العميقة التي كانت السبب الرئيس في خنوثته وتشوه شخصيته واضطرابها:" كان أخي الذي يصغرني بسنتين وثلاثة شهور يعامل معاملة الذكور أو الرجال ولم يكن يتجاوز السابعة عشر من العمر، في المقابل كنت أعامل كواحدة من أخواتي البنات."[2]، الأمر الذي سيدفعه إلى الشك في رجولته على حد قوله، و إلى ممارسة العادة السرية واستعجال ظهور علامات الفحولة عليه، قبل أن يقدم على ممارسة الجنس مع أخته الصغيرة مريم التي جد فيك لذة مضاعفة. وتستمر معاناته مع ليونته وتخنثه حتى وهو يدخل الجامعة، حيث تعامله الطالبات كواحدة منهن، يكشفن أسرارهن أمامه ولا يثير الغيرة في نفوس أصدقائهن، مما يضاعف من معاناته وألمه، حتى اسمه الذي هو (محند) المرادف الأمازيغي لمحمد لم يسلم من التشويه فأصبح (مومو)، ولم يبق له من فرصة في استعادة رجولته المضمحلة إلا بالالتجاء إلى الدين:"مرات كثيرة فكرت في الذهاب إلى الدين، أن أكون مؤذنا أو إماما، فالإمامة يمكنها أن تمنحني الرجولة المفقودة...."[3].

طبعا لا ينفك في سياقات أخرى عديدة يتولى فيها دور السارد أن يفسر جميع إخفاقاته وتشوهاته بتفضيل أبيه أخيه الأصغر ومعاملته معاملة الإناث، كما يعرفنا على محاولات الاعتداء الجنسي التي تعرض لها من قبل أستاذه للموسيقى عندما كان يحترف العزف في المطعم وعلى إمام المسجد الذي أصبح مؤذنا فيه، ولم يبد عليه في أثناء توبته وتدينه أي التزام ديني أو تغير روحي يبين تأصل العاطفة الدينية في أعماقه، بل لا ينفك أن ينطق بموقف الناص المبدئي من المقدس، ومن الرغبة الجامحة في تشويهه وابتذاله وإنزاله من مطلقه الخلاب إلى طين البشرية المعجون برغبات الجسد و المدنس و الحيواني الصرف، فلم يكن (مومو) يؤذن حين يؤذن ولكن " كنت أرفع صوتي، خمس مرات في اليوم، مناديا بخشوع للصلاة وأنا أفكر في صوت فاطي وفي ذلك الرجل الأنيق الذي جعلني أغادر الحلبة مهزوما أجر أذيال خيبة مرة...كنت أفكر فيها أكثر من تفكيري في الله عز و جل وفي رسوله الأعظم."[4].

---

[١]. الرواية، ص:٣٤.
[٢]. الرواية، ص:٥١.
[٣]. الرواية، ص:٥٨.
[٤]. الرواية، ص:٧٣.

وفي موضع آخر، يبدو الإلحاح على إدراج (فاطي) مغنية الحانة ضمن الله ورسوله أشد وأكثر بروزا، كأن الناس يريد أن يرتفع بها إلى مقامات الأقدس أو إنزال الأقدس إلى حضيض الشهوة والشبق " قبل أن أرفع اسم الجلالة واسم نبيه العظيم الكريم، يختفي أمامي الخلق فلا أرى إلا صورة فاطي، وأشعر وكأنني أأذن لها وحدها...وكنت على يقين أنها قادرة على قراءة رسالتي المشفرة إليها حتى بين ثنايا اسم الجلالة واسم رسوله العظيم المرفوعين بتكبير و تعظيم في آذان الفجر."[1]، ثم في لحظة صفاء مفاجئة، يعترف بأنه " لها وحدها كنت أرفع صوتي بكل هذا التبتل إلى السماء."[2]. عند التمعن في الاختيارات اللغوية الإفرادية التي عرضها السارد للتداول، وعبر بها عن تجربته الخاصة وإحساسه الذاتي العميق، تبدو اللغة غير محايدة ولا بريئة، بل مزجت بين سياقين متضادين أشد ما يكون التضاد، ومتنافرين بالطبيعة، سياق التبتل والدعوة إلى الصلاة بمسكوكة الآذان الحاملة لقدسية شهادة التوحيد الإسلامية من جهة، وسياق التصريح بتفعيل المسكوكة نفسها كرسالة حاملة لمضامين عشقية وشبقية بارزة بما جعلها تكشف " عن الرغبات المتحققة أو المكبوتة التي يمكن إدراكها من خلال المضامين المرئية في اللغة وفي التجربة المحسوسة على حد سواء."[3] على حد تعبير **بنكراد** عن المضامين القبلية في الاستعمال اللغوي.

هذه الاستعمالات الخاصة لسياقات المقدس التي أسلفنا الإشارة إليها، هي تحقق النزعة (الإيكونوكلاستية) وترشد إليها وتدل عليها، لا سيما من الإلحاح المتكرر على الاستعمال اللغوي الموحي بالرغبة الضمنية (المبيتة) في مناوشة المقدس وابتذاله، وموضعته مضمونيا في سياقات لا ينتمي إليها بالقوة إلا في تجارب فردية شاذة لا ترقى لى مستوى تجارب الحياة العميقة ذات الدلالات الإنسانية الثرية، فقوة " المضامين لا تأتي من الكم المعرفي الذي تحمله الكلمات، بل مصدرها نمط الصياغة والعرض والتوزيع وتنوع السياقات."[4]، من ذلك مثلا هذا الملفوظ الذي تورده (فاطي) تحت عتبة (صورة النساء) في سياق الحديث عن اشتياقها لـ(مومو):" تمنيت أن أغادر المكان على الفور لأجلس في الزقاق الضيق قرب مسجد السيدة عائشة لأسمع آذان الفجر وأرى في اسم الجلالة واسم نبيه الكريم المرفوعين بجلال صورة مومو."[5]. وبذلك يصبح التصريح بالرغبة في رؤية صورة العشيق في اسم الجلالة واسم النبي (ص)، الذي جاء في سياقات متعددة ومتنوعة ومتباعدة في السيرورة السردية لا يحيل على معنى إضافي في بناء النص بقدر ما يشي بالمعنى الأصلي للنص ولا شعوره العميق، حيث تتكاثف الدلالات والمضامين والسياقات لتؤكد معنى واحد ووحيد هو تدنيس المقدس وانتهاكه وابتذاله، فالمعنى " ليس هبة من المؤلف، إنه سيرورة تتشكل وتنموا وتنتشر في الحدث ومن خلاله استنادا إلىعين ترى وتسمع وتلتقط الضمني والمألوف والخارق، وفق ما يشتهي ذلك الوعي المركزي الذي تصدر عنه الرواية."[6].

لم يتول الوعي المركزي في هذا النص، بما هو مواز للكاتب الحقيقي، مهمة التسريد والإحاطة الشمولية بعوالمه إحاطة الراوي العليم في الروايات الكلاسيكية، بل اختفى منذ عتبة الخطاب المقدماتي التي أشار (وعد) فيها القارئ بالبوح و قول الحقيقة مهما كان ثمنها، واكتفى بتحميل الشخوص المعدودة مهمة الرواية وسرد الوقائع والأحداث التي جاءت قليلة بالقياس

---

١. الرواية، ص:٧٧.

٢. الرواية، ص:٧٨.

٣. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، مرجع سابق، ص:١٩٩/٢٠٠.

٤. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٥. الرواية، ص:١٥٥.

٦. المرجع السابق، ص: ١٨٥.

إلى الشخصيات نفسها التي راحت تعوض الفراغ الذي سببه قلة الأحداث باسدعاء الاستيهامات الطفولية البعيدة التي لم تخرج في مجملها من الرغبات الصبيانية في كسر الطابو وانتهاك المقدس على النحو الذي أبنا عن بعض تمظهراته في ملفوظات سابقة.

بالإضافة إلى الشخصية المحورية (فاطي) التي عشقت أباها في صغرها و (مومو) الذي مارس الجنس مع أخته بحثا عن رجولته المسحوقة بجبروت والده، تستحضر الساردة (فاطي) عشيقها الجديد الذي يشبه والدها وأطلقت عليه اسمه، فلا يختلف عن الصورة النمطية الشائهة لمختلف الشخصيات المتحركة في فضاء الرواية. ففي لحظة حميمة معها يكشف لها عن مأساة طفولته الأولى ممثلة في عجزهعن الزواج من أخته التوأم التي عشقها عشقا جنونيا وعاشرها معاشرة الأزواج حتى زوجها والده مكرهة، فتساءل حائرا:" لماذا لا نتزوج أخواتنا. هن أقرب إلى قلوبنا وإلى فهومنا.؟"[1].

أما البطلة التي حملها تمنع والدها الذي عشقته في طفولتها الأولى، وهروب (مومو) إلى الدين والآذان، فقد استسلمت للرجل وهي تستحضر صورة والدها وتسمع آذان الفجر متناغما مع بلوغها قمة المتعة الجنسية:"استسلمت له بمتعة وسمعت لحظة الشبق ما يشبه آذان الفجر وتذكرت والدي الذي كان لا يتركني أقبله على فمه ولا يسمح لي بالجلوس في حجره. في أنفاس الرجل لثنت أبحث عن والدي الذي كان جبانا لم يتجرأ يوما على تقبيلي وأنا ابنته التي تحبه كثيرا كثيرا."[2]. وهنا يبدو الكاتب (مقتنعا) بالعقدة الأوديبية التي بلورها سيجموند **فرويد** وقرأ على ضوئها كثيرا من كلاسيكيات الأدب العالمي الخالدة، كما فسر بها بعض السلوكيات الإنسانية المطردة في حيوات المراهقين خصوصا، وقد ظلت هذه (النظرية) محل اهتمام استثنائي من علماء النفس والنقاد على مر الزمان على الرغم من الاعتراض الذي واجهته سواء في حينها أو في الوقت الحاضر لا سيما على يد الفيلسوف الفرنسي المعاصر ميشيل **أونفراي** الذي فند أطروحاته النفسية ببحث ضخم أثار ضجة كبيرة في فرنسا[3].

بيد أن ذلك لا يبدو أنه دفع بأصحاب الاعتقاد الراسخ في النظريات الجنسية الشائعة لفرويد إلى إعادة التفكير على نحو ما فعل ميشيل **أونفراي**، نظرا للجاذبية المؤكدة التي تمارسها تلك النظريات في تأكيد النزوع الانحرافي والسلوك الشاذ المرفوض في أغلب الثقافات الإنسانية، كتعلق الفتاة بوالدها وعشق الفتى لأمه وحسده لوالده، دون الإشارة إلى تعلق الأوديبية بالسلطة ورمزها والإحساس الحاد بالرغبة في التحرر التي تعتري الفتيان في مستهل مرحلة الشباب، سواء من ربقة التقاليد أو سطوة الأب أو القوانين في مختلف تمظهراتها الاجتماعية، والتي تدفع بهم إلى تجاوز المستقر نحو الإبداع وتحقيق الذات مهما بدا ذلك السلوك في أغلب الأحيان محققا لمفهوم صراع الأجيال الواسع الفضفاض، دون أن تنحدر بالقوة صوب كسر الأعراف والتقاليد وانتهاك المواضعات، على نحو ما سعى الكاتب إلى تحقيقة التخييلي في ممارسة (فاطي) للجنس مع شبيه والدها انتقاما من والدها الذي لم (يستجيب) لحبها الطفولي الأول، ولا زنى المحارم الذي واقعه الشبيه بالوالد و(مومو) وسواهما كثير في النص.

الواقع إن بحثنا في مضمرات النص يتماشى مع القراءة التي ترغب في كشف الدلالة البعيدة والمعنى الثقافي المستتر لتصرفات الفواعل وملفوظاتهم في النص، فذلك وحده ما يجلي عن موقع النص في الخريطة الثقافية العامة من خلال إسهامها في تغذية المشهد الثقافي بالمعنى الطازج والدلالة البكر، وإلا أصبحت محض ممارسة لغوية لا ترقى إلى الرسوخ في الفكر والوجدان القوميين معا، لأن الكم الدلالي " المرئي من خلال الأحكام السياسية والحضارية والإشارت التاريخية الصادرة بشكل

---

[1]. الرواية، ص:١١٥.

[2]. الرواية، ص:١١٨.

[3]. انظر كتابة Le Crépuscule d'une idole, l'affabulation freudienne, édition Grasset, Paris, 2010.

مباشر عن الشخصيات أو المدركة من خلال سلوكاتهم، ليست هذه ما يشكل موضوع التحليل في تصورنا، فهي مرئية من خلال الطبقات النصية المباشرة، والحال أن المرئي في كل شيء ليس سوى الشكل الرمزي لمضامين مستترة هي ما يجب على التحليل الكشف عنه."[1].

ذلك بالتحديد هو ما دفعنا إلى قراءة هذا النص من الناحية (الإيكونوكلاسية) دون سواها، بالنظر إلى اطراد الوضعيات الشاذة التي لا تضيف، من الناحية الظاهرية، أي جديد إلى مضمون التخييل العام المشتغل على الظواهر الاجتماعية والإنسانية في زمكان معطى ومحدد، فما هو أساسي كما يؤكد بنكراد، ليس " القيمة كما تبدو من خلال وجودها، بل طريقة حضورها في الحالات المخصوصة، فهذا الحضور هو الذي يحدد الإضافات الجديدة التي يأتي بها التحقق."[2]. وعلى هذا الأساس يصبح الربط الذي أنجزه الناص في مواضع شتى من السرد بين الآذان والرغبة الجنسية، وبينه وبين الشهادتين الإسلاميتين المقدستين وبلوغ ذروة الرعشة الجنسية، هي الإضافة الوحيدة التي تحسب له إلى حد الآن، بالإضافة إلى تأثيث الفضاء الروائي كله بشخصيات منحرفة وشاذة، تمارس زنى المحارم وتنادي به وتحث عليه، وتحشد الذرائع المتهافتة لتبريره، ولا تتردد في الربط بين ممارساتها تلك والنص القرآني المقدس، والمسجد، والرسول صلى الله عليه وسلم، وكثير من الرموز المنتمية إلى الحقل الإسلامي دون سواه من الديانات السماوية أو الأرضية أو الوثنية.

أما الفصل الذي عقده تحت عتبة (حج الخيانة) فقد كرسه للنيل المباشر من شخص الرسول صلى الله عليه وسلم، دون رمزية أو تضليل مجازي أو سياقي، ودون حاجة نصية أو سردية أو خطابية ملحة، باستثناء الرغبة الضمنية السارية في كل تفاصيل النص في مناوشة المقدس و (تسفيهه) وابتذاله. فالحج كما يعرفه الناس شعيرة إسلامية وركن من أركان الإسلام، لا تتصل به الخيانة ولا يتصل بها من أي وجه، إلا الوجه الذي أراده الناص بقلب العتبة لتصبح (خيانة الحج). ولم تكن الخيانة إلا مع الرسول (ص) نفسه، حيث وقف على الرجل، شبيه والدة (فاطي) في المنام، بعد ليلة جنس شبقية عارمة، وقف الرسول (ص) (يتأمل) باشتهاء جسدها العاري الباذخ في عريه وبياضه:" كذا في الحلم، كان ينظر إليك وأنت في نومك ممدة شبه عارية، بل عارية تماما، لم تسقط عينه علي، كنت في هذا الوجود غير موجود، وشعرت به كأنما **نفسه النبوية تشتهيك**، كأنما **نفسه النبوية ترغب فيك**."[3]. ولأنه أحس بالامتنان العميق لهذه الزيارة التي اختصه الرسول (ص) بها، فقد قرر أن يرد له التحية: " اختارنا الرسول لكي يقف علينا في المنام بنوره الشعشعاني، وتلك علامة الصفوة. فكان علي أن أقف عليه في قبره الكريم، أن أرد له الزيارة وأكرمه بما رأت نفسي أنه اشتهاه. كان علي أن أجيء بك إلى مقامه المشرف، كما إبراهيم جاء بابنه إسماعيل أو إسحاق..مثل إسماعيل كان علي أن أقدمك على نصب الفداء."[4].

وقد سمعته يقول، في الحلم دائما، عند قبر الرسول (ص):" هاهي لك يا رسول الله، قد جئتك بها من بلاد حيث تغرب الشمس...إذا كانت لك فيها رغبة فهي لك يا حبيب الله، أنت أولى بالنساء الجميلات منا نحن أبناء الخطيئة."[5]، حيث تقرر أن

---

[1]. سعيد بن كراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، مرجع سابق، ٢٠٢.
[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]. التثخين من عندي، الرواية، ص:١٤٤.
[4]. الرواية، ص:١٤٦.
[5]. الرواية، ص:١٥٢.

تتركه لأنه (خانها) في المنام مع الرسول (ص):" ما كنت أظن أنك ستصحبني يوما لتهدني لرجل غريب حتى ولو كان رسول الله، هذه خيانة حتى ولو كانت في المنام."[1].

وبهذا تكتمل أركان الانتهاك كاملة في حق الرسول الأكرم، بعد الانتهاك الذي تعلقت به رموز نبوته ورسالته التي أشرنا إليها في سياق هذا التحليل، وبعد ابتذال الآذان والشهادتين وتوصيف المصلين بالقذارة والإمام بالشذوذ، وكل ملامح الثقافة الإسلامية بالتشوه، والابتذال والقذارة والتنفير، لم يبق إلا شخص الرسول الثابت في عمق المتخيل الإسلامي رمزا للطهارة والسمو والقدسية، معتاصا على النقد والانتهاك، لكنه عرضة للتجريح (الرخيص) غير المؤسس الذي ما انفكت تقوم به أقلام المستشرقين قديما وحديثا، وصحافة الغرب وأدواتها الإعلامية الجبارة، ليس آخرها رسومات (شارلي أيبدو) الفرنسية.

بيد أن المثير للانتباه حقا هو ولوج الناس إلى حيز (التجريح) في شخص النبي من حيث ولجت الأقلام قديما، ومن حيث ما انفكت ألسنة البهتان تحاول أن تصيب من عصمة النبي وقدسية أفعاله وتنزهه عن أوحال الطين والشهوات المريضة، و من حيث ما فتئت تدرج بخبث شبهاتها حول زواجه من عائشة في سنها المبكر ذلك، جاعلة منه دليلا على نزوعاته الجنسية (البيدوفيلية) Pédophilie المشتهية للصبيان، ومن زواجه من نساء كثيرات عنوانا على (شبقيته) وشهوته العارمة للنساء، الأمر الذي دفع الكاتب إلى التناص الرمزي مع تلك الشبهات بجعله يشتهي جسد (فاطي) العاري، وقيام الرجل شبيه الوالد برحلة أكثر رمزية نحو قبر النبي ليقوم بفداء شبيه بفداء إبراهيم ولده إسماعيل، هو إهداؤه عشيقته المشتهاة إلى النبي، لأنه (أولى بالنساء الجميلات منا نحن أبناء الخطيئة) كما تقرر عبارة الناص المفعمة بالتهكم.

المثير للانتباه في جميع السياقات (الإيكونوكلاستية) التي أوردناها إلى حد الآن، هو عجزها التام عن الانبناء تشخيصيا للاستقرار النهائي في خضم التخييل الروائي المبرر فنيا، على نحو ما طالعتنا نصوص روائية عربية شهيرة شغلت هذه الثيمات واشتغلت عليها فنيا فخلصتها من الفجاجة والركاكة و(العري) اللغوي الصادم بمباشرته وصراحته التقريرية، حتى كشفت عن (نيتها) المستترة و غرضها المغيب عن القصد المباشر المؤكد لإحداث الصدمة و (لفت) الانتباه، على خلاف رواية (أولاد حارتنا) لنجيب **محفوظ** التي أثارت لغطا شديدا وسط الأوساط الإسلامية والمحافظة في مصر وفي العالم العربي، فإننا نجدها تستدعي حادثة زواج الرسول (ص) من عائشة من كتب السيرة وتوظفها توظيفا فنيا راقيا لم ينزل إلى مستوى الإسفاف والتجريح في أي موقع من مواقع الرؤية إلى الحادثة، واكتفى بتوظيفها مستندة إلى مقومات موضوعية، اجتماعية و استراتيجية في سياق سيرورة الدعوة المحمدية، دون تحميلها أي معنى جنسي استثنائي، أو غريزي أو انحرافي في تركيبة الشخصية المحمدية. الأمر الذي يجعلنا نفسر هذا النزوع (الانتهاكي) و الصدامي الباحث عن الإثارة بالفقر الفني العاجز عن الارتقاء بالأداء التخييلي إلى مستوى الإمتاع والإدهاش بالوسائط الروائية الخاصة، دون الحاجة إلى استعارة أساليب الرواية الإيروسية Le Roman Erotique الصادمة بالفضائحية والانتهاك.

في الفصلين الأخيرين من الرواية، وبعد الانتهاء من مناوشة الرموز الإسلامية وشخصية النبي (ص)، وشخصية الجليل ابن **سيرين** الذي لن يتورع في وصفه بأنه كاتب ضائع ما بين الفقه والسحر والشعر والكذب على النساء المغفلات، يعقد أحدهما تحت عتبة (باب انتظار الساعة)، حيث يزج بشخصية الشيخة (يامنة)، عانس في الأربعين، و خالة البطلة (فاطي)، يدفعها عدم إقبال الرجال على طلب يدها وخوفهم منها بسبب مستواها العلمي الرفيع، على الكفر بكل شيء، بالقرآن الذي كانت تحفظه

---

[1]. الرواية، ص:١٤١.

وتباري فيه الشيوخ، وبصحيح البخاري الذي كانت تنسخه بخط يدها وتحفظه كما تحفظ القرآن، وحتى باللغة العربية التي اعترتها قداسة القرآن فلم تعد تقدر تتوثب مع شهوتها العارمة للجنس والرجال، و لم " تعرف من الرجال سوى هذا البخاري صاحب ((الصحيح)) والذي لم يستطع أن يوصلها إلى الطريق الصحيح، طريق يؤدي إلى أحضان ذكر صالح...بل على العكس من ذلك، فكلما حفظت وتبحرت في كتاب صحيح البخاري خشيها الرجال أكثر وتجنبوها وذهب بها ((الصحيح)) نحو الأعوج."[1].

بما أن صحيح البخاري لم يؤد بها إلى الصحيح من الحياة، ولم يبلغها مطلبها من حضن الرجل، ولم يزد هؤلاء إلا نفورا، ورغبتها إلا تأججا، فقد أصبحت مبررات الكفر والبهتان والثورة والتمرد على صحيح البخاري وما جرى مجراه من المعارف الإسلامية خاصة، قوية وظاهرة ومؤسسة في نظرها، فصرحت دون تردد:" أنا مستعدة أن أنسى هذا القرآن على آخره، سورة سورة وآية آية وكلمة كلمة، وأمحو من مخي كلما حفظته من ((صحيح)) البخاري، مستعدة أن أحول كلامه إلى بخار أو ضباب، وأحرق جميع النسخ التي نسختها منه وصرفت فيها سنوات من عمري مقابل أن أعثر على رجل يشبعني جنسا ويشعرني بأنوثتي ويمنح هذا الجسد حقه من الدنيا."[2].

وبما أن هذا التراث الإسلامي المهم مكتوب باللغة العربية، فإن هذه الأخيرة أصبحت بدورها موئلا لجعصور الملح غضبها وثورتها التي أملاها الحرمان من مباهج الجنس وأشواق الجسد، وكفت اللغة أن تكون في هذا السياق مجرد حامل للمضمون وقناة تواصل، بل تجسدت لحمة تضم في تفاصيلها وتاريخها أصل الخطيئة الأولى، ففيها وبها نتعرف على الوحي والقرآن والسنة والسيرة وكافة المضامين الحاملة لإيديولوجيا الرسالة الإسلامية و شرائعها ومعتقداتها وفكرها وثقافتها وحضارتها الضخمة. وعلى هذا الأساس لم تبد ثورتها على صحيح البخاري وآيات القرآن كفاية دون التمرد على اللغة العربية نفسها:"كنت أشعر وكأن اللغة العربية هي التي قادتني إلى الغروب، إذ من خلال جاذبيتها الأخاذة النائمة في فتنة المعلقات وسور القرآن الكريم وتناغم سيرة صحيح البخاري...هذه اللغة التي أوصلتني إلى اليأس المفتوح الذي أنساني عضوي الجنسي المقفل على عذرية كاذبة ومخترقة رغم انسدادها."[3]. هنا استحالت اللغة العربية إلى مواز مضموني للثقافة العربية، وللتاريخ العربي، ولجانب مهم من الحضارة الإسلامية التي تحمل قسرا بمضامين التطهر والتسامي والروحانية الراقية والعذرية في مختلف تمظهراتها، كأن العصور الإسلامية الأولى لم تعرف مظاهر التحرر الجنسي التي حفظتها ذاكرة الأدب في الغلمانيات و الجواري والكتب الإيروسية[4] التي سبقت بها الحضارة الإسلامية غيرها من الحضارات، حتى إن تلك الكتب ما تزال رائدة في بابها، مدهشة بتحررها وجرأتها وريادتها.

---

[1]. الرواية، ص: ١٥٩.

[2]. الرواية، الصفحة نفسها.

[3]. الرواية، ص:١٦٨.

[4]. نشير هنا إلى الكتب المعروفة في هذا الباب، والتي ألفها علماء معروفون، **كالسيوطي** وداوود **الأنطاكي** و**التفتزاني** وابن **حزم** الأندلسي، وسواهم مما لا نريد ذكر عناوينه في هذا السياق، إذ يكتشف المطالع لها باندهاش هامش الحرية التي كان يتحرك فيها هؤلاء العلماء في تناولهم لأدق المسائل الجنسية، عذرهم في كل ذلك أنهم لا غرض لهم خارج التعريف بهذا الممارسات التي تق ع في صلب الحياة الإنسانية واستمراريتها، دون رغبة في التجريح أو الإفساد الأخلاقي أو الانتقاد لمقومات الحضارة الإسلامية التي يمثل الدين محورها الأساس، بل تناولوها من داخل منظومة القيم الإسلامية، فجاءت على خلاف التمظهرات الجنسية في الأدب الحديث، محتفظة، رغم جرأتها، بنصيب وافر من الوقار العلمي.

مهما يكن، فإن النسق الثقافي يسعى النص إلى اختلاقه، يهدف بالدرجة الأولى إلى اصطناع أوضاع تخييلية تبرر التحرر الكلي من المسبقات القيمية والأخلاقية والدينية الإسلامية على وجه التحديد، فقد صرحت الراوية لسيرة التحرر من القرآن والبخاري والثقافة الإسلامية في لحظة صدق عابرة عن المقصد العميق الذي ينتظم النص كله:" يا ابنة أختي، الحياة أهم من الدين وأعظم منه."[1]، وخارج هذا المقصد الذي أوجزت العبارة مضمونه، لا يمدنا النص بأي تحليل استثنائي للواقع السوسيوثقافي أو السياسي الذي عاشته الجزائر في العشرية السوداء التي كيفت الحياة والمصائر وأصبحت هاجسا مستقرا في قلب معظم الأعمال الأدبية الجزائرية التي اشتغلت على هذه الفترة، وحتى على الفترات اللاحقة عليها، لأنها كانت بمثابة المنعرج الحاد الذي غير السيرورة الوطنية برمتها، تغييرا جذريا، أفقيا وعموديا، ما زال لم يكشف بعد عن زخمه الثقافي والإنساني والحضاري.

بالإضافة إلى ذلك، لم يتطلع النص إلى زيادة وعينا بالفضاء الزماني والمكاني الذي تناوله، من خلال تفعيل التبئير وإثراء وجهات النظر التي جاءت ضيقة وساذجة نهضت بها شخصيات قليلة منهكة ومتهالكة وشائهة لم تحدث الإقناع اللازم حتى بوجهات نظرها الشاذة حول قضايا الدين والجنس، ماذا أضافت العالمة (يامنة) بتوصيفها للحظات شبقها العليا التي دفعتها إلى الكفر بالبخاري والقرآن واللغة العربية واستقبالها لذكر سي محمد او منحند بأنشودة طلع البدر علينا سوى الدهشة من الإسفاف والابتذال و(الشك) في (النوايا) التي عجزت عن تحميل الممكنات التخييلية الهائلة التي توفرها الرواية لقول هذا المعنى بأساليب أكثر (فنية) و(حرفية)؟:" كان عضوه الخشن منتصب بين فخذي، على استعداد للهجوم في أي لحظة، وكنت على نار، مستعدة، ككل ليلة، لفتح أبواب المدينة دون مقاومة تذكر، بل بزغاريد تشبه ((نشيد طلع البدر علينا))."[2].

التناص الحرفي بين (مدينة) فخذيها ومدينة الرسول (ص) المنورة، وبين النشيد الإسلامي المعروف الذي أنشدته نساء المدينة وأطفالها في استقبال الرسول (ص) الذي دخل المدينة مهاجرا ومقيما لا تخطئها العين القارئة المحايدة، ولا تخطئ الرغبة الأصلية الإيكونوكلاستية للرواية التي أبنا عنها في كثير من المواضع، فالحرص على الربط الآلي بين الرموز الإسلامية المقدسة وأكثر الأوضاع الإنسانية حميمية لا يستدعي آليات تأويلية خارقة لإدراك الرغبة المؤكدة في انتهاك وابتذال أشد المعاني قدسية في المنظومة الأخلاقية والدينية الإسلامية. من ذلك هذا المقبوس:" أشعرتني وزوجي يقذف بسائله المنوي في فمي وكأنني أشرب ماء زمزم الذي لم أذقه في حياتي."[3] الذي ربط فيه بصورة عارية بين المني و ماء زمزم، وبين المقبوس التالي الذي أسس فيه لعبادة جديدة هي عبادة القضيب:"عبادة أطلقت عليها اسم ((عبادة القضيب))، وأصبحت من جراء ذلك تهذي الليل كما النهار بصلوات تسبح فيه لسمو القضيب."[4]، الذي لم ترح تعبده وتدعو لعبادته فحسب، ولكنها راحت تسبح بسموه وتعاليه وعظمته.

وينتهي النص بهذه المعاني التي يعرفنا فيها في الختام بأن المؤذن (مومو) قد أصبح سكيرا يتطوح منشدا على عوده آهات العشاق وآلامه، وأن (فاطي) قد هجرت عشيقها شبيه والدها لأنه خانها في المنام خيانة لا تغتفر عندما قدمها هدية للرسول (ص) الذي بدا له مشتهيا وعاشقا لها.

---

[1] . الرواية، ص:١٧١.

[2] . الرواية، ١٧٥.

[3] . الصفحة نفسها.

[4] . الرواية، ص:١٧٧.

خارج هذه المعاني الإيكونوكلاسية الانتهاكية لا يقدم النص أية إضافة تخييلية تساعد المتلقي على فهم الفضاء الذي تحركت فيه شخوص النص وتوالت أحداثه، وحتى العتبات نفسها التي فصلنا مضامينها لم تلتزم عقدها القرائي وميثاقها التخييلي منذ عتبة العنوان التي بشرت بالنحلة وسرها وموازيها الإنساني، لم نعثر على أثر لها في سياق النص وأنماط الشخصيات التي تولت بنفسها رواية الوقائع من وجهة نظرها الذاتية، (فاطي) أو العالمة (يامنة) أو اليهودية صاحبة المطعم. لم تبد إحداهن تتوفر على خصيصة استثنائية ماعدا التنويه بالممارسة الجنسية ووضعها في سياقات انتهاكية للمنظومة الثقافية الإسلامية ومقدساتها،وعلى هذا الأساس يخفق النص، منذ عتبة العنوان، في مد جسور التواصل الفعال بين النص والمتلقي.

يؤكد فانسون **جوف** أن لـ"(عقد القراءة) مفهوما معادلا هو (أفق الانتظار)، ذلك أن كل المؤشرات التي يقدمها النص قبل الشروع في القراءة ترسم حقلا من الإمكانات التي يدمجها القارئ بوعي منه إلى حد ما. إذا خيب النص أفق الانتظار، فثمة خرق لعقد القراءة، ولن يحدث التواصل بالكل."[1]، أما شارل **كريفل** فيؤكد بدوره على أنه " إذا كانت قراءة الرواية هي فك سر تخييلي مشيد يمتصه المحكي نفسه، فإن العنوان، بوصفه ملتبسا، هو تلك العلامة التي يفتتح بها الكتاب: من هنا يجد السؤال الروائي نفسه مطروحا، وأفق القراءة معينا، والجواب مأمولا."[2]. بيد أن النص بانتهائه المفلجئ، المبتسر، يخيب أمل التلقي ويزيد من التباسية العنوان، بل يتركه معلقا زائدا لم يؤد الوظيفة المنوطة به في شعرية الرواية، على النحو نفسه الذي ورد به النص الموازي في الخطاب المقدماتي الذي التبس بالتخييل الذاتي واستعار أدواته الإيهامية دون أن يكونه في الواقع، ووردت به الفصول بعتباتها المتناصة حرفيا مع آيات قرآنية عديدة دون أن تحيل على مضمون روائي ملائم لمعانيها باستثناء المضامين الانتهاكية لسياق الآيات الظاهر دون أي مبتغى فني أو إشاري أو استعاري وراءها.

٢. الغمز الأثيم.

حضور العنصر اليهودي في الرواية المعاصرة التي راحت تنجزها أسماء مهمة في المتن الروائي العربي عموما أصبحت تشكل ظاهرة لافتة للانتباه وللتساؤل معا، لأنه حضور وبالأحرى استحضار غير بريء بالمرة، لأن القارئ اليقظ لا تفوته الصبغة الإقحامية المفتعلة بقوة الهيمنة على الصوت الروائي وليس بقوة الحضور الاجتماعي في المرجعية الواقعية، الأمر الذي جعلها تشبه الغمز غير البريء لأجهزة ثقافية واقعة خارج منظومة النص التخييلية، لأن سيطرة اللوبيات الصهيونية على إدارة الجوائز الأدبية العالمية تجعل الطامحين إلى التكريس العالمي، والناهدين إلى الظفر بالمال والشهرة والانتشار، شبه مجبرين على ترويج الدعاية الصهيونية للحضور المكثف للعنصر اليهودي في النسيج الاجتماعي الإسلامي وثقافته وحضارتها معا، تكريسا للنخبوية اليهودية المهيمنة عالميا، والمتصادية مع أساطير المحرقة النازية المستدرة للعطف العالمي الميسر لسطوة اليهود ونفوذهم في مراكز القرار العالمي بما فيه الجوائز الأدبية التي تمارس ما يشبه الرقابة على الضمير الأدبي والإنساني العالمي.

وعلى هذا الأساس لا يصعب العثور على مميزات فارقة في تناول الرواية العربية المكتوبة منذ البدايات حتى نهاية القرن العشرين على يدي كتاب العربية الوطنيين الكبار، الذين واكبت كتاباتهم موجات التحرر العربي وثوراته الاقتصادية والاجتماعية و الخيارات الإيديولوجية ونكسة٦٧ وما تلاها من صراع مع الكيان الإسرائيلي والامبريالية وسواها من الصراعات الإيديولوجية، وبين الكتاب المعاصرين المجايلين للعولمة ورهاناتها الكونية الملغية للحدود القطرية والثقافة القومية، المبشرة

---

[1] . فانسون جوف، شعرية الرواية، ترجمة:لحسن احمامة، دار التكوين، ط/١، سنة/٢٠١٢، دمشق، ص:٢٢.

[2] .Charles grivel , Production de l'interet romanesque, Paris-Lahey, Mouton , 1973, p ;173

بالقرية الكونية وانهيار الحدود وأحادية القطبية وهيمنة النموذج الغربي المابعد حداثي على تفاصيل الثقافة العالمية بما فيها الأدب نفسه.

ففي الوقت الذي كان فيه أولئك الكتاب (يخوضون) جماليا (نضالهم) الأدبي ضد الفقر والتخلف والاستبداد والهزائم المتتالية ويوقظون الضمائر الغافية عن مأساة فلسطين، نجد الكتاب المعاصرين يتبنون الطرح الصهيوني للصراع العربي الإسرائيلي ويختلقون حضورا مزعوما لليهود في النسيج الاجتماعي الإسلامي، ابتذالا لعواطف النبذ المستقرة في الوجدان تجاه اليهود، واختلاقا لصلات موهومة لا سند لها سوى الدعاية المسنودة بالمال والإعلام الغربيين الذين علت أصواتهما فوق أصوات القيم والتاريخ والجغرافيا معا.

وإذا كان يصعب العثور على حضور ما لليهود في النصوص التي كتبها نجيب **محفوظ** وتوفيق **الحكيم** و**السباعي** ونبيل **سليمان** ومحمود **المسعدي** وجمال **الغيطاني** و الطاهر **وطار** وغيرهم كثير، فإن القارئ سيدهش للهامش الذي يتيحه كتاب أمثال واسيني **الأعرج** وأمين **الزاوي** و ياسمينة **خضرا** وبوعلام **صنصال**، في الجزائر على الأقل، لهذا العنصر، وإذا كان **خضرا** و**صنصال** كاتبين فرنكوفونيين يكتبان لقارئ غربي أساسا، فإن **الأعرج** و **الزاوي** نفسيهما لم يترددا في كتابة بعض النصوص باللغة الفرنسية، خلاقا لمنجزهما الروائي المكتوب كله باللغة العربية، بما يجعل من القارئ الغربي مكونا أساسيا في عملية التلقي برمتها، وهو على خلاف المتلقي العربي، له خلفياته الجمالية والإيديولوجية التي لا ترى إلى العنصر اليهويدي بالحمولة النفسية الانفعالية نفسها التي يرى القارئ العربي، الأمر الذي دفع هؤلاء إلى (اختلاق) حضور يهودي وطني منسجم مع الثقافة المحلية ومكوناتها الشعبية العميقة، تحقيقا لأغراض تتعلق بالتلقي الغربي أساسا ومدا لجسور الوصل مع المنظمات الأدبية الغربية القائمة على رأس الجوائز الأدبية العريقة.

بيد أن ذلك الاختلاق وذلك الإقحام سرعان ما تبدو للعيان فجاجتهما الفنية المتنافرة مع السياق الثقافي العام المتحكم في فضاء النص وخلفياته وظلاله العميقة، فلا يكاد يخلو نص لهؤلاء من تنويع على شخصيات يهودية قليلة ذاع صيتها في العزف والغناء تحديدا، كالمغنية **رينات وطيطما** وانريكو **ماسياس** المثير للجدل، أو من اختلاق تخييلي لشخصيات تستجمع ما يعجب من الخصال الإنسانية المستوجبة للتقدير، بحثا عن تعاطف غائب، وانسجاما مع الخطاب الإعلامي والسينمائي المتسيد في الغرب منذ النصف الثاني من القرن العشرين.

وقد بدأ النص الذي بين أيدينا منظومته التخييلية الهادفة إلى تجميل الحضور اليهودي المصطنع بإطلاق توصيف (الحاجة) على أم خوسي، مالكة المطعم الذي تشتغل فيه (فاطي) وعشيقها (مومو):" أصعد الزقاق حافية وأفتح باب شقة أم خوسي الحاجة شهيرة الطيبة التي منحتني غرفة مجانا ومنحتني قلبها وأشعرتني بخوفها علي، خوف يشبه ما كانت أمي تبينه لي حين أتغيب أو أتأخر أو تتأخر عني عادتي الشهرية."[1]، من أجل ذلك لن تتردد في أن تقول لها:" أنت مسلمة أكثر من المسلمين والمسلمات."[2]. وهكذا يصبح التوصيف الذي يطلقه المسلمون على الحاجات حقا طبيعيا لشهيرة اليهودية التي تعاملت مع البطلة بكثير من العطف والكرم والنبل، إلى حد رفعها إلى مستوى أعلى من مستوى المسلمين والمسلمات جميعا، بما يجعلها أحق بالتوصيف، ويجعل هذا الأخير عاطلا عن ظلاله الدينية المحيلة على التقوى والخشوع والتبتل بالمفهوم الإسلامي، ويحل الديانة

---

١. الرواية، ص:٣٥.

٢. الرواية، ص:٩٠.

اليهودية في مرتبة موازية ومساوية بل أسمى من الإسلام نفسه الذي لم يتمكن من رفع المسلمين والمسلمات إلى المستوى الإنساني الراقي الذي كشفت عنه اليهودية (شهيرا).

وهو المستوى نفسه الذي توفر عليه جد (خوسي) اليهودي، أحد أجداد (شهيرة) اليهودية، الذي تبرع في الزمن الأول بكنيس يهودي للمسلمين الذين حولوه إلى مسجد:" قال لي خوسي وأكدت لي ذلك أمه شهيرا بأن هذا المسجد الذي يسمى اليوم باسم (السيدو عائشة) رضي الله عنها، كان في زمن ما جامعا لليهود، كنيسا ليهودالحي، ملكا لأحد أجداد خوسي، يقرئ فيه التوراة باللغة العبرية، ويرفع فيه اسم الله على دين موسى كليم الله، فتبرع به أحد ورثة المحل من اليهود، وكان شيوعيا، لرفاقه من المسلمين."[1]، وحتى جد (فاطي) البعيد نفسه استطاع الارتقاء فوق مقتضيات التعصب الديني ليبتني فوق أرضه كنيسا ومسجدا مشتركا، يتعبد فيه اليهود والمسلمون جنبا إلى جنب:" يروى أن هذا البناء كان في الأساس بيت عبادة مشترك، مسجد وكنيس يهودي، وقد بناه جدنا الأول الذي يقال أنه جاء هذه البلاد واستقر بها صحبة مجموعات من المهاجرين اليهود، قدم إليها صحبة زوجتيه، إحداهما كانت مسلمة والثانية يهودية."[2].

هنا يكاد الناص يزج بوقائعه الروائية البسيطة في عوالم الواقعية السحرية، حيث تتداخل الحدود والفواصل ويصعب التفريق بين الواقعي والخيالي، بين المرجعي والتخييلي، بين المحتمل والممكن والمفترض، وتقديم الغرض على حساب آلياته، و تبليغ الفكرة بغض النظر عن المقدمات والوسائط الفنية والجمالية، ببراغماتية عارية و غير مقنعة، فالنص أساسا، ومنذ فاتحة السرد الأولى، لم يتردد في تسريب مقولته المركزية التي لم تزدها أدوات التشخيص إلا ظهورا، والتي تم إنجازها بسرعة بملفوظات الشخصية المركزية الإيكونوكلاسية الصادمة، سواء بابتذال الرموز الإسلامية وانتهاك المقدسات والركائز العقائدية الأساس، أو بإحلال اليهودية محلا موازيا ومساويا للدين الإسلامي، سواء في الممارسة، أو القيمة التاريخية المتعلقة بكل منهما، بدعوى المساواة بين الأديان التي انتهى إليها النص فجأة لما تعلق الأمر بالديانة اليهودية، وبعدما كان قد نظر في بداية النص لضرورة التخلي عن الأديان كشرط أساس لإحلال السعادة والسلام في العالم.

وفي هذا السياق الأخير، راح الناص يؤسس لذلك الوجود الشعبي (الفانتازي) في صميم المجتمع الجزائري وثقافته وتقاليده، وفي أكثر المواطن تعلقا بالشخصية القومية وعراقتها وأصالتها:" حين كانت الحاجة شهيرا تقوم بالإشراف على مطبخ مطعمنا هذا، كان الناس يحجزون أماكنهم يومين أو ثلاثا مسبقا، بفضلها وصلت سمعة مطعمنا إلى العاصمة وقسنطينة، وكان يهود قصبتي هاتين المدينتين يغارون مما تبدعه أنامل أمي، وقد أطلق بعضهم اسم شهيرا على طبخات شعبية رائجة استوحوها من إبداعاتها."[3]، هذا ما باح به (خوسي) لـ(فاطي) مطربة المطعم، التي أخذت هي الأخرى، تروي تفاصيل غرام والدها باليهوديات:" ربما يكون خوسي هذا أخي، فقد كان والدي كثير المغامرات مع النساء وخاصة اليهوديات في مدينة وهران التي كان يجيئها ليقيم بها أياما وليالي."[4].

يرتكب الكاتب في هذه اللعبة التخييلية القائمة على ترسيخ الوجود اليهودي في المجتمع الجزائري مغالطة تاريخية ظاهرة، فالبطلة (فاطي) التي يورد الناص على لسانها الملفوظ السابق تنتمي زمنيا إلى جيل الاستقلال، فقد تركت مقاعد الجامعة لتلحق

---

١. الرواية، ص:٨٣.

٢. الصفحة نفسها.

٣. الرواية، ص:٩٥.

٤. الرواية، ص:٩٧.

بالمطعم مغنية وخادمة في فترة التسعينيات التي تزامنت مع بدايات العشرية السوداء، فهي عمليا، وبحسب كرونولوجيا الزمن الداخلي، تكون قد ولدت مطلع السبعينيات، أي بعد عشرية كاملة من الاستقلال والرحيل النهائي لليهود الجزائريين مع الفرنسيين والأقدام السود، لأن اليهود (الجزائريين) قد تخلوا عن جزائريتهم بمقتضى قانون كريميوAdolphe Crémieu ، وزير العدل الفرنسي الذي أصدر قانونه الشهير في أكتوبر١٨٧ والذي أصبح بموجبه كل اليهود في المستعمرة الجزائرية يتمتعون بالجنسية الفرنسية، خلاف الأهالي، الجزائريين، الأمر الذي جعل الأوائل يجاهرون بالعداء للثورة التحريرية التي انتهت بالاستقلال والرحيل الجماعي لليهود من الجزائر.

مهما يكن فإن المسعى التقويضي والانتهاكي الذي تحرك فيه النص منذ البداية حتم عليه مراعاة بعض المقتضيات المنهجية الضرورية التي ابتدأت بالتأسيس التخييلي لحضور غني وعميق للعنصر اليهودي في النسيج الاجتماعي الوطني، رغم المغالطة التاريخية التي وقع فيها واعيا أو غير واع، ثم ابتذال الرموز الإسلامية كالآذان والبراق والصلاة وعلماء المسلمين كابن سيرين وعبد الباسط وسواهم، ثم ابتذال الطابو والمحرم بحشد طائفة شاذة من الشخصيات التي احترفت زنا المحارم وبررته ودعت إليه، ثم امتهان اللغة العربية والعاجزة، بمغالطة أخرى، عن التعبير عن الحب وأشواق الجسد ومواطن اللذة، وأخيرا تصوير النبي محمد (ص) في أوضاع تخييلية مكرسة للنمطية الاستشراقية والاتهامات الغربية المغرضة.

الكاتب، في نهاية المطاف، يؤسس إلى جانب كل من بوعلام **صنصال** وياسمينة **خضرا** وواسيني **الأعرج** و كمال **داود**، توجها روائيا حريصا على إعادة (تدوير) المقولات المستقرة في الرؤية الغربية عن المنظومة الفكرية والعقائدية الإسلامية، مع فارق بسيط، هو أن هؤلاء يمارسون ذلك من داخل المنظومة نفسها وليس من خارجها، بما يؤهل نصوصهم إلى الحظوة باستقبال غربي غير بريء تماما[1].

---

[1] . نشير هنا إلى الجدل الذي أثارته رواية كما داود (ميرسو تحقيق مضاد Mersault , contre-enqeuete) الذي أثار جدلا واسعا بسبب أقواله المناهضة للدين والقرآن والثقافة العربية والثورة التحريرية، بما جعل لجنة الغونكور تختارها للفوز بالجائزة لهذه السنة.٢٠١٥، تكريسا لرؤيتها العنصرية والإسلاموفوبية أكثر من قيمتها الفنية بحسب الكثير من النقاد.

ظواهر لغوية في الوقف والابتداء: دراسة نحوية صوتية دلالية

د. محمود الحريبات. جامعة القدس المفتوحة. فرع دورا

التقديم

من بين الظواهر التي تستحق الوقوف عندها في الدراسات اللغوية ظاهرة الوقف والابتداء في القرآن الكريم، ودراسة هذه الظاهرة لا تتوقف عند الدرس القرآني، أو دراسة حالات الوجوب أو حالات الجواز، وإنما تمتد الدراسة إلى الجانب اللغوي والدلالي وما في ذلك بالدراسات الكثيرة في مجال أحكام التجويد وعلوم القرآن، وقد كان التركيز على الجانب الدلالي والنحوي، أما الجوانب الصوتية المؤثرة في الوصل والفصل أو الوقف والابتداء فكان نصيبها قليلا؛ لذا فإن الباحث ركز على الجوانب الدلالية والنحوية انطلاقا من التأثيرات الصوتية في حالات الوقف والشروع في القراءة أي الابتداء.

وقد اختار الباحث هذا البحث الموسوم بعنوان بالظواهر اللغوية في الوقف والابتداء دراسة نحوية صوتية دلالية نظرا لعدم الفصل بين علوم اللغة ولأن النحو لا ينفصل عن الجانب الدلالي، فالمعنى جزء الإعراب، ويدخل في ذلك ظاهرة الصوت؛ نظرا لأن النبر له أثر عظيم في الدلالة من جانب وله أثر على السامع من جانب آخر مما يعمل على تحديد المعنى المنشود، فالدراسات الحديثة في الدرس اللغوي الحديث لا تفصل بين بين علوم اللغة ولا تجعل منها علما مستقلا عن الآخر، فالدرس اللساني ليس بمعزل عن العلوم القرآنية، وإنما وجد اللسانيون ضالتهم في القرآن الكريم لما فيه من مجال لغوي واسع لتطبيق الدراسات اللغوية، ولما في القرآن من تعدد في القراءات وأوجه تأويل متعددة وفق حكم شرعي لا يتأثر من التأويل.

وقد تناول الباحث هذه الظاهرة في القرآن الكريم من خلال النصوص القرآنية، تلك النصوص التي تظهر دواعي الوقف على وجه الوجوب، وحالات الابتداء والشروع في القراءة وما إلى ذلك من أثر على المعنى والإعراب، وشرع الباحث في توضيح معنى الوقف والابتداء لغة واصطلاحا، ثم وضح اختلاف القراءات وأثرها في المعنى؛ لأن اختلاف القراء في ظواهر الوقف والابتداء يؤدى إلى اختلاف في المعاني، بيد أن هذا ينبغي ألا يخرج عن الحكم الشرعي، ثم ناقش الباحث قضية الوقف والابتداء عند علماء النحو والصوت والقراءة؛ نظرا لأن هذه العلوم متداخلة ولا يجوز الفصل بينها، لأن أحكام علم التجويد لا تنفصل عن الدلالات، فهناك العلاقة الوثيقة بين الصوت والدلالة. وقد أشار الباحث في مناقشة هذه القضايا إلى الوجوه الإعرابية الناجمة عن القراءات، بالإضافة إلى العلاقة بين الوقف والابتداء من جهة، والعلاقة بين هذا العلم وعلم التجويد.

وبعد عرض قضية الوقف والابتداء شرع الباحث في تحديد نتائج البحث الذي به، ثم التوصيات، بالإضافة إلى ملخص للبحث، وقد ضمن بحثه قائمة من المصادر والمراجع التي أعانته على البحث أثناء المعالجات.

الملخص

إن ظاهرة الوقف والابتداء لا يجوز أن تبحث بمعزل عن اللغة وضوابط اللغة؛ لذا فإن ضوابط الوقف والشروع والابتداء في القرآن الكريم ترتبط إلى حد بعيد وعميق بعلوم اللغة العربية؛لأن خواص الوقف توحي إلى دلالات معينة وكذلك أحوال الشروع والابتداء توحي إلى دلالات أخرى، فظاهرة الوقف لا تتوقف على الانقطاع وكتم الصوت، وإنما يمتد هذا الأمر إلى دلالة

معينة تكون ناجمة عن تمام المعنى، أو تكون ناجمة عن حاجة ماسة اضطرارية تلزم القارئ بالوقف، وكذلك الشروع أو الابتداء يفيد معنى جديدا جزئيا يقتصر في دلالته على عناصر لغوية مكونة للتركيب الجديد.

وقد ناقش الباحث قضية الوقف والابتداء من جوانب لغوية، وعلل في بحثه العلاقة التي تربط ظواهر الوقف والابتداء بظواهر اللغة منها النحو والدلالة والصوت؛ لما في ذلك من تعليل للنبر الصوتي والوقف الواجب، والشروع والوصل بناء على تواصل دلالي بين عناصر النص القرآني، وأشار الباحث إلى أهمية الدراسات اللغوية التي تناولت ظواهر في علم التجويد وبالذات الوقف والابتداء والفصل والوصل.

وتابع الباحث قضية النحو والإعراب، وتبين أن مخالفة مبدأ الوقف أو الابتداء يؤدي إلى تنوع في الإعراب، واختلاف في الدلالات، بيد أن ظاهرة الاختلاف في القراءات واردة ولكن هذا الاختلاف لا يخرج عن الحكم الشرعي للنص القرآني، ومن جهة أخرى خاطب القرآن العرب بلهجاتهم وهذه اللهجات تختلف من لهجة إلى أخرى، فمن بلاغة القرآن أنه خاطبه على اختلاف اللهجات، ووفق بين هذه اللهجات من خلال السرد القرآني على أن تحمل حكما شرعيا أراده المشرع.

ويرى الباحث أن هناك تداخلا بين العلوم اللغوية، فلا يجوز الفصل بين هذه العلوم خاصة المعالجات القرآنية في الوقف والابتداء، فعلم النحو لا يجوز فصله عن الدلالات والمعاني؛ لأن المعنى جزء الإعراب، وكذلك علم الصوت الذي يضم الكثير من خواص الوقف له ارتباط وثيق بعلم الوقف والابتداء. وقد علل الباحث ظواهر تغير المعنى والتنوع الإعرابي، مشيرا إلى التنوع في القراءات.

Abstract

The phenomenon of stopping and starting should not be considered in isolation from the language controls the language; therefore, controls the moratorium and the initiation and starting in the Qur'an are linked to a large and deep science Arabic language extent; because the properties of Waqf suggest to certain connotations, as well as the conditions of initiation and starting to suggest to other indications, however, global moratorium Do not stop to drop and mute, but this extends to a certain connotation be caused by Tammam sense, or be caused by an urgent need compelling obliges the reader cessation, as well as initiating or starting useful new meaning partially limited significance on the linguistic elements consisting of the new installation.

Discussed researcher issue stopping and starting linguistic aspects, and the ills in his research the relationship between the phenomena of stopping and starting phenomena language including grammar, semantics and sound; because of the explanation for voice NPR suspension of duty, and the initiation and interfaces based on semantic communication between the Quranic text elements, and noted researcher importance of linguistic studies of phenomena in the science of intonation and particularly stopping and starting and Chapter interfaces.

The researcher continued issue of grammar, expression, showing that the offense principle cessation or initiation leads to variation in the expression, and the difference in semantics, however, that the phenomenon of the difference in readings featured but this difference does not come out from the jurisdiction of the Quranic text, on the other hand, addressed the Holy Arab accents and these dialects different tone to another, it is the eloquence of the Qur'an that spoke to him on the different dialects, according to these dialects through Quranic narrative that carries a provision legitimately wanted legislator.

The researcher believes that there is an overlap between the language of science, there may be separation between these sciences private Koranic processors in the stopping and starting, he knew as may not be separated from the connotations and meanings; because the meaning of expressing part, as well as audio, which includes many of the properties of Waqf and his close association with the knowledge endowment science and Getting Started. The researcher attributed the phenomena of change and diversity Bedouin meaning, referring to the diversity of readings.

المبحث الأول

مفهوم الوقف لغة واصطلاحا

إنَّ علم الوقف والابتداء من الموضوعات المهمة في القراءة والترتيل، والتي لابدَّ لقارئ القرآن الكريم أن يركها تماما ويتدبَّر قواعدها؛ إذ بها يُعرفُ المراد من الكلام، وبها يتعين المعنى ويعي السامع كلام القارئ عند الشروع ومن خلال الوقف، ويتبيَّنُ المغزى من فصيح اللسان؛ لأن كلام الله سبحانه وتعالى لغة عربية فصيحة، ويتيسَّر على السامع فَهمُ ما يُتلى عليه من آيات وأحكام، وبه تُعرف المنازل التي يصحُّ أن يقف عليها القارئ.

ويقال في اللغة وقف وقوفا ووقفا، وأشار ابن فارس بقوله: (الواو والقاف والفاء أصل واحد يدلّ على تمكّث في شيء ثم يقاس عليه) ([1]) فهذه الأصوات الثلاثة أصول، والوقوف والوقف يحمل معنى الانقطاع وقطع التواصل، فلكل لفظ من ألفاظ اللغة معنى ودلالة، والوقف والوقوف والتوقف بمعنى الكف والامتناع وعدم التواصل، وقد ورد المعنى في المعاجم اللغوية يحمل معنى الامتناع والحجب، ففي لسان العرب ورد معنى وقف بمعنى الكف والامتناع فقال ابن منظور) وقف : الوقوف : خلاف الجلوس ، وقف بالمكان وقفا ووقوفا ، فهو واقف ، والجمع وقف ووقوف، ويقال: وقفت الدابة تقف وقوفا، ووقفتها أنا وقفا. ووقف الدابة جعلها تقف([2]) وقولها والركاب موقفة، أقم علينا أخي فلم أقم ومن المجاز: وقف القدر بالميقاف وقفا: أدامها. ([3]) .

والوقف لغة الوَقْف لغةً: بفتحٍ فسكون: مصدر وقَفَ الشيء وأوقفه، يقال: وقف الشيء وأوقفه وقفاً أي حبسه، ومنه: وقف داره على الفقراء لأنه يحبس الملك عليهم، قال ابن فارس: «الواو والقاف والفاء أصل واحد يدل على تمكث في الشيء يقاس عليه»([4]) ، ومن هذا الأصل المقيس عليه يؤخذ الوقف، فإنه ماكث الأصل. فالوقف لغة: الحبس، والوقف والتحبيس والتسبيل بمعنى واحد، وهو: الحبس والمنع([5]) ، يقال: وقف وقفاً أي: حبسه، وشيء موقوف، والجمع وقوف وأوقاف مثل ثوب وأثواب ووقت وأوقات.

وهذه المصطلحات الوقف والقطع والسكت جرت عند كثير من المتقدمين ويراد بها الوقف غالبا، ولا يريدون بها غير الوقف إلا مقيدة فهي محددة الهدف وبقصد الوقف في الاستخدام، وأما المتأخرين وغيرهم من المحققين فإنّ القطع عندهم عبارة عن

---

[1]. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج ١ ص ١

[2]. ابن منظور، لسان العرب ، مادة وقف ص٣٥٩ ج ٩

[3]. الزبيدي، تاج العروس ص ٥٢٧ ج ١٢

[4]. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ، ص ١٣٥،ج٦

[5]. الفيروز آبادي، مادة (وقف) ، القاموس المحيط ، ج٣ ص ٢٠٥

قطع القراءة رأسا، فهو أمر يتعلق بالقارئ أثناء القراءة ويقصد به الانتهاء. والوقف: عبارة عن قطع الصوت على الكلمة زمنا يتنفس فيه عادة بغية استئناف القراءة،والسكت: عبارة عن قطع الصوت زمنا هو دون زمن الوقف عادة من غير تنفس([1])

الوقف في الاصطلاح

إن المعاني اللغوية للوقف وردت متنوعة، بيد أنها لا تبتعد كثيرا عن المعنى الأصلي المنشود والذي يفيد الكف والتوقف وعد مواصلة الحديث أو القراءة بغرض التنفس والارتياح من قبل القارئ، والمعنى في الاصطلاح الشرعي يعني القطع؛ أي قطع الصوت عن الكلام زمنا محددا يتنفس فيه القارئ على أن تكون هناك نية للتواصل ومتابعة القراءة أو الترتيل. ويقع هذا التوقف عادة في نهاية الآيات القرآنية، أو في نهايات المعنى المكتمل، أو في نهايات الجمل والأبنية والتراكيب.

والوقف هو الامتناع والكف عن القراءة أو الوقف بمعنى السكت، وهذا يأتي على أنواع، والتنوع في الوقف جاء متزامنا مع التنوع الدلالي، وهذا خاص بالقرآن الكريم منذ القدم، والقرآن لغةً مأخوذ من (قرأ) بمعنى: تلا ، وهو مصدر مرادف للقراءة .

مما سبق يتبين أن القطع والوقف لا يقع بيد القارئ، ولا يحق له بتر المعنى ولا يجوز القطع في منتصف اللفظ ولا في جزء الجملة ولا في مواطن تسلخ معنى عن معنى، بل ينبغي التنبه إلى الدلالات التي تقع كاملة من خلال الأبنية والتراكيب، بيد أن القارئ يتعرض إلى حالات مفروضة عليه كالعطس أو عارض في الجهاز النطقي يقتضي القطع والوقف ففي هذه الحالة لا بد من الرجوع والابتداء من بداية المعنى في البناء النصي.

فإن ابتدأ بما يوهم ذلك كان الأمر فيه لبس ولا يليق، وقال ابن الانباري لا إثم عليه لأن نيته الحكاية عمن قاله وهو غير معتقد له ولا خلاف انه لا يحكم بكفره من غير تعمد واعتقاد لظاهره ([2]) ويسن للقارئ أن يتعلم الوقوف وان يقف على أواخر الآي إلا ما كان شديد التعلق بما بعده كقوله تعالى ((ولو فتحنا عليهم بابا من السماء فظلوا فيه يعرجون)) ([3]) وقوله ((لأغوينهم أجمعين)) ([4]) . وبالتالي فإن الوقف في الاصطلاح النحوي أو عند النحاة هو قطع النطق عند آخر الكلمة والوقف عليها بصورة معيّنة.

والوقف عبارة عن قطع النطق على الكلمة الوضعية زمنا يتنفس فيه عامة وفيه استئناف القراءة، ولا يأتي في وسط كلمة ولا فيما اتصل رسما ولا بد من التنفس معه كما حرره صاحب النشر وفي النشر كما عزاه لشرح الشافية الابتداء بالمتحرك ضروري والوقف على الساكن استحساني. وللوقف أهمية وضرورة أثناء القراءة، إذ به يعرف المعنى، ويفصل به بين الدلالات، ويزول اللبس، ويرتاح الناطق، وتعرف به الأبنية والتراكيب، ولا يعقل أن يكون نفس القارىء طويلا يتناسب مع المستوى الخطي للجمل والتراكيب وبالذات في الآيات التي تتسم بالطول، وإن كانت ذات دلالة واحدة، فلا بد من الوقف والتريث والتنفس.

وللوقف علاقة وثيقة بالنحو أقوى من علاقته بالقراءات, لذا فان علماء القراءة وأئمتها لهم مذاهب في الوقف والابتداء كل حسب اختصاصه, لذلك ينبغي فهم النص القرآني أولا معتمدا على علم النحو, وبعكسه فان القارئ سيقع في متاهات تؤدى به إلى الخلط بالآيات والمقاطع القرآنية .

---

[1]. الجزري، النشر في القراءات العشر لابن الجزري، ج١ ص٢٤٠

[2]. الأنباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، ، ص ٧٦-٧٩.

[3]. القرآن الكريم، الحجر ، الآية ١٥

[4]. القرآن الكريم، الحجر ، الآية ٨٢

الابتداء لغة

إن موضوع الابتداء من الموضوعات المهمة التي تناولها علماء التجويد، وعلماء اللغة، ويقصد بالابتداء بداية كل شيء يقوم به الإنسان، فتقول بدأتُ الشيء: فعلتُهُ ابتداءً والبدء: فعلُ الشيء أولاً. ([1]وبدأ في أسماء الله عز وجل "المبدئ" هو الذي أنشأ الأشياء واخترعها ابتداء من غير سابق مثال، والبدء فعل الشيء أول بدأ به. ولا ينفصل موضوع الابتداء عن الوقف وهما موضوعان لعلم واحد هو علم الوقف والابتداء، والابتداء لغة هو ضد الوقف، تقول بدأتُ الشيء: فعلتُهُ ابتداءً والبدء: فعلُ الشيء أولاً. ([2]) وعندما ينتهي أمر ما ويبتدأ في أمر آخر يعني الانتهاء من المعنى السابق والانتقال إلى معنى جديد.

الابتداء في الاصطلاح.

وهو الشروع في القراءة سواء كان بعد قطع وانصراف عنها أو بعد وقف فإذا كان بعد قطع فلا بدّ فيه من مراعاة أحكام الاستعاذة والبسملة - وسيأتي بحثها في قسم التطبيقات في أول سورة الحمد- وأما إذا كان بعد وقف فلا حاجة إلى ملاحظة ذلك لأن الوقف إنّما هو للاستراحة وأخذ النفس فقط.

ومعنى الابتداء في الاصطلاح: هو الشروع أو البدء في كلام مكتوب، أي في القراءة سواء كان بعد قطع وانصراف عن القراءة، أو بعد وقف، بغرض الارتياح أو التنفس أو لعارض ما، فإذا كان بعد قطع فلا بدّ فيه من مراعاة أحكام الاستعاذة والبسملة، وأما إذا كان بعد وقف فلا حاجة إلى ملاحظة ذلك لأن الوقف إنّما هو للاستراحة وأخذ النفس فقط. ([3]

إن ارتباط المعنى بالمبنى هو ارتباط وثيق، فالمعنى يتغير تبعاً لمواطن الوقف في الكلام المكتوب والكلام المكتوب، ويوضح ذلك ما روي عن عدي بن حاتم الطائي: أنه أسلم رجلان في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم فتشّهد أحدهما قائلاً: أشهد أنه من يطع الله ورسوله فقد رشد ومن يعصهما، ثم توقف عن الكلام والحديث وهذا يعني بتر المعنى، فأصبح المعنى ناقصا في ذهن السامع، فقال له الرسول صلى الله عليه وسلم: (قم -أو اذهب- بئس الخطيب أنت، قل: ومن يعص الله ورسوله فقد غوى) ([4]) . قال أبو عمرو الداني: (ففي هذا الخبر أذان بكراهية القطع على المستبشع من اللفظ، المتعلق بما يبين حقيقته، ويدل على المراد منه، لأنه صلى الله عليه وسلم إنما أقام الخطيب لما قطع على ما يقبح، إذ جمع بقطعه بين حال من أطاع ومن عصى، ولم يفصل بين ذلك، وإنما كان ينبغي له أن يقطع على قوله: (فقد رشد) ثم يستأنف ما بعد ذلك، أو يَصل كلامه إلى آخره فيقول: (ومن يعصهما فقد غوى) . وإذا كان مثل هذا مكروهاً مستبشعاً في الكلام الجاري بين المخلوقين فهو في كتاب الله عز وجل، الذي هو كلام رب العالمين، أشد كراهة واستبشاعاً، وأحق وأولى أن يجتنب) . ويلاحظ هنا أن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم لم يسأل الخطيب عن نيته بل أقامه لمجرد قطعه على المستبشع من الكلام.

إن المعنى في النص الكلامي لا ينفصل عن المعنى، فالمعنى هو الأساس في تحديد المواقع الإعرابية لكل لفظ من ألفاظ النص، والإعراب في اللغة والنحو هو جزء المعنى ولا يتحدد الإعراب بدون المعنى، وفهم النص القرآني هو الأساس في وضع

---

[1]. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة بدأ.

[2]. ابن منظور، لسان العرب، مادة بدأ.

[3]. عطية قابل نصر، غاية المريد في علم التجويد ، ص ٢٣٣-٢٣٥

[4]. الداني، المكتفى، ١٣٣

هذا العلم - النحو- إذ يجنب القارئ الوقوع في اللحن والخلط في المفاهيم القرآنية ويجعله ملما بالمعنى واللفظ أي الربط بين اللفظ ومدلوله, ومن اللحن ما يُغيّر المعنى.

واللحن هو الميل عن الصواب والابتعاد عن النطق السليم؛ فعلم النحو علم يقوَم به اللسان , كما ورد في قوله تعالى: (أَنَّ اللّهَ بَرِيءٌ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ) ([1]) ولو كسرت اللام في (رسوله) لغيرت المعنى تماما, إذ جعلت الله سبحانه وتعالى يتبرأ من رسوله وهذا لا يجوز شرعا, ولا يصدقه العاقلون, بينما القراءة الصحيحة برفع لام (رَسُولُهُ) ليكون المعنى, أن رسول الله بَرِيءٌ من المشركين كما أن الله بَرِيءٌ منهم, وهذا يقتضي الإلمام بضوابط النحو ومعرفة أحول العطف والمعطوف والمحل والظاهر، وفي قوله تعالى: (سُبْحَانَهُ أَن يَكُونَ لَهُ وَلَدٌ - وقف, ولا يصح وصله بما بعده- لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَات وَمَا فِي الأَرْضِ وَكَفَى بِاللّهِ وَكِيلاً) ([2]) فلا بد من الابتداء بعد الوقف؛لأن المعنى اللاحق لا علاقة له بالسابق, لأن المقصود هو نفي الولد مطلقا, ومن ذلك قوله تعالى: (لِتُؤْمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتُعَزِّرُوهُ وَتُوَقِّرُوهُ - وقف - وَتُسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلاً) ([3]) , وللتفريق بين الضميرين: فالهاء في (وَتُوَقِّرُوهُ) تعود للنبي صلى الله عليه وسلم, وهذا الأمر يرتبط بالتفسير القرآني لمعرفة أحوال الضمير وعلى من يعود الضمير، ثم قال: وتسبحوه وهذا مقصد آخر في المعنى والضمير في تسبحوه يعود على الله عز وجل، أما الوقف على (وَأَصِيلاً) فهو تام كونه رأس آية قرآنية كريمة.

وقد عرف الجرجاني الابتداء قائلا(هو أول جزء من المصراع الثاني، والابتداء العرفي: يطلق على الشيء الذي يقع قبل المقصود فيناوله((الحمدلة بعد البسملة)) هذا هو تعريف الابتداء عند الجرجاني، وقد اهتم العلماء المتقدمين بالوقف أكثر من الابتداء؛ لأن الوقف كان شغلهم الشاغل ولأنه أمر ضروري للقارىء وذلك بغرض التنفس والارتياح، وقد عرف ابن الجرزي الوقف(قطع الصوت زمانا يتنفس فيه عادة بين استئناف القراءة) ([4])

فالوقف والابتداء عند القرّاء: (فنٌّ جليل به يعرف كيفية أداء القرآن ويترتبُ على ذلك فوائد كثيرة واستنباطات غزيرة وبه تتبيّن معاني الآيات ويؤمن الاحتراز عن الوقوع في المشكلات) ([5])

والابتداء هو أول جزء من المصراع الثاني. وهو عند النحويين: تعرية الاسم عن العوامل اللفظية للإسناد، نحو: زيد منطلق، وهذا المعنى عاملٌ فيهما، ويسمى الأول: مبتدأً، ومسنداً إليه، ومحدثاً عنه؛ والثاني: خبراً، وحديثاً، ومسنداً.

المبحث الثاني

اختلاف القراءات في الوقف والابتداء وأثره في المعنى

حظيت القراءات القرآنية باهتمام القراء بشكل خاص والمسلمين بشكل عام منذ نهضتهم الأولى على يد رسول الله صلى الله عليه وسلم وصحابته رضوان الله عليهم إلى يومنا هذا، وكان هذا الاهتمام قديما من قبل العلماء والقراء بالإضافة إلى علماء

---

١. القرآن الكريم ، سورة التوبة ، الآية ٣

٢. القرآن الكريم ، سورة النساء، الآية ١٧١

٣. القرآن الكريم ، سورة الفتح، الآية ٩

٤. الجرجاني، التعريفات، ص ٧ .

٥. الزركشي البرهان في علوم القرآن ، ج ١ ص ٤١٥.

اللغة، فقد انبرى عدد كبير من العلماء المسلمين لخدمة كتاب الله عز وجل، وأفنوا حياتهم بتتبع كل صغيرة وكبيرة حول هذا العلم الجليل المتعلق بعلم التجويد والوقف والابتداء والفصل والوصل، وسطروا كل ما جادت به عقولهم النيرة وأفكارهم في كتب ومؤلفات ووثائق أصبحت مفخرة وموضع اعتزاز للمسلمين ومنارا للدارسين.

والمتأمل في الدرس اللغوي العربي قديما وحديثا يجد أن الدرس العربي قد تأثر تأثراً واضحاً بهذه المؤلفات والكتب، إذ لا يكاد يخلو كتابٌ في أصوات العربية وصرفها ونحوها من جملة كبيرة من القراءات، ومن آراء العلماء والقراء، وما يتصل بها من مسائل وقضايا ومواقف مثلت القواعد والضوابط التي أصلت ورفدت مفردات هذه العلوم التي سطرها علماء المسلمين في علم الوقف والابتداء. وكان من بين المهتمين بتأريخ القرآن لقراءات جماعة أو طائفة كبيرة من المستشرقين، وهؤلاء ركزوا على الدراسات القرآنية وعلوم القرآن.

إن كل اختلاف في القراءة له أثر في المعنى؛ ولذا ينبغي أن يكون القارئ ملما بالمعنى وبالحكم الشرعي الناجم عن القراءة للنص القرآني، فكل اختلاف في أداء الألفاظ القرآنية أو النص القرآني، مما له أثر في التفسير، يؤدي إلى اختلاف في المعنى، وتنوع في المعاني والدلالات. وهذا إجماع العلماء في القراءات والتفسير، ولا يخالفهم في ذلك أهل اللغة. قال ابن تيمية رحمه الله (وهم مُتَّفِقون – أي: الأئمة المتبوعون من أئمة الفقهاء والقراء وغيرهم- على أن الأحرف السبعة لا يُخالف بعضها بعضاً خلافاً يتضاد فيه المعنى ويتناقض, بل يُصَدِّقُ بعضها بعضاً, كما تُصَدِّق الآيات بعضها بعضاً) ([1])

ويُستفاد من كلام ابن تيمية أن الاختلاف في القراءات يأتي على وجهين، الأول له أثر في التفسير، والثاني لا أثر له، فاختلاف حروف الكلمات واختلاف الحركات وضوابط الألفاظ يؤدي إلى اختلاف المعنى وتنوعه، واختلاف القراءات في هذا النوع إمَّا أن يبيّن معنى الآية, أو يوسع المعنى, أو يزيل الإشكال, فما يبين المعنى أوجه القراءة في قوله تعالى: ((مالك يوم الدين)) ([2]) وما يوسِّع المعنىنحو أوجه قراءة قوله تعالى ((ولا تقربوهن حتى يطهرن)) ([3]) وما يزيل الإشكال نحو أوجه قراءة قوله تعالى ((هل يستطيع ربك)) ([4]) ومما لا أثر له في التفسير, نحو الاختلاف في وجوه الأداء, كالتسهيل والتوسط والتحقيق, والإمالة والإضجاع والإشباع, وغيرها([5])

ويكثر هذا التنوع في القرآن، قال تعالى((مالك يوم الدين)) ([6]) حيث قرأ عاصم والكسائي {مَالِكِ} بالألف والألف تظهر بمدها بقدر مناسب من المد لها وفق أحكام التجويد وأحكام الألف، وقرأ الباقون (مَلِكِ) بلا ألف ودون إظهار الألف، وإخفاء معالمها اللفظية، بيد أن اللفظ يبقى مستقيما، وفضي إلى معنى آخر من حقل دلالي آخر يختلف تماما عن الحقل الدلالي الأول، وتخريج ذلك على النحو الآتي: من قرأ (مَلِكِ) ، فنحو (مَلِكِ النَّاسِ) ([7]) وبالنظر في الحقول الدلالية بين المشتق (مالك) والاسم الصريح (ملك) فإن الدلالة لا تتباعد كثيرا وإنما تلتقي الألفاظ في الدلالات من خلال التجذر والأصل ، ولأن كل ملك مالك ولا

---

[1]. ابن تيمية، مجموع الفتاوى، ج ١٣، ص٤٠١

[2]. القرآن الكريم، سورة الفاتحة، آية ٤

[3]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٢٢

[4]. القرآن الكريم، سورة المائدة، آية ١١٢

[5]. محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج ١ ، ص٦٣

[6]. القرآن الكريم، سورة الفاتحة، آية ٣

[7]. القرآن الكريم، سورة الناس، آية ٢

عكس، إذ قد يكون مالكاً لأشياء، ولا يكون ملكاً لها، وهذا صحيح من خلال دلالات الألفاظ.

ومن قرأ (مَالِكِ) فهذه قراءة واردة في القرآن كقوله تعالى((مَالِكَ الْمُلْكِ)) ([1]) ولأن (مَالِكِ) عنده أعم من مَلِكِ من جهة الوصف للموصوف، فتحسن إضافة الاسم إلى جميع الأشياء، نحو: مالك الناس، ومالك الطير، ونحوها، بخلاف ملك. ومن حيث المعنى لا تضاد بين المعنيين لكلا اللفظين، فلكل منهما وجه في المعنى ينفرد به عن الآخر، لكن لا يتضادان، وعد التضاد وعدم التباعد في المعنى يفضي إلى صحة القراءة ودقة في فهم المقروء.

والتنوع في القراءة في القرآنية كقوله تعالى((وَانْظُرْ إِلَى الْعِظَامِ كَيْفَ نُنْشِزُهَا)) ([2]) قرأ ابن عامر وعاصم وحمزة والكسائي(نُنْشِزُهَا) بالزاي، والباقون (نُنْشِرُهَا) بالراء المهملة، فاللفظ ننشز وننشر فللنشر بمعنى الإحياء، وقد ورد إحياء العظام في آية أخرى((قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ)) ([3]) ومن قرأ ننشزها بمعنى الرفع، أي نرفعها فوق بعضها البعض، وبعد الرفع نركبها ونحيها، والنشز ما ارتفع من الأرض عن مستواها، ومنه نشوز الزوجة أو المرأة، وهو تعاليها وتعاظمها بترك الطاعة والخروج عن ضوابط الشرع في العلاقة الزوجية.

ونظرا لأهمية التراكيب واللفظ والمعنى عموما وارتباطهما بكثير من العلوم ومجالات المعرفة والتنوع العلمي والمعرفي، لم تقتصر دراستهما على مجال اللغة وحده الذي يعد أكثر ميادين العلوم اهتماما بهما أي باللفظ والمعنى ([4]) بل إن كل المجالات المعرفية ذات الصلة بهذه القضية درست ما يخصها منها مما يعني التنوع المعرفي المرتبط بالألفاظ والمعاني. ولذلك نجد أن قضية اللفظ والمعنى في تراثنا مسألة أساسية مشتركة في العلوم والدراسات العربية التي تتصل بالكلمة واللغة حيث إنها سيطرت هيمنت على تفكير اللغويين والنحاة والعلماء وشغلت الفقهاء والمتكلمين والقراء، واستأثرت باهتمام البلاغيين في علم البلاغة والدلالة والمشتغلين بالنقد، دع عنك المفسرين والشراح الذين تشكل العلاقة بين اللفظ والمعنى موضوع اهتمامهم العلني الصريح في القرآن الكريم([5])

إن المقروء المنطوق والملفوظ ينبغي أن يكون دالا، ويحمل دلالة لا تتعارض مع الحكم الشرعي المقصود، فهو ما دل عليه اللفظ في محل النطق على الحكم المذكور، مما يعني أن هناك علاقة بين الدال والمدلول، ويكون حالاً من أحواله([6]) أي هو متلقى من المنطوق به المصرح بذكره مما يعني أن المنطوق لا ينطق عبثا وإنما لغرض ولإفادة معنى من المعاني([7]). كقوله تعالى: ((فلا تقل لهما أف)) ([8]) منطوقه تحريم التأفيف؛ فالظاهر من النهي يوجب التحريم، والمنطوق به دل عليه؛ لأن هذا الحكم هو الذي يؤخذ من اللفظ المنطوق والظاهر أو بتعبير آخر هو الذي دل عليه اللفظ نطقاً([9]).

---

١. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ٢٦

٢. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٥٩

٣. القرآن الكريم، سورة يس، آية ٧٨

٤. جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق ، ط١٩٨٧،١، ص١٦

٥. محمد عابد الجابري: اللفظ والمعنى في البيان العربي، فصول، المجلد السادس، العدد الأول، ١٩٨٥، ص٢١

٦. الشوكاني، إرشاد الفحول، ص ١٥٦- ١٥٧

٧. الجويني، البرهان، ج١، ص ٤٤٨ - ٤٥٠

٨. القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية ٢٣

٩. خليفة بابكر الحسن، مناهج الأصوليين في طرق دلالات الألفاظ على الأحكام، ص٧٠-٧٢

المبحث الثالث

الوقف والابتداء عند علماء الصوت والنحو والقراءة

تجدر الإشارة إلى أن علم الصوت له علاقة بعلوم اللغة بشكل عام، والعلاقة بين الصوت والصرف جلية واضحة، وعلم الصرف له مجاله، ويبحث في الأسماء المتملئة والأفعال المتصرفة، والصرف لغة مأخوذ من المادة المعجمية (ص ر ف) ([1]) ومن ذلك قولهم: لا يقبل منه صرف ولا عدل وقولهم: لأنه ليتصرف في الأمور وصرْف الدهر حدثانه ونوائبه، والصريف : اللبن ينصرف به عن الضرع حارا إذا حلب والصيرف المحتال المتصرف في الأمور، والصيرفي: الصراف من المصارفة([2]) ، وغيرها من التراكيب اللغوية التي تدل على معنى التحويل والتغيير والانتقال من حال إلى حال. وفي الاصطلاح (علم بأصول - أي بقواعد - تُعرف بها أحوال أبنية الكلمة) ([3]) ويتناول علم الصرف الأبنية والأوزان والزيادات والإعلال والإبدال والإدغام، والميزان الصرفي والاشتقاق وهذه قضايا تتعلق ببنية اللفظ، وأيما تغيير يطرأ على اللفظ يؤدي إلى تغيير المعنى([4]) وعلم الصرف يقصد به التحويل والتغيير.

إن هذه التغيرات التي تطرأ على بنية اللفظ تؤدي إلى تغير في المعنى، ويرتبط ذلك بعلم الأصوات، وهناك ظواهر صوتية لم نجمها في القرآن الكريم، وهناك الكثير من القضايا النحوية والصرفية لا يمكن أن تفسر إلا على أساس صوتي، فمضى العلماء العرب يؤلفون في النحو والصرف مَشُوبَيْنِ بأحكام الصوت وعلله، ومعتمدين على الظواهر الصوتية، إذ تكمن وراءه علةٌ صوتية تؤثّر فيه، أو ظاهرة من ظواهر الصوت لها أثرها، وتعمل كما يعمل العامل في النحو، أي أنها لها أثرها على المعنى والدلالة، وكذلك كما تبنى الأبنية والصيغ في الصرف، ولا ريب أن الصرفَ أشدُّ التصاقًا من النحو بعلم الأصوات، وهناك موضوعات ينبغي أن تُدرج في علم الأصوات كالإدغام والإمالة والإبدال... ونحوها، بل إن كثيرًا من مباحث الصرف الرئيسة تعتمد على علل صوتية بحتة عبّر عنها المتقدمون بالخفّة والاستخفاف ودفع الاستثقال([5])

يتناول علم الصوت الوظائف الصوتية للصوت الإنساني في سياقه ونطقه وملامحه، أي في تركيب الكلام، ويوضح أثر الصوت في المعنى، ويهتم بأثر هذا الصوت في مستويات اللغة المختلفة منها: الصرفية، والنحوية، والدلالية، فموضوعه وظائف الأصوات ودلالاتها والفرق بينها، بالإضافة إلى تغيرات أحوال اللفظ الصوتية([6])

ومن صور التأثير الصوتي في القرآن واحتياج العلوم إلى بعضها البعض، قال تعالى((كلّمَا خَبَت زّدناهُم)) ([7]) حيث أثّر صوت الزاي المجهور، في صوت التاء المهموسة، وهما من مخرجين متقاربين في الجهاز النطقي، فقلب حرف التاء زايًا وأدغم في الحرف اللاحق لتصبح القراءة واللفظ: (خبزّدناهم) . وعلى ذلك كل أمثلة الإدغام الصغير والكبير، بيد أن الكبير لا بد فيه من التسكين

---

[1]. ابن منظور مادة صرف

[2]. الأستراباذي، شرح الشافية ج١ ص١.

[3]. الأستراباذي شرح شافية ابن الحاجب ج٣ ص٦٨ ، ٦٩.

[4]. إبراهيم الشمسان، دروس في علم الصرف ج١ ص ٨-٩

[5]. عبد الصابور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية – رؤية جديدة في الصرف العربي ٨-٩.

[6]. كمال بشر، علم اللغة العام الأصوات العربية، ص ٢٩-٣٠٢، وانظر عصام نور الدين، علم وظائف الأصوات اللغوية ٣٣-٣٥

[7]. القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية ٩٧

أولا؛ لأن الحركة تحول بين الصوتين المتقاربين، فتمنع المماثلة[1] ويقول ابن جني:(ألا ترى أنك إنما أسكنتَه لتخلطه بالثاني وتجذبه إلى مضامَّته ومماسَّة لفظه بلفظه بزوال الحركة التي كانت حاجزة بينه وبينه) [2]

وظواهر التأثير الصوتي وخاصة الإبدال في القرآن الكريم كثيرة، وهذه يعالجها العلم الصوتي والصرفي ومن بين هذه الظواهر: قال تعالى((هُدًى لِلْمُتَّقِينَ)) [3] : والأصل في (المتقين) ، (الموتقين) ، (مفتعلين) من (الوقاية) وهذا فيه إبدال، فقلبت الواو تاء وادغمت في التاء التي بعدها، والقلب هنا في الحرف الأول أي في التاء الأولى التي أصلها واو، ، وحذفت الكسرة من الياء استثقالاً لها ثم حذفت لالتقاء الساكنين فبقي (متقين)) [4] ، إن ما ذهب إليه الطبرسي موافق لمذهب اللغويين العرب الأقدمين[5] الذين يرون أن فاء (افتعل) تبدل تاء قياساً عند بناء صيغة (افتعل) أو أحد مشتقاتها من معتل الفاء بالواو أو الياء ثم تدغم في تاء بناء (افتعل) لاجتماع مثلين أولهما ساكن فوجب الإدغام في (اتَّعد) و(اتَّسر) والأصل فيهما (اوتعد) و(ايتسر) ، وذلك لانعدام الانسجام الصوتي بين صوتي الواو والياء المجهورتين وصوت التاء المهموسة إذ إن توالهما في تلك الصيغة يحدث ثقلاً واضحاً يقتضي ذلك التغيير ، قال سيبويه :(وأما (التاء) فتبدل مكان الواو فاء في (اتَّعَدَ) و(اتَّهَمَ) و(تجاه) ونحو ذلك) [6]

وقال تعالى((لَوْ يَجِدُونَ مَلْجَأً أَوْ مَغَارَاتٍ أَوْ مُدَّخَلًا)) [7] :(وأما قوله مُدَّخَلاً في القراءة المشهورة فأصله (مدتخلا) لكن التاء تبدل من الدال دالاً لأن التاء مهموسة والدال مجهورة والتاء والدال من مكان واحد فكان الكلام من وجه واحد أخفّ) [8] وكل ذلك إن دل على شيء فإنما يدل على العلاقة بين علم الصوت وعلم التجويد في القراءات وكذلك الوقف والابتداء، وهذا التغير في الحركات والأصوات من إعلال وإبدال وإدغام في الأصوات له ضوابطه في علم التجويد وعلوم اللغة من الصوت والصرف، وله أثر في الدلالة والمعنى. فعلم القراءات علم واسع وعام ومتنوع بتنوع اللغة أو اللهجة ولكن بلغة عربية فصيحة، وقد عرفه الطوفي(والقراءات هي اختلاف ألفاظ الوحي المذكور في كتبة الحروف أكيفيتها، من تخفيف وتثقيل، وتحقيق وتسهيل، ونحو ذلك، بحسب اختلاف لغات العرب) [9]

إن علم الوقف والابتداء علم قائم على المعنى وتوضيحه والشروع في التراكيب الجديدة ذات المعنى المتصل والمنفصل، وكذلك مع العلم البياني البلاغي، قال تعالى((وَكَيْفَ تَكْفُرُونَ وَأَنتُمْ تُتْلَى عَلَيْكُمْ آيَاتُ اللّهِ وَفِيكُمْ رَسُولُهُ)) [10] استطاع الاستفهام في الآية الكريمة أن يُلقي ظلاله البلاغية، فالاستفهام هنا ليس حقيقيا،ً بل خرج إلى معنى الاستبعاد وأنه ليس صفة المؤمنين،،

---

١. عبد الصبور شاهين أثر القراءات في الأصوات،٣٣٩ –٣٤٠

٢. ابن جني، الخصائص،ج٢ ص ١٤٠

٣. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢

٤. الطبرسي، مجمع البان، ج١ ص ١٥٦ .

٥. المبرد، المقتضب،ج١ ص ٩٥.

٦. سيبويه، الكتاب ج ٤ص ٢٣٩ ، و المبرد المقتضب: ج١ص ٦٣-٦٤

٧. القرآن الكريم، سورة التوبة، آية ٥٧

٨. الطبرسي، مجمع البيان، ج٥ ص٣٩-٤٠

٩. الطوفي ، شرح مختصر الروضة ص ٢١٢ .

١٠. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ١٠١

فاستبعد الكفر عن المؤمنين ونفاه عنهم، وهنا اسم الاستفهام لا يقصد به الاستفهام، وإنما القصد من ذلك الاستبعاد، نظرا لأن ما يستفهم عنه ينبغي حضوره وحصوله وهذا غير موجود، وهو الكفر أثناء النزول أو التلاوة.

والوقف في الآية السابقة على قوله تكفرون ربما يقع دون مبرر للوقف، نظرا لأن المعنى اللاحق في التركيب ينفي صفة الكفر والكيفية لهذا الكفر، وبالتالي لا حاجة لبتر المعنى، والجانب البلاغي تدخل في توضيح الاستفهام.

وقد اشتمل المصحف الشريف على علامات للوقف، وهذه العلامات والرموز تحمل دلالة، ولهذه الدلالة صلة بالنحو، فهناك الرمز أو العلامة(م) في القرآن الكريم ويعني الوقف اللازم، بمعنى الوجوب واللزوم، فلا يجوز الوصل، ولأن الوصل بين الكلمة وما يليها يوهم السامع معنى غير المعنى المقصود، وقد يؤدي إلى مخالفة في الحكم الشرعي، كقوله تعالى((وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُوا فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَٰذَا مَثَلًا يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا وَيَهْدِي بِهِ كَثِيرًا ۚ وَمَا يُضِلُّ بِهِ إِلَّا الْفَاسِقِينَ)) [1] فالوقفُ اللازم على (مَثَلاً) وهنا ضروري؛ ليفصلَ بين كلام الكفار وهو كلام مختلف تماما عن كلام الله سبحانه وتعالى، وقولهم(ماذا أراد الله بهذا مثلا) ، وكلام الله - عز وجل – وهو (يضل به كثيرا ويهدي به كثيرا...) وتكون جملة: (يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا) جملة مستأنفة، ولو وُصِل الكلامُ لكانت صفة لقوله: (مَثَلاً) ولأفادَتْ أنه مِن كلامِ الكفَّار، وهو غيرُ صحيح. ومخالف لما ورد في النص. [2]

ومن الرموز التي تفيد الوقف منها الحرف(لا) وهذا يفيد عدم الوقف ويسمى القبيح أو الممتنع، قال تعالى((وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُمْ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ إِنَّكَ إِذًا لَمِنَ الظَّالِمِينَ)) [3] فلا يجوز الفصل بين القسم والجواب؛ لأن الجملة كاملة الأركان على مستوى الجملة والأسلوب، بيد أن الجملة لا تفصل في المعنى والدلالة عن المعاني اللاحقة. فلا يجوز الوقفُ على (الْعِلْمِ) ؛ لأنه يؤدي إلى الفصل بين القَسَم والجواب، فهذا من نوع الوقف القبيح، وغير مفضل فلا بد من تحاشيه، وإنما نص العلماء على هذه الكلمة دون غيرها؛ لأن القارئَ قد يستسيغ الوقف هنا لطول التركيب فيرغب بالوقف للتنفس، أو لاستيفاء الجملة الصغرى أركانَها النَّحْوية، فيأتي هذا الرمزُ بمثابة التنبيه له إلى مراعاة عدم الوقف؛ وذلك لكراهية الوقف.

ومن رموز الوقف في القرآن الكريم والتي لها صلة بالنحو الرمز(ج) ويفيد الجواز، أي جواز الوقف، كقوله تعالى((وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ ۚ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ)) [4] وهو علامة للوقف الجائز جوازًا مستوي الطرفين، فالمعنى الوارد قبل الوقف لا يبتعد عن المعنى اللاحق، ويلاحظ أن موضع الوقف عند هذا الرمز يكون محتملاً للوقف والوصل؛ وذلك لأن التعلُّق النحوي فيه يكون متوسطًا من جهة اللفظ والمعنى بما بعده، والجملة الواقعة قبل الوقف جملة اسمية بسيطة، ولكن تمتد الدلالة لما يليها، فليس هذا بالتعلق القوي لفظًا بحيث يكون الوصل أولى، فالوقف هنا أولى من الوصل، ولو حصل الوصل لكان جائزا، فإن هذا هو محل الوقف الجائز مع كون الوصل أولى، والذي يُرمَز له بالرمز (صلى) ، ولا هو بالتعلق الضعيف، بحيث يكون الوقف أولى، وهو الذي يرمز له بالرمز (قلى) .وبتتبَّع مواضع هذا الرمز، نجد أن الجُمَل التي تأتي بعده تكون مستقلَّة عمَّا قبلها استقلالاً نَحْويًّا لفظًا ومعنى، ولكن بينها وبين ما قبلها تعلُّق من جهة المعنى العام وارتبط دلالي، لأن الدلالات منها الصغرى ومنها الكبرى.

---

[1]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٦

[2]. الأنباري، البيان في غريب إعراب القرآن ج١، ص٤٤ .

[3]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٤٥

[4]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١١٥

ففي الآية القرآنية الكريمة تقع الجملة ((وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ)) تامة نحويًّا، والجملة التي بعدها مستقلة عنها في النحو والدلالة، والفاء استئنافية فيها، لكنها من جهة المعنى العام مرتبطة بها والمتأمل للشقين يجد بينهما امتداد دلالي؛ لأنه إذا كان لله المشرق والمغرب فيستوي حينئذٍ أن يتوجَّه الإنسان إلى أي جهة منهما، مما يعني أن الله موجود في كل مكان؛ وكذلك قوله((فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ)) ، جملة اسمية مكتملة من الناحية النحوية، والجملة التي بعدها مستقلة عنها نحوًا ودلالة، لكنها تأتي بمثابة التوضيح لِمَا قبلها فبينهما امتداد دلالي، أو إضافة معنى جديد يتعلق بالمضمون العام لسياق الآيات الكريمة. وفي قوله تعالى((إِنَّ الَّذِينَ فَرَّقُوا دِينَهُمْ وَكَانُوا شِيَعًا لَسْتَ مِنْهُمْ فِي شَيْءٍ إِنَّمَا أَمْرُهُمْ إِلَى اللَّهِ ثُمَّ يُنَبِّئُهُمْ بِمَا كَانُوا يَفْعَلُونَ)) ([1]) فجملة ((إِنَّمَا أَمْرُهُمْ إِلَى اللَّهِ)) جملة ابتدائية، ولذلك بُدِئت بـ(إنَّ) المكسورة الهمزة، والجملة التي قبلها مستقلة عنها نحوًا، لكنهما متصلتان من جهة المعنى العام.

ومن العلماء من كان متمكنا وكان ذا قدرة على الاختيار نظرا لتمكنه في القراءة ولعلمه بالضوابط، وتعمقه في اللغة والنحو، فكان يختار من بين القراءات قراءة تتلاءم والعلوم اللغوية وتنسجم قواعد اللغة مع القراءة، ومنهم الكسائي، والطبري الذي يعد من كبار المفسرين، فكان الكسائي عالما من علماء النحو وكذلك قارئا، والتفسير كان للطبري، وهناك تغيير ومخالفة من قبل بعض القراء وقد ردت قراءتهم قديما فكيف يؤخذ بها([2])

وقد اتفق المفسرون في توجيه الانتقاد للقراء وتواتر قراءاتهم من قبل تلاميذهم، والإجماع على إنكار القراءة بحكم عملهم في المجال القرآني وما يتصل بذلك من اللغة والرواية والعلوم القرآنية، والمفسر يجمع في نفسه أمورا عدة، منها القارئ ، وعالم القراءات، واللغوي والمحدّث، ومن المفسرين المنتقدين للقراءات الطبري والزمخشري وابن عطية والقرطبي وأبو حيان والبيضاوي والسيوطي والشوكاني وابن عاشور([3]) وهناك علماء متمكنون في الدراسات القرآنية والقراءات بالإضافة إلى علماء آخرين أطلق عليهم علماء الاحتجاج، كل هؤلاء كان لهم دور في توجيه الانتقاد للقراء والرواة لتلك القراءات([4]) ، ولم يتوقف الأمر عند هؤلاء، بل نجد أن النحاة واللغويين كان له انتقاد للقراءات([5]) .

المبحث الرابع

تعانق الوقف في القرآن الكريم

إن الوقف في اللغة أمر ضروري، بيد أن القارئ ينبغي عليه أن يتوخى الدقة في الوقف، وعلى وجه التحديد الوقف اللازم، ولكن الوقف الجائز أو الاضطراري يكون القارئ فيه مجبرا لعلة ما قد تكون بسبب التنفس أو الارتياح، أو لعارض ما، والوقف الجائز ينبغي ألا يؤثر على المعنى، ومن صور الوقف الوقف المتعانق المعانقة بضم الميم من عانق: كلٌّ من الرجلين ذقنه على

---

[1]. القرآن الكريم، سورة الأنعام، آية ١٥٩

[2]. القرطبي، الجامع لأحكام القران، ج٢ ص٦٧،

[3]. الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القران ج٨ ص ٣٠-٣١ .

[4]. الشوكاني، تفسير سورة المعارج ص ٣٣ ، شلبي، الاحتجاج للقراءات، ص ٧٢.

[5]. مكي الأنصاري، سيبويه والقراءات، ص ٦ ، سيبويه ، الكتاب، ج ٢ ص ١٧٠،٤١٢.

كتف الآخر، وعنقه على عنقه، وضمه إلى نفسه وتعانقا واعتنقا، فهو عنيقه. وقيل: المعانقة في المودة، والاعتناق في الحرب، وقد يجوز الاعتناق في المودة كالتعانق.([1])

والوقف الذي أطلق عليه المعانقة هو أن يجتمع وقفان في محل واحد، أي تركيب واحد أو نص يشتمل على وقفين، يصح الوقف على كل واحد منهما، أي يجوز الوقف على أي من هذين الوقفين، ولكن صحة الوقف هنا وفق شرط ملزم، إذا وقف على أحدهما امتنع الوقف على الآخر؛ ومعنى هذا أنه لا يجوز الوقف في الحالتين أو الموضعين، وإنما يقف القارئ على واحد منهما فهو مخير بأحدهما، وإذا وقف عليما فإن هذا يبتر المعنى ويؤدي إلى معنى مغاير، وسمي بوقف المراقبة، نظرا لأن القارئ يترقب وقفا واحدا يختاره دون وجه حق في استخدام الوقفين.

والوقف في اصطلاح رسم المصحف عبارة عن حروف تضاف مرسومة فوق النّص القرآني الكريم، ترمز أو تشير إلى مواضع الوقف عند القراء وهي متعارف عليها وموضحة في الرسم القرآني([2]) وهذا الرسم أجمعت عليه الأمة الإسلامية، وتلقّتْهُ بالقبول، بترتيب آياته بل كلماته بل حروفه ، لذا أصبح مصحف عثمان الإمامُ حجّة على القارئين والمقرئين إلى يوم الدين([3])

وهناك سبب أو علة في اختيار الرمز، النقاط الثلاث رمزًا لوقف المعانقة أو المراقبة؛ لأن مادة كل من الكلمتين تحتوي حروفًا يكون مجموع نقاطها ثلاثة، كما هو في عنق أو رقب، وبالنظر إلى كلمة عنق نجد على حرف النون نقطة، وعلى حرف القاف نقطتين، فنضع نقطة النون على نقطتي القاف، فتكون ثلاث نقاط على شكل هرم. وكلمة رقب فيها ثلاث نقاط؛ نقطتان على القاف، ونقطة تحت الباء؛ فنضع النقطة التي تحت الباء فوق النقطتين التي فوق القاف، فيبدو لنا الشكل الهرمي، الذي نجده في المصاحف للدلالة على الوقوف المتعانقة([4])

ولا يجوز أن يكون وقف المعانقة وفق رغبة القارئ، وإنما هناك مواضع يقف القارئ عندها، وهذه المواضع لا يختارها القارئ وإنما تتعين من خلال اللغة ولدلالة، وعدد وقوف المعانقة في القرآن الكريم نيفًا وثلاثين وقفًا، بمعنى أنها محدودة،، منها ما هو متفق عليه بين نسخ وطبعات المصاحف، ومنها ما هو مختلف فيه بين الطبعات، ومنها وقوف انفردت به بعض طبعات المصاحف الشريفة.

وقد ورد وقف المعانقة في القرآن الكريم موزعا، ففي سورة البقرة خمسة مواضع، نذكر منها بعض هذه المواضع، قال تعالى: ((لَا رَيْبَ)) فإنه يُراقب مع قوله تعالى: ((فِيهِ)) في قول الله –جل وعلا-: ((ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ)) ([5]) ، فمن الممكن أن تقف على: ((رَيْبَ)) دون: ((فِيهِ)) ، ومن الممكن أن تقف على: ((فِيهِ)) دون: ((رَيْبَ)) ، ولا يجوز الوقف على اللفظين، لأن ذلك يؤدي إلى إفادة معنى آخر.

---

[1]. ابن منظور، لسان العرب ج ١٠ مادة عنق

[2]. محمد بن سعيد الشريفي، خطوط المصاحف ، ص ٣٨-٣٩

[3]. عبد الفتاح اسماعيل شلبي، رسم المصحف والاحتجاجُ به في القراءات، ص ١٠-١١

[4]. انظر الجزري النشر، ج١ ص ٢٣٨

[5]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢

وفي قوله: ((وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَى حَيَاةٍ وَمِنَ الَّذِينَ أَشْرَكُوا يَوَدُّ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمَّرُ أَلْفَ سَنَةٍ)) ([1]) فالوقف على قوله: ((عَلَى حَيَاةٍ)) فإنه يُراقب مع قوله: ((مِنَ الَّذِينَ أَشْرَكُوا)) فإذا وقفت على قوله: ((أَشْرَكُوا)) لا تقف على قوله: ((حَيَاةٍ)) ، وإذا وقفت على: ((حَيَاةٍ)) فلا تقف على: ((أَشْرَكُوا)) . وإنما يجوز الوقف في موضع واحد.

وفي قوله عز وجل: ((تَهْتَدُونَ)) فإنه يُراقب مع قوله: ((تَعْلَمُونَ)) في قوله تعالى: ((وَلِأُتِمَّ نِعْمَتِي عَلَيْكُمْ وَلَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ)) ([2]) ((وَيُعَلِّمُكُمْ مَا لَمْ تَكُونُوا تَعْلَمُونَ)) ([3]) فإذا وقفت على: ((تَهْتَدُونَ)) فلا تقف على ((تَعْلَمُونَ)) ، وإذا وقفت على: ((تَعْلَمُونَ)) فلا تقف على: ((تَهْتَدُونَ)) .وفي قوله تعالى ((التَّهْلُكَةِ)) فإنه يُراقب مع قوله: ((وَأَحْسِنُوا)) في قوله تعالى: ((وَلَا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ وَأَحْسِنُوا)) ([4]) ، فإنك إذا وقفت على كلمة: ((التَّهْلُكَةِ)) لا تقف على قوله: ((وَأَحْسِنُوا)) وإذا وقفت على قوله: ((وَأَحْسِنُوا)) فلا تقف على قوله: ((إِلَى التَّهْلُكَةِ)) .

وفي قول الله عز وجل ((وَلَا يَأْبَ كَاتِبٌ أَنْ يَكْتُبَ)) فإنه يُراقب مع قوله (كَمَا عَلَّمَهُ اللَّهُ)) ([5]) .

مما سبق يتبين أن الوقف يرتبط بالمعنى والدلالة وارتباطه بدلالات التراكيب أكثر من ارتباطه بالرموز؛ لأن الرموز والعلامات وضعت من قبل العلماء والمفسرين والقراء، أما المعاني فهي ملازمة للنص القرآني، وتجدر الإشارة إلى أن الوقف المتعانق يتعلق بالمعنى بشكل مباشر ودقيق، فعلى القارئ أن يتخير وقفا من وقفين في المعانقة لتجنب بتر المعنى أو مخالفة الحكم.

وفي الدراسات الحديثة فإن الوقف القرآني تناوله الكثير من الدارسين والباحثين، ولكن في ميادين مختلفة، وكان المرتكز الهام في هذا المنحى هو تأثير الوقف في سوق المعنى النحوي، وهو أمر كانت بذوره موجودة عند القدامى وخاصة عند النحاس ، وأبي عمرو الداني، وأبي زكرياء الأنصاري، ومكي بن أبي طالب ، وابن الإمام، ومن أهم المعاصرين الشيخ أحمد مالك حماد الفوتي الأزهري صاحب مفتاح الأمان في رسم القرآن، وهو مطبوع في السنغال بدكار وأعيد طبعه بالدار البيضاء بالمغرب عام، وقد أوفى موضوع الوقف من حيث الرسم حقّه من التناول والبحث([6])

ومهما تنوع الوقف في القرآن الكريم فإن هذا التنوع مرده المعنى والمبنى، ويرتبط الوقف بالمعنى ويدل عليه، فعلى القارئ أن يميز بين الأبنية والتراكيب، وعلى توخي الدقة وحسن الاختيار في الوقف، وخاصة في الوقف اللازم؛ لأن ذلك أكثر التصاقا وارتباطا بالمعنى والنحو، قال تعالى((أُولَئِكَ لَمْ يَكُونُوا مُعْجِزِينَ فِي الْأَرْضِ وَمَا كَانَ لَهُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ مِنْ أَوْلِيَاءَ يُضَاعَفُ لَهُمُ الْعَذَابُ مَا كَانُوا يَسْتَطِيعُونَ السَّمْعَ وَمَا كَانُوا يُبْصِرُونَ)) ([7]) فالوقف اللازم على(أَوْلِيَاءَ) يمنع إيهامَ أن جملة (يُضَاعَفُ لَهُمُ الْعَذَابُ) صفةٌ لقوله أَوْلِيَاءَ) ، ويفيد نفي الأولياء مطلقًا، وأن جملة (يُضَاعَفُ لَهُمُ الْعَذَابُ) استئنافية مستقلَّة عما قبلها. فالنحو والإعراب والمعنى يقترن بالوقف ولذا على القارئ أن يكون ملما بهذه العلوم.

---

١. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٩٦

٢. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٥٠

٣. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٥١

٤. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٩٥

٥. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٨٢

٦. مفتاح الأمان في رسم القرآن، ص ١١-١٣

٧. القرآن الكريم، سورة هود، آية ٢٠

المبحث الخامس

العلاقة بين الوقف والابتداء

إن ظاهرة الوقف والابتداء لا تتوقف على القرآن الكريم، ولا يتوقف الأمر على أحكام التجويد، وإنما هي ظاهرة يعود الفضل فيها للدارسين والباحثين في العلوم الدينية وعلى وجه التحديد علوم القرآن الكريم، وبما أنَّ القارئ لا يستطيع الاستمرارَ في القراءة بدون أنْ يتوقَّفَ من فترةٍ إلى فترة يجدّد نَفَسَهُ، لذلك ينبغي اختيار وقف مناسب للنَّفَسِ لا يُخِلُّ بالمعنى، ويكون الوقفُ عند رؤوسِ الآيات ويكون في وسطها. وليسَ في القرآن وقفٌ واجبٌ يأثمَّ القارئ بتركه، ولا حرامٌ يأثمَّ به إلاّ أنْ يكونَ له سببٌ يقتضي التَّحريمَ كأنْ يتعمَّدَ الوقفَ على نحو ما لكم من إله في قوله تعالى((وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرُهُ أَفَلَا تَتَّقُونَ)) ([1]) وقوله تعالى((لَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرُهُ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ)) ([2]) فإنْ قصد المعنى كفر.

ومن خلال النصوص القرآنية تبين أن الآيات القرآنية تحمل معاني متنوعة ولا تتخلف مع الحكم الشرعي، بيد أن القارئ لا يتمكن من مواصلة القراءة دون تنفس أو توقف، وهذا الوقف أمر ضروري وحاجة ماسة للقارئ من جهة وللمعنى من جهة أخرى، كقوله تعالى((الم([3]) اللَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ([4]) نَزَّلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيْهِ وَأَنزَلَ التَّوْرَاةَ وَالْإِنجِيلَ([5]) مِن قَبْلُ هُدًى لِّلنَّاسِ وَأَنزَلَ الْفُرْقَانَ إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِ اللَّهِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَاللَّهُ عَزِيزٌ ذُو انتِقَامٍ)) ([6]) فالوقف على (الم) حسن لأنك ترفعها بمضمر مقدر، وبما أن الحروف الواردة في بدايات السور لها مدلول وتحمل دلالة معينة فيتعين أن يكون لها موقع إعرابي، وهنا موقعا الرفع والعامل مضمر وقدر أو مستكن، ثم يقع الابتداء والشروع في معنى ومبنى جديدين: (الله لا إله إلا هو) فترفعه بما عاد من (هو) لأن الضمير (هو) يتعين أن يكون من ضمائر الرفع.. والوقف على (هو) حسن غير تام لأن قوله: (الحي القيوم) نعت لـ (الله) تعالى، والنعت هنا لم يقطع عن منعوته في حالة الوقف لما في ذلك من تواصل في المعنى ولكن الوقف وارد على قوله تعالى(هو) .

وينبغي على القارئ أن يكون ملما بقراءة النصوص، وعلى وجه التحديد في القرآن الكريم؛ لذا جاء قوله تعالى((وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلاً)) ([7]) بأنه أي الترتيل تجويد الحروف، ومعرفة الوقوف وقد نسب هذا التفسير إلى علي([8]) (كرم الله وجهه، وأحسب أن هذه العناية الفائقة ما هي إلا دليل على حفظ الله لكتابه، مصدقاً لقوله سبحانه ((إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ)) ([9])

وفي الحقيقة أن مرد علم الوقف يرجع إلى علماء النحو واللغة؛ لما لهم من تمكن في معرفة أحوال المعنى والدلالة، ، ولا

---

[1]. القرآن الكريم، سورة المؤمنون، آية ٢٣

[2]. القرآن الكريم، سورة الأعراف، آية ٥٩

[3]. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ١

[4]. القرآن الكريم، سورة آل عمران آية ٢

[5]. القرآن الكريم، سورة آل عمران آية ٣

[6]. القرآن الكريم، سورة آل عمران آية ٤

[7]. القرآن الكريم، سورة المزمل، آية ٤

[8]. الأشموني، منار الهدى، ص ٥

[9]. القرآن الكريم،سورة ص ، آية ٢٩

يستغنى عن علماء التفسير والقراءة، وعلماء التفسير لهم باع في معرفة المعنى والحكم، بيد أن هذا لا يكفي، ولا يستغنى عن اللغة وأهلها، وكذلك علماء الفقه فيبعض الأحيان. فالوقف ليس توقيفياً، بل هو أمر اجتهادي محض، وهذا يعني أن الأمر متعلق بالقارئ وتمكنه وقدرته، إلا ما وردت السنة به كالوقف على رؤوس الآي. فعن أم سلمة رضي الله عنها قالت: ((كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يقطِّع قراءته. الحمد لله رب العالمين ثم يقف، الرحمن الرحيم ثم يقف)) ([1])

والوقف تنوعت أنواعه وكثرت ، وقد ذكرها القراء والمفسرون والعلماء ومنهم من زاد عليها ومنهم من حصرها، والرأي الأرجح في الوقف أن الوقف اجتهادي وليس توقيفيا، فكثير من الحالات التي ذكرها ابن الأنباري نرى أن القرآن الكريم يردها، وقد اشتمل القرآن على آيات قرآنية لا تتفق مع أقوال الأنباري، ومن ذلك قوله تعالى((الْحَمْدُ للّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ)) ([2]) ((الرَّحْمنِ الرَّحِيم)) ([3]) ففي هذه الآيات فصل بين النعت ومنعوته، على خلاف ما أشار إليه ابن الأنباري، وكذلك الفصل بين البدل والمبدل منه، كقوله تعالى((صِرَاطِ الْعَزِيزِ الْحَمِيد))[4] ((اللّهِ الَّذِي لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ والأرض)) ([5]) فجاء الفصل بين التابع والمتبوع.

وجاز الوقف في القراءة في القرآن قبل تمام الكلام، وليست المواقف التي تنازع بها القراء شرعاً عن النبي صلى الله عليه وسلم مروياً، وإنما أرادوا بذلك تعليم الطلبة المعاني وبهدف العلم والدراية، فإذا علموها وقفوا حيث شاءوا، وهنا الوقف وسيلة من أجل الوصول إلى غاية، فأما الوقف عند انقطاع النفس فلا خلاف فيه، ولا تعد ما قبله إذا اعتراك ذلك وهذا عارض لا إرادي وأما الوقف على رؤوس الآي فذلك سنة عن الرسول الكريم([6]) ، ومتابعة السنة النبوية وتطبيقها أولى من الآراء التي ذهب إليها الكثير من العلماء([7])

ويُطلب من القارئ حال الابتداء ما يطلب منه حال الوقف، فلا يكون الابتداء إلا بكلام مستقل غير متعلق بسابقه، موف بالمقصود مرتبط بمعنى جديد وإن كان امتدادا لسابقه من حيث المعنى، غير مرتبط بما قبله في المعنى التركيبي، لأن المعنى التركيبي الخاص بالأبنية والتراكيب لا يجزأ، ولكونه مختاراً فيه بخلاف الوقف، فقد يكون مضطرًّا إليه، وتدعوه الحاجة إلى أن يقف في موضع لا يجوز الوقف عليه كما تقدم توضيحه، وعليه: فلا يجوز أن يبتدئ بالفاعل دون فعله، فالفعل من أقوى العناصر اللغوية، ويستطيع الباحث والقارئ البناء عليه والإسناد إليه، ولا بالوصف دون موصوفه ، وقصارى القول أنه لا يبتدأ بالمعمول دون عامله، ولكن ورد في القرآن الكريم الفصل بين المتلازمين، ولا ضرر في ذلك، ويستثنى من ذلك ما إذا كان الابتداء في كل ما ذكرناه برؤوس الآي، وتتفاوت مراتب الابتداء كتفاوت مراتب الوقف في التمام والكفاية والحسن والقبح بحسب تمام الكلام وعدمه وفساد المعنى بإحالته إلى معنى غير مقصود.

والابتداء يقع على مراتب ومن أبرزها الابتداء التام: وهو ما كان بعد وقف تام أو بيان تام ، أو بيان كافي كالابتداء بقوله

---

١. المباركفوري، تحفة الأحوذي في شرح جامع الترمذي، ص ٢٤٦

٢. القرآن الكريم، سورة الفاتحة، آية ٢

٣. القرآن الكريم، سورة الفاتحة، آية ٣

٤. القرآن الكريم، سورة ابراهيم، آية ١

٥. القرآن الكريم، سورة ابراهيم، آيتي ٢

٦. البهيقي، شعب الإيمان، ج٢، ص ٥٢١، الداني، المكتفى ص ١٤٦.

٧. البهيقي، شعب الإيمان، ج٢، ص ٢٢١

تعالى: (إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لاَ يُؤْمِنُونَ)) ([1]) بعد الوقف التام وهو على قوله (الْمُفْلِحُونَ) في قوله تعالى: ((وَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ)) ([2]) وفي ذلك إشارة إلى المعنى الجديد والذي يتضمنه التركيب الجديد، وكذلك الابتداء بقوله تعالى: ((إِنَّا نَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ)) بعد وقف البيان التام على قول الله تعالى: ((فَلَا يَحْزُنكَ قَوْلُهُمْ)) ([3]) والابتداء بقوله تعالى: ((يُخَادِعُونَ اللّهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا)) بعد وقف البيان الكافي على قوله تعالى: ((وَمَا هُم بِمُؤْمِنِينَ)) ([4]) كل ذلك يدل دلالة واضحة على الابتداء بمعنى جديد، وحالات الوقف يقتضيها المقام اللغوي.

ويقع الابتداء بعد الوقف المتعين: وهو الابتداء بكلمة (الذين) بعد نهاية الآية التي قبلها، وكل ما ذُكر في القرآن من الذي يجوز الابتداء به ويجوز وصله بما قبله، إلا سبعة مواضع يتعين الابتداء بها وهي:

١- الابتداء بالمبتدأ كقوله تعالى)) الذين آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَتْلُونَهُ حَقَّ تِلاَوَتِهِ)) ([5]) بعد قوله تعالى: ((وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءهُم بَعْدَ الَّذِي جَاءكَ مِنَ الْعِلْمِ مَا لَكَ مِنَ اللّهِ مِن وَلِيٍّ وَلاَ نَصِيرٍ)) ([6]) فالذين مبتدأ خبره يتلونه حق تلاوته، والاسم الموصول من الألفاظ المبهمة ومن الألفاظ التي لها حق الصدارة ، وليس لهذا تعلق بما قبله لا لفظاً ولا معناً، أي أن الاسم الموصول يتعلق بما بعده، لوجود صلته؛ لأن الصلة توضح الاسم وتزيل إبهامه ، فلزم الابتداء به إذ الأصل الابتداء بالمبتدأ وبما يجوز الابتداء به.

٢-وفي قوله تعالى: ((يَعْرِفُونَهُ كَمَا يَعْرِفُونَ أَبْنَاءهُمْ)) ([7]) وهذا بعد قوله تعالى: (وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءهُم مِّن بَعْدِ مَا جَاءكَ مِنَ الْعِلْمِ إِنَّكَ إِذَاً لَّمِنَ الظَّالِمِينَ) فلو وصلنا لكان (الَّذِينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ) صفة للظالمين وهذا غير مقصود؛ لذلك تعين الابتداء بالاسم الموصول.

٣- في حالة عدم وجود تعلق أو ارتباط دلالي، كقوله تعالى:((الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لاَ يَقُومُونَ إِلاَّ كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ)) ([8]) بعد قوله تعالى: ((الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُم بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ سِرّاً وَعَلاَنِيَةً فَلَهُمْ أَجْرُهُمْ عِندَ رَبِّهِمْ وَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ)) ([9]) فليس للآية الثانية تعلق لفظي ولا معنوي بالآية الأولى، فالحديث عن الربا ومن يأكله في الآية الأولى، وفي الآية الثانية عن المؤمنين.

٤- الابتداء بالاسم الموصول المتعلق بصلته كقوله تعالى)) الذين آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَعْرِفُونَهُ كَمَا يَعْرِفُونَ أَبْنَاءهُمُ)) ([10]) بعد قوله تعالى: ((وَإِنَّنِي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ)) ([11]) فالمعنى في الآية السابقة انتهى واكتمل، والابتداء جاء بناء على تضمن الآية التالية معنى

---

١. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٦

٢. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٥

٣. القرآن الكريم، سورة يس، آية ٧٦

٤. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٨

٥. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٢١

٦. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٢٠

٧. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٤٦

٨. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٧٥

٩. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٧٤

١٠. القرآن الكريم، سورة الأنعام، آية ٢٠

١١. القرآن الكريم، سورة الأنعام، آية ١٩

جديدا.

٥- اختلاف المضمون والمعنى والفئة التي تتحدث عنها الآية، كقوله تعالى((الَذِينَ آمَنُواْ وَهَاجَرُواْ وَجَاهَدُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنفُسِهِمْ)) (1) [التوبة: ٢] بعد قوله تعالى: ((وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ)) (2) [التوبة: ١٩] فلو لم نبتدئ بآية (الَّذِينَ آمَنُواْ) لأوهم معنى غير مراد شرعاً وفي ذلك مخالفة للحكم والمعنى، فالآية اللاحقة تتحدث عن الظلم وعدم الهداية، والابتداء جاء بلفظ صريح هو لفظ الجلالة، إذ لا يمكن أن يوصف الظالمون بالمؤمنين والمجاهدين والمهاجرين في سبيل الله تعالى فتعين الابتداء بجملة وآية لا تتعلق بالأولى.

٦- عدم التعلق من حيث المبنى وتمام المعنى في الآية الأولى يفضي إلى ابتداء جديد، قال تعالى((الَّذِينَ يُحْشَرُونَ عَلَى وُجُوهِهِمْ)) (3) بعد قوله تعالى: ((وَلَا يَأْتُونَكَ بِمَثَلٍ إِلَّا جِئْنَاكَ بِالْحَقِّ وَأَحْسَنَ تَفْسِيرًا)) (4) فلو لم نبتدئ بآية (الَّذِينَ يُحْشَرُونَ) لأوهم ذلك أن يكون لها تعلق لفظي ومعنوي بالآية التي قبلها، وهذا لا يتوافر، حيث انقضى المبنى والمعنى بانتهاء الآية الأولى، فتعيّن الابتداء.

٧- ((الَّذِينَ يَحْمِلُونَ الْعَرْشَ وَمَنْ حَوْلَهُ)) (5) بعد قوله تعالى: ((وَكَذَلِكَ حَقَّتْ كَلِمَتُ رَبِّكَ عَلَى الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّهُمْ أَصْحَابُ النَّارِ)) (6) فلو لم نبتدئ بآية (الَّذِينَ يَحْمِلُونَ) لأوهم معنى غير مراد شرعاً إذ لا يمكن أن يكون الملائكة المكرمون هم الكفار المبعدون فتعيّن الابتداء. والآية الأولى تتضمن الحديث عن الملائكة الكرام، أما الثانية فتتحدث عن الكفار والنار.

وهناك الابتداء الكافي: وهو الذي يكون بعد وقف كافٍ كالابتداء بقوله تعالى: (خَتَمَ اللّهُ عَلَى قُلُوبِهمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ) (7) بعد الوقف الكافي على قوله: (لاَ يُؤْمِنُونَ) من قوله: ((إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لاَ يُؤْمِنُونَ)) (8) . ففي حالة تمام المعنى الناجم عن المبنى في التراكيب يتعين الابتداء. فالابتداء الكافي هو ما يحسن الابتداء به وله علاقةٌ بما قبله لفظاً أو معنى، كقوله تعالى ((ومن أساء فعليها)) (9) فالعلاقة اللّفظية هي العطف، والمعنويّة هي المقابلة.

والابتداء الحسن: هو الابتداء بما يكون معناه حسناً، وله علاقةٌ شديدةٌ بما قبله، وهو الذي يكون بعد وقف حسن ، كالابتداء بقوله تعالى: ((مِن قَبْلُ هُدًى لِّلنَّاسِ)) (10) بعد الوقف على قوله: ((وَأَنزَلَ التَّوْرَاةَ وَالإِنجِيلَ)) (11) . وقد يكون الوقف حسناً والابتداء بعده قبيحاً كالابتداء بقوله تعالى: ((إِنَّ اللّهَ فَقِيرٌ وَنَحْنُ أَغْنِيَاء)) (12) بعد قوله تعالى: ((لَّقَدْ سَمِعَ اللّهُ قَوْلَ الَّذِينَ

---

١. القرآن الكريم، سورة التوبة، آية ٢٠

٢. القرآن الكريم، سورة التوبة، آية ١٩

٣. القرآن الكريم، سورة الفرقان، آية ٢٤

٤. القرآن الكريم، سورة الفرقان، آية ٢٣

٥. القرآن الكريم، سورة غافر، آية ٦

٦. القرآن الكريم، سورة غافر، آية ٥

٧. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٧

٨. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٦

٩. القرآن الكريم، سورة فصلت، آية ٤٦

١٠. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ٣

١١. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ٤

١٢. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ١٨١

قَالُواْ)) ([1]) فالوقف على قالوا حسن لكن الابتداء بعدها قبيح.

وتجدر الإشارة إلى أن الوقف يلازمه الابتداء إلا في حالة الانقطاع التام، والوقف لا يأتي إلا بعد الشروع والابتداء، فكلاهما متلازمان، ولا يستغني أحدهما عن الآخر، وهذا من بديهيات القراءة، ومسلمات الفهم وتشرب معاني النصوص، لذا ينبغي على القارئ مراعاة مواطن الوقف ومعرفة حالات الشروع والانتقال إلى معنى جديد من خلال التنقل بين أجزاء النص، وتعريف النص من وجهة نظر علماء النص واللسانيات والدارسين وعلماء لغة النص جاء بصور مختلف، بيد أن هذا الاختلاف لا يخرج عن الإطار العام لمفهوم النص، فالنص قول عظيم يحمل معنى وفكرة متقن إتقانا بالغا، وهو حسن البيان بما فيه من براعة استخدام لألفاظ اللغة، بارع التنظيم والترتيب من حيث الترابط والتماسك، من خلال أدوات من حروف وكلمات متقطعة لها معنى وموصولة لها معان ودلالات، معبرة فصيحة بلغة سليمة يعيها القارئ والسامع، لها وقع جميل وأثر في النفوس، وجمل موصولة من حيث المعنى، ومقطوعة من حيث استقلالية الجملة الواحدة بمعنى من المعاني التي يشتمل النص عليها، قال الأزهري: النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، وفي حديث هرقل: ينصهم أي يستخرج رأيهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء: نصُّ القرآن ونص السّنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام([2]) .

وتعريف النص اصطلاحا ما لا يحتمل الاّ معنىً واحداً، وهذا يعني المعنى العام والفكرة العامة التي صيغ النص من أجلها، وقيل ما لا يحتمل التأويل، أما التغيرات الشكلية والسطحية فلا تؤثر على المعنى في حالة استخدام البدائل والمترادفات، وقيل هو ما زاد وضوحاً على الظاهر لمعنى في المتكلم وهو سوق الكلام لأجل المعنى وبغرض توضيح المعنى والرسالة التي كتب من أجلها([3])

المبحث السادس

العلاقة بين الوقف والابتداء وعلم التجويد

سبق الحديث عن علم الوقف والابتداء، والعلاقة بين هذا العلم وعلوم اللغة وحاجة القارئ إلى إتقان هذا العلم، بيد أن هذا العلم هو فرع أو موضوع من موضوعات علم التجويد، ولكثرة الحاجة والدراسة والأهمية أصبح هذا العلم علما كباقي العلوم، وله مكانته وأهميته في الدراسات القرآنية واللغوية، وكذلك في الدراسات الحديثة.

وعلم التجويد لغة: هو التحسين، والتحسين هو الانتقال بالشيء من حالة ووضع إلى وضع أفضل وأحسن، ويدخل في ذلك الإتقان والتمكن والقدرة والإحكام، يقال جودت الشيء أي حسنته ، وتجويد الشيء في لغة العرب إحكامه وإتقانه، يقال: فلان جود الشيء أي حسنه وأجاده إذا أحكم صنعه وأتقن وضعه وبلغ منه الغاية في الإحسان والكمال، فهو من الجودة والحسن والإتقان والتمكن.

والتجويد اصطلاحا: معرفة القواعد الأساسية والضوابط التي وضعها علماء التجويد المتعلقة بالقرآن الكريم ، وهذا ما يسمى بالتجويد العلمي أو النظري ، وحكمه بالنسبة لعامة المسلمين مندوب ، وحكمه بالنسبة لأهل العلم فهو واجب كفائي ، فإن قامت به طائفة منهم سقط الإثم والحرج عن باقي الأمة، وإن لم يقم به طائفة منهم من التعلم والتعليم أثموا جميعاً،

---

[1]. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ١٨١

[2]. ابن منظور، لسان العرب، ج٧ص٩٧-٩٨

[3]. الجرجاني، التعريفات ص٢٣٧

وهناك ما يسمى بالتجويد العملي أو التطبيقي، وهو إخراج كل حرف من مخرجه دون تحريف أو تغيير أو تبديل.

ولعلم التجويد فوائد قيمة كثيرة من أهمها حسن الأداء، أي أداء القارئ أثناء الترتيل، وجودة التلاوة، وصون اللسان عن اللحن في كلام الله _عز وجل _ واللحن : هو الميل عن الصواب، وهو الخطأ في القرآن الكريم، لذا ينبغي على القارئ أن يكزن ملما بأحكام التجويد،وتجدر الإشارة إلى أن التجويد يرتبط بالصوت وتحسين الأداء والإلمام بالقواعد المتعلقة بالتجويد.

وأما نشأة هذا العلم المتعلق بالتجويد والتأليف فيه، فقد كانت بدايته في القرن الرابع الهجري ولم يذكر التأليف إلا من خلال علوم القرآن والتفسير، وإن كتب علم التجويد القديمة تكاد تكون مجهولة وجهلها أو عدم وجودها لا يعني عدم البحث في هذا العلم، ولدى معظم المشتغلين بالدراسات الصوتية العربية في الوقت المحاضر، فالتركيز كان على المجال الصوتي، وعلم الأصوات قديما وحديثا أفاد في التجويد وأفاد التجويد علم الصوت.

والتجويد حلية القراءة([1]) وزينة التلاوة، وقال ابن الجزري(قال ابن الجزري عنه: لا أعلم أحداً في هذه الأمة رحل في القراءات رحلته ولا لقي من لقي من الشيوخ، قال في كتابه الكامل: فجملة من لقيت في هذا العلم ثلاثمائة وخمسة وستون شيخاً من آخر المغرب إلى باب فرغانة يميناً وشمالاً وجبلاً وبحراً، ولو علمت أحداً تقدم علي في هذه الطبقة في جيع بلاد الإسلام لقصدته، من أبرز شيوخه: أحمد بن محمد بن علان، أحمد بن نفيس، الحسن بن علي بن إبراهيم المالكي، قرأ عليه: أبو العز القلانسي، واسماعيل بن الأخشيد) ([2]) .

وقد رغب الله سبحانه وتعالى قراء القرآن في ترتيله، وحببهم في التلاوة والترتيل، قال تعالى((ورتّل القرءان ترتيلًا)) ([3]) والترتيل في تلاوة القرآن وقراءته يقع على ثلاث مراتب أو ثلاث منازل حددها العلماء، وهذه المراتب هي: الحدرُ والتحقيقُ والتوسُّط بينهما.

فالحدرُ: عبارةٌ عن إدراج القراءة مع المحافظة على أحكام التجويد، وهذا يعني الضبط القرآني السليم مع التركيز على علم التجويد، وأما التحقيقُ: هو إعطاءُ الحروفِ كاملَ حقّها؛ أي التركيز على المقاطع والأصوات، وتبيينُ مخارج الحروف، وإكمالُ صفاتها اللازمة والعارضةِ وما يتعلق بها من وضوح، والوفاء بالمقادير الكيفيَّة والكميَّة؛ مما يعني كيفية اللفظ والمدة التي يستغرقها في نطق الصوت، وأما التدوير: فهو مرحلة وسطية، أو توسط بين الحدر والتحقيق، ولذا أطلق عليه العلماء التوسُّط، وأما الترتيل ينتظمُ المراتبَ الثلاثَ الحدر والتحقيق والتدوير، وليس مرتبةً من المراتب الثلاث، وليس قسيمًا لها، بل كلٌّ منها يصدقُ عليها أنَّه ترتيلٌ، وأضاف البعض مرتبة خامسة وهي الزمزمة ويقصد بها القراءة في النفس. والتجويد بشكل عام هو إعطاء الحروف حقوقَها وترتيبَها، ورَدُّ الحرف إلى مخرجه وأصله، وتلطيفُ النُّطق به على كمال هيئته من غير إسراف ولا تعسُّف ولا إفراط ولا تكلف([4])

إن فن التجويد هو عبارة عن صنعة وإن هذه الكلمة تحتوي على كثير من المعاني السامية كالفن والاداء، ويمتاز أهل الصنعة بالدقة في العمل، والضبط والأداء، وبما أن الحديث عن الأداء في التجويد، فإن هذا لا يستثنى منه الوقف والابتداء، فالوقف والابتداء ومعرفة المعاني والدلالات والشروع في قراءة نص جديد أو تركيب لاحق يعد من الأداء وجزء من الإتقان،

---

[1]. الداني، التحديد لحقيقة الإتقان والتجويد ص ٧٠.

[2]. الجزري، غاية النهاية، ج٢ ص ٣٩٧

[3]. القرآن الكريم، سورة المزمل، آية ٤

[4]. السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج١، ص٢٩٣

وتتوقف دائما صورة هذه الصنعة على تمكن وقدرة صاحبها، وبراعته ورغبته الجادة في تعلم الأحكام، وخاصة ضوابط الوقف والابتداء، والصنعة مصدر من صنع الشي، وأتقنه وجوده، والوصول إلى الغاية في صنعه واتقانه بشكل يليق بالمقام والنص، فلا يوجد فرق بين التجويد والصنعة من حيث التعبير والمعنى والاداء في المعنى الأصلي، والتجويد والصنعة وجهان لمعنى واحد، وهذا المعنى خاص بالقرآن الكريم، وهو أداء القراءة في القرآن، كما وصل إلى النبي الكريم.

ومن خلال الدراسة والبحث تبين أن العلماء والأئمة كانوا موفقين في الإلمام والتمكن، وقد أصابوا في عملهم وتعلقهم بالقرآن هذا الهدف، وهو الصنعة والإتقان والدقة، وجاء دورهم هذا مصداقا لقوله تعالى (ورتل القران ترتيلا) ورحم الله سيدنا عليا رضي الله تعالى عنه وكرم الله وجه عندما فسر قوله تعالى ((ورتل القران ترتيلا)) ([1]) يعني تجويد الحروف ومعرفة الوقوف، فجمع كل المؤلفات في التجويد في هذه الآية الكريمة التي تدل على عمق فهمها وقوة أدائها، مما يعني أن العلماء وأهل الاختصاص أدركوا تماما المقصود بهذه الآية الكريمة.

يبقى فضل التجويد عظيم، وعرف بأنه أشرف العلوم لتعلقه وارتباطه بأشرف الكتب وأجلها ألا وهو القران الكريم، ولهذا العلم أثر على الطلاب والمثقفين والدرسين، وينبغي على كل قارئ لكلام الله عز وجل أن يعتاد النطق السليم لحروف القرآن، ينبغي للقارئ والمرتل أن يُعَوِّدَ نفسه ولسانه على تَفَقُّد الحروف وكيفية نطقها، التي لا يصل إلى حقيقة اللَّفظ والنطق بها إلاَّ بالرِّياضة الشَّديدة والتمرس، والتِّلاوة الكثيرة لآيات القرآن الكريم، مع العلم بِحَقائقها وأهميتها، والمعرفة بمنازلها ومراتبها، فيعطي كلَّ حرفٍ منها حَقَّه في اللفظ والنطق([2]) ، منَ المَدِّ إن كان ممدودًا ومعرفة مقدار المد، ومنَ الهَمْز إن كان مهموزًا ونوع الهمز، ومنَ الإدغام إن كان مُدْغَمًا والحالات التي يجب فيها الإدغام، وكذلكَ الإظهار والإخفاء والحَرَكَة السكون.

ولا شَكَّ أنَّ أبناء الأمَّة الإسلامية متعبدون بتصحيحِ ألفاظ القرآن، بمعنى أنهم ملزمون بنطق ألفاظه بالصورة التي وردت عن الرسول الكريم بالتلقي والمشافهة، وكذلك تجنب الخطأ واللحن، والتركيز على معانيه من خلال فهمهم لتراكيبه وإقامة حروفِه نطقا ولفظا، على الصِّفة المُتَلَقَّاة من أئمة القراءة بالسماع والمشافهة والمحاكاة، والتي تناقلها العلماء والقراء عن شيوخهم باللغة العربية الفصيحة التي نزل بها القرآن الكريم، والتي لا تجوز مخالفتُها ولا يجوز استبدالها بكلام آخر، ولا العدول عنها إلى غيرها. فكتاب الله سبحانه تعالى وسنة نبيه الكريم من أهم مصادر الفصاحة والبلاغة والبيان، ففيهما يجد الدارس للعربية ضالته، فقد أنزل الله سبحانه تعالى كتابه بلسان عربي مبين متحديا العرب ولغتهم وفصاحتهم، وفيه من الأساليب البلاغية والبيانية المتنوعة ما يعجز أربلب اللغة والفصاحة وأهل الاختصاص عن مجاراته والإتيان بمثله ولو بقليل، كما قال الله تعالى: ((فَأْتُواْ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُواْ شُهَدَاءكُم مِّن دُونِ اللّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ)) ([3]) ، فبهتوا حتى قال قائلهم وهو الوليد بن المغيرة: والله إن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإن أسفله لمغدق.([4])

والنَّاس في ذلك بَيْن مُحْسن مأجور، والمحسن في فهم وتشرب المعاني ونطق الحروف كما ورد عن الرسول الكريم وتناقله العلماء والقراء له أجر وثواب على جهده وعلمه وتعلمه، ومُسِيء آثِم وهو الذي يتعمد الخطأ والعدول عن السنة والقراءة السليمة، أو مَعْذور مع بذل الجهد والرغبة التامة في التعلم والقراءة السليمة لألفاظ القرآن الكريم،؛ فمَن قدر على تصحيح

---

[1]. القرآن الكريم، سورة المزمل، آية ٤

[2]. الداني، نهاية القول المفيد ص ١٢٧

[3]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٣

[4]. الفضل بي الحسين الطبرسي، مجمع البيان، ج ٥، ص ٣٨٧.

كلام الله - تعالى - باللَّفظ الصَّحيح، أي بالنطق السليم والذي أقره القراء والعلماء كما ورد عن الرسول الكريم وباللغة العربية الفصيحة، وعدل إلى اللفظ الفاسد العجمي بقصد وتعمد وترك الصواب مع سبق الإصرار على ذلك؛ استغناءً بنفسه ظنا منه أنه على صواب، واسْتِبْدادًا بِرَأْيه وحدسه وفي ذلك معصية منه تنجم عن غرور(1) ، واتّكالاً على ما ألف من حَظِّه؛ لأنه قاصد الإساءة، واستكبارًا عنِ الرجوع إلى عالِمٍ يَقِفُه على صحيح لفظه معتمدا على اجتهاده وعلمه، فإنَّه مُقَصِّر آثم مسيء لنفسه ولغيره ، وآثِمٌ بلا ريب، وغاشّ بلا مِرْيَة؛ فقد قال رسول الله - صَلَّى الله عليه وسلم -: ((الدِّين النَّصيحة: لله، ولِكتابِه، ولرسوله، ولأئمَّة المسلمين وعامّتهم)) (2)

ويقول ابن الجزري في التجويد: فَلَيْس التَّجويد بِتَمْضِيغ اللسان، والمقصود هنا عدم التوضيح(3) ولا بتَقْعير الفم(4) ويقصد بذلك الكلام من أقصى الحلق، ولا بتعويج الفك(5) ويقصد به الترقيق ، ولا بِتَرْعيد الصَّوت(6) ولا بتمطيط الشد(7) بمعنى الزيادة على المقدار، ولا بتقطيع المد ويقصد بذلك تحريك الصوت(8) ، ولا بتطنين الغنات ، وتطنين الغنَّات، ويقال فيه تَطْنين النُّونات: هو المُبَالَغة في الغُنَّة(9) ولا بِحَصْرَمة الرَّاءات(10) ، قراءة تنفر منها الطِّباع، وتمجُّها القلوب والأسماع(11) ؛ بل القراءة السَّهلة العذبة، الحلوة اللَّطيفة، التي لا مَضْغ فيها ولا لوك، ولا تعسُّف ولا تَكَلُّف، ولا تَصَنُّع ولا تَنَطُّع، ولا تخرج عن طِباع العرب وكلام الفصحاء بِوَجْه مِنْ وُجوه القِرَاءات والأَدَاء".

إن القراءة السليمة للقرآن الكريم تلك القراءة التي تناقلها الرواة والقراء عن الرسول الكريم، والتي فيها ضبط سليم، واستخدام يليق بحروف القرآن، وقد نهى الرسول عن التلاوة والقراءة بصورة الهذرمة، وقد روي أن عائشة أم المؤمنين قالت:((يُحَدِّثُ حَدِيثًا لَوْ عَدَّهُ العَادُّ لَأَحْصَاهُ)) (12) فما عليه السلام يسرع في كلامه حتى لا يفهم. فالأصل القراءة والترتيل الفهم والإتقان واحسن الأداء، ومن هذا الفهم والوعي والإلمام والإدراك ينبغي أن يؤدي هذا إلى تمكن من الوقف والابتداء، فالوقف والابتداء متعلق بالفهم والمعنى والدلالات، فلا قراءة إلا بتأن في كل كلمة سواء كان السامعون نسّاخا أو علماء أو عوامّا، والأصل في الوقف والابتداء التوضيح والفهم والتبيين، فشَرُّ الْقِرَاءَةِ إِذَا مَا هَذْرَمَا: أَيْ: أَسْرَعَ والسرعة في القراءة غير محمودة، فَيَخْفَى

---

١. يقصد بالحدس هنا التخمين والظن بمعنى التوهم، وهذا من قبيل التعمد والإصرار على النطق بالفاسد.

٢. صحيح مسلم، كتاب الإيمان ، شرح علي بن محمد بن عبد العزيز الهندي، ج١، ص ٧٤

٣. الزبيدي، تاج العروس مادة مضغ.

٤. ابن منظور، لسان العرب ، مادة قعر.

٥. الجزري، النشر في القراءات، ج١، ص ٢٠٣.

٦. غانم حمد، الدراسات الصوتية، ص٥٦٢.

٧. غانم حمد، الدراسات الصوتية، ص٥٦٢.

٨. الجزري، النشر في القراءات، ج١، ص ٢٠

٩. القرطبي، تفسير القرطبي، ج ١٩ ص٣٨.

١٠. الجزري، النشر في القراءات، ج١، ص ٢٠.

١١. الجزري، النشر في القراءات، ج١، ص ٢٠

١٢. صحيح البخاري، ج ٤، ص ١٩٠

السَّمَاعُ، ويصبح المعنى غامضا، فيوهم السامع بمعنى مخالف، وقد روي عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قوله " شَرُّ الْكِتَابَةِ الْمَشْقُ (وَهُوَ خِفَّةُ الْيَدِ وَإِرْسَالُهَا مَعَ بَعْثَرَةِ الْحُرُوفِ وَعَدَمِ إِقَامَةِ الْأَسْنَانِ) ، وَشَرُّ الْقِرَاءَةِ الْهَذْرَمَةُ ، وَأَجْوَدُ الْخَطِّ أَبْيَنُهُ ".([1])

ومن جملة الآراء التي أوردها العلماء حول نشأة اللغة قولهم: (بوجود علاقة ضرورية بين اللفظ والمعنى شبيهة بالعلاقة اللزومية بين النار والدخان.) ([2]) إن المباحث الدلالية قد أولت اهتماماً كبيراً لموضوع العلاقة والتلازم، علاقة اللفظ بالمعنى، وارتبط هذا بفهم المبنى والمعنى، والمفردات والجمل والتركيب، وفهم طبيعة المعنى والدلالات الناجمة عن التراكيب.

النتائج

من خلال الدراسة والبحث تبين أن موضوع الوقف والابتداء بحاجة إلى رعاية واهتمام من قبل اللغويين؛ لما في ذلك من صلة بين اللغة وظواهر الوقف والابتداء والفصل والوصل في القرآن الكريم، وقد حاول البلحث الوقوف على ظواهر الوقف وعلاقتها بالدلالات والمواقع الإعرابية، وكذلك ظواهر الشروع والابتداء وبيان المواقع الإعرابية والتغيرات التي تصيب الألفاظ من الناحية النحوية، وقد توصل الباحث إلى نتائج جدير به أن يذكرها وهي على النحو الآتي:

١ - الوقف يعد وقفا ولكن يتضمن دلالة معينة.

٢ - ظواهر الوقف ترتبط بالعلم الصوتي اللغوي

٣ - الشروع وظواهر الابتداء ليست بمعزل عن اللغة ودلالاتها.

٤ - التغيرات الإعرابية لها علاقة وثيقة بالقراءات.

٥ - تنوع القراءات لا يؤثر على الحكم الشرعي

٦ - التغيرات التي تخضع لها الألفاظ لا تؤثر على المعنى.

٧ - دراسة الوقف والابتداء تخضع لأحكام التجويد وعلوم اللغة العربية.

التوصيات

إن الدراسات اللغوية التي تتعلق بالقرآن الكريم وظواهر العلم القرآني متنوعة وكثيرة وهي بحاجة إلى تركيز ومن قبل الباحثين، والتعرف إلى أسرار اللغة من خلال القرآن وما فيه من إعجاز علمي في ظواهر الوقف والشروع والابتداء والفصل والوصل، وقد بذل الباحث جهده في سبيل التعرف إلى بعض الظواهر والعلاقة بين ظواهر العلم القرآني وظواهر اللغة، وهناك الكثير من القضايا التي تحتاج إلى البحث العلمي اللغوي، والربط بين اللغة وعلوم القرآن، ويوصي بها الباحث مع ضرورة التركيز عليها ويرى الباحث أن الإعجاز العلمي اللغوي القرآني بحاجة إلى جهد أكثر وتركيز من قبل الباحثين واللغويين، مع ضرورة التركيز على القضايا الآتية:

١ - الربط بين ظواهر اللغة في الدرس اللغوي الحديث وظواهر في علوم القرآن الكريم.

---

[1]. السخاوي، فتح المغيث، ج ٣، ص ٥٢

[2]. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ١٩

٢ - التركيز على الجانب الدلالي القرآني وربطه بالحقول اللغوية.

٣ - التعرف إلى الحقول الدلالية القرآنية التي تؤدي إلى تنوع في ظواهر الإعراب.

٤ - الوقوف عند ظواهر الوقف وعلاقته بالنبر والتنغيم.

٥ - التركيز على البحث العلمي التكاملي الذي يضم العديد من القضايا اللغوية ذات الصلة بظواهر العلم القرآني.

٦ - التعمق في الربط بين الدرس اللساني الحديث وظواهر القرآن لما في ذلك من فائدة يقدم القرآن للدرس اللساني.

المصادر والمراجع

١- إبراهيم سليمان رشيد الشمسان: دروس في علم الصرف، الناشر، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

٢- إبراهيم اسماعيل الأبياري. تأريخ القرآن، دار النشر: دار الكتاب المصري - دار الكتاب اللبناني. سنة الطبع: الطبعة الثالثة (١٤١١هـ-١٩٩١م).

٣- أحمد بن الحسين بن علي بن موسى الخُسْرَوْجِردي الخراساني، أبو بكر البيهقي (المتوفى٤٥٨هـ) شعب الإيمان، تحقيق: عبد العلي عبد الحميد حامد، الناشر: مكتبة الرشد للنشر والتوزيع بالرياض بالتعاون مع الدار السلفية ببومباي بالهند، الطبعة: الأولى، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٣م.

٥- أحمد فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الناشر: دار الفكر، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م.

٦- أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلام بن عبد الله بن أبي القاسم الخضر النميري الحراني الدمشقي الحنبلي، أبو العباس، تقي الدين ابن تيمية الإمام، شيخ الإسلام. ولد في حران سنة(٦٦١ هـ) ، مجموع الفتاوى، تحقيق: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، الناشر: مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة النبوية، المملكة العربية السعودية، عام النشر: ١٤١٦هـ/١٩٩٥م.

٧- أحمد مالك حماد الفوتي الازهري، مفتاح الأمان في رسم القرآن، طبعة الدار السنغالية (دكار) ١٩٦٣م.

٨- أحمد مكي الأنصاري- سيبويه والقراءات، دار المعارف بمصر ١٩٧٢م

٩- أحمد محمد بن علي الفيومي ثم الحموي، أبو العباس (المتوفى: نحو ٧٧٠هـ) ، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير ١٣٦٨م، الناشر: المكتبة العلمية – بيروت ١٩٨٧.

١٠- أحمد بن محمد عبد الكريم الأشموني - زكريا الأنصاري أبو يحيى، منار الهدى في بيان الوقف والابتداء، ومعه المقصد لتلخيص ما في المرشد في الوقف والابتداء (ط الحلبي) ، الناشر: مصطفى البابي الحلبي، ط٢، سنة النشر: ١٣٩٣، ١٩٧٣.

١١- الفضل بن الحسن الطبرسي المشهور بأبي علي، مجمع البيان في تفسير القرآن، الناشر: دار العلوم للتحقيق والطباعة والنشر والتوزيع الطبعة: الأولى، ٢٠٠٥.

١٢- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي (المتوفى٧٩٤هـ) البرهان في علوم القرآن، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة: الأولى،١٣٧٦ هـ-١٩٥٧ م، الناشر: دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركائه.

١٣- جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق ، ترجمة عباس صادق الوهاب، دار النشر: دار الشؤون الثقافية العامة، مكان النشر: بغداد – العراق،١٩٨٧.

١٤- خليفة بابكر الحسن، مناهج الأصوليين في طرق دلالات الألفاظ على الأحكام، ط١، مكتبة وهبة للطباعة والنشر،١٩٨٧.

١٥- رضي الدين محمد بن الحسن الإستراباذي النحوي المتوفى سنة٦٨٦هـ، شرح، شرح الشافية لابن الحاجب للرضي مع شرح شواهده لعبد القادر البغدادي صاحب خزانة الأدب، تحقيق: محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد، نشر : دار الكتب العلمية – بيروت،١٩٧٥م.

١٦- سليمان بن عبد القوي بن الكريم الطوفي الصرصري، أبو الربيع، نجم الدين (المتوفى٧١٦هـ) شرح مختصر الروضة، المحقق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، الناشر: مؤسسة الرسالة، الطبعة: الأولى،١٤٠٧ هـ/١٩٨٧ م.

١٧- شمس الدين أبي الخير محمد بن الجزري (ت٨٣٣ هـ) ، التمهيد في علم التجويد، تحقيق : د. غانم قدوري الحمد، الناشر : مؤسسة الرسالة (لبنان) ، الطبعة : الأولى (١٤٢١هـ/٢٠٠١م) .

١٨- عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (المتوفى٩١١هـ) الإتقان في علوم القرآن، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة:١٣٩٤هـ/١٩٧٤ م.

١٩- عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال الدين الأنباري البيان في غريب إعراب القرآن، تحقيق : د.طه عبد الحميد طه ومصطفى السقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.

٢٠- عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال الدين الأنباري (المتوفى٥٧٧هـ، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين) الناشر: المكتبة العصرية، الطبعة: الأولى١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.

٢١- عبد الصبور شاهين، أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، مكتبة الخانجي-القاهرة ، ط١،١٩٨٧م.

٢٢- عبد الفتاح اسماعيل شلبي، رسم المصحف والاحتجاج به في القراءات، مكتبة نهضة مصر، سنة١٣٨٠هـ-١٩٦٠ م.

٢٣- عبد الملك بن عبد الله بن يوسف بن محمد الجويني، ت٤٧٨هـ، البرهان في أصول الفقه، تحقيق: صلاح بن محمد بن عويضة، الناشر: دار الكتب العلمية بيروت_ لبنان، ط ١،١٤١٨هـ.

٢٤- عثمان بن جني أبو الفتح، الخصائص، تحقيق : محمد علي النجار، دار الكتب المصرية – القاهرة، المكتبة العلمية.

٢٥- عثمان بن سعيد بن عثمان بن عمر أبو عمرو الداني (المتوفى٤٤٤هـ) المكتفى في الوقف والابتداء، المحقق: محيي الدين عبد الرحمن رمضان، الناشر: دار عمار، الطبعة: الأولى١٤٢٢ هـ-٢٠٠١ م.

٢٦- عثمان بن سعيد الداني أبو عمرو الأندلسي، التحديد في الإتقان والتجويد، المحقق: غانم قدروي الحمد، الناشر: دار عمار – الأردن، سنة النشر:١٤٢١هـ،٢٠٠٠.

٢٧- عثمان بن سعيد بن عثمان الأموي مولاهم، القُرطبي، المعروف في زمانه بابن الصَّيرفي، وفي زماننا بأبي عمرو الداني، نهاية القول المفيد

٢٨- عصام نور الدين، علم وظائف الأصوات اللغوية الفونولوجيا، دار الفكر اللبناني ،ط١، ١٩٩٢

٢٩- عطية قابل نصر، غاية المريد في علم التجويد، الناشر: القاهرة، الطبعة : ط٧

٣٠- علي بن محمد بن علي الجرجاني الحسيني المحقق الحنفي، السيد الشريف أبو الحسن، وُلِدَ في ٢٤ من شعبان سنة ٧٤٠ هـ ، التعريفات، المحقق: ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، الناشر: دار الكتب العلمية بيروت –لبنان،الطبعة: الأولى ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.

٣١- عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، أبو بشر، الملقب سيبويه (المتوفى: ١٨٠هـ) ، الكتاب (كتاب سيبويه) المحقق: عبد السلام محمد هارون، الناشر: الخانجي، ط٣

٣٢- غانم بن قدوري بن حمد بن صالح، آل موسى فَرَج الناصري التكريتي ، الدراسات الصوتية، الناشر : دار عمار (الأردن) ، الطبعة : الثانية (١٤٢٦ هـ/٢٠٠٥م) .

٣٣- كمال محمد بشر، علم اللغة العام الأصوات العربية. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١

٣٤- محمد عابد الجابري: اللفظ والمعنى في البيان العربي، فصول، المجلد السادس، العدد الأول، ١٩٨٥، ص٢١

٣٥- محمد بن علي بن محمد بن عبد الله الشوكاني، ت: ١٢٥٠ هـ، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، تحقيق: أحمد عزو عناية : دمشق، نشر: دار الكتب العربي، ط ١، ١٤١٩هـ.

٣٦- محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (المتوفى: ٧١١هـ) لسان العرب، الناشر: دار صادر – بيروت، ط٣، ١٤١٤ هـ

٣٧- محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، الزَّبيدي (المتوفى: ١٢٠٥هـ) ، تاج العروس، مجموعة من المحققين، الناشر: دار الهداية.

٣٨- مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (المتوفى: ٨١٧هـ) القاموس المحيط ، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، الناشر: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، الطبعة: الثامنة، ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥ م

٣٩- محمد بن محمد الدمشقي ابن الجزري أبو محمد، النشر في القراءات العشر لابن الجزري، المحقق: علي محمد الضباع، الناشر: المطبعة التجارية الكبرى، ٢٠٠٠م

٤٠- محمد بن سعيد بن بالحاج بن عدّون بن الحاج عمر الشريفيّ ، خطوط المصاحف، كتب بعون الله وتوفيقه ثلاثة من المصاحف الشريفة وعدداً كبيراً من الأجزاء القرآنية بعدة روايات مختلفة وهي مطبوعة.

٤١- محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي شمس الدين القرطبي (المتوفى: ٦٧١هـ) الجامع لأحكام القرآن، تفسير القرطبي، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، الناشر: دار الكتب المصرية – القاهرة، الطبعة: الثانية، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤

٤٢- محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي، أبو جعفر الطبري (المتوفى: ٣١٠هـ) ، تحقيق: الدكتور عبد الله بن عبد المحسن التركي، الناشر: دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة: الأولى، ١٤٢٢ هـ-٢٠٠١ م.

٤٣- محمد عبد الرحمن بن عبد الرحيم المباركفوري ، تحفة الأحوذي في شرح جامع الترمذي، الناشر: دائر البشائر الإسلامية – بيروت، الطبعة: الأولى، سنة الطبع: ١٤٣٠هـ.

٤٤- محمد بن يزيد المبرد، أبو العباس ، المقتضب، المحقق: محمد عبد الخالق عضيمة، ط١ ، الناشر: وزارة الأوقاف المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية- لجنة إحياء التراث الإسلامي – القاهرة، سنة النشر: ١٤١٥، ١٩٩٤

٤٥- محمد بن علي بن محمد بن عبد الله الشوكاني اليمني (ت: ١٢٥٠هـ) التفسير- فتح القدير، الناشر: دار ابن كثير، دار الكلم الطيب - دمشق، بيروت، ط١-١٤١٤ هـ

٤٦- مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري، المسند الصحيح ، المحقق: محمد فؤاد عبد الباقي، شرح علي بن محمد بن عبد العزيز الهندي، الناشر: دار إحياء التراث العربي – بيروت.

٤٧- محمد بن محمد بن محمد علي بن الجزري الدمشقي الشافعي شمس الدين أبو الخير غاية النهاية في طبقات القراء، المحقق: ج برجستراسر، الناشر: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٧.

المشروع الفكري النهضوي وخطاب التجاوز قراءة في أعمال محمّد عابد الجابري

الباحـــث: بلعـــباس عبد الوهـــــاب، جامعة: محمد خيضـــــر بســــــكرة. الجزائر

ملخص:

يعتبر المفكر محمد عابد الجابري من ثلة المفكرين الذين عملوا على إعادة تفكيك البنية المفاهيمية والأطر المعرفية التكوينية للعقل العربي وآلياته، ويقدمون من خلال أفكارهم مساهمات تنظيرية شكلت نقطة تحول في المنهجية العلمية السائدة في قراءة التراث المعرفي ابستيمولوجيا، وإستخدام الأدوات النقدية في إعادة الحفر عنه قصد إعادة بنائه وتشكيله. لقد كانت نظرة الجابري إلى التراث نظرة تجديدية تجريدية تقوم على نقد وسائل إنتاج الفكر وإستخدامها بطريقة عقلانية وتوظيفية تحليلياً، وبآليات تفسر مكوناتها البنيوية وتداخلها التكويني ومن ثمّ إعادة تأسيس التراث وبناء الخطاب التجديدي الذي يتناسب مع لغة العصر ومتطلبات الحاضر، وكذا بناء النظرة التجاوزية التي تمكن من تحقيق المشروع النهضوي العربي واقعياً.

الكلمات المفتاحية:

المشروع النهضوي، التراث، البنية المعرفية، العقل العربي، النقد الإبستمولوجي، الرؤية التجاوزية.

مقدمة:

شكّل المشروع النهضوي العربي أحد المحاور الهامة في كتابات المفكرين العرب والمستشرقين، الذين خاضوا بدءاً في تحليل التراث التاريخي للوقوف على آليات البناء المعرفي الذي يُمكن من تحديد المنهجية البنائية والنقدية والإبستمولوجية في تحقيق الانطلاقة النهضوية والحضارية. ولقد ساهمت كتابات الجابري وإسهاماته الفكرية بشكل كبير في تحديد ذلك.

إن التحديث والتجديد يتِمان تلازمياً بإعادة نقد القديم وعلى أساس ذلك يتحدد تموقع العقل العربي وتجلياته على ساحة الفكر العالمي ومدى إمكانيته في تحقيق الإقلاع الحضاري على المستويين المحلي والكوني، فالمشروع النهضوي بهذا المعنى يفترض إعادة قراءة إبستمولوجية تستهدف التنقيب العلمي والمنهجي في العلوم السابقة وأُطرها البنائية والتصورية ثم إعادة تشكيلها بما يُشكل حلقة وصل بين الماضي والحاضر، فالقراءة الجديدة للأدوات والمناهج تمكن من تحديد حدود الفصل بين القراءة التاريخية التراثية وارتباطها بالواقع الفكري والاجتماعي السائدة فيه ومدى تأثير تناولها بصورة تحديثية على قراءة الواقع الحالي والحاضر. من هنا تبرز رؤية الجابري في ضرورة تطويع وأقلمة المناهج السابقة مع مقتضيات الموضوع ومتطلباته الزمكانية، فقام بإعادة تفكيك الخطاب المعاصر في الفكر العربي ونقد بنيته المعرفية دون النظر إلى محتواه ومضمونه، حيث قرر أنه سينهار تلقائياً بانهيار وتفكك بُنيته المعرفي. ثم ركّز بعد تصنيفه للخطابات على الخطاب النهضوي وأفردهُ بنوع من النقد التحليلي الذي مكّن من تحديد نقاط التناقض والمغايرة في ذهن المفكر العربي.

إن الإشكالية التي شغلت ذهن الجابري طيلة ما يقرب نصف قرن من الزمن، هي هل بإمكاننا بناء نهضة بدون عقل ناهض؟ ولماذا لم تتطور أدوات المعرفة في الثقافة العربية الإسلامية خلال نهضتها في القرون الوسطى لتمتد حتى يومنا الحاضر؟ ولقد حاول الجابري مقاربة الإشكالية من خلال تحليل التراث التاريخي وبنيته المنهجية وأدواته العقلانية التحليلية، وهو يقوم بذلك انطلاقا من معرفته بموقع الخطاب العقلاني ودوره التحليلي في السياق المعرفي و التفكير العلمي، فالمشروع النهضوي يفرض وبشدة ضرورة إعادة ترتيب العلاقات بين أجزاء الماضي بطريقة تُمكن الذات من احتواء تُراثها وتُشكل منها مرتكزاً لإعادة بناء النهضة الفكرية، وتُموقِعُه لاستشراف المستقبل وفق ممارسات صريحة بخطاب عقلاني استنادا إلى مفاهيم علمية.

وفي غمرة البحث والحفر التاريخي الإبستمولوجي كان الجابري يُعيد الالتفات حوله ليُموقع خطابه في واقعه المعاصر وحاضره الفكري، فقد كان يدرك أنه ورغم انشغاله بالماضي وتراثه إلا أنه لابد ألاّ ينساق وراء أفكار من الماضي السحيق، وأن يحاول ألاّ يحيد عن الهدف الأساس الذي وضعه وهو ضرورة نقد الفكر والتراث التاريخي السابق بما يمكن من إعادة التأسيس لبنية معرفية أصيلة وفق خطاب تجاوزي يمكننا من بناء نظرة تأسيسية لإقلاع نهضوي وحضاري.

١. منهجية إبستمولوجية في النقد التراثي.

كانت بدايات الجابري مع الكتابة والنقد في مراحله الأولى لا تخرُج عن قضايا السياسة والإيديولوجيا إلى غاية منتصف السبعينات تقريباً، أين حدثت نقلة نوعية في مسيرته الفكرية و التأليفية, فالتفت إلى قضايا الفكر والثقافة وانصرف إليها بطريقة شبه كلية. ولكنها ورغم ذلك ليست انصرافا تاماً وقطيعة بين المرحلتين فهو يُصر على أن التفكير الإيديولوجي وقضاياه ملازم لأي باحث علمي. وهو الكفيل بتجلية المضمون الحقيقي للنص التراثي وإلى هذا المعنى يشير في كتابه الحداثة والتراث قائلا: "التوظيف الإيديولوجي لمفهوم التراث، الفهم التراثي للتراث، الفهم الخارجي (الاستشراقي) للتراث.. تلك أبرز العناصر الذاتوية التي تدخل في تشكيل حضور التراث كمفهوم إيديولوجي، في الساحة الفكرية العربية الراهنة ونقصد بالعناصر الذاتوية هنا، ما تضيفه الذات إلى الموضوع حينما تتخذه موضوع معرفة، حينما تريد أن تعطيه معنى يحوله إلى كائن معرفي"[1].

إن مصطلح التراث في الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة يتسم بالعمومية والغموض، وصعوبة الإحاطة بكل مفاهيمه، وتطويقه بشكل دقيق، بالنظر إلى تعدد مدلولاته ومعانيه، واختلاف ذلك بين المفكرين، ويعود سبب ذلك إلى اختلاف وتباين الأُطر والمرجعيات الفكرية لديهم، وتعدد مشاربهم الثقافية، وتنوّع المقاربات المرجعية، وتناقض التنظيرات الإيديولوجية. هذا ما دفع الجابري إلى أن يشير أن مقصوده بالتراث في خطابه وفي الفكر العربي النهضوي الحديث والمعاصر بصورة عامة، يتمثل في الجانب الفكري للحضارة العربية الإسلامية بما تحويه من عقيدة وشريعة ولغة وأدب وفن وفلسفة وتصوف..الخ، دون تقييد زمني لفترة من الفترات لاعتبارات إيديولوجية يجب تفادي الخوض فيها، كون ذلك مرهون بالتناقض بين عناصره الذاتية و ومكوناته الموضوعية في الوعي العربي المعاصر .

ومع صدور كتابه "نحن والتراث" والذي كان سبب ذيوع صيته، اتضحت الرؤية والمنهج الذي تبناه الجابري في قراءته التحليلية, فكان بداية تدشين للدراسات التي تشكّلت وتراكمت للتحرر من الطريقة الإستشراقية في دراسة الفلسفة العربية الإسلامية والتي كرّست التصور حول نوع من الأفكار المسبقة التي طبعت تصورات بعض علماء تلك الحقبة على غرار الفارابي,

---

[1] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت –لبنان، ١٩٩١، ص ٢٩.

فكان تفكيره منصباً أكثر على المضمون الإيديولوجي لخطابات المفكرين الذين مثلوا تلك الحقبة بعيداً عن القراءات الإستشراقية الجاهزة .

وقد قرر الجابري أن البحث في الإنسانيات وعلومها غير ممكن بتاتاً في غياب البعد الإيديولوجي سواء بالتصريح أو التضمين, فلا يمكن النظر إلى التراث والبحث فيه بنظرة محايدة غير مبالية, فالتفكير الإيديولوجي ملازم وحاضر في ذهن الباحث دوما، غير أن استثمار هذا الحضور بطريقة واعية والتصرف في ضوئه بوعي، أفضل من إغفاله ثم ادعاء الموضوعية والبراءة من الإيديولوجيا بعد ذلك.

وطرح الجابري إشكالية الموضوعية والاستمرارية كتأثير مباشر لمنهجية قراءة التراث على المستوى الذاتي والموضوعي. وقد تناول بشيء من التفصيل المفهومين فحدد مستويين لمشكلة الموضوعية أولهما مستوى العلاقة الذاهبة من الذات إلى الموضوع وهي نتاج للعناصر الذاتوية، وثانيهما مستوى العلاقة الذاهبة من الموضوع إلى الذات، والتي تتحكم فيها العناصر الموضوعية وهنا يستدعي الأمر فصل الذات عن الموضوع نظرا لتداخل العلاقات الناسجة لكل منهما، وحدد الجابري ثلاث خطوات أساسية لتحقيق الحد الأدنى من الموضوعية في دراسة التراث.

الخطوة الأولى هي النظر إلى المعالجة البنيوية أي القراءة التراثية الظاهرية دون الخوض في الفهم السابق والتفسيرات السالفة وتحييدها والتعامل مع النص ككل تتحكم فيه ثوابت ويغتني بالمتغيرات. والخطوة الثانية هي التحليل التاريخي والذي يتعلق في جوهره بربط تراث المفكر بمجاله التاريخي بكل أبعاده الثقافية والسياسية والاجتماعية، وهذا ضروري لفهم تاريخية الفكر المدروس وجينالوجيته، واختبار النموذج البنيوي الذي تم في الخطوة الأولى. أما الخطوة الثالثة والأخيرة فهي تتمثل في الطرح الإيديولوجي والذي يقصد به الكشف عن الوظيفة الإيديولوجية الاجتماعية والسياسية التي أداها الفكر المعني أو كان يطمح لأدائها داخل الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه، بحيث يجعله معاصراً لنفسه في ضوء تاريخيته ومضمونه الإيديولوجي. في حين حدد إشكالية الاستمرارية بكون التراث يتعلق بنا وأنه جزء منا أخرجناه من الذاتية ليس للتخلي عنه بل لنعيده إلينا بصورة جديدة وبعلاقات جديدة تمكن من إدراكه بطريقة معاصرة على مستوى الفهم والتوظيف الفكري بروح نقدية ومن منظور عقلاني[1].

لقد أفصح الجابري عن منهجه في قراءته وتحليله للتراث حين طرح سؤاله عن التحرر من سلطة التراث علينا؟ وكيف نمارس نحن سلطتنا عليه؟ فأجاب في كتابه (الحداثة والتراث) " تلك هي مهمة المنهج الذي نقترحه هنا أنه منهج تحليلي ...ينطلق من النظر إلى الموضوع لا بوصفه مجرد مركبات بل بوصفها بنى.. فتحليل المركب يعني عزل عناصره في حين تحليل البنية معناه كشف الغطاء عن العلاقات القائمة بين عناصرها بوصفها منظومة من العلاقات الثبتة في إطار بعض التحولات...هذا النوع من التحليل هو ما سماه الجابري بالتفكيك أي تفكيك العلاقات الثابتة في بنية ما بهدف تحويلها إلى لا بنية بل إلى مجرد تحولات، وهذا يندرج تحته تحويل الثابت إلى متغير، المطلق إلى نسبي، اللاتاريخي إلى تاريخي, واللازمني إلى زمنيوبالتالي الكشف عن المعقولية الثاوية وراء كثير من الأمور التي تقدم نفسها كَسِر مطلق،كميدان للامعقول مستغن عن المعقولية بفعل التقادم الذي يجعل التراث مقطوع الصلة عن زمانيته وأسباب نزوله"[2].

---

[١] نفس المرجع، ص ٣٢ –بتصرف–

[٢] نفس المرجع،ص ٤٧ .

وتنجلي وبوضوح تلك المقاربة الإبستيمولوجية في نقد التراث، في بحوث تسلحت بأدوات الممارسة الإبستيمولوجية المعاصرة، واستثمرت مناهج العلوم الإنسانية لقراءة الخطاب الفكري التراثي، وتفكيكه تحليلاً ونقداً، وانبت وفق عدة مقاربات مفاهيمية أساسية، تتمحور في أولوياتها على ضرورة القطيعة الإبستمولوجية مع الفهم التراثي للتراث، وفصل النص عن القارئ لتحقيق الموضوعية، ووصل القارئ بالنص من أجل المواصلة في اتجاه الاستمرارية، والاستناد إلى تصور منهجي يقوم على وحدة الفكر ووحدة الإشكالية، ثم الابتداء بالمضمون التاريخي للفكر من خلال رصد المجال المعرفي والمضمون الإيديولوجي، للفكر والفلسفة الإسلامية على وجه التخصيص.

٢. العقلانية النهضــوية عند الجابري.

قبل الخوض في البحث عن المقاربات الفكرية والفلسفية بين الفكر النهضوي ومشروعه لدى الجابري والذي شكلت العقلانية أبرز أدواته وأسلحته النقدية لابد من الإشارة أولاً إلى الجذور المعرفية للعقلانية ونشأتها التاريخية وملابسات تشكّلها واستقراء ذلك وتتبعه، لنتمكن من فهم لجوء الجابري إلى تبني هذا المنهج غير التقليدي في الابستمولوجيا المعاصرة.

تعتبر العقلانية من المذاهب الفلسفية التي تنطلق من أن الكون بشقيه الميتافيزيقي والمادي، من المستحيل بمكان إدراكه في غياب العقل، كونه يمثل الأداة الرئيسية لاكتساب المعرفة بأشكالها، وهي مذهب بشري قديم يبرز أكثر عند الفلاسفة اليونانيين. ظلت هذه الفلسفة ذات تأثير بالغ ردحاً من الزمن في الثقافة الأوروبية، وقد تمخضت العقلانية في العصور المتأخرة عن الصراعات الفكرية والعقدية التي طبعت المشهد الفكري وتطور الفكر الأوربي منذ عصر النهضة. وهي تمثل أهم المرتكزات الفلسفية التي قامت عليها الحضارة الأوروبية، بتشكيلها للمرجعية الفكرية الأولى للثورات الصناعية والنهضوية فيما بعد.

إن العقلانية من خلال تلك المنطلقات الفكرية، فلسفة غربية، صاحب قيامها سقوط النظام الإقطاعي السائد في أوروبا في عصور ما قبل النهضة وتطور الأفكار البرجوازية في الفكر الأوروبي, ثم انتقلت إلى العالم بفعل ظروف تاريخية معينة شهد الميدان الفلسفي والسياسي خلالها تحولات وتقلبات كبيرة، عكس الميدان العلمي الذي ظل يواصل مشواره بلا توقف.

ومن خلال هذه الإطلالة الموجزة يَبرز وبشكل جلي أن العقلانية أوروبية المنشأ, عكست نظرة الأوروبيين للحياة وفلسفتهم التفكيرية تجاه القضايا التي تحيط بهم، وأن انتقالها إلى بقية العالم كانت وفق ملابسات تاريخية تختلف باختلاف طبيعة الانتقال بحد ذاته ووفق صوره المتعددة, فالعقلانية كفكر عالمي شكّلت نقطة التقاء واختلاف بين المفكرين العرب وفق منظوراتهم ومشاربهم الثقافية. ولعل الجابري أبرز من قدموا إسهاماتهم الفكرية وفق مشروعه الخاص بنظرة توظيفية للعقلانية كأداة ابستمولوجية منهجية تمكنه من إعادة تفحص التراث وتمكنه من نقده بآليات منطقية سليمة.

لا يختلف اثنان حول أن كتابات الجابري ومنهجيته النقدية لا تزال تُلقي بظلالها في ساحات النقاش الفكري بسبب تعدد المنظورات والرؤى التحليلية للنصوص التراثية، وذلك إنما يدل على تميز المشروع الفكري الذي قدمه الجابري بين سلاحي نقد التراث ونقد أدوات فهم التراث. ولعل المبرر الفكري الذي جعله يزاوج بين العقلانية كسلاح للفهم وإقحامه في محاولة تشكيل النهضة الفكرية هو تساؤله عن إمكانية تحقيق حداثة بدون سلاح العقل والعقلانية؟ وهل يمكن تحقيق نهضة بدون عقل ناهض؟

حرص الجابري على التمييز بين نوعين من العقلانية هما الابستمولوجية والنهضوية، وهي إشارة منه إلى أن للعقلانية استعمالين مختلفين, فالعقلانية الإبستمولوجية حددها ورسم معالمها الجابري في أكثر من سياق ويقول في ذلك "يمكن النظر

إلى العقل العربي بوصفه عقلا سائداً قِوامه جملة مبادئ وقواعد تؤسس المعرفة في الثقافة العربية...ومن جهة أخرى يمكن النظر إلى العقل العربي بوصفه عقلاً فاعلاً ينشئ ويصوغ العقل السائد في فترة تاريخية ما، الشيء الذي يعني أنه بالإمكان إنشاء وصياغة مبادئ وقواعد جديدة تحل محل القديمة..." [1].

كان حضور العقلانية الإبستمولوجية قوي في بداية المشوار التنظيري للجابري وذلك ما يعكسه كتابه "الحداثة والتراث" الذي حاول تقديمه من خلال قراءة عصرية تتجاوز الخطاب السلفي التقليدي عن طريق استخدام أدوات النقد المعاصرة التي تعد الإبستمولوجية أبرزها، والانتقال إلى الخطاب الحداثي الذي هو طريق الانتظام النقدي في التراث. يقول الجابري في هذا الصدد "لقد انطلقت في كل منهما من الانتظام في تراث، هو تراثها الخاص أو ما تعتقد أنه كذلك، ولكن لا لتقف عنده جامدة راكدة بل لتتكئ عليه في عملية التجاوز النهضوي، تجاوز الماضي والحاضر عن طريق امتلاكهما وتصفية الحساب معهما في الوقت نفسه، والإنشداد بالتالي إلى المستقبل في توازن واتزان ودونما قلق أو ضياع أو خوف من تشوه الهوية أو فقدان الأصالة أو ذوبان الخصوصية"[2].

لسنا هنا بصدد سرد التفاصيل البنيوية حول العقلانية الإبستمولوجية وجدليه الانفصال والاتصال أو الموضوعية والاستمرارية بتعبير الجابري فهذا قد تم شرحه في العنصر السابق لكن ما يهمنا هنا هو الانتقال الذي طبع تفكير الجابري في المراحل اللاحقة التي تبنى فيها التفكير الإيديولوجي و تفاعله مع المعرفي في النقد التراثي فليس بالخفي أن المعركة في التراث الفكري العربي هي معركة نهضوية بالأساس فهي تستند في ذلك إلى السؤال الإيديولوجي عن سبل تحقيقها.

كانت العقلانية النهضوية في فكر الجابري هي معاودات مطردة لإعادة بناء الفكر العربي في ضوء الواقع العربي وتحولاته فمن هناك تتفاعل العلاقة بين المعرفي والإيديولوجي في المشروع النهضوي العربي، حيث كان مشروعا غير مكتمل بلغة "هابرماس" [3]، ومن هنا سعى الكاتب في سياق البناء الفكري العربي ومشروعه النهضوي إلى نقد الأساس المعرفي، مع محاولة توفيقية تركيبية تجمع بين حسه المنهجي وبين الموقف الإيديولوجي المتزن الذي تبناه خلال تفكيكه للخطاب التراثي والمنتوج النهضوي العربي عموما.

ويبرز وبشكل جلي أن العقلانية النهضوية أو مشروع النهوض العربي هي النقطة التي تمثل انخراط الجابري في إعادة بناء قضايا الفكر العربي المعاصر، وهي عقلانية تطبيقية عملية، وذلك لأنها تتوسل بالعقلانية المنهجية (الإبستمولوجية) في المراجعة المفاهيمية للقضايا الكبرى كالوحدة والديمقراطية والدين والدولة والمسألة الاجتماعية.. وهي قضايا تستلزم التفاعل بين التراث المعرفي والإيديولوجي بصورة واسعة. ومن هذا المنطلق فإن العقلانية النهضوية العربية في فكر الجابري تمثل اللحظة الاتصالية التداخلية على سبيل التدقيق، بكونها تمثل عملية التحديث والتجديد وفق التصورات والتحولات الاجتماعية والفكرية والسياسية العربية المشهودة ومقتضياتها. ولعل مشروع النهضة العربية يحتاج إلى إنتاج وخلق تصورات وصوغ مقولات خلاّقة وفاعلة، حال حصول تفاعلات تحولية كنتاج عن المراحل الانتقالية.

[1] محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي ، الجزء الاول، الطبيعة الثامنة، منشورات المركز الثقافي العربي ودار النشر المغربية، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ١٧.

[2] محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، منشورات دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثالثة، ١٩٩٠، ص٢٤.

[3] الفاضل إبراهيم العيسوي، مداخلة تحت عنوان : "زيارة جديدة للمشروع النهضوي العربي"، العدد ٣٨٣-١، مجلة المستقبل العربي(الصادرة عن مركز دراسات الوحدة العربية)، بيروت، ٢٠١٠.

٣. البنية المعرفية والتداخل التكويني.

استهدف الجابري في تحليلاته المكون المعرفي في العقل العربي مع استبعاده للمجال الإيديولوجي الذي يحوي الناتج الأدبي والفلسفات والآراء الخاصة من تصوراته النقدية، وأبرز ما يمكن استنباطه من تلك المنهجية التحليلية أمران اثنان:

أولهما: أن القضايا التكوينية للعقل العربي تنقسم إلى طرحين "النقد النظري للعقل" ويتناول مستويين إثنين هما "التكوين" و "البنية"، و بهما يتم رسم وتشكيل العقل العربي عن طريق آليات محددة. وثانيهما "النقد العملي للعقل" ويتناول فيه طرحين آخرين هما العقل السياسي والعقل الأخلاقي وكل منهما يطرح إشكالية الممارسة الإمبريقية للعقل العربي على المستويين السياسي والأخلاقي بتعبير الجابري، وربما كان تناوله لهما بتلك الصورة والترتيب إعلاء لدور السياسة في صياغة "العقل النظري" فضلاً عن التأثير المباشر في صياغة العقل العملي. ولا تخفى إشاراته المتتالية عن دور السياسة على الصعيد الفلسفي والعلمي في الواقع العربي انطلاقا من تشبيهها ومقاربتها مع العقل الأوروبي، من ناحية الصراع الديني وفاعلية كل منهما وتأثيره.

وثانيهما: هو أن المشروع الفكري للجابري يأخذ طبيعة متباينة على صعيد ضبط التراث وإحكامه إذ يشير إلى منهجه في دراسة التراث وهو المنهج الإبستمولوجي التحليلي- كما أشرنا سابقا-، ثم يخلط في ضبطه باستخدام منهج تركيبي يجمع بين التاريخي والبنيوي، أو ما سماه بالطرح الإيديولوجي في تناوله لتحليل العقل العربي، مبرزاً أهم المحطات التأسيسية للبنية المعرفية الثلاثية للعقل العربي وهي "البيان، والعرفان والبرهان"، ثم شروعه في التحليلي البنيوي العميق للآليات التفاعلية بين تلك الأنظمة، ومن ثمّ استراتيجيات الإزاحة بينها خلال العصور الموالية للعصر التدويني.

ونتناول هنا طبيعة تلك البني المعرفِة والنظم التكوينية الثلاثة للعقل العربي لدي الجابري فنظام البيان هو الأصل في تشكيل العقل، بينما الآخران مضافان إليه لاعتبارات تتعلق بالتفاعلات البشرية والاحتكاكات الحضارية بين البشر. ويعتبر منهجية نقلية لمعرفة الأصول التراثية السابقة الثابتة سلفاً، كالقرآن والسنة النبوية وكذا في اللغة وبقية المعارف التراثية السابقة، باحثاً بالأساس عن مدى معقوليته بالأساس في القرآن الكريم ونصوصه على وجه التخصيص.

وأما نظام العرفان فهو معرفة صوفية و منهجية في الحصول المعرفة ورؤية للعالم و موقف منه، وهو المعرفة "الحدسية" التيتقوم على الإلهام والارتقاء الروحاني في السعي لإدراك الحقيقة الكلية بصورة شاملة باطنية لفئة مخصوصة ومعدودة من الأفراد الذين ترتقي نفوسهم وتشف وتصفو إلى موقع يمنحهم المعرفة العلمية والروحانية من دون اللجوء إلى الاستدلالات المنطقية والتدرجية المرحلية في اكتسابها اعتمادا على أدوات العقل والآليات الحسية والحدسية، وهو نظام مستورد من المشرق الفارسي أو الهندي وليس بنتاج عربي أصيل.

وأخيرا نظام البرهان الذي يشير إلى اكتساب المعرفة بآليات عقلية طبيعية تنطلق أساسا من العقل والحس لإدراك الحقيقة كما هي عليه في واقعها، عن طريق التجارب الاستقرائية وتعميمها على كافة الوقائع المشابهة قياسا عليها، ضمن منظومة منسجمة ومتماسكة بآليات تدرجية وفق منطق تحليلي يلبي الحاجة البشرية والعقلية إلى معرفة يقينية. ولما كان هذا النظام يقوم على تفكير ورؤية لا تختلان ولا تتعارضان مع المنهجية التي سادت في التراث العربي بفعل سبق النظام البياني للمعرفة وسيادته فيه، فإن العملية التأسيسية في منظومة العقل العربي وتُراثه اقتصرت على ترتيب مكونات كل من النظام البياني والبرهاني لإفساح المجال أمام نظم البرهان ليسود في ثقافة تغلب عليها منظومة البيان ونظمه.

كما أشار الجابري في سرده للتحليلات التأويلية للبنية المعرفية للفكر والعقل العربي إلى اللحظات الحاسمة في تداخلات البنى المعرفية، "والتي لم تكن نتيجة عوامل داخلية وحسب، بل كانت امتدادا لأنواع من التداخل بين هذه النظم حدث خلال تشكلها وتبلورها بصورة متميزة...غير أن ما حدث لم يكن تداخلا بالمعني الدقيق للكلمة بل كان الأمر يتعلق، في الحقيقة، بمحاولات توفيقية تلفيقية بعضها بقي معزولا على هامش هذا النظام أو ذاك"[1]، على غرار إشارته إلى لحظة التداخل التكويني -بتعبيره الخاص-، وهي حالة التفاعل الإيجابي خلال المرحلة التأسيسية. الأمر الذي مكن العقل العربي من إعادة تموقعه وتأكيده على ذاته وفاعليته القصوى في مواجهة التحولات المعرفية واللحظة التداخلية الثانية التي أشار إليها الجابري هي لحظة الأزمة والتي سادت خلال القرن الخامس الهجري، حينما دخلت الأنظمة المعرفية الثلاثة في أزمة طبع أولها المصالحة بين العرفان والبيان ثم لحظة المصالحة بين العرفان والبرهان. وهكذا فبدلاً من عزل السحر والشعوذة من التراث العربي وعزل العرفان الذي وجد الساحة فارغة فانتصر لنفسه فيه كنظام معرفي نافذ. وأما اللحظة التداخلية الحاسمة والأخيرة فهي لحظة التفكك والتداخل التلفيقي للأنظمة الثلاثة على يد الغزالي رحمه الله، "وسواء تعلق الأمر بالبيان أو بالعرفان أو بالبرهان، كحقول معرفية فإن العقل العربي كان خلال المرحلة التي تمتد من بدايات عصر التدوين إلى لحظة الغزالي عقلاً فاعلاً. كان يشيّد مناهج يستبنيها كما في البيان أو يعمل على تبنيها كما في العرفان والبرهان، وكان يشيد رؤى يبنيها لبنة لبنة بأدواته وجهده واجتهاده (الرؤية البيانية) أو يعمل على نقلها ككل أو كأجزاء إلى فضائه الفكري العام، فضاء الثقافة العربية الإسلامية (الرؤية العرفانية والرؤية البرهانية)، وعلى الرغم من كل الثغرات والتناقضات...وحضور اللامعقول بهذه الدرجة أو تلك في الحقول المعرفية الثلاثة التي مارس العقل العربي فيها فاعليته، فإن المرء لا يملك إلا أن يسجل ..أن عالم المعرفة...في تلك الفترة كان عالما حيا بل زاخرا بالحياة"[2].

٤. إعادة تأسـيس البناء المعرفي.

إن محاولة الجابري إعادة التأسيس لقراءة تجاوزية مؤثرة – تحرر العقل العربي من التبعية وإعادة استهلاك الأفكار المجترة - تنطلق من إعادة النظر إلى التراث والفكر الفلسفي وتصويبه، ليس بكونه حلقة في منظومة متسلسلة، بل عن طريق إعادة ترتيب تلك المنظومة بعناصرها وفق تسلسلية منسجمة ومتكاملة. وهذا ما قام به الجابري من خلال أمرين أولهما: إعادة تنظيم التراث الفلسفي والثقافي، وثانيهما: إعادة تنظيمه وفق علائقية تقربه منا، وتجعله يستجيب لاهتماماتنا المعاصرة، ويشكل لنا معيارية و مرجعية.

إن الأمر يتعلق في مضمونه بوجوب إعادة التأسيس لنظرية جديدة وفاعلة تمكن من إعادة قراءة التراث بمقصدية وتنوع أكبر، وذلك ما يباشره الجابري ويدعو إليه من خلال تقديم نقد آليات التفكير المتأخر التي "لا تُخرج ما هو سائد من قراءات لتراثنا عن طريقة واحدة في التفكير، وفي إنتاج المعرفة، وهي الطريقة التي سماها الباحثون العرب القدامى "قياس الغائب على الشاهد". لقد ترتب عن هذه الآلية الذهنية التي أصبحت تشكل الفعل المنتج في نشاط العقل العربي – من غير فحص ولا

---

[1] محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي،الطبعة التاسعة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٩، ص ٤٨٥..

[2] نفس المرجع، ص ٥٠٩.

تدقيق - نتائج خطيرة منها: إلغاء الزمان والتطور، فالحاضر كل "حاضر" يقاس على الماضي، وكأن الماضي والحاضر والمستقبل عبارة عن بساط ممتد لا يتحرك ...، ومن هنا لا تاريخية الفكر العربي"[1].

وإنما قام الجابري بذلك بهدف تجاوز التفكير الذهني بعيوبه البنيوية والمنهجية، وهو ما جعله يعمل وفق مقاربة نقدية مرحلية وتدرجية، تقوم في طرحها على نقد إيديولوجي وفق خصوصياته المضمونية والتاريخية، ومبرراته المعرفية، كما يستند على النقد الإبستمولوجي والمعرفي، ويشتغل على تجلية أولويات البنية المعرفية من خلال التتبع الاستقرائي لمسارها التكويني وانتظامها البنيوي، مما يضعنا أمام مشروع فكري يشتغل على الحفر المعرفي لبنية المعرفة العربية، ويعمل على رصد تكوينية الخطاب السياسي العربي في سياقه التاريخي.

في البداية يجب الوقوف على المسار النقدي الإيديولوجي الذي تبناه الجابري في تحليلاته التراثية فهو يستند في كتابه "نحن والتراث" على قراءة إيديولوجية وفق معيار محدد يتجلى في ضرورة التميز بين المضمون المعرفي الذي روجته الفلسفة الإسلامية، والمضامين الإيديولوجية التي كرستها، وهو ما ترتب منه العديد من المغالطات المنهجية وأشكال الخلط المعرفي. وهذا الأمر الذي أثبتته القراءات التراكمية المتتابعة حول التاريخ والفلسفة العربية. ويلتمس الجابري في نظرته النقدية المذكورة مبرراته "بأنها قراءة إيديولوجية واعية، وهي بذلك أفضل ألف مرة ...من أن نستمر في قراءة تراثنا قراءة إيديولوجية غير واعية، قراءة مزيفة مقلوبة"[2].

والمبرر المنهجي الأخر يتمثل في أن الإشكالية الرئيسية التي هيمنت على تراثنا الفلسفي هي إشكالية إيديولوجية بالأساس، أي إشكالية التوفيق بين النقل والعقل، بين الدين والفلسفة...، ثم هل يمكن الادعاء بأن قراءة ما تصدر عنا نحن العرب المعاصرين، يمكن أن تكون متحررة من الهاجس الإيديولوجي..؟، كما برر ذلك بأن ما ندعوه بالفلسفة الإسلامية لا يعني أننا أمام "قراءة متواصلة ومتجددة لتاريخها الخاص، كما كان الشأن بالنسبة للفلسفة اليونانية، وكما هو الحال بالنسبة للفلسفة الأوروبية ... بل إن الفلسفة في الإسلام كانت عبارة عن قراءات مستقلة لفلسفة أخرى هي الفلسفة اليونانية، قراءات وظفت نفس المادة المعرفية لأهداف إيديولوجية مختلفة متباينة"[3].

يتحدد النظام المعرفي الجديد الذي ينبغي التأسيس له حسب الجابري – بالاستناد على السيكولوجيا التكوينية - وفق "جملة من المفاهيم والمبادئ والإجراءات التي تعطي للمعرفة في فترة تاريخية ما، بنيتها اللاشعورية"[4]. و يمكن التمييز في ضوء ما سبق بين عدد من السمات، منها أن اعتماد النظام المعرفي يمكن من إنشاء نسق تصنيفي للخطابات، أي تتبع المسارات العلائقية التي تحكمه خلال فترة معينة, بما يمكن من وصفه وتحليله بصورة دقيقة.

وأن اعتماد النظام المعرفي لا يدل على "أفق ساكن"، بل يخضع لمجموعة من الإنزياحات والتفلوتات في "تشكله" و"اكتماله" - فهو أصلا ممارسة تاريخية -. ويترتب عن ذلك أن علاقة الأنظمة المعرفية ببعضها تخضع لعدد من الإنزياحات والتفاوتات

---

١ محمد عابد الجابري ،الحداثة والتراث، مرجع سابق، ص١٩.

٢ محمد عابد الجابري، نحن والتــراث، الطبعة السادسة، المركز الثقافي العربي ودار الطليعة، الدار البيضاء- بيروت ، بيروت، ١٩٩٣، ص٠٧.

٣ نفس المرجع، ص ٣١.

٤ محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي،مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت-لبنان،٢٠٠١، ص٤١.

والاصطدامات، مما يعني صياغة طرح جديد "للتأريخ"، يكون مخالفا كلياً لما تعودنا عليه من مؤلفات تعنى بالتأريخ في صبغة الكلاسيكية والميتافيزيقية[1].

إن ما تجدر الإشارة إليه أن الثورة الإبستيمولوجية التي أقامها الجابري في النظر إلى الموروث المعرفي العربي تلتمس جدواها المعرفية استنادا إلى أشكال الهيمنة التي تمارس على حقل التاريخ بشكل عام، ولازالت تمارس في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية بشكل خاص. والذي تميز بعدد من العوائق الإبستيمولوجية، يستعرضها الجابري، كما يلي[2]:

- خضوع التأريخ في ثقافتنا لاهتمامات سياسية مباشرة، تاريخ "فرق" و"طبقات"، تاريخ الاختلاف في الرأي وليس تاريخ بناء الرأي.

- هيمنة أشكال التكرار، والمتسمة عادة إما بالانتقاء لدرجة تشويش المضامين المعرفية والإيديولوجية، وإما بتكديس مواد معرفية تكديسا وجدت فيه عقلية السبق التاريخي، مجالا خصبا لإثبات رغباتها الذاتية.

- اجترار التصنيفات التقليدية للعلوم (علوم نقلية، علوم عقلية)، (علوم دين، علوم اللغة)، وهي التصنيفات التي ما زالت سائدة، مما أدى إلى عدم إدراك بنية الانتظام التي تحكم عدداً من المجالات المعرفية، اعتبرت معزولة عن بعضها.

٥. القطيعة مع التراث والرؤية التجاوزية.

إن المتتبع للتحليلات النقدية للجابري في تناوله لإشكالية القطيعة مع التراث السابق في كتابه "نحن والتراث" يدرك جيدا أن الكاتب يفرق بين أنواع عديدة من القطيعة أولها القطيعة بين النماذج التراثية، ثم القطيعة مع القراءة التقليدية القديمة (السلفية) للتراث وكذا القطيعة بين المفكرين، ثم القطيعة بين الحقول المعرفية بعضها ببعض.

نتناول بشيء من الإيجاز تلك الأنواع التيطرحها الجابري. بالنسبة للقطيعة مع النماذج السابقة كان الكاتب أحرص ما يكون على ضرورة الاستفادة القصوى من التراث و ذلك بإحداث قطيعة معرفية مع بعض النماذج "فنادى بإحداث قطيعةٍ إبستمولوجية تامة مع بنية العقل العربي في عصر الانحطاط وامتداداتها إلى الفكر العربي الحديث والمعاصر"[3]. وينبغي وضع كلمة عصر الانحطاط بالبنط العريض لما تحويه هذه الكلمة من دلالة في السياق التفسيري لمنطلق الجابري في هذا الاتجاه حيث طبع عصر الانحطاط ركاكة وتقلص على مستوى المنظومة العلمية فاقتصرت على النحو والفقه والتوحيد وحصر آليات التفكير العربي في نموذج واحد وهو القياس، والذي تم طرحه واستعماله بصورة مفرطة دون الخضوع لمنهجيته الإستدلالية، ثم انتقلت هذه الرؤية النمطية لتسود في واقعنا الحاضر من قبل بعض الداعين إلى الإصلاح والتصفية، حينما قرروا ضرورة الاستناد إلى التراث الماضي لبناء المستقبل لقياس منطقي- من وجهة نظرهم -.لكن في نظر الجابري، لا يمكن أن يتحقق مشروع النهضة الفكرية إلا باستخدام طرائقَ علمية موضوعية حديثة لتحقيق النهضة.

أما القطيعة مع القراءة السلفية الماضية للتراث فقد دعا الجابري إليها، لأنها حسبه قراءة لاتاريخية، وبالتالي فهي لا تنتج قراءة خلاقة ولا إبداعية، وإنما ستكون قراءة تراثية للتراث، ولن تخرج عن هذا السياق، لأن التراث يكرِّر نفسه فالقطيعة التي

---

[1] محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مرجع سابق ، ص٣٣٢

[2] نفس المرجع، ص٣٣٣.

[3] محمد عابد الجابري، نحن والتراث– قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي–، مرجع سابق، ص ١٩.

يدعو إليها الجابري ليست القطيعة مع التراث بل القطيعة مع نوع من العلاقة مع التراث، القطيعة التي تحوّلنا من كائنات تراثية إلى كائنات لها تراث.

وبما أنه لابد من إيجاد البديل المناسب لتحقيق القطيعة، كان لزاماً على الجابري أن يقدم نموذجه البديل لقراءة التراث فقدم قراءته التي تستند إلى أسس تاريخية موضوعية وعلمية، تطرح النصوص التراثية كعلاقات تكوينية، وتعالج وفق مقاربة بنيوية، مع تحليل تاريخييربط المقروء بسياقه الاجتماعي والثقافي والسياسي. أي إن الجابري يدعو إلى قراءة تراثية معاصرة لا تكتفي بمجرد التجميع والتحليل والتأويل، وإنما تعالج إشكالية النص برؤية عصرية غير متقيدة بفهوم و معان سابقة لبيئة معرفية ما، وهي بهذا المعنى تتناول فصل القارئ عن المقروء وفق السياق الزماني التاريخي، ولكنها تصله بنا على مستوى الفهم. أي إننا نفهمه في إطار الظروف التاريخية التي أفرزته.

أما النموذج الثالث من القطيعة هو القطيعة بين مفكر وآخر فالجابري لكي يحقق أهدافه المعرفية بقراءة معاصرة للتراث الفلسفي للعرب، كان لابد أن يفرق بين توجهين أساسيين. المحتوى المعرفي والمضمون الإيديولوجي فالمحتوى المعرفي لهذه الفلسفة هو في معظمه مادَّةٌ معرفية ميتة غير قابلة للحياة، أمّا المضمون الإيديولوجي فهو يتشكل في صور مختلفة على مر الأزمنة. من هنا كان لابد من إحداث القطيعة بين التوجهات الإيديولوجية للمفكرين لاعتبار التغيرات والتحولات المتتابعة في السياق التاريخي والزماني.

وآخر نماذج القطيعة عند الجابري هي القطيعة بين الحقول المعرفية، فيشير إلى أن بعض المفكرين يحاولون التوفيق بين العقل والنقل، ودمج الدين بالفلسفة والفلسفة بالدين فجاء ابن رشد ورفض محاولاتهم تلك. يقول الجابري: "لقد قطع ابن رشد هذا النوع من العلاقة بين الدين من جهة والعلم والفلسفة من جهة أخرى، فلنأخذ منه -إذا كان لابدّ من استعمال هذه الكلمة مرة أخرى- هذه القطيعة ولنتجنب تأويل الدين بالعلم وربطه به, لأن العلم يتغير ويتناقض ويلغي نفسه باستمرار، ولنتجنب تقييد العلم بالدين لنفس السبب. إن العلم لا يحتاج إلى أية قيود تأتيه من خارجه، لأنه يصنع قيوده بنفسه"[1].

إن الجابري لا يدعو إلى قطيعة إبستمولوجية تاريخية مع التراث، وإنما إلى قطيعة مع نماذج معينة من التراث في عصور الانحطاط ومع القراءات والمناهج غير الموضوعية في التعامل مع التراث والتي سادت خلال فترات تاريخية معينة. إن الجابري يدعو إلى تجديد التراث، لا إلى إلغائه، وفق رؤيةٍ تجاوزية معاصرة، يحصل منه التراث الإيجابي ونستثني منه الباقي بما يمكننا من تحقيق بنية معرفية تُسهم في تحقيق النهضة الفكرية للعالم العربي, فتحديث التراث يعني انتقاء النماذج النافعة من التراث استنادا على الفهم والتمييز والنقد والمفاضلة وجعل الصالح منها منطلقا إلى الإبداع والابتكار. وقد وفق الجابري إلى حد ما في إنتاج خطاب وفق رؤية تجاوزية نقدياً ومنهجياً بما يمكن من تحقيق رؤية نهضوية على مستوى الفكر العربي وتراثه.

خاتمة.

إنّ ما يمكن تقريره بعد هذه اللمحة الموجزة عن المشروع الفكري النهضوي أن الجابري قدم إسهاماً ضخماً يتمثل في رؤية معاصرة لنقد التراث العربي الإسلامي، كضرورة ملحة لبناء بنية معرفية جديدة تنطلق من واقعنا المعاصر، متسلحة بالأدوات الإبستمولوجية والمعرفية اللازمة منهجيا. من أجل الانطلاق في التأسيس لخطاب تجاوزي يمكن من تحقيق النهضة العربية والوحدة المنشودة بين مختلف أقطار الوطن العربي الكبير، غير أن ذلك المشروع ورغم شموليته لا يخلو من النقصان كأي

---

[1] نفس المرجع، ص ٧١-٧٣.

عمل بشري يحتمل التعديل والتأويل، خصوصا فيما يتعلق ببعض مواقف المفكرين السابقين التي تناولها الجابري وكذا بعض المآخذ الفقهية .

المراجع:

١.محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحـــــدة العربية، بيروت -لبنان،١٩٩١ .

٢. .محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، منشورات دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثالثة،١٩٩٤ .

٣.محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحـــــدة العربية، بيروت-لبنان،٢٠٠٠ .

٤. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، الجزء الأول، الطبيعة الثامنة، منشورات المركز الثقافي العربي ودار النشر المغربية، الدار البيضاء،٢٠٠٤ .

٥. محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي، الطبعة التاسعة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،٢٠٠٩ .

٦.محمد عابد الجابري، نحن والتراث- قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي-،الطبعة السادسة, المركز الثقافي العربي ودار الطليعة، الدار البيضاء- بيروت،١٩٩٣ .

٧.الفاضل إبراهيم العيسوي، مداخلة تحت عنوان: " زيارة جديدة للمشروع النهضوي العربي"، العدد٣٨٣-١، مجلة المستقبل العربي(الصادرة عن مركز دراسات الوحدة العربية)، بيروت،٢٠١١ .

التأريخ الأدبي بين مسعى التّحقيب وواقع التوثيق: "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر" أنموذجا

د.عبد القادر عليمي (أستاذ مساعد – جامعة قرطاج – المعهد العالي للّغات بتونس)

ملخّص البحث:

يندرج البحث في سياق الانفتاح على مساعي تأريخ الشعر التونسي المعاصر في القرن العشرين، ويسعى إلى محاورة أحد أهمّ المصنّفات الّتي عالجت المسألة منذ أواخر الثّلث الأوّل من القرن الفائت، ونقصد به كتاب زين العابدين السنوسي: "الأدب التونسي في القرن الرّابع عشر(١٩٢٧م)،وتنهض المحاورة في جوهرها ضمن مستويين: نظري وتطبيقي. حاولنا في المستوى الأوّل استدعاء جموع التصوّرات والأطر المفهوميّة والنظريّة والمنهجيّة الّتي استأنس بها صاحب التصنيف في محاولته التأريخيّة, وهدفنا في المستوى الثّاني إلى الكشف عن وسائطه الإجرائيّة وتمثّل مقاربته التطبيقيّة لفعل التأريخ الأدبي. وطرحنا أسئلة جوهريّة من قبيل: ما الفرق بين التوثيق والتحقيب؟ ماهي معايير التّحقيب الأدبي؟ وطال التساؤل بعض المفاهيم الّتي استند إليها المؤلّف في وضع مصنّفه. ثمّ، اتّجهنا إلى الاستنتاج مؤكّدين أنّ مسألة تأريخ الأدب وتحقيب حقبه مسألة دقيقة، شائكة، وتبدو في متخيّر زين العابدين السنوسي جليّة ظاهرة.

***الكلمات المفتاحيّة**: تأريخ الأدب – التّحقيب الأدبي- الشعر التونسي- التصنيف- النقد الأدبي.

على سبيل المدخل

من الغايات الأساسيّة لهذه القراءة السعي إلى تعريف كتاب"الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"، لصاحبه زين العابدين السنوسي تعريفا يجمع بين العرض والاستقصاء، والتحليل والنقد. حتّى نحيط بجملة الآليات التي استند إليها المؤلّف في تأريخه للأدب والترجمة لجملة من أعلامه، خاصّة و مسألة التأريخ للأدب ليست بالأمر الهيّن، إذ هي عملية معقّدة لا تستوي إلاّ بتوفّر معطيات معيّنة وشروط عديدة[1]، و إحاطتنا بجملة هذه الآليات لا يمكن أن تتحقّق – في الواقع – إلاّ بعرض الكتاب عرضا شاملا، دقيقا، بالنّظر في منهجه ومحتواه. ولكن قبل الخوض في هذه الإشكالية، وحتّى تكون المقاربة أقرب إلى الوضوح، رأينا من الأنسب الإشارة إلى علاقة زين العابدين السنوسي بالأدب التونسي والخوض في مدى إسهامه في الحركة الفكرية فيعصره.

---

[1] – الواد، حسين: "**في تاريخ الأدب، مفاهيم و مناهج**"، (تونس: دار المعرفة للنشر، ١٩٨٠).

على سبيل التعريف

ولد زين العابدين السنوسي بضاحية "سيدي بوسعيد" الواقعة شمال مدينة تونس، سنة ١٨٦٥. تلقى تكوينا زيتونيا، وتتبّع خطى والده في دنيا الأدب وقد استهلّ نشاطه الأدبي في مجلة ″البدر″(١٩٢١-١٩٢٢). ثمّ، انتقل بعد ذلك ليؤسّس مجلّته الخاصّة ″العرب″(١٩٢٤-١٩٢٩)، الّتي كان يطبعها بمطبعة ″العرب″. ثمّ، أنشأ مجلّته "العالم" (١٩٣٠)، تليها "العالم الأدبي"، الّتي ساعدته على المساهمة الفعّالة في الحركة الأدبية والفكرية والنقدية في عصره[1] وعلى اعتباره أحد شبّان ذلك الجيل فسوف يكون له ″دور بارز في تنشيط الحياة الأدبية بفضل مطبعته الخاصّة ،″مطبعة العرب″، ومجلّته الكبرى التي طبعت هذه الفترة التاريخية″[2]. بالإضافة إلى مساهماته الشخصية في الإنتاج النقدي والأدبي، إذ أصدر كتابين: الأوّل، هو الكتاب موضوع هذه القراءة: ″الأدب التونسي في القرن الرابع عشر″(١٩٢٧)، أمّا الثّاني، فعنوانه: ″محمود قابادو″(١٩٥٥)، دون أن نهمل – طبعا - أنشطته الأدبية ″الموازية″ والمتمثّلة في افتتاحياته ومقالاته الصحفية ومقدّمات الدواوين الّتي خصّ بها أصدقاءه من الأدباء[3]. كما تميّز بأنشطته في مجالات إبداعية أخرى، كمجال القصة، إذ شارك ″بنفسه في تطوير الرؤية، حين حاول الخروج بهذا اللّون الأدبي من إطار الحكاية، وربطها بحياة النّاس، وجعل لها ركنا خاصّا أسماه : ″من قصص الحياة″[4]، فساهم بذلك في تجديد قالب القصة وموضوعها معا. ولا تفوتنا الإشارة إلى اهتمامه بنشاط إبداعي آخر أدقّ من الأنشطة المشار إليها، ونقصد إسهامه في حركة الترجمة عن الآداب الأجنبية في عصره، فمجلّة "العالم الأدبي" استطاعت بفضل مواقف مؤسّسها ونصرته لحركة التّجديد وعقليته المتفتّحة أن تقدّم لقرائها نماذج متعدّدة من الأدب الأجنبي، لم تكن ترجمتها على درجة كبيرة من الإتقان، لكنّها نُقلت بأسلوب شيّق مثل أسلوب محمد الحليوي وابن تومرت، فعرفوا روسو، وتولستوي، وموسيه، وبودلير وغيرهم[5].

ذلك هو إذن، زين العابدين السنوسي، وتلك لمحة عن إسهاماته في مجال حركة النّشر والنّقد والإبداع وصلته الوثيقة بالأدب التونسي، ولكنّنا نعتقد أن سرّ هذه الصّلة لا يمكن أن ينكشف ويتمّ –بصفة أدقّ –إلاّ بعد النظر في محتوى كتابه "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر".

---

[1] – للوقوف على قيمة الجهود الّتي بذلها السنوسي في خدمة الأدب التونسي، انظر ما يورده جعفر ماجد في قول له يصف هذه المجلة :"...هي سيّدة المجلاّت في ذلك العهد، منبر الجيل و حاملة مشعل النهضة الأدبية، فقد استطاعت بأعدادها التسعة والستين أن تنفح الحماس في الأدباء الشبّان، وكان لها الفضل في الكشف عن بعضهم والتّعريف به للجمهور مثل أبي القاسم الشّابيّ وساندت حركة التّجديد، فأيّدت الطاهر الحداد في دعوته إلى تحرير المرأة من خلال كتابه الخطير ″امرأتنا في الشريعة والمجتمع″، والشّابي الّذي دعا في محاضرته ″الخيال الشعري عند العرب″، إلى خلق أدب جديد وتقدّم بآراء في الأدب العربي أثارت حفيظة المحافظين . وبالرغم من أنّ "العالم الأدبي"، كانت تُشبّه بمجلة "الرسالة" للزّيات حتّى في الإخراج والحجم، فقد كانت لها مبادرات في مجال الشعر تجعلها أقرب إلى مجلة "أبوللو" في محاولاتها التّجديدية...لمزيد التفصيل، راجع فصل: "الأدب التونسي فيما بين الحربين"، الوارد ضمن كتاب "**تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر**"، (تونس: بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٩٣)، ص ص٤١-٤٢.

[2] – "**تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر**"، ص٤١.

[3] – من ذلك المقدّمة الّتي كتبها للجزء الثّاني من ديوان محمد الشاذلي خزندار، والّتي وسمها بـ :"تكوّن الأدب العربي ووجوب تطور لمزيد التّدقيق، انظر : خزندار، محمد الشاذلي ، "**الديوان**"، ج١، (تونس: دار العرب، ١٩٢٣م). وقد علّق أحد النّقاد على شاهد أورده من هذه المقدّمة بقوله :"من مقدّمة خطيرة لم يهتمّ بها الدّارسون كتبها السّنوسي لديوان خزندار، للتوسّع، راجع : صمود، حمادي: "**من تجليّات الخطاب الأدبي: قضايا تطبيقية**"، (تونس: دار قرطاج، ١٩٩٩م)، ص٣١، هامش عدد٣.

[4] – للتوسّع، راجع فصل : "**الأدب التونسي فيما بين الحربين** "، الوارد ضمن كتاب "**تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر**"، (تونس: بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٩٣م)، ص٤٣.

[5] – السابق نفسه، ص٤٤.

I-عرض المصنّف

"الأدب التونسي القرن الرابع عشر"، منتخب ألّفه زين العابدين السنوسي وأصدرته مطبعة العرب، بعاصمة تونس، سنة ١٩٢٧، في جزأين يضمّهما مجلّد واحد، يحتوي على٤٨ صفحة، يضمّ الجزء الأوّل ٣٢ صفحة، أمّا الجزء الثّاني فيحتوي على ١٦٠ صفحة، وقد استهلّ السنوسي الجزء الأوّل من منتخبه بإهداء خصّ به والده محمد السنوسي، وممّا جاء فيه: "إلى من ألهمني هذا العمل بما جمعه من أدب أسلافه ومعاصريه، وقد قضى وتركني صبيّا مرضعا، فلم أكبر إلاّ شاعرا بإيصال حلقات الدهر"[1]، ثم صدّره بمقدّمتين[2] قبل شروعه في عمليّة التأريخ للأدب التونسي في القرن الرابع عشر .

١- قراءة في "مقدّمة أولى"

نقرأ في الكتاب"مقدّمة أولى"[3] تحت عنوان "بماذا يعرف نبوغ الشاعر أو الكاتب "، لصاحبها محمد البهلي النبّال، وقد ذكر في بدايتها سعادته بسعي صديقه السنوسي إلى تأليف كتاب "صحف مختارة من الأدب العصري التونسي"[4]، بل وذهب إلى تأكيد أنّه "وبإطّلاعه على قطعة منه علم أنّه الوحيد الّذي توفّق حتّى الآن في هذا القطر لخدمة الأدب والأدباء بأمان وصدق"[5]. ثمّ، و بالإضافة إلى صفة الريادة وطبيعة المستكشف الّتي أسندها صاحب المقدّمة إلى مؤلّف الكتاب، نجده لا يخفي إعجابه بـ"نزاهته الأدبية"، و"جرأته النقدية"، و"صراحته التّامة" في تقديم الأدباء بما يميّزهم، ونقدهم وتقييمهم بما يلائم طبيعة إنتاجاتهم الأدبية. فقال في هذا الصدد: "ولا أخفي إعجابي بصراحتكم التّامة في نقد معاصريكم من أهل بلادكم الأدباء وإظهار صورهم في مؤلّفكم هذا، حافلة بألوان أدبية لا أثر للزخرف الكاذب فيها، إلاّ ما كان طبيعيا في أصله ومبناه"[6]. ثمّ انتقل النبّال بعد ذلك إلى عرض كلمته الّتي أرادها تقديما للكتاب، إذ تتناول –فيما يرى- "غرضا عامّا من أغراضه "[7]، لنقرأ على إثرها مقدّمة ثانية لصاحب المصنّف، وهو ما سنركّز عليه في هذا الإطار. فما هو منهج هذه المقدّمة؟ وهل توفّر فيها ما يجب أن يتوفّر في مثيلاتها من تقاليد في كتابة "تأريخ الأدب"، ونقصد بذلك تخصيص قسم نظري يبسط فيه المؤلف آراءه في الأدب والتاريخ وتاريخ الأدب، ويضبط حدود العمل الذي يُعنى بالتقديم له بما ييسّر الخوض في إشكالاته[8].

٢- قراءة في" مقدّمة ثانية".

إثر المقدّمة الأولى سالفة البسط، نقرأ في الكتاب مقدّمة ثانية للمؤلّف وجامع المنتخبات النّصية زين العابدين السنوسي، وسمها بـ"مقدمة الكتاب"، وهو عنوان لا يمكن أن يوحي في إطلاقيته بما تضمّنه نصّها من موضوعات وإشكالات مخصوصة، أراد المؤلف أن يكشف عليها المتن، دونما أدنى إشارة إلى بعضها أو كلّها في العنوان الأصلي، ولعلّ أهمّ هذه الموضوعات، أولاها،

---

١ – السنوسي، زين العابدين، **"الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"**، (تونس: مطبعة العرب١٩٢٧ م)، ج ١، ص٣.

٢ – الكتاب يحتوي على مقدّمتين أولى لمحمد البهلي النبّال، و تمتدّ على ستّ صفحات، وثانية تحت عنوان : " مقدمة الكتاب"، لصاحبها زين العابدين السنوسي.

٣ – تجدر الإشارة –في هذا السياق- إلى أنّنا لن نتعمق في قراءة هذه المقدّمة الأولى لأنّ التّعمق قد يخرج بنا عن إطار هذه القراءة .

٤ – هذا العنوان مخالف للعنوان الأصلي الّذي وضعه السنوسي ولكنّ المقدّم سعى إلى إعادة تركيب العنوان.

٥ – "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"، ص ٦.

٦ – السابق نفسه، ص ٧.

٧ – السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

٨ – لنا في مقدمتي "تاريخ الأدب العربي" لرجيس بلاشير، و كارل بروكلمان، مثالان دالآن على أهميّة الأطر النّظرية في مصنّفات تاريخ الأدب.

الّذي تطرّق إليه منذ افتتاحها، وهو موضوع تردّده في أمر إصدار منتخبه، تردّدا يرجعه إلى ما يعرفه عن واقع الساحة الأدبية والفكرية وما لامسه -شخصيا- من "سمات فردية " تميّز "عموم الأدباء في تونس" عن غيرهم، فهو يخشى –فيما يخشى– إذا ما رام إصدار هذا الكتاب، أن يثير حفيظة بعضهم بأن يعدّ عمله - لو قدّم كل أديب بما يعرفه عنه إلى القرّاء- "تدخلا في حياة الأديب الشخصية"، "ومضايقة للفرد في خصوصياته الذّاتية"[1]، ولو عدّ ذلك كذلك، وتقيّد المؤلّف "بما يتفوّه به الشاعر أو الكاتب"[2]، لفقد الكتاب قيمته الأصليّة التي أُلّف من أجلها، ولما استفاد القارئ فيه شيئا يذكر، لأنّ فهم الكتابات الأدبيّة –حسب السنوسي– لم يعد قاصرا على الحكم بدون النظر إلى الصّلة الّتي بينها وبين الكاتب و أحواله النفسيّة وتربيته العقليّة[3]، بل إنّه يتجاوزه "إلى صلة ذلك كلّه بالاجتماع"[4]، لأنّ النّقد الأدبي -حسب رأيه- "قد أصبح ممتزجا بالتاريخ العامّ والخاصّ وبنفوس الكتّاب وحياتهم الشخصية..."[5].

ومن هذا المنطلق، لا عجب أن يعمد المؤلّف إلى خلاف ما يقتصر عليه الكتّاب والأدباء وأن يجمع من المعلومات العامّة والخاصّة المتعلّقة بهم، ما به يقيم صرح الكتاب على النهج الّذي أراده: "نهج سانت بوف، وتين، وأشباههما من أدباء النقد الحديث"[6]، ولكن هل يتسنّى هذا الأمر لصاحب المنتخب في بيئة وصفها بـ"الوسط المتشبّث بالعتاق؟"[7] عن هذا السؤال، يجيبنا السنوسي إجابة أولى ، كنّا نخاله معها قد استحال مجرّد صدى لما يردّده الشّعراء والأدباء عن أنفسهم، ولما تمليه طبيعة الفكر و الأدب في عصره، إجابة "خانعة"، مستسلمة للسّائد الفكري والمعرفي، يقول: "إلاّ أنّ مراعاتنا لهذا الوسط المتشبّث بالعتاق كانت تشيح بنا عن ذلك المنهج، وتغرينا بالابتعاد لئلاّ نثير على أنفسنا عاصفة نحن في غنى عنها"[8]

و لكنّه لا يفتأ أن يكتشف بعد استكانته لهذا الرأي والنّظر فيما أُلّف أن يُعدّل من منهجه وطريقة استقصائه، فتكون بذلك إجابته الثّانية عن السؤال الّذي طرحناه، يقول: "فلمّا أتممنا ما ألّفناه، وأردنا أن نلقي بنظرة عامّة عليه استوحشنا ما خطّطناه، ولم نجد في أنفسنا البهجة الّتي كنّا نقدّرها له"[9] .

إنّ السنوسي - هنا- لا يقف عند تلك "الوحشة" والاستنكاف وقتا طويلا، يورد بعد ذلك ما يلي: "مضى على ذلك حوْل ونصف الحوْل رأينا بعدها أن نراجع ما خطّطناه، وإذا نظرُنا قد تغيّر تماما في الأمر، إذ نحن نرى أن ما كنّا نتوهّمه تدخّلا في شؤون الفرد ليس هو ممّا يمكن أن يعتبره وسطنا (حقيقة مرّة)، ولا غرو فما نحن ممن يترجّون الأفراد بتسقّط هفواتهم وتتّبع سقطاتهم، إنّما نحن نترجم مخلوقات بشرية لها أفكارها وحالاتها"[10] وقد برّر موقفه الجديد بما يلي : " ... ثّم بعدُ، فنحن لم

---

[1] –"الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"، ص،ص١٠-١١.

[2] – السابق نفسه، ص١١.

[3] – السابق نفسه، ص١٤.

[4] – السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[5] – السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[6] –السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[7] – السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[8] – السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[9] – السابق نفسه، ص١٣.

٥– السابق نفسه، ص١٥.

نترجم الّذين ترجمناهم ليقرأ كتابنا حضرات المترجمين أنفسهم، أو لنسمع أحكامهم فيما نكتبه عنهم، بل نكتب للحقيقة والأدب ولنصوّر للأجيال الآتية أخيلة معدودة من مناظر عصرنا الّذي نعيش فيه بهفواته وفضائله كما خلقه الله غير مبتورة منه إصبع الشيطان"[1].

لقد تردّد المؤلّف كثيرا في انتهاج المنهاج الأخير الّذي ارتآه، ولكنّه أقرّه في النهاية وسيلة مثلى لمعالجة شتّى السّير والترجمات وانتقاء منتخبات النّصوص، إذ لا يكفي لترجمة الشاعر أو النّاثر -حسب رأيه - "الإتيان بتحقيقات دقيقة عن مولده ومقرّه و أشباه ذلك من الحقائق الجامدة"[2]. لا يكفي ذلك، لأنّ مثل هذه الخصائص يمكن أن يشترك فيها أكثر من أديب أو شاعر على الرّغم ممّا يمكن أن يفصل بينهم من هوّة، وما يمكن أن يكتنفهم من اختلاف إذا ما طالت المقارنة بينهم الكتابة الأدبيّة و النّوازع الفكريّة و الميولات الفنيّة والجماليّة. وللتّدليل على وجاهة رأيه ، بخصوص ما يعتبره "حقائق جامدة "يعتدّ بها بعضهم في ترجمتهم الأدباء يورد السنوسي التمثيل التّالي: "إنّ كلّ تلك الأوساط التّاريخية بعموميّاتها وخصوصيّاتها قد تكتنف التوأمين فينشآن على طرفي نقيض أخلاقا وأدبا وحتّى بنية وطبيعة "[3]، والغاية من التّمثيل واضحة لا تستوجب الإيضاح، فتلك "الأوّليات"[4]، ليست هي الغاية الأساسيّة " للنّاقد المترجم "، بل إنّها لا تكتسب أهمّيتها إلاّ من خلال "ربطها بنتائجها في الشخص المترجم، مع الاعتناء بأهمّ المصادفات الّتي اعترضته والاستهواءات الّتي استمالته"[5]، إنّها- باختصار – وحسب ما يتبنّاه صاحب المقدّمة من رأي، "مادّة الترجمة لا روحها"[6]. والسنوسي يبغي – فيما يبغي – المادّة والروح معا، لأنّ غايته – كما أسلف – ربط تلك الأوّليات بنتائجها. ذلك إذن هو الإشكال الأوّل الذي يبسطه المؤلّف في المقدّمة، إشكال يتعلّق بالتساؤل حول الكيفيّة المثلى التي يمكن التوسّل بها في تقديمه الأدباء والترجمة لهم، كما يطال مفهوم "عموم الأدباء في تونس"[7]، لمقوّمات هذه التّرجمة وما يمكن أن تكون عليه، وهو إلى ذلك نقد لواقع الأدب والأدباء معا، "فعموم الأدباء لا يعرفون – أوهم يخافون– النّقد الذّاتي و يقولون "الكلام مع الكلام" ..."[8]، وهم "يظنّون ترجمة الشاعر أو النّاثر يكفي فيها الإتيان بتحقيقات دقيقة عن مقرّه ومولده وأشباه ذلك"[9]، لذلك فأعلق الصفات بهم، هي أنّهم "مازالوا متكتّمين يخافون الظّهور"[10]، ومن أهمّ أمثالهم الرائجة بينهم وبين "عموم الأوساط" هي"الظّهور يقسم الظّهور"[11]، هذا، بالإضافة إلى إيمانهم بجملة من الآراء الّتي تقوم على مغالطات كبيرة، فهم يعتقدون– مثلا– "أنّ من أحرز على وظيف حكومي سُلبت منه حريّة النّشر بتاتا حتّى في أبسط الأشياء"[12]* تلك هي خصائص

---

[1] – السابق نفسه، ص١٦.

[2] – السابق نفسه، ص١٤ .

[3] – السابق نفسه، ص١٥.

[4] – العبارة للسنوسي أوردها في "مقدّمته"، والمقصود منها (المولد والمقرّ والمهنة الخ ...)، وأشباه ذلك ونظائره ممّا يرد في ترجمة الأدباء عادة .

[5] –"**الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**"، ص ص١٤-١٥.

[6] – السابق نفسه، ص١٤.

[7] – العبارة للسنوسي، أوردها في "مقدمة الكتاب"، ص١٢.

[8] – "**الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**"، ص١٦.

[9] – السابق نفسه، ص١٤ .

[10] – السابق نفسه، ص١٧.

[11] – السابق نفسه، ١٦.

[12] – السابق نفسه، ص١٧.

الأدباء، وذلك هو عموم معتقدهم، وهو ما انعكس سلبا على البيئة الثّقافيّة و الوسط الفكري، هذه البيئة التي لازالت تتشبّث بالخرافات و تؤمن بالأوهام[1] . وهي لطبيعتها تلك، غير مستعدّة "لهضم الحقائق كما خلقها الله"[2]، إنّها بيئة متخلفة، و"وسط متشبث بالعتاق"[3]، لا يأبه بتطوّرات الفكر والأدب و لا يواكب متغيّرات الثّقافة ومستجدّات الحضارة .

ثمّ، إنّه إلى جانب هذه الأطروحات الجوهريّة والإشكالات الأساسيّة الّتي يبسطها المؤلّف في افتتاحه مقدّمته ممّا سلف أن عرضنا له، نجده يخوض في مواضيع أخرى نظريّة هي في اعتقادنا ألصق بما يمكن أن يرد في مقدمة منتخب يُعنى بالتأريخ للأدب التونسي في"القرن الرابع عشر" وتحقيب حقبه، ممثّلة في جملة من النّماذج والمنتخبات النصيّة. ونعني بذلك بسطه لجملة الآراء الّتي تخصّ: مفهوم الشّعر، ومفهوم النّقد والأدب والأديب والتّرجمة، وهي في مجملها آراء تتخطّى حدود البيئة التّقليديّة، وتجاوز الوسط الّذي "يعدّ الأدب نمارق لفظية يجمعها البليغ في شطرتين"[4]، يقول في تعريفه الشّعر:" الشّعر حديث النّفس وترنّم الغافل و أنّه القلب"[5] والأديب هو ذلك الذي لا يمكن" أن يبتعد عن حالته الشخصية في أدبه ومطروقاته وخلجات الضّمير، وهو مضغوط ، وسطه البيئة الّتي يعيش فيها"[6]. أمّا بالنسبة إلى مفهومه للنقد، فنجده يتبنّى طرحا "مستحدثا " – في ذلك العصر– للأستاذ أحمد ضيف، من كتابه "مقدمة لدراسة بلاغة العرب"، أورده على الشّكل التّالي: "فالنّقد في جملته لا يخرج عن نقد الكتابات وتحليلها، ولكنّ النقد البياني واللّغوي والنّقد المبني على القواعد النّحوية والصرفيّة أصبح الآن غير كاف في الحكم على كبار الكتّاب في مواهبهم، ولم يعد فهم الكتابات الأدبيّة الآن قاصرا على الحكم بدون نظر إلى الصّلة الّتي بينها وبين الكاتب، وأحواله النّفسية وتركيبته العقلية، ثمّ إلى صلة ذلك كلّه بالاجتماع"[7]، ومجمل كلّ ذلك وخلاصته: أنّ النّقد الأدبي أصبح الآن ممتزجا بالتّاريخ العامّ، وبالتّاريخ الخاصّ، بنفوس الكتّاب وحياتهم الشخصيّة"[8]، ولعلّ السنوسي في بسطه لجملة هذه الآراء وتبنّيه لهذه الأطروحات يعلن –كما سبق وأشرنا– رفضه لبقيّة المواقف والاتجاهات الّتي تسود عصره، فيما يختصّ بالشّعر والنّقد والأدب: آراء ومفاهيم عتيقة، عقيمة– فيما يرى– وإنّ تجادل بشأنها المتجادلون واختصم المختصمون، ثمّ إنّه وبعرضه جملة من المفاهيم الّتي يزعم جدّتها ومواكبتها لتطوّر الحضارة والمجتمع والأدب يعلن مجاوزته للرّاكد و السّائد، يقول:

---

* لقد فصّل السنوسي القول في هذه الظاهرة ضمن هامش أورده، و قد ارتأينا سعيا منّا إلى التّوضيح نقله على صورته، يقول : "نذكر من ذلك أنّنا كنّا نشرنا قصيدة في وصف الرّبيع والإشادة بتفرّزاته (هكذا)، للسيد ......في التّقويم الاجتماعي لسنة ١٣٤٥هـ، فما راعنا إلاّ أنّه كتب على صفحات بعض الصحف يتبرّأ من إرادة النّشر لتلك القطعة مع أنّه لم يصبح بعد موظّفا رسميّا في الحكومة، بل لا زال في أثناء مدّة التّطوع لدى العدلية التونسية. وقد أبينا تصديق هذا التّعليل لإنكاره ذاك، ولكنّ تقويم أخيه صدر إثر تقويمنا دون أن يكون له ذكر فيه مع أنّ جميع التّقاويم السّالفة كانت مسرحا لنشر قصائده العذبة، على أنّنا لا نلومه شخصيّا على ذلك التّصرّف، فإنّ اللّوم واقع على من روّج هذه الأضاليل، وحريّ بالحكومة أن تعلن بقانون الموظّفين حتّى يكون ا لإنسان على بيّنة من حقوقه و واجباته فلا يُضيّع على الأمّة حقوقا لا يملكها شخصيّا". لمزيد التدقيق والتّوسّع، راجع: "مقدمة الكتاب"، صفحة ١٧، هامش عدد١.

[1]– يورد السنوسي ما يلي : "...أضف إلى ذلك وهما لا يزال يسود أوساطنا، فيزيد هذا الشعب فقرا في الرّجال، ويزيد المستعدّين تقهقرا في الفكرة والمران ..." راجع، **"الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"**، ص١٦.

[2]–**"الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"**، ص١٥.

[3]– السابق نفسه، ص١٤.

[4]– السابق نفسه، ص١٢.

[5]– السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[6]– السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[7]– السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[8]– السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

"فإنّ الزّمان قد دار وابتعد عن هذه المرتبة ابتعادا شاسعا "[1]، بل و يؤكد في معرض كلامه عن مفهوم الشعر وارتباطه بقاعدة "أحسن الشعر أكذبه" أنّ الذّوق " نبا عن تلك المعالم"[2]، وهو في معالجته لمسائل الأدب لا يبتغي الثورة على أساليب النقد القديهة ومناويل الشعريّة العتيقة فحسب، إنّه يجتهد لطرح الحلول والبحث عن البدائل، ما تجسّد واضحا من خلال إحساسه بثقل مسؤولية تأليف منتخب يؤرّخ من خلاله الأدب التونسيّ، يصرّح قائلا: "... هذا بعض ما عرض لنا في تدوين تراجم كتابنا، ولا شكّ أنّه وحده ممّا ينوء بحمله ذو عزم ، فما بالك بمثلي وقد رمى بنفسه في تيّار هذه الحياة دون أن يستكمل معدّات الكفاح"[3]، كما يعرض إلى مجموعة من العراقيل الّتي اعترضت طريق تأليفه منتخب "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"، تتعلّق بجمع المادّة وانتقاء النّصوص وتدوين التّراجم وترتيب الكتب وصعوبة طبعه وتقسيمه إلى أجزاء تيسّر دراسته وتداوله بين الأدباء والمثقّفين وعموم النّاس، وقد فصّل المؤلّف القول في هذه الصعوبات، وخصّ كلاّ منها بإشارة منفصلة، في شكل عنوان فرعي، فأورد في شأن"جمع الكتاب وانتقاء الأدب" ما يلي : "... أمّا مسألة الجمع فهي أصعب من خرط القتاد، إذ يكتنفها إهمال الأدباء و شحّ الشّعراء و استبدادهم المرهق"[4]. وأكّد في عنوان فرعي وسمه بـ"تعاليق الكتاب" على اهتمامه بالجمع وانصرافه إلى تكوين مادّة الكتاب وتدوين التّراجم، "الأمر الّذي استفرغ فيه معظم قوّاه"[5]، أمّا في ما يخصّ "ترتيب الكتاب" وتبويب مادّته فنجده يؤكد أنّه "ليس في العالم شيء يستهين به مثل مسألة تقديم الأشخاص على بعضهم"[6]، لذلك فقد حاول أن يرتّب "أشخاص كلّ جزء على حروف (أبجد)"[7]، إلاّ أنّ دون هذه الغاية مصاعب ومثّبطات أجملها المؤلف في هذه العبارات: "... إلاّ أنّ جمع الأدب وتأخّر البعض عن الإجابة حال دون ذلك، فقدّمت ما تيسّر دون نظر لشيء غير الإمكان"[8]، ونجده يورد تحت عنوان فرعي ثالث وسمه بـ "طبع الكتاب" أهمّ صعوبة يمكن أن تعرض لمن يرغب في إصدار كتاب، صعوبة هي الأخيرة في سلّم ما يمكن أن يواجهه المؤلّف، ولكنّها الأشدّ من حيث قدرتها على أن تعصف بالجهد كلّه أو أن تساهم في إخراج العمل على غير ما أُريدَ له، يقول متبرّما من هذا الأمر: "طبع كتاب يستدعي أمرين أساسيين هما المادّة والذّوق، فأمّا المادة فقد حالت ارتفاعات الأثمان وتقلّبات الأسعار الغريبة دون انتقاء الورق اللاّزم بالصّور حتّى تصبح أقرب إلى الفوتوغرافيّة منها للصور الطباعيّة، وكذلك فقد خاننا ورق بقيّة الكتاب إذ لم نتمكّن من اقتناء الورق الصّقيل النّاصع الذي كنّا عازمين على إبراز الكتاب فيه، ولا يخفى أن جودة الورق من أهمّ المؤثرات في رونق الكتاب و تجميله"[9]، ولكن رغم كلّ ذلك، رغم كلّ هذه المصاعب في جمع مادة الكتاب، وما لاقاه المؤلّف من تعنّت الكتّاب و"إهمال الأدباء وشحّ الشعراء"، و"ارتفاعات الأثمان وتقلّبات الأسعار" في ما يختصّ بشأن الطباعة وأثمان الورق، فقد استعاض عن ذلك كلّه بالمثابرة والجهد الشّخصي يقول: "على أنّنا قد بذلنا مقابل ذلك الجهد في التّعويض عن ذلك بإتقان التّرتيب الطباعي والتّنظيم ولا نحسب أنفسنا إلاّ قد قمنا

---

[1] – السابق نفسه، ص١٧.

[2] – السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[3] – السابق نفسه، ص ص١٧-١٨.

[4] – السابق نفسه، ص١٨.

[5] – السابق نفسه، ص١٩.

[6] – السابق نفسه، ص نفسها.

[7] – السابق نفسه، ص نفسها.

[8] – السابق نفسه، ص نفسها.

[9] – السابق نفسه، ص نفسها.

بالواجب من هذه الجهة، على أنّنا نؤمّل دائما بأن نستدرك النّقص في الأجزاء التّالية"[1]. ليختم في نهاية مقدمته –الموجزة نسبيّا– بالتّأكيد على أنّ رغبته تتمثّل في أن يكون كتابه "في ستّة أجزاء منقسمة إلى قسمين: نظم، ونثر"[2]، ولكن جملة العراقيل الّتي سبق أن بسطها حالت دون رغبته تلك، لذلك فقد رجّح احتمال إصدار بعض الأجزاء الّتي تعنى بالنّثر قبل إتمامه القسم الشّعري "إذا اقتضت الظروف ذلك"[3]، كما وعد بمضيّه الدّؤوب في سبيل إصدار بقية الأجزاء، يقول: "على أنّنا سنحاول إصدار بقيّة أجزاء الكتاب في مدّة وجيزة"[4]، وقد أورد كلّ ذلك تحت عنوان جزئي خامس، عنوانه: "أجزاء الكتاب". وهو ما أنهى به مقدّمته.

II / مصنّف السّنوسي بين مسعى التّحقيب و واقع التّوثيق.

إثر هاتين المقدّمتين[5]، شرع المؤلّف في التأريخ للأدب التونسي في القرن الرابع عشر، وقد قسّم كتابه إلى جزأين اختصّ كلّ منهما بـ "القسم الشّعري"، حسب عبارته الواردة في نهاية مقدّمته، وقد اتّبع في ذلك خطّا واضحا اعتمده في الجزء الأوّل – و كأنّما اكتشف نجاعته – فواصل على ذات منواله في الجزء الثّاني من الكتاب، وهذا المنهج الّذي اعتمده يتمثّل في انتخاب جملة من الشعراء (يعتقد المؤلّف في "تمثيليّتهم" للشّعر التونسي في تلك الحقبة)، ثمّ الترجمة لهم بتقديم نبذة عن تاريخ الولادة ومكانها والبيئة الّتي عاش فيها المترجم له و"المهن" أو"الوظائف" الّتي تقلّدها وتقلّب فيها، ثمّ الانتقال بعد ذلك إلى استقصاء "خصائصه الشعرية" ومميّزاته الفنّية في باب المنظوم الّتي تميّزه عن غيره من الشعراء، ثمّ ختم كلّ ذلك بانتخاب جملة من النّصوص الشّعرية الّتي يعتقد في جدواها للتّعبير عن جملة القضايا أو الاتّجاه الشعري والفنّي للشّخص المترجم له.

وجملة الأسئلة الّتي يمكن أن تطرح نفسها بإلحاح -هنا- هي: هل أنّ هذه الترجمات للشعراء المنتخبة نصوصهم قد حافظت على ذات التمشّي والخصائص الّتي أشرنا إليها، بمعنى أنّه قد وقعت ترجمتهم بذات المقاييس دونما إطناب في "الإشادة" بخصائص هذا الشاعر والتّغاضي عن مميّزات ذاك، أو التوسّع والإلمام بملابسات حياة هذا الأديب، والاكتفاء بالإيماء والإشارة "البرقيّة" السّريعة في ما يخصّ غيره؟ ثمّ ماذا عن النّصوص؟ هل نال الشعراء المنتخبة نصوصهم ذات الحيّز من المتن، بمعنى هل أن عدد النصوص المنتخبة لكلّ شاعر يكافئ عدد النّصوص المنتخبة لغيره و يقاربها؟ أم أنّ ذات العوامل الّتي تحكّمت في التّرجمة قد انتقلت "عدواها" إلى النّصوص، فكان ذلك التفاوت والتنافر؟ ثمّ – وهذا أكيد – هل وُفق السنوسي في مسعاه لتحقيب أطوار الشعر التونسي ورصد تحوّلاته الكبرى؟ أم أنّ مصنّفه لا يخرج عن دائرة التّوثيق لجملة من النّصوص والترجمة لعدد من أعلام الشعر في الثّلث الأوّل من القرن العشرين؟

إنّ هذه الأسئلة وغيرها كثير ممّا يمكن أن نستنتجه ونجيب عنه من خلال هذين الجدولين التّفصيليين التّاليين اللّذين أثبتنا فيهما أسماء الشّعراء وبعض خصائص الترجمة المسندة إليهم وعدد صفحاتها، كما أثبتنا عدد النّصوص المنتخبة لكلّ

---

[1] – السابق نفسه، ص نفسها.

[2] – السابق نفسه، ص ص١٩–٢٠.

[3] – السابق نفسه، ص٢٠.

[4] – العبارة للسنوسي اقتطفت من المقدّمة، ص ٢٠.

[5] – نقصد بهما: مقدّمة محمّد البهلي النبّال ومقدّمة زين العابدين السنوسي.

شاعر وعدد الصّفحات الجملي المخصّص له من جملة المتن، وهما على طول المعطيات الواردة من خلالهما كفيلان بالوصول إلى جملة من النتائج والمقرّرات الّتي سنحاول إجمالها بعد إيرادهما.

١- قراءة إحصائيّة

أ- الجـدول عـددا١ : خاصّ بالجزء الأوّل من الكتاب الصادر سنة١٩٧٢

	بعض ما أورده المؤلف في الترجمة	تعاليق الترجمة	عدد صفحات الترجمة	عدد النصوص المنتخبة له	عدد صفحات النصوص الجملي	عدد صفحات الترجمة مع عدد صفحات النصوص
(١) محمد الشاذلي خزندار	- "نشأ وسط البلاط التونسي و ترعرع في الترف و النعيم، وإتقان الأساليب "الرسمية" في المجاملة والعظمة". - أورد المؤلف جملة من العناوين الفرعيّة ضمّنها نصّ الترجمة، وجاءت على النحو التآلي: * "سخريته و تهكّمه" * "سياسته في شعره" * "هيامه الأدبي" * نفسيته في إلقائه".	- أطنب المؤلّف في ترجمته وخصوصا في ما تعلّق بانتمائه العائلي ونشاطه السّياسي، وعزله عن وظيفه...إلخ... - إنّ تواتر مثل هذه العناوين الجزئية في نصّ الترجمة، إضافة إلى طول الترجمة -عموما- إذا ما قارناها بغيرها كفيل بإثارة انتباه الباحث وتساؤله في آن.	٣	٦	١٢	١٥
(٢) أبو الحسن بن شعبان	-"ولاشكّ أنّ لمظاهر الطمأنينة والجلال التي يروض عليها زعماء المتصوّفين أنفسهم أثرا بيّنا في لطافة أدبه الّذي يتغلغل في نفس القارئ ويملأ عليه مشاعره". - اكتفى المؤلّف بإيراد عنوان فرعي واحد في ترجمته هو التآلي: * فكرته "	- ترجمة الشاعر مقتضية إذا ما قورنت بترجمة خزندار. و إذا ما حذفت منها تلك المقتطفات من بعض قصائده وهي "مقتطفات" أطول من أن ترد في ترجمة شاعر. - لم يتوسّع المؤلّف في دراسة ما أورده تحت عنوان: "فكرته" واكتفى ببعض الملاحظات السريعة" مدعّما ذلك بشواهد من شعر الشاعر.	٦	١٣	٢٦	٣٢
(٣) حسين الجزيري	-"رجل يجمع في شخصه بين النشاط وحبّ الأدب مع مزاج عصبي حادّ،	- ركّز المؤلّف على بعض الخصائص في شعر الجزيري، "كمتانة الأسلوب" و"تخيّر الألفاظ" مع ميله				

	يجعل لكتابته تأثيرا عميقا في نفوس قرّائه... على أنه أميل إلى الفكاهة فاختصّ بتحرير "المضحك"، و كتب في "جحا"، مدّة طويلة". - "و في ٣ جمادي الثاني ١٣٣٩ – ١٢/٢-١٩٢١، أصدر جريدته (النديم)، أدبية فكاهية، فأظهر نشاطا هائلا في إدارتها، ومجهودا عتيدا لتنظيم بروزها، فهو محرّر جميع فصولها، ومدير أعمالها كلّها و القائم بجميع شؤونها".	إلى السخرية والفكاهة، كما ركّز على بعض أنشطته "الموازية" لنشاطه الشعري كاختصاصه في الكتابة الصحفية، وقيامه بوظيفة الملقّن لجمعية (الشهامة العربيّة) التمثيلية. - جاءت ترجمة الجزيري مقتضبة في ما يخصّ مميّزات نصوصه الشعريّة، و قد اهتمّ المؤلّف –في مقابل ذلك- اهتماما واضحا بنشاطه الصحفي وإصداراته في هذا المجال، مثل جريدته "النديم" التي خصّها بحيّز مهمّ من الترجمة.	٤	١٢	١٨	٢٢
(٤) سعيد أبو بكر	- "هو ممّن تمرّد في فتوّته و شبابه على قيود الآباء، وطرائق الأجداد الأجداد، فسخر من حدودها وعمل على تجاوز تخومها، لا عن تقليد للتّيار الجديد، و لا عن مسايرة لنابغ، بل لأنّها تضايقه و لا يريد أن يعرفها، فضلا على أن يعترف بها". - يمتاز أدبه بالجدّة والطرافة فهو جديد في قوافيه،جديد في روحه".	- تناول المؤلف جوانب عديدة من حياة المترجم له: نشأته، طبيعته، عزوفه عن التقليد، نشاطه الاجتماعي وخصائصه الأدبيّة.هذا، وقد ركّز على تلك المحاولات"التجديدية"الّتي طالت إيقاع القصيدة عنده . - جاءت ترجمة سعيد أبي بكر ملمّة بجوانب كثيرة من حياته وشعره.	٨	١٧	٢٦	٣٤
(٥) صالح النّيفر	-"... قال الشعر قبل أن يلتحق بالجامع سنة ١٣٣٥، ثمّ شارك في جمعية الجامعة الزيتونية حيث تمرّن على الأدب الراقي في اجتماعاتها الدورية". - "لا يتصوّر صاحبنا إصلاحا اجتماعيا و لا حركة سياسية ولا نهضة	- قسّم المؤلّف الترجمة إلى قسمين: قسم درس فيه أدب الشاعر، وقسم درس فيه مذهبه السياسي، وكلاهما يقدّم صورة جزئية عن الشاعر وشعره معا. - ترجمة مقتضبة إذا ما قورنت بترجمة أبي بكر.	٣	٧	١١	١٤

	أو حرية إلّا عن طريق الدين".					
(٦) محمّد الفائز	- "... هو شاعر ألم أكثر ممّا هو شاعر سعادة وفأل، بل نحن إذا تعمّقنا، ربّما لحظنا أن الروح الأدبية في جميع بلاد القيروان لها جنوح ظاهر إلى وصف الشّقاء وعلله وتحليل البؤس ونكباته". - "أمّا رقّة أدبه، وسلاسته فهو مظهر من مظاهر دماثة أخلاقه".	- ركّز المترجم على دراسة البيئة التي نشأ فيها الشاعر وأثرها في تكوينه: مطالعاته الأولى،موهبته الأدبية، تحصيله العلمي،ثمّ انتقل بعد ذلك إلى دراسة خصائصه الأدبية. - لم يتعمّق المترجم في تسليط الضوء على خصوصية المواضيع والأسلوب في نصوص محمد الفائز، وكلّ ما أورده في هذا السياق هو إشارات سطحية.	٣	١٢	١٣	١٦
(٧) الهادي المدني	- "وقد ولع بالشعر والأدب، خصوصا شعر (جميل صدقي الزهاوي) العراقي، فكان يبحث عن شعره في الجرائد والمجلاّت الشرقيّة، حتىّ انطبع شعره عليه ونبغ نبوغا جميلا في الشعر السهل الممتنع". - "يمتاز أدب الصديق بالسهولة والبساطة على ما في حماسياته من إحساس فيّاض، و روح وطنية ملتهبة" .	- قسّم المترجم الترجمة إلى قسمين: * أوّل يعنى بنشأة المترجم له وأخلاقه. * ثان : عرّف فيه أدبه. - لقد استفاض المترجم في الحديث عن القسمين، وهو ما يستدعي جملة من التساؤلات عن سرّ اختصار بعض التّرجمات السابقة.	٨	١٤	٢٤	٣٢
(٨) محمّد المكّي بن حسين	- "يحب الأدب و لكنّه يكره التحليل والإطناب، وجميع مقالاته أشبه بمذكّرات علميّة منها بالمقالات. - "...على أنّ شعره لا يخلو من روح شعرية حسنة و إذا كان ينكر ذلك على نفسه".	- قسّم المؤلّف الترجمة إلى قسمين أوّل اهتمّ فيه بنشأة المترجم له وأطوار حياته العلميّة، وثان ركّز فيه على خصوصيات أدبه. – على عكس ترجمته للهادي المدني لم يستفض المترجم في الحديث عن القسمين (وردت الترجمة مقتضبة الترجمة في ثلاث صفحات).	٣	٦	٦	٩
(٩) أبو القاسم الشابي	- "لا أعرف عن الرجل	- رغم ما صرّح به المؤلّف من عدم				

	شيئا شخصيا حتّى يمكنني أن أدرس ماضيه، ومنابع روح الغريب المتمرّد، فلم أعرفه إلاّ لماما، ولم أقابله إلاّ مقابلات تكاد تكون (رسمية)، تعرّفنا فيها به، و تسمّعنا فيها أدبه وكان فيها خجولا خافت الصوت، حتّى إذا سمعنا ما سمعنا كبر الفتى في أعيننا و رأينا منه جبّارا من جبابرة الأدب العتيد". - "أمّا صاحبنا فقد امتلك ناصية الخيال والمواضيع المناسبة لروح العصر دون أن تمتلكه اللّهجة الأجنبيّة أو تفسد عليه المطالعة الغربية ذوقه الغنائي..".	معرفة جيّدة بالمترجم له، فقد حاول الاستفاضة في ترجمته و التوسّع فيها. - خصّص المؤلّف كامل الترجمة - تقريبا- للإحاطة بالخصائص الفنّية في شعر الشّابي، و لم يركّز على نشأته وظروفها إلاّ في أسطر قليلة وردت في خاتمتها.	٧	٢٧	٤٣	٥٠
(١٠) أحمد خير الدين	- "ولد الشيخ احمد خير الدّين سنة ١٣٢٤هـ، بالعاصمة التونسية متسلسلا من عائلة كرجيّة ...". - "و قد ألّف الكتب التآلية: *الجمهورية في الإسلام (كتاب اجتماعي). *العواصف و العواطف (أدب).	- ركّز المترجم على امتداد صفحتين على نشأة الشاعر وأصله ومراحله التعليميّة. - لم يشر المترجم مجرّد الإشارة إلى شعر الشاعر واكتفى بإيراد بعض عناوين كتبه الّتي تختصّ بمجالات أدبية أخرى"	٣	٧	١٦	١٩
(١١) محمّد مناشو	- "...و كان ميّالا إلى الأدب و البحوث الاجتماعية،فكتب كثيرا ونشرت له الصحف القصائد البديعة، ففاح ذكره وانتشر عرفه، رغم تخفيه وميله إلى الانزواء...". - "عرفنا الأستاذ أيّام كنّا نثني ركبتينا على حصير	- هي من الترجمات المستفيضة – نسبيا- مقارنة ببعض الترجمات السابقة (ترجمة أحمد خير الدين مثلا). - محمّد مناشو هو أستاذ زين العابدين السنوسي، كما أكّد المؤلّف في ترجمته، فهل لهذه العلاقة بينهما من أثر أو بعض أثر في الاستفاضة في الترجمة له، خاصّة و أنّه لم يشر إلى خصائص	٨	٥	٧	١٥

	المعهد الزيتوني لتلقى العلم فكان أستاذنا الّذي نجد منه أخلاق المرشد اكثر من أخلاق المعلم فنميل إليه...".	شعره.				
(١٢) سالم الأكّودي	- "...و منذ ذلك الحين امتدّ قلمهم للصحف فكتب في أهمّ الجرائد التونسية مثل (التقدّم والرشديّة والمعارف والمبشر والوزير ومرشد الأمّة والزهرة والنهضة وصدى الساحل والاتّحاد)". - "ولعلّ نبوغه في الخطابة اليوم أعظم ما اعتاض به عن تفوّقه القديم في صياغة الأدب وقرض الشعر...".	- ركّز السنوسي في ترجمته على بعض الأنشطة الأدبية الموازية لنشاط الشاعر الأصلي (الشعر)، من قبيل كتاباته الصحفية التي خصّ بها أغلب الصحف في عصره، كما اهتمّ بدراسة بعض خصائص الشاعر النفسية والسلوكية. - اهتمّ المؤلف بـ"موهبة" الخطابة التي ميّزت المترجم له واستفاض في الحديث عنها، كما لم ينعل مع شعر الشاعر.	٥	٧	١٢	١٧
(١٣) علي النيفر	- "والتحق بالجامع الأعظم بعد أن عني به والده مدّة الاثني عشر سنة السالفة ولقحه بمبادئ الدين والتربية والقراءة". - "...و كانت الصيغة العمومية الغرض والظاهر الّذي ينشأ عليه قصائده إنّما هو العلم و العلماء حسب السنّة المتّبعة بين أبناء الجامع...".	-قسّم المترجم الترجمة إلى قسمين -أوّل اهتم بالنشأة والتحصيل العلمي. -وثان ركّز على خصائص الأدب. - ثمّ، فصّل المؤلّف القول في بعض خصائص الشعر عند المترجم له، رغم أن الترجمة جاءت جدّ مقتضبة (تمتد على صفحتين).	٢	٦	٨	١٠

ب- الجدول الثّاني: يخصّ الجزء الثّاني من الكتاب الصّادر عن مطبعة العرب، تونس، ١٩٢٨.

الجزء الثّاني من منتخب "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"، لا يحتوي على مقدّمة "تمهيدية"، مثلما هو الشّأن بالنسبة إلى الجزء الأوّل من الكتاب، و كأنّ التأريخ للأدب قد استوى"علما"، والمنهج في ذلك لا يستوجب مثل تلك المداخل النّظرية، و لعلّ عذر المؤلّف أنه قد أورد الجزأين في مجلّد واحد، فاكتفى بمقدّمة أولى خصّ بها جزء الكتاب الأوّل، لكن وسبب إيرادنا الملاحظة هو الاختلاف في تاريخ طبع الجزأين، الأوّل كان سنة ١٩٢٧، والثّاني بعد سنة كاملة من نشر الجزء الأول (١٩٢٨)، وهو ما

يستوجب-في اعتقادنا- مراجعة بعض الآراء النّظرية الواردة في مقدّمة الجزء الأوّل، وتعديلها، وتلك سنّة دأب عليها المؤلّفون في هذا المجال. والمؤلّف في الجزء الثّاني اكتفى بمباشرة الموضوع: ساق ترجمة الشّعراء، ثم أورد النصوص.

الشعراء المترجم لهم مرتين حسب ورودهم	بعض ما أورده المؤلّف في الترجمة	تعاليق الترجمة	عدد صفحات الترجمة	عدد النصوص المنتخبة	عدد صفحات النصوص	عدد صفحات الترجمة مع عدد صفحات النصوص
(١) مصطفى آغا	- "...نشأ في محيط البذخ والكبراء و مظاهر العناية والتجمّل، و نمى في يسر لا شقاء فيه، وقد مال إلى الأدب فدرج فيه على ما أحبّ...". - "وعلى قصر معاشرتنا لحضرة المترجم يمكننا أن نقول أن روح الانكماش التي يسير عليها في جميع أحواله ليست جبلّة فيه، بل لا بد أن تكون هناك وقائع غريبة و مصادفات شاذّة دحرجته إليها...".	- ركّز المؤلّف على أهمّ خصائص النشأة كما اهتم بدراسة بعض الجوانب النفسية والأخلاقية الّتي تميّز الشاعر. - أورد المؤلف في ترجمته بعض الخصائص الفنّية التي تخصّ شعر الشاعر وقد استقى ذلك من بعض نماذجه الشعرية كقصيدة "البريء المضطهد" وقصيدته "هند و أليس".	٥	١٤	١٣	١٨
(٢) محمد بوشربيّة	- "ولد مترجمنا في بيت كدّ و عمل بمدينة القيروان...و قد نشرت له أهمّ الصحف الوطنية قصائد بديعة أواخر مدّة دراسته كما أنّه كان محرّرا بجريدة (القيروان)..". - " و هكذا تراه في أدبه دائب الحماس السّوداوي حتّى لتكاد تحسبه آيسا من كلّ إصلاح، ويكاد يمثّل في عصفه ذاك دور المنتقم من هذا الجيل الضّال...".	- قسّم الترجمة إلى قسمين: *أوّل يختصّ بالنشأة وقد جاء موجزا . *ثان يختصّ بالأدب. - أورد المؤلف في الترجمة بعض نماذج من شعر الشاعر الّتي يمكن أن تساعد على تمثّل اتّجاهه الفنّي والفكري.	٣	٤٨	٣٧	٤٠
	- "...وهاهو حتّى كتابة هذه الأسطر، لم يجتز عتبة ١٨ ربيعا من حياته، مع أنّ في شاعريته ما يطرب الكبار ويعجبهم...".	- وردت الترجمة جدّ مقتضبة (صفحة واحدة). - لم يشر المؤلّف إلى أيّة خاصيّة تميّز شعر	١	٦	٧	٨

(٣) محمود بورقيبة	- "...وهو أصغر من نترجمهم في هذا الكتاب، ومع ذلك ليس أقلّهم قيمة أدبيّة ورقّة عاطفة...".	الشاعر.				
(٤)ابراهيم بن شعبان	-"...وهكذا رفت الشيخ ابراهيم بعد أن تقدّم إلى الامتحان النهائي، فانقطع عن العلم، واحترف التجارة..". - "...وكان قد ألّف رواية بسط فيها مواقف الاعتصام أسماها (فظائع المقامرة)، إلاّ أنّ الحكومة تعرّضت في إظهارها إذ ذاك فأصدر كتاب (اللّواء) الّذي بسط فيه للعموم حقائق الدين...".	- ركّز المؤلّف على النشأة و بعض ملامح من النشاط السياسي للشاعر. - أشار المترجم إلى بعض المؤلّفات الأخرى الّتي كتبها المترجم له ولم يشر البتّة إلى بعض خصائصه في مجال الشعر.	٤	٦	٦	١٠
(٥) الطاهر الحدّاد	-"نشأ في وسط شريف لا يعرف العيش إلاّ من يمينه...". - "في معاني صديقنا الحدّاد ما يغنيه عن الديباجة وهو غير مكثر من النظم...ولاغرو فهو صاحب كتاب العمّال والحركة النقابيّة".	- قسّم الترجمة إلى قسمين: * النشأة /* الأدب وقد ورد كلاهما مقتضبا. - الترجمة جدّ مقتضبة وهو ما يطرح أكثر من تساؤل عند مقارنتها بغيرها من الترجمات.	١	١٢	١٨	١٩
(٦)عمر النيفر	- "... و ليس لنا بالشيخ اختلاط كاف حتى نبحث – كما نريد – أخلاقه و أدبه، ولكنّنا نعرف عنه حبّ الأدب ورغبة التطوّر المناسب".	- الترجمة جدّ مقتضبة و لعلّ السبب في ذلك هو عدم معرفة السنوسي الكافية بشخص المترجم له، و هو ما حاول تأكيده في نصّ الترجمة. - أهمل الاشارة إلى خصائص الشعر واكتفى بإيراد بعض الكلمات العامّة، منها	١	٦	٩	١٠

		معرفته حبّ الشاعر للأدب و رغبته في تطويره.				
(٧) ابراهيم بورقعة	-"...كان معروفا بمماحكاته و لجاجته في بحوثه، حتّى عرف بالشذوذ، وهدّد بالطرد من المعهد...". -"...وقد عرفنا أنّه بصدد تأليف (معجم الرجال التوزريين)، وهو عمل شاقّ لتفرّده به..."	- ترجمة جدّ مقتضبة تركّزت على النشأة ومراحل التعليم وبعض الأنشطة الأدبية الموازية لشعر الشاعر. - توسّع في الإشارة إلى بعض جهود الشاعر في مجالات البحث والصحافة ولم يشر إلى شعره أيّما إشارة.	٢	٤	٤	٦
(٨) محمّد بن جعفر	-"كان معاصرا لنا في الدّراسة بالكلّية الزيتونية" -"لا تكاد تظفر لحضرته بغير الغزليات الرقيقة وهو فيها إنّما يهيّب الجمال لذاته..."	- ترجمة مقتضبة جدّا قسّمها إلى قسمين كلّ قسم لا يكاد يتجاوز بضع أسطر: * النشأة */ الأدب - لم يتجاوز المؤلف الثلاثة أسطر – أو أقلّ – في حديثه عن شعر الشاعر.	١	٩	١٥	١٦

*** استنتاجات القراءة:**

إنّ جملة المعطيات المتوافرة في الجدولين السّابقين تثير أكثر من استفهام حول عيار اختيار الشّعراء[1]، وترتيبهم[2]، وعدد النّصوص المنتخبة لهم وعدد صفحاتها، والاستفهام يطال – فيما نعتقد – تلك "المختصرات" الّتي قدّمهم بها والّتي تمتدّ على

---

[1] – لم يقدّم المؤلّف مبرّرا دقيقا لاختياره الشعراء، رغم تذرّعه بكونه يضع "منتخبا" يخضع فيه لذائقته الشخصية، يقول في الجزء الأوّل من مصنّفه (ص١٧): "لعلّ أهون ما حملنا في تأليف كتابنا انتقاء ما ننشر ...". هذا، وقد اعترف المؤلّف في عديد المواضع بعدم معرفته بالشاعر وشعره ، يقول في ترجمته لعمر النّيفر : "وليس لنا بالشيخ اختلاط كافٍ حتّى نبحث كما نريد أخلاقه". لمزيد التفصيل راجع،"**الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**"، الجزء الثّاني، ص ١٢٩.

[2] – يبرّر السنوسي "لا منطقيّة" التّرتيب الّذي توخّاه لإدراج الشّعراء في متخيّره بالقول التّالي : "حاولت أن أرتّب أشخاص كل جزء على حروف (أبجد)، إلاّ أن جمع الأدب و تأخّر البعض عن ا لإجابة حال دون ذلك فقدّمت من تيسّر دون نظر لشيء غير الإمكان "، وهو تبرير غير منطقي – في نظرنا – لأنّه كان بإمكانه الانتظار حتّى يجمع مادّة كتابه كاملة و يتمكّن من الإحاطة بجملة من المعطيات عن الشّعراء الّذين تأخّروا في الرّد، ومن ثمّة ترتيبهم ترتيبا منطقيا. هذا، و تزيد شكوكنا في هذا المجال إذا علمنا أنّ محمّد الشاذلي خزندار (وهو من الشعراء المنتخبة نصوصهم)، قد ساعد المؤلّف في "تصحيح الكتاب كلّه "، يقول

مدى صفحات عديدة في بعض الأحيان[1]، لتقتصر على حيّز لا يتجاوز الأسطر القليلة في أحيان أخرى[2]. وهو ما أثّر على كمّ المعلومات المتوافرة بشأن الشّعراء، هذا ولا تفوتنا الإشارة في هذا السياق إلى أنّ المتخيّر بجزأيه قد ضمّ عددا من الأسماء الشّعرية الّتي تتفاوت قيمتها – فنّيّا – في أثرها على الشّعر التّونسي في تلك الحقبة، إذ حوى بين دفّتيه نصوصا لشعراء طبعوا الثّلث الأوّل من القرن الفائت بطابعهم على غرار محمّد الشاذلي خزندار، ومصطفى آغا والهادي المدني وحسين الجزيري والشّابي، في مقابل آخرين أقلّ أثرا على واقع الشعر – وهذه حقيقة أقرّها السنوسي نفسه في ترجمته لبعض منهم – من أمثال: صالح النّيفر وسالم الأكودي وعلي النّيفر وعمر النّيفر وابراهيم بورقعة ومحمّد بن جعفر، وهو ما أثّر فيما نحسب على كمّ النّصوص المنتخبة لكلّ شاعر. فمن خلال نظرة فاحصة لقائمة النّصوص نلاحظ بيسر مبلغ التّفاوت بين عدد النّصوص المنتخبة لكلّ شاعر، تفاوت يتأرجح بين وفرة تجلب الانتباه، و تثير عديد الأسئلة ، و قلّة لافتة و داعية للاستفهام أيضا. و تمثيلنا على ذلك نقتطفه ممّا جاء في الجدولين السّابقين، ففي الجدول الأوّل نجد أنّ السنوسي قد انتخب لأبي القاسم الشابي (٢٧) نصّا، في مقابل انتقائه خمسة (٥) نصوص لمحمّد مناشو، وستّة نصوص لمحمّد المكّي بن حسين، وسبعة (٧) نصوص لصالح النيفر، وقد بلغ التفاوت حدّه في الجزء الثّاني من"المتخيّر" عندما انتخب لمحمّد بوشربيّة(٤٨) نصّا، في مقابل أربعة (٤) نصوص لإبراهيم بورقعة، وستّة (٦) نصوص لمحمود بورقيبة، وستّة (٦) نصوص لإبراهيم بن شعبان، فهل من سرّ وراء هذا التّفاوت الحاصل بين عدد النّصوص المنتخبة للشّعراء؟

لعلّه بإمكاننا أن نكشف ذلك السرّ في ما يتعلّق بأبي القاسم الشّابي، فنقول تجوّزا إنّ زين العابدين السّنوسي قد تفطّن "بحدسه" و "طبيعته النّقديّة" إلى تفرّد تلك النصوص و تميّزها ممّا يمكن أن يضفي على صاحبها لقب شاعر"بامتياز"، ولكن ماذا عن نصوص أبي شربيّة؟ وما هو سرّ هذا العدد الكبير من النّصوص المنتخبة له؟ .

لعلّ المبرّر المنطقيّ و"المادّيّ" الوحيد الّذي نملكه بين أيدينا، والّذي استخلصناه من طبيعة هذه القصائد الواردة في الجزء الثّاني من المتخيّر أنّ أغلبها من المقطوعات الصّغيرة، أو لنقل من "القصائد الشذرات" الّتي لا يمكن – بأيّة حال – أن تتجاوز الأربعة أو الخمسة أبيات[3]، على عكس الشّابي الّذي انتخب له المؤلّف جملة من القصائد الطّوال[4]. تلك هي أهمّ الاستنتاجات، لكن بقي أن نثير جملة من ملاحظات جوهريّة نؤكّد وجوبها في هذا السياق، وهي ملاحظات تتعلّق بالمنهج الّذي اعتمده السنوسي في تأليفه منتخب"الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"، فقارئ الكتاب يجد نفسه مدفوعا إلى التّساؤل عن بعض المفاهيم الّتي استند إليها واضع المتخيّر، فمفهومه للأدب و تأريخه ومقاييس اختياره الشعراء الممثّلين للشّعر في الثّلث

السنوسي تحت لافتة (شكر) في الصفحة الخامسة من الكتاب: "فقد تطوّع بتصحيح الكتاب كلّه والإشراف على منتقآته وجمعها"، هذا و قد وردت ترجمة خزندار وأشعاره في المرتبة الأولى من الجزء الأوّل من الكتاب !!! .

[1]– من ذلك تلك التّرجمات الواردة في الجزء الأوّل من الكتاب، والّتي خصّ بها كلّ من محمّد الفائز القيرواني (٦ ص)، وأبي الحسن بن شعبان (٦ ص)، وسعيد أبي بكر (٨ ص)، والهادي المدني (٨ ص)، وأبي القاسم الشّابي (٧ صفحات).

[2]– نذكر منها ترجمته في الجزء الأوّل لـ : عمر النيفر (٢صفحات)، ومحمد المكي بن حسين (٣ صفحات). و ترجمته في الجزء الثّاني لكلّ من الشعراء : الطاهر الحداد (صفحة واحدة)، ابراهيم بورقعة (عدد ٢ صفحات)، محمّد بن جعفر (صفحة واحدة)، محمود بورقيبة (صفحة واحدة)، و عمر النيفر (صفحة واحدة).

[3]– أحصينا له في هذا المجال، (٢٤) قصيدا، ممّا يمكن أن يعدّ من "الشذرات"، لمزيد التفصيل، راجع الجزء الثّاني من المتخيّر، ص ص ٤٩ – ٨٩.

[4]– من هذه القصائد نذكر: "أيّها الليل"، "يا شعر"، "أغرية الأحزان"، "في سكون اللّيل"، "جدول الحبّ"...

الأوّل من القرن العشرين، ومنهجه في تعامله مع هؤلاء الأعلام، وغير ذلك من القضايا الّتي تستدعي - فيما نرى – إبداء الرّأي و التعمّق في دراستها، هو ممّا يدفعنا إلى تقرير ما يلي:

- إنّ عمل السنوسي يمكن اعتباره عملا توثيقيّا – بالدّرجة الأولى – فيه عرّف بأهمّ الشعراء في الثّلث الأوّل من القرن العشرين و بسط نصوصهم، وهو عمل ليس باليسير، فليس من الهيّن أن يتعقّب باحث بمفرده تاريخ الأدب على امتداد ثلاثة عقود، ما يؤكّد نجاعة البعد التّوثيقيّ للكتاب، إذ قدّم المؤلّف صورة واضحة عن واقع الشعر في تلك الحقبة، خاصّة وقد أربى عدد الشعراء الّذين ترجم لهم وقدّم نصوصهم في الجزء الأوّل والثّاني من منتخبة على (٢١) شاعرا[1].

- إنّ نجاعة هذا "البعد التّوثيقيّ"، لا تنفي وجود أكثر من خلل في هذا "التوثيق"، وهو ما تجلّى من خلال المقارنات السابقة فيما يختصّ بدواعي اختيار الشعراء، وتمايز مختصرات الترجمة وعدد النصوص المنتخبة...

- إنّ مسألة "النّقص" هي ممّا تزخر به مؤلّفات تاريخ الأدب، و لكنّها جدّ لافتة في عمل زين العابدين السنوسي (هذا إذا اعتبرنا أن متخيّره يندرج في إطار مؤلفات "تاريخ الأدب")، خاصّة والنّقص في الكتاب هو ممّا لا يمكن أن نوجز فيه بالملاحظة السّريعة و الإيماءة العجلى .

- إنّ مسألة التّأريخ للأدب وتحقيب حقبه، مسألة دقيقة و شائكة[2] و تبدو في متخيّر السنوسي جليّة ، واضحة، وتكفي – هنا – الإشارة إلى طريقة ترجمته لشعراء الثّلث الأوّل من القرن العشرين، وتتمثّل هذه الطريقة – كما أسلفنا الذكر – في:

- الاقتصار في محاولته تحقيب الأدب التونسي علىالتّحديد الزّمني الّذي يعرّف بعصر الأديب والمراحل الّتي مرّ بها في حياته، وما توالت عليه من فترات، مع انتخاب جملة من نصوصه الشّعرية .

- التفاوت "الكمّي" و"النّوعي" بين التّرجمات.

- التفاوت بين عدد النصوص المنتخبة لكلّ شاعر.

وخلاصة كلّ ذلك، أنّ المنهج الذي اعتمده المؤلّف في بناء متخيّره، هو ممّا ينأى بالكتاب عن دائرة تأريخ الأدب و يخرج به عن نطاق تحقيب أطواره ومراحله (ذلك هو المسعى الأساسي الّذي هدف إليه السنوسي من خلال مؤلّفه)، ليقرّبه من كتب التراجم، إذ أنّه – و هذا اعتقادنا بعد دراسة مستفيضة – يخالف كتب تأريخ الأدب و يحيد عن منهجها (باستثناء تلك المقدّمة الّتي مهّد بها الجزء الأوّل من الكتاب)، و هو ما يجعله إلى خانة الانطباعية والتوثيقية أقرب، إذ يفتقر إلى كلّ بعد تحليلي، تقييمي وتأليفي.

خاتمة

لقد كان الغرض الأساسي من هذه القراءة لمنتخب "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"، الإشارة إلى قضيّة جدّ هامّة وهي قضيّة تأريخ الأدب – و نعني به التأريخ للأدب و نقده – فهذا "النشاط" كان ولا يزال من أهمّ الوسائل لتوضيح المؤثرات الّتي توالت وأثّرت في عقلية الأمة وثبتت في ذاكرتها، ولتوضيح الآثار الّتي تركتها هي في غيرها من الشعوب، كما إنّه – أي تاريخ الأدب – أداة للتعريف بشخصياتها وأعلامها وعباقرتها و مبدعيها، وهو – وفقا لهذا التصوّر- فعالية ضبط وتنسيق إبداعي وفكري للأداء

٣- ترجم السّنوسي في الجزء الأوّل من متخيّرة لـ (١٣) شاعرا، و في الجزء الثّاني لـ ثمانية (٨) شعراء.

٢ – انظر في ذلك، مثلا: الواد، حسين "في تأريخ الأدب: مفاهيم ومناهج"، دار المعرفة للنشر، تونس ١٩٨٠.

الثقافي عموما، ثمّ إنّه – من حيث وظيفته – مساهمة جدّ ناجعة في عمليّة صنع وعي عامّ ونهوض قيمي وتذوّق جمالي. ومحاولة زين العابدين السنوسي لم تخرج عن نطاق هذه المساهمة والفعالية. فالعمل ليس باليسير، فليس من الهيّن أن يتعقّب باحث بمفرده تاريخ الأدب على امتداد ثلاثة عقود. هذا، ويمكن التنصيص على ما يلي: إنّ جملة النقائص الّتي يمكن أن تشوب المحاولة، لا تستطيع أن تحجب – بأيّة حال – قيمة الخصائص المرافقة لها، خصوصا الاستكشاف والريادة في مجال تأريخ الأدب التونسي، منطلقه بدايات القرن العشرين ونهايته الثّلث الأوّل منه.

قائمة المصادر والمراجع

I/ المصادر

- السنوسي (زين العابدين)، الأدب التونسي في القرن الرابع عشر، دار العرب، ط١، ١٩٢٧-١٩٢٨.

II/ المراجع

- خزندار (محمد الشاذلي)، **الديوان**، تونس، دار العرب، ١٩٢٣.
- صمّود (حمادي)، **من تجلّيات الخطاب الأدبي: قضايا تطبيقية**، تونس، دار قرطاج، ١٩٩٩.
- (مجموعة من الباحثين)، **تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر**، تونس، بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٩٩.
- الواد (حسين)، **تاريخ الأدب، مفاهيم ومناهج**، تونس، دار المعرفة للنشر، ١٩٨.

شخصية المرأة (البطلة) و فعل المقاومة في رواية "الأسود يليق بكِ" لأحلام مستغانمي

- أ. جنّان فاطمة الزهراء - جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان

الملخّص :

تكتسي شخصية المرأة حضورا مميزا في الرواية العربية عموما و الجزائرية خصوصا، فهي كبركة المياه الصافية تنعكس عليها الحياة بكل تفاصيلها وتناقضاتها، بحلوها و مرها ، في عز أزماتها و في عز مسراتها.. باعتبار ميزاتها الجنسانية كونها أنثى أولا و كذا باعتبار ميزاتها النفسية و الاجتماعية ثانيا.

و المرأة بطبعها "الكسير" تتخذ في غالبية الأحيان موقع المقاومة و الدفاع عن نفسها و عن حقوقها في مواجهة الآخر، سواء كان هذا الآخر سلطة اجتماعية فرضتها العادات و التقاليد أو سلطة ذكورية أبوية أو "غرامية". و تأخذ هاته المقاومة في رواية "الأسود يليق بكِ" لأحلام مستغانمي صورا متعددة.. من سلاح اللغة ممثلا في متانتها عند الكاتبة إلى قوة الثقافة و الفكر حيث تستجمع البطلة كل صفات النضج الفكري و الحنكة اللغوية من خلال محاوراتها الداخلية و الخارجية، وصولا إلى أقوى و أضعف أسلحتها في آن واحد، و ذلك حين تتجلى الأنوثة رموزا و دلالات تأسر بها الآخر "الذكر" في عالمها الساحر.. إلا أنها تصل أحيانا درجة تأخذ على المرأة كيانها لتستحيل في "ساحة المعركة" مقاتلة بنفسية "أسير"..! كل تلك التجليات بالإضافة إلى غيرها من المدلولات الأخرى سنحاول اكتشافها في ظل مقاربة وصفية تحليلية لشخصية المرأة (البطلة) في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي.

الكلمات المفتاحية: الشخصية، البطل، المرأة، أحلام، مستغانمي، المقاومة، الرواية.

مقدمة:

تولد الرواية من رحم الواقع و تستلهم شخصياتها من صميمه، فالحياة هي التي تمد الروائي بقسمات وجه من الوجوه، و مع ذلك فهي تبقى كائنات يصنعها الكاتب و ينفخ فيها الروح، على أن "يقف منها موقفا محايدا فيدرسَ شخصياته دراسة مجردة ويكشف عن عيوبها ومغامزها، كما يبرز محاسنها و فضائلها"[1]. فتتحدَّد بذلك الشخصيات من خلال شبكة علائقية من التشابهات و التراتبية و الانتظام مع الشخصيات الأخرى على مستوى السياق الأدبي[2] فالمؤلف يسند لشخصياته "رتبة" محددة حين يجعل منها شخصيات رئيسية و أخرى عابرة، و هذه الضرورة الشكلية أصبحت من القوة بحيث أن القارئ يبحث بالفطرة

---

[1] محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٦٦، ص٩٦.

[2] ينظر: فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكيراد، دار كرم اله للنشر و التوزيع، الجزائر القبة، ٢٠١٢، ص ٣٤.

عن هذه التراتبية بين الشخصيات "[1]..ما يجعل للشخصية (البطل) تحديدا أهمية قصوى باعتبار دورها البارز، و خلاصة القول بالنسبة للشخصية أنها تشكل دعامة العمل الروائي الأساس، كما يمكن القول اقتباسا أنها في جملة الحياة الروائية فاعل الحدث و المفعول به.

وممّا لا شك فيه أن الرواية عبّرت من خلال شخصية الفرد عن الواقع... و كذا من خلال علاقات عنصري الوجود البشري الرجل و المرأة ، هاته الأخيرة التي تُعتبر أكثر استقطابا لحركة الواقع و أغنى دلالة لتحديد موقف الأديب منه[2]، ما بالك إن كانت تحتل في النصوص الأدبية مركز الصدارة..؟ حيث تنعكس عليها ملامح أزماته بشكل جلي. من أزمة الحريّة على المستوى الاجتماعي وصولا إلى الأزمات الذاتية على المستوى النفسي... و الجزائر كواقع جيوسياسي لم تشذ ولم تحد عن كل أزماته المعيشة، و جاءت الرواية الجزائرية انعكاسا له... وهي في تصويرها للمرأة تتباين بحسب مصادر استقائها، من الواقع الثوري أو واقع ما بعد الثورة (الاستقلال)، فصورت مساهمة المرأة في صناعة الثورة، كما عالجت قضية الصراع العنيف بين الطبقات في مرحلة الاستقلال و عكست وسائل ذلك الصراع[3] لتأتي المرأة الجزائرية أديبة و تتحدث عن قضاياها بنفسها. ولأن الأدب بذاته لون من ألوان تقلبها و تحركها في الحياة، راحت المرأة تنفذ من خلاله إلى المجتمع بمختلف شرائحه و قدراته وحساسياته[4]، ليلمع نجم العديد من الأديبات اللّواتي حملن لواء الحرية و التحرر من أمثال زينب الأعوج و فضيلة الفارق وأحلام مستغانمي...[5] و هاته الأخيرة هي محل دراستنا. متسائلين عن طريقة عرضها لمسألة المرأة من حيث الشكل و المضمون. مركزين في إشكال رئيس على أنماط المقاومة التي تُقدِمُ عليها شخصيتها النسوية (البطلة)في مواجهة أزمات الواقع و تحدياته ممثلة في المجتمع و في الفرد الذكر؟

المرأة و فعل المقاومة في الرواية:

١- المقاومة عبر الكتابة (سلاح اللغة):

فيرحلتها لإثبات الذات اتخذت المرأة العديد من الوسائل و على رأسها الكتابة، مخترقة أسوار اللغة التي تظهر تاريخيا و واقعيا على أنها مؤسسة ذكورية... و هكذا راح الخيال الأنثوي يبتكر لغته الخاصة[6] في شتى الميادين الأدبية، الشعرية و النثرية، لتبرز أخيرا في الرواية باعتبارها الميثاق الأنثوي الذي تسعى فيه المرأة لحماية وجودها المؤنث من تسلط الثقافة الذكورية[7] و تبرز كتابات أحلام مستغانمي كسيف لغوي قاطع، حيث نجد الكاتبة تحتفي باللغة احتفاء بارزا يشي بتمكنها و برعاتها ومقاومتها.. فهي تستمرئ الكتابة ذات الصفة الانشائية غالبا مقللة من أهمية الحدث، (ربما) شعورا منها أن التخفيف من حدة الحدث ليس أكثر من اكتساب للمعلم الجنساني الأنثوي و خروجا يحتفى به على سلطة الرجل باعتباره مجسدها. و هي مراهنة على

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي : الفضاء الزمن الشخصية، المركز ال ثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، لبنان، ط ٢، ٢٠٠٩. ص٢٠٩، نقلا عن:problèmes du réalisme , ed l'arc , 1975, p 90/George lukacs

[2] ينظر: طه واحدي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠.

[3] ينظر: مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط٢، ٢٠٠٩، ص٥٤-٥٥.

[4] ينظر: مجموعة من الأدباء، أدب المرأة: دراسة نقدية، رابطة الأدب الاسلامي العالمية، مكتب البلاد العربية، الرياض، ط١، ٢٠٠٨،ص ١٩.

[5] بوضياف غنية، كتابة الأنثى/أنوثة الكتابة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان، ٢٠١١، ص ٢٠١

[6] عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٦، ص ١١١

[7] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية: في خطاب المرأة و الجسد و الثقافةن عالم الكتب الحديث، ط ١، ٢٠٠٨، ص١.

الصياغة الشعرية و حتى الإطناب في الوصف و الاشتغال سرديا به على حساب نمو الشخصية و تأصيلها في المكان والزمان[1].فهي على مستوى الصورة المكانية مثلا "تستنطق الساكن و تهمس للمخبوء، و كأن التحول الأنثوي الفاعل يلبس المكان(...) حلة أنثوية و عواطف آدمية تتجانس مع الذات الساردة في خلق واقع متخيل يهمس و يتكلم و يبوح"[2] مثال ذلك وصف غابة بولونيا في الرواية " الأشجار التي يعرف أسماءها ونسبها، ومواسم اخضرارها، و من أي بلاد الله الواسعة جيء بها. هو الذي ما كان يجود عليها سوى بدقائق على الهاتف، يبدوا أنه منح الأشجار متسعا من الوقت(...) يسمي لها الأشجار واحدة واحدة، كما لو كان يُعرّفها بإناث سبقنها إلى قلبه"[3]..فالأشجار و القصور و الحياة.، كلها غدت إناث في نابض "الضغط و المقاومة" بين الذكر و الأنثى (المرأة).. و الكاتبة صنف متمرس على المجابهة بالكتابة، تقول : "تعودت أن أعيش على دفتي الكتب، أن أحب و أكره و أفرح و أحزن و أقترف كل خطاياي على الورق.. تعلمت أن أكون كائنا حبريا(...) و أن تكتب يعني أن تكتب ضد نفسك أن تجادل ان تعارض أن تجازف. فسر الكتابة و متعتها يكمنان في كونها إعادة نضر و مساءلة دائمة للذات أي كونها مجازفة دائمة"[4]و تشير الكاتبة في عبارة صريحة حين حديثها عن تجربتها الشعرية أنها جاءت إلى الشعر في لحظة تحد لمن جاؤوا ليحاكموها بتهمة أنوثتها و بتهمة الكتابة عن الحب..[5]

الملاحظ إذن أن الروائية تحلق بجناحي الابداع اللغوي في فضاء رواياتها. و يمكن القول أن المرأة قررت تخطي الحواجز ودخول عالم الكتابة و الإبداع الأدبي، فكانت الكتابة بالنسبة إليها فعل خلاص بل ردا على القهر الوجودي العام.. فالكاتبة تجعل من الكتابة وسيلة تفريغ و حلا لتناقضاتها مع الرجل و المجتمع[6]، في لغة تخطف الأنظار و تأخذك في عالم روائي مليء بالإبهار البلاغي و الاستعراض المرتبط بلغة السرد..[7].

٢ -المقاومة عبر شخصية البطلة:

٢-١ - العرض السردي لشخصية البطلة:

تخلق الروائية في نصها مجموعة من الشخصيات النسائية، و هي بحسب التدرج في الأهمية و الحضور، بطلتها هالة الوافي و ابنة خالتها نجلاء و أمها السورية الأصل إضافة إلى حبيبة أخيها علاء، هدى الصحافية الفارة، و قد فضلتُ دراسة شخصية البطلة باعتبارها أفضل من يمثل مضمون العلاقة أو نقطة التماس بين الذات و الآخر[8] و الآخر هنا ممثل في جهات مختلفة : في المجتمع الجزائري حيث مسقط رأس البطلة و المجتمع المصغر ممثلا في أسرتها، و المجتمع الذكوري في شخصية رئيسية موازية هو حبيبها اللبناني الأصل طلال هاشم و خطيبهاالسابق عبد القادر و كذا عمها.

---

[1] ينظر: إبراهيم محمود، حول رواية أحلام مستغانمي "الأسود يليق بك" النص الروائي المؤجل، مقال جريدة القدس العربي،العدد ٧٥٤٨، ٢٥ سبتمبر ٢٠١٣، ص ١٠.

[2] فاطمة مختاري، الكتابة النسوية: أسئلة الاختلاف و علامات التحول، رسالة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ٢٠١٣-٢٠١٤، ص ١٩٩.

[3] أحلام مستغانمي، الأسود يليق بكِ، دار نوفل للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط٦ن ٢٠١٣، ص١٧٦.

[4] مقالات لقاءات قصائد أحلام مستغانمي من المنشور في الصحافة العربية، جمع أبو ميشال.

[5] نفسه.

[6] بوضياف غنية،كتابة الأنثى/أنوثة الكتابة، مرجع سابق، ص ٢٠٢.

[7] إبراهيم محمود، حول رواية أحلام مسرتغانمي النص الروائي المؤجل، مرجع سابق، ص ١٠.

[8] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، رسالة دكتوراهن جامعة الجزائر، ٢٠٠٥-٢٠٠٦. ص٣.

اختارت الروائية أن تقدم شخصية البطلة عن طريق صوتها السارد، و هي و إن اختارت أن تسرد قضيتها بضمير الغائب ما يوحي برسم مسافة بين العالم المصور و بين من تروي و تكتب[1] إلا أن المؤلفة موجودة داخل النص الأدبي بشكل واضح بصفتها راوية للأحداث و متعاطفة مع البطلة، و ما يمكن استنتاجه أن هناك شخصيتين تتقاسمان الأحداث في هذه الرواية إحداهما هي شخصية البطلة و الأخرى هي شخصية[2] أحلام مستغانمي، ما يعزز هذا الاتجاه أن شخصية البطلة تعرض "وفق نموذج الشخصية "التبئيرية" (focal charactere) و هي الشخصية التي تعرض وفقا لوجهة نظرها الوقائع و المواقف المسرودة، و تكون مثل الشخصية المركزية"[3].

أما اسم البطلة "**هالة الوافي**" ومع كون الاسم متخيَّلا إلى أنه ليس بعيدا عن الواقع، فهو "من الناحية التخيلية معد بإتقان، حيث هالة تبرز سحرها و الوافي اكتمال نصاب السحر بمنطق الذكورة"[4]. و اسم البطلة يرتبط في قوته ووشموخ حروفه ارتباطا وثيقا بالعنوان "**الأسود يليق بكِ**" فهو في الحقيقة لا يليق بها شكلا وحسب بل و حتى من الناحية الشخصية، فاللون الأسود من الناحية النفسية هو "لا" المضادة ل"نعم الأبيض، و الأسود نفسه كسلب يمثل تخليا... وله تأثير قوي على أي لون يأتي معه في نفس المجموعة مؤكدا و مقويا خصائص هذا اللون[5] فكأن العنوان إقرار واعتراف من الذكر بالتأثير الذي تمارسه "هالة الأسود الأنثوي" عليه. كما أن البطلة تبرز في اسمها كما في لباسها سمة تحد و مقاومة لسلطات السلب الأخرى... فوضع الروائية للون الأسود كاختيار مفضل للبطلة يدلل على أنها "تريد أن تتخلى عن كل شيء ناتج عن معارضة حرونة (...) وأنّها في ثورة ضد القدر أو ضد حظها على الأقل..[6].

٢-٢- شخصية المرأة و سمات المقاومة:

المقاومة تتجلى في أبعاد ثلاثة هي أبعاد الشخصية نفسها: البعد الخارجي، البعد الاجتماعي و كذا النفسي أو الفكري[7]

١) البعد الفيزيائي أو الخارجي: نجد الكاتبة أهملت هذا الجانب أو كادت، و هذه سمة أغلب "الروائيات العربيات اللواتي حاولن تحرير صورة المرأة من كونها جسدا مع التركيز على النواحي الفنية لحياة النساء"[8]بل أكثر من ذلك فالبطلة هالة في الرواية ليست على درجة كبيرة من الجمال، حتى أن البطل "الذكر" يرى أنها "ليست جميلة حد فقدان رجل مثله صوابه"[9]. فكأن الكاتبة تزيح عن بطلتها قناع الفتنة الشكلية لتلبسها حلة فتنةٍ من نوع آخر.. كما تركز الروائية على طابع لباس البطلة

---

[1] ينظر: مجموعة باحثين، الكتابة النسوية: التلقي الخطاب و التمثلات، المركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية و الثقافية، وهران، الجزائر، ٢٠١٠، ص ٦٥-٦٩

[2] ينظر: مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٤٥.

[3] عماد علي سليم أحمد الخطيب، دلالة أسماء الشخصيات في الرواية الأردنية (دراسة سيميائية في نماذج مختارة)، مقال مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، عدد ٢٥، أيلول ٢٠١١، ص ١٢٨.

[4] إبراهيم محمود، حول رواية أحلام مستغانمي النص الروائي المؤجل، مرجع سابق، ص ١٠.

[5] ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة و اللون، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص ١٩٥.

[6] نفسه، ص ١٩٦.

[7] علي عبد الرحمن فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مقال مجلة كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، العدد ١٠٢، ص١٤٩.

[8] فاطمة مختاري، الكتابة النسوية: أسئلة الاختلاف و علامات التحول، مرجع سابق، ص ١٥٨.

[9] أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص٤٣.

الذي يستحوذ عليه اللون الأسود المذكور في العديد من المقاطع.. فلأول مرة رآها طلال على التلفاز كانت ترتدي الأسود و حين رآها أمامه على ظهر الطائرة " كانت داخل معطف أسود أنيق دون بهرجة.."[1] وللأسود كما سبق و رأينا دلالات نفسية كثيرة.. فهو سيد الألوان و هو يختار أسياده، كما أن من مكر الأسود قدرته على ارتداء عكس ما يضمر..[2] فالأسود بالنسبة للمرأة و إن كان دليل أبهة فهو كذلك دليل خوف و حزن على ما حل بالذات الأنثوية من هموم كدرت حياتها..[3] الأسود إذن في أناقته يحمل صفات قوته و شروط ممانعته و دلالات رفضه.

٢) **البعد الاجتماعي:** ترتسم شخصية البطلة هالة الوافي في وسط إطار اجتماعي يخلق في تكوينها صفات المقاومة، و تمنحها الروائية من الحوافز أقواها، ممثلا في الثأر الذي "وحده كان يعنيها"[4].. الثأر أولا لوالدها "المغنّي" الذي اغتاله الإرهابيون.. و الثأر قبل هذا لنفسها حتى من والدها الذي "صان صوته بقر ما حرس صمتها، لذا أراد لها مهنة لا يسمع لها فيها صوت إلا بين جدران الصف الأربعة"[5]فالفكاك من الرقابة الأسرية و مقاومة السلطة الأبوية ممثلة في والدها و من بعده عمها كان هاجسها الأول، قبل مقاومة ربقة الإرهابيين أنفسهم، تقول:" لقد غير تهديد الأقارب سلم مخاوفي، إن امرأة لا تخشى القتلة، تخاف مجتمعا يتحكم حماة الشرف في رقابه، ثمة إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين"[6]. نشهد على المرأة إذن و قد أحالها الوسط الاجتماعي بسلطاته الذكورية الأبوية و الإرهابية إلى امرأة "واقفة في حلبة ملاكمة (...) تفتح بشجاعتها شهية الرجال على هزيمتها"[7]، و كردة فعلٍ مقاومٍ و متحدٍ اتخذت البطلة من الغناء مهنة لها بعد اعتزال التعليم، كي تواجه القتلة بالغناء بدلا من الدموع.

و من بين التقنيات السردية التي تتضح من خلالها ملامح "المقاومة" في شخصية المرأة "الحوار" سواء أكانت حواراتها الداخلية أو الخارجية "المتلفزة" حيث يُأخذ المذيع بكلامها و يقف الرجل "البطل" بعد سماعها مذهولا متسائلا "أي لغة تتكلم هذه الفتاة؟ و كيف تسنى لها الجمع بين الألم و العمق، و أن تكون عزلاء و بهذا القدر من الكبرياء[8]، فقوة شخصيتها تكمن في كبريائها و قوة كبريائهاتتجلى في لغتها، ليجيء الحوار متكافئا مع شخصيتها معبرا عن مستواها الثقافي و اتجاهها النفسي ومستواها اللغوي[9] باعتبارها أستاذة لغة عربية و باعتبار ظهيرتها (الكاتبة) و ما تتميز به من براعة الأسلوب، تلك القوة التي جابهت بها الرجل و أبهرته، فليس جمالها هو ما يأسره و لكن حين صادفت كلماتها أذنه أوقعته في فتنة أنوثة ما خبر من قبل بهاء عنفوانها "فهذه المرأة حين تتكلم تراقص روحه، فكلامها مزيج من الاغراء و العنف و الأنفة"[10].

---

١ نفسه، ص ٥٧.

٢ ينظر: نفسه، ص ٨٥.

٣ فاطمة مختاري، الكتابة النسوية: أسئلة الاختلاف و علامات التحول، مرجع سابق، ص ١٩٥.

٤ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابقن ص ١٥.

٥ نفسه، ص ٢٧.

٦ نفسه، ص ١٦.

٧ نفسه، ص ١٧.

٨ المصدر السابق، ص ١٨.

٩ ينظر: علي عبد الرحمن فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مرجع سابقن ص ٥٨.

١٠ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص٥١.

٣) **البعد النفسي:** تركز الكاتبة في وصف بطلتها على الجانب الداخلي من قوة الفكر و صراعات النفس، فهي امرأة شجاعة و مكابرة.. كما أن طوق المجتمع و سوداوية الظروف فرضا عليها التعامل بمنطق الرجال ف"أدواتها النسائية تكمن في صفاتها الرجالية... هي التي كانت في انتظار الموت رجلا يملأها الكبرياء.. و هي غير جاهزة أن تخلع مبادئها لأجل رجل..[1] و مع ذلك فهي تبقى أنثى ضعيفة أمام سلطان حب الرجل، الذي يحلوا له أن يتحكم في نشرتها العاطفية مدا و جزرا، كما "يسليه تأمل النساء في تذبذب مواقفهن و غباء تصرفهن أمام الإشارات المزورة للحب!"[2] . والحب و إن كان ينمي في نفس البطلة بذرة التمرد[3] إلا أن وعيها الثقافي و منبتها الاجتماعي يجعل نفسها تتحول إلى ساحة صراع عنيف بين ما هو متجدر في عمق المجتمع و بين القيم البديلة[4]ف"قلبها أحمق يقول قومي و اطلبيه.. وعقلها أحمق آخر يردد عيب.."![5] و البطلة في سيرها "الساذج" وراء قلبها، يبقى جل ما تخشاه هو أن يخلط بينها وبين إناث الشهوة و صائدات الثروة.. و أن يكون أساء الظن بها..[6] فللبطلة إذن وازع ذاتي يدعوها لتجنب الشبهات واتقاء سوء الظن.. لتقف بين تجاذبات المشاعر و الشرائع متذبذبة ، فهي تعلم أنها وحدها من ستحمل وزر خطيئتها ليبقى الذكر فوق الشبهات.

و البطلة مع كل المقاومة التي تبديها تجاه نفسها الضعيفة و الأمارة بالسوء أحيانا في مقابل الرجل الذي يحاول جاهدا إيقاعها ليستحوذ على مباهجها[7]، تتغلب عليها نزعة الشرف في نهاية المطاف حين "يستعيد جسدها فجأة ذاكرته القبلية، ورجال قبيلتها يباشرون نوبة حراستهم"[8] لتتحول شخصية هالة من شخصية مستلبة إلى شخصية متحررة بكل ما للكلمة من معنى، فتشكل تحولا في هدف الرواية، و تنتصر قوة الجدية و المسؤولية على قوة العبث واللامعقول...[9] و مع أن البطلة كانت ما تزال تحب الطرف الآخر إلا أنها فضلت الفكاك منه لتغدو تلك المعادلة وسيلة سردية لمساءلة الواقع، فهي في النهاية "كالشعوب العربية حتى وهي تطمح للتحرر تحن لجلادها.. و تخلق أصنامها..[10]. وبعد صراعها العنيف و مقاومتها الضارية تكسب البطلة الرهان ليغنيّ صوتها في النهاية لحريتها و يصدح احتفاء بها(...) و لأول مرة تقع في حب نفسها..!

٣- استراتيجيات المقاومة:

استطاعت الكاتبة أن تُسخِّر استراتيجيات متعددة للبطلة لتستطيع الخروج عن الصمت، لتغدو الرواية وسيلة خلاص و دفاع من خلال شخصية وهمية تصنعها الكاتبة لتحقق حلمها و لتجعلها تُدين الواقع و تتمرد عليه و تخرج إلى الحرية

---

١ ينظر نفسه، ص ٢١٨.

٢ نفسه، ص ٧٢.

٣ فاطمة مختاري، الكتابة النسوية: أسئلة الاختلاف و علامات التحول، مرجع سابق، ص ١٦١.

٤ نفسه، ص ١٥٥.

٥ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص ٤٨.

٦ نفسه، ص ١٢٩.

٧ المصدر السابق، ص ٢٧٨.

٨ نفسه، ص نفسها.

٩ علي عبد الرحمن فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مرجع سابق، ص ٦٧.

١٠ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص ٣٠٨.

المزعومة[1]. وإضافة إلى عامل الشخصية يبرز عاملين سرديين آخرين طوعتهما الكاتبة ليعملا لصالح البطلة ومبادئها، فتفرضَ من خلال الفضاء زمانيا و مكانيا سلطة الأنثى على الذكر، و ليغدوا فعل مقاومة إضافي:

أ – **عنصر الزمان:** سنركز بالقول على عنصر الزمان النفسي فهو الذي يظهر صيرورة المقاومة و مدى الصبر مسحوبا على الشخصيات و بالتحديد شخصية الهطلة باعتبارها موضوع الدراسة، و "هو زمن ذاتي يتشكل في وعي الانسان و وجدانه كما أنه مفارق للزمن العادي، لقدرة الانسان على تجاوز اللحظة الحاضرة و المستقبل وفق معطيات الماضي"[2]و الزمن بما له من تأثير جلي على الشخصية، تستنفذ الكاتبة جل قدراتها لتجعل منه حليفا لها، تلج من خلاله دهاليز العالم الرقابي.. كما يبقى البعد النفسي هو الوجه الآخر للزمن من خلال تقنيات خاصة تظهر أثر الزمن في البنية السيكولوجية للشخصيات[3] أما بالذهاب إلى الرواية النموذج فإننا نجد تلك الانعكاسات تأخذ طابع المواجهة و المصابرة حيث يختبر كل طرف من "الحبيبين" قدرة الطرف الآخر على التحمل و نجد البطلة تكسر المستحيل و تغالب طبع المرأة ،تقاوم في نفسها الفضول، و تغلب الرجل في لعبة الوقت، هو الذي كان يراهن على فضولها لكسر حاجز الزمن بينهما إلا أن المرأة البطلة " تحافظ على مسافة الأمان، (ف)على لهفتها إليه، تبطئ السير نحوه.."[4] ، و في انتظار اتصالها يجد الرجل "الأسطورة" نفسه يتفقد هاتفه قبل الخلود إلى النوم (لكن) دون جدوى... توقع أن يشهق قلبها حين ترى رقمه(خاب أمله) ..و هزمته[5] و بين المكالمة الأولى و الثانية تبدي المرأة نفس المقاومة و تزايد عليه مكابرة.. و بعد انقضاء ثلاثة أيام دون أن يأتيه اتصال منها.. بدأ يشك في نظرياته.. و صدق قولها "أن لا أطول صبرا من الأسود". كما تجعل البطلة التاريخ سجلا لتوثيق انتصاراتها على الرجل فـ" ما أحبته (هالة) حقا هو تاريخ ٥ ديسمبر (لتخلع السواد ووتغني لقضية أكبر..) كانت تحتاج إلى تاريخ لتوثيق انقلابها"[6]

ب –**عنصر المكان:** إن أغلب النساء يربطن بوعي أو بغير وعي مسألة الحرية بالناحية الجنسية، فلا يجدن من وسيلة للتعبير عنها سوى أجسادهن.. و لأن هذا المفهوم يتعارض مع عادات المجتمعات العربية عرفا و شرعا، فقد راحت المرأة "المتمردة" تبحث لها عن فضاءات أوسع و أبعد لممارسة تلك الحرية.. و بما أن هالة تقدَّمُ في الرواية باعتبارها صورة للتطور الحاصل في مسار شخصية المرأة العربية، فهي تملك شخصيتها المستقلة.. فتسافر أولا باتجاه سوريا مسقط رأس أمها باعتبار فضاء الجزائر لم يتسع لممارسة المقاومة ضد الإرهاب و لا حتى التعبير بحرية في موازاة خطاب السلطة "فالإعلام الرسمي الذي راح بداية يبارك تمردها و يروج لها كنموذج لجزائر الصمود و الشجاعة، كان في الواقع يصفي من خلالها حساباته مع الإسلاميين، و سرعان ما تحول إلى تصفية حساباته معها(...)كانوا يريدونها حطب المحرقة"[7] ثم تسافر إلى لبنان من ثم باريس منه إلى فيينا.. باعتبار فضاء سوريا لم يتسع لقصة حبها فهي" لم تلتق من قبل مع رجل في مدينة تتنفس الحرية، و لا كانت يوما حرة، لعلها فرصتها لكسر قيودها.. و اكتشاف العالم"[8]و تستذكر البطلة في المدينة المفتوحة، الفضاءات المغلقة حيث كان عمها

---

[1] فاطمة مختاري، الكتابة النسوية: أسئلة الاختلاف و علامات التحول، مرجع سابق، ص ١١٤.

[2] مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢٤.

[3] ينظر: فاطمة مختاري، الكتابة النسوية: أسئلة الاختلاف و علامات التحول، مرجع سابق، ص ١٦٩-١٧٦.

[4] أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص ٥٢.

[5] نفسه، ص ٤٧.

[6] نفسه، ص ٣٢٣.

[7] المصدر السابق، ص ٧٩.

[8] نفسه، ص ٥٤.

يمارس عليها سلطة الأب فـ "لو أنه في باريس لكان أفسد عليها فرحتها بوعيده، كما في الجزائر، متهما إياها بتدنيس شرف العائلة.. لو كان أكثر تفهما و حنوا لربما بقيت في الجزائر.. لكن كثيرٌ عليها أن تخوض معارك حتى ضد أهلها"[1]. فالرواية إذن "عواصمية بما أنها ترسم حدود تنقلات البطلة من بيروت و باريس و فيينا و الشام و حلب و غيرها.."[2]. و مع أن الرجل يحاول أن يمارس على المرأة سلطة المكان بالاستعانة بسطوة المال، كأن يحجز مثلا كل مقاعد حفلها في القاهرة ويستحوذ على صوتها له وحده.. أو أن يلحقها لفندقها المتواضع في باريس، محاولا تعرية المكان الذي توجد فيه فينظرَ إلى "كل شيء بائس و بشع خلفها، ويتأمل فوضاها و بقايا العشاء المتواضع على طاولتها"[3] مخلفا لديها إحساسا بالضآلة موقعا إياها" للحظات مذهولة خجولة كأنه رآها عارية و مضى"[4] و هي التي ما انفكت تغالب وضعها المالي و تنفق بسخاء في سبيل كبريائها حتى أنها أثثت شقة جديدة في بيروت عليها تجاري فخامته...و مع دهشة المبطلة عند ولوجها عالما "لم تشاهده إلا في الأحلام"، إلا أن المرأة فيها لم تضعف أمام بذخ المكان بالرغم مما أحاطته به الروائية من الكثافة التعبيرية و غزارة الصورة..[5] لتدرك بفطرتها و هي تكتشف تلك العوالم برفقته، إحدى خسارات الرجل و انتصاراتها، "فالفقير ثري بدهشته، أما الغني ففقير لفرط اعتياده على ما يصنع دهشة الآخرين"[6].. و قررت أخيرا أن تفر بنفسها من سلطانه و سطوته "فكما يسرقك المال من نفسك، يسرقك المكان بفخامته ذلك أن كل شيء فخم هو شيطاني لأنه زور"، ينكشف إذن زيف المكان و تتسلل المرأة منه كأنما تستل نفسها.. "جرّت حقيبتها، و أغلقت خلفها باب الجناح"[7]، قاومت سلطة المكان لأنه يمثل سطوة الرجل الذي غدت بعشقها له، سجينته و في عز حريتها معه، أسيرته..!

---

١ نفسه، ص ٦٠.

٢ إبراهيم محمود، حول رواية أحلام مستغانمي النص الروائي المؤجل، مرجع سابق، ص ١٠.

٣ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص ١٦٢.

٤ نفسه، ص نفسها.

٥ ينظر: فاطمة مختاري، الكتابة النسوية: أسئلة الاختلاف و علامات التحول، مرجع سابق، ص ١٩٩.

٦ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص ٢٥٠.

٧ نفسه، ص ٢٨٦.

الزوال وقلق الإنسان رحلة وكشف: قراءة في ديوان الزوال لسامي مهدي

د. علي عبد رمضان، جامعة البصرة كلية التربية للعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربية العراق.

توطئة

لا يمكن بحال من الأحوال أن تنمحي علاقة الإنسان بمحيطه، أو لا يظهر لهذه العلاقة أي تأثير في سلوكه ومواقفه، يجد نفسه منتمياً إلى ذلك المحيط. ولم يتوقف هذا الانتماء وهذه العلاقة بين الإنسان وبين محيطه على الزمان والمكان اللذين يشهدان حياته منذ ولادته حتى مماته، بل العكس من ذلك؛ فعلاقة الإنسان وانتمائه لابد أن يتجاوزا ذلك إلى اللحظة التي بدأ فيها الإنسان يعي وجوده ويعي علاقته بالكون من حوله وينظر في مصيره ومصير الأشياء من حوله أيضاً، منذ أن بدأت إنسانيته بنسج خيوطها عبر العصور والأجيال رابطة بين ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

وإذا وعى الإنسان ذلك وحرص على تمثله فإن أشد ما يخشاه هو أن يغتال إنسانيته ووجوده أي غائل. فكيف إذا كان ذاك هو الموت والزوال، أو التبدل والتحول الذي نخضع له دون إرادتنا ودون رضانا في أغلب الأحيان؟. وطبيعي أن يبحث الإنسان إزاء ذلك عن خلاص؛ وطبيعي أن يكون وراء بحثه هذا قلق وخوف قد يكبر أو يتسع على قدر الأثر الذي يتركه الزوال في نفس الإنسان الذي يعي انتماءه لما حوله والذي يعي أيضاً انتماءه إلى ماضيه وحاضره ومستقبله. فأين يكون المرء من ذلك كله؟ وكيف يكون؟ وأي السبل يختار لبلوغ هدفه ؟. هذا موضوع قراءتنا في هذا البحث الذي تتبع رؤى سامي مهدي في ديوانه الزوال. إنها قراءة نرجو لها أن تجد نفسها بين قراءات هذا النص غير المنتهية.

المدخل:

القلق في اللغة يتضمن معنى الاضطراب في المشاعر وانتفاء سكينة النفس أو طمأنينتها. ولكن كتب اللغة أوجزت ذلك بشدة فحصرته بالانزعاج[1]، وإن زاد بعضها فذكر الباعث على القلق وهو الهم[2]. وغير خفي أن هناك ثمة مناسبة بين أصوات لفظة (قلق) وبين مدلولها اللغوي فتلك الأصوات توحي بدلالة الحركة الداخلية المضطربة.

أما مفهوم القلق من وجهة النظر النفسية فهو (حالة من التحسس الذاتي يدركها المرء على شكل شعور من الضيق وعدم الارتياح مع توقع وشيك لحدوث الضرر أو السوء وهي حالة أشبه ما تكون في طبيعتها الشعورية وفي انفعالات الجسم

---

١. ينظر لسان العرب ، والمعجم الوسيط : مادة (قلق).

٢. نفسه

المصاحبة لها بحالة الخوف ....)[1] . وقد عدّ بعضهم القلق مرضاً نفسياً نواته الخوف الذي هو سبب أصيل لحدوثه وصيرورته مرضاً[2].

ويمكن القول إن شعور القلق أقرب إلى كونه تجربة إنسانية شاملة، وتوافره في النفس لم يكن عفواً بقدر ما يكون ضرورة تكامل نفسي تخدم أغراضاً مهمة في حياة الإنسان وعلاقته بمحيطه. ومن الصعوبة أن نتصور العالم الإنساني وهو خال من أي أثر للقلق، ولو كان ذلك لعاش الإنسان ليومه لا يتقيد بمسؤولية أو شيء من طموح أو هدف[3]. ومن أهم مكونات القلق الشعور بالمسؤولية والشعور بالإحباط والشعور بالنقص والعجز والشعور بعدم التكيف مع الواقع.

إن القلق في حدوده الطبيعية هو ظاهرة تخدم أغراضاً مهمة في حياة الإنسان وهو موقف إنساني يضطر إليه الفرد عندما يشعر بقوة ما تهدد وجوده بالانتقاص والتدمير، والإنسان (الأديب خاصة) عندما يصور الظواهر النفسية في نتاجه الأدبي لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون بمنأى عن تفاعلات الحياة؛ ومن ثم تكون تلك التفاعلات محاكة ضمن نسيج قلقه وشعوره الناجم عنه. (فكل أثر أدبي إنما هو مصور جميل لحالة نفسية، لا بل هو مصدر شخصي تتكشف فيه دواخل الشاعر أو الأديب).[4]

الشعر هو تعبير عن رؤية الشاعر لمحيطه بكل ما فيه من تجارب وأفكار ومواقف عاشها الشاعر أو انشد إليها أو تفاعل معها. ومن خلال إدراكنا لأبعاد هذه الرؤية أو التجربة نقف على جوانبه النفسية وما تنطوي عليه من مواقف تجاه الكون والحياة والمجتمع، ومن بينها قلقه الذي يعانيه لوعيه بمشاكل العصر والإنسان والوجود. فحين (يصير الشعر ظاهرة في الشاعر معبرة عن القلق مرضاً وعن الشاعر مريضاً، يكون هذا الشعر هو شعر الخوف وهو نتاج الخائف الذي لم يستطع أن ينتصر على خوفه فظل وتزامن واشتد فصار قلقاً)[5].

إن الذي يطلع على ديوان الزوال يجد أن سامي مهدي كرس تجربة نفسية عاشها بكل أبعادها ومازج بينها وبين رؤاه التي استمدها من واقع تأصلت فيه جذوره بماضيه وحاضره ومستقبله. وقد ولدت تلك التجربة في دواخله شعورا بالقلق سببه الخوف من المصير المحتوم الذي ماانفك يلف أشياء الوجود كلها من حول الشاعر، ويبقى . هذا المصير. ديدنه من بدء الزمان حتى منتهاه.

لسنا بصدد تقديم خلاصة لرأينا في الديوان قبل الشروع بدراسة قصائده وتحليلها، فما الأمر بهذا اليسر ولكن لنُلْمح إلى أن ذلك ينشر ظلاله على طول تجربة الديوان.

إن عمق وعي الشاعر بالمصير الإنساني وعلاقته بالوجود من حوله كان وراء تجربة الشاعر هذه التي مثلها ديوان الزوال.

---

1. النفس ، انفعالاتها وأمراضها وعلاجها : ص (١٦١).
2. ينظر : نقد الشعر في المنظور النفسي : ص (٦٨).
3. ينظر : النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها : ص (١٦١).
4. دراسة نفسية لشخصية المتنبي من خلال شعره (بحث) : ص (٢١٤).
5. نقد الشعر في المنظور النفسي : ص (٨٦).

ويمكن القول هنا إن لفظة الزوال عنوانا للديوان تجسدت استهلالاً تحمل دلالات وإيحاءات فاضت بها تجربة الشاعر بعمقها النفسي والفكري؛ فهذه اللفظة أدت دور الكلمة المصورة التي تشع منها كل الرؤى التي تدور داخل إطار هذا المعنى الكبير المقلق الذي ظل يلف الوجود من بدئه وما يزال حتى منتهاه، كما أوحت لنا لفظة الزوال بامتداد خيوطها من الماضي عبر الحاضر متجهة بإصرار نحو المستقبل فقد جاءت اللفظة متصدرة الديوان محملة بكل الدلالات العميقة التي يوحي بها المعنى وتشعباته مركّزة ومكثِّفة الزوال معنى وفعلاً.

إنها هنا مصورة لعملية الأمِّحاء والتلاشي التي تشهدها الموجودات في الحياة ، و(الإنسان) في مقدمة قافلتها المتسارعة نحو مصيرها المحتوم، ولا نبتعد كثيراً إذا قلنا أن الزوال هنا حالة ضبابية مرعبة توحي بثقل ممتد ببطء يلف نفسية الشاعر التي لم يغب عنها هذا الثقل، وأدركت بعمق أنها عاجزة عن درئه أو الفرار منه؛ مما يجعل لفظة الزوال عنواناً للديوان ذات علاقة وطيدة بالنصوص الشعرية التي تضمنها إذا عرفنا أن الاستهلال (ليس عنصراً منفصلاً عن بنية العمل الفني كله كما يوهم موقعه في بدء الكلام ، كما أنه ليس حالاً سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كان بنية مغلقة على ذاتها وإنما هي السدى البنائي والتاريخي المتولد من العمل الفني كله ، الخاضع لمنطق العمل الكلي. وفي الوقت نفسه فهو عنصر له خصوصيته التعبيرية باعتباره بدء الكلام والبداية هي الفاعل الأول لعجلة النص كله).[1]

*   *   *

قصائد الزوال

ينطلق الشاعر في بدء ديوانه من استنباط ذاتي يكشف لنا عن وقفة تأملية في الكون وأشيائه. دون أن يغفل نفسه صادرا عن وعي بحركة الوجود من حوله، لكنها حركة آخذة في عدم استقرار أو ثبات آيلة إلى زوال يفقد فيه ما يحقق وجوده (المكان والزمان) فينفيهما عن نفسه فيقول:[2]

لا مكان له

وهو رابٍ يطلُّ على كلِّ ما في الجهات

لا زمانَ لهُ

وهو في كلِّ بارقةٍ ماثلُ

يتوخَّى طريقاً

ويُنْشِئ جسراً إلى الله من كلماتْ

إشارة رقم (١): لم يذكر الشاعر لهذه القصيدة عنواناً، وقد جاءت في مقدمة الديوان قبل البدء بمجموعة قصائده.

أول ما يُطْلعنا عليه سامي مهدي هنا هو نفي المكان عن نفسه، فكأنه وجد نفسه منفياً عنه وكذلك فعل مع الزمان، (فهو راب يطل على كل ما في الجهات وهو في كل بارقة ماثل). إن وعي الشاعر وإدراكه العميق لزوال المكان والزمان هو الذي جعله

---

١. الاستهلال ، فن البدايات في النص الأدبي : ص (١٥).

٢. ديوان الزوال : ص (٥).

ينفي انتماءه لهما وهذا ما يعكس حالة من القلق امتدت إلى عمق نفسية الشاعر وألحت عليه أن ينحو هذا المنحى ويتخذ موقفه الثابت هذا من المكان والزمان. إذن فما كان عليه إلا أن (يتوخى طريقاً) باحثاً عن بديل آمن لهما إنه طريق الخلاص من الزوال ومن القلق المصاحب له فيقترن مع بحثه هذا أنه (ينشئ جسراً إلى الله من كلمات) ليتعلق بالقدرة المطلقة المحيطة بكل شيء أملاً في خلاصه. (جسراً من كلمات).

ولعله عندما نفى أهم ركنين من أركان الوجود (الزمان والمكان) وأشار إلى عظم الحالة القلقة التي يعيشها وبحث عن بديل آمن لهما وجده عند الله تعالى لأن الزوال محال عليه وهو وحده واهب الحياة والوجود، ومن ثم سيفلت الإنسان من الزوال عندما يلجأ إلى ذلك العالم المطلق الذي لا يحده زمان أو مكان.

إشارة رقم (٢):

الشاعر في هذه القصيدة (المقدِّمة) يثبت فيها محورين جوهريين في تجربته: أولهما: الزوال الذي يلف وجود الإنسان وأشد ما تمثل في المكان والزمان. وثانيهما: رد فعل الإنسان (الشاعر) في مواجهة هذا الزوال الذي تمثل بالتطلع إلى الخلاص وقصده وفي الوقت ذاته تعلقه بالقوة الغيبية التي هي السر في إنشاء الوجود. فهي القوة الوحيدة التي تستطيع أن توقف زوال الوجود وتنتشل الإنسان من دوامة قلقه.

إشارة رقم (٣):

إن المسافة التي يشغلها الزوال من نفسية الشاعر هي الأكبر والأعمق لذلك اتسعت دائرة الشعور بالقلق لحضور الزوال في واقع الإنسان وغياب الخلاص الذي عول الشاعر في تحقيقه كثيرا على (الله) القوة المطلقة دون أن يوجد لنفسه فعلاً مباشراً موجهاً إلى الزوال، وهنا نلمس تكثيفاً لحالة القلق من جهة ، ومن جهة أخرى تعلقاً أكبر بالقوة المطلقة. ودون الإشارة إلى الناموس الطبيعي الذي جبلت عليه الحياة وهو البدء والانتهاء.

لقد أحس الشاعر أن حركة كل شيء من حوله وحركته أيضا هي حركة عشوائية لا غائية يخلص منها إلى متاهة الإنسان في عالم يسير نحو المجهول بفعل الفناء والتلاشي، وهذا ما يجعل الخوف يتشرب في أوصاله حتى العمق مسبباً له قلقاً واضحاً. يقول الشاعر في قصيدة (المصعد):[1]

صاعدٌ أنا

أو نازلُ

لستُ أدري

فما بين حدينِ من ظلمة وفراغ

يعلِّقني مصعدٌ لا قرارَ لهُ،

بينما يقف الآخرونَ،

هنا وهناك

---

[1]. ديوان الزوال: ص (٩).والمجموعة الشعرية : ص (٢٣٨).

على ربوةٍ

في انتظاري

يتخذ الشاعر من المصعد هنا مكاناً تتضح فيه طبيعة صلته بالحياة، ولكي تنكشف هذه الصلة يتخذ المصعد حركة عشوائية مضطربة بين الصعود والنزول في آن واحدة وهذا ما يوحي به الحرف (أو) (صاعد أنا / أو نازل) فاتجاه الحركة غائب عن وعيه (لست أدري) وإذا ثبت في الذهن أن ثمة حركة ما تلف الإنسان فهذه الحركة مضطربة في دوامة الزوال لا تعرف الثبوت. وأقسى طرفين يصلهما الإنسان جراء حركته القلقة هذه في الحياة هما الظلمة والفراغ، وهذا يعني الشعور بالضياع والنفي.(فما بين حدين من ظلمة وفراغ / يعلقني مصعد لا قرار له).

إن إدراك الزوال قد فرض حركة قلقة على وجود الإنسان وهي حركة لم تقتصر على وجوده وتخبط مساراته، بل تعدت ذلك إلى فرض عزلته عن الآخرين من أبناء جنسه فتربصوا على ربوة به. ولا يخفى ما في هذا المقطع من حالة شعورية داخلية قائمة بعنف، هي حالة القلق من تفتت علاقة الإنسان بأخيه الإنسان وزوالها.

لقد خيمت فكرة الزوال على رؤى الشاعر، وأدرك أن فعل الزوال يمضي بنا بإصرار ليحيلنا إلىلا وجود حتمي، لذا بدا الشاعر في رحلته مع الزوال متعقباً لفكرته ومتمعناً تشكلها في الموجودات وهذا ما غرس في أعماق نفسه بذرة القلق التي بدأ نموها مسارعا مع تسارع حركة الزوال واتساعها. لقد وجد سامي مهدي أن كل شيء من حوله يحمل خواءه وموته في داخله فهو ما إن يبدأ حتى يؤول إلى نهاية واحدة لا يبقى منه غير أثر دال عليه في زمن مضى حتى لتكاد المعرفة الاسمية تصبح مفهوماً مجهولاً وهذا ما نجده في قصيدة العناوين:[1]

العناوين فضفاضة

والذي يتصدع منها كثيرٌ

وأكثر منه الذي يتآكل

من صدأ

أو رنين

وأما الذي يتبقى

فاسما لها :

زخرف تالف

أو مسامير

أو بقعة من دهانْ .

---

[1]. ديوان الزوال: ص (١٤).والمجموعة الشعرية : ص (٢٤٢).

هذه هي حقيقة وجود الأشياء فما يبقى منها سوى إشارة وضيعة إلى وجود تم زواله. وفي حالة من القلق والخوف ولإدراك الشاعر كنه حقيقة الأشياء وهو الموت المتجوهر فيها وتواصل الحياة به، نجد الشاعر يتخذ موقفه من هذا الحال فيكمل قائلاً:

في حروب العناوين

آثرت أن أتشبَّث باسم أبي

وأزوغ

وأُخْلي للآخرين المكانْ.

فهروبا من هذا الواقع يتشبث الشاعر بالماضي متخليا عن بهرجة المظاهر وتآكلها، فما انتفاعه بمكان أهون ما يقدمه إليه هو أن يوصله بقافلة الموت. فليدع إذن ذلك للآخرين الذين لم يدركوا ما أدركه الشاعر وهو توجههم نحو زوال حتمي وهم في غفلة الانشغال بالمظاهر المبهرجة.[1]

ولكن هل ينفع الشاعر موقفه هذا ؟، هل ينجيه مما أقلقه وأزعجه؟ وهل يبعد عنه شبح الخوف الذي ترسم أمام عينيه ولو أطبقهما ؟.

(إن سامي مهدي يفجعنا من حيث يحتسب أو لا يحتسب، إنه يفجعنا من حيث أنه يعرينا ويكشف سوءتنا أو سوءة عالمنا أمام المرآة حتى من دون ورقة توت...).[2]

هذا الشاعر أدرك الزوال وفعله إدراكا عميقا حيا ظل يعيش معه كل لحظة فتزامن مع إدراكه هذا قلق عميق وإحساس مرٌّ بالفقد وزوال الأشياء التي هو جزء منها. أن قلقه متأت من رؤيته الأشياء من حوله تأخذ في تهرّئها وتلاشيها سواء أكانت على نطاق مادي أم معنوي حيث علاقات الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالموجودات من حوله، فليس أمامه إذن. إزاء كل ذلك إلا أن ينتظر دوره في عملية التهرؤ تلك ليأخذ هو الآخر في تلاشيه وزواله، وإلا فما باله يؤكد هذه الحقائق تأكيدا محضا تحس به يخرج من أعماق نفسه المقهورة المفجوعة المتحسرة قبالة فلك زوال الأشياء المستديمة دورتُه (فما يكاد الإنسان أن يرى شيئا ويألفه حتى يفاجأ بزواله ،... وما يكاد الإنسان أن يؤسس علاقة ما مع إنسان آخر حتى تزول فالآخرون ينفضُّون بسرعة عنه وهو لا يجد من يتلبث منهم لينخرط في علاقة حميمة).[3]

والأسرة أقرب نقطة ينطلق منها الشاعر في رؤيته تلك فهي تمثل أصدق رابطة تقارب بين أجزائها (أفرادها) وأعمقها لكن التقارب والألفة ينتهيان هما الآخران، فكل ما في الحياة يجري ويصب في زوال لا يعرف غير هل من مزيد. يقول في قصيدة إيقاع الأسرة:[4]

---

[1]. ينظر قصيدة : (المارة) : ديوان الزوال : ص (٣٥) ؛ فهي تؤكد غفلة الناس عن موتهم المزروع في أنفسهم دون أن يلتفتوا إليه إذ يتقون أشياء عرضية يهتمون بها.

[2]. المنزلات : ج١ منزلة الحاثة : ص (٢٥٥).

[3]. الشاعر وعصره رؤية خاصة : ص(٤٣).

[4]. ديوان الزوال :ص (٣٧)، والمجموعة الشعرية : ص(٢٦٣).

دورة هي:

أمٌّ مؤثّثةٌ،

وأبٌ مستقيم،

وفي دورة الأب والأمّ

ينتظم الولِد حتى الهلاك.

ويتخذ الحبُّ شكل السلالات

والإرث شكل القوانين

والبيت شكل القبور.

دورة هيَ،

إيقاعها مثقل بالرتابة والخوف

لولا دم يلتظى

ويحرق بعض الجذور.

(وهنا يصل الشاعر إلى درجة من التأزم النفسي لأن الموت المكاني والزماني أصبح قاب قوسين أو أدنى،...)[1] وفي ذلك مدعاة لقلق الإنسان فهذه الرتابة في حد ذاتها هي موت ، هي فقد لنمو الرابطة الأسرية وتأصلها في نفوس الأفراد ومن ثم خواؤها وزوال مقوماتها ، فعلاقة الانتماء هي علاقة خافتة تكاد أن تكون معدومة (يتخذ الحب شكل السلالات والإرث شكل القوانين و...).

بعد أن أدرك سامي مهدي حقيقة الزوال التي تمثلها شعرياً في قصائده فهو لم ينقلها قانوناً طبيعياً[2]، بل أحالها إلى شعرية تجعل منها شيئاً يحس ويتحرك ويوازي الأشياء في حركتها ، لا بل يزاحمها في وجودها نفسه و يطردها إلى حيث النفي والضياع ، لذا تكوّن له قلق من هذا المصير الذي لا مفر منه وأن العجز عن حيلة الخلاص غدا شيئاً قائماً بنفسه لا حاجة لدليل يثبته. يقول سامي مهدي : (إن الشاعر نفسه لا يملك أية وصفة لإنقاذ الإنسان بل هو لا يملك مثل هذه الوصفة حتى لنفسه، فكيف إذن خلاصه؟).[3] فكل شيء آيل إلى انتهاء وهذا وعي من لدن الشاعر بسطوة الزوال وتحققه .

والسؤال الذي يدور هنا هو: إذا كان سامي مهدي مدركا بوعي عميق حقيقة الحياة المتمثلة بزوالها، فعلام قلقه هذا ؟.

إن إدراك سامي مهدي هذا لا يعني أنه استغنى عن كل شيء في حياته أو زهد بكل ما يربطه بها، إنه يستعرض فعل الزوال متألماً ومتأملاً وقد ملأ تأملاته حزنا عميقا يُشْعر بإحساسه بالفقد وبكبر دائرة عجزه أمام ذلك الفقد والسلب المستمر الذي أخذ يجرد الإنسان من كل شيء؛ ويبقيه مفرداً على الرغم من مجاهداته للتشبث بأشيائه. فهو وحده يشهد دورة عجلة الزوال

---

[1]. الزمن في شعر سامي مهدي : ص(٤٣).

[2]. ينظر : كتاب المنزلات : ص(٢٥٠).

[3]. الشاعر وعصره رؤية خاصة :ص(٤٧).

التي تعبث بكل ما حوله وتبدد ذاته من دون أن يعرف سبيلاً لإيقافها وإنقاذ ما يحرص على بقائه من فتكها. وقلقه هذا يتشظى منه حلمه الإنساني النبيل (إنه حلم من يريد الحفاظ على دفء العلاقات الإنسانية والألفة مع الأشياء. حلم من يشعر أن هذه المدينة مدينته وهذا الحيُّ حيُّه، وهذا البيت بيته وأن مَن هم حوله أهل وجيران. حلم من يريد أن يعيش كل لحظة من عمره ويستوفي منها كل دَين).[1]

ولذلك فقد أخذ إحساسه بالوحدة والغربة والفناء يتسع اتساعاً معقداً. فهو (يواجه وضعاً أشد صعوبة حين يرى في الاندماج وفي محاولة الاختلاط بالآخرين تعميقاً لاغترابه...)[2] ومن ثم فمن حق قلقه أن يزداد وهو يرى الحقيقة المرة تمدُّ أطرافها على سماء نفسه فتسلب كل عزيز منه وهو لا يملك إلا أن يراقب ذلك متجرعا مرارة فقده. ومما يشهد على حالته تلك قصيدته (العشاء الأخير)[3] التي جاءت صورة حزينة مثلت غربة الإنسان وخيبته في الانفتاح على الآخرين:

كان عشاءً فاخراً

فيه من الطّعام أشْهاه

وفيه من خمور الأرض أزكاها

وكنت فرِحاً بمن دعوتُ مِن أحبّائي

ومشتاقاً لكل واحدٍ منهم

(......)

لذا قعدت وانتظرت مَن دعوت / وانتظرت ساعة / وساعتيِن / ليلةً / وليلتينِ وانتظرتُ / وانتظرت / والطعام ساخنٌ / والخمر مختومٌ / فلم يجئني منهم أحدٌ / أو يعتذرُ ..../ ...../ كان عشاء باكياً / ومن دعوت رحلوا سرًّاً / وجدّوا في الرحيل .

فإذا كان هذا العشاء بما وصفه يمثل محطة من محطات السعادة التي ينشدها الإنسان في الحياة ويحاول أن يغتنم فيها لذته التي لا تتم إلا بحضور أحبته ومشاركتهم وذلك ما نجده مكثفاً في قوله (وكنت فرحا .. ، ومشتاقا ، وانتظرت ..). لكن الشعور بالسعادة سرعان ما أخذ يخبو ويتضاءل منذ أن بدأ انتظار الشاعر يطول، وهنا يُشْعرنا سامي مهدي بما يغتال سعادته وحلمه الإنساني.إذ يتيقن أن الزوال قد اغتال ذلك الحلم وبدد سعادته التي أبرز ما فيها هو لقاؤه بأحبته وهي إشارة إلى توطيد علاقة الإنسان بالإنسان وهي البنية الروحية التي افتقدها الشاعر بين بني البشر في عصر الزوال. وفي المقطع الأخير من القصيدة نجد كثافة الحزن والمأساة التي بات الشاعر يعانيها لمفرده بعد أن تبدد حلمه وأحس بعجزه عن استرداد ما أخذ منه وهنا إشعار بعظم فاجعة نفسه فرحيل الأحبة (.. هو الزوال الذي لا نستطيع مجابهته عندما يسطو على الألفة بين البشر ويوصف ذلك الرحيل بالسرية كاشفاً عن غموض يلفه ويجعلنا عاجزين عن مواجهته ودرئه).[4]

---

١. السابق نفسه : ص(٤٧).

٢. في حداثة النص الشعري : ص(١٧٨- ١٧٩) .

٣. ديوان الزوال :ص(٣٩) ، والمجموعة الشعرية : ص(٢٦٥) .

٤. أسلوبية البناء الشعري ، دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي : ص(١٧٥).

إن سامي مهدي في قصائد الزوال يقدم لنا متابعة لتمظهر الزوال في الحياة الإنسانية من كل جوانبها وفي الأشياء وما يتبع ذلك من تغير وتحول يفقد كل شيء وجوده. ويبقى الإنسان هو النقطة التيتتكاثف حولها أشكال الزوال ومظاهره في الكون والأشياء. وليس أدل على ضياع الإنسان في هذا من ضعفه وعجزه في رد الأشياء التي يُسْلبُها وهو في غفلة من أمره والفكرة في شأنه. ففي (ورقة ليست لكافكا) يقول الشاعر:[1]

دبَّ القراد إليه

فاسترخى

ونام

وتكاثرت زمر القراد ،

فما أحسَّ

وظل يحلم بالسلام .

حتى إذا ما مرَّ يوم واستفاقْ

تخلعت أطرافه من جانبيه

ولم يجد إلا العظامْ .

إن التفكك والتفسخ الذي يهدد الإنسان في رحلة حياته هو صورة ماثلة أمام عيني الشاعر في كل حين وهو يراها في كل شيء من حوله، ويصاحب وعيه هذا شعور بقلق مستديم وهو شعور وجودي لم تخل منه التجربة الإنسانية على مر الزمن.

ولو تابعنا قصائد الزوال في هذا الديوان لوجدنا أن الشاعر يسعى إلى تسجيل أكبر قدر من مظاهر الزوال في الكون والأشياء والإنسان وهو بهذه القصائد يعكس لنا سعة المساحة التي يشغلها حضور الزوال في الحياة. وكذلك سعة دائرة الشعور بالقلق التي يضطرب في دوامتها الإنسان (الشاعر) إلى الدرجة التي تنتفي عنده يقينية انتمائه للمكان والزمان. (**لا مكان له / وهو راب يطل على كل ما في الجهات / لا زمان له / وهو في كل بارقة ماثل).**

إن مجرد إدراك الشاعر لضياع الأشياء من حولهوفقدها هو عين إدراكه لفقد وجوده هو، فمن حقه إذن أن يطلق صرخته المدوية التي تحكي ثقل قلقه الجاثم على نفسه في قصيدة (الزوال)[2] التي صورت ذلك كله خير تصوير :

أوقفوا العالم

فالأشياء تهتزُّ

وتجري دون إبطاء

وتمضي المدن

---

[1]. ديوان الزوال : ص(١٣) ، والمجموعة الشعرية : ص(٢٤١).

[2]. السابقين نفسيهما : ص(٤٢-٤٣)، وص(٢٦٧).

الأمكنة / الناس / البُنى / الأفكار / من حولي / ولا / أقدر / أن / أمسك / منها / أي / شيء / أي / شيء / ....

(إن بعثرة الكلمات بهذه الطريقة تجسد بشكل صارخ عدم القدرة على الإمساك بأي جزء من أجزاء هذا العالم المبعثرة ، والذي يمضي إلى الزوال سريعا وهو أمر يلقي بالشاعر في ذروة إحساسه بالغربة والهجران).[1] ولكن الأزمة التي جعلت الشاعر يرى الأشياء في الصورة التي تبدو فيها منفلتة عن بعضها ومستعصية على سيطرته هي أزمة التطور المادي الهائل الذي يشهده العصر وقد سببت له مشكلة روحية عميقة على حد قوله: (وهي بإيجاز إخفاق الإنسان في استيعاب التطور المادي الهائل والتكيف معه . فالإنسان الذي أدار عجلة التطور بيديه لم يعد قادرا على اللحاق بها ... وهكذا لم يعد باستطاعته أن يجزم بأنه هو الذي يديرها وليس العكس. فهي تبدو الآن وكأنها تجري بفعل آلية خاصة، آليتها، وتسحبه خلفها مصدعة هيكله الروحي ومالئة بنيانه النفسي بالقروح والكدمات).[2]

إن حركة زوال الأشياء من حول الشاعر مستمرة دون توقف ودون أن تكترث هي الأخرى بمحاولاته المستمرة للإمساك بأي شيء منها، أي شيء، صغيراً كان أم كبيراً، مادياً أم معنوياً، فيستمر فشله تبعا لذلك. إن مجيء كل حدث هنا في صيغة المضارع يعمق دلالة الاستمرارية تلك، ويوحي بدوام القلق والتوتر المصاحب لها (تهتز ، تجري ، تمضي ، لا أقدر ، أن أمسك ،...). وبعد إدراكه فشله في مواجهة الزوال يعود إلى ذاته ليتجرع مرارة الفقد والوحدة وانتظار المصير المؤلم الذي لا مفر منه؛ فيقول بذات النسق المتناثر من كلمات كأنها أشلاؤه التي يعجز عن لمّها:

فأخليها

وأبقى

ثاويا

وحدي

بلا

جار

ولا

أي

صديق

آه ،

ما أسرع ما أبكي

وما أضحك

---

١. في حداثة النص الشعري : ص(١٧٧).

٢. الشاعر وعصره رؤية خاصة : ص(٤٣).

ما أسرع أن أوجد في الكون

و أحيا

وأموت.

لقد شحن الشاعر كلماته التي أراد لها أن تكون صورة مُمَثِّلة لأشياء هذا العالم التي فرقها الزوال، شحنها بعمق أساه وقلقه المشحون بالحزن والألم والخوف من تلك السرعة التي تُمْزج ضحكه ببكائه وتختصر المسافة بين أن يحيى ويموت .

إن الأسطر الثلاثة الأخيرة من القصيدة توجز بعمق وكثافة نظرة الشاعر إلى الحياة التي يدهمها الموت سريعا. كما أن مجيء الفعل المضارع (أموت) فيهاية القصيدة يحمل دلالة المحطة الأخيرة التي تصير إلها حياة الإنسان والأشياء من حوله، دونما توقف .

ومن ثم فقد رأى الشاعر الموت هو المظهر الحقيقي للحياة وهو وجهها الحقيقي المتخفي فيها، فكل منا يحمل موته في داخله. يقول في قصيدة (البذرة) :[1]

مظهر للحياة هو الموت

بل وجهها الآخر المتخفي ...

(......)

مظهر للحياة هو الموت

بل بذرة نبتت معنا في أجنَّتنا

ونمت في دواخلنا ،

فهي فينا

ترافقنا حيث كنا

على حُصُرٍ رثَّةٍ

أو عُروش .

وعلى هذا يكون الموت هو الشاخص الذي لم يفارق عين الشاعر، ولم يغب عن وعيه لحظة، إنه يجده قريبا لكن لا يعرف أين ومتى سيلاقيه، وهنا مبعث قلقه وترقبه فهو يحس بالخطر يدنو منه في كل حين دون أن يملك رده. والذي يعمق قلقه هنا

---

[1] . ديوان الزوال : ص(١٦)، والمجموعة الشعرية: ص(٢٤٤).

أنه لم يجد بعدُ سبيلا لخلاصه. وعلى الرغم من ذلك فإنه لم ييأس، فما زال يحاول ويمد عينيه إلى الأفق المفتوح عله يجد فسحة من خلاص. يقول:[1]

.....

لا بد أخيرا من أفق مفتوح

ورئات أخرى

وعيون أخرى

وقلوب أخرى

لا بدَّ أخيراً من أن تنطلق الروح

من أسر الزمن المكتض

الزمن المتسرِّبِ منَّا

الزمن

الريح.

الشاعر ترك العنوان هنا مفتوحاً فما زال الخلاص عنده حلماً لم يتشكل حقيقة، وكما رأى طراد الكبيسي أنه يمكن أن يضع كل منا عنوانا لهذا الخلاص، فما زالت الأشياء تدور في حركة تحول وتبدل.[2] وما زال القلق قائما لأن الفقد والفوت ماداما قائمين .

ولكن السؤال .. هل هذا الخلاص ممكن؟ إن سامي مهدي يصرح لنا بأنه لا يملك بين يديه الآن (أية وصفة لإنقاذ الإنسان، بل هو لا يملك هذه الوصفة حتى لنفسه، فكيف إذن خلاصه؟).[3]إن الخلاص هو في توفر الحياة الإنسانية الثرية التي يغنم الإنسان كل لحظة فيها ويستنفذها تجربة وتأملا ، ويصعد بها من الجزئي إلى الكلي ومن الحسي إلى الروحي ويصنع من ذلك فردوسه الخاص .[4] لذا بقي الخلاص حلما متعلقا في الأفق المفتوح . (في هذا القسم من الديوان) . إذن فلننتظر مجيئه ، فللزوال بقية في تجربة سامي مهدي لم تكتمل بعد نجدها في مدن الحاضر والماضي.

قصائد المدن ومرحلة الكشف

---

١. ديوان الزوال : ص(٤٥) .

٢. ينظر : المنزلات ، الحداثة : ص(٢٥٢).

٣. الشاعر وعصره رؤية خاصة : ص(٤٧).

٤.نفسه.

لم يغب عن وعي سامي مهدي حال المدن وما ينتابها من فعل خفي للزوال. فهيكما الإنسان والأشياء وجدها منتمية إلى ركب الزوال متنكرة لانتمائها هذا أو متجاهلة أو غافلة. (إن الثيمة التي تتآلف فيها المدن والناس والأشياء هي التغير والتآكل والفناء. كل شيء ملغوم منذ البدء بالتغير والفناء ولا خلاص ولا منجاة لأحد ..).(1)

وعندما نقف على عتبة مدن الشاعر الزائلة نجدها تصطنع الغواية لتغري عشاقها بالدخول وتمنيهم بنيل لذاتهم وسعادتهم، وما أن يدخلوها حتى تصدمهم، أنهم عشاقها الفقراء الذين رأوا فيها حلمهم. فهي مدن سهلة (رخيصة) رخوة في تكوينها وفي علاقاتها الإنسانية التي تغيرت بنيتها عما كانت عليه في الماضي ولم يبق للإنسان من ذلك إلا شيء من ذكريات. لقد عصفت بهذه المدن ريح التغير والتبدل وآلت إلى زوال تلاشت به معالم الإنسانية فيها.

المدن(2)

مدن كالنساء

لكلٍ شجاها إذا أصبحت،

وغوايتها حين يأتي المساء.

مدن حلوة حين تُغْوى

وطيّعة حين تُؤتى

ولا تبقي غير عشاقها الفقراء

مدن سهلة ٌ

رخوةٌ

مدن كالحساء.

الشاعر هنا لم يخص مدينة بعينها فهو شهد فناء المدن دون تحديد وشهد فناء أشيائها وتفكك البنى القائمة فيها وحالة التحلل والضياع السائدة فيها، فليس للمرء إلا أن يشعر بالنفي والتبدد والاغتراب وهو يعيش زحمة المدن وسرعة تطورها التي تجعلها تعيش حركة تغير وتبدل تلف الإنسان فلا يستطيع احتواءها أو السيطرة عليها.

إن حالة الزوال التي تشهدها المدن هي صورة كبرى لزوال الإنسان الذي يسكنها. ولعل هذا ما أراد سامي مهدي الإشارة إليه وهو يقدم لقصائد المدن في هذا الديوان بقولة شكسبير: (ما المدن إن لم تكن الناس).(3) فما حال المدن التي وقف عندها الشاعر بمختلفة عن حال الإنسان الذي ينتظر دوره في لعبة الحياة القائمة على التبدل والزوال، وليس أمامه غير خوفه وقلقه

---

[1]. المنزلات ، الحداثة : ص(٢٥٢).

[2]. ديوان الزوال : ص(٤٧).

[3].نفسه.

من النهاية القادمة دون إبطاء . وبهذا تكون المدن رمزاً عميقا لقلق الإنسان (الشاعر) الذي لا يرى فيها غير موت وشيك وتنكر للعدل والأمان. يقول في قصيدة (كابودي روكا)[1]

.....

.ما الذي خلف هذا المحيط سوى الموت؟

قال المغيرون.

.بل عالم شاسع طورد الله فيه

فضاق به ملكه

وانزوى ينشد الأمن في الخلوات.

إن الشاعر سامي مهدي عندما يتناول فكرة الزوال إنما (يدس وعيه في مجريات الحياة اليومية معبرا عن الحالة اللاواعية أو اللامحسوسة. بالرغم من حسيتها . في حياة الإنسان اليومية وحركة الأشياء في تغيرها والإنسان في لا وعيه للتغيير الذي يتعرض له كل يوم وآن).[2]ومن خلال ذلك طرح سامي مهدي أمامنا هذه الفكرة بشكلها المحسوس المتشكل في هيأة مشحونة بالروح والحركة ، تلك الهيأة التي تجثم ظلالها على روحه فتثير في داخله الخوف والقلق وقد تمثلتها تجربته في رحلته هذه مع الزوال.

وهنا تكون قصائد المدن متضافرة مع قصائد الزوال في كشف المساحة الكبرى التي يشغلها الزوال من نفسية الشاعر وتظليلها بلون القلق المصاحب له ليتبين لنا المحور الجوهري من تجربة الشاعر في ديوانه، وهذا ما سبق التنويه له في صدر البحث (الإشارة رقم:٢).

ينطلق الشاعر من ميدان الزمن الماضي السحيق الذي شهد الإنسان وطواه في مر صفحاته ليؤكد فلتة الزوال وسعة مداها. ففي قصائده (من ألواح سومر) نجد حضورا واضحا للزمن الماضي متشكلا في أبرز صوره بالفعل (كان) الماضي. إن هذه القصائد هي محاولة من لدن الشاعر لمعاينة الحالة ليس في لحظة حدوثها أو الوعي بها، ولا في ملاحقتها إلى ما ستؤول إليه، بل في استرجاع ما كانت عليه بدأ. وهي تشتمل فيما تشتمل عليه وعي الإنسان بالأشياء قبل أن تتحداه وتكشف عجزه.

إن انشغال الشاعر ومتابعته لأثر الزوال في الوجود ليعكس فيما يعكس مدى قلقه وشعوره بالخطر المحدق به. فهو دائما وفي كل الأحوال بما فيها استرجاعه للزمن الماضي يرتجف ضعيفا أعزل وهو يواجه في لحظة غير محددة ولا مفهومة مصيره المحتوم.

والشاعر هنا في استرجاعه الزمن الماضي ينقل الواقع الذي يعيشه في سلبياته أو يشير إليه فيعلن فداحة اللحظة الحاضرة من خلال قرنها بالماضي المسترجع. فهو في قصيدته (لوح أوروكا جينا) كأنه يضع أصبعه على السر الذي فقدته اللحظة الحاضرة وفقده الإنسان والعصر والمدينة. فكان هذا الفقد بمثابة الثقب الذي تسرب منه الزوال إلينا دون أن نشعر. ذلك

---

[1]. السابق نفسه : ص(٥٣) .

[2]. المنزلات ، الحداثة : ص(٢٦٣).

السر هو صلة الإنسان (السلف) الوثيقة بالرب والمتمثلة بالحكمة وحب الإنسانية وسيادة العدالة. فعلى هذا قامت حياتهم بعد أن عمّروا الجانب الروحي في مجتمعهم الإنساني. يقول سامي مهدي في هذه القصيدة:[1]

كانوا أسلافا لا نعرف نسبتهم

لكن لهم أكثر من صلة بالرب

وكانوا حكماء

يحبون الناس

ولا سلطان لهم فيهم إلا بالحكمةِ ...

....

وإذا كان سامي مهدي قد رصد عمران الجانب الروحي في المقطع الأول من هذه القصيدة، وبنية الأرض والإنسان التي قامت عليه في المقطع التالي الذي يقول فيه:

أما الأرض

فكانت بستانا مفتوحا

والناس ملوكا فيها

كانوا طلقاء

أصحاء ..

إذا جاءوا أكلوا

وإذا تعبوا ارتاحوا

والوِلْدُ كثير

والقوت وفير.

فإنه يشير إلى نتاج عمران الجانب الروحي المؤسس على الصلة بالرب والحكمة من العدل والأمن والطمأنينة والدعة والخير. هذا النتاج الذي لم يجده في زمننا الحاضر أو واقعه الذي يعيشه. وهذا ما مثله المقطع الأخير من القصيدة الذي يتغير زمنه إلى المضارع وقد جاء بصيغة الاستفهام لينم عن حيرة وقلق إزاء الوضع الذي صار إليه إنسان الحاضر فاقدا عناصر البناء الروحي والحضاري. يقول:

هذا ما يرويه الآباء

---

[1]. ديوان الزوال : ص(٥٧)، والمجموعة الشعرية : ص(٢٨٠).

ففيم تغير شأنُ الناس

أ من خطأ منهم؟

أم من خطأ آخر ..

أم كثُر النذرُ وعزَّ المنذور؟ .

إن سامي مهدي معني بزوال الحالة الإنسانية وانتفاء وجودها في مدنه الحاضرة، فالإنسان (لم يعد يشعر بحميمية الانتماء إلى بنية يحرص عليها وتحرص عليه ..).[1] لذلك يمكن القول أنه في الوقت الذي يستجلي فيه الصورة الناصعة لتلك الحميمية في المدن السالفة ، فإنه في الوقت ذاته ينعى تلك الحميمية ويشير إلى فقدها وغيابها عن مدن واقعه الحاضر . وفي هذا ما يكفي لإثارة قلقه وخوفه من المصير الذي يتربص بتلك الحميمية، ويهددها. أن الشاعر يحرص هنا على إبراز الجانب الروحي والإنساني في المدن القديمة (مدن الأسلاف) في أقصى درجات ترابطه وتعالقه؛ فنراه يقول في قصيدة (أريدو) :[2]

كانت هنا

وهنا تطهرّ أول الأسلاف

واستوصى بآخرهم،

فكنا عبر أجيال من الصُنّاع نبنيها

ونُعلي أول الأبراج فيها

(......)

لقد تحقق وجود هذه المدينة وتحققت كينونتها بتحقق طهر الإنسان فيها وعمق الإنسانية التي تمثلها الأسلاف وهم يستوصون بآخرهم من دون انقطاع علاقتهم بالرب:

وزّنا الأرض بالأحلام،

شدنا مدناً أخرى

وأخرى

دونَ أن نغترَّ أو ننسى

فكنّا حينَ يأتي اللّيلُ نبكي

كلّنا نبكي

لئلا نجحد الأرباب

---

١. الشاعر وعصره .. : ص(٤٣).

٢. ديوان الزوال :ص(٥٩).

أو نستغضب الأسلاف في أمر

وكان سراتنا يبكون في الخلوات

خشية أن يضلوا أو يجوروا

كان سرّاً

كان تاريخاً من التقوى

وكان إلهنا فينا.

إن الحذر من الغفلة عن الاتصال بالرب والخوف من الوقوع في الخطيئة هو أهم ما تمسك به الأسلاف وهم يبنون مدنهم روحيا وماديا. وهو أيضا أهم ما يؤكده الشاعر في هذه القصائد وكأن الإنسان فيها ظن أنه بدأ يهتدي إلى السبيل التي تُنْجيه من الزوال، وتؤمن روعه وخوفه. فالإنسان فيهذه القصائد أخذ (يتوخّى طريقا / وينشئ جسرا إلى الله من كلمات) .وهذا ما لم نجد له حضورا في (قصائد الزوال) التي وقفنا عندها سلفا .

إن المحيط الذي يعيشه الأسلاف هو محيط محفوف بالمخاطر المحدقة بكل إمكانات الحياة. (لذلك فقد بدأ الدين مع أول خطوة خطاها العقل البشري لتأنيس الطبيعة من حوله،. يقول أ.أو. جيمس: تُعطى الأحداث اليومية . في المجتمعات البدائية . أهمية الأسرار المقدسة بربطها بقوى فوق طبيعية بوصفها المنبع المطلق للخير والرحمة. فتلبية الاحتياجات الزمنية متوقف على العلاقة الصحيحة التي تقوم مع هذه القوى اللامنظورة).[1] وبهذا ينشأ الأيمان ويتعمق في النفوس فيوجب الألفة والحب والوفاء ويحيي الإنسانية في المجتمع ، فهي الباعث على ديمومة إقبال الحياة في تلك المدن ، وبحرص يؤكد الشاعر ذلك ويستجليه بكل دقائقه دون أن يغفل الفعل (كان)المؤشر الواضح لفعل الزوال . أن الشاعر بأسلوبه هذا يمازج في رؤيته هنا بين التوق إلى إقبال الحياة وديمومتها والإشارة . في آن واحدة . إلى افتقادها وخلو مدنه الحاضرة من مقومات تكوينها الصحية ومن ثم إحساسه بيقينية خضوعها إلى قبضة الزوال الرهيبة.

ولعل مدن الأسلاف التي وقف عندها سامي مهدي واستجلى مظاهر تكوينها العامرة هي نفسها التي توخَّى فيها خلاصه فتراءت في أحلامه وهو ينظر إلى الأفق المفتوح في رحلته مع الزوال. وكأنه ظن أن بنيتها العامرة تلك إذا ما توافرت في مدنه الحاضرة كانت خير وسيلة لمجابهة الزوال والخلاص منه.

وإذا كان الفرح قد وجد في تلك المدن السالفة بما وطده أهلها من علاقة بالرب والإنسان فإن وجود أزمنة الفرح كان عابرا غير مستديم؛ فهي لم تساعد على تبديد الشعور بالقلق إلا في مجالات ضيقة. ففي قصيدة (رواية عن الطوفان) نجد تحقق لحظة الفرح التي أعقبها قلق وتجديد لحالة الشعور بخطر الزوال .

و لا أتفق مع من يرى أن هذه القصيدة هي آخر قصائد الزوال أو أنها خاتمة رواية الزوال.[2] بل نجد فيها نهاية صراع الإنسان مع الزوال (مهزوما) من خلال تيقُّنه من فشل مجابهة هذا المارد المخيف ، ونكوصه إلى حيث الإذعان إليه وتبدد حلم

---

[1]. الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري : ص(٣٩).

[2]. ينظر : الزوال وفلسفة المنظور الخاص في إسقاطاته على الأشياء والكائنات ،(بحث) : ص(٢٤).

الخلاص منه . فمع تحقق لحظة الفرح الموهومة التي تمثل توقف هذا الصراع، يصحو الإنسان على حالة من القلق المرير إذ تنفلت من بين يديه كل آمال الخلاص، ولم تعد تضرعاته تجدي نفعا، كما أحس بتهرّئ بنية الجانب الروحي الذي كان مستندا إليه في رحلته الطويلة تلك.

إن قصيدة (رواية عن الطوفان)[1] بدأت بعدة نقاط . وكأن هذه النقاط تمثل كل الأحداث المرعبة التي شهدها الإنسان في صراعه مع الطوفان (رمز الموت وجبروته) .

....

... ولما كفت الأمطار

وانجلت العواصف ،

كان مَن في الفلك قد تعبوا ،

فناموا ، واستطابوا النوم ..

ناموا ربما شهرين

أو ستنين ..

ناموا مذعنين

وإذ أفاقوا لم يروا في الأفق غير الماء ...

....

هذه النقاط التي تأخذ حيز سطر من القصيدة تفتح للمتلقي باب تصور ما أصابهم من دهشة وروع، وما دار بينهم من لغط لأن الماء لم يزل بعد، وكانوا ظنوا أن الخطر قد زال فناموا .. واستطابوا النوم. ولا نتخطى لفظ (الأفق) هنا دون أن نقف على دلالته المكثفة للقلق والمثيرة للخوف والجزع ، فهو أفق تغيم فيه الرؤية ، أفق يكمن فيه شبح الموت وهو هنا على العكس من الأفق المفتوح الذي ترف فيه أحلام الخلاص والنجاة . فمن الطبيعي بعد ذلك أن يبدأ التساؤل المشرع بالحيرة والدهشة والقلق ...

قالوا :

((كم لبثتم ؟))

((ربما يومين ...))

قالوا:

((ربما يومين...))

---

[1]. ديوان الزوال : ص(٦٢).

والشاعر وهو يسوق هذا النوع من التساؤل على غرار ما جاء في القرآن الكريم لَيوحي بجو الدهشة والذهول والخوف، وكأن أولئك النائمين لما استيقظوا ظنوا أن القيامة قد حانت وهم على وشك أن يلاقوا مصيرهم الأبدي من دون مفر. ومما يعزز ذلك دلالة السطرين التاليين إذ يوحيان باستحالة الخلاص وتيقن الضياع:

أما الفلك فاهترأت جوانبه

وعاد بلا بشائر كل طير أطلقوه

وهنا تكثيف للحالة القلقة إذ تهرّأ الفُلك (النجاة)، والطير بلا بشائر عاد (الأمل). وتدعيما لرؤيتنا بأن القصيدة تحمل دلالة إذعان الإنسان لسلطة الزوال وتخليه عن حلمه في الخلاص تأتي الأسطر الأخيرة من القصيدة موضحة ذلك فما عادت الصلة بالرب (وقد جاءت بعد فوات الأوان) ذات جدوى لأن الزوال أحكم قبضته بإصرار ليفضي بالإنسان إلى حال من القلق يواجه فيها مصيره مهزوما:

فأكثروا الصلواتِ

وانتظروا ..

ولما أيقنوا ألا مفرَّ، استغفروا أربابهم، وبكوا

وناموا مرة أخرى ...

....

وما تكرار هذه النُّقط هنا أيضا إلا إشارة إلى ما سكت عنه النص أو الراوي من أحداث يتصورها المتلقي وهو يستشعر تجربة الشاعر ويدخل جوَّها. إن هذه القصيدة تمثل الهزة التي أيقظت الإنسان من حلمه القصير بالطمأنينة ليدور دورة ثانية مع الزوال، ولكن زوال المعرفة هذه المرة أو ما ظن أنه صحيحا مما اكتسبه من تجربته أو رحلته السابقة مع الزوال. فما عليه بعد هذه الهزة إلا أن يعيد حساباته ويتثبت من صحة تصوراته التي تراءت له وهو يستكمل تجربته فيما مضى من قصائد هذا الديوان.

لا شك أن المعرفة من أثمن ما تعتز به البشرية. ألم تكن الموجب لسجود الملائكة كلهم لآدم حين علمه الله تعالى الأسماء كلها ؟.(وماذا لو حُرم الإنسان من هذه الملكة الثمينة أو شعر بأن معارفه كلها إنْ هي إلا محض عماء ؟ ، ألم يكن ليتألم ويقلق ؟ ذلك ما نعتقده غير مرتابين).[1] ولعل الشك والتردد في قبول الثوابت الفكرية هو عتبة العماء الذي يلف معرفة الإنسان وهو يعيش وضعا نفسيا قلقا مهزوزا ومهزوما . فبعد القصيدة السابقة تأتي قصيدة (كسرة من لوح عُثر عليها مصادفة) تمثل حالة من الشك والهزيمة النفسية والتردد من قبول ما تصوره الإنسان (الشاعر) صحيحا في المرحلة السابقة وسعى من أجل بلوغه إلى درجة أنه دخل في صراع مرير مع النفي الوجودي ولما استقر في فهمه أنه مهزوم لا محالة عاد إلى ذاته متسائلا . ولما يزل في دوامة خوفه وقلقه . من المصير الذي أوشك أن يلاقيه . يقول في هذه القصيدة :[2]

---

[1] . ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي : ص(٥٧).

[2] . ديوان الزوال : ص(٦٥) ، والمجموعة الشعرية : ص(٢٨٦).

هل طهَّر الطوفان رجسَ الأرضِ

واستبقى من العبَّاد أتقاهم ؟

وماذا لو تبقى رغم كل ضراوة الطوفان

فجّار ونصابون ؟

ماذا لو تجبر بعض مَن في الفُلكِ

وائتمروا بمن معهم ؟

ألئن سيُمحق الجوديّ

أم تُطوى على الفُلك المياه؟

إن هذه التساؤلات عن حقائق استقرت في المفهوم الإنساني تحمل فيما تحمل من أبعاد نفسية مضطربة، تهشما معرفيا. فها قد بدأ التآكل والتلاشي يمتد. بعدما عاث في محيط الإنسان. إلى معارفه وما كسبه من خبرة. فإذا كان الأسلاف قد تطهروا من أولهم واستوصوا بآخرهم وكان لهم أكثر من صلة بالرب .. ، فها هو الشك والتردد بدأ يظهر أمام قبول ذلك ليحيله إلى يقينية مهزوزة أو لا يقينية مستقرة . فمن قال إن الطوفان قد طهر الناجين وأخلصهم ؟، ومن قال إن رجس الأرض قد انمحى منها ؟، وهل القلة الناجية نقلت أخبارا صادقة أم كاذبة؟ ليتسنى للخلق قبولها أو ردها:

وهل نجت من غضبة الطوفان إلا قلة

واستأثرت برواية الأخبار عنه

وهل لنا إلا القبول بما روتْ

إن عزت الأخبار

أو كثر السؤال ؟

....

....

وإذا مثلت هذه القصيدة مرحلة من تجربة سامي مهدي في ديوانه، هي مرحلة شك الإنسان وقلقه وتردده إزاء الإقرار بتحقق لحظة النجاة وطهر الإنسان وهو يرزح تحت وطأة الزوال الذي ما انفك منه لحظة، فإن القصيدة التالية تجسد الحالة التي تمخضت عنها حالة الشك تلك وتهشم البنية المعرفية لدى الإنسان وزوالها. تلك الحالة هي نقطة الكشف التي أدرك إنسان الزوال عندها عدم يقينية الخلاص وأنه كان موهوما بخيط دخان ظن أنه سيوصله بالمدينة الحلم التي راح يبحث عنها ويمنّي النفس ببلوغها وهو في زحمة مجاهداته للخلاص من عجلة الزوال الدائرة.

لقد رمز سامي مهدي لمدينته (الحلم) وعالمه الصافي الطاهر الذي راح ينشده ويؤسسه بعيدا عن قبضة الزوال وإفساده الذي طالما أقلقه وكدّر عليه انتماءه الوجودي والإنساني، رمز إلى ذلك بمدينة (دلمون) الأسطورة التي عرفها الإنسان قديما (بلداً

للطهر والصفاء ورغد العيش، أرض لا مرض ولا موت ولا شرّ فيها).[1] فهي بمثابة جنة الفردوس والخلد التي لا نهاية لها أو لمن دخلها . ولكن هل بلغ الشاعر (الإنسان) مدينته هذه؟ وكيف كان الطريق إليها ؟، أم أن الزوال الذي بدد كل شيء أيقظ الشاعر ليريه الحقيقة المرة التي تواجه طلابها بعد الجهد والعناء ؟ يقول :[2]

دلمون

الطريق طويلٌ

وملتبسٌ

ووراء الطريقْ

أفق غامضٌ

ما تكاد تطالعه العين حتى يضيق .

كل ما في هذا المقطع يسهم في تشكيل حالة الكشف التي تميط اللثام عن تلك الحقيقة المرة، فالشاعر يطالعنا منذ البداية بملامح تلك المدينة التي تكشفت له حقيقتُها بعد أن كان موهوما بها حين اتخذها حلما راوده طويلا. فطول الطريق والتباسه ينفتح على أفق غامض مُدْلهمّ ليس فيه قبس من نور، ما تكاد تطالعه العين حتى يضيق .. إنه غير ذلك الأفق المفتوح الذي كان يأمل أن يجد فيه خلاصه. وهنا نلمس كثافة حالة القلق إذ يدخل الإنسان في التّيْه وضبابية الرؤية فتنقطع به سبل النجاة وتذهب محاولاته في التثبت والتيقن أدراج الرياح، وينكص تَعِبا مريبا. :

والسراة إلى أرض دلمون قد تعبوا

فاسترابوا

إن ضبابية الطريق إلى دلمون وكابوسيته أدت بالسراة إلى التعب والريبة. فهل عالم دلمون كائن في الحقيقة ؟، وهل يتسنى لأحد بلوغه؟. وهكذا ينمو شعور بالعماء يُميت آمال الإنسان وينفي إرادته ويفضي به إلى القلق والخوف ، ومن ثم يوصله إلى الكف عن بذل الجهد وتحمل العناء من أجل أشياء دخلت في دائرة الوهم إذ لا يقبض المرء منها على شيء.

ودلمون ليست سوى حلم وبروق

أين جناتها

وهياكلها

وعلى أي شطآنها طافت الروح

فاستنفرتهاالعروق؟

---

[1] . مقدمة في أدب العراق القديم : ص(٨٨).

[2] . ديوان الزوال : ص(٦٧).

وفيما تزداد علامات التعجب والأسئلة يزداد قلق الإنسان وحيرته وهو يقف وحيدا أعزل أمام مصيره فحتى حلمه وأمله ببلوغ الخلاص بدأ يتلاشى شيئا فشيئا. فأين هي دلمون؟، أين جناتها وجلالها وشطآنها؟، أين كل تلك العناصر المكونة لمدينة الحلم التي كانت حاضرة في ضمير الإنسان مع بدء الرحلة ؟.

(أهي ماثلة ؟ / أين ؟ / في طلل / أم طقوس ؟ / ومن أيِّ أربابها نطلب الصفح / إن نتّهم بالعقوق ؟) .

كل هذه الأسئلة وأمارات التعجب تفضي بالإنسان .في مرحلة الكشف .إلى تقبل الحقيقة المرة وهي انتفاء حقيقة دلمون، لا في الوجود المادي القديم (الطلل) ، ولا في الأثر الروحي القديم (الطقوس) :

(ليس ثمة دلمون .. / أو فلنقل:/ ليس ثمّة منها سوى الوهم .. / دلمون أسطورة / صاغها كاهن ثم مات / وظلّت كما بدأت / شطحة في خيال عتيق.).

وهنا يستكمل الشاعر ذروة التجربة النفسية إذ يخلص إلى يقينية انتفاء حقيقة دلمون، ويُنهي حلمه على حقيقة مرة وهي خيبة مسعاه وضعفه أمام الزوال.

ولم يبق لديه بعد ذلك الكشف إلا أن يقف واعيا، مدركا لحقيقة عالم الإنسان والأشياء من حوله وهي رهن للفناء والزوال منذ بدء الحياة حتى منتهاها؛ ليفصِل في ذلك . مصح حا نظره . بين عالم الإنسان المادي المحدود، والعالم الآخر المطلق الذي لا يصل إليه ما يكدر صفو العيش، العالم الذي اختصت به الآلهة دون البشر كما استقر في فهم الأسلاف من قبل. وفي ضوء هذا الفهم الجديد (الكشف) الذي بلغه الإنسان بعد تلك الرحلة الطويلة مع الزوال والقلق كان عليه أن يثوب إلى رشده ويعود إلى ذاته ليقف على البون الشاسع بين قدراته مخلوقا ضعيف القوى ، عرضة للفناء ، وبين الآخر المطلق ذي القوة الأبدية التي لا تزول .يقول في قصيدة (تعليق لأمين مكتبة آشور بانيبال):[1]

كم إله

وكم كاهن بجّل السومري

وكم معبد شاد واختصه بالتماثيل

أما الرقى والنذور

وأما التراتيل والصلوات

فلا عد يحصرها ..

تعب السومريّ

ولم تتعب الآلهة.

ليس لنا أن نمر على عنوان القصيدة فنغفل ذكر (المكتبة) فيه دون أن ندرك الإيحاء بثبوت حقيقة ما تتمحور عليها القصيدة ؛ إذ أن المكتبة في المفهوم الإنساني هي مكان لحفظ العلوم والحقائق والأفكار التي توصل إليها العقل البشري وعالجها،

---

1. نفسه : ص(٧١) .

إذن فثمة حقيقة لابد من ذكرها في آخر المطاف وهي أن الزوال مختص بالإنسان وعالمه دون العالم الآخر المطلق ، فهو . أي الإنسان . مهما حاول مشاركة ذلك العالم ولو في أقل صفاته فستكون النتيجة فشله وأفول نجمه. (تعب السومريّ / ولم تتعب الآلهة) . السومري (الإنسان) الذي أوكل كل شيء للآلهة (القوة المطلقة) وانتظر منها أيضا كل شيء في تحقيق خلاصه ودرء الزوال عنه . إذ لم ترد في تلك القصائد ولا في القصائد السابقة أية إشارة إلى فعل إنساني يواجه الزوال مباشرة، بل نجد أن أفعال الإنسان لا تتعدى التضرع والتقرب والاتكال على الآلهة في رد الخطر وتحقيق الطمأنينة. وهذا ما أراد الشاعر هنا . في مرحلة الكشف .رفضه وفضحه كنقطة ضعف انطوت عليها إرادة الإنسان في عصر الزوال ففشلت في النهاية.

إن استحكام قبضة الزوال وخضوع الإنسان رغم إرادته إليها وكذلك الأشياء من حوله، وحتمية تهرّئ المحيط الإنساني وفنائه هو الحقيقة التي ما كان يتقبلها الإنسان في رحلته مع الزوال وهو يحرص على حياته المادية وديمومتها، لكنه يتوصل إلى تلك الحقيقة بنفسه بعد رحلة أشبعته ألما وقلقا ومعاناة.

إن خطأ الإنسان هو الغفلة عن التفكّر في سبيل خلاصه، لا في بحثه عن الخلاص. لذا كان قلقه قلقا سلبيا لم يتجاوز به حد الخوف والتردد وتأمل الخلاص وترقبه دون السعي إلى تحقيقه والخروج به من عالم الأحلام. إذن كانت مرحلة الكشف هي الذروة التي انتهت إليهارحلة الإنسان القلق مع الزوال، ليقف على حقيقة عالمه المحدود الفاني. ومن ثم فقد توجب عليه (بعد هذا الكشف) أن يعيش الصفحة المشرقة من تجربته، يعيش صحوته التي تتشكل فيها من جديد مسارات حياته الصحيحة، وينظم مفاهيمه وأفعاله وأحلامه على وفق رؤية جديدة قائمة على الوعي بقدراته إنسانا في عالم محدود له بداية ونهاية.

قصائد الصحو

بعد أن أدرك إنسان الزوال في تجربة سامي مهدي خطأ حرصه على حياته المادية وأمله في درء الزوال عنها، فقد أفضى به الأمر إلى تبين السبيل التي تحقق له خلوده المعنوي لا المادي الذي أخفق في بلوغه من قبل وهذا ما سنتتبعه في الصحو الذي بلغه الشاعر في تجربته بعد أن انقضى شطرها الأول، ذلك سيكون في قصائد الصحو، وسيحال١٩٨ ، ورأيت ما رأيت، أي فيما تبقى من قصائد الديوان.

لعل خير ما يمثل بدء حالة الصحو تلك قصيدة (صحوة) التي جاءت موحية ببدء جديد لحياة جديدة إذ نجد تجديدا لحركة الزمان والمكان وكل ما يشتملان عليه بعد أن تكشفت الظلمة التي أغرقت الأشياء كلها في رقاد طويل. يقول:[1]

صحوة

ظلمة تتكشف

والشارع المتثائبُ

يدفع عن كتفيه بقايا رقادٍ طويل

(......)

غير أن المنازل قد بدأت تتململ:

---

[1] نفسه : ص (٧٩).

نافذة فتحت من هنا

وازده ت شرفة من هناك

ودبّ مع الضوء طيف جميل ..

برهة ثم تفتتن الأرض:

تبزغ حافلة

ثم أخرى

وأخرى

ويندفع الناس في كل منعطف وسبيل.

كل شيء في هذه القصيدة يتحول إلى حياة جديدة في ظل هذه الصحوة التي طردت الظلمة (الحياة السابقة) إذ يدب مع الضوء طيف جميل، إنه السبيل الجديد الذي يجد فيه الإنسان نفسه، وعليه يحقق حلمه من خلال حركته الواعية المتثبتة وقد تبين هدفه فاندفع إلى الحياة في كل منعطف وسبيل. ولكن المهم هنا في قراءتنا هذه هل الإنسان في قصائد الصحو وما بعدها لم يعد بحاجة إلى القلق، أو لم يكن هناك ما يدعو إلى قلقه؟.

ذُكر في صدر هذا البحث أن شعور القلق أقرب ما يكون تجربة إنسانية شاملة، وتوافره في النفس لم يكن عفوا بقدر ما يكون ضرورة تكامل نفسي تخدم أغراضا مهمة في حياة الإنسان؛ ومن الصعوبة أن نتصور خلو العالم الإنساني من القلق. والحقيقة أن قلق إنسان الصحو لم يتولد من غير الشعور بخطر الزوال، ففي قصائد الصحو وما بعدها من قصائد الديوان نجد إظهارا وتشكلا للفعل الإنساني الواعي المجابه لهذا الخطر. وقد جاء الفعل الإنساني هذه المرة نتيجة قلق دافع ومحفز لاستثمار كل لحظة من الحياة في سبيل سعادة الإنسان لكي يحقق ما استطاع فردوسه المنشود. فالإنسان كما تظهره هذه القصائد (يبحث عن حياة ثرية لا يدع منها أي لحظة دون أن يتطوح بها ذات اليمين وذات الشمال ويستنفذها تجربة وتأملا ويصعد بها من الجزئي إلى الكلي ومن الحسي إلى الروحي، ويصنع فردوسه الخاص. وبهذا يحقق ثراءه الروحي الذي بحث عنه جاهدا ولم يج ده من قبل لا في طلب المتعة الحسية ولا في صور الإشراق الصوفي وهو يتعلق بالآخر المطلق طلبا للخلاص).[1]

قلنا إن قصائد الديوان في مرحلة الصحوة هذه تكشف عن سبيل يتخذ فيه الفعل الإنساني المجابه للزوال حيزا كبيرا ومساحة واسعة حتى لتُطغي على أثر الزوال نفسه في تلك القصائد؛ من غير أن نعدم وجودا للقلق الدافع للفعل الإنساني ذاك والمحرك الأول له، ولكن في ظل وعي الإنسان بإمكاناته إنسانا، وبالسبل التي تحقق لوجوده البقاء حتى بعد وفاته ورحيله عن هذا العالم المحدود. ويبقى نوع الفعل الذي يتحصن به الإنسان من خطر الزوال مرهون بالصورة التي يأتي عليها الزوال نفسه.[2] وما دام الزوال قد تمظهر بصورة الحرب فقد كانت المعركة والتزام خط الدفاع هو السبيل الأمثل لمجابهته ودرء خطره . وهذا ما نجده في قصائد (سيحان١٩٨) ، و(رأيت ما رأيت) . ففي قصيدة (خيمة النار) نجد اهتداء الإنسان إلى الملاذ الذي تكون فيه

---

[1]. ينظر : الشاعر وعصره رؤية خاصة : ص(٤٧).

[2]. كمثال على ذلك ينظر : قصيد (الجواد) في ديوان الزوال : ص(٧٥).

مجابهة الزوال. وكان ذلك المكان هو قرية سيحان إحدى القرى الواقعة على شط العرب وقد بلغتها نيران الحرب بعد أن كانت جنة آمنة. يقول سامي مهدي :[1]

خيمة النار

خرج الشعر من ظلمة الروحِ

يبحث عن بقعة آمنة

فتقلب بين الحقيقة والوهم حتى الملال

فما هزّهغير خيمة ِ نارٍ بسيحانَ

آوى إليها

وأوتدها، وهو دامٍ، بماسورة ساخنة.

وإذا أمكن أن نعد الشعر في هذه القصيدة معادلا موضوعيا للإنسان (الشاعر) بأحلامه وآلامه وآماله فإننا ندرك هنا كيف يخرج من سجنه الذاتي المظلم يتوخّى بوعي بقعة آمنة، وبوجود هذه البقعة تتحقق المعادلة الدلالية بين الشعر كونا خاصا وبين الأمان قاعدة أو ظرفا يحقق فيه الشعر وجوده. إذ يتحقق وجود الإنسان والإنسانية في آن واحدة.

إنه يتوخى بقعة آمنة يأوي إليها، لذا كان عليه أن يحقق تلك البقعة بنفسه فلم يجد أمامه سبيلا إلى ذلك غير الدفاع عن سيحان التي امتدت يد الزوال إليها (الحرب).

وفي قصيدة (الحكمة) يتجلى الفعل الإنساني في أبهى صوره وأعمقها دلالة وأكثرها ثباتا في مواجهة خطر الزوال، وكان ذلك أيضا على أرض سيحان. إذ يقول الشاعر في هذه القصيدة :[2]

(في بساتين سيحان شبّ العراق / نخيلا وماء / (.....) / في بساتين سيحان ً / كنا نعلّم أنفسنا كيف يمتزج الله بالناس / والناس بالطين / والطين بالحكمة الأزلية).

إنه السبيل الذي يحقق الشاعر من خلاله الثراء الروحي، إنه الفعل الباعث للخلود وتوطيد الإنسانية والسمو بها إلى المرتبة الإلهية. ويبقى مسار الصحو واحدا في قصيدة (رأيت ما رأيت) التي شارك فيها إيقاعُ الملحمة وفكرة الكورس أسلوبَ الشعر. وتجيء سيحان يمتزج فيها الأسطوري بالواقعي إذ تكونت تجربة الشاعر الغنية بالمواقف النفسية المتلونة بتلون الحالة الشعورية فيها. وما زلنا مع القلق والزوال والإنسان بينهما فنجد صورا معبرة في ثنايا هذه القصيدة تُظهر لنا قلق الإنسان وفعله إزاء الزوال في شعرية عالية من خلال مقاطع القصيدة. فبعد أن يقدم الشاعر وصفا للرجال الذين حلوا بسيحان (رمز الخلود) وكأن جلجامش توزع فيهم فتوجهوا ينشدون الخلود في سيحان (الجنة الآمنة) التي بحث عنها الإنسان في القسم الأكبر من

---

[1]. ديوان الزوال : ص(٩١).

[2]. نفسه : ص(٩٢ – ٩٣).

تجربة الديوان. وبعد أن يصف مباهج سيحان وعذوبتها، يستشعر الخطر المحدق بها فيدعو أولئك الرجال للتأهب لدفع الخطر عنها :[1]

سيحان عذراء يا رجال

زارا يشتهيها

وزارا يريدها أمة في هيكله!

ولكنها من دون أن تشعر بالخطر تمضي بدعوة أولئك الرجال إلى نعيمها والتلذذ بأطايبها. وبأسلوب الحوار يستجلي الشاعر خطر الزوال ويُظهر قلقه إزاء ذلك الخطر الذي يعدو حثيثا ليلتهم سيحان ويحرم الإنسان من جنته تلك:

(ما لهذا جئنا يا صبية .. / ما لهذا جئنا. / رأينا نيران زارا ففزعنا. / زارا مخلوق طردته الآلهة / وأنكرته عشتار / (...) / وأنت بخوخك ورمانك / ونداك وأطيابك / تهيجين غرائزه فيشتهيك / ويريدك أمة في هيكله .).

وهنا يبدو القلق واضحا بعد استشعار الخطر الذي يدنو من سيحان، وهذا القلق هو قلق دافع لاتخاذ موقف فاعل يتمثل بالتصدي للزوال. وهنا يرسم الإنسان لنفسه سبيل الخلاص الحقيقي الذي ينتهي بخلوده وتمجيد فعله. ولهذا نجد الشاعر يدعو رفاقه لدفع خطر الزوال عن سيحان وهم في صحوة من أمرهم:

هذه سيحان يا رفاق

وهذا ميعادنا

وهنا العشبة التي نريد

فلنمسح بنداها الأجساد

ولنُطلق في جنائنها الأرواح.

(........)

ولنبدأ ..

نبدأ الزمان من أوله

نبدأ من دلمون

ولْننفذ معا في شمس الغد.

الخيط رفيع يا رفاق

والموت معنى من معاني الحياة.

---

[1] . نفسه أيضا : ص(١٠٤).

الموت نهاية شكل

والحياة تجدده.

إنها دعوة إلى نبذ أسلوب الأمل القديم والوقوف عند الأحلام والمنى فقط، إنها دعوة لافتراع طريق جديد، بداية جديدة يقترن فيها الحلم بالعمل ليتحقق دونما انتظار. لقد صار باستطاعة إنسان الصحو أن يصنع أحلامه ويحققها بنفسه دون أن يضع خوف الموت نصب عينيه، لأن الموت بحد ذاته صار حياة ومعنى من معاني الحياة (الشهادة) .

وهكذا يبدأ الصراع مع الزوال (زارا) الذي يتبدّى في هيأة خنزير بري ، ويزداد القلق الفلعل الذي يدفع الإنسان إلى أن يكمل حياته ويصنع فردوسه بنفسه، ويحتدم الصراع مع هذا الخنزير ، وما أن ينتهي الصراع بموت الخنزير ينهمر المطر ليغسل أدران الأرض ويطهرها :[1]

(مطر .. مطر / أين الخنزير / مطر .. مطر / سقط الخنزير / مطر .. مطر / مات الخنزير)

ومن ثم تبدأ الحياة من جديد بعد عودة سيحان آمنة مطمئنة، (سيحان) المكان الذي حقق الإنسان فيه وجوده وخلوده بنفسه إذ بلغ مراده :

(.........)

وشقت البذور جلد الأرض

وعاد بالعُشبة جلجامش والفتيان

واكتملت كما اشتهيتِ ، دورة الزمان

وأعلن الربيع

بشارة الولادة الجديدة

سيحان

يا سيحان

هذا أوان ما انتظرتِ منذ سالف الأوان.

إنها النهاية التي طالما بحث عنها الإنسان في رحلته مع الزوال، لكنه بلغها بعد أن عرف سبيل خلاصه الصحيح الذي كان عليه أن يسلكه في مواجهة الزوال إبقاء لديمومة حياته إنسانا، وتحقيقا لثرائه الروحي لا المادي. وه كذا تكتمل تجربة الشاعر في هذا الديوان في رحلته مع الزوال والقلق، وفي تتبعه مظاهره ومحاولات دفعه، لينتظم الديوان كله في تجربة شعرية واحدة متكاملة.

---

[1]. نفسه : ص(١٢٤).

خلاصة البحث:

انطلاقا مما سبق يمكن القول إن ديوان الزوال مثل تجربة شعرية واحدة، بدا من خلالها الشاعر متتبعا لفكرة الزوال وحركته التي تلف الإنسان وما حوله من موجودات هذه الحياة. وقد صاحب ذلك مواقف شعورية ونفسية وفكرية أيضا ألقت بظلالها على ذلك الإنسان وأسهمت في طبيعة تعامله مع الزوال ووعيه به وبحثه عن خلاصه منه. وقد تشكلت هذه التجربة من خلال مراحل ثلاث:

. المرحلة الأولى : وفيها تتبعٌ لمظاهر الزوال الذي يحكم قبضته على الوجود كله ، وقد مثلتها(قصائد الزوال ، وقصائد المدن) وفي تلك القصائد نجد الشاعر ينقل معاناته التي فجعت نفسه لتصدع علاقات الأشياء فيما بينها وتفتت علاقته كإنسان بما حوله ، فبدا إنسان الزوال في هذه القصائد ضعيفا مخذولا لا يجد له إزاء الزوال المحدق به غير خوفه وقلقه وضياع أحلامه ورحيل أحبته (ولذلك اضطرب توازنه النفسي واستولى عليه شعور بالتعب وعدم الاستقرار والغربة واللاطمأنينة). وهذا ما دفعه لاسترجاع الزمن الماضي والوقوف على ما كان ينعم به السلف الإنساني ، فهو نكوص شعوري أملته عليه حالته النفسية التي هو عليها في زمن يشهد الإنسان فيه نفيا وفقدا وجوديا وروحيا . فكانت قصائد (من ألواح سومر) شاهدا على ذلك.

. المرحلة الثانية: مرحلة الكشف، هذه المرحلة تأتي في نهاية قصائد الأسلاف إذ شهد إنسان الزوال فيها تيقنه من فشل مجابهة هذا المارد المخيف (الزوال) ، وفشل حلمه بالخلاص منه . وأدرك أن خطأه كان في الغفلة عن التفكر في خلاصه، لا في بحثه عن الخلاص. وهنا بلغ الإنسان حالة من التحول المعرفي وهي إقراره بالفناء ووعيه لحقيقة عالم الإنسان الذي هو رهن للفناء والزوال، فوقف ليصحح نظره فيفصل بين عالم الإنسان المادي المحدود وبين العالم الآخر المطلق الأبدي. من هنا بدأ بحثه عن سبل أخرى في تعامله مع الزوال ليتحول فيها قلقه السلبي إلى قلق دافع ومحفز لاغتنام كل فرصة يخلد الإنسان فيها نفسه ويترك أثره. وبذا يواجه الزوال بأفعاله هو لا باتكائه على المنى الزائفة.

المرحلة الثالثة: وهي مرحلة صحو الإنسان التي تبينَ فيها مسارات صحيحة للوقوف أمام الزوال، يستثمر فيها قلقه وخوفه، فيحقق ما يريد بأفعاله ويبني حياته من جديد كما يشاء ويشتهي. وقد مثلت هذه المرحلة قصائد (الصحو، وسيحان، ورأيت ما رأيت) إذ جاءت خاتمة لتجربة الشاعر فشهدت مرحلة وعي الإنسان في مواجهة مصيره، وفي بناء حياته. إن مرحلة الصحو هذه كشفت عن سبل يتخذ فيها الفعل الإنساني المجابه للزوال حيزا كبيرا ومساحة واسعة طغت على أثر الزوال نفسه. وهذا ما افتقدناه في (قصائد الزوال وقصائد المدن).

وهكذا تتضافر قصائد الديوان كلها في تمثل هذه التجربة الشعرية التي تناولت فكرة الزوال والإنسان، والتي كانت غنية بالمواقف النفسية والشعورية والفكرية؛ إذ صورت لنا قلق الإنسان وردة فعله إزاء الزوال في موقف شعري مميز كشف عن وعي الشاعر العميق بما يدور حوله والتفاعل معه والتعبير عنه بشعرية عالية، وهنا مثلت قصائد الشاعر أنموذجا شعريا حداثيا ناجحا.

مصادر البحث:

١ - الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.

٢ - أسلوبية البناء الشعري، دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي، أرشد علي محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ١٩٩٩.

٣ - دراسة نفسية لشخصية المتنبي من خلال شعره، د. عبد علي الجسماني، وعبد الخالق نجم.(بحث) مجلة كلية الآداب ، جامعة بغداد ، العدد(٣٧)، ١٩٩٠.

٤ - الزمن في شعر سامي مهدي، عبد الرحمن عبد الله، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، ٢٠٠١.

٥ - الزوال: سامي مهدي، (ديوان)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١.

٦ - الزوال وفلسفة المنظور الخاص في إسقاطاته على الأشياء والكائنات، علاء الدين محمد علي، مجلة الطليعة الأدبية، العدد (١) لسنة ١٩٨٦.

٧ - الشاعر وعصره رؤية خاصة، سامي مهدي، مجلة آفاق عربية، العدد (١) السنة العاشرة، ت٢، ١٩٨٤.

٨ - الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، د. علي البطل، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١.

٩ - ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، أحمد الخليل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٩.

١٠- في حداثة النص الشعري ، د. علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠

١١- لسان العرب ، لابن منظور ، دار صادر .

١٢- المجموعة الشعرية: ١٩٦٥-١٩٨٥ ، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٥

١٣- المعجم الوسيط ، الفيروز آبادي، المكتبة العلمية ، طهران ، د، ت.

١٤- مقدمة في أدب العراق القديم ، طه باقر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٧٦

١٥- المنزلات ، ج١ منزلة الحداثة ، طراد الكبيسي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٢

١٦- النفس ، انفعالاتها وأمراضها وعلاجها ، د. كمال علي . دار واسط، ط٤، ١٩٨٨

١٧- نقد الشعر في المنظور النفسي ، د. إبراهيم ريكان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٩.

القصيدة العربية والنقد الاجتماعي المعاصر نحو علاقة تأويلية مختلفة

أ. حياة قريرة، المدرسة العليا للأساتذة الجزائر

مقدمة

عندما نتحدث عن المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي تتبادر إلى أذهاننا كثير من المفاهيم والمصطلحات، التي تتداخل فيما بينها إلى حد يصبح التميز بينها أمرا ضروريا من الناحية المنهجية.

ولعل أبرز التباس يحصل لقارئ هذا المنهج، هو تداخله مع مصطلح الواقعية الذي يحمل دلالة مذهبية، تحيل على فلسفة في الأدب والفنون عامة، في حين يبقى مفهوم المنهج الاجتماعي إشارة إلى طريقة في تناول النص الأدبي من زاوية ما يحمله مضمونه من مظاهر اجتماعية.

ولعل هذا التداخل هو الذي حدا ببعض الدارسين إلى الالتفات إلى دلالة المصطلح وما قد يحيل عليه من أبعاد مختلفة ، ناهيك عن تحديد مسألة الأسبقية في الوجود المعرفي والفلسفي هل : المنهج الاجتماعي أم النظرية الواقعية؟ إذ دفعه هذا السؤال إلى الإقرار بأن « **البذور الأولى في المنهج الاجتماعي تعاني من التداخل بين الواقعي والاجتماعي،وهو نفس التداخل الذي يلاحظ في المذهب الواقعي في القرن التاسع عشر (...) على صعيد المصطلح النقدي، إن الاتجاه الاجتماعي في النقد هو الأب الشرعي للنظرية الواقعية في الأدب ..**»[1].

نؤكد أيضا أن الالتباس ليس حاصلا فقط على مستوى التداخل بين المصطلحين، فقد يطرح أيضا تعدد المعاني التي يحملها كل مصطلح على حدة إذ يدل المنهج الاجتماعي على مرجعيته التي انبثق منها : " **المجتمع** " والذي يعني الوجود المادي للأفراد، وما يتخلل هذا الوجود من ضرورات علائقية تعكس في نفس الوقت فكرة التعايش وتبادل المصالح الفردية والطبيعية ، في حين « **يلاحظ أن كلمة " الواقع " مثل كلمة الحقيقة أو الطبيعة أو الحياة – مشحونة بمعان كثيرة سواء على المستوى الفلسفي أم على مستوى الاستعمال العادي ، ويدلنا تاريخ الفكر والأدب على أن كل الفنون في الماضي، كان هدفها بشكل ما هو هذا الواقع...** »[2].

إن تداخل المصطلحين أو تعدد معانيهما، لن يمنعنا من تحديد المعاني الكبرى التي يمكن اعتبارها القواسم المشركة بين الطرفين، وهي التركيز على جانب الواقع الاجتماعي في الإنتاج النصي، وإعطاؤه الدلالة المركزية على صعيد المضمون الذي يحمله.

---

[1]. مناهج الدراسات الأدبية الحديثة : د. عمر محمد الطالب، ص ١٠٧، ط١، نوفمبر ١٩٨٨، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب.

[2]. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق (شعر أبي نواس نموذجا) / د. محمد الواسطي ، مطبعة أنفو برانت، فاس–المغرب ، ط ١ ، ص : ١٠٤

فالأدب عندما يرتبط بالمجتمع، فهذا يعني أنه يعكس التجليات الاجتماعية التي تؤثر فيه كما يحمل إرهاصات الواقع الموضوعي الذي يتحدث عنه، وفي نفس الوقت يترجم آمال الناس وطموحهم وأهدافهم وكل الهواجس التي يعيشونها سواء كانت مادية أو معنوية.

لهذا السبب كانت علاقة الأدب بالمجتمع، هي علاقة تأثير وتأثر بالمعنى الذي يزكي جدلية العلاقة ويؤكد بعدها المادي والتاريخي. فالنص الأدبي الذي يعكس حياة الناس لابد أن يحمل في طياته البواعث المادية التي تقف وراء تحركاتهم، بحكم أن المنهج الاجتماعي ينظر إلى الظروف المادية نظرة يقينية: أي كونها عناصر تحفيزية مهمة في عملية الإنتاج الأدبي.

وقد انبثقت عن هذه الأفكار عدة أطروحات نظرية تصب كلها في اتجاه توطيد العلاقة بين الأدب والمجتمع، أو بين الأدب والواقع الذي أفرزه. ما بين واقعية نقدية، أو واقعية اشتراكية. وكلها اتجاهات اختلفت في بعض المقتضيات المنهجية، لكنها لم تختلف في تحديد المنطلق الذي يرسم معالم وخطى الإبداع الأدبي، ألا وهو الواقع بكل مستوياته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

إلا أن السؤال الذي يفرض نفسه هو: هل الظروف الاجتماعية دائما هي عوامل رئيسية في الإنتاج الأدبي؟ بمعنى: هل الأدب هو انعكاس جدلي لما هو موجود في الواقع ؟ كيف تلقى مصطفى ناصف المنهج الاجتماعي وكيف يقدمه؟

١. بين النقد الاجتماعي والنقد التأويلي:

إذا تأملنا في الأطروحة التأويلية الناصفية فسنجده ينكر على الظروف الاجتماعية تأثيرها على النص الأدبي، وينفي أن يكون الأدب انعكاسا مباشرا لهذه الظروف. فالأدب ليس مرآة لظروفه، ولا يمكن للقارئ أن يعوّل على الظروف المحيطة بالنص لفهم مضمونه . إن عمل الفهم ينبغي أن يبقى مجردا من التأثيرات التي تحيط بالشيء الموضوع للقراءة، لأن الظروف الاجتماعية شيء، والنص الأدبي شيء آخر.. والقارئ المعول على هذه الظروف لفهم النص لا يمكنه فهم هذا النص ولكن يُمكنه مقابل ذلك فهم ظروفه.

يخصص ناصف الفصل الثاني من كتابه دراسة الأدبي العربي لتحليل ومناقشة العلاقة بين الظروف الاجتماعية ومعنى العمل الأدبي، ليخلص إلى نفي فكرة التأثير والتأثر المتبادلة بينهما. ولعل أهم ما يستند عليه في هذا النفي هو كون المعنى الأدبي لا يتألف ضرورة من هذه الظروف، ناهيك عن أن كلمة ظروف تحمل معنى واسع يشمل كل ما يرتبط بالبشر وما يحتاجون إليه.

إن إقبال المحدثين على النظر في تأثير العوامل الاجتماعية في النص الأدبي هو وليد قصور في فهم طبيعة العلاقة المفترضة بين الطرفين: هناك حقا ما يصطلح عليه بالظروف الاجتماعية، وهناك في جانب آخر عمل فني/ شعري، والمسافة بينهما يجب أن تفهم على أساس أن هناك موقفا نفسيا يحول دون تأثير الطرف الأول على الطرف الثاني. فالعوامل الاجتماعية ترتبط بالعمل الفني وتؤثر على **الموقف النفسي** الذي يتخذه الفنان /الشاعر، لكن هذا التأثير ينحصر في هذا الموقف، ولا يتعداه إلى مجال العمل الأدبي . لهذا فلا يمكننا الحديث عن تأثير مباشر بقدر ما يمكننا الوقوف على مجرد حوافز تُنَشِّط تفكير الشاعر.

١.٢ - فهم الواقع من خلال النص :

إن الواقع الذي ترصده القصيدة العربية له استقلاليته المادية أي له حقيقة موضوعية موجودة في استقلال تام عن الوعي الذي يقوم بدور تشكيل وتمثل الأنماط الثقافية التي تعكس هذا الواقع وتجسده. بيد أن ناصفا لا يقر بهذا التأثير، ويعتبره في

أقصى الحالات مجرد تأثير غير مباشر يهم الموقف النفسي للمبدع أكثر من النص نفسه. وعليه فإن توظيف المعطيات الاجتماعية والاقتصادية في تفسير العمل الأدبي، يتنافى مع المفهوم الذي يحمله حول القراءة.

فقد لاحظنا أن قراءة التأويل عنده تنصب على النص الذي يفترض أن يشكل عبر إطاره الذاتي، المرجع الوحيد والأوحد في أي نشاط تفسيري يقوم به القارئ. وهذا ينسجم إلى حد كبير مع التصور المعاكس الذي يحمله حول فكرة التأثيرات الاقتصادية والاجتماعية على الأدب، حيث يرى أن العوامل الثقافية والفكرية هي التي تؤثر في القوالب الاقتصادية والاجتماعية، وبالتالي فالثقافة تسهم في خلق الحياة وَتُشَكِّلُ الظروف الاجتماعية ذاتها.

تبعا لهذا الرأي يمكن القول إن الأدب هو إضافة نوعية تساعد على تكوين المجتمع لأن « **العمل الفني ليس انعكاسا، وإنما هو إضافة حقيقية إلى الظروف الاجتماعية، ومن تم يُسهم في تكوين المجتمع. وبعبارة أخرى إننا نتحدث عن المنابع الاجتماعية للأدب، ومن باب أولى أن نتحدث عن المنابع الأدبية للمجتمع وظروفه..**»[1].

يجب أن نقر قبل الحديث عن أفق الاندماج النقدي الناصفي، أن البديل المنهجي الذي يقترحه ناصف جراء رفضه "فهم النص" من منطلق اجتماعي محض، هو التأكيد على ضرورة وجود خبرة جمالية لدى القارئ تمكنه من فهم الظروف الاجتماعية نفسها. وهذا يدخل ضمن النظرة الجمالية التي يحملها اتجاه العمل الفني . وسنقوم في الفصل اللاحق ببسط مفاهيم التلقي الجمالي عنده بموازاة مع مفاهيمه التأويلية .

٢ - النص الشعري والحياة :

هناك صلة ما بين الشعر والحياة، لكن يجب ألا تُفهم على أن وجود الأول رهين بالثانية، كما لا ينبغي الشروع في الحكم على الشعر من منطلق تعبيره الدقيق على مشكلات الحياة الاجتماعية والاقتصادية. ذلك أن خلو النص الشعري من الإحالات الخارجية، قد يفهم من طرف دعاة المنهج الاجتماعي أنه قصور فني أو عجز في إبلاغ الواقع للمتلقي أو هو إبطال لوظيفة الشعر الاجتماعية.

٢.١ - المدح غرض نفعي :

إن العلاقات الاجتماعية المبنية على أساس الهاجس الاقتصادي تعبر عن الحياة الشخصية للأفراد، ولا تعبر عن إنتاجاتهم الفنية: أي أن التكسب بالشعر هو نزعة ذاتية محضة لا علاقة لها بالمضمون الشعري الذي تحمله القصيدة . من هذا المنطلق فإن البحث عن مظاهر التكسب في الشعر ينبغي أن يُوَجَّهَ إلى التاريخ الشخصي للشاعر لا إلى شعره. إذ لا جرم أن التركيز في فهم القصيدة على أبعادها الاقتصادية النفعية سيؤدي لا محالة إلى اعتبار الشعر مجرد آلة دعائية للأفراد الاجتماعيين، أو هو مجرد حرفة استرزاقية أو صناعة تدر الربح على صاحبها.

إن قارئ الشعر مطالب بفهمه على ضوء خبرته الجمالية التي تأخذ مناحي مختلفة: أهمها اعتباره كيانا متعاليا عن الطمع المادي. فالشاعر في النظر الناصفي صاحب رؤية كونية شاسعة، وصاحب مبادئ إنسانية، والشعر كما رأينا كتاب الإنسانية

---

[1]. دراسة الأدب العربي ، ص: ٩٩.

المفتوح لأن « **العلاقات الاجتماعية العفنة من مثل التكسب بالشعر ضيعت وأفسدت كثيرا من أحكامنا على الفن وتحليلنا له، وأصبح من الشائع في كثير من الدوائر أن ينظر إلى الشعر العربي القديم باعتباره صناعة أو حرفة..»**[1].

ينظر ناصف إلى القصيدة الشعرية نظرة مغايرة عن تلك التي ينظر إليها بعض المحدثين المتسلحين بالمناهج النقدية الحديثة. أو حتى المتأثرين في أحكامهم النقدية بالتراث النقدي والبلاغي العربي القديم وفي طليعة هؤلاء الأستاذ "**أحمد أمين**" الذي يمكن اعتباره رائد الفئة الداعية إلى البحث عن المظاهر التكسبية في الشعر انطلاقا من فكرة الأغراض الشعرية.

يتبين من خلال ذلك أن قراءة الشعر، والطموح إلى سبر أغواره، رهين بإسقاط عدة اعتبارات منهجية ومبدئية، والتمرد على مجموعة من الثوابت الفنية التي ظلت عالقة بذهنية المتلقي، كفكرة العوامل والظروف الاجتماعية وفكرة الأغراض.

من هنا يمكن القول إن أهم ما يجب إعادة النظر فيه هو طبيعة العلاقة بين الشعر والحياة ، فبالعودة إلى هذه الفكرة نستطيع أن نؤكد أن إدراكا حقيقيا لطبيعة هذه العلاقة سيؤدي إلى تطبيع الرؤية حول الشعر. وسيدفع بالقارئ إلى إقامة توافقات بين عناصر تبدو علىالمستوى الشكلي غير قابلة للانسجام. وكمثال على ذلك هذه العلاقة التي نحن بصددها والتي يفترض أن تجمع بين غرض المدح كقالب فني، وبين العوامل الاجتماعية التي تسهم في خلق القصيدة. إذ أن الربط بينهما يكشف عن توجه جديد نحو إقامة علاقة جديدة بين الشعر والحياة، بعيدا عن فكرة الدعاية التي يقوم بها المادح.

٢.٢ - مفارقات الشعر : بناء اللاتوافق :

لا تقوم العلاقة بين الشعر والحياة على أساس توافقي، بل على أساس من التنافر، والتعارض، والتباين، الشيء الذي يعدل من وظيفة الشاعر ويجعلها غير ما هي عليه، فالشاعر إذا كان مادحا فهو لا يُعَبِّر سوى عن نزعة ذاتية مرتبطة بظروف محددة بينما هو في جوهر حقيقته يمدح الجماعة التي يحيا بينها عن طريق التعبير عن القيم والقواسم المشركة بين أفرادها، ويحرص كل الحرص على إرضاء المجموع لا الممدوح وحده. لأن « **كل شاعر عظيم يحرص على إعجاب الجماعة المثقفة بشعره أكثر من حرصه على الظفر بعطاء الممدوح (...) فشعر زهير إذن لا يُمكن فهمه فهما دقيقا إذا نحن أصررنا على أن موضوع هذا الشعر هو مدح هرم بن سنان..»**[2].

في هذا القول نوع من الخروج عن المألوف النقدي الذي اعتاد النظر إلى غرض المدح، باعتباره تعبيرا عن الحياةالاجتماعية والحضارية، حيث سادت هذه النظرة في معظم العصور الأدبية وأضحت نوعا من الثوابت الفنية المتعارف عليها، إذ لا يجد القارئ أمام سيادتها وجاهزيتها، سوى البحث عن تفاصيل الصفات التي يحظى بها الممدوح؛ مركزا على الجوانب التي أصاب فيها الشاعر وما مدى مطابقتها أو عدم مطابقتها لمقتضى الحال السائد. وهذا كله في النظر الناصفي تبسيط لعمل القارئ وتعبير عن عجزه في مواجهة التباس النص وغموضه .

إن التصور الذي ينطلق منه ناصف في فهم العلاقة بين الأدب والحياة، ينبني على إدراك مغاير لطبيعة المجتمع ذاته؛ بما هو إطار يحتضن أنساقا من العلاقات المختلفة بين الأفراد ويَعَبِّر عن اختلاف في المستويات الطبقية والثقافية بينهم. فالمنهج الاجتماعي في نظره لا يتصور هذه العلاقة سوى كونها تعبيرا عن التأثير والتأثر أو تحقيقا لحاجات وغايات يروم الشاعر

---

[1]. دراسة الأدب العربي ، ص : ١٠٦.

[2]. طه حسين والتراث : مصطفى ناصف ، ص : ١٦.

تحقيقها، من خلال تعبيره بالمدح . فيحين يتوق المجتمع إلى تحقيق الانسجام والتوافق بين طبقاته عن طريق تغني فئة المثقفين والشعراء كطبقة عليا، بعواطف وأحلام مجموع الشعب كطبقة سفلى، لكن «**إذا كان المجتمع يحتاج إلى وسائل وغايات محددة فهو في أشد الحاجة أيضا إلى الأدب الذي يكره أن يكون وسيلة، أو أداة، تبتغي بها المنافع والحاجات ، ولم يكن الأدب يوما أداة في يد غايات معلومة تستذل الإنسان. الأدب هو الذي يجعل الإنسان أكبر من المادة وأكبر من الشبع والجوع ..**»[1].

إن طموح المجتمع أكبر من طموح الشاعر لأنه يتوق إلى احتضانه كذات متعالية عن الغرائز الضيقة لا كأداة لتفريغ هذه الغرائز... وهذا يفسر إلى حد بعيد مفهوم الشعر عند ناصف والذي سبق ورأيناه يتسع ليصبح كتاب الإنسانية المفتوح .

بالنظر إذن إلى تباين العلاقة بين طبيعة الشعر وطبيعة الحياة، تتبين لنا المفارقات الرئيسية بينهما، لا التوافقات كما يرى أصحاب المنهج الاجتماعي.

يجب التنبيه هنا إلى نقطة لها أهمية خاصة فيما يخص مسألة التوافق بين الأدب والحياة كرس لها أصحاب المذهب الاجتماعي الكثير من الجهد النظري ، وهي التأكيد على انعكاس البنيات الاجتماعية في البنيات الدلالية للنص، انعكاسا جدليا، أي أن الأديب هو صورة لعصره ومرآة لبيئته، وهذه المقولة اعتاد رواد المنهج الاجتماعي ترديدها في كثير من الأحيان والمواقف «.. **لكن ما معنى هذه البديهية ؟ إذا كانت تفترض أن الأدب ، في أي وقت محدد، يعكس الوضع الاجتماعي القائم بشكل صحيح، فهي باطلة، وهي سوقية، مبتذلة، وغامضة (...) أما القول بأن الأدب يعكس الحياة أو يُعبّر عنها فهو قول أكثر إبهاما..**»[2].

لقد وُضِعَتْ مقولة الانعكاس المادي الجدلي للواقع في الأدب موضع شك، وريبة بما تحمله من دلالات النقل الميكانيكي للواقع في الأدب، حتى خُيّل إلى القارئ أن النصوص الأدبية هي عبارة عن قوالب جاهزة تُفْرَغُ فيها ما يعج في المجتمع من أحداث ومتغيرات .

وهكذا أصبحت القصائد الشعرية التي تتغنى بحروب القبائل وتنقل الوقائع وتصف المعارك، وتتفنن في وصف تفاصيل الأحداث، تمثل النماذج المثلى لذا الاتجاه وزاد على ذلك القول بأن الشاعر لسان قومه. وقد لاحظنا من خلال النص السابق أن مثل هذا التوجه لا يخدم فهمنا للأدب، بقدر ما يخول للشاعر القيام لأدوار ووظائف بعيدة عن طبيعته الفنية، ولا يمكن أن تقوم بها إلاّ المعارف المختصة «**ومن ثم خُيّل إلينا أننا ننصف الشعر العربي في العصر الجاهلي حين نقول إن الشاعر العربي لسان القبيلة ، يسجل مآثرها ، ويدافع عنها في المواطن التي تحتاج إلى دفاع (...) إننا نبحث في الشعر عن قضايا وأغراض صورت في كتب أخرى ونحتج لذلك قائلين في دهشة أليس الأديب صورة لعصره ومرآة لبيئته؟.**»[3].

إن مهمة قارئ الشعر هي فهم المفارقات التي يمكن أن تجمع بين الشعر وظروفه الاجتماعية، والوقوف على المسافة التي تفصل بينهما: أي أن الشاعر عندما يكتب عن واقعة ما، لا يكون بالضرورة منسجما مع هذه الواقعة، أو متوافقا معها. وقد سبق أن رأينا أن التغني بالحروب في الشعر، يمكن أن يصبح وسيلة للتنديد بها والاحتجاج عليها، وليس بالضرورة الرضاء عنها

---

[1]. نفسه ، ص : ٢٨.

[2]. نظرية الأدب رونيه ويليك : أوستين وارين ، ترجمة محيي الدين صبحي ، ط٣، ١٩٨٣ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص: ٩٨ .

[3]. دراسة الأدب العربي ، ص : ١١٠/١١١.

كما قد نفهم مثلا من شعر **زهير بن أبي سلمى**. فالمشكلة التي لم يستطع المحدثون استيعابها هي أنهم جاروا الشاعر في قصائده، وأعجبوا بتطابقها مع الواقع الذي عبّر عنه بعدما بحثوا عنها في كتب التاريخ والحضارة، واعتقدوا أنهم بذلك يفهمون معاني القصيدة وأبعادها، وهم في ذلك لم يقفوا سوى على قشرتها الخارجية/اللغة، ولم يتمكنوا في نظر ناصف من النفاذ إلى عمقها الدلالي بسبب استعانتهم بمناهج بعيدة كل البعد عن الخصوصية الإبداعية والجمالية للشعر.

٣- النص الشعري وتمثيل الواقع :

إن الشاعر في النظر الناصفي ينطلق من المخزون المشترك الذي يُكَوِّنُ ذاكرة جماعته، ونقصد بالمخزون المشترك التاريخ اللازمني الذي يختزل الموروث الإبداعي والحضاري ، وكل ما يؤسس للوجود الثقافي للجماعة التي يعيش فيها الشاعر. لذلك فإن ظروفه الإبداعية هي جزء لا يتجزأ من ظروف عامة تشترك في صناعتها كل الطبقات الاجتماعية، كما أن الفاعلية الشعرية هي جزء لا يتجزأ من الحمولة اللاشعورية المجتمعية ؛ أي أنها تعبير عما يختزله **اللاوعي الجمعي** العام للمجتمع، وليس فقط اللاوعي الفردي للشاعر. هذا ما يقره ناصف ويحث على البحث فيه بشيء من الصبر وعدم التسرع.

من جهة ثانية وفي سياق التأكيد على وجود ذاكرة مشتركة تعكس هواجس الجماعة وطموحاتها بعيدا عن سياق الظروف العينية المباشرة ، يرى ناصف أن ما يختزنه المجتمع من موروثات ثقافية مختزلة تتعايش في نِطَاقٍ من التداخل والترابط، بشكل يستحيل فهم مكونات هذا المخزون إلا في وجودها مجتمعة، أي كوحدة لا كأجزاء. وهذا ينطبق إلى حد بعيد على الشعر باعتباره أحد المظاهر التعبيرية التي تعكس هذا المشترك الجمعي . فقد سبق أن أشرنا إلى أن مفهوم النص عند ناصف يأخذ صبغة الكيان الواحد الذي لا يتجزأ إلى موضوعات أو أغراض. وحتى إن دعت الضرورة المنهجية النظر إلى هذا الكيان وفق مبدأ التقسيمات، فإن فهم الجزء لا يتم إلا في حضور الكل. وهذا يعني أن مغزى ودلالات الأغراض يجب أن تقرأ في ترابطها الدلالي لا في انفصال بعضها عن بعض. لأن تلقي الغرض في معزل عن باقي الأغراض، عمل لا يمكن أن يؤدي إلى نتيجة ما دام أن « **موضوعات الأدب الجاهلي كثيرة، ولكنها قابلة للترابط . ولا يمكن أن يستقيم الفهم إذا لم يشق القارئ على نفسه بالبحث عن التماسك أو الترابط الممكن بين معارض التفكير التي يتناولها الشاعر . ومغزى التفكير لا ينفصل عن ارتباط أجزائه، وهذه هي المسألة الأساسية التي تواجه الباحث في الأدب الجاهلي ..**» [1].

إن مسألة التكسب في الشعر إذن يجب أن ينظر إليها لا من حيث الدوافع الاجتماعية التي تقف وراءها، ولا من حيث كونها عوامل تقف وراء إنجاز القصيدة،

بل إن القارئ مطالب بتلقي هذا الموضوع في ترابطه الضمني مع باقي الموضوعات الأخرى، أي في تداخله الخفي مع موضوعات قد تبدو للقارئ العادي أنها متقابلة ولكنها بالنسبة للقارئ المُؤَوِّل، تشكل تعبيرا عن روابط داخلية تعتمل في أعماقه من جهة وتشكل بالنسبة للمجتمع مرجعيته اللاشعورية.

إن اعتماد الفهم على المعطيات الواقعية المباشرة، والأسباب العينية يؤدي إلى مغالطات قد تشوش على الإدراك الحقيقي للمعنى الشعري. وقد يؤدي ذلك إلى اعتماد مناهج في التفسير تخدم مناهج العلوم الأخرى أكثر مما تخدم الشعر ذاته. فالاعتماد على الواقع ينسجم إلى حد كبير مع الآليات المعرفية لعلم التاريخ أو علم الحضارات ، وقد يخدم القارئ التاريخي المعرفة

---

[1]. قراءة ثانية لشعرنا القديم ، مصطفى ناصف ، ص : ٧٥.

التاريخية أكثر من خدمته المعرفة الشعرية، ويصبح النص الأدبي وثيقة اجتماعية مهمة بالنسبة للمؤرخ، بما يحمله من أخبار عن الأحداث والوقائع، والحجة في ذلك هو الانعكاس المادي الجدلي للواقع في الشعر أو مبدأ التناقض الذي يربط الشعر بالواقع ويحلم الواقع نفسه.

لكن النظر الناصفي يرفض هذا الادعاء رفضا قاطعا ويصرح بأنه « **أريد أن اقترب من هموم النقاد المعاصرين بطريقة واضحة. ولعل نقطة البدء هي السخرية من استعمال كلمة الواقع . وهي كلمة شديدة المرونة والمراوغة حقا، لكن بعض الباحثين لا يرى أبدا بُدًّا من الاعتماد عليها ومحاولة تحديدها في ضوء مبدإ التناقضات . هذه التناقضات بين العمل الأدبي وما يجري خارجه (...). وبعبارة أخرى تصبح كلمة التمثيل خادعة، يجب استبعادها ...**»[1].

خاتمة:

إن الخلاصة التي يمكن الخروج بها هنا هي أن كلمة تمثيل الشعر للواقع هي عبارة خادعة لا يمكن الاعتماد عليها في تلقي الشعر القديم، وبالتالي وجب مراجعتها مراجعة تامة بالشكل الذي يؤدي بالقارئ إلى فهم النص بعيدا عن المقتضيات الاجتماعية أو الاقتصادية . وهذا مؤداه أن الناظر إلى الشعر يجب أن يمعن في التناقضات والمفارقات الدلالية التي يعيشها هو لا الواقع الاجتماعي.

المصادر و المراجع:

١. **مناهج الدراسات الأدبية الحديثة : د. عمر محمد الطالب، ص١٠٧، ط١، نوفمبر١٩٨٩، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب.**

٢. **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق (شعر أبي نواس نموذجا) / د. محمد الواسطي ، مطبعة أنفو برانت، فاس-المغرب ، ط١**

٣. **دراسة الأدب العربي دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، (دون تاريخ).**

٤. **طه حسين والتراث : مصطفى ناصف النادي الأدبي الثقافي، ط١ ، مارس٢٠٠٠م .**

٥. **نظرية الأدب رونيه ويليك : أوستين وارين ، ترجمة محيي الدين صبحي ، ط١٩٨٣ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر**

٦. **قراءة ثانية لشعرنا القديم ، مصطفى ناصف ، منشورات الجامعة الليبية، (دون تاريخ)**

٧. **الوجه الغائب : د. مصطفى ناصف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١٩٩٣ م.**

دلالة الحقيقة والمجاز في تيسير التفسير للشيخ محمد بن يوسف اطفيش

أ.محمد عايش، أ.أسماء نوني، جامعة ابن خلدون- تيارت/ الجزائر

الملخص:

إن الشيخ محمد اطفيش(ت1332هـ) قد تعامل مع نصوص القرآن الكريم بعلم، فكان يُولي اهتمامًا كبيرًا لدلالة اللفظ حالة وقوعه للحقيقة أو المجاز. ويُبيِّن أثر ذلك في السياق، فجاء كتابه تيسير التفسير مليئًا بالصور البلاغية القائمة على المجاز بأنواعه المختلفة، مع تحليلات مفيدة لبيان المعنى وتوضيحه، مستعملاً في ذلك جميع مصادر التفسير المتعارف عليها بين العلماء، وقد كان موقفه من التأويل دليلا ساطعًا، يُبيّن لنا كيفية إعْمَاله للعقل، والحدود التي تضبط هذا العقل، فإذا كانت اللغة والبلاغة أو المجاز على وجه التحديد، قد فتحا له مجالاً واسعًا في تأويل بعض الآيات المُشَكَّلة أو الغريب لفظها، فإنَّ العقل هو أيضًا وعن طريق مبدأ التنزيه المطلق الذي يتمسك به الإباضية في مفهومِهِم لِعقيدة التوحيد، قد فتح له المجال لسبر أغوار المتشابه الغامض خاصة في آيات الصفاة.

وكانت إشكالية هذا البحث متمثلة في بعض التساؤلات أهما: ما موقع الدلالة البلاغية: الحقيقة والمجاز في فكر محمد اطفيش الإباضي؟. وما مدى مساهمة الدلالة المج ازية في تحقيق مقصدية النص في تفسير محمد اطفيش؟. وكيف كان تأويل الشيخ محمد اطفيش لآيات الصفات؟.

الكلمات المفتاحية: الدلالة، الحقية، المجاز، تيسير التفسير، القرآن، الإباضية، التأويل، السياق.

توطئة:

أجمع أهل البلاغة والبيان قديمًا، وحديثًا على أن القرآن الكريم بلغ قمة البلاغة، وذروة الفصاحة، ولا سبيل لمعرفة أسرار بيانه، وبديع لطائفه، دون معرفة أساليب البلاغة وفنونها، لهذا تضافرت حوله الجهود بالدراسة والبحث والتفسير من أجل إبراز الأعجاز اللغوي والأسرار البلاغية التي يزخر بها النظم القرآني، فاختلفت المذاهب وتشعبت الدراسات القرآنية ولا زالت الجهود مستمرة في تفسير هذا الكتاب العظيم، الذي لا تنقضي عجائبه.

لهذا عنيت هذه الدراسة بتجلية الحقيقة والمجاز عند أهم شيوخ الإباضية وهو الشيخ محمد اطفيش في كتابه تيسير التفسير، وأعطيت هذه الدراسة فكرة ولو موجزة عن دلالة الحقيقة والمجاز عند المدرسة الإباضية، وهدفت إلى بيان إحدى أهم القضايا اللغوية والبلاغية في هذا التفسير؛ لأن الشيخ اطفيش طرق في كتابه تيسير التفسير مختلف مباحث البلاغة، وقدم الكثير من الصور المتنوعة المتعلقة بعلم المعاني والبيان والبديع، واقتصرنا في هذا البحث على الجانب الدلالي من خلال الحقيقة والمجاز؛ ذلك أن الشيخ في تفسيره كغيره من المفسرين، يلجأ إلى الحقيقة أو المجاز في استقراء النصوص، خاصة في قضايا التعدد والاحتمال في الدلالة.

ترجمة الشيخ محمد بن يوسف أطفيش:

هو محمد بن يوسف بن عيسى اطفيّش الإباضي، واشتهر بلقب اطفيّش أو اطفيّاش بالمدِّ، وهو اللقب العائلي للشيخ، ويعرف أيضًا بلقب القطب وهو من رُتب المتصوفة، واختص به في وادي ميزاب، وعند الإباضيين جميعهم إلى يومنا هذا[1].

ولد اطفيّش سنة 1238هـ /1821م في بني يزقن بغرداية، وتوفي فيها سنة 1332هـ من الهجرة الموافق لشهر مارس سنة 1914 ميلادية.

آثاره ومؤلفاته: لعل كَثرة تأليف الشيخ محمد أطفيش جاءت من اشتغاله بالتدريس والتعليم فقد يُصنِّف لطلابه وتلاميذه، حتى أن المترجمين للشيخ اختلفوا في عدد مؤلفاته التي تجاوزت المئات، لقد فسر الشيخ محمد أطفيش كتاب الله ثلاث مرات أولها: (هميان الزاد إلى دار الميعاد) مطبوع ويقع في ثلاثة عشر مجلدًا، والثاني تفسيره (داعي العمل ليوم الأمل) وهو تفسير غير كامل ومازال مخطوط بخط يده، الثالث تفسيره المسمى (تيسير التفسير) وهو آخر تفاسيره وأهمُّها، كما ألف في الحديث، والتجويد، والسيرة والتوحيد، والتاريخ والنحو والبلاغة واللغة والمنطق والحساب وأصول الفقه والفقه وهو أوسع مجلات تأليفه ومن أهم مؤلفاته فيه (شرح كتاب النيل وشفاء العليل) وهو موسوعة فقهية جامعة لآراء المذاهب الإسلامية [2].

الدلالة البلاغية: الحقيقة والمجاز

لقد قُدِّم الكثير من الدراسات والبحوث في مجال البلاغة العربية وتضافرت جهود العلماء جميعها من أجل الكشف عن أصول هذه العلوم وعني بها المعاني والبيان والبديع[3] ولعل الحقيقة والمجاز مبحثان من مباحث علم البيان اللذان عنيا بالدرس والتحليل على مر العصور، خاصة لما تعلق الأمر بتفسير القرآن الكريم وتأويل نصوصه بين ما يُحمَل على ظاهره وما يقتضي صرفه إلى غيره من المعاني؛ أي ما يحمل على الحقيقة وما يصرف إلى المجاز.

لذلك سنقف في العنصر الأول من هذا البحث على تعريف الحقيقة لغة واصطلاحًا ونخصص العنصر الثاني لحد المجاز لغة واصطلاحًا أيضا ونشير في سياق البحث عمَّا يحتمل الحقيقة والمجاز معًا.

تعريف الحقيقة والمجاز:

أولا: **تعريف الحقيقة**:حاولنا من أجل الوقوف على مدلول "الحقيقة" أن نستقرئ بعض تعريفات علماء اللغة والبلاغة وعلماء الشرع استخلصنا ما يلي:

---

(1) – ينظر: مصطفى بن ناصر وينتن، آراء الشيخ محمد ابن يوسف اطفيّش العقدية، نشر جمعية التراث القرارة غرداية الجزائر، دط، 1996م، ص: 19 .

(2) – ينظر: في ترجمة الشيخ محمد أطفيش : معجم أعلام الإباضية (من ق ١هـ إلى ق١٥هـ)، جمعية التراث، لجنة البحث العلمي، قسم المغر ب، رقم الترجمة ٨٤٦. دار قرطبة، ط ١، ٢٠٠٨م، ص: ٥٥. وينظر بكير سعيد أعوشت ، محمد بن يوسف اطفيش حياته، آثاره الفكرية، جهاده، مكتبة الظامري للنشر والتوزيع، سلطنة عمان. وينظر: محمد بن موسى بابا عمي وآخرون، معجم أعلام الإباضية من القرن الأول إلى العصر الحديث قسم المغرب الإسلامي، جمعية التراث لجنة البحث العلمي، دار المغرب الإسلامي، ٢٠٠٠م، ج٢ ، ص: ٣٩٩.

(3) – ينظر: صورية عبيب، أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن، دار قرطبة، ط١، ٢٠٠٨م، ص: ٥٥.

١- الحقيقة تعني الثبات والوجوب، فحق الشيء أي ثبت [1] وحقّ الشيء يحقُّ بالضم والكسر إذا وجب وثبت فمعناه الثابت وحققت الشيء أحقه إذا أثبتته فمعناه المثبت[2] «والحقيقة ما يحق على الرجل أن يحميه» [3].

وفي القرآن الكريم: ﴿قَالَ الَّذِينَ حَقَّ عَلَيْهِمُ الْقَوْلُ ﴾[4] وقوله تعالى:﴿ وَلَكِنْ حَقَّتْ كَلِمَةُ الْعَذَابِ عَلَى الْكَافِرِينَ﴾[5] ففي الآية الأولى جاء الفعل حق بمعنى ثبت وفي الآية الثانية جاء بمعنى وجبت وثبتت وأحق الله الحق أظهره وأثبته، وحققت العقدة أحقها إذا أحكمت شدّها.

٢- الحقيقة: وزنها من حق الشيء أي ثبت، وفعيل قد يكون بمعنى الفاعل وقد يكون بمعنى المفعول، فعلى تقدير الأول يكون معنى الحقيقة الثابتة وعلى الثاني يكون معناها المثبتة والكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له مثبتة في موضعها الأصلي[6]، والتاء في الحقيقة للنقل عن الوصفية إلى الاسمية، فإن العرب إذا وصفت بفعيل ونطقت بالموصوف حذفت التاء اكتفاء بتأنيث الموصوف، أما إذا حذفوا الموصوف أثبتوا التاء فيقولون مثلا: امرأة قتيل ورأيت قبيلة بني فلان. لذلك قيل التاء للنقل عن الوصفية إلى الاسمية أو هي للتأنيث بمعنى الثابتة والمثبتة لتقدير لفظ الحقيقة قبل التسمية صفة مؤنث غير مجرات على الموصوف وهو الكلمة[7].

٣- دلالة الكلمة على المعنى موقوفة على الوضع؛ أي تعيين اللفظ للدلالة على معنى بنفسه حيث لا يفهم سواه ولا يستند فيه لغيره؛ فالحقيقة إذن كمفهوم يراد بها عين ما وضع له اللفظ أصلا ويعرفها أبن جني(ت٣٩٢هـ) بقوله: «إن الحقيقة ما أقر للاستعمال على أصل وضعه في اللغة»[8]، ونفس التعريف يقدمه ابن فارس(ت٣٩٥هـ) في قوله: «الكلام الموضوع موضعه الذي ليس باستعارة ولا تمثيل ولا تقديم فيه ولا تأخير»[9] وهي «ضد المجاز»[10] في مختار الصحاح وبالنظر لما سبق وباعتبار أن الحقيقة موقوفة على الوضع الأصلي الذي وضع للفظ، ولما كان اللفظ يتَّسم بانتشار الدلالة من خلال التطور الدلالي للكلمة من عصر إلى عصر، أو من بيئة إلى بيئة أو حتى من دلالة لغوية إلى دلالة شرعية أو عرفية، أو من دلالة كلمة ما على معنى الاسمية وتحولها للدلالة على معنى الفعلية ومثال ذلك: لفظ الصلاة موضوع لغة للدعاء ثم نقل من كيفية مخصوصة معروفة، فالمعنى الأول حقيقة لغوية والمعنى الثاني حقيقة شرعية، فإذا استعملها أهل اللغة فهي حقيقة بمعنى الدعاء وغير حقيقة بالمعنى الشرعي. وإذا استعملها الفقهاء بمعناها الشرعي تكون حقيقة وتكون غير ذلك بالنسبة للغويين. وحينئذ لابد من علاقة

---

(١) – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٥٥م، مج١٠، مادة حقق.

(٢) – ينظر: علي عبد الكافي السبكي، الإبهاج في شرح المنهاج، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٣م، مج١، ص: ٣٧١.

(٣) – محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، تعليق مصطفى ديب البغا، دار العلوم، ط٤، ١٩٩٠م، ص: ١٠٢.

(٤) – سورة القصص، الآية: ٦٣.

(٥) – سورة الزمر، الآية: ٧١.

(٦) – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج١٠، مادة حقق.

(٧) – ينظر: الرازي فخر الدين، المحصول في علم أصول الفقه، دراسة وتحقيق طه جابر فياض العلواني، ط١، ١٩٧٩م، ج٢، ص: ٣٩٥-٣٩٦.

(٨) – ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي الغبار، المكتبة العلمية، د.ت، د.ط، مج٢، ص: ٤٤٢.

(٩) – ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٧م، ص: ١٤٩.

(١٠) – محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ص: ١٠٢.

بين المنقول والمنقول منه[1] والأمر نفسه في قولنا «يزيد علم على رجل، فقد كان قبل العلمية فعلا مضارعًا ماضيه زادَ ثم انتقل منه إلى العلمية»[2]؛ لذلك قسم العلماء الحقيقة من حيث اصطلاح اللفظ ودلالة الكلمة المرتبطة بوضع ما، يتقرر بتعدد واضعه فنقول حقيقة لغوية إذا كان صاحب وضعها واضع اللغة ونقول حقيقة شرعية إن كان صاحب وضعها الشارع، وحتى يتعين صاحبها نقول إنها حقيقة عرفية، فهذا تقرير على أن الحقيقة تنقسم إلى ما يلي:

١- **الحقيقة اللغوية**: الحقيقة اللغوية هي الكلمة التي وضعها واضع اللغة ودلّت على معان مصطلح عليها في تلك المواضعة، أو هي «استعمال اللفظ فيما وضع له ابتداء أو في أصل ما وضعت له اللغة؛ لأن المعتبر في هذه الحقيقة هو وضع اللغة لا غير»[3]، كاستعمال الإنسان في الحيوان الناطق والذئب في الحيوان المفترس ومثالها من القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿**إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا**﴾[4] فالصوم في هذه الآية بمعنى الصمت أو الإمساك عن الكلام.

٢- **الحقيقة الشرعية**: وبفضلها بدأت العربية تخطو خطواتها الأولى نحو إيجاد قاموس للمصطلح العلمي الإسلامي الذي يتصل بأحكام الدين وعلومه ومفاهيمه ويشمل شتى الجوانب التي استحدثها القرآن الكريم؛ فالحقيقة الشرعية كما عرفها الآمدي(٦٣٥ هـ)هي «استعمال الاسم الشرعي فيما كان موضعها له أولا في الشرع»[5].

فالموضوعات الشرعية استحدثت لنفسها مسميات لم تكن معهودة بنفس دلالتها عند العرب قبل مجيء الإسلام لذلك وضع لها الشارع أسماء ووضع الأسامي بإزاء المعاني الشرعية؛ فعدت الحقيقة الشرعية هي التي وصفها الشرع مثل كلمة الحج فهي في أصل اللغة عبارة عن القصد بمعنى كانت موضوعة لمطلق القصد ثم تخصصت بسبب الشرع بقصد البيت الحرام أن ينظم إليه الوقوف والطواف، وهكذا في شاكلها من الألفاظ التي تختص بالدلالة على المعاني الشرعية مثل الصلاة والصوم والزكاة ..الخ.[6]

٣- **الحقيقة العرفية:** وهي التي وضعها العرف سواء أكان عامًا أم خاصًا؛ فالعرفية العامة كإطلاق لفظ الدابة على ذوات الأربع من الحيوانات والخاصة كاصطلاحات النحاة والأصوليين وغيرهم [7]، فهي إذن اللفظة التي انتقلت من مسماها إلى غيره بعرف الاستعمال وهي نوعان:

أ- **الحقيقة العرفية الخاصة**: هي اللفظ المستعمل في معنى عرفي اصطلح عليه جماعة أو طائفة معينة وتُسمى حقيقة اصطلاحية فهي في استعمالها حقيقة وإن خالفت الأوضاع اللغوية «وهذا نحو ما يجريه النحويون في اصطلاحاتهم من الرفع والنصب والجزم، وما يستعمله المتكلمون في مباحثهم في علوم النظر كالجوهر والعرض والسكون...فكل علم اختص بمجموعة

---

(١) – ينظر: وهبة الزحيلي، أصول الفقه الإسلامي، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٦م، ج١، ص: ٢٩٤.

(٢) – ينظر: صورية عبيب، أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن، ص: ٥٨.

(٣) – الزركشي بدر الدين، البحر المحيط في أصول الفقه، قام بتحريره الشيخ عبد القادر عبد الله العاني، راجعه عمر سليمان الأشقر، دار الصفوة للطباعة والنشر، الفردقة، الكويت، ط٨، ١٩٩٢م، ج٢، ص: ١٥٤-١٥٥.

(٤) – سورة مريم، الآية: ٢٦.

(٥) – الآمدي أبو الحسن، الإحكام في أصول الأحكام، دار الإتحاد الغربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م، ج١، ص:٢٨.

(٦) – صورية عبيب، أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن، ص: ٦٠-٦١.

(٧) – ينظر: الزركشي بدر الدين، البحر المحيط في أصول الفقه، ج٢، ص: ٨.

من المصطلحات المستعملة استعمالا مخالفًا للأوضاع اللغوية»[1]؛ لأن هذه المعاني اتخذت لنفسها دلالات ثم الاصطلاح عليها بين طائفة من العلماء فيما يقع التخاطب به ويفهمونه فيما بينهم.

ب- **الحقيقة العرفية العامة**: وتنحصر في صورتين؛ فالصورة الأولى كأن يشيع استعمال المجاز حتى يغدو استعمال الحقيقة مُنكرًا وقد بين الجاحظ (ت٢٥٥هـ)ذلك في قوله «وكما سموا رجيع الإنسان الغائط، وإنما الغيطان البطون التي كان ينحدرون فيها إذا أرادوا قضاء الحاجة للستر، ومنه العذرة وإنما العذرة الفناء»[2]، فصارت الألفاظ المجازية حقائق بالتعارف من جهة أهل اللغة حيث تتبادر إلى الأذهان معانيها المجازية بمجرد ذكرها.

أما الصورة الثانية فتعني قصر الاسم على بعض مسمياته وتخصيصه به وهذا نحو لفظه الدابة فإنها جارية في وضعها اللغوي على كل ما يدب من الحيوانات[3] كقوله ﴿ **وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَاءٍ**﴾[4] فالدابة اسم لكل حيوان ذكرًا أم أنثى، عاقلا أم غير عاقل ثم غلبت على غير العاقل فاختصت ببعض البهائم وهي ذوات الأربع.

ومن هنا يمكن القول إن الحقيقة الوفية تكون عامة إذا استقرت في متفاهم الناس في بلادهم جميعًا أو خاصة إذا انحصرت في متفاهم فئة أو أهل حرفة أو مهنة معينة، لأنه يجب حمل كلام الناس على ما هو معهود في تخاطبهم[5].

فالمجاز إذًا هو التعدي والعبور، يقال جزت الدار أي عبرتها، أما ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) فقد عرفه بقوله: «هو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو مأخوذ من جاز من هذا الموضع إذا تخطاه إليه»[6].

ومن خلال تتبعنا لهذه اللفظة في لسان العرب وجدنا أنها تأتي بعدة معان أهمها السيرة في الموضع وجوز له وأجازه رأيه أنفذه وتجوز في صلاته أي خففها وجعل الأمر مجازًا أي؛ مسلكًا وتجوز في كلامه أي تكلم بالمجاز[7]، فمادة "جوز" تعني عند ابن منظور العبور والتعدي والميل والتسويغ والإجازة والتساهل والتخفيف، وجاء في الحديث الشريف بمعنى السير والعبور والتخفيف في قوله صلى الله عليه وسلم في حديث الصراط: « فأكون أنا وأمتي أول من يجوز ولا يتكلم يومئذ إلا الرسل»[8] وفي قوله أيضا: « أسمع بكاء الصبي فأتجوز في صلاتي»[9]، أي أخففها وأسرع بها وتعني التعريفات السابقة بلفظ المجاز والتجاوز «أن يتعدى اللفظ المعنى الذي وضع في اللغة به معنى آخر، كتجاوز الفعل المتعدي إلى المفعول به مع عمله في رفع الفاعل، فكذا اللفظ دلالته على معناه الأصلي»[10].

---

(١) – المرجع السابق، ص: ٦٢-٦٣.

(٢) – الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة بابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٣٨م، ج١، ص:٣٣١-٣٣٢.

(٣) – أبو عبيدة، مجاز القرآن، تحقيق محمد فؤاد سزكين، الناشر محمد سامي أمين الخانجي، مصر، د.ط، ١٩٥٤م، ج١، ص:٢٨٥.

(٤) – سورة النور، الآية: ٤٥.

(٥) – ينظر: صورية عبيب، أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن، ص: ٦٤-٦٥.

(٦) – ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٧٩، ج١، ص: ٧٤.

(٧) – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج٥، مادة "جوز".

(٨) – أخرجه الإمام أحمد بن حنبل في مسنده، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ج٢، ص: ٢٩٣.

(٩) – أخرجه الإمام البخاري في صحيحه، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٩٢، ج١، كتاب الجماعة والإمامة، باب من أخف الصلاة عند بكاء الصبي، ص: ٢٥٠.

(١٠)– عرابي أحمد، جدلية الفعل القرائي عند علماء التراث، دراسة دلالية حول النص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص: ١٥.

أما المعنى **الاصطلاحي** للمجاز فيعني أنهم جازو به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وقع فيه أولا ثم اشترط في إطلاق المجاز على اللفظ المنقول عن أصله أن يقع نقله على وجه لا يرى من ملاحظة الأصل، ومعنى الملاحظة أن المجاز لا يقع إلا بوجود علاقة بينه وبين الحقيقة[1].

وعرفه الشريف الجرجاني(ت٨٤٣هـ) بقوله «هو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له بالتحقيق في اصطلاح التخاطب مع قرينة مانعة عن إرادته، أي إرادة معناها في ذلك الاصطلاح»[2]، وترك أسلوب الحقيقة واستعمال الأسلوب المجازي جائز لا يُرَد ولا يُمنع ومثاله استعمال اليد بمعنى اللغة مجازًا وأصلها للجارحة لعلاقة بينهما وهي أنَّ شأن النعمة أن تصدر عن اليد ومنها تصل إلى المقصود بها، كما يرى في ذلك ابن قتيبة(ت٢٨٦هـ) بقوله «وللعرب المجازات في الكلام...ففيها الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير والحذف والتكرار والإخفاء والإظهار والتعويض والإفصاح...والقصد بلفظ الخصوص معنى العموم وبلفظ العموم معنى الخصوص»[3].

ومما سبق فإن المجاز الاصطلاحي يتحقق بالنقل مع وجود علاقة أو مناسبة بين المعنى الأصلي الذي وصفت له الكلمة والمعنى المجازي الذي استعملت فيه، فإطلاق لفظ الشمس مثلا على الوجه المليح مجاز، وبهذا الاصطلاح يصبح له دلالتان إحداهما حقيقية وهي الكوكب المعروف والأخرى مجازية وهي الوجه المليح[4].

ويشير السرخسي(ت٤٩٠هـ) بقوله: «المجاز اسم لكل لفظ وهو مستعار الشيء غير ما وضع له ومنه قول الرجل لغيره حبك إياي مجاز أي هو باللسان دون القلب الذي هو موضع الحب في الأصل»[5] إلى ما يقرره الدكتور أحمد عرابي بقوله «استعمال اللفظ في غير ما وضع له، خرق في دلالة الألفاظ الأصلية المعجمية، إلا أن ما وضع له، عبارة غامضة ولهذا قد يكون استعمال اللفظ للدلالة على المجاز فيما وضع له أيضا ويمكن بعد ذلك أن نقول: إن استعمال بعض الألفاظ فيما يبدو أنه حقيقة مجاز والعكس صحيح»[6].

ولو أننا تتبعنا دلالة هذا اللفظ لدى العلماء حسب الترتيب التاريخي لوجدنا أنه تعرض لتطور دلالي واسع الاستعمال؛ فالأصوليون[7] يذهبون مذهبًا يروون من خلاله أن المجاز لا يتم إثباته إلا بما يلازم اللفظ من القرائن عند استعماله في غير ما وضع له في اللغة.

دلالة المجاز في تيسير التفسير:

سبق بيان أن الأصل أن يحمل اللفظ على الحقيقة فإذا قامت القرينة على إرادة المجاز فإن اللفظ يحمل على المجاز وقد تختلف مواقف المفسرين في هذه القرينة، فمنهم من يرى أنها تلقي لحمل اللفظ على المجاز فيحملونه عليه.

---

(١) – ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠١م، ص: ٣٤٣-٣٤٤ .

(٢) – الجرجاني الشريف، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٩٥م، ص: ٢٠٤.

(٣) – ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، ط٣، ١٩٨١م، ص: ٢٠-٢١.

(٤) – ينظر: صورية عبيب، أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن، ص: ٧٢.

(٥) – أبو بكر حمد بن أحمد بن أبي سهل، أصول السرخسي، حققه أبو الوفاء الأفغاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٧٩م، ج١، ص: ١٧٠.

(٦) – عرابي أحمد، جدلية الفعل القرائي عند علماء التراث، دراسة دلالية حول النص القرآني، ص: ١٨.

(٧) – ينظر: المرجع نفسه، ص: ١٩.

بينما يرى آخرون أنها غير كافية لذلك، فيبقون على الأصل ويحملونه على الحقيقة ويضاف إلى ذلك اختلافهم في جواز حمل اللفظ على حقيقته ومجازه معًا، وسنَتبيَّن موقف الشيخ "محمد بن يوسف اطفيش" من خلال تفسيره وما مدى مساهمة الدلالة المجازية في تحقيق المعنى، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**الزَّانِي لَا يَنْكِحُ إِلَّا زَانِيَةً أَوْ مُشْرِكَةً وَالزَّانِيَةُ لَا يَنْكِحُهَا إِلَّا زَانٍ أَوْ مُشْرِكٌ وَحُرِّمَ ذَلِكَ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ**﴾[1].

اختلف المفسرون في تفسير هذه الآية في قوله تعالى:«ينكِحُ» هل هو الوطء أم العقد، وذلك لأن «النكاح يطلق في اللغة على الوطء حقيقة وعلى العقد مجازًا»[2]، وفي التفسير قال المفسر: «(الزاني لا ينكح) لا يتزوج (إلا زانية) مثله زنى لها غيره لا هو «أو مشركة» أسْوَء منها ولو غير كتابية (والزانية لا ينكحها) لا يتزوجها (إلا زان) بغيرها مثلها »[3].

ويظهر الاختلاف أيضًا بالإضافة إلى لفظ النكاح في التركيب في قوله تعالى: ﴿**الزَّانِي لَا يَنْكِحُ**﴾ فالتركيب حقيقة في الخبر مجاز في الإنشاء[4] أو أنه حقيقة في نفي وقوع نكاح الزاني من غير الزانية أو المشركة.

ومعنى المسألتين « أن اللائق ذلك بالمناسبة، فالعفيف من الرجال أو النساء يتخرج من نكاح غير العفيف»[5] وقد أورد المفسر هنا قضايا فقهية دعَّمها بأحاديث شريفة وذكر سبب نزول الآية الكريمة، وهو طلب "مرتد بن أبي" إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، من تزوج "عناق" وكانت زانية، فنزلت الآية ومثل لتوجهه ببيتين من الشعر[6] قال فيهما:

أيُّها المُنْكِحُ الثُّرَيا سُهَيْلًا   عَمْرَكَ اللهُ كَيْفَ يَلْتَقِيانِ

هِيَ شَامِيَّةٌ إذا ما اسْتَقَلَّتْ   وَسُهَيْلٌ إذا اسْتَقَلَّ يَمَانِ

فمعنى الآية من خلال التفسير أن الزاني لا يتزوج إلا من هي مثله من الزناة، ويصبح المقصود بالنكاح هنا هو العقد. وهذا رأي الزمخشري في الكشاف[7] والشوكاني في فتح القدير[8].

دلالة اللمس: وتظهر دلالة المجاز أيضًا في قوله تعالى: ﴿**وَإِنْ كُنْتُمْ مَرْضَى أَوْ عَلَى سَفَرٍ أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِنْكُمْ مِنَ الْغَائِطِ أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيدًا طَيِّبًا فَامْسَحُوا بِوُجُوهِكُمْ وَأَيْدِيكُمْ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَفُوًّا غَفُورًا**﴾[9].

فالاختلاف لدى المفسرين كان في قوله تعالى: ﴿ **لَامَسْتُمُ** ﴾، هل يحمل على مُعناه الحقيقي وهو مس البشرة أم على معناه المجازي وهو الجماع؟ وفي تيسير التفسير يقول الشيخ اطفيش في (أو لامستم النساء): «جامعتوهن، وقالت الشافعية

---

(١) – سورة النور، الآية: ٣.

(٢) – الجصاص أحمد بن علي الرازي، أحكام القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ج٣، ص: ٣٩١.

(٣) – محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، تحقيق إبراهيم طلاي، المطبعة العربية، غرداية، د.ط، ٢٠٠٣، ج١٠، ص:٦٧.

(٤) – ينظر: الجصاص أحمد بن علي الرازي، أحكام القرآن ، ج٣، ص: ٣٩١.

(٥) – المصدر السابق، ج١٠، ص: ٦٧.

(٦) – ذكرهما المفسر دون ذكر صاحبهما.

(٧) – ينظر: الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ويليه الإمام الحافظ أحمد بن حجر العسقلاني، الكافي الشافي في تخريج أحاديث الكشاف، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت،ج٣، ص: ٢٠٦.

(٨) – ينظر: محمد بن علي الشوكاني، الفتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، دار الفكر، بيروت، د.ط، د.ت، ج٤، ص: ٥.

(٩) – سورة النساء، الآية: ٤٣.

مسستموا أبدانهن بأيديكم أو غيرها ويرده أنه صلى الله عليه وسلم، يمسهن ولا يعيد الوضوء »[1]، وقال الزمخشري: «أُدخل في حكم الشرط أربعة وهم المَرْضَ والمسافرون والمحدثون وأهل الجنابة فمن تعلق الجزاء الذي هو الأمر بالتيمم»[2] وهذا رأي الطبري[3] والجصاص[4] والشوكاني[5].

دلالة اليد: ويفسر الشيخ أطفيش (اليد) في القرآن الكريم بالقدرة والإحاطة والاستيلاء ومثال ذلك قوله عز وجل ﴿ **تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ** ﴾[6] «و(بيده الملك) استعارة تمثيلية، فلا يجوز في بعض أفراده، وهي أولى في أن يجعل (الملك) حقيقة على حدة و(يد) مجازًا عن الإحاطة والاستيلاء »[7] فاليد تعبير مجازي المراد منه حقيقة الملك واللغة وتظهر هذه الدلالة أيضا في قوله جلّ وعلا: ﴿**وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ وَلُعِنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ يُنْفِقُ كَيْفَ يَشَاءُ وَلَيَزِيدَنَّ كَثِيرًا مِنْهُمْ مَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ طُغْيَانًا وَكُفْرًا وَأَلْقَيْنَا بَيْنَهُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ كُلَّمَا أَوْقَدُوا نَارًا لِلْحَرْبِ أَطْفَأَهَا اللَّهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ**﴾[8].

يرى المفسر أن «الله جلّ جلاله لا يتّصف باليد وقد قيل إنها بمعنى النعمة... واليد القدرة أو على ظاهره»[9] وقال في لفظ مغلولة أنّها مقبوضة عن توسيع الرزق وهي كناية عن البخل أو مطلق المنع، أو مجاز استعاري «والكناية لا يلزم تحقق كلما تهايل لازمها ولو لم تتحقق كلماتها أو عن الفقر تعالى الله عنه»[10].

وفي قوله جلّ شأنه: ﴿ **بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ** ﴾[11]. يقول الشيخ أطفيش « إنه جواد باسط للنعمة، وهكذا المراد لا إثبات الجارحتين ولكن ثنى اليد إعلامًا بأنه في غاية الجود، والكناية يراد لازمها وحده تارة وهو هنا كثرة العطاء لا معناها الحقيقي...اليدان النعمتان: نعمة الدنيا ونعمة الآخرة أو نعمة إعطاء الخير ونعمة صرف الضر، أو نعمة الدنيا ونعمة الدين أو نعمة الظاهر ونعمة الباطن...وقيل التثنية للثواب والعقاب، وقيل للتكثير كـ "كرتين" و" لبيك" و"مرة بعد أخرى"»[12].

و"يداه مبسوطتان" أي؛ رزقه مبسوط على جميع خلقه وغاية ما يكون من الجود، وهذا المعنى قد ذهب إليه الشوكاني(ت١٢٥٠هـ) وهو ما يشير إليه الدكتور أحمد عرابي في كتابة:"جدلية الفعل القرآني" عندما يكون بصدد الحديث عن

---

(١) – محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج٣، ص: ٢٣٠.

(٢) – الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ويليه الإمام الحافظ أحمد بن حجر العسقلاني، الكافي الشافي في تخريج أحاديث الكشاف، ج٣ ص: ٢٧٠.

(٣) – ينظر: ابن جرير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ج٥، ص:١٠٥.

(٤) – ينظر: الجصاص، أحكام القرآن، ج٢، ص: ٥٢١.

(٥) – ينظر: محمد بن علي الشوكاني، الفتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، ج١، ص: ٢٧٠.

(٦) – سورة الملك، الآية:١.

(٧) – محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج١٠، ص: ١٨٣.

(٨) – سورة المائدة، الآية: ٦٤.

(٩) – المصدر نفسه، ج١٠، ص: ٨٣-٨٤.

(١٠)– المصدر نفسه، ج١٠، ص: ٨٣.

(١١) – سورة المائدة، الآية:٦٤.

(١٢) – الشوكاني، الفتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، ج٢، ص: ٥٧.

ترشيد الدلالة المجازية في القرآن الكريم[1] وهو المعنى نفسه الذي يشير إليه الدكتور مسلم الوهيبي عندما يستشهد بقوله تعالى مخاطِبًا نبيه الكريم ﴿وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَحْسُورًا ﴾[2] قال «فنهى عن التقتير والتبذير»[3]، ونفس الدلالة نجدها لدى المفسر عندما يؤول قوله تعالى ﴿قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَنْ تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْعَالِينَ ﴾[4]، في أن اليد تعني النعمة والتثنية" يدي" تدل على التعظيم والتأكيد على النعمة «ولا يخفى أنّ ذا اليدين يباشر الأعمال فغلب الفعل بهما على سائر الأعمال حتى يقال في عمل القلب: إنه مما عمِلتْه يده ويقال لِمَن لا يدين له عملته يداك»[5] ومنه ﴿ أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّا خَلَقْنَا لَهُمْ مِمَّا عَمِلَتْ أَيْدِينَا أَنْعَامًا فَهُمْ لَهَا مَالِكُونَ ﴾[6].

الآيات السابقة جميعها التي تناولت لفظ "اليد" بمعنى القدرة والإحاطة والنعمة والقوة وكل ذلك على سبيل الدلالة المجازية كما أوضحنا من خلال تفسير الشيخ اطفيش.

دلالة الاستواء: ولقد اختلف المفسرون في تأويل الاستواء في قوله عز وجل ﴿الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى﴾[7]، بين آخذ بظاهر النص وبين مؤول بدلالة مجازية باعتبار الاستواء من متشابهات القرآن الكريم.

يُؤوِّل الشيخ اطفيش الاستواء بالاستيلاء والملك والغلبة وله في " تيسير التفسير" كلام يطول نورد منه ما يجزم البحث فحسب في قوله: «ومعنى استوائه على العرش أنه ملكه...واستواء الله على هذا الجسم العظيم ملكه إياه تعالى الله عن الحلول...ومذهبنا ومذهب أبي الحسن الأشعري تأويل المتشابه»[8]، وأضيف أنَّ الزمخشري يذهب هذا المذهب في الكشاف ويرى أن الاستواء لمعنى الاستيلاء بالملك والغلبة والقوة والتدبير[9]، فاستواء البارئ تعالى على العرش بالملك والتدبير والقوة.

والاستواء على العرش عند الأشاعرة من خلال تفسير الرازي «كناية عن الملك فقالوا استوى فلان على البلاد يريدون ملك وإن لم يقعد على السرير البتة وإنما عبروا عن حصول الملك بذلك لأنه أصرح وأقوى في الدلالة»[10].

وقد روى صاحب "تيسير التفسير "رواية ذلك الأعرابي الذي يسأل الحسن وهو يعظ الناس عن جلوس الله عز وجل على العرش فغضب الحسن، ونص الرواية كالآتي: قال الأعرابي: «يا أبا سعيد، أَجَلسَ ربُّنا على العرش؟ فغضب، فقال يزيد الرقاشي:

---

(١) – ينظر: عرابي أحمد، جدلية الفعل القرائي عند علماء التراث، ص: ٧٧-٧٨-٧٩.

(٢) – سورة الإسراء، الآية: ٢٩.

(٣) – مسلم بن سالم الوهبي، الفكر العقدي عند الإباضية حتى نهاية القرن الثاني الهجري، مكتبة الضامري للنشر والتوزيع، سلطنة عمان، ط ١، ٢٠٠٦م، ص: ٢٤٧.

(٤) – سورة ص، الآية: ٧٥.

(٥) – محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج ١٢، ص: ٢٢٥.

(٦) – سورة يس، الآية:٧١.

(٧) – سورة طه، الآية: ٥.

(٨) – محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج٩، ص: ١١٧-١٢٠.

(٩) – ينظر: الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ويليه الإمام الحافظ أحمد بن حجر العسقلاني، الكافي الشافي، ج ٢، ص: ٤٢٧.

(١٠) – الشيخ محمد بن عبد الرحمن المغراوي، المفسرون بين التأويل والإثبات في آيات الصفات، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٠م، ص: ٩٢٨.

يا أبا سعيد لقد رأينا صدر هذه الأمة يبغض أحدهم السؤال عن الله سبحانه وتعالى ثم يجيب فأجِبْ إن كان عندك جواب»... فقال الأعرابي: إياك أسأل يايزيد رحمك الله، فقال:« يالكع إنما يقوم من يمل القعود ويقعد من يمل القيام...ويتّكئ من يمل القعود والقيام...أما الرب سبحانه فلا مثل له ولا يتصل بشيء ولا يمسه شيء ولا يناله شيء وهو أعز وأمتع أن يتنزل بحالة الاتصال...ولا حد لله تعالى ولا غاية...فلا مثل له فيما غاب ولا فيما بقي ولا يطلب بالكيف إنما يراد بالكيف الشبه والعدل والله تعالى ليس كمثله شيء»[1].

والمفسر بهذا يريد نفي الفوقية والعلو بالقهر والغلبة لا بالمكان والجهة ويؤكد هنا المعنى تأويل الكرسي بالعلم « تمثيل العظمة المحققة العقلية بالحسي المتوهم وذلك أبلغ لأن التمثيل يريك المتخيل محققًا والمعقول محسوسًا...أو كرسيه علمه...أو ملكه لأن الكرسي محل العالم والسلطان»[2] وذلك في قوله تعالى: ﴿**اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ**﴾[3].

ويفسر صاحب الموجز قوله تعالى ﴿ **الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى**﴾[4] قائلا: «الرحمن مثل قوله الله ومثل قوله وهو، وكذلك قوله "على" من قوله "فوق" وكذلك " استوى" مكان قوله "غالب" ومكان قوله "القاهر"»[5] فالله عال على عرشه بالقدرة وظاهر عليه بالسلطان.

دلالة الوجه: ومن أجل تحقيق عقيدة الإباضيين في نفي تشبيه الخالق بالمخلوق لجأ الشيخ أطفيش إلى تأويل الآيات الدالة على الوجه في القرآن الكريم كالآتي ففي قوله جل شأنه: ﴿**وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ** ﴾[6]، قال صاحب "تيسير التفسير": «الإضافة للبيان، أي: ذات هو ربك سبحانه كاستعمال الجزء في الكل على التجوز الارسالي الأصلي، تعالى الله عن الأجزاء وعن الكل وقيل أصله الجهة واستعماله في الذات كناية»[7] ونجده يضعّف من قال بأن "الوجه" هو القصد ويبقى ما يقصد به الله من الأعمال الصالحة ويضعّف قول القائل بأن "الوجه" هو الجهة التي أمرنا الله بالتوجه إليها وهي العمل الصالح وذلك بقوله:«ولا يخفى ضعف القولين هذين إلا أنّ الثاني فيه قرب وفي القولين نظر لأنهما لا يفيان بكل من عليها لاستماله على من أشرك أو فسق»[8]، ويشير الدكتور مسلم الوهيبي إلى كون ابن عبلس والضحاك ومجاهد و ابن مالك قد ذهبوا هذا المذهب أيضا[9].

---

(١) – الشيخ اطفيش، تيسير التفسير، ج٩، ص: ١١٧-١١٨.

(٢) – المصدر نفسه، ج٢، ص: ١٣٨.

(٣) – سورة البقرة، الآية: ٢٥٥.

(٤) – سورة البقرة، الآية: ٢٥٥.

(٥) – عمار طالبي، آراء الخوارج الكلامية، الموجز الأدبي عمار الكافي الإباضي الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، ١٩٧٨م، ج١، ص: ٣٦٧.

(٦) – سورة الرحمن، الآية: ٢٧.

(٧) – محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج١٤، ص: ٢٢٧.

(٨) – المصدر نفسه، ج١٤، ص: ٢٢٨.

(٩) – ينظر: مسلم بن سالم الوهبي، الفكر العقدي عند الإباضية حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ص: ٢٤٨.

وتأول "الوجه" بالذات الإلهية من قبيل ذكر الجزء للدلالة على الشكل وليس الكل لأن الشيخ اطفيش يُنزّه الله جل شأنه عن الكل كما رأينا فيما سبق، وهذا المعنى نفسه يذهب إليه السعدي جميل في قوله: «ولما كان الله عز وجل قديما لم يجز أن يكون ذا أبغاض ومن هنا بطل أن يكون وجهه على ما نعقل من وجوهنا في أجسادنا»[1]. أما صاحب الكشاف فيقول: « "وجه ربك" ذاته والوجه يعبر به عن الجملة والذات ومساكين مكة يقولون أين وجه عربي كريم ينقذني من الهوان»[2]

وفي قوله تعالى:﴿ **وَلَا تَدْعُ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ لَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ**﴾[3] ففي (كل شيء هالك إلا وجهه) المقصود هو الله عز وجل فقوله تعالى (إلا وجهه) « إلاّ الله عز وجل وعبّر بالوجه لأن معظم الشيء وجهه والاتصال أصل في الاستثناء فتفيد الآية أن الله يسمّى شيئا وهو شيء لا كالأشياء، لا يقبل العدم لأن وجود ذاتي»[4]، ويقر الشيخ المغراوي[5] أن الرازي في تفسيره لا يحيد عن هذا التأويل بعد أن يورد كلاما طويلا في تأويل صفة الوجه فيقو: « أنَّ الوجه صلة كقوله ﴿**كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ**﴾ ويقول الناس: هذا وجه الأمر لا يريدون شيئا آخر غيره إنما يريدون به من ها هنا ينبغي أن يقصد هذا الأمر وأعلم أنّ هذا التفسير صحيح في اللغة... فما معنى قوله تعالى: ﴿**فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ**﴾ [6] مع أنه لا يجوز عليه المكان فلابد من تأويله بأن المراد فثم قبلته التي يعبدها أو ثم رحمته ونعمته وطريق ثوابه والتماس مرضاته»[7].

ويلاحظ من خلال ما سبق ذلك التوافق في تأويل صفة الوجه بين الشيخ اطفيش في "تيسير التفسير" وبين الزمخشري صاحب "الكشاف" وكذا الرازي في تفسيره في معظم الآيات التي اشتملت صفة الوجه، وكلها يميل بها المفسرون السابقون الذكر إلى الدلالة المجازية التي تعني الذات الإلهية.

صفة العين: لقد أورد السّعري في قاموسه[8] جملة من المعاني للفظ (العين) حسب كلام العرب فمنها ما يراد به الجارحة التي في الرأس ومنها ما يراد الحفظ والمشاهدة ومنها ما يراد به الدلالة، ومنها ما يراد به الجودة وما يراد به الجاسوس.

إن إيراد هذه التعريفات يصل بنا إلى تأويل صفة العين في القرآن الكريم عند الشيخ اطفيش الذي ينفي العين الجارحة عن الله عز وجل حين يقول:« و(علي عيني) حال من ضمير (تضع) ومعناه بمرأى مني وذلك على الاستعارة التمثيلية للحفظ والصون فإن المصون يراعي ويراقب الشيء بالعين ويحضر عنده إذا اعتني به وهذا إكرام وتخصيص وليس المراد مطلق كونه بالله»[9] وذلك في تفسيره للآية الكريمة في قول الله جل جلاله: ﴿**أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ**

---

(١) – السعدي جميل، قاموس الشريعة الحاوي طرقها الوسعية، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، د.ط، ١٩٨٤م، ج٥، ص:٢٦٥.

(٢) – الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ويليه العسقلاني، الكافي الشافي، ج٤، ص: ٥١.

(٣) – سورة القصص، الآية: ٨٨.

(٤) – محمد بن يوسف اطفيش ، تيسير التفسير، ج١١، ص: ٣٧.

(٥) – ينظر: الشيخ محمد بن عبد الرحمن المغرواي، المفسرون بين التأويل والإثبات في آيات الصفات، ص: ٩٣١-٩٣٢.

(٦) – سورة البقرة، الآية: ١١٥.

(٧) – ينظر: المرجع نفسه، ص: ٩٣٢.

(٨) – ينظر: جميل بن خميس السعدي، قاموس الشريعة الحاوي طرقها الوسعية، ج٥ ص: ٣٠٧.

(٩) – المصدر السابق، ج٩، ص: ١٥٠.

عَدُوٌّ لِي وَعَدُوٌّ لَهُ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي﴾[1]، لا شك أن المعنى الظاهر في الآية السابقة (للعين) لا يقتضي دلالة الحقيقة (العين) الجارحة؛ لأن المخاطب هو موسى -عليه السلام- فكيف يكون صنعه على عين الله جل شأنه؟ ولعل ذلك محال.

لهذا أول الشيخ اطفيش (على عيني) بعلمي وحفظي وبرعايتي ومصونتي وكذلك أول الآية الكريمة: ﴿**وَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ فَإِنَّكَ بِأَعْيُنِنَا وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ حِينَ تَقُومُ** ﴾[2] بقوله: «في أعيننا أي: حفظنا، لا يصلونك بما تكره، فالعين مجاز عن الحفظ عن المحافظة وجمع العين لإضافته إلى (نا) وفي ذلك مبالغة في حفظه تعالى، أو كأن معه من الله حفَّاظًا يحفظونه بأعينهم»[3].

ولأن الله عز وجل منزه عن الأعضاء والجوارح والأبعاض فوجب المصير فيه إلى التأويل من وجه أن العناية بالشيء تستدعي وضع العين عليه، ولما كان وضع العين على الشيء سببًا لمبالغة الاحتياط والعناية جعل العين كناية عن الاحتياط ولهذا قال المفسرون معناه بحفظنا وهذا مذهب الرازي[4] والزمخشري[5].

ففي قوله تعالى: ﴿**تَجْرِي بِأَعْيُنِنَا جَزَاءً لِمَنْ كَانَ كُفِرَ**﴾[6]، "بأعيننا" يعني بعلمنا وحفظنا «حفظ سفينة نوح عليه السلام من الطوفان، وحفظ موسى عليه السلام من فرعون وقومه»[7] وذهب "السّعدي" إلى القول بتأييد التفسير السابق لأن لو فرض الأخذ بظاهر الآية فإنه يقتضي أنّ له أكثر من عينين في قوله "بأعيننا" وذلك مما لا يصح القول به عنه سبحانه وتعالى[8].

يلاحظ في تأويل ما سبق في صفة (العين) أن الترجيح دومًا ينحاز إلى الدلالة المجازية لنفي الجسمية عن الذات الإلهية وبالتالي تحقيق مذهب المفسر ومهما يكن فإن هناك «نصوصًا لا يجوز حملها إلا على المجاز كما أن هناك نصوصًا لا يمكننا حملها إلا على الحقية»[9].

دلالة صفة النفس: أما في قول الله عز وجل: ﴿**وَإِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ أَأَنْتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَهَيْنِ مِنْ دُونِ اللَّهِ قَالَ سُبْحَانَكَ مَا يَكُونُ لِي أَنْ أَقُولَ مَا لَيْسَ لِي بِحَقٍّ إِنْ كُنْتُ قُلْتُهُ فَقَدْ عَلِمْتَهُ تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ إِنَّكَ أَنْتَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ**﴾[10]، فمعنى النفس في ﴿**وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ**﴾ معلوماتك التي لم تطلعنا عليها أو ما عندك.

فصفة النفس في الآية السابقة من خلال "تيسير التفسير" جاءت بمعنى العلم والمعرفة والغيب وقد نحا المفسّر هذا المنحى في تفسيرها كي يوافق تفسيره تحقيق عقيدته في التوحيد بعدم مشابهة الخالق للمخلوق ومن هذا المعنى ﴿**كَتَبَ رَبُّكُمْ عَلَى نَفْسِهِ**

---

(١) – سورة طه، الآية: ٣٩.

(٢) – سورة الطور، الآية: ٤٨.

(٣) – محمد بن يوسف اطفيش ، تيسير التفسير ، ج١٤، ص: ١١٩.

(٤) – ينظر: الشيخ محمد بن عبد الرحمن المغرواي، المفسرون بين التأويل والإثبات في آيات الصفات، ص: ٩٥٧-٩٥٨.

(٥) – ينظر: الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ويليه العسقلاني، الكافي الشافي، ج٢، ص:٤٦١.

(٦) – سورة القمر، الآية: ١٤.

(٧) – مسلم بن سالم الوهيبي، الفكر العقدي عند الإباضية حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ص: ٢٤٨-٢٤٩.

(٨) – ينظر: السعدي جميل، قاموس الشريعة الحاوي طرقها الوسعية، ج٥ ص: ٢٥٩.

(٩) – عرابي أحمد، جدلية الفعل القرائي عند علماء التراث، ص: ٥٦.

(١٠) – سورة المائدة، الآية: ١١٦.

الرَّحْمَةَ ﴾[1] و ﴿وَاصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي﴾[2] ﴿وَيُحَذِّرُكُمُ اللَّهُ نَفْسَهُ﴾[3]، «والنفس الذات، أجازه قوم مطلقًا في حق الله تعالى، وقيل لا إلاَّ للمشاركة»[4] ولا يبتعد الدكتور مسلم الوهبي عن هذا المعنى في تفسير النفس على أنها العلم والغيب[5].

فإذا كانت "النفس" تعني النفس المنفوسة كما في سورة آل عمران ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ﴾[6] وتعني التوكيد لقولهم هذا الحق نفسه وتعني الإرادة والعين والضمير وتعني "النِّفس" بكسر النون الدم من قولهم نفساء[7]. فإن الشيخ اطفيش ينزِّه الله عز وجل عن التشبيهِ ويعتد بالدلالة المجازية في تأويل صفة النفس وهو مذهب الأشاعرة والمعتزلة.

صفة الرؤية: النظر بالعين أو القلب ومادة (نظر) هذه الأحرف الثلاث أصل يدل على نظر وإبصار بعين أو بصيرة، قال اللحياني قال الكسائي اجتمعت العرب على همز ما كان من رأيت واسترأيت وارتأيت في رؤية العين وبعضهم يترك الهمز وهو قليل كما تقول العرب: رأيته بمعنى رأيته[8]، وقال ابن سيده: الرؤية النظر بالعين والقلب تقول نظرت إلى كذا وكذا من نظر العين ونظر القلب ويقال رأى رؤية نظر بالعين ورأى رأيا اعتقد بالعقل[9].

أما رؤية العين فتتعدى على مفعول واحد نحو: رأى زيد القمر، وهي ما تحصل بالمعاينة والمشاهدة، أما رؤية القلب فتتعدى إلى مفعولين فيقال رأيت زيدا عالما وهي الرؤية التي تحصل بالعلم والمعرفة[10].

وجاء في تفاسير وكتب علماء الإباضية أن «النظر في لغة العرب على معان نظر على جهة الانتظار مثل قولهم أنظر الفرج من الله تعالى ثم على يدخلان بمعنى انتظر لأن ذاك لا تنتظره العين»[11] وجاء في كتاب الكشف البيان للقلهاني[12] أن النظر على جهة الإمكان: من قولهم: انظر من هذا وهذا، وانظر على جهة الحكم من قولهم: انظر بيننا أي احكم بيننا وقولهم: ما أحسن ما نظرت بيننا أي حكمت بيننا ونظرت على جهة التثبيت مثل قولهم: انظر ما يقول فلان أي تثبت وتبين ونظر على جهة العقيدة والرحمة أي من لا ينظر الله إليه لا تشمله رحمته. ونظر على جهة الخلق إلى الله تعالى انتظار فضله ورزقه كمراقبة في الدنيا والآخرة.

---

(١) – سورة الأنعام، الآية: ٥٤.

(٢) – سورة طه، الآية: ٤١.

(٣) – سورة آل عمران، الآية: ٢٨.

(٤) – محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج٣، ص: ٢٨٩.

(٥) – ينظر: مسلم بن سالم الوهبي، الفكر العقدي عند الإباضية حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ص: ٣٤٩.

(٦) – سورة آل عمران، الآية: ١٨٥.

(٧) – ينظر: محمد بن عبد الرحمن المغرواي، المفسرون بين التأويل والإثبات في آيات الصفات، ص: ٩٣٩-٩٤٠.

(٨) – ينظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م، ج٢، ص: ٤٧٣ .

(٩) – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج٥، ص: ٢١٥.

(١٠) – ينظر: الخليلي أحمد، الحق الدامغ، نشر وزارة التراث القومية والثقافية، عمان، د.ط، ١٩٨٨م، ص: ٢٥.

(١١) – عبد الله بن علي الطعيمي، التأويل الكلامي عند الإباضية، مخطوط رسالة ما جستير، كلية التربية، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٤م، ص: ٢٤٦.

(١٢) – ينظر: المرجع نفسه، ص: ٢٤٦.

ولما كانت الرؤية بمعنى المشاهدة لا تجوز في حق الله تعالى في عقيدة الإباضيين؛ لأن ذلك يوجب الحلول والله منزل عنه ويثبت التحيز ويقر الظرفية ويحقق التلون ويقضي بالجهة ونحو ذلك[1]. فإن الشيخ اطفيش يؤول الرؤية في قوله تعالى: ﴿ **لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ** ﴾[2]، يقول الشيخ اطفيش « (لا تدركه الأبصار) في الدنيا ولا في الآخرة، ولا يختفي الإدراك بالكنه، بل من أدرك طرق شيء فقد أدركه ولو يدركه كله»[3].

فما يدرك من الله هي أفعاله التي تدل على أوصافه الموجبة لوجوده بلا أقل ولوحدانيته «وهو مخالف للحوادث وجوبا، وما وجب مخالفته للحوادث لا تدركه الحوادث؛ لأن إدراكها إياه يناقض المخالفة، والغرض المخالفة»[4] ونفي الإدراك مدح وما هو مدح يستمر في الدنيا وفي الآخرة «ولا يدرك بالقلب أيضا لأنه إذا صوره القلب لزم تحيزه»[5].

ومن الجدير بالملاحظة هنا هو نفي الرؤية بالعين الجارحة وبالقلب أيضا؛ ذلك لأن المفسرين من يقول بالرؤية العينية ومن يقول بالرؤية القلبية أيضًا، فبعض الصوفية عند الأشعري[6] في "مقالاته" لا ينكرون رؤية الله تعالى في الدار الدنيا بالأبصار الجارحة ولا ينكرون أن يكون بعض من يلقونه في الطرقات، وأجاز عليه بعضهم الحلول في الأجسام.

وجاء في كتاب التوحيد حديث لأبي ذر - رضي الله عنه- «قال رآه بقلبه ولم يره بعينه»[7]، ويستشهد من يذهب هذا المذهب بقوله تعالى في سورة النجم ﴿ **مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى ، أَفَتُمَارُونَهُ عَلَى مَا يَرَى ، وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى ، عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى** ﴾[8]، غير أن الشيخ اطفيش[9] يرى أن المرئي في هذه الآية هو صورة جبريل -عليه السلام- لأن رؤية الله جل جلاله منافية لقوله تعالى: ﴿**لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ**﴾[10].

ويحمل تفسير الشيخ اطفيش على المجاز ودوره في تحقيق مقصدية النص ويتجلى ذلك في قوله: «والإنسان في: ﴿**لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ**﴾ مجاز عقلي، أي: لا يدركه أولوا الأبصار، والفعلية للتجدد والاستمرار التجددي والاسمية للدوام»[11]، وقد أورد

---

(١) – ينظر: المرجع نفسه، ص: ٢٤٦.

(٢) – سورة الأنعام، الآية: ١٠٣.

(٣) – محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج٤، ص: ٤٠٩.

(٤) – المصدر نفسه، ج٤، ص: ٤٠٩.

(٥) – المصدر نفسه، ج٤، ص: ٤٠٩.

(٦) – ينظر: أبو الحسن الأشعري، مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق محمد محي الدين، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٩٠م، ج١، ص: ٢٦٣.

(٧) – ينظر: عبد الله بن علي الطعيمي، التأويل الكلامي عند الإباضية، مخطوط رسالة ماجستير، ص: ٢٤٨-٢٤٩.

(٨) – سورة النجم، الآيات: ١١-١٢-١٣-١٤.

(٩) – ينظر: محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج١٤، ص: ١٣١-١٣٢.

(١٠) – سورة الشورى، الآيات: ١١.

(١١) – المصدر نفسه، ج٤، ص: ٤١٠.

الشيخ اطفيش كثيرًا من الأحاديث الشريفة التي تدعم رأيه لا يسعنا المقام هنا لذكرها وتتبعها[1]، وهذا مذهب الزمخشري والأشاعرة[2].

يقول الألوسي (ت٦٠٦هـ) «الأبصار جمع بصر يطلق على الجارحة الناظرة وعلى القوة التي فيها وعلى البصيرة وهو قوة القلب المدرك وإدراك الشيء عبارة عن الوصول إلى غايته والإحاطة به ...وهذا يدل على أنّ قوله تعالى: ﴿لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ﴾ يفيد كونه جائز الرؤية»[3]، وهذا مذهب الرازي أيضا في التفسير الكبير بقوله: «أما إذا كان جائز ثم إنه قدر على حجب الأبصار عن رؤيته وعن إدراكه كانت هذه القدرة الكاملة دالة على المدح والعظمة فثبت أن هذه الآية دالة أنه تعالى جائز الرؤية بحسب ذاته»[4].

الخاتمة:

أخيرًا ما لحظناه في هذا البحث ظُهور أثر مذهب الشيخ اطفيش الإباضي ومنهجه العقلي وثقافته الكلامية، ولاحظنا في تفسيره أنه كان يتناول مسائل اللغة ويحلق في سماء العربية، ويتفنَّن في لغتها ويظهر ذلك من خلال عنايته ببلاغة القرآن الكريم، وإعجازه البياني، وعرفنا مدى اعتماده على مساهمة الدلالة المجازية في تحقيق المعنى.

كذلك احتل التأويل في اعتقاد الإباضية مكانة هامة وضرورية واستخدموه كوسيلة أساسية للحفاظ على ما أسموه جملة التوحيد.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص.

صحيح الإمام البخاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،١٩٩٢م.

مسند الإمام أحمد بن حنبل، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٤،١٩٨٣م.

١- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت،١٩٧٩.

٢- ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي الغبار، المكتبة العلمية، د.ت، د.ط.

٣- ابن منظور محمد بن مكرم ، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط،١٩٥٥م.

٤- أبو الحسن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ط١،١٩٦٨م.

(١) – المصدر نفسه، ج١٤، ص: ١٣١.

(٢) – ينظر: الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ويليه العسقلاني، الكافي الشافي، ج ٢، ص:٤٧٧.

(٣) – شهاب الدين الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت، ج٥، ص: ٤٦٣.

(٤) – فخر الدين الرازي، المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر ، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٨١م، ج١٣، ص:١٢٥.

٥- أبو الحسين أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

٦- أبو بكر حمد بن أحمد بن أبي سهل، أصول السرخسي، حققه أبو الوفاء الأفغاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٧٩م.

٧- أبو عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، ط٣، ١٩٨١م.

٨- أبو عبيدة معمر بن المثنى، مجاز القرآن، تحقيق محمد فؤاد سزكين، الناشر محمد سامي أمين الخانجي، مصر، د.ط، ١٩٥٤م.

٩- الأشعري أبو الحسن، مقلات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق محمد محي الدين، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٩٠.

١٠- اطفيش محمد بن يوسف، تيسير التفسير، تحقيق إبراهيم طلاي، المطبعة العربية، غرداية، د.ط، ٢٠٠٢.

١١- الألوسي شهاب الدين، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت.

١٢- الآمدي أبو الحسن، الإحكام في أصول الأحكام، دار الإتحاد الغربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.

١٣- بكير سعيد أعوشت، محمد بن يوسف اطفيش حياته، آثاره الفكرية، جهاده، مكتبة الظامري للنشر والتوزيع، سلطنة عمان.

١٤- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة بابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٣٨م.

١٥- الجرجاني الشريف، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٩٥م.

١٦- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠١م.

١٧- الجصاص أحمد بن علي الرازي، أحكام القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

١٨- الخليلي أحمد، الحق الدامغ، نشر وزارة التراث القومية والثقافية، عمان، د.ط، ١٩٨٨م.

١٩- الرازي فخر الدين، التفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٨١م.

٢٠- الرازي فخر الدين، المحصول في علم أصول الفقه، دراسة وتحقيق طه جابر فياض العلواني، ط١، ١٩٧٩م.

٢١- الزركشي بدر الدين، البحر المحيط في أصول الفقه، قام بتحريره الشيخ عبد القادر عبد الله العاني، راجعه عمر سليمان الأشقر، دار الصفوة للطباعة والنشر، الفردقة، الكويت، ط٢، ١٩٩٢م.

٢٢- الزمخشري محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ويليه العسقلاني أحمد بن حجر، الكافي الشافي في تخريج أحاديث الكشاف، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

٢٣- السعدي جميل بن خميس، قاموس الشريعة الحاوي طرقها الوسعية، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، د.ط،١٩٨٤.

٢٤- الشوكاني محمد بن علي، الفتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، دار الفكر، بيروت.د.ط، د.ت.

٢٥- طالبي عمار، آراء الخوارج الكلامية، الموجز الأدبي عمار الكافي الإباضي الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، ١٩٧٨م.

٢٦- الطبري ابن جرير، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

٢٧- الطعيمي عبد الله بن علي، التأويل الكلامي عند الإباضية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية،٢٠٠٤م.

٢٨- عبيب صورية، أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن، دار قرطبة، ط٢٠٠٨،١م.

٢٩- عرابي أحمد، جدلية الفعل القرائي عند علماء التراث، دراسة دلالية حول النص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.

٣٠- علي عبد الكافي السبكي، الإبهاج في شرح المنهاج، دار الكتب العلمية، ط١٩٨٣،١م.

٣١- محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، تعليق مصطفى ديب البغا، دار العلوم، ط١٩٩٠،٤م.

٣٢- محمد بن موسى بابا عمي وآخرون، معجم أعلام الإباضية من القرن الأول إلى العصر الحديث قسم المغرب الإسلامي، جمعية التراث لجنة البحث العلمي، دار المغرب الإسلامي،٢٠٠٠م.

٣٣- معجم أعلام الإباضية، جمعية التراث، لجنة البحث العلمي، قسم المغرب، رقم الترجمة٨٤٦. دار قرطبة، ط٢٠٠٨،١م.

٣٤- المغراوي محمد بن عبد الرحمن، المفسرون بين التأويل والإثبات في آيات الصفات، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢٠٠٠،١م.

٣٥- وهبة الزحيلي، أصول الفقه الإسلامي، دار الفكر، دمشق، ط١٩٨٦،١م.

٣٦- الوهبي مسلم بن سالم، الفكر العقدي عند الإباضية حتى نهاية القرن الثاني الهجري، مكتبة الضامري للنشر والتوزيع، سلطنة عمان، ط٢٠٠٦،١م.

٣٧- وينتن مصطفى بن ناصر، آراء الشيخ محمد ابن يوسف اطفيّش العقدية، نشر جمعية التراث القرارة غرداية الجزائر، دط، 1996م.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X







مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثاني – العدد 14 ديسمبر 2015





مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

ISSN 2311-519X



www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف...وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التميز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

تزامنا مع الاحتفال بمولد سيد الخلق سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وباليوم العالمي للغة العربية صدر هذا العدد من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، متضمنا عددا من المواضيع التي تحمل مضمونية مختلفة :دراسات لغوية . نحوية ولسانية وصوتية . دراسات سردية .دراسات نقدية في الشعر العربي والإسباني.

وكما تميز العدد باختلاف مواضيعه تميز أيضا بمشاركة عربية وإسلامية مختلفة، تأكيدا لروح التعدد والحوارية العلمية الهادئة التي تبتعد عن الحساسيات القطرية التي تسببها بؤر التوتر السياسية .

أوجه شكري إلى جميع المساهمين في هذا العدد، وإلى السادة المحكمين وأعضاء أسرة التحرير وأعضاء اللجنة العلمية وإلى رئيسة المركز على كل المجهودات النوعية المقدمة كما أوجه شكري إلى كل المهتمين والمتابعين وأقول:

ننتظر ملاحظاتكم ....تعقيباتكم ....

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

شعر عبد الله بن المقفع[1](١٥٣هـ/١٥٥هـ) جمع وتحقيق

أ.م.د. عامر صلاّل راهي الحسناويّ، جامعة المثنى/كلية التربية للعلوم الإنسانية/ قسم اللغة العربية/العراق

الملخّص:

دأبتُ في هذا المجموع الشعري المحقّق إلى لمّ شتات حبّات عقد ابن المقفع الشعرية التي تناثرت بين طيّات الكتب وأمّاتها وإن بدت نزرة قليلة إلاّ أنها قد أضفت نتاجاً للمدونة العربية الشعرية، وأعادت الحياة في أثرٍ كان محطّ نظرة شزرة تتصف بالدونية حينما تقف أقلام النقاد عند شعر ابن المقفع متحيرةً في عدم وصوله إلى مصاف شهرة نثره؛ وعلّة الأمر قلّة ما بين أيديهم من ذلك الشعر؛ ولأجل ذلك فقد تحامى المحقق تلك الأقلام الحائرة وشمّر عن ساعديه في اعتماد منشوره هذا على جمع النصوص الشعرية من المصادر والمظان بعد أن تمخضت عملية التنقيب الأولى بالبحث في نتاج ابن المقفع نفسه عساه أن يقف على شيءٍ اسمه مجموع شعري أو ديوان حين تذكر المصادر والفهارس آثاره، ولعلّ أهم نتيجة تمخّض عنها هذا النتاج التحقيقي الوقوف وبالدليل القاطع ولاسيما في ما ذكر من حقائق تاريخية أوردناها في مقطوعته العينية أكّدت أنّ وفاة ابن المقفع كانت تتراوح بين عامي١٥٣هـ/١٥٥هـ، وليس كما درج عند النقاد والباحثين والمؤرخين من أنّ وفاته تقع بين عامي ١٤٢هـ/١٤٥هـ على وجه التقريب.

الكلمات المفتاحية: شعر، ابن المقفع، جمع وتحقيق.

---

(١) أبو مُحمّد عبد الله بن المقفع : بالفارسية: أبو مُحَمَّد عبد الله روزبه بن داذويه، مفكّر فارسي وُلِد مجوسياً لكنه اعتنق الإسلام ,وعاصر كُلاً من الخلافة الأموية والعباسية، درس الفارسية وتعلّم العربية في كتب الأدباء واشترك في سوق المربد . نقل من الفهلوية إلى العربية كليلة ودمنة .وله في الكتب المنقولة الأدب الصغير والأدب الكبير فيه كلام عن السلطان وعلاقته بالرعية وعلاقة الرعية به والأدب الصغير حول تهذيب النفس وترويضها على الأعمال الصالحة ومن أعماله أيضاً مقدمة كليلة ودمنة.

ينظر ترجمته في: كتاب جمل من أنساب الأشراف: البلاذري: ٢٨٩/٤-٢٩٦، وكتاب الوزراء والكتاب : الجهشياري: ١٠٣-١١٠، وكتاب الفهرست : ابن النديم: ١٣٢، وشرح نه ج البلاغة: ابن أبي الحديد : ٢٦٩/١٨-٢٧٠، والمنتظم: ابن الجوزي : ٨/ ٥٢-٥٨، ووفيات الأعيان : ابن خلكان : ١٥١/٢-١٥٥، وتاريخ الإسلام: الذهبي: ١٩٨/٩-٢٠٠، وسير أعلام النبلاء : الذهبي: ٢٠٨/٦-٢٠٩، والبداية والنهاية : ابن كثير : ١٠٢/١٠، والوافي بالوفيات : الصفدي: ٣٣٩/١٧-٣٤٢، والقاموس المحيط : الفيروزآبادي : ٧٠/٣، لسان الميزان : ابن حجر : ٣٦٦/٣-٣٦٧، وخزانة الأدب : البغدادي : ١٧٩/٨-١٨٠، وتاج العروس(مادة: قفع): الزبيدي: ١١/ ٣٩٤، وهدية العارفين : اسماعيل باشا البغدادي : ٤٣٨/١، ومعجم المطبوعات : يوسف إليان سركيس : ٢٤٩/١-٢٥١، والكنى والألقاب: عباس القمي: ٤٢١/١-٤٢٥، ومستدركات علم رجال الحديث: علي النمازي: ٥٠٥/٨، وأمراء البيان : محمد كرد علي : ٩٩/١-١٥٨، وفي الأدب العباسي: محمد مهدي البصير: ٧-٣٩، والأعلام: خير الدين الزركلي: ١٤٠/٤، ومعجم المؤلفين: د.عمر رضا كحالة: ١٥٦/٦، وقاموس الرجال: محمد تقي التستري: ٦٣٩/١١-٦٤١.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين محمد المصطفى وآله الأطهار المنتجبين ومن اتبع هداهم إلى يوم الدين.

ابن المقفع فرد زمانه في النبوغ وأوحده في إمارة الكلام، كيف لا؟! وقد كان رابع أربعة لم يدرك مثلهم في فنونهم[1]، وأشهر بلغاء العربية وأذكاهم بعلومها بشهادة معاصريه ومن تلاهم من جهابذة النقد والرواية كالفراهيدي والأصمعي والجاحظ وأبي العيناء وسواهم[2]، فضلاً عن اضطلاعه للترجمة والكتابة الفنية الموشّاة بالحكمة والمصطبغة بفيض العقل والأدب معاً، وهذا متأتٍ من جمعه لفصاحة العرب الذين نشأ بين ظهرانيهم، واستدعائه لحكمة أبناء جلدته من فارس وتدبّره لآدابهم، فكان ابن المقفع بحق أرضاً خصبة تلاقحت على أفيائها وبينها مختلف الثقافات: الفارسية والهندية واليونانية فضلاً عن العربية، فمن العجب بمكان أن يصل الرجل إلى هذه المنزلة الرفيعة وهو لم يتحصّل على العربية إلاّ بالتعلّم!! ولو قدر له تحصيله إيّاها بالوراثة- بعيداً عن النظريات الحديثة وما درجت عليه موروثاتنا الأدبية الدينية والتربوية العلمية من أنّ الطفل كالصفحة البيضاء تنقش فيها أنّى شئت من المعارف، وأنّ التعلّم في الصغر كالنقش على الحجر، وأن الإنسان يولد على الفطرة وأبواه يهودانه أو يمجسّانه أو ينصرانه- من أبوين عربيين صليبة كابراً عن كابر فضلاً عن اكتسابه أصولَ العربية وقواعدها وفنونها بالتعلّم والمران لما داناه من فصحاء العرب أحد في طبقته، ولا جاراه من بلغائهم في حصافته المطبوع عليها جهبذ منهم.

المؤهلات الآنف ذكرها جعلت من ابن المقفع شخصية حريَّة بالدرس والبحث والتنقيب عن تراثها بين طيّات الكتب ودفّات المصادر، الأمر الذي حدا بالمحقق أن يضع بين يدي القارئ الكريم جهداً استخلصه من أكداس أمّات الكتب التي اغتنت بها مكتبتنا العربية بمختلف ميادينها المعرفية والثقافية، والسعي لإحياء إرثٍ قد تكفلّ الزمن بعفائه، وهو إرث من الأهمية بمكان بالنسبة لابن المقفع نفسه من جهة إتمامه لعقده الأدبي بعدما أحكم الرجل سيطرته على زمام النثر منه، وبالنسبة للمتلقي بمختلف أطياف وعيه الثقافي سواء أكان باحثاً أكاديمياً أم قارئاً عاماً محبّاً للأدب العربي متسقّطاً للجديد من آثاره.

وبعد أن تجمّعت مادة البحث وقطعية إحصاء الأبيات الشعرية التي وقف عليها المحقّق- بغض النظر عن كثرة اكتناف هذا المجموع على المنسوب في شعره وبدرجة كبيرة وهو ما أفصحت عنه طيّات البحث ووريقاته، عمد المحقّق على منهج علمي ثابت في رقم هذا المجموع الشعري- الذي جاء في(١٦) نصّاً بـ(٥) بيتاً توزّعت بين قصيدة ومقطوعة وبيتٍ يتيم- وقوامه الآتي:

١. تمّ ترتيب الأشعار ترتيباً هجائياً.

٢. نسّقت القصائد والمقطعات على وفق حركة الروي (الكسر- الضمّ- الفتح-السكون)، وما يلحق ذلك من هاء ساكنة أو ألف الإطلاق.

٣. الإشارة إلى البحر الذي نظمت عليه أشعار المجموع.

---

(١) يُروى عن يحيى بن خالد أنّه قال : ((أربعة لم يدرك مثلهم في فنونهم : الخليل بن أحمد، وابن المقفع، وأبو حنيفة، والفزاري)). ينظر: معجم الادباء: ٢٢٩٤/٥، والوافي بالوفيات: ٢٥١/١.

(٢) ينظر: سير أعلام النبلاء: ٢٠٩/٦، أمراء البيان: ١٠٦- ١٠٨، ١١٢.

٤. اجتهدنا في عنونة الأشعار بحسب الموضوعات التي عالجتها، نحو: الزهد، اللوم، الفخر، التهنئة، الخمر وسواها من الموضوعات الأخرى، أو بحسب المناسبات المشار إليها في بعض أمّات الكتب التي تمّ التخريج منها.

٥. عمدنا إلى ضبط الأشعار بالشكل.

٦. تمّ ترتيب مصادر التخريج حسب قدمها - قدر الإمكان -.

٧. عوّلنا على ذكر اختلاف الروايات إذا ما وجدت، ونسبت الأشعار إلى مَن شاركوا ابن المقفع إنشادها.

ومن نافلة القول: آمل أن أكون قد وفقّتُ بإضافة شيء- وإن كان يسيراً- للمدونة الشعرية عسى أن يفيد منها نشأ المستقبل من الباحثين والدارسين، وقد تأخذ الباحث العزة بالنفس إلى القول بغلق باب الاستدراك على ما ضمّنه في هذه الإضمامة من أشعارٍ وهذا ما لا ينوء به ادّعاؤه، بل غاية ما قدّمه هو عصارة جهده والكمال معوز، والله الموفق وبه المستعان.

شعر ابن المقفع

σ ب γ

١- قال في اللوم[1]:(**المتقارب**)

فلا تَلُمِ المرءَ في شـأنِهِ　　　　فَـرُبَّ مَلُـومٍ وَلَمْ يُذْنِبِ

σ ت γ

٢- قال مهنئاً أحد أصدقائه بجارية ولدت له[2]:(**الوافر**)

---

(١) أورد الجاحظ البيت في الحيوان على سبيل الظرّفة بقوله: ((قال الشاعر، وأظنّه ابن المقفع)).الحيوان: الجاحظ: ١/٢٢-٢٣.
في حين أورده في البيان والتبيين مؤكّد النسبةِ بعد أن جاء بقول الأحنف : ((رُبَّ ملومٍ لا ذَنْبَ لَه))، ثم أنشد البيت أعلاه مسبوقاً بقوله: ((وقال ابن المقفع)). البيان والتبيين: الجاحظ: ٢/٣٦٤.
وقد جاء به الزمخشري في المستقصى في(باب الراء): ((رُبَّ ملومٍ لا ذَنْبَ لَه)) مثلٌ قاله الأحنف لرجلٍ ذمَّ عنده الكمأة بالسمن، ثم أتى بهذا البيت من دون نسبة. المستقصى في أمثال العرب: الزمخشري: ٢/٩٩
عجز البيت كما تبيّن هو من أمثال العرب المشهورة وقد أُختُلف في قائله، فمن القدامى من نَسبه للأحنف ومنهم الجاحظ، والزمخشري– كما مرّ آنفاً– وابن قتيبة، وابن عبد ربه الأندلسي، والراغب الاصفهاني، ومنهم من نسبه للأكثم بن صيفي، ويضرب لمن قد ظهر للناس منه أمر أنكروه ع ليه وهم لا يعرفون حجته وعذره فيه، أمثال: أبي عبيد القاسم بن سلام، والمجلسي، ومنهم من عمد الى ذكر النسبتين معاً ومن هؤلاء: الميداني والنويري.
ينظر: كتاب الأمثال: أبو عبيد القاسم بن سلام: ٦٣، وعيون الأخبار: ابن قتيبة: ٣/١٩٧، والعقد الفريد: ابن عبد ربه الأندلسي: ٢/١٨، ٨/٧، ومحاضرات الأدباء: الراغب الأصفهاني: ٢/٢٩٩، ومجمع الأمثال: الميداني: ١/٣٠٥، ونهاية الأرب في فنون الأدب: النويري: ٣/٢٩، وبحار الأنوار: المجلسي: ٧٢/٣٣.
(٢) المحاسن والمساوئ: البيهقي: ٢/١٩٩-٢٠٠.

سَخِطْتَ[1] بنْيّـةً عمّـــا قليلٍ تُسَـرُّ بهـــا عيــونُ النّاظِراتِ

فَبارَكَ فـي فُطيمة[2] ربُّ موسى وأنبتَهَـــا نبَــاتَ الصَّالِحَاتِ

وَزَادَكَ عاجِــلاً أُخرى سِـواهَا لِسُخطِكَ إذْ سخِطْتَ عَلَى البَنَاتِ

σ ح γ

٣- قال في الخمر[3]:(**الوافر**)

سَأشْرَبُ مَا شَرِبْتُ عَلَى طَعَامِي ثَلاثَـــاً ثُمَّ أترُكُـهُ صَحِيحَا

فَلَسْتُ بِقَـــارِفٍ مِنهُ آثَـامَاً وَلَسْــتُ بِـــرَاكِبٍ مِنْهُ قَبِيحَا

σ د γ

٤- قال في الزهد[4]:(**المتقارب**)

أجَـــدَّكِ يَـا نَفسُ هَل تَعلَمِينَ جَدِيداً عَلَى الدَّهرِ يَبقَى جَدِيدَا

وَهَل كَــانَ لِلنَّاسِ قَبلِي بَقَاءٌ فَأرجُو البَقَاءَ وَأبغِــي الوُجِدَا

وَهَل ذُقْتِ مِن طَعمِ طُولِ الحَيَاةِ إلاَّ مَــرَاراً وَعَيشَـــاً زَهِيدَا

وَإلاَّ حَـــلاَوَةَ وَعـدَ الغرُورِ رَجَــاءً كَذُوبـاً وَنَفساً كَنُودَا

وَبَعدَ الكَرَامِــةِ تَلقَى الهَـوَانَ وَبَعــدَ الأحِبَّــةِ تِبقَى فَرِيدَا

---

(1) السُّخْط والسَّخَط: عدم الرضا، والغضب. ينظر: لسان العرب: ابن منظور: (مادة: سخط) ٧/٣١٢-٣١٣.

(2) فُطيمة(بضم الفاء) تصغير لـ(فاطمة) وهو- على ما أظنّ- اسم المولدة المهنأ بها فقد ذكر الفراء ان العرب لا تصغر فاعل على فُعَيلة إلاّ أن يكون اسماً، أمّا الفَطيم(بفتح الفاء): فصال الرضيعُ عن أمِّه، والفطيم يقع على الذكر والأنثى؛ لذا لا تلحقه الهاء، وهو ما يؤيد صواب ظنّ المحقق . ينظر: لسان العرب: (مادة: فطم) ١٢/٤٥٤، و(مادة: أيا) ١٤/٦٢.

(3) محاضرات الأدباء: ٣٦٧/٢، وينظر: التذكرة الفخرية: المنشئ الأربلي: ٣٦٨.

(4) أخبار الدولة العباسية: مؤلف مجهول: ٣٤٨-٢٢٤٩، وهنا يفخر بفرسان خراسان وهزيمتهم جيش الشام بقيادة ابن ضبارة المري وقتله على يد الحسن بن قحطبة(ت١٣١هـ) – وهو من القادة الشجعان استخلفه المنصور على أرمينية فأوغل في بلاد الروم القتل حتى أطلقوا عليه اسم (التنين)- في وقعة جابلق بالقرب من أصبهان عام ١٣١هـ. ينظر: تاريخ اليعقوبي: ٢/٢٤٣-٢٤٥، وتاريخ الملوك والأمم: الطبري: ٦/٥٢-٥٦، والأعلام: ٢/٢١١.

وَكُنَّـا أُنَاسَـــاً رُزِقنَـا زَمَانَاً　　قَلُوبَـاً جَمِيعَـاً وَبَأسَاً شَدِيدَا

فَلَمَّـــا رَكِبنَا عِظَـامَ الأُمُورِ　　نُضِيعُ الحُقُـوقَ وَنَعدُو الحُدُودَا

لَقِينَـا عَبِيدَاً وَكُنَّـــا هِجَانَا[1]　　فَآبُـوا هجَـانَا وَأُبنَـا عَبِيدَا

مَـــرَرنَا سِرَاعَــاً عَلَى عَامِرٍ[2]　　تَـدُبُ الأسَـــاوِدُ[3] دَبَّاً عَنِيدَا

مَرَرنَـــا بِقَـــومٍ عَلَى نِيَّةٍ[4]　　فَأُبنَـــا خَزَايَا وَأَوبـــاً حَمِيدَا[5]

فَكَم قَـــد تَرَكنَا غَـدَاةَ الهَيَاجِ　　كِعَابَـاً[6] تُبكَّى وَطِفـلاً وَلِيدَا

وَخُـودَاً[7] أُضِيعَتْ خِلاَلَ الدِّيَارِ　　تَصِكُّ[8] الجَبِينَ وَتُدمِي الخُدُودَا

وَتَدعُـــو الحَلِيلَ بِإعوَالِهَـا　　وَبِالوَيـــلِ تَدعُو دُعَـاءً وَحِيدَا

وَمَـــا كَـانَ فِيهَا وَ لاَ قَبلَهَا　　كَدَاوُدَ[9] صَبـراً وَفِي النَّاسِ جُودَا

يَكِــــرُّ صَبُورَاً لِوَقْعِ السُّيُوفِ　　وَيَأبَـى لَدَى المَوتِ إلاَّ نُهُودَا[10]

---

(١) الهجان: كريمُ الحَسَبِ نقيُّه. ينظر: لسان العرب: (مادة: هجن) ٤٣٢/١٣.

(٢) عامر: بَلَدٌ آهِلٌ بِالسُّكَّانِ، ذو عِمارة. ينظر: لسان العرب: (مادة: عمر) ٦٠٤/٤.

(٣) الأساود: الجمهور العظيم المجتمع على طاعة السلطان، وأساود الأمراء وسوادها : ثقلها، ولفلان أساود وسواد : أي مال كثير . ينظر: لسان العرب: (مادة: سود) ٢٢٥/٣.

(٤) النية: السفر. ينظر: لسان العرب: (مادة: نوي) ٣٤٩/١٥.

(٥) كأنّنا بابن المقفع ههنا في العجز بعدما استعرض حال العبيد والأمراء في البيتين السابقين جاء ليؤكد حاله وحال قومه من الاتعاظ وعدمه بهاتين الفرقتين، فبعضهم كان نصيبه الخزي كنصيب أسياد الدنيا/مجرمي الآخرة، وبعضم الآخر كانت نهايته حميدة وهؤلاء مَن كان يحسبهم الأمراءُ عبيداً في الدنيا لكنّهم كانوا أحراراً في الآخرة.

(٦) الكاعب: الفتاة إذا نهد ثديها وأشرف. ينظر: لسان العرب: (مادة: كعب) ٧١٩/٢.

(٧) الخُود: جمع خَوْد: الشابَّةُ النَّاعِمَةُ الحَسَنَةُ الخَلْقِ. ينظر: لسان العرب: (مادة: خود) ١٦٥/٣.

(٨) الصكّ: الضرب الشديد. ينظر: لسان العرب: (مادة: صكك) ٤٥٦/١٠.

(٩) المقصود نبي الله داود υ وصبره على اضطهاد ابنه ابشالوم الذي تآمر على قتل ه وعلى الرغم من ذلك يوصي داود υ اتباعه وجنوده أن يحترزوا من أن يمسوا أبشالوم بسوء، لكنه قُتِل رغماً عنهم، ولما بلغ داودυ خبر موته استسلم لحزن شديد نحو ابنه العاق.
ينظر: انجيل برنابا: ٣٦ (الفصل ٦٤).

(١٠) نَهَدَ: نَهَضَ ومَضَى، ونَهَدَ القومُ لعدوّهم إذا صمدوا وشرعوا في قتاله. ينظر: لسان العرب: (مادة: نهد) ٤٢٩/٣-٤٣٠.

فَـــلاَ يَبعُدَنَّ أخُـــو نَجدَةٍ فَقَــدْ رَامَ بِالقَــولِ أمراً سَدِيدَا

تَعَـــرَّضَ لِلمَــوتِ لاَ يَنثَنِي لَــو اَنَّ المَنَايَـا تُرِيـدُ المَزِيدَا

تُأخَّـــــرُ عَنــهُ مَقَادِيرُهُ لِيُحْـدِثَ لِلقَــومِ شَرّاً جَدِيدَا

σ ر γ

٥- وله في الحذر من الأقدار[1]:**(الكامل)**

حَذِرٌ أُمُـوراً لاَ تُخَافُ وَآمِنٌ مَا لَيسَ مُنجِيَــهُ مِنَ الأَقدَارِ

٦- وله في الزهد[1]:**(الطويل)**

---

[1] البيت من شواهد سيبويه، استشهد به حول إعمال (فَعِل) فنصب (أموراً) بحَذِر؛ لأنّه تكثير حاذر وهو للمبالغة، و (أموراً) في محل نصب مفعول ليحذر، وهو ما لم يُجزه المبرد؛ لأنّ الحذر شيء في الهيأة؛ لذا فقد أجمع النحويون على ندرة هذا النصب؛ إذ إنّ النعت إذا جاء على صيغة (فَعِل) لا يتعدى إلى مفعول. ينظر: الكتاب: سيبويه: ١/١١٣، والمقتضب: المبرد: ٢/١١٤–١١٦، وشرح الرضي على الكافية : رضي الدين الأستربادي: ٣/٤٢٢، وغيرها من المصادر التي سنأتي على ذكرها. =

= قيل: إنّ هذا البيت مصنوع وليس بعربي، وقد أُختُلف في نسبته– أو قُلْ صانعه– فزعم قوم أنّ سيبويه قد سأل أبان بن عبد الحميد اللاحقي الشاعر المعروف شاهداً في تعدي (فَعِل) وإعمالها، فعمل له هذا البيت، وقد ردّ أهل العلم هذه الرواية وشنعوا على قائلها– أي أبان اللاحقي– بعدم الأمانة وخيانته للرواية الصحيحة، ومثله لا يُقبل قوله بعد أن خبّر عن نفسه بعمل يبط ل الجمال عنده، ويثبت عليها العار إلى الأبد، ومن ثم بعُد في النفوس أن يُسأل من قبل سيبويه المشهور بدينه وعقله وعلمه، فضلاً عن أخذه من الثقات غير المشكوك بعملهم وصحة نقلهم– في حال ثبوت صحة تلك الرواية–.

وقد شكّك بعض النحويين في هذه الرواية وطعنوا بها؛ لأ نه من غير اللائق نسبة اللاحقي إلى نفسه ما يشين له أو يحطُّ من قدره، وبالمقابل فأمانة سيبويه وثقة الآخرين بروايته تدفع به إلى الترفّع عن القيام بهكذا عمل؛ ولذا فقد تأوّلوا قول اللاحقي: فـ[وضعتُ(أو)صنعتُ(أو)عملت] له هذا البيت، بمعنى (رويتُهُ).

وذكر البغدادي قائلاً: ((وزعم قوم أنّ البيت لابن المقفع لا للاحقي))

خزانة الأدب: ٨/١٧٢، وينظر: شرح أبيات سيبويه: السيرافي: ١/٣٦٠، والتبصرة والتذكرة: الصيمري: ١/٢٢٧، والصحاح(مادة: حذر): الجوهري: ٢/٦٢٦، والهوامل والشوامل: التوحيدي: ١٧٦، وكتاب الحلل في إصلاح الخلل : البطليوسي: ٢١٩–٢٢٠، وأمالي ابن الشجري: هبة الله بن الشجري : ٢/٣٤٦–٣٤٧، والمحرر الوجيز: ابن عطية الأندلسي: ٤/٢٣٢، والجامع لأحكام القرآن(تفسير القرطبي): القرطبي: ٨/١٩٦، ١٣/١٠١، والبسيط في شرح جمل الزجاجي: ابن أبي الربيع السبتي: ١٠٥٨–١٠٥٩، ولسان العرب(مادة: حذر): ٤/١٧٦، وتفسير البحر المحيط: أبو حيان الأندلسي: ٥/٦٧، ٧/١٧، ٨/٥٢، وشرح ابن عقيل: ابن عقيل الهمداني : ٢/١١٥، والمزهر: السيوطي: ١/١٨٠، وتاج العروس (مادة: حذر): ٦/٢٥٧، ١١/٣٤٤، وفتح القدير : الشوكاني: ٢/٣٧٧، ٤/١٠١، وحواشي بعض هذه المصادر.

ومن الجدير بالذكر فقد اختلفت الروايات في صدر البيت؛ إذ ورد كما مثبّت في المتن عند البغدادي وفي المعجمات الواردة في الحاشية أعلاه.

وورد: ((حَذِرٌ أُموراً لاَ تَضِيرُ وَآمِنٌ)) عند المبرّد وابن عقيل والسيرافي والصيمري والبطليوسي والسبتي وابن الشجري والسيوطي وبقية كتب التفسير.

وأورده الرضي الاستربادي: ((حَذِرٌ أُموراً مَا تُخَافُ وَآمنُ)).

في حين أورده أبو حيان: ((حَذِرٌ أُموراً لاَ تَكُونُ وَخَائِفٌ)).

دَلِيلُكَ أنَّ الفَقـرَ خَيرٌ مِنَ الغِنَى   وَأنَّ قَلِيلَ المَـالِ خَيرٌ مِنَ المُثرِي
لِقَاؤكَ مَخلُوقاً عَصَى اللهَ بِالغِنَى   وَلَمْ تَـرَ مَخلُوقاً عَصَى اللهَ بِالفَقرِ

٧- وله في الشكر[2]:(**الطويل**)

---

[1] أدب الدنيا والدين: الماوردي: ١٨٦، مثلما أورده الصفدي منسوباً لابن المقفع لكن رواية البيتين كالآتي:

دَلِيلُكَ أنَّ الفَقــرَ خَيرٌ مِنَ الغِنَى   وَأنَّ القَلِيلَ المَالِ خَيــرٌ مِنَ المُثرِي
لِقَـاؤكَ إنسَانَاً عَصَى اللهَ لِلغِنَى   وَلَمْ تَـرَ إنسَــانَاً عَصَى اللهَ لِلفَقرِ

الوافي بالوفيات: ٣٣٩/١٧.

والبيت يُنسب للإمام علي (υ)، وأكثر مؤلفات الشيعة تُجمع على هذه النسبة للبيتين أعلاه . ينظر: ديوان الإمام علي : تصحيح نعيم زرزور : ٩٥، وبحار الأنوار: ٨٥/٧٥، ومستدرك سفينة البحار: علي النمازي: ٢٧/٨، وميزان الحكمة: محمد الريشهري: ٢٤٤٣/٣، ومطالب السؤول: محمد الشافعي: ٣٠٣.

وقد روى الديلمي البيتين أعلاه من دون نسبة لأحد ، وجاء ثاني البيتين على وفق الآتي:

لِقَـاؤكَ إنسَانَاً عَصَى اللهَ في الغِنَى   وَلَمْ تَـرَ إنسَانَاً عَصَى اللهَ في الفَقرِ

أعلام الدين في صفات المؤمنين: ابن أبي الحسن الديلمي : ١٦٠.

وقد نسبهما ابن داود الأصبهاني للإمام علي(υ) لكن برواية أول البيتين على ما أورده الصفدي، وثانيهما على ما جاء به الماوردي:

دَلِيلُكَ أنَّ الفَقــرَ خَيرٌ مِنَ الغِنَى   وَأنَّ القَلِيلَ المَالِ خَيــرٌ مِنَ المُثرِي
لِقَـاؤكَ مَخلُوقَاً عَصَى اللهَ بِالغِنَى   وَلَمْ تَــرَ مَخلُوقَاً عَصَى اللهَ بِالفَقرِ

الزهرة: ابن داود الأصفهاني: ٤٣٣.

[2] المحاسن والمساوئ: ٩٤/١، وقد جاء به الحرّ العاملي على لسان ابن عباس (τ) في حديثه مع أم المؤمنين عائشة (τ) بعد واقعة الجمل حينما بعث به الإمام علي(υ) إليها يأمرها بتعجيل الرحيل من البصرة وقلة الإقامة فيها، فحصلت مشادّة كلامية بينها وبين ابن عباس (τ) في أيّهما أقرب للرسول الأعظم(ρ) هي أم علي(υ)؟ بعد أن امتنعت عن الامتثال لأمر الإمام(υ) حتى وصل القول بابن عباس(τ) أن يتمثّل حالها قائلاً: ((وما مثلك إلاّ كما قال أخو بني فهر:

مَنَنْتُ عَلَــى قَومِي فَأبدُوا عَدَاوَةً   فَقُلْتُ لَهُــمْ كُفُّــوا العَدَاوَةَ وَالنُّكرَا
فَفِيــهِ رِضَاً مِن مِثلِكُم لِصَدِيقِهِ   وَأحجَى بِكُم أنْ تجمَعُوا البَغيَ وَالكُفرَا

وسائل الشيعة : الحرّ العاملي : ٢٤٠/٢٠ هامش(٦٨٩)، وينظر : الدرجات الرفيعة : علي خان المدني : ١٠٩، ومعجم رجال الحديث : أبو القاسم الخوئي : ٢٤٩/١١، ومن أعلام الصحابة والتابعين: حسين الشاكري: ٣٩/٨، والروض النضير: فارس حسون كريم: ٣١٨.

وقد أورد كلّ من الطوسي والمجلسي والميانجي البيتين أعلاه بهذه الصورة:

مَنَنْتُ عَلَــى قَومِي فَأبدُوا عَدَاوَةً   فَقُلْتُ لَهُمْ كُفُّوا العَدَاوَةَ وَالنُّكرَا
فَفِيهِ رِضَاً مِن مِثلِكُم لِصَدِيقِهِ   وَأحجَ بِكُم أنْ تُجمَعُوا البَغيَ وَالكُفرَا

اختيار معرفة الرجال: أبو جعفر الطوسي: ٢٧٩/١، وينظر: بحار الأنوار: ٢٧٠/٣٢، ومواقف الشيعة: علي الأحمدي الميانجي: ٤٠/٢.

أمّا أبو حنيفة النعمان فيتمثل شاهد ابن عباس(τ) بـ((كما قال أخو بني أسد)) وليس [أخو بني فهر]، ثم يأتي بالبيتين على هذه الرواية:

مَنَنْتُ عَلَــى قَومِي فَأبدُوا عَدَاوَةً   فَقُلْتُ لَهُمْ كُفُّــوا العَدَاوَةَ وَالشُّكرَا
فَفِيــهِ رِضَاً مِن مِثلِكُم لِصَدِيقِهِ   وَأحرَى بِكُم أنْ تُظهِرُوا البَغيَ وَالكُفرَا

شرح الأخبار: أبو حنيفة النعمان: ٣٩١/١-٣٩٢.

مَنَنْتُ عَلَى قَومِي فَأبدَوا عَدَاوَةً ... فَقُلْتُ لَهُمْ كُفْءُ العَدَاوَةِ والشُّكرِ

٨- قيل: إنَّ سفيان المهلبي لمّا همَّ بقتل ابن المقفع، قال له الأخير: واللهِ إنّك لتقتلني فيُقتل بقتلي ألف نفسٍ، ولو قتلوا مثلكَ مائةً ما وفوا بواحدٍ، ثم أنشأ قائلاً[1]:**(الوافر)**

إذَا مَـا مَاتَ مِثلِيَ مَاتَ شَخصٌ ... يَمُـــوتُ بِمَوتِـــهِ خَلقٌ كَثِيرُ

وَأنتَ تَمُــوتُ وَحدَكَ لَيسَ يَدرِي ... بِمَوتِــكَ لاَ الصَّغِيرُ وَلاَ الكَبِيرُ

σ ع γ

٩- وله في الرثاء[2]:**(الطويل)**

---

[1] كتاب الوزراء والكتاب: ١١٠، وينظر: الوافي بالوفيات: ٣٤١/١٧، وقد أورد الجاحظ أول البيتين من دون نسبته لابن المقفع بالصورة الآتية:

إذَا مَا مَاتَ مِثلِي مَاتَ شيءٌ ... يَمُــوتُ بِموتِـــهِ بَشَرٌ كَثِيرُ

البيان والتبيين: ٣٥٣/٢.

في حين جاء به القاضي الجرجاني منسوباً لابن المقفع لكنّ بهذه الصورة:

وَتَقتُلُنـــي فَتَقتُلُ بِـي كَرِيمَاً ... يَمُــوتُ بِموتِـــهِ بَشَرٌ كَثِيرُ

الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني: ٣١٨.

وقد أورد القالي عجز البيت نفسه الوارد في رواية الجاحظ والقاضي الجرجاني، م ثلما جاء بدلالة البيتين عينها الواردة في رواية الصفدي المثبتة في المتن على لسان إحدى الأعرابيات:

لَعَمــرُكَ مَا الرَّزِيَّةُ فَقْـدُ مَالٍ ... وَلاَ شَــاةٌ تَمُــوتُ وَلاَ بَعِيرُ

وَلَكِـــنَّ الرَّزِيَّـــةَ فَقْدُ قَرْمٍ ... يَمُــوتُ بِموتِـــهِ بَشَرٌ كَثِيرُ

كتاب الأمالي: القالي: ٢٧٢/١.

في حين نسبهما ابن عساكر لمالك بن طوق التغلبي وجاء بهما على هذه الصورة:

وَلَيسَ مِـــنَ الرَّزِيَّةِ فَقْدُ مَالٍ ... وَلاَ شَـــــاةٌ تَمُوتُ وَلاَ بَعِيرُ

وَلَكِنَّ الرَّزِيَّةَ فَقْـــدُ شَخصٍ ... يَمُــوتُ لِمَوتِـــهِ نَاسٌ كَثِيرٌ =

تاريخ مدينة دمشق: ٣٤٠/٢١، وينظر: ٤٦٣/٥٦.

وقد زاوج ابن حجر العسقلاني بين مجموع الروايات تلك فجاء بها في بيت واحد غير منسوب لقائلٍ هو:

لَعَمرُكَ مَا الرَّزِيَّـةُ فَقْدُ شَخصٍ ... يَمُــوتُ بِموتِـــهِ عَلَمٌ كَبِيرُ

الإصابة: ابن حجر العسقلاني: ١٢٣/١.

[2] شرح ديوان الحماسة: ٨٦٣/١-٨٦٤. قالها في رثاء يحيى بن زياد الكوفي، وعلى الرغم من إجماع أكثر الرواة والنقاد القدامى على نسبة هذه المقطوعة لابن المقفع إلاّ أنّ الشكوك- أحياناً- قد طالت الراثي والمرثي معاً، وقد أخذ ابن خلكان على عاتقه بيان دوالها ومناقشتها ، ومن ثم بيان أقرب تلك الدوال لدائرة الصواب، فبعد أن ذكر أنّها في رثاء أبي عمرو بن العلاء النحوي عاد مستدركاً((وقد قيل: إنّما رُثي بها يحيى بن زياد بن عبيد الله بن عبد الله بن عبد المدان الحارثي

رُزِئنَا أَبَا عَمرٍو وَلاَ حَيَّ مِثلُهُ فَلِلهِ رَيبُ الحَادِثَاتِ بِمَنْ وَقَعْ

فَإِنْ تَكُ قَدْ فَارَقتَنَا وَتَرَكتَنَا ذَوِي خَلَّةٍ[1] مَا فِي اِنسِدَادٍ لَهَا طَمَعْ

فَقَدْ جَرَّ نَفعاً فَقدُنَا لَكَ أَنَّنَا أَمِنَّا عَلَى كُلِّ الرَّزَايَا مِنَ الجَزَعْ[2]

= الكوفي الشاعر المشهور، وهو ابن خال السفاح أول خلفاء بني العباس، رضي الله عنه؛ وقيل : بل رثي بها عبد الكريم بن أبي العوجاء، والأول أشهر، والله أعلم؛ وقيل: إنّ هذه الأبيات لمحمد بن عبد الله المقفع، والله أعلم . وأقولُ: إنَّ هذه المرثية إنْ كانت في أبي عمرو المذكور فما يمكن أن تكون لعبد الله لأنّه مات قبل موت أبي عمرو، وإنْ كانت لمحمد فيمكن ذلك، ولكنها مشهورة في أبي عمرو المذكور))، وقد أورد ابن خلكان عجز البيت الأول : ((فَلِلهِ رَيبُ الحَادِثَاتِ بِمَنْ فَجَعْ)).وفيات الأعيان: ٣/٤٦٩ .

(١) الخَلّةَ (بفتح الخاء): الفقر والحاجة، وحُكيَ عن العرب: اللهم أُسْدَدْ خَلَّتَهُ، ويقال في الدعاء للميت: اللهم أُسْدُدْ خَلَّتَهُ أي الثُّلمة التي ترك، وأصله من التخلّل بين الشيئين. ينظر: لسان العرب: (مادة: خلل) ١١/ ٢١٥.

(٢) ذكر اليافعي في أحداث سنة أربع وخمسين ومائة وفاة أبي عمرو بن العلاء، ثم أورد الأبيات أعلاه في رثائه، ودوّن تحتها أنّه ((قيل: رثاه بها عبد الله بن المقفع، وقيل: يحيى بن زياد الشاعر المشهور خال السفاح، وقيل : غير من ذكر))، وكأنّه يشير بعبارة : [وقيل غير من ذكر] إلى الاختلاف والخلاف الذي ذكره ابن خلكان في الراثي والمرثي، وقد أورد اليافعي أول الأبيات من غير همز مع إبدال بعض الألفاظ فجاء به على النحو الآتي:

رُزِينَا أَبَا عَمرٍو وَلاَ حَيَّ مِثلَهُ فَلِلهِ رَيبُ الحَادِثَـاتِ بِمَنْ فَجَعْ

مرآة الجنان وعبرة اليقظان: اليافعي: ١/٢٥٦.

وإذا ما نفى ابن خلكان رثاء ابن المقفع لأبي عمرو بن العلاء للسبب المذكور أعلاه، فإنّ المحقّق ينفي رثاء ابن المقفع للشخصيتينِ الأخريين ل لسبب عينه؛ لأنَّ يحيى بن زياد قد مات في خلافة المهدي نحو سنة ١٦٠هـ. ينظر: تاريخ بغداد: الخطيب البغدادي:١١١/١٤، وتاريخ مدينة دمشق : ٢٢١/٦٤-٢٢٤، ولسان الميزان: ٢٥٦/٦، والأعلام: ١٤٥/٨.

وأمّا ابن أبي العوجاء فقد قتل عام ١٥٥هـ على يد عامل المنصور في الكوفة محمد بن سليمان بن علي، وعند التحقيق نجد أنّ ابن أبي العوجاء قد قتل قبل هذا التاريخ أي في عام ١٥٣هـ، وهو العام الذي عزل فيه الخ ليفة المنصور محمد بن سليمان عن إمارة الكوفة واستعمل عليها عمرو بن هبير الضبي، وكان من أسباب عزله: قتله لابن أبي العوجاء– وهو خال معن بن زائدة الشيباني– بعد أن كثر شفعاؤه عند الخليفة. ينظر: والكامل في التاريخ: ابن الأثير: ٧/٦، والبداية والنهاية: ١٢١/١٠، وتاريخ ابن خلدون: ٢٠٢/٣، والكنى والألقاب: ٢٠١/١.

وبناء على ما تقدّم يمكننا القول– إذا ما أردنا ترجيح أحق الثلاثة بهذه المرثية– : إنّ عبد الكريم بن أبي العوجاء هو المرثي الحقيقي في عينية ابن المقفع بحكم الصحبة الوطيدة بين الاثنين وهو ما تؤكده أكثر المصادر ، فهو أقرب الثلاثة إلى نفس صاحبنا، فضلاً عن الحقائق التاريخية التي تؤيد اكتنافهما لحقبة زمنية أكثر قرباً من غيرها– بالنسبة لأبي عمرو بن العلاء ويحيى بن زياد– وهو ما أومأنا إليها في أعلاه، ومن ثم ينبني على هذا = الأمر نتيجة أخرى مؤدّاها: إعادة النظر في وفاة ابن المقفع نفسه أي أنّها بُعيد منتصف القرن الثاني للهجرة في حدود عام ١٥٣هـ، أو ١٥٥هـ بحسب ما أورده المؤرخون من أحداث خلال تلك السنوات التي نلمح فيها أنّ ابن المقفع لا زال على قيد الحياة، ولم يوافِهِ الأجل عام ١٤٢هـ، أو ١٤٥هـ كما هو شائع في ترجمته.

ومن ثمّ فإذا ما أرجعنا ولادة ابن المقفع إلى عام ٨٠هـ – بحسب ما ذكره الأستاذ محمد كرد علي– فهذا يعني أنّه قد أمضى ٥٣عاماً– أقل أو أكثر بقليل– تحت مظلّة الحكم الأموي، ٢١-٢٣ عاماً– باختلاف الروايات التي أشرنا إليها فيما مضى– قضاها في كنف العباسيين، أي أنّ سني عمر ابن المقفع تتراوح ما بين ٧٣-٧٥ عاماً على أرجح التقديرات.

وقد ورد البيت الثاني عند الصفدي بهذه الصورة:

لَئِــنْ تَـــكُ قَدْ فَارَقتَنَا وَتَرَكتَنَا إِلَى خَلَّةٍ مَا فِي اِنسِدَادٍ لَهَا طَمَعْ

الوافي بالوفيات: ٣٣٩/١٧.

وذكر ابن أبي الحديد النص دون عزو لابن المقفع وعلى النحو الآتي:

σ لγ

١٠- يُذكر أنّ رجلاً ثقيلاً كان يُجالس ابن المقفع وهو يستثقله[١]، فجاء ذاك الثقيل ذات يوم إلى صاحبنا وكان معلولاً وقد أخذ الدواء للتوّ، فطلب الرجل من غلام ابن المقفع باستئذان سيده له، فأخبره الغلام بأنّ سيده قد أخذ دواء وليس إلى ذاك من سبيل، فعندئذٍ كتب الرجل لابن المقفع في قرطاس[٢]:**(الخفيف)**

رُزِئْنَـــا أَبَا عُمَرٍ وَلاَ حَيَّ مِثْلُهُ   فَلِلهِ رَيبُ الحَادِثَـــاتِ بِمَنْ تَقَعْ
فَـإِنْ تَــكُ قَدْ فَارَقْتَنَا وَتَرَكْتَنَا   ذَوِي خَلَّةٍ مَا فِي اِنسِدَادٍ لَهَا طَمَعْ
لَقَـــدْ جَرَّ نَفعَـاً فَقدُنَا لَكَ أَنَّنَا   أَمِنَّا عَلَـى كُلِّ الرَّزَايَا مِنَ الجَزَعْ

شرح نهج البلاغة: ابن ابي الحديد: ١٣/٢٥.

وقد جاء ابن حمدون بالبيتين الأخيرين فقط في تذكرته، ناسباً إيّاهما لابن المقفع في رثاء يحيى بن زياد بالاتكاء على ما جاء به المرزوقي في حماسته، ثم أعقب البيتين بالقول: ((فقال أبو الرياش: هذا مأخوذ من قول النمري منصور:

لَقَـــدْ عَـــزَّى رَبِيعَةَ أَنَّ يَومَاً   عَلَيهَـــا مِثلَ يَومِـكَ لاَ يَعُود

وإنّما يأخذُ الأحدث من الأقدم، وابن المقفع قُتِل في خلافة المنصور، والنمري إنّما عُرِف شعرُه في خلافة الرشيد، فهو الأولى بأن ينسب إلى اقتفاء ابن المقفع)). التذكرة الحمدونية: ٧/٢٧٦-٢٧٧.

وذكر ابن منقذ ثالث الأبيات فقط في باب [السابق واللاحق] ومن دون نسبته لابن المقفع، وأبدل كلمة القافية (الجَزَعْ) بـ(الفَزَعْ). ينظر: البديع في نقد الشعر: ابن منقذ: ٢٤٧.

وجاء ابن الأثير بالبيت الثالث كذلك، لكن في باب [سلخ المعاني] مشيداً بدقة معنى البيت الذي لا يبلغ شأوه ما جاء بعده، معتمدا على روايتي المرزوقي وابن حمدون في نسبة البيت لابن المقفع راثياً يحيى بن زياد، وأخذ النمري من ابن المقفع وليس العكس، مثلما أورده الراغب في محاضراته ضمن باب [في الموت وأحواله]، ومن دون نسبة كذلك. ينظر: المثل السائر: ابن الأثير ٣/٢٣٧، ومحاضرات الأدباء: ٤/١٧٢.

وقد أورد المعافى البيتين الأخيرين في باب [أحسن ما قيل في الرثاء] لكن من دون نسبتهما لابن المقفع، مع تغيير طفيف في مفردات البيتين لكنهما، يحملان الدلالة نفسها التي جاء بها صاحبنا:

لَعَمـــرِي لَئِنْ فَقَدنَـاكَ سَيِّدَاً   كَرِيمَاً لَهُ حَقُّ التَّنَـاوُشِ وَالفَزَعْ
لَقَـدْ جَــرَّ نَفعَاً فَقدُنَا لَكَ إِنَّنَا   أَمِنَّا عَلَى كُلِّ الرَّزَايَا مِنَ الجَزَعْ

الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي: المعافى بن زكريا: ٢/٢٠٦.

مثلما جاء الخفاجي ببيتي المعافى أعلاه مع تغيير في ألفاظ أول البيتين، ولهما الدلالة العامة عينها لدى ابن المقفع:

لَعَمــرِي لأَنْ كُنَّا فَقَدنَاكَ سَيِّدَاً   يَحِقُ لَنَا طُـولُ التَّحَزُّنِ وَالهَلَعْ
لَقَـدْ جَــرَّ نَفعَاً فَقدُنَا لَكَ إِنَّنَا   أَمِنَّا عَلَى كُلِّ الرَّزَايَا مِنَ الجَزَعْ

ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا: شهاب الدين الخفاجي: ٣٠٧.

[١] الثقيل: نقيض الخفّة، والمستثقل: الثقيل من الناس. ينظر: لسان العرب: (مادة: ثقل) ١١/٨٥، ٨٨.

[٢] ذم الثقلاء: ابن خلف بن المرزبان: ٧٢، وفي رواية البيهقي: إنّ هذا الرجل الثقيل حينما لم يصل لابن المقفع في طلب حاجته أرسل الأول للأخير بيتاً في رقعة جاء فيه:

هَـــلْ لِذِي حَاجَةٍ إِلَيكَ سَبِيلُ   وَقَلِيـــلٌ تَلَبُّثِـــي لاَ كَثِيرُ

فوقّع ابن المقفع تحته:

أنتَ يَا صَــاحِبَ الكِتَابِ ثَقِيلُ   وَقَلِيـــلٌ مِنَ الثَّقِيـلِ كَثِيرُ

وأضاف البكري: إنَّ الرجل حين وصل إليه توقيع ابن المقفع، أجابه:

هَـلْ لِذِي حَاجَةٍ إِلَيكَ سَبِيلُ   لاَ يُطِيـلُ الجُلُـوسَ إلاَّ قَلِيلُ

ثم رمى القرطاس في الدار وذهب إلى سبيله، فعثر عليه ابن المقفع وقرأه، فعرف صاحب الكتاب ودوّن أسفله:

أنتَ يَا صَـاحِبَ الكِتَابِ ثَقِيلُ   وَقَلِيـــلٌ مِنَ الثَّقِيلِ طَوِيلُ

١١- وله في الحزم في طلب الحوائج[1]:(البسيط)

قَـدْ بَدَتَ الجَوَابَ مِنكَ بِفُحشٍ   أنتَ بِالفُحشِ وَالبِـذَاءِ جَدِيرُ

عندئذٍ ضحك ابن المقفع وقضى حاجته.المحاسن والمساوئ: ٢/٢٢٤.

وأورد البكري البيتين بتغيير طفيف في ألفاظهما مع المحافظة على مضمونهما وتساوقهما الحدثي، فالثقيل كتب في رقعته:

هَـــلْ لِذِي حَاجَةٍ إِلَيكَ سَبِيلُ   لاَ كَثِيـــرٌ جُلُوسَهُ بَلْ قَلِيلُ

فأجابه ابن المقفع:

أنتَ يَا صَــاحِبَ الكِتَابِ ثَقِيلُ   وَكَثِيـــرٌ مِنَ الثَّقِيـلِ القَلِيلُ

سمط اللآلي في شرح أمالي القالي: البكري: ٢/٤٧٣.

في حين نسب ابن عساكر هذه الحادثة في تاريخه لأبي عمرو بن العلاء، في روايةٍ ينقلها عن أحد أحفاد أبي عمرو وهو (معاوية بن سالم بن خالد بن معاوية بن أبي عمرو بن العلاء) جاء فيها ردّ أبي عمرو بن العلاء فقط على ذاك الرجل الثقيل الذي كان يستعطفه وهو يستثقله، فكتب إليه أبو عمرو:

أنتَ يَا صَـاحِبَ الكِتَابِ الثَقِيل   وَقَلِيـــلٌ مِنَ الثَّقِيـــلِ كَثِيرُ

تاريخ مدينة دمشق: ٦٧/١١٧.

أمّا الراغب الأصفهاني في محاضراته فقد ذكر إنّ حمّاداً الراوية قصد مطيع بن إياس في حاجة فحُجب عن الدخول عليه، فكتب حمّاد إليه يستأذنه:

هَـــلْ لِذِي حَاجَةٍ إِلَيكَ سَبِيلُ   لاَ نُطِيلُ الجُلُوسَ فِيمَنْ يُطِيلُ

فأجابه ابن إياس- بجواب ابن المقفع عينه في رواية البكري-:

أنتَ يَا صَــاحِبَ الكِتَابِ ثَقِيلُ   وَكَثِيـــرٌ مِنَ الثَّقِيـلِ القَلِيلُ

محاضرات الأدباء: ١/٢٤٣-٢٤٤، وينظر: غرر الخصائص الواضحة: ٤٥٦.

[1] نسبه ابن عبد البر القرطبي لابن المقفع، بعد أن جاء بقول الأخير في (باب طلب الحاجات): ((الحاجة يعتري صاحبها الخيفة من مكانين: الاستقبال بها قبل وقتها، والثاني حتى تفوت))، ثم أعقبه بإنشاده لهذا البيت. بهجة المجالس وأنس المجالس: ابن عبد البر القرطبي: ١/٣٢١.

في حين نسبه ابن هشام في مغنيه للأعشى، وأورده بالصورة الآتية:

وَرُبَّمَـــا فاتَ قَوماً جُـلَّ أمرِهِم   مِنَ التَّأنّي وَكَانَ الحزمُ لو عَجِلوا

مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ابن هشام: ٣/٤٠٤.

وقد أخلّ به ديوان الأعشى فلم يرد في لاميته المشهورة- وهي الوحيدة في ديوانه من البحر البسيط، فضلاً عن كونها مضمومة الروي- التي مطلعها:

وَدِّعْ هُريرةَ إنَّ الرَّكـبَ مُرتَحِلُ   وَهَلْ تُطيقَ وَداعاً أيُّها الرَّجُلُ

ديوان الأعشى الكبير: تحقيق محمد حسين: ٥٥-٦٣.=

= في حين نسبه أبو الفرج الأصفهاني لـ(مَتَل)جارية إبراهيم بن المدبر، وجاء به على هذه الصورة:

وَرُبَّمَـا فاتَ بعضُ القومِ أمرَهِم   مَعَ التَّأنّي وَكَانَ الحزمُ لو عَجِلوا

الإماء الشواعر: أبو الفرج الأصفهاني: ١٧٩.

وَقَد يَفُوت أُنَاساً بعــضُ مَا طَلَبُوا   عِندَ التَّأنّي فَلكَانَ الحَزمُ لَوْ عَجِلُـوا

١٢- وله في الجلادة والقوة[1]:**(الطويل)**

لَقَدْ ضُمِّنَتْ جَلْـدَ القُوَى كَانَ يُتَّقَى   بِهِ جَانِبُ الثَّغرِ المَخُــوفِ زَلاَزِلُهْ

σ م γ

١٣- وقع بين ابن شبرمة[2] وابن أبي ليلى[3] تباعد فحاول ابن المقفع الإصلاح بينهما، فأبى ابن أبي ليلى ذاك الصلح، وكان ابن شبرمة صديقاً لابن المقفع، الذي امتعض من تصرّف ابن أبي ليلى وأراد الانتصار لصاحبه[4]:**(الطويل)**

تَنَوَّقتَ فِي الإحسَانِ لَمْ آلِ جَاهِدَاً   إلَـى ابْنِ أَبِي لَيلَى فَصَيَّــرَهُ ذَمَّا

وَوَاللهِ مَــا آسِي عَلَى فَوتِ شُكرِهِ   وَلَكِــنَّ سُوءَ الرَّأيِ يُحدِثُ لِيْ غَمَّا

وَمَاذَا يَضُــرُّ المَرءَ مِنْ قَولِ قَائِلٍ   إذَا هُــوَ لَمْ يَغْشَ الدَّنَاءَةَ وَالإِثمَا

لكن هناك غير ناقد قد نسبوا البيت للقطامي مع اختلاف في صورته. ينظر: كتاب الموشى: الوشّاء: ١٨٩/٢، والإعجاز والإيجاز: الثعالبي: ١٥١، وتحسين القبيح وتقبيح الحسن: الثعالبي: ٩٥، ومعاهد التنصيص: العباسي: ٦٥/١، وغرر الخصائص الواضحة: ٣٤٦.

وحين العود إلى ديوان القطامي فقد أخلّ به ولم يجئ به في نسخته التي حقّقها د.إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب، وذلك في لاميته التي مطلعها:

إنَّا مُحيّوكَ فَاسلَمْ أيُّهَـا الطَّلَلُ   وَإنْ بليتَ، وإنْ طـالَتْ بكَ الطِّيَلُ

في حين ورد البيت بصورته التي نسبها ابن هشام للأعشى، وذلك في نسخته التي حققها إي.جي. بارث. ينظر: ديوان القطامي: تحقيق د.إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب: ٢٣-٣٠، وينظر: ديوان القطامي: شرح بارث:٢.

[1] محاضرات الأدباء: ١٩١/٤، وقد أورد أبو فرج الأصفهاني هذا البيت للشمردل بن شريك اليربوعي من قصيدة يرثي بها أخاه وائلاً، مطلعها:

لَعَمــرِي لَئِنْ غَالَتْ أَخِي دَارُ فُرقَةٍ   وَآبَ إلِينَــــا سَيفُهُ وَرَوَاحِلُهُ

كتاب الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني: ٣٥٣/١٣، وينظر: كتاب الأمالي: اليزيدي: ٣٢، والتذكرة الحمدونية: ٢٦٩/٤، ومنتهى الطلب من أشعار العرب: ابن المبارك: ٣٥٥/٣، والحماسة البصرية: البصري: ٢٢٤/١، والوافي بالوفيات: ١٠٦/١٦.

[2] عبد الله بن شبرمة الضبي، فقيه العراق يعمل بالرأي والقياس، وكان قاضيا للخ ليفة المنصور على سواد الكوفة، توفي في خراسان عام ١٤٤هـ، كان عفيفاً، صارماً، عاقلاً. ينظر: سير أعلام النبلاء: ٣٤٧/٦-٣٤٩، والوافي بالوفيات: ١٠٩/١٧-١١٠، ٢٥٢/٢٢.

[3] محمد بن عبد الرحمن بن أبي ليلى، مفتي الكوفة وقاضيها، من أصحاب الإمام جعفر الصادق(U)، له منافرات مع أبي حنيفة، كان صدوقاً، مؤمناً، لكنه سيء الحفظ، توفي عام ١٤٨هـ. ينظر: نقد الرجال: التفرشي: ٢٤١/٤، ومعجم رجال الحديث: ٢٨٨/١٧، وبحار الأنوار: ١٩٦/٣٩ هامش(٤).

[4] كتاب جمل من أنساب الأشراف: ٢٩٠/٤.

١٤- وله في الحسد[١]:(الرمل)

حَسَـدُوا النِّعمَةَ لَمَّا ظَهَرَتْ فَرَمَوهَـا بِأَبَاطِيـلِ الكَلِمْ

وَإِذَا مَـا اللهُ أسدَى نِعمَةً لَمْ يَضِرهُ قَولُ حُسَّادِ النِّعَمْ

σ ن γ

١٥- قال متهكماً[٢]:(البسيط)

مَـا كُنتُ أعجَبُ مِمَّنْ نَالَ مَيسَرَةً حَتَّـى مَرَرتُ عَلَى دَارٍ لِسُفيَانِ[٣]

لاَ تَعجَبَـنَّ، فَقَدْ يُلقِي الكَرِيمَ لَهُ جَدٌّ عَثُورٌ وَيُضحِي الوَغدُ ذا شَانِ[٤]

إنْ كُنـتَ لاَ تَدَّعِي بَيتاً لَهُ قِدَمٌ إلاَّ بِقَصـرِكَ لَمْ تَنهَـضْ بِأركَانِ[٥]

سَـامَ الرِّجَالَ بِآبَاءٍ لَهُمْ شَرَفٌ تِلكَ الفَضِيلَـةُ لاَ مَـا شَيَّدَ البَانِي

---

(١) الفاضل: المبرّد: ١٠٠ ، فقد أورد المبرّد البيتين عقب قول ابن المقفع في الحسد: ((الحسدُ خلقٌ دنيءٌ، ومن دناءته أنّه يبدأ بالأقرب فالأقرب)) من دون فصل بينهما بعبارة معينة قد درج على استعمالها في ثنايا فاضله نحو : [قال الآخر، قال بعض أصحابنا، قال بعض المحدثين، وأنشد، وأنشدني (فلان من الشعراء)، وغيرها من العبارات الفاصلة، الأمر الذي يشي أن المبرد قد نسبهما لابن المقفع.

وقد نسبهما ابن عبد ربه والقرطبي لرجل من قريش، وجاء عجز ثاني البيت عندهما على وفق الآتي:

وَإِذَا مَـــا اللهُ أسدَى نِعمَةً لَمْ يَضِرهَـــا قَولُ أعدَاءِ النِّعَمْ

العقد الفريد: ١٧٢/٢، وينظر: الجامع لأحكام القرآن(تفسير القرطبي): ٢٠٢/٥.

وقد نسبهما صاحب نور القبس لمحمد بن كناسة الشاعر (٢٠٧هـ) راوية الكميت، وقد جاء أول عجز البيت الثاني : ((لَمْ يَضِرهَا ...)). كتاب نور القبس : المرزباني: ٣٠٠.

وقد وردا من دون نسبة في روضة العقلاء، وجاء البيت الثاني بهذه الصورة:

وَإِذَا مَـــا اللهُ أبدَى نِعمَةً لَمْ يَضِرهَـــا قَولُ أعدَاءِ النِّعَمْ

روضة العقلاء: البستي: ١٤٢.

(٢) لقد شكّك البلاذري في نسبة هذه الأبيات؛ إذ ذكر: ((وقال ابن المقفع، ويقال يحيى بن زياد الحارثي)).كتاب جمل من أنساب الأشراف: ٢٣٤/٤.

(٣) هو سفيان بن معاوية المهلبي والي البصرة، وقد كان مصرع ابن المقفع على يديه.

(٤) (شأن) خُفف الهمز لإقامة الوزن.

(٥) لقد أورد الزمخشري وابن حمدون هذ البيت والذي يليه فقط وقد نسباها لابن المقفع؛ لكن بروايتين مختلفتين، فرواها الزمخشري:

إنْ كُنتَ لاَ تَدَّعِي مَجداً وَمَكرُمَةً إلاَّ بِقَصرِكَ لَمْ تَنهَـــضْ بِأركَانِ

سَامَ الرِّجَالَ بِمَا تَسمُو الرِّجالُ بِهِ تِلكَ المَكَـــارِمُ لاَ تَشيِيدُ بُنيَانِ

ربيع الأبرار: الزمخشري: ٢٩٨/١-٢٩٩.

في حين ذكر ابن حمدون عجز أول البيتين في رواية الزمخشري: ((... لَمْ يَنهَضْ بِأركَانِ)). التذكرة الحمدونية: ٩٠/٢.

وَإنْ سَمَوتَ بِيَومِ العَقرِ[١] مُفتَخِراً فَـذَلِكَ العَـارُ لِلبَاقِي وَلِلفَانِي[٢]

وَاذكُرْ لَيَالِيَ سَلْمٍ[٣] إذْ تَرَكتَ لَهُ مَا فِـي رِحَالِكَ مِنْ مَـالٍ وَنِسوَانِ

فَظَلَّ يَفـرِي أَدِيمَ الأَزْدِ ضَاحِيــةً فَرِيَــاً وَأمعَنْتَ مِنــهُ أيّ إمعَـانِ

σ ي γ

١٦- قال هاجياً[٤]:(الطويل)

تَأمَّلتُ أســوَاقَ العِرَاقِ فَلَمْ أجِدْ دَكَـاكِينَهُمْ إلاَّ عَلَيهَــا المَـوَالِيَا

جُلُوساً عَلَيهَا يَنفضُــونَ لِحَاءَهُمْ كَمَـا نَفَضَتْ عُجْفُ البِغَالِ المَخَالِيَا

---

(١) العقر: اسم لمواضع عدة منها : عقر بابل وفيه واقعة عظيمة بين مسلمة بن عبد الملك ويزيد بن المهلب بن أبي صفرة، أفضت نهايتها عن مقتل يزيد عام ١٠٢هـ بعد خلعه لطاعة بني مروان. ينظر: المعارف: ابن قتيبة: ٣٦٤، وتاريخ مدينة دمشق : ٤٤٧/٢٦ هامش(٥)، ٦٠/٤٨ هامش(٢)، ومعجم البلدان : ١٣٦/٤.

(٢) كأنّ ابن المقفع يخاطب سفيان بن معاوية إذا ما افتخرت بخلع أجدادك لبني مروان – وهم ملوك الزمان وخلفاؤه– وتنصلهم عن طاعتهم، فالعار أنّ [الفاني/ يزيد بن المهلب] لم يقتل بطعنة أو ضربة، ((بل انسدّت أذناه ومنخراه وامتلأ فمه بغبار العسكر فمات، فلا يعرف مثله قتيل غبار)). =

= معجم الأدباء: ٧٠/١-٧١.

وأمّا عار [الباقي] فهو من التورية وتحتمل أنّ المراد سفيان نفسه ومن ثم فليس له من فخر بجدوده من آل المهلب وقد قتلهم غبار المعركة ولم يثبتوا في مستنقع الموت رجلهم ويشهروا اسلحتهم وتلك هي نهاية الشجعان، وقد تحتمل دلالة (الباقي) بني مروان أنفسهم، وهو ما يُجيب عنه كثير عزة بعدما جاءه خبر مقتل آل المهلّب بالعقر، فقال: ((ما أجلَّ الخطب! ضحّى آل أبي سفيان بالدين يوم الطّف، وضحى بنو مروان بالكرم يوم العقر)).

كتاب الأغاني: ٢٢/٩.

(٣) سَلْم بن قتيبة بن مسلم بن عمرو الباهلي (ت١٤٩هـ)، تولّى إمارة البصرة ليزيد بن عمر بن هبيرة أيام مروان الحمار، ثم وليها أيام المنصور العباسي، عُرِف برجاحة عقله، وعدله في الرعية.

ينظر: الوافي بالوفيات: ١٨٧/١٥، والنجوم الزاهرة: ابن تغري: ١٥/٢-١٦.

(٤) المستطرف في كل فن مستظرف: الأبشيهي: ٣٧٢.

وقد جاء الجاحظ بالبيتين في رسائله والزمخشري في ربيعه؛ لكن من دون نسبتهما لابن المقفع، مع تغيير طفيف في اللفظ لا الدلالة، فالجاحظ ذكر (دكاكينها) في عجز الأول، والزمخشري(لحاهُمُ) في صدر الثاني.

ينظر: رسائل الجاحظ: الجاحظ: ٢٥١/٢، وربيع الأبرار: ٢٠٣/٢.

وقد أورد الثعلبي والقرطبي والشوكاني في تفاسيرهم ثاني البيتين فقط ومن دون نسبته لابن المقفع وبالصورة الآتية:

وَخُصمٌ عِضَـابٌ يَنفضُونَ لِحَاهُمُ كَنَفضِ البَرَاذِينِ العِـرابِ المَخَالِيَا

الكشف والبيان(تفسير الثعلبي): الثعلبي: ١٨٧/٨، وينظر: الجامع لأحكام القرآن(تفسير القرطبي): ١٦٥/١٥، وفتح القدير: ٤٢٥/٤.

الخاتمة

لعلّ أهم النتائج التي تمخض عنها هذا المجموع تتمثل بالآتي:

التأكيد على قيمة الشعر وبيان مصداقية الرأي القائل بأنّ الشعر لسان حال المجتمعات أو انعكاس لواقع تلك المجتمعات، فضلاً عن كينونته مرآةً لذاك العصر الذي انتجه، وهذه القيمة تترأى في إبداء وجهة نظر جديدة غير ما تواتر على نقله النقّاد القدامى والباحثون المحدثون بخصوص وفاة ابن المقفع وهو ما تقصّاه المحقق بالدليل التأريخي المؤيد لكينونة مصرعه قد حدث على الأرجح بين عامي ١٥٣-١٥٥هـ، كما تبيّن في مرثيته العينية، وكذلك الجزم في أنّ المرثي بهذه المقطوعة هو ابن أبي العوجاء وليس أبو عمرو بن العلاء أو يحيى بن زياد كما أشارت النقول، فالدليل العقلي المتكئ على النقل الشعري كان الفيصل في البتّ في مسألة المحيا والممات لابن المقفع.

وفيما يتعلّق بمجموعه الشعري فقد اتصف بالنزر والقلّة، وغلبة المقطّع الشعري عليه، فضلاً عن اصطباغه بالنَّفَس الحكمي الدارج في أسلوب ابن المقفع في شقّه النثري السهل الممتنع، ولغته الواضحة التي ليس بها حاجة إلى معجم، فسار الشقّان [الشعر/النثر] جنباً إلى جنب موضوعاً ولغة؛ إذ لم يقل شأو لغته الشعرية عن شأن لغته النثرية على الرغم من قلّة نتاجه الشعري -كما أفصحنا-إلاّ أنّه في جانبٍ منه يعكس خصب تجربة ذلك الشعر لارتباط أغلب الموضوعات التي طرقها ابن المقفع بواقعه الحياتي المعيش، فجاءت مضامينه الشعرية تتسم بنقلها الفني ومعانيها الرفيعة وفي هذا تأييد لعدم صحة دعوى بعض المناهضين لشعر العلماء وتجنّيهم المبالغ عليه ونعتهم إيّاه بالضعف والسخافة والرتابة؛ ولعلّ دالية ابن المقفع الفخرية خير دليل على رصانة شعره صورة وموضوعاً ولغةً.

زدْ على ذلك ابتعاد جلّ شعره-على قلّته- عن رتابة أسلوب العلماء واكتناهه للمعاظلة اللفظية والمعنوية، بل نجد ابن المقفع قد أخذ على عاتقه طرق موضوعات هي من صميم المجتمع العباسي وواقعه وقتئذ، حتى تآلفت دلائله الشعرية ومضامينه في معالجتها لبعض المعطيات المتناقضة التي طفت على سطح ذاك المجتمع آنذاك بسجية عربية خالصة، متنصلة بدرجة كبيرة عن عرقها الفارسي الحانق بدسائسه على العرب جمعاء، ممّا وسم ابن المقفع بوصفه شاعراً بنقاوة طبعه الذي قد - لا- نبالغ كثيراً في القول بمقاربته لمصاف الفحولة في تنوّعه الموضوعي مع وحدته نحو قوله في أصحاب اللحى والرياء-على سبيل التمثّل-.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المصادر والمراجع:

- أخبار الدولة العبلسية: مؤلف مجهول من القرن الثالث الهجري، [عن مخطوط فريد في مكتبة مدرسة أبي حنيفة-بغداد]، تحقيق د.عبد العزيز الدوري ود.عبد الجبار المطلبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، مطابع دار صادر، بيروت، ١٩٧١م.
- إختيار معرفة الرجال المعروف بـ(رجال الكشي): أبو جعفر الطوسي(٤٦٠هـ)، تصحيح وتعليق مير داماد الأسترابادي، تحقيق مهدي الرجائي، مطبعة بعثت، قم،١٤٠٤هـ.

- أدب الدنيا والدين: الماوردي(٤٥٠هـ)، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت-لبنان،١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.
- الإصابة في تمييز الصحابة: ابن حجر العسقلاني(٨٥٢هـ)، تحقيق عادل أحمد عبد الجواد وعلي محمد عوضن دار الكتب العلمية، ط١، بيروت-لبنان،١٤١٥هـ-١٩٩٥.
- الإعجاز والإيجاز: أبو منصور الثعالبي(٣٥٠هـ)، شرح إسكندر آصاف، المطبعة العمومية، ط١، مصر،١٨٩٧م.
- الأعلام: خير الدين الزركلي(١٤١هـ)، دار العلم للملايين، ط٥، بيروت-لبنان،١٩٨٠.
- أعلام الدين في صفات المؤمنين: ابن أبي الحسن الديلمي، تحقيق وطبع مؤسسة آل البيت عليهم السلام لإحياء التراث، قم، (د.ت).
- الإماء الشواعر: أبو الفرج الأصفهاني(٣٥٦هـ)، تحليل د.جليل العطية، دار النضال، ط١، بيروت-لبنان،١٤٠٤هـ-١٩٨٤م.
- أمالي ابن الشجري: هبة الله بن الشجري(٥٤٢هـ)، تحقيق محمود محمد الطناحي، مطبعة المدني، ط١، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة،١٤١٣هـ-١٩٩٢م.
- أمراء البيان: محمد كرد علي(١٣٧٢هـ)، دار الآفاق العربية، القاهرة،١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.
- إنجيل برنابا: ترجمه عن الانكليزية د. خليل سعادة، الطبعة الأصلية على نفقة مطبعة المنار لصاحبها السيد محمد رشيد رضا، (د.ت).
- بحار الأنوار: محمد باقر المجلسي(١١١١هـ)، مؤسسة الوفاء، ط٢، بيروت-لبنان،١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.
- البداية والنهاية: ابن كثير(٧٧٤هـ)، تحقيق علي شيري، دار إحياء التراث العربي، ط١، بيروت-لبنان،١٤٠٨هـ-١٩٨٨م.
- البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ(٥٨٤هـ)، تحقيق د.أحمد أحمد بدوي ود.حامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهورية العربية المتحدة، (د.ت).
- البسيط في شرح جمل الزجاجي: ابن أبي الربيع السبتي(٦٨٨هـ)، تحقيق عيّاد بن عيد الثبيتي، دار الغرب الإسلامي، مؤسسة جواد للطباعة، ط١، بيروت-لبنان،١٤٠٧هـ-١٩٨٦م.
- بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذاهن والهاجس: ابن عبد البر القرطبي(٤٦٣هـ)، تحقيق محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت-لبنان،١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.
- البيان والتبيين: الجاحظ(٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، مطبع المدني، ط٧، المؤسسة السعودية بمصر،١٤١٨هـ-١٩٩٨م.
- تاج العروس من جواهر القاموس: محب الدين الزبيدي(١٢٠٥هـ)، تحقيق علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان،١٤١٤هـ-١٩٩٤م.
- تاريخ ابن خلدون: ابن خلدون(٨٠٨هـ)، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت-لبنان،١٣٩١هـ-١٩٧١م.
- تاريخ الإسلام: شمس الدين الذهبي(٧٤٨هـ)، تحقيق د.عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، ط١، بيروت-لبنان، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.
- تاريخ بغداد: الخطيب البغدادي(٤٦٣هـ)، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت-لبنان، ١٤١٧هـ-١٩٩٧م.

- تاريخ مدينة دمشق: ابن عساكر(٥٧هـ)، تحقيق علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ١٤١٥هـ.
- تاريخ الملوك والأمم المعروف بـ(تاريخ الطبري): ابن جرير الطبري(٣١هـ)، مراجعة وتصحيح نخبة من العلماء الأجلاء، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت- لبنان، (د.ت).
- تاريخ اليعقوبي: أحمد اليعقوبي(٢٨٤هـ)، دار صادر- بيروت، مؤسسة نشر فرهنك أهل بيت عليهم السلام، قم- خيابان، (د.ت).
- التبصرة والتذكرة: ابن إسحق الصيمري،تحقيق د.فتحي أحمد مصطفى علي الدين، دار الفكر، ط١، دمشق،١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.
- تحسين القبيح وتقبيح الحسن: أبو منصور الثعالبي(٤٣٥هـ)، تحقيق شاكر العاشور، الجمهورية العراقية، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، إحياء التراث الإسلامي، مؤسسة المطبوعات العربية، ط١، بيروت- لبنان،١٤٠١هـ/١٩٨١م.
- التذكرة الحمدونية: ابن حمدون(٥٦٢هـ)، تحقيق إحسان عباس وبكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، ط١، بيروت- لبنان،١٩٩٦م.
- التذكرة الفخرية: المنشئ الأربلي(٦٩٢هـ)، تحقيق د.نوري حمودي القيسي ود.حاتم صالح الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي،١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
- تفسير البحر المحيط: أبو حيان الأندلسي(٧٤٥هـ)، تحقيق عادل احمد عبد الموجود وآخرين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- لبنان،١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.
- الجامع لأحكام القرآن الكريم المعروف بـ(تفسير القرطبي): أبو عبد الله محمد القرطبي(٦٧١هـ)، تصحيح أحمد عبد العليم البردوني، دار إحياء التراث العربي، ط٢، بيروت- لبنان،١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.
- الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي: المعافى بن زكريا(٣٩٠هـ)، تحقيق د.محمد مرسي الخولي، عالم الكتب، ط١، بيروت،١٤١٣هـ/١٩٩٣م.
- الحماسة البصرية: صدر الدين البصري(٦٥٩هـ)، تصحيح د.مختار الدين أحمد، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيد آباد الدكن، ط١، الهند،١٣٨٣هـ/١٩٦٤م.
- الحيوان: الجاحظ(٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٨٤هـ/١٩٦٥م.
- خزانة الأدب ولب لباب العرب: عبد القادر البغدادي(١٠٩٣هـ)، تحقيق محمد نبيل طريفي واميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- لبنان،١٩٩٨م.
- الدرجات الرفيعة في طبقات الشيعة: علي خان المدني(١١٢٠هـ)، تقديم محمد صادق بحر العلوم، منشورات مكتبة بصيرتي، قم،١٣٩٧هـ.
- ديوان الأعشى الكبير(ميمون بن قيس): تحقيق محمد محمد حسين، الأسكندرية،١٩٥٠م.
- ديوان الإمام علي(ع): جمع وتصحيح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان،١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.
- ديوان القطامي: تحقيق د.إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب، دار الثقافة، ط١، بيروت،١٩٦٠م.

- ديوان القطامي(عمير بن شُييم بن عمرو التغلبي): شرح أي.جي.بارث، مطبعة ليدن،١٩٠٢م.
- ذم الثقلاء: ابن خلف بن المرزبان(٣٠٩هـ)، تحقيق د.مأمون محمود ياسين، مؤسسة علوم القرآن، دار ابن كثير، ط١، الشارقة،١٤١٢هـ.
- ربيع الأبرار ونصوص الأخبار: الزمخشري(٥٣٨هـ)، تحقيق عبد الأمير مهنا، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط١، بيروت-لبنان،١٤١٢هـ-٢٠٠٢م.
- رسائل الجاحظ: الجاحظ(٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة،١٣٨٤هـ-١٩٦٤م.
- روضة العقلاء ونزهة الفضلاء: أبو حاتم البُستي(٣٥٤هـ)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ومحمدحامد الفقي، مكتبة السنة المحمدية،١٣٦٨هـ-١٩٤٩م.
- الروض النضير في معنى حديث الغدير: فارس حسون كريم، مطبعة دانش، قم- إيران،١٤١٩هـ.
- ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا: شهاب الدين الخفاجي(١٠٦٩هـ)، المطبعة العثمانية، مصر،١٣٠٦هـ.
- الزهرة: ابن داود الأصفهاني(٢٩٧هـ)، عناية د.لويس نيكل وإبراهيم طوقان، طبع برعاية المعهد الشرقي في جامعة شيكاغو،١٩٣٢م.
- سمط اللآلي في شرح أمالي القالي: أبو عبيد البكري(٤٨٧هـ)، تحقيق عبد العزيز الميمني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،١٣٥٤هـ-١٩٣٦م.
- سير أعلام النبلاء: شمس الدين الذهبي(٧٤٨هـ)، تحقيق شعيب الأرنؤوط وحسين الأسد، مؤسسة الرسالة، ط٩، بيروت- لبنان،١٤١٣هـ-١٩٩٣م.
- شرح ابن عقيل: ابن عقيل الهمداني(٧٦٩هـ)، تحقيق محمد حجي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، ط١٤، مصر، ١٣٨٤هـ-١٩٦٤م.
- شرح أبيات سيبويه: السيرافي(٣٨٥هـ)، تحقيق محمد الريح هاشم، دار الجيل، ط١، بيروت- لبنان،١٤١٦هـ-١٩٩٦م.
- شرح الأخبار في فضائل الأئمة الأطهار: أبو حنيفة النعمان(٣٦٣هـ)، تحقيق محمد الحسيني الجلالي، مطبعة مؤسسة النشر الإسلامي، قم المشرفة،١٤١٤هـ.
- شرح ديوان الحماسة: المرزوقي(٤٢١هـ)، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، ط١، بيروت- لبنان،١٤١١هـ-١٩٩١م.
- شرح الرضي على الكافية: رضي الدين الأستراباذي(٦٨٦هـ)، تصحيح يوسف حسن عمر، مؤسسة الصادق، طهران، ١٣٩٥هـ-١٩٧٥م.
- شرح نهج البلاغة: ابن أبي الحديد المعتزلي(٦٥٦هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة،١٣٨٧هـ-١٩٦٧م.
- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: الجوهري(٣٩٣هـ)، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط٤، بيروت- لبنان،١٩٩٠م.

- العقد الفريد: ابن عبد ربه الأندلسي(٣٢٨هـ)، تحقيق د.مفيد محمد قميحة ود.عبد المجيد جيني، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت-لبنان، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م.
- عيون الأخبار: ابن قتيبة(٢٧٦هـ)، مطبعة دار الكتب المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٩٦م.
- غرر الخصائص الواضحة وغرر النقائض الفاضحة: أبو إسحق الوطواط(٧١٨هـ)، تصحيح محمد الصباغ، دار الطباعة السنية، بولاق- مصر، ١٢٨٤هـ.
- فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير: الشوكاني(١٢٥٠هـ)، عالم الكتب، بيروت-لبنان، (د.ت).
- في الأدب العباسي: محمد مهدي البصير: مطبعة السعدي، بغداد، ١٩٥٥.
- قاموس الرجال: محمد تقي التستري، تحقيق ونشر مؤسسة النشر الإسلامي، ط١، قم المشرفة، ١٤١٩هـ.
- القاموس المحيط: الفيروزآبادي(٨١٧هـ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب[نسخة مصورة عن الطبعة الثالثة للمطبعة الأميرية١٣١٠هـ]، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.
- الكامل في التاريخ: ابن الأثير الشيباني(٦٣٠هـ)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م.
- الكتاب: سيبويه(١٨٠هـ)، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط٣، القاهرة، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
- كتاب الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني(٣٥٦هـ)، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م.
- كتاب الأمالي: القالي(٣٥٦هـ)، مراجعة لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق العربية، دار الجيل، ط٢، بيروت-لبنان، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.
- كتاب الأمالي: اليزيدي(٣١٠هـ)، [عن نسخة عاشر أفندي]، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيد آباد الدكن، ط١، الهند، ١٣٦٧هـ/١٩٤٨م.
- كتاب الأمثال: أبو عبيد القاسم بن سلام(٢٢٤هـ)، تحقيق د. عبد المجيد قطامش، دار المأمون للتراث، ط١، دمشق-بيروت، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.
- كتاب جمل من أنساب الأشراف: أحمد البلاذري(٢٧٩هـ)، تحقيق د.سهيل زكار ود.رياض زركلي، دار الفكر للطبلعة والنشر، ط١، بيروت-لبنان، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.
- كتاب الحلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل: ابن السيد البطليوسي(٥٢١هـ)، تحقيق سعيد عبد الكريم سعودي، دار الطليعة للطباعة والنشر، (د.ت).
- كتاب الفهرست: ابن النديم(٤٣٨هـ)، تحقيق رضا تجدّد، طهران، ١٣٩١هـ/١٩٧١م.
- كتاب الوشى: أبو إسحق الوشّاء(٣٢٥هـ)، نقله رُدلف ابرونو الميركاني، مطبعة بريل، ليدن، ١٣٠٢هـ.
- كتاب نور القبس المختصر من المقتبس: أبو عبيد الله المرزباني(٣٨٤هـ)، إختصار أبي المحاسن اليغموري، تحقيق رودلف زلهايم، دار النشر فرانتس شتاينر بفيسبادن، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م.
- كتاب الوزراء والكتّاب: ابن عبدوس الجهشياري(٣٣١هـ)، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط١، القاهرة، ١٩٣٨.
- الكشف والبيان المعروف بـ(تفسير الثعلبي): أبو إسحق الثعلبي(٤٢٧هـ)، تحقيق أب محمد بن عاشور، تدقيق نظير الساعدي، دار حياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت-لبنان، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م.

- الكنى والألقاب: عباس القمي(١٣٥٩هـ)، تقديم محمد هادي الأميني، الناشر مكتبة الصدر، طهران، (د.ت).
- لسان العرب: ابن منظور(٧١١هـ)، نشر أدب الحوزة، قم- إيران، ١٤٠٥هـ-١٣٦٣ش.
- لسان الميزان: ابن حجر العسقلاني(٨٥٢هـ)، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط٢، بيروت- لبنان، ١٣٩٠هـ-١٩٧١م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير(٦٣٧هـ)، تحقيق د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة- القاهرة، (د.ت).
- مجمع الأمثال: الميداني(٥١٨هـ)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، ١٣٧٤هـ-١٩٥٥م.
- المحاسن والمساوئ: البيهقي(٣٢٠هـ)، تصحيح محمد بدر الدين النعساني، مطبعة السعادة، مصر، ١٣٢٥هـ-١٩٠٦م.
- محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء: الراغب الأصفهاني(٥٠٢هـ)، عناية د.سجيع الجبيلي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- لبنان، ٢٠٠٩م.
- المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز: ابن عطية الأندلسي(٥٤٦هـ)، تحقيق عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- لبنان، ١٤١٣هـ-١٩٩٣م.
- مرآة الجنان وعبرة اليقظان: اليافعي(٧٦٨هـ)، وضع حواشيه خليل المنصور، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- لبنان، ١٤١٧هـ-١٩٩٧م.
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها: السيوطي(٨٤٩هـ)، تحقيق محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مكتبة دار التراث، ط٣، القاهرة، (د.ت).
- مستدركات علم رجال الحديث: علي النمازي(١٤٠٥هـ)، مطبعة شفق، ط١، طهران، ١٤١٢هـ.
- مستدرك سفينة البحار: علي النمازي(١٤٠٥هـ)، تحقيق حسن بن علي النمازي، مؤسسة النشر الإسلامي، قم المشرفة، ١٤١٨هـ.
- المستطرف في كل فنٍّ مستظرف: الأبشيهي(٨٥٠هـ)، الناشر مكتبة الجمهورية العربية، مطبعة المشهد الحسيني، مصر، ١٣٨٥هـ.
- المستقصى في أمثال العرب: الزمخشري(٥٣٨هـ)، مراقبة محمد عبد المعيد خان، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيد آباد الدكن، ط١، الهند، ١٣٨١هـ-١٩٦٢م.
- مطالب السؤول في مناقب آل الرسول(عليهم السلام): محمد بن طلحة الشافعي(٦٥٢هـ)، تحقيق ماجد بن أحمد العطية، (د.مط)، (د.ت).
- المعارف: ابن قتيبة(٢٧٦هـ)، تحقيق د.ثروت عكاشة، دار المعارف، ط٤، القاهرة، (د.ت).
- معاهد التنصيص شرح شواهد التلخيص: عبد الرحيم العباسي، المطبعة البهية، مصر، ١٣١٦هـ.
- معجم الأدباء: ياقوت الحموي(٦٢٦هـ)، تحقيق د.إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط١، بيروت- لبنان، ١٩٩٣م.
- معجم البلدان: ياقوت الحموي(٦٢٦هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م.
- معجم رجال الحديث وتفصيل طبقات الرواة: أبو القاسم الخوئي(١٤١١هـ)، مطابع مركز نشر الثقافة الإسلامية، ط٥، إيران، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م.
- معجم المؤلفين: د.عمر رضا كحالة، الناشر مكتبة المثنى ودار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، (د.ت).

- معجم المطبوعات العربية والمعربة: يوسف إليان سركيس(١٣٥١هـ)، مطبعة بهمن، قم المقدسة، ١٤٠٤هـ.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ابن هشام الأنصاري(٧٦١هـ)، تحقيق د.عبد اللطيف محمد الخطيب، ط١، الكويت، ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م.
- المقتضب: المبرّد(٢٨٥هـ)، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م.
- من أعلام الصحابة والتابعين: حسين الشاكري، مطبعة ستاره، ط٢، قم المقدسة- إيران، ١٤١٨هـ.
- المنتظم في تاريخ الملوك والأمم: أبو الفرج بن الجوزي(٥٩٧هـ)، تحقيق محمد عبد القادر عطا ومصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- لبنان، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.
- منتهى الطلب من أشعار العرب: محمد بن المبارك(٥٨٩هـ)، تحقيق د.محمد نبيل طريفي، دار صادر، ط١، بيروت- لبنان، ١٩٩٩م.
- مواقف الشيعة: علي الأحمدي الميانجي، مؤسسة النشر الإسلامي، ط١، قم المشرفة، ١٤١٦هـ.
- ميزان الحكمة: محمد الريشهري، تحقيق وطبع دار الحديث، ط١، قم، ١٤١٦هـ.
- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: ابن تغري الأتابكي(٨٧٤هـ)، تقديم محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- لبنان، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م.
- نقد الرجال: مصطفى التفرشي، تحقيق وطبع مؤسسة آل البيت عليهم السلام لإحياء التراث، ط١، قم، ١٤١٨هـ.
- نهاية الأرب في فنون الأدب: النويري(٧٣٣هـ)، تحقيق د.حسن نور الدين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت- لبنان، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٤م
- هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين: إسماعيل باشا البغدادي(١٣٣٩هـ)، [طبع بعناية وكالة المعارف الجليلة في مطبعتها البهية باستنبول ١٩٥١ وأعادت طبعه بالأوفست دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، (د.ت)].
- الهوامل والشوامل: التوحيدي(٤١٤هـ)، تقديم أ.د.صلاح رسلان، نشره أحمد أمين والسيد أحمد الصقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠١م.
- الوافي بالوفيات: صلاح الدين الصفدي(٧٦٤هـ)، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، ط١، بيروت- لبنان، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م.
- وسائل الشيعة إلى تحصيل الشريعة: الحرّ العاملي(١١٠٤هـ)، تحقيق محمد الرازي، تعليق أبي الحسن الشعراني، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، (د.ت).
- الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني(٣٩٢هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المطبعة العصرية، ط١، الدار النموذجية، صيدا- بيروت، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان(٦٨١هـ)، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، لبنان، (د.ت).

بنية الزمن في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " للروائي الجزائري الحبيب السائح

أ.شريط رابح. جامعة تلمسان " الجزائر "

ملخص الدراسة:

يحاول هذا المقال مقاربة الزمن في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " للروائي الجزائري " الحبيب السائح " من خلال ما استقر في الوعي النقدي ،فمقولة الزمن قديمة قدم الإنسانية ، فقد وجدت منذ بدء الوجد ،فالزمن يعد ركيزة أساسية في بناء وتشييد معمارية النص فنيا وجماليا وانطلاقا من فكرة أهمية الزمن في الخطاب الأدبي عموما و الروائي خصوصا إرتأينا أن نسلط الضوء على أهم التمفصلات الزمنية التي حواها النص السردي "مذنبون لون دمهم في كفي " من خلال التطرق للزمن النفسي و الزمن الإستذكاري أو الإرتدادي والزمن الإستشرافي والزمن الميقاتي الرياضي و الزمن التاريخي و الزمن السياسي .

الكلمات المفتاحية: الخطاب الروائي – الزمن – معمارية النص – بنية النص .

توطئة:

يعد الزمن من أهم التقنيات وأدقها في البنية السردية، فهو عنصر أساسي له تأثير كبير على دلالات السرد، وبفضله تحدد السمات الأساسية للرواية لأن أي عمل سردي لا يستقر على حال ، ولا تقوم له قائمة في ظل غياب هذا العنصر فالزمن هو الذي يتضمن حركة الفعل أو الحدث وكذلك الشخصية، فهو الذي يحركها وهو أساس وجودها وكينونتها، فهي مرتبطة به ارتباطا وثيقا ولا يفارقها لحظة واحدة ، ونظرا لارتباطه بالشخصية، فقد تحول إلى موضوع للرواية «فالزمن أصبح في أعمال "بروست" و"كافكا" هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني ، وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره »[1] مما يؤكد أهميته ودوره في العمل الروائي وتأثيره على بنية الرواية «إذ يعتبر تقنية من أدق التقنيات التي تؤثر مباشرة في البنية العامة »[2]

أما في الاصطلاح: فقد ذكر ابن منظور الفروع الدلالية لمادة "زمن " وأوجه الاختلاف بينها وبين الدهر في قوله « إذا كان الزمان يطلق على العصر وعلى تحليل الوقت وكثيره ،فان الدهر يعبر عن المدة الكثير فقط »[3]

في حين أن الزمن في تمثيل " أندري لالاند "« متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ »[4]

ويعد الشكلانيون الروس من الأوائل الذين تطرقوا إلى مفهوم الزمن وأهميته ودوره في الأعمال السردية من خلال تقديمهم لتعريفات له « ولكنهم لم يستقروا على تحديد مفهوم الزمن» [5] مما يفتح المجال للبحث و التنقيب أمام الدارسين و المفكرين .

---

[١] . بوشوشة بن جمعة ، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ،ص:١٣ .

[٢] . بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (١٩٧٠، ١٩٨٦)لجزائر ، دار الغرب للنشر والتوزيع ،ط١ ، ٢٠٠١ .ص:٦٥..

[٣] . ابن منظور، لسان العرب، ج ٧، ، دار صادر الطباعة والنشر، بيروت، ط ١، د،ت ص:٦٠

[٤] . عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص : ٤٦.

[٥] . المرجع نفسه، ص:٤٩.

وقد ذهب الشكلانيون الروس إلى التميز بين زمن القصة وزمن الخطاب من خلال تقييمهم للعمل الروائي إلى مبنى ومتن ، «ولكل خصائصه المميزة له فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها ، أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل»[1]

ويبقى الزمن من المفاهيم الكبرى التي اختلفت فيها وجهات نظر العلماء والفلاسفة في الإجماع على تعريفها وهذا ما دفع " باسكال" إلى القول أنه « من المستحيل و الغير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن »[2]

فزمن القصة: هو « الزمن الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة أو تخييلا ، يحدد بنقطة وينتهي بنقطة له طول محدد فعليا أو اعتباريا ، وقد يرتبط بالواقع وقد يرتبط بالتخيل ويظهر هذا الزمن في المادة الحكائية ذات بداية ونهاية ، إنها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرنولوجيا أو تاريخيا "[3]

ويتحدد زمن القصة في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " انطلاقا من اندلاع ثورة التحرير المظفرة، حيث يعد هذا الزمن أول الأزمنة من حيث الترتيب التسلسلي في هذا العمل السردي.

ولتأكيد ذلك نأتي بهذا المقطع السردي الذي يصور لنا حرب التحرير في عامها الثالث والأعمال الجليلة التي كان يقوم بها المجاهدون من أجل التعريف بالثورة والقضاء على الخونة والمرتزقة.

« ولما كانت حرب التحرير دخلت عامها الثالث نزل ابنه الطيب من الجبل جنديا فباغت نجل (القايد) ليلا في منزله وخيره بين الموت فورا وبين أن يخلط بيده ميثاقا بالقسم على تنفيذ ما سيصدر إليه من أوامر، ثم أخذ منه مؤنة ومال »[4]

ليتواصل هذا الزمن في السيرورة إلى أن يصل إلى أحداث الخامس من أكتوبر وما تلاها من أعمال شغب مست الوطن كله، وغيرت الخارطة السياسية من الحزب الواحد إلى التعددية الحزبية، وهذا ما جسده الروائي في هذا المقطع :

« ...حتى إذا انفجرت حوادث أكتوبر قبل إحدى عشر عاما، استعادت منصتها حياتها بألوان أخرى مختلفة وبخطابات جديدة مباشرة محرضة قاسية وعنيفة »[5]

ثم يواصل هذا الزمن نموه وتطوره إلى أن يصل إلى غاية صدور قانون الوئام المدني والمصالحة الوطنية، وهو قانون سنته الدولة من أجل إرساء السلم والوئام، وإعادة الجزائر إلى ما كانت عليه في السابق ، لكن هذا القانون قبل بالرفض من قبل ضحايا المأساة الوطنية " فبوركبة" المجاهد الغيور على وطنه يرفض السماح والعفو عن من دنسوا وخربوا وهدموا هذا البلد وهو ما صوره لنا الروائي في هذا المقطع:

«من علامات الساعة أن يتحول شعب بأكمله إلى الصلعكة ! ...هل تسمع بقانون أو شرع يبرئان المذنبين من غير محاكمة ؟ »[6]

---

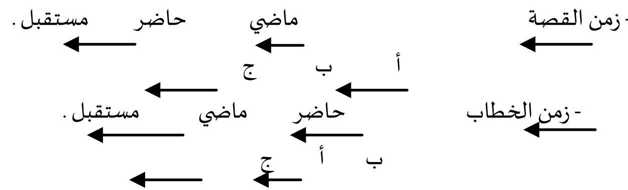
١ . المرجع نفسه ، ص: ٢٦١.
٢ . المرجع نفسه ،ص: ٢٦٣.
٣ . عبد الحميد المحادين ، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ط ١، ١٩٩٩م ،ص:٦١.
٤ . الحبيب السائح، مذنبون لون دمهم في كفي ، ص: ٢٥١.
٥ . الرواية ، ص: ١١٩.
٦ . الرواية ، ص: ٢٠.

أما **زمن الخطاب:** فهو زمن يبتعد عن نمطية الزمن الطبيعي ذي الخطية المعهودة وهو الزمن الذي يقدم الروائي فيه رؤيته في سياق جديد لأنه هو الذي يستطيع التأثير في خطية الزمن وارتباطه فيجعله زمنا متجزئا منكسرا لا يخضع للتسلسل والتعاقب يوجهه حيث أراد.

فالروائي قادر على التلاعب بهذه الأزمنة والتحكم فيها،و الزمن يعد «عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا فان القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن »[1]

فزمن الخطاب من و ضع الروائي يتصرف فيه حسب أغراضه، فيغير ويبدل لأسباب تتعلق بتقنية السرد، حيث «ينطلق من الحاضر ليعود إلى الماضي، ثم من الحاضر إلى المستقبل»[2]

والمخطط التالي يوضح الفرق بين زمن القصة وزمن الخطاب:



من خلال هذه الخطاطة يتضح أن **زمن القصة** يسير وفق خط مستقيم لا يقبل الانكسار أو الدوران فهو زمن تسلسلي ترابطي، ينطلق من الماضي ليصل إلى الحاضر ومنه إلى المستقبل أما **زمن الخطاب** يتصرف فيه الروائي كما يشاء فقد يقدم أو يؤخر أو يحذف وهذا وفق تقنية السرد.

ومجمل القول أن« الزمن في الخطاب يختلف عنه في القصة، يكون متوازنا أي من الممكن أن يقع حادثان في وقت واحد ، ولكن حين يتحول هذا إلى خطاب فان الخطاب لا يكون إلا متواليا مهما تجرأ أو تكسر ، بينما هو في القص يكون متوازيا إذا كانت الأحداث متزامنة »[3]

فزمن الخطاب يختلف عن زمن القصة ، حيث يمكن أن تحدث بعض الوقائع في زمن واحد ، بينما لا يمكن أن يحدث هذا في زمن القصة.

ويؤكد " **ميشال بوتور**" صعوبة عرض أحداث الرواية وفق ترتيب التعاقب « لأننا لا نعيش الزمن باعتباره استمرار إلا في بعض الأحيان ، وأن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه أثناء القراءة إلى التقطعات والوقفات وأحيانا القفزات التي تتناوب على السرد »[4]

---

[١] . سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دارسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٥م ، ص: ٣٣.
[٢] . عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ،ص: ٢٢١.
[٣] . بوشوشة بن جمعة ، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، ص:١٦٥.
[٤] . عبد الحميد المحادين ، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف ، ص:٦١.

أي إن عرض الأحداث في الرواية ليس بالضرورة أن يكون عرضها متسلسلا مترابطا يخضع إلى التعاقب الزمني الكرونولوجي ، فلم تعد الرواية _خصوصا الجديدة_تعتمد على ذلك التسلسل والتتابع الزمني ، بل أصبحت تعتمد على البعثرة في التعبير عن الأحداث فللترتيب الزمني ليس إلزاما في العمل السردي .

وهذا ما دفع بـ " جيرار جينت " إلى القول « إن العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب مبنية على ثلاث محاور أساسية وهي " محور النظام "ومنه نفهم استحالة التوازن بين الزمنيين لاختلاف طبيعتها (متعدد، أحادي) و"محور المدة" التي قد تتسع أو تتقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية ليس من الممكن دائما قياسها كالوقفة والحذف والمشهد وأخيرا "محور التواتر" ويخص طريقة الحكي التي يختارها المؤلف لسرد قصته (السرد المنفرد السرد المتكرر – السرد المتواتر)»[1]

ويمكن الحديث عن بنية زمن في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي" وذكر المكونات الزمنية الأكثر توظيفا في هذا النص :

١/ الزمن النفسي :

يرتبط الزمن النفسي أو الزمن الداخلي* بالذات الإنسانية فهو ناتج عن أحوال النفس وأوصابها فهو « زمن القلب وما تشعر به الشخصية من أحاسيس وانفعالات إنه زمن وجداني يحمل همسات النفس وأشجانها إنه أصداء لما يجري في داخلها»[2]

فهذا الزمن يرتبط بالعواطف والانفعالات، مجاله الذات، وهو الذي يلون الوجود بلونه وقد يطول على النفس وذلك في حال الشدة والضيق والقلق ،ويقصر في حالة السعادة والفرح والسرور، زمن تؤطره النفس البشرية ، فهو « زمن تقف فيه ساعة الحائط لتدق ساعة القلب »[3] إنه يتحدد بمدى معاناة الشخصية وتصوير حالتها النفسية، لا يقاس ولا يتحدد بالمدة الزمنية المعروفة ، وإنما يتحدد من قبل الذات التي تضفي عليه هالة من الطول أو القصر « فقد تكون الأيام متساوية بالنسبة إلى الساعة ولكنها ليست كذلك عند البشر »[4] ، زمن مرتبط بالذكريات والآمال، حلوها ومرها متأرجح بين القلق والهدوء، بين التوتر والاستقرار « تمتد جذور هذا الزمن في الذكريات والآمال المنهمرة عبر التشققات العاطفية والمتداولة بين الانفعال والهدوء حينا وبين الحدة والفتور أحيانا أخرى »[5]، على حد تعبير الدكتور "بشير بويجرة" فهو غائر في النفس البشرية « يتخذ من اللاوعي مستقره ... ويصطفي من الماضي الأحداث البارزة الناتئة والتي وسمت الإنسان من حيث لا يعلم بهذه السمة أو تلك»[6] زمن لا يتجسد على أرض الواقع إلا من خلال بعض الملامح والآثار البادية على الشخصية « لا نعرف له وجودا حقيقيا كل ما نعرفه هو آثاره التي تدل عليه، كل منا يحمل في جوفه ، أو بين ثنايا ضلوعه وخلاياه وأنسجته مؤشرا مثيرا يبدو لنا وكأنما هو ساعة مضبوطة »[7] نتيجة التغير والتبدل التي يطرأ على العالم الداخلي للشخصية.

---

١ . محبة حاج معتوق ، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص: ٦٥.

٢ . ينظر: بشير بويجرة محمد ، بنية الزمن في الخطاب الروائي (١٩٧٠_ ١٩٨٦) ص: ١٧٦.

٣ . عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص:٢٥

٤ . سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ع ، س ، ص: ٦٩.

٥ . عبد الصمد زايد ، مفهوم الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص:١٧٦.

٦ . عالم الفكر ، مجلة تصدرها وزارة الإعلام والاتصال ، الكويت ، د ، عبد المحسن صالح ، الزمن البيولوجي ،العدد، ٠٢ سبتمبر ، ١٩٩٧م ، ص: ٠٩

٧ . المرجع السابق، ص:١٨.

وقد تجسد هذا الزمن في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " باعتبار أن الروائي يعالج فترة عصيبة من تاريخ الجزائر ، لذا نجد شخصياته تعيش حالة نفسية مضطربة حزينة ، تحن إلى ماضيها وتحاول الهروب من حاضرها الأليم فالواقع لا يحمل لها سوى الألم ،والمستقبل يبدو غائما ومعتما ولا أمل لها في تغيير هذا الواقع الإنساني.

وهذا ما تؤكده الحالة النفسية الصعبة والمحبطة التي عاشها " سعادة " عندما داهمته مجموعة مسلحة وأجبرته على إيوائها، « راح سعادة يروي للضابط لخضر كيف قضى ليلة مرعبة كلما غفا خلالها وقف عليه شبح لحول »[1]

فمن خلال هذا المقطع السردي يتضح أن الراوي استخدم الزمن النفسي من خلال الليلة الصعبة التي قضاها " سعادة " كلما تذكر تلك الجماعات المسلحة، فقد كانت هذه الليلة تزداد طولا على شخصية " سعادة " نتيجة الخوف والرعب الذي تركته الجماعة الإرهابية في ذاكرتها.

ولم يكتف السارد بهذا المقطع، بل واصل عرض الأحداث المرتبطة بالزمن النفسي من خلال تحسر وتألم " رشيد" على فقدانه لعائلته، فكان هذا الوقت طويلا عسيرا على الشخصية وذلك بسبب الحالة النفسية السيئة التي تطبع حياتها. « فأفسحت له بصمتي واقفا جنبه، أحسه يبكي خرابه الداخلي »[2] ، فاستعمال الراوي للفظة " خرابه الداخلي " تدل دلالة واضحة على الحالة النفسية المتوترة والقلقة التي كانت تميز شخصية " رشيد ".

ورغم أن الوالد أراد إخفاء حزنه على فلذة كبده، إلا أن عيناه فضحته وأفشت سره « فناديتها يا صغيرتي الشجاعة ، وصلنا وفتحت الباب مشتت الإحساس لا أستطيع أن أخفي ما كان سيظهر في عيني »[3]

مازالت الشخصية تعيش حالة من التوتر والقلق والتمزق الداخلي من أجل معرفة هويتها وتاريخها والبحث عن ذاتها الضائعة، ولتأكيد ذلك نأتي بهذا المقطع السردي:

« (خويا) رشيد، هناك شيء ما في قلبي أحسسته مات أردته أن لا يدفن في صدري »[4]

من خلال هذا المقطع السردي يتضح أن " **محمد الشاوي** " كان يخبئ شيئا ما في نفسه فهذه الشخصية تعيش حالة نفسية صعبة ووقتا طويلا كلما تذكرت الكمائن التي نجت منها باعتبار أن " محمد الشاوي" كان يعمل جنديا وكثيرا ما كان يقوم بعمليات التمشيط بحثا عن الجماعات المسلحة.

٢/ الزمن الاستذكاري:

هو شكل من أشكال الرجوع إلى الماضي ، يقوم فيه السارد باستحضار الماضي بحيث يحيلنا إلىأحداث جرت في الماضي ، والغرض من توظيف هذا الأسلوب هو الثورة على حاضره ، والتعبير عن الشعور بالحنين إلى الماضي، مما يولد سيطرة النزعة

---

[١] . علي لخضاري ، الزمن في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ،جامعة تيارت، ٢٠٠٩، ٢٠١٠م ، ص: ٨٣

[٢] . الرواية ، ص:٢٢٤.

[٣] . الرواية ،ص: ٣٢.

[٤] . الرواية ، ص: ٢٧٣

التشاؤمية على نقيض ما نراه حين استشرافه المستقبل من النزعة التفاؤلية فهي « أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة عن بداية السرد» [1]

فقد يستعد الراوي أحداثا انقضت أو تجارب حدثت له، لهذا « تلتقي بالزمن الماضي داخل نصوصنا الروائية وكأنه يشكل رافدا من روافد العملية الإبداعية حتى كان العنصر الحاسم في عملية الخلق الإبداعي والأساس الجمالي الشرعي لكينونتها ، فلا نكاد نعثر على نص واحد خلو من الارتكاز على فسيفساء وامتداداته الظليلة...» [2]

وقد يعود السارد بذاكرته لاستعادة الماضي، وهذه الذكريات قد تكون سعيدة وقد تكون أليمة ومحزنة.

ففي العمل الروائي تتداخل الأزمنة ، الماضي بالحاضر ، بالمستقبل على أن التذكير بالماضي في النقد الروائي « يعني الارتداد نحو حكاية كان يمكن أن تذكر في موضوعها من السياق السردي ، فأرجئ تقديمها إلى غاية من الغايات الفنية، التي منها حب المزج بين الحاضر والماضي ، وإدماج أحدهما في الآخر بطريقة تتوخى الحيوية والحركة المتجددة في السرد » [3]

فالراوي أو السارد يقوم باسترجاع الماضي ويدمجه مع الحاضر وهو بذلك لا يراعي الترتيب الزمني الكرونولوجي ، وإنما يقوم بذلك وفق ما تمليه العملية الإبداعية وبغرض فني محض.

ورواية " مذنبون لون دمهم في كفي " لا تخلو من هذه التقنية ، حيث نجد أن الراوي استخدم هذا النوع (الزمن الاستذكاري) كثيرا في نصه السردي.

« وهز وجداني تذكارات من ساعات أشدها وقعا كانت تلك التي فض غشاء صمتها نبو أعيرة نارية....» [4]

فمن خلال هذا المقطع السردي يتبين أن السارد استعمل الزمن الاستذكاري من خلال الرجوع بأفكاره إلى زمن الإرهاب والاغتيالات، فقد استعمل مصطلح " تذكارات " للدلالة على استحضار الماضي، وقد استعاد الروائي الزمن الماضي مرغما رغم الألم الذي يصيبه جراء تذكره (الماضي).

يورد السارد هذا المقطع للدلالة على حضور الماضي في قوله :

« حدث ذلك قبل واحد وأربعين عاما، يوما واحدا على وقف إطلاق النار، فسألتني إن كان ذلك أفزعني، فأجبتها أني لم أهرب كأمثالي من الأطفال...» [5]

ولعل الراوي يتذكر أيام طفولته أثناء الحقبة الاستعمارية ، أو بالأحرى أياما قبل الاستقلال فهو يقوم بسرد أحداث زمنية مضت ، تمثلت في معاملته من قبل الجيش الفرنسي وأنه كان ذو شجاعة ولم يهرب أو يفزع عكس بقية الأطفال .

رغم أن السارد كان يسعى إلى نسيان سنين الجمر والدمار، إلا أن اللافتات المعلقة أعادت إلى ذهنه ما كان يسعى إلى نسيانه.

---

[1] . بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية،ص:١٦٦.
[2] . بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (١٩٧٠-١٩٨٦) ، ص:١٩٢ .
[3] . عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ، ص:٢١٧
[4] . الرواية ، ص:١٢
[5] . الرواية ، ص: ١٤.

« ذكره ذلك بصور مثلها كانت معلقة قبل خمسة أعوام في مدخل الأسواق وعلى (حيطان) الساحات العمومية وتحت كل واحدة رقم كبير بمبلغ المكافأة على التبليغ »[1]

لقد تذكر السارد حين رأى تلك الصور سنين الدم والدمار عندما كانت تضع المصالح الأمنية صور للإرهابيين، وتحت كل صورة مبلغا ماليا مقابل التبليغ.

" فتذكرت من بين ما تذكرت أياما من تلك الأصياف التي بدت بعيدة لما كنت أنا وزوجتي حورية (نطلع) متعانقين فرارا من هجير السموم الجافة "[2]

إن لجوء السارد إلى الزمن الاستذكاري، كان من أجل استحضار محطات من حياته الزوجية حين كان رفقة زوجته " حورية " في لحظات استجمام بعيدا عن حر الصيف

« ... قبل سبعة أعوام، في ذكرى الاستقلال التي دأب على إحيائها في بيته مع رفاقه في السلاح الذين بقوا على قيد الحياة»[3]

لقد مر على عيد الاستقلال سبع سنوات، وهي ذكرة خالدة دأب "بوركبة " على إحيائها في بيته مع رفاقه في السلاح .

ويواصل الروائي حديثه عن الزمن الاستذكاري من خلال حنين الشخصية إلى ماضيها المشرق، الذي يعد الفضاء الوحيد ، الذي تسترد فيها أنفاسها وتخفف من آلامها نتيجة حاضرها الأليم ، « نزول المطر رذاذا ظل يغرقني في حنين رومانسي إلى طفولتي، كنت أتسمر من خلف زجاج نافذة أرقبه يداعب حشيش حديقة البيت»[4]

إن ذاكرة الراوي لا زالت تحتفظ بتلك المشاهد المروعة ، مشاهد المذبحة التي راح ضحيتها عائلة بأكملها لم تنج منها إلا الصغيرة " نجاة "

« طيلة تلك لأعوام ظللت أركب ما كان ذا صلة بالمذبحة، وما تلاها كأجزاء لعبة مثلما أنقش لنجاة خزانة من الخشب الرفيع من خلال تفاصيل اجتمعت لي لاحقا كانت من خالتي »[5]

يعود الروائي بذاكرته إلى تلك الأيام المشحونة بالعنف ، وإلى تذكر ذلك الحوار الذي دار بينه وبين " بوركبة " من أجل التحكم في الوضع .

« وكان بوركبة قال لي في تلك الأوقات المشحونة بالعنف، إنه لا بد من نقل الخوف إلى الطرف الآخر، لإقامة توازن الرعب ثم السيطرة على الأوضاع التي كانت مفلتة»[6]

وباعتبار أن "بوركبة " من الأشخاص الذين دافعوا عن بقاء الجمهورية، فقد كان قائدا يخطط لكل العمليات وهذا ما دفع بزميله إلى تذكر تلك النصائح التي كان يستقيها منه.

---

[1] . الرواية ص: ٢٢.
[2] . الرواية ، ص: ٨١
[3] . الرواية ، ص: ٧٥.
[4] . الرواية ، ص:٢٥٩.
[5] . الرواية ، ص:١١.
[6] . نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص:١٦٧

٣/ الزمن الاستشرافي:

ويقصد به الاستباق الزمني، أي التنبؤ بما سيحدث مستقبلا فهو« عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه ، وفي هذا يتابع السارد تسلسل أحداث النص المتخن بجراح الماضي، ثم يتوقف بتقديم نظرة مستقبلية، ثم ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد، ويمكن توقع حدوث هذه الأحداث »[1]

فالراوي يتجاوز الحاضر ليتنبأ بالمستقبل ، فهو يذكر بحدث لم يحن وقته بعد أي أن حدوثه مرتبط بالمستقبل لا بالحاضر. ويسمي " جيرار جينت" الزمن الاستشرافي "أو" السرد الاستشرافي" بـ « الاستشراف الخارجي » [2] ، ويساعد " الزمن الاستشرافي" القارئ على التخيل أو تنبأ بما يحدث مستقبلا أو التكهن بما يحدث للشخصيات مستقبلا ، فهو « توطئة لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات»[3]

« سلمني السلاح ونظمت معه المقاومة جنبا لجنب معرضا نفسي للموت في كل لحظة في الشارع...خلال الكمائن الليلية وفي الاشتباكات التي تحدث هنا وهناك» [4]

فالراوي هنا يتوقع ما سيحصل له مستقبلا بسبب حمله السلاح في وجه الجماعات المسلحة، فهو بذلك يعرض نفسه للموت في كل لحظة من خلال العمليات الإرهابية والكمائن الليلية.

وهناك كثير من الروايات التي استخدم فيها الزمن الاستشرافي خصوصا روايات زمن المحنة مثل رواية " بخور السراب" لبشير مفتي، والتي كانت فيها الشخصيات تتطلع إلى مستقبل مشرق يسوده الأمن والاستقرار وما ذكر المرأة إلا رمز للجزائر « سأحب وقد أكره ، سأتعلق بهذه المرأة أو تلك وماذا بعد؟ ماذا سيكون مصيري القريب والبعيد ...»[5]

فالراوي يتساءل عما سيحدث مستقبلا، هل سيقع في حب امرأة أم لا؟ ويتساءل عن مصيره القريب أو البعيد.

وهناك ألفاظ تدل على الزمن الاستشرافي ، فحين يستعمل الروائي لفظة "سينطلق" أو " سيبدأ " فهذا يدل على الاستشراف ، كما هو ماثل في هذا المقطع.

"سيطلق النار على أول من يتحرك ولو بكلمة..."[6]

من خلال هذا المقطع السردي يتبين أن السارد استعمل الزمن الاستشرافي من خلال لفظة " سيطلق" التي تدل على المستقبل ، فالراوي يتنبأ بما سيحدث للشخصيات من خلال محاولة " بوركبة " إطلاق النار على كل من يتحرك أو يتلفظ بكلمة، حيث جاءت بعض الأحداث « تؤشر زمنيا على الأزمة التي حلت ببلادنا »[7]

---

١. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية،ص ١٦٧.

٢. المرجع نفسه ،ص:١٦٦.

٣. الرواية ،ص : ٥٨.

٤. بشير مفتي ، بخور السراب ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٤م. ص: ٤٧.

٥. الرواية ، ص: ١٣٢.

6 – l analyse de recit yves reuter –collection 128/2001 : p39..

٧. لمصدر السابق ، ص: ٥٨.

ولم يكتف الروائي بهذه المقاطع السردية التي تبين وتوضح " الزمن الاستشرافي" والذي تتطلع الشخصية من وراءه إلى مستقبل أفضل من الذي تعيشه .

« فكل حواسي كانت متأهبة لأنه أستقبل منه أي طلب آخر، غير منتظر أن يستأذن في أن تزور نجاة في مستشفى المدينة »[1]

إن الشخصية كانت على أهبة الاستعداد لأن تستقبل أي طلب يأتيها من الخارج .

٤/ الزمن الرياضي الميقاتي:

هو كل زمن يستخدم في تحديده أو قياسه وحدات زمنية معينة، كالأرقام والساعات والأيام والأعوام ، فهو زمن قابل للقياس مستمر ودائم ، « ينطلق في تحديده من وحدات زمنية معروفة من حيث حمولتها الميقاتية ، فالزمن الرياضي يتعامل مع الأرقام والتقديرات، فالوحدات هنا معروفة كميا فهي التي تحدد مفهوم التعاقب الذي يدفع إلى الأمام وهذا الزمن الذي تقوم فيه المتعاقبات هو الزمن الرياضي القابل للقياس أو ما نسميه بالديمومة.»[2]

ويؤكد " سعيد يقطين " أن هذا الزمن يتناول كل ماهو مرتبط بالكون، وبالجانب الداخلي للشخصية من خلال الذكريات والمشاعر والأحاسيس فهو « يشمل كل ماهو كوني ويتضمن الفصول والأيام والشهور، والمؤشرات الزمنية...ويشمل كذلك ماهو سيكولوجي ويضم مختلف الذكريات والأحاسيس ومشاريع التي يقوم بها البطل»[٢][٤]

ويتحدد هذا الزمن من خلال استعمال مصطلحات معينة مثل: الساعات، الأيام السنين وهذا ما نجده ماثلا في رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " من خلال المقاطع السردية التالية:

« أذكر أنه لم يكد يمر على **يوم** من غير أن أكون عدت إلى تلك الأوراق »[3]

« ولكنها كانت قبل **ثلاثة أعوام** وجدتني ترددت مغيظا محزونا أن أصف لها مشهد المذبحة...»[4]

« **يوم** بلغ العنف أقصى درجاته...»[5]

من خلال هذه المقاطع السردية يتبين أن الراوي استعمل " الزمن الرياضي الميقاتي " من خلال توظيفه المصطلحات الخاصة به مثل " **يوم** ، **السنين**، **ثلاثة أعوام**، فهو يستخدم وحدات زمنية معروفة ، يستطيع المتلقي أن يتعرف عليها دون جهد وعناء.

5/ الزمن السياسي:

ونعني به « الزمن المتعلق بالسلطة والأجهزة الرسمية العليا في البلد، وما تسنه من قوانين ومشاريع وحتى خطب مواجهة الأفراد، وهو المسيطر على زمام الأمور وسيد اللحظة الآنية »[6].

---

[١] . بشير محمودي، البنية السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة ،البحث عن الوجه الآخر نموذجا، رسالة الماجستير جامعة وهران ، الجزائر ،(١٩٩٨-١٩٩٩) ،ص:٩٨.

[٢] . سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)،بيروت، المركز الثقافي العربي ، ط٤ ، ٢٠٠٥، ص:٧٤.

[٣] . الرواية ، ص:٥٦.

[٤] . الرواية ، ص :١٢.

[٥] . الرواية ص :١٣.

[٦] . بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي (١٩٧٠-١٩٨٦) ،ص: ٤٨ .

وقد احتوت رواية " مذنبون لون دمهم في كفي " على الزمن السياسي وتجلى في الصراع السياسي القائم بين السلطة والجماعات الإسلامية المسلحة من جهة، وردود الفعل من قبل ضحايا المأساة الوطنية حول قانون " **الوئام المدني**" و " **المصالحة الوطنية** " الذي يبرئ المجرم ويضعه في المقام نفسه مع الضحية مما أوقع الجزائر في فتنة تشبه " الحرب الأهلية " فقد تلونت الرواية بألوان الموت والرعب والدمار مما ولد فوضى عمت أوساط الشعب الجزائري.

« هذا النظام يجب أن يسقط بحد السلاح ! كان ذلك أخر ما سمعته منه قبل أن أراه منذ ساعات في الجبل وعلى ملامحه الساكنة بقايا من براءة قديمة»[1]

من خلال هذا المقطع السردي يبين لنا الراوي أن هناك هوة بين المثقف والسلطة، بدليل أن هذه الشخصية تتمثل في طالب جامعي متخصص في علم الأحياء يبدي تذمره من السلطة لدرجة أنه التحق بالجبل بغية إسقاط النظام

كما صور لنا السارد الانفجارات التي خلفتها العمليات الإرهابية ، وما ترتب عنها من دخان متصاعد.

لازالت الشخصية تصب جام غضبها على السلطة، ويظهر ذلك بصورة جلية من خلال الحوار الذي دار بين شخصية " ميمون" والمجاهد " بوركبة " الذي يكن حقدا دفينا للسلطة نتيجة ممارساتها التعسفية، وهذا المقطع السردي يبين ذلك.

« من علامات الساعة أن يتحول شعب بأكمله إلى الصعلكة ! ومن دلائل الخطاب أن تؤول الدولة إلى مسخرة !هل تسمع بقانون أو شرع يبرئان المذنبين من غير محاكمة! »[2]

إن لجوء السارد إلى الزمن السياسي في هذا المقطع، يظهر من خلال حديث الراوي عن الانتهاكات التي تمارسها السلطة على الشعب بغرض نهب وسلب المال والعقار.

« ها هي حرب أخرى همجية تمزقنا منذ سبع سنين، تديرها رؤوس الفتنة من السياسيين الطموحين ومن كبار المنفذين الذين يتقاتلون بدمنا للسيطرة على المال العام والعقار »[3]

ومازالت وتيرة الصراع متواصلة بين السلطة والمواطنين نتيجة الظروف السيئة التي يمر بها البلد مما أفرز بعض القرارات السياسية التعسفية التي زادت من غضب المواطن وتوتره، وهذا ما وجدناه ماثلا في هذا المقطع السردي.

« ...وهناك متلمسا مسدسه، الذي صار يحمله خلف خاصرته منذ سبعة أعوام من بعد ما رفض تسليم رشاشه يوم حجز الدرك أسلحة الصيد والأسلحة الأخرى بأمر من الدولة »[4]

وباعتبار أن الروائي يعالج قضية سياسية تتمثل في ردة فعل بعض أبناء الشعب الجزائري اتجاه قانون المصالحة، فقد جاء هذا النص خصبا مليئا بالأزمنة السياسية.

« لأن الذنب يبقى ذنبا! وتتصفح عنهم بعد ذلك! أما الغفران فلن ينالوه لأن الله وحده يعفو ويغفر يوم القيامة »[1]

---

[١] . المصدر نفسه ، ص: ٢٧٢.

[٢] . المصدر نفسه،ص: ٢٠ .

[٣] . الرواية ، ص: ٥٣

[٤] . الرواية ، ص: ٢٣.

هذا الحديث نابع من أحد ضحايا المأساة الوطنية، من خلال تحميله المسؤولية للسلطة التي تعفو عن الجاني وتصنفه في المقام نفسه مع الضحية.

« تعلن إلى سكان المدينة أن موعدا انتخابيا على الأبواب نادرا ما لم يكن حملة رئاسية بمرشح وحيد حتى إذا انفجرت حوادث أكتوبر، قبل إحدى عشر عاما، استعادت منصتها، حياتها بألوان أخرى مختلفة وبخطابات جديدة مباشرة محرضة قاسية وعنيفة »[2]

في هذا المقطع السردي يبين لنا الروائي كثرة وتعدد الخطابات التحريضية المطالبة بإسقاط الدولة خاصة بعد أحداث الخامس من أكتوبر.

٦/الزمن التاريخي:

إن أي عمل روائي لا يخلو من الاعتماد على حدث أو قصة ما والتي يجب أن تقع في زمن معين أو تاريخ معين.

فالعمل الإبداعي لا يعتمد على الخيال البحت، وإنما أصبحت الرواية كما حددها " محمود أمين العالم " « تاريخا متخيلا ذا زمانية متميزة خاصة داخل التاريخ الموضوعي ولم تعد مجرد سرد أدبي لتاريخ موضوعي في بنيته الحديثة الخارجية »[3]

غير أن انتقال التاريخ إلى الأعمال والنصوص الإبداعية الأدبية، لا يعني أنها تعاني من هيمنة الموضوعية التاريخية على السياق التخيلي بل على العكس من ذلك.

يقول الدكتور " إبراهيم عباس " « إن الحدث التاريخي من هنا يواجه الواقع الذي مضى بواقع حاضر، مغذيا تطور حداثيته انطلاقا من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية»[4]

وهكذا يمكن للراوي أن يصبغ هذه الأحداث بصبغة فنية جمالية، عن طريق التحليل والتأويل والاستنتاج. وهذا ما نحاول استجلاءه في هذا العمل الروائي (مذنبون لون دمهم في كفي) فقد نجد الروائي " الحبيب السائح قد وظف هذا العنصر في روايته.

«أنها كانت ما تزال صغيرة يوم شاهدت أباها أردى بأعيرة نارية عسكريا من المظليين»[5]

يصور لنا الروائي "فلة" وهي طفلة صغيرة تشاهد أباها وهو يغتال من طرف قوات الاستعمار ، وهنا يظهر الزمن التاريخي من خلال الحديث عن المستعمر الفرنسي واستعمال مصطلح "يوم" للدلالة على الزمن.

« لكوننا خلال ثلاثين قرنا لم نعرف سوى الحروب! »[6]

ويواصل السارد الحديث عن الزمن التاريخي، من خلال الحروب الاستعمارية التي مرت على الجزائر .

---

١. الرواية ، ص: ٢٦.
٢. الرواية ، ص: ١١٩
٣. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص: ١٨.
٤. المرجع نفسه، ص:٩٧.
٥. الرواية ،ص: ١١٩
٦. الرواية ،ص: ٢٤.

« لكوننا خلال ثلاثين قرنا لم نعرف سوى الحروب! »[1].

ولم يتوقف السارد عن هذا الحد، بل واصل استعراض أهم المحطات التاريخية التي مرت بها الوطن من خلال الحديث عن تلك الحروب التي توالت على أرض الجزائر من أجل نهب وسلب خيراتها، والمقطع السردي التالي يثبت ذلك :

«وإن نحن حفرنا عن أثر مرورنا في التاريخ وجدنا ذكر الآخرين الذين احتلوا أرضنا أو فتحوها من الفنيقين والقرطاجنيين وغيرهم مرورا بالرومان »[2]

والزمن التاريخي في هذه الرواية لم يقتصر على الثورة التحريرية المظفرة، وإنما تعداه إلى الحديث عن أحداث الخامس من أكتوبر عام ١٩٨٨ الذي يمثل بداية الأزمة السياسية في الجزائر، وهذا ما لمسناه من خلال المقطع السردي :

« ورفع شعارتها مثقفون حالمون وصاغه بلغتها بيروقراطية حزبية، قبل أن تحدث الرجفة في خريف ثمنية وثمانين ليتهاوى صرح الوهم كورقة دلب ومعها شعار آخر مهلوس رفعوه عاما من قبل : دين واحد، شعب واحد حزب واحد »[3]

لا زالت انتصارات الثوار _أثناء حرب التحرير_ عالقة بذاكرة الشخصية، كما هو الحال عند شخصية المجاهد " بوركبة " المعجب بشخصية " أحمد " الفتى الذي يطالب هو الأخر بالتغير وهذا المقطع السردي يؤكد ذلك:

« لو أراد التاريخ لحرب التحرير أن تتأخر لأشعلها جيلكم ، فانه كان فتى مثلي بتلك الطاقة الخفية المعتملة في الوجدان عندما اندفع كعشرات الآلاف ثم مئات الآلاف على درب الأجداد لرد العدوان التاريخي بالقوة »[4]

ومجمل القول لما سبق أن الرواية تتميز بهذا العنصر الذي هو زمنيتها فأهمية هذا العنصر بالنسبة للرواية يتأتى من كونه بمثابة روحها المتفتقة وقلبها النابض لأن انعدام عنصر الزمن يفقد الأحداث حركيتها .

---

[1]. الرواية ، ص: ٨٥.

[2]. الرواية ،ص: ٢٥٦.

[3]. الرواية ، ص:٢٥٧.

[4]. الرواية ، ص:٧٧.

"سطوة المكان واغتراب الذات"

مقاربة دلاليّة تأويليّة في قصيدة "شلّالات نَياغارا" ليحيى شامي[١]

يسرى يحيى شامي . الجامعة اللبنانية .

المُلخص:

لطالما ارتبط الشعر بظاهرة الاغتراب، لاعتبار الشعر سبيلا للتعبير عن كل ما يجول في النفس من مشاعر وأحاسيس مرهفة يتحسسها الشاعر الذي يخالف البشر العاديين بشدة تأثره؛ فقد وجد الكثير من الشعراء أنفسهم في عالم مقفر، تراجعت فيه المثل الروحية والاجتماعية، وافتُقِدَت أواصر الحب الإنساني الذي يتشوفون إليه، فعانوا من الاغتراب أيما معاناة، وراحوا يبرزونه في عدة صور ومن عدة جوانب. قصيدة "شلالات نياغارا" ليحيى شامي هي واحدة من قصائد الشعر المكاني التي تختزن في طياتها صوراً لاغتراب اجتماعي-سياسي يعيشه الشاعر ازاء تقهقر القيم والمبادئ السامية التي عرفت بها حضارته الشرقية وازاء تقاعس الحكام العرب عن نصرة أرض فلسطين، لذا هدفت هذه الدراسة إلى ابراز ملامح الاغتراب Alienationفي القصيدة ودراسة رمزية المكان وأثره في اظهار اغتراب الشاعر، مستعينة في مقاربتها النقدية بالنقد الموضوعاتي والتأويلي الذي هو من اتجاهات النقد الحديثة التي تنهض على مستوى الدلالة في النص، وتتيح استخدام كافة المفاتيح المكنة من ظواهر وجودية، وجمالية، ونفسية وغيرها.

الكلمات المفتاحية: المكان - الاغتراب - الشرق - الغرب.

المقدمة:

القارئ لقصيدة "شلّالات نَياغارا"[2]، يُؤخذ بِدِقّة وصف، وجمال تصوير، وغزارة صور تُسافر به نحو ذاك الشّلّال، فيشعر أنّه يقف مُنتصباً أمام ذاك المشهد، يَنظر إليه بأمّ عينه، ويتفاعل مع حركته الدائبة...هذه المقدرة التصويريّة التي تُبهر القارئ وتُدهشه تقوده إلى وَسم هذه القصيدة بقصيدة وصفيّة، كتبها الشاعر نتيجة تحفيز هذا المكان المدهش للوامِسه الشعريّة، بَيْدَ أنّ التجول في بَراري القصيدة، وسَبر أغوار نصّها، يُفصح عن شَفيف ألمٍ وأسى يَكسو هذا الصرح التصويري الجماليّ الذي أبت ذات الشاعر إلاّ أن تُلقي بعضاً من ظِلالها عليه، ليَظهر ذاك الألقُ مُطرّزاً بِمسحة اغترابيّة، مشوباً بالحزن والأسى، ذلك أنّ القراءة المتأنيّة لهذه القصيدة تَكشفُ عن أزمة زمكانيّة اغترابيّة يعيشها الشاعر؛ وبتجاوز عَتبة المعنى الظاهر للنصّ، واستدعاء دلالاته الراقدة في أعماقه، تصبح هذه القصيدة وسيلة للتنفيس والتعويض عما يُعانيه الشاعر "من حالة

---

[١] **يحيى عبد الأمير شامي** ، أديب وأكاديمي جامعي، ولد في مدينة بنت جبيل في الجنوب اللبناني سنة ١٩٣٥، له عشرات المصنفات المنشورة في مختلف ميادين العلوم الإنسانية، منها في المجال الأدبي : ديوان "محض الولاء" (منشورات يوسف بيضون، بيروت، ١٩٩٩)، وديوان "العِلِّية" (دار المحجّة البيضاء، بيروت، ٢٠١٥).

[٢] "**نَياغارا**"، اسم الشّلّالات الشهيرة التي تقع بين كندا والولايات المتحدة الأميركية، زارها الشاعر صيف عام ١٩٩٥. فكانت القصيدة الموسومة باسم هذه الشلالات، والتي نشرت في جريدة صدى الوطن الأميركية في عدد تموز ١٩٩٥، ولاحقاً نشرت في ديوان "العِلِّية" في الصفحة ١٩٩ منه.

عدم التوازن النفسيّ والإجتماعيّ والوجدانيّ / العاطفيّ الذي لا يتأتّى إلاّ عن طريق الإبداع القوليّ / الشعريّ"[1]؛ ذلك أن المسألة، وبحسب تعبير أدونيس، ليست متمثلة بأن نفهم الشعر الذي ليس له تخوم، بل أن نتأمل في أبعاده، ليست أن نستوعبه بل أن نواكبه، وهكذا لم يَعد جائزاً أن نقرأ القصيدة خطياً سطراً سطراً، وإنّما يجب أن نقرأها كأننا نقرأ فضاءً[2].

إذاً، كيف نَقرأ هذا الاغتراب في "شلّالات نَياغارا"، وما هي أهم تجلّياته ومنطلقاته؟ ما هو البُعد الرمزي لهذا الشّلّال؟ وكيف ساهم هذا المكان في كشف اغتراب الشاعر؟ أسئلة تستدعي مِنّا مُساءلة هذا النصّ الشعريّ مُساءلة دلاليّة تأويليّة، نسعى مِنْ ورائها إلى التغلغل في أحشاءِ هذا النصّ الشعريّ لكشف القُمقُم المخبوء المستعصي على الدلالة المباشرة، "فالنصّ مُضغة والقارئ يَخلقها مِن بَعد خَلق خلقاً آخر"[3]؛ بحيث إنّه يَقرأ النصّ كبُؤرة للمعنى أو كفَضاء للدلالة"[4]، مستنطقاً شحناته الدلاليّة المستترة خَلف رموزه المتشظيّة.

الانجذاب إلى المكان:

لقد شكّلت شلّالات نَياغارا، بُؤرة تَوتر القصيدة، إذ كانت مُنطلق الشاعر ومُنتهاه في شكلٍ دائريّ لولبيّ تَفرّعت عنه بعض التيمات، لكنها تداخلت جميعاً لتشكيل النصّ الشعريّ الذي تِبعاً لذلك نستطيع أنْ نُدرجه ضمن "الشّعر المكانيّ". والمكان هو "الفضاء الأمثل الذي تَنهل مِنه عمليّة الإبداع لدى الشاعر تصوراتها وشُعورها، وذلك عَبرَ عمليّة التجادل بينه وبين الذات"[5]؛ ذلك أنّ الانجذاب إلى المكان واستنطاق دلالاته الحضاريّة والرمزيّة يُعمّقان رؤية الشاعر، ويُنافحان عن مشاعره وأحاسيسه الباحثة عن التكيّف.

إنّ أبيات القصيدة تُفصح عن حالة إعجاب مُفرط بهذا المشهد الطبيعي، كأن لَم تَعتد حَواس الشاعر ومَألوفه البصري رؤيته مِنْ ذي قَبل، إذ عَقدت الرهبة نَفْس الشاعر، وأغلقت مَنافذ تأمّله، فتعلّق طَرفه بالمكان مشدوهاً، وأخذ يُرتّل نشيد العظمة والكبرياء لِعظم الدهشة التي استولت على مَجامع عقله، "فالشعر هو ابن الدهشة، ولا يمكن أن يكون هناك شِعر مِن دون توافر عنصر مِن عناصر الإدهاش، إذ قَد يَكتب الأديب ما يَشاء، لكن حين يكون الحديث عن النصّ الاستثنائي، فلا بُدّ مِن وجود وَفر شعوري استثنائي"[6]. هذا الذهول الذي أصاب الشاعر، فجّر طاقاته الإبداعيّة، فجاءت هذه القصيدة نتيجة لذاك الذهول الذي هو "حالة وسطى بين الوعي والإستلاب، وهي حالة شبيهة بالضباب الشفيف الرقيق الذي يُتيح الرؤية، ولكنّه يَمحو المسافات، ويَنتزع مِن الأشكال حدّتها؛ فالذهول مدخل لطيف للتأمل، ولولا الذهول ما استطاع الشعراء التوقّف عند أدق الدقائق مِن الأحاسيس المرهفة التي يستخرجونها إخراجاً، وهو أشبه شيء بالمكاشفة الحالمة"[7].

---

(١) **ابن سينا**: (http://fes-today.com)

(٢) **أدونيس**: الثابت والمتحول، ص. ٢٧٦.

(٣) **منذر عياشي**: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص١٤.

(٤) **علي حرب**، نقد النص، ص. ٢٢.

(٥) **قادة عقاق**: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، ص. ٢٧٩.

(٦) **فضل خلف جبر**: كثيرون يكتبون خارج بلادهم فهل يصح الحديث عن أدب مهجري جديد؟ http://www.syrianstory.com

(٧) **حبيب مونسي**: فلسفة المكان في الشعر العربي، ص. ١٩.

فلِمَ هذا الذهول ولِم تلك الدهشة؟ لِمَ هذا الوصف الخارق وتلك الطاقة الإبداعيّة، وذاك السيل مِن المشاعر؟؟!! ألمْ يَعهد الشاعر مِثل هذه المشاهد الطبيعيّة، وهو ابن الطبيعة اللبنانيّة الخلابة التي سَلبت عَقل ومشاعر شعراء المهجر، فحملوها معهم في حقائب سفرهم وكأنهم ما فارقوها أبداً؟ لِمَ أسرَ لهذا الشلّال ما لَم يُسرّه لأحد؟ لِمَ تلك النداءات والاستفهامات التي لا تتوقف، وتلك الحيرة والتوتر والقَلق؟ ما سِرّ تلك الوشائج، بين الشاعر وذاك الشلّال، حتى اتّخذه جَاراً وترياقاً لذاته العَليلة...؟

مع المواجهة الأولى له مع الشلّال، بَدأت مُساءلة الشاعر المتكرّرة عن سرّ بقاء هذا الشلّال، وسرّ هذه الديمومة اللامتناهية، فتارة يَتساءل عن مَصدر هذا الماء الدائم، وطوراً عن مدّة هذا الجريان، لاجِئاً إلى الاستفهام التعجبيّ الذي لا يَهدف إلى الإجابة عن سُؤال ما، بل هو "انفجار لغوي لموقف المتكلّم النصيّ مِن كلامه، لا يَبتغي مِن ورائه إجابة ولا يَصبو إلى مَعرفة"[1]، مكتفياً بالإفصاح عن مدى انبهاره بهذه الثورة وهذه الديمومة، إذ افتتح قصيدته بالقول:

هذي نَيـاغارا جَرَتْ أنهـارا أبداً تَدفَّقُ بالميـاه غزارا
مِن أين هذا الماء في جريانِه وإلى متى تجرين يَا نْياغَارا؟
أَفَما أصابك ما يصيب منَ الرَّدى وعليك هذا الدّهرُ يوماً جارا؟
تتحدّرين كما الرّواسي منْ علٍ وتزلزلين قـرارَها الأغوارا
أفهكذا ما انفـكَّ دأبكِ مُذ خَلَتْ تلـك العصورُ فأتبعتْ أعصارا؟
أفهكذا ما انفـكَّ ماؤكِ دافقاً نـحو الحضيضِ مجلجلاً موَّارا؟
لكـأنّما النُّطفُ العذابُ جميعها صارت إليك فشكّلتْ تيّـارا
وكـأنَّ كلَّ الماء فيكِ تجمّعتْ خلجانُه حتّى غدونَ بحـارا

إنّ مشهد الثورة والتدفّق أَخَذ بمجامِع عَقل الشاعر وقلبه فَراح يُبرزه في أكثر مِن معرض، وبأكثر مِن صورة وأسلوب، حتى أنّه استدعى صوت التاريخ ليبعثَ الماضي ويُشاكله بالحاضر، فنَراه قد وظّف شخصيّة نبي الله نوح مرات عِدّة في قصيدته، منسحباً على انسجام المشهد المائيّ الثوريّ مع قِصة الطوفان، فيقول:

ماذا أنوحٌ قام أم طوفانه قد طاف فَهوْ تجاوز المقدارا؟
والفُلكُ تلك وقد جرتْ هي فلكُهُ في القاع ما إنْ تستطيع قرارا؟
عبثاً تشـقُّ الماءَ وَهْو كصيّبٍ فالراسـياتُ تفجّرتْ أنهارا
وهمى السّحابُ على السّحاب فساقه كِسَفاً وأرسلتِ السَّما مدرارا
ماذا هنالك في الحضيضِ أثورةٌ؟ إنّي لأَلمحُ في الحضيضِ غبارا

---

(١) محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، ص ١٨٤.

ويصُكُّ سمعي منه بعضُ دويّه إنّي لأسمعُ صوتَه الهدّارا
زَبَدٌ على زبدٍ وآخرُ مثلهُ يربو عليه فيستحيل نِثارا
قد شفَّ عن مثلِ الغمام غمامةً وامتدَّ في الآفاق حتى طارا
ماذا أحربٌ تلك هاج هياجُها أم أنَّه التَّنُّورُ حقّاً فارا؟
يا نوحُ أقلعْ، يا مياهُ توقّفي إنّي خشيتُ على الأنام بَوارا

ونَرى تَصاعداً مستمراً في وتيرة الانبهار الذي يَشفّ عن إعجاب مُفرط يَكمن وراءه سرّ ما نحاول أن نتلمّسه شيئاً فشيئاً، الأمر الذي دَفع الشاعر مَرّة أُخرى إلى أنْ يُسائل الشلّال عن سرّ هذا الماء، بعد أنْ استطرد بِمقطع وصفي بَحت، وَصف فيه مَنظر الشلّال ليلاً وَصفاً امتزج فيه جَمال الشلّال مع جَمال اللغة والصور، فَغدا التألُف بين الجماليْن مِن أَروع ما يَكون، إذ حاكى الشاعر جَمال الطبيعة بِجمال قصيدته، مِن خلال الصور الشعريّة التي صَاغها بِعبقريته الفذّة، ما شكّل مشهداً بديع المنظر، متعدّد الألوان. يقول:

ما أعظم الشَّلّال في تهدارِهِ! ما أروع الأمواهَ وَهْي تَبارى!
ما أبدع الشّلّال وهو مجلَّلٌ بالكبرياءِ إذا طواك نهارا!
قُزَحٌ هناك أقامَ، هذا قوسُهُ نسجتْ ذُكاءُ بديعَه المختارا
أبداً بتيك الشّمسُ من ألوانِه مثلَ القِلادةِ نُضّدتْ أحجارا
ما أجمل الأضواء إن هي سُلِّطتْ ليلاً عليه فشعشعت أنوارا
فالأخضرُ الفيروزُ من فيروزه أضفى عليه فزاده اخْضيرارا
واللاّزَوَرْدُ كما السّماء إذا صَحَتْ والأصفُر الفتّانُ تبراً صارا
لا تسألنَّ عنِ احمرارِ شقيقهِ لكأنَّما الياقوتُ فيه تَمارى

ولا يَلبث أنْ يَعود الشاعر ليُعبّر عن انبهاره وشِدة تَأثّره بهذا المكان، لاجئاً هذه المرّة إلى أساليب النِّداء التي مِن شأنها أنْ تُقرّب المسافة بين الـ"أنا "والـ"أنت"، ليؤكّد ذلك على حميميّة العلاقة بين الذّات الشاعرة والمكان الذي بَهر الشاعر حتى أنّه حَار في كَنهه لِشدّة عَظمته وَهَيبته، إذ يقول:

يا أيُها الشَّلّالُ ما هذا الذي نسق المياهَ فشادها أسوارا؟
يا أيُّها الشّلّال أينَ تشدُّها هذي الرّحالَ، أما سئمْتَ مسارا؟
يا أيُها الشّلّال ما لي كلّما أمعنتُ فكري فيكَ، أُقسمُ، حارا؟
منذا تكونُ ولِمْ أراك مزمجراً أبداً تصولُ معربداً جبّارا؟
أفأنتَ سبعُ الغابِ غابَ سباعُه عنه فرحتَ تصمُّنا تزآرا؟

أفأنت جبّار البحارِ، أماردٌ فلَّ الحديدَ فما يُطيقُ إسارا؟

أو فيلسوفُ أنت ضاق بما يعي ذرعاً فآثر أنْ يثورَ فثارا؟

أم شاعرٌ يهوى الملاحم أنت يا شلّالُ رحتَ تصوغُها أشعارا؟

يا أيُّها الشّلّال أيًّا شئتَ كُنْ ما كنتُ منك ببالغٍ مقدارا

إنّ التوقف عند سرّ هذا الانبهار بهذا الدفق وتلك الثورة المائيّة، ومن وحي شَذرات الأسى المبثوثة في فَضاء النصّ (مِن بداية القصيدة أخذ الشاعر يُسائل الشلّال عن الردى وجور الأيام رغم أنّ مشهداً كهذا لا بد أن يُثير في النفس الراحة والطمأنينة)، يَقودنا إلى قراءة هذا النص الشعري قراءة فاحصة بَرزت فيه عِدة ظواهر أسلوبيّة تستدعي وَقفة مِن القارئ، وإعمال فِكر منه لتفسير مَدلولاتها وأبعادها، وهي:

- الإكثار مِن المجازات والكنايات والاستعارات التي تشكّل بِمجملها انحرافاً وانزياحاً عن الدلالة المباشرة للغة، لتؤدي دورها في تصوير عَظمة هذا الشلّال (أسوار المياه...شدّ الرمال...سأم المسار...زمجرة الشلال وعربدته...المشابهة بينه وبين سبع الغاب أو المارد..ألخ).
- التكرار الذي هو "أداة لتصوير حالة نفسيّة دقيقة أو مَجرى اللاشعور مِن إنسان مأزوم حيث يتعلّق وَعي الإنسان في لحظات المِحن أو الأزمات بكلمة أو صورة استدعاها وعيه مِن الماضي وطَرقت ذِهنه في هذه اللحظة، وكأنما تَهبط بعد ذلك إلى اللاشعور وتبقى حبيسة فيه فترة مِن الزمن ثمّ لِتطفو إلى الوعي بين الحين والحين ويَتردد صداها مسموعاً في الأفاق"[1]، وقد تجلّى ذلك في تكرار العديد من ألفاظ وعبارات حزن وأسى (جور الأيام، الردى، أنّي شاعر أزرى به طول المقام فغذَّها أسفارا، أنا الغريب، زفرة زفرت...)، كما تجلى في تكرار نداءات واستفهامات تَشي بانبهار الشاعر بِعظمة الشلال، وقد شكّلت هذه التكرارات نَواة النصّ الدلاليّة.
- التضاد: وهو ظاهرة أسلوبية تجمع بين المتناقضات، وهذا الجَمع يشكّل صدمة المتلقي، ما يَستفزه للدخول إلى النصّ والبحث عن أسراره ومعانيه. وقد تجلّى التضاد في أكثر من موقف للشاعر وبخاصة في المقطع الأخير من القصيدة لما أن قابل بين ما كان الشرق عليه من سمو فعال وبين ما هو عليه الآن من ذل وهوان وكبت للحريات، وهذا ما سوف نتطرق إليه لاحقاً.
- الانتقال:
  - مِن وَصف الشلّال ومخاطبته إلى الحديث عن الشرق.
  - مِن زَمن الحاضر إلى الماضي ثم العودة إلى الحاضر من جديد.

إنّ الإتّكاء على هذه الظواهر وتلك الشبكات الدلاليّة مع الأخذ بعين الاعتبار البُعد النفسيّ وكذلك التاريخيّ والاجتماعيّ لصاحب النصّ، يَقودنا إلى:

- تلمّس حالة اغتراب يعيشها الشاعر في بلاده.

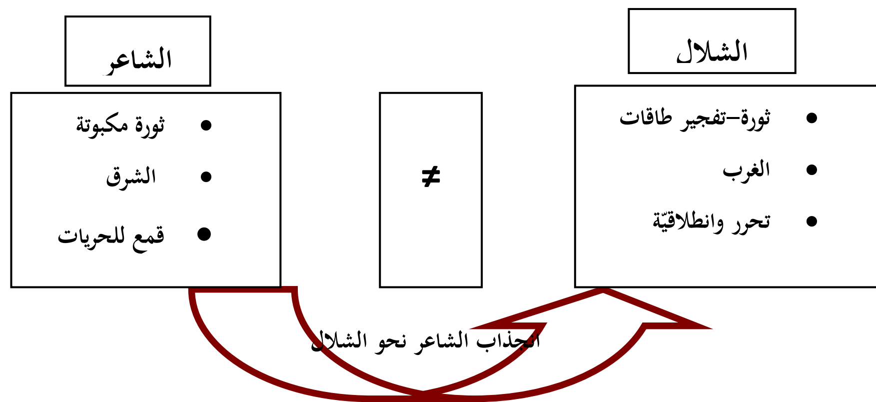
---

[1] **نازك الملائكة**: قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣٠.

- إكساب الشلّال رُموزاً عدّة تَكون كفيلة بِجذب الشاعر نحو ذاك الشلّال، وتستطيع أنْ تُفسّر ديناميكيّة هذا التفاعل بين الشاعر والشلال. فوفق تَصورنا، يُصبح الشلّال رَمزاً للغرب بكل ما يَمتلكه مِن حرية وديمومة وانسياب وانطلاقيّة يَفتقدها الشاعر في بلاده التي تعطّلت فيها الحريات وكُبّلت الثورات.

وبناء على ذلك، لا يُمكننا تَفسير لُجوء الشاعر إلى مَشهد الطبيعة هذا بأنّه مَسلك رومانسيّ، وهو صحيح في حالة الشعور بالحرمان أو الوحدة، إذ إنّ الشاعر يَفرّ إلى الطبيعة بحثاً عن مَلاذٍ آمن.

لكن نزعة الشاعر المكانيّة ليس مَبعثها الهوى الرومانسي بدرجة أساس، بل إنّ هناك تفاعلاً بين الذات والمكان، فقد وجد الشاعر في هذا الشلّال - الرمز ما حُرم منه في بلاده، فهو موطن للتحرر والانفتاح والانطلاقة، وما أَنْسنة المكان-الشلّال، ونِداؤه الذي يجعله قريباً مِن الذات، إلاّ دلالة على ديناميكيّة هذا التفاعل. ويمكننا تصوّر هذا التفاعل وفق هذه الثنائية الضديّة:



لَم يَعُد الشلّال، وفق تصورنا هذا، دِفق مياه وجريان وانحدارات تحدّها الجغرافيا، بقدر ما صار في أغوار النفس ثورة وكشفاً عن مخبوء وتفجير مكبوت قمعته السياسات والإيديولوجيات، فرغم غربة الشاعر المكانيّة وشدة وطأتها إلاّ أنّ الشاعر وجد في الشلّال-الرمز حريّ فائقة في التعبير عن كوامن النفس وكل ما يجول في الفكر كما سنظهر تباعاً، على عكس ما يعانيه الشاعر من كَبت وقَمع في بلاده وإخماد ثورات الشعب ومجتمع يتضارب ورؤيا الشاعر وفلسفته، فقد ساعد هذا المكان الشاعر على إخراج ثورته المكبوتة بطريقة مُموهة، ثورة ضد الواقع العربي بكل حكّامه وسياساته السائدة. فلو تأمّلنا مثلاً ألفاظ الأصوات الواردة في الأبيات سنجد مدى حدّة ثورة الشاعر المكبوتة، فقد جاءت هذه الألفاظ لتتضامن مع الدلالة الكليّة للنصّ، إذ أَسبغ عليها الشاعر مِن روحه المتمرّدة الثوريّة، فشكّلت تلك الأصوات (تزلزلهِن/ مجلجلاً/ دوي/ يصك سمعي/ صوت هدارا/ تهداره/ مزمجراً/ تزآرا/ ...) جَواً عاصفاً، مليئاً بأصوات التفجير والتدمير والثورة اللامتناهية، فكلها أصوات مفزعة تتداخل مع بعضها لتُحدث ثورة من الأصوات القاتلة والمدمّرة، لكأن الشاعر يسعى إلى التغيير، إلى تدمير وسحق هذا الاغتراب الاجتماعي- الفكري- السياسي الذي يعانيه في بلاده، إلى تفجير طاقاته وطاقات كل إنسان قمعته الأيديولوجيات ومصالح الحكام...

فإذا كان الصوت في الكلمة الشعريّة يَلعب دوراً هاماً في تفسيرها ومضمونها، "فالأحرى بالألفاظ التي تَدل على الصوت أنْ تَلعب هذا الدور؛ لأنها فضلاً عما تمنحه للقصيدة من تجسيد صوري، ورنين إيقاعي، فإنها تعكس عمق تجربة الشاعر

الانفعالية بتكثيف شعوري ودلالي معاً[1]"... لقد استطاعت هذه الثورة أن تَجذب الشاعر إلى مَدارها وتبهره لمحاكتها لثورته المكبوتة، كما أنّها مِن ناحية ثانية، أيقظت في نفسه مشاعر الإيمان وصدق التوجه إلى الله، إذ راح يناجي الله معترفاً بذنبه، طالباً التطهر والانبعاث مِن جديد، فيقول مخاطباً الشلال:

حسبي اجتلاءُ سناكَ كم مِن حكمة　　خفيتْ عليّ سبرتُها أغوارا!

كم آيةٍ بـــك للإله تمثّلتْ　　حسرتْ بنورِ ضيائها الأبصارا!

ما أحقر الإنسان يزعم أنّه　　شيءٌ تراه فإنْ رآك توارى!

قد كنتُ طاولتُ الجبالَ حماقةً　　وفخرتُ حتى ما تركت فخارا

ونسيتُ أنّي بعضُ خلقِ الله مِنْ　　طينٍ خُلقتُ فلم أزدْ أشبارا

صعّرتُ خدّي ذاتَ يومٍ للورى　　وظننْتُ أنّي لا أُشَقُّ غبارا

لمّا رأيتكَ ويحَ نفسي أدْركتْ　　نفسي هنالك كيف هنتُ صغارا

ورأيتُ صُنْعَ اللهِ والماءَ الذي　　منه الحياةُ تخلَّقتْ أطوارا

الماضي... محاولة لقهر الاغتراب:

بعدما أفصح الشلّال-الرمز عن عظيم كبريائه وحيويته وتجدّده بلغته الخاصة، جاء دور الشاعر ليعرّف علانيّة بنفسه، ويفصح عن سبب اغترابه بعدما ألمّ لذلك ببعض الشذرات التي بثها في فضاء النص. فقد آن الأوان لِيَعلم هذا الشلّال مَن ذا الذي يُخاطبه، وما الذي جاء به إلى هذه البلاد؟ ما سرّ انبهاره بهذا الشلّال؟ ماذا ألمّ به؟ ماذا وراء السؤال عن الردى وجور الأيام؟ ماذا يخفي هذا الشاعر الوجداني من آلام وأسى؟ آن أوان الإنصات إلى الذات.. فرسم الشاعر أسئلة مطروحة من الشلّال لتكون بمثابة مفتاح أو باب يلج منه إلى كشف المخبوء، فنراه ينشد:

إيهٍ نَياغارا، فلو سارَرْتني،　　وأدرتِ لي لغةَ الكلام حوارا

وسألتني منْ أين جِئتُ ومَنْ أنا؟　　وعلام جئتُ وقد نأيتُ ديارا

هذا الحوار المتخيل، الذاتي أو المونولوج كان خير منفذ أطل منه الشاعر، ليستنطق ذاته ويُعبّر عن خلجاته دون تدخل مباشر، إذ لئن له الفضل الكبير في إظهار المخبوء في نفس الشاعر، فالمونولوج هو "شكل أدبي نسمع من خلاله أصوات الشخصيّة الداخليّة الأكثر حميميّة والأكثر قرباً من لا وعيها"[2]، فإن سوء الحال الذي وصل إليه الشاعر، من اغتراب زماني يعانيه في بلاده، وآخر مكاني أذكته الغربة، جعله يعيش حالة تخبط واضطراب أمام هذا الشلّال-الرمز، لذا حاول جاهداً أن يتقاوى ويُلملم شظايا قلبه الممزق، فاتّخذ الفخر مطيّة علّه من خلال فخره يوقف نزف جروحه الكلمى، فيثبت نفسه أمام هذا

---

(١) **أحمد راضي جعفر**: الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، ص ٨١.

(٢) **سماح بن خروف**: الاغتراب في رواية كراف الخطايا، ص. ١١٨.

الشّلّال-الرمز أو يستعيد شيئاً من هويته الضائعة. ولأن حاضر الشاعر متّسم بالخلخلات الفكرية، الاجتماعية، والسياسية، واختلاط التوجهات والرؤى، لجأ الشاعر إلى بُعد آخر ومساحة أخرى يرمي عليهما عناءه النفسي، فراح يفتخر بالأمجاد الماضية لأمّته، ليصبح الماضي مصدر قوته في مواجهة هذا الشّلّال، فنلفي الشاعر يرجع بِنا إلى زمن مضى، متفاخراً بتاريخ بلاده المجيد، بلاد الشرق مهد الحضارات، ومهبط الرسالات السماوية، وبلاد التنوع والجمال الطبيعي، مقرّاً بحبه وهيامه لهذا الشرق الذي نشأ ونَما على حُبه، فنسمعه منشداً:

أنا من بلادٍ همتُ في حبّي لها — وعشقتُ فيها الدَّوحَ والأطيارا
كَحّلتُ عينيمِن سوادِ حِرارِها — ورضعتُ صفوَ لبانِها مشتارا
أنا مِن بلادٍ شعَّ مِنْ صحرائِها — نورُ النُّبوّةِ فَازْدهَى أنوارا
فيها النبيُّ سرى لأوّلِ قبلةٍ — وعلى أديم الماءِ عيسى سارا
وبطورِ سيناها الكليمُ له انْثنتْ — كلماتُ ربّك حينَ آنسَ نارا
أنا مِن رمال جزيرةٍ صحراؤها — أبداً تريك، كما النُّضار، صحارى
بأبي الخيامُ الخافقات وَمَنْ بها — والوشوشات إذا هَمَتْ أسحارا
بأبي البطاح بطاح نجدٍ إنْ سرى — فيها النّسيمُ صَباً فهزَّ عَرارا
أنا منْ جنائنِ بابلٍ وكرومِها — والطّالعاتِ مِنَ النَّخيلِ نُضارا
أنا مِنْ ضفافِ النيل مِن أهرامِها — ومنَ الخَليج لآلئاً ومَحارا

هذه الأبيات عكست التمثيل الدال لعصرٍ من الأحلام العربية التي غربت شمسها في هذا الزمن. فكأنّ الشاعر يقول نحن في حكم الغياب عن الحاضر، فالزمن تجاوزنا ولم نجد إلاّ الماضي لنتباهى به؛ فجاءت محاولاته هذه باستحضار الماضي ومآثره ليزرع الضوء في القصيدة فتورق الصورة وتزهر.

ثم لا يلبث الشاعر أن يُحدّد للشّلال وطنه الأُمّ فهو من لبنان وطن الأرز والأساطير، إذ يقول:

أنا من ذُرى لُبنانَ يا هذي التي — تجرينَ، إنّي منه يا نْياغارا
أفَما سمعتِ بأرزه يوماً أما — يوماً سمعتِ ببعلَ أو عَشتارا

ومرة أخرى يمضي الشاعر نحو الشرق، ليتغنى هذه المرّة بأخلاق وشيم أهله الغابرين، فهم أهل التعايش الديني، وأهل الحمية والنخوة والخلق الكريم، فنراه يقول:

أَوَ ما أتاكِ حديثُ شرقٍ ما جلى — إلّا الشّموسَ وأطلعَ الأقمارا
ديني هو الإسلام إمّا تسألي — عنّي، أنا، واليعربيُّ نجارا

ما قام دينُ محمّدٍ إلّا على   هَدْي المسيح، فنحن فيه نصارى

قومي هم الأقوامُ كانوا عندما   شدُّوا على هام الشموس إزارا

وسَموْا بأخلاقِ الكرام وما ارْتضَوْا   إلّا الفضيلةَ منهجاً وشعارا

لقد حاول الشاعر من خلال فخره هذا أن يثبت نفسه ويحقّق ذاته أمام هذا الشّلال-الرمز؛ إذ بدا الشاعر في فخره إنساناً قوياً متعالياً، مهيمناً بما يمتلك من مؤهلات (تاريخ الشرق الحافل، أخلاق أهله، جمال البلاد...) ما سمح له بالسيطرة والعلو على رمزية هذا الشّلال، وما يؤكد هذا التعالي هو الحضور البارز للذات في ضمير المتكلّم (أنا) الذي يمتاز من الناحية السيميائية بـ"علاقة ارتباطيّة عضوية مع الذات المتكلّمة الفاعلة والمنتجة للفعل، مشكلاً بُنية كبرى تتألّف من محورين أساسيين في العملية التخاطبية، (أنا) الذات المتكلّمة، (والآخر) الذي يأتي في درجة تراتبية أقل من الذات مصدر الخطاب"[1]، فقد سعى الشاعر من وراء تكرار هذا الضمير إلى تحقيق الذات المغتربة، فأوجد لنفسه مكاناً يضاهي هذا الشّلّال- الرمز ويقارع جبروته، إذ إنّ تكرار (الأنا) يأتي "كرد فعل غريزي يصدر من الذات المتكلّمة أن تبقى هي السائدة والمهيمنة، فارتفاع ألف المد وصعودها يطلقه اللاشعور، كشحنة قويّة جاذبة لمداراتها عوالم الرؤيا والاستكشاف، لأنها مشحونة بقوّة إيحائية كرمز فاعل، وتستدرج الآخر إلى الإذعان والتسليم"[2].

الافصاح عن سبب الاغتراب:

لقد حاول الشاعر باستحضاره الماضي أن يُعطّل الزمن، وأن يعيش أزمنة أفل نجمها، علّه يثبت ذاته أمام هذا الشّلّال-الرمز ويقضي على اغترابه رافساً هذا الزمن الهائر الذي يحاصره، بَيْدَ أنّ سَبحة الخيال هذه لم تَطل طويلاً، فألَم الحاضر كان كفيلاً أن يوقظه ويرجعه إلى واقعه، فاعتذر للشلّال عن هذا الشطط الخيالي الذي أبعده عن حقيقة الواقع، إذ ذكر مآثر أمّته متناسياً واقعهم الراهن، وكأنّ نفس الشاعر الصادقة وسجيّته تأبى أن لا ينقل الحقيقة كما هي رغم بشاعة صورتها. وما الاعتذار إلاّ مصداق لتلك النفس الرقيقة الصادقة، إذ يتهيأ لنا أنّ صورة الحاضر مظلمة مقتمة؛ لذا تمنّع الشاعر عن تصويرها، وعن ذكر سبب اغترابه الذي رُحنا نتلمسه طوال أبيات النصّ الشعري، من خلال بث شذرات حزن وأسى في فضاء النصّ، فلربما خجل الشاعر أن يُفصح عن سبب اغترابه، أو لربما أراد من هذا الاغتراب أن يبقى حبيس قلبه الكلم، بَيْدَ أن سطوة المكان كانت أقوى من تمنّعه وعصيانه، إذ استطاعت أن تسلب منه الذات، بحيث تمكّن المكان مِن أن يحتوي ذاته احتواء استلاب لا احتواء دمج، "فالدمج يحتفظ للذات بقدر من وعيها وانفصالها، أما الاستلاب فطغيان المكان كليّة على الذات"[3]. وقد فطن "أبو ريشة" إلى ذلك الطغيان، فخاطب نفسه قائلاً:

قفي، قدمي إن هذا المكان يغيب به المرء عن حسّه[4]

---

[1] **ابن السائح الأخضر**: سيميائيّة الضمير " أنا "–في الدلالات وبناء التأويل. (http://bensayahlakhdar.ibda3.org)

[2] المرجع السابق.

[3] **حبيب مونسي**: فلسفة المكان في الشعر العربي، ص. ٣٧.

[4] **عمر أبو ريشة**: الديوان، ص. ١٢٥.

فعلاً لقد احتوى هذا المكان ذات الشاعر، فاستطاع أن يستدرجه ليقذف بالتجربة المريرة التي يعيشها، فيفصح عن مكبوت أسره، آلمه وجعله يعيش حالة اغتراب دؤوبة، فلكأن قوة الشّلّال وشدّة دفقه أمدتا الشاعر بشجاعة وقوة لنقد واقع أمّته العربيّة المهترئ، فأتاحت له الانفلات من قيود التعبير، وفسحت مجالاً واسعاً لتصوير آلام أمّته بكل صدق، وموضوعية، فراح يقارن بين واقع أمّته الماضي وواقعها الحاضر متأسفاً على ذاك المجد الضائع، وتلك الأخلاق والشيم البائدة، طالباً مِن نَياغارا عِدّة مرات أنْ لا تَسأله عن واقع أمّته وحالها، ما يَشي بعمق معاناته وشدّة ألمه وتأسفه، فسؤالها هذا يُثير في نفسه الأسى ويُهيج آلامه وأحزانه، كما أنّ الشاعر يخجل مِن الإجابة عليه لشدّة غيرته على أمّته رغم قبيح سوءاتها. وقد تجلّت هذه الغيرة بأبيات تفيض بالألم وبالصدق والعاطفة، فإن أبناء أمّته هم الذين بنوا التاريخ، وهم أنفسهم من أسقطوه بأيديهم مقتولاً، ففي هذه الأبيات تلتقي المتباعدات والمتنافرات، إذ يقول الشاعر:

عفواً نَياغارا إذا ما شطَّ بي — هذا الخيالُ وخضتُ فيه غمارا
فذكرت شيئاً من مآثر أمّتي — تلك التي قد خُلّدتْ آثارا
وسترتُ عنكِ عيوبَ قومي إذ أنا — منهم وحالي حالُهم ما دارا
لا تسأليني اليومَ عنهم فالأُلى — كانوا الأُباةَ وسادةً أحرارا
أضحَواْ وقد وهنوا وهانوا أنفساً — وتبدّلوا بِشذا الكرامةِ عارا
سكروا من اللّذاتِ حتى أنّهم — يترنّحون وما همُ بسُكارى
لا تسألي عنها، الدّيارَ وأهلها — فلقد توزَّعتِ الدّيارُ ديارا
لا تسألي عنها، نَياغارا، فقد — درسَتْ فلا تستصرخي ديّارا
هجر الحمى أحرارُه وخلابه — مَن كان عبداً يقتلُ الأحرارا
لا تسأليني عنهمُ قومي فقد — ملُّوا الكفاحَ ووَلّوُا الأدبارا
عكفوا على أصنامهم وتظاهروا — بالدّينِ زوراً مدَّعين وَقارا
ورضوا بأشباه الرّجال تسوسُهم — مَنْ قال إنّا نحن غيرُ غيارى؟
مَنْ قال إنّا لا نذودُ عن الحمى — مَنْ قال إنّا لا نصونُ ذمارا؟

بعد محاولة يائسة لقهر اغترابه، تهاوت قوى الشاعر، فاعترف بسبب هذا الاغتراب مقرّاً بفساد أمّته وسوء الحال الذي آلت إليه، ولكنّ نفس الشاعر الأبيّ العفيفة أرادت من هذا الاعتراف أن يبقى سراً، وأن لا يُذاع لئلّا يُجرح فؤاده مرتين، لذا طلب مِن "نَياغارا" أن تغُضّ الطرف على هذه الزفرة التي أطلقها عفواً، إذ يقول:

عفواً نَياغارا، فهذي زفرةٌ　　　　زفرتْ فغُضّي الطَّرفَ، يا نْياغارا

هذا الجرح الأليم والغائر دفع الشاعر لاتّخاذ هذا الشّلّال-الرمز وطناً مستعاراً رغم وطأة الغربة المكانيّة، فَبَعد أن تعبت مخيلة الشاعر وهدها التصور، وأتعبها التخيل، فحلقت بالمعنى تنشد مهبطاً آمناً فلم تَجد أهلاً لذلك سوى هذا الشّلّال بعدما أضحى العيش في بلادٍ جفّ فيها ماء الحياة وغار، نقمةً لمن لا يرضى حياة الذل والهوان، فيقول:

الماءُ فيضُ الله عندكِ جارياً　　　　والماءُ فينا من حياءٍ، غارا

لو كان لي، وأنا الغريبُ، أنا، هنا　　　　جارٌ فإني ما عدوتُكِ جارا

وهنا تستوقفنا كلمة "الماءُ" كعلامة دالّة في النصّ تؤسس لجدليّة الحياة والموت، كما تلقي الضوء على دائرة الغياب والحضور من خلال معاني التوالد والاستمرار والتجدّد التي يفرضها المتلقي صانع الخطاب ومجدّده في آن معاً. إنّ الصدى الذي تجسده كلمة "ماء" في تاريخ الثقافات هو الوجود والكينونة والهوية والثبات والتجدّد والاستمرارية والبقاء (وجعلنا من الماء كل شيء حي)، وكل هذه الدلالات تبدّدت في بلاد الشرق؛ فإذا ما توقفنا عند ثنائية الماء (الماءُ عندك.../ والماءُ فينا...) واستقرأنا إشاراتها، لوجدنا أنّ الشاعر طرح في خطابه "أزمة أمّة"، فقد أصبح موقعنا المتقدم في حكم الغياب بعد الانسلاخ من الجذور وكل القيم والمعايير والذاكرة، والتنكر للأصل، والتاريخ، والهروب من الحاضن الثقافي والديني الذي أنشأنا أول مرة، وهذا ما يظهر جلياً سبب اغتراب الشاعر ويأسه.

الخاتمة:

"إنّ كل عمل فني أدبي يحمل في طياته طابعاً مزدوجاً، فهو يعبّر عن الواقع من جهة، ومن جهة أخرى، يعبّر عن واقع آخر أو حقيقة أخرى لا تنبع إلاّ من داخل العمل الفني، ومن داخله فقط"[(1)]؛ فحين نتأمل في طبيعة هذه القصيدة، ونتوقف عند قيمتها الفنية كمعيار أول، سنلمس سلطة جماليّة وصفيّة باهرة، بَيْدَ أن قوة القصيدة تجلت كحركة متسائلة للذات والآخر والماضي والحاضر، فقد تفاعل الخطاب النصيّ في القصيدة مع جملة من المعايير الاجتماعية والتاريخية والسياسية، والتي كان من شأنها أن تبرز حالة اغتراب يعيشها الشاعر، فـ"شلّالات نَياغارا" هذه، هي لوحة فنيّة فريدة عبّرت عن ذات مرهفة واعية، سمت فوق واقعها ومحيطها المتقهقر، فغرقت في بحر الأسى والشجون، فاغتربت، حاولت مراراً أن تقهر اغترابها فباءت بالفشل، إذ بدا الشاعر في قصيدته هذه يائساً من حال أمّته؛ ولم يخرج بانفراج أمل أو بتفاؤل يوقظ أمّته من سباتها، فلجأ بروحه التائهة إلى هذا الشّلّال-الرمز بعد أن وجد فيه ترياقاً لاغترابه.

---

(1) **Hans Robert Jaus**: "Pour une esthétique de la réception", Trad. de l'Allemand par Claude Maillard, Éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 38.

مصادر البحث:

١. ابن سينا: نقلاً عن الفرحان بوعزة، مقال بعنوان: قراءة نقدية في ديوان شعري/ بقايا أحلام للشاعر عمر الصديق، (http://fes-today.com).

٢. أدونيس: الثابت والمتحول، ج٤، دار الساقي، بيروت.

٣. منذر عياشي: "الكتابة الثانية وفاتحة المتعة"، المركز الثقافي العربي، ط١٩٩٨

٤. علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت١٩٩٥.

٥. قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر- دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠١.

٦. فضل خلف جبر: كثيرون يكتبون خارج بلادهم فهل يصح الحديث عن أدب مهجري جديد؟ http://www.syrianstory.com

٧. حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠١.

٨. محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.

٩. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة المصرية، بغداد، ط١٩٦٥.

١٠. أحمد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب١٩٩٩.

١١. سماح بن خروف: الاغتراب في رواية كرّاف الخطايا، رسالة ماجستير، الجزائر٢٠١٠-٢٠١١.

١٢. ابن السائح الأخضر: سيميائيّة الضمير " أنا "-في الدلالات وبناء التأويل.(http://bensayahlakhdar.ibda3.org) .

١٣. حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠١.

١٤. عمر أبو ريشة: الديوان، دار العودة، ط١، بيروت١٩٧١.

١٥. Hans Robert Jaus: "Pour une esthétique de la réception", Trad. de l'Allemand par Claude Maillard, Éd. Gallimard, Paris, 1978.

جماليات الشفرة الثقافية توظيف التناص في روايتي دلشاد لسليم بركات ومقامات إسماعيل الذبيح لعبد الخالق الركابي(قراءة موازنة)

أ.د. محمد جواد حبيب البدراني
جامعة الموصل/كلية التربية للعلوم الإنسانية

م.م. حسن احمد سيتو
جامعة زاخو . العراق

يتسم التناص بإشكالية تعريفه في الأوساط النقدية الحديثة لكونه مصطلحاً هيلامياً من الصعب تحديد تعريفٍ محددٍ له، فهو مصطلح؛ و أداة من أدوات المقاربة النقدية، لأنَّه يستمد وجوده من تداخل نصوصٍ عدة؛ ولكونها تُمثل مجموعة من الرؤى و التداخلات فيما بينها لتكوين هذا المصطلح الذي لم يمضِ زمنٌ طويل على بروزه؛ و إنَّ هذا البروز جاء من رحم المبدأ الحواري الذي نظَّرَ له المفكر الروسي ميخائيل باختين في نظريته(الحوارية)؛ الذي أكَّد فيه إنَّ:(لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات، على اعتبار أنَّها تنتمي إلى عالم الخطاب لا عالم اللسان، و تتعلق بالعبر- لسانية و ليس باللسانيات، و ذلك لقيامها على المستوى الدلالي المشترك بين المتخاطبين.)[1]، و هو بهذا المنطق يُعبِّر عن انتماء التناص إلى الخطاب النقدي؛ و لكونها متعلِّقة بلسانية الخطاب و ليس علم اللسانيات، لكونها قائمة على المستوى الدلالي بين المتخاطبين في إنتاج النص الذي هو برَهن الكتابة.

و تتمثَّلُ حواريته من خلال صياغته لمفهوم الأنا و الآخر:(حيث لا تتعرف الأنا على ذاتها إلاّ من خلال الآخر)[2]، وهذا يدل على أنَّ الصوت الواحد لا يلبي حاجات النص؛ بل عليه البحث عن مشارك أو مشاركين آخرين لتنظيم هذا الواحد ضمن دائرة الإنتاج النصي الروائي؛ و للصوت الآخر ضرورة ملحة في إنتاجه للنص.

و يعد التناص حسب تعريف جوليا كرستيفا التي ترى أنَّ :(كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفساء من الاقتباسات، و كل نص هو تَشرّب و تحويل لنصوص أُخرى)[3]، الوجه الرسمي لهذا التداخل النصي على اعتباره الحاوي الرئيس لهذا التعدد الذي هو المحور المهم لهذه الأصوات المشاركة في إنتاج النص؛ و تتمحور الملفوظ داخل النص إلى موقعٍ لإلتقاء هذه الملفوظات التي تُأخذ من نصوص أخرى مبعثرة و متحطمة داخل بُنى نصوص منسية لشعوب مجاورة؛ أو داخل الوطن، لكون هذه الملفوظات عبارة عن:(موقع التقاء داخل النص للملفوظات المأخوذة من نصوص أُخرى، إنَّه تحويلٌ لملفوظات سابقة و متزامنة معه)[4]، و التي تُعد بمثابة موقع داخل النص للقاء الملفوظات التي أخذت من نصوص أخرى سابقة في انشائها؛ أو متزامنة معها. و تعد نظرية التناص شبكة من اللامتناهيات التي تتكون من الشفرات و التقاطعات التي تحمل صيغة الإشارية؛ و يدركها القاريء، إذ يُعرفها بارت:(إنَّ نظرية التناص تتجه إلى النص وحده

---

[1] –حوارية باختين: دراسة في المرجعيات و المفردات، نجاة عرب الشعبة، مجلة التواصل في اللغات و الثقافة و الآداب، جامعة باجي مختار – عنابة، الجزائر، عدد ٣١ سبتمبر ٢٠١٢: ٨١

[2] – ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، ترجمة، فخري صالح ، رؤية للنشر القاهرة، ٢٠١٢ : ٧

[3] – علم النص جوليا كرستيفا، ترجمة فريد زاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٧: ١٤

[4] – سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجي، نقلاً عن شعرية التناص في الرواية العربية، د. سليمة عذاوري، دار ، القاهرة، ٢٠١٢: ٥٤

لتجعله تلك الشبكة اللامتناهية من الشفرات و التقاطعات الإشارية، التي يُمكن أن يُدركها المتلقي، و التناصية قدر كل نصٍ مهما كان جنسه، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير، فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التييندر معرفة أصلها، واستجلابات لا شعورية عفوية.)[1] ، و يتحدث بارت عن قَدَر النص دون الرجوع إلى مؤلفه الذي أبعده منذ إعلانه موت المؤلف؛ و غير محدد بجنس، كما أبعد عنه موطنه و منبع النص الأصلي؛ ثُمَّ جرَّده من تأثيره على النص اللاحق، و عمم و جوده في مجال عامٍ، و جعله مجهول الأصل، و استخدامه يُشَكِّل حالة لا شعورية و بصورة عفوية.

أما ليتش(Leitch) فله نظرة أخرى في رؤية النص؛ و هو حسب وجهة نظره عبارة عن سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، حيث يرى:(إنَّ النص ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة و لكنَّه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى)[2]، و بهذا لا يكون النص إلاّ مجموعة من العلاقات فيما بينها؛ مكونة نصاً آخر؛ أو هو بِرَهْن إنتاج النص، من مجموعة هذه العلائق التي تتكون من شظايا نصوص أُخر، أو نتاج تحطيم لنصوص من شعوب مجاورة لمتناص النص التكويني الراهن. و جاء في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة؛ لديكر، و تودوروف:(إنَّ كل نص هو امتصاص و تحويل لكثير من نصوص أُخرى. فالنص الجديد هو إعادة إنتاج لنصوص و أشلاء نصوص معروفة، سابقة أو معاصرة، قابعة في الوعي و اللاوعي، الفردي و الجماعي.)[3]، إذ إنَّ النص حسبما ما جاء في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة ما هو إلاّ امتصاص و تحويل و بقايا الثغور و الزوايا المنسية؛ و ما تشظى من ما تبقى في ذاكرة الشعوب من نصوص معروفة و منسية، و تبقى في ذاكرة الوعي و اللاوعي لمنتج النص المعاصر.

التناص لغة و اصطلاحاً:

عند البحث عن المعنى المعجمي لمصطلح التناص؛ لا بد من البحث في المعاجم العربية القديمة و الحديثة، فهو في كتب المعاجم القديمة يأتي بمعانٍ لا تمت للمصطلح الحديث بصلة، فقد جاء في لسان العرب: في باب (نصَّص):(النص: رفعُك الشيء، و نَصَّ الحديث لينصَّه نصاً: رفعه. و كل ما أُظهِر، نُصَّ)[4].

و جاء في القاموس المحيط: إنَّه(مَن نَصوصه الشيء: جمع نص من نصَّ الشيء رفعه و سمي به لأنَّه مرفوع الرتبة على غيره) ، أما مفردة تناص مرتبطة بالقوم فـ(تناصَّ القوم: ازدحموا). ومن صيغة :(تناصص) هو مصدر الفعل على زنة (تفاعل)؛ تأتي من اثنين أو أكثر، و هو مصدر صناعي للفعل(نصَّ) ، و اجراؤها على هذا الوزن صحيح، و يستند إلى قياسي وزني و اجرائي واضح في العربية[5].

و للوقوف على معناه في الاصطلاح الحديث؛ لابُد من البحث في معاجم المصطلحات العربية الحديثة للوقوف على ما تحمله هذه المعاجم من دلالات لهذا المصطلح الذي أضحى مرهون الفعل في الوقت الراهن؛ ولا يُستغنى عنه في أي عمل أدبي لكونه يحمل مضامين الأعمال السابقة و التي هي جزء من أي عمل جديد؛ بما يحمله من تداخلات مع بعضه

---

[1] – رولان بارت، نظرية النص، ضمن دراسات في النص و النصية، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨: ٦٠

[2] – تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٦ : ١٧

[3] – النص الغائب، محمد عزام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١: ٢٧

[4] – لسان العرب: باب نصص.

[5] – القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيرزابادي،

البعض، فقد عمد علوش إلى تعريف هذا المصطلح؛ على وفق تقديره، و فهمه لهذا المصطلح، قائلاً:(١. يعتبر التناص عند كرستيفا، أحد مميزات الأساسية، و التي تحيل على نصوص أُخرى

سابقة عنها أو معاصرة لها.

٢. يرى سولير، التناص في كل نص، يتموضع في متلقي نصوصٍ كثيرةٍ، بحيث يعتبر

قراءة جديدة و تشديداً تكثيفياً.

٣. و يكون التناص، طبقات جيولوجية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب، غير محدد، لمواد

النص، بحيث تُظهر مختلف مقاطع النص الأدبي، عبارة عن تحويلات لمقاطع، مأخوذة.

من خطابات أخرى، داخل مكون أيديولوجي شامل.

٤. و ظهور التناص مع التحليلات التحويلية عند كريستيفا في النص الروائي.

٥. يرى فوكو، بأنَّهُ لا وجود لتعبير، لا يُفترض تعبيراً آخر، و لا وجود لما يتولد من ذاته، بل

من تواجد أحداث متسلسلة و متتابعة، و من توزيع للوظائف و الأدوار.

٦. أما بارت في لخص إلى أنَّ لا نهائية التناص، هي قانون هذا الأخير.)[1]، و قد أورد عدداً مما

قاله عدد من نقاد الغرب، أما هو فلم يزد على معنىً عامٍ قائلاً:(هو الكلمات المطبوعة أو

المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي).[2]

التناص في الموروث العربي القديم:

لا تخلو الذاكرة العربية من مصطلح التناص؛ أو ما يحمل صفاته و مميزاته النقدية في التصدي و التواصل في الساحة النقدية العربية القديمة؛ و للتناص تسميات عدة يفرضها حاجة النص إلى وجوده في النقد العربي القديم، فالتعرّف على لفظه مرهون بدلالته الهنوية، أو تحميله للمعنى الضمني؛ و بذا يجب البحث عنه ضمن كتب التراث المعجمية؛ و كتب النقد العربي القديمة و بما تحمله من دلالات فُرضت عليه من قبل النقاد، لذا من الصعب العثور عليه تحت تسميته المعاصرة و بنفس الدلالات التي تدل عليه في النقد الحديث، وعند البحث عنه في المعاجم؛ نجد له دلالة مغايرة للدلالة المعاصرة.

أما في الموروث العربي القديم فإنَّ هناك صفات تقوم مقام هذا المصطلح؛ لم نعثر له على مفردة تحمل هذه الصفات بذاتها؛ و تقوم مقام ما يُعرف بالتناص بكامل عمله فضلاً عن دلالاته، لكنْ جاء تحت تسميات متعددة؛ فرضته دلالة التسمية، و تحمل في طياته جزءاً أو بعضاً من صفاته التي وجد من أجله هذه التسمية أو تلك.

---

١ – معجم المصطلحات الأدبية: ٢١٥

٢ – نفسه: ٢١٦

لقد تعامل كتاب آخرون في مسألة النص السابق و النص اللاحق؛ و أكدوا على فضل السابق على اللاحق في المعنى، و عدوها مرتبطة بمرجعية النص، فقد استخدموا تداول المعاني و اسماها أبو هلال العسكري بتوارد الخواطر؛ و قد قال المتنبي:(الشعر جادة؛ و ربما وقع الحافر على موضع الحافر)[1]. و هناك من أشار إلى أنَّ كلام العرب متلبسٌ بعضه ببعض، و أخذ المعنى حيزاً كبيراً عندهم. و لا يسلم شاعر من النظم من غيره مهما حاول أن يبدع أو يُبعد نفسه عن الأخذ من الآخرين؛ و مهما حاول أن يستخدم طرق شتى في مجال إبعاد نصه، و ابن طباطبا يشير إلى هذا من خلال دراسته للنص و إنَّ المعاني قد استخدمت من قبل شعراء سابقين؛ و إنَّهم عملوا على الاستفادة منها.[2]

أما استخدام هذا المصطلح من قبل النقاد العرب فقد استخدم بكثرة؛ تحت تسمية السرقة؛ وأُطلق عليه لفظة التلاص، فهذا المصطلح له حق استخدام دلالة التناص بما يحمله من مقاربة؛ و فيه و ما يحويه من دلالات لا يختلف في شيء من معاني التناص في النقد الأدبي الحديث، كما وردت لفظة التلاص المرادفة للفظة السرقة في الأعمال النقدية بتوسع كبير من قبل النقاد القدامى في مؤلفاتهم.

إنّ اطلاق مصطلح السرقة على انتقال المعنى من نص إلى آخر جاء بناءً على ما حمله اللاحق من السابق من معانٍ؛ و التي وظفها في نص لاحق جديد يحمل بعضاً أو كلاً من المعنى القديم؛ او يحمل ملامح النص القديم.

وأما النقاد القدامى، فإنَّهم إنَّه استخدموا هذا المصطلح تحت مفاهيم عدة، منها السرقات الشعرية، و كان الغرض منه البحث عن التداخل في المعاني في الشعر العربي؛ إذ أُستخدم بكثرة في مؤلفاتهم النقدية؛ فضلاً عن ما يندرج تحت هذا المصطلح من تسميات وردت في كتاباتهم النقدية بكثرة، و قد قام النقاد القدامى بدراسة التأثير و التأثُّر، في السرقات الشعرية و وضعوها تحت عنوان رئيس؛ ألا و هو السرقات، و لقد تعامل النقاد العرب القدامى مع هذا المصطلح بمفاهيمه و دلالاته و ألفاظه المختلفة؛ إذ يُعد الجاحظ من أوائل من تنبه إلى موضوع فضل الألفاظ في النص الجيد لأنَّ المعاني متداخلة؛ بحيث يعرفها الجميع و لا فضل لأحد في اكتشافها فهي مطروحة و متداولة عند الجميع، حيث قال:(المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي، و إنما الشأن في اقامة الوزن و تخيير اللفظ و سهولة المخرج.)[3]؛ بهذا يُعطي الجاحظ أهمية للألفاظ في اعادة تكوين المعاني، على اعتبار أنَّ المعاني منتشرة يعرفها كل الناس، بحكم كون الجميع يتكلمون لغة واحدة؛ و يستخدمون المعاني ذاتها في الحديث و فيالنصوص الأدبية، و يكون الفضل للألفاظ.

فضلاً عن ما سمي بالسرقات هناك مجالات أخرى ذكرها النقاد القدامى منها:

المعارضات الشعرية: حيث عد من حقول التناص لما تحمله من معانٍ متداخلة؛ و خير مثالٍ على ذلك النقائض.

الاقتباس و التضمين:

الحفظ الجيد.[4]

---

[1] –المتنبي، مؤسسة النور للثقافة و الاعلام، الرابط www.alnoor/ register.asp

[2] – ينظر مرجعيات النص، د إياد كاظم طه السلامي، جامعة بابل، الرابط، http:// www>halasour.com news.php?newsid=6089

[3] –كتاب الحيوان ج٣، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، مكتبة الخانجي، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٦٠ : ١٣١

[4] – ينظر: رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، معجب العدواني، شبكة الانرنيت، الرابط، www.m-adwani.8m.com

و قد أورد الحاتمي في حلية الحاضرة؛ إذ يقول:(... وكلام العرب ملتبس بعضهم ببعض، و خذ أواخره من أوائله. و المبتدع منه و المخترع قليل، إذا تصفحته و امتحنته. و المحترس المتحفظ المطبوع بلاغة و شعراً من المتقدمين و المتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذاً من كلام غيره، و إذا اجتهد في الاحتراس، و تخلل طريق الكلام، و باعد في المعنى، و أقرب في اللفظ، و أفلت من شباك التدخل، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنَّع و المعتمد القاصد)[1]. فقد انتبه النقاد العرب إلى هذه الناحية من تداخل كلام العرب بعضهم ببعض؛ لأن لغتهم واحدة و تحمل ذات الدلالات في معانيهم، ومعاني أولهم هو ذات دلالات معانيهم القديمة المستخدمة من قبل شعرائهم، لذا نبَّه إلى أنَّ طريق الكلام واحدة؛ مهما حاول الشاعر الابتعاد عنه، و تكلف لإيجاد معانٍ جديدة.

التناص في تفاعلات النقد الحديث:

نعمد في هذه المقاربة النصية رصد أدوار التناص في النص و القراءة؛ محاولاً المراهنة على اطلالة الماضي من خلال تفاعله مع الحاضر في انشاء نص برهن الكتابة، و ابرازه منتجاً فاعلاً متجدداً؛ و محاولاً الابتعاد عن تلوث العلامة اللغوية من الصاق تهمة التلاص به، و هو بذا يُعدُّ لعبة العلائق من خلال دلالاته الرمزية، و الجمالية؛ إذ يطل النص الرئيس من خلاله على المنتج الجديد، و احتوائه على بقايا و فتات المنتج القديم الذي ساهم من خلاله على انتاجه للنص المرهون انتاجه، و هو بذا يتموضع من خلال ثنايا نظام ثقافي؛ في محاصرة الناص و النص، ومن ثَمَّ المنتج- منتج النص، الذي يجد نفسه محاطاً بركامٍ من الخطابات التي تواصل المحاصرة لمنتج النص المرهون انتاجه.[2]

و يعمد المؤلف على العمل بروية و قوة على القراءة التحطيمية التي ينتهك من خلالها النص الجديد بُنى النص السابق و يبعثرها دون شفقة.[3]

و يعد التناص موضوعاً قائماً بذاته؛ له ميزته الجذرية التي يمكن التعرف عليه بسهولة دون الحاجة إلى قرين يدل عليه، و هو في اساسه تحويلٌ للنصوص إذ يُعيّن واقعة في كونه في فضاء نصَّ عدد من الملفوظات مستمدَّة من نصوص أُخرى تتقاطع و يلغي بعضها بعضاً؛ و هو يستمد فعله الاجرائي من حيث:(يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية. و العلاقة الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي)[4].

إذ يُعد التناص(Intetextuality) تشكيل نص من نصوص سابقة له؛ و هذه النصوص ماهي إلاّ نصوص قد مُحيت من أثر الأدب المكتوب للشعوب لسبب أو لآخر، و لم يبق لها أثر سوى أصولها المعنوية في ذاكرة منتج النص الحالي، والذي دخل إلى منظومتها الفكرية دون وعيً منه، و لا يحمل عنها سوى أوهامها المتعلقة في ذاكرته، دون وعيٍ منه، أو مقصدية في

---

[11] – حلية الحاضرة، لأبي علي محمد بن الحسين بن المظفر الحاتمي، ت، حيدر الكتاني، نقلاً من التناص و آفاق التنظير، د خالد بن ربيع بن معجد الشافعي

[٢] – ينظر: شؤون العلامات، ١٧٩-١٨٠

[٣] – نفسه ١٨٠

[٤] – المبدأ الحواري: ١٥٧

إنتاج النص اللاحق؛ حيث:(يتفاعل بواسطتها النص مع الماضي و الحاضر و المستقبل و تفاعله مع القراء و النصوص الأُخرى)[1]، إذ يتفاعل المؤلف بوساطة نصه هذا إلى التفاعل بين النصوص الماضية و الحاضرة و التي تنتج في المستقبل.

و يعد النص الذي أُنتج أو بِرَهْنِ الكتابة يحوي دلالات الماضي و الحاضر و المستقبل لكونه يحوي قدراً من المجموعة التي تحمل دلالاته المعنوية في حاضر إنتاجه، و تبقى هذه النصوص مبعثرة في ثنايا الحكايات الشعبية؛ أو في نظام أدبهم الذي أندثر قسم منه، ولم يبق منه سوى ذكريات على صورة أمثال، أو معاني تذكر في ذاكرة الشعوب؛ يتلقفها كاتب النص اللاحق دون أن يعرف مكان انتاجه، أو مؤلفه الأول؛ و بذا تعد مبعثرة في ذاكرة التاريخ دون مرجعية ثابتة له، و لذا تستخدم دون إشارة أو ذكر لكاتبه الأول.

لقد كتب بارت عن بعثرة النصوص و إعادة إنتاجه كنص آخر قائلاً:(كل نص هو مناصٌّ، هناك نصوص أُخرى حاضرة فيه، في مستوياتٍ مختلفة، تحت أشكالٍ قابليَّتُها لأن يتم التعرف عليها تتزايد أو تتناقص؛ نصوص الثقافة السابقة و نصوص الثقافة المحيطة؛ كُلُ نصٍّ هو نسيج جديد من الإستشهادات المتنامية. تتخلَّلُ النص، تتوزَّع فيه من جديد، أمشاجاً من السنن، من الصيَّغ، من النَّماذج الإيقاعية، مقاطع من اللّغات الاجتماعية[...] المناص حقل شامل من الصيغ المجهولة النسب، حيث الأصل يصعب تعيينه، استشهادات غير واعية أو آلية، قدَّمت دون أن توضع بين أقواس)[2]، و قول بارت يدلل على مدى تبعثر النصوص من خلال رحلته التاريخية الطويلة و حتى وصوله إلى صاحب النص الأخير الذي يقوم بإخراج نصه؛ دون أن يُظهر مدى تداخل الثقافات الأُخرى في نصه المنتج؛ أو تأثره بالثقافات المحيطة به، و يعد كل نص هو نسيج جديد يحمل في طياته مجموعة من النصوص السابقة له دون إشارة إلى مصدره أو كاتبه الأول؛ فهو مرهون بحاضره دون جذور له في ماضيه؛ أو مكان البدء في إنتاجه، حيث يقوم بلملمة هذه الجذور المبعثرة في ثنايا ذاكرة الشعوب التي عاشت هنا؛ أو المحيطة به و انتقل التراث الفكري إليه بطريقة التجاور، أو الصدفة، و عمل المؤلف على نص برهن التكوين من هذه البقايا المبعثرة في طيات التاريخ.

إنَّ النص الجيد ما هو سوى نسجٌ من الاقتباسات؛ لغة و تداخلاً و مراجع فضلاً عن ثقافات قديمة؛ أو معاصرة تتجاوز أحياناً النص القديم و تخفيه عن الأنظار أو تتفاعل معه، أو صوت له، يحمل مخاطباته الثقافية القديمة بلغة جديدة و تحتويه، إذ يؤكد بارت ذلك قائلاً بأنَّ النص:(نسيجٌ من عدد من الاقتباسات و من المراجع ومن الأصداء: لغات ثقافية سابقة أو معاصرة، تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة. إنَّ التناص، الذي يجد نفسه فيه كل نص، ليس إلاّ تناصاً لنص آخر، لا يستطيع أنْ يختلط بأيِّ أصلٍ للنص: البحث عن ينابيع عمل ما أو عمّا أثَّر فيه، هو استجابة لأسطورة النسب، فالاقتباسات التي يتكوَّن منها نص ما، مجهولة، عديمة السمة، و مع ذلك فهي مقروءة من قَبْلُ: إنَّها اقتباساتٌ بلا قوسين)[3]، و البحث عن هذه الينابيع مجهولة النسب لذا لا يستطيع أن يختلط بأيّ أصل لنص آخر، و استجابته لنسب الأسطورة ينقذه من مجهوليته لهذا النسب؛ و بذا يكون اقتباسٌ دون أقواس لمجهولية مناص النص الأول الذي انزاح عن الوجود مع انزياح أثر نصه الأول.

---

[1] – النقد و الدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦: ١٤٨

[2] – رولان بارت، نقلاً من مدخل إلى التناص:١٥-١٦

[3] – آفاق التناصية – المفهوم و النظور، رولان بارت، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨: ١٨

يميز جيرار جينيت التناص(و التي أطلق عليها المتعاليات النصية بين خمسة أنماطٍ من المتعاليات النصية، منطلقاً في ذلك بشكل تراتبي من الملموس إلى المجرد فالأكثر تجيداً و هي:(

١. التناص(Interteualite): و يراد بها العلاقة بين نصين أو أكثر، و يتجلى ذلك في الاستشهاديات، و التلميحات، و إيحاءات، و السرقات.

٢. الميتانصية(Metatextualite): أو ما وراء النص، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصاً بآخر، يتحدث عنه دون أن يذكره.

٣. التعلق النصي(Hypertextualite)، أو النص الأعلى: و هو العلاقة التي تجمع بين نص أعلى ونص أسفل، وهي علاقة تحويل، و محاكاة.

٤. المناصة(Pratextualite): و نجده في العناوين، و العناوين الفرعية، و المقدمات و الخواتم. و يستخدم سعيد يقطين:(المناص من ناحية العلَّة الصرفية، حيث لجأ إلى اسم الفاعل، المناص و الذي يفيد الاشتراك و الجوار بين النَّصيَّن، و أنَّ مصدر ناصَّ هو مناص)[1].

٥- و أخيراً معمارية النص(Arehitextualite)) ، أو جامع النص: و هو نمط أكثر تجريداً و تضمناً، و يتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة، في تصنيفه كجنس أدبي. بهذه الأنماط ميَّز جينيت التناص؛ حيث عدل عن مقولاته السابقة في (مدخل لجامع النص)[2]، و أطلق عليها المتعاليات النصية، و اعتبر موضوع الشعرية ليس هو النص؛ وإنَّما هو معمارية النص.

و أورد جينيت للتناص صوراً ثلاثاً هي:(الاستشهاد:Citation وهي الصورة الأكثر وضوحاً و سطحية، و هي التطبيق التقليدي الذي يعتمد على استعمال المعوقتين و الإحالة المحددة و غير المحددة.

السرقة الأدبية: Plagiat هي استعارة غير معلنة و لكنَّها سطحية.

التلميح أو الإيحاء: Allusion، و هو الصورة الأقل وضوحاً و سطحية، و هي علاقة يعتمد في تحديدها على الذكاء- اطلاع القارئ- انطلاقاً من العلاقة التي بين ملفوظ و آخر)[3].

آليات التناص:

للتناص آليات تتجسد فيها التناص أو يتم تطبيقه من خلالها، ويتم على وفق قواعد ثلاثة: القاعدة الأولى: الاجترار، أو الاستدعاء: و هو ما يجده الأديب من نصوص فيما مضى، و مستحضراً النص الغائب، بوعي ليبدع و ينتج عناصر منفصلة عن النص السابق، و متميزة عنها و يبق المجد للسابق.

القاعدة الثانية: الامتصاص، و هو أعلى درجات اجترار النص، و المؤلف مضطرٌ لامتصاصه.

القاعدة الثالثة: الحوار، أو التحويل، و هو أعلى درجة من سابقيه، و هو يعتمد على القراءة الواعية المعمقة، و التي بوساطتها تحول النصوص من الناحية الشكلية و الدلالية إلى نص جديد.[1]

---

[١] – انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي ط٢، الدار البيضاء: ١٠٢

[٢] – الأسس التكوينية لمفهوم التناص، د. شكير فيلالة، المغرب الرابط، **http: www.aljabriabed.net/n28 09fikrassad.htm**، و ينظر طروس الأدب على الأدب، جيرار جينيت، ترجمة محمد حير البقاعي، مقال بعنوان أضواء على النص المترجم، بقلم المترجم، و ينظر النص الغائب: ١١٧

[٣] – نفسه.

مستويات التناص:

إنَّ الانتقال إلى مستويات التناص، نفرز مستويين اثنين:

الأول، التناص الخارجي: حيث يتجابه المؤلف المعاصر مع مؤلف سابق، يستطيع السيطرة عليه أول الأمر، فيحدث بينهما صراع، يتجاذبان من أجل السيطرة؛ و الانتصار لنصه، و الهيمنة على الآخر، و لا بد من انتصار أحدهم على الآخر لغرض من أجل الهيمنة بينهما، إذ يتم بعد ذلك تفسير العملية الابداعية وفقاً للتناص، بصفتها صراعاً يديره المؤلف مع اسلافه القدامى، وذلك:(لتقديم كثير من الممارسات التناصية بين الأعمال و الآثار الأدبية)[2]، لأنَّ هذا الصراع ما هو من أجل الهيمنة على الموروث الأدبي، و اقامة نص جديد برهن التكوين من قبل المؤلف المعاصر في هجومه العنيف؛ لامتصاص ما يحمله النص القديم من موروث فكري و أدبي، ليضيفها:(لمخزونه الهائل من اللغة الموروثة)[3]، من أجل القيام بإنتاج نص يتحرر من هيمنة المؤلف السابق، وليدخل في فضاء القراءة.

و الثاني: تناص داخلي أو ذاتي: في هذا المستوى يتناص المؤلف مع انتجه المنجز سابقاً، إذ يُجرى عليه عمليات فيها التداخل و التحوير والاختلاف، حيث يعمد فيها:(إلى التغيير؛ مفككاً إياه إلى سياقاتٍ نصيةٍ جديدةٍ)[4]، هذا التغيير الذي يُجريه المؤلف داخل منتجه القديم؛ ليعيده إلى الحياة من جديد، تحت تسمية أُخرى؛ و بألفاظٍ مغايرة عن ما موجود في نصه الأول، في هذا المستوى يعمد الكاتب إلى كتاباته السابقة و التي نُسيت؛ أو تناساها، ليحطمها و يبعثرها ويبعد عن نفسه معرفته بها، حيث يعيدها للحياة مرة أُخرى بثوب جديد؛ مبعداً بها عن انتاجه الذي بدأه أول خطواته في كتابة النصوص الأدبية.

و نستخلص من كل ذلك إنَّ التناص ما هو إلاّ: إنتاج راهنٌ؛ من بقايا حكاياتٍ، أو نصوص قديمة؛ هامت في قدمها على مدى الزمن، و متشظية، و مدمرة بإحكامٍ أمام عجلة التاريخ، و خلاصة فكرٍ؛ تحطم على يدِ زمن مقبلٍ لا يرحم، و الكتابة من إرهاصات الماضي المتجلي في حاضره تحت تسمية الانبعاث، و أُعلن عن وفاة مؤلفهم تحت وطأة تقادم الزمن السحيق، و قيام نصٍ جديد على أنقاضهم، أو نص برَهنِ التكوين من قبل ناصٍ ماهر؛ حاضرٍ فيإبداعه.

التناص في رواية دلشاد، فراسخ الخلود المهجورة:

لا يبتعد بركات عن التناص في نصه، فهو يحمل همومه و هموم لغته و يبثها من خلال الاتصال بماضيه الذي يحلم به لبناء حاضره الذي هو ليس أفضل من ماضيه، إذ يعمد إلى التناص في سرده، فهو دائم البحث عن آلامه من خلال التعالي النصي الذي اعتمده في استراتيجيته في الكتابة.

و هذا النص ما هو إلاّ تداخل للنصوص التي عُلِّقت في ذهن الكاتب من متراكمات تاريخ شعبه أو الشعوب المجاورة الموغلة في القدم، لكون التناص مفهوم دون حدود يُقيّدها؛ والتناص دائم التج دد و هو حيوي غير جامد يتفاعل مع حركة التاريخ المتجددة دوماً لبناء تراث يستمد جذورها من النصوص المبعثرة، و المتحطمة، و المتشظية؛ عبر حركة الحياة

[1] – النص الغائب: ٥٢، و ينظر شؤون العلامات: ١٨٢، و ينظر: علم التناص المقارن، عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر، ٢٠٠٦: ١٥٧

١– شؤون العلامات: ١٨٤

[3] – نقلاً من شؤون العلامات.

[4] – شؤون العلامات: ١٨٧

المتجددة و الواعية و المستوعبة للتراث الشعبي لذات الشعب أو من جاورهم من الأقوام ذات التراث الأدبي، و ما يصل إلى الذهن من الفكر الإنساني، أو ما يتعلق منه نتيجة التطور البشري عبر العصور من أدب متوارث في عقل المؤلف. الذي أستوعبه في مسيرته الحياتية عبر متاهات العذاب و التشريد الذي لاقاه نتيجة لتهميشه مع قومه في حاضره المؤلم.

و بركات يبدأ التناص في روايته منذ الكلمة الأولى في نصه، ألا وهو العنوان؛ حيث نلحظ فيه تناص مع قدره الموروث منذ الأزل؛ يبدأ روايته بعنوان له جذور في التراث الكوردي، فقد وضع للرواية عنواناً يحمل معاناة هذا الشعب ألا و هو:(دلشاد، فراسخ الخلود المهجورة)؛ إذ يوحي العنوان في الاستراتيجية التي وضعها بركات بموازاة نصه؛ و التي هي استراتيجية لا تنفصل عن النص ذاته من حيث مقوماته الأساسية في انشاء النص، الذي يعد النص الشرفة التي يطل منها على النص؛ و القاريء الذي يساوي النص.

إذ إنَّ العنوان له دلالة قومية و نظرة إلى فهم استراتيجيته من خلال هذا العنوان؛ العنوان يحمل أسماً مفرداً، ولكن ذو دلالة لغويةً و معنويةً في المفهوم القومي للكورد، لأنَّ كلمة(دلشاد) يشير في معناه إلى القلب المفرح؛ و هو بهذا الاسم يطمح إلى إبعاد شبح الحزن و الأسى و الخوف عن قومه من خلال التفاؤل في إطلاق اسمٍ مبهجٍ على الشخصية الرئيسة في روايته؛ و التي تحمل الرواية اسم الشخصية ذاتها تيمناً و متفائلاً به. لا يكتفي بركات بهذا العنوان فقط بل يضيف إليه عنواناً فرعياً آخر هو(فراسخ الخلود المهجورة)؛ وفيه تناص آخر من التراث الإنساني القديم، إذ كانت المسافات تقاس بالفراسخ، و هو عنوان مسافات في التاريخ، فقد استمد تناصه منها ليدلل على بعد المسافات بين أجزاء هذا الوطن المتباعد نتيجة لتقسيمه على أجزاءٍ متناثرة هنا و هناك دون اعترافٍ لأحد بهذا الشعب المجزَّء و الذي لا يعترف بهويته أحد؛ هذه الفراسخ العديدة و التي عدَّها المؤلف ثمانية؛ و هو يتمنى أن تكون إشارة تفاؤل، و لكن هذه الفراسخ و التي هي بمثابة أقطار متباعدة بسبب التقسيم؛ مهجورة، و المهجورة ليس بمعنى خلوها من ساكنيها، بل خلوها من لغتها القومية، و من أسماء الكورد فيها؛ ففيها أسماء تركية بكونها من ممتلكات الدولة العثمانية ذات الطابع التركي لغة و عادات و تقاليد التي طغت على الكورد في تراثهم الفكري و تقاليدهم، و أُخرى عربية لكون الأكثرية الساحقة من الكورد مسلمين، و لذا تكثر الأسماء العربية عندهم و التي هي في حقيقتها إسلامية؛ دون الأسماء الكوردية.

و بذلك يحضر النص عبر العنوان لحضر وجوده و كينونته التي فيها دلالة على الهوية القومية؛ و بذا يكون الوصول إلى الهدف عبر دلالة العنوان في جذبه للنص، و تحديد هويته؛ و هكذا استغل بركات التناص في عنوانه لتأسيس نص موازٍ له يحمل دلالات الهوية فيه، و متواصل مع التراث القومي للكورد في دلالة اسمائهم و تفاؤلاتهم من هذا الاسم.

يستمد بركات تناصه من التراث الديني في أطوارٍ أُخرى؛ فهو يستغل شخوصه للخوض في قضايا تتعلق بالجانب الروحي للمجتمع، الذي هو في أكثريته مسلمة؛ حيث يكون للتناص مكان كبير فيها، سواء أكان هذا التناص حرفياً أو ضمنياً، يأتي تناص بركات في نقاشٍ حول مسألة الحياة و الموت؛ و تناصه حول طول عمر الإنسان و كم من السنين يعيشه، يستمد هذا التناص من قوله تعالى:(و إنَّ يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون)[1]. استخدم التناص من قبل شخصيات تناقش موضوعاً يتعلق بالحياة و الممات؛ و هؤلاء سذج في معرفتهم بالنصوص القرآنية، في إشارة واضحة إلى التهميش الذي يعيشه الكورد؛ و قلة المتعلمين فيهم نتيجة لانعدام التعليم بينهم، حيث يدور الحديث بينهم كما يلي:(... حمل فَرَح قلبه بقدوم النهاية الموعودة للزمَنيِّ إلى مجلس العلماء. داهمهم بخفَّة شخصه: ما هي الأعمارُ؟ ساءلهم، فردوا:

---

[1] – سورة، الآية:

شعلةُ سراجٍ صغير.

كم يُلزم الشعلة أن تطفئ؟، ساءلهم، فردوا:

نحن نحيا غمضة عين، قال، فأجابوه:

بل أقل.)[1]، بهذا النقاش الذي دار بين مجلس العلماء و بين بائع حلوى السميد قَلْقَماز و مجلس العلماء الذين افترض بائع الحلوى إنَّهم العارفون بأمور الدين أكثر من غيرهم، وهو الخائف من الله سبحانه و تعالى؛ أن يقع في الخطيئة، لذلك بادر بالسؤال حول الموت و الحياة و طول عمر الإنسان على هذه الأرض؛ و كم يقابله عند الله سبحانه وتعالى بمقاييس السنوات الأرضية.

إنَّ هذا الموقف يُدل على بساطة الإنسان الذي يعيش على هذه الأرض، و هو لا يحمل اسم أصحابها الأصلاء؛ و إنَّما اسماً للدخلاء على هذه الأرض، لم يكتفِ صاحب السؤال عن سؤاله هذا فقط، و إنَّما كان متأكداً من دخوله إلى الجنة التي كان يسمع بها دوماً؛ حيث الحياة الرغيدة و النعم، و إنَّ فيها ما لا رأته العين ولا سمعت به الأذن، و كل هذا النعيم متوفر للمؤمنين الذين يدخلونها، و نظر إلى حاله و التعب الذي يلقاه من أجل كسب لقمة عيشه؛ و ما يعانيه نتيجة لطلب الرزق البسيط، بادر إلى ذهنه سؤال حول الجنة و نعيمها؛ و هل هذا النعيم يأتي دون تعب؟ أم فيه تعب للحصول على هذا النعيم؟، لذا استمر في تساؤلاته قائلاً:(أيعترينا تعبٌ في الجنةِ؟ ، ساءلهم، فردوا:

لا تعب في الجنة. لا مرض. لا وهن. لا تخمة. لا فتور. لا ارتخاء.)[2].

بهذه الأسئلة البسيطة و التي تدل على بساطة سائلها؛ حول الحياة في الجنة و كيفية العيش فيها، هل يتعب الإنسان هناك كما يتعب هنا على هذه الأرض؛ و التي يتعب و يشقى فيها من أجل الحصول على لقمة العيش البسيطة فيها؛ و تناص بركات فيها يستدل من نصوص القرآن الكريم في الحديث عن الجنة و نعيمها، و حياة الإنسان المؤمن فيها حيث النعيم و الجلوس على سرر متقابلين و الحصول على ما يشتهيه النفس بمجرد التفكير فيه دون تعب، و الخدم الذين يقومون بخدمة الإنسان.

حيث إنَّ استخدام بركات التناص لآيات من القرآن الكريم إلى تربيته الدينية؛ إذ إنَّ والده رجل دين، فهو ملا بركات، ولهذا تأثير كبير في نشأته و معرفته بكثير من أمور الشريعة؛ و قيامه باستغلال هذه المعرفة في توجيه نصوصه إلى الوجهة التي يريد بقوة من تبحَّر في هذه العلوم، و رؤيته لكثير من البسطاء يسألون أسئلة ساذجة بالنسبة إلى شخص متعلم و له دراية في العلوم الشرعية و الدينية.

عمد بركات إلى مقصدية واضحة في استعمال هذه النصوص المقدسة في تيسير نصه إلى الوجهة التي يريدها من أجل إيضاح رؤاه الفكرية و الأدبية التي وضعها في خدمة فنه الابداعي لتمرير أفكاره التي هي بالتأكيد تعارض فكر و أيدولوجية النظام الحاكم هناك؛ حيث إنَّه منع من دخول بلده بسبب أفكاره القومية لبلد فيه حوالي نصف مليون منعوا من حمل جنسيته.

---

[١] – دلشاد: ٥٣-٥٤.

[٢] – نفسه: ٥٤

يستمر بركات في استخدامه للتناص في نصه؛ حيث إنَّ هذه النصوص ما هي إلاّ عبارة عن مجموعة نصوص متداخلة في بعضها لإنتاج نص جديد قائم عل تشظية هذه النصوص السابقة، و هي خلاصة لنصوص تداخلت مع بعضها؛ و لم يبق مرهاسوى الأثر، و قد تركزت في ذهن المؤلف من خلال قراءاته لهذه النصوص، أو إنَّها قد عُلقت في ذهنه نتيجة لسماعه لها عند تداولها في محيطه المعاشي، أو رواية، حكايات مجزئة؛ و مقطوعة عن ناصها الأول، و موغلة في القدم تطفو على السطح من جديد؛ و لا يألُ المؤلف جهداً لإنتاج نصٍ جديد يتمحور حول تلك الأفكار المتفاعلة مع بعضها البعض، و ذوبانها في نصٍ جديد.

يستخدم بركات في نصه دلشاد كيفية صك النقود في الأيام الخوالي؛ عندما كان لكل ولاية معملاً أو محلاً لصك النقود، دون الحكومة المركزية آنذاك؛ لأنَّ الحالة الصحيحة أن تقوم الدولة بإصدار العملة، و هذا يحدث في الأزمنة الغابرة، و استعارها بركات تناصياً، في نصه؛ و بذلك أفترض أنَّ الدولة لا زالت في مدن و ذات استقلال ذاتي؛ و تقوم بإصدار العُملة، أو ليدلل بذلك على ضعف الدولة العثمانية آنذاك؛ حيث تحدث عن دار المسكوكات التي تعود إلى الأمير مهران قائلاً:(تولى دينان مَشْغَل الصكوك، مستحدثاً مباهِجَ الخلود بين فرن المعادن الصغير و آلات الضغط، التي يُديرها ابن أخيه بمعونة النقاش- سيد الخطِّ و النقل. كان سعيداً بانتشار مصكوكاته(مسكوكاته) المعدنية من الإسكندرونة حتى تخوم الأناضول الشرقية.)[1]، فرحه كبير بفرنه الصغير الذي يَصك فيها المعادن، و التي انتشرت في مسافة شاسعة من الأرض و البلدان؛ إذ يزداد فرحاً بهذا الانتشار من الإسكندرونة إلى حدود الأناضول الشرقية، و هي حدود كردستان تركيا؛ أي أنَّ هذا المسكوك مستعملٌ داخل البقعة التي يسكنها الكورد، إن كان المسؤولون فيها أتركاً، ألا أنَّ الأمير يتحدث اللغة الكوردية و الذي طلب من دلشاد ترجمة كتاب(المُختصر في حساب المجهول)؛ لم يكتف دلشاد بهذا القدر من الأخبار بل زاد عليه مسروراً، إنَّه يملك فلساً من هذه المسكوك، إذ يقول بركات:(دلشاد، نفسُه، اقتنى فلساً مدوراً عليه نقشُ العصمة: العين و السيف.)[2]، هذا الفلس الذي وصفه بأنَّه مدورٌ؛ فيه تناص، لكون الدينار و الدرهم الإسلامي كان مدوراً؛ و يحمل نقوشاً، و قد استعار بركات تناصياً هذه النقوش، و أطلق عليها نقش العصمة من كل مكروهٍ، العين علامة الحسد؛ أو الوقاية من الحسد، و تعد بمثابة الرقية للحؤول دون اصابته بالعين، و السيف علامة القوة، و التحدي لمن يؤذيه، علامة لإعادة الحق إلى أهله المتوزعين بين الجيران؛ في دولهم دون الاعتراف بهم و بلغتهم.

و بذلك يستخدم بركات التناص، الذي ماضيه مبعثرٌ في أصقاع شتى بين شعوب تحاول اذابتهم في مجتمعاتهم؛ لإلغاء وجودهم القومي. يحفل نص بركات(دلشاد، فراسخ الخلود المفقودة) بكثير من الحكايات؛ و الخرافات، و الأساطير المتداولة قديماً، والتي كانت في محيطه، أو ما تَنَقَّل إليه من الشعوب المجاورة، و استخدمها في انتج نصه الحالي، هذه الأفكار التي شاعت في وقتها و تنقلت بطرقٍ عدة منها الحكايات، أو رواة القصص، الذي كان سائداً في زمنٍ؛ كان الحكواتي، هو المتنفس الوحيد للهو، وقضاء الوقت، و بالأخص ليالي الشتاء الطويلة، حيث عمد إلى إدخال قسم من هذه الحكايات و العادات إلى داخل نصه، إذ يقول:(نحر دلشاد ثلاثة ديكة على باب المكتبة... نطقت قلوبها بأسرار المتعيّن الصريح المُشْكل، و تلامس الريشُ بكلمات الأفعال اللازمنية: هذه هبةُ خيالي لك يا سيد قاديشا.

---

[1] – دلشاد: ٣٢

[2] - نفسه: ٣٣

أنا حيوان أعجم من صنف الطير الذي لا يطير، فاجْعَلْني ناطقاً.)[1]، إنَّ نحر القرابين عند القيام بأي عمل فيه مكسب لصاحب النحر أمر قديم حديث؛ حيث يقوم من ينوي القيام بعملٍ معينٍ، أو التعيين في وظيفة ما، لأنَّ التضحية لوجهة الله سبحانه و تعالى أمرٌ فيه الكثير من التقرب إلى الله تعالى، و يظهر مدى جدية صاحب الحاجة في الطلب إلى الله تعالى لقضاء حاجته؛ و تقربٌ إلى الله تعالى، و ليس كما كان يفعل المشركون أيام الشرك قبل الديانات السماوية؛ حيث كان التقرب إلى الآلهة(ليقربونا إلى الله زلفى)، و هذا التقليد قديم؛ ففي الديانات القديمة التضحية بأغلى شيء للتقرب إلى الآلهة؛ بعكس الديانات السماوية، حيث التقرب إلى الله و حده لا شريك له، مثل تضحية إبراهيم عليه السلام بابنه إسماعيل عليه السلام، و يأتي استخدام بركات للتناص، ليدلل على مدى تأثره بالعادات القديمة، و التي أضحت فيما بعد، من ضمن تعاليم الدين؛ إذ يقدم حجاج بيت الله الحرام الأضاحي قرباناً لله تعالى، و عملاً بسيرة إبراهيم عليه السلام؛ و دلشاد قدم هذه الأضاحي الثلاث قرباناً لدخوله عالم الترجمة التي هي وظيفة له يعيش منها، و قدم هذه الضحية على باب المكتبة التي سيعمل فيها مترجماً من اللغة السريانية إلى اللغة الكوردية.

و استدعى بركات الموروث الشعبي و الديني في نصه؛ إذ جعل من الموروث الديني تناصاً في تقديم الأضحية، عند تلقيه خبراً بتعيينه مترجماً في مكتبة كوماجينا، حيث له عمل محدد أن يُترجم من اللغة السريانية إلى اللغة الكوردية، و هذا الاستدعاء التناصي ما هو إلاّ بقايا أخبارٍ متحطمة، و متشظية منتشرة في أرجاء المدينة تحمل في طياتها موروث أمة قديمة في تقديم الأضاحي، مع تراث ديني مفعم بالأمل بأنَّ التضحية ما هو إلا للشكر لله على إنجاز العمل و التقرب إليه، و ليس شرطاً للحصول عليه من عدمه؛ كما يفعل قسم من الناس، وفيه شرط، وهنا الشكر دون الشرط.

يتمادى بركات في نصه، محاولاً بعث التراث من جديد تحت عباءة التناص، و ذلك من خلال قيامه بتحريك التراث لإنتاجٍ جديد بِرهن التكوين؛ و العمل على لَمْ ما بُعثِر من تراثه القومي في بقايا التاريخ المبعد هو أساساً عنها، بصفته غير مرغوب فيه بسبب بني جلدته، هذا التاريخ الذي يُمثِّل الملوك و الأمراء؛ ناسياً حركة التاريخ و مساهمة الشعب فيها؛ حيث يتحدث عن تاريخٍ موغلٍ في القدم يمتد لآلاف السنين، إذ يقول:(في ميزان المتخاطبين بلسان البرزخ، أنَّها عقلٌ بستة آلاف عينٍ هي مخطوطاتها المنظورة، و تقابلها ستة آلاف عينٍ أُخرى هي نظائرُها الحُرَّة من العلوم المستورة.)[2]، في تاريخٍ يمتد لستة آلاف من السنين؛ تلك هي حضارة شعبٍ سلخ من تاريخه، و مضاف له ستة أُخرى، هذه الحقبة العميقة في التاريخ؛ هي ميلاد شعب، و عمره في المساهمة في تاريخ البشرية؛ التاريخ الذي عمل فيه شعبه و المشاركة في العلوم و الفنون، هذا الشعب المهمش عن عمد، يعمل بركات إلى إبرازه، و بيان مساهمته في صنع الحضارة، و يسترسل بركات في الحديث عن المزيد من مساهمة هذا الشعب في التراث الإنساني، قائلاً:(و قد خُلِعَ بابها الخشب المزين بتعاريق الحديد وفق الخيال البيزنطي، و نُصِب عليها بابٌ آخر من الإرث السابح على نداء الكمال- نداء العصمة الإسلامية.)[3]، يستمر بركات في استدعاء الماضي من تراث قومه في تناصه الذي يحكي حكاية هذا الشعب المنسي تحت عجلة التاريخ؛ التاريخ الذي أهمله في تفاعلاته في صيرورة حركة التاريخ الذي لا يتحدث إلاّ بما يريد الملوك و الأمراء و الحكام أن يتحدث، و بخلاف ذلك فإنه يُهمل كل شيء و لا يذكر إلاّ أعمالهم فقط؛ أما المساهمون في صنع الحضارة من غير المرغوب فيهم، أو المهمشون فلا يذكرون، و بركات أراد إكمال الصورة؛ من اثنتي عشرة سنة تاريخ الكورد العميق، منذ

---

[1] - نفسه: ١٠-١١

[2] - دلشاد: ٩

[3] - نفسه: ٩

وجودهم على الخارطة، مروراً بالعهد الروماني الذين حكموا الشرق، و مقرهم (الاستانة)، إذ يتحدث بعد ذلك عن ظهور الإسلام؛ و كيف أنَّ الكورد قد دخلوا هذا الدين دون قتال و إنَّما لإيمانهم به و بعقيدته و تعاليمه السمحة؛ و هذا التناص الموروث من إرث الدين الإسلامي استخدمه بركات ليؤكد إيمان قومه به، و إنَّهم قد ساهموا في إنشاء هذه الحضارة مساهمة فاعلة، وخدموا الدين و اللغة العربية باعتبارها لغة الدين الإسلامي.

التناص في رواية مقامات إسماعيل الذبيح:

عمد الركابي في عنوان نصه(مقامات إسماعيل الذبيح) إلى استخدام التناص؛ و ذلك معتمداً على الآية الكريمة في قوله تعالى:(فبشرناه بغلامٍ حليمٍ، فلما بلغ معه السعي قال يا بني إني أرى في المنام أني أذبحك فانظر ماذا ترى قال يا أبتِ افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين)[1]، حيث استوحى عنوانه من القصص القرآني، و ذلك عن قصة إبراهيم عليه السلام مع ابنه إسماعيل عليه السلام؛ من خلال رؤيا لإبراهيم عليه السلام، و هذه الرؤيا تقول: إنَّ الله سبحانه و تعالى يأمر النبي إبراهيم بذبح ابنه إسماعيل؛ و يمتثل إبراهيم عليه السلام لأمر الله سبحانه و تعالى؛ إذ يقوم بمحاولة ذبح ابنه، و الابن لا يمانع؛ و فداه الله سبحانه وتعالى بذبحٍ عظيم، و هذا الأمر أضحى من موجبات الحج، ألا و هو الأضحية، هذا ما جاء في الفكر الإسلامي، و هو عكس ما جاء في الفكر اليهودي الذي يقولون إنَّ الذبيح هو اسحق عليه السلام[2]، و الذي يعنينا هو ما جاء في الفكر الإسلامي. و استخدام التناص يأتي هنا باعتبار إسماعيل أبٌ للعرب العاربة، وهم الذين ينحدر بقية العرب المعاصرين منهم؛ و التناص هنا يأتي أنَّ إسماعيل يُمثل العرب جميعاً في حاضرهم، فلذا إنَّ استخدام اسم إسماعيل الذبيح يَدُل على العرب جميعاً لكونهم يرجعون بنسبهم إليه، لذا عُدَّ إسماعيل الذبيح محور روايته، و التي تبدأ برواية تاريخ العرب روائياً؛ و تنقل بطل الرواية في أرجاء البلدان العربية ما هو إلاّ دليلٌ على أصل العرب الواحد، و الذي يرجع إلى النبي إسماعيل، و الذي أضاف له الكاتب الصفة التي تُمَثِّله؛ ألا و هو الذبيح، الذي كان ليقدم اضحية لله تعالى.

و الاسم يمثل وحدة العرب في نزاعهم مع الآخرين لنيل حقوقهم المشروعة و قيام دولتهم التي تجمعهم جميعاً في كيانٍ واحدٍ؛ و أن يُقرروا مصيرهم بأنفسهم بعيداً عن حكم الآخرين لهم بالنيابة؛ و يستمر نضال و محاولات إسماعيل الذبيح في كل البلدان العربية، أو في كل الأماكن المتوترة؛ بِدأً بفلسطين، و العراق مسقط رأسه، و مروراً بسوريا، ولبنان، هذه المناطق المتوترة و التي يتحدد فيه مصير العرب؛ لكون الثورة العربية الكبرى انطلق من الحجاز، وشبه الجزيرة العربية، ثُمَّ سورية و العراق، أو بلاد الشام بصورة عامة.

و أعلن الكاتب في نصه مشاركة البطل في كل الحروب التي قامت ضد الاحتلال؛ سواءٌ أكان عثمانياً أو غربياً، لأنَّ الغرب كان ممثلاً بإنكلترا و فرنسا، الدولتان اللتان سيطرتا على الأراضي العربية باعتبارها كانت من ممتلكات الدولة العثمانية.

إنَّ مشاركة إسماعيل الذبيح في جميع معارك العرب آنذاك تدل على وحدة العرب و تماسكهم، و وقوفهم صفاً واحداً في مواجهة الاحتلال أياً كان، و تنقل البطل و مشاركته في الحروب؛ بدأً من معركة الشعيبة في العراق، و معارك

---

[1] – القرآن الكريم، الآية: ١٠١-١٠٢

[2] – ينظر المبحث الأول، العنوان.

فلسطين، و سوريا في بلاد الشام لدليل على الوحدة و على الأصل العربي الواحد الذي أراد الكاتب تثبيته من خلال إطلاق اسم إسماعيل الذبيح على الشخصية الرئيسة في نصه.

و أراد المؤلف أن يزيد من الأواصر بين العرب في كل أقطارهم من خلال زواج إسماعيل الذي ولد في العراق بامرأة من فلسطين، الذي عده العرب محور نضالهم في السنوات التالية؛ و يؤكد على أنَّ الدم العربي واحدٌ، و إنَّهم شعب واحد، حيث إنَّ أولاد إسماعيل توزعوا في الإقامة في كل البلدان العربية و عدم سكنهم في بلدٍ واحدٍ. إنَّ استخدام التناص في رواية الركابي(مقامات إسماعيل الذبيح)؛ بدأ منذ الصفحة الأولى و قد أعلن عنه بنفسه عندما أورد الآية الكريمة المشار إليها في أول المبحث؛ ليعلن اعتماده على التناص في نصه، و أكد كذلك على تناصية نصه عندما أَلْحَقَ في نصه ملاحق و مصادر(مناصة)؛ و التي تؤكد اعتماده الكامل على التناص في روايته.

حيث اعتمد الركابي في تناصه على قيام أبطاله داخل النص بالقيام بأعمال عسكرية بطولية في معارك التحرير، و ذلك تناصاً لأبطال العرب في تاريخهم الجاهلي و الإسلامي، و ذلك لمكانة هؤلاء الأبطال في التاريخ العربي، و حاجة العرب في العصر الحديث إلى أبطال تُذكِّرهم بأمجادهم في الماضي، لذلك عمد إلى إبرازهم في هذه المعارك، جعل منهم رموزاً في التاريخ المعاصر؛ مع عدم اغفال الديانات الأخرى من هذه المشاركة و بيان مشاركتهم في التصدي للاحتلال في المناطق التي يسكنون فيها لتكون المشاركة عامة و لا تقتصر على المسلمين ذات الأغلبية في هذه البلدان.

و قام الركابي باستدعاء التناص من ماضي أبطال العرب؛ حيث ذكر عدداً من الأبطال في نصه، عندما شبَّه إسماعيل الذبيح بهم في زور خانة الدهانة؛ إنَّ ذكر الأبطال من تاريخ الأمة يُشعر المواطن بالراحة، و خاصة إذا جيء بآخر قد يوازيهم في قوته، لذلك أستغل الركابي هؤلاء الأبطال لتذكير الناس إنَّ الأبطال في التراث يوجد من يوازيهم، أو يقابلهم في العصر الراهن، فقد ذكر، عنترة العبسي، و الزير سالم، كنماذج لهؤلاء الأبطال؛ حيث كانت قصصهم شائعة في بداية القرن العشرين عندما كان الحكواتي يقصها على الناس في المقاهي و الجلسات الخاصة، لذا كان إعجاب الناس بهم شديداً، فقد ذكر الركابي ذلك في نصه قائلاً:(و كاد شغف إسماعيل بالمصارعة يتخطى شغفه القديم بارتياد مقاهي الميدان، فلا يكاد يغادر(زور خانة) الدهانة إلاّ فيما ندر، فتراه في طليعة زملائه يشاركهم في ممارسة التمارين اليومية على وقع طبلة(المرشد) و هو يُنغِّم ضرباته سارداً على مسامعهم أشعاراً حماسية، و مقاطع من سير الأبطال الغابرين، أمثال: عنترة و الزير سالم، و أضرابهما من الفرسان.)[1]، يعود الركابي بتناصه إلى أبطال العرب الذين كان لهم حضور دائم في الذاكرة العربية؛ و كانت قصصهم تملأ الوجدان العربي في بداية القرن العشرين، حيث يفتخر الناس بهم و يحاولون تقلديهم في بطولاتهم و أعمالهم الخيرية؛ حيث أصبح الناس يتداولون هذه الأسماء بكثرة و يلقبون أنفسهم بأسمائهم، حباً بهم و كونهم كانوا يمثلون جيلاً من الشجعان في تاريخ الأمة، إذ تخلى إسماعيل حياة الطرب و السهر في أماكن الطرب في منطقة الميدان التي كانت تكثر فيها أماكن اللهو و الطرب إلى أماكن صنع الرجال آنذاك في النوادي الرياضية و التي كان الشاب يعمد إلى تقوية جسده عن طريق الألعاب الرياضية و المصارعة و النزال بين المتبارين في المحلات الشعبية؛ وكانت تسمى هذه الأماكن بأسماء مختلفة في سائر أنحاء العراق، فطوراً هي نادي رياضي؛ و آخر نادي رفع الحديد و تقوية العضلات، و لكن في بغداد كان له تسمية تختلف عن بقية الأماكن فهي الزور خانة؛ و هي كلمة تركية، أو أخذت من لغتهم ككثير من الكلمات المتداولة في اللغة العراقي الدارجة و ذلك نظراً للوجود التركي

---

[1] – مقامات إسماعيل الذبيح:٦٥

الطويل في العراق، و هي المكان الذي يجري فيه الشباب الألعاب الرياضية لتقوية أجسادهم في هذه الأماكن التي كانت منتشرة في العديد من حارات بغداد آنذاك، و زور خانة الدهانة واحدة من هذه الزور خانات، حيث تدرب فيها إسماعيل أصول المصارعة و اللعب و استطاع أن ينال أعجاب الناس في منطقتهم، و اعتبروه شخصاً مهماً؛ إن لم يعدوه بطلاً قومياً أو ثروة وطنية بالنسبة لهم.

و التدريب هو الذي قوّى من ساعده و جعل منه بطلاً لمحلتهم، و عند قيام المباريات التي تقيمها الزور خانات كانت حشودٌ من الناس تحضر لرؤية هذه المباريات؛ و تراهن على من تراه أهلاً للبطولة، حيث كان أهالي محلة الدهانة يرهنون على فوز إسماعيل و هم واثقون من انتصاره على باقي المتبارين، و بروز بطل في هذه المرحلة يشفي غليل الناس المتعطشة لظهور هذا البطل.

فقد استدعى الركابي تناص الأبطال من تاريخه القومي ليبرز بطلاً آخر جديد فيحياة الناس و ليبرر تعطش الناس له؛ لما كان للبطل من أهمية في الدفاع عن الحارة لمن يحاول النيل من حارته، و ليعيد إلى الأذهان ما كان الناس يسمعونه من سيرة الأبطال في حكايات الرواة من قيامهم بالذود عن شرف الحارة، و التي هي الصورة المصغرة للبلد بأجمعه.

يعمد الركابي إلى الفروسية، و مظاهرها في التاريخ القديم؛ و نقلها تناصياً إلى الزمن الحاضر من خلال قيام عدد من الفرسان الشباب بالقيام بحركات بهلوانية تدل على التمسك بالفروسية؛ و التشبه بفرسان العرب أيام قيام الحروب، أو حصول اعتداء على أراضيهم؛ و ذلك من خلال قيامهم بالتدريب و التهيؤ للقيام بصد العدوان المرتقب على بلادهم، استوحى الركابي كل ذلك في نصه الذي نقل فيه قيام عدد من الفرسان بركوب الخيل، و المبارزة بالسيوف تهيأً للقتال و محاربة العدو الذي يتهيأ لدخول الحدود و احتلال البلد، استخدم الركابي التناص و نقل حركة الفرسان من تاريخ العرب عند تهيؤهم للقاء العدو إلى نصه الروائي؛ حيث قال:(كانت أخباراً صاعقة أذهلت البغداديين، لكنَّها، في الوقت نفسه، حفَّزتهم أكثر على الانضمام إلى قوافل المجاهدين؛ فقد سمع إسماعيل بأنَّ الخيام نصبت في ظاهر الكاظمية، و ضاقت الساحات القريبة من خان(الكابولي) بالناس حيث أخذ الفرسان يشهرون سيوفهم ليطارد بعضهم بعضاً رافعين أصواتهم بـ(الحداء) البدوي، و هم يدعون إلى الجهاد لتحملهم السفينة(حميدية)، بعد أيامٍ نحو الجنوب.)[1].

بعد الأخبار التي وصلت بغداد من تهيؤ الإنكليز لدخول البصرة و احتلال العراق؛ تنادى العراقيون للدفاع عن وطنهم ضد المحتل الجديد القادم من الغرب؛ حيث عمد الركابي إلى التناص لنقل صورة العراقيين أمام احتلالين، احتلال قديم و لكنه يدين بالإسلام، و احتلال آخر لا يدين بدين العراقيين؛ و كان كلا الاحتلالين مرفوضين، و لكن المفارقة في قبول الأولى لدحر الثاني ثُم التهيؤ للثاني، هذه الصورة التي استعرها الركابي من العرب أيام تعرضهم لهجوم؛ هو التنادي للحرب و اتخاذ صفٍ واحدٍ تجاه عدو مقبل، ثُم قيام الفرسان بالمطاردة و التبارز مع بعضهم البعض استعداداً للمعركة؛ و لرفع معنويات المجاهدين الذين يتطوعون للذهاب إلى المعركة في اقصى الجنوب، و بمعدات عسكرية بسيطة، و اسلحة شخصية يمتلكها المقاتل، هذه الصورة التي استوحى منها الركابي استعداد أهل بغداد؛ ما هي إلاّ صورة بغداد، و لكن في إحدى عصورها الزاهرة؛ حيث يتنادى الناس في المساجد و الخانات و الساحات للذهاب

---

[1] – مقامات إسماعيل الذبيح: ٨٣

إلى مقاتلة الأعداء المتربص بالدولة على حدودها، إنَّ أمن المواطن من أمن الدولة، هذه هي الصورة التي نُقلت تناصياً إلى العصر الحديث، و تؤكد قدرة الكاتب على استغلاله للتناص في نقل صورة حية ناطقة؛ من استعداد الناس في الحاضر لمحاربة العدو المتربص بالوطن، علماً إنَّ الناس لم يكونوا على دين ملوكهم في القومية، و كانوا يتوقون إلى التخلص من الاحتلال التركي الجاثم على صدورهم؛ لمحاولة هذه السلطة بسط نفوذها القومي على العرب، وليس الحكم كدولة إسلامية؛ الناس فيها متساوون أمام الدولة، حيث الحكام أتراك، و قادة الجند أتراك، يسوقون الشباب إلى الجندية بالقوة، لكنهم لبوا نداء الوطن حتى لا يستبدلوا احتلالاً بآخر.

حيث عَدَّ الناس الجهاد من أجل نيل حقوقها القومية من الدولة العثمانية واجب وطني؛ وعلى الجميع التطوع في سرايا الجهاد؛ و لكن الجهاد ضد الحشود الإنكليزية الآن أضحى أهم لمحاربة عدو مشترك لإسقاط الحكم الإسلامي في البلدان العربية، لذلك تطوعوا مجاهدين للدفاع عن الوطن و الدين.

استخدم الركابي أحد الأمثال العربية القديمة تناصاً؛ لتطبيقه على واقع حاضر للعرب، حيث تحدث الركابي عن تفرق العرب و اصطفاف قسم منهم مع أعداء العرب في محارة أخوتهم في القومية و الدين، و هذا ما أدى إلى تفرق العرب و ضياع مستقبلهم، و وحدتهم؛ إنَّ انحياز قسم من العرب إلى المعسكر المناهض لأخوتهم تحت أي ذريعة كانت، هي انحدار للخلق العربي القويم و تماسكهم، حيث يروي الركابي احداثاً قريبة و قعت مما أدى إلى إلحاق ضرر كبير بالعراق، و اعتمد على التناص لنقد هذا السلوك؛ حيث يقول:(و في الزاوية المعهودة من المقهى كنّا نتلفت إلى جميع الاتجاهات للتأكد من عدم وجود من يتنصت إلينا قبل أن نُدلي بتوقعاتنا:

الضربة قادمة لا محالة.

و ستكون هذه المرة قاصمة للظهر.

(على نفسها جنت براقش)؛ ذلك لأنَّه كان يفترض بساستنا الانحناء عند هبوب العاصفة لا الوقوف في وجهها.)[1]، في هذا الحوار الذي استخدم فيه الركابي المثل العربي القديم تناصاً؛ يتحدث عن قرب توجيه ضربة قوية للعراق، حيث يتهامس جمعٌ من الشباب في إحدى مقاهي بغداد(مقهى الشابندر أحد مقاهي بغداد التاريخية . وكان يقع في شارع المتنبي- شارع المكتبات- قبالة القشلة مقر الولاة العثمانيين في السابق، وقد تم تفجيره في عام٢٠٠ بوساطة سيارة مفخخة فتحول إلى أنقاض فوق جثث العشرات من رواده الذين كانوا من أصحاب المكتبات و من المثقفين، و عشاق الكتب) يناقشون مستقبل بلادهم؛ بعيداً عن أعين السلطة، و استخدام المثل بمثابة انتقاد للسياسة العربية الخاطئة، حيث عدم أخذ القضايا المصيرية بجدية، و الاعتماد على ما يُنقل إلى المسؤولين من أخبار كاذبة، و انعدام الرؤية الصائبة في حسم الأمور؛ كل هذه الأخطاء أدت إلى قيام أمريكا و حلفاؤها بعملٍ عسكري كبير ضد العراق، و الشباب المجتمعون في إحدى المقاهي لمناقشة وضع سيءٍ يتنبؤون بكارثة حقيقية في الضربة المتوقعة للبلد، و السلطة لا تفكر بذلك جدياً؛ بل تصور أنَّ الأمر هي مبارزة الفرسان في مواجهة بعضهم البعض، و لا تتعدى سقوط الخصم و انتهاء المشكلة، و نظراً لهذه العقلية الساذجة، و عدم الاستعداد الكامل للمعركة المقبلة؛ و التصريحات النارية و التهديد بذبح المحتل، دون أن يكون هناك استعداد كامل لهذه المواجهة، حيث الخسارة واضحة للمتابع للأحداث بصورة جدية، و لهذا يكون الساسة قد جنوا على أنفسهم في الحرب الكلامية فقط.

---

[1] – مقامات إسماعيل الذبيح: ٣٣٣

وتناص الركابي في هذا المثل مطابق لحال الساسة اللذين لم يكونوا مستعدين استعداداً كاملاً لمجابهة عدو متسلح بأعتى أسلحة الدمار و أكثرها تطوراً؛ و تساندها دولٌ حليفة لها تمتلك أسلحة لا تقلُّ أشد منها فتكاً.

استمر الركابي في استثمار الأمثال العربية تناصياً في نصه؛ للاستفادة منها في رفد نصه بعبق الماضي التليد، و ليدلل على حضارة هذا الماضي الجميل في استخدامه للأمثال للدلالة على معانٍ كثيرة بألفاظٍ وجيزة، هذه الحضارة التي أوصلت صوتها إلى العالم أجمع في وقتها. حيث عمد العالم المعروف آنذاك في محاولة تقليد لهذه الحضارة، و بما أنَّ الركابي قد أُختير لكتابة تاريخ العرب روائياً ضمن مسابقة قطر العالمية؛ لذلك فعليه استغلال و ابراز كل ما موجود في هذه الحضارة؛ لذلك عمد الركابي إلى الأمثال لما رأى فيها مدخلاً لتوضيح رؤاه.

استمر حدة النقاش بين الأصدقاء الجالسين في المقهى الذي يناقشون فيه مسألة الحرب على العراق؛ فقد وضعوا باللوم على جهات خارجية أجنبية في مسألة هذه الحرب و سقوط و تفكك أحد المعسكرين الكبيرين في العالم، و بروز معسكر القطب الواحد، و انفراده بالعالم؛ حيث تساءلوا فيما بينهم عن سبب انهيار هذا المعسكر الشرقي؟ حيث إنَّه كان السبب في ظهور قوة عظيمة واحدة، إذ قالوا:(- علينا أن نترحَّم على الاتحاد السوفييتي، و المعسكر الاشتراكي؛ فلو لا انهيارهما لما انفردت أمريكا بقيادة العالم على طريقة الكاو بوي.

لا شأن لانهيار الاتحاد السوفييتي بما يجري، بل العيب فينا نحن العرب؛ فبسبب تفرّقنا شجَّعنا أعداءنا على الانفراد بنا واحداً عقب الآخر و(أُكلتُ يوم أُكِلَ الثور الأبيض).

بل ما يجري هو أمرٌ طبيعي في عالم لم يعد فيه مكان للسلطة الشمولية المطلقة.

و لما لا يكون ما يجري عقاباً ربانياً حلَّ بنا جزاء انحرافنا عن طريق الله؟)[1].

استعاد الركابي في تناصه المتمثل في الأمثال العربية المستخدمة لغرض التناص في نصه، هذا المثل للدلالة على تفرّق العرب و ابتعادهم عن وحدتهم؛ و انحياز قسم كبير منهم إلى معسكر الأعداء الذين أرادوا تدمير بلدٍ عربيٍ، و ساهموا معهم في احتلال هذا البلد، و قد حاول قسم من الجالسين الصاق سبب هذه المآسي جميعها بانهيار الاتحاد السوفييتي و المعسكر الاشتراكي، اللذين لو لا سقوطهما لما استطاعت أمريكا قيادة العالم لوحدها، و التدخل في شؤون دول المنطقة دون رادعٍ يردعها، وهذا الانهيار هو السبب المباشر لكل هذه النكسات و الهزائم التي أُلحقت بالأمة العربية، ناهيك عن دخول عدد من دول المنطقة العربية بمساندة هذا العدوان؛ تحت مسميات مختلفة؛ و لكن العقلاء من هؤلاء الشباب وضعوا كل هذه الأسباب و الكوارث على عاتق العرب أنفسهم، حيث أنَّ دولها قد أُكِلت الواحدة بعد الأُخرى، طبقاً للمثل الذي أورده الركابي لتعليل أسباب احتلال العراق، و ما تبعها بعد ذلك من حوادث؛ حيث أُكلت الواحدة بعد الأُخرى.

اعتمد الركابي في تناصه على الموروث الأدبي من الأمثال، و هو ذو نظرة واقعية و مستقبلية؛ حيث تنبَّأ بالمستقبل من خلال هذه الأمثال قبل حدوثها، و تنبّأ بسقوط حكام معظم الدولة العربية القوية؛ و التي وقفت أو ساندت الحلف الثلاثيني على العراق، الواحدة بعد الأخرى؛ على طريقة ساندني و شاركني للتخلص من هذا الدكتاتور، و أنت في مأمن من كل ما يجري في حولك، وهكذا دارت الدائرة على الجميع تحت غطاء الربيع العربي، و

---

[1] – مقامات إسماعيل الذبيح: ٣٣٣

الذي تنبَّأ الركابي بفشله؛ و سقوط كل من وقف لمحاربة و اسقاط الحكم في العراق، لأنَّهم ضعفوا، وكانت المقدمة لإسقاط بقية العروش.

استعان الركابي بالتراث الفني لإتمام تناصه في نصه(مقامات إسماعيل الذبيح)، إذ ذكر مجموعة من التحف الفنية و التي تم الاحتفاظ بها على و ضعها الأصلي؛ ليكون تراثاً و تحفٍ فنية تعرض أمام من لم يشهد تلك الحقبة من تاريخ العراق، أيام وجود الولاة العثمانيين بلباسهم الرسمي و هم يضعون الأوسمة و النياشين على صدورهم. و هذا التناص الذي استخدمه الركابي في نصه، إنَّما ليكون له دلالة على من حكم العراق و العالم العربي؛ و التعرّف على ألبستهم و رتبهم في الدولة العلية، فقد ذكر تلك الألبسة و النياشين على لسان أحد شخوصه، ليكون بديلاً عنه في روايته لها:(كنت أقصد في نهاية جولتي، مقهى(الشابندر) الواقع قبالة سوق السراي و الذي تطل إحدى واجهتيه على الشارع و الأخرى على(القشلة) مقر الولاة العثمانيين حتى نشوب الحرب العالمية الأولى.

و كان هذا المقهى قد تحوَّل إلى ملتقى للأدباء و المثقفين بعد اندثار دور مقهى(البلدية) و(البرلمان) و تحولهما إلى حوانيت لبيع الكماليات. كنا نتجمع عادة في زاوية مزدانة بصور فوتوغرافية بالأسود و الأبيض و قد أُطِّرتْ و عُلِّقَت واحدة جنب الأخرى. و كانت كُلُها، دون استثناء قد التقطت أواخر القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين.)[1]، في تناص الركابي بيان لحقيقة إنَّ المثقفين كانوا يقضون أيامهم في الجلوس في مقاهٍ خاصة بالمثقفين؛ يتداولون شؤون الثقافة و الأدب، وذلك لخوفهم من الظهور العلني لمناقشة مسائل تتعلق بالوطن خارج نظرة النظام، و رأيهم في هذه المسائل؛ و انعدام أدوات التواصل الثقافي بينهم، و ذلك لخوفهم من بطش النظام، و لذلك اقتصرت على اللقاءات التي كانت تُعقَدُ في المقاهي المخصصة للأدباء و الفنانين لتناقش هذه المسائل. و هذه المقاهي التي تدل على كونها تُعد منتدياتٍ ثقافية من خلال ما يدار فيها من نقاشات ثقافية و حوارات تخص السياسة، الأدب، و الفن. استمر الركابي في عرض مثل هذه الأماكن لغرض النقاشات؛ و لاطلاع القاريء على ما تحويه هذه المقاهي التي تُعد بمثابة قاعة عرض لصور و وثائق فوتوغرافية تخص فترة مهمة من فترات تاريخ العرق الحديث بما تحويه من صور قديمة تُمثل حقبة مهمة من تاريخ هذا البلد، و تظهر رجالات ذلك العصر بملابسهم التي كانت الزي الرسمي آنذاك؛ و كذلك الأوسمة و النياشين التي كانت سائدة في ذلك الوقت، حيث يظهر الركابي ذلك في نصه:(تحاول هذه الصور جاهدة إبراز طابع تلك الفترة بولاتها العثمانيين بسحناتهم الجهمة و شواربهم الكثة تعلو رؤوسهم الطرابيش المعهودة، و بكبار القادة ببزاتهم العسكرية المزدانة بالنياشين و الأوسمة و قد تقلدوا السيوف، و بالسياسيين المشهورين و رجال الدين، و ثَمَّة صور تتوزع بين تلك الصور الشخصية لتكون بمثابة الديكور الذي يُجسد طابع العصر: فصورة عُلقت هنا تمثِّل زقاقاً بغدادياً مُزداناً بالشناشيل، و أُخرى عُلقت هناك تُمثِّلُ إحدى وسائط النقل المندثرة- الترمواي الذي تسحبه الخيول على سكة الحديد، و العربات المقطورة إلى الخيول أيضاً و ما أشبه- و ثالثة تمثل جسراً خشبياً يربط الرصافة بالكرخ، أو تمثل إحدى الشرائع و قد تجمَّعت عندها القوارب و القفف.)[2].

في هذا المقهى الذي هو بمثابة ملتقى الأدباء بعد أن ضاقت بهم الأرض بما رحبت؛ يلتقي المثقفون في هذا المقهى الذي يحكي تاريخ بغداد في تلك الحقبة من الزمن بالصور التي ازدانت بها حيطان المقهى، حيث صور حكامها في أيام الحكم

---

[١] – مقامات إسماعيل الذبيح: ٣٣١

[٢] – نفسه: ٣٣١

العثماني، لما تحويه من صور رجالات الحكم آنذاك وهم يرتدون البستهم الرسمية، و يضعون الأوسمة و النياشين التي كانت سائدة في ذلك الوقت؛ و التي تمثل مشاركتهم في الحروب أو الأوسمة التي أنعم بها عليهم الباب العالي في الاستانة، و ذلك نظير خدماتهم للدولة العثمانية، و كانت تظهرهم بسحناتهم المتجهمة التي تدل على عظيم قدر أمرهم؛ و بشارهم الكثيف الذي كان سمة الولاة أو الحكام في ذلك الوقت، فضلاً عن بعض الصور المنتشرة هنا و هناك والتي ترمز إلى مزايا بغداد في ذلك الوقت، من صور للبيوت التي تكون مزدانة بالشناشيل، و وسائط النقل آنذاك من الترمواي الذي كانت تسحبه الخيول على سكة الحديد؛ و العربات التي تسحبها الخيول، الجسر الخشبي الذي كان يربط الكرخ بالرصافة، أو لتجمعات الناس حول المراكب التي كانت تُتخذ آنذاك في نقل المسافرين بين ضفتي النهر، كانت تتخذ كوسيلة للهو، و السفرات في نهر دجلة.

البنية الإسنادية المجردة في الفكر النحوي العربي

د.صلاح الدين ملاوي، د.ليلى كادة - كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر- الجزائر

الملخص:

يسعى المقال المنجز إلى بسط القول في تصورات النحويين للإسناد، باعتباره بنية صورية مجردة سابقة للتعجيم ، تتكهن بمختلف ضروب الأبنية المنجزة ؛ متجاوزا بذلك ما تواصفه البلاغيون في منظومتهم من علاقة إسنادية منحدرة إلى الجانب الخطابي من الكلام، مجراها، في الأشيع الأعم، الأقوال على مستوى التنجيز. فالطرح يؤسس لمفهوم البنية الإسنادية الإنشائية التي تعدّ، بحقّ، البنية النحوية الأولى المنشئة للمعاني والمسيّرة لها، فهي تمثّل الدرجة الصفر في سلَّم الأبنية المنجزة.

كما يتوخى البحث المنجز الظفر بتقسيم جديد للإسناد، يتجاوز ما رسخ في المنظومة النحوية، وفشا في مصنفات أربابها، فضلا عن مساءلة بعض التصورات النحوية الموصولة بالإسناد، كعدهم الفعل مركبا يؤسس لنواة إسنادية.

يعدّ الإسناد بحق من أهمّ العلاقات الوظيفية المجرَّدة التي تنهض على أساسها الجملة العربية، فهو قرينة معنوية تهدي إلى درك محصول الفائدة، وتقود إلى تحقيق الرباط المركزي بين الوحدات الصرفية في التركيب النحوي المتماسك.

لأجل ذلك اهتم به الدارسون اللغويون القدامى والمحدثون على حدّ سواء، فالتفتوا إليه باحثين وممحصين، وأسبغوا عليه الاهتمام على اختلاف بينهم، بالنظر إلى كونه يؤسس لعلاقة محورية سابقة للتعجيم، تتكهن بجميع ضروب الأبنية المنجزة، فلا يغنى عنها الخطاب اللغوي في جميع تلوُّناته. فقد قال الخليل بن أحمد الفراهيدي: «الكلام سند ومسند، كقولك: عبد الله رجل صالح، فعبد الله سند، ورجل صالح مسند إليه»،[1] وفي المقول إشارة قوية إلى مدى وضوح هذه القرينة المعنوية في تصوره، ليخلفه تلميذه سيبويه، فيعقد للإسناد بابا يدعوه «هذا باب المسند والمسند إليه»، ويفسّر طرفيه بقوله: «وهما ما لا يغنى واحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلم منه بدا. فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه. وهو قولك: عبد الله أخوك، وهذا أخوك».[2] ويتضح من هذا التعريف قيام الإسناد على جهة ارتباط إحدى الكلمتين بالأخرى على سبيل الإفادة. لكن أهي فائدة الخبر المجتناة من ضروب القول المنجز، والراجعة إلى مساق التخاطب حسب ما يفهم من عبارة البلاغيين، أم هي شيء أدقُّ من ذلك موغل في التجريد، كما يفاد من إشارات كثير من النحويين؟ في المسألة قولان: فَهِمَ بعض الدارسين أنّ مدار الإسناد على

---

[1]. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، رتبه وحققه عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م، ٢/٢٨٣.

[2]. سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط١، (د.ت)، ١/٢٣.

الأقوال المنجزة التامة التي يحسن السكوت عليها ؛ إذ هو بؤرة الجملة ونواتها.[1] فلم يتردّد الحاج صالح في إخراج الإسناد من حيّز البنية الصورية إلى الجانب الخطابي التبليغي الدلالي للكلام.[2] ونظيره محمد صلاح الدين الشريف[3]؛ إذ يقول: «وعلى كلّ فلا معنى للإسناد في البنية الإعرابية [التركيبية] المجردة، إذ الإسناد لاتصاله في الاستعمال بدلالة الإخبار صار من مصطلحات الأبنية المنجزة المحيلة على المقام».[4]وقد كان الباحثان مدفوعين بما ألفياه لدى القدامى عامة، والبلاغيين خاصة، من عبارات توحي بهذا المفهوم، وتومئ إليه ؛ منها قول ابن يعيش: «وتركيب الإسناد أن تركب كلمة مع كلمة، تُنسب إحداهما إلى الأخرى [...] على السبيل الذي يحسن به موقع الخبر، وتمام الفائدة».[5] ومنه قول الأردبيلي: «والإسناد هو نسبة أحد الجزئين إلى الآخر ليفيد المخاطب فائدة تامة يحسن السكوت عليها».[6]وقد استقرّ هذا المعنى لدى علماء المعاني، لمّا كانوا أعنى بـ«تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة»،[7] فذكروا أنَّ إِلإسناد حكم، «وهو نسبة أمر إلى أمر بالإثبات أو النفي».[8]

غير أنَّ المحققين من النحاة، لمَّا كانوا معنيين «بتجاوز ظاهر الأمور وواقع الاستعمال بحثا عن اندراجها في نظام متكامل رغم اختلاف معطياتها، متماسك رغم تنوع مكوناته، أو بوضع جهاز نظري يعقلن ما يبدو فوضويا، ويرجع ما هو في واقعه استعمالات فردية في مقامات متباينة ولأغراض مختلفة إلى نمط موحّد يفي بكلّ كلام مهما كانت دواعيه وغاياته، ومهما كان تصرُّف المتكلم فيه»،[9]رأيتَهم فَطِنُوا إلى أنَّ الإسناد مفهوم يختزل الأنشطة الكلامية جمعاء، ويتجاوز مفهوم الخبر والإخبار باعتباره الضرب الأول من ضروب الكلام المنجز، قال الرضيُّ: «وإنّما قال بالإسناد ولم يقل بالإخبار لأنّه أعمّ إذ يشمل النسبة التي في الكلام الخبري والطلبي والإنشائي»،[10] وعليه ابن يعيش بقوله: «وإنَّما عُبِّر بالإسناد ولم يعبَّر بلفظ الخبر، وذلك من قِبَل أنَّ الإسناد أعمُّ من الخبر، لأنَّ الإسناد يشمل الخبر، وغيره من الأمر والنهي والاستفهام، فكلُّ خبر مسند، وليس كلُّ مسند

---

١ . ينظر: مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط١، ١٩٩٧م، ص١٦١.

٢ . ينظر: عبد الرحمن الحاج صالح، «الجملة في كتاب سيبويه»، المبرز، المدرسة العليا للآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، ع٢، جويلية-ديسمبر١٩٩٣م ، ص١٠، ١١ ؛ وخولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ٢٠٠٠م، ص١١١.

٣ . ممَّا يجب ذكره أنَّ هذا الباحث يوسع، في تحليله، دائرة الإسناد لتعبّر عن العلاقة [ففا] مهما كان مظهر [مفا (مف)]، بحيث يصير مفهوم الإسناد المعروف في النحو العربي نوعا من أنواع الإسناد الذي يعنيه. ينظر: محمد صلاح الدين الشريف، الشرط والإنشاء النحوي للكون بحث في الأسس البسيطة المولدة للأبنية والدلالات، سلسلة اللسانيات، ١٦، منشورات كلية الآداب بجامعة منوبة، تونس، ٢٠٠٢م ، ٣٩٢/١.

٤ . نفسه، ٧٨٢/٢.

٥ . ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان،ط١، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م،٧٢/١.

٦ . الأردبيلي، شرح الأنموذج في النحو للعلامة الزمخشري، حققه وعلّق عليه حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ت)،ص٦.

٧ . السكاكي، مفتاح العلوم، مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط٢، ١٤١١هـ-١٩٩٠م، ص٩١.

٨ . بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م ، ١-٢٣١/٢ ؛ وينظر: محمد عبد الرؤوف المناوي، التوقيف على مهمات التعاريف، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ودار الفكر، دمشق، ط١، ١٤١٠م، ص٢٩١.

٩ . عبد القادر المهيري، النحو بين بساطة التقعيد وقضايا التأصيل، الدروس العمومية، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، ١٩٩٠م،ص٨٣.

١٠ . الاستراباذي، شرح الكافية في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٤١٥هـ-١٩٩٥م ، ٨/١.

خبرا».[1]ومن ثمَّة لا يصحُّ اعتبار الإسناد إلاُّ بنية مجردة قابلة للوسم اللفظي على مستوى الإنجاز، «ينعقد بها المعنى النحوي الأوَّل في المستوى المجرَّد الأعمِّ».[2] فهي، لأجل ذلك، شرط في حصول الفائدة ؛ «[...] لأنَّ الفائدة إنَما تحصل بالإسناد».[3] لكنها ليست بذات فائدة يحسن السكوت عليها حيثما وجدت، فهي، على حدِّ عبارة الفاكهي، «كلُّ كلمتين أسندت إحداهما إلى الكلمة الأخرى سواء حصل مع الإسناد فائدة أم لا».[4]

تحقيق القول فيما سبق يظهر أنَّ تعريف سيبويه، حقًّا، نصٌّ في قيام الإسناد على أساس من عملية التركيب (التأليف)، وتقطع بذلك عبارة «وهما ما لا يغنى واحد منهما عن الآخر». أمَّا صرفه جهة الإفادة التامة التي يحسن السكوت عليها، فادعاء لا برهان عليه. فمنتهى عبارة «ولا يجد المتكلم منه بدا» الإشارة إلى أنَّ باب الإسناد، بأركانه الثلاثة: المسند إليه، والمسند، ورابطة الإسناد، يمثِّل النواة المجرّدة التي تجمع جميع أضرب الكلام المنجز، فكأنَّما هو العلاقة التركيبية الأولى، وما زاد عليها فمن باب تمدّد العبارة، أو تعدد الإسناد فيها.

ولا شكَّ أنَّ الثقل الدلالي الذي أشربته عبارةُ الإسناد إنَّما مأتاه من سياقات استعمالها. أمَّا العبارة في أصلها الأوَّل، فلا تعني سوى جعل أحد الشيئين متكئا على الآخر،[5] ومبنيا عليه، سواء أحصلت الفائدة أم لم تحصل من هذا الارتباط.

وقد وقف الدارسون، على اختلاف أزمنتهم وتباين مشاربهم، على الرباط الذي تترتب عليه العلاقة الإسنادية، فعبروا عن ذلك بعبارات واضحة دالة على القصد. فقد جلّى الرضي المسألة بقوله: «وذلك أنّ أحد أجزاء الكلام وهو الحكم أي الإسناد الذي هو رابطة، ولا بد من طرفين مسند ومسند إليه»[6]، ويأتي في السياق نفسه قول ابن مالك: «الإسناد عبارة عن تعليق خبر بمخبر عنه، أو طلب بمطلوب منه»[7]، ويجمع هذين المعنيين قول التهانوي: «[الإسناد] نسبة إحدى الكلمتين إلى الأخرى؛ أي: ضمها إليها وتعلقها، فالمنسوب يسمَّىمسندا، والمنسوب إليه: مسندا إليه».[8]

ويمضي على الطريقة نفسها مهدي المخزومي، فيعرف الإسناد على أساس كونه عملية ذهنية تربط المسند بالمسند إليه.[9]

---

١ . شرح المفصل، ٧٢/١.

٢ . خالد ميلاد، الإنشاء النحوي في العربية بين التركيب والدلالة، سلسلة اللسانيات، مج ١٥، جامعة منوبة كلية الآداب، والمؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط١، ١٤٢١هـ-٢٠٠١م ص٥٤.

٣ . السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق عبد العال سالم مكرّم وعبد السلام محمد هارون، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٨٧م ، ٣٣/١.

٤ . الفاكهي، شرح الحدود النحوية، حققه وقدّمه محمد الطيب الإبراهيم، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م ص٧٣.

٥ . نظر: الشرط والإنشاء النحوي للكون، ٧٨٢/٢.

٦ . شرح الكافية،٨/١.

٧ . ابن مالك، شرح التسهيل، تحقيق عبد الرحمن السيد، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٧٤م ، ٨/١.

٨ . التهانوي، كشاف اصطلاحات العلوم والفنون، تحقيق لطفي عبد البديع وعبد النعيم محمد حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت) ، ٣٣٦/٢.

٩ . ينظر: مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، الرائد العربي، بيروت-لبنان، ط٢، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م ص٣١.

لكنّه يمضى، من جهة أخرى، إلى افتراض أنَّ الجملة العربية كانت تتضمن في استعمالاتها القديمة شيئا من الرابط الإسنادي اللفظي، كان معبرا عنه بفعل الكينونة، بيد أنَّه انقرض في الاستعمال، ولم تحتفظ العربية إلاَّ ببقايا منه، ترشدنا إليه، وتدلنا عليه. من نظائرها قول الشاعرة أُمِّ عَقيل ابن أبي طالب:[1]

أَنْتَ تَكُونُ مَا جِدٌ نَبِيلُ***إِذَا تَهُبُّ شَمْأَلٌ بَلِيلُ[2]

ومثله قول الشاعر:[3]

وَمَا كُلُّ مَنْ يُبْدِي الْبَشَاشَةَ كَائِنًا***أَخَاكَ إِذَا لَمْ تُلْفِهِ لَكَ مُنْجِدَا

حيث أجري لفظ الكينونة لمجرد الربط الإسنادي، وليس لوجوده من فائدة أخرى ؛ إذ لو قيل: وما كلُّ من يبدي البشاشة أخوك أو أخ لك، لما سُلب الكلام شيئا من معناه أو دلالته.[4]

بل ويمضي المخزومي إلى أبعد من هذا، مفترضا أنَّ العربية ما لبثت أن أخذت تستغني عن استخدام فعل الكينونة، مستعيضة إيَّاه بضمير الفصل أو العماد «هو»، ولاسيَّما في الجمل الاسمية التي يكون فيها طرفا الإسناد معرفتين، فيجاء بضمير الفصل رفعا للبس، فيصير الكلام نصًّا في الإسناد.[5]كما في قوله (Ψ): (وَاللَّهُ الْغَنِيُّ وَأَنْتُمُ الْفُقَرَاءُ)،[6]وقوله أيضا: (وَاللَّهُ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ).[7]

وقد تعقَّب افتراضه جماعة من الباحثين، فأنكروا عليه مقالته ؛ فذهب أحمد سليمان ياقوت إلى أنَّ اللغات السامية لم تعرف فعل الكينونة باعتباره رابطا إسناديا مطلقا، وإنَّما مأتي به زائدا قصد إقامة الوزن لا غير ؛ بدليل وقوعه في شواهد أخرى حيث يتعذر الإسناد، كالذي بين الجارّ والمجرور، والنعت والمنعوت، والمعطوف والمعطوف عليه.[8]

وأرجع كلّ من مصطفى جمال الدين وعثمان أمين القول بالرابط إلى إقحام قضايا المنطق في الدرس النحوي.[1] وارتأى عبد الجبّار توامة أن يحمل كلام المخزومي على محمل التناقض ؛ إذ ذكر هذا الأخير أنَّ جملة «محمد الشاعر» استوفت

---

[١] . أمُّ عقيل: فاطمة بنت أسد بن هاشم بن عبد مناف، أمُّ علي بن أبي طالب (رضي الله عنهما). ينظر: ابن حجر العسقلاني، الإصابة في تمييز الصحابة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت). ١٦٠/٨.

[٢] . البيت من شواهد ابن عقيل، شرح ألفية ابن مالك، ومعه كتاب محمد محي الدين عبد الحميد «منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل»، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، مج١، ٢٩٢/١ ؛ والأشموني، شرح ألفية ابن مالك، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه حسن حم، إشراف إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م ، ٢٤٤/١ ؛ وهمع الهوامع، ٩٩/٢.

البليل: الرطب.

[٣] . قائله مجهول. وهو من شواهد ابن مالك، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، معه كتاب محمد محي الدين عبد الحميد «عدّة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك»، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، (د.ت)، ٢٣٩/١؛ وشرح الأشموني، ٢٢٨/١ ؛ وهمع الهوامع، ٧٨/٢.

[٤] . ينظر: في النحو العربي نقد وتوجيه، ص٣١، ٣٢.

[٥] . ينظر: نفسه، ص٣٢، ٣٣.

[٦] . محمد/٣٨.

[٧] . فاطر/١٥.

[٨] . ينظر: أحمد سليمان ياقوت، ظاهرة الإعراب في النحو العربي وتطبيقها في القرآن الكريم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤م ، ص٢٧، ٢٨.

شروط الإسناد ومتطلباته. فإذا جيء بضمير الفصل، كان الغرض إزالة اللبس، فيصير الضمير لا لغرض الإسناد، بل لتوكيده.[2] وقد أصاب محمد خان؛ إذ لم ير داعيا إلى تخيّل لفظ يدلّ على الإسناد، فالعلاقة معنوية صرف، ليس بالمتكلم اضطرار إلى تمحلّ تقدير رابط لفظي.[3] فـ«لا يعدو هذا الرأي أن يكون مجرد افتراض، فلا ينبغي أن نسلم به إذ لكلّ لغة طبيعتها وخصائصها. فإذا وجد لفظ يدلّ على الإسناد في بعض اللغات العالمية، فليس بلازم أن يوجد في جميع اللغات».[4]

حاصل النظر فيما تقدم يظهر أنّ الإسناد في اللغة العربية علاقة ضمنية مجردة في وضعها الأول، قابلة للتعجيم على مستوى الإنجاز، ينشئها الذهن قصد التأليف بين كلمتين أو ما كان في حكمهما، وتعليق إحداهما بالأخرى على نحو يفي بتحصيل الفائدة التي هي معقد الكلام. فالإسناد، انطلاقا من هذا الفهم، يمثل الدرجة الصفر في سلَّم الأبنية المنجزة، فهو سابق لها، فإذا عُجِّمتْ بنيته صار ضربا خبريا ابتدائيا، يمثِّل الدرجة الأولى من درجاته، أي إنَّ الابتداء والإسناد لا يختلفان إلاّ من حيث اتجاه الأول جهة البنية اللفظية المعجَّمة، واتجاه الثاني جهة البنية المجرَّدة. ولا جرم أنَّ بين البنيتين خيطا رفيعا يجب التفطن إليه ؛ فقولك: مسند إليه+مسند،أو مبني عليه +مبني،[5] تعبير منك عن البنية الإسنادية (الجملة)، وتمثيلك بعبارة: محمد كريم، عبارة عن كلام منجز من الضرب الخبري الابتدائي. فهذا وجه الفرق ومحصول الخلاف.

- **بين الإسناد والنسبة:** إنّ النظام الدلالي عند النحويين قائم على مفهوم الإسناد، وهو قائم عند نظرائهم الأصوليين على أساس من القول بالنسبة، وهي أعمّ من الأول، لانطلاقها عليه وعلى غيره من دوالّ النسبة الأخرى، وهي ثلاثة أنواع:[6]

أ. النسبة التركيبية الجزئية: كالتركيب الجزئي المكون من الحرف ومدخوله.

ب. النسبة التركيبية الناقصة: وتتمثل في النسب القائمة بين أطراف المركبات التقييدية.

ج. النسبة التركيبية التامة: وتدلّ عليها الجمل التامّة خبرية كانت أم إنشائية.

وطبقا لهذه الأنواع، فإنّ الإسناد لا يزيد عن كونه نوعا واحدا من أنواع النسبة، غير أنَّه «نسبة مقومة للمركب يفاد بها المخاطب»[7] في نظر محمد بن علي الجرجاني. فأمّا النسبة، فجنس يشمل نسب التراكيب اللفظية كلها، وقيد التقويم مخرج ما كان من النسب تعلقيّا، وقيد الإفادة مخرج ما كان من المركبات إضافيا أو وصفيا.[1]

---

١ . ينظر: مصطفى جمال الدين، البحث النحوي عند الأصوليين، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م، ص١٧٥ ؛ وعثمان أمين، فلسفة اللغة العربية، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥م ،ص٢٥.

٢ . يُنظر:عبد الجبار توامة، القرائن المعنوية في النحو العربي، (رسالة دكتوراه-مخطوط)، معهد الأدب واللغة العربية، جامعة الجزائر، ١٩٩٤-١٩٩٥م، ص٤٧.

٣ . ينظر: لغة القرآن الكريم (دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة)، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة-الجزائر، ط١، ٢٠٠٤م ، ص٩٦.

٤ . نفسه، ص٩٥.

٥ . أمّا قولك: مبتدأ+خبر، فهو أدنى إلى الكلام المنجز منه إلى بنيته المجردة.

٦ . ينظر: موسى بن مصطفى العبيدان، دلالة تراكيب الجمل عند الأصوليين، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق-سوريا، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٦-١٩.

٧ . محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، علّق عليه ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م، ص٢٦.

وسبيل ذلك أن يمحض النسبة للدلالة على جميع العلاقات السياقية المختزلة في القرائن المعنوية الأساسية الثلاث: قرينة الإسناد، وقرينة التخصيص بمختلف فروعها،وقرينة المشاركة.

- **أقسام الإسناد:**

حريٌّ بالذكر أنَّ ما ألِفه البلاغيون من تقسيم الإسناد إلى ضربين: إسناد خبري وإسناد إنشائي،[2] ليس هذا بابه، ولا هو ممّا نحن بسبيله ؛ لأنّه أدخل في أضرب الخطاب المنجز منه في البنى المجرّدة.

أمَّا الإسناد باعتباره علاقة مجردة، فأولى أن يقسَّم إلى: إسناد إنشائي وإسناد إحالي قضوي؛ على أنَّ الأوَّل ما كان منعقدا بذات المتكلم، وراجعا إليه، باعتباره منشِئَه. والثاني ما كان مردودا إلى المتكلَّم عنه، مما تكون له نسبة إلى الخارج، تطابقه أو لا تطابقه.

فالإسناد الإنشائي، هاهنا، وظيفة مجردة لا تتَّصل بالعبارة المنجزة، وإنَّما تسبقها باعتبارها هي البنيةَ النحوية الأولى التي تنشئ المعاني وتسيّرها. فكلُّ ملفوظ له صلة ما بلافظه ، ندعو أظهرها[3] بالإسناد الإنشائي، وتقوم بين المتكلم الواضع من جهة، ومقصوده من جهة ثانية، وكثيرا ما لا تُعجَّم هذه العلاقة استغناء بدلالة الالتزام ؛ إذ تستلزم كلُّ بنية نحوية وجود بانٍ تُنسب إليه.

ويدفعنا إلى عدّ العلاقة التي ترتدُّ إلى المتكلم إسنادا أنّ النحويين أنفسهم اعتدوها كذلك، عندما وجدوا بعض الملفوظات لا تحيل إلى الخارج، ولا تنهض بين ما يحيل إليه ظاهرها علاقة إسنادية ما، مع أنَّها تامة المعنى واضحة الدلالة، فلم يجدوا مناصا، وهم القائلون بالإسناد أساسا في كلِّ كلام، من تسمية تعلُّق الفعل الكلامي بالمتكلم إسنادا، كما في النداء، والقسم، ونحوهما.

استثمارا لهذا التصور وتوسعةً له، تصير كلُّ بنيةٍ نحويةٍ مهما كانت تحقُّقاتها الإنجازية على مدرج التخاطب، قائمةً على إسناد نحوي يؤلّف بين المتكلم وغرضه من الكلام، سواء أكان هنالك إسناد قضوي أم لا. وبهذا نتجاوز بعض الشيء ما قامت عليه النظرية النحوية التراثية، بافتراض بنية إسنادية سابقة للإنشاء والخبر البلاغيين. وبناء عليه، فإذا ألفينا إسنادا قضويا، فهو، قطعا، محكوم بإسناد إنشائي، ولا ينعكس. فقولك على مستوى الإنجاز: العلم نور، يطوي بين جنباته إسنادان لا إسنادا واحدا. فأمَّا الأوَّل، وهو الأصل والعمدة، فإسناد الإثبات إلى المتكلم، ولم يوسم. وأمَّا الثاني، ولا يقع إلاّ فضلة، وأغلب أحواله أن يوسم ويعجَّم، فإسناد النورانية إلى العلم، ولا معنى له ما لم يكن مسيرا بالإسناد الأوّل المشخّص لقصد المتكلم المقامي من جهة كونه مثبتا أو نافيا أو مستفهما وغير ذلك. فلك أن تقول: ما العلم نور، أو هل العلم نور؟ فتصير بذكرك «ما» و«هل» قد عجّمت محلا واحدا من محلَّيْ الإسناد الإنشائي. وإذا قلت: أنا أثبت أنّ العلم نور، وأنا أنفي أنّ العلم نور، وأنا أستفهم عن نورانية العلم، صرت قد عجّمت المحلين معا. وقد يكون من الأنسب في باب معالجة الإسناد الإنشائي عدم تسمية المتكلم مُسْنَدًا

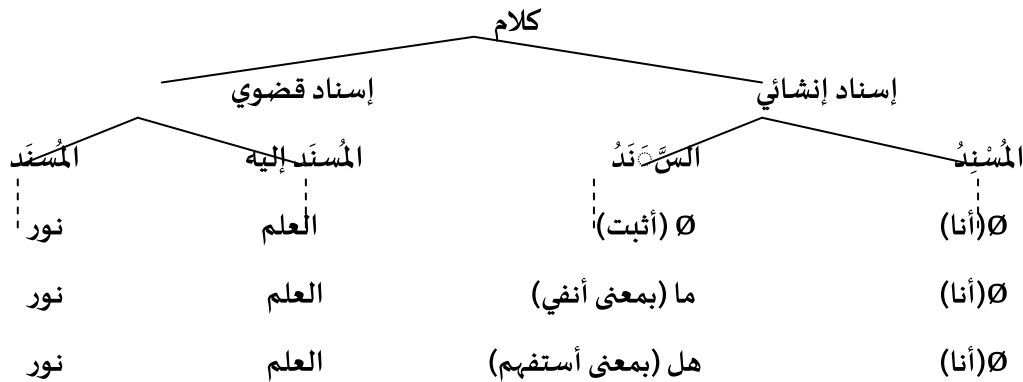
---

١ . ينظر: نفسه

٢ . ينظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، راجعه وصحّحه وخرّج آياته بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م ص٢٢ ؛ وابن يعقوب المغربي، مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م، ١٥٣/١ ؛ وعروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ١-٢١٩/٢، ٢٢٨.

٣ . أعني العلاقة التي لا يمكن الاستغناء عنها بحال من الأحوال.

إليه ؛ بدعوى أنَّ هذا الاصطلاح يشير إلى المفعولية لا إلى الفاعلية. فالأولى أن يسمى مُسْنِدًا (صفة فاعل)، أي منشئَ العلاقة الإسنادية، ويسمّى الغرضُ ، تبعا لذلك، (سَنَدًا)، فيكون الإسناد الإنشائي مختصا بمصطلحي: المسنِد (بكسر النون) والسَّنَد، بينما يختصّ الإسناد الإحالي القضوي، في المقابل، بمصطلحي: المُسنَد إليه والمسنَد (بفتح النون)، وفيه تمييز. وبيان ذلك في المعالجة التالية:



- **هل الفعل بنية إسنادية بالضرورة؟**

قد يبدو للمتعجِّل أنَّ هذا التساؤلَ غيرُ وجيه ؛ لأنَّ من الراسخ في التقاليد النحوية التسليمَ المطلق بدلالة الفعل على فاعله، مما يؤلِّف بين مركبين إسناديين وجوبا. لكننا نؤثر التشكيك في كلّ مسلّمة، حتى إذا ما قويت حجتها واستبان دليلها، قطعنا بها، وإلاّ طرحناها جانبا، ولم نُقم لها وزنا، ولا نبالي. ولعلّ ما يحجب الحقائق هو عدم إرسال النظر فيما استقرَّ من المعارف، وارتُضيَ من النتائج. فلا أزرى بالباحث من أن يقيم بحثه على حصائل سابقة لم يتحقَّق من صوابها. فلا يكفي التعلُّل بالإجماع في هذا الصدد ؛ لأنّ الإجماع ليس بحجة على إطلاقه، قال ابن جني، وهو من أكابر النحويين: «اعلم أنّ إجماع أهل البلدين [البصرة والكوفة] إنّما يكون حجّة إذا أعطاك خصمك يده ألاّ يخالف المنصوص والمقيس على المنصوص. فأمّا إن لم يعط يده بذلك فلا يكون إجماعهم حجّة عليه».[1]

ممَّا نحن بسبيله عدُّهم الفعل على مستوى الاستعمال جملة ؛ إذ افترضوا بعده ضميرا مستترا، إن خفي فاعله، وإليه أشار ابن مالك في «خلاصته»:[2]

بَعْدَ فِعْلٍ فاعِلٌ فَإنْ ظَهَرْ*فَهوَ وَإلاَّ فَضَمِيرٌ اسْتَتَرْ**

والحقُّ أنَّ الفعل وحده ليس سوى كلمة مفردة لا أثر للتركيب الإسنادي فيها، فهو لا يختلف إطلاقا عن أقسام الكلمة الأخرى من هذا المنظور، والدليل عليه أنّك إذا شرعت في كلام ابتدائي، فقلت مثلا: جاء، لم يكن الملفوظ به سوى كلمة لم تتركَّب على نظيرتها بعدُ. أمّا أن يَدَّعِيَ مدَّعٍ أنّ المراد: جاء هو، فلا وجه له ؛ بدليل أنّ المُضمَر ينبغي أن يُسبق بالمظهر، ويكون خَلَفًا له وعِوَضًا منه. وما هو بمسبوق في المثال المذكور لنجعل له ضميرا مستترا، ونزعم، بعدئذ، أنّهما يؤلفان جملة فعلية. فالصواب أنّ الفعل كلمة مفردة تتركب مع نظيراتها الأخريات، شأنها شأن الأداة والصفة والكناية والخالفة، ولا فرق.

---

[1] . ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط٢، (د.ت)، ١/١٨٩.

[2] . ابن مالك، الألفية في النحو والصرف، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، (د.ت)، ص٢٢.

وإذا تقرّر هذا، جئنا إلى الفعل، فألفيناه يتجاوز البنية الإسنادية، ليشغل وظائف تركيبية مختلفة، فيقع مفعولا به بعد «أنْ» المصدرية، في نحو قولك: أريد أن أنام، فلا تكون بنا حاجة «وظيفيا لتقدير ما بعد (أن) جملة، لأنّ المسند إليه واحد في الفعلين، وليس وظيفيا سبكهما في مصدر مؤول كما ذكروا، لأنّ المصدر [...] لا يؤدي معنى الفعل، لا حدثيا ولا زمنيا».[1] ويقع، أيضا، مفعولا ثانيا في مثل: ظننته ينجح، وحالا في نحو قول المولى عزوجل: (جَاءتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاء).[2] وبدلَ فعل من فعل[3] في قوله: (يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ).[4] وقوله أيضا: (وَ مَنْ يَفْعَلْ ذَلِكَ يَلْقَ أَثَامًا يُضَاعَفْ لَهُ العَذَابُ يَوْمَ الْقِيامَةِ وَيَخْلُدْ فِيهِ مُهَانًا).[5] فليس بنا اضطرار إلى عدّ الفعل في مثل هذه المواقع جملة، بل احتسابه مفردا أجدى وأنفع.

ويترتب على القول بذلك مسائل خلافية تتعلق بتحديد نوع الجملة. فإن سلّمنا، جدلا، بأنَّ الفعل ينشئ جملة فعلية، لمّا كان يليه فاعله بالضرورة ، صرنا إلى اعتبار العبارة التي يتقدم فيها المسند إليه على فعله جملةً اسمية كبرى ذات وجهين، وفرقناها عمّا يتقدم الفعل فيها. والداعي إلى الفصل ما تقرَّر لدى النحاة من امتناع أن يعمل عامل واحد في معمولين متماثلين، وعليه جمهور النحاة، إلاّ فريقا من أه‍ل الكوفة ؛ علما أنَّ القياس في الفعل، من حيث هو حركة الفاعل، أن يليه، ولكنّهم رجوعا إلى أصول عاملية، أوجبوا تأخير الفاعل وتقديم الفعل.[6]

والحقُّ أنّ مذهب الكوفيين أولى بالاعتبار، فسواء قولك: قام زيدٌ، أم زيدٌ قام. فالعلاقة الإسنادية واحدة لا تختلف بين التركيبين. فأنت تسند القيّام إلى زيد على سبيل الفاعلية فيهما معا، وما صنيعك إلاّ من باب التقديم بين عنصرين لغويين، وما مذهب المخالفين إلاّ على سبيل التورّط في تعليل الظاهرة اللغوية بالعلل الفلسفية، وكان ذلك ممّا حرّف النحو عن وجهته، وحمله على سلوك ليس من طبيعته، وهو منهج في غاية الفساد، الأولى تركُه، واستبدالُه بمنهجٍ لغويّ صرف لا يأخذ إلاّ بالعلّة المنتزعة من الواقع اللغوي؛ يقول مصطفى السقّا: «وممّا تورّط فيه النحاة قداماهم و محدثوهم إلاّ فريقا من أهل الكوفة تعليل الأحكام النحوية بالعلل الفلسفية، مثل قولهم: إنّ الفاعل يجب أن يتأخر عن الفعل لأنّ الفعل عامل فيه، والمؤثر يجب أن يتقدم على المتأثر به، وهذا حكم عقلي لا لغوي».[7]

---

[١] . عبد الجبار توامة، «المنهج الوظيفي الجديد لتجديد النحو»، ضمن أعمال ندوة تيسير النحو المنعقدة في ٢٣-٢٤ أفريل٢٠٠١م، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ٢٠٠١م، ص٢٩٨، ٢٩٩.

[٢] . القصص/٢٥.

[٣] . ينظر: أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط في التفسير، بعناية صدقي محمد جميل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بروت-لبنان، ١٤٢٥/١٤٢٦ه‍-٢٠٠٥م ، ٣١٣/١ ؛ والزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، شرحه وضبطه وراجعه يوسف الحمّادي، مكتبة مصر ، الفجالة، (د.ت)، ٣٤٤/٣.

[٤] . البقرة/٤٩.

[٥] . الفرقان/٦٨، ٦٩.

[٦] . ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان،ط١، ١٤٢٢ه‍-٢٠٠١م ، ٢٠٢/١.

[٧] . في النحو العربي نقد و توجيه، ص٨.

والمانعون يستدلون على فساد مذهب الكوفية في التقديم بجملة من الأدلّة أهمّها ما أورده أبو العباس المبرد في «مقتضبه»[1] من عدم إجازة التقديم في هذا الباب إلاّ على جهة نقل المقدَّم من حكم إلى حكم آخر، وإعطائه إعرابا غير إعرابه، فيستجيز حمله على الابتداء لا على الفاعلية. وإن زعم زاعم أنّه مرفوع بفعل متأخر عنه، فقد أحال من جهات:

أ. منها أنّ «قام» فعل لا يقوى على رفع فاعلين إلاّ على جهة الإتباع، نحو: قام عبد الله وزيد، فكيف يرفع «عبد الله»، وضميره؟ و أنت إذا أظهرت الضمير بأن تجعل في موضعه غيره بان لك، نحو قولك: عبد الله قام أخوه، فإنّما ضميره في موضع أخيه.

ب. منها أنّك تقول: عبد الله هل قام؟ فيقع الفعل معه بعد «هل» الاستفهامية، ومحال أن يعمل ما بعد حرف الاستفهام فيما قبله.

واحتجَّ ابن السراج على بطلان مذهب القائلين بالتقديم من حيث إنّه لو جاز رفع «زيد» في عبارة: زيدٌ قام، بـ «قام»، لجاز أن تقول: الزيدان قام، والزيدون قام، تريد: قام الزيدان، وقام الزيدون.[2]

ومن الواضح أنّها أدلّة يمكن تجاوزها، فلا تقف حيَّال التقديم، ويجاب أصحابها بما يلي:

أ-لا نسلّم أنّ الفعل عامل على الإطلاق، فما قيل في فلسفة العمل قد يستضعف في موضعه. فإنِ الأثرُ الإعرابي إلاّ علامة تستجلب عموما لتصوير المعنى، فينتفي الحكم الذي أسس عليه المنع، وهو عدم إجازة إعمال العامل الواحد في معمولين متماثلين. هذا من جهة، ومن جهة أخرى إنّ التعلّل بالضمائر التي تلحق الأفعال في حال التقديم على أنّها أدلّة على الفواعل، ولاسيّما في حال التثنية، والجمع رأيٌ مرجوح. فمن الواضح أنّ إلحاق تلك العلامات بباب الضمائر يخلو من الإصابة. فتمام التحقيق فيها أنّها حروف دوالّ، أو علامات يؤتى بها تحقيقا للمطابقة بين الفعل، وفاعله، أو المسند، والمسند إليه. و يكفيك أنّه يلزم على ما قاله النحاة أن لا تتصل تلك اللواحق بالأفعال إذا أظهرت فواعلها. والأكيد أنّها تظهر في غير شاهد من كلام العرب، فيجمعون بين الفاعل، وما اصطلح عليه بالضمير، نحو لغة «أكلوني البراغيث»، وخرِّج عليها قوله تعالى:(وَأَسَرُّوا النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُوا[3])، وخُرّج عليها، أيضا، قوله (ع): «يَتَعَاقَبُونَ فِيكُمْ: مَلائِكَةٌ بِاللَّيْلِ وَمَلائِكَةٌ بِالنَّهَارِ».[4]

ولم يجد قبيلٌ من النحاة بدّا من القول بحرفيتها في مثل هذه المواضع إجراءً لها مجرى تاء التأنيث، كما نصّ عليه سيبويه،[5] وأكّده الناظمُ في خلاصته:[6]

وَقَدْ يُقَالُ: سَعِدَا وَسَعِدُوا* وَالْفِعْلُ لِلظَّاهِرِ بَعْدُ مُسْنَدُ**

وإن مال بعضهم إلى تخريجات واهية تمسكا باسميتها، ومن ثمّ توجيه الاسم الظاهر بعدها على البدلية، أو على المبتدئية المؤخرة.[1] و قد أحسّ ابن الناظم بتعسف التخريج هاهنا، فلم يجز هذا الحمل؛ «لأنّ أئمّة اللغة اتفقوا على أنّ قوما من العرب

---

١. ينظر: ١٢٨/٤.

٢. ينظر: ابن السراج، الأصول في النحو تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٨٨م ، ٢٢٨/٢.

٣. الأنبياء/٣.

٤. صحيح البخاري، ضبطه ورقمه مصطفى ديب البغا، موفم للنشر، الجزائر، ودار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، (د.ت)، ٢٠٤/١، رقم الحديث:٥٣٠. وموطأ مالك (على رواية يحي بن يحي)، دار الكتب، الجزائر، (د.ت)ص٨٨، رقم الحديث: ٤١١.

٥. ينظر: الكتاب،٢٠٩/٣.

٦. الألفية، ص٢٣.

يجعلون الألف، والواو، والنون علامات للتثنية، والجمع، كأنّهم بنوا ذلك على أنّ من العرب من يلتزم، مع تأخير الاسم الظاهر، الألف في فعل الاثنين، والواو في فعل جمع المذكر، والنون في فعل جمع المؤنث، فوجب أن تكون عند هؤلاء حروفا، وقد لزمت للدلالة على التثنية، والجمع، كما قد تلزم التاء للدلالة على التأنيث، لأنها لو كانت اسما للزم: إمّا وجوب الإبدال، أو التقديم والتأخير، وإمّا إسناد الفعلين مرّتين، وكلّ ذلك باطل، لا يقول به أحد».[2]

ب-أمّا ما استدلّ به المبرد من إمكان إظهار الضمير مع وجود الاسم المرفوع مقدما على فعله في نحو:عبد الله قام أخوه، فلا وجهَ له فيه لاختلاف التركيب عمّا نحن فيه، فليس هذا نظير: زيدٌ قام، ووجه الفرق أنّ إسناد الفعل في التركيب الأوّل إلى أخي زيد لا إليه، في حين أنّه إسناد إليه نفسه في التركيب الثاني، فينتفي وجه الشبه بينهما، ومن ثمّ يختلف حكمهما النحوي.

فالأظهر بعد هذا أنّ الفاعل جائز تقديمه على فعله مع بقاء فاعليته، فيترجح، لديّ، قول الكوفية ؛ لأنّه الأدنى إلى التفكير اللغوي. فأمّا إشكالية ضمائر الأفعال المسند إليها الفعل على زعم النحاة، فمقدور عليها بإحالتها إلى بابها الأولى بها، وهو باب الحروف، وقد نصّ المازني على حرفيتها،[3] فهي مجرّد علامات تفيد المطابقة، والعلامة حرف، وليست اسما، فلا إسناد إليها البتة؛ يقول مهدي المخزومي: «ولا إسناد في رأينا إلى مثل هذه الكنايات لأنّها ليست أسماء أو ضمائر كما يزعم النحاة، بل هي كنايات أو إشارات تشير إلى جنس المخاطب أو عدده».[4]

أمَّا أن يقال: إنّ هنالك فرقا واضحا بين جملتي: حضر زيد، وزيد حضر، من حيث إنّ الشكل الأول مغلق نحويا، والثاني غير مغلق، لاحتمال أن يكون الحاضر غير زيد، كأن تقول: زيد حضر أبوه،[5] فلا وجه له ؛ لأنّ الشكل الأوّل، أيضا، يمكنه أن يمتدَّ عن طريق البدلية، نحو قولك: حضر زيد أبوه.

فالوجه أنَّ المسندَ إليه يتقدَّم على فعله، ولا ينقله تقدُّمه عن حكمه، ولا يخرجه من وظيفته، وهذا على خلاف ما فشا في مصنفات النحويين، وتُدووِل في مصطلحيتهم.

حاصل النظر فيما سبق نجمله في الآتي:

١. البنية الإسنادية بنية مجرّدة سابقة للتعجيم، قابلة للوسم اللفظي على مستوى التنجيز.

٢.البنية الإسنادية بنية وظيفية.

٣. البنية الإسنادية هي النواة المجرّدة التي تكهّن بجميع أضرب الكلام المنجز، فهي العلاقة التركيبية الأولى.

٤.الإسناد أخصّ من النسبة.

٤. الفعل لا ينهض باعتباره بنية إسنادية، على خلاف ما رسخ في المنظومة النحوية العربية، وفشا في مصنفات علمائها.

---

١. ينظر: همع الهوامع، ٢/٢٥٧.

٢. شرح ابن الناظم، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م، ص٢٢١، ٢٢٢.

٣. ينظر: شرح المفصل، ٢/٢٩٧.

٤. في النحو العربي نقد و توجيه، ص٢٢١.

٥. ينظر: حسن خميس الملخ، التفكير العلمي في النحو العربي: الاستقراء-التحليل-التفسير، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان-الأردن، ط١، ٢٠٠٢م ، ص١٣٧.

تيمة الموت في الشعر الإسباني

أ.د. عبدالرحمان لعوينة، جامعة محمد الخامس الرباط - المغرب

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى استقراء نصوص لأهم أعلام الشعر الإسباني بغاية رصد تجليات موضوع عرضية الحياة وحتمية الموت و دلالاته الرمزية و كذا مجازاته و استعاراته التي أكسبت القصيدة الإسبانية عبر تاريخها جمالية وشعرية جد مميزة. إن رؤية الموت في مخيلة هؤلاء الإعلام تقوم على جملة من الثوابت و المتغيرات الوجدانية و الوجودية. لكن أهم ما يميز هذه الرؤية هو التأكيد على حتمية الموت وفي ذات الآن على إمكانية تجاوز دلالات الفناء من خلال الاحتماء وراء فكرة الخلود عبر الانصهار مع عناصر الكون والتيه و الذوبان في حركاتها اللانهائية و أيضا من خلال تحقيق الذات في ذات المعشوق وعدم الإذعان لمصير النسيان عبر الكتابة و التدوين و الإبداع، و بالتالي عبر تأسيس ذاكرة لا سلطان فيها لقوة الموت القاهرة أو لعرضية الزمن.

الكلمات المفتاحية: تيمة الموت، الشعر الاسباني جدلية الزمن و الخلود، الاغتراب و النزعة الوجودية.

L'objectif de cette étude est de proposer une *réflexion* sur la production poétique de certains des poètes espagnols les plus emblématiques en vue de saisir l'étendue de la thématique de la mort et ses significations sémantiques et symboliques, ainsi que ses différentes expressions esthétiques. La vision de la mort, dans l'imaginaire de ces poètes, s'articule autour d'une constellation de constantes et variables ontologiques et émotionnelles. Toutefois la caractéristique essentielle de cette vision réside dans la conscience constante de l'inéluctabilité de la mort et, en même temps, dans le fait d'envisager la *possibilité* d'une *rédemption* moyennant le rêve de surmonter les conséquences tragiques de la mort, l'aspiration à l'éternité hors du temps réel, à travers la quête d'une fusion avec les éléments de la nature ou avec l'être aimé, ainsi que par le biais du recours à la puissance libératrice et *immortalisatrice* de la parole poétique susceptible de *construire un lieu de mémoire* pour perpétuer une présence singulière qui puisse transcender *l'éphémérité de la vie* et vaincre l'angoisse ontologique de la mort.

Mots clés: Vision de la mort, poésie espagnole, dialectique du temps et de l'éternité, aliénation et tendance ontologique.

إن الانشغال بالموت حاضر بقوة في مخيلة كل الحضارات و ثقافات سائر الشعوب و في خطابات الأديان تماما كما هو حاضر في كل أصناف الإبداعات الأدبية و الفنية عموما. و مؤدى هذه الاعتبارات أن الموت بهذا الشكل فرض نفسه كهاجس إنساني متخذا أبرز تجلياته في التجربة الواقعية المرة و ما تحمله من دلالات الفناء و الزوال و الفراق والرحيل المؤلم و التصدع الناتج عن مغادرة الروح للجسد. و بالرغم من كونه غالبا ما يأخذ

على أنه ظاهرة طبيعية إلا أنه أرق الفكر الإنساني عبر العصور نظرا لكونه شكل على الدوام لغزا محيرا ليس لحتميته و استحالة تحويل مساراته فحسب، بل لكونه أيضا ذاك المجهول الغائب-الحاضر الذي يضرب طورا خبط عشواء و طورا آخر يبدو و كأن له خطة مسبقة و انتقائية. و لما كانت أغلب الثقافات قد رجحت الاعتقاد بأن الموت و الحياة وجهان لعملة واحدة، فإن هذه الرمزية قد أضفت معاني و إيحاءات الظلام على الموت و جعلت كلمة الحياة تعج بدلالات النور و إحالاته الرمزية. فالحياة و الموت يتعاقبان تعاقب الليل و النهار. و سيرورة الزمن المتقطع حسب هذه المعادلة (نهار- ليل) تفهم في الديانات السماوية على أنها نوع من المحاكاة لتعاقب الحياة و الموت. فكل انبلاج فجر جديد هو في حد ذاته ولادة جديدة و كل بزوغ لغسق المغيب هو بمثابة سكرات تنعى موتا معلنا. لا جرم إذا أن يكون النوم شكلا من أشكال الموت، و الاستيقاظ منه عودة إلى الحياة.

ترتبط القضية إذن بانشغال بالمفارقات الجوهرية بين ظاهرتين متضادتين دفعتا بالإنسان ليس فقط إلى مجاهدة النفس على قبول القدر المحتوم بل إلى حد محاولة إيجاد وسيلة للتغلب عليه بغية ترجيح كفة الحياة. فاكتشاف حتمية الموت في الأساطير الإغريقية و اليونانية، و بالتالي الوقوف على هشاشة كل أشكال الحياة، هو ما أدى إلى بلورة رؤية مفجعة من خلال الحس التراجيدي بالموت، أدت بدورها إلى رؤية وجودية مضادة تنتصر فيها الحياة على الفناء و يتجاوز فيها الإنسان إحساسه بالرهبة و الخوف من تداعيات البلاء المحتوم و لو بشكل مجازي. و من تجليات هذه المواقف البطولية نجد فكرة البحث المضني عن سبل الخلود. فزيريس و بيرسفون، و أورفيوس داقوا مرارة الموت للئن فكرة انبعاثهم تعد تأكيدا على إمكانية تخليص الإنسان من كل دلالات الفجيعة التي ترتبط بالموت. كما أن الديانات المصرية القديمة و معتقدات حضارات الأزتيك و الأنكا و غيرها، كانت تروج لفكرة الأبدية هذه خاصة من خلال الإيمان بوجود حياة مادية أخرى بعد الموت. كما ان الديانات السماوية بدورها دعت للتسليم بوجود الآخرة و الإعداد لها عبر تفضيل مستويات الخير و الأعمال و ترسيخ المثل الأعلى لتطهير الروح و إعدادها لجنة الخلد.

لا غرابة إذن، و على ضوء هذه المعطيات، أن نجد أن الشعر الاسباني شأنه في ذلك شأن كل ما جادت به قرائح شعراء العالم في عبر العصور، يزخر بنصوص تناولت قضية الموت من جميع جوانبها و من منطلق الطروحات التي سبقت الإشارة إليها. و المثير للانتباه في هذا الصدد هو أنه رغم اختلافات الرؤى في مخيلة شعراء إسبانيا و رغم تباين انتماءاتهم إلى حركات و أجيال أدبية متباعدة و متضاربة أحيانا، إلا أن تموقفهم أمام تيمة الموت يكاد يكون موحدا. فسواء تعلق الامر بشعراء الرومانسية كبيكر و إسبرونسيدا أو أقطاب الباروكو ككيفيدو أو لويس دي غونغورا أو أجيال شعراء القرن الماضي (كجيل٩٨ و٢٧، و جيل ما بعد الحرب الأهلية و أقطاب الشعر الاجتماعي خلال الخمسينات أو حتى ما سمي بشعراء الطليعة و الشعراء الجدد.)، فإن القارئ المتمعن للمخزون الشعري القشتالي يرى أن الأبعاد الإنسانية و الدلالات الكونية لمعالجة موضوع الموت تتكرر رغم تباين الأساليب البلاغية و الصور الشعرية المستعملة في تناولها و عرضها في متن القصيدة.

يتخذ الموت في القصائد التي أبدعها شعراء إسبانيا أوجها متباينة و أبعادا متعددة. فتارة يتم تجسيده، فيصبح له بذلك حضورا ماديا يجعله يشغل الفضاء و يتحرك في الزمن، و تارة أخرى يكون ذاتا سماوية أو ملاكا أو مجرد حضور يستشعر مثوله بين البشر دون أن تدركه الحواس الآدمية. كما أنه يمكن أن يكون موتا جسديا

- بيولوجيا أو موتا سيكلوجيا أو ميتافيزيقيا. فهو يأتي أحيانا بصورته التقليدية التي خلدتها الحكايات الشعبة كألف ليلة وليلة، باعتباره "هازم اللذات و مفرق الأحباب و الجماعات". فتأتي القصيدة رثاء ينضح بأحاسيس الألم و الحزن الذي يخلفه فقدان الحبيب إلى الأبد. ففي قصيدة "ما هشمه الموت" Lo que la muerte ha roto يسوق أنطونيو ماتشادو تجربة شخصية:

في ليلة من ليالي الصيف

دلف الحمام بيتي

دنى من فراش قرة العين،

لم يعرني انتباها،

و تحت أنامله الخفيفة

شيء ما انفدغ.

بهدوء و دونما التفاتة،

كما حل ارتحل.

ما الذي فعلته؟ سألت.

أتاني جوابه وجوما.

بدت خليلتي ساكنة،

و الأسى ينخر فؤادي،

آه.. على ما استأصله المنون

كان خيطا سنيا،

طالما جمعنا سويا.[1]

فالخيط الرفيع الذي تم بتره يرمز هنا إلى تجربة وفاة مفجعة للحبيبة. و يظهر الموت على هيئة زائر ليلي واثق الخطوة، ثابت في سكينته و غير آبه بوجود حبيب مغلوب على أمره لا يسعه إلا أن يشهد بحزن و أسى قطع خيط الوصال الذي طالما وحد ذاته بذات خليلته. يحل الضيف المحتوم و يرحل تماما بنفس الهدأة التي حل بها، لكنه يرحل و ترحل معه كل آمال شاعر لم يبق أمامه سوى خيار التعامل مع صدع مؤلم ينبئه ببدء معاناة الفراق و وجع الاغتراب.

[1] - **Antonio Machado, *Campos de Castilla (1907-1917)*, Madrid, Cátedra, 1974, p.111.**

و لعل مثل هذه التجربة المرة هي ما دفع بالشعراء الإسبان إلى محاولة إدراك كنه الموت. لكن نظرا لاستحالة سبر أغواره تفننوا، كل من منطلق رؤيته و تجربته الخاصة، في تعريفه فجاءت قصائدهم زاخرة بصور شعرية و مجازات و استعارات أكسبت موضوع الموت جمالية و شعرية مميزة دون أن تخل بطبيعة الحال من دلالات إنسانية. فعميد شعراء الموجة الرومانسية، أدولفو بيكير يؤكد على عدم إمكانية الوقوف على حقيقة الموت و يختم قصيدته "Rima LXXIII" بزخم من الأسئلة تبين مدى ضبابية ماهيته :

أ يؤوب الرغام إلى الرغام؟

أتؤول الروح إلى السماء؟

أكل شيء كان مجرد مادة،

و عفن و ثرى ليس إلا؟

لست أدري...

هنالك شيء عسير التبيان،

شيء ما مثير للأسى و النفور

يملأ الأجداث كربا،

و يحكم على الموتى بالعزلة.[1]

و في مرثية خورخي مانريكي الشهيرة Coplas por la muerte de su padre و التي نظمها تأبينا لروح أبيه نلفى صورة شائعة للحياة و الموت، طالما ترددت في أبيات الشعراء و أقوال الفلاسفة و كرستها التعابير المسكوكة و الأمثال في كل الثقافات:

للحياة انسياب مثلما النهر

مياهه تنتال في عرض البحر،

و البحر موت،

مصير ينتهي إليه النهر الجارف

و الأنهار بمختلف الأحجام،

قدر ينتهي إليه كل الضراغم

و كل الأثرياء و كل ذا متربة.

(...)

هي الولادة بدء السفر،

---

[1] - Lucrecia Mendez de Penedo, *Rimas y Leyendas: lo mejor de Adolfo Gustavo Bécquer*, Guatemla, Editorial Piedra Santa, p.23.

و الخطى هنيهات نعيشها برهة برهة،

إلى أن يحين أوان الجلاء،

فنموت كي نستريح.[1]

تصور الحياة إذا على أنها رحلة بدايتها ولادة و نهايتها موت محتوم. و المقصود هنا أن هذا الأخير يضحى في مخيلة الشاعر هدفا و غاية في حد ذاتها. و ما دامت الولادة إعلان لبدء السفر، فإن الحياة تغدو وسيلة و سبيلا خطت مسبقا تماما كما الجداول المحفورة عنوة لتقود مياه النهر إلى عمق البحر. و هذه الصورة الشعرية القائمة على منطق متوازية رحلة الماء و رحلة الإنسان، تبين حتمية الخطى المحكومة بالزمن النافق. فالرحلة في كلتا الحالتين تدوم دوام عمر المسافة نحو النهاية. و ما دامت المسافة قصيرة، فإن الحياة بدورها تغدو قصيرة أيضا. و لما كانت مياه النهر بالغة حتما مصبها، فإن الإنسان بالغ حتفه لا محالة. لهذا تقبل الأنا المتكلمة في شعر أنطونيو ماتشادو الحياة على أنها نوع من التجلي و الموت على أنه غياب، و بين هذا الحضور و الغياب هنالك متسع لرحلة بلا عودة و لا إياب تقبلها الذات الفانية قسرا:

يوم يأوون موعد الجلاء الأخير

و ترسو فلك لا تعرف الإياب،

سوف أبحر مع المبحرين

طفيفا بلا زاد و لا حقائب،

بالكاد كاسيا عربي تماما كأبناء البحر.[2]

و هذه التشكيلة الخيالية للحياة الموت تعترضنا أثناء قراءتنا للعديد من أشعار أنطونيو ماتشادو. ففي قصائد "Proverbios y cantares" تثير انتباهنا الدلالات الرمزية للنهر و البحر و التي توظف بنفس المعنى الذي ظهرت به في أبيات خورخي مانريكي لكن مع التركيز على رمزية الطريق :

أيها السائر ما الطريق

إلا أثار خطاك و لا شيء آخر،

أيها السائر لا ممشى أمام قدميك،

هي السبيل يبتدعها وقع أقدامنا.

لئلا خطونا يفرش مشينا الطريق،

و إن نحن التفتنا نلمح سبيلا

---

[1] - Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*, Quito, Libresa, 1958, p.95.
[2] - Antonio Machado, *Antología comentada: poesía*, Ediciones de la Torre, Madrid,1999, p.145.

لن تطأه أقدامنا من جديد.

أيها السائر لا وجود للطريق

هي آثار لا غير، فوق لجة ماء البحر.

فلم نسمي شروخ الصدفة طرقا؟

ما السائر في الطريق إلا مرتحلا

يمشي مثلما عيسى فوق أديم البحر.[1]

و إن كانت قولة هرقليطس الشهيرة "لا أحد يستحم في النهر نفسه مرتين" توجز حقيقة الزمن الهارب، لكون مياه النهر لا تتوقف أبدا عن الجريان نحو مصبها أو فناءها فإن أنطونيو ماتشادو يعبر عن عرضية الحياة و انسياب الزمن نحو دياجير الموت بتناص يستبدل فيه صورة الزمن/النهر بصورة الفضاء /الطريق : "لا يمكن للسائر أن يمشي في الطريق نفسه مرتين". فالفضاء بدوره متغير ومتجدد تجدد حالات الإنسان نفسه و الطريق التي يراها المرتحل ليست سوى صورة من صور الماضي الذي بمجرد ما يعاش يضحى أثرا في الذاكرة. و هذه الحقيقة أكدها بورخيس بقوله " إن الزمن يشبه دائما نهر هرقليطس، (...) فنحن دائما هرقليطس يتأمل ظله في مياه النهر. وهو يفكر في أن هذا النهر ليس هو هو، لأن المياه فيه تغيرت، ويفكر أيضا في أنه ليس هو هرقليطس نفسه لأن كان شخصا آخر بين اللحظة التي رأى فيها النهر في المرة الفارطة وبين اللحظة الراهنة. وبتعبير آخر، فنحن كائنات تتغير باستمرار"[2] . هذا هو حال الزمن في قصيدة ماتشادو، زمن يشق لنفسه طريقا نحو متواه الأصلي لا لشيء إلا لكونه يرزخ تحت حتمية الموت. فقناعة الشاعر بأن 'دوام الحال من المحال' تدفع به إلى الإيمان بحتمية الزوال، لا غرابة إذن أن يؤول قدر كل إنسان إلى مجرد خطى يخطوها في السراب أو في طريق هي لا طريق (لا وجود للطريق) و في كنف زمن منساب بلا هوادة نحو مصير لا مفر منه. و كيف ما كان الحال، فإن هشاشة الحياة، باعتبارها مجرد اغتراب و ارتحال من المهد إلى اللحد في طريق لا تبرحها عيون القدر، هي صورة سبق و أن أستعملها ميغيل دي أنامونو في شعره كما تبين ذلك الأبيات التالية:

أيها السائر أنظر خلف خطاك

ترى ما تبقى لك من الطريق،

فمن مشرق المهد

ينير لك القدر ما تبقى للحد.[3]

إن عامل فناء الزمن و هشاشته سرعان ما يكدان حقيقة هشاشة الحياة نفسها مما يرسخ الاعتقاد في مخيلة الشاعر الإسباني بقناعة مفادها ضرورة و حتمية فناءه الذاتي و فناء كل ما يحيط به من تجليات الواقع الحي.

---

١ - Antonio Machado, “Proverbios y cantares”, in *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1989. p. 575.
٢ - Jorge Luis Broges “El tiempo” in *Conférences*, Paris, éd., Collection Folio essais n° 92, Gallimard, p.23.
٣ - Miguel de Unamuno, *De Fuerteventura a Paris, Paris*, Editorial Excelsior, 1925. p.313.

فتمسي الساعات و اللحظات رمزا لخطوات تدنو صوب النهاية، و يتلاشى مفهوم الزمن كزمن للحياه ليضحى زمنا للموت و يتحول الجسد إلى تجربة اغتراب ذاتية يصبح فيها المرء غريبا حتى داخل بدنه. فالجسم فس محسوب فرانسيسكو دي كيفيدو سرعان ما يغدو قبرا و رمسا يلفظ روح صاحبه متى سرع الزمن خطاه نحو شفير الموت:

يرفضني بدني الذي صار لي رمسا

يتلاشى الأمس و الغد لا انبلاج لفجره،

و اليوم يمر، يغدو ماضيا،

و تجرفني خطاه لأتردى في قعر الموت.

مجارف هي الساعات و الزمن

تحفر مآثر لحياتي

جزاء لأتراحي و لما جنته يدي.[1]

و هذا الوعي بحتمية التردي في هوة الموت هو ما يجعل كيفيدو يدرك حقيقة ذاته و كينونته و معها تفاهة الحياة و كونها مجرد حلم عابر. و يتلمس القارئ نوعا من "الفهيلية' التي توحي بأن كل شيء لا يعدو كونه مجرد وهم و أن الحقيقة الكبرى هي العودة إلى التراب- الرغام. فالحياة حسب هذه الرؤية لعبة لإلهاء عرضية لا غير، فهي "دخان" يتلاشى و هي في الأصل لا شيء و رغم "لا شئيتها" يمكن أن تسيج الذات الإنسانية إن هي انصاعت لملذاته و بالتالي الدفع بها نحو تجربة اغتراب موجعة:

بالأمس كان حلما و غدا يستحيل رغاما

قبل نزر يسير كان محض لا شيء،

و بعدها بهنيهات بات دخانا لا غير،

أمني نفسي ببضع رغبات

و أعيف تخوما تسيجني.[2]

تكتسب تيمة الاغتراب في العديد من الأشعار الإسبانية دلالات و مضامين مميزة. فتقوم بنيات القصائد التي تتحدث عن موضوع الموت على حقل دلالي يتأسس على مفردات و كلمات ترتبط في وعي الشاعر كما في ذهن القارئ بدلالات الفراق و البعد و المنفى و الاستئصال من المكان و الزمان أو حتى الانفصام داخل الجسد الواحد. فيصدح الإحساس بالغربة فيالقصيدة و يتم ربطه مباشرة بحالات الموت و الرحيل والغياب، أي بالحالات التي

[1] - Francisco de Quevedo, *Pablo Antonio de Tarsia, Obras de d. Francisco de Quevedo Villegas,* T. IV. Madrid, J. Ibarra, impresor de Cámara, 1772, p.46.

[2] - نفس المرجع، ص. ٤٨

تصطدم فيها الذات الشاعرة -أو المتكلمة داخل النص الشعري- بمانع قسري أو حائل مؤلم يفرض عليها تجربة مفجعة تهدد وجودها أو وجود من تحبه بالفناء و الموت. و على هذا الأساس، و بغاية انعتاق الذات من وجع الموت و تحريرها من رهاب التعفن و السقوط في النسيان، فإن القصيدة تمنح بدائل و حلولا تمكن الشاعر- الإنسان من تجاوز مصير الزوال و الانتصار على الموت باللجوء إلى الاحتماء وراء فكرة الخلود سواء عبر الحب أو الإيمان بالآخرة. فمن يحب لا يموت و من يؤمن بالله يتولد لديه اليقين بأن الموت ليس فناء بل عبورا نحو حياة أفضل. فمن المعلوم أن الحب في الشعر الإسباني عموما، و لدى شعراء الرومانسية بالخصوص، قد اقترن بالموت. فهو كثيرا ما يظهر في القصائد بصورته "التصوفية" على أنه نكران للذات المحبة من أجل الانصهار مع الذات المحبوبة و الذوبان فيها. و هذا النوع من الانمحاء هو في حد ذاته موت اختياري للخلود في روح و ذاكرة المحبوبة. فالفناء الحقيقي بالنسبة للشاعر الإسباني خافيير فياروتيا في ديوانه "الحنين إلى الموت" ليس هو الموت البيولوجي أو الجسدي، بل هو الاجتثاث من عيون الحبيبة و البعد عنها. لهذا نجد الشاعر يموت ألف مرة في اليوم، لا لشيء إلا لأن نديمة قلبه تقوم تاركة إياه في السرير أو تلفظ جملة غير مكتملة، أو لا تسمع سؤالا طرحه أو تخلد إلى النوم و السهاد قد مضجعه:

نحن الاثنان نعرف أن المنية تتخذ شكل الغرفة

و أن الصقيع في قلب الغرفة

يمتد مثلما جدار بيننا

و يصير زجاجا و تبليما.

فأدرك بأن الموت هو فراغ

تخلفينه وراءك حين تقومين

أو تبرحين السرير.

(...)

هو جملة تلفظينها غير مكتملة،

او سؤال يؤرقني و لا يطال مسمعيك

أو لا تفهمينه فيبقى بلا جواب.

هو الصمت المتردي يقبرك

متى سهرت أرعى إغفاءك و أقاوحه.

لا أحد غيري يعرف أن الموت هو

كلامك المبتور و أنينك الآخر.[1]

و من فرط اختبار حرقة الردى آلاف المرات يصبح الموت شيئا اعتياديا في مخيلة الشاعر. و يبدو أن تعاقب الموت و الانبعاث في هذا الحب العذري مؤداه وجود صيرورة من العواطف الجياشة المفعمة بالنشوة طورا و بالمعاناة طورا آخر، لكنها، في كل الأحوال، صيرورة تؤهل الشاعر/المحب لتجاوز نواقصه الإنسانية أمام الموت، و بالتالي تجاوز محدودية ذاته البشرية عبر القفز إلى زمن و فضاء الحب حيث لا سلطان للموت الجسدي. من هذا المنطلق نجد ميغيل إرنانديز ينشد الموت من خلال قرانه بزوجته:

تلك العيون كلما تبادلت النظرات

تراءت لها مسافات العمق،

تنأيان عن بعضهما،

و رغم مسافات البعد تنصهران .

(...)

تتأجج الرغبة و بين العظم و العظم،

تنكمش المسافة،

و متى رمنا للرحيق الهارب منا،

قذفنا بأجسادنا وراء تخوم الحياة.

آه من نشوة حين نقضي نحبنا !

يا لكمال اليمن في كنف العناق،

و عيوننا تائهة للحظة في رحابة الأفق![2]

هو الحب إذا انصهار و اتحاد في ذات واحدة، و هو إعلان بقذف الجسد "وراء تخوم الحياة" و هو تقليص للمسافات بين المحبين. هو كمال و سعادة و يمن-و تحليق في الأفق بحرية لا يمكن ان تطالها ماديات الواقع و قيوده. لهذا لا غرابة في كون قصيدة ميغيل إرنانديز أتت لتتغنى بالانتصار على الموت من خلال خلق حالة غياب دائم للعاشقين عن العالم المادي المحيط بهما و من خلال اغترابهما الإيجابي في تجربة النشوة خارج حدود الزمان و المكان الدنيويين. بهذا يمسي من حق العاشق أن يزف لنا خبر خلود تجربة العشق:

بيد أننا لن نفنى،

فالحياة عشناها بوهج،

---

[1] - Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, Madrid Huerga Y Fierro Editores, 1999, p. 62.
[2] - Miguel Hernández, *Poemas*, *Barcelona*, Plaza & Janés, 1967, p.119.

كما الشمس في عيونها،

لن نضل الطريق،

إذ غدونا بذرتان باتت بهما المنية حبلى.[1]

يجد العاشق نفسه في مثل هذه الحالات سجين رغبة عنيفة في العيش خارج تخوم التناهي البشري، و خلال مجابهته لكل تمظهرات الفناء التي تهدد كينونته بالفناء، يقف وجها لوجه أمام أشكال مختلفة من الاغتراب لكنه بسلطان الحب ينتهي عاشقا مغتربا عن الحياة الدنيوية محققا رغبته في الخلود عبر اتصاله بذاكرة العشق و عبر انصهاره في ذات حبيبته و ذلك في زمكان ذي أبعاد ميتافيزيقية تبقى في مأمن من تداعيات الزوال التي يمثلها الموت الجسدي.

و إن كنا نتحدث هنا عن دياليكتيكا الحب و الموت فإننا لا نقصد هنا فقط الوله الانفعالي المحكوم بمنطق الرغبة الجنسية، بل نحيل إلى فعل مركب يشكل جزء لا يتجزأ من حركة كونية/ أيروتيكية. فيمكن لذات العاشق في تفاعلها مع إحساس الاغتراب أمام مصير الزوال أن تنزع في حركاتها نحو كل الكائنات أو كل مظاهر الطبيعة باعتبارها أشكالا وجودية تشبه في وظائفها وظائف الحبيبة المعشوقة. لا غرابة إذا أن يجد القارئ نفسه أمام قصائد إسبانية تعج بتجليات الهذيان الكوني حيث الذات الشاعرة تبدو تواقة إلى الخلود فتعرج نحو عناصر الكون و الطبيعة (الهواء، التراب، الماء، النار) لتحقيق الذات أو البحث عن الخلود عبر الانصهار معها أو الذوبان في كينونتها. و هذيان من هذا القبيل يتراءى لنا ، على سيبل المثال، في قصيدة "أنشودة" للشاعر دامسو ألونصو:

يود البعض الرقود في أضرحة

لكل ذكرى في حيطانها مشجب،

بين جدرانها لا تبك العيون.

أما أنا ... فلست شبيههم

و أنشدها في ها الشجو.

لأني:

وددت لو أفنى في أتون الريح

و مثل البحارة

تصير لي تجاويف الريح رمسا.

كم هو مريح

---

[1] ص.١٢٣ - - نفس المرجع

أن يحفر لي قبر في بطن عاصفة أو إعصار

أن أكون قبطانا للريح

و مثلما قبطان البحر

ألقى حتفي في عرض المحيط[1].

يبدو أن القصيدة تقوم في بنائها على مركبات صورية تتعدى كونها صيغا لغوية بسيطة لكونها تنبني على إشارات و إحالات رمزية ذات مستوى دلالي و سميائي يجب تبيانه. فبذل الاستكانة إلى الراحة الأبدية التي يعنيها الرقاد/ السكون/الرسوخ في جوف الأرض و الانمحاء الكلي عبر الرجوع إلى الأصل، نرى الشاعر يروم نحو خيار انصهار من نوع آخر لا يشل حركته. فالريح و العاصفة و الإعصار هي عناصر ترمز إلى القوة المتجددة للكون و البحر والمحيط يعدان بدورهما من أكثر أجساد الطبيعة ديناميكية، و حركاتهما الأزلية- الدائمة /الخالدة – مد و جزر، سكون و هيجان، تمنحهما دلالات الكمال. لهذا نرى الشاعر يود اختراق حدوده الذاتية التي تفصله عن الريح و البحر و يتوق إلى التلاحم مع عنصري الهواء و الماء لتحقيق الاتصال المطلق الذي لا انفصام بعده. و الانصهار مع الريح أو الذوبان في قلب زوبعة أو امتطاء العاصفة نعشا و قبرا دائمين هي صور تمثل في مخيلة الشاعر حالات برزخية تلغي وجع الانفصام و ألام الزوال و الاندثار. هو إذا افتتان وظيفي بالطبيعة و وله و عشق غير بريء تجاه عناصر الكون لا لشيء إلا لكونه ترجمة لرغبة في تحرير الذات من قلق الفناء و من وجع الاستئصال من فضاء و زمان عرضيين وجدا أصلا لتحديد وجهة سفر و رحيل حددت معالمه و محطاته مسبقا.

إن الشاعر بهذا الشكل يحاول جاهدا الوثب من الدلالة الوجودية المحدودة لظاهرة الموت إلى جلالة رمزية أعمق و أبعد. فحين يتأمل فثيطي أليكساندري الموت بعيون العاشق فإنه يفك كل رموز جدلية الظاهر و الباطن لتجليات الفناء، أو بعبارة أوضح ما يبدو عليه الموت كوجع مصحوب برهاب الفناء في اللاشيء، و ما يراه الشاعر/العاشق من خلال تجربته الغرامية المتميزة. من هنا ينكشف لناظري الذات الشاعرة/الولهانة ما لا ينكشف للعيون الأسيرة في ظلام الموت باعتباره فناء مطلقا. لهذا تأتي القصيدة معبرة عن تجاوز الشاعر لقلقه المعرفي تجاه الموت و بنزوعه نحو فهم شامل لذاته و لحقيقة العالم من حوله. فإن كان التشبث بالحياة بالنسبة لخورخي منريكي "ضرب من ضروب الجنون"، فإن إلكساندري يمقت الهوس بالحياة و التمسك بالذات الفانية. و بقدر ما يضج شعره بوعي مفاده أن الموت قوة قاهرة ، بقدرما يروج لفكرة الحب كملاذ، بالرغم من كونه يكتنز حتمية تجاوز الألم و"الدمار" الناتجين عن تصدع الذات المحبة من أجل الالتحام بالذات المعشوقة. و تعود إلى أذهاننا صورة الموت التي خلدتها المخيلة عبر الميتولوجيا اليونانية على أنه عبور نحو الضفة الأخرى. إلا أن الشاعر يستبدل صورة النهر- طريق الرحلة/السفر- بصورة شعرية أخرى أكثر تعبيرا عن دلالة التيه و معاني الاغتراب في المجهول و هي صورة "الفلاة الموحشة" أو الخلاء القفر:

أعبر فلاة موحشة

[1] - Dámaso Alonso, *Valentín García Yebra*, Madrid, Gredos, 1998, p.228.

و عزلتها السرية بلا اسم ،

للقلب يبس الحجر،

و لكنهه أو لا شيئيته

طرطقات ليلية.

بيد أني أرى نورا أزليا،

فأعرف أني لست وحيدا،

رغم كل المحاولات

ليس تمة و لا حتى وميض فكرة

بوسعها مجابهة الموت،

لكني مع ذلك لست وحيدا.

تلمس يدي يدا شاطرتني حياتي

و بين خطوط كفيها أحقق ذاتي،

أداعب أشياء أحببتها

فأرتقي بها لعلياء السماء.[1]

نستشف من خلال هذه الأبيات أن للخيال داخل القصيدة وظيفة معرفية و إدراكية تمكن الذات الشاعرة- المواجهة للموت- من العروج نحو بلورة رؤية خاصة لوجودها عبر عدم الاكتراث بالنظرة الضيقة لعالمها و أيضا من خلال تجربة العشق. فالحب هو الأمل الذي تبرق بشائره في آخر الطريق و هو البهجة و النور الذي يمنح الدفء للعابر نحو برودة الموت، و هو أيضا الطاقة التي تيسر على الشاعر الارتقاء نحو علياء السماء.

فخيال الشاعر يحول القصيدة إلى فضاء يؤسس فيه عالما لا متناهيا له هندسته و امتداداته و انعراجاته و تموجاته الخاصة. من هنا تأتي الرغبة الجامحة في الزحف صوب النور و الاندفاع نحو اللامتناهي و محق دلالات الفناء، و بالتالي الغرق في أبدية الانصهار مع الذات المعشوقة. فاليد التي يتلمسها الشاعر في ديجور العبور نحو الضفة الأخرى ليست سوى يد الحبيبة التي شاطرته رحلة العشق في العالم المادي المحسوس. لكن لليد في المخيلة أبعاد رمزية أخرى يمكن أن تغني قراءة القصيدة في نفس سياق التوق إلى الأبدية. فبصرف النظر عن كون الكف ترمز إلى كتاب مفتوح يمكن قراءته باعتباره يشبه صفحة تضم خطوطا و تجاويف و انعراجات تحاكي حياة المرء و قدره، فإنها أيضا رمز للإبداع و الكتابة. لهذا تنفلت الأنا الشاعرة من حدود زمانيتها فترصد تغيرات مفعمة بالرغبة في حياة ابدية خالدة. و هي رغبة تقترن بعشق من نوع آخر هو عشق الكتابة بوصفها

---

1 - José Ángel Valente, *Palabra y materia*, Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 16.

شكلا من أشكال التدوين الذي يخلد التجربة الشخصية عبر الزمن الفيزيائي. فمغيل أنامونو كشاعر و فيلسوف و روائي يؤمن بقوة الأنا المبدعة. لهذا نلفاه قد أقحم ذاته فيما نظمه من شعر و فيما كتبه من نصوص روائية و فلسفية. فسواء تعلق الأمر بمقالاته الشهيرة"الإحساس التراجيدي للحياة" و "سر الحياة" أو برواية "الضباب" أو بدواوينه الشعرية، فالمهم في الإبداع في محسوبه هو "أنا" الكاتب و عمله الإبداعي التي تخلده على مر العصور. لهذا السبب نجده يركز في"حياة دون كيخوتطي و سانشو" على شخصيتي المتجول الأسطوري و مرافقه بوصفهما يحيلان إلى تجربة خلدها تاريخ الأدب و الذاكرة الجماعية، و بالتالي تجاوزهما لمصير التردي في طي النسيان الذي يعد من أبرز و أمغض تجليات الموت .هكذا و بقدر ما يروم فيلسوف جيل٩٨ إلى إيجاد سبيل نحو الأبدية ، نجده كروائي و شاعر يجعل من فضاء إبداعاته مجالا لتخليد تجربته ضمانا لاستمراريتها داخل خيال القارئ المتلقي حتى بعد موته. من هنا يأتي الحوار الذي تضمنته قصيدة "بعد موتي" و الموجهة لقارئ افتراضي يتموقع خارج زمن الكتابة و في مستقبل يكون فيه الشاعر قد قضى نحبه:

سوف أوارى التراب

و لن يكون في وسعي التأمل في المرآة.

أنصت حينها أيها القارئ،

و تأمل أو أحلم ! (...)

أصغ للصوت الهارب من غيهب قبري،

يوشوش في مسمعيك :

"لم يعد لي وجود أيها الأخ.

انمحيت من الوجود،

بيد أن شجوي مازال يصدح،

يحمل فوق الأرض ذكرى ظل كان ظلي

و ذكرى كآبة الشيء الذي كنته.[1]

يبدو أن الاحتماء وراء الكتابة، بوصفها ضربا من ضروب التدوين يؤسس بشكل تلقائي ذاكرة خالدة للأنا المبدعة، و بالتالي يمنح الكاتب لنفسه من خلال اللغة ملاذا آمنا أمام القوة القاهرة للموت. فالخيال الخصب يحاكي الوجود نفسه و اللغة الشعرية ترضي جموح الشاعر لينزوي بين دلالات القصيدة و صورها و مجازاتها و استعاراتها و قوافيها، فيأتي البيت الشعري إبداعا يتجاوز معاني الفناء و يخلد في الذاكرة ذكرى المبدع نفسه. انطلاقا من هذه القناعة الأونامونية نلفى الشاعر يعبر، في لحظة ضعفه الآدمي أمام جبروت الموت، عن رغبته في الاغتراف من سرمدية إبداعاته :

---

[1] - Miguel de Unamuno, *Para después de mi muerte, Obas Completas, T.XIII*, Madrid, Castalia, 1973, pp.207-208.

أ شجوي عش أبد الدهر بعد فنائي!

آه يا أسفاري يا بنات روحي،

لم لا أعمر مثلما تعمرين؟

لم لا يرتشف فمي الأبدية

من فيض نهدك المدرار ؟[1]

و إنصافا للمرأة الشاعرة في هذا السياق لا بد من إدراج نموذج للنظرة الأنثوية لجدلية الحياة و الموت. و نسوق هنا نمودجا معبرا يتمثل في شعر كارمين كوندي التي استطاعت بوعيها الثاقب و بنظرتها المتميزة أن تستغل تجربتها الحياتية المفجعة (ولادة طفلة ميتة و معاناتها النفسية لفقدانها لأمل الإنجاب من جديد) لتحيل وجع الأمومة الضائعة بلا رجعة إلى تغاريد شعرية. و على هذا الأساس أتت أغلب قصائدها عن الموت مرتبطة ارتباطا وثيقا بهذه النكسة التي عانتها على المستوى الشخصي. فهول الجنين الذي ثكلته أمه حتى قبل ولادته، و اجتثه الموت اجتثاثا يفسر الإحساس التراجيدي بالضياع الذي تعج به دواوين شعرية مثل:"امرأة بلا جنة عدن" و"الحوارات الذاتية للطفلة" و "الأرض المضاءة". فصورة الرحم الذي ينجب الموت في قصيدة عنوانها "ولادة الموت" هي من أكثر الصور المؤثرة التي تفصح عن الوجه التراجيدي للحياة. فإن كانت الأمومة ترمز عموما،في الشعر كما في النثر، إلى القوة السحرية الأنثوية القادرة على مجابهة الموت من خلال ضمان استمرارية الجنس البشري، فإن القارئ لأشعار كارمين كوندي كثيرا ما تستوقفه هذه التجربة المرة التي تنعدم فيهاهذه الرمزية. فيكتشف صور المخاض الموجع و الأمومة المسلوبة و مجازات العقم كالأرض القاحلة و الشجرة العاقر و الرحم القفر:

كل دمي أريق مني غصبا،

شجرة لا تثمر فاكهة،

أمومة متفتقة بلا ثمر ،

منبوذة إلا من أوجاعي.

يفتقني الموت،

فأتردى في الصمت حتى الموت،

يملؤني الخواء فأطفو

فوق حلم ما كان لي و استحال سرابا،

طفلة وفدت من أتون جوفي

---

[1] نفس المرجع، ص. ٢١٢-

و حرمت منها في دياجير الأرض الظلماء.[1]

لكن رغم وجع الموت على مستوى الحياة الشخصية، انتهت الشاعرة عبر خيالها المجنح إلى الإيمان بما أسمته 'الأمومة اللامتناهية" في إحدى قصائد ديوانها "الحوارات الذاتية للطفلة" و هو ديوان خلدت من خلاله الشاعرة ذكرى ابنتها الوحيدة التي أنتزعها الموت قبل ولادتها. و هو الشيء الذي يحتم علينا الإشارة إلى أن الشاعرة رغم عنف تجربة الأمومة المغتصبة لم تظل حبيسة رؤية مأساوية / تشاؤمية بل حولت آلامها إلى إبداع تجاوز حدود الموت و ذلك من خلال خلق فضاء ميتافيزيقي للتواصل مع ابنتها. فالديوان المذكور يعج بالعديد من الحوارات بين الأم الثكلى و طفلتها و ذلك داخل عالم القصيدة حيث يغدو كل شيء ممكنا. و بهذا يمكن القول أنه رغم وجود ألام الفراق و مغص الانفصال في العالم المحسوس، فإنه لا وجود في مخيلة الشاعرة لمعاني الانكسار أو الانحناء أمام إرادة الموت.

كما أن الدارس لشعر كارمين كوندي لا بد و أن تلفت انتباهه، في هذا السياق، حقيقة كون الشاعرة قد تجاوزت النظرة الضيقة للأمومة (على المستوى الشخصي) للارتقاء بها إلى بعد إنساني أرحب و أوسع، خاصة بعد ما عايشت أهوال الحرب الأهلية الإسبانية و أثرت فيها أهوال الموت و هو يزهق بعشوائية العديد من أرواح الأبرياء. و هكذا أصبحت الأم صوتا مدويا تصدح به القصيدة عاكسة بجلاء البعد الإنساني لمأساة الحرب و بشاعة إراقة الدم في ساحات اقتتال عقيم تصوره لنا الشاعرة من خلال عيون أم مثقلة بأحزانها تقف في ساحة الوغى والموت حيث تراق دماء الإخوة الأعداء. و تجدر الإشارة هنا إلى استغلال الدلالات الرمزية لوجوه أنثوية –إنجيلية كحواء التي تتراءى لنا في حالة انفصام أمومي حاد، مشدوهة و منشطرة بين قابيل و هابيل و هي تتذوق علقم الموت بسبب مواجهة دامية لا معنى لها و لا انتصار فيها إلا لعبثية الموت. لهذا نراها تنادي في قصيدة عنونتها "حنين امرأة" Nostalgia de mujer بالحب كملاذ أخير و حين ترى ساحات الردى غاصة بالجثث تلسعها حرقة الموت فترفع حواء عيونها نحو السماء و هي تكاد تفقد إيمانها في حب الخالق :

ما خلقتني إلا لترى وجهك في المرآة،

لئلا تكون وحدك في قدرتك على كل شيء.

أنا اللاشيء،

أنا من زمن،

حلم ليس إلا،

ماء ينساب قسرا صوب خلدك،

نبتة طفيلية تجتنها دونما حب.[2]

---

[1] - Carmen Conde Abellán, *Mujer sin Edén*, Ediciones Torremozas, 2007, p.56.

[2] نفس المرجع، ص. ٦٢ -

تأسيسا على كل ما سلف تبيانه نخلص إلى القول بأن ما يثير الانتباه عند قراءة أي نص شعري إسباني يتحدث عن الموت هو السلوك المعرفي الذي ينهجه الشاعر تجاه ظاهر الفناء، و بالتالي تجاه الذات و الآخرين و العالم الذي يعيش في كنفه. و بهذه الكيفية تتم معالجة موضوع تيمة داخل النص بأشكال متباينة، تختلف باختلاف التجارب و باختلاف الرؤى الشعرية ذاتها. من هذا المنطلق يمكن للرؤية أن تحيل إلى الموت البيولوجي/ الجسدي مما يجعل القصيدة في مجملها نصا مناسباتيا أو رثائيا أو طلليا/بكائيا يصف فيه الشاعر حنينه ووجده تجاه فقيد أو فضاء أو أصول وجودية تهددها النسيان. كما أن الموت يمكن أن يأتي مقترنا بوظائف و غايات تعليمية فيكون في هذه الحالة محملا بدلالات و معاني دينية تذكر المربوب بربه تماما كما يمكن أن يعج برسائل عن الحياة و بالدعوة إلى اقتناص الفرص و العيش في رغد بدعوى عرضية الدنيا و زوالها. لكننا رأينا أيضا أن الشعر يمكن أن يترجم في معرض حديثه عن الموت أبعادا وجودية و فلسفية و أحيانا صوفية تجبر القارئ على ملاحقة دلالتها الرمزية و بالتالي اتخاذ ظواهرها مطية بغية الكشف عن بواطنها. و هذا حال أغلب القصائد الإسبانية التي تغنت بالموت في علاقته بالحب.

و الواقع أننا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تنوع الكتابات الشعرية في إسبانيا وكذا تعدد التجارب الإبداعية و تباين مساراتها و مشاربها و أشكالها البلاغية و أيضا جملة الحركات الأدبية التي نهل منها شعراء هذا البلد فإننا سنلاحظ حتما تموقفات و رؤى تتضارب أحيانا و تتناغم أحيانا أخرى. و هذا النوع من التنافر و التوافق عبر تاريخ الشعر الإسباني هو في نظرنا ظاهرة صحية يمكن رصدها في المخزون الشعري لكل الثقافات و الحضارات. بيد أننا نعرج نحو الترجيح بأن دراسة تيمة الموت في المخيلة الشعرية الإسبانية على وجه العموم تبين أن رؤية الموت تقوم على جملة من الثوابت و المتغيرات الوجدانية و الوجودية في الوقت نفسه. لكن أهم ما يميز هذه الرؤية هو التأكيد على حتمية الموت وفي ذات الآن على إمكانية تجاوز دلالات الفناء من خلال الاحتماء وراء فكرة الخلود عبر الانصهار مع عناصر الكون والتيه و الذوبان في حركاتها اللانهائية و أيضا من خلال تحقيق الذات في ذات المعشوق وعدم الإذعان لمصير النسيان عبر الكتابة و التدوين و الإبداع و بالتالي من خلال تأسيس ذاكرة لا سلطان بين تجاويفها و تموجاتها لقوة الموت القاهرة و لعرضية الزمن.

قائمة المراجع:

١-Alonso, Dámaso. (1998). *Valentín García Yebra*, Madrid, Gredos.
٢-Broges, Jorge Luis. (1984). “*El tiempo*” in *Conférences*, Paris, éd., Collection Folio essais n° 92, Gallimard.
٣-Conde Abellán, Abellan. (2007). *Mujer sin Edén*, Ediciones Torremozas.
٤-Hernández, Miguel. (1967). *Poemas, Barcelona*, Plaza & Janés.
٥-Machado, Antonio. (1974). *Campos de Castilla (1907-1917)*, Madrid, Cátedra.
٦-Machado, Antonio. (1989). “*Proverbios y cantares”*, in *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe.
٨-Machado, Antonio. **(**1999**).** *Antología comentada: poesía*, Ediciones de la Torre.
٩-Manrique, Jorge. (958). *Coplas por la muerte de su padre*, Quito, Libresa.
١٠-Mendez de Penedo,*Lucrecia*. . (1993). *Rimas y Leyendas: lo mejor de Adolfo Gustavo Bécquer*, Guatemla, Editorial Piedra Santa.
١١-Quevedo, Francisco de. (1772). *Pablo Antonio de Tarsia*, *Obras de d. Francisco de Quevedo Villegas.* T. IV. Madrid, J. Ibarra, impresor de Cámara.
١٢-Unamuno, Miguel de. (1925). *De Fuerteventura a Paris*, Paris, Editorial Excelsior.

التقاطب المكاني بين قسنطينة وباريس في رواية عابر سرير لـ " أحلام مستغانمي"

أ. بن عودة دولات سروري . جامعة وهران . الجزائر

ملخّص البحث:

استطاعت " أحلام مستغانميّ " في روايتها " عابر سرير " أن تُشكّل أفق انتظار لدى القارئ، خصوصاً بعد توظيفها لأمكنة واقعيّة استثارت بواسطتها مُخيّلته وأوهمته بمصداقيّة وقائع الرّواية. ويتحقّق عنصر المفاجأة حينما يتسنى للقارئ اكتشاف المكان عبر اللّغة الّتي تمتلك من الطاقة التّخييليّة ما يُخوّلها أن تُضفيَ عليه مسحةً فنيّة، فتبعثه في صورةٍ جديدة مُغايّرة تماما لما انطبع في الأذهان. والمكان الرّوائيّ محكومٌ بفكرة التّقاطب الناشئ عن تفاعل الشّخصيّات مع الأمكنة، وما يتمخّض عن هذا من أثرٍ سلبيّ أو إيجابيّ، فيحصل التّنافر ويتولّد صراع حادّ بين الشّخصيّة والمكان إذا كان الأثر سلبيّا، ويتحقّق التّعايش والألفة إذا كان الأثر إيجابيّا. والتّقاطب في رواية " عابر سرير " كامنٌ بين مدينتي " قسنطينة" و "باريس"، المُختلفتين اختلافا يُغري بإقامة مقارنات تتبّدى من خلالها المفارقات الّتي تعرّي الواقع وتُدينه.

الكلمات المفتاحيّة : المكان – التّقاطب – قسنطينة – باريس – المفارقة.

تقديم:

يُعتبر المكان الرّوائيّ هو الأرضيّة الّتي تجري عليها الأحداث، إذْ تخترقه الشّخصيّات الفاعلة وتخوض تجربتها في صنعِ الحدث، فـ « **حينما نُتابع حركة هذه الشّخوص، ينشأ بصورة غير مباشرة إحساس بالمكان**[1]». هذا الأخير الّذي يمكن اعتباره مرآة عاكسة لحركة الشّخصيّة وتُرجُمانا لما يختلج في دواخلها من رُؤىً وأحاسيسَ، ما يجعله يبدو « **كما لو كان خزانًا حقيقيّا للأفكار والمشاعر والحُدُوس، حيث تنشأ علاقة بين الإنسان والمكان، علاقة متبادلة يؤثّر فيها كلّ طرف على الآخر**[2]».

والحديث عن المكان الرّوائيّ يدعونا إلى ضرورة التّمييز بينه وبين المكان الواقعي أو الجغرافيّ، بحيث لا مجال للمطابقة بين ما يعيش فيه الرّوائيّ وبين ما يتخيّله. فالمكان الرّوائيّ « **مظهرٌ من مظاهر الجغرافيا ولكنّه ليس بها**[3]». ما يعني « **أنّ الأمكنة الواقعيّة المحدّدة بأبعادها الهندسيّة ليست هي الأمكنة المذكورة في الرّواية حتى وإن تشابهت أو تطابقت في أسمائها**

---

[1] ــ خالد حسين حسين، الفضاء الرّوائي والعلاقات النّصيّة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد ٤٤٩، ٢٠٠١، ص ١١٩.

[2] - حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٠، ص ٣١.

[3] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص ١٢٣.

وصفاتها مع مثيلاتها في الواقع[1] ». فالرّوائيّ حينما يورد مكانا واقعيّا فإنّه لا ينشدُ التّعريف به ولا وصفه، و« **إنّما غرضه استثارة تخيّل القارئ وإيهامه بمصداقية الحوادث وواقعية المجتمع الرّوائي**[2]». وهو ما نجده في رواية " **عابر سرير** " لـ " **أحلام مستغانمي** " إذ نلمس حرصا شديدا على تحديد الأمكنة ومُحاكاة للواقع الاجتماعيّ الّذي زامنَ فعل الكتابة، ما أسهم في تشكيل أفق انتظارٍ لدى القارئ من خلال تفاعله مع هذا الواقع الذّي يعرفه مُسبقا، ولكنّه حتما سيشعر بالمفاجأة حينما يكتشف واقعه عبر اللغة الّتي تُعيد تشكيله بما تمتلكه من طاقة تخييليّة، بحيث يحصل دمجٌ لا سبيل إلى تمييزه سوى كَوْنِنا نقرأ عملا أدبيّا، فهذا التّشخيص المكاني « **يجعل من أحداث الرّواية بالنّسبة للقارئ شيئا مُحتمل الوقوع بمعنى وَهْمِ واقعيّتها**[3]».

ثمّة تقاطبٌ أساسيّ يتحكّم في المكان الرّوائيّ، تتكشّف عبره شبكة العلاقات الّتي تربط هذا العنصر مع بقية عناصر السّرد الأخرى، بحيث تجتمع العناصر المتعارضة مشكّلة ثنائيات ضديّة تتولّد من خلال تفاعل الشّخصيات مع الأمكنة، وما ينتج عنه من أثر إيجابيّ أو سلبيّ، فـ« **معايشةُ مكان جميل ونقل تجربته يثير في الذّهن مباشرةً هناءةَ وألفةَ ذاك المكان، وأمّا سلسلة الإحباطات الّتي يُعانيها المرء في مكان آخر فتجعل من هذا الأخير مكانا عدوانيّا، وعلى العموم فجميع الأمكنة تندرج ضمن هذا التّقاطب الأساسيّ**[4]»، الّذي يتحكّم إلى حدّ ما في حركيّة الشّخصيات. فقد يُجبرها أحيانا على ملازمة مكان بعينه، كما قد تُضطرّ إلى المغادرة حينما يستبدّ بها المكان ويضيق ويُوحش، فيحصل التّنافر ويتولّد صراع حادّ بين الشّخصيّة والمكان ما طال بقاؤها فيه.

والتّقاطب في رواية " **عابر سرير** " كامن بين مدينتي " **قسنطينة**" و "**باريس**"، هذه الأخيرة الّتي تدور فيها معظم الأحداث وقليل منها في قسنطينة. ومع ذلك تظلّ قسنطينة المكان الحاضر على الرغم من غيابه؛ وتشكّل « **باريس المعنى المقابل لقسنطينة، فتكون مكانًا للغربة، عندما تكون قسنطينة وطنًا للدفء، وتغدو وطنًا يحاول" خالد " اعتياد الأشياء فيه، بعد تحوّل قسنطينة إلى غربة**[5] ». فهاتان المدينتان اللّتان تنشطر حياة الرّاوي بينهما غربة وحنينًا، وتناوبتا في ذهنه الحضورَ والغيابَ، وجدهما مختلفتين اختلافا يُغري بإقامة مقارنات تتبدّى من خلالها المفارقات الّتي تعرّي الواقع وتُدينه.

١-) **مدينة قسنطينة: وطن الماضي / غربة الحاضر** :

بالرّغم من أنّ جلّ أحداث الرّواية تدور في " باريس " إلاّ أنّ " قسنطينة " ظلّت المكان الحاضر الّذي تستحضره الذاكرة، ذلك أنّ « **المكان الّذي نحبّه يرفض أن يبقى مُنغلقًا بشكل دائم، إنّه يتوزّع ويبدو وكأنّه يتجّه إلى مختلف الأماكن دون**

---

[1] – عمارة حسين، جمالية المكان في رواية " فوضى الحواس " لأحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ٢٠١٠-٢٠١١، ص ٤٦

[2] – سمر روحي الفيصل، بناء الرّواية العربيّة السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥.ص ٢٨٣

[3] – حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م ، ص ٦٥.

[4] – فتيحة كحلوش، بلاغة المكان في الشّعر العربي الحديث (سعدي يوسف، وعز الدين المناصرة) رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة ١٩٩٧، مؤسسة الانتشار العربيّ، بيروت ٢٠٠٨، ص ٢٦

[5] – رائدة عبد اللطيف حسن ياسين، تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية، أحلام مستغانمي، ومصطفى العيلة نموذجا، أطروحة ماجستير في اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠٠٥، ص ١٧٢

صعوبة، ويتحرّك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة[1]». واللافتُ أنّ الرّاوي كان يركّز في استذكاره لهذه المدينة على حالها في الزّمن الماضي، وعبر القراءة يتبدّى للقارئ كيف أنّ دلالة المدينة تغيّرت من الإيجاب إلى السّلب. هاته المدينة الّتي « **في غمرة اندهاشهم بها، أطلق القدامى على قسنطينة اسم " المدينة السعيدة"**[2]». اسم يصلح للمدينة في ماضيها الجميل، لكنّه اليومَ يُشكّل مفارقة لما بين " قسنطينة " وبين السّعادة من تنافر وتضادّ. فالواقع يشي بأنّ السّعادة غادرت شوارع المدينة وأزقتها وجسورها بعدما صار الحبّ والبهجة والضحك والاحتفال أفعالاً مشبوهة تُمارسُ خلسة في وطنٍ صُودِرَتْ فيه الأفراح وحلّت محلّها المآسي والأحزان والاغتيالات والمجازر ... فتسمية الشّيء بنقيضه يحمل بين طياته بذور مفارقة، كأنْ يحمل شخص ذميم اسم " وسيم " ، هذا التّغيّر الّذي طرأ على المدينة جعلها بيئة طاردة لأهلها الّذين صاروا يشعرون فيها بالغربة بعدما كانت مكانا أليفا مُحبّبا إلى النّفس، فتدافعوا على القنصليات في طوابير طويلة عسى أن يُسعفهم الحظّ في الحصول على " فيزا ". وباتَ حُلم كلّ شابّ هو « **الحصول على أوراق للإقامة في باريس، بعد أن كره العيش في قسنطينة الّتي كانت مَلاذَ الفقير فأصبحت مدينة الفقراء. كان المُحتاج يقصدها لعلمه بثراء أهلها وكرمهم، وأصبح الآن يقيم فيها مع آلاف الفقراء الذين جاؤوها من كلّ صوب وأفقروا أهلها**[3]».

تتواجه هذه التّقابلات مفرزة مفارقات تنمّ عن هوّة سحيقة بين ما كانت عليه المدينة وما أصبحت فيه، كما أسهم تكرار البنية اللّغويّة (كانت ... / أصبحت ...) في تكريس ما آلت إليه المدينة من دلالة سلبيّة لدى الشّخصيّات، وبالرّغم من ذلك نُلفي عندهم حنيناً إليها ينمّ عن رغبتهم في أن تستعيد هذه المدينة بريقها.

ولا ريب أنّ القارئ قد تنبّه لقدرة تلك الانزياحات على لفت الانتباه بما تختزنه من قدرة على الإدهاش. انزياحات ما كانت لتحدث لولا كسر السّياق بواسطة التّضادّ الّذي لعب دورَ منبّه أسلوبيّ، يستفزّ القارئ ويستدرجه لممارسة قراءة واعية يُعيد فيها تشكيل أفق جديد غير ذاك الّذي انهارَ من شدّة الصّدمة الّتي خلّفها وقوفه على واقع جديد لمدينته. تلك المدينة الّتي يعرفها لكنّه وقف على أشياء جديدة تكشّفت له من خلال النّص الّذي أعاد تشكيلها بطريقة فنيّة وفق رؤية الكاتب، بعد أن لَمْلَمَ تناقضاتها ورصفها جنبا إلى جنبٍ كاشفا عن مفارقاتها.

كما لم يجد الرّواي تفسيراً لتلك الخسارات الجسيمة الّتي تعرّضت لها شخصيات الرّواية سوى كونهم من أبناء مدينة الصخرة، فلا جهوده ولا جهود جيل كاملٍ من أبناء الثّورة كانت مُجدية للحيلولة دون وقوعها. ولعلّ في استدعائه شخصيّة " سيزيف " خيرُ تمثيلٍ لمأساة " القسنطينيّ " في عبثيّة الحياة، يقول: « **عندما تولد فوق صخرة، محكوم عليك أن تكون سيزيف، ذلك أنّك منذور للخسارات الشّاهقة، لفرط ارتفاع أحلامك.**

نحن من تسلّق جبال الوهم، وحمل أحلامه، شعاراته، مشاريعه، كتاباته، لوحاته، وصعد بها لاهثاً حتى القمّة. كيف تدحرجنا بحمولتنا جيلاً بعد آخر نحو منحدرات الهزائم؟ من يرفع كلّ الذي وقع منا في السّفح؟[4]». فلجوء الرّوائيّ إلى

---

[1] – باشلار غاستون، جماليات المكان، تر: راغب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.ص ٨٧

[2] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات ANEP، طبعة الجزائر، ٢٠٠٤، ص ٣٠٦

[3] – المصدر نفسه، ص ٣٠٥-٣٠٦

[4] – المصدر نفسه، ص ٢٣٥

توظيف أسطورة " **سيزيف** " بما تحمله من دلالة رمزيّة، جاء لغرض رسم صورة واضحة المعالم لواقع مأساويّ تتخبّط فيه الشّخصيّات، حيث ساهم هذا التّناص الأسطوريّ في إدانة واقع سلبيّ بعيدٍ كلّ البُعد عن شعارات ثورة نوفمبر الخالدة.

لقد عجز الرّاوي عن استيعاب الموقف، ولم يهضم كيف وصل بهم الحال إلى هذا الوضع المزري، فكلّ المعطيات كانت توحي بغد أفضلَ، ووسط موجة التفاؤل كَبُرت الأحلام وتعاظمت الآمال. لكنّ ما حدث مُخالف تماما للتّوقّعات وعوضَ الارتقاء إلى مصاف الأمم الرّاقية، تدحرج الجميع بحمولته إلى منحدرات الهزائم، وسقط الوطن في مستنقع التّخلّف، ولأنّ الفجوة كبيرة بين ما كان يُتوقّع حصوله وما حصل فعلاً، فقد جاء الاستفهام ليُعبّر عن حيرة الرّاوي ويكشف عن مفارقة تُثير في النّفس العجب. ولعلّ الرّاوي قد أدرك صعوبة الخروج من هذا النّفق المظلم الّذي آلت إليه الأوضاع، لذا نجده يستجدي ظهور " مُخلِّصٍ " يتكفّل بتصحيح الأوضاع ويرفع ما سقط من تاريخ مجيد وتراث حافل بإنجازات شعبٍ أعزل تمكّن من قهر دولة عظمى. لكنّ تلك الإنجازات باتت اليوم في نظر الرّاوي من صنيع الوهم (نحن من تسلّقنا جبال الوهم)، حمله على إصدار هذا الحكم الانتقاديّ شساعة الهوّة بين المأمول والواقع، ما يعني أنّنا ندور في فلك مفارقة رومانسيّة، هدم فيها الرّاوي جهود أجيال بعبارة واحدة، جعل فيها من جبال الثورة جبال وهم. هذا الانزياح الدّلاليّ يعني أنّ الثورة وإن تمكّنت من تحقيق أولى أهدافها المتمثّل في طرد المستعمر، إلاّ أنّ بقية الأهداف المسطرّة لم يُكتب لها التّحقيق، فتبخرّت تلك الشّعارات والمشاريع والأحلام واستحالت سراباً.

يُحيلنا الضمير " نحن" إلى ضحيّة المفارقة، فالضحيّة ليس فردا وإنّما أمّة بأسرها، حُكِمَ على جهودها أن تذهب هباءً بحكم انتمائها إلى مدينة الصخور، وعمّق من شدّة المفارقة تلك الغفلة الّتي جعلتهم يعتقدون يقيناً بتحقّق أحلامهم في المستقبل القريب، لكنّ الحاضر حمل مفاجأة غير سارة بدّدت التّوقعات، فارتسمت علامات الحيرة والدّهشة وتعالت الأصوات مستفسرة: كيف حدثَ هذا ؟

❃ **القرية القسنطينيّة**:

تحضر القرية بشكل مكثّف في الرّواية، هذا الحضور جعل منها عنصراً فاعلاً ونقطة انطلاق الأحداث. والقرية بشكل عامّ تحتلّ موقعا جغرافيا متميّزاً يَقْرُبُ مسافةً من الجبل ويبتعد عن المدينة، هذا الاختلاف بين البيئتين ينجرّ عنه تباين على مختلف الأصعدة، ذلك أنّ « **الاختلاف الطوبوغرافيّ بين الفضاءات يُصاحبه دائما اختلاف اجتماعيّ ونفسيّ وإيديولوجيّ**[1]». والقرية تكتسي مرجعيّة تاريخيّة باعتبارها المكان الّذي احتضن الصّراع بين القوات الاستعماريّة والمجاهدين إبّان الفترة الاستعماريّة، إذ لطالما كان عُرضةً لانتقام الاستعمار الّذي كلّما فشل في النيل من المجاهدين، تحوّلت أنظاره إلى القرى القابعة في سفوح الجبال فدكّها بنيران طائراته. وبعد الاستقلال وتحديداً خلال فترة السّبعينات الّتي تُعدُّ فترة زاهية، تحوّلت فيها القرية إلى مركز جذب واستقطاب من خلال العناية الّتي أولاها الرّئيس " **هواري بومدين** " للقرى باعتبارها حلقة هامّة في الاقتصاد الوطني. أمّا خلال التسعينات فقد تحوّلت دلالتها من الإيجاب إلى السّلب بعدما صارت الحلقة الأضعف الّتي يُفضّل الإرهابيّون استعراض بطشهم على أهاليها، فغدت عُرضة للإغارات اللّيليّة يُذَبَّحُ فيها الرّجال وتُهتك أعراض النّساء.. وبهذا صارت مكانا مُغلقا سلبيّ التّقاطب في زمن القصة.

---

[1] – وردة سلطاني، التشكيل المكاني في النّص الثوري، قصص زهور ونيسي أنموذجا، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربيّة وآدابها، ج١٩، ع٤٠، ربيع الأول ١٤٢٨، ص ٦٣٢.

والرّاوي حين يورد القرية كمكان، فإنّ هذا الحضور المكانيّ يصاحبه حضور لعنصر الزّمان، إذ يتعالق حاضر القرية بماضيها مشكّلا صورة متنافرة تُهيء القارئ وتدخله في جوّ المفارقات، يقول: « **المصادفة هي الّتي قادتني ذات صباح إلى تلك القرية ... كنت مع زميل عندما استوقفتنا قرية لم تستيقظ من كابوسها، ومازالت مذهولة أمام موتاها ... كانت القُرى الجزائريّة أمكنة تغريني بتصويرها. ربّما لأنّ لها مخزونا عاطفيّا في ذاكرتي مُذ كنت أزورها في مواكب الفرح الطلابيّ في السّبعينات، مع قوافل الحافلات الجامعية للاحتفال بافتتاح قرية، يتمّ تدشينها غالبا بحضور رسميّ لرئيس الدولة، ضمن مشروع ألف قرية اشتراكيّة.. هم الذين أولموا لنا بالقليل الذي كانوا يملكون، ما أحزنني أن أكون شاهد تصوير على ولائم رؤوسهم المقطوفة**[1]».

تضعنا الكاتبة قُبالَةَ واقعين: واقع يمثّل ماضي القرية حينما كانت بيئة جذب تستهوي زائريها، أولتها الدولة كامل عنايتها إذ خصّصت حفلا رسميّا لتدشين القرى الجديدة تحضره الوفود الرّسميّة، والنّخبة المثقّفة من طلبة الجامعات. وبالرّغم من بساطة حياة أهل القرى ومحدوديّة دخلهم، إلاّ أنّهم كانوا يُحضّرون الولائم لزوّارهم وينحرون الذبائح ترحيبا بضيوفهم. يُقابله واقع الزّمن الحاضر (زمن القصة) الّذي صار يستهوي الصّحافة إذ تهرول وسائل الإعلام المحليّة والأجنبيّة لتحقيق السّبق الصّحفيّ بتصوير المجازر المروّعة ورؤوس القرويّين المتناثرة هنا وهناك بعد أن أغار عليهم الإرهابيّون ليلاً. فعندما وقف الرّاوي أمام جثث الأهالي استحضر مشهدا من الماضي حينما كان أصحاب تلك الرّؤوس المفصولة ينحرون مواشيهم تعبيرا عن فرحتهم بضيوفهم، وإذا بهم اليوم يتحوّلون إلى ذبائح.

فالرّاوي بنقله تفاصيل مشهدين على طرفي نقيض تقمّص دور المراقب الّذي ينقل لنا مفارقة ملحوظة راح ضحيّتها القرويّون، فما حدث مُخالِف لما كان يجب حدوثه، وبالتّالي فإنّ عنصر المفاجأة مضمونٌ مادام السّارد قد كَسَرَ السّياق بواسطة التّضادّ، تاركًا للقارئ مهمّة الوقوف على حجم الهوّة بين حال القرية في السّبعينات وما هي عليه في زمن العشريّة السّوداء، بين ماضيها الحالم وحاضرها الظالم، بين أمال الزّمن الجميل وآلام الواقع المرير.

إنّ وقوع أهالي القرية ضحيّة لهمجيّة فرنسا خلال العهدة الاستعماريّة، ثمّ وقوعهم ضحيّة للسّلطات الجزائريّة الّتي لم توفّر لهم أسباب العيش الكريم، ثمّ وقوعهم ضحيّة فكر إرهابيّ همجيّ قتّلهم ونكّل بجثثهم، كلّ هذا حمل الكاتبة إلى الاعتقاد بوجود لعنة ما في المكان (القرية)، فهم منذ أجيال مُتعاقبة يجترّون الحياة نفسها، ويموتون حربًا تِلوَ حربٍ، لتفضيلهم البقاء في المكان الخطأ نفسه. تقول: « **لكأنّهم جاهدوا ضدّ فرنسا ودفعوا أكبر ضريبة في قسمة الاستشهاد، فقط لتكون لهم بلدية كتب عليها شعار "من الشعب وإلى الشعب " يُرفرف عليها علم جزائري، وتتكفّل بتوفير قبر لجثثهم المنكّل بها بأيدٍ جزائريّة، تتركهم خلفك صامدين حتى الموت المقبل، في أكواخهم الحجريّة البائسة مع مواشيهم الهزيلة.**

- لكأنّهم منذ أجيال يكرّرون الحياة ذاتها، ويموتون حربًا بعد أخرى نيابة عن الآخرين، لوجودهم في المكان الخطأ نفسه[2] ».

ما سبق قوله يؤكّد سلبيّة المكان الّذي صار يمثّل عقبة في طريق الشّخصيات وعائقا يحول بينها وبين تحقيق مبتغاها.

---

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق، ص ٢٩-٣٠

[2] – المصدر نفسه، ص ٤٠

❋ **الغابة القسنطينيّة**:

تُذكر الغابة في الرّواية على فترات متقطّعة من السّرد، وهي مكان ذو مرجعيّة تاريخيّة نظرا لدورها الفاعل إبّان الثورة التّحريريّة، حيث كانت إلى جانب الجبل والقرية أهمّ الأمكنة الّتي احتضنت الثوار ووفّرت لهم الأمان من بطش الاستعمار، لتضطّلع خلال فترة السّبعينات بمهمّة محاربة عدوّ آخر شكّل هاجساً للجزائريين: إنّه " التّصحرّ" الّذي تضافرت الجهود لمحاربته بتكثيف حملات التّشجير، وتكلّلت الجهود بـ" السّدّ الأخضر " الّذي وقف حصناً منيعا في وجه هذا العدوّ الطبيعيّ. لقد كانت دلالة هذا المكان إيجابيّة خلال العهدة الاستعماريّة وحتى سنوات السّبعينات، لكنّها فقدت دلالتها وتحوّلت إلى مكان سلبيّ خلال التّسعينات بعدما صارت وكرا للإرهابيين. هذا الوضع الجديد أشعر الرّاوي بكثير من الحزن، لأنّه لم يكن يتوقّع أن تُقدِم السّلطات الجزائريّة على قصف الغابات وحرقها بذريعة محاربة الإرهاب، وهو الحلّ نفسه الّذي كانت قوات الاحتلال تعمد إليه بذريعة محاربة " الفلاقة ". يقول الرّاوي :« **أثناء مغادرتي، انتابني حزن لا حدّ له. فقد فاجأني منظر موجع لغابة كانت على مشارف تلك القرية، وتَمَّ بعد زيارتي الأخيرة حرقُها حرقا تامّا من قِبل السلطات، لإجبار الإرهابيين على مغادرتها، بذريعة حماية المواطنين من القتلة.**

في كلّ حرب أثناء تصفية حساب بين جيلين من البشر، يموت جيل من الأشجار، في معارك يتجاوز منطقها فهم الغابات.

"من يقتل من؟" مذه ولا يسأل الشّجر. ولا وقت لأحد كي يجيب جبلا أصبح أصلع، مرّة لأنّ فرنسا أحرقت أشجاره حرقا تامّا كي لا تترك للمجاهدين من تقية، ومرّة لأنّ الدولة الجزائريّة قصفته قصفا جويّا شاملا حتى لا تترك للإرهابيين من ملاذ.

باستطاعتنا أن نبكي: حتى الأشجار لم يعد بإمكانها أن تموت واقفة.

ماذا يستطيع الشّجر أن يفعل ضدّ وطن يضمر حريقا لكلّ من ينتسب إليه ؟ وبإمكان البحر أن يضحك: لم يعد العدو يأتينا في البوارج. إنّه يولد بيننا في أدغال الكراهيّة[1] ».

يضعنا الخطاب أمام مفارقة مصنوعة يتخلّى فيها صانع المفارقة (الكاتب) عن مكانه لغريٍ أو فجّ يُراد أن ينظر إليه على أنّه غير صاحب المفارقة .. وهو بمثابة الطُّعم الّذي يجعل من الضحايا في متناول صاحب المفارقة. لكنّ البديل لا يعي حقيقة ما يحدث، فيسأل هذا الفجّ أسئلة أو يُدلي بتعليقات لا يُدرك مغزاها الكامل لاتّصافه بجهل مغلّف بالبراءة[2]. وهذا الغرير ليس سوى الشّجر الّذي عجز عن إدراك ما يدور حوله فيتساءل : " من يقتل من؟ "، ولأنّ الشّجر عايش حرب التّحرير الّتي كان فيها الصّراع دائرا بين شعب محتلٍ وآخر مُستعمِر، حربٌ واضحة المعالم الخصم فيها معروف والعدوّ أجنبيّ، أمّا اليوم فالقاتل جزائريّ والمقتول جزائريّ لا سبيل إلى التّمييز بين الحليف والعدوّ. ففي كلتا الحربين دفع الشّجر الثمن وكان ضحيّة لقصف مدفعيّ يجتثه من جذوره، لكنّ الفرق أنّ في الحرب الأولى كان مُنحازاً إلى جانب عن وعيٍ تامّ منه، أمّا اليوم فوقف مذهولا عاجزاً عن أن يميّز بين الصديق والعدو.

---

١ – المصدر نفسه ، ص ٤٠-٤١

٢ – دي.سي.ميويك، موسوعة المصطلح النقدي– المفارقة ، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الرابع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط١، ١٩٩٣ .ص ٨٣

ومن خلال طرح الكاتبة يمكن أن نذهب إلى القول بأنّ الشّجر صار مُعادلا لكلّ من قَصُرَ فهمه عن إدراك حقيقة ما يحدث في الجزائر، أيْ أولئك الّذين تبنّوا أطروحة " من يقتل من؟ "، وأمّا الغابة فقد صارت مُعادلا للوطن الّذي يأكل فيه القويّ الضعيف. ولعلّ في تعمّد الكاتبة التّخلي عن مكانها كصانع مفارقة وإحلال الشّجر بديلا عنها، تعبيرٌ منها عن موقفها من أولئك الّذين انساقوا وراء جدل عقيمٍ لا طائل منه، يُذكي نار الفتنة أكثر ممّا يدرأها. وموقفها هذا يتضّح أكثر في قولها: « **احتدم النقاش يوما بين بعض الزوّار حول "من يقتل من" في الجزائر. كأنهم كانوا ينتظرون أن يلتقوا كي يختلفوا**[1]». فضحيّة هذه المفارقة ليس الشّجر، وإنّما هم البشر وتحديداً كلّ من صدّق الفكرة وانجرّ وراء هذا التّساؤل غير المُجدي.

كما أنّ التّغيير الّذي طال العناصر الّتي يتركّب منها الخطاب، بتقديم بنية " من يسأل من ؟ " عن " مذهولا يسأل الشّجر"، إضافة إلى تقديم الحال عن الفعل والفاعل في الجملة الّتي تليها، هو في حقيقة الأمر « **عدولٌ عن الأصل العامّ الّذي يقوم عليه بناء الجملة العربيّة والتّشويش على رتبتها**[2]»، حيث يتحوّل هذا التّركيب الجديد الّذي ينتج عن انتقال الدّال في حركة أفقيّة - من موضعه الأصلي إلى موضع طارئ - إلى منبّه تعبيريّ يثير ذات المتلقي، ويوحي بأنّ ثمّة قصداً معيّنا من وراء هذا التّقديم. هذا ما يدفع القارئ إلى السّعي وراء هذه الدّلالة الخفيّة الّتي تعكس رؤية الكاتبة وموقفها المناوئ للانسياق وراء البحث عن هوية القاتل والمقتول، والانشغال عن البحث عن وسائل كفيلة لإخراج البلد من هذا النّفق المظلم، خصوصا بعد أن صار العدوّ فينا يتربّى بيننا في أدغال وطن يكتوي كلّ من ينتمي إليه بنيرانه، حتى الأشجار ليست فيه بمنأى عن الأذى.

فالغابة بعدما كانت مكانا آمنًا يُخطّط النّاس لزيارته والاستجمام فيه كلّ نهاية أسبوع، أصبحت تشكّل مكانا خطيرا يُعدّ ارتياده ضربا من الانتحار، فـ« **اليوم ، لا أحد يجرؤ على القيام بجولة صيد، مذ أصبح القتلة ينزلون مدججين بالسّواطير والفؤوس وأدوات قطع الرؤوس، ليصطادوا ضحاياهم من البشر**[3]». وعموما يمكن القول بأنّ الغابة كمكان في الرّواية محلّ الدّراسة، فقدت تقاطبها الإيجابيّ واكتست حلّة جديدة حيث أصبحت بيئة سلبيّة طاردة لما تشكّله من تهديد لحياة الشّخصيّات.

❃ <u>البيت القسنطينيّ</u> :

يُعدّ البيت من أماكن الإقامة الاختياريّة المغلقة، يتميّز بالألفة باعتباره حافظ أسرار ساكنيه، ويكتسي طابعا مهمّا بالنّسبة للإنسان لاحتضانه ذكريات الطفولة، لذا غالبا ما يحنّ الإنسان إليه، فـ« **البيت هو ركننا في العالم، إنّه كما قيل مراراً، كونُنا الأول**[4]». لذا نجد الرّاوي يعود بذاكرته إلى أيام الصّبا، ويستحضر مشاهد من البيت الّذي لئنت تجتمع أسرته تحت سقفه، وهذا البيت لم يكن سوى نموذج عن ذلك التّسلّط الذكوريّ الّذي عانت منه جميع البيوت القسنطينيّة، حيث انتقى لنا من ذاكرته مشهداً يُعرّي البيت القسنطينيّ ويعكس الأوضاع السّائدة. فالرّاوي وإن كان يفتخر بشخصيّة والده ويعتزّ بذلك التّاريخ النّضاليّ الطويل الّذي أكسب الأب شهرة وصِيتا في المدينة، فإنّ ذلك لم يمنعه من أن يسرد علينا حادثة تناقض تماماً مكانته الرّفيعة : فقد اعتاد الأب أن يطلب من أفراد عائلته أن ينزَوُوا في غرفة حين يستقبل في بيته رفاقه في السّلاح من المجاهدين، حيث يعقدون جلساتٍ سريّة يتشاورون فيها عن أمور تخصّ الثورة، لكنّه في أحيانٍ أخرى كان يستقبل عشيقاته مُوهما زوجته

---

١ – أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق، ص ٥٣

٢ – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ٣، ١٩٩٢م ، ص ٧٠

٣ – أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق، ص ٩٠

٤ – باشلار غاستون: جماليات المكان، مرجع سابق، ص٣٦.

وبقية أفراد الأسرة أنّ ضيوفه من المجاهدين، وتتكفّل زوجة الأب المخدوعة بـ « **إعداد أشهى الطعام للمجاهدين و "المجاهدات". القادمين لِتَوِّهِم " من الجبال الشّامخات الشّاهقات". وفرش سريرها بأجمل ما في جهازها من شراشف مطرّزة، والمُضِي للنّوم جوارَ صغيرتها في غرفة الضيوف، بينما كان أبي يخوض معاركه التّحريرية في سريرها الزّوجي على أمتار منها. وربّما كانت أثناء تقلبّها في فراشها، تبحث عن وجوه وأسماء لنساء فاجرات يدخلن بيتها تحت حشمة الملاية وعفّة الجهاد ليضاجعن زوجها في حضرتها**[1]».

فتمكّن الأب من إحضار عشيقاته إلى البيت في حضور زوجته وباقي أفراد أسرته، مستغلا نشاطه النّضاليّ ومستعملا حيلة فوق الشّبهات، جعلت من زوجة الأب ضحيّة مفارقة، تقوم عن غفلة منها بإعداد الطّعام وتهيئة سريرها لفاجرات يُضاجعن زوجها في حضرتها. كما أنّ اكتشاف الابن لحقيقة أبيه الّذي يُعدّ من وجهاء مدينة قسنطينة جعله تحت وطأة الصّدمة المفاجئة الّتي لم يكن يتوقعها على الإطلاق، وفي الآن نفسه فإنّ هذا الأمر جعله يُعيد حساباته ويمحي من ذهنه تلك الصّورة المقدّسة عن الآباء وعن المجاهدين وحتى عن النّساء المحتشمات اللّواتي يرتدين الملاية السّوداء. فهو حين تفطّن لخدعة أبيه لم يكن يكتشف « **سوى قسنطينة الّتي لم يكن ذلك البيت العتيق سوى صورة لتقاليد نفاقها. دفعة واحدة أدركت أنّ الآباء يكذبون، وأنّ المجاهدين ليسوا منزّهين عن الخطيئة، وأنّ النّساء اللائي يلبسن ملايات لسن فوق الشبهات**[2]».

إنّ الرّاوي باكتشافه هذا يكون قد تحرّر من قيود معارفه السّابقة، ويرغب في أن يُشرك القارئ فيما وصل إليه، لذلك فهو يدفعه إلى أن يُعيد النّظر في مُدركاته، وتحديدا ما يخاله مُقدّسا ومنزّها، لأنّ الأب ليس منزّها مثلما هو الحال بالنّسبة للنّساء اللّواتي يتستّرن بسوادِ الملايات. فكلّ الأشياء تقبل إعادة النّظر، وبواسطتها يتشكّل أفق جديد تتسّع عبره الرّؤية ويتهيّأ الفكر لتقبّل الجديد رافضا الجمود النّاجم عن تلك الأحكام المسبقة والتّقييمات القَبْليّة البعيدة عن الموضوعيّة.

وهكذا يغدو البيت القسنطينيّ مرتعا للتّناقضات، حيث تتلاشى الألفة ليحلّ محلها تسلّط ذكوريّ لا يحتكم إلى قواعد العقل أو ميزان الدّين، ذلك لأنّ أغلب الأسر فيها لا تُشادُ على أسُسٍ متينة قوامها المحبّة والألفة، وإنّما تُبنى كيفما اتّفق، ففي " قسنطينة" قد « **يرتكب المرء حادثا عاطفيّا وهو يتسكّع في أزقة الأقدار، ولكنّ امرأة أخرى ستحبل منه إثر حادث سرير**[3]». لذا فإنّنا نُلفي فيها كثيرا من الأزواج السّاديين الّذين يتلّذذون بإتعاس شريكاتهم في الحياة الزّوجيّة، حتّى تغدو سعادتهم مرتبطة بتعاستهنّ، فتستحيل حياتهنّ معهم موتاً. يقول : « **ثمّة من يربط سعادته بحقّه في أن يجعلك تعيساً، بحكم أنّه شريك لحياتك، تشعر أنّ الحياة معه أصبحت موتاً لك**[4]». وبهذا فإنّ البيت القسنطينيّ بحكم انتمائه للمدينة لا يشذّ في تقاطبه عن الحُكم السّابق، فيغذو مكانا سلبيّا تنفر منه الشّخصيّات.

٢-) __باريس:__

تقبع باريس على الضفة الأخرى مقابلة قسنطينة ومشكّلة معها ثنائيةً للتّقاطب المكانيّ. وبالرّغم من العداء التّاريخيّ بين المدينتين إلاّ أنّ باريس تتخلّى عن دورها السلبيّ كمستعمر لطالما قمع الحريّات وصادر الحقوق بآخر إيجابيّ، وتوفّر المناخ

---

[١] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق، ص ١٧٤-١٧٥

[٢] – المصدر نفسه، ص ١٧٥

[٣] – المصدر نفسه، ص ١٥٧

[٤] – المصدر نفسه، ص ١٧٩

المناسب للشّخصيّات الّتي تجعل من هاته المدينة وجهتها المفضلّة بعدما صارت مهدّدة في موطنها الذّي افتقد الأمن، وتشرع ذراعيها لاستقبال الفارّين من هول الاغتيالات والمجازر الّتي صارت العنوان الأبرز للصحف اليوميّة في الجزائر. فتغدو باريس مكانا للّقاء وفيه يلتقي المصوّر خالد بمحبوبته حياة ، كما يلتقي أيضا بالرّسّام زيّان وفيها يلتقي ناصر طريدُ العدالة الجزائريّة بأمّه ... وبالرّغم ممّا منحته باريس من مجد وثروة لبعض الشّخصيات، إلاّ أنّهم يعجزون عن الاندماج فيها. لتبقى قسنطينة شبحا يظلّ يطاردهم ويحيا بداخلهم وتظلّ باريس مكان غربة تفتقد فيها الشّخصيّات أمان الوطن وحنانه. يظهر ذلك جليّا على لسان الشّخصيات، فهذا " زيّان " يصرّح بأنّ اغترابه في باريس أخذ منه أكثر ممّا أعطاه، ذلك لأنّ « **قصاص الغربة يكمن في كونها تنقص منك ما جئت تأخذ منها. بلد كلّما احتضنتك، ازداد الصّقيع في داخلك، لأنّها في كلّ ما تعطيك تعيدك إلى حرمانك الأوّل. ولذا تذهب نحو الغربة لتكتشف شيئًا .. فتنكشف باغترابك**[1]».

يتجاور التّضادّ مُشَكّلا صدمة للمتلقي ومستفزّا إيّاه بخروجه عن المألوف والجمع بين ما لا يجتمع، فهو أحد الحيل الأسلوبيّة ومنبّه يثير القارئ ويحمله على المشاركة في الكشف عن خصائص المكان. ما يعني أنّ دور القارئ « **لا يكون من خلال التّلقي الساذج السّلبيّ، وإنّما بالمشاركة بانفعال في المنبّهات الّتي يزرعها المبدع في نصّه، فإنّها تعمل على صعيدين في آن واحد: صعيد إحداث الصّدمة الانفعاليّة حين لقاء المتلقي بلغة النّص، وصعيد فتح سيل الصّور الوجدانيّة المنثالة عن طريق التّخييل، حين التّوغّل داخل تعتيم الصّياغة الأسلوبيّة**[2] ». وبالتالي فإنّ الكشف عن المعاني يمرّ عبر التّضادّ باعتباره منبّها أسلوبيّا ووسيلةَ تأثير في المتلقي، يُتَوَسَّلُ به إرغامه على مراجعة بعض المفاهيم. فنظرة القارئ إلى الغربة غير تلك الّتي نقلها لنا من عايش تجربتها، فهي تنقص من مُريدها ما جاء يطلبه منها، وكلّما طالت مدّة مكوثه بها استشعر حنينا إلى دفء الوطن الّذي افتقده في الغربة، وبالرّغم من أنّها قد تعطيك ثروة وجاهاً، إلاّ أنّها دوما تشعرك بأنّك محروم من وطنٍ كان عليه أن يحتضنك هو ويعطيك ما تحتاجه، فيوفّر عنك عناء الغربة.

والضحيّة في هذه المفارقة هم من لَفَظَتْهُم قسنطينة، فلم يجدوا بُدّا من مغادرتها والاحتماء بدولة حاربوها في الأمس القريب، ووجدوا أنفسهم اليوم تحت رحمتها. فلا هم استفادوا من خيرات وطنهم ولا الوطن استفاد من خبراتهم، حتى الثّراء والمكانة وغيرهما من المكتسبات الّتي حقّقتها بعض الشّخصيّات لم تزدهم إلاّ مرارة وحسرة لإحساسهم بأنّهم فقدوا وطنا. ينقل لنا المصوّر خالد هذا الإحساس بقوله: « **كيف لمكان أن يجمع في ظرف أيام، الذّكرى الأجمل ثمّ الأخرى الأكثر ألماً ؟ مرّة لظنّك أنّك استعدت فيه حبيباً، ومرّة لإدراكك في ما بعد أنّك فقدت فيه وطناً**[3] ».

لقد أدرك خالد وهو في شقّة على ضفاف نهر " السّين " الباريسيّ، أنّ فرحته بلقاء محبوبته " حياة " سُرعان ما أصبحت مُجرّد ذكرى جميلة، بدّدها يقينه بفقدان وطنٍ لم يَقْوَ حتى على توفير ملاذ آمنٍ لعشيقين اضطرّا إلى أن يسلّما زمام أمريهما للمصادفة كي تضرب لهما موعداً خارج مدن الخوف لممارسة طقوس حبّ مؤجّلة. فهذا المكان وإن كان قد منح الشّخصيّة لذّة باحتضانه حبيبين وتمكينهما من ممارسة شعائر الحبّ تحت سقفه، إلاّ أنّه سُرعان ما تلاشت تلك المشاعر والأحاسيس الجميلة، لتَنْزَرِعَ في ذات الشّخصيّة بذور اليأس والحسرة أسفاً على فقدان وطن، فهذا الشّعور السّلبيّ الدّائم الّذي حل محلّ

---

[١] – المصدر نفسه ، ص ١١٠

[٢] – حبيب مونسي، فلسفة المكان – قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ١١٦

[٣] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق، ص ٢٥٦

آخر إيجابيّ مؤقت شكّل عنصرا مُضادّا، كسر السّياق مخلّفا مفاجأة للقارئ، دافعا إيّاه إلى تشكيل أفق جديد يخوّله مواصلة القراءة الجادّة الّتي تمنح حقّ القبض على ما توارى من معانٍ تمثّل بؤرة النّص ومقصديّة صاحبه.

خاتمة :

من خلال ما سبق، يمكننا القول أنّ المكان في الرّواية قد تراوح بين بيئتين رئيستين شكلتا تقاطبا مكانيّا قطباه قسنطينة وباريس، وتبادلتا الحضور والغياب بحيث مثلّت الأولى سلبيّة المكان الّذي يُعيق الشّخصيات ويشكّل تهديدا لها، بينما جاءت الثانية في صورة البيئة الّتي تتكفّل بإصلاح ما أفسدته قسنطينة، فتستقبل الشّخصيّات الطّريدة وتجمع شملها.. والملاحظ أنّ الكاتبة قد رصدت الكثير من المفارقات في مدينة قسنطينة، وهذا يدلّ على حجم الفساد الّذي لحق بالمدينة وبساكنيها، فالقسنطينيّ « **مُعلّق بين الأضداد منذ وجد، معلّق بين الموت والحياة، بين الوطن والغربة، بين السّعادة والشّقاء، تمامًا كجسر، لا ينتمي لأيّ منهما منذ وجد، ولم ينتمي فعليًا إلى أي طرف .. هناك أناس ولدوا هكذا على جسر معلّق. جاؤوا إلى العالم بين رصيفين وطريقين وقارتين، ولدوا وسط مجرى الرّياح المضادّة، وكبروا وهم يحاولون أن يصالحوا بين الأضداد داخلهم**[1]». وبالرّغم من كثرة التّناقضات الّتي طبعت حياة قسنطينة، وهجر شخصيّات الرّواية للمدينة وانتقالهم إلى بيئة تلائم طموحاتهم، إلاّ أنّ قسنطينة حتى وهي غائبة ظلّت المكان الحاضر الّذي تنطبع صورته في أذهان الشّخصيات، يحملهم الحنين والشّوق إليها ويرجون لها الخير والصّلاح.

قائمة المصادر والمراجع:

١- أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات ANEP، طبعة الجزائر،٢٠٠٤.

٢- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت،٢٠٠٠.

٣- باشلار غاستون، جماليات المكان، تر: راغب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط٢،١٩٨٤.

٤- حبيب مونسي، فلسفة المكان – قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،٢٠٠١.

٥- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، بيروت،١٩٩٠.

٦- حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١،١٩٩١م.

٧- خالد حسين حسين، الفضاء الرّوائي والعلاقات النّصيّة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد٤٤٩،٢٠٠٠.

٨- دي.سي.ميويك، موسوعة المصطلح النقدي- المفارقة ، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الرابع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط١،١٩٩٣ .

٩- رائدة عبد اللطيف حسن ياسين، تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية، أحلام مستغانمي، ومصطفى العيلة نموذجا، أطروحة ماجستير في اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين،٢٠٠٥.

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٠ ، ص ٤٠٢

١٠- سمر روحي الفيصل، بناء الرّواية العربيّة السورية، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٥.

١١- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،١٩٩٨.

١٢- عمارة حسين، جمالية المكان في رواية " فوضى الحواس " لأحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة،٢٠١١-٢٠١٢.

١٣- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان في الشّعر العربي الحديث (سعدي يوسف، وعز الدين المناصرة) رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة،١٩٩٧، مؤسسة الانتشار العربيّ، بيروت،٢٠٠٨.

١٤- محمد العبد، المفارقة القرآنية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢،٢٠٠٦.

١٥- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢م.

١٦- وردة سلطاني، التشكيل المكاني في النّص الثوري، قصص زهور ونيسي أنموذجا، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربيّة وآدابها، ج١٩، ع٤، ربيع الأول١٤٢٨.

المقاربة التأويلية للشعر الصوفي وحيرة التطبيق

أ.خديجة كروش، الجامعة :جامعة الحاج لخضر /باتنة /الجزائر

الملخص:

يعد الشعر الصوفي ممارسة عرفانية ونصية ، طرحت عبر تاريخها الممتد تعددية المعنى ولانهائيته لكونها تجربة كشفية ذوقية . وقد اجتهد النقاد وغيرهم في فهم هذا النوع من الخطاب وحاولوا مقاربته بغرض تسهيله على المتلقي - الذي يبدو له خطابا فاتنا، شاطحا يتمحور حول المساس بالمقدس- هذا ما تعكسه المنجزات المقدمة في الموضوع والتي أخذت حيزا لا بأس به في المكتبة العربية على وجه الخصوص ولعل الكشف عن دلالات هذا النوع من الشعر وجمالياته، وتقريب فهمه قد استفاد من عدة مقاربات كالمقاربة التأويلية الأمر الذي يبعث على الاهتمام فالتساؤل ثم التفكير في العقبات والحيرة التي يواجهها المقارب للخطاب الشعري الصوفي . وعلى هذا الأساس سيحاول هذا البحث إماطة اللثام عن التعارض الذي يقع فيه مطبق التأويلية ، وهو يقارب الشعر الصوفي خاصة وأن هذا النص له خصوصيته وواقعه الثقافي واللغوي الذي أنتج فيه، وقد استأنسنا في تبيان هذه العقبات ببعض الدراسات والأبحاث التي وظفت التأويلية في قراءتها لهذا الشعر.

الكلمات المفتاحية: ،المتلقي ،التأويلية ، الشعر الصوفي ،التطبيق، العقبات.

إن الحديث عن مقاربة النصوص الأدبية ، لم يعد يخضع منذ زمن لا بأس به للانطباعية والذاتية في التحليل إذ ركن إلى نظريات ،ومناهج حديثة تتوسل آليات إجرائية دقيقة لها أصولها ومرجعياتها وأهدافها ،ومن هذه النظريات والمناهج التي نجدها حاضرة ليس فقط في الأعمال الأدبية ،بل كذلك في النصوص الفلسفية ،والدينية والصوفية وتفسير الأحلام ...وغير ذلك "التأويلية".

لقد اكتسحت التأويلية حيزا وموقعا مميزا في منطقة النظرية الأدبية والنقدية المعاصرة، بل وربطتها علاقات دقيقة ومتشعبة مع بعض المناهج النقدية كالسيميوطيقا،والتداولية والتفكيكية وعلم النص وتحليل الخطاب وغيرها...وقد ظهرت في الأعمال الأدبية تحت الضرورة والحاجة الملحة إليها ،فعملية الفهم والتأويل تحاول دوما أن تعامل النصوص معاملة تختلف عن سابقاتها وذلك بإيجاد معان جديدة لها فـ« النص موات والقراءة /التأويل تبعث فيه الحياة ، وتعيد خلقه من بعد خلق خلقا آخر على غير مثال ، وهي مع ذلك لا تستفزه أو تحيط به فهما ،إلا في حدود ما يتيحه لها عبر فجواته، ومناطق الغياب فيه، بوصفها مداخل إغراء ، وغواية ،فيتعدد بها نصوصا ، وتتعدد به قراءة /كتابة /نصوصا لا تنتهي عددا »[1]،وبالتالي يبقى النص في حركية متواصلة . وليس هذا وحسب بل تسعى التأويلية كذلك للبحث في حركية هذا النص وعلاقته بالقارئ أو المتلقي الذي منحته فرصة القراءة، وجعلت النصوص الأدبية ملكا مشاعا بين القراء العاديين والمتخصصين.

[1] عبد الغني بارة :الهيرمنيوطيقا والفلسفة ،نحو مشروع عقل تأويلي ،منشورات الاختلاف،ط١،٢٠٠٨،ص ١٣ .

إذن التأويلية مهمة وضرورية ،لأنها ترتكز على التأويل باعتباره عملية لابد منها «لكل كائن بشري سوي يعير الانتباه إلى ما يحيط به من ظواهر الكون فيريد أن يتعرف على تفاصيل ما ظهر منها ،وتقوده عملية التعرف على الظواهر إلى طلب معرفة ما خفي منها وما بطن ، وإذا كانت الظواهر أو الأفعال أو ضروب السلوك لا تتلاءم مع ما يستنبطه من معارف فإنه يلجأ إلى عملية التأويل ...ليجعلها منسجمة متناغمة مع معارفه الخلفية »[1]ومن هذا المنظور يصبح كل نص له ظاهر وباطن ،ما هو سطحي فيه وما هو عميق .

ولعله قبل البدء في إماطة اللثام عن الإشكاليات التي يقع فيها مطبق التأويلية على النصوص الشعرية الصوفية فإنه يكون لزاما منهجيا الإحاطة ببعض الملابسات المعرفية والتاريخية بصورة وجيزة لها، إضافة إلى وضع اليد على الضوابط والحدود التي تقدمها والآليات، والكيفيات التي يتم فيها فتح باب السؤال للاشتغال التطبيقي على النصوص .

لا شك أن العملية التأويلية ليست مبتدعة كل الابتداع في تاريخ التفكير الإنساني حتى في بداياته، إذ كان يعرف الإنسان أن خلف هذه الظواهر والأفعال الظاهرة بواطن تخفيها ،فحاول اكتشافها عن طريق التأمل ثم ظهر بمرور الزمن التأويل جليا في الآداب والفنون القديمة ،هذا ما ثبت من خلال الكتابات التي وصلت إلينا إذ عنْوَنَ أرسطو إحدى رسائله بـ (باب التفسير) pre_hermencais [1] ورأى أن في كل كلام تأويلا، و أن كل خطاب «...يقول شيئا عن شيء ما ،يصل / يؤول في المحصلة إلى قول شيء آخر »[2].إلا أن هذا التصور لا ينظر إل النص باعتباره حمال أوجه متعددة من المعنى إنما نظر إليه التصور الأرسطي على أنه لا يملك إلا وجها واحدا من الدلالة إذ قام « بتتبع مفاصل الخطاب من خلال ثنائية الحق/الباطل أو الصدق/الكذب ،كثمرة من نتائج المنطق الذي يرى إلى الجملة أو الخطاب بعين البرهان أو الحقيقة الواحدة »[3] كما نجد كذلك إلى جانب هذه الفكرة حول التأويل عدة عمليات تأويلية ومحاولات تفسير وفهم أعمال بعض الشعراء ،أمثال هوميروس أو غيره من الشعراء الإغريق .

كما أن التأويل بهذا الاصطلاح نجده في القرآن الكريم لقوله تعالى:﴿ **هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ ۖ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ ۗ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ ۗ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا ۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ ﴾آل عمران /الآية٧** و في غيرها من الآيات الكريمات. ونجده كذلك حاضرا كمصطلح وعملية قرائية في التراث العربي القديم بمختلف أشكاله ومجالاته، خاصة بعد نزول القرآن الكريم واتساع مساحة الخلافة الإسلامية الجغرافية وانفتاح العقل العربي على ثقافات أخرى .« وقد تأسس التأويل في الحضارة الإسلامية على معطيات إيديولوجية ومعرفية عدة منها:

١.انفتاح النص القرآني .

٢.اتساع اللغة العربية لأكثر من معنى .

٣.الصراعات السياسية والعقيدية .

---

[1] محمد مفتاح : رهان التأويل ،من قضايا التلقي والتأويل ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط،سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٣٦ ، مطبعة الدار الجديدة بالرباط، ط ١، ١٩٩٤، ص٢٣.

[1] أحمد واعظي: ماهية الهيرمنيوطيقا ،مجلة المحجة ،لبنان،بيروت، ع٢، ٢٠٠٣،ص ١٣

[2] عبد الغني بارة :الهيرمنيوطيقا والفلسفة، ص ١٥٨

[3] المرجع نفسه،ص. ٢٤٥

٤.الارتكاز إلى العقل .»[1]

حيث كان النص القرآني خاصة هو مجال التأويل ، فظهرت مذاهب مختلفة تحاول النظر فيه وتؤول المتشابه منه إذ نجد الفقهاء والمتصوفة، وغيرهم كل واحد من هؤلاء يحاول تقديم التأويل وفق الطريقة التي يراها مناسبة « فقد استخدم المتكلمون من الأشاعرة والمعتزلة وغيرهم التأويل من خلال المواصفات اللغوية ،وقد تم ذلك من

خلال الأقيسة المنطقية التي تبحث في العلة والمعلول ،والخالق والمخلوق ،والحوادث والموجودات » .[2]

كما تساءل المعتزلة عن قدرة العقل وإمكانيته في فهم القصد الإلهي من خلال الخطاب القرآني .في المقابل قام المتصوفة بكسر المنطوق العقلاني الفلسفي ، ورأوا أن النص القرآني له ظاهر وباطن إذ قالوا بوجود إشارات كامنة في بواطن الآيات لا يعلمها إلا أهل العرفان من الذين أعطاهم الله هذا الفضل دون غيرهم. الأمر الذي يجعل دائرة التأويل الصوفي ضيقة لا يدخلها إلا من أوتي من المعرفة الحدسية ،والاستبطان ،والعلم اللدني الحظ الوفير كما أن الكشف عن المعرفة والوصول إلى الحقيقة _على الرغم أنه من غير الممكن في نظرهم الوصول إليها _يرتكز على «حركة مزدوجة :العبور من الظاهر إلى الباطن دون إلغاء الظاهر ،إنه يحافظ عليهما في علاقتهما البرزخية يقول ابن عربي :" إن في عباده من حرم الكشف والإيمان – وهم العقلاء عبيد الأفكار والواقفون على الاعتبار فجازوا من الظاهر إلى الباطن مفارقين الظاهر ،فعبروا عنه إذ لم يكونوا أهل كشف ولا إيمان لما حجب الله أعينهم عن مشاهدة ما هي عليه الموجودات في أنفسها [=الدلالة الوجودية (..)وأما المؤمنون الصادقون [=الصوفية]فعبروا بالظاهر معهم لا من الظاهر إلى الباطن وبالحرف عينه إلى المعنى ،ما عبروا عنه فرأوا الأمور بالعينين فعبروا[=الظاهر والباطن]».[3]

وفي خضم هذه الاختلافات المذهبية بين لاجئ للعقل ،وآخر للنقل وثالث للذوق والتجربة فالكشف حتى تحصل المعرفة والحقيقة في مجال استقرار النص وحركية دلالته ، من خلال هذه الاجتهادات نشأ التأويل وترعرع في الثقافة الإسلامية .إلا أن هذه الاجتهادات التي ظهرت قديما على مستوى الحقول الدينية ،المعرفية والجمالية والمتعلقة بالتأويل، وعلى الرغم من أنها حاولت أن تسيج التأويل وتضع آليات له ،إلا أنها لم تفكر بصورة موحدة وعالمية في اعتبار التأويل نظرية أو منهجا يطبق على كافة النصوص خاصة الأدبية منها، هذا إذا تم استثناء النصوص الصوفية التي أحدث تلقيها جدلا واسعا وفتح المجال لجميع القراء وحتى غير المتخصصين للخوض فيها كما أن الخطاب التأويلي في هذه الفترة عدّ من طرف المؤوِل نتيجة يقينية ثابتة ،وهذا يجعله « يرقى بذاته إلى مستوى اليقين المطلق ويتحول إلى قوة كونية تستأثر بمجال المعرفة وتقصي التأويلات المخالفة ،ويحول اللغة بالتالي من كونها أداة ومجالا للمعرفة إلى كونها مجالا للسلطة » .[1]

إن الكتب النقدية التي تؤرخ للتأويلية تعتبر أن لفت الانتباه للتأويلية وفتح باب التساؤل والتأسيس لها، بدأ في المجال الديني ،حيث ظهرت محاولات فهم النص الديني المسيحي الذي يعيش هوة بينه وبين المتلقي بسبب التباعد اللغوي أو التاريخي فيشعر المتلقي بالاغتراب من ناحية، إضافة إلى الاعتقاد بوجود معان خفية خلف المعنى السطحي وغيرها من الأسباب التي يحصرها

---

[1] ينظر حمدون السعفي: علاقة اللغة بالفكر الديني من خلال التأويل ،حوليات الجامعة التونسية ،ع٣٦، ١٩٩٥،ص٣١٠ ، ٣١٦.

[2] المرجع نفسه:ص ٣٢٩، ٣٣٢

[3] عبد الحق منصف:أبعاد التجربة الصوفية ،الحب،الإنصات ،الحكاية ،إفريقيا الشرق، ٢٠٠٧،ص ٢٣ .

[1] عبد الحق منصف:أبعاد التجربة الصوفية ،ص ١٩.

محمد مفتاح في فكرتين قائلا:« مهما اختلفت التأويلات باختلاف الأديان والأجناس والأمم والجماعات والأفراد وتطورات الأفراد .فإن أصل نشأته وسيرورته وإجرائه يرجع إلى مقولتين : أولهما غرابة المعنى عن القيم السائدة ، القيم الثقافية والسياسية والفكرية ، وثانيتهما بث قيم جديدة أي إرجاع الغرابة إلى الألفة ،ودس الغرابة في الألفة »[2] .

الأمر الذي أدى إلى الاجتهاد للوصول إلى المعنى انطلاقا من « تواز أو موازنة بين معنيين المعنى الحرفي وهو العهد القديم والمعنى الروحي وهو العهد الجديد وقد تجاوز هذه الثنائية إلى ثلاثية فرباعية، وهي أن النص يحتوي على المعنى الحرفي أو المعنى التاريخي والمعنى الأخلاقي والمعنى الصوفي أو المعنى الروحي أو على أربعة وهي المعنى الحرفي والتمثيلي والخلقي والغيبي »[3]. وبهذا تعددت المعاني ،كما أن تأويل ووضع تفسير للكتاب المقدس فرصة لا تتأتى لأي كان ،إذ اقتصر ذلك على الذين بلغوا مرتبة الكمال وحصّلوا تحصيلا كافيا المعرفة الخالصة ،هم فقط الذين كانوا قادرين على استكناه واستكشاف بواطنه .

وقد وقعت الصراعات بين من يبتغون لهذا النص المسيحي معنى أحاديا ومن يقولون بتعدده إذ حاول بعضهم «..تفسير التوراة خارج التفسيرات الرسمية أو المعتمدة لدى الإكليروس ،أو رجال الإصلاح الديني réformateurs، الذين يصرون على ضرورة أن يكون الفهم أحاديا littéralement، بعيدا عن التأويل المجازي (الرمزي) »[1]، ثم بدأت التأويلية في القرن السابع عشر بالانفصال عن مجال فهم النصوص الدينية لتصبح علما مستقلا يبحث في آليات الفهم والتأويل غير أن الهيرمنيوطيقا ،منهجا ومفهوما وفلسفة تطورت بعد ذلك حينما امتدت إلى مجالات أكثر اتساعا شملت حقول العلوم الإنسانية كالتاريخ ، الفلسفة والأنثروبولوجيا والنقد الأدبي وغيرها...

ويعود الفضل في إخراج التأويلية من المجال الديني إلى الحقول المعرفية السابقة للفيلسوف شليرماخر بسبب رغبته الملحة في الاشتغال على التأويل خارج الإطار الديني ليشمل المجالات الأخرى، كما أن التأويل بالنسبة إليه أصبح ضرورة تعد النصوص في حاجة إليها مهما كان المجال الذي تنتمي إليه فلسفي، أدبي، أو غير ذلك وهو يرى أن التأويل يثير فينا فعل «..الحاجة إلى الفهم ،كوننا نتعرض كل حين، بشكل عفوي، إلى سوء الفهم أكثر من زعمنا أننا نفهم الأشياء فهما حقيقيا أو مناسبا، لا سيما إذا علمنا أن الفجوة بيننا وبين النصوص تزداد كلما تقدم الزمن، فتصبح أكثر غرابة وإبهاما »[2].

كما اجتهد كذلك بعض الفلاسفة والمهتمين بالأدب أمثال دلتاي، غادامير، بول ريكور، إمبرطو إيكو وغيرهم.. لإخراج التأويل من عباءة التصور الكلاسيكي في فهم النص واستأنسوا في دعم هذا التصور بالاكتشافات اللسانية الحديثة التي بدأت بأفكار العالم اللغوي دوسوسير، والتي توجت بظهور النقد البنيوي والتفكيكية ونظريات التلقي. هذه النظريات التي لعبت دورا كبيرا لا يمكن غمطه في الاهتداء إلى التأويلية وتطويرها حتى تكشف عن دلالة النصوص وتفك رموزها وأسرارها وفي الوقت نفسه تجعل هذه الدلالة مؤجلة ومُرْجَأة إلى أجل غير معلوم.

---

[2] محمد مفتاح :رهان التأويل،قضايا التلقي والتأويل ،ص ٢٤.

[3] محمد مفتاح :مجهول البيان ،دار توبقال المغرب ،١٩٩٠،ص ٩٠، ٩١.

[1] عبدالغني بارة :الهيرمنيوطيقا والفلسفة،ص٩٩

[2] المرجع نفسه ،ص ١٧٨.

غير أنه على الرغم من استفادة التأويلية من هذه المناهج إلا أنها تقوم على تقويض مبدأ الثنائية التي «أرساها الفكر البنيوي ،التحليل/التركيب ،وكل تركيب تحليلا أي أن مأرب أية قراءة أو تأويل لا يكون دوما تحليلا من أجل إعادة التركيب ،فهو كذلك إلى حين يأتي تحليل تركيبي يخلق تحليلا تركيبيا إلى ما لا نهاية ».[3]وفي كل تحليل تركيبي قد يتجدد المعنى.

وتجدر الإشارة إلى أن التأويلية ككل العلوم والفنون لم تبدأ واضحة ظاهرة للعيان مبرأة من الاختلافات والتناقضات وضبابية الرؤية ،بل إنها لم تخرج عن هذه الفكرة إذ التبست بمصطلحات أخرى : كالتفسير ،والتحليل والهرمنيوطيقا ، والتأويل والنظرية التأويلية و غير ذلك.. بحسب الأطر المعرفية والمرجعيات النظرية لكل باحث .

وقد مرت التأويلية بمراحل كان أولها إلغاء القصدية المسلطة على النصوص والتي توقف المعنى في مسار تاريخي لا تتجاوزه ، كما دعت إلى الموضوعية في دراسة النصوص الأدبية ومقاربتها وسلطت الضوء على : النص القارئ ، المؤلف إلا أن المراحل التي مرت بها وتمر بها التأويلية « ليست في الواقع مرتبطة بتتابع تاريخي ، فقد تعايشت أحيانا في لحظة واحدة »[1] والمهم أنها جعلت النص كائنا سندباديا «... أنا السندباد شخصية "ألف ليلة وليلة " يمتد لا ليقف عند حد أو نهاية ،إنه كائن المنعرجات والتحولات والتبدلات ،صاحبه روح المغامرة المبحرة دائما ،عما هو خفي ،وكشفا لما هو مجهول وعجيب ،وذلك لتحقيق مبدأ الإحساس بقيمة الحياة ».[2]

وقد دخلت التأويلية الساحة النقدية العربية عن طريق الدراسات والترجمات من ذلك الكتب التي ظهرت لـ : نصر حامد أبو زيد كفلسفة التأويل ،الاتجاه العقلي في التفسير وغيرها ... ،و المتمحورة حول محاولة قراءة النصوص وفق طريقة التأويلية الحديثة أو الهيرمنيوطيقا ،كما حاولت لفت الانتباه لما يحدث في الغرب من اهتمام بالتأويل .

ولم تدخل التأويلية الدراسات العربية بهذا المصطلح إنما تعددت المصطلحات واختلفت فنجد التأويلية ،التأويل ،الهيرمنيوطيقا ..وغيرها من المصطلحات. وقد يعود هذا التعدد في المصطلح إلى أسباب عدة لا يختص المقام بذكرها ولكن نذكر منها «غياب الوعي المنهجي والقدرة على تأصيل المصطلح في تربة الثقافة المستقبلة حال دون وضع ضوابط وآليات إجرائية لتبني وتأسيس المقابل الأليق ،الذي يتفق وخصوصية الثقافة العربية ،و المتأمل لكلمة " مصطلح "في المعاجم اللغوية يجد أنها مأخوذة من مادة " صلح " الدالة على الصلح والتصالح والاصطلاح ،أي الاتفاق والتوافق ،كأن تتفق طائفة من الناس على شيء مخصوص ، ولكل علم اصطلاحاته »[3] .إذن ضبط المصطلح يكون بالعودة إلى مرجعياته ومعرفة خصوصية الثقافة والأنظمة المعرفية لتلك الثقافة .

وبفضل الدراسات الفلسفية والنقدية السابقة و الترجمات - على اختلاف قيمتها العلمية وتوجهها المعرفي والإيديولوجي - بدأت التأويلية في الانتشار، والظهور والتوسع فشرع الدارسون والباحثون في تطبيقها على النصوص للخروج عن النمطية السائدة في البحوث والدراسات من ناحية ومن ناحية أخرى خصوصية هذا العصر الذي نعيش فيه _ فهو عصر تتمتع فيه الخطابات بوجود الأقنعة التي تتغذى من التخييل _ دفعتمه نحو التأويلية.كما أن ممارسة التأويل على النصوص يسمح

---

[3] المرجع نفسه، ص ٢٢.

[1] حميد لحمداني :الخطاب الأدبي ،من قضايا التلقي والتأويل ،ص ١٠.

[2] المرجع نفسه،ص ٤١.

[3] المرجع نفسه،ص٨٢

بتداخل وتشابك عدة مجالات معرفية بشكل فسيفسائي ممتع، وذلك للكشف عن بواطن النصوص وإلا وقع الموت ومن ثم الانقطاع فالنصوص « أو الحقائق لا تعطى أو تقدم على أنها حقائق قارة ،ثابتة بلغت من الكمال ما يجعلها لا تخضع للتأويل أو إعادة التفكيك »[1]

ومن هذه النصوص الأدبية التي شغلت الساحة النقدية، وكانت ولا تزال مجالا خصبا لتطبيق التأويلية "الشعر الصوفي "الذي يعد ظاهرة معقدة بالغة التعقيد تثير الفضول ، والتساؤل ، والافتراض والتخمين لارتباطه بعدة مجالات معرفية متمثلة في : الفلسفة ، الأدب ، الدين .... وليس هذا وحسب فالشعر الصوفي قد تجاوز اللغة العادية إلى لغة الرمز والإشارة التي تثلج صدر الصوفي ، وتبلغ مرماه ، وتبوح بمواجيده الخاصة ، وعلى هذا الأساس يكون الشعر الصوفي نتاج تجربة ذاتية وجدانية يعيشها المتصوف ، يترقى في مقاماتها ويتقلب بين أحوالها .

ولعل هذا الصوفي قد وظف عدة أجناس أدبية للتعبير عن تجربته العرفانية ولكنه لم يجد وسيلة أحسن للبوح ،من الشعر لأنه لغة الوجدان وهو يجذب النفس ويطربها لما فيه من عبارات ، ومعان لطيفة وهذا ما يؤيده قول ابن عربي في ديوانه " ترجمان الأشواق «..فاستخرت الله تعالى تقييد هذه الأوراق ، وشرح ما تضمنته بمكة المشرفة من الأبيات الغزلية في حال اعتماري في رجب وشعبان ورمضان أشير بها إلى معارف ربانية وأنوار إلهية وأسرار روحانية وعلوم عقلية ،وجعلت العبارة عند ذلك بلسان الغزل والتشبيب ولتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها وهو لسان كل أديب ظريف روحاني لطيف ».[2]

ونظرا لهذه الخصائص وغيرها أثار هذا الشعر اهتمام القدماء كما أثار اهتمام المعاصرين ، أثار اهتمام القدماء للصدام الدلالي واللغوي الذي أحدثه مقارنة بالخطاب السائد والمألوف آنذاك ،ففَتح الباب للنقاد والفقهاء بغرض تأويله وقد أثار اهتمام النقاد المعاصرين لميل الشعراء المعاصرين للشعر الصوفي وتوظيفه هربا من « ....الواقع المخيب والرغبة في معانقة المطلق والتطلع إلى الشعور بالأمان والراحة ونزعة التمرد على جحود الحياة المعاصرة المتمدنة ،التي تكسر باستمرار أحلام الشاعر وتحرق مدنه وتقتل فيه تميز الإنسان بإحالته إياه إلى فرد أو إلى أقل من هذا .... إلى رقم ٨»[1].

وعود على بدء نقول : قد حاول الدارسون والنقاد العرب المعاصرون تطبيق النظرية التأويلية_ ولم يركنوا في ذلك إلى اتجاه تأويلي بعينه _على الشعر الصوفي كلٌ حسب مصادره ومشاربه المعرفية. إلا أن تطبيقها عليه قد خضع لبعض المعيقات والمزالق المتعددة والمختلفة ، ونظرا لهذا التعدد والاختلاف ستشتغل هذه المداخلة على رصد بعض هذه المعيقات والإشكاليات :

أولا / متاهات المعنى :

أ/ مركزية المعنى وهامشية الشكل :

إن البحث في المعنى أو حوله قد ساد تراثنا العربي ، كما ساد النظريات والمناهج الغربية التي تقارب النصوص على اختلاف انتماءاتها .ومنها التأويلية التي تابعت المعنى أينما حل وارتحل وحاولت بناء تصور له ، بغية خلق معان جديد ولا نهائية للنصوص الأدبية فمحاولة البحث عن معنى نهائي ،وهو في حكم المتعذر الوصول إليه تؤدي إلى متاهة أو تدفق لسيل ،لا ينضب من

---

[1] حميد لحميداني :الخطاب الأدبي ،من قضايا التلقي والتأويل ص،١٤٦

[2] ابن عربي :ترجمان الأشواق، دار صادر ،بيروت ،١٩٩٢، ص ١٠.

[1] سفيان زدادقة:الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة)، منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط١، ٢٠٠٨، ص ٩٧.

المعاني .وقد اتضحت إشكالية البحث عن المعنى أكثر مع الترجمة وهذا ما ذهب إليه جون غريتش الذي رأى أن المشكل يطرح بدقة عند الشروع في الترجمة « حيث لا يملك المترجم إذ ذاك ، إلا الأمانة والوفاء للأصل ،وكأنه آلة جامدة لا تعي ولا تعقل ،و لا حقوق لها في الإضافة وتصبح اللغة ،وإن تعددت واحدة ،والثقافات وإن تباينت ثقافة واحدة ، والحضارات وإن تباينت واحدة »[2] فإذا قام بتغيير الأصل وسلط على النص المترجم فكرته التي لا محالة تنتمي لثقافة معينة سيطرح الأمر إشكالا يصعب حله خاصة فيما يتعلق بالمعنى . وعليه يرى غادامير أن « إعادة بناء الشروط الأصلية ومحاولة استعادة المعنى الأصلي محاولة فاشلة فما نعيد بنائه ليس الحياة الأصلية ،والتأويل بمعنى استعادة المعنى الأصل هو مجرد نقل لمعنى ميت.»[3].

وقد أدى البحث عن المعنى لدى أصحاب النظرية التأويلية إلى التفكير في الإجراءات التي تمكنهم من إعادة بنائه وتسهيل فهمه على القارئ ،فقادهم ذلك إلى الكثير من الأسئلة حول الدلالة التاريخية للغة وكيف تختلف دلالة الألفاظ من عصر إلى عصر ومن قارئ إلى قارئ .وقد دعا بعضهم مثل شليرماخر إلى البحث عن المعنى بالجانب اللغوي أو الجانب الحرفي وفسح المجال للقراءة إذ لا معنى للنص إلا بوساطة القراءة فالقراء المقتدرون هم الذين يمنحون النصوص معان متجددة بواسطة اللغة، فاللغة « لا تنقل الظاهر أو المستور بوصفه موجودا إلى المنفتح ،فحيث لا توجد اللغة مثلما هو الأمر في الحجر ،والنبات والحيوان، لا يوجد هنا كذلك انفتاح الموجود وتبعا لذلك انفتاح الموجود لما هو غير موجود ولما هو فارغ »[1]، ويتم البحث عن المعنى وفق النظرية التأويلية بواسطة افتراض معنى مسبق للنص وهو المعرفة الأولية له، ويعد الافتراض من أبجديات الفهم والإدراك الجمالي للنصوص .

إضافة إلى اعتماد مبدأ الحوار« أي تكريس مبدأ المشاركة في تشكيل معنى مشترك ،[انصهار الأفاق، وتداخل العوالم ،وتشابك التصورات] ، وقد تحول هاجس الحوار إلى حركية فاعلة في تنمية الوعي وتحديد نمطه »[2]، كما يجعل مبدأ الحوار البحث عن المعنى أو الحقيقة شيئا يبنى بالسؤال وليس معطى جاهزا .إلا أن هذا الحوار مع النص يحتاج إلى كفاءات قرائية تولد المعنى ، هذه الكفاءات تضبط النص و« آليات نموه وانتظامه وليس تأويله سائبا غير خاضع لأية إلزامات أو هذيانا محموما لا طائل منه »[3]،حيث يشكل السؤال الذي يطرح على المؤول وهو يقترب من النص قطب الرحى في العملية التأويلية ،حيث أن فهم النص يفتح المجال للتواصل والإنصات للآخر لفهم السؤال ،و هذا السؤال « لا ينتظر إجابات ،ويدحض لك خطاب جاهز لا يسمع إلا صوته ،ولا حقيقة إلا كلامه »[4]

إن محاولة النظرية التأويلية التركيز على المعنى واعتبار الشكل وسيلة لتحقيق غاية يؤدي إلى إهمال الشكل الشعري للنص الصوفي خاصة اللغة ، فهي لغة غير عادية تستحق الاهتمام إنها لغة متميزة لم تألفها أذن المتلقي آنذاك إذ صدرت في بنيات أسلوبية غير تقليدية .حتى أصبحت تستعصي على الفهم لأنها نقلت مواجيد الصوفية الداخلية وتأملاتهم الذاتية بصورة غامضة .ولعل حسين الحلاج بلغته الصوفية يمثل ذروة الغموض فقد كان كثيرا ما يلقي بأشعاره الصوفية بين الناس .

---

[2] عبد الغني بارة :الهيرمنيوطيقا والفلسفة ،ص١٠.

[3] خيرة حمر العين :الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالة ولا نهائية المعنى ،مجلة الخطاب ،تيزي وزو ،الجزائر . ع ٦ ، ٢٠١٠، ص ١٢

[1] عبد الغني بارة :الهيرمنيوطيقا والفلسفة ص ٢٢٦

[2] خيرة حمر العين :الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالة ولا نهائية المعنى ،ص ١١.

[3] محمد مفتاح، مجهول البيان ،ص ١٠٨

[4] عبد الغني بارة : الهيرمنيوطيقا والفلسفة ،ص٢٢

اللغة الصوفية إذن، هي لغة جمالية تحتاج كذلك إلى اعتبارها هدفا لا وسيلة أو مجرد شكل يحمل مضمونا أو وعاء يحمل محتواه، بل إن الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة، « فإذا كان يليق للعلم النظر إلى الكلمة كعلامة تدل على شيء ،فإنه في علوم الروح سلب لطبيعتها الإبداعية في أن تكون ذاتها ، وقتل لوظائفها التي لا تنتهي عددا وحبس لقدرتها على إبداع الأشياء من عدم، أو إعادة خلق الأشياء من عدم أو إعادة خلقها من جديد خلقا آخر »[1].

ولعل كذلك من أهم ميزات اللغة الصوفية اعتمادها على رمزية الحروف التي لجأ إليها المتصوفة وطلبوا بها دلالات غائرة وعميقة، واعتبروها بحرا من البحور التي لا تنضب للبوح بتجاربهم الصوفية .لقد غدت الحروف وسيلة من وسائل الصوفي للاتصال الروحي الدائم بالمحبوب الذي يرومه . إضافة إلى أن، المصطلحات الصوفية كالسكر والصحو والقبض والبسط و غيرها ..اتخذها الصوفي أدوات إجرائية للتخلي عن الذات في سبيل الله تستحق الاهتمام لا في معناها وحسب بل كذلك في لغتها التي تقوم على الأضداد .

ولا تكمن الأدبية أو جمالية النص في اللغة وفقط، بهذا المنظور أو بحصرها في المعنى كما ركز عليه أصحاب التأويلية بل تتعداها في الشعر الصوفي إلى جوانب أخرى كالجانب الإيقاعي خاصة ما يتعلق بالإنشاد ،إنشاد القصائد الصوفية، الذي يعقد له المتصوفة حلاقات الذكر. الأمر الذي يضفي على النص الشعري الصوفي جمالية لا يمكن إنكارها لصالح البحث عن المعنى .كما أن هذا المعنى في الشعر الصوفي الذي تبحث عنه التأويلية ،وتقدم له النفس والنفيس للكشف عنه قد لا يكون ذا بال وقد يؤسس لقيم خاطئة من حيث المبدأ قاصرة من حيث الفهم في رأي البعض لأن هذا المعنى صدر عن« رجل يعيش أحلام يقظة وأنه عاجز بالطبيعة لا ينجز شيئا لا لنفسه ولا لغيره »[2]زيادة على أن التأويلية تسعى للبحث عن المعنى الموجود في الواقع، ولكن هذا المعنى القابع في الوجود في نظر الشعر الصوفي ما هو إلا حجاب للمعرفة وللحقيقة .

ب -القصدية واللاقصدية :تعددية المعنى وإشكالياته :

تعد قصدية ولاقصدية (المؤلف ، النص ، القارئ ،)من الأفكار والآليات الإجرائية للنظرية التأويلية التي ناقشها منظرو التأويلية على نطاق واسع .وقد فتح هذا النقاش الباب واسعا لفعل القراءة ، وتشجيع فعل النبش والحفر عن «... المعاني الغائبة وفق تعبيرات الشعرية والمنهجيات الحديثة إنها تفهم القراءة على أنها فعل، والقارئ فاعل، يتعدى الفعل عبر جسد النص الذي تشيده الألفاظ مخترقا سطحها بحثا عن أعماقها»[1]. إن الحديث عن القصدية قصد النص أو المؤلف جعل إمبيرطو إيكو يبين أن هذه الفكرة تخضع للتعارض فإما :

أولا : أن يتم البحث عن قصد النص بالعودة إلى انسجامه السياقي الخاص به والأنظمة الدلالية التي يحيل إليها أو

ثانيا: أن يتم البحث عن قصد النص بعودة القارئ إلى مسائلة نفسه ، وما يريده من النص بالرجوع إلى رغباته ومراميه[12].

وإذا أتى مطبق النظرية التأويلية بهذه الفكرة وقرأ بها النص الصوفي، فإنه سيقع في إشكال خاصة ما يتعلق بالفكرة الثانية ،وهو يقارب الشعر الصوفي ذو الخصوصية والحساسية البالغة وعلى وجه الخصوص في المجتمع الذي أنتج فيه، نظرا لما يحويه

---

[1]اعبد الغني بارة ، الهيرمنيوطيقا والفلسفة ،ص٣٢٢

[2]زكي نجيب محمود:المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق ،القاهرة ، ط ٤ ،١٩٨٧،ص ٣٩.

[1]بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ،مصر ،ط ١، ٢٠٠٦، ص ١٧٧.

[2] Umbrto Eco :Les limites de l’ interprétation ,traduction de myriem bouzahar ,édition Grasset ,paris ,1992, p 29-30.

من إغراب تعبيري. فالتركيز هنا على رغبات القارئ ومراميه سيفتح المجال أمامه ليدلي بتأويلاته التي قد تخضع لتوجهات فكرية منحرفة وقراءات شاذة لا تتلاءم مع خصوصية الثقافة الإسلامية وبالتالي يجد الدارس هنا حرجا لأنه يسقط على النص الشعري الصوفي واقعا ثقافيا غريبا وفي هذه المقطوعة وهي للحلاج ما يترجم هذا الحكم :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا　　　نحن روحان حللنا بدنا

نحن مذ كنا على عهد الهوى　　　يضرب الأمثال للناس بنا

فإذا أبصرتني أبصـــــرته　　　وإذا أبصرته أبصرتنا

روحه روحي وروحي روحه　　　من رأى روحين حلت بدنا[1]

تتناول هذه المقطوعة الحديث عن الفناء و هو غياب عن الذات ،إنه« حالة من الغيبة المستديمة عن الذات والاستغراق الكلي في رصد شواهد الجمال الإلهي »[12]فلا يحس ولا يشعر إلا بالعالم الذي دخله وبالقيمة المطلقة لهذا الجمال . والفناء من التعابير المحظورة الصادرة عن الصوفي لما تتسم به من الالتباس والغموض كما هو ملاحظ ، ومن الكفر والمروق إذا حكمنا عليه بالنظرة الحرفية الدينية .

إن فتح باب الاشتغال التطبيقي على هذا النص على سبيل المثال للقارئ بمراميه ورغباته قد يصل إلى تصادم مع قراءات أخرى ويتركه يعبث بالنص كما يشاء .وهذا الحكم لا يجعل القارئ للخطاب الشعري الصوفي بخاصة والصوفي بعامة يقف في وجه التأويلية إنما من المفيد وحسب ،الإشارة إلى ضرورة « أقلمتها في التربة المعرفية داخل أقاليمنا، من منطلق التفاعل الحضاري الخلاق الذي لا يحدّه حدّ،وحق كل حضارة في وضع توظيف وأقلمة المفاهيم الإنسانية ،الفلسفية والعلمية والفنية »[3]،كما أن الدعوة إلى قصدية النص ولا قصديته وتوسط القارئ بينهما يؤدي إلى تعدد القراءة وفي هذا يقول ستانلي فيش « لا وجود لشيء في الواقع يسمح بالقول إننا على خطأ أو على صواب ولا وجود لأي شيء من هذا في طبيعة الأدب(..) هناك فقط قراء ونقاد لهم بعض المعتقدات ولا يقومون إلا بما قاموا به »[4]

إن تطبيق فكرة تعدد القراء وتعدد المعنى ولا نهائيته تجعل المعنى نسبيا حتى على مستوى القارئ الواحد فما نقرأه منذ زمن مضى، ثم نعيد قراءته نجد أن قراءتنا له تختلف باختلاف الظروف التي وضعنا فيها سواء كانت ظروفا نفسية أو معرفية أو إيديولوجية أو غير ذلك .كما أن تعدد المعنى بهذا الشكل وعدم تقييم القراءات وعدم السماح للقراء بانتقاد بعضهم البعض ،يؤدي إلى انتفاء المعيار الذي يميز بين الفهم وسوء الفهم ،يقول ابن الفارض :

و تظهر للعشاق في كل مظهر　　　من اللبس في أشكال حسن بديعة

---

[1] الحلاج :الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين ،وضع حواشيه وعلق عليه محمد باسل عيون السود،دار الكتاب العلمية ،بيروت،لبنان، ط٢ ٢٠٠٢،ص ١٧.

[2] عبد الحق منصف :أبعاد التجربة الصوفية ،ص.٣٨ [11]

[3] عبد الغني بارة :الهرمنيوطيقا والفلسفة ،ص٤٧

[4] :بين السيميائيات والتفكيكيات ،تر:سعيد بن كراد،المركز الثقافي العربي،ط ٢٠٠٤،٢،ص١٨٤، ١٨٥.

ففي مرة لبنى وأخرى بثينة وآونة تدعـــــــى بعزة عزت[1]

ففي هذين البيتين المقتطفين من التائية لابن الفارض و هي نص شعري صوفي ورد الحديث فيه بصيغة المؤنث و أسماء المحبوبات اللواتي وردن في هذين البيتين تسمح بالتعدد الدلالي حتى على مستوى القارئ نفسه ، حيث أن من نتائج القراءة : أن « لا تتطابق قراءتان للكتاب نفسه أبدا ،في القراءة نتبع أثر نمط سلبي من الكتابة فنحن نضيف ما نرغب في العثور عليه ، أو نحذف ما نتحاشاه من النص »[2]

فقد تدل هذه الأسماء على الذات الإلهية ، وقد تدل على أسماء محبوبات أو نساء يحضرن في مخيلة الشاعر الصوفي و حضورهن قد يدعو للتأمل في جمالهن «...غير أن هذه الجمالية الخاصة بالشكل الوجودي تظهر له مجرد امتداد لجمالية أوسع هي بالضبط جمالية الذات الإلهية التي تتجلى عبر كل شيء ».[3] وبالتالي تكون الدلالتان حاضرتان معا الذات الإلهية والنساء أو المرأة التي تعد رمزا لتجليات الجمال الإلهي في الوجود وليس هذا وحسب فقد يصل القارئ «.. عبر هذه الدلالة الرمزية المكشوفة إلى اكتشاف دلالات أخرى أعمق وأبعد .فرمزية الجمال الإلهي معبر لرمزية الجلال الإلهي ومظاهره وهذه جسر للعبور إلى اكتشاف أسرار الحياة والقدرة والإرادة وغيرها ...»[4] وهكذا يصل القارئ الواحد للبيتين السابقين إلى ثلاثة معان في الآن نفسه أسماء المحبوبات، الذات الإلهية الجلال الإلهي فما بالك بتعدد القراء ؟. كما أن احتمالية الوصول حسب التأويلية إلى معنى نهائي فيحكم المتعذر الوصول إليه.

ولا يختلف اثنان في أن الشعر الصوفي شعر غامض، لا يتأتى كشف بواطنه لأي كان ويحتاج إلى توضيح وإزالة الغموض حتى يشعر المتلقي إزائه بالمتعة والراحة ،فإذا بتعدد المعنى يزيد الأمر لبسا كما أن هذا النص الشعري الصوفي قد توجه مقاربلته إلى مستويات تعليمية دنيا الأمر الذي يحدث اضطرابا وعدم الثقة في هذه المقاربات أو اعتبار كل المقاربات صحيحة .

ثانيا/ حضور النص وغياب صاحبه والسياقات المحيطة به :

من القضايا التي تتعلق بالتأويلية والتي سالت فيها أقلام منظري التأويلية إشكالية المؤلف والظروف النفسية والاجتماعية والتاريخية المحيطة به للبحث عن المعنى فهناك من يرى أنه من الضروري أخذ الظروف السابقة المحيطة به بعين الاعتبار. هذه الفكرة يدافع عنها هورش في كتابه الصحة في التأويل حيث يقول :« إن أي تأويل صحيح يجب أن يكون مبنيا على إدراك القارئ لما يقصده المؤلف »[1]، أي الأخذ بعين الاعتبار الظروف النفسية المحيطة بالنص،كما يدعو شلير ماخر كذلك إلى الاعتماد على الجانب النفسي للمؤلف وحياته الفكرية والدوافع التي جعلته يكتب النص وما إلى ذلك من السياقات التاريخية والنفسية والاجتماعية.

إلا أن هناك من يلغي الظروف والسياقات السابقة ويعتبرها عدما، لا وجود لها ويعطي في المقابل كل الأهمية للمتلقي أو القارئ إما بتصريح مباشر كما هي الحال لدى التفكيكية أو لدى بول ريكور الذي يقول في حديثه حول البحث عن المعنى «

---

[1] ابن الفارض:الديوان ،شرحه وقدم له:مهدي محمد ناصر الدين ،دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان ،دط،دت، ص١٤، ١٥.

[2] عبد الغني بارة: الهرمنيوطيقا والفلسفة،ص ٢٨.

[3] عبد الحق منصف:أبعاد التجربة الصوفية،ص ٢٤

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[1] الجيلالي الكدية /تأويل النص الأدبي :نظريات ومناقشة، من قضايا التلقي والتأويل ،ص.٣٧.

الطريقة الوحيدة التي يمكن أن نتخطى بها هذه العقبة هي توضيح علاقة العمل بذاتية المؤلف وتغيير التركيز التأويلي على البحث المكثف على الذوات الخفية إلى التركيز على المغزى »[12] كذلك هيدغر الذي يُعد المبدع في رأيه همزة وصل بين اللغة والعالم وحسب حيث يقوم بفعل «الإنصات الذي يتحول إلى أداء يتشكل كلمة أو عبارة قالها الوجود فحملها الإنسان بعد ذلك فيما يبدع ، لا بوصفها خلقا على غير مثال أو صنعة ذاتية يفضل بها غيره ،بل حسبه ،إن كان له من فضل أن حظي بهذه الكرامة كرامة تكشف العالم وتجليه له، من خلال اللغة في شكل رموز فنية إلى عمله الإبداعي ، فينتقل إليه نقلا وعبورا لا إبداعا أو أصلا »[3] وفي هذا إقصاء واضح وصريح للمؤلف والسياقات النفسية والاجتماعية المحيطة به .

ولكن هل يمكن أثناء عملية التأويل فصل الشعر الصوفي باعتباره علامة نصية عن مؤلفه ومرجعه؟ لعل شيئا مثل هذا الأمر قد يكون منافيا لمنطق البحث التأويلي في الشعر الصوفي الذي يخضع لخصوصيات نفسية في المقام الأول وتاريخية واجتماعية في المقام الثاني، فهذا الشعر صادر كما سبق الذكر عن تجربة صوفية عرفانية ذوقية فردية تنطلق من الأنا نحو الآخر المقدس يتمتع بها الصوفي وحده، يصفها لنا «بصرف النظر عما إذا كان يمتلك القدرة على حسن الأداء »[24] في وصف هذه التجربة التي تقوم على جانبين :

«جانب عملي وآخر وهبي أما الجانب العلمي فيتمثل فيما أسماه المتصوفة بالمقامات وهو جانب كسبي يشغل المتصوف به بدنه ونفسه ويروضهما حتى يلينا ويرقا ، وأما الجانب الوهبي الذوقي فهو ما أسماه المتصوفة بالأحوال والأذواق التي لا يمكن لأي متصوف أن يصلها إلا إذا حقق الجانب العملي »[31] ومن قبيل توضيح الجانبين أكثر يمكن القول :إن الجانب الكسبي المتعلق بالمقامات يتخلى فيه سالك الطريق عن الصفات الإنسانية المذمومة ويخلص العبادات والطاعات الشرعية ويتحلى بفضائل الأخلاق وبعد هذا يمكن أن يصل إلى المشاهدة والكشف وهو كشف « ميتافيزيقي غامض الصورة والطبيعة والهدف حتى أنه لا يكون مفيدا لعامة الناس ، ولا يؤدي إلى زيادة في المعرفة المتداولة لأنه غير قابل للاحتجاج ولا للبرهنة، والأهم أنه غير قابل للتكرار ولا يمكن تلقينه فالكشف الحاصل كشف شخصي ذاتي قد يكون مُعمى وغير مفسر حتى لمن وقع له».[2]

إذن هذا النص الشعري الصوفي يتعلق بما هو نفسي إذ مر الصوفي بالتجربة السابقة ووجد صعوبة كبيرة في البوح بها وهذا مايثبته ابن خلدون في قوله « إن العبارة عن المواجيد صعبة ... ومن لم يُعلم فضله ولا اشتهر فمؤاخذ بما صدر عنه من ذلك إذ لم يتبين لنا ما يحملنا على تأويل كلامه ، وأما من تكلم بمثلها وهو حاضر في حسه ولم يملكه الحال فمؤاخذ أيضا»[3] ونجد كذلك في هذا السياق قول الشبلي «كنت والحلاج شيئا واحدا إلا أنه أظهر وكتمت » [44]،كما يتعلق بما هو اجتماعي وهو التقاء الصوفية مع بعضهم البعض والبوح لبعضهم البعض وغموض خطاباتهم عن الآخرين في المجتمع الذي يعيشون فيه ،كما يوضح ابن خلدون إضافة إلى التاريخ الذي كتب فيها النص .

---

[١] خيرة حمر العين :الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالة ولا نهائية المعنى ،ص١٥ [2]

عبد الغني بارة: الهرمنيوطيقا والفلسفة،ص ٢٢٧. [3]

[٢] ناهضة ستار :بنية السرد في القصص الصوفي،(المكونات، الوظائف، والتقنيات) ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، ٢٠٠٣ ،ص ٣٢. [4]

[1] عبد الحميد هيمة :الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر والتوزيع،الجزائر ،٢٠٠٨،ص ٦٩.

[2] سرفيان زدادقة:الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة)، ص٩٧

[3] ينظر :حسين الشافعي وأبو اليزيد العجمي:في التصوف الإسلامي ،دار السلام للطباعة والنشر، مصر ،ط١، ٢٠٠٧ ،ص ٦٠.

[٤] الحلاج :الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين،ص ١٧

وعليه هل يمكن فصل هذه الظروف عن النص ؟ ويبقى باب السؤال هنا مفتوحا .إن إعلان موت المؤلف و الظروف المحيطة به ،يؤدي إلى نص بلا روح ، وإذا عدنا إلى بعض الدراسات التي سعت لدراسة الشعر الصوفي وفق النظرية التأويلية أو ما أفرزته من اهتمام بالقارئ والقراءة مثل دراسة آمنة بلعلى " تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة " فإننا نجدها تطبق بعض آليات التأويل ووسائله كالتركيز على المتلقي أو كما تصطلح عليه بالذات المتلقية ونجد أنه قد أعيد الاعتبار لها في بناء المعنى إلا أنها لا تخضع لتقييد النظرية التأويلية في سعيها لإلغاء المؤلف والظروف النفسية والاجتماعية التي أنتج فيها النص الشعري الصوفي ،وتقدم لنا شرحا لابن عربي لإحدى قصائده وهي الطلل الدارس[1] التي يبدأها بقوله :

ياطللا عند الأثيل دارسا لاعبت فيه خرّدا أوانسا[2]

إذ ترى أنه استند إلى المعنى اللغوي ليصل إلى المعنى الصوفي وهو الإطلاع على المعارف واللطائف الإلهية من قِبل العارف، ثم ترى أنه في تأويله للقصيدة إنما استند إلى الجانب اللغوي المتمثل في الكلمات أو الألفاظ وكذلك الجانب النفسي وما يتعلق بالمؤلف فتقول مؤيدة هذه الطريقة بشكل ضمني: إن التجربة النفسية والاجتماعية التي عاشها المتصوف وقدمها لنا في شكل شعري لا تخضع للمعنى الحرفي فقط بل ترتبط كذلك بجوانب أخرى[i]. كما نجد كذلك من طبق النظرية التأويلية أو الهيرمنيوطيقا على النص الصوفي ووصل إلى أن تأويل « ..البعد الصوفي في تطلعه نحو الحقيقة المطلقة والأزلية ،لن يكون موضوعيا أو لن يحاول أن يكون موضوعيا ما لم يتلبس بالتجربة الصوفية ويطرق أبوابها ليتسنى له الدخول فيها »[3] وإلا غدا النص الشعري الصوفي صحراء يعجز الأبطال الغضاريف من القراء على قطع فلواتها .

ختاما إن النظرية التأويلية لا يمكن إنكار فضلها في فتح المجال واسعا للعديد من القراءات ولتعدد المعاني وإثرائها وفي الاهتمام بالقراءة والقارئ، ومنحه أيضا منزلة لا يمكن تجاوزها.وإذا كان النص على اختلاف مجال انتمائه قد قلص المسافة بين العالم أو الوجود واللغة ،فإن التأويل قد قلص المسافة بين النص والقارئ وجعله يتفاعل معه ويبحر في بواطنه دونما خوف، قلق ،ضغط .إلا أن النصوص تختلف فكل نص له خصوصيته الفكرية والشكلية وهذا ما لم يرد في حسبان منظري التأويلية إذ تبدو النصوص تحت مجهرها كأنها واحدة لا اختلاف بينها ويعد النص الشعري الصوفي واحدا من هذه النصوص التي تتمنع عن القراءة بآلية إلغاء قصد المؤلف وظروف إنتاج نصه ،والإنصات فقط لقصد النص أو القارئ مما ينشأ عنه عدم التمييز بين الفهم الصحيح والخاطئ كما أن إلغاء المسافة التاريخية والنفسية التي تحيط بالنص إلغاء تاما تؤدي إلى حالة من اللافهم ، وتضعنا أمام نص عدمي بامتياز .على الرغم من أن الفهم حجر الأساس في العملية التأويلية .إلى غير ذلك من المطبات التي يلقاها قارئ الخطاب الصوفي خاصة من النقاد والباحثين الذين لم يطبقوا آلياتها تطبيقا حرفيا فأخذوا منها ما يتناسب مع النص الشعري الصوفي فقط وتجاوزوا ما لا يتناسب معه .

ختاما إن الإشارة إلى هذه الإشكاليات يثير فينا فعل الانتباه إلى عدم قدرة بعض الدراسات النقدية العربية على الانزياح عن الفكر والمنشأ الذي ظهرت فيه التأويلية وأنه لا يمكن الانفلات من قبضة التأويلية الغربية كما يدعونا الأمر إلى إعادة التفكير في

---

[1] آمنة بلعلى :تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ،دار الأمل للطباعة والنشر ،تيزي وزو، الجزائر ،٢٠٠٩، ص ٦٧

[2] ينظر :المرجع نفسه،ص ٦٨.

[3] محمد سالم سعد الله:سلسلة النقد المعرفي ٢، أطياف النص،دراسات في النقد الإسلامي المعاصر ،جامعة الموصل ،ص ٦٦.

المرجعيات التي تصدر عنها هذه النظريات والمناهج ،وكذا محاولة الانتصار على المعوقات على اختلاف نوعها وجنسها وكمها والسعي لإيجاد مبادئ وصياغة قوانين وضبطها ،تراعى فيها خصوصية النصوص وخصوصية الثقافة التي أنتجتها.

المصطلح المعرّب في المعاجم اللسانية الثنائية و المتعدّدة اللَغات المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات—نموذجا

أ.عبد الغني بن صوله (جامعة محمد الشريف مساعدية-سوق اهراس. الجزائر)

الملخص:

لا يخفى على كل شاغل بالدرس اللساني وحتى الحقول الأخرى ما يعانيه الوطن العربي بصف خاصة من فوضى الاصطلاحات حيناً، وضبابية مفهومها حينا آخر بالرغم ممَا يُبذل ويُكتب ويُنشر في سبيل التخفيف من حدّة هذا الإشكال، علما أنَ المعرفة الإنسانية تجابه وتحتضن يوميا كمّا هائلا من الاصطلاحات أو المصطلحات الجديدة في شتّى الميادين والعلوم.ومادمنا نحن العربَ نمارس أغلب العلوم-ومنها اللسانيات-على أرضية غير الأرضية التي ولدت وترعرعت فيها، كان لزامًا علينا التصدي لكل وافد جديد بتوفير المقابل العربي المناسب أمام المصطلح الأجنبي.هذا الصنيع –إن كان عن قصد أو غير قصد-ولّد ما يعرف بالقضية الاصطلاحية العربية إن صح القول.وفي هذا البحث -إن شاء الله- رصد لأهم سمات هذه القضية مصحوبة بأسبابها وسبل التقليل منها من خلال تقديم نموذج تطبيقي في معجم من المعاجم اللسانية العربية المتعددة اللغات.موضوعه تتبع آلية التعريب بالنقد والتحليل أملا في اظهار واثبات الفرضيات التالية:

-لا سبيل إلى توحيد المصطلحات-خصوصا في المعارف الإنسانية-والفيصل الوحيد في علو كعب مصطلح على آخر هو الاستعمال والزمن.

-من شأن الضوابط المقيدة في استعمال آلية التعريب توحيد المصطلحات المعربة بشكل كبير إذا ما فرضت رقابة صارمة عليها.

Résumé :

Il n'y a pas de secret pour ceux qui sont intéressés dans les études de linguistique et même d'autres domaines, la souffrance du monde arabe dans le développement du terme, en dépit de ce que font et écrire et de publier dans le domaine de l'expression et de la terminologie, noter que la connaissance humaine est confrontée à quantité quotidienne énorme de conventions ou nouvelle terminologie dans divers domaines naturellement. Cela parce que nous pratiquons la science étrangère à travers la traduction.

- Dans cette recherche, si Allah le veut, la surveillance des caractéristiques les plus importantes de cette affaire ainsi que leurs causes et les moyens de les minimiser en fournissant un modèle pratique dans un dictionnaire de lingiustique multilingues.pour suivre la critique de localisation et d'un mécanisme d'analyse, dans l'espoir de montrer et de prouver les hypothèses suivantes :
-les Contrôles limités dans l'utilisation d'un mécanisme de localisation contribuent de manière significative à l'unification des termes arabisés si elle imposé une censure stricte

أولاً:المقدمة

ما دأب عليه الوطن العربي، وما حققه في المجال الاصطلاحي تميّز ببطئه بسبب ما يُستجد يوميًا من مصطلحات عالمية خاضعة للدقة في الاستعمال العلمي لم يعرفها المعجم العربي في الماضي، و لم تعايشها الذهنية العلمية القديمة التي غاب عنها تصور طريقة و نظرية اصطلاحية تعمل أيضا في اتجاه تنسيق ما بينها من مفردات راجت في العالم الإسلامي العربي[1].

كما أن الوضع الاصطلاحي المعتمد في الوطن العربي أدى بالاعتقاد بأن وضع المصطلحات سيظل بين أيدي مختصين من ذوي المبادرات الفردية[2]، هذه المبادرات الفردية بغياب التنسيق أدّت إلى تحول وضع المصطلح من وضعية فنية إلى قضية شكلت عقبة أخرى من عقبات تلقي اللسانيات، وباتت" المصطلحات العربية الحديثة في شتى العلوم متنوعة، متخالفة، فيها من الاضطراب و التناقض ما يؤول إلى الفوضى المعجمية"[3].

أما مشكلة توحيد المصطلح العلمي فهي ليست حكرًا على العربية، و إنّما موجودة في لغات أخرى، و لكن الفرق بين هذه و تلك تكمن في الحدة، فالمصطلح العربي يعاني فوضى اضطراب و تشتت كبيرة خاصة في مصطلحات العلوم المستوردة (المنسوخة إن صح القول).

<u>أسباب الاضطراب:</u>

" من أسباب صعوبة صوغ المصطلح هو غياب منهجية لوضع المصطلح، فلا تستطيع أن تنجح في وضع المصطلحات ما دمنا نفتقر إلى منهجية واضحة محددة لهذا الغرض"[4]. فبالرغم من الجهود الكثيرة من المجامع و المنظمات في وضع المصطلحات " لم توفر لنا واحدة منها منهجية شاملة جامعة، تأخذ بعين الاعتبار ما يتطلبه وضع المصطلحات، ترجمة و توحيدًا، من معايير و مناهج"[5]. و هذا مرجعه غياب التنسيق بين هاته المؤسسات النظامية الذي أدّى إلى حالة من الفوضى الاصطلاحية، من تكرار و ازدواجية ولبس في المفهوم.

و أبعد من ذلك النزعة التعصبية لدى الباحثين و القطرية التي أدت إلى غياب التواصل العلمي بين العرب، ففي مجال اللسانيات يكفي إيراد المقابلات الموضوعة أمام المصطلح الأجنبي linguistique، فبحسب المسدي[6] وُضع لهذا المصطلح٢٣ مقابلا عربيا، فـ" إن اللسانيين العرب الذين لم يتمكنوا من الاتفاق على تسمية واحدة لمجال تخصصهم لا يمكن أن ننتظر منهم الاتفاق على آلاف المصطلحات"[7].

---

١ . ينظر محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح،دار غريب للنشر والتوزيع، مصر،(د.ت)، ص٩.

٢ . المرجع نفسه، ص ٣٧

٣ . محمد راشد الحمزاوي: العربية و الحداثة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٩٨٦، ص ٩٩.

٤ . إبراهيم كايد محمود، المصطلح و مشكلة تحقيقه، اللسان العربي، ع٢٠٠٦،٥٥.

٥ . شاهين عبد الصبور: اللّغة العربية لغة العلوم النقية، دار الإصلاح، ط، ١٩٨٣م، ص ١١٩.

٦ . عبد السلام المسدي،قاموس اللسانيات، مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، تونس،١٩٨٦ص٧٢.

٧ . ينظر: علم المصطلح لطلبة العلوم الصحية،المكتب الإقليمي للشرق الأوسط، المغرب،٢٠٠٥ ص ٦٦.

حقيقة الأمر" لا تزال تنقصنا الرؤية الواضحة التي يترتب عنها عدم الثقة في كل ما يقدم في مجال المصطلح، كما لا تزال تنقصنا الإرادة القوية النابعة من الثقة في النفس، والإرادة اللازمة التي لا تتردد في صياغة كل ما يلزم من مصطلحات تعبر عن كل ما يجد في حياتنا بكل جوانبها"[1].

فمازال وضع المصطلح العلمييخضع إلى المراس و المزاج الفردي الذي كان سببا نسبيا في هذه الفوضى،إذ نجد أن أهم ما "يتسم به وضع المصطلح هو الطابع العفوي، و هي عفوية لا تقترن بمبادئ منهجية دقيقة، و لا باكتراث الأبعاد النظرية للمشكل المصطلحي، و قد قادت هذه العفوية إلى كثير من النتائج السلبية، في مقدمتها الاضطراب و الفوضى في وضع المصطلح"[2].

وفي هذا السياق يضيف (هيامسلاف) أنّ" المصطلح إنما هو مسألة ذوق و لا يمت إلى حقائق الأمور بصلة " [3] فواضع المصطلحات وجب عليه الامتياز بالثقافة الواسعة و ملمًا بمجال تخصصه و على دراية كبيرة بخبايا اللّغة، فلا يكفي مثلا أن أكون طبيبا لأضع مصطلحات الطب، و لا لغويا لأضع مصطلحات الكيمياء.

وسعيا وراء التخفيف من حدة هذه القضية.أنشئت مؤسسات رسمية ومجامع لغوية سهرت على العمل المتواصل بغية الوصول إلى مصطلحات موحدة تشيع في الأقطار العربية.ومن بينها مكتب تنسيق التعريب الذي عمل على إصدار سلسلة معاجم موحدة في اختصاصات شتى.

ليس المصطلح مجرد علامة لسانية فقط، فإضافة إلى ذلك يمثل الوعاء المعرفي الذي من خلاله تصنف مقولات الفكر و تبوب المعرفة، فالرصيد المصطلحي يمثل نسبة كبرى ذلك أنّ المفاهيم تلخصها الأسماء الاصطلاحية(1).

و من هنا فإن عدم التمثل الدّقيق للمفهوم ينجم عنه ضبابية في المصطلح الموضوع و يتجه بالعقل إلى الوقوع في الاضطراب، فجل هذا التمثل الخاطئ للمفاهيم اللسانية راجع إلى عدم وجود تصور مسبق لهذا العلم ، فلو كان مستوعبا أو وليد الثقافة و البيئة العربية، لنشأت المصطلحات و نضجت مع نضوج هذا العلم الجديد.

كما أن محاولة اللّغويين العرب تقريب الدرس اللساني الغربي من الدرس اللساني العربي أدى هو الآخر إلى تداخل المفاهيم فيما بينها، هذا الأمر أدى إلى نشوء إشكالية أخرى و هي المصطلح العربي الحضاري و التراثي.

و من أمثلة ضبابية المصطلح العربي نذكر المثالين التاليين:

- مصعقة كمقابل لـ: Paratonnerre

مصعقة: اسم آلة من الفعل (صعق) وضعت للجهاز الذي يستقبل الصاعقة.

- الوزن مفعال في غالب الأحيان يحيل على الوظيفة مباشرة و مصطلح مصعقة تفيد عكس المعنى كليا فهي تعني إحداث الصواعق.

---

[1] . مصطفى غلفان، المعجم الموحد للمصطلحات اللسانيات، أي مصطلحات لأي لسانيات، ، مجلة اللسان العربي، ع٤٦، ١٩٩٨.

[2] . ابراهم كايد، المصطلح و مشكلة تحقيقه،نسخة إلكترونية.

[3] . الفهري، عبد القادر الفاسي، اللسانيات و اللغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، ط، ١٩٨٦م، ص ٣٩٥.

- أما المصطلح الثاني الموضوع فهو " مانعة الصواعق" و لو نظرنا إلى وظيفة Paratonnerre لوجدناه يقي و يحمي من الصواعق، فالمصطلح الأنسب إذن هو واقية الصواعق، و من بين المشاكل الأخرى التي يعاني منها المصطلح العربي البطء في وضعه " .. ما دأبنا عليه الآن و ما حققناه في المجال الاصطلاحي، تميز ببطئه، بسبب ما يستجد يوميا من مصطلحات عالمية خاضعة للدقة في الاستعمال العلمي لم يعرفها المعجم العربي في الماضي، ولم تعايشها أو تمارسها الذهنية العلمية القديمة "[1].

ثانيا-المصطلحات المعربة في المعاجم اللسانية.

١/-التعريب: Arabisation

أ-لغة

يتخذ مصطلح التعريب دلالات مختلفة في المعاجم العربية، إذ ورد في لسان العرب « الإعراب و التعريب معناهما واحد، و هو الإبانة... و تعريب الاسم الأعجمي: أن تتفوه به العرب على مناهجها..و التعريب أن يتخذ فرسا عربيا.. و الإعراب، و الإعرابة، و العرابة بالفتح و الكسر: ما فتح من الكلام – ابن الأعرابي، التعريب و التبيين و الإيضاح في قوله الثيب تعرب عن نفسها..قال: و التعريب: المنع و الإنكار »[2].فالتعريب في معناه اللغوي العام هو البيان والوضوح.

ب-اصطلاحا:

اتفق معظم اللّغويين العرب على مفهوم التعريب الذيّ يشير إلى نطق الاسم الأعجمي على منهاج اللّغة العربية، و يكمن الاختلاف بينهم في حدود مفهوم التعريب مع مفهوم الدّخيل، حيث منهم من يفرق بينهما كما فعل ابن فارس في كتابة "مجمل اللّغة"، فالتعريب عنده خاص بالألفاظ الأعجمية التي طرأ عليها تغير في تركيبها الصّوتي بغية سوقها على اللسان العربي، كما في قوله " كرج: فارسي، معرّب" و هو بالفارسية كره[3]. و الدّخيل مرتبط بالألفاظ الأعجمية التي لم يطرأ عليها أي تغيّر، إذ نقلت صوتيا كما في معناها المنقول عنها[4].

و هناك من لم يفرق بين التعريب و الدّخيل فيطلقون على المعرب دخيلا، و الدّخيل معربًا، كأبي منصور الجواليقي، و شهاب الدّين الجفاجي، و جلال الدّين السيوطي.

يقول أبو منصور الجواليقي: « ..و ليس في أصول أبنية العرب اسم فيه نون بعدها راء، فإذ مر بك ذلك، فاعلم أن ذلك الاسم معرّب، نحو نرجس، و ليس في كلامهم زاي بعد دال إلا دخيل من ذلك الهندار المنهدر»[5].

وهناك من يقسم الكلمات المعربة التي دخلت إلى العربية إلى أربعة أقسام:

المعرب و الدخيل و الفارق بينهما يقوم على أساس تاريخي، يقول الدكتور حسن ظاظا « اللفظة الأجنبية التي استعملها العرب الذين يحتج بكلامهم تصير من العرب حتى و لو لم تكن من حيث بنائها و وزنها الصّرفي، ممّا يدخل في أبنية كلام العرب، أما ما

---

١ . النويري محمد: واقع العلم و هواميس المصطلح، مجلة علامات في النقد الأدبي، ج٨، مجلد ٢، محرم ١٩١٤، ص ٢٥٢.

٢ . ابن منظور:لسان العرب،دار صادر،بيروت، لبنان،٢٠٠٣، مادة (عرب).

٣ . المرجع نفسه مادة:(كرج).

٤ . أحمد بن فارس: مجمل اللّغة، دراسة و تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، ج٣، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ١٩٨٤، ص ٨٦٣.٧٨٣

٥ . أبو منصور الجواليقي: المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تح: أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ص ١١ (١٣٦ﻫ).

دخل بعد ذلك فإنه يعتبر من الدّخيل الذي جرى على الألسنة و الأقلام مستعارًا من اللّغات الأجنبية لحاجة التعبير إليه، و هذا التحديد الأخير هو الذي نميل إليه و نفضله».[1]

و **المولد:** يعني اللّفظ الذي استعمله الناس بعد عصر الرّواية، و **المحدث** ذلك اللفظ المستعمل لدى المحدثين في العصر الحديث.[2]

كما خصص المحدثون ثلاثة معاني أساسية لمصطلح التعريب.

١- المعنى الأول :ينقسم إلى قسمين

- **المعرب**: اللفظ الأجنبي الذي خضع للأوزان العربية

الكَرْبَلة = **Geolization**

-**الدخيل**: اللفظ الأعجمي كما هو   بيدجن = **Pidgin**

سمي هذان القسمان بتعريب اللفظ.[3]

٢- الترجمة: نقل الكلمة أو النص من إحدى اللّغات الأجنبية إلى اللّغة العربية، و قد سمي بتعريب النصّ.[4]

٣- تعريب التعليم: ترك اللّغة الأجنبية في مجال التعليم و إحلال اللّغة العربية بدلاً منها، و سمي بتعريب المجال.[5]

بعد هذه المقدمة والتي تعرضنا لها-باختصار- إلى مفهوم التعريب اللغوي والاصطلاحي، سنعمد إلى إحصاء جلّ المصطلحات المعربة في المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، وتحليلها ونقدها على ضوء القرارات الصادرة عن المجامع اللغوية والمؤسسات الرسمية

وصف المعجم.

١-جانب الشكل:من الناحية الشكلية قُسّم المعجم الموحد إلى خمسة أقسام.

-القسم الأول:تضمّن المصطلحات اللسانية مرتبة ترتيبًا ألفبائيًا باللّغة الانجليزية (لغة المدخل)، مصحوبة بأرقام تسلسليّة، وأُعطيَ لكل مصطلح مقابل أو أكثر باللغتين الفرنسية والعربية.

-القسم الثاني:اشتمل على فهرس باللغة الفرنسية، مرتبة وفق حروف المعجم لنفس المصطلحات الواردة في القسم الأول.

-القسم الثالث:حوى الفهرس العربي، مرتبًا بنفس الترتيب السابق ذكره.

---

١ . حسن ظاظا : كلام العرب، من قضايا اللّغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٧٦، ص ٧٢.

٢ . صبري إبراهيم السيد: علم اللّغة الاجتماعي، مفهومه و قضاياه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٥، ص ٩١ –٩٧.

٣ . دور المصطلح العلمي في الترجمة و التعريب، "مجلة التعريب"، ع١٤، ١٩٩٧، ص ٢٤.

٤ . المرجع السابق (٣)

٥ . المرجع السابق، ص ٢٥.

يمتاز المعجم بسهولة البحث فيه من خلال هذا الترتيب والأرقام التسلسلية المصاحبة للمصطلحات.

-القسم الرابع: تضمّن المقدمة، وقد سبقت بالتقديم والمقدمة اللذين وردا في الطبعة الأولى(١٩٨٩)، وسُبقت هي الأخرى بتقديم خاص بها تضمن أهم انجازات مكتب التعريب في ميدان المعاجم، كما كانت فيه إشارة إلى ضرورة الالتزام بهذه المعاجم الموحدة<< إنّ هذه المجموعة من معاجم المصطلحات العلمية الموحدة،التي وضعت عن طريق مشاركة واسعة من الأمة العربية،حكوماتها ومؤسساتها العلمية ومجامعها اللغوية، وعلمائها المختصين، تمثّل عملا قوميا،تلتزم به الهيئات والأفراد..>>[1]

كما أشار التقديم إلى ضرورة تحديث المعاجم الموحّدة.

حوت مقدمة الطبعة الثانية الدافع إلى تحيين الطبعة الأولى من المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات << من دواعي التفكير في تحيين معجم اللسانيات الموحد، الطفرة النّوعية التي عرفها هذا المجال في العقدين الأخيرين والتّطور الحاصل في المدارس والنّظريات والمصطلحات العديدة التي تمخّضت عنها وعن نماذجها ومناهجها>>[2].

أما عن هدف هذا المعجم فهو<<...ولابدّ أن نذكر أنّ هدفه الأول هو إبلاغ المعارف الأساسية في هذا المجال إلى القارئ العربي>>[3]

تكمن أهمية هذا المعجم في جانب التعريف الذي حواه على غرار الطبعة الأولى(١٩٨٩)، التي أُكتفيَ فيها بإيراد المقابلات.

كما تضمنت المقدمة المنهجية التي المعتمدة في هذه المراجعة، حيث عمد المراجعون إلى تهذيب الطبعة الأولى، واغنائه بإضافات أخرى اعتمادا على المؤلفات اللغوية والمعجمية العربية، وبعض المؤلفات الاجنبية[4].

كما حرصوا على إيراد الشائع المستعمل من المصطلحات.

<u>٢-حجم المادة الاصطلاحية:</u>

اشتمل المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات(ط٢) على١٧٤٤ مدخلاً،بمعنى أنه تم التخلص عمّا يقارب نصف المصطلحات التي وردت في الطبعة الأولى(٣٠٩٩)،بحيث تم التركيز على المصطلحات اللسانية الأساسية كما ورد في المقدمة.

<u>٣-لجنة المراجعة:</u>

تمثّلت لجنة المراجعة المشرفة على المشروع في **الدكتورة ليلى المسعودي والدكتور محمد شباضة** .هل اقتصرت اللجنة على هذين الشخصين أم أنّه لم تتم الإشارة إلى جنود الخفاء الذين ساهموا بدورهم في إخراج هذا المعجم.

---

[1] . المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات(انجليزي-فرنسي-عربي)،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٣ص.٢٠٠٢،

[2] . المصدر نفسة،ص١٥.

[3] . المصدر نفسة،ص١٥.

[4] . المصدر نفسه١٥.

٣/المصطلحات المعربة في المعجم الموحد

٣.١ إحصاء المصطلحات المعربة:

رقم المدخل	المصطلح الأجنبي	المقابل العربي	الصفحة في المعجم	النسبة
٣١٢	Cenematics	سينميات	٢٩	
٣٢٨	Chrone	كرون	٣٠	
٣٢٩	Chronéme	كرونيم	٣٠	
٤٣٧	Créole	كريول	٣٨	
			٥٢	
٥٨٨	Ergatif	اركاتي		
٥٩١	Ethno linguistics	اثنو لسانيات	٥٢	
٦٨١	Glosséme	كلو سيم	٦٢	
٦٨٢	Glossematique	كلو سيماتيّة	٦٢	
٧٢٥	Hierogliphe	هيرو غليفية	٦٦	%١.١٤
٧٣١	Boite de Hochet	جدول هوكيت	٦٧	
٨٧٧	Kleene	كلين	٨١	
٩٧٩	Mérisme	مرسيم	٩١	
٩٨٠	Merismatique	مرسماتيّة	٩١	
١٠١٢	Monéme	مونيم	٩٤	
١٠٢٣	More	مور	٩٤	
١١٧٧	Philologie	فيلولوجيا	١١١	
١٤٢٥	Sémiologie	سيمولوجيا	١٣٤	
١٤٢٦	Sémiotique	سيميائيات	١٣٤	
١٥٥٢	Tagméme	تاكُميم	١٤٨	
١٥٥٢	Tagmémique	تاكميمية	١٤٩	

٣.٢-تحليل معطيات الجدول:

بلغت عدد المصطلحات المعربة في المعجم الموحد (20 مصطلحًا) أي ما يمثل ١.١٤ % من إجمالي المصطلحات الواردة(١٧٤) و هي نسبة ضعيفة مقارنة مع الآليات الأخرى التي (أُستعملت في سكّ المصطلحات. و متوقّعة في الوقت نفسه إذ يفسّرها لنا القرار الصادر عن " ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلح العلمي العربي (الرباط - ٢٠ ١٩٨١٢ ، الذي نصّ بنده السادس على: « استخدام الوسائل اللّغوية في توليد المصطلحات العلمية الجديدة بالأفضلية طبقاً للترتيب التالي: التراث، فالتوليد (مجاز، اشتقاق، تعريب، نحت)[1]

---

[1]. ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلح العلمي العربي، الرباط (١٨-٢٠/٢/١٩٨١)

حيث نلاحظ أن التعريب يكون ملاذًا اضطراريا بعد استنفاذ الوسائل الأخرى (اشتقاق، مجاز ..).

يقول عبد القادر المغربي – رئيس المجمع العلمي السوري - « إذا عرض لنا لفظ أجنبي ترجمناه إلى لغتنا، و إذا تعذرت ترجمته، اصطنعنا له اسمًا من لغتنا، و إن لم يكن شيء من ذلك، نلجأ إلى تعريبه أسوةً بالمعربات السائدة في لغتنا »[1]

و ذهب اليعبودي أن الحديث عن عملية توليد المصطلحات بواسطة الاقتراض يُدرج ضمن الخانات التوليدية الاضطرارية[2]. و يتابع الشهابي فيما يحض التعريب « و إذا تعذر على الناقل الكفء وضع لفظ عربي بالوسائل المذكورة عند إلى التعريب مراعيًا قواعده على قدر المستطاع »[3]

من خلال هذا الطرح لبعض الآراء يتّضح أن التعريب كوسيلة لتوليد المصطلحات تعامل معها بحذر و حيطة من خلال تقيدها بشروط، حيث ضيّق نطاقها و استعمالها مرهون باستنفاذ الوسائل الأخرى.

كل هذا الحذر و التحفظ يعلّله الخوف على نقاء اللّغة العربية، و السعي إلى المحافظة على خصائصها، « ... و يلوح لي أن خير وسيلة تضمن إنعاش اللّغة و سيرها مع مدنية العصر الحاضر، و تحفظ جوهرها من تسرب الخلل إليه، أنْ تُنقّح من شائبة العجمة و الركاكة، و لا يُسار إلى الدّخيل أو العامّي إلا عند العجز عما يرادفها من الفصيح،لأن التسامح في استعمالها يفضي إلى إفساد اللّغة و تكثيرها بغير فائدة،و التباس الفصيح بغيره»[4]

غير أن هذه الوسيلة لا تُتاح إلا من خلال عمل جبار تتكاتف فيه الجهود وتخصص له الإمكانيات، وتسطر لها منهجيات تحد من الاستيراد العشوائي للألفاظ أو المصطلحات، وتراقب عملية الوضع من طرف الأفراد والجماعات.

و كما هو مألوف في العلوم لا مفرّ من الاختلاف، فأنصار التعريب الواسع يرون أن الألفاظ أو المصطلحات المعربة لا تضر بنية اللّغة، و يستدلون في ذلك على ثراء اللّغات الأوروبية بالألفاظ الدّخيلة، ففائدة التعريب بحسبهم « إشاعة المصطلحات العلمية و الفنية بين الناطقين بالعربية، و هي مصطلحات علمية عامة تكاد تكون مشتركة بين العلماء و الباحثين و المخترعين في مختلف البلاد المتحضرة، فمعرفة نصوصها تمكن الباحثين من معرفة سماتها الحقيقية معرفة دقيقة لا لبس فيها و لا إبهام. فيتابعون ما يدوّنه الفنيون عنها، وما يطرأ عليها في البلدان الأجنبية.»[5].

بهذا الفكر يكون مصطفى الشهابي قد آثر الأفضلية العلمية على الأفضلية اللّغوية، و ما زاد هذا إلا تأصيلا للتبعية للطرف الآخر مع العلم أنه من أكثر المدافعين عن العربية.

و أبعد من ذلك يمثل كلام يعقوب صروف تحيزًا واضحا للغة الأجنبية « ما الفائدة من ترك كلمة إفرنجية شائعة بيننا، و التفتيش عن كلمة قديمة حوشية، يحتمل أن لا تؤدي معنى اللفظة الإفرنجية.»[6].

---

[1] . خليفة القراضي: مجلة التعريب، العدد ٤٠، ٢٠١١، ص ٤٢.

[2] . ينظر: خالد اليعبودي. آليات توليد المصطلحات في المعاجم اللسانية الثنائية والمتعددة اللغات،فاس، المغرب،٢٠٠٥. ص ٦٣.

[3] . ينظر: محمود فهمي حجازي: الأسس اللّغوية لعلم المصطلح، ص ١٤٩.

[4] . انتعاش العربية، مجلة المجمع العلمي العربي، المجلد ٥. الجزء ٩. دمشق، ١٩٢٥، ص ٣٩٩.

[5] . ينظر المرجع السابق. ص ١٤٩.

[6] . آراء الأعضاء، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، م٢، ج١، ١٩٢٢.

إن الحديث عن الاستعمال المفرط للكلمات الأعجمية في اللغة العربية، يشكل أكبر الأخطار عليها،ولو فتح التعريب على مصرعيه ،أصبحت العربية من اللغات القديمة التي تُتلى في المناسبات وبعض المراسم التقليدية كاللغة اللاتينية.

و كرد على هذا الكلام يكتفي إيراد ما تطرق إليه سليم الجندي بقوله « أن الوحشة التي نجدها في بعض الكلمات العربية لم تجيء إلا من طول هجرها و انقطاع المواصلة بيننا و بينها، و لو تداولتها الألسن ردحًا من الزمن لزالت عنها تلك الوحشية و أصبحت خفيفة الوقع على اللسان و السمع.»[1].

لعل ما جاء في كلام الأستاذ سليم الجندي (عضو في المجمع العلمي)، يلخص الهدف السامي و هو إحياء التراث العربي من خلال إلباسه حلة جديدة حتى لايندثر و ينقرض.

و بصريح العبارة يقول جرجي زيدان « آن لنا أن نخلص أقلامنا من قيود الجاهلية، و نخرجها من سجن البداوة، و إلا فلا تستطيع البقاء في هذا الوسط الجديد. فلا ينبغي لنا احتقار كل ما لم ينطق به أهل البادية منذ بضع عشر قرنا؛ لأن لغة البوادي و الخيام لا تصلح للمدن و القصور. إلا إذا ألبسناها لباس المدن.» [2]

واضح و جلي ما في كلام زيدان من تجن و احتقار للّغة العربية و رؤيته في قصورها في تلبية متطلبات العصر و اللحاق بركب عجلة التطور.فما حفظ العربية هو ذلك الثراث اللغوي الغني بمآثره من شعر وروايات، الذي مازال يمثل لؤلؤة العربية بعد القرآن الكريم والحديث الشريف طبعا.

و من ذهب مذهب جورجي كان أكثر تجاوزًا حين دعا إلى تطوير اللغة العربية من خلال استخدام اللواصق « و ما المانع أيضا من إدخال أشد اللواصق لزوما للغة العربية من مثل (ANTI) و (AUTO). و اللاحقين (AFFIXEX) من لغات أجنبية، إذا صعب علينا إيج اد لواصق مقتصبة من جذور عربية .»[3].

لعلّ المانع واضح وبيّن و هو أن اللّغة العربية لغة اشتقاقية و أن نظام الإلصاق خاص باللّغات اللاتينية. و إذ كانت هذه الرؤية أو الطرح نابع من كون اللّغة (الانجليزية أو الفرنسية) أخذت من اللواصق اللاتينية و اليونانية، فعلة ذلك تندرج ضمن شجرة لغوية واحدة و تتشارك في أغلب الخصائص والصفات.

على ضوء مؤيد للتعريب بتحفظ و حذر، و داع إلى التوسع فيه، حاولنا تفسير و تعليل نسبة المصطلحات في المعجم الموحد، فالمنظمة تعاملت بحذر في استعمال التعريب كوسيلة لنقل المصطلح الأجنبي.ونسبة التعريب فيه كانت معقولة نظرا لطبيعة المصطلحات الأجنبية التي كانت في أغلبها أسماء أعلام ووحدات قياس.

فعلى قدر سهولة التعريب في وضع المصطلح العلمي تأتي خطورته.

---

[1] . انتعاش العربية، مجلة المجمع العلمي العربي، ص ٤٠٠.

[2] . جرجي زيدان: اللّغة كائن حي، دار الهلال.مصر، ص ١٣٩.

[3] . آراء و أفكار، مجلة المجمع العلمي بدمشق م[8] ج[12]. دت، ص ٧٥١.

٤-منهجية المنظمة في تعريب المصطلحات:

يدفعنا التساؤل عن المنهجية التي اعتمدتها المنظمة في التعريب إلى التّطرق إلى القدامى و طرائقهم في التعريب اللفظي لنرى إلى أيّ مدى حافظت عليها.

٤.١- فكيف تعامل القدامى مع المعرب ؟

يعيش الإنسان داخل شبكة تواصلية معقدة، يؤثر و يتأثر بما حوله على جميع الأصعدة، فلا نتصور شعبا عاش بمعزل عن الشعوب الأخرى و اكتفى بذاته في جميع المجالات.

وحظّ اللّغات من هذا التفتح كحظ الإنسان تمامًا، فلا يمكن لأي لغة أن تتطور بمعزل عن التأثيرات الخارجية. و هكذا كان حال لغة العرب الذين لم يكونوا يومًا بمعزل عن الشعوب المجاورة جرّاء أسباب تراوحت ما بين اقتصادية و سياسية و اجتماعية.

كانت الحاجة سببا كافيًا في أن يأخذ العرب من اللّغات الأخرى، إمّا بالوضع أو الاقتراض.وهذه هي طبيعة الحياة الاجتماعية،وميزة العرب في تعريبهم أنهم كانوا يعربون بحسب الحاجة إلى غاية إيجاد المقابل العربي المناسب.فقد أخذ العرب من اليونانية **ما يلي:**

المصطلح اليوناني و المقابل العربي:

المصطلح اليوناني	العربي
Diàbolos	إبليس.
Smille-ee)	أزميل.
Khàrtees)	قوطاس.
Télesma	طلسم.
Kassiter	قصدير.
Khymas	كيمياء.
Kyb-os)	كوب.
Syndyks	سندس.

كما أخذوا عن الروم **ما يلي:**

المصطلح الرومي و المقابل العربي:

المصطلح الرومي	العربي
Impero	الامبراطور.
Caesar	القيصر.
Patricus	البطريق ج بطارقة.
Consul	القنصل.
Magganicon	منجنيق.
Thyreos	ترس.
Palatuim	البلاط.

أمّا عن الفارسية، فالتأثر كان قويًا لقوة الاتصال بين الفرس و العرب.كما أنهم أخذوا عن التركية بعد التفتح والمصاهرات التي حدثت في العصر العباسي.

٢.٤-منهج العرب القدامى في التّعريب:

أمّا عن المنهج الذي اعتمده القدامى في استعمال اللفظ الأعجمي، فيذكر الجوالقي في باب مذاهب العرب في استعمال الأعجمي « اعلم أنهم كثيرًا ما يجترئون على تغيير الأسماء الأعجمية إذا استعملوها، فيبدلون الحروف التي ليست من حروفهم إلى أقربها مخرجًا، و ربّما أبدلوا ما بعد مخرجه أيضًا، و الإبدال لازمٌ لئلا يُدْخِلوا في كلامهم ما ليس من حروفهم و ربّما غيروا البناء من الكلام الفارسي إلى أبنية العرب، و هذا التغيير يكون بإبدال الحرف من حروف أو زيادة أو نقصان حرف، أو إبدال حركة بحركة و إسكان متحرك ساكن و ربّما تركوا الحرف على حاله لم يغيروه.»[1]

و ما جاء به سيبويه في باب ما أعرب من الأسماء الأعجمية « اعلم أنّهم مما يغيرون من الحروف الأعجمية ما ليس من حروفهم الستة، فربّما ألحقوه ببناء كلامهم، و ربّما لم يلحقوه.»[2]

لعل ما جاء في أقوال كل من سيبويه و الجوالقي يلخص لنا بشكل كبير تعامل القدامى مع اللفظ الأعجمي، فقد اعتمدوا على جانبين مهمين:

الجانب الصوتي أو الإبدال الصوتي و جعلوه ضروريًا خوفا على أن يدخل إلى العربية حرف غير حروف العربية أما الجانب الصرفي و النحوي في ظهر أن البعض راعاه و البعض الآخر و ذلك من خلال عبارة « و ربما غيروا الباء من الكلام الفارسي..»عند الجوالقي و«.فربما أحقوه ببناء كلامهم، و ربما لم يلحقوه» عند سيبويه.

١ . أبو منصور الجواليقي، المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم،ص ١٣.

٢ . الكتاب، سيبويه: تح عبد السلام هارون. ج٤، ط٢، دار الرفاعي بالرياض،١٩٨٢م، ص ٣٠٣

لعل الفائدة من حرص القدامى، على التغيير الصوتي و الالتزام به ،نابعة عن الحرص الشديد على نقاء اللغة العربية، والغيرة الكبيرة التي افتقدناها في أيامنا هذه،حيث باتت العربية تسمع من خلال المسلسلات المدبلجة ومواضع السخرية، وينجلي كلّ هذا في قول الجوالقي « ... خفي ذلك فائدة جليلة و هي أن يحترس المشتق فلا يجعل شيئا من لغة العرب لشيء من لغة العجم.»[1].

أمّا عن الكيفية التي عرّب بها العرب « .. فهما غيروه من الحروف ما كان بين الجيم و الكاف، و ربما جعلوه كافًا أو قافا لقرب القاف من الكاف قالوا كَرْبَج و بعضهم يقول قَرْبق.» [2]

و « يبدلون من الحرف الذي بين الباء و الفاء: الفاء نحو: الفِرند و الفندق، و ربما أبدلوا الباء لأنهما قريبتان جميعا، قال بعضهم البِرِند

فالبدل مُطّرِدٌ في كل حرف ليس من حروفهم، يتبدل منه ما قربُ منه من حروف أعجمية.» [3]

نخرج من خلال هذا أن العرب في تعريبهم عمدوا إلى:

- تعريب الحروف التي لها نظائر في العربية بنفس الحروف.

- تعريب الحروف التي ليست من حروفهم بأقرب الحروف لها. كالشين التي قابلوها بالسين « .. و أمّا لا يطرد فيه البدل فالحرف الذي هو من حروف العرب، نحو سين تسراويل، و عين اسماعيل، أبدلوا للتغيير الذي لزم، فغيروه لما ذكرت من التشبيه بالإضافة. فأبدلوا من الشين نحوها في الهمس، و الانسلال من الثنايا، و أبدلوا [من الهمزة] العين، لأنها أشبه الحروف بالهمزة.»[4]

غير أنه لا يمكن الجزم أن هناك منهجية محدد عند العرب القدامى في تعريب الأسماء الأعجمية، و على العموم لعلّ المطلّع على كتاب الجوالقي و كتاب سيبويه (باب ما أعرب من الاسماء الأع جمية يفهم هذا « ... عن أبي العلاء قال ابراهيم اسم قديم ليس بعربي و قد تكلمت به العرب على وجوه فقالوا ابراهيم .. و ابراهام، ابراهم، و أبرهم ..» [5]

---

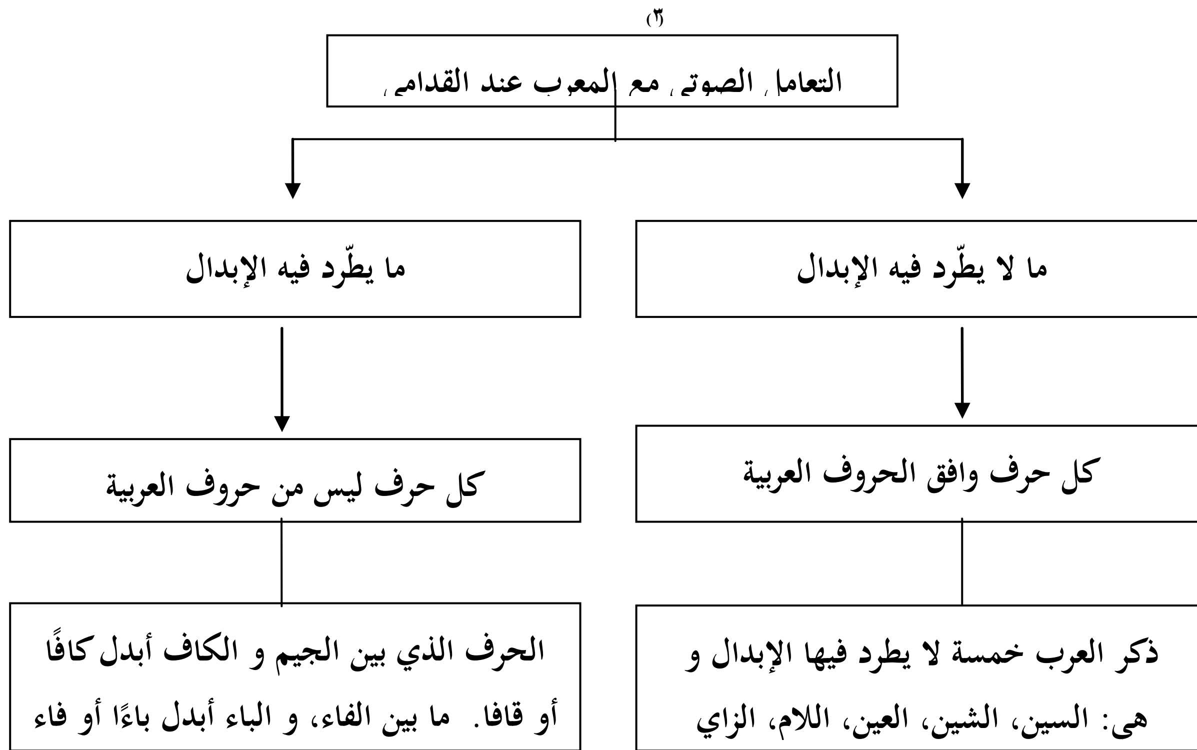
[١] . ينظر المرجع نفسه،ص١٣.

[٢] . المرجع نفسه،ص١٤.

[٣] . م.ن.

[٤] . المرجع نفسه،ص١٤.

[٥] . الكتاب، سيبويه. ج٤، ص ٣٠٦.



كما تحاموا معه من خلال تغيير الحركة كما في زَوْرْ، و آشرب إلى زُورٌ و أشرُب، و ربما هذا ما اعترض عليه سيبويه و لم يَرُقِه « .. و هو التخليط؛ لأن هذا ليس من كلامهم.»[1]

و أحيانا كانوا يتركونه على حاله إذا كان حروفه من حروفهم من مثل خرسان، و خرّم. و الكُركم.

و بنفس الوتيرة كان تعامل العرب مع اللّغة الإغريقية و اللاتينية « إذ نقل الحرف اللاتيني C إلى الأحرف العربية (ق. ك. ج. س. ح. ف. ش) و الحرف (Y) إلى تسعة أحرف»[2]

أمّا الحالات الغالبة لنقل كل حرف فكانت:

ج ← J

ب ← P

ب ← V

ق ← C

ك ← Q

---

[1] . ينظر: المرجع السابق. ص ٣٠٦.

[2] . ينظر:ليلي صديق، طرائق القدامى في التعريب اللفظي، ،المغرب، ٢٠١١. ص ١٣٦.

ط	T ←
و	W ←
ش	X ←
ز	Z ←
ق	K ←

إذ سبب الاطراد في نقل الأصوات الأعجمية ناتج عن تباين و اختلاف خصائص الأصوات، كذلك التطور الصوتي الذي يطرأ على اللّغات.

من خلال ما تم التعرض إليه سيحاول البحث الوقوف على الكيفية التي تم بها نقل الأصوات الأعجمية في المصطلحات العربة للمعجم الواحد.

٥/كيف نقلت الأصوات الأعجمية في المعجم الموحد.

كما سلف الذكر بلغ عدد المصطلحات المعربة٢ مصطلحا، نعزل منها مصطلح " أنثولسانيات " "Thnolinguistique"[1] الذي يندرج ضمن المصطلحات المنقولة بالترجمة الجزئية (تعريب + ترجمة)، و كانت الغاية من إدراجه تبيان أنّه لم يكن هناك داع إلى تعريبه.

فمصطلح اثنو "Thno" له ما يقابله في العربية و هو مصطلح سلالة أو "عِرِق"، و بالتالي كان على المنظمة الاستغناء عن التعريب و وضع لسانيات عرقية بدلاً حتى من مصطلح لسانيات سلالية[2] ذلك أن مصطلح "عِرِق" أقرب للدّلالة على البشر، بعكس مصطلح سلالة الذي تتقاسمه مجالات عدة (سلالة حيوانية، سلالة نباتية ..)

أمّا عن الأصوات الأعجمية في هذا المعجم فستكون بداية مع الصوامت.

١ - الصامت (C):

حرف (C) لاتيني يقابله في اليونانية (كبّا) K

حرف (C) الساكن له حالتان من النطق حسب الصوت الصائت الذي يأتي بعده:

بعد (e) ينطق بـ (S) نحو: (موسّط) Centralisé [3]

بعد (I) ينطق بـ (S) نحو: (حضارة) Civilisation [1]

---

١ . ابراهيم بن مراد: منهجية في تعريب الأصوات الأعجمية، مجلة المعجمية، ع١، ١٩٨٥، ص ٣٦.

٢ . المعجم الموحد. ص ٢٩. رقم المصطلح ٣١٥.

٣ . المصدر نفسه. ص ٣٠. رقم المصطلح ٣٣٣

و إذا كان غير هذه الأحرف نطق K في مثل:

– Cliché. Coda – Communication.[٤]Compétence

ورد حرف (C) في أربع مصطلحات، ثلاثة منها كان ما بعده حرف صامت (H) و هي:

كْرُون ← Chrone

كرونيم ← Chronéme

كريول ← Créole

و واحد ما بعده صائت (e) في Cenematics

نلاحظ أن المنظمة في تعاملها مع الصوت (C) قد قابلته في المصطلحات الثلاثة السابقة بحرف الكاف، و في المصطلح الرابع بحرف (السين) و الضابط هنا في هذا التعريب هو مراعاة النطق الأوروبي الحديث لهذا الصوت بغض النظر عن أصله اليوناني[2]

قد أشار مجمع اللّغة العربية بالقاهرة إلى أن الحرف (C) أو (K) يكتبان سواء في اسم يوناني أو لاتيني – قافا أو كافاً، ثم ما فتئ أن غير المجمع قداره بأن يكتبا بالسين أو الكاف و ذلك حسب طريقة نطقه[3]

و في هذا تسهيل و تيسير للذين يعربون من لغات أوروبية على حدّ تعبير الأستاذ مهدي علام في مؤتمر المجمع[4]

يظهر أن المنظمة قد ألتزمت بأحد القرارات الصادرة عن المجمع اللّغة العربية و هذا تكريسا لمبدأ التوحيد.

يوّد البحث الإشارة إلى أن حرف (C) لم يرد سوى في هاته المصطلحات الأربعة و تصدرها و غاب عن البقية، لا في أولها و لا في وسطها و لا في آخرها.

كمّا أن المصطلحات الثلاثة (Chronéme - Chrone -Créole) قد عرّبت بالكتابة الصوتية دون إلحاقها بأحد الأوزان العربية.

كما نلاحظ أن المنظمة تغاضت عن أحد قرارات ندوة توحيد منهجية وضع المصطلح القاضي بضبط المصطلحات عامة و المعربّة خاصة بالشكل حرصّا على صحة نطقها و دقة أدائه.

حيث ورد الشكل في سبع مصطلحات (مُور – مُونِيم . هُوكِتْ – مَرِسيم. تكْامِيم – تَاكمِيمية) و غاب عن الأخرى، في حين نرى أنّها شكلت مصطلحات سهلة ولا تستدعي الشكل نغمه Tonظَرْف Circonstanciel – مَهْمُوز glottalisé

من هنا يستقرأ الباحث المصطلحات (كْرُون – كرونيم – كريول بحسب نطقها في اللّغة الأجنبية لتكون كالتالي:

كْرُونْ – كْرُوْنيمْ – كْرِيُولْ.

---

[1]. Compétence: dans la terminologie de grammaire générative, la compétence est le système de règle intériorisé par les sujets prlant et constutiant Jean Dubois et autre, librairie la rousse, 17,rue du Mon tarnaise, paris 1973,p 484

[٢] . محمود فهمي حجازي: الأسس اللّغوية لعلم المصطلح، ص ١٧٦.

[٣] . المرجع نفسه. ص ١٧٦.

[٤] . المرجع نفسه. ص ١٧٦.

٢ - الصامت (G):

الحرف (G) من الأصوات غير الموجودة في اللّغة العربية، و هو ذو أصل لاتيني و يقابله في اللّغة اللاتينية حرف (غمّا)[1].

ينطق حرف (G) بحسب اللّغة التي ينتمي إليها، فنطقه في الانجليزية شبيه بنطق الجيم في اللهجة القاهرية، أمّا في اللّغة الفرنسية فينطق بحسب ما بعده.

G + E أو I ينطق جيمًا في مثل الكلمات التالية (géographie, générer générative..etc).

ماعدا ذلك ينطق مثل الحرف الذي بين الكاف و الجيم في الفارسية (گ).

بلغ عدد المصطلحات المعربة التي حوت حرف (G) ثماني مصطلحات من مجموع ٢٠ مصطلحات. سيقسمها البحث إلى ثلاث مجموعات بحسب موقع الحرف في المصطلح، لنحصل على الجدول التالي:

حرف (G) في الصدارة	في الوسط	في النهاية
glossématiques Glossème	Hiéroglyphe Tagmème Tagmémique	Semiologie Philologie
كلوسيم كلوسيمائية	هيروغليفيّة تاكميم تاكميمية	سيمولوجيا. فيلولوجيا.

ما يمكن ملاحظته هو تناوب حرف (ج.غ.ك) كمقابلات للصوت الأجنبي(G). إلا أنّ الغالب هو حرف (ك).

إن تحول صوت (G) إلى الجيم الفصيحة مألوف عند العرب، فقد ذكر سيبويه أنهم « يبدلون من الحرف الذي بين الكاف و الجيم. الجيم لقربها منها، و لم يكف من إبدالها، لأنها ليست من حروفهم، و ذلك نحو الجبربر، و الآجر، و الجورب.»[2]

و بالتالي نلحظ أن المنظمة في تعريبها لحرف (G) في المصطلحين Semiologie)

---

[1] . ينظر: سلطان بن ناصر المجبول،نقل المصطلحات اللسانيات الاجتماعية في القرن العشرين (رسالة ماجستير–متاحة على الإنترنت).

[2] . ينظر سيبويه. الكتاب. ج[4]. ص ٤٣٢.

سيمولوجيا) و Philologie (فيللوجيا) راعت سنة العرب في تعريبها بغض النظر إلى موقع الحرف، كما اعتمدت على الجيم الفصيحة لقرب نطقها من (G) في الفرنسية مع الصائتا I و e.

أمّا في المصطلح Hieroghiphe (هيروغليفية)، فقد قوبل حرف (G) بنظيرة حرف (غ) في العربية.

تحول (G) إلى الغين (غ) في العربية يكاد يكون تحولاً مطرداً مطلقاً

بيداغوجيا	Pédagogie
غرام	gramme
أثنوغرافيا	Ethnographie
ديمغرافيا	Démographie
منغنيز	manganèse
غاز	gas

لعل المنظمة في تعريبها لـ (G) بـ (الغين) اعتمدت على المبدأ الشائع في التعريب لدى المحدثين، و التزمت بأحد قرار مجمع اللّغة العربية القاضي برسم حرف (G) غينا إلا فيما عربه العرب بالجيم[1]، إلاّ أن هذا الالتزام يسقط بالنظر إلى المصطلحات الأخرى التي رسم فيها بحرف (ج) و الكاف.

اللافت للنظر هو غياب الحرف (ق) كمقابل للحرف (G) حيث يقول سيبويه « .. و ربّما أبدلوا القاف لأنها قريبة أيضا، قال بعضهم كربق و قربق.»[2]

أمّا المصطلحات المتبقية:

كلوسيم	Glosséme
كلوسيماتية	glossématique
اركاني	Ergatif
تاكميم	Tagmème
تاكميمية	Tagmémique

[1] . محمود فهمي حجازي: الأسس اللّغوية، ص ١٧٦.

[2] . المرجع السابق. ص ٤٣٢.

و استنادًا إلى ما تم التطرق إليه فيما يخص رسم الحرف (G)، فنلاحظ أن المنظمة تفردت برسمها الكاف كمقابل للحرف (G). و بهذا قد تكون أضافت متاعب أخرى و ابتعدت عن مسعى التوحيد الذي كانت تصبو إليه من خلال وضع هذا المعجم.

٣ - الصّوامت K. M. S. T:

لهذه الصوامت (K. M. S. T) نظائر في اللّغة العربية (ت. س. م. ك) و بالتالي المبدأ الذي سيراعى هو مقابلة الصوامت الأجنبية بنظائرها في العربية

مور More

مرسيم Merisne

مرسماتية Merismatique

سيمولوجيا Sémiologie

سيميائيات Sémiotique

تاكميم Tagméne

تاكميمية Tagmémique

كلين Kleene

بعد مح اولة رصد منهجية المنظمة في نقل بعض الصوامت الأجنبية إلى العربية، سيتطرق البحث إلى النظر في كيفية تعاملها مع الصوائت.

٤ - الصائت (a):

يرسم الصائت (a) بالألف، و إذا كان في أول الكلمة رُسم ألفًا عليها همزة[1] و بحسب طريقة النطق للصامت (a) فإن الحركة المنٰاسبة للهمزة ستكون الفتحة.

ظهر الصائت (a) في المصطلحات المعربّة في ست مناسبات، و في جميع الحالات رُسم ألفا لينة (تاكميم Tagmene)، و في هذا نلاحظ نوع من الاطراد النسقي في رسم هذا الصائت.

٥- الصائت (e):

كان من قرارات مجمع اللّغة العربية « يرسم الصائت (e) ألفًا لينة إذا ورد في وسط الاسم و عليه نبرة نطقية مثل ثاون: Theon.»[2]

---

١ . ينظر: مصطفى الشهابي: المصطلحات العلمية في اللّغة العربية بين القديم و الحديث. ص ١٢١.

٢ . مجمع اللّغة العربية: محاضر الجلسات. دور الانعقاد الرابع، القاهرة ١٩٣٩.

بلغ عدد المصطلحات التي توسّطها الصائت (e) احدى عشرة مصطلحًا من مجموع ٢ مصطلحًا،١٠ منها تمّ فيها قفل الصائت (e) بكسرة طويلة و هي:

كرونيم Chroneme →

كلوسيم glosseme →

كلوسيمائية glossematque →

هيوغليفية Hierogliphe →

كلين Kleene →

مونيم Monene →

تاكميم Tagméme →

تاكميمية Tagmemique →

كريول Creol →

و نضع سطرًا تحت المصطلحات Kleene – Hieroghiple – Craole

مِرسيم Merisne

سيمولوجيا Sémiologie

سميائيات Semiotique

و من خلال هذا نرى أن المنظمة انتهجت المنهجية الثانية القائلة « ينقل الصامت (e) بالكسرة الطويلة و بالكسرة القصيرة إلى اللّغة العربية.»[1]

أما فيما يخص تناول الكسرة القصيرة و الطويلة في المصطلحات فقد أشار محمود فهمي حجازي إلى « أن لا خلاف في كتابة الحركات الطويلة الأجنبية في الكلمات المعربة بحركات طويلة عربية، و لكن مشكلة الحركات القصيرة أن تدونها في الكتابة العربية أمر اختياري.»[2]

و يفسر لنا غلبة تعريب الصائت (e) بالكسرة الطويلة، أنّ تعريبه بالكسرة القصيرة سيؤدي إلى تعدد احتمالات نطقه و بالتالي الخروج عن الدّلالة الموجودة، إضافة إلى غياب الشكل في معظم المصطلحات: « الاعتماد على الشكل في المصطلحات العلمية فيه القضاء على هذه المصطلحات، لأن أحدا من العلماء لن يشكل هذه المصطلحات عند كتابتها.»[1]

---

[١] . محمد كامل حسين: القواعد العامة لوضع المصطلحات العلمية. ص ١٤٢.

[٢] . حمود فهمي حجاز: الأسس اللّغوية، ص ١٨٣.

يظهر أن المنظمة حافظت على نفس منهجية تعريب (e) في المعاجم الموحدة الأخرى و ذلك اعتمادًا على ما أورده محمود فهمي في مصطلحات معربة[2] في المعجم الموحد للمصطلحات العلمية كتمثيل عن كيفية تعريب الصوائت. باراميسيوم Porameciun

كوبرا Cobra

كروماتوسوم Chromatosme

كاسوارى Cassowary

حيث نلاحظ أن جميع الصوائت الأجنبية عربت بحركات عربية طويلة.

أمّا فيما يخص المصطلحات الثلاثة:

كريول Creol

كلين Kleene

هيوغليفية Hiéroglyphe

نلاحظ تجاور صائيتين (eo) (ee) (ie)، في المصطلح الأول (كريول) رسم الصائت (e) بكسرة قصيرة أما الصائت (o) فرسم بحركة طويلة مع مراعاة طريقة نطق الصائت المركب (eo) (يِو).

و المصطلح الثاني (**Kleene**) فيظهر أن المنظمة تعاملت مع الصائت (**ee**) على أنه صائت واحد (**e**) حيث قابلته بكسرة طويلة (كلين).

و هذا راجع إلى أنّ عملية التعريب تعتمد على الجانب الصوتي لا الجانب الشكل، فكثيرة هي الحروف في اللغة الفرنسية تكتب و لا تنطق.

المصطلح الثالث تعامل معه بنفس الطريقة في المصطلح الأول.

<u>٦- الصائت (o):</u>

« يرسم هذا الصائت بالهمزة المضمومة إذا عقبه حرف ساكن و واو إذا عقبهما حرف متحرك، أو واو في وسط الاسم»[3].

و قد أشار المجمع في أن رسم (o) إن كان في وسط الاسم يكون واوا. و هذا ما نلاحظه، حيث اطرادا في نقلة واوًا في احدى عشرة مصطلحًا توسطه الصائت (o). عدا مصطلح **Sémiotique** الذي عرب بـ سيميائيات. فهذا المصطلح مركب من **Semio + ique**

---

[١] . المرجع السابق، ص ١٤٢.

[٢] . المرجع السابق، ص ١٨٤.

[٣] . أنظر: مجمع اللّغة العربية: محاضر الجلسات. دور الانعقاد الرابع، القاهرة ١٩٣٩.

لاحقة + اسم

حيث عرّب هذا المصطلح على شاكلة مصطلح Linguistique، إذ تُوبلت اللاحقة ique بالألف و التاء للدّلالة على العلم.

جل المصطلحات التي عربت في المعجم الموحد كان تعريبها صوتيا. هذا يعني عدم إلحاقها بالأبنية العربية.

نتائج الدراسة:

١)-فيما يخص التعريب، بلغ عدد المصطلحات المعربة (1.14 %) مع ١٧٤ مصطلحا ورد في المعجم، والسبب في ذلك محدودية هذه الآلية، وتقيدها من طرف الأعضاء والهيئات، ويُلجأ إليها عند الضرورة بعد استنفاذ الوسائل الأخرى، ما دفع المنظمة إلى التعامل معها بحذر شديد.

٢)-أنّ المصطلحات المعربة، كان ولابدّ من تعريبها لأنّ لا سبيل إلى نقلها إلاّ بالتعريب، باستثناء مصطلح أو مصطلحين على الأكثر.

٣)-أنّ منهجية المنظمة في التعريب، كانت نِتَاج تمازج منهجية القدامى ومنهجية المحدثين، من خلال القرارات الصادرة عن المعاجم اللّغوية، خاصة فيما يخص نقل الأصوات الأعجمية.

٤)-أنّ هذه المنهجية لم تكن محددة بدقة، فقد رأينا أنّ بعض الأصوات الأعجمية قد نقلت بأكثر من مقابل عربي.

٥)-تفردّت المنظمة بنقل بعض الصوامت وهذا ما يتنافى مع موضوع التوحيد (هدف المعجم).

٦)-أنّ دقة التعريب مرهونة بمدى احترام القوانين والقرارات الصادرة، وقد رأينا هذا عند التعرض إلى نقل الصوامت والصوائت في المعجم.

٧)-عدم مراعاة بعض المبادئ المنصوص عليها في ندوة توحيد المصطلحات من قبل المنظمة قد شوه بعض المفاهيم كضبط المصطلحات المعربة بالشكل.

٨)-أنّ انخفاض نسبة التعريب في المعجم اللّساني، راجع إلى طبيعة العلم (لسانيات) ففي العلوم الأخرى لهذه الآلية مقبولية كبيرة كالكيمياء و الفيزياء....الخ

النّظير الشّعريّ ودوره في التّوجيه الصّوتي للقراءات الأربع الشّاذّة - الصّوائت أنموذجا-

د.جمال كويحل /جامعة اليامين دباغين - سطيف٢ – الجزائر

الملخص:

من بين الشروط الّتي وضعها محقّقو القراءات القرآنية لصحّة القراءة: موافقة العربيّة ولو احتمالا؛ ذلك لأنّ القرآن نزل عربيّا ولا يكون فيه ما يخالف قواعدهم حتّى وإن قلّ أو شذّ.

ولمّا تعدّدت لغات العرب ولهجاتهم وأنّها محتواة في النصّ القرآني وقراءاته برزت بعض الظّواهر الصّوتية عند القرّاء بالشاذّ عُدّت قليلة أو نادرة أو شاذّة، لكنّها في الواقع اللّغوي مقبولة لأنّ الاستعمال اليومي يجيزها ويفرضها، وللتّأكيد على ذلك راح علماء اللّغة والقراءات والمفسّرون يبحثون عن الدّليل الّذي يقوم عليها هذا الواقع اللّغوي بما يعضدها من كلام العرب. فجاء هذا البحث ليبرز دور النّظير الشّعري في توجيه هذه الأداءات و التّلوينات الصّوتية والتّدليل على صحّة صورها بما يناظرها من شعر العرب.

وقد خَصّ البحثُ النظير الشعري كونه يُعدّ من أقوى النظائر اللّغوية المُحتجّ لها والتي لا تُردّ عند العلماء، كما خصّ القراءات الأربع الشّاذّة دون غيرها لأنّها من أغنى مأثورات التّراث بالمادّة اللّغوية، وأنّ أوجهها القرائية التّي عُدّت شاذّة لها ما يكافئها من كلام العرب.

الكلمات المفتاحية: نظير شعري– لهجات - قراءات أربع شاذّة – ظواهر صوتية- صوائت.

Poetic parallel and its role in guiding orally the four anomalous readings

- The case of vowels -

Abstract:

Some acoustic phenomena appear to have been four anomalous reading and that summers considered rare or exceptional, but in fact it is acceptable because the daily use the licensed and taxed. This research highlights the role of poetic like, which helps guide the readings and the different acoustic phenomena and shows which explain their purity by giving its parallel from the Arabic poetry. We have chosen the poetic parallel because its considered as a big proof that can never be questionable. And we have chosen the four anomalous reading because they are the specific traditions of the richest rule language heritage.

Keywords: poetic parallel - dialect - four anomalous reading - acoustic phenomena - vowels.

تمهيد:

يعدّ موضوع القراءات القرآنيّة من حيث تعريفها، وأنواعها، وشروطها، وعلاقاتها بالقرآن الكريم من المواضيع الهامّة التي شغلت بال الدّارسين اللّغويين القدامى والمحدثين بجميع أصنافهم، فقد عكفوا على تناولوها من وجهتها اللّغوية المتعدّدة؛ صوتا وبنية وتركيبا ودلالة، وذلك حسب معرفتهم وإدراكهم وفهمهم حتّى أوفوها حقّها في ضوء ما أتيح لهم من إمكانيات لغويّة متنوّعة، متناولين في ذلك جميع القراءات متواترها وشاذّها بالوصف والتّحليل، مجيبين على كثيرٍ من التساؤلات التي حيّرت الباحثين من حيث شروط صحّتها من جهة وقرآنيتها وعدمها من جهة أخرى.

ورغم الجهود المبذولة في هذا الميدان لا يزال البحث في حقل القراءات القرآنيّة بصفة عامّة والقراءات الأربع الشاذّة بصفة خاصّة واسعا، لأنّه كلّما اطّلَعْتَ على موضوع من موضوعاته، أو مسألة من مسائله، سواء تعلّق الأمر بالدّراسات القديمة أو الحديثة إلاّ وانتابك شعور بتقصيرٍ في الإلمام ببعض جوانبه، ممّا يدفعك إلى تسليط الضّوء عليه.

لقد توصّلت جهود محقّقي القراءات القرآنية إلى وضع شروط لصحة القراءة هي: موافقة المصحف العثمانيّ، صحّة السّند، وموافقة العربية ولو احتمالا. واشترطوا الشرط الثالث كون القرآن نزل عربيّا ولا يكون فيه ما يخالف قواعدهم حتّى وإن قلّ أو شذّ. ولكنْ لمّا تعدّدت لغات العرب ولهجاتهم وأنّها محتواة في النصّ القرآني وقراءاته برزت بعض الظّواهر الصّوتية للّغة عند القرّاء بالشاذّ عُدّت قليلة أو نادرة أو شاذّة، لكنّها في الواقع اللّغوي مقبولة لأنّ الاستعمال اليومي يجيزها ويفرضها، فوجب علينا قبولها، وألاّ ننعتّها بالشذوذ اللّغوي. وللتّأكيد على أنّها من اللّغة راح علماء القراءات والمفسّرون واللّغويون يبحثون عن الدّليل الّذي يقوم عليها هذا الواقع اللّغوي بما يعضدها من كلام العرب شعرهم ونثرهم. فجاء هذا البحث ليبرز دور النّظير الشّعري كشاهد لغوي في توجيه هذه الأداءات و التلوينات القرائية في القراءات الأربع الشاذّة ، والتّدليل على صحّة صورها بما يناظرها من شعر العرب وتقويّة الرأي فيها ثم تثبيتهاكقانون صوتي يتلمّسه القرّاء بما يوافق حرف لهجتهم ويميلون إليه كلّما توافرت أسبابه وعلله.

وقد خَصَّ البحثُ النظير الشعري كونه يُعدّ من أقوى النّظائر اللّغوية المُحتجّ لها والّتي لا تُردّ عند العلماء، ولأنّه يرى فيه المرآة العاكسة للثقافة عند العرب، والمورد الصافي للّغة عندهم. كما خصّ القراءات الأربع الشاذة دون غيرها لأنّ رواياتها المختلفة مصدر أساسيّ للدّراسة الحديثة حول خصائص اللّهجات العربية وتنوّعها واختلاف ألسنتها، بل هي مصدر يمثل حال اللّغة الفصحى، فكلّ شاردة أو واردة فيها إلاّ ولها ما يمثلها في الواقع اللّغوي العربيّ، فهي إذا أغنى مأثورات التراث بالمادة اللّغوية، وأنّ أوجهها القرائية التيّ عُدّت شاذّة لها ما يكافئها من كلام العرب.

النظير الشعري:

إنّ الوقوف عند معاني النّظير الواردة في معاجم اللّغة والأدب يجعلنا نؤكد تساوي معانيها ودلالاتها، فهي

عندهم: (الشبيه، والمثيل، والندّ، والكفيء). ففي الصحاح: ((نظير الشيء مثله، والنِّظر والنّظير بمعنى واحد))([1]).

وعند ابن منظور هو: ((المثل. وقيل: المثل في كل شيء. وفلان نظيرك أي مثلك، لأنّه إذا نظر إليهما النّاظر رآهما..... و نظير الشيء: مثله))([1]).

[1] – الرازي: (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر) مختار الصحاح، تحقيق: محمود خاطر، ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م، ج:٢، ص:٨٣١.

وأمّا في الاصطلاح فإنّ أحسن ما ذُكر في النظير ما ذهب إليه الحموي؛ حيث قال: ((وهو في الاصطلاح أن يجمع النّاظم أو النّاثر أمرا وما يناسبه مع إلغاء ذكر التضاد لتخرج المطابقة، سواء كانت المناسبة لفظا لمعنى، أو لفظا للفظ، أو معنى لمعنى، إذ القصد جمع الشيء على ما يناسبه من نوعه، أو يلائمه في أحد الوجوه))[2].

فالنّظير هو ما جمعه اللّغويون والباحثون في ميدان القراءات القرآنية من آيات قرآنية، أو أحاديث نبوية شريفة، أو كلام العرب شعرهم ونثرهم، يرَوْنه مشابها، أو مطابقا، أو مثليا لتلك المسألة المختلف فيها من الناحية المعنوية أو اللّفظية، قصد تبريرها أو الحكم عليها ثم تثبيتها.

إنّ الهدف الرّئيس من فكرة النّظير الشعريّ في هذا البحث توكيد على أنّ القراءة الّتي جنح إليها القرّاء الأربعة بالشاذّ أو أحدهم لم يداخلها الشذوذ، وإنّما دليل مهمّ على صحّة وجهها لأنّها على طريقة كلام العرب.

ولهذا الهدف ولهذه الأهمية حظي الشعر العربيّ باهتمام كثير من الباحثين اللّغويين، والمفسّرين بصفة عامة، والصوتيّين بصفة خاصة، فكثرت الشواهد الشعريّة لمعاني الألفاظ القرآنية في كتبهم، فلو عدنا إلى أيّ كتاب في التّفسير، أو النّحو، أو البلاغة لوجدناه مليئا بالفنون الأدبيّة المختلفة خاصّة الشعر، فهذا كتاب سيبويه يحوي على ما يقارب ألفا وخمسين بيتا من الشعر، استعمله كشواهد على ظواهر لغويّة كثيرة. ويُذكر أنّ ابن عباس كان يُنشد الشّعر عندما يُسأل عن أيّ مسالة تخصّ التفسير[3].

فالنّظير الشعريّ رغم تقيّده بالوزن والقافية وبقانون يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره يُعدّ أداة مهمة يرجع إليها علماء القراءات والمفسّرون، كما يلجأ إليها اللّغويون، من أجل تشكيل مرجعيّة يستند إليها من أجل الاستدلال بها على صحّة العديد من الاستخدامات اللّغوية الّتي يختارها القارئ في حرفه.

وهكذا فإنّ استدعاء النّظير الشعريّ للتّدليل على جواز الاستخدامات الصّوتيّة للقراءات الأربع الشاذة إقرار بصحتها على الأقلّ كمسلك لغويّ يمكن الاعتمادُ عليه في واقعنا اللّغويّ. لذلك فمن واجبنا إماطة اللّثام على هذا الرافد المهمّ الّذي استعان به اللّغويون وأحسّوا بشيء من الطمأنينة عند استعماله قصد إبراز القوانين والعلل الّتي تخصّ اللّغة العربية في جانبها الصّوتي، وقد فضلوه على بقية المصادر الأخرى لشيوعه وانتشاره بين القبائل، فقد كان متنفّسَهم في حلِّهم وترحالِهم، كما استعان به علماء القراءات بجميع أقسامها؛ الصحيحة والشاذّة كنظائر داعمة لآرائهم وتوجيهاتهم وتعليلاتهم لبعض مواطن الخلاف اللّغوية بجميع مستوياتها سواء بتثبيت ما ذهبوا إليه من آراء أو نفيه.

القراءات الأربع الشاذة:

إنّها القراءات المعروفة اليوم بشهرة شذوذها والمصنفة ضمن القراءات الأربعة الزائدة على العشرة، ورغم الاعتراض عليها هي من القراءات المقبولة في أوجهها اللّغوية إذا سلمنا برأي محققي القراءات كابن الجزري، ومكّي بن أبي طالب، وما أقرّه الباحثون في القرآن وما تعلق به، كيف لا وهي الّتي عُرفت عمّن اشتهروا بالصدق والأمانة، والعلم بالقرآن وأحرفه وممّن كانوا متضلّعين في

---

[1] – ابن منظور:(محمد الأفريقي المصري) لسان العرب، تحقيق: عبد الرحمن محمد قاسم النجدي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧١م،ج:٥، ص:٢١٩.

[2] - الحموي: (ابن حجة أبو بكر تقي الدين بن عبد الله بن علي بن محمد) خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق :عصام شقيو، دار الهلال، بيروت، لبنان، ومكتبة البحار، بيروت، لبنان، 2004 م ، ص:131.

[3] - ينظر: السيوطي (جلال الدين) ، الإتقان في علوم القرآن، دار الندوة، مكة المكرمة، السعودية (د-ت) ج:١، ص:٢٣١.

شتى علوم العربية، فالحسن البصري (ت: ١١٠هـ) كان بحرا في العربية، وعالما كبيرا، وابن محيصن المكي(ت:١٢٣هـ) من كبار علماء القراءات، والأعمش الكوفي(ت:١٤٨هـ) كان يُلقب بالمصحف، واليزيدي البصري (ت:٢٠٢هـ) كان عالما في اللّغة والنحو والشعر، وهم من الطبقات التي قُبلت خياراتهما.

وقد خصّ الباحث هذهَ القراءات بالدراسة دون غيرها لأنّ أصحابها يمثّلون مدارس قرائية مختلفة تعبر عن أداءات متنوعة لها ما يبرّرها من وجوه اللّغة العربية باتّفاق جمهور العلماء قديما وحديثا، فهي بحقّ من أغنى مأثورات التّراث بالمادّة اللّغوية، وأنّ القضايا الصّوتية الّتي عرفتها والتيّ عُدّت شاذة لها نظيرها في كلام العرب، استعملها العلماء بجميع اتّجاهاتهم لدعم بعض ما ذهبوا إليه من آرائهم وتوجيهاتهم ولا خلاف بينهم في ذلك، فهي في مستوى المشهور من حيث الفصاحة، بل أقوى من كلام العرب الّذي لا سند له في النّظر فيها، والاستدلال بها في اشتقاق القواعد والأصول والقياس عليه. قال السيوطي:" وقد أطبق النّاس على الاحتجاج بالقراءات الشاذة في العربية، إذا لم تخالف قياسا معروفا، بل ولو خالفته يُحتجّ بها في مثل ذلك الحرف بعينه "([1]).

من القضايا الصّوتية للنّظير الشّعري:

تجمع الدّراسات اللّغوية على أنّ القضايا الصوتيّة من أهمّ الموضوعات الّتي لقيت اهتماما بالغا من قبل الباحثين في ميدان القرآن الكريم بصفة عامّة، والقراءات القرآنيّة بصفة خاصة، سواء أكانت متواترة أم شاذة، ولماّ كان النّظير الشعريّ، كما هو معروف مفتاحا ترتكز فيه خلاصة كل نتيجة، كانت حاجة الباحث في مجال التغيّرات التي تمسّ النظام الصّوتي للّغة العربيّة في ميدان القراءات القرآنية الشاذّة إليه حاجة ملموسة، كونها تُعدّ مدخلا لكل دراسة لغوية.

وعند تتبّع الباحث للقراءات الأربع الشاذة وجدها تحتوي على كثير من الاستعمالات الصوتية توصف بأنّها شاذّة ولا يُعتدّ بها لأنّها متباينة مع قوانين اللّغة، لكن الواقع اللّهجي يفرضها نتيجة ظروف بيئية أو لغوية، ويمكننا الاستدلال على صحة هذه الاستخدامات اللّغوية بما يناظرها من شعر العرب الذي " هو أكبر علوم العرب ووافر حظوظ الأدب وأحرى أن تقبل شهادته"([2]) منه تعلّموا اللّغة بكل مستوياتها، وأحاطوا بقوانينها ما قلّ وما كثر، فلا غرو أن نستأنس به للتّدليل على بعض ما سنذكره من قضايا صوتية.

أولا: الحذف الصّوتي:

إنّ ظاهرة الحذف خاصية من خصائص اللّغة العربية، إذ تُعدّ من بين أهمّ القضايا اللّغوية الّتي اعتنى بها الباحثون. وقد مسّت هذه الظاهرة كلّ مستويات اللّغة؛ الصوتية، والصّرفية، والنّحوية. والحذف يعني إسقاط جزء من الكلام أو كلّه إذا دلّ عليه دليل. قال ابن جنّي:((وقد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة. وليس شيء من ذلك إلاّ دليل عليه. وإلاّ كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته))([3]). وتبرز هذه المسألة اللّغوية بشكل واضح في القراءات الأربع الشاذّة خاصّة ما تعلق منها بالجانب الصوتي، لأنّ أصوات اللّغة هي أكثر العناصر تأثيرا بعضها في بعض في أثناء التّلوينات الأدائية المختلفة أو

[1] - السيوطي: (جلال الدين) ، الاقتراح في أصول النحو وجدله، تح: محمود يوسف فجّال، دار البحوث للدراسات الإسلامية دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط:٢، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٣م، ج:١، ص:٤٢٠، ٤٢١.

[2] - الحديثي خديجة ، الشاهد وأصول النحو في كتاب سيبويه، مطبوعات جامعة الكويت، ١٣٩٤هـ، ١٩٧٤م ص:١٠٠.

[3] - ابن جنّي:(أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تح:محمد علي النجّار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ج:٢، ص:٣٦٠.

التنوّعات الصوتية السياقية نتيجة أسباب قياسية وصوتية، ولعلّ من بين أكثر الأصوات تعرّضاً للحذف في القراءات الأربع الشاذّة الصوائت الطويلة (الواو والياء والألف) لأنّها أكثر الأصوات اللّغوية ميلا إلى التغيّر والسّقوط، وأشدّها ضعفا في أثناء التّأليف، وأجنح من غيرها على التنافر والتآلف ([1]).

لقد لاحظ علماء اللّغة عند دراستهم لظاهرة حذف الصّوائت الطّويلة وجعلها حركة قصيرة أنّ التبّادل بينهما يعود في الأساس إلى العلاقة الوثيقة الموجودة بينهما؛ فهما في الأصل شيء واحد يرتبط بعضها ببعض ارتباطا حميما، وهذا ما أكّد عليه متقدّمو النحويين حيث كانوا يسمّون الفتحة الألف الصغيرة والكسرة الياء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة. قال ابن جنّي: ((الحركات أبعاض حروف المدّ واللّين، وهي الألف والياء والواو، فكما أنّ هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاث، وهي الفتحة والكسرة والضمة))([2])، غير أنّ الفرق بينهما كما يذهب إليه العلم الحديث يكمن في المدّة الزمنية التي يحتاجها كل نوع لإنتاجه؛ " فالمدّة الزمنية اللاّزمة لإنتاج الحركة القصيرة، أقصر من المدة الزمنية لإنتاج الحركة الطويلة، مع مراعاة اتحاد الحركتين بالسرعة والبطء"([3]).

فالتخلّص من الصوائت سواء أكانت في فاء الكلمة أم في عينها أم في لامها مسلك صوتي جائز وكثير في كلام العرب، وأنّ سببه التّخفيف والسّرعة في الكلام. قال سيبويه:" وجميع مالا يُحذف في الكلام وما يُختار فيه أن لا يُحذف، يُحذف في الفواصل والقوافي...وإثبات الياءات والواوات أقيس الكلامين. وهذا جائز عربيّ كثير. وتركها في الوقف أقيس وأكثر"([4]).

وحذف الصوائت الطويلة ظاهرة صوتية توافق طبيعة القبائل البدوية التي تُنسبت إليها، وهم من يميلون في الغالب إلى السرعة في النطق، فهذه السرعة تدفعهم إلى الاستغناء عن بعضها دون الإخلال بالمقصود من الكلام. يقول إبراهيم أنيس:" تميل القبائل البدوية إلى السرعة في نطقها، وتلمس أيسر السبل، فتدغم الأصوات بعضها في بعض، وتسقط منها ما يمكن الاستغناء عنه دون إخلال بفهم السامع"([5]). وممّا جاء من حذف الصوائت الطويلة

في القراءات الأربع الشاذة:

أ- حذف الصّائت الواو:

قرأ اليزيدي قولَه تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ بِالنَّاسِ لَرَؤُوفٌ رَحِيمٌ﴾- البقرة١٤٣-، (رَؤُفٌ) بحذف الواو فيها مع الإبقاء على الضمّة دليلا عليها، ونتج عن ذلك تحوّل صيغة (فَعُول) الممدودة إلى (فَعُل) المقصورة للتّخفيف، وهي عادة العرب من: هوازن وعليا قيس وأسد ([6]) الّذين يميلون في نطقهم إلى الاجتزاء بالحركات عن أحرف المد.

---

[1] - ينظر: المصدر السابق نفسه، ج:٢، ص: ٢٩٤.

[2] - ابن جنّي:(أبو الفتح عثمان)، سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط:٢، ١٤١٣هـ، ١٩٩٣م، ج:١، ص:١٧.

[3] - استيتية سمير شريف، التنوع الكمي للحركات، ، مجلة جامعة الملك سعود، م:٩، الآداب، ١٤١٧ هـ، ١٩٩٧م، ص:١٥٧.

[4] - سيبويه: (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:٥، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م ج:٤، ص:١٨٤، ١٨٥.

[5] - أنيس إبراهيم ، في اللّهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط:٣، ١٩٦٥م، ص:١٤٨.

[6] – ينظر: سيبويه، الكتاب ج:٤، ص:٢١١، والفراء:(أبو زكريا يحي بن زياد)، معاني القرآن ، تح: عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط:٣، ١٩٨٣م، ج:١، ص:٩١.

والمدّ والقصر في هذه القراءة لغتان بمعنى واحد[1]، وأنّ أكثر القرّاء مالوا إلى المد (رؤوف) لأنّ بناء (فعول) أكثرُ في كلامهم من (فعُل)، والّذي يؤكّد ذلك وجود صفات تشبهه منها: غفور وشكور. غير أنّ اليزيدي في حرفه هذا مال إلى حذف الحركة الطويلة لأنّ فيها سرعة في النطق وخفّة يسهل معها اللّفظ ويحلو، وهذا منحى صوتي جائز في كلام العرب، والذّي يؤكّده ويعضده النّظير الشعري من قول الوليد بن عقبة[2]:

وشرُّ الطّالِبيْنِ فَلاَ تَكنْه بِقَاتِلِ عَمِّه الرَّؤُف الرَّحِيمِ.

مال الشاعر إلى حذف الصائت الواو في: (الرّؤوف) إلى (الرّؤف)، كما هو الحال في قراءة اليزيدي، وهو لغة فاشية في اللّسان العربي، نحو قولهم: رؤف ورؤوف ورئف كحذر ورأف[3]. وهذا الجنوح من قبل القارئ والشاعر خاصية من خصائص المتكلّم العربيّ سببه الميل إلى التيسير والتسهيل حسب مذهب العلم الحديث حيث نجد أن الحذف الواقع في كلمة (رؤوف) إلى (رؤف) هو التخلّص من مقطع متوسط مفتوح وتعويضه بالمقطع القصير المحرّر:

ra/uu/fun :٠/-٠//-٠/٠ (ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص) إلى ra/u/fun :٠/-٠/-٠/٠ (ص ح/ ص ح/ ص ح ح ص). والمقطع المتوسط المفتوح(uu) رغم انفتاح مجرى الهواء عند إنتاجه إلاّ أنّه يتطلّب جهدا إضافيا من المقطع القصير(u).

ب- حذف الصّائت الياء:

قرأ الحسن البصري وابن محيصن قوله تعالى:﴿إِنَّ اللّهَ لاَ يَسْتَحْيِي أَنْ يَضْرِبَ مَثلاً مَا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا﴾- البقرة:٢٦ - (يَسْتَحِي) بياء واحدة وهي لغة بني تميم يجرونها مجرى (يستبي)، ونحو قولهم: (لا أدر في لا أدري)، في حين قرأها الجمهور بياءين وهي لغة أهل الحجاز وهو الأصل[4].

ويعضد هذه اللّغة النّظير الشعري من قول المتنبّي:

إذَا مَاسْتَحَيْنَ الماءَ يَعْرِضُ نفسَه كَرَعْنَ بِسِبْت في إناءٍ منَ الورْدِ [5]

---

[1] - ينظر: العكبري (أبو البقاء)، التبيان في إعراب القرآن، تح:علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العلمية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٧٦م، ج:١، ص:١٢٤.

[2] - هو الوليد بن عقبة بن أبي معيط أبو وهب الأموي القرشي وآل من فتيان قريش وشعرائهم وأجودهم مات سنة: (٦١هـ). سير أعلام النبلاء، الذهبي:(الإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان) تح: شعيب الأرنؤوط و محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط:١، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٤م، ج:٨، ص:١٢٢.

[3] - ينظر: ابن عطية:(أبو محمد عبد الحق بن غالب)، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تح: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية،بيروت، ط:١، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م، ج:١، ص:٢٢١.

[4] – ينظر: أبو حيان، (محمد بن يوسف)، البحر المحيط، تح: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:١،١٤١٣هـ، ١٩٩٣م ، ج١، ص٢٦٤، ٢٦٥.

[5] - ينظر: البحر المحيط، ج:١، ص:٢٥٦.

حيث حذف ياءً واكتفى بواحدة تماما كما فعل الحسن البصري وابن محيصن في حرفيهما، علّتهم في ذلك كثرة دوران هذه الكلمة في ألسنتهم.

يبدو من خلال التّعليلات السّابقة أنّ الحذف الصّوتي الّذي لحق كلمة (يستحي) كان لدواعي التّخفيف، وهو خاصية من خصائص بعض القبائل العربية سببه كثرة الاستعمال لأنّه من عادة العرب إذا كثر استعمالهم لشيء أحدثوا فيه تخفيفا بوجه من الوجوه، وهذا قياسا على ما جاء في النّظير الشّعري السّابق، حيث تخلّص الشّاعر من الياء، ممّا يدلّ على أنّه مظهر من مظاهر ميل العربيّ في أدائه النطقيّ إلى التّقليل من المقاطع الصّوتية والتّنويع فيها تيسيرا لعملية النّطق واقتصادا في الجهد العضلي دون إخلال بالمعنى، حيث تخلّص من مقطع متوسط مغلق(tah- ٠/٠) وعوضه بمقطع قصير(ta- ٠/) والكتابة الصّوتية توضّح ذلك:

Yas/tah/yii: ٠/٠ -(٠/٠)- ٠ // (ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح) إلى yas/ta/hii: ٠/٠ - (٠/)-٠ // (ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح). فكثرة استعمال المقطع المتوسط المغلق في كلمة: (يستحيي) عُوّض بالمقطع القصير(يستحي) تخفيفا.

ج- حذف الصّائت الألف:

قرأ الأعمش قوله تعالى:((فَانْكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِّسَاءِ مَثْنَى <u>وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ</u>))- النساء:٣-، بحذف الألف في:(ثُلَث ورُبَع) للتّخفيف.

أجاز أهل اللّغة تقصير حركة الفتحة الطويلة في (ثلاث ورباع) وجعلها حركة قصيرة (ثلث وربع) استخفافا.

قال ابن جني:" ينبغي أن يكون محذوفا من (رباع) تخفيفا. والنظير الشعري الذي يمثّل مثل هذا الحذف قول الشاعر:

مثل النَّقا لبَّده ضَرْبُ الطِّلل

يريد الطِّلَال جمع طلّ... ومما حذفت ألفه تخفيفا أيضا قولهم: أمَ والله لأفعلنّ كذا، يريد (أما)" ([1]).

وقال ابن عطية في توجيه هذا الحذف:" وتلك لغة مقصدها التخفيف كما قال الشاعر على لسان الضبّ:

لاَ أَشْتَهِي أَنْ أَرِدَا إلاَّ عَرَادا عَرّدا

وَعَنْكَثًا مَلتبدا وَصَلَيانا بَردا

يريد: باردا"([2]). ومثلها أيضا قولهم: (خيم) بحذف ألف وأصلها (خيام)، و(عُلَبِط وزُلَزِل) والأصل فيها (علابط وزلازل)، كما حذفت في قولهم أم والله ([3]).

---

١ - ابن جنّي:(أبو الفتح عثمان)، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تح: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م ج:١، ص:٢٨٠، ٢٨١.

٢ - المحرر الوجيز ج:٢، ص:٧.

٣ - ينظر: التبيان في إعراب القرآن ج:١، ص:٣٢٨، والبحر المحيط ج:٣، ص:١٧١.

من خلال ما سبق من تحليل وتوجيه لظاهرة حذف الصائت الألف نتوصل إلى القول: إنّ وجه حذف الألف في (ثلاث ورباع) جائز للتخفيف وأنّها لغة مسموعة عند العرب ومتداولة على ألسنتهم، وأنّ الأبيات الشعرية السابقة دليل على هذا التوجيه ونظائر له. وما قيل في حذف الواو والياء من تعويض بين المقاطع الصوتية يُقال في حذف الألف:

a□u/laa/□ :•/-(•/)-• / (ص ح/ ص ح/ ص ح) إلى a□u/la/□ :•/- (•//)-• / (ص ح/ ص ح ح/ ص ح) وما قيل في حرف الأعمش يُقال في كلمة الشاعر(بَرِد).

عند تتبّعنا لظاهرة الحذف الصوتي في أوجه القراءات السابقة وما يناظرها من الشعر يلاحظ أنّها لم تؤثّر على المعنى وأنّ هذا الحذف يخص بعض العرب دون غيرهم وأنّهم جنحوا إليه تطبيقا لقانون التّخفيف لا غير.

ثانيا: الزّيادة الصّوتيّة:

توصّلت الدراسات الصوتية إلى اكتشاف العلاقة الموجودة بين الصوائت الطويلة والقصيرة حيث أشارت إلى أنّها لا تتساوى لا من حيث كمّيتها النطقية، ولا من حيث قيمتها في بناء الكلمة. لذلك وجدتْ تناوبا بينها فتارة تتعرض الصوائت الطويلة للحذف حتّى تصير قصيرة كما سبق وأنْ رأينا، وتارة تتعرّض الصوائت القصيرة للزيادة في مَدّها حتى تصير طويلة. وهذا الذّي يسمّيه القدماء إشباع الصوائت القصيرة الثلاث (الفتحة والضمّة والكسرة) حتّى تنشأ عنها حروف مدّ تجانسها لأنّها من بعضها البعض، وبذلك تتحوّل الفتحة إلى ألف، والضمّة إلى واو، والكسرة إلى ياء.

إنّ هذه الثّنائية الصّوتية المتناقضة سلوك لغوي مرتبط بعادات نطقية يفرضه التذوّق والإحساس بالخفّة والثّقل أو بالانسجام الصّوتي والتّناسق الإيقاعي، هذا التذوّق يدفع بالنّاطقين إلى الميل إلى الجهة التي يرونها أولى بالإتباع من الأخرى سواء بحذف الصّائت أو بزيادته مع مراعاة أمن اللّبس وبحسب السّياق الّتي قيلت فيه.

إنّ الزّيادة في الصّوائت القصيرة نعني بها الإطالة فيها أو إشباعها حتّى تصير حركات طويلة. قال ابن جنّي: ((وإذا فعلت العرب ذلك أنشأت عن الحركة الحرف الذي من جنسها ، فتنشئ بعد الفتحة الألف، وبعد الكسرة الياء، وبعد الضمة الواو))([1])، وهذا المسلك النّطقي نراه شائعا في أداءات القرّاء الأربع بالشاذّ وله ما يناظره من الشّعر العربي حتّى غدا ظاهرة لغويّة معروفة بينهم أملته ظروف لهجيّة، وخصائص نطقيّة، وهذا الّذي سنبيّنه -إن شاء الله- فيما سيأتي.

أ- الزّيادة في الصّائت الفتحة:

قرأ الحسن البصري قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَئًا﴾- يوسف: ٣١-. بإشباع فتحة الكاف حتّى صارت ألفا (مُتَّكَاءً) على لغة من لغات العرب. قال ابن جنّي:" وأمّا (متّكاء) فعلى إشباع الكاف من (متكأ))([2]). والزيادة في مدّ الفتحة وإطالتها حتّى تصير ألفا هي من الضّرورات الشّعرية غير أنّه ولمّا سُمع على غير قياس دورانُه على الألسنة، على لغة المشبعين([3]) من العرب تسرّب على السّعة إلى القرآن الكريم من خلال قراءاته. ومدّ الصوت وإطالته عند النّطق بالحركة الطّويلة

---

[1] - ينظر: الخصائص ج:٣، ص:١٢١.

[2] - المحتسب ج:٢، ص:١١.

[3] - ينظر: الاستراباذي:(الشيخ رضي الدين محمد بن الحسن)، شرح شافية ابن الحاجب، تح: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ج:١، ص:٦٩ ،٧٠.

إراحةً للنّفس، وطلبا للتأنّي، وفيه أيضا تناسق وانسجام صوتي، تطرب له الأذن وترتاح له النفس. والاتّكاء هنا إنمّا يكون إذا أريد إطالة المكث، واستراحة للنّفس والبدن، فهذا المعنى وافق مبنى (متّكاء).

ومن النظير الشعري الذي يؤكّد على هذا توجيه الزيادة في مدّة الفتحة وإشباعها حتّى تصير ألفا للمسوّغات السابقة قول ابن هرمة:

فَأَنْتَ من الغوائِلِ حين تُرْمى   ومن ذَمِّ الرجال بِمُنْتزاحِ [1]

يريد (بمنتزح). فزاد في مدّة الفتحة حتى صارت ألفا حسب مذهب أكثر أهل اللّغة، ليريح نفسه من الغمّ الّذي أصابه حين فقد ابنه من جهة، وليكون هناك تناسق وانسجام بين الحالة النفسية للشّاعر والإيقاع الموسيقي للكلمة من جهة أخرى. ومثل هذا المسلك الصّوتي كثير في كلام العرب، وهو سنة من سننها، ونمط لهجي ، يكثر في الشعر ويقل في النثر ، ومنه ما ذكرته بعض المصادر[2] نقلا عمّا حكاه الفرّاء عن بعض العرب قولهم: (أكلتُ لَحمًا شَاة) أي: (لحمَ شاة)، وما حكاه أحمد بن يحي:(خُذْهُ منْ حيثُ وليسًا)، أي:(ليس) بإشباع حركة الفتحة فنشأت عنها الألف.

إنّ ما حدث في هذه القراءة وما يناظرها من شعر ابن هرمة هو مطل في حركة الفتحة حتى صارت ألفا

والكتابة الصوتية توضح ذلك: mut/ta/ ka/an :٠/٠ - ٠/- ٠/-٠/ ٠/ (ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص) إلى mut/ta/kaa/an : ٠/٠ -٠/- ٠//- ٠/ (ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح)، فتحوّلَ المقطع القصير (٠/ -ka) إلى مقطع طويل (٠//- kaa)، وإنّما لجأوا إلى ذلك لأنّ في إطالة النّطق بالألف إراحة للنّفس وطلب للتّأنّي.

ب- الزيادة في الصائت الكسرة:

قرأ الحسن البصري قولَه تعالى: ﴿ مَنْ كَانَ يُرِيدُ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا وَزِينَتَهَا نُوَفِّ إِلَيْهِمْ أَعْمَالَهُمْ﴾ – هود ١٥- بتخفيف الفاء ومطل حركة الكسرة حتّى صارت ياء: (نوفي).

قال أبو حيان:((فاحتمل أن يكون مجزوما بحذف الحركة المقدرة على لغة من قال: ألم يأتيك، وهي لغة لبعض العرب))[3].

فالقراءة هذه تمثّل صورة من صور الزّيادة في مَدّة الكسرة حتّى تصير ياء، وأنّها تأتي على السّعة في الكلام على لغة من قال: (إنه مَنْ يَتَّقِي) بإشباع الكسرة رغم أنّ الأصل جزم الفعل بحذفها.

والنّظير الشعري الّذي يجيز مثل هذه الصورة النطقية ويؤكّد عليها قول زهير بن أبي سلمى:

أَلَمْ يَأْتِيكَ وَالأَنْبَاءُ تَنْمِي   بِمَا لاَقَتْ لَبُونُ بَنِي زِيَادِ

بإثبات الياء في(يأتيك) والأصل أن تُحذف لأنّ الفعل معتل الآخر وظاهره أنْ يُجزم بحذفها، لكنّه أبقاها على لغة المشبّعين من العرب، وهذا مذهب أبي البركات بن الأنباري [1] الذي رأى أنّ الشاعر جزم الفعل (يأتي) بحذف حرف العلّة مثل ما تدعو إليه

---

[1] - ابن هرمة إبراهيم ، الدبوان ، تح: محمد جبّار المعيبد مطبعة الآداب، النجف الأشرف ، ١٩٦٩م، ص:٨٧.

[2] - ينظر: الخصائص ج:٣، ص:١٢٣، والمحتسب ج:١، ص:٣٧١.

[3] – البحر المحيط ج:٥، ص:٢١٠.

قوانين اللّغة (لم يأْتِك)، غير أنّه أشبع كسرة التاء حتى صارت ياء، وهذه الياء ياء الإشباع وليست لام الكلمة، وهو كثير في كلامهم. ويمكن لهذه الزيادة أن تظهر بالكتابة الصوتية:

nu/waf/fi ٠/-٠/ ٠-/ (ص ح/ ص ح ص/ ص ح) إلى nu/waf/fii ٠/-٠/ ٠-// (ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح) فقد تحوّل المقطع الأخير من قصير (fi ٠/) إلى مقطع متوسط مفتوح(fii ٠//).

ج- الزيادة في الصّائت الضمّة:

قرأ الحسن البصري قوله تعالى: ﴿ **سَأُورِيكُمْ** دَارَ الْفَاسِقِينَ﴾- الأعراف١٤٥- بإشباع حركة الضم (سأُورِيكم)، وهي كذلك في رسم المصحف لكن بوقفة خفيفة على الواو.

جوّز ابن جني مثل هذا المسلك الصوتي وهو من زيادة في مدّة ضمة الهمزة حتّى صارت واوا، ورأى أنّه صالح في النّثر والنّظم، وأنّ الذي حسّن في احتمال الواو في هذا الموضع أنّه موضع وعيد وإغلاظ فمُكّن الصوت فيه

وزاد إشباعه واعتماده، فألحقت الواو فيه([2]) . وهذا الوجه من التّوجيه قال به أيضا كثير من المفسّرين اللّغويين

([3]) وربطوها بالسياق التي قيلت فيه، وجعلوها لغة ونسبوها إلى الحجازيين.

أما أبو حيان فقد حسّنه في الشعر وضعّفه في النثر. وأكد على أنّ هذا الإشباع لغة ونسبه إلى أهل الأندلس،

وشكّ أن تكون لغة حجازية مثلما ذهب إلى ذلك الزمخشري. حيث قال: " وينبغي أن يُنظر في تحقُّق هذه اللّغة،

أهي في لغة الحجاز أم لا ؟"([4]).

ممّا سبق ذكره من توجهات أرى أنّ الزمخشري، وأبا حيان قد اتّفقا على تخريج قراءة الحسن على مقتضى ظاهرة الإشباع؛ كونها ظاهرة فاشية في لغات بعض العرب، أمّا ابن جني فقد أضاف شيئا آخر مهمّا يتعلق بربط صورة الحركة المشبعة بدلالة السياق في النص القرآني، إذ رأى أن مطل الحركة في هذا الموضع مرتبط بموضع الآية وهو التهديد والوعيد، لكنّهم يختلفون في هل هذه الظاهرة الصوتية خاصة بالشعر فقط أم بالشعر والنثّر معا؟، ولكن وكيفما تصرفت الحال فالقول بأنّ إطالة الضم ومدّه حتى تصير واوا منسوبة إلى أصحابها، وهم الحجاز والأندلس وطيء. وكونها لغة فهي لم تختصّ بالشعر فقط بل تعدّته إلى النّثر بصفة عامة والقراءات الأربع الشّاذّة بصفة خاصة على سعة الكلام لكن بشكل ضعيف.

والنظير الشعري الذّي يؤكد على شرعية هذا المسلك الصوتي الذي اتّبعه الحسن البصري في قراءته وتأصيله في اللّسان العربي قول ابن هرمة ([5]):

---

[1] – ينظر: ابن الأنباري: (كمال الدين أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد) الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين، ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، (د– ت)، ج:١، ص:٤٤.

[2] - ينظر: المحتسب ج:١، ص:٣٧٠، ٣٧١.

[3] – ينظر: المحرر الوجيز ج:٢، ص:٤٥٣، وإعراب القراءات الشواذ ج:١، ص:٥٦١

[4] – البحر المحيط ج:٤، ص:٣٨٨.

[5] – الديوان، ص:١٨٢.

وأنّني حيْثُمَا أَثْنَى الْهَوَى بَصَرِي مِنْ حَيْثُ مَا سَلَكُوا أَدْنُو فَأَنْظُورُ

أراد: (فأنظُر) فأشبع حركة الضم فتولدت عنها الواو. قال أبو العلاء المعرّي: ((إنّ طيئا تقول أنظور في معنى انظر))([1]).

وقال الشاعر([2]) :

لَوْ أَنَّ عمْرا همَّ أنْ يَرْقُودَا فانْهَضْ فَشُدَّ المِئْزَرَ المعْقُودا

أراد: (أن يرقُد)، فأشبع الضمة حتى صارت واوا. وهذا التطويل في حركة الضمة يظهر بالكتابة الصوتية الآتية:

Sa/aw/rii/kum •/-••/ ٥-//•-٥/ (ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص) إلى sa/uu/rii/kum •/-••//-••//-•٥/ (ص ح / ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح ص)، والكتابة الصّوتيّة

لكلمتي الشاعرين: (أنظُور – يرقُود) الصوتية تظهر أيضا تطويل حركة الضمّ حتّى تصير واوا.

ثالثا: الانسجام الصّوتيّ:

تتعرّض اللّغة العربية في قوانينها الصّوتيّة إلى بعض الانحرافات في أداءاتها النطقيّة خاصّة ما تعلّق بالصّوائت القصيرة حيث تتّخذ صورا غير صورها الحقيقيّة فتنشأ عنها حركاتٌ جديدة نتيجة تأثير بعضها في بعض بحثا عن الخفّة في الاستعمال اللّغوي، والتّناسب الصّوتي الّذي يستقيم به لسان هذه القبيلة أو تلك، ويحقق لها السهولة في النطق ويوفّر لها وقتا أقصر وجهدا عضليا أقلّ. قال أحد الباحثين:" والّذي ندّعيه أنّ هذه الصور من الحركات كانت ألوانا من الأداء تعكس اختلاف القبائل العربية في نطق هذه الحركات، أو قل هي الأصوات المختلفة لهذه الحركات"([3]).

إنّ هذه التغيّرات الأدائية في الصوائت القصيرة كانت دافعا قويّا للباحثين اللّغويين أن يبنوا عليها ظواهر صوتية مختلفة منها ظاهرة الإتباع، وظاهرة كسر أحرف المضارعة. ولقد لاحظ الباحث أنّ هذه الصّور تنتشر في القراءات الأربع الشّاذّة بشكل يدعو إلى التأمّل فيها وفي دوافعها التي أُسّست عليها قواعدها مع ربطها بما يناظرها من كلام العرب باعتبارها سنّة جارية في لسانها.

أ- الإتباع الحركي:

الإتباع الحركي ضرب من ضروب التّأثّر الصّوتي بالحركات القصيرة بين الحروف المتجاورة بعضها ببعض في الكلمة الواحدة، أو هو "ظاهرة من ظواهر التطوّر في حركات الكلمات؛ فالكلمة التي تشمل على حركات متباينة تميل في تطورها إلى الانسجام بين الحركات حتى لا ينتقل اللّسان من ضم إلى كسر إلى فتح في الحركات المتوالية"([4]) دون أن يؤدّي ذلك إلى اختلاف في المعنى.

لقد عُزيت هذه الظاهرة إلى: تميم، وقيس، وأسد، وربيعة، وسفلى مضر، وهذيل، وبعض أهل الحجاز، وأكثروا في استعمالها حتى صارت عندهم كأنها أصل يُقاس عليه ([1]). ولكثرة استعمالها تسرّبت إلى القراءات الأربع الشّاذّة فظهرت في أداءات قرّائها الّتي

---

[1] – ابن عصفور: (أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد بن علي)، ضرائر الشعر، ضرائر الشعر، ، تح: السيّد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:١، ١٩٨٠م، ص:٣٦.

[2] – من شواهد ابن جنّي، سر صناعة الإعراب ج:١، ص:٢٦، والخصائص ج:٢، ص:٣١٦.

[3] - خاطر محمد أحمد ، في اللهجات العربية مقدمة للدراسة، مطبعة الحسين الإسلامية القاهرة، ١٩٧٩م، ص:١٢٤.

[4] – في اللهجات العربية ص:٨٦.

سنبيّنها ونشرحها في الآتي ذكره مع التركيز عل الضمة والكسرة كونهما ثقيلتين، والإتباع إنّما يكون فيهما على خلاف الفتحة فإنّها خفيفة.

قرأ الحسن البصري والأعمش قوله تعالى: ﴿يُبَشِّرُهُم رَبُّهُمْ بِرَحْمَةٍ مِّنْهُ **وَرِضْوانٍ**﴾-التوبة: ٢١-. بضمّ الرّاء والضّاد (رُضُوان) على الإتباع.

إنّ المتتبّع لهذا الإتباع يجد أنّ الكلمة مرّت بمرحلتين؛ الأولى تم فيها إبدال السكون ضمة (رِضُوَان) فوقع استثقال في النطق بالكلمة، لأنّ اللّسان العربيّ يكره الانتقال من كسرة الراء إلى ضمّة الضّاد، وهما حركتان متلازمتان في بناء الكلمة. قال الفرّاء:((فإنما يستثقل الضمّ والكسر لأن لمخرجيهما مؤونة على اللّسان والشفتين تنطمّ الرفعة بهما فيثقل الضمّة ويمال أحد الشدقين إلى الكسرة فترى ذلك ثقيلا))([2]). ثمّ جاءت المرحلة الثانية التّي تم فيها إبدال كسرة الرّاء ضمة لإتباع الضم الضم (رُضُوان) ليحدث بذلك نوع من التجانس الصوتي، والخفة في النطق بالحركتين. وهذا التّقريب

الصّوتي جائز في اللّسان العربي، فهو سنّة من سنن تميم وقيس وبكر في النطق ، وهي مثل قولهم: سُلُطان([3]) على صيغة (فُعُلان)، وهو جائز في أبنية الأسماء.

والنّظير الشّعري الّذي يمثّل هذا المسلك الصّوتي قول طرفة:

أَيُّهَا الفِتْيَانُ فِي مَجْلِسِنا جَرِّدُوا مِنْهَا وِرَادًا وشُقُرْ ([4]).

يريد شُقْرا، لكنّه حرّك القاف بحركة الشين لإتباع الضم الضم حتّى تماثل لها لئلا ينتقل المتكلّم من حركة إلى حركة مناقضة لها وليكون بينهما تجانس صوتي وخفّة في النّطق، وهذا مظهر من مظاهر ميل اللّغة إلى اختيار الوسائل اللّغوية التي تجعل من الكلام سهلا في نطقه جميلا في نغماته.

وقرأ الأعمش قوله تعالى: ﴿**فَلِأُمِّهِ** الثُّلُثُ﴾ – النّساء: ١١-، و: ﴿ حَتَّى يَبْعَثَ فِي **أُمِّهَا**﴾- القصص: ٥٩-، و: ﴿فِي **أُمِّ** الكِتَابِ﴾- الزّخرف: ٤- ، بكسر همزة (إِمّ) في جميعها إتباعا في حالة الوصل.

ذكر الفرّاء سبب هذا الإتباع بقوله:((وإنما يجوز كسر ألف (أمّ) إذا وليها كسرة أو ياء))([5])، فلهذا كسر الأعمش الهمزة الأولى إتباعا لكسرة اللام قبلها، وكسر الثانية والثالثة مناسبة للياء قبلها.

وذكر بعضُ اللّغويين ([1]) عِلّة أخرى في توجيه هذه الظّاهرة حيث ذهبوا إلى أنّ (أم) اسم كثُر استعماله وصدر بالهمز وهو حرف مستثقل وكان مسبوقا بكسرة أو ياء فكرهوا الخروج من ضم الهمز إلى ذلك الكسر أو الياء فلمّا استثقلوا النطق به جنحوا إلى التخفيف بالإتباع.

---

[١] – السيوطي، الأشباه والنظائر في النحو ، جلال الدين السيوطي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(د– ت)، ج:١، ص:١٧.

[٢] – معاني القرآن ج:٢، ص:١٣.

[٣] – ينظر: السمين الحلبي: (أحمد بن يوسف)، الدر المصون، تح:أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، سوريا، (د– ت). ج:٣، ص:٦٨.

[٤] - طرفة بن العبد، الديون، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:٢، ٢٠٠٢م، ص:٤٤.

[٥] – معاني القرآن ج:١، ص:٦.

إنّ إتباع الكسر للكسر في: (أم) للتّوافق الحركي والخفّة في النّطق لغة حكاها سيبويه، وعُزيت إلى هوازن وهذيل. والنظير الشعري الّذي يمثل هذه الظاهرة الصوتية ويجاريها قول الشاعر:

اِضْرِبِ الساقَيْنِ إِمِّكَ هابلُ[2]

أرى أنّ الشاعر كسرَ همزة (إِمِّكَ) إتباعا لكسر نون (الساقينِ) قبلها، ثم كسر ميم (إِمِّكَ) إتباعا لكسرة همزته فأتبع الكسر الكسرَ، والغرض منها سهولة النطق بها، وخفتها على اللّسان لأنّ هذا التّتابع الحركي يجعل عمل اللّسان من وجه واحد فيكون جهده أخف منه لمّا يكون الانتقال من الكسر إلى الضم أو العكس والعرب تكره ذلك.

ب- كسر أحرف المضارعة:

تُعدّ ظاهرة انحراف فتحة أحرف المضارعة (أ-ن-ي-ت) عن صورتها إلى صورة جديدة وهي الكسر من بين الظواهر التي تشيع في الكلام العربي لما لها من خفة وانسجام مع ما تميل إليه القبائل البدوية من سرعة الأداء عند التكلم ، وهي مطردة عندهم مع حروف الألف، والنون، والتاء، وهي الأصل في الاستعمال اللّغوي حسب رأي بعض العلماء؛ بدليل وجودها في السامية القديمة كالعبرية، والسريانية، والحبشية. غير أنّ البعض يرى أنّ الفتح

هو الأصل[3]، وبه نزل القرآن الكريم.

ولا تكون هذه الظاهرة – حسب أهل اللغة- ([4]) إلاّ في كلّ فعل كان من باب الثلاثي الذي ماضيه على وزن (فَعِل) مكسور العين، والّذي يكون مضارعه على وزن (يفعَل) مفتوح العين. فأمّا ما جاء على وزن (فَعِل يفْعِل) بكسر العين في الماضي والمضارع فلا يكسر منه حرف المضارعة عند أحد من العرب، وعلة ذلك ثقل الكسر بعد الكسر.

واستثنوا من هذه الظاهرة كسر الياء لندرة ورودها، وإن وُجدت عدّوها شاذة، كونها أقلَ شهرة في ألسنتهم. قال ابن جنّي: ((وليس في كلام العرب اسم في أوّله ياء مكسورة إلاّ قولهم في اليد اليسرى: يِسار بكسر الياء والأفصح يَسار بفتحها. وقالوا أيضًا في جمع يقظان: يِقاظ، وفي جمع يَعْرٍ وهو الجدي يِعَرَة، وفي جمع يابس: يِباس))([5]). وعلّة هذه الندرة الثقل؛ ذلك لأنّ الكسرة من جنس الياء فلو كسروها لأدّى ذلك إلى الثقل. قال ابن جني:((وإنّما تنكّبوا ذلكَ عنديَ استثقالاً للكسرة في الياء، وليست كالواو التي إذا انضمَّت هُمِزَتْ هربًا من الضَّمَّة فيها. فلمَّا لم يكن فيها القلب لم يستجيزوا كسرها أولاً))([6]). وقال الرّضي:" وتركوا

---

[1] – يظر: إعراب القرآن، ج:١، ص:٤٤٠، ، و المحرر الوجيز، ج:٢، ص:١٦، ١٧، وإعراب شواذ القراءات، ج:١، ص:٣٧٣، والبحر المحيط، ج:٣، ص:١٩٣، والدر المصون، ج:٣، ص:٦٠١.

[2] – ينظر: الكتاب ج:٤، ص:١٤٦.

[3] - ينظر: شاهين عبد الصبور، القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، ملتبة الخانجي، القاهرة (د.ت)، ص:٣٣.

[4] - ينظر: سيبويه، الكتاب ج:٤، ص:١١٠.

[5] – ابن جني، المنصف، تح:إبراهيم مصطفى، وعبد الله أمين، ط:١، ١٣٧٢هـ، ١٩٥٤م، وزارة المعارف العمومية، إدارة إحياء التراث القديم، القاهرة، ج:١، ص:١٢٧.

[6] – المصدر السابق نفسه.

الكسر؛ لأنَّ الياء من حروف المضارعة يُستثقل عليها"([1]). فلهذه الأسباب تركت بعض القبائل التي تكسر حروف المضارعة الكسر في الياء.

وفي القراءات الأربع الشاذة أمثلة كثيرة كان فيها الكسر قد خصّ الأحرف (الألف والنون والتاء)، كما خص حرف (الياء)، ولها نظائر من الشعر تدعّم هذا المسلك الصوتي وتُقرّ بوجوده في الواقع اللغوي.

قرأ الأعمش قوله تعالى: ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ **نِسْتَعِينُ**﴾- الفاتحة:٥- بكسر نون (نِسْتَعينُ).

قال النحاس:((وهذه لغة تميم، وأسد، وقيس، وربيعة، فُعل ذلك ليدلّ على أنه من استعْوَن يستعينُ والأصل في (نستعين) نَسْتَعْوَنُ قُلِبت حركة الواو على العين فلما انكسر ما قبل الواو صارت ياء))([2]).

في حين نسبها ابن عطية وغيره ([3]) إلى بعض قريش، وهي في الحقيقة لهجة بدوية، وخصها ببعض أحرف المضارعة، وهي النون والتاء والهمزة دون ياء الغائب، ورأى أنّ هذا المسلك الصوتي لا يكون إلاّ في كل فعل سمي فاعله فيه زوائد، أو فيما يأتي من الثلاثي على فعِل يفعَل بكسر العين في الماضي وفتحها في المستقبل نحو علِم وشرِب، وكذلك فيما جاء معتل العين نحو: خَال يخَال، فإنهم يقولون تِخال وإِخال.

وجاء من بعده السمين الحلبي وحاول أن يفسّر هذه القراءة تفسيرا صوتيا حيث عزا أسباب هذا الجنوح الصوتي إلى التخفيف فقال:((وهي لغة مطّردة في حروف المضارعة، وذلك بشرط ألاّ يكون حرف المضارعة ياء لثقل ذلك، على أن بعضهم قال: يِيجَل مضارع وَجِل، وكأنه قصد إلى تخفيف الواو إلى الياء فكسر ما قبلها))([4]).

وقرأ الأعمش كذلك قوله تعالى: ﴿وَلاَ تَرْكَنُوا إِلَى الَّذِينَ ظَلَمُوا **فَتِمَسَّكُمُ** النَّارُ﴾- هود:١١٣- بكسر تاء (تِمَسَّكُم).

أجاز النحاس هذه الظاهرة الصوتية وذكر دوافعها بقوله:" وأنكر هذا أبو عبيد قال: لأنه ليس فيه حرف من حروف الحلق. قال أبو جعفر: لا معنى لقوله: ليس فيه حرف من حروف الحلق؛ لأن حروف الحلق لا تجلب الكسرة، وهذه اللّغة ذكرها الخليل وسيبويه عن غير أهل الحجاز إذا كان الفعل على فَعِلَ كسروا أولَ مُسْتقْبَله ليدلّوا على الكسرة التي في ماضيه، وكان يجب أن يُكسر ثانيه ليتفق مع الماضي فلم يجز ذلك للزوم الثاني الإسكان فكسروا الأول، فقالوا: يِحذَر وهي مشهورة في بني فزارة وهذيل...وكذا إذا كان في ماضيه ألف وصل مكسورة كسروا أول المستقبل نحو نِستعين"([5]).

كما أجازها ابن جني، وأكد على وجودها في كلام العرب، وذهب في تعليلها، وذكر سبب وجودها مذهب النحاس الذي سبقه في هذه المسألة، وقد خصها ببعض الصيغ دون غيرها. قال: ((هذه لغة تميم، أن تكسر أول مضارع ما ثاني ماضيه مكسور، نحو:

---

[1] – الرضي، شرح الكافية، تح: يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط:٢، ١٩٩٦م، ج:٤، ص:١٩.

[2] - إعراب القرآن ج:١، ص:١٧٣، ١٧٤.

[3] - ينظر: المحرر الوجيز ج:١، ص:٧٣، ٧٤، و القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، ص:٣٣.

[4] – الدر المصون ج:١، ص:٦٠.

[5] - إعراب القرآن ج:٢، ص:٣٠٦، ٣٠٧.

عَلِمت تِعْلم، وأنا إعلم، وهي تِعلم، ونحن نِركب. وتقل الكسرة نحو يِعلم، ويِركب استثقالا للكسرة في الياء، وكذلك ما في أوّل ماضيه همزة وصل مكسورة، نحو: تِنطلق، ويوم تِسود وجوه وتبيض وجوه، فكذلك: ((فَتِمسَّكم النارُ))))([1]).

فهذه القراءات تدلّ على أنّ كسر أحرف المضارعة منهجا لهجيا للقبائل العربية ومسلكا أدائيا عند القراء بالشاذ الأربعة. والنّظير الشعري الّذي يؤكد على وجود هذه الظّاهرة في الواقع اللّغوي قول أحد شعراء بني تميم:

لَوْ قُلْتَ مَا فِي قَوْمِهَا – لَمْ تِيثَمِ-   يَفْضُلُهَا فِي حَسَبٍ وَمَيْسَمِ

وقال أبو ذؤيب الهذلي:

فَغَبَرَتْ بَعْدَهُم بِعَيْشٍ نَاصِبٍ   وَإِخَالُ أَنِّي لاَحِقٌ مُسْتَتْبِعُ ([2])

فقد كُسر حرفا المضارعة (التاء) في: (تيثم)، و(الهمزة) في: (إخال)، وكلّها عادات نطقية عرفتها العرب علّتها التّخفيف والانسجام مع ما تميل إليه القبائل البدوية من سرعة الأداء عند التكلّم.

تذهب الدراسات اللّغوية إلى أنّ كسر أحرف المضارعة (الهمزة والنون والتاء) مطّردة في كلام العرب، واستثنت

(الياء) لثقلها مع الكسرة، غير أنّ هذا المستثنى له وجود في القراءات الأربع الشاذة فقد قرأ: الحسن البصري والأعمش قوله تعالى: ﴿يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ﴾-البقرة: ٢-، بكسر الياء والخاء والطاء (يِخِطِّفُ).

قال الأخفش:" ((ومنهم من قال (يِخِطِّف)؛ كسر (الخاء) لاجتماع الساكنين ثم كسر(الياء)، أتبع الكسرةَ الكسرةَ وهي قبلها، كما أتبعها في كلام العرب. كثيرا يتبعون الكسرة في هذا الباب الكسرة يقولون: (قِتِلوا) و(فِتِحوا) يريدون: افْتَتِحُوا))([3]).

وقال ابن جني:" ((ومنهم من يكسر حرف المضارعة إتباعا لكسرة فاء الفعل ما بعده فيقول: يِخِطِّفُ، وأنا إخِطِّفُ... وعلى هذا قالوا في ماضيه: خِطِّف، وأصلها اختطف، فأسكن التاء للإدغام فانكسرت الخاء لسكونها وسكون التاء فحذف همزة الوصل لتحرك الخاء بعدها، وأدغمت التاء في الطاء فصار:(خِطِّف)))([4]).

ومن النظير الشعري الذي كُسِرت فيه(الياء) قول الشاعر متمم بن نويرة ([5]):

قَعِيدَكِ أَنْ لاَ تُسْمِعِينِي مَلاَمَةً   وَلاَ تَنْكَئِي قَرْحَ الْفُؤَادِ فَيِيجَعَا

فقد كسر ياء (ييجع) بعدما أبدل الواو ياء من:(يوجل) وذلك تهربا من ثقل اجتماع الواو بعد الياء، وكسر حرف المضارعة الياء بعدما كانت مفتوحة فأدّى هذا الكسرة إلى قلب الواو ياء لأنّها تناسبها وأنّ الياء مع الياء أخف من الواو بعد الياء. وقد

---

[1] - المحتسب ج:١، ص:٤٥٢، ٤٥٣.

[2] – ينظر: الخصائص ج:٢، ص:٣٧٠، والمحتسب ج:١، ص:٤٥٢، ٤٥٣.

[3] - الأخفش: (أبو الحسن سعيد بن مسعدة)، معاني القرآن، ، تح: هدى محمود قراعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:١، ١٤١١هـ ، ١٩٩٠م ، ج:١، ص:٥٥، ٥٦.

[4] - المحتسب ج:١، ص:١٤٠.

[5] - ينظر: المنصف ج:١، ص:٢٠٦

نُسبت هذه الظاهرة الصوتية إلى بعض القبائل العربية منها تميم وأسد[1]. فهذا البيت الشعري يؤكد وجود كسر حرف المضارعة (الياء) في الواقع الكلامي لذلك تسرّب إلى القراءات الأربع الشاذة.

الخاتمة:

- لعب النظير الشعري دورا بارزا في توجيه القراءات الأربع الشاذة في جابها الصّوتي خاصة ما تعلّق بالصوائت القصيرة والطّويلة. وبيّن أنّ هذه الأداءات القرائية ما هي إلاّ صور من صور النطق استعملها العرب في مواضع سياقية بعينها أملتها عادات نطقية خاصة ببيئة دون غيرها، وأجازتها عوامل صوتية بحته من نحو الميل إلى التخفيف والانسجام الصوتي والاقتصاد في الجهد العضلي.

- يُعدّ النظير الشعري رافدا مهما في إبراز القوانين والعلل الّتي تخص اللّغة العربية في جانبها الصوتي، وأداة مهمة في تشكيلِ مرجعيةٍ يُستند إليها من أجل الاستدلال بها على صحة العديد من الاستخدامات اللّغوية الّتي يختارها القارئ في حرفه.

- يُعدّ النظير الشعري مرجعا يستعين به علماء القراءات بجميع أقسامها؛ الصحيحة والشاذّة، والمفسّرون، واللغويّون كنظائر داعمة لآرائهم وتوجيهاتهم وتعليلاتهم لبعض مواطن الخلاف اللّغوية في جانبها الصوتي سواء بتثبيت ما ذهبوا إليه من آراء أو نفيه.

- إنّ استدعاء النظير الشعري للتدليل على جواز تنوّع الاستخدامات الصوتية للقراءات الأربع الشاذة إقرار بصحتها على الأقل كمسلك لغوي يمكن الاعتماد عليه في واقعنا اللّغوي.

- أكّد النظير الشعري على أنّ الصور النطقية المختلفة التي وردت في القراءات الأربع الشاذة هي أداءات تخص بعض العرب لجأت إليها لأسباب منها: التخفيف، أو كثرة الاستعمال، أو للدلالة على معنى معين دون غيره، أو للانسجام الصوتي.

قائمة المصادر والمراجع:

١- إبراهيم، أنيس، في اللّهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط:٣، ١٩٦٥م.

٢- ابن الأنباري: (كمال الدين أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد) الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين، ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، (د- ت).

٣- ابن العبد طرفة ، الديون، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:٣، ٢٠٠٢م.

٤- ابن جنّي:(أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تح:محمد علي النجّار، دار الكتب المصرية، القاهرة(د-ت).

٥- ابن جنّي:(أبو الفتح عثمان)، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تح: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:١، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م .

[1] – ينظر: الأخفش، معاني القرآن، ج:٢، ص:٤١٢.

٦- ابن جنّي:(أبو الفتح عثمان)، سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط:٢، ١٤١٣هـ، ١٩٩٣م.

٧- ابن جني، المنصف، تح:إبراهيم مصطفى، وعبد الله أمين، ط:١، ١٣٧٣هـ، ١٩٥٤م، وزارة المعارف العمومية، إدارة إحياء التراث القديم، القاهرة.

٨- ابن عصفور: (أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد بن علي)، ضرائر الشعر، ضرائر الشعر، ، تح: السيّد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:١، ١٩٨٠م.

٩- ابن عطية:(أبو محمد عبد الحق بن غالب)، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تح: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية،بيروت، ط:١، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م.

١٠- ابن منظور (محمد الأفريقي المصري) لسان العرب، تحقيق: عبد الرحمن محمد قاسم النجدي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧١م.

١١- ابن هرمة، إبراهيم ، الدبوان ، تح: محمد جبّار المعيبد مطبعة الآداب، النجف الأشرف، ١٩٦٩م.

١٢- أبو حيان، (محمد بن يوسف)، البحر المحيط، تح: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:١، ١٤١٣هـ، ١٩٩٣م.

١٣- الأخفش: (أبو الحسن سعيد بن مسعدة)، معاني القرآن، ، تح: هدى محمود قراعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:١، ١٤١١هـ ، ١٩٩٠م .

١٤- الاستراباذي:(الشيخ رضي الدين محمد بن الحسن)، شرح شافية ابن الحاجب، تح: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.

١٥- الحديثي خديجة ، الشاهد وأصول النحو في كتاب سيبويه، مطبوعات جامعة الكويت، ١٣٩٤هـ، ١٩٧٤م.

١٦- الحموي: (ابن حجة أبو بكر تقي الدين بن عبد الله بن علي بن محمد) خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق :عصام شقيو، دار الهلال، بيروت، لبنان، ومكتبة البحار، بيروت، لبنان، 2004 م .

١٧- الذهبي:(الإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان) سير أعلام النبلاء، تح: شعيب الأرنؤوط و محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط:٩، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م.

١٨- الرازي (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر) مختار الصحاح، تحقيق: محمود خاطر ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.

١٩- الرضي، شرح الكافية، تح: يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط:٢، ١٩٩٦م.

٢٠- السيوطي (جلال الدين) ، الإتقان في علوم القرآن، دار الندوة، مكة المكرمة، السعودية (د-ت).

٢١- السيوطي (جلال الدين) ، الاقتراح في أصول النحو وجدله، تح: محمود يوسف فجّال، دار البحوث للدراسات الإسلامية دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط:٢، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٣م.

٢٢- السيوطي، الأشباه والنظائر في النحو ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(د- ت).

٢٣- العكبري (أبو البقاء)، التبيان في إعراب القرآن، تح:علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العلمية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة،١٩٧٦م.

٢٤- الفراء:(أبو زكريا يحي بن زياد)، معاني القرآن ، تح: عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط:٣،١٩٨٣م.

٢٥- خاطر، محمد أحمد ، في اللهجات العربية مقدمة للدراسة، مطبعة الحسين الإسلامية القاهرة،١٩٧٩م.

٢٦- سيبويه: (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:٥،١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م.

٢٧- شاهين عبد الصبور، القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، مكتبة الخانجي، القاهرة (د.ت).

٢٨- شريف استيتية سمير، التنوع الكمي للحركات، ، مجلة جامعة الملك سعود، م٩، الآداب،١٤١٧هـ ١٩٩٧م.

معايير النص والنقد الأدبي

أ.ميلود مصطفى عاشور، د. أياد عبد الله، د. زين الرجال عبد الرزاق،

Text standards, and literary criticism

Milood Mustafa Ashur (author) The Faculty of Major Language Studies University Science Islamic Malaysia

DR. Ayad N. Abdullh Faculty of Major Language Studies, USIM &Dr. Zainur Rijal Abd Razak Faculty of Major Language Studies, USIM

ملخص

عندما نتحدث عن النص الأدبي فإننا نحيل على أفقٍ خاص ليس له حدود معينة، فهو فضاء تتجلى فيه مجموعة من الدلالات يسمح بها هذا النص ويتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها، وكشفها وتفسيرها بمنهج علمي موضوعي، وقد أضحى المهتمون بلسانيات النص ينظرون إلى النص على أنه شبكة تتكون من علاقات داخلية وأخرى خارجية، فالداخلية يحكمون عليها من خلال معياري التماسك والانسجام أما الخارجية فهي العلاقة المتوافرة بين المرسل والرسالة والمتلقي، التي يحكمون عليها بمعايير المقامية والإعلامية والقصدية والمقبولية. إضافةً لمعيار التناص الذي يحدد علاقة النص بغيره من النصوص. وتهدف هذه الورقة إلى تسليط الضوء على مفاهيم هذه المعايير النصية السبعة، وبيان أهمية منهج نحو النص في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة. انطلاقاً من سؤال مفاده هل تفي المعايير النصية بحاجات الناقد لدراسة النص الأدبي؟ وقد خلصت الورقة إلى أن منهج نحو النص يثبت يوماً بعد يومٍ مدى نجاعته في نقد وتحليل النصوص الشعرية؛ حيث أضحى من أهم المناهج النقدية التي تصف النص الشعري وتكشف عن قيمته الأدبية، من خلال مناقشة النص في سياق التواصل والعوامل الاجتماعية والنفسانية التي تؤثر في النص.

الكلمات المفتاحية: معايير، النص، نقد، الشعر

مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم النبيين عليه وعلى آله وصحبه أفضل الصلاة وأتم التسليم وبعد

تطرح اللسانيات منذ بزوغ فجرها على يد دي سوسير إشكالية العلاقة بين المشار والمشار إليه أو الدال والمدلول، وتسعى إلى وصف اللغة وتحليل مكوناتها، وبيان العلاقة بين التصورات والمفاهيم، حين قدمت نماذج متعددةٍ لتحليل مستويات القول: الكلمة والجملة ثم الخطاب، وذلك ابتداءً من محاضرات دي سوسير ثم أعمال هاريس، وبنفيست، وتشومسكي التي اعتمدوا

فيها على الإجراءات اللسانية الوصفية بهدف اكتشاف بنية النص[1]. ومع منتصف القرن الماضي ظهر مصطلح (نحو النص) في الدراسات اللسانية الأوروبية الحديثة فكان امتداداً لمصطلح نحو الجملة[2] وتعددت ترجماته إلى العربية، فمنهم من ترجمه إلى (نحو النص) وترجمه آخرون إلى (علم لغة النص)، وتُرجم أيضاً إلى لسانيات النص أو اللسانيات النصية، وهناك من يطلق عليه لسانيات الخطاب[3]. وفيما يلي نناقش مفهوم النص عند العرب والغربيين وكذا أهمية نحو النص باعتباره منهجاً لتحليل ونقد الخطاب الأدبي.

١. في مفهوم النص الأدبي

تسعى القراءات النقدية إلى تحديد مكونات النص الأدبي، وكشفها وتفسيرها بمنهج علمي موضوعي، حيث تتبّع شبكة مترابطة من مقومات النص وتقنياته الفنية المتمثلة في وسائل تماسكه، وأشكال التكرار والتوازي والإيقاع والتصوير، والتناص، التي يتميز بها النص الأدبي عن النصوص اللغوية الأخرى، والقارئ مدعوٌّ إلى الإمساك بخيوط هذه الشبكة حتى يتبينها ويتوصل إلى دلالات النص وجمالياتها.

١,١. النص لغةً

جاء في اللسان: "أصل النَّصّ أقصى الشيء وغايتُه، ثم سمي به ضربٌ من السير سريع ... وقال ابن الأَعرابي: النَّصُّ الإِسْنادُ إلى الرئيس الأَكبر، والنَّصُّ التوْقِيفُ، والنصُّ التعيين على شيءٍ ما ... ونصُّ كلِّ شيءٍ: منتهاه ... ومنه قول الفقهاء: نَصُّ القرآنِ ونَصُّ السنَّة أَي ما دل ظاهرُ لفظهما عليه من الأَحكام."[4] وقال الزمخشري: انْتَصَّ السنام: ارتفع وانتصب. ومن المجاز: نُصَّ الحديث إلى صاحبه، ونُصَّ فلانٌ سيداً أي نُصِّبَ ... وبلغ الشيءُ نَصَّه أي منتهاه.[5] ونقل الثعالبي قول بعضهم : إذا جاء النص بطُل القياس[6]، أي أن ما جاء فيه نص دال على حكم معين لا يصح الاجتهاد بالقياس معه. وقال الجاحظ في البيان والتبيين: "قيل لرجلٍ من الحكماء: ما جِمَاعُ البلاغة؟ قال: معرفة السّليم من المعتلّ، وفصل ما بين المُضمّن والمطْلَق، وفرقِ ما بين المشتَرَك والمفرد، وما يحتمل التأويل من المنصوص المقيّد"[7]. ويستعمل أبو حيان التوحيدي لفظة (نص) بعد أن سرد رؤيا قصت عليه حيث قال: "هذا نص ما حفظته عنه، وإن كنت قدمت بعض اللفظ وأخرت، فإني لم أحرف المعنى، ولم أزد فيه من عندي شيئاً"[8]. ومعنى ذلك أنه يؤكد على أنه التزم بسرد أحداث الرؤيا كما سمعها، ولم يزد فيها شيئاً من عنده، فصان بذلك معناها من الزيادة والنقصان، الأمر الذي قد يؤثر في تعبيرها وتفسيرها، أي أنه رواها بنَصِّها. ونستنتج من ذلك كله:

أ. أن دلالة (ن ص ص) تدور حول ما هو متعين وظاهر وبارز، وكل تبيين وإظهار فهو نص، وكل مظهر فهو منصوص.

---

١ . عبد المجيد جميل. ١٩٩٨. البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية. ط١ الهيئة المصرية للكتاب. ص: ٦٥.

٢ . ينظر: نفسه.

٣ . سعد مصلوح. ١٩٩١. "نحو أجرومية للنص الشعري. دراسة في قصيدة جاهلية". مجلة فصول. المجلد ١٠. العددان ١و ٢. ص: ١٥٣

٤: ابن منظور. ١٩٦٥. لسان العرب. دار صادر للطباعة والنشر. بيروت. مادة (ن ص ص)

٥: جار الله محمود الزمخشري. ٢٠٠٠. أساس البلاغة. دار الفكر بيروت. مادة (ن ص ص)

٦: أبو منصور الثعالبي. د/ت. خاص الخاص. د/ط مكتبة الحياة بيروت. ص: ٧١

٧: أبو عثمان الجاحظ ١٩٩٨. البيان والتبيين. تحقيق: موفق شهاب الدين. ط٢. دار الكتب العلمية. بيروت. ج١. ص:٦٧

٨: أبو حيان التوحيدي. د/ت. البصائر والذخائر. تحقيق وداد القاضي. ط ٤. دار صادر بيروت. ج: ٢. ص:١٠٦

ب. أن التفسيرات المعجمية والاستعمالات اللفظية التي قدمنا نموذجاً منها، تؤكد أن معنى النص بقي محصوراً في الدلالة على الكتاب والسنة، بالإضافة إلى دلالات أخرى، كنَصَّ الشيءَ: رفَعَه وأظهَره، وإذا كان حديثاً أسنده إلى قائله.

ت. رغم كثرة استعمال كلمة نص في كتب التراث إلا أننا لم نعثر على تعريف يبين ماهية هذا المصطلح فيما اطلعنا عليه من مصادر على تعريف يبين ماهية هذا المصطلح.

ث. أن أقرب استعمال في كتب التراث للفظة "نص" لمعناها الاصطلاحي في الدراسات النقدية الحديثة، ما جاء على لسان أبي حيان التوحيدي الذي ذكرناه آنفاً.

يتفق الباحث مع منذر عياشي فيما استخلصه من خصائص للنص استناداً إلى الدلالات المعجمية والتفسيرات التراثية العربية، حيث يقول: "النص دائم الإنتاج؛ لأنه مستحدث بشدةٍ، ودائم التخلق؛ لأنه دائماً في شأن ظهوراً وبياناً، ومستمر في الصيرورة؛ لأنه متحرك وقابل لكل زمانٍ ومكانٍ؛ لأن فاعليته متولدة من ذاتيته النصّية، وهو إذا كان كذلك، فإن وضع تعريف له يُعتبر تحديداً يُلغي الصيرورة فيه، ويعطل في النهاية فاعليته النصّية"[1].

١,٢. مفهوم النص اصطلاحاً

ارتبط ظهور مصطلح (النص) بمراحل تطور المجتمع البشري عبر التاريخ، وكانت أولى هذه المراحل: مرحلة ظهور الكتابة من حيث إنها وسيلةٌ لتعويض الضعف الذي انتاب ذاكرة الإنسان، ولتجاوز فعل الزمن فيها؛ فاتخذ بذلك الملفوظ حيزاً في الفضاء واستقل بوجوده، وهذا ما هيأ له الاستقرار والتداول من جيل إلى جيل. وهناك صعوبة في البحث عن تعريف لمفهوم النص وقضاياه في الدراسات النقدية الحديثة وذلك نظراً لتعدد معايير هذا التعريف، ومضامينه، وخلفياته المعرفية في علم اللسانيات، والأسلوبية وغيرهما من ميادين الدراسات اللغوية والأدبية. والواقع أن هذه الصعوبات المنهجية في البحث عن مفهوم للنص "تبدأ من عملية تحديد ما هو نص وما ليس بنص لأن هذا الأمر يرجع إلى ثقافة الأمّة، ومنظومتها اللغوية وطريقة تصورها للأشياء، فالكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصاً، قد لا يُعتبر نصاً في ثقافةٍ أُخرى"[2].

١,٢,١. مفهوم النص عند علماء الغرب

يستعمل العالم الألسني الدانماركي (هيلمسليف Hjelmslev) مصطلح النص بمعنىً واسعٍ، حيث يطلقه على أي ملفوظٍ، قديماً كان أم حديثاً، مكتوباً أم محكياً، طويلاً أم قصيراً[3].

أما اللساني (فان ديك Van Dijck) فأشار إلى مفهوم النص في حديثه عن البنى الكبرى حيث حدده في كل ما تجاوز الجملة، واعتبره تتابعات من الجمل لها بنية كبرى[4] كما أن النص عمليةٌ إنتاجيةٌ لأفعالٍ وعملياتِ تلقٍّ، واستعمالٌ داخل نظام

---

١ . منذر عياشي. ١٩٩٢. النص ممارسته وتجلياته. مجلة الفكر العربي المعاصر، ع/٩٦-٩٧. ص: ٥٣.

٢ . أحمد الجذيري. ١٩٨٨. من النص إلى الجنس الأدبي. مجلة الفكر العربي المعاصر، ع/١٠٠-١٠١. ص: ٤١

٣: ينظر: محمد عزام. ٢٠٠١. النص الغائب. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ص: ١٥

٤: ينظر: فان ديك. ٢٠٠١ علم النص مدخل متداخل الاختصاصات. ترجمة: سعيد بحيري.ط١. دار القاهرة للكتاب. القاهرة. ص: ٧٤

التواصل والتفاعل، يقع في عدة سياقاتٍ، تداوليةٍ ومعرفيةٍ وثقافيةٍ وتاريخيةٍ[1]. وهذا يدل على نظرة (فان ديك Van Dijck) للنص من خلال سياقه وأبعاده التداولية.

أما (رولان بارث ROLAND BARTH) فجعل النص مرادفاً للنسيج لكنه يستدرك قائلاً : "ولكن بينما اعتبر هذا النسيج - دائما إلى الآن - على أنه نتاجٌ وستارٌ جاهزٌ يكمن خلفه المعنى، ويختفي بهذا القدر أو ذاك، فإننا الآن نشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى أن النص يصنع ذاته، ويُعمل ما في ذاته عبر تشابكٍ دائمٍ، تنفك الذات وسط هذا النسيج، ضائعة فيه، كأنها عنكبوت تذوّب ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها، ولو أحببنا استحداث الألفاظ، لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها علم نسيج العنكبوت"[2]. ومن أهم خواص النص التي استنبطت من نظرية النص لدى رولان بارث ما يلي :

١-النص ليس مجرد شيءٍ يمكن تمييزه خارجياً، وإنما هو إنتاجٌ متقاطعٌ يخترق عملاً أو عدة أعمالٍ أدبيةٍ.

٢-النص قوةٌ متحركةٌ تتجاوز جميع الأجناس المتعارف عليها لتصبح واقعاً نقيضاً لقواعد المعقول والمفهوم.

٣- النص يمارس التأجيل الدائم، واختلاف الدلالة وهو لا نهائي.

٤- النص يتكون من نقولٍ متضمنةٍ، وإشاراتٍ، وأصداءٌ للغاتٍ أخرى، وثقافاتٍ عديدةٍ، تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالي، وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها.

٥- إن وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فلا يحيل القارئ إلى بداية النص، ولا إلى نهايته.

٦- النص مفتوحٌ يتجه إلى القارئ، في عمليةِ مشاركةٍ، وليس عملية استهلاكٍ، والقراءة إسهامٌ في التأليف.

٧- النص وجودٌ مبهمٌ لا يتحقق إلا بالقارئ، ومصيره متعلقٌ به.

٨- النص توليدٌ سياقيٌّ ينشأ عن عمليات اقتباسٍ من المستودع اللغوي[3].

أما (جوليا كريستيفا Julia Kristeva) فتضع تعريفاً النص بأنه "جهاز عبرٍ لساني يعيد توزيع نظام اللسان"[4]، وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية من خلال الإشارة إلى بياناتٍ مباشرةٍ، تربطها أنماطٌ مختلفةٌ من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها. وبحسب تعليق صلاح فضل على هذا التعريف فإن النص عند جوليا كريستيفا يعتبر عملية إنتاجية تعني أمرين:

الأول: هو علاقة النص باللغة التي يتموقع فيها؛ إذ تصبح من قبيل إعادة التوزيع، عن طريق التفكيك، وإعادة البناء، مما يجعله صالحاً لأن يعالج بمقولاتٍ منطقيةٍ، ورياضيةٍ .

والثاني: يتمثل في أن النص عملية استبدال من نصوصٍ أخرى، أي أنه (عملية تناص)، ففي فضاء النص تتقاطع أقوالٌ عديدةٌ، مأخوذةٌ من نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر، ونقضه وبالتالي إنهاء مهمته، ويعتبر النص أيقونةً متعددةَ الدلالات؛ لكونه يمثل نقولاً متضمنةً، وإشاراتٍ، وأصداءً للغاتٍ أخرى، وثقافاتٍ متعددةٍ[1].

١: ينظر: محمد عزام. ٢٠٠٣. تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة. ط١. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ص: ١٨٨

٢: رولان بارث. ١٩٨٨. لذة النص. ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان. ط١. دار توبقال الدار البيضاء. ص: ٦٢

٣: ينظر: صلاح فضل. ٢٠٠٢. مناهج النقد المعاصر. دار إفريقيا الشرق. بيروت. ص: ١٢٩.

٤: جوليا كريستيفا. ١٩٩٧. علم النص ترجمة : فريد الزاهي. ط٢. دار توفال للنشر الدار البيضاء. المغرب. ص:٢٢.

وأما (جاك ديريدا Jacques Derrida) فيرى أن النص نسيج من التداخلات، وهو لعبة منفتحة ومنغلقة في آن واحد، وأن النصوص لا تملك أباً واحداً، ولا جذراً واحداً، وإنما نسقٌ من الجذور، ثم إن الانتماء التاريخي لنص من النصوص، لا يكون أبداً في خطٍ مستقيمٍ، فالنص دائماً من منظور ديريدا التفكيكي، له عدة أعمار متشعبة حسب الجذور التي أسهمت في تكوينه[2]

بينما يقول (بول ريكور Paul Ricoeur) "النسمّ نصاًّ كل خطابٍ تبّثـتْه الكتابة"[3]، وعلى هذا الأساس فالكلام يختلف عن النص في كون الأخير متثبّتٌ بالكتابة، ويترتّب على ذلك أن قراءة النص هي قراءة نظامٍ إيحائيّ، تحيل إيحائيته على عالمه الدلالي، وأشيائه التي عُبِّر عنها ببُنىً لغويةٍ، فتتفحصه السيميولوجيا، وتنظر إلي خصوصيته الإنتاجية لا كمنتوج، بل كدليلٍ منفتحٍ ومتعدد الدلالات[4]

واستناداً إلى كل ما سبق يمكن القول بأن النص عند علماء الغرب: هو عملية تجسيد لنظام اللغة وأن اللغة في اعتقادهم تنتج المعنى وليست حاملة له فقط. والنص ملفوظ متفرد ومستمر، والكتابة الفنية تنظيم آخر مقابل للإنتاج اللغوي الشفوي. ونلاحظ أن المنهج البنيوي يقطع النص عن مؤلفه أو مبدعه، وسياقه الاجتماعي أو التاريخي؛ حتى صار بعض المختصين يطلقون على هذه الفكرة البنيوية (موت المؤلف) بينما نجد النظرية السيميائية قد قرنت النص بمصطلح (التناص) وترى أن النص عبارة عن مجموعة من النصوص المتداخلة، أو فسيفساء من الاقتباسات.

١,٢,٢. مفهوم النص وخصائصه عند اللسانيين والنقاد العرب

جاء في معجم التونجي المفصل في الأدب "(النص) هو الكلام المطبوع أو المخطوط الذي يتألف منه العمل الأدبي، فيقولون نص المسرحية، ونص الرواية، ونص القصيدة.."[5]

ويقول جابر عصفور: ثمة مجموعةٌ من المسلمات صاحبت استخدام كلمة (نص) بوصفها مصطلحاً نقدياً[6] ومن هذه المسلمات:

١. النص هو المجال المحدد المغلق المكتفي بنفسه من حيث دلالته.

٢. النص الواضح الظاهر الجلي البين هو الذي لا يحتمل الغموض ولا يقبل الإبهام فهو كالزجاج الشفاف الذي يبين ما وراءه.

٣. النص أحادي الدلالة لا تتعدد معانيه، ولا تتعقد العلاقة بين داله ومدلوله، فمصدره واحدٌ، وهدفه واحد، فهو كالقذيفة مصدرها واحدٌ، وهدفها محددٌ؛ إذ تنطلق من القاذف مباشرةً إلى الهدف، وما قُصِد إرساله، هو بعينه ما يتم استقباله؛ لذا فإن ما فيه نصٌ ليس فيه اجتهادٌ، أما الخلاف بين نقطتي الإرسال والاستقبال، فهو كالخلاف بين الضوء وانعكاسه، أو الصوت وصداه.

١: ينظر: صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. مصدر سابق. ص ١٢٧ وما بعدها.

٢. ينظر: سارة كوفمان ولابورت.١٩٩١. مدخل إلى فلسفة دريدا. ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابي. الدار البيضاء. ص: ٨٣.

٣. بول ريكور. ٢٠٠١. من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، ط١، الناشر عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة. ص: ١٠٥.

٤: ينظر: محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة. مصدر سابق. ص:١٩١ وينظر: صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق. ص١٣٣.

٥: محمد التونجي. ١٩٩٩. المعجم المفصل في الأدب. ط٢. دار الكتب العلمية. بيروت. ج٢. ص: ٨٦٠

٦: ينظر: جابر عصفور. ١٩٩٧. آفاق العصر. ط١. منشورات دار المدى للثقافة والنشر. ص: ١٣٧

٤. النص مرآة تعكس شخصية المنشئ، وتعبِّر عن عالمه وثقافته، وترسم ملامح عاطفته؛ لذلك فإن العلاقة بين الأصل والصورة هي كالعلاقة بين الوعاء وما يحويه، وجلاء الصورة ووضوحها من صفاء المرآة وجلائها.

وبحسب محمد عزام: للنص ثلاثة عناصر[1]: أولها العنصر البنيوي: ويتكون من أربع بنيات: بنيةٌ دلاليةٌ: تستوعبه دالاً ومدلولاً. وبنيةٌ صرفيةٌ ونحويةٌ: وما تتصف به من تعالقات فيما بينها. وبنيةٌ نصية: هي جماع بنياتٍ داخليةٍ، صرفيةٍ ونحويةٍ يتم إنتاج النص ضمنها. وبنيةٌ ثقافيةٌ واجتماعية: ينتج النص في إطارها.

وثانيها: عنصر الإنتاجية: وهو ناجمٌ عن علاقاتٍ تفاعليةٍ بين البنيات المذكورة، بوصفها ليست معزولةً عن بعضها، وبإمكانها أن تنتج ذاتها في إطار علاقاتها مع الموضوع الذي توجد فيه، ونتيجةُ تضافر العنصرين البنيوي والإنتاجي، يتأسس انفتاح النص، ويتداخل مع نصوصٍ أخرى، و يكون إنتاج النص مزدوجاً من قبل الكاتب والقارئ.

والعنصر الثالث: هو عنصر الزمن والسياق التاريخي ففي إطار بنيةٍ ثقافيةٍ واجتماعيةٍ محددةٍ يرتبط النص بزمنه التاريخي وسياقه الاجتماعي ويتفاعل معها، ومن ثم يكون وثيقةً عن ذلك العصر.

ونخلص من كل التعريفات بأن للنص ثلاثة مستويات:

١. طبقةٌ سطحيةٌ للنص: وهي الكتابة بألفاظها وجملها ومقاطعها.

٢. طبقةٌ وسطى: وهي الجسد المادي للنص المؤلَّف من نصوص متقاطعة فيما بينها، داخل النص المجمل أو ما يسمى (بالتناص).

٣. الطبقة العميقة : وهي تعبِّر عن انفتاح اللغة، فالنص المكتوب هو نص لانهائي، مشكَّلٌ من متتاليةٍ تكمن دلالاتها في علاقاتها ببعضها، والقارئ مرغمٌ لأن يصبح طرفاً فيها[2]. وبالإضافة إلى ذلك فإن للنص مع للمتلقي حالاتٌ متطورةٌ بتطوُّر قراءاته، فللنص شأنٌ عند مباشرته للمرة الأولى، ثم له شأنٌ آخرٌ عند معاودته، وشأنٌ ثالثٌ عند اختزانه، و رابعٌ عند الحديث عنه، وهو في كل مرةٍ كأنما قد صار نصاً جديداً[3].

إن مصطلح نص في النقد الحديث يتضمن معنى الأثر المكتوب في شموليته، وعبر مستوياته التنظيمية، ومفاهيمه الاجتماعية، والخيالية، والذاتية والوصفية، ويمثل مراحل التطور التي عرفتها الكتابة الأدبية. وهو مدونة كلامية، وقعت -لأنها حدث- في زمان ومكان معينين؛ وتهدف إلى توصيل معلومات ومعارف، ونقل تجارب إلى المتلقي، فالنص مغلق وتوالدي في آنٍ واحدٍ؛ فمغلق: بفعل انغلاق سمته الكتابية التي لها بداية ونهاية، أو مطلع وخاتمة، وتوالدي: لأن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم، وإنما هو متوالد من أحداث تاريخية ولغوية، واجتماعية ونفسية تتناسل منها أحداث لغوية أخرى لاحقة لها[4].

٢. نحو النص

النص الأدبي في أبسط مظاهره كلام، ولأنه كذلك وجدت علوم اللسان إليه سبيلا. فالنص إبداع فردي، ولذا وجدت العلوم المهتمة بالأفراد طريقها إليه، والنص الأدبي ينتجه فرد منغرس في الجماعة، ويتجه به إلى جموع القراء، ولهذا تناوله علم

١: ينظر: محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة. مصدر سابق. ص: ١٩٣

٢: ينظر: عبد السلام المسدي. ١٩٩٥. قضية البنيوية. دراسة ونماذج. دار الجنوب للنشر. تونس. ص: ٢٤.

٣ . ينظر: عبد السلام المسدي. قضية البنيوية. مصدر سابق. ص: ٥٢

٤ . ينظر: محمد عزام. ٢٠٠١ . النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي. ط١ منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ص:١٥

الاجتماع بالدرس، وهكذا إلى آخر العلوم الإنسانية"[1]. ونحو النص علم يدرس النصَّ باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى، ويستفيد من منجزات العلوم الأخرى: كعلم البَلاغة وعلوم اللغة وعلم النفس وعلم الاجتماع، أي أنه يُولي اهتماماً بالخلفيّة النفسيّة والسياقِ الاجتماعيّ وكذلك الأبعاد الثقافية والفكرية التي نشأ فيه النص[2]. ومن هنا كان لابد لـ (نحو النص) من أن يستند في قوامه على ثلاث ركائز، تمثل كل ركيزةٍ جانباً مهماً يكمِّل الجانبين الآخرين ولا غنى له عنهما، وهذه الجوانب هي: الجانب النحوي، والجانب الدلالي، والجانب التداولي[3].

٢,١. نجاعة المعايير النصية في نقد النصوص الشعرية

تمكنت لسانيات النص سيما في العقود الأخيرة من تبوء مكانةٍ مرموقةٍ في عالم الدراسات النقدية، فقد انفتحت أمامها آفاقٌ واسعةٌ من البحث العلمي اللغوي في مجال تحليل النص ككلٍ "حيث يجري تطوير وسائل التحليل اللغوي، ورفع كفاءتها؛ لتكون قادرةً على معالجة العلاقات النحوية فيما وراء الجملة"[4]. ويهدف علم النص إلى حلّ الكثير من القضايا المتعلقة بتحليل النص، مجاوزاً القصور الذي ينشأ من الاعتماد على الجملة في التحليلات اللغوية المعروفة بـ (نحو الجملة)؛ وذلك لأن الجملة في حد ذاتها لا تكفي لوصف العمل الأدبي[5] فالاعتماد عليها يعني اجتثاثها من سياقها اللغوي، وإهمال علاقتها بجاراتها في النص ككلٍ، والاكتفاء بوصف الشاهد أو المثال فقط.

وفيما يخص الأعمال الشعرية فإن (نحو النص) باعتماده -في التحليل والدراسة- على القصيدة أو العمل الشعري ككلٍ، يرمي إلى بيان تجليات العمل الأدبي، ومدى إمكانات تأثيره في المتلقين، من خلال الكشف عن أسرار أدبيته، ودور كلماته وعباراته في تحقيق التفاعل الحميم بين المبدع والمتلقي، ومدى ملاءمة النص للعوامل الخارجة عنه، إنه منهجٌ نقديٌّ لا يسعى لدفع المتلقي لاتخاذ موقفٍ معينٍ من النص، بل يترك له كامل الحرية في الحكم على شعرية هذا النص، وتقدير كفاءته، وتقييم جودته. لذلك فإن نظرية (نحو النص) منهجٌ نقديٌّ حديثٌ يسعى إلى مناقشة النص الشعري "في سياق التواصل الشعري، من حيث الإنتاج، والاستقبال، والعوامل الشعرية الاجتماعية والنفسانية التي تؤثر في النص"[6]. لذلك تحظى معايير نحو النص باهتمامٍ بالغٍ لدى النقاد؛ إذ تعد أحدث النظريات النقدية المتبعة في تحليل ونقد النصوص الأدبية. وتكشف عن قيمته الأدبية.

إن النص عندما يتبلور ويخرج للوجود يخرج ببعده النسقي وحسب بل ببعده السياقي أيضاً، فإذا كان الإطار النسقي للنص كالرئتين للإنسان فإن البعد السياقي هو الهواء الذي يتنفسه ويحيا به. فالسياق للنص كالسماء للنجم. على رأي محمد عزام. "إذ كما أنه لا وجود للنجم خارج سمائه، فكذلك ليس للنص وجود خارج سياقه"[7]. وهذا ما تؤكده النظرية النصية

---

١. حسين الواد. ١٩٨٥. في مناهج الدراسات الأدبية. ط١. درا سراس. تونس. ص: ٣٧.

٢ . ينظر: أحمد عفيفي. ٢٠٠١ . نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي. ط١. مكتبة زهراء الشرق. القاهرة. ص: ١٤ وينظر: سعد مصلوح. نحو أجرومية للنص الشعري. دراسة في قصيدة جاهلية. مصدر سايق. ص: ١٥٣

٣. يُنظر: محمد محمود. ٢٠٠٩. التوحد الإبداعي في نحو النص. مجلة الدراسات العربية. مج.٤. ع١٩. ص: ١٤٣٣.

٤ . سعد مصلوح. ٢٠٠٣. في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية. ط١. مجلس النشر العلمي جامعة الكويت. الكويت. ص: ٧١.

٥ . ينظر: نفسه.

٦ . سعد مصلوح. في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية. مصدر سابق. ص: ٧٢.

٧ . ينظر: محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة. مصدر سابق. ص:١٢٧

وتعتمده في دراسة النص الشعري، ففهمنا للنص يضل قاصراً ما لم يُدرس ككل واحد لا يتجزأ. فكما أن الكلمة المفردة ليس لها قيمةً فنيةً تتميز بها بدلالتها المعجمية، كذلك تظل قيمة البيت الشعري خارج قصيدته والجملة ناقصةً خارج نصها.

إن الكلمة المفردة تستمد جمال موقعها عندما تدخل في الجملة، وكذلك الجملة لا تقدر قيمتها الفنية إلا من خلال سياق النص ومقتضياته، ولذلك فإن كل لفظةٍ توضع في نص ما يعتبر هذا النص أو النسق اللغوي سياقاً لها؛ حيث تشكِّل هذه اللفظة مع أخواتها في التركيب سياقاً خاصاً يختلف معناها في ظله عن معناها المعجمي وهي في حالة إفراد، وكما أن هذه المفردة تشكل مع غيرها داخل الجملة سياقاً خاصاً، فإن الجملة تكوِّن كذلك مع غيرها من الجمل داخل النص سياقاً عاماً يمثّله هذا النص، واحال ذاته مع البيت الشعري فلا تكتمل دلالته ولا تتجلى جماليته إلا من خلال القصيدة كلها.

٢,٢. معايير النص والممارسة النقدية

إن من مميزات نظرية نحو النص استفادتها من نظريات ومناهج العلوم المختلفة وتوظيفها في دراسة النصوص. من ذلك استفادتها من المجال النفسي والمجال الفلسفي ومن نظرية التلقي والقراءة والتأويل والنظرية السياقية واعتمدت مرتكزات التحليل التداولي[1]، الذي ركز اهتمامه في تحليل النصوص على المنتج والمتلقي والنص على حدٍ سواء؛ "فمعتقدات المتكلم ومقاصده، وشخصيته وتكوينه الثقافي ومن يشارك في الحدث الخطابي، والمعرفة المشتركة بين المتخاطبين والوقائع الخارجية والظروف المكانية والزمنية، والعلاقات الاجتماعية بين الأطراف هي أهم ما تركز عليه التداولية"[2] وهي كذلك بنفس القدر من الأهمية في نظرية نحو النص.

ولتأويل عناصر النص تقر نظرية نحو النص بضرورة معرفة العناصر التي ترد فيه وتسهم في تكوينه، "فمن الضروري أن نعرف من هو المتكلم، ومن هو المستمع، وزمان ومكان إنتاج الخطاب"[3]. وتتوقف عملية فهم النص فهماً سليماً على:

- معرفة ثقافة منشئه الذي تلفظ به.

- معرفة زمان النص ومكانه أي متى كان وأين؟

- معرفة علاقة النص بغيره من النصوص، وهذا ما يهتم به التناص.

- معرفة مدى تماسك أجزائه، وانسجام معانيه، وهذا ما يهتم به معيارا التماسك والانسجام.

- لماذا كتب المنشئ النص أو تلفظ به؟ أي ما قصد به؟ وهل غايته الإخبار، أم الإقناع، أم التعليم، أم الامتاع، وهذا معيار القصدية.

-كذلك معرفة: من كان السامع، أو من هو القارئ؟

- وكيف تم التواصل؟ وما وسيلته؟ (أكان مكتوباً/مقروءً، أم منطوقاً/مسموعاً)؟

---

١ ينظر: أحمد بوحسن. ١٩٩٣. نظرية التلقي في النقد العربي الحديث. منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية. الرباط. ص: ٢٦.

٢ صلاح فضل. ١٩٩٢. بلاغة الخطاب وعلم النص. سلسلة عالم المعرفة . المجلس الوطني للثقافة. الكويت. العدد ١٦٤. ص: ٩٩.

٣. محمد خطابي. ١٩٩١. لسانيات النص مدخل لتحليل الخطاب. ط١. المركز الثقافي العربي. بيروت. ص: ٢٩٧

- وكل هذا يحكمه مفهوم التواصل الاجتماعي المقيد بأعراف أهل اللغة المرتبط بسياق المقام والظروف المصاحبة لعملية التواصلية وتناقشها معايير: الإعلامية والمقبولية، والمقامية أو الموقفية.

لذلك أضحى منهج نحو النص منهجاً نقدياً متكاملاً يمكن الناقدَ من الولوج إلى النص وتتبع دلالاته واكتشاف نقاط القوة ومواطن الضعف في النص الأدبي؛ حيث تحقق بمعاييره السبعة فائدة بالغة الأهمية في تحليل النصوص ونقدها وفهمها؛ كونه يدعو إلى تطبيق النظرة الكلية للنص، والنظر في علاقته بالنصوص الأخرى، وعلاقته بصاحبه ومتلقيه[1].

٢,٢,١. معياري التماسك والانسجام

تبدأ عملية تحليل النص وإجراءات نقده وكشف جمالياته من البحث في وسائل تماسك النص الشكلية، وآليات انسجامه الدلالية. وهما أهم معيارين من معايير النظرية ويتصلان بالنص ذاته ويستفيد منهما الناقد في دراسة كل ما يتعلق بكينونة النص شكلياً ودلالياً. حيث يكشفان عن تعالق العناصر النصية ويبرزان مواطن الفجوات والفراغات النصية التي تسهم في تفعيل عملية التأويل وتوليد الدلالات وتوسيع المعاني. ويتيحان للناقد الامساك بخيوط المعنى الظاهر ويفضيان به إلى الغوص في أعماق النص واكتشاف الدلالات البعيدة وتأويلها تأويلاً منطقياً مقبولاً.

٢,٢,٢. معيار التناص

يعد من مميزات نظرية نحو النص اعتمادها التناص معياراً نقدياً ضمن معايير الحكم على الكفاءة النصية، فبهذا تكون النظرية النصية قد كسرت الجمود الذي خلفته بعض المناهج النقدية، التي سلطت الضوء على البنية الداخلية للنص، وأغفلت علاقته بغيره من النصوص المرجعية. لذلك اعتمدت النظرية النصية التناص معياراً نقدياً لرصد العناصر التي تشكل النص، والفضاءات والمنابع التي نهل منها مبدع النص وتأثر بها. وبحسب دي بوجراند فالتناص "يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة"[2]. ولأن التناص سمة من سمات النصية؛ لذلك فإن "البحث في الآليات التي تتحكم في عمليتي الإنتاج والتلقي جعل من التناص محوراً لدراسة العلاقة بين النصوص، لمحاولة فهم النص وتفسيره"[3] ولذلك اعتمدت النظرية معيار التناص لبيان علاقة النص بغيره من النصوص وللكشف عن عالم الشاعر وسماته الشخصية ومرجعياته الفكرية والأدبية والاجتماعية، وكشف مواطن الإبداع والاتباع في التجربة الشعرية.

٢,٢,٣. معيار الاعلامية

يُعنى معيار الإعلامية بظاهرة المتوقع واللامتوقع لدى القارئ، وتناقش جوانب هذه الظاهرة استناداً لأثرها البالغ في عملية التلقي. من خلال رصد واستقصاء طبيعة العناصر النص التي تحقق نوعاً من التلقي الإيجابي بالنظر إلى مدى جدتها ومخالفتها للتوقع مما يقود إلى مشاركة حقيقية بين النص والمتلقي. في محاولة للخروج بالنص من النمطية والرتابة التي تجعل من عملية

---

١. ينظر: مصطفى أحمد عبد العليم. ٢٠٠٧. العلاقات الرصية في القرآن الكريم دراسة نحوية لجهود المفسرين. مجلة الشريعة والقانون. جامعة الامارات المتحدة كلية القانون، العدد ٣٢. ص: ٢٠٥

٢ . روبرت ألان دي بوجراند. ١٩٨٠. النصّ والخطاب والإجراء. ط١. القاهرة. ترجمة. تمام حسان. عالم الكتب. ص: ١٠٤

٣ . عزة شبل. ٢٠٠٩. علم لغة النص النظرية والتطبيق . ط٢. مكتبة الآداب. القاهرة. ص: ٧٤

التلقي عملية استهلاكية محضة[1]. ويستفيد الناقد من هذا المعيار في رصد المكونات النصية التي تعزز الكفاءة النصية بالنظر إلى مدى جدة العناصر النصية وأسلوب تركيبها وخروجها عن نطاق توقعات المتلقي، مما يحقق نوعاً من المفاجأة يكون من شأنها تحفيز المتلقي وإثارة اهتمامه لمواصلة القراءة والتفاعل مع النص. أي أن مدار الأمر في البحث عن درجته الإعلامية يكون حول ما هو مشوّق وجديد وإبداعي.

٢,٢,٤. المقامية

تعتبر النظرية النصية أن من طبيعة المقام الانفتاح والمرونة حيث يشمل معطيات مشتركة بين الكاتب والقارئ والموقف الثقافي والنفسي، والتجارب والمعارف وكل ظروف إنتاج النص. وبهذا الفهم للمقام تتجاوز النظرية النصية القصور الذي سُجل على لسانيات الجملة التي أُخذ عليها اقتصارها على الاهتمام بالبنى الداخلية للنص وإغفالها الأطراف المشاركة في إبداع وتلقي النص، وعلاقته بالزمان والمكان[2]. ولذا لا تكتفي نظرية نحو النص بالنظر إلى الخطاب على أنه متوالية نصية منغلقة على نفسها، بل تنظر إليه على أنه مجموعة من الترابطات والعلاقات التركيبية والدلالية والمقامية. وتنطلق في معالجتها للنص من اعتباره بنية ترتبط بفضاءات زمانية ومكانية تحكمها أيديولوجيات متعددة، تؤثر ظروف إنتاج النص.

٢,٢,٥. القصدية

لا تعتمد النظرية النصية في الوصول إلى مقاصد المتكلم على المعنى الحرفي للنص فحسب، بل تدرس المعنى الذي يرمي إليه النص استناداً إلى هوية المنتج، ومكان الخطاب، وزمانه، والظروف التي تكتنف الخطاب[3] معتمدةً على ما تتيحه عناصر التماسك النصي وآليات الانسجام الدلالي من معطيات توجه النص نحو هدف معين ومقصد محدد. أي إن مقصدية النص تتشكل بحسب نية النّاص، وكيفية توجيهه للعناصر النصية نحو غرض معين، وهذا ما يؤثر في فاعلية النص أو القصيدة وكيفيتها. لأنَّ متلقي القصيدة يتهيأ للتفاعل معها رفضاً أو قبولاً، بناء على المعطيات التي يقدمها الشاعر أولاً، ثم بناءً على المعرفة المتداولة أو المشتركة بين الناص والنص والقارئ والموقف. وفي ظل منهج نحو النص؛ أصبح من الواجب على الناقد محلّل النصّ، أن يراعي جوانب غير لغوية هي خارج النص. بمعنى أنه يجب اعتبار النص مدونةً استعمل فيها الكاتب اللغة أداةً توصيليةً في سياقٍ معيّنٍ للتعبير عن معانٍ بعينها لتحقيق مقاصدَ وغاياتٍ محددةٍ[4]. وهذا يعني أن الاهتمام يمتد من النص كونه العلامة الناقلة والإشارة الدالة إلى ما يحيط بهذا النص، من ملابسات وظروف وأحوال؛ تؤثر في طبيعة العلاقة بين النص والمتلقي، وتؤثر في العملية التواصلية. لذلك يُنظر إلى مفهوم القصدية من زاويتين؛ فمن زاوية نصية ضيقة: تكمن القصدية في الهدف الذي يرمي إليه صاحب النص، من خلال توظيف عناصر التماسك والانسجام النصيين لإبراز معنى معينٍ ولتحقيق هدف محددٍ. ومن زاوية براجماتية رحبة: تكمن القصدية في جميع الطرق التي يتخذها منتجو النصوص في استغلال النصوص من أجل متابعة مقاصدهم وتحقيق أهداف معينة[5].

---

١. دي بوجراند. النصّ والخطاب والإجراء. مصدر سابق. ص: ١٠٥.

٢. فان ديك. علم النص مدخل متداخل الاختصاصات. مصدر سابق. ص: ٢٠

٣ . ينظر: صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. مصدر سابق. ص:٩٩. وَعبد الحميد مصطفى السيد. ٢٠٠٤. دراسات في اللسانيات العربية. ط١. عمّان، دار الحامد. ص: ١٢٠.

٤ . دي بوجراند. النصّ والخطاب والإجراء. مصدر سابق. ص: ١٠٣

٥ . حسام فرج. ٢٠٠٩. نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري. ط٢. مكتبة الآداب. القاهرة. ص: ٤٨

ويستند الناقد في دراسة القصدية في نص ما على: الهدف من إنشاء النص أولاً، ثم تحقق التماسك اللفظي والانسجام المعنوي، ثم توجيه النص من خلال التماسك والانسجام لتحقيق الهدف من إنشاء النص. كأن يسعى الشاعر إلى تصوير فكرة أساسية تتمثل في الاستسلام للحزن والكآبة بعد فراق الأحبة؛ عندها تعمل وسائل تماسك النص وآليات انسجامه المعنوي على تحقيق الهدف العام وخلق الجو المناسب له، لإحداث ترابط بين أفكار النص الجزئية ترابطاً يوحي بدوره بمعاني الوحدة والعزلة والانطواء على النفس، لكي يتجلى القصد ويتحقق الهدف. وذلك لأن القصدية تحدد كيفية تعبير الشاعر عن غرضه حيث تعمل القصدية كالبوصلة التي توجه عناصر النص وتجعلها تتماسك وتنسجم وتوجِّه معنى النص إلى هدف محدد. وبحسب محمد مفتاح "فالقصدية المنطلقة من الوعي واللاوعي في الشعر تحدد اختيار الوزن والألفاظ الملائمة وتركيبها بطرائق معينة لتؤدي المعنى العام"[1]. ومفاد ذلك أن قصد الشاعر يتحكم في أسلوب نسج القصيدة وطريقة تماسكها وانسجامها، حين يستدعي ألفاظاً معينة وتراكيب مناسبة للهدف الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه. وهذا ما أكدته نظريات القراءة والتلقي التي جعلت من القصدية ضابطاً يتشكل في ضوئه المعنى الأدبي، وتسهم إسهاماً فاعلاً في عملية الفهم لدى المتلقي.

٢.٢,٦. المقبولية

تتعلق المقبولية بموقف المتلقي من قبول النص أو رفضه، فهو الحَكم الذي يقر بأن المنطوقات اللغوية تُكوِّن نصاً متماسكاً مقبولاً"[2]؛ حين يتجلى القصد من ذلك النظام التفاعلي ويؤدي إلى كشف المعنى المنشود الذي يمثل القصدية في النص. لأن فهم النص -بحسب علماء الدلالة- يعتمد على معرفة ما تحدثه قواعد النحو وما سيتبعه من معنى وما يتولد عن تراكيب النص من مدلول[3] وكذلك هو عند اللسانيين المعاصرون حيث يتفقون على أن علاقة الكلمة مع الكلمات الأخرى في النص هي التي تحدد معناها، فالمعنى لا ينجلي إلا من خلال تسييق الوحد اللغوية ضمن المتتالية النصية، لأن "النص وحدة دلالية، والجمل وسيلة يتحقق بها النص"[4] فلولا التركيب النحوي ما نشأ المهنى الدلالي.

من هنا فإن العناصر النصية المكونة للنص بما تشمله من أساليب تركيب المفردات وطرائق تماسك جمل النص، وما ينتج عنها من حذف وفجوات نصية وتقديم وتأخير، وغير ذلك من أساليب التعبير؛ لكي تكون "مقبولة دلالياً لابد أن تتضمن علاقات تلاؤمية صحيحة، وهذه العلاقات علاقات أفقية أي إنها تركيبية"[5]. وهذا يعني أنّ أسلوب تماسك أجزاء النص وطرائق انسجامه فيما بينها يمكن اعتباره الوسيلة المباشرة التي يتأسس عليها الحكم بمقبولية النص. وهذا يعني أن مقبولية النص عند المتلقي تبدأ من عملية الفهم التي يؤسس لها توافر معياري التماسك والانسجام في النص حيث تتشابك المعاني الجزئية وتتفاعل ساعية إلى غاية مستهدفة منها، هي قصد المتكلم "إلى إبراز معنى دلالي واحد"[6] ليأتي القارئ ويتعاطى مع النص بما فيه

---

١. محمد مفلح. ١٩٨٩. سيمياء الشعر القديم. المكتبة الأدبية العالمية إصدار دار الثقافة في المغرب. ص: ٥٣.

٢. ينظر: محمد محمود. التوحد الإبداعي في نحو النص. مصدر سابق. ص: ١٤٦٧.

٣. ينظر : أحمد مختار عمر. ١٩٨٨. علم الدلالة. ط٢. عالم الكتب. القاهرة. ص: ٦٨ وما بعدها.

٤. محمد خطابي. لسانيات النص مدخل لتحليل الخطاب. مصدر سابق. ص: ١٣.

٥. مصطفى حميدة. ١٩٩٧. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية. ط١. دار نوبار للطباعة. القاهرة. ص ١٣١ .

٦. نفسه. ص: ١٣١ .

من عناصر التماسك وآليات الانسجام "مستعيناً بمعرفته للعالم وتجاربه السابقة ومعرفته الخلفية عموماً"[1]. وعندها تحدث استجابة المتلقي للنصّ ويبدأ التفاعل بين النص والمتلقي.

الخاتمة

إن العمل الأهم للسانيات النص يتمحور حول دراسة مفهوم النصّية، من حيث هو عامل ناتج عن الإجراءات الاتصالية المتّخذة من أجل استعمال النص؛ فإن هذا يؤكد أهمية دراسات نحو النص كونها تسعى إلى تحليل البني النصّية واستكشاف العلاقات تماسك النّصوص وآليات انسجامها والكشف عن أغراضها التداولية.

النتائج

لقد أضحى منهج نحو النص منهجاً نقدياً متكاملاً يمكن الناقدَ من الولوج إلى النص الأدبي وتتبع دلالاته واكتشاف نقاط القوة ومواطن الضعف فيه حيث يحقق بمعاييره السبعة فائدة بالغة الأهمية في تحليل النصوص ونقدها وفهمها؛ كونه يدعو أساساً إلى تطبيق النظرة الكلية للنص، ومن جوانب متعددة. فهو منهج نقدي:

- يدرس بنية النص ومدى تماسك أجزائها وترابط أطرافها بمعيار التماسك.
- ويدرس العلاقات الدلالية التي تجمع شتات النص لتكون مضمونه، بمعيار الانسجام.
- ويدرس علاقة النص بغيره، ويكشف عن جوانب مهمة من شخصية المنشئ ومرجعياته الفكرية والثقافية بمعيار التناص.
- يدرس أبعاد النص الإعلامية، وشعرية المعنى، وبراعة التأليف من خلال معيار الإعلامية.
- يدرس الهدف في النص بمعيار القصدية.
- يدرس مقام النص وسياقه ويُعنى بنوعيه الداخلي والخارجي بمعيار المقامية.
- يدرس مقومات قبول النص، ومدى إمكانية تأثيره في المتلقي بمعيار المقبولية.

مراجع البحث

١. ابن منظور.١٩٦٦. لسان العرب. دار صادر للطباعة والنشر. بيروت.

٢. أبو حيان التوحيدي. د/ت. البصائر والذخائر. تحقيق وداد القاضي. ط٤. دار صادر بيروت.

٣. أبو عثمان الجاحظ.١٩٩٨. البيان والتبيين. تحقيق: موفق شهاب الدين. ط٢. دار الكتب العلمية. بيروت.

١. محمد خطابي. لسانيات النص مدخل لتحليل الخطاب. مصدر سابق. ص: ٣٨٦ .

٤. أبو منصور الثعالبي.د/ت. خاص الخاص. د/ط. مكتبة الحياة بيروت.

٥. أحمد الحذيري.١٩٨٦. من النص إلى الجنس الأدبي. مجلة الفكر العربي المعاصر. ع/٠ ١١-١٠.

٦. أحمد بوحسن.١٩٩٣. نظرية التلقي في النقد العربي الحديث. نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات. منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية. الرباط.

٧. أحمد عفيفي.٢٠٠١. نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي. ط١. مكتبة زهراء الشرق. القاهرة.

٨. أحمد مختار عمر.١٩٨٨. علم الدلالة. ط٢.عالم الكتب. القاهرة, مصر.

٩. بول ريكور.٢٠٠١. من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، ط١، الناشر عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة.

١٠.جابر عصفور.١٩٩٧. آفاق العصر. ط١. منشورات دار المدى للثقافة والنشر.

١١.جار الله محمود الزمخشري.٢٠٠٠. أساس البلاغة. دار الفكر بيروت.

١٢.جوليا كريستيفا.١٩٩٧. علم النص ترجمة : فريد الزاهي. ط٢. دار توفال للنشر الدار البيضاء. المغرب.

١٣.حسام فرج.٢٠٠٩. نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري. ط٢. مكتبة الآداب. القاهرة.

١٤.حسين الواد.١٩٨٥. في مناهج الدراسات الأدبية. ط١. تونس. درا سراس. تونس.

١٥.حميدة مصطفى.١٩٩٧. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية. دار نوبار للطباعة. ط١. القاهرة.

١٦.روبرت ألان دي بوجراند.١٩٨. النصّ والخطاب والإجراء. ط١. القاهرة. ترجمة. تمام حسان. عالم الكتب.

١٧.رولان بارت.١٩٨٨. لذة النص. ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان. ط١. دار توبقال الدار البيضاء.

١٨.سارة كوفمان ولابورت.١٩٩٤. مدخل إلى فلسفة دريدا. ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابي. الدار البيضاء.

١٩.سعد مصلوح.١٩٩١. نحو أجرومية للنص الشعري. مجلة فصول. المجلد١٠. العددان١ و٢.

٢٠.سعد مصلوح.٢٠٠٣. في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية. ط١. مجلس النشر العلمي جامعة الكويت. الكويت.

٢١.صبحي إبراهيم الفقي.٢٠٠٠. علم اللغة النصي دراسة تطبيقية على السور المكية. ط١. دار قباء. القاهرة.

٢٢.صلاح فضل.١٩٩٢. بلاغة الخطاب وعلم النص. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. العدد١٦٤.

٢٣.صلاح فضل.٢٠٠٢. مناهج النقد المعاصر. دار إفريقيا الشرق. بيروت.

٢٤.عبد الحميد مصطفى السيد.٢٠٠٤. دراسات في اللسانيات العربية. ط١. عمّان. دار الحامد.

٢٥.عبد السلام المسدي.١٩٩٥. قضية البنيوية. دراسة ونماذج. دار الجنوب للنشر. تونس.

٢٦. عبد المجيد جميل. ١٩٩٨. البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية. ط١ الهيئة المصرية للكتاب.

٢٧. عزة شبل. ٢٠٠٩. علم لغة النص النظرية والتطبيق. ط٢. مكتبة الآداب. القاهرة.

٢٨. محمد التونجي. ١٩٩٩. المعجم المفصل في الأدب. ط٢. دار الكتب العلمية. بيروت. ج٢.

٢٩. محمد خطابي. ١٩٩١. لسانيات النص مدخل لتحليل الخطاب. ط١. المركز الثقافي العربي. بيروت.

٣٠. محمد عزام. ٢٠٠١. النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي. ط١ منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.

٣١. محمد عزام. ٢٠٠٣. تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ط١. منشورات اتحاد الكتاب. دمشق.

٣٢. محمد محمود. ٢٠٠٩ يناير. التوحد الإبداعي في نحو النص. مجلة الدراسات العربية. مج٤. ع١٩.

٣٣. محمد مفتاح. ١٩٨٩. سيمياء الشعر القديم. المكتبة الأدبية العالمية إصدار دار الثقافة في المغرب.

٣٤. مصطفى أحمد عبد العليم. ٢٠٠٧ أكتوبر. العلاقات النصية في القرآن الكريم دراسة نحوية لجهود المفسرين. مجلة الشريعة والقانون. جامعة الامارات المتحدة كلية القانون. العدد ٣٢.

٣٥. مصطفى حميدة. ١٩٩٧. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية. ط١. دار نوبار للطباعة. القاهرة.

٣٦. منذر عياشي. ١٩٩٢. النص ممارسته وتجلياته. مجلة الفكر العربي المعاصر. ع٩٦/٩٧.

جماليات الرمز في الشعر الجزائري المعاصر - شعر عبد القادر رابحي أنموذجا-

أ. بن جبارة ماجدة سعدية جامعة سيدي بلعباس/الجزائر

ملخص البحث:

حققت تجربة الشّعر الجديد في الجزائر حضوراً ماثلاً وبالغاً في عملية الإبداع الشّعريّ المعاصر، ولما يحمله هذا الأخير من إيماءات وإيحاءات وإضاءات فنية، وكثافات شعرية وجمالية حديثة ذات المغزى الدلالي (الرمزي)، الذي يكمن تأثيره وتفاعله في نفس القارئ المتلقي، ويتبين أنّ التجربة الشّعريّة الجزائرية المعاصرة تميزت بتمظهرات فنية وجمالية راقية، أدت بها إلى ارتقاء مستوى لغتها الشّعريّة وتكثيفها العالي والعميق الذي يثمر ويثري النصّ الإبداعي بدلالات جديدة ومتعددة، تستدعي من الذات القارئة استكناه معنى المعنى، وفك الرموز والشفرات الإبداعية خلال عملية القراءة، حيث تغدو جمالية اللغة ومميزاتها أساسا فاعلاً في عملية الإنتاج الشّعريّ الإبداعيّ، وبذلك فاللغة أساس الشّاعر (المبدع) ومصدر إبداعه ومعيار تطلعاته الفكرية ورؤاه المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: الشعر – التلقي والأثر – الرمز وجمالياته- الشفرات الإبداعية والقيمة الجمالية- المتلقي (القارئ) والنصّ.

مقدمة:

إنّ أهم ما يميز التجربة الشّعريّة الجزائرية المعاصرة هي اهتمام أصحابها بظاهرة الرمز، حيث جنح الشاعر المعاصر (المبدع) إلى إثراء تجربته الشّعرية بإيحاءات وشفرات إبداعية وجمالية تضيء مضمراتها ودلالاتها اللامتناهية، وتضفي على النصّ أساسا بالغا من العمق الموضوعي وقيمته الجمالية ذات المستوى الإيحائي في الكشف عن مكنون النصّ الأدبيّ، "فالرمز هو، قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له"[1]، حيث يتجسد ذلك في اكتشاف المعنى الذي ينجزه المتلقي (القارئ) من خلال توغله في مضامين النصّ الباطنية (الخفية).

إنّ كل تجربة إبداعية مهما كانت قيمتها الدلالية والجمالية، ترتكز على معنى رمزي تبرز للقارئ (المتلقي) إمكانيات دلالية متعددة، تقوم على أساس سبر أغوار النصّ، فالتجربة الإبداعية دلالة رمزية أي أنها "جهد تعبيري يحتشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت حيوية وفرادة من شاعر إلى آخر"[2]، حيث يعتبر – الرمز- عاملا أساسيا في تحقيق صورة المعنى المتجلية في شبكة من الإيحاءات والإيماءات، وقدرته البالغة في خدمة الموضوع الشّعري وقيمته الجمالية.

ويمكن القول أن الشاعر الجزائري المعاصر لم يلجأ إلى توظيف تقنية الرمز في تجربته الشّعريّة للتعبير عن أفكاره وتجاربه المختلفة، بل "حداثة القصيدة العربية لا تكمن فقط في خروج الشاعر العربي على الوزن والقافية، بل تتمثل حقاً، في

---

[1] – أدونيس، زمن الشّعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، ٢٠٠٥، ص ٢٦٩.

[2] – علي جعفر العلاق، في حداثة النصّ الشّعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، الإصدار الأول، ٢٠٠٣، ص ٤٥.

انعطافاته الكبرى لبلورة رؤيا خاصة به، وما ترتب على ذلك من بحث عن رموز وأساطير وأقنعة يجسّد فيها، ومن خلالها رؤياه ويمنحها شكلاً حياً ملموساً"[1] مجسداً في مدلول رمزي لنقل تجربته الحداثية الخاصة.

تجليات الرمز والأسطورة في شعر الشّاعر عبد القادر رابحي:

- الرمز الذاتي:

يعتبر الرمز الذاتي من أهم الرموز الخاصة التي سعى الشّاعر المعاصر إلى توظيفها، وتجسيدها ضمن إبداعاته الشّعريّة، ويبدو أنّ لكل مبدع رموزه الذاتية (الخاصة) به، والتي تتشكل ضمن تجاربه الشّعريّة أو ترتبط بعالمه الشّعريّ الخاص به، حيث تميز الشّاعر - **عبد القادر رابحي**- بمخزون ثقافي ومعرفي واسع يهدف إلى اندماجه بالأساس، على ركيزة أساسية تتمثل بالعودة إلى أهمية التّراث وإحياء قيمه البالغة أي استثمار التّراث في الحاضر.

ولعلّ الجوهر الفني والجمالي للقصيدة يتمثل في فك الرموز والشفرات والإيماءات...، حيث أن الشّاعر المبدع يتوجه بنصّه إلى الذات المتلقية (الذات القارئة المتذوقة)؛ إذ "إنّ القيم الجمالية والمعرفية الكامنة في العمل الشّعريّ لا تتحقق فعليا، إلاّ في لحظة تلقّيها"[2]، ويرتكز الدور الفعال للمتلقي في تتبع تلك الإيحاءات والإيماءات في النصّ الشّعريّ ورصده لأهمّ الآثار الجمالية الكامنة في الأعمال الشّعريّة، أي المقاصد التي أومأ إليها الشّاعر المبدع، والغاية التي ابتغاها، وهذا ما جسده الشّاعر - **عبد القادر رابحي**- في قصيدة "**تيهرت أمّي**" في ديوان "**السفينة والجدار**" حيث يقول:

تَنَاءَى الجُرْحُ وَانْتَهَتِ الكُرُومُ

وَلَمْ أَعْرِفْ لِقَلْبِكِ مَا يَرُومُ

وَمَا أَشْهَى المُدَامَ بِهَا مَلاَذٌ

إِلَى عَيْنَيْكِ..لَوْ كَانَتْ تَدُومُ

وَأَوَّلُ مَا يُصِيبُ فَتًى جَرِيحاً

ثُرَيَّاتٌ..وَتَتْبَعُهَا النُّجُومُ[3].

ويجسد اسم تيهرت إحالة تاريخية هامة تومئ إلى تِيهَرْتْ، أو تَاهَرْتْ مدينة الشّاعر عبد القادر رابحي التي ولد ونشأ فيها ومدينة الشّاعر بكر بن حمّاد، "وتاهرت بفتح التاء وسكون الراء أو تيهرت بكسر التاء مدينة قديمة كانت موجودة بالقرب من مدينة تيارت الحالية في الجهة الغربية وعلى بضعة أميال منها، وهذه اللفظة أي تاهرت أو تيهرت بربرية ومعناها في اللغة العربية اللبؤة"[4]، وإحالة رمزية ثانية تحيل إلى مدينة تيهرت عاصمة الدولة الرّستميّة التي أسسها عبد الرحمن بن رستم* سنة ١٦٠هـ.

---

[1] – علي جعفر العلاق، في حداثة النصّ الشّعري، دراسة نقدية، ص ٤٦.

[2] – أبو زيد بيُّومي، التّوازن في عملية إبداع النّص الشّعريّ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص ١٤٠.

[3] – عبد القادر رابحي، السفينة والجدار، شعر، منشورات ليجوند، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ١٧.

[4] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي، بكر بن حمّاد شاعر المغرب العربي في القرن الثالث الهجري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ٢٠٠٧، ص١٥.

حيث يعتبر "أول مؤسس لدولة إسلامية جزائرية مستقلة"[1]، مبدأها مبني على العدل الاجتماعي وأساسها قائم على القرآن والسنة، حيث عرف – عبد الرحمن بن رستم- بكرم أخلاقه وقيمه النبيلة في تلك الحقبة واتصف بحب الخير والعدل ولطفه في معاملة الناس وجميع المسلمين[2].

يقول الشّاعر في وصفه لتيهرت:

وَسِرِّي فِي المَدَى جُرْحٌ جَدِيدٌ

وَ ذَكَّرَنِي بِهِ العَهْدُ القَدِيمُ

فَكَيْفَ لِعَابِرٍ فِيهَا سَبِيلٌ

وَفِي أَحْشَائِهِ وَطَنٌ مُقِيمُ

وَعَهْدِي بِالرِّفَاقِ كُؤُوسُ عِشْقٍ

وَعَهْدِي بِالْمُنَادَمَةِ النَّدِيمُ

وَقَدْ أَوْدَعْتُ فِي تِيهَرْتَ وَجْهًا

وَوَدَّعَنِي بِهَا الوَجْهُ الكَرِيمُ

وَأَحْسَبُ أَنَّ لِي قَلْبًا كَتُومًا

وَيَحْرسُهُ مَعِي الضِّلْعُ الكَتُومُ

وَأَحْسَبُ أَنَّنِي أَخْفَيْتُ جُرْحًا

وَلَكِنَّ الإِلَهَ بِهِ عَلِيمُ

تَنُوءُ بِحِمْلِهِ الغَافِي "جَزُولٌ" *

وَيَحْمِلُهُ مَعِي جِسْمِي السَّقِيمُ[3].

* – عبد الرحمن بن رستم بن بهرام مؤسس أول دولة جزائرية إسلامية مستقلة وأول من ملك الرستميين فيها، كان من فقهاء الإباضية في إفريقية ، معروفا بالزهد والتواضع، وكان على جانب عظيم من العلم والعمل والعدل. وقد أقام بتيهرت إلى أن توفي سنة ١٧١هـ وهو فاسي الأصل. عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر، من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م، ص ص. ١٤٧– ١٤٨.

[1] – محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨١، ص ٢٨.

[2] – ينظر: زهير إحدادن، شخصيات ومواقف تاريخية، منشورات ANEP، د ط، د ت، ص ٤١.

* – تقع تيهرت في منطقة داخلية منطوية على نفسها في السفح الجنوبي لجبل كزول. محمد عيسى الحريري، الدولة الرستمية بالمغرب الإسلامي حضارتها وعلاقاتها الخارجية بالمغرب والأندلس، ١٦٠هـ– ٢٩٦م، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٨هـ– ١٩٨٧م، ص ٩٥.

[3] – عبد القادر رابحي، السفينة والجدار، شعر، ص ١٨.

ينبغي التشديد في هذا المضمار، على أنّ الشّاعر المبدع يستأثر اهتمام القارئ المتلقي في استنباط معاني النصّ المضمرة، بأنّ العناية بالعلوم والثقافة بدأ مع بداية الدولة الرّستمية حيث أرست لغة الدين الإسلامي كأساس لها، والقرآن الكريم مبدأها في تسيير الأصول الإسلامية. وكانت اللغة العربيّة اللسان الذي ينطق به الرستميين، حيث " أن عائلة الرستميين اشتهرت بعلمها في الحقائق الأساسية كالفقه والتأويل وبانتصارها في المناظرات الدينية مهما كان خصمها وبمعرفتها اللغة العربية والفقه والنحو وعلم الفلك"[1]، وبذلك أئمة بني رستم لم ينشغلوا في السياسة والاقتصاد، بل كانوا رجال علم وذلك من خلال إطلاعهم المعرفي الواسع بالعلوم الإسلامية في تلك الفترة.

وتأسيا على ما سبق، يتبيّن أنّ مدينة - تيهرت- عرفت نشاطا بالغا في مجال تطور الحركة الفكرية والثقافية، حيث وصفها **اليعقوبي** خلال القرن الثالث الهجري – العاشر ميلادي- بأنَّ " المدينة العظيمة تاهرت تسمى عراق المغرب بها اخلاط من الناس تغلب عليها قوم من الفرس يقال لهم بنو محمد بن أفلح بن عبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم"[2]. وأضحت تيهرت أساسا ثقافيا حيث كان إسهام هذه الدولة قويا في مجال العلم، وخصوصاً في مجال الثقافة الدينية، حيث كثرت المدارس واختصت المساجد بمجالس العلم والتعليم، ومن خلال ذلك يتبيّن أنّ "الدولة الرّستمية هي أول دولة جزائريّة حاولت نشر اللغة العربيّة عن طريق تعليم الناس مبادئ الدين الإسلامية بلغته الأصليّة، وتحفيظهم القرآن، وترويتهم الحديث النّبويّ"[3] على غرار البربرية التي كانت بمثابة العامية في عصرهم.

يجسد الشّاعر - عبد القادر رابحي- حنينه واشتياقه إلى وطنه الأم تيهرت في غربته حيث **يقول**:

تُقَطِّعُ بِالحَنِينِ بَنَاتُ دَهْرٍ

أَيَادِي شَدَّها الجُرْحُ الوَسِيمُ

وَمَا تَرَكَ المَلَامَة ◌ لِي صَدِيقٌ

وَمَنْ خَبِرَ المَلَامَةَ لاَ يَلُومُ

أُكَفِّرُ بِالهَجِيرِ عَنِ الخَطَايَا

وَفِي هِجْرَانِهَا الخَطَأُ الجَسِيمُ

وَمَنْ مِنَّا يَجُوبُ دُرُوبَ أَرْضٍ

يُجَافِيهَا ... وَلَيْسَ لَهُ غَرِيمُ.[4]

يتبيّن أنّ الشّاعر – عبد القادر رابحي- يضفي على المتلقي **récepteur** تمثيلا من الغموض ليلج به إلى العالم الباطني (الخفي)، ويجسد بإيحاءاته العميقة الخفية ليتمكن القارئ "**lecteur**" من اكتشاف مضامين المتن الباطنية التي يومئ إليها

---

[1] – مختار حساني، موسوعة تاريخ وثقافة المدن الجزائرية، مدن الغرب، الجزء الرابع، دار الحكمة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٧، ص ٣٠١.

[2] – مختار حساني، موسوعة تاريخ وثقافة المدن الجزائرية، مدن الغرب، ج٤، ص ٣١٥.

[3] – عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومة، الجزائر، د ط، د ت، ص ٤٦.

[4] – عبد القادر رابحي، السفينة والجدار، ص ١٩.

المبدع، "فمحبة الوطن شيء شامل لجميع الناس، وغالب على جميع الجيرة"[1]، وبذلك يدلّل الشّاعر – عبد القادر رابحي- بقوة وينشد حنينه وشوقه إلى وطنه الأم – تيهرت- في غربته **حيث يقول**:

وَمَهْمَا غِبْتُ عَنْ تِيهَرْتَ... أُمّي

فَأُمّي فِي الأُلَى بَيْتٌ رَؤُومُ

أَطُوفُ بِقَلْبِهَا طِفْلاً عَصِيًّا

فَتَغْفِرُ لِي... وَيُسْعِدُهَا القُدُومُ

ذَرِفْتُ لأَجْلِهَا شَوْقاً وَجَمْرًا

وَصِرْتُ كَأَنّنِي جُرْحٌ فَطِيمُ

أَنَامُ كَمَا تَنَامُ بِهَا اللَّيَالِي

وَيُوقِظُنِي بِهَا البَرْدُ النَّؤُومُ

وَأَسْجُدُ للإِلَهِ كَمَا دَعَانِي

وَمِنْ بَعْدِ الإِلَهِ لَهَا أَقُومُ.[2]

إنّ أهم ما يميز القصيدة وزاد في تكثيف جمالياتها هو ارتباط الشّاعر الحميمي الوثيق والعميق بأرض الوطن الأم، وهذا ما سنترصده في قول الشّاعر – عبد القادر رابحي-، بأنّ "كتابة الشّاعر أو الإنسان في غير وطنه تضيف نوعا من الجدية في محاولة الاقتراب من الأشياء... تضيف شيئاً من الجدية في تصوير الوطن كجزء أو رمز يجب الاقتراب منه شعريا..."[3] ويجسده ضمن تجاربه الإبداعية الخاصة.

يجسد قول الشّاعر (أَنَامُ كَمَا تَنَامُ بِهَا اللَّيَالِي، وَيُوقِظُنِي بِهَا البَرْدُ النَّؤُومُ) على إحالة هامة تستدعي من القارئ المتلقي إثارة وجدانه واستدعاء ذكرياته وإحيائها بالفعل، واستحضار لأثر مدينة تيهرت التي وصفها الشّاعر – بكر بن حمّاد- ببرودة الطقس خاصة في فصل الشتاء، وعرفت بكثرة هطول الثلوج، وذلك "لارتفاعها على مستوى البحر بنهاء ألف ومائة متر"[4]، فقد استطاع من خلال توظيفه للرموز ومدلولاتها الجمالية التأثير في المتلقي وإحداث الوقع الجمالي في نفوس القراء.

---

[1] – محمد الشيخ، دليل التراث العربي إلى العالمية، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط١، مايو ٢٠٠٨، ص ١٥٢.

[2] – عبد القادر رابحي، السفينة والجدار، ص ص ٢٠– ٢١.

[3] – عبد القادر قدار، "ليس هناك قارئ حقيقي للشعر في غياب نشر حقيقي"، لقاء مع الشّاعر عبد القادر رابحي، جريدة السلام، العدد ٥٢٣، الأحد ١٨ محرم ١٤١٣هـ الموافق لـ ١٩ جويلية ١٩٩٢، ص ٠٨.

[4] – عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، ص ٦٢.

- الرمز الأسطوري:

يتبيّن أن توظيف واستخدام الشّاعر للرمز يتجسد في طبيعته الفنية والموحية بالدلالات الرمزية المتعددة ذات الأبعاد الجمالية المجسدة في التجربة الشّعريّة الإبداعية، والفاعلة في نفس المتلقين (القراء)، ولقد اعتمد الشّاعر – عبد القادر رابحي- على الشخصية السيزيفية ذات الطابع الأسطوري التي تحمل أبعاد فنية وجمالية، حيث "تسعف الشّاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية"[1]، وبذلك تمنح –الأسطورة- النصّ الشّعريّ قدراً من الاستمرارية والعمق الفكري والموضوعي.

ولعلّ الجوهر الأكثر جمالاً في هذا الموضوع، أنَّ الشّاعر يستدرج شخصية سيزيف للتعبير عن الآلام التي يواجهها المرء عامة، وربطها لأهم الأعلام القرآنية سيدنا يوسف عليه السلام على وجه الخصوص، وخاصة تلك المحن والمصاعب التي مرّ بها في حياته، حيث يستكنه الشّاعر المعاصر من الأسطورة خبايا دلالاتها الجمالية وجوهرها الأساسي في استمراريتها، ويتبين أنّ " الأعلام القرآنية وتوظيفها توظيفاً يؤدي إلى إغناء التجربة الشّعريّة، ويمنحها أبعاداً غير مباشرة، ويقربها إلى الوجازة والتكثيف الذي هو دعامة أساسية من دعائم الرمزية"[2] ويمنحها القدرة على الإيحاء والتأثير في القارئ المتلقي الذي يتلقى العمل الأدبي.

ومن النماذج الشّعريّة للشاعر قصيدة **"عودةُ سيزيف"** في ديوان **"أرى شجراً يسير"**.

يقول الشّاعر:

أَتَـرَيْـتُ..
حِينَ يَمُرُّ عَلَى كَاهِلِي
جُـرْحُ سِيزِيفَ
أَهْجَعُ حِينَ يُصَدِّقُنِي
حُزْنُهُ
وَهْوَ يَذْرُو جِرَاحَاتِهِ لِلرِّيَاحِ
وَ يَصْبِـرُ...
عَلَّ الذِي فَاتَ أَكْبَرُ مِمَّا تَبَقَّى
وَعَلَّ الـذِي يَتَعَلَّمَهُ الجُرْحُ..[3]

لقد اهتم شعراء التجربة الجديدة اهتماما بالغا باستحضار الشخصيات الدينية (الأعلام القرآنية) في متونهم الشّعريّة ليعبروا من خلالها عن مقاصدهم وتجاربهم المعاصرة، وبما فيها من إيحاءات رمزية وآثاراً جمالية مجسدة في النفوس البشرية، وإحداث الوقع الجمالي للذات القارئة المتلقية، حيث احتلت الشخصية الدينية مجالاً واسعاً ومهماً في شعر الشّاعر **- عبد**

---

[1] – إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، ١٩٩٨، ص ١٢٩.

[2] – شلتاغ عبود شرّاد، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، مؤسسة الثقافة الجامعية، د.ط، د.ت، ص ١٥٩.

[3] – عبد القادر رابحي، أرى شجراً يسير، شعر، منشورات ليجوند، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١١، ص ٢٠.

القادر رابحي- وذلك لإفادته من الإيماءات الرمزية المتعددة في توظيفه لأهم الأعلام القرآنية، ويتجسد هذا المنحى في الشخصية النبوية **"سيدنا يوسف عليه السلام"**، بيْد أنّ الشّاعر يضفي على هذه الشخصية الأخيرة طابعا أسطوريا، فسيزيف في هذا السياق – رمز شعري- يحمل إيحاءات دالة في القصيدة، تجسد معنى سيزيف البطل الأسطوري الذي يحمل الصخرة إلى أعلى الجبل ويعود لحملها من الأسفل، فمغزاه مجسد في معنى صبر – يوسف عليه السلام- وما واجه من محن ومصاعب، والتفاؤل بالله عز وجلّ والرضا بقضائه والاستمرارية من معاني الحياة الواقعية وهذا ما جسده الشّاعر في قوله وَ يَصْبِرُ... عَلَّ الذِي فَاتَ أَكْبَرُ مِمَّا تَبَقَّى...)، ويدلّل بأن يوسف عليه السلام تلقى كل المصاعب والظلم والمحن بقوّة النّبوّة الإلهية وحكمتها العظيمة[1].

حيث يقول الشّاعر:

وَيَلْعَبَ مِثْلَ الكِبَارِ بِأَسْلِحَةٍ فَاسِدَهْ..

يَجْرَحُ الطِّفْلُ أَحْلاَمَهُ

وَتَنْذُرُّ الرَّمَادَ

لِتَحْرِسَهُ مِنْ نُبُوءَاتِ أَعْدَائِهِ الحَاسِدَهْ..

أَتَصَوَّرُهُ فَارِعاً

وَالجَمِيلاَتُ يَهْدِينَ أَيْدِيَّهِنَّ لَهُ..

عَلَّهُ يَتَلَفَّتُ عَنْ طَوْعِهِ لِضَفَائِرِهِنَّ

فَتَنْتَبِهُ الأَرْضُ...

تَصْرُخُ:

هَذَا الذِي كُنْتُ رَاوَدْتُهُ عَنْ نُبُوءاتِهِ.[2]

يجسد الشّاعر من خلال معانيه المضمرة والتكثيف العميق في الإيماءات الشّعريّة الموحية في تجربته الإبداعية، قصداً وأثراً جمالياً بالغا في توظيفه قصة يوسف عليه السلام، وذلك لإبراز معالم الذكر الحكيم في إرساء المنهج والعقيدة الإسلامية، حيث أنّ أولى "معجزات القرآن الكريم – كتاب الله المعجز- أنه نزل إلى العرب بلغة العرب، فهي لغتهم التي أتقنوها وأجادوها وغاصوا في أعماقها وعرفوا أسرار جمالها وبدائه بلاغتها"[3] الرائعة، حيث يتبين ذلك من خلال آيات الذكر الحكيم في قوله تعالى: ﴿**الر تِلْكَ آَيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ. إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآَنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ. نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآَنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ**﴾[4]، وبذلك تشكّل القيمة التعبيرية الجمالية إيماءة إلى القرآن العظيم الذي أنزله الله تعالى على عبده ورسوله الكريم محمد صلى الله عليه وسلم بأفصح لغة، "وذلك لأنَّ لغة العرب أفصح اللغات وأبينها وأوسعها،

---

[1] – ينظر ربيع بن هادي المدخلي، منهج الأنبياء في الدعوة إلى الله، فيه الحكمة والعقل، دار الفتح، الشارقة، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م، ص ٦٣.

[2] – عبد القادر رابحي، أرى شجراً يسير، ص ص ٢٤– ٢٥.

[3] – عيد سعد يونس، التّصوير الجمالي في القرآن الكريم، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، ص ٢١٦.

[4] – سورة يوسف، الآيات من ١ إلى ٣.

وأكثرها تأدية للمعاني التي تقوم بالنفوس، فلهذا أنزل أشرف الكتب بأشرف اللغات، على أشرف الرّسل، بسفارة أشرف الملائكة، وكان ذلك في أشرف بقاع الأرض، وابتدئ إنزاله في أشرف شهور السنة وهو رمضان، فكمل من كل الوجوه، ولهذا قال: « نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ»[1] العظيم.

يدل قول الشّاعر (وَ الجَمِيلاَتُ يَهْدِينَ أَيْدِيَّهُنَّ لَهُ...) على إحالة ترميزية هامة تستدعي من الذات المخاطبة (المتلقية) استحضار أثر جمالي ذو قيمة دينية بالغة، وذلك بما جسدته القصة من مراودة امرأة عزيز مصر لسيدنا يوسف عليه السلام، ودعوتها نسوة المدينة لرؤية جمال يوسف الباهر والبديع ذو البهاء الجميل[2]، والقول له ما يبرزه في قوله تعالى: ﴿**وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ. فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ**﴾[3]، حيث جرحن أيديهن دهشا لرؤية يوسفَ الصديق عليه السلام ولجماله وبهائه الفائق، فقد وهبه الله تعالى شطر الحسن، وجمال الكيان وحسن الخلق وصفاء الروح[4]. فهذه الصفات التي تجسدت في الشخصية النبوية أضحت رمزاً موحياً في تجربة الشّاعر الإبداعية التي أومأ إليها والغاية الجوهرية الفنية التي ابتغاها من وراء استحضارها لإرساء قيمها الجمالية والدينية الحكيمة.

ويقول الشّاعر:

هَذَا الذِي كُنْتُ رَاوَدْتُهُ عَنْ نُبُوءاتِهِ

ذَاتَ يَومٍ

وَ كُنْتُنَّ لُمْتُنَّنِي فِيهِ..

هَذَا الذِي حَرَمَتْنِي الجِبَالُ الحَزِينَاتُ مِنْ غَيْمِهِ

حَرَمَتْنِي السِّنُونُ..

وَمِنْ يَومِهَا لَمْ أَرَ السُّنْبُلَةْ..

لَمْ تَطِرْ بِي حُقُولُ الحَنِينِ إِلَى مَا تَرَاكَمَ فِي قَلْبِهِ

مِنْ حَنِينٍ

---

[1] – الحافظ ابن كثير، عمدة التّفسير، مختصر تفسير القرآن العظيم، تحقيق : الشيخ أحمد شاكر، أعده أنور الباز، الطبعة الثامنة، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، دار الوفاء، المجلد الثاني، ص ٢٤٨.

[2] – ينظر: الحافظ عماد الدين أبي فداء إسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء، تحقيق : محمد ناصر الدين الألباني، دار ابن الجوزيّ، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، ص ١٨٨.

[3] – سورة يوسف، الآيتان ٣٠– ٣١.

[4] – ينظر: أحمد شبابي، قراءات في سورة يوسف، منشورات مكتبة الرشاد، الجزائر، الطبعة الأولى، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، ص ٤٥.

وَلَمْ يَفْتَحِ السِّجْنُ أَبْوَابَهُ المُقْفَلَهْ...[1]

وممّا يجدر ذكره، أنّ القارئ المتلقي يسهم إسهاما فعّالا وبالغا في فك شفرات المتن الشّعريّ ورموزه للوصول إلى أساس المعاني الباطنية ودلالاتها الجمالية التي تنضوي في الأبعاد الفنية للقصيدة، حيث يتبين من خلال قول الشّاعر (هَذَا الذِي كُنْتُ رَاوَدْتُهُ عَنْ نُبُوءاتِهِ، وَكُنْتُنَّ لُمْتُنَّنِي فِيهِ..)، بأنّ يوسف الصّديق عليه السلام معصوم من الوقوع في الخطأ، ولعلّ مرد ذلك في الحكمة الإلهية للخالق الكريم في نبوّة يوسف عليه السلام، وجعله من الأنبياء العظماء فعصمه – ربه تعالى- عن الوقوع في الفحشاء، واستجاباً لدعائه خاشعاً متضرعاً، ومستعاذاً من كيد النساء العظيم ﴿ **قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُنْ مِنَ الْجَاهِلِينَ. فَاسْتَجَابَ لَهُ رَبُّهُ فَصَرَفَ عَنْهُ كَيْدَهُنَّ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ**﴾[2].

إنّ جوهر هذه الشخصية النبوية يكمن في أساس القيم والمعاني المضمرة (الخفية) والإيماءات الذي يطرحها المتن الشّعريّ وجماليته، والرموز الدينية المتعددة الدلالات التي تخلق بدورها أسرار القيمة الجمالية المجسدة في التجربة الشّعريّة، ولذلك فإنّ "التجربة (الإبداعية) الشّعريّة وإن كانت تتحكم أولاً في الفنان وتدفعه إلى التخليق غير أنّ الفن المتخلّق منها يرنو – دائما- إلى المتلقي بقصد إخضاعه لها، وإحداث تغير فيه"[3] يتجسد ضمن الوقع الجمالي لدى القارئ.

إنّ هذا الحضور الدائم والهائل من التكثيف العميق للرموز الدينية في قصيدة **"عودةُ سيزيف"**، جعل منه نصاً إبداعياً متميزاً يستدعي من القارئ المتميز قراءة تأويلية للولوج إلى سبر أغوار النصّ، حيث يدلّل الشّاعر – عبد القادر رابحي- بقوله (هَذَا الذِي كُنْتُ رَاوَدْتُهُ عَنْ نُبُوءاتِهِ، حَرَمَتْنِي السِّنُونُ، وَمِنْ يومِهَا لَمْ أَرَ السُّنبُلَهْ..، وَلَمْ يَفْتَحِ السِّجْنُ أَبْوَابَهُ المُقْفَلَهْ...) فثمة إحالة إلى نبوّة يوسف عليه السلام حيث أنّ الشّاعر تميز بمخزون ثقافي وفكري واسع مستوحى من القرآن الكريم المجسد في قوله تعالى: ﴿ **وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلَى آلِ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَى أَبَوَيْكَ مِنْ قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ**﴾[4]،حيث ميّز الله سبحانه وتعالى يوسف عليه السلام بحكمته العظيمة وأحسن إليه بالنبوّة، فيوسف عليه السلام السّجين ظلماً، والمعبّر لرؤيا ملك مصر، كانت ذلك حدثاً هاماً وسبباً من أسباب الحكمة الإلهية العظيمة للإفراج وخروج يوسف الصديق من السجن، حيث قال رب العزة جلّ ذكره في رؤيا الملك: ﴿ **وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ**﴾[5]، ويتبين ذلك في حكمة الإله الذي قدر الفرج عن يوسف الصديق، فأعجز الله السحرة والكهنة في تفسير الرؤيا لملك مصر لتكون سبباً في نجاة يوسف من السجن باحترام وتقدير[6].

وتأسياً على ما سبق، يتبيّن أن الرموز والإشارات التي تتوارى خلفها المعاني الثواني ذات القيم الجوهرية في القصيدة، أسهمت إسهاما فعلا في إحداث التأثير في الذات المتلقية المتذوقة لجمال معاني القصيدة ودلالاتها وسحر رمزية لغة النصّ التي

---

[1] – عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، ص٢٥.

[2] – سورة يوسف، الآيتان ٣٣- ٣٤.

[3] – أبوزيد بيومي، التوازن في عملية إبداع النّص الشّعريّ، ص ١٣٩.

[4] – سورة يوسف، الآية ٦.

[5] – سورة يوسف، الآية ٤٣.

[6] – ينظر: محمد علي الصّابوني، صفوة التفاسير، تفسير القرآن الكريم، دار الصابوني، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م، القاهرة، الجزء الثاني، ص ٥٠.

جسدها الشّاعر – عبد القادر رابحي- في الشخصية النبوية يوسف عليه السلام التي ضمنها بعداً رمزياً أسطوريا، ودلالات تمثلت في صور شعرية دالّة، "فالسِّنُونُ" تومئ إلى الأحداث الاجتماعية التي عاشها أهل مصر في تلك الحقبة، وهي تومئ إلى سبع سنين من الخير ويليها سبع سنيّ من الجوع والشدة والقحط على الناس[1]، وذلك ما جسد في تعبيرية – يوسف) للرؤيا في السجن لملك مصر في قوله تعالى: ﴿ **قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدْتُمْ فَذَرُوهُ فِي سُنْبُلِهِ إِلَّا قَلِيلًا مِمَّا تَأْكُلُونَ. ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِمَّا تُحْصِنُونَ. ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُونَ**﴾[2]؛ أما "السُّنبُلهْ" فهي ذات إيحاءات بالغة وموحية تشير إلى دلالات مكثفة عميقة وخفية، تحيا بالرمز الشّعريّ المعمق بالإيماءات الدينية الدالة والرامزة المجسدة في تجربة الشّاعر المضمنة بثقافاته الواسعة، حيث يتبيّن ذلك في قوله تعالى جلّ ذكره: ﴿ **مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِئَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ**﴾[3]، والسُّنبُلة "الزرعة المائلة، والسَّبولة هي سُنْبُلة الذُّرّة والأُرُزّ ونحوه إذا مالت. وقد أسْبَل الزَّرْعُ إذا سَنْبَل والسَّبَل: أطراف السُّنْبُل، وقيل السَّبَل السُّنْبُل، وقد سَنْبَلَ الزَّرْعُ أي خرج سُنْبُله"[4].

انطلاقا من هذا التصوّر، يبدو أنّ الشّاعر المعاصر – عبد القادر رابحي- استمد من ثقافته العريقة والقرآنية على وجه الخصوص، قصيدة شعرية إبداعية غنية بالرموز الدينية الموحية، إذ وبذلك حققت حضوراً عميقا وبالغا في مجال القيمة الجمالية والموضوعية للمتن الشّعريّ، فالسنبلة مثلت يوسف الصّديق عليه السلام وقصته التي وردت في القرآن الكريم، وتلك المحن والمصاعب التي واجهها في حياته وحنينه إلى أرضه الأم واشتياقه إلى أبيه، وهذا ما جسده الشّاعر في قوله (لَمْ تَطِرْ بِي حُقُولُ الحَنِينِ إِلَى مَا تَراكَمَ فِي قَلْبِهِ، مِنْ حَنِينٍ، وَ لَمْ يَفْتَحِ السِّجْنُ أَبْوَابَهُ المُقْفَلَهْ...) والجوهر الأكثر جمالاً أنّ الحنين يرتبط ارتباطا وثيقا بتجربة الشّاعر المبدع خاصة في حنينه إلى وطنه الأم – تيهرت- أيام غربته عن الوطن الحبيب وعن الأهل والأحباء.

لقد ركز الشّاعر على الشخصية الدينية (يوسف الصديق) ومنحها بعداً أسطوريا ضمنها عالم شبه أسطوري مُثِّل بمعاناة سيزيف ومأساته العقابية التي فرضتها الآلهة عليه، بيْد أنّ معاناة سيدنا يوسف عليه السلام وشدائده ومحنه في الحياة قدرت من المولى جلّ ذكره، وكان الفرج وخروجه من السجن أساس همته العظيمة في ظل حكمته الإلهية، ذلك أساس الدلالة الرمزية لشخصية سيزيف الأسطورية ودورها في تناسق النصّ الشّعريّ الإبداعي لأنّ الأسطورة "تمتلك القدرة على الحضور الدائم والالتقاء المتجدد بتجارب الإنسان على مر العصور لكنها – الأسطورة- نسقا لا زمانيا وهي لا زمانية في كونها حاضرة"[5]، ومن أجل تكثيف المعنى الشّعريّ لجأ الشّاعر المعاصر إلى ظاهرة الرمز لتعميق الدلالة وإبراز قيمها الجمالية الإبداعية، ومن خلال هذه المرتكزات فقد أفلح الشّاعر الجزائري المعاصر – عبد القادر رابحي- في استخدام الرمز الذي جسد عبره تناسق جمالي فعّال بين تجربة الشّاعر التي تصوّر معاناة الإنسان المعاصر في الحقيقة الواقعية وارتباطها الوثيق بالدلالة الرمزية في القصيدة ضمن سياقها الشّعريّ الإيحائي.

---

[1] – ينظر: شلتاغ عبود شرّاد، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، ص ١٧٤.

[2] – سورة يوسف، الآيات ٤٧– ٤٨– ٤٩.

[3] – سورة البقرة، الآية ٢٦١.

[4] – محمد بن كرم ابن منظور، لسانُ العربِ، المجلّد الحادي عَشر، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م، مادة (سبل)، ص ٣٢١.

[5] – أحمد إسماعيل النعيمي، مقالات في الشعر والنقد والدراسات المعاصرة، ص ٩٠.

- الرمز التاريخي:

اهتم الشّاعر (المبدع) الجزائري المعاصر باستحضار التّراث التاريخي واستدعاء الشخصية التاريخية على وجه الخصوص في نصوصه الشّعريّة، ليعبر من خلالها عن رؤاه الجديدة والمعاصرة التي يريد أن ينقلها عبر رسالة أو شفرة جمالية إلى القارئ المتلقية، " فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد – على امتداد التاريخ- في صيغ وأشكال أخرى"[1]، وبذلك يرتقي المبدع بإرساء الأصالة التاريخية في الإنتاج الشّعريّ الحديث.

ويستهل الشّاعر قصيدته **"وَعْدُ"** بقوله:

لِصَلاَحِ الدّينِ مَنَاقِبُ عِدَّهْ...

آخِرُهَا...

صَدَّقَ مَا في القَلْبِ

وَحَقَّقَ وَعْدَهْ...[2]

انطلاقا من هذا التصور، يتبين أنّ تجربة الشّاعر الإبداعية تُنير بإيماءات رامزة وإضاءات إيحائية غنية بالدلالات والتفسيرات المتعددة، حيث وجد – المبدع- في الرمز التاريخي غايته التي ابتغاها من وراء استحضاره للشخصية التاريخية، ليخلق بذلك عالمه الشّعريّ الخاص به وفي تكوين النصّ الإبداعي، حيث يستلهم شخصية **"صلاحُ الدِّين الأيُوبيّ"**[*] لإبراز معالم أثر الماضي وجمال التراث التاريخي الذي يرسله إلى القارئ (المتلقي) عبر إبداعات جمالية متألقة، وبين الواقع الحاضر الحقيقي وأثره.

ولعلّ من المهم الإشارة إلى أنّ الشّاعر المعاصر يجسد شخصية "الناصر صلاح الدين" ليبرز واقع انعكاسات التجربة الإنسانية المتمثلة في قيم البطولات التي قام بها القائد، وبما حققه من فتوحات وانتصارات بالغة، لأنّ معاني وقيم البطولة ودلالة الانتصار تظل عبر مرور الزمن أثرا راسخاً يمكن استحضاره في مجالات متعددة وأحداث تاريخية جديدة[3]، لتحمل بذلك دلالات وتأويلات متعددة تنبع من عمق التجربة الإبداعية كبعد جمالي يساهم في خلق التفاعل والتأثير في القارئ المتلقي، وبذلك "فالنصّ الأدبي يحمل دلالات متنوعة وفق ما تحدده القراءات المتعددة التي تختلف هي الأخرى باختلاف المكونات الإدراكية

---

[١] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٢٠.

[٢] – عبد القادر رابحي، أرى شجراً يسير، شعر، ص ٧٩.

[*] – هو أبو المظفر يوسف بن أيوب بن شادي الملقب بالملك الناصر صلاح الدين، ولد سنة ٥٣٢هـ/١١٣٧م في قلعة تكريت بلدة قديمة أقرب من بغداد منها إلى الموصل، ولم يزل صلاح الدين تحت كنف أبيه حتى ترعرع، وكانت مخايل السعادة عليه، ومنه تعلم صلاح الدين طرائق الخير، وفعل المعروف والاجتهاد في أمور الجهاد، وتوفي سنة ٥٨٩هـ.

أحمد نافد المحتسب، شخصيات إسلامية عرفها التاريخ ولن ينساها– نبذة عن حياتهم وأروع بطولاتهم– دار غيداء، عمان، ٢٠٠٧، الطبعة الأولى، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م، ص ص ٢٥١– ٢٥٢.

[٣] – ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٢٠.

للقارئ المنفتح على إطاره الحضاري الذي ينتمي إليه... متخذاً سبيل الانفتاح كقوة دلالية لتفجير مكبوته المكتوم"[1] وأساس استيعابه العميق.

لقد جنحت القصيدة (التجربة الإبداعية الجديدة) للشاعر – عبد القادر رابحي- في مضامينها إلى التأثير والتأثر بخصال ومكارم الحسن الخلقي للقائد البطل صلاح الدين فاتح القدس وقاهر الصليبيين وبطل معركة حطين، حيث تميزت شخصيته بخصال حميدة وحسن خلقي رفيع أدى به إلى تحقيق أهدافه، إذ أنه نموذج أصيل لشخصية تاريخية إسلامية عظيمة من صميم الإسلام، وأثر التراث التاريخي، ونورد في هذا الصدد قول ابن جبير في القائد النبيل: " بأنه ذو المآثر الشهيرة، والمناقب الشريفة، فإذا انتهى ذكره بالدعاء، ارتفعت أصوات الطائفتين بالتأمين، بألسنة تمدها القلوب الخالصة والنيات الصادقة، وتخفق الألسنة بذلك خفقاً، يذيب القلوب خشوعاً، لما وهب الله لهذا السلطان العادل من الثناء الجميل، وألقى عليه من محبة الناس، وعباد الله شهدائه في أرضه"[2]، فصلاح الدين فارس وبطل على درب كبار أبطال التاريخ، وذلك ما جسده الشارع في قوله (لِصَلاَحِ الدِّينِ مَنَاقِبُ عِدَّهْ...) ولعلّ النقاط المتتالية تزيد النصّ جمالاً وغموضاً يستدعي من القارئ الفعلي فك رموز النصّ واستنباط معانيه الباطنية والعميقة، واستكناه دلالاته المختلفة ذات القيم الجمالية والفنية.

يؤكد الشّاعر ويدلّل بقوة في قوله (آخِرُهَا...، صَدَّقَ مَا فِي القَلْبِ، وَحَقَّقَ وَعْدَهْ...) على نبل وشجاعة البطل القائد صلاح الدين في أهمية قدرته على توحيد الأمة والجهاد في سبيل الله؛ وبالتالي تحقق فعلي انجر من خلال ذات وعمق التجربة الشّعريّة الإبداعية التي أرست وقعا جماليا مجسداً في الذات القارئة المتلقية المتذوقة، وإرساء أثر المعاني والقيم التي مثلتها شخصية صلاح الدين الذي حقق وعده في معركة حطين، معركة تحرير فلسطين، " فقد فتحت طريق النصر إلى بيت المقدس وباقي فلسطين، ووصفت وقعة حطين بمفتاح الفتوح الإسلامية، وبها تيسّر فتح المقدس"[3]، وبفضل مروءة ونبل فتوحات صلاح الدين استعاد بيت المقدس وحقق وعده.

– الرمز الصوفيّ:

يبدو أنّ الشّاعر المعاصر – عبد القادر رابحي- تميُّز جليل، في تمثيل وتجسيد الرمز كدلالة إيحائية تشع وتفيض بها المتون الشّعريّة الجزائرية الإبداعية على وجه الخصوص. وبذلك كان الرمز الصوفي حاضراً يضيء بإيماءاته الجمالية في تجاربه الخاصة، ومن بين أهم المصادر التراثية التي استقى منها شاعرنا المبدع شخصيات وآثاراً يبرز من خلالها عن غاياته، ورؤاه، وأبعاده الفكرية والموضوعية في التجربة الشّعريّة، ولعلّ "الرؤية الصوفية في الشعر الجزائري الحديث هي بحث مستمر عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأصيل جوهريته، بوصفه امتدادا روحيا لأصالة الذات... والمثال عبر جدلها مع الواقع القائم على التأمل والعيان والاستبصار"[4] والرؤية الذاتية.

---

[1] – عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق، الإصدار الأول، ٢٠٠٩، ص ٨٠.

[2] – علي محمد الصّلاّبي، صلاحُ الدّين الأيُّوبي، وجهوده في القضاء على الدولة الفاطمية وتحرير بيت المقدس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م، ص ٢٨٢.

[3] – محمد سهيل طقّوش، تاريخ الأيوبيين في مصر وبلاد الشام وإقليم الجزيرة، ٥٦٩-٦٦١هـ/١١٧٤- ١٢٦٣م، دار النفائس، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م، ص ١٥٤.

[4] – عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص ٥٢.

وقد حاول الشّاعر الحداثي ربط تجربته الشّعريّة بالتجربة الصوفية وذلك لوثوق صلتهما (الشّاعر/ الصوفي) ليشكل من خلالها واقعه وعالمه الشّعريّ الخاص به، حيث تعد شخصية الصوفي **"الفيلسوف الشهيد السهروردي"**[*] مصدراً تراثياً مُوَثَقاً في قصيدة الشّاعر– عبد القادر رابحي- في قصيدته الإبداعية "أحْزَانُ جُنْدِيٍّ عَائِدٍ إلى كَرْبَلاء"، حيث يتبيّن " أنّ الشخصيات الصوفية التي تستدعيها القصيدة الجديدة، لم تكن شخصيات منفعلة في عصرها بقدر ما كانت فاعلة فيه، لقد خاضت صراعات اجتماعية وسياسية قادتها إلى الفاجعة، فاجعة استشهادها"[1]، ويورد الشّاعر اسم السهروردي بما يحمله هذا الأخير من إيحاءات مجسدة في تجربة شعرية إبداعية مكثّفة بدلالات غنية المعنى وعميقة المغزى.

يقول الشّاعر:

مُنْذُ مَلْيُونِ عَامْ

كُنْتُ أعْرِفُ أنَّ التَّوَارِيخَ آيِلَةٌ لِلسُّقُوطِ

وَأنَّ الخُطَى فِي الصَّحَارَى مُجَرَّدُ أُكْذُوبَةٍ

نَسِيَ السَّهْرَوَرْدِيُّ أحْزَانَهَا

وَلِذَلِكَ أخْفَيْتُ نَفْسِي فِي يَوْمِ مَوْتِي

عَلِّي أسْمَعُ صَوْتِي

فِي صَرْخَةِ امْرَأةٍ لَمْ يَصِلْ صَمْتُهَا لِلعَشِيرَةِ

عَلِّي أولَدُ فِي بَذْرَةٍ تَحْمِلُ الرِّيحُ أعْرَاسَهَا

وَتُخَبِّؤُهَا فِي بُيُوتَاتِ هَذَا الرُّكَامْ[2].

يوظف الشّاعر المعاصر – عبد القادر رابحي- في تجربته الإبداعية إحدى أبرز رموز الصوفية المتجسدة في شخصية الشهيد السهروردي المقتول، رمز الذات الإنسانية المستشرقة التي تهدف للوصول إلى المعارف عن طريق الحس والذوق والبحث الروحاني، "وكان أوحدَ في حكمة الأوائل، بارعاً في أصول الفقه، مُفرطَ الذكاءْ، فصيحاً، لم يُناظِرْ أحداً إلاّ أرْبى عليه"[3]، وهذا ما جعل الشّاعر المبدع يمثل التجربة الشّعريّة بالتجربة الصوفية وربطها بالرمز التاريخ الآنف (صلاح الدين الأيّوبي)، ليجسد من خلالها عن رؤاه الجديدة أو المعاصرة عبر دلالات ترميزية جمالية، تستهدف الكشف عن رؤية الجندي العائد من حرب ودمار

---

[*] – ولد الشيخ شهاب الدين يحي بن حبش السهروردي في عام ٥٤٩هـ/١١٥٥م في مدينة سهرورد الواقعة في الشمال الغربي من إيران، والمدينة آنذاك مزدهرة إبان الاضطرابات المغولية، كان أوحد أهل زمانه في العلوم الحكيمة جامعا للفنون الفلسفية بارعا في الأصول الفلكية، مفرط الذكاء، جيد الفطرة ...، ت سنة ٥٨٧هـ. موسى الموسوي، من السهروردي إلى الشيرازي، دار المسيرة، بيروت، المطبعة الأولى، ١٩٧٩، ص ص ١١– ١٢.

[1] – محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر "السّياب/ سعدي يوسف/ درويش/ أدونيس" نموذجاً، ص ١٥٧.

[2] – عبد القادر رابحي، حنين السنبلة، شعر، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، الجزائر، ص ١٨.

[3] – سيِّد حسين العقّاني، سيرُ أعلام النُّبلاءِ، تحقيق: خيري سعيد، الجزء الخامس عشر، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، ص ٤١١.

كربلاء وركام الأحداث التاريخية وصراعاتها، ونظرة الجندي لمقتل الفيلسوف السهروردي الذي كان يناظر الفقهاء، حيث تم تنفيذ أمر قتله من طرف القائد الناصر صلاح الدين لابنه السلطان الملك الظاهر[1].

ولعلّ الجوهر الأكثر أهمية في هذا النصّ الإبداعي، أنّ الشّاعر يستلهم الشخصية الصوفية في تجربته الخاصة قناعا يتقمص من خلاله شخصية الجندي في الحاضر، ليعبر عن معاناة الذات الإنسانية من ركام الأحداث والوقائع والصراعات عبر نواحيها المختلفة في ظل تجربة شعرية إبداعية إنسانية تعكس الواقع والحياة عبر رؤية معاصرة.

يتبيّن أن التناسق الفني الذي امتاز به الشّاعر الجزائري جعل من الرموز والإيحاءات التي تتوارى خلفها المعاني العميقة، مصدر القيمة الجمالية وأساسها في العمل الإبداعي، حيث يدلّل الشّاعر بقوله: (وَلِذَلِكَ أَخْفَيْتُ نَفْسِيَ فِي يَوْمِ مَوْتِيَ، عَلَّنِي أَسْمَعُ صَوْتِيَ، عَلَّنِي أولَدُ فِي بَذْرَةٍ تَحْمِلُ الرِّيحُ أَعْرَاسَهَا، وَتُخَبِّؤُهَا فِي بُيُوتَاتِ هَذَا الرُّكَامْ)، على تجسيد الواقع الإنساني وأحداثه في أسمى صوره، ليعبر عن أساسه الذاتي الذي يرتبط بصورة وثيقة بالشيخ السهروردي فكلاهما (الشّاعر/ الصوفي) يميلان إلى العالم الباطني (الخفي)، فالقيمة الجمالية في النصّ هي التي تحدد قيمة الأحداث التاريخية التراثية، وبالتالي تمثّل بليغ يثري تجربة الشّاعر الشعورية (الذاتية) الخاصة به وبرؤية عميقة تستدعي من الذات القارئة (المتلقية) إبراز أثرها الجمالي في بعدها الجوهري.

خاتمة:

يتبيّن أنّ الشّاعر الحداثي – عبد القادر رابحي- من بين شعراء التجربة الجديدة المعاصرة الذي لم ينقطعوا تماما عن التراث العربي والإسلامي، للتعبير عن تجاربهم الشّعريّة الإبداعية من خلال إبراز أهم القيم الإنسانية وما تنطوي عليه من آثار تاريخية خالدة وانعكاساتها على الواقع الحاضر المعاش، وبين الأبعاد الفكرية للشاعر المعاصر الغنية بالدلالة المكثفة وكل الماضي كتراث إنساني.

استطاع الشّاعر أن يبدع في تجاربه الشّعريّة، حيث تميزت إبداعاته برمزية اللّغة وخصائص فنيّة وجوهريّة شكلت مفارقات جمالية في مجال الكتابة الإبداعية التي تفيض بإيماءات إيحائية بالغة الأهمية تصل المتلقي بتلك الشفرات الإبداعية، وبذلك يضفي المبدع على الذات القارئة تمثيلا من الرموز ليلج بها إلى عالمه الخفي الذي يعكس في الأساس محتوى تجربته الشّعريّة الخاصة.

توجه الشّاعر "عبد القادر رابحي" بنصوصه الشّعريّة (الإبداعية) إلى المتلقي المعاصر، الذي يبرز جماليات ومستوى الأثر الذي ينتجه العمل الأدبيّ والشّعريّ على وجه الخصوص، وتجسيد عملية التواصل الأدبيّ والجمالي بين النصّ ومتلقيه، إذ حققت هذه العلاقة التفاعلية حضورا ماثلا وبالغا في مجال الإنتاج الإبداعي الجزائري المعاصر.

[1] – ينظر: موسى الموسوي، من السهروردي إلى الشيرازي، ص ص ١٢– ١٣.

مكتبة البحث :

- القرآن الكريم

المصادر والمراجع

١. أدونيس، زمن الشّعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، ٢٠٠٩.

٢. علي جعفر العلاق، في حداثة النصّ الشّعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، الإصدار الأول، ٢٠٠٣.

٣. علي جعفر العلاق، في حداثة النصّ الشّعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة I، الإصدار الأول، ٢٠٠٣.

٤. أبو زَيد بيُّومي، التّوازن في عملية إبداع النّص الشّعريّ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د ط، د ت.

٥. عبد القادر رابحي، السفينة والجدار، شعر، منشورات ليجوند، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.

٦. محمد الأخضر عبد القادر السائحي، بكر بن حمّاد شاعر المغرب العربي في القرن الثالث الهجري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ٢٠٠٧.

٧. عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر، من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.

٨. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨١.

٩. زهير إحدادن، شخصيات ومواقف تاريخية، منشورات ANEP، د ط، د ت.

١٠. محمد عيسى الحريري، الدولة الرستمية بالمغرب الإسلامي حضارتها وعلاقاتها الخارجية بالمغرب والأندلس، ١٦٠هـ-٢٩٦م، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م.

١١. عبد القادر رابحي، السفينة والجدار، شعر، منشورات ليجوند، الطبعة ١، ٢٠٠٩م.

١٢. مختار حساني، موسوعة تاريخ وثقافة المدن الجزائرية، مدن الغرب، الجزء الرابع، دار الحكمة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ٢٠٠٧.

١٣. مختار حساني، موسوعة تاريخ وثقافة المدن الجزائرية، مدن الغرب، ج٤.

١٤. عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومة، الجزائر، د ط، د ت.

١٥. محمد الشيخ، دليل التراث العربي إلى العالمية، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط١، مايو ٢٠٠٩.

١٦. عبد القادر قدار، "ليس هناك قارئ حقيقي للشعر في غياب نشر حقيقي"، لقاء مع الشّاعر عبد القادر رابحي، جريدة السلام، العدد ٥٢٣، الأحد ١٨ محرم ١٤١٣هـ الموافق لـ ١٩ جويلية ١٩٩٢.

١٧.عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دراسة في الجذور، دار هومة، الجزائر، د ط، د ت.

١٨.إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، ١٩٩٨.

١٩.شلتاغ عبود شرّاد، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، مؤسسة الثقافة الجامعية، د.ط، د.ت.

٢٠.عبد القادر رابحي، أرى شجراً يسير، شعر، منشورات ليجوند، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.

٢١.ربيع بن هادي المدخلي، منهج الأنبياء في الدعوة إلى الله، فيه الحكمة والعقل، دار الفتح، الشارقة، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م.

٢٢.عيد سعد يونس، التّصوير الجمالي في القرآن الكريم، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.

٢٣.الحافظ ابن كثير، عمدة التّفسير، مختصر تفسير القرآن العظيم، تحقيق: الشيخ أحمد شاكر، أعده أنور الباز، الطبعة الثامنة، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، دار الوفاء، المجلد الثاني.

٢٤.الحافظ عماد الدين أبي فداء إسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء، تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني، دار ابن الجوزيّ، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.

٢٥.أحمد شبابي، قراءات في سورة يوسف، منشورات مكتبة الرشاد، الجزائر، الطبعة الأولى، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.

٢٦.عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، منشورات ليجوند، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.

٢٧.أبوزيد بيومي، التوازن في عملية إبداع النّص الشّعريّ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دط، دت.

٢٨.محمد علي الصّابوني، صفوة التفاسير، تفسير القرآن الكريم، دار الصابوني، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م، القاهرة، الجزء الثاني.

٢٩.شلتاغ عبود شرّاد، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، مؤسسة الثقافة الجامعية، د.ط، د.ت.

٣٠.محمد بن كرم ابن منظور، لسانُ العربِ، المجلّد الحادي عَشر، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م، مادة (سبل).

٣١.عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط.

٣٢.أحمد إسماعيل النعيمي، مقالات في الشعر والنقد والدراسات المعاصرة، دار دجلة، عمان، الأردن، ٢٠١٢.

٣٣.علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م.

٣٤.أحمد نافد المحتسب، شخصيات إسلامية عرفها التاريخ ولن ينساها- نبذة عن حياتهم وأروع بطولاتهم- دار غيداء، عمان، ٢٠٠٧، الطبعة الأولى، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.

٣٥.عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق، الإصدار الأول، ٢٠٠٩.

٣٦.علي محمد الصّلاّبي، صلاحُ الدّين الأيُوبي، وجهوده في القضاء على الدولة الفاطمية وتحرير بيت المقدس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.

٣٧.محمد سهيل طقّوش، تاريخ الأيوبيين في مصر وبلاد الشام وإقليم الجزيرة٥٦٩-٦٦٤هـ/١١٧٤-١٢٦٣م، دار النفائس، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م.

٣٨.عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.

٣٩.موسى الموسوي، من السهروردي إلى الشيرازي، دار المسيرة، بيروت، المطبعة الأولى، ١٩٧٩.

٤٠.محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر "السّياب/ سعدي يوسف/ درويش/ أدونيس" نموذجاً، سراس للنش، تونس، الطبعة الثالثة، نوفمبر ١٩٩٦.

٤١.عبد القادر رابحي، حنين السنبلة، شعر، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، الجزائر.

٤٢.سيِّد حسين العفّاني، سيرُ أعلام النُبلاءِ، تحقيق: خيري سعيد، الجزء الخامس عشر، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X






مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثالث – العدد 15 جانفي 2016


بسم الله الرحمن الرحيم



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

ISSN 2311-519X



www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعداها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف...وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• <u>أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:</u>

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

بسم الله الرحمن الرحيم

الافتتاحية

يتضمن هذا العدد مواضيع شعرية متنوعة ،حيث اشتغل بعض الباحثين على الشعر القديم والمعاصر مثل ديوان إيمان مصاروة ونماذج من الشعر العراقي المهمش وأشعار أبي الفتح البستي وأبي فراس الحمداني وفدوى طوقان، كما اشتغل البعض الآخر على السرد مثل كوابيس الليلة البيضاء لعبد القادر ضيف الله وحكاية بلعجوط الخرافية. هذا وتضمن العدد دراسة حول حجاجية التشبيه في الحديث النبوي، وأخرى فكرية تناولت العلاقة الإشكالية بين المثقف والسلطة.

ونحن إذ نركز على الاستمرار في خطنا الذي سطرناه منذ البداية والمرتكز على التواصل الجيلي فإننا ندعو دائما الباحثين إلى مزيد تواصل واقتراح بما يضمن للمجلة تطورها وتألقها.

في الأخير أوجه شكري إلى كل الباحثين الذين ساهموا في هذا العدد بموادهم، وكذا إلى أسرة المجلة على كل المجهودات النوعية المقدمة: رئيسة المركز . أسرة التحرير . اللجنة العلمية .لجنة التحكيم.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

نصّ حكاية "بلعجوط" مقاربة سيميائية

أ.د.حورية بن سالم. جامعة مولود معمري. الجزائر

ملخص الدراسة:

نحاول من خلال هذا البحث الكشف عن البنية التركيبية للنص الخرافي المضمّن لحكاية " بلعجوط "و كذا الدلالات التي يحتويها بدءا بمراعاة التّسلسل السّردي عن طريق استجلاء العلاقات السّياقية واستخراج علاقات التّضاد الكامنة فيه ذات الطّبيعة الاستبدالية. ونعني بالمسار السّردي البناء الفوقي الّذي يُؤطّر النصّ أو التّرسيمة السّردية ، وهي ذات طبيعة خطّية ، تُكسب النصّ بناءه وهيكله وفقا لقواعد تنسيقية لأنموذج محدّد وهو هنا النصّ الخرافي العجائبي؛ ثمّ يلي استخراج الأدوار الغرضية عن طريق تمييز علاقة الأفعال بالشّخصيات، ممّا يُسهّل التعرّف على الوظائف المُسندة إلى فاعليها. وتحمل كلّ وظيفة غرضا يمثّل محورا دلاليا يكون قطباه في علاقة التّضاد، ثمّ يتمّ إدخال عنصر ثالث يكون جسرا لمرور علاقة التّضاد. ويعتمد إنجاز مسار و ظيفة على التّضاد ونهاية التّضاد. وسننطلق من الخطاب باعتباره تتابعا لأحداث الحكاية الخرافية العجيبة في مستوى التجلّي النّصي، ممّا يفتح المجال لمعالجة مستوى الرّسالة المبثوثة أو المعنى العميق الّذي يفتح لنا مجالا لاستنباط العلاقة المفترضة للنصّ المحلّل بغيره من النّصوص وعلاقاتها بالمجتمع الّذي يتداولها.

الكلمات المفتاحية: الحكاية، الخرافة، الوظيفة، المتوالية، الترسيمة السردية، الشخوص، الأدوار الموضوعية الغرضية، السياق، العلاقات السياقية، ملفوظ الحال، ملفوظ الإنجاز، المعنى العميق للنص.

مقدّمة منهجية :

تكون انطلاقتنا، في المقاربة المنهجية للنّص الخرافي العجيب الّذي نعتزم تحليله، من المفهوم الّذي يرى فيه حاملا لدلالات، تسعى الدراسة إلى الكشف عنها بدءا بمراعاة التّسلسل السّردي عن طريق استجلاء العلاقات السّياقية واستخراج علاقات التّضاد الكامنة فيه ذات الطّبيعة الاستبدالية. وسننطلق من الخطاب منظورا إليه كتتابع لأحداث الحكاية الخرافية العجيبة في مستوى التجلّي النّصي، ممّا يفتح المجال لمعالجة مستوى الرّسالة المبثوثة أو المعنى العميق الّذي يفتح لنا مجالا لاستنباط العلاقة المفترضة للنصّ المحلّل بغيره من النّصوص وعلاقاتها بالمجتمع الّذي يتداولها.

نُباشر تحليل النّص الحكائي عن طريق تقطيعه إلى مُتواليات، ثمّ كلّ متوالية إلى وظائف، ثمّ وصف البنيات الصّغرى في علاقاتها مع البنيات القاعدية أو الكبرى macrostructures المُكوّنة لأحداث الحكاية المحورية والأوثق صلة بالموضوع، والأكثر جوهرية، بمعنى أنّ تقطيع الحكاية الخرافية العجيبة يعتمد على المبدأ الّذي يعتبر أنّ الحكاية تُمثّل ملفوظا مؤدى عن طريق وحدات توزيعية محدّدة هي الوظائف والمتواليات. فالمقطوعات وهي وحدات سردية.

وتُمثّل الوظيفة أبسط وأصغر وحدة سردية في النصّ الحكائي، وهي تُجسّد مشهدا قصصيا متكاملا يُقابل التّوالي المنطقي لثلاث مراحل : لِما قبل / أثناء / لِما بعد، ويتمّ ذلك عن طريق تحديد المسار السّردي العام من خلال عملية تجريدية abstraction للحوادث الأساس التي يتضمّنها النصّ الخرافي العجيب، من بدايته إلى نهايته.

ونعني بالمسار السّردي البناء الفوقي الّذي يُؤطّر النصّ أو التّرسيمة السّردية schéma narratif، وهي ذات طبيعة خطّية linéaire، تُكسب النصّ بناءه وهيكله وفقا لقواعد تنسيقية لأنموذج محدّد وهو هنا النصّ الخرافي العجائبي؛ ثمّ يلي استخراج الأدوار الغرضية les rôles thématiques عن طريق تمييز علاقة الأفعال بالشّخصيات، ممّا يُسهّل التعرّف على الوظائف المُسندة إلى فاعليها. وتحمل كلّ وظيفة غرضا يمثّل محورا دلاليا يكون قطباه في علاقة التّضاد، ثمّ يتمّ إدخال عنصر ثالث يكون جسرا لمرور علاقة التّضاد. ويعتمد إنجاز مسار وظيفة على التّضاد ونهاية التّضاد.

ونهتم، في تحليلنا بشخوص النّصوص الحكائية، وفق مستويين :

١-**المستوى العاملي**، وفيه يتّخذ عنصر الشّخصية مفهوما شموليا مجرّدا يهتم بالأدوار ولا يهتمّ بالذّوات المنجزة لها.

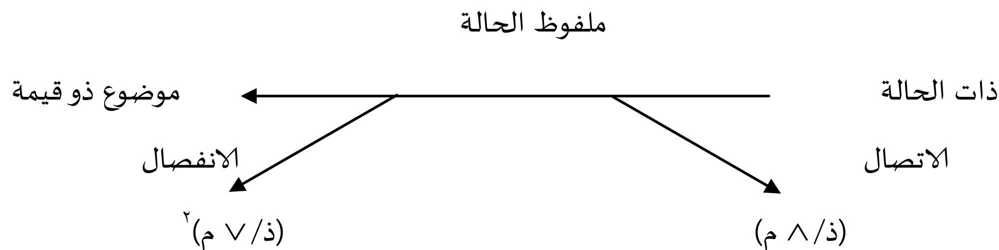
٢ – **المستوى الممثّلي**، وفيه يتّخذ مفهوم عنصر الشّخصية صورة فرد يقوم بدور ما في النصّ الحكائي، فهو شخصية فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدّة أدوار عاملية[1].

دون أن ننسى الكشف عن السّياق المعرفي الّذي يُعبّر عن النّظرة إلى العالم الّتي يُشخّصها النصّ الحكائي والسيّاق النّفسي- الاجتماعي بُغية الاستكشاف عن الحالات والتحوّلات النّفسية المُعبّر عنها في النصّ وعلاقتها بالنّظام الاجتماعي الّذي تصفه الحكاية.

يتأسّس الأنموذج العاملي، لدى غريماس، على ستّة عوامل تتمثّل في : المُرسِل، المُرسَل إليه، الذّات، الموضوع، المساعد والمعارض. وتقوم العوامل السّتّة على ثلاث علاقات هي :

أ - علاقة الرّغبة relation de désir:

الّتي تجمع بين الذّات الرّاغبة والموضوع المرغوب فيه، وهذه العلاقة تمرّ بالضّرورة عبر ملفوظ الحالة الّذي يتجسّد أساسا في الملفوظات السّردية التي تتجسّد بدورها في الاتصال jonction (∧) أو الانفصال disjonction (∨). ويكتسي عنصر الرّغبة صفة المحرّك الأساسي للفاعل أو القوّة الّتي تدفعه إلى القيام بالفعل (إنجاز الدّور) وفق هذه الخطاطة الآتية :

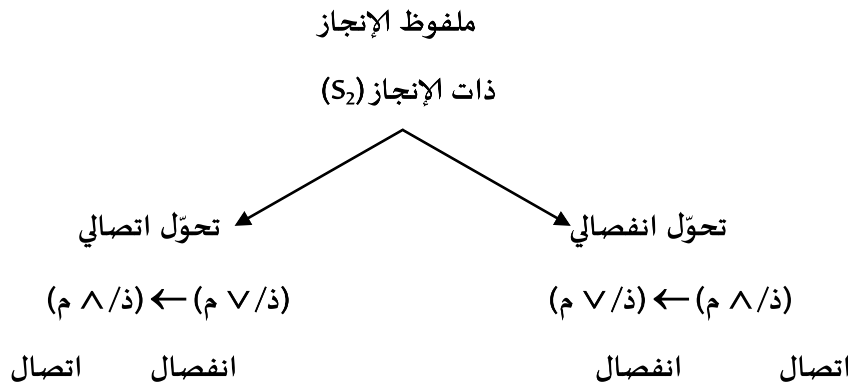


[1] . يُنظر : حميد الحمداني، بنية النصّ السّردي من منظور النّقد الأدبي، ٢٠٠٠، ص ٥٢.

[2] . يُنظر : المرجع السابق، ص ٣٤.

نجد ضمن هذه الخطاطة ملفوظ الحالة الّذي لا بدّ أن يتضمّن ذات الحالة (Sujet d'état)، وهي ذات تتّجه نحو موضوع له قيمة (Objet de valeur)، وهذا الاتّجاه هو الّذي يُحدّد رغبة الذّات.

يتّخذ ملفوظ الحالة صورتين : فإمّا أن تكون في حالة اتّصال مع الموضوع ($S_1 \wedge O$)، وإمّا أن تكون في حالة انفصال عن الموضوع ($S_1 \vee O$)؛ وملفوظات الحالة هذه يترتّب عنها تطوّر ضروري قائم على ملفوظات الإنجاز énoncés de faire على حسب ما أطلق عليه غريماس. وهذا الإنجاز المُحوِّل faire transformateur يسعى إلى تطوير الحكي، فإنّه يُفضي إلى خلق ذات أخرى يسمّيها غريماس ذات الإنجاز (Sujet de faire)، وتُوضّحه هذه الخطاطة :



وهكذا يُمكن للملفوظ الإنجاز أن يأتي في شكل تحوّل اتّصالي، فيكون بذلك البرنامج السّردي مجسّدا في الإنجاز المحوّل، وممثّلا بذات الإنجاز عاملا على تحويل حالة الانفصال إلى حالة الاتّصال.[1]

ب – علاقة التّواصل relation de communication:

تكون علاقة التّواصل محقّقة في المسار السّردي، ولا بدّ أن يسبق كلّ رغبة دافع أو محرّك يُجسّده عامل أو عوامل يُطلق عليه غريماس مُرسَلا destinataire، ولا بدّ أن تجمع بين عنصرين المُرسِل والمُرسَل إليه علاقة رغبة، بمعنى علاقة التّواصل هذه يجب أن تمرّ عبر علاقة الذّات بالموضوع، تُجسّدها هذه الخطاطة :

المُرسِل ← الذّات ← الموضوع ← المُرسَل إليه

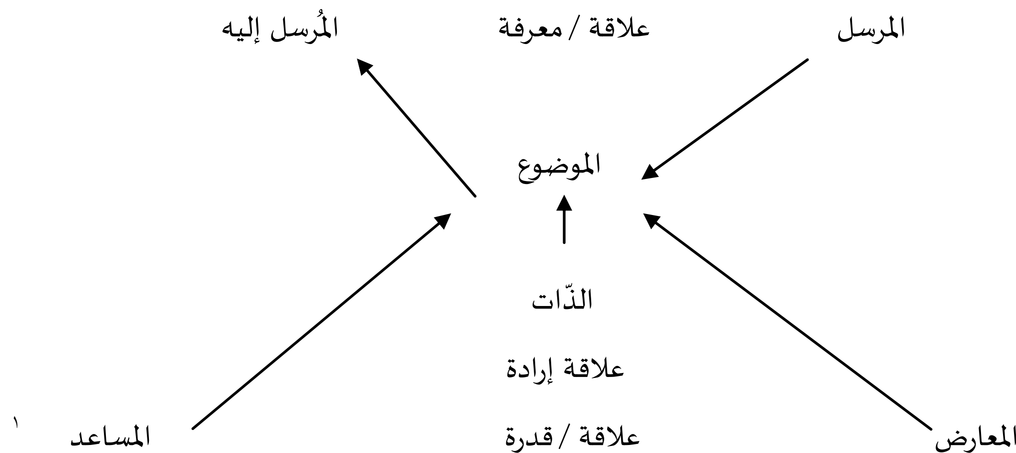
نلحظ أنّ المُرسِل هو الّذي يُولّد ويخلق في الذّات رغبة في تحقيق شيء ما، أمّا المُرسَل إليه فهو الّذي يعترف لذات الإنجاز بأنّها أفلحت في القيام بالمهمّة المنوطة بها أحسن قيام

ج- المشاركة :

تسهر هذه العلاقة إمّا على تحقيق وإنجاح علاقتي الرّغبة والتّواصل، وإمّا على منع حصولهما. تُشكّل هاتان القوّتان المتعارضتان : المساعد VS، المعارض ← محور الصّراع، ويُشكّل علاقة صراع relation de lutte المساعدُ adjuvant والمعارضُ opposant. وهكذا تكتمل صورة التّرسيمة العاملية عند غريماس.

---

[1] . يُنظر : المرجع السابق، ص ٣٥.



[1]

وسيكون مُنطلقنا في دراسة الشّخصيات وكيانها الدّلالي وبطاقاتها الدّلالية من الملفوظات النّصية مع تباين مختلف العلاقات الّتي تربط هذه الشّخصيات فيما بينها، ثمّ محاولة تفسير تلك العلاقات على ضوء المعطيات والموجودات السّردية الّتي يتضمّنها النصّ الحكائي الّذي نحن بصدد تحليله.

كما ينصبّ اهتمامنا هنا على الذّوات وعلاقاتها بموضوعات السّعي (Objet de quête) انطلاقا من البِنية السّطحية للخطاب الحكائي وكيفيات تمفصلها للوصول إلى حصر الشخصيات في الخانات الّتي تحتلّها وتتموقع فيها بغية تصنيفها للكشف عن بطاقاتها الدّلالية.

وانطلاقا من هذه المعطيات النّظرية، سنسعى إلى جمع التّراكمات الصّورية المتعلّقة بكلّ شخصية من الشّخصيات الفاعلة في التجلّي النصّي، وكذا اكتمال الخبر وتحقيق الامتلاء الدّلالي. فالشّخصية، في تصوّر فيليب هامون Philippe Hamon، « لا تتشكّل دُفعة واحدة لأنّها مُرفيم فارغ في البداية، ولمّا كانت كذلك فهي لا تمتلئ إلاّ في آخر صفحة من النصّ، حيث تتمّ مجمل التحوّلات الّتي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها وسندا لها »[2].

نصّ حكاية "بلعجوط"[3] :

في قديم الزّمان، غرس "بلعجوط" شجرة تين ليلا، وفي الغد نبتت، وأورقت، وأخرجت ثمارها ناضجة. صعد عليها "بلعجوط"، وأخذ يقول بأعلى صوته : « مَنْهُ أَرَيَشَنْ ثِبَخْسِسِنْ نْ بَبَجْغِطْإِدِوَنْقَّطْ أُلَ ذَ يْطِطْ أُهَنْتِعْرِطْ»[4]. بينما كان يُردّد هذه الكلمات، أقبلت "ستوت" تطلب منه قائلة : « أَهَ أَمِ فْكِيذْ، أُمَخِ يِوَثْ »[5]، فردّ عليها : « خَطِ أَيَمَ جِدَ، أَكْسَدْ سَ ثْفُ ُسَتِمْإِتَشَبْحَنْتْ،إِتَرَبْحَنْتْ»[1]، فأجابت قائلة : « خَطِ أَمِ، أَكْسِيذْ سَ ثْفُسْتِگْ إِتَشَبْحَنْتْ إِتَرَبْحَنْتْ»[2].

---

[1]. Voir, Greimas, Sémantique structurale, Ed. Presses Universitaires de France, 1986, p. 180.

[2] . فيليب هامون، سيميولوجية الشّخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، دار الكلام، المغرب، ١٩٩٠،ص٥٠

[3] . الرّجل النّحيف والهزيل.

[4] . «من يأكل تين الرّجل النّحيف، النّاضجة ليلا، والتي لم يذقها طائر. »

[5] . «هيا يا بنيّ، أعطِني ولو واحدة. »

قطف لها حبّة تين، وعندما قدّمها لها، أمسكتْه من يده ثمّ أدخلتْه في كيس من جلد، وحملته على ظهرها، وأخذت تمشي وتمشي، وتمشي، وعندما وصلت إلى مكان قالت له : « اقعد هنا يا بنيّ، وأنا أنزل إلى الوادي لأتوضّأ وأصلّي، ثمّ نواصل طريقنا ». بينما كانت تتوضّأ، مزّق "بلعجوط" الكيس الجلدي وخرج، ثمّ ملأه بالأحجار، وبصق عليه بعد أن ربطه بإحكام، ولمّا فرغت "ستوت" من صلاتها عادت وأخذت تُخاطب "بلعجوط" « قم لنواصل طريقنا إلى الدّار ». حملته على ظهرها، وأخذت تسير، فكانت تلك الأحجار تُألمها في ظهرها، فتقول له : « ابعِد قليلا ركبتيك عن ظهري، إنّهما تؤلمانني »، فيردّ عليه ذلك البصق : « هه ! يا أمي جيدة».

وعندما وصلت إلى الدّار خاطبت ابنتها : « أسرعي، أضرمي النّار، وضعي الطاجين، فقد أتيت بالنفقة ». أشعلت بنتها النّار، ووضعت الطاجين، وأخذت تفكّ الرّبط عن الكّيس، ولمّا أخذته من أسفله لتُفرغ ما فيه في الطاجين، امتلأ الطاجين بالأحجار التي كسّرته، ووقعت داخل الكانون.

نظرت "ستوت" إلى ابنتها، وعلامات الغضب بادية على مُحياها، ثمّ قالت متنهّدة : « آه ! لقد خدعتني يا بلعجوط، خدعك الله، ولكن سأقبض عليك آجلا أو عاجلا ».

وفي اليوم التّالي، عاد "بلعجوط" فوق شجرة التّين، وأخذ يردّد نفس الكلمات والعبارات السّابقة الذّكر، فتمكّنت "ستوت" من القبض عليه مرّة أخرى، وضعته في كيسها الجلدي ثمّ انصرفت، ولمّا أتيا إلى نفس المكان الذي صلّت فيه "ستوت"، لم يتمكّن "بلعجوط" من الإفلات منها. سألها قائلا : « إنّك لم تُصلي يا أمّي جيدة »، فردّت عليه قائلة : « لا، لا، لا أصلّي قبل أن نصل إلى الدّار ». وأثناء الطريق أخذ "بلعجوط" يُحدّث "ستوت" عن جسمه الهزيل والنّحيف، فقال لها : « ماذا تأكلين من بلعجوط ؟ ليس فيه سوى العظام والجلد، فلن تجدي ما تأكلين ! إذا أردت أن تأكلي اللّحم الطريّ فضعيني في أَكُفِ[3] من التّمر، وقدّمي لي أَسَيْرُ[4]وأَزْذُزْ[5] ومتى أظهرت لك أَسَيْرُ، فاعلمي أنّني بقيت مثلما كُنت، ومتى أعطيتك أزْذُزْ، فاعلمي أنّني قد امتلأت شحما ولحما، وحينئذ اذبحني، وكُلي من لحمي. »

وعندما وصلت "ستوت" إلى بيتها، أدخلته في أَكُفِ من التّمر وقدّمت له أُسَيْرُ وأَزْذُزْ. وبعد أيّام مضت، سألته "ستوت" : « كيف حالك يا بلعجوط ؟ »، فأخرج لها أَسَيْرُ، فقالت في نفسها :« لا يزال كما كان . »، وبعد أيّام أخرى، سألت عنه "ستوت" : « كيف حالك يا بلعجوط ؟ »، فأخرج لها أَزْذُزْ فقالت في نفسها : « الآن فقط قد امتلأ شحما ولحما، يمكن لي أن أذبحه ».

طلبت "ستوت" من ابنتها أن تذبح "بلعجوط" وتقطعه إربا إربا وتطبخه، ثمّ تذهب إلى خالاتها وتأمرهنّ بنزع أسنانهنّ لكي يحضرن لأكل اللّحم الطريّ. أمّا هي فقد ذهبت لتُحضر الحطب من الغابة، وكان "بلعجوط" يسترق السّمع.

---

١ . « لا يا أمي جيدة، اقطفي بيدك الجميلة والمربحة. »

٢ . « لا يا بنيّ، اقطف لي بيدك الجميلة والمربحة. »

٣ . "الخابية".

٤ . "قطعة خشبية طولها ٥٠ سم، تُستعمل لتمديد العجين".

٥ . "قطعة خشبية طولها ٥٠ سم، نصفها الأسفل ضخم وخشن، أمّا نصفها الأعلى فهو رقيق، ويُستعمل لدرس ما تبقّى من الغلّة".

اتّجهت "ستوت" شطر الغابة، أمّا ابنتها فقد نامت قُرب الكانون. خرج "بلعجوط" وذبح البنت وارتدى ثيابها، وعلّق مجوهراتها، وقطّعها إربا إربا، وطبخها. ولمّا استوى الأكل، ذهب عند خالات البنت وبلّغهنّ بالرّسالة. وبعد قليل رجعت "ستوت" وقد أحضرت الحطب. سألت ابنتها : « هل ذبحتِه وطبختِه ؟ »، فردّ عليها :« نعم، لقد ذبحتُه وطبخته، وبلّغت خالاتي بالحضور ». أخذت الخالات إِزَمْزِيَنْ[1] واقتلعن أسنانهنّ، ثمّ حضرن إلى البيت. شرعن في تناول اللّحم الطريّ، فقالت "ستوت" لابنتها : « اجلسي يا ابنتي لتأكلي أنت »، فردّ عليها : « دعيني أملأ هذا الإبريق ماءً ». أخذ "بلعجوط" الإبريق، ثمّ خلع ثيابه، وقفز فوق سقف المنزل، وأخذ يصيح بأعلى صوته : « طَلِسْ، طَلِسْ، لْغُلَ تَّشْ يَلِسْ أَذِ سْطَرْ رَبِ أَذَنِسْ فَ لْقَعْ وَخَامِسْ »[2]. قامت وقالت : « ماذا يقول ؟ »، فأعاد نفس الكلام. قفزت لتُمسك به فقبضته من رجلِه وقال لها : « وغْ وغْ، وغْ وغْ، تَطَفْ أَزَرْ تَتْغِلْ ذَطَرْ»[3]. أطلقت رِجله وأخذ يجري، وهنّ يجرين وراءه. وعندما أتى شجرة عالية صعد إليها، وهنّ اجتمعن حول جذعها فقال لهنّ:« إذا أردتنّ أكلي، فاذهبن إلى الغابة، واحضرن الحطب، وأضرمن النّار، وإذا دوّخني الدّخان سقطْت، وحينذاك يمكن لكنّ أكل لحمي ». ذهبْن، وأحضرن الحطب، وأضرمن النّار حول الشّجرة، وبعد قليل ألقى برنوسه فهجمن عليه واحترقن كلّهن وبذلك نجا "بلعجوط" من شرّهنّ وشرّ "ستوت".

تحليل نصّ حكاية "بلعجوط" :

نلْحظ أنّ البِنية الكبرى للنصّ الحكائي "بلعجوط" تتشكّل من جمل إسنادية، لكلّ منها سِمة دالة عن حال أو تحوّل. فقد وردت الوظائف أو الوحدات السّردية فيه على النّحو التّالي :

١ – الوضع الابتدائي :

يحمل الموقف الافتتاحي للنصّ الحكائي« غرس "بلعجوط" شجرة تين ليلا، وقد أورقت وأزهرت وأخرجت ثمارها ناضجة في اللّيلة نفسها »، وستكون هذه الشّجرة الحدث الذي سبّب متاعب لـ "بلعجوط".

لا يُشكّل الوضع الابتدائي للحكاية وظيفة، بل يُمثّل عنصرا مورفولوجيا مهما في بناء الحكاية.

يتشكّل الموقف الاستهلالي من ثلاثة اسنادات هي :

أ – غرس بلعجوط لشجرة تين وتسلّقها.

ب – رغبة "ستوت" العارمة في الإمساك به.

جـ - تغلّب الخير على الشرّ.

يُعبّر الموقف الافتتاحي عن حالة الكينونة من خلال الجملة الاسنادية الأولى : شجرة تين، ثمارها يانعة وصعود "بلعجوط" فوقها يدعو النّاس بصوت مرتفع إلى الإقبال نحوه للتذوّق من طعم التّين.

وتُشير الجملة الاسنادية الثّانية إلى وجود شخصية شرّيرة، ثمّ يلمح إلى الجملة الاسنادية الثّالثة بانتصار الخير على الشرّ.

---

١ . "آلة تُستعمل لخلع الأسنان".

٢ . "الموت والفناء لها، الموت والفناء لها، الغولة قد أكلت ابنتها، أنزل الله بطنها وسط دارها".

٣ . "غبية هي، غبيّ هي، أمسكت بعروق، وظنّتها رجلا".

وهكذا يُخبرنا الوضع الابتدائي بمحمول النصّ الحكائي، وهو انتصار الخير على الشرّ، ويعمل المسار السّردي التحوّلي على تبيانه. وتلي الموقف الابتدائي جملة من الوظائف نوردها فيما يلي :

لقد تمكّنت "ستوت" الدّاهية، بكلماتها المعسولة، من القبض على "بلعجوط" البطل الضّحية ووضعه في كيس جلدي، وبذلك تمّ خداعه، وهذا الخداع أوجد انخداعا توسّطهما تواطؤ "بلعجوط" حينما قدّم لها تينة بيده وبذلك ألحقت به الأذى وخلقت إساءة. وهذه الوظيفة تلعب دورا محوريا في خلق جميع الوظائف التّالية لأنّها تُعدّ الحافز stimulateur لظهور سائر الوظائف التي تُشكّل النّسيج النصّي لحكاية "بلعجوط" الخرافية العجيبة.

سيتكفّل المسار السّردي من إبراز مجموعة من أفعال الأذى الّتي تعرّض لها البطل "بلعجوط"، وهي في اقتضاب :

أساءت "ستوت" إلى البطل "بلعجوط" حينما غدرت به وأمسكت به وأدخلته الكيس الجلدي وأحكمت القفل والغلق عليه، كما ألحقت به أذى للمرّة الثّانية حينما قبضت عليه وأدخلته خابية من تمر، ثمّ قرّرت ذبحه وتقديم لحمه غذاءً شهيّا لها ولابنتها وأخواتها حين يمتلئ شحما ولحما، إلاّ أنّ "بلعجوط" كان أذكى من "ستوت" الشّريرة، حيث كان في كلّ مرّة يحتال وينتصر عليها، وقد تمكّن من القضاء عليها وعلى ابنتها وأخواتها حرقا، وبذلك نجا من بطش "ستوت" وأضحى معافى.

كانت "ستوت" هي التي قدّمت وساطة سمحت لـ "بلعجوط" من الفرار والنجاة عندما طلبت منه التريّث والانتظار حتّى تُصلّي صلاتها.

كانت الوساطة ناجحة لـ "بلعجوط" لأنّها مكّنته من التخلّص من الكيس وملئه بالأحجار وإلقاء بصقه فوقه. وعندما عادت "ستوت" من النّهر وأدّت صلاتها، لم يخطر ببالها أبدا أنّ الكيس زاد ثقله من جرّاء تلك الأحجار، بل ألقته على ظهرها وواصلت طريقها إلى حيث تقطن. ولمّا كشفت الحقيقة أخذ الغضب يتطاير من عينيها وأخذت عهدا على نفسها أن تقبض على "بلعجوط" كيفما كان الحال. تحقّقت هذه الوساطة عن طريق خروج "بلعجوط" من الكيس وملئه بالأحجار وغلقه ثمّ إلقائه البصق فوق الكيس، فقد تلقى المساعدة من الطبيعة ومن المحيط الطبيعي، حيث ملأ "بلعجوط" الكيس بالأحجار، وكذا البصق الذي عوّض صوت "بلعجوط" الطبيعي، إذ كان البصق يُجيب "ستوت" كلّما حدّثته.

يمكن أن يكون العامل actant، في نظر غريماس، جمادا، فالشّخصية، في تصوّره، مجرّد دور يؤدى في الحكي بغضّ النّظر عمن يؤديه.

كان البصق مُرافقا لـ "ستوت" على امتداد الطريق، وهي تخطو خطوات حثيثة وتنتظر على أحرّ من الجمر متى تبلغ دارها لتشوي "بلعجوط" وتلتهم لحمه. ولمّا بلغت بيتها قالت لابنتها على التوّ : "أسرعي، أضرمي النّار وضعي الطاجين، فقد أحضرت النفقة".

وقد تمّ إصلاح الإساءة عندما قبضت "ستوت" على "بلعجوط" مرّة أخرى ورفضت قبول طلبه في التوقّف لتؤدّي صلاتها، وأصرّت على أنّها لا تصلي صلاتها إلاّ حينما تصل إلى مسكنها.

وعندما اجتمعت "ستوت" وأخواتها وبدأن يلتهمن اللّحم في نهم شديد، اكتشفت "ستوت" البطل المعتدي "بلعجوط" وقد خدعها للمرّة الثّانية، إذ قام بذبح ابنتها وأصبحت تأكل منه بشهيّة كبيرة ثمّ انتهى الأمر بها وبأخواتها إلى الهلاك والموت حرقا. وصار "بلعجوط" يتنفّس الصّعداء حين استرجع أمنه وحريته ووجوده بالقضاء على الشرّ الذي ما فتئ يطارده.

٢ - الشّخوص :

إنّ الحكاية الخرافية العجيبة لا تتحدّد بوظائفها والعناصر المساعدة فحسب، بل إنّها تتحدّد فضلا عن ذلك بشخوصها. وتتوزّع شخوص الحكاية الخرافية العجيبة "بلعجوط" عبر مختلف مراحل المسار السّردي حسب الأغراض والقيم التي تحملها هذه الأطراف.

تظهر الذّات العاملة في نصّ "بلعجوط" الخرافي العجيب من خلال شخصية "ستوت" ويتمثّل في موضوع الرّغبة في الإمساك بـ "بلعجوط". يبدو جليّا أنّ ثمّة علاقة متينة، قوية، بين الذّات والموضوع، بمعنى بين "ستوت" والإمساك بـ "بلعجوط". تتجلّى هذه العلاقة الصّلبة في إصرار "ستوت" الشّديد على "بلعجوط" أن يُقدّم لها التّين بيده الجميلة والمربحة، وذلك عن طريق أقوالها المعسولة والمتكرّرة : "هيّا أعطني تينة ولو واحدة يا بنيّ" و"اقطف لي تينة واحدة بيدك الجميلة المربحة"، ولتحقيق هذه الرّغبة العارمة، يتطلّب خلق علاقة وصلة أخرى بين الذّات و"بلعجوط" عن طريق إيجاد كفاءة مزدوجة لتحقيق رغبتين متضادتين هما الانفصال في الإمساك ببلعجوط الذي يُمثّل خانة الإيعاز والاتّصال. تتجلّى من النّص الخرافي العجيب "بلعجوط" الوظيفة (رقم ٨) التي تعمل على إلحاق الأذى والضّرر بـ "بلعجوط"، فهذه الحاجة فُرضت على "ستوت" من الخارج، لأنّ "بلعجوط" هو الذي يدعوها إلى الإقبال نحوه لتتذوّق وتأكل التّين الذي نضج واستوى ليلا، وحتّى أنّ طائرًا لم يذقه، وهو الذي أغراها وزيّن لها التّين الذي يخرج عن المألوف، في حين أنّ شعور "ستوت" بافتراس "بلعجوط" في وظيفة (رقم ١) إنّما نبع من داخلها، فهو إحساس أو شعور داخلي انتباها.

لقد أوجد القاص الشّعبي شخصيّة مساعدة لشخصيّة "ستوت" تتمثّل في "اليد"، وهنا على سبيل إطلاق الجزء على الكلّ، بمعنى أنّ "بلعجوط" قد ساعد "ستوت" على الإمساك به عن طريق يده، ولكن "ستوت" اصطدمت، بعد الإمساك بـ "بلعجوط"، بعدّة عراقيل حالت دون تحقيق رغبتها.

كما خلق وأنشأ ذاتًا عاملة دون أن تكون ذاتًا بالمعنى الحقيقي، كونها ليست وراء برامج سردية ضدّية تنوي إنجازها لإفشال مخطّط "ستوت"، وتتجلّى هذه المعارضة العفوية في :

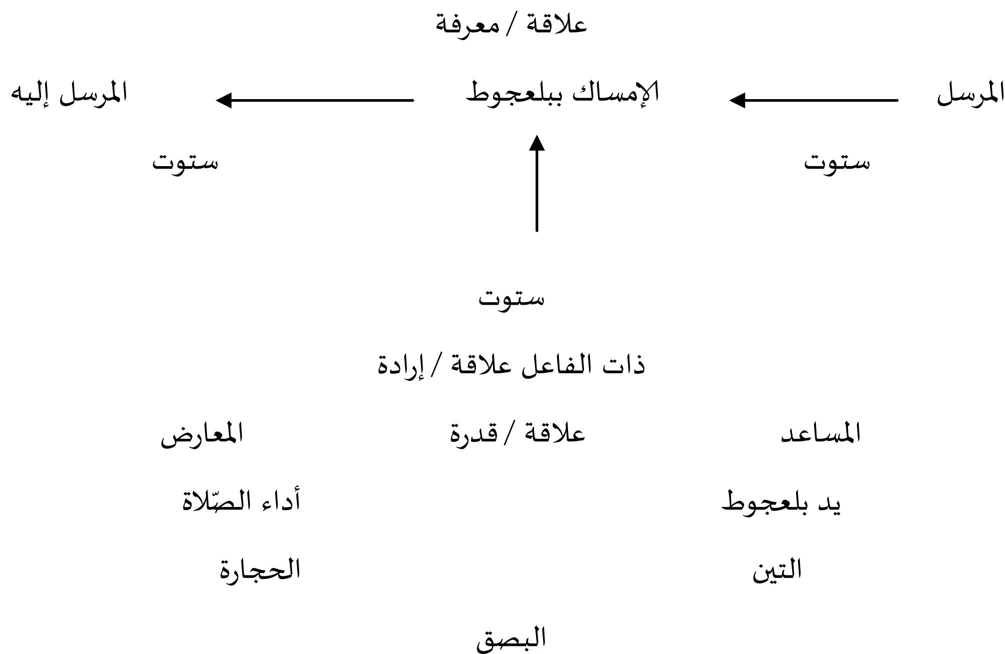
أ – حلول زمن أداء "ستوت" لصلاتها وهي متّجهة شطر بيتها وتوقّفها لأدائها.

ب –توفّر الأحجار في ذلك المكان وملء الكيس بها.

جـ - البصق المتكلّم الذي حلّ محلّ "بلعجوط".

أدّت هذه الذّوات إلى تضليل الكائن الذي كانت "ستوت" تحمله في ذلك الكيس، فهي الّتي أدّت إلى تصعيد التأزّم للعلاقات السّببية الّتي أسهمت في التدهور التدريجي وإبعاد "ستوت" عن تحقيق الغائية. وقد اكتشفت "ستوت"، حين وصولها إلى بيتها، أنّها أخطأت الهدف، وقد تمكّن "بلعجوط" من الفرار بين مخالبها ولم يكن لقمة سائغة لها. وهذه العراقيل عملت دون تحقيق رغبتها، ويمكن أن نمثّله في الخطاطة الآتية[1] :

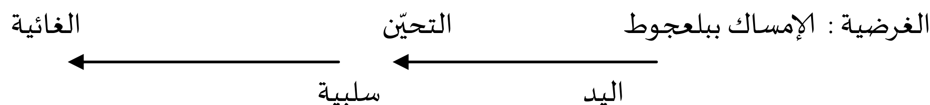
[1]. Voir, A. J. Greimas, op. cit., p. 180.



وما دامت الحكاية تُمثّل رسالة تحمل دلالة، فلا شكّ أنّ العلاقة الجامعة بين الأطراف المشاركة في هذه الرّسالة تتمثّل في صنفين يخضعان لعلاقة التّضاد. ومن هنا نلْحظ أنّ العلاقات التي تربط بين الأطراف جميعا تتمثّل في أنماط دلالية محدّدة، فالتّقابل بين مرسل/مرسل إليه يعني نمط المعرفة، والتّقابل بين مساعد/معارض يعني نمط القدرة، والتقابل بين ذات الفاعل والموضوع يعني نمط الإرادة.

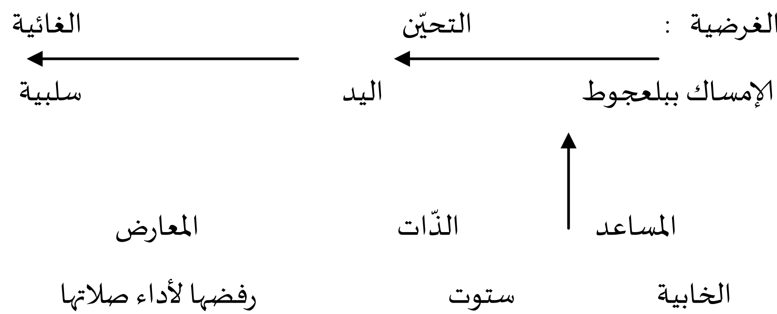
وهكذا، فإنّ هذه المقطوعة تتأسّس على بنيتين دلاليتين سواء على مستوى الوحدات الوظيفية أو على مستوى القائمين بالأدوار الغرضية، وأنّ هاتين الوحدتين تتكاملان لتؤلّفا البنية الكامنة لهذه المقطوعة، وبذلك تتمتّع بدورها باستقلال ذاتي عن بقية مقطوعات نصّ حكاية "بلعجوط" الخرافي العجائبي، وتتوفّر على شروط الحكاية المتكاملة.

ويمكن أن نمثّل ترسيمة أخرى تُبرز سبب فشل "ستوت" في الإمساك بـ"بلعجوط" على الشّكل التالي :



تُمثّل الغرضية عنصر الرّغبة المُراد تحقيقها، أمّا التحيّن فهي الطّريقة والكيفية التي يتمّ بها تجسيد الرّغبة، ثمّ الغائية فهي نتيجة الفرضية.

وقد كانت الخابية والقطعة الخشبية التي تُستعمل لتمديد العجين والقطعة الخشبية التي يكون نصفها الأسفل ضخما ونصفها الأعلى رقيقا تُستعمل لدرس ما تبقى من الغلّة بعد عملية الدّرس والتّصفية في البيدر، وملابس بنت "ستوت" وحُليها وإناء الماء والجدار والسقف والشّجرة والنار والبرنوس تُمثّل كلّها ذواتا عملت على تعطيل تحقيق المشروع السّردي لستوت (programme narratif). ويُمكن أن نمثّل لهذا المشروع بالخطاطة الآتية على الشّكل الآتي الذي يجسّد فيه الغرضية والتحيّن والغائية :



القطعتان الخشبية ، الملابس، الحليّ ،الإناء ، الجدار والشّجرة.

وإذا جئنا إلى تفسير هذه التّرسيمة وجدنا أنّ المشروع السّردي الذي لم يتحقّق يعود إلى ذكاء وحنكة "بلعجوط" في إيجاد عراقيل عملت في كلّ مرّة على إفشال تحقيق "ستوت" لرغبتها. وأدّى هذا الفشل إلى تأزّم الأحداث أسهمت في موت وفناء "ستوت" وابنتها التي ذبحها "بلعجوط" وارتدى ملابسها وتزيّن بحليها. وبذلك نجا "بلعجوط" من بطش "ستوت".

جاءت الشّخوص، التي وظّفها الرّاوي/الشّعبي في هذه الحكاية الخرافية العجيبة ذات المستوى الواحد، وهي الشّخصية النّمطية البسيطة، في صراعها، غير معقّدة وتُمثّل صفة أو عاطفة واحدة، وتظلّ سائدة فيها من بداية النّسيج الحكائي إلى نهايته، ويعوزها عنصر المفاجأة، إذ من السّهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشّخصيات الأخرى.[1]

يمثّل هذا الصّنف من الشّخصيات أيسر وأسهل تصويرا وأضعف فنّا، كون تفاعلها مع أحداث التجلّي النصّي يكون قائما على أساس بسيط لا ينمّ ويكشف كثيرا عن أعماقها النّفسية.[2]

إنّ المُلفت للانتباه أنّ هذا النّوع من الشّخصيات كثيرا ما يغيب في التجلي النصّي بسرعة، إذ يكفي عن أداء دور بانتهاء اللّفظة التي اختارها لها الباث الشعبي لتأديتها، ثمّ بعد ذلك لا يعرف عنها شيئا. ونلْحظ أنّ نصّ "بلعجوط" لم يتوفّر على تنويعات واضحة في كيفية بنينة الشّخصيات structuration des personnages أو techen du personnage من منظور فيليب هامون، وهذا ما وقف حائلا في خلق أفكار متباينة في النصّ نفسه، كما لم نجد تناغما رؤويا يؤدي إلى بناء ضمني موحّد لأنّه لمّا ينمحي الاختلاف بين الشّخصيات تدخل في عالم معياري يُفقدها خصوصياتها.

٣ – الأدوار الموضوعاتية :

وإذا جئنا لاستخلاص الأدوار الموضوعاتية لشخصية "بلعجوط" انطلاقا من البطاقات الدّلالية لها، نجد :

٣ -١ – "بلعجوط" :

٣ -١ -١ – المسار الصّوري١ :

"من يأكل تين أبي بجغيط الناضجة ليلا، والتي لم يذقها طائر".

"لا، يا أمّي جيدة، اقطفي بيدك الجملية والمربحة".

---

١ . عبد المالك مرتاض، الشّخصية في القصّة الجزائرية المعاصرة، الكاتب العربي، ١٩٨٤، ص ٢٥.

٢ . يُنظر: محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص ٦٦.

٣ـ ١ـ ٢ـ المسار الصّوري٢ :

"مزّق بلعجوط الكيس الجلدي وخرج منه، ثمّ ملأه بالأحجار، وبصق عليه بعد أن ربطه ربطا محكما".

٣ـ ١ـ ٣ـ المسار الصّوري٣ :

"ماذا تأكلين من بلعجوط، ليس فيه سوى العظام، فلا تجدين ما تأكلينه".

٣ـ ١ـ ٤ـ المسار الصّوري٤ :

"أخرج لها أسيْرُ".

"ثمّ أخرج لها أزْذُزْ".

٣ـ ١ـ ٥ـ المسار الصّوري٥ :

"ذبح بلعجوط بنت ستوت، وارتدى ثيابها، وعلّق مجوهراتها".

٣ـ ١ـ ٦ـ المسار الصّوري٦ :

"هرب، وعندما أتى شجرة عالية تسلّقها".

"ألقى ببرنوسه فوق النّار فهجمت عليه النّساء فاحترقن كلّهن".

تعكس هذه المسارات الصّورية السّتّة لشخصية "بلعجوط" مقوّمات البطل في الحكاية الخرافية العجيبة.

يكشف المسار الصّوري الأوّل عن الطّابع الخرافي العجيب لشجرة التّين، لأنّه لا يعقل أن تُغرس شجرة ليلا وتنبت وتورق وتخرج ثمارها يانعة في اللّيلة ذاتها. كما يكشف هذا المسار عن العالم المليء بالمستحيلات فهو العالم الذي نلفي فيه الجبال تتمخّض فتلد فأرا، وتطير الذّئاب والحمير في الهواء، والذّئب يحمي قطيع الغنم، والغزال ينتصر على الأسد، والبقرة تسبق الأرنب... فهو العالم الذي تطغى عليه العناصر فوق الطبيعة والتي تتحرّك تحرّكا لا يقبله المنطق.

وتكشف المسارات الصّورية الثّانية والثّالثة والرّابعة والخامسة والسّادسة عن الذّكاء الخارق الذي كان يتمتّع به البطل "بلعجوط"، إذ كان دوما يقف حائلا أمام تحقيق "ستوت" لرغبتها. ومن هنا تهدف الحكاية إلى الوصول بالبطل إلى الحياة الجملية، والتي تستخدم أسلوبا سحريا لتحقيق هذا الهدف تعدّ بلا شكّ نمطا رومانسيا بين أنماط التّعبير الشّعبي.

٣ـ ٢ـ "ستوت" :

٣ـ ٢ـ ١ـ المسار الصّوري١ :

"لا يا بنيّ، اقطف لي بيدك الجمليةوالمربحة".

٣ـ ٢ـ ٢ـ المسار الصّوري٢ :

"اقعد هنا يا بنيّ، وأنا أنزل إلى الوادي لأتوضّأ وأصلي ثمّ نواصل طريقنا".

"قم لنواصل طريقنا إلى الدّار".

"أبعد قليلا ركبتيك عن ظهري لأنّهما تؤلمانني".

٣ـ ٢ ـ٣ ـ المسار الصّوري[٣] :

"أسرعي، أضرمي النّار، وضعي الطاجين، فقد أتيت بالنفقة".

"آه، لقد خدعتني يا بلعجوط خدعك الله، ولكن سأقبض عليك آجلا أم عاجلا".

٣ـ ٢ ـ٤ ـ المسار الصّوري[٤] :

"لا، لا أصلّي إلاّ بعد أن نصل إلى الدّار".

٣ـ ٢ ـ٥ ـ المسار الصّوري[٥] :

"كيف حالك يا بلعجوط ؟".

"كيف حالك يا بلعجوط ؟".

"الآن فقط قد امتلأ شحما ولحما، يمكن لي أن أذبحه !".

"هل ذبحتِه وطبختِه ؟".

٣ـ ٢ ـ٦ ـ المسار الصّوري[٦] :

"ماذا يقول ؟...".

تعكس هذه المسارات الصّورية الستّة لشخصية "ستوت" خصائص البطل في الحكاية الخرافية العجيبة.

يكشف المسار الصّوري الأوّل عن الطابع الخرافي لشخصية "ستوت" لأنّه، كما هو معروف، فإنّ شخصيات النّمط الخرافي ميّالة إلى التهام اللّحم البشري، وتعمل باستمرار وعلى الدّوام على إيذاء البطل، أو أحد أفراد الأسرة.

وتكشف المسارات الصّورية الثّانية والثّالثة والرّابعة والخامسة والسّادسة عن الرّغبة الشّديدة والجامحة والقويّة التي تشعر بها "ستوت" في الإمساك بـ"بلعجوط" لأنّ "ستوت" جائعة، عطشى، تريد أن تروي من دم "بلعجوط" وتفطر بلحمه وشحمه.

وهكذا، فقد سمحت لنا هذه المسارات الصّورية المبثوثة في ثنايا نصّ حكاية "بلعجوط" أن نستخلص ما يلي : إنّ شخصية "بلعجوط"، في العرف الشّعبي، هي شخصية تتصف بالهزل والضعف والنحافة ولكنّها صاحبة ذكاء وقّاد، بينما "ستوت" شخصية شريرة، غبيّة، جائعة على الدّوام، توّاقة إلى لحم ودم بني البشر، فهي، في الحكاية الخرافية العجيبة، تنمو من الخارج كونها لا تواجه الخطر الذي يهدّدها من الدّاخل، بل تعتمد اعتمادا كلّيا على معونة القوى الخارجية التي تُمنح لها، إذ لا تتفاعل معها، حيث نلفي البطل يعيش مغامراته وتصرّفاته وردود أفعاله بعيدة عن عالمه الدّاخلي، وقد سعى القاص الشّعبي إلى جعل حكايته تخدم غرضا نفسيا واحدا هو الكشف عن تجارب اللاشعور وصراعه الدّائم مع الشّعور من أجل الوصول بالإنسان إلى شخصية كاملة.

إنّ الأدوار الغرضية وشبكات علاقاتها المتبادلة تُعيّن النّظم الاجتماعية والثقافية للوسط الذي تُتداول فيه الحكاية، وتفضي هذه العناصر السّردية التي تربط بين معنى النصّ والسياق الاجتماعي والثّقافي إلى تبيان دلالات الحكاية.

٤ – زمن الحكاية :

انطلاقا من أنّ الزّمن موجود في مختلف أشكال الحكي، إلاّ أنّه لا يأتي متنوّعا ومعقّدا ومتداخلا في الحكاية الخرافية العجيبة مثلما هو الحال في الأدب الرّوائي، فهو عنصر أساس وضروري لا يُمكن تجاوزه، وقد يُكسب الزّمن في نصّ بلعجوط من كونه أهمّ العناصر التشويقية، فهو الذي يحدّد مجموع الدّوافع المحرّكة للأحداث، فالزّمان يتخلّل الحكاية كلّها، فهو الهيكل الذي تنبني عليه الحكاية، وهو خاصية أساس للواقع القصصي.

تبدأ أحداث حكاية "بلعجوط" في الظّهور لمّا صعد فوق شجرة التّين، وتعالى صوته، ويواصل الرّاوي الشّعبي في روايته للأحداث في اتجاه خطّي واحد، لم يقطع تسلسل الحدث ممّا جعل النصّ الحكائي يخلو من السّوابق واللّواحق بأنواعها ومن المفارقات السّردية، كما استخدمها جيرار جينات Gérard Genette.

تتضمّن حكاية "بلعجوط" الخرافية العجيبة السّرد الآني، فهو مجرّد وسيلة لإيهام القارئ بوجود تطابق بين الحكاية وزمن السّرد، لأنّ الحكاية، عند الشّروع في سردها، تكون قد اكتملت. ويتجلى هذا النّمط في نصّ هذه الحكاية عندما خاطب "بلعجوط" "ستوت"، بعد أن أمسكت به، قائلا لها: "ماذا تأكلين من بلعجوط، ليس فيه سوى العظام والجلد، فلا تجدين ما تأكلينه. إذا أردت أن تأكلي اللّحم الطريّ، فضعيني في خابية من تمر وقدّمي لي أَسَيْرُ وأزْذُزْ، ومتى أظهرت لك أَسَيْرُ فاعلمي أنّني بقيت مثلما كنت، ومتى أظهرت لك أزْذُزْ فاعلمي أنّني قد امتلأت شحما ولحما، وحينئذ اذبحيني وكلي من لحمي".

يبدو جليّا في هذه العيّنة التي اجتزأناها من نصّ الحكاية تكرار أفعال الأمر للدّلالة على الحاضر، وهي مطابقة في زمن حدوثها لزمن السّرد مُحيلة بذلك إلى رغبة القاص في التّغيير من وضع الشّخصية، ممّا يجعلنا نعتبره، بهذا المنظور، سردا آنيا، وغالبا ما يأتي السّرد الآني للحاضر، وقد احتوى النصّ الحكائي "بلعجوط" على التّواتر المتكرّر، وتهدف طاقة التّكرار إلى خدمة حدث تتأصّل قيمته من خلال إعادة صياغته وفق تراكيب وألفاظ عديدة[1].

مثلا : يقول "بلعجوط" بأعلى صوته وهو يتسلّق جدارا طلبا للنّجاة من ويل وشرّ "ستوت" : « طَلِسْ، طَلِسْ، لْغُلَ تَنْشَ يَلِسْ أَدِسْطَرْ رَبِ أَذَنِسْ فَ لْقَعْ وَخَمِسْ »، ويردّد هذه المقولة عدّة مرّات، فأسرعت "ستوت" تُريد القبض عليه، فأمسكت بجذور نبتة ظنّا منها أنّها أمسكت برجلي "بلعجوط" الذي انطلق يردّد بصوت يصمّ الأذان صمّا : « وعْ وعْ، وعْ وعْ، ثَطَفْ أَزَرْ ثْغِلْ ذَ طَرْ ».

ولقد عمد القاص الشّعبي إلى تكرار الموت والفناء، ذلك ليؤكّد على أمنيته من التخلّص من "ستوت" رمز الشرّ إلى الأبد. كما كرّر "غبيّة هي" ليرمز إلى أنّ البطل في الحكاية الخرافية العجيبة –ستوت - شخصية غبيّة، لا ذكاء لها ولا تملك حرية القرار.

وقد جاء التواتر السردي (التكرار) ليسدّ ثغرات في النصّ بسبب غياب ظهور الوظائف وتأكيدا للمعاني السّابقة. وإذا جئنا لتحليل الإضمارات التي يتضمّنها نصّ الحكاية وذلك بناءً على الزّمنية الدّاخلية للنصّ الحكائي بصفة واضحة تبرز العناصر الزّمنية، وتبيّن فقط التحامها.

---

[1] . يُنظر : سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، ص ٨٧.

والإضمار – كما هو معروف – هو الجزء المُسقط من الحكاية، سواء نصّ على ديمومة هذا الإسقاط أو لم ينص، مثلا : "وبعد أيام... وبعد أيام أخرى"، لأنّ "ستوت" مُرغمة على الانتظار أياما عديدة حتّى يمتلئ "بلعجوط" النّحيف لحما وشحما حتّى تتلذّذ بلحمه وترتوي من دمائه. والإضمار هنا éclipse يكون زمنه صفرا وزمن الحكاية السّرعة.

٥ – السّياق التداولي لنصّ الحكاية :

تُعدّ حكاية "بلعجوط"، في سياقها التّداولي، عبارة عن أفعال كلامية تهدف إلى الاستمتاع والسّمر وإزجاء الوقت، لأنّها تُروى ليلا في حلقة تجمع كلّ من الرّاوية، غالبا العجوز والعمّة أحيانا والخالة نادرا، لأنّ المرأة، في المجتمع القبائلي، هي التي تقوم بمهمّة الرّواية بالدّرجة الأولى والحِفاظ على الموروث الشّفاهي، أمّا الرّجال فلهم انشغالات أخرى، يكدّون ويشقون في النّهار من أجل تلبية حاجيات الأسرة، ويجدون اللّيل ملاذا لاسترجاع قواهم وطاقاتهم لغد قادم.

فتنقُل الرّاوية جمهور المستمعين من عالم الواقع المعيش المحفوف بالمخاطر وكلّ ما فيه ينبّئ بالزّوال إلى عالم الخيال الذين يحلمون به. فقد حرصت الحكاية الخرافية العجيبة على إبراز الصّور المتطرّفة للفقر وكذلك انتصار الخير على الشرّ في النّهاية وهو بمثابة انتصار الفرد الشّعبي على هذه الطبيعة القاسية التي كبّدته مِحنا كثيرة وشحّت عليه بمواردها الطبيعية القليلة لكونها أرضا سجسجا، قاحلة، ماحلة، جرداء، تكاد تكون كلّها جبالا ووهادا وربى، تقلّ فيها السّهول الصّالحة للزّراعة أو البستنة، ممّا أضفى على حياة سكّان منطقة القبائل الخصاصة في كلّ شيء، الأمر الذي دفع بالرّاوية لأن تبثّ آمالها التي تحلم بها فيما تحكيه وتنسجه من أشكال تعبيرية عدّة ومنها الحكايات الخرافية العجيبة، « وعلى كلّ فإنّ الشّيء الواضح هو أنّ الحكايات الخرافية تعبير رومانسي عن آمال الشّعب الذي كان يرتاح إلى هذا التّعبير لأنّه يصوّر له العالم الجميل الذي يصبو إليه »[1].

كما ضمّن الرّاوي الشّعبي نصّ حكاية "بلعجوط" السّخرية المقامية التي تصف وضعية مرجعية يُدركها الجمهور المستمع كوضعية ساخرة، باعتبارها تحتوي على تناقض داخلي ما[2].

فالسّخرية المقامية ذات صبغة دلالية حديثة، كامنة في صلب النّظام التطوّري للنصّ، بحيث يسعى المستمع أو القارئ إلى استكشافها وإدراك مواطن انبثاقها وتشكّلها[3].

إنّ إصرار "ستوت" الأعمى الذي نلمسه في علاقة الصّوت السّردي بالشّخصية محدّدة لمقاصدها وأفعالها يغدو ملازما لكلّ تحرّكاتها، ويؤدي بها، على الدّوام، إلى الفشل الذريع أمام ذكاء "بلعجوط" وتكيّفه السّريع مع المواقف الطارئة التي يخلقها هو بنفسه أو تخلقها "ستوت"، فهذه المفارقة تسهم بشكل واضح في خلق الشّروط التي ستتولّد عنها المواقف السّاخرة في النصّ، بل يمكن اعتبار هذه المفارقة علامة ساخرة بين السّارد والشّخصية من جهة، وبين "ستوت" وشخصيتها نفسها. وانطلاقا من هذا المبدأ السّاخر تتجلّى مسيرة السّلسلة السخرة في النصّ[4].

---

[١] . نبيلة إبراهيم، قصصنا الشّعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤، ص ٧.

[2]. Voir KerbatOrecchioni, « L'ironie comme trope », in poétique du récit, 1978, p. 427.

[٣] . يُنظر: الزاهي فريد، النصّ والجسد والتأويل، أفريقيا، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣، ص ١٦٩.

[٤] . المرجع نفسه، ص ١٧٠.

وتستهدف هذه السّخرية إلى التهكّم من "ستوت" وأفعالها ومواقفها حيال ذكاء "بلعجوط"، وهذا يعني أنّ علاقة شخصية "ستوت" مرتبطة بالعملية السّردية وصبغتها التّنظيمية التي تتحكّم بشكل واضح في إنتاج الدّلالة الحديثة كون السّخرية ظاهرة تكتسي أهميتها من كونها محدّدة بلحظات الانتقال وفي ارتباطها بالحدود الفاصلة بين الأحداث والظّواهر، فهذا الطّابع السّاخر لشخصية "ستوت" هو الذي يدفع بها إلى مراكمة المغامرات ذات النتيجة المعكوسة والتي تزيد الوضعية تأزما، ومن ثمّة، فالمسافة السّاخرة التي تشكّل استجابة مرآوية للمسافة الحكائية التي تفصل الشّخصية الرّاغبة "ستوت" وموضوع رغبتها (الإمساك ببلعجوط) ممّا يؤدي إلى تعاكس مسار الشّخصية مع طموحاتها[1].

---

[1]. يُنظر : المرجع السابق، ص ١٧١.

سيمياء البوح وركوز الدلالة في بكائيات الوداع الأخير للشاعرة إيمان مصاروة

الأستاذ الدكتور عواد كاظم الغزي جامعة ذي قار .كلية الآداب . العراق

يشكل النص الشعري الحديث نسقاً متجانساً تتواشج فيه مجموعة أيقونات شكلية ومضمونية تبدأ من رأس النص وعنوانه مروراً بانتظامه كتابياً وصورياً وعلاماتياً ، وانتهاء بتشظياته الموضوعية ، ولكن ثمة نسغٍ يظل رابطاً لجسد النص وواشياً بتمركز هذه الأيقونات والتقنيات حوله وهو الفكرة الحاضنة للنص ، فمثلما يحضن النص افكاراً وموضوعات ، فإنه يحضن أيقونات وتقنيات تتمحور حول مركز جاذبٍ في النص يتجسد في الفكرة الشعرية .

ولما كانت النصوص الشعرية الحديثة تحاول استثمار الحيز الكتابي والتمدد في فضائه دلالياً ، فلا ريب أن تخلق نصوصاً موازية لها في هاتيك الحيز تتخذ اشكالاً متباينة ، فالنص الموازي كل ((ما يصنع به النص من نفسه كتاباً ، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه ، وعموماً على الجمهور ، أي ما يحيط بالكتاب في سياج أُولي ، وعتبات بصرية ولغوية))[1] .

إنّ ما تفطن له جينيت في النص الموازي يحيل على أن النص الأدبي كتلة واحدة ، وهذا بدوره يحيل على امكانية أن يضمر المتن بعض دلالته في أيقوناته أو تقنياته ، وقد يبدو للوهلة الأولى إن مفهوم النص الموازي أشمل من مفاهيم النص الأُخر ، إذ يكتنف المتن النصي ومايتصل به، فهو((مجموع عناصر الغلاف الخارجي الذي يؤطر النص مضافاً إليها ما يوضع في مشارف النص ، وفي ممهداته ، وفي أعقابه ، فضلاً عن عنواناته الداخلية ، وكل هذه العناصر ستسهم - دون شك - على نحو مباشر أو غير مباشر في بناء جهاز دلالي مستقل ببنيته الخاصة ، يتكفل بحمل رسالة هي بشكل ما توازي تلك الرسالة التي تستطيع من النص الابداعي))[2].

ويعد العنوان أحد أيقونات النص الموازي ، وصنف على أنه نص ملفوظ أو ملحوظ[3] أو هو تكرار لفظي وايحائي[4]، أو هو مولد النص فكرياً وآيديولوجياً[5]، على حين يرى آخرون إنّ العنوان البيضة الكونية التي تبذر النص[6]، أو تلملم أوصاله ومتفرقاته وتشعباته بوساطة التضعيف والتمركز والتوسعة[7]، ويبدو ان المقولات السالفة لاتعدو أن تكون بحثاً في علاقة العنوان بمتنه ، مما دفع بعض الناقدين إلى القول إن ((العنوان الرئيس ، والعنوان الفرعي، والعنوان التجنيسي ، وكذلك العنوانات الداخلية ، فكل تلك العناصر هي في صميم بنية النص كما ابدعها مؤلفها ، وقبل أن تصبح كتاباً ، وقبل أن تطرأ عليه مكملاته النشرية))[8] .

---

1. Genette CGerard .Seuils, collpoetique prais:1987.p.7.

٢. قراءة العنوان الروائي – محاولة في التصنيف والتنظير والتطبيق : ٤٩ .

٣. ينظر : بنية العنوان في قصيدة السياب : ٣٠ .

٤. ينظر : علاقات الحضور والغياب : ٣٨.

٥. ينظر : السيميوطيقيا والعنونة : ١٠٦ .

٦. ينظر : في نظرية العنوان : ٤٥ – ٤٦ .

٧. ينظر : الوصول الى الطريق – قراءة في قصيدة شناشيل ابنة الجلبي (دراسة) :١٢٤ .

٨. قراءة العنوان الروائي : ٥٢ .

وهذا الفهم ـ بحسب عباس الددة ـ يعني توحد العتبات كلها في نص واحد يطلق عليه النص الموازي ، وهو حاصل جمعي لها[1]، وقد أثبتت الكتابة الحديثة ((إن العنوان أو النص الموازي عموماً ، يعتبر مدخلاً ضرورياً لكثير من أنواع الخطابات كما أن العناية به يظل معبراً مهما يتسرب منه القراء إلى أعمال ابداعية بعينها))[2].

وتشكل قراءة العنوان صعوبة بالغة في الوصول إلى مدلولاته بوصفه نصاً شعرياً يتعالى على الحقائق ويتجاوز الواقع ، ويقفز فوق المعقول[3] ، وليس بالضرورة ان يكون العنوان مخبراً بموضوع المتن وواشياً به[4].

ولكننا ونحن نستقري مجموعة بكائيات الوداع الأخير يمكننا أن نلمح صلة بين عنوان النص ومتنه الشعري ، وقد قسّم الباحثون هذه الصلة على علاقات ، فهي إما أن تكون امتدادية أو ارتدادية أو تجاورية[5] ، وفي العلاقة الامتدادية يغدو العنوان بنية رحمية تتناسل منها معظم دلالات النص[6] ، وتتخذ لها مساحات اشتغال بوصفها ـ أي العنوانات ـ علاقات ذات طبيعة ازدواجية تنشر متن النص الذي تتصدره وفي الوقت ذاته قد تحيل على نص آخر[7] . وفي تلك الازدواجية تتسوم العنوانات بسيمات العلامة السيميائية التي تكتنف مدلولاً وتحيل على نص خارجي يتناسل معه ويلامحه شكلاً ومضموناً[8] .

وقد دلفت عناوين بكائيات الوداع الأخير إلى حقل العلامات والاحالة السيميائية إذ وطدت علاقاتها الارتدادية بما تناسل منها من نص ٍ، واحالة على فضاءٍ سيميائي دال ممهور بانتمائه الى رحمها الدلالي .

إن استقراء بنية العنوان بوصفه علامة سيميائية في مجموعة بكائيات الوداع الأخير للشاعرة إيمان مصاروة يشي بأن بناءه يحدث فضاءً تداولياً على مستوى الشكل الكتابي إذ تنقسم العنوانات بوصفها عتبات نصية واشية بما يلتحق بها من متون على حزم تبدو متفارقة شكلياً ، ومتوائمة في انثيالاتها الفكرية ، على أن المفارقة الشكلية لم تمنع وقوع تداول فكري بين عتبة العنوان والنص والملتحق به من جهة ، وبين شكل العنوان ودلالة العنوانات الأخرى في سيمياء تشكلها من جهة أخرى.

وتأخذ تلك التبادلية البنائية فضاءً كتابياً لها يحيل على الشكل السياقي ، ويدل عليه البديل والمستبدل منه :

العتبة فضاء المتن الكتابي

- أخنت العهد أم خانتك أمنيتي[9] ٤
- تعجل دون انتباه[10] ٦

---

[1] . ينظر : م . ن : ٥٤ – ٥٥ .
[2] . عتبات النص في ديوان (آدم الذي ..) للشاعرة حبيبة الصوفي : ٤٨ .
[3] . ينظر : العنوان في الشعر العراقي الحديث – دراسة سيميائية : ١٠٦ .
[4] . ينظر : م – ن : ١٢٢ .
[5] . ينظر : م – ن : ١٩٧ ، ٢٥٠ ، ٢٧٠ .
[6] . ينظر : السيميوطيقيا والعنونة : ١٠٦ .
[7] . ينظر : RIFATarre,M(1983) : semiotique la possie . seuil.P.130 الرأي لريفاتير نقلاً عن السيميوطيقيا والعنونة : ٩٨ .
[8] . ينظر : السيميوطيقيا والعنونة : ٩٨ .
[9] . ينظر : بكائيات الوداع الأخير : ٧ .
[10] . ينظر : م – ن : ١١ .

- الدمع يردي لهيباً[1] ٢
- خطى حائرة فوق الثرى[2] ٦
- أقد في فقد الهوى أطلالي[3] ٥
- خلود وعهود باقية[4] ٤
- نحيب القمر[5] ٣
- تحتضر المسافة بيننا[6] ٣
- وقع الغياب على الجبين[7] ٤
- لن تورق الأيام بعدك[8] ٤
- على أنين العروبة[9] ٤
- نم في جوار القلب[10] ٥
- أودعت قلبي في الثرى[11] ٤
- أأحيا وأنت البعيد هناك[12] ٤
- لي غربتان بنزع الروح[13] ٢
- ما زلت حيا يا أبي[14] ٥

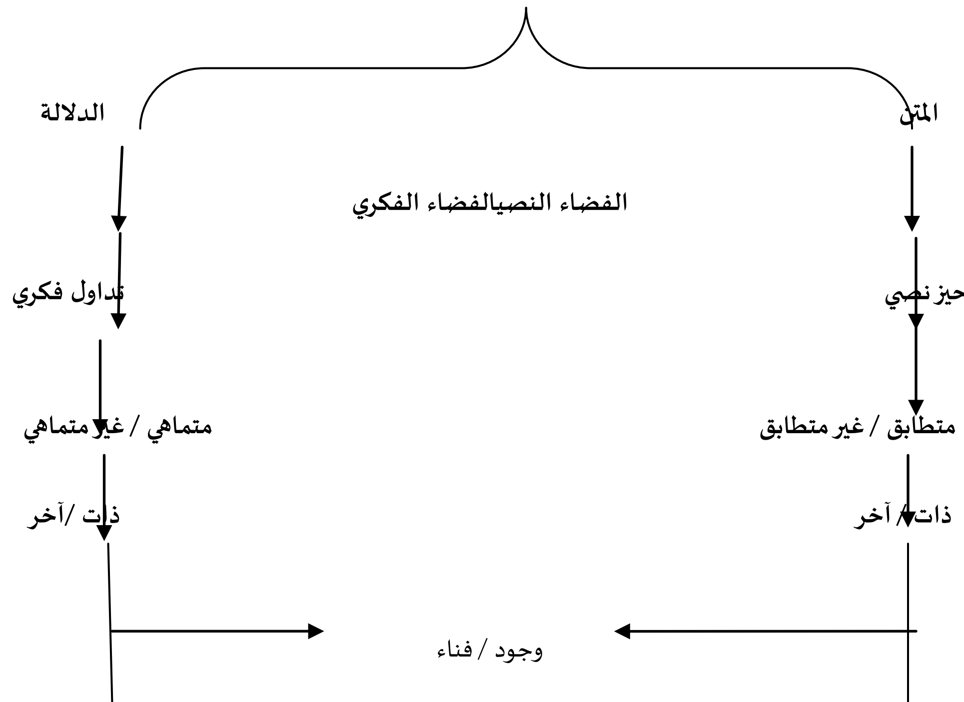
---

١. ينظر : م – ن : ١٧ .
٢. ينظر : م – ن : ١٩ .
٣. ينظر : م – ن : ٢٩ .
٤. ينظر : م – ن : ٣٠ .
٥. ينظر : م – ن : ٣٤ .
٦. ينظر : م – ن : ٣٧ .
٧. ينظر : م – ن : ٤٠ .
٨. ينظر : م – ن : ٤٤ .
٩. ينظر : م – ن : ٤٨ .
١٠. ينظر : م – ن : ٥٢ .
١١. ينظر : م – ن : ٥٧ .
١٢. ينظر : م – ن : ٦١ .
١٣. ينظر : م – ن : ٦٥ .
١٤. ينظر : م – ن : ٦٧ .

- تأملات في واقع النسيان[1] ٣
- بعض حرفٍ نازفٍ[2] ٥
- دعوا قلبي[3] ٤
- سفر اللقاء[4] ٥
- لمن تأوي التوابيت[5] ٤

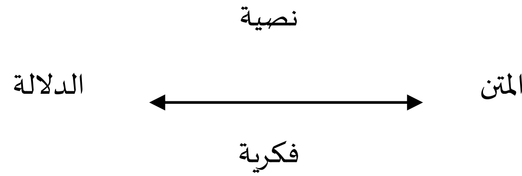
ونحن إذ نحاول تفكيك العنوان دلالياً والكشف عن تجلياته السيميائية في تبادليته البنائية مع المتن ، فإننا لا نغفل سمة شعرية أخرى تتمظهر في عنونة بكائيات الوداع الأخير تتمثل في اقتراب العتبة العنوانية ومتنها النصي دلالياً من عتبة العنوان الرئيس للمجموعة :-

بكائيات الوداع الأخير



وتحيلنا تلك الثنائيات على وجود تبادلية نصية فكرية في نصوص المجموعة واشية بما تضمره الذات الشاعرة ، وما تحاول البوح به ، وسنحاول ربط الثنائيات النصية والدلالية فيما بينها للوصول الى المكون الذاتي للشاعرة :

١ . ينظر : م – ن : ٧٢ .
٢ . ينظر : م – ن : ٧٥ .
٣ . ينظر : م – ن : ٨٠ .
٤ . ينظر : م – ن : ٨٤ .
٥ . ينظر : م – ن : ٨٩ .



إن كشف العلائقية بين دلالة المتن من جهة ، ودلالة العنوان أو العتبة النصية من جهة أخرى يحيل على أن العتبة النصية للعنوان تنفتح على فضاء نصي يتوائم معها سياقياً ، ويمكن أن يتجلى ذلك بنائياً في مجموعة حزم :

١- الحزمة الرباعية :

-أخنت العهد أم خانتك أمنيتي[1]

- خطى حائرة فوق الثرى[2]

- أقد في فقد الهوى اطلالي[3]

- خلود وعهود باقية[4]

- وقع الغياب على الجبين[5]

- لن تورق الأيام بعدك[6]

- نم في جوار القلب[7]

- أودعت قلبي في الثرى[8]

- أأحيا وأنت البعيد هناك[9]

- لي غربتان بنزع الروح[10]

- ما زلت حيا يا أبي[11]

---

١ . ينظر : م – ن : ٧ .

٢ . ينظر : م – ن : ١٩ .

٣ . ينظر : م – ن : ٢٥ .

٤ . ينظر : م – ن : ٣٠.

٥ . ينظر : م – ن : ٤٠ .

٦ . ينظر : م – ن : ٤٤ .

٧ . ينظر : م – ن : ٥٢ .

٨ . ينظر : م – ن : ٥٧ .

٩ . ينظر : م – ن : ٦١ .

١٠ . ينظر : م – ن : ٦٥ .

١١ . ينظر : م – ن : ٦٧ .

- تأملات في واقع النسيان[1]

٢- الحزمة الثلاثية :

- تعجل دون انتباه[2]

- الدمع يروي لهيباً[3]

- تحتضر المسافة بيننا[4]

- على أنين العروبة [5]

- بعض حرفٍ نازفٍ[6]

- لمن تأوي التوابيت[7]

٣- الحزمة الثنائية :

- نحيب القمر[8]

- دعوا قلبي[9]

- سفر اللقاء [10]

ولا مندوحة من القول إن اخضاع نسق العتبات إلى القراءة البنائية يظهر أن سياق الحزمة البنائية الرباعية هو النسق المهيمن اسلوبياً على بنية عتبة العنوان إذ شكل اثني عشر عتبةً ، على حين كانت الحزمة الثلاثية تشكل ستة سياقات ، والحزمة الثنائية ثلاثة سياقات .

ولا ريب أن تدغم التداولية بعض الحزم ببعضها ، إذ يظهر تفكيك عتبة الحزمة الثلاثية ، واعادت تأويلها تغيراً نسقياً ، فالسياقات اللغوية في الحزمة الثلاثية تندغم تداولياً في السياقات اللغوية للحزمة الرباعية ذلك أن أول سياقات الحزمة الثالثة

---

[1] . ينظر : م – ن : ٧٢ .

[2] . ينظر : م – ن : ١١ .

[3] . ينظر : م – ن : ١٧ .

[4] . ينظر : م – ن : ٣٧ .

[5] . ينظر : م – ن : ٤٨ .

[6] . ينظر : م – ن : ٧٥ .

[7] . ينظر : م – ن : ٨٩ .

[8] . ينظر : م – ن : ٣٤ .

[9] . ينظر : م – ن : ٩٠ .

[10] . ينظر : م – ن : ٨٤ .

(تعجّل دون انتباه) تفتح العتبة فيه بناءها بالفعل (تعجّل) ذات الجذر الثلاثي (عَجَل)[1] المقرون بتاء المضارعة من جهة والتضعيف من جهة أخرى مما أسهم في تحويل بنائه المقطعي الواحد إلى بناء من مقطعين يدلفه إلى الثنائية المقطعية ، فضلاً عن الايجاز في بناء سياق العتبة إذ اسقط أحد المتلازمين من بنيتها (دون = من دون)، وتشكيل ظهورها السياقي الجديد في نسق رباعي أو ذي حزمة رباعية :

- تعجّل دون انتباه .

- تعجل من دون انتباه .

وأما ثاني الحزمة الثلاثية (الدمع يروي لهيباً) فأنه لا يطيل المكوث في تصنيفه الأولي ، إذ يحيل (أل) التعريف في بنية (الدمع) على تطويل بنائي لفظي ، وكما يحيل الاشباع الصوتي (لهيباً) على تطويل بنائي صوتي من جهة أخرى ، وذلك ما ينقل السياق بوساطة الاضافة البنائية (أل) والإضافة الصوتية (لهيباً) من حزمته الثلاثية إلى حزمة رباعية .

- أل دمع يروي لهيباً .

- الدمع يروي لهيبَ نْ .

ولم يفارق السياق الثالث من الحزمة الثلاثية دلالته على البناء السياقي الرباعي (تحتضر المسافة بيننا) ، إذ يظهر التأويل القرائي للبنية اللفظية (بيننا) دلالة ثنائية تحيل على (الأنا / الأنت) ، أو (النحن / الأنتم) ، مما يعني إن السياق يتداول بنية معرفية استقرّ تأويلها في ذهن المتلقي ، ويغدو التأويل قاراً بدلالة (تحتضر المسافة بيني وبينك) ، أو (تحتضر المسافة بيننا وبينكم) ، فما أضمره البناء في ثلاثية العتبة أظهره السياق في رباعية الدلالة .

- تحتضر المسافة بيني وبينك .

- تحتضر المسافة بيننا وبينكم .

وليس ذلك ببعيد عن رابع الحزمة الثلاثية (على أنين العروبة) إذ يمكن للتأويل أن يستدعي المحذوف دلالياً ، ويغدو العنوان طالباً اتمام معنوي ودلالي يظهر في اخفاء النثيث التنقيطي من السياق (على أنين العروبة ...) ، واذا ما حاولنا تأويل النثيث التنقيطي في بنية السياق فإننا نؤول إلى التدويل البنائي (على أنين العروبة الصامتة / الغائبة / الكاذبة / الخانعة / المزيفة / الجريحة / الميتة / الخاذلة / الحاقدة / الخائنة / الضعيفة / الممزقة / المستباحة /....) وربما يحيل التأويل التداولي على معان كثيرة ، ولكننا لايمكن ان نجعل باب التأويل التداولي مفتوحاً ما لم نربطه دلالياً بالمتن وما يحيل عليه ، وبه يمكن أن نسقط كثيراً من التأويلات الاحتمالية ، وما يهمناهنا الصيرورة الرباعية ، وتحولات السياق من حزمته الثلاثية إلى حزمة رباعية :

على أنين العروبة .....

على أنين العروبة الصامتة

على أنين العروبة الغائبة

---

[1] . ينظر : ترتيب كتاب العين : ٢ / ١١٤٦ .

....

....

....

ويشكل الحذف والتكثيف ملمحاً بنائياً آخر في رابع الحزمة الثلاثية إذ يتجلى ذلك في سياق العتبة (بعض حرفٍ نازفٍ) ، وقد أباحت القراءة المعرفية للسياقات اللغوية العربية أن يأتي النص مكثفاً أو مؤولاً بمحذوف ، فالتقدير على الابتداء (هذا بعض حرفٍ نازفٍ) يشي بتحولات بنائية في السياق من الحزمة الثلاثية الى الحزمة الرباعية ، فضلاً عن التطويل بوساطة التضايف اللغوي :

- هذا بعض حرفٍ نازفٍ .

- بعض حرفِ نْ نازفِ نْ.

ويبدو إن هيمنة البناء الرباعي لسياق عتبة العنوان على الشاعرة جعلها تستدعي علامات الترقيم التي قد تأتي حاملة صورة شكلية تحيل على معنى دلالي ، فالاستفهام علامة صورية تعني شكلاً متمماً للصورة في أفق المتلقي (لمن تأوي التوابيت ؟) وهي شكل كتابي يأخذ حيزاً نصياً ودلالياً إذ ظل فكر الشاعرة يعتمل في ضوء محددات رباعية للعتبة ، مما أسهم في تحول البناء الثلاثي الى بناء رباعي دالفٍ الى الحزمة الرباعية .

وفي هاتيك التحولات تتشرب بـ الحزمة الرباعية سياقات الحزمة الثلاثية وتبسط هيمنتها على عتبة العنوان في مجموعة بكائيات الوداع الأخير ، ويغدو النسق البنائي قاراً بثيمة رقمية تتجسد في الرقم [٤] الذي يعني نسقاً فكرياً يكتنف ذات الشاعرة ، ويرغمها على الانزياح إليه في لا وعيها الشعري ، وكما يعني إنه معنى يتجلى في النص الشعري وسياقاته البنائية .

ولا يستقيم ذلك لنا ما لم نفكك الحزمة الثنائية في ضوء ما بدا لنا من دلالات في الحزمة الرباعية والثلاثية إذ تشكلت الحزمة الثنائية من ثلاث عتبات كان أولها عتبة (نحيب القمر) ، وعودة الى المدونة المعرفية العربية تحيلنا على صيغة الحذف والايجاز والتكثيف في بنية العتبة ، إذ يمكن لنا تقدير محذوف في أول العتبة تقديره (هذا) ويتحول السياق اللغوي إلى (هذا نحيب القمر) ، ولكن الدلالة تظل مبهمة إذ شاع في أفق الانتظار القرائي للتلقي إن القمر باسمٌ وجميل، وساهرٌ وينتظر ، وما لم يؤول السياق في هذا النسق لا تتحقق استقامته تداولياً:

- هذا نحيب القمر الباسم .

- هذا نحيب القمر الجميل .

- هذا نحيب القمر الساهر .

- هذا نحيب القمر المنتظر.

ولا شك ان تلك القراءات التأويلية التداولية هي قراءات كاذبة ، وما علينا إلا ان نبحث عما يحيل عليه السياق (نحيب القمر) إذ يشي بالحزن والأفول والانكسار ، وحينها يكون التداول :-

- هذا نحيب القمر الحزين .

- هذا نحيب القمر الآفل .

- هذا نحيب القمر المنكسر .

إذ يتطلب فعل (النحيب) ثيمة حزن أو أفول أو انكسار ، وبذلك استعاد السياق محذوفاته ، وانفتح على مكثفاته عبر تحولاته من الحزمة الثنائية إلى الحزمة الثلاثية ، ومن ثم الحزمة الرباعية .

ولايستعصي على القراءة التأويلية التداولية ثاني عتبات الحزمة الثنائية (دعوا قلبي)، فهو بناء يشوبه الحذف والايجاز ، إذ امكن الاستغناء عن مذكور أمن اللبس فيه (دعوا)الذي تركب فيه الفعل والفاعل ، فالإحالة الضمائرية في (دعوا) على (أنتم) أمكن الاستغناء عنها ، والاكتفاء بما ظهر من دليل عليها ، فحُوِّل الأصل من (دعوا أنتم قلبي) إلى (دعوا قلبي) ، وكما أن الاحالة الضمائرية في التركيب الثاني اسهمت في الايجاز والتكثيف إذ يأتي بناء التركيب (قلبي) منسوباً ومتملكاً ،ولا شك أنه انزياح عن البناء الأصلي الذي يتجلى في (قلبي لي) ، واكتفاءٌ بما في الضمير من حيازة ، وبذلك يتحول السياق مرة أخرى من الحزمة الثلاثية التي لم يطيل المكوث فيها قرائياً الى الحزمة الرباعية التي تجذبه بقوة ويغدو :

- دعوا أنتم قلبي لي

وفي ضوء المركوزات المعرفية يأتي ثالث سياقات العتبة في الحزمة الثنائية (سفر اللقاء) ، فلا يمكن أن نغفل المحذوف وتأويله في أول البنية (هو / هذا / سيأتي) ، وبه تتملص البنية من حزمتها الثنائية قاصدة الانضواء في الحزمة الثلاثية:-

- هو سفر اللقاء .

- هذا سفر اللقاء .

- سيأتي سفر اللقاء .

ولا يمكن ترجيح تداولية الاحتمال بين (هو / هذا / سيأتي) ذلك إن تماهي اللقاء بعدم الوقوع بوساطة صيرورته سفراً يجعله لقاءً مرتجىً أو مؤملاً أو موعوداً ، وبذلك نستطيع تأويل آخر البنية المحذوف لفظاً والمعلن دلالة :-

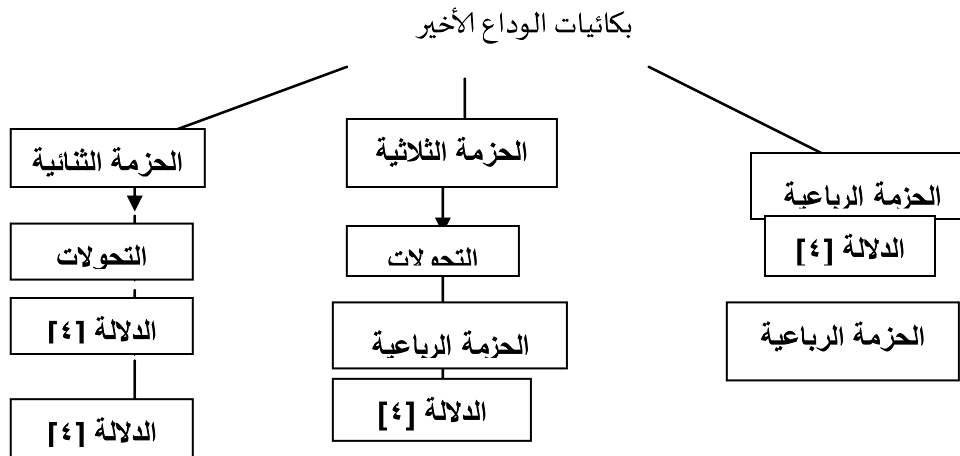
- هو سفر اللقاء المرتجى .

- هو سفر اللقاء المؤمل .

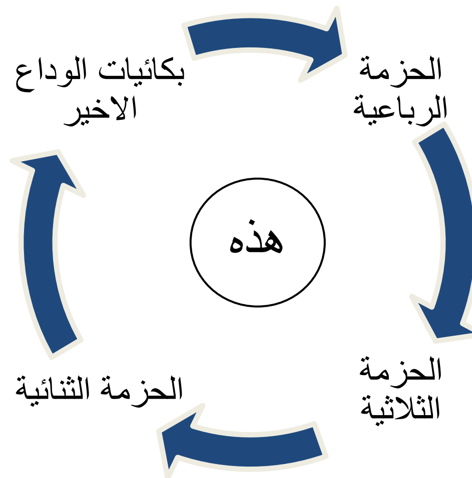
- هو سفر اللقاء الموعود .

وبوساطة تقعيد العتبة سياقياً في محذوفاتها ومضمراتها ، وتأويلها تداولياً يتحقق التحول من الحزمة الثلاثية الى الحزمة الرباعية .

وآن لنا أن نقول إن الحزمة الرباعية هي البنية النصية المهيمنة على نسق العنوان في مجموعة بكائيات الوداع الأخير للشاعرة إيمان مصاروة وليس أدل على ذلك من الترابط التشعيبي بين الحزم النصية من جهة ، وبنية العنوان الرئيس للمجموعة من جهة اخرى ، إذ كثيراً ما يصنع الشاعر من عنوان نصٍ عنواناً لمجموعته ، ولكن الظهور الرباعي للعنوان ، واستحضار دلالة الرقم [٤] جعل الشاعرة تجترح عنواناً جديداً مفارقاً لغوياً وبنائياً لعتبة العنوانات في المتن :-



إن ما لم تصل إليه الشاعرة في دلالة الرقم [٤] مباشرة وصلت إليه بوساطة التحولات غير المباشرة ، وقد تمر تلك التحولات بمرحلة أو مرحلتين وما يدفع الشاعرة إلى ذلك هو ما يختلج في الذات من عاطفة إذ تجذّر الرقم [٤] في العنوان الرئيس للمجموعة (بكائيات الوداع الأخير)الذي يحيل تأويله على تمام سياقه (هذه بكائيات الوداع الأخير) :

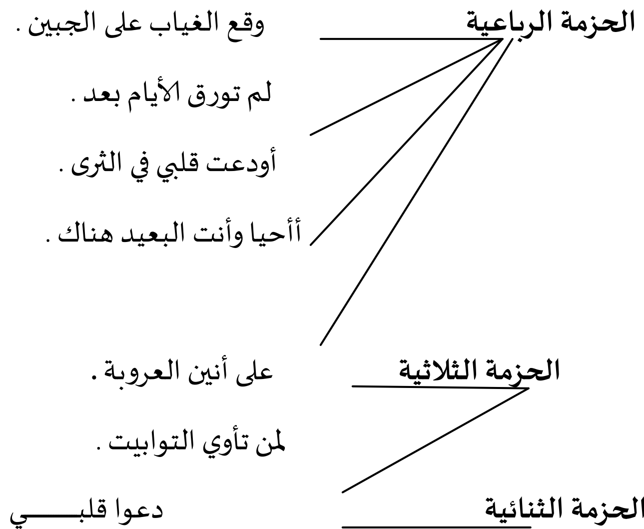


وأما محاولة استبطان المتن في مجموعة بكائيات الوداع الأخير فانها تحيل على أن الفضاء النصي يتماهى في دلالة الرقم [٤] إذ جاءت تسعة نصوص تتشكل فضاءاتها النصية في دلالة الرقم [٤] وما يحيل عليه[1]، على أن تلك الفضاءات النصية تدل على ما بدا لنا من تحولات في العتبة العنوانية التي تناوبت في ظهورها الشكلي بين الحزمة الرباعية والحزمة الثلاثية ، والحزمة الثنائية :

[1] . ينظر : بكائيات الوداع الأخير : ٧ ، ٣٠ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٨ ، ٥٧ ، ٦١ ، ٨٠ ، ٨٩ .

أخنت العهد أم خانتك أمنيتي .

خلود وعهود باقية .



وثمة نصوص تجاوزت دلالة الرقم [٤] في تشكيل فضائها النصي ، ولكننا لا يمكن أن ننكر تناسلها منه ، وانها لاتشكل خروجاً على تلك الدلالة ، إذ قد يطول نفس الشاعرة قليلاً أو يقصر ، وكما إن الكتابة الأولى مغايرة للكتابة الأخيرة ، إذ شكلت النصوص التي شغلت فضاءً نصياً يتجاوز دلالة الرقم [٤] خمسة نصوص[1] ، وذلك ما يقال عن النصوص التي شكلت نكوصاً بسيطاً عن دلالة الرقم [٤] في فضائها النصي ، إذ جاءت في ثلاثة نصوص.[2]

واذا ماتجاوزنا دلالة التشكيل النصي للفضاء الكتابي الثاني فلا شك إن تشكيلها الفضائي الأول لحظة الانثيالات الشعرية يتمظهر دلالياً في بنية الدلالة الرقمية [٤] ، وبه تغدو متون المجموعة التي دارت في كنف الدلالة [٤] سبعة عشر نصاً ، مما يعني أن دلالة الرقم [٤] تكتنف المجموعة من بنية العنوان الخارجي مروراً بالبنية الداخلية للعنوان ، وانتهاءً بالتشكيل الفضائي الكتابي للنص .

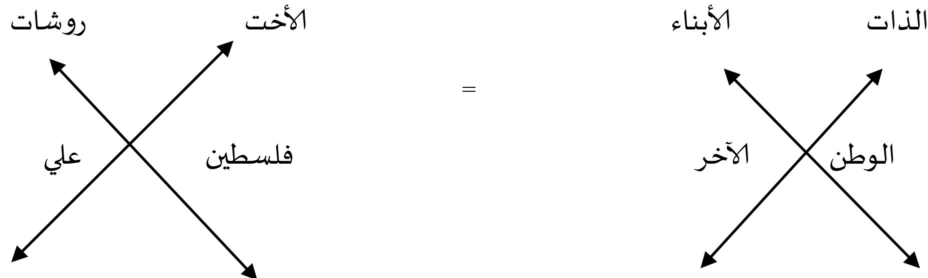
ولاريب ان الشعراء وهم يجترحون عتبات نصيّة للمتون الشعرية يقعون تحت تأثير رؤية واعية تتجسد لا شعورياً في النص ، وإن محاولة قراءة العتبة النصية للعنوان ، وترابطها التشعيبي بالفضاء النصي للمتن وعلائقها الدلالية بالرقم [٤] تشكل مدخلاً سوسيولوجياً ، لاكتناه ذات الشاعرة ايمان مصاورة ، وتأويلها في ظل الدلالة المتخيلة ، إذ لم يكن ظهور هذه البنية القارة ظهوراً فنتازياً ، بل هو مكنون ذاتي اجتماعي أوجبته العاطفة المنكسرة ، ولاسيما إذا اسعفتنا المتون الشعرية بثيمة رثائية حادة ، وبوح بكائي مرير .

---

[1] . ينظر : م – ن : ٢٩ ، ٥٢ ، ٦٧، ٧٥، ٨٤ .

[2] . ينظر : م – ن : ٣٤ ، ٣٧ ، ٧٢ .

إن استقراء المتون الشعرية في مجموعة بكائيات الوداع الأخير والكشف عن ثيمة الرثاء فيها يظهر أن أطرافاً أربعة تتمحور حولها النصوص الشعرية ، هم (الذات / الآخر / الأبناء / الوطن) ، واما محاولة عقد الصلة الاجتماعية بين الاطراف المرثية فانه يشي بتحول عاطفي يتجلى فيه فواعل الأطراف الأربعة في (الأنا الشاعرة / علي / الأخت / الأبناء) :



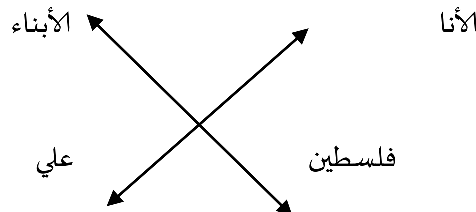
ولا مندوحة من القول إن الرثاء والبوح البكائي وتعالقه بدلالة الرقم [٤] في شعر إيمان مصاروة هو دلالة تكاملية تحاول الشاعرة الإمساك بأطرافها الأربعة ، وكما يعني إن الشاعرة تقاسي تأثير فقدان ركن من هذه الأركان الأربعة ، مما ألح على لا وعي الشاعرة ، وأظهره تكاملياً ، ولا يعني ذلك إن هذه الاركان الأربعة قد تفردت في الهيمنة على المساحة النصية الشعرية الرثائية ، بل يعني إن الدلالة التكاملية لا تتحقق إلا بهاتيك الأركان الأربعة ، فلا ضير من وجود رثاءٍ الأخت[١]، ولكن التقابلية الوجودية تحيل على صيرورة الزوج (علي) طرفاً قاراً في رباعية التشكيل الموضوعي للمتون يقابل الأنا ، إذ شكلت ثيمة رثائه نسغاً يجري في النصوص ولا يفارقها في التصريح والتلميح.[2]

الأنا ⟷ علي

ولاتنفك صلة هذه الثنائية التقابلية عن صلاتها الاخرى إذ كان ورود الوطن مقابلاً لأيقونة الأبناء ، دالاً على تطابق وجودي بينهما :

الأبناء ⟷ فلسطين

وتشكل في هاتين الثنائيتين دلالات لا تتحقق إلا في التقابلية الاستبدالية فتكون الأنا بديلة علي والأبناء بديلاً عن الوطن :



---

[١] ورد رثاء الأخت مرات عدة ، ينظر : بكائيات الوداع الأخير : ٢٠ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٥٥ ، ٦١ ، ٦٥ .

[٢] ينظر : بكائيات الوداع الأخير : ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٥، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٣، ٦٥، ٦٨ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٨١ ، ٨٣ .

ويحيلنا هذا على أن الرثاء رد فعل لصدمة مفاجأة اعترت (الأنا) وحاولت تهشيم ركن من أركان الرباعية المتجذرة في خلد الشاعرة وبدلالة الرقم [٤] ، فتحققت انكسارات سوسيولوجية ، وتأسس خوف من تلك الانكسارات في مخاض فكري تحلق فيه الذات الشاعرة ميتافيزيقياً نحو التكامل خارج الوجودية الواقعية ، مكتنفة بنية الرجاء والتأميل للخلاص من صدمة الواقع .

لقد احتشدت طبقات الرقم [٤] الدلالية في مجموعة بكائيات الوداع الأخير من العنوان مروراً بالعتبات النصية وفضاءات النص الكتابية إلى ثيمة الموضوع الرثائية فكانت الفواعل الأربعة (الشاعرة / الأبناء / علي) يتقاسمون دلالة الرقم [٤] ، ويهيمون دلالياً على النص أثر محاولة الشاعرة انكار الغياب القسري واستدعاء الفواعل وجودياً للظهور في النص الشعري .

الخاتمة والنتائج :

استظهر البحث مجموعة من النتائج يمكن اجمالها فيما يلي :

١ـ نسجت الشاعرة عنوان المجموعة في بنية علاماتية تحيل على دلالة راكزة في وعي الشاعرة تسللت الى لاوعيها .

٢ ـ هيمن الرقم (٤) على رغوة النص الظاهرة والعميقة فخلق تداعيات دلالية .

٣ ـ استثمرت الشاعرة دلالة الأسماء لتوافق متبنياتها التشفيرية .

٤ ـ تمكنت الشاعرة من الانفتاح بوساطة الأنا على الآخر فاستدعته حضوريا في النص .

٥ ـ تقابلت في مجموعة بكائيات الوداع الأخير ثنائيات متوافقة أحيانا ومتضادة أحيانا أخرى .

٦ ـ بوساطة التقابل الثنائي استثمرت الشاعرة ثنائية الموت والحياة لصيرورة الأموات فواعل وجودين .

٧ ـ تمكنت الشاعرة من خلق دلالات سيميائية في النص تجعل من الوطن فاعلا وجوديا يتماهى به الآخرون وكما يتماهى هو بهم.

المصادر :

١. بكائيات الوداع الأخير : إيمان مصاورة : دار الجندي للتوزيع والنشر : ط١ : القدس:٢٠١٣ .

٢. بنية العنوان في قصيدة السياب (الموقع والتحولات) : محمود عبدالوهاب : مجلة الأقلام : ع٣:١٩٩٩ .

٣. ترتيب كتاب العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي : تحقيق : د.مهدي المخزومي ، ابراهيم السامرائي : مؤسسة الميلاد : ط١ : قم:١٤١٤هـ .

٤. السيميوطيقيا والعنونة : د. جميل بدوي : مجلة عالم الفكر : مج٢٥ : ع٣:١٩٩٧ .

٥. عتبات النص في ديوان (آدم الذي...) للشاعرة حبيبة الصوفي : سعيد الأيوبي : مجلة علامات : ع١٩ .

٦. علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي – مقاربات نقدية - :د. سمير خليل : دار الشؤون الثقافية العامة : ط١ : بغداد:٢٠٠٨ .

٧. العنوان في الشعر العراقي الحديث – دراسة سيميائية - : حميد الشيخ فرج : دار التكوين للطباعة والنشر : ط١،٢٠٠٧ .

٨. قراءة العنوان الروائي – محاولة في التصنيف والتنظير والتطبيق : أ.د. عباس رشيد الدرة : دار الفراهيدي للنشر والتوزيع : ط١ : بغداد:٢٠١٣ .

٩. الوصول إلى الطريق – قراءة في شناشيل ابنة الجلبي : د.مالك المطلبي : مجلة الأقلام : ع٣،٤:١٩٩٣ .

١٠: Genette (Gerard) , seuils ,collpossique prais.1987.

Rifatarre .M. semiotique la possie . Seuil.paris.1983..

الصورة الرمزية في المجموعة القصصية "كوابيس الليلة البيضاء" لعبد القادر ضيّف الله

الدكتور : خليفي سعيد. المركز الجامعي أحمد زبانة- غليزان (الجزائر)

الملخص :

إنّ الدلالات الخفيّة التي تحتفي بها الأعمال السرديّة خصوصا ، والتي تسعى إلى تحقيق المتعة الفنيّة والمزيّة الجماليّة، أضحت من أهمّ الغايات والأبعاد المقصودة لدى المبدعين والدّارسين على حدّ سواء، فهي لا تقف عند حدود المفهوم السطحي القريب ، بل تتعدّاه إلى عناصر ذات معان تبدو في ظاهرها غامضة وغير مفهومة ، وفق بنية رمزيّة تحيل النّصّ الأدبي إلى عالم شاسع من آفاق تعدّد الدّلالة وتنوّعها ، ضمن ما يعرف بعلم السيميولوجيا أو السّيميائية أو الهرمونطيقا...التي تُعنى بتقديم المتصوّرات والاستراتيجيات المتعلقة بأشكال القراءة والتّأويل، و يعدّ هذا البعد الفنّيّ المتميّز أهمّ مظاهر الجدّة في القصّة الجزائريّة القصيرة ، إنْ على مستوى الشّكل أو على مستوى المضمون ، وهذا ما ألفيناه مجسّدا بشكل لافت في المجموعة القصصية "كوابيس الليلة البيضاء" للمبدع الجزائري الشاب عبد القادر ضيّف الله ، من خلال جملة من الصوّر الرمزية ، والدلالات السيميائية،اعتبارا من العنوان الرّئيس للمجموعة ، ثمّ رمزيّة المرأة ، فاللّغة الرّمزية.

الكلمات المفتاحية : الصورة ، الرمز ، الدلالة ، السيميائية ، التأويل ، القراءة ، العنوان ....

١ - سيميائيّة العنوان:

يمثّل العنوان أول عتبة لولوج عالم النّصّ ، فهو البوّابة التي يدخل منها القارئ إلى مضمون القصّة، وغالبا ما يكون في علاقة تكامليّة معه ، لذلك يعدّ من المفاتيح المهمّة لقراءة النّصّ الأدبي وفكّ استغلاقه،نظرا للتكثيف الدلالي الذي يحتويه العنوان بما يمهد لعملية الفهم التي تتدرج عبر حلقات متوالية تبدأ به، وتنتهي باستنطاق مختلف البُنى النصيّة الأخرى، ولذلك فإن "أيّ عنوان لأيّ كتاب يكون عبارة صغيرة تعكس عادة عالم النّصّ المعقّد الشّاسع الأطراف[1]"، وتبعا لذلك فإنه من الضروري أن يحظى العنوان باهتمام الكاتب وعنايته ، فيخصّه بوقفات ذات وعي شديد واهتمام خاص ،" فهو النّصّ المكثّف أو هو نصّ قصير يختزل نصّاً طويلاً[2] "، ولكن بأقلّ اللّفظ وأكثر الدّلالة.

و"كوابيس اللّيلة البيضاء" تركيب لغويّ مكوّن من ثلاثة أجزاء: كوابيس، واللّيلة ، والبيضاء ، فأمّا الكابوس فهو ضغط شديد يقع على صدر النّائم ، وهو ما يعرف عند عامة النّاس "بالجاثوم" أو هو الحلم المفزع ، أمّا اللّيلة فهي الفترة الزمنية التي تسبق النهار، وتمتاز بالظلام والسكون ونوم معظم المخلوقات فيها ، وجمعها ليالٍ ، وأمّا البيضاء فهي صفة مشتقّة

---

[1] – محمد تحريشي : في الرّواية والقصة والمسرح (قراءة الفنية والجمالية السردية)، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ٢٠٠٠، د.ط ،ص١٣٨.

[2] – عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية لحكاية حمال بغداد)، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر ، ١٩٩٣، ص٢٧٧.

من اللّون الأبيض، الذي يرمز في العادة إلى السّلام والصّفاء والمحبّة والأمان، وقد اقترنت هذه الصفة باللّيلة ، التي وردت موصوفا مضافا إلى ما قبله ، فأصبحت عبارة "الليلة البيضاء" تدلّ إما على اللّيلة المثلجة التي كسا فيها الثّلج الأبيض كلّ شـيء ، أو الليلة الطويلة التي ينعدم فيها النّوم.

والظاهر ومن خلال بعض القرائن اللغوية والأشكال السردية الواردة أن الدلالة الأولى مستبعدة ، باعتبار أن قصص هذه المجموعة خالية ممّا يدلّ أو يثبت ذلك ، أمّا الليلة التي ينعدم فيها النّوم ، فإذا اقترنت بالكابوس ، فإنّها تدلّ على ضغط شديد عايشه الشّعب الجزائريّ في فترة محدّدة من تاريخه المرير ، كان فيها من الخوف والرّعب ما يجعل الإنسان يشاهد الكوابيس المزعجة حتى في يقظته ، وما تجدر الإشارة إليه في عبارة " كوابيس الليلة البيضاء " أنّ لفظة كوابيس جاءت بصيغة جمع التّكسير ، وهذا يدلّ على أنّ الكابوس لم يكن واحدا يمتاز بالسرعة والانقضاء أو مقتصرا على شخص بعينه ، وإنّما على شعب برمّته ، ففي اليوم الواحد أو الليلة الواحدة كان يعيش ملايين الأشخاص رعباً لا حدود له ، يُبعد النّوم عن عيونهم ، ويجعل الكوابيس تراودهم وتلازمهم في نومهم ويقظتهم ، في سرهم وجهرهم ، في حلهم وترحالهم ..."كان كابوسا وانجلى وعمرا لا أعرف كيف عشته ولا أعلم هل يعاودني في يوم آخر أم لا ..."[1] ومرّت تلك المرحلة القاسية، وبقيت أماني الشّعب الجزائريّ أن لا يعود إليها ولا تعود إليه مرّة أخرى ، تماما مثلما يتمنّى النائم الذي يرى الكوابيس ألاّ يلاقي ذلك في يقظته ، بل الأكثر من ذلك فهو يحمد الله أنّها مجرد كوابيس وليست حقيقة ، خاصة وأنّ ما كان يحدث في تلك الفترة على مرأى النّاس ومسمعهم أغرب وأعجب ممّا قد يراه الرّائي من كوابيس مزعجة وهو نائم.

٢ ـ رمزية المرأة في المجموعة:

الرّمز شكل من أشكال التعبير الأدبي ، يُستخدم في القصص والرّوايات وكذا الشعر ، وله عدّة أوجه و حالات، " رمز خفيف ورمزيّة ذات عمق فلسفيّ أو خلفيّة أسطوريّة أو غيرها"[2].والرّمز يملك قوّة التّعبير عن طريق الإيحاء بالكلمة والصّورة "فيُسند الصورة بعدا معّينا، كما يُنسب للكلمة قيمة خاصة في التّعبير والصياغة"[3]، بطريقة تجعل القارئ يبذل جهدا فكرياً، ويستحضر رصيداً معرفيّا حتّى يتمكّن من استنتاج إيحاءات تلك الرّموز واستخلاصها ، والرّمز في تعريفه السّيميولوجي هو "إيحاء عام إلى معنى يُدرَك حدسّيا، يُحيل إلى معناه، مثل السلحفاة رمز للبطء، والأفعى رمز للغدر، ومن هنا فالرّمز له القدرة على تمثيل الخوف والحزن والعدل..."[4].

والملاحظ عند معظم كُتّاب القصّة القصيرة أنّهم يلجئون إلى توظيف الرّمز الخفيف "في معالجة القضايا الوطنيّة والاجتماعيّة بالشّكل الذي يجعلها أيسر في التّكوين وفي الوصول إلى جميع القرّاء[5]."مما يجعل عملية التواصل متاحة وميسرة دونما عناء أو تعقيد .

---

١ – ضيف الله عبد القادر : كوابيس الليلة البيضاء، (مجموعة قصصية) منشورات دار الأديب، ط ٢٠٠٧، وهران، الجزائر، ص ٣٠.

٢ – عمر بن قينة : (أشكال التعبير في القصّة اللبيّة القصيرة)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر ١٩٨٦، ص٩١.

٣ – المجموعة القصصية : ص٣٠

٤ –حبيب مونسي : القراءة والحداثة المقاربة (الكائن والممكن في القراءة العربية) منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق – سوريا ٢٠٠٠، د.ط، ص٢٣٦-٢٣٧.

٥ – عمر بن قينة : (أشكال التعبير في القصّة الليبيّة القصيرة)، ص٩١.

وسنتوقف هنا عند أهمّ الصّور الرّمزية البارزة في جلّ قصص مجموعة "كوابيس الليلة البيضاء" التي مثّلتها رمزية المرأة بشكل لافت للانتباه.

أوّل قصّة يجسّد فيها هذا الرّمز هي قصّة "المقصلة"، والذي مثّلته المرأة المومس العجوز، وذلك في قوله: "ليكسّر تعنت العجوز المومس[1] "، التي أعدمت سي حميدة، وأم سي حميدة التي بعث لها آخر كلمة قبل إعدامه، وذلك في قوله "إنّها لأمي آخر كلمة سلّها من لسانه[2]"، فتأتي المرأة المومس العجوز هنا رمزاً للنّظام السائد الذي حَكَم البلاد في تلك الفترة ، والذي خذل الشعب ولم يكن في مستوى تطلعاته ، وقد مثّل هذا الشعب سي حميدة، بينما الأم التي ضحّى من أجلها سي حميدة فهي الجزائر.

نجد في قصّة "الضحايا" الشّخصيات النّسائية التي وظّفها الكاتب متمثلة في الأم المومس والجارة الثرثارة والجدّة ، فالأم المومس هي والدة الشابّ بطل القصّة ، وهي التي ذهب زوجها وتركها مع عائلتها تصارع همّ الحياة ، مُحاوِلة التكفّل بهذه العائلة بشتى الطرق ، وقد تكون رمزاً للجزائر التي عانت الأمرّين ، بسبب السلطة الحاكمة التي مثلتها الشرطة من جهة ، وبسبب " الزوج الإرهابي " الذي مثّل الآخر من جهة أخرى.

لقد مثلت صفة المومس التي أُلصقت بالأم وصمة العار التي لحقت بالجزائر بما اقترفه أبناؤها ، جرّاء التهافت والصّراع على السّلطة ، وكان الضحية أبناء الجزائر أنفسهم .

أمّا الجارة الثرثارة كما وصفها السّارد ، والتي كانت صديقة الأم ، فيمكن أن تكون قد مثّلت إحدى الدول العربية المجاورة ؛ المغرب أو تونس أو ليبيا أو موريتانيا ، التي لم تُعِرْ أيّ اهتمام لما كان يحدث في الجزائر الجارة والأخت ، وكأنّ الأمر لا يعنيها في شيء ، فلم تقدّم أيّ مساعدة أو مبادرة ، قد تخفّف من شدّة الوطأة التي تمرّ بها جارتها ، بل اكتفت بالثرثرة وكثرة الكلام الذي غالبا ما يصل إلى درجة الاستهزاء والسخرية ، ولم تعلم أن الدور قد يأتي عليها مستقبلا إذا لم تأخذ بأسباب النجاة والاستفادة من تجارب الآخرين .

أمّا الجدّة فيمكن أن نقول أنّها مثلت رمزاً لأصالة الجزائر وعراقتها، فظلت تبكي على الحال التي آل إليها شعبها "ردّدت الجدّة ابني ضيّع نفسه وضيّعنا معه ، لماذا يا رب...؟ "[3] .

في قصّة " الخطوات الأخيرة " كانت ميمونة هي الشّخصيّة النّسائية الوحيدة في هذه القصّة ، والتي ظهرت وكأنّها ترمز للشّعب الجزائري بكل أطيافه ، الذي ضحّى بأغلى ما يملك من أجل الجزائر إبّان الثورة التحريرية ضد المستعمر الفرنسي ، ولكن لم يُلتفت لتضحياته تلك ، إذ يقول السّارد "خفق نبض التلاقي بينهم في لجّ الثورة مع الخاوة ، كانت السّرية طقس يقام كل ليلة في بيت ميمونة[4] ". فالشعب الجزائريّ إذن، هو الذي كان يخبّئ الجنود في البيوت والأكواخ ، ويحضّر لهم الطعام والمؤونة ، لكن بعد الاستقلال لم يأخذ حقه كما كان منتظرا ، لأن الشعب الجزائري كلّه ضحّى وساعد بما أوتي من قوة من أجل سيادة وطنه، ولكن من تولّى السّلطة بعد الاستقلال، اقتصر تعويضه على أشخاص معيَّنين مثلّهم أبو غريب ، رغم أن المشكلة ليست

---

١ – المجموعة القصصية : ص١٠.

٢ – م.ن، ص.ن.

٣ – المجموعة القصصية : ص ١٦.

٤ – م.ن، ص٦٣.

في مَن يأخذ السّلطة ، بقدر ما هي في إنكار الجميل ، فميمونة ضحّت ، ولكن أبا غريب هذا يخجل من الاعتراف بتضحيّتها ، وهي التي أنقذته من الهلاك المحقق أيام الاستعمار " أسكتي أيتها الخرقاء ! تعالي إلى الداخل لنتحدث بهدوء وكُفّي عن ذكر اسمي في هذا المكان ، زمّها وأدخلها مكتبا قريبا ، دفعة واحدة هاجمها باللّوم[1]. "

" فميمونة " مثّلت الشّعب الجزائريّ في أثناء الاستعمار بتضحياته ، وفي الحاضر مثلت شعبا سُلِب حقّه لدرجة جعلته يفقد الأمل في أمّته ومجتمعه " لقد مات الطفل... مات ! لتبقى الحيرة سؤالا في حلق المدينة تخاف الإجابة عليه...[2]! " ، هذا الطفل هو الأمل الذي صاحب ميمونة طيلة حياتها وعاشت به، ولكن ها هي تفقده في آخر المطاف.

ويمكن القول إنّ المرأة، في عموم هذه المجموعة، قد حملت أبعادا معنوية كبيرة وقيما إنسانية جليلة، باعتبارها رمزا للعطاء والنّماء والأمان، كيف لا وهي تمثّل الأرض والوطن والشعب ، تمثّل الأم الحنون التي ينام في حضنها جميع أبنائها ويستميتون في الّدفاع عنها حينما يشعرون بأيّ خطر داهم .

٣ .اللّغة الرّمزية وحدود التأويل:

قبل الحديث عن التّأويل لابّد من محاولة إيجاد الفروق بين هذا المصطلح ومصطلح التّفسير، اللذين يبدوان في ظاهرهما مترادفين ، فالتفسير "لا يعدو كونه فهم النّص من خلال فهم مفرداته وجمله، وشرحها بحسب المعنى المعجمي المتعارف عليه[3]"، وذلك باستبدال الكلمات الغريبة بكلمات متداولة مكافئة لها في المعنى،أمّا التأويل فهو "استخراج معنى الكلام لا على ظاهره ، بل على وجه يحتمل مجازاً أو حقيقية (...) مع احتمال له بدليل يعضده[4] "، وهذا يعني أنّ تأويل النصوص يعتمد على ظاهرها للوصول إلى باطنها انطلاقا من الإمكانيات الكامنة فيها ،وهنا يكمن الفرق بينه وبين التفسير .

والتّأويل في النّصوص الأدبيّة متعلّق بالمتلقّي ، الذي يعيد صياغة النّص الرّمزي المنفتح الذي يحتمل التأويل، والذي يتميّز في معظم الأحيان بأسلوبه البياني المعتمِد على المجاز والانزياح وتعدّد الدّلالة ، انطلاقا مما يحتويه من فجوات يتركها المبدع عن وعي كامل للقارئ ليعيد ملأها بما يتناسب ومرجعيته الفكريّة ، وأدواته النّقديّة ، ضمن ما يُعرف بالتّأويل ، الذي غالبا ما يكون متواجدا في النّصوص الفنيّة الإبداعيّة ، وليس في النّصوص المحدّدة والمنضبطة بشروط معلومة ، كالقواعد النحويّة والقوانين الثابتة والنصوص العلمية...

والتّأويل مرتبط بفعل القراءة ، ولكن ليس القراءة الساذجة " التي تلتزم بمسيرة الكتّاب الخطيّة الأفقية[5]"، أيّ الفهم السطحي للنّص ، وإنّما القراءة الواعيّة العارفة النّقديّة التي يُحاوَلُ الوصول من خلالها إلى البنية العميقة للنّص، ومنه فإنّ القارئ في أثناء مباشرته للنّص يبني أوّل فرضيّة جامعة حول المضمون العام لهذا للنّص ، وفي هذا المجال يغدو فعل القراءة عمليّة تطبيقيّة للوصول إلى معنى من معاني النّص المتعددة بتعدّد القرّاء ومستوياتهم وأحوالهم ، وباختلاف مرجعيّاتهم وأدواتهم الإجرائيّة ، حيث إنّ القارئ في لحظة إقباله على النّص لا يأتي من فراغ، بل يأتي محمَّلاً بروافد ثقافيّة وأعراف أدبيّة ومناهج

---

١ – م.ن، ص٦٥.

٢ – م.ن، ص٦٩.

٣ – محمد راتب الحلاق : النّص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، سوريا ١٩٩٩، د.ط، ص١٥.

٤ – م.ن، ص١٦.

٥ – حسن مصطفى سحلول : نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه (دراسة)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، سوريا ، ٢٠٠١، د.ط، ص٣٣.

نقدية ، ووعي بالتاريخ الأدبي ، وبمخزون من النّصوص السّابقة والمعاصرة ، فيتمّ التّأويل في إطارٍ يصنعه هذا القارئ أو ذاك بما لديه من فهم مسبَق أو معرفة فطريّة تشكّل البناء القبلي للفهم ، أيّ البناء المعرفي والإيديولوجي الذي تنطلق منه عملية الفهم ، فالقراءة النّقدية ترتبط بما تَشكَّل لدى المتلقي في مخزونه المعرفي بمختلف النصوص الأدبية عن قصد أو غير قصد ، والتي تحكمها أفكاره وثقافته وانتماؤه الاجتماعي ، والتاريخي والحضاري بشكل عام...

ولأن اللّغة هي المادّة الأساسيّة، والعنصر الحيويّ في الإبداع الأدبي، فإنّ التأويل إجراء يبدأ من اللّغة وينتهي إليها، بما تمتلكه من انزياحات وظلال ، تجسّدها الألفاظ والتراكيب ومختلف السيّاقات والأنساق ، ولا يمكن التّأويل بدونها.

ومظاهر التّأويل كثيرة في هذه المجموعة القصصية ، وقد اكتفينا بتجليّاتها في قصّة " الأقحوانة الغجرية "، باعتبارها أكثر القصص تجسيداً لهذه الظّاهرة اللّغويّة. فالقصّة تبدو في ظاهرها قصّة شابّ أُعجب بفتاة سمّاها "أقحوانته " ، سمع صوتها عبر الأثير، حدّثها أكثر من مرّة فكان شوقه يزداد للقائها ، فيسافر إليها في مدينتها البعيدة، الواقعة في أقاصي الصّحراء، تاركا مدينته الواقعة في الهضاب العليا الجزائرية، غير آبه بآلام الغربة والبُعد عن عائلته، كان يحلم بلقائها والجلوس معها والتحدث إليها، وكانت العودة إلى الواقع بالنّسبة له كابوسا يُبعده عنها، ولكن لا بد " للحلم فيه من وقع صخري ليتلاشى في الذاكرة، كلّ شيء أصبح وجهاً لوجه[1] "، أقحوانته لم تلاقيه بالوجه الذي طالما حلم به، فالجفاء الذي قابلته به كان صدمة عنيفة أيقظته من حلمه ، فعاد أدراجه على وقع النهايات المرّة وخيبة الأمل، وظلّ صدى صوتها يُلازمه ويُلاحقه برنينٍ مُوخِز يخترق مَسامعَه جرّاء بُعدِه عنها، واستحالة الظفر بها .

والملاحَظ في عنوان هذه القصة، أنه جمع بين شيئين رمزيين ، ارتبطا ببعضهما بعضا وكمَّل أحدُهما الآخر، فالأقحوان نوع من الأزهار يجذب الناظر إليه لنضارته وجماله الظاهر، وللونه الأحمر الذي يتوسّطه بعض السّواد، أمّا الغجرية فهي، كما قال عنها الدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه القصة الجزائرية المعاصرة، في حديثه عن تفسير لفظة الغجرية الواردة على لسان كتّاب القصّة القصيرة قائلاً : " ما دمنا ألفنا أن نطلق على المرأة الأجنبية صفة الغجرية في حال أو في أخرى.[2] "

ومن ذلك يبدو أنّ صفة الغجرية يُقصد بها أيّ دولة أجنبيّة ، والتي إذا اقتُرنت بلفظة الأقحوانة، تصير دول الضفة الأخرى، بالنسبة للشباب المحبط ، مثل الورود التي تَجذِب الجميع بجمالها المزعوم، وذلك هروبا من واقع المجتمعات التي يعيشون فيها ، والذي لم يعُد يبشر بأيّ خير، ولم يبقَ فيه أيّ أمل يُنتظر ، " انتظرت كثيراً، كان مكان عملك دعوة مبيّتة لأبقى أصارع حتّى الانتظار، أسئلة كثيرة مملّة تميّز العالم الثالث..[3]."

فالقصة تبدأ برحيل ذلك الشابّ الذي لم يحدِّد الكاتب اسمه ولا هويته ليتركه في لفظ العموم ، فحتّى عندما يعرّف هذا الشاب بنفسه يقول " ألم تعرفيني... أنا !...[4] "،فعلامة الحذف المتروكة قصدا بعد ضمير المتكلم " أنا " لها دلالتها ، فلعلها كانت للتّعميم والتعتيم ، فالكاتب لم يشأ أن يُحدّد شخصا بعينه ، هذا الشخص الذي سافر تاركاً " دفء الأم الممتلئة بالحنان

---

[1] – المجموعة القصصية : ص٣٦.

[2] – عبد المالك مرتاض : القصّة الجزائرية المعاصرة ، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط٤ ٢٠٠ ، وهران الجزائر، ص٥٢.

[3] – المجموعة القصصية : ص٣٧.

[4] – م.ن ، ص٣٥.

والرعش[1] "، وكان الرّحيل والابتعاد عن الوطن بالرّغم من دفء العائلة وحنانها، ولكن في مقابل ذلك، فإنّ الرّعب والخوف وفقدان الأمل في المستقبل داخل الوطن، أضحت أسبابا مقنعة ودوافع حقيقيّة وكافية للهجرة والابتعاد عنه ، فكانت رحلته معبّأة بالمخاطر والأتعاب، تحيطها المياه من كل جانب، وهذه حقيقة مرة يواجهها معظم الشباب في هجرتهم غير الشرعيّة نحو الدول الأوروبية على متن قوارب موت هشّة ، وسْط بحار هائجة مليئة بالأمواج العاتية ، لمجرد سماعهم أصواتا عن عالم جميل في الضفة الأخرى ، طالما حلم بها كثير من الشباب، وهذا تأويل لصوت الأقحوانة التي سمعها عبر الأثير وحلم بلقائها، دون أن يراها أو يعرف شكلها أو طباعها، فالشباب يهاجر غير آبهٍ بالمخاطر المُحدِقة به ، ولا بـ " أسئلة بوليسيّة تنسج الحواجز بسرعة لتنمو كطحالب سامة ، لتثبط عزم اللقاء[2] "، ولكن سرعان ما تتغيّر نظرتُهم لهذه الأقحوانة ، لأنّ عالَمَها الحقيقي، ليس عالَم الأحلام الورديّة التي يتخيّلها الشباب ويتمنّاها ، ولكنّه مجرد سراب هائم يحسبه الظّمآن ماءً، حتى إذا جاءه لم يجده شيئا، وقد كانت النتيجة الحتمية هي والإحباط وخيبة الأمل "أومأت لك كي تجلسي بقربي لعلها آخر فرصة في زمن الخيبة لأستجمع قواي وحرارتي وامتص منك ما ضاع في الغياب، لكنك آثرت الانصراف لأدخل كحلزون مرعوب داخل قوقعته، تراءت أطياف الإحباط والنكسة بين ناظري...[3]"، وهذا هو مصير ما يلاقيه ' الحرّاقة ' في حالة وصولهم إلى الضفة الأخرى ، إن لم تبتلعهم الأمواج وتقدمهم فريسة سائغة لحيتان البحر.

أمّا النّهاية التي كتبها على غلاف المجموعة القصصيّة ، فقد كانت خاتمة مثّل فيها المرأة ، ونظرة المجتمع إليها، وأنّها السّبب في كلّ الأخطاء " الكل يرمي الحجر على المرأة ، إنّها حبل خطايانا الممتد الذي نعلّق فيه قبحنا " لتصبح الجزائر الضحية مثل المرأة عند كثير من الرجال، لا يلتفتون إليها إلا حينما يرغبون في تحقيق المتعة والمنفعة الذاتية، فبعضهم يحاول الهروب منها بعدما ينهب خيراتها " نمد أيدينا وأصابعنا (...) لكي نفوز بلحظات اللّذة " فالكلّ همُّه الوحيد نفسه وكيف يعيش ، غير آبه على حساب من يعيش " نأخذ ونأخذ وندوس دون أن نلتفت لحجم الجماجم المدشّشة تحت أقدامنا " و " لا أحد يعترف بخطيئته " ولكن الكلّ يُشبع نزواته منها حينما تحاصره اللذة والشبق، متناسيا أو ناسيا أن ساعة الحساب آتية لا ريب فيها ، وأن الله يمهل ولا يهمل.

قائمة المصادر والمراجع:

١) بن قينة عمر : (أشكال التعبير في القصّة الليبيّة القصيرة)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر١٩٨٦،د.ط.

٢) تحريشي محمد : في الرّواية والقصة والمسرح، (قراءة الفنية والجمالية السردية) ، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر،٢٠٠٠، د.ط.

٣) حسن مصطفى سحلول : نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه (دراسة)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠١، د.ط.

[1] - المجموعة القصصية : ص٣٣.
[2] - م.ن، ص٣٧.
[3] - م.ن، ص٣٨.

٤) الحلاق محمد راتب : النّص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٩٩، د.ط.

٥) خليل الموسى: (قراءات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ت ،د.ط.

٦) ضيف الله عبد القادر : كوابيس الليلة البيضاء، (مجموعة قصصية) منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر،٢٠٠٧، ط١.

٧) مرتاض عبد الملك : تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية لحكاية حمال بغداد) ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،١٩٩٣، د.ط.

٨) مرتاض عبد الملك : القصّة الجزائرية المعاصرة ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران، الجزائر، ٢٠٠٧، ط٢.

٩) مونسي حبيب : القراءة والحداثة المقاربة (الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا،٢٠٠٠، د.ط.

البنية التكراريّة في الخطاب الطوقاني

الدكتورة ليلى محمد سعد.لبنان.

يهدف هذا البحث إلى دراسة تكوينات البنية التكرارية في الخطاب الشعري لتجربة "فدوى طوقان" في محاولة للكشف عن معالم الظاهرة التكرارية وألوانها وأنماطها، والتعرف إلى معمارية بنائها وطاقاتها الايقاعية ودورها الجمالي ووظيفتها وتشكيلها في تكوينات تكرارية قادرة على تجسيد تجربة الشاعرة والتعبير عن أفكارها وشعورها ورؤيتها، وما لهذه البنية من دور يعكسه التلاحم بين أجزاء القصيدة يتفاعل مع حركية نموها وامتدادها داخل الخطاب، يشحنها الدفق الايقاعي الخصب المشكّل من مكوّنات صوتية وايقاعات تماثلية وتجنيسات تعيش داخل الحدث الشعري، وعلى المتلقي أن يبرز هذه الظاهرة وأن يحفل بجوانبها كافة.

وقد التزمت بالمنهج البنيوي - السيميائي، وبحسب غريماس أي "نظام سيميائي هو نظام علامات (= signes)."[1] واستعنت بأسس المنهج الفني لما للإيقاع من دور جمالي وفني يضيفه على البناء الشعري، كما يتآزر مع العناصر الموسيقية في شبكة من التعالقات والتجاورات الأمر الذي يولد فضاء مفتوحاً لاختيار احتمالات تأويل الدلالة المنبثقة عن المضمون العميق في نسيج الخطاب. وقد وقع اختياري على دراسة البنية التكرارية في الخطاب الشعري الطوقاني وذلك لسببين: الحضور الفاعل لأنماط التكرار في الخطاب، وعدم وجود دراسة علمية تتناول البنية التكرارية في شعر فدوى طوقان، وقد انصبّ اهتمامي على مجموعة من النماذج الشعرية التي من شأنها أن تكشف عن ظاهرة التكرار وأنماطه وأشكاله وجماليته.

- **تعريف التكرار**

التكرار في اللغة مأخوذ من الكَرّ بمعنى الرجوع على الشيء، ومنه التكرار. وكرّرَ الشي وكَرْكَره: أعاده مرّة بعد أخرى. والكرّة: المَرّة. والجمع الكرّات. ويقال كَرّرْتُ عليه الحديث، وكرْكَرْته إذا رددته عليه."[2]

وأما التكرار في الاصطلاح فيقول ابن الأثير "وأما التكرير فإنه دلالة اللفظ على المعنى مردداً كقولك لمن تستدعيه أسرع، فإن المعنى مردد واللفظ واحد."[3] كذلك هو "تكرار اللفظ أو الدال أكثر من مرة في سياق واحد."[4]

أما في العصر الحديث وفي الدراسات اللغوية الحديثة، فلم يغفل الدارسون المعاصرون هذه الظاهرة الاسلوبية، وحظيت اهتمام النقاد العرب قديماً وحديثاً لكونها بنية لها أنماطها وأنواعها وطاقاتها الايقاعية من خلال تسليط الضوء على تكرير الوحدات الشعرية وما لها من أهمية في تكثيف الدلالات واغناء التماسك النصي داخل تراكيب لغوية متجددة ونامية، وتناولوا القول في تعريف التكرار وفصلوا أنواعه وأنماطه وأساليبه الدلالية وبواعثه ووظائفه.

---

١. Greimas Alegirdas Julien, Du sens 1, Essais Sémiotiques, Editions du Seuil, Paris, 1970, p: 23..

٢. ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر)، دار إحياء التراث العربيّ، ط ٣، لا ت.، ص ٦٤.

٣. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحق: أحمد الحوفي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، لا ط.، لا ت.، ص ٣٤٥.

٤. نقلاً عن: فايز عارف القرعان، في بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط ٢٠١٠، ص ١١٩.

تعرّف نازك الملائكة التكرار بأنه "يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها."[1] كما يُحسب "نقطة مركزية في القصيدة التي تحتويه، تربط كثير من الدلالات والأفكار به عبر الخيوط التعبيرية المختلفة."[2] فضلاً عن أن التكرار يتأسس على أساس "أن القيم الشعورية والتعبيرية هي الخلايا والمكونات الأساسية للعمل الأدبي."[3]

وتظهر ألوان التكرار في تكرار الحرف أو تكرار الكلمة أو تكرار العبارة أو تكرار المقطع، كما يرتبط التكرار ببناء الخطاب الشعري، وبالأنساق الدلالية، وله أشكال متنوعة تصنّف ضمن أنماط تتنوع بين التكرار الشعوري والتكرار البياني والتكرار الاستهلالي والتكرار الختامي وتكرار اللازمة وتكرار الهندسي (تكرار التقسيم) الذي يضم أنواع (التكرار الدائري وتكرار المقطع والتكرار البنيوي المشجر والتكرار التراكمي).

وهكذا، يُعد التكرار من أبرز الخصائص الأسلوبيّة التي يلجأ إليها الشاعر الحديث، وهو ظاهرة صوتية تميزت بها القصيدة الحديثة بل لون من ألوان التجديد في الشعر الحديث، يؤدي وظيفة ايقاعية ودلالية كذلك "يؤكّد المعنى الذي يسيطر على الشاعر أكثر من غيره، فيحتلّ حيزاً أكبر من إحساساته وتفكيره، ثمّ يكون مركز انطلاق إيقاعيّ أو نبضاً كافياً لتجديد الحركة الإيقاعيّة."[4] فضلاً عن قيمته الموسيقية الجمالية "فالشعر صورة جميلة من صور الكلام إذ إن تكرار الفعل أو الحرف يترك إيقاعاً موسيقيّاً جميلاً فضلاً عن تأثيره المضمونيّ في نفس المتلقي، فاللّغة طاقة تكمن فيها المشاعر والأفكار معاً."[5]

ويرى النقد الحديث أن التكرار ظاهرة أدبية تسهم في بناء النص وتغنيه دلالة وايقاعا كما تشكل احدى الخصائص الاسلوبية للنص، ويندرج ضمن الايقاع الداخلي و"البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الامكانات النحوية واللغوية الصرف لتصبح أداة موسيقية ودلالية في آن معاً."[6]

وبناء على ما سبق فقد أصبح التكرار ظاهرة مهمة في الشعر العربي الحديث ولها دور واضح في فهم ابعاد التجربة الشعرية ورفدها بالبواعث الجمالية والفنية ما يستدعي الالتفات إليها ودراستها وتحليلها وذلك من أجل الكشف عن أبعادها الدلالية وتفاعلاتها الجمالية داخل الخطاب الشعري.

ونظراً لأهمية التكرار، وشيوعه في الخطاب الطوقاني، وما يحققه من فاعلية وانسجام في بناء القصيدة، أجدُ أن ملمح التكرار له حضور فاعل وبأنماط متعددة وأنواع مختلفة بل أن عدداً لا بأس به يقوم على معمارية التكرار بألوان متباينة توحدت في

---

١ . نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط ١٤، حزيران / سنة ٢٠٠٧، ص ٢٧٦.

٢ . فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ١، سنة ٢٠٠٤، ص ٣٦.

٣ . المدخل لدراسة الفنون الأدبية، قسم اللغة العربية، كلية الإنسانيات والعلوم الإجتماعية، دار قطري بن الفجاءه للنشر والتوزيع، الدوحة، قطر، ط ٢، سنة ١٩٨٣م، ص ٢٣٤.

٤ . خليل الموسى، بنية القصيدة العربيّة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٣، ص ١٩٩.

٥ . ينظر: درابسة محمود، تشكيل المعنى الشعريّ، دار جرير، عمان، الأردن، ط ١، سنة ٢٠١٠، ص ٢٧.

٦ . محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سنة ٢٠٠١، ص ص ١٨٣ – ١٨٤.

مفاصل القصيدة، واختلفت أنماطها وأشكالها وألوانها، وارتبطت بدلالات متنوعة. فما أشكال التكرار وأصنافه في الخطاب الطوقاني؟ وما أبعاده الدلالية؟

ألوان التكرار وأنماطه في الخطاب الطوقاني

- **التكرار الشعوري**

هو التكرار الناشئ عن "حالة شعورية شديدة التكثيف يرزح الشاعر تحتها ولا يملك لنفسه تحولا عنها اذ تبقى ملحة عليه ولا تفارقه."[1] ومن ثم فإن العبارة المكررة "تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية."[2] وقد يقع التكرار في أول الأشطر "وتكون الكلمات أو الأحرف بمنزلة مفاتيح الكلام التي تتكرر في أوّل البيت أو في أوّل الشطر."[3]

يبدأ السطر الشعري للقصيدة بتكرار كلمة أخي بشكل عامودي، ويمتد التكرار الاستهلالي إلى منتصف القصيدة تقريباً، ويتكون من البنية الندائية ما يعزز التشاكل الانساني (الاخ / الشاعرة) ويتوالد في سياقات تؤسس للشكل الايقاعي ويتعالق بفضاءات دلالية تشتبك مع الشكل الايقاعي للقصيدة، فتقول:

"**أخي** يا أحبّ نداء يرفُّ

على شفتي مثقلاً بالحنان

أخي لك نجواي مهما ارتطمتَ

بقيد المكان وقيد الزمان

أحقاً يحول الردى بيننا

ويفصلني عنك سجن كياني

فما لي اذا ما ذكرتك أشعر

أنك حولي بكلّ مكان...

أخي أمس والليل يعمق غوراً

ويحضن قلب الوجود الكبير

وذكراك تعمر أقطار نفسي

وتملأ قلبي بفيض غمير

.....

---

[1] . فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص ٤٤.

[2] . نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٨٧.

[3] . المحسن محمد حسن عبد، جماليات الشعر في سورية (١٩٠٠ – ١٩٥٠م)، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط ٢٠٠٠، ص ٦٥.

أخي وهتفت بها واندفعت

إليك بكلّ حناني وحبّي

أخي غير أنك رحت تصوب

عينيك نحو المدى المشرئبِ

وكنت حزينا وكانت على

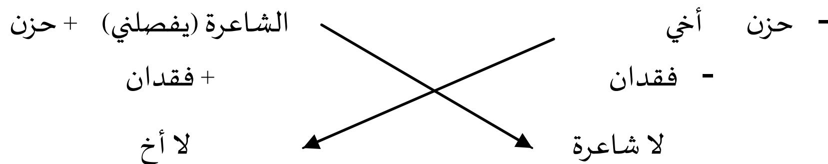
جبينك مسحة غم وكرب

....

أخي أرأيت القضية كيف

انتهت، أرأيت المصير الرهيب."[1]

يصدح رنين نداء "أخي" ما يفتح الباب أمام تأويل يضع محور الأخ بين الحضور والغياب، الاتصال والانفصال، فالشاعرة تستحضر صورة الأخ الغائب (ابراهيم) في الواقع الحاضر، وهو الذي حال بينها وبينه الردى، وتحمل هذه اللفظة معانٍ عاطفية وأخوية، تندمج في سياقات تختزن دلالة الحب والتذكر والحنان ما يعزز بنية الفقدان العاطفي والحنين، كما تتماوج بالشعور الحزين تعمقه الجراح الوطنية ما يدعم البعد الوطني من خلال رسم صورة قاتمة للوضع الحاضر المأساوي الذي تعيشه الذات في ظل أجواء الاحتلال وأفعاله الاجرامية. فهذا التكرار الاستهلالي يحمل ايحاءات دلالية تمثل دفقة شعورية وشعرية تتناسق مع البنية التكرارية الدلالية للقصيدة، ونبرز البنية العميقة في الشكل الآتي:



- **التكرار الاستهلالي**

هو تكرار كلمة واحدة أو عبارة في أوّل كلّ بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار "التأكيد واثارة التوقع لدى السامع للموقف الجدي، لمشاركة الشاعر احساسه ونبضه الشعري."[2] وحين ينشد الشاعر شعره "يستعيد تلك الحالة النفسية التي تملكته في أثناء النظم، حتى يشركه السامع في كلّ أحاسيسه ويشعر شعوره."[3]

ومن أمثلة التكرار الاستهلالي في الخطاب الطوقاني سياق قصيدة "أوهام في الزيتون"، تستهلّ الشاعرة قصيدتها بالضغط على كلمة "هنا" والتشديد عليها بشكل أفقي وعامودي بوتيرة تكرارية خمس مرات ما يجعلها بؤرة ايقاعية تكرارية تتفاعل مع المؤشر

---

(١) [١] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط ٢٠١١، ص ص ١٧١ – ١٧٢.

[٢] . عصام شرتح، ظواهر أسلوبيّة في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سنة ٢٠٠٥، ص ٨.

[٣] . رشيد شعلال، البنية الإيقاعيّة في شعر أبي تمام، عالم الكتب، الأردن، ط ٢٠١١، ص ٢٦.

البنيوي التركيبي "في ظل زيتوني" في اشارة إلى مغارس الزيتون يعضدها المناص في الحاشية العُليا فتقول "في السفح الغربي من جبل جرزيم، هناك ألفت القعود في أصيل كلّ يوم عند زيتونة مباركة تحنو على نفسي ظلالها، وتمسح على رأسي عذبات أغصانها، وطالما خيل إليّ أنها تبادلني الألفة والمحبة، فتحسّ إحساسي وتشعر شعوري."[1] فتقول:

"**هنا هنا في ظلّ زيتونتي** تحطم الروح قيود الثرى

وتخلد النفسُ إلى عـزلةٍ يخنقُ فيها الصمتُ لغو الورى

هنا في ظل زيتونتي في ضفة الوادي بسفح الجبل

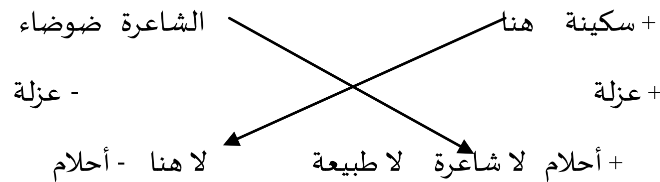
أصغي إلى الكون ولمّا تزلْ آياته تروي حديث الأزل

هنا يهيم القلبُ في عـالمٍ تخلقه أحلامي المبهمه

لأفقه في ناظري روعـةً وللرؤى في مسمعي هينمه."[2]

تتكون البنية التكرارية من ظرف المكان هنا / دلالة المكان، تحدده ظلال الزيتون وتمتدّ في ظلّ أجواء الطبيعة التي تعدّ ملاذ الشاعرة والحضن الدافئ "في ضفة الوادي بسفح الجبل" ما يضع نقطة التلاقي بين المكان (الطبيعة) والشاعرة، ويعزز التشاكل المكاني الطبيعي / الانساني، فهذا المكان يتيح للذات أن تتأمل برفقة وحدتها و"تخلد النفس إلى عزلة" الكون والأشياء، وفي هذا المكان ما يبعث على الاحلام، ويولد هذا الجو الاحساس الجميل والرائع في ظل أجواء السكينة والطمأنينة، ويرسم هذا التكرار علاقة انسجامية في المكان الطبيعي في رغبة شديدة للهرب من الواقع الزمني المأساوي.

وتتجلى فاعلية هذا التكرار من خلال التناسق الايقاعي الذي يمدّ القصيدة بدفقة شعورية تثبت الهدوء والعزلة والتأمل، فيهيم القلب في عالمه ما يعزز محور المكان والزمان، الطبيعة والخيال، السكينة والضوضاء، ونبرز البنية العميقة في المرتسم الآتي:



- **التكرار الختامي**

يؤدي التكرار الختامي دوراً شعرياً مقارباً للتكرار الاستهلالي من "حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة غير أنه ينحو منحى نتاجياً في تكثيف دلالي وايقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة."[3] وللتمثيل على التكرار الختامي نأخذ سياق قصيدة "الطاعون"، فتقول:

"يوم فشا الطاعون في مدينتي

---

[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦٠.

[2] . المصدر نفسه، ص ص ٦٠ – ٦١.

[3] . محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ص ١٨٩ – ١٩٠.

خرجتُ للعراءْ

مفتوحةَ الصدر إلى السماء

أهتفُ من قرارة الأحزان بالرياحْ

هبّي وسوقي نحونا السّحابَ يا

رياحْ

وأنزلي الأمطار

تطهّرُ الهواء في مدينتي

وتغسل البيوتَ والجبالَ والأشجار

هبّي وسوقي نحونا السحاب يا

رياح

ولتنزل الأمطار !

ولتنزل الأمطار !

ولتنزل الأمطار !."[1]

تتلاحق الايقاعات التكرارية في تركيب لغوي يتكوّن من الشكل الآتي:

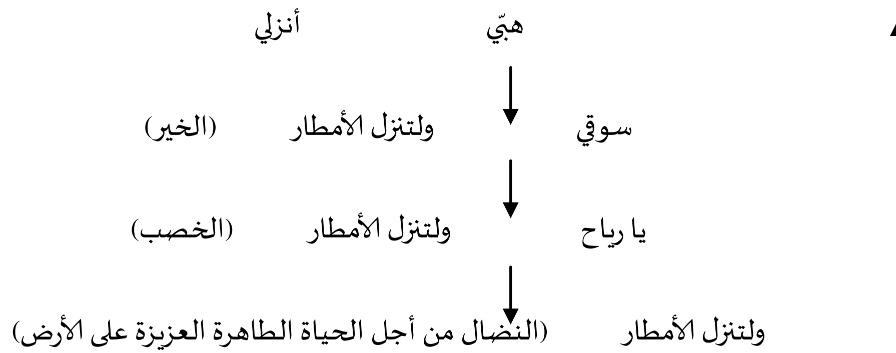
تكرير ثلاثي ختامي	تكرير ثنائي
ولتنزل الأمطار ولتنزل الأمطار ولتنزل الأمطار	هبّي وسوقي نحونا السحاب يا رياح هبّي وسوقي نحونا السحاب يا رياح

يتكرر نسق عبارة التوازي التركيبي الكامل "ولتنزل الأمطار" في الختام ثلاث مرات، ويتآزر مع الأسلوب الانشائي الطلبي المتنوع بين تلاحق أفعال الأمر "هبي – سوقي – أنزلي" ويتفاعل مع البنية الندائية "يا رياح" ما يعزز حركة تعلو وتهبط. يتناقض محورها

---

[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٤٣٧.

الدلالي بين التطهير والآثام، بين الفتك والنضال، الشرّ والخير، ويرمز الدال الطاعون إلى المحتل الذي يفتك بالشعب الفلسطيني، فالشاعرة ترفع دعواها إلى السماء وتدعو كي يطهر الهواء المدينة من رجس المحتلّ، ويسير تكوين البنية التكرارية في حركة نازلة إلى أعلى إلى أدنى لتعزيز بنية الخير والخصب في استعداد للنضال والثورة من أجل تطهير الأرض، ونبرز البنية الدلالية في الشكل الآتي:



- **تكرار اللازمة**

يقوم التكرار اللازمة "على انتخاب سطر شعريّ أو جملة شعريّة، تشكّل بمستويها الإيقاعي والدلالي محوراً أساسياً ومركزياً من محاور القصيدة. يتكرّر هذا السطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة وإلى درجة تأثير اللازمة في بنيّة القصيدة من جهة أخرى، وقد تتعدّد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها وحسب القدرة على الإداء والتأثير."[1]

لقد استثمرت الشاعرة بنية تكرار لازمة بشكل عكس الترابط بين أجزاء القصيدة، وجعلت من عبارة "لو أني

رجعت صغيرة" لازمة تتردد على مسافات متباينة، وتحقق ترديداً نغمياً يتساوق مع التناقض الدلالي بين الصغر والكبر، تمني ولا تمني، جبّرية ولا جبّرية، قدرية ولا قدرية، التحرّر ولا تحرّر، فتقول:

"حبال حماقيه

وأخطائيَ الماضيه

تظل تلفُ على كتفيَه

وتمضي تحزّ وتقسو عليّه

فكيف الخلاص، وأين المفر

***

لو أني رجعت صغيرة

---

[1] . محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعيق، ص ٢٠٤.

لحوّلت مجرى حياتي

لغيّرتُ خطّ اتجاهي

وحرّرت ذاتي

وما كنتُ أسلك نفس الدروب

دروبي الوعيره

لو أني رجعتُ، رجعتُ صغيره

***

ولكن، تُرى **لو رجعتُ صغيره**

بخبرة أخطائيه

بخبرة تجربتي الماضية

أأملك تغيير مجرى حياتي

وتحرير ذاتي؟

أكنت أبدّل حقاً مصيري

وأملك تسيير خطواتيه؟

محال محال

لو أني رجعتُ صغيره

لو أني رجعتُ ومل يديّه

تجارب عمري وخبراتيه

وما لقنتني الحياة الكبيره

وما علمتني السنون الكثيره

لعدتُ برغمي لأخطائيه

ونفس حماقاتيه

لكنتُ أواجه نفس المصير

ونفس الضياع

وذات الحبال تروح تلفّ على كتفيّه

وتمضي تحزّ وتقسو عليّه

وما من خلاصٍ وما من مفر."[1]

امتدت هذه اللازمة في ثنايا القصيدة لتعبر عن مأساة الوجود الانساني وسارت في اتجاهين، اتجاه يعزز بنية التحرر والتحول في الحياة، واتجاه يعزز عدم القدرة على تغيير المصير وتحرير الذات، ولهذا الترديد أثر جمالي شدّ طاقة القصيدة التعبيرية، وأمدها بطاقات جمالية تجلت من خلال ترديد اللازمة، كذلك نجد أن القصيدة جمعت بين نمطين من أشكال التكرار، فاستعادت المقطع الأول (البداية) في نهاية المقطع الثالث "مما يسمح للفكرة الشعرية بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة، وهكذا تشدّد على انطباع الحلقة والدائرة المغلقة."[2]

- **التكرار الهندسي**

يقوم هذا التكرار على "الشكل الخارجي للنصّ، إذ يقوم الشاعر بتكرير كلمة أو عبارة، تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة، ويهدف من ورائها أن يوجه القصيدة في اتجاه معين، أو لتأكيد موقف ما لأنّ العبارة المكرّرة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية."[3] ومن النماذج الشعرية التي تقوم على هذا النمط قصيدة بعنوان "أنشودة لينا" بحيث برزت أشكال تكرارية شتى تجلّت من خلال الشكل الخارجي، والهندسة الايقاعية الداخلية للقصيدة، وتساوقت عوامل ايقاعية منها التصريع والترصيع والتجنيس والتسجيع والتماثلات الصوتية، وكلها تناغمت مع تكوينات البنية التكرارية لتعزيز البنية الدلالية، ولرفع جمالية القصيدة، فتقول:

"**لينا** لؤلؤة حمراء   تتوهج في عقد الشهداء

لينا غنوة حب وفداء   غنتها أرض فلسطينا

لينا لينا قلب الأرض   دمه المتدفقُ والنبض

لينا لينا صوت الرفض   تعرفه أرض فلسطينا

لينا صوت الشعب الهادر   **لينا** غضب الجيل الثائر

لينا نور الحق الباهر   يسطع في أرض فلسطينا

لينا عيناها ينبوعٌ   وأصابعها ورد وشموع

وضفائرها علمٌ مرفوع   يخفق في أرض فلسطينا

لينا أصبحت الرمز الأكبر   حين النبع الثرُّ تفجّر

من عنقك دفاقاً أحمر   يسقي زيتون فلسطينا

---

[1]. فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٣٢٦ – ٣٢٧ – ٣٢٨.

[2]. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص١٨٦.

[3]. عصام شرتح، ظواهر أسلوبيّة في شعر بدوي الجبل، ص ٢٧.

الكفُّ العمياء الدموية قتلتك على درب الحرية

لكنك ذكرى أبدية تحيا في قلب فلسطينا."[1]

من الملاحظ أن الأبيات تتجزأ إلى شطرين، وتتناظر فيها البنية بشكل أفقي وعامودي ما يعزز البنية التكرارية في الخطاب. كذلك اعتمدت الشاعرة التصريع والترصيع في الأشطر الشعرية، وربطت تصريع الشطر الأول والثاني من البيت الأول بالشطر الأول من البيت الثاني ما عزز الكثافة الصوتية المتمثلة بتكرير صوتي للفونيمات والمقاطع الصوتية (ثلاث مرات)، ويتحقق الترصيع من خلال التناظر الموسيقي للأجراس الصوتية وتتناغم في حلقة موسيقية. وهذا الانتقاء التكراري يقوي البنية كما يتفاعل مع تآلف الدوال المرصعة، وتبدو الكلمات كأنها ألحان تتعادل فيها المقاطع الصوتية ما يمنح النص امتداداً ايقاعياً، ونبرز الترصيع، والتكوين التكراري للفونيمات وللمقاطع الصوتية، ونرمز إلى الفونيم بسطر والمقطع الصوتي بسطرين في الشكل الآتي:

حمراء – شهداء – فداء / الأرض – النبض – الرفض / الهادر – الثائر – الباهر

ينبوع – شموع – مرفوع / الأكبر – تفجر – أحمر / الدموية – الحرية – أبدية

ومن الصور التي استخدمتها الشاعرة التصدير في جسد البيت الشعري، وهو أقوى الصور تأثيرا صوتياً لما يشتمل عليه من مماثلة صوتية تعزز توزيع الدلالة في البيت، وقد عمدت إلى ربط لينا في بداية الشطر الأول بكلمة فلسطينا في نهاية الشطر الثاني ما يغني السطر الشعري بامتدادات ايقاعية تدعم الأبعاد الدلالية.

لينا / غنوة حب وفداء غنتها أرض / **فلسطينا**

ويتنامى الايقاع ويتصاعد لتعزيز فضاء دلالي ناتج عن تفاعل بين الإيقاع واللغة، ومن الملفت أن الشاعرة اشتقت أصوات اسم العلم "لينا" من اصوات اسم الوطن "فلسطينا" فكانت كلمة المفتاح لينا وكلمة النهاية فلسطينا ما يعزز التشاكل الانساني / الوطني، وهذا التشكيل التكراري يحسب رافداً صوتيا يتفاعل مع المظاهر الايقاعية، وتختار أصوات جهرية (ل – ي – ن – ا) وهذا ما يسمى بالمخالفة الصوتية Dissimilation "لينا ← فلسطينا" عندما يحدث التماثل التام في صوتين متجاورين[2]، وذلك بإدخال تعديلات على أحدهما، وكأن الصائت الطويل (نا) المشترك بين الاسمين يمنح القصيدة امتداداً ايقاعياً يكاد الصوت لا ينتهي.

وما أحدث نغماً صوتياً مرتفعاً ومميزاً أن الشاعرة لجأت إلى تطريز أبيات القصيدة من خلال التماثل الصوتي بتواتر القافية "فلسطينا" (٦ مرات) الامر الذي أفضى الى تعميق الدلالة وتعزيز البعد الوطني.

يتكرر اسم العلم المؤنث "لينا" وتبلغ وتيرته الإيقاعية بترديده احدى عشرة مرة بشكل عامودي وأفقي، ويعزز الجزء الثاني من عنوان القصيدة الرئيس (أنشودة لينا) يمثل البؤرة الايقاعية في النص، كما تتردد كلمة "فلسطينا" ست مرات، بشكل عامودي

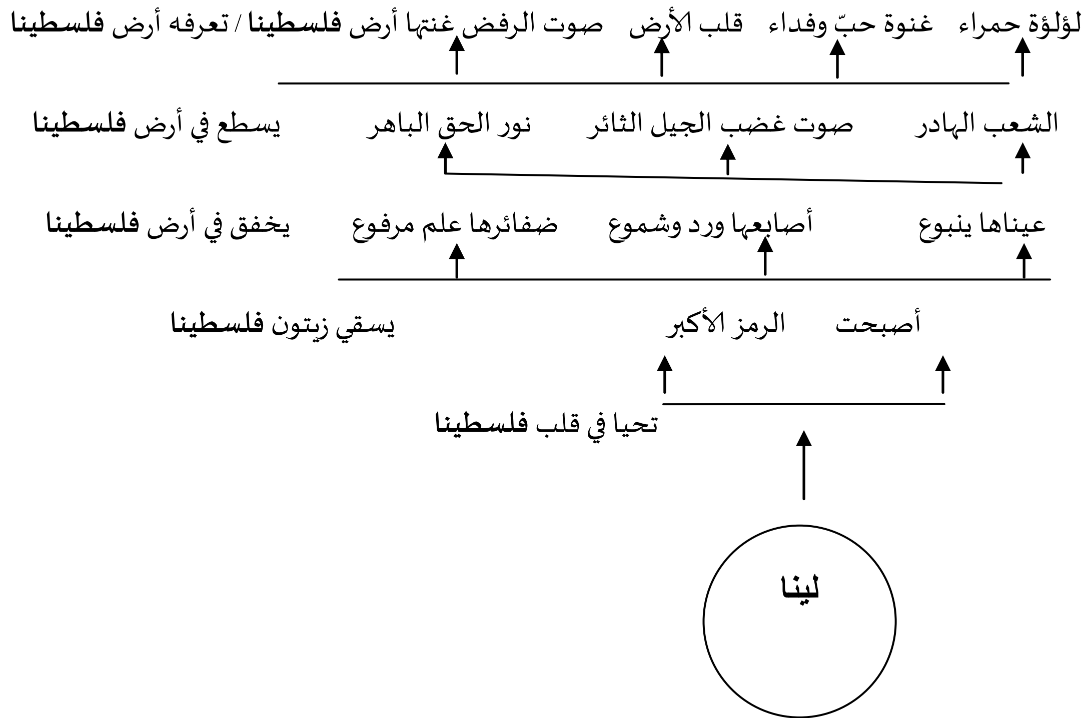
---

١. فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦١١.

٢. عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية "الفونيتيكا"، دار الفكر اللبناني، ط ١، ١٩٩٢، ص ص ١٨٩ – ١٩٦.

ما يشكل دفقة ايقاعية بشكل بناء دائري هارموني، ويرتبط بسندات ايقاعية تختزنها الازدواجية من خلال توالي الجمل المثقلة بالتوازنات التركيبية والإيقاعات الصوتية والتماثلات

والتجنيسات، وسنقوم بمعاينة التشكيل التكراري في المرتسم الآتي:



تتحرك الدوال في القصيدة من خلال تشكيل سلسلة هندسية من الإيقاعات التي تشترك في التشكيل الدلالي ما يرسم محور التناقض بين: حق ولا حق، حرية ولا حرية، عيش ولا عيش، استقرار ولا استقرار، قلب وأرض، راية واغتيال، وتبدو الصورة بأبعاد وطنية تعزز سلب القيم الانسانية والوطنية.

ويبدو أن الشاعرة عزفت على أوتار الصوت والصورة والحس، ولتعميق الدلالة اختارت تحفيز حاستي البصر والسمع، ارتسمت الدلالة الأولى من خلال الصورة المرئية التي يعكسها اللون الأحمر "لؤلؤة حمراء - من عنقك دفاقاً أحمر" في احالة إلى دماء الشهداء، ومن الصور البلاغية القائمة على التوازنات "عيناه ينبوع – أصابعها ورد وشموع – ضفائرها علم مرفوع" لتعزيز رفع راية الحرية، كذلك البنية السمعية المؤلفة من دوال تتناوب فيها ايقاعات التوازن الصوتي "صوت الرفض – صوت الشعب الهادر – غضب الجيل الثائر – نور الحق الباهر" للتشديد على صوت الرفض في احالة إلى رفض الظلم الهادر لحقوق الشعب الناقم على سلب الحقوق ما يؤجج غضب الأجيال في دعوة إلى اعلان الثورة في وجه الطغاة والظالمين.

ونجد التحول البنيوي من خلال سمة الالتفات من خلال الانتقال من تشكيل سلسلة الاسماء إلى صياغة فعلية تدل على التحول "أصبحت"، وتعزز البنية المعنوية "الرمز الأكبر" رمز افتقاد قيم الأمان والاستقرار في الوطن، وتنشطر البنية الشكلية للقصيدة مع تركيب عبارة "الكف العمياء الدموية" ما يرسم صورة دموية تعلن بنية الاغتيال، ويختفي ترديد لينا ويحل محله كاف الخطاب "قتلتكِ" في اشارة إلى القتل ما يعزز دلالة سالبة لقيم الحرية، وتصبح لينا ذكرى أبدية في دائرة الشهداء، تعيش حريتها مع الأرواح وكرامتها تحت تراب وطنها.

كما تتآزر مع التركيبات المتوازنة والمتلاحقة في الأبيات الشعرية ما يعزز بنية الهرم البنيوي للنص ويحقق انسجامه وترابطه العضوي من خلال تشكيل سلسلة تراكيب " غنتها أرض فلسطينا - تعرفه أرض فلسطينا - يسطع في أرض فلسطينا - يخفق في أرض فلسطينا - يسقي زيتون فلسطينا" وتحسب هذه البنية التركيبية عنصراً أساساً يطبع القصيدة بطاقة ايقاعية، وتعزز الأفكار البنيوية كما مثّل التركيب الأخير في النص التحول البنيوي - السيميائي من أرض إلى قلب "تحيا في قلب فلسطينا"، لتصبح لينا شهيدة الحق والحرية والأرض والوطن كذلك يحتويها قلب فلسطين، وهذا التداخل بين الخارج والداخل أفرز بنية هرمية تشكلية عززت النص باحتواء الأبعاد الوطنية والإنسانية والدينية.

ومن أنواع التكرار الهندسي: التكرار الدائري والتكرار النسقي المشجر.

- **التكرار الدائري**

وهو لون من ألوان التكرار، "إذ يقوم الشاعر بتكرار كلمة تحمل عنوان القصيدة، وتشكل حركة دائرية، لها في سياقها الممتدّ تفرّد وتميز، بحيث يؤدي تكرارها في نهاية كلّ مقطع شعري إلى تدفق موجة انفعالية، تكسر حاجز الرتابة والانغلاق، وتؤدي إلى تناسق النّص في صورته المشكلة على خارطة الأداء ونسيجه المتناغم."[1] وللتمثيل على هذا النوع التكراري نأخذ قصيدة "مرثاة إلى نمر".

"وارتجفت مثلوجة أصابعي على

ورقة البريد

هم يكذبون

هم يكذبون

بل أنتِ تحلمين تحلمين

استيقظي حلم ثقيل لا يطاق

وحدّقت عيناي في الأشياء

وامتدت يدي

تلامس الخوان والكتاب والأوراق

استيقظي حلمٌ ثقيل لا يطاق

وحدّقت عيناي في ورقة البريد

من جديد

وأطبقت مثلوجة أصابعي على

ورقة البريد

---

[1] . عصام شرتح، ظواهر أسلوبيّة في شعر بدوي الجبل، ص ٢٧، وتسميه نازك الملائكة / تكرار التقسيم.

يا نمر لا يا نمر يا نمر

***

يا نمر يا حبيب أختك الكسيرة الجناح

يا نمر يا جرحاً جديداً غار في

قلبي المغشى بالجراح

أهكذا بلا وداع **يا حبيبنا يا**

أميرنا الجميل

لا قبلة على طراوة الخدين والجبين

لا نظرة أخيرة نحملها زاداً لنا

في وحشة الفراق

يا نمر يا حبيبنا ويا أميرنا لو أنه

فراق أعوام حملنا ثقله

لكنه فراق عمر

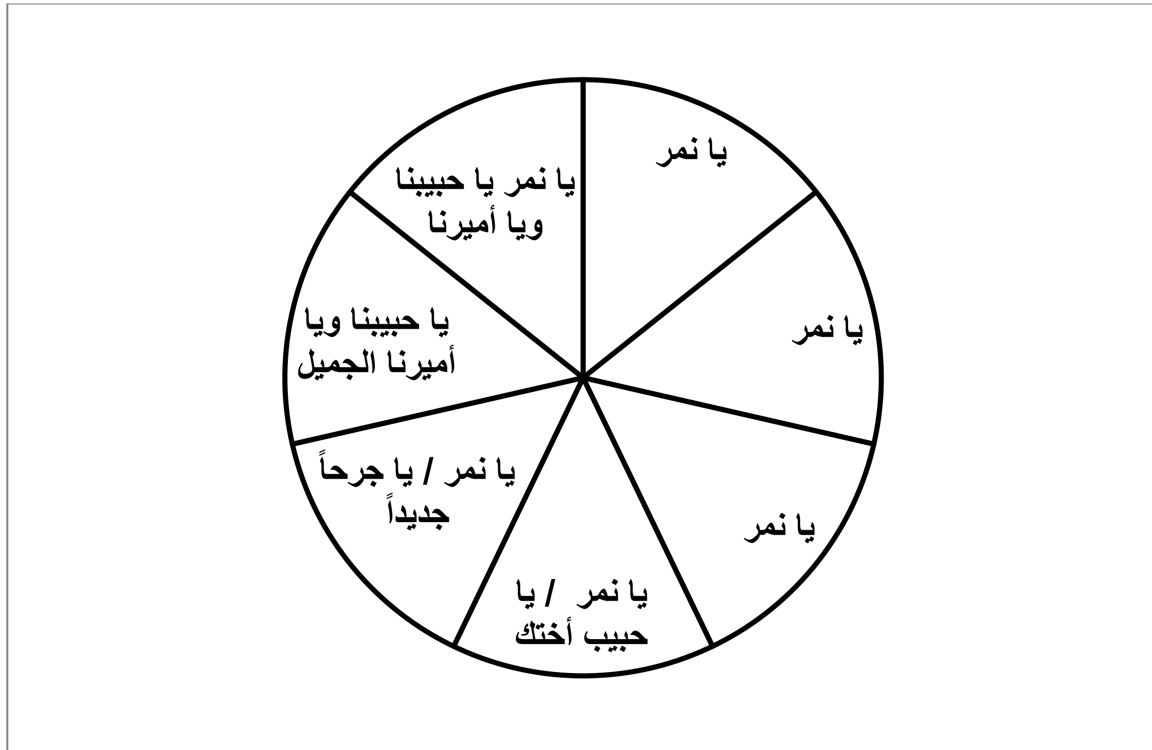
لكنه فراق عمر."[1]

تعبق الدوال الشعرية للقصيدة بجو حزين يحمل نبأ موت "نمر" شقيق الشاعرة وهي في بلاد الغربة (لندن) ما يعزز التشاكل الانساني بين الأخ والأخت، وبنية الاغتراب، والتناقض الدلالي بين الحياة والموت، وتتمخض عنها ثنائيات: الكذب والتصديق، الحقيقة والحلم، اللقاء والفراق، وذلك من خلال تواتر تكرير ثنائي من خلال الشكل الآتي:

تكرير ثنائي
وارتجفت مثلوجة أصابعي على / هم يكذبون / تحلمين / حلم ثقيل لا يطاق / حدّقت عيناي / لكنه فراق عمر
ورقة البريد /
وأطبقت مثلوجة أصابعي على / هم يكذبون / تحلمين / حلم ثقيل لا يطاق / حدّقت عيناي / لكنه فراق عمر ورقة البريد

١ . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٣٧٧ – ٣٧٨.

كما يتهندس تكوين التكرير الدائري وفق تشكيل فني انطلاقاً من العنوان "مرثاة إلى نمر"، ويدور في فلك دائري تكريري يتألف من مجموعة تكرارية، تتآزر مع المستويات الصوتية الإيقاعية والمعجمية والنحوية، وتحقق الانسجام مع البنية الدلالية، ونرصد دائرتها التكرارية في الشكل الآتي:



تنمو بنية النداء "يا نمر" في مسار دائري يعمل على تكثيف البؤر الدلالية من خلال توالي السياقات، ونجد أن الشاعرة تشحن المنادى باستقطاب "حبيب أختك - حبيبنا – أميرنا الجميل" انها نداءات تعزز دلالات المشاعر الأخوية والرفعة والجمال ما يزيد من تصعيد صدمة التوتر الداخلي عبر التموجات الصوتية التي تسهم في التعبير عن المشاعر العاطفية الوجدانية كما تتناغى مع بنية الاستدراك "لكنه فراق عمر" لتعزيز تجدّد وجع الفراق الأبدي، وما لهذه الفجيعة من أثر على الشاعرة ترجمته البنية الشكلية والايقاعية للنص.

- **تكرار المقطع**

ومن صور التكرار الهندسي "تكرار مقطع بعينه داخل القصيدة أو تكرار عبارة ما في نهاية عدد من المقاطع أو بدايتها."[1] يُحسب المقطع أكبر جزء من أجزاء القصيدة الحديثة، و"لهذا فهو أكبر الاجزاء المتكررة حجماً، ويدخل ضمن نمط التكرار الهندسي، ويسهم في تحديد شكل القصيدة الخارجي وفي رسم معالم هندسيتها تماما.. كما يمثل أيضا لازمة موسيقية على المستوى الايقاعي

[1] . فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص ٣٨.

ومعنوية على المستوى القصيدة."[1] وتنبع حركة هذا التكرار من خلال جعله ميزة في دائرة كبيرة تمثل نقطة البداية والنهاية فيها واحدة، كما في قصيدة "هباء" فتقول:

"أما من نهاية

لدربي الطويل

إلامَ أسير لأيّة غاية

أجرّ السنين

وما من وصول

***

ترى لِمَ أجري وماذا أريد

وفيمَ طوافي

بهذي الفيافي

كظلّ شريد

***

لقد أكلت قدمي الصخور

وهوج الرياح تظلّ تدور

معي وتدور

وأجري أنا عبر هذا الخواء

وهذا الخلاء

هباء هباء

أمامي وخلفي وحولي هباء

وأجري وأجري وما في يدي

سوى الوهم شي

***

تعبت تعبت **أما من نهاية**

---

[1] . المرجع نفسه، ص ص ١٢٥ – ١٢٦.

لدربي الطويل

لأية غايه

أجرّ السنين

ودربي طويل

وما من وصول."[1]

يتكرر مقطع بداية القصيدة في نهايتها على شكل لازمة، فالبؤرة المركزية في تكوين التكرار عبارة "دربي الطويل" تتكرر مرتين في المقطع الأول ومرتين في المقطع الأخير، وتشكل ايقاعاتها ركائز تعزز محور الوجود والهباء، هدف وضياع، نهاية لا نهاية، ويؤدي الدوران الدلالي للبنية التكرارية تعزيز بنية الهباء وضياع الهدف وعدم المعرفة ما يوزع بنية التشظي وعدم الاستقرار الحياتي في فضاء القصيدة، والتعب من المسير الحياتي، ويعلن عدم الوصول، ونرسم البنية الدلالية للتكرار في الشكل الآتي:



- **التكرار البنيوي النسقي المشجر**

يشمل هذا النمط "ثلاثة أبيات متتالية مع تغيير طفيف في البيت الثالث، حيث يتغير فيه كلمة أو كلمتان، وهذا اللفظ المتغير أشبه بمؤشر رمزي يؤدي إلى تكثيف الطاقات الكامنة في النص، إذ يتحول – اللفظ المتغير – إلى شحنة تتآزر وما سبقها وتتآلف وما لحقها مشدودة إلى وتر السّياق العام، وذلك بتشكيلها فيضاً من الايحاءات المتتالية، التي تختزل أفكاراً متعددة، تسهم في تعميق رؤية النص، وتعدد امكاناته وطاقاته الدلالية."(1) ولهذا التكرار حضور فاعل في الخطاب الطوقاني في سياق قصيدة مراهقة، وهو نابع من قدرة الشاعرة على تشكيل صياغة فنية تخدم البنية الايقاعية، وتنسجم مع البنية الدلالية التكرارية، فتقول:

[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٢٥٢ – ٢٥٣.

"يا نخلتي يحبني اثنان

كلاهما كورد نيسان

كلاهما أحلى من السكر

وتاه قلبي الصغير بينهما

أيّهما أحبّه أكثر؟؟

أيّهما يا نخلتي أجمل؟

قولي لقلبي إنه يجهل

***

في الرقصة الأولى

بين ظلّ وهمس موسيقى

وشوشني الأوّل

وقال لي ما قال

رفّ جناحي قلبي المثقل

بالوهم بالأحلام بالخيال

لم أدرِ ما أقول أو أفعل

***

في الرقصة الأخرى

حاصرني الثاني

وطوقتْ خصري ذراعان

نهران من شوق وتحنان

وقال لي ما قال

رفَّ جناحا قلبي المثقل

بالوهم بالأحلام بالخيال

لم أدرِ ما أقول أو أفعل

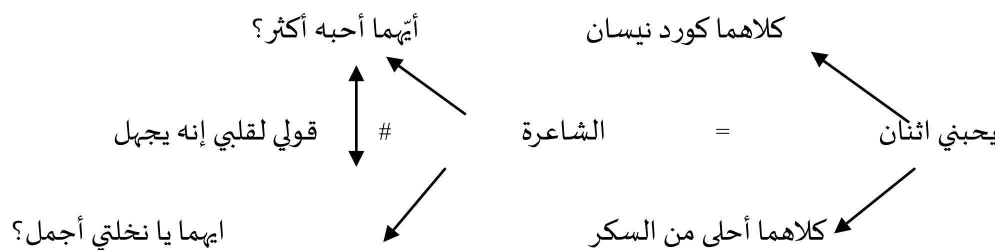
***

واحيرتي! يحبني اثنان   كلاهما كورد نيسان

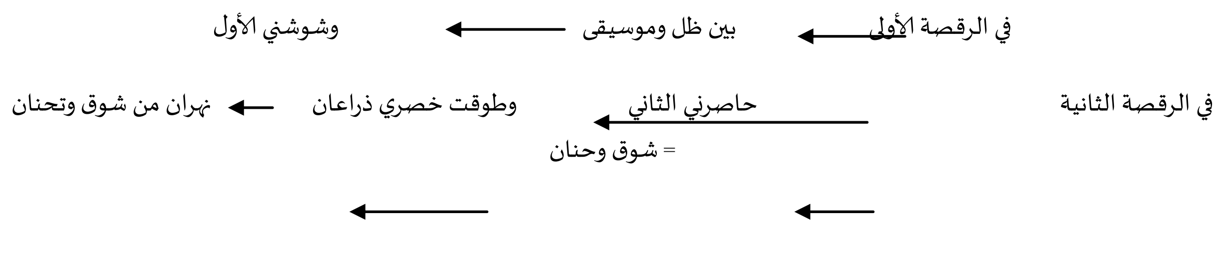
كلاهما أحلى من السكر   أيهما أحبّه أكثر؟

أيّهما يا نخلتي أجمل؟   قولي لقلبي إنه يجهل."[1]

أول ما يلفت في تشكيل القصيدة ايقاعات الفراغ بين الأسطر الشعرية، وتنسيقها على شكل أربعة مقاطع يفصل بين المقطع والمقطع اشارة مكونة من ثلاثة نقاط أفقية ***، وثمة تزاوج بين الاحساس الشكلي والمضموني للنص ما يمنح القصيدة جمالية ترسم الاحساس الشكلي بالكلمات، فتبدو وكأنها لوحة تشكيلية تنسقية تنبض بإيقاعات صوتية تتمظهر من خلال البنية التكرارية والتوازي بين العلاقات العضوية المكونة من تأسيس تكرار مقطعي، يتفاعل مع تكرار مقطعي آخر، وتبدو العلاقة التكرارية متلائمة بين المقطع الأول والأخير، كذلك بين المقطع الثاني والثالث، وثمة اختلاف في المقطع الأخير الذي يشهد حركة تحويلية في الشكل فالمقطع الأول يتكون من سبعة أسطر شعرية، تصبح ثلاثة أسطر في المقطع الأخير مع تكرير صوتي للبنية النحوية والتركيبية عينها، واستبدال التركيب الأول "يا نخلتي" بالتركيب "واحيرتي" وهذا الانتقال من الخارج إلى الداخل الإنساني يعزز سمات الحيرة الوجدانية، كما شهد المقطع الأخير حذف السطر الشعري "وتاه قلبي الصغير بينهما"، وتتفاعل البنية التكرارية لرسم ايقاعات تشكيلية تنبض بازدياد الحيرة، وترسخ بنية الضياع، ونبرز التقابل والتماثل في الشكل الآتي:



على صعيد الجمل نجد تناوب في استخدام الاسلوب الخبري والانشائي، فيما تعزز سمة الالتفات براعة من الانتقال من الأسلوب الخبري "يحبني اثنان"، إلى الأسلوب الاستفهام "أيّهما؟" الدال على الحيرة ما يضع حركة الحبّ بين دلالة الجهل والحيرة وتتآزر مع بنية الأمر "قولي"، وتنشر بنية الاسلوب الخبري المؤكد بأداة "إن" دلالة التأكيد على الجهل "إنه يجهل"، ثم تتناوب فتأتي بنية النداء "يا نخلتي" ما يعزز التشاكل بين الشاعرة / الرجل، تشاكل بين انسان / طبيعة، وأما العلاقة بين المقطع الثاني والثالث فتظهر البنية الدلالية كما في الشكل الآتي:



[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٦٠٠ – ٦٠١.

تسير الدلالة في اتجاه يعلن حركة دقات القلب بين الواقع والخيال، وترسم حياة مثقلة بالأوهام والأحلام والخيال في المقطعين لكن النتيجة تطغى بسيطرة دلالة جهل وغياب اتخاذ القرار ما يجعلها تدور في حلقة مغلقة من الحيرة ويقفلها الضياع.

وتتكرر مجموعة من الأنساق اللغوية تحمل ملامح صوتية متقاربة تختزن في ثناياها طاقات جمالية نابعة من التجانس الصوتي، والتقابل الدلالي، والتوازي الكامل لتكرار المقطع عينه وما يكشف دلالتها أنها تتردد ضمن وتيرتين في بداية القصيدة وفي نهايتها، فتقول:

"ويوم امتطى صهوة العالم الصعب يحمل غصناً بيد

ويحمل سيفاً بيد

ويوم الحبيبة في الأسر هبّت عليها الرياح

محمّلة باللقاح

جرت منتهى

تُعلق أقمار أفراحها في السماء الكبيرة

وتعلن أن المطاف القديم انتهى

وتعلن أن المطاف الجديد ابتدا

***

"بغرفتها أمّها المتعبة

تلملم أوراقها المدرسية

حذار العدى يا بنيّه

فعين العدو تصيب"

وما كذب القلب كان عدو الحياة يطاردها في المسيرة

وينشب في عنقها مخلبه....

***

وما قتلوها منتهى وما صلبوها

ولكنما خرجت منتهى

تعلّق أقمار أفراحها في السماء الكبيرة

وتعلن أن المطاف القديم انتهى

وتعلن أن المطاف الجديد ابتدا."[1]

حافظت اللازمة على تكوين أنساقها بين المقطعين ما عزز بنية موسيقية وضعت التلميذة (منتهى حوراني) بين محور البراءة والاغتيال، البداية والنهاية وتساوقت في تفاعل ايقاعي توازى بشكل جزئي تقابلت فيه "المطاف القديم # المطاف الجديد / انتهى # ابتدا"، وتتنامى الدلالة في المقطع الأخير لتعلن سمات الرفعة والشهادة والعزم الشديد في تقديم الشهداء على مذبح حرية الوطن، وهكذا كان مصير الطالبة الشهيدة التي حذّرتها أمها من أعمال العدو الذي طاردها في الحياة، ونشب في "عنقها مخلبه"، وهكذا، أصبحت منتهى رمز كلّ تلميذة سقطت بطلة على أرض الوطن، عانقت الشهادة ورفعت باسمها راية البطولة والمقاومة.

كما تداخلت بنية التكرار المقطعي في بداية المقطع الأول ونهاية المقطع الأخير على شكل لازمة ألقت بظلالها الايقاعي والدلالي على فضاء القصيدة.

- **التكرار التراكمي**

يتحدّد التكرار التراكمي "بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكراراً غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها."[2] ويتوسل هذا التكرار تعداد الدوال "لتأكيد وحدة المدلول."[3] ونأخذ قصيدة "حرية الشعب"، فتقول:

"نشيد:

حريتي !

حريتي !

حريتي !

صوت أردده بملء فم الغضب

تحت الرصاص وفي اللهب

وأظلُّ رغم القيد أعدو خلفها

وأظلُّ رغم الليل أقفو خطوها

وأظلّ محمولاً على مدّ الغضب

وأنا أناضل داعياً **حريتي !**

---

[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٥٠٣ – ٥٠٤ – ٥٠٥.

[2] . عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص٢٠٩.

[3] . عصفور جابر، استعادة الماضي "دراسات في شعر النهضة"، لا د.، ط ٢٠٠١، ص ٣٠٠.

حريتي !

حريتي !

ويردد النهرُ المقدسُ والجسور

حريتي !

والضفتان ترددان حريتي !

ومعابر الريح الغضوب

والرعدُ والإعصارُ والأمطارُ في وطني

ترددها معي:

حريتي ! حريتي ! حريتي !

***

سأظلّ أحفر اسمها وأنا أناضل

في الأرض في الجدران في الأبواب في شُرف المنازل

في هيكل العذراء في المحراب في طرق المزارع

في كلّ مرتفع ومنحدر ومنعطف وشارع

في السجن في زنزانة التعذيب في عود المشانق

رغم السلاسل رغم نسف الدور رغم لظى الحرائق

سأظل أحفر اسمها حتى أراه

يمتدّ في وطني ويكبر

ويظلّ يكبر

ويظلّ يكبر

حتى يغطي كلّ شبر في ثراه

حتى أرى الحرّية الحمراء تفتح كلّ باب

والليل يهرب والضياء يدك أعمدة الضباب

حريتي !

حريتي !

ويردد النهرُ المقدسُ والجسور

حريتي !

والضفتان ترددان حريتي !

ومعابر الريح الغضوب

والرعدُ والإعصارُ والأمطارُ في وطني

ترددها معي:

حريتي حريتي حريتي."[1]

يؤسس السياق التكراري لتكثيف تكرير بؤرة "حريتي" وتنتظم هذه البنية التكرارية ضمن سلسلة من ألوان البنى التكرارية التي تتشكل من ألوان تكرار فعلي "أردّد – أظلّ – أناضل – يكبر" وتتساوق مع تكرير حرفي "في" بالإضافة إلى تكرار مقطعي، ونرسم تفاوت خارطة تكوين البنية التكرارية في المرتسم الآتي:

تكرير عبارة حريتي	تكرير حرف "في"	تكرار فعلي
١ - حريتي	في الأرض	أظلّ / أردد / أناضل
٢ - حريتي	في الجدران	أظلّ / يردد / أناضل
٣ - حريتي	في الأبواب	أظلّ / ترددان
٤ - حريتي	في شُرف المنازل	سأظلّ / ترددها
٥ - حريتي	في هيكل العذراء	سأظلّ
٦ - حريتي	في المحراب	يظلّ
٧ - حريتي	في طرق المزارع	يظلّ
٨ - حريتي	في كلّ مرتفع ومنحدر	
٩ - حريتي	في السجن	
١٠ حريتي	في زنزانة التعذيب	
١١ حريتي	في عود المشانق	
١٢ حريتي		
١٣ حريتي		
١٤ حريتي		
١٥ حريتي		
١٦ حريتي		
١٧ حريتي		
١٨ حريتي		

[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٤٩٦ – ٤٩٧ – ٤٩٨.

تكرير مقطعي
حريتي !   حريتي !   ويردد النهرُ المقدسُ والجسور   حريتي !   والضفتان ترددان حريتي !   ومعابر الريح الغضوب   والرعدُ والإعصارُ والأمطارُ في وطني   ترددها معي: حريتي ! حريتي ! حريتي !

تتفاوت نسبة التكريرات في القصيدة، وتتباين ألوانها بين مقطع وعبارة وفعل واسم وحرف ما يرسم الحركة الدلالية للنص بتكويناتها التكرارية التي يتناقض محورها المركزي بين الحرية والعبودية، ويضع بؤرة الحرية بين الحضور والغياب، بين الفقدان والطلب، لذا يترتب على هذا البنية حركة ايقاعية تناسبها ويتراكم تكرار عبارة "حريتي" بحدود ثماني عشرة مرة، بشكل عامودي وأفقي، ويحسب وحدة مركزية تكرارية وهوية دلالية للقصيدة، وتنصهر مع بنية العنوان "حرية الشعب" الداعمة لتعميق الدلالة المنتشرة على مساحة النص كما تعزز المطالبة بالحرية والنضال من أجلها لأنها حق من حقوق الشعوب، وركنا أساسياً في مسيرة الانسان، وهي التي نادت بها الشرائع السماوية كلها، وأكدت على حرية الانسان، وطالب بها الأدباء والشعراء، ويتفاعل تركيب "حتى أرى الحرّية الحمراء تفتح كلّ باب" ويتناص مع البنية التركيبية للبيت الشعري لقول الشاعر أحمد شوقي.

"وللحرّيّة الحمراء بابٌ   بكلِّ يدٍ مضرّجةٍ يُدَقُّ."[1]

تقوم الشاعرة باستدعاء الحرية وصفتها الحمراء من أجل تعزيز دفع الثمن لنيل الحرية. فالحرية لا تُنال إلا بدماء الشهداء ما يفتح الباب أمام تعزيز دلالة الفداء والتضحية مقابل حرية الشعوب.

فيما يتكرر حرف الجر "في" (١١ مرة) في شكل نسقي ما أفضى إلى حركة تصاعدية يعمق البنية الداخلية للقصيدة، ويكثف البنية الدلالية في الإصرار على طلب الحرية في حين يتحرك اللون التكراري الفعلي ليدعم

---

١ . أحمد شوقي، الديوان، دار صعب، بيروت، لبنان، ط ٣، سنة ١٩٧٨، ص ٣٢٦.

حركة تنازلية ٨ مرات) بسرعة موسيقية "أظل – سأظل – يضل" يعمق التركيز الدلالي على أن يستقر في مواصلة النضال من أجل الحرية، ويحسب تكرير الهندسة الشكلية للأفعال المتلاحقة (أردد – تردد – ترددان – يرددها) العنصر الدلالي المساعد في تعزيز بنية النضال تتآزر مع تكرير ثنائي للتركيب النحوي "أنا أناضل"، وفي ختام القصيدة يتكرر المقطع على شكل لازمة ما يعزز الاستقرار الايقاعي والدلالي، ويمنح القصيدة جمالية شكلية موسيقية تتواشج مع تدعيم البنية الدلالية.

- **خاتمة البحث**

لقد عمدت الشاعرة لاستثمار تقنية التكرار بألوانها وأنماطها المتعددة وأشكالها المتنوعة، واستمدت من البنية الايقاعية مقومات دلالية تفاعلت مع تكوينات العلاقات الداخلية للسياق وكان لها دور في رفع مستوى التجربة الشعرية ومنحها أسس جماليات الايقاع والدلالة، وتفاوتت الانماط التكرارية وتوزعت ألوانها وأشكالها وغناها الموسيقي ما بعث فيها روحاً دلالياً جديدة، وشكلت أنماط التكرار لتأسيس الابعاد الدلالية وتواشجت مع البناء الشعري لتوجيه المعاني نحو تعميق بؤر جوهرية دلالية تناغمت بشكل هندسي ايقاعي.

للتكرار في الخطاب الطوقاني خاصية بنائية ويحسب مكونا أساسياً من مكونات النصوص الشعرية، وعبرت من خلال أنماطه عن محاور دلالية أغنت الخطاب الشعري بالمضمون الفكري، والرؤيا الشعرية.

رسم التكرار الشعوري لبنية الفقدان العاطفي، واختزن بنية حضور الأخ وغيابه في ظل أجواء الحاضر المأساوية، وعزز التكرار الاستهلالي التشاكل الطبيعي / الانساني ما أومأ لطغيان الاحساس الجميل والحالم وسط أجواء الطبيعة بعيداً من ضوضاء الحياة، وأسست تكوينات البنية التكرارية للتكرار الختامي لمحور الخير والخصب لتطهير الأرض من الشرّ والظلم والاعتداء كما اختزن تكرير اللازمة تعزيز مأساة الوجود الانساني وعدم القدرة على تغير المصير والتحرّر ما عمم فكرة قدرية الانسان.

وبرزت أشكال التكرار الهندسي الذي عزز الخطاب النصي بتشكيلات لوحية تكرارية تساوقت بشكل هندسي كما تفاعلت مع البنى الايقاعية كالتصريع والتماثل الصوتي والتجانس والتطريز بتكرار القافية مرات عدة في القصيدة عينها ما دعم محاور دلالية تناقضت بين حق ولا حق، حرية ولا حرية، عيش ولا عيش، استقرار ولا استقرار، قلب وأرض، راية واغتيال كما احتوت الابعاد الوطنية والانسانية والدينية.

ورسمت بنية التكرار الدائري في هندسة دائرية التشاكل الانساني بين الأخ والأخت، وبنية الاغتراب، والتناقض الدلالي بين الحياة والموت، وتمخضت عنها ثنائيات: الكذب والتصديق، الحقيقة والحلم، اللقاء والفراق، وأسس تكرار المقطع للدوران التكريري لتعزيز بنية الهباء وضياع الهدف وعدم المعرفة، ورسمت

بنية التشظي وعدم الاستقرار الحياتي في فضاء القصيدة، والتعب من المسير الحياتي، وتفاعلت البنية التكرارية مع بنية الأنساق البنيوية ورسمت ايقاعات تشكيلية نبضت بالحيرة، ورسخت بنية الضياع في الحبّ.

كما دعمت بنية التكرار التراكمي دلالة الحرية المفقودة والنضال من أجلها، وقد سارت هذه الانماط وفق تشكيل عززته التوترات الصوتية والتكريرات والتماثلات والتشكيلات ما شدّ بناء العمل الأدبي وحقق له جمالية ايقاعية انسجمت مع ألوان البنية التكرارية وأنماطها الدلالية.

- **مصادر البحث**

(١) طوقان فدوى، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة سنة ٢٠١١.

- **مراجع البحث**

(٢) ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربيّ، الطبعة الثالثة، لا تاريخ.

(٣) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، لا طبعة، لا تاريخ.

(٤) جابر عصفور، استعادة الماضي "دراسات في شعر النهضة"، لا دار، طبعة ٢٠٠١.

(٥) شرتح عصام، ظواهر أسلوبيّة في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سنة ٢٠٠٥.

(٦) شعلال رشيد، البنية الإيقاعيّة في شعر أبي تمام، عالم الكتب، الأردن، طبعة سنة ٢٠١١.

(٧) شوقي أحمد، الديوان، دار صعب، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٧٨.

(٨) عارف القرعان فايز، في بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، طبعة ٢٠١١.

(٩) عاشور فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، طبعة أولى، سنة ٢٠٠٤.

(١٠) عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سنة ٢٠٠١.

(١١) الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة عشر، حزيران / سنة ٢٠٠٧.

(١٢) محمود درابسة، تشكيل المعنى الشعريّ، دار جرير، عمان، الأردن، طبعة أولى، سنة ٢٠١١.

(١٣) الموسى خليل، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٣.

(١٤) محمد حسن عبد المحسن، جماليات الشعر في سورية (١٩٠٠ ـ ١٩٥٠م)، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، طبعة سنة ٢٠٠٠.

(١٥) نور الدين عصام، علم الأصوات اللغوية "الفونيتيكا"، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، طبعة أولى، سنة ١٩٩٢.

(١٦) المدخل لدراسة الفنون الأدبية، قسم اللغة العربية، كلية الإنسانيات والعلوم الإجتماعية، دار قطري بن الفجاءه للنشر والتوزيع، الدوحة، قطر، طبعة ثانية، سنة ١٩٨٣م.

(17) Greimas Alegirdas Julien, Du sens 1, Essais Sémiotiques, Editions du Seuil, Paris, 1970.

بلاغة التشكيل الصوري وسيمياء التدليل: قراءة لنماذج من الشعر العراقي المهمش

أ.م.د. خليل شكري هياس، جامعة الحمدانية/ كلية التربية - قسم اللغة العربية . العراق .

الملخص

الشعر واحد من النصوص الإبداعية التي تقوم على الصورة، وهي تركيبة شعرية تتبأر فيها شتى المكونات: (الواقع والخيال)، (اللغة والفكر)، و(الأسطورة والرمز)، و(الحس البصري والحس البصيري)، و(الأنا والعالم) وغيرها، ويتناسب الجميع ويتشابك ليؤلف رؤية شعرية تساهم بشكل فاعل في إنتاج النص.

أما أهمية دراسة الصورية دراسة سيميائية، فتأتي من كون هذا المنهج يعالج المعنى وينظر إليه على أنه لغة ثانية (ميتالغة) بالنسبة إلى عالم المعنى الذي يعتقده موضوعاً للتحليل، ولا يُختزَل في شرح بسيط يستعيد بشكل مختلف المعطيات القاعدية حسب مبدأ التكافؤ، بل يتعمق في جملة من المعطيات التي تفرزها الكلمة والجملة على وفق مبدأ الترابط والمنطق.

وفي ضوء هذه التصورات المؤسسة للمقترب النظري والإجرائي، الذي يشتغل الخطاب السيميائي وفق ميكانيزماته وضوابطه، تحاول قراءتنا محاورة نصوص من شعر الشاعر هاشم رشاد أقصو المترجمة من اللغة التركمانية إلى اللغة العربية، وشعر الشاعر العراقي زهير بهنام بردى العربية بنكهته السريانية، على وفق مستويات قرائية متعددة تفرضها طبيعة المتن الشعري عند الشاعرين، في سعي منا لتقديم وجه آخر من وجوه أدبنا العراقي الثر والمكتنز بكل ما هو جمالي وخلاق، لكنه مهمش لم تطله يد النقد إلا لماماً، لأسباب متعددة وشائكة، لعل من أهمها أن الثقافة العراقية - منها النقد العراقي- ظلت ترزح لحقبة طويلة تحت مطرقة السلطة المركزية القابضة بيد من حديد، وسندان طبقة من المنتفعين والمستغلين الذين تسلقوا على أكتاف الأدب والفن والنقد المؤدلج والمسيس، ومنها ما يتعلق بثنائية المركز والهامش التي تمخضت عنها تقابلات ضدية عديدة منها مكانية تمثلت بالمركز (العاصمة)، والهامش بقية المحافظات العراقية، ومنها قومية تمثلت بالقومية العربية بوصفها المركز، وبقية القوميات على أنها الهامش، ومنها إثنية حين الغت السلطة الأدب الديني ودعمت وساندت بكل ما تمتلك الأدب العلماني، جاعلة من الأول هامشاً ومن الثاني مركزاً.

الكلمات الإفتتاحية: الصورة الشعرية- التشكيل الصوري- هاشم رشاد اقصو- زهير بهنام بردى- (الليل إلى الآن)- الرغيف- قطرات المطر- التماهي.

المدخل:

يشكل الجانب التشكيلي في أي عمل أدبي جزءاً حيوياً وفاعلاً لا يمكن تجاوزه أو التفريط به، فهو كما يرى رولان بارت جوهر العملية الشعرية،[1] مع عدم إغفال أو تجريد العمل من محتواه المضموني، إذ لا يمكن بأي شكل من الأشكال عزل الشكل عن المضمون.

(1) مناهج الدراسة الأدبية المعاصرة، عمر محمد الطالب:٢٤٧، نقلا عن: المرآة والنافذة: دراسة في شعر سعدي يوسف، د. سمير خوراني: ٩(المقدمة)

الصورة الفنية بكل تجلياتها الحسية والمعنوية تشكل تقانة تشكيلية مهمة لا تكاد يخلو منها أي نص إبداعي مرئياً كان أو سمعياً أو قولياً، والشعر واحد من النصوص الإبداعية التي تقوم على الصورة، فهو كما يرى ياكبسون تفكير بالصورة، ولا نكاد نرى قصائد من دون صور،[1] وهي تركيبة شعرية تتبأر فيها شتى المكونات: **(الواقع والخيال)**، **(اللغة والفكر)**، و**(الأسطورة والرمز)**، و**(الحس البصري والحس البصيري)**، و**(الأنا والعالم)** وغيرها، ويتناسب الجميع ويتشابك ليؤلف رؤية شعرية تساهم بشكل فاعل في إنتاج النص.[2]

هذا التحديد لمفهوم الصورة الشعرية يضعنا أمام مسألتين مهمتين في الصورة أولها: " تعدد العناصر المشكلة لها، وثانيهما كلية هذه العناصر وإئتلافها وتداخلها"،[3] على نحو تخلق معها شعريتها الخاصة، القائمة على بث الرؤى والدلالات والتأثير جمالياً في المتلقي، فالصورة بهذا المعنى هي المعادل الموضوعي للإحساس الذي يود الشاعر إيصاله إلى المتلقي، إنها "دال بديل دالٍ أخر يبقى المدلول فيه هو نفسه في الحالتين"،[4] وهذا يعني أن للكلمة في التصوير الشعري مكانتها الإيحائية والتوليدية، فهي فاعل مهم من فواعل تشكيل الصورة التي هي "رسم قوامه الكلمات"،[5] في إشارة واضحة لعمق العلاقة الرابطة ليس بين فن الرسم وبين الشعر حسب، بل بينه وبين الفنون الأخرى أيضاً.

من هنا تأتي أهمية دراسة الصورية دراسة سيميائية كون هذا المنهج يعالج المعنى وينظر إليه على أنه لغة ثانية **(ميتالغة)** بالنسبة إلى عالم المعنى الذي يعتقده موضوعاً للتحليل، ولا يُختزَل في شرح بسيط يستعيد بشكل مختلف المعطيات القاعدية حسب مبدأ التكافؤ،[6] بل يتعمق في جملة من المعطيات التي تفرزها الكلمة والجملة على وفق مبدأ الترابط والمنطق، فالفعل السيميائي بذلك قائم على مبدأ الملاءمة ولا يمارس إلا بعد احتفاظه بالخصائص المشتركة مع التنويه أن كل متغير ممكن أن يعد على التوالي ثابتاً يسمح باستكشاف مقارن أكثر دقة للأقرب فالأقرب وحسب زوايا الرؤية الأكثر تنوعاً.[7] هكذا تغدو السيميائية "نظرية العلامات الضرورية تقريباً، أو الشكلية، وبوصفها منطقاً، فإنها تشكل فرعاً من الفروع الثلاثية المكونة للعلوم المعيارية مع علم الاخلاق وعلم الجمال"،[8] وكلها تتأسس على الظاهراتية التي تتأسس هي الأخرى على علم الرياضيات.[9]

إن السيمياء بوصفها منهجاً قرائياً يعنى بدراسة الظواهر الإشارية، من حيث طبيعتها وخواصها وأنساقها وأشكالها، ومهمتها الكشف عن العوامل والشروط المؤدية إلى نشوء الإشارات وتحديد القوانين التي تخضع لها، أو تحديد عملية التسميؤ، وهي بدورها تتخطى الألسنية إلى أشكال التواصل البشري الأخرى، فالثياب مثلاً تشكل لغة تواصل لأنها تنقل إلى الآخر المتلقي إنطباعاً عن لابسها، سواء من حيث عمره، أو مكانته الاجتماعية، أو ذوقه، كذلك البيت الذي يعطي المتلقي فكرة عن أسلوب

---

(١) النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون: دراسة ونصوص، فاطمة الطبال بركة: ٨٠

(٢) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:

(٣) أوهاج الحداثة: دراسة في القصيدة العربية الحديثة، د. نعيم اليافي: ١٧٤.

(٤) مفهوم الأدبية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: منذر العياشي: ٧٨.

(٥) الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم: ٢١.

(٦) مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، جوزيف كورتيس، ترجمة: د.جمال حضري: ٥٦.

(٧) م. ن: ٥٦-٥٧

(٨) السيميائيات أو نظرية العلامات، جيرارد ولو دال، ترجمة: عبد الرحمن بو علي: ٢٣.

(٩) نقلا عن م. ن:٢٣

وعصر بنائه، وطبيعة ساكنه اجتماعياً واقتصادياً، لذلك تغدو كل الظواهر الطبيعية والثقافية لها عناصر إشارية تمفصلت وانتظمت كاللغة، على وفق أنساق وقوانين، واستجابتنا لمعنى الإشارات يدل على اختيارنا للكيفية التي تعمل بها تلك الأنساق والقوانين ضمن فضاء ثقافي وعرفي لمجتمع ما.[1]

وفي ضوء هذه التصورات المؤسسة للمقترب النظري والإجرائي، الذي يشتغل الخطاب السيميائي وفق ميكانيزماته وضوابطه، تحاول قراءتنا محاورة نصوص من شعر الشاعر هاشم رشاد أقصو المترجمة من اللغة التركمانية إلى اللغة العربية، وشعر الشاعر العراقي زهير بهنام بردى العربية بنكهته السريانية، على وفق مستويات قرائية متعددة تفرضها طبيعة المتن الشعري عند الشاعرين، في سعي منا لتقديم وجه آخر من وجوه أدبنا العراقي الثر والمكتنز بكل ما هو جمالي وخلاق، لكنه مهمش لم تطله يد النقد إلا لماماً، لأسباب متعددة وشائكة، لعل من أهمها أن الثقافة العراقية - منها النقد العراقي- ظلت ترزح لحقبة طويلة تحت مطرقة السلطة المركزية القابضة بيد من حديد، وسندان طبقة من المنتفعين والمستغلين الذين تسلقوا على أكتاف الأدب والفن والنقد المؤدلج والمسيس، ومنها ما يتعلق بثنائية المركز والهامش التي تمخضت عنها تقابلات ضدية عديدة منها مكانية تمثلت بالمركز (العاصمة)، والهامش بقية المحافظات العراقية ولا سيما تلك التي كانت على غير وفاق مع العاصمة تمثلت بالجنوبية منها والشمالية (تحديداً الكردية منها)، ومنها قومية تمثلت بالقومية العربية بوصفها المركز، وبقية القوميات على أنها الهامش، ومنها إثنية حين الغت السلطة الأدب الديني ودعمت وساندت بكل ما تمتلك الأدب العلماني، جاعلة من الأول هامشاً ومن الثاني مركزاً، وكانت من مخرجات هذا التهميش إهمال الأدب والنقد والفن المختلف مع أدب ونقد وفن المركز، ولم يظهر ذلك للعيان على نحو ملموس إلا بعد زوال سلطة المركز بعد عام٢٠٠٣، ليجد العراقي (الأديب، والناقد والفنان) نفسه أمام أدب ونقد وفن ثر أخذ يظهر على نحو لافت، فنراه يقف عند أدب المهجر العراقي، وأدب المكونات العراقية الأصيلة (الكردية والتركمانية والشبكية والسريانية) الذي ظل مغيباً لحقب من الزمن، وما وقوفنا عند هذين الشاعرين إلا لنؤكد عبر دراسة نقدية موضوعية أن هذا الأدب لا يقل شأناً وفناً وجمالاً عن ما تناولته أقلام النقاد العراقيين والعرب من أعمال للمشاهير من الأدباء العراقيين في الحقب الزمنية الماضية.

العنوان: الصورة العتباتية

العنوان بنية من البنيات العتباتية التي أولاها النقد العربي أهمية خاصة بوصفها تأتي على رأس الهرم العتباتي، فهي مع البنية الكبرى / النص تشكلان بنية معادلية، تعد الأولى نواة للثانية تمدها بالمعنى النابض، وتقدم للقارئ معرفة أولية تضبط مسار القراءة، وهي علامة سيميائية "تمارس التدليل وتتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم، لتصبح نقطة التقاطع الاستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم، والعالم إلى النص"، [2] من جهة، وتشكل هذه البنية في فضائها العام مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن تدلل على النص، وتعينه، وترسم فضاءه القرائي من جهة أخرى، وتعد الثانية - أي بنية النص – المسند الذي يستند عليه العنوان الذي لا يستطيع العمل من دونه لأنه بنية افتقار، لا تعمل بمعزل عما تعنونه، ولا تحمل في ذاتها صفة الاكتفاء الدلالي، الأمر الذي يستوجب من القارئ قراءة مرحلية لا تتجاوزه ولا تقف عند حدوده حسب، مما يدخل

---

(١) سيمياء براغ للمسرح: دراسات سيميائية، مجموعة مؤلفين، ترجمة وتقديم: أدمير كوريّة: ٣-٤ (المقدمة)

(٢) شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، خالد حسين: ٤٧ .

على فعل القراءة إمكانية قراءة العنوان قراءة استرجاعية، أي من العنوان إلى النص ثم العودة بها إلى العنوان ثانية[1]. من هنا تتأتى مهمة العنوان الرئيسة في كونه يشكل حلقة وصل بين المرسل والمرسل إليه الذي يدخل إلى العمل من بوابة المرسلة **(العنوان)** بوصفها علامة كاملة، ذات دال ومدلول، كما هي الحال مع **(النص)** الذي يعد علامة كاملة أيضاً، وتأتي العلاقة الحملية بين العلامتين لتخلق علامة وسيطة بين العلامتين، تبنى من تفاعل مدلول العنوان مع دال النص، وهي هدف القراءة.[2]

تشتغل المنظومة العنواناتية في قصائد هاشم رشاد أقصو المنتخبة للدراسة والتحليل (الرغيف، قطرات المطر، التماهي) اشتغالاً صورياً ذات طبيعة علاماتية ضاغطة تقيم جسراً من التواصل القوي والعميق بين الدال والمدلول، لتعبُرَ عبر فعل القراءة إلى منطقة التأويل التي تعمل على تأسيس أفق قرائي واعٍ ينقل القراءة من الوضع الانطباعي إلى الوضع التأملي والفلسفي، لتكتسب في النهاية المفتتح القرائي المثل بالعنوان شعرية خاصة تكتنز في طياتها إضاءات إشارية خلاقة، من ذلك ما جاء في عنوان **(الرغيف)** ذي المحمول الصوري الذي يحيل على قرص الخبز المصدر الغذائي الرئيس للإنسان أينما كان، وعبر معترك الحياة منذ أول الخليقة وإلى نهاية الخلق، هذا الدال العنواني المفرد في تركيبه حمل في مدلوله عمقاً قرائياً مفاده فرادة وخصوصية هذا المكون في الحياة، لذا لم يشأ المؤلف أن يلحق به أية مفردة أخرى، وإمعانا في ذلك جاء به معرفاً ليكسبه أهمية وخصوصية إضافية. أما دلالياً فقد اشتغلت هذه العتبة القرائية عبر القراءة الجوالة بينها وبين الجملة الاستهلالية اشتغالا زمنياً ماضوياً **(أمسِ في معارك الجوع)** لتكون منطقة الاشتغال الشعري، هذه الجملة الشعرية التي تبدأ الذات الشاعرة نصها تفتح أفق القراءة على قيمة دلالية كبيرة للعنوان **(الرغيف)** الذي يغدو منقذاً ومخلصاً من الموت، وإذا ما تمعنّا أكثر في الدلالة، نرى أن هذا العنوان يفصح عن وضع اجتماعي فضاؤه الفقر والعوز الذي يقود الإنسان إلى خوض معارك ضارية ضد كل مظاهر الجوع.

الصورة الشعرية الثانية التي تجسدها عتبة العنوان عند الشاعر هشام رشاد تتمثل في صورة مائية تخلقها الجملة المكونة من مضاف ومضاف إليه **(قطرات المطر)**، هذه التركيبة جاءت خبراً لمبتدأ محذوف تقديره **(هذه)** في مسعى من الذات الشاعرة لتسليط الضوء على الصورة الشعرية القائمة على منظر سقوط المطر بكل ما يحمله من طاقة تدليلية موجبة تعمل على بعث الحياة والديمومة في الأرض، فالمطر بوصفه ماءً هو "كيان معرفي لا حد لقدرته على التوليد والتكوين والتشكيل والتأويل، فالماء وفق البعد الديني... كلي القدرة {{ **وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ** }}[3]، وهو وفق البعد المادي كلي الأشكال: صلب، سائل، وغاز، وهو وفق البعد الجغرافي كلي الأماكن: محيط، وبحر، ونهر، وهور، ومستنقع، وشط، وجدول، وبحيرة، ونبع، وجوف، وهو وفق البعد الصوري كلي المواقع: في السماء، وفي الأرض، وتحت قشرتها، وفي الهواء، وفي الأجسام، وفي الشجر، وفي الحجر، وهو وفق الصورة الفاعلة: فيضان، وعاصفة،...، وسقي، ورواء، وشراب، وهو وفق البعد البنائي: ينبت، ويحيي، ويميت".[4] وكل هذه التجليات المائية تجد لها حضوراً فاعلاً ومؤثراً في المطر، وسنقف عند بعضها في تحليلنا للنص الشعري الذي يتسيده هذا العنوان.

---

(1) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش : دراسة سيميائية ، جاسم محمد جاسم ، رسالة ماجستير، اشراف أ . م . د. عبد الستار عبد الله صالح ، كلية التربية ، جامعة الموصل ، ٢٠٠١ :٩٩

(2) العنوان وسيوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار: ١٩–٢٠

(3) سورة الأنبياء، الآية:٣٠

(4) شعرية الماء: مقالات في نقد الشعر: ياسين النصير: ٧

أما عتبة العنوان الثالثة (**تفاهم**)، التي لا تفصح للوهلة الأولى عن صورة شعرية، إذا ما نظرنا إليها نظرة سطحية أو انطباعية، فمفردة (**تفاهم**) بصيغتها (**النكرة**) تخلق جواً من العمومية والضبابية لا تفصح عن طبيعة وتوجه هذا التفاهم، وكل ما تعطيه من مدلول قرائي هو أن التفاهم يستدعي إلى منطقة القراءة وجود أكثر من شخصية نصية، لأن التفاهم لا يتم عبر شخصية واحدة، وهنا تمسك القراءة بجلباب الصورة التي تتضح معالمها بالولوج إلى داخل النص لتكشف عن الأطراف المشاركة في التفاهم وهما الشاعر ومعشوقته المثلة في النص بالضمير هي (**كي تسمعني هي، وأسمعها أنا**)، وعتبة العنوان هذه تخلق استراتيجية قرائية مغايرة للعنوانين السابقين، عندما تعمل على خلق شعرية التمنع والمواراة التي لا تفصح للقراءة عن نفسها بسهولة.

يأتي العنوان الآخر (**الليل...... إلى الآن**) الذي جاء على رأس مجموعة زهير بردى الشعرية ليجسد لنا صورة الليل بمدلولها الزمني تجسيداً جمالياً مميزاً، إذ يشتغل هنا اشتغالا تشظظياً يسعى إلى حضور فاعل ومؤثر في أغلب نصوص المجموعة_ إن لم يكن في كلها_ معلناً بذلك عن أهميته القرائية على نحو لا يمكن تجاوزه، ليغدو في النهاية شمعة قرائية تضيئ الطريق نحو النص، ومن أولى إشاراته اللافتة علامته الزمنية الموحية بقراءة سردية ضاغطة تربط الماضي بالحاضر عبر دال (**الليل**) الذي يعمل بمدلول احتوائي يضم بين جنباته كل المرتكزات القرائية الأخرى من جهة، ويعمل بمدلول ثبوتي إزلي لا يمكن تجاوزه كونه عنصراً كونياً حاضراً في كل زمان ومكان من جهة أخرى، هذه القراءة الزمنية الحاوية في العنوان يتجسد أيضا في القراءة البصرية للعنوان عندما يتعمد الشاعر الفصل بين مفردة (**الليل**) وبين بقية الجملة بنقاط ست تمثل قرائياً الخط الزمني السائر من الماضي إلى الحاضر، وإمعاناً في تجسيد هذه الدلالة القرائية يضع الشاعر بقية الجملة في سطر ثاني إلى الأسفل من مفردة (**الليل**) مع زحف إلى اليسار قليلاً.

القراءة الكاملة للجملة العنوانية (**الليل...... إلى الآن**) يخلق فضاء مفتوحاً يغري القراءة للإبحار في لجة الاستكشاف عن تجليات دلالية لـ (الليل) الذي غدا مكوناً أثيراً لدى الشاعر داخل النص عبر تموجاته العلامية، وخارج النص عبر تأثيره العميق على الشاعر على نحو أنتج معه مجموعة شعرية مختصة بكينونة الليل وهي تتمثل في صور شعرية حية تولد من دهاليز الذاكرة مرة، ومن نبع الخيال مرة، ومن رحم التأمل مرة، ومن عمق الفكر مرة، ومن ندى الحلم مرة، ومن ذلك هذا التأمل في الليل والمتشكل تشكلاً علاماتياً يتجاوز المعنى الواقعي للمشهد إلى معنى رمزي أعمق:

تأمَّلْ مصباحَ الشارعِ ملياً

ضَعْهُ على صدرِكَ

وامضِ

الوردُ ستنظرُ حتماً إليكَ

لا تيأس أبداً

على ما مرَّ عليكَ من اليومِ هذا

لا ضيرَ من ذلكَ

امضِ على مهلٍ

وتفادى أن تقفَ

وتسقطَ في الظلِّ [1] .

إن هذا المقطع المتشكل تشكيلاً واقعياً عبر جملها الشعرية الضاربة في الوضوح والموجهة إلى مخاطب ضمني قابع داخل النص، يتلقى التوجيه والحكمة من الذات الشاعرة، يعمل بشعرية التأمل ويسعى إلى بلورة رؤية فلسفية تفلسف المفردات الحياتية وتشعرنها، على نحو تخلق معها علامات تسميئ الواقع، وتدفع به إلى منطقة العبرة والحكمة من جراء تجارب واقعية عاشها الذات الشاعرة أولا، ولأهميتها وجماليتها تجسدها الذات في رؤية شعرية نابضة بالجمال ثانياً، ولعل بؤرة الحكمة الشعرية في هذا المقطع تكمن في المشي بمصباح الشارع المتحول من صورته الواقعية إلى علامة شعرية يمكن أن تتجسد في كينونات حياتية مختلفة كلها تعمل على إضاءة الطريق، وتشكل سلاحاً فتاكاً في مواجهة صعاب الحياة، أو في كونها خلاصاً لحاملها من فخ السقوط في المهالك الممثل نصياً بـ **(الظل)** بكل ما تحمله المفردة من معنى العتمة الروحية والكونية، ومن هنا تأتي الصورة الليلية المعبرة عنها بقرائن واضحة أهمها الظلُّ ومصباح الشارع، لتشكل مشهدا شعرياً تدعو فيها الذات الشاعرة الشخصية الكائنة في النص لتتأمل بإحساس عالٍ ذاتها والمحيط وتفكر ملياً برسم خارطة طريق تؤمن لها الوصول إلى المبتغى بروح متفائلة لا تعرف اليأس، ولا تخشى أهوال الظلمة مادام متسلحاً بسلاح النور، وفي ذلك تجسيد واضح لانتصار قوى النور المشحون بالتفاؤل على قوى اليأس الملغومة بمتاعب ما هو يومي من أهوال الحياة.

المتن النصي: الصور الصغرى وفاعلية تشكيل الفضاء

لا شك في أن النص الشعري يبنى من خلال جملة من البنيات الصغرى التي تشكل في مجموعها بنية كبرى يتشكل عبرها الفضاء النصي، وقد احتل هذا الموضوع أهمية كبرى "على صعيد تطوير القصيدة العربية الجديدة، إذ يمكن للشاعر بوساطة أنماط البناء المتعددة المتاحة والمتطورة باستمرار من تطوير وتوفير أحدث السبل للتعبير المبدع والجديد عن تجربته".[2] من هنا تتشكل علاقة جدلية بين البناء والتجربة الميالة دوماً نحو التجدد والتطور انسجاماً مع روح العصر التي ترافق العملية الإبداعية وتخلق نوعاً من التكافؤ والتوازن بينهما، وهذا ما نراه مجسداً في نصوص الشاعر هاشم رشاد أقصو الثلاثة (**الرغيف، وقطرات المطر، وتوهم**) التي تتكون كلٌّ منها من ثلاث صور صغرى تشكل في تظافرها وتعاضدها الصورة الكبرى في النص، على النحو الذي يجعل منها جميعاً فضاء شعرياً مشعاً بالرؤى والدلالات.

في قصيدة **(الرغيف)** تخلق مفردة **(أمس)** بمحمولها الزمني ثلاث صور شعرية تجعل من ذاتها جوهر العلامة الشعرية وبؤرتها التي تتمحور حولها الصور، فتأتي الصورة الأولى محملة بذكريات محزنة تحمل معها إحساساً مريراً بماضٍ آسٍ، وتحيل إلى وضع معاشي قاسٍ، تستنجد معها الذات القابعة في النص بأخيها، أقرب الناس إليها:

أمسِ في معاركِ الجوعِ

عندما قلتُ لك يا أخي

حسبتُك أنا

---

(١) الليل إلى الآن، زهير بهنام بردى: ٢٧.

(٢) عضوية الاداة الشعرية: فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، أ.د. محمد صابر عبيد: ٢٩

حسبتَني أنت

تعمل الصورة الشعرية في هذا المقطع على تنصيص الذاكرة، وجعلها في خدمة الحدث الشعري النابع من فضاء حميمي تخلقه الذات الشاعرة بمعية أخيها لتبدد هول وفظاعة الجوع، الناتج من فقدان الرغيف الذي تجعله الذات عنواناً للنص، في مسعى من الذات الشاعرة لتجسيد صورة من الصور التي ينتجها الرغيف، عندما تغدو علامة قرائية تعمل بطاقتي تدليل متناقض تخلق ثنائية الجدب والعطاء معاً، تتجسد دلالة الجدب في السطر الشعري الأول من الصورة (**أمسِ في معاركِ الجوعِ**)، وتتجسد دلالة العطاء في المتبقي من الصورة الشعرية التي تتضافر فيها جهود الأخوين في التغلب على معارك الجوع.

وتنهض الصورة الثانية على فاعل متوارٍ خلف الحدث (**أمسِ عندما ذابتِ الحرارةُ**) ليقود الحدث الماضوي إلى منطقة بلاغية قوامها التشبيه، الذي يعمل هنا على تأثيث أركان الصورة:

كانَ الجميعُ

كطيرٍ تساقطَ

منَ البردِ

تعمل اللقطة الصورية هنا على خلق سياق حركي درامي يتمظهر من خلال فعل التساقط الذي يتوسط عقد الحدث، بين زمن ما قبل السقوط حيث الجميع في وضعهم الطبيعي قبل زوال الحرارة التي جاءت هنا محملة بطاقة الطمأنينة، وبين ما بعد السقوط حيث التحول التشبيهي الذي يجعل من الجميع يتحولون من صورتهم الإنسانية إلى صورة الطير المتساقط من جراء انتصار البرد على الدفء وإزاحته من أرض النص، وفي هذه علامة قرائية تلخص فضاء الصورة بانتصار الشر بكل تجلياته على قوى الخير ممثلة بالحرارة، لنصل بالقراءة التأويلية إلى ذروة الصراع الذي بدأ في الصورة الأولى بتغلب العطاء على الجوع، بانتظار ما ستسفر عنها الصورة الثالثة من أوجه الصراع.

تأتي الصورة الثالثة لترجح كفة الخير وتحافظ على نواميس الحياة التي لا يمكن أن تستمر من دون أن تكون للعدالة الإلهية كلمتها الفصل في ديمومة الحياة:

أمسِ عندما وضعتَ يدَكَ

في يدي

أيقنتُ أن الأخوّةَ هي

رغيفُ حارٌ.

تسوق الذات الشاعرة قبل أن تختتم نصها الشعري عبر اللازمة التكرارية الزمنية (**أمس**) الصراع إلى منطقة الحسم، التي تتبأر في التشبيه البليغ (**الأخوة رغيف حار**) راسمة بذلك صورة معنوية تؤكد من خلالها الحقيقة الأزلية في أن المحبة سلاح فتاك في مواجهة المصاعب، وثيمة إنسانية مُوَلِّدة، تولدت منها ثيمات التعاضد والتعاون والتوحد والتماهي.

في النص الشعري الثاني (**قطرات المطر**) تستند الذات الشاعرة في تشكيل صورها الشعرية الصغرى إلى فضاء سماوي ينسجم وطبيعة العنوان من جهة، ويكسب النص جواً من التوتر والترقب من جراء تواجد الصور الفوقي، والمفتوح على

احتمالات النزول في أية لحظة وبالاً أو غيثاً، هذه الصور تولد وتتحرك ضمن أفق رؤيوي تخييلي تهيمن عليها تقانة التشبيه التي تنسج الصور الشعرية الثلاث من خلال مفردة العلو التي تتجلى في تجليات دلالية متعددة، فهي يمكن عدّها رمزاً للتحرر من هيمنة كل ما هو أرضي من القيود، وهي تحمل في طياتها رؤية شمولية تفترض وجود آفاق واسعة بحاجة إلى إطلالة شاملة تحيط بتفاصيل المرئي البصري، وتستبطن ما هو رؤيوي بصيري، وهي في الآن نفسه تستدعي معاني الارتقاء والتعالي والترفع عن كل ما هو سلبي في الحياة كما هو مجسد في الصورة الشعرية الأولى في النص:

لن أعلو

كنسرٍ جارحٍ

لافترسَ الحمامات وأخنقُهَا

تشتغل شفرة الـ (العلو) في هذه الصورة الشعرية بطاقة النفي التي تقترن بها وتتعاضد مع طاقة التشبيه، لتخلق صورة مرئية تنبض برؤية شعرية واقعية محملة بوجع انساني طالما عانت منه الإنسانية على مر الدهور وفي شتى الأماكن، من هنا ترصد عين القراءة قصدية الذات الشاعرة في تجريد النص من زمكان محدد يؤطر الحدث الشعري، وتجعلها مفتوحة على المطلق ليس في هذا المقطع حسب، بل في كل النص، هذا الوجع الإنساني متأتٍ من ظلم الظالمين المتحلقين كنسور جارحة همها الانقضاض على الفريسة **(الإنسانية بكل تجلياتها)**، لذلك ترفض الذات الشاعرة أن تكون علوها على حساب قيمها ومبادئها.

وعلى خلاف الصورة الشعرية الأولى التي تنهل من الواقع تأتي الصورة الشعرية الثانية لتشتغل في منطقة الضد تماماً عندما تتخذ من الخيال ثيمةً ومرتكزاً شعرياً رئيساً في تشكيل الصورة الشعرية:

لن أعلو

مثل خيالٍ بشعٍ

لأقلبَ الواقع إلى سرابٍ

في الصورة الثانية – أيضا – نلحظ احتفاظ الأداة (لن) بمركز الصدارة وقيادتها لدفة الصورة الشعرية بمعية شفرة (العلو) وتقانة التشبيه، هذه اللازمة التواصلية تعمل بطاقة الاستهلال المشهدي لكل صورة شعرية في النص لتحدث نوع من الإثارة القرائية لدى المتلقي، وتقوده مشدوداً من كل حواسه إلى تفحص وتمعن الصورة الشعرية.

إلا أن الانعطافة الصورية القائمة على تشبيه هلامي **(مثل خيالٍ بشعٍ)** تحدث تحولاً وانحرافاً في مسار انسيابية الصورة الشعرية، أحدثت معها تحولاً وانحرافاً في مسار العلامة التي غدت تعمل على خلق فضاء قارّ قوامه اليأس، الذي يقلب **(الواقع إلى سراب)** بفعل **(الخيال)** وتمظهره العلامي **(البشع)** بكل محمولاته التوصيفية المشحونة بالتنافر والاشمئزاز، هذا التنامي الدلالي السالب الذي تخلقه الصورة الشعرية تقودنا إلى علامة قرائية أعمق تكشف عن عمق الوجع الإنساني النابع من مشهد الواقع المتردي حد البشاعة والقرف.

أما الصورة الثالثة فتأتي ثورة شعرية تنتفض على الصورتين الشعريتين السابقتين، لتنتصر لمنطق الحياة التي لا تقبل بالهزيمة والخذلان، وتنضمّ إلى فضاء قصيدة الرغيف التي أبت في نهاية المطاف إلا أن تنتصر بالمحبة والأخوة على الموت والفقر فتصنع رغيفها الحار:

إذا علوتُ فسأعلو مثل بخارٍ

يحبُ الحياةَ

يحبُ الربيعَ

يحبُ الحبوبَ

لأجلِ أنْ

يتساقط على أرضِ الحمائمِ

يأخذ العلو هنا مساراً إجرائياً آخر ينحّي أداة النفي جانباً لتُقدِمَ بكل ثباتٍ على خلق صورة علو مغايرة تماماً تتناسب وطبيعة الثورة الشعرية التي تأتي أيضاً بثوب التشبيه مجسدة بذلك سيادته على ساحة النص بمجملها، لكن هذه الصورة الشعرية القائمة على التشبيه تخلّص النص الشعري من جو التوتر الناجم عن نفسية ناقمة على الواقع المرّ، الذي كانت تعاني منها الذات الشاعرة في الصورتين الشعريتين السابقتين في النص، وتخلق صورة أخرى قوامها التفاؤل والتحرر من الواقع لتستشرف المستقبل من خلال **(سين الاستقبال)** في مفردة **(سأعلو)**/ مع التنويه بأن هذا الاستشراف مرهون بأداة الشرط **(إذا)** التي تحد من ثيمة التفاؤل وتكبله بشرط الهمة والعزيمة، وفي هذا التوجه علامة قرائية قوامها شحذ الهمم من أجل النهوض والتخلّص من هذا الواقع المرّ، ثم يأتي المشبه به (بخار) ليفعل فعله المؤثر والمباشر داخل هذه الثورة الشعرية، إذ يتمظهر بتمظهرات علاماتية غيثية إنقاذية عندما تتحول عبر دورته الحياتية إلى مطر يحب **(الحياة والربيع والحبوب)**، ومن أجل ذلك تشحذ همم الكائنات الأرضية لتتحول إلى حمائم بوجه أعدائها من النسور الكاسحة والخيالات البشعة.

في النص الشعري الثالث **(تفاهم)** تغادر الذات منطقة الفعل الشعري في تشكيل الصور الشعرية إلى منطق الرغبة والحلم في تشكيل عالمها الخاص الذي تريدها الذات رومانسياً حالماً تؤثث هي وعلى ذوقها مكوناته ومعالمه وتختار مَنْ تُشاركها الوجود والحياة، فتستدعي أول ما تستدعي أكثر الكائنات رقة تتمثل بالوردة التي تغدو علامة افتتاحية تحمل في طياتها استشرافاً بغدٍ أكثر إشراقاً من ماضي وحاضر الشاعر المتجليين في النصين الشعريين السابقين:

أريدُ وردةً

تليقُ بقلبي

هذا الافتتاح الاستهلالي للنص الشعري يحمل في طياته علامة توصم الذات الشاعرة بنزعة مفرطة بالرومانسية، تصل بالرؤية القرائية إلى منطقة النرجسية العالية التي لا تختار أية وردةٍ، بل واحدة ترضي غرور الذات وتمنح القلب سكينة وهناء، والوردة بمحمولها العلامي الأعمق يمكن أن تتحول إلى رمز للأنوثة المشتهاة التي تريدها الذات كائناً مشاركاً لها في عالمها الرومانسي الحالم، تتمظهر معالمها أكثر مع التشبيهات الثلاثة التي تؤطر طبيعة العلاقة القوية الرابطة بين الذات الشاعرة والوردة التي تعمل بجهد تكثيفي عالٍ جداً على خلق صور شعرية شديدة الحساسية، ومفرطة في الحميمية تصل إلى حد التماهي والتوحد:

مثلَ سمكةٍ

وبركةِ ماءٍ

مثل الصوتِ

والأذنِ

مثل اللسان

والشفةِ

الصورة التشبيهية الأولى على الرغم من أنها تعمل بطاقة اختزالية كبيرة إلا انها استطاعت تشكيل صورة تشكيلية قوامها المشبه (**الذات الشاعرة والوردة**)، وأداة التشبيه (**مثل**)، والمشبه به (**السمكة وبركة الماء**)، وبأسلوب تركيبي خلقت معه الذات الشاعرة لقطة شعرية شديدة العمق وعميقة التصور، تجعل العلاقة بين الذات الشاعرة والوردة علاقة مصيرية لا انفصام معها، ولا حياة من دون وجودهما معاً، وذلك عبر تعالق تشبيهي مع الطرف الآخر المشبه به (**السمكة والماء**)، التي لا يمكن لها أن تنفصل تحت أي ظرف. إذ إن العلاقة بين السمكة والماء التي تتحول هنا إلى أنموذجٍ لعمق التماهي والتوحد، قائمة على العمق الباطني لعلامة الماء في تجلياتها الدلالية التي تتحول إلى مبعث للوجود ليس للسمكة حسب، بل لكل من في الوجود من الكائنات الحية.

أما الصورة التشبيهية الثانية فجاءت حسية، تشكلت من خلال علاقة توحدية بين مدرك معنوي (**الصوت**) وبين مدرك حسي (**الأذن**)، سعياً من الذات الشاعرة للفت عين القراءة إلى العمق الحياتي للصورة الشعرية من خلال الكشف عن أواصر هذه العلاقة التكوينية الأزلية بينهما، التي تريدها الذات الشاعرة أن تتجسد في طبيعة التواصل والتعالق بين الذات الشاعرة والوردة، وهذه الصورة التشبيهية -أيضا- لا تخرج من دائرتها التركيبية التي تعمل على خلق صور تقابلية بين المشبه والمشبه به، من أجل خلق جو من الانفتاح التخييلي للقراءة.

هذا الترابط والتعاضد في العلاقة بين الذات الشاعرة والوردة، يأخذ وجهاً تشبيهياً آخر في الصورة الشعرية الثالثة، يصب ويعمق من دلالة التلاحم المتوخاة عبر علاقة توحدية بين مدركين حسيين هما (**اللسان**) و (**والشفة**)، بكل ما يحملان من محمولات دلالية تغمر الصورة الشعرية بقراءة لذوية، وتظهر قدراً كبيراً من جمالية الصورة، إذ تشير هذه العلاقة الصميمية بين اللسان والشفة علاماتياً إلى أكثر من مخرج دلالي يأتي في مقدمته، أنهما معبرين مهمين يخرج من بينهما لؤلؤ الكلام ويدخل منهما قوت الإنسان، وهذا يعني عدم إمكانية التخلي عنهما تحت أي ظرف، وهو جل مقصدية الذات الشاعرة التي تريد إضفاء هذه الأهمية في العلاقة على ذاتها والوردة كي تصل بنا نحن القراء إلى حالة التناغم والتواؤم التامة التي ترغب الذات إقامتها مع وردتها في نهاية المطاف:

كي تسمعَنِي هي

وأسمعُها أنا

كي أسمعَها أنا

وتسمعُني هي

هذه البنية الختامية للذات الشاعرة تأتي بمثابة الضربة الشعرية التي تُحَمّلها الذات، خلاصة ما ترتئها من جملة التشبيهات الصورية المتجسدة في النص، وهي بذلك ترسم سيناريو حلمي هو غاية ما تتمناه الذات الشاعرة، وما التكرار الجملي بتقلباتها الصياغية (**كي تسمعَنِي هي وأسمعُها أنا، كي أسمعَها أنا وتسمعُني هي**) إلا تأكيد دلالي لهذه الغاية المرجوة.

الشاعر زهير بردى يهيكل معمارية مجموعته الشعرية، على نحو مغاير لما رأيناه عند الشاعر هاشم رشاد أقصو الذي أقام معمار نصوصه الثلاثة على هندسة بنائية متساوية من حيث الجزئيات البنائية التي جاءت بصور بنائية ثلاث لكل نص، إذ لم تتقيد البنيات الصغرى في هذه المجموعة بهذا الرسم الهندسي الدقيق، مانحاً الشاعر إياها حرية كبيرة في إحتلال المساحة التي تحتاجها داخل البيت النصي سواء على صعيد البناء الجزئي للبنية داخل القصيدة، أو على صعيد بناء القصيدة داخل المجموعة، ولأن دراسة كل ذلك تحتاج إلى إفراد دراسة خاصة ومطولة للمجموعة يمكن أن تستغرق مؤلفاً خاصاً بها، فسنقتصر في دراستنا هنا على الرصد البنيات الصغرى التي شكلت رؤى خاصة بتجليات الليل وتشظيتاها في المجموعة، بوصفها ثيمة رئيسة في المجموعة والتي جاءت العتبة العنوانية موصوفاً بها ومؤشراً إليها.

في قصيدة **(تحت الشرفات الزرقاء)** للشاعر زهير بردى تشتغل ثيمة **(الليل)** إشتغالاً إستهلالية عبر صورة سينمائية تتظافر فيها طاقة السرد بمعية طاقة الوصف في تشكيلها:

تحتَ الشرفاتِ الزرقاءِ

أحدٌ يمرُ

خلفَ جدرانٍ تهمسُ

يسلمُ الليلُ أرغنَهُ

إلى نوتيٍّ وحيدٍ

يعزفُ فمهُ

في بوقِ نحاس(1)

يُسَخِرُ الشاعر في هذه المقطع طاقات السينما ويجعلها في خدمة الصورة الشعرية، وذلك عبر كاميرة تلتقط صورتين حركيتين تجسد الأولى مرور أحد ما **(تحت شرفات زرقاء، وخلف جدران تهمس)**، وتجسد الثانية مشهد الليل المتحول عبر تقانة التشخيص وهو **(يسلمُ الأرغنَ)**، وهي الآلة الموسيقية اليونانية التي تحتوي على منافيخُ جِلْديَّة وأنابيب ومفاتيح لتنغيم الصوت، إلى عازف البوق، ثم يأتي المونتاج ليجمعهما في لقطة مشهدية واحدة تنبض بجمالية سيما_شعرية، تفرز معها علامات قرائية تزيد من لذة القراءة، وتنحو بها نحو تأويل معمق، فالصورة الأولى: (تحت الشرفات الزرقاء/ أحد يمر/ خلف جدرانٍ تهمس)، تقود بوصلة القراءة نحو مشهد مكاني حيوي ومألوف، ومنفتح على الماحول، تعلوه الشرفة الزرقاء بكل محمولها الإطلالي العامل هنا على كشف وفضح ما يجري في المكان، وتحاذيه الجدران بمحلول رصدي تراقب وتشخص ما يجري في المكان، وكل هذا ينبئ أن شيئا سرياً يجري في هذا المكان يجعل الجدران تهمس، وأحداً لا اسم له ولا هوية يمر في المكان، أما الصورة الثانية: **(يسلم الليل أرغنه/ إلى نوتيٍّ وحيد/ يعزفُ فمهُ/ في بوقِ نحاس)**، فتعمل على الإفصاح عن زمنية المقطع الشعري **(الليل)** التي ظلت متوارية في الصورة الأولى من جهة، وتقديم مشهد آخر مغاير تماماً عن المشهد الأول حين يفض الشاعر بكارة الحدث السري ليقدم حدثاً آخراً معلنا يتمثل بتسليم الليل المتحول إلى كائن حي صاحب البوق النحاسي من جهة ثانية، والشاعر في هذه الصورة يسعى إلى منح الليل دوراً رئيساً في تشكيل المقطع عندما يتحول إلى نقطة إضاءة تكشف عن زمنية

(1) الليل إلى الآن: ٢٩

النص، ويحدث عبر شخصنته إنزياحاً صورياً بالغ التأثير يفعل من طاقة العلامة ويمنحها بعداً تأويلياً يجعل من المقطع الشعري فضاء دلالياً يتنازعه ثنائية السرية والفضح.

وتأتي قصيدة **(تحديق في البخت)** التي تهيمن عليها زمنية الليل من بداية النص **(أسير إليك الليلة)**، لتقدم صورة أخرى لـ (الليل) عندما يتحول إلى مأوى للقاءات الساخنة:

أنا مكتظٌ بالمرايا

لذا يهربُ الظلامُ أمامي

وتومئُ الحورياتُ

من الشرفاتِ

بعراءٍ قاحلٍ

وقلائدٍ من عطشٍ

وهديلٍ لا يرحمْ.[1]

تكتنز الجملة الشعرية الأولى بمدلول دلالي توليدي تولد من رحمه فعلا **(الهروب، والإيماء)** اللذان يعملان على خلق صورتين شعريتين هما: **(هروب الظلام من أمام الذات الشاعرة)**، و**(وإيماءات الحوريات بعراء قاحل، وقلائد من عطش، وهديل لا يرحم)** المجسدة لمدلولات إيروتيكية تنبئ برغبة عارمة للقاء رومانسي حالم بين الذات الشاعرة والحوريات تحت عباءة الليل الساترة، رغبة الذات الشاعرة تعكسها اكتظاظها بالمرايا التي تجسد قرائياً وهج الذات وتألقها النفسي وهي تحث الخطى نحو **(الأنثى/ الحورية)**، ورغبة **(الأنثى/ الحورية)** تعكسها الجسد القاحل الذي لم يقع عليه فعل الري، فظلت القلائد عطشى، على الرغم من نداء الهديل الذي لا يرحم.

الحضور الفاعل والمؤثر لـ **(الليل)** يتجلى -ايضا- في عنوان قصيدة **(سطور سوداء فوق حائط الليل)** الذي يتشكل بطاقة وصفية تعمل على تقديم صورة شعرية كافكوية تتخذ من اللون الأسود أداة لتشكيل سيمائية النص/ اللوحة، التي تحيلنا قرائياً إلى العدم والتلاشي من خلال ذوبان السطور السوداء على حائط مظلم يتوسده الليل بكل إرثه الدلالي ومحموله النصي في القصيدة قيد الرصد الذي يعمل في فضاء العنوان الكافكوي، إذ يغدو حائط الليل سجلاً أو شاشة أو مرآة عاكسة لحياة الشاعر بأخطائه وأحزانه وأوهامه وغيباته:

حياتك ملأى

بأخطاء لا تحصى

فتفادى أن ترهق نفسك

وتعود إلى الوراء.[1]

([1]) الليل إلى الآن: ١٣

إن القراءة الفاحصة لهذا المقطع الشعري تظهر جلياً تمظهر الليل بمدلولاته المذكورة قبل المقطع ليشكل علامة قرائية بارزة تهيمن على النص، وتعمل على خلق صور شعرية لحياة مظلمة تنبئ بالتقهقر أو السكينة للذات الكائنة في النص على نحو لا يدع لها مجالا للتقدم، وفي محاولة من الذات الشاعرة للتخفيف من قوة السلب التي تهيمن على المقطع تعمد الذات الشاعر إلى لغة الحث من خلال توجيه خطاب إلى الذات الكائنة في النص تدعوه إلى التجلد والصبر ومواصلة المشوار دون النظر إلى الخلف بكل أخطائه ومآسيه.

وفي عنوان قصيدة (**فصوص ظلام**) يتحول الليل إلى صورة شعرية كبرى تمثل علامة قرائية فارقة ومهيمنة، تتشكلن في المتن على هيئة صور فصوصية صغرى تذهب بالقراءة إلى فضاء تعبيري تكتظ بالعلامات والرؤى على نحو تنتج شعرية خاصة لليل بوصفه بؤرة المشهد المتني، ومن أهم العلامات الشعرية المتمخضة من العنوان، مدلوله الضدي القائم على الطباق الحاصل بين الفص بكل ما يبعثه من ضوء وبريق، وبين الظلام الذي يعمل على محو الأشياء من خلال تلاشيها في العدم، وتكون الذات الشاعر بذلك قد وجه القارئ إلى قراءة نصه على وفق ثنائية جدلية هي الضوء والعتمة التي نراها حاضرة في المتن وبقوة:

هناك قرب متحفٍ

في فناءٍ موحشٍ

من الطريقِ القمري

لا أدخل البيت

كل مساء بسجادة.

المظلة الليلية في المقطع الشعري تجسد عبر ثنائية الفناء الموحش بكل ما فيه من مدلولات الخوف والفزع، والطريق القمري بكل بهائها وجمالها الباعثة للطمأنينة والهدوء ثنائية نفسية محورها الأول إنغلاقي تتقوقع الذات على نفسها من جراء التواجد في هذا الفناء الموحش الحامل للعتمة ولكل ما هو مفاجئ وغير متوقع، ومحورها الثاني منفتح على جمالية المشهد الحامل للضوء والباعث على الراحة والطمأنينة التي تجعل الذات لا تفكر بالدخول إلى البيت.

المتن النصي: الصورة الكبرى والفضاء الدلالي

تعد الصورة الكبرى في النص الإبداعي بشكل عام، والنص الشعري بشكل خاص ذات أهمية قرائية خاصة، بوصفها تجسد الرؤية الشمولية لقراءة النص، ولها القول الفصل "في تحديد ماهية الشعر"،[2] وهي بدورها تتألف من حشدٍ من الصور الصغرى المتتابعة المرتبطة ليس على وفق النسق الطبيعي للزمن، بل على وفق الحالة النفسية الخاصة لمؤلفها المتكونة من خصوصية التجربة ونوعها، وكذلك على وفق الرؤية الشعرية التي يقتضيها النص،[3] فتصبح بذلك الصورة الشعرية الكبرى

---

(١) م. ن: ٢٦

(٢) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة: ٣٧٤

(٣) م. ن: ٣٦٥

بؤرة لرؤى وعواطف وأحاسيس الشاعر من أجل "إدراك لحظة من التجانس الكوني"[1] تغدو فيها الذات الشاعرة والشعر جوهر الوجود ومرآتها العاكسة.

في قصيدة (**الرغيف**) يرسم النص في صورته الكبرى دراما نفسية يخلقها الفعل الدرامي المتنامي صعوداً نحو الذروة ثم سيراً نحو الحل، فنجد الذات الشاعرة تدفع بالذات القابعة في النص إلى أن تتمسك بسبل الخلاص المتمثل بالأخوة بعد أن تجعلها منشطرة بين قطبي: الهلاك الذي ربما يقودها إلى الموت بفعل الجوع، وقطب النجاة الذي يتحقق بفعل التعاضد والتوحد والتماهي الناتج من الثيمة البؤرة (المحبة)، سائراً بالذات نحو رؤية أعمق تدفع بالصورة الواقعية الكبرى (**الرغيف**) المتسيدة للنص منذ العنوان وحتى الجملة الأخيرة من النص، إلى صورة رمزية تنقل زمنية النص من الماضي إلى الآني لتستمد منها القوة في مواجهة ذات الخطورة التي كانت تحدق بها في الماضي، وهي _ أي الذات الشاعرة_ في ذلك تجسد رؤية مصيرية تتجاوز التقسيمات الزمنية (**الماضي الحاضر المستقبل**) إلى زمنية مطلقة وكونية يظل فيها الإنسان محارباً ومدافعاً عن كينونة وجوده، ليغدو بذلك الصوت الشعري في النص صوتاً نابعاً من صوت أكبر هو صوت الجماعة.

الصورة الشعرية الكبرى في قصيدة (**قطرات المطر**) ترسم عبر لقطات شعرية ممنتجة فضاء شعرياً تتنازعه علامتان شعريتان مركزيتان تمثلان قطبي الصراع في النص الشعري برمته، هما: الموت المجسد شعريا في الصورة الشعرية الأولى والثانية في النص، إذ تتمظهر على نحو علاميٍّ مباشر في (**إفتراس الحمامات وخنقها**)، وعلى نحو علاميٍّ مخاتل حين تقلب الواقع بكل نبضه الحياتي إلى سراب بكل تجلياته العدمية، والحياة المجسدة شعرياً بالصورة الختامية التي تكافح ضد الصورتين السابقتين من أجل الحفاظ على نبضها عبر إحياء الربيع والحبوب وشحنهما بطاقة المقاومة أولاً، ومن ثم إشعال البراكين إيذاناً ببدء الثورة على أعداء الحياة.

أما الصورة الشعرية الكبرى في القصيدة الثالثة (**توهم**)، فتعمل على تغييب الموت الذي كان طرفا في طبيعة الصراع الدائرة على ساحة النصين السابقين، في مسعى منها لتكريس إرادة الحياة التي تجسدت في (**الرغبة بالحصول على الوردة**)، وفي قوة التلاحم المصيري بين (**الذات الشاعرة والوردة**) من جهة، وبين (**السمكة والماء**) و (**الصوت والأذن**) و (**اللسان والشفة**) من جهة أخرى، عبر جملة من الصور التشبيهية المركبة التي خلقت بإكتظاظها الصوري، واقتصادها وتكثيفها اللغويين، قوة تعبيرية، وعمقاً علاماتياُ، استطاعت معها الذات الشاعرة من تقديم مشهد رومانسي يحمل في طياته قوة خلاقة تستطيع الانتصار للحياة بكل تجلياتها على الموت بكل صوره.

أما مجموعة الشاعر زهير بردى (**الليل...... إلى الآن**)، فقد تسيدها الليل الذي شكل علامة رئيسة، هيمنت وبسطت نفوذها على المتن الشعري، بطريقة المظلة الدلالية المفتوحة على الزمكان الشعري، والمتشظية في أدق مفاصل الحياة للذات الشاعرة المسكونة بالليل، والذي غدا صديقاً حميماً تحاوره الذات، فتبث فيه لواعجها ومخاوفها وسرها وفضائحها، ومأوى سرياً تسكنه لتمارس فيه طقوسها الغرامية بكل حرية ولذة، وكائناً غامضاً تخشاه على الرغم من قربها الشديد منه، فنراه حاضراً في المكان واللوحة والحدث والفكرة والحلم والذاكرة والحب والكره، وماضي الذات وحاضرها ومستقبلها المجسدين على نحو لا يقبل الشك منذ عتبة العنوان (**إلى الآن**)، كما نراه كائناً نابضاً بالحياة يتشخصن ويتبأر في كيفيات وجودية وطبيعية مختلفة، وهو أيضاً مرآة الذات، ترى فيها نفسها بكل أفعالها (**الجميلة والقبيحة**)، (**السعيدة والحزينة**)، (**الصحيحة والخاطئة**)، (**الحقيقية**

---

(1) الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى خضراء الجويسي: ٨١.

والقناعية)، (المعلنة والسرية)، مشكلةً –أي الذات الشاعرة- من **(الليل)** في نهاية المطاف فضاء شعرياً مترامي الأطراف، تنعم في ظله، وتدور في فلكه كل ما في النصوص من أحداث ورؤى وأفكار وذكريات ومواقف.

من هنا نستطيع القول: إن النصوص الشعرية قيد الرصد عملت بكل صورها الصغرى والكبرى على تجسيد قيم جمالية تبلورت في ثيمات حياتية مهمة، وثنائيات حياتية كبرى، أخذت عند الشاعرين وضعها الشعري في التعبير عن خيوط التجربة وعمقها بلغة مفعمة بالإحساس العالي، والعاطفة الشجية، في محاولة منهما التغلب على الحياة في جانبها المأساوي، واستعادة ألقها الماضوي في جانبها الحميمي، من خلال محاولتهما تعويضها بعيشها ثانية في النص، سعياً منهما للخروج من منطقة الحزن الشعري فيما يخض الجانب المأساوي، والركون إلى الذكريات الحية الجميلة في جانبها الحميمي، إلا أن هذا التعويض على الصعيد النصي لا يقف عند حد التعبير المحايد عن التجارب، بل يحاول استبطان الذات على وفق رؤية واقعية خاصة "تعتمد على حذق المصور **(الشاعر)** وبراعته وذكائه في انتخاب اللقطات، على النحو الذي يجعل منه فناً بكل ما ينطوي عليه هذا المفهوم من قوانين وقواعد وشبكة علاقات"، [1] تعمل على خدمة الرؤية الشعرية التي تسعى الذات تقديمها في النص.

مكتبة البحث

أولاً : المراجع:

- الليل إلى الآن، زهير بهنام بردى، دار تموز، دمشق- سوريا، ط١،٢٠١١.

ثانياً: المصادر

- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١،١٩٨٠.
- أوهاج الحداثة: دراسة في القصيدة العربية الحديثة، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٣.
- تمظهرات التشكل السيرذاتي: قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية، د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط٢٠٠٩.

(1) تمظهرات التشكل السيرذاتي: قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية، د. محمد صابر عبيد: ٣٣.

- سيمياء براغ للمسرح: دراسات سيميائية، مجموعة مؤلفين، ترجمة وتقديم: أدمير كوريّة، سلسلة دراسات نقدية عالمية (٣)، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية - دمشق،١٩٩٧.السيميائيات أو نظرية العلامات، جيرارد ولو دال، ترجمة: عبد الرحمن بو علي
- شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، خالد حسين، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،٢٠٠٨.
- الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى خضراء الجويسي، دار اليقظة العربية، بيروت،١٩٦٣.
- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٣،١٩٨.
- شعرية الماء: مقالات في نقد الشعر: ياسين النصير، دار سردم للطباعة والنشر، كردستان العراق_ السليمانية، ط٢،٢٠١.
- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية،١٩٨٢.
- عضوية الاداة الشعرية: فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، أ. د. محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،ط١ ، عمان- الأردن،٢٠٠٧.
- العنوان وسيوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١٩٩٨.
- مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، جوزيف كورتيس، ترجمة: د. جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون - بيروت ومنشورات الاختلاف – الجزائر،٢٠٠٧.
- المرآة والنافذة: دراسة في شعر سعدي يوسف، د. سمير خوراني، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط١،٢٠٠.
- مفهوم الأدبية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: منذر العياشي، ط١ ، دار الذاكرة، حمص،١٩٩٩.
- النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون: دراسة ونصوص، فاطمة الطبال بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١،١٩٩٣.

ثالثاً: الرسائل الجامعية

- عنوان القصيدة في شعر محمود درويش: دراسة سيميائية ، جاسم محمد جاسم ، رسالة ماجستير، اشراف أ. م . د. عبد الستار عبد الله صالح ، كلية التربية ، جامعة الموصل،٢٠٠١.٩٩٢

المثقف العربي بين الغياب وتحوّلات القيم

أ. وليد شموري - جامعة محمد بوضياف – المسيلة

الملخص:

يبدو اليوم أنّنا في أشد الحاجة إلى مثقف عربي يتحلى بقدر كبير من الوعي ، مثقف قادر على استيعاب معطيات العصر، والتفاعل مع ما يدور حوله من أحداث وصراعات واتجاهات ، والتعبير عنها بأمانة ومسؤولية ، ويتأتى هذا الأمر من خلال الإبداع في مختلف المجالات ، ويشترط أيضا أن يمتلك المثقف العربي تلك الثقافة الموسوعية على نحو ما كان عليه سابقوه من المثقفين فمنذ ثورات ما يسمّى بالربيع العربي، والمثقف العربي يتلقى نقدا لاذعا ؛لأنّه على رأي البعض لم يواصل القيام بدوره على أكمل وجه، بل ذهب بعضهم إلى القول: أن دور المثقف العربي اليوم بدأ يتلاشى تدريجيا، ولكي يعود إلى سابق عهده وجب عليه أن يدرك أهمية أن يكون له صوتا نابعاً من نفسه ووازعه،وواقعه وقضاياه التّي يتبناها ، وأن لا يكون تابعاُ للسلطة أوأي جهة كانت ، كما عليه أن لا يستقل فكريا، لأن الاستقلالية تنتج نوعاُ من السلبية التّي تقضي بالتالي على أهم مقومات الثقافة والأبداع.

الكلمات المفتاحية: المثقف العربي-تحوّلات القيم

مقدمة:

لا شكّ أنّ الثقافة شكل معرفي واع، يسعى إلى ترسيخ التفكير المنطقي، ودرجة الوعي بالمدارك العامة، التي تتجسّد واقعيا، من خلال حراك اجتماعي سياسي طبيعي ، ولعلّ المسؤول الأول عن هذا الشكل المعرفي –أي الثقافة- هو ما يصطلح عليه الباحثون والمفكرون، المثقف؟، بعده وارثا شرعيا، وناقلا لجملة من المعارف، عبر عدة ميادين، سواء كان كاتبا أو معلما أو عاملا، ولو انه وجب القول: " ليس كل معلم أو عامل أو كاتب؛ يوصف بالمثقف ،وبطبيعة الحال دلالة كلمة مثقف، قد تغيرت عن سابقتها في العصر الحديث فلم تعد بذلك المفهوم الدلالي الفضفاض الذي كانت عليه .

ويفترض اليوم، أن المثقف العربي قد لعب دورا هاما، فيما يسمّى الربيع العربي" سواء داعما للثورات، أو رافضا لها ومقدما البدائل والحلول،وهو ما تناولته عديد الدّراسات، بالبحث والتنظير ومحاولة البحث في إشكاليات تتعلق بالمثقف العربي وأدواره المنوطة به، ليس فقط في صراعاته مع السلطة السياسية الحاكمة؛ بل إلى دوره في الحياة ، وعلاقاته مع سلطات أخرى كالجمهور والمعرفة والسلطة الجديدة، المتمثلة في عالم الشبكة التي حتمت وجود مثقف شبكي جديد يجلس مع مثقف نمطي إيديولوجي. من هنا ارتأيت أن أتناول واقع المثقف العربي وعلاقاته بمختلف السلط وقد طرحت الإشكالية الآتية:

ما هي الرهانات والتحديات التي تواجه المثقّف العربي ؟

وقد تتفرع عنها تساؤلات منها:

هل المثقف إزاء ثقافة جديدة في ظل التطور التكنولوجي؟

هل ولّى عهد المفكر النمطي والإيديولوجي ليحلّ محلّه المثقف الشبكي؟

وبهذا جاءت محاور البحث كالآتي:

- مقدمة

١- من هو المثقف؟

٢-المثقف والسلطة،

أ- المثقف التبريري (التقليدي)

- ب- المثقف النقدي (الفاعل)

- ج- المثقف الصامت(المستقيل)

٣- المثقف والجمهور

المثقف وسلطة المرجعية الفكرية:

المثقف العربي في عصر التكنولوجيا والشبكة:

توصيات وحلول:

خاتمة.

١-من هو المثقف؟

إن الحديث عن المثقف، سيحيلنا من دون شك، إلى تشعبات كثيرة، بدءً بتحديد مفهومه بدقة ،ثم تصنيفاته؛ إذ لا ينبغي أن نتجاوز بدايات هذا المفهوم،فحسب ما يرى محمد شكري سلام فإن" تعريف المثقف، ليس بالإجراء النظري السهل؛ لأنّه عملية تتخذ كموضوع لها حقلا متغيرا حركيا خاصا بالأفكار والإيديولوجيات، التي ترتبط بصفة غير مباشرة، ومقنعة بمصالح موضوعية"[1] ،ولقد برزت العديد من التعريفات حول مفهوم المثقف كانت تعريفات عامة ومنها:

إنّ المثقف هو الذي يعمل لصالح القطاعات العريضة في المجتمع.

المثقف يتميز بان لديه القدرة على النقد الاجتماعي والعلمي.

ويرى جان بول سارتر أن" المثقف إنسان يتدخل، ويدس أنفه فيما لا يعنيه"

[1] - محمد شكري سلاّم، وظائف المثقف وأدواره بين الثابت والمتغيّر، مجلة المستقبل العربي، ع(٢٠٠)،أكتوبر ١٩٩٥،ص٦٦.

ويعتقد غرامشي أن المثقف، شخص يمتلك مسؤولية تجاه الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها حيث يقول:" إنّ المثقف لا يشكل انعكاسا للطبقة الاجتماعية؛ وإنّما هو يؤدي وظيفة ايجابية في تحقيق رؤيتها وتصورها للعالم بشكل متجانس"[1]

٢-**المثقف والنهج الإملائي للسلطة السياسية**: لا تزال إشكالية علاقة المثقف العربي بالسلطة من أهم الإشكاليات الملتبسة:فهي ذات طابع تاريخي،تجلّت فيما يسمى بأصحاب القلم من كتاب،ومعلمين،وفقهاء،يغشون دواوين السلاطين والخلفاء والأمراء إلى إن وصلت في عصر النهضة حمولات غربية،وقفت عند مصدره اللغوي وعلاقاته المعرفية الخالصة،وقد حاول الكثيرون على امتداد تلك العقود أن يجدوالازمة الثقافة والمثقف،في علاقته بالسلطة حلولا ، فقد سطرت من أجلها الكتب والدراسات وصدرت توصيات لكن دون جدوى.مع الأخذ بعين الاعتبار أن للسلطة عدة توصيفات ويمكن إبراز علاقة المثقف بالسلطة من خلال ثلاث أصناف:

أ - **المثقف التبريري (التقليدي)**:وهو مثقف يقيم علاقة تحالف وانسجام ،بينه وبين السلطة، حتى يصعب التمييز بين السياسي والمثقف منهما ، وهذا الصنف من المثقفين يكون جزءً من نسيج السلطة ،بل قد يبدو أداة فاعلة من أدواتها ،يجعل منه فاقدا للأهلية الثقافية في نظر البعض، إذ يسعى إلى دعم مشاريع السلطة معرفيا وفكريا[2]، إمّا اقتناعا بذلك -وله الحق في اختيار موقفه- وإمّا لتحقيق غايات ومآرب شخصية، منتهجا بذلك سياسة تبريرية تعتمد على المغالطات الواقعية التي تخلق واقعا مزيّفا.

إنّ هذا الصنف من المثقفين العرب، قد يتغاضى عن تلك الثغرات الواضحة في داخل الأجهزة والتنظيمات السياسية ،وفي كل سيرورة إدارية،وهو ما يسمّيه المفكّر المصري نصر حامد أبو زيد بالمثقف التبريري الذي راهن على فعل السلطة[3] التي تسعى عبر مسلسل من الممارسات المتلاحقة إلى فرض إرادتها بكل السبل التي تملك زمام أمرها بين يديها، هذا الفرض يملي نهجه على أبناء المجتمع دون أن يتيح لهم فرصة الاستماع الى الرأي الآخر ينقد هذا المنهج الاملائي[4]. والنزعة التبريرية هذه هي الإنتاج الفكري والثقافي العربي ذات مصادر متعددة ومختلفة لعل منم أبرزها الثمالة الإيديولوجية أو المصلحة الشخصية أو الأسر الدوغماتي للمرجعية.

يرى المثقف التبريري، إذن، أن الحقيقة منجز جاهز،وهو تصور يحد من حرية باقي الأطراف، ويوسع الهوة بينهم ، ويقتل الإبداع ويلغي الآخر و وجوده في اللعبة السياسية، على اعتبار "ان السلطة توجد حيثما أفرض إرادتي" رغم مقاومة الآخرين لها حسب تعبير ماكس فيبر، والسلطة حسب فولتير تقوم على جعل الآخرين يتصرفون تبعا لاختياراتي[5]. متناسيا أن الحقيقة التي لا جدال فيها "انه لا يوجد من يملك بمفرده الحقيقة، وادعاء كل طرف امتلاك هذا الغير مملوك له، يزيد من

---

١ - المرجع نفسه:ص ٦٥.

٢ - غزلان هاشمي،الإمكان المفقود وراهن التغيير ، مركز الرافدين للدراسات والبحوث الاستراتيجية.

٣ - المرجع نفسه.

٤ - حسن عبد ربّه، الثقافة وتحجيم المخاوف،مجلة العربي،ع(٥٤٨)،٢٠٠٣، ص ١٨٠.

٥ - رضوان جودة زيادة،صدى الحداثة،المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء،بيروت،ط٢٠٠٣،ص ١٩٤.

مساحة رفضه للأخر ويزيد من ازدرائه له ومن مواصلة إقصائه يحذوه إيمان لا يتزعزع، بأنه يمتلك القدرة وحده على تصعيد الصراع القائم مع الآخر" ولا يزال على حاله إلى أن يعترف مناوئه وينظم إلى نهجه ونهج السلطة[1].

-ب **المثقف النقدي (الفاعل):** وهو المثقف الذي اتخذ على عاتقه -من بداية المرحلة- أن يكون ثوريا منفصلا عن السلطة، واضعا بينه وبينها مسافة أمان ،يؤدّي دور الراصد لفعلها والمتابع لممارساتها ،وقد يبدو هذا الصنف من المثقفين، وفيا لمبادئه، محلقا في رغبة ، ملحا على ضرورة الابتعاد قدر الإمكان عن النهج الإملائي الذي تمارسه السلطة السياسية على المجتمع عموما وعليه خصوصا ، لكن ما قد يعاب على هذه الفئة أنها " قد تكون مصابة بداء الاستقلالية من العمل العام وأعبائه وتفضل أن تمر من خلف مجموعة قيم تؤمن بها لكنّها لا تجعل من أجلها الكثير"[2] .

وقد ظهر هذا الصنف من المثقفين فيما يسمّى الربيع العربي ،كنماذج محسوبة على الإسلاميين أو العلمانيين ،وانبرى بطرقه إلى نقد السلطة والياتها ومؤسساتها ، وتجاوزه إلى نقد المجتمع والذات المنجزة لكل خطاب تماثلي ، والواقعة في فخ المطابقة ووهم التماثل في سبيل تحقيق الذات وإسماع الصوت، كما يرى على حرب حيث يقول:" إنه انخراط في العالم وانفتاح على الكون ونسج علاقة بالوجود يحقق من خلالها الإنسان ذاته بأنماط وإيقاعات مختلفة"[3]. وبالتالي حاول هذا الصنف ساعيا للبحث عن غد أفضل للإنسان العربي عن طريق الثقافة واضعا حريته وكرامته وتحقيق العدالة نصب عينيه.

ج- **المثقف الصامت(المستقيل):** وهو اخطر الأصناف، حيث يعمد إلى مسك العصا من الوسط فلا هو محسوب على المثقفين من الصنف الأول، التي تتمسح بالسلطة الحاكمة، وتدعم مشاريع ولو كانت قمعية مستبدة تسيء للفرد والمواطن البسيط، وهي مكشوفة الأدوار ومعروفة النشاط ولا هو من المحسوبين على الصنف الثاني، الذي سميته المثقف النقدي أو الفاعل أو المعارض المتهم بالاستقالة، سواء كانت ايجابية أم سلبية .إن هذه الفئة تجيد لعب دورها في نسيج السلطة، وتتميز كذلك بقدر من الوفاء للمثقف الحر دون أن تسيء لطرف مما يجعلها تحت الأضواء من طرف السلطة الحاكمة، فتنال رضاها ،وما يساعدها على استمراريتها هو ذكاؤها العالي في كسب رضا الجميع.

لا يتورع المثقف الصامت في نقد السلطة ورموزها ، وإظهار قلقه الشديد على حالة المجتمع العربي، بل قد يجرّم السلطة ولكنّه بالمقابل لن يتردد في محاباتها ومجاملتها والتمسح بها بل قد يبرر لها إخفاقاتها أحيانا ،مما يخلق فوضوية في الطرح وازدواجية مقيتة، كما يرى البروفيسور السعودي عبد الله الفيفي "أن آفة المثقف العربي اليوم، لا تكمن في التسييس بل في التدجين ،لأن المثقف المسيّس ،المبدئي له خياره وتلك حريته؛ فإذا كان يرى هذا التوجه أو ذاك عن اقتناع وعن راحة ضمير وباختيار حر، فله ذلك، وحسابه على التاريخ.لكن الازدواج والتلوّن هما امساخ المثقف وهاويته الأوسع (بالخاء) إنها، إذن، أزمة ثقافية نقدية، وثقافة بلا حس نقدي متوقد إيديولوجيا لا ثقافة"[4].

٣-**المثقف وسلطة الجمهور**: من بدهي القول، أن يكون المثقف ذا وظيفة في مجتمعه الذي يعيش أو عاش فيه،فيمثل طبقته ويدافع عنها وعن آرائها، ويتبنّى بعض أفكارها أحيانا،هذا الأمر سيجعله مقيدا في معظم الأحيان، خاضعا لسلطة جديدة ،ليست

---

[1] - حسن عبد ربّه، الثقافة وتحجيم المخاوف ص١٨١.

[2]- عبد الله القفاري ، المثقف العربي والسلطة ..العلاقة الملتبسة، جريدة الرياض ع.١٤٦٣٠ ص٢٢.

[3]- على حرب نقد الحقيقة.المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت ط٣،٢٠٠٥ ص٩١.

[4]- عبد الله الفيفي، حوار في جريدة الشاهد الجزائرية العدد ٧٢٢ ص ١٨.

بالسلطة السياسية فقط وإنما سلطة الجمهور أو المجتمع ،التي من شانها أن تؤثر بشكل واسع على توجهاته الفكرية، وتجعل منه مثقفا تابعا لها ، يدافع عن وعيها الخاص،وما يدفعه إلى ذلك –مجبرا- هو تجنب النعرات الطائفية والصراعات حول العادات والتقاليد وهي أخطر من الصراع القائم مع السلطة الحاكمة.

حتى ولو كانت توجهات مجتمعه تحيد عن الصواب، سواء عقائديا أو عرفيا أو العكس تماما ،وبالتالي ستقل –هنا- فاعلية المثقف في نشر أفكاره التي يؤمن بها ويحاول إيصالها كما يذهب ميشيل فوكو إلى القول:"إننا نعيش في مجتمع ينتج وينشر خطابا همه هو الحقيقة، أو يعتبره الناس كذلك، وله من جراء ذلك سلطة خاصة".فيضعف إيمانه بها ويبدأ تدريجيا في فقدان الامل ويصاب بحالة إحباط ويأس شديدين لأنه ليس مدعوما من طرف المعادلة الأهم في اعتقادي وهو الجمهور فيصبح كلامه فرقعات في الهواء لا طائل من ورائها سوى إثارة المشاكل.

٤-**المثقف وسلطة المرجعية الفكرية:**لا شك أن المثقف العربي، كغيره من المثقفين ، ينطلق من خطابات متباينة، قد ترجع إلى الايدولوجيا أوالى الانطلاق من عقيدة معيّنة؛ وبالتالي تتعدد الخطابات لكن يبقى كل طرف خاضع لسلطة خطاباته يمينيا كان أو يساريا أو إسلاميا أو علمانيا ليبراليا أو شموليا فرديا أو اجتماعيا، وبهذا تتشكل لدينا نماذج مختلفة للمثقف العربي وفق مرجعيته الفكرية منها:

-**النموذج الاسلامي**: الذي ينتج فكرا يربط فيه نفسه بالإسلام من حيث الحث على القيام بإصلاحات أساسها العدل والشورى كما يفهمها هذا الخطاب من ناحية ومن ناحية أخرى فانه يقول بالوحدة الإسلامية والأمة الإسلامية حيث إن الإسلام لا يعترف بحدود الجغرافيا، ولا يعتد بالفوارق الجنسية الدموية، ويرى المسلمين جميعا كأمة واحدة، ويعد الوطن الإسلامي وطنا واحدا مهما تباعدت أقطاره وتناءت حدوده.

-**النموذج الوطني:** ينطلق من واقع جغرافي محدد، وحالة قانونية معيّنة، حيث ،إنه دولة ذات عناصر هي إقليم وشعب وحكومة وسيادة، تتمتع باعتراف المجتمع الدولي ،يقول سعيد بن سعيد" في النموذج الوطني يستعمل مفهوم الوطن للدلالة على رقعة جغرافية مخصصة يعيش فوقها شعب يعتبر الأفراد المكونين له مواطنين تربط بينهم روابط قانونية ووجدانية وينتمون إلى دولة معلومة السيادة أو دولة تكافح من اجل استيراد السيادة". وبالتالي فان خطاب هذا النموذج من المثقفين ينطلق من مرجعية قانونية دستورية بحتة.

- **النموذج القومي:** يبتعد قليلا عن الدلالة الدستورية المعاصرة ، ولكنه يلجا إلى الارتباط بالوطن العربي ارتباطا وجدانيا لا يدعمه قانون أو دستور واضح، وبالتالي يكون خطابه ذو مرجعية قومية متشبعة بقيم العروبة[1].

٥ لمثقف العربي في عصر التكنولوجيا والشبكة:

كانت الثقافة تتناقل بين الناس عبر العصور، بوسائل مختلفة، إما عن طريق تلقيها مباشرة وإما من خلال الكتب والرسائل ووسائل الإعلام العصرية ، غير أن العالم تغيّر بشكل جذري مع ظهور التكنولوجيا الحديثة والشبكات الاجتماعية مثل: الفيس بوك، تويتر، يوتيوب، وانستغرام وغيرها، إذ تعد من أسرع الوسائل، في تحقيق التواصل مع أفراد المجتمع، بل لها مقدرة عالية جدا،

---

[1] - ينظر ، تركي الحمد ،الثقافة العربية في عصر العولمة،دار الساقي، ط١ ٢٠٠٣ ،ص ١١٨ ومابعدها.

على التأثير فيهم ،والمثقف العربي هو جزء من هذا العالم وبالتالي وجب أن يواكب هذا التقدم العلمي الهائل في مجال التكنولوجيا وهو ما يحتم علينا أن نطرح تساؤلات هامة منها:

ما مكانة المثقف العربي في هذه التكنولوجيات ؟

هل ولّى عهد المثقف الايديولوجي النمطي بظهور مثقف آخر شبكي؟

هل يستعمل المثقف العربي هذا الفضاء في تحقيق التبادل الثقافي ونشر القيم المجتمعية أم أن استخدامه يقتصر على جوانب اقل اهمية؟

ماهي التحديات التي تنتظر المثقف العربي الشبكي؟

أ - في مفهوم المثقف الشبكي:

اختلفت زوايا النّظر حول نشأة هذا المصطلح، ومرجعيته الابستيمية وخلفيته الدلالية وأهميته الغائية ،وقد أدلى الدارسون بدلوهم في تحليلاتهم لهذا المصطلح الجديد، ومن هؤلاء الباحث المغربي في التاريخ (إبراهيم القادري بوتشيش) الذي يرى، أن المثقف الشبكي، هو مثقف جديد ، حمل لواء التغيير في منصات التواصل الاجتماعي، ومع ذلك رأى أن أدواته لا تكتمل إلا بحضوره في الميادين والساحات العمومية التي تتيح له الإنصات لنبضات المجتمع والتشخيص الدقيق لمشكلاته"[1].

ب-هل نملك مثقفا شبكيا عربيا؟

نحن في عصر المعلومات وشفافيتها ،عصر حدثت فيه تكتلات عالمية وإقليمية وسياسية واقتصادية وإعلامية وتكنلوجية ،بينما وقف العرب متفرجين دون محاولة لإقامة حوار اجتماعي بين حكوماتنا وشعوبنا للخروج من الأزمات والحروب والتبعية الفكرية والاقتصادية والعلمية والسياسية للغرب ،وهذا الوضع قد يدعو للقلق ويجعلنا ننعى حالة المثقف العربي وننعى أمورنا الثقافية فشعر يموت، ومسرح يحتضر، وقراءة تنعدم ، ومعدل انتاج سينمائي يتناقص إلى مادون عشرة أفلام سنويا بعد أن كانت بالمئات[2] . وكلّ هذه المؤشرات تنبى بانحسار دور المثقف سواء النمطي أو الشبكي.

وحسب رأي بعض الباحثين فإننا لا نملك مثقفين شبكيين عرب بالمعنى الحقيقي ،عدا بعض الناشطين، وبرروا ذلك، بعجزهم وعدم قدرتهم على تجاوز الجهل التكنولوجي، وكذا عدم تجاوزهم للبنى الفكرية والعقليات النمطية السائدة، حتى أولئك الذين قدموا مشروعات فكرية ،هم يجولون في حلقة مفرغة، لا تمكنهم من تقديم أي إضافة، أو إيصالها إلى البعد العالمي؛ لغياب نقد فعلي حديث ، وتصورات فكرية ذات بعد علمي جديد، قد لا يتعلق بالحداثة وإنما بالمستوى التكنولوجي العصري.وفي هذا ينفي عبد الله الفيفي وجود مثقفين شبكيين وإيديولوجيين فيقول:"إن التقنية لم تزدنا – فيما يبدو إلا عشقا لعوالمنا البدائية الغريزية المتقدة ، إذ وظفت للترويج لتلك العوالم الدنيا لا ارتفاعا إلى ما يفرضه عالمها الرقمي من قيم العقل والعلم والفكر والروح والإبداع والتوحد الإنساني " ولعلّ ذلك يخضع لعدة اسباب منها:

- **سلطة المال**: إن المتتبع للإحداث الجارية عبر العالم ، ينزع الشك من اليقين، ويدرك أننا في زمن مادي، زمن بدأت تزول منه تلك القيم الخلقية والفكرية والسياسية حتى تلك القيم الثابتة منها ، وتحولت فيها القيم وفي مقدمتها طغيان عرف المال الذي بدأت

---

[1] - الموقع الالكتروني: m.alhewar.org/s.asp

[2] - نبيل علي،الثقافة العربية وعصر المعلومات– رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي،عالم المعرفة ط٢٠٠١ ،ص٣٢.

تتلكأ تحت سطوته وقهره تلك القيم،فمن يمتلك المال يمتلك العالم المتقدم بجميع خيراته ومقدراته، حتى صارت كل الأمور لا تخضع إلا له فهو قوة تشتري الفكر، والتقنية والأفراد والدول ،المال كل قوة وكل سلطة والباقي عبيد.

في زمن التكنولوجيا والشبكة، لازال المثقف العربي يعيش غربة حقيقية داخل مجتمعه،فلم تعد المجتمعات اليوم تحفل برأيه ولا باستشارته،لا أحد يولي اهتماما للثقافة الحقيقية، ولا للمثقف الحقيقي إلا في حدود مجتمعية ضيقة،فالتحول في القيم جعل الأجيال الجديدة ترى في نفسها أنها بذلك الوعي الذي يبني شخصيتها، دون الحاجة لأحد ،وبعدها لا نستغرب أن يصبح لاعب كرة قدم قدوة ينال الملايين ،وإنفاقا من السلطات على المغني والمغنّية والممثل والممثلة*[1]

-**سلطة الإعلام**: هناك تحول جلي في مستوى الإعلام العربي، في محاولة إزاحة المثقف العربي الحقيقي وتعويضه بآخر مزيف، بغرض مادي استهلاكي وسريع زوال ،"صار بإمكان الإعلام اليوم – وليس كله- أن يصدر للجيد في ثوب الرديء ويصدر للرديء في ثوب الجيد وبإمكانه كذلك أن يهلل لكل سطحي عابر وسريع زوال وبالتالي جعل المتلقي مستهلكا لكل شيء يقدم له دون وعي أو نقد أو غربلة والأخطر منه، أن يجعله يتصور أن كل ذلك هو لبّ المعرفة ومنتهى وغاية العيش ".

-6- حلول وتوصيات:

مما لا شك فيه، أن وحدة الثقافة العربية باتت ملحّة جدا، في هذا العصر من أجل تجديد المشروع الحضاري العربي، وكذا محاولة تجديد آفاق الشعوب العربية وقد يتأتى ذلك بـ:

- أيمان المثقفين العرب بأنفسهم ودرا التفريط والتهاون وتجاوز العقبات والنكسات.
- خلق أفق مجتمعي جديد يراعي حرية الاجتهاد الفكري وحرية الرأي والإبداع الأدبي والفنّي.
- السعي إلى تطوير المنظومة التعليمية عبر مختلف الأطوار وإصلاح الجهاز المدرسي ومحو الأمية الالكترونية وتشجيع البحث العلمي وتأمين المشاريع العلمية وتدعيم الابتكار.
- السعي الى التمسك بالقيم الدينية والهوية العربية الاسلامية.مع الدعوة الى المثاقفة والحوار الثقافي مع مختلف شعوب العالم في اطاره المقبول.
- تأمين وصول الثقافة إلى المجتمع وخلق وعي ثقافي قرائي لدى الفرد العربي.
- دعم المشاريع الثقافية ذات الجودة والإفادة وعدم تضييق الخناق على المثقف العربي وتسقيف حرّيته أو مطاردته.
- خروج المثقفين العرب عن صمتهم لمواجهة المخاطر التي تواجه مجتمعاتهم على غرار تهويد القدس، وطرح قضاياهم والأسئلة التي تشغل بالهم من أجل مدّ جسر بين المجتمع المدني والسلطة.

الخاتمة:

من خلال معالجتنا لإشكالية المثقف العربي ودوره ،لمسنا وجود تلك العلاقة الملتبسة للمثقف مع السلطة السياسية التي حتمت وجودة أصناف عديدة من المثقفين،ولم يتوقف الأمر عند حدود السلطة السياسية بل تجاوزه الى سلط أخرى تؤثر

[1] - (*)هنا المقصود عدم المساواة بين الجميع والتميز الحاصل في درجة الاهتمام كون هؤلاء ينتمون إلى المجتمع الثقافي نفسه.

وتتأثر على غرار سلطة الجمهور والمرجعية الفكرية،ومع ظهور التكنلوجيا والمعلوماتية ،غاب المثقف العربي ليحل محله ناشط شبكي يؤدي دوره في تناول قضايا مجتمعه ،ممأدى الى تفكيك مفهوم المثقف العربي المستقل أو صاحب الرسالة والفكر والإبداع.

حاجة العرب إلى المعرّب أهم مبرر في الاقتراض اللغوي

د/ أحمد قريش. جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان/ الجزائر

ملخص البحث:

أدخل العرب القدامى في لغتهم ما عربوه من الألفاظ والصّيغ والتّراكيب الأعجمية العامة على مرّ التّاريخ، فضلا على ما نقلوه أو أدخلوه من الألفاظ والتّعابير الاصطلاحية الخاصة. ولم يحظر علماء اللّغة العرب تعريب الألفاظ الأعجمية أو إدخالها، وأنّى لهم أن يحظروا ذلك وقد ورد عدد منها في كتاب الله العزيز[1]، ولم يسدوا على اللّغة السّبل المؤدّية إلى هذا التّفاعل الطّبيعي، وكيف لهم ذلك والفتوحات الإسلامية قد أتاحت للعرب فرصا للاحتكاك مع الأمم الأعجمية التي شملها الفتح. وما عملية التّعريب إلاّ إضافة إيجابية للّغة، تترجم بجلاء تفتح أهلها على اللّغات، وامتلاكهم لآليات إخضاع ما كانوا أحوج إليه من ألفاظ إلى ضوابط لغتهم الأصلية التي تعكس رحابتها وقدرة استيعابها الخارقة، وما ذلك إلا آية من الآيات العديدة التي خصت بها هذه اللّغة، والتي كانت الحافز على سبر أغوارها.

Ancient Arabs integrated in their language what they arabized as words, formulations, and general constructions throughout history in addition to what they brought or integrated as words and idioms. Arab linguists did not prohibit the arabization and integration of Persian words. How can they prohibit them when a number of these words were stated in the holy book of ALLAH, and they did not block the language routes leading to such interaction, how could they do that when the Islamic conquests granted Arabs communication opportunities with the nations covered by the conquest. The process of arabization is nothing but a positive addition to the language clearly reflected in the openness of its people for languages and their possession of the mechanisms of subjecting words they were in need of to the norms that rule their original language and reflect its great permissiveness and ability to absorb, and this is only one of the many proofs that characterize this language and motivates its researching it deeply.

الكلمات المفتاحية: اللغة، المُعرَّب، العجمة، التعريب، المصطلحات، نقائص.

إذا كان لا بدّ من تعيين لغة أصلية ذات تأثير أكثر في غيرها من اللّغات لكانت العربية في المقام الأوّل، التي انطلقت كلهجة ضيقة ذات درجة عالية من الفصاحة، وارتقت إلى لغة بنزول القرآن بها فأصبح يقرأ القرآن بها القرشي وغيره، ثمّ أصبحت لغة عالمية عن طريق الفتوحات الإسلامية، فيكفي هنا أكبر دليل، وهو أنّ ثلث اللّغة الفارسية من أصل عربي[2]. وإذا

(١) نظرية اللغة الثالثة: دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى، أحمد محمد المعتوق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط١، ٢٠٠٥م، ص٦٦.

(٢) المعرب والدخيل في اللغة العربية وآدابها: محمد ألتنوحي، ط١، دار المعرفة بيروت: لبنان، ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥م، ص٩١.

كان لا بدّ من الإشادة بلغة حظيت بالدراسة والتأليف وفق مناهج في غاية من الأهمية من منظور لساني حديث لكانت اللّغة العربية. وإذا كان لا بدّ من تخصيص في هذه الدراسات فإنّ اللسان العربي من الألسنة القليلة عبر تاريخها الذي نال حظا وافرا من التمحيص والتّحليل الدّقيق اللّذين كان من نتائجهما الوصول إلى جرد دقيق لما هو من أصل غير عربي من الألفاظ التي تزخر بها اللغة، والبحث في أصولها المختلفة وفي ما دخلها من تصحيف متكيّف مع ناموس اشتقاقاتها، المعروفة بالألفاظ المعرّبة.

توالت جهود علماء اللغة العرب وتعاقبت في خدمة اللّغة العربية في مخلف مجالاتها وميادينها، كلّ حسب اختصاصه، فمنهم من اتّجهوا نحو استقراء قواعدها وضوابطها النّحوية والصّرفية، ومنهم من حملوا على عاتقهم جمع مفرداتها وتراكيبها وصيغها، ومنهم من اشتغلوا في وضع مقاييس للتّمييز بين الأصيل من مفرداتها عن الدخيل، والفصيح من غيره، ومنهم من تولّى عملية جرد وإحصاء الألفاظ الأعجمية المعربة والدّخيلة، ووضع المقاييس الصّوتية والصّرفية التي تضبط عملية الفرز، والقوانين التي تقرر صلاحيتها أو تمكن من تحييدها ودمجها أو إدخال ما تدعو الضرورة لإدخاله منها في اللّغة[1]. لأنّ الأصل في اللّغة احتواء القيمة ونقلها كما دلّت على ذلك الكتب السماوية. فاللّغة مداس يحتوي أسمى ما يمكن أن يتعلّق به الفرد من مدلولات. وفي البداية "كانت الكلمة". أمّا ما اقترضه وأدخله الأفراد المتحدثون من ألفاظ و تعابير مستحدثة فذلك يعتبر لغة أخرى تمّ إدخالها إيجابا أو سلبا على اللّغة الأصلية تبعا لحالات فردية أو اجتماعية أو تاريخية .هذا ما يثبت على أنّ اللغة كائن اجتماعي، فتقدمها وتأخرها مرهونان في المقام الأول بمدى استعمالها في المجتمع، فهي من ناحية تنمو وتتطور وتبلغ أوج نضجها وأكمل تطورها إذا لم يقصها متحدثوها من الاستعمال، وهي من ناحية أخرى تشلّ عن نموها وتطورها إذا ثبت إقصاؤها ولو جزئيا من الاستعمال، وقد تتعرض من ناحية أخرى إلى الانقراض إذا حرمت كليا من الاستعمال.

والتّعريب فهو من مادة عرّب، يعرفه صاحب الصحاح: "تعرّب، أي تشبه بالعرب. وتعرب بعد هجرته أي صار أعرابيا... والتّعريب: قطع سعف النخل وهو التشذيب... وتعريب الاسم الأعجمي: أن تتفوه به العرب على منهاجها، تقول عرّبته العرب وأعربته أيضا"[2].

أمّا اصطلاحا فقد أجمعوا على أنّه اللّفظ الّذي دخل العربية، وعومل معاملة اللّفظ العربي من حيث الوزن والاشتقاق. وعرّفه الخفاجي بقوله: " واعلم أنّ التّعريب نقل اللّفظ من العجمية إلى العربية، والمشهور فيه التعريب[3]. ويطلق عليه أيضا: إعراب، فيقال حينئذ معرّب ومُعْرَب.

واللّغة العربية على ثراء رصيدها الذي يزيد عن مائة ألف كلمة، الضامن لسيرورة نشاطها عبر التاريخ، وعلى رشاقة ألفاظها وحتى بنائها بحيث لا يوجد فيها من الثقل والاعوجاج ما يوجد في غيرها من اللّغات[4] اضطر أهلها بدافع الحاجة بغرض استيعاب الجديد الذي اخترق بيئتهم والذي كان لا بدّ من أن يقتحم مجال لغتهم إلى الاقتراض اللّغوي.

---

(١) نفسه، ص٤٢.

(٢) الصحاح: إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار، ط٢، ١٩٨٢م، المجلد الأوّل مادة (عرب).

(٣) شفاء الغليل: شهاب الدين الخفاجي، الطبعة الوهابية، مصر، ١٣٨٣هـ، ص٣.

(٤) التطور الغوي التاريخي: إبراهيم السمرائي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٨٣م، ص٢٢.

واستخلص علماء اللّغة القدامى من قوائم الألفاظ المعرّبة التي عرضوها في مصنّفاتهم جملة أحكام تقريرية تفيد بأنّ كثرة كثيرة منها عرّبت بدافع ظروف اجتماعية محضة لا دخل فيها لمبدأ تأثير الغالب في المغلوب، أو مبدأ ولوع المتخلّف بما هو موجود بين يدي المتحضّر.هذا ليس معناه أنّ اللّغة العربية كانت في منأى عن التّأثرات التسلّطية الحتمية، فأنّها اقتبست كثيرا من ألفاظ اللّغات الغازية عبر تاريخها الطّويل، مخضعة إياها لقوانينها الصّوتية، وطوّعت الكثير منها لمقاييس أبنيتها، وجرى بها الاستعمال حتّى صارت هذه الألفاظ الدّخيلة[1] بمرور الزّمن عربية، وبهذا تكون اللّغة العربية قد استلفت كلمات عديدة من أمم ذات أصول متمايزة، ومن أماكن مختلفة، استعملت بعضها بنفس مدلولاتها ومعانيها، وأضافت على بعض الآخر ظلالا إضافية على المعنى، وفي أحيان أخرى انحرف فيها المعنى الأصلي.

وهذه الكلمات تدلّ بكميّتها على قدرة اللّغة في استيعاب الجديد المرتبط باستيعاب التّيارات الوافدة مع تحويرها وإعادة صياغتها، ممّا أكسبها بعض المميّزات التي ميّزتها عن سواها من اللّغات الأخرى.

والملفت للنّظر حقّا، هو أنّ العرب اضطروا إلى اقتباس بعض الألفاظ الأعجمية، مع وجود نظائر لها عندهم من حيث دلالتها، ولكنّها متقلّصة مع استعمالاتهم لها[2]، و"طبيعي أنّ كثرة عدد المفردات التي تقتبسها لغة من لغات أخرى لا يعني على الإطلاق أنّ تلك اللّغة أقلّ من هذه ... وكلّ لغة قادرة على التّعبير عن أيّ شيء في حياة النّاس."[3] وقد يكون الدّافع إلى ذلك هو خفّة اللّفظ المستعار، وسهولة نطقه إذا ما قيس بمرادفه في لهجتهم، أو أرادوا التّدقيق الدّلالي.

أقرّت الدّراسات اللّغوية حقيقة مفادها أنّ التّعريب ظاهرة خاضها العرب منذ القديم، واستمرّت إلى وقتنا الحالي، وبمقارنته مع الدّخيل فإنّه في العصور العربية القديمة أكثر عددا منه، بخلاف العصر الحديث الذي تغلّب فيه الدّخيل على المعرّب[4]. وبداعي الحاجة منذ قدم الزمن إلى المعرب بالرغم من هذا التفاوت بين العصرين الذي برّره علماء اللّغة بجملة من الأسباب،[5] يبقى التّعريب من رفدا هاما من الروافد المغذية للّغة، يسدّ حاجتها، ويكمل نقصها ويثري رصيد أصحابها. ولا تخضع عملية الاقتراض اللّغوي لمعادلة قوة أو ضعف اللّغة الأصلية، كما لم ينحصر التّعريب في لغات الأمم المجاورة، فاقترض العرب من أمم إفريقية كالحبشة، وأقباط مصر، وأمازيغ شمال إفريقيا، ومن أمم أوربا كاليونان، واللاّتين، ومن أمم آسية كالفرس والهند، والصين، وتركستان. أمّا التّعريب الحديث فاقتصر على الدول الغربية وعلى وجه الخصوص فرنسا وبريطانيا.

---

(١) الدخيل: كل كلمة أدخلت في كلام العرب وليست منه، والكلمات غير مستقرّة وبنيتها الأصلية، فبإمكانها أن تخترق نطاقه ا الجغرافي أو حيّزها المكاني إذا توفرت لها الأسباب محتفظة بمدلولاتها المعجمية.

(٢) في رحاب اللغة العربية: عبد الجليل مرتاض، الجزائر :ديوان المطبوعات الجامعية، ٢٠٠٤م، ص٣٤.

(٣) اللغة والتواصل: عبد الجليل مرتاض، الجزائر: دار هومة، ٢٠٠٠م، ص٩٤.

(٤) الدخيل هو: اللفظ الأعجمي الذي أدخل كلام العرب من غير أن يشتقّ منه لمخالفته الأوزان العربية، فاستخدمته العرب بشكله وقالبه الذي دخل العربي ة، من قولهم:"الدخيل من دخل في قوم وانتسب إليهم وليس منهم". ينظر المعرب والدخيل في اللغة العربية وآدابها : محمد ألتونجي، بيروت لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ص١٣ .

(٥) العودة إلى المرجع السابق.

دواعي التّعريب:

إنّ شرط الضرورة . أو (العوز) كما عبّر عنه الدكتور محمد المعتوق . هو شرط أساسي للاقتراض من اللّغة أو اللّغات الأجنبية[1]. ولذا لم تكن حاجة العربي إلى الاقتراض بدافع البحث عن بديل لعجز في لغته أو قصور، لأنّ رصيد لغته الذي فاق المائة ألف كلمة يكفيه ويزيد عن سدّ حاجاته، ولكن مستحدثات الحياة التي لم يعهدها العربي كانت وراء ذلك. وقد عرّب العرب بمختلف طبقاتهم . طبقة العلماء والمثقفين، وطبقة التّجار والحرفيين، وعامة النّاس . ما كانوا أحوج إليه في حياتهم العامة والخاصة. وخلص محمد ألتونجي في دراسته للمفردات المعرّبة إلى جملة من الأسباب[2] نوردها فيما يلي:

١) أمور طبيعية متعلقة بالبيئة الصحراوية المحدودة العطاء من الزهر والطير، فتاقت نفس بداة العرب وأهل الحضر منهم إليها، فعرّبوا: نرجس، وياسمين، وزيزفون ...

كما أنّ قلّة استقرار العرب لم تسمح بإشادة الأبنية لظروف ما تعلق منها بمادة البناء نفسها، أو مناخية لم تشجع على الاستقرار المستمر، فالعرب حين أرادوا إعادة بناء الكعبة استعانوا ببنائين روميين اضطروا إلى الرسو بسفينتهم لشدة الرياح وقوتها على شاطئ جدة، فكان طبيعيا أن يحدث تأثير تسرّبت بفعله عض أسماء الأبنية، كالقنطرة، والبرج، والبتراء ...

٢) ومنها ما هي متعلقة بالجانب العقائدي، فاقترض المسلمون ما يسدّون به النّقص في هذا الجانب، فعربوا محراب من الحبشة، ومتكأ وآمين[3] من القبطية، واللّهم[4] من العبرية، والخندق من الفارسية.

كما أتاحت الفتوحات الإسلامية للعرب المسلمين فرصة مغادرة بيئتهم الصحراوية والاحتكاك ببيئة لم يألفوها، ومجتمعا لم يعرفوه، فاستهوتهم أشياء فعرّبوا لضرورتها مسمياتها، حتى إذا حل العباسيون فأسسوا حضارة، وشاعت في عهدهم جلسات الإنس والطرب، فعرّبوا وسائلها، كأسماء الكؤوس، كالناجود (كأس الخمر الفخاري)، والباطية (كأس الخمر العريض)، كما اقترضوا لما ينسجم مع هذه المجالس من أساء لوسائل موسيقية، كالبربط (العود)، والناي (القصبة)، والصنج الكمان(القوس). كما تسرب الجواري والغلمان من الفرس والأحباش والروم إلى قصور الأمراء. كما أدخل العنصر الوافد على بلاد العرب أسماء أطعمة، نحو: طباهج، وكباب، ولوزنج، وفستق: وبندق.كما استعان المترجمون العرب ببعض المصطلحات العلمية التي افتقروا إليها، كمصطلحات الفلسفة، والقانون والدستور وغيرها.

٣) وأمور تخص المجال التّجاري كمسميات السلع التي كانت تفد إلى أسواق العرب، كالمسك، والكافور، والقزّ، والتوابل كالفلفل، والقرنقل، والكراوية، والزنجبيل.

وإلى جانب هذا كله لجأ العرب إلى تعريب بعض المفردات إيثارا للخفّة قياسا بمرادفاتها العربية، نحو: توت عربيها الفِرصاد، والرصاص عربيها الصُرفان، والمسك عربيها المشموم.

---

(١) ينظر نظرية اللغة الثالثة: أحمد محمد المعتوق، السابق، ص٧٦ .

(٢) ينظر المعرب والدخيل: محمد ألتنوخي، المرجع السابق، ص ١٦ . ١٧.

(٣) اختلف في شأنها علماء الرحو، فعدها بعضهم اسم فعل أمر بمعنى استجب . ومنهم من ذهب غير ذلك معتبرين أنّ اللفظة ليست عربية لافتقار العربية إلى وزن (فاعيل) في الأوزان الصرفية، وأرجعوها إلى أصل فرعوني (آمون) وهو اسم أحد آلهتهم .

(٤) حللها النحاة وأعربوها بتأويل واحتمال، فاعتبروا الميم عوضا من "يا" النداء، ومنهم من أرجعها إلى أصل عبري "إلوهيم" و معناها الآلهة استخدموها إبان وثنيتهم.

أمّا أهداف التّعريب فيمكن إجمالها في أهداف ثلاثة رئيسة:

الهدف الأوّل: وهو تكييف العرب ألفاظا أعجمية على طريقتهم في اللّفظ والنّطق، أي عندما يعرّبون الألفاظ، يخضعونها إلى الأوزان العربية وإيقاعها، وطرق اشتقاقاتها.

الهدف الثاني: يرمي إلى نقل النّصوص من إحدى اللّغات الأجنبية إلى اللّغة العربية، وهنا ينصرف التعريب إلى الترجمة.

الهدف الثالث: يهدف إلى جعل اللّغة العربية لغة أساسية وحياتية، متفتّحة على اللّغات الأخرى، أي جعلها لغة العلم والعمل. فاستطاعت بذلك منذ أن تستوعب معارف وعلوم الأمم التي كان لها معها اتّصال، فنما رصيدها حتى إنّها أصبحت لغة العلم السائدة في ذلك الزمان، فقد صوّر الجاحظ هذا التمكّن بقوله: "وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية وحولت آداب الفرس فبعضها ازداد حسنا وبعضها ما انتقض شيئا ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن"[1]. فسرّ العربية العجيب الذي وقف عليه الجاحظ هو إلمامها بكل ما تدعو إليه الحياة، وقدرتها على تحويل الشيء إلى حسن والحسن إلى أحسن.

وآية ذلك كله أنّ التّعريب أضحى شاهدا للعربية على مرونتها، كما دلّ في ذات الوقت على ابتعادها عن الجمود والانغلاق، فعوّلت عليه العربية منذ الجاهلية، إذ عرّبت عن كثير من الأمم الأعجمية، حتى إنّ القرآن الكريم حفل بألفاظ كثيرة من معرّب الجاهلية[2].

وحاجتنا إلى التّعريب في عصرنا أصبحت أكثر من ذي قبل، فتمّ تعريب الكثير من الألفاظ والصيغ الأجنبية العامة التي جرف بها السيل الحضاري إلينا، بنحو غير إرادي في معظمها، وطورا بنحو إرادي على أياد متخصصة لما يتيحه من فائدة كبيرة في مجال المصطلحات لمستحدثات كثيرة.

لذا أصبح من المؤكّد أنّ الاستفادة من اللّغات الأخرى و"إدخال الألفاظ الأجنبية ليس بدعا ولا خطرا يخشى منه، إذا تناوله الكتاب والعلماء والمستعملون للغة بما ينبغي من الوعي والاحتياط"[3].

ولذا يفترض أن تتماشى حركات التّعريب والعناية بالألفاظ والتّراكيب والمصطلحات الأجنبية، والأخذ منها بالقدر الذي تدعو إليه الضّرورة ،وتقتضيه حاجة الحياة الحديثة، ومستجداتها وسبل التّعامل والتّواصل والتّفاعل فيها، وما تقتضيه ضرورات التّوسع والإثراء، ودوافع التّطلع نحو الارتقاء باللّغة، باعتبار أنّ التّعريب اللّغوي النّاجح من اللّغة الأجنبية الحيّة يعدّ في اعتبار الأمم المتطورة، وأصول اللّسانيات الحديثة، و مصدرا من مصادر النّمو لدى اللّغات والحضارات ماضيا وحاضرا[4].

---

(١) الحيوان: الجاحظ، المطبعة الحميدية، مصر، ١٢٢٣ هـ، ج١، ص ٣٨.

(٢) جمعها جلال الدين السيوطي في كتابه المهذب فيما وقع في القرآن من المعرب، وهي في حدود مائة وأر بع وعشرون كلمة، منها ٢٩ فارسية، و٢٨ حبشية، و٢٤ نبطية، و٢٠ سريانية، و٢٠عبرية، و٩ رومية، و٧ قبطية، و٧ بربرية، و٣ هندية، ٣ زنجية، وواحدة تركية.

(٣) –كلام العرب: حسن ظاظا، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٦م، ص٨٥.

(٤) – نظرية اللغة الثالثة: أحمد محمد المعتوق، المرجع السابق، ص١٦٥.

ونجاح التعريب يتوقّف على ما أقرّته المجامع اللّغوية على استعماله عند الضرورة على طريقة العرب في تعريبهم. وعلى تحقيق أهداف بالغة الأهمية على جميع الأصعدة: الوطنية والقومية و الاجتماعية[1]:

أمّا الصّعيد الوطني، فإنّه يوطّد أواصر الوحدة الوطنية، وعرى الألفة بين أبناء الشّعب في القطر الواحد، ويجعل الأقليات العرقية والدينية تزداد اندماجا بالحياة الوطنية بسبيل العربية، فعن طريق هذا السبيل يصل المواطن الدارس إلى شتى مجالات الفكر العربي من آداب وعلوم وفنون.

أمّا الصعيد القومي، فإنّه يتعذّر وجود حقيقي ذو معنى لمجتمعات بشرية، صغيرة أو كبيرة، بدون رابط لغوي ييسر التواصل والتفاعل الاجتماعي، والتماسك بين أفرادها وفئاتها المختلفة، فاللغة المشتركة بين الأفراد والمجتمعات هي الأساس القوي للتبلور الفعلي للتقارب، والشعور الجماعي والوحدة بينهم، فالتضامن القوي منذ أكثر من أربعة عشر قرنا بين شعوب العالم العربي أدت وتؤدّي فيه اللغة العربية دورا مركزيا[2]. والتّعريب يعزّز أكثر من تقوية هذه الرابطة الهامة التي تربط بين أبناء الأمة العربية في أقطارهم المختلفة.

كما أنّه يتيح للعرب، على اختلاف مستوياتهم العلمية والثقافية أن يعملوا ويعيشوا هنا وهناك في الأقطار العربية، ويكون الوطن العربي كلّه ساحة عمالة يحقق فيها المواطنون أهدافهم، وتربح الأقطار الغربية جهودهم البناءة.

<u>خصوصيات المعرب :</u>

لم يرد عن العرب أنّهم عرّبوا أكثر من ثلاثة آلاف لفظة حتى منتصف العصر العباسي، وزاد هذا العدد قليلا في العصر العثماني،[3] سدّوا بها حاجاتهم التواصلية، وأثروا بها لغتهم، واكتسى اللفظ المعرب سواء بتأثير الاستخدام أم بدونه بعض الخصوصيات، منها:

أ) خروج اللفظة المعربة عن معناها الأصلي كليا أو جزئيا، نحو: بيض بِرِشْت: نصف سلق، في حين أنّ معناها الفارسي الأصل: الشويُ الكامل[4].

ب) الكثير من الألفاظ المعربة حافظت عليها العربية على حين أنّ أصولها فقدت.

ج) شمل التّعريب بعض الألفاظ أكثر من مرة، وفي أزمنة متفاوتة وأماكن مختلفة، منها ما عرّب في الجاهلية بشكل ثمّ أعيد تعريبه في العصر العباسي بشكل آخر، وبعضها نقل إلى العربية مباشرة عن طريق الخليج والعراق، ثمّ نقل مرة أخرى بطريقة غير مباشرة عن طريق السريان أو العثمانيين.

د) تضمّنت بعض الألفاظ المركّبة أصلين متمايزين، جزء عربي، والآخر فارسي أو تركي، نحو: أجْزَخانة، وحُرّفت إلى أزدخانة: الصيدلية، والمعنى بيت الأجزاء[5].

---

(١) دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب: شحادة الخوري، دمشق: دار طلاس،ط١، ١٩٨٩م، ص ١٧٠.

(٢) مسألة الهوية: العروبة والإسلام ... والغرب، محمد عابد الجابري، سلسلة الثقافة القومية، ص٢٧.

(٣) المعرب والدخيل في اللغة العربية: محمد ألتونجي، السابق، ص٢٣.

(٤) نفسه، ص٢٥.

(٥) نفسه، ص٢٦.

ه) ألفاظ معرّبة ذات أصل عربي، اقترضتها لغة أخرى فحوّرت من صوتها ومعناها، ثمّ عادت إلى العربية بشكلها الجديد، نحو: تعرفة، وأصلها "طريف" اسم مدينة عربية ساحلية في الأندلس، تفرض فيها ضرائب السفن، وهي بالفرنسية اليوم TARIF.

و) بعض الألفاظ المعربة كانت الحاجة إليها ظرفية، ثمّ أهملت، نحو: وَن: آلة موسيقية، طوخ: شعر ذيل الخيول.

ز) تمّ تعريب بعض الألفاظ على معنى واحد احتاج إليه العرب، وهي في الأصل ذات معان عديدة.

ح) عرفت بعض المربات أشكال مختلفة في التعريب، نحو: تَنْبول، وتنبال،

و تنبل: كسول.

ط) أخطأ العرب في استخدام بعض أسماء الأعلام الأعجمية معرّفة بـ"ال"، نحو: الفرزدق، والمسيح، والأسكندر، والأندلس.

ي) بعض الألفاظ المعرّبة كان استعمالها ضيق، اقتصر على شاعر واحد دون غيره، ولكنها ترسّخت بالشاهد على غرار لفظة (قُرْق) البربرية التي تعني النعل،

وردت في قول ابن قرمان:

بَعَثْتُ قُرْقي إلى القرّاق يصلحه ** وقد تعذّر قيراط من الثّمن.

<u>مقاييس عجمة اللّفظ:</u>

لقد استقرى علماء اللّغة من المعرّبات بعض المقاييس من شأنها أن تميّز عجمة ألفاظ من غيرها من العربية، ومن ذلك[1] :

١) لم يستخدم العرب حروفا ليست في ألف بائهم، وحكموا على كلّ لفظة تضمنت حرفا من دون هذه الحروف بالعجمة، ومن هذه الحروف الفاء المهموسة "v" اللاتينية، والجيم القاهرية "ق" المثلثة، والتي يطلق عليها بالقاف التركية.

٢) لا يجتمع جيم وقاف في كلمة واحدة، نحو: جُوالق: وعاء من الليف، وخندق.

٣) لا يجتمع صاد وجيم في كلمة واحدة، نحو: صولجان، وإجّاص.

٤) لا تلي الراء النون في الكلمة، نحو: نرجس، ونورج.

٥) ولا يجتمع طاء مع جيم في لفظة واحدة، نحو: طاجن.

٦) ولا يجتمع سين وذال في لفظة واحدة، نحو: ساذج.

٧) ولا يجتمع صاد وطاء في كلمة واحدة، نحو:واصطبة: مشاقة.

٨) كل لفظة خالفت الوزن العربي فهي أعجمية، نحو: خرسان على وزن فُعَلان.

---

(١) ينظر المزهر في علوم اللغة وأنواعها: جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، بيروت المكتبة العصرية، ١٩٨٦م، ج١، ص٢٧٠.

٩) لا تتشكّل الكلمة العربية من الحروف "ب، س، ت"، نحو: بستان .

١٠) لا ترد كلمة رباعية أو خماسية بغير حرف أو حرفين من حروف الذلاقة، و هي (ر، ن، ل، ف، ب، م) فإن وجدت فأعجمية.

وسائل التعريب:

أصبحت عملية صناعة المصطلحات في عصرنا هذا مقصورا على العلماء المخصّصين في اللّغة، ومهمّته الحساسة وما تتطلبه من جهود جبارة، تقتضي توفير عوامل مستلزمات ليحقق أهدافه المرجوة، منها:

أ- العامل البشري:

يتطلب التعريب توافر قوى بشرية متخصصة، أي أنّ هذا العمل وما يحتاجه من جهود، إنّما يتوقف على قدرة أهل الاختصاص من علماء وباحثين، وتقنيين.

ب- العامل المادي:

يقتضي التعريب توفير إمكانيات مادية، تتمثل في الأجهزة والمعدات الفنية والأدوات والوسائل التعليمية الضرورية.

ج- التشريع والتنظيم:

كما تقتضي عملية التعريب قيام الجهات المختصة بضبط العمل، ورسم حدوده وتبيان موجباته وضروراته، وذلك بإخضاعه لقوانين ومراسيم وقرارات ولوائح تنظيمية.

تذبذب إنتاج المصطلحات:

التذبذب في إنتاج المصطلحات في البلاد العربية، وعدم الدّقة التي تخلّلت المنتوج خلقت صعوبات وعرقل بالأساس تلقي وأخذ العلوم من غيرنا ومن هذه الصعوبات:

1- طغيان اللغات الأجنبية على اللغة العربية: إذ أنّه رغم الجهود الجبارة التي بذلت في مجال تعريب العلوم إلاّ أنّ اللغتين – الفرنسية أو الإنجليزية في بلداننا العربية– لا زالت مسيطرة على أغلب العلوم الخاصة منها العلوم الدقيقة (الطب، الفيزياء...).

2- "نقص المراجع العلمية والكتب الدراسية العربية في كثير من الموضوعات العلمية التي تدرس في الكليات العلمية وفي مقدمتها الكتب الطبية والصيدلانية والهندسية والكيمياوية والفيزيائية والرياضيات العالية، ويعانون نقصا في المصطلحات المعربة، وإن وجدت فليس ثمة اتفاق على مصطلح موحد"[1].

نقائص التعريب :

تمّ رصد بعض النقائص التي أثّرت في حركة التعريب المقصودة في الوطن العربي منها:

---

(١) مشاكل ومعوقات التعريب: محمود الحبيب، مجلة اللسان العربي، العدد١٧، ١٩٧٩م، ص ١٧٨ - ١٧٩.

أ) تفاوت المقدرة اللّغوية بين المعربين تفاوتا كبيرا (فمنهم من هو مطلع على العلوم ويجهل اللغة العربية، وعلى صعيد آخر هناك من يتقن اللّغة العربية لكنه لا يفقه شيئا في العلوم الحديثة).

ب) اختلاف المؤثّر اللّغوي الأجنبي في بلاد العربية أتاح اختلافا في المفاهيم والنقل والترجمة والتعبير[1].

ج) رواج بعض المقالات الصحفية العلمية، التي يقوم أصحابها بارتجال المصطلحات ارتجالا خضوعا لعامل الوقت.

د) اختلاف المناهج في التّعبير والتّعريب ما بين الجامعات العربية والمجامع اللّغوية والاتّحادات العلمية والمنظمات، فبعضها يترجم معنى المصطلح ترجمة يرجع في اختيارها إلى المعاجم اللّغوية العربية أو إلى الوضع والتّوليد، وبعضها يعرب المصطلح تعريبا أي يبقيه على ما نطق به في أصل لغته، مع بعض التحوير ليصاغ على وزن صرفي مقبول في حدود الإمكان"[2].

هـ) وجود فوضى في التأليف المدرسي والجامعي، حيث إنّ كل مدرس أو أستاذ يقوم بتعريب المصطلحات على حسب معرفته وقدرته العلمية، فنجد للمعنى الواحد عدّة مصطلحات مختلفة.

المصادر والمراجع:

١) التطور اللغوي التاريخي: إبراهيم السمرائي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٨٣م.

٢) دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب: شحادة الخوري، دمشق: دار طلاس، ط١، ١٩٨٩م.

٣) الحيوان: الجاحظ، مصر، المطبعة الحميدية، ١٣٢٣هـ، ج١.

٤) شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل: شهاب الدين أحمد الخفاجي، الطبعة الوهبية، مصر، ١٣٨٢هـ.

٥) الصحاح: إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، ط٣، ١٩٨٤، المجلد الأوّل.

٦) في رحاب اللغة العربية: عبد الجليل مرتاض، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ٢٠٠٤م.

٧) اللغة والتواصل: عبد الجليل مرتاض، الجزائر: دار هومة، ٢٠٠٤م.

٨) مسألة الهوية: العروبة و الإسلام ... والغرب، محمد عابد الجابري، سلسلة الثقافة القومية ص٢٧.

٩) مشاكل ومعوقات التعريب: محمود الحبيب، مجلة اللسان العربي، العدد١٧، ١٩٧٩م.

١٠) المزهر في علوم اللغة وأنواعها: جلال الدين عبد الرحمان السيوطي،بيروت المكتبة العصرية، ١٩٨٦م،ج١.

١١) المعرب والدخيل في اللغة العربية وآدابها: محمد ألتونجي، بيروت لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥م.

---

(١) السابق، ص ١٨٠.

(٢) م ن، ص ١٨١.

١٢) نظرية اللغة الثالثة، دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى: أحمد محمد المعتوق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط٢٠٠٥م.

حجاجية التشبيه و دوره الإقناعي في الحديث النبوي الشريف

الأستاذ الجمعي حميدات.جامعة سطيف٢ ٠ .الجزائر

ملخص البحث :

يُعدّ الحجاج من بين أهمّ النّظريات التي تهتم بها التداولية ،في ظل تجدد الاهتمام بالدرس البلاغي في العصر الحديث ،والذي أدى إلى ظهور "بلاغة جديدة" ،خاصة حين اعتمدت على العلاقة اللازمة بين البلاغة ودراسة وسائل الإقناع ،كالإشارات ،والعبارات والحجج ،وغيرها.

و "التشبيه" تقنية خاصة في العملية الحجاجية عند البلاغيين القدامى، والغرب المحدثين، لها فعاليتُها في الإقناع، لما يوفره من طاقة حجاجية ،قادرة على إثارة المتلقي، وشغل تفكيره ،بالبحث عن العلاقة التي تجمع بين صورة "المشبه" و"المشبه به"، وما تحدثه هذه "العلاقة التصورية" من أثر في نفس المتلقي تحمله على الإقناع والقبول بتلك التشبيهات في الحديث النبوي الشريف.

كلمات مفاتيح :الحجاج ، التشبيه ،التشبيه التمثيلي ، التشبيه البليغ ،الإقناع ، الحديث النبوي الشريف.

تقديم :

يُعدّ الحجاج من أهم النظريات التي تشكّل اهتمام التداولية في ظل تجدّد الاهتمام بالدرس البلاغي في العصر الحديث ، مما أدّى إلى ظهور بلاغةٍ جديدةٍ قائمةٍ على تحديد العلاقة اللازمة بين البلاغة ودراسة وسائل الإقناع التي توظّفها كالإشارات و الإيماءات وغيرها ......

كما يُعدّ التشبيه إحدى التقنيات التي تستعملها العملية الحجاجية عند البلاغيين القدامى وكذا الغرب المحدثين ، نظرا لما تُوفّره من طاقةٍ حجاجية تعمل على إثارة المتلقّي وشغل تفكيره ،وذلك في محاولة البحث عن العلاقة التي تجمع بين صورة "المشبه و المشبه به"،وما تحدثه هذه العلاقة التصورية من أثر في نفس المتلقّي تحمله على الإقناع و القبول بتلك التشبيهات .

ولعلّ ارتباط التشبيه بالحجاج -كآلية بلاغية – لكي يؤدي دور الإقناع كان الدافع لرسم صورة من صور أساليب الدعوة إلى الله التي سلكها الرسول –صلى الله عليه وسلم- وأملى بها حجته الإقناعية و التأثيرية في قومه ، سعيا منه لتغيير مفاهيمَ خاطئةٍ اقتنعوا بها ، فما حظُّ هذه الآلية في أحاديث المصطفي عليه الصلاة السلام ؟ ،ومأثر هذه العلاقة التصوّرية بين "المشبه و المشبه به" في نفس المتلقي وحمله على الإقناع و القبول؟

ما مفهوم الحجاج وما هي أهم صفاته؟ ، ما هي القواعد التي راعاها الرسول صلى الله عليه وسلم في حديثه مع المخاطب؟.فيمَ تكمن أبرز الخصائص الحجاجية في الحديث النبوي الشريف حين يكون الخطاب جدليا احتجاجيا؟.ما هي أهم الآليات والطرق الحجاجية من خلال حديثه عليه الصلاة و السلام ؟.ما العلاقة الرابطة بين الحجاج والإقناع في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم مع مخاطبه؟.وذلك من خلال هذه الإطلالة في رحاب الأدب النبوي ،و التي رُسمت من خلالها معالمٌ حجاجيةٌ في ضروب بلاغية مختلفة، الهدف منها الإقناع من جهة ، و التأثير في المتلقي من جهة أخرى.

لقد كشف تجدّد الاهتمام بالدرس البلاغي في العصر الحديث عن طروحات علمية مُغايرة، أدّى إلى ظهور "بلاغة جديدة" خاصة حين اعتمدت على العلاقة القائمة بين "البلاغة" ودراسة "وسائل الإقناع" جعلت من "الحجاج "في رحاب هذا التحوّل مطلبا أساسيا في كلّ عملية اتّصالية تستدعي الإفهام والإقناع.

١ - **مفهوم الحجاج** : إنّ مقاربة أولية **لمفهوم"الحجاج"** تُظهر: "أنّه مفهوم عائم، يصعب حصرُه والإحاطة به، وذلك لما يتميّز به من كَثْرة الحقول العربية التي تناولته، إذ نجده متواترا في الأدبيات الفلسفية والمنطقية والبلاغية التقليدية، وفي الدراسات القانونية، والمقاربات اللسانية والنفسانية والخطابية المعاصرة،.."[1] لكنّه مع ذلك يبقى "الحجاج" إستراتيجية لغوية، تكتسب بُعدها من الأحوال المصاحبة للخطاب، على اعتبار أنّ اللّغة نشاطٌ كلاميّ يتحقق في الواقع وفق معطيات معيّنة من السّياق، في تلك العلاقة التخاطبية بين المتكلم والمستمع حول قضية ما ،فالمتكلم يُدعّم قوله بالحجج والبراهين لإقناع مخاطبه، والمستمِعُ له حق الاعتراض عليه إن لم يقتنع، لذلك يُعرّفُه: (**طه عبد الرحمان)بأنّه**: "كلُّ منطوق به ،مُوجّه إلى المخاطب لإفهامه دعوى مخصوصة ،يحقُّ له الاعتراضُ عليها..."[2] ،بل يذهب إلى أبعد من ذلك في قوله: "إنّه: "لا خطاب بغير حجاج و لا مخاطِبَ (بكسر الطاء) من غير أن تكون له وظيفة المُدّعي، ولا مخاطَب (بفتح الطاء) من غير أن تكون له وظيفة المعترض..."[3].

ليتوسع هو نفسه في تعريفه "للحجاج "في كتاب:"**في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**" ويعطي للحجاج **صفتين رئيسيتين**: فهو "**تداولي**" :لأنّ طابعه الفكري ثقافي واجتماعي، إذ يأخذ بعين الاعتبار مُقتضيات الحال من معارف مشتركة ومطالب اختيارية وتوجّهات ظرفية، ويهدف إلى الإشراك جماعيا في إنشاء معرفة عملية إنشاء موجهاً بقدر الحاجة ..."[4] ، فالصفة التداولية للحجاج تمنح الفرصة للجميع في الاشتراك فيه دون استثناء، ومن أيِّ مستوى.

أما الصفة الثانية، فهي كونه"**جدليا**" :لأنّ هدفَهُ إقناعيّ ،قائمٌ بلوغُهُ على التزام صُوَرٍ استدلالية أوسع وأغنى من البنيات البرهانية الضيّقة، إذ تُبنىَ الانتقالات فيه على صور مجتمعة على مضامينها أيّما اجتماع، وأن يُطوى في هذه الانتقالات الكثيرُ من المقدّمات ،والكثيرُ من النتائج ..."[5].

---

١ . محمد طروس – النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار النشر للثقافة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء . المغرب، ط١ ٢٠٠٥ ،ص٠٦.

٢ . طه عبد الرحمان– اللسان والميزان أو التكوثر العقلي– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء ١٩٩٧ ، ص ٢٢٦.

٣ . المرجع نفس ، ص٢٢٦ .

٤ . طه عبد الرحمان: في أصول الحوار، تجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء ٢٠٠٠، ص:٦٥.

٥ . المرجع نفسه ، الصفحة نفسها..

ليرتبط مفهوم الحجاج دائما **بالإقناع**،وهو ما ذهب إليه (**عبد الهادي بن ظافر الشهري**): في "**استراتيجيات خطابه**" إذ عرّف الحجاج بعد ربطه بالإقناع في قوله:" الحجاج هو الآليةُ الأبرزُ التي يستعمل المرسلُ اللغةَ فيها وتتجسد عبرها استراتيجية الإقناع ..."[1] ، فليس هناك مُرسِل يُرسل خطابا هباءً إلاّ ومن ورائه هدفٌ معينٌ،وهو الاستمالة والتأثير عن طريق الحجج اللّغوية ،وحتى غير اللّغوية كالإشارات والإيماءات...

لقد تنوعت أساليب الدعوة إلى الله التي سلكها الرسول صلى الله عليه وسلم ، وهي أساليب فعّالة أملى بها حجّتَه الإقناعية والتأثيرية ، ودعا من خلالها الفكر للتأمل والتدبّر ،واستمال قلوب الناس، وغَيّرَ مفاهيمَ خاطئةً اقتنعوا بها ، فكانت "الأساليب التوجيهية" من "**حوار**" كأداة للتواصل وتبادل الأفكار ،والتعبير عنها بالحجج والبراهين، إلى "**أسلوب التلطّف** "في التعامل مع المخاطب والكلام معه بالرّفق واللين" ، إلى أسلوب "**التدرج**" وتعامله بالحكمة مع الناس ... فبذلك أسّس مَنْهَجا متكاملا ينتهي (يخلُص) إلى الإقناع والتأثير، والتعبير بأسلوب آخر يتجسّد في مراعاة أحوال المتلقين أو المخاطبين، لأنّ شِعاره صلى الله عليه وسلم "مخاطبة العقول والقلوب فنٌّ لا يُجيده إلّا من يمتلك "**أدواتِ الإقناع** "مع توافر الظروف المناسبة لإحداث التأثير".

إنّ هذا التّنوع في استراتيجيات التعامل مع المخاطب من قبل الرسول -صلى الله عليه سلم- مبعثُه طبيعة المتلقي(المخاطَب) من رفضٍ وإذعانٍ ،وعدم تصديق لما جاء به عليه الصلاة والسلام ،مما يعكس عدمَ تحقيق أهداف الخطاب ، وذلك باعتماد استراتيجية جديدة من شأنها أن تُحدثَ تغييرًا في الموقف الفكري والعاطفي لدى المرسل إليه(المتلقي)،ألا وهي "الإقناع" بمختلف آلياته.

٠٢- تعريف الإقناع :

يُعرّف الإقناع على أنّه:" تقديم الحجج والمناقشات لحمل الفرد على فعل شيء أو الاعتقاد بشيءٍ ما "[2] فالإقناع هنا عملية طرح الحجج ومحاولة حمل المخاطب على الإذعان في قبول ما يطرحه المتكلّم،وهناك مفهوم يرى أنّ الإقناع هو:" العملية التي يُؤثر بها الخطابُ في مواقف الإنسان وسلوكه دون إكراه أو قسر"[3].

فعلاقة الحجاج بالإقناع تتجسّد أساسًا في أنّ أهمية الحجاج تكمُن فيما يُولّدُهُ من إقناع لدى المرسَل إليه وهذا الاقتناع لا يتأتّى إلاّ باستعمال اللّغة، مما يؤكد أنّ نظرية الحجاج في اللغة تنطلق من فكرة مفادها "أنّنا نتكلم عامة بقصد التأثير، وأنّ الحجاج وظيفةٌ أساسيةٌ للغة، وأنّ المعنى ذو طبيعة حجاجية"[4].

---

[1] . عبد الهادي الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربةلغوية تداولية، ط١، دار الكتاب الجديد، بيروت ٢٠٠٤– ص ٤٥٦ .

[2] . محمد شمال حسن – الصورة والإقناع ، دار الآفاق العربية ، بيروت ،ط١ ٢٠٠٦ ص ٣٠ .

[3] . بن عيسى بالطاهر، أساليب الإقناع في القرآن الكريم، الدار البيضاء،ط١، ٢٠٠٠ ص٢١ .

[4] . عبد الهادي الشهري– إستراتيجية الخطاب، ص: ٤٥٧

٣٠- حجاجية التشبيه في الحديث النبوي:

إنّ الربط بين "البلاغة والحجاج " ربط جدير بالتأنّي المعتمد على التحليل لكشف العلاقة بينهما، إذ لا شكّ في "أنّ علاقة البلاغة بالحجاج إشكالٌ مُثيرٌ معقدٌ"[1]،اهتمّ به القدامى قبل المحدثين ،إذ تراهم لم يُخطئوا حين جمعوا في مجموعٍ واحدٍ بين البلاغة والعناصر الفعلية للحجاج بمكوناته الوجدانية والجمالية. ومنه "لا مفرّ من البلاغة لأيّ حجاج"[2].

وتكمن أهمية الوسائل البلاغية فيما تُوفّره للقول من جماليةٍ قادرةٍ على تحريك وجدان المتلقّي والتأثير فيه فإذا انضافت تلك الجمالية إلى "حجج متنوعة وعلامات حجاجية" تربط بدقة أجزاء الكلام وتصلُ بين أقسامه، أمكنَ للمتكلم تحقيق غايته في الخطاب، أي قيادة "المتلقي" إلى فكرة ما ،أو رأيٍ مُعَيّن، ومن ثمّةَ توجيه سلوكه الوجهة التي يريدها، أيْ أنّ "الحجاج لا غنى له عن الجمال، فالجمال يرفد العملية الإقناعية ويُيَسّر على المتكلم ما يرومُه من نفاذ إلى عوالم المتلقي الفكرية والشعورية"[3].

فما حفلت به الأحاديث النبوية الشريفة من ضروب بلاغية مختلفة من شأنه أن يُشكّل عاملاً مُهمًا في عملية الحجاج، ويُنمّي قدرة المخاطب على الإقناع من خلال علاقةِ مختلف الأساليب البلاغية ببعضها من جهة ،وبحجاجية الخطاب من جهة أخرى،والتي كانت عاملا قويًا في إثبات القدرة الإقناعية باعتبارها عاملا مُنْتَهَجًا في التأثير والاستمالة والإقناع، لاسيما و"هو الذي أوتي جوامع الكلم"، ومن هذه الآليات البلاغية:"التشبيه".

فكثيرا ما كان الرسول صلى الله عليه وسلم في دعوته يضرب المثل ،ويُشَبّه الشيءَ بالشيء ترغيبًا مرةً وترهيبًا مرةً أخرى، مُراعيا في ذلك مقتضى الحال عُموما، ومنه تعددت "مقامات التشبيه "التي جاء فيها هذا النوع من البيان مُراعيا حال المخاطب من "ترغيبٍ و ثناءٍ و مدْحٍ و ذمٍ و تنفيرٍ و تعليمٍ و غيرها...".

٣-١- النموذج الأول: عن أبي موسى الأشعري رضي الله عنه، أنّ النّبي صلى الله عليه وسلم قال :"**مَثَلُ مُا بَعثَنِي اللهُ بِهِ مِنَ الهُدَى والعِلْمِ ،كمَثَلِ الغَيْثِ الكَثِيرِ أَصَابَ أَرْضًا، فَكَانَ مِنْهَا نَقِيَّةٌ، قَبِلَت اَلْمَاءَ، فَأَنْبَتَتِ اَلْكَلَأَ وَالْعُشْبَ اَلْكَثِيرَ ، وَكَانَتْ مِنْهَا أَجَادِبُ، أَمْسَكَتِ اَلْمَاءَ ،فَنَفَعَ اَللَّهُ بِهَا اَلنَاسَ فَشَرِبُوا وَسَقَوا وَزَرَعُوا ،وَأَصَابَتْ مِنْهَا طَائِفَةً أُخْرَى، إِنَّمَا هِيَ قِيعَانٌ ،لا تُمْسِكُ اَلْمَاءَ وَلَا تُنْبِتُ كَلَأً، فَذَلِكَ مَثَلُ مَنْ فَقِهَ فِي دِينِ اَللَّهِ وَنَفَعَهُ مَا بَعَثَنِي اَللَّهُ تَعَالَى بِهِ فعلِم وعلّم، وَمَثَلُ مَنْ لَمِ يَرْفَعْ بِذَلِكَ رَأْسًا، وَلَمْ يَقْبَلْ هُدَى اللهِ اَلَّذِي أُرْسَلْتُ بِهِ..**"[4].

نموذجٌ من تشبيهات الرسول صلى الله عليه وسلم في صورة "تشبيه تمثيلي" ،شبّه فيه الرسول صلى الله عليه وسلم الصّورةَ الذهنيةَ الحاصلةَ من بعثه بوحي الله، وانقسام الناس حول ما جاء به ،مابين مُؤمنٍ به عاملٍ بكل ما فيه حسب طاقته ،وعالمٍ بِشرعِهِ، و بين مُؤمنٍ مُقصّرٍ عالم ٍ،قليلِ العمل ، وقسم ٍكافرٍ مُعْرِضٍ عن الحق لا يعلَمُ و لا يعْمَلُ، إذ شبّه الرسول صلى الله عليه وسلم هذه الأصناف الثلاثة بالصور الحسية الحاصلة من "نزول المطر"(الغيث) على الأرض بما جاء به من الدين ممثلًا

---

[1] . سامية دريدي – الحجاج في الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديثة ط١-٢٠٠٨ ص :١١٨.

[2] . المرجع نفسه – ص ١٢٠.

[3] . سامية دريدي – الحجاج في الشعر العربي القديم– ص: ١٢٠

[4] . صحيح البخاري حديث رقم ٧٩، كتاب العلم باب فضل من علم وعلم: ج١ ،ص:٤٢ .

"بالغيث" العام الذي يأتي الناس في حال حاجتهم إليه....فكما أنّ الغيث يُحي البلدَ الميّتَ، فكذا "علوم الدين" تُحْيي القلبَ الميّت، ثم شبّه السامعين له بالأرض المختلفة التي ينزل بها الغيث ، فكان :

*منهم العالمُ العاملُ المعلّمُ: فهو بمنزله الأرض الطّيبة شربت ، فانتفعَتْ في نفسها ،وأنبتَتْ، فنفعَت غيرها. *منهم الجامع للعلم المستغرق لزمانه فيه ، غير انّه لم يعمل بنوافله ،أو لم ينتفع بما جمع، لكنّه أداة لغيره، فهو بمنزلة الأرض التي يستقرّ فيها الماء ،فينتفعُ الناس بها.

*منهم من يسمع العلم فلا يحفظه ولا يعمل به ،ولا ينقله لغيره،فهو بمنزلة الأرض السبخة أو الملساء التي لا تقبل الماء أو تفسده على غيره..[1].ويمكن تمثيل ذلك حجاجيا وفق السلّم الحجاجي التالي:



[1] . ابن حجر العسقلاني ،فتح الباري على شرح صحيح البخاري ،دار الحديث القاهرة، ج١، ص: ٢١٥.

وجميع هذه الفئات - كما مثّلنا - جاءت في "بناء تركيبيّ "قُسّمت فيه الأقسام تقسيمًا حسنًا ،ثم أُتبع كلُّ قسم بما يخُصه، فَذَكَرَ عليه الصلاة والسلام اختلاف الأراضي في تقبّل الماء، ثم اتبعها باختلاف الناس في قبول الهِداية، فهو "تشبيه تمثيلي" لأنّ وجه الشبه فيه هو الهيئة الحاصلة من قبول الأرض لما يرِد عليها من الخير مع ظهور أماراته وعلاماته على وجه عام وهو "الثمر"، وهو وجهُ شبهٍ منتزع من أمور متعددة (قبول الأرض للماء + الانتفاع به + إنبات الكلأ والعشب + انتفاع الناس به..).

لقد عمد الرسول صلى الله عليه وسلم إلى الإقناع العقلي ،وإيقاظ الشعور والعاطفة لدى المخاطبين فاستعان بالأساليب والوسائل الممكنة للوصول إليه، منها "المنهج التمثيلي القصصي" الذي جسم فيه المعنويات وعرضها بصورة محسوسة وملموسة ،يرتضيها العقل والمنطق ،ويأنس بها الشعور والوجدان ،فضلا عمّا تركه في نفس المتلقي من آثار نفسية عميقة، قلما يصل إليها نوع آخر من أنواع البيان.

٣-ب- النموذج الثاني: عن أبي موسى الأشعري رضي الله عنه قال النبي صلى الله عليه وسلم :"**مَثَلِي وَمَثَلُ مَا بَعَثَنِي اللهُ بِهِ، كَمَثَلِ رَجُلٍ أَتَى قَوْمًا فَقَالَ: " يا قَوْمَ ،إنِّي رَأَيْتُ اَلْجَيْشَ بِعَيْنِي، وَأَنَا "اَلْنَذِيرُ اَلْعَرْيَانُ" فَالْنَجَاءَ اَلْنَجَاءَ، فَأَطَاعَتْهُ طَائِفَةٌ (أَطَاعَهُ) فَأَدْلَجُوا عَلَى مَهْلِهِمْ فَنَجَوْ، وَكَذَّبَتْهُ طَائِفَةٌ فَصَبَّحَهُم اَلْجَيْشُ فَاجْتَاحَهُمْ**."[1] (**طرف الحديث في صحيح البخاري :فَذَلِكَ مَثَلُ مَنْ أَطَاعَنِي فَاتَّبِعْ مَا جِئْتُ بِهِ، وَمَثَلُ مَنْ عَصَانِي وَكَذَّبَ مَا جِئْتُ بِهِ مِنْ اَلْحَقِ**..."رقم٦٨٥ "باب الاعتصام بالكتاب والسنة".

الحديث صورة من صور التّشبيه النّبوي إذ يُجسد صورة حيّة لحاله عليه الصلاة والسلام في الإنذار ،ولأحوال السامعين لإنذاره، إذ شبّه نفسه مع قومه بصورة النذير العريان،(والنذير العريان الأصل فيه أنّ رجلا لقي جيشا، فَسَلَبوه وأَسَروه ،فانفلت إلى قومه فقال : إنّي رأيتُ الجيش فسلبوني، فرأوه عُريانا فتحقّقوا صِدقَه لأنّهم كانوا يعرفونه ولا يتّهمونه في النصيحة ، ولا جَرَت عادتُه بالتّعري، فقطعوا بصدقه لهذه القرائن"[2] إذْ ضرب النّبي صلى الله عليه وسلم لنفسه ولما جاء به مثلا بذلك ،لما أبداه من الخوارق والمعجزات الدّالة على القطع بصدقه تقريبا لأفهام المخاطبين بما يألفونه ويعرفونه، فجعل يهتف منهم بالجملة التي اعتادوها عند وقوع أمر جلل "النجاء النجاء "بجامع صورة أمرٍ، أكّدته الشواهد ،وصدّقته الأدلّة ، ففاز من صدّق ،وهلك وخسر من كذّب.

وانطلاقا من الصفة الجامعة بين الرسول صلى الله عليه وسلم (المشبه)،والنذير العريان (المشبه به) يحمل معنى "العري" دليلاً على صدق النذير القاطع باستعمال الرسول صلى الله عليه وسلم لمؤكدات هي: (رؤيةٌ عينية "بعيني" ، إنّي + أنا + العريان)،كلُّها "روابط حجاجية" تدفع إلى الهرب من الخطر المحدق به ، وهذه الصفات للنذير إشارات تضيء جوانب" المشبه"- الرسول - "ص" الذي رأى مواطن الخطر فأخبر بها ،ليبقى النذير العريان "حجة" عقلية جاء يحملها عليه الصلاة والسلام واضحة صادقة على أنّه صادق أمين.

---

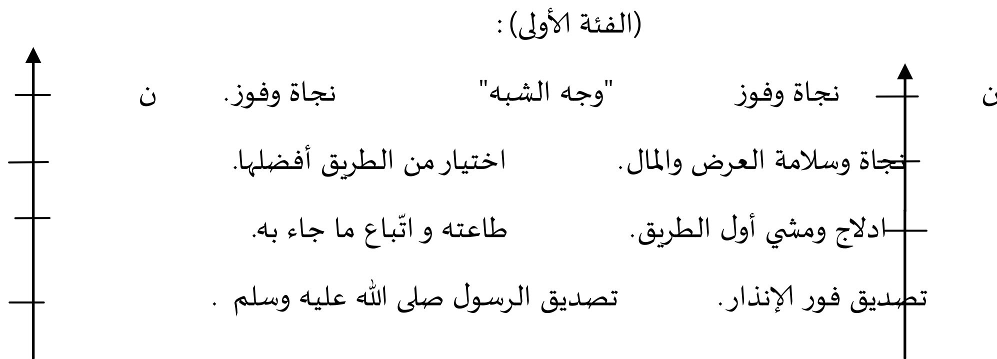
١. صحيح البخاري، حديث رقم ٦١١٧/ ٦٨٥٤ باب الانتهاء عن المعاصي، كتاب الرقاق، فتح الباري، حديث رقم : ٦٤٨٢ ج ١١، ص: ٣٥٧ .

٢. ابن حجر ،فتح الباري، ج١ ،ص ٣٥٨:

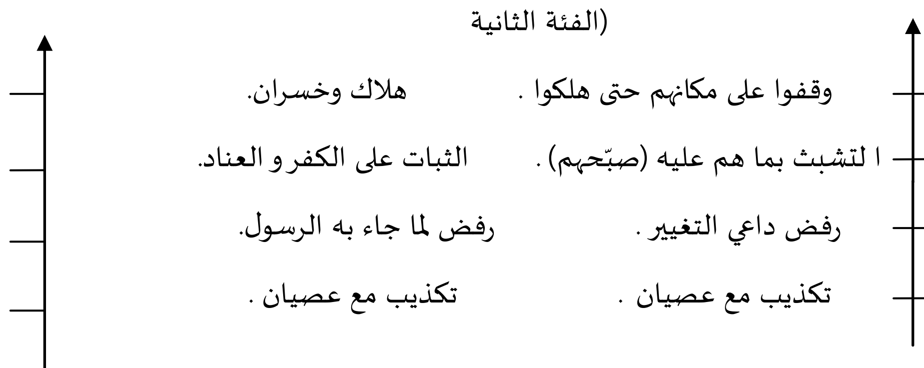
ليعكس الحديث "حجج" الرسول صلى الله عليه وسلم مرة أخرى، حين يعلو صوت النذير مؤكداً أمرَ صدقه بشتى وسائل التأثير، بقوله "النجاءَ النجاءَ "منصوب على الإغراء، بغرض تأكيد الأمر والمبالغة فيه، لا سيما "بتكرار" اللفظ تعجيلا بالهروب قبل مداهمة الجيش .و لتظهر صورة التشبيه "نتيجته" من خلال طبائع النفوس في استجابتها للدواعي، إذ انقسم القوم إلى:

٠١	طائفة أطاعت	سارت أول الليل	و أدلجوا	فنَجوا
٠٢	طائفة كذبت	تكذيب مع عصيان	فأصبحوا	اجتاحهم العدو

*<u>**فالطائفة الأولى**</u> : "صدّقت فور إنذارها، فأطاعته ،فأدلجوا"، مما يعكس سرعة القوم في طلب النجاء، فكان هروبُهم إدلاجا في جوف الليل، إذ شبه الرسول صلى الله عليه وسلم من أطاعه واتّبعه، واتّبع ما جاء به واختار لنفسه أفضل طريق....حاله كحال مَن صدّق "النذيرّ الذي حذّره ، فَنَجا وسلِم مالُه وعرضُه و "وجه الشبه" بين الطرفين "طاعة ترتب عنها نجاة وفوز".يرسمها السلم الحجاجي التالي:



*<u>**اما الطائفة الثانية**</u> : فهي طائفة "كذّبت ورفضت داعيَ التغيير" وتشبّثوا بما هم عليه، ووقفوا في مكانهم حتى هلكوا " كذبت ...صبّحهم... "،فانعكس ذلك في "وجه الشبه، المنتزع من متعدد ،والموحي بأنّ "العصيان وتكذيب ما جاء به الرسول صلى الله عليه وسلم يوجب الهلاك المحتوم والخسران المبين" .



لتكون الفائدة من "التشبيه" الدعوة إلى حتمية الاستجابة للنذير في "المشبه به" طلبا للأمن من اجتياح الجيش ،وفي "المشبه" بتوجيه القوم إلى اتّباع الرسول عليه الصلاة والسلام ،وإلا هلاكٌ محتومٌ، وخسران ٌمبينٌ إذ "النتيجة منطقية "لما سبقها من "مقدمات" تحتّم على أنّه "كلّما وُجد نذير يُنذر قومه، إلاّ وجبت عليهم الطاعة تحقيقا للنجاة".

٣-ج- النموذج الثالث : عن معاذ رضي الله عنه قال:....." **قلت يا رسول الله اخبرني بعمل يدخلني الجنة و يباعدني من النار ؟قال :لقد سألت عن عظيم ،و إنَّه ليَسِيرٌ على من يسّرَهُ الله عليه ،تعبد الله لا تُشْرِكُ به شَيْئًا وتُقِيمُ الصَّلاَة ،و تُؤْتِي الزَّكَاة ،وَ تَصُومُ رَمَضَانَ و تَحُجَّ البَيْتَ ،ثم قال :ألاَ أدُلُّكَ عَلَى أَبْوَابِ الخيْرِ ؟الصَّوْمُ جُنَّةٌ ، و الصَّدقةُ تُطفِئُ الخَطِيئَةَ كَمَا يُطفِئُ الماءُ النَّارَ، و صَلاةُ الرَّجُلِ في جَوْفِ اللَّيلِ ...ثم تَلاَ قوله تعالى :"تَتَجَافَى جُنُوبُهُم........يَعْمَلُون". ثمَّ قَالَ :أَلاَ أُخْبِرُكَ بِرأْسِ الأَمْرِ ،وَ عَمُودِهِ و ذَرْوَة سنَامِه؟ قُلْتُ بَلَى ،يا رَسُولَ الله ،قالَ:رأسُ الأَمْرِ الإِسْلَامُ ،و عَمُودُه الصّلاَةُ و ذَرْوَةَ سَنَامه الجِهَادُ...".**[1]

يعكس الحديث صورة من صور حوار الصحابة رضي الله عنهم مع الرسول –صلى الله عليه وسلم- في أمور دينهم و دنياهم ،تتجلّى فيه رغبة الصحابي في معرفة أمور الدين ،و حرص الرسول عليه الصلاة و السلام على تعليمها و توصيلها،حيث انطلق من المُهِمّ "صحة العقيدة" ،ثم ثنّى بالنّوافل "قيام الليل ،الصدقة ،الصوم التطوعي " ،ثم تدرّج به إلى بيان ما يقوم عليه هذا الدين ،حين شبَّه الدين بالإنسان، حذف "المشبه به" و أبقى لازمة تدل عليه "رأس"،ثم "بالخيمة" التي لها عماد تقوم عليه ،في قوله :و "عموده الصلاة" فاستعار "عموده" من الخيمة ووظفها للصلاة على سبيل الاستعارة ،ليشبّه الإسلام بالرّاحلة "الجمل"،حذف المشبه به و ترك صفة من صفاتها "ذروة السنام"وذروة السنام بمعنى أعلاه ،لأنّه بارز و ظاهر كبروز الإسلام ،وتميّزه عن الأديان الأخرى .

ففي هذا الحديث تتجلى معالم الحجاج من خلال تدرّج الرسول "ص" تدرّجا منطقيا في حواره مع معاذ بن جبل رضي الله عنه،ذلك ما تعكسُه أدوات الحجاج من خلال:

.اغتنام فرصة تواجده رضي الله عنه مع الرسول صلى الله عليه و سلم.

.إجاباته صلى الله عليه وسلم عن أسئلة معاذ تهيئةٌ للجو، و تشويقٌ للمعرفة و استدراجٌ للإقناع و التأثير ومن ثمَّة استجابةٌ وتنفيذٌ.

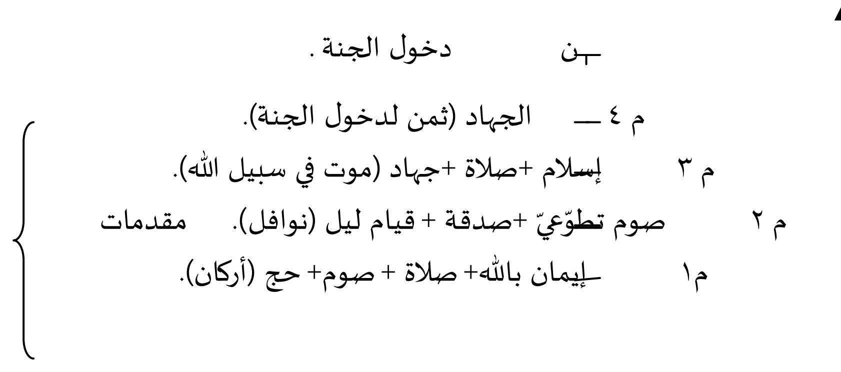
. سؤال الرسول صلى الله عليه وسلم معاذا: "ألا أخبرك "،"ألا أدُلُّك" تعكس استعداده الفطري من جهة ،ورغبته في الاستزادة ليتّضح أمرُ مساءلته من جهة أخرى.

.تدرّج الرسول صلى الله عليه وسلم في الإجابة عن الأسئلة من العام إلى الخاص، أو"المُهم إلى الأهم".

.اقتناع معاذ عن طريق سؤاله:"أو مؤاخذون بما نتكلّم به" بما أراد الرسول صلى الله عليه وسلم تبيينه له .

هذه النقاط الحجاجية تعكس سلما حجاجيا يمكن تمثيله كما يلي :

[1] . النووي أبو زكريا بن شرف ، رياض الصالحين ،تح عبد العزيز رباح ، دار السلام الرياض ،ط٣، ١٩٩١ ، ص: ٤٤٧



فيعكس السّلم الحجاجي أنّ "النتيجة منطقية" لما سبقها من "مقدمات"، لا سيما وأنّ دُخولَ الجنة"كنتيجة "يُريدها معاذ بن جبل خاصة ،والمسلمون عامة ،والوصول إليها لا يتحقق إلاّ بـ :

.إيمان صحيح وعقيدة سليمة "الإتيان بالأركان".

.العمل الفعلي والترجمة للأركان من خلال الترغيب في الإتيان بالنوافل .

.أعلى درجات الإيمان أن يُبرهن المسلم أنّه قادر على بيع نفسه لله تعالى، وأنّ الله اشتراها منه"الجهاد".من أجل الحصول على الجنة مِصداقا لقوله تعالى: " إِنَّ اللّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُم بِأَنَّ لَهُمُ الجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ...." التوبة الآية١١١ .

ليواصل الرسول "ص" ميدان الإقناع حين يرى قابليةَ معاذ للاستزادة ،عن طريق سؤال استفهام: "ألا أُخبِرُكَ بمَلاَك ذلِكَ كُلّه " ،وهي "الحُجّة الدامغة" التي قدّمها الرسول "ص" لمعاذ ،سعيًا منه لكي يحقّق ما يقوم به وذلك بحفظ جارحة اللسان ،"كفَّ عليكَ هذا" ، وهو فعل "أمر" كفعل انجازي غرضه "التحذير" من عاقبة إطلاق العنان للّسان ،جعلت من معاذ يستفهم مُتعجبا :"أو مؤاخذون بما نتكلم به"، فأجاب عليه الصلاة والسلام إجابةً مُقنعةً مُبينّةً أنَّ إطلاق العنان قد يكون سببا في دخول النار ،بسبب ما يحصده هذا اللسان من آثام كالغيبة والنميمة وشهادة الزور وغيرها، وهي صور تعبّر عن عظيم ما يحصده هذا اللسان من آثام، دون مراعاة لطيب الكلام من قبيحه أثناء إطلاق العنان له، وتكمن حجاجيته في أنّ:

*الكبُّ على الوجه في النار سببه حصاد اللّسان (نتيجة).

*إطلاق العنان للّسان هو الوقوع في المحرّمات كالغيبة والنميمة (مقدمة).

*الغيبة والنميمة وشهادة الزور تُذهب حسناتِ صاحبها (مقدمة).

*ملاك الأمر كلّه: وجوب حفظ اللسان "كفّ عليك هذا" (مقدمة).

لتبقى حجاجية التشبيه تؤدّي دور الإقناع و التأثير من خلال صورة تقابلية رسم فيها البيان النبوي ثواب الإتيان بالنوافل بعد الاجتهاد في تحصيل الأركان ،ببيان عظيم أجر "الصدقة"خاصة حين تكون سببا في تكفير الذنوب و الخطايا ، تتقاطع في "وجه للشبه" -من حيث الأثر و الإزالة - مع الماء ودوره في إطفاء النار،فكما تعمل الصدقة الخفية على إطفاء نار الخطيئة ،يُمكّن الماء من إطفاء لهيب النار و سعيرها....

هذه النماذج النبوية تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللّفظ ، ترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجمَ فصيحًا والأجسام الخرس متينة ،والمعاني حقيقية بادية جلية...... لتبقى في الأخير حقيقة وجوب أن يقترن جمالُ الأسلوب بعامل الإقناع في الملتقى مع عدم الفصل بينهما ، لأنّ المعنى كي يكون مُقنعا قد يحتاج إلى أسلوبٍ يُجمّلُه ويحفظُ له رونَقه وبهاءَه، كما أنَّ جمال المعنى يزيد في قدرة التأثير في المتلقّي والاستجابة له.

ولعلّ ارتباط "التشبيه بالحجاج" ليؤدي دور الإقناع والتأثير في السامع ،يحصل من إطلالتنا هذه في حديثنا عن التشبيه – ارتباطه بالجملة الطلبية – يجعلنا نقرّ أنّ الرسول صلى الله عليه وسلم استعمل الجمل "الإنشائية الطلبية" كالأمر و الاستفهام و النداء ....في أداء المعاني التي قد لا يُلبِها الخبر، فكان تعبيرُه عن أفكاره ومعانيه بـ"الجمل الطلبية "استجابة لما يتطلّبه المقام، ورغبةً منه في نقل مشاعره إلى المخاطب ليشاركه بها ويتعاون معه في أثناء قولها ،وقد استعمل الرسول صلى الله عليه وسلم هذه التراكيب للتعبير عن معاني حقيقية وأخرى مجازية مراعاة لحال المخاطب منها:

-الترغيب" بما يُحمد فعلُه للمخاطب، فهو الخطوة الأولى للإقناع، فيزيد المخاطب ترغيبا وتشويقا ،ويبعث فيه الهمّة في تحصيله، ومثال ذلك حديث عبد الله بن عمر رضي لله عنهما حين أراد التشديد على نفسه في العبادة، فأراد الرسول صلى الله عليه وسلم أن يرغّبه في ترك التشديد فقال له: "آمرا": "**صُمْ صوْمَ نَبِيّ اللهِ دَاوُود ... كانَ يَصُومُ يَوْمًا وَيَفْطِرٌ يومًا، وَلَا يَفِرُّ إِذَا لَاَقَى..**"[1] ، فشبّه النّبي عليه الصلاة و السلام الصومَ الذي أراده، بصوم "داوود" عليه السلام ترغيبا لعبد الله بالتخفيف من تشديده على نفسه.

ومما أسهم في ذلك الترغيب "حذف أداة التشبيه" ،وحذفُها يُشعر المخاطب بتحقق وصف "المشبه به" وفي "المشبه" وهو الذي يسميه البلاغيون: "التشبيه البليغ"،أو" التشبيه المضمرة أداته " إذ فيه [التشبيه البليغ] يكون التشبيه أبلغ وأوجز من التشبيه الذي ظهرت أداته، أمّا كونه "ابلغَ" فلأنك إذا قلت: "زيدٌ أسدٌ" فقد جعلته نفس هذه الحقيقة من غير واسطة ، بخلاف قوله "كالأسد": فليس يفيد إلّا مطلق المشابهة لا غير، وأمّا كونه" أوجزَ"،فلأنّ أداة التشبيه محذوفةٌ منه ، فلهذا كان أخصَرَ من جهة لفظه"[2].

- وعكس الترغيب في القيام بالشيء ،نجد "**التنفير منه**" وذمّه إن كان قبيحا ،وذلك ما حرص عليه الرسول عليه الصلاة و السلام في حديثه لعمر بن الخطاب رضي الله عنه الذي قال: "**حَمَلْتُ عَلَى فَرَسٍ فِي سَبِيلِ الله، فَأَضَاعَهُ الذِي كَانَ عِنْدَهُ، فَأَرَدْتُ أَنْ أَشْتَرِيَهُ، وظَنَنْتُ أنَّهُ بَائِعُهُ بِرُخْصٍ، فَسَأَلْتُ النَّبِيَّ صَلّى اللهُ عليهِ وَسَلّمَ، فقال: "لَا تَشْتَرِهْ"، وَ"لَا تَعُدْ في صَدَقَتِكَ"**

---

[1] . صحيح البخاري حديث رقم:١٨٧٨ كتاب الصوم باب صوم داوود عليه السلام ج٢ ص ٦٧٩ وفتح الباري حديث رقم ١٩٧٧ ج ٤،ص: ٢٥٧

[2] . العلوي، الطراز المتضمن أسرار البلاغة، مراجعة محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت الطبعة ١ ، ١٤١٥ هـ ،ص :١٥٠

وَإنْ اعطَاكَهُ بِدِرْهَمٍ ،فَإنَّ العَائِدَ فِي صَدَقَتِهِ كَالْعَائِدِ فِي قَيْئِهِ، وَفِي رِوَايَةٍ يَعُودُ فِي قيئه".[1] وهو الحديث الذي أخرجه البخاري عن زيد بن أسلم عن أبيه قال :سمعت عمر بن الخطاب .... ،**فإنّ العائدَ في صدقته كالكَلْبِ يعودُ في قَيْئه** ..."[2]

فلَأرادَ الرسولُ صلى الله عليه وسلم من وراء هذا التشبيه أن يَصْرِفَ "عمر" رضي الله عنه عن الرجوع عن صدقته بعد أن أخرجَهَا ، فنهاهُ "لا تشتره" عن شراء فرسه الذي تصدّق به ،حتى لا يكون كمن عاد في صدقته، وقد كان الحاملُ لعمر على الشراء هو رُخْصُ الثمن ،ليصوّر الرسول صلى الله عليه وسلم صورة "المتصدّق الذي يعود في صدقته" بصورة :الكلب الذي يقيء، ثم يعود فيه" ،وهي صورة شنيعة قبيحة تبعث على التنفير والذم، وهذا ما أراده عليه الصلاة والسلام من تشبيهه، كما أنّ ذكر الكلب يزيد الصورة قبحا وبشاعة، حيث جاء التشبيه بالكلب في مقام الذم والتنفير في القرآن الكريم والسنة ،كما في قوله تعالى:"**واتلُ عليهم نَبَأَ الذي أتَيْنَاهُ آياتِنَا فانْسَلَخَ منْهَا، فَأَتْبَعَهُ الشَّيطَانُ فَكَانَ من الْغَاوِين، وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكنَّهُ أخْلَدَ إلى الأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الكَلْبِ إنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الذِينَ كَذّبُوا بِآيَاتِنَا** ..."الأعراف١٧٥-١٧٦ ،فضَرَبَ المثلَ بصورة الكلب تصويرا للتهجين، وتنفيرا منه.

ليكون غرض آخر من وراء التشبيه بصيغة طلبية هي "النداء"، لكنّ غرضَها مجازي ،يهدف إلى الدعاء في قوله صلى الله عليه وسلم مجيبا عن سؤال وُجّه له:"كيفَ الصَّلَاةُ عليكُمْ أَهْلَ الْبَيْتِ؟، فإنّ الله تعالى قد علّمنا كيف نُسلّم عليكم ، فقال :قولوا: "**اللّهُمَّ صَلِّ وسَلِّمْ عَلَى مُحَمّدٍ وَآلِ مُحَمَّدٍ ،كَمَا صَلَّيْتَ عَلَى إِبْرَاهِيمَ وَآلِ إِبْرَاهِيمَ، إِنَّكَ حَمِيدٌ مَجِيدٌ...**"[3].

وهو حديث جمع فيه الرسول صلى الله عليه وسلم ألوانَ الطلب من "الاستفهام": "كيف الصلاة "ثم "النداءّ :"اللهم" ثم "الأمر": "صلّ" ، فالاستفهام للاستفسار، أما النداء والأمر في "طرفي التشبيه" للدعاء، فـ"اللّهم" يكثرُ استعمالُها في الدعاء وهي بمعني "يا الله"، والميم للتعظيم عوض حرف النداء ..."[4] ، ومعنى "صلّ": "فمعنى صلاة الله على النّبيّ ثناؤه عليه عند ملائكته ، ومعنى صلاة الملائكة عليه الدعاء له"[5]و"رابط التشبيه ووجهه" اللّهم استجب دعاء محمّدٍ في أمّته كما استجبت دعاء إبراهيم في بنيه"[6].

-قد يأتي التشبيه النبوي في صورة من صور الإقناع بغرض تسلية المخاطب وتطييب نفسه ،كما في حديث **جابر بن عبد الله أن رسول الله – صلى الله عليه وسلم – دخل على أمّ السّائب أو أمّ المُسيّب ، فقال : مَالَكِ تُزَفْزِفِينَ ؟ ، فقالت :الحُمَّى ، لا بَارَكَ اللهُ فيها ، فقال :لا تَسُبِّي الحُمّى فَإِنَّهَا تُذْهِبُ خَطَايَا ابن آدَمَ كَمَا يُذْهِبُ الكِيرُ خُبْثَ الحَدِيدِ.. "** [7]

---

[1]. صحيح البخاري حديث رقم ١٤١٩ كتاب الزكاة، باب هل يشتري صدقته، ج٢/٥٤٢.

[2]. صحيح البخاري ، حديث رقم ٢٤٧٠ ، كتاب الهبة ، باب :لا يحل لأحد أن يرجع في هبته و صدقته ، ج٣، ص:٩٢٥.

[3]. صحيح البخاري حديث رقم :٣١٩٠ كتاب الأنبياء،ج٣ ص ١٢٣٣ فتح الباري حديث رقم ٦٣٦٠ وزاد فيه على محمد وأزواجه وذريته ..." ج١١ ص :١٩٢

[4]. ابن حجر ،فتح الباري ج ١١ ص :١٧٥

[5]. المرجع نفسه، ص: ١٧٦.

[6]. المرجع نفسه، ص: ١٨٣

[7]. الإمام النووي ، رياض الصالحين ،ص:٥٠٦.

فالمخاطب في هذه الصورة التشبيهية النبوية امرأة مريضة ، تعاني آلام الحمّى ،..حتى بلغ الأمر بها أن تسُبّها..فلما رأى النبي -عليه الصلاة و السلام- ما بها من المشقّة أراد أن يُخفّف عنها و يُهوّن عليها، فأبرز لها جانبا حسنا في مرضها علّها تتسلّى به عن المشقة الحاصلة لها من الحمّى ،" فعسى أن تكرهوا شيئا ويجعل الله فيه خيرا كثيرا".فأخبرها أنّ الحمى من أسباب تكفير الذنوب و الخطايا ،وأنّ الكلّ واقع فيها ، لكنّه يرغب في المغفرة و العفو ،فرسم صورة تشبيهية بعد أن أكّد صورة المشبه بالأداة "إن "تسلية وتطييبا للنفس وهي الحمّى في إذهابها للخطايا بالكير في إذهابه خبثّ الحديد ، فالكير منفاخ الحَدّاد وخُبث الحديد ما تنفيه النار من رديء ووسخ إذا أذيب ، فلا خير فيه .

وقد أخضع البيان النبوي الصورة التشبيهية لترتيب حجاجيّ بدأه بالنهي أولا ،ثم رسم صورتين متقابلتين في سلّم حجاجي يتقاطع فيه المشبه و المشبه به في "وجه الشبه" متمثلا في تحقيق "الإذهاب" و الإزالة"؛ من سعي ابن آدم للتكفير عن ذنوبه كسعي الحداد إلى بيان جيد الحديد بوسيلتين مختلفتين فالحمى للذنوب و الكير للحديد ، وقد جاء بناء التشبيه في صورة حجاجية تُحقق المزيد من التسلية و التخفيف للمريض حين استعمل روابط حجاجية تتمثل في :

-التأكيد بالأداة "إنّ" التي توحي بإزالة التردد و الشك في ذهن السامع بعد نهيه صلى الله عليه وسلم "لا تسبي ...... إنها ".

-تعظيم شأن الحمى وبيان أثرها الحسن حين عبّر الحديث بمجيء المشبه " الحمى " ضميرا متصلا دالا على الغائب " إنّها تُذهب".

- في جملة المشبه قدّم الرسول- صلى الله عليه وسلم- المسند إليه " الحمى "ضميرا اسما لإنّ" اهتماما بشأنه وإبرازا له ،في معرض للمدح حتى كأنّه صار ممدوحا مرغوبا بخلاف المسند إليه " الكير" في جملة المشبه به ليبقى المسند في صورة تقديم و تأخير " تُذْهِبُ" لأنّ العناية في سياق التشبيه أنما "بالإذهاب" الذي هو وجه الشبه و الذي جاء فعلا مضارعا دالا على تجدد حصول الفعل .

٤-الخاتمة :

نخلص بعد عرض هذه النماذج من التشبيه إلى تمكّن الرسول صلى الله عليه وسلم في أحاديثه "التّشبيهية" من التعبير عن المعاني التي قصدها بأكثر من وسيلة وطريقة ،تختلف بحسب قرب هذه الوسيلة من قصده ،أو مدى وضوحها بما يتحقّق في فنون البيان الذي عُرّف لدى البلاغيين بأنّه: "علم يُعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه"[1].

وبهذا العرض يكون قد أُلْقِيَ الضوءُ – بعض الضوء- على بلاغةٍ يكتنزها التّشبيهُ النبويُ الموجود في الأحاديث الشريفة ،على نحوٍ يُظهر أنّ الرسول الكريم تمكّن من إنتاج نصوص بليغةٍ طريفَةٍ وجميلةٍ ودالة حقّقَ بها وظيفة رسالة "تربوية إيمانية ،"مبعثها الإقناع والتأثير بما امتلك من قدرة تعكس فصاحة الرسول –صلى الله عليه وسلم - وبلاغته.

[1] . الخطيب القزويني – الإيضاح في علوم البلاغة– دار الكتب العلمية بيروت ، ط٢، ٢٠١٠، ص ١٦٣.

كما نلحظ الاهتمام النبوي بالبلاغة القائمة على "الإيجاز" الذي ملاكه غزارة المعاني ووضوحها في الذهن وطواعية الألفاظ ومرونتها في اللسان ، وكيف أنّ للكلمة النبوية سحرا يأخذ القلوب لا سيما وهو القائل " "إنّ من البيان لسحرا"[1] وقال في مقام الفخر و الشكر :"أوتيت جوامع الكلم ، واختُصر لي الكلم اختصارا....".[2]

التنوع في رسم الصور التشبيهية خاصة التمثيلية منها -كما مرّ بنا – يبثّ الحياة فيها ويضفي عليها نوعا من الحيوية و يعمق إيحاءاتها ؛ والتي لم تأت لغاية فنية بحتة كغاية الأدباء في تزيين كلامهم وتحسينه ، وإنما جاءت لهدف أسمى هو إبراز المعاني في صورة مجسّمة لتوضيح الغامض ، وتقريب البعيد، وإظهار المعقول في صورة المحسوس ....كما يدفع النفس غإلى الفضيلة و يمنعها عن المعصية و الإثم "ح[1] " ،ليربي العقل على التفكير الصحيح و القياس المنطقي السليم ،. وهي كلّها أهداف إقناعية تمتلكها البلاغة النبوية ، والتي تهدف -أولا و أخيرا- إلى حمل المتلقي و المخاطب في طلب الشيء الممثّل به /أو الهروب منه /أو النزوع إليه / أو الكراهية له.....

كما يعكس البيان النبوي في أوجهه البلاغية بما فيها "التشبيه" حاجة الحجاج للبلاغة، إذ لا مفر للحجاج من البلاغة، ولا سبيل إلى "الإقناع" دون أساليب رائعة في البيان تفي بغرض الإقناع والتأثير ، والتي من شأنها أن تساعد في تأسيس الحجاج وتدعو إلى الإقناع في أحاديث المصطفى صلى الله عليه وسلم .

---

[١] . صحيح البخاري ، حديث رقم :٤٨٥١ ،كتاب النكاح باب الخطبة ، ج ٥ ، ص :١٩٧٦ .

[٢] . المرجع نفسه ، حديث رقم :٢٨١٥ ،كتاب الجهاد ، باب :نصرت بالرعب .... ج٣ ، ص:١٠٨٧ .

التناص اللفظي القرآني في أشعار أبي الفتح البستي

الدكتور اسحق رحماني. جامعة شيراز. إيران - اسماعيل أشرف. جامعة الخوارزمي

ملخص

يعد التناص من الأساليب الشعرية التي استخدمها الشعراء ، ويُعني هذا المصطلح بوجود تشارك بين نصين باستفادة أحدهما من الآخر لإنتاج نص لاحق. إنّ التناص يوفّر للنص بعداً معرفياً وهو ما يصل بالنص إلى المعرفة الجماليّة. التناص القرآني هو جزء من التناص الديني الذي أثّر في أفكار أبي الفتح البستي تأثيراً كثيراً. إنّ القرآن الكريم من أهم المصادر التي يعبّر بها الشاعر في قصائده وهو مرجع فكري عنده وقد أكسب شعره رونقاً جميلاً. يستخدم الشاعر في أبياته الآية القرآنية أو جزءاً منها أو يذكر مفرداً من مفرداتها، وهو يستحضر الشخصيات القرآنيّة في شعره. إنّ النصوص القرآنيّة قادرة على إلهام الشاعر لما تحويه من معان متجددة واستقى منها الشاعر ما يقوّى شعره في كثير من المناسبات. يركز هذا البحث على مظاهر التناص اللفظي القرآني في أشعار أبي الفتح البستي وقد اشتمل على ثلاثة محاور هي: التناص التركيبي للآيات القرآنية ويوظّفه البستي أولاً بالتغيير الجزئي كالتعقيد اللفظي، والالتفات، واستبدال الضمير موقع الاسم، واستخدام الكلمات التي تكون بينهم صلة، وثانياً يستخدم الشاعر التراكيب القرآنية بِرمّتها. التناص والمفردات القرآنية وهذا القسم يمثّل جانباً كبيراً في أشعار البستي. إنّ مفردات القرآن جاءت بصورة متنوعة في أشعار البستي ما بين صيغ فعلية وإسمية، ماض ومضارع، مفرد وجمع، وغائب ومخاطب، وأيضاً وظّف الشاعر نفس الكلمات دون تغيير وتبديل. والتناص والشخصيات القرآنية، ويعكسها البستي بطريقة إيحائيّة غير مباشرة.

الكلمات المفتاحية: أبو الفتح البستي، التناص، التناص اللفظي القرآني.

مقدمة

لم يكن المفهوم النقدي الأوّل للتناص بهذا المعنى، وإنّما سبقه إلى الدراسات النقديّة مفاهيم أخرى كانت ترتبط به وتمهّد لظهوره مثل الحواريّة. إنّ الباختين أوّل من استخدم مصطلح الحوارية للدلالة على تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد بالإضافة إلى بعض المصطلحات كتعدية الأصوات واللغات التي تلتقي مع مفهوم الحواريّة عند النظر إلى النصوص. إذن مفهوم التناص هو صدى لآراء باختين الحواريّة. فقد ظهر مصطلح التناص على يد الباحثة الفرنسيّة جوليا كرستيفا في سنة١٩٦٦ وعرفت التناص بقولها: هو ذلك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى والتناص منذ ذلك أصبح يستخدم كعمدة أساسيّة يتعامل بها الدارسون في حقل الخطاب الأدبي (سليمان،٢٠٠٥م:١٢ و١٣). ثم التقى حول هذا المصطلح عدد كبير من النقاد الغربيين وتوالت الدراسات حوله، وتوسع الباحثون في تناوله، وقد أضاف الناقد الفرنسي جيرار جينيت أصنافاً للتناص. وبعد ذلك اتسع مفهوم التناص، وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام، وشاعت في الأدب الغربي، ولاحقاً انتقل الاهتمام بتقنية التناص إلى الأدب العربي مع جملة ما انتقل إليه من ظواهر أدبية

ونقدية غربية ضمن الاحتكاك الثقافي، إضافة إلى الترسبات التراثية الأصيلة (الغذامي،١٩٩٢م:٣٢٦). قد اهتمّ النقاد في هذا المجال بالمعاني المتكررة بين الشعراء والكتاب، والبحث عن الإصالة لدى الأديب، جاعلين مقياس ذلك قوة الإبداع والخلق. فالتناص إذاً ضرورة يفرضها الواقع الأدبي الذي يحتم على الكاتب والقارئ ضرورة فهم النص، فلولم يكن النص، استجابة لنصوص متقدمة لا نهائية لما كان له أن يفهم (كريستيفا،١٩٩١م :٢١). لعل هذه الحتمية أو الضرورة التي تقف وراء عملية التناص هي التي جعلت مفتاح يعتبره من أهم الضروريات، بل لا حياة للأدب مالم يكن هنالك تناص، لأنه هو عصب الحياة. إذن فالتناص، للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونها ولا عيشة له خارجها (المفتاح،١٩٨٥: ١٢).

درسنا في هذا المقال التناص اللفظي القرآني في أشعار البستي، لا يوجد على حسب المعلومات المتوفرة، مقالة خاصة بهذا العنوان إلاّ أنّ هناک مقالات كثيرة حول التناص القرآني، منها: « تجليات التناص الديني في شعر البارودي»[١]، «التناص القرآني في شعر العراقي المعاصر: دراسة ونقد»[١]، التناص القرآني في شعر حسان بن ثابت الأنصاري»[٢]، «التناص القرآني في شعر مظفر النواب»[٣]، و«التناص القرآني في قصة حي بن يقظان لإبن طفيل»[٤].

بداية في هذه المقالة تحدثنا عن أبي الفتح البستي وأدبه، ثمّ تكلمنا عن التناص ومدلوله اللغوي والاصطلاحي والتناص القرآني. وأخيراً واصلنا الحديث عن أشعار البستي وقد ضمنّا في طياتها التراكيب والمفردات والشخصيات القرآنية. ومنهجنا في هذا المقال هو المنهج التوصيفي والتحليلي. الهدف من كتابة هذه المقالة الإجابة على السؤالين الآتيين:

١. مدى تأثر البستي بالقرآن الكريم؟
٢. كيف يتجلى التناص اللفظي القرآني في أشعار البستي؟

أبوالفتح البستي

هو علي بن محمدبن الحسين بن محمد بن العزيز البستي، ولد في مدينة بست وإليها نسب ويذكر شاعرنا تحدره من أصل عربي في بيتين من شعره، حيث يقول في البحر المتقارب :

أنا العبدُ تَرفعُني نِسبَتي إلى عَبدِ شَمسٍ قَريعِ الزَمانِ

وعَمّي شَمسُ العلا هاشم وَخالي مِن رَهطِ عَبدِ المدانِ (البستي،١٩٨١م:٣)

يُعِد البستي من كبار الأدباء في زمنه، وكان يُحسن الكتابة والشعر باللسانيين العربي والفارسي، وعرف له أمير بُست مكانته. واتخذه كاتباً له، حتى إذا فتح بلدته الأمير سبكتكين، قربه، وحلّ عنده محل الثقة، والأمين في مهمات شئونه، واشتهر بما صوّر

---

١. فتحي دهكردي، صادق وديگران، (٢٠١٠م) ، «**تجليات التناص الديني في شعر البارودي**» ، مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة السادسة، العدد العاشر، ، صص ١٠٩ ـ ١٣٠.

١. سليمي، علي وديگران، (١٣٩١)، « **التناص القرآني في الشعر العراقي المعاصر : دراسة ونقد**»، إضاءات نقديّة في الأدبين العربي والفارسي، العدد ٦، ، صص ٨١ ـ ٩٦.

٢. رسولى، حجت وديگران، (١٣٩١)، «**التناص القرآني في شعر حسان بن ثابت الأنصاري**» ، پژوهشنامه نقد ادب عربي، العدد ٥، ، صص ٢٧ ـ ٤٤.

٣. آباد، مرضيه وديگران، (١٣٩٠)، « **التناص القرآني في شعر مظفر النواب**»، فصلنامه ى لسان مبين، قزوين، شماره ى ٥، ، صص ١ ـ ١٩.

٤. طاهرى نيا، علي باقر وديگران، (١٣٩٠) ، «**التناص القرآني في قصة حي بن يقظان لإبن طفيل**»، لسان مبين، شماره ٥،، صص ١٣٨ ـ ١٥١.

في كتبه وأشعاره من فتوحه، وظلت له نفس المكانة عند الأمير محمود الغزنوي، إلى أن غضب عليه ونفاه إلى بخارى وسرعان ما وافته المنيّة بها سنة ٤٠٠ للهجرة وقيل بل سنة ٤٠١ (ضيف، لاتا: ٦٣٢) . ويعرّف به الثعالبي فيقول: « صاحب الطريقة الأنيقة في التجنيس الأنيس، والبديع التأسيس، وكان يسميه المتشابه ويأتي فيه بكلّ طريفة لطيفة». ولم يكن يستخدم الجناس استخداماً واسعاً في أشعاره فحسب، بل كان أيضاً يستخدمه في كتاباته ونثره (المصدر نفسه: ٦٣٢). له ديوان شعر أشهر مافيه الحكم، وأشهر شعره الحكمي، نونيته التي عُرف بها وسارت على الألسنة سيرورة بعيدة المدى. تقع النونية في ثمانية وخمسين بيتاً وهي مجموعة نصائح وحكم أملتها على الشاعر تجاربه في الحياة وتأملاته في حقيقة الطبائع الإنسانيّة والأخلاق الاجتماعيّة. فالمرء في نظره هدف لسيطرة الحياة الدنيا (الفاخوري، لاتا: ٨٦٩). يمتاز شعر البستي باستقامة الرأي، وسلامة الذوق والتعبير وسهولة التركيب، إنّه شعر المثاليّة الأخلاقية في عهد تهاوت الأخلاق وشاعت الفلسفات المتطرفة في صفوف ذويه (المصدر نفسه: ٨٦٩) .

التناص ومدلوله اللغوي

الف) التناص لغةً

التناص من مادة (ن ص ص) وجاءت هذه الكلمة في لسان العرب بمعنى الاتصال. يقال هذه الفلاة تناص أرض كذا وتواصها أي تتصل بها (ابن منظور، ١٩٨٩م: مادة ن ص ص). وأيضاً جاء التناص في المعجم الوسيط بمعنى الازدحام. وتناص القوم أي ازدحموا (مصطفى، ١٩٨٩م : مادة ن ص ص).

ب) التناص اصطلاحاً

يقول محمد مفتاح في تعريفه: التناص هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة .كما يرى فيه ظاهرة لغوية معقدة يصعب ضبطها وتقنينها، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي ومعرفته الواسعة وقدرته على الترجيح مع الاعتماد على مؤشرات في النص تجعله يكشف عن نفسه (مفتاح، ١٩٨٥: ١١٩ و١٢). كما عرفه محمود جابر عباس بإسهاب، بأنه اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أوالشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية أو الأجنبية، ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين (عباس، ١٤٢٣هـ: ٢٦).

لماذا التناص

يعد التناص تقنية فنيّة جمالية، فليست العبرة فيما إذا وجدت هذه التقنية في النص المقروء أم لا، وإنما فيما إذا نجحت في أن تضيف إلى النص بعداً جمالياً وفنياً قادراً على إدهاش القارئ واستدراجه إلى نار النص أم لا. هذا بالإضافة إلى أنّه يوفر للنص بعداً معرفياً يتمثل في الإيماء إلى النص السابق، سواء أكان موروثاً أسطورياً أم دينياً أم تاريخياً، وهو ما يصل بالنص إلى ما يسمى بالمعرفة الجماليّة. إنّ من شأن التناص أن يسعى إلى تخصيب النصوص وتلقيحها بثقافات ورموز وإشارات تنتشلها من حومة السطحيّة والغنائية، لتبدو قادرة على التحليق بقارئها إلى آفاق من العمق والجدة وذكاء التأويل، كما أنّ من أهم مزاياه أنّه يسعى إلى كسر أفق التوقع عند القارىء. فذلک نرى القارىء الذي إعتاد على أن تقدمَ له الدلالات الجاهزة، وكان قادراً على التنبؤ باتجاهات الرؤية وسيرورتها، أن يبذل جهداً مضاعفاً للوصول إلى الدلالات من خلال الربط بين نصين متباعدين ظاهرياً وليكشف فيما بعد أنّه لم يكن صادقاً في توقعاته وتنبؤاته وهو ما يحقق لحظة الإدهاش، تلك اللحظة الممتعة النابعة من اكتشاف الحقيقة في الجانب الآخر بعيداً عن توقعات القارىء وهواجسه (شبانة، ٢٠٠٧م: ٨٣-١٠٨). إنّ التناص قادر على أن

ينقل القارىء من مأزق العاطفة المتأججة التي تشتعل فيه عند قراءة النص الشعري، إلى أفق من الفكر المتأمل العميق الذي يلازمه زمناً طويلاً، إنّه يساعده في كبح ذلك الانفعال الكاذب لتبدو التضحية بالمؤقت والطارىء في سبيل الدائم أمراً مشروعاً، وبهذا يسمى التناص محاولة شجاعة يبتعد فيها الشاعر عن ذاته ليمنح القصيدة طابعاً لا شخصيّاً، ويذهب بها بعيداً للحيلولة دون سقوطها تحت هيمنة عواطفه المباشرة ومشاعره التلقائية (المصدر نفسه:١٠٨).

وينقسم التناص حسب توظيفه في النصوص إلى:

١.**التناص الظاهر:** ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين ويسمّى أيضاً التناص الواعي أو الشعوري أو اللفظي.

٢. **التناص اللاشعوري**: ويكون فيه المؤلّف غير واعي بحضور نص في النص الذي يكتبه ويسمّى تناص الخفاء أو التناص المعنايي (نجم،٢٠٠١، ص٢٠).

مصادر التناص

وتنقسم مصادر التناص إلى:

أ. **المصادر الضروريّة:** ويكون فيها التأثير طبيعيّاً وتلقائيّاً وهو ما يُسمّى بالذاكرة أو الموروث العام كتقيد الشاعر غير الواعي بالضرورة بحدود ثقافة توافرت له في إعداده وتعليمه.

ب. **المصادر الداخليّة:** وتشير إلى التناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه وهو الإتيان بجزء من نص سابق له في نصّ جديد.

ج. **المصادر الطوعيّة:** وهي اختياريّة وهي ما يطلبه الكاتب من نصوص متزامنة أو سابقة عليه ويستخدمها الكاتب للدلالة على ذاتها (نظرى ووليئي،٢٠١٢م، صص١٦٦و١٦٧).

نتطرّق في هذه الدراسة إلى التناص اللفظي القرآني في أشعار البستي.

التناص القرآني

يأتي القرآن الكريم في الدرجة الأولى من الروافد الأصلية التي اقتبس منها الشعراء، ولعل الداعي إلى الاقتباس لدى الشعراء من الموروث الديني وبالأخص القرآن الكريم، مشكلة التعبير، فهي التي تحمل الشاعر المبدع على التفتيش عن عبارات جديدة ولغة جديدة غيرمستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة والإحساس والمشاعر، وتدفع الشعراء إلى استعمال رموز جديدة واقتحام أرض مجهولة واستعارة لغة دينية وآيات قرآنية. لقد شكل القرآن الكريم بفضل فصاحته وبلاغته التي تحدي بها الله تعالى فصحاء العرب، نصا مقدساً ومصدراً إعجازيّاً، أحدث ثورة فنيّة على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعراً ونثراً. وقد سعى إليه الشاعر العربي في تناصياته لترقية أبعاده الفكرية واللغوية لأنّه العروة الوثقى التي يتمسك بها (حياة،٢٠١٤م، ص٢) . يقتبس الأديب نصاً قرآنياً، ويذكره مباشرة، أو يكون ممتداً بإيحاءاته وظله على النص الأدبي، لنلمح جزءاً من قصة قرآنية، أو عبارة قرآنية يدخلها في سياق نصه (الجعافرة،٢٠٠٣م،٣٦).

التناص القرآني بمفهومه العام دخل في مجالات الحياة الاجتماعيّة وفي العلوم، خاصة العلوم الإنسانية من الفلسفة والتاريخ والآداب. والقرآن الكريم دخل في الأعمال الأدبيّة وقد استخدمه الأدباء والشعراء في أعمالهم. فالتناص بالقرآن له هدف أدبي جمالي حيث إنّ أسلوب القرآن هو الأسلوب الأمثل للغة العربية، وإتخاذ بعض صوره وأساليبه نموذجاً، يضاف للصياغة

الأدبية، مما يكسبها رونقاً وجمالاً، هذا فضلاً عن الهدف الديني الذي يجعل التواصل بين القارىء والكاتب تواصلاً خلاقاً لما يجمع بينهما من رصيد زاخر بتقديس القرآن الكريم والتدبّر بمعانيه العظيمة (پرويني، ١٤٣١ هـ: ١٥٢).

وقد ظهر التأثير القرآني منذ صدر الإسلام، نرى هذا التأثير في الشعر المنسوب إلى الإمام علي (ع) حيث يقول الإمام في البحر البسيط:

استرزقِ الرحمنَ من فضلهِ فليسَ غيرَ اللهِ من رازقِ (الامام على (ع)، ٢٠٠٨م: ١١٢)

تأثر مولانا الإمام علي (ع) من قوله تعالى: ﴿ وما مِن دابةٍ في الأرضِ إلاّ عَلى اللهِ رِزقُها ويَعلمُ مُستقرّها ومُستودعها، كلٌّ في كِتابٍ مُبين ﴾ (هود: ٦)

وهذا التأثير لم يكن بصورة لافتة للنظر في ذلك العصر، لأنّه كانت علاقة قريبة بين القرآن والشعر. كما ظهرت ملامح هذا التأثير بصورة جلية في العصر الأموي وما بعده. وقد روي الثعالبي أنه قد "أُتي الحجاج برجل من الخوارج وأمر بضرب عنقه فقال: إن رأيت أن تؤخرني إلى غد فأفعل، فقال في البحر الطويل:

عسى فرجٌ يأتي به اللهُ إنّه له كلُ يومٍ في خَليفته أمرُ

فقال الحجاج: انتزعه من قوله تعالى: ﴿يسْأَلُهُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالأرْضِ كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ﴾ (الرحمن: ٢٩) وأمر بتخلية سبيله، (عطا، ٢٠٠٧، ٥). وظهر التناص جلياً في شعر العصر العباسي، خاصة عند أبي العتاهية في قوله في البحر الخفيف:

هو ربّي وحسبي الله ربّي فلنعم المولى ونعم النصير (ابوالعتاهية، ٢٠٠٤م: ١٥٥)

وأيضاً ينشد في البحر البسيط:

فالله حسبك لا سواه ومَن راعَ الرعاةَ وحافظَ الحفظةَ (المصدر نفسه: ٢١٥)

فحسبي الله ربّي لا شبيه به وضعتُ فيه كلا بسطي ومُنقبضي (المصدر نفسه: ٢١)

اقتبس الشاعر أبياته من آيات القرآن الكريم، قال الله تعالى: ﴿ قل حسبي الله وعليه يتوكل المتوكلون﴾. (زمر: ٣٨) وأيضاً إقتبس من آية ﴿ فنعم المولى ونعم النصير﴾ (حج: ٧٨) في المصراع الثاني من البيت الأوّل.

إنّ العصر العباسي من العصور التي ظهر فيه التناص القرآني حتي أصبح القرآن الكريم منهلاً عذباً يستمده الشعراء وينهلون من ألفاظه. نرى أنّ الشاعر البستي في هذا العصر يحرص على استخدام التراث الديني في شعره، وهو يوظّف الاقتباس من النصوص القرآنية منهجاً عنده.

محاور التناص اللفظي القرآني في أشعار أبي الفتح البستي

يستخدم البستي التناص القرآني في ديوانه. ولعل السبب في ذلك يعود إلى أمرين: أحدهما هذا التوجه الإرادي والذاتي لدى الشاعر إلى القضية الإسلامية وإيمانه المطلق، بأن الحل لمأساته ومأساة الشعوب عامة تكمن في التوجه لهذا الدين .وثانيهما إيمان الشاعر وإعتقاده بأن الاستلهام من القرآن أولاً والتراث الديني ثانياً له بالغ الأهمية في الانتقال بشعر الشاعر من مصاف الشعراء المغمورين إلى مدارج الشعراء المتميزين بشعرهم. فالشعوب تواقة لمن يضرب لها على أوتار مآسيها، إذا علمنا أن هذه الشعوب قد أصبحت لا ترى حلاً إلا بالعودة إلى الدين الذي يتكفل بحل قضاياها ومشاكلها، هذا الدين الذي يخاطب قلوبها

ومشاعرها وأحاسيسها، فتطمئن وتلجأ إليه وتفتح قلبها له ولكل من اتصل به بطرف (سليمان،٢٠٠٥: ١٨). و نبين في هذا المقال التناص اللفظي القرآني عند الشاعر.

وأتى التناص اللفظي القرآني عند البستي على عدة محاور هي:

المحور الأول) التناص التركيبي للآيات القرآنية

يتجلى لنا هذا المحور من التناص من خلال التراكيب القرآنيّة التي وظفها البستي في ديوانه. يستخدم البستي آية كاملة أو جزءاً منها في نصه الشعريّ. يقول الشاعر في البحر المتقارب:

خُذ العفوَ وأمُر بعرفٍ كَما أُمرتَ وأعرِض عنِ الجاهِلين (البستي،١٩٨١م: ٣٠٧)

استخدم الشاعر أبو الفتح البستي النص القرآنيّ في شعره ليعبّر عما في نفسه عن طريق تداخل الأحداث ليتناسب مع موقفه في النص الشعريّ. يتناص بيت البستي مع القرآن الكريم، حيث قال الله تعالى: ﴿ خُذِ الْعَفْوَ وَأْمُرْ بِالْعُرْفِ وَأَعْرِضْ عَنِ الْجَاهِلِينَ ﴾ (الأعراف:١٩٩). آية القرآن تتحدث عن المسلمين حيث يأمرهم الله بأخذ العفو والأمر بالمعروف والإعراض عن الجاهليين . أيضاً تحدث الشاعر عن الممدوح وأراد منه العفو والأمر بالمعروف والإعراض عن الجاهلين. نرى بيت الشاعر اقتباساً كاملاً من النص القرآني. إنّ الألفاظ التي أتى الشاعر بمعناها في شعره، هي التي وردت في النص القرآني، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه الامتصاص.

إنّ التناص القرآني مادة غنيّة للشاعر، وهو يطهر نفسه بنور القرآن الكريم، حيث يقول في البحر المتقارب:

يَمُنُّ عليَّ بلا طائِلٍ وذاكَ لعمريَ بئسَ الخُلُق

كَأنّكَ أوجدَتَني ناطِقاً وَألزَمتَني طائِري في العُنُقِ (البستي،١٩٨١م: ٢٧٤)

أتى الشاعر التناص مع قوله تعالى: ﴿ وَكُلَّ إِنسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَآئِرَهُ فِي عُنُقِهِ ﴾ (الإسراء،١٣). يبين النص الشعري أنّ أعمال الإنسان لا يمكن فصله عنها، إن كانت خيراً وإن كانت شرّاً. والنص القرآني أيضاً يشير إلى أي عمل يعمله الإنسان، مِن خير أو شر، فقد ألزم عنقه، إن خيراً فخير أو شراً فشر.

ولازال الشاعر يبدع لحظات إيمانيّة نورانيّة بصفاء القرآن، فلا يجد سوى ملجأ القرآن ليستل منه عبارات وألفاظاً تشكل دلالات تحاورت مع الدلالات التي قبلها، ولكنه صهرها في ذاته، لأنّ القرآن الكريم مصدر للذات الشاعرة تتفيأ ظلال لغته، وتتأمل في حضرة الكلام الإلهي، وتنهل من ينابيعه المختلفة، وتتزود ما شاء الله من إعجازه وتنوع أساليبه واختلاف إشاراته ووفرة مخاطباته، وتستمد الذات المبدعة، شاعريتها البشريّة من شاعرية النص القرآني (حياة،٢٠١ م :٣). وهذا ما نجده عند شاعرنا، حيث ينشد في البحر الرجز:

أشكوكَ يا سؤلي إلى مَن هُو حَسبي وكَفى (البستي،١٩٨١م: ١٣٣)

وأيضاً يقول في البحر المتقارب:

وَثقتُ بِربّي وفوّضتُ أمري إليه وحَسبي بِه مِن مُعينِ (المصدر نفسه: ٢٠٣)

إنّ هذا المنبع العظيم خلع على شعر البستي ظلالاً قدسيّة. تأثّر الشاعر في نصه الشعري بقوله تعالى، حيث قال الله سبحانه: ﴿ قُلْ حَسْبِيَ اللَّهُ عَلَيْهِ يَتَوَكَّلُ الْمُتَوَكِّلُونَ ﴾. (زمر:٣٨). وأيضاً قال الله تعالى: ﴿ فَإِنْ تَوَلَّوْا فَقُلْ حَسْبِيَ اللَّهُ لا إِلَهَ إلا هُوَ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَهُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ﴾ (التوبة:١٢٩) . إنّ الصلة التي نجدها بين النص الشعري والنص القرآني هي الحديث عن الواقع الذي تحدث عنه الشاعر من خلال توظيف الألفاظ القرآنية في نصه الشعري.

المتفحص في ديوان البستي يرى الشاعر ينظر إلى القرآن الكريم ويجيئ بأسلوب قرآني في شعره على صيغة الأمر، حيث يقول في البحر البسيط:

وَأشدُد يَدَيكَ بحبلِ اللهِ مُعتَصِمَاً فإنَّه الركنُ إن خانتكَ أركانُ (البستي،١٩٨١م:١٨٧)

إنّ الشاعر البستي يستمدّ من كلام الوحي هنا، ليعبر عما في نفسه من مشاعر، من خلال تداخل الحوادث ليتناسب مع قوله تعالى: ﴿ وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعاً وَ لاتفَرَّقُوا﴾ (آل عمران:١٠٣). إن النص الشعري هنا بصيغة المفرد يدعو إلى الاعتصام بحبل الله. والنص القرآني يدعو بصيغة الجمع لأنّ مخاطبه عامة الناس وهذا الأمر يعود إلى الالتفات من الجمع إلى المفرد.

أثّر القرآن تأثيراً كبيراً في حياة البستي ، حيث يقول الشاعر في البحر الطويل:

رَميتُكَ عَن حُكمِ القَضاء ِبنظرةٍ وَما لي عَن حُكمِ القضاءِ مناصُ

فلمّا جَرَحتُ الخدَّ منكَ بِنَظرةٍ جَرَحتَ فؤادي والجُروحُ قِصاصُ (البستي،١٩٨١م:١١٣)

هذا يتناص مع قوله تعالى: ﴿والأذنُ بِالأذنِ وَالسنُّ بالسنِ وَالجروحُ قصاصُ﴾. (المائدة،٤٥). الشاعر بلا ريب عارف بالآيات الكريمة التي تتحدث عن يوم المعاد. إنّ الصلة بين النص الشعري والنص القرآني هي قائمة على مشهد من مشاهد يوم القيامة. التعالق النصّي الذي نراه بين النص القرآني والنص الشعري، جعل أشعار البستي سعة في الأفق وتنوعاً في الأفكار.

ويقول البستي في أحدية الله تعالى في البحر المنسرح:

لَيسَ الكمالُ الذي تُؤَمِّلُهُ إلا لِمن لا إلَه إلا هُو (المصدر نفسه:٢١٣)

يتناص هذا البيت مع قوله تعالى: ﴿ هَو الَذي لا إلَه إلا هُو عَالمُ الغَيبِ وَالشَهادةِ هُو الرَحمنُ الرَحيم ﴾ (الحشر،٢٢). وأيضاً يتناص مع القرآن: ﴿ هُوَ اللهُ الَذي لا إلَه إلا هُوَ المَلك ُالقُدّوسُ السَلامُ المؤمنُ المُهيمِنُ الجَبارُ المُتكبرُ سُبحانَ اللهَ عَمّا يُشرِكون ﴾ (الحشر،٢٣).و ﴿ اللهُ لا الَه إلا هُوَ الحيُ القيوم ... ﴾ (البقرة:٢٥٥). التركيب الذي أتى الشاعر بمعناه ومدلوله في النص الشعري، هو الذي ورد في النص القرآني وهذا ما يمكن أن نطلق عليه الامتصاص. وهو يدلّ على أنّ الله تعالى واحد لا شريك له.

ينشد الشاعر في البحر البسيط:

إذا إزدرى ساقِطٌ كَريماً فَلا يَطُولَنّ ضيقُ صَدرِه

فأكثرُ الناسِ مُنذ كَانوا ما قَدروا اللهَ حَقَّ قَدرِه (البستي،١٩٨١م:٢٥٧)

تأثيرات البستي في التناص مع الأخذ ببعض التراكيب القرآنية كثيرة وهو أخذ التناص من قوله تعالى : ﴿ وما قدروا الله حق قدره﴾. (الأنعام:٩١) و (الحج،٧٤) و(الزمر،٦٧). فالتفاعل إذن مع النصوص القرآنية وإعادة بعثها من جديد في القصائد الشعرية، إنما هو بعث للقيم التي حاول الإنسان طمسها عبر سرمدية الزمن فبعثها بعثاً لدلالات بعيدة، واستمرارها تواصل

للثقافة الدينيّة للشاعر، لأنّه كان مشدوداً إلى القرآن الكريم ومشاهده المؤثرة. فكان الجلال القرآني ينمو في نفسه ويلامس روحه مما جعله يستلّ منه ما يضفي على قصائده حركة وتدفقاً في الدلالات الجماليّة، لأنّ استبطان القرآن الكريم واستدعائه يجعل القصيدة حيّة، غنية بزخم داخلي، لأن شظايا القرآن تفصح عما يحس به من لوعة الحب مما يقربه إلى اليقين (حياة، ٢٠١٠م: ص٩).

يحاول البستي مرة أخرى الاستمداد من القرآن الكريم حيثما خاطب ممدوحه، يقول الشاعر في البحر الوافر:

وَلا تُكرِهِ بَيانَكَ إن تَأبّى فَلا إكراهَ فِي دِينِ البَيانِ (البستي،١٩٨٠م:١٩٥)

لا شك أنّ الشاعر البستي هو شاعر عطّر نفسه بالقرآن وزينها به، وهذا الأمر ظاهر في أبياته حيثما يمدح الممدوح قائلاً له أنّ لا إكراه في الدين، يأتي الشاعر بالآية القرآنية وهو يحرك بها مشاعر الناس، وهذا يتناص مع قوله تعالى: ﴿ لا اكراهَ في الدينِ قَد تَبينَ الرُشدُ مِن الغَي ﴾ (البقرة،٢٥٦)

يسترفد الشاعر، لبيان تجربته، القرآن الكريم حيث يقول في البحر الكامل:

لا تيأسنّ لعسرةٍ فوراء ها يسران، وعداً ليس فيه خلافُ (البستي،١٩٨٠م:١٢٢)

إنّ هذا البيت الشعري يستدعى الآيات الكريمة في ذهن القارئ حيثما يدقق النظر فيه، ويتناص البستي مع قوله تعالى: ﴿ فإنّ مع العسر يسرا ﴾ (الشرح،٥)، وقوله ﴿ إنّ مع العسر يسرا ﴾ (الشرح،٦). وأتى التناص القرآني في آخر البيت مبيناً ذلك في قوله تعالى و﴿... إنَّ الله لا يُخلفُ الميعاد﴾ (الرعد،٣١). إستحضر الشاعر بالتعقيد اللفظي هذا التناص في ذهن القارئ. النص الشعري (وعداً ليس فيه خلاف) وقدّم وأخر الشاعر بعض الألفاظ مع تأخير (الخلاف) وقد جاء في النص القرآني في أول الجملة. وكلمة (الوعد) في النص الشعري في أول الكلام مع ذلك أنّ كلمة (الميعاد) في النص القرآني قد جاء الله تعالى بها في آخر الآية. وهذا الخلاف في توظيف المصدر والفعل في النص القرآني والنص الشعري قد زين التناص تزييناً حسناً.

يقول الشاعر في البحر المتقارب:

وأيقَنتُ أنَّ أمورَ العبادِ مسطرّةٌ في كتابٍ مبين (البستي،١٩٨٠م:٢٠٣)

يتعالق النص الشعري مع النص القرآني لتعميق الترابط التناصي، أتى الشاعر التناص مع قوله تعالى: ﴿ إنَّا نَحنُ نحيي الموتَى ونَكتبُ مَا قَدّموا وآثارَهم وكلُّ شيئ أحصَيناهُ في إمامٍ مبين﴾ (ياسين،١٢) استخدم الشاعر هذا التناص استخداماً جيداً. إنّ العلاقة التي نجدها بين النصين هي الحديث عن موقف المسلمين والكافرين بأنّ أعمالهم مكتوب في كتاب مبين حيث لا يستطيع أحد أن يدفع شيئاً عن نفسه أو يرتبط بنفسه. إنّ التركيب الذي استعمله الشاعر في شعره هو استبدال مكان الإمام بالكتاب لعلاقة بينهما، لأنّ الكتاب منقوش بالإمام وحذف الشاعر الكتاب وذكر الإمام على أساس العلاقة السببيّة وإتكأ الشاعر على المجاز بشكل جيد.

وينشد البستي في موضع آخر في البحر الرمل:

صَحَّ بِالحاكمِ مَا أو عدّه اللهُ يقينا
وَقعَ القَولُ علينا إذ تَولَّى الحُكمَ فِينا (البستي،١٩٨٠م:٣٠)

عند التحقيق في أشعار البستي نرى أنّ القرآن أثر تأثيراً عظيماً في قلب الشاعر حيث جعل القرآن مشرباً عسلاً على جنبه. إنّ البستي قرأ القرآن وجعله في نصب عينه ولا يقول شعراً إلا وهو ينظر إلى القرآن. يتناص الشاعر من القرآن الكريم حيث قال الله تبارك وتعالى: ﴿ وإذَا وَقعَ القولُ عَليهم أخرجنَا لهم دابةً مِن الأرضِ تُكلمهم أنَّ النَاسَ كَانُوا بآياتنا لا يُوقنون﴾ (النمل،٨٢). عبارة القرآن هي:« وقع القول عليهم» والشاعر أخذ هذا القسم وجعل في بيته لكن استعمله بصيغة المتكلم وهذا ما نسميه الالتفات.

المحور الثاني: التناص والمفردات القرآنية

تعلق التناص بمفردة مصدرية قرآنية يدور حولها ، فتضفي عليه ظلالاً وارفة من المعاني، مع العلم أن الاعتماد على المفردات وحدها لا يمكن أن يقودنا إلى رصد التداخل ، لأن المفردة قبل التركيب لا يختص بها أحد دون آخر ، وإنما تأتي الخصوصية من دخول المفردة في تركيب أولا، ثم دخول التركيب في سياق ثانيا .وبالرغم من هذا المدخل المتفق عليه، نلاحظ أن هناك مفردات لغوية اكتسبت سمة خاصة حتى يصح لنا القول إنها مفردة قرآنية حتى بعد تغير السياق وتغير الوظيفة النحوية يظل لها هذا الطابع. وبناء عليه فإن المفردة يمكن أن تشيع مناخًا خاصًا يستدعي بالضرورة النص القرآني حتى في سياقها الشعري الجديد (عبد المطلب،١٩٩٥م: ١٧).

إنّ المفردات القرآنية خلعت على شعر البستي ظلالاً قدسيّةً، واكتسب شعره سعة في الأفق وتنوعاً في الأفكار. إنّ مفردات القرآن جاءت بصورة متنوعة في أشعار البستي ما بين صيغ فعلية وإسمية، ماض ومضارع، ومفرد وجمع. يقول البستي في البحر الخفيف:

قَدّمُوا البرَّ تستفيدوا مِن الشُكرِ   كفاءً لذلكَ التقديم

أوَلمَ تُبصروا إلى الأرضِ تُسقى   ثمّ تَهتزُّ بِالنباتِ العَميمِ (البستي،١٩٨١م:٢٩٣)

أتى مفرد البيت متناصاً مع قوله تعالى: ﴿ وَتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ ﴾ (الحج،٥). ومن الملاحظ أنّ كلمة (اهتزّ) في النص الشعري قد ساعدت المعنى بمدلولها في النص القرآني حيث جعلها الشاعر في نصه الشعريّ . جاءت الكلمة التي اقتبسها الشاعر في القرآن، بلفظ الماضي واستعملها الشاعر بلفظ المضارع وهذا ما نسميه الالتفات.

وينشد الشاعر في موضع آخر في البحر الطويل:

إذا خَدَمَ السلطانَ قومٌ ليسرفوا   به وَينَالوا ما يَتَشَوّفوا

خَدمتُ إلهي واعتصمتُ بحبلهِ   ليَعصِمَني مِن كلِّ ما أتخوفُ

رَضيتُ بمَن يولي السلاطينَ ملكَهم   ويَنزِعُهُ عَنهم أجَلُ وأشرَفُ (البستي،١٩٨١م:٢٦٨)

غلب الطابع الإسلامي على شعر البستي بتأثير الثقافة القرآنيّة، وجعلت هذه الثقافة شعرَه أوقع في النفس وألصق بالقلب. أتى التناص في شعر البستي مع قوله تعالى: ﴿ قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاء وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاء ﴾.(آل عمران،٢٦) جاءت الكلمة التي اقتبسها الشاعر وهي (ينزع)، في القرآن، بصيغة المخاطب، ووضّفها الشاعر بصيغة الغائب. وهذا ما نسميه الالتفات.

ويقول الشاعر في البحر المتقارب:

وَكَم قَد قَراني لَفظاً وَسيماً عَليه مِن الطَبعِ حُسنٌ وَسيما (البستي،١٩٨٩م:٢٨)

الشاعر عالم بالآيات القرآنية وهو يعيش مع القرآن حيث لا ينفصل عنه ويستمد من كلمات الوحي . هذا البيت يتناص مع قوله تعالى، حيث قال الله سبحانه: ﴿ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم... ﴾ (الفتح،٢٩). اتخذ الشاعر لفظة « سيما » من القرآن الكريم.

ينشد الشاعر في البحر البسيط:

كُلُّ الذُنوبِ فَإِنّ اللهَ يَغفرُها إن شيّعَ المرءَ إخلاصٌ وإيمانُ (البستي،١٩٨٩م:١٩٢)

وفي هذه الأبيات إستخدم الشاعر أبوالفتح البستي مجموعة من الألفاظ التي تنتمي إلى القرآن الكريم ،ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ وَالَّذِينَ إِذَا فَعَلُوا فَاحِشَةً أَوْ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ ذَكَرُوا اللَّهَ فَاسْتَغْفَرُوا لِذُنُوبِهِمْ وَمَنْ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ إِلَّا اللَّهُ وَلَمْ يُصِرُّوا عَلَىٰ مَا فَعَلُوا وَهُمْ يَعْلَمُونَ ﴾ (آل عمران،١٣٥). وقوله تعالى: ﴿ قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَىٰ أَنْفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ﴾ (الزمر،٥٣). الألفاظ الشعريّة مثل (الذنب، والغفران، والله) من المفردات التي تتصل بالقرآن اتصالاً وثيقاً.

ينشد الشاعر في البحر الطويل:

أبا أحمد شِعري قتيلُ مَواعِد مطلتَ بها والدينُ يُلزمك الدِيَه

مَنحتُك مِن مَدحي صلاةً ورحمةً فلا تجعلنَّ رفدي مكاءً وتصديةً (البستي،١٩٨٩م: ٣١)

إنّ القرآن الكريم هو كلام الله، فهو معين لا ينضب، حيث نرى أنّ الشاعر اتكأ على مفرداته واقتبس من ألفاظه. يتناص البستي مع قوله تعالى: ﴿ وَ ما كانَ صَلاتُهُمْ عِنْدَ الْبَيتِ إلاّ مُكاءً وَ تَصْدِيةً ﴾ (الأنفال،٣٥). إنّه قد اقتبس كلمتي (مكاءً وتصديةً) من القرآن الكريم مما ساعده على بيان ما في ذهنه.

ويقول البستي في موضع آخر في البحر البسيط:

فالعزُّ والمالُ والأهلونَ قاطبةً والعمرُ في هذه الدنيا عوارىُ (البستي،١٩٨٩م:٢١)

يستعين البستي بكلمات القرآن الكريم في بيان أشعاره. في هذا الملفوظ الشعري تناصٌ مع قوله تعالى، حيث قال الله سبحانه:﴿ **الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا** ﴾ (الكهف،٤٦). ومع قوله تعالى : ﴿ وَاعْلَمُوا أَنَّمَا أَمْوَالُكُمْ وَأَوْلَادُكُمْ فِتْنَةٌ وَأَنَّ اللَّهَ عِنْدَهُ أَجْرٌ عَظِيمٌ ﴾ (الإنفال،٨). أُستعملت لفظة (المال) في سورة الانفال بصيغة الجمع، ووضّفها البستي في شعره بصيغة المفرد.

يقول الشاعر في موضع آخر في البحر السريع:

إشهد بأنّ اللهَ ذو قُدرَةٍ يُحيطُ بالأصغَرِ والأكبَرِ

ولا تَصفهُ، أنّه جوهرٌ فَإنّه مِن أنكَرِ المنكرِ

مَن أبدَعَ الجوهرَ عَن قُدرةٍ فإنّه أعلى مِنَ الجُوهَرِ (البستي،١٩٨٩م: ٩٠)

اعتمد الشاعر على القرآن حيث استلهم نصه الشعري منه. إنّ البيت الأوّل يتصل اتصالاً وثيقاً مع قوله تعالى : ﴿ وَمَا تَكُونُ فِي شَأْنٍ وَمَا تَتْلُو مِنْهُ مِنْ قُرْآنٍ وَلا تَعْمَلُونَ مِنْ عَمَلٍ إِلا كُنَّا عَلَيْكُمْ شُهُودًا إِذْ تُفِيضُونَ فِيهِ وَمَا يَعْزُبُ عَنْ رَبِّكَ مِنْ مِثْقَالِ ذَرَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلا فِي السَّمَاءِ وَلا أَصْغَرَ مِنْ ذَلِكَ وَلا أَكْبَرَ إِلا فِي كِتَابٍ مُبِينٍ﴾ (يونس،٦١)

يعتقد البستي بالله وباليوم الذي يجمع الناس فيه خائفين منه ويرجو الله تعالى أن يغفر ذنوبه بحب النبي (ص) ويشفيه في ذلك اليوم. حيث يقول الشاعر في البحر الخفيف:

إن أكُن مُذنِباً فَعفو إلهي   لذنوبِ العبادِ، بالمرصادِ

وإعتقادي بأنّه الواحِدُ العَدلُ   شَفيعِي إليه يومَ المعادِ

وبِحُبِ النبيِ والآلِ، أرجو   مَلِكاً ماجِداً رفيعَ العمادِ (البستي،١٩٨١م:٦٧)

تزاحمت في هذه الأبيات، المفردات القرآنيّة، كأنّ البستي يختار ما يوافقه في نصه الشعري لتشكل بنية كلية تنتمي للنص القرآني. إنّ مفردات أبيات الشاعر متناصة مع قوله سبحانه وتعالى: ﴿ قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنفُسِهِمْ لا تَقْنَطُوا مِن رَّحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيم ﴾ (الزمر،٥٣) . وأيضاً مع قوله: ﴿ **قُل لِّلَّهِ الشَّفَاعَةُ جَمِيعًا لَّهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ** ﴾ (الزمر،٤٤) ومع قوله: ﴿ اللَّهُ الَّذِي رَفَعَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا﴾ (الرعد، ٢). ومع قوله: ﴿ سُبْحَانَهُ هُوَ اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ ﴾ (الزمر، ٤). وأيضاً: ﴿ وَبَرَزُواْ لِلّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ » (ابراهيم،٤٨). ومع قوله تعالى: ﴿ إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ ﴾ (الفجر،١٤). المتأمل في أبيات البستي يرى إنّه قد اقتبس كلمات (المرصاد، الواحد، الشفيع، الرفيع، الذنوب) من القرآن الكريم مما ساعده على المجيئ بما هو أفضل في أشعاره.

المحور الثالث: التناص والشخصيات القرآنية

استحضار القصة القرآنية يحقق البعد المعرفي للتناص، حين ينقل القارىء إلى أجواء القصة لتبدو مرآة تعكس على سطحها صورة الواقع بطريقة إيحائيّة غير مباشرة وهو ما يضفي على النص غنىً وجمالاً فنيّاً. (شبانة،٢٠٠٧م:١٠٩)

ينشد البستي في البحر البسيط:

معاشرَ الناسِ أصغُوا قد نَصحتَ لَكُم   في الراحِ حكمٌ مليحٌ غيرُ ممقوتِ

قليلُها مستباحٌ والكثيرُ حمى   كغرفةِ فردةٍ من نهرِ طالوتِ (البستي،١٩٨١م:٢٢)

استلهم البستي بيتيه من قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا فَصَلَ طَالُوتُ بِالْجُنُودِ قَالَ إِنَّ اللّهَ مُبْتَلِيكُمْ بِنَهَرٍ فَمَنْ شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي وَمَنْ لَمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي إِلاَّ مَنِ اغْتَرَفَ غُرْفَةً بِيَدِهِ فَشَرِبُوا مِنْهُ إِلاَّ قَلِيلاً مِنْهُمْ فَلَمَّا جَاوَزَهُ هُوَ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ قَالُوا لا طَاقَةَ لَنَا الْيَوْمَ بِجَالُوتَ وَجُنُودِهِقَالَ الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُمْ مُلاقُوا اللَّهِ كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ ﴾ (البقرة، ٢٤٩). استحضر الشاعر هنا قصة طالوت مع جنوده، ليطابق مع موقفه في البيتين، وقد وظّف الشاعر هذا التلميح توظيفاً حسناً. قام الشاعر بإسداء النصح للناس، وجعل نفسه في موقف طالوت وحذر الناس من الرزائل، وأشجعهم على الفضائل.

ينشد البستي في البحر الطويل:

وَإن جاشَ طوفانُ الهلاكِ، فَإنّني   هنالكَ نوحٌ وإعتزالي كَالفُلكِ (البستي،١٩٨١م: ١٤)

نشاهد أنّ البستي في هذا البيت قد إستوحى الآية القرآنية، حيث قال الله تعالى: ﴿وَأُوحِيَ إِلَى نُوحٍ أَنَّهُ لَنْ يُؤْمِنَ مِنْ قَوْمِكَ إِلا مَنْ قَدْ آمَنَ فَلا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَفْعَلُونَ﴾(هود،٣٦) . و ﴿ وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ ﴾ (هود،٣٧). الشاعر في تعالقه مع هذه الآية عمد إلى توظيف شخصية نوح (ع) مع قومه في شعره، وقد نجح في هذا الاستخدام.

يقول أبوالفتح البستي في البحر المتقارب:

عَليَّ بِها لا كَنارِ الخَليلِ　　　فَبردُ المُدامِ يَزيدُ الفُتورا　(البستي،١٩٨م،٢٤)

استخدم الشاعر قصة إبراهيم (ع)، في نصّه الشعري، من خلال التناص القرآني مع قوله تعالى: ﴿ يا نار كوني برداً وسَلاماً على ابراهيم ﴾ (الأنبياء،٦٩). يضرب بهذه الآية المثل في البرد والسلامة. وظّف البستي هذه القصّة في شعره ليبيّن في حياة الأشخاص والأمم وفي حياة الأفكار والعقائد بأنّ ما هذه القصّة إلا رمز للكلمة التي تبطل كل قول وتحيط كلّ كيد، وهذه الكلمة هي الكلمة العليا التي لا ترد.

يقول البستي في البحر البسيط:

يا يُوسُفَ الحُسنِ، لَيلِي بَعدَ فُرقَتِكُم　يَحكِي سِنِّي يُوسُفَ حَولاً وتَعذيبا　(البستي،١٩٨م،٢٨)

يشير البستي باستخدام الشخصية القرآنية إلى قصة يوسف (ع) والقحطة التي وقعت في زمن يوسف. ويتناص النص الشعري مع قوله تعالى، حيث قال الله تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِي نَجَا مِنْهُمَا وَادَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَاْ أُنَبِّئُكُم بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ ﴾ (يوسف،٤٥)، قال أحدهم يا يوسف علمنا من هذه القصة. ﴿يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنبُلاَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لَّعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ ﴾ (يوسف،٤٦). قال يوسف (ع) إزرعوا سبع سنين، فحصدوا فذخروا. ﴿قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِي سُنبُلِهِ إِلاَّ قَلِيلًا مِّمَّا تَأْكُلُونَ ﴾ (يوسف،٤٧). ثم يأتي بعد ذلك سبع سنوان وأنتم في الشدة والقحطة. ﴿ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلاَّ قَلِيلًا مِّمَّا تُحْصِنُونَ ﴾ (يوسف،٤٨) . إنّ الصلة التي نراه في النص القرآني والنص الشعري هي الحديث عن شدة الحادثة ومدتها. الشاعر بعيد عن محبوبه، حيث يقول إنّ الفراق جرى مدة طويلة وجعلني في الاشتباك، كما جرت الشدة والقحطة سبع سنوات في زمن يوسف.

وقال الشاعر في البحر البسيط:

والشأنُ في أنّني أرمي لأجلِكُم　　　بِمثلِ ما قَد رَمى إخوانُه الذيبا　(البستي،١٩٨م،٢٩)

إنّ الشاعر لم يصرّح بشخصية يوسف (ع)، لكن ذكر من ذلك الحادثة ما ينبه المخاطب إلى ذلك الحدث الذي وقع باستحظار صورة في الذهن. يتناص بيت الشاعر مع قوله تعالى، حيث قال الله سبحانه: ﴿ قَالُواْ يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لِّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ﴾ (يوسف:١٧) واستلهم البستي هذه الآية في شعره.

قال أبو الفتح البستي في مكان آخر في البحر البسيط:

فإن أتاكَ الناعِي بِيَومي　　　كدأبِ مُوسى نُوحي وَنُوحِ

وحَقَقِي بَعدَ موت، بعدي　　　كلّ فصيحٍ، معاً، فصيحِ　(البستي،١٩٨م:٦٠)

وظّف الشاعر هنا قصة موسى ونوح باستلهام الآية الشريفة في شعره حيث قال سبحانه وتعالى: ﴿ مِثْلَ دَأْبِ قَوْمِ نُوحٍ وَعَادٍ وَثَمُودَ وَالَّذِينَ مِن بَعْدِهِمْ وَمَا اللَّهُ يُرِيدُ ظُلْمًا لِّلْعِبَادِ ﴾ (غافر،٣١). نرى في بيت الشاعر إيجاز الحذف والشاعر هنا حذف كلمة (قوم) من المصراع الثاني، وأصل الكلام (كدأبِ قوم موسى نوحي ونوح). في قَوْله « مِثْل دَأْب قَوْم نُوح» قيل: مِثْل مَا أَصَابَهُمْ. وقيل، يَفْعَل ذَلِكَ بِكُمْ فَيُهْلِككُمْ مِثْل سُنَّته فِي قَوْم نُوح وَعَاد وَثَمُود وَفِعْله بِهِمْ» (ابن كثير،١٩٩٩م،٥٦٣). استحضر الشاعر هنا قصة موسى ونوح ليبيّن ما يتناسب مع موقفه الشعريّ.

النتيجة

إنّ التناص بمعنى تعالق النص مع نصوص أخرى. وهو قادر على أن ينقل القارىء من مأزق العاطفة المتأرجحة إلى أفق من الفكر المتأمل الدقيق، وهو يسعى إلى تخصيب النصوص وتلقيحها. إنّ التناص القرآني جزء من التناص الديني وهو تفاعل النص الأدبي بالآيات القرآنيّة لفظاً أو معناً. إنَ البستي مزج نفسه بآي القرآن الكريم، وتأثّر كثيراً من هذا المنبع العظيم وقد أكسب القرآن شعره رونقاً جميلاً. من خلال دراسة التناص اللفظي القرآني في شعر البستي نرى أنّه سار في تناصه مع القرآن الكريم على محاور نذكرها في ما يلي:

١. نرى البستي وهو يستخدم التراكيب القرآنية بشكلين: الأوّل) وهو يوظّف التراكيب القرآنية بالتغيير والتبديل الجزئي مثل: استبدال الضمير موقع الاسم، استخدام التعقيد اللفظي، استخدام الكلمات التي تكون بينهم صلة كالعلاقة السببيّة، والالتفات من صيغة إلى صيغة أخرى. الثاني) وهو يستخدم التراكيب القرآنيّة بكاملها، وهو يستحضر في أبياته هذه التراكيب، مما ساعده على المجيئ بما هو أفضل في أشعاره.
٢. يستخدم الشاعر المفردات القرآنية، وهي تمثل جانباً كبيراً في شعره. إنّ مفردات القرآن جاءت بصورة متنوعة في أشعار البستي ما بين صيغ فعلية وإسمية، ماض ومضارع، مفرد وجمع، وغائب ومخاطب. وأيضاً وظّف الشاعر نفس الكلمات دون تغيير وتبديل.
٣. لقد تعمّد الشاعر على استلهام الشخصيات القرآنيّة مستحضراً حدث القصة في شعره بطريقة إيحائيّة غير مباشرة.

المصادر والمراجع

الكتب

القرآن الكريم

١.ابن منظور، محمد بن مكرم،(١٩٨٩م)، « **لسان العرب** »، مصر: دار المعارف.

٢. ابن كثير، إسماعيل بن القرشي، (١٩٩٩م)، « **تفسير ابن كثير** »، المحقق سامي بن محمد السلامة، دمشق: دار طيبة.

٣. ابراهيم ، مصطفى، وآخرون، (١٤٢٩ ه)، « **المعجم الوسيط** »، طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر.

٤. كريستيفا، جوليا، (١٩٩١م)، « **علم النص** »، ترجمة فريد النراهي، الرباط: دار توبقال للنشر.

٥. الجعافرة، محمد٢٠١٣م)، « **التناص والتلقي** »، مصر: دار الكندي.

٦. البستي، أبوالفتح١٩٨١م)،« **ديوان** »، تحقيق أستاذين ورية الخطيب ولطفي الصقال، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربيّة.

٧. عبد المطلب، محمد١٩٩٥)، « **الحديث الشعر في أسلوبية القراءات** »، قاهره: للكتاب العامة الهيئة المصرية.

٨. أبوالعتاهية٢٠٠٤م)، « **ديوان** »، قدّم له وشرحه مجيد طرّاد، بيروت: دار الكتاب العربي.

٩. إبن أبي طالب، علي (ع)٢٠٠٧م).« **ديوان المنسوب إليه** »، إعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، بيروت: دار المعرفة.

١٠. مفتاح، محمد١٩٨٥)، « **تحليل الخطاب الشعري** » **(إستراتيجية التناص)**، دمشق: الدار البيضاء.

١١. عباس، محمود جابر١٤٢٣)، « **استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث** »،جدة: نادي جدة الأدبي.

١٢. الغذّامي، عبدالله١٩٩٨)، « **الخطيئة والتكفير** » ، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٤ .

١٣. وعد الله، ليديا٢٠٠٥م) ، « **التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة** »، مصر: دار مجد لاوي للنشر والتوزيع.

١٤. الفاخوري، حنا، (لاتا)، « **الجامع في تاريخ الأدب العربي** »، بيروت، دار الجيل.

١٥. ضيف، شوقي، (لا تا)، « **تاريخ الأدب العربي** » **(عصر الدول والإمارات والجزيرة العربية، العراق، إيران)**، ج٥، بيروت: دار المعارف.

المقالات

١٦. الأمين، محمد٢٠١١م) ، « **التناص مفهومه وأنواعه** »، مجلة النقد.نظرية الأدب، الخميس. مصر.

١٧. برويني، خليل، وعموري، نعيم،١٤٣١ ه)، « **التناص القرآني في رواية حكاية حارتنا لنجيب محفوظ**»، آفاق الحظارة الإسلاميّة، السنة الثالثة عشرة، العدد الثاني، صص٤٥-١٦٢١ .

١٨. حياة، معاش٢٠١٠م)، « **التناص القرآني في تائية ابن الخلوف القسنطيني** »، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب، قسم الأدب العربي، الجزائر، ، العدد السادس.

١٩. شبانة، ناصر جابر،٢٠٠٧م)، « **التناص القرآني في الشعر العماني الحديث** »، مجلة جامعة النجاح للأبحاث العلوم الإنسانية، كلية الآداب ، المجلد٢١ (٤)، عمان. صص١٠٩٦-١٠٨ .

٢٠. عطا، أحمد محمد٢٠٠٧)، « **التناص القرآني في شعر جمال الدين بن نباتة المصري** »، كلية الآداب والعلوم الإنسانية إلى مؤتمر الدول الرابع لكلية الألسن جامعة المنيا، جامعة قناة السويس. صص ٢٧١.

٢١. نجم، مفيد٢٠٠٩م)، «التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي واللاشعور»، جريدة الخليج، ملحق بيان الثقافة، العدد٥٥ ،

٢٢. نظرى، علي، ويونش وليئي، «التناص في قصيدة قل للديار للجرير مع قصيدة خفّ القطين للأخطل»، إضاءات نقديّة، السنة الثانيّة، العدد الثامن، ٢٠١٢م، صص ١٦٣_١٧٩.

الرسالات

٢٣. سليمان، عبدالمنعم محمد فارس، (٢٠٠٩)، «**مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر** »، جامعة النجاح الوطني، كلية الدراسات العليا، فلسطين.

الانتماء النسبي عند أبي فراس الحمداني

د. لزهر مساعدية، أستاذ محاضر قسم - أ- بالمركز الجامعي، عبد الحفيظ بوالصوف ميلة .الجزائر.

ملخص:

تعد ظاهرة الانتماء ظاهرة إنسانية قديمة؛ فهي موجودة منذ وجد الإنسان على وجه البسيطة وهي ظاهرة عامة تمس جميع الأشخاص، وتعتبر اتجاها قويا يقهر من خلالها الإنسان عزلته وانفصاله، ويسعى للتوحد والانضمام إلى كيان. أو تشكيل رسمي. يشعر معه بالانسجام، وأول انتماء للفرد هو انتماؤه للأسرة. ذلك الانتماء القسري الذي لا إرادة للفرد فيه. الذي ينطلق منها إلى بناء انتماءات أخرى؛ مما يعني أن الانتماء ظاهرة تتطور بالفعل الإنساني، وللانتماء أضرب عدة يمكن القول بأنها تدخل جميعا ضمن نوعين بارزين هما :

١ .الانتماء القسري (كالانتماء إلى الأسرة ...). ٢ .الانتماء الإرادي(كالانتماء إلى حزب سياسي...).

وقد اهتم بموضوع الانتماء كثير من الكتاب والمفكرين والفلاسفة، حتى أصبح يحتل حيزا معتبرا من دراساتهم .

ومهما يكن فالخوض في موضوع الانتماء يعد مهمة ليست باليسيرة، ولكن سنحاول التطرق الى نوع واحد من الانتماء عند شاعر واحد ألا وهو الانتماء النسبي عند أبي فراس الحمداني.

الكلمات المفتاحية: الانتماء. النسب. الفخر .الهجاء. العتاب....

Résumé :

Le phénomène de l'appartenance est considéré comme un phénomène humain très ancien. Il existe depuis l'apparition de l'Homme sur terre. Ce phénomène est général et touche tous les gens, il a une tendance très forte et à partir duquel l'être humain domine son isolement et sa dissociation et cherche à s'unir et à se joindre à une entité ou à une constitution officielle afin de se sentir en harmonie.

La première appartenance de l'individu est celle de la famille. A partir de cette appartenance obligatoire dont il n'a aucune détermination, l'individu part à l'élaboration d'autres appartenances, ce qui signifie que ce phénomène a évolué par l'acte humain.

L'appartenance a plusieurs genres qu'on peut regrouper sous deux éminentes catégories :

1. L'appartenance obligatoire : appartenance à la famille,…
2. L'appartenance volontaire : appartenance à un parti politique,…

Plusieurs écrivains, penseurs et philosophes se sont beaucoup intéressés au thème de l'appartenance jusqu'à ce qu'il a occupé un espace considérable dans leurs études.

Quoi qu'il en soit, le fait de s'impliquer dans le thème de l'appartenance n'est plus une tâche facile mais nous essayerons d'aborder un seul genre d'appartenance chez un seul poète, celui de l'appartenance relative chez Abou Firès ELHAMADAANI.

- مفهوم الانتماء

أ – لغة :

- جاء في لسان العرب في مادة (نَمَمَ)[1]:نمى ينمي نَمْيًا ونَمَيًّا ونماءً : زاد وكثر وربما قالوا ينموُ نُموًّا...ويقال نَماهُ اللهُ، فيعدى بغير همزة، ونمّاه فيعدى بالتضعيف...وأنميتُ الشيء ونميّتُهُ: جعلته ناميا ...ونمى الحديث ينمي : ارتفع ونمَيْتُهُ: رفعته، وأبلغته أذعته على وجه النميمة والإشاعة... يقال نَميْتُ الحديث أي رفعتُه وأبلغته ونَمَيْتُ الشَّيءَ على الشيء رفعته عليه، وكل شيء رفعته فقد نميتُه...ونميتُه إلى أبيه نميًا ونُميًّا وأنميتُه: عَزَوتُهُ ونسبْتُهُ، وانتمى هو إليه انتسبَ، وفُلاَنٌ ينمي إلى حَسَبٍ وينتمي: يرتفع إليه... ويقال إنتمى فلان إلى فلان إذا ارتفع إليه في النسب ...وكل ارتفاع إنتماءٌ ...ونَميَّتُ النار تنميةً إذا ألقيت عليها حطبًا وذكيتَهَا به...ونمى الإنسان : سمن، والنامية من الإبل السمينة...وانتمى البازي و الصقر وغيرهما وتنمىَّ : إرتفع من مكان إلى آخر، والنامية القضيب الذي عليه العناقيد...يقال للكرمة إنها لكثيرة النوامي وهي الأغصان، واحدتها نامية...ورميت الصّيد فأنميته: إذا غاب عنك ثم مات...الإنماء :أن ترمي الصّيد فيغيبُ عنك فيموتُ ولا تراهُ وتجده ميتا ...

- وجاء في محيط المحيط[2] **:**نمى المالُ وغيره ينمي نميًا ونَمِيًّا ونَمَاءً ونَميّةً (يائي) زاد وكثر كنما(الواوي) والخضاب والسعر إرتفع وعلا،والشيء على الشيء رفعه عليه، والنار رفعها وأشبع وقودها، والرجل سمن...والصيد غاب عنك ومات بحيث لا تراه، والحديث إلى فلانٍ إرتفع إليه وعُزِيَ، وفُلانٌ الحديثَ إلى فلانٍ رفعه إليه وَعَزَاهُ، يتعدّى ولا يتعدى، والرجل إلى أبيه نسبَهُ إليه...فأنمى هو أي زادَ ،لازم ومتعدٍّ وأنمى الحديث أذاعه على وجه النميمة، والصّيد رماه فأصابه ثم ذهب عنه فَمَاتَ، وأنمت الإبل باعدت تطلب الكلأ في القيظ، وأنماها الراعي باعدها، وتنمىَّ البازي تنميًّا إرتفع من موضعه إلى موضع آخر...

- **وجاء في المنجد في اللغة العربية المعاصرة**[3] **:**نما : نموًّا ، كَبُرَ، إرتفعَ، زاد حجمًا، كَثُرَ(نما الزرْعُ)...نشأ، ترعرع، شبَّ :(نمى ولد)...زاد في الاتساع والأهمية (نمت فكرة)...تفتح وأتسع نطاقه ،إزداد تجليه (نما حب)،(نمت صداقة)...أسند ورفع (نما الحديث إلى فلان)...تفتح إدراكه ونضج تفكيره: (نمت شخصيته)...

انتمى:انتسب، اعترى :(انتمى إلى فلان)، منتم، منتسب...انتماء:انضمام وانتساب إلى جماعة انخراط في جماعة ...

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧. ، مج٦ ، ص ٢٦٢ .

[2] – البستاني بطرس ، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٨. ص ٩١٨ – ٩١٩ .

[3] – المنجد في اللغة العربية المعاصرة،دار المشرق، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص١٤٥٥ – ١٤٥٦ .

يتضح مما ورد في المعاجم السابقة بأنه كاد أن يجمع واضعوها . مؤلفوها . على أن الانتماء مصطلح متعدد الدلالات، وأهم هذه الدلالات :الانتساب، الارتفاع، حمل الشيء على الشيء .

وقد حاول الدكتور أحمد أسليم جمع دلالات جذري* الانتماء في المعاني الآتية[1] :

- الزيادة في المنزلة و الرفعة في الشأن . - سرعة الحركة.

- الزيادة في القيمة المادية للأشياء. - الانتشار في المكان.

- حمل الشيء على الشيء لتقريبه و تقديمه. - النجاة من الأخطار.

كما حاول جمع دلالات لفظ الانتماء في المعاني الآتية[2] :

- الارتفاع بالانتساب إلى الأجداد و الأمجاد. – الإبعاد في المرعى.

- تقريب الشيء إلى الشيء. - الارتفاع من مكان إلى آخر. - الانكسار(وهذا المعنى ضد الارتفاع). - الهمة العالية . - تبليغ الحديث على وجه الإساءة.

ب . اصطلاحا :

حظي مفهوم الانتماء باهتمام العلماء والباحثين، فتعددت تعريفاته وتشعبت حتى غدا الإلمام بها مستعصيا، لذلك سنحاول أن نتعرض لبعض هذه التعريفات وان نستجلي بعض خفاياها . عن أمكن..

فهذا الدكتور غالي شكري يعرف الانتماء قائلا : "الانتماء هو الاستناد إلى جدار نفسي من عقيدة فكرية معينة"[3].

هذا التعريف شديد الايجاز، كما أن صاحبه تحدث عن الاستناد، ولفظ الاستناد يوحي إلى أن هذا الانتماء إرادي، كما يرى باحث آخر بأن الانتماء هو :

"ذلك الشعور بالتوحد الكامل مع طبقة اجتماعية محددة، مدعوما بوعي تاريخي لدور هذه الطبقة على مسرح هذه الأحداث"[4] .

فالشعور بالتجانس والتوحد مع طبقة اجتماعية معينة، يتأتى بوعي حقيقة هذه الطبقة إضافة إلى معرفة هدفها في هذه الحياة، فكما يشعر الفرد بهذا التوحد كذلك تشعر به الجماعة وبما أن الإنسان يكون واعيا بالطبقة وبأهدافها فتوحده معها يتم إراديا، ولكن . كما هو معروف . فالشعور خارج عن الإرادة البشرية في أغلب الأحيان، وبذلك يكون الانتماء جبريا من هذا المنظور.

---

* – لفظ الإنتماء مؤسس على جذرين (نما ، نمى) ويرى أحمد أ سليم بأن النظر في جذري الإنتماء يوقف على دلالة أصيلة في ظاهرة الإنتماء وهي : التقارب والتعدد في إطار الوحدة . (ينظر: فليوق أحمد أ سليم ، الإنتماء في الشعر الجاهلي ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨ ، ص ١٦) .

[1] – المرجع نفسه ، ص ١٨ – ٢١ .

[2] – المرجع نفسه ، ص ٢٣ – ٢٥ .

[3] – غالي شكري، المنتمي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص٢٠٩.

[4] – عبد الخالق فاروق، محمد فرج، أزمة الانتماء في مصر، مركز الحضارة العربية،ط١٩٩٨،١،ص١١٦.

أما الدكتور فاروق أحمد أسليم فقد عرف الانتماء بقوله : "الانتماء ظاهرة إنسانية فطرية تربط بين مجموعة من الناس المتقاربين والمحددين زمانا ومكانا بعلاقات تشعرهم بوحدتهم وبتمايزهم تمايزا يمنحهم حقوقا، ويحتم عليهم واجبات، وهو متطور بالإرادة الإنسانية الباحثة عن الأفضل تطورا ينوع ويوسع ويربط دوائره بالحذف والإضافة وليس بالإلغاء، ولا بالخلق الجديد"[1].

إذا كان الانتماء ظاهرة فطرية فهي إذا جبرية، ولكن . حسب الباحث . تتطور بالإرادة الإنسانية الباحثة عن الأفضل بالحذف أو الإضافة، دون أن يكون الحذف كليا، فيكون إلغاء وتكون حينها الإضافة خلقا جديدا، ولذلك فالدكتور جمع بين القسر والإرادة في مفهوم الانتماء وكأن هذا التعريف هو حاصل تركيب التعريف الأول مع الثاني، فكان التعريف الأشمل.

وقد ورد في معجم "Larousse" الموسوعي بأن الانتماء هو: "الكون عضوا في جماعة وهو مرادف للانتساب"[2]. فعلى الرغم من إيجاز وبساطة هذا التعريف إلا أنه يشير إلى حقيقة الانتماء الجوهرية، ألا وهي الانضمام والتوحد مع الجماعة.

<u>أ- نسب الشاعر من جهة أبيه:</u>

ينتسب أبو فراس إلى أبي العلاء سعيد احمد بن حمدان بن الحارث بن لقمان بن راشد بن المثنى بن رافع بن الحارث بن عطيف بن محربة بن حارثة بن مالك بن عبد بن عدي بن أسامة بن مالك بن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنيم بن تغلب[3] بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان[4].

وأبو فراس كنية له أما اسمه فالحارث وفي ذلك يقول متحدثا عن نفسه :

فمن سعيد بن حمدان ولادته   وفي علي بن عبد الله سائره[5]

إذ أنت سيـــــدي الذي   ربَّيتَنِـــــي ِوأَبِي سَعيدِ[6].

ويقول أيضا مفتخرا بنسبه الممتد وبقومه :

لئن كان أصلي من سعيد نجاره   ففرعي لسيف الدولة القرمِ نَاصرُ

ويَجمُعنَا في وائِلَ عشـــرية وَودٌّ وأرحَـــامٌ، هُنَاكَ شَوَاجِرُ

لَنَا أَوّلُ في المُكْرَمَاتِ وَآخر   وَبَاطِنُ مجدٍ تَغْلِبــــيٌّ وَظَاهِـرُ

أَنَا الحَارِثُ المُخْتَارُ مِنْ نَسْلِ حَارِثٍ   إِذَا لَمْ يَسُدْ فِي القَومِ إلاَّ الأَخايرُ[7].

١- فاروق أحمد أسليم، المرجع السابق، ص١٤.

٢-Dictionnaire encyclopédique "Larousse" , Larousse, Paris, cedex, 2001, p83.

٣- عبد الجليل حسن عبد المهدي ،أبو فراس الحمداني، حياته وشعره،مكتبة الأقصى ،عمان،الأردن،ط١٩٨١،١، ص٧١ (نقلا عن النجوم الزاهرة).

٤- المرجع نفسه ، ص ١٧ (نقلا عن جمهرة أنساب العرب) .

٥- أبو فراس الحمداني ، تحقيق إبراهيم السمرائي، ص ٧٨ .

٦- المصدر نفسه ، ص ٥٩ .

٧- المصدر نفسه ، ص ٨١ – ٨٢ .

يتضح من جملة هذه الأبيات بأن نسب أبي فراس عربي من جهة أبيه .

ب – نسب الشاعر من جهة أمه :

أورد الشاعر أبياتا يعرف بها بنسبه من جهة أمه منها قوله :

سَمَتْ بِنَا وائِلُ وَفَازَتْ بِالعِزّ أَخْوَالُنَا تَمِيـمُ[1].

يشير أبو فراس في هذا البيت إلى أن نسبه عربي من جهة أمه إلا أننا نجد في شعره ما يناقض ذلك إذ يقول :

إِذَا خِفْتُ مِنْ أَخْوَالِي الرُّومِ خُطَّة تَخَوَّفْتُ مِنْ أَعْمَامِي العَرَبِ أَرْبَعَا[2].

فهذا البيت يقضي بخؤولة أبي فراس في الروم*،ومما يدعم ذلك أيضا قوله وقد بلغه نبأ وفاة أمه:

وَقَدْ ذُقْتِ الرَّزَايَا وَالمَنَايَا وَلاَ وَلَدَ لَدِيْكِ وَلاَ عَشِيـرَ

أَيَا أُمَّاهُ كَمْ هَمٍّ طَوِيلٍ مَضَى بِكِ لمَ يَكُنْ مِنْهُ نَصِيـرُ[3].

إذ كيف لا نصير لها ولا عشير وهي عربية ؟ فهذا لا يكون إلا إذا كانت مقطوعة الأرحام من الروم ، وربما هذا ما يحملنا على عدم الأخذ بفرضيات الدكتور عبد الجليل حسن عبد المهدي من إمكانية كون إحدى جداته رومية، أو أن يكون بعض من ذكرهم أخوالا لأبيه أو جده؛ فالقضية ترتبط بأمه - دون غيرها - بناء على ما سلف .

وإذا كان أبو فراس قد أورد اسمه وكنيته واسم والده في شعره فإنه لم يفعل كذلك بالنسبة لاسم أمه .

وقد أشار إلى أن لا إخوة له من أمه** وذلك في قوله :

وَقَدْ ذُقْتِ الرَّزَايَا وَالمنَايَا وَلاَ وَلَدَ لَدَيْكِ وَلاَ عَشِيـرَ[4].

فإذا كان في ذلك إشارة إلى ما مر بها قبل أن يكبر أبناؤها فإن قوله في موضع آخر*** ينفي ذلك ويدعم الرأي القائل بأن أبا فراس وحيد أمه إذ يقول :

---

[1] – المصدر نفسه ، ص ١٨٥ .

[2] – المصدر السابق، ص١٠٨.

* – وقد التبس الأمر على الدارسين ،فمنهم من ذهب إلى القول بخؤولة أبي فراس في الروم ، ومنهم من نفى ذلك (ينظر عبد الجليل حسن عبد المهدي ، المرجع السابق ، ص ٧٥ .) .

[3] – أبو فراس الحمداني، تحقيق إبراهيم السمرائي، ص ٦٦ – ٦٧ .

** –وله إخوة من أبيه منهم : أبو الهيجاء ، أبو الفضل ،أبو الأغر أحمد،عبد الله الحسين (ينظر : عبد الجليل حسن، المرجع السابق ، ص ٧٦ – ٧٩) ويقول في ذلك : ترى أينا لاقيته من بني أبي له حالب لا يستفيق وجازر

(ينظر: أبو فراس ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٨ .).

[4] – المصدر نفسه ، ص ٦٦ .

*** – قال ذلك – وهو في الأسر– حين بلغه أن أمه ذهبت من منبج إلى حلب تطلب من سيف الدولة مفاداة ابنها فرجعت خائبة (ينظر : المصدر نفسه، ص ١٣٢) .

جَاءَتَكَ تَمْتَاحُ رَدَّ وَاحِدِهَا   يَنْتَظِرُ النَّاسُ كَيْفَ تُقْفِلُهَا.[1]

ويرجح أن حديثه هذا يتعلق بقضية إخوته الذكور ، فقد يكون وحيد أمه لكونه الذكر الوحيد ، فالأنثى بطبعها وضعفها لا يمكن أن تكون مكان الرجل أثناء غيابه ، ويدفعنا إلى القول بذلك الظن بأن لأبي فراس أخوات من أمه، وقبل سرد ما حملنا على هذا الظن نحاول أن نعدد أخواته أولا :

فقد جاء في حديث ابن خلكان عن مقتل أبي فراس : " وكان أبو فراس خال أبي المعالي وقلعت أمه** سخينة عينها لما بلغها وفاته ".[2]

فالأخت التي تقلع عينها حزنا على أخيها يستبعد أن تكون أختا من أب فقط. وقد ورد لأبي فراس شعرا يرثي فيه أختا له قائلا :

أَتَزْعَمُ أَنَّكَ خِدْنُ الوَفاءِ وَقَدْ   حَجَبَ التُّربُ مَنْ قَدْ حَجَبْ

فَإِنْ كُنْتَ تَصْدُقُ فِيمَا تَقُولُ   فَمُتْ قَبْلَ مَوْتِكَ مَعْ مَنْ تُحِبْ

وَإِلاَّ فَقَدْ صَدَقَ القَائِلُونَ   مَا بَيْنَ حَيٍّ وَمَيْتٍ نَسَبْ

عَقِيلَتِيَ اسْتُلِبَتْ مِنْ يَدِي   وَلَمَّا أَبِعْهَا وَلَمَّا أَهَبْ.[3]

أما عن أولاده ، فقد ذكر أبو فراس- حين كان في الأسر - في شعره ما يدل على وجودهم قائلا :

لأَيِّكُمْ أَذْكُرُ   وَفِي أَيِّكُمْ أُفَكِّرُ

فَفِي حَلَبَ عُدَّتِي   وَعِزِّي وَالْمَفْخَرُ

وَأَصْبِيَةٍ كَالْفِرَاخِ   أَكْبَرُهُمْ أَصْغَرُ.[4]

فالشاعر يذكر في هذه الأبيات صبية، وقد خلفهم صغارا - كما ينظر إليهم - وهذه هي نظرة الوالدين إلى الأبناء ، فمهما كبر الابن فإنه يبقى صغيرا في نظر والديه دوما.

كما نجد في شعر أبي فراس أيضا أبياتا – يخاطب فيها ابنة له - يرثي حاله فيها قائلا :

أَبُنَيَّتِي لاَ تَحْزَنِي   كُلُّ الأَنَامِ إِلَى ذَهَابِ

أَبُنَيَّتِي صَبْرًا جَمِيـ   ـلاً لِلْجَلِيلِ مِنَ الْمُصَابِ

---

[1] – المصدر نفسه ، ص ١٣٣ .

** – الهاء في " أمه "تعود على أبي المعالي ؛ لأن أم أبي فراس قد ماتت قبله وقد رثاها بقصيدة مطلعها :

أيا أم الأسير سقاك غيث   بكره منك ما لقي الأسير .

(ينظر : المصدر السابق، ص ٦٦ – ٦٧ .).

[2] – ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط١٠ ، ج١ ، ١٩٧٥ ص ٣٦٣ .

[3] – أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٣٠ .

[4] – المصدر نفسه، ص ٩٦ – ٩٧ .

نُوحِي عَلَيَّ بِحَسْرَةٍ مِنْ خَلْف سِتْرِكِ وَالحِجَابِ
قُولِي إِذَا نَادَيْتِنِي وَعَيِيتُ مِنْ رَدِّ الجَـوابِ
زَيْنُ الشَّبَابِ أَبُو فِرَا سٍ لمَ يُمَتَّعْ بِالشَّبَـابِ[1].

لم يبق بعد هذا إلا الاقتناع - ولو جزئيا – بأن لأبي فراس أولادا منهم هذه التي يخاطبها ولكن من تكون أمهم هؤلاء ؟

فكما لم يشف ديوان أبي فراس الغليل من الحديث عن أولاده لم يشف من الحديث عن زوجه ، فلا نجد ما يستحق الذكر في ذلك إلا قوله :

وَأَدِيبةٍ اخترتُها عَرَبِيّةً تُعْزَى إِلَى الجَدِّ الكَرِيم وَتَنْتَمِي
مَحْجُوبَةٌ لَم تبتَذِل أمَّارَةٌ لَم تَأْتَمِرْ مَخْدُومَةٌ لَم تَخْـــــدِمِ
لَوْ لَمْ يَكُنْ لِي فِيكِ إِلاَّ أَنَّنِي بِكِ قَدْ غُنِيتُ عَنِ ارْتِكَابِ المَحْرَمِ
وَلَقَدْ نَزَلْتِ فَلاَ تَظُنِّيِ غَيْرَهُ مِنِيّ بِمَنْزِلَةِ الْمُحِبّ الْمُكْـــــرَمِ[2].

فالشاعر يستهل هذه المقطوعة بفعل يفيد الاختيار دلالة على أن المرأة موضوع الحديث يقصد بها الزوجة*؛ إذ هي فقط التي يتخيرها المرء ويدعم ما نذهب إليه إشارته في البيت الثالث إلى استغنائه بها عن ارتكاب المحرمات، ولا يستغنى عن ارتكاب المحرمات عادة إلا بالزوجة.

ويرى الشاعر بأن القرابة في النسب تظهر من خلال سمات متجلية فيالأشخاص المنتمين للأسرة الواحدة ويقول في ذلك :

يَلُوحُ بِسِيمَاهُ الذِّي مِنْ بَنِي أَبِي وَتَعْرِفُهُ مِنْ غَيْرِهِ بالشَّمَائِلِ
مُفَدَّى مُرَدَّى يَكْثُرُ النَّاسُ حَوْلَهُ طَوِيلُ نِجَادِ السَّيْفِ سَبْطُ الأَنَامِلِ[3].

فأفراد الأسرة الواحدة تجمعهم صفات تكون نتيجة للوراثة، فتتجلى في شكل خصائص مورفولوجية أو تتمظهر من خلال السلوك الذي يقوم به أفراد الأسرة وفي هذا الشأن يقول أبو فراس :

وَلِلْوَارِثِ إِرْثُ أَبِي وَجَدَّي جِيَادُ الخَيْلِ وَالأَسَلِ الطِّوَالِ
وَمَا تَجْنِي سُرَاةُ بَنِي أَبِينَـا سِوَى ثَمَرَات أَطْرَافِ العَوَالِي[4].

---

[1]– المصدر السابق ، ص ٣٢ .

[2]– المصدر نفسه ، ص ١٦٣ .

* – المرأة المقصودة في هذه المقطوعة عند ابن خالويه هي ابنة أبي فراس زوج أبي العشائر (ينظر : أبو فراس الحمداني ،الديوان، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٢٧٧ .).

[3]– أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ١٢٣ .

[4]– المصدر السابق ، ص ١٢٨ .

فالشاعر يكني عن البطولة والشجاعة والفروسية بالخيل والأسل، فالفرسان الغطاريف لا ينجبون إلا فرسانا أمثالهم، وهذا هو حال أفراد عشيرته - فيما يرى - فهو يسعى للحفاظ على رابطة القرابة التي تجمع أفراد هذه العشيرة إذ يقول :

وَقُرْبَى القَرَابَةِ أَرْعَى لهَا وَفَضْلُ أَخِي الفَضْلِ لاَ أَجْهَلُهْ.[1]

ج – الفخر بنسل بني حمدان وجدودهم :

كما يحرص الشاعر على الحفاظ على مجد قومه ، فهو لا يريد أن ينعتوا بأي نقيصة، ويسعى إلى ذلك جاهدا غير عابئ بعواقب الأمور ولو كان فيها قضاء نحبه ، فهو يعلم بأن المطالب لا تؤخذ بالتمني إنما باقتحام المهالك – دون النظر إلى نتائجها الوخيمة – ما دامت سترفع من شأن قومه ، يقول في ذلك مفتخرا موصيا :

أَوَيْنَا، بَيْنَ أَطْنَابِ الأَعَادِي إِلَى بَلَدٍ ، مِنَ النُّصَّار خَالِ

نمُدُّ بُيُوتَنَا، فِي كُلِّ فَجٍّ بِهِ بَيْنَ الأَرَاقِمِ وَالصِّلاَلِ

مَخَافَةَ أَنْ يُقَالَ، بِكُلِّ أَرْضٍ بَنُو حَمْدَانَ كَفُّوا عَنْ قِتَالِ

أَسَيَفَ الدَّوْلَةِ المَأْمُولِ إِنِّي عَنْ الدُّنْيا إِذَا مَا عِشْتَ سَالِ

وَمَنْ وَرَدَ المَهَالِكَ لَم تَرُعْهُ رَزَايَا الدَّهْرِ فِي أَهْلٍ وَمَالِ

إِذَا قُضِيَ الحِمَامُ عليَّ يَومًا فَفِي نَصْرِ الهُدَى بِيَدِ الضَّلاَلِ

وَأَهْجَمُهُمْ عَلَى جَيْشٍ كَثِيفٍ وَأَغْوَرُهُمْ عَلَى حَيٍّ جَلاَلِ.[2]

فالشاعر من فرط حرصه على قومه يوصي ابن عمه – سيف الدولة – بعدم التوقف عن القتال إذا قضى نحبه تضحية في سبيل استمرار مجد عشيرته حتى لا توصف بالتمنع والجبن .

وما ينفك الشاعر يفتخر بجدوده ويذكر مآثرهم متخذا نفسه – في ذلك – قاطرة لقومه، إذ لا يمكن أن يقوم مقامه أحد غيره، فهو يؤخر السعي في سبيل إشباع حاجته على حاجة قومه، يقول :

لَمَنْ الجُدُودُ الأَكْرَمُونَ مِنَ الوَرَى إلاَّ لِيَهْ ؟

مَنْ ذَا يَعُدُّ ، كَمَا أَعُدُّ مِنَ الْجُدُودِ العَالِيَهْ ؟

مَنْ ذَا يَقُومُ لِقَوْمِهِ بَيْنَ الصُّفُوفِ مَقَامِيَهْ ؟

أَحْمِي حَرِيمِي أَنْ يُبَاحَ وَلَسْتُ أَحْمِي مَالِيَهْ.[3]

ويستمر الشاعر في تبيان علو مكانته بين قومه، تلك المكانة التي أوجدها لنفسه بمواقفة البطولية قائلا :

---

[1] – المصدر نفسه ، ص ١٤٥ .

[2] – المصدر نفسه ، ص ١٢٨ – ١٢٩ .

[3] – المصدر السابق ، ص ١٨٢ .

أَبْلغْ بَني حمَدَانَ ، ِفي بُلْدَانِهَا   كُهُولِهَا، وَالغُــــرِّ مِنْ شُبَّانِهَا

يَوْمَ طَرَدْتُ الخَيْلَ عَنْ فُرْسَانِهَا   وَسُقْتُ مِنْ قَيْسٍ وَ مِنْ جِيرَانِهَا[1].

فحديث الشاعر هنا ليس من قبيل مفاخرة قومه، بل هو يدعو بني حمدان إلى الافتخار بمن أنجبوا من الأبطال الغطاريف.

وكيف لا يدعو إلى مثل ذلك ؟ وهو ينتمي كما قلنا – إلى أسرة عريقة – وأصل كريم سعى أواخره إلى المجد كما فعل أوائله كما يقول :

وَمِنْ أَيْنَ يُنَكِرُنِي الأَبْعَدُونَ   أَمِنْ نُقْصِ جَدًّ أَمِّن نُقْصِ أَبْ[2].

زَاكِي الأُصُولِ كَرِيمُ النَّبْعَتَينِ وَمَنْ   زَكَتْ أَوَائِلُهُ طَابَتْ أَوَاخِـرُهُ[3] .

وقد يزداد التواد بين الأفراد الذين تجمعهم قرابة النسب حتى تصبح تلك القرابة أدنى شيء يربطهم، مثلما هو الحال بالنسبة لأبي فراس مع ابن عمه سيف الدولة، هذا الأخير الذي بالغ في إكرامه فلم يجد أبو فراس إلا أن يقابله عن حسن صنيعه ذلك بالثناء والمدح ،ومما قاله في ذلك :

أَخِي لاَ يُذِقْنِي الله فُقْدَانَ مِثْلِهِ   وَأَيْنَ لَهُ مِثْلٌ وَأَيْنَ المُقَارِبُ ؟

تَجَاوَزَتِ القُرْبَى المَوَدَّةُ بيْنَنَا   فَأَصْبَحَ أَدْنَى مَا يُعِدُّ المُنَاسِبُ

فَيَا لَيْتَنِي حُمّلتُ هَمِّي وَهَمَّهُ   وَأَنَّ أَخِي نَاءٍ عَنِ الهَمّ عَـازِبُ[4].

فالشاعر يتمنى أن يحمل هموم صاحب نعمه ويجنبه إياها ، من فرط التعلق به.

ولا يترك الشاعر فرصة إلا وسعى إلى تبيان فضل قبيلته على سائر القبائل من خلال مجموعة من الخصال صيرت قبيلته رأسا وبقية القبائل أذنابا ، إذ كان من غير الممكن – حسب رأيه – أن يطأ حماهم أحد ، فكل الأنام تفضلهم وسائر القبائل تخضع لهم كما يقول :

أَلَمْ تَرَنَا أَعَزَّ النَّاسِ جَارًا   وَأَمْنَعَهُمْ وَأَمْرَعَهُمْ جِنَابَا

لَنَا الجَبَلُ المُطِلُّ عَلَى نِزارٍ   حَلَلْنَا النَّجْدَ مِنْهُ وَالهِضَابَا

تُفَضِلُنَا الأَنَامُ وَلاَ تحُاَشِي   وَنُوصَفُ بالجَمِيلِ وَلاَ نُحَابِى

وَقَدْ عَلِمَتْ رَبِيعَةُ بَلْ نِزَارٌ   بِأَنَّا الرَّأْسُ وَالنَّاسُ الذُّنَابَى[5].

---

[1] – المصدر نفسه ، ص ١٩٩ .

[2] – المصدر نفسه ، ص ٢٧ .

[3] – المصدر نفسه ، ص ٨٧ .

[4] – المصدر نفسه ، ص ٢١ – ٢٢ .

[5] – المصدر السابق ، ص ١٦ .

ويتحدث أبو فراس عن مآثر قومه ومفاخرهم حتى يصل إلى درجة يقرن فيها المجد ببني حمدان، فهو يراهم لم يخلقوا إلا لبناء المجد والأمجاد وفي ذلك يقول :

لَئِنْ خُلِقَ الأَنَامُ لَحَسْوِ كَأْسٍ وَمِسْمَعَةٍ وَطُنْبُورٍ وَعُودِ

فَلَمْ يُخْلَقْ بَنُو حَمْدَانَ إِلاَّ لِمَجْدٍ أَوْ لِحَمْدٍ أَوْ لِجُودِ[1].

ولعل أهم مما يمكن الحديث عنه في شعر أبي فراس- ونحن بصدد الحديث عن الانتماء النسبي – هو رائيته التي حاول فيها تسجيل تاريخ قومه المليء بالمجد والأمجاد يقول مفتخرا :

أَنا الحَارِثُ المُخْتَارُ مِنْ نَسْلِ حَارِثٍ إِذَا لَم يَسُدْ فِي القَوْمِ إِلاَ الأَخَايِرُ

فَجَدّي الذِي لَمَّ العَشِيرَةَ جُودُهُ وَقَدْ طَارَ فِيهَا بِالتَّفَرُّقِ طَائِرُ

تَحَمَّلَ قَتْلاَهَا، وَسَاقَ دِيَاتِهَا حَمُولٌ لِمَا جَرَّتْ عَلَيهِ الجَرَائِرُ

وَدَى مَائَةً لَوْلاَهُ جَرَّت دِمَاؤُهُمْ مَوَارِدَ مَوْتٍ مَالَهُنَّ مَصَادِرُ[2].

عرف الشاعر بنسبه من جهة أبيه ، ثم تطرق بعدها لتسجيل مآثر قومه مبتدئا بأجداده وتحديدا بجده الأدنى" الحارث بن لقمان بن راشد" ، حيث أصلح هذا الجد بين قبيلة بني تغلب، وودى من ماله قتلاهم ، وكانت عدتهم مئة قتيل[3].

ثم عرج أبو فراس للحديث عن جده الأدنى الثاني " حمدان بن حمدون " الذي عمر بلاد الموصل ودار ربيعة بالمير ثلاثة أعوام تواترت بالمحل، فسمي " مكابد المحل "[4] قائلا :

وَجَدِّي الذِي انْتَاشَ الدِّيَارَ وَأَهْلَهَا وَلِلدَّهْرِ نَابٌ فِيهِمُ وَأظَافِرُ

ثَلاثَةُ أَعْوَامٍ يُكَابِدُ مَحْلَهَا أَشَمُّ، طَوِيلُ السَّاعِدَيْنِ، عُرَاعِرُ[5].

واستمر الشاعر في حديثه ذاكرا عمه الحسين بن حمدان الذي قتل العباس بن المعتضد و"فاتكا" وسار إلى دار الخلافة عنوة، وأخضع بني تميم بعد أن ظلموا وتجبروا[6] قائلا :

وَعَمّي الذِي أَرْدَى "الوَزِير "وَفَاتِكًا وَمَا الفَارِسُ الفَتَّاكُ إِلاَّ المُجَاهِرُ

أَذَاقَهُمَا كَأْسَ الحِمَامِ مُشَيَّعٌ مُثاوِرُ غَارَاتِ الزَّمَانِ مُسَاوِرُ

يُطِيعُهُمَ مَا أَصبَحَ العَدْلُ فِيهِمُ وَلاَ طَاعَةَ لِلمَرءِ، وَالمَرءُ جَائِرُ

---

[1]– المصدر نفسه ، ص ٦١ .

[2]– المصدر نفسه ، ص ٨٢ .

[3]– أبو فراس الحمداني ، الديوان ، رواية ابن خالويه ، ص ١٠٧ .

[4]– المصدر نفسه ، ص ١٢٩ .

[5]– أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٢ .

[6]– أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط٥ ، ٢٠٠٣ ،ص ١٣٠ .

لَنَا فِي خِلاَفِ الَناسِ عُثْمَانُ أُسْوَةٌ وَقَدْ جَرَّتِ البَلْوَى عَلَيْه الجَرَائِرُ

وَسَارَ إِلَىَ دَارِ الخِلاَفَةِ عَنْوةً فَحَرَّقَهَا ، وَالجَيشُ بِالدَّارِ دَائِرُ

أَذَلَّ " تَميمَا " بَعْدَ عِزٍّ، وَطَالَمَا أُذِلَّ بِنَا البَاغِي، وعَزَّ المُجَاوِرُ[1].

ثم تطرق للحديث عن عمه " أبي الهيجاء" الذي حمى الحجيج ، وقضى على ثورة يوسف بن الديوداذ أبي الساج[2] قائلا :

وَعَمِّي الذِي سُلَّتْ بِنَجْدٍ سُيُوفُهُ فَرَوَّعَ بِالغَوْرَيْنِ مَنْ هُو غَائِرُ

تَنَاصَرتِ الأَحْيَاءُ مِنْ كُلّ وِجْهَةٍ وَلَيس لَهُ إلاَّ مِنَ اللهِ نَاصِرُ

فَلَمْ يُبْقِ غَمْرًا طَعْنُهُ الغَمْرُ فِيهِمُ وَلمَ يُبْقِ وِتْرًا ضَرْبُهُ المُتَواتِرُ

وَسَاقَ إِلَى ابن الدَّيْدوَاذ كَتِيبَةً لَهَا لَجَبٌ، مِنْ دُونِهَا، وَزَمَاجِرُ[3].

ثم عرج للحديث عن عمه أبي سليمان داود بن حمدان الملقب "بالمزرفن" لشجاعته، وعمه أبي السرايا نضر بن حمدان مع أخيه أبن عبد الله الحسين بن سعيد وعمه أبي إسحاق إبراهيم بن حمدان وعمه أبي الوليد سليمان بن حمدان الذي لقب " بالحرون " لعلو شأنه عند بني حمدان[4] ، وقد أفرد لكل منهم أبياتا تتحدث عن بطولاته وكريم أعماله وأجلها، ثم تحدث عن مآثر مآثر أبيه وجليل أعماله قائلا :

أُولَئِكَ أَعْمَامِي ، وَوَالِدِي الَّذِي حَمَى جَنَبَاتِ الملكِ وَالملكُ شَاغِرُ

لَهُ " بِسُلَيْمٍ " وَقْعَةٌ جَاهِلِيَةٌ تُقِرُّ بِهَا " فَيْدٌ " وَتَشْهَدُ حَاجِرُ

وَأَذْكَتْ مَذَاكِيهِ " بِسَرحٍ " وَأَرْضِهَا مِنَ الضَّرْبِ نَارًا، جَمْرُهَا مُتَطَايِرُ

شَفَتْ مِنَ عُقَيْلٍ أَنْفُسًا شَتَّهَا السُّرَى فَهَوَّمَ عَجْلاَنٌ ، وَنَوَّمَ سَاهِرُ

غَزَا الرَّومَ لمَ يَقْصِدْ جَوَانِبَ غِرَّةٍ وَلاَ سَبَقَتْهُ بِالمُرَادِ النَّذَائِرُ[5].

لقد قام سعيد بن حمدان بحماية الخليفة " المقتدر "، ثم أوقع ببني " سليم " حين أعترضوا طريق الحجيج ،كما أوقع ببني " عقيل " " بسرح " وتوج مآثره بغزو الروم[6].

ولم يكتف الشاعر بهؤلاء فقط، بل استمر في تسجيل تاريخ قومه المليء بالمجد والأمجاد فالمجد باق وإن مضى بناته ليذكر سيف الدولة وناصر الدولة، مركزا على وقائع الأول مع الروم ومع بعض القبائل الثائرة، التي كانت سببا في ظهور الفتن في أنحاء عدة من البلاد، ومما قاله في ذلك :

١- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص٨٢ -٨٣ .

٢- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، رواية ابن خالويه ، ص ١٠٩ — ١١٠ .

٣- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٣ .

٤- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٣٤ — ١٣٥ .

٥- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٤ .

٦- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٣٦ — ١٣٧ .

فَإنْ تمْضِ أَشْيَاخِي فَلَمْ يَمْضِ مَجْدُهَا وَلاَ دَثَرَتْ تِلْكَ العُلَى، وَالمَآثِـرُ

نَشِيدُ كَمَا شَادُوا وَنَبْنِي كَمَا بَنُوا لَنَا شَرَفٌ مَاضٍ ، وَآَخَرُ حَاضِـرُ

فَفِينَا لِدِينِ الله عِزٌ وَمَنْعَـةٌ وَفِينَا لِدِينِ الله سَيْفٌ وَنَاصِـرُ

أَلاَ قُلْ لِسَيْفِ الدَوْلَةِ القَرْمِ : إِنَّنِي عَلى كُلِّ شَيْءٍ غَير وَصْفِكَ قَـادِرُ

وَلَوْ لمَ يَكُنْ فَخرِي وَفَخرُكَ وَاحِدًا لمَاَ سَارَ عَنيِّ بِالمَدَائِح سَائِـرُ

وَلَكِنَّنِي لاَ أُغْفِلُ القَوْلَ عَنْ فَتَىً أُسَاهِمُ فِي عَلْيَائِهِ وَأُشَاطِـرُ

وَعَنْ ذِكرِ أَيّامٍ مَضَتْ وَمَوَاقِـفٍ مَكَانِي مِنْهَا بَيّنُ الفَضْلِ ظَاهِـرُ.[1]

وبعد ذلك يعرج أبو فراس للحديث عن إخوته ودورهم في تاريخ بني حمدان ليقول في ذلك :

تَرَى أَيّنا لاَقَيتَهُ مِنْ بَنِي أَبِي لَهُ حَالِبٌ لاَ يَسْتَقِيمُ وَجَـازِرُ.[2]

ويذكر الشاعر أخاه "عبد الله بن سعيد بن حمدان " الذي فاق الأنام في سعيه إلى المجد باقتحام المهالك ، فقد أخضع أذربيجان ثم سار إلى ديار مضر وضرب حصارا على والبها وفتحها عنوة[3] يقول :

وَكَانَ أَخِي إِنْ يَسْعَ سَاعٍ بِمَجدِهِ فَلاَ المَوْتُ مَحْذُورٌ، وَلاَ السُّمُ ضَائِرُ

فَإِنْ جَدَّ أَوْ لَفَ الأُمُورَ بِعَزْمِهِ فَقُلْ هُوَ مَوْتُورُ الحَشَى، وَهْوَ وَاتِرُ

أَزَالَ العِدَى عَنْ أَرْدَبِيلَ بِوَقْعَةٍ صَرِيعَانِ فِيهَا عَاذِلٌ، وَمُسَـاوِرُ

وَجَازَ أَرَاضِي أَذْرِبِيجَانَ بِالقَنَا لِوَادٍ إِلَيْهِ المَرْزُبَانُ مُسَافِـرُ

وَنَاهَضَ مِنْهُ الرَّقتينِ مُشَيَّعٌ بَعِيدُ المَدَى عَبْلُ الذِرَاعَيْنِ قَاهِـرُ

فَلَمَّا اسْتَقَرَّتْ بِالجَزِيرَةِ خَيْلُهُ تَضَعْضَعَ بَادٍ بِالشَآمِ، وَحَاضِـرُ.[4]

ثم يتحدث الشاعر عن أخيه "أحمد بن سعيد بن حمدان "الذي احتمى من جيش القرمطي بسيفه، حتى لم يتخلص غيره[5] ،يقول أبو فراس :

وَمِنَّا ابْنُ قَنَّاصِ الفَوَارِسِ أَحْمَدٌ غُلاَمٌ كَمِثْلِ السَّيْفِ أَبْلَجُ زَاهِـرُ

فَتىً حَازَ أَسْبَابَ المَكَارِمِ كُلَّهَا وَمَا شَعِرَتْ مِنْهُ الخُدُودُ النَوَاضِرُ.[1]

---

١ – أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٥ .

٢ – المصدر نفسه ، ص ٨٨ .

٣ – أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٤٥ .

٤ – أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٨ .

٥ – أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٤١ .

ولا ينسى الشاعر أبناء عمومته فقد خص أشهرهم -في أشعاره- بالذكر ومنهم "يحيى بن علي بن حمدان"[2]فيقول :

وَمِنَّا الفَتَى يَحْيَى وَمِنَا ابْنُ عَمِّهِ   هُمَا مَا هُمَا لِلْعِزِّ سَمْعٌ وَنَاظِرُ[3].

ومنهم "عمارة بن داود بن حمدان "وأخوه " أبو وائل "، فقد أوقع عمارة ببني شيبان وأبلى أخوه أبو وائل البلاء الحسن في معركة دارت رحاها بينهم وبين الفرس أين صرع فارسهم[4]. يقول أبو فراس :

وَمِنَّا أَبُو اليَقْظَانِ مُنْتَاشُ خَالِدٍ   وَمِنَّا أَخُوهُ الأُفْعُوَانُ المُسَاوِرُ

شَفَى النَّفْسَ يَوْمَ الخَالِدِيَّةِ بَعْدَمَا   حَلَلْنَ بِإحْدَى جَانِبَيْهِ البَوَاتِرُ[5].

ومنهم "أبو عدنان محمد بن نصر بن حمدان" وأخوه أبو زهير مهلهل الذي قتل " الشاري " وقد استفحل أمره بديار ربيعة، ومنهم جبر بن أبي الهيجاء وجابر بن ناصر الدولة[6] يقول أبو فراس :

وَمِنَّا أَبُو عَدْنَانَ سَيِّدُ قَوْمِهِ وَمِنَّا قَرِيعَا العِّزِّ جَبْرٌ وَجَابِرُ

فَهَذَا الذِي التَّاجَ المعُصَّبَ قَاتِلٌ وَهَذَا الذِي البَيْتَ المُمَنَّعَ آسِرُ

وَمِنَّا الأَغَرُّ بنُ الأَغَرِّ المُهَلْهِلُ خَلِيلِيَ إن ذُمَّ الخَلِيلُ المُعَاشِرُ

فَإنْ أَدعُ فِي اللأَّوَاءِ فَهْوَ مُحَارِبٌ   إنْ أَسْعَ لِلْعَلْيَاءِ فَهْوَ مُظَاهِرُ

وَلَمَّا أَظَلَّ الخَوفُ دَارَ رَبِيعَةٍ   وَلَمْ يَبْقَ إلاَّ مَا حَمَتْهُ الحَفَائِرُ[7].

ويختم قصدته بذكر" أبي العشائر الحسين بن علي بن حمدان " الذي ضرب عليه حصار من قبل جيش الإخشيدي وهو منصرف من ميدان المعركة بأنطاكيا فأصيب بنشابة، ولكنه ظل يضرب ويحتمي حتى تخلص[8].

ثم يشيد الشاعر بفضل أبناء عمومته وإخوته في بناء مجد العشيرة فيقول :

وَمِنَّا الحُسَينُ القَرْمُ مُشبِهُ حَدِهِ   حَمَى نَفسهُ وَالجَيْشُ لِلْجَيش غَامِرُ

لَنَا فِي بَنِي عَمِّي وَأَحْيَاءِ إخْوَتِي   عُلاً حَيْثُ سَارَ النَّيِّران سَوَائِرُ

وَإِنَّهُمُ السّادَاتُ، وَالغُرَرُ التَي   أَطُولُ عَلَى خَصْمِي بِهَا وَأُكَاثِرُ

---

[1]– أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٩ .
[2]– أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٤٦ .
[3]– أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٩ .
[4]– أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٤٦ .
[5]– أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٩ .
[6]– أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٤٧.
[7] – أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص٨٩ .
[8]– أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٤٨ .

وَلاَ أَنَا فِيمَا تَقَدَّمَ طَالِبٌ جَزَاءً، وَلاَ فِيمَا تَأَخَّرَ، وَازِرُ

نَطَقْتُ بِفَضْلِي، وَامَتَدَحْتُ عَشِيرَتِي وَمَا أَنَا مَدَّاحٌ ، وَلاَ أَنَا شَاعِرُ

وَهَلْ تُجحَدُ الشَّمْسُ المُنِيرَةُ ضَوْءَهَا وَيُسْتَرُ نُورُ البَدْرِ،وَالبَدْرُ زَاهِرُ[1] ؟

وقد دار معظم مديح أبي فراس حول ابن عمه سيف الدولة إذ يراه من أعظم الملوك وأفضلهم فهو سيدهم جميعا إذ لا يجاريه أحد منهم في الكرم والعطاء،ولا في الشدة يوم الهيجاء،يقول في ذلك :

لِسَيفِ الدَوْلَةِ القَدْحُ المُعَلَّى إذَا اسْتَبَقَ المُلُوكُ إِلَى القِدَاحِ

لأَوْسَعُهُمْ نَدًى مَذَانِبُ مَاءِ وَادِ وَأَغْزَرُهُمْ مَدَافِعَ سَيْبِ رَاحِ

وَقَائِدُهَا إِلَى الغَمَرَاتِ شُعْثًا بَنَاتُ السَّبْقِ تَحْتَ بَنِي الكِفَاحِ[2].

فالشاعر يرى في سيف الدولة الأمير الجدير بالإمارة ، والرئيس الجدير بالرئاسة، وهذه الرئاسة لا تتأتى إلا بحد السيف، والاعتراف بها والخضوع لصاحبها يستلزم صلابته وشدته في ساحات الوغى يقول أبو فراس :

هِيَ الرِئَاسَةُ لاَ تُقْنَى جَوَاهِرُهَا حَتَى يُخَاضَ إِلَيْهَا المَوْتُ وَالعَدَمُ

تَقَاعَسَ النَّاسُ عَنْهَا فَانْتَدَبْتَ لهَا كَالسَّيْفِ لاَ نَكَلٌ فيهِ وَلاَ سَأَمُ

مَازَالَ يَجْحَدُهَا قَوْمٌ وَيُنْكِرُهَا حَتَى أَقَرُّوا وَفِي آنَافِهِمْ رَغَمُ

شُكْرًا فَقَدْ وَفَتِ الأَيَّامُ مَا وَعَدَتْ أَقَرَّ مُمْتَنِعٌ وَأنقَادَ مُعْتَصِمُ

وَمَا الرِّئَاسَةُ إِلاَ مَا تُقِرُّ بِهِ شَمَسُ المُلُوكِ وَتَعْنُو تَحْتَهُ الأُمَمُ

مَغَارِمُ المُلْكِ يَعْتَدُّ المُلُوكُ بِهَا مَغَانِمًا فِي العُلاَ وَفِي طَيِّهَا نِعَمُ[3].

وما ينفك الشاعر يضمن أشعاره مديحا – خاصة مع سيف الدولة – لتحقيق أغراضه واستمالة ابن عمه ، مثلما هو الحال حين عزم سيف الدولة على مغاورة الروم فاستخلف على الشام أبا فراس ،فغلظ عليه القعود ،وحن إلى الحرب والفروسية فكتب إليه بقصيدة[*] يطلب فيها منه السماح له بالالتحاق به إلى ساحات الوغى، وقد ضمنها مدحا له إذ قدر فيه شجاعته على التفرد بالوقائع مع نفر من عساكره غير آبه بالموت ،واصفا إياه بالجود والكرم، وبذل النفس والأموال ، وافتداء قومه وكفايتهم شر الكريهة ، فهو يراه قد أسرف في الشجاعة إذ يقول:

أَشِدَّةٌ مَا أَرَاهُ مِنْكَ أَمْ كَرَمُ تَجُودُ بِالنّفسِ وَالأَرْوَاحُ تَصْطَلِمُ

يَا بَاذِلَ النَّفْسِ وَالأَمْوَالِ مُبْتَسِمًا أَمَا يَهُولُكَ لاَ مَوْتٌ وَلاَ عَدَمُ

---

[1]– أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٩ .

[2]– المصدر السابق، ص ٤٤ .

[3]– المصدر نفسه ، ص ١٥٢ – ١٥٣ .

[*] – أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ٢٩٩ .

هِيَ الشَّجَّاعَةُ إِلاَّ أَنَّهَا سَـرَفٌ وَكُلُّ فَضْلِكَ لاَ قَصْدٌ وَلاَ أَمَمٌ

تَفْدِي بِنَفْسِكَ أَقْوَامًا صَنَعْتَهُـمُ وَكَانَ حَقُّهُمُ أَنْ يَفْتَدُوكَ هُـمُ

تَضِنُّ بِالحَرْبِ عَنَّا ضَنَّ ذِي بَخَلٍ وَمِنْكَ فِي كُلِّ حَالٍ يُعْرَفُ الكَرَمُ[1].

فالشاعر يرى في سيف الدولة القرم الذي لا قرم مثله، وعاداته عادات الأسياد العظام إذ تصل به حد المعجزات يقول أبو فراس :

أَعَادَاتُ سَيْفِ الدَّوْلَةِ القَرْمِ إِنَّهَا لإِحْدَى الذَّي كَشَّفْتَ بَلْ هِيَ أَعْظَمُ

وَإِنَّ لِسَيْفِ الدَّوْلَةِ القَرْمِ عَـادَةٌ تَرُومُ عُلُوقَ المُعْجِزَاتِ فَتَـرْأَمُ

وَقِيلَ لَهَا سَيْفُ الهُدَى، قُلْتُ إِنَّهُ لَيَفْعَلُ خَيْرَ الفَاعِلِينَ وَيَكْـرِمُ[2].

ويمدح الشاعر ابن عمه فيصفه بصاحب العزمات، وصاحب الآراء السديدة في شؤون الحروب ، خاصة إذا حلت بهم نوائب الدهر، فهو الذي يتكفل بالقضايا الشائكة التي تشغل قومه، وهو صاحب الرأي إذا ادلهمت الخطوب، فشخصه يمثل جيشا بأكمله إذا ما نادت الهيجاء ، يقول في ذلك :

تَجُرُّ عَلَيْهِ الحَرْبُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ فَلاَ ضَجِرٌ جَافٍ وَلاَ مُتَبَـرِّمُ

أَخُو عَزَمَاتٍ فِي الحُرُوبِ إِذَا أَتَى أَتَى حَادِثٌ مِنْ جَانِبِ اللهِ مُبْرَمُ

نَخِفُ إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْنَا أُمُورُنَا بِأَبْيَضِ وَجْهِ الرَّأْيِ وَالخَطْبُ مُظْلِمُ

وَنَرْمِي بِأَمْرٍ لاَ نُطِيقُ إِحْتِمَالَهُ إِلَى قَرْمِنَا وَالقَرْمُ بِالأَمْرِ أَقْـوَمُ

إِلَى رَجُلٍ يَلْقَاهُ فِي شَخْصٍ وَاحِدٍ وَلَكِنَّهُ فِي الحَرْبِ جَيْشٌ عَرَمْـرَمُ

ثَقِيلٌ عَلَى الأَعْدَاءِ أَعْقَابُ وَطْئِهِ صَلِيبٌ عَلَى أَفْوَاهِهَا حِينَ تُعْجِمُ[3].

ويرجع أبو فراس فضل قومه وقوته وتفوقهم على الورى إلى فضل سيف الدولة الذي كان شديدا في الحق، مقداما إلى درجة التهور فيقول :

بِدَوْلَةِ سَيْفَ اللهِ طُلْنَا عَلَى الوَرَى وَفِي عِزِّهِ صُلْنَا عَلَى مَنْ تَجَبَّرَا

حَمَلنَا عَلَى الأَعْدَاءِ وَسْطَ دِيَارِهِمْ بِضَرْبٍ يُرَى مِنْ وَقْعِهِ الجَوُّ أَغْبَـرَا[4].

ويتحدث الشاعر عن مكانة ابن عمه بين العشيرة فهو المبجل دوما والمقدم، إذ يعز على العشيرة أن يصيبه أي مكروه، كما يتمتع بهيبة خاصة وسطها، وكيف لا وهو قرمها وقائدها والناطق بلسانها ؟ فإذا أمر يطاع، ويمتثل لما أراد يقول أبو فراس :

---

[1] – أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ١٥١ – ١٥٢ .

[2] – المصدر السابق، ص ١٤٩ .

[3] – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[4] – المصدر نفسه ، ص٩٢.

بِكُلِّ مُشَيَّعٍ سَمْحٍ بِنَفْسٍ   يَعِزُّ عَلَى العَشِيرَةِ أَنْ يُصَابَا
وَمَا ضَاقَتْ مَذَاهِبُهُ وَلَكِنْ   يُهَابُ مِنَ الحَمِيَّةِ أَنْ يُهَابَا
وَيَأْمُرُنَا فَنَكْفِيهِ الأَعَادِي   هُمَامٌ لَوْ يَشَاءُ كَفَى وَنَابَا[1].

ويصور الشاعر ابن عمه بالقائد الفذ الذي يتقدم جيوشه،ويعطيالأوامر،ومن فضائله أن كان عفوا يعفو عند المقدرة، إذ كم من مرة أدب القبائل الثائرة، وغنم ما كسبت، ولكنهما إن يستعطف حتى يصفح ويرد للثائرين ما سلب منهم،يقول أبو فراس :

أَمَرْتَ وَأَنْتَ المُطَاعُ الكَرِيمُ   بِبَذْلِ الأَمَانِ ◌َوردَّ السَّلْبْ[2].

إذن فالممدوح الأول عند أبي فراس هو ابن عمه الأمير سيف الدولة فقد أضفى عليه كل الصفات المليحة والفضائل العالية.

وكما أثر منذ القدم، أن الممدوحين يتصفون بمجموعة من الفضائل أهمها العقل والشجاعة والعدل والعفة،كما تتفرع عن هذه الفضائل فضائل أخرى كالحلم والقناعة والمهابة والسماحة وقرى الأضياف وغيرها كثير[3]، وكذلك فقد أصبغ الشاعر على أميره مجموعة من المناقب والخلال أهمها: الفروسية، الشجاعة، البطولة، الكرم، الجود، حماية الحريم، الحلم، والصبر، العفو عند المقدرة ...

خاتمة:

وهكذا سجل أبو فراس أمجاد ومآثر ومكارم وحروب قومه، إذ يرى في مدح قومه مدحا له، وهذا إن دل عن شيء فإنما يدل على متانة العلاقة التي تربط بينه وبين أفراد قبيلته، كما يدل على شدة تعصبه القبلي، يقول في ذلك:

وَكَيْفَ أُعِيبُ مَدْحَ شُمُوس قَوْمِي   وَمَنْ أَضْحَى اِمْتِدَاحهُمُ امْتِدَاحِي[4].

هكذا كان فخر الشاعر أبي فراس بانتمائه ،وهي خلة يتصف بها معظم البشر ،فعلى الرغم من ان الانتماء النسبي من أنواع الانتماءات القصرية ،الا ان كثيرين يتغنون بها ويفاخرون بجدودهم ،وان كانت معظم مفاخراتهم مشوبة بالمبالغة والأسطرة أحيانا أخرى. ولكن في البيت الخير الذي اوردناه نجد الشاعر يصرح بالحقيقة التي حملته على هذا المدح والثناء .ألا وهي مدح الذات من خلال الآخرين .

---

[١]- المصدر السابق ، ص ١٧.
[٢]- المصدر نفسه، ص٢٥.
[٣]- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب، بيروت، ص ٩٦ .
[٤]- أبو فراس الحمداني، الديوان، تحقيق إبراهيم السمرائي، ص٤٣.

قائمة المصادر والمراجع المعتمدة:

١. - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج١٩٩٧،٥.

٢. -البستاني بطرس ، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،١٩٩٨.

٣. - المنجد في اللغة العربية المعاصرة،دار المشرق، بيروت ، ط٢٠٠١،١ .

٤. - فاروق أحمد أ سليم،الإنتماء في الشعر الجاهلي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٩٥ .

٥. - غالي شكري، المنتمي، دار الآفاق الجديدة، بيروت.

٦. - عبد الخالق فاروق، محمد فرج، أزمة الانتماء في مصر، مركز الحضارة العربية،ط١٩٩٨.

٧. -Larousse, encyclopédique,Larousse " Dictionnaire Paris, cedex, 2001,

٨. - عبد الجليل حسن عبد المهدي ،أبو فراس الحمداني، حياته وشعره، مكتبة الأقصى ،عمان،الأردن،ط١٩٨١،١، (نقلا عن النجوم الزاهرة).

٩. - ابن خلكان ، وفيات الأعيان، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط ١ ، ج١٩٧٥،١.

١٠. - أبو فراس الحمداني ،الديوان، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت١٩٨٦ .

١١. - أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط٢٠٠٣،٥ .

١٢. - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب، بيروت .

١٣. - الحمداني أبو فراس ،الديوان، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت١٩٨٦.

١٤. - الحمداني أبو فراس، الديوان ، شرح خليل الدويهي، دار الكتاب العربي بيروت ، ط٢٠٠٣،٥.

١٥. - الحمداني أبو فراس ، الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٦. -الحمداني أبو فراس، الديوان ، تحقيق الدكتور إبراهيم السمرائي ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٣.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X







مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثالث – العدد 16 فيفري 2016


بسم الله الرحمن الرحيم



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي



ISSN 2311-519X

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعداها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف...،وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

.خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

يتطرق هذا العدد إلى العديد من المواضيع الفكرية والأدبية ،حيث يحوي دراسات حول الشعر :فمن الوعي الشعري إلى الشعر العربي في شبه القارة الهندية إلى القصة الشعرية الحديثة من خلال الاشتغال على الشخصية السياسية.،. هذا ويحوي العدد أيضا على عدد من الدراسات السردية تناولت بالبحث والتنقيب أدب جبران خليل جبران وصبحي فحماوي، لتتطرق باقي البحوث إلى فقه اللغة من خلال تقصي بعض الظواهر كالفصل والوصل والوقف والابتداء، إضافة إلى المرأة في الحكاية الشعبية في منطقة تيسمسيلت بالجزائر، وكذا اقتراب عامية المنطقة السهبية بالجزائر من الفصحى.

وكما تميز العدد بالتنوع والثراء في الجانب الموضوعاتي فقد تميز بالتنوع كذلك في المرجعية الثقافية والجغرافية، حيث استضاف أقلاما من دول إسلامية وعربية مختلفة وهذا يؤكد الخط العام الذي تسير عليه ووفقه المجلة.

في الأخير أقدم شكري إلى كل من ساهم في هذا العدد إنجازا وحرصا وحرفا: رئيسة المركز وهيئة التحرير واللجنة العلمية ولجنة التحكيم وكذا كل الباحثين المساهمين فيه.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

الوعي الشعري وعمليات التبيؤ/ تساؤلات معرفية وجهود نظرية

د. دليلة مكسح . جامعة الحاج لخضر. الجزائر

ملخص:

لا تقوم قائمة الوعي الشعري إلا بالاحتكاك بين الشعر والبيئة، الذي يقود إلى تأسيس سمات معرفية خاصة، ترتبط بماهية الشعر وخصوصية البيئة، مما يقيم أسئلة عديدة حول طبيعة القوانين المسيّرة للعملية القائمة بين الشعر والبيئة، التي تدخل فيما يسمى التبيؤ، الذي يتشكل وفق حركة الوعي الشعري في حضوره الراهن ضمن محيطه البيئي، ووفق معطيات البيئة التي ينشأ فيها النص الشعري، وإلى جانب الأسئلة التي تتأسس حول قوانين التبيؤ وعلاقته بالوعي الشعري، تظهر أسئلة أخرى ملحة حول كيفية قراءة ذلك، وطبيعة التنظيرات التي تحوط بالعملية الشعرية في مكوناتها الموضوعية والفنية، ومدى قدرة المناهج الحداثية وما بعد الحداثية في تحقيق قراءة وافية لحركة الوعي الشعري ونظام تبيؤه، أهمها المقاربة البنيوية التكوينية والإيكولوجية.

كلمات مفتاحية:

التبيؤ – الوعي الشعري – البيئة – البنيوية التكوينية - الإيكولوجيا

تمهيد:

إنه لا مناص من ارتباط الوعي الشعري بعمليات التبيؤ التي تعني في مفهومها كل أشكال التفاعل مع البيئة، وهو ما يؤسس لكمٍّ معتبر من الأسئلة التي تصب كلها في اتجاه معرفة النص الشعري في ماهيته وحضوره وفاعليته، ولأن العلاقة بين الوعي الشعري والتبيؤ الشعري علاقة فيها الكثير من التعقيد، فإن ذلك يقود حتما إلى تأسيس تساؤلات معرفية، غايتها تحقيق وعي خاص بقيمة الشعر ودوره، وتكون الإجابة عنها متنوعة تنوع تلك العلاقة في حد ذاتها، التي انتبه إليها القدماء والمحدثون، فبحثوا في أمرها، وأسسوا لتوجهاتهم النقدية انطلاقا منها، وهو ما نتج عنه آراء متعددة، وتيارات مختلفة نشير إلى أهمها في الآتي، عبر النظر فيأهم التساؤلات التي تقودنا إليها علاقة الوعي الشعري بالتبيؤ، والنظر إلى أهم الجهود النظرية المعاصرة التي بحثت في هذه القضية.

١-تساؤلات معرفية:

إن تفاعل الشعر مع البيئة يتحقق بفضل الوعي الذي يملكه، والذي يتكون من بعدين، بعد فني وبعد موضوعي، فأما الأول فيشكل له ماهيته الفنية باعتباره عملا إبداعيا، يقوم على مجموعة خصائص بعضها ثابت، وبعضها متغير ناتج عن المتغيرات التي تحصل في البيئة، إذ تفرض كل مرحلة لغة وأساليب خاصة للتعبير عن متطلباتها، مما يؤسس لشعرية جديدة، وأما الثاني فيشكل للشعر قيمه الموضوعية، التي تتفاعل مع متطلبات البيئة السياسية والاجتماعية والثقافية والطبيعية، ولكي

يحقق الوعي الشعري خصوصيته ودوره، فهو مُطالب أولا بإدراك طبيعته الإبداعية، وثانيا بالتفاعل مع البيئة، ومع المنظومات الفكرية الموجودة فيها، أي تحقيق التبيؤ الذي يطرح عديد الأسئلة أهمها: هل يفرض التبيؤ على الشعر التواصل مع كل أشكال الوعي الموجودة في بيئته؟ أم أنه يكون مطالبا بالتفاعل مع أنواع محددة وظواهر معينة؟ وما طرق تفاعله؟ هل يكون منضويا تحت لواء أشكال الوعي عامة؟ أم أن الأفضل له يتحقق في تحرره من تلك الأنظمة، وأشكال الوعي من خلال ممارسة المساءلة؟ وبما أن البيئة هي في المجموع طبيعة ومجتمع وسياسة وثقافة وتاريخ وموروث، فمن أين يبدأ تفاعل الشعر معها؟ وكيف يكون ذلك التفاعل؟ وما موقع الذات الكاتبة، وهي تؤسس وعيها الشعري ضمن نطاق بيئي خاص؟

إن البحث في مظاهر التفاعل الشعري مع البيئة، والذي يستلزم حضور البيئة موضوعا ولغة داخل النص الشعري، يقود إلى إدراك جزء من ماهية هذا الأخير باعتباره شكلا من أشكال الوعي؛ لأن النص الشعري هو في العمق نص ثقافي واجتماعي إلى جانب كونه عملا جماليا،يعبر من خلاله الشاعر عن تصوراته إزاء البيئة ومتغيراتها، وذلك التفاعل بين الشعر والمحيط إنما يبرز ظاهريا على مستويين فني وموضوعي، يؤسس للعمل الأدبي حضوره في البيئة بالفعالية، والحركة، والاستشراف، والوعي الشعري لا يحيا ولا يمكن له الاستمرار في البقاء من غير تواصل فني وموضوعي، فأما الأول فيكون بفضل الانفتاح المستمر على اللغة فيإطارها الموروثي، وفي إطارها الآني المتغير، لاسيما في المجال الأدبي الذي يتحقق بفضل فاعلية التناص، وبفضل متابعة المقولات، والنصوص، والخطابات الأدبية والنقدية، التي تمكنه جميعا من تأسيس ماهيته الفنية، وأما الثاني فيكون أيضا بفضل الانفتاح والاندماج المستمر، ومتابعة متغيرات البيئة ومنظوماتها السياسية والاجتماعية والثقافية، وما تنتجه من أنماط وعي متعددة تؤسس لمقولات وخطابات متنوعة، وما تحويه من مميزات طبيعية، وهذا الانفتاح على مكونات البيئة هو ما يشكل للإنسان عامة المعرفة والتاريخ، اللذين يسمحان له بمواصلة تحقيق الوجود الحضاري، والشعر هو وسيلة من عدة وسائل يُفَعِّلُ بها تواجده، ولأن البيئة تنقسم في عرف العلماء إلى ثلاث منظومات، هي منظومة المجال الحيوي، ومنظومة المجال الاجتماعي، ومنظومة المجال الثقافي، وأن لكل إنسان بيئة سلوكية وبيئة موضوعية، حيث تمثل الأولى عالم الذهني، وهي مصدر سلوكه، وتمثل الثانية ما يقع خارج ذهنه من معطيات[1]، لذلك فمن المنطقي أن يكون وعي الشعر متحققا ضمن هذه المنظومات المذكورة، متأثرا بها ومؤثرا فيها، وتواصله معها يكون من خلال الانفتاح المستمر على أشكالها، وأنماط الوعي المكونة لها، وتقوم الهيئة هنا بدور مهم في تحديد نوع العلاقة الناشئة بينها وبين فاعلية الشعر؛ لأن الوعي الشعري يتحدد وفقا لطابع البيئة من حيث قمعها وتسلطها، أو انغلاقها وانفتاحها، ومن حيث غلبة نمط محدد من أنماط الوعي في عصر معين، ومن حيث سيادة شكل من أشكال التعبير العام، وليست البيئة وحدها التي تؤثر في سير الوعي الشعري، بل إن قدرات الشاعر في حد ذاتها تمثل جزءا مهما في تحديد طابع الوعي، وخصوصيات تفاعله مع معطيات البيئة[2]؛ لأن الشاعر هو الذي يوجه نشاطه نحو أنماط معينة للاستفادة منها في تشكيل نصه الشعري فنيا وموضوعيا، ولقد حدد علماء النفس علاقة الإنسان بالبيئة في خمسة معان، وهي: علاقة انتقائية، وانطباعية، وتأثيرية، واجتماعية، وموضوعية، ولأن الشعر هو تغيير للمواد الخام الموجودة في العالم الخارجي، والتي تتحول بفعل الوعي إلى عالم موضوعي جمالي انطلاقا من عالم الشاعر

---

[1]) رجاء وحيد دويدري: البيئة مفهومها العلمي المعاصر وعمقها الفكري التراثي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٤، ص ٣٠٣، ٤٣٢.

[2]) جون كارل فلوجل: الإنسان والأخلاق والمجتمع، تر: عثمان نويه، دار الفكر العربي، د.ت، ص ١٨ .

الذاتي[1]، فإن أي شكل من أشكال الوعي الشعري هو في عمقه تفاعل معقد، ومتداخل بين أنماط علاقة الإنسان مع البيئة، وبين البيئة في حد ذاتها، وما تنتجه من منظومات.

إن حركة الوعي الشعري هي حركة إنسانية ذاتية بالدرجة الأولى، ولأن ذات الإنسان هي في أحد أجزائها مثالية، وهذا الجزء مستقل نسبيا عن العالم الخارجي، لكنه غير متحرر كلية من الأثر الخلقي للبيئة[2]، فإن تلك الحركة لابد وأن تخضع في مقامها الأول للصراع الداخلي للذات الإنسانية، التي تتأرجح متطلباتها بين أثر مادي وأثر مثالي في علاقتها بعالمها الخارجي، مما يؤسس لتنوع في الطرح الرؤيوي الذي يتلون بألوان الأخلاق، وما تفرضه البيئة بأطرها التنظيمية من التزامات، وتكمن أهمية الوعي الشعري في قدرته على الجمع بين أنماط الوعي المتعددة، وما تتأسس عليه من مقولات وخطابات، ولكن تلك القدرة على الجمع لا تبرز فاعليتها الحقة، إلا إذا تأسست على التوازن الذي يحقق المساواة بين أطروحات الوعي واللاوعي، وبين المادة والمثال، وبين الفنية والموضوعية، وإلا أصيب الشعر بالتصحر، واضمحلت جمالياته وإمكانية انسيابيته لمظاهر التأويل المتنوعة، إلا أن علاقة الوعي الشعري بالبيئة تطرح أسئلة عديدة من حيث نوع الوعي الذي يتسم به النص الشعري في ارتباطه بالبيئة؟ هل يكون بحاجة إلى وعي بيئي، وما حدود ذلك الوعي؟ هل يكون إيكولوجيا مهمته التماهي مع البيئة الطبيعية؟ أم يكون مرتبطا بالبيئة البشرية في مستواها السياسي والاجتماعي والثقافي؟ أم تكون له سماته الخاصة؟ وما معنى البيئة في الشعر؟ هل يُعنى بها أثر البيئة الخارجية في الشعر؟ أم يُعنى بها البيئة موضوعا يطرحه الشعر؟ وما دور الوعي الشعري في بيان ذلك؟ وما قوانينه وشروطه في علاقته بالبيئة؟

إن موضوع البيئة في الشعر يتأسس دوما عبر ثنائية جدلية من حيث كون البيئة عالما خارجيا، وموضوعا داخليا، فالوعي الشعري لا يمكنه أن يتشكل داخل النص الشعري، إلا من خلال الاتكاء على التبيؤ؛ الذي لا يتحقق إلا عبر عمليات الوعي المختلفة، التي توجهه نحو الذات والحياة والكتابة؛ لأن الوعي في عمقه إدراك وفهم وإحساس وسلوك، تسلكه الذات الشاعرة إزاء نفسها، وعالمها، ووسائلها، ولا يمكن للوعي أن يتشكل بعيدا عن البيئة، كما أن هذا الوعي وهو يشكل عناصره داخل النص، قد يُظهر أجزاء ما يتماهى معه من ذات، وبيئة، ووسائل، مما يُصعِّب من مهمة فصل البيئة والوعي عن بعضهما بعضا، ولأن البيئة لها فاعلية تشكيل أنماط الوعي داخلها، ومنها الوعي الشعري، الذي حين ينشئ فاعليته داخلها، لابد وأن يستند على مكوناتها، ومظاهرها، ويعبر عن ذاته، ويبرز ماهيته، مما يجعلنا مبدئيا نقول إن الوعي الشعري لا يمكن فصله عن بقية أنماط الوعي الأخرى، فهو متفاعل معها، وهي متداخلة معه، لكننا بالإمكان تحديده بفضل خصائص معينة، أهمها خاصية التخييل التي تقوم بدور مهم في تمييز الشعر عن غيره من النصوص الفلسفية، والتأريخية، والعلمية، والسياسية..إلخ.

وللإجابة عن الأسئلة المطروحة نشير إلى أن الإنسان يعيش حسب علماء البيئة في عالمين اثنين هما: العالم الإيكولوجي الذي تتوافر له فيه المتطلبات الأيضية الأساسية، شأنه في ذلك شأن أي كائن حيوي، والعالم السيكولوجي الذي تمكنه فيه قدراته

---

[1] علي شناوة آل وادي وعامر عبد الرضا الحسيني: التعبير البيئي في فن مابعد الحداثة، مؤسسة دار الصادق الثقافية، بابل، العراق، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠١، ص ١٦،...،ص ٤٣ .

[2] جون كارل فلوجل: الإنسان والأخلاق والمجتمع، تر: عثمان نويه، دار الفكر العربي، د.ت، ص ٧١ .

المعرفية من بناء ثقافات معقدة[1]، وكل وعي يؤسسه الإنسان يسعى من خلاله إلى فهم عالمه كلية. فلفهم العالم الأول أسس أنماطا من المعرفة من بينها المعرفة الإيكولوجية، والبيولوجية، والجيولوجية...، التي تنطوي جميعا تحت تسمية المعرفة البيئية، وتهدف إلى معرفة أشكال التفاعل بين الكائنات وأنظمتها الحيوية، كما شكل لهاته الممارسة نوعا من الوعي الذي أطلق عليه تسمية الوعي البيئي، الذي يعني عملية عقلية معرفية تنظيمية، يستطيع بها الإنسان معرفة الأشياء في وضعها الحقيقي، وهو أيضا عملية منظمة يقوم بها الإنسان لمواجهة مشكلات البيئة، مستخدما في ذلك جهازه الحسي والعصبي والاجتماعي[2]، ولفهم العالم الثاني أسس مجموعة من المعارف الإنسانية المتنوعة، والممارسات المتعددة من بينها الممارسة الإبداعية، وإذا كان الوعي الشعري يسعى بدوره إلى فهم العالم كلية، فإن ذلك يقودنا إلى القول: إن الوعي الشعري كي يحقق فاعليته، وتبيؤه المتكامل عليه أن يهتم بكل المنظومات المكونة للبيئة، سواء أكانت طبيعية أم بشرية، مما يفرض عليه التفاعل مع أنماط الوعي الأخرى، من وعي بيئي طبيعي، وسياسي، واجتماعي، وثقافي، وتاريخي..وغيرها من أنماط المعرفة الإنسانية، ولكن هل الشعر حقيقة بحاجة إلى كل أنماط الوعي لفهم العالم كلية؟ وهل هو ملزم بامتلاك وعي خارجي يستند على أطروحات العلوم التجريبية والإنسانية؟ أم أن له إمكانياته الخاصة التي تعينه على فهم العالم، دون إلزامية الارتباط بأشكال الوعي الأخرى؟

لكي نجيب عما طُرح من أسئلة، فإننا نحيل إلى بعض الجهود النظرية، التي كان لها دور مهم في تحديد أنماط علاقة الوعي الشعري بالبيئة، والتي ستساعدنا على تحقيق سبيل نظري، يمكننا من فهم القضية المطروحة.

٢-جهود نظرية:

إن من أهم النظريات التي طرحتْ قضية تفاعل النص الأدبي مع البيئة، وتناولت أثر الوعي في ذلك، ووقفت على أثر البيئة، وأثر الذات الشاعرة في تشكيله، النظريتان الغولدمانية ذات الاتجاه البنيوي التكويني، والإيكولوجية ذات الاتجاه الثقافي مابعد الحداثي، حيث تعد الأولى نظرية حداثية تقوم على تفعيل أطروحاتها ضمن البيئة البشرية، وتعد الثانية نظرية مابعد حداثية تستند على أهمية البيئة الطبيعية، واختيارنا لهاتين النظريتين نابع من أن كل واحدة منهما تدارست جزءا من البيئة العامة (البيئة البشرية والبيئة الطبيعية)، ولكون الأولى حداثية، والثانية مابعد حداثية، إلا أن ذلك لا يعني أن النظرية الثانية نقيض للأولى، ولا هي قامت على أنقاضها، وإنما التمسنا وجود تكامل بينهما على مستوى الاهتمام بأحد أجزاء البيئة، وأن إحداهما تعين الأخرى على كشف مكونات النص الشعري في علاقته بالبيئة، وخصائص الوعي الشعري المكون للنص، وتشترك النظريتان المذكورتان في خاصية الاهتمام بالوعي الشعري، من حيث ماهيته وخصائصه وعناصره المكونة له، كما تقفان على علاقة هذا الوعي بالذات الشاعرة وبالعالم الخارجي، مما يتيح لأي دارس معرفة أعمق بمكونات النص الشعري، وطبيعة علاقاته التي يؤسسها، والتي تمثل تبيؤا يحققه الشعر على مستوى داخلي وخارجي، يسعى من خلاله إلى تفعيل حضوره وفاعليته، بغض النظر عن طبيعة التصورات التي يستند عليها في تحقيق ذلك التبيؤ.

١-المقاربة البنيوية التكوينية/أطروحات لوسيان غولدمان:

---

[1]) إيان ج سيمونز: البيئة والإنسان عبر العصور، تر: السيد محمد عثمان، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٢٢، يونيو، ١٩٩٧، ص ٦٩ .

[2]) رشاد أحمد عبد اللطيف: البيئة والإنسان من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط١، ٢٠٠٧ ، ص ١٠١ .

تتأسس البيئة باعتبارها موضوعا وعالما خارجيا ضمن النظرية البنيوية التكوينية على مجموعة من المفاهيم، ذات المرجعية الفكرية المتعلقة بالفكر الماركسي، وبالفكر الديالكتيكي (الجدلي)، واللذان يقومان على تصور الإنسان، باعتباره كائنا يتجاوز نفسه باستمرار بواسطة فعله التاريخي، لتحقيق المصالحة، والسعي نحو الحرية[1]، وهذه النظرة للإنسان التي تربط حضوره بفعله التاريخي داخل بيئته، نابعة من كون هذا الفكر ينظر إلى الذات باعتبارها كيانا اجتماعيا واعيا، يوجد داخل محيط محتضن، وينجز أفعالا، وسلوكات تؤثر على ذلك المحيط، وتستقبل تأثيراته أيضا[2]،إلا أن علاقة الذات بواقعها تبقى علاقة جدلية كما يؤمن الفكر الجدلي، إذ أن التأثير المتبادَل بين الذات والبيئة، ينتج عنه تغيير لكليهما، ففي سعي الذات نحو التأثير في العالم وتحويله، تقوم في الآن نفسه بتغيير طبيعتها الخاصة، وكذلك البيئة وهي تؤثر بظروفها في الذات، فإنها تتلقى مؤثرات تلك الذات، التي تسلك سلوكا معينا أثناء تلقيها لتأثيرات البيئة، وذلك السلوك هو أيضا في عمقه تغيير الذات لذاتها، ومن تبادل التأثير هذا يحدث التحول، ويحدث التاريخ، وهنا ترتبط الذات بالتحول التاريخي، وتصبح هي طاقته المحركة؛ لأن الإنسان في الفكر الجدلي يتعرف على نفسه، ويُعرِّف بها بواسطة الخاصية التاريخية، التي تجعله هو نفسه متغيرا باستمرار، في الوقت الذي يغير فيه العالم بواسطة فعله الاجتماعي والطبيعي.[3]

إن الفعل التاريخي الذي تحقق به الذات وجودها، يمثل جزءا من ملونات البيئة التي تتشكل سيرورتها وصيرورتها، بفضل حضور الذات فيها عن طريق تأثيرها وتأثرها، وهذا ما يمنح للبيئة في الفكر الجدلي خاصية مختلفة من حيث عدم النظر إليها كمكونات مادية ومعنوية فقط، بل إن أهميتها تكمن في حجم العلاقات ونوعها، والذات وإن كانت مجرد جزء بسيط من مكونات البيئة، فإن الفكر الجدلي يمنحها التميز من حيث ربط حركة البيئة ومعناها بالحضور الإنساني، الذي يمنحها وجودها وماهيتها عبر وعيه وسلوكه، وهذا الاحتفاء بحركة الذات وفعلها ضمن مجموع خاص يحقق طبيعة علاقاتها، هو ما يحيل إلى خاصية أخرى ينظر من خلالها الفكر الجدلي إلى البيئة، عبر الذات التي تمارس فعلها في الواقع، وتلك الخاصية تتعلق بعلاقة الذات بالجماعة، إذ أن أهمية الذات، وقيمة فعلها لا تتحقق إلا بفضل دور الجماعة التي تمثل ذاتا عُليا، تعتبر في العمق انصهارا لمجموعة من الذوات، التي تواجهها ظروف واحدة، وتلوح أمامها الاحتمالات نفسها؛ لأن الذات تعتبر جزءا من المجتمع من خلال سلوكها، والمجتمع نفسه يعتبر كامنا في الذات؛ لأنه يكوِّن مقولاتها التي تنجزها بواسطة فكرها وسلوكها.[4]

ويستند الفكر الجدلي إلى جانب تصوراته العامة حول الذات، وعلاقتها بالواقع، على مجموعة من القوانين لخصها عز الدين المناصرة في:

١-قانون تحول التغيرات الكمية إلى كيفية والعكس.

٢- قانون وحدة وصراع الأضداد.

٣- قانون نفي النفي.

---

[1]) Lucien Goldmann : structures mentales et création culturelle, Anthropos, 1970, p : 118.

[2]) يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب (الآليات والخلفية الإيبيستيمولوجية)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٩ ، ص ١٧٦.

[3]) Lucien Goldmann : recherches dialectiques, Gallimard, Paris, 1958, p :13.

[4]) Lucien Goldmann : Lukacs et Heidegger, cours établis et présentés par Youssef Ishaghpour, Denoël/Gonthier,1973,p :142 .

٤- قانون وحدة المضمون والشكل.

٥- قانون وحدة الماهية والظاهرة.

٦- قانون السبب والنتيجة.

٧- قانون الضرورة والصدفة.

٨- قانون الفردي والعام.[1]

وقوانين الفكر الجدلي تقوم على خاصيتي التضاد والتكامل في الآن نفسه، إذ أن كل وحدتين متضادتين، تتكاملان في النهاية تحت قانون واحد يحكمهما، وتتوحدان لتشكلا بنية واحدة، فالذات الفردية مثلا قد تبدو مناقضة لبقية الذوات من حيث خصائصها، ومكوناتها، وطبيعة فعلها، ولكنها تتكامل معها، وتندمج ضمنها لتشكل ذاتا جمعية واحدة داخل بيئة واحدة، وهذه الخاصية القائمة على التضاد والتكامل هي التي ستبرز بشكل لافت ضمن البنيوية التكوينية في نظرتها إلى الإبداع والمبدعين.

إن الذات وهي تتواجد داخل الواقع، إنما تقوم بإنجاز أفعالها التي ترتبط إما بسلوك تجريبي واقعي، وإما بسلوك رمزي ونظري[2]، والعمل الإبداعي يمثل سلوكا رمزيا نظريا يعبر عن فكر الذات، وعن طريقتها في الإحساس بذاتها، وبما حولها، إلا أنه حسب الفكر الجدلي ليس مستقلا باعتباره سلوكا تفكيريا رمزيا يرتبط بسلوك الجماعة، وفهم مقولات الذات من خلال فعلها الإبداعي لا يتحقق إلا انطلاقا من علاقاتها البين-فردية (بين الأفراد) فهي التي تعطيها محتواها وغناها؛ لأن المبدع ليس إلا ذاتا تعمل على تصعيد طموحات المجموعة التي تنتمي إليها، وبتَحَقُّقِ ذلك التصعيد الذي ينتهي إلى حدوده القصوى من التماسك والانسجام، تكون ذات المبدع قد عبَّرتْ، وبشكل موضوعي عن قيم فئتها وآمالها، أما حين تعجز تلك الذات عن تحقيق التماسك والانسجام، فإن ذلك سيشير إلى اختلال في وعيها، أو إلى غياب أفكار التلاحم والترابط في محيطها، مما يعيقها عن تحقيق طموحات المجموعة عبر وعيها.[3]

إن البنيوية التكوينية وهي تعتمد على الفكر الجدلي، تمكنت من تحقيق نظرة خاصة بها للذات، وللبيئة، وللعمل الإبداعي، إذ أن خاصية البنية فيها ترتبط بالتصرفات الإنسانية، التي تكون عملية فهمها تعبيرا عن وضع إنساني، انطلاقا من فعل الفاعل الفردي، الذي يمنح لفعله بعدا اجتماعيا، ومعنى شموليا يعكس الرؤية الذهنية لجماعته، وأما الخاصية التكوينية فيها، فهي تعني الصيغة الاستدلالية للفعل، التي تتبع مسار تكوينه داخل العمل الفني، وتعيد تركيب بناه ارتكازا على الدلالة الاجتماعية التي يتجه إليها[4]؛ لأن الأديب حينما يسعى للتعبير عن الواقع حسب البنيوية التكوينية، فهو يلجأ إلى شكل تعبيري يحمل رؤيته التي تختزل عالمه الواقعي، مدفوعا برغبة خفية أو معلنة تسعى إلى تصور الأفضل، منطلقا مما هو كائن في الواقع إلى ما هو ممكن، وهذا الارتباط بين الأديب والواقع، الذي تقره البنيوية التكوينية لا يحيل إلى انعكاس الواقع في الأدب، إنما

---

١) عز الدين المناصرة: علم الشعريات، (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٧ص ٣١٠،...، ص ٣١٤ .

٢) يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب، ص ١٧٥ .

٣) المرجع نفسه: ص ١٧٨، ١٧٩ .

٤) محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية (دراسة في نقد النقد)، سلسلة رؤى أدبية(٠١)، منشورات مديرية الثقافة، بسكرة، واتحاد الكتاب الجزائريين، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ط١ ، ٢٠١٣ ، ص ١٣٤ .

يشير إلى كون الأدب تجاوزا للواقع، وسعيا نحو التحرر من أسر المادية إلى آفاق تجريدية يُستشرف منها المستقبل في صيغة تفاؤلية[1]، عبر خصائص الوعي الذي يسهم في تحقيق تحول الذات، التي ترتبط بواقعها من جهة، وبالممكن من جهة، الذي يمثل إمكانيات موضوعية تطمح عبرها الذات إلى تحقيق نموذج يُحتذى في الواقع، ومن طرف الجماعة.

إن علاقة الأدب بالبيئة هي علاقة تقوم في أساسها على الوعي الذي يعرِّفه لوسيان غولدمان بأنه مظهر واقعي للنشاط الإنساني[2]،والذي يتشكل أثناء مسارات البحث عن التوازنات المؤقتة، لتحقيق أهداف معينة تسعى من خلالها الذات إلى التكيف مع واقعها، وإلى تقويض التوازنات القديمة، وبناء توازنات جديدة، أي أن الهدف الأسمى للوعي هو تحقيق الانسجام، متخذا من أجل ذلك كيفيات، وتشكلات متنوعة تصور الواقع في صراعاته، وفي طرق النظر إليه في بعدها الآني والمستقبلي[3]، وتلك التشكلات تتسم بالفردية والجماعية، إذ أن الوعي الفردي يعبر عن إحساس الفرد وأفكاره، والوعي الجماعي يعبر عن أفكار الجماعة، وهناك وعي ثالث يمنحه الواقع في فترة محددة من فتراته، يَنْتُجُ عن العوائق والانحرافات التي تتعارض بها عوامل الواقع، لتنتج في النهاية وعيا ممكنا.[4]

إن البيئة التي تمثل واقعا ومعطى تجريبيا تنتجه التفاعلات التي تقوم بين الذات ومحيطها، تجعل الذات تنتج محيطها، والعكس أيضا صحيح، والتي تتحقق داخلها مجموعة وقائع اجتماعية ترتبط بالحاضر وبالمستقبل[5]، يتم تدارسها من طرف البنيوية التكوينية عبر مجموعة آليات، تكشف عن أنماط الوعي المتشكلة على المستوى الواقعي التجريبي، والمستوى الذاتي، وهو ما يحدد مسارا خاصا، وغنيا للكشف عن البيئة التي تجعل عملية البحث تتجاوز رصد العناصر المحيلة إلى طابع البيئة، نحو استنطاق عمليات التفاعل، واستظهار أشكال الوعي، ومن أهم تلك الآليات والقوانين ذات البعد الجدلي نشير باقتضاب إلى **البنية الدالة**، التي تتسم بالشمولية والتماسك، إذ يتم من خلالها فهم الوعي الفردي للمبدع، وكشف وعي الجماعة في الآن نفسه، التي تتحرك نحو الوعي الممكن دون معرفته كما يرى لوسيان غولدمان[6]، وتكون ملتحمة مع الرؤية للعالم؛ لأن دلالة البنية تتأسس على مكونات الوعي بالكائن، والوعي بالممكن، ويتم اكتشاف البنية الدالة، ومنها رؤية العالم، عبر آلية الفهم التي تعد خطة يتم من خلالها وصف العلاقات التي تربط بين عناصر بنية من البنيات، وعبر آلية التفسير التي تنطلق من بنية النص الداخلية، فيتم دمج البنية الدالة الناتجة عن عملية الفهم في بنية أوسع وأشمل، وتعمل آلية التفسير على إيضاح العلاقة الوظيفية بين البنية الدالة، وسلوك الذات الجماعية.[7]

إن مجموع الآليات التي تستند عليها البنيوية التكوينية، تسعى إلى مقاربة البيئة عبر كشف تشكلات الوعي فيها، الذي تتنوع أنماطه وتتقاطع، وهذا البحث عن أنماط الوعي، الغاية منه تحديد رؤية العالم، التي تمثل الغاية الجوهرية للبحث البنيوي التكويني في بعده الجدلي، إذ يتم النظر في مظاهر الوعيالقائم، الذي يمثل وعي الذات بمشاكلها التي تعيشها، والوعي الممكن

---

[1]) المرجع نفسه: ص ٣٣ .

[2]) Lucien Goldmann : Sciences humaines et philosophie, éditions Gonthier, 1966,p :33.

[3]) يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب، ص ١٨٢ .

[4]) Lucien Goldmann : Sciences humaines et philosophie, p : 124,125.

[5]) يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب، ص ٢٠٠ .

[6]) Lucien Goldmann : Marxisme et sciences humaines, p :66.

[7]) Lucien Goldmann : Marxisme et sciences humaines p : 41,62.

الذي يرتبط بالحلول الجذرية، التي تطرحها الطبقة عبر الذات المبدعة، لتنفي مشكلاتها، وتحقق توازنها، والوعي الزائف، وهو الذي يشد الذات والجماعة إلى أفكار زائفة، ومغلوطة، والوعي الصحيح، وهو الذي يتطابق مع أفكار تحررية لفئة معينة[1]، ومجموع هذه الأنماط هي التي تكشف في النهاية عن رؤية العالم التي تجسد الطموحات القصوى للجماعة، وهي تتطلع نحو مستقبل أفضل مغاير لواقعها تحقق من خلاله توازنها.

إن المتوخى من تتبع علاقة الإبداع بالبيئة من طرف البنيوية التكوينية كما رأينا، الهدف منه الوصول إلى رؤية العالم التي تجمع بين حركة الإبداع وحركة البيئة، وإن بدتا متناقضتين، فالبيئة حينما تسكن حركتها، أو تزيغ عن المطلوب، يقف الإبداع مناقضا لها عبر حركة مختلفة، ومناهضة تسعى لتشكيل وعي جديد، يحقق توازنا جديدا ومختلفا، ذلك أن كل عمل أدبي عظيم لا بد أن يحمل في داخله رؤية للعالم تكون موجودة داخله وخارجه، ومن الضروري أن نجد داخله كما يرى لوسيان غولدمان أنواع الوعي بالقيم الأخرى المرفوضة، والمقهورة من قبل، والرؤية هي الأساس المعرفي لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل، داخل بنية من منجزات الخلق الثقافي، بما فيها الأدب من ناحية، وفهم العلاقة بين أبنية الخلق الثقافي بعضها ببعض من ناحية ثانية، وبينها جميعا وبين أبنية أخرى أكثر تحكما وتنظيما.[2]

إن الرؤية وهي تتشكل ضمن نطاق وعي فردي ووعي جماعي، هي حسب البنيوية التكوينية تمثل مظهرا من مظاهر تشكل الإيديولوجيا، التي ترتبط حسب الفكر الماركسي بالبنية الفوقية، التي تعتبر المسؤولة عن تشكيل الأسس الفكرية التي تمثل بنيات متحولة أو تحولية، يطرأ عليها قانون نفي النفي الذي يجعل البنية الفكرية الجديدة التي تعبر عنها الرؤية، نافية لما قبلها من بنيات، وهي في الآن نفسه تحمل بذور فنائها؛ لأنها تخضع للتغير المستمر، لذلك تنبني رؤية العالم ببعدها الإيديولوجي باعتبارها شكلا للوعي الاجتماعي، وباعتبارها واقعا مثاليا[3]، وتحقيق هذا الواقع المثالي يكون بمجموعة قيم تحمله تحمله تلك الإيديولوجيا، التي تتمظهر عبر رؤية العالم، والتي يجعلها الفكر الماركسي في سمات أربعة، إذ تحتوي الإيديولوجيا على قيم جوهرية يحدث على أساسها تقييم الظواهر الاجتماعية، كما تحتوي على تصورات عامة حول العالم وقوانين تطوره، وتضم شروط تحقق تلك القيم، وتحتوي على توجهات للعمل.[4]

إن القيم التي تحققها رؤية العالم بفضل البعد الإيديولوجي فيها، لا تتشكل إلا بفضل النخبة، التي تمثل ذاتا تتكون من المفكرين والمبدعين الذين يصهرون تطلعات وأحاسيس المجموعات الاجتماعية، التي ينضمون إليها في أعمال تصورية وجمالية[5]، تؤسس لسمة وعيهم الإبداعي في بعده التخييلي والاجتماعي، الذي يكون موصولا بحركة الخارج، ويحمل في داخله بذور الاستشراف، التي يسعون من خلالها إلى توجيه المجتمع نحو التغيير السليم.

لقد وقفنا عبر ما كشفناه من آراء خاصة بالبنيوية التكوينية عن خصائص مفهوم البيئة ضمن هذا التوجه الفكري والنقدي، الذي تجاوز من كونها مجموع ظواهر ومكونات إلى كونها مجموع علاقات وتفاعلات، وإن قننها بقانون إيديولوجي خاص، وكون البيئة تتأسس في عمقها على مجموع علاقات وتفاعلات، فإن تحقيق ذلك يكون بفضل عمليات الوعي التي

---

[1]) ibid.p:109,120,125,126.

[2]) جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، ١٩٩٨ ، ص ١٠٩ .

[3]) كوفالزون ماكيشين: الوعي الاجتماعي والعلوم الاجتماعية، تر: بسام مقداد، دار التقدم، موسكو، روسيا، ١٩٢٠، ص ٢٠ .

[4]) أ.ك.أوليدوف: الوعي الاجتماعي، تر: ميشيل كيلو، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨١ ، ص ١٥٩ .

[5]) يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب، ص ١٨٧، ١٨٨ .

تظهرها الذات الفردية والجماعية في تفاعلها مع محيطها، وما ينتجه واقعها، أي أن عملية الوعي هي مظهر من مظاهر تأثر الذات بظروف بيئتها، التي تسعى بدورها إلى التأثير في بيئتها، عبر وعيها الذي تتجاوز به من إطار الوعي القائم والزائف، إلى إطار الوعي الممكن الذي تستشرف به مستقبلها، وتدارُسُ البيئة ضمن العمل الأدبي يكون عبر البحث عنها من خلال بنيات الوعي المبثوثة داخل العمل، باعتبارها مقولات ذهنية ذات صيغة رمزية وتخييلية، يحقق عبرها المبدع رؤيته للعالم، والتي تتقاطع مع رؤية الجماعة، أو الفئة التي ينتمي إليها، إلا أن الملحوظ على مستوى البنيوية التكوينية أن مفهوم البيئة يرتبط بجانب منها، وهو البيئة البشرية التي يتحقق داخلها الواقع بشتى تمظهراته السياسية والاجتماعية والثقافية، ولا نجد التفاتا منها للبيئة الطبيعية، وأثرها في تكوين الذات والتأثير عليها، فهي توجه أطروحاتها نحو العلاقات السائدة بين الأفراد في مستوى تشكلهم الجمعي، ونوع التفاعلات الناتجة من علاقاتهم، التي تسهم في تغيير البيئة لتحقيق توازنات جديدة، وهذا التغييب الذي يظهر على مستوى البنيوية التكوينية، هو ما توليه النظرية الإيكولوجية اهتمامها، كما أنها تتجاوز منظور تشكل الوعي داخل الجماعة، ثم انتقاله إلى النص الأدبي، الذي يقننه بقانوني الإيديولوجيا والتخييل، ضمن إطار استشرافي، إلى تأسيس نص أدبي يقيم وعيه من منظور تصورات قبلية، يوجهها نحو المجتمع، كي يحقق تأثيره في الجماعة، ويوجهها نحو مقولات معينة.

٢-المقاربة الإيكولوجية/الأطروحات الاجتماعية والعميقة:

إذا كانت البنيوية التكوينية قد أبرزت اهتمامها بالبيئة، انطلاقا من طابعها البشري عبر عمليات التفاعل التي تحصل على مستوى الواقع المعيش، وأنماط الوعي الناتجة فيه، وعبر أفعال وسلوكات متعددة من بينها الفعل الإبداعي، فإن المقاربة الإيكولوجية تسعى إلى الاهتمام بالبيئة في شقها الطبيعي، وتقف على أنماط الوعي الموجهة نحوها داخل الواقع البشري المعيش، وهي مقاربة تختلف عن البنيوية التكوينية، ولكنها تشترك معها في اتخاذ البيئة مرجعا لها لتفعيل مقولاتها، وتستند المقاربة الإيكولوجية على الفكر الإيكولوجي عامة، النابع عن علم الإيكولوجيا (علم التبيؤ) الذي يهتم بدراسة الروابط، والعلاقات القائمة بين الكائنات، وليس الفروق بينها، ضمن منظومتها البيئية الخاصة، ومن بين تلك الكائنات الإنسان[1]، الذي تتم دراسة وضعه في محيطه، من أجل اكتشاف أسباب الأزمات الحاصلة على مستوى البيئة البشرية، والبيئة الطبيعية خاصة، ذلك أن الإيكولوجيا في اهتمامها بدراسة العلاقات، تتناولها ضمن مستويات ثلاثة وهي: المستوى المادي (العناصر المادية في الطبيعة)، والمستوى الحي (الكائنات الحية)، ومستوى الإنسان[2]؛ لأن مهمتها النظر في نوع العلاقات القائمة بين مكونات كل مستوى، ثم بين مستوى وآخر؛ لأن علاقة كل كائن بكائن، أو بمظهر، يكون لها تأثيرها الخاص في بقية الكائنات والمستويات، كما تسعى الإيكولوجيا من الناحية المعرفية إلى دراسة جملة من المسائل المتعلقة بالأوساط، والبيئات التي تعيش فيها الكائنات وتتكاثر، وبالعلاقات والصلات التفاعلية الناشئة ما بين تلك الكائنات ومحيطها.[3]

إن هذا التفاعل الذي يحدث عبر مستويات متنوعة إيكولوجيًّا، تمت ترجمته عربيا إلى مفهوم التبيؤ وصار متداولا على نطاق واسع في الدراسات العلمية والإنسانية، ليدل على مجموع التفاعلات التي تحدث بين الكائنات، وبين الكائنات ومحيطها، من بينها الإنسان، ونتيجة تنوع هذه المستويات التي تبحث فيها الإيكولوجيا، فقد نتجت عنها اتجاهات، وحركات متنوعة علمية

---

١) إيان.ج.سيمونز: البيئة والإنسان عبر العصور ، ص ٢٢٩ .

٢) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، تر: معين رومية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٦ ، ص ٠٨ .

٣) رشيد دحدوح: مفهوم الطبيعة في الفكر الإيكولوجي المعاصر، مجلة فكر ونقد، العدد94، المغرب، يناير ٢٠٠٨ ، ص ١٥ .

وإنسانية، منها الإيكولوجيا العميقة، والاجتماعية، والثقافية، والنسوية، وعلم النفس الإيكولوجي، إذ تتميز كل حركة بتوجه قيمي خاص، فالإيكولوجيا العميقة مثلا تتأسس على معيار تحقيق الذات الذي يشير إلى الطبيعة كلها[1]، أما الاجتماعية فتهتم فتهتم بالتوازن الحيوي، وتحديد التغيرات التي يمكن أن تحدث في توزيع السكان في الموقع والمكان والمهنة، وغيرها من تغيرات تؤثر في علاقة السكان بالأرض[2]، وتركز الأيكولوجيا الثقافية التي أسسها ستيواردSteward لتمييزها عن بقية التصورات البيولوجية والسوسيولوجية والجغرافية في الإيكولوجيا العامة، باعتبار أن البيئة الطبيعية والنشاط الإنساني بينهما عامل وسيط هو النمط الثقافي[3]، وتؤمن هذه الحركة بأن المكونات الأساسية والمختلفة للثقافة، والتي تتمظهر عبر وسائل من بينها التكنولوجيا واللغة والاتصال وسبل العيش..تستجيب بطرق مختلفة للعملية التوافقية للبيئة، وأن الأنساق السوسيو ثقافية هي التي تؤثر في تفاعل العوامل البيولوجية والثقافة البيئية.[4]

وبالرغم من أن الجامع بين هذه الحركات هو البعد الإيكولوجي، إلا أنها تقوم على نقد بعضها البعض، إذ تتهم كل حركة غيرها من الحركات باستبدال المركزية البشرية بمركزية أخرى إيكولوجية، ولأن الإيكولوجيا عامة تهتم بدراسة التفاعل الإيكولوجي الذي يختلف عن بقية التفاعلات السوسيولوجية والبيولوجية لارتباطه بغريزة البقاء، فإن مختلف الحركات الناتجة عنها تتأسس على هذا البعد في دراساتها لوضع البيئة الطبيعية، وعلاقة البيئة البشرية بها، وتأثير كل واحدة في الأخرى، ومهمة دراسة التفاعل الإيكولوجي ترتبط بالبحث في السلوك البشري ضمن مجموعة عناصر، ومبادئ تهتم بالبعد الحيوي، والدافعية إلى السلوك، والثقافة الرمزية[5]، ومن داخل هذه التوجهات والحركات التي تسعى إلى فهم طبيعة السلوك البشري تجاه البيئة الطبيعية، ودور هذه الأخيرة في التأثير على البشر خاصة في إطار أزماتها المعيشة، والناتجة عن الفعل البشري، برزت الفلسفة البيئية (الإيكولوجية) أو (فلسفة التربية البيئية)، التي ظهرت لتدارك الأزمة البيئية التي تهدد الوجود الإنساني، وقد تلتها حركة تعرف بالاخضرار، والتي طالت الدراسات الإنسانية التي أدت إلى بروز النقد الإيكولوجي[6]،إذ شكلت هذه الفلسفة تصوراتها انطلاقا من مجموع الآراء والتوجهات التي تقدمها الحركة الإيكولوجية، خاصة الحركة العميقة التي أرسى دعائمها آرني نيس ArneNaess التي تعتمد على مذهب التلازم، الذي يؤمن بأن مفهوم قيمة الطبيعة مفهوم إنساني، وأي إسناد للطبيعة يتوقف على الوعي البشري والإنشاءات التي يصنعها، ولكن مع ذلك بإمكان البشر التكيف مع حقيقة أن بعض القيم الماثلة في الطبيعة، ليست مشتقة من البشر بل من الطبيعة في حد ذاتها[7]، ولذلك فالوعي الشعري مطالب بالتوجه نحو الطبيعة لاستلهام القيم منها، وتوجيهها نحو الواقع البشري، عبر إحيائها والدعوة إلى الامتثال بها، وهو ما يجعل الطبيعة في نظر الفكر الإيكولوجي مصدرا خصبا لتفعيل معرفية الشعر، وتنمية وعيه بذاته وبغيره؛ لأن اكتشاف قيم

---

[1]) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، ص٢٤٣.

[2]) السيد عبد العاطي السيد: الأيكولوجيا الاجتماعية، (مدخل لدراسة الإنسان والبيئة والمجتمع)، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩٧، ص ٢٠٦، ٢١٥ .

[3]) C.d.Ford :Habita,Economy,and Society :a Geographical introduction to Ethnology,Harcourt,New York,1934,p:500.

[4]) السيد عبد العاطي السيد: الأيكولوجيا الاجتماعية، ص ١٣١ .

[5]) المرجع نفسه: ص ٣٧٩ .

[6]) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، ص٩٠ .

[7]) إيان.ج.سيمونز: البيئة والإنسان عبر العصور، ص ٢٢٧ .

الطبيعة والسعي إلى استلهامها، يحيل حتما إلى تغيير الوعي الشعري بأهمية ودوره في الحياة، وهو ما يقود أيضا إلى تغيير الذات الشاعرة من مفاهيمها تجاه ذاتها وعالمها.

وتعتمد الحركة الإيكولوجية العميقة أيضا على ما يسمى بالنقاط الثمانية التي شكلها آرني نيس بمعية جورج سيشنر George Schiner عام١٩٨٤، وهي نقاط تمثل جوهر الحركة الإيكولوجية العميقة، والتي برز أثرها في الفلسفة البيئية (الإيكولوجية)، وتلك النقاط هي:

١-إن عافية وترعرع الحياة البشرية وغير البشرية على كوكب الأرض لهما قيمة بحد ذاتهما.

٢-إن ثراء وتنوع أشكال الحياة يسهمان في تحقيق هذه القيم.

٣-ليس للبشر الحق في إنقاص هذا الثراء والتنوع إلا من أجل تلبية الحاجات اليومية.

٤-إن ترعرع الحياة البشرية وثقافاتها يتوافقان مع عدد سكان أصغر جوهريا، وإن ترعرع الحياة غير البشرية يتطلب عدد سكان أصغر.

٥-إن التدخل البشري الحالي في العالم غير البشري يتزايد سوءا.

٦-لابد للسياسات أن تتغير تجاه العالم غير البشري.

٧-سيكون التغيير الإيديولوجي الرئيسي هو ذلك الذي يثمن نوعية الحياة (الإقامة في أوضاع القيمة الأصلية).

٨-أولئك الذين يقيدون النقاط السابقة عليهم إلزام مباشر بمحاولة إنجاز التغيرات اللازمة.[1]

وليست إيكولوجيا آرني نيس الوحيدة التي لها دور في تفعيل الفلسفة البيئية، بل هناك عديد الآراء الصادرة من علماء اجتماع ونفس ودارسي أدب وأنثروبولوجيا..تجد لها صدى ضمن هذه الفلسفة التي هي في طور النمو والتشكل، والتي لا زالت تثير الجدل بين الإيكولوجيين أنفسهم، من حيث مجموع الآليات والمبادئ التي يؤمنون بها لتحقيق الفكر الإيكولوجي، وتجنيب البشرية أزمات بيئية مهددة لوجودهم، فهي فلسفة تستوعب مختلف الآراء، وتناقشها سواء أكانت صادرة من إيكولوجيين أم غير إيكولوجيين، حتى أنها قد تجمع بين آراء متناقضة ومتعارضة، فمثلا آرني نيس يبرز أهمية المنطلق الفلسفي والديني في تغيير سلوك البشرية[2]؛ لأنهما يحفلان بالحِكم التي تزود البشر بالقيم المناسبة لتحقيق التوافق والتكافل بينهم وبين الطبيعة، أما مايكل زيمرمان Zimmerman Michael فإنه يرتكز في آرائه على دور الذات في تحقيق السلام الكوني؛ لأنها إذا لم تؤمن حقيقة بقيمة الطبيعة، فإنه لا يمكنها أن تحقق تكافلا حقيقيا، ولن يكون للدين والفلسفة أي تأثير في تلك الذات، إذا لم تكن مصالحتها مع الطبيعة نابعة من إيمانها الداخلي، ويستند زيمرمان على مقولة خاصة، وهي (عشْ ودعه يعشْ) أي عش حياتك، ولكن اقبل الآخر ودعه يحقق عيشه هو أيضا، والمقصود بالآخر الذات الكوني الذي يحوي تنوعا، وتحقيق التوافق والتوازن يكون بقبول التنوع[3]، وتجاوز قيم العنصرية والاستغلال واحتقار الآخر.

---

١) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، ص ٢٧١ .

٢) المرجع نفسه: ص ٢٨٤ .

٣) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، ص ٢٨٦ .

وآراء آرني نيس ومايكل زيمرمان لا تمثل وحدها الاختلاف والتنوع في مقولات الفلسفة البيئية، فهناك آراء متعددة، وهذا راجع إلى جدة هذا التوجه الفكري الذي يعيش لحظات تأسيس بنيانه انطلاقا من الموروث البشري إجمالا، الذي يدعم أخلاقيات التكافل بين الإنسان والطبيعة، والذي يستعين به أرضية صلبة لتدعيم مقولاته ولمواجهة أشكال المركزية البشرية، لا سيما الغربية، عبر تتبع أنساقها ومقولاتها، ولأن هذه الفلسفة تعتمد على مساءلة الإنسان المعاصر، وتغيير سلوكه تجاه الطبيعة، فإنها تسعى للتغلغل ضمن مختلف المقولات، التي يمكن أن تكون واسطتها نحو الإنسان، فهي تعتمد على علوم عديدة معاصرة، ظهرت نتيجة ظهور مشكلات بيئية كثيرة بعضها يهتم بدراسة سلوك الإنسان تجاه البيئة، وبعضها يهدف إلى معالجة المشكلات البيئية الناتجة عن ذلك السلوك[1]، كما تستند على البعد الروحي والتربوي من حيث استعانتها بالأديان والثقافات الأخلاقية، لا سيما حول مفاهيم القوامة، وتسخير المعرفة لتهذيب النفس، وهذا البحث عن القيم ناتج عن افتقاد الغرب للبعد الأسمى من الوجود، هل هو الاستهلاك أم التسلية؟ ولذلك تسعى الفلسفة البيئية عبر تقاطعها مع الأديان والأخلاقيات إلى تحقيق غاية أوسع كما يرى هنريك سكوليموفسكي Henryk Skolimowski .[2]

تستأنس الفلسفة البيئية إلى جانب العلوم والأديان ببعض آراء الفلاسفة، والأدباء الذين كان لهم توجهات ساعية لتحقيق التوافق بين الإنسان والطبيعة، مثل هيدغر Heidegger الذي تعد آراؤه موئلا يطمئن إليه الإيكولوجيون، ويسعون إلى ربط مقولاته بالتوجه الإيكولوجي العام، خاصة وأن هيدغر أكد في عديد المرات على تسلط الفكر الغربي الذي يبحث عن المنفعة فقط، مما سبب للطبيعة كثيرا من الانهيارات، وأدى إلى فقدان البشرية المعاصرة لصلتها الحميمة بالأرض، ولكي تتحرر من ذلك عليها إعادة انغراسها في العالم، وتعزيز نمط جديد من كينونتها عبر الانعتاق نحو الأشياء، حيث يصبح النظر إلى الأشياء في الطبيعة نظرا متخلصا من كونها نافعة أو ضارة [3]، كما تعد آراء غوتهGoethe الشاعر الألماني من ملهمي الفلسفة الإيكولوجية؛ لأن هذا الشاعر قد أبان حسبهم عن أفكار تقوم على الاتجاه التشاركي (participatory)، وتحرير العلم من النزعة العلموية الدوغمائية للماضي، والسماح للطبيعة بالتجلي وفق طرقها الخاصة[4].

إن تنوع مصادر الفلسفة البيئية واستنادها على البعد الأخلاقي، نابع من إيمان الإيكولوجيين بأن أزمة البيئة هي في عمقها أزمة أخلاقية[5]، ولذلك لا يكفي إدراك مشاكل البيئة، أو التعرف على مكوناتها، بل لابد من إعادة تأسيس أخلاقيات جديدة ووعي جديد، لذلك يرجع آرني نيس الأزمة إلى قوى التقدم العلمي التي فُتحت لها الأبواب على مصارعها، فأدت إلى انهيار البيئة وتعمق مشاكلها، ولذلك فالسكوت على هذا التقهقر حسبه سيعد جريمة، ولابد للمجتمعات أن تتحرك؛ لأن ما يحدث من انهيار في الطبيعة، سيمس البشرية في وجودها، وستحدث لها تغيرات اجتماعية رهيبة، لذلك فإعادة توجيه الإنسان المعاصر، واستبدال وعيه هو الحل، وذلك عبر جهود الفلسفة البيئية التي يمكنها دراسة المشكلات المشتركة بين الفلسفة والبيئة، والتي

---

[1]) رجاء وحيد دويدري: البيئة، مفهومها العلمي وعمقها الفكري التراثي، ص ٤٢٩.

[2]) هنريك سكوليموفسكي: ما هي الفلسفة الإيكولوجية، تر: معين رومية، موقع معابر، www.maaber.com، ٢٠٠٧.

[3]) nitraM Heidegger : Being and time, J.Macquarrie and E.Robinson, trans, Oxford, Blackwell,p: 54.

[4])Henri Bortoft : the wholeness of nature, Goethe's way of science, Edinburgh, floris books, 1996, pp.x-xi

[5]) جون .ب. ديكنسون : العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث، تر: شعبة الترجمة باليونسكو، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أبريل، ١٩٨٧، ص ٢٠٤ .

من بينها علاقة الإنسان بالمكان الذي يحيا فيه[1]، عبر الكشف عن أنماط وعيه، ومجمل التصورات التي يحملها عن ذاته، وعن العالم الخارجي بشقيه الطبيعي والبشري، ثم تصحيح مسار ذلك الوعي، عبر أخلقته بإحياء مجموعة قيم ومقولات تعمل من أجل تحقيق الاستقرار والسلام والمساواة.

إن مهمة الفلسفة البيئية تعليم الإنسان كيفية التعامل مع الطبيعة، وإدارة العلاقة بينه وبينها على أساس أخلاقي؛ لأن تلك العلاقة هي التي ستنعكس فيما بعد على الإنسان، وتؤثر في علاقاته بينه وبين بقية البشر، وهذا السعي من طرف الفلسفة البيئية إلى إعادة تأسيس العلاقات بين الإنسان والبيئة، والذي يعتمد على التكافل خاصة، هو الذي سيقود البشرية إلى حماية البيئة والحفاظ عليها[2]، ومنها الحفاظ على الوجود البشري، ويحدد هنريك سكوليموفسكي مجموعة من المبادئ التي يجعلها أساس الفلسفة البيئية، وهي:

١-العالم حَرَم.

٢- إجلال الحياة.

٣- الوفر شرط مسبق للسعادة الداخلية.

٤-الروحانية والعقلانية متكاملان.

٥-من أجل شفاء الكوكب يجب أن نشفي أنفسنا أولا.[3]

وهذه المبادئ التي قدمها هنريك سكوليموفسكي، تعد في نظره الأصلح والأنجع لإعادة بلورة الوعي البشري تجاه الطبيعة، الذي لابد له أن يتجاوز معاني الاستغلال، والمصلحة، وقهر الآخر، وقتل حريته، والانكفاء على الذات إلى معاني التكافل والترابط والإخاء والتسامح، إذ لابد من احترام هذا العالم وعدم التعدي عليه، ولابد من تقديس حياة لئلية في صالح جميع الكائنات، ولابد من تحقيق المساواة العامة للحصول على السعادة، وذلك لا يتحقق إلى بإعادة إحياء الروابط بين الروح والعقل، وتوجيه الذات البشرية نحو معالجة نفسها، والتخلص من كل المعوقات التي تقف في طريق الوعي البشري نحو تحقيق قيم السلام والمحبة.

إن مجموع الأفكار والمبادئ التي كونتها الفلسفة البيئية، هي ما يمثل مهاد النقد الإيكولوجي الذي يتقاطع مع هذه الفلسفة التي لا تكتفي بدراسة الأخطاء الناجمة عن تعامل البشر مع الطبيعة، بل تتجاوز إلى تأسيس مفاهيم إيكولوجية جديدة، ولقد بدأت حركة هذا النقد فيالسبعينيات من القرن الماضي على يد آرني نيس، وذلك عام١٩٧٣ ، حينما نشر مقالات حول حقوق الحيوان[4]، والبعض يرجعها إلى فترة الستينيات حينما انتشر بين الحفاظيين والإيكولوجيين، خاصة كتابات هنري ديفيد ثورو، وجون موير، وروبنسون جيفرس، وألدو ليوبولد، وألدرس هكسلي[5]، وطبعا هذا النقد لا ينفتح فقط على مقولات

---

1)Arne Naess : Ecology, community and life style, trans by David Rothenberg, Cambridge university press, 1987 ,pp ,23,36.

٢) رجاء وحيد دويدري: البيئة، مفهومها العلمي وعمقها الفكري التراثي، ص ٤٥٠.

٣) هنريك سكوليموفسكي: ما هي الفلسفة الإيكولوجية، تر: معين رومية، موقع معابر، www.maaber.com، ٢٠٠٧.

٤) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٧، ص ٣٣٦.

٥) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، ص ٢٣٣.

الفلسفة البيئية، بل يعتمد أيضا على مقولات بقية الحركات الإيكولوجية، مما جعله هذا الانفتاح متنوعا من حيث القضايا التي يطرحها، والتي ترتبط بأبعاد معرفية وثقافية وسياسية، ورغم تنوع تصورات النقد الإيكولوجي، إلا أنها تصب في اتجاه واحد، هو الاهتمام بالبيئة الطبيعية، إذ يقوم هذا النقد بتوجيه أصابع الاتهام في انهيار البيئة إلى المركزية البشرية، التي بدأت منذ ظهور المسيحية التي نزعت حسبه القداسة عن الطبيعة، وشجعت على استغلالها، وأعلتْ من سلطة الذات الإنسانية، وجعلتها فوق كل شيء، كما تتهم كل ما له صلة بما بعد المسيحية من حركات يهودية ومسيحية، التي تراها بدعة مشجعة على المواقف الاستغلالية[1]، وهو ما يبرز سمة الفكر الإيكولوجي في سعيه إلى تحطيم كل المقولات التي لها دور في توجيه الإنسان المعاصر نحو العنف والاستغلال، ولو كانت ذات بعد ديني، وفي الآن نفسه تتشبث بكل المقولات والتصورات، التي تعمل في صالح تأسيس قيم التسامح والتكافل، ولو كانت تلك المقولات والتصورات ذات مرجعية دينية، والمثير في النقد الإيكولوجي ومعه الفلسفة الإيكولوجية، هو استنادهما على تفعيل دور الدين في تغيير معطيات الوعي الشعري تجاه الطبيعة، لكنهما في الآن نفسه يحاربان المسيحية واليهودية كتوجهين دينيين، ومبدأهما في ذلك محاربة كل توجه فكري وسلوكي يعلي من شأن قيم الاستغلال والمصلحة، ويتجاوز قيم التكافل والتراحم، ولأن المسيحية واليهودية حسب الفكر الإيكولوجي لم تمنحا للطبيعة حقها، وأعْلَتَا من سلطة البشر رغم اتصاف هذه الأخيرة بمقومات غير أخلاقية تجاه الطبيعة، وتجاه ذاتها أيضا، فإن ذلك يفسر لنا طبيعة هذا النقد والفلسفة في انفتاحهما على مختلف المقولات والأفكار من شتى الأقطار في العالم، التي تشترك في تأسيس علاقات جديدة مع الطبيعة تنبني على المودة والتراحم والتكافل، نتيجة عدم إشباع المقولات والفلسفات السابقة الوجود في العالم الغربي لتطلعاته نحو مصالحة مع الطبيعة، كما يكشف ذلك عن تنوع الوجود البشري، وحاجته إلى التناغم الداخلي بين عناصره قبل أن ينتقل ذلك إلى الطبيعة، وهو ما أبانته حاجة الانفتاح على ثقافات الآخر غير الغربي، لتصحيح مسار هذا الأخير وإخراجه من مأزقه.

إن انفتاح النقد الإيكولوجي على مختلف الثقافات قد أسس لنفسه مجموعة من المبادئ، التي يجعلها منطلقه الخاص لنقد المقولات، ومن بين تلك المبادئ اهتمامه بمناقشة قضية الحقوق والواجبات/ تنمية الضمير البيئي/تقديم جملة من الأهداف الروحية/تنمية الاتجاهات والقيم الإيجابية نحو حماية البيئة/خلق مشاعر الاهتمام نحو البيئة/تنمية الذوق الجمالي تجاه البيئة/ تكوين اتجاهات إيجابية نحو الذات/تنمية رؤى مستقبلية للآثار البيئية على الأخلاق، وبالرغم من أن هذا النقد في بداياته؛ إلا أنه يتعرض لموجة نقد حادة، هي نفسها الموجهة للحركات الإيكولوجية عامة، والتي تتهم بأنها تتجاوز المركزية البشرية، وتستبدلها بمركزية إيكولوجية[2]، ومجموع المبادئ التي تأسس عليها النقد الإيكولوجي، والتي تتقاطع مع مقولات الحركات الإيكولوجية والفلسفة البيئية، تحيل إلى منظور خاص تجاه البيئة عامة، وإن بدتْ أنها تهتم بالبيئة الطبيعية، فهي في عمقها تشير إلى الوجود البشري، وتسعى للاهتمام به، والسير به نحو مسار سليم يكفل له حياة متوازنة، وقائمة على مجموعة قيم أخلاقية إيجابية، ولأن الشعر هو وسيلة من وسائل التفاعل وتحقيق الوجود، فإننا نجده من حيث التصور النقدي الإيكولوجي، خاضع لضرورة الانخراط في سبيل تصحيح مسار البشرية، عبر إعادة بلورة تصوراتها تجاه الطبيعة، تلك التصورات التي إن تحققت على مستوى الواقع، كفلت للبشرية حسبها حياة مستقرة؛ لأن الذات التي تتصالح مع الطبيعة، هي حتما ذاتٌ تتصالح مع غيرها من بني البشر، وهو ما يمثل الهدف العميق للإيكولوجيا، التي تسعى إلى تغيير طبيعة العلاقات الناشئة بين البشر، انطلاقا من علاقتهم بالطبيعة.

---

[1]) المرجع نفسه: ص ٢٣٤.

[2]) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص ٣٣٤، ٣٣٨ .

إن هذه التصورات هي ذات توجه عام وشامل، ليست موجهة للمجتمع الغربي فقط، وإنما تتجه أيضا نحو البشرية كافة، لذا نجد مقولاتها ومرجعياتها ترتع من مختلف الثقافات، ومن بينها الثقافة الإسلامية التي تتأسس على مجموعة قيم خاصة، تهتم بعمارة الأرض، وترقية الحياة إنسانيا وخلقيا وعمليا وأدبيا وفنيا واجتماعيا وفق منهج الله وشريعته، من أهمها قيمة الإيواء والمساواة والتكافل والتراحم، كما أنها تؤمن بقيمة العلم، وتحدد مفهومه في حماية الطبيعة، والتلطف معها، واكتشاف عظمة الخالق، لا قهرها واستغلالها[1]، والتصور الإسلامي هو تصور مغاير للتصور الوضعي الغربي، الذي يعتمد على الشراهة في التوسع والنهب، وحشد الثروات، وتحقيق أقصى درجات الرفاه المادي، ولو بسحق الآخرين[2]، والهدف الرئيس للفكر الإيكولوجي هو تغيير وعي الذات بنفسها، وهذا الإلحاح على الذات البشرية هو عائد إلى طبيعتها؛ لأن علاقة الشخصية الإنسانية بالطبيعة ترتبط في أساسها بالبنية النفسية الواعية واللاواعية لتلك الشخصية، والتي تؤثر عليها أثناء تواصلها مع الطبيعة، ولذلك تؤكد حركات الإيكولوجيا خاصة حركة علم النفس البيئي على مجموعة تصورات، تحقق لها منظورها العام تجاه الذات البشرية والطبيعة من أهمها:

١- الأنا البشرية غير معزولة ومنفصلة عن الطبيعة؛ التي تمثل منزل وأسرة الإنسان.

٢-وهم الانفصال بين البشر والطبيعة تعود جذوره إلى الثنائية الديكارتية بين الأنا والعالم، وهو الذي أدى إلى تعامل الإنسان مع الطبيعة بشكل استغلالي.

٣-ثمة لاشعور إيكولوجي يقبع في أعماقنا نقشته السيرورات التطورية للكون، وفحواه الأساسي الإحساس الفطري بالانتماء إلى الطبيعة، وأن الكبت الذي تمارسه الثقافة الصناعية المدينية في المجتمعات، هو الأساس النفسي للممارسات العنفية تجاه الطبيعة.[3]

إن البيئة في الفكر الإيكولوجي تتخذ بعدا مختلفا، فهي وإن ارتبطت بالوعي ومنه الوعي الشعري، تخضع لتصورات خاصة توجه الذات في وعيها بذاتها، وبمحيطها وفق قيم أخلاقية معينة، وعلى خلاف ذلك في التصور البنيوي التكويني الذي يحدد خاصية البيئة انطلاقا من تفاعل الذات معها، وفق أنماط وعي ممكن وكائن، وعبر أطر رؤى العالم، فإن البيئة في الفكر الإيكولوجي تسير نحو تفعيل دور الذات، عبر توجيه وعيها نحو تحقيق قيم معينة، تكفل لها العيش بسلام في بيئتها، ولذلك يتحول الوعي الشعري من عملية تأمل البيئة، وإدراكها، وفهمها، وتشكيل معرفيته انطلاقا من حركة البيئة التي يتواجد بها، إلى تفعيل مجموعة تصورات داخلها تبدأ من الذات البشرية باتجاه البيئة، التي تصحح مساراتها الفكرية عبر التخلص من كل قيمة تهدد توازن البيئة طبيعيا واجتماعيا، وهو ما يجعل الوعي الشعري في الفكر الإيكولوجي مقننا بقوانين خاصة، يسعى من خلالها إلى تفعيل دوره داخل محيطه، وبذلك فهو يتقاطع مع مجموعة أنماط أخرى من الوعي، ذات صلة بمختلف أشكال المعرفة الإنسانية ذات الصلة بالبيئة؛ لأن مهمته تصحيح مسار كل توجه معرفي يسير نحو استغلال البيئة.

إن الحديث عن الوعي الشعري وعمليات التبيؤ لا يكتمل إلا بنماذج شعرية نتحرى منها أهمية مفهوم التبيؤ من جهة، وأهمية تواشج المقاربتين البنيوية التكوينية والإيكولوجية من جهة، في الكشف عن خصوصية الوعي الشعري، وسماته الحركية

---

[1] إبراهيم محمود عبد الباقي: الخطاب العربي المعاصر(عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية ١٩٩٠-١٩٩٦)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرندن، فرجينيا، و.م.أ، ٢٠٠٨،ص ٢٧٠ .

[2] شفيق منير: الإسلام في معركة الحياة، دار الناشر، بيروت، لبنان، دار البراق للنشر، تونس، ط١، ١٩٩١، ص ٢٦، ٢٧ .

[3] معين رومية: احضرار الثقافة، موقع معابر، ٢٠٠٨، www.maaber.com

الفاعلة وسط محيطه البيئي، ومن النماذج المختارة مقطوعات من قصيدة (عولمة الحب عولمة النار) للشاعر عز الدين ميهوبي ومقطوعات من قصيدة (حضارة) للشاعر عثمان لوصيف، وهما قصيدتان تحملان بكل تأكيد سمات الوعي الشعري لكل شاعر، وتحيلان في الآن نفسه إلى خصوصية التبيؤ لدى كل واحد منهما، إلا أن المقاربة ستشتغل على التعميم لا التخصيص لضيق مساحة المقال التي لا تكفي لتحقيق مقاربتين اثنتين.

يقول عز الدين ميهوبي في قصيدة عولمة الحب عولمة النار:

صباح الأحدْ

رأيتُ المدينة أكثر حزناً

وفي كل عين تنام عصافير هذا البلدْ

رأيت دمي مطفأ كالسجائر في كف أمّ

ومحترقا في شفاه ولدْ

رأيتُ الجرائد متعبةً بالتعازي

بكيتُ البلدْ

و"بابُ.." المدينة مقبرة في العراءِ..

لطوفانها نكهة الموتِ

والبحر قبر وسيعٌ

وتلك النعوش زبدْ

لك الله يا وطني..

ولك الصبر والأمنيات

لك الروحُ

إن لم يسعكَ الجسدْ [1]

تمثل هذه الأسطر رغم كونها جزءا يسيرا من قصيدة طويلة، وعملية اقتطاعها تُخِلُّ بعملية التأويل، لكن يمكن عَدُّها نموذجا بإمكانه الكشف عن بعض سمات الوعي الشعري لدى الشاعر، وبقراءتها قراءة بنيوية تكوينية عبر آليتي الفهم والتفسير، يجد الدارس أن النموذج يكشف له عن مجموعة من القيم والبنى الدالة، التي تمكنه من فهم خصوصية الوعي الشعري موضوعيا وفنيا، ولأن الوعي الشعري لا يتحقق إلا عبر عمليات التبيؤ المتنوعة، فإن الدارس ملزم بتتبع الخيط الرابط بين الذات الشاعرة ومحيطها البيئي، الذي سيبدو جليا في هذا النموذج سواء على المستوى الموضوعي أم اللغوي، وهو ما يقوده إلى ضرورة استنطاق موضوعة البيئة، ومنها الغوص في خصوصية التبيؤ، وإدراك البعد الرئيس المحرك له، إن كان اجتماعيا أم

[1] عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، يناير، ٢٠٠٢، ص ٥٠ .

إيكولوجيا أم إيديولوجيا...إلى غير ذلك من الأبعاد التي يقوم عليها النص، لأن العمل الإبداعي يمثل في عمقه سلوكا بشريا، وكل سلوك إنما غايته خلق التوازن بين الذات الفاعلة وبين موضوع الفعل[1]، وسيكتشف على المستوى الموضوعي خصوصية موضوعة البيئة، التي تتجلى واقعيا ونفسيا وسلوكيا وفكريا، وعلى المستوى اللغوي سيدرك خصوصيتها الفنية عبر تجليها المعجمي والتصويري، وهو ما يمنحه في الأخير قيمة خاصة تحيل إلى خصوصية الموضوعة، التي تتحول إلى بنية دالة تكشف عن الواقع، وعن نفسية الشاعر كأثر ناتج عن تأثير البيئة، وعن ردة فعله السلوكية، وإلى موقفه الفكري؛ لأن العمل الإبداعي غير مستقل عن تأثيرات السلوكات الجماعية[2]، وهذه المداخل المذكورة (الواقعي والنفسي والسلوكي والفكري) تحيل جميعا إلى نطاق التبيؤ الذي يستلزم محيطا ومجموع علاقات وتفاعلات، ثم تأتي عملية التفسير التي تبحث في اختيارات الشاعر على مستوى النموذج، ونوعية الوعي الكائن والممكن بخاصة، ثم إحالة ذلك إلى البنية الاجتماعية والثقافية والسياسية، حسب ما يمليه النموذج وما يحيل إليه من سياق، ورغم أهمية المقاربة البنيوية التكوينية في الكشف عن خصوصية الوعي الشعري، من حيث فاعليته في المحيط، وطبيعة الأبعاد المتجلية فيه، التي تحكم حركته تجاه معطيات البيئة ومتغيراتها، فإنها تتوقف عند حدود استنطاق حركة الوعي في علاقتها بالبنية الذهنية الخارجية، وطبيعة الأفق المستشرَف كرؤية للعالم، وهو ما يحتاج إلى التدعيم بمقاربة أخرى ما بعد حداثية، تشتغل على استنطاق المسكوت عنه في النموذج، وقد يرى الرائي أن القراءة البنيوية التكوينية كافية لفهم خصوصية الوعي الشعري، وأنه لا حاجة إلى فرض مقاربة إيكولوجية تبحث في غير الموجود؛ إلا أن ذلك لا يمنع من الإقرار بأهميتها في مساءلة الوعي الشعري، وإدراك خصوصياته في بعدها الإيكولوجي النابع من غريزة البقاء، التي تكون الدافع الرئيس، الذي يحرك الشاعر باتجاه استنطاق الواقع ومساءلته ومتابعته، ذلك أن التنظيم الاجتماعي للمجتمع الإنساني يقوم على مستويين:

-المستوى الحيوي: الذي تحكمه قوانين التنافس وحب البقاء

-المستوى الثقافي: الذي يجسد قوانين الاتصال والتطابق والاتساق، ويقوم على أنظمة أخلاقية وتقاليد وقوانين خاصة.[3]

لذلك تصير حركة الوعي الشعري عملية من عمليات البحث عن فرص البقاء اجتماعيا وثقافيا وقبلها إيكولوجيا، ويصير من المهم جدا أن نُخضِع نموذج عولمة الحب عولمة النار لأسئلة إيكولوجية صرفة، حول علاقته بالبيئة اجتماعية كانت أم طبيعية، وحول أسباب الاحتفاء بالبيئة الطبيعية خلفية معجمية وتصويرية، والتغاضي عنها على مستوى الموضوع، أي إمكانية التطرق إليها موضوعا وقضية ومشكلة،...وغيرها من الأسئلة التيتبحث في علاقة الوعي الشعري بالبيئة من حيث اتصاله بها أو انفصاله عنها، وطبيعة الجماليات الناتجة عن تلك العلاقة، إن كانت ذات مرجعية تحيل إلى الفضاء المديني أم الريفي؟ وخصوصية الوعي بتلك الجماليات في حد ذاتها؟ والغاية منها؟ وهو ما يقود في الأخير إلى معرفة البعد الثقافي المحرك للوعي الشعري في أبعاده الاجتماعية والإيكولوجية، وعلى خلاف قصيدة الشاعر عز الدين ميهوبي يبرز نموذج الشاعر عثمان لوصيف مغايرا لأن أفق الوعي الشعري مختلف، وخصوصيته التبيؤية مختلفة ولو كانت البيئة واحدة، وذلك أمر منطقي؛ لأن معطيات البيئة واحدة، ولكن الذوات المتفاعلة متباينة في حركتها، ومرجعياتها، واختياراتها، وطريقة تجسيدها لغريزة البقاء لديها، أو لدى الجماعة التي تتحدث بالنيابة عنها.

---

٢) محمد نديم الخشفة: تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط١، ١٩٩٧، ص ٥٧ .

2) Goldmann, Lucien : recherches dialectiques, Gallimard, Paris,١٩٥٨, p : ١٠٠

٣) السيد عبد العاطي السيد: الأيكولوجيا الاجتماعية، (مدخل لدراسة الإنسان والبيئة والمجتمع)، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩٧، ص ٢٠٩ .

يقول عثمان لوصيف في قصيدته (حضارة):

أيها الأجلاف..الحمقى..الرعاع

رفقا بالوردة !

شجيرة واحدة

كافية لتلقننا مبادئ الأخلاق

هل للفراشة

مكان في بلاطهم أيها الحكام !

....

أين الدلتا الخصبة التي كانت هنا؟

أكلتها كتل ضخمة من الإسمنت !

منشار صغير مسنن

أكل الغابة بأكملها !

من أباح لكم أيها المتمدنون

أن تتغذوا على جماجم البشر ؟ [1]

يتشكل الوعي الشعري عند عثمان لوصيف وفق رؤية خاصة، وإن كان منطلقها الفضاء المديني، كما انطلق الشاعر عز الدين ميهوبي في نموذجه، ومقاربة نموذج عثمان لوصيف بنيويا تتيح معرفة الخصوصيات الموضوعية والفنية، وتبين حركة الوعي الكائن والممكن من خلال تلمس صورة البيئة، وعلاقة الشاعر بها عبر الكشف عن خلفيات حضورها اجتماعيا وثقافيا، وهو ما يبرز وعيا شعريا متغلغلا في الواقع الاجتماعي كما الوعي الشعري لدى عز الدين ميهوبي، مقيما علاقته بالوسط البيئي عبر تتبع السلوكيات الموجهة نحو الطبيعة بخاصة، وأثر ذلك على الواقع، وحين يتم تدعيم المقاربة البنيوية التكوينية بمقاربة إيكولوجية، فإن ذلك سيسمح للدارس بمساءلة الوعي الشعري في توجهه نحو قيم الطبيعة، والعوامل المؤدية لاختيار الدفاع عنها، كما تقوده إلى فهم الحس الجمالي والإيكولوجي والمعرفي المحرك للوعي، ومرجعيات ذلك الحس إن كانت نابعة من تصورات جماعية للفئة التي ينتمي إليها الشاعر، أم مردها تصورات فردية خاصة، ومنه تحديد خصوصية الوعي الشعري، ومكمن فاعليته في الفضاء الذي يمكن أن يقدم فيه الأفضل ويتفاعل، ذلك أن الفرق بين الميل إلى الفضاء المديني والريفي، يعود إلى طبيعة الشخصية، التي تكون محبة للإنجاز والمنافسة والمواجهة، إذا كانت تميل إلى الفضاء الأول، وتتسم بالهدوء والسكينة وحب النشاطات التعاونية بدل التنافسية، إذا كانت تميل إلى الفضاء الثاني[2]، وتُعِينُ المقاربة الإيكولوجية على فتح

[1] عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٩٩، ص ١٠٠، ١٠١، ١٠٢ .

[2] شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٦٧، مارس، ٢٠٠١ ، ص ٤١٣ .

أفق السؤال باتجاه هذا التنوع في قيمة التفضيلات الجمالية، من حيث خصوصيته وأدواره وخلفياته، ومنه كشف خصوصية الذات الشاعرة في تحقيق تبيؤها ضمن نطاقها البيئي، وعبر مقارنة بسيطة بين نموذج الشاعرين عز الدين ميهوبي، وعثمان لوصيف، نكتشف خصوصية كل وعي، وطريقته في استلهام حضوره وتفعيل حركته، فكلاهما ينطلق من أفق فضائي خاص، وهو فضاء المدينة، متحركا بدافع غريزة البقاء التي تعد مظهرا إيكولوجيا[1] يدفع الوعي الشعري لاستحضار مرجعياته وأدواته، وليقيم حلوله الخاصة تجاه ما يَجِدُّ في بيئته، وليس بالضرورة أن تكون حركة الوعي الشعري هدفها الشاعر في حد ذاته، بل قد تتسع لتشمل الجماعة، فيكون الوعي متحركا صوب الكل، متحدثا باسمه، وأظن ذلك ما يتوخاه أغلب الشعراء في قصائدهم، فهم يتحدثون باسمنا جميعا، وليس باسم ذواتهم فقط، إنهم يسائلون الواقع كلية، ولا ينعزلون عنه إلا مؤقتا، فانبثاق القصيدة هو نتيجة لانعتاق الذات من الواقع [2]، وهذا الحس الإيكولوجي الذي يدفع الوعي الشعري نحو البحث عن وسائل البقاء، هو عملية تبيؤية خالصة تتحرك باستمرار من أجل التأقلم مع المتغيرات الطارئة، مُغَلِّفَةً ذاتها بغلاف ثقافي خاص، ويشتغل عز الدين ميهوبي في نموذجه على تتبع الواقع الاجتماعي، والغوص في خصوصيته ومعطياته، ومساءلته موضوعيا وجماليا، للوصول إلى مرحلة استشراف الحلول له بالرؤية المتطلعة نحو الأفضل، أما عثمان لوصيف فإنه ينحو منحى آخر، إذ ينطلق هو أيضا من عمق الواقع الاجتماعي؛ إلا أن أسئلته تتجه صوب الانفصال عن العالم البشري، والاتجاه نحو العالم الطبيعي، متكأ على الحس الإيكولوجي الذي لم يكتف بخصوصية الواقع البشري، وما يتحرك فيه، بل تحول نظره نحو عالم الطبيعة، وتلمس مشكلاته أيضا، ما يجعل المقاربتين البنيوية التكوينية والإيكولوجية مهمتين، بالاستناد عليهما في قراءة النموذج الواحد، ومساءلة الحِسَّيْنِ الإيكولوجي والاجتماعي فيه، ومعرفة الخلفيات الثقافية والمعرفية المحركة له.

إن البحث في قضية التبيؤ وعلاقته بالوعي الشعري قد قادنا إلى استخلاص مجموعة من النتائج نذكر أهمها:

١-الوعي الشعري لا يتأسس إلا عبر تواصل عميق مع العالم الخارجي، الذي يتحقق فيه دور النص الشعري وتتحدد ماهيته.

٢-علاقة الوعي الشعري بمختلف أنماط الوعي، هي علاقة معقدة ومتنوعة، تخضع لطبيعة الشعر، ولقدرات الشاعر وغاياته، وللبيئة ومتغيراتها، وللتصورات النقدية المؤسسة لقراءة النص الشعري.

٣-اكتشاف التبيؤ الشعري في مظاهره وخصائصه لا يمر إلا عبر معرفة خصائص الوعي الشعري فيه، والوقوف على طبيعة العلاقات الخارجية والداخلية لذلك الوعي.

٤- دراسة التبيؤ الشعري وكشف خصائص الوعي وقوانين المعرفية فيه، يمكن تدارسها عبر طريقتين، إما عبر تتبع أشكال تمظهره في النص بغض النظر عن تقاطعه مع حركة البيئة أم لا، وإما إخضاعه لتصور مسبق يُخضعه لمجموعة قوانين وتوجهات خاصة، والطريقتان تكشفان جانبا مهما من حركة التبيؤ الشعري في بيئة معينة.

قائمة المصادر والمراجع:

***المصادر:**

---

[1]) السيد عبد العاطي السيد: الأيكولوجيا الاجتماعية، (مدخل لدراسة الإنسان والبيئة والمجتمع)، ص ٢٥٨ .

٣) إبراهيم أحمد ملحم: منزلات الرؤيا (الشاعر العربي المعاصر وعالمه)، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ٢٠١٠، ص ٧٧ .

١- لوصيف، عثمان: كتاب الإشارات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٩٩ .

٢-مهوبي، عز الدين: عولمة الحب عولمة النار، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، يناير ٢٠٠٢ .

***المراجع العربية:**

١-آل وادي علي شناوة، والحسيني عامر عبد الرضا: التعبير البيئي في فن مابعد الحداثة، مؤسسة دار الصادق الثقافية، بابل، العراق، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠.

٢-الأنطاكي، يوسف: سوسيولوجيا الأدب (الآليات والخلفية الإيبيستيمولوجية)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٩ .

٣-بحري، محمد الأمين: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية (دراسة في نقد النقد)، سلسلة رؤى أدبية(١٠)، منشورات مديرية الثقافة، بسكرة، واتحاد الكتاب الجزائريين، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ط١، ٢٠١٣ .

٤-بعلي، حفناوي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٧ .

٥- خشفة نديم، محمد: تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط١، ١٩٩٧ .

٦-دحدوح، رشيد: مفهوم الطبيعة في الفكر الإيكولوجي المعاصر، مجلة فكر ونقد، العدد94، المغرب، يناير ٢٠٠٨ .

٧-دويدري، رجاء وحيد: البيئة مفهومها العلمي المعاصر وعمقها الفكري التراثي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٤ .

٨-رومية، معين: معين رومية: اخضرار الثقافة، موقع معابر، ٢٠٠٨، www.maaber.com

٩-السيد، السيد عبد العاطي: الأيكولوجيا الاجتماعية، (مدخل لدراسة الإنسان والبيئة والمجتمع)، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩٧ .

١٠-عبد الباقي، إبراهيم محمود: الخطاب العربي المعاصر(عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية١٩٩٦-١٩٩٩)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هرندن، فرجينيا، و.م.أ، ٢٠٠٩.

١١- عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد٢٦٧، مارس، ٢٠٠١ .

١٢-عبد اللطيف، رشاد أحمد: البيئة والإنسان من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط١، ٢٠٠٧ .

١٣-عصفور، جابر: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، ١٩٩٨.

١٤- ملحم أحمد، إبراهيم: منزلات الرؤيا (الشاعر العربي المعاصر وعالمه)، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ٢٠١٠.

١٥-المناصرة، عز الدين: علم الشعريات، (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٧.

١٦-منير، شفيق: الإسلام في معركة الحياة، دار الناشر، بيروت، لبنان، دار البراق للنشر، تونس، ط١، ١٩٩١.

المراجع الأجنبية:

١٧-أوليدوف، أ.ك: الوعي الاجتماعي، تر: ميشيل كيلو، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨١.

١٨-ديكنسون، جون.ب: العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث، تر: شعبة الترجمة باليونسكو، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أبريل، ١٩٨٧.

١٩-زيمرمان، مايكل: الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجذرية، تر: معين رومية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٦.

٢٠-سكوليموفسكي، هنريك: ما هي الفلسفة الإيكولوجية، تر: معين رومية، موقع معابر، www.maaber.com، ٢٠٠٧.

٢١-سيمونز، إيان. ج: البيئة والإنسان عبر العصور، تر: السيد محمد عثمان، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٢٢، يونيو، ١٩٩٧.

٢٢-فلوجل، جون كارل: الإنسان والأخلاق والمجتمع، تر: عثمان نويه، دار الفكر العربي، د.ت.

٢٣-ماكيشين، كوفالزون: الوعي الاجتماعي والعلوم الاجتماعية، تر: بسام مقداد، دار التقدم، موسكو، روسيا، ١٩٢.

٢٤- Bortoft Henri: the wholeness of nature, Goethe's way of science, Edinburgh, floris books, 1996.

٢٥- Ford C.d.:Habita,Economy,and Society :a Geographical introduction to Ethnology,Harcourt,New York,1934.

٢٦-Heidegger nitraM: Being and time, J.Macquarrie and E.Robinson, trans, Oxford, Blackwell.

٢٧-Goldmann, Lucien : recherches dialectiques, Gallimard, Paris, 1958.

٢٨- // //:sciences humaines et philosophie, édition, Gonthier ; 1966.

٢٩-// //: marxisme et sciences humaines , paris, édition, Gallimard, 1970 .

٣٠-// // : structures mentales et création culturelle, Anthropos, 1970 .

٣١-// // : Lukacs et Heidegger, cour établis et présentés par Youssef Ishaghpour, Denoël /Gonthier 1973 .

٣٢-, Arne : ecology, community and life style, trans by. David Rothenberg, Cambridge university press, 1987 .

الشعر العربي فى شبه القار الهندية بين الإتّجاهين: الأصالة والمعاصرة:

(أربعة الشعراء الكبار نموذجاً)

الدكتورة قديرة سليم، الأستاذة المساعدة فى كلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية العالمية إسلام آباد، باكستان

ملخص البحث: هذا البحث يعالج دراسة الشعر العربي فى شبه القارة الهندية؛ دراسة التنظير والتطبيق للأصالة والمعاصرة خلال الأبيات المختارة، وما فيها من الجماليات والقيم الفنية . يشتمل البحث على المقدمة ،يتبعها مصطلحات الأصالة والمعاصرة وما تحتضن فى طياتهما من التنوّع الفكرى والأدبي.قبل تناول الأبيات المختارة للدارسة والتحقيق مع ذكر تراجم الشعراء اختصاراً.ذكر البحث مسيرة اللغة العربية من العرب إلى الهند بأسلوب بسيط إحصائي، واختتم البحث بالتنائج المطلوبة . أما الهوامش فهى تحت كل الصفحة حسب شروط النشر للمجلة المؤقرة.

المقدمة

هذا البحث يتحدث عن القيم الفنية فى الشعر العربي فى شبه القارة الهندية ، تنظيرا وتطبيقا للأصالة والمعاصرة خلال دراسة الأبيات المختارة، وما تكتسب هذه الأبيات من الدلالات الجماليات والمعايير الفنية، التي تتوفر للمتلقي والباحث ميدانا خصبا لتطبيق الأدوات الإجرائية ،لأنّ ثنائية الأصالة والمعاصرة هو الأسلوب الذى قد يضربون فيه الشعراء بجذورهم الفنية والفكرية فى أرض تراث عريق ، ويؤصلون تجاربهم المعاصرة عن طريق ربطها بجذورها وأصولها العميقة فى تراثهم العريق، ويكتشقون ما فيه من قدرات دائمة على العطاء والتجدد. هذا الأسلوب قد بدأ الشاعر الهندى بعدما ظهر الصراع الحاد بين المحافظ والتجدد، طائفة من الأدباء والشعراء مالت إلى الأصالة والتراث بكل الالتزام رافضا عن تيارات التجدد بكل الجدية، بينماذهبت طائفة أخرى إلى ترك الأصالة متمردا على ما يراه القيود التى طالما كبلت قرائح الأدباء والشعراء، وأنجب هذا الصراع أدبا جديدا الذى لايميل إلى أحد من الجانبين كل الميل بل يتوسط بين الجانبين.و يتضمن البحث مصطلحات الأصالة والمعاصرة وما تتضمن من التنوّع الفكرى والأدبي، بالإضافة إلى مسيرة اللغة العربية من العرب إلى الهند وما وجدت من المناخ الملائم لإنجاز السفر ، مغدقة ما كانت فيها من الأصالة للحصيلة من أرض الهند الخصبة للمعاصرة ، عالج البحث الدلالات الجمالية خلال الإتّجاهين فى الشعر العربي فى هذه المنطقة، و اختار لذلك الأبيات من قصائد أربعة الشعراء الكبار تنظيرا وتطبيقا للموضوع. وقدجمع البحث بين المنهجين التحليلي والنقدي؛ لتناول الجوانب المختلفة للموضوع.

الأصالة عند النقّاد:مفردة الأصالة في معاجم اللغة العربية، تدور حول

معان: مثلاالجودة والثبات والقوة، والابتكار،التميز والمعرفة وغيرذلك.[1] ففي الشعر والأدب معنى الأصالة التمسك بعمود الشعر العربى ، أى بتلك المجموعة من التقاليد الفنية التى كان يسير عليها الشعراء الكبار الأقدمون،والسير فى نفس الطريق

[1] أنظر،المعجم الوسيط،أقام بإخراجه؛ إبراهيم مصطفى،حامد عبد القادر،أحمد حسن الزيات،ومحمد على النجار،مؤسسة صادق للطباعة والنشر،ج١، ص٢٠.

الذى سار فيه الأقدمون من حيث بناء القصيدة وتأليف عناصرها، ومع ذلك الأصالة مصطلح أدبي عريق يشير إلى مقدرة الأديب على أن يفكر، وأن يعبر عن نفسه بطريقة مستقلة[1]،و ابتداء القصيدة الحديثة بالغزل التقليدى من وصف الأطلال والتحدث عن الرسوم والديار ووصف النساءوذكر المغامرات وغير ذلك،ثم التخلص من ذلك إلى الغرض المقصود. وترد الأصالة في "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب[2]" لمجدي وهبه وزميله، بمعنى مقابل لمحاكاة الكتاب؛ إذ يقول:" إن الأدب الأصيل في النقد الأدبي هو ذلك الذي يحاكي الطبيعة أو الحياة في أثر أدبي... أما من يحاكي غيره من الكتّاب فليس بأصيل، و الأصالة إنما تنطبق عادة على الثقافات التي لم تتخللها عناصر أجنبية.وأيضا الأصالةهى فهم الثقافة بخصائصها الذاتية ومكوناتها الأساسية، فهمها من مصادرها الأصلية وليس من المصادر المدخولة، فهمها من أهل الثقات لا المجروحين، فهمها بأدواتها ومناهجها الخاصة لا بأدوات ومناهج غريبة عنها مفروضة عليها.

فالمثقف الأصيل حقاً من وُفّق لمعرفة هذه الثقافة من مصادرها الحقة، واستقاها من ينابيعها الصافية وعلّ منها ونهل، وأخذ منها بقدر ما اتّسع واديه. الأصالة هو المضاد للتقليد، وهو الابتكار والذاتية، أوبمعنى يرادف التقليد ويتماس معه، وهو العراقة. إن الأصالة أدبياً، هي مجلى الصدق الفني، كما يقول محمد غنيمي هلال،:"فالصدق الفني هو أصالة الكاتب في تعبيره، ورجوعه فيه إلى ذات نفسه، لا إلى العبارات التقليدية المحفوظة"[3]. ولهذا بدت الذاتية بوصفها شرطاً للأصالة، بينما يقول محمد زكي العشماوي:" إن الأصالة سمة من سمات الإبداع والابتكار، يشيرإلى الخصائص التي تتميز بها روح عن روح".[4] فإن الأصالة تغدو صفةً للقدرة الإبداعية على تحويل المادة المنتقاة أو المقروءة إلى نتاج شخصي للشاعر".

ومن هذا الأساس الذاتي دخلت الأصالة إلى معاجم المصطلحات الأدبية، لتتصف بالضدية للتقليد والمحاكاة. فجبور عبد النور[5] يذكر في معجمه الأدبي أن "الأصالة" أدبياً هي فرادة أو ابتكار، أسلوباً ومضموناً، أو تنكب عن المناهج المطروقة، والآراء الشائعة، والعبارة الرائجة، والصور المألوفة،والأصالة تتطلب منا أن نعود إلى أصولنا وجذورنا العقدية والفكرية والأخلاقية، نستمسك بعراها.فمعنى العودة إلى الأصول والجذور؛ الحرص على التشبع بروح السلف الصالح لهذه الأمة،و أن نجتهد في الانتفاع بتراثنا الغني، ولا يتصور من أمة عريقة في الحضارة والثقافة أن تهمل تراثها وتاريخها الأدبي والثقافي وتبدأ من الصفر أو من التسول لدى الغير.

مفهوم المعاصرة:

يراد بالمعاصرة أن يعيش الإنسان في عصره وزمانه، في أفكاره وقيمه وسلوكه، والعصرية فى الشعرهى أساس لإتجاه التجديدالمعاصر، فيقصد بهاعلى ما جرى بهاالاستعمال الزئبقي المتنقل، لتلك التج ارب الشعرية التى تستغرق النصف الثانى من القرن العشرين تقريبا[6]. جوهر المعاصرة إذا هو معايشة الأحياء لا الأموات، وهكذا يدخل تحته عدة معانٍ أهمها:

---

[1] الدكتور محمد التونجي: المعجم المفصل فى الأدب،ج١،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤١٩هـ=١٩٩٩م،ص١٠٠

[2] مجدى وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ج١،مكتبة لبنان،إبريل ٢٠١٢م.

[3] محمد غنيمى هلال:النقد الأدبي الحديث،دار النهضة، مصر،٢٠٠٥م،ص١٠٦.

[4] محمد زكي العشماوي:قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

[5] جبور عبد النور،المعجم الأدبي،مكتبة دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.

[6] الدكتورصلاح فضل:أساليب الشعرية المعاصرة،شركة الأمل للطباعة والنشر،أغسطس١٩٩٦م، ص٢٠.

ضرورة معرفة العصر، معرفة صافية دقيقة،ومعرفة الواقع التى تشمل معرفة خصومنا، أصحاب المشروع الحضاري المخالف لمشروعنا، وتشمل معرفة إيجابيات هذا الواقع وسلبياته.ومن أهم ما نأخذه من العصر هو العلم وتطبيقاته، العلم بمعناه الحديث، القائم على الملاحظة والتجريب، العلم الطبيعي والرياضي إلى آخر مدىً وصلا إليه، لأن الأمة المسلمة هى أمة مطالبة بأن تكون في مكان الأستاذية للأمم، التي يعبّر عنها القرآن بـ"الشهادة على الناس" وذلك في مثل قوله تعالى :" وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطاً لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيداً "[1].

ومن مقتضيات المعاصرة ألا يستسلم الإنسان لظروف حاضره بل يتطلع دائما إلى المستقبل. فإن من سمات عصرنا التطلع إلى المستقبل ومحاولة استشفافه أو توقع ما يمكن أن يحدث فيه لا عن طريق الكهانة والتنجيم بل عن طريق الدراسة والرصد وبناء النتائج على المقدمات.إن أصحاب المنهج الوسطي لا يرفضون القديم لمجرد قدمه ولا يعشقون الحديث لمجرد حداثته بل يستمسكون بكل قديم نافع ويرحبون بكل حديث صالح. بعد ما عرفنا بقدر ما أمكن من مصطلحات الأصالة والمعاصرة، نتوجه إلى معالجة الشعر وما فيه من القيم الفنية بين اتّجاهين الأصالة والمعاصرة،ولكن قبل الولوج إلى الحقل الشعري لابد أن نمر بأرض اللغة التى يتولّد من تراكيبها ونسيجها الشعر بإتجاهاته وتياراته.

مسيرة اللغة العربية وإنجازاتها فى الهند:

وصلت اللغة العربية إلى الهند كمكتبة ثرية تراثية، غنية بالتراث والأصالةجانبا، وممتدة ذيلها جانبا آخر لتحتضن من حصيلة أرض الهند الخصبة باللغات والثقافات المزدهرة، حيث تغلغلت العقلية العربية والإسلامية في تفكير كثير من الأدباء الهنود وأشعارهم وقصصهم بفضل الأدباء العرب الذين هاجروا إلى الهند واستوطنوا فيها بفضل الأدباء الهنود المتبحرين في الأدب العربي وعلومه وفنونه ، كفى بنا دليلا على ذلك الكتاب الهندي الشهير "كليلة ودمنة" الذي وضعه فيلسوف هندي كبير باللغة السنسكريتية بطريقة المحاورة على ألسنة الحيوانات . فانجبت فنونا من الشعر والأدب الذى لاتزال تتفاخربه الحلقات الشعرية والنوادى الأدبية . لاشك بأنّ الشعر العربي فى الهند لا يقل نسيجا ورونقا وديباجة من الشعروفنونه فى الدول العربية ،حتى فى الجانب الروحى والمعنوى قد فاق الأقران والأمثال ويتمثل به فى الآداب العالمية. قد اختلفت الأقوال فى وصول اللغة العربية إلى الهند، فذهبت طائفة إلى أنّ الصلات اللسانية بين العرب و الهند بدأت قبيل الإسلام أو بعد ظهوره،[2]بينما مالت طائفة أخرى إلى أنّ صلات العرب مع الهند بدأت منذ العديد من السنوات الماضية قبل الإسلام، فمن المعلوم أنّ لحكماء العرب فضل فى تمكين اللغة العربية و تشييد آدابها فى البلاد المفتوحة فى الهند وخاصة فى السند ومولتان وغير ذلك كما لـ تجار دورخاص فى نشر اللغة العربية باعتبلرها لغة التكلم، قد يوجد ذكر الروابط التجارية بين الهند و العرب فى التواريخ و التفاسير المستندة و المعتبرة منذ العديد من السنوات الماضية قبل الإسلام، فتوجد الإشارة فى هذا المجال ضمن تفسير" سورة قريش" ،[3] و أكد المؤرخون من مشاهيرالعرب بأن مكة وسوق عكاظ كانا مركزا تجاريا للتجار الذين يفدون إليها من ناحية الهند واليمن، وبالإضافة إلى ذلك اتّخذ التجارالمسلمون من العرب والعجم من سواحل الهند الغربية و الجنوبية إقامة مستقلة، وبدأت الصلات الودية مع الأهالى التى اندفعت إلى الزواج بالنساء الهندية فانبجثت منها

---

[1] البقرة:١٣٤.والدكتور،إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

[2] محمد بن جرير الطبرى : تاريخ الأمم والملوك ،ج١ مكتبة بريل ليدن، ١٨٨٩-١٨٨١م ، ص ١١٩، و أيضا راجع " تفسير الطبرى " تفسير الآية ١: ٢٨، و معارف " لإبن قتيبة ، ص ٩ ، و " أحسن التقاسيم " للمقدسى ، ص ١٣، و " معجم البلدان " لـ ياقوت الحموى ، المجلد الخامس ، ص ٧٤

[3] محمد بن جرير الطبرى: تفسير القرآن المعروف بـ تفسير الطبرى . ص ١٩٧ ، الجزء الثلاثون ، تفسير سورة قريش.

الروابط الاجتماعية مع القبائل الهندية مما أدت إلى المزيد من المودة و القرابة حتى كثرت أولادهم ووثّقت العلاقات الأخوية والودية، ولكن تأنقت هذه اللغة بكل السوام والمرتفعات بعد ما قدم المسلمون الهند مهاجمين على الأعداء من جنود الهنود أو مبلغين كدعاة الإسلام، حتىأشرقت ربوع شبه القارة الهندية بأنوار الإسلام؛ الدين الحنيف الذى تعليماته محيطة باللغة العربية ومشاعره تنبع من هذه المنابيع مثلا القرآن والحديث والفقه وغيره ذلك.فهكذا يعود الفضل فى هذا الصدد إلى واقعة فتح السند، وهى تعتبر باب من أبواب الفتح والنصرة،بعد ما اجتاز محمد بن قاسم بحيرة عرب و دخل السند عام٩٢هـ ، و نصب لواء الإسلام على أرض السند، إلى أن توسعت حدود الفتح الإسلامى، حتى زحف المسلمون إلى الهند كلها و أسسوا دويلات إسلامية فى المناطق المختلفة اتخذوا العربية لغة رسمية للبلاد المفتوحة، فسبّب ذلك نشرها، و خاصة فى دواوين الحكومة لكونها لغة الحاكمين على الأقاليم المفتوحة جعل سكانها يبادرون إلى تعلّمها واتخذوها لغة التأليف و الإنتاج العلمى و الأدبى حتى أصبح لها حظ غير يسير من أبناء هذه البلاد .قد استمر حكم العرب على السند قرنين و نصف قرن ففى أثناء ذلك العصر كثرت أجيال العرب فى الهند وأكثرهم تزّوجوا بنسآء الهند وهكذا أصبحت علاقتهم بأهالى الهند علاقة المودة والقرابة،[1] ولتشييد العلاقة الدينية والعلمية أسست مساجد فى المناطق ذوات الأغلبية المسلمة. فبالإضافة إلى تأدية الصلوات المكتوبة يجتمعون فى هذه المساجد ولئنوا يشاورون فى أموردينهم و دنياهم ويعقدون فيهاحلقات الدرس و القرآن و الحديث و الفقه و القضاء وغير ذلك. فيمكن أن يكون الاهتمام بـ ضبط بعض النكات التفسيرية والمسائل الفقهية الضرورية حيث توجد الإشارات إلى بعض المؤلفات فى كتب التاريخ .

كانت اللغة العربية فى ذلك العهد تعتبر لغة التفاهم و التبادل العلمى و الأدبى،ولكونها مأخذ العلوم الإسلامية ومصادر المسائل الفقهية، فلابد لأصحاب الثقافة الإسلامية من العرب والعجم أن يختاروا هذه اللغة كـ مادة إجبارية فى المدارس الدينية ومعاهدهم العلمية والأدبية،[2] فنظرا لهذه الحاجة الأساسية بذلوا العرب جهودا فعالة فى نشرها[3] حتى وجد الإسلام فى الهند المناخ الملائم والارض الخاشعة التى إذا نزلت عليها مطر اللغة العربية مهدت لها كل التمهيد وخضعت لها خضوعاكاملا، وأنبتت نباتا حسنا لغويا حيث جعلت لغة التدريس فى المدارس و المعاهد الدينية ، و ظل الحال على ذلك إلى أن جاء دور الغزنويين و من خلفوهم من آخر القرن الخامس الهجرى إلى احتلال الاستعمار الإنكليزى بلاد شبه القارة الذى تم سنة١٨٥٧م .كان الغزنويون و معظم من جاء بعدهم أصحاب حضارة فارسية، ففتحت الطرق للغة الفارسية و آدابها ، [4]فهكذا احتلت الفارسية مكان العربية فى الأسواق، و لكنها بقيت على أهميتها لدى المثقفين إذ ظلت لغة إنتاج و تدريس ، حيث إن الفارسية أصبحت لغة رسمية و لغة مجالس الملوك و الوزراء.فعلى الرغم من كون اللغة الفارسية لغة رسمية فى العصر الغزنوى و العصورالمتتالية عليه قداستمر انتشار اللغة العربية كلغة الدين والعلم و الثقافة فى ظل الإسلام، و أنشئت المدارس الدينية والعربية فى العصرالغوريين والمماليك بعناية الحكومة ، وبسبب إهتمام الملوك والسلاطين أقبل إلى هذه المدارس كثير من العلماء والفقهاء المتبحرين فى اللغة و النحو و الفقه و الأصول و الكلام والتصوف ، فعكفوا فى المراكز

---

[1] زبيد أحمد الدكتور : مساهمة الهند فى الأدب العربى ، ط٢ ،١٩٨٧م ، ص ٣٤.

[2] أنظر: دائرة المعارف الإسلامية : ص ٨٣٨. و أيضا " فتوح البلدان " للبلازرى . ص ٤٣٥، و" تأثير الإسلام على الثقافة الهندية " (بالإنجليزية) لـ تاراتشند. ط، آله آباد –الهند – ١٩٦٤م ، ص٢٩ .

[3] جميل أحمد ، الدكتور: حركة التأليف باللغة العربية فى الإقليم الشمالى الهندى . ص ٣٤، نقلا عن " دائرة المعارف البريطانية " .

[4] محمد أبو القا سم ، هندوشاه : تاريخ فرشتة . (بالفارسية) ج٢، بومبائى ، الهند ،١٢٤٨ هـ = ١٨٣٢م ، ص ٧٠٢ ، و أيضا " تحفة المجاهدين ، فى أخبار البرتغالين ": للشيخ زين الدين عبد العزيز المعبرى، مطبعة التاريخ ، حيدر آباد الدكن ،الهند ، ١٩٣١م ، ص ١٦ . و تارا تشند : ص ٣٤ .

الإسلامية سالكين مسلك الأسلاف من أعلام العرب وحذوا حذو الأكابر فى مضمار ترقية هذه العلوم العربية والدينية.[1] و لم تزل المدارس تزداد بازدياد المتخرجين و المثقفين . فان مدينة دهلى وحدها كانت حافلة بألف مدرسة فى أيام محمد بن تغلق ٧٢٥-٧٥٢هـ١٣٢٤-١٣٥١م و فى هذا العصر الذهبى- من القرن٧ إلى القرن٩- بدأت تأتى ثمرات عليه ناضجة من المتون و الشروح وغير ذلك، حتى توسعت إلى مجال الشعر والأدب.

الشعر العربى فى شبه القارة و مدى قيّمه الفنية:

قد نرى الشعر العربي فى شبه القارة المتأخر الوليد والنمو والمتوسط التقدم والازدهار[16] عصر نعومه فى شبه القارة يقارب عصر تطوره فى الأندلس، ولكن فى الأندلس تبلوروتفنن فى صورة الموشحات والأزجال بطبيعتها الأخاذة والجذابة، بينما فى شبه القارة أخذ أن يدور بين التقليد والابتكار،أو بين الأصالة والمعاصرة، لأنّ الشعر العربى فى هذه المنطقةلم يستفد من التجارب الشعرية فى اللغتين الفارسية والهندية هما لغتان شاعرتان فيهما من الثراء[17] هذا معروف بأنّ الشعر العربى فى شبه القارة جامد لا يتحول عن الموضوعات والمعانى القديمة ، لا من ناحية الصنعة ولا فى الخيال بل أيضا فى القوالب والأشكال[18] ولكن إذا نمعّن نجد الشاعر فى شبه القارة ملازما بالمحافظة بناءً وشكلاً، ومعالجا قضايا المعاصرة مضمونا. ومن أهم السمات التي يمكن ملاحظتها على العربية وشعرائها في شبه القارة الهندية فهى الاهتمام بالعلم الشرعي عند أكثر هؤلاء الشعراء، فمنهم المحدث والمفسر والأصولي والفقيه، الذين كانوا يعالجون القضايا الفقهية والنكات التفيسرية منظومة، فنعم الدليل على ذلك هوشخصية العلامة أنورشاه الكشميري، ومن النوع الأخير تبرز شخصية شيخ الأدب محمد إعزاز علي ١٣٧٤هـ١٩٥٥م صاحب" حاشية السحاب الصيب على ديوان أبي الطيب" و"حاشية الفراسة لمن طالع ديوان الحماسة" و" نفحة العرب" وغيره ذلك.

قد نجد أكثر الشعراء ضالعين بالبلاغة العربية، لاهتمامهم بالتفسير والشروح من الأحاديث النبوية الشريفة، ويوجد التقليد واقتفاء متأثرا من الشعراء السابقين، حيث لم يخرجوا شعراء العربية فى شبه القارة عن تقليدية الموضوعات فالرثاء ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم والسلاطين والأمراء هى الموضوعات الأساسية ، ولكن إلى جانب آخر هم لا ينسون معالجة القضايا العصرية من الأحوال السياسية والاجتماعية متأثرين بالظروف العالمية .

الشاعر الهندي الذي كتب بالعربية كان منغمسًا في العلم والتعليم، فانعكس ذلك في شعره. ويمكن أن تلاحظ على شعراء العربية في شبه القارة أن أسلوبهم العربي - في الشعر والنثر على السواء - يجود أحيانًا بشكل ظاهر لا مرية فيه[19] يسقط حينا آخر .وكتابة الشعر بلغات أخرى (الأردية والفارسية خاصة) يكاد يكون وصفًا عامًا لجميع شعراء شبه القارة، مع تفاوت مستوى الإبداع لديهم من حيث كونه مطبوعًا أو مصنوعًا من لغة إلى أخرى - وهي مسألة جديرة بدراسة خاصة، أعني تفاوت مستوى شعر الشاعر الواحد حين يكتب بأكثر من لغة، وهو أمر يمكن ملاحظته حين نقارن شعر عبد الرحمن الرومي الذي كتبه بالعربية مقارنة بروائعه الفارسية، بل يمكن أن نلاحظه حين نقارن إبداع أحمد شوقي للشعر العامي بما سطره في تاريخ الأدب من روائع الفصحى.ومن أشهر شعراء شبه القارة الهندية الذين أبدعوا شعرًا عربيًا: ولي الله الدهلوي صاحب كتاب "حجة الله البالغة" وغلام آزاد البلجرامي الشهير بحسان الهند، والأمير العالم صديق حسن خان، والشيخ أنور شاه الكشميري

---

[1] السيد عبدالحى، الحسنى، اللكهنوى : الثقافة الإسلامية فى الهند ، ندوة دار المصنفين ،الهند، ١٩٠٩ م ، ص ١١-١٢ . و هكذا راجع " هندوستان کی قديم درسكاهين " (المعاهد العلمية القديمة للهند) لأبى الحسنات الندوى ، مطبعة المعارف ،أعظم كره ، ١٣٥٥هـ = ١٩٣٦م ، ص ٩٠-٩٢ .

أحد علماء ديوبند المشاهير، ومولانا فيض الحسن السهارنفورى، ومولانافضل الحق خير آبادى الذين ساهموا بنصيب وافر فى مجال الشعر والأدب؛ [٢]

دراسة تطبيقية للأبيات المختارة :

قد أخترت أربعة الشعراء الكبار نمودجا للدراسة التطبيقية لإبراز قدرة الشاعر الهندى على التعبير عن الأحاسيس والمشاعر متمكنا من فهم التراث فهما جذريا واستخدام هذالتراث بكل الجدية والعمق حسب القضايا العصرية.

مولانا غلام على آزاد البلغرامى: كان مولانا غلام علي آزاد من الشعراء الكبار أحد من أفذاذ الزمان فى العلم والأدب، وقد غلب على قريضه النظمُ في المديح النبوي مما جعل ملك اليمن في زمانه يلقبه بـ"حسّان الهند"[1]. وكان يقال: "إنّ الهند لم ينظم فيها أحد القصائد العربية على النمط الذي جاء به العلامة غلام علي آزاد[2]" وهو يقول عن نفسه في مقدّمة الديوان السابع: "إني صرفتُ العمر في مذاكرة العلوم العربية، وشمرتُ الذيل في مزاولة الفنون الأدبية، ونظمتُ من الخرائد ما يجلو نواظر البصراء، وجمعت من الفرائد ما تقرّ به عيون الأدباء، إلى أن رتّبتُ بعونه تعالى سبعة دواوين، ووزنت الجواهر الزواهر بسبعة موازين، وسمّيتُ الدواوين السبعة بالسبعة السيارة"[3]. ومما جاء في ديوانه الأول في مدح النبيّ الكريم عليه الصلاة والسلام:

لَمَحَتْ إلَيَّ بِعَيْنِهَا الكَحْلاَءِ فَمَرِضْتُ بِطُوْلِ الْعُمْرِ بِالسَّوْدَاءِ

وَلَقَدْ شَفَلَتْ بِلَحْظَةٍ سُمِحَتْ بِهَا مِنْ نَرْجَسٍ ريَّانٍ بِالصَّهْبَاءِ

بُرْهَانُ ربَّ الْعَالَمِيْنَ حَبِيْبُهُ فِيْ الأمَّةِ الأمّيّةِ الْعَرْبَاءِ

هُوَ نَيِّرٌ أسْنَى الْكَوَاكِبِ سَاطِعٌ مَلأَ الأهلّةَ كلَّهَا بِسَنَاءِ

مِنْ مَعْشَرِ الإنْسَانِ إلّا أنَّه إنْسَانُ عَيْنِ الْمَجْدِ وَالْعُلْيَاءِ

شَمْسٌ تَجَلّتْ غَيْرَ أنَّ مَسِيْرَهَا فَوْقَ الطَّرِيْقِ بِلَيْلَةِ الإسْرَاءِ

يَوْمَ القِتَالِ مِنَ السُيُوْفِ ظِلاَلُهُ وَيَقُوْمُ فِيْ الْعِرْصَاتِ تَحْتَ لِوَاءِ

هُوَ سَابِقٌ وَظُهُوْرُهُ مُتَأخرٌ كَنَتِيْجَةِ الأَشْكَالِ لِلْعُلَمَاءِ[4]

نحن نرى بأن الشاعر قد يسلك مسلك الشعراء الجاهليين، يستهل القصيدة بالنسيب ثم يستطرد إلى الموضوع يمتدح النبي صلى الله عليه وسلم ويذكر شأنه وعظمته، فهو يجمع بين آثار الأدب الجاهلى وميزات الثقافة الإسلامية فى شعره، فهو كان

---

[١] انظر: مجلّة البعث الإسلاميّ، العدد ٥، المجلد ٥٢، محرّم وصفر ١٤٢٨هـ فبراير ومارس ٢٠٠٧م، ص ٨٠

[٢] جميل أحمد ، الدكتور : حركة التأليف باللغة العربية ، فى الإقليم الشمالى الهندى ، سلسلة منشورات جامعة الدراسات الإسلامية ، كراتشى ،باكستان ، ص١٣٠.

[٣] انظر: مجلّة البعث الإسلامي: مقال للدكتور محمد اجتباء الندوى ، بعنوان"مولانا غلام على آزاد البلكرامى كاتبا وشاعرا" العدد ٥، المجلد ٥٢، محرّم وصفر ١٤٢٨هـ فبراير ومارس ٢٠٠٧م، ص ٨٠– ٨١

[٤] المصدر السابق، نفس الصفحة.

رقيق الحس و قوى الشعور بالجمال، دقيق التخيّل مع طرافة الخيال، كان صافى الأسلوب،بليغ الاستعارة، رائع التشبيه، والميزة التى يمتاز بها آزاد بين الشعراء فى العرب والعجم بأنه جمع ومزج بين الآغاني الهندية والعربية، وألبس بعض الاخيلة الهندية خلعة عربية قشيبة، فأضاف الطريف من المعاني والأخيلة الهندية إلى التليد من القوالب العربية ويفتخر آزاد بهذا الابتكار[1]، قد يتجلى لون الأصالة فى هذه الأبيات بكل الوضوح مبتدئيا بالنسيب ومختتما بالمديح، مستخدماأسلوب التشبيه بأدواتها حيناوبلهن الاستعارة حينا آخر الذى يرمز إلى استشراف الاستقبال من شرفات الماضى، كما" شمس" استعارة للنبي صلى الله عليه وسلم وتعاليماته المتنورة التى بدأت مسيرتها من مكة المكرمة بالمبادى والأسس التى تتعلق بالعقائد والإيمان فتحولت إلى المدينة المنورة بالشروع والفروع فلزدهرت هذه الفروع وتشعّبت حتى اثمرت بأثمارها لامقطوعة ولا ممنوعة ولم تلبث حتى وصلت إلى العالم من المحيط الهندى إلى المحيط الأطلسي ونضجت بأكمامها وريحانهاووصلت إلى أسواق القلوب والأذهان وتلقت الأيادى بالقبول بشكل أنواع من العلوم والفنون كالنحو والصرف والبلاغة ووالطب والفلسفة والحكمة وغير ذلك التى ترجع أصولها إلى القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، كالشمس التى تطلع من المشرق وتتوجه إلى المغرب بمسيرتها المتعالية التى تغدق أنواعا من الضوء والحرارة على الأرض التى تتدفق بها أنواعا من الأثمار والأرزاق، تمتد هذه الشمس بظلها إلى المغرب ملتوية بذيلها الملتهب حتى تكوّرت، وتغيب فى المغرب ولكن لم تنقطع علاقتها من المشرق بل تدوردورة حتى تطلع من المشرق صباحا تاليا.ليس أدل ولا أدق من هذه الاستعارة دليلا على الإلتزام بالأصالة والمعاصرة عند الشاعر الهندى، وهكذا هذا البيت:

" هُوَ سَابِقٌ وَظُهُوْرُهُ مُتَأَخرٌ كَنَتِيْجَةِ الأَشْكَالِ لِلْعُلَمَاءِ"

دليل واضح لاهتمام الشاعر الهندي بمعالجة الشعر كدائرة بين الأصالة والمعاصرة معناً، متفننا فى أسلوبه،أحيانا يستخدم أسلوب التشبيه بأدواته ويلجوء إلى أسلوب الحذف والإيجاز حينا آخر، نحن نرى كيف يشبه الشاعر تخليق النبي صلى الله عليه وآله وسلم وظهوره بأشكال العلماء، مستوحيا فكرته من الحديث النبوي الشريف، حيث يقول النبي صلى الله عليه وسلم:" عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ، قَالَ: قَالُوا :يَا رَسُولَ اللَّهِ مَتَى وَجَبَتْ لَكَ النُّبُوَّةُ؟ قَالَ " : وَآدَمُ بَيْنَ الرُّوحِ وَالْجَسَدِ." قَالَ أَبُو عِيسَى: هَذَا حَدِيثٌ حَسَنٌ صَحِيحٌ غَرِيبٌ. يعنى قد ثبتت نبوة النبي صلى الله عليه وسلم قبل تخليق سيدنا آدم عليه السلام بينما تم ظهورها متأخراً مثل نتيجة الأشكال للعلماء. أشكال هنا عندى بمعنى (drawing) يعني إذا العلماءيريدون لرسم أي شكل فيبداؤون بنقطة خاصة، و لم يكتمل الشكل إلا أن يرجع إلى المبدأ ويتصل به من الدائرة أو المربع أو المثلث وغير ذلك ،أو بمعنى صورة لشئ حسى أو وهمي،يعنى الجانب النظرى من علم أوفن(Theory) الذى قد يظهر بعد استمرارية التفلير وتواصل المجهودات فى الصورة العملية (practical) الممكنة على الاستخدام والمعالجة كأنواع من التخليقات العصرية. هذا دليل واضح لعلاقة الأصالة بالمعاصرة وأهميتها،لأنّ النظرية أكثر تنتج على التخليق والإنتاج أوالاكتشاف، بينما التخليق دائما يرجع إلى النظرية، وهكذا نرى علاقة المعاصرة بالأصالة علاقة قوية وضرورية، لا بد للأصل ولا الحب والنوى أن يفلق فيتفرع، يفتتح ويثمر، وينضج هذا الثمرمكتمنا الحب والنوى فى بطنه.ثم يقول الشاعر:

تَعَالَوا واسْمَعُوا مُلَحَ الآغَانِي عَنِ الْوَرْقَاءِ ثُمّ الْكَوْئلاءِ

سَمِعْتُ غُرَابَ الْهِنْدِ يُضْحِي مُبَشِّراً بِعَوْدِ حَبِيْبٍ يَالَه مِنْ مُبَشّرِ

[1] جميل أحمد ، الدكتور : حركة التأليف باللغة العربية ، فى الاقليم الشمالى الهندى . سلسلة منشورات جامعة الدراسات الإسلامية ،كراتشى ،باكستان، ص١٣٧.

أَلا يا غرَاب النَجدِ أَنتَ شَقِيْقُه فَمَالَكَ تُؤْذي هَائِمًا بالتَّطَيُّرِ

وهو يقول في موضع آخر معبرا أحاسيسه ومشاعره لوطنه:

إنْ تَبْتَغُوا ماءَ الْحَيَاةِ فَذَلِكُمْ فِي الْهِنْدِ لا فِي مَوضِعِ الظُّلُمَاتِ

قَدْأَوْدَعَ الْخلاَّق آدَمَ نُوْرَه مُتَلأَلاءً كَالْكَوْكَبِ الْوقَّادِ

وَالْهِنْدُ مَهبِطُ جَدِّنَا وَ مقامُه قَوْلٌ صَحِيْحٌ جيّدُ الأَسْنَادِ

فَسَوَادُ أَرْضِ الْهِنْدِ ضاءَ بدايَةً مِنْ نُوْرِ أحْمَدَ خَيْرَةِ الأمْجَادِ

هذه الأبيات تدور حول "المعاصرة" نرى فيها النزعة الوطنية من حيث المضمون، متلازما بأصول" الأصالة" من حيث الشكل والبناء،التى تنم إلمام الشاعر بالأحوال السياسية والظروف العالمية التى كان العالم الإسلامى يقاسى تحت سيطرة الاستعمار البريطاني،فهو يعاصر الشعراء والأدباء الذين كانوا يقاومون ضد هذا الاستعمار مقاومة علمية وفكرية،وكان يحاول أن يخلّص أهل الهند من براثن الأغيار بتضامن جميع سكان الهند سواءً أم كان من المسلمين أو غيرالمسلمين، كالشعراء المعاصرين الذين كانوا يتغنّون الآغاني الشعبية والوطنية فى العالم ضد الاستعمار.فهو يتّخذ الغراب رمزاً لـ"الوصال" معاكسا أهل العرب الذين كانوا يتخذونها رمزاً لـ"البين" متمنيا لإعادة حكم الهند إلى أهلها. أما "الكوئلا" بالهندية طائر مشهور لنغماته المثيرة للشجو والغرام ،يشبه الشاعر الشعب الهندي بـ"الكوئلا"لشدة حزنه وغاية همه،كي يتوجه نظر العالم إليه إخوانا متساندين ومتعاضدين.وهو أيضا يعبر عن عواطفه الغرامية بالوطن مفضلا وطنه على سائر البلدان فى العالم،متوجها إلى الأبواب التاريخية بأسلوب القصر والإيجاز،[1] فهوقوله:

" وَالْهِنْدُ مَهبِطُ جَدِّنَا وَ مقامُه قَوْلٌ صَحِيْحٌ جيّدُ الأَسْنَادِ"

الشطر الأول من البيت يتحدث عن أقوال بعض المصادر التاريخية التى تصرح عن هبوط سيدنا آدم عليه السلام فى أرض الهند بعد خروجه من الجنة ، بينما الشطر الثانى من البيت المذكور يسد باب الاختلاف فى هذا المجال، هذا هو أسلوب الإيجاز الذى يعد باب هام من أبواب الفصاحة العربية، حتى قيل إن البلاغة هى الإيجاز، هويكون إما بحذف الكلمة المفردة أو بحذف الجملة أو الجمل و أحيانا تزيد المعانى على الألفاظ،كما نرى فى البيت بأنّ الكلمات القليلة تأتى محيطة بالأبواب التاريخية والنكات العلمية المتعلقة بعلوم الحديث أصوله وأسناده[2].و قد نرى فى أبياته بأنه يختار اللغة لتناسب المعانى التى يقتضيها الحال والمقام، وينظمها فى بناء عروضى ملتزم بوحدتى القافية والبيت، وبلاغته لا تفارق المألوف، وتدل منظوماته الفصيحة على ثراء مفرداته وحضور قوافيه وطواعية خياله الذى أخضعه لحقول دلالية،وهكذا ارتبطت موهبته المبدعة بطبيعة المرحلة التى عاشها.

---

[1] أحمد بن إبراهيم بن مصطفى، الهاشمي الأزهري: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار أحياء التراث العربي، بيروت ، لبنان،(طبعة جديدة ومصححة) ص،٩٩، ١٩٨.

[2] الإمام عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز فى علم المعاني،تصحيح المفتي محمد عبده ، والشيخ محمد محمود التركزي، مكتبة القاهرة ،مصر ١٣٨١هـ-١٩٦١ م، ص١٢٢-١٢٣.

مولانا فضل حق الخير آبادى:ولد نشأ تربى وترعرع فى الهند ، حصل جميع العلوم على والده إلا الحديث، قد أعطاه الله الذكاء والفطنة ،فحفظ القرآن الكريم فى أربعة أشهر، فرغ من تحصيل العلم فى حداثة سنه.[1] العلامة فضل حق من العلماء المجاهدين الذين أصدروا الفتوى للجهاد ضد الاستعمار فى الثورة الهندية سنة١٨٥٧م،ولعبوا دورا هاما فى العمل على تلقيص ظل سلطة الانكليزيةمن الهند، فاعتقلته الحكومة وارسلته إلى جزيرة أنديمان النائية، فتوفي بهاإلى رحمة ربه.

شعره: نحن نرى شاعرنا ملتزما بالأصالة إلى جانب ومعالجا الاحوال والقضايا العصرية إلى جانب آخر،أحيانا نراه واقفا على الأطلال، باكيا على الراحل، مصورا الديار الداثرة بعد ارتحال أهاليها منها، ومبلغا وداعيا إلى الله ومنفخا الروح فى الشعب الهندى للتخلص من براثن الاستعمار البريطانى حينا آخر.كما نلاحظ فى هذه الأبيات:

يآ سَائِلاً عَنْ شَأنِه، يُغْنِيْكَ عَنْ تِبْيَانِهِ دَمْعٌ جَرَى فِيْ شَانِهِ ، هَمْلاً وَفَرْطَ أنَانِه

مَاذَا تُسَائِلُ نَازِعًا، قَاصِيَ الْمَوَاطِنِ نَازِحاً عَنْهَا إلِيْهَانَازِعاً، يَشْكُوْا أسَى تَوْقَانِه

فَهَوَاهُ فِى هَيْجَانِه، وَجَوَاهُ فِيْ وَهْجَانِه وَالطَّرْفُ فِي هَمَعَانِه وَالْقَلْبُ فِيْ خَفَقَانه

إنْشَامَ بَرْقاً وَامِضاً، أهْرَقَ دَمْعاً فَائِضاً فَأذَاعَ سِرّاًغَامِضاً، ۫قْد جَدَّ فِي كَتْمَانِهِ

ومن قصيدة له:

فُؤَادِيْ هَائِمٌ وَالدَّمُعُ هَامٌ وسُهْدِىْ دائمٌ، وَالجَفْنُ دَامٌ

فَقَلْبٌ مَا فَتَى بِجَوَى ۫ولُوعٍ ولُوْعُ فِيْ إضْطِرَابٍ وَاضْطرامٍ

ودَمْعٌ بَلْ دم ٌصِرْفٌ جَرَى مِنْ نياطِي سَاجِماً ايْ انْسِجَام

أذَابَ الشُّوْقُ أحْشَائي وَأوْرَى لَظَى فِيْ أضْلَعِي أبْلَى عِظَامِي

سَرَى فِيْ الغَرَامُ فَصَارَ غُرْماً وَذَاكَ الْغُرْمُ مِنْ أدْهَى الغَرَام

هذه الأبيات تمتاز بجيمع الميزات التى تلائم بالأصالة من الجودة والابتكاروالتمسك بعمود الشعر العربى ، أى بتلك المجموعة من التقاليد الفنية التى كان يسير عليها الشعراء الكبار الأقدمون،والسير فى نفس الطريق الذى سار فيه الأقدمون من حيث بناء القصيدة وتأليف عناصرها،وابتداء القصيدة الحديثة بالغزل التقليدى من وصف الاطلال والتحدث عن الرسوم والديار ووصف النساءوذكر المغامرات وغير ذلك،ثم التخلص من ذلك إلى الغرض المقصود وغير ذلك، كما نلاحظ الأبيات متجملة بالروعة اللفظية والعذوبة المعنوية والسلاسة اللغويةوالبهجة العمودية والرونق الظاهرى يتخللها حينا الجناس التام والجناس الناقص حينا آخرالذى يزوّدها جمالا وتأنقا، بل استخدام الجناس يوجد أكثر من المحسنات اللفظية الآخرى،الجناس هو أن يتشابه اللفظان فى النطق ويختلفا فى المعنى وهو نوعان تام: وهو ما اتفق فيه اللفظان فى أمور أربعة

[1] جميل أحمد ، الدكتور : حركة التأليف باللغة العربية ، فى الاقليم الشمالى الهندى ،منشورات جامعة الدراسات الإسلامية ،كراتشى ،باكستان، ص١٩٢.

هى: نوع الحروف، شكلها، وعددها ، وترتيبها.[1] وغيرتام: وهو ما اختلف فيه اللفظان فى واحد من الأمور الأربعة المتقدمة.ويبن استخدام الجناس إلمام الشاعر باللغةو ضلعه فى علومها وعنايته بالأصالة من التجمل الظاهرى والتحّسن اللفظى، على خلاف بعض المذاهب من أهل الأدب الذين يعتبرون الجناس غير محبوب لانه يؤدّى إلى التعقيد ويحول بين البليغ وانطلاق عنانه فى مضمار المعانى، كما فى المثال:

فؤادى هائم والدمع هام وسُهدى دائمٌ، والجفن دام

هذه الأبيات تظهر بان الشاعر كان ضالعا باللغة العربية علومها وآدابهاالتى تتدفق فى أسلوبه المنمق من المحسنات البديعية لفظا ومعنا بعيدا عن التعقيدالمعنوى بل نراه سهل الادراك وقريب المنال.

وهكذا تحتضن الأبيات لونامن الغناء فى غاية اختصارها كأن الشاعر يتغنّى آغاني الحزن والأسى على فراق الحبيب النازع البعيد النائ، الآغاني التى تتسرب إلى أعماق القلوب المتكسّرة فتجبرها حتى تعيد إلى سيرتها الأولى فتزور الجبيب المغترب الغريب الموطن طيفا وخيالا، يأتى إليه من كل فج عميق على كل ضامرحقيقةً وخيالاً، كما نرى فى هذا البيت :

فهواه فى هيجانه، وجواه فى وهجانه والطرف في همعانه والقلب في خفقانه

هكذا يتفنن أسلوب الشاعر بتصريف الأفعال مثلا: هَائِمٌ وهَامٌ ،و دائمٌ،و دَأمٌ،و سآَجِماًو انْسِجام، وغير ذلك التصريف الذى يتخللهالتنوع من المعانى التى تتسرب إلى أعماق القلوب والنفوس متفتحا نوافذ الأصالة التى تثير العواطف والانفعال المؤدّية إلى التسلل لواذاً من الطيف و الخيال إلى الحقائق التى أكثر الناس يواجهون من المشاكل والآلام، ويتبادرون إلى التخلّص من المخاوف والمهالك إلى البيئة الصافية والمناخ الملائم لحل المشاكل،كما نرى عذوبة الموسيقى بترتيب الألفاظ ونسيج الجمل وتنظيمها المتغلغل فى طئ الجوانح الثائرة التى تدفع المتلقي من شدة الأحوال وقسوتها؛ من الديار الداثرة والأطلال المندثرة ، وربعها الخالى بعد ارتحال المدوح ومن يرافقه، إلىالحدائق المتهللة بالأزهار المختلفة الألوان بأغداق السحاب الثقال بعد ما أومض برقا وأهرق دمعا فائضا بعد ما ظهر السر الغامض من الهم والحزن والآسى.

فى المعاصرة يقول الشاعر:

ألا إنماَ الُدنيَا غرورٌ وإنّما الْعُظَاَمُ عِظَامٌ والقُصُور قبورٌ

وفي بَلْقَعٍ قَفْرٍ وإذَا يُحْشَرُ الْوَرَى وَ يُنْفَخُ في صُوْرٍ و يُنْفَخُ صُوْرٌ

وقَدْ رُجَتِ الأرْضْوَانُ و النَّاسُ كُلُّهُمْ سُكَارَى حَيَارَى والْجِبَالُ تسِيْرُ

وضُعْضِعَتْ الأطْوادُ والأرْضُ زُلْزِلَتْ وزالَ الرَّوَاسِيُ والسَّمَاءُ تمُوْرُ

أيا نَفْسِيْ إنْ جَمَّتْ ذُنُوبٌ رَكِبْتَهَا فَلاَ تَقْنَطِيْ إنَّ الإلهَ غَفُوْرٌ

و خَيْرُ الْوَرَى للنَّاسِ فِيْ الْحشْرِ شَافِعٌ يُشَفِّعُهُ الرَّحمٰنُ وهُوَ قَديْرٌ

---

[1] أحمد بن إبراهيم بن مصطفى، الهاشمي الأزهري: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ،دار أحياء التراث العربي، بيروت ، لبنان،(طبعة جديدة ومصححة) ص،٢٤٦.وراجع أيضا: الدكتور، عبد العزيز حمودة:المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك،سلسلة كتب ثقافية شهرية ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

فى هذه الأبيات نرى اتّجاه المعاصرة من معرفة العصر معرفة الواقع الوطني والعربي والإسلامي والعالمي ، الشاعر كان يعاصر العالم المحاط بالخطوب والدواهى، من أدهى الدواهي استغراق المسلمين فى مطامح الدنيا وغرورها، إغفالهم عن الدين وخزائنه وأهمالهم الآخرة ونعيمها،وكثرة البدعات والخرافات بسبب اختلاطهم بالهنود والسيخ والمستعمرين البريطانيين، قد ضعف إيمانهم متأثرين بالتّمدن الغربي المنمق الفاني،بل ضعف المسلمون كلهم ليسوا فى الهند فقط فى العالم كله،وهم بعيدون عن التعاون والتآخى ما بينهم، قد تكالب عليهم الاستعمار البريطانى مستغلا تفرقهم و افتراقهم واختلافهم.حتى أخذ العلماء والشعراء والادباءأن يفيضوا دموعهم على حالتهم متفننين بالأساليب مستخدمين الادوات البلاغية المتنوعة، أحيانا يدعون المسلمين إلى التعاضد والتساند والتآخي،وينفخون فيهم الروح الجديدةحينا آخر متفتحين أمامهم أبواب التاريخ المنور ذى المجد والرفعة بالثقافة الإسلامية المتبلورة، ومعبرين أمامهم عن غرور الدنيا و ما فيه من الخداع ،كما نرى فى البيت الأول من الأبيات المذكورة:

ألا إنَّمَا الُدنْيَا غرورٌ وإنّما الْعُظَامُ عِظَامٌ والقُصُور قبورٌ

يستهل الشاعر البيت بحرف الردع تخفيما للأمر وتخويفا للعواقب وتهويلا لها، فاتبعه أسلوب القصر مستخدما أداة القصر"إنّما" هو تخصيص أمر بآخربطريق مخصوص، هنا خُصّص الدنيا بالغرور، يريد الشاعرأن يخلّص أعناق المسلمين من إغلال مطامح الدنيا ،ويعيدهم إلى مجدهم المفقود مثيرا عواطفهم وانفعالهم، وقد كررت أداة القصر متقرنة بال"جناس":يجمع بين الشكل والمضمون، متضمنا غاية الإيجاز والاختصار. "العظام" بضم العين تشير إلى جميع الفراعنه ومن يتبعهم فى الظلم والعدوان والطغيان الذين كانوا يظنون بأنهم أرباب الخلق،والأرض امتلاكهم، ولكنهم صاروا "عظاما" بكسرة العين،هذايشير إلى ذلتهم وإهانتهم واضطرارهم لما أصابتهم المنية ، حتى صارت قصورهم الشامخة المؤثثة بأفخم أنواع الأثاث قبورا لهم بعد ما دمّرت.هكذا نرى فى هذه الأبيات كثرة استخدام "الجناس" -إما تاما أو ناقصا -و أسلوب"الطباق" ، الأول رمز للتوافق واستمرارية التواصل بين الأصالة والمعاصرة يعنى هما شيئان متقاربان ومتلازمان يشتق أحدهما من الآخر كما تشتق الكلمات من مادة واحدة وتتفرع من نفس الجنس، بينما الثانى يشير إلى القانون الطبيعى لتواصل الإنتاج من الإنس والنبات باتّصال مادتين مضادتين،كما يخرج الميت من الحى من الميت يخرج الحى،يولج الليل فى النهار ويولج النهارفى الليل،هكذا كلمة المعاصرة فهي كلمة نابعة في الوقت ذاته من كلمة الأصالة.ليس أدل ولاأدق من هذه الأبيات لكون الشعر فى شبه القارة بين الاتّجاهين الأصالة والمعاصرة فى نفس الوقت.

مولانا فيض الحسن السهارنفورى:

أحد من المشاهير الذين يشار إلهم بالبنان ويقال لهم الثناء باللسان وتلقى دراسته الإبتدائية على والده ، ثم تلمّذ على أحد من الأساتذة البارزين فى الأدب العربي فهو الشيخ فضل حق الخير آبادي، بعد الفراغ من تحصيل العلم درّس الأدب العربى فى كلية أورنتيل بلاهور،وعين رئيسا لتحرير المجلة العربية"شفاء الصدور" التى أصدرتها الكلية المذكورة.

شعره: نجد شعره المحافظ على الأصالة والتراث إلى جانب،وإلى جانب آخر المعالج للقضايا العصرية، متناولا الأحوال الاجتماعية والدينية والسياسية، لأنه هو يعيش فى عصر القلق والاضطراب تحت احتلال الاستعمار البريطاني جانبا وتحت سيطرة الهنود إلى جانب آخر، هذه هى العوامل والدوافع التى دفعت الشاعر إلى أن يلتزم بالأصالة للجودة والمتانة فى الشكل ويتماسك المعاصرة للتعمق فى التعبير عن الأحاسيس والمشاعرمن حيث المعانى والمضمون، كمانرى فى شعره وهو يقول:

ونَطعَنُ بِالرُّمْحِ تَحْتَ التَّرَاقِيْ وَنَضْرِبُ بِالسَيْفِ فَوْقَ الْقُصاَصِ

تَرَى بَيْنَنَا كلَّ نَمْرٍ كَمِيٍ   علَى كُلِ نَهْدٍ شَدَيْدِ شَنَاصٍ

فَفِيْنَا ومنَّا كُمَاةٌ حُمَاةٌ   وَ مَنْ لاَ يُبَالِيْ بيَوْمِ عَمَاصٍ

إذا ما رَأى بأساً مَنْ أتَانَا   يَفِرُّ عَلَى مَا لَه مِنْ خُصَاصٍ[1]

فى هذه الأبيات يتفاخر الشاعربيسالته وشجاعته و يذكرالمبادرة إلى العدو المباسل والإغارة عليه وهو يسلك مسلك الشاعر الجاهلى ويحذوا حذوته، ويسنج نسيجه على منوال الشعر الجاهلى.ينبع من هذه الأبيات نبع الأصالة بكل الجودة والغاية وهو يلتزم به بكل الدقة والعناية ويحذوا حذوا الشعراءالجاهليين متماسكا حسن الروي وغاية الإنتقاء فى اختيار الكلمات ما تلائم الفكرة ، وكمال الترتيب فى الجمل ما يلائم الفصاحة والبلاغة والمحسنات البديعية، وهو يستخدم الأسلوب الذى يصور فيه صورة الحرب؛ الحرب كأنها تهاتف السيوف على الرؤس فى العصر الجاهلى بين قبائل العرب ونرى الفوارس لا يملون المنايا وهم يطيرون إليها رزافات ووحدانا، فيطعن أحدهم تحت التراقي بينما يضرب الآخر فوق القصاص، ويتجمل الشاعر شعره باستخدام الأسلوب البلاغي المتحير من الطباق والقصر والايجاز،مثلافى :

" فَفِيْنَا ومنَّا كُمَاةٌ حُمَاةٌ   وَ مَنْ لاَ يُبَالِيْ بيَوْمِ عَمَاصٍ"

ففي الشطر الأول من البيت نجدغاية الإيجاز حيث لفظة" ففينا" تشير إلى جميع الموجودين فى الحرب مهما يتعلق بقبيلة الشاعر أو من المتحالفين، و"منّا" ترمزإلى كل من يتعلق بقبيلة الشاعر إماشاهدا يوم الوغى أم لم يشهد، و"كُماة حُماة" كلماتان مرادفتان، تتضمن كل واحدة منهما المعانى الواسع النطاق شكلا ومضموناً،هم الشجعان الفوارس الذين لا يملون المنايا، والمحافظون على أحسابهم وأنسابهم، الأولى تحتضن المعنى الظاهرى فهو الفارس الذى يلبس الدروع ويحتمى بنفسه أولا ثم يتبلدر إلى الوغى، بينما "حماة" تجمع معنى ظاهرا وباطنا، وهو البطل الذى لا يبالى بنفسه فهو يدافع الأحساب والأنساب ويذب عن الدين والملة بالسيف والقلم والمال .

هنا نجد بأنّ الشاعر لا يبالغ فى التعبير عن الأحاسيس والمشاعر، بل يلتزم بالصدق فناً ومعناً، فالصدق ميزة من ميزات الأصالة،كما يقول محمد غنيمي هلال،:"فالصدق الفني هو أصالة الكاتب في تعبيره، ورجوعه فيه إلى ذات نفسه، لا إلى العبارات التقليدية المحفوظة". واهتمام الشاعربـ"الطباق" يظهر قدرة الشاعر على غاية الإنتقاء والجودة فى اختيار الألفاظ التى تصور صورالظروف والبئية والأحوال ما يصادف الشاعرحتى الصراع النفسى المتغلغل فى جوانحه الثائرة فيتسرب إلى الشخصيات والمجتمع،ويكشف الانفعال والعواطف التى تتقاطر على رؤس الرمح والطعون و السيوف اللامحة التى تردفهما، كما نرى فى الأبيات المذكورة كثرة استخدام الطباق يتجمل بهما الأسلوب ويتبلور المضون ، مثلا:" تحت" و " فوق" و " الترقى" و" القصاص" و"أتانا" و" يفر" وغير ذلك الكلمات تظهر أفقاًواسعا مفتوحا أمام الشاعر وقدرته على الإحتكاك المباشر بالشُرف التاريخية أبوابها ونوافذها، ونحن نرى كأن الشاعريتكلم من أحد وديان العرب أو سهولهاأو كأنه يعيش فى العصر الجاهلى الذى يدفع الفارس إلى ميادين الحرب، فهو يتبادر إلى من يدانيه أو يماثله، على الرغم من أنه من سكان الهند ويعاصر من يسكن فى الهند.

---

[1] جميل أحمد ، الدكتور : حركة التأليف باللغة العربية ، فى الاقليم الشمالى الهندى ، سلسلة منشورات جامعة الدراسات الإسلامية ،كراتشى ،باكستان ، ص١٤٢.

وهكذا نرى إلمامه فى التعبير عن الأحوال التى فهو يعاصرها، كما يقول:

لَانَتْ صَخُوْرٌ وَمَا لَانَتْ قُلُوْبُهُمْ فَلَمْ تَزِلَّ وَزَلَّتْ عُصَمُ أوْعَالٍ

مَارَسْتُهُمْ عِنْدَ رَيْثِيْ بَيْنَ أظْهُرِهِمْ فَلَمْ أجِدْ رَحْمَةً فِيْهِمْ وَأنَّى لِيْ

فَمَا تَرَكْتُهُمْ إلَّا بِتَرْكِهِمْ تَرْكٌ بتَركٍ وَإهْمَالٌ بإهْمَالٍ

طَوَيْتُ عَنْهُمْ وَطْئُ الْكَشْحِ مِنْ شَيْمِي إذا تبينتُ أنَّ البَسْطَ مُغْتَالِي

لم يتغن فيض الحسن السهارنفورى الآغاني القديمة ولم يترنم من طلال العرب وديارها الداثرة بل يعالج البيئة الهندية والظروف السياسية والأحوال الأخلاقية التى فهو كان يلاحظ فى المجتمع، فى الحقيقة كان الشاعريعيش فى عصر القلق والاضطراب فى المجتمع الهندى، كانت الأمة الإسلامية تئن تحت ضغط الاستعمار البريطانى إلى جانب ومسلموا الهند كانوا يقاسون الآلآم والمشاكل تحت سيطرة الهنود والسيخ إلى جانب آخر، العلماء والمشايخ كانوا يحاولون أن يخلّصوا المسلمين من سيطرة الأغيار محاولة سياسية أحيانا وحينا آخر يحاولون اتّخاذ سبيل الجهاد للتخلص من براثن الهنود والمسيحين،واتّخذوا طريق الدعوة والإرشاد أيضا ولكن لم يتمكنوا من الوصول إلى المرمى والمنال، قد خانوا الأقارب ولسعوا الأغيار لسعة الأفاعى والعقارب، ففى هذه الأبيات يصور الشاعر صورة من تلك الصور التى كان يصادفها فى ذلك الجو المخيم بالظلام والعدوان. قد يتفنن الشاعر فى أسلوبه عندالتعبير عن الأحاسيس والمشاعر مستخدما الوسائل الجمالية من المحسنات البديعية لفظا ومعنا، كما نرى الشطر الأول من البيت الأول يحتضن أسلوب الإيجاز لبيان شدة قسوة قلوبهم وضدهم وعنادهم وإنكارهم عن قبول الحق الذى كان الشاعر وزملائه يقدمون أمامهم ،بينما يردفه الشطر الثانى من البيت متضمنا أسلوب الإطناب [1] لبيان غايةجهد الشاعروكمال اجتهاده فى مجال الدعوة و الإصلاح ولكنهم التزموا بتقاليدهم القديمة وخرافاتهم وعقائدهم الفاسدة.

ففى الشطر الثانى من البيت الثانى يجمع الشاعر أسلوب النفى والاستفهام معا، تحسرا على عنادهم إلى التبادر إلى التآخي والتعاون لإصلاح أحوالهم، وتعجباعلى التزامهم بالعقائد الفاسدة والتقاليد الخرافيه التى تتخللها الأخلاق السيّئة المتسربةإلى المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، زجرا وتوبيخا على المهالك والمخاوف التى تدفعهم إلى الفساد والدمار.فى البيت الثالث الشاعر يستخدم أسلوب المساواة؛ الأسلوب الذى يأتى المعانى بقدر الألفاظ لايزيد بعضهاعلى بعض ولا ينقص، مثلا:

" فما تركتُهم إلا بتركهم تركٌ بتَركٍ وإهمال بإهمالٍ "

لم تزد الألفاظ على المعانى ولا المعانى على الألفاظ على الرغم من تكرار الألفاظ التى تزيّن البيت بالمزيدمن النسيج والتركيب متضمناً الجمال البلاغى من جناس الاشتقاق كالأزهار المتفتحة بعضها والبعض متفرعة من أكمامها. وهكذا نرى أسلوب الشاعر يتسم بالسلاسة، وتنساب فى قصائده مياه الرقة والعذوبة والجمال، غلب على أسلوبه استخدام المحسنات البديعية، واتسمت القصيدة بأسلوبها المحكم وعبارتها الجزلة، قوافيها تدل على اقتدارالمترجم فى التعبيربالعربية.

العلامة أنور شاه الكشميرى:

---

[1] أسلوب الإطناب يستخدم إما بالإيضاح بعد الإبهام، ليُرى المعنى فى صورتين مختلفتين، أو ليتمكن فى النفس فضل التمكن،أو يستحدم لتكمل اللذة بالعلم به. أنظر: الخطيب القزويني:الإيضاح فى علوم البلاغة،دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان،١٤٢٩هـ=٢٠٠٨م،ص١٣٥.

هو محمد أنور بن معظم الشاه، ولد نشأ، تربى وترعرع فى كشمير من أحسن بلاد الشرق الشمالى . كان والده شاعرامجيدا باللغة الفارسية،وكان عالما فاضلا، تعلّم الشيخ المبادي على والده ، حتى أصبح شاعرا فى بيته، ثم سافر إلى مديريةهزارة وقرأ كتبا من فنون المنطق والفلسفة على جهابذة الفن،ثم وصل إلى ديو بندقرطبة العلوم فى الهندفقرأ كتب الحديث واستكمل ما بقي من العلوم، وتخّرج منها فاضلا يتدفق تياره علما وكمالا مع قريحته الشعرية، فهو شاعر تقليدى يبدأ القصائد بمناجاة الصاحبين والوقوف على الإطلال،وذكر الدوارس من الديار،اتسمت لغته بالطواعية مع القوة فى العبارة وفسحة فى الخيال، ويلتزم الوزن والقافية ، قصائده تدل على ثقافته اللفظية الواسعة خاصة حين يجتلب القوافى الصعبة التى تؤدى إلى الابتكار فى المعانى والتدفق إلى النزعة الدينية والصوفيه الغالبة على إطار شعرى تقليدى، فهنا قصيدته فى مدح النبي صلى الله عليه وسلم، سنرى قدرته الفنية فى تعبيراته وتشكيلاته اللفظية، ودلالة الألفاظ المجازية وما ترمزإليه :

بَرْقٌ تَألقَ موهنًا بِالْوَادِيْ فَاعْتَادَ قَلْبِى طَائِفَ الْأَنْجَادِ

أسِفًا على عَهْدِ الْحِمَى و عِهَادِهِ تُوَلّى عَلَى الإِبْرَاقِ والإِرْعَادِ

رِهْمٌ تَنَاوَحَ تَارَةً دِيْمٌ لَهَا حَتَّى غَدَا الأيَامُ كَالأعْيَادِ

هَبَّ الّنسِيمُ عَلَى الّربَا فَتَضَاحَكَتْ بَشْرَى الْعَمِيْدِ عَرَارَهَا وَ الْجَادِى

لَعِبَتْ صِبَاهَا وَ الشَّمَال تَارَةً لَعِبتَ الْغُصُوْنُ بِعَطْفِهَا الْمَيَّادِ

سَنَحَ الظَبَاءُ فَكَادَ يهْلِكُ مُغْرَمٌ حُوْرُ الْعُيُوْنِ وَ عِطْفَة الأجْيَادِ

وأُكَادُ أشْرَقُ بِالّدمُوْعِ إذَا بَدَا هِجْرٌ فَتَبَكِى الْوَرْقُ بِالْإِسْعَادِ

أسْقَى التُلُوْلَ وَاسْتَحَثَّ رَكَائِبَى وَجداً عَلَى التَّأوِيْبِ والإِسآدِ

وقوله:

شَمْسُ الضُّحَى بَدْرُ الُدجَى صَدْرُ الْعُلَى عَلَمُ الْهُدَى هُوَ قُدْوَةٌ لِلْقَادِى

مَوْلَى الْوَرَى وَ بَشِيْرُهُمْ وَ شَفِيْعُهُمْ وَ خَطِيْبُهُمْ فِى مَشْهَدِ الأَشْهَادِ

مِنْ سَيَّدِ عَبْدِ الإِلَه وَحَمْدِهِ وَ حَبِيْبِهِ وَ خَلِيْلِه الْحَمَّادِ

سَهْلُ الْعَرِيْكَةِ أكْرَم الْعَرَبِ الأُلَى خَيْرُ الْعِبَادِ وَ خَيَرْةُ الْعُبَّادِ

خَيْرُ الْوَرَى بَيْتًا وَ أخِيْرًا مُحْتَداً وَ نَبِيُّهُمْ مِنْ مَعْدَنِ مِنْطَادِ

خَتَمُ النَّبُوَّةِ وَ الّرِسَالَةِ إنَّهَا بَدَئَتْ بِهِ خَتَمَتْ بِهِ لِمَعَادِ[1]

قد نرى أرض هذه الأبيات خصبة معناً بالعيون المتدفقة من المنابيع المتفجرة من الأصالة ،سماءها متزيّنة بالمصابيح المنورة بأشعة الأصالة التى برقت متألقة بالوادى، يعنى من مكة المكرمة أم القرى، فتفرعت وتشعّبت هذه الغصون حتى صارت

---

٣٢ محمد يوسف ، البنورى ، الديوبندى: نفحة العنبر فى حياة إمام العصر الشيخ أنور.سلسلة مطبوعات المجلس العلمى، دابهيل، الهند،ط١ ، ١٩٣٣م، وط٢ ، المجلس العلمى، كراتشى ، باكستان، ١٩٦٩م،ص١٦٩.وراجع :معجم البابطين لشعرءا العربية فى القرنين التاسع عشر والعشرين.مؤسسة جائزة عبد العزيز بن سعود،ط٢٠٠٨،١،ج٤،ص٧٢٨

الشجرة الوارفة الظل فتخللها الإنسانية تستظل بها وتستريح ،وشكلا أيضا نموذجا متكاملا للأصالة حيث لم توجد فيها كلمة متوعرة ولا ضعيفة بل نرى فيها روعة الأسلوب وجزالته وعذوبته ونصاعته، مع دقة العبارات واستيفائها لمعانيها، ومع الألفاظ المستحسنة فى الآذان وعلى الأفواه، الألفاظ التى تغذي العقول برحيقها الصافى وتشفي القلوب والنفوس التى تستجلب القاري من الهند إلى وديان العرب وسهولها، فكفى به دليلا هذه الأبيات:

بَرْقٌ تَألّقَ موهِنًا بِالْوَادِيْ فَاعْتَادَ قَلْبِى طَائِفَ الْأَنْجَادِ

أسِفًا عَلى عَهْدِ الْحِمَى و عِهَادِهِ تُوَلِّى عَلَى الإبْرَاقِ ۨوالإرْعَادِ

رِهْمٌ تَنَاوَحَ تَارَةً دِيْمٌ لَهَا حَتَّى غَدَا الأَيَّامُ كَالأَعْيَاد

في هذه الأبيات يعبر الشاعر أحاسيسه ومشاعره عن كيفية بداية النبوة والرسالة فى أم القرى مستخدما اللغة التصويرية والأسلوب البلاغى المنمق يواكب فيه القارى مواكبة الشاعر ويساير المسيرة الوجدانيةويغادر الهند مغادرة الطائرة ويهبط مطار الطيف والخيال شوقا ووجدانا، ويلاحظ الأنوار الربانية التى لم يتحملها الجبال والسهول إلا القلوب الخاشعةحباًوعرفاناً،هذه هي الأصالة التى تهوى إليها القلوب تلبية لدعاء أبيناإبراهيم عليه الصلوة والسلام حينما قال : "رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم مِّنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ" (إبراهيم:٣٧)

فى البيت الأول يشبه الشاعر النبوة والتعاليمات الإسلامية بالبرق الذى يتألّق فى شدة الظلام بمتابعة الأمطار الغريزة التى تتقاطرفى تواصل الإبراق والأرعاد، ويستخدم الشاعر"الإرعاد" استعارة لأنواع من التحديات والمشاكل التى كان نبينا صلى الله عليه وسلم وأصحابه يواجهون من جانب الأعداء فى مجال الدعوة والإرشاد، بينما يشبه المسيرة الدعوية من البداية إلى النهاية، ومن الضعف إلى القوة والسلطة ، ومن القلة إلى الكمال والجمال، ب" رِهْمٌ تَنَاوَحَ تَارَةً دِيْمٌ لَهَا حَتَّى غَدَا الأَيَّامُ كَالأَعْيَاد".الرهم :جمع الرهمة هو المطر الضعيف الدائم، إشارة إلى الصورة الابتدائية للدعوة، وتناوح : مجرى الرياح شمالا وجنوبا،وديم:المطر الغزير بدون الرعد والبرق، هنا إشارة إلى ضعف عمل الدعوة والإرشادفى بداية الأمر ولكن لم يلبث حتى كثر عدد المبلغين فازدادت الأنشطة الدعوية وأخذ الناس أن يتساقطوا على نورالقرآن تساقط الفراش على المصابيح، ويتهافتوا على هدي الإسلام تهافة العنادل على الأزهار فى أنواع من الحدائق، وأخذ قطر الندى أن يترقرق على عيون المسلمين فرحا وسرورا كالأعياد.

ففي القطعة الثانية من الأبيات نلاحظ اتّجاهين شكلا من الأصالة ومضمونا من المعاصرة ،حيث يمدح الشاعر النبى الأمى صلى الله عليه وآله وسلم منسجا الشعر على منوال الشعراء العرب الجاهلية فى جزالة الألفاظ والتراكيب وعلى طراز شعراء صدر الإسلام فى المودة والعلاقة بالنبى صلى الله عليه وسلم.فنرى الشاعر ملتزما بالأصالةفى متانة التراكيب، وفخامة الأسلوب.فإذا حدقنا أنظارنا على شجون الألفاظ وغضون التراكيب فكأنه إمرؤ القيس، ولكن لما نكشف مغلقات المعانى العميقة عن تراكم المرادفات يعثر علينا بأن هناك بحر متدفق يسبح فيه المحب الصادق المتأثر بالقضايا العصرية الجادة ويريد حلها الجاد .

فلذلك يخرج من البحر اللؤلؤ المتلألى وينسج اللقط الثمين ويهدى لشبان المسلمين والشعرء المعاصرين لبناء صرح جديد لهذه الأمة التى فقدت صرح المجد والعلو. إن هذه الأشعار نوطة فى القلب،وروعة فى النفس لسرعة الفهم وإناقة اللفظ،

وحسن الوصف،وشدة الحس ورقة الشعور،وعذوبة اللسان،وصدق الجنان, ولطافة البيان، وذوب الجنان، وعمق الأحاسيس الودية والمشاعر المنبعثة، وأظهار التحاب والتحالف و القرابة.

نتائج البحث

بعد الدراسة للأبيات المختارة ما أسبق وصلت إلى نتائج آتية:

أ: الشعر العربي في شبه القارة الهندية رغم من قائله من غير الناطقين باللغة العربية يعطي لنا الصورة الواضحة للقيم الفنية والمعايير الجمالية.

ب: يقدم الحلة الجديدة للحل الجاد للقضايا العصرية مقتبسا من انسجام الأصالة ونسيجها وإبداعاتها.

ج: ويثبت بأنّ الإسلام وحب النبيى صلى الله عليه وسلم حل حقيقي لمشاكل الأمة ،دون أن يؤثر ذلك فى مستواه الفنى.

د: إلى جانب تناول القضايا الإسلامية يعالج القضايا الإنسانية ، مؤشراّ إلى الأحداث التاريخيةبكل الجدية، ملتزما بالوسائل الجمالية والفنية الأصيلة .

ه: نرى فى أرض الشعر فىالهند المزج بين القضايا الحقيقية الجادة والعناصر الفنية من الأساليب المجازية المتنوّعة.

ظواهر في فقه اللغة العربية: بحث في ظاهرة الفصل والوصل- الوقف والابتداء

دراسة نحوية صوتية دلالية

أ. يوسف محمود محمد الحسني، جامعة الخليل . فلسطين .

التقديم

من بين الظواهر التي تستحق الوقوف عندها في الدراسات اللغوية ظاهرة الوقف والابتداء في القرآن الكريم، ودراسة هذه الظاهرة لا تتوقف عند الدرس القرآني، أو دراسة حالات الوجوب أو حالات الجواز، وإنما تمتد الدراسة إلى الجانب اللغوي والدلالي وما في ذلك بالدراسات الكثيرة في مجال أحكام التجويد وعلوم القرآن، وقد كان التركيز على الجانب الدلالي والنحوي، أما الجوانب الصوتية المؤثرة في الوصل والفصل أو الوقف والابتداء فكان نصيبها قليلا؛ لذا فإن الباحث ركز على الجوانب الدلالية والنحوية انطلاقا من التأثيرات الصوتية في حالات الوقف والشروع في القراءة أي الابتداء.

وقد اختار الباحث هذا البحث الموسوم بعنوان لظواهر اللغوية في الوقف والابتداء دراسة نحوية صوتية دلالية نظرا لعدم الفصل بين علوم اللغة ولأن النحو لا ينفصل عن الجانب الدلالي، فالمعنى جزء الإعراب، ويدخل في ذلك ظاهرة الصوت؛ نظرا لأن النبر له أثر عظيم في الدلالة من جانب وله أثر على السامع من جانب آخر مما يعمل على تحديد المعنى المنشود، فالدراسات الحديثة في الدرس اللغوي الحديث لا تفصل بين بين علوم اللغة ولا تجعل منها علما مستقلا عن الآخر، فالدرس اللساني ليس بمعزل عن العلوم القرآنية، وإنما وجد اللسانيون ضالتهم في القرآن الكريم لما فيه من مجال لغوي واسع لتطبيق الدراسات اللغوية، ولما في القرآن من تعدد في القراءات وأوجه تأويل متعددة وفق حكم شرعي لا يتأثر من التأويل.

وقد تناول الباحث هذه الظاهرة في القرآن الكريم من خلال النصوص القرآنية، تلك النصوص التي تظهر دواعي الوقف على وجه الوجوب، وحالات الابتداء والشروع في القراءة وما إلى ذلك من أثر على المعنى والإعراب، وشرع الباحث في توضيح معنى الوقف والابتداء لغة واصطلاحا، ثم وضح اختلاف القراءات وأثرها في المعنى؛ لأن اختلاف القراء في ظواهر الوقف والابتداء يؤدى إلى اختلاف في المعاني، بيد أن هذا ينبغي ألا يخرج عن الحكم الشرعي، ثم ناقش الباحث قضية الوقف والابتداء عند علماء النحو والصوت والقراءة؛ نظرا لأن هذه العلوم متداخلة ولا يجوز الفصل بينها، لأن أحكام علم التجويد لا تنفصل عن الدلالات، فهناك العلاقة الوثيقة بين الصوت والدلالة. وقد أشار الباحث في مناقشة هذه القضايا إلى الوجوه الإعرابية الناجمة عن القراءات، بالإضافة إلى العلاقة بين الوقف والابتداء من جهة، والعلاقة بين هذا العلم وعلم التجويد.

وبعد عرض قضية الوقف والابتداء شرع الباحث في تحديد نتائج البحث الذي به، ثم التوصيات، بالإضافة إلى ملخص للبحث، وقد ضمن بحثه قائمة من المصادر والمراجع التي أعانته على البحث أثناء المعالجات.

الملخص

إن ظاهرة الوقف والابتداء لا يجوز أن تبحث بمعزل عن اللغة وضوابط اللغة؛ لذا فإن ضوابط الوقف والشروع والابتداء في القرآن الكريم ترتبط إلى حد بعيد وعميق بعلوم اللغة العربية؛لأن خواص الوقف توحي إلى دلالات معينة وكذلك أحوال

الشروع والابتداء توحي إلى دلالات أخرى، فظاهرة الوقف لا تتوقف على الانقطاع وكتم الصوت، وإنما يمتد هذا الأمر إلى دلالة معينة تكون ناجمة عن تمام المعنى، أو تكون ناجمة عن حاجة ماسة اضطرارية تلزم القارئ بالوقف، وكذلك الشروع أو الابتداء يفيد معنى جديدا جزئيا يقتصر في دلالته على عناصر لغوية مكونة للتركيب الجديد.

وقد ناقش الباحث قضية الوقف والابتداء من جوانب لغوية، وعلل في بحثه العلاقة التي تربط ظواهر الوقف والابتداء بظواهر اللغة منها النحو والدلالة والصوت؛ لما في ذلك من تعليل للنبر الصوتي والوقف الواجب، والشروع والوصل بناء على تواصل دلالي بين عناصر النص القرآني، وأشار الباحث إلى أهمية الدراسات اللغوية التي تناولت ظواهر في علم التجويد وبالذات الوقف والابتداء والفصل والوصل.

وتابع الباحث قضية النحو والإعراب، وتبين أن مخالفة مبدأ الوقف أو الابتداء يؤدي إلى تنوع في الإعراب، واختلاف في الدلالات، بيد أن ظاهرة الاختلاف في القراءات واردة ولكن هذا الاختلاف لا يخرج عن الحكم الشرعي للنص القرآني، ومن جهة أخرى خاطب القرآن العرب بلهجاتهم وهذه اللهجات تختلف من لهجة إلى أخرى، فمن بلاغة القرآن أنه خاطبه على اختلاف اللهجات، ووفق بين هذه اللهجات من خلال السرد القرآني على أن تحمل حكما شرعيا أراده المشرع.

ويرى الباحث أن هناك تداخلا بين العلوم اللغوية، فلا يجوز الفصل بين هذه العلوم خاصة المعالجات القرآنية في الوقف والابتداء، فعلم النحو لا يجوز فصله عن الدلالات والمعاني؛ لأن المعنى جزء الإعراب، وكذلك علم الصوت الذي يضم الكثير من خواص الوقف له ارتباط وثيق بعلم الوقف والابتداء. وقد علل الباحث ظواهر تغير المعنى والتنوع الإعرابي، مشيرا إلى التنوع في القراءات.

Abstract

The phenomenon of stopping and starting should not be considered in isolation from the language controls the language; therefore, controls the moratorium and the initiation and starting in the Qur'an are linked to a large and deep science Arabic language extent; because the properties of Waqf suggest to certain connotations, as well as the conditions of initiation and starting to suggest to other indications, however, global moratorium Do not stop to drop and mute, but this extends to a certain connotation be caused by Tammam sense, or be caused by an urgent need compelling obliges the reader cessation, as well as initiating or starting useful new meaning partially limited significance on the linguistic elements consisting of the new installation.

Discussed researcher issue stopping and starting linguistic aspects, and the ills in his research the relationship between the phenomena of stopping and starting phenomena language including grammar, semantics and sound; because of the explanation for voice NPR suspension of duty, and the initiation and interfaces based on semantic communication between the Quranic text elements, and noted researcher importance of linguistic studies of phenomena in the science of intonation and particularly stopping and starting and Chapter interfaces.

The researcher continued issue of grammar, expression, showing that the offense principle cessation or initiation leads to variation in the expression, and the difference in semantics, however, that the phenomenon of the difference in readings featured but this difference does not come out from the jurisdiction of the Quranic text, on the other hand, addressed the Holy Arab accents and these dialects different tone to another, it is the eloquence of the Qur'an that spoke to him on the

different dialects, according to these dialects through Quranic narrative that carries a provision legitimately wanted legislator.

The researcher believes that there is an overlap between the language of science, there may be separation between these sciences private Koranic processors in the stopping and starting, he knew as may not be separated from the connotations and meanings; because the meaning of expressing part, as well as audio, which includes many of the properties of Waqf and his close association with the knowledge endowment science and Getting Started. The researcher attributed the phenomena of change and diversity Bedouin meaning, referring to the diversity of readings.

المبحث الأول: العلاقة بين الوقف والابتداء

إن ظاهرة الوقف والابتداء لا تتوقف على القرآن الكريم، ولا يتوقف الأمر على أحكام التجويد، وإنما هي ظاهرة يعود الفضل فيها للدارسين والباحثين في العلوم الدينية وعلى وجه التحديد علوم القرآن الكريم، وبما أنَّ القارئ لا يستطيع الاستمرارَ في القراءة بدون أنْ يتوقَّفَ من فترةٍ إلى فترة يجدّد نَفَسَهُ، لذلك ينبغي اختيار وقف مناسب للنَّفَسِ لا يُخِلُّ بالمعنى، ويكون الوقفُ عند رؤوسِ الآيات ويكون في وسطها. وليسَ في القرآن وقفٌ واجبٌ يأثمَّ القارئ بتركه، ولا حرامٌ يأثمَّ به إلاّ أنْ يكونَ له سببٌ يقتضي التَّحريمَ كأنْ يتعمَّدَ الوقفَ على نحو ما لكم من إله في قوله تعالى((وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرُهُ أَفَلَا تَتَّقُونَ)) (1) وقوله تعالى((لَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرُهُ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ))(2) فإنْ قصد المعنى كفر.

ومن خلال النصوص القرآنية تبين أن الآيات القرآنية تحمل معاني متنوعة ولا تتخلف مع الحكم الشرعي، بيد أن القارئ لا يتمكن من مواصلة القراءة دون تنفس أو توقف، وهذا الوقف أمر ضروري وحاجة ماسة للقارئ من جهة وللمعنى من جهة أخرى، كقوله تعالى((الم(3) اللَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ(4) نَزَّلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيْهِ وَأَنزَلَ التَّوْرَاةَ وَالْإِنجِيلَ(5) مِن قَبْلُ هُدًى لِّلنَّاسِ وَأَنزَلَ الْفُرْقَانَ إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِ اللَّهِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَاللَّهُ عَزِيزٌ ذُو انتِقَامٍ))(6) فالوقف على (الم) حسن لأنك ترفعها بمضمر مقدر، وبما أن الحروف الواردة في بدايات السور لها مدلول وتحمل دلالة معينة فيتعين أن يكون لها موقع إعرابي، وهنا موقعا الرفع والعامل مضمر وقدر أو مستكن، ثم يقع الابتداء والشروع في معنى ومبنى جديدين: (الله لا إله إلا هو) فترفعه بما عاد من (هو) لأن الضمير (هو) يتعين أن يكون من ضمائر الرفع.. والوقف على (هو) حسن غير تام لأن قوله: (الحي القيوم) نعت لـ (الله) تعالى، والنعت هنا لم يقطع عن منعوته في حالة الوقف لما في ذلك من تواصل في المعنى ولكن الوقف وارد على قوله تعالى(هو).

وتجدر الإشارة إلى أن الوقف أثناء القراءة لا يعني وقفا وانقطاعا، وإنما للتنفس والشروع في مبنى جديد، ولا يجوز الوقف في مخالفة القاعدة النحوية والحكم الشرعي إلا في حالة اضطرار القارئ، ولا ينفصل الابتداء عن الوقف إلا في حالة الشروع

---

(1) القرآن الكريم، سورة المؤمنون، آية ٢٣
(2) القرآن الكريم، سورة الأعراف، آية ٥٩
(3) القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ١
(4) القرآن الكريم، سورة آل عمران آية ٢
(٥) القرآن الكريم، سورة آل عمران آية ٣
(٦) القرآن الكريم، سورة آل عمران آية ٤

في القراءة منذ الوهلة الأولى، فالابتداء الوسطي أو في حالة القراءة متصل ليس منفصلا، وهنا نقول متصل أي لا ينفصل عن الوقف ولا عن المعاني،(1) والوقف من سمات القارئ والقراءة، فلا بد منه، ولا يستغنى عنه، وأيما وقف لازم يقف القارئ عند نهاية نعنى من المعاني، فإن ذلك يوجب الابتداء والشروع في معنى آخر من خلال اللفظ المتواصل ومن خلال القراءة، والوقف يحدد المعنى، ويبين أهمية النص، ويوضح للسامع قيمة الدلالة، فلا تتداخل المعاني، ولا يقع القارئ في لبس، مما يعني أن القارئ عليه أن يكون متمكنا وملما بمواضع الوقف، وحالات الابتداء، وبدون ذلك يكون متخبطا في القراءة، والمعاني غير واضحة مما يوهم السامع أن النص مفككا لا قيمة له بسبب عدم تمكن القارئ من القراءة المضبوطة السليمة والتي ترتبط بالمعاني والدلالات.

وينبغي على القارئ أن يكون ملما بصورة كاملة متكاملة بقراءة النصوص، وعلى وجه التحديد في القرآن الكريم؛ لذا جاء قوله تعالى((وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلاً))(2) بأنه أي الترتيل تجويد الحروف، ومعرفة الوقوف وقد نسب هذا التفسير إلى علي(3)(كرم الله وجهه، وأحسب أن هذه العناية الفائقة ما هي إلا دليل على حفظ الله لكتابه، مصدقاً لقوله سبحانه ((إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ))(4)

وفي الحقيقة أن مرد علم الوقف يرجع إلى علماء النحو واللغة؛ لما لهم من تمكن في معرفة أحوال المعنى والدلالة، ، ولا يستغنى عن علماء التفسير والقراءة، وعلماء التفسير لهم باع في معرفة المعنى والحكم، بيد أن هذا لا يكفي، ولا يستغنى عن اللغة وأهلها، وكذلك علماء الفقه في بعض الأحيان. فالوقف ليس توقيفياً، بل هو أمر اجتهادي محض، وهذا يعني أن الأمر متعلق بالقارئ وتمكنه وقدرته، إلا ما وردت السنة به كالوقف على رؤوس الآي. فعن أم سلمة رضي الله عنها قالت: ((كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يقطِّع قراءته. الحمد لله رب العالمين ثم يقف، الرحمن الرحيم ثم يقف))(5)

والوقف تنوعت أنواعه وكثرت ، وقد ذكرها القراء والمفسرون والعلماء ومنهم من زاد عليها ومنهم من حصرها، والرأي الأرجح في الوقف أن الوقف اجتهادي وليس توقيفيا، فكثير من الحالات التي ذكرها ابن الأنباري نرى أن القرآن الكريم يردها، وقد اشتمل القرآن على آيات قرآنية لا تتفق مع أقوال الأنباري، ومن ذلك قوله تعالى((الْحَمْدُ للّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ))(6) ((الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ))(7) ففي هذه الآيات فصل بين النعت ومنعوته، على خلاف ما أشار إليه ابن الأنباري، وكذلك الفصل بين البدل والمبدل منه، كقوله تعالى((صِرَاطِ الْعَزِيزِ الْحَمِيد))(8)((اللّهِ الَّذِي لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ والأرض))(9) فجاء الفصل بين التابع والمتبوع.

وجاز الوقف في القراءة في القرآن قبل تمام الكلام، وليست المواقف التي تنازع بها القراء شرعاً عن النبي صلى الله عليه وسلم مروياً، وإنما أرادوا بذلك تعليم الطلبة المعاني وبهدف العلم والدراية، فإذا علموها وقفوا حيث شاءوا، وهنا الوقف وسيلة من

---

(1) سعيد بن منظور، سنن سعيد، ج٣ ص، ١٠٢٩، والطبري، جامع البيان ، ج٥ ص ١٧١
(2) القرآن الكريم، سورة المزمل، آية ٤
(3) الأشموني، منار الهدى، ص ٥
(4) القرآن الكريم،سورة ص ، آية ٢٩
(5) المبار كفوري، حفة الأحوذي في شرح جامع الترمذي، ص ٢٤٦
(6) القرآن الكريم، سورة الفاتحة، آية ٢
(7) القرآن الكريم، سورة الفاتحة، آية ٣
(8) القرآن الكريم، سورة ابراهيم، آية ١
(9) القرآن الكريم، سورة ابراهيم، آية ٢

أجل الوصول إلى غاية، فأما الوقف عند انقطاع النفس فلا خلاف فيه، ولا تعد ما قبله إذا اعتراك ذلك وهذا عارض لا إرادي(1) وأما الوقف على رؤوس الآي فذلك سنة عن الرسول الكريم(2)، ومتابعة السنة النبوية وتطبيقها أولى من الآراء التي التي ذهب إليها الكثير من العلماء(3)

والابتداء هو الشروع في القراءة بعد قطع أو وقف، أي بعد توقف القارئ أو انقطاعه عن القراءة، فإذا كان بعد القطع، والقطع يأخذ فترة زمنية ينقطع فيها القارئ عن القراءة، ففي هذه الحالة ينبغي أن يتقدمه الاستعاذة ثم البسملة هذا إذا كان منقطعا، وكان الابتداء من أوائل السور الكريمة. وإذا كان من خلال السورة أي بعد الابتداء وقبل الانتهاء، فللقارئ التخيير في الإتيان بالبسملة أو عدم الإتيان بها بعد الاستعاذة، ولكن الاستعاذة مطلوبة، وأما إذا كان الابتداء بعد الوقف فلا يتقدمه الاستعاذة ولا البسملة؛ لأن القارئ في هذه الحال يعتبر مستمرًا في قراءته، وإنما وقف ليريح نفسه، أو وقف لسبب ما، ثم يستأنف ويواصل القراءة كما تقدم في معنى الوقف، أما إذا كان مستمرًا في قراءته إلى أن وصل إلى آخر السورة ثم قصد الشروع في السورة التالية فيبسمل لمن له البسملة.

ويُطلب من القارئ حال الابتداء ما يطلب منه حال الوقف، فلا يكون الابتداء إلا بكلام مستقل غير متعلق بسابقه، موف بالمقصود مرتبط بمعنى جديد وإن كان امتدادا لسابقه من حيث المعنى، غير مرتبط بما قبله في المعنى التركيبي، لأن المعنى التركيبي الخاص بالأبنية والتراكيب لا يجزأ، ولكونه مختاراً فيه بخلاف الوقف، فقد يكون مضطرًا إليه، وتدعوه الحاجة إلى أن يقف في موضع لا يجوز الوقف عليه كما تقدم توضيحه، وعليه: فلا يجوز أن يبتدئ بالفاعل دون فعله، فالفعل من أقوى العناصر اللغوية، ويستطيع الباحث والقارئ البناء عليه والإسناد إليه، ولا بالوصف دون موصوفه، ولا باسم الإشارة دون المشار إليه. ولا بالخبر دون المبتدأ ولا بالحال دون صاحبها. ولا بالمعطوف عليه دون المعطوف ولا بالبدل دون المبدل منه ولا بالمضاف دون المضاف إليه. ولا بخبر كان وإن وأخواتهما دون كان وإن وأسمائهما. وهكذا إلى آخر المتعلقات، وهذا يعني عدم الفصل والوقف جزء من ركنين متلازمين، وقصارى القول أنه لا يبتدأ بالمعمول دون عامله، ولكن ورد في القرآن الكريم الفصل بين المتلازمين، ولا ضرر في ذلك، ويستثنى من ذلك ما إذا كان الابتداء في كل ما ذكرناه برؤوس الآي، وتتفاوت مراتب الابتداء كتفاوت مراتب الوقف في التمام والكفاية والحسن والقبح بحسب تمام الكلام وعدمه وفساد المعنى بإحالته إلى معنى غير مقصود.

والابتداء يقع على مراتب ومن أبرزها الابتداء التام: وهو ما كان بعد وقف تام أو بيان تام ، أو بيان كافي كالابتداء بقوله تعالى: ((إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لاَ يُؤْمِنُونَ)) (4)

بعد الوقف التام وهو على (الْمُفْلِحُونَ) في قوله تعالى: ((وَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ)) (5) وفي ذلك إشارة إلى المعنى الجديد والذي يتضمنه التركيب الجديد، وكذلك الابتداء بقوله تعالى: ((إِنَّا نَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ)) بعد وقف البيان التام على قول الله

---

(1) ابن العربي ، أحكام القرآن الكريم، ج٤، ص ٣٨٩

(2) البهيقي، شعب الإيمان، ج٢، ص ٥٢١، الداني، المكتفى ص ١٤٦، ابن القيم في زاد المعاد ج ١ ص ٣٣٧، ابن الجزري، التمهيد في التجويد ص ١٧٤،ابن الجزري النشر في القراءات، ج١ ص٢٦٦-٢٦٧

(3) البهيقي، شعب الإيمان، ج٢، ص ٢٢١

(4) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٦

(5) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٥

تعالى: ((فَلَا يَحْزُنكَ قَوْلُهُمْ))(1) والابتداء بقوله تعالى: ((يُخَادِعُونَ اللهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا)) بعد وقف البيان الكافي على قوله تعالى: ((وَمَا هُم بِمُؤْمِنِينَ)) (2) كل ذلك يدل دلالة واضحة على الابتداء بمعنى جديد، وحالات الوقف يقتضيها المقام اللغوي.

ويقع الابتداء بعد الوقف المتعين: وهو الابتداء بكلمة (الذين) بعد نهاية الآية التي قبلها، وكل ما ذُكر في القرآن من الذي يجوز الابتداء به ويجوز وصله بما قبله، إلا سبعة مواضع يتعين الابتداء بها وهي:

١- الابتداء بالمبتدأ كقوله تعالى ((الذبن آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَتْلُونَهُ حَقَّ تِلاَوَتِهِ)) (3) بعد قوله تعالى: ((وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءهُم بَعْدَ الَّذِي جَاءكَ مِنَ الْعِلْمِ مَا لَكَ مِنَ اللهِ مِن وَلِيٍّ وَلاَ نَصِيرٍ)) (4) فالذين مبتدأ خبره يتلونه حق تلاوته، والاسم الموصول من الألفاظ المبهمة ومن الألفاظ التي لها حق الصدارة ، وليس لهذا تعلق بما قبله لا لفظاً ولا معناً، أي أن الاسم الموصول يتعلق بما بعده، لوجود صلته؛ لأن الصلة توضح الاسم وتزيل إبهامه ، فلزم الابتداء به إذ الأصل الابتداء بالمبتدأ وبما يجوز الابتداء به.

٢-وفي قوله تعالى: ((يَعْرِفُونَهُ كَمَا يَعْرِفُونَ أَبْنَاءهُمْ)) (5) وهذا بعد قوله تعالى: (وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءهُم مِّن بَعْدِ مَا جَاءكَ مِنَ الْعِلْمِ الْعِلْمِ إِنَّكَ إِذَاً لَّمِنَ الظَّالِمِينَ) فلو وصلنا لكان (الَّذِينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ) صفة للظالمين وهذا غير مقصود؛ لذلك تعين الابتداء بالاسم الموصول.

٣- في حالة عدم وجود تعلق أو ارتباط دلالي، كقوله تعالى:((الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لَا يَقُومُونَ إِلاَّ كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ)) (6) بعد قوله تعالى: ((الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُم بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ سِرًّا وَعَلاَنِيَةً فَلَهُمْ أَجْرُهُمْ عِندَ رَبِّهِمْ وَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ))(7) فليس للآية الثانية تعلق لفظي ولا معنوي بالآية الأولى، فالحديث عن الربا ومن يأكله في الآية الأولى، وفي الآية الآية الثانية عن المؤمنين.

٤- الابتداء بالاسم الموصول المتعلق بصلته كقوله تعالى((الذين آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَعْرِفُونَهُ كَمَا يَعْرِفُونَ أَبْنَاءهُمُ)) (8) بعد قوله تعالى: ((وَإِنَّنِي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ))(9) فالمعنى في الآية السابقة انتهى واكتمل، والابتداء جاء بناء على تضمن الآية التالية معنى جديدا.

٥- اختلاف المضمون والمعنى والفئة التي تتحدث عنها الآية، كقوله تعالى((الَّذِينَ آمَنُواْ وَهَاجَرُواْ وَجَاهَدُواْ فِي سَبِيلِ اللهِ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنفُسِهِمْ))(10) [التوبة: ٢] بعد قوله تعالى: ((وَاللهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ)) (11) [التوبة: ١٩] فلو لم نبتدئ بآية (الَّذِينَ آمَنُواْ) لأوهم معنى غير مراد شرعاً وفي ذلك مخالفة للحكم والمعنى، فالآية اللاحقة تتحدث عن الظلم وعدم الهداية، والابتداء جاء بلفظ صريح هو لفظ الجلالة، إذ لا يمكن أن يوصف الظالمون بالمؤمنين والمجاهدين والمهاجرين في سبيل الله تعالى فتعين

---

(1) القرآن الكريم، سورة يس، آية ٧٦
(2) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٨
(3) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٢١
(4) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٢٠
(5) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٤٦
(6) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٧٥
(7) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٧٤
(8) القرآن الكريم، سورة الأنعام، آية ٢٠
(9) القرآن الكريم، سورة الأنعام، آية ١٩
(10) القرآن الكريم، سورة التوبة، آية ٢٠
(11) القرآن الكريم، سورة التوبة، آية ١٩

الابتداء بجملة وآية لا تتعلق بالأولى.

٦- عدم التعلق من حيث المبنى وتمام المعنى في الآية الأولى يفضي إلى ابتداء جديد، قال تعالى((الَّذِينَ يُحْشَرُونَ عَلَى وُجُوهِهِمْ))(1)بعد قوله تعالى: ((وَلَا يَأْتُونَكَ بِمَثَلٍ إِلَّا جِئْنَاكَ بِالْحَقِّ وَأَحْسَنَ تَفْسِيرًا)) (2) فلو لم نبتدئ بآية (الَّذِينَ يُحْشَرُونَ) لأوهم ذلك أن يكون لها تعلق لفظي ومعنوي بالآية التي قبلها، وهذا لا يتوافر، حيث انقضى المبنى والمعنى بانتهاء الآية الأولى، فتعيّن الابتداء.

٧- ((الَّذِينَ يَحْمِلُونَ الْعَرْشَ وَمَنْ حَوْلَهُ)) (3) بعد قوله تعالى: ((وَكَذَلِكَ حَقَّتْ كَلِمَتُ رَبِّكَ عَلَى الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّهُمْ أَصْحَابُ النَّارِ)) (4) فلو لم نبتدئ بآية (الَّذِينَ يَحْمِلُونَ)لأوهم معنى غير مراد شرعاً إذ لا يمكن أن يكون الملائكة المكرمون هم الكفار المبعدون فتعيّن الابتداء. والآية الأولى تتضمن الحديث عن الملائكة الكرام، أما الثانية فتتحدث عن الكفار والنار.

وهناك الابتداء الكافي: وهو الذي يكون بعد وقف كافٍ كالابتداء بقوله تعالى: (خَتَمَ اللهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ) (5) بعد الوقف الكافي على قوله: (لاَ يُؤْمِنُونَ) من قوله: ((إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لاَ يُؤْمِنُونَ)) (6). ففي حالة تمام المعنى الناجم عن المبنى في التراكيب يتعين الابتداء. فالابتداء الكافي هو ما يحسن الابتداء به وله علاقةٌ بما قبله لفظاً أو معنى، كقوله تعالى ((ومن أساء فعليها)) (7) فالعلاقة اللّفظية هي العطف، والمعنويّة هي المقابلة.

والابتداء الحسن: هو الابتداء بما يكون معناه حسناً، وله علاقةٌ شديدةٌ بما قبله، وهو الذي يكون بعد وقف حسن ، كالابتداء بقوله تعالى: ((مِن قَبْلُ هُدًى لِّلنَّاسِ)) (8) بعد الوقف على قوله: ((وَأَنزَلَ التَّوْرَاةَ وَالإِنجِيلَ)) (9). وقد يكون الوقف حسناً والابتداء بعده قبيحاً كالابتداء بقوله تعالى: ((إِنَّ اللّهَ فَقِيرٌ وَنَحْنُ أَغْنِيَاء)) (10) بعد قوله تعالى: ((لَّقَدْ سَمِعَ اللّهُ قَوْلَ الَّذِينَ قَالُواْ))(11)فالوقف على قالوا حسن لكن الابتداء بعدها قبيح.

وأما من حيث اللغة والنحو فلا يجوز للقارئ مخالفة النحاة والأئمة، ولا يحق له الأخذ بالآراء التي تم نقضها، وخاصة آراء بعض اللغويين في حالة مخالفة الحكم الشرعي، فالأصل في اللغة أن تستند إلى القرآن الكريم، وهو الحجة والدليل والبرهان، ومهما اختلف العلماء والائمة واللغويون والنحاة وعلماء اللسانيات في وجهات النظر اللغوية إلا ذلك لا يمس بالقاعدة الشرعية ولا بالحكم الشرعي، وبالتالي يتبين لنا شدّة ارتباط علوم اللغة وخاصة النّحْو بالدّلالة، والإعراب بالمعنى فلا يتم الإعراب ولا يمكن أن يتعين دون تمام المعنى ودون اكتمال الجانب الدلالي، وهذا ما يؤكد من خلال الآيات الكريمة، والتي تتعدّد معانيها وتتنوّع دلالاتها بتعدّد أوجه الإعراب فيه، ؛ إذ إنّ اختلاف النّحَاة في إعراب آيةٍ قرآنية ما يؤدّي إلى اختلاف في

---

(1)القرآن الكريم، سورة الفرقان، آية ٢٤
(2)القرآن الكريم، سورة الفرقان، آية ٢٣
(3)القرآن الكريم، سورة غافر، آية ٦
(4)القرآن الكريم، سورة غافر، آية ٥
(5)القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٧
(6)القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٦
(7)القرآن الكريم، سورة فصلت، آية ٤٦
(8)القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ٣
(9)القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ٤
(10)القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ١٨١
(11)القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ١٨١

معناها، وهذا ربما يؤدي إلى مخالفة الحكم فلا بد من الحذر، ولعلّ في ذلك أكبرَ دليلٍ على أنّ النَّحْوَ والإعراب مفتاح من مفاتيح المعنى وكلاهما متلازمان، وأنّ الإعرابَ سبيلُ لإدراك المعنى وتشرب الدلالات والفهمِ السليم.

المبحث الثاني: العلاقة بين الوقف والابتداء وعلم التجويد

سبق الحديث عن علم الوقف والابتداء، والعلاقة بين هذا العلم وعلوم اللغة وحاجة القارئ إلى إتقان هذا العلم، بيد أن هذا العلم هو فرع أو موضوع من موضوعات علم التجويد، ولكثرة الحاجة والدراسة والأهمية أصبح هذا العلم علما كباقي العلوم، وله مكانته وأهميته في الدراسات القرآنية واللغوية، وكذلك في الدراسات الحديثة.

وعلم التجويد لغة: هو التحسين، والتحسين هو الانتقال بالشيء من حالة ووضع إلى وضع أفضل وأحسن، ويدخل في ذلك الإتقان والتمكن والقدرة والإحكام، يقال جودت الشيء أي حسنته ، وتجويد الشيء في لغة العرب إحكامه وإتقانه، يقال: فلان جود الشيء أي حسنه وأجاده إذا أحكم صنعه وأتقن وضعه وبلغ منه الغاية في الإحسان والكمال، فهو من الجودة والحسن والإتقان والتمكن.

والتجويد اصطلاحا: معرفة القواعد الأساسية والضوابط التي وضعها علماء التجويد المتعلقة بالقرآن الكريم ، وهذا ما يسمى بالتجويد العلمي أو النظري ، وحكمه بالنسبة لعامة المسلمين مندوب ، وحكمه بالنسبة لأهل العلم فهو واجب كفائي ، فإن قامت به طائفة منهم سقط الإثم والحرج عن باقي الأمة، وإن لم يقم به طائفة منهم من التعلم والتعليم أثموا جميعاً، وهناك ما يسمى بالتجويد العملي أو التطبيقي، وهو إخراج كل حرف من مخرجه دون تحريف أو تغيير أو تبديل.

ولعلم التجويد فوائد قيمة كثيرة من أهمها حسن الأداء، أي أداء القارئ أثناء الترتيل، وجودة التلاوة، وصون اللسان عن اللحن في كلام الله _عز وجل _ واللحن : هو الميل عن الصواب، وهو الخطأ في القرآن الكريم، لذا ينبغي على القارئ أن يكزن ملما بأحكام التجويد.

وتجدر الإشارة إلى أن التجويد يرتبط بالصوت وتحسين الأداء والإلمام بالقواعد المتعلقة بالتجويد، بيد أن هذا لا يعني فقط التركيز على الصوت، وإنما الضبط أيضا والتعرف من خلال التحسين والأداء على المعاني والدلالات ومعرفة الوقف والابتداء، كيف لا، والوقف يرتبط بالدلالة والمعنى، وكذلك الابتداء لا يحبذ إلا في حالة المعنى الجديد والشروع في الدلالة الجديدة، فعلم الوقف والابتداء من علوم التجويد، وعلم التجويد منذ أيام النزول القرآني على الرسول، والتجويد علم تعرف به كيفية النطق بالألفاظ والكلمات القرآنية كما نطقها الرسول الكريم، ويؤخذ مشافهةً عن شيخٍ أو أستاذٍ عنده إجازةٌ بتعليم التجويد.

وأما نشأة هذا العلم المتعلق بالتجويد والتأليف فيه فقد كانت بدايته في القرن الرابع الهجري ولم يذكر التأليف إلا من خلال علوم القرآن والتفسير، وإن كتب علم التجويد القديمة تكاد تكون مجهولة وجهلها أو عدم وجودها لا يعني عدم البحث في هذا العلم، ولدى معظم المشتغلين بالدراسات الصوتية العربية في الوقت المحاضر، فالتركيز كان على المجال الصوتي، وعلم الأصوات قديما وحديثا أفاد في التجويد وأفاد التجويد علم الصوت.

ولم يُعْرفْ مصطلح علم التجويد بمعنى العلم الذي يُعْنى ويهتم بدراسة مخارج الحروف وصفاتها وملامح الصوت وما يتعلق بالجهاز النطقي، وما ينشأ لها من أحكام عند تركيبها في الكلام المنطوق الملفوظ، إلا في حدود القرن الرابع الهجري، مما يعني أن العلم جاء متأخرا عن العلوم الأخرى, ولم يعرف كتاب أُلِّفَ في هذا العلم قبل ذلك القرن, ومعنى هذا أن علم التجويد تأخر

في الظهور كعلم مستقل بالمقارنة مع العلوم الأخرى خاصة علوم القرآن والعربية.

وكان الأئمة وسلفنا الصالح لهم دور في فهم القرآن وضبطه ومعرفة التجويد، فكانوا لا يفرقون بين القرآن وتجويده؛ لأنهم يعلمون علم اليقين أن القرآن نزل مرتلاً مجوداً من العزيز الحكيم، وتلقوا القرآن بالسماع ومشافهة عن الرسول الكريم، فبه قرؤوا القرآن وأقرؤوه، ومن تلقى عنهم العلم القرآني ألزموهبه، فلما ضعفت الهمم، وابتعد الناس عن علوم القرآن، وخاصة التجويد ظهر الفصل بين القرآن والتجويد، مما أدى إلى عدم الفهم، وعدم الضبط وفق ما ورد من أحكام للقراءة.

والتجويد حلية القراءة(1) وزينة التلاوة، وقال ابن الجزري(قال ابن الجزري عنه: لا أعلم أحداً في هذه الأمة رحل في القراءات رحلته ولا لقي من لقي من الشيوخ، قال في كتابه الكامل: فجملة من لقيت في هذا العلم ثلاثمائة وخمسة وستون شيخاً من آخر المغرب إلى باب فرغانة يميناً وشمالاً وجبلاً وبحراً، ولو علمت أحداً تقدم علي في هذه الطبقة في جيع بلاد الإسلام لقصدته، من أبرز شيوخه: أحمد بن محمد بن علان، أحمد بن نفيس، الحسن بن علي بن إبراهيم المالكي، قرأ عليه: أبو العز القلانسي، واسماعيل بن الأخشيد)(2).

وقد رغب الله سبحانه وتعالى قراء القرآن في ترتيله، وحبهم في التلاوة والترتيل، قال تعالى((ورتّلِ القرءان ترتيلًا))(3) والترتيل في تلاوة القرآن وقراءته يقع على ثلاث مراتب أو ثلاث منازل حددها العلماء، وهذه المراتب هي: الحدرُ والتحقيقُ والتوسُّط بينهما.

فالحدرُ: عبارةٌ عن إدراج القراءة مع المحافظة على أحكام التجويد، وهذا يعني الضبط القرآني السليم مع التركيز على علم التجويد، وأما التحقيقُ: هو إعطاءُ الحروفِ كاملَ حقِّها؛ أي التركيز على المقاطع والأصوات، وتبيينُ مخارج الحروف، وإكمالُ صفاتها اللازمة والعارضةِ وما يتعلق بها من وضوح، والوفاء بالمقادير الكيفيَّة والكميَّة؛ مما يعني كيفية اللفظ والمدة التي يستغرقها في نطق الصوت، وأما التدوير: فهو مرحلة وسطية، أو توسط بين الحدر والتحقيق، ولذا أطلق عليه العلماء التوسُّط، وأما الترتيل ينتظمُ المراتبَ الثلاثَ الحدر والتحقيق والتدوير، وليس مرتبةً من المراتب الثلاث، وليس قسيمًا لها، بل كلٌّ منها يصدقُ عليها أنَّه ترتيلٌ، وأضاف البعض مرتبة خامسة وهي الزمزمة ويقصد بها القراءة في النفس. والتجويد بشكل عام هو إعطاء الحروف حقوقَها وترتيبَها، ورَدُّ الحرف إلى مخرجه وأصله، وتلطيفُ النُّطق به على كمال هيئته من غير إسراف ولا تعسُّف ولا إفراط ولا تكلف(4)

إن علم التجويد المتعلق بالقراءة والتحسين والأداء لا ينفصل عن علوم اللغة التي عرفها العرب وألوا فيها، وهناك بعض مظاهر البعد بين علم التجويد وبعض العلوم اللغوية إلا أن التجويد أفاد اللغة وزود علماءها بكثير من القضايا التي على أثرها وضعت بعض القواعد والضوابط، لما فيه من دقة ولما فيه من علم، فوجد علماء اللغة ضالتهم في أحكام القرآن الكريم.

إن فن التجويد هو عبارة عن صنعة وإن هذه الكلمة تحتوي على كثير من المعاني السامية كالفن والاداء، ويمتاز أهل الصنعة بالدقة في العمل، والضبط والأداء، وبما أن الحديث عن الأداء في التجويد، فإن هذا لا يستثنى منه الوقف والابتداء، فالوقف والابتداء ومعرفة المعاني والدلالات والشروع في قراءة نص جديد أو تركيب لاحق يعد من الأداء وجزء من الإتقان،

---

(1) الداني، التحديد لحقيقة الإتقان والتجويد ص ٧٠، و ابن الجزري، التمهيد في علم التجويد ص٥٩.
(2) الجزري، غاية النهاية، ج٢ ص ٣٩٧
(3) القرآن الكريم، سورة المزمل، آية ٤
(4) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج١، ص٢٩٣

وتتوقف دائما صورة هذه الصنعة على تمكن وقدرة صاحبها، وبراعته ورغبته الجادة في تعلم الأحكام، وخاصة ضوابط الوقف والابتداء، والصنعة مصدر من صنع الشي، وأتقنه وجوده، والوصول إلى الغاية في صنعه واتقانه بشكل يليق بالمقام والنص، فلا يوجد فرق بين التجويد والصنعة من حيث التعبير والمعنى والاداء في المعنى الأصلي، . والتجويد والصنعة وجهان لمعنى واحد، وهذا المعنى خاص بالقرآن الكريم، وهو أداء القراءة في القرآن، كما وصل إلى النبي الكريم.

ومن خلال الدراسة والبحث تبين أن العلماء والأئمة كانوا موفقين في الإلمام والتمكن، وقد أصابوا في عملهم وتعلقهم بالقرآن هذا الهدف، وهو الصنعة والإتقان والدقة، وجاء دورهم هذا مصداقا لقوله تعالى (ورتل القران ترتيلا) ورحم الله سيدنا عليا رضي الله تعالى عنه وكرم الله وجه عندما فسر قوله تعالى ((ورتل القران ترتيلا)) (1) يعني تجويد الحروف ومعرفة الوقوف، فجمع كل المؤلفات في التجويد في هذه الآية الكريمة التي تدل على عمق فهمها وقوة أدائها، مما يعني أن العلماء وأهل الاختصاص أدركوا تماما المقصود بهذه الآية الكريمة.

يبقى وفضل التجويد عظيم، وعرف بأنه أشرف العلوم لتعلقه وارتباطه بأشرف الكتب وأجلها ألا وهو القران الكريم، ولهذا العلم أثر على الطلاب والمثقفين والدرسين، وينبغي على كل قارئ لكلام الله عز وجل أن يعتاد النطق السليم لحروف القرآن، ينبغي للقارئ والمرتل أن يُعَوِّدَ نفسه ولسانه على تَفَقُّد الحروف وكيفية نطقها، التي لا يصل إلى حقيقة اللَّفظ والنطق بها إلاَّ بالرِّياضة الشَّديدة والتمرس، والتِّلاوة الكثيرة لآيات القرآن الكريم، مع العلم بِحَقائقها وأهميتها، والمعرفة بمنازلها ومراتبها، فيعطي كلَّ حرفٍ منها حَقَّه في اللفظ والنطق(2)، منَ المَدِّ إن كان ممدودًا ومعرفة مقدار المد، ومنَ الهَمْز إن كان مهموزًا ونوع الهمز، ومنَ الإدغام إن كان مُدْغَمًا والحالات التي يجب فيها الإدغام، وكذلكَ الإظهار والإخفاء والحَرَكَة السكون.

ولا شَكَّ أنَّ أبناء الأمَّة الإسلامية متعبدون بتصحيحِ ألفاظ القرآن، بمعنى أنهم ملزمون بنطق ألفاظه بالصورة التي وردت عن الرسول الكريم بالتلقي والمشافهة، وكذلك تجنب الخطأ واللحن، والتركيز على معانيه من خلال فهمهم لتراكيبه وإقامة حروفِه نطقا ولفظا، على الصِّفة المُتَلَقَّاة من أئمة القراءة بالسماع والمشافهة والمحاكاة، والتي تناقلها العلماء والقراء عن شيوخهم باللغة العربية الفصيحة التي نزل بها القرآن الكريم، والتي لا تجوز مخالفتُها ولا يجوز استبدالها بكلام آخر، ولا العدول عنها إلى غيرها، فكتاب الله سبحانه تعالى وسنة نبيه الكريم من أهم مصادر الفصاحة والبلاغة والبيان، ففيهما يجد الدارس للعربية ضالته، فقد أنزل الله سبحانه تعالى كتابه بلسان عربي مبين متحديا العرب ولغتهم وفصاحتهم، وفيه من الأساليب البلاغية والبيانية المتنوعة ما يعجز أرباب اللغة والفصاحة وأهل الاختصاص عن مجاراته والإتيان بمثله ولو بقليل،

---

(1) القرآن الكريم، سورة المزمل، آية ٤

(٢) الداني، نهاية القول المفيد ص ١٢، والداني، هو: عثمان بن سعيد بن عثمان الأموي مولاهم، القُرطبي، المعروف في زمانه بابن الصَّيرفي، وفي زماننا بأبي عمرو الداني . وُلدَ سنة ٣٧١، ورحل إلى المشرق سنة ٣٩٧، فدخل مصر والقيروان، وحج، ودخل الأندلس، ثم اسْتَوْطَنَ دانية حتى مات . وكان أحد الأئمَّة الكِبَار في عُلُوم القرآن، وله معرفة جَيِّدة بالحديث وطُرُقِه ورجاله، وله مُصنفات حِسَان، من أشهرها كتابه "التَّيسير في القراءات السَّبع"، وهو الذي نَظَمَه الشاطبي في "حِرْز الأماني"، وكتاب "جامِع البيان في القراءات السبع"، والمُقْنِع في رسم المصاحف، والمُحْكَم في نَقْط المصاحف "، و"طَبَقات القُرَّاء"، وهو عظيم في بابه، وغيرها منَ المُصنفات التي بَلَغَتْ ١٢٠ مصنفًا وكان دَيِّنًا، فَاضلاً، وَرِعًا، مُسْتَجَاب الدَّعوة، وكان يقول : ما رأيتُ شيًئا إلاَّ كتبتُه، ولا كتبتُه إلاَّ حفظته، ولا حفظته فنسيته. وتوفِّي بدانية ٤٤٤

كما قال الله تعالى: ((فَأْتُواْ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُواْ شُهَدَاءكُم مِّن دُونِ اللّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ))(1) ، فبهتوا حتى قال قائلهم وهو الوليد بن المغيرة: والله إن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإن أسفله لمغدق.(2)

والنَّاس في ذلك بَيْن مُحْسن مأجور، والمحسن في فهم وتشرب المعاني ونطق الحروف كما ورد عن الرسول الكريم وتناقله العلماء والقراء له أجر وثواب على جهده وعلمه وتعلمه، ومُسِيء آثِم وهو الذي يتعمد الخطأ والعدول عن السنة والقراءة السليمة، أو مَعْذور مع بذل الجهد والرغبة التامة في التعلم والقراءة السليمة لألفاظ القرآن الكريم،؛ فمَن قدر على تصحيح كلام الله - تعالى - باللَّفظ الصَّحيح، أي بالنطق السليم والذي أقره القراء والعلماء كما ورد عن الرسول الكريم وباللغة العربية الفصيحة، وعدل إلى اللفظ الفاسد العجمي بقصد وتعمد وترك الصواب مع سبق الإصرار على ذلك؛ استغناءً بنفسه ظنا منه أنه على صواب، واسْتِبْدادًا بِرَأْيه وحدسه وفي ذلك معصية منه تنجم عن غرور(3)، واتِّكالاً على ما ألف من حَظِّه؛ لأنه قاصد الإساءة، واستكبارًا عنِ الرجوع إلى عالِمٍ يَقِفُه على صحيح لفظه معتمدا على اجتهاده وعلمه، فإنَّه مُقَصِّر آثم مسيء لنفسه ولغيره ، وآثِمٌ بلا ريب، وغاشّ بلا مِرْيَة؛ فقد قال رسول الله - صَلَّى الله عليه وسلم -: ((الدِّين النَّصيحة: لله، ولِكتابه، ولرسوله، ولأئمَّة المسلمين وعامّتهم))(4)

ويقول ابن الجزري في التجويد: فَلَيْس التَّجويد بِتَمْضِيغ اللسان، والمقصود هنا عدم التوضيح(5) ولا بتَقْعير الفم(6) ويقصد بذلك الكلام من أقصى الحلق، ولا بتعويج الفك(7) ويقصد به الترقيق ، ولا بِتَرْعيد الصَّوت(8) ولا بتمطيط الشد(9) بمعنى الزيادة على المقدار، ولا بتقطيع المد ويقصد بذلك تحريك الصوت(10)، ولا بتطنين الغنات ، وتطنين الغنَّات، ويقال فيه تَطْنين النُّونات: هو المُبَالَغة في الغُنَّة(11) ولا بِحَصْرَمة الرَّاءات(12)، قراءة تنفر منها الطِّباع، وتمجُّها القلوب والأسماع(1)؛ بل

---

(1) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٣

(2) الفضل بي الحسين الطبرسي، مجمع البيان، ج ٥، ص ٣٨٧.

(3) يقصد بالحدس هنا التخمين والظن بمعنى التوهم، وهذا من قبيل التعمد والإصرار على النطق بالفاسد.

(4) صحيح مسلم، كتاب الإيمان ، شرح علي بن محمد بن عبد العزيز الهندي، ج١، ص ٧٤

(5) الزبيدي، تاج العروس مادة مضغ.
التمضيغ اللسان: كناية عن لوك الحروف، والقصد هنا عدم تبيينها وتوضيحها.

(6) ابن منظور، لسان العرب ، مادة قعر
التقعير، يقال: رجل مُقَعِّر: إذا تكلم من أقصى الحلق، وهي كناية عن التَّكَلُّف، والتَّنَطُّع، والتَّشَدُّق، في إخراج الحروف، وتضخيم الصوت في القراءة.

(7) الجزري، النشر في القراءات، ج١، ص ٢٠٣
تعويج الفك: كناية عنِ المبالغة في ترقيق الحروف المُسْتَفِلة والميل بها إلى الترقيق.

(8) غانم حمد، الدراسات الصوتية، ص٥٦٢.
تَرْعيد الصَّوت: هو أن يحرِّكَ صوتَه، كالذي يرعد من بَرْدٍ أو أَلَم. أو بمعنى يرتعش.

(9) غانم حمد، الدراسات الصوتية، ص٥٦٢.
تمطيط الشَّد: الزِّيادة على المقدار.

(10) الجزري، النشر في القراءات، ج١، ص ٢٠

(11) القرطبي، تفسير القرطبي، ج ١٩ ص٣٨ ، وانظر الجزري، النشر في القراءات، ج١ ص ٢٠٨.
تطنين الغنَّات، ويقال: تَطْنين النُّونات: هو المُبَالَغة في الغُنَّة، وتحريك الصَّوت فيها، أو تغنين الحُروف التي لا غُنَّة فيها، كأنَّه يخرج كلَّ حرف منَ الخيشوم.

(12) الجزري، النشر في القراءات، ج١، ص ٢٠.
الحصرمة في اللغة هي التضيق
المقصود بالحصرمة عندما ينطق بحرف الراء يضغط عليه فيحبسه فيخرج حرف الراء مبتوراً؛ لأن حرف الراء بين الرخو والشديد فالصوت يجرى فيه جرياناً ناقصاً، والنطق بحرف التوسط بين الشدة والرخاوة يكون هو ان لا يكون المخرج مغلقاكحروف الشدة ولا مفتوحا كحروف

القراءة السَّهلة العذبة، الحلوة اللَّطيفة، التي لا مَضْغ فيها ولا لوك، ولا تعسُّف ولا تَكَلُّف، ولا تَصَنُّع ولا تَنَطُّع، ولا تخرج عن طِباع العرب وكلام الفصحاء بِوَجْه مِنْ وُجوه القِرَاءات والأَدَاء".

إن القراءة السليمة للقرآن الكريم تلك القراءة التي تناقلها الرواة والقراء عن الرسول الكريم، والتي فيها ضبط سليم، واستخدام يليق بحروف القرآن، وقد نهى الرسول عن التلاوة والقراءة بصورة الهذرمة، وقد روي أن عائشة أم المؤمنين قالت:((يُحَدِّثُ حَدِيثًا لَوْ عَدَّهُ العَادُّ لَأَحْصَاهُ))(2) فما عليه السلام يسرع في كلامه حتى لا يفهم. فالأصل القراءة والترتيل الفهم والإتقان واحسن الأداء، ومن هذا الفهم والوعي والإلمام والإدراك ينبغي أن يؤدي هذا إلى تمكن من الوقف والابتداء، فالوقف والابتداء متعلق بالفهم والمعنى والدلالات، فلا قراءة إلا بتأن في كل كلمة سواء كان السامعون نسّاخا أو علماء أو عوامّا، والأصل في الوقف والابتداء التوضيح والفهم والتبيين، فشَرُّ الْقِرَاءَةِ إِذَا مَا هَذْرَمَا: أَيْ: أَسْرَعَ والسرعة في القراءة غير محمودة، فَيَخْفَى السَّمَاعُ، ويصبح المعنى غامضا، فيوهم السامع بمعنى مخالف، وقد روي عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قوله " شَرُّ الْكِتَابَةِ الْمَشْقُ (وَهُوَ خِفَّةُ الْيَدِ وَإِرْسَالُهَا مَعَ بَعْثَرَةِ الْحُرُوفِ وَعَدَمِ إِقَامَةِ الْأَسْنَانِ) ، وَشَرُّ الْقِرَاءَةِ الْهَذْرَمَةُ ، وَأَجْوَدُ الْخَطِّ أَبْيَنُهُ ".(3)

فعلم الوقف والابتداء لا ينفصل عن المعنى، وبما أن التجويد والقراءة والترتيل قائم على الفهم والإتقان فإن علم الوقف يتوقف على فهم القارئ للنصوص ومعرفة دلالات التراكيب ومعانيها، وبدون ذلك فإن المعاني تتداخل، ويبدو الأمر على السامع مموها، وتمويه المعاني والدلالات يكون ناجما عن تخبط القارئ في تحديد المعنى،ومعرفة بداية المعنى ليتسنى له الشروع في القراءة، ومعرفة نهايته، ليتمكن من الوقوف، ولا يجوز الوقف على ألفاظ تؤدي إلى بتر المعنى، والألفاظ والتراكيب هي التي تحمل الدلالات الصغرى، فالدلالة الصغرى تكون ناجمة عن الجمل البسيطة والدلالة الكبرى تنجم عن تلاحم الجمل وترابطها؛ لذا على القارئ والمرتل أن يعي تماما مواطن الوقف ومواضع الابتداء.

وقد استقطبت اللغة اهتمام العلماء والمفكرين منذ القدم، لأن حياة مجتمعاتهم الفكرية والاجتماعية تعلقت باللغة، وبها قوام فهم كتبهم المقدسة وما يتعلق بأحوال حياتهم الدينية والاجتماعية. فغدت اللسانيات الإطار العام الذي اتخذت فيه اللغة مادة للدراسة والبحث وحظيت باهتمام العلماء.

ومن جملة الآراء التي أوردها العلماء حول نشأة اللغة قولهم: (بوجود علاقة ضرورية بين اللفظ والمعنى شبيهة بالعلاقة اللزومية بين النار والدخان.)(4) إن المباحث الدلالية قد أولت اهتماماً كبيراً لموضوع العلاقة والتلازم، علاقة اللفظ بالمعنى، وارتبط هذا بفهم المبنى والمعنى، والمفردات والجمل والتركيب، وفهم طبيعة المعنى والدلالات الناجمة عن التراكيب.

المبحث الثالث: مكانة الوقف والابتداء بين علوم اللغة

الرخاوة فيكون الزمن حال الوسط بين الشدة والرخاوة ويعتمد على الناطق للصوت وكيفية استخدام المخرج الصوتي، ومن حروف التوسط الراء، والتوسط لغة الاعتدال.

(1) الجزري، النشر في القراءات، ج١، ص ٢٠

تمجُّها: أي ترفضها ولا تَسْتَسِيغُها. بمعنى الرفض وعدم القبول.

(2) صحيح البخاري، ج ٤، ص ١٩٠

(3) السخاوي، فتح المغيث، ج ٣، ص ٥٢

(4) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ١٩

إن علم الوقف والابتداء علم من العلوم التي عالجها علم التجويد، وعلم التجويد علم عام وخاص، فهو عام لما فيه من ضوابط وقواعد تتعلق بالنطق واللفظ والمعنى وما إلى ذلك من أمور تتعلق بالكلام وكيفية نطقه وقراءته، وعلم خاص بالقرآن الكريم تناقله الرواة والعلماء عن السلف والصحابة بالصورة التي كان الرسول الكريم يحث عليها، بيد أن علم التجويد جاء متأخرا في القرن الرابع الهجري، ولا يعني التأخر أنه حديث النشأة، بل هو علم أصيل ملازم للقرآن الكريم منذ النزول.

إن العلوم اللغوية كثيرة ومتنوعة، وقبل علوم اللغة هناك علم التفسير، فعلاقة الوقف به علاقة متينة وقوية؛ لأن علم التفسير علم قائم على تفسير القرآن العظيم، وعلم الوقف والشروع والابتداء أصبح علما بعد أن كان موضوعا من موضوعات علم التجويد، وبما أن الأمر يتعلق بالمعنى والدلالات الباطنة والظاهرة في علوم التفسير والتجويد والوقف فإن العلاقة بين هذه العلوم علاقة حاجة واحتياج، وهي علاقة وثيقة بين العلوم الدينية، فهو أثرٌ من آثارِ علم التَّفسيرِ، فمَنِ اختارَ وقفاً معينا، فإنَّه اعتمد المعنى ودلالة النص القروء أوَّلاً، ثُمَّ وقفَ والوقف عند تمام المعنى، فالواقفُ يفسِّرُ بوقفه المعنى ، ثُمَّ يقِفُ ، فهو بوقفِهِ على موضعِ الوقفِ يبيِّنُ وجه المعنى أراده، فيبلغ ذلك مسامع السامع.

وعلم الوقف والابتداء لا يستقيم دون العلوم الأخرى، وله صلة وثيقة بعلوم القرآن وعلوم اللغة، ومن خلال الدراسة تبين أن العلوم اللغوية دون استثناء تصب في بوتقة واحدة ينهل منها الدارس والباحث في علم الوقف والابتداء، ومن مظاهر العلاقة بين الوقف والابتداء والعلوم الأخرى، ومن العلوم المهمَّة في معرفة الوقف والابتداء علم التفسير، وعلم النحو ، وعلم القراءات ؛ لأن المعنى والدلالة لا يعرف إلا من خلالها، قال ابن مجاهد لا يقوم بالتمام(1)إلا نحوي عالم بالقراءة ، عالم بالتفسير ، عالم بالقصص وتلخيص بعضها من بعض ، عالم باللغة التي نزل بها القرآن)(2)

الوقف والابتداء وعلم النحو

النحو هو علم يبحث في أصول مكونات الجملة، وقواعد وضوابط الألفاظ والحركات والعلامات وحالات البناء والمعرب والمبني وبيان المواقع الإعرابية لمفردات وتراكيب الجملة، وهذا العلم لا ينفصل عن المعنى ، والمعنى يشكل جزء الإعراب، فغاية علم النحو أن يحدد أنماط الجمل والأبنية والتراكيب ومواضع كلماتها ووظيفتها، ويحدد الخصائص والسمات التي يكتسبها اللفظ من ذلك النمط، فهناك خصائص نحوية كالابتداء والإخبار، والفعل والفاعلية والمفعولية وأنواع المفاعيل، وهناك أحكام نحوية كالتقديم والتأخير والحذف والتقدير والجواز والوجوب والإعراب والبناء.

أن احتياج علم الوقف والابتداء إلى معرفة النحو أمر حتمي، ولا يستغنى عن النحو وقواعده وأحكامه في القراءات، ومن صور الاحتياج الاختلاف في إعراب لفظ (مِلَّة) من قوله تعالى((وَجَاهِدُوا فِي اللَّهِ حَقَّ جِهَادِهِ هُوَ اجْتَبَاكُمْ وَمَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِي الدِّينِ مِنْ حَرَجٍ مِلَّةَ أَبِيكُمْ إِبْرَاهِيمَ) (3) يورث اختلافاً في صحة الوقوف على لفظ (حرج) من عدمه، (ويحتاج إلى معرفة وتقديراته؛ ألا ترى أن من قال (ملةَ أبيكم إبراهيم) منصوبة بمعنى كَمِلَّةِ، وأعمل فيها ما قبلها، ولم يقف على ما قبلها . ومن نصبها على الإغراء وقف على ما قبلها)(4)

---

(1) يقصد بالتمام الوقف، وعلى وجه التحديد الوقف عند انتهاء المعنى

(2) النحاس، القطع والائتناف، ص ٩٤ .

(3) القرآن الكريم، سورة الحج، آية ٤٨

(4) النحاس، القطع والائتناف، ص ٩٤ .

وكذلك اختلاف الوقف باختلاف القراءات في قراءة (ثَلَاثُ عَوْرَاتٍ) من قوله تعالى((يَاأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لِيَسْتَأْذِنكُمُ الَّذِينَ مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ وَالَّذِينَ لَمْ يَبْلُغُوا الْحُلُمَ مِنكُمْ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ مِن قَبْلِ صَلَاةِ الْفَجْرِ وَحِينَ تَضَعُونَ ثِيَابَكُم مِّنَ الظَّهِيرَةِ وَمِن بَعْدِ صَلَاةِ الْعِشَاء ثَلَاثُ عَوْرَاتٍ لَّكُمْ لَيْسَ عَلَيْكُمْ وَلَا عَلَيْهِمْ جُنَاحٌ بَعْدَهُنَّ طَوَّافُونَ عَلَيْكُم بَعْضُكُمْ عَلَى بَعْضٍ كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمُ الْآيَاتِ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ))(1) وقد قرأ أبو بكر وحمزة والكسائي(ثلاثَ عوراتٍ) بنصب الثاء ، ورفعها الباقون، فمن نصب لم يبتدئ به؛ فبالنصب والوقوف يتعلق المعنى، وبه لا يستقيم؛ لأنه بدل من قوله(ثَلَاثَ مَرَّاتٍ)؛ والتقدير: ليستأذنكم هؤلاء لأوقات ثلاث عورات، فلذلك لا يجوز أن يقطع منه من خلال الوقف. ومن رفع جاز له الابتداء به؛ لأنه مستأنف، فبالاستئناف لا يبتر المعنى، والرفع على إضمار مبتدأ؛ وتقديره : هذه ثلاث عورات ، أو يرفعه بالابتداء ، والخبر في شبه الجملة وهو قوله:(لكم) (2)

ولا يجوز الفصل بين المعنى والدلالة والإعراب، وبما أن المعنى مرتبط بالنحو وجزء الإعراب فإن الوقف والابتداء مربط المعنى والنحو، ولذا ينبغي على القارئ أن يكون ملما بضوابط النحو لارتباطه بالمعنى، وقد ذكر ابن جني في كتابه الخصائص: (النحو هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره: كالتثنية، والجمع، والتحقير والتكسير والإضافة والنسب، والتركيب، وغير ذلك ، ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة فينطق بها وإنْ لم يكن منهم، وإنْ شذ بعضهم عنها رد به إليها. وهو في الأصل مصدر شائع، أي نحوت نحواً، كقولك قصدت قصداً، ثم خصّ به انتحاء هذا القبيل من العلم)(3) فالنحو عند ابن جني على هذا هو : محاكاة العرب في طريقة كلمهم تجنباً للّحن، مما يعمل على استقامة اللسان، وتمكيناً للمستعرب في أن يكون كالعربيّ في فصاحته وسلامة لغته عند الكلام، مما يعني أن النحو وقواعده وضوابطه ليست فقط للعربي وإنما لغير العرب.

إن فهم النصوص والأبنية والتراكيب يعتمد على إلمام القارئ وتمكنه من معرفة نهايات الجمل وربط الوقف بالمعنى دون بتر له؛ لأن بتر المعنى بوقف في غير موضعه يؤدي إلى تفكك المعنى العام ويعطى دلالات لا علاقة لها بالمعنى المنشود.

الوقف والابتداء وعلم التفسير

التفسير لغة هو التوضيح والبيان والكشف ، ويقال هو مقلوب السفر تقول أسفر الصبح إذا أضاء ، وقيل مأخوذ من التفسرة وهي اسم لما يعرف به الطبيب المرض(4) فالتفسير مأخوذ من الفسر الذي هو كشف المغطى(5) أو إظهار المعنى المعقول(6) وبين المادتين " الكشف " و" الإظهار" تلازم إلا أن الراغب الأصفهاني أضاف أن الفسر يكون في بيان المعنى المعقول، وفي الاصطلاح هو بيان كلام الله عز وجل أو المبين والمفسر لألفاظ القرآن الكريم.

وعرفه البعض: علم نزول الآيات وشؤونها وأقاصيصها والأسباب النازلة فيها ثم ترتيب مكيها ومدنيها ومحكمها ومتشابهها وناسخها ومنسوخها وخاصها وعامها ومطلقها ومقيدها ومجملها ومفسرها وحلالها وحرامها ووعدها ووعيدها وأمرها ونهيها وعبرها وأمثالها(7) وقال الزرقاني في تعريفه لعلم التفسير: هو علم يبحث فيه عن أحوال القرآن الكريم من حيث دلالته على

---

(1) القرآن الكريم، سورة النور، آية ٥٨
(2) ابن غلبون، التذكرة في القراءات، ج ٢،ص ٥٧١ .
(3) ابن جني، الخصائص، ج١ ، ص ٣٥
(4) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج٢ ص٤٨٩
(5) ابن منظور، لسان العرب، ج٥ ص٥٥
(6) الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن ص ٣٨١.
(7) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج٢ ص٤٩١

مراد الله تعالى بقدر الطاقة البشرية(1) وموضوعه كلام الله سبحانه وتعالى، أي البحث في معاني ودلالات القرآن الكريم(2) وفائدة علم التفسير التذكر والاعتبار ومعرفة هداية الله في العقائد والعبادات والمعاملات والأخلاق؛ ليفوز الأفراد والمجاميع بخير العاجلة والآجلة(3)

ولعلم التفسير فضل عظيم على الأمة الإسلامية، ويظهر هذا في فهم القرآن وتوضيح معانيه وبيان أحكامه، وتفسير لغته، قال الأصبهاني :(أشرف صناعة يتعاطاها الإنسان تفسير القرآن الكريم ؛ ذلك أن شرف الصناعة يكون إما بشرف موضوعها أو بشرف غرضها أو بشدة الحاجة إليها ، والتفسير قد حاز الشرف من الجهات الثلاث فموضوعه كلام الله تعالى ، والغرض منه الوصول إلى السعادة الحقيقية التي لا تفنى ، وأما من جهة شدة الحاجة فلأن كل كمال ديني أو دنيوي عاجلي أو آجلي مفتقر إلى العلوم الشرعية والمعارف الدينية ، وهي متوقفة على العلم بكتاب الله تعالى) (4)

وقال الطبري مبيناً وموضحا هذا الفضل لهذا العلم : (اعلموا عباد الله أن أحق ما صرفت إلى علمه العناية وبلغت في معرفته الغاية ما كان لله في العلم به رضا وللعالم به إلى سبيل الرشد هدى وأن أجمع ذلك لباغيه كتاب الله الذي لا ريب فيه وتنزيله الذي لا مرية فيه الفائز بجزيل الذخر وسنى الأجر تاليه الذي لا يأتيه البلطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد) (5) ومنزلة علم التفسير من العلوم الأخرى منزلة ومرتبة الحاجة والاحتياج والتكميل، فهو من العلوم بمنزلة الإنسان من العين والعين من الإنسان(6) وواضعه الرسول الكريم فهو أول مفسر لكلام الله تعالى(7) وسمي علم التفسير بهذا لما فيه من الكشف والتبيين واختص بهذا الاسم دون بقية العلوم مع أنها مشتملة على الكشف والتبيين لجلالة قدره، وقصده إلى تبيين مراد الله من كلامه كان كأنه هو التفسير وحده دون ما عداه(8) وعلم التفسير له علاقة وثيقة بعلوم اللغة والنحو والصرف والبيان والفقه وعلم القراءات ويحتاج إلى معرفة أسباب النزول والناسخ والمنسوخ(9)

تجدر الإشارة إلى أن علم الوقف والابتداء لا يستغني عن المعاني والدلالات والأحكام، ويستمد هذا التفسير من علم التفسير، والعلوم تحتاج بعضها فهي متداخلة ولا يجوز الوقف دون معرفة المعنى وتمام الدلالة، والابتداء كذلك يستمد الشروع في التراكيب والأبنية من خلال المعنى والنحو، فكلها متداخلة، فعلم الوقف والابتداء علم جليل وفَن عظيم جَلِيل، وَبِهِ يُعْرَفُ أَدَاءُ الْقُرْآنِ، وَيَتَرَتبُ عَلَى ذَلِكَ فَوَائِدُ كَثِيرَة وَاسْتِنْبَاطَات غَزِيرَةٌ وَبِهِ تَتَبَيَّنُ مَعَانِي الْآيَاتِ وَيُؤْمَنُ الِاحْتِرَازُ عَنِ الوقوع في المشكلات، مع تجنب الوقوع في المخالفات.

(1) الزرقاني، مناهل العرفان، ج١ ص٤٢٣
(2) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج٢ ص٤٩٦
(3) الزرقاني، مناهل العرفان، ج١ ص٤٢٩
(4) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج٢ ص٤٩٦
(5) الطبري، تفسير الطبري، ج١ ص٥
(6) النيسابوري، غرائب القرآن ورغائب الفرقان، ج١ ص٥
(7) سرحان، الوحي والقرآن ، ص١٢٦
(8) الزرقاني، مناهل العرفان، ج١ ص٤٢٩
(9) الزركشي، مناهل العرفان في علوم القرآن، ج١ ص١٣

واحْتِيَاجُهُ إِلَى الْمَعْنَى كاحتياج الجسم والجسد إلى الروح، كَقَوْلِهِ: ((قَالَ اللَّهُ عَلَى ما نقول وكيل)) (1) فَيَقِفُ عَلَى: (قَالَ) وَقْفَةً لَطِيفَةً لِئَلَّا يُتَوَهَّمَ كون الاسم الكريم فاعل للفعل (قال) وَإِنَّمَا الْفَاعِلُ يَعْقُوبُ عَلَيْهِ السَّلَامُ، وهذا الوقف يوحي إلى السامع أن الفاعل ليس لفظ الجلالة، وإنما هو يعقوب عليه السلام، وهذا مرتبط بالمعنى والوقف به كذلك.

الوقف والابتداء وعلوم اللغة.

إن علوم اللغة العربية كثيرة ومتنوعة، وعلوم متداخلة، وعلم الوقف والابتداء لا يستقيم بدونها ولا يستغني عنها، فالقارئ للقرآن الكريم ينبغي عليه أم يكون ملما بالمستوى المطلوب من هذه العلوم، وعلى وجه التحديد علم الدلالة والمعاني، والنحو، لما لهذه العلوم من أثر بالغ في تحديد المعنى، وهذا ما يحتاجه القارئ، ومن جهة أخرى لا يستطيع الوقف والابتداء معالجة المعاني إلا من خلال اكتمالها من الناحية التركيبية والبنية الأمر الذي يعالجه علم النحو، وكذلك علم التجويد تربطه بعلم الأصوات علاقة وثيقة، فعلم الأصوات علم يبحث في مجال الأصوات اللغوية، من حيث مخارج الصوت، وكيفية إخراجها ونطقها، وخواص الصوت، ، وكيف يتم سماعها وإدراكها، وهذا أمر يحتاجه علم التجويد.

وقد ظهر علم التجويد مستقلاً في التراث العربي الإسلامي القديم في القرن الخامس الهجري ، حين تمكن علماء القراءات في تلاوة وقراءة القرآن من استخلاص المباحث والموضوعات الصوتية من كتب علماء العربية في المجال الصوتي، ووضعها في إطار علم جديد يتلاءم مع الدرس القرآني في التجويد، ومن بين المؤلفات القديمة في التجويد كتاب الرعاية لتجويد القراءة، لمكي بن أبي طالب القيسي وكتاب، التحديد في الإتقان والتجويد، لأبي عمرو عثمان بن سعيد الداني(2).

ويستخدم علم أصوات العربية الحديث معظم المصطلحات الصوتية القديمة التي استخدمها علماء العربية وعلماء والتجويد،(3) وقد فضَّل بعض الدارسين مصطلحات عربية جديدة جاءت ترجمة للمصطلحات الصوتية الغربية، بيد أن المصطلحات الغربية المترجمة لها جذور عربية وبتدقيق النظر فيها تعود إلى علماء العربية قديما، ففي الوقت الذي استخدم فيه معظم المحدثين مصطلح المجهور والمهموس، فإن بعضهم آثر مصطلح الانفجاري والاحتكاكي بدلاً من الشديد والرخو ولا خلاف في دلالة كل منهما، ولا يزال موضوع المصطلح الصوتي عند المحدثين من الموضوعات التي يكثر فيها الاختلاف والاضطراب ، لاسيما في التعبير عن المفاهيم الصوتية الحديثة ، وبعض ذلك راجع إلى عدم اطلاع العلماء العرب المعاصرين على كثير من التراث الصوتي عند علماء التجويد وعلماء القراءات.

وقد اهتم علماء العربية بالصوت منذ عهد التقعيدِ والتقنين لقواعد النحوَ، ولعل خبر أبي الأسود حين وضع رموز الحركات يجلي شيئًا من هذه الأولية: (جاء أبو الأسود إلى زياد فقال له: اِبْغِنِي كاتبًا يفهم عني ما أقول، فجيء برجل من عبد القيس فلم يرض فهمه، فأتي بآخر من قريش فقال له: إذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف فانقط نقطة على أعلاه، وإذا ضممتُ فمي

---

(1) القرآن الكريم، سورة يوسف، آية ٦٦

(2) الإمام الحافظ ، المجود المقرئ ، الحاذق ، عالم الأندلس أبو عمرو ؛ عثمان بن سعيد بن عثمان بن سعيد بن عمر الأموي ، مولاهم الأندلسي ، القرطبي ثم الداني ، ويعرف بابن الصيرفي. ألف كتاب (جامع البيان في السبع) ثلاثة أسفار في مشهورها وغريبها ، وكتاب (التيسير) وكتاب (الاقتصاد) في السبع ، و (إيجاز البيان) في قراءة ورش ، و (التلخيص) في قراءة ورش أيضا ، و (المقنع) في الرسم ، وكتاب (المحتوى في القراءات الشواذ) ، فأدخل فيها قراءة يعقوب وأبي جعفر ، وكتاب (طبقات القراء) في مجلدات ، و (الأرجوزة في أصول الديانة) ، وكتاب (الوقف والابتداء)، وكتاب (العدد) ، وكتاب (التمهيد في حرف نافع) مجلدان ، وكتاب (اللامات والراءات) لورش ، وكتاب (الفتن الكائنة) ؛ مجلد يدل على تبحره في الحديث ، وكتاب (الهمزتين) مجلد ، وكتاب (الياءات) مجلد ، وكتاب (الإمالة) لابن العلاء مجلد . وله تواليف كثيرة صغار في جزء وجزئين .

(3) مازن المبارك، النحو العربي، ص ١٢ ، و أبو الطيب اللغوي مراتب النحويين ١٠

فانقط نقطة بين يدي الحرف، وإذا كسرت في فاجعل النقطة تحت الحرف، فإن أتبعت شيئًا من ذلك غنة فاجعل النقطة نقطتين، ففعل. فهذا نقط أبي الأسود)(1). ومن هنا نشأت ألقاب الحركات في العربية، وعدَّت من أكثر ألقاب الأصوات توفيقًا، ولها أثر عظيم في تحديد المعاني والدلالات، وهناك الحركات القصيرة والحركات الطويلة.

المبحث الرابع: وظائف الوقف والابتداء عند علماء الصوت والنحو والقراءة

تجدر الإشارة إلى أن علم الصوت له علاقة بعلوم اللغة بشكل عام، والعلاقة بين الصوت والصرف جلية واضحة، وعلم الصرف له مجاله، ويبحث في الأسماء المتمكنة والأفعال المتصرفة، والصرف لغة مأخوذ من المادة المعجمية (ص ر ف) (2) ومن ذلك قولهم: لا يقبل منه صرف ولا عدل وقولهم: لأنه ليتصرف في الأمور وصرْف الدهر حدثانه ونوائبه، والصريف : اللبن ينصرف به عن الضرع حارا إذا حلب والصيرف المحتال المتصرف في الأمور، والصيرفي : الصراف من المصارفة(3) ، وغيرها من التراكيب اللغوية التي تدل على معنى التحويل والتغيير والانتقال من حال إلى حال. وفي الاصطلاح (علم بأصول - أي بقواعد - تُعرف بها أحوال أبنية الكلمة) (4) ويتناول علم الصرف الأبنية والأوزان والزيادات والإعلال والإبدال والإدغام، والميزان الصرفي والاشتقاق وهذه قضايا تتعلق ببنية اللفظ، وأيما تغيير يطرأ على اللفظ يؤدي إلى تغيير المعنى(5) وعلم الصرف يقصد به التحويل والتغيير(6)

إن هذه التغيرات التي تطرأ على بنية اللفظ تؤدي إلى تغير في المعنى، ويرتبط ذلك بعلم الأصوات، وهناك ظواهر صوتية لم نجمها في القرآن الكريم، وهناك الكثير من القضايا النحوية والصرفية لا يمكن أن تفسر إلا على أساس صوتي، فمضى العلماء العرب يؤلفون في النحو والصرف مَشُوبَيْنِ بأحكام الصوت وعلله، ومعتمدين على الظواهر الصوتية، إذ تكمن وراءه علةٌ صوتية تؤثّر فيه، أو ظاهرة من ظواهر الصوت لها أثرها، وتعمل كما يعمل العامل في النحو، أي أنها لها أثرها على المعنى والدلالة، وكذلك كما تبنى الأبنية والصيغ في الصرف، ولا ريب أن الصرفَ أشدُّ التصاقًا من النحو بعلم الأصوات، وهناك موضوعات ينبغي أن تُدرج في علم الأصوات كالإدغام والإمالة والإبدال... ونحوها، بل إن كثيرًا من مباحث الصرف الرئيسة تعتمد على علل صوتية بحتة عبّر عنها المتقدمون بالخفّة والاستخفاف ودفع الاستثقال(7)

وقد شارك علماء القراءات والتجويد في إضافة العلل الصوتية إلى ما أُثِر عن الخليل وسيبويه، مما يعني أن علماء القراءات أثروا في التأليف والتقعيد والتقنين، لما لهم من علم ومعرفة وإلمام بأحوال الصوت التي أدركوها من خلال القرآن،، إذ سجّلوا خصائص صوتية تنفرد بهاالتلاوة القرآنية، ووضعوا أصولا وقواعد تمثل كثيرًا من هذه الخصائص(8)، مما كان لَه أعظم

---

(1) عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية - رؤية جديدة في الصرف العربي ٩، و حلمي خليل، التفكير الصوتي عند الخليل ٧٧-٧٨

(2) ابن منظور مادة صرف

(3) الأستراباذي، شرح الشافية ج١ ص١.

(4) الأستراباذي شرح شافية ابن الحاجب ج٣ ن ص٦٨ ، ٦٩ الحاشية، و الشمسان : دروس في علم الصرف ج١ ص ٣٨-٣٩.

(5) إبراهيم الشمسان، دروس في علم الصرف ج١ ص ٨-٩

(6) هو تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة لمعان مقصودة ، ولا تحصل تلك المعاني إلا بهذا التغيير. وذلك كتحويل المصدر (شرب) إلى الفعل الماضي شرب ، والمضارع (يشرب) ، والأمر : اشرب، وغيرها مما يمكن أن نتوصل إليه من مشتقات تتصرف عن الكلمة الأصل كاسم الفاعل ، واسم المفعول ، والصفة المشبهة ، وغيرها ، وهو إلى جانب ذلك علم يبحث فيه عن المفردات من حيث صورها وهيئاتها ، أو من حيث ما يعرض لها من صحة ، أو إعلال ، أو إبدال . ولم يرد عن النحاة الأوائل تعريفا جامعا مانعا لعلم الصرف.

(7) عبد الصابور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية - رؤية جديدة في الصرف العربي ٨-٩، و حلمي خليل، التفكير الصوتي عند الخليل، ص ٧٨-٧٩

(8) د. السعران، علم اللغة،٦٨-٦٩

الأثر في علم الأصوات وتأثر بذلك علماء الصوت. فعلم الوقف والابتداء يشتمل على قضايا أفادت الأصوات، وكذلك هناك ضوابط في علم الصوت يحتاجه علم الوقف.

يتناول علم الصوت الوظائف الصوتية للصوت الإنساني في سياقه ونطقه وملامحه، أي في تركيب الكلام، ويوضح أثر الصوت في المعنى، ويهتم بأثر هذا الصوت في مستويات اللغة المختلفة منها: الصرفية، والنحوية، والدلالية، فموضوعه وظائف الأصوات ودلالاتها والفرق بينها، بالإضافة إلى تغيرات أحوال اللفظ الصوتية(1)

ومن صور التأثير الصوتي في القرآن واحتياج العلوم إلى بعضها البعض، قال تعالى((كلّما خَبَت زّدناهُم))(2) حيث أثّر صوت الزاي المجهور، في صوت التاء المهموسة، وهما من مخرجين متقاربين في الجهاز النطقي، فقلب حرف التاء زايًا وأدغم في الحرف اللاحق لتصبح القراءة واللفظ: (خبزّدناهم). وعلى ذلك كل أمثلة الإدغام الصغير والكبير، بيد أن الكبير لا بد فيه من التسكين أولا؛ لأن الحركة تحول بين الصوتين المتقاربين، فتمنع المماثلة(3) ويقول ابن جني:(ألا ترى أنك إنما أسكنتَه لتخلطه بالثاني وتجذبه إلى مضامَّته ومماسَّة لفظه بلفظه بزوال الحركة التي كانت حاجزة بينه وبينه)(4)

وظواهر التأثير الصوتي وخاصة الإبدال في القرآن الكريم كثيرة، وهذه يعالجها العلم الصوتي والصرفي ومن بين هذه الظواهر: قال تعالى((هُدًى لِلْمُتَّقِينَ))(5): والأصل في (المتقين) ، (الموتقين) ، (مفتعلين) من (الوقاية) وهذا فيه إبدال، فقلبت الواو تاء وادغمت في التاء التي بعدها، والقلب هنا في الحرف الأول أي في التاء الأولى التي أصلها واو، ، وحذفت الكسرة من الياء استثقالاً لها ثم حذفت لالتقاء الساكنين فبقي (متقين))(6)، إن ما ذهب إليه الطبرسي موافق لمذهب اللغويين العرب الأقدمين(7)الذين يرون أن فاء (افتعل) تبدل تاء قياساً عند بناء صيغة (افتعل) أو أحد مشتقاتها من معتل الفاء بالواو أو الياء ثم تدغم في تاء بناء (افتعل) لاجتماع مثلين أولهما ساكن فوجب الإدغام في (اتَّعد) و(اتَّسر) والأصل فيهما (اوتعد) و(ايتسر)، وذلك لانعدام الانسجام الصوتي بين صوتي الواو والياء المجهورتين وصوت التاء المهموسة إذ إن تواليهما في تلك الصيغة يحدث ثقلاً واضحاً يقتضي ذلك التغيير ، قال سيبويه :(وأما (التاء) فتبدل مكان الواو فاء في (اتَّعَدَ) و(اتَّهَمَ) و(تجاه) ونحو ذلك) (8) ويرى سيبويه أن سبب الإبدال في هذا الموضع هو ضعف الواو وسبقها بكسرة فيبدلونها بحرف أجلد منها لا يزول وهو (التاء) ، لأن هذا أخفّ عليهم قال (هذا باب ما يلزمه بدل التاء من هذه الواوات التي تكون في موضع الفاء وذلك في الافتعال وذلك قولك مُتِّقِد ، ومُتَّعِد ، واتَّعد ، واتَّقد ، واتَّهَمُوا في الاتِّعاد والاتِّقاد ، من قِبَل أنّ هذه الواو تضعف ههنا ، فتبدل إذا كان قبلها كسرة ، وتقع بعد مضموم وتقع بعد الياء . فلما كانت هذه الأشياء تكنَّفها مع الضعف الذي ذكرت لك ، صارت

---

(1) كمال بشر، علم اللغة العام الأصوات العربية، ص ٢٩-٣٠، و محمد فتيح، مبادئ علم الأصوات ٣٠١-٣٠٢، و عصام نور الدين، علم وظائف الأصوات اللغوية ٣٣-٣٥
(2) القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية ٩٧
(3) عبد الصبور شاهين، ثر القراءات في الأصوات،٣٣٩ ـ ٣٤٠
(4) ابن جني، الخصائص،ج٢ ص ١٤٠
(5) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢
(6) الطبرسي، مجمع البان، ج١ ص ١٥٦ .
(7) المبرد، المقتضب،ج١ ص ٩٥، سيبويه ج٤ ص٢٣٨، ابن جني، سر صناعة الاعراب ج ١ص١٦٢-١٦٥ ، الأسترباذي ،شرح شافية ابن الحاجبج٣ ص ٨٠، ابن عصفور، الممتع في التصريف ص٢٥٦ .
(8) سيبويه، الكتاب ج ٤ص ٢٣٩ ، و المبرد المقتضب: ج١ص ٦٣-٦٤

بمنزلة الواو في أوّل الكلمة ، وبعدها واوٌ في لزوم البدل لما اجتمع فيها ، فأبدلوا حرفاً أجلد منها لا يزول وهذا كان أخفّ عليهم) (1)

وقال تعالى((لَوْ يَجِدُونَ مَلْجَأً أَوْ مَغَارَاتٍ أَوْ مُدَّخَلًا))(2):(وأما قوله مُدَّخَلاً في القراءة المشهورة(3) فأصله (مدتخلاً) لكن التاء التاء تبدل من الدال دالاً لأن التاء مهموسة والدال مجهورة والتاء والدال من مكان واحد فكان الكلام من وجه واحد أخفّ)(4) أخفّ)(4) وكل ذلك إن دل على شيء فإنما يدل على العلاقة بين علم الصوت وعلم التجويد في القراءات وكذلك الوقف والابتداء، وهذا التغير في الحركات والأصوات من إعلال وإبدال وإدغام في الأصوات له ضوابطه في علم التجويد وعلوم اللغة من الصوت والصرف، وله أثر في الدلالة والمعنى. فعلم القراءات علم واسع وعام ومتنوع بتنوع اللغة أو اللهجة ولكن بلغة عربية فصيحة، وقد عرفه الطوفي(والقراءات هي اختلاف ألفاظ الوحي المذكور في كتبة الحروف أكيفيتها، من تخفيف وتثقيل، وتحقيق وتسهيل، ونحو ذلك، بحسب اختلاف لغات العرب) (5)

مما سبق يتبين أن علم الوقف والابتداء هو جزء العلم الصوتي ويستمد منه كثيرا من الضوابط والقواعد، وكذلك علم الصوت يتبادل مع العلم القرآني كثيرا من القواعد، ولا يتوقف هذا التبادل عند الصوت ، وإنما تبادل مع علوم اللغة بشكل عام ومنها النحو، ومن مظاهر العلاقة بين العلمين الدلالة والمعنى؛ لأن علم الوقف والابتداء علم قائم على المعنى وتوضيحه والشروع في التراكيب الجديدة ذات المعنى المتصل والمنفصل، وكذلك مع العلم البياني البلاغي، قال تعالى((وَكَيْفَ تَكْفُرُونَ وَأَنتُمْ تُتْلَى عَلَيْكُمْ آيَاتُ اللَّهِ وَفِيكُمْ رَسُولُهُ))(6) استطاع الاستفهام في الآية الكريمة أن يُلقي ظلاله البلاغية، فالاستفهام هنا ليس حقيقيا، بل خرج إلى معنى الاستبعاد وأنه ليس صفة المؤمنين،، فاستبعد الكفر عن المؤمنين ونفاه عنهم، وهنا اسم الاستفهام لا يقصد به الاستفهام، وإنما القصد من ذلك الاستبعاد، نظرا لأن ما يستفهم عنه ينبغي حضوره وحصوله وهذا غير موجود، وهو الكفر أثناء النزول أو التلاوة.

والوقف في الآية السابقة على قوله تكفرون ربما يقع دون مبرر للوقف، نظرا لأن المعنى اللاحق فيالتركيب ينفي صفة الكفر والكيفية لهذا الكفر، وبالتالي لا حاجة لبتر المعنى، والجانب البلاغي تدخل في توضيح الاستفهام.

وقد اشتمل المصحف الشريف على علامات للوقف، وهذه العلامات والرموز تحمل دلالة، ولهذه الدلالة صلة بالنحو، فهناك الرمز أو العلامة(م) في القرآن الكريم ويعني الوقف اللازم، بمعنى الوجوب واللزوم، فلا يجوز الوصل، ولأن الوصل بين الكلمة وما يليها يوهم السامع معنى غير المعنى المقصود، وقد يؤدي إلى مخالفة في الحكم الشرعي، كقوله تعالى((وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُوا فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَٰذَا مَثَلًا ۘ يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا وَيَهْدِي بِهِ كَثِيرًا ۚ وَمَا يُضِلُّ بِهِ إِلَّا الْفَاسِقِينَ))(7) فالوقفُ اللازم على (مَثَلاً) وهنا ضروري؛ ليفصلَ بين كلام الكفار وهو كلام مختلف تماما عن كلام الله سبحانه وتعالى، وقولهم(ماذا أراد الله بهذا

---

(1) سيبويه، الكتاب ج ٤ص ٣٣٤
(2) القرآن الكريم، سورة التوبة، آية ٥٧
(3) أحمد بن محمد البنا، ص ٣٠٤
(4) الطبرسي، مجمع البيان، ج٥ ص٣٩-٤٠
(5) الطوفي ، شرح مختصر الروضة ص ٢١٢ .
(6) القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ١٠١
(7) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٦

مثلا)، وكلام الله - عز وجل – وهو (يضل به كثيرا ويهدي به كثيرا...) وتكون جملة: (يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا) جملة مستأنفة، ولو وُصِل الكلامُ لكانت صفة لقوله: (مَثَلاً) ولأفادَتْ أنه مِن كلامِ الكفَّار، وهو غيرُ صحيح. ومخالف لما ورد في النص. (1)

ومن هذا الوقف اللازم قوله تعالى((لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ ثَالِثُ ثَلَاثَةٍ وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلَّا إِلَهٌ وَاحِدٌ))(2) فالوقف اللازم على قوله:(ثَلَاثَةٍ) وهنا ينتهي قول النصارى، فلا يجوز الوصل بين هذا القول والرد الرباني العظيم الحاسم والذي بتر به قول النصارى مؤكدا أن الله واحد أحد لا إله غيره، فالوقف يميّز بين قول النصارى القائلين بالتثليثِ، وقول اللهِ - سبحانه وتعالى - ردًّا لقولهم، ولو وصل الكلام لأوهم أن يكونَ ذلك مِن كلامهم، فيؤدي إلى التناقض، وهذا لا يجوز والواو بعد الوقف اللازم تفيد الاستدراك وتُشعِر به؛ لأن ما بعد الواو يخالف ما قبلها في الحكم. فالوقف ليس فقط وقفا للتنفس أو راحة القارئ، وإنما للتمييز بين المعاني الملتبسة، والصور الدلالية المتداخلة، مما يؤدي إلى سلامة المعنى، وحسن الأداء والإتقان، ولا ينفصل هذا الوقف عن المعاني النحوية وضوابط الإعراب. وكذلك في قوله تعالى((إِنَّمَا يَسْتَجِيبُ الَّذِينَ يَسْمَعُونَ (م) وَالْمَوْتَى يَبْعَثُهُمُ اللَّهُ ثُمَّ إِلَيْهِ يُرْجَعُونَ))(3) فالمعنى الواقع قبل الرمز لا يجوز وصله بالمعنى الوارد بعد الرمز.

فالوقفُ على كلمةٍ لو وصلت بما بعدها لأوهَمَ وصلُها معنًى غيرَ المراد، ويكون هذا الوقف في وسط الآية، وفي آخرها، وسمّي الوقفُ على هذه المواضع وما شاكلها لازمًا؛ للزومِه وتحتُّمِه، من أجل سلامةِ المعنى، وحُسن التلاوة، وإحكام الأداء(4).

ومن الرموز التي تفيد الوقف منها الحرف(لا) وهذا يفيد عدم الوقف ويسمى القبيح أو الممتنع، قال تعالى((وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُمْ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ إِنَّكَ إِذًا لَمِنَ الظَّالِمِينَ))(5) فلا يجوز الفصل بين القسم والجواب؛ لأن الجملة كاملة الأركان الأركان على مستوى الجملة والأسلوب، بيد أن الجملة لا تفصل في المعنى والدلالة عن المعاني اللاحقة. فلا يجوز الوقفُ على (الْعِلْمِ)؛ لأنه يؤدي إلى الفصل بين القَسَم والجواب، فهذا من نوع الوقف القبيح، وغير مفضل فلا بد من تحاشيه، وإنما نص العلماء على هذه الكلمة دون غيرها؛ لأن القارئَ قد يستسيغ الوقف هنا لطول التركيب فيرغب بالوقف للتنفس، أو لاستيفاء الجملة الصغرى أركانَها النَّحْوية، فيأتي هذا الرمزُ بمثابة التنبيه له إلى مراعاة عدم الوقف؛ وذلك لكراهية الوقف.

ومن رموز الوقف في القرآن الكريم والتي لها صلة بالنحو الرمز(ج) ويفيد الجواز، أي جواز الوقف، كقوله تعالى((وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ ۚ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ))(6) وهو علامة للوقف الجائز جوازًا مستوي الطرفين، فالمعنى الوارد الوارد قبل الوقف لا يبتعد عن المعنى اللاحق، ويلاحظ أن موضع الوقف عند هذا الرمز يكون محتملاً للوقف والوصل؛ وذلك لأن التعلُّق النحوي فيه يكون متوسطًا من جهة اللفظ والمعنى بما بعده، والجملة الواقعة قبل الوقف جملة اسمية بسيطة، ولكن تمتد الدلالة لما يليها، فليس هذا بالتعلق القوي لفظًا بحيث يكون الوصل أولى، فالوقف هنا أولى من الوصل، ولو حصل الوصل لكان جائزًا، فإن هذا هو محل الوقف الجائز مع كون الوصل أولى، والذي يُرمَز له بالرمز (صلى)، ولا هو بالتعلق الضعيف، بحيث يكون الوقف أولى، وهو الذي يرمز له بالرمز (قلى).وبتتبُّع مواضع هذا الرمز، نجد أن الجُمَل التي

---

(1) المنجب الهمذاني، الفريد في إعراب القرآن المجيد،ج ١، ص ٢٥٨-٢٥٩ الأنباري، البيان في غريب إعراب القرآن ج١، ص٤٤ .
(2) القرآن الكريم، سورة المائدة، آية ٧٣
(3) القرآن الكريم، سورة الأنعام، آية ٣٦
(4) انظر النويري، شرح طيبة النشر في القراءات العشر، ج١ ص ٣٣٤
(5) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٤٥
(6) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١١٥

تأتي بعده تكون مستقلَّة عمَّا قبلها استقلالاً نَحْوِيًّ لفظًا ومعنى، ولكن بينها وبين ما قبلها تعلُّق من جهة المعنى العام وارتبط دلالي، لأن الدلالات منها الصغرى ومنها الكبرى.

ففي الآية القرآنية الكريمة تقع الجملة ((وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ)) تامة نحويًّا، والجملة التي بعدها مستقلة عنها في النحو والدلالة، والفاء استئنافية فيها، لكنها من جهة المعنى العام مرتبطة بها والمتأمل للشقين يجد بينهما امتداد دلالي؛ لأنه إذا كان لله المشرق والمغرب فيستوي حينئذٍ أن يتوجَّه الإنسان إلى أي جهة منهما، مما يعني أن الله موجود في كل مكان؛ وكذلك قوله((فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ))، جملة اسمية مكتملة من الناحية النحوية، والجملة التي بعدها مستقلة عنها نحوًا ودلالة، لكنها تأتي بمثابة التوضيح لِمَا قبلها فبينهما امتداد دلالي، أو إضافة معنى جديد يتعلق بالمضمون العام لسياق الآيات الكريمة. وفي قوله تعالى((إِنَّ الَّذِينَ فَرَّقُوا دِينَهُمْ وَكَانُوا شِيَعًا لَسْتَ مِنْهُمْ فِي شَيْءٍ إِنَّمَا أَمْرُهُمْ إِلَى اللَّهِ ثُمَّ يُنَبِّئُهُمْ بِمَا كَانُوا يَفْعَلُونَ))(1) فجملة ((إِنَّمَا أَمْرُهُمْ إِلَى اللَّهِ)) جملة ابتدائية، ولذلك بُدِئت بـ(إِنَّ) المكسورة الهمزة، والجملة التي قبلها مستقلة عنها نحوًا، لكنهما متصلتان من جهة المعنى العام.

تبين مما سبق أن الوقف والابتداء لا يكون عبثا، وإنما يؤدي وظيفة نحوية أو صوتية بالإضافة إلى الجانب الدلالي، وبالتالي ينبغي على القارئ أن يكون ملما بضوابط النحو والصرف والصوت، وكذلك مواطن الوقوف وحالات الوجوب والجواز، يضاف إلى ذلك أن هناك تداخلا بين علم التجويد موضوعاته وعلم القراءات، علما أن القراء كانوا قد وجهوا انتقادا إلى بعضهم البعض، بيد أن الضابط لهذه القراءات هو علم التجويد والضابط للوقف والابتداء هو المعنى والدلالة والنحو، وقد اجمعت طائفة من المنتمين الى العلوم الاسلامية على انتقاد ما جاء في القراءات القرآنية أنها مزعومة التواتر، و قد جاء هذا الانتقاد على عدة صور وأشكال، منها الانتقاد المباشر للقراء، والسؤال كيف أدرك علماء الأمة أن القارئ مخطئ؟ إن هذا الانتقاد كان مبنيا على علم، والعلم رحم بين أهله، والقراءة ليست مقصورة على شخص أو عالم، ومن خلال تمكن العلماء في العلوم الشرعية واللغوية أدركوا تماما صحة القراءة ومواطن القوة والضعف لدى القارئ، والانتقاد المباشر سواء للقراءة ذاتها أو للقارئ نفسه، فلا يعني إلا اليقين بأن أصل هذه القراءة الخاطئة هو هذا القارئ المخطئ، وليس الرسول الكريم، ولا الوحي، وأن القراءة الخاطئة ليست من القرآن, فالقرآن نزل على الرسول الكريم وتلقاه النبي وتلاه على أصحابه، وهو ما يظهر للمعلقين على مثل هذه الانتقادات مثلما يعلق (الرضى) على انتقاد (سيبويه) ما جاء في القراءات السبعة فيقول (لعل القراءات السبع عنده – سيبويه – ليست متواترة , وإلا لم يحكم برداءة ما ثبت أنه من القران)(2) وتجاهل ما ورد في القراءات لا يختلف عن الانتقاد الموجه لها, فما لعالم من علماء الاسلام ان يتجاهل ما يظن انه من القران الا في حالة تأكده والتيقن ان هذه القراءات ليست من الوحي اي ليست من عند الله؛ لأن القرآن نزل بلغات العرب ولهجاتهم.

وفيما الترجيح بين القراءات المتواترة والمنقولة عن القراء والرواة والتلاميذ الذين تتلمذوا على يد قارئ من القراء فهذا أمر فيه نظر، كأن يقال قراءة فلان أحب أو أفصح أو أفضل، فإن هذا محظور في الديانة الاسلامية(3), وأن تفضيل قراءة مزعومة التواتر على غيرها يعد طعنا في القراءة الثانية، وأن تفضيل القراءات على غيرها هو عين الطعن فيها(4).

---

(1) القرآن الكريم، سورة الأنعام، آية ١٥٩

(2) الأستراباذي ، شرح شافية ابن الحاجب، ج ٣، ص ٥٣

(3) الزركشي، البرهان في علوم القران، ج ١ ص ٣٣٩-٣٤١ .

(4) الطبري، القراءات المتواترة، القراءات، ص ١٤٤

ومن العلماء من كان متمكنا وكان ذا قدرة على الاختيار نظرا لتمكنه في القراءة ولعلمه بالضوابط، وتعمقه في اللغة والنحو، فكان يختار من بين القراءات قراءة تتلاءم والعلوم اللغوية وتنسجم قواعد اللغة مع القراءة، ومنهم الكسائي، والطبري الذي يعد من كبار المفسرين، فكان الكسائي عالما من علماء النحو وكذلك قارئا، والتفسير كان للطبري، وهناك تغيير ومخالفة من قبل بعض القراء وقد ردت قراءتهم قديما فكيف يؤخذ بها(1)

وقد اتفق المفسرون في توجيه الانتقاد للقراء وتواتر قراءاتهم من قبل تلاميذهم، والإجماع على إنكار القراءة بحكم عملهم في المجال القرآني وما يتصل بذلك من اللغة والرواية والعلوم القرآنية، والمفسر يجمع في نفسه أمورا عدة، منها القارئ ، وعالم القراءات، واللغوي والمحدّث، ومن المفسرين المنتقدين للقراءات الطبري والزمخشري وابن عطية والقرطبي وأبو حيان والبيضاوي والسيوطي والشوكاني وابن عاشور(2) وهناك علماء متمكنون في الدراسات القرآنية والقراءات بالإضافة إلى علماء آخرين أطلق عليهم علماء الاحتجاج، كل هؤلاء كان لهم دور في توجيه الانتقاد للقراء والرواة لتلك القراءات(3)، ولم يتوقف الأمر عند هؤلاء، بل نجد أن النحاة واللغويين كان له انتقاد للقراءات(4).

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الانتقادات لا تعني الفصل بين الوقف والابتداء وبين العلوم الأخرى، فهناك تداخل بين العلوم القرآنية وعلوم اللغة، وبين علماء التجويد والتفسير من جهة وبين علماء اللغة من جهة أخرى، ونجد أن علماء اللغة وجدوا ضالتهم في الآيات القرآنية والنصوص الشرعية، ويعتبر القرآن حجة على اللغة، وعلم الوقف والابتداء علم قائم على المعنى والدلالة، ويتمكن القارئ بقراءته تحديد المعنى من خلال إلمامه، وتمكنه من دلالات الألفاظ والتراكيب والأبنية وما بينها من علاقات وامتداد دلالي، فهناك وقف يحدد المعنى وهناك وقف يعلقه، ووقف آخر لا فائدة منه.

وبشكل عام يلاحظ على الوقف والشروع في الابتداء أمر حتمي، لعدم مقدرة القارئ على مواصلة القراءة حاجة منه للراحة والتنفس، بيد أن القارئ عليه أن يربط وقفه بتمام المعنى وكمال الملفوظ المقروء، لتجنب الوهم واللبس وخالفة الحكم.

المبحث الخامس: تعانق الوقف في القرآن الكريم

إن الوقف في اللغة أمر ضروري، بيد أن القارئ ينبغي عليه أن يتوخى الدقة في الوقف، وعلى وجه التحديد الوقف اللازم، ولكن الوقف الجائز أو الاضطراري يكون القارئ فيه مجبرا لعلة ما قد تكون بسبب التنفس أو الارتياح، أو لعارض ما، والوقف الجائز ينبغي ألا يؤثر على المعنى، ومن صور الوقف الوقف المتعانق المعانقة بضم الميم من عانق: كلٌّ من الرجلين ذقنه على كتف الآخر، وعنقه على عنقه، وضمه إلى نفسه وتعانقا واعتنقا، فهو عنيقه. وقيل: المعانقة في المودة، والاعتناق في الحرب، وقد يجوز الاعتناق في المودة كالتعانق.(5)

(1) القرطبي، الجامع لأحكام القران، ج٢ ص٦٧ ، و الجزري النشر في القراءات،ج٢ ص ٢٢٠، أحمد مختار عمر، معجم القراءات ج١، ص ٩٨ .

(2) الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القران ج٨ ص ٣٠-٣١ ، أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، ج ٤ ص ١٦٨-١٦٩، الزمخشري، الكشاف ج١ ص ٤٩٣، ج٣ ص ١٣٣، ج٢ ص ١٤٢. وأبو حيان ارتشاف الضرب ج٢ ص ٤٢٠-٤٢١.

(3) الشوكاني، تفسير سورة المعارج ص ٣٣ ، شلبي، الاحتجاج للقراءات، ص ٧٢، وانظر علل القراءات، ج١ ص ٦١-٦٢، الأزهري، معاني القراءات، ج١ ص ٣٨٨، ٢١٦، القيسي، الكشف عن وجوه القراءات السبعة وعللها ج١ ص ٢٦١

(4) مكي الأنصاري، سيبويه والقراءات، ص ٦ ، سيبويه ، الكتاب، ج ٢ ص ١٧٠،٤١٢. و الزجاج معاني القرآن وإعرابه ج٣ ص ٣٠٤، و الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف ج٢ ص ٧٤١

(5) ابن منظور، لسان العرب ج ١٠ مادة عنق

والوقف الذي أطلق عليه المعانقة هو أن يجتمع وقفان في محل واحد، أي تركيب واحد أو نص يشتمل على وقفين، يصح الوقف على كل واحد منهما، أي يجوز الوقف على أي من هذين الوقفين، ولكن صحة الوقف هنا وفق شرط ملزم، إذا وقف على أحدهما امتنع الوقف على الآخر؛ ومعنى هذا أنه لا يجوز الوقف في الحالتين أو الموضعين، وإنما يقف القارئ على واحد منهما فهو مخير بأحدهما، وإذا وقف عليما فإن هذا يبتر المعنى ويؤدي إلى معنى مغاير، وسمي بوقف المراقبة، نظرا لأن القارئ يترقب وقفا واحدا يختاره دون وجه حق في استخدام الوقفين.

والوقف في اصطلاح رسم المصحف عبارة عن حروف تضاف مرسومة فوق النّص القرآني الكريم، ترمز أو تشير إلى مواضع الوقف عند القراء وهي متعارف عليها وموضحة في الرسم القرآني(1) وهذا الرسم أجمعت عليه الأمة الإسلامية، وتلقّتْهُ بالقبول، بترتيب آياته بل كلماته بل حروفه ، لذا أصبح مصحف عثمان الإمامُ حجّة على القارئين والمقرئين إلى يوم الدين(2) . وقد كان المصحف الأوّل الذي سمي إماما خلوًا من كلّ إشارة أو رمز أي أن علامات الوقف لم تكن موجودة، فظل النّص القرآني محفوظا بحفظ الحفاظ، وحساسية الملكة الذوقية عند حامليه وسامعيه وكانوا يدركون تماما مواطن الوقف والابتداء لعلمهم باللغة وتمكنهم من دلالات الألفاظ، ولقدرتهم على فهم النص وتذوقه؛ لذا كانوا يقفون عند اللزوم، دون وقوع في وقف مخالف، وكان ذلك في عصر كان مؤهلا لإنتاج إبداعي شعري ونثري جدير بأن يحتج به في تقعيد النحو و الصرف والبلاغة، وسائر الفنون اللغوية، لذا كانت إبداعاتهم حجة على اللغة وأهلها، فزادهم القرآن وحفظه قوة وتمكنا، ويقول الزمخشري إن اتباع خط المصحف سنة لا تخالف(3)

وقد يُجيزون الوقف على حرف ويجيز آخرون الوقف على آخر، ويكون بين الوقفين مراقبة على التضاد، فإذا وقف على أحدهما؛ امتنع الوقف على الآخر(4). وأول من تنبَّه إلى وقف المراقبة في الوقف والابتداء أبو الفضل الرازي أخذه علامة وقف المعانقة أو المراقبة في المصحف الشريف، وهذا الوقف له رمز أو علامة، تكون على هيئة ثلاث نقاط هَرمية مكررةً ، ومعنى التكرار أنها توضع فوق الكلمتين للدلالة على الوقف، وهذه العلامة لا تكون في موضع واحد، بل تُكتب على الكلمتين اللتين بينهما معانقة، أو بينهما مراقبة على التضاد، والوقف فقط على موضع واحد وللقارئ أن يختار أحدهما، ولا يحق له الوقوف عليهما مرتين؛ لأن ذلك يؤدي إلى بتر المعنى.

وهناك سبب أو علة في اختيار الرمز، النقاط الثلاث رمزًا لوقف المعانقة أو المراقبة؛ لأن مادة كل من الكلمتين تحتوي حروفًا يكون مجموع نقاطها ثلاثة، كما هو في عنق أو رقب، وبالنظر إلى كلمة عنق نجد على حرف النون نقطة، وعلى حرف القاف نقطتين، فنضع نقطة النون على نقطتي القاف، فتكون ثلاث نقاط على شكل هرم. وكلمة رقب فيها ثلاث نقاط؛ نقطتان على القاف، ونقطة تحت الباء؛ فنضع النقطة التي تحت الباء فوق النقطتين التي فوق القاف، فيبدو لنا الشكل الهرمي، الذي نجده في المصاحف للدلالة على الوقوف المتعانقة(5)

ولا يجوز أن يكون وقف المعانقة وقف رغبة القارئ، وإنما هناك مواضع يقف القارئ عندها، وهذه المواضع لا يختارها القارئ وإنما تتعين من خلال اللغة ولدلالة، وعدد وقوف المعانقة في القرآن الكريم نيفًا وثلاثين وقفًا، بمعنى أنها محدودة،،

---

(1) محمد بن سعيد الشريفي، خطوط المصاحف ، ص ٣٨-٣٩
(2) عبد الفتاح اسماعيل شلبي، رسم المصحف والاحتجاجُ به في القراءات، ص ١٠-١١
(3) الزمخشري ، تفسير الكشاف، ج ١ ص ٢٢-٢٣
(4) الجزري، طيبة النشر في القراءات العشر،
(5) انظر الجزري النشر، ج١ ص ٢٣٨

منها ما هو متفق عليه بين نسخ وطبعات المصاحف، ومنها ما هو مختلف فيه بين الطبعات، ومنها وقوف انفردت بها بعض طبعات المصاحف الشريفة.

وقد وقف المعانقة في القرآن الكريم موزعا، ففي سورة البقرة خمسة مواضع، نذكر منها بعض هذه المواضع، قال تعالى: ((لَا رَيْبَ)) فإنه يُراقب مع قوله تعالى: ((فِيهِ)) في قول الله -جل وعلا-: ((ذَٰلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ))(1)، فمن الممكن أن تقف على: ((رَيْبَ)) دون: ((فِيهِ))، ومن الممكن أن تقف على: ((فِيهِ)) دون: ((رَيْبَ))، ولا يجوز الوقف على اللفظين، لأن ذلك يؤدي إلى إفادة معنى آخر.

وفي قوله: ((وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَىٰ حَيَاةٍ وَمِنَ الَّذِينَ أَشْرَكُوا يَوَدُّ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمَّرُ أَلْفَ سَنَةٍ))(2) فالوقف على قوله: ((عَلَىٰ حَيَاةٍ)) فإنه يُراقب مع قوله: ((مِنَ الَّذِينَ أَشْرَكُوا)) فإذا وقفت على قوله: ((أَشْرَكُوا)) لا تقف على قوله: ((حَيَاةٍ))، وإذا وقفت على: ((حَيَاةٍ)) فلا تقف على : ((أَشْرَكُوا)). وإنما يجوز الوقف في موضع واحد.

وفي قوله عز وجل: ((تَهْتَدُونَ)) فإنه يُراقب مع قوله: ((تَعْلَمُونَ)) في قوله تعالى: ((وَلِأُتِمَّ نِعْمَتِي عَلَيْكُمْ وَلَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ)) (3) ((وَيُعَلِّمُكُمْ مَا لَمْ تَكُونُوا تَعْلَمُونَ)) (4) فإذا وقفت على: ((تَهْتَدُونَ)) فلا تقف على ((تَعْلَمُونَ))، وإذا وقفت على: ((تَعْلَمُونَ)) فلا تقف على: ((تَهْتَدُونَ)).وفي قوله تعالى ((التَّهْلُكَةِ)) فإنه يُراقب مع قوله: ((وَأَحْسِنُوا)) في قوله تعالى: ((وَلَا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ وَأَحْسِنُوا))(5)، فإنك إذا وقفت على كلمة: ((التَّهْلُكَةِ)) لا تقف على قوله: ((وَأَحْسِنُوا)) وإذا وقفت على قوله: ((وَأَحْسِنُوا)) فلا تقف على قوله: ((إِلَى التَّهْلُكَةِ)).

وفي قول الله عز وجل ((وَلَا يَأْبَ كَاتِبٌ أَنْ يَكْتُبَ)) فإنه يُراقب مع قوله:((كَمَا عَلَّمَهُ اللَّهُ))(6).

مما سبق يتبين أن الوقف يرتبط بالمعنى والدلالة وارتباطه بدلالات التراكيب أكثر من ارتباطه بالرموز؛ لأن الرموز والعلامات وضعت من قبل العلماء والمفسرين والقراء، أما المعاني فهي ملازمة للنص القرآني، وتجدر الإشارة إلى أن الوقف المتعانق يتعلق بالمعنى بشكل مباشر ودقيق، فعلى القارئ أن يتخير وقفا من وقفين في المعانقة لتجنب بتر المعنى أو مخالفة الحكم.

والمصحف ظل فترة من الزمن ينقصه التنقيط، وتنقصه العلامات، بيد أن السابقين كانوا يدركون تماما معاني القرآن ودلالات الألفاظ، ويقفون عند تمام المعنى والمبنى، ويقول ابراهيم الأبياري(لم يكن يعرف النقط المميّز للحروف في صورته الأخيرة، كما لم يكن يعرف شكل الكلمات، وبقي المصحف المرسوم ينقصه النقط في صورته الأخيرة، وينقصه الشكل، وعاش يحميه حفظ الحفاظ له من اللّحن) (7). وهذا يعني أن المصحف لئن خاليا من النقط والعلامات. وتاريخيا كان المصحف

---

(1) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢
(2) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٩٦
(3) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٥٠
(4) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٥١
(5) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٩٥
(6) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٨٢
(7) انظر ابراهيم الأبياري، تأريخ القرآن الكريم، ص:١٥٠-١٥١

مكتوبا بالخط الكوفي وكان خاليا من النقط والإعجام والعلامات والرموز(1) ويعتبر ابن مقلة أول من نقل المصحف من الخط الكوفي إلى صورة خط النسخ(2).

وفي الدراسات الحديثة فإن الوقف القرآني تناوله الكثير من الدارسين والباحثبن، ولكن في ميادين مختلفة، وكان المرتكز الهام في هذا المنحى هو تأثير الوقف في سوق المعنى النحوي، وهو أمر كانت بذوره موجودة عند القدامى وخاصة عند النحاس ، وأبي عمرو الداني، وأبي زكرياء الأنصاري، ومكي بن أبي طالب ، وابن الإمام، ومن أهم المعاصرين الشيخ أحمد مالك حماد الفوتي الأزهري صاحب مفتاح الأمان في رسم القرآن، وهو مطبوع في السنغال بدكار وأعيد طبعه بالدار البيضاء بالمغرب عام، وقد أوفى موضوع الوقف من حيث الرسم حقّه من التناول والبحث(3)

ومهما تنوع الوقف في القرآن الكريم فإن هذا التنوع مرده المعنى والمبنى، ويرتبط الوقف بالمعنى ويدل عليه، فعلى القارئ أن يميز بين الأبنية والتراكيب، وعلى توخي الدقة وحسن الاختيار في الوقف، وخاصة في الوقف اللازم؛ لأن ذلك أكثر التصاقا وارتباطا بالمعنى والنحو، قال تعالى((أُولَئِكَ لَمْ يَكُونُوا مُعْجِزِينَ فِي الْأَرْضِ وَمَا كَانَ لَهُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ مِنْ أَوْلِيَاءَ يُضَاعَفُ لَهُمُ الْعَذَابُ مَا كَانُوا يَسْتَطِيعُونَ السَّمْعَ وَمَا كَانُوا يُبْصِرُونَ))(4) فالوقف اللازم على(أَوْلِيَاءَ) يمنع إيهامَ أن جملة (يُضَاعَفُ لَهُمُ الْعَذَابُ) صفةٌ لقوله:(أَوْلِيَاءَ) ، ويفيد نفي الأولياء مطلقًا، وأن جملة (يُضَاعَفُ لَهُمُ الْعَذَابُ) استئنافية مستقلّة عما قبلها. فالنحو والإعراب والمعنى يقترن بالوقف ولذا على القارئ أن يكون ملما بهذه العلوم.

وكذلك في حالة المنع وعدم جواز الوقف، قال تعالى((وَإِذْ قَالَتْ أُمَّةٌ مِنْهُمْ لِمَ تَعِظُونَ قَوْمًا اللَّهُ مُهْلِكُهُمْ أَوْ مُعَذِّبُهُمْ عَذَابًا شَدِيدًا))(5) فإن الرمز (لا) يشير إلى منع الوقف على قوله تعالى (قَوْمًا)؛ لئلاً يفصل بين الصفة، وهي جملة (اللَّهُ مُهْلِكُهُمْ) والموصوف وهو قوله (قَوْمًا)؛ لأن ذلك يؤدي إلى فساد المعنى، وهو أنهم عُوتِبوا لأنهم يعظون قومًا، وليس هذا هو المراد، بل المراد أنهم عُوتِبوا لأنهم وعظوا قومًا لا رَجاء منهم. و علة المنع هنا علة نحوية لذا وجب المنع.

المبحث السادس: وظائف الوقف والابتداء عند علماء الصوت والنحاة والقراء

لقد سبق الحديث في المباحث السابقة عن العلاقة بين الوقف والابتداء والعلوم اللغوية، ومن الجدير ذكره أن علم الوقف والشروع لا ينفصل عن العلوم اللغوية، فهو خاص وعام، وخاص لأنه ارتبط بالقرآن الكريم وانبثق عن علم التجويد، وعام لأنه أفاد العلوم الأخرى في كثير من القواعد والضوابط، ولا يستغني الباحث اللغوي عن الوقوف، لأن الوقف يعين المعنى والمبنى، وعليه يتوقف الباحث في تحديد نهايات الجمل.

وفيما يتعلق بعلم الصوت لا ينفصل علم الصوت عن الوقف والابتداء، نظرا لأن الوصل بين التراكيب والأبنية يأتي من خلال مقطع صوتي أو وصل الحديث، والفواصل في القرآن الكريم بمثابة الصوت الذي يوظف ويفيد في الكلمة دلالة معينة من خلال تركيبه مع الأصوات الأخرى، والفواصل حروف متشكلة في المقاطع، وتقع الفاصلة عند الاستراحة بالخطاب لتحسين الكلام بها، أي عند حاجة القارئ للراحة ولكن ينبغي أيكون ذلك عند نهاية المعنى لمبنى من المباني ، وهي الطريقة التي

(1) محمد بن سعيد الشريفي، خطوط المصاحف، ص ٣٨.
(2) ابراهيم الأبياري، تأريخ القرآن الكريم، ص١٥٥
(3) مفتاح الأمان في رسم القرآن، ص ١١-١٣
(4) القرآن الكريم، سورة هود، آية ٢٠
(5) القرآن الكريم، سورة الأعراف، آية ١٦٤ وانظر ابن كثير، تفسير ابن كثير ج٣ ص٤٩٤، وانظر تفسير البغوي ج ٣ص ٢٩٤

يباين القرآن بها سائر الكلام، وتسمّى فواصل، لأنه ينفصل عندها الكلامان، السابق واللاحق، وذلك أن آخر الآية فصل بينها وبين ما بعدها.تبعا لانتهاء المعنى بغض النظر عن التعلق اللفظي أو الامتداد الدلالي.

وهذا ما يلاحظ في النصوص القرآنية الكريمة، كقوله تعالى: ((سُبْحَانَهُ أَن يَكُونَ لَهُ وَلَدٌ - وقف, ولا يصح وصله بما بعده-((لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَات وَمَا فِي الأَرْضِ وَكَفَى بِاللّهِ وَكِيلاً))(1) سورة النساء آية ١٧١, لان المقصود هو نفي الولد مطلقا, ومن ذلك قوله تعالى: ((لِتُؤْمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتُعَزِّرُوهُ وَتُوَقِّرُوهُ - وقف - وَتُسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلاً))(2), وللتفريق بين الضميرين: فالهاء في (وَتُوَقِّرُوهُ) تعود للنبي صلى الله عليه وسلم, أما الوقف على (وَأَصِيلاً) فهو تام كونه رأس آية, ومثل هذه الشواهد كثيرة في القرءان الكريم, منها: ما يكون فيه الوقف حسنا والابتداء بما بعده قبيحا نحو قوله تعالى: (يُخْرِجُونَ الرَّسُولَ) ويقف عليها يكون هذا وقفا حسنا ولكن الابتداء بما بعدها قبيحا إذا ابتدأ بـ (وَإِيَّاكُمْ أَن تُؤْمِنُوا) (3), إذ يصبح ذلك تحذيرا من الإيمان بالله تعالى, وسنجد بعضا من هذه الشواهد في ختام هذا الموضوع. وكل ذلك مبني على الوصل باستخدام الصوت أو الفونيم الذي يصل ما قبله بما بعده.

فعلى المتكلم والقارئ أن يختار مواضع وموطن ومقاطع للوقف يقف عندها، لتبيان المقصود للسامع, فالسامع يعتمد كليا على الملفوظ المنطوق في فهم النص، وبعكسه فعمله مكروه ومستقبح في الكلام الجاري بين الناس, ومن ذلك: أن أبا بكر الصديق رضي الله عنه سأل أعرابيا عن ناقته فقال له: أتبيعها؟ وهنا الموقف استفهامي، ونبر الاستفهام واضح، فأجاب الأعرابي قائلا: لا عفاك الله, وهذا فيه وصل وأوقع السامع في لبس وأوهمه معنى آخر في إساءة، فغضب أبو بكر رضي الله عنه وقال له: لا تقل هكذا ولكن قل: لا وعفاك الله, فاستخدام الواو للفصل بين السابق واللاحق أفاد معنى غير المكروه ومعنى مستحب، وإنما غضب أبو بكر لان الكلام الأول دعاء عليه بينما الكلام الثاني دعاء له, وهذا يحمل دلالة أن الفصل يفيد شيئا وعدمه يفيد العكس والسلب، ولم يسأل الأعرابي عن نيته لأن ظاهر الكلام هذه دلالته وقصد الأعرابي الدعاء له لا عليه, فاللغة لا تتعلق بنية والقصد، وإنما تفسر الألفاظ من خلال الظاهر والباطن من خلال التراكيب والمباني.

فالوقف والابتداء لا يقع عبثا، بل يؤدي وظيفة وهذه الوظيفة صوتية تستشف من خلال الوصل أو من خلال الفصل، بيد أن القارئ عليه أن يدرك تماما موضع الوقف الذي يحسن الوقوف عليه، تجنبا للوقوع في اللبس، وتحاشيا لوهم قد يقع السامع فيه، فالنبرات الصوتية التي يستخدمها القارئ عند الوقف قد تفضي إلى معنى يخالف المعنى المنشود وقد يخالف الحكم الشرعي في النص القرآني.

وفيما يتعلق بعلماء النحو فإن النصوص القرآنية حجة على النحو وقواعده، فلا يعقل أن يستشهد علماء النحو بنصوص شعرية أو نثرية من الأدب والإنتاج البشري مع تجنب النص القرآني، لذا فإن العلماء في علم النحو وجدوا ضالتهم في القرآن الكريم، وعلى وجه التحديد في مراحل التقعيد والتقنين لقواعد النحو واللغة، والنص القرآني غني بالتمثيل والتدليل على قواعدهم ، ويبين لهم أوجه وحالات نحوية تشفي غليل العالم والباحث.

---

(1) القرآن الكريم، سورة النساء، آية ١٧١
(2) القرآن الكريم، سورة الفتح، آية ٩
(3) القرآن الكريم، سورة الممتحنة، آية ١

وينبغي على أن يكون على دراية تامة بالنحو والإعراب، لما في ذلك من تحديد للمباني والمعاني، (اعلم انه لا يتم الوقف على المضاف دون ما أضيف إليه ،ولا على المنعوت دون النعت ،ولا على الرافع دون المرفوع ......) (1)، ويقول الحصيري رحمه الله بعد أن قسم الوقف أربعة أقسام، ثم ذكر القسم الرابع وهو الوقف الاختياري(وهو الذي يعمد القارئ إليه بمحض اختياره وإرادته لملاحظة معنى الآيات وارتباط الجمل وموقع الكلمات ...) (2)

إن كتب التجويد وعلوم القرآن مليئة بمعلومات هامة عن باب الوقف والابتداء وأنواعه ودرجاته وقد صنفوا فيه الكثير من المصنفات، إلا أن علماء النحو والإعراب لهم باع أطول في باب الوقف والابتداء، حسب دلالة المعنى، وتعدد وجوه الإعراب ، لأن علماء اللغة وتحديد علماء النحو لهم آراؤهم ومواقفهم النحوية في اللغة، ولما كان لزاما عليهم الأخذ بالقرآن ونصوصه كان عليم مراعاة المعاني وتعددها وتنوعها في النص القرآني.

ومن الأمثلة القرآنية الواضحة في تعليل الوقوف بالحكم اللغوي النحوي، قال تعالى ((...فلا رفثٌ ولا فسوقٌ)) (3) بالرفع والتنوين فيهما :فابن كثير وأبو عمرو .والباقون :بفتح الثاء والقاف من غير تنوين) وأوضح الداني التعليل بقوله: فلا رفث ولا فسوق)كافٍ لمن قرأ بالرفع والتنوين على معنى:وليس، ونصب (ولا جدال)على التبرئة على معنى:ولاشك في الحج انه واجب في ذي الحجة ،وخبر ليس في الأولين مضمر بتقدير (فليس رفث ولا فسوق في الحج)ثم يكون (ولاجدال في الحج)مستأنفا في موضع رفع بالابتداء وخبره في المجرور). ومن نصب الأسماء الثلاثة(فَلاَ رَفَثَ وَلاَ فُسُوقَ وَلاَ جِدَالَ فِي الْحَجِّ) لم يقف على ذلك لتعلق بعضه ببعض بالعطف.

ويتبين مما سبق أن الروابط والعلاقات بين الوقوف والشروع في الابتداء والنحو علاقات قوية ولا يجوز عن النحو، لما في النحو من أساسيات نحوية وقواعد تؤكد المعاني لمباني النصوص، وقد يكون الضابط النحوي هو السبب المباشر في تحديد الوقف، وهذا صحيح، لأن الوقف أثناء القراءة والترتيل لا يجوز أن يكون إلا عند تمام المعنى للأبنية والتراكيب.

إن الوظيفة التي يؤديها الوقف عند وقف معين في النص القرآني تفيد انتهاء المعنى، وقد يكون هناك تعلق لفظي أو دلالي أو امتداد لدلالة التركيب تتصل باللاحق، إلا أن المعنى قد يكون تاما والوقف عليه حسن ويفيد الدلالة التي يقتضيها الضابط الإعرابي.

وفيما يتعلق بالوظيفة التي يؤديها الوقف لدى القراء فتتعلق غالبا بالقارئ ومدى معرفته وإلمامه بالوقوف المشروعة والتي ظهرت رموزا من خلال رموز المصحف الشريف، بيد أن القراء لهم آراؤهم ومواقفهم في الوقوف، وهناك خلافات في مواقف القراء فيما بينهم من جهة، وبين العلماء من جهة أخرى، بيد أن هذا التباين بين القراء في القراءات لا يؤثر على المجال الدلالي والمعاني الناجمة عن المبنى.

وتجدر الإشارة إلى أن معرفة الآيات القرآنية الكريمة توقيفية متواترة عن الرسول الكريم، فلا مجال لهذه الخلافات، ولا يجوز لأحد من القراء أن يتصرف وفق رغبته، وإنما هو تباين في الوقوف ولكل منهم موقفه ورأيه، علما أن هذه الخلافات امتد أثرها ليقع بين القراء والمفسرين، ولا بد من الإشارة إلى أن الآية إذا كانت طويلة كثيرة الكلمات، فإن الرسول كان يقف حيث أقرأه جبريل، أو حيث تم المعنى أو اكتملت الجملة، مما يعني أن النص المقروء مرتبط بالمعنى..

---

(1) الأنباري، إيضاح الوقف والابتداء، ج١ص ١١٦
(2) الحصري، أحكام قراءة القرآن، ص ٢٣٥
(3) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٩٧

وهناك مواضع في القرآن الكريم يمتنع الوصل فيما بينها وبين ما سبقها وهذا الأمر أدركه القراء، وهذه المواضع يتعين فيها الشروع والابتداء وعلى وجه الخصوص باستخدام الموصولات، أي باستخدام الاسم الموصول وهي:

قال تعالى((الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لَا يَقُومُونَ إِلَّا كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ))(1).

٢- وقال تعالى((الَّذِينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَتْلُونَهُ حَقَّ تِلَاوَتِهِ أُولَئِكَ يُؤْمِنُونَ به)). (2)

٣- وقال تعالى((الَّذِينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَعْرِفُونَهُ كَمَا يَعْرِفُونَ أَبْنَاءَهُمْ)). (3)

وهناك المواضع الكثيرة التي تبدأ بالموصول ويتعين به الابتداء فلا يجوز وصله بسابقه نظرا لتمام المعنى. وكذلك هناك الوقف على (نعم) و(كلا) وذلك تبعا للموقف والسياق، فهناك حالات يجوز فيها الوصل وأخرى ينبغي فيها الوقف، قال تعالى((وَنَادَى أَصْحَابُ الْجَنَّةِ أَصْحَابَ النَّارِ أَنْ قَدْ وَجَدْنَا مَا وَعَدَنَا رَبُّنَا حَقًّا فَهَلْ وَجَدْتُمْ مَا وَعَدَ رَبُّكُمْ حَقًّا قَالُوا نَعَمْ فَأَذَّنَ مُؤَذِّنٌ بَيْنَهُمْ أَنْ لَعْنَةُ اللَّهِ عَلَى الظَّالِمِينَ)) فالوقف هنا على قوله(نعم) نظرا لأن الحرف وقع للتصديق.

ومن خلال الدراسة والبحث يتبين أن القراء كانوا يستخدمون الوقف عند الوقف والحاجة، وكان البعض يقف وقفا اضطراريا وأحيانا يكون الوقف مأخذا عليه من قبل المفسرين والفقهاء، بالإضافة إلى علماء اللغة، بيد أن وظيفة الوقف عندهم تكاد تنحصر في الانتهاء من التركيب، أو على رؤوس الآي، أو يكون وقفا مرتبطا بطول النفس أو قصره أو القدرة على التواصل في الترتيل، ومن الجدير ذكره أن الوقوف والرموز المتعارف عليها في القرآن جاءت بعد جهد واجتهاد لعلماء التفسير وعلوم القرآن وتم وضعها وضبط حالات الوقوف، ويمكن القول إن الوقوف لدى القراء كانت غالبا مرتبطة بالمبنى والمعنى، رغم اختلاف القراءات في النص الواحد، بيد أن هذا الاختلاف لا يصل غلى مخالفة الحكم الشرعي.

النتائج

من خلال الدراسة والبحث تبين أن موضوع الوقف والابتداء بحاجة إلى رعاية واهتمام من قبل اللغويين؛ لما في ذلك من صلة بين اللغة وظواهر الوقف والابتداء والفصل والوصل في القرآن الكريم، وقد حاول الباحث الوقوف على ظواهر الوقف وعلاقتها بالدلالات والمواقع الإعرابية، وكذلك ظواهر الشروع والابتداء وبيان المواقع الإعرابية والتغيرات التي تصيب الألفاظ من الناحية النحوية، وقد توصل الباحث إلى نتائج جدير به أن يذكرها وهي على النحو الآتي:

١- الوقف يعد وقفا ولكن يتضمن دلالة معينة.

٢- ظواهر الوقف ترتبط بالعلم الصوتي اللغوي

٣- الشروع وظواهر الابتداء ليست بمعزل عن اللغة ودلالاتها.

٤- التغيرات الإعرابية لها علاقة وثيقة بالقراءات.

٥- تنوع القراءات لا يؤثر على الحكم الشرعي

---

(1) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٧٥
(2) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٢١
(3) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٤٦

٦- التغيرات التي تخضع لها الألفاظ لا تؤثر على المعنى.

٧- دراسة الوقف والابتداء تخضع لأحكام التجويد وعلوم اللغة العربية.

التوصيات

إن الدراسات اللغوية التي تتعلق بالقرآن الكريم وظواهر العلم القرآني متنوعة وكثيرة وهي بحاجة إلى تركيز ومن قبل الباحثين، والتعرف إلى أسرار اللغة من خلال القرآن وما فيه من إعجاز علمي في ظواهر الوقف والشروع والابتداء والفصل والوصل، وقد بذل الباحث جهده في سبيل التعرف إلى بعض الظواهر والعلاقة بين ظواهر العلم القرآني وظواهر اللغة، وهناك الكثير من القضايا التي تحتاج إلى البحث العلمي اللغوي، والربط بين اللغة وعلوم القرآن، ويوصي بها الباحث مع ضرورة التركيز عليها ويرى الباحث أن الإعجاز العلمي اللغوي القرآني بحاجة إلى جهد أكثر وتركيز من قبل الباحثين واللغويين، مع ضرورة التركيز على القضايا الآتية:

١- الربط بين ظواهر اللغة في الدرس اللغوي الحديث وظواهر في علوم القرآن الكريم.

٢- التركيز على الجانب الدلالي القرآني وربطه بالحقول اللغوية.

٣- التعرف إلى الحقول الدلالية القرآنية التي تؤدي إلى تنوع في ظواهر الإعراب.

٤- الوقوف عند ظواهر الوقف وعلاقته بالنبر والتنغيم.

٥- التركيز على البحث العلمي التكاملي الذي يضم العديد من القضايا اللغوية ذات الصلة بظواهر العلم القرآني.

٦- التعمق في الربط بين الدرس اللساني الحديث وظواهر القرآن لما في ذلك من فائدة يقدمه القرآن للدرس اللساني.

لكل موضوع من موضوعات البحث العلمي مجاله وأفقه التي يبحث فيها، فعلم الوقف والابتداء مجاله واسع وحالات الوقوف منها حالات وجوب ومنها حالات جواز، وقد تجول الباحث في حقل البحث وما يتعلق به من علوم أخرى من علوم القرآن وعلوم اللغة، ولاحظ العلاقة بين العلوم وحاجتها إلى بعضها البعض، ويوصي الباحث بأمور هامة منها:

١- التوسع في دراسة الوقف والابتداء في المجال الصوتي، والتعرف إلى الأصوات المحذوفة ودلالة حذفها، وبيان دواعي الحذف.

٢- الربط بين علم الوقف والابتداء والدرس اللساني الحديث الذي يعالج النصوص كوحدة نصية كبرى، بغض النظر عن الطول أو القصر.

٣- البحث في مجال الدلالة النحوية لحالات الوقوف، وبيان العلاقة بين الوقف والإعراب، وما لهذا الوقف من أثر على بتر المبنى أو استقامته.

٤- إن الدراسات الصوتية بحاجة إلى توسع في البحث باعتماد القرآن الكريم حجة ومجالا للاستدلال والاستشهاد.

٥- معالجة النصوص القرآنية المشتملة على الوقف في إطار الحقول الدلالية التي تعالج المستوى الدلالي من خلال المباني النصية.

٦- البحث في مجال الفصل والوصل وعلاقته بالوقف والابتداء، لما لهذا العلم من أثر على المعنى والمبنى، ولوجود عوامل مشتركة بين العلمين ولما لهما من ارتباط بعلم الصوت.

٧- توجيه البحث العلمي نحو الدراسات القرآنية والربط بين الدراسات اللغوية الحديثة مع عدم إغفال القديم.

٨- دراسة الوقوف والابتداء دراسة لغوية موسعة، للكشف عن أسرار الدلالات التي تحملها حالات الوقوف والابتداء.

٩- الربط بين الوقف والصمت والسكت، وبيان الدلالة والتفريق بين أوجه الدلالات الناجمة عن كل حالة منها.

١٠- تفعيل علم الأصوات المعملي والمخبري، لمعرفة العلاقات بين دلالات المحذوف والمثبت من أصوات اللغة.

١١- لا شك في أن الباحث واجه العديد من المصاعب في هذا البحث العلمي، ومن بين هذه المصاعب كشف العلاقة بين الوقوف ودلالتها من الناحية الصوتية، نظرا لأن الوقف لا يفسر لغويا بصورة مباشرة؛ لذا فإن هذا بحاجة إلى توسع في البحث العلمي.

عامية المنطقة السهبية بالجزائر وارتباطها بالفصحى[1]

مقاربة تأصيلية للألفاظ المتداولة

الدكتور بولرباح عثماني، جامعة الأغواط. الجزائر

فاتحة المقال :

كثيرة هي المفردات التي نسمعها من أفواه العوام ،ونُعْجبُ بها لفصاحتها ،وصحت استعمالها أو نطقها، فنراها امتداد طبيعي للعربية الفصيحة ،بل ويندهش الفرد منا لما يجد ألفاظاً وعبارات فصيحة تدور على ألسنة هؤلاء العوام الذين لا يقرءون ،ولا يكتبون بل تناقلها جيلاً بعد جيل على هذا المستوى من الفصاحة والبيان .

يكاد السامع يظن بادئ الأمر أنّ هذه الألفاظ والكلمات التي يرددها العوام ،إنّما هي غريبة أو دخيلة على قاموس لغتنا الفصيحة ،ولكن وبعد التدّقيق اللّغوي والتمحيص اللفظي والتحقيق المُعجمي فيها يُثبت وبكل يقين أنّ هذه الألفاظ والتراكيب موغلة في الفصاحة ،ممُتدة في غابر الأزمنة القديمة بدءً من العصر الجاهلي .

لقد دفعني حبُ العربية من جهة ،واهتمامي بالتراث الشفهي العامي من جهة أخرى إلى البحث والتنّقيب عن كلمات وعبارات في القاموس المتداول بين العوام ،إلى التساؤل والاستفسار بل وحتى الاستهجان في نفسي ،أنْ أجدَ ألفاظ هؤلاء العوام هي غاية في الفصاحة وأنها تتماشى مع كل معايير السلامة اللّغوية .

وما القاموس اللفظي الذي أقدمه حول هذه الكلمات والتراكيب الفصيحة المتداولة على السنة العوام ،إنمّا هو لبيئة لغوية ينطق بها سكان المنطقة السهبية-شمال الصحراء -.

ونحن عندما نقول لسان العوام فإنّنا نعني بها عامة الناس من الأميين الذين لم يكن لهم حظ من الكلمات مكتوبة ينطقونها صحيحة وسليمة -مخرجاً وصفة- ،ولا حتى نصيب من كلمات مقروءة فيكتبونها ،وإنمّا وصلت إليهم هذه التراكيب وهذه العبارات الفصيحة بفعل الانتقال الشفهي ،والراويات المتوارثة جيلاً بعد جيل .وفي هذا السياق نحن نؤكد أنّه لولا هذا التوارث الشفهي لاضمحلت واندثرت هذه الألفاظ ولم يكن لها حضور ضمن المنظومة الكلامية واللغوية في أوساط عاميتنا .ولعلّ هذا التوارث وهذا الانتقال الشفهي هو ما يُفسر لنا ظاهرة توسّع اللّهجات العامية من اللّغة الفصيحة ،وعودتها إلى جذورها الفصيحة السليمة .

والناظر بعين التدّقيق،وبصحة التحقيق يُدرك يقيناً أنّ أصول هذه الألفاظ والتراكيب موجودة في معاجم العربية كلسان العرب، والصحاح ،والقاموس المحيط ،وغيرها من أمهات المعاجم التي هي ماثلة في جذور الأفعال ومشتقاتها ، لا لشيء إلاّ أنّ هؤلاء العلماء بصنيعهم هذا قيدوا المعجم التاريخي والدّلالي للغة العربية ،وهذا ما يجعلنا نتأكد من فصاحتها .

---

[1] . نقصد بالمنطقة السهبية أو ما يُعرف بشمال الصحراء الجزائرية المدن الآتية :الجلفة ، الأغواط ، أفلو ، بوسعادة ، بريان ،مسعد ...الخ.

إنّ ظاهرة وجود العامية إلى جانب العربية الفصحى، ظاهرة لغوية في جميع دول العالم، ولكل منهما مجالاته واستعمالاته، وتعرف اللهجة العامية بأنها ((طريقة الحديث التي يستخدمها السواد الأعظم من الناس، وتجري بها كافة تعاملاتهم الكلامية، وهي عادة لغوية في بيئة خاصة تكون هذهالعادة صوتية في غالب الأحيان...)).[1]

وللعامية عدة مميّزات من أبرزها ماذكره أنيس فريحة :

((١/اللّهجة العامية حية متطورة، وتغير نحو الأفضل؛ لأنّها تتصف بإسقاط الإعراب، وبشكلها العادي المشترك المألوف واعتمادها الفصحى معينا لها.

٢/الاقتصاد في اللّغة وهو جوهر من جواهر البلاغة.

٣/الإهمال والاقتباس والتجديد في المعنى؛ فالعامية برأيه نامية مسايرة لطبيعة الحياة تحرص على إماتة وإهمال ما يجب أن يهمل، واقتباس ما تقتضيه الضرورة من الألفاظ..))[2]

إنّ لغة التواصل بيننا هي اللّغة العربية الفصيحة السليمة كما توارثها الآباء عن الأجداد ،لا يمكن أنْ يشوبها إلا اللّحن في نطقها أو التكسير في محاصيلها الصوتية وعليه يُمكننا هنا أنْ نقول أنّ ((العامية المتداولة قريبة من الفصحى إلى درجة قد تصل إلى التطابق ويتجاوز الكم الفصيح فيها التسعين في المئة ،وما هو نقي فصيح أكثر نسبة ممّا هو محوّر ،والنقاوة موجودة في البنيات الإفرادية للكلمات ، وأمّا التحوير فيلاحظ في اللواحق والسوابق والأداء الصوتي ، وهذا راجعٌ لأسبابٍ لسانية .لذا فإنّ الحد بين الفصيح والعامي هو حد تقديري لا مطلق ،والبحث الدقيق في الألفاظ العامية يُفضي إلى أصول فصيحة اللفظ ،،وفي العامية ألفاظ أفصح ممّا نتصوّر)).[3]

والمنطقة السهبية –شمال الصحراء تتموقع فيوسط الجزائر ،ويغلب على عاميتها تداول ألفاظ عربية فصيحة صميمة ،ويتجاوز الأمر مستوى الألفاظ إلى مستوى الأساليب والتراكيب والظواهر اللغوية والصوتية التي تختص باللغة العربية الفصحى من تصغير وإبدال، ونحت وترخيم، وقلب وترادف ومجاز وغيرها.

-الظواهر الصوتية واللّغوية في عامية المنطقة السهبية –شمال الصحراء-

الإبدال:

ومن الظواهر الصوتية في عامية المنطقة السهبية أنهم ينطقون حرف القاف أحيانا قليلة جدا بشكله الفصيح، لكنه ينطقون في أغلب الأحيان مجهوراً مثل فعل "قال"، كما ينطقه بعضهم "كاف" كما هو الحال في "قال، قتله") تقلب ق/ g، فتصبح على التوالي "قال، قتله، تقلب". ويرجع سبب هذا الإبدال إلى الانتقال من مخرج القاف من أقصى اللسان وما فوقه من الحنك إلى مخرج الكاف الذي هو من أسفل مخرج القاف، وذلك قصد تخفيف القاف، تقربا من مخرج التاء النطعي المجاور به.

إذن يخضع الإبدال إلى تغيير الصفة، ويكون بواسطة إخضاع الحرف المقلوب إلى صفات الحرف المجاور له داخل الكلمة.

---

[1] . علي عبد الواحد وافي،فقه اللغة ، القاهرة: دار النهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٢، ط٧،ص١٥٣.١٥٤.

[2] . أنيس فريحة،نحو عربية ميسرة ، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٣، ص١٢٢.١٢٣

[3] . عمرو بن بحر الجاحظ ،البيان و التبيين ،دار الكتب العلمية ،بيروت (د.تا)،ج١،ص٨٠.

هذا عن إبدال القاف، أما الغين فلا تعرف تأديةٍ خاصة سوى إدغامها في الخاء أما في العاميات الحالية فإننا نجد ظاهرة تخص معظم شمال الصحراء الجزائري ومنها فينطقون الغين قافا "قزال غزال"،"القيرة.الغيرة"،"قالط.غالط"...الخ.

إبدال الهمزة ياءاً مثل :" قراءة" تنطق "قراية" ، "بئر" ،تنطق "بير".

التصغير :

سكان المنطقة السهبية ميالون بطبيعتهم لظاهرة التصغير وهي أمر عفوي بالنسبة إليهم ليس فيه لا تكلف ولا تحمل فنجدهم يقولون : "دويرة، خبيزة، مويهة، الطُبَيْبَة لا، خريف ".فهذه الكلمات تصغيرلِ "الدار، خبز، ماء، طبة(وهي قطعة الأرض قبل إتمام بناءها)،خروف ".

النحت:

بما أنّ عاميتنا ترغب في الخفة والسرعة في نطق الكلمات وما نلاحظه هو ظاهرة النحت ونعني بها اختزال تراكيب طويلة في كلمة واحدة ومن أمثلة ذلك :" لخ" وهي اختزال لكلمة "لا خبر لي " ،كلمة "قلمونة " وهي اختزال ونحت لكلمة "أقل مؤونة" ،كذالك كلمة "سلقومة" وهي من العبارة "استل اللقمة"، أمّا كلمة "ماعليه شيء"فينطقها "معليهش " .وهناك كلمات وعبارت أخرى .

القلب:

القلب في اللغة يتم فيه إبدال أو تغيير موقع الحروف في الكلمة لتكون أكثر ملائمة، وسهولة، شريطة أن تكون هذه الحروف الجديدة مخالفة للحروف الأصلية.ومن الأمثلة التي وجدناها في عامية المنطقة السهبية لفظة "السمش" وهو يريدون من خلال نطقهم "الشمس" ،وكقولهم"أعماك".وه.م يعنون "أمعاك"، وقولهم "أجبد"، وهم يريدون" أجذب"، "السجرة"،وهو يعنون"شجرة"،ونجد أيضا"منعول"وهو يعنون" ملعون" ولفظة "نعله" وهو يريدون"لعنه".

الإدغام:

يعد الإدغام من أشد الصفات التصاقاً بعامية المنطقة السهبية-شمال الصحراء- وهو ظاهرة صوتية قديمة عرفها العرب القدماء والمحدثون خاصة في اللغة العربية ولهجاتها واستعمله العرب في كلامهم نثرا وشعرا.

وقد بدت لنا هذه الظاهرة واضحة جدا بعدما قمنا بفرز وفك الأصوات المدغمة، و إتضحت لنا العملية شكل واضح، ووجدنا أن الإدغام لا يقتصر فقط على أصوات الكلمة الواحدة بل قد يتعداه إلى كلمتين فأكثر.

جايوم ـ جاء يوم.

عدهم ـ عندهم

نلاحظ حذف النون من الكلمة وأدغمت في الدال بالتشديد، وكان ذلك لاشتراكهما في المخرج والصفات مع اختفاء صفة الغنة وذلك للتخفيف.

لفظة "عدت" تنطق"عت"، فيتم إدغام حرف الدال في التاء اذا تجاورا لإتحادهما في المخرج لأن كلاهما لغوي .

"من بعد"ينطقه أهل المنطقة"مبعد" وذلك بعد حذف نون حرف الجر وقلبها ميما ثم قلبها "باء"، ثم إدغامها في"باء".

يخضع كما رأينا الإدغام إلى مخارج الحروف وصفاتها من ناحية التقارب وهي القواعد نفسها في اللّغة العربية الفصحى، هذا بالنسبة للإدغام.

كلمات من العامية السهبية –شمال الصحراء- ذات الأصل الفصيح:

- **البَرْمَة:** القِدْر، قال الجاحظ: البُرْمة لغة أهل مكة، وقال الفيروز أبادي: "البُرْمَة بالضم قدر من حجارة."

- **البَنَان:** أي الموز، وكلمة بنان عربية انتقلت إلى اللغات الأخرى، وليست غربية كما يظن البعض، ووجه الاشتقاق أنّها تشبه بنان الكف.

- **نتاعي: مِلْكِي**، وأصلها "مَتَاعي."

- **خامج:** متعفّن، قال ابن منظور: (خَمِجَ اللحمُ يَخْمَجُ خَمَجاً: أَرْوَحَ وأَنْتَن.).

- **نْعَالَة:** أي النعل، لكنها محرفة عن الأصل بتأنيثها.

- **خَبَط :** ضربه ضرباً شديداً .

- **زَحْلَقْ :** بمعنى تزلّج .

- **قُدّام :** نقيض وراء، هو المضي أمام أمام .

- **يخمم** :معناها ينظر بإمعان و تفكير .

- **خامج :** متعفن ، منتن مستعمل في مكانه الصحيح الفصيح

-**قاصح** :أي صلب و هي فصيحة و لكنها غير جارية على أقلام الكتاب .

-**مادابيا :** حبا وكرامة ، ما أحب إلي هذا و أصل العبارة في الظاهر هو ماذا بي ؟ و العوام عندنا يستعملونها للتعبير الترحيب بفكرة أو عمل من الأعمال

- **هوّد :** معناها أهبط و يقول بعض الجزائريين الآخرين حدّر و هذا الأخير أفصح و أحسن من الأول ، و أما هوّد فأصلها من التهويد و هو المشي الساكن .

-**يكمي السر :** يكتمه و يصونه و لفظ يكمي لغة فصيحة عالية ،

-**شاف** معناها تطلع ببصره إلى الشيء و هي عربية فصحى لا غبار عليها

-**باش** معناها بأي شيء .نرى مثلا بعض العوام يقولون "باش تبغي توصل " أي بأي شيء تريد أن تصل " و هذا الكلام عربي فصيح لا شبهة فيه .

- **تراّس** :و معناها الرجل الشجاع و من الواضح أن الكلمة اشتقت من التُّرس الذي كان يستعمله الرجال في حروبهم ليتقوا الضربات .

-**والو** :و تعني هذه العبارة في عاميتنا لا شيء و أصلها من عبارة و لوْ و يظهر أنهم حذفوا كلمة أخرى كانت تستعمل في الأصل معها .

-**ماذابيا** :و معناها ما أحب إلي هذا ...و أصل العبارة فيما يبدو "ما ذا بي" و لكن العوام يستعملونها للتعبير عن الترحيب بفكرة أو عمل .

-**كل طير يلغى بلغاه** :تعبير بدوي فصيح يقال عند الحاجة عن التعبير عن كثرة الأصوات المختلطة .

- **الداحوسة : الداحوس.** و هي " قرحة تظهر بين الظفر و اللحم "

ديالي : ذا لي ، في ملكي و حوزتي .

راني : أراني مع حذفهم الهمزة و هذا شائع كثيرا عند العرب و إذا رأينا إلى طبيعة استعمال العبارة نقول أن من الثابت في الأساليب العربية أن الرجل يقول :"أرى أني" أو" أراني" حين يوقن بوقوع أمر أو يدرك وشوك حادث .

إنتاعي : متاعي ، ملك خاص بي .

العجاج : الغبار المثار بفعل الرياح و هي كلمة عالية الفصاحة .

قعد بمعنى جلس و كلمة القعود أفصح من الجلوس لأن المختار عند أهل الأدب أن يقال للقائم أقعد و للنائم أو الساجد أجلس .

نتيج : قرين و نظير و هي فصيحة .فقد قال الزمخشري : غنم فلان نتائج أي في سن واحدة .و قال أيضا " هذا الولد نتيج ولدي ، إذا ولد في شهر أو عام واحد "

الطاقة : النافدة ، و الطاقة لغة فصيحة و قد استخدمها بديع الزمان الهمذاني في المقامات حيث قال :" هذه داري ، كم تقدر يا مولاي أنفقت على هذه الطاقة ، أنفقت و الله عليها فوق الطاقة ."

غدوا : غدا و هي كلمة فصيحة عالية .

استنى : انتظر و هي مأخوذة من لفظ "استأنى" أو تأنى و أصل الكلمة صحيح فصيح مع حذف الهمزة .

الحاسي : و معناها البئر و لفظ حاسي هو تحريف للفظ "الحسي " الذي هو البئر .

العفس : الدوس و الوطء و هو استعمال فصيح لا غبار عليه.(لسان العرب٢٠٠٨ عفس)

ما عندي زغبة : هو الشعر أو الريش في أول نبته و ظهوره .يستعمل هذا التعبير عند إرادة النفي المطلق. و لفظ الزغب له وجه من الاستعمال صحيح . قال الزمخشري :" ما أعطاني زغبة ، و ما أصبت منه زغابة أي أدنى شيء " أساس البلاغة للزمخشري : زغب .

نخس الدابة : هو استعمال عود صغير يغرز في عنق الدابة لحثها على السرعة و هو لفظ صحيح فصيح.(انظر أساس البلاغة و "وفيات الأعيان" ١٦٣ و القاموس المحيط في نخس والعامة تنطقه نقز .

شين و زين :كلاهما عربي فصيح

الشكوه و القربة: كلاهما صحيح فصيح . الأولى تستعمل لمخض اللبن و الثانية للماء .

الذراري : عربية فصيحة و معناها الصغار ، الصبيان و الأولاد

أشحن الصبي : إذا بكى إلى أبيه ليعطف عليه .و هي عربية فصيحة عالية.(انظر أساس البلاغة للزمخشري).

نتر : يستعمل لمعنى الجذب و قال الزمخشري "نتر الثوب :جذبه في جفوة "و يستعمل لفظ "جبد" لنفس المعنى عوض جبذ و كلاهما عربي فصيح .

الهدرة :يريدون بها الكلام و أصلها العربي الفصيح الهذر و هو الهرثرة و الكلام الكثير .

حذاك : يراد به قدامك و هو عربي فصيح .

عيّط عليه : ناداه و لفظ عيط عربية فصيحة و معناها الجلبة و الصياح (انظر البيان و التبيين). ضربة واحدة : معناها جملة واحدة أو دفعة واحدة . و يقول الأستاذ عبد المالك مرتاض أنه كان يحسبها تعبيرا عاميا حتى وقف عليه في "أمالي

المرتضى"حيث قال الشريف الرضي في معرض حديثه عن عصا موسى : " ثم ضارت بصفة الثعبان على تدريج و لم تصر كذلك ضربة واحدة ".

ورّاك ؟ :و أصلها ما وراءك ؟ أي ما لك ؟ غير أن عوامنا يستعملون اللفظة في مواطن الزجر لا في مواطن الاسفسار .

حوّس : أي تجول ذهابا و إيابا .و هذا اللفظ قريب من كلمة جاس التي وردت في القرآن الكريم " فإذا جاء وعد أولاهما بعثنا عليكم عبادا لنا أولي بأس شديد فجاسوا خلال الديار" (سورة الإسراء آية٥) .غير أن طلحة رحمة الله عليه كان يقرؤها : فحاسوا بالحاء .(انظر تفسير الكشاف٢/٥٠)

الوذح : ينطقون بها لودح و الوذح هو كل ما تعلق بأصواف الغنم من البعر و نحوه. و هي كلمة عربية فصحى لولا هذا التغيير البسيط في النطق .

الليّقة :لفظ فصيح صحيح و قد ورد في النصوص القديمة في نفس المعنى (انظر رسائل البلغاء٢٣٦ سطر١٠).

السميد : فصيحه السميذ بالذال .

خاثر : يستعمله العوام لوصف اللبن الغليظ و نفس المعنى نجده في اللغة العربية الفصحى .

القصعة : ينطقها عوامنا نطقا صحيحا فصيحا .

اللبأ : و هو أول اللبن الذي يحلب من الماشية عند الولادة و قد ورد في كتاب البخلاء .

الفقوس : نوع من البطيخ المستدير و قد ذكره الفيروزابادي بأنه "البطيخ الشامي "(انظر القاموس المحيط و انظر أيضا نصا لابن خلدون في كتاب العبر١٩/٧)

الكانية :و المقصود بها المخبأ الذي كان يتخذ في زاوية من الدار أو في ناحية من الغرفة نفسها في بوادينا .و الكلمة يفترض أن أصلها عربي فصيح من مادة كنن التي تعني الاستتار و اختفاء .

طشش : قيل أن الطش هو أول المطر ثم يأتي الرش .هتان كلمتان نستعملها في كلامنا الدارج و أصلها عربي فصيح صحيح. (انظر لسان العرب).

خُشْ : بمعنى ادخل.

جاء في لسان العرب : وخَشَّ الرجل: مضى ونفذ.

وجاء في الصحاح في اللغة : وخَشَشْتُ في الشيء: دخلتُ فيه.

سكّر الباب : أي أغلقها.

جاء في لسان العرب : "جاء في التنزيل العزيز : لقالوا إنما سُكِّرَتْ أَبصارُنا؛ أَي حُبِسَتْ عن النظر وحُيِّرَتْ.

- الحَوْشْ :وتطلق لموضع قضاء الحاجة قديماً؛ فمنه ما صنع من خشب ومنه دون ذلك. وأصله في الفصحى: "الحَشّ" أو "الحُشّ" وكانت تطلق على البستان؛ لكنّهم لما كانوا يقضون حاجاتهم في البساتين انتقلت الدلالة إلى موضع قضاء الحاجة، فتلعّبت بها ألسنة العامة فأقحموا الواو بين الحاء والشين فصارت "الحَوْشْ".قال أبو العبّاس الفيّومي(٧٧٠هـ) في معجمه المصباح المنير: " الْحَشُّ الْبُسْتَانُ وَالْفَتْحُ أَكْثَرُ مِنْ الضَّمِّ وَقَالَ أَبُو حَاتِمٍ يُقَالُ لِبُسْتَانِ النَّخْلِ حَشٌّ وَالْجَمْعُ حُشَّانٌ وَحِشَّانٌ فَقَوْلُهُمْ بَيْتُ الْحُشِّ مَجَازٌ لِأَنَّ الْعَرَبَ كَانُوا يَقْضُونَ حَوَائِجَهُمْ فِي الْبَسَاتِينِ فَلَمَّا اتَّخَذُوا الْكُنُفَ وَجَعَلُوهَا خَلَفًا عَنْهَا أَطْلَقُوا عَلَيْهَا ذَلِكَ الِاسْمَ".(المصباح المنير للفيومي:ج١٠/ط١٣٧ . وينظر أيضاً: تهذيب اللغة للأزهري:ج٠٣/ط٢٥٤).

- **الزَّرزور**:وهو طائر معروف. وأصله في الفصحى بضم الزّاي قال الفيّومي:" وَالزُّرْزُورُ بِضَمِّ الْأَوَّلِ نَوْعٌ مِنْ الْعَصَافِيرِ." (المصباح المنير للفيومي، ج١٠/ص٢٥٢).

- **السّفُوف**:وهو الكسكس الذي يُقدم لضيوف عند طلب الزيادة ،وتطلق أيضاًعلى التمر اليابس المكسر الذي يحضّر بطريقة تقليدية واحترافية، ثم يؤكل مُقدَّم الوجبات وله مكانة خاصة. وأصله أنه يطلق عامّاً على كل شيء يؤكل يابساً قال الأزهري:" سَفِفْتُ السَّويقَ والدَّواءَ وَنَحْوَهُمَا، بِالْكَسْرِ، أَسَفُّه سَفّاً واسْتَفَفْتُه: قَمِحْتُه إِذَا أَخذته غَيْرَ مَلْتُوتٍ، وَكُلُّ دَواء يُؤْخَذُ غَيْرَ مَعْجُونٍ فَهُوَ سَفُوفٌ،بِفَتْحِ السِّينِ، مِثْلَ سَفُوفِ حَبِّ الرُّمان وَنَحْوِهِ، وَالِاسْمُ السُّفَّةُ والسَّفُوفُ." (التهذيب، ج٠٩/ص١٥١٥٣ . وعند الفيّومي أكل الشيء يابساً.ج١٠/ص٢٧٩).

اسْتّى:بمعنى انتظر. وأصلها في الفصحى: تسنّى بمعنى بقي سنواتٍ عند فلان قال الفيّومي: " وَتَسَنَّيْتُ عِنْدَهُ أَقَمْتُ سِنِينَ"(المصباح، ج١٠/ص٢٩٢).ويظهر أن العامّة قد حرّفته وتلعّبت به قليلا، رغم بقائه على دلالته الأولى.

القازوز :ويطلق على مشروب غازيّ معروف يحفظ في زجاجات، وأصله في الفصحى : "القازوزة" قال أبو نصر الجوهري(٣٩٣ ه): "والقازوزَةُ: مشربة، وهي قدح".(صحاح الجوهري، ج٠٣/ ص٨٩). وعند الفيّومي:" وَالْقَازُوزَةُ إنَاءٌ يُشْرَبُ فِيهِ الْخَمْرُ." (المصباح، ج٠٢/ ص٥٠٢).ويظهر أن دلالتها قد ارتقت من الإناء الذي يوضع فيه الخمر وهي أم الخبائث، إلى مشروب طيّب. مع تغيير في البنية بحذف التاء الأخيرة عند العامة.

عيّط عليه : ناداه و لفظ عيط عربية فصيحة و معناها الجلبة و الصياح . قال الزَّبيدي في التاج: "عَيَّطَ: مدَّ صوتَه بالصُّراخِ، وَهُوَ مَجازٌ. قلتُ: ومنهُ قولُ العامَّة: عَيَّطْ بفلانٍ، بِمَعْنَى: نادِهِ." تاج العروس٩ /١٩ ٥٠.

شعّل النار: أوقدها و هي عربية فصحى ، فقد قال الزَّبيدي:" وشَعَلَ النَّارَ فِي الحَطَبِ، يَشْعَلُهَا، شَعْلاً: أجازَها أَبُو زَيْدٍ، أَي أَلْهَبَها، كشَعَّلَها، تَشْعِيلاً، وأشْعَلَها، فاشْتَعَلَتْ، وتَشَعَّلَتْ، الْتَهَبَتْ، واضْطَرَمَتْ، وقالَ اللِّحْيانِيُّ :اشْتَعَلَتِ النَّارُ: تَأَجَّجَتْ فِي الْحَطَبِ." . تاج العروس٩ ٢٩/ ٢٦٤.

الْبنّة : يستعملها العوام استعمالا صحيحا نطقا و معنى و المقصود بها الرائحة الطيبة التي تبقى من أثر طعام لذيذ.قال الزَّبيدي في التاج " :(البَنَّةُ: الرِّيحُ الطَّيِّبَةُ) كرائِحَةِ التُّفَّاحِ ونحوِه، جَمْعُه؛ بِنانٌ. قالَ سِيْبَوَيْه: جَعَلُوه اسْماً للرّائِحَةِ الطَّيّبةِ كالخَمْطَةِ؛ (و) قد يُطْلَقُ على (المُنْتِنَةِ (المَكْرُوهَةِ. وَهَكَذَا رَوَاه أَبو حاتِمٍ عَن الأَصْمعيّ من أنَّ البَنَّةَ تقالُ فيهمَا؛ (ج بِنانٌ) ، بالكسْرِ" تاج العروس٤ ٣/ ٢٧.

خش : معناها دخل و أصل اللفظة عربي فصيح .

المطمورة : كذلك ينطقونها و هو نطق عربي فصيح . قال الزمخشري : خبا الطعام في المطمورة و المطامير (أساس البلاغة).

ماخصني : أي ما احتجت إلى الشيء و افتقرت إليه و الخصاصة في العربية هيالفقر و الحاجة كقوله تعالى " ويؤثرون على أنفسهم و لو كان بهم خصاصة "سورة الحشر .آية٩ .

المطرح : النضيدة التي توضع على السرير من أجل النوم و هي كلمة فصيحة مأخوذة من طرح إذا ألقى .

الطرحة : تطلق على الرداء الطويل الذي يوضع على ظهر الفرس تحت السرج و هي كلمة فصيحة (انظر القاموس للفيروزبادي ٢٤/٦).

- النو: ينطق بها سكان الصحراء هكذا و أصلها النوء و هي لفظة عربية فصيحة و معناها المطر. و بعضهم يجعل النوء السقوط و لم يسمع في النوء أنه السقوط إلا في هذا الموضع و كانت العرب تضيف الأمطار و الرياح و الحر و البرد إلى الساقط منها (لسان العرب).

الزقاق : يستعمل للطريق الضيق أو الشارع الصغير و كانت هذه اللفظة معروفة في عصر الجاحظ (انظر البخلاء ص٦٢).

هرد : من المحتمل أن هذا اللفظ من أصل هرط الفصيحة : يقال هرط الرجل في عرض أخيه و هرط عرض أخيه يهرطه هرطا : طعن فيه و مزقه و نقّصه و مثله هرده و هرته و مزقه و هرطمه.(من لسان العرب).

شلطه : معناها جرحه عمدا و الشلط هو السكين بلغة أهل الحوف ، و قال الأزهاري لا أعرفه و ما أراه عربيا و الله أعلم . (من لسان العرب).

شنين : كلمة مستعملة خاصة بالصحراء و الهضاب العليا ناحية الجلفة و بوسعادة و مسيلة . هي كلمة ذو أصل عربي فصيح تعني اللبن يُصبّ عليه الماء. (من لسان العرب).

هبرة : بضعة من اللحم لا عظم فيها و هي كلمة عربية فصيحة ينطق بها عامتنا النطق الصحيح. (من لسان العرب).

هدر : تكلم . و هي كلمة عربية الأصل قيل الهذر بالذال المعجمة من الهذْر و هو الكلام الكثير. (من لسان العرب).

هرف : شبه الهذيان من الإعجاب بالشيء . و الهرْف هو مدح الرجل على غير معرفة. و نجد تقريبا نفس المعنى للفظ بالعربية الدارجة المستعملة في أريافنا(من لسان العرب).

دفر : معناه دفع و له نفس المعنى ونفس النطق بالدارجة الجزائرية. (من لسان العرب).

بعج : بعج بطنه بالسكين يبعجه بعجا فهو مبعوج و بعيج و بعّجه إذا شقه فزال ما فيه من موضعه . نفس المعنى بالعربية الدارجة الجزائرية .

فوطة : هي كلمة عربية فصيحة يقصد بها الثوب القصير غليظ يكون مئزرا .

دسّ : الشيء في التراب أي أخفاه فيه (مختار الصحاح ج١ ص٨٦).

الكاغد : القرطاس وهي الصحيفة من أي شيء كانت .

كشّ : أبدى أسنانه عند التبسم و هي كلمة مستعملة في العامية الجزائرية بالمعنى المعاكس تماما

قعفز : جلس القعفزى و هي جلسة المستوفز أي المستعجل _ لسان العرب _ نقول بالعامية الجزائرية ببعض المناطق الصحراوية قعمز باستبدال الفاء ميما و المعنى واحد .

القُصّة : بالضم هي كلمة عربية فصيحة معناها شعر الناصية و نفس النطق و نفس المعنى نجده في عاميتنا الجزائرية .

شنّف : انقلبت شفته العليا من أعلى و الشانف المعرض و انّه لمشانف عنا بأنفه أي رافع (القاموس المحيط١٠٦٨) .

شحن عليه: بكسر الحاء أي حقد (القاموس المحيط١٥٦١).

طاح : هلك و سقط (مختار الصحاح).

العجاج: الغبار (مختار الصحاح).

عس : طاف بالليل(مختار الصحاح) و نقول بالعامية الجزائرية عساس بمعنى الحارس

المعجر : بالكسر ما تشده المرأة على رأسها و يقال اعتجرت المرأة و الاعتجار أيضا لف العمامة على الرأس (مختار الصحاح).

المزن :بالضم هي السحابة البيضاء و المزنة المطرة و هذه الكلمة نجدها في العامية الجزائرية بنفس المعنى .

قص أثره : تتبعه و منه قوله تعالى : فارتدا على آثارهما قصصا , و باللغة العامية نقول قص الجرة أي تتبعها (مختار الصحاح)

كبّ : كبّه أي ألقاه على وجهه (مختار الصحاح).

سفساف : الرديء من كل شيء و الأمر الحقير و تطلق العامة هده الكلمة على ورق الشجر اليابس المتناثر .

زعاف : القاتل من السم ، زعف في الحديث : زاد عليه أو كدب فيه و تقول العامة زعفني أي أغضبني .

-شاط القدر شيطا : احترقت و لصق بها الشيء (لسان العرب).

مقّهوم:أقّهم الرجل عن الطعام إذا لم يشتهيه "معجم الصحاح للجوهري اللفظ٥٧".

جغمة :غمج الماء والغمجة الجرعة "معجم الصحاح للجوهري رقم اللفظ332 ".

القارص :والقارص اللبن الذي يحذي اللسان ، أي يجاوزه إلى الحمض"معجم الصحاح للجوهري رقم اللفظ١٠٥".

سنة ثوم :وسنة الثوم:فصة منه"معجم الصحاح للجوهري رقم اللفظ٢١٤".

طاجين:الطيجن والطاجين الطابق يقلى عليه"معجم الصحاح" للجوهري رقم اللفظ 2156".

الكانون: الكانونة الموقد"معجم الصحاح "للجوهري رقم اللّفظ 2189".

شوية: والشوية بقية قوم هلكوا، والشواية:الشيء الصغير من كبير،ما بقي من الشاة إلا شواية"معجم الصحاح "للجوهري رقم اللفظ١٣٩٧".

نتيج: القرين و في سن واحدة – وفي المثل " النتيج للنتيج راحة " .

النبكة: ما ارتفع من الأرض، وهي أيضاً تعني الرمل.

نتش : نهش اللحم.

مناصب: وفي الفصحى منصبة وهي الأثافي.

نقز: وهي الوثوب في مكان واحد.

النو: النوء فصيحة وهي المطر.

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء

أرنو إلى الشمس المضيئة هازئاً بالسحب والأمطار والأنواء

وكسة: منزل القمر الذي يكسف فيه.

جبد: فصيحة،حبذ، شده،وهو مقلوب جذب.

الحبس : السجن .

حفّن : رفع اليدين بالدعاء.

الحانوت : وهو محل خاص لبيع الخمر ،أو معاقرتها ومستعلمة العامة لمكان البيع وغرف البيت.

تحزّم : وضع الحزام على خصره –وهي أيضا كناية على العزم.

التسوال: كثرة السؤال .

التلوليب :النظر يميناً وشمالاً كاللولب.

التذواب:من فعل ذاب،يذوب،ذوبان الشيء يصبح سائل.

ترباح : الفصل في البيع، بقولنا "الله يربح".

البكري: تطلق على أول الأبناء و البكرية أولى البنات وهي من البكر.

الحلابة : مجموعة النعاج الحالية أي تدر الحليب ، وتطلق أيضاً على الرؤوس الكثيرة.

القزي: هي معنى الغزو، والعامة تنطق الغين قاف.

وليدي : وهو تصغير الولد.

المعاندة: عاند ، نافس، منافسة ومنها قول الشاعر:

أرى العرقاء تكبر أن تصادا فعاند من تطيق له عنادا

الملاوحة: لاح ، رمى الحجر.

ماكانش : تقال عند نفي الشيء ،وعدم رضاه ، ما كان شيء وهي مسبوقة بما النافية.

يا وناسي: يا مؤنسي ، أي الذي يؤنس.

معليهش: وهي كلمة منحوتة من عبارة ماعليه شيء.

ماقراش : ما قرأ شيء.

فتت: جعله هشيماً ومنه الأكلة الشّعبية الفتات .

وهكذا يُمكننا أنْ نقول أنّ العلاقة بين اللّغة العربية الفصحى ،وعامية المنطقة السهبية هو أمرٌ شهد به من خبرَ العامية وفقهَ أسرار اللّغة العربية ، وممّا سلف ذكره وصلنا إلى أنّ كثيرًا من الألفاظ والتركيب والمفردات التي نتداولها يومياً ونتحدث ونتواصل بها ،وكنا نحسبها عامية هي في حقيقة الأمر ألفظ فصيحة وسليمة ،ودليلنا على ذالك فصاحتها التي تضمنتها معاجم العربية العريقة .

إنّ اللّغة تبقى تبحث عمن يسبر أغوارها ، ويستخرج من أحشائها الدّر اللامع واللّفظ الساطع ،من كلمات عريقة وعبارات عتيقة ،حملت لواء التواصل والاستمرار من أجل الدوام والبقاء ،لا ينتابها خجل ولا ملل . وعليه فالمجال مفتوح للباحثين والدارسين المهتمين بمثل هذه الحقول المعرفية لرصد ما بقي من تراثنا الشفهي، الذي لا يزال ينتظر من يبحث فيه ويُنقب عن جواهره ونفائسه، ضمن المرجعية اللّغوية للغة العربية الفصحى .

المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

- ابن منظور،أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري (ت٧١١هـ)، لسان العرب ، دار الفكر ومطبعة دار المعارف، بيروت،(د.تا).

- الجوهري،إسماعيل بن حماد ،تحقيق أحمد عبد الغفور عطار،تاج اللّغة وصحاح العربية، دار الملايين،بيروت،١٩٧٩،ط٢.

-الفيروز أبادي، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي مجد الدين،تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة،٢٠٠٥،ط٥.

- الرازي،فخر الدين محمد بن أبي بكر ،مختار الصحاح، الطبعة الأميرية بالقاهرة..

-الفيومي، أحمد بن محمد بن علي، المصباح المنير، المطبعة الميمنية.

- الزمخشري ، أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد ، أساس البلاغة ، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان،1998 .

- عمرو بن بحرالجاحظ ،البيان والتبين ،دار الكتب العلمية ،بيروت (د.تا)،ج١ .

تلقي المذاهب والتيارات الفكرية والفلسفية في أدب جبران خليل جبران بين هاجس الهوية والبحث عن اليوتوبيا.

الأستاذ عبد الجليل بضياف جامعة الأمير عبد القادر. الجزائر

من النادر أن نجد كاتباً أو مفلِّواً عربيّاً بلغ ما بلغه جبران خليل جبران من المجد والشهرة. فجبران عاش حياة أدبيَّة واجتماعيَّة وروحيَّة صاخبة، وترك آثاراً لا تُمحى في سجلِّ الثقافة الإنسانيَّة تدلُّ على تفكير عميق ونظرة ثاقبة إلى الوجود والموجودات، إذ انفتحت كتابات جبران على مجموعة من المواقف والقراءات والتثاقفات، لاسيما تلك التي مسّت الجهاز المفاهيمي والاصطلاحي للجماعات السياسية والدينية في عالمنا العربي.

ليس من اليسير أن نخوض في فكر جبران، القائم على أعمدة متعدِّدة، أهمُّها الحرِّيَّة، الإنسان، الدين، الحياة والموت، الخير والشرّ... وقد ارتفعت هذه الأعمدة في العديد من كتبه: كالعواصف، والأرواح المتمرِّدة، والمجنون، والسابق، والتائه، والنبيّ، وحديقة النبيّ...

نستطيع القول إن جبران هو رجل الغايات القصوى في الأدب والثقافة العربيين، ذلك أنه لم يرسم خطوطا حمراء ولا وضع حواجز مسبقة في مواجهة ثقافة وفلسفة الآخر، بل نهل من جميع الفلسفات والتيارات الفكرية مشرقا ومغربا بلا خوف أو وجل تجاه خلفياته الفلسفية والثقافية، وكأن تلك الأطر والخلفيات قد ضاقت بجبران فاعتصم –بحثا عن آفاق وملاذات إبداعية جديدة- بالتراث الفكري الإنساني شرقا وغربا. فالباحث في أدب جبران يجده قد مرّ بمراحل مختلفة متفاعلا في كل مرحلة مع صدى مرجعيات فكرية شرقية وغربية متنوعة بل مختلفة إلى حد التناقض في أحيان كثيرة. فمن البوذية والحلم الصوفي وتلمُّس المثل العليا في عالم الأرواح والخيال والأحلام، إلى النيتشوية المراهِنة على تفوق الإنسان المتعالي على الضعف، والعظيم في وحدته "الذي يجلس وحيدا في وادي الأشباح حيث تختبيء خيالات الأزمنة الغابرة"، ومن الرومانسية الحالمة المتعاطفة مع الطبقات المسحوقة والألم الإنساني إلى فلسفة القوة المشبعة بالتمرد والثورة، والمكرّسة لشخصية البطل الذي يخوض الصراع إلى النهاية، وصولا إلى تخوم الدادائية ذات النزعة المخرّبة والعدمية، ومن عقيدة التناسخ والتقمص إلى عقيدة الزوال والفناء، ومن الفكر الوثني التعددي إلى معتقد التوحيد، ومن الغاندية المسالمة إلى فلسفات القوة والهدم السائدة في أوربا، ومن الكفر بالأديان والشرائع إلى الإيمان -إلى حد الانبهار- بالمسيح وبمحمد وببوذا وزرادشت... كل ذلك حرك القاع العميق في شخصية جبران، القاع الذي يحركه في حياته وأدبه، وهو ما جعل من أدب جبران أدبا عالميا بامتياز وبكل ما تحمله العالمية من معنى...

وإذا كان من أهم التأكيدات التي انتهت إليها جمالية التلقي أن "خلود الأثر الأدبي يتوقف على مدى تفاعله مع أوساط مختلفة من القراء المستهلكين"، فإنه يمكن القول إن عالمية وخلود العمل الأدبي رهين أيضا بتمثل واختراق الثقافات والتيارات والأفكار والفلسفات الإنسانية العالمية، ويعني هذا أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة وإعادة الإنتاج من جديد.

وعلى ضوء ما سبق: هل كان تلقي جبران لتلك المذاهب والتيارات تلقيا انفعاليا مبنيا على الوظيفة التأثرية القائمة على علاقة: مثير واستجابة؟ بمعنى هل كان إنتاج جبران مجرد رجع لصدى تلك الأفكار والفلسفات الغازية والمزهوة بانتصاراتها القريبة والبعيدة، مُمارِسة بذلك حضورها السلطوي في هدم وإعادة بناء خلفيته الفكرية والمذهبية؟ أم كان تلقيا واعيا متترّسا بحصانة ثقافية وفلسفية شرقية غير قابلة للكسر، ومن ثم تمثُّل تلك التيارات والمذاهب بوعي وإعادة خلقها وتشكيلها في إطار سنة التدافع السوسيو ثقافي؟ وبناء عليه: هل كان جبران رومانسيا تماما أو كان دادائيا بشكل كامل، وهل كان نيتشويّا صريحا وهل كان مسيحيا أو كان بوذيا أو زرادشتيا؟ وكيف تحوّل جبران في تلقي تلك المذاهب والتيارات شريكا في صناعة المعاني وتوليدها وإبداع أشكال التعبير عنها؟ ؟ وما هي نقاط التماس والتقاطعات الفكرية والفلسفية بين الفلسفة الجبرانية والمذاهب السابقة؟ وما هي حدود التلقي والتأثير لهذه التيارات في أدب جبران؟ وكيف انعكس تلقي جبران للمذاهب الفكرية والفلسفية الشرقية والغربية على تشكيل "الظاهرة الإبداعية الجبرانية"، والتي استطاعت وبشكل مبهر تقديم إنتاج أدبي خلاب يجمع بين التصوف والثورة، بين الاستسلام والتمرد، بين التنسك والكفر، بين العطف على الإنسان والقسوة عليه والتبرؤ منه، بين الواقع والمثال، بين السقوط والفضيلة، بين الخيبة والرجاء...

أولا: تلقي التيارات الفكرية الغربية في أدب جبران:

١-تلقي الرومانسية (روسو وهايتمان أنموذجا):

كيف تلقى جبران الفلسفة الغربية؟ لسنا هنا مع الأستاذ "حنا الفاخوري" في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث[1]، حين قسّم أدب جبران تبعا للأساس اللغوي، حيث رتبه في قسمين: ما هو مكتوب باللغة العربية وما كُتب باللغة الإنجليزية. أعتقد أن هذا التقسيم لا يفيد حينما نتحدث عن التغيرات الفكرية والعقدية في أدب جبران... كانت قصيدة "المواكب" قد مثّلت حدّا فاصلا بين عهدين بارزين في حياة جبران الأدبية والفكرية: عهد العواطف والأحاسيس والتوجّع والشكوى، وعهد الفلسفة والفكر والتأمل البعيد.

لقد كانت بدايات جبران رومانسية، ولكنه أدرك الرومانسية وهي في أنفاسها الأخيرة وقد أخذ ظلها يتلاشى شرقا وغربا. ففي قصيدة "موت الشاعر" في مجموعة "دمعة وابتسامة" تبرز الروح الرومانسية الطاغية حيث يحتضن الموتَ ويهشّ له في استسلام ويأس: "تعالي أيتها المنية العذبة وخذيني فأولاد بجدتي لا يحتاجون إليّ"[2]. إنه يبدي تضامنه مع الضعفاء، على الطبقات الكادحة والمهمشة والضعيفة والمهزومين ضحايا الظلم والقهر وغياب العدالة الاجتماعية، ويظهر عطفه اللامحدود عليهم: "أشفق يا رب على الفقراء، وارحمهم من قساوة البرد القارس، واستُر جسومهم العارية بأيديك. أنظر إلى اليتامى النائمين في الأكواخ وأنفاس الثلج تكلَم جسومهم، اسمع يا رب نداء الأرامل القائمات في الشوارع بين مخالب الموت وأظفار البرد.."[3].

لقد استطاع جبران هنا أن ينتقل بالطوائف والنماذج والعناصر المهمشة والمسحوقة إلى دائرة الضوء، وأن يمنحهم جميعا بطاقة تعريف واحدة محترمة تجمع العاهر والقديس، متأثرا بالشاعر الأمريكي "هايتمان" الذي يقول في مجموعته

---

[1] ص٢٢٦

[2] دمعة وابتسامة: ص١٧

[3] دمعة وابتسامة: ص٣

الشهيرة "أوراق العشب": "كيف كان مرآى النسوة الهتيكات الثياب حيث نقلن بالزورق من قبورهن المهيّأة...الأم المحكوم عليها بالسحر والتي أحرقت بالخشب اليابس وأطفالها ينظرون إليها...والعبد الذي تطارده الكلاب...إنني أنا العبد المطارد، الذي يختلج من عضّ الكلاب...أنا رجل الإطفاء ذو الصدر المهشّم الدفين تحت الجدران الهاوية...أنا هو الإنسان لقد تعذبت"[1]، ويقول: "المائدة للأشرار كما هي للأخيار...فلقد دعوت المرأة وصائد الإسفنج واللص والعبد الغليظة شفتاه والمصاب بالمرض الجنسي..."[2]. ولكن ما هو الحلّ الذي تقدمه رومانسية جبران إلى هؤلاء المسحوقين والمرميين على هامش الحياة؟ إن جبران في كتابه "دمعة وابتسامة" يجد الخلاص في العالم الآخر، يقول: "أيتها الأبدية التي لا أطمع بلقائها إلا في الأبدية حيث المساواة" [3].

لأجل ذلك يستدعي الموت ويهيب به ويحتضن الانطفاء في شبق: "خلصني يا موت فالأبدية أجدر ببقاء المحبين من هذا العالم"[4]. أما في هذا العالم فلا سبيل إلى الخلاص من قساوة الحياة والغربة داخل المجتمعات الشرقية وفي ظل القيم التي تحكمها، لا سبيل إلى الخلاص إلا بالحب. فالحب عنده هو الغاية القصوى التي يتصبر لأجلها الإنسان ويتجلد ويقاسي الأهوال والشقاء ومرارة الفراق والمصائب[5]. فالمُحبّون يتركون الديار والبيوت ويهيمون على وجوههم في البراري وفي طول البلاد وعرضها. تلك إحدى أوجه الخلاص من العالم الذي تسوده تكرارية الحياة والموت، وما يحمله هذا التكرار من زيادة في العذاب والألم، وهذا الهروب والهيمان " يمثل فكرة بارزة في التصور العقدي عند الهندوس"[6].

كما يظهر تأثر جبران الكبير "بروسو" في فكرة "خيرية الانسان" وأن المجتمعات الفاسدة هي التي أفسدت تلك الخيرية، وبوجوب العودة إلى الطبيعة كحلّ لمعضلات الإنسان ولشقاء واغتراب البشرية.... يقول جبران: " أنتم يا أحبابي الضعفاء شهداء شرائع الإنسان، أنتم تعساء وتعاستكم نتيجة بغي القوى وجور الحاكم وظلم الغني وأنانية عبد الشهوات"[7]. وكما يرى روسو أن المدينة هي التي أفسدت الإنسان[8]، ويشير إلى الآثار السلبية التي تحوّل الإنسان عن طبيعته الأصلية، فيغترب عنها ويتحول إلى إنسان زائف، حيث تستبدل دوافعه وعواطفه منذ الطفولة بنماذج مصطنعة من السلوك، وتمتد عملية الإفساد من المدينة إلى الريف نتيجة لهيمنة المجتمع الحضري، ويسحق ركب الاغتراب سحر الطبيعة ويكرّس التناقض بين المدينة والريف، فتزداد المدن غنى ويزداد الريف فقرا. وبهذا يربط روسو بين مصادر الاغتراب ومظاهره، فيربط الظاهرة بتركز المال والثروة في المدن[9]" وعلى خلاف الرواقيين، يذهب روسو إلى أن التحرر من الضياع وتجاوز الاغتراب الذاتي يكون بالتوجّه إلى داخل النفس، حيث السكينة وحرية عدم الاكتراث، لا باعتزال العالم الخارجي الحافل بالشرور[10].. إن جبران يتبنى الفكرة

---

[1] أوراق العشب: ص ١٥٧، ١٥٨

[2] م س: ١٧

[3] دمعة وابتسامة: ١١

[4] م س: ١٢

[5] م س: ٢٢

[6] فكرة المخلص في الفلسفقالهندية: ص٣.

[7] دمعة وابتسامة: ص٥٣

[8] تاريخ الفلسفة الحديثة: ص٢٠١

[9] الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر: ص٦١.

[10] ابن باجة وفلسفة الاغتراب: ص٧٦.

نفسها في عدة مقالات. يقول مثلا: "لماذا تنوح يا أيها الجدول العذب؟ فأجابني: لأنني سائر كرها إلى المدينة...كيف لا أنوح وعن قريب تصبح نقاوتي وزرا وطهارتي قذرا"[1].

وكما يبشر روسو بخلاص البشرية من خلال العودة إلى الطبيعة، نجد جبران يبشر بالأمر عينه، يقول: "من وراء المستقبل رأيت الجموع ساجدة على صدر الطبيعة متجهة نحو المشرق منتظرة فيض نور الصباح...صباح الحقيقة...رأيت المدينة قد اندثرت ولم يبق من آثارها غير طلل بال...تخبر الرجال باندثار الظلمة أمام النور"[2].

٢-تلقي فلسفات القوة في أدب جبران (الدادائية والنيتشوية نموذجا):

بمجرد وصوله إلى أمريكا، تأثر جبران بواقعه الجديد هناك[3]، ومن ثم تأثّر بشكل مباشر في نزوعه وتمسكه بثقافته الشرقية. الشرقية. لاشك أنه الواقع الذي ليس للروحانيات فيه موطيء قدم، ولا للرومانسيات والأحلام الوردية مكان، ولا للبكاء والجزع والتألم نصيب، إنه عالم مشبع بفلسفات القوة والصراع والتمرد... نلحظ هذا الانقلاب في مقال "يا بني أمي"، يقول: "أتريدون أن أبني لكم من المواعيد الفارغة قصورا مزخرفة بالكلام مسقوفة بالأحلام"[4]، ويقول: "قد غنيت لكم فلم ترقصوا ونحت أمامكم فلم تبكوا". إن نزعة الوطنية لتخنقه خنقا، إنه يحب وطنه وقومه إلى حدود الألم، ولكنه يقسو عليهم ويجلدهم بدافع ذلك الحب، إنه يحب وطنه وأهله بمقدار كره بلادتهم وتخلفهم عن ركب الإنسانية الموغل في التقدم. إنه –وبدافع من وطنيته الجارفة- يعبر عن أحاسيس القهر والهزيمة في داخله، والمتجلية في الانهماك في جلد شعبه، لقد أدرك أنه لا بد من ثورة ما "لقد كنت أحبكم يا بني أمي وقد أضرّ بي الحب....واليوم صرت أكرهكم والكره سيل لا يجرف غير القضبان اليابسة ولا يهدم سوى المنازل المتداعية"[5]. لكن جبران يقف أمام الآخر (الغرب) عاجزا مستشعرا ضعفه لا يملك غير الدموع في مواجهة رهبة هذا الآخر الجبار، يقول: "نحن نبكي وننتحب أيها الضاحكون ومن يغتسل بدموعه مرة يظل نقيا إلى نهاية الدهور"[6]. وفي هذه المرحلة انفتح وعيه على نيتشة الفيلسوف الألماني الشهير، صاحب فلسفة القوة وفكرة الإنسان المتفوق (السوبرمان).

يقول نعيمة: "وما كاد جبران يعرف نيتشة حتى كاد ينسى كل من عرفهم قبله من كبار الكتاب والشعراء...وحتى أحس بوحدة أقسى من ذي قبل تكتنفه أينما سار، وبغربة تقصيه عن ماضيه إلى حد أنه صار يخجل أمام نفسه من كل ما كتبه وصوره حتى ذلك الحين.."[7]. وهكذا سنرى جبران يحاول التكلم كنيتشة...وإذا كلامه وقفة عنيفة أمام الوجود، وقفة تأملية، وقفة بركانية[8].

---

[1] دمعة وابتسامة: ٥٣.

[2] دمعة وابتسامة: ٦٥

[3] في تاريخ الأدب الحديث: ١٢٦

[4] العواصف: ٣٧

[5] العواصف: ٤١

[6] العواصف: ٤١

[7] جبران: ١٣٠، ١٣١

[8] تاريخ الأدب العربي: الفاخوري: ٢٣١

لكن إلى أي مدى يقف هذا الطرح على قدميه ويستوي على سوقه؟ وهل كان جبرانُ نيتشةً لبنانيا أو شرقيا مستنسخا عن نيتشة الألماني؟

لقد هاجم نيتشة قيم وأخلاق الكهنوت والكنيسة ورفض الجمود والحلول التي اقترحتها الفلسفات المثالية، واعتبر المسيحية سبب انحطاط العالم[1]، كما هاجم المسيحية التي تحتقر الجوانب المادية للإنسان وتراهن على العالم الآخر. وإذا كان نيتشة يهاجم المسيحية التي دمرت الحياة[2]، ويعتبرها دين الفشل والانحطاط والضعف، يقول: "لقد انحازت المسيحية إلى إلى كل ضعيف ومنحطّ وفاشل"[3]....فإن جبران يخالفه تماما، إذ إنه يهاجم –مثل نيتشة- الكهنوت ورجال الدين منذ الوهلة الأولى، منذ "دمعة وابتسامة"، يقول: "رأيت الكهان يروغون كالثعالب، والمسحاء الكذبة يحتالون على ميول النفس...رأيت القسوس يكثرون رفع عيونهم إلى السماء وقلوبهم مطمورة في قبور المطامع"[4]. ويعتبر نيتشة الروح والفقر والعفة والطاعة بمثابة التسميم الممنهج للحياة...وهو هنا يخالف جبران تماما لكنه يتفق معه في الهجوم على الكهنوت والدعوة إلى نبذه ومحاربته، فتكون النتيجة واحدة بالنسبة إليهما وهي رد الاعتبار للحياة والدعوة إلى الإقبال عليها. لكن جبران يعتقد –وعلى خلاف نيتشة- أن الخلاص يكون في العالم الآخر، يقول: "أيتها الأبدية التي لا أطمع بلقائها إلا في الأبدية حيث المساواة" [5]، وأحيانا نراه يلتمس الخلاص الرومانسي بالموت والانطفاء: "خلصني يا موت فالأبدية أجدر ببقاء المحبين من هذا العالم"[6]، "تعالي إليّ أيتها المنية الحارة وأنقذيني من بين البشر...أسرعي وعانقيني يا حبيبتي المنية" [7]. كما يحتقر جبران النزعة المادية لنيتشة ويبشر بالمحبة التي يعتبرها منبع السعادة والنور[8] يقول: "غابا عن بصري وأنا أفكر بمنزلة المال عند الحب، أفكر بالمال بالمال مصدر شرور الإنسان وبالحب منبع السعادة والنور"[9]. لكن هذه النظرة عند جبران قد تطورت في "العواصف"، وإن أبقى على ولائه وتقديسه للمسيحة التي جاء بها المسيح، أي المسيحية في صورتها الأولى كما تصورها جبران، فقد صار يفرق بين مسيحية المسيح ومسيحية الكنيسة التي مجدت الضعف الإنساني والخوف والشكوى والتوجع، فالمسيح في نظر جبران "عاش ثائرا وصُلب متمردا ومات جبارا" [10]. لقد جاء يسوعُ جبران رمزا للحرية لا للألم والخضوع، جاء ليبضع البثور الكريهة ويخرس الشر ويصرع الرياء[11]. وهكذا يُخرج جبران لنا تثليثا جديدا في المسيحية: "الحب وما يولده والتمرد وما يوجده والحرية وما تنمّيه ثلاثة مظاهر من مظاهر الله، والله ضمير العالم العاقل"[12].

---

[1] الأنطولوجيا في الفلسفة الغربية المعاصرة: ٦٢، ٦٣

[2] م س: ٦٦

[3] عدو المسيح: ٢٨

[4] دمعة وابتسامة: ٣٢

[5] دمعة وابتسامة: ١١

[6] م س: ١٢

[7] م س: ١٦

[8] م س: ٢٢

[9] م س: ٢٢

[10] العواصف: ٢١

[11] م س: ٢١

[12] م س: ٦٨

لقد حاول جبران أن يرسم صورة نيتشوية للمسيح... أن يرسم صورة مغايرة للصورة النمطية المعروفة للمسيحية بالتركيز على شخصية جديدة للمسيح لتتلاءم مع أفكار نيتشة التي آمن بها جبران إلى حد الانبهار. يقول على لسان المسيح: "أنا الثورة التي تقيم ما أقعدته الأمم، أنا العاصفة التي تقتلع الأنصاب التي أنبتتها الأجيال، أنا الذي جاء ليلقي في الأرض سيفا لا سلاما"[1].

وكما دعا نيتشة إلى تحطيم الألواح والعالم الهورائي والدعوة إلى الحياة المغرقة في المادية[2]، فإن جبران -بعد دعوته إلى الزهد والتنسك والالتفات إلى حياة العالم الآخر، والتركيز على الأبدية في مجموعته "دمعة وابتسامة" عاد لينقض آراءه في "العواصف". فالتنسك الذي هو قهر الجسد وإماتة رغائبه "مسألة لا مكان لها في ديني، لأن الله بنى الأجسام هياكل للأرواح، وعلينا أن نحافظ على هذه الهياكل لتبقى قوية نظيفة لائقة بالألوهية التي تحلّ بها. لا يا أخي لم أطلب الوحدة للصلاة والتقشف بل طلبتها هاربا من الناس وشرائعهم وتقاليدهم وأفكارهم وضجّتهم وعويلهم"[3]. وإذا كان نيتشة يصرحّ في "زرادشت" "زرادشت" أن الإنسان الهدام والذي يهدم بلا انقطاع هو المبدع الحقيقي[4]، فإن جبران بعد الموجة الرومانسية الممجدة للضعف والخنوع والاستسلام وتلمس الخلاص في الصبر والعالم الآخر: "أنتم يا أحبابي الضعفاء شهداء شرائع الإنسان...لا تقنطوا فمن مظالم هذا العالم...من وراء الأثير...من وراء كل شيء، قوة هي كل عدل وكل شفقة وكل حنوّ..."[5]، يحدث انقلاب تام في فلسفته في "العواصف": "أتخذ حفر القبور صناعة تريح الأحياء من جثث الأموات المكردسة حول المنازل"[6]، إنه يعترف أنه "متطرف بمبادئه إلى حد الجنون...فوضوي كافر ملحد... يميل إلى الهدم ميله إلى البناء وفي قلبه كره لما يقدسه الناس وحب لما يأبونه..."[7]. وهنا يظهر جبران لا متأثرا بنيتشة فقط، بل يلوح أيضا متأثرا بالتيار الدادائي. فيمكننا إدراج قضايا الجنون التي دمغت كثيراً من كتابات جبران تحت مسمَّى الدادائيّة التي عرفت بموقفها من الواقع السياسي والاجتماعي والقيم التقليدية الموروثة في مختلف المجالات، فقد جاء في بيان الدادائية: "إننا مثل ريح غاضبة تمزق ثياب الغيوم والصلوات، إننا نهيئ لمشهد الدمار العظيم"[8]. والدادائية هي تلك الحركة الأدبية والفنية التي نشأت في عام ١٩١٦م أثناء الحرب العالمية الأولى، وقوامها السخط والاحتجاج على العصر والرفض والتهديم لكل ما هو شائع ومتعارف عليه من النظم والقوانين والمذاهب والفلسفات والعلوم والمؤسسات[9] ، ولعل همّها انحصر في طرح مسألة القيم الممثلة لهذه الصورة البرجوازية للعالم والسعي لتفجير الأطر الضيقة للمفاهيم السائدة. لقد عدت الدادائية حركة هدم وتدمير سواء على صعيد الفن والأدب أو على الصعيد الاجتماعي والأخلاقي معبرة من خلال هذا الموقف عن رغبتها لقلب المجتمع البرجوازي الحديث. لقد تنكرت لكل القيم المعتبرة التي كانت مقدسة في ذلك الوقت وهزأت من الوطن والدين والأخلاق والشرق وكانت تفجر اليأس لدى الفنان.

---

[1] م س: ٧٩

[2] أنطلوجيا الفلسفة الغربية: ٧٤

[3] العواصف: ١٠٣

[4] أنطلوجيا: ٧٦

[5] دمعة وابتسامة: ٥٣

[6] العواصف: ٧

[7] م س: ٥٤

[8] المذاهب الأدبية: ١٣٥

[9] م س: ١٣٤

لقد قامت فلسفة نيتشة –إذن- على إرادة القوة وروح المخاطرة والصراع[1]، على حين نرى جبران الرومانسي يميل إلى طلب الدعة والسكون في أحضان الطبيعة أو الزهد والتصوف أو الإخاء الاجتماعي. لكن حتى في مجموعته "دمعة وابتسامة" التي اعتبر فيها رومانسيا إلى أبعد الحدود نجده يراهن على الإنسان المتفوق وفلسفة القوة، هذا ما يرجح أن تأثر جبران بنيتشة كان في وقت مبكر جدا قبل ظهور العواصف والأرواح المتمردة، وقد يرجّح هذا فرضيةَ أن فلسفة جبران لم تستو وظلت في مخاض عسير وفي حالة تدافع مستمر حتى استقرت أخيرا في كتاب النبي، يقول جبران: "القران هو اتحاد ألوهيتين على إيجاد ألوهية ثالثة على الأرض. هو تكاتف اثنين قويين بحبهما لمقاومة دهر ضعيف"[2]. هكذا إذن تستمر هذه النزعة وبشكل سافر وغير متردد في العواصف[3] ليجسد إرادة القوة والمغامرة يقول: "في وادي ظل الحياة المرصوف بالعظام والجماجم، سرت وحيدا وحيدا في ليلة حجب الضباب نجومها وخامر الهول سكونها...". إنه ليس ذلك الشخص المرتجف أمام الأنواء، الهارب من غضب العناصر، المرتعد أمام الموت والظلمة كما كان في دمعة وابتسامة، بل هو ذلك المارد ذو القلب الميت، الذي يسير وحيدا في الظلمة وسط ركام الجماجم والعظام مصغيا لهمس الأشباح، يخاطب الأشباح ويجالسها. إن الحياة بالنسبة إليه هي أن يسير مع العاصفة "راكضا معها لا يقف إلا بوقوفها...أما الأموات فهم أولئك الذين يرتعشون أمام العاصفة"[4].

يرى نيتشة في "أفول الأصنام" أن العدول عن الحرب يؤدي إلى أفول عظمة الحياة [5]. أما جبران فإنه يناقض الفكر النيتشوي تماما، ذاك الذي يدفع نحو الحرب لبلوغ المجد والعظمة وإبراز التفوق المادي للإنسان المتفوق، الذي يسحق الضعفاء ليبني أمجاده. لكن جبران لا يرفض هذا الفكر فقط بل يهاجمه متمردا هكذا على ملهمه الأول. إنه لا يعطي لأستاذه صكا على بياض حتى وهو يكتب "العواصف" أو "الأرواح المتمردة"، إنه يهاجم الغرب وحضارة الغرب وفلسفتها التي قامت على الحرب والتدمير: "أنتم بنيتم الأهرام من جماجم العبيد، والأهرام جالسة على الرمال تحدّث الأجيال عن خلودنا وفنائكم"[6]، فهو هنا يتغنى بعوالم ومفاهيم مثالية للعظمة، وهي ليست العظمة والمجد التي تحدث عنها نيتشة. وهو هنا يقف في مواجهة أستاذه نيتشة تماما وكأنه يخاطبه: " أنتم رفعتم حدائق بابل فوق هياكل الضعفاء وأقمتم قصور نينوى فوق مدافن البؤساء..."، "أنتم تسامرون المطامع، وأسياف المطامع أجرت ألف نهر ونهر، ونحن نرافق الخيال وأيدي الخيال أنزلت المعرفة من دائرة النور الأعلى"[7]. ولكن جبران لا ينكر الحرب إذا كانت في سبيل الأمة ولإثبات وجودها أو في سبيل مجدها وعظمتها، يقول: "لو اشتركت أمتي بحرب الأمم وانقرضت عن بكرة أبيها في ساحة الوغى لقلت هي العاصفة الهوجاء تهصر بعزمها الأغصان الخضراء واليابسة معا، والموت تحت ظلال العواصف لأشرف منه تحت ذراعي الشيخوخة"[8]. هذا على حين أن جبران

---

[1] أنطلوجيا: ٨٣

[2] دمعة وابتسامة: ٧٥

[3] العواصف: ٥

[4] العواصف: ٧

[5] أنطلوجيا: ٩٣

[6] العواصف: ٤٨

[7] العواصف: ٤٢

[8] م س: ٨٦

جبران كان يستنكر الحرب والموت الذي يفرق بين المحبين ويرمل النساء وييتم الأطفال ولو كان واجبا وطنيا...إن هدفه الأسمى هو السلام والمحبة للعالم كله[1].

لقد أكد نيتشة[2] على فكرة الإنسان المتفوق وموت الإله وألحّ عليها، وجبران نفسه يفاجئنا في دمعة وابتسامة بهذه الفكرة نفسها "على أنني وجدت بين هذه النكبات المخيفة والرزايا الهائلة، ألوهية الإنسان واقفة كالجبار تسخر بحماقة الأرض وغضب العناصر"[3]، ويقول: "لتأخذ الأرض ما لها فلا نهاية لي"[4]. ولكن نبرة جبران تزداد حدة في "العواصف" ليجعل من الإنسان ليس كائنا متفوقا فقط كما عند نيتشة بل هو ذلك "الإله المجنون" المولود في كل مكان وفي كل زمان والذي لا رب له لأنه يصرخ "أنا رب نفسي"[5].

ثانيا: تلقي الفلسفة الهندية في أدب جبران:

منذ البدء يظهر تأثر جبران بالفلسفة الهندية بروافدها الكثيرة. وحتى من الجانب الشكلي تظهر فكرة كتابه "النبي" مستوحاة من البوذية من خلال "الفيدا" التي بشرت بظهور حكيم مخلّص يخلص جميع الكائنات من العودة إلى الجحيم بدفعها ورفعها نحو النرفانا، "التي هي اللّاوهم والراحة والتغلب على الموت" [6].

وهكذا فإن بوذا منذ مغادرته لغابة "أورفيلا" بشّره تاجران بأنه سيكون هو المخلّص[7]. وجبران جاء بكتاب النبي لتكريس هذه الفكرة، وحتى ظهور نبي جبران كان في مدينة "أورفليس". وفكرة المخلّص موجودة في الإسلام واليهودية والمسيحية أيضا.

من الموضوعات المركزية في أدب جبران موضوع يظهر في كتاباته وقصصه في مختلف مراحل تفكيره، ذلك الموضوع هو تقمص الأرواح وتناسخها. وفكرة التناسخ عنده تعنى أن الموت لا يعدم النفس البشرية بل يجعلها تنتقل. فنراه يخبر ماري هاسكل أنه عاش حياة بشرية في السابق في سوريا وإيطاليا واليونان ومصر وبلاد الكلدان والهند وفارس[8]. وبالنسبة إليه فإن نفوس الأغنياء وعبَدة المادة تتحلل لتعلن نهايتهم، أما أرواح الفقراء فتزفّ إلى السماء منبتهم الأول، حيث السعادة والفرح في جوار الله. وفكرة التناسخ والهدم والبناء جوهرية في فكر جبران: "أجل هنيهة، بل لحظة قصيرة أخلد فيها إلى السكينة على متن الريح ثم تحمل بي امرأة أخرى"[9].

---

[1] دمعة وابتسامة: ١٩

[2] أنطلوجيا: ١١٧

[3] دمعة وابتسامة:٨٧

[4] دمعة وابتسامة: ٨٨

[5] العواصف: ٩

[6] زيعور: ٢١٣

[7] زيعور: ٢١٤

[8] الصايغ: ٤٧، ٤٨

[9] النبي: ١٠٦

تلك الفكرة التي يزعم بعض الدارسين أنه اقتبسها من قصيدة النفس لابن سينا، ولكن "لا يمكن الاعتماد على إعجاب جبران بابن سينا في مقال له بعنوان "ابن سينا وقصيدته"[1]، لأن ابن سينا لم يصرح أبدا بتناسخ الأرواح بالمعنى المتداول، نعم لقد ذكر أن "النفس لا تموت بموت البدن ولا تقبل الفساد أصلا"[2]، ولكن فكرة التناسخ التي قال بها أفلاطون، لم ترد في فلسفته، وهذا ما يقرره دارسه وشارحه عبد الرحمان بدوي: "وأخيرا في باب النفس يفند ابن سينا مذهب التناسخ، وكان قد قال به أفلاطون"[3]. ويبرهن ابن سينا على إبطال التناسخ بأنه لو فرضنا أن نفسا واحدة تناسختها عدة أبدان "فكان حينئذ لحيوان واحد نفسان، وهذا محال، لأن النفس هي التي تدبر البدن وتتصرف فيه، وكل حيوان يشعر بشيء واحد يدبر بدنه ويتصرف فيه"[4]. فالظاهر –إذن- أن جبران قد أخذ فكرة التناسخ والتقمص هذه من الفلسفة الهندية التي تتحدث عن تناسخ تناسخ الأرواح تناسخا لا نهائيا إلى أن تتطهر تماما. ومع أننا قد قلنا إن تقمُّص الأرواح من الموضوعات المركزية عند جبران فإنه "تجدر الملاحظة بأنه لم يحاول أن يبيّن تقمُّص الأرواح منهجيًّا في منظومة تفكيره. لقد أعجب تقمُّصُ الأرواح كيانَه الشعري أكثر، لأنه تحدث عنه في نصوصه الفلسفية بشكل عابر أو خارج أية منظومة فلسفية. بعبارة أخرى، فإن تقمُّص الأرواح جزء من عقيدته، ولكنه لم يبذل جهدًا على الإطلاق لكي يجعل منه عنصرًا بنائيًّا لنظرية الإبداع، كان تقمُّص الأرواح أقرب بكثير إلى روحه الشعرية الفضولية"[5]. ذلك أن جبران كما قال "الفار" لم يكن "فيلسوفا بالمعنى الحصري للكلمة، ولم يدرسها، ولم يقدّم منظومة فيها، أو نسقا فلسفيا متكاملا. ولم يتعامل مع العقل الذي هو أداة الفلسفة الرئيسة في حياته وفي كتاباته، بل استعان بالوجدان والحدس والقلب لفهم الحياة، لذلك كان فيلسوفا للحياة الإنسانية، أكثر منه فيلسوف عقل وفكر ونسق"[6].

يعتقد الهندوس أن الغاية من الوجود البشري هي "الاندماج التام مع الوجود، وينبغي للنفس قبل الوصول إلى هذه الغاية أن تتطهّر وأن تنتقل من جسد إلى جسد، وفي هذه الأثناء تسعى النفس إلى التحرر والانطلاق من جسد إلى جسد...ويكون مصيرها السعادة في الحياة الثانية وشقيّة إن كانت شريرة في الحياة الأولى"[7]. يظهر لي أن إيمان جبران بفكرة التناسخ والتقمص ليس إيمانا عقليا فلسفيا بل إيمانا عاطفيا أملته فكرة براغماتية تخيلية اتخذت شكل الأمنية والحلم لا الإيمان والاعتقاد اليقيني كما عند الهندوس. كان جبران يستخدم فكرة التناسخ للتعبير عن حمولات فكرية أو آراء فلسفية معينة أو للتعبير عن انتقاله من مرحلة فكرية إلى مرحلة أخرى، يقول: "إن الشاب الذي كتب دمعة وابتسامة قد مات ودفن في عالم الأحلام، فلماذا تريدون نبش قبره، افعلوا ما شئتم ولكن لا تنسوا أن روح ذلك الشاب قد تقمصت في جسد رجل يحب العزم والقوة محبته للظرف والجمال، يميل إلى الهدم ميله إلى البناء، فهو صديق الناس وعدوهم في وقت واحد"[8]. كما نعتقد أن جبران حاول جاهدا الحِجاج عن آرائه بضرب المثل والقصة والدفاع العقلي، والتقلب بين مختلف التيارات

---

1 شعراء الرابطة القلمية: ١٣٥

2 الفلسفة والفلاسفة عند العرب: ٥٩

3 م س: ٦٢

4 م س: ٦٣

5 فنون النثر المهجري: ١٩٧

6 حوار مع الدكتور جورج الفار: جريدة الغد، ٢١ فبراير، ٢٠١٣

7 الهند القديمة وديانتها: ١٠٤

8 ينظر: جبران خليل جبران: ميخائيل نعيمة، مكتبة بيروت، ١٩٢٤، ص ١٨٤.

والمذاهب الفكرية والفلسفية، ولكنه حاول أيضا أن يتجاوز نظرة الجزاء الأخروي النفسي الذي تبشر به المسيحية، فحاول أن يقيم فزّاعة أخرى للطوائف والأشخاص الذين ينكرون الأبدية أو يستبعدون إمكان الجزاء فيها، وذلك بالتنفير من الشرّ والدعوة إلى الإقبال على الخير والمحبة والتواضع ونكران الذات وتطهير النفس من الشرور، وبترهيبهم من الجزاء الدنيوي بحلول النفس الشريرة وتقمصها في أجساد شريرة متقلبة من طور إلى طور في رحلة عذابات لا تنتهي. وقد أشار الدكتور "الفار" إلى أن جبران "وظّف الصراع بين الخير والشر لبلوغ الوحدة الكبرى التي تنتصر للإنسان، أي وحدته بالله وبالكون وبنفسه. والألم وسيلة لتطهير الإنسان، والتقائه بذاته العظمى الواحدة غير المجزأة"[1].

وإضافة إلى تبني جبران لفكرة التقمص والحلول أو الدمج بين الفلسفتين معا، فإنه ظهر متأثرا بموقف البوذية من قضية الألوهية. فالباحثون الغربيون يمتدحون في البوذية أنها حررت الإنسان من الكهنوت والعقائد ووكلتهم إلى ضمائرهم، وشجعتهم على أن يقودوا أنفسهم دون اعتماد على قوى أخرى أو انقياد لما فوق الطبيعة[2]، كما أن البوذية تتحاشى كل ما يتعلق بالبحوث اللاهوتية وما وراء الطبيعة، يقول بوذا: "كوّنوا لأنفسكم جزائر قائمة بنفسها وكوّنوا لأنفسكم موائل وكهوفا، ولا تعتصموا بملاذ خارجي، ولا تهتموا بغير أنفسكم"[3]، كذلك يصرح جبران أن ضمير الإنسان هو الكاهن الوحيد والأعظم: "اعتزل ذكر المحرمات، فلي من ضميري محكمة تقضي بالعدل عليّ" [4]. ويمكن القول كذلك إن جبران قد يكون متأثرا بالبوذية في نظرتها التشاؤمية إلى الحياة والعالم والوجود، مثلما ورد عن بوذا: "الكون بأجمعه ملتهب، الكون بأجمعه ملفوف بالدخان، الكون بأجمعه تحيط به النار، الكون بأجمعه متردد" [5]، فإن نزعة التشاؤم نفسها تلوح وتتكرّس بحدّة عند جبران، وإن كانت هذه النزعة مستمدة من المؤثرات الرومانسية أيضا، فجبران يشبّه الحياة بأنها "أوجه السنين الشاحبة كأوجه الأموات، وملامح الآلام والأحلام والأماني كملامح الشيوخ..."[6]، والأيام تتناثر أمامه مبعثرة باهتة كأوراق الخريف والحياة كلها بلا معنى.

وعلى عكس أديان الهند التي رافعت لامتهان الجسد ونظرت إليه على أنه جثة عفنة سريعة العطب والفناء، وعرّضته "الجينية" للعري وعوامل الجو القاسية[7]، نجد جبران يرفض هذه النزعة الزهدية القاتلة للجسد، إنه يدعو إلى التملُّأ من طيبات الحياة والاغتراف منها بقدر المستطاع...إن فلسفته قائمة على نزعة زهدية نفسية أو عاطفية لا على تعذيب الجسد والاقتصاص منه كما تُجمع الفلسفات الهندية ومتصوفة المسلمين، فإن جبران بعد دعوته إلى الزهد والتنسك والالتفات إلى حياة العالم الآخر وركز على الأبدية في مجموعته "دمعة وابتسامة"، عاد لينقض آراءه في "العواصف"، فالتنسك الذي هو قهر الجسد وإماتة رغائبه "مسألة لا مكان لها في ديني، لأن الله بنى الأجسام هياكل للأرواح، وعلينا أن نحافظ على هذه الهياكل لتبقى قوية نظيفة لائقة بالألوهية التي تحل بها. لا يا أخي لم أطلب الوحدة للصلاة والتقشف بل طلبتها هاربا من الناس

---

[1] حوار مع الدكتور جورج الفار: جريدة الغد، ٢١ فبراير، ٢٠١٣

[2] أديان الهند الكبرى: ١٩٥

[3] م س: ١٦١

[4] دمعة وابتسامة: ٧٠

[5] أديان الهند الكبرى: ١٩٣

[6] دمعة وابتسامة: ١٠٣

[7] أديان الهند الكبرى: ١٩٤

وشرائعهم وتقاليدهم وأفكارهم وضجتهم وعويلهم"[1]. وكما ترجع "التاوية" سبب الدمار والحروب والمجازر إلى جشع الإنسان وطمعه وأن الحل يكمن في العودة إلى الحياة الطبيعية البسيطة[2]، فهكذا كان جبران يعتقد أيضا، يقول: "كنت بالأمس أرعى الغنم بين تلك الروابي المخضرة، وأنفخ في شبابتي معلنا غبطتي، وها أنا اليوم أسير المطامع يقودني المال إلى المال، والمال إلى الانهماك والانهماك إلى الشقاء"[3]. لكن جبران يعود -في فكرة خيرية الإنسان ومنبع الشر فيه- يعود فيخالف "كونفوشيوس" ويوافق "منشيوس" [4] في أن للمرء طبيعة شريرة أصلا وأن المؤسسات الاجتماعية هي التي تجعله خيّرا، يقول جبران في قصة "المجرم": " طلبت الحياة بعرق الجبين فلم أجدها، فسوف أحصل عليها بقوة ساعدي، وسألت الخبز باسم المحبة فلم يسمعني الإنسان، فسأطلبه باسم الشر وأستزيد منه...كذا يبتدع الإنسان من المسكين سفاحا باستمساكه، ومن ابن السلام قاتلا بقساوته"[5]. فبالنسبة إلى جبران فإن الشرائع ومؤسسات المجتمع هي التي تفسد الإنسان وأن الطبيعة هي التي تجعله خيرا.

يوتوبيا جبران أو البحث عن المدينة الفاضلة:

ما هي المدينة الفاضلة التي راهن جبران عليها؟ وهل يمكن الحديث عن مدينة فاضلة خاصة به؟

حقيقة لقد سعى جبران إلى إصلاح المجتمعات العربية وبذل في ذلك جهدا لا ينكر رفقة زملائه في الرابطة القلمية، لكن يبدو أن جبران قد أصيب بإحباط من نوع ما، ذلك أنه اعتقد في النهاية أن الشرق قد أنهكته العلل والأمراض، والمشكلة أن المجتمعات الشرقية والعربية على وجه الخصوص صارت تعتقد أن تلك الأمراض أمر قدري بل صارت تلك الأمراض أمرا طبيعيا لا يحسن الانفكاك عنه[6]. وأعظم أمراض هذه المجتمعات أنها ما زالت تعيش في الماضي تتخذه مصدرا للحلم والتفكّه، وقد نامت مطمئنة إلى أمجادها الغابرة...إن صراخه وكتاباته اللاذعة وقسوته على قومه إنما هي دعوة إلى يقظتهم وتحريك لقاع الشعوب العربية الآسن، يقول: "أتريدون أن أبني لكم من المواعيد الفارغة قصورا مزخرفة بالكلام مسقوفة بالأحلام"[7]، ويقول: "قد غنيت لكم فلم ترقصوا ونُحت أمامكم فلم تبكوا". إن نزعة الوطنية لتخنقه خنقا، إنه يحب وطنه وقومه إلى حدود الألم، ولكنه يقسو عليهم ويجلدهم بدافع ذلك الحب، إنه يحب وطنه وأهله بمقدار كره بلادتهموتخلفهم عن ركب الإنسانية الموغل في التقدم. ويعتقد جبران أن نهضة هذه الأمة إنما يكون بفضل جهود ثلة من المتوحدين الذين صقلتهم تجارب الحياة القاسية "الذين تسيّرهم الحياة على سبل ضيقة مغروسة بالأشواك والأزهار محفوفة بالذئاب الخاطفة..."[8].

وقد انتقد جبران وهاجم مفهوم التدين عند المجتمعات العربية، ذلك التدين المنقوص والمصطنع الذي مكّن المسحاء والكهنة وتجار الدين من السيطرة على قلوب الناس وعقولهم. لقد حاول جبران تأسيس مملكة الأخلاق في قلب الإنسان

---

[1] العواصف: ١٠٣

[2] الفكر الشرقي القديم: ٣٥٨

[3] دمعة وابتسامة: ٣٤

[4] الفكر الشرقي القديم: ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣

[5] دمعة وابتسامة: ٨٤

[6] العواصف: ٥٦

[7] م س: ٣٧

[8] م س: ٥٩

وضميره ووجدانه وليس في السماء، واعتبر أنه لا أفضلية للفاضل على الطالح، بل كلاهما ضروري في المجتمع، لأن "حجر الزاوية في المعبد ليس أسمى من أدنى حجر فيه"[1]. لقد استطاع جبران هنا أن ينتقل بالطوائف والنماذج والعناصر المهمشة والمسحوقة إلى دائرة الضوء، وأن يمنحهم جميعا بطاقة تعريف واحدة محترمة تجمع العاهر والقديس.

أما مفهوم التدين في مدينة جبران فإنه يقترب من المفهوم الإسلامي. فهو ليس مجرد طقوس واعتقادات وتصورات فقط، بل هو عمل وسلوكيات للإنسان، فالإنسان يمارس التدين كما يقول: "حتى حين تنحت الصخر أو تدير النول"[2]. إن جبران هنا يحاول تجاوز النظرة التقليدية للدين، المحتكر لدى رجال الدين والقساوسة والرهبان، بل عنده فإنه يمكن للعامة والفقراء أن يكون الدين ملكا لهم أيضا. وكذا فإن جبران يحاول أن يعطي للتدين طاقة وحيوية تدفعان البشرية إلى الأمام، وليس تلك الصورة السالبة المعطلة للحياة المتمثلة في العكوف في الجوامع والمحاريب والأديرة دون عمل إلا مجرد الانصراف إلى العبادة والتنسك، يقول: "إن الحياة التي تحياها كل يوم، هي معبدك وهي دينك"[3]. والسلوك البشري الخيّر يجب أن يكون فطريا غير خاضع لمحدّدات أخرى بما فيها قواعد الأخلاق المتعارف عليها، إنه يدعو إلى هجر وتحطيم القوانين والأعراف التي نمّطت الأخلاق والسلوك البشري: "ومن يحدد سلوكه بقواعد الأخلاق، يسجن طائره الصّدّاح في قفص"[4].

إن جبران يقصي الكهنوت والمسيحية بمفهومها التّقليدي من مدينته الفاضلة، ومن ثم يحاول أن يؤسس لمسيحية جديدة، إنه يحاول أن يقدم لنا صورة جديدة للمسيحية الحقيقية كما يراها ويتصورها، ومن ثمّ يهاجم الفهم التقليدي لشخصية وتعاليم المسيح، إنه يُنطق المسيح: "العالم يعيّد لاسمي وللتقاليد التي حاكتها الأيام حول اسمي. أما أنا فغريب أطوف تائها في مغارب الأرض ومشارقها وليس بين الشعوب من يعرف حقيقتي"[5]. وإذن فهذه هي الصورة التي يريد جبران تصويرها لعظماء الأمم ورواد النهضة وصانعي التاريخ، صورة الأشخاص المتمردين المستوحدين المغتربين في أقوامهم ومجتمعاتهم وشعوبهم المطاردين في كل مكان، المتمردين على الأعراف والنظم والتقاليد والقيم الحاكمة في المجتمع، الذين يهدمون بلا كلل لإقامة مجتمع جديد شعاره الحرية والقوة والعظمة.

وهكذا فالمدينة الفاضلة التي يطمح إليها جبران تسودها الدعة والسكون في أحضان الطبيعة أو الزهد والتصوف والإخاء الاجتماعي، وحتى في كتابه "العواصف" المشبع بالتمرد والقوة والحرب على المفاهيم والقيم التقليدية نجده يرتد إلى أمنياته القديمة أو بالأحرى إلى أحلامه الطوباوية ومدينته الفاضلة –وهذا بعد أن هدأت عواصف نفسه تحت تأثير المد النيتشوي الذي جرف خياله وفكره- يقول: "هل يعود القروي إلى حقله فيلقي البذور حيث زرع الموت جماجم القتلى؟ هل يقود الراعي مواشيه إلى مروج مزقت أديمها السيوف؟...هل يركع العابد في هيكل رقصت فيه الشياطين، ويردد الشاعر قصائده أمام كواكب حُجبت بالدخان؟...هل تجلس الأم بجانب سرير رضيعها مرتلة بهدوء أغاني النوم وهي لا ترتجف وجلا مما سيجلبه

---

[1] النبي: ٤٥
[2] النبي: ٨٥
[3] النبي: ٨٦
[4] م س: ٨٦
[5] العواصف: ٧٩

الغد؟...ليت شعري هل يعود نيسان إلى الحقول؟..."[1]، هذا على حين أن مدينة نيتشة هي مدينة القوة والهدم المستمر وسحق الضعفاء والمضي في الحرب بلا هوادة وبلا أدنى رحمة.

ومدينة جبران ليست مسرحا للتصوف والتركيز على الأبدية وأحلام العالم الآخر كما كان يدعو في دمعة وابتسامة....فإن هذه الفكرة لا تبدو مرجعية بالنسبة إلى جبران، فقد استبعد هذا النزوع عن مدينته الفاضلة المرجوة، فالتنسك الذي هو قهر الجسد وإماتة رغائبه "مسألة لا مكان لها في ديني، لأن الله بنى الأجسام هياكل للأرواح، وعلينا أن نحافظ على هذه الهياكل لتبقى قوية نظيفة لائقة بالألوهية التي تحل بها. لا يا أخي لم أطلب الوحدة للصلاة والتقشف بل طلبتها هاربا من الناس وشرائعهم وتقاليدهم وأفكارهم وضجتهم وعويلهم"[2]. لكن بالنسبة إلى جبران فإن حكماء المدينة الفاضلة وقادتها ينبغي أن يكونوا قد عاشوا مغتربين عن العالم وعن مجتمعاتهم، يقول: "أنا غريب في هذا العالم. أنا غريب وفي الغربة وحدة قاسية ووحشة موجعة، غير أنها تجعلني أفكر أبدا بوطن سحري لا أعرفه، وتملأ أحلامي بأشباح أرض قصية ما رأتها عيني"[3]. وإذن فإن جبران ما يفتأ يبحث عن ملاذات جديدة نفسية واجتماعية وقيمية أفرغت منها مجتمعات القرن العشرين قاطبة، وهو مغترب اجتماعيا وحتى ذاتيا أي مغترب عن نفسه وعن جسده[4]، لأن العالم كله لم يعد يفهمه: "أنا غريب وليس في الوجود كله من يعرف كلمة من لغة نفسي"[5].

إن جبران يسعى في مدينته الفاضلة إلى المزج بين كل الحضارت على مر العصور ليخلق نسقا حضاريا واحدا ويصهر كل الثقافات والحضارات في بوتقة واحدة ويصالح بين الشعوب وبين التاريخ والواقع، يقول: "وعندما يجيء المساء أعود فأضطجع على فراشي المصنوع من ريش النعام وشوك القتاد...ولما ينتصف الليل تدخل عليّ من شقوق الكهف أشباح الأزمنة الغابرة وأرواح الأمم المنسية، فأحدق بها وتحدق بي وأخاطبها مستفهما فتجيء مبتسمة، ثم أحاول القبض عليها فتتوارى مضمحلة كالدخان"[6]. إنه يبحث عن وطن مفقود لا يجده ولا يحدد لنا ملامحه "أنا غريب وسأبقى غريبا، حتى تخطفني المنايا، وتحملني إلى وطني"[7]، فجبران يراهن على الأبدية، وهو هنا يخالف نيتشة تماما الذي لا يؤمن بها ويعتقد أن الجحيم والجنة موجودان على الأرض.

سعى جبران –إذن- إلى مدينة فاضلة هي مزيج من الاستيهامات الواردة في التوراة، يقول: "رأيت الألفة مستحكمة بين الإنسان والحيوانات، فجماعات الطير والفراش تقترب منه آمنة، وسرب الغزلان تنثني نحو الغدير واثقة"، ومن التصورات الاشتراكية، فلقد نادى جبران –يقول الدكتور الفار- بعدالة اشتراكية النزعة، توقا منه لإحلال السعادة بين البشر، وفي الأرض التي أحب، ورغبة منه في تحرير الإنسان من شتى أشكال العبودية[8]، يقول: "نظرت فلم أر فقيرا ولا ما يزيد عن الكفاف"[1]،

---

[1] العواصف: ٨١

[2] العواصف: ١٠٣

[3] العواصف: ١٦١

[4] العواصف: ١٦١

[5] العواصف: ١٦٢

[6] العواصف: ١٦٢

[7] العواصف: ١٦٢

[8] حوار مع الدكتور جورج الفار: جريدة الغد، ٢١ فبراير، ٢٠١٣

ومزيجا من أفكار ابن باجة حول المدينة الفاضلة، حيث لا يوجد طبيب ولا محام ولا كاهن[2] "لأن الضمير صار هو الكاهن الأعظم"[3]، وهو في هذا يوافق روسو تماما حين يقول: "أو ليس يكفي لتعلم قوانينك أن نخلو إلى أنفسنا ونستمع إلى صوت الضمير في صمت الهواء، تلك هي الفلسفة الحقة، فلنتعلم أن نقنع بها"[4]. لا يعترف جبران بسلطة الكهنوت أو الوعاظ أو التشريعات أصلا في مدينته، فضمير الإنسان هو الكاهن الوحيد والأعظم: "اعتزل ذكر المحرّمات، فلي من ضميري محكمة تقضي بالعدل عليّ"[5] ، فإذا كان الله هو مصدر قانون الطبيعة الكونية فإن القلب هو مصدر قانون الطبيعة البشرية. ولكن ما هو هذا الضمير وكيف يتشكل وتحت أي ظروف؟ يبدو أن محكمة الضمير هذه تتحقق في ظل المدينة الفاضلة، حيث العدالة الاجتماعية والاشتراكية التي تتيح تحقيق المساواة وتقضي على غلو المادة وسيطرتها وحيث ينعدم الظلم والطبقية وتسود الحكمة والمساواة والمحبة بين الجميع. وحينئذ تتحقق الوحدة الإنسانية وتزول الأطماع بين الشعوب ويعم السلام البشرية كلها: "أعتقني من مآتي السياسة وأخبار السلطة، لأن الأرض كلها وطني وجميع البشر مواطني"[6].

لقد استنجدت يوتوبيا جبران بمزيج من أفكار روسو والرومانسيين بالعودة إلى الحياة الفطرية الأولى: "رأيت المرأة مستعيضة عن الملابس المشوهة بإكليل من الزنبق ومنطقة من أوراق الأشجار الغضة"[7]. كما أننا نجد أن جبران -وعلى خلاف نيتشة الذي تتمثل مدينته الفاضلة في "السوبرمان" وأخلاقيات السادة ونسف الفلسفات المثالية والأخلاق المسيحية- في "النبي" يبشر ويراهن علىالمحبة ووحدة الوجود التي تمتُّ بصلة إلى التراث التقليدي للمتصوفة المسلمين. وهكذا فإن جبران الذي تأثر بالرومانسية التي كانت قد آذنت بالزوال ومزج معها انبهاره بشخصية المسيح وتعاليمه والفلسفات الهندية والتصوف الإسلامي ومزيجا من آراء روسو ونيتشة ويتمان والرومانسيين جميعا: كيتس وشيلّي وهوجو ودي فيني... متأثرا بالتيار الدافق الذي يربط إنتاجهم وشخصياتهم جميعا. لقد جمع بين أفكار روسو عن الطبيعة والنفس البشرية وجمال الحياة الفطرية وتقبيح الإلحاد والمادية وجمال الوجود الإلهي، "لكنه لم يتحول مثل روسو إلى مصلح اجتماعي، بل بقي كاتبا حالما يمجد الطبيعة ويجعلها مبتدأه ومنتهاه"[8]. وكما عدّل جبران من تأثير الروح الرومانسية التي تجعل الإنسان مهزوما مستسلما منعزلا عن الوجود هائما على وجهه، نجده يصور الإنسان كائنا علويا "سماوي الجمال والحساسية"[9]. كما خالف جبران المسيحية خلافات جوهرية، فقال بالخيرية الأصلية للإنسان متجاهلا فكرة الخطيئة الأولى التي هي من أساسيات العقيدة المسيحية، وهكذا خلق يسوع خلقا جديدا. لقد أفرغ يسوع عليه السلام من الأفكار والمعتقدات المسيحة الممجدة للضعف والاستسلام والمثالية وأخرج لنا يسوع الثائر الذي يحمل السيف ويقاتل، المتمرد على التقاليد والمسلمات. لقد نصب جبران المسيح ملكا على مدينته الفاضلة، ولكنه ليس هو المسيح الذي تعرفه المسيحية وتؤمن به، إنه مسيح آخر. لقد أنطق

---

[1] دمعة وابتسامة: ٦٦

[2] ابن باجة: تدبير المتوحد: ص١٠، درا سراس للنشر، تونس.

[3] دمعة وابتسامة: ٦٦

[4] تاريخ الفلسفة الحديثة: ٢٠١

[5] دمعة وابتسامة: ٧٠

[6] دمعة وابتسامة: ٧٠

[7] م س: ٦٦

[8] مقدمة كتاب النبي: ٥١

[9] م س: ٥٣

يسوع بأفكار نيتشة تارة وبأفكاره هو تارة أخرى ولكنه جرده من أفكار الكهنوت وحاول نسفها تماما. وهكذا تحولت المسيحية في يوتوبيا جبران إلى مجرد رافد من روافد الدين الكلي الذي تجتمع فيه تعاليم المسيح ومحمد وبوذا والفلسفات الهندية والشرقية: الجينية والتاوية وفلسفة وحدة الوجود عند متصوفة المسلمين، يقول: "أنت أخي وأنا أحبك، أحبك ساجدا في جامعك، وراكعا فيهيكلك، ومصليا في كنيستك. فأنا وأنت دين واحد هو الروح، وزعماء فروع هذا الدين أصابع ملتصقة في يد الألوهية المشيرة إلى كمال النفس". ومع أن فلسفة جبران حول وحدة الأديان يكتنفها الغموض والمثالية إلا أن الظاهر أن جبران يتماهى مع أفكار المتصوفة وخاصة الحلاج وابن الفارض في تائيته المشهورة، في تهميش الجانب الشكلي والطقوسي في العبادات، والدينونة بدين الحب لله دون اهتمام بالجانب المظهري للأديان.

لقد جابه جبران عصرا طغت فيه المادية والأنانية والنزعات الفردية، فلم يجد غير رسم مدينة فاضلة متخيلة تشكل ملاذا للمحزونين والمنكوبين من عصر المادة والشك والإلحاد إلى عالم خيالي قوامه السكينة والمحبة والإيمان والوحدة والسعادة والإيثار والعطاء والمساواة والوحدة البشرية. فوحدة الجنس البشري تعلو فوق الزمن والتاريخ والحدود: "أحب مسقط رأسي بعض محبتي لبلادي، وأحب بلادي بقسم من محبتي للأرض وطني، وأحب الأرض بكليتي لأنها مرتع الإنسانية روح الألوهية على الأرض"[1]. ولكن في هذه المدينة الفاضلة أو اليوتوبيا لا يحبذ جبران تواجد الحضارة الغربية، ربما يراها حضارة مغرقة في المادية والتوحش، بمعنى أنها قضت على الحياة الفطرية وأفسدتها، تلك الحياة التي مازال يحن إليها ويحاول فرضها في مدينته الفاضلة، يقول: "يقول بعضكم إن الثياب التي نرتديها نسجتها ريح الشمال. وأنا أقول أجل كانت ريح الشمال. لكنها نسجتها بنول من العار، وأوتار من العضل الواهن"[2].

يرى الدكتور "الفار": "إن خلاصة فلسفة جبران: هي وضع فلسفة إيمانية المنحى، حولية النظرة، تقدمية الطابع، مُولّدة تصوفا جديدا لحضارة جديدة، توري الزهد القديم في غيهب التاريخ لتوقظ في الإنسانية علاقة روحية خاصة بينها وبين العالم"[3].

ويرى أيضا أن جبران لم يكن لديه منظومة فلسفية تتميز باليقين والوضوح ولم يلئن له ضابط عقلي لوحدة المذهب الفلسفي في كتاباته. ومع ذلك لا يخلو أدبه من شذرات فلسفية ندعوها حدسية، بينما أدى البوح ببعض الخجل عن ميول طفلية الجذور، فنية الملامح، إلى إظهار خلفيات سيكولوجية شديدة الضغط، تقف وراء أفكاره كالطاقة المشحونة التي تجعلنا نتنفس أدبك[4]. وأضاف "الفار": "لم يكن جبران فيلسوفا بالمعنى الحصري للكلمة، ولم يدرسها، ولم يقدّم منظومة فيها، أو نسقا نسقا فلسفيا متكاملا، ولم يتعامل مع العقل الذي هو أداة الفلسفة الرئيسة في حياته وفي كتاباته، بل استعان بالوجدان والحدس والقلب لفهم الحياة. لذلك كان فيلسوفاللحياة الإنسانية، أكثر منه فيلسوف عقل وفكر ونسق"[5].

---

[1] دمعة وابتسامة: ١٣٤، ١٣٥

[2] النبي: ٢٠

[3] حوار مع الدكتور جورج الفار: جريدة الغد، ٢١ فبراير، ٢٠١٣

[4] حوار مع الدكتور جورج الفار: جريدة الغد، ٢١ فبراير، ٢٠١٣

[5] حوار مع الدكتور جورج الفار: جريدة الغد، ٢١ فبراير، ٢٠١٣

المراجع:

١-دمعة وابتسامة: جبران خليل جبران، دار العرب للبستاني، القاهرة.

٢- النبي : جبران خليل جبران، ترجمة ثروت عكاشة، ط٩ ، دار الشروق، القاهرة، ٢٠:

٣-العواصف: جبران خليل جبران، ط٩ ، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠:

٤-الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث: حنا الفاخوري، ط١٩٨٦ دار الجيل، بيروت.

٥-أوراق العشب: والت ويتمان، ترجمة سعدي يوسف، منشورات الجمل.

٦-تاريخ الفلسفة: يوسف كرم، ط٥ ، دار المعارف، القاهرة.

٧-في تاريخ الأدب الحديث: د.فؤاد المرعي، منشورات جامعة حلب، ١٩٩٨

٨-التيار الدادائي (محاضرة): د.حيدر عبد الأمير، جامعة بابل.

٩-مقال: المؤثرات الخارجية في أدب جبران: د.ماسيلا جبي، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، عدد١٣، ٢٠١٣

١٠-أديان العالم: حبيب سعد، دار التأليف والنشر للكنيسة الأسقفية، القاهرة.

١١-الفلسفة في الهند: د.علي زيعور، ط١٩٩٣ ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت.

١٢-المذاهب الأدبية لدى الغرب: عبد الرزاق الأصفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩

١٣-الهند القديمة وحضارتها وديانتها: محمد إسماعيل الندوي، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧

١٤-مقال: فكرة المخلص في الفلسفة الهندية: مجلة كتابات، كتابات كوم.

١٥-إشكالية الأنطولوجيا والقيمة في الفلسفة الغربية المعاصرة، نيتشة نموذجا، ماجستير: قادم معمر، جامعة وهران، ٢٠١٣.

١٦-أديان الهند الكبرى: د.أحمد شلبي، ط ١ ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ٢٠:

١٧- أفول الأصنام: نيتشة: ترجمة حسان بورقية ومحمد الناجي، ط١ ، دار إفريقيا الشرق، ١٩٩٦

١٨- عدو المسيح: نيتشة، ترجمة جورج ميخائيل ديب، ط٢ ، دار الحوار.

١٩- حوار مع الدكتور جورج الفار: جريدة الغد، ٢١ فبراير، ٢٠١٣

٢٠- ابن باجة: تدبير المتوحد، درا سراس للنشر، تونس.

٢١- جبران خليل جبران: ميخائيل نعيمة، مكتبة بيروت، ١٩٢٤.

تقانات التعبير السردي الوصفي - تقانة وصف الحدث أنموذجاً - دراسة في (ألف أقصوصة وأقصوصة) لصبحي فحماوي))

أ.م.د. فليح مضحي السامرائي
جامعة المدينة العالمية، ماليزيا.

د. فاطمة علي ولي عبدالله
تدريسية في وزارة التربية / العراق

ملخّص:

إنّ تقانة الوصف تقانة مركزية أساسية لا يمكن الاستغناء عنها، أو التقليل من أهميتها داخل العمل السردي تحت أي ظرف وتحت أية ذريعة، فمن دون وصف الأشياء أو الأحداث أو الشخصيات أو الأمكنة أو كل ما هو قابل للوصف في كيان العمل القصصي، فإنها تبقى غامضة ومائعة وغير واضحة في مجرى السرد وطبقاته وتحولاته وقضاياه، إذ إن الوصف بحساسيته التشكيلية التأثيثية البارزة يمنحها الهيئة السردية المطلوبة في صورتها الثابتة، التي لا بدّ منها كي تحيا سردياً بطريقة قادرة على التاثير في الكيان السردي العام للنص السردي. وتعمل تقانة في المجال السردي للعنصر المكاني بطريقة واضحة وشاملة وفعّالة، على النحو الذي تهتمّ فيه بعرض الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث والعناصر والتفاصيل والشخصيات (المجردة من الغاية والقصد) وتقديمها في وجودها المكاني الخاص والنوعي عوضا عن الزماني، فهي تسهم على هذا الأساس تأثيث المكان السردي وإشغاله بالأشياء التي يحتاجها بناء على طبيعة القصة ومقولتها ورؤيتها، لذا فالعلاقة بين الوصف والمكان علاقة جدلية لا يسع المكان أن يتمظهر على نحو سليم ومتكامل من غير الاعتماد الكبير على فعالية الوصف في بنائه.

من هنا يمكن وصف تقانة الوصف على هذا الأساس بأنها تقانة دقيقة جداً على مستوى الاختيار والوظيفة ونتائج العمل، ودقتها يمكن أن تؤثر كثيراً في طبيعة التشكيل السردي، وعلى العكس من ذلك عدم دقّتها يؤثر سلباً على هذا التشكيل بحيث يمكن أن تضيع الحدود فيه، وتتشوّه صورة السرد مطلقاً، بمعنى أنه لا بدّ من تشغيل تقانة الوصف في أماكنها المحددة بصورة لا زيادة فيها ولا نقصان.

القاص والروائي صبحي فحماوي أحد القصاصين والروائيين العرب ممن يهتمون كثيراً بتسخير تقانة الوصف من أجل التعبير عن جوهر أفكارهم ورؤاهم السردية، وإذا ما تجوّلنا في منجزه السردي (القصصي والروائي) على حدّ سواء، سنجد أنه يولي تقانة الوصف الأهمية الأكبر حيث يعمل الراوي (سواءً أكان ذاتياً أم موضوعياً) على تجنيد طاقاته التعبيرية الوصفية، لوضع اللمسات التركيبية الخاصة بمنح الحدث والمكان والشخصية والأشياء الأخرى المكوّنة لعمله السردي هويته القادرة على الوصول إلى المتلقي، ومن ثم ترتيب العلاقة القرائية بينهما على نحو سليم. وربما كان ولعه بمسرحة الشخصيات والمواقف والأمكنة والأزمنة والأحداث والمكملات السردية الأخرى لأعماله السردية، وحلمه منذ الصغر بتكوين مسرح (مواقف) هو ما يجعل من الوصف الدرامي حليفاً للوصف السردي، فهو يقول في مقدمة منجزه السردي الجديد (ألف قصة وقصة. قصص قصيرة جداً) وفي الجزء الموسوم منه بـ(مواقف) ما يعبّر عن هذهالفكرة بصورة أو باخرى.

مدخل: في شعرية الوصف:

إن البحث في شعريات الفنون وعناصرها ومفاهيمها ومصطلحاتها على الصعيد النقدي هو بحث علمي معرفي أسلوبي يتوخّى الدقة في التحديد والتصنيف على المستويات كافة، ومن الفنون الأدبية التي لها أهمية تداولية عالية في عالمنا الحديث هي الفنون القصصية (الرواية والقصة القصيرة وغيرهما)، والبحث في خصوصياتها التعبيرية والتشكيلية يحتاج إلى البحث في شعريات عناصرها على النحو الذي نتعرّف فيه إلى النظام السردي الذي يحكم تشكيلها، وهذا النظام السردي في وجه مهم من وجوهها هو شعرية تشكيل عناصر القصّ.

النص السردي بأشكاله وأنواعه الكثيرة (والقصصي منه على نحو خاص) يقوم على تشكيلية العناصر السردية العامة المعروفة في نظرية السرد، حيث يأتي (السرد) الذي يقوم به الراوي (الذاتي أو الموضوعي) في المقام الأول وفي مقدمة هذه العناصر التشكيلية السردية العامة، ثم يأتي بعدها (الوصف) الذي يقوم به الراوي في المقام الثاني، ثم (الحوار) الذي تقوم به الشخصيات في المقام الثالث، وعلى الرغم من تقديم السرد على الوصف في سلم الأولويات النظرية السردية غير أن الوصف يحظى على مستوى التشكيل بأهمية توازي إن لم تتقدّم أحياناً على السرد، ويأتي الحوار عادةً في المرتبة الثالثة من الأهمية لأن هناك الكثير من القصص لا تتضمن حواراً، فالحوار حاجة موضوعية تتوقف على طبيعة كل قصة ومدى حاجتها للحوار.

ومع أن كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة الرئيسة المهيمنة والفاعلة والمنتجة (السرد والوصف والحوار) يعمل بمعية العناصر الأخرى في نوع فاعل من التكامل والتضافر والتنسيق الجمالي الخفي، نحو الوصول إلى مرحلة التشكيل الكلي (النهائي) للعمل القصصي في كينونته المتكاملة الحاضرة في مساحة القراءة، إلا أن كل عنصر منها لها مهمات سردية (نوعية) محددة ومختلفة عن الآخر، وبالنتيجة تلتئم هذه المهمات معاً في سياق تشكيلي وتكويني واحد من أجل إقامة صرح العمل القصصي، على نحو لا يبدو فيه أن كل عنصر من هذه العناصر يعمل وحده.

تقانة الوصف على هذا الأساس تقانة تعبيرية وتشكيلية وتصويرية مهمة تعمل جنباً إلى جنب مع تقانة السرد وتقانة الحوار في النص السردي الحديث (الروائي والقصصي)، ويصعب وجود نص سردي لا يتوافر على تقانة الوصف بطريقة أو أخرى مهما بالغ في اهتمامه بالسرد الذاتي أو الموضوعي أوحتى المشترك، لأن تقانة الوصف تسهم إجرائياً في تكوين صورة ((الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه.))[1]، وربما يتفوّق الوصف أحياناً على بقية عناصر التشكيل السردي الأخرى بشكل أو آخر، ذلك لأن الوصف أساساً يشغل مساحة مهمة جداً من الاهتمام السردي بما يؤديه من وظائف، ويضيفه من إمكانات وطاقات تشكيل وتعبير وتصوير.

فالأشياء الديكورية الواقعة داخل المجال السردي العام للنص القصصي أو الروائي، والشخصيات السردية التي تؤلّف الحراك السردي، والأحداث التي تؤثث الحياة السردية داخل النص، فضلاً عن المكان السردي بما يمتلكه من حضور بارز ومؤثر في التشكيل السردي للنص وغيرها، لا يمكن أن تنهض بدورها ووظيفتها على النحو الكامل من دون أن تكون واضحة

---

[1] . وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، ط١، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٩: ٦.

للمتلقي، وهذا الوضوح لا يمكن أن يأتي إلا من خلال تقانة الوصف التي تعطي لكل هذه العناصر والمكونات أبعادها وخصوصياتها، وهي التي تؤلف العمود الفقري الأساس للنص السردي.

فإذا كان بالإمكان الاستغناء عن السرد في قصة ما تشتغل بأكملها على الوصف، أو نستغني عن الحوار في السياق نفسه، فلا يمكن الاستغناء عن الوصف مهما كانت الأسباب، لما تؤديه التقانة الوصفية من وظيفة مركزية في الكيان القصصي، إذ من الأيسر كما يقول الناقد الفرنسي جيرار جينيت ((أن نصف دون أن نسرد، ولكن من العسير أن نسرد دون أن نصف.)) [1]، حيث يتمظهر الوصف عن جملة وظائف أساسية لا بديل لها في التكوين السردي لا تضاهيها أية فعالية سردية أخرى، ولعل من أبرز خصائصها العاملة في هذا المجال هي خاصية إيقاف السرد كي يلتقط نَفَسه ويتمثل رؤيته، ومن ثم يعاود المسيرة السردية مرة أخرى.

أي أن تقانة الوصف تقانة مركزية أساسية لا يمكن الاستغناء عنها، أو التقليل من أهميتها داخل العمل السردي تحت أي ظرف وتحت أية ذريعة، فمن دون وصف الأشياء أو الأحداث أو الشخصيات أو الأمكنة أو كل ما هو قابل للوصف في كيان العمل القصصي، فإنها تبقى غامضة ومائعة وغير واضحة في مجرى السرد وطبقاته وتحولاته وقضاياه، إذ إن الوصف بحساسيته التشكيلية التأثيثية البارزة يمنحها الهيئة السردية المطلوبة في صورتها الثابتة، التي لا بدّ منها كي تحيا سردياً بطريقة قادرة على التاثير في الكيان السردي العام للنص السردي.

تقانة الوصف تعمل في المجال السردي للعنصر المكاني بطريقة واضحة وشاملة وفعّالة، على النحو الذي تهتمّ فيه بعرض الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث والعناصر والتفاصيل والشخصيات (المجردة من الغاية والقصد) وتقديمها في وجودها المكاني الخاص والنوعي عوضا عن الزماني[2]، فهي تسهم على هذا الأساس تأثيث المكان السردي وإشغاله بالأشياء التي يحتاجها بناء على طبيعة القصة ومقولتها ورؤيتها، لذا فالعلاقة بين الوصف والمكان علاقة جدلية لا يسع المكان أن يتمظهر على نحو سليم ومتكامل من غير الاعتماد الكبير على فعالية الوصف في بنائه.

إن تقانة الوصف على هذا الأساس هي تقانة دقيقة جداً على مستوى الاختيار والوظيفة ونتائج العمل، ودقتها يمكن أن تؤثر كثيراً في طبيعة التشكيل السردي، وعلى العكس من ذلك عدم دقّتها يؤثر سلباً على هذا التشكيل بحيث يمكن أن تضيع الحدود فيه، وتتشوّه صورة السرد مطلقاً، بمعنى أنه لا بدّ من تشغيل تقانة الوصف في أماكنها المحددة بصورة لا زيادة فيها ولا نقصان.

تساهم تقانة الوصف على هذا النحو في الارتفاع بالحادثة السردية كي تكون مؤهّلة للتلقي على نحو كفوء، فمن دون حضور طاقة الوصف وتشكيلاتها وجمالياتها تبقى القصة القصيرة ناقصة الهوية ولا يمكن التعامل معها قرائياً بشكل مثالي كما يجب أن يكون وعلى النحو المطلوب حصراً، لذا نجد أن معظم القصاصين يُعنَونَ بقضية الوصف وآلياتها المتعددة بطريقة ربما أكبر من عنايتهم بعناصر التشكيل الأخرى أحياناً، ويتفننون في تشغيل آليات الوصف على أشيائهم وشواغلهم القصصية وأحداث قصصهم وشخصياتها وأمكنتها ما وسعهم ذلك، وربما يبالغ بعضهم في الاهتمام بذلك أكثر من حاجة القصة فيسيئون استخدام هذه التقانة.

---

[1] . خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة في مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧: ٩١.

[2] . المصطلح السردي معجم المصطلحات، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة في مصر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣: ٥٨.

فمن المعروف أن كل تقانات العمل السردي القصصي. مهما كانت أهميتها وخطورتها. لها حدود معينة لا يمكن تجاوزها من أجل الوصول إلى حالة اكتمال مثالية للتشكيل القصصي العام في النص السردي، وربما يكون الوصف من أهم وأبرز العناصر السردية التي لا يجوز. مع كل هذه الأهمية. التفريط في استعماله أكثر من اللازم حين يكون ذلك مغرياً للراوي ودافعاً له، لأنه العنصر الذي يؤثث الكيان السردي بالشكل الذي يتلقاه القارىء على صورة أشياء سردية مكتملة ومبنية بناء صحيحاً، وثمة حاجة محددة لتشغيل تقانة الوصف بشعريتها المتاحة من أجل بناء أمثل للنص، يجب أن تتجاوز حدود هذه الحاجة مطلقاً.

ومن هنا يمكن القول إن تقانة الوصف حين تُستخدم بهذا الوعي وإدراك القيمة الوظيفية الفعلية لها فإنها تحقق شعريتها المطلوبة، فشعرية الوصف التي قدرّنا أهمية العمل عليها في ضوء مفهوم (الشعرية) الفاعل داخل نظرية السرد، تعني القدرة على تمثّل الدور الطبيعي (النظامي) القادر على تحقيق أفضل إنتاج سردي في النص، إذ إن الشعرية على هذا الصعيد تعني بلوغ النظام السردي (الكياني) إلى أفضل طريقة متاحة وممكنة وضرورية تسهم في تعزيز النظام السردي في النص القصصي.

إن كل ذلك يحصل بالشكل الذي يؤدي فيه الوصف مهمته الوظيفية التكوينية التشكيلية بأعلى كفاءة وأمثل صورة ممكنة في ظلّ عمل الأدوات الأخرى سالفة الذكر، بحيث يكون الوصف فاعلاً ومؤثراً على نحو تصل فيه الفاعلية الوصفية إلى درجة كافية وواضحة وفعّالة لإنشاء العمل السردي في شكله النهائي الجمالي المستقلّ، والقابل لقراءة مرتجة توازي تكامل النص واستقراره على هذا الأساس.

((مواقف)) وآليّات التشكيل الوصفي:

القاص والروائي صبحي فحماوي أحد القصاصين والروائيين العرب ممن يهتمون كثيراً بتسخير تقانة الوصف من أجل التعبير عن جوهر أفكارهم ورؤاهم السردية، وإذا ما تجوّلنا في منجزه السردي (القصصي والروائي) على حدّ سواء، سنجد أنه يولي تقانة الوصف الأهمية الأكبر حيث يعمل الراوي (سواءً أكان ذاتياً أم موضوعياً) على تجنيد طاقاته التعبيرية الوصفية، لوضع اللمسات التركيبية الخاصة بمنح الحدث والمكان والشخصية والأشياء الأخرى المكوّنة لعمله السردي هويته القادرة على الوصول إلى المتلقي، ومن ثم ترتيب العلاقة القرائية بينهما على نحو سليم.

فهو يدرك بحسّه السردي اللافت أنّ القصة أو الرواية من دون أن تخضع لسياسة سردية وصفية واضحة تسهم في تأثيثها بالشكل المطلوب والمناسب، لا يمكنها أن تتجلّى على الصورة القادرة على تمثيل الرؤية، بحيث تكون حاملاً للحدث والشخصية والمكان والزمن بطريقة تصل إلى المتلقي بوضوح وتمظهر عاليين، على النحو الذي يتحسس فيه المتلقي الفضاء السردي بكل يسر وسهولة.

وربما كان ولعه بمسرحة الشخصيات والمواقف والأمكنة والأزمنة والأحداث والمكملات السردية الأخرى لأعماله السردية، وحلمه منذ الصغر بتكوين مسرح (مواقف) هو ما يجعل من الوصف الدرامي حليفاً للوصف السردي، فهو يقول في مقدمة منجزه السردي الجديد (ألف قصة وقصة. قصص قصيرة جداً) وفي الجزء الموسوم منه بـ (مواقف) ما يعبّر عن هذه الفكرة بصورة أو بأخرى:

منذ صغري وأنا أحلم بتكوين مسرح أسميه مسرح (مواقف)، ليقدم قضية موجزة، ويعرض موقف شخصيات المسرحية من هذه القضية.. لتكون المسرحية: "فعل، ورد فعل".. "مبتدأ وخبر".. وكما يقول المثل الشعبي: "كلمة، وردّ غطاها" أو

"طنجرة ولقيت غطاءها" وكنت أتخيل أن لا يكون لهذا المسرح مبنى ومصاريف، بل أن تكون خشبة المسرح في موقف حافلة مؤسسة النقل العام، أو على أحد ميادين المدينة، أو في ساحة مدرسة أو مكان عبادة.. [1]

وعلى الرغم من أنه هنا يتّجه بمقولته نحو القصّ القصير جداً بوصفه آخر حلقة يجرّب فيها الوصول إلى المتلقي بما يناسب العصر ويستجيب لمكناته، أو ما يصطلح عليه هو هنا بـ (الأقصوصة)، إلا أن آليات الوصف هي من يستطيع بناء هذه المواقف كما يريد القاص بحكم دورها النافذ في العمل، إذ هو يشير إلى ذلك من خلال وصف مسرحه بالخشبة المتجولة الراصدة للاحداث والشخصيات والأمكنة والأشياء القادرة على تمثيل رؤيته في التعبير عن خصوصية الرؤية إلى المجتمع والثقافة والعصر، حيث تتدخّل في صُلب حياة الناس وتفاصيل اهتماماتهم وجوهر اهتماماتهم الصغيرة والكبيرة، بما يمكن أن يجد القارىء فيه نفسه على شكل من الأشكال.

وحين نعرف بأن القاص والروائي صبحي فحماوي يكتب المسرحية أيضاً وله باع طويل فيها على أكثر من مستوى، يمكن أن ندرك قيمة الوصف أكثر في كتاباته حيث يسعى إلى الاستفادة من الدراما في السرد والعكس أيضاً، وهو ما يجعل من تقانة الوصف قيمة تعبيرية واسعة وعميقة في أدبه السردي (القصصي والروائي) والدرامي أيضا، بطريقة تفاعلية وتناوبية بين قوة السرد وقوة الدراما.

وبما أنّ الوصف قرين التصوير في الفن الفوتوغرافي والفن السينمائي على مستوى الاشتغال الآلي والتقاني الفني والجمالي، حيث يعتمد التصوير الفوتوغرافي والتصوير السينمائي على آلية الوصف التصويري في المقام الأول، فقد تطرّق فحماوي في توصيفه لطبيعة القصّ القصير جداً بأنه يقوم بمهمة التصوير على نحو مركّز وحيوي مستفيداً من تقاناته التعبيرية، وذلك بسبب ضرورات الشكل الفني للقصة القصيرة جداً على مستوى التعبير اللغوي، والتركيز الوصفي، وتصوير الموقف بقوله:

الأقصوصة هنا هي فن مختصر بعبارة مكثفة.. وفي اعتقادي أنها أفضل وسيلة فنية أدبية لتصوير الموقف الذي يتخذه شخص ما، أو يتعرض له، وذلك بكلمتين.. [2]

ولا شكّ في أنّ عبارة (أفضل وسيلة فنية أدبية لتصوير الموقف) تعبّر خير تعبير عن الفكرة الوصفية الكامنة في مفردتي (وسيلة) و (تصوير)، بكل ما تنطوي عليه من إحالة على تقانة الوصف سواء على مستوى المرجعية أو التشكيل أو الوظيفة، فوسيلة التصوير هي وسيلة وصفية بالدرجة الأساس لأنها من خلال تصوير الأشياء تحاول وصفها بطريقتها التصويرية على صعيد الشكل خاصة.

وهو هنا يسميها (الأقصوصة) بديلاً عن المصطلح الشائع كثيرا في الثقافة السردية النظرية وهو (القصة القصيرة جداً)، وتسمية (الأقصوصة) معروف اصطلاحاً وليس جديداً، فقد تحدث الكثير من الباحثين والنقاد في موضوع القصة القصيرة عن نوع من القصّ القصير يسمّى بـ(الأقصوصة)، كتعبير اصطلاحي بسيط عن نوع القصة الذي لا يأخذ سوى عدد قليل من الصفحات، فضلاً عن الخصائص النوعية الأخرى التي يتمتع بها هذا النوع من القصّ القصير جداً.

غير أن القاص صبحي فحماوي هنا حين يستخدم هذا المصطلح يحاول أن يمنحه معنى جديداً من خلال نماذجه القصصية في تجربته هذه، بعيداً عن مصطلح (القصة القصيرة جداً) الذي يراه طويل جداً على مستوى كتابته، وقد يختصره بعضهم

---

[1] . من مقدمة صبحي فحماوي لـ (ألف قصة وقصة):

[2] م.ن

بالحروف (ق ق ج)، لكن فحماوي حين يستخدمه هنا فإنه يعني سهولة الاستخدام منهياً إلى التركيز على (الحدث) بوصفه جوهر عملية القصّ هنا، وهو الذي يأخذ المساحة الأوسع من حركة العناصر الفنية القصصية بقوله:

الأقصوصة تركز على "الحدث، والموقف منه." أو "الفعل ورد الفعل.". وهي تحتفظ لنفسها من مواصفات الرواية والقصة بأنها تقدم تنويراً على قضية ما، أو تحمل فكرة ما، أو تطلق سخرية من موقف ما، وأنها تتسم بلُغة بليغة، ومتينة مركزة، ذات شكل ومضمون متوازنين. [1]

التركيز على الحدث يعني فيما يعنيه التركيز على وصف الحدث وتصويره وإبراز تفاصيله بالقدر المناسب المطلوب، ثم توضيح وتبيان الموقف منه، ولعل ثنائية الفعل وردّ الفعل تحيل على (الشخصية) بالدرجة الأولى، وعبارات (قضية ما/فكرة ما/سخرية ما) تحيل على (الأشياء) المكوّنة لجوهر القصة في وظيفتها السردية التنويرية، وهي بحاجة وثيقة لطاقة الوصف السردية الخلاقة من أجل الوصول إلى لغة بليغة ومتينة ومركزة، فالحدث هو العنصر الأبرز في القصة وهو بحاجة أكبر من بقية العناصر إلى الوصف كي يكون واضحاً وقابلاً للحجاج والإقناع.

يكشف هذا الحشد من المواصفات التكوينية والأداتية عن وعي القاص بضرورة استيعاب الرؤية السردية استيعابا كليا، ليس على صعيد التجربة الكتابية بوعيها المرتبط بالصنعة واللغة فحسب، بل على صعيد ارتباط هذا الوعي بالمحيط الاجتماعي والثقافي الذي يتوجّه نحوه العمل، فالقصة القصيرة جدا كما يراها فحماوي هي بنت العصر بضروراته الزمنية والمكانية والحضارية كافة.

إن كل هذه المواصفات المرتبطة بوسائل التعبير ضمن الشكل السردي المحدد هنا بالقصة القصيرة جدا لا يكون لها معنى من دون أن تحقق وظيفتها في ميدان القراءة والتلقي، فهو يطمح إلى تأليف قصة ذات موقف تصل بسرعة البرق إلى المتلقي، وتجيب على الكثير من أسئلته في الحياة والوجود والتفاصيل الإجرائية الصغيرة التي هي عماد الحياة لدى الكثير من البشر أبناء هذا العصر.

القصة القصيرة جداً وفضاء الوصف:

حظيت القصة القصيرة جداً في الآونة الأخيرة بالكثير من الاهتمام على الصعيدين الإبداعي والنقدي من جهة، وعلى صعيد القراءة والتلقي من جهة أخرى، ومثلما راح الكثير من القصاصين العرب يمارسون كتابة هذا النوع من القصّ، والكثير من المتلقين والقراء يدعمون هذا النوع من التأليف بتناول هذه القصص وقراءتها والتعليق عليها في وسائل التواصل الاجتماعي على النحو الذي يسمح بذلك، فقد راح الكثير من النقاد العرب يدافع عن هذا النوع القصصي الذي يتلاءم مع طبيعة العصر الراهن، بوصفه النوع القصصي الأكثر استجابة لطبيعة العصر والأكثر تمثيلا له، من خلال قصر النص، وقلة المفردات، والتركيز العالي على الفكرة والحدث.

حتى أن بعض النقاد وصفه بأنه ليس نوعا سرديا ملحقا بأحد أنواع القصة القصيرة، بل هو جنس أدبي جديد قائم بحاله ومكتف بذاته، فهي عندهم ((جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد

---

[1] م.ن.

بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ماهو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي. ، على النحو الذي يؤسس له تقاليد وقيما وخصائص ومميزات نوعية، تؤهله عندهم كي يكون جنساً أدبياً قائماً بذاته وليس نوعاً أدبياً من أنواع جنس القصة القصيرة.[1]

وفضلا عن ذلك فإن هذا الجنس الأدبي المركّز جدا يتميز على الصعيد الشكلي في ميدان النصّ والخطاب بـ ((بقصر الحجم وطوله المحدد، ويبتدئ بأصغر وحدة وهي الجملة ، إلى أكبر وحدة قد تكون بمثابة فقرة أو مقطع أو مشهد أو نص. وغالبا لا يتعدى هذا الفن الأدبي الجديد صفحة واحدة. وينتج قصر الحجم عن التكثيف والتركيز والتدقيق في اختيار الكلمات والجمل والمقاطع المناسبة واجتناب الحشو والاستطراد والوصف والمبالغة في الإسهاب والرصد السردي والتطويل في تشبيك الأحداث وتمطيطها تشويقا وتأثيرا ودغدغة للمتلقي. ونلاحظ في القصة القصيرة جدا الجمل القصيرة وظاهرة الإضمار الوحي والحذف الشديد مع الاحتفاظ بالأركان الأساسية للعناصر القصصية التي لايمكن أن تستغني عنها القصة إلا إذا دخلت باب التجريب والتثوير الحداثي والانزياح الفني)).[2]

وهو ما يجعل من القصة القصيرة جدا أشبه بسبيكة سردية متماسكة وشديدة الضغط اللغوي لكنها في الوقت نفسه ذات فضاء دلالي واسع ومثير، يحتاج إلى قراءة مركّزة خاصة تتلاءم مع طبيعته واكتنازه بالمعنى والدلالة والقيمة والثقافة والرؤية، وهو ما يضفي عليها خصوصية جديدة يجعل متلقيها قادرا على التفاعل معها بسهولة وإثارة وتحريض على فكّ شفراتها وإدراك معانيها التي لا تتوقف عند حدّ معيّن، باعتبار أنها تقدّم معنى مباشراً وآخر عميقاً مصاحبا له.

وعلى هذا الأساس فإنّ تقانة الوصف من أجل أن تحقق شعريتها المطلوبة في القصة القصيرة جداً أو (الأقصوصة)، ينبغي عليها أن تقدّر الخطورة البالغة في هذا الأمر، وذلك لأن القصة القصيرة جداً (الأقصوصة) تقوم على أقل عدد ممكن من المفردات بحيث لا يسمح التشكيل اللفظي للقصة أن يتمادى الراوي في الوصف، سواء وصف الحدث أو المكان أو الشخصية أو الأشياء أو التفاصيل الأخرى التي تعتمدها القصة في تكوينها لرصد الكثير من حالات المجتمع.

لذا فهو سيستخدم تركيزاً وصفياً عالياً يخلو غالباً من التفاصيل والاستطالات والتوسّع في تشخيص العناصر وإلقاء الضوء الوصفي الكافي عليها، وإنما ستعمل تقانة الوصف بصورة تكثيفية واختزالية وتلميحية وسيميائية داخل موقع لغوي شديد الاختصار والتمركز، تهدف إلى تحقيق الإشارة أو العلامة الوصفية المطلوبة بأقل جهد لغوي، يدفع المتلقي نحو قراءة سريعة تصل إلى اكتشاف رؤية سريعة تناسب الحال الاجتماعية والثقافية التي يحياها، وتستجيب لرؤية العصر وتقاليده ونواميسه.

إن أقصوصات صبحي فحماوي أو قصصه القصيرة جداً تنتظم على الصعيد الأجناسي أو النوعي في هذا السياق، فالقصص المنضوية تحت عنوان ((مواقف)) ضمن العنوان الكبير الذي يحيط بقصصه في تجربتها الجديدة ((ألف قصة وقصة)) يوصّفها القاص بالتوصيف المحدد (قصص قصيرة جداً)، ويصطلح عليها في متن المقدمة بـ (الأقصوصة)، وهي من القراءة الأولى لها نجد أنها تحفل بكل المميزات التي تتميز بها (القصة القصيرة جداً) كما يصف ذلك المنظّرون في هذا الحقل الأدبي الإبداعي.

---

[1] . القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، جميل حمداوي، مجلة ديوان العرب، ٢٥ كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٦.

[2] .م.ن.

وهو ما يجعلنا نتناولها نقدياً على هذا الأساس، ونبحث تفصيلياً في تقانة الوصف داخل عنصر الحدث السردي بوصفه العنصر الأبرز الذي يظهر في القصة القصيرة جداً، ويمكن تلمّس تأثيره في صياغتها على أكثر من صعيد فني وجمالي وثقافي بوسعه أن يجيب على أسئلة العصر وقضاياه بصورة مؤثرة وعميقة، بالطريقة التي تجعل من فن القصة القصيرة جدا فن العصر السردي بلا منازع، حين يتمكن من التفاعل والاستجابة لطبيعة الهموم الجديدة المتناسبة مع فكر السرعة والاختزال وسهولة العبور إلى الأشياء، من دون عناء كبير يحتاج إلى وقت وجهد وتكاليف.

فالعلاقة بين القصة القصيرة جدا وتقانة الوصف في مجال النظر إلى الحدث عن القاص صبحي فحماوي هي علاقة وطيدة جدا لا يمكن التهاون في قياس قيمتها السردية، فهو يرلتكز على حضور الحدث في قصصه القصيرة جداً في مساحة سردية أكبر من عناصر القص الأخرى، كالمكان، والزمن، والشخصية، والأشياء، وغيرها، لأن الحيز السردي الضيق الذي تشغله القصة عموماً هو حيّز محدود لا يسمح بعمل وفاعلية الكثير من العناصر القصصية كما هي الحال في القصة القصيرة التقليدية.

إنّ عناصر القص في القصة التقليدية هي عناصر عامة مُتفق عليها ومتعاهد على حضورها بطريقة لا تتحدد بأسطر أو صفحات معينة، حيث يأخذ القاص راحته في السرد والوصف والتشكيل من دون حرج فني أو جمالي يشترط عليه عدد الكلمات أو مساحة إشغالها في المساحة الكتابية للقصة، فليس ثمة ما يجعله كذلك ما دامت القصة القصيرة لا تشترط هذه الاشتراطات الموجودة في القصة القصيرة جدا، وهي أن لا تتمدد القصة القصيرة جداً على مساحة كتابية تتجاوز الصفحة والواحدة مثلاً.

وبما أنها كذلك فإن تقانة الوصف تؤدي دوراً بالغ الأهمية في تشكيل القصة أكثر من السرد والحوار وبقية عناصر التشكيل الأخرى، لأن القاص يتحكّم بتقانة الوصف وحراكها القصصي أكثر من بقية تقانات السرد الأخرى، ولا بدّ على هذا الأساس من تحليل عمل تقانة الوصف في القصة القصيرة جداً لمعرفة قيمتها الشعرية في التعبير والأداء والتأثير في المتلقي، وهو ما يمكن أن نلحظه جلياً في قصص (مواقف) كلها تقريباً حيث يعمل الوصف عملاً جوهرياً في هذا السياق.

تقانة وصف الحدث أنموذجاً:

يمثل الحدث بوصفه عنصراً مهماً وجوهرياً ومركزياً من عناصر القصة أحد أهم المجالات الحيوية التي تشتغل فيها عناصر التشكيل السردي بقوة وفاعلية فريدة، إذ يشغل مساحة واسعة من أجزائها بوصفه المادة الأساسية التي يعتمد عليها السرد القصصي . وعلى ذلك ينبغي أن يؤخذ بنظر الاعتبار ما يجعل الحدث ذا أهمية في القصة. ومن هنا كانت للحركة التي هي المحرّك الأساس للفاعلية السردية أهمية كبيرة في جعل الأحداث حية، والمواقف مثيرة ومتفاعلة ومنتجة، وفيها تبدو القصة مترابطة ومنسجمة بشكل حيوي ومتكامل، وتتسم بطاقة ونشاط وفاعلية، وتهدف إلى جعل الفكرة أشد وقعاً في النفوس [1] على صعيد التلقي والقراءة والفعل الإنتاجي الظاهر والملموس، بما يجعل من فضاء القصة مرهوناً بحدثها وكيفية وصفه.

ومن دون وجود الحدث القصصي . بأيّ شكل من أشكاله وأيّ نمط من أنماطه الكثيرة المعروفة . لا يمكن أن يقوم عماد القصة وينتهي إلى حالة فنية وجمالية وتعبيرية عالية، مهما توغلت القصة عميقاً في متاهات الحداثة وما بعدها، فكل ما يحصل من تطور في القصة القصيرة لا يمكن أن يؤثر على موقع الحدث القصصي فيها، لأنه لا قصة يمكن أن يُكتب لها

---

[1] . فن القصة، أحمد أبو سعد، منشورات دار الشرق الجديد، ط١، بيروت، ١٩٥٩:٩.

النجاح من دون حدث، وربما هي قضية لا جدال فيها في كل أبجديات نظريات السرد المعروفة، وربما في الكثير منها يمكن القول إن القصة تُعرَف من حدثها، فهو هوية النص القصصي ومحوره وعماده المركزي، والمادة السردية الأكثر قرباً من حساسية القارىء في درجة تلقيه للقصة.

الحدث القصصي حتى يتمظهر على نحو جليّ في السياق القصصي على اي شكل من الأشكال، وتتبيّن صورته الواضحة الكافية بشكل ساطع لا مراء فيه، يحتاج إلى أن يوصف بطريقة عميقة وواسعة ودقيقة وشاملة تضعه سرديا في مكانه المناسب، وحاجة الحدث إلى الوصف هي حاجة أساسية وجوهرية على صعيد الفعل السردي لا يمكن تفاديها أو الاستغناء عنها أو إهمالها، على النحو الذي يعدّ الوصف فيه أداة فاعلة ومؤثرة في تشييد الحدث وبنائه وتقديمه وتطوره ونموه بصورة عميقة[1] ومنتجة، وكلما كان الوصف محدداً بقيمة سردية تناسب الفعل القصصي وتجلياته السردية في الكيان التشكيلي القصصي، انعكس هذا إيجابياً على قدرة الحدث على التمظهر والوضوح والإسهام الحقيقي في إنجاح النص القصصي وبلوغه المرحلة المناسبة.

إن وصف الحدث على هذا الأساس هو حاجة سردية ضرورية لا يمكن أخفاؤها أو التغاضي عنها أو التقليل من قوة حضورها وفاعليتها في التشكيل، لأن الحدث القصصي عموماً متعلّق بما يتكشف عنه من أوصاف تنهض بها آلية الوصف وتقانته السردية، والكشف الوصفي لشكل الحدث القصصي ونوعه وطبيعته وحساسيته هو من الأمور البالغة الأهمية في استظهار تجليات الحدث، والتعبير عن طبقاته ومحاوره وجيوبه وخفاياه بطريقة تصويرية أدبية لافتة.

فلا بدّ إذن لكل مرحلة من مراحل نشوء الحدث القصصي وتطوره وبنائه من طبيعة وصفية خاصة تتلاءم معه وتعبّر وصفياً عنه، على النحو الذي يجعل من كل فعالية وصفية صورة يتكشّف الحدث فيها عن رؤية سردية معينة وذات طبيعة محددة، تجيب على أسئلتها السردية الخاصة بقوة تشكيلية مناسبة وفاعلة، وبما يجعل من تقانة الوصف ذات تأثير قوي ومنتج في التشكيل الحدثي بطريقة يمكن فيها قياس حجم التاثير الوصفي في الكيان الحدثي، فالحدث والوصف متلازمان من حيث الصورة التأليفية عند القاص ومن حيث الصورة الاستقبالية عند القارىء.

القصة القصيرة جداً هي قصة اللقطة التي يتركز فيها الحدث تركيزا عاليا بحيث يبدو وكأنه ضربة سردية في حيّز سردي ضيّق ومحدود، لذا فإن آلية الوصف التي تتصدى لوضع الحدث القصصي موضع التنفيذ السردي ستنتخب الصفحة الأكثر تنويرا وإشراقا من جوهر الحكاية، من أجل أن تسلّط عليها أكبر طاقة وصفية ممكنة حتى تتجلّى التجلّي المطلوب في مساحة كلامية محدودة جداً، وهو ما يضيف عبئا جديدا إلى تقانة الوصف على نحو يتقدم فيه عملية وصفية مختلفة عما هو عليه الحال في القصة القصيرة أو الرواية أنواع السرود الأخرى المعروفة.

وربما يعتمد القاص صبحي فحماوي في قصصه القصيرة جدا هنا على الحدث بوصفه الوسيلة الأكثر استجابة للتحقق السردي في هذا النوع القصصي الخاص من التشكيل السردي القصصي، فالحدث المركز، المختصر، المكثف، المكتظ، المحتشد، وهو يمكث في منطقة سردية ضيقة ومحددة، هو الأبرز من بين عناصر القص الأخرى في التشكيل، لذا فإنه يحظى بالأهمية الأبرز في هذا السياق، ويمكن رصد عمل تقانة الوصف في مجال الحدث السردي عند فحماوي عبر مجموعة من

---

[1] . شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لادوار الخراط، خالد حسين حسين، كتاب الرياض (٨٣)، مطابع مؤسسة اليمامة، الرياض، ٢٠٠٠: ١٢٢.

النصوص نعتقد أن العمل الوصفي السردي على الحدث هو الأوضح، على الرغم من أن تقانة الوصف تعمل في كل قصص المجموعة من دون استثناء.

ففي قصة ((ليلى والذئب[٢٠١٥])) يبدأ التناص مع قصة (ليلى والذئب) المعروفة في الموروث الشعبي منذ عتبة العنوان الصريحة، وقصة (ليلى والذئب) التراثية تنهض في تشكيل رؤيتها الحكائية على الحدث بالدرجة الأولى، ويمكن أن نرصد عمل تقانة الوصف من بداية القصة:

بناء على توجيهات عجوز شمطاء، قالت الطفلة ليلى للذئب الذي صادفها في طريق الغابة إن هناك عجوزاً تنام هناك وحيدة في بيتها في الغابة، وباب بيتها مفتوح، فما كان من الذئب المغدور إلا أن تسلل بخفة، ودخل إلى بيت العجوز، التي ما إن شاهدته حتى أغلقت الباب خلفه، وانقضت عليه، فاغتصبته في سريرها بعنف لم يتخيل عذاباته، إذ مارست عليه سادية أشعرتها بشهية لم تستمتع بها من قبل، فخرج الذئب من بيتها وهو يعوي بنواح هزيل يشق الصخر.

الحدث القصصي يقوم على صدمة المفارقة التي ابتدعها الراوي في سياق جدبد مفارق لسياق القصة التراثية الشعبية، وهو يتركز في تصوير العلاقة بين العجوز الشمطاء والذئب المغدور حيث يتعرّض الذئب للاغتصاب في الوقت الذي ذهب هو بناء على نصيحة الطفلة كي يقوم بفعل الاغتصاب، فالحدث القصصي يتشكّل من مجموعة حلقات وتداخلى على نحو درامي متناسق، إذ يبدأ الحدث من توجيهات العجوز الشمطاء للطفلة، وقيام الطفلة بدورها في تنفيذ توجيهات العجوز لإيهام الذئب، وقبول الذئب بالفكرة، وتسلله خفية إلى بيت العجوز، وانقضاض العجوز عليه واغتصابه، وخروجه من بيتها نائحاً هزيلاً، بطريقة تشعره بخسارته وهزيمته وضعفه.

ولم يتشكّل الحدث القصصي بهذه الكثافة السردية العالية إلا بتدخّل تقانة الوصف على نحو عميق لتصوير كل هذه التحولات السردية في منطقة لفظية ضيقة لا تحتمل الكثير، إذ انهمك الراوي بتسليط الوصف التصويري الدقيق على جزئيات الحدث وتمظهراته للوصول بالقصة إلى غايتها السردية ومقصديتها التعبيرية بهذا الشكل المثير، حيث أظهرَ الراوي كلّي العلم مقدرته على تسيير الحدث على وفق رؤية مرسومة وصفياً بدقة، تنتهي إلى انتصار العجوز الخاسرة إنسانياً، وهزيمة الذئب الفائز سيميائياً.

قصته الموسومة بـ ((انفجار!)) تحكي حدثاً قصصياً بسيطاً في تعبيره لكنه عميق في سيميائيته الواسعة، إذ يتركز الحدث في بؤرة سردية مركزية يشعّ منها التنوير السردي كي يغمر الفضاء القصصي بأكمله، وتؤدي العنونة دورا مهما في التركيز السردي وهي تنتهي بعلامة التعجب (!) التي تثير أسئلة القراءة وتفتح شهيتها على بناء الاحتمالات، وهي تنطوي على طاقة وصفية كثيفة في الوقت نفسه حيث أن كاميرا الراوي الوصفية هنا تركّز عدستها التصويرية الواصفة على الصورة التنكيرية التعجبية للعنونة:

أرسلوا له دفعة كبيرة من المال،

ومعها عبوة من المواد الكيماوية،

ليغرسها في حياة ذلك الرجل المقاوم،

الذي دوخهم دون أن يقدروا عليه..

أوصلتها له امرأة جميلة منهم،

فاستمتع بها،

وفرح للثروة التي نزلت عليه..

بدأ يتعامل مع العبوة في بيته،

وقبل أن يذهب لزرعها في روح المقاوم،

انفجرت بيد يديه ومات.

البؤرة السردية هي في (عبوة من المواد الكيماوية.) التي هي بؤرة الإشعاع السردي في القصة، وكل الشخصيات (المجموعة التي أرسلت العبوة والمال، والفتاة حاملة العبوة والمال، والخائن، وروح المقاوم) كلها تدور حول البؤرة/الحدث وتعمل في محورها، ويسهم الراوي في تسليط آليات التصوير الوصفي على مركز الحدث (العبوة) التي جلبت المال والمتعة والخيانة معاً، ومن ثم تحرّكت روح المقاوم كما يتحقق ذلك من خلال الوصف الإيحائي لتصدّ رياح الخيانة وتعاقب الخائن.

فالراوي الواصف هنا يركز الضوء الوصفي على شخصية الخائن عبر فرحه بالمال، ومتعته مع الفتاة الوسيطة (الجميلة)، واستعداده للخيانة من أجل ذلك، وعقوبة الموت التي تلقاها بالعبوة نفسها، فالحدث القصصي هو حدث دائري اكتسب صفته الدائرية عن طريق فعالية الوصف المركّز.

قصة ((كمامة!)) هي الأخرى قصة تعجبية تنتهي بعلامة التعجّب (!)، للدلالة من عتبة العنوان على سريان فضاء التعجّب في تفاصيل الحدث القصصي، ويؤدي الراوي الوصفي دورا مهما في تشكيل الفضاء الحدثي للقصة، حيث تشتغل دلالة عتبة العنوان اشتغالاً دلالياً عميقاً في تشكيل الرؤية السردية:

لم يعجبه كونها تعبر عن رأيها بصراحة كلما سألها،

أراد أن يُسكتها،

أمرها أن تضع كمامة سوداء على فمها.

كانت الكمامة طويلة وعريضة،

تغطيها من أعلى رأسها حتى أخمص قدميها..

وهكذا فعل زملاؤه الآخرون،

فتحولت الطرقات كلها إلى غمامات سوداء،

وعم الصمت.

يتركز الحدث القصصي في لفظة (كمّامة) ذات الترميز العالي في مجتمع القراءة على اكثر من مستوى، كونها هي المركز الذي يدور حوله حدث القصة، إذ يبدأ الحدث من عدم إعجابه بامرأته حين تعبّر عن رأيها بصراحة، مما يستدعي إسكاتها، وكانت

الكمامة السوداء هي الوسيلة، لكن الكمامة تجاوزت فمها لتغطي جسدها كله حيث يكون فعل التصميت مطلقاً، وحين شاعت الفكرة وعُممت على الزملاء الآخرين، صار الفضاء كله عبارة عن كمامة كبيرة ألقت بالصمت على الأشياء كلها.

إذ نلاحظ أن تقانة الوصف بحساسيتها الدقيقة اللافتة على صعيد تجسيم الحدث، كانت الأداة الفعالة في رسم صورة الحدث الدرامي المكثّف، بعلاماته السيميائية الفاعلة على الصعيد السياسي والفكري والثقافي والاجتماعي، ولاسيما حين يتحوّل الخاص إلى عام في انتشار الحالة لتغطي المجتمع بأسره.

المفارقة السردية الدرامية التي حملتها قصة ((الوطن)) تقدم الحدث القصصي من خلال صورة الاستغلال التجاري لاسم الوطن لدى المزوّرين والفاسدين والمتاجرين باسم الوطن من السياسيين والتجار، وما يعكسه هذا الاسم من مرجعيات والتزامات وفعاليات متنوعة تحدث على يد المستغلين باسم الوطن:

كثيراً ما قال لصديقه وهم في الغربة: إنه يحب وطنه،

ويقدس الوطن، وإنه يجمع تراث الوطن،

ويعمل متحفاً نادر الوجود من العملات الوطنية العتيقة،

والملابس التراثية، والأدوات القديمة،

ليس كمثله شيء.

ومما قاله له ذلك اليوم:

"إنني أحتفظ بقطع فنية تراثية وأثرية مذهلة لتكون ملكاً للوطن!"

هكذا كان..

وعندما أصبح تاجراً في السوق المالي،

احتاج نقوداً إضافية لشراء مزيد من الأسهم،

باع كل ما عنده من تراث وطني،

وتصرف بها.

فالحدث القصصي يقع على المستوى السردي اللفظي بين المسار القصصي الأول في بداية القصة (يحب وطنه/يقدس الوطن/يجمع تراث الوطن)، وهو يمثل الطبقة العليا من طبقات التمثيل السردي، وبين المسار القصصي الثاني في خاتمة القصة (أصبح تاجراً في السوق المالي،/احتاج نقوداً إضافية لشراء مزيد من الأسهم،/باع كل ما عنده من تراث وطني،/وتصرف بها.)، الذي يمثل الطبقة الثانية من طبقات التشكيل السردي، وما بين المسارين ينبني الحدث بصورة هندسية متناسقة سردياً.

وهكذا يصبح الوطن بؤرة الحدث السردي ومركزه ومحتواه في القصة، حيث يقوم الراوي الوصفي بتركيز الضوء الوصفي على (الحدث) بوصفه مجال التوتر السردي في مساره الأول وفي مساره الثاني، كي يتجلى الحدث بصورته القائمة على المفارقة من خلال تصوير فكرة الوطن ضمن مسارين متضادين.

القصة الموسومة بـ ((مهنة غريبة)) تعكس مضمونها الحدثي منذ عتبة عنوانها ذات الصفة الإخبارية الوصفية، فالخبر النكرة (مهنة) لا تتضح فكرتها الدلالية الأولية إلا من خلال حضور الصفة (غريبة)، وعند ذلك يبدأ سؤال النص الدلالي عن طبيعة الحدث القصصي ضمن إطار المهمة الغريبة، التي لا يمكن أن تتضح بطبيعة الحال إلا من خلال المتن النصي وطبيعة الوصف المشتغل فيه:

كانت مهنتها غريبة بعض الشيء،

إذ إنها متخصصة في أعمال تنظيف البشرة،

وإزالة الشعر عن المناطق الحساسة في أجسام النساء، اللواتي كن يأتينها من داخل الحارة، ومن خارجها،

نظراً للصيت والسمعة الطيبة التي كانت تردده كل امرأة أو صبية تزورها، وتنكشف عليها.

ومن صفاتها الحسنة، أنها كانت تتقاضى أجورا مخفضة، بلا طمع. وتفسر لهن زهدها في المال بأنها تعيش وحيدة بلا ولد ولا تلد،

فلمن تجمع المال..

ولكن البقاء لله،

إذ إنها ماتت بعد أن عاشرت هذه المهنة أكثر من أربعين سنة، فتجمعت على جنازتها كل نساء المنطقة..

وعند عمل مراسم الدفن كالتغسيل والتجهيز،

فوجئن وذهلن بأنها كانت رجلاً وليست امرأة.

يتمركز الحدث السردي في السطر الأخير من القصة بوصفه السطر التنويري السردي المركزي، حيث تحصل المفارقة (فوجئن وذهلن بأنها كانت رجلاً وليست امرأة.)، إذ يعمل الراوي من بداية العرض القصصي على وصف الحال السردية على طبيعة المهنة، وتفاصيلها، وما تنتجه من علاقات بين صاحبة المهنة الغريبة والنساء الأخريات، وقدرتها على إخفاء جنسها الذكري أربعين سنة إلى ما بعد موتها حيث تمّ الكشف عن ذكوريتها، لتظهر بهويتها الجندرية لأول مرة.

وهو ما جعل النساء يفاجأن ويذهلن، ويكون الراوي الواصف قد أدى دوره الوصفي على أمثل ما يكون، بقدرته على رصد الحدث القصصي بكل تفاصيله وتحولاته حتى الوصول إلى لحظة المفارقة المدهشة.

تستمر صورة المفارقة القصصية المعبّرة عن جوهر الحدث السردي في قصة اخرى مماثلة على صعيد الفضاء القصصي هي قصة ((رجاء)) التي تعتمد على عتبة عنوان إخبارية منكّرة، يمكن أن توحي ابتداءً بالكثير من احتمالات الدلالة على مستويات عديدة، حيث يقوم الحدث السردي على آلية التشكيل القصصي التي ينهض بها الضمير النحوي في نسبته إلى الاسم، إذ تتحوّل الملكية من صاحب الحمار إلى الآخر الطارىء بفعل طبيعة استخدام الضمير:

رجاه،

فركّبه خلفه على ظهر حماره،

وأثناء مسيرهما، قال الغريب له: "إن حمارك هذا قوي.."

وبعد مسافة قال له: "إن حمارنا هذا قوي .."

وبعد مسافات، قال له: "إن حماري هذا قوي.."

وبعد مسافات غير بعيدة قذفه عن ظهر حماره،

ومضى الغريب بالحمار وحيداً.

الحدث القصصي ذو صفة درامية يتطور فيها من مرحلة إلى مرحلة بشكل متسلسل، وهذه الصفة الدرامية كثيرا ما تحضر في قصص فحماوي، وهو يبدأ من رجاء (الغريب) أن يركب خلف ظهر صاحب الحمار، ثم وصفه للحمار نسبة لصاحبه (حمارك)، وبعدها تحوّل إلى (حمارنا)، ثم ما لبث أن تحوّل إلى (حماري)، حتى بلغ الحدث القصصي خاتمته بـ (مضى الغريب بالحمار وحيداً)، كي تنتهي دراما الحدث بغياب صاحب الحمار الأصلي وهيمن الغريب على الحمار بلا منافسة.

إن تقانة الوصف تشتغل في سياق وصف التحول عبر وصف الفضاء الزمكاني التحوّلي من خلال هذه المفردات الزمنية (أثناء/بعد مسافة/بعد مسافات/بعد مسافات)، فضلاً عن رصد التحولات الفعلية ووصفها بدقة واختزال على النحو الذي حقق صورة المفارقة الدلالية داخل المعنى القصصي العام للحدث السردي.

وتتدخل التقانة الوصفية عميقاً وبشكل مركّز في تفاصيل الحدث السردي في قصة ((سيال مغناطيسي))، حيث تتسلّط كاميرا الراوي الواصف على نقطة التمركز الحدثي بين شخصيتي القصة الرئيستين:

شاهد عصفوراً يرفرف بجناحين يشبهان مروحة متحركة، ولكنه يعجز عن الابتعاد عن فضائه الملتصق بصخرة فوق مغارة.. دقق النظر، فشاهد أفعى تقف أمام العصفور الطائر وهي تفتح فمها على اتساعه في مواجهة العصفور، الذي كان يحاول التخلص من سيال مغناطيسي يجذبه ليقع في فم الأفعى.

إن صورة (العصفور) في المشهد السردي هنا تتمثل أولاً في (يرفرف بجناحين يشبهان مروحة متحركة، ولكنه يعجز عن الابتعاد عن فضائه الملتصق بصخرة فوق مغارة..)، حين يثير المشهد السؤال السردي حول إشكالية الحدث بالشكل الذي يدعو إلى الحاجة لوصف دقيق يجيب على سؤال الحدث البصري (دقق النظر)، وتدقيق النظر يعني سردياً التوجّه نحو الحدث للتمكّن من وصفه بدقة (فشاهد أفعى تقف أمام العصفور الطائر وهي تفتح فمها على اتساعه في مواجهة العصفور)، إذ تمكن الراوي الواصف من تصوير الصفحة الثانية من الحدث السردي.

وهنا بعد أن تحققت معادلة الحدث السردي وتمظهر المشهد جلياً فإن اللغز ينبغي أن يُحلّ، وهو ما يجعل الراوي الواصف يحقق ذلك بجملة الخاتمة القصصية التي تعلن عن المفارقة الحدثية الغريبة (كان يحاول التخلص من سيال مغناطيسي

يجذبه ليقع في فم الأفعى.)، بما يجعل من قيمة الوصف السردي معادلة لقيمة الحدث نفسه حيث تغطي المفارقة سطح الحدث وجوهره.

الشخصية السياسية في القصة الشعرية العربية الحديثة

الأستاذة نسيمة زمالي، جامعة الشيخ العربي التبسي. الجزائر

الملخص:

يتطرق هذا البحث إلى الشخصية السياسية في القصة الشعرية العربية الحديثة؛ حيث صال الشاعر في مختلف المجالات ناقلا بألوان ريشته مختلف اتجاهات الشخصية في القصة الشعرية العربية خاصة في العصر الحديث، ونظرا للظروف السياسية التي خضعت لها جل أوطاننا العربية . خاصة في فترة ما بين الحربين العالميتين . من استعمار صريح ومقنع، وبمختلف أسمائه وتوجهاته، تنبه الشاعر العربي . كحامل رسالة أمته . إلى خطورة الوضع؛ فنقل صورا شتى للشخصية السياسية، عربية كانت أو أجنبية محملا بعضها قيما إيجابية داعيا الأجيال إلى الاقتداء بها، وكشف سلبية أخرى محذرا الجيل العربي . المتعطش إلى الحرية والكرامة والديمقراطية . من الوقوع في مغبة أفعالها.

Résumé

Mention de cette recherche à la figure politique dans l'histoire poétique de arabe moderne; où la communication poète dans divers domaines couleurs porteuses brosser diverses tendances personnelles dans l'histoire poétique arabe, en particulier dans l'ère moderne, et en raison des circonstances politiques qui ont subi un gel particulièrement nos pays arabes dans la période entre les deux guerres de coloniser des noms et des orientations franches et convaincants, et le divers, alerter le porteur de poète arabe d'un message de sa nation à la gravité de la situation, le transfert d'images de divers personnalité politique, un Arabe était ou étrangère chargé avec quelques précieux positif, appelant les générations à suivre, révélant un autre avertissement génération arabe négative faim à la liberté, la dignité et la démocratie de tomber dans les conséquences de ses actes

Abstract

Mention of this research to the political figure in the poetic story of modern Arab; where communication poet in various fields carrier colors brush various personal trends in the Arab poetic story, especially in the modern era, and because of the political circumstances that have undergone a gel especially our Arab countries in the interwar period of colonizing frank and convincing, and the various names and orientations, alert the Arab poet bearer of a message of his nation to the seriousness of the situation; transfer of images of various political figure, an Arab was or foreign loaded with some valuable positive, calling the generations to follow suit, revealing a negative other warning Arab generation hungry to freedom, dignity and democracy from falling into the consequences of its actions.

الكلمات المفتاحية:

الشخصية، البطولة، القومية، النمطية، التفرد، النموذج المصري، النموذج الفلسطيني، طاغية، نيرون، راشيل، السلبي، الإيجاني، التضحية، الاستبداد، الصهيونية، الوطنية...

الشعر السياسي غرض قديم من أغراض الشعر العربي، يعرفه ابن رشيق بأنه الفن من الكلام الذي يتصل بنظام الدول الداخلي أو بنفوذها الخارجي ومكانتها بين الدول،"[1] وهو كذلك الشعر الذي يتناول حياة الحكام ومخططاتهم وأعمالهم مدحا أو ذما، ويشارك في بحث الحقائق السياسية والنزعات القومية، ويدلي برأيه في معترك الدول ويعبر عن الخوالج الوطنية وما يدور في صفوف الشعب من أمان سياسية وغايات يسعى إلى تحقيقها."[2]

وغالبا ما يتناول الشعر السياسي شخصية من الشخصيات السياسية تتصل من قريب أو من بعيد بالسياسة والسياسيين، وتؤثر فيهما سلبا أو إيجابا، بناء على هذا هل عرف الشعر العربي الشخصية السياسية؟ وما هي الصورة التي بدت بها الشخصية السياسية؟ وهل تطورت الشخصية السياسية بتقدم الزمن وتشابك الأحداث؟ وهل اكتفى الشاعر العربي بالشخصيات السياسية العربية، أم راح ينسج خيوط شخصياته من تواريخ الأمم الأخرى؟ وهل استفاد شعراؤنا من تطور الزمن والأحداث فجعلوا شخصياتهم السياسية وليدة الزمن الحاضر وأحداثه؟ وماذا فعلوا إزاء تواري الشخصيات السياسية الآدمية وظهور المبادئ والأفكار بدلا منها؟

توثقت صلة الشعر العربي بالسياسة منذ العصر الجاهلي؛ لأن حياة العربي كانت تعتمد النظام القبلي، والقبائل تحيا في عداء مستمر مع جاراتها من القبائل من أجل مقومات الحياة كالكلأ "فيؤدي ذلك إلى حروب تدوم طويلا، وقد لا ينحصر النزاع بين قبيلتين اثنتين بل يتعدى إلى عدة قبلئل؛ فتتعقد معها السياسة القبلية."[3] ويقف الشاعر في قبيلته كموقف المحامي في محكمته هذه الأيام، يذود عن مصالح القبيلة ويرد عنها بطعنات كلماته كيد الأعداء، فهو الحماية لأعراضهم والذب عن أحسابهم والمخلد لمآثرهم والمشيد بذكرهم...وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج."[4] لذلك لم يخل الشعر العربي من الشخصيات السياسية كشخصيتي الحارث بن عوف وهرم بن سان في معلقة امرئ القيس، حين يشيد بصنيع الرجلين قائلا:[5]

يَمِينًا لَنِعْمَ السَّيِدَانِ وُجِدْتُمَا ... عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمِ
تَدَارَكْتُمَا عَبْسًا وَذُبْيَانَ بَعْدَمَا ... تَفَانُوا وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مِنْشَمِ
وَقَدْ قُلْتُمَا إِنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِعًا ... بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ القَوْلِ نَسْلَمِ

---

[1] – ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج ٠١، بيروت، دار مكتبة الهلال، ٢٠٠٠. ص: ٣٧

[2] – جوزيف الهاشم وأحمد أبو حامة وإيليا حاوي. المفيد في الأدب العربي، ج ٠٢، ط ٠١، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، ١٩٦٤. ص: ٧٠١

[3] - أحمد الشايب: تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، ط ٠٥، بيروت، دار القلم، ١٩٧٦. ص: ٩٠

[4] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، بيروت، دار المعرفة، ١٩٨١. ص: ٠٩

[5] – زهير بن أبي سلمى: الديوان. المكتبة التجارية الكبرى، شارع محمد علي بجوار قسم الجمالية، القاهرة، مصر.

فَأَصْبَحْتُمَا مِنْهَا عَلَى خَيْرِ مَوْطِنٍ   بَعِيدَيْنِ فِيهَا مِنْ عُقُوقٍ وَمَأْثَمِ

عَظِيمَيْنِ فِي عَلْيَا مَعَدٍّ .هُدِيتُمَا .   وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنْزًا مِنَ المَجْدِ يَعْظُمِ

تَعْفَى الكُلُومُ بِالمِئَيْنِ فَأَصْبَحَتْ   يُنْجِمُهُمَا مَنْ لَيْسَ فِيهَا بِمُجْرِمِ

يُنجِمُهَا قَوْمٌ لِقَوْمٍ غَرَامَةً   وَلَمْ يُهْرِقُوا بَيْنَهُمْ مِلْءَ مِحْجَمِ

فَأَصْبَحَ يَجْرِي فِيهَا مِنْ تِلاَدِكُمْ   مَغَانِمَ شَتَّى مِنْ إِفَالٍ مُزْنِمِ

يمتدح زهير السيدين مبتدئا بالقسم، فقد كانا من خيرة الناس في الرخاء والشدة والسراء والضراء، حازا مرتبة الشرف العليا بتلافيهما أمر هاتين القبيلتين بعد أن أفنى القتال رجالهما وبعد أن دقوا بينهم عطر منشم،[1] وقد أحسنا الصنع حين عزما أمرهما على تحمل ديات القتلى سعيا إلى الصلح، فمالهما رخيص في سبيل حقن الدماء والحفاظ على الأرواح، وقد بلغا بذلك خير ما يبلغ المرء من أمور الشرف، فابتعدا بفعلهما ذاك عن العقوق وقطيعة الرحم.

محا السيدان آثار الجراح والدماء ببذل المئين من الإبل رغم أنهما لم يرتكبا أي خطيئة تستحق منهما تلك التضحيات، فهما بمعزل عن إراقة الدماء ومع ذلك تكفلا بدفع ديات القتلى، فدفعاها وكأنها غرامة أو دين عليهم وهم لم يستثيرا أي منكر ولم يجنيا أية جناية؛ فقد نزع السيدان إلى السلم وحقن الدماء، ورضيا منح معظم أموالهما لإيقاف نزيف الحرب وإحلال السلام والأمان.

انبعثت بطولة السيدين من إطفائهما جذوة الحرب التي لا تبقي ولا تذر، ودفع ديات القتلى لذويهم من القبيلتين بدافع الكرم المتجذر فيهما، فحازا مراتب السيادة العليا واستحقا أن يلقبا بالأسياد؛ لأن ما قاما به هو في الحقيقة من واجب السيد وأظهر شمائله، (سيد القبيلة وسيد الرجال).

وبمجيء الإسلام اتجه الشعر السياسي إلى وضع الكثير من السنن الجاهلية كالعصبية القبلية والتفاخر بالأحساب والأنساب ولئن أبقى على الشعر الراقي والمؤيد للدعوة، "وقد سمع الرسول (صلى الله عليه وسلم) الشعر الرفيع وأثاب عليه كعب بن زهير ببردته، وحمل حسان وزملاءه من الأنصار وغيرهم على أن يردوا على قريش وينصروه بألسنتهم كما نصروه بأسلحتهم،"[2] واستبدل التفاخر بالأحساب والأنساب بالحديث عن الدين والعقيدة، ودبج الشعراء قصائدهم بمدح خير البشر محمد (ص).

وبزوال عصر الراشدين وإدالة الأمر لبني أمية، عادت السياسة للظهور ظهورا صريحا لظروف كثيرة يطول المجال لشرحها، وظهرت الأحزاب السياسية ورافق الشعر تلك الظروف، وكان الأدب السياسي الذي أثمره الصراع في العصر الأموي أضخم تراث سياسي في الأدب العربي منذ نشأته إلى العصر الحديث"[3]، وظهرت الشخصية السياسية متمثلة في أصحاب الأحزاب المتناحرة، كل شاعر يعلي شأن صاحب الحزب المنضوي تحت لوائه ويذم الشخصية المناهضة لها.

---

[1] – **منشم**: اسم امرأة عطارة، طيبت قوما بعطرها حين أرادوا الخروج للحرب، فهلكوا عن بكرة أبيهم، فأصبح يضرب بعطرها المثل في الشؤم.

[2] - أحمد محمد الحوفي: أدب السياسة في العصر الأموي، مصر. دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٩. ص: ١٠

[3] – أحمد الشايب: تاريخ الشعر السياسي. دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ٠١، ١٩٧٦. ص: ٩٣

ثم دالت الدولة لبني العباس بعد كثرة الصراعات والخلافات على السلطة وتجاذب الأطراف العديدة لبساطها، وساد العنصر الفارسي إلى جانب العربي، مما أدى إلى ظهور تيار الشعوبية، فيقف العنصر الفارسي يتهم العنصر العربي بالمذمة والمنقصة، مثلما يقف فريق من الشعراء العرب موقف المعتز بالعنصر العربي المدافع عن قيمه المتوازنة وعاداته وتقاليده من أمثال البحتري وأبي فراس والمتنبي."[1] ويشتد الصراع وتحكم الأزمة وتصبح المسألة لجاجة، وهذا ما ساعد على ظهور الإيرانيين في حياة المسلمين أولا ثم إقامة الدولة الفارسية أخيرا."[2] وغابت الشخصية السياسية في الأفراد وحلت في الأقوام والأمم (الفرس والعرب).

واختلفت المسألة بوصول العثمانيين إلى سدة الحكم، حيث زالت الصراعات والخصومات السياسية وانعرج الأمر إلى مجرد تأييد وتعضيد لسياسة الدولة المملوكية والعثمانية في حربها مع أعداء الإسلام، والذود عن حياض الديار الإسلامية التي كانت في كنفها ومعظمها من البلدان العربية."[3]

وبمجيء العصر الحديث تعلق هذا الأدب بالكيان السياسي للأمة العربية، فنتيجة للحكم العثماني نادى أصحابه بضرورة التخلص من الاستبداد العثماني أولا، وبعث مجد الأمة العربية المستلب وتوحيدها ثانيا،[4] ثم تشغل الأحداث السياسية حياة العرب، فتمثل الوجه البارز للنشاط الفكري والثقافي في هذه المرحلة."[5] وظهرت مفاهيم سياسية جديدة لا عهد للشاعر العربي بها كالبطولة والفداء والاستعمار والانتداب، والاستدمار والاستيطان..."وكانت متغيرات العصر ومفاهيمه الجديدة في الاستقلال وتحرر الشعب والعدالة والديمقراطية وما يتبعها من انتخابات ومجالس نيابية، وما تركته حركة الاستعمار العالمي وتفكك الإمبراطورية العثمانية وقيام الحرب العالمية الأولى آثارها الواضحة في مضامين هذا الشعر السياسي ونضجه وارتقائه."[6]

وواكبت القصة القومية والوطنية في الشعر "الوعي الوطني ورافقته في جميع مراحله، فانعكست صوره فيها ضبابية وانية تعتمد التلميح حينا وقوية واضحة تتخذ طابع التصريح حينا آخر،"[7] فحدث أن أشادت بشجاعة المرأة وبطولتها في مواجهة المستعمر وضربت أمثلة على ذلك من نساء الأمم الأخرى، كما صورت ظلم الطبقة الحاكمة ونددت باستبدادها وسطوتها، ولاسيما أيام الحكم التركي أو الاستعمار الإيطالي في ليبيا والفرنسي في سوريا والجزائر والإنكليزي في مصر والعراق، ودعت كذلك إلى الثورة على هذه المظالم والتحرر من الحكم والإقطاع، ورسمت ملامح واضحة لبعض الثورات الوطنية التي قامت من أجل التحرر الوطني، وتضمنت قصص أخرى واقع المأساة القومية الحديثة مأساة فلسطين.

---

[١] - عربية توفيق لازم: حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث، ط ٠١، بغداد، مطبعة الإيمان، ١٩٧١. ص: ١٢١

[٢] – ياسين الأيوبي: آفاق في العصر المملوكي، لبنان، جروس برس، ١٩٩٥. ص: ٢٨٦

[٣] – يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٨٥، بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨. ص: ٧٤

[٤] – رؤوف الوعظ: الاتجاهات الوطنية في الشعر العربي الحديث، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٤. ص: ٣٩٦ (بتصرف)

[٥] – علي عباس علوان: تطور الشعر العربي الحديث في العراق. اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج. منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، الطبعة الأولى، ١٩٧٥. ص: ١١٢ (بتصرف).

[٦] – مجلة الآداب، العدد الأول، ١٩٦٠. ص: ٤٤

[٧] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٧٤. ص: 210

وحري بنا أن نشير إلى أن الشعراء لم يهتموا كثيرا بهذا النوع من القصص عكس القصة الاجتماعية والعاطفية التي استقطبت اهتمامهم، ففاقت هذه كثرة وتنوعا وموضوعات ومضامين، وفي ما سنسوقه نماذج مختلفة للشخصية السياسية الإيجابية، وأخرى لنظيرتها السلبية.

أ-الشخصية السياسية الإيجابية:

١- النموذج الجزائري:

إذا تصفحنا دواوين الشعراء الجزائريين ألفينا لدى أبا القاسم سعد الله نموذج للشخصية السياسية الإيجابية في قصيدة له بعنوان (برقية من الجبل)،[1] يقول فيها:

وَفَضَّتِ الغِلاَفَ فِي اضْطِرَابِ

أَنَامِلاً مَعْرُوقَةً سَمْرَاءَ

تَفُوحُ بِالدِّهَانِ وَالعَرَقْ

وَكَانَ وَجْهُهَا خُطُوطْ

وَقَلْبُهَا بُخُورْ

وَشَعْرُهَا خَمِيلَةٌ جَرْدَاءْ

وَأَدْنَتِ البِطَاقَةَ الزَّرْقَاءْ

مِنَ المِنْظَارِ الأَشْعَثِ الحَزِينْ

وَحَدَّقَتْ بِعُمْقٍ وَاشْتِهَاءْ

إِلَى الظِّلاَلِ فِي الحُرُوفْ

إِلَى العُنْوَانِ التَّائِهِ المَسْحُورْ

"بَرْقِيَّةٌ مِنَ الجَبَلْ"

وَأَفْرَغَتْ أَضْوَاءَهَا عَلَى السُّطُورْ

أَضوَاءَهَا العَرِيقَةِ القِدَمْ

وَتَمْتَمَتْ:

"أُسْتُشْهِدَ الصَّدِيقُ

مُحَمَّدُ، بِطَلْقَةٍ صَمَّاءْ

---

[1] - أبو القاسم خمار: ديوان النصر للجزائر، تقديم: أحمد توفيق المدني. المؤسسة الوطنية للكتاب. ط ٠٣، ١٩٨٦. ص: ٥٧

إِذْ كَانَ فِي اشْتِبَاكْ

يُطَارِدُ الأَعْدَاءْ

قَالَ فِي احْتِضَارِهِ:

المَجْدُ لِلْوَطَنْ

أَمُوتُ فِي ثَرَاهْ

ذَرَّةً مِنْ تُرْبِهِ، قَطْرَةً مِنْ مَائِهِ، أُمَّاهْ !

وَالْثِمِي أَطْفَالِي

وَرَدِّدِي نَشِيدِي:

المَجْدُ لِلْوَطَنْ

رِفَاقُهُ عَلَى الجَبَلْ"

وَمَدَّتِ اليَدَيْنِ فِي الفَضَاءْ

وَفِي العَيْنَيْنِ دَمْعَتَانِ مِنْ لَهَبْ

وَثَرْثَرتْ بِصَوْتِهَا المَخْنُوقْ:

"المَجْدُ لِلْوَطَنْ"

وَالأَرْضُ تَرْوِي قِصَّةَ البَطَلْ

والقَبْرُ يَحْضُنُ الجُثْمَانَ بِافْتِخَارْ

وَالفَجْرُ صَاعِدٌ ضِيَاءْ

مُرَدِّدًا: "المَجْدُ لِلْوَطَنْ" !

تبدأ قصة البطل الجزائري بمشهد وصفي لامرأة هي والدته، عمل الشاعر على التصوير الدقيق لملامحها الجسدية دون الالتفات إلى التحليل النفسي الكثيف، فبدت عجوزا عمل فيها الدهر مديه وسكاكينه، فبرزت عروقها وغارت ندوبها وتثلمت خطوط شيخوختها، ذات يدين معروقتين سمراوين تفوح منهما رائحة العرق والدِّهان شعار جزائريتها وعنوان عروبتها وضريبة استعمارها لعقود. شعرها خميلة جرداء من النبات والشجر، وفيها إحالة بسقوط شعرها لكبر سنها، ذهب الفقر وطول الانكباب على دخان الحطب ببصرها، لذلك راحت تقرب الرسالة من نظارتها وتسلط النور لتقرأ محتواها: رسالة مستعجلة من الجبل تنبئها باستشهاد ولدها محمد في مكمن اختبائه ومنبر جهاده بطلقة صماء، يوصيها فيها أن تلثم صغاره الذين غادرهم بلا قبلة ولا توديع، وأن تردد كلمته الأخيرة مع بنيه: المجد للوطن !

أما الشخصية الثانية (محمد) كبطل سياسي فلم يلتفت الشاعر إلى رسم ملامحه الجسدية، إنما اكتفى برسمه كفكرة مجسدة لمعاني البطولة والتضحية، فقد تدرج الشعر الجزائري في هذه الفترة في نظرته للبطولة "من تمجيد الأشخاص الذين

يصح أن نسميهم (أصنام الأحلام)، إلى نوع من تمجيد البطولة في صورة ليست للأشخاص ولكنها للمبادئ، لأن الأشخاص مهما كانوا غير عاديين ومهما أشادوا ليسوا إلا أشخاصا (أصناما)، وقد انتهينا من عبادة الأصنام وتغيرت نظرتنا إليها."[1]

لذلك ركز الشاعر على بطولته القومية وتضحيته السياسية، فقد هجر الراحة في داره وفراشه ودفء الأسرة واستبدلهم بنباتات الجبل وحيواناته وأحراشه، لغرض أعلى وهدف أسمى هو تحرير الوطن من غاصبيه وإعادة سيادته لشعبه المثكل بفقده، لكن يد المستعمر كانت الأقرب له من عذب الأماني وحلو الأحلام، فأردته بطلقة صماء ردد مع آخر نفس فيها: المجد للوطن، وأوصى قبلها صحبه أن ينبئوا أمه بأن تلثم صغاره وتعلمهم دروس الوطنية مختزلة في عبارة: 'المجد للوطن."

أعرض الشاعر . وغيره من الشعراء العرب آنذاك . عن رسم الشخصيات الباهتة التي تذهب نضارتها بذهاب أصحابها، وفقه أن البطولة ليست عملا خارقا فحسب أو مبالغات سخيفة ترفع البطل إلى مصاف الآلهة والملائكة والقديسين، ولكنها "قد تكون ممثلة في المدينة الصامدة أو المدرسة المثقفة أو الجبل الذي عاصر الزمن والأحداث وبقي شامخا متكبرا، كما قد تكون ممثلة في أولئك المصلحين الصامتين العاملين لخير الشعب والوطن دون أضواء أو إعلانات، أو تلك المبادئ العقيدية الرائعة التي تسمو بالإنسان كالدين والوطنية والقومية والحرية والكرامة والإنسانية..."[2]

ولم يبق البطل "إلها كما اعتبره قدماء الإغريق، ولا طاغية أو رسولا أو خرافة كما نظر إليه الرومان والمسيحيون المسلمون،"[3] لأن الشاعر فقه المهمة الجسيمة الملقاة على عاتقه، مسئولية التوعية والتنوير، فانتقل من تمجيد الأبطال ذوي الاتجاهات المادية والصور الخيالية وضج بتزييف إرادة الإنسان على لسان سابقيه من الشعراء، فالتفت إلى المبادئ الخالدة والمشاعر اللاهبة يجسدها أفكارا لا تندثر بانتهاء الأيام وتعاقب الليالي.

٢- النموذج المصري:

إذا انتقلنا إلى نماذج الشخصيات السياسية في القصص الشعرية التي تصب في موضوع الثورات الوطنية نجد النماذج كثيرة؛ "منها ما يصب في المضمون السياسي الوطني، ومنها ما يعالج المواضيع الاجتماعية الوطنية، ومنها ما جاء للتنديد بالعنصرية والاستغلال، لكنها اتحدت في اتسامها بسمة واحدة، هي الاعتماد على تصوير مشاهد الظلم والكبت والاضطهاد ورسم لوحات البؤس والتحكم والاستعباد مما أدى إلى انفجار الثورات.

كان أول نموذج للشخصية السياسية مستوحى من قصص الثورات الوطنية لصلاح عبد الصبور[4] شنق زهران[5]، والتي يقول فيها:

---

[١] - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث. دار الرائد للكتاب، الجزائر، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٧. ص: ٦٧ – ٦٨

[٢] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ص: ٦٩

[٣] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ص: ٦٨

[٤] – هو محمد صلاح الدين عبد الصبور يوسف الحوائكي، شاعر مصري وأحد رواد الشعر الحر من مواليد ١٩٣١م / توفي عام: ١٩٨١

[٥] – صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي. منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٥٧. ص: ٤٨ وتروي القصة مأساة جرت أثناء حكم الإنكليز لمصر عام ١٩٠٦، فقرية (دنشواي) كانت آمنة مطمئنة، جاس بعض هواة الصيد من ضباط الإنكليز في جنباتها لاصطياد الحمام، فحطت حمامتان فوق بيدر من القمح، فأطلق أحد الجنود الرصاص عليها، فاشتعلت النيران في حقول القمح وجرحت المرأة صاحبة البيدر، فهب الفلاحون منددين، فرد عليهم جنود الإنكليز

كَانَ زَهْرَانُ غُلاَمًا

أُمُّهُ سَمْرَاءُ والأَبُ مُوَلّدُ

وَبِعَيْنَيْهِ وَسَامَهْ

وَعَلَى الصُّدْغِ حَمَامَهْ

وَعَلَى الزِّنْدِ أَبُو زَيْدٍ سَلاَمَهْ

مُمْسِكًا سَيْفًا، وَتَحْتَ الوَشْمِ نَبْشٌ كَالكِتَابَهْ

اسْمُ قَرْيَةِ

دُنْشُوَايْ

كَانَ يَا مَا كَانْ أَنْ زُفَّتْ لِزَهْرَانَ جَمِيلَهْ

كَانَ يَا مَا كَانَ أَنْ أَنْجَبَ زَهْرَانُ غُلاَمًا، وَغُلاَمًا

وَنَمَتْ فِي قَلْبِ زَهْرَانِ زُهَيْرَةٌ

سَاقُهَا خَضْرَاءُ مِنْ مَاءِ الجِبَاهِ

تَاجُهَا أَحْمَرُ كَالنَّارِ الَّتِي تَصْنَعُ قِبْلَةً

قَرْيَتِي مِنْ يَوْمِهَا لَمْ تَأْتَدِمْ إِلاَّ الدُّمُوعُ

قَرْيَتِي مِنْ يَوْمِهَا تَخْشَى الْحَيَاةَ

كَانَ زَهْرَانُ صَدِيقًا لِلْحَيَاةِ

صاغ صلاح عبد الصبور من واقعة دنشواي أحداث قصته، بادئا بالزمان والمكان؛ فالمكان قرية دنشواي من صعيد مصر، والزمان في منتصف أحد أيام الانتداب البريطاني على مصر زمان غائم كغيوم قلوب الأهالي بالحزن في ذلك اليوم. تبدأ الأحداث بتصوير المحن التي مرت بها القرية في ذلك اليوم، وتتعقد بقبض الضباط الإنجليز على أربعة من سكان القرية والحكم عليهم شنقا، تنفرج الأزمة بتصوير الحزن المخيم على الأكواخ بعد أن تدلى في الساحة رأس زهران أمام مرأى ومسمع الحضور، وهي نهاية مأساوية تراجيدية.

بالرصاص الحي، وأصيب ضابط إنكليزي في رأسه، فهرب يعدو وزميل له، حتى قطعا مسافة الثماني كيلومترات عدوا في أوج القيظ، فأصيب المجروح بضربة شمس أودت بحياته، وهذا ما ذكره الطبيب الشرعي الإنكليزي في تقريره عن الحادثة.

وصلت الأنباء إلى ولاة الأمور في القاهرة، فحل مستشار وزير الداخلية سريعا بمكان الحادثة، وأجرى التحقيق بها، وقامت محاكم التفتيش برئاسة (بطرس غالي) وزير الحقانية بالنيابة، وحكم بالإعدام شنقا على أربعة من أهل القرية انتقاما منهم لمقتل الضابط الإنكليزي، وكان بين المحكوم عليهم (محمود درويش زهران) الذي نسج حوله (صلاح عبد الصبور) قصته. يراجع في هذا: عبد الرحمن الرافعي/ مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية، الطبعة الثالثة. ص: ١٩٧،

أو: أعلام الشعر العربي الحديث: لمجموعة من الأساتذة (محمد مندور، عبد العزيز الدسوقي، وأديب مروة ، وتقديم: إيليا الحاوي). منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٧٠. ص: ٥٢

وحتى إن كان في حادثة شنق زهران صورة نمطية لمجازر الاستعمار المختلفة، إلا أن الشاعر صاغه ضمن تجربة فذة، ولعل هذا ما أشار إليه أرسطو "ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا فيجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل، وإن كانت تشابه الصورة الأصلية، كذلك الحال في الشاعر: إذا حكى أناسا شرسين أو جبناء، أو فيهم نقيصة من هذا النوع في أخلاقهم، فيجب عليه أن يجعل منهم أمجادا ممتازين." [1]

حقق زهران بطولته الإيجابية حين قدم نفسه على مذبح الحرية دونما ذنب اقترفه، كل ذنبه أنه كان غلاما (أمه سمراء والأب مولد)، نقشت على صدغه صورة حمامة وعلى زنده أبو زيد ممسكا بالسيف وقد خط تحت هذا الوشم اسم دنشواي، وشب زهران فتى قويا خفيف الخطا ضحوكا وولوعا بالغناء والشعر، ثم نمت في قلبه زهيرة حب، ومر ذات يوم بالسوق فاشترى شالا منمنما ومضى يتيه به عجبا مثل تركي معمم.

يقف الشاعر فيما يسمى بالوقفة أو المشهد السردي ليصف زهران وكيف أحب جميلة فزفت له، وكيف سعد معها وأنجبت له غلامين، ثم نمت في قلبه شجيرة ساقها سوداء من طين الحياة، فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا، حين مر بالقرية ورأى النار تجتاح الحقول وتحصد الأخضر واليابس وتسرق جهد الفلاحين الطويل الشاق، ثار.. صرخ.. رفض.. وانتهى الأمر بقتله ظلما.

جعل الشاعر من بطولة زهران طاقة فنية رمزية محملة بمختلف الدلالات والإيحاءات؛ فالحمامة المرسومة على صدغه رمز لسبب المأساة، ووشم أبي زيد هو سكان القرية المسالمين الذين هبوا يدافعون عن ثمرة عرقهم بالسيوف والعصي والحجارة، أو رمز القوة والفتوة والصرامة في الدفاع عن الأرض والعرض والديار، وهو الغلام الذي ولد لأم سمراء وأب مولد، وفي هذا إحالة إلى مصر ذات الأجناس المختلفة والديانات المتباينة عبر أحقاب الزمان المتتالية، بينما اسم قرية دنشواي الذي نقش تحت وشم الحمامة رمز الانتماء إلى الأرض والانتساب إليها، كما أن (دنشواي) اسم يخرج من مفهومه الضيق ليصبح رمزا للوطن كله، وهي بلا شك صورة تفرد بها بطلنا القومي، إذ غدا رمزا وطنيا وقوميا.

صورته الثانية التي تفرد بها هي كونه فلاحا بسيطا، يقبل على الحياة فرحا مغتبطا، يحب جميلة، يعشق الغناء ويولع بالشعر ويهوى الرسم، فقد كان صديقا للحياة قبل أن تقلب حياته رأسا على عقب ويتحول مصيره إلى هذه النهاية المأساوية.

بينما تكمن نمطيته في كونه بطلا قوميا تصدى كغيره من الأبطال القوميين إلى هؤلاء الغزاة بعد أن تفتح وعيه على واقع أسود مرير ورهيب يدوس كل شيء في وطنه، إنهم جنود الاحتلال الذين يقلبون كل القيم ويلوثون الأشياء الناصعة الجميلة، فهو الغضب الشعبي الذي راح يتقدم بإباء ليطفئ النار التي جعلت تحرق كل شيء جميل في الحياة. زهران يرفض الصمت ويأبى الذل والخنوع إزاء تلك الانتهاكات والوحشية المدمرة، تقدم بقلب مفعم بالحياة متحديا الغرباء مشعلي النيران دفاعا عن الأرض والحب والإنسان.

مثل غضب الإنسان النقي البسيط ابن الأرض الذي ينفجر ضد الظلم والاضطهاد وتغيير المعاناة القاسية، فزهران يتحول من موقف الفلاح البسيط المراقب للأحداث وتطوراتها إلى موقف الثوري المندفع الذي في تمرده يسير حتى النهاية، فيغدو بطلا

---

[1] – أرسطو طاليس: فن الشعر. تحقيق عبد الرحمان بدوي. دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣. ص: ٤٣-٤٤

فاعلا وثوريا نبيلا عبر انتفاضته الصارخة التي تدعو إلى حب الحياة والتعلق بها، لأنه عشق الحياة ومات من أجل أن تستمر الحياة ، فتحول إلى رمز خالد عبر السنين والأحقاب.

٣- النموذج الفلسطيني:

تعددت موضوعات القصص الشعرية التي تناولت الشخصية الفلسطينية؛ من تصوير الانتداب البريطاني لفلسطين، إلى قصة الصهيونية والحرب العربية، إلى قصص حول تعلق الفلسطينيين والعرب بالأرض..."على أنه ما من قضية عرفها الأدباء في العصر الحديث، وأثارت فيهم معاني الاستنهاض والحفز مثل قضية فلسطين، التي أثارت أحداثها اهتمام العرب جميعا، وقد تجلى ذلك بوضوح على ألسنة شعرائهم في مختلف ديارهم، وهذه الظاهرة الأدبية تعكس بجلاء الوجدان الجماعي للعرب قاطبة في تجاوبهم المشترك تجاه ما يعانيه إخوانهم في تلك البقعة المقدسة، وتغدو أحداث فلسطين الدامية ملء دنيا العرب وشغلهم الشاغل، وينظم فيها الشعراء ما ينظمون، ويكتب حولها الكتاب ما يكتبون، غير أن طابع الاستنفار الشامل والروح العربية البارزة، كانا السمة الأولى التي عرف بها ذلك النتاج الأدبي بصورة عامة."[1]

وكان رسم صور تلك الشخصيات من طرف الشعراء، بمثابة استنفار العرب وحضهم على الثأر والثورة على رموز الاغتصاب والعدوان، وزرع بذور الوعي القومي، ودفع الناس إلى الانتفاضات الشعبية والثورات السياسية.

القصة المختارة في هذا السياق تعبر عن تمسك الفلسطيني بأرضه ووطنه، هي قصيدة نداء الأرض[2] لفدوى طوقان،[3] يتلخص مضمونها في كون شيخ فلسطيني نازح عن وطنه طافت بذهنه ذكريات الوطن واشتعلت بقلبه نيران الشوق إلى أرضه يافا، فقرر العودة إليها كلفه الأمر ما كلفه، فاتجه عائدا إليها لكن رصاص الصهيونية كان أقرب إليه:

أَتَغْضَبُ أَرْضِي، أَيُسْلَبُ حَقِّي وَأَبْقَى أَنَا؟   حَلِيفُ التَّشَرُّدِ، أَصْحَبُ ذُلَّ عَارِي هُنَا

أَأَبْقَى هُنَا لأَمُوتَ غَرِيبًا بِأَرْضٍ غَرِيبَهْ   أَأَبْقَى؟ ومَنْ قَالَهَا؟ سَأَعُودُ لأَرْضِي الحَبِيبَهْ

وَفِي لَيْلَةٍ مِنْ لَيَالِي الرَّبِيعِ الدَّفِيئَهْ   مَشَى ذَاهِلَ الخَطْوِ تَحْتَ النُّجُومِ المُضِيئَهْ

وَمَازَالَ يَمْشِي سَلِيبَ الإِرَادَةِ تَدْفَعُهُ قُوَّةٌ لاَ تُرَد

إِلَى أَيْنَ؟ لَمْ يَدْرِ، كَانَ الحَنِينُ نِدَاءٌ أَلَحَّ بِهِ وَاسْتَبَدّ

وَأَهْوَى عَلَى أَرْضِهِ فِي انْفِعَالٍ يَشُمُّ ثَرَاهَا   يُعَانِقُ أَشْجَارَهَا وَيَضُمُّ لآَلِي حَصَاهَا

وَمَرَّغَ كَالطِّفْلِ فِي صَدْرِهَا الرَّحْبِ خَدًّا

وَفَمْ وَأَلْقَى عَلَى حُضْنِهَا كُلُّ ثِقَلِ سِنِينِ الأَلَمْ

بَدَا الفَجْرُ مُرْتَعِشًا بِالنَّدَى   عَلَى جَسَدٍ هَامِدٍ مُسْتَرِيحِ

[1] – عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث. دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٥. ص: ٣٨٣

[2] – فدوى طوقان: وجدتها. دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٥٩. ص: ٠٨

[3] – فدوى طوقان: شاعرة فلسطينية (١٩١٧ م / ٢٠٠٣ م)

تبدأ القصة بمونولوج طويل؛ تخاطب فيه الشخصية نفسها عن العودة إلى الديار لتموت بين أهلها وعلى تربتها، وتصل الأحداث ذروتها بوصول الشيخ إلى أرضه وتمريغ وجهه في ترابها، ثم تتكشف العقدة عن الشيخ مسجى مضرجا بالدماء، بعد أن رماه جندي من جنود الصهيونية برصاصة أنهت حياته وأبقت على مأساته، استمر زمن القصة طول الليل إلى الفجر، وإن اختزله السرد بحذف تفاصيله، مكانها أرض فلسطين المغتصبة، شخصياتها شيخ فلسطيني نازح عن دياره.

تتأتى إيجابية الشيخ من كونه عامل إثارة للنخوة وبث للحمية وإشاعة للحماسة وتحبيب في الثورة وتنبيه للوعي والتيقظ بضرورة استرجاع الأرض المغتصبة، لأن الأرض هي البعد الروحي لأي إنسان؛ ففيها نهاية الحياة ومهجع الكائنات، ثم هي مدفن الكنوز ومكمن الخيرات، تتحدى الإنسان ليجابهها بالكدح والعرق حتى يتمكن منها. وتحمل أرضه بعدا روحيا خاصا، والمعروف أن نظرة الناس إلى الأرض تختلف حسب الزمان والمكان ووجه الرؤية إليها؛ فمن الناس من وجد فيها نهاية الحياة ومدفن جميع الكائنات؛ حيث استطاع ترابها أن يمتص أجساد جميع الراحلين منذ بدء الخليقة، ومنهم من رأى فيها تحديا للإنسان الذي هو ملزم بالكدح والعرق لفرض إرادته وعلمه لاستخراج كنوزها وخيراتها، أما بطلنا فقد رأى فيها الأم الرؤوم التي لا ينقطع عطاؤها ونماؤها وخيرها، فحن إلى الموت على صعيدها.

امتزج في موقف البطل هذا الموت بالسياسة والنضال ضد الاستعمار وأعوانه وأذنابه، وضد الصهيونية وما لها من زعانف تمتد في البلاد العربية شرقا وغربا، فتساعد على إنفاذ مخططاتها في استيلاب الأرض وتهويدها وتهجير الشعب الفلسطيني قسرا وإرغامه على العيش في مخيمات البؤس، فيلاقون فيها ألوانا من التعذيب والتنكيل.

صورة الشخصية الفلسطينية وهي تتضور ألما بدمها النازف دون مبالاة بالموت، هي صورة الموت الذي يغدو ميلادا وبعثا وتجديدا؛ فموتها ذو معنى خاص إذ تشارك بها في منح الحياة الكريمة للأجيال القادمة، لتحيا في كرامة بعيدا عن أي امتهان أو اضطهاد أو هوان بدل من عيشها ذليلة مستعبدة، وأصبح موتها بعثا جديدا يشجع الشاعر على الافتخار به لأنه لا يختلف عن أي نصر يحققه المكافحون في الميدان.

مِثْلُ هذه الشخصية ليست مستحدثة في أدبنا العربي، إنما موضوعها من أعرق الموضوعات التي عرفها الأدب العربي وسائر الآداب العالمية، وهي كذلك محور شعر الملاحم في العصور الغابرة، كما لم يكن بطل شعر الحماسة عند العرب في أروع آياته، إلا نموذجا لهذه الشخصية في بطولتها وفدائها وتضحيتها وإقدامها، وقد ورث الشعراء العرب عن أجدادهم حب البطولة وتقديس التضحية، وراح شعراؤنا يتغنون بأعمال البسالة والإقدام التي أكبروها في أجدادهم ومعاصريهم على السواء، "وإذا كان الجود بالنفس أقصى غاية الجود، فمن الطبيعي أن يهز سقوط الشهداء في ساحات الجهاد وجدان الأمة، ويلهب قرائح شعرائها، ومن هنا لم يكد يخلو ديوان شعر أو مجموعة شعرية . خلال الفترة الحافلة بالأحداث . من قصائد تمجد بطولات الشهداء وتخلد مواقفهم الرائعة."[1]

كما وعى العرب أن الحرية التي استلبها منهم مستعمروهم المتسترين تحت أسماء مختلفة، لن تمنح لهم ثانية وهم مضطجعون في بيوتهم مستريحون على أسرتهم، وإذا كانت الحرية هي الهواء الذي يتنفسه كل فرد كان حريا بالشعوب العربية أن تنتزع نسمات الحرية من غاصبها، وما الشهداء . أمثال زهران والشيخ الفلسطيني . الذين توجوا سِفْرَ البطولة والفداء بدمائهم

[1] – عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث. ص: ٤٢٠

الزكية وأرواحهم الطاهرة، إلا طليعة القرابين المقدسة فوق أديم هذا الوطن، إذ ما كاد المستعمر الأجنبي يطأ أرض العرب حتى أخذ الأحرار ذوي الدماء الفوارة والمهج الحارة يتساقطون صرعى أمام قوات البغي والتجبر.

ب- الشخصية السياسية السلبية:

١ – النموذج الصهيوني: (راشيل شوارزنبرغ):

تمثل شخصية راشيل شوارزنبرغ[1]، ضمن قصيدة نزار قباني "أكتب للعرب الصغار" الشخصية السياسية السلبية، والقصة عبارة عن مشاهد ثلاثة؛ يصور المشهد الأول قصة راشيل وهي إرهابية مجندة قضت سني الحرب في زنزانة منفردة شيدها الألمان في براغ، وكانت قبلها تدير بيتا للدعارة، ووالدها من أقذر اليهود مهنته تزوير النقود، وفي المشهد الثاني يخبرنا عن بيارات البرتقال[2] التي انتزعها اليهود بالقوة.

ثم يتحدث عن الفلاح البسيط والد الفتاة نوار، والذي تأججت فيه كرامة الأرض والغيرة على التراب، حين رأى بيادر النجوم تحرق وتحرق معها أحلام الأطفال الخمسة وزفير الليل، فثار ولئنهم أردوه بطلقة سددها كلب من الكلاب وكفه مشدودة إلى التراب، ويصور في المشهد الثالث الأخت العربية نوار التي قتلها اليهود وعلقوها من شعرها الطويل مهتوكة الإزار مثخنة بالجراح:

أَكْتُبُ للصِّغَارِ..

لِلْعَرَبِ الصِّغَارِ حَيْثُ يُوجَدُونَ..

لَهُمْ عَلَى اخْتِلَافِ اللَّوْنِ والأَعْمَارِ والْعُيُونِ..

أَكْتُبُ لِلَّذِينَ سَوْفَ يُولَدُونَ..

لَهُمْ أَنَا أَكْتُبُ..للصِّغَارِ..

لأَعْيُنٍ يَرْكُضُ فِي أَحْدَاقِهَا النَّهَارُ..

أَكْتُبُ بِاخْتِصَارِ..

قِصَّةَ إِرْهَابِيَّةٍ مُجَنَّدَة..

يَدْعُونَهَا رَاشِيل..

قَضَتْ سِنِينَ الحَرْبِ فِي زِنْزَانَةٍ مُنْفَرِدَة..

كَالجِرْذِ فِي زِنْزَانَةٍ مُنْفَرِدَة

شَيَّدَهَا الأَلْمَانُ فِي بْرَاغْ..

---

[1] – نزار قباني: قصة راشيل شوارزنبرغ. مجلة الآداب، بيروت، لبنان، العدد الثاني، ١٩٥٦. ص: ٠١، أو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار صادر بيروت، لبنان. ص: ١٥٤ بعنوان: (أكتب للعرب الصغار).

[2] – البيارة: هي بستان البرتقال.

كَانَ أَبُوهَا قَذِرًا مِنْ أَقْذَرِ اليَهُود..

يُزَوِّرُ النُّقُودْ..

وَهْيَ تُدِيرُ مَنْزِلاً لِلْفُحْشِ فِي بْرَاغْ..

يَقْصِدُهُ الجُنُودْ..

فَلْيَذْكُرِ الصِّغَارُ..

العَرَبُ الصِّغَارُ حَيْثُ يُوجَدُونْ..

مَنْ وُلِدُوا مِنْهُمْ.. وَمَنْ سَيُولَدُونْ..

مَا قِيمَةُ التُّرَابْ..

لأَنَّ فِي انْتِظَارِهِمْ..

مَعْرَكَةَ التُّرَابْ..

تتمفصل القصيدة إلى مشاهد قصصية تمثلها ثلاثة مقاطع، لا نجد فيها عقدة محددة تتأزم ولا حل يأتي فيريح القارئ ولا تمهيد يحدد الزمان والمكان، إنما هو التصوير الفني من يكشف عن نهاية القصة ويوضح الأحداث. وتغلب على القصة الأفعال المضارعة التي تنبئ عن الاستمرارية والدوام، دوام الكتابة ودوام النصيحة، وهذا ما يسميه النقاد بالسرد المتقدم؛ "والذي يتمفصل حول ما يشبه التنبؤ، ويعتمد على الصيغة المستقبلية ومن ثم لا يمكن الجزم بإمكانية تحقق الأقوال والأفعال أو عدم تحققها، كذلك تم المزج بين السرد المتقدم والسرد التابع، وهذه المزاوجة من خصائص السرد المبني على التنبؤ، الأول يتسم بالتوسع الزماني، أما الثاني فإنه محدد زمانيا،[1] يتركز ذلك خاصة بصيغة الجزم الدالة على الاستقبال؛ (لأن في انتظارهم معركة التراب)، كما أن التسويف الذي انبنت عليه المقطوعة يبقى مجرد احتمال قد يتحقق خارج النص واقعيا وحسيا.

تبدأ سلبية راشيل منذ إبحارها "في سفن الجرذان والطاعون واليهود، كي تحتل محل نوار العربية التي قتلها الصهاينة وأباها، وكي تدنس أرض البيارات الخضراء في الخليل أرض الأخت نوار التي علقوها من شعرها."[2]

رمز الشاعر براشيل شوارزنبرغ لإسرائيل، وقد نعتها بأقذر الصفات، ليحمل الأجيال العربية على كرهها ومقتها، فهي تدير وكرا للدعارة وما أقبحها من مهنة، ثم تتحول إلى إرهابية مجندة تدربت في أحلك الظروف والأماكن حتى غدت شرا متنقلا تقتل بدم بارد ولا تهاب الحديد والنار، تسهم في قتل نوار التي هي رمز لفلسطين السليبة ضحية خديعة بريطانيا والأمم المتحدة، فقتلها وتمزيقها إيحاء بتقسيم فلسطين بين العرب واليهود، لذلك اعتبرت شخصية راشيل شخصية اليهودي الدنس الذي لطخ أرض فلسطين أرض الرسالات التي كانت لعيسى مهدا ولمحمد مسرى ولجميع الأنبياء مبعثا، وظلت أرضها الطاهرة موئلا للجهاد الدائب والصراع الدامي، فكم التهمت أتون معاركها من شهيد وكم نمت على أرضها من بطولة.

---

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث). منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٥. ص: ٩٦

[2] – جليل كمال الدين: الشعر العربي الحديث وروح العصر (دراسات نقدية مقارنة). دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٦٤. ص: ٣٣٦

راشيل كذلك الشخصية السياسية السلبية سليلة الصهيونية الدموية التي انتصبت عنوة في فلسطين مغتصبة إياها اغتصابا؛ فشردت أهلها وهَجَّرت شعبا كاملا وطرحته بعيدا عن دياره أشلاء متناثرة، راشيل هي الاستعمار الاستيطاني الذي نفض يديه من أي معنى إنساني فاضل، وعمل على استنزاف روح المجابهة من العرب بأساليبه القذرة؛ ففقدوا القدرة حتى على رد الفعل وراحوا يلوكون مرارة الشعور بالعجز ويتفرجون على نوار ومثيلاتها وهم يستشعرون الطعنة النجلاء الموجهة إلى ظهورهم في حين غفلة منهم.

ورغم شراسة الحركة الصهيونية إلا أن العرب لم يفقدوا الحلم بالعودة، ولو كان حلمهم كذوبا يصور لهم أن نفي الشعب الفلسطيني وتغريبه ما هو إلا حدث وقتي وساعة عسر لا بد أن تتبع بساعات اليسر والرجوع والسعادة بالديار، ولكن الواقع لا يلبث أن يصدمهم من جديد بوجهه الكالح الصلب، فيتبدد الأمل ليسلمهم إلى مرارة الواقع بعيدا عن سحر الأماني وبريقها، وتقف راشيل تلوح برايات نصر الصهيونية وهزيمة العرب، وتعلن أن من يريد أن يستنقض نوار عليه أن يصبح راشيل.

2- النموذج الروماني: (نيرون):

الشخصية السياسية السلبية الثانية في هذه البحث هي نيرون Néron حاكم روما، والقصة لشاعر القطرين خليل مطران،[1]وكان اهتمام الشعراء بالشخصية السياسية في القصة الطويلة أقل بكثير من اهتمامهم بالأبطال الاجتماعيين أو العاطفيين؛ فهي محدودة جدا على الرغم من توالي الأحداث وتواتر النكبات على الوطن العربي، مما يخصب المجال لهذا النوع من الشخصيات وقصصها، لكن "طغيان الشعر الخطابي على غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، لقربه من نفوس الجماهير، ولاحتوائه على شحنات حماسية قادرة على إثارة الجماهير من أقرب السبل كان السبب في تقهقر القصة عامة والقصة الشعرية خاصة عن هذا المجال."[2]

وهذه القصة مطولة شعرية كثر الدارسون لها حتى سماها بعضهم ملحمة، إذ رأى أن مطران فيها: "يقترب من ذوق الشعر القصصي الغربي شعر الملاحم الذي يمتاز باشتماله على حوادث خطيرة تدور في العادة حول بطل عظيم، وتكون لغته رفيعة الأسلوب فخمة الألفاظ، ومن وزن قوي متين،"[3] اعتمد فيها الشاعر علىكثرة الأحداث وقام الوصف والسرد مقام الأدوات الفنية الأخرى، يقول في بعض مقاطعها[4]:

فَازَ نِيرُون بِأَقْصَى مَا اشْتَهَى   مُحْرِقًا (رُومَا) لِيَسْتَبْدِعَ فِكْرَا

بَعْدَمَا حَصَلَ فِي تَمْثِيلِهِ   مَا بِهِ أَصْبَحَ فِي التَّمْثِيلِ شَهْرَا

يَنْظُرُ الغَاشِمُ فِي أَقْسَامِهَا   حِذْقَهُ رَسْمًا وَشِعْرَا

ذَاكَ يَا (نِيرُونُ) لَحْنٌ زَادَهُ   طَرَبًا مُزْهِرُكَ الرَّائِعُ نَبْرَا

---

[1] – خليل مطران: شاعر لبناني (١٢٨٨هـ / ١٣٦٨هـ) (١٨٧١ م / ١٩٤٩ م

[2] – عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ص: ٤٥٩

[3] – جمال الدين الرمادي: خليل مطران شاعر الأقطار العربية. ص: ١٤٦

[4] – ينظر ديوان الخليل، مطبعة دار الهلال، مصر، ١٩٤٩، الجزء الثالث. ص: ٤٧، القصيدة تفوق الثلاثمائة بيتا، سماها بعض النقاد ملحمة، وقد ألقاها الشاعر في الجامعة الأمريكية في بيروت، بعد دعوتها له، إثر غياب، فات الخمس والعشرين سنة عن لبنان، ويقول مطران عن قصيدته: "أنها أكبر قصيدة متحدة الروي، ومتحدة الموضوع، عرفتها العربية، هي الكبرى بعدد أبياتها، وبالغرض الذي نظم له ذلك العدد"، ورد هذا في مقدمة القصيدة.

أَلْهَتْهُ أَوْهَمَتْهُ أَنَّهُ   مَالِكُ الضُّرِّ مَنِيعٌ أَنْ يُضِرَّا

ذَاكَ إِبْدَاعُ (كِلِيغُولاَ)[1] فَهَلْ   دُونَهُ (نِيرُونُ) فِي الإِبْدَاعِ حَجْرَا

قَالَ: بِي حُسْنٌ، فَقَالَتْ: وَبِهِ   يَا فَقِيدَ الشِّبْهِ، فُقْتَ النَّاسَ طُرَّا

فَتَرَقَّى قَالَ: إِنِّي مُطْرِبٌ   فَأَجَابَتْ: وَتُعِيدُ الصَّحْوَ سُكْرَا

فَتَمَادَى قَالَ: فِي التَّصْوِيرِ لِي   غُرَرٌ، قَالَتْ: وَتُؤْتِي الرَّسْمَ عُمْرَا

فَتَعَالَى قَالَ: فِي التَّمْثِيلِ لاَ   شِبْهَ لِي، قَالَتْ: وَتُحْيِي المَيْتَ نَشْرَا

فَتَنَاهَى قَالَ: إِنِّي شَاعِرٌ   فَأَجَابَتْ: إِنَّمَا تَنْظُمُ دُرَّا

فَعَرَتْهُ جُنَّةٌ زَانَتْ لَهُ   خُطَّةً أَدْهَى عَلَى المُلْكِ وَأَزْرَى

فَالْمَبَانِي تَتَهَاوَى وَالجُذَى   تَتَرَامَى والدُّمَى تَنْفَضُّ جَمْرَا

وَالأَنَاسِي حَيَارَى ذُهَّلٍ   غَامَرُوا هَوْلاً وَسَاءَ الهَوْلُ غَمْرَا

خَوْضٌ فِي الوَقْدِ إِلاَّ نَفَرٌ   تَخِذُوا الأَشْلاَءَ فَوْقَ الوَقْدِ جِسْرَا

طغى نيرون وبغى وتجبر وتكبر حتى أحرق روما ليبنيها من جديد حسب نسق من تخطيطه، وراح بعد حريق دام تسعة أيام يرسم على تلك الأنقاض مخطط روما الجديدة بشوارعها الواسعة ومنازلها الجميلة المنخفضة، واتخذ له قصرا أقام أمامه تمثاله، لكن تجبره ذلك أفضى في النهاية إلى التآمر ضده وقتله،[2] هذا بالإضافة إلى الصور الكثيرة المعبرة بوضوح عن مظاهر الاستبداد والطغيان والتعسف، حتى أصبحت القصيدة لوحة فنية قصصية، عمل فيها الوصف والتصوير عملهما في إنماء الأحداث وتطويرها، ورسم صورة البطل العاتي وجرائمه.

لا يخلو وجه التاريخ من سلبية الحكام والساسة، وإن كانت نماذج شائنة وهذا ما بدت عليه صورة نيرون الذي ضارع في رعونته وهمجيته كاليغولا العاتي الذي سبقه في الحكم، إذ بدا طاغية غليظ الطبع جبانا، عبده قومه ونصبوه وانصاعوا لغروره فازداد جورا وفجورا، ولم يكن هذا الطاغية على تلك الشاكلة من قبل لكن سكوت رعيته على تصرفاته وتشجيعه عليها هو ما قلب الأمور على رأس المحكومين.

وتظهر سلبية نيرون كشخصية سياسية في طغيانه وعتوه وبغيه وجوره؛ حين تجرأ في البداية على الأقلية من النصارى ورماهم بجرم ما اقترفوه ثم قدمهم طعاما للضواري، ذلك لكونهم أقلية ضعيفة لا حول لها ولا قوة. وعاد بحيلة جديدة لشعبه وتوخى الفخر كحيلة للسخرية منهم؛ فادعى أنه جميل مطرب مصور ممثل وشاعر، كانت خمسة وجوه لشخص واحد، رماه غروره وسكوت الرعية عليه إلى ادعائها، ودعا الحشود لحضور استعراضه فإذا الأعلام والزينة والأنوار.

---

[1] – **كليغولا**: أحد أباطرة روما الجائرين، أراد يوما السخرية من شعبه وإذلالهم فأطلق عليهم الأسود المقيدة فعملت فيهم قتلا وتنكيلا، وبالغ في إذلالهم واستصغارهم حين ولى عليهم حصانا.

[2] – للتفصيل في قصة نيرون ينظر الموسوعة الفرنسية الكبيرة. المجلد ٢٤، ص: ٩٦٠، بالكلمة المفتاحية (نيرون . Néron)

ثم يقسم ليخلقن بروما معجزة ما خطرت بقلب بشر؛ فكانت اللوحة التي رسمها حمراء بلهب النار، وإذا فيها مشاهد رسمها بغير حبر وألوان: مبان متهاوية وجمرات متطايرة وتماثيل منقضة وأناس حيارى وضواري منطلقة فزعة وغيرها من المشاهد التي ضمت الشعر والرسم والموسيقى، وهي الفنون التي ادعى الطاغية إجادتها في أمة غافلة عن أمرها، بَلَّغَتْ نيرونها المُلْكَ عن غير وجه حق فبغى وتجبر وعاث في الأرض فسادا واستبدادا، ثم غفروا ذنبه وحمدوه عليه وهم يعرفون ما جرَّه عليهمذلك الطاغية لكنهم تغابوا فتمادى سخفه وأذاه، فلها بهم حتى ضاقت الدنيا به فمات منتحرا.

ولو أن أمَّته انتهرته وناهضته لانتهى وارتدع، ولكن كل أمة تخلق نيرونها وتمده بالقوة من ضعفها وخنوعها، وهي بسكوتها ذاك تستحق ما نزل بها، على حد قول الشاعر معلقا: "لست أحزن على هؤلاء القوم الأنذال، ولكني أعتب على نيرون في فنه؛ إذ أغرق في إيقاعه وغلا في رسمه وزاد الشعر نثرا، ولعل خطأه الآخر أنه لم يكن معتدلا في نقشه وحفره، أما البلد الذي مات خنقا وثوى حرقا فلا شأن لي به، فليس من تصعب عليه الحياة الحرة كفؤا أن يحيا حياة طيبة."[1]

وقد أدى التواتر السردي في القصة وظيفة أساسية تتمثل في شحن شخصية نيرون والذي قدم كعلامة بيضاء في البداية فارغة دلاليا، لكن التواتر السردي هنا لم يرد اعتباطيا بل لعب دورا مهما في ملء البياض الدلالي، وتواترت الأحداث بجلاء، ودخلت شخصية كليغولا لتخضع بدورها إلى التبئير الجزئي، وليس ذلك لتصعيد الدلالة وإنما من أجل تأكيد معنى سابقا، وذلك من حيث البطاقات الدلالية التي أسندت إليها؛ الجشع، القسوة، الظلم... "[2]

ووظفت هذه الشخصية توظيفا رمزيا، إذ كان استحضارها "وسيلة للتغني بالحرية والبطولة والتمرد على الظلم وإظهار قحة الاستبداد،"[3] كما رأى الكثير من الشعراء الفلسطينيين في العصر الحديث أن المحتل الإسرائيلي لا يختلف كثيرا عن نيرون فجعلوه رمزا، ورد في الكثير من أشعارهم في محاولة "للموازنة بين مصير المدينة ومصير الفرد، أو بين عمر الحضارة وعمر الفرد، من خلال علاقة روما بنيرون والمدينة المحتلة بالاحتلال الصهيوني، ذلك أن عمر الحضارة أطول من عمر الفرد الغازي، فكأن الشاعر يريد أن يؤكد حتمية الزوال والاحتلال، وعودة الأرض في الوقت الذي يبدي فيه إصراره وتحديه لكل أنماط العذاب الذي تتعرض له المدينة المحتلة، مدركا أن العودة لا بد لها من تضحيات."[4]

تكمن القيمة الايجابية الوحيدة لهذه الشخصية في كونها مثيرة لوعي للشعوب العربية ضد طبقة الحكام الجدد صنيعة المستعمر، خاصة بعد أن استفحل أمرهم واشتد طغيانهم وأصبحوا حربا ضروسا على بني جلدتهم، فرأى فيهم أصحاب الضمائر الحية خطرا أعظم من خطر الاستعمار نفسه، فساقه الشعراء لتنبيه الشعوب إلى كون كل أمة تصنع نيرونها، وتحذر الشعب من التجارب المماثلة.

كان نيرون كذلك الروح الثورية المتمردة التي تحض الشعوب على الانتفاض ضد الطغاة، لأنها هي من رفعت شأنهم ومكنتهم من رقاب العباد وهي وحدها القادرة على الإطاحة بهم وكسر شوكتهم، فمرد استبداد الحكام لا إلى سطوة وقوة بقدر ما هو نتيجة ضعف الشعوب وانعدام الوعي في أوساطهم، لذلك كانت صورة نيرون ضرورية للعرب سيما في ظل الظروف السياسية

---

١ – ينظر النص والتعليق.

٢ – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث). منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥. ص: ٨٣ (بتصرف).

٣ – محمد مندور: خليل مطران. معهد الدراسات، القاهرة، مصر، ١٩٥٤. ص: ٢٤

٤ – زهير محمود عبيدات: صورة المدينة في الشعر العربي الحديث. دار الكندي، إربد، عمان، الأردن، ٢٠٠٦. ص: ١٨٧

والاجتماعية التي كانوا يقبعون تحتها، لتبصرهم وتفتح عيونهم على العدو المتربص بأوطانهم، وحكامهم الذين هم يد للعدو عيهم.

وبهذا نكون قد رصدنا أهم الشخصيات السياسية في القصة الشعرية العربية الحديثة، والتي نقلها لنا الشعراء بلسان صدق؛ فكانت منها النماذج المشرفة التي استرخصت الغالي وتجشمت الصعب في سبيل حرية أوطانها، ولكي يتوج سفر النضال بدمائها، كما وجدنا النماذج المنفرة والتي كانت وصمة عار في تاريخ البشرية وسبة في جبين الإنسانية.

نتائج البحث:

. يعتبر الشعر السياسي من الفنون الشعرية العربية الضاربة في القدم والتي رافقت حياة العربي منذ عرف السياسة والسياسيين.

. ظهرت الشخصية السياسية في الشعر العربيظهورا مبكرا يعود إلى العصر الجاهلي، كانت أول صورة لها متمثلة في شخصية الحارث بن عوف وهرم بن سنان في معلقة زهير بن أبي سلمى.

. وحين جاء الإسلام وتبدلت حياة الشاعر العربي تبدلا تاما، سيطرت شخصية النبي محمد صلى الله عليه وسلم على ما عداها من الشخصيات السياسية المذكورة في القصائد العربية في هذا العصر.

. وفي العصر الأموي حوى الشعر العربي صور شخصيات جديدة، هي شخصيات زعماء الأحزاب السياسية في هذه الفترة العصيبة من تاريخ الشعر العربي والدولة الإسلامية الناشئة.

. وفي العصر العباسي وبالتقاء العنصرين العربي والفارسيوتضاربهما، نشأ تيار الشعوبية الذي حاول الحط من الشخصية العربية سواء كانت سياسية أو اجتماعية، وفي المقابل ظهرت ثلة من الشعراء عملت على دحض الحجة الفارسية وإثبات السيادة للشخصية العربية.

. أما في العهد العثماني فقد كانت القصائد السياسية تصب في مجال مناصرة وتعضيد الأتراك وتهنئتهم بالانتصارات المحققة لصالح الدولة الإسلامية.

. وبإطلالة العصر الحديث وتطور الأوضاع السياسية العالمية والعربية، نحا الشاعر العربي منحى جديدا، فالتفت إلى الشخصية السياسية سواء كانت عربية أو أجنبية وسواء كذلك أكانت سلبية أو إيجابية يسقدمها مرة للإشادة بها والتمثل والاقتداء، وأخرى للتحذير من مآتيها والتنفير منها خاصة والعالم العربي يخطو خطواته الأولى نحو التحرر وكسر شوكة الاضطهاد وإعادة بناء الذات.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

١- أرسطو طاليس: فن الشعر. تحقيق عبد الرحمان بدوي. دار الثقافة، بيروت، لبنان،١٩٧٣.

٢- ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، بيروت، دار مكتبة الهلال، ٢٠٠٢

٣- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، بيروت، دار المعرفة،١٩٨١. ص٠٩

أ -

ا

لدواوين والمجموعات الشعرية:

٤- أبو القاسم سعد الله: ديوان النصر للجزائر، تقديم: أحمد توفيق المدني. المؤسسة الوطنية للكتاب. الطبعة الثالثة،١٩٨٦.

٥- زهير بن أبي سلمى: الديوان. المكتبة التجارية الكبرى، شارع محمد علي بجوار قسم الجمالية، القاهرة، مصر.

٦- صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي. منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان،١٩٥٧.

٧- فدوى طوقان: وجدتها. دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية،١٩٥٩

٨- نزارقباني: الأعمال الشعرية الكاملة، دار صادر بيروت، لبنان.

٩- خليل مطران: الديوان. مطبعة دار الهلال، القاهرة، مصر،١٩٤٩

ب - المراجع:

١٠- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث. دار الرائد للكتاب، الجزائر، الطبعة الخامسة،٢٠٠٧

١١- أحمد الشايب: تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، ط٠٥، بيروت، دار القلم،١٩٧٦

١٢- أحمد محمد الحوفي: أدب السياسة في العصر الأموي، مصر. دار نهضة مصر للطبع والنشر،١٩٧٩.

١٣- جليل كمال الدين: الشعر العربي الحديث وروح العصر (دراسات نقدية مقارنة). دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،١٩٦٤.

١٤- جمال الدين الرمادي: خليل مطران شاعر الأقطار العربية. دار المعارف، القاهرة، مصر.

١٥- جوزيف الهاشم وأحمد أبو حامة وإيليا حاوي. المفيد في الأدب العربي، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، ١٩٦٤، الجزء الثاني، الطبعة الأولى.

١٦- رؤوف الوعظ: الاتجاهات الوطنية في الشعر العربي الحديث، بغداد، دار الحرية للطباعة،١٩٧٤.

١٧- زهير محمود عبيدات: صورة المدينة في الشعر العربي الحديث. دار الكندي، إربد، عمان، الأردن،٢٠٠٦.

١٨- السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع (مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث). منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى،٢٠٠٥.

١٩- صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣.

٢٠- عربية توفيق لازم: حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث، الطبعة الأولى، بغداد، مطبعة الإيمان،١٩٧١.

٢١- عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،١٩٧٤

٢٢- علي عباس علوان: تطور الشعر العربي الحديث في العراق. اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج. منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، الطبعة الأولى،١٩٧٥

٢٣- عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث. دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨.

٢٤- محمد مندور، عبد العزيز الدسوقي، وأديب مروة ، وتقديم: إيليا الحاوي: أعلام الشعر العربي الحديث. منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٧.

٢٥- محمد مندور: خليل مطران. معهد الدراسات، القاهرة، مصر، ١٩٥٤.

٢٦- ياسين الأيوبي: آفاق في العصر المملوكي، لبنان، جروس برس، ١٩٩٥.

يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٨٥، بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨.

ج- الدوريات:

٢٨- مجلة الآداب، بيروت، لبنان، العدد الثاني، ١٩٥٦.

شخصية المرأة من خلال الحكاية الشعبية - التحليل المورفولوجي و الأنثربولوجي لحكاية محلية لمنطقة تيسمسيلت نموذجا

أ. يمينة ناضر / المدرسة الدكتورالية للأنثروبولوجيا-جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم (الجزائر)

ملخص:

في هذه الدراسة، فتحنا حافظة الثقافة الإنسانية التي لا تعرف الملل في محاولة منا لدراسة أهم عنصر من عناصر التراث الشعبي اللامادي، و الكشف من خلاله عن الصورة المقدمة لشخصية المرأة التي رسمها، و هو الحكاية الشعبية بمنطقة تيسمسيلت (الجزائر)، التي يعتقد الكثير أنها، خرافات خيالية لا يقبلها عقل الإنسان لأنها تناقض واقعنا الحالي. و لكنّنا نجد أنّ الحكاية الشعبية تعكس حياة الشعوب و تعبر عن أفكارهم و عواطفهم، و تصور النظم لديهم، كما تحمل قيما و معطيات تربوية و نفسية و تاريخية.

توصلت الدراسة إلى أن الحكاية الشعبية قد تضمنت عدّة جوانب من شخصية المرأة، إذ تَبين لنا من خلالها، أنه كان للمرأة دور هام في الحياة الاجتماعية و الثقافية و التثقيفية من خلال علاقتها بأولادها و زوجها و إخوتها و المجتمع، و أشارت نتائج الدراسة كذلك، إلى أن المرأة قد ظهرت كشخصية متميزة، استطاعت بها أن تعبّر عن احتياجاتها النفسية، و مكتسباتها الثقافية، و إبراز مكانتها.

الكلمات المفتاحية:

حكاية شعبية، شخصية المرأة، تحليل أنثروبولوجي، تحليل مورفولوجي.

مقدمة:

تعتبر الحكاية الشعبية من أهم عناصر التراث الشعبي، و لقد حظيت بعدة دراسات و اهتمامات من قبل باحثي علم الفلكلور و الأنثروبولوجيا، و هذا نظرا لثراء مادتها و ارتباطها بالقيم الفنية و الجمالية التي يعكسها الوجدان الشعبي و الإبداع الجمعي.

فعن طريق الحكاية الشعبية استطاع الإنسان أن ينقل أفكاره و معتقداته و تصوراته و عاداته و خبراته في الحياة، و يقدمها في شكل بناء قصصي محكم، و من هذا المنطلق نجد أن الحكاية الشعبية تستوعب ملامح التراث الشعبي أكثر من غيرها من أشكال التراث الشعبي الأخرى، و هذا نتيجة لبساطتها و سهولتها اللغوية و انتقالها بحرية من شخص إلى آخر و توارثها من جيل إلى آخر عن طريق الرواية الشفوية.

تعكس الحكاية الشعبية أفكار المجتمع و اتجاهاته، فهي تعكس نظرة المجتمع لدور كل من المرأة و الرجل في واقع الحياة، حيث نجد في كثير من نماذج التراث الشعبي و خاصة الحكايات الشعبية و الأمثال الشعبية، بأن المرأة غير نافعة و ليست بمبدعة و بالتالي يمنح هذا التراث تفوق الرجل على المرأة . إن المرأة أكثر الشخصيات ذِكرا من بين الشخصيات في الحكاية الشعبية، فنجدها قد تقمصت أدوارا عدة و أجادت دور البطولة في كل الأدوار فلعبت دور العجوز الشمطاء الماكرة، و المرأة

المخادعة أو الخائنة، كما لعبت دور المرأة الوفية و البطلة و المبدعة.

أهمية الموضوع:

تكمن دراسة الحكاية الشعبية، كونها من نتاج الجماعة الشعبية و أنها تحمل و تصف مواقف الجماعة الشعبية لكثير من الأمور و القضايا التي يتلقاها و يصادفها الإنسان في حياته اليومية – فهي عصارة خبرات و تجارب الشعوب – في أنها وسيلة لكشف شكل و نوعية و طبيعة المواقف و الأمور التي تعرضت لها الجماعة الشعبية عبر ممرّ الزمن، و بالتالي، فإنها تكشف عن التصورات الفكرية و الحقائق و الأحداث التاريخية للجماعة، و معرفة نقاط فشل و نجاح تلك الشعوب السالفة و استغلال ذلك في تحقيق التنمية.

و في جانبها المتعلق بمكانة المرأة و دورها، تعكس الحكاية الشعبية نظرة المجتمع الحقيقية للمرأة. فسالفا، و في مجتمعنا الذي تضرب جذوره في عمق التاريخ، حينما قدمت قبائل عربية من جزيرة العرب و امتزجت بقبائل أمازيغية (أهالي المنطقة)، فتوارث الجميع ثقافات تمتد أصولها بالنسبة للقادمين العرب، إلى زمن ما قبل الإسلام، و التي ترسخت في الوعي الجمعي لدى أهالي المنطقة، حينما كان يحتل الولد مرتبة أحسن من مرتبة البنت التي كانت تتعرض للوأد، و سلبت منها جميع حقوقها، و نالت كل أشكال الظلم و الاحتقار، مما جعل هذا الضمير الجمعي يؤنب للذنب الذي اقترف في حق المرأة، فجاءت الحكاية الشعبية لتصنع و تبني و تصوغ لها شخصيتها، و تعوضها عن سنوات الظلم و الذل، و تجعل منها إنسانة كاملة القدرات، فتلعب المرأة في الحكاية الشعبية شخصية الأم الحنون، و شخصية البطلة.

إذن، فبدراسة الحكاية الشعبية نكشف عن ملامح شخصية المرأة في أبعادها التاريخي و الفكري و الحضاري. و بدراستها أيضا، يتم إبراز شخصية المرأة كمرسّخة لقيم و عرف المجتمع و المساهمة في حفظ الذاكرة من الاندثار.

أهداف الدراسة:

تتجلى أهداف هذا البحث فيما يلي:

- دعوة الباحثين و الدارسين في العلوم الاجتماعية و خاصة الأنثروبولوجيا، إلى الاهتمام بالحكاية الشعبية، كونها تعتبر المرآة التي تعكس حياة المجتمعات، فمن خلالها يتم الكشف عن عاداتهم و تقاليدهم و نظمهم و معاملاتهم؛
- الكشف عن قيمة الحكاية الشعبية في ما يتعلق بشخصية المرأة ؛
- تقديم صورة عن المرأة من خلال الحكاية الشعبية؛
- الكشف عن بعض ملامح البيئة الجزائرية و تفاعلاتها مع المرأة كأم، و أخت، و زوجة، و طفلة.

الدراسات السابقة:

لقد اعتنت العديد من الدراسات بشخصية المرأة، كما تناولت دراسات أخرى التراث الشعبي في شقه المتعلق بالحكاية الشعبية، و التي سعى أصحابها إلى إبراز أهمية الحكاية الشعبية و أشكال التعبير الأخرى في الكشف عن أسرارها و حل رموزها، عن طريق الجمع و الدراسة، و يمكن إجمال الأعمال المتعلقة بموضوع الدراسة على النحو التالي:

تعرضت دراسة للحكاية الشعبية، مقتصرة على منطقة محددة و هي منطقة الباسك الحدودية بين فرنسا و إسبانيا (1)، أين تم التعرض بالخصوص إلى المصطلحات المتواترة و كذا تطبيق تحليل بروب المورفولوجي للحكاية.

لقد تمت دراسة مكانة المرأة في القصص القرآني من الناحية اللسانية للحوار النسوي (2)، حيث تتجلى أهمية هذا البحث في إبراز صورة المرأة و الكشف عن سماتها من خلال حواراتها التي وردت في القصص القرآني، كما تمّ تبيان المكانة التي حظيت بها المرأة في الإسلام و خلصت هذه الدراسة إلى إبراز الصورة الحقيقية التي رسمها القرآن للمرأة، و أنه باستطاعة الحوار أن يكشف عن السمات الشخصية للمحاور و يبرز مكانته.

كما اهتمت دراسة أخرى بالحكاية الخرافية الشعبية في منطقة تبسة عن طريق الجمع و الدراسة(3)، أين خلُص إلى أنّ الحكاية الخرافية الشعبية مثّلت البيئة الاجتماعية للمنطقة بكل عناصرها و قيمها، و أنها، أي الحكاية الخرافية الشعبية، عبّرت فعلا عن كل الاحتياجات النفسية و التاريخية و الثقافية، و أبرزت أهم الوظائف التي تؤديها هذه الحكاية. كما اعتمدت دراسة أخرى، و التي اهتمت بالقصة الشعبية في منطقة سطيف (4)، على جانب التشكيل الفني و الوظيفي عن طريق الجمع و الدراسة. و يبرز في هذه الدراسة أنّ الحكاية الشعبية ترمي إلى تحصيل أهداف تربوية و أخلاقية و اجتماعية، و هي فاعلة في تعليم الفرد منذ سنوات حياته الأولى، كما تؤدي الحكاية الشعبية وظيفة فنية تتمثل في حضورها في الأدب الرسمي.

توصلت دراسة أخرى، اعتنت بالمرأة و القصص الشعبي (5)، إلى أنّ هذا الأخير زيادة على الأساطير، تعتبر وسيلة لتحقيق التوازن النفسي للرجل و المرأة. لقد تم في هذه الدراسة إبراز الصفات السلبية في صورة المرأة كوسيلة لتهوين الموقف على الرجل، وتبرز الصفات الإيجابية في صورتها، في فترات ضعفها، للتهوين على النساء، كما أن القصص الشعبي يتناول الدور العام و الخاص للمرأة، و استنتجت الباحثة أن هناك بعض العناصر المشتركة بين القصص العربية و القصص الأجنبية التي ترسم عناصر شخصية المرأة، مثل مفهوم الكيد و إدانة الأنثى، و أشارت إلى أن هناك تمييز في تراث القصص الشعبي العربي يجمع بين التعميم و التخصيص بين فئات النساء، فبينما تقتصر صفات معينة على فئة، تظل بعض الصفات معمّمة على كل النساء.

أما رواة الحكاية الشعبية، النساء منهم تحديدا، فقد استخلصت الباحثة رحمونة مهاجي، أنهن رغم كونهن تمثلن السواد الأعظم من الرواة، فإنهن لا يرتقين أبدا إلى الاحترافية (6) لأن الساحات و الأماكن العمومية تبقى محرمة عليهن. كما تعرضت دراسة حديثة صدرت في٢٠١ (7)، إلى وضعية المرأة في المغرب العربي حيث أبرزت المكانة الاجتماعية و مدى تطور الذهنيات في في مجتمعاتها تجاهها عبر حقبة زمنية واسعة.

---

(1) Natalia M. Zaïka, "Morphologie du conte populaire merveilleux en Pays Basque de France et d'Espagne, à travers les corpus de la fin du XIX siècle – début du XX siècle",.ص ٣٣٧-٣٤١

(٢) فاطمة الزهراء بدراني و آخرون،"دراسة مكانة المرأة في القصص القرآني – دراسة لسانية للحوار النسوي".

(٣) سميحة شفرور، "الحكاية الخرافية الشعبية في منطقة تبسة – جمع و دراسة". ص ٨ – ١٣٧.

(٤) مبروك دريدي، "القصة الشعبية في منطقة سطيف – التشكيل الفني و الوظيفي (جمع و دراسة)". ص ١٢٩ – ١٥٨.

(٥) أسماء عبد الرزاق سيد سليمان، "سيرة المرأة في القصص الشعبي و الأساطير العربية". ص ١ – ٩.

(6) Mehadji Rahmouna, "Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie", ص 435 – 444.

(7) Ait-Zai Nadia, "Dossier: Femmes, Famille et droits", ص ٢١٣-٢١٩

و تعنى الدراسة [1] التي قدمها ريجي ماليج Régis Malige بإسهاب إلى الرواة و أماكن تواجد و سرد و مسالك الحكاية الشعبية، من سهرات عائلية، حفلات محلية، ورشات الخياطة، ساحات عمومية، مهرجانات، ثم انصب الاهتمام على مشكلة اللغة في السرد.

و اهتمت دراسات أخرى من بينها ما أوضحته رحمونة مهاجي، فيما يتعلق بالسرد بواسطة الشعر بدلا من النثر كما هو معتاد في الحكاية الشعبية [2]، قصد إبراز هاتين الطريقتين، كون الشعر و النثر يقدمان مهاما متباينة وفق ميزات كل جنس أدبي.

تحديد الإشكالية :

تعتبر الحكاية الشعبية جزءا من التراث الشعبي، و هي نتاجٌ للتراكم الثقافي و الفكري المستمر و الذي تكوّن نتيجة التفاعل الحيوي بين الإنسان و بيئتيه الطبيعية و الاجتماعية، و تأثره بثقافات بعض الشعوب الأخرى، فجسّد فيه الإنسان معاناته و أحلامه و طموحاته. فالحكاية الشعبية تنتمي إلى التراث الشعبي و الثقافة الشعبية، و هي عبارة عن تراكم لخبرات المجتمع و مدركاته و معارفه و تقلبات كل أفراده و أحزانه و آلامه في الماضي البعيد و القريب.

إنّ الحكاية الشعبية عبارة عن سرد قصصي، يضرب جذوره في أوساط الشعب و يعدّ من مأثوراته التقليدية و يعالج هموم الإنسان اليومية و مشاغله، لذلك تقدم الحكاية الشعبية وظائف عديدة منها النفسية كالترويح عن النفس و التسلية، كما تعتبر الحكاية الشعبية بمثابة العلاج النفسي عن طريق إسقاط المريض لمشاعره، و ذات بعد تربوي كنبذ الخبث و الحقد و الحسد و الحثّ على العمل و الاجتهاد و تعليم المتلقين معاني الحفاظ على الشرف و الشجاعة و الذكاء، و وظيفة ترفيهية كنسيان هموم الواقع.

تمثل الحكاية الشعبية التعبير الحقيقي للذاكرة الشعبية، فكانت تروى شفاهة منذ العصور السابقة، و كانت تنتقل من جيل إلى آخر عن طريق الحكي شفاهة قبل أن يعرف الإنسان الكتابة و التدوين، مما يجعل من المرأة حامية و راعية للحكاية الشعبية من الضياع و التلف على ممر الزمن، إذ كان الدور الأكبر في نقلها و الحفاظ عليها من نصيب المرأة، عبر سردها للحكايات مرارا و تكرارا لأولادها و أحفادها، بما يثري خيالهم و ينمي قدراتهم المعرفية.

تمر المرأة في حياتها بعدّة مراحل و أدوار، فتكون بنتا في البداية ثمّ زوجة ثم أماً و لماّ تكبر تصير حماة أو جدّة و خلال هذه الأطوار يتغير منظور المجتمع لها، فلقد صيغت الحكايات الشعبية المتعلقة بشخصية المرأة، ضمن حيّز معين و له عدّة وجهات نظر حيث ينظر للدور الذي تلعبه الشخصية الحكائية للمرأة، و ليس للمرأة، بحيث نجد أنّ الأم لها قدسيتها كرمز و ليس كامرأة، فهذه الأم أيضا زوجة أو كنّة أو حماة، و كل دور ينظر له بوجهة نظر مختلفة يعبر عنها في الحكايات الشعبية، و من ثمّة، كانت الإشكالية المطروحة فيهذه الدراسة عبر هذه التساؤلات :

- هل للحكاية الشعبية دور في رسم شخصية المرأة بمنطقة تيسمسيلت ؟
- هل تضمنت الحكاية الشعبية جوانب شخصية المرأة المتعددة التي تساهم في تكوين الشخصية العامة للمرأة في منطقة تيسمسيلت ؟
- ما الأدوار، الإيجابية و السلبية منها، التي احتلتها المرأة من منظور الحكاية الشعبية ؟

---

(1) Malige Régis, "Valière Michel, Le conte populaire, Approche socio-anthropologique", ص 219-221.
(2) Mehadji Rahmouna, "La poésie dans les contes populaires algériens",ص ١٧-٢٥.

- هل عبّرت المرأة من خلال الحكاية الشعبية عن احتياجاتها النفسية و الثقافية ؟

صياغة الفرضيات :

للإجابة على هذه التساؤلات المطروحة في الإشكالية تمّ صياغة الفرضيات التالية:

- للحكاية الشعبية دور في رسم شخصية المرأة في المجتمع الجزائري.
- تتضمن الحكاية الشعبية جوانب شخصية المرأة المتعددة (اجتماعية، ثقافية، اقتصادية، تربوية) التي تشارك في تكوين الشخصية العامة للمرأة في منطقة تيسمسيلت.
- تحتل المرأة أدوارا متعددة، منها السلبية و الإيجابية، في بيتها و في المجتمع و مع أفراد عائلتها.
- عبّرت المرأة من خلال الحكاية الشعبية عن احتياجاتها النفسية و الثقافية.

التعريف بمتغيرات البحث:

الشخصية:

عرّف جيرالد برنس Gérald Prince الشخصية في "قاموس السرديات" [1]، بأنها: "كائن له سمات إنسانية، ومنخرط في أفعال إنسانية، ويمكن أن تكون رئيسية أو ثانوية، ديناميكية أو ثابتة، متسقة أو غير متسقة، مسطحة أو مستديرة، و يمكن كذلك تحديدها على أساس أعمالها وأقوالها ومشاعرها، و طبقا لاتساقها مع الأدوار المعيارية، أو طبقا لاتفاقها مع مجالات محددة من الأفعال، أو تجسيدها لبعض العوامل."

الحكاية الشعبية:

الحكاية الشعبية قصة ينسجها الخيال الشعبي تروي حدثا مهما، و يستمتع الناس برواية هذه الحكاية و الاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل، عن طريق الرواية الشفوية [2].

التعريف بميدان الدراسة:

تيسمسيلت هي ولاية جزائرية، و تيسمسيلت مصطلح أمازيغي، بمعنى تيسم : غروب و سيلت : الشمس ، أي غروب الشمس، أو هنا تغرب الشمس ، كانت تيسمسيلت آهلة بالسكان منذ العصر الحجري القديم المتأخر، استمرت الحياة في المنطقة إلى غاية العهد الروماني حيث تمت السيطرة على الجهة الشرقية و الجنوب الغربي من المنطقة، و في سنوات٦٢ ٦٤٦ للهجرة دخل الإسلام إلى المنطقة خلال الحملة الثانية لعقبة بن نافع الفهري إذ استقبل أهالي المنطقة الدين الإسلامي بترحاب شديد، و لقد تداول الحكم على المنطقة عدّة دول تاريخية وهي الرستمية، ثم الدولة الفاطمية بدءًا من سنة٢٩٨ للهجرة، و بعدها خضعت المنطقة للدولة الزيانية في سنة٣١٢ للهجرة، وبعدهم الموحدون في سنة٥٣٩ للهجرة، و بعدهم الحفصيون سنة٦٣٢ للهجرة، و في بداية القرن الثامن للهجرة الزيانيون، وصولا إلى العثمانيين. كما كان لهاته الولاية دور بارز الأهمية في مكافحة المستعمر الفرنسي، بداية بمساندة قبائل الونشريس للأمير عبد القادر وصولا إلى معارك ثورة التحرير بقيادة البطل المجاهد

---

(١) جيرالد برنس، "قاموس السرديات"، ص ٣٠.

(٢) نبيلة إبراهيم، "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، ص ١١٩.

الشهيد جيلالي بونعامة.

منهج البحث:

بما أنّ أية دراسة علمية بصدد موضوع ما، لا يمكن دراسته بشكل منطقي و معقول، دون إتباع منهج أو مناهج معينة، لأنها ضرورية يعتمد عليها الباحث لإنجاز بحثه و توجيهه الوجهة الموضوعية السليمة، فهي بمثابة معالم يهتدي بها الباحث حتى لا يخرج عن التصور الذي انطلق منه، فإن المناهج التي اعتمدتها في إنجاز هذا البحث كانت كما يلي:

اعتمد فيه على المنهج التاريخي في الحديث عن المراحل التاريخية و الحقبات الزمنية التي مرت بها المنطقة، كما استعملت كل من منهج التحليل الأنثروبولوجي في تحليل و تفسير الحكاية الشعبية، و المنهج المورفولوجي لاستنباط الشخصية الحكائية موضوع البحث.

المنهج المورفولوجي لدراسة الحكاية :

يعد فلاديمير بروب Vladimir Propp من أهم الدارسين في علم الفلكلور، حيث اهتم بالأدب الشعبي، و خاصة الحكاية الشعبية، ولد في سان بيترسبورغ بروسيا يوم٢٩ أفريل١٨٩٥، وتوفي يوم٢٢ أوت١٩٧٠. ومن أهم كتبه، في مجال علم السرد "مورفولوجيا الحكاية الشعبية١٩٢٨)، الذي درس فيه مئة حكاية شعبية، استنتج منها ما سماه بالنموذج الوظائفي، أي البنية الشكلية الأم و الأصيلة، التي تتفرع منها، كل الحكايات، هذا و إن اختلفت في التركيب و الشكل[1].

و يذهب فلاديمير بروب في دراسته للشخصية الحكائية إلى القول بأن الوظيفة التي تؤديها الشخصية داخل السرد الحكائي هي التي تخلق تلك الشخصية، و يرى كذلك أنها تختلف لكونها عنصرا متحولا، بينما تشكل وظيفتها عنصرا ثابتا، إلاّ أنّ كل من عنصريْ الشخصية و الوظيفة يظلان متصلين بصورة قوية و هذا ما يجعل وظيفة الشخصية تظهر من خلال دورها في سير الحكاية[2].

و لقد حدّد بروب سبعة أنماط من الشخصيات هي: المعتدي، الواهب، المساعد، الأميرة، المرسل، البطل، والبطل الزائف حيث تتوزع الوظائف على هذه الشخصيات في كل حكاية[3].

حصر بروب عدد الوظائف في إحدى و ثلاثين (٣١) وظيفة، تظهر بعد المرحلة الاستهلالية (الابتدائية) و التي يرمز لها بـ α، و رمز للوظائف بالحروف اللاتينية، فعلى سبيل المثال إنّ وظيفة الإصلاح يرمز لها بالحرف K و وظيفة العقاب بالحرف U و وظيفة استلام الأداة السحرية بالحرف F. و يعرف بروب الوظيفة بأنها فعل الشخصية و هي تعمل بمعزل عن الشخوص و عن الطريقة التي تمثل بها و المتمثلة في العناصر المتغيرة[4].

التحليل المورفولوجي حسب بروب لحكاية ودعة مشتتّة سبعة :

---

(١) عبد الحميد بورايو ،" منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة "، ص٢٧.

(٢) فلادمير بروب،" مورفولوجيا القصة"، ص٣٧.

(٣) نفس المرجع السابق، ص ١٠٤.

(٤) عبد الحميد بورايو ،" منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة "، ص ٢٩.

١ - الموقف الاستهلالي:

تتحدث الحكاية قيد الدراسة (حكاية ودعة مشتتة سبعة) عن سبعة إخوة ذكور قالوا لأمهم الحامل إذا أنجبت بنتا لوّحي لنا بالبخنوق كبشرى لهم، و أما إذا أنجبت ولدا فتلوح لهم بالمنجل كي يهاجروا لسوء ما بشّروا به، و لما أنجبت أمهم بنتا سمّتها ودعة و لكن المرأة العجوز المحتالة لوّحت لهم بالمنجل فهاجر الإخوة السبعة.

٢ - تقطيع النص إلى متواليات:

و قد تمّ تلحيص متن الحكاية في هذا الجدول و تقطيعه إلى متواليات:

المتوالية	الجمل السردية ملخصة	وظائف الشخصية	رموز الوظائف
تبدأ هذه المتوالية من رحيل الإخوة و ابتعادهم تاركين أختهم التي كبرت فيما بعد و اكتشفت حقيقة إخوتها فقرّرت البحث عنهم، و رغم رفض أمها لقرارها أصرّت ودعة الرحيل و البحث عن إخوتها إلى غاية رحيلها مع الخادم و الخادمة للبحث عنهم.	سبعة إخوة يتمنون أن تنجب أمهم الحامل بنتا	استهلال	α
	رحيل الإخوة السبعة وهجرتهم	ابتعاد	β^1
	الأطفال يسيئون لودعة بمناداتها ودعة مشتتة سبعة	إساءة	A
	ودعة تستنطق أمها لتبوح لها بحقيقة إخوتها	استجواب	ε^3
	تكتشف ودعة أمر إخوتها.	إخبار	ζ^3
	تقرر ودعة البحث عن إخوتها	استهلال الفعل المعاكس	C
	الأم ترفض قرار ودعة للبحث عن إخوتها	حظر	γ^1
	ودعة تصرّ على قرارها.	تجاوز	δ^1
	الأم تفرض على ودعة أن يرافقها خادم و خادمة	وظيفة الواهب الأولى	D^7
	الأم تعطي لودعة المنجل السحري ليبين لها الطرق التي تسلكها أثناء البحث عن إخوتها	استلام الأداة السحرية	F^1
تبدأ هذه المتوالية من رحيل ودعة للبحث عن إخوتها و خداع الخادم و الخادمة لها باغتسالهم من العين الحرّة و اغتسالها هي من العين البرهوشة و كذا سرقتهم للمنجل السحري الذي كان بحوزتها، ثم تصديق إخوتها للخادمة بأنها هي ودعة أختهم	رحيل ودعة للبحث عن إخوتها.	انطلاق	↑
	الخادم و الخادمة يخدعون ودعة لتغتسل من العين البرهوشة.	خدعة	η^1
	ودعة تنخدع و تغتسل من تلك العين	تواطؤ	θ^1
	تتحول ودعة فتصبح في شكل خادمة. الخادم و الخادمة يسرقون لودعة المنجل السحري	إساءة	A^2_{11}
	الخادمة تدّعي أنها ودعة.	إدّعاءات كاذبة	L

إلى غاية أن اكتشف أخوها الأصغر الأمر و عاقب الخادم و الخادمة و عادت ودعة لتعيش في كنف إخوتها	تأخذ الخادمة مكان ودعة عند إخوتها فور وصولها	الوصول متنكراً	O
	يضع الإخوة ودعة موضع الخادمة	إساءة	A
	تحكي ودعة قصتها للإبل أثناء الرعي، فتحزن الإبل و تعزف عن الأكل	وساطة	B^4
	الأخ الأصغر لودعة يراقبها أثناء الرعي لمعرفة سرّ سوء حال الإبل	استخبار	ζ^3
	الأخ الأصغر لودعة يكتشف حقيقة الخادمة.	اكتشاف	Ex
	إخوة ودعة يعاقبون الخادمة	عقاب	U
	تعود ودعة للعيش مع إخوتها	إصلاح	K^4
تبدأ هذه المتوالية من غيرة زوجات إخوة ودعة و كيدهن لها و خداعها بابتلاعها لبيضة الثعبان، وكذا تصديق إخوتها لهن أنها حامل ، ممّا جعل إخوتها يكلفون أخوهم الأصغر بذبحها و لكن أخاها أشفق عليها ولم يقم بقتلها، إلى غاية إنقاذ و مساعدة الراعي لها ثمّ زواجه بها حتى أثبتت براءتها لإخوتها و نالت زوجات إخوتها عقاب كيدهن، و عادت ودعة و أسرتها لتعيش ثانية في كنف إخوتها.	زوجات إخوة ودعة يغرن منها ويكدن لها.	إساءة	A
	تخدع زوجات الإخوة ودعة و يضعن بيضة الثعبان داخل حبة الحلوى و توشين لأزواجهن أنها حامل.	خدعة	η^1
	يصدق إخوة ودعة زوجاتهم.	تواطؤ	θ^1
	أمر إخوة ودعة أخاهم الأصغر بقتل ودعة.	إساءة	A^{13}
	ينقذ الراعي ودعة	نجدة	Rs
	تتزوج ودعة الراعي	زواج	W^0
	تعود ودعة مع ابنها إلى إخوتها	تغير الهيأة	T
	ودعة تثبت براءتها لإخوتها و ينكشف كيد زوجاتهم.	انتصار	J
	عاقب إخوة ودعة زوجاتهم	عقاب	U
	عودة ودعة للعيش في كنف إخوتها.	إصلاح	K^4

جدول١ - تقطيع حكاية ودعة مشتتة سبعة إلى متواليات

٣ - العناصر غير الأساسية في الحكاية:

أ - العناصر المساعدة لربط وظائف الشخصية:

من بين العناصر المساعدة لربط الوظائف في الحكاية نجد:

عنصر المشاهدة: جاء هذا العنصر لربط بين وظيفة الإدعاءات الكاذبة و وظيفة الإساءة بمشاهدة الإخوة ودعة في شكل خادمة، وظهر مرّة أخرى للرّبط بين وظيفة العقاب و وظيفة الإساءة بمشاهدة الزوجات معاملة أزواجهم الحسنة لأختهم

ودعة، و كذلك ظهر مرّة أخرى للربط بين وظيفة التواطؤ و وظيفة الإساءة بمشاهدة الإخوة ودعة ببطن منتفخة .

عنصر الحوار: جاء هذا العنصر للربط بين وظيفة الإساءة و وظيفة النجدة عندما جرى الحوار بين ودعة و الراعي لمّا كان يجذب شعرها مع العشب فكانت تتألم.

عنصر سماع محادثة: ظهر للرّبط بين وظيفة الإساءة و وظيفة الاكتشاف عندما سمع الأخ الأصغر حديث ودعة مع الإبل.

ب -التكرار الثلاثي:

ظهر التكرار الثلاثي في هذه الحكاية عند وصية ودعة لابنها أن يترجاها ثلاث مرّات لتحكي له حكاية ودعة مشتّتة سبعة.

ج -الدوافع:

أما الدوافع التي وردت في الحكاية فهي ملخصة في الجدول٢ التالي:

الشخصيات	الأفعال	الدوافع
العجوز المحتالة	خداع الإخوة السبعة	الغيرة و الانتقام
ودعة	الرحيل	البحث عن إخوتها
الإخوة السبعة	الرحيل	عدم قبولهم لأخ آخر لهم
الأم	منع ودعة من الرحيل	الخشية عليها
الخادم و الخادمة	الخداع و السرقة	الطمع
الراعي	المساعدة	الزواج
زوجات إخوة ودعة	الكيد و الإيذاء	الغيرة و الانتقام

جدول٢- الدوافع الواردة في متن حكاية ودعة مشتتة سبعة

٤ - شخوص الحكاية:

تتكون حكاية بقرة اليتامى من الشخوص التالية:

- البطل: ودعة
- الشرير:الأطفال، العجوز المحتالة ثمّ زوجات إخوة ودعة
- المساعد:الراعي
- البطل المزيف: الخادمة
- المانح: الأم.

٥ - توزيع الوظائف بين الشخوص:

تم تلخيص توزيع الوظائف بين الشخوص في الجدول٣ التالي:

دائرة فعل الشخصية	وظائفها النظرية	شخصية الحكاية	الوظائف المنجزة في الحكاية	التعدي إلى دائرة فعل

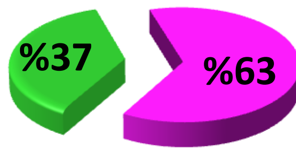
الوظيفة		الشخصية		أخرى
				أخرى
المعتدي	Pr ،H ،A	المعتدي١: العجوز المحتالة	A	
		المعتدي٢: زوجات الإخوة	A	
		المعتدي٣: الأطفال	A	
المانح	F.D	المانح: الأم	F.D	
المساعد	،N ،Rs ،K ،G T	المساعد: الراعي	Rs	
الأميرة (الشخصية موضع البحث)	،Q ،Ex ،I ،M W ،U	الشخصية موضع البحث: الإخوة السبعة	U ،Ex ،A	معتدي
المرسل	B			
البطل - الباحث	W ،E ،C↑	البطل - الباحث: ودعة	،W ،K ،B ،C↑ J ،T	مساعد، مرسل
البطل - الضحية	W ،E			
البطل المزيف	L ،Eneg ،C↑	البطل المزيف: الخادمة	O ،L ،A	معتدي

جدول٣ - توزيع الوظائف بين شخوص حكاية ودعة مشتتة سبعة

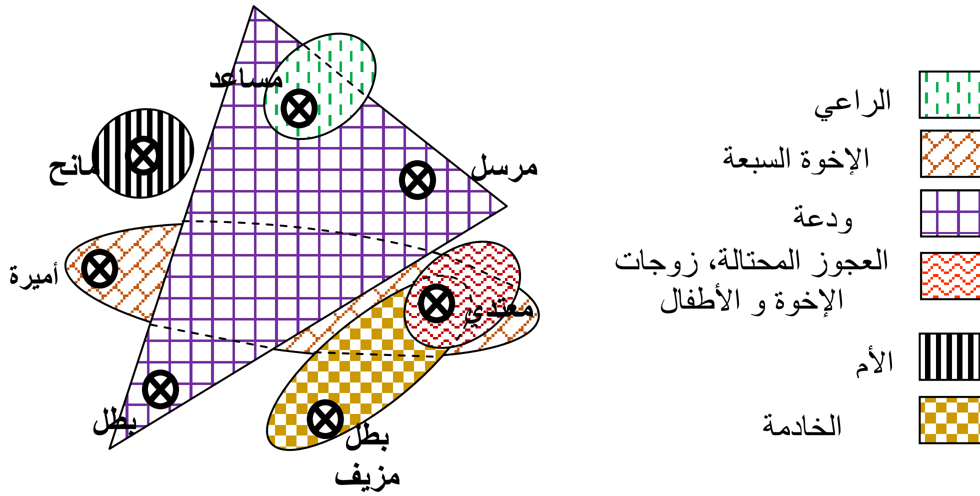
نستنتج من الجدول ٣ أن الحكاية تشمل ست شخصيات و يوازي عددها عدد الدوائر التي تشكلها. مثّلت الشخصيات النسوية فيه باللون الوردي.

كما نستخلص أن من بين الشخصيات المؤثرة في سياق الحكاية، توجد خمس (٥) شخصيات نسوية من بين سبعٍ (العجوز المحتالة - زوجات الإخوة - أم ودعة - ودعة الخادمة)، و هن المعتدي

متمثل في العجوز المحتالة و زوجات الإخوة، و المانح متمثل في أم ودعة و البطل متمثل في ودعة و البطل المزيف متمثل في الخادمة، أي أنّ المرأة مثلت نسبة 62,5 % أي ما يقارب٦٣ % من شخصيات الحكاية و هو ممثل بالقطاع ذي اللون الوردي في الشكل ١ المقابل.



شكل١ - توزيع التمثيلين النسوي (لون وردي) و الرجالي (لون أخضر) لشخصيات حكاية ودعة مشتتة سبعة



شكل٢ حقول عمل شخصيات حكاية ودعة مشتتة سبعة

يوضح الشكل٢ دوائر فعل شخصيات الحكاية. كما يمكننا أن نستنتج من نفس الشكل٢، استنادا إلى الجدول٣ بأن عدد أشخاص الحكاية يوازي عدد دوائر فعلهم.

يبين توزيع دوائر الفعل بين الشخصيات الفاعلة في الشكل٢ ما يلي:

- تتوازى دائرة فعل كل من المعتدي، المانح و المساعد تماما مع شخصياتهم الفاعلة، أي أنه كل من المعتدي، المانح و المساعد شخصية فاعلة صرفة.

- تشترك شخصية واحدة في دوائر فعل عديدة :

اشترك المعتدي بالإضافة إلى قيامه بالأفعال المنوطة به مع البطل المزيف و الشخصية موضع البحث.

- توزع دائرة فعل واحدة بين شخصيات عديدة:

توزعت دائرة فعل بين شخصيات عديدة في الحكاية كما يلي:

اشترك البطل بالإضافة إلى قيامه بالأفعال المنوطة به مع المساعد و المرسل الغائب في الحكاية، فكان بطلا و مساعدا و مرسلا.

تعدّى كل من البطل المزيف و الأميرة دائرتيْ فعلهما فكانا أميرة و معتديا بالنسبة للأميرة و بطلا مزيفا و معتديا بالنسبة للبطل المزيف.

٦ - صفات الشخصيات في الحكاية:

لخّصت شخصيات الحكاية في الجدول٤ الموالي:

الشخصية	المصطلح الاسمي و المظهر	خصوصيات الظهور في الحكاية	السكن
الشخصية ١	ودعة	بطلة	الريف
الشخصية ٢	الإخوة السبعة	شخصية موضوع البحث	الريف
الشخصية ٣	العجوز المحتالة	معتدي١	الريف
الشخصية ٤	الأم	مانح	الريف

الشخصية ٥	الخادمة	بطل مزيف	الريف
الشخصية ٦	الراعي	مساعد	الريف
الشخصية ٧	زوجات إخوة ودعة	معتدي٢	الريف
الشخصية ٨	الأطفال	معتدي٣	الريف

جدول٤- الشخصيات الواردة في متن حكاية ودعة مشتتة سبعة

٧ - ح

ركات الحكاية:

تتألف حكاية ودعة مشتتة سبعة من خمس حركات و ابتدأت كل الحركات من الثانية إلى الأخيرة كنتاج للحركة الأولى، أي أنّ الحكاية مفردة كاملة.

- الحركة الأولى: تبدأ من إساءة الأطفال لودعة و شتمها إلى عودتها إلى العيش وسط إخوتها.
- تستهل الحركة الثانية بسرقة الخادمين لمنجل ودعة و تحوله إلى خادمة إلى غاية عثورها على إخوتها.
- الحركة الثالثة: تبدأ من شروع ودعة في العمل كخادمة إلى أن استعادت مكانتها.
- الحركة الرابعة: تبدأ بغيرة و كيد زوجات الإخوة لودعة إلى أن انكشف كيدهن و عادت للعيش مع إخوتها.
- تستهل الحركة الخامسة بأمر الإخوة أخيهم الأصغر بقتل ودعة و تنتهي بانكشاف كيد زوجات الإخوة و عودة ودعة للعيش مع إخوتها.

٨ - تشكل رموز الوظائف:

إذا قمنا باستخراج كافة الوظائف من هذه الحكاية يتسنى لنا أن نحصل على ما يلي:

1- α β^{1} $A\varepsilon^{3}\zeta^{3}C\gamma^{1}\delta^{1}D^{7}F^{1}\uparrow$ $\eta^{1}\theta^{1}$

2- A $\eta^{1}\theta^{1}$

3- A^{13} $RsW^{0}T$

(2–3: $RsW^{0}T$) JU

(1–3: K^{4})

4- $A^{2}LO$

5- $AB^{4}\zeta^{3}Ex$

(4–5: K^{4})

التحليل الأنثروبولوجي للحكاية:

إن اختيار العدد سبعة ليكون عدد الإخوة، و أن لديهم من كل شيء سبعة، لم يكن عفويا، فللعدد سبعة مكانة مميزة لدى مجتمعنا، كما كان له الكثير من الدلالات و الرموز في الدين و المعتقدات الشعبية، فلقد ذكر العدد سبعة مرّات عديدة في القرآن الكريم لقوله تعالى :{ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَمَاءِ، فَسَوَاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ} [1]، و قوله تعالى: {كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلٍ} [2]،و قال تعالى:{وَ قَالَ المَلِكُ إِنّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَاكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَ سَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَ أُخَرَ يَابِسَاتٍ} [3]، و قوله تعالى: {اللهُ الَذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَ مِنَ الأَرْضِ مِثْلَهُنَّ} [4].

و لقد ورد كذلك الرقم سبعة في العديد من المناسبات و العادات و المعتقدات المختلفة، كأسبوعية العروس، و هناك في العُرف سبعة أيام لعزاء المتوفى، و للمولود الجديد سبعية الولادة.

تفضل الأسرة الجزائرية و كمثيلاتها من الأسر العربية، إنجاب الذكور على الإناث، و تضع حاجزا للتمييز و التفريق بين البنت و الولد، نظرا للتفكير السلبي و النظرة الضيقة التي يوجهها المجتمع للمرأة، نتيجة عادات و تقاليد الموروث الثقافي، حيث نجد أن للولد في مجتمعنا وضعا متميزا يختلف كثيراً عن البنت التي كانت تتعرض للوأد في زمن سالف، فيفرحون إذا كان المولود ذكرا، و يغتمون إذا ولدت لهم أنثى. و كان الرجل العربي الجاهل يصاب بضيق صدر، و همّ بالغ، إذا وضعت زوجته أنثى [5]، و قد أشار إلى هذا، البارئ سبحانه و تعالى بقوله: {وَ إِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَ هُوَ كَظِيمٌ}. [6]

للمفارقة، فإننا نستشف في حكاية "ودعة مشتّتة سبعة" عكس ما يراه المجتمع اتجاه قضية إنجاب البنات: فالإخوة السبعة، و هم يمثلون جنس الذكور، يطالبون أمهم بأن تنجب لهم أختا، و إلاّ فسيرحلون و يهاجرون بعيدا لسوء ما بشّروا به إذا ما أنجبت أمهم ولدا. تبدو المرأة هنا في مواجهة المجتمع من خلال إبراز شخصيتها الإيجابية في هذه الحكاية بقدرتها علىتغيير ثقافة المجتمع، الذي سلبها معظم حقوقها في متطلبات الحياة، مما ترك آلاما نفسية لدى النساء يستلزم التكفير عنها، و إعادة بناء ثقافة ذلك المجتمع و تصحيح نظرته للمرأة على أنها مخلوق يفضل إنجابه على إنجاب الذكر. كما برزت شخصية المرأة قوية بطلة شجاعة باستطاعتها القيام بالمهام الصعبة، بعيدا عن الأنوثة الضعيفة، و تجلى لنا هذا من خلال شخصية ودعة، فاتخذت المرأة الحكاية الشعبية وسيلة تعيد لها وضعها و تعوضها عمّا شاهدته من ظلم.

إن صعود الإخوة السبعة إلى أعلى الجبل، ينتظرون الإشارة من أمهم، يدل على أن مكان الحكاية منطقة جبلية و هو ما يميز منطقة تيسمسيلت. ثم يطلب الإخوة من أمهم أن تلوح لهم بالبخنوق في حالة إذا ما أنجبت بنتا، و أن تلوح لهم بالمنجل إذا ما أنجبت ولدا. فالبخنوق خمار طويل يتدلى على النصف العلوي من جسم المرأة و هو يعتبر من بين الألبسة التقليدية لدى نساء منطقة تيسمسيلت، و أما المنجل فهو من الأدوات الزراعية التراثية التي تستخدم في الحصاد، و بما أن منطقة تيسمسيلت تشتهر بزراعة الحبوب فهو لدى أهالي المنطقة مثال للقوة و العمل و الكدّ، و لازال المنجل يستعمل في عملية الحصاد بتيسمسيلت في المناطق الجبلية ذات التضاريس الوعرة.

---

(١) سورة البقرة، من الآية ٢٩.

(٢) سورة البقرة، من الآية ٢٦١.

(٣) سورة يوسف، من الآية ٤٣.

(٤) سورة الطلاق، من الآية ١٢.

(٥) مريم نور الدين فضل الله، "المرأة في ظل الإسلام"، ص ١٣.

(٦) سورة النحل، الآية ٥٨.

أما المرأة "الستوت" (العجوز المحتالة)، فتمثل الشخصية السلبية للمرأة في الحكاية، تلك الشخصية التي جعلها الحاكي الشعبي صورة ارتسمت في ذهن الوعي الجمعي، إذ لا ينفك أن تنسب كل النعوت السيئة لأية امرأة عجوز، حيث أن المرأة التي تفقد مزايا من أنوثتهاو نشاطها في المجتمع بفعل كبر سنها، لم يعد لديها ما يميزها عند الرجل و العائلة، و هذا ما يغير دورها في المجتمع، فتوجه إليها الأدوار السلبية كالشريرة، و المحتالة اللتان تتصفان بالمكر و الدهاء و الإفساد.

يدل ذكر كل من المنجل السحري و العين الحرّة و العين البرهوشة، على انتشار الأفكار الخرافية و المعتقدات السحرية التي تشير إلى تخلف المجتمع و سذاجته، إذ أنّ الإيمان بالسحر نوع من المعتقدات البدائية و التي لا تزال متأصلة الجذور في عمق المجتمع، حيث عرف الإنسان السحر منذ العصور الغابرة، فنتيجة خوفه من القوى الخارجية، من كوارث طبيعية و أمراض، و التي يصادفها يوميا في حياته و يعجز عن مجابهتها، يدفع به إلى اللجوء، منذ ذلك التاريخ، إلى استخدام أساليب و طقوس السحر لمواجهة قوى الشر و الأرواح الشريرة، و جلب قوى الخير.

أما عن ذكر تدهور حالة الإبل و عزوفه عن الأكل، فهذا ما يدل على أن أهالي منطقة تيسمسيلت على دراية بطبائع الإبل، حيث أنهم اكتسبوها من سكان شمال الصحراء و حتى وسطها (الأغواط، ورقلة، ...)، الذين كانوا، إلى وقت ليس بالبعيد، يأتون لممارسة الرعي خاصة أثناء و بعد موسم الحصاد، فيقومون بكراء الأراضي التي تم حصادها (الحْصيدة)، و يتخذونها مراعيا لإبلهم و ماشيتهم، زيادة على قوافل التجار التي كانت تمر بالمنطقة، فتيسمسيلت قديما، كانت ممرا و مكان التقاء لقوافل التجار سواء القادمين من الشمال إلى الجنوب أو المتوجهة من الجنوب نحو الشمال، كما أضافت الراوية أن من طبائع الإبل أنها تحزن إذا ذبح أمامها جمل و تستاء نفسيا و تعزف عن الأكل، كما نجد أن الله سبحانه و تعالى اختار الإبل، هذا المخلوق العجيب و خصّه من بين ما لا يحصى من مخلوقاته ليتدبره الإنسان لقوله تعالى: {أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ}. (1)

أما زوجات إخوة ودعة اللواتي يمثلن شخصيات سلبية في الحكاية، فغيرتهن من ودعة و كيدهن لها بوضع بيضة الثعبان في حبّة الكعبوش، ثم تحمل ودعة بعدها، من المظاهر الدالة على تقليدية و سذاجة المجتمع الذي وقعت فيه الحكاية.

إن العقاب الذي وجهه إخوة ودعة لها، و هو أن أمروا أخاهم الأصغر بقتلها، يبدي لنا حكم المجتمع في غسل العار و الحفاظ على الشرف، و الذي يلعب الرجل الدور الأساسي في حمايته، و هو بقتل المرأة، و إذا عدنا إلى تاريخ مفهوم الشرف، نجده من بقايا العصر الجاهلي التي ترسخت في الوعي الجمعي للمجتمع، و المتمثلة في وأد البنات خشية إلحاق العار بشرف القبيلة. (2)

تعود ودعة من جديد، و ينكشف أمر زوجات إخوتها، و ينلنّ جزاء مكرهنّ، بسقوطهن في حفرة النار، أما زوجة الأخ الأصغر و التي حاولت القفز فلم تقع في الحفرة، و كأن تلك النار لا تريد حرقها، فإنها تنجو لأنها لم تشاركهن كيدهن و مكره ن، فلم تحترق لأنها لا تستحق العقاب، لأن النار موضع أهل الجرم و الذنوب، وهي مآلهم و مرجعهم، و هذا من تأثر المجتمع بتعاليم الدين، و الذي منه استقى فكرة العقاب بالحرق عن طريق زجّ المذنب في النار التي جعلها الله مأوى للمذنبين و المجرمين لقوله تعالى: {إِنَّ الْمُجْرِمِينَ فِي عَذَابِ جَهَنَّمَ خَالِدُونَ}. (3)

---

(1) سورة الغاشية، الآية ١٧.

(٢) مريم نور الدين فضل الله، "المرأة في ظل الإسلام"، ص ١٥.

(3) سورة الزخرف، الآية ٧٤.

استنتاج:

لقد تأرجح ظهور شخصية المرأة في هذه الحكاية الشعبية بين ما هو سلبي و ما هو إيجابي. حيث برزت شخصية المرأة في صورة إيجابية تبدو من خلالها المرأة عنصرا، متوافقا فعالا ذا مزايا إنسانية حسنة، من خلال شخصية ودعة التي قدّمت صورة لشخصية المرأة البطلة حيث تجلت تلك البطولة في بحث ودعة عن إخوتها، و كما قدّمت صورة لشخصية المرأة الشريفة التي استرجعت كرامتها.

بالمثل، لعبت المرأة في هذه الحكاية أدوار الشر عندما ظهرت في صورة العجوز "الستوت" التي تسعى للشر، و خراب الأسر، مستخدمة المكر و الحيل للتخلصِ ممّن تكنّ لهم العداء و تكرههم، كما ارتبطت صورة شخصية المرأة بالمكر والخداع والتحايل جراء ما اتصفن به زوجات الإخوة من الحقد و الغيرة.

خلاصـــــة:

تهدف هذه الدراسة التي بين أيدينا إلى الكشف عن الصورة المقدمة لشخصية المرأة التي رسمتها الحكاية الشعبية بمنطقة تيسمسيلت. فكما ذكرنا سابقا، تعتبر الحكاية الشعبية أهم عناصر الأدب الشعبي، و الأكثر دلالة على روح المجتمع و أعماقه و أصدق تصويرا لأفكاره و معتقداته الراسخة، كما أنها تعتبر تعويضا للإنسان عن عجزه على تحقيق رغباته التي لا يستطيع أن يحققها على أرض الواقع.

نلاحظ تميّز الظهور النسوي في هذه الحكاية الشعبية المدروسة و التي تبين من خلالها أن شخصية المرأة سائدة في الحكاية الشعبية دون غيرها.

تبين لنا من خلال الدراسة، أن شخصية المرأة تأرجحت بين ما هو سلبي وما هو إيجابي، و احتلت عدّة أدوار و تعددّت صورها، فلعبت أدوارا إيجابية، منها دور البطلة و المانحة و المساعدة وفقا لتصنيف بروب، كما لعبت أدوارا سلبية كالشريرة و البطلة المزيفة، فقد كانت مصدرا للشر كشخصية العجوز المحتالة التي تكيد و تجسم الشر في حكاية ودعة مشتّتة سبعة و كذلك زوجات الإخوة، فقد ارتبطت صورتهم بالتحايل و المكر والخداع، و بجانب الدور السلبي الذي لعبته شخصية المرأة في الحكاية الشعبية بمنطقة تيسمسيلت حسب الحكاية المدروسة، احتلت المرأة أدوارا إيجابيةً مثل شخصية ودعة التي كانت بطلة.

توصلت الدراسة إلى أن الحكاية الشعبية بمنطقة تيسمسيلت قد تضمنت عدّة جوانب من شخصية المرأة، إذ تبين لنا من خلال الحكاية الشعبية أن المرأة تمثّل عنصرا اقتصاديا، فكانت تشتغل في الرعي، (فقد عرفت منطقة تيسمسيلت كمثلها من مناطق السهوب بالرعي)، كما كان للمرأة دور هام في الحياة الاجتماعية و الثقافية و التثقيفية من خلال علاقتها بأولادها و زوجها و إخوتها و المجتمع.

أشارت نتائج الدراسة كذلك، إلى أن المرأة قد ظهرت كشخصية متميزة، استطاعت بها أن تعبّر عن احتياجاتها النفسية، و مكتسباتها الثقافية، و إبراز مكانتها و إظهار الحاجة إليها للأخذ برأيها و مشاورتها، حيث ظهرت شخصية المرأة التيسمسيلتية من خلال الحكاية الشعبية أكثر اتزانا و ذكاء في تدبير الأمور، و اتخاذ القرارات.

لقد وظّفت المرأة ذكاءها و فراستها من خلال الحكاية الشعبية لمنطقة تيسمسيلت، و أثبتت كفاءتها بأن برهنت للمجتمع الذي قلّل من شأنها، وصوّرها مخلوقا ضعيفا محدود القدرات العقلية، حيث استطاعت أن تثبت جدارتها وقدرتها و أن تعظّم من مكانتها و ترفع من قدرها.

برزت من خلال الدراسة، صورة شخصية المرأة الشريفة والمحافظة على كرامتها ، كما أبرزت حكاية ودعة مشتتّة سبعة صورة عن شخصية المرأة البطلة الباحثة عن إخوتها رغم صعاب الطريق و مشقة المهمة و التي مثلت عنصرا إنسانيا متوافقا في علاقتها بإخوتها و حبها لهم.

استطعنا بدراسة الحكاية الشعبية بمنطقة تيسمسيلت الكشف عن ملامح شخصية المرأة و كيف رُسمت، في بعدها الاجتماعي و الاقتصادي و الثقافي و النفسي و الفكري، إذ أن الحكاية الشعبية تمثل اللبنة الأساسية من تراثنا الشعبي الذي يعكس خبرات المجتمع الطويلة في الحياة. فتعتبر الحكاية الشعبية صورة دقيقة عن المضامين المختلفة للحياة، و أنماطها المتنوعة، و لواقع حياة مجتمعنا بما تسعى إلى تصويره من عادات، و تقاليد، و قيم، و أعراف تعكس نفسية ذلك المجتمع وفكره، و هي بهذا تشكل هوية الإنسان وتحدد ملامح شخصيته و ترسمها.

وفقا للتحليل المورفولوجي لبروب، فلقد خلصنا إلى توازي دوائر الفعل مع الشخصيات في الحكاية موضوع دراستنا، و بالتالي، فإن الحكايات الشعبية لمنطقة تيسمسيلت، و التي شكلت موضوع هذه الدراسة كانت متوازنة و متوافقة في سردها و أنساقها أي حركاتها.

و من جهة أخرى، فإنه من خلال هذه الحكاية الشعبية، يمكننا استنباط ماهية التكرار الثلاثي في أفعال شخصيات الحكاية، تلك الأفعال التي غالبا ما تلي حبكة الحكاية و تسبق الحل، فلذلك دلالة تجد أصولها و تضرب بجذورها في الثقافة الجمعية، إذ أنّ العدد ثلاثة يتكئ على ركائز الوعي الجمعي و الدين و التأملات و غيرها، و له مغزى الاكتمال، اكتمال الشيء...

فمن المرجعية الدينية نجد أن غسل الأطراف في وضوء الصلاة ثلاثا، و الطلاق يكتمل بثلاث لفظات، ... ومن أساطير عرب ما قبل الإسلام، اللات و العزّى و مناة الثالثة الأخرى... و بتتبع أثر قداسة العدد ثلاثة في اللاوعي الجمعي لمجتمع حقل الدراسة (منطقة تيسمسيلت)، فإننا نجده في التقاليد الشعبية بكثرة: في الأمثال الشعبية، "الأولى عسل و الثانية بصل و الثالثة تحصل"، و في الألغاز، "ثلاث فراد متقابلين على قلتة دم، يوخر فرد تطيح القدرة"، و في الحِكم، "الشمس تضيء ثلاث جهات فقط". فللعدد ثلاثة دلالة و كُنه الاكتمال.

قائمة المراجع:

- القرآن الكريم.

- أسماء عبد الرزاق سيد سليمان، "دراسة سيرة المرأة في القصص الشعبي و الأساطير العربية"، جمعية دراسات المرأة و الحضارة – القاهرة، عدد٢، جوان٢٠٠٠، ٩٨٩.

- جيرالد برنس (ترجمة السيد إمام)، "قاموس السرديات"، طبعة أولى، ميريت للنشر و المعلومات- القاهرة،٢٠٠٣.

- شفرور سميحة، "الحكاية الخرافية الشعبية في منطقة تبسة جمع و دراسة"، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة- الجزائر،٢٠٠٩.

- عبد الحميد بورايو، "منطق السرد - دراسات في القصة الجزائرية الحديثة"، منشورات السهل،٢٠٠٩.
- فاطمة الزهراء بدراني و آخرون، "دراسة مكانة المرأة في القصص القرآني - دراسة لسانية للحوار النسوي"، المركز الجامعي تيسمسيلت- الجزائر،٢٠١٢.
- فلادمير بروب (ترجمة عبد الكريم حسن و سميرة بن عمّو)، "مورفولوجيا القصة"، طبعة أولى، شراع للدراسات و النشر و التوزيع- دمشق،١٩٩٦.
- مبروك دريدي، "القصة الشعبية في منطقة سطيف - التشكيل الفني و الوظيفي (جمع و دراسة)"، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة- الجزائر،٢٠٠٤.
- مريم نور الدين فضل الله، "المرأة في ظل الإسلام"، دار الزهراء للطباعة و النشر و التوزيع – بيروت،١٩٧٨.
- نبيلة إبراهيم، "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، طبعة ثالثة، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع- القاهرة،١٩٨١.

مراجع بلغة أجنبية:

- Ait-Zai Nadia et al ., "Dossier : Femmes, famille et droit" , L’Année du Maghreb, .٢٠١٠
- Malige Régis, "Valière Michel, Le conte populaire. Approche socio-anthropologique", Recherches sociologiques et anthropologiques, 37-2 | 2006.
- Mehadji Rahmouna, "La poésie dans les contes populaires algériens", Insaniyat, 43 | 2009, pp 17-25.
- Mehadji Rahmouna, "Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie", L’Année du Maghreb, 200٩.
- Mendel Gérard, "La Révolte contre le père. Une introduction à la sociopsychanalyse", Ed Payot- Paris, 1988.
- Zaïka Natalia M., "Morphologie du conte populaire merveilleux en Pays Basque de France et d’Espagne, à travers les corpus de la fin du XIX siècle – début du XX siècle", Lapurdum, ٢٠٠٥, pp ٣٤١-٣٣٧.

" La poétique de la nouvelle dans "Place du Bonheur" d' Hugo Marsan

Présentée par Dr. AyatAllah Ahmed Aly, Institut du Haut El Maaref Des langues et de la traduction. Département de Français, Le Caire 2015

د.آيات الله أحمد علي محمد، جامعة عين شمس . مصر

" Le bonheur, saisissons - le sur la terre (...) Imprudent celui qui spécule sur l'avenir , assurons-nous d'une félicite tout humaine. Ainsi, raisonnèrent les moralistes (du XVIIIème siècle) qui se mirent à chercher le bonheur dans le présent."

ملخص:

نتناول فى هذا البحث جماليات القصه القصيره في "مكان للسعاده" للكاتب الصحفي الفرنسي " هوجو مارسان ".

ينقسم البحث الى ثلاث فصول :- نتحدث في الفصل الاول " الشخصيات " عن شخصيات السبع قصص و بحثهم الدائم عن الحب والسعاده فنري سبع قصص مختلفه تمثل نماذج حقيقه في واقعنا الذي نعيشه .

اما الفصل الثاني " التراكيب الزمكانيه " فنري اهميه المكان لدي الكاتب ووصفه الدقيق للاماكن ﴿داخليه وخارجيه﴾ كما انه اعطي اهميه للزمان وانتقل عبر الزمان من ماضي وحاضر ومستقبل.

وفي الفصل الاخير "جماليات القصه القصيرة" نتحدث عن اسلوب الكاتب وكيف انه نجح في تحليل شخصياته باسلوب سهل وممتع.

الكلمات المفتاحيه :- جماليات – قصه قصيره – الاشخاص – التراكيب الزمكانيه – اسلوب الكاتب – مفهوم السعاده.

Introduction

Le titre , " La poétique de la nouvelle dans "Place du Bonheur" d' Hugo Marsan traduit la problématique de la présente recherche. Pour étudier " La poétique de la nouvelle dans "Place du Bonheur" , il est indispensable de définir la poétique , ensuite la nouvelle. Enfin, nous traitons " La poétique de la nouvelle dans "Place du Bonheur" d' Hugo Marsan.

On va commencer par la définition du mot poétique : " La poétique est l'art littéraire en tant que création verbale."[1] Selon Todorov , dans son œuvre "Poétique et critique", il a dit : " Il n'y a pas d'un côté la littérature et de l'autre la vie (...) l'expérience ordinaire et extraordinaire de la littérature prend ainsi sa place dans l'aventure des individus , où chacun peut se réapproprier son rapport à soi-même , à son langage , à ses possibles : car les styles littéraires se proposent dans la

[1] Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage , article "Poétique" , Paris, Seuil, 1995, p193

lecture comme de véritables formes de vie , engagement des conduites , des démarches , des puissances de façonnement et des valeurs existentielles."[1]

Avant d'aborder notre ouvrage , on va définir la nouvelle : " Pour certains , les plus nombreux, la nouvelle est un "roman concentré" un court roman. Pour d'autres, la nouvelle n'est en rien un roman en réduction : " la nouvelle , on ne saurait trop le répéter , n'est pas un court roman."[2].

La nouvelle : "c'est tout à la fois une histoire de quelques pages, autrement dit un récit où l'élément anecdotique se voit réduit à sa plus simple expression , une histoire aux dimensions importantes , parce que la part de cet élément est dévéloppée , une œuvre qui raconte moins une histoire qu'elle n'évoque un

instant de vie . La nouvelle , c'est encore tout à la fois un récit sérieux , grave , dramatique , et un récit plaisant , comique , grivois. C'est encore un récit où prédomine soit un intérêt purement anecdotique, soit un intérêt plus psychologique."[3]

Mais tout d'abord, Qui est Hugo Marsan[4]?

Hugo Marsan est critique littéraire au Monde des Livres. Il a publié une quinzaine d'ouvrages (romans, nouvelles et essais).

Dans " Place du Bonheur ", sept nouvelles à déguster, sept tranches de vie à explorer, sept personnages différents qui nous emmènent dans leur quotidien, leurs joies, leurs peurs, leurs amours..., tout ce qui fait la vie autour de nous, à la fois banal et original... , la vie... avec toutes ses richesses d'émotions.

Nous allons voir dans cet ouvrage qu' Hugo Marsan sait capter les moments de lâcheté et les traits héroïques ordinaries . Ces nouvelles , habituellement menées , se révèlent autant d'échantillons de la tragi-comédie humaine.

Notre travail sera divisé en trois chapitres:-

Premier chapitre : " Les personnages"

- "les personnages" de ces nouvelles.

---

[1] Todorov (Tzvetan) , Poétique et critique, Poétique de la prose, Seuil, Paris, 1971, p42

[2] Godenne (René), la nouvelle française, PUF, Paris, 1974, p11

[3] la nouvelle française , p148

[4] Hugo Marsan (Daniel Dutilh) est né le 22 avril 1934 à Dax (Landes) dans une petite gare, depuis longtemps disparue, aux confins de la ville. Hugo Marsan entra à l'école normale d'instituteurs où il obtint, outre les baccalauréats Philo et Sciences Naturelles, son certificat d'aptitude pédagoqique, puis poursuivit des études de lettres modernes à Paris et à Lyon, et entra à l'Ecole Supérieure de l'Enseignement Technique (ENSET). Professeur de Lettres dans plusieurs lycées et collèges à Paris, il quitta l'enseignement en 1982 et se consacra à l'écriture et au journalisme littéraire. Directeur de la rédaction du journal *Gai Pied* de 1980 à 1992, responsable de la culture et plus particulièrement de la page LIVRES, il collaborait aussi à la revue *Masques*.

Il rejoind, dès sa création, l'équipe de la revue *Nouvelles Nouvelles.* Hugo Marsan anima aussi pendant cinq ans une émission littéraire en direct sur la radio Fréquence Gaie, de 1982 à 1987. Il collabora aussi aux Lettres Françaises que tenta de faire revivre Jean Ristat, de septembre 1991 à mars 1992.

En 1992, Hugo Marsan entra au *Monde des Livres* où il continue d'être pigiste salarié. Il a été également critique littéraire au *Magazine Littéraire* et à la nouvelle revue de la *NRF*. Il a été accueilli par revue littéraire *Encres Vagabondes* que dirigent Brigitte Aubonnet et Serge Cabrol.

Malgré le titre prometteur de l'ouvrage , les personnages d'Hugo Marsan l'ont rarement , leur place au bonheur . Si quelques éclairs d'allégresse et de solidarité (Le Devin , Le dernier vice) zèbrent un quotidien obscurci par la malaise existentiel et la rupture du rapport avec autrui , l'atmosphère qui se dégage de ces sept nouvelles charrie un doucereux désespoir " Des vieux , des vieux tristes déambulent avec application ."[1]

Deuxième chapitre :" Les structures spatio-temporelles"

1) L'espace:-

" L'espace de la littérature reste imaginaire"[2].

L'organisation binaire de l'espace poétique ne doit pas être confondue avec celle des structures psychologiques de l'imagination. Toute histoire est fonction de la géographie. La place que le récit accorde à l'espace jusqu'à y lire. " L'espace d'une nouvelle est suggéré par l'évocation de décors , la disposition de différents lieux. Ils marquent les péripéties dont l'enchaînement correspond à une succession souvent indiquée avec précission. "Les lieux intérieurs sont encadrés par des lieux extérieurs placés symétriquement dans la première et la dernière page de la nouvelle."[3]

2) Le temps:-

" La logique du temps , de lieu , de l'action , vont de pair avec une conception particulière du personnage."[4]. Il faut savoir combien de temps s'écoule entre la première scène de l'histoire et le moment où elle est évoquée en termes. Cette distance temporelle est un élément capital de la signification de la nouvelle.

Troisième chapitre " la poétique de la nouvelle"

" Le mot poétique n'a pas le sens de recueil de règles ou de précèptes esthétiques , concernant la poésie , mais il est plus tôt un travail visant à démonter le mécanisme de l'œuvre pour arriver à l'art de l'expression."[5]

Hugo Marsan consacre ce treizième ouvrage de sa main à l'élucidation de ce mystère. Au fil de sept excellentes nouvelles, sa langue à l'image de chaque intrigue apparaît sobre sans être sèche, riche sans faire de vagues, exacte à la mesure de l'émotion qui affleure. " Monsieur va attrapper la mort. André sourit. Il avait encore du temps avant que la mort le rattrappe."[6] Une vie sans affect serait-elle autre chose qu'une mort sur pied ? Il reste que le bonheur ne se laisse guère appréhender. Un écrivain averti, Marsan convoque avant tout son fantôme, sans ses fantasmes. Le bonheur cherché est aveugle, l'écrivain s'efface à demi devant son lecteur. Chaque personnage central en effet – à qui quelques pages suffisent à donner chair, voix, odeur, existence en un mot – dévisage à mots couverts mais sans se dérober jamais l'essentiel. Quel est le sens de la vie ? Faut-il prendre ou donner, se rendre ou seulement se prêter ? La vérité n'est qu'un feu follet, un leurre et l'amour lui

---

[1] Marsan (Hugo), Place du bonheur,En double aveugle, Folio, 2002, p128

[2] Grassin (Jean – Marie), Littérature et espaces, Pulin , 2001, p57

[3]. Lire la nouvelle , p109

[4]. lire la nouvelle , p105

[5]Todorov , poétique , Seuil, Paris, 1968, p35.

[6] Place du bonheur, Le dernier vice ,p 65

ressemble. “ Ce qui me reste de vie se joue en cette seconde. Le silence ou la mort . La nausée . Ne parle pas . Ne lui réponds pas.” [1]

“Ô homme! Resserre ton existence au dedans de toi, et tu ne seras plus miserable.” J.J. Rousseau

I) Premier chapitre " Les personnages"

“ La particularité de la nouvelle est de mettre en scène un personnage dans l’espace d’une action simple . Il est vrai qu’en principe rien n’empêche un certain approfondissement , dans la nouvelle longue à péripéties multiples , dans les séries de nouvelles où se trouve le même héros dans la nouvelle psychologique où le personnage occupe le centre d’intérêt.” [2]

Nous allons voir les personnages de Marsan variés , vifs et cherchant le bonheur perdu. D'une rencontre avec son grand-père jeune «le Devin» jusqu'à «En double aveugle», où un jeune homme se glisse dans la maladie à cause de la mort de sa mère, sept nouvelles de l'amour, de la famille et de l'âge qui vient: «Ce n'est pas le bonheur, disait-elle à Carmelo, ni la paix. Ce n'était pas le néant, non plus. Plutôt une convalescence éternelle qui brusquement, par éclairs, ressemblait à une guérison.» [3]

“Les personnages de nouvelle ont vocation à être caractérisés une fois pour toutes , à moins que le changement de caractérisation ne constitue le sujet de l’histoire . Dans tous les cas le personnage est fonction d’une action , le portrait qu’en dresse l’auteur est esquissé à grands traits qui signifient haut et clair” [4]

Nous allons voir Joaquim , dans la première nouvelle"Le Devin", un jeune homme évoque ses souvenirs d'enfance à l'occasion de ses vingt-cinq ans et des quatre-vingt-cinq ans de son grand-père. “Joaquim n’a jamais posé de questions sur la jeunesse du grand-père . Il s’est englouti dans son amour , un amour si évident et d’emblée si total qu’aucun dialogue n’avait été nécessaire pour en témoigner , hormis ce roucoulement des heures comme un torrent familier , ces phrases sans surprise qui s’égrenaient le long du jour , tels ces présents rituels qui suppriment le tourment du désir et que Joaquim exigerait plus tard de la volupté dont il mendierait la ponctualité avec l’assurance des princes.” [5]

Dans la deuxième nouvelle, nous allons voir un écrivain raté retrouve une fois de plus Adeline, sa maîtresse et éditrice tyrannique. “ Adeline était grande , belle et convoitée , mais elle était aussi , depuis peu , mon éditrice . Comment aurais-je pu refuser pareille aubaine? Je n’en pouvais plus de candide étonnement et d’infinie gratitude envers celle qui non seulement avait publié mon tardif premier roman mais encaissé, dans une relative mais courtoise connivence, son total échec.” [6]

Quant à la troisième nouvelle , pour tromper l'ennui et se sentir vivre, un riche industriel choisit méthodiquement de jeunes demandeurs d'emploi qu'il soumet à un rituel étrange. “Lorsqu’on est au chômage depuis de longs mois et que les chances d’un nouvel emploi se dégradent jour après jour , le corps se rétracte , se recouvre d’une carapace neutre . Craintifs, honteux, ces garçons de vingt-

---

[1] Place du bonheur- Place du bonheur , p90
[2] Lire la nouvelle, p105
[3] Place du bonheur, Place du bonheur, p 96
[4] Lire la nouvelle , p 109
[5] Place du bonheur , Le Devin, p15
[6] Place du bonheur, La boîte à malice, p35

cinq, trente ans (André se cantonnait à cette tranche d'âge) se refugiaient dans une seconde enfance , une régression sans espoir." [1]

" Les héros portent des noms passe-partout que le lecteur oublie sitôt après qu'il les a découvertes."[2] Les quatre dernières histoires sont certes plutôt sombres , mais elles ne doivent pas faire oublier l'élan positif et l'humour des trois premiers récits qui viennent comme adoucir la dureté du puzzle global .

"Il y a plus de quinze ans…. Et vous m'avez reconnue?

C'était l'année où elle avait rencontré Lionel.

Elle ne s'était pas rendu compte alors que, ressuscitée par l'amour , elle déversait sur ses élèves le trop – plein de son bonheur .

Oui, il y a quinze ans. J'ai déjà trente ans !"[3])

II) Deuxième chapitre :" les structures spatio-temporelles":-

Dans ce chapitre , nous allons aborder les structures spatio-temporelles. L'etude de l'espace – temps se révèle d'une grande importance dans la littérature contemporaine. " L'espace s'est aussi temporalisé , à moins que le temps ne se soit spatialisé. "C'était la surface et la profondeur. C'était l'espace et le temps et l'espace- temps et le temps – espace." [4]

N'oublions que notre écrivain donne une grande importance à l'espace , parmi ses œuvres, on voit quatre portent comme titre un espace à savoir : " Le Balcon d'Angelo" en 1991, " Troisième sous-sol " en 1997, notre ouvrage " Place du bonheur " en 2001, enfin , " La gare des faux-départs " en 2002.

" C'est oublier que, par la force des choses , la nouvelle se déroule dans le temps , selon une succession linéaire qui parfois emprunte un trajet prolongé. Mais c'est en même temps postuler que la nouvelle dispose de matériaux en nombre suffisament réduit pour que le lecteur ait l'illusion de les concevoir dans une appréhension unique.

Notre écrivain accorde un grand intérêt aux évènements de ses nouvelles en les localisant dans un schéma temporal et spatial fortement distinct. Nous allons commencer par l'espace.

1- L'Espace

"Désigner l'espace d'une nouvelle , c'est donc tenir compte à la fois de la réalité qu'il évoque , de son utilité pour l'action , des significations qu'il suggère. C'est , en d'autres termes , indiquer successivement ou simultanément:

A. Espace référentiel (Ici, une région)

B. Espace fonctionnel (où l'action se déroule)

C. Espace signifiant (que le lecteur interprète)" [5]

---

[1] Place du bonheur, Le dernier vice, pp 51-52
[2] Lire la nouvelle, p111
[3] Place du bonheur Place du bonheur, p77
[4] Lire la nouvelle, p64
[5] Littérature et espaces, p7

A.) **L'espace référentiel**. “C'est l'espace du lecteur.”

L'espace donné à lire est un objet de découverte. D’une manière générale, “La littérature décrit des sites , des demeures, des paysages. Toutefois la nouvelle les traite d’une façon qui lui est propre . Elle privilégie des configurations ou des éléments dont on peut esquisser la typologie: le décor , le lieu délimité , le lieu dédoublé , le dispositive, le trajet.”[1]

La première phrase d’ "Hugo Marsan" invite le lecteur à une équipée touristique . Jouant le rôle du guide , narrateur l'introduit dans l'espace de ses souvenirs d'enfance. Il lui faut pourcela sortir de la maison se diriger vers l'intérieur du jardin , s'asseyer sur le banc dans le jardin. "Les soirs d'été , ils s'asseyaient sur le banc , dans le jardin."[2]

Dans “la boîte à malice” , l’écrivain décrit tout espace , l’appartement , la maison , la chambre …etc. “ Nous étions tous les trois assis dans mon studio. La gardienne de l’immeuble m’avait donné le trouble des clés.”[3]

Quant à la nouvelle “Le dernier vice” , Marsan a décrit l’espace intérieur et extérieur “ A la terrasse du café Terminus en face de la gare de Noisy-le-Sec.”[4]

En ce qui concerne la nouvelle “Place du bonheur” , “Proche du restaurant , il y avait un bar étroit d’où, en fin d’après – midi , emergeaient comme d’un tunnel des prostituées habillées en bourgeoise qui glissaient sous les frondaisons de l’avenida de Liberdade.”[5] Marsan a personnifié le bar comme un tunnel des prostituées, il a donné la vie au bar.

B .) **L’ espace fonctionnel** (où l'action se déroule):-

“Le simple inventaire des espaces référentiels en révèle la composante fonctionnelle. Du fait que l’histoire est inhérente à la nouvelle , la représentation d’un lieu , sa disposition dans un ensemble , met en évidence sa fonction dans le déroulement de l’action . Fréquemment un décor encadre un episode, des lieux différents signalent l’articulation de plusieurs épisodes . Lorsque la nouvelle s’en tient à un lieu unique, elle prend volontiers le parti de l’aventure intérieure où priment l’émotion , les remous de la subjectivité.”[6]

Notre écrivain a réussi à décrire l’action qui se déroule “ Elle alluma la deuxième chaîne et resta toute la journée affallée sur son lit , abrutie d’images.”[7]

Il a décrit la rue avec tous ses details “ A cet endroit, la rue se divisait en deux escaliers . L’un conduisait à la porte de la maison bleue , l’autre débouchait sur une ruelle qui dégringolait vers la mer et où le linge , alternativement trempé par la pluie et séché par le vent , battait des ailes au-dessus de leurs têtes comme une colonie d’oiseaux piégés.[8]

---

[1] lire la nouvelle, p 80
[2] Place du bonheur , Le Devin , p14
[3] Place du bonheur , La boîte à malice ,p 44
[4] Place du bonheur , Le dernier vice ,p 52
[5] Place du bonheur , Place du bonheur ,pp 71-72
[6] lire la nouvelle, p 82
[7] Place du bonheur, Alma Mater, p 107
[8] Place du bonheur, Les hommes pleurent la nuit, pp116-117

C .) **L'espace signifiant** (que le lecteur interprète).

Cette lisibilité du dispositif fonctionnel affecte également la signification. Le cadre , le décor , les lieux, participent à un commentaire. " Vous le trouverez assis sur l'un des bancs verts qui se succèdent le long du chemin . A l'heure des récréations , des colonnes d'enfants se désagrègent . Les garçons s'éparpillent sur le gazon. Les petites filles les regardent . De sveltes jeunes femmes veillent sur eux . Les fenêtres d'une école privée s'ouvrent sur le parc.[1]

2- Le temps

Le temps "réel ou imaginaire". L'espace appelle le temps , toute la vérité de l'espace sans doute , passe dans la vérité du temps en y revêtant un nouveau sens.

Le temps chez Marsan donne une importance particulière au temps. Pour lui , le temps a affecté les sentiments de lecteurs. De plus , il a donné des indications temporelles pour deux œuvres à savoir :- " La labyrinthe au coucher du soleil" en 1990 , " Les jours heureux " en 2006.

Qu'est ce que le temps littéraire? Le temps dans la littérature est "le temps humain".[2]. Il faut savoir combien de temps s'écoule entre la première scène de l'histoire et le moment où elle est évoquée en termes. Cette distance temporelle est un élément capital de la signification du récit.

Il faut distinguer la position temporelle de quatre types de narration:-

1. " Ultérieure (position classique du récit au passé, sans doute de très loin la plus fréquente).

2. Antérieure (récit prédicatif , généralement au futur , mais que rien n'interdit de conduire au présent , comme le rêve de Jocabel – dans Moyse sauvé) .

3. Simultanée (récit au présent contemporain de l'action).

4. Et intercalée (entre les monuments de l'action)" [3]

A. Ultérieure :-

Le passé est l'accumulation, ou plutôt l'organisation des temps antérieurs, selon des rapports chronologiques (succession) et chronométriques (les durées relatives).

Marsan a exprimé le passé le plus loin , il a décrit la vie passée du héros : " L'homme berçait son petit-fils, sans parler lui-même avalé par un passé lointain qu'aujourd'hui Joaquim tente en vain de devenir." [4]

Aussi, nous allons voir dans la boîte à malice " six mois auparavant je m'étais drape tant bien que mal dans le peignoir mais, depuis dix ans j'étais l'un des amants d'Adeline , j'avais pris du ventre." [5]

Dans le dernier vice , on voit " Lorsqu'on est au chômage, depuis de longs mois et que les chances d'un nouvel emploi se dégardent jour après jour , le corps se rétracte , se recouvre d'une carapace neutre."[1]

---

[1] Place du bonheur, En double aveugle, pp125-126

[٢] . " الزمن في الادب هو الزمن الانساني "
قاسم سيزا – بناء الروايه – هيئه الكتاب – ٢٠٠٤ – ص ٦٦

[3] Genette , Figures 3 , p 229

[4] Place du bonheur, Le Devin , p14

[5] Place du bonheur , La boîte à malice, p35.

Marsan a bien réussi à exprimer les indications temporelles: “ Oui, il y a quinze ans . J’ai déjà trente ans.” [2]

Notre écrivain a varié les indications temporelles, on voit “ ans, mois, jours, même il n’a pas oublié les minutes.”. “ Elle avait perdu deux minutes à observer les gamines dont l’attrouperment avait fini par l’atelier , puis cinq autres dans la boutique où elle avait acheté la carte .”[3] “ A Lisbonne , les trente ans qui les séparaient ne l’avaient pas tourmenté.” [4]“ Il n’alla plus à Poitiers. Juliette passa deux week-ends à Paris.” [5]

B. Antérieure

Le temps est orienté : il coule du passé au futur. Grâce au profond sentiment de durée, l’être humain peut agir, se souvenir, imaginer, mettre en perspective…

Le futur est l’ensemble des présents à venir. Seuls les contenus à venir, les évènements futurs, sont susceptibles d’être encore modifiés. C’est ce qui fait que l’avenir n’est pas encore.

Chez Marsan , on voit “Allez , viens au jardin , on les entendra arriver , ne te fais pas de souci.”[6]

“ Nous , ne manquerons pas de garder l’un pour l’autre .”[7]

“ Je ne trouverai jamais de boulot.” [8]

“ Quand tu me quitteras , tu me laisseras Lisbonne, Lisbonne est à moi , Lisbonne me protègera .” [9]

“ Demain , j’acheterai la crème de nuit repérée dans Fémina.”[10]

Le temps suppose le changement, mais ces changements ne peuvent être intégrés dans la pensée d’un objet que si l'on pose sous ces changements une substance. “ Bien sûr que tu reviendras mon amour.”[11]

“ Le samedi et le dimanche , vous ne verrez pas le jeune homme du parc Monceau.” [12]

---

[1] Place du bonheur , Le dernier vice, p 51.

[2] Place du bonheur , Place du bonheur , p77

[3] Place du bonheur, Alma Mater, p 99

[4] Place du bonheur, Les hommes pleurent la nuit, p116

[5] Place du bonheur, En double aveugle, p135

[6] Place du bonheur, Le Devin , p13

[7] Place du bonheur , La boîte à malice, p37.

[8] Place du bonheur,Le dernier vice, p 63

[9] Place du bonheur , Place du bonheur ,p75

[10] Place du bonheur, Alma Mater, p 103

[11] Place du bonheur ,les hommes pleurent la nuit, p 123

[12] Place du bonheur , En double aveugle , p 126

C) Simultannée (l'action au présent)

L'instant est le produit de la projection du présent dans la série successive des temps, c'est-à-dire que chaque instant correspond à un présent révolu. Le présent lui-même est cependant à son tour une abstraction, puisque personne ne vit un présent pur, réduit à une durée nulle. " La maison est propre , je suis propre , bien plus propre que ton père qui ne se douche que le samedi , pour économiser l'eau chaude ."[1]

" Oui, oui Adeline ma chérie, je vais m'en occupier de ce roman , le récrire … tu as raison , sans l'atmosphère…."[2]

" Oh! Pour moi, c'est pareil ."[3]

" Car cette pauvre Hélène , toujours belle sans doute mais quel âge a-t-elle vraiment."[4]

" Je t'aime …. Quelle absurdité de lui envoyer cette carte."[5]

" Qu'est ce que tu racontes, mon chéri, tu parles tout seul , maintenant?"[6]

"Elles aiment Mozart, Chopin, Satie, le piano de toute façon."[7]

D) Intercalée (entre les moments)

Pour réfléchir au concept du temps, l'être humain s'appuie sur son langage ; mais les mots sont trompeurs et ne nous disent pas ce qu'est le temps – pire, ils viennent souvent nous dicter notre pensée et l'encombrer de préjugés sémantiques. " Mais oui, je te garde depuis que tu es né."[8]

" Non, je le ferai moi-même, je peux obtenir des reductions. Il l'avait blessée."[9]

"Elle lui dit: j'ai été stupide de t'envoyer cette carte, c'est un geste idiot, la nouvelle de la mort de Diana m'a choquée, on peut faire n'importe quoi de ces moments – là ."[10]

III Troisième chapitre " La poétique de la nouvelle":-

Dans ce chapitre consacré à " La poétique de la nouvelle" nous présentons la poétique : "Elle désigne le contenu, une histoire que le lecteur découvre, qu'il peut raconter et résumer , ou qui peut , le cas échéant, être transposée , adaptée. Les techniques d'expression relèvent pour leur part des options que les auteurs mettent en œuvre . Elles recouvrent des manières de faire qui intéressent l'art de la nouvelle : une manière de capter l'intérêt, de caractériser , d'organiser, de disposer des indices , de produire des effets bref, de constituer une histoire en récit."[11]

---

[1] Place du bonheur, Le Devin , p20

[2] Place du bonheur , La boîte à malice, p37.

[3]. Place du bonheur,Le dernier vice, p 56

[4] Place du bonheur , Place du bonheur ,p74

[5]. Place du bonheur, Alma Mater, p 103

[6] Place du bonheur ,les hommes pleurent la nuit, p 123

[7] Place du bonheur , En double aveugle , p 127

[8] Place du bonheur, Le Devin , p22

[9]. Place du bonheur , Place du bonheur ,p74

[10] Place du bonheur, Alma Mater, p 106

[11] Lire la nouvelle , pp 74-75

1- Le style d' Hugo Marsan:-

C'est une des beautés de ce recueil que de tisser le quotidien aux accents souvent sordides – le vieux qu'on voudrait enfermer, l'autre quand ce n'est pas soi-même à rajeunir, les buées de l'adultère – avec l'envers de la précarité qui gouverne tout, cet infini que l'ultime souffle seul expulse de chaque poitrine. Sur ce chemin, les anti-héros et autres héroïnes d'Hugo Marsan, qu'un triomphe inattendu peut dérouter mais qui le plus souvent regardent la défaite dans les yeux, trouvent naturellement place à côté du lecteur. Ils invitent, comme s'ils ouvraient une porte sans un mot, à rentrer en soi-même. À lire ce beau recueil, le temps ne semble plus possible des faux espoirs ni des mensonges. On peut par exemple refuser la souffrance ; c'est d'autant plus nécessaire que toute victime devient un bourreau malgré lui. Et de même faudrait-il enfin regarder en face la tare de l'incommunicabilité foncière, car elle génère la désespérance, la violence, le suicide et la guerre sans merci.

Dans Place du bonheur, et sur des registres variés qui n'excluent ni l'insolite ni la cocasserie, Hugo Marsan excelle à restituer la réalité dans son relief primordial, son pouvoir irréductible, par le jeu référentiel et croisé des consciences quand vient l'heure des mises en question, celles des personnages comme aussi, sans doute, celles du lecteur et de l'auteur.

On considère souvent que les nouvelles sont destinées à une élite de lecteurs particulièrement bien exercés mais on n'aura pas de mal à démentir cette idée reçue.

Dans la nouvelle, le non-dit prend aussi une importance plus grande que dans le roman, puisqu'on oeuvre dans l'elliptique. Parce qu'elle cultive le resserrement, la nouvelle développe entre les lignes un double-fond qui influe sans doute sur le contrat de lecture et sur sa pression. Cela peut varier d'un auteur à l'autre, voire d'une nouvelle à l'autre, puisqui chaque texte a son économie propre.

A l'épicentre du texte , fonctionnant comme cheville ouvrière de l'ensemble , se trouve la nouvelle phare du texte , Place du bonheur : récit de la déconvenue croissante d'une femme ayant une relation avec un homme marié , lequel refuse de privilégier leur aventure et court en permanence plusieurs lièvres à la fois …. Même la magie que distille la ville de Lisbonne – qu'on retrouve d'ailleurs dans Les hommes pleurent la nuit – ne pourra rien y faire . Froide et insoluble , la question de l'héroïne , traumatisée par l'égoïsme masculin de son amant, peut ici qualifier l'état d'état d'esprit des autres protagonistes : ″ Le Malheur du monde , c'est que victime , on devient le bourreau d'un autre″ .

Aux confins de ces pieces d'humanité, rapiécées par l'écrivain en un tissu passionnel convulsif , émanent des ombres qu'on identifie sans peine à la longue , tant Hugo Marsan possède l'art discret de faire se répéter ce qui n'a pourtant eu lieu qu'une fois : ces sentiments fugaces , ″refaire sa vie″ , ″repartir à zéro″ , ″vivre au–delà de l'amour (physique) qui sont l'invisible terreau mental de tous les renouveaux –qui avortent l'instant d'après …. Couronnés par la ″lourdeur de la mémoire″ et les ″fantômes du passé″, ces pensées – là ne suffisent généralement pas à reconstruire le monde que vient d'abolir la coupable indifférence de l'Autre . Dans l'éternel conflit qui oppose hommes et femmes (La boîte à malice , Place du bonheur , Alma Mater)., le vainqueur se donne comme celui qui suit ses impulsions sur le modèle (mécanique) d'un rouleau compresseur sentimental aplanissant tous les obstacles pour se cantonner à la direction initialement fixée . Dans ce chantier de l'amour dévasté, quelques éléments , sans qu'on sache pourquoi , résistent alors plus que d'autres . Puis capitulent . Chez Hugo Marsan , l'espoir ne fait pas vivre : seulement durer un petit peu plus.

Mais, avant tout, il y a l'écriture. Sa quête : soi et l'autre. Qui est l'autre ? Comment chacun peut s'accommoder ? L'amitié, l'amour dans la famille, l'amour passionnel sont autant d'espaces idéalisés définis pour concilier des identités propres, des fantasmes et des représentations uniques. Comment réussir une union tout en respectant totalement l'intégrité ? «C'est tellement imparfait, l'homme a inventé l'idée du bonheur mais n'a pas la possibilité d'y parvenir. L'amour et l'union des êtres sont des grands mystères qui me fascinent», explique Hugo Marsan. Cet homme courtois, soucieux de ne pas blesser, mène sa recherche en combinant l'expérience à l'imagination, dans un espace le plus vide possible.

1- Le bonheur

Une place , n'est – ce pas avant tout un lieu public où une multitude d'êtres se croisent? Dans ce recueil de nouvelles, ce sont sept destins , sept personnages que l'on frôle à un instant de leur existence , alors qu'ils cherchent leur place , la place du bonheur dans leur vie , dans les dédales de Paris, de Lisbonne ou de leur cœur.

Le bonheur , certains des protagonistes de Marsan le rencontrent parfois , fugitivement , tandis que d'autres se demande à quoi il ressemble. Ce qui est sûr en tout cas, c'est qu'il a semé ses pétales sous différentes formes dans chacune de ces sept tranches de vie.

Le bonheur est sans doute un don, mais en bouton ; il attend pour éclore que chacun le féconde. Cependant volatil par essence, le temps de le respirer, le plus souvent il s'est évaporé. C'est que l'amour entre dans sa composition. On mesure la difficulté de le faire durer. Il n'en existe pas moins une place du bonheur que chacun traverse au moins une fois dans son existence. Tout enfant, on se lance en aveugle dans sa direction, jusqu'au jour où on l'a dépassée, le plus souvent perdue à jamais. D'où venait donc cet air que le vent emporte ? C'est du moins ce que chantent les poètes, parce que le plan qui permettrait de la situer, cette place insaisissable, relève de la difficulté d'être.

2- L'amour

L'amour est au cœur de ce livre à la façon d'une clôture que chacun essaie de franchir à sa mesure. Si se projeter dans un inconnu qui pour répondre à l'étreinte et, mieux, faire se conjoindre le désir et la tendresse conduit à se tromper soi-même en toute bonne foi, rien n'est sûr, pas même le pire. Pourtant en s'avançant, malgré qu'on en ait, sur cette toile de tous les risques où chacun s'épuise à rester sur ses gardes, on respire, on s'enchante. Que surgisse une trahison d'un être, de la société, des couperets de tous ordres, on souffre, mais au moins on ne souffre pas la mort.

D'abord , c'est dans la chaleur tendre et réconfortante des bras de son grand-père que Joaquim le trouve depuis toujours , sans que la raison puisse expliquer la magie de cet amour , ni que les mots soient nécessaires par sanctionner son existence. Un amour qui va de soi ….. et un grand père qui, du haut de ses 85 ans, lui réserve encore des surprises!

Puis l'on rencontre cet amour entre deux amants, Adeline, éditrice, et David, un écrivain qu'elle a tenté de lancer . Leur relation traverse une période difficile, à moins qu'elle ne touche tout simplement à son terme …. Est-ce du l'absence de succès du jeune auteur? A moins que ce ne soit cette boîte à malice , pas si malicieuse que ça? Ensuite, c'est un amour altruiste- ou perverti? – que l'on croise, celui que porte André à ces jeunes hommes au chômage , qu'il repère telles des proies aux abords d'une ANPE, et dont il prend plaisir à écouter les rêves , les désillusions, les regrets et autres aveux d'impuissance. Avant de retourner à sa réalité à lui ….

Ou encore , ce sont des amours jadis passionnées mais qui évoluent et s'abîment dans une béance créée par le temps et les differences……

Autant de vies , autant de personnages en quête de sens , d'eux – memes , d'amour…. et de bonheur , bien sûr!

Le tout , dans une langue fluide , juste …. Où nous emmène Hugo Marsan, se demande –t-on un instant . Mais bien vite, on ne se demande plus rien , on le suit, au cœur de l'intimité de ses protagonistes , de leurs interrogations, leurs rêves d'ailleurs et de vie meilleure , ces vies si varies qu'elles pourraient être les nôtres….

Si finalement, Bonheur n'était pas le terme exacte pour traduire cette quête , ces instants fragile et éphémères , nous susurre Marsan?

Conclusion

"Les nouvelles" d'Hugo Marsan combinent avec art profondeur, transparence et légèreté. (...) Avec ce recueil intimiste, grave, mais qui n'exclut ni l'humour ni le rire (...), Hugo Marsan laisse couler le souffle de la vie dans son écriture ciselée. (...) Au-delà de leur fascinante noirceur, les nouvelles d'Hugo Marsan suggèrent qu'il est une lumière, au fond des ténèbres.

L'auteur enchaîne comme autant de perles disparates sur un même fil narratif les émois psychologiques d'individus portant souvent le même prénom ou présentant des caractéristiques fort semblables : une certaine incapacité à faire fond sur le réel , une réticence comme à s'arracher de l'inconfort solipsite qui définit leur manière d'être . D'un bout à l'autre de la chaîne se dévident les diverses modalités de l'amour : tant sa dimension sacrificatoire (La boîte à malice , Place du bonheur , Les hommes pleurent la nuit) que l'impossible " goût de la vie " qu'emporte la quête d'un absolu toujours relativisé par l'intervention d'un tiers (Place du bonheur , Alma Mater).

Finalement , Hélène se trompe peut-être dans "Place du bonheur" , qui affirme que "la politesse, c'est d'abord se rendre intelligible à autrui" : au vu des esquisses sans concession qu'aligne impeccablement au cordon nouvelliste l'auteur , on tendrait plutôt à affirmer que la politesse , c'est surtout être sensible à autrui . Etre capable de s'oublier , d'occulter un ego impérieux, afin de rendre possible les conditions du dialogue . Encore n'est – on jamais sûr , comme l'atteste en double aveugle que , la communication une fois établie , celle-ci ne soit qu'une illusion entretenue au nom des besoins de la société, ce monstre froid enrayant tout souci d'authenticité.

Bibliographie

I – **Notre corpus**:-

1- Marsan (Hugo), Place du Bonheur, Folio,Paris, 2002, 140p.

II- **Les œuvres de Hugo Marsan:-**

1- La Mise amour, roman, 1980.
2- Un homme, un homme, essai, 1983.
3- Saint-Pierre des corps, nouvelles, 1984.
4- La Troisième Femme, roman, 1986.
5- La Femme-sandwich : essai sur la vie des femmes en province, 1987.
6- La Vie blessée : SIDA, l'ère du soupçon, essai, 1989.
7- Le Labyrinthe au coucher du soleil, roman, 1990
8- Le Balcon d'Angelo, roman, 1991.
9- Monsieur désire, nouvelles, 1992.

10- Le Corps du soldat, roman, 1993.
11- Les Absents, roman, 1995.
12- Troisième sous-sol, nouvelles, 1997.
13- Le Désir fantôme, roman, 1999.
14- Place du bonheur, nouvelles, 2001. Prix Renaissance de la nouvelle 2002.
15- La Gare des faux-départs, roman, 2002.
16- Véréna et les hommes, roman, 2004.
17- Les Jours heureux, pièce en 1 acte, 2006.
18- Abel, roman, 2007.
19- L'assassin improbable, roman, 2009.

III **ouvrages généraux:-**

1- Ouvrages critiques sur la nouvelle:-

A- Godenne (René), La nouvelle française, PUF, 1974p
B- Gratton (Johnnie) , Imbert (J-P), la nouvelle hier et aujourd'hui, Harmattan, 1997.
C- Grojnowski (Daniel) , Lire la nouvelle, Nathan, Paris, 2000,

2- **Ouvrages critiques sur la poétique**:-

A) Bachelard (Gaston), La poétique de l'espace , PUF, Paris, 1958.
B) Bachelard (Gaston), La poétique de la rêverie , PUF, Paris, 1965.
C) Barthes (Roland) , y-a-t-il une écriture poétique? Le degrée zéro de l'écriture, Seuil , Paris , 1966.
D) Fontaine (David), La poétique, Nathan, Paris, 1993.
E) Genette (Gérard) , Langage poétique et poétique du Langage, Figures2, Seuil , Paris , 1972, 125p.
F) Genette (Gérard) , Critique et poétique /Temps du récit, Figures3, Seuil , Paris , 1973, 281p.
G) Meschonnic, Pour La poétique 1, Gallimard, Paris, 1970.
H) Todorov (Tzvetan), Poétique, Seuil , Paris , 1968.
I) Todorov (Tzvetan), Poétique de la prose, Seuil , Paris , 1972
J) Westphal (Bertrand), Littérature et espaces, Pulim, 2003 , 668p

IV مراجع عن الادب

قاسم سيزا – بناء الروايه – هيئه الكتاب – ٢٠٠٤ – ص 256

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X







مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثالث – العدد 17 مارس 2016 : خاص بالروائي العربي الطيب صالح


بسم الله الرحمن الرحيم



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي



ISSN 2311-519X

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضوعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف....وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• <u>أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:</u>

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

نطالع في هذا العدد مواضيع أدبية مختلفة تنقسم إلى محورين: محور خاص بالروائي العربي الطيب صالح، ومحور عام سمته الاختلاف الموضوعاتي. وأما المحور الخاص فقد كنا سابقا أعلنا عن عدد كامل مخصص لهذا الروائي في ذكرى وفاته احتفاء بمنجزاته إلا أن عدد البحوث في هذا الموضوع لم تستوف ماهو مفترض في كل عدد، لذا ارتأت هيئة التحرير تأجيل الاحتفاء لهذا الشهر، وأما المحور العام فقد أدرجنا بحوثا عامة مختلفة تناولت أدبية لغة الإعلام ولذة النص في الخطاب النقدي الغربي وسيميائية الألوان في شعر كعب بن زهير...

العدد تميز بالثراء وتنوع الموضوعات بل وتنوع التيمات المشتغل عليها في المحور الخاص بالطيب صالح، ناهيك عن مشاركة عربية وإسلامية مختلفة. نأمل أن يكون في مستوى طموح القارئ العربي خاصة وأنه كان ثمرة جهود مختلفة من باحثين وهيئة تحرير ولجنة علمية ولجنة تحكيم. في الأخير نشكر كل من ساهم في صدور هذا العدد .

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

ثنائية الرّجولة والأنوثة في رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح

أ.د. عبد القادر شريف بموسى، أستاذ التعليم العالي بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات . جامعة تلمسان . الجزائر

ملخص:

بالرغم من مرور خمسين سنة على صدور رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" للروائي السوداني الراحل الطيب صالح (صدرت الرواية متسلسلة في مجلة الحوار سنة١٩٦٦)، إلاّ أنّها لا تزال تُعدّ من طرف النقاد إحدى أفضل الروايات العربية وأعنفها التي تناولت علاقة الأنا العربي بالآخر الغربي ضمن موضوع الصراع الحضاري بيننا وبين الغرب.

ومن هنا جاءت هذه الدراسة لتميط اللثام عن جانب مخفي آخر من جوانب هذه الرواية الرمز. تطرح رواية " الموسم" بين صفحاتها إيديولوجيتين متضادتين تتصارعان فيما بينهما وتتبادلان مراكز القوة والضعف: إنهما ثنائية الرجولة والأنوثة. بل إنّ هذه الرواية تقوم بتجنيس العلاقات الحضارية بين الغرب والشرق لتجعل من الشرق رجلا ومن الغرب أنثى أو إناث، حيث يصبح الكذب والجنس هو المحك بينهما.

لكنّ الجنس في « موسم الهجرة إلى الشمال » يختلف عمّا هو موجود في الروايات الحضارية الأخرى. فهو في هذه الرواية عبارة عن مشروع انتقام. الجنس هو عامل هدم للوجود وإفناء، بدلا من أن يكون عامل بناء وبقاء؛ بل إنّ الجنس هنا هو معادل للموت، إنه أقصى درجات العنف في هذا الصّراع الأزلي بين الشرق والغرب في الرواية العربية الحضارية.

الكلمات المفتاحية :

موسم الهجرة إلى الشمال – الطيب صالح – رجولة – أنوثة – صراع حضاري – رواية حضارية

يُعتبر الطيّب صالح من الروائيين القلائل الّذين حاولوا تقديم رؤية لاشعورية حقيقية عن العلاقة بين الشرق والغرب؛ هذه الرؤية الموجودة في لاشعورنا الجمعي (نحن العرب والمثقفون) عن آثار الاستعمار الغربي ومخلّفاته الرّهيبة على بلداننا الشرقية. ولهذا فهو حينما يقدّم لنا روايته " موسم الهجرة إلى الشمال"، إنّها يقدّم لنا رواية عن لاشعورنا الجمعي **(InconscientCollectif)** في مواجهة لاشعور جمعي للغربيين كذلك. فهي روايةٌ تحكي قصّة صراع بين لاشعورين جماعيين: شرقي وغربي.

وبما أنّ أرض المعركة هذه هي الغرب، فإنّ البطل المثقّف يحاول - بكلّ ما يحمله من مورث حضاري وثقافي شرقي – أن يُسقط إيديولوجيته الشرقية الّتي ترى في علاقة الرّجولة بالأنوثة أساس كلّ العلاقات، على علاقته مع الغرب؛ فيصبح هو– على المستوى اللاّشعوري - رمزا لرجولة الشرق تصارع أنوثة الغرب وتتغلّب عليها اِنتقاما لما قام به هذا الأخير من استعمارٍ للشرق ونهبٍ لخيراته واستعبادٍ لشعوبه.

يصل الصراع بين الرّجولة والأنوثة في هذه الرواية إلى أقصاه وأوجّه؛ بل إنّ هذا الصّراع ليصل إلى درجة العنف والقتل. ولعلّ هذا ما يجعل رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " تختلف عن الرّوايات العربية الحضارية، خصوصا اِختلافها من حيث طرحها العنيف لقضية الصّراع الحضاري؛ إذ يلعب الجنس دورا بارزا ومهمّا في ترجيح كفّة الصّراع بين الشرق والغرب، بين الرّجولة الشرقية والأنوثة الغربية.

لقد كان الجنس طريقة البطل مصطفى سعيد الخاصّة للوقوف في وجه الحضارة الغربية وفي وجه العنف الأوروبي الّذي مارسته إنكلترا ضدّ بلاده السودان. لكنّ هذا الجنس - كما سنرى- كان جنسا مرتبطا بعنف شديد بل بشهوة القتل ردّا على عنفهم تجاه شرقه. جاءهم غازيا في عقر دارهم (لندن)، جاءهم غازيا في نساءهم وفي أنوثتهم. هكذا سينتقم **لمحمود ود أحمد** الّذي هزمه **كتشنر**[1].

كانت خطّته محكمة لحربه هذه : كان يقرأ الشعر، ويتحدّث في الدين والفلسفة، وينقد الرسم، ويتعدّاه إلى نقد الفنّ، ويقول كلاما ملفّقا عن روحانيات الشرق، « ...أفعل كلّ شيء حتّى أدخل المرأة في فراشي، ثمّ أسير إلى صيد آخر »[2].

وطبعا كان لا بدّ لهذا الصّراع، بين رجولة مصطفى سعيد وأنوثة النساء الغربيات، من ميدان يجري عليه. ولم يكن هذا الميدان سوى غرفة نوم البطل في قلب لندن. كانت غرفته وكراً للأكاذيب، وقد بناها وأثّثها أكذوبة أكذوبة : « ...قوارب على صفحة الماء أشرعتها كأجنحة الحمام، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر، وقوافل من الجمال تخبّ السّير على حدود اليمن... وفتيات عاريات من قبائل الزاندي والنوير والشلك، حقول الموز والبن في خطّ الاستواء، والمعابد القديمة في منطقة النوبة، الكتب العربية المزخرفة الأغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنمّق... »[3].

كانت هذه الغرفة عبارة عن مقبرة، حيث إنّ كلّ فتاة تدخلها، تحفر قبرها بيدها: دخلتها **آن همند**، فوجدوها - فيما بعد- ميّتة في بيتها انتحارا بالغاز ومعها رسالة تقول : « مستر مصطفى لعنة الله عليك »[4]. والحادثة نفسها وقعت لِ **شيلاّ غرينود** و**إيزابيلا سيمور**.

كانت هذه طريقته المفضّلة في الصّراع؛ فحتّى يتغلّب على الإناث الغربيات ويوقعهنّ في حبائله، كان لا بدّ له من استعمال سلاح [**الكذب**] يشهره في وجوههنّ كلّما سنحت الفرصة بذلك. كان أمضى سلاح يملكه، وقد استعمله بكفاءة نادرة. يتجلّى لنا ذلك في أبهى صوره فيما رواه لإيزابيلا سيمور : « سألتني ونحن نشرب الشاي عن بلدي. رويت لها حكايات ملفّقة عن صحاري ذهبية الرّمال، وأدغال تتصايح فيها حيوانات لا وجود لها. قلت لها أنّ شوارع عاصمة بلادي تعجّ بالأفيال والأسود، وتزحف عليها التماسيح عند القيلولة... »[5].

---

[1] – اللورد " **كتشنر** " هو قائد الجيش الإنكليزي الذي هزم جيوش المهدي في معركة " أتبرا " الشهيرة، شمال الخرطوم عاصمة السودان سنة ١٨٩٨ حيث سقط أكثر من ٢٠ ألف جندي سوداني تحت رشاشات " كتشنر "؛ فكان ذلك بداية انهيار خلافة المهدي بالسودان و بداية الاحتلال البريطاني– المصري له.

[2] – الطيّب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر) ودار الجنوب (تونس) ١٩٧٩ – ص ٥٢.

[3] – المصدر نفسه – ص ١٣٧.

[4] – المصدر نفسه – ص ٥٣.

[5] – المصدر نفسه – ص ٥٧و٥٨.

ويستمرّ في كذبه ذلك إلى درجة أنّه يؤمن هو بصدق كذبه في بعض الأحيان؛ فيخبرها بموت والديه غرقا في النيل عندما كان على متن زورق. وحينما تسمع كلمة " **نيل**" وتصيح مردّدة إيّاها بنوع من النشوة، يدرك مصطفى سعيد أنّ هذه الأنثى الغربية قد وقعت أخيرا في الشَّرَك؛ تُعلمنا الرّواية بما يجول بوعيه في تلك اللحظة : « الطائر يا مستر مصطفى قد وقع في الشّرك. النيل ذلك الإله الأفعى، قد فاز بضحية جديدة. المدينة قد تحوّلت إلى امرأة. وما هو إلاّ يوم أو أسبوع حتّى أضرب خيمتي وأغرس وتدي في قمّة الجبل »[1].

هذا هو أمضى أسلحته وأشرسها، به يقتنص فرائسه ثمّ يجهز عليهنّ بعد ذلك. فإذا كان الاستعمار الغربي - بما يملكه من حضارة راقية - قد حسّسه بخصائه الثقافي والحضاري في عقر داره (السودان)، إذ « من الزاوية الفكرية، فإنّ اِستمداد المعرفة من الغرب، هو نوع من الاغتصاب كذلك، والّذي يجلو فحولة الغرب أمام شرق لا يجيد إلاّ الاستهلاك بدل الإنتاج »[2]. فليقلب المعادلة وليُثبت له أنّه ليس مخصيًّا - على الأقلّ - من الجانب الذكوري؛ بل وليُثبت لهذا الغرب ولنفسه كذلك، أنّه القوي لأنّه ذكر فحل وأنّ الغرب ضعيف لأنّه في الحقيقة ما هو إلاّ امرأة أو أنثى - المدن عنده تتحوّل إلى نساء - خاضعة له تتلذّذ بسلطته عليها.

ولعلّ هذا ما كان يجعله ينتشي حينما يلبس عباءة وعقالا ويتمدّد على السرير لتأتي **آن همند** تدلك صدره وساقه ورقبته وكتفه؛ بل ممّا يزيد في نشوته - بعد أن يأمرها قائلا " تعالي " - هو إجابتها له : « بصوت خفيض " سمعا وطاعة يا مولاي ". وأن تقبّل قدميه وتقول : " أنت مصطفى مولاي وسيّدي، وأنا سوسن جاريتك " »[3]. فاعتراف **آن همند** بسلطة مصطفى عليها وبخضوعها له، إنّما هو - على مستوى آخر - اعتراف بذكورته ورجولته المتسلِّطة من جهة، وأنثويتها الخاضعة المستكينة من جهة أخرى، هو اعتراف بأنّها هي الأضعف لأنّها أنثى وأنّه هو الأقوى لأنّه ذكر ورجل.

وهو على المستوى الرمزي - واللاشعوري الجمعي لمصطفى سعيد - اعتراف بانتصار رجولة الشرق على أنوثة الغرب؛ وهذا ما يفسّر بحث البطل الدّائم - مع أنّه هو المستعْمَر والمضطهَد والمخصيّ ثقافيا من الغرب - عن إثباتٍ لرجولته واعترافٍ بها من الأنثى الغربية، بل واعترافها بسيطرته المطلقة عليها. ولهذا كان يحسّ بقمّة الطّرب حينما تناجيه **إيزابيلا سيمور** قائلة : « أنت إلهي، ولا إله غيرك. اِحرقني في نار معبدك أيها الإله الأسود. اِغتلني أيّها الغول الإفريقي. دعني أتلوّى في طقوس صلواتك العربيدة المهيجة »[4].

فالاغتيال هنا إنّما يرمز إلى الممارسة الجنسية القويّة، وهذا ممّا يضاعف إحساسَ البطل برجولته وفحولته؛ كما أنّ الاغتيال من صفة القويّ وليس الضعيف، فالقويّ هو الّذي يقوم بفعل القتل بينما يتلقّى الضعيف هذا الفعل.

ومن هنا، فإنّ مصطفى سعيد بتأكيده قوّة رجولته وجبروته وضعف أنوثة النساء الغربيات وخضوعهنّ، إنّما يحاول أن يؤكّد على مقولة أخرى أكثر أهميّة : ضعف الغرب المستعمِر أمام قوّة الشرق المستعمَر. فهو يحاول أن ينتقم - لاشعوريا -

---

١ – المصدر نفسه – ص ٥٩.

٢ – نور الدين صدوق – الغرب في الرواية العربية : قنديل أم هاشم نموذجا – دار الثقافة للطباعة والنشر– الدار البيضاء (المغرب) – الطبعة الأولى – ١٩٩٥ – ص ٤٢.

٣ – الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ١٣٧.

٤ – المصدر نفسه – ص ١٣٣.

لشرقه الضعيف حضاريا بما هو قويٌّ فيه، أي الجنس. فالجنس هو أداته للانتقام من الغرب حيث يسمح له بإقامة علاقة تساوٍ لاشعورية في تلك المعادلة الصعبة بين **شرق/غرب** و**جنس/حضارة** والّتي سنقوم بتحليلها لاحقا.

هكذا بدأت معركته مع النساء الأوروبيات، ولم يعدم الوسيلة والفرصة للانقضاض عليهنّ وإيقاعهنّ في الفخ. كان يحاضر في مدارج الجامعة وفي التجمّعات، ومن جمهور نهاره كان يتخيّر ضحايا ليله. كُنَّ إناثاً تبحثن عن رجولة زائدة، وفحولة متوهّجة. **آن همند** كانت طالبة تدرس اللغات الشرقية في أوكسفورد. أمّا **شيلاّ غرينود** فقد كانت خادمة بمطعم، وفي الليل كانت تواصل الدراسة في البوليتكنيك. بينما كانت **إيزابيلا سيمور** إحدى الفرائس اللّواتي اصطادهنّ في ركن الخطباء في حديقة "**هايد بارك**".

كثيرا ما أخبرنا بقوله : « ...أفعل كلّ شيء حتّى أدخل المرأة في فراشي، ثمّ أسير إلى صيد آخر. جلبتُ النساء إلى فراشي من بين فتيات جيش الخلاص، وجمعيات الكويكز، ومجتمعات الفابيانيين*[1]، حين يجتمع حزب الأحرار أو العمال أو المحافظين أو الشيوعيين، أسرجُ بعيري وأذهب »[2].

كان مصطفى سعيد يثأر بطريقته الخاصّة من الاستعمار الّذي إستعمر بلاده واستعبد سكّانها. كان يثأر لحضارته المندثرة بسبب هذه الحضارة الغربية الّتي ينهل من معارفها ويسكن موطنها وحواضرها؛ ولم يكن من سلاح يملكه لمواجهة كلّ هذا، سوى الجنس. كانت رجولته وفحولته - في نظره - وسيلته المجدية الوحيدة لمواجهة الغرب والانتقام من الحضارة الغربية.

لقد كانت غرفة نومه عبارة عن معبد عربي الديكور، إفريقي الطقوس، مثلها مثل البطل إذ لم يكن عربيا أو إفريقيا، ولكن كان الاثنان معا: « وجهي عربي كصحراء الرّبع الخالي، ورأسي إفريقي يَمُور بطفولة شريرة »[3].

ولعلّ هذا التنوّع في جنسه أهّله ليكون الصيّاد النموذجي والذكر المثالي لإيقاع الإناث الغربيات في حبائله. هؤلاء الهاربات من حضارة الصقيع والحديد والهاربات من البرودة الجنسية في بني جنسهنّ، كُنَّ يعتقدن أنّهنّ سيجدن التعويض عند هذا الفحل مصطفى سعيد. أمّا هو، فقد كانت النساء الأوروبيات بالنسبة إليه تتحوّلن إلى مدن أوروبية وحواضر متروبولية يغزوها ويفتحها مثلما تتحوّل هذه المدن إلى النساء. فكلّما امتطى امرأة فكأنّما امتطى مدينة أوروبية وغزاها، ومن ثمّة تنتهي مهمّة تلك **المرأة / المدينة**، ليبحث عن فتح آخر.

---

[1] * – مجتمعات الفابيانيين : جمعية أدبية فنية كانت مشتهرة بين الحربين، كان من أعضائها رسّامون نُقاد وأدباء من بينهم فرجينيا وُولف وزوجها وآخرون، ينظر :

Encyclopeadia universalis. Presses universitaires de France. France 1985 – p 1112 ; v :18.

– كويكرز : فرقة مسيحية، أنشأها في القرن السابع عشر في إنكلترا جورج فوكس. تعتقدُ الجماعة أنّ الإنسان لا يعُوزُه وسيط روحي، ولكنّه يبلغُ الفهمَ والهدى عن طريق (النور الداخلي) الّذي يمنحه الكتاب المقدس. ينظر :

مجموعة من النقاد – موسوعة المصطلح النقدي – ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت– الطبعة الثانية ١٩٨٣– (ص ٤٠٤).

[2] – المصدر نفسه – ص ٥٢.

[3] – المصدر نفسه – ص ٥٨.

فها هو ذا يخبرنا بذلك حينما أوقع إيزابيلا سيمور في شركه : « الطائر يا مستر مصطفى قد وقع في الشرك. النيل ذلك الإله الأفعى، قد فاز بضحية جديدة. المدينة قد تحوّلت إلى امرأة. وما هو إلاّ يوم أو أسبوع، حتّى أضرب خيمتي، وأغرس وتدي في قمّة الجبل »[1].

كانت إيزابيلا سيمور مريضة بالسرطان حاولت أن تستمتع بما تبقّى لها من أيّام في هذه الدنيا، لكنّ الحظّ لم يحالفها إذ تعرّفت على مصطفى سعيد الّذي لم يكن يهمّه سوى الثأر؛ لهذا أنهت حياتها- مثل الأخريات - بالانتحار.

وهكذا أصبح الجنس في هذه الرواية عنوان الموت والدّمار. فبدل أن يكون مولد الحياة وبعثها أصبح مُعدما لها وقبرا لها. وهكذا تتحوّل المدن بالنسبة للبطل إلى نساء أوروبيات. فكلّما أوقع امرأة في شباكه ودفع بها إلى الانتحار، فكأنّما غزى مدينة وفتحها؛ إذ « ما دامت علاقة الرجل بالمرأة قد صُوّرت على مرّ العصور... على أنّها علاقة غزو وفتح، فلا غرْوَ أن تأخذ المدينة المفتوحة صورة " فخذين مفتوحتين "، ولا غرْوَ أن يطلق مصطفى سعيد صيحة حربه : " جئتكم غازيا... المدينة تحوّلت إلى امرأة "[2]... وليس من قبيل المصادفة أيضا أن يكون مصطفى سعيد قد رأى القاهرة في صورة امرأة أجنبية، هي المسز روبنسون... فهذا لأنّ القاهرة الخديوية كانت يومئذ شريكة لندن في حكم السودان »[3].

يعبّر لنا البطل عن ذلك حينما وصل إلى محطّة القطار بالقاهرة قائلا : « وأحسست كأنّ القاهرة، ذلك الجبل الكبير الّذي حملني إليه بعيري، امرأة أوروبية، مثل **مسز روبنسون** تماما، تطوّقني ذراعاها، يملأ عطرها ورائحة جسدها أنفي »[4]. كان يرى في كلّ امرأة أوروبية وجهاً من وجوه الغرب الاستعماري، فكان يثأر لشرقه منها بطريقته الخاصّة الملتوية أي بذكورته وفحولته. لكنّ هذا الصّراع بين الرّجولة والأنوثة - في هذه الرواية - يبلغ أوجّه مع **جين مورس** .

كانت جميع النساء اللّواتي عرفهنّ قبلها طرائد سهلة، وهو الصيّاد المحترف الّذي يصطاد من دون عناء. ولكنّ هذه المرأة " جين مورس " لم تكن صيدا سهلا؛ بل إنّها قلبت المعادلة فأرغمته على أن يلهث وراءها وأن يصبح فريسة بدل الصيّاد، فلم يجد له مخرجا : « لم تكن لي حيلة. كنتُ صيادا فأصبحت فريسة، لبثت أطاردها ثلاثة أعوام »[5]، لكن دون جدوى. بل أصبحت هذه الأنثى - كما أسماها بازدراء أوّل ما التقاها - هي الّتي تطارده وهو الفريسة. وقد حاول أن يتجنّب لقاءها ويبتعد عن الأماكن الّتي ترتادها، إلاّ أنّه فشل في ذلك فشلا ذريعا. كان يجدها أمامه شامخة لا تخافه، لكنّها تتمنّع عليه وتنبش أظافرها فيه : « كنتُ أجدها في كلّ حفل أذهب إليه، كأنّها تتعمّد أن تكون حيث أكون لتهينني »[6].

لأوّل مرّة منذ وطئت قدمه لندن يحسّ البطل بأنّ هذه الأنثى ليست كالإناث الأخريات. إنّها تتحدّى رجولته وفحولته بل تهينها من خلال تمنّعها عليه، فكان لا بدّ من اقتناصها وإخضاعها. كان يعرف أنّ ثمن ذلك سيكون باهضا، ربّما حياته : « ...

---

١ – المصدر نفسه – ص ٥٩.

٢ – المصدر نفسه – ص ١٠٠.

٣ – جورج طرابيشي – شرق وغرب، رجولة وأنوثة : دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية – دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت – الطبعة الثانية – شباط (فبراير) – ١٩٧٩– ص ١٥٠ – ١٥١.

٤ – الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ٤٧.

٥ – المصدر نفسه – ص ١٤٦.

٦ – المصدر نفسه – ص ١٤٤.

أنا الغازي الّذي جاء من الجنوب، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الّذي لن أعود منه ناجيا. أنا الملاّح القرصان وجين مورس هو ساحل الهلاك »[1].

ولن تكون - بالنسبة إليه - أحسن وسيلة لإخضاعها واقتناصها سوى إشهاره لسلاح الجنس؛ لكن مقابل هذا الإخضاع كان لا بدّ من دفع الثمن. أعطاها - وهي في بيته عارية ذات ليلة - كلّ ما تتمنّاه وتطلبه : زهرية ثمينة هشّمتها، مخطوط نادر مزّقته، مصلاة من حرير أصفهان أحرقتها. وبالرّغم من كلّ هذه التنازلات إلاّ أنّه لم يثبت لها رجولته، إذ سرعان ما كان جزاءه، ركلة عنيفة بركبتها بين فخذيه جعلته يغيب عن الوجود.

إذا كان الصّراع بين الرّجولة والأنوثة ينتهي غالبا لصالح القطب الأوّل، أثناء علاقة البطل بالفتيات الأوروبيات الأخريات، فإنّ هذا الصّراع يتّخذ مجرى آخر بمجرّد زواج مصطفى بجين مورس.

لقد ظنّ أنّ زواجه بهذه الأنثى هو السبيل الوحيد لإخضاعها واستسلامها له بعد طول انتظار، بل ظنّ كذلك أنّ هذا الزواج سيكون انتصارا آخر على الأنثى الغربية يضيفه إلى قائمة انتصاراته الكثيرة؛ لكن هذا الزواج جاء ليزيد من حدّة الصّراع بينهما. هذا الزواج جعله يحسّ بإذلال رهيب لرجولته من طرف أنثى هي زوجته لا غير. فمن الليلة الأولى الّتي ضمّهما فراش واحد، لم تدعه يقربها. بل ظلّت شهورا على تلك الحالة تتمنّع عليه وفي « كلّ ليلة تقول : أنا متعبة. أو تقول : أنا مريضة »[2]، لتتحوّل غرفة نومه إلى ساحة حرب ضروس تبدأ بصفع بعضهما البعض وبتهشيم جين مورس كلّ ما تجده في طريقها كالمزهريات الثمينة وحرق المخطوطات وما إلى ذلك.

إنّ أقصى درجات إذلال هذه الأنثى لرجولة مصطفى سعيد لم تكن في عدم تمكينه من نفسها مع أنّها زوجته، وإنّما جاءت بطعنه في شرفه وعرضه. فقد كانت مومسا في سلوكها تُغازل كلّ من هبّ ودبّ، وهي معه في الطرقات، فيتشجّع البعض منهم ويردّ عليها بعبارات بذيئة. هنا تغلي حمّى الرّجولة في البطل فيندفع يتشاجر معهم بينما هي تضحك وتهزأ به. ويخبره الكثير من هؤلاء بأنّها إن كانت زوجته فقد تزوّج مومسا لأنّها هي الّتي تبدأ بمغازلة الآخرين.

كان ذلك أقصى درجات الإذلال للرجولة الشرقية وأقصى ما يتحمّله رجل شرقي مثل مصطفى سعيد. فلا تكتفي هذه الأنثى الّتي تزوجها بأن تخرج عن طوعه ولا تمكّنه من نفسها فقط، بل إنّها تتعدّى إلى ما هو أدهى وأفظع من ذلك؛ فهي لا تتوانى عن تسليم جسدها لأيّ أحد آخر زيادة في تحقيرها له، وقد كان يعرف ذلك : « وكنتُ أعلم أنّها تخونني. كان البيت كلّه يفوح بريح الخيانة »[3].

لعلّ أهمّ ملاحظة نخرج بها من هذا التحليل تكمن في أنّ مصطفى سعيد لم يكن فردا واحدا أو رجلا واحدا فقط، لأنّه لو كان كذلك، لكان قد ملّ مطاردته لجين مورس مدّة ثلاثة أعوام، ولكان قد ملّ ذلك الصدود والمذلّة بل والخيانة الزوجية منها. ولهذا فإنّ شخصيته كانت تمثّل إيديولوجيا الرّجولة الشرقية ككلّ في مواجهة إيديولوجيا الأنوثة الغربية؛ رجولة شرقية ترى أنّ لها الحق في أن تضاجع من تشاء من النساء بينما عليهنّ - بعد الزواج - أن يكنّ خاضعات لرجل واحد مستسلمات له.

---

[١] – المصدر نفسه – ص ١٤٧.

[٢] – المصدر نفسه – ص ٥٣.

[٣] – المصدر نفسه – ص ١٤٨.

ولعلّ البطل كان يمثّل هذه الرّجولة الشرقية بكلّ قسوتها وغطرستها بل وباستئثارها بأكبر عدد من الإناث؛ ففي غرفة نومه كان يضع على جدرانها « مرايا كبيرة حتّى إذا ما ضاجع امرأة، بدا كأنّه يضاجع حريما كاملا في آن واحد »[1].

بينما كان هناك في مقابل هذه الرّجولة، أنوثة غربية متحرّرة جدّا، ترى أن لا تحديد لحريّة المرأة الجنسية؛ فلها أن تُعدّد من علاقاتها الجنسية مع رجال آخرين حتّى وإن كانت متزوّجة.

وهذا التناقض الصارخ بين الإيديولوجيتين - ممثّلتين في مصطفى سعيد وجين مورس- دفع بالصّراع بين الرّجولة والأنوثة إلى درجة من الحدّة والعنف لا نجدهما في الرّوايات العربية الحضارية الأخرى كرواية " عصفور من الشرق " لتوفيق الحكيم ورواية " قنديل أم هاشم " ليحي حقّي. ففي هذا الصّراع داخل " **الموسم** " كان الجنس هو السّلاح الفتّاك الّذي انتهى بالقتل والموت والدّمار.

لم تكن جين مورس ومصطفى سعيد شخصيتين أو فردين وإنّما كانا عالمين : عالم الرّجولة وعالم الأنوثة. عالمان متناقضان لا يمكن أن يؤدّي التقاءهما واتّحادهما إلى تكامل، بل إلى دمار وتدمير أحدهما الآخر. لقد كانا عالميْن مختلفين ومتباينين : عالم رجولة وفحولة قاهرة وعالم أنوثة شرسة. كان حديث الغزل بينهما : أنا أكرهك. أقسم أنّني سأقتلك يوما ما[2]. وكانت تجيبه كذلك : " أنا أيضا أكرهك حتّى الموت[3] ".

وممّا زاد من حدّة الصّراع وعنفه أنّ جين مورس كانت دائما تشكّك في رجولة البطل وتذلّه بذلك؛ فالرّجولة عندها ليست فقط جنس، بل قدرة على الفعل والقيام به. فهي ترى في رَجُلها هذا أنّه لا يرتقي إلى مصاف الرّجولة وبالتّالي لا يرقى في نظرها كأنثى، إلاّ إذا قام بقتلها وهذا ما كانت تلحّ عليه من جهة، وتشكّك في قدرته على القيام بذلك من جهة أخرى.

ولم تدم هذه المعاناة طويلا؛ إذ إنّ البطل اقتنع أخيرا بذلك وحدث القتل والجنس معا في إحدى ليالي فبراير الجليدية[4] حيث وصلت درجة الحرارة إلى عشر تحت الصفر. في الوقت الّذي ضاجعها، وضع الخنجر بين نهديها وضغط عليه بصدره بشدّة وببطء. في الوقت الّذي امتلكها فيه كرجل، أضاعها كأنثى للأبد : قتلها.

في تلك اللحظة الرّهيبة، اِعترفت له بحبّها، واعترف هو كذلك بحبّه، وكان كلاهما صادقيْن : أحبّها بصدق لأنّها باستسلامها له وخضوعها أصبحت في نظره الأنثى الشرقية الّتي كان يريدها في أعماقه ويحبّها. وأحبّته بصدق لأنّه بقيامه بفعل القتل اِرتقى في نظرها إلى مصاف الرّجل القويّ والرّجولة الحقيقية. « فلم تكن هناك طريقة أخرى لامتلاك جين مورس غير اغتيالها... جين مورس كانت عالما، ومصطفى سعيد كان عالما، ولم يكن بين هذين العالَمين من سبب غير الصّراع والعنف »[5].

---

[1] – المصدر نفسه – ص ٥٢.

[2] – المصدر نفسه – ص ١٤٧.

[3] – المصدر نفسه – ص ١٤٧.

[4] – ولعلّ من غرابة الصدف أن يموت كاتب الرواية الطيب صالح في شهر فبراير بمستشفى بلندن من سنة ٢٠٠٩، وهو الشهر والمكان ذاتهما اللّذان ماتت فيهما بطلة الرواية جين مورس على يد زوجها مصطفى سعيد.

[5] – جورج طرابيشي – شرق وغرب، رجولة وأنوثة – مرجع سابق – ص ١٦٧.

لقد كان البطل يمثّل الرّجولة في أجلّ قوّتها وسيطرتها وفحولتها، بينما كانت جين مورس - على النقيض من ذلك – تمثّل الأنوثة في أقصى درجات مشاكستها وحرّيتها وعدم خضوعها واستسلامها. ولهذا، فبدلا من أن يحدث التّكامل والتوحّد بلقائهما، حدث العكس.

كان لقاؤهما نقمة عليهما وخصوصا على جين مورس. فوِفق إيديولوجية شرقية - ممثّلة من خلال اللاشعور الجمعي للبطل - ترى بأنّ الصّراع بين الرّجولة والأنوثة يجب أن ينتهي حتما بانتصار الأولى وانهزام الثانية، جاءت هذه الرواية لتنتصر لهذه الإيديولوجية. فانتصرت الرّجولة على الأنوثة بانتصار البطل على جين مورس وقتله لها ودفعه بالفتيات الأخريات إلى الانتحار.

فمع أنّهما كانا يكرهان بعضهما البعض حتّى الموت، لكن كلّ واحد منهما كان يحبّ الآخر بطريقة ما. وسنرى بأنّ جريمة القتل وحدها هي الّتي حملت للطرفين شيئا من الإحساس بالحميمية واللّذة المشتركة، إن صحّ التعبير : « نظرتُ إلى صدرها، فنظرت هي أيضا إلى حيث وقع بصري على صدرها كأنّها أصبحت مسلوبة الإرادة تتحرّك حسب مشيئتي. نظرتُ إلى بطنها فتابعتني وبدا ألم خفيف على وجهها. كنتُ أبطئ فتبطئ وأعجّل فتعجّل »[1].

« مثل هذه المشاركة معدوم في تاريخ العلاقة بأكملها، فكأنّ الطرفين لا يلتقيان إلاّ على حافة الموت، حين يهلك أحدهما الآخر، وسوف نرى أنّه كلّما تعمّق فعل الموت بينهما تعمّقت المشاركة بينهما[2] : « وضعت الخنجر بين نهديها، وشبّكت رجليها حول ظهري، ضغطتُ ببطء ففتحت عينيها. أيّ نشوة في هذه العيون. وبدت لي أجمل شيء في الوجود. قالت بألم : يا حبيبي . ظننتُ أنّك لن تفعل هذا أبدا. كدت أيأس منك »[3].

لعلّ أهمّ ملاحظة نتبيّنها من هذا التحليل هي أنّ هذه الرواية بتجنيسها للعلاقات الحضارية من خلال تذكيرها للشرق (يمثّله مصطفى سعيد والرّاوي) وتأنيثها للغرب (تمثّله جين مورس والنساء الثلاث المنتحرات) مع إعطاء الغلبة للذكر الشرقي على الأنثى الغربية، إنّما تقوم هذه الرواية على المستوى الرّمزي بالانتقام من الغرب الصّليبي الاستعماري الّذي احتلّ بلاد الشرق واستعبد أهلها واستغلّ خيراتها فتطوّر هو، بينما أدّى ذلك إلى تدهور الشرق.

لقد كان مصطفى سعيد التلميذ الوفي للشّرق المقهور - من خلال لاشعوره الجمعي- وكان عليه أن يقوم بمهمّة الانتقام خير قيام. ولكن كيف يكون هذا الانتقام؟... وبأيّ وسيلة ؟...

من هنا يتدخّل لاشعوره الجمعي المحمّل بالإيديولوجية الشرقية، فيقيم علاقة مساواة بين ضعف الشرق حضاريا وقوّته الجنسية الذكورية من جهة، وبين قوّة الغرب حضاريا وضعفه الجنسي الأنثوي. وبما أنّ الأنثى هي الأضعف والذكر هو الأقوى من الوجهة الشرقية؛ إذن لابدّ أن يواجه - من منطق توازن القوى - قوّة الغرب الحضارية بما هو أقوى في بيئته : أي الجنس. فلابدّ أن يقيم علاقات جنسية كثيرة مع إناثه ويدفع بهنّ إلى الانتحار. لن يكون سلاحه ضدّ الغرب سوى قضيبه الّذي به يؤكّد على رجولته وفحولته المغتصِبَة وبالتّالي يؤكّد على قوّته وقوّة الشرق الّذي يمثّله. وبالمقابل يُثبت ضعف الغرب من خلال إثبات أنوثته واستسلام نسائه وموتهنّ.

---

[1] – الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ١٥٠.

[2] – محي الدين صبحي : أبطال في الصيرورة: دراسات في الرواية العربية والمعرّبة – دار الطليعة – بيروت– ط١– ١٩٨٠– ص١١.

[3] – الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ١٥٠.

هذا ما أراده منطق الرواية وانتهى إليه؛ فبانتصار رجولة الشرق على أنوثة الغرب، انتهت مهمّة مصطفى سعيد، فلم يعد له مبرّر لوجوده في البيئة الغربية. ولهذا لم يلبث أن عاد إلى بيئته الأصلية الّتي ولد بها وهناك انتهى هذا الصّراع.

إنّ الجنس في « موسم الهجرة إلى الشمال » يختلف عمّا هو موجود في الروايات الحضارية الأخرى. فهو في هذه الرواية عبارة عن مشروع انتقام. الجنس هو عامل هدم وإعدام للوجود بدل أن يكون عامل بناء وبقاء؛ بل إنّ الجنس هنا هو معادل للموت، إنه أقصى درجات العنف في هذا الصّراع الأزلي بين الشرق والغرب في الرواية العربية الحضارية.

فإذا كانت علاقة مصطفى الجنسية مع كلّ من آن همند وشيلاّ غرينود وإيزابيلا سيمور قد أدّت بهنّ إلى الانتحار، فإنّ هذه العلاقة مع زوجته جين مورس تأخذ مجرى مأساوي فظيع.

لقد كان مصطفى سعيد يريد زوجته المتمنِّعة عليه ولكن في الوقت نفسه كان يريد أن يقتلها ليقتل الغرب الاستعماري فيها والّذي لا يمكن أن يمحيه من ذاكرته الجماعية. « كان يريد أن يضاجعها ويقتلها معا وبصفة أدقّ إنّ وعيه لفي صراع بين قتلها وامتلاكها. ولاشعوره يحتّم عليه نيل أنوثتها والتمكّن منها قبل قتلها »[1].

وحتّى نؤكّد على أنّ الجنس هنا يحمل الموت فقط؛ فإنّنا نؤكّد أيضا أنّ عملية مضاجعة مصطفى سعيد لجين مورس وقتلها معا ما هي في الحقيقة إلاّ عملية قتل جنسي فقط، أي إنّ القتل يغدو في هذه الرواية مجرّد عملية جنسية. فلقد تمّ القتل بواسطة خنجر وليس بواسطة مسدّس. فالخنجر ما هو إلاّ الرّمز النفسي لعضو الذكورة ووظيفته القتل وإطفاء الشبق (شبق المرأة) معا. من جهة أخرى إنّ المسدس يقتل سريعا، بينما الخنجر يقتل ببطء مثل الفعل الجنسي الّذي يتمّ ببطء حتّى تحدث النشوة، وهذا ما لا يمكن حدوثه بواسطة المسدّس.

فالجنس هنا قد بلغ أقصى درجات تجلِّياته فظاعة. فبدل أن يؤدّي إلى إنتاج ثمرة (جنين) تكون نقطة التقاء بين الطرفين؛ نراه في هذه الرواية يؤدّي إلى الموت وإعدام الوجود. ولعلّ هذا يعتبر دلالة رمزية على عدم التقاء الشرق بالغرب وعدم تكاملهما، طالما أنّ الشرق لا يمكنه أن ينسى ما قام به الغرب من استعماره وإذلاله واستعباده.

فمصطفى سعيد الّذي هو لسان هذا الشرق المنتقم يصرّح على امتداد صفحات هذه الرواية من وجود "جرثوم مرض عضال "، " جرثوم مرض فتّاك " له من العمر ألف عام. « وليس مصطفى سعيد هو الّذي دفع بآن همند وشيلا غرينود إلى الانتحار، وليس مصطفى سعيد هو الّذي قتل جين مورس، وإنّما هي العدوى، عدوى الجرثوم القاتل، أصابتهنّ منذ ألف عام »[2].

يحقّ لنا أن نتساءل: لماذا ألف عام بالذات ؟!.. ماذا حدث في تلك الفترة ؟!.. وما هي هذه العدوى ؟!..

إنّ العدوى هنا هي عدوى العنف الأوروبي الّذي صدّره للشرق منذ ألف عام، هي الحروب الصليبية والحملات الّتي أتت من بلاد الغرب إلى الشرق تقتل وتسلب وتستعمر. ولهذا فقد كان مصطفى سعيد غازيا يأخذ بثأر تاريخي، له من الزمن ألف عام. فهو الضمير الجمعي للشرق الّذي لُوِّث بجرثومة العنف والقتل، فأصبح يزرع الموت والدّمار أينما يحلّ.

---

[1] – فوزية الصفار– أزمة الأجيال في الرواية العربية المعاصرة : دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح – نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبدالله – تونس – د.ط – د.ت – ص ١٢٨.

[2] – جورج طرابيشي – شرق وغرب، رجولة وأنوثة – مرجع سابق – ص ١٦٧.

« فمصطفى سعيد لم يكن فردا بل ضمير أمّة وممثّل جيل. وجريمته تفقد معناها ودلالتها إن لم تحتل مكانها في سياق صراع حضاري. فهو لم يقتل جين مورس من حيث إنّها امرأة، وإنّما من حيث إنها عالم »[1]. فكثيرا ما كان يردّد العبارة : « وحملني القطار إلى محطة فكتوريا، وإلى عالم جين مورس »[2]. لقد كانت تمثّل عالم الغرب الاستعماري وعالم الأنوثة على وجه الخصوص؛ فهو بقتله لها يثأر لرجولة الشرق المهانة منذ قرون طويلة.

لقد أقام في لاشعوره - حتّى يقضي على ذلك الشعور بالنقص تجاه الحضارة الغربية - نوعا من المماهاة أو المساواة (Identification) بين شرقه والغرب من خلال انتقامه من نسائه الغربيات؛ وهي نقطة الضعف فيه كما يتوهّم المثقّف الشرقي: « فعقدة النقص هي علاقة بين طرفين يتبادلان رموز القوّة والضّعف المتعدّدة... وإذا كانت الحضارة هي رمز القوّة لفاعلية بشرية تعبّر عن استمرار الحياة. فإنّ الجنس بدوره رمز قوّة لفاعلية بشرية تعبّر عن استمرار لهذه الحياة. الحضارة عمران الكون بالمادي. والجنس عمرانه البشري، وكلاهما شهوة الكينونة »[3].

من خلال هذه المنطلقات، ومن قاعدة العلاقة بين القويّ والضعيف، المستعمِر والمستعمَر، دخل مصطفى سعيد في معادلة تعادل القوى. وقد أقام معادلته بما هو قوي فيه، وهو الجنس رمز القوّة والذكورة في الشرق ضدّ الحضارة، رمز القوّة في الغرب. والمعادلة كما جاءت بها الدكتورة يمنى العيد هي على الصيغة التالية[4] :

المستوى المكاني (البيئي)	الشرق	الغرب
الحضارة	ضعف	قوّة
الجنس	قوّة	ضعف

الملاحظة الأخرى الّتي يجب أن نذكرها في تحليلنا لهذه الرواية هو أنّ هذا العنف الّذي كان يحمله مصطفى سعيد إلى الغرب، وجد له مكانا آخر ينتشر فيه، فقد زرعه البطل في زوجته " حسنة بنت محمود " الّتي تزوّجها مدّة خمس سنوات بعد أن رجع من الغرب واستقرّ بقرية الرّاوي.

لقد حاول "ود الريس " وهو شيخ بلغ السبعين من عمره أن يتزوّج حسنة بنت محمود بعد غرق زوجها مصطفى أو اِختفائه. لكنّها رفضت لأنّها لم تعد تلك الأنثى الّتي ترضخ للرجل وتحمد الله على أنّها وجدت من يتزوجها. لقد تغيّرت بزواجها من مصطفى سعيد، فأصبحت أنثى أخرى تصارع رجولة مستبدّة في شخص " ود الريس "، بل وترى أنّ الحلّ الوحيد - حتّى لا تعود إلى أغلالها وإلى مجرّد متاع جنسي للرجل - هو أن تقتل هذه الرّجولة المتسلِّطة وتقتل نفسها بعد ذلك.

فبعد أن فرض عليها إخوتها الزواج من " ود الريس "، امتنعت عليه أسبوعين كاملين لم تدعه يقربها. وفي ليلة من الليالي حاول أن ينال حقّه منها عنفا وغصبا : « عضّ حلمة نهدها حتّى قطعها وخدشها في كلّ شبر في جسدها »[1]. كان يفرّغ عن

---

[1] – المرجع نفسه –ص ١٧١.

[2] – الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ٥٠.

[3] – يمنى العيد – في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي– منشورات دار الآفاق الجديدة (بيروت) ط٣ – شباط ١٩٨٥– ص٢٥٤.

[4] – ينظر : المرجع نفسه – ص ٢٥٤.

كبته الشّديد تجاه جسدها، بينما هي ردّت على عنفه بعنف أشدّ وأقصى، فقد قتلته وقتلت نفسها. طعنته« أكثر من عشر طعنات. طعنته في بطنه وفي صدره وفي محسنه »[2].

فهي لم تكتف بقتل ود الريس - الّذي يمثّل الرّجولة في أسوأ تجليّاتها - ولكن زادت على ذلك بأن بترت قضيبه وقطعته. وبقيامها بهذا الفعل الأخير إنّما وضعت بذلك حدّا نهائيا لما كان يمثّل رمز استعبادها ورمز مذلّتها ومهانتها[3].

لم يكن مسرح الصّراع العنيف، والّذي انتهى بالقتل، بين الرّجولة والأنوثة هو الغرب فقط، بل تعدّاهُ إلى قلب البيئة الشرقية، حيث الأنوثة هناك ما تزال ترسف في الأغلال. وكأنّ الرواية ترمز إلى أنّ جيل المثقفين الّذي مثّله مصطفى سعيد - بعد عودته - أثّر في أبناء بيئته وخصوصا في التصوّر الذهني للأنوثة الجديدة، وهذا ما أكّدت عليه زوجة مصطفى سعيد.

من جهة أخرى يمكن لنا أن نقول إنّ عمليّتي قتل مصطفى سعيد لجين مورس وقتل حسنة بنت محمود لـ"ود الريس " إنّما هما قتلٌ للاستعباد الأوروبي من جهة، وقتلٌ لعقلية رجعية شرقية خاصّة بالأنثى من جهة أخرى. فالجنس في هذه الرواية هو مقابل للموت، ولا يمكن أن يكون هذا الموت فرديا ولا من يقوم به كذلك، وإلاّ ستفقد الرواية دلالتها ورمزيتها.

فمصطفى سعيد ليس شخصية فردية عادية؛ بل إنّما هو شخصية حضارية تمثّل جيلا من أبناء السودان المثقّفين الّذين رأوا النور مع بداية الفتح الاستعماري لبلدهم، والّذين يحملون ذاكرة جماعية لا يمكن أن تنسى جرائم القوات الإنكليزية الشنيعة ومحاولاتها استغلال خيرات بلادهم وثرواتها.

بهذه الذاكرة الجماعية سافر البطل إلى لندن لينتقم من حضارة الإنكليز وليدمّر ويهدم كما فعلوا هم من قبل. ومع أنّه واجه الفكر الغربي القائم على الاستيلاب، من خلال كتاباته المتعدّدة في الاقتصاد والّتي هدفت جميعها إلى تعرية الوجه الحقيقي للحضارة الغربية الإمبريالية والعنصرية وكشفه[4]، إلاّ أنّه لم يكتف في حربه هذه مع الغرب بهذه الطريقة فقط، بل ابتدع طريقة أفظع وسلاحا أمضى، كان من نتاج لاشعوره الجمعي الشرقي وإرضاءً له. لقد بثّ جرثومة الموت في النساء الأوروبيات اللّواتي ارتبط بهنّ. لقد كانت الشهوة الجنسية عنده مرتبطة بشهوة القتل، فمعظم النساء اللّواتي ارتبطن بمصطفى سعيد انتهين نهايات مفجعة ودامية. فمنهنّ من انتحرن ومنهنّ من قتلهنّ بنفسه؛ ولا نستثني من هؤلاء النساء زوجته حسنة بنت محمود.

« إنّ الشهوة الجنسية عند مصطفى سعيد تزدوج بشهوة القتل: فهو يزرع الموت حيثما غرز وتده... إنّ عصابه (**Névrose**)كان بالأحرى حضاريا. فهو يتمنّى في غور لاوعيه أن يدمّر عين الحضارة الّتي يشتهي امتلاكها »[5]. ولهذا فهو لم يقتل " جين مورس " بدافع الغيرة، لأنّه لم يكن شخصية فردية - كما أسلفنا من قبل -، إنّما فعل ذلك لأنّه كان يمثّل عالم الشرق الذكوري المنتقم من عالم الغرب الأنثوي الّذي كانت تمثّله جين مورس.

---

١ – ينظر : الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ١٢٢.

٢ – المصدر نفسه – ص ١٢٢.

٣ – جورج طرابيشي – شرق وغرب، رجولة وأنوثة – مرجع سابق – ص ١٧٦.

٤ – وبما أنّ مصطفى سعيد ليس شخصية فردية فقط، وإنّما هو شخصية حضارية، أو بمعنى آخر هو رمز لجانب من الثقافة الشرقية المحمّلة بكلّ صور العنف الأوروبي والعدوان والاستغلال؛ فهو في صراعه ثقافيا مع الغرب يُنتِج ثقافة مخالِفة له، ثقافة تقول للاستعمار : (لا)، بدل (نعم) بلغته. هذه الثقافة المغايرة تتمثّل في كتب مصطفى سعيد: " اقتصاد الاستعمار"، " الصليب والبارود "، " الاستعمار والاحتكار"، " اغتصاب إفريقيا ". ثقافة مغايرة لما كان يريده الغرب منه.

٥ – المرجع نفسه – ص ١٥٢.

وقبل أن ننتهي من هذه الدراسة، لا بدّ لنا من أن نقف عند جانب آخر من هذا الصّراع الحضاري تطرحه رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بشكل فنّيّ عالي وذكيٍّ وتؤكّد عليه في مختلف فصولها، مع أنّ الرّوايات الحضارية الأخرى أغفلته ولم تنتبه إليه : هذا الجانب هو أكذوبة الصّراع الحضاري بين الشرق والغرب، وأكذوبة الانتقام من الغرب والتغلّب عليه وامتلاكه.

لقد اكتشف مصطفى سعيد - بقتله لجين مورس - أنّه لم يمتلكها، مع أنّ الإيديولوجية الشرقية تفرض امتلاك الرجل للمرأة وخضوعها له؛ لكنّه بقتله لها فقدها ولم يمتلكها. وهكذا فقد اكتشف حقيقة أكذوبته: أكذوبة أنّه جاء لينتقم من الغرب. ولعلّ هذا ما دفعه بأن يصرخ أثناء محاكمته على قتله لزوجته "جين مورس" قائلا : « هذا المصطفى سعيد لا وجود له. إنّه وهم، أكذوبة. وإنّني أطلب منكم أن تحكموا بقتل الأكذوبة »[1].

إنّها أكذوبة انهزام الغرب أمام الشرق. أكذوبة الغازي الّذي جاء من الجنوب ليحتلّ الشمال. أكذوبة المعادلة الصّعبة الّتي ابتدعها لاشعوره الجمعي وصدّقها هو : المساواة بين جنس/حضارة وقوّة/ضعف... أي المساواة في عملية الصّراع بين قوّة الجنس الشرقية وقوّة الحضارة الغربية. تبيّن لنا هذه الرواية أكذوبة الصّراع بين الرّجولة والأنوثة، لأنّه لا يمكن تجنيس العلاقات الحضارية بين الغرب والشرق بتأنيث الأوّل وتذكير الثاني؛ إنّما هذا نتاج خيال الطالب الشرقي أو بمعنى أصحّ من نتاج لاشعوره الجمعي المحمّل بصور العنف الأوروبي على مدى قرون.

لقد كان مصطفى سعيد - مثل وكر أكاذيبه أي غرفته - يعلم بأنّ كلّ هذا الصّراع إنّما هو مجرّد أكذوبة. أكذوبة أن ينتصر الشرق على الغرب. أكذوبة أن تكون غرفته ملتقى جنوب بشمال. و « أكذوبة كذلك غرفة أكاذيب مصطفى سعيد الّتي تتوهّم نفسها مقبرة للشماليات. وأكذوبة أخيرا الانتصار على آن همند وشيلا غرينود وإيزابيلا سيمور. فهنّ جميعا بحكم الميّتات حتّى ولو لم ينتحرْن، وحتّى ولو لم يقُدهنّ مصطفى سعيد إلى التّهلكة »[2]. اعترف بذلك البروفيسور " ماكسويل فستركين " أمام المحكمة : « إنّ آن همند وشيلا غرينود كانتا فتاتين تبحثان عن الموت بكلّ سبيل، وأنّهما كانتا ستنتحران سواء قابلتا مصطفى سعيد أو لم تقابلاه »[3]. وجاء زوج " إيزابيلا سيمور " إلى المحكمة ليدافع عنه وليس ليتّهمه بدفع زوجته إلى الانتحار. فقد وقف أمام المحكمة مبرِّئا مصطفى سعيد بقوله : « الإنصاف يحتّم عليّ أن أقول إنّ إيزابيلا زوجتي كانت تعلم بأنّها مريضة بالسرطان. كانت في الآونة الأخيرة، قبل موتها بأيّام اعترفت لي بعلاقتها بالمتهمّ. قالت إنّها أحبّته. وأنّه لا حيلة لها. وأنا بالرّغم من كلّ شيء لا أحسّ بأيّ مرارة في نفسي، لا نحوها ولا نحو المتهمّ »[4].

وهكذا تتهاوى الأكاذيب شيئا فشيئا أمام البطل مصطفى « لقد كان يتوهّم أنّه سيحرّر إفريقيا بممارسة الجنس مع الأوروبيات باستغلال أجسادهنّ كما استغلّت إنكلترا بلاده من قبل »[5]. لكنه أدرك أخيرا أنّ كلّ هذا كان مجرّد أكاذيب، واستعاد وعيه أخيرا وعلاقته بالواقع التاريخي. ولعلّ هذا ما دفع به إلى أن يصرخ في المحكمة بأنّه أكذوبة وأنّ « عطيلا أكذوبة، أي أنّ العلاقة بين الغرب والشرق ليست علاقة غرامية فردية رومنسية كالّتي بين عطيل الأسود وديدمونة البيضاء، ولا هي

---

١ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ٨٥.

٢ - جورج طرابيشي - شرق وغرب، رجولة وأنوثة - مرجع سابق - ص ١٦٠ - ١٦١.

٣ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ٥٤.

٤ - المصدر نفسه - ص ٥٥.

٥ - فوزية الصفار - أزمة الأجيال العربية المعاصرة - مرجع سابق - ص ١٢٤.

أيضا علاقة عدوانية كالّتي بين مصطفى سعيد والنساء الأوروبيات. إنّها علاقة شائكة. وإن احتاجت إلى محكمة، فيجب ألاّ تكون محكمة الرجل الأبيض الّتي يعدّها للرجل الملوّن لتُضفي شرعية على سلوكه »[1].

لعلّ أهمّ ملاحظة نخرج بها من تحليلنا لـ " موسم الهجرة إلى الشمال "، هي أنّ الجنس فيها يختلف اختلافا كلّيا عمّا هو عليه في الروايات الحضارية الأخرى. فهو وإن كان نوعا من التنفيس عن الحرمان الجنسي لأبطال الروايات الأخرى، فإنّه بالنسبة لرواية " الموسم " أداة فعّالة للانتقام من الغرب الاستعماري: فهو مرادف للموت يزرعه أينما تحرّك. إنّه قطب أساسي في المعادلة الصعبة الموجودة بين الشرق والغرب، فهو يدخل في هذه المعادلة من منطق قوّته عند الشرق مقابلاً القوّة الحضارية للغرب حتّى يكون هناك تكافؤ بين قطبي الصّراع : الشرق والغرب. ومن هنا نرى أنّ هذه الرواية قد كشفت لنا عن جانب مهمّ وخفيّ للجنس يلعبه في الصّراع الحضاري لم تكشف عنه الروايات الحضارية الأخرى.

<u>المصادر والمراجع المعتمدة في هذه الدراسة:</u>

١ – المصادر :

* - الطيّب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر) ودار الجنوب (تونس)١٩٧٩ .

٢ – المراجع العربية :

* - جورج طرابيشي - شرق وغرب، رجولة وأنوثة : دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية – دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت – الطبعة الثانية – شباط (فبراير)١٩٧٩ .

* - فوزية الصفار- أزمة الأجيال في الرواية العربية المعاصرة : دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح – نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبدالله – تونس – د.ط – د.ت .

* - مجموعة من النقاد - موسوعة المصطلح النقدي - ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- الطبعة الثانية١٩٨٣ .

* - محمد شاهين - الأدب والأسطورة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت – الطبعة الأولى١٩٩٦ .

* - محي الدين صبحي: أبطال في الصيرورة: دراسات في الرواية العربية والمعرّبة - دار الطليعة – بيروت- ط١-١٩٨٠ .

* - نور الدين صدوق – الغرب في الرواية العربية : قنديل أم هاشم نموذجا – دار الثقافة للطباعة والنشر– الدار البيضاء (المغرب) – الطبعة الأولى١٩٩٥ .

* - يمنى العيد - في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي– منشورات دار الآفاق الجديدة (بيروت) ط٣ – شباط١٩٨٥ .

٣- المراجع الأجنبية :

* - Encyclopeadia universalis. Presses universitaires de France. Paris 1985. v :18.

---

[1] – محمد شاهين – الأدب والأسطورة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت – الطبعة الأولى– ١٩٩٦– ص ١١٨ – ١١٩.

نبضة المرأة هي نبضة المجتمع – عالم المرأة عند الطيب صالح

Dr. Haseena. P Post Doctoral Fellow Department of Arabic University of Calicut Kerala - India

ملخّص الدراسة

صياغة الشخصيات هي جزء لا يتجزأ من تشكيل النص الأدبي والفني، ويتم استخدام هذه الشخصيات وسيلة لتحقيق أهداف المؤلف الأدبية والفنية. وقد أبدع الروائي الطيب صالح عديدا من الشخصيات من البشر والحيوان والطبيعة التي تنبض بنبضات الحياة والحركة وأعطى لكلّ منها دورا تلعب به أثناء مجرى أحداث رواياته وقصصه. ومن أبرز ملامح الطيب صالح الأدبية أن عددا كبيرا من هذه الشخصيات تظهر أمام القراء في مختلف قصصه ورواياته حسب مقتضى المكان والزمان. وهذه الشخصيات ومركزيتهم والتطورات التي خضعت لها فهي كلها ترمز إلى تغييرات التي حدثت في المجتمع السوداني خاصة بعد الخمسينات من القرن العشرين. ومن البارز وقد خلق الطيب صالح شخصيات أنثوية عديدة في أعماله الروائية والقصصية اللاتي تلعب دورا بارزا في سيل أحداث إبداعاته الأدبية. وقد قدّم الطيب صالح هذه الشخصيات الأنثوية مع نظرته الخاصة التي تنظر إلى تطوّر أحوال النساء في المجتمع السوداني المقيد بالتقاليد والعرف والنظم التي غالبا تسدّ الطريق أمام حركة النساء ونهضتها في الأسرة والمجتمع.

الكلمات المفتاحية

الطيب صالح هو روائي حساسي صاحب موهبة إبداعية التي توّجت صاحبها بتاج "عبقري الرواية العربية" وأصبح روائيا عربيا بل عالميا بإبداعاته الأدبية العملاقة و الثرية ليس بعددها ولكمن بثراء مضمونها، المضمون الذي لمس نفوس القراء الحسية ونبضاتهم الحية وخيالاتهم الخصبة وعواطفهم الجياشة وأفكارهم الحارة. استخدم الروائي الطيب صالح قلمه السيال وتقطرت منه قطرات من الكلمات والعبارات والمعاني المليئة بحيوية الإنسان السوداني من الذكر والأنثى وبيئتهم من الدفء والنيل والنخل والدومة والتمر والمريسة والحمار والبطيخ والفول والعدس إلخ.... وخلط الروائي هذا العالم الواقعي في بلده بعالمه الخيالي والعاطفي. هكذا قدّم الكاتب عديدا من الشخصيات في حفنة من قصصه ورواياته.

البحث

الطيب صالح هو أديب ألمعي تمسّك القيم الإنسانية طول حياته وحاول لنشر هذه القيم من الحب والمودة والاحترام خلال سطور أعماله الأدبية. كان رجلا يحترم المرأة كلّ الاحترام وكان أبا حنونا لبناته الثلاثة. وقد نظر إلى المرأة نظرة فلسفية وحضارية التي تتميز بالحب والاحترام والإكرام. ولذلك رسم الروائي رسوما من شخصيات أنثوية في قصصه ورواياته مع رؤية خاصة وحلم عميق وإيمان كامل حيث أنه قدّم أمام القراء مرأة أصبحت رمز الحياة الرفيع.

وقد أتى الطيب صالح بشخصيّات أنثوية في غالب أعماله الأدبية؛ شخصيّات قويّة التي تتبوّأ مكانا كافيا في المجتمع السوداني. وبتقديم مثل هؤلاء الشخصيات كان الروائي راجيا ومتمنيا عن تغيير المجتمع السوداني وتجديديه وتطوّره خاصة في نظرة المجتمع نحو النساء. وقد أتى لهذا الهدف بفتيات ترفض قواعد المجتمع السوداني وتقاليده البالية .

"إن المرأة عند الطيب صالح قويّة جدا وذات إدارة صلبة وقدرة على الاختيار في كل الأمور وبالذات في ما يتصل بأمور الزواج والحبّ، والمرأة في أدب الطيب صالح أيضا تتطلّع دائما إلى الأمام، وتختار الأحسن والأفضل، وتحلم أحلاما زاهية عن المستقبل. هذه المرأة القوية صاحبة الإدارة والتطلع في أدب الطيب صالح، لا علاقة لها بالمرأة المتهالكة الضعيفة التابعة والمسحوقة والتي تشبع صورتها في أدبنا المكتوب عن الريف العربي"[1]. تتميز المرأة في حكايات الطيب صالح بسلوكها وأخلاقها في مجتمع يسيطر فيه الرجل. يرسم الطيب صالح المرأة قويّة جريئة كثير الكلام متحفّزة بالأحسن. المرأة في عالم الطيب صالح تعارك دائما على أحوال المرأة السائدة في المجتمع وتحاول أن تكون لها نفوذا في الحياة الفرديّة والاجتماعية في المجتمع السوداني حيث كان التعليم والأمور والقرارات الأخرى في أيدي الرجال. فتهاجم على هذه السيطرة فتيات عنيدة مثل 'حسنة بنت محمود' و'نعمة بنت حاج إبراهيم' و'فاطمة جبر الدار' و'مريم' و'حواء العربي' وغيرهن حتى أصبحن نماذجا فريدة في الأدب العربي المعاصر.

حسنة بنت محمود وبذرة الثورة الاجتماعية

'حسنة بنت محمود' هي التي تلعب دور البطلة في رواية الطيب صالح الفذة "موسم الهجرة إلى الشمال". هذه الفتاة هي رمز لشابة قرويّة سودانية في المجتمع السوداني الحديث بعد الاستعمار البريطاني. هي نموذج شابة قرويّة تفوّقت على أقرانها. حسنة هي بنت ولدت في قرية سودانية متمسّكة بتقاليدها وقواعدها ونظمها المتوارثة. قبل زواجها من مصطفى سعيد كانت عندها تلك الصفات التي تتميّز بها بنت قروية مطيعة لأوامر الرجال الكبار في أسرتها ومجتمعها مع أن هذه الأوامر كانت غير محبوبة لها. وربّما لذلك أنّ حسنة بنت محمود أطاعت لزواجها من رجل غريب الذي يعده أهل القرية من الغريب وهم لا يعرفون من معلوماته إلا الأقل. ولكن زواجها من مصطفى سعيد جعلتها متغيرة حتى تدخّلت إليها بعض الصفات التي لم تكن عند فتاة قروية سودانية حتّى أصبحت مثل مرأة مدنية. وهذا الأمر واضح في قول محجوب أحد أندادها في القرية "الحقيقة أنّ بنت محمود قد تغيّرت بعد زواجها من مصطفى سعيد. كلّ النسوان يتغيّرن بعد الزواج لكنّها هي خصوصا تغيّرت تغيّرا لا توصف. كأنها شخص آخر حتى نحن أندادها الذين كنّا نلعب معها في الحيّ، ننظر إليها اليوم فنراها شيئا جديدا. هل تعرف؟ كنساء المدن"[2].

عارضت حسنة قواعد المجتمع وسيطرة الرجال حيث أنها لم ترد أن تتزوّج ثانيا لرجل آخر بعد موت زوجه مصطفى سعيد. هذه الإرادة أو الفكرة كانت غير سائدة في المجتمع السوداني ولذلك أصبحت فكرتها فكرة معادية لنظم المجتمع السوداني. عندما طلب ودّ الريس الشيخ العجوز بالزواج منها فرفضت هذا الأمر وأصرّت على إرادتها ألّا يدخل على أيّ رجل آخر بعد زوجه وأن تنفرد لتربية أولادها وقضاء حاجاتهم مع أنها كانت شابة في مقتبل عمرها. وضحت موقفها في زواج آخر مع كل العناد والإثبات حينما أدركت بإكراه والدها وإخوتها على زواجها من هذا الرجل العجوز. حينما أظهرت موقفها كان صوتها مثل نصل حاد "إذا أجبروني على الزواج فإنني سأقتله وأقتل نفسي". هذا القول لم تقله محضا بغير إرادة. ولكن كان

---

(١) مريود قصيدة في العشق والمحبة، رجاء النقاش، الديب صالح دراسات نقدية، د\ حسن أبشر الطيب، ص – ٢٢

(٢) موسم الهجرة إلى الشمال، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص – ١١٠

قولا نبع من قلبها المصر على إرادتها ووعيها غير المطواع أمام أوامر الرجال المسيطرين على فكر النساء وإرادتهن. ولذا لعنتها القرية كلّها ورأتها مرأة شيطانيّة عندما أجبرت للزواج مع الشيخ ود الريس فقتلته وقتلت نفسها بعد الزواج.

هكذا تجرّأت حسنة على رفض التقاليد الاجتماعية وردّت أذاها بأذى أخرى ووضعت حدّا لتخلّف بنات وحاولت لتحطيم جدار التقاليد الموروثة في لجّات الجهل والتخلّف الفكري. وبتصوير حسنة وثورتها حاول الروائي لبذر بذور ثورة اجتماعية صالحة لتغيير أحوال النساء في المجتمع السوداني.

نعمة بنت حاج إبراهيم وحرية الإختيار

وقد قدّم الطيب صالح 'نعمة بنت حاج إبراهيم' بطلة روايته الأولى "عرس الزين" فتاتا قادرة على إختيار مستبقلها وحياتها حسب إرادتها وليس وفق إرادة الكبار التي تعارض إرادتها وتمنها. يرسمها الروائي مختلفة من بنات أخرى في البلد. كانت جريئة منذ طفولتها حتى صفعت على وجه امرأة صفعة قاسية حينما حاولت المرأة أن تضمّ نعمة الطفلة إلى حجرها. وعندما أصبحت بنتا أجبرت أباها لإلحاقها في الكتاب لتعلّم القرآن. وكانت هي البنت الوحيدة بين الأولاد في الوقت الذي فيه لم تذهب البنات إلى المدرسة. تعلّمت القراءة والكتابة في شهر واحد وحفظت بعضا من القرآن الكريم. ولكنها لم تفضّل بالتعليم الحديث. عندما شجعها أخوها لأن تستمر دراستها وتكون طبيبة فقالت له وفي وجهها ذلك القناع الكثيف من الوقار "التعليم في المدارس كلّه طرطشة. كفاية القراية والكتابة ومعرفة القرآن وفرايض الصلاة"[1].تعلّمت مع الأولاد في مدرسة الأولاد إذ أن المجتمع السوداني رفض التعليم للبنات.

وعندما أصبحت شابة جميلة كانت شابة جادة واعية بحياتها ومسؤوليتها فيها ومدركة إرادة الله المتعالي في أمور حياتها. كانت شابة في منتهى الجمال حتى "أصبحت رؤوس النساء والرجال على السواء تلتفت إليها حين تمرّ بهم في الطريق". ولكنها لم تهتم بجمالها ولم تأبه له. حتى الزين الأبله الذي يغازل مع كلّ النسوان في القرية ويعبث معهن لم يقترب من نعمة ابنة عمه. "كل هذا وفي الحي فتاة واحدة لا يتحدّث الزين عنها، ولا يعبث معها. فتاة تراقبه من بعد بعيون حلوة غاضبة، كلّما رآها مقبلة يصمت ويترك عبثه ومزاحه، وإدا رآها من بعد فرّ من بين يديها وترك لها الطريق"[2]. كانت نعمة تمانع الزين من المغازلة مع النساء ويسبّه على هذا الأمر "كل هذا وفي الحي صبية حلوة وقورة المحيا، غاضبة العينين، تراقب الزين في عبثه ومزاحه وهزاره. وجدته يوما في مجموعة من النساء يضاحكهنّ كعادته، فانتهرته قائلة: ما تخلي الطرطشة والكلام الفارغ تمشي تشوف أشغالك. وحدجت النساء بعينها الجميلتين. سكت الزين عن الضحك وطأطأ رأسه حياء ثم انسل بين النساء ومضى في سبيله"[3].

كانت نعمة قادرة على اتخاذ قرار حاسم ثابت في أمور حياتها خاصّة في أمر زواجها. أثبتت في قرارها وميولها في كلّ الأمور المتعلّقة بنفسها وبحياتها ولم تمل إلى أحد ولا إلى ميولهم. عندما بلغت في عامها من السادسة عشرة، فتقدم كثير من الرجال طالبين يديها للزواج ولكنّها رفضت كلهم وأكّدت حبّها نحو الزين ابن عمّها.

---

(١) عرس الزين، الأعمال الكاملة الطيب صالح ، ص – ٢١٣

(٢) المصدر السابق ، ص – ٢٠٠

(٣) المصدر السابق، ص – ٢٠٤

كانت نعمة مدفوعة بإيعاز داخليّ إلى الإقدام على أمر لا يستطيع أحد أن يردّها عنه. كانت شديدة الواعية عن الحياة الزوجيّة ومسؤولياتها فيها. وكانت يفكر فيهما دائما وتؤمن أن زواجها سيحدث على قضاء الله. ولكن لم تكن عندها أيّة صورة أو خطط مقدّمة عن زوجها القادم إلى حياتها كما تخطّط الفتيات الأخرى عن زوجهنّ وحياتهنّ المستقبل. يقول الروائي "كانت نعمة حين تفرغ إلى نفسها وأفكارها، وتخطر إلى ذهنها خواطر الزواج، تحسّ أن زوجها سيجيئها من حيث لا تحتسب. كما يقع قضاء الله على عباده، مثل كما يولد الناس ويموتون ويمرضون، مثل ما يفيض النيل وتهب العاصفة ويثمر النخل كلّ عام، كما ينبت القمح ويهطل المطر وتتبدّل الفصول كذلك سيكون زواجها. قسمة قسّمها الله لها في لوح محفوظ قبل أن تولد، وقبل أن يجري النيل، وقبل أن يخلق الله الأرض زمانا عليها. لم تكن تحسّ بفرح أو بخوف أو أسى حين تفكر في هذا ولكنّها كانت تشعر بمسؤولية كبيرة ستوضع على كتفها في وقت ما، قد يكون قريبا وقد يكون بعيدا"[1]. كانت تفكّر عن زوجها القادم إمّا يكون متزوجا له أبناء، أو رجل غير متزوّج من قبل، أو يكون شاب وسيم متعلّم، أو مزارع من عامّة أهل البلد "مشقق الكفين والرجلين، من كثرة ما خاض الوحل وضرب بالمعول". كانت طبيعة نعمة عنيدة وكانت تشوق إلى الحرّية في الرأي. وقد أصرت على قرارها لزواجها مع الزين مع أنّ والديها وإخوتها رفضوا هذا الأمر. عندما رفضت خطبتها من رجل من أعيان الرجال "احتد حاج إبراهيم في كلامه معها وهمّ بصفعها. ولكنه توقف فجأة. شيء ما في تلك الفتاة العنيدة قتل الغضب في صدره. لعلّه تعبير عينيها، لعلّه التصميم الرزين على وجهها. وكأنما أحس الرجل بأنّ هذه الفتاة ليست عاقة ولا متمرّدة. ولكنّها مدفوعة بإيعاز داخليّ إلى الإقدام على أمر لا يستطيع أحد ردّها عنه. ومن يومها لم يكلّمها أحد في أمر الزواج"[2]. ونجحت في إرادتها القوية في اختيار حياتها ومستقبلها رافضا أوامر الرجال في بيتها "وإنّ نعمة، بما فيها من عناد واستقلال في الرأي، وربما بوارع الشفقة على الزين أو تحت تأثير القيام بتضحية، وهو أمر منسجم مع طبيعتها، قرّرت أن تتزوّج الزين. ويرجح أن معركة عنيفة دارت في بيت حاج إبراهيم بين الأب والأمّ في طرف والبنت في الطرف الآخر. كان إخوتها غائبين فكتبوا لهم. ويقال أن الأخوين الكبيرين رفضا البتة وأن الأخ الأصغر قبل وقال في جوابه لأبيه: إنّ نعمة كانت دائمة عنيدة في رأيها. والآن وقد اختارت زوجها بنفسها فدعوها وشأنها"[3].

نعمة التي أصرّت على رأيها قدمت إلى بيت الزين وطلبت من أمه أن يزوّج زين منها كما ذهبت حسنة بنت محمود في رواية موسم الهجرة إلى الشمال إلى بيت الراوي وطلبت من أمه يد الراوي. هذا النوع من التصرفات كانت تعدّ ضدّا لسلوك المجتمع الجارية آنذاك. ولكنّ الطيب صالح قد أعطى حرية كاملة لشخصياته لاختيار حياتهن ومستقبلهن.

وهكذا جعل الطيب صالح هذه البنت بنتا غير عادية من البنات الأخرى في القرى السودانية منذ طفولتها حاصلة على التعليم في المدرسة التي تعد غير عادية وفي شبابها أصبحت شابة أكّدت تمنيها أن تتزوج من الزين الشخص النادر في قريتها.

يصوّر الطيب صالح نعمة امرأة جديرة بالتقدير والاعتبار. وهي نموذج الأنثى الجميلة الإفريقية والسودانية الواعية الحازمة. ترفض سيطرة الرجال في المجتمع السوداني مع أنّها لم تحصل على التعليم الحديث أو أنها فعلت هكذا بدون أيّ تأثير من الآخر كما حدث في أمر حسنة بنت محمود في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال". هي امرأة تليق إلى صورة امرأة التي تقوم

---

(١) عرس الزين، الأعمال الكاملة الطيب صالح ، ص - ٢١٤

(٢) المصدر السابق، ٢٦٨ - ٢٦٩

(٣) عرس الزين، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص — ٢٦٨ - ٢٦٩

في خيال الروائي؛ المرأة التي ترفض سيطرة الرجال في المجتمع، وهي المرأة التي تعارض على التقاليد والقواعد والنظم التي تقوم سدّا أمام تطوّرها وتقدّمها.

فاطمة بنت جبر الدار وجرأة شيطانية

وفي هذا المجموع من الفتيات تأتي "فاطمة بنت جبر الدار" في رواية "بندر شاه". وهي من أقوى شخصيّات المرأة التي أبدعها الروائي الطيب صالح. كانت فاطمة أيضا جريئة وحاسمة منذ طفولتها. تعلّمت مع الأولاد وحفظت القرآن. وهي رمز للفتيات التي ترجو عن التغيّرات في المجتمع السوداني الذي يتمسك بقواعدها ونظمها.

كانت فاطمة صغيرة أخواتها وأقلّ الجمال منهنّ. وإن كانت نحيفة في الخارج كانت قوية في الداخل وإن كانت قبيحة في الظاهر كانت أكثر جميلة في الباطن. كانت صاحبة عقل قاطع وقلب صلب. كانت هي البنت الوحيدة التي حفظت القرآن من القرية في تلك الأيّام. قرأت مع الأولاد حتى غلبت على الأولاد في الجري والعوم وطلوع التمر مع أن أباها كان يمنعها من هذه الأفعال بكونها بنتا. لم تعش حياتها مثل حياة النسوان الأخرى في القرية، وكان الأولاد والرجال يغضّون أبصارهم بالخوف عندما تنظر وتردّهم بحدّ طرف نظرتها. كانت تركب وتزرع وتحرث في المزارع والحقول مثل الرجل. وبسبب سلوكها وتصرّفاتها هذه كان أبوها يقول دائما "الله سبحانه وتعالى أعطاني أربعة بنات، حليمة ومريم وميمونة والله لينا - الله لينا هو ولده رجب سار عليه لقب الله لينا بسبب خوفه - وأنعم عليّ بولد واحد هو فاطمة"[1].

كانت فاطمة فتاة واعية عن مسؤولية المضيفة وحقوق الضيف حتى كانت ترعى "ضو البيت" الرجل الغريب الذي طهر في النيل وقدم إلى أهل القرية. ولكن فاطمة رعت هذا الرجل كلّ رعاية وفحصته حينما كان فاقد الوعي لشهر واحد. رعت ضوّ البيت وتعبت غاية التعب في علاج ذلك الرجل الغريب حتى أفاق من غيبوبته وعندما أفاق الرجل فعلّمته القرآن واللغة العربيّة.

وعندما رأى الناس رعايتها وملاحظتها نحو ضو البيت كانوا يقولونها فكاهيا "الراجل دا يمكن عفريت ما هو بني آدم. إذا خطفك أو خسف بيك الأرض أو عمل لك مصيبة". ولكنها ردّت لهذه الأقوال بإجابة حاسمة "إذا كان هو الشيطان فأنا إبليس ذاته كبير الشياطين"[2]. ولكن عندما فرغت من علاجها ورعايتها لضو البيت أدركت أنّها تحبّه حبّا عميقا وعندما سألها أبوها عن رأيها في تزوّجها من ضو البيت وافقت عليه بقلب حاسم. هكذا صوّر الطيب صالح فاطمة بنت جبر الدار امرأة جريئة تساوي مع الرجل في كلّ الأمور في المجتمع.

مريم والعالة بين الجنس

"مريم" هي شخصية قدّم الروائي صورتها في رواية "ضو البيت" بشكل صغير وفي رواية "مريود" بشكل كبير خلال ذكريات الراوي عنها. مريم، هي أخت محجوب صديق الراوي محيميد وهي أمّ الطريفي الذي أصبح قائد المجتمع. يصوّرها الروائي رمزا لشابة سودانية تفكر عن تطوّر الدولة السودانية تطوّرا شاملا يشمل قرى بلدها حتى يتسع نطاقها إلى كلّ مناطق البلد. وخلال هذه الشخصيّة تقدّم الروائي أحلامه وأفكاره عن المرأة السودانية خاصة والمرأة العربية عامة في نطاق واسع.

---

(١) ضو البيت، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص – ٣٨٠

(٢) ضو البيت، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص – ٣٨٠

وهو الذي كان يفكّر عن المرأة أن تتقدم إلى الأمام مع الرجال في كلّ الأمور وأن لا تخضع أمام القواعد الاجتماعية الصالحة لتقدّم الرجال فقط. وكان يريد منها أن تثور على سيطرة الرجال وقوانينهم التي تسد الطريق أمام تحقيق آمال المرأة وأمنياتها وأحلامها. وهذا واضح في معظم شخصيّات الطيب صالح النسويّة اللاتي تتمسّك بهذه الخصائص المهمّة.

ومريم أخت محجوب كانت تحبّ أخاها حبّا عميقا حتى كانت تفاخر به فخرا عظيما. وعندما ثار ابنها طريفي على محجوب وسلطته في القرية لم تقف مع ابنه ولكنّها وقفت مع أخيها محجوب وأيّدته ضدّ ابنها وتركت الدار وأقامت عند محجوب.

مريم هي فتاة ترجو إلى تنمية القرى السودانية ونشأتها. وهي شخصية ذات إرادة قويّة ترغب في حدوث التغيّرات في المجتمع السوداني المقيّد بالتقاليد والعرف. وهي ليست بنتا مثل البنات الأخرى في القرية السودانية. أدركت منذ طفولتها عن عدم المساواة بين الجنس - بين الولد والبنت - في المجتمع السوداني واستوعبت واعية أنّ هذا الظلم الذي يطبّقها الرجال على النساء سيسدّ الطريق أمامها في تحقيق رجاءها وأملها وارتقاء شخصيّتها. فرفضت مريم البنت الصغيرة أوامر النظام الأبوي التقليدي الذي يكبح المرأة ويضطهدها. تعلّمت في المدرسة مع الأولاد وكانت تدّعي عن عدم الفرق بين الأولاد والبنات في الحصول على العلم والتفوق فيه. وكانت تأكّد بحقّ المرأة في رفع مستواها ومكانتها في المجتمع. يذكر الراوي في هذا الصدد "أنا أرى مريم طفلة دون الرابعة، تقرأ معنا القرآن في خلوة حاج سعد، فعلت ذلك قدرة واقتدارا، لا رادّ لرغبتها العارمة في فكّ طلاسم الحروف. تجيئ فنطردها فلا تنطرد، فاضطررنا أنا ومحجوب أن نعلّمها، فكأنّنا أطلقنا جنّا من قمقم. أخذت تقرأ وتحفظ وتفهم، حتى لحقت بنا وكادت تفوقنا. وصارت تقارعنا الآية بالآية والسورة بالسورة، حتى ضقنا بها ذرعا. ولمّا دخلنا المدرسة سعدنا أنّنا نتعلم أشياء لا تفهمها، ونرجع ونقرأ لها التاريخ والجغرافيا والحساب، نغيظها بذلك. فأخذت تمالئنا وتستعطفنا لنأخذها معنا"[1]. هكذا تعلّمت العلوم المختلفة بشدّة شغفها ورغبتها وأرادت أن تلتحق بالمدرسة. ولكن المدارس آنذاك كانت تعلّم الأولاد فقط "المدرسة للأولاد. ما في بنات في المدرسة". وعندما فهمت عن هذا التعصّب بين الجنس قالت بجرأة عزيمة "أيه الفرق بين الولد والبنت؟... خلاص ما دامت الحكومة لا تقبل غير الأولاد أصير ولد... ما دامت الحكومة ما تقبل إلّا الأولاد ألبس جلابية وعمّة وأمشي معاكم، متلي متلكم. مافي أي إنسان يعرف أي حاجة. أيّ الفرق بين الولد والبنت؟"[2]. أخيرا وافق أخوه محجوب ومحيميد على رأيها وإرادتها الحاسمة ووجهة نظرها عن حياة المرأة. "لم تكن خجلة. واجهتنا بغتة، فرأينا أضواء ذلك الأفق البعيد، تتوهّج على جبهتها وحول عينيها. نظرنا بعضنا إلى بعض كالمسحورين. وقلنا أنا ومحجوب بصوت واحد، وقد بدأ ذلك الأفق البعيد يتراءى لنا نحن أيضا: صحيح. ليش لا"[3]. وهكذا التحقت بالمدرسة وتعلّمت مع الأولاد ونجحت في إرادتها القويّة وعزمتها الفريدة.

كانت المدينة في نظر مريم مكانا لائقا لتحقيق أحلامها في التعليم حيث رأت فيها فرصة متساوية بين الجنس - بين الذكر والأنثى - في أجل التعليم ووجدت هناك مستشفيات وكهربائية تليق بحداثة المجتمع وتقدّمه. يقول وائل حسن "إنّ عصيان مريم وتمرّدها ضدّ النظام الأبوي يتحدّث عن رفضها القرية ورغبتها وشوقها في المدينة. ولا تجسد هذه الرغبة في تمنّيها للحصول على أمور حديثة فقط بل في الفكّ من القيود التي يجبرها عليها المجتمع السوداني التقليدي عندما تنمو إلى امرأة

---

(١) مريود، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص – ٤٦١

(٢) مريود، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص – ٤٦٢ – ٤٦٣

(٣) الصدر السابق، ص – ٤٦٤ – ٤٦٥

كاملة. لأنّ مريم الطفلة ترى القرية ود حامد مترادفة للتقاليد القديمة حينما تنظر إلى المدينة تمثيلا للحداثة"[1]. وكانت مريم ترجو إلى حدوث التغيّرات في قريتها ورغبت في تقدم القرية وتجدّدها في كلّ مجال حياة الإنسان مثل حياة الناس في المدن. تمنّت أن تجد مدرسة جديدة في قريتها التي تسهّل فرصة لعلم البنات. فقيل لها "مثل مدرسة ود حامد؟" فقالت في ثورة "ود حامد تغطس في الأرض. مدرسة كبيرة من الحجر والطوب الأحمر وسط الجناين". قالت لمحيميد الذي كانت يحبّه "نسكن البندر. المويه بالأنابيب والنور بالكهرباء والسفر سكة حديد فاهم؟ أتمبيلات وتطورات. أسبتاليات ومدارس وحاجات وحاجات. البندر فاهم، الله يلعن ود حامد. بحم ورماد. فيها المرض والموت ووجع الرأس. أولادنا كلهم يطلعوا أفندية. فاهم؟ زراعة أبدا. وحياة محجوب اخوي زراعة ما نزرعها أبدا"[2]. وفي هذا القول توضح مريم عن رفضها في تقلّص حياتها في قرية ود حامد تنال العيش بسبب الزراعة ولكنها تمنت أن يكون أبنائها كلهم من الأفنديين يشتغلون في مختلف مجال العيش.

ولأجل ذلك اهتمت مريم بالتعليم اهتماما كبيرا. لأنها رأت المدارس أبوابا إلى نجاح الحياة. كانت ترجو أن تكون لها عشرة أولاد وأن تجعلهم موظّفين يتناولون مناصبا عالية في المجتمع من مديرين ومحامين ومهندسين وناظرين ومعلّمين وحكماء.

أمّا أحلام مريم لم تتحقق لأنها تزوّجت بكري ليس الراوي الذي رأت فيه عمادا لتحقيق أمنياتها. ماتت مريم ودفنت أحلامها عن المستقبل المشرق مع جسدها. تمكّنت مريم أن ترى الأحلام عن التغيّرات في المجتمع السوداني المتمسّك بالقوانين والنظم، ولكنّها عجزت في تجسيدها حينما أنقض الموت على أمانيها. ولعلّ هذا المصير يكشف لنا عن إحساس الطيب صالح في أعماقه أن أحلام مريم لم تتحقّق حتى الآن، وعادت مريم بعد موتها إلى باطن الأرض، وعندما تمّ دفنها فتمّ دفن أحلامها، فالآن هذه الأحلام موجودة في باطن الأرض، فلا بدّ للأرض أن تعيد وتلد مريم من جديد وتحقّق هذه الأحلام المدفونة.

تصوّر الرواية موت مريم فرصة الاتحاد الروحي والعاطفي بين الناس. اشتركت القرية كلّها في المسجد لصلاة جنازتها. اجتمعت كلّ القرية حتّى الفريق من الرجال اللذين لم يدخلوا مرّة واحدة في المسجد في حياتهم حتى الآن. رسم الطيب صالح مشهد موت مريم في صورة رائعة جميلة، ليست صورة موت من الحزن والكآبة والمأتم ولكنّها أصبحت مثل صورة مشهد العرس من البهج والرونق. يقول الراوي "لم تكن بها علّة ولم تلزم فراشها غير يوم واحد، كأنّها قرّرت أن ترحل فجأة. كأنّ كل الذي حدث لم يحدث. هو (محجوب) على يمينها وأنا على يسارها، وحدنا معها، كما أرادت. كانت خضلة مثل عروس، ليس بها شيء، سوى بعض حبّات العرق على جبهتها. كان وجهها متألقا وعيناها تتلامعان مثل البروق"[3]. "دفنّاها عند المغيب كأنّنا نغرس نخلة، أو نستودع باطن الأرض سرا عزيزا سوف تتمخض عنه في المستقبل بشكل من الأشكال"[4]. "كانت مثل طائر، رفعها محجوب من نعشها فشهق ضوء المصابيح على حافة القبر، وسمعت هبوب أمشير تناديني بلسان مريم. كنت خفيفة مثل فرخ طائر وأنا أسير بها في طريق طويل يمتدّ من بلد إلى بلد ومن سهل إلى جبل. لم يكن حلما أبدا. كانت مريم نائمة على كتفي"[5]. وهكذا رسم الروائي الطيب صالح شخصية مريم في أحلى صورة في حياتها وموتها حيث جعلها الروائي رمز الحياة المليئة

---

[1] (Tayeb Salih ideology and craft of fiction, Wail Hasan, p: 167

[2] مريود، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص – ٤٥٧

[3] مريود الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص – ٤٦٦

[4] المصدر السابق، ص – ٤٥٦

[5] المصدر السابق، ص – ٤٦٩

بالأحلام التي تكسّر الحدود والقيود التي تقوم مثل السدود أمام التجديد والتحديث، وهي التي كانت تريد أن تزيل الأحجار وأن تميط الأذى من الطريق لتحقيق أمور جديدة متنوعة في حياة الإنسان ولطلوع عالم جديد متغيّر أمامه.

حواء بنت عربي وحنانة الأم

وهناك فتاة أخرى "حواء بنت عربي" في 'مريود' التي إختارت زوجا الذي أحبّته؛ بلال. وهي مثل حسنة بنت محمود لم تعش مع أيّ رجل آخر بعد موت زوجها. "كانت في ود حامد امرأة صاعقة الحسن تدعى حواء بنت العربي، هبتت من ديار الكبابيش مع أبويها في سنوات قحط وجدب. فماتا عنها، وبقيت وحدها. تنشط وتغزل وتعمل في دور الميسورين في البلد. ووصفوا أن وجهها كان كفلق الصباح، وشعرها أسود كالليل مسدل فوق ظهرها إلى عجيزتها. وأنها كانت فرعاء لفاء، طويلة رموش العينين، أسيلة الخدّين، كان في فمها مشتار عسل، وأنّها كانت مع ذلك شديدة الذكاء، قويّة العين، مهذارا، حلوة الحديث، متبرّجة، في حديثها شيء من تفحش وتغنج. فأرادها الكثيرون. ومنهم بعض عراة أهل البلد، فتمنعت واعتصمت ولم تقبل منهم طالب حلال وحرام". أحبّت بلال وأخبرته عن رغبتها فيه ولكنه لم يأذن حيث أنه كان من الصوفيين يبعد من أمور الدنيا. ولما أعيتها الحيلة لتنته من محاولتها اقتربت من الشيخ نصر الله ود حبيب، شيخ بلال وشكت له وأخبرته عن حاجتها. فأشار الشيخ على بلال أن يتزوّجها. فتزوجها بلال واجتمعا ليلة واحدة وحبلت منه تلك الليلة نفسها وسرحها بلال. أبت أن تتزوّج أي رجل آخر بعد أن سرحها بلال، ولكنها انصرفت لتربية ابنها. يقول ابنها طاهر "ما رأيت حبّا مثل حبّ تلك الأم. وما شفت حنانا مثل حنان تلك الأم. ملئت قلبي بالمحبة حتى صرت مثل نبع لا ينضب"[1].

هكذا يصوّر الروائي الطيب صالح هذه الشخصية الأنثوية كأنها ناجحة في إرادتها وحصلت على أمور أرادتها في حياتها بقوّة إرادتها وعزمتها وأصبحت نموذجا لإنسان كامل الذي يعيش حسب خطته في الحياة لا حسب خطة الآخرين كما قال رجاء النقاش "إنها نموذج للإنسان الكامل، إذا اعتبرنا أن الإنسان الكامل هو الذي يعيش حسب خطته، لا حسب خطة الآخرين، أو بعبارة أخرى هو ذلك الإنسان الذي يعيش كما يؤمن ويعتقد لا كما يؤمن الآخرون ويعتقدون"[2].

شخصيات أخريات

وفضلا لهؤلاء الشخصيات الأنثوية وقد أتى الطيب صالح شخصيات أنثوية أخرى مثل البنت رباب في قصته "يوم مبارك على شاطئ أم باب" وبنت مجذوب وأم مصطفى سعيد في "موسم الهجرة إلى الشمال". وكذلك أتى الطيب صالح بشخصيات أنثوية أوروبية مثل جين مورس وآن همند وشيلا غرينود وإزبلا سيمور ومسز روبنسن في هذه الرواية وقد أتى الروائي بهذه الشخصيات مع معاني حاسمة في حياتهن وإن مثّلت معظمها بأسلوب سلبي.

إن القصة "يوم مبارك على شاطئ أم باب" هي قصة تلعب فيها شخصية أنثوية دورا مركزيا. البنت رباب هي في التاسعة من عمرها ولكنها تخص بشخصيتها الشاذة الفذة التي تتسم بقدرة خارقة فوق الطبيعة. يصوّرها الطيب صالح بنتا تتميّز بعلمها العميق والإبداعية والقيادة والإيمان والصوفية.

أمّا والدة مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال هي امرأة أرملت مبكّرا. هذه المرأة أصبحت مع ولدها مصطفى سعيد أمّا حنونا مع مزايا أبيه الغليظ الذي يعيّن لولده حرية الاختيار ورجولته. ولذلك حينما قرّر مصطفى سعيد أن يذهب

---

(1) مريود، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص – ٤٥٥

(2) مريود قصيدة في العشق والمحبة، رجاء النقاش، الطيب صالح دراسات نقدية، د\ حسن أبشر الطيب، ص – ٢٢

إلى مصر لدراسته العليا فقالت أمّه هكذا مع نبرة قاطع "لو ان اباك عاش ما اختار لك غير ما اخترته بنفسك، افعل ماتشاء، سافر او ابق انت وشانك، انها حياتك انت حر فيها، وفى هذه الصرة ما تستعين به، كان ذلك وداعنا لا دموع ولا قبل ولا ضوضاء مخلوقان سارا شطرا من الطريق معا ثم سلك كل منهما سبيله"[1]. هنا أصبحت هذه المرأة الأرملة وأم الولد أبا جريئا يحفز ابنه لاتخاذ القرار على نفسه لتعيين طريقه في حياته.

وشخصية أخرى في هذه الرواية هي "بنت مجذوب". هي شخصية قوية في سبعين من عمرها ولكنها جميلة في هذا العمر. تبيّنها الروائي جريئة بغير حياء وخجل حتى تحدّث مع رجال القرية عن أمور الجنس مع أزواجها أو الأمور المسكوت عنها في المجتمع خاصة بين النساء. كان رجال القرية والنساء فيها يتسابقن على السواء لسماع حديث هذه المرأة لمافيه من جرأة وعدم تحرّج وخجل. كانت تدخن السجاير وتشرب الخمر وتحلف بالطلاق كأنّها رجل. وكانت تشتغل في أكلام الرجال عن الجنس وتبوح تجربتها وآرائها في الأمور الجنسيّة مثل الرجال. قالت لود الريس وهي تسخره عندما وقف زواجه من النساء لعامين "ما بالك، لك عامان وأنت مكتف بزوجة واحدة؟ هل ضعفت همتك؟"[2].

وهناك في الرواية شخصية "مبروكة" زوجة ود الريس الاولى التي كانت تحلم بالتغيير وتغضب على تصرّفات الرجال القسوة نحو النساء في المجتمع السوداني. يصوّرها الروائي تصويرا فكاهيا حينما تصفها نائمة مع الغطيط في وقت حدوث القتل والصراخ والنبش بين زوجه وبين حسنة بنت محمود. حينما سألتها بنت مجذوب عن هذا الأمر قالت كأنها في إقناع كامل في قتل زوجها على أيد حسنة كأن فتيات القرية سلمن من أيد هذا العجوز الذي يبدل المرأة كما يبدل حماره. قالت بنت مجذوب للراوي عن تصرّف مبروكة في وقت هذه الحادثة "العجيب في الأمر أن زوجته الكبيرة مبروكة لم تصح من نومها طول هذه المدة، مع أن الصياح جذب الناس من طرف الحلة. رحت إليها وهززتها فرفعت رأسها وقالت: بنت مجذوب، ماذا جاء بك في هذا الوقت؟ قلت لها: قومي، حصلت قتلة في بيتكم. فقالت: قتلة من؟ قلت لها: بنت محمود قتلت ود الريس وقتلت نفسها. فقالت: في ستين داهية. وواصلت نومها. وكنا ونحن نجهز بنت محمود نسمع شخيرها. ولما عاد الناس من الدفن وجدناها جالسة تشرب قهوتها. بعض النساء أردن أن يبكين معها فصرخت فيهن: يا نساء كل واحدة تروح في حالها. ود الريس حفر قبره بيده. وبنت محمود بارك الله فيها، خلصت منه القديم والجديد"[3]

والنساء الأوروبيات في هذه الرواية كلهن تتميّز بصفات جريئة تمرّدية مع أنهن تمثّلن فيها مع صفات سلبيّة. فمثلا شخصية إزبيلا سيمور كانت زوجة لجرّاح ناجح وأمّا لبنتين وابن التي قضت أحد عشر عاما في حياة زوجيّة سعيدة وكانت مؤمنة بالدين المسيحي وتذهب إلى الكنيسة في صباح كلّ الأيّام الأحد بانتظام عاملة في جمعيّات البرّ. والمرأة الأخرى شيلا غرينود صوّرها الروائي متمثّلة لطبقة النساء العاملات في المجتمع البريطاني وهي تعمل خادمة في مطعم في وقت النهار وتواصل الدراسة في البوليتكنيك في وقت الليل. وكانت تؤمن "أنّ المستقبل في العالم ستطلع للطبقة العاملة، وسيجيئ يوم تنعدم فيه الفروق ويصير الناس كلّهم إخوة"[4]. وآن همند هي طالبة أرستقراطية تدرس الأدب العربي وهي معشوقة لفلسفة الشرق وكانت

---

[1] موسم الهجرة إلى الشمال، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص ٢٧

[2] موسم الهجرة إلى الشمال، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص – ٨٧

[3] المصدر السابق، ص– ١٢٩–١٣٠

[4] المصدر السابق، ص – ١٤٦

تعدّ أن تتحوّل إلى البوذية أو الإسلام. أمّا جين مورس فهي صاحبة ذكاء ماكر حادّ الذي تمكّنت بهذا الذكاء أن يهين مصطفى سعيد الذي غلب على النساء الأوروبيات الأخريات.

هذا هو عالم المرأة عند الطيب صالح وهكذا شكّل معالم عوالم الشخصيات الأنثوية في رواياته وقصصه. وهذا العالم مليء بفتيات رائعات من القرى السودانية. وقد أتى الطيب صالح بهذا النوع من الفتيات وهو يرسم صورة غير واقعية من الحياة الريفية آنذاك في السودان مع رجائه اللامع لتغيّر واقع الحياة في مجتمع بلده.

فمن الواضح أنّ الطيب صالح له وجهة نظر خاصة نحو المرأة. وكان ينظر إليها نظرة إحترامية وكان يعتبرها صاحبة ثقافة وقيم إنسانية. ليست هي غارقة في مظاهر التخلف وليست بعيدة عن التقدم والتغيير. كان الروائي يؤمن إيمانا عميقا عن قوة المرأة وتأثيرها في إحداث تقدّم الحياة وجعلها حياة خصبة رائعة. وكان الروائي يؤكّد خلال كتاباته أن المرأة تجدّد حياة الإنسان وحياة المجتمع وحياة البلد، لأنها هي صاحبة قلب بصير ورغبات مشتعلة وثورة متمردة عنيدة حتى أن تتكسّر الحواجز والقيود والحدود التي تسدّ سبيلها في نيل الحياة.

المصادر والمراجع العربيّة

١) الأعمال الكاملة - الطيب صالح، دار العودة،٢٠٠٤، بيروت.

٢) الرواية والتحليل النصي، حسن المودن، الدار العربيّة للعلوم،٢٠٠٩، بيروت.

٣) شكل التعبير الديني في روايات الطيب صالح، د. إبراهيم محمد زين، هيئة الخرطوم والصحافة والنشر،٢٠٠٨، الخرطوم.

٤) الطيب صالح - دراسات نقديّة، الدكتور حسن أبشر الطيب، رياض الريس للكتب والنشر،٢٠٠١، بيروت.

٥) الطيب صالح عبقريّ الرواية العربيّة، أحمد سعيد محمدية، جلال العشري، رجاء النقاش، سيد فرغلي، عبد الجلاب، عثمان حسن أحمد، د.علي الراعي، هدى الحسني، دار العودة،١٩٨٤، بيروت.

٦) غربة الكاتب العربي، حليم بركات، دار الساقي،٢٠١١، بيروت.

٧) في الأدب السوداني الحديث، عبد المنعم عجب الفيا، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع،٢٠١١، سورية.

٨) القصّة القصيرة دراسات ومختارات، د. الطاهر أحمد مكّي، دار المعارف،١٩٨٥، القاهرة.

٩) قضايا في الأدب والنقد، الدكتور ماهر حسن فهمي، دار الثقافة،١٩٨٦، قطر - الدوحة.

١٠) وطني السودان، الطيب صالح، رياض الريس للكتب والنشر،٢٠٠٥، بيروت.

الدوريّات والمجلّات العربية

١) جريدة الوطن، العدد٧٣، سبتمبر١٩٩٧.

٢) الشرق الأوسط، العدد١١٠٤٤، فبراير٢٠٠٩.

٣) القدس العربي، يومية - سياسيّة - مستقلّة، المجلّد٢٠، العدد٦١٣.

٤) عالم الفكر، المجلّد السابع عشر، العدد الأوّل، وزارة الإعلام،١٩٨٦، كويت.

٥) عالم الفكر، المجلّد الثامن عشر، العدد الرابع، وزارة الإعلام،١٩٨٨، كويت.

٦) مجلّة الدراسات العربيّة، المجلّد٧، العدد٧، قسم اللغة العربيّة بجامعة كشمير،٢٠٠٩، كشمير.

٧) مجلّة كاليكوت، المجلّد الأوّل، العدد الثاني، قسم العربيّة، جامعة كاليكوت، كيرلا.

المراجع الإنجليزيّة

1) Ami Elad Bouskila, Voices of exiles – A study of Al – Tayyib Salih and his works, Oxford University press, 2007, New York.
2) Salah. A. Elewa, In search of the other / self: Colonial and Postcolonial narrative identities, 2002, The University of Hong Kong.
3) Shirley Maakroun, Journey of darkness and light, Palma journal 2003.
4) Tayeb Salih, Season of Migration to the North, translation – Denys Johnson Davies, Heinemann educational books, 1970, London.
5) Thayeb Salih, The wedding of Zein, trans - Denys Johnson Davies, Heinemann educational books, 1969, London.
6) Wail Hassan, Tayeb Salih - Ideology and the craft of fiction, Syracuse University press, 2003, New York.

الدوريات والمجلات الإنجليزية

1) Comparative literature and culture, volume 12, 1ssue 2, June 2010, Purde University press.
2) The Gombak review, volume 1, No: 2, 1996, International Islamic University, Malaysia.
3) The journal of modern African studies, volume 8, number 2, Cambridge University press, New York.
4) Irish journal of public policy, volume 4, issue 1.
5) Literary Research, volume 25, summer 2009, International Comparative Association.
6) New comparison – A journal of comparative and general literary studies, NO: 17, 1994, British Comparative Literature Association.
7) News Letter, volume 18, No:3, March 1999, The Sudan Studies Association of North America

سيمياء العربي والغربي في القصة القصيرة عند الطيب صالح "دراسة في ما وراء السرد.(أغنية الحب) أنموذجا."

أ.علوي أحمد الملجمي.معيد بجامعة البيضاء – اليمن، وطالب ماجستير – جامعة سوهاج – مصر

ملخص:

تتميز القصة القصيرة عند الطيب صالح بمعانيها الإيحائية العميقة التي يخبئها بعبقريته وراء السرد. وفي قصة (أغنية حب) تُظْهِرُ القصة سيمياء العربي والغربي عبر معانيها الإيحائية الخفية؛ فالقصة بعنوانها، وفضائها النصي المتمثل في علامات الترقيم والبياض والسواد توحي بجرأة الشخصية الغربية ومبادرتها وحزمها، وعجز الشخصية العربية وترددها.

وهذه المعاني تأكدها القراءة العميقة للبنى النصية في القصة، فهذه البنى تمتلك معاني إيحائية في بنيتها العميقة؛ فالبنية اللفظية للنص توحي بسلبية البداية والنهاية بالنسبة للشخصية العربية، وفي الزمانية يسيطر الزمن الماضي والزمن الحاضر على شخصية العربي، وتنفرد شخصية الغربي بالمستقبل. وإذا كان النص لم يذكر الشخصيات صراحةً، فلإن بنيتي المكان والشخصيات قد تكفلتا بذلك؛ فهي غربية جريئة مبادرة لا تحب التردد ولا المترددين، وهو عربي متردد عاجز حائر، قابع في آلام ماضيه وحاضره.

الكلمات المفاتح: سيمياء – الدلالة الإيحائية – ما وراء السرد.

Summary

The story of (Altaib Saleh) is distinguished by its deep and connotative meanings that are hidden in its genius narrative. In his song called (The Song of Love) , the story explores the Arab and the Western semiotics through its connotative hidden meanings, so the story with its title and the textual space that is represented in the punctuation marks, whiteness and blackness indicate to the boldness of the western character with its intiative and determination, yet the disability and the hesitation of the Arab character. All these meanings are emphasized through the deep readings to the textual structures do have connotative meanings in their deep structures, so the verbal structure of the text negatively refers to the negative beginning and the negative ending of the character. In the respect of time, the past tense dominates over the present tense regarding the Arab character whereas the Western character is distinguished with the future. Even if the text doesn't mention the characters frankly, the structure of the setting and the characters are able and adequate to refer to that, so the Western characters are bold, enterprising and they don't like to be hesitant nor they like those who are hesitant. The Arab character is always confused and hesitant which is still lying in the pains of the past and present.

Key words: Meta fiction - Semiotics – connotative.

مقدمة:

الكلمة عند الطيب صالح أداة تعبير عن الفكرة، والأدب تعبير إبداعي عن العالم الذي يعايشه، والسرد عنده ظاهره القصص البريئة والمعاني المباشرة، وباطنه العالم بكل صراعاته الحضارية والثقافية. إنَّ عبقرية الطيب صالح جعلته يبني نصه بذكاء؛ فنصوصه السردية تملك بنيتين: إحداهما سطحية، والأخرى عميقة، بحيث لا يشعر القارئ بانفصال البنيتين عن بعضهما، فالمعاني المقصودة ليست في سطح النص، فيدركها كلَّ أحد، ولكنها في البنية العميقة، ويوجد في البنية السطحية ما يوحي بها.

النص عند الطيب صالح هو مرآة العالم، فهو يحبك خيوط العالم المتشابك داخل النص؛ فيغدو النص مثل العالم الذي يصوره متشابك الخيوط؛ لذلك فإنَّ قراءةً سطحيةً لا يمكن أن تكشف عن مراده. إن الكتابة الواعية تحتاج إلى قراءة واعية، والنصوص المحبوكة والعميقة تحتاج إلى قارئٍ ماهرٍ وقادرٍ على فك شفراتها، والغوص في أعماقها؛ لاستخراج معانيها الإبداعية الخفية.

والقراءة الواعية للنصوص الحديثة والعميقة، التي تشكل ذاتُ المبدع جزءًا منها - وفي مقدمتها نصوص الطيب صالح – تتطلب قراءةً شاملةً للنص لكل بناه النصية والموازية، بما في ذلك الفضاء النصي الذي ظهر فيه النص. كما تتطلب قراءةً عميقة، وتنقيبًا جادًا عن معاني النص الإيحائية الخفية، ومعرفةً واسعة بخلفيات النص وعلاماته اللسانية والثقافية. ومن هذا المنطلق ستناول قصة "أغنية حب" للطيب صالح، باحثًا عن المعنى وليس عن الجمال؛ إذ أن لذة النص وجماله نتاجٌ عن إدراك معناه. ومفتشًا في كل بنى النص الأصلية والموازية عن المعنى الإيحائي العميق؛ لأصل بمجموعها إلى المعنى القصدي للنص.

النص:

أغنية حب

كنتُ دائمًا أود أن أغني. لكن صوتي كان نشازًا، ولم أستطيع أبدًا أن أجيد نغمةً واحدة، لسوء حظي. إلى أن التقيتها. قالت لي إن أردت فعلًا أن أغني، فعليّ إذًا أن أغني، مهما كان وقع صوتي.

قلت: "لكن صوتي نشاز".

قالت: "غنّ عن الحب. الناس تستهويهم أغاني الحب الحزينة".

وهكذا بدأت. لم يحفل الناس بي أول الأمر. ثم أخذوا يصغون. بل إن بعضهم أحب أغانيّ. كانت عيناها خضراوين وكان فمها واسعًا وحاجباها نبيلين مقوسين بروعة. كانت تحبني وتحب العالم كله، ما عدا اليابان، قتل اليابانيون أخاها في الحرب الأخيرة.

ومع هذا فقد تركتني لأنني ترددت.

أمر محزن، نوعًا ما، لأني وإن كنت أحب أن يسمع الناس غنائي، فإني أغني لها خاصة.[1]

---

[1] صالح، دومة ود حامد، ص٨٧.

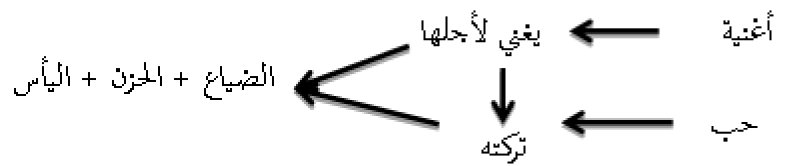
١. إيحاء البنى الموازية:

١.١. العنوان:

يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية أو المحيطة بالنص الرئيس؛ فهو المفتاح لاستكشاف معانيه الخفية، وسبر أغواره، والولوج إلى أعماقه. ويمكن أن يكون هو التمظهر المكثف والمركز لقصد النص، خاصة في العناوين التي يجتهد أصحابها في إبداعها، وجعلها أكثر تكثيفًا بدلالاتها الخفية، وطاقاتها الإيحائية. وقد تنبه (جيرار جينيت) إلى الوظيفة الإيحائية للعناوين، ورأى أن الجمهور المعاصر أصبح يستهويه الإيحاء الأسلوبي للعنونة أكثر من التعيين التقني للعنونة الذي بدأت تتزحزح قيمته أو لنقل قاربت على الانتهاء أمام العنونة الإيحائية [1]." إلا أن هذه المؤهلات الإيحائية للعنونة، ليست بهذه البساطة؛ فهي أكثر تعقيداً، لأنها ربما أخذت ترتيبات أخرى من خلال طرقها المتعددة"[2].

ويعرف العنوان بأنه "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف."[3] وقد اهتمت السيميائيات بعتبات النص أو النص الموازي، وفي مقدمة هذه العتبات العنوان؛ فهو أول عتبة يطؤها الباحث، وقراءة العنوان تعني استنطاقه بصريًا ولسانيًا، وأفقيًا وعموديًا؛ بهدف الوصول إلى دلالاته الإيحائية، ومعانيه الخفية. والعلاقة بين العنوان والنص علاقة متينة، و"هي ليست بالعلاقة الاعتباطية، إنها علاقة طبيعية منطقية؛ علاقة انتماء دلالي"[4]، فهو عبارة عن تركيز لدلالة النص، والنص عبارة عن تمطيط لدلالة العنوان، "فالعنوان لذلك هو مفتاح النص الذي يجس السيميائي من خلاله عالمَ النص على المستويين: الدلالي والرمزي. فهو مفتاح إجرائي به تفتح مغالق النص سيميائيًا."[5]

يتكون العنوان في القصة محل الدراسة من كلمتين، فهو يتكون من مضاف ومضاف إليه. وهما إشارتان توحيان بالكثير من المعاني، فمن خلال القراءة العميقة للقصة التي أوحى العنوان بمغزاها أو بأغلبه فإن العنوان يتكون من علامتين: أحدهما "أغنية" وهي توحي بأن لدى الشخصية الرئيسية أشياء حلوة وجميلة، لكنه تردد في إظهارها، وبعد كثير من الإصرار أظهرها، لكنها جاءت متأخرة.



شكل 1 إيحائية العنوان

---

(١) بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص٨٣

(٢) المرجع السابق، ص٨٣ـ ٨٤

(٣) المرجع السابق، ص٦٧

(٤) تاوريريت، و حمادي، السيميائية في الخطاب النقدي المباشر، ص٢١٩.

(٥) دفة، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، ص٣٩.

والعلامة الأخرى: " حب" وهي توحي بالعاطفة التي تملكها تلك الشخصية، وهو حب حزين يائس؛ لأنها تركته. وفي التئامها مع ما قبلها تشكل علامة نصية أو نصًا موازيًا للنص (العنوان) يوحي بأن الأغنية/الأشياء الحلوة. التي يملكها. لما جاءت متأخرة، لم تفده شيئاً، بل إنه خسر بسببها؛ فهو لا يغني لأجل الغناء، بل لأجل أشياء خاصة/لأجلها، و هذا الحب غير واقعي فهي لم تعد تهتم به بسبب تردده، فهو يغني لها بعد فوات الأوان، ويحبها وقد تركته، إن أغنية الحب عندها أن يغني للعالم كله؛ فهي تحب العالم كله، أما أغنية الحب عنده فهي حب حزين بائس، لا تأتي إلا بمحفزٍ عاطفي، ويبقى معلق بذلك المحفز. إنه التعلق بالماضي والحاضر وضياع المستقبل، والقوقعة في الأشياء التافهة. وعلى ذلك فالعنوان بالنسبة لشخصية الرجل يدل على ضياع وحزن. كما هو في الشكل الآتي:

فالأغنية بالنسبة لشخصية الرجل - لما تردد - صارت أغنية حب يائس، و الأشياء الحلوة إذا جاءت متأخرة فإنها تذهب في الفراغ . أما بالنسبة لشخصية الفتاة، فإنها تعني الحب والإرادة والطموح.

١.٢. الفضاء النصي:

١.٢.١. السواد والبياض:

أعطت الدراسات النقدية الحديثة أهمية كبيرة لاشتغال الفضاء النصي، والفضاء النصي هو عبارة عن الشكل الكتابي أو الطباعي للنص، فهو التجلي البصري للنص الذي تقع عليه عين القارئ؛ لذلك فهو يعتمد في قراءته على البعد البصري. ويشمل كل العلامات البصرية أو غير اللغوية الموجودة مع النص (علامات الترقيم، والبياض والسواد، وتوزيع الأسطر على الصفحة، والرسومات والأشكال والرموز).

فتقنية البياض والسواد تخلق قدرة إيحائية تساعد القارئ على إدراك الدلالات المتخفية للنص، وتوليد إمكانات متعددة للقراءة، لما لتوزيع البياض والسواد على الورقة من أهمية في توزيع الفضاء النصي، سواءً على مستوى الفقرة أو الجملة؛ لما له من دور في إظهار الدلالات الإيحائية للنص.

ففي قصة (أغنية حب) تزدحم الأسطر بالكلمات، ويسود السواد على البياض، فتأتي الجمل متصلة لا يفصلها عن بعضها إلا علامات الترقيم، وذلك الازدحام يضفي دلالات إيحائية، بتسارع وازدحام الأفكار في رأسه وكأنه يريد أن يتخلص من ذلك الماضي الذي كان فيه مترددًا، أو تلك الذكريات الأليمة. ويوقف هذا التدفق بياض يفصل بينه وبين صوته جواباً عليها "لكن صوتي نشاز" ليحتل نصف سطرٍ ويترك النصف الآخر، وكأنه يسجل بمستوى السواد و البياض معادلة بين نسبة رغبته في الغناء وتردده. ويأتي جوابها ليحتل سطراً و جزءاً من الثاني فهي مليئة بالإرادة، مزدحمة بالأفكار. لكنها تترك بياضاً/فراغاً؛ ليلتقط أنفاسه.

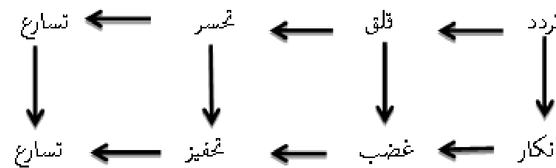
وفي الفقرة التي تليها، والتي تتابعت فيها الجمل والأسطر لتكوّن أربعة أسطر ونصف السطر، تزدحم أفكاره وذكرياته، وكأنه لا يريد أن يتوقف عن الحديث عنها، حتى يكمل أوصافها خلْقاً وخُلُقاً. وفي منتصف السطر الخامس ينقطع نفسه ويُشوّش فكرُه؛ إذ تذكر أمراً حزيناً أعاده إلى فراغه، فقد تركته.

فمما سبق نلاحظ أن مستوى السواد يشكل المستوى الأعلى في الفضاء النصي لهذا النص؛ وذلك يوحي بسوداوية ماضيه ومستقبله. والبياض اليسير الذي نلقاه في منتصف النص، إشارة إلى ذلك النور اليسير الذي بزغ في حاضره، والذي مثلته هي بعزيمتها و تحفيزها له.

١.٢.٢. علامات الترقيم:

تدخل علامات الترقيم ضمن الفضاء النصي، فهي علامات بصرية غير منطوقة؛ فـ"الترقيم قوامه مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع؛ إنها لا تبرز كأدلة صوتية، ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط"[1]. ويمكن النظر إليها بوصفها علامات سيميائية تؤدي دلالات معينة في حالة الحضور والغياب، وقد أشار مراد مبارك أهمية علامات الترقيم في اللغة المكتوبة في كشف دلالات النص الأدبي[2]. فهي وإن كانت صامتة من جهة القراءة، إلا إنها ناطقة وفاعلة من جهة الدلالة. وهي علامات مكتوبة لكنها غير منطوقة، ما يعني تجسيدًا للكتابة الحداثية، التي لا تتكلم بالكلمات فقط. وعلى ذلك فعلامات الترقيم "تبيح صوتًا غير مقروء حيث يتزامن هذا الصوت مع جسد الكتابة "[3].

علامات الترقيم في القصة محل الدراسة تتخذ طابعاً إيحائياً واضحاً؛ فهي تشكل جزءًا من الدلالة الأساسية للنص، وأحد أجزائه المكونة لدلالته النهائية. وتكتسب الفاصلة في قصة (أغنية حب) دلالة إيحائية نفسية فهي تدل على حالة الارتباك والقلق، التي يعيشها شخصية الرجل، فيتنفس تنفساً سريعاً، لتتواصل كلامته، "لم يكن صوته نشازاً، ولم أكن ...". وفي نفس الخط الدلالي يأتي استخدام الفاصلة في الجمل التي تلتها، "قالت إن أردت فعلاً، أن أغني فعلي إذاً أن أغني، مهما كان وقع صوتي"؛ لتوحي بحالة من الغضب غير المعلن الناتج عن إنكارها لموقفه المتردد؛ مما أدى بها إلى تحفيزه بجمل متسارعة فُصِلَ بينها بالفاصلة ليدل ذلك على هذا الحالة. كما هو مبين في الشكل الآتي:



شكل ١ إيحاء الفاصلة في القصة

وفي كلا الحالتين. غالباً. تسيطر السرعة في الكلام ، وتتابع الأنفاس على المتكلم. وقد استخدم السارد الفاصلة في نهاية القصة ليدل بها على ارتداد البطل إلى حالته الأولى قبل أن تخرجه منها الفتاة.

استخدمت النقطة في القصة محل الدراسة للانفصال والانفصام والاختلاف، وهو انفصال زمني: وينتج هذا الانفصال عن طريق وضع النقط بين الجمل؛ ليوحي أنهما تختلفان في زمن الحدوث، مع عدم ظهور ذلك على البنية السطحية. وفي قصة (أغنية حب) يكثر ورود النقطة، وتأتي غالباً للدلالة على اكتمال المعنى نسبياً، لكن وظيفتها الإيحائية الأساسية هي الدلالة على وجود فاصل زمني. فالنقطة التي وضعت بين الجملتين " كنت دائماً أود أن أغني. لكن صوتي كان نشازاً" يوحي بأنه لم يكتشف بأن صوته نشازٌ إلا بعد مدة ليست بالقصيرة، ويؤكد ذلك (كان) في قوله " كان نشازا"؛ إذ تشير (كان) إلى الماضي، وهذا الماضي هو ما قبل النقطة " كنت دائماً أود أن أغني".

---

(١) الماكرى، الشكل والخطاب نحو تحليل ظاهراتي، ص ٢٤٠.

(٢) مبارك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص٤٥.

(٣) ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبدالله حمادي، ص ٢٢٦ .

وتسيطر الدلالة الزمانية على استخدام النقطة في القصة خاصة تلك التي تفصل بين جملتين صغيرتين بينهما ارتباط في المعنى؛ إذ كان بإمكان السارد الاستعاضة عنها بالفاصلة، وهي الأصل. لكنه جاء بالنقطة ليدل على فاصل زمني بين حصول الحدثين.

٢. إيحاء البنى النصية:

٢.١ البنية اللفظية:

إن أهم بنى النص وركيزته الرئيسية قديماً وحديثاً هي البنى اللفظية، والبحث إذ يَنشُد دلالة النص وإيحائيته فلا بد له من الوقوف عند هذه البنية، فـ "أداة الدلالة هي اللفظ أو الكلمة، وتكاد تجمع المعاجم العربية على أن (الألفاظ) ترادف (الكلمات) في الاستعمال الشائع المألوف".[1] ولأن النص لا يتجلى إلا بفك رموزه اللغوية، واستنطاق الألفاظ عن مدلولاتها. فللكلمة في النص الأدبي "طبيعة خاصة، تعتمد اعتماداً كبيراً على الألوان والظلال المختلفة التي تثيرها الكلمات "[2].

وإذا كانت القراءة السطحية للنصوص لا تكفي ولا تكشف عن مراد النص ودلالته فإن النصوص التي بين أيدينا لها خصوصية أعمق و بنية نصية معقدة؛ فـ"البنية السطحية والدلالات الحرفية والتفسيرات الداخلية، ليست كافية وحدها لاستكناه مقصدية (العلامة داخل) النص، وإنما هناك بنية أخرى عميقة ذات دلالات إشارية وتأويلات خارجية".[3] ويزداد الأمر تعقيداً عندما تعددت القراءات و التأويلات، أو عندما يكون المعنى قابلًا لأكثر من قراءة، يضيع بينها قصد صاحب النص، ليدخل القارئ في عوامة عظيمة من الارتباك بين دلالة اللفظ وقصدية الكاتب.

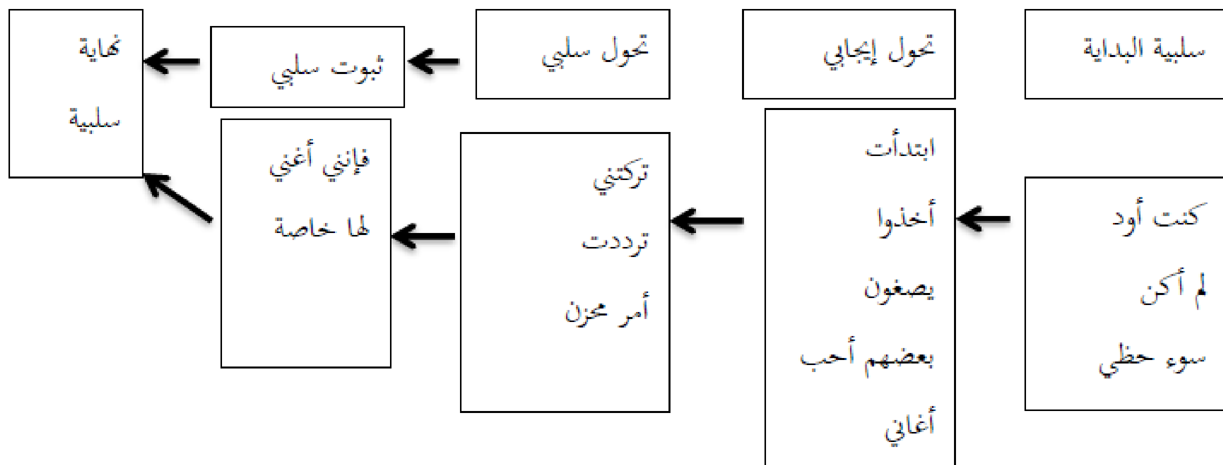
يشتغل السرد في قصة (أغنية حب) على اللعب على اللغة، باعتبارها أداته التي يتشكل منها، وهو لعب المحترف الحاذق بصنعته؛ لتأتي الألفاظ في النص موظفةً توظيفاً دقيقاً. يبتدأ السرد بفعل الكينونة في زمن الماضي؛ ليوحي بحال متقلبٍ، فالجملة الفعلية تدل على التحول. ويستمر ذلك التحول عن طريق استخدام الأفعال (لم أكن . غنِّ . ابتدأت . يصغون . أحبَّ . تركتني ترددتُ . كنت أحب) وهذه التحولات ما تلبث أن تستقر في نهاية القصة "فإنني أغني لها خاصة"، وهي جملة اسمية تدل على الثبوت والاستقرار. وهذا الاستقرار جاء بعد محاولات منها لتغييره، ومع التحولات والتغيرات التي طرأت عليه فإن استقراره هذا يبدو سلبياً؛ لأنه جاء بعد أفعال وجمل سلبية (تركتني . ترددت)، (أمر محزن) مما يوحي بسلبية النهاية التي دلت عليها سلبية الثبوت على أمر محزن. كما هو موضوح في الشكل الآتي:

---

(١) أنيس، دلالة الألفاظ، ص٣٨.

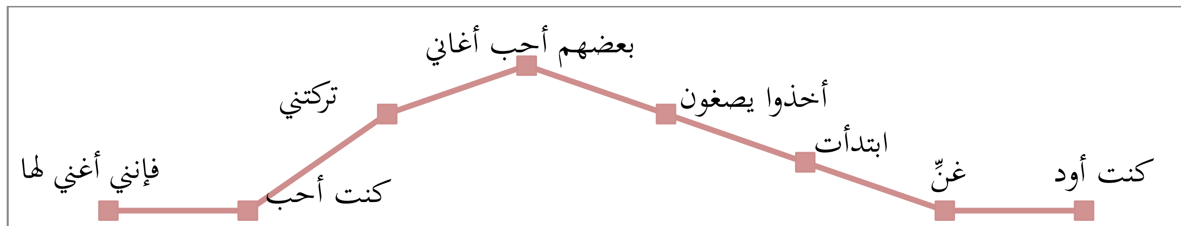
(٢) السعران، علم اللغة، ص٢٧١.

(٣) جاب الله، التشاكل والتباين في لامية العرب، ص ٩٤



شكل 1 سلبية البداية والنهاية

وتشير الجملتان (كنت أود) في أول النص، و(كنت أحب) في نهايته إلى ذلك التحول السلبي. فقد عاد إلى كينونة الماضي المتبوعة بفعل المضارع للدلالة على التمني، وكأنه عاد إلى حالته الأولى تلك، وإن كان في الحالة الأولى قابل للتحول والتغير، فإنه في الأخرى غير قابل لذلك؛ فقد ختم النص بجملة أسمية تدل على الثبوت والاستقرار. وهذا الشكل يبين مسار السرد في النص، وحالة التغير والتحول التي تعرضت لها الشخصية الرئيسية، والتي أوضحتها البنية اللفظية في القصة.



شكل ١ رسم تخطيطي لبيان البنية اللفظية لحالة شخصية الرجل في الثبوت والتحول

٢.٢. الزمان:

إن أهمية الزمان لا تنبع من وجوده الضروري بوصفه أحد أركان العمل السردي، بل من وجوده الدلالي بوصفه بنية نصية لها دلالاتها الإيحائية. وهذه البنية النصية أداة لإنتاج الدلالة، فهي موجهة ومختارة بعناية، بشقيها الزمان الفلسفي، والزمن اللغوي.[1] إلا إننا نلحظ غيابًا للزمان الفلسفي في القصة، وهي سمة في القصة القصيرة عند الطيب صالح، فهي تخلو من التواريخ أو أي إشارة تدل على الزمن القياسي، إلا الإشارات اليسيرة جدًا.

---

[1] هناك زمنان : الزمن الكوني أو الفلسفي الكمي والزمن اللغوي، فالأول هو الذي يعد قياساً لكمية رياضية، ويعبر عنه بالتقويم والإخبار بالساعة، والثاني هو الوقت النحوي الذي يعبر عنه بالفعل وما شابهه. ينظر: توامة، زمن الفعل في اللغة العربية قرائنه وجهاته، ص١ .

ويفرق الدكتور تمام حسان بين مصطلحي "الزمان" و"الزمن" فالزمان عنده للزمن الفلسفي ، ويقابل في الانجليزية Time، والزمن للزمن اللغوية، ويقابل في الانجليزية Tense، فهما غير مترادفين؛ لأن "الزمان" يدخل في دائرة المقاييس، ولا يدخل في تحديد معنى الصيغ المفردة، ولا في تحديد معنى الصيغ في السياق، وليس له ارتباط بالحدث ، بخلاف "الزمن" فهو يدخل في دائرة التعبيرات اللغوية، ويدخل في تحديد الصيغ المفردة أو في السياق؛ إذ له ارتباط بالحدث، فالزمن النحوي يعد جزءاً من معنى الفعل .

غياب الزمان الفلسفي أو القياسي في القصة القصيرة عند الطيب صالح . لماذا ؟

يحاول الكاتب أن يفرغ قصصه القصيرة من الزمان القياسي أو الفلسفي Time تاركاً المجال للزمن اللغوي Tense ليعمل عمله؛ ولعله أراد أن يعبر عن طبائع موجودة و وقائع مستمرة ممتدة في كل الأزمان ، فلا يمكن أن يحدها زمان. إن ما يرمي إليه السرد لا يتقيد بزمان محدد، وإنما هي حالة كانت وتكون وستكون، وتقييدها بزمان معين يخرجها عن مراد الكاتب "فالراوي يتفنن في سرد ما يحدث: يقدم ويؤخر فعلاً على فعل، ويلعب وفق ما يراه مناسباً للمسار الذي يبني"[1]؛ لذلك وردت القصة . محل الدراسة . خالية من أي إشارة زمانية أو تاريخية، حتى إنه لما جاء على ذكر تبريره لكره الفتاة لليابانيين تخلص من التقييد باستبداله (الحرب الثانية) بـ (الحرب الأخيرة) وبذلك استطاع أن يفرغ القصة من أي إشارة تاريخية محددة.

أغلب الصيغ الزمانية اللغوية في قصة (أغنية حب) تشير إلى الزمن الماضي إذ يعبر السارد بفعل الكينونة في الماضي، و يطغى الماضي على القصة حتى نهايتها؛ إذ يسيطر الفعل الماضي (تركتني)، (كنت أحب) على النهاية المحزنة لبطل القصة الذي يمثل طرفاً ثقافيا آخر (عربي) غير تلك الفتاة الأوروبية.

ويبرز الحاضر في اللحظات المهمة في حياة ذلك البطل ، ففي بداية غنائه بعد تردد سيطر عليه الماضي يتجلى الحاضر (ابتدأتُ) على حاله ليثبت حضوره في الزمن الحاضر، كما يبرز تارةً أخرى على حاله في نهاية السرد (أغني) ليتقوقع بعدها في ذلك الزمن من دون أي إشارة إلى أي تجاوز لتلك النقطة الزمنية.

والمستقبل الوحيد في القصة هو الفعل الأمر الذي يدل بصيغته الطبيعية على الاستقبال "غنِّ". وهذا الزمن فعل كلامي لها . المرأة الأوروبية . فهي تسيطر به على المستقبل، بينما يبقى هو قابع في حاضره وماضيه.

٢.٣ . المكان:

للمكان دور هام في بناء العمل السردي؛ إذ يعد العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها ببعض، كما يعد الأرضية التي تتحرك عليها الأحداث؛ فالأحداث وتحرك الشخصيات لا يحدث في الفراغ، بل يحفه زمان ومكان. والمكان الذي نتناوله هنا بنية نصية دالة وموحية موجود في العمل سواء ظهر أم لم يظهر، و سواءً صُرح به أم خبئ في إشارات اللغة و علاماتها.

والمكان في العمل السردي ليس مجرد جغرافيا تجري عليها الأحداث، لكنه جزء من البناء الدلالي للنص. إنه جزء من مخيلة القارئ، وأداة من أدواته للإيحاء بقصده، فالمكان ليس هو المكان المحسوس وحسب، وإنما هو أيضا "مكان ثقافي أي أن الإنسان يحول معطيات الواقع المحسوس وينظمها لا من خلال توظيفها المادي المعيشي فقط بل من خلال إدخالها في نظام اللغة، فاللغة هي المقابل اللامحسوس لعالم المحسوسات، وهي تنوب عن عالم الواقع وتحلّ محّله، وهذه العملية ليست عملية سلبية أو بريئة، ولكنها مشبعة بالقيمة، فالأشياء تسمى ولكن في الوقت ذاته حاملة لدلالات إيجابية أو سلبية"[2]، وإشارات إيحائية.

ينظر: حسان، مناهج البحث في اللغة، صـ ٢٤٥ .

[1] العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، صـ٨٦.

[2] جماعة من الباحثين، جماليات المكان، صـ ٦٤ .

في قصة (أغنية حب) لا توجد إشارة جغرافية واحدة، فقد تجاهل السرد المكان ماعدا إشارة واحدة غير صريحة، تشير إلا إنها من الغرب؛ (كانت تحبني وتحب العالم كله، ماعدا اليابانيين، قتل اليابانيون أخاها في الحرب الأخيرة)[1]. وإذا كان السارد قد أغفل المكان من هذه القصة فإن تصرفات وصفات بطلي القصة تشير إلى أن كل واحدٍ منهما من جغرافية و ثقافة مختلفة ، فهي ـ كما قلت ـ غربية، وهو عربي؛ إذ يبنى السرد على ضمير المتكلم المباشر بدون راوٍ إشارة إلى أن بطل القصة هو أنا الكاتب/السارد الجمعي.

٢.٤. الشخصيات:

تعدّ الشخصية جزءاً أساسياً في بناء القصّة، فهي منبع الحدث والشعور، فثمة علاقة وطيدة بينها والحدث، "فالشخصية هي صاحبة الفعل والدافعة إلى الحدث، وهي مصدر المشاعر التي تمثل لباب القصّة الأساسي.. ففي القصة القصيرة– مهما كان حجمها– فرصة مؤكدة لبيان الأحاسيس المضطربة والخلجات المتوجسة، والمشاعر الإنسانية في كل حالات النفس التي تستشعرها في كل موقف أو مأزق"[2]، ورسم ملامح الشخصية، وبيان سماتها المختلفة مسألة على درجة عالية من الأهمية، ومن الحساسية الفنية، التي لا يبرع فيها كثيرون.[3] بحيث تمتلك الشخصيات بأسمائها وصفاتها وخلجاتها طاقات إيحائية، ودلالات معينة.

تأتي الشخصية في القصة محل الدراسة. وتكاد تكون سمة غالبة على القصة القصيرة عند الطيب صالح ـ مبنية على شخصيتين رئيسيتين فقط، وتختفي الشخصيات الفرعية إلا ما ندر. وهو لا يسمي شخصياته إلا إذا كان الاسم يضفي دلالة جديدة ورئيسية في القصة، ولكنه مع ذلك يصف شخصياته وصفاً دقيقاً بحيث تكون صفات الشخصية جزءاً من الدلالة؛ إذ لا يمكن إدراك المعنى العام الذي أراد السارد الإيحاء به.

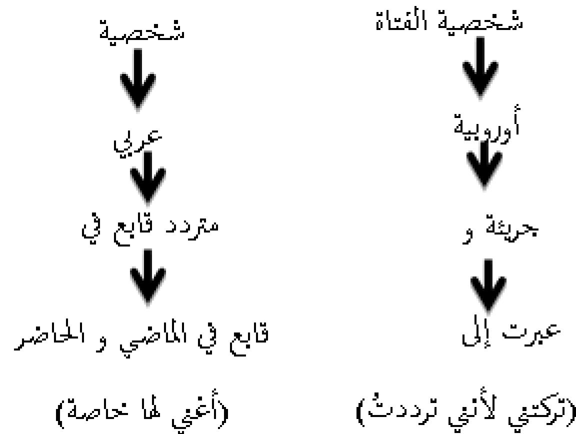
تحتوي قصة (أغنية حب) على شخصيتين فقط هما: ١. الشاب المتردد الذي يريد أن يغني. ٢. الفتاة التي نصحته بأن يغني ولا يتردد. والشخصية الأولى جاءت بضمير السارد/المتكلم، وهي شخصية مترددة تحتاج دائماً إلى الدفع والتحفيز من شخصية أخرى، وهي شخصية تضيع الفرص ثم تقضي الوقت في البكاء عليها والغناء لها، قابعة في أحزانها وآلامها وماضيها. بينما الشخصية الثانية (الفتاة) جريئة ومبادرة وذكية، وهي مع ذلك جميلة وتحب العالم كله، لكنها لا تنسى جراحها؛ فهي لا تحب اليابان؛ لأنهم قتلوا أخاها، فهي شخصية حازمة ولا تحب المترددين.

---

(١) صالح، دومة ود حامد، ص٨٧.

(٢) قنديل (فؤاد)، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٢١٠.

(٣) المرجع السابق، ص٢١٣.



شكل 1 سيمياء شخصيتي القصة

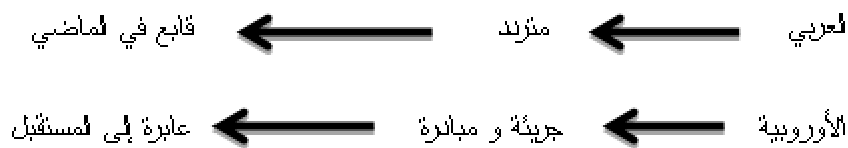
خاتمة:

يشير عنوان القصة إلى دلالة النص القصدية أو العميقة، فمع تكوّنه من كلمتين فقط، إلا إنه أشار إلى فراغ يعاني منه العربي حاول أن يملأه بعاطفة الحب، إلا إنه حتى العاطفة لم يفلح فيها. ويشكل الفضاء النصي رديفًا للنص في التأكيد على معناه الإيحائي؛ فتقنية البياض والسواد في النص تشير إلى الإرادة التي تتميز بها شخصية الغربية، في مقابل العجز والحيرة التي يعاني منها الشخصية الأخرى (العربي). وهو ما أكدته المعاني الإيحائية لاستخدام علامات الترقيم، إلى جانب دلالة الانفصال الزمني الذي يوحي به استخدام النقطة بدلًا من الفاصلة، وهو ما يدل على تردده المتكرر والطويل.

وقد جاءت إيحاءات البنى الموازية متسقةً مع إيحاءات البنى النصية؛ فالبنية اللفظية توحي بسلبية البداية والنهاية لشخصية الشاب (العربي)، وبينهما تحول إيجابي تسببت فيه الشخصية الأخرى (الغربية) بجرأتها وإرادتها. وبسبب تردده تركته؛ ليعود إلى سلبيته الأولى ثابتًا عليها. وهو ما كشفت عنه بنية الزمان، فمع غياب الزمان الفلسفي أو القياسي في القصة؛ لأنَّ هذه الخصائص ليست مقيدة بزمان، إلا إن الزمن اللغوي كشف عن معنى النص؛ فقد سيطرت الصيغ الزمنية للماضي والحاضر على أفعال الشخصية الأولى (العربية)، وغاب عنها زمن المستقبل، الذي كان فعلًا للشخصية الغربية، وهو ما يعني سيطرتها على المستقبل، وقوقعته في الماضي والحاضر.

تخلو القصة من الإشارات المكانية (الجغرافية)، ما عدا إشارة واحدة تشير إلى أن أحد بطلي القصة (الأنثى) غربية. وقد بنى الطيب صالح قصته على شخصيتين رئيستين: أحدهما شخصية الشاب المتردد القابع في ماضيه، وقد جاء بضمير المتكلم/السارد؛ مما يجعله يحيل على الشخصية العربية. والأخرى شخصية الفتاة، وهي جريئة ومبادرة، وتوحي إشارات النص بأنها غربية.

وعلى ذلك، فإن النص يبرز سيمياء العربي وسيمياء الغربي؛ فشخصية الرجل (العربي) مترددة قابعة في ماضيها وحاضرها المليء بالآلام والأحزان، بينما شخصية المرأة (الأوروبية) جريئة ومبادرة وعابرة إلى المستقبل. ويمكن أن يكون الشكل الآتي تلخيصًا لما أوحى به النص:



شكل 1 سيمياء العربي والغربي في القصة

قائمة المراجع:

١. أنيس (إبراهيم)، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة، ط٥، ١٩٨٤.

٢. بلعابد (عبدالحق)، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم (ناشرون). الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.

٣. تاوريريت (بشير)، و حمادي (عبدالله)، السيميائية في الخطاب النقدي المباشر علامات (النادي الأدبي – جدة)، مج١٥، ج٥٧، سبتمبر٢٠٠٥.

٤. توامة (عبد الجبار)، زمن الفعل في اللغة العربية قرائنه وجهاته ، ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر (ط : م)، ١٩٩٤م.

٥. جاب الله (أحمد)، التشاكل و التباين في لامية العرب، أعمال الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي ١٥-١٦ إبريل٢٠٠٢ . منشورات جامعة محمد خضير – بسكرة - الجزائر.

٦. جماعة من الباحثين، جماليات المكان، عيون المقالات - الدار البيضاء، ط ١٩٨٨.

٧. حسان (تمام)، مناهج البحث في اللغة ، جار الثقافة، الدار البيضاء،١٩٨٠م.

٨. دفة (بلقاسم)، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، الملتقى الوطني الاول في السيمياء والنص الادبي٧-٨ نوفمبر ٢٠٠٠ منشورات جامعة محمد خضير – بسكرة - الجزائر.

٩. ساعد (سامية راجح)، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبدالله حمادي، عالم الكتب الحديث، ط١ ، ٢٠١٠.

١٠. السعران (محمد)، علم اللغة، دار النهضة العربية – بيروت، (ت: م)

١١. مبارك (مراد عبدالرحمن)، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب – القاهرة، ١٩٩٣.

١٢. العيد (يمنى)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي . بيروت . لبنان، ط١، ١٩٩٠.

١٣. قنديل (فؤاد)، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

١٤. الماكرى (محمد)، الشكل والخطاب نحو تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط ١٩٩٥.

١٥. الطيب (صالح)، دومة ود حامد، دار الجيل – بيروت، ط ١٩٩٧م.

بنية الانسياب السردي في روايات الطيب صالح ... (عرس الزين . بندر شاه . مريود) نموذجا ... دراسة نصية

د / نبيل حمدي الشاهد أستاذ البلاغة والنقد والأدب المقارن
الجامعة العربية المفتوحة لشمال، أمريكا.

بسم الله الرحمن الرحيم

توطئة

لا يستطيع قارئ روايات الطيب صالح أن يكتفي بقراءة إحدى رواياته ليحكم على عالمه القصصي بالفهم والتحليل. بل لابد من قراءة أعماله مكتملة للخروج برؤية شاملة متكاملة ، وذلك لأن العالم القصصي في أعمال الطيب صالح يتشكل وفقاً لرؤية بنيوية تعتمد البناء الهرمي في التطور والتشكيل ؛ فالقاعدة الهرمية في البناء تتشكل وفقاً لنظرية العرض التراكمي الذي يؤسس لنمو الحكاية وتصاعدها عبر ثوابت ومتغيرات ، تظل في حالة جدل ديالكتيكي ينمو شيئاً فشيئاً ، فما أن تنتهي الرواية الأولى . والتي يكون الراوي من خلالها قد بذر آليات حكيه المتعددة . حتى يكون الراوي قد بنى جدارا ، على القارئ الفطن أن يتابع القراءة في باقي الروايات حتى يتسنى له استكمال الجدران الباقية ، لتكتمل أمامه الهيكلية القصصية في الرواية الأخيرة . وأظن أنها لن تكتمل . لن تكتمل الرؤية في أعمال الطيب صالح التي تتسع أمام الناقد اتساع الرؤية التي تضيق بجانبها العبارة كما قال النفري : كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة .

لا تحكم أعمال الطيب صالح نقطة نهاية يتوقف عندها الحدث ؛ فالروايات أشبه بلوحات تمتلئ بالمشاهد ، وهي تتضافر في مجموعها لرسم جداريه تجعل القارئ أينما وجد يحيا في تلك اللوحة التي أصبح جزءاً منها ، لأن روح الحياة ، وماهية الوجود ، وسر الأسرار ، يسرى في دماء الشخصيات التي أنطقها بموهبته الطيب صالح لتمشى في ود حامد ، متحاورة متصارعة وهي أمام أعيننا نعرفها وتعرفنا.

ولعل ارتباط رواياته مجتمعة بحبل سرى يجعل روايته أشبه بنهر يتدفق وينساب من منبعه في الصفحة الأولى لـ (**عرس الزين**) وحتى مصبه في الصفحة الأخيرة في (**مريود**). التي تنتهي وقد أصبحت رواياته كتله واحده ، لا جزرا منعزلة . ولذلك يرى الباحث أن هذه الروايات ما هي إلا رواية واحدة ، مكتوبة في عدة أجزاء ، بدأت بعرس الزين ثم " كانت بندر شاه نهاية الثلاثية الريفية المتميزة ، وكأنها الجذر والساق في الرواية السودانية وكأنها استمرار للروايتين السابقتين ، من خلال وحدة المكان ، والإشارة إلى عدد من الشخصيات ، وأثر الزمان والتطور الاجتماعي فيها ، هذا مع استقلال التكوين الفني ، ومع اعتبارها جزءاً مرتبطا بالرواية التالية مريود "[1] . إنها أشبه بثلاثية الروائي الجزائري محمد ديب (الدار الكبيرة . الحريق . النول النول) ، أو ثلاثية الروائي المصري نجيب محفوظ (بين القصرين . قصر الشوق . السكرية) ، أو خماسية الكاتب الفرنسي روجيه مارتان دي جار (آل تيبو) ، أو خماسية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) .

---

(1) د / محمد حسن عبد الله : الريف في الرواية العربية . عالم المعرفة . العدد ١٤٣ . ط ١٩٨٩ . ص ٣٠٠. وقد خصص المؤلف الفصل الثامن لدراسة الريف السوداني من ص ٢٩٧ إلى ص ٣٣٢

ولعل النظرة النقدية التي ترى في العالم الروائي للطيب صالح عالماً متكاملاً مترابطاً، تشكل فيه كل رواية رافداً حكائياً يدعم نهر الحياة السردي بأحد أهم روافده لتتشكل في النهاية بنية حكائيه كبرى ، يمكن من خلالها الحكم على أعماله ، هي التي جعلتني أعتمد بنية الانسياب باعتبارها بنية مستمدة من طبيعة النص الروائي للطيب صالح نفسه ، وهى بنية لم تفرض على النص لتلوى عنقه وتطوعه حسب نظريات ومناهج نقدية قد تخلق هوة معرفية بين النص والقارئ ، ولكنها تتسق وطبيعة البناء في نصوص الطيب صالح ، خاصة وقد افترضنا أن هذه النصوص تعد نصاً واحداً وإن لم يجمعها شكلياً تسلسل ثلاثي أو رباعي أو ما إلى ذلك . ولعل عدم الجمع هذا هو ما قد يجعل بعض الدارسين ينظرون نظرة ضيقة لهذا العالم الرحب ، الذي تنساب فيه الحكاية مصورة شخصيات وفضاءات في لحظات تأزم واضطراب ، متخذه من المصائر الإنسانية نقطة ارتكاز وتحول ، عبر أزمنة سردية ترصد الواقع العيني بما يتضمن من سلبيات وإيجابيات يعجز التاريخ الرسمي عن الإحاطة بها. وهي تتخذ من الطول والدائرية وطريقة الحبكة الفنية وتصوير الواقع النفسي للشخصية ، بالإضافة إلى غلبة النزعة الإنسانية بأسلوب تتكاثف فيه اللغة الشعرية التصويرية ، سمات تجعلها البنية الرئيسة لدراسة أعمال الطيب صالح الروائية.

أولا: بنية الشكل الانسيابي في روايات الطيب صالح

يمكن تحديد بنية الشكل الانسيابي في روايات الطيب صالح من خلال النظرة الشمولية لرواياته التي يبلغ مجموع صفحاتها ثلاثمائة وأربع عشرة ورقة . وهى بهذا الشكل تعد رواية طويلة ، كبيرة الحجم ، بيد أن تقسيمها لأجزاء أو لروايات منفصلة مثلما أراد لها كاتبها أن تخرج ، يجعلها سهلة التقسيم ، قريبة المنال لمن أراد أن يخرج بنظرة سريعة على أعماله. ويعد هذا الطول ، وتلك الكثرة في عدد الصفحات . بالنظر لمجمل الأعمال ككتلة واحدة . من أهم صفات البنية الانسيابية "ومصدر الطول لا يرجع إلى سبب من مقدار المساحة الزمنية التي تناولتها الرواية أو مدى المساحة الجغرافية التي تصور بيئتها الاجتماعية ، وإنما يرجع إلى خاصية الاستقصاء في الوصف والدقة المتناهية في التحليل والاستغراق في تلوين الأسلوب وإثرائه بالنظريات وتجميله باللغة الشعرية ، وهذه كلها سمات تتضافر مع غيرها لتكون خصائص هذا اللون الروائي"[1] .

إذاً فالاستقصاء في الوصف صفة أساسية في بنية الرواية الانسيابية ، وقد اعتمد الطيب صالح هذه التقنية في وصف الشخصية ، ومن ذلك وصفه للزين "**كان وجه الزين مستطيلاً ، ناتئ عظام الوجنتين والفكين وتحت العينين. جبهته بارزة مستديرة، عيناه صغيرتان محمرتان دائماً، محجراهما غائران مثل كهفين في وجهه. ولم يكن على وجهه شعر إطلاقاً. لم تكن له حواجب ولا أجفان ، وقد بلغ مبلغ الرجال وليست له لحية أو شارب. تحت هذا الوجه رقبة طويلة. (من بين الألقاب التي أطلقها الصبيان على الزين الزرافه). والرقبة تقف على كتفين قويتين تهدلان على الجسم في شكل مثلث. الذراعان طويلتان كذراعي القرد. اليدان غليظتان عليهما أصابع مسحوبة تنتهي بأظافر مستطيلة حادة (فالزين لا يقلم أظافره أبداً). الصدر مجوف، والظهر محدودب قليلاً، والساقان رقيقتان طويلتان كساقي الكركي. أما القدمان فقد كانتا مفرطحتين عليهما آثار ندوب قديمة (فالزين لا يحب لبس الأحذية)**"[2] . في المقطع السابق يصف الراوي جسم الزين كاملاً، يبدأ الوصف من أعلى لأسفل ، من الوجه إلى القدمين ، يتتبع الوصف كافة التفاصيل التي تمكّن القارئ من رسم بورتريه دقيق للشخصية. وقد استعان الراوي في وصفه بالمصطلحات الهندسية من قبيل (مستطيل . مستدير . محدودب . مثلث) ،

([1]) د / أحمد سيد محمد : الرواية الانسيابية (وتأثيرها عن الروائيين العرب) . دار المعارف . ط ١٩٨٥ ص ٧٧،٧٨.

([2]) الطيب صالح :عرس الزين . دار العودة . بيروت . ط ٩٨٨ . ص ١٢ .

وكذلك استعان بالمصطلحات اللونية. وهو في وصفه يماهي بين المشبه والمشبه به بأوصاف حيوانية ؛ فالزين كالزرافة في طول الرقبة ، وكالقرد في طول الذراع، وكالكركي في طول الساق.

ولم يكتف الراوي بهذا المقطع لإلقاء الضوء على وصف الشخصية الرئيسة في الرواية ، بل تابعه بوصف الملمح المهم لديه بقوله: "**كبر [أي الزين] وليس في فمه غير سنين ، واحدة في فكه الأعلى والأخرى في فكه الأسفل. وأمه تقول أن فمه كان مليئاً بأسنان بيضاء كاللؤلؤ. ولما كان في السادسة ذهبت به يوماً لزيارة قريبات لها، فمرا عند مغيب الشمس على خرابة يشاع أنها مسكونة. وفجأة تسمر الزين مكانه وأخذ يرتجف كمن به حمى، ثم صرخ. وبعدها لزم الفرش أياماً. ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعاً قد سقطت، إلا واحدة في فكه الأعلى، وأخري في فكه الأسفل**"[1] .

يعد السنان الباقيان في فم الزين من أهم ملامحه الشكلية، لأنهما يضفيان عليه صفة تفرد ، نتجت له من حادثة خرافية. كما أنهما يمدانه ببعد دمامة ، ما يلبث أن تحوله الشخصية لموطن جمال بضحكها المستمر للحياة والناس "**فيستلقي على قفاه ضاحكاً، ثم يضرب الأرض بيديه ويرفع رجليه في الهواء ويظل يضحك بطريقته الفذة ذلك الضحك الغريب الذي يشبه نهيق الحمار**"[2] . وقد عدّل الراوي من هيئة الزين الدميمة لهيئة أخرى أحسن حالاً "**ولما عاد الزين من المستشفى . في مروى حيث ظل أسبوعين كان وجهه نظيفاً يلمع ، وثيابه بيضاء ناصعة. وضحك فلم ير الناس كما عهدوا سنين صفراوين في فمه ، ولكنهما رأوا صفاً من الأسنان اللامعة في فكه الأعلى ، وصفاً من أسنان كأنهما من صدف البحر في فكه الأسفل. وكأنما الزين تحول إلى شخص آخر. وخطر لنعمة وهي واقفة بين صفوف المستقبلين أن الزين في الواقع لا يخلو من وسامة**"[3] .

وقد كشفت هذه الهيئة الجديدة عن تغيير نظرة المحيطين بالزين ، وخاصة من نعمة التي بررت لنفسها بعد هذا التعديل أن الزين لا يخلو من وسامة تمكّنه من الارتباط بها. بل إن الراوي نفسه رأى هذه الخلقة في أحسن حالاتها جمالاً وقت زفافه "**وكان الزين يبدو مثل الديك، لا بل أجمل مثل الطاووس**"[4]. وقد أضاف الراوي لهذه الأوصاف **خمسة** أوصاف أخرى، جعلها علامات فارقه في شخصيته ، وهي في كل الأحوال لا تخلو من ربط مباشر مع الأوصاف الشكلية التي ذكرناها ، **وهي :**

١.**كثرة الحركة :** فالزين "**كان لا يستقر في مكان ، مايزال سحابة نهاره سائحا في البلد من أقصاها إلى أقصاها**"[5]. فأنت تراه مره عند عرب القوز ، ومره خلف كثبان الرمل يتابع السيارات العائده من أم درمان . وقد تشاهده بجانب البئر يعابث النساء والأطفال ، أو في الأفراح بين الديوان والتكل أو متوسطاً لفريق محجوب عند دكان سعيد. لقد كان على حد تعبير الراوي كروحاً قلق ليس له مستقر فـ "**فساقاه لا تكلان عن حمل جسمه إلى أطراف البلد**"[6] . وقد ساعدته على تلك الخفة ساقاه النحيلتان ، الطويلتان ، وقدماه المفرطحتان اللتان لا يعرفان طريقهما للحذاء. ولعل رقصات الزين المتتالية في معظم الأعراس

---

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص١١ .

(٢) المصدر السابق : ص ١٢ ، ١٣ .

(٣) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص ٤٣ .

(٤) المصدر السابق : ص ٩٦ .

(٥) المصدر السابق : ص ٢٢ .

(٦) المصدر السابق : ص ٢٣ .

المقامة في ود حامد تدل على زيادة النشاط الحركي، وقد بلغت تلك الرقصات مداها في عرسه الشخصي ، الذي ظل يتنقل فيه راقصاً بين النساء والرجال في حلقات المديح وحفلات الرقص الفردي والجماعي.

٢. **النهم للطعام :** فقد عرف الزين بنهمه الشديد بالطعام "**كان معروفاً بالنهم، إذا أكل لا يشبع وفي الأعراس حين تأتي سفر الطعام ويتحلق الناس حلقات يأكلون ، يتحاشى كل فريق أن يجلس الزين معهم، إذ إنه حينئذ يأتي في لمح البصر على كل ما في الآنية ، ولا يترك أكلاً لآكل**"[1] . ويعد نهم الزين للطعام من أحد أهم أسباب كثرة حركته ، لأنه دائماً ما يبحث عن الأعراس أينما وجدت ليُسكن هذا الجوع الأبدي بوجبة طعام يسرقها خلسة من أصحابها.

٣. **القوة الخارقة :** وهي قوة لا تتناسب مع قلة وزنه ، ونحافة جسمه "**فسخّر[أي العمدة] الزين في أعمال كثيرة شاقة يعجز عنها الجن. كنت ترى الزين العاشق يحمل جوز الماء على ظهره في عز الظهر، في حر تئن منه الحجارة، مهرولاً هنا وهناك، يسقى جنينة العمدة. وتراه ماسكاً بفأس أضخم منه يقطع شجرة أو يكسر حطباً. وتراه منهمكاً يجمع العلف لحمير العمدة وخيوله وعجوله**"[2] . وقد استثمر الراوي هذه القوة الخارقة في صراعه مع سيف الدين ، ليؤكد عليها من خلال بعد عجائبي "**تدفقت في جسم الزين النحيل قوة مريعة جبارة لا طاقه لأحد بها. أهل البلد جميعاً يعرفون هذه القوة الرهيبة ويهابونها، وأهل الزين يبذلون جهدهم حتى لا يستعملها الزين ضد أحد. إنهم يرتعدون روعاً كلما ذكروا أن الزين أمسك مرة بقرني ثور جامح استفزه في الحقل، أمسك به من قرنيه ورفعه عن الأرض كأنه حزمة قش وطرح به ثم ألقاه أرضاً مهشم العظام، وكيف أنه مرة في فورة من فورات حماسه قلع شجرة سنط من جذورها وكأنها عود ذرة. كلهم يعلم أن في هذا الجسم الضاوي قوة خارقة ليست في مقدور بشر**"[3] . ولقد جعل الراوي من هذه القوة عوضاً عن دمامة الخلقة ، كما جعلها موازية لجمال نعمة ، حتى تتعادل موازين القوى بين الأطراف.

٤. **سلامة الذوق :** وهي صفة اكتسبها الزين من هيمانه المستمر بالنساء الجميلات "**ومهما قال الناس عن الزين فإنهم يعترفون بسلامة ذوقه، فهو لا يحب إلا أروع فتيات البلد جمالاً وأحسنهن أدباً وأحلاهن كلاماً**"[4] . وقد دلل الراوي على سلامة هذا الذوق بعرضه لثلاث قصص ، **هي:**

أ. قصة حبه الأول مع عزة ابنة العمدة.

ب. قصة حبه الثاني مع حليمة الأعرابية .

ج. قصة حبه الثالث مع علوية ابنة محجوب.

وفي كل قصص الحب يصيح الزين بلازمته اللغوية التي تكشف عن مدى هيامه بمحبوبته (الزين مكتول في حوش [العمدة . فريق الفوز. حوش محجوب]). وهذه اللازمات اللغوية تجعلها شخصية مسطحة يستطيع القراء تذكرها . لأنها على حد تعبير إ • م فورستر " تبعث السرور في نفوسنا عندما نذكرها في أحداثها السالفة ، ونظل نذكرها بعد أن ينتهي الكتاب الذي أوجدها

([1]) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص ١٣ .

([2]) المصدر السابق : ص ٢٠ ، ٢١ .

([3]) المصدر السابق : ص ٤٦ .

([4]) المصدر السابق : ص ١٩ .

"[1] . وقد أحسن الطيب صالح صنعا بجعلها شخصية كوميدية لأن الشخصيات المسطحة " تكون في أحسن حالاتها إذا كانت شخصية كوميدية . فالشخصية المسطحة إذا كانت جادة أو تراجيدية فإنها تصبح مملة"[2] . وقد ازداد صنيع الطيب صالح صنعا بجعله يضع الشخصيات المسطحة في عمق المسرح الروائي مع الشخصيات المستديرة ، إذ باصطدام النمطين أمكن له تصوير الحياة بدقة .

٥ . **رهافة السمع وحدة الصوت** : فصوته كما يصفه الراوي مبحوح حاد "**ارتفع صوته المبحوح الحاد كما يرتفع صوت الديك عند طلوع الفجر**"[3] . وهذا الصوت دائماً ما يجلجل بالضحكات التي تشبه نهيق الحمير لتبعد عنه أي شبهة غضب "**لم يكن في صوته غضب. كان صوته أقرب إلى مرحه الطبيعي منه إلى الغضب**"[4] . وللزين أذن حساسة للأصوات ، وبخاصة لأصوات النساء وهي تزغرد في الأفراح . يسمع الزين صوت الزغرودة ، فيعرف مطلقتها ومكانها " **تلتقط أذنه بحساسية نادرة زغاريد النساء على بعد أميال، فيضع ثوبه على كتفه ويهرول كأن شيئاً يجذبه إلى مصدر الصوت ... ويستطيع الزين أن يميز النساء، أية امرأة زغردت**"[5] .

ويعد **الاستقصاء في التحليل** من أهم آليات البنية الانسيابية في روايات الطيب صالح. الذي " يرسم شخصيته بدقة تساعد على إدراك وجودها والتعرف إليها في الواقع الفعلي ، بنفس الملامح والصفات والطباع والسلوك . سواء في ذلك الشخصيات الرئيسية أو الشخصيات الثانوية . وكل شخصية عنده ترمز إلى مرحلة أو إلى منزع ما"[6] . وقد أكسب هذا الاستقصاء الكثير من المشاهد الروائية طولاً واضحاً ؛ فالراوي في هذه المشاهد يتمتع بطول النفس الحكائي. الأمر الذي دفعه لمحاولة الإلمام بكافة تفاصيل المشهد ، سواء من ناحية الشكل أو المضمون .

فمن **الناحية الشكلية** اعتمد الراوي على الاستعانة بطرائق السرد في الحكايات التراثية من قبيل (زعم . حكى) . أو بصيغ الإسناد في الحديث النبوي ، وذلك ليعطى لنفسه الحق في سرد الروايات المجروحة ، وذلك من قبيل (حدث . روى) . وقد يعلى الراوي من قيمة الراوية باستخدامه لمصطلحات الرواية المتواترة ، وذلك من قبيل ذكر راوي الحكاية مصحوباً بالتأكيد على عدالته مثل "**أما إبراهيم ود طه، وهو راوية ثقة في تاريخ ود حامد ، فيؤكد أن بلالا....**"[7] .

ومن **ناحية المضمون** يعتمد الراوي على إطلاق العنان لخياله ليحدّث مستفيضاً حول الحدث الواحد روايات تعطى لنفسها الحق في تتبع وتقصى الأمر من كافة جوانبه. ولننظر إلى حكاية الطاهر ود الرواسي الذي ترك له راوي الحكاية في رواية (**مريود**) خيط السرد ليحكي مسترسلاً قصة حياته ، أو بالأحرى قصة حياة والده "**وكذلك مضى الطاهر ود الرواسي ينسج**

---

(١) إ . م فورستر : أركان القصة . (ترجمة) كمال عياد جاد . مكتبة الأسرة . ط ٢٠٠١. ص ٩٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ٩٩ .

(٣) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٢٠ .

(٤) المصدر السابق : ص ٤٨ .

(٥) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٤١ ، ٤٢ .

(٦) د/ سيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية الحديثة . ط ١٩٨٥ . مكتبة غريب ص ٣٣٩ . وقد خصص المؤلف الفصل الخامس لدراسة الرواية العربية في السودان من ص ٣٢٧ إلى ص ٣٢٤ .

(٧) الطيب صالح : مريود . دار العودة . بيروت . ط ١٩٨٧ . ص ٥٥ .

من خيوط الفجر الزاحف نحونا نسيج قصة حياته"[1] . وقد امتدت هذه الحكاية لتستوعب عشرين صفحه كاملة تبدأ من صفحة(٤٤) وحتى الصفحة(٦٦) . وقد أورد الراوي في هذه الصفحات العشرين قصة حياة المدعو (حسن أو بلال أو الرواسي) من خلال موازاة حكائية مع شخصية (بندر شاه) ، الذي عرض الراوي روايات تتتبع حياته وتربطها بشخصية بلال، **وهي:**

أ .رواية أنه كان ملكا نصرانيا من ملوك النوبة .

ب.رواية أنه كان ملكا وثنياً .

ج .رواية أنه كان أميراً حبشياً يدعى مندرس .

د.رواية أنه كان رجلاً أبيض ، وفد على ود حامد أواخر أيام ملوك سنار .

هـ رواية إبراهيم ود طه ، والتي تؤكد أن بلالا هو الابن الثاني عشر لعيسى الملقب ببندر شاه ابن ضو البيت. وهذه الرواية هي التي تربط بين شخصيتي بلال وبندر شاه .

ويرى الباحث أن آلية الاستقصاء والتحري والإحاطة الكاملة بكافة تفاصيل الحدث من أهم الآليات التقنية التي اعتمد عليها الطيب صالح في رواياته. وهي خصيصة تجعل من رواياته عملاً شبه أكاديمي ، الأمر الذي يضعف من فنية العمل الروائي ؛ فالتصنيف الرقمي الذي يعتمده الراوي مستقصياً الحادث ، على ما له من أهمية ، يجعل من المشهد الروائي عملاً أقرب إلى البحث الأكاديمي .

ولننظر إلى مشهد انقسام أهل ود حامد حول علاقتهم بإمام المسجد ، وهو مشهد مع ما له من قيمة تفسيرية ، إلا إن صيغة التصنيف الرقمي ، والمباشرة في التقديم ، تباعد بينه وبين الفنية التي يراد منها التحليق في سماء أقرب إلى الخيال منها إلى الواقعية التوثيقية. لقد أراد الراوي أن يستقصى. محللاً. آراء سكان ود حامد حول علاقتهم بإمام المسجد ، فذكر أنهم في ذلك أربع معسكرات، **وهي :**

أ. **المعسكر الأول** (مع): وهو معسكر اليمين ، ويضم المؤيدين للإمام "**كانت البلد منقسمة إلى معسكرات واضحة المعالم إزاء الإمام ..... معسكر أغلبه من الرجال الكبار العقلاء ، يتزعمه حاج إبراهيم (أبو نعمة) يعامل الإمام معاملة ود يشوبه تحفظ"**[2] .

ب . **المعسكر الثاني (ضد) :** وهو معسكر اليسار ، الواقف على طرف النقيض من المعسكر الأول ، وهو معسكر "**أغلبه من الشبان دون العشرين يعادي إمام المسجد عداء سافراً .... ولا يحفل برجل صناعته تذكير الناس بالموت"**[3] .

ج . **المعسكر الثالث :** وهو معسكر الوسط " **وقد كان أكثر المعسكرات وزناً"**[4] . وينضم تحت لوائه محجوب وعصابته .

د . **المعسكر الرابع :** وهو معسكر لا يضم سوى الزين ، الذي يبغض الإمام بغضاً

---

(1) المصدر السابق : ص ٤٣ .

(2) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص ٧٥ .

(3) المصدر السابق : ص ٧٦ .

(4) المصدر السابق : ص ٧٦ .

جماً ، في مقابل انتمائه الديني لفريق المتصوفة ، الذي يمثله الولي الصالح الحنين **"كان الزين في موضوع الإمام معسكرا قائما بذاته"**[1].

ولو أن الطيب صالح اعتمد في عرضه لهذه الآراء على المنهج الذي اتبعه في عرض وجهة نظر سكان ود حامد لفريق محجوب ورفاقه ، أو لفريق المدرسة الوسطى بطلابها وناظرها ، أو لغيرها من الجماعات والتكتلات المطروحة على طول الرواية ، لكان ذلك أفضل . إذ يجعل هذا المنهج القارئ مشاركاً في إنتاج النص ، وذلك بملئه للثغرات الحكائية، كما يجعله منتجاً لنص يعرض فيه الراوي سطوراً ليكمل هو صفحات .

وضو البيت من أهم الشخصيات التي تتبعها الطيب صالح ، وهو من الشخصيات التي تطرح الأسئلة أكثر مما تجيب . فقد وفدت هذه الشخصية على ود حامد بطريقة فانتستيكية وغابت عنها بطريقة فجائعية . حملته أمواج النهر إلى ود حامد في ليلة من ليالي أمشير المتقلب ، ليظهر كالعفريت أمام حسب الرسول ، وهو يسقى أرضه في الزمن البعيد ، الموغل في القدم والفقر " **وبغتة سمع حركة في الماء كأن تمساحا طفا ....** " [2] . يظهر ضو البيت بأوصافه الشكلية التي يختزلها الراوي ، مثلما يختزل وصف معظم الشخصيات ، بوصف الوجه باعتباره مجمع حواس الإنسان " **رأيته واقفا أمامى لا يغبانى أبيض اللون ، طويل القامة ، عيونه خضر** " [3] . يلفت النظر في الوصف التركيز على اللون باعتباره العنصر الفارق بينه وبين كل أهل السودان ؛ فبياض البشرة وخضرة العينين صفات لونية تميز سلالة بشرية غير السلالة التي ينتمي إليها أهل السودان . فهل هو المستعمر الأوربي حضر وافدا ومتخفيا دون مدفعه وبندقيته ؟ . هذا سؤال .

حضر ضو البيت محايدا دون اسم أو دين أو زوج أو حتى وطن ينتسب إليه . بلا أي مرجعية وبلا أطر تحدد هويته ، فهل هو السندباد البحري الذي يتجول بحثا عن الجديد والعجيب . أم هو وجه سوداني انمحى في طبقات التاريخ وقد حل أوان ظهوره؟. ولم يكن مع هذا الوافد سوى علبة الإكسير/ الدخان الذي حمله كريستوفر كولمبوس وهو يغزو الأمريكتين . ومع كل ما في هذا الحضور من أسئلة يصعب الإجابة عليها . استقبله أهل ود حامد بكل ما في أهل السودان من سماحة وتسامح " **أهلا وألف مرحبا ، بالضيف الغريب الجابى من بلاد الله** "[4] . بل واقطعوه جزءا من أراضيهم ليزرعها ، وبنتا من بناتهم ليتزوجها ، وأدخلوه في دينهم بعدما أنطقوه الشهادتين ليصير واحدا منهم . وعاش ضو البيت واحدا من أهالي ود حامد خمسة أعوام " **عمل فيها ما لا يعمله الناس فى العمر كله**"[5]. ثم رحل والناس ينادون " **من مكان إلى مكان ومن شاطئ إلى شاطئ إلى أن صارت الدنيا كلها تنادى في جو الظلام ضو البيت** " [6] . ورغم أن ضو البيت رحل بلا رجعة ، إلا إنه خلف من ورائه بندر شاه . الذي عاش ضحية لأبيه وابنه . الذي خلف من ورائه إحدى عشر ولدا ، ومريود / الحفيد الذي أصبح بشكله وصفاته عودا على بدء ، فكأنه بوجوده يمثل نظرية العود الأبدي ، القائل بها نيتشه . وهى من النظريات التي يستعين بها كتاب

---

(1) المصدر السابق : ص ٧٨ .

(2) الطيب صالح : بندر شاه . دار الجيل . بيروت . ط ١ . ١٩٩٧ . ص ١١١ .

(3) المصدر السابق : ص ١١٤ .

(4) المصدر السابق : ص ١١٤ .

(5) المصدر السابق : ص ١٤٣ .

(6) المصدر السابق : ص ١٤٢ .

الرواية الانسيابية ، الذين يحبون الاستعانة بنظريات العلوم والتربية والفلسفة من أجل إثراء أعمالهم الأدبية . وما يلفت الانتباه في شخصية ضو البيت وسلالته هو إحاطته بثلاث شفرات تستدعى التوقف والنظر ، وهى :

أ. **شفرة الحضور :** ويمثلها ضو البيت ، الذي نبت من العدم .

ب. **شفرة الغياب :** ويمثلها الانقطاع الحدثى حول شخصية بندر شاه .

ج. **شفرة العجائبى :** وتستدعيها الأحداث المتعلقة ببندر شاه ومريود ، وهى أحداث تتماس مع زمكانيات أسطورية ، وتناصات دينية . وبخاصة قصة يوسف υ. وسلوكيات مضطربة من قبيل الأفعال السادية التي يوقعها بندر شاه على عبيده وجواريه " **نزع الجند الثياب عن الرجال الأحد عشر ، وأخذوا يجرونهم واحدا وراء واحد إلى مريود ، فيجلد كلا منهم ، والجالس على العرش يسمع ويرى ... سالت الدماء أنهارا من ظهور أولئك الرجال الأحد عشر ... جلدوهم حتى أغمى عليهم فسقطوا غرق في دماءهم ... ثم صفق فجاء الخدم بأباريق الشراب فصبوا منها لبندر شاه وصبوا لمريود ... وصفق بندر شاه مرة ثالثة فدخلت القاعة فتيات عاريات بارزات الصدور ترجرج أفخاذهن وأعجازهن...** " [1] . إن دوال (العدد . الأثاث . الجسد) بالإضافة للتوزيع الحركي للشخصيات سارت مشحونة بطاقات تأويلية تستدعى إسقاطات على الكثير من مناطق الدين والخرافة واللاوعي . وهى مناطق جعلها الطيب صالح تنساب على طول الخط الروائي في روايتي (**بندر شاه . مريود**) لتخلق خطا باطنيا عميقا يتوازى مع الخط الظاهري السطحي.

وتعد **البنية الدائرية** واحدة من أكثر الآليات التي اعتمد عليها الطيب صالح في رواياته، وهي آلية تؤكد انسيابية البنية الروائية لديه. وتعتمد هذه الآلية على وجود "شخصيات تظهر ثم تختفي ثم تعود إلى الظهور من جديد فيما يشبه الحركة الدائرية"[2]. وللدائرية وظيفة فنية مقصودة ، إذ باستخدامها يحدث "جذب خفي وتكوين صلات حميدة بين الكاتب والقراء الذين يتعاملون مع شخصيات سبق لهم معرفتها من قبل في عمل سابق"[3].

فمن الشخصيات التي ظهرت ولم يعد لها وجود أو ذكر على مدار التجربة الروائية شخصية (**الزين – مصطفى سعيد**) . وهي شخصيات لعبت دور البطولة المطلقة في روايات (**عرس الزين – موسم الهجرة**) ويرى الباحث أن عدم عودة هذه الشخصيات للظهور مرة أخرى يرجع إلى **سببين** : **أولهما** أنها بلعبها لدور البطولة ، أصبح من العسير عليها أن تعود بشكل هامشي في باقي الروايات . **والثاني** أنها قد استنفدت في هاتين الروايتين كافة طاقاتها الفنية ، وأصبح أمر العودة إليها مرة أخرى حشوا لا فائدة منه.

وتعد شخصية **الحنين** من الشخصيات التي ظهرت لمرة واحدة في رواية (**عرس الزين**) ولم تعاود الظهور مرة أخرى . ويرى الباحث أن عدم معاودتها للظهور يعود إلى طبيعة الدور الذي لعبته هذه الشخصية ؛ فهي شخصية صوفية تشبه الومضة النورانية التي تكتفي بإحداثياتها الكشفية للجوانب الميتافيزيقية .

أما **محجوب ورفاقه** فهم الشخصيات التي تشكل همزة الوصل ، وجسور العبور للشكل الانسيابي في روائية الطيب صالح . يلعبون بأدوارهم الثانوية دوراً مهماً في تشكيل العالم الروائي للطيب صالح ، فهم يظهرون ويختفون ثم يعاودون

---

(١) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٥٨ .

(٢) د / احمد سيد محمد : الرواية الانسيابية . مرجع سابق . ص ٧١ .

(٣) د / احمد سيد محمد : الرواية الانسيابية . مرجع سابق . ص ٤٣ .

الظهور مرة أخرى ليؤكدوا على عمق التواصل الانسيابي بينهم وبين القراء ، الذين ألفوهم وألفوا معهم ود حامد عبر أزمان حياتهم . في (**عرس الزين**) يوضح الراوي مدى قوتهم وثقلهم في الرواية "**فريق محجوب وعبد الحفيظ والطاهر الرواسي وعبد الصمد وحمد ود الريس وأحمد إسماعيل وسعيد. كانوا متقاربي الأعمار ، بين الخامسة والثلاثين والخامسة والأربعين ، إلا أحمد إسماعيل فقد كان في العشرين لكنه بحكم مسئوليته وطريقة تفكيره كأنه واحداً منهم . هؤلاء كانوا الرجال أصحاب النفوذ الفعلي في البلد، كان لكل واحد منهم حقل يزرعه ، في الغالب أكبر من حقول بقية الناس ، وتجارة يخوض فيها ، كان لكل واحد منهم زوجة وأولاد . كانوا الرجال الذين تلقاهم في كل أمر جليل يحل بالبلد . كل عرس هم القائمون عليه ، كل مأتم هم الذين يرتبونه وينظمونه يغسلون الميت فيما بينهم. ويتناوبون حمله إلى قبره . هم الذين يحفرون التربة ، ويجلبون الماء ، وينزلون الميت في قبره ، ويهيلون عليه التراب ، ثم تجدهم بعد ذلك في (الفراش) يستقبلون المعزين ، ويديرون عليهم فناجين القهوة المرة . إذا فاض النيل أو ....**"[1] . ودائماً ما يجتمع محجوب ورفاقه بجوار دكان سعيد ، بعضهم يجلس على الكنبة ، وبعضهم يفترش الأرض ، وهم في كل الأحوال حلقة منغلقة على نفسها ، لا يفهمهم إلا من دخل حوزتهم ، ولذلك اختلفت آراء أهالي ود حامد حولهم ؛ فبين من يصفهم بالضاحكين ، وبين من يصفهم بالصامتين ، يظل الرفاق محافظين على مسافة فاصلة بينهم وبين باقي الأهالي . ورغم التوافق شبه الكامل لهذه الصحبة التي يعلى من شأنها الطاهر الرواسي بقوله: "**الإنسان يا محيميد.... الحياة يا محيميد ما فيها غير حاجتين إثنين .... الصداقة والمحبة ، ما تقولي لا حسب ولا نسب . لا جاه ولا مال**"[2] . يظل لكل واحدٍ منهم طابعه الخاص ، وصفته المميزة . وقد اكتفى راوي (**عرس الزين**) بإجمال هذه الصفات في مشهد يضم هذه العصابة وهم مجتمعون حول دكان سعيد "**أحمد إسماعيل بحكم سنة كان أميلهم إلى المرح ولم يكن يبالي إذا انتشى بالخمر في المناسبات وكان أحسنهم رقصاً في الأعراس. وعبد الحفيظ كان أكثرهم مجاملة للناس .... وكان سعيد أحسنهم في محاجاة الحكام .... وكان حمد ود الريس ذا أذن حساسة لأخبار الفضائح .... وكان محجوب أعمقهم وأنضجهم، كان مثل الصخرة المدفونة تحت الرمل تصطدم بها إذا عمقت في حفرك**"[3].

أما **سعيد القانوني** ، صاحب الدكان ، فهو بؤرة الدائرة . ظل علامة بارزة في ود حامد . يفرغ أشياء من صناديق ويضعها على الرفوف ، وهو يبيع ويشتري في دكانته التي لا تزيد أو تنقص ، لأن روحه تخلو من الطموح. وهو على عهده منذ أربعين سنه يأكل ويلبس ويتبرم ويغضب ويضحك، ولم يزد عليه شيئاً يذكر سوى وجود حفيد له ظهر في (**بندر شاه**) ليساعده في حركة البيع والشراء مع مجموعة أحفاد يتولون خدمة جدهم بفرش الأبسطة قبالة الدكان.

وقد لحق التغيير بسعيد مثلما لحق كل شيء في ود حامد، ولا أدل على ذلك من تغيير لقبه من سعيد (**القانوني**) لسعيد (**المشوشر**) ، وذلك بعد ما أقصى أولاد بكري عصابة محجوب عن مقاليد الحكم في ود حامد "**القوانين الله يطرى زمانها بالخير. دلوقت أولاد بكرى يقولوا عليّ سعيد المشوشر. ال يبحث عن حقه الزمن ده يقولوا عليه مشوشر**"[4] .

ومن الشخصيات التي تختفي وتعود للظهر مرة أخرى شخصية **عبد الحفيظ** الذي ظهر في (**بندر شاه**) شيخاً يجاوز السبعين ، يداوم على حضور صلاة الجماعة بينما كان في (**عرس الزين**) شاباً في مقتبل العمر ، يلتف حول بقعة الضوء في

---

(1) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص ٧٦ ، ٧٧ .

(2) الطيب صالح : مريود. مصدر سابق. ص ٤٠ .

(3) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص ٨٤ ، ٨٥ .

(4) الطيب صالح : بندر شاه. مصدر سابق. ص ١٤ .

دكان سعيد وهو يضحك كالطفل "**عبد الحفيظ من يوم ما عرف طريق الجامع استقال من كل شيء ونفض يده**"[1]. وتعد وفاة ابنته في (**بندر شاه**) الضربة الموجعة التي قسمت ظهره ، وجعلت مسار حياته يتغير بالكلية .

وتعد شخصية **إبراهيم ود طه** من أهم الشخصيات التي يحرص الراوي على تغييبها لفترة طويلة ، ثم ما يلبث أن يعيده فجأة ليحيى السرد الحكائي بعبارة فارقة أو بموقف ارتكازي . هو في (**عرس الزين**) زعيم شواذ المعسكر المؤيد للإمام ، ورغم كبر سنه إلا إنه "**لا يصلى ولا يصوم ولا يزكي ولا يعترف بوجود الإمام**"[2]. وهو القائل في (**بندر شاه**) "**يا ود الرواسي أتجنب ناس الدقون والسبح ما يجيك من وراهم إلا الشر**"[3] . وهو الراوي الثقة في (**مريود**) لحكاية بلال المؤذن.

أما **أحمد إسماعيل** الذي كان أصغر العصابة سنا في (**عرس الزين**) ، صار في (**بندر شاه**) أبا لبنات غلبت كثرتهن على اسمه حتى أصبح يلقب بوجودهن . وهو لقب معيب ، وكاشف عن مدى تبنى المجتمع السوداني للنظرة الذكورية ، التي تعلى من شأن جنس الرجال في مقابل الانحطاط الدوني لجنس النساء.

والطريفي من أهم الشخصيات التي اعتمد الطيب صالح عليها في بناء دائرية الانسياب السردي ، لأننا إذا علمنا أن هذا الطفل الصغير لم يوسم في (**عرس الزين**) سوى بالمكر، وهو وسم عرضي لمحه الناظر في عينيه وهو يحكى خبر عرس الزين "**وكانت حصة الناظر**

"يا ولد يا حمار .أية أخرك؟.

ولمع المكر في عيني الطريفي :

يا فندي سمعت الخبر

خبر بتاع أيه يا ولد يا بهيم؟"[4]

وقد عاد الراوي مرة أخرى ، وبعد ستين صفحة ، ليؤكد في نفس المشهد المقطوع من قبل على هذه الصفة " **جلس الطريفي خلسة في مقعدة، بعد أن حدث الناظر بخبر عرس الزين، جلس خلسة على طرف مؤخرته كأنه يتهيأ للهروب في أية لحظة ، فقد كان في سمته وطبعه شيء من سمت الضبع وطبعه. ونظر حوله بعينيه الماكرتين . وهمس في أذن جاره من اليمين : نجنا الليلة من الجغرافيا، أشارطك الناظر ما يتم الحصة**"[5]. إن استخدام الراوي لتقنية التواتر التكراري . ومعناه كما يذكر جيرار جنت أن "**يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن /ق)**"[6] . تدل على لازمة أسلوبية تتعدى مجرد الإخبار عن الفائدة إلى لازم الفائدة . ولازم الفائدة المتحقق في تكرار الملفوظ السردي للحدث الحكائي يحيل على أصالة لا محدودة ، وفنية لا نهائية للطيب صالح ، الذي كانت الانسيابية حاضرة في ذهنه لحظة كتابة الرواية الأولى (**عرس الزين**)

---

(١) المصدر السابق : ص ٥٣ .

(٢) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص ٧٦ .

(٣) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق. ص ٢١ .

(٤) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص ٥ .

(٥) المصدر السابق : ص ٦٥ .

(٦) جيرار جينت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) . (ترجمة) محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدى ، عمر حلى . المجلس الأعلى للثقافة . ط٢ . ٢٠٠٠ ص ١٣١ .

لأنه من خلال هذه اللفتات القليلة. مع التأكيد على تأثيرها . لشخصية غير مؤثرة في الرواية ، استطاع الطيب صالح أن يجذر معالمها الفنية التي تتسق وطبيعتها الحياتية في رواية (**بندر شاه**) .

إن المكر اللامع فى عين الطريفي ، وهيئة جلوسه المتأهبة والمتهيئة للهرب، إذ في سمته مكر الضباع ، صفات أهلته لتكوين أول جبهة معارضة وحركة تمرد في تاريخ ود حامد " **يتزعم هو الخطأ وينال العقاب غيره كأنما الأقدار كانت تعده لهذا الدور**"[1] . وقد جعل الراوي من حادث الانقلاب والتمرد الذى قام به الطريفي على خاله محجوب ، حادثاً سطحياً يخفي في عمقه رغبة الطريفي في الانتقام والثأر لكرامته التي أهانها محجوب "**أيام عرس الزين ، أوكله محجوب بتوفير العلف لحمير الضيفان، وكان هو أميل إلى توفير الخمر للشاربين ، ولما انتبه محجوب ، وجد الحمير بلا علف وبحثوا عن الطريفي فوجدوه يسكر مع السكارى. محجوب أنتهره وصفعه لم يسكت الطريفي ولكنه صرخ في وجه محجوب وقال له (أنت تفتكر نفسك مين؟) وترك العرس ولم يشارك فيه..... وكان محجوب يقول لأبيه في المجالس الطريفي ولدك ربنا يكفينا شره**"[2]. إذا فما ولد في (**عرس الزين**) من مكر وخداع وصراع ، فقد أثمر في (**بندر شاه**) ثأرا وانتقاما وتغييرا.

كان الطريفي ود بكرى كما يؤكد الراوي في "**الثانية عشرة في عام عرس الزين**"[3] . وفي (**بندر شاه**) صار في "**السادسة والثلاثين أو السابعة والثلاثين**"[4]. في (**عرس الزين**) لم يكن الطريفي إلا طفلاً صغيراً لا دور له ، وها قد مرت الأيام ودارت دورتها وأصبح الطريفي داعية التغيير في ود حامد"**الدنيا لازم تمشي لي قدام مش لي ورا**"[5] . ولذلك حمل الطريفي لواء التغيير ، وعقد أول اجتماع عام للجمعية التعاونية ، بعد ثلاثين عاما على تأسيسها لإقصاء محجوب وعصابته. وما يلفت الانتباه في دور الطريفي في الروايتين **أمران مهمان :**

١.رغبة الطيب صالح في التأكيد على دور العلم في إحداث التغيير المنشود ؛ فالمدارس "**طلعت أولاد بقوا يتفاصحوا**"[6] . وهم الآن الذين يدعون لإحداث نقلة نوعية في طبيعة الممارسات السياسية في ود حامد/ السودان. ولذلك فهم الذين استبدلوا مبدأ **القبول** بمبدأ **العلم** "**مبدأي انتشال البلد دي من وهدة التخلف والتأخر لازم نماشي ركب الحضارة. العصر عصر علم وتكنولوجيا**"[7]. إن الفرق بين مبدأ القبول الذي تبناه محجوب وعصابته ، ومبدأ العلم /التغيير الذي تبناه الطريفي ورفقته ، هو الفرق بين التفكير البدائي القائم على العاطفة ، والتفكير العلمي القائم على السببية. وهو نفسه الفرق بين ما كان قائما ثابتا ، وبين ما هو كائن وسيكون .

٢.تأكيد الطيب صالح على ضرورة التبادل السلمي للسلطة "**كل شيء موجود وسيظل موجوداً . لن تنشب حرب ولن تسفك دماء. سوف تلد النساء بلا ألم . والموتى سوف يدفنون بلا بكاء، وسوف يحدث التغيير كما تتغير الفصول، في مناخ**

---

(١) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٠١ .

(٢) المصدر السابق : ص ١٠١ ، ١٠٢ .

(٣) المصدر السابق : ص ٩٩ .

(٤) المصدر السابق : ص ٩٩ .

(٥) المصدر السابق : ص ١٠٠ .

(٦) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٥٣ .

(٧) المصدر السابق : ص ١٠٤ .

معتدل، فصل وراء فصل، كل في فلك يسبحون، والليل لا يسبق النهار"[1]. إن التناص الحادث مع آي القرآن الكريم ﴿**لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكلاً في فلك يسبحون**﴾[*] يؤكد على ضرورة التغيير ، باعتباره آلية حتمية من آليات الخلق. ومهما يكن من أمر فإن "**محجوب أدى دوره وانتهى"**[2] . وقد حان الوقت لأن يقول الناس "**محجوب وجماعته بره. الطريفي وعشا البايتات جُوه"**[3]. إن التقاطب الحادث بين الدخول والخروج والصعود والهبوط يشي بالإفصاح عن صرخة المؤلف الضمني بضرورة التمسك بالديمقراطية، إذ إن الأمر ببساطة كما يقول سعيد البوم "**الحكاية رضي واختيار"**[4]. وطالما أن المعارضة قد استقطبت جموع الناس وأصبح لها شوكه تمكنها من عمل المظاهرات ، مطالبة بالتغيير، فليس على صاحب السلطان إلا الإذعان لهذه المطالب "**محجوب، بعدما يربو على ربع قرن من السلطان المطلق، وجد نفسه وجهاً لوجه أمام شعب ود حامد يقاضونه الحساب..... هل تصدق يا محيميد أن أولاد محجوب صوتوا ضده؟ وأن البنات عملن مظاهرة في ود حامد وهتفن بسقوط محجوب وشلة الحرامية "**[5] .

وتعد شخصية **سعيد البوم** من الشخصيات الرئيسة في دائرية العمل الروائي عند الطيب صالح. فهذه الشخصية ذات الأثر الضعيف في (**عرس الزين**) نمّاها الطيب صالح في (**بندر شاه**) وطوّرها لتتبوأ مكانه غير التي كانت عليها. ولم يكن اختيار الطيب صالح لهذه الشخصية اختياراً اعتباطيا ، بقدر ما كان اختياراً عمدياً وفنيا.

لم يكن سعيد في (**عرس الزين**) شخصية بالمعنى المفهوم للشخصية ، لأنه لم يزد على كونه كتلة من الكتل المتحركة في العالم الروائي. واحداً من الكومبارسات المنوط بها ملء ثغرات في الفراغ الحكائي لعالم (**عرس الزين**) . لم يكن سعيد واحدا من فقراء ود حامد وكفى، بل كان واحدا من الذين يعيشون في الدرك الاجتماعي الأسفل لفقراء ود حامد. كان أجيراً في البيوت الغنية ، وبخاصة في بيت الناظر الذي كان يستغله " **في جلب الحطب والماء لبيته، وكان سعيد يبيع حطب الوقود ويخدم في البيوت ويدخر ماله عند الناظر"**[6]. كما أنه كان أضحوكة يتندر بها محجوب ورفاقه في أوقات فراغهم بسبب زوجه ، التي كان لا يمسها ، وعاش معها قريباً من الحلول . على حد تعبير الراوي . إذ كان يراها جيفة ، لأنها "**لا تتعطر ولا تتزين كبقية النساء..... ولما قارعته الكلام صفعها على وجهها وقال أمشي أخدي دروس من بنات الناظر**" [7]. وفي (**بندر شاه**) تعدى سعيد سعيد دور الكتلة ، ليصبح شخصيه متكاملة، شخصية تدل دلالة واضحة على حالة التغيير والتطور الذي أصاب ود حامد ، كما أصابه . وقد أصابه التغير من عدة جهات.

فمن ناحية الاسم لم يعد كما كان ، سعيد البوم ، لأنه اشترى بجنيهاته العشر اسما جديداً أطلقته عليه المغنية المشهورة فطومة "**عشرة جنيه عاقله وحياة خوتك يا محيميد. قلت لها أمسمعي ياوليه. المثل يقول أدي الغناي وعده،**

---

(١) المصدر السابق : ص ٧٠ .

(*) القران الكريم : سورة يس . الآية (٤٠) .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٧١ .

(٣) المصدر السابق : ص ٦٧ .

(٤) المصدر السابق : ص ٦٧ .

(٥) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٢٥ ، ٣٥ .

(٦) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٧٢ .

(٧) المصدر السابق : ص ٨٢ .

وأدي المداح وعشه. بدور منك اسم، ينسى أهل ود حامد إلى أبد الآبدين كنية سعيدة البوم. جننونا الله يرضى عليك.... البوم.... البوم .. يقطع طاريهم. قلت لي: وقت الدارة تعمر والرقيص يهيج تشوف كيف غُنا فطومة"[1]. لقد أراد سعيد أن يمحو عنه الصورة القديمة القابعة في ذاكرة الناس ، ولا شيء يؤكد هذا التغيير سوى الاسم ؛ فالبوم الذي هو لقب لا كنية. كما يذكر سعيد بجهل. يتعمد الراوي التأكيد عليه ليوضح أنه تغيير شكلي لا جوهري. يدل على الشؤم والنحس في المجتمع القروي. ومن أجل ذلك اشترى سعيد بالجنيهات العشرة ، وهو مبلغ مالي كبير في ذلك الوقت ، ومن فم مغنية مشهورة ، لا تأتي إلا في الأعراس الكبيرة ، الاسم الجديد (**عشا البايتات**).

ومن **ناحية المهنة** استبدل سعيد مهنته القديمة (أجير في الحقول. يبيع الحطب) **بمهنتين جديدتين** ، تمكنانه مع تغيير الاسم من محو الصورة القديمة عنه.

المهنة الأولى: حيث عمل **مؤذناً** للمسجد ، رغم جهله بمخارج الحروف ، وعلوم الصوتيات " **كان سعيد عشا البياتات قد وصل في آذانه إلى (حي على الفلاح فمضى يعاظلها متعسراً كسيارة شحن غطست في الرمل ، يخترع حروف مد ليست موجودة ، ويغض الطرف عن الموجود منها"**[2]. بل ورغم سوء صوته الذي هو من أهم صفات المؤذنين "**انتبهت فجأة لصوت المؤذن (حي على الصلاة حي على الفلاح). كان صوتاً أخرق ضعيفاً فاقد الرنين سألت عنه ، فقال عبد الحفيظ سعيد"**[3]. ويرى الباحث أن اختيار الراوي لمهنة المؤذن كان اختيار له دلالات كبيرة ؛ فهي أولاً مهنة لها احترامها ووقارها وبخاصة في مجتمع قروي وبسيط كمجتمع ود حامد ، فإذا ما تولاها واحد مثل سعيد فإن صفات المهنة ستنتقل بالضرورة لمتهنها ، وهذا ما يرغب فيه سعيد . كما أنها مهنة دينية، وأصحاب المهن الدينية قليلوا العدد ، ولذلك فهي مهنة تعطي صاحبها شهرة وذيوع صيت بين الأهالي، وهذا ما رغب فيه سعيد، إذ بانتشار صيته ، عبر صوته ، يمحو ما لحق به ، ويظهر ما يريد إظهاره. وإذا علمنا أن سعيدا قد تحول حاله ، وأصبح من الأغنياء أصحاب الثروات ، أمكن لنا أن نقول: أن وظيفة المؤذن. وهي وظيفة كما ذكر سعيد نفسه ،أنه لا يتقاضى عنها أجر. تعد تماهياً بين ما هو ديني وما هو دنيوي"**الآذان شن فيه.... أنا عامله علىّ الحرام حسنة لوجه الله تعالى، واصله حمد قال فتر من طلوع الميدنة كل يوم"**[4] .

المهنة الثانية: أمين صندوق الجمعية التعاونية، وهي مهنة شرفية ، تولاها سعيد في هوجة الانقلاب المطيح بمحجوب وعصابته ، ليؤكد الطيب صالح من خلالها على عمق التغيير الحادث في ود حامد ؛ فها هي الأيام تدور ويصبح سعيد واحداً من رؤوس الحربة الموجهة لمحجوب. ولم يكن لسعيد في هذه الوظيفة طموح مالي بقدر ما كان يريد من خلالها تغيير الصورة التي لصقت عنه في عقول الناس "**الشغل في اللجنة غير الجهجهة والتلاتل ما وراه فايده جملة الأيمان، يوم الليلة، أنا لا سائل في لجنة ولا مشروع ولا حتى سائل في حكمدار المديرية"**[5].

---

(١) الطيب صالح : بندر شاه. مصدر سابق. ص ٣١ ، ٣٢ .

(٢) المصدر السابق : ص ٤٩ .

(٣) المصدر السابق : ص ١١ .

(٤) الطيب صالح : بندر شاه. مصدر سابق. ص ٣٨ ، ٣٩ .

(٥) المصدر السابق : ص ٦٨ .

ويعد دخول سعيد في هذه اللجنة نكاية لظلم قديم أوقعه محجوب عليه "**محجوب راجل حبابه عشره. راجل ما يتفضل عليكم خدم البلد وسرق ونهب. باع لي البرسيم الحوض بين خمسين قرش قلت له أشاركك في البقرة قال شراكة مش عاوز.... قال [سعيد] وهو يكاد يختنق من الضحكك: أديت كل إنسان حقه . عدل ولا مو عدل**"[(1)].

ومن ناحية **المركز الاجتماعي** تحول سعيد لواحد ممن يشار إليهم بالبنان ، وها هو الآن يجلس متحاوراً ومشاركاً مع محجوب ومحيميد والطريفي وعبد الحفيظ والطاهر الرواسي وسعيد القانونى والناظر ، وهم الذين كانوا يصفونه "**بالوسخان العفنان**"[(2)] . بل وها هو يناطح الناظر بنسبه وحسبه، معتزا بذاته ومتفاخرا بقومه ، وهو يتزوج ابنته "**قلت له هيج افتح اضانك زين .أنا سعيد ود زايد ود حسب الرسول. عربي حر. علىّ اليمين أهلي في سود ري يحجبو ضو الشمس. مالي أنا ؟ مسلم موحد بالله**"[(3)] . في هذا المقطع التعريفي يبدأ سعيد قوله **بأنا**. أنا النفس والذات ، **أنا** القوة والجبروت ، التي ترى في نفسها طبقا لمعيار التسلسل العائلي ، ذاتا عربية من قبيلة بدوية ، تنظر لغيرها نظرة دونية "**فهم يعتبرون أنفسهم عربا خلصاً**"[(4)]. بالإضافة لكونه من ناحية الدين مسلم ، يرتكز على ثقافة تدعو لمعاملة بالتساوي ، فلا فرق فيها بين عربي قح ، وبدوي جلف ، وأعجمي خسيس ؛ فالناس أمام الله كأسنان المشط ، لا يفرق بينهم إلا التقوى. وإيماناً بآليات التغيير الاجتماعي الجديد صنع سعيد عرساً "**خلى ناس هالبلدة تنسى عرس الزين . اسأل أياً من كان يقول لك العرس عرس سعيد وإلا بلاش**"[(5)] .

ومن ناحية **المركز المالي** أصبح سعيد من أثرى أثرياء ود حامد"**ناظر شنو؟ أنا فاضي في الناظر ولا حتى في العمدة. أنا عندي القروش. علىّ الحرام في اليوم العلينا دا أن ردت بت العمدة أخدها**"[(6)] . وقد ذكر الراوي **سببين** لهذه الثروة : أحدهما **واقعي** وهو الأقرب للحقيقة ، وكان بفضل كده وجده وتعبه لعشرات السنين التي قضاها بين الحقول أجيراً ، وفي البيوت خادماً ، وفي الأسواق بائعاً. ويدل على ذلك تلك اللفتة اللطيفة التي أوردها الراوي أثناء حواره مع محيميد وهو يحكي له قصة زواجه من بنت الناظر. فقد وقف سعيد ضاحكاً منتصبا ، قاطعاً خط السرد بقوله: " **لازم امشي أحصل السوق حكاية القروش أحكيها وقت تاني**"[(7)] . إن الشخصية التي تعطي الوقت حقه ، وتحترم أسباب رزقها (**السوق**) لابد وأن تنجح كل هذا النجاح. ولننظر إلى تاريخه المالي الذي بدأ بجمع قروش قليلة ، ظل يراكمها في حجر الناظر حتى بلغت ألفاً "**ولا بعدين ولا قبلين . يمكن فوق سبعة سنة وأنا أشتغل زي الحمار. كل ما أجمع خمسة قروش أو عشرة أو عشرين جنيه، أمشي لي صحبي أبو البنات يقيده لي في دفتر ، وأمشي أديها الناظر**"[(8)] . وتدل أيضاً اللفتة الدقيقة في المقطع السابق أن سعيداً كان دقيقاً في حساباته المالية ، لدرجة أنه كان يوثق حساباته بالكتابة والشهادة معا ، وذلك حتى يتمكن من المطالبة بحقوقه المالية من الناظر بعد ذلك.

---

(١) المصدر السابق : ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٢) المصدر السابق : ص ٣٦ .

(٣) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٣٦ .

(٤) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٢١ ، ٢٢ .

(٥) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٣٠ ، ٣١ .

(٦) المصدر السابق : ص ٣٩ .

(٧) المصدر السابق : ص ٣٩ .

(٨) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٣٤ .

أما **السبب الثاني** لثروة سعيد فقد كان سبباً أسطورياً ، نسجه سعيد بخيوط من برودة الشتاء , وحلم الفقراء ، ونبوءة العارفين "**الشتاء الفات في أمشير. الدنيا برد وهبوب بين العشا والفجر. ما تقولو حلم، أبداً . شوف عيال زي ما أنا شايفكم هالساعه.... شيخنا الحنين اللهم ارضي عنه .... امش القلعه . تلقي قصر. قلت له قصر منو؟ قال لي قصر بندر شاه. قلت له قصر بندر شاه يبقى منو؟ قال لي واحد من سلاطين الدنيا الزائلة.... ادخل استلم الأمانة وأمرق.... الأمانة مال. مالك حلالك. بندر شاه ظن نفسه يرث الأرض ومن عليها. الأرض أرضك وأرض الضعفاء بعدك.... دا وارث وطالب حق.... سلمه الأمانة وخليه ينصرف بلا شر. الولد سلمني صرة أخذتها ومرقت زي ما دخلت لا سلام ولا كلام ولا بم ولا بفم .... فتحت الصرة لقيت أشكال وألوان ، كأنها كنوز الملك سليمان**"[1] . تنسج الأسطورة ملامحها من التماهي مع نبوءة الولي الصالح /الحنين الذي كان في عام الزين بشارة خير لكل من دعا له بالخير "**ولم يعد ثمة شك في ذهن أحد حتى محجوب، وهم يرون المعجزة تلو المعجزة ، أن مرد ذلك كله أن الحنين قال لأولئك الرجال الثمانية أمام متجر سعيد ذات ليلة: (ربنا يبارك فيكم ربنا يجعل البركة فيكم)**"[2] . وها هو يزور سعيدا ويخبره بحقه وحق الفقراء الضعفاء من أمثاله في تركة بندر شاه. وما لبث سعيد أن أطاع الولي ، وذهب منفذاً أوامره ، في القصر الخيالي ، ليتسلم الأمانة التي حولته بين عشية وضحاها لسعيد السعيد.

كل هذه المتغيرات أثمرت عن تحول سعيد لقطب الرحى . على حد تعبير الراوي . في الليلة المضيئة للانقلاب السلمي على عصابة محجوب ، بل ولتحوله إلى مركز الثقل الجديد في ود حامد "**أيه رأيكم نقوم كلنا نحضر صلاة الفجر وأصله اليوم يوم جمعة بعد الصلاة كلكم معزومين فطور عندي في ديوان جناب الناظر. عندي حمل عديل ندبحه ونتبسط عليه**"[3] . بل ولقد وصل التحول لذروته بإعلان العهد الجديد في ود حامد عهدا لسعيد عشا البياتات "**دلوقتي يا سيدي نحن نحن في عهد سعيد عشا البياتات**"[4] . ليتوازى هذا العهد على قدم وساق مع العهد البائد لمحجوب ورفاقه، أو العهد الصالح للحنين / الولي أو العهد الفرح للزين وعروسه ،أو العهد الأسطوري لبندر شاه ، أو العهد الفجائي لضو البيت. واختر أنت أيها القارئ الكريم لعالم الطيب صالح ، أي العهود يتوازى أو يتضاد معها العهد الجديد لسعيد عشا البياتات، وأيا كانت قراءتك فإنها ستكون صحيحة لأن الكثافة الفنية للعوالم الروائية للطيب صالح تستدعي كل هذه العوالم وزيادة.

ثانيا: واقعية الطيب صالح تلتقي في مسارات الواقعية الانسيابية

تتشابك واقعية الطيب صالح مع واقعية الروائية الانسيابية بشكل كبير؛ فواقعية الرواية الانسيابية التي تبنّاها الطيب صالح تعد "سجلا صادقاً وأصيلاً لتاريخ المجتمع بكل أبعاده من أفكار محلية وعادات ومعتقدات وتقاليد ونظم سياسية واقتصادية، وما يعرفه عن غيره من المجتمعات والشعوب الأخرى في تلك الفترة التاريخية المحددة في الرواية، ومظاهر لن تعود إلى الوجود بعد فوات وقتها ولا يحفل بها عادة المؤرخون سواء المهتمون بالأحداث أو الحضارات، وأحداث أو أشياء صغيرة جداً يلتقطها الكاتب الواعي ويعطيها مكانتها في سجله الكبير لتصوير مجتمع ما من المجتمعات"[5] . وما فعله

---

(١) المصدر السابق : ص ٧٣ . ٧٨ . بتصرف

(٢) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص ٦٠ .

(٣) الطيب صالح : بندر شاه. مصدر سابق. ص ٨٠ .

(٤) المصدر السابق : ص ١٣ .

(٥) د / أحمد سيد محمد : الرواية الانسيابية. مرجع سابق. ص ٧٩ .

الطيب صالح من توثيق تاريخي . غير رسمي . يقوم على عنصر الاختيار الواعي ، يعد تصويرا أمينا ، وصورة واضحة المعالم للمجتمع السوداني ، الذي عجزت وسائل الإعلام العربي ، وكتب التاريخ الأكاديمي عن تصويره أو توصيله لغير السودانيين في العالم العربي. لذلك تدخل الأعمال الروائية للطيب صالح بوصفها سرديات تعتمد المحلية ، في تجاوز عقبة التواصل والتوصيل ، في تأريخ ما ليس تاريخا ، وكشفا لما هو مسكوت عنه في الواقع السياسي والاجتماعي .

لقد اعتمد الطيب صالح المحلية بكل أطيافها وتشكلاتها ، لإيمانه بأنها ليست فقط حقا عليه كتابتها أو لأنها ملهما جديدا للكتابة السردية التي استنفذت طرائق حكيها البكر، ولكن لأن السرد "يعجز عن بلوغ العمق والشمولية بدون انتماء غنى في الموروث والمحلية : فالدراية الواسعة بالأصول وتفاصيل الحياة هي وحدها التي تتيح للموهبة الانتشار في الأنماط الأصلية والمعاني الإنسانية ؛ كمالا أنها وحدها التي تمنح الكتابة نكهتها المميزة"[1] . وقد اتخذ الطيب صالح من الإطارين **الاجتماعي والسياسي** متكئا يعتمد عليه في رصد الواقع من خلال بعد درامي يشعرك وأنت تقرأ أن ما يرصده الراوي قد دس عرضا ، رغم أنه مقصود حتما .

١ .الإطار الاجتماعي

اتخذ الطيب صالح من قرية ود حامد نموذجاً يرصد من خلاله واقع الأسرة السودانية من كافة الاتجاهات. فمن **ناحية الطعام** حفلت المشاهد الروائية للطيب صالح بذكر العديد من الطقوس الاجتماعية المرتبطة بالمطعومات .

ولعل أبرز هذه الطقوس هو اجتماع أهل البلد في الأعراس للأكل في حلقات "**وفي الأعراس حين تأتي سفر الطعام ويتحلق الناس حلقات.**"[2] . وغالبا ما تفصل هذه الحلقات الرجال عن النساء ؛ فالرجال يتحلقون في ديوان البيت . والنساء يتولين إعداده في أماكن خاصة (التكل) داخل البيوت "**كان الزين قد أوكل بنقل الطعام في عرس سعيد فكان يمشي جيئة وذهابا بين الديوان حيث اجتمع الرجال والتكل في داخل البيت حيث تقوم النسوة بالطهي**"[3] .

وفي الأعراس وبخاصة الكبيرة تذبح البهائم إكراما للضيوف الطامعين في الأكل حتى الشبع "**نحرت الإبل وذبحت الثيران ووكئت قطعان من الضأن على جيوبها كل أحد جاء أكل حتى شبع وشرب حتى ارتوى**"[4] . ويصف الراوي بتفصيل دقيق أنواع الطعام المقدم وكيفية تقديمه وغير ذلك من التفاصيل المتعلقة به "**يأكلون الدجاج المحمر، والملوخية بالمرق، والبامية المصنوعة في الطاجن . في كل ليلة يذبح أحدهم إما شاة صغيرة، وإما حملا. ويغدو عليهم أطفالهم بمزيد من الأكل، ينزل الصحن مليئاً وما يلبث أن يرتد فارغاً . هذا الوقت من الليل هو قمة يومهم ؛ لمثل هذا تعمل زوجاتهم من طلوع الشمس إلى غروبها بأتيهم المرق في صحون عميقة واللحم المحمر في صحون بيضاوية واسعة. يأكلون الأرز وخبزا سميكا من القمح، وفطائر رقيقة تصنع على صاجات ملساء من الحديد. يأكلون السمك واللحم والخضار، والبصل والفجل**"[5] . المقطع السابق يعد معجماً خاصا بأصناف المأكولات التي يمكن مقارنتها بالأكلات الأكثر قدماً ، والتي كانت

---

(١) د / محسن جاسم الموسوى : انفراط العقد المقدس . (منعطفات الرواية بعد محفوظ) . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط ١٩٩٩ . ص ٢٥٩ .

(٢) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ١٣ .

(٣) المصدر السابق : ص ١٣ .

(٤) المصدر السابق : ص ٩٦ .

(٥) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٨٩ .

أساسية في وقتها "**الـ عنده تمر الـ عنده لبن والـ عنده لوبيا والـ عنده عصيدة**"[1] . وهي في معظمها تقدم مادة معلوماتية واسعة عن سلوكيات وآداب الطعام ، وطرق تقديمها في المجتمع السوداني.

ومن **ناحية الشراب** يرصد الطيب صالح واقع المشروبات القديمة (**ديك الأيام ما كنا عرفنا الشاي والبن، نشرب الحلبة باللبن والتمر والسمن**"[2] . ثم حدث التطور في المجتمع، وفي المشروبات ، فدخل **الشاي** باعتباره المشروب الأول الذي يقدم مباشرة عقب تناول الطعام "**وحين ترتد الأواني فارغة يؤتي بالشاي فيملئون أكوابهم**"[3] . والشاي مشروب أساسي يقدم في كل الاجتماعات والمقابلات. يحمله سعيد لضيوفه في المتجر (**وجاء سعيد يحمل الشاي**"[4] . يطلبه الزين مختلطا باللبن " **خلي المرة تعمل شاي مضبوط باللبن**"[5] . ليشربه في صخب وهو يمصه مصا "**وشرب الزين في صخب كعادته يمص الشاي مصاً له زئير**"[6] . وهو آخر ما ينزل جوفه عقب عودته للدار فجراً "**وحين يؤذن المؤذن لصلاة الفجر يقفل عائداً إلى أهله فيوقظ أمه لتصنع الشاي**"[7].

وللشاي أنواع وأوقات يقدم فيها "**فالشاي السادة بالنعناع إذا كان الوقت ضحى والشاي الثقيل باللبن إذا كان الوقت عصراً. وبعد الشاي يؤتى بالقهوة بالقرفة والحبهان والجنزبيل سواء كان الوقت ضحى أو عصر**"[8].

ويدخل **العرقي** واحداً من المشروبات المحلية الصنع ، التي ذكرها الطيب صالح، وهو خمر مصنوع من البلح بطريقة بدائية ، تقدمه الجواري للشبان في الواحة "**قسم الواحد يشرب قزازة العرقي يبقى زي سمه منو دا؟ شهبندر ولا بندر شاه**"[9].

وتعد **الأعراس** من أهم المظاهر الاجتماعية التي حرص الطيب صالح على رصدها وتصويرها. فالأعراس في ود حامد تأخذ شكل الاحتفال الكرنفالي الذي يطغى ويطفو على كل الاحتفالات ، ولها من المظاهر ما جعل الراوي يفرد لها أربع عشرة صفحة متصلة في رواية (**عرس الزين**). **وأول** هذه المظاهر الأصوات الحنكية التي تطلقها النساء بواسطة تحريك اللسان بين جانبي الحنك بسرعة شديدة "**أول من زغردت أم الزين** "[10] . ولا يقتصر أمر الزغاريد على نساء العرس فقط ، بل يمتد الأمر لتشارك فيه كل النساء المدعوات "**وهكذا انطلقت عقيرة أم الزين بالزغاريد وغرد معها جيرانها وأحبائها وأهلها وعشيرتها**

---

(١) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١١٦ .

(٢) المصدر السابق : ص ١١٥ .

(٣) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩٠

(٤) المصدر السابق : ص ٨٨ .

(٥) المصدر السابق : ص ٨٦ ، ٨٧ .

(٦) المصدر السابق : ص ٨٨ .

(٧) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ٤٢ .

(٨) المصدر السابق : ص ٢٤ .

(٩) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٧٩ .

(١٠) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩١ .

وكل من يتمنى لها الخير" [1] . وبتضافر أصوات النساء بالزغاريد يعلو الصوت مرتفعا معلنا وجود العرس لأبعد مدى ممكن **"فإذا أقيم حفل على بعد ميلين تسمع زغاريده"**[2] .

ومن مظاهر الفرح السوداني دفع النساء للأموال متفرقة ، على أمل تجميعها يوم أن تقيم في دارها عرساً مماثلاً **"وزواج الزين مناسبة تسترد فيها هداياها لأهل البلد في زواج أبنائهم وبناتهم وكان الناس أحياناً يتعجبون وهم يرونها تسارع بدفع ربع الجنيه ونصف الجنيه في الإعراس"**[3] . وهذا الطقس مازال منتشرا في التقاليد الاجتماعية المصرية ، ويسمى بـ (النقطة) .

ومن المظاهر المهمة أيضاً في إتمام مراسم الزواج ، **إتمام العقد** في المسجد بحضور ولي العروس ، الذي يقبض مهر ابنته من ولى العريس ، بحضور جمع غفير من الناس ، فى صحن المسجد . ويتولى الإمام إبرام العقد الذي ينهيه بالمباركة وصالح الدعوات لكلا العروسين **"أجرى الأمام مراسيم الزواج في المسجد، ناب حاج إبراهيم عن ابنته وناب محجوب عن الزين ولم تم العقد قام محجوب ودفع المهر عن صحن حتى يراه كل أحد...أمسك الإمام يده وشد عليها بقوة وقال بصوت متأثر مبروك ربنا يجعله بيت مال وعيال"**[4] .

وتتعدد مظاهر العرس لتشمل إطلاق الرصاصات من البنادق **"وأطلق العمدة من بندقيته خمس طلقات"**[5]. ومن المظاهر أيضاً توافد جميع الطوائف والقبائل **"الأمة ما لقينا محل نحشرها . قبايل قبايل كل قبيلة تسوى الشيء الفلاني الفلاني"**[6] . ويحيى العرس المغنيات والراقصات ، بمشاركة العازفين وضاربي الدفوف **"جيء بأحسن المغنيات وأحسن الراقصات ضاربات الدف وعازفي الطنابير"**[7].

وغالباً ما يشارك الهواة من الرجال والنساء في حلقات الرقص والغناء **"وقف الرجال في دائرة كبيرة تحيط بفتاة ترقص في الوسط ثوبها أنحدر عن رأسها، وصدرها بارز للأمام، ونهداها نافران. ترقص كما تمشي الاوزة . وذراعاها إلى جانبيها نحركها في تناسق مع رأسها وصدرها ورجليها. ويصفق الرجال ويضربون الأرض بأرجلهم، ويحمحمون بحلوقهم وتضيق الدائرة على الفتاة، فترمي شعرها الممشط المعطر على وجه أحدهم. ثم تتسع الدائرة. وتتماوج الزغاريد، ويشتد التصفيق"**[8] . وهكذا تختلط أصوات الزغاريد بأصوات التصفيق ذى الإيقاع الراقص على أنغام العازفين والمغنيين والراقصين من الجنسين.

يبدأ الاحتفال بتجمعات محددة ومحدودة ؛ فعرب القوز في حلقة ، وأصحاب العاهات في حلقة ، والمشايخ وكبار السن في حلقة ، والشباب والسكارى في حلقة ، والنساء في حلقة، والأعيان في حلقة ، غير التي تضم الموظفين والتجار

---

(1) المصدر السابق : ص ٩٣ .

(2) المصدر السابق : ص ٣٣ .

(3) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩١ .

(4) المصدر السابق : ص ٩٥ .

(5) المصدر السابق : ص ٩٦ .

(6) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٣١ .

(7) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩٧ .

(8) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩٨ .

والفلاحين والإجراء. ثم ما يلبث الاحتفال في التصاعد حتى تتشابك الحلقات وتتداخل فلا تستطيع أن تفصل أحدها عن الآخر **"اجتمعت النقائض تلك الأيام.. جواري الواحة غنين ورقصن تحت سمع الإمام وبصره وكان المشايخ يرتلون القرآن في بيت والجواري يرقصن ويغنين في بيت والمداحون يقرعون الطار في بيت. والشبان يسكرون في بيت . كان فرح كأنه مجموعة أفراح"**[1]. وغالباً ما يشارك العريس في كل الحلقات سواء بالحضور فيها أو بالمساهمة في تنشيطها **"وهنا استبد به الطرب فوقف وضرب برجله وقفز وهز بيده كأنه في حلقة رقص"**[2].

ومن المظاهر الاجتماعية التي حرص الطيب صالح على رصدها في رواياته (**الختان**) . وأهل ود حامد في السودان يحتفلون بالختان احتفالهم بالعرس. نفس المظاهر وإن كانت بشكل أقل **"وفجأة تدفقت في مخيلته صورة كاملة واضحة ليوم ختانه. كان في السادسة تذكر الضجة ووجوه الرجال والنساء يدخلون ويخرجون في الدور والذبائح والزغاريد وتذكر وجده ممسكا به والسكين"**[3].

في حفل الختان يتماهى المختون بالعريس ، غير أنه لا عروسة يزف إليها وتزف إليه، فهو حفل من جانب واحد. ورغم كل مظاهر الاحتفال تبقى ذكرى السكين وقطع جزء حساس من جسد الرجل علامة فارقة بين الحفلين ، الذي ينتهي أحدهما بمنتهى اللذة وينتهي الآخر بمنتهى الألم **"استيقظت البلد مبكرة على حس الزغاريد في بيت محمود وبيت ابن عمه وصهره جبر الدار، وكان الرجال قد صلوا الفجر جماعة ولبثوا ينتظرون عند الشروق ذبح العجل في فناء المسجد، وساق محمود "ضو البيت" من ذراعه وعداه، فوق العجل الذبيح، ومفتاح الخزنة يهتف "ابشروا بالخير، ابشروا بالخير" . كان ضو البيت يوم ذاك كملك وسط الرعية، لابساً قفطانا أخضر من الحرير، وطاقية حمراء، وعمة كبيرة بيضاء، متلفعاً بشال مزركش الأطراف، وحذاؤه الأحمر يلمع في الضوء، ينظر الناس إلى هيئته ويضحكون فرحين، فقد كان منهم من يلبس خرقه حول وسطه، والمتسخ الثياب، والممزق الثياب.... أجلسوه على قدح الحراز الكبير المنكفئ، محمود يمسك بيمينه، وعبد الخالق بيساره . شحذ رحمة الله ود الكاشف سكينه، وفي لحظة كان الدم قد سال، وقضى الأمر، ومفتاح الخزنة يهز ويبشر، والرجال يضحكون سروراً وعجباً كما لم يضحكوا من قبل. وسمعت النسوة جلبة الرجال وهن في أكواخ الطين والقش المتناثر حول المسجد، فنادين بالزغاريد"**[4]. وما يلفت النظر في حفل العرس وحفل الختان هو معاملة المحتفى به من قبل الأهالي معاملة الملك المتوج ، ولا أدل على ذلك من التشابة الكامل بين ملابس الزين في عرسه وملابس ضو البيت في ختانه.

وتدخل طقوس **الموت** في الطقوس الاجتماعية التي دشنها الطيب صالح في عالمه الروائي . ومن ذلك طقس توزيع الصدقات بغية ايصال حسناتها للمتوفى **"وذات يوم والناس مازالوا على فراش البكاء وقد فرغوا لتوهم من إقامة الصدقة**

---

(1) المصدر السابق : ص ٩٧ ، ٩٨ .

(2) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٣٣ .

(3) المصدر السابق : ص ٦٢ .

(4) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٣١ ، ١٣٢ .

دخل عليهم سيف الدين"[1]. ومن ذلك أيضاً طقس **العزاء** الذي يتم بين أقارب الميت وباقي الناس ، الذين يتوافدون على سرادق العزاء المقام لهذا الطقس "**ثم تجدهم بعد ذلك في الفراش يستقبلون المعزين** "[2].

والموت في أدب الطيب صالح يأخذ تصورات وتشكلات مهمة ، فهو يشكل عالما "من أكثف عوالم رواياته . فكثير من شخوصه تظل معلقة بخيط من خيوطه يحركها في مجرى الأحداث ، تارة تقرب من الموت إلى حد يجعلها تلتحم به وتدور في فلكه ، وأخرى تبتعد عنه حتى تبدو مبتوتة الصلة بدنياواته . ولكن نهاية الرواية دائما تشف . بوجه أو بآخر. عن معنى من معاني الموت أو إجابة لسؤال يتصل به أو محاولة لاستكناه سره ومغزاه . ويلفت النظر أن الموت في أدب الطيب صالح يقف منفردا وشامخا مقابل كل الحقائق الأخرى في الوجود . وهو يدور حول محورين هما

أ. موت الأنثى / الخطيئة ب. موت الرجل / العلوي "[3].

والزراعة بطقوسها من الملامح المهمة التي رصدها الطيب صالح في رواياته ؛ فالفلاحة هي المهنة الأكثر انتشارا بين كافة المهن . هي بطبيعة الحال الأكثر انتشارا في ظل المجتمع الزراعي الذي لا يعرف شيئا عن الصناعة ومنجزاتها " **زمان لما الباخرة تظهر الناس يتلموا تحت الدوامة ويتفرجوا عليها كأنها المعجزة** " [4] . وتبقى ملاحظة أن الراوي لا يعرّف الشخصية بمهنتها إلا إذا كانت تمتهن مهنة أخرى غير الفلاحة . فالفلاحة هي الأصل السائد ، هي مهنة العمدة والزين ومحجوب ورفاقه ، حتى ضو البيت الذي وفد غريبا عليهم انضم عاملا في الحقول التي تتسع ، ولذلك فالراوي لكي يفرق بين هذه الأغلبية الكاثرة وغيرها ممن شذ عن الأصل يلجأ إلى تعريف الشاذ بمهنته فإدريس الذي رغب في خطبة نعمة يعرفه الراوي بأنه يعمل مدرسا ، والناظر لا يعمل إلا في المدرسة وأهل المدينة يعملون في الحكومة موظفين ، وهؤلاء الشواذ لا تربطهم في الأصل روابط كتلك التي يرتبط بها الأصل نفسه ، لأن الفلاحين تجمعهم اهتمامات خاصة مثل السؤال عن مواعيد الزراعة ، وكيفيتها ، وطرق الاهتمام بها وأنواع المزروعات المرتبطة بالفصول السنوية والآفات وكيفية مقاومتها وكيفية تخزين المحاصيل ومقاومة الفيضان ، وما إلى ذلك من موضوعات تدخل في دائرة اهتماماتهم وتبتعد عن اهتمامات غيرهم من الشواذ " "**يقول لك المحجوب إذا سألته عن إمام المسجد أنه (راجل صعب . لا يأخذ ولا يدي). معنى ذلك انه لم يكن يسايرهم أو يخوض معهم في أحاديثهم ، لم يكن يعنيه ، كما يعنيهم ، أوان زراعة القمح وسبل ريه وسماده وقطعه أو حصاده . لم يكن يهمه هل موسم الذرة في حقل عبد الحفيظ نجح أم فسد وهل البطيخ في حقل ود الريس كبر أم صغر؟ كم سعر إردب الفول في السوق ؟ هل هبط سعر البصل لماذا تأخر لقاح النخل؟ كانت تلك أمور ينفر منها بطبعه ويحتقرها بسبب جهله بها** "[5]

ويستخدم الفلاحون في زراعتهم الآلات الزراعية التقليدية ؛ فالفأس والساقية والمنجل والمحراث أدواتهم التي لا يعرفون سواها . ويزرع الفلاحون في ود حامد القمح والذرة والشعير والفول والنخل والبصل والبقوليات وغيرها من المحاصيل الزراعية التقليدية التي تتناسب وحالة الاستقرار المجتمعي التي ألفها من يعيشون على جانبي النيل ، ولذلك فوجئ الفلاحون

---

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص ٥٦ .

(٢) المصدر السابق : ص ٧٧ .

(٣) د/ عبد الرحمن عبد الرؤوف الخانجى : رؤية الموت ودلالتها فى عالم الطيب صالح الروائى من خلال روايتي موسم الهجرة للشمال و بندر شاه. حوليات كلية الآداب. مجلس النشر العلمى. جامعة الكويت. الحولية الخامسة عشر. ١٩٩٥. ص ١١ .

(٤) الطيب صالح : بندر شاه. مصدر سابق. ص ١٠١ .

(٥) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص ٧٤ ، ٧٥ .

بالثورة الزراعية التي أحدثها ضو البيت ، هذا الوافد الغريب الذي زرع محاصيل الشتاء في الصيف والعكس ، وأدخل في أراضيهم زراعة محاصيل لم يعرفوها " **كان يزرع محاصيل الشتاء في الصيف والشتا ..... علم الأرض تنبت التنباك وعلمنا زراعة البرتقال والموز**"[1] . والتمباك أهم ما لفت نظر ود حامد من هذه المزروعات ، لأنه الشيء الوحيد الذي كان في جعبة ضو البيت لحظة حضوره .

وقد انتشرت زراعة الدخان في ود حامد لدرجة أنها صارت مشروبا أساسيا لا يفارق أصابع الرجال " **ويشعل كل واحد منهم سيجارة** " [2] . يلتهمها الزين لحظة الغضب "**وأمسك الزين السيجارة ... وأخذ ينفخ فيها بغيظ** " [3] . ويعتاد محجوب على شرائها من دكان سعيد " **دخل محجوب دكان سعيد ووضع قطعة نقد على الطاولة فأخذها سعيد في صمت وانزل من الرف علبة سجاير بحارى** " [4] .

ويرى الباحث أن **الترابطات العائلية** المؤكدة لاستمرارية الشكل القبلي في مجتمع ود حامد واحدة من أهم المظاهر الاجتماعية التي ذكرها الطيب صالح في عالمة الروائي . وقد حرص الطيب صالح على قرنها بنظره متعالية متجذرة بحكم تكوينها لكل ما هو ذكورى "**مهما يكون الراجل راجل والمرة مرة. وأضاف عبد الصمد: (والبت بت عمه على كل حال) صمت الناظر، فإنه لم يجد ما يجابه به على كلامهما من الناحية الشكلية على الأقل، فكون بنت العم لابن العم حجة ليس بعدها حجة في عرف أهل البلد. إنه تقليد قديم عندهم ، في قدم غريزة الحياة نفسها، عزيزة للبقاء وحفظ النوع**"[5] .

ورغم التشابكات العائلية القائمة على أسس قبلية في المجتمع السوداني ، إلا إن الطيب صالح تعمد إلقاء الضوء راصدا فئات وتجمعات لا تشكل القرابة فيها عنصرا ضاما وجامعا. ومن هذه الفئات **أصحاب العاهات** ، الذين انمحى تسلسلهم العائلي وانتسبوا لعاهاتهم باعتبارهما العنصر التعريفي الوحيد الباقي لهم في ود حامد "**يعتبرهم أهل البلد من الشواذ، مثل موسى الأعرج ، ونجيب الذي ولد مشوهاً، ليس له شفة عليا، جنبه الأيسر مشلول**"[6].

ومن هذه الفئات أيضاً ذكر الطيب صالح فئة (**الخدم**) وهن الجواري اللائي ملكن حريتهن من أسر الرق ولكنهن رفضن الاستقرار والاندماج مع أهالي ود حامد، فخرجن إلى حافة البلد، في الصحراء ليعيش حياة التمرد "**كن رقيقًا أعطى حريته ، بعضهن هاجرن من البلد وتزوجن بعيدا عن موطن رقهن . وبعضهن تزوجن الرقيق المعتقين في البلد وعشن حياة كريمة، بينهن وبين سادتهن السابقين ود وتواصل وبعضهن لم تستهويهن حياة الاستقرار، فبقين على حافة الحياة في البلد ، محطا لطالب الهوى واللذة. والحق أن مجتمع الجواري هذا كان شيئا غريبا ، فيه روح المغامرة والتمرد والخروج على المألوف**"[7] . ومثلما اعتبر أهالي ود حمد أصحاب العاهات شواذا خارجين عن دائرتهم ، اعتبروا أيضا مجتمع الواحة شاذا شاذا وخارجا ، ولذلك فهم يستوجبون الطرد والعيش خارج البلد بأكملها "**ضاق بها أهل البلد فأحرقوها لكنها عادت إلى**

---

(١) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٤٣ .

(٢) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩٠ .

(٣) المصدر السابق : ص ٨٦ .

(٤) المصدر السابق : ص ٨١ .

(٥) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٦٨ ، ٦٩ .

(٦) المصدر السابق : ص ٢٦ .

(٧) المصدر السابق : ص ٥٣ ، ٥٤ .

الحياة مثل نبات الحلفا. لا يموت وطردوا سكانها وعذبوهم بشتى السبل لكنهم لم يلبثوا أن تجمعوا من جديد كالذباب الذي يحط على بقرة ميتة"[1] .

والحلف واحد من المظاهر الاجتماعية في المجتمع السوداني ، وله صيغتان لا يخرج عنهما ، فإما يقسم الحالف مستخدما صيغة (عليّ الحرام) أو بصيغة (على اليمين. على الطلاق) . وهي من الصيغ الدالة على أن الحالف رجل ذو شأن فهو من المتزوجين الذين يجب على المقسوم عليه أن يبر قسمه ، حتى تظل حياته الأسرية مستقرة . وتستخدم هذه الصيغ للتأكيد على صحة القول "**وحين أصبحت بني آدم حلفتك بالطلاق يا دوب أصبح لها معنى"**[2] .

والمعتقدات الدينية من أهم الأشياء التي ضمنها الطيب صالح في عالمه الروائي، راصدا من خلالها سريان المعتقد الديني في نفوس أهل السودان ، الذين تتجاذبهم الفطرة النقية للإيمان بالإسلام "**هل أنت مسلم أو نصراني أو يهودي؟ أطرق مفكراً كالأولى ، وبعد مرة قال: كان عندي دين ، لابد. لا أعلم سأله عبد الخالق ود حمد بزعل وكان دائماً أسرعنا إلى الغضب "يا بني آدم. هل في إنسان ما عنده دين؟ جايز تكون عابد نار أو عابد بقر أو عابد رماد؟ فهمنا "**[3].

والإسلام هو الدين الوحيد في مجتمع ود حامد ، وحتى إن كانت هناك أديان أخرى، فإن الراوي قد سكت عن ذكرها مكتفيا بالإسلام دينا وحيدا وواحدا . وعلى أية حال تظل صيغة الاستفهام الإنكاري عن حقيقة وجود إنسان بلا دين دليلا على إيمان المجتمع السوداني بوجود إله لهذا الكون. وتدل حادثة دخول ضو البيت في الإسلام على سماحة وتسامح أهل ود حامد في تعاملهم الديني"**جينا بعد داك لموضوع الدين، عمي محمود قال له يا ضو البيت. نحن ناس مسلمين . لكن ما عندنا تشدد في موضوع الدين كل نفس بما كسبت ، والله مخير في عباده . ولو كنا نعلم لك ملة لتركناك على ملتك. أما وأنك لا تعرف أنت من أي دين فايه رأيك ندخلك معانا ملة الإسلام، نحن نكسب ثواب وأنت تنجو من غضب الله . ويسهل عليك التعامل مع ناس البلد إذا حبيت تستقر من ناحية الزواج والصهر"**[4]. وإمعاناً في التأكيد على دخول ضو البيت لحظيرة الإسلام عقب نطقه بالشهادتين ، قرر أهل ود حامد تطبيق فطرة الإسلام بختان ضو البيت "**يا جماعة صلوا على النبي. نحن عاملين احتفال مولد، مش نتأكد أول الراجل أغلف ولا مطهر" كشفنا على ضو البيت فوجدناه ويا للخسارة، أغلف. لكن فرحنا بدخوله الإسلام ما نقص، وعقدنا العزم أن نعمل له ختان باحتفال كبير وطبل وزمر وغناء ومديح"**[5]. وقد مكّن الإسلام ضو البيت من المطالبة بالزواج، وهو وإن كان مطلباً عاديا إلا إنه وفي ظل مجتمع محافظ ومتحفظ نحو الغرباء قوبل الطلب بالدهشة والاستنكار والصمت حتى ذكّرهم الحاج محمود أن ضو البيت بدخوله الإسلام صار واحدا منهم **"الخوة واحدة مو اتنين ، والدين واحد ما هو اتنين، لا يوجد دين للحياة ودين للموت، وصداقه في الشغل وفي الزواج لا. ضو البيت أصبح زينا ومتلنا على الخير والشر في الحارة والباردة. وما دام طلب مصاهرتنا على سنة الله ورسوله فأهلاً وسهلاً بيه"**[6] . وأهل ود حامد في علاقتهم بالدين، يصنفون **لفريقين**:

---

(1) المصدر السابق : ص ٥٤ .

(2) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص ٩٧ .

(3) الطيب صالح : بندر شاه. مصدر سابق. ص ١١٧ .

(4) المصدر السابق : ص ١٢٥ .

(5) الطيب صالح : بندر شاه. مصدر سابق. ص ١٢٦ .

(6) المصدر السابق : ص ١٣٠ .

١ . **الفريق الأول:** وهو الفريق المنحاز للدين الرسمي ، ويمثله إمام المسجد وكبار السن المواظبون على حضور الصلاة في المسجد ويكتفون من أموالهم بصدقة الفطر وتقديم جلود الأضاحي للفقراء.

٢ . **الفريق الثاني:** وهو الفريق المنحاز للدين الشعبي ، ويمثله أولياء الله الصالحون من أمثال الحنين وبلال المؤذن.

ولكل فريق منافسون يناصبونه العداء ؛ **فالفريق الأول** يعاديه العصاة من الشباب دون العشرين ومعهم الزين "**لم يدخل المسجد في حياته**"[1] . **والفريق الثاني** له معارضوه ممن ينكرون الكرامات والولاية ، وعالم الروحانيات ، وأشهرهم في ذلك الإمام ومحجوب .

وباتخاذ الطيب صالح من الشخصيات ذات الكثافة الرمزية محوراً في رواياته ، جنحت العديد من الأحداث للاقتراب من الطابع الملحمي الذي ينحو إلى التهويل والتفخيم والإتكاء على العوالم الخيالية والغيبية ، وهذا الجنوح الأسطوري المستمد من الملاحم الإغريقية يعد واحدا من أسس الارتكاز في بنية الرواية الانسيابية .

وقد دشن الطيب صالح في عالمه الروائي هذا الخيط الغيبي، وهو أحد الخيوط التي تدل على تغلغل الجانب الروحاني في المجتمع السوداني ، وذلك عن طريق الاستعانة بشخصيات دينية ذات بعد شعبي ، ولذلك فعالمه الروائي يتميز" بقدرة فائقة على مزج الواقع بالخرافة والأسطورة والحكايات الشعبية المتداولة ... نحن في رواياته نشعر وكأننا أمام عالم فريد ، وهو مزيج من الرؤى والأحاسيس والوقائع والأحداث والجلال والجمال والبساطة . إنه ينظر إلى الأحياء والأشياء نظرة متعمقة صوفية في أساسها"[2]. وأول هذه الشخصيات هو الشيخ الحنين الذي كان "**رجلاً صالحاً منقطعاً للعبادة . يقيم في البلد ستة أشهر في صلاة وصوم ثم يحمل إبريقه ومصلاته ويضرب مصعداً في الصحراء ، ويغيب ستة أشهر ثم يعود ولا يدرى أحد أين ذهب ولكن الناس يتنقلون قصصاً غريبة عنه**"[3]. ومعظم أهالي ود حامد يشعرون بنفس الشعور الذي يشعر به محجوب نحو هؤلاء النساك "**وأحس محجوب بخفة خفية في قلبه. كان فيه رهبة دفينة من أهل الدين، خاصة النساك منهم أمثال الحنين. كان يهابهم ويبتعد عن طريقهم. ولا يتعامل معهم. وكان يحاذر نبوءاتهم ويحس بالرغم من عدم اهتمامه الظاهري بأن لها أثراً غامضاً . (نبوءات هؤلاء النساك لا تذهب هدراً** "[4]. وقد كان لوجود الحنين كبير الأثر على شخصيات الرواية فنبوءاته ودعواته أثمرت نتيجتها بسرعة شديدة "**بعد ذلك تولت الخوارق معجزة تلو معجزة، بشكل يأخذ باللب لم تر البلد في حياتها عاماً رخياً مباركاً مثل عام الحنين كما أخذوا يسمونه**"[5].

إن تأكيد الراوي على حدوث المعجزات المادية المحسوسة ، سواء للشخصيات أو للبلد بعامة يدل على توغل التفكير الغيبي في المجتمع الريفي ، وهو التفكير الذي يربط بين المتغيرات السياسية والاقتصادية ، بل والفردية وبين الكرامات الصوفية لولى الله المقدس. ويؤكد هذا التوغل للتفكير الخرافي على رغبة باطنية من المؤلف الضمني لرفضها وطردها وإزاحتها ، من خلال تصويرها ورصدها ، وإفساح المجال أمامها للظهور والتجلي . **ويمكن تقسيم هذه المعجزات إلى :**

---

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ١٠٢ .

(٢) د / سيد حامد انساج : بانوراما الرواية العربية . مرجع سابق . ص ٣٤١ .

(٣) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٢٥ .

(٤) المصدر السابق : ص ٤٩ .

(٥) المصدر السابق : ص ٦١ .

١. **معجزات عامة:** وتتمثل في التغييرات الاقتصادية التي ألمت بود حامد عقب موته، ومنها سماح الحكومة للأهالي بزراعة القطن ، وبناء معسكر للجيش على أطراف البلد؛ بالإضافة لبناء مستشفى ومدرسة ثانوية وأخرى زراعية ، وأخيراً القيام بمشروع زراعي يعتمد ماكينات المياه وسيلة للري .

٢. **معجزات خاصة**: وتتمثل في حالة التغيير الذي لحق بشخصيات ما كان لها أن تتغير ؛ فمن ذلك التغير الجذري في شخصية سيف الدين ، الذي تحول بين عشية وضحاها من سكّير مقامر ، زير نساء ، لرجل صالح لا يفارق المسجد ، ويسعى لكل فعل خير "**وبينما البلد بأثرها تضج من ذلك البلاء الذي اسمه سيف الدين إذا به فجأة بعد حادث الحنين يتغيير كأنه ولد من جديد**"[1] . ومن ذلك أيضاً زواج الزين الهبيل الغشيم . على حد وصف آمنة . من نعمة بنت الحاج إبراهيم وذلك تنفيذا لأوامر الحنين في رؤية منامية لنعمة "**نعمة رأت الحنين في منامها فقال لها عرسى الذين اللي تعرس الزين ما تندم**"[2] .

٣. **معجزات طبيعية:** ولا سبب منطقي يدعو لحدوثها أو لتفسيرها سوى أنها حدثت في عام الحنين المبروك "**كلامك صحيح جناب الناظر . فعلاً النسوان القنعن من الولادة ولدن. البقر والغنم جابت الاتنين والتلاتة. وواصل حاج على تعداد المعجزات التي حدثت ذلك العام: (تمر النخيل كتير لا من غلينا من الشوالات النشيلة فيها. التلج نزل. دا كلام! التلج ينزل من السما في بلد الصحراء زي دي**"[3] .

وقد استخدم الراوي **وسيلتين** لدحض هذا التفكير ورفضه ؛ فهو أولا قد أفسح المجال له ليحدده ويحيط به ، بل وليجعل من إفراد مساحة ورقية كبيرة له وسيلة لتقويضه ونقضه.

وثانيا أنه جعل منه وسيلة للتسلية ليس إلا ، ولذلك جعل صوت العقل . وإن بدا . خافتا يعلن بوضوح أسبابا منطقية لمعظم هذه الحوادث ؛ فسيف الدين تغيّر لأنه "**وصل السفاهة حدها وكان لابد أن يتغير في يوم من الأيام**"[4] . ونعمة قبلت الزواج من الزين لما "**فيها من عناد واستقلال في الرأي** ، **ربما بوازع الشفقة على الزين أو تحت تأثير القيام بتضحية وهو أمر منسجم مع طبيعتها**"[5]. ولم يتعمد الراوي إعطاء تفسيرات منطقية لكل الغرائب ، وذلك حتى يعطي مساحة للقارئ لأن يعمل فكره الشخصي وعلمه ليرد عمليا على هذه الخرافات التي يتمنى الطيب صالح اجتثاثها من بلده.

ويرى الباحث أن شخصية بلال المؤذن من أهم الشخصيات التي استخدمها الطيب صالح في عالمه الروائي لتجسيد الجانب الغيبي ، وإبراز البعد الروحاني في مجتمع ود حامد "**ذكروا أن أول عهده بمصاحبة الشيخ نصر الله ود حبيب كان وهو فتى يافع فوق الخامسة عشرة ودون العشرين، ربما كان يضرب بعيداً في الخلاء يتفنت ويتعبد، الله وحده يعلم، لأنه كان غير واضح في البلد، كأنه ليس موجودا فيها بالمرة**"[6] .

---

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٥٨ .

(٢) المصدر السابق : ص ٩٢ .

(٣) المصدر السابق : ص ٦٧ .

(٤) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٦٠ .

(٥) المصدر السابق : ص ٩٢ .

(٦) الطيب صالح : مريود . مصدر سابق . ص ٥٨ .

والشخصيات الصوفية في عالم الطيب صالح تعيش في عزلة بعيدا عن الناس. تعبد الله في الخلاء، ولا تصاحب إلا الأتقياء فالحنين "**يجتمع برفقة من الأولياء السائحين الذين يضربون في الأرض يتعبدون**"[1]. وبلال يلبى نداء قطبه ومريده الشيخ نصر الله "**أنت القطب أنت . أنت صاحب الزمان وأنا عبدك ومملوكك**"[2]. وبلال كالحنين في الظهور والخفاء ، ولكن إذا كان الحنين يظهر ويختفي على مدار العام، فإن بلالا ظهر فجأة واختفى فجأة "**ومن عجب أنه شب كأنه نزل فجأة من السماء ، أو انشقت عنه الأرض ، أو أنه طلع من النيل ، شخصا كامل الهيئة والتكوين ، فلا إنسان من أهل البلد يذكره طفلا ولا أحد يعلم من رباه ، ولا أحد يقول لك رأيت بلالا أو سمعت بلالا إلى أن ظهر فجأة وهو فتى يافع**"[3].

وعموما فإن الطيب صالح اعتمد على إبراز الجانب الروحي في ود حامد ، من خلال تصويره لشخصيات صوفية ، تعيش جنبا إلى جنب مع الشخصيات العادية . ولم يكن الطيب صالح في ذلك مبالغا أو فارضا لوجود هذه الشخصيات على مجتمعها ، فهي شخصيات من إفراز البيئة والواقع السوداني الذي تستشري بين طبقاته أفكار خرافية ، ومعارف دينية شعبية. وقد غذّى وجود هذه الشخصيات . تاريخيا . أن الكثير من الفرق الصوفية قد اتخذت من السودان منطلقا لنشر الإسلام والدعوة إليه في مجاهل أفريقيا.

٢ .الإطار السياسي

لم يتعرض الطيب صالح في رواياته كثيراً للواقع السياسي ، بل ولم تكن السياسة تشكل في أعماله خلفية مرجعية مثل الخلفية الاجتماعية التي حرص على تصويرها من أكثر من زاوية. ولكننا لم نعدم بعض الإشارات التي يمكن من خلالها استكشاف رؤيته السياسية.

ينقل الطيب صالح على لسان الراوي نظرة أهالي ود حامد للحكومة، التي هي في اعتقادهم مثل (الحمار الحرون) ، والحمار الحرون في التعبيرات الشعبية ، هو الحمار الذي لا يسير وفقا لهوى صاحبه، فهو يفعل ما يحلو له وقتما يريد "**وصحيح أيضا أن الحكومة ، هذا المخلوق الذي يشبهونه في نوادرهم بالحمار الحرون قررت لغير ما سبب ظاهر ايضا أن تبنى في بلدتهم – دون سائر بلدان الجزء الشمالي من القطر، وهم قوما لا حول لهم ولا طول، ولا نفوذ ولا صوت يتحدث باسمهم في محافل الحكام – قررت الحكومة أن تبنى في بلدهم دفعة واحدة، مستشفى كبيرا**"[4].

المقطع السابق يوضح أن علاقة أهالي ود حامد . وهم في ذلك مثل كل أهالي السودان . بالحكومة علاقة مقطوعة البتة ، لأنهم لا يجدون من يمثلهم برلمانيا ليرفع مطالبهم ويطالب بحقوقهم، ولذلك تأتى قرار الحكومة من طرف واحد ، إذ ليس للشعب الحق في الاختيار أو الاعتراض. ولذلك استقال محيميد . أو أحيل للتقاعد . لأن الصراع بين الدين والدولة دائما ما يفرز حكومات تسير في سياستها طبقاً للهوى ، وقد نتج عن ذلك . في حالة تدعو للضحك والفزع . أن عانى السودان من تعاقب حكومات دينية خلفاً لحكوماتٍ مدنية ، وهكذا دواليك، فما بين الدولة والدين يتشرذم السودان "**أحالوني على التقاعد لأنني لا أصلى الفجر في الجامع ، سيقول ود الرواسي (هل هذا جد ولا هزار) ؟ سيقول محيميد (عندنا الآن في الخرطوم حكومة**

---

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص ٢٥ .

(٢) الطيب صالح : مريود. مصدر سابق. ص ٦٠ ، ٦١ .

(٣) الطيب صالح : مريود. مصدر سابق. ص ٥٧ .

(٤) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص ٦٢ .

متدينة، رئيس الوزراء يصلى الفجر حاضرا في الجامع كل يوم وإذا كنت لا تصلى أو كنت تصلى وحدك في دارك، فسيتهمونك بعدم الحماس للحكومة. إن تحال للمعاش كرم منهم).

يدهش ود الرواسي ويقول (أما عجايب).

وسيقول له محيميد (بعد عام أو عامين أو خمسة ستجيئنا حكومة مختلفة. لعلها غير متدينة. وقد تكون ملحدة. إذا كنت تصلى في دارك أو في الجامع فإنهم سيحيلونك للتقاعد)

سيسأل ود الرواسي بدهشة عظيمة (بأي تهمة)؟ وسيرد عليه محيميد قائلا (بتهمة التواطؤ مع الحكومة السابقة)"[1]. يؤكد حوار ومحيميد أن لعبة السياسة في السودان قد تعدت كل الأطراف السياسية ، وأصبح الأمر فيها هذرا ساخرا "**قال الطاهر: (حكاية وزير هينة الزمن دا أيا من كان ممكن يبقى وزير. جملة الأيمان الطريفى ود بكرى إذا ما بقى وزير، ما أبقى أنا ود أبوى).**

وقال محيميد: (من وين يجيبوا له وزارة ؟ البلد ما فضل فيها جنس وزارة.

وقال الطاهر:

(ما بيغلبو حيله. يعملوه وزير الجمعيات الخيرية أو وزير الأجذخانات أو وزير الوابورات. أى شيء من جنس اللغاويص البنسمع بيها"[2].

لقد أصبح الأمر مستباحا لكل من هب ودب ، ولذلك فليس غريباً أن تسمع بين عشية وضحاها أن فلاناً أو فلاناً قد أحدث انقلاباً ، وأصبح رئيساً لدولة بحجم السودان.

إن الطرافة القائمة في الحوار تدعو للبكاء لا للدهشة ، لأن ما يقوله الطاهر هو عينه ما يحدث عيانا بيانا "**وقال الطاهر (أنت تفتكر الحكاية بالكفاءة ؟ الموضوع كله أونطه في أونطه. المهم تبقى فصيح لسان وقليل إحسان. بس كتر من يحيا ويعيش. شوف الحزب القوى ادخل فيه. شى خطب وشى عوازيم وشى براطيل. شويتين تلقى نفسك بقيت نايب فى البرلمان. بعد داك أرقد قفى. قال له محيميد:**

(وإذا كان بعد ما دخلت البرلمان ما عملوك وزير؟ تعمل شنو؟

قال ود الرواسى:

(إذا ما عملونى وزير جملة الأيمان اعمل عليهم انقلاب)

قال محجوب:

"وبعدين؟"

(1) الطيب صالح : بندر شاه. مصدر سابق. ص ٤٧ ، ٤٨ .

(2) الطيب صالح : بندر شاه. مصدر سابق. ص ٨٩ .

قال الطاهر:

"وبعدين كمان شنو؟ ما خلاص. أرقد قفى. أي حاجة عاوزها أضرب الجرس. أدخل يافلان وامرق يا علان. فلان ، عينتك حكمدار. فلان سويتك باشمفتش. فلان حكايتك بايظه معاى، دخلتك السجن. فلان ما تورينى خلقتك. فلان حبابك عشره. وقتين امرق بالعربية الشفرليت وسط البلد الناس تهتف، يعيش الطاهر ود الرواسي. يحيا الطاهر ود الرواسي. خلاص بقيت حاكم عام"[1]. لقد أوجز الطيب صالح فأوفى، لأنه لم يعد من المستحيل أن يتحول ود الرواسي بانقلاب أكروباتى لحاكم عام ، يضغط على الزر ليعيّن هذا ، ويعزل هذا ، ويسجن هذا. فالسياسة أصبحت تحكمها العصبية القبلية ، بكل ما فيها من صخب وكرم ونفاق ، وحيث لا مكان للكفاءة على الإطلاق .

ثالثا : الفضاء الانسيابي في روايات الطيب صالح

جعل الطيب صالح من قرية ود حامد فضاءً جغرافيا تتحرك فيه الشخصيات وتحيا فيه الأحداث . وقد حاول الطيب صالح بشتى الطرق الفنية أن يجعل من هذا الفضاء واقعا حيا ، مصورا ومشاهدا في لوحات قصصية. والفضاء الجغرافي لود حامد يتحدد بمثيولوجيا مكانية تتحدد معالمها الأساسية بعلامات مكانية لا يبرح القارئ أن يشاهدها أينما حل أو ارتحل .

وهذه العلامات حلت بديلا وعوضا عن المقاطع الوصفية التي تجاوزها الطيب صالح. لصالح هذه العلامات التي وردت أيضا مضمنة بداخل المشهد الروائي ، ولذلك لا يستطيع قارئ روايات الطيب صالح أن يتجاوز صفحات أو سطور من إحدى رواياته ، لأنها تكتفي بالوصف على حساب السرد ، إذ إن السرد حاضر في الوصف حضور الوصف في السرد ذاته. **ومن أهم هذه العلامات المكانية**

١ . **السوق:** وتصله حينما تجتاز دربا كبيرا يؤدى إليه "**كان قد اجتاز الدرب الكبير المؤدى إلى السوق"**[2]. يفد عليه الناظر ليشرب قهوته ، ويتعرف أخبار البلد. به دكان الشيخ على. وهو المكان الأساسي لسعيد عشا البياتات ، الذي جمع من خلال بقائه فيه أموالا طائلة. يذهب إليه سعيد بحماره (الكورتاوى) ، في حين يدخله أولاد بكرى بسيارتهم التي أحدثت نوعا من الضجيج والتغيير"**أولاد بكرى من يوم ما جابوا عربيتهم مسخوا علينا دخول السوق . كل دقيقة وثانية توت توت ، عملوا لنا صداع"**[3].

٢.**البئر:** وهو يقع في منتصف ود حامد ، فكأنه محورها ومرتكزها، ترده النساء لتملأ الجرار قافلة بها على البيوت "**كان الزين على البئر في وسط البلد يملأ أوعية النساء بالماء"**[4].

٣- **الطريق:** وهو الخط الواصل بين ود حامد والمدينة . يقع خلف كثبان الرمل، خارج البلدة "**وأحيانا يسطع النور فجأة من وراء كثبان الرمل حين تعود السيارات آتية من امدرمان"**[5].

---

(١) المصدر السابق : ص ٩٠ ، ٩١ .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٥ .

(٣) الطيب صالح : مريود . مصدر سابق . ص ٢٩ .

(٤) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩ .

(٥) المصدر السابق : ص ٤١ .

٤- **الساقية:** وهى علامة مكانية بارزة في ود حامد ، وهى من الأهمية بحيث أن تحديد الاتجاهات في ود حامد ينّصب عليها، ولذلك فالشخصيات غالبا ما تذكر أنها كانت بجوار الساقية ، أو ناحية الساقية ، أو في اتجاه الساقية.

والساقية تلعب دورا أساسيا في مجتمع ريفي كمجتمع ود حامد، فهي التي ترفع المياه لتسقى الأرض المرتفعة "**كان وحده على الساقية يسير وراء ثوره الوحيد الاقوق ثم يجرى ليحبس الماء عن حوض امتلاء ويفتح مجراه في حوض فارغ**"[1] .

وإذا كانت الساقية تمثل الوجه القديم للري ، فإن ماكينات رفع المياه الجديدة التي وفرتها الحكومة قد غطت ، كما غطت الكثير من وسائل التكنولوجيا الحديثة على الوسائل القديمة ، بل وجعلتها في دائرة النسيان ، علامات على عهد ولّى وفات "**صوت غناء في مزياع.... ضوء سيارة يقترب ويتضح ويعلو ويفوت، مكنات الماء على الشاطئ**"[2] . فها هو صوت الضفادع يتوارى في الليل لحساب صوت المذياع . وها هى السيارات التي كانت تسير مختبئة خلف كثبان الرمال ، أصبحت تمرق بأصواتها وأضوائها في كافة الاتجاهات. وها هي ماكينات المياه تدور رافعة "**كميات لا تقوى عليها عشرات من سواقيهم في عشرات الأيام ، وإذا بالأرض على اتساعها من ضفة النيل إلى طرف الصحراء يغمرها الماء ، بعضها أراض لم تر الماء منذ أقدم السنين**"[3].

٥ . **شجرة السيال:** وهى من العلامات البارزة في ود حامد . عندها كان يجتمع الأطفال عقب خروجهم من الكتاب "**نجتمع بعد الدرس تحت شجرة السيال الكبيرة الموجودة إلى يومنا هذا**"[4] . وهى من الأهمية بحيث إن عندها اجتمع أولاد بكرى ، ومن تابعهم لعزل عصابة محجوب عن رئاسة اللجان التنفيذية في البلد "**تحت السيالة الكبيرة ، وسط البلد ، نص النهار ، محجوب انهزم**"[5]. والشجرة في المجتمع الزراعي لها أهمية كبيرة ؛ فهي من العلامات المكانية التي تحدد الاتجاهات، كما أن ثمرها له فوائد جليلة في مجتمع مقفر ، كمجتمع ود حامد. وهى تلعب بكثافة فروعها ، وغزارة أوراقها الوظيفة الأكبر في مقاومة قيظ الصيف الحارق "**عند منعطف الدرب حذاء الجدول الكبير كانت تشمخ شجرة حراز ضخمة معرشة**"[6] . وبيقى النخل علامة مكانية أصلها ثابت وفرعها في السماء. يقف شاهدا على كل متغيرات ود حامد على مدى السنين "**رأى النخلة عند تقاطع الدروب**"[7] .

٦ . **كتّاب القرية:** ظل كتّاب القرية المكان الوحيد لتعليم الأطفال قبل أن تعرف المدارس طريقها لود حامد. في كتّاب الحاج سعد تعلم كل الأطفال حفظ القرآن والكتابة كشكل وحيد للتعليم قبل أن تتولى المدارس الابتدائية والثانوية مهمة عملها. في الكتاب نبغت نعمة بنت الحاج إبراهيم ، وفاطمة بنت جبر الدار ، لدرجة أنها البنت الوحيدة التي أتمت حفظ القرآن "**أظنها البنت الوحيدة من قبلى إلى بحري الحافظة القرآن ، قرأت مع الأولاد في خلوة حاج سعد**"[8]. وكذلك نبغت مريم أخت

---

(١) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١١١ .
(٢) المصدر السابق : ص ١٥ .
(٣) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٦٣ .
(٤) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٤١ .
(٥) المصدر السابق : ص ٥٤ .
(٦) الطيب صالح : مريود . مصدر سابق . ص ١٣ .
(٧) المصدر السابق : ص ١٥ .
(٨) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٢٠ .

محجوب ، نفس نبوغ فاطمة ، غير أنها تطلعت لمزيد من التعليم، فاحتالت على ذلك بالتخفي في زى الأولاد. لتدخل المدارس التي كانت حكرا على الصبيان "**ولما دخلنا المدرسة سعدنا أننا نتعلم أشياء لا تفهمها ونرجع فنقرأ لها التاريخ والجغرافيا والحساب ، نغيظها بذلك ، فأخذت تمائلنا وتستعطفنا لنأخذها معنا. قلنا لها: (المدرسة للأولاد. ما في بنات في المدرسة)**"[1] . وقد تغير التعليم في ود حامد كثيرا ، وخاصة بعد ما افتتحت الحكومة مدرسة ثانوية وأخرى للزراعة.

٧ . **المسجد:** أيا كانت علاقة أهل ود حامد بإمام المسجد ، إلا إن علاقتهم بالمسجد نفسه لا تنقطع ، فهو علامة على إيمانهم الفطري ، ولذلك فهو يقع في منتصف القرية التي تلتف حوله وكأنها تطوف به. وقد كان المسجد في عهده القديم "**غرفة واحده من الطين محوط بسور من القش**"[2] . ولما تطورت ود حامد اقتصاديا واجتماعيا ركب المسجد موجه التغيير على يد ضو البيت "**الجامع بنيناه من جديد ووسعناه وفرشناه بالسجاد والبساط هدية من ضو البيت**"[3]. إن حالة التقاطب التقاطب الحادثة في المسجد بين **القديم** (الضيق . الضعيف . المنخفض) ، **والجديد** (الواسع . المتين . العالي . المفروش) تدل دلالة واضحة على كل حالات التقاطب والتغيير التي مرت بها ود حامد على مدار السنين . وهذا ما دفع الطيب صالح للعودة والتركيز على الأمكنة المرتبطة بالطفولة والنشأة ، لأنها أمكنة الحنين التي تتخفى في قبو الذاكرة ، ولذلك فقد فقدت هذه الأماكن وضوحها، فقدته لأنها أماكن مألوفة تقع في منطقة وسطى بين الخارج عن الذات الفسيح والداخل في النفس الضيق ، وبين الداخل والخارج يكون الانقسام " فالمكان الذي نحبه يرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم إنه يتوزع ويبدو وكأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة ، ويتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة"[4] .

ولقد دخل الراوي المسجد من الداخل ليمر على ردهاته ونوافذه ومحرابه ومئذنته ، ليوضح مدى أهميته المكانية من ناحية ، ومدى اهتمام أهل ود حامد به من ناحية أخرى ، لأنه ليس فقط مكانا لإقامة الشعائر ، بقدر ما هو مكان موجود ومتواجد في القلوب والأحداث التي تمر بأهل القرية ؛ فهو حاضر وقت عقود الزواج ، ووقت تشييع الجنازات ، ووقت عقد المؤتمرات والندوات والاجتماعات، بل هو مكان لاستضافة الغرباء والمرضى "**احضرنا له سرير في المسجد وقمنا على تمريضه شهر بطوله**"[5].

هذا هو الإطار المكاني العام لود حامد، أما عن بيوت ومساكن أهل ود حامد أنفسهم ، فقد أوضح الراوي أنها مرت **بمرحلتين**، مرحلة ود حامد **القديمة** ، في مقابل ود حامد **الجديدة** .

في **المرحلة القديمة** كان الأهالي يسكنون بيوتا من القش ، وكان البيت عبارة عن غرفة واحدة ، ولما تطورت الأحوال الاقتصادية وزادت المحاصيل الزراعية بفعل التوسعات الحكومية ، استبدلت بيوت القش ببيوت الطين "**بنينا بيوت الجلوص بدل القش ال كان عنده غرفة عمل ثلاتة وال ما عنده حوش عمل حوش**"[6]. وبعد التحول من بيوت القش لبيوت

---

(١) الطيب صالح : مريود . مصدر سابق . ص ٧٥ .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١١٦ .

(٣) المصدر السابق : ص ١٤٣ .

(٤) غاستون باشلار : جماليات المكان . (ترجمة) غالب هلسا . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت . ط٢ . ١٩٨٤ . ص ٧٢ .

(٥) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٢٠ .

(٦) المصدر السابق : ص ١٤٣ .

لبيوت الطين ، نقله نوعية في طبيعة المبانى. ويرجع الفضل في هذه النقلة لضو البيت الذي أوجد بوجوده ، زراعات ومحاصيل وتجارات ما كان لأهل ود حامد أن يتوصلوا إليها.

وتبقى البيوت علامة مكانية فارقة على الطبقية الفاصلة بين الأغنياء والفقراء؛ فبيوت الأغنياء تجاوزت مرحلة البناء بالطين لتبنى بالطوب الأحمر "**ستدخل [أم الزين] ذلك البيت الكبير المبنى من الطوب الأحمر (فليس كل بيوت البلد من الطوب الأحمر)**"[1] . إن تدخل الراوي بعباراته الاعتراضية ، يدل دلالة واضحة على مدى تميز بيت الحاج إبراهيم المبنى بالطوب الأحمر ، في حين أن أغلب بيوت أهل البلد مبنية بالطين. ودار الحاج إبراهيم تتميز بالاتساع "**دار حاج إبراهيم على سعتها امتلأت**"[2] . وهى دار بها عدة دواوين، أحدها للرجال ، كتلك التي جلس فيها الإمام "**كان الإمام حاليا مع جماعة ، في ديوان حاج إبراهيم الذي يشرف على فناء الدار**"[3]. وأخرى للنساء كتلك التي دخلها سيف الدين على أمه ، ومن معها من الحريم "**ولما وصل النبأ بقدومه إلى أمه في الجناح الآخر من البيت وهى وسط الحريم**"[4]. وفى الديوان أجزاء فسيحة تتسع لاستقبال الضيوف ، كما في (برندة) الديوان التي يستقبل فيها أحمد إسماعيل محيميد .

أما **بيوت الفقراء** فمعظمها فهي وإن زاد اتساعها ، وكثرت أحواشها إلا إنها ما تزال مبنية بالطين ، وهى في كل الأحوال أحسن حالا من بيوت المعدمين ، من أصحاب العاهات ، الذين يتخذون من بيوت القش وجريد النخل مكانا يأوون إليه "**وبنى له [أي لموسى الأعرج] بيتا من جريد النخل**"[5]. وهى وأحسن من بيوت الخدم القابعين "**في طرف الصحراء بعيدا عن الحي تقبع بيوتهن المصنوعة من القش**"[6] . وكل بيوت البلد تخصص مكانا لطهي وطبخ الطعام في (التكل) "**الحريم في التكل**"[7]. ويتم الطهي في قدور توقد تحتها الأخشاب والحطب ، الذي يقف الزين ليكسّره بفأسه . وقد راجت هذه التجارة مع سعيد عشا البياتات الذي اشتهر ببيعه.

وفى ظل هذا التجلي الواضح للفضاء الريفي انمحى الفضاء المدينى ، إلا من شذرات ، ظلت متآكلة لحساب الفضاء الريفي ، الذي نمى وتضخم ، ليتحول بطلا وحيدا في العالم الروائي للطيب صالح.

وتعد بطولة المكان واحدة من أهم الأسباب الداعية لتبنى فكرة الانسياب السردي في أعمال الطيب صالح ، لأن استبقاء فضاء واحد ، باعتباره الثابت، في مقابل شخصيات وأحداث تلعب دور المتغير ، يجعل البنية الانسيابية ميكانزم يستدعى الحضور والتساؤل. وقد استدعى فضاء ود حامد المدينة ليتّسع الفضاء أمام القارئ. وهو لم يخرج عن كونه فضاء استدعاء ، لا فضاء حضور وتواجد ؛ فالمدينة يتم استدعاءها باعتبارها فضاء تتوافر فيه خدمات يخلو منها فضاء ود حامد. يذهب إليها الزين للعلاج والتداوى من الجرح العميق الذي أحدثه سيف الدين في وجهه "**لبسونى هدوما نظاف ... السرير**

---

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق. ص ٩١ .
(٢) المصدر السابق : ص ٩٤ .
(٣) المصدر السابق : ص ٩٩ .
(٤) المصدر السابق : ص ٥٦ .
(٥) المصدر السابق : ص ٣٧ .
(٦) المصدر السابق : ص ٥٤ .
(٧) المصدر السابق : ص ١٤ .

يرقش. الملايات بيض زى اللبن. والبطاطين والبلاط يزلق الكراع"[1] . ما يلفت النظر في رؤية الزين هو حالة النظافة الشديدة في مستشفى مروى ، التي أعادت نظافتها الظاهرية للزين هيئة جديدة ، محت عنه الهيئة القديمة القبيحة. إذا فالمدينة تستدعى الجمال في مقابل القبح الذي تضج فيه ومنه ود حامد.

ومثلما تستدعى المدينة الجمال ، فإنها أيضا تستدعى التغيير، فلو لم يحضر مفتش التعاون من مروى ليشهد اجتماع الجمعية التعاونية ، لما تمكّن أولاد بكرى ومن ناصرهم من عزل محجوب وعصابته **"وانتهى الأمر بانعقاد الجمعية برئاسة باشمفتش التعاون الذي جاء خصيصا من مروي لذلك اليوم المشهود"**[2] .

وتظل **المدينة** في أعمال الطيب صالح فضاء لاستقطاب النوابغ من المتعلمين في ود حامد. فما أن يتم الشخص تعليمه ويصبح ذا شأن في قريته ، حتى يفارقها عاملا وقاطنا في المدينة ، ولذلك نجد أولاد الحاج إبراهيم يفارقون ود حامد للعمل في (الحكومة). والحكومة في المفهوم الريفي تعني المدينة والمركز .

والمدينة هي مركز الخدمات ، وكعبة الفقراء الذين يحلمون بالعيش فيها **"نسكن البندر سامع البندر. المويه بالأنابيب والنور بالكهرباء والسفر سكة حديد. فاهم؟ اتمبيلات وتطورات. اسبتاليات ومدارس وحاجات وحاجات. البندر. فاهم؟ الله يلعن ود حامد. بحم ورماد. فيها المرض والموت ووجع الراس. أولادنا كلهم يطلعوا افندية. فاهم؟ زراعة ابدا. وحياة محجوب أخوى زراعة ما نزرعها ابد."**[3].

لقد عبّرت مريم فى المقطع السابق عن الجدلية القائمة بين المدينة والريف بين ، الزراعة والصناعة ، بين الخدمات المتاحة والأخرى المعدومة، بين المستقبل الذي يبدو مشرقا للأولاد ، وبين الريف الذي يحمل جينات المرض والموت ووجع الرأس. ولكن هل يرضى بذلك محيميد. محيميد الذي قرر العودة تاركا المدينة والعمل في الحكومة ، مدفوعا للعودة إلى ود حامد ، حيث موطن الذكريات ، متسائلا عن **"غابة الطلح الكثة التي كانوا يلعبون فيها أيام الطفولة"**[4]. ومكان النورج أيام الحصاد، والروائح العبقة التي مازلت تثيره **"رائحة التبن. رائحة القمح. رائحة روث البقر. رائحة اللبن أول ما يحلب. رائحة النعناع. رائحة الليمون"**[5] . ولكنه يفاجئ بحالة التغيير التي صدمته ، كصدمة عبارة سعيد القانوني **"إنت فاكر ود حامد هى ود حامد ال إنت عارفها"**[6] .

لقد أراد محيميد أن يرى ود حامد كما تركها ، ولكنه ، ويا للأسف ، لم يجد فيها على حاله ، سوى كنبة سعيد ،التي بقيت على حالها أمام الدكان **"الدنيا كلها تكبر والكنبة دى فى حالتها"**[7] . إن رغبة محيميد في العودة إلى العمق ، إلى الكوخ ،

---

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٤٤ .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٥٢ .

(٣) الطيب صالح : مريود . مصدر سابق . ص ٧٠ .

(٤) المصدر السابق : ص ١٣ .

(٥) المصدر السابق : ص ١٤ .

(٦) المصدر السابق : ص ١٢ .

(٧) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٦ .

رغبة دفينة لأننا " نتوق إلى العيش بعيداعن البيوت المزدحمة ، وعن هموم المدينة . نهرب بالخيال لنعثر على مأوى حقيقي "[1].

عاد محيميد باحثاً عن الحقيقة التي تركها كل هذه الأعوام ، ليجد أن صراعاً بداخله ينشب ، بين ما كان وما سيكون "**ود حامد التى حملها فى خياله كل هذه الأعوام وعاد الآن يبحث عنها مثل جندى فى جيش مهزوم**"[2]. وها هو يعتصر الآن ألماً وهو يتذكر أيام الفرح الأولى في ود حامد "**كنت فرحان فى ود حامد ازرع بالنهار وأغنى للبنات بالليل. اشرك للطير وأبلبط فى النيل زى القرنتى القلب فاضى وراضى**"[3] . إن الفرح الطفولي الذي يعيشه محيميد وهو يستعيد قيم الآلفة الجاذبة للأحلام للأحلام المقوقعة بداخلنا ، يجعل أحلام اليقظة تطفو على سطح السرد لأن هذه الأحلام "تتميز بالاكتفاء الذاتي إذ يستمد متعة مباشرة من وجوده ذاته ، ولهذا فإن الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديد . ونظراً لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة ، فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة"[4] .

لقد سكنت ود حامد في قلب محيميد ، ولذلك أصبح خروجها منه يعنى الموت . ود حامد التي تعنى الفطرة والنقاء والطبيعة والجمال الخالص. ود حامد التي تسكنها الذكريات وأيام الطفولة والحب العفيف. ود حامد التي تخلو من الصخب والضجيج والانقلابات والتعيينات. ود حامد التي تأكل فيها حتى الشبع ، وتنام فيها قرير العين على (العنقريب) ، بعدما تكون قد صليت في المسجد. ود حامد التي تمشى في دروبها ، وبين بيوتها ، فترى ناساً طيبين ، يخرجون من الحقول حبا وعسلا حلو المذاق. ود حامد ، السيال ، والحراز ، والساقية ، والبئر ، والكتاب ، وبيوت القش ، والحنين وبلال ، والفرح السرمدى المرسوم على وجه الزين وهو يعدو ، ومن خلفه الأطفال والنساء وقت الغروب. ود حامد دار الآباء والأحباب "**عاوز أروح لى أهلى دار جدى وأبوى. أزرع وأحرث زى بقية خلق الله. أشرب المويه من القلة وآكل الكسرة بالويلة الخضراء من الجروف. أرقد على قفاى بالليل فى حوش الديوان أعاين السماء فوق صافية زى العجب والقمر يلهلج زى صحن الفضة. قلت لهم عاوز أعود للماضى أيام كان الناس ناس والزمان زمان**"[5]. ولا يعرف قيمة هذا الجمال إلا من خبره سنيناً طويلة ، وعاش بعيداً عنه حالماً بالعودة إليه .

ومع ذلك ، فهي في نظر الطاهر الرواسي ، الحالم بالاستدعاء المدينى يراها "**مسجمة ومرقدة . فى الصيف حرها ما يتقعد، وفى الشتاء بردها أجارك الله. النمتى وقت لقوح التمر، والضبان وقت طلوع المريق. فيها الدبايب والعقارب ومرض الملاريا والدسنتاريا. حياتها كد ونكد ومشاكلها قدر سبيب الراس. اسألنا نحن خابرينها زين**"[6] .

لقد وضعنا الطيب صالح إزاء تساؤل أكبر من أن نجيب عليه، لأننا إما أن نكون في عهد سعيد عشا البياتات الذي أصبح فيه "**الزين من الأعيان وسيف الدين على وشك يعمل نائب فى البرلمان**"[7] . أو أن نكون في بقعة الضوء على كنبة ود البصير.

---

(1) غاستون باشلار : جماليات المكان . مرجع سابق . ص ٥٦ .

(2) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٥٥ .

(3) المصدر السابق : ص ٩٤ .

(4) غاستون باشلار : جماليات المكان . مرجع سابق . ص ٣٧ ، ٣٨ .

(5) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٩٦ .

(6) المصدر السابق : ص ٩٨ .

(7) المصدر السابق : ص ١٢ .

رابعا : بنية الزمن الانسيابي في روايات الطيب صالح

إذ صح لنا أن نقول إن بنية الانسياب السردي المستمدة من أعمال الطيب صالح أساسها المكان ، باعتبار أن أحداث رواياته المدروسة تحدث جميعها في ود حامد ، فإنه من الأصح أن نقول: ماذا حدث في ود حامد على مدى السنين؟ . وذلك لأن الطيب صالح لم يجعل من ود حامد مكانا ثابتا وخشبة مسرح تجرى عليها الأحداث وكأنها ديكور باهت ؛ فبفعل الزمن أصبحنا أمام متغيرات تسير في اتجاه متغيرات.

لم يدشن الطيب صالح كما هو معتاد . حدثا ينمو ويتطور على مدى الروايات والسنين ، بل جعل في رواياته أحداثاً من فوق أحداث ، وأحداثاً توازى أحداثا . وأحداثا تنقطع لتبدأ أحداث من حيث انتهت الأولى ، بل إنه جعل في رواياته المدروسة كلها حدثاً واحداً ، ولكنه مصور من وجهات مختلفة . ولذلك فبراعة الطيب صالح تكمن في تصويره للزمن السردي الذي انساب عبر رواياته، ليخلق معماراً حكائياً وهيكلاً سردياً ، يستطيع الراوي من خلاله ، أن يجعل من فعل الحكى فعلاً لذيذاًً ، لا يمل القارئ منه ولا يسأم . **ويمكن دراسة الزمن السردي من خلال المضمون والشكل.**

١.فمن ناحية المضمون: يمكننا إثارة القضايا الآتية:

أ . القدر: وهو ميكانزم استمده الطيب صالح في معالجة بعض القضايا من واقع البيئة السودانية ، التي ترى في القدر إلزاما لفعل لا راد له. ويعد **الزواج** واحدا من هذه القضايا ، فهو يتم متى حل الأوان "**وكانت نعمة حيث تفرغ إلى نفسها وأفكارها وتخطر على ذهنها خواطر الزواج، تحس أن الزواج سيجيئها من حيث لا تحتسب. كما يقع قضاء الله على عباده. مثل ما يولد الناس ويموتون ويمرضون. مثل ما يبيض النيل، وتهب العواصف، ويثمر النخل كل عام، كما ينبت القمح ويهطل المطر وتتبدل الفصول كذلك سيكون زواجها، قسمة قسّمها الله لها في لوح محفوظ قبل أن تولد، وقبل أن يجرى النيل، وقبل أن يخلق الله الأرض وما عليها**"[1] . لقد أراد الطيب صالح أن يصور لنا كيف يفكر أهل الريف العربي عموما. والسودان خصوصا . في القضايا الخطيرة التي تمس حياتهم ؛ فزواج نعمة من الزين سيحدث حتما ، لأنه مثل كل القضايا الحتمية الطبيعية (العواصف . الثمر. المطر. تعاقب الفصول) والقضايا البشرية (المرض . الميلاد . الموت) والقضايا الدينية (الأزل . الخلق) .

وتمتد يد القدر لتجعل من فعل الحضور والوجود فعلاً قدرياً "**وانت يا عبد الله جيتنا من حيث لا ندرى، كقضاء الله وقدره القاك الموج على أبوابنا**"[2] . فضو البيت حضر لود حامد في اللحظة ، عين اللحظة ، المماثلة لحضور الحنين وقت أن أطبق الزين على رقبة سيف الدين .

والقدر ليس حالة زمنية تقع في الزواج فقط بل يمتد ليكون فعلاً زمنياً يسيطر على المصير الإنساني بأكمله "**أفندى بالغلط ، مزارع زى ما قلت ، هام على وجهه ورجع لنقطة البدء**"[3]. فمحيميد أراد لنفسه أن يكون مزارعاً ، ولكن القدر كان له رأى آخر، فجعله أفندياً يهيم على وجهه ، طبقا لمشيئة لا دخل له فيها . ومحجوب نبغ في المدرسة وكان المستقبل في الخرطوم ينتظره زعيما لولا القدر الذي أراد له شيئا آخر " **أنا كنت أزكى واحد في الفصل . محيميد كان ورا أبوى رحمة**

---

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٣٨ .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٢٣ .

(٣) المصدر السابق : ص ٩٨ .

الله عليه قال كفاية. بلاش مدارس وكلام فارغ . السنة ديك القمح الناس غلبو فى حشه . قال يالله اتزرع معان زيك زى غيرك"[1] .

(ب) **المصائر:** يدخل الزمن في تحديد المصير الإنساني ، من خلال تماهى المصير الفردي بالمصير الجماعي . ولننظر لضو البيت الذي عاش في ود حامد بين الناس مثل الطيف ، ومضى مثل الحلم مضحيا بروحه فداء لحسب الرسول "**كنا نتذاكر ماذا حصل عند المغيب ذاك اليوم. عمى محمود قال إنه يذكر انه لمح. ضو البيت كأنه معلق بين السماء والأرض ويحيط به وهج أخضر. بعد ذلك لا يذكر إلا أنه وجد نفسه على الشاطئ كأنه يستيقظ من حلم، والناس يتصايحون ويجرون مشتتين ها هنا وها هنا. وقال حسب الرسول إنه يذكر وهو بين الموت والحياة أنه رأى ضو البيت وكأنه فى قلب الشفق الأحمر ، يبتعد ويبتعد ، وفجأة امتدت يد مارد من حمرة الشفق وانتزعته وحدفت به فإذا هو على الشاطئ. استيقظ فإذا العالم ظلام والدنيا تصرخ "ضو البيت"**[2] . بل إن المتغيرات الكبرى في حياة الجماعة يتولاها أناس ما كان لهم أن يقوموا بهذا الدور ، لولا القدر الذي اختصهم للقيام بهذا الدور "**دائما يفعل هو [أي الطريفى] الخطأ وينال العقاب غيره. كأن الأقدار كانت تعده لهذا الدور"**[3] .

(ج) **التحولات:** لعل أبرز ملامح التأثير الزمني تكمن في التحولات. وتعد روايات الطيب صالح خير مثال في تصوير هذه التحولات ، التي تطول الشخصيات والأماكن ؛ فبفعل الزمن تحول سيف الدين وتحول سعيد البوم وتحول عبد الحفيظ وود الرواسى ومحجوب وسعيد القانوني ، وغيرهم من الشخصيات التي تابعها الطيب صالح على طول الخط الزمني.

وقد طالت التحولات نفسها ود حامد التي يصور حالتها حسب الرسول بقوله :"**كنا أقارب بيوتنا جنب جنب**"[4] . وهذا القول يدل على مدى إحساس القرابة النفسية والحسية التي يتأسى عليها الطيب صالح ، الذي يمثله صوت محيميد ، الذي يعود إليها وقد هاله مدى التغيير الذي نخرها كما ينخر السوس العظم.

٢. من الناحية الشكلية

فرق الشكليون الروس بين المتن الحكائى والمبنى الحكائى " إننا نسمى متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل ... في مقابل المتن الحكائى يوجد المبنى الحكائى الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعى نظام ظهورها في العمل ، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"[5]. وبناء على هذه القسمة أصبح لدى القارئ أحداث خام تساوى في زمن حدوثها زمن حكيها ، ويمكن للقارئ تصورها بمقابلتها مع زمن حكايتها ، ومن خلال هذه المقابلة يمكن تصور حالة التشويهات الزمنية الجمالية في بناء الزمن . ويعد ضبط هذه العلاقة بين زمن وقوع الأحداث مع زمن حكايتها مؤشراً واضحا لتحديد مظهري هذه العلاقة وهما (الاسترجاع . الاستباق) . وما ينبغي ملاحظته في ضبط هذه العلاقة أن الراوي في روايات الطيب صالح يعمد إلى إحداث نوع من عدم التطابق بين الزمنيين ، ولذلك فحالة التوازن المثالي بين زمن وقوع

---

(١) الطيب صالح : مريود . مصدر سابق . ص ٩٤ .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٤٤ .

(٣) المصدر السابق : ص ١٠١ .

(٤) المصدر السابق : ص ١١٦ .

(٥) توماشفسكى : نظرية المنهج الشكلي . مجموعة كتاب : نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) . (ترجمة) إبراهيم الخطيب . الشركة المغربية للناشرين المتحدين / مؤسسة الأبحاث العربية . ط ١. ١٩٨٢ . ص ١٨٠.

الأحداث مقارنا بزمن حكايتها مفقود نهائيا، إذ لا يتسق توالى عرض الأحداث الخام مع زمن حكايتها بتاتا. وقد نتج عن هذا الانقطاع الزمني استخدام تقنية الاسترجاع بشقيها الداخلي والخارجي ، وذلك لأن الطيب صالح اعتمد على تصوير الحدث أكثر مما اعتمد على تطويره ونموه ، فهو يتخذ من نقطة بداية الحدث منطلقا لتصويره من زوايا مختلفة وعبر شخصيات لكل منها علاقة بدرجة أو بأخرى بذلك الحدث. ولا أدل على ذلك من عرضه لحادثة حضور ضو البيت في نهاية رواية (**بندر شاه**) ، رغم أن كل الأحداث المتقدمة عليه وردت متأخرة عنه.

خامسا : شعرية اللغة • نحو نموذج مفتوح في السرد الانسيابي

تعتمد بنية الانسياب السردي في روايات الطيب صالح اللغة الشعرية بديلا عن اللغة السردية. ويرى الباحث أن اعتماد الطيب صالح على اللغة الشعرية جاء نتيجة الطول الواضح في الروايات وهو الطول الذي استعاض عنه الطيب صالح بلغة شعرية تكسر فتور القارئ وتمنع سأمه . وقد تعدى الطيب صالح بلغته الشعرية ، اللغة المعيارية التي تعتمد على الإخبار والتوصيل ، باعتباره أساس العلاقة بين المروى والمروى له ، ومن ثمّ خرج الطيب صالح من دائرة المعتاد إلى اللامعتاد ، ومن المألوف إلى اللامألوف، لأن شعرية اللغة المتبناه في عالمه الروائي أصبحت متعددة الدلالة ، زاخرة بالكثير من الرموز ، ومتماسة مع المناطق المشحونة بالتأويل والكشف ، لاستبطان البنيات العميقة في الفكر والشعور.

لقد ذكرت من قبل أن السرد لدى الطيب صالح لم يعد حاملا للحدث الذي ينمو ويتطور عبر الصفحات ، وذلك لأنه انزوى لحساب الطاقة الشعرية المفعمة بشخصيات فلسفية ورؤيوية تستنفر الحدس المعرفي والعاطفي . وقد كان لاعتماد الطيب صالح هذه اللغة أن تنوعت طرائق الحكى ومستوياته ؛ فتارة يسرد الراوي عن ذاته ، وتارة يسرد عن غيره ، وتارة أخرى يسرد عنه وعن الغير في آن واحد، لتظل اللغة الشعرية دوماً باحثة عن العالم والناس والأشياء ، وهى في حالة فوران وتشكّل دائم ، لأنها استحوذت على مساحة من الانحراف اللغوي على غير عادة لغة الحكى المحددة الدلالة ، والمحكومة بخط سير يسعى دائما للحفاظ على نمو الأحداث.

وفى سبيل تلك الطاقات الشعرية الخلاقة ، كانت اللغة التصويرية المرتكزة على المجاز والاستعارة "**ملأ صدره بالهواء . وترك وجهه يغتسل بنسيم الفجر . لكن روحه لم تنتعش . تريث قبل أن ينحدر في الأرض المسواة الممتدة. وراءها غابات النخل ووراء ذلك النهر ، يلوح هنا وهنا بين فرجات الشجر. المنظر ، كأن محيميد يراه أخر مره . وجهه متوتر كأنه يقاوم رغبة جارفة للبكاء**"[1] .

إن التجريد الذي يحاول رسمه الطيب صالح من خلال اللاحدث يفضى إلى تبنى شكل جمالي وإيقاع شعوري ، يعتمد المجازات والاستعارات ، التي يمحو بها قبح الواقع بحثا عن جماليات مفقودة في الطفولة، حيث الدفء والحنين ، وهكذا يصبح الحدث الذي هو لب العملية السردية تشكيلا جماليا مصورا باللغة "**كانت الدوامة التى يسمونها "الكونية" ملتقى تيارات رهيبة، يتجنبها أطول السباحين باعا. إن الموت ولا شك يسكن في تلك البقعة من النهر، مثل حيوان خرافي مروع. ومع الخوف بدأ يحس لذة الخطر. ثم تماسك على نفسه وقد وطن نفسه على الخوض فى المخاطرة حتى الموت. كان جده ينظر إليه وفى عينيه ذلك البريق. كان وجهه مقنعا بقناع الموت. فيما بعد، حين كبر، وأصبح أقدر على الفهم، أدرك أن الشعور الذي ربط بينه وبين جده فى تلك اللحظة، قبيل الشروق، على شاطئ النهر، كان شعورا بالكراهية مثل لهب**

---

(1) الطيب صالح : مريود . مصدر سابق . ص ١٣ .

النار"[1]. فالمشهد الذي يبدأ من (**كانت الدوامة**) حتى (**أطول السباحين باعا**) مشهد سردي ، يمتزج لحظة حركة الشخصية في النهر، بحركة لغوية تصور الموت والحيوان الخرافي، ممتزجا بالمشاعر الإنسانية الفياضة ، مثل الخوف الذي يلمع في حدقات العين عبر شاطئ النهر. نحن إذا أمام لوحتين: إحداهما سردية ، والأخرى لغوية. وهكذا يبنى الطيب صالح مشهده الروائي ، عبر الرسم بالحركة السردية من ناحية ، والحركة اللغوية من ناحية أخرى .

ولم يخل بالشعرية اعتماد الطيب صالح لأساليب أو تعابير محلية، لأن ذلك أعطى لرواياته المزيد من الالتصاق بالمحلية ، التي ساعدته على تعدد المستويات اللغوية ، وإثراء للعربية ، القادرة بحكم مرونتها على استيعاب تلك المستويات لدمجها بالفصحى.

وقد كان الطيب صالح مخلصا لبيئته بنقله لهذه التعبيرات ، وبخاصة في الحوارات التي تضمنت ألفاظا من قبيل (زول . شنو- عنقريب . يشلع . هسع . الدلاليك . أرروك . ترمصيص . المريق . سجم) . أو بتضمينه لبعض الأغاني الشعبية لتكون نوعا من استحضار الماضي الجميل والأليف الذي تتوق إليه الذات ، لأنه يمثل مرحلة الطفولة التي يهرب إليها من الواقع المتهرئ. ومن ذلك الأغنية التي تغنت بها فطومة في عرس سعيد البوم.

**"وقتين الخبر جانى		الخميس الفات**

**رغردت وقدح لك		يا اخو الاخوات**

**أريدك يا سعيد		يا عشا البايتات"**[2].

ومن ذلك أيضا نشيد المداحين في عرس الزين

"نعم العباد وحادا

بى سهل القريش شاف العلم نادى

زار جد الحسين

فرشو له الزبيب والتين والحبحب

فرشوا له كاسات من حميات قالوا له هاك اشرب

زار جد الحسين "[3].

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا : المصادر

---

(1) المصدر السابق : ص ٢١ .

(2) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٣٢ .

(3) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ١٠١ .

١ . **الطيب صالح** : عرس الزين . دار العودة. بيروت. ط. ١٩٨٨ .

٢ . **الطيب صالح** : مريود. دار العودة. بيروت. ط. ١٩٨٧ .

٣ . **الطيب صالح** : بندر شاه. دار الجيل. بيروت. ط ١٩٩٧ .

ثانيا : المراجع العربية

١ . **د / أحمد سيد محمد** : الرواية الانسيابية (وتأثيرها عن الروائيين العرب). دار المعارف. ط. ١٩٨٥ .

٢ . **د/ سيد حامد النساج** : بانوراما الرواية العربية الحديثة. مكتبة غريب. ط. ١٩٨٥

٣ . **د/ عبد الرحمن عبد الرؤوف الخانجي** : رؤية الموت ودلالتها فى عالم الطيب صالح الروائى من خلال روايتى موسم الهجرة للشمال و بندر شاه. حوليات كلية الآداب. مجلس النشر العلمى. جامعة الكويت. الحولية الخامسة عشر. ١٩٩٥ .

٤ . **د / محسن جاسم الموسوى** : انفراط العقد المقدس. (منعطفات الرواية بعد محفوظ). الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط. ١٩٩٩ .

٥ . **د / محمد حسن عبد الله** : الريف في الرواية العربية. عالم المعرفة. العدد ١٤٣. ط. ١٩٨٩ .

ثالثا : المراجع المترجمة

١ . **إ. م فورستر** : أركان القصة. (ترجمة) كمال عياد جاد. مكتبة الأسرة. ط١: ٢٠٠١.

٢ . **جيرار جينت** : خطاب الحكاية (بحث في المنهج). (ترجمة) محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى ، عمر حلى. المجلس الأعلى للثقافة. ط٢. ٢٠٠٠.

٣ . **غاستون باشلار** : جماليات المكان. (ترجمة) غالب هلسا . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت . ط٢ . ١٩٨٤ .

٣ . **مجموعة كتاب** : نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) . (ترجمة) إبراهيم الخطيب . الشركة المغربية للناشرين المتحدين / مؤسسة الأبحاث العربية . ط١. ١٩٨٢ .

القارئ وآليات إنتاج الدلالة في المحكي الروائي موسم الهجرة إلى الشمال إنموذجاً

م.م أسامة أحمد جاسم/ كلية الإمام الأعظم الجامعة/ قسم أصول الدين في البصرة. العراق

الملخص:

إنَّ المحكي الروائي مهما كان بناؤه الداخلي لا يتوقف عن كونه خطاباً، يفترض متكلماً ومستمعاً ، وانطلاقاً من نظرية بنفنست التي ترى "في جميع انواع الخطاب أنَّ المتكلم أو المستمع يتجليان في كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً، لأنَّ الأنا تفترض بالضرورة أنت" وتتحول الفاعلية الارسالية المرافقة للخطاب إلى عملية تدليل عبر حقن العلامة بطاقة تحفيزية تستدعي دوراً للقارئ حالما يباشر النص ويموضع وعيه فيه، ويتجلى التواصل مع المحكي الروائي بتماهي فاعلية القراءة بفاعلية التحفيز، ويغدو تمثيلاً لدور القارئ في إنتاج المعنى. يكتسب التواصل أدبيته فيه من خلال تحريف مسار الخطاب من عملية بث رسالة إلى عملية تعتيم الرسالة وتغييبها، لصالح انجاز رسالة من قبل القارئ، الذي يتكشف دوره وتهيئ له فرصة إعادة الخطاب إلى النص ثم تلقيه من جديد، وهذا ما تحاول الدراسة الكشف عنه وهي تقارب رواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال.

الكلمات المفتاحية: الشفرة، القارئ- التخييل- الإيحاء- الثنائية الضدية- الدلالة.

مدخل:

يرى إمبرتو ايكو أن وظيفة النصوص الجمالية هي إثراء الشفرات "الأنظمة اللغوية" التي نستخدمها، وهي تؤدي وظيفتها هذه باستعمال عملية شفرة اضافية، تتألف بدورها من زيادة الشفرة ونقصان الشفرة، والعمليتان أشبه بالاستنباط نوسع عن طريقهما الشفرات الحاضرة لتشمل ظروفا جديدة، وزيادة الشفرة يعني استخدام الاعراف التي لها وجود مسبق على حالات جديدة أو تخصيص قيم اضافية لخيوط تراها العين المجردة من تعابير الشفرة في الحدود الدنيا، كالتمثيل الأيقوني أو الصوري، أما نقصان الشفرة فيحدث حين لا تتوافر قواعد ثابتة يمكن الاعتماد عليها، فنزعم أن بعض الاجزاء المرئية بالعين المجردة من فصول معينة إنما هي مؤقتاً وحدات من الشفرة التي هي في دور التكوين[1].

وتبرز أهمية عمليات التشفير في الادب، عندما تتجاوز مجرد التشفير اللغوي المباشر لتشمل تشفير البيانات الجمالية بقصد توصيلها للمتلقي، وبغض النظر عن درجة الوعي الشعوري بهذه العملية، فان السمات الفنية للعمل الادبي تمثل لغة داخل اللغة، وتهدف إلى أداء وظائف جمالية، ووضعها بهذا النمط في النص هو عملية التشفير ذاتها، وحينئذ علينا أن نميز بين مستويات الضرورة والحرية في هذا التشفير، مما يترتب عليه مراعاة مستوى المرونة والنسبية في الشفرة الادبية[2].

---

(1) المعنى الادبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، ص ١٤٣ .

(2) بلاغة الخطاب وعلم النص : ص ١٣١ .

وبهذا المعنى تمتلك الشفرة خاصية ابداعيَّة فريدة، فهي قابلة للتجدد والتغير والتحول، حتى وإن ظلَّت داخل سياقها. ويستطيع كل جيل أدبي أن يبدع شفرته المتميزة، بل إنَّ المبدع نفسه - كفرد - قادر على ابتكار شفرته التي تحمل خصائصه هو جنباً إلى جنب مع خصائص شفرة السياق الخاصة بجنسه الادبي الذي ابدع فيه، وهذه الاخيرة هي حالة التميز العليا التي لا يحققها الا قلائل من المبدعين الذين يغيرون مجرى الادب، ويطورونه إلى مد إبداعي جديد[1].

وتسمح الشفرة الادبية بتحقيق اتصال بالنص من قبل القارئ، من خلال الجمل والافعال الكلامية أو استراتيجيات النص، مع اعتبار وجود قواعد للدلالة تؤثر في هذه الوحدات الاولى التي نربط فيما بينها من اجل الوصول إلى حالات فعلية أو محتملة، وننتقل بذلك من العلامة إلى النص الذي يقدم تراكيب نظمية دلالية صادرة عن قواعد النص.

ويظهر مجال التواصل من خلال بنية النص والفعل الذاتي من القارئ، حيث تعد البنى النصية مكوناً بنيوياً من مكونات النص الادبي كما يحققه القارئ وفعالية للقارئ كما يحفزها النص، ويتولى التواصل مهمة انتاج البنى النصية من خلال شفرات النص واحداث استجابة لها في آن واحد.

هذه العملية المتشابكة تمثل شفرة النص الفرعية، وتضم هذه الشفرة قواعد اللغة الام التي يعتمد عليها النص والقدرة الادبية الخاصة التي يأتي بها القارئ إلى القراءة، فضلا عن القواعد التي تتحكم في التفاعل الخاص بين شفرة القارئ وشفرة النص، الذي يحدث في اثناء قراءة ذلك النص، وبمعنى آخر إن القدرة الضرورية على قراءة نص معين ليست مجرد مجموع شفرتين خارجيتين، بل هي نتيجة عملية انشاء بنية في أثناء فعل القراءة، فالنص الذي يتصف بالتنظيم الجيد يفترض سلفاً نموذجا للقدرة يأتي من خارج النص، ويقوم من جانب آخر ببناء مثل هذه القدرة باستخدام وسائل النص حسب، ويغدو النص بوصفه شفرة فرعية نتاج قراءته، أي انشاء بنية عابرة في عملية لا نهاية لها، أما فعالية القارئ فهي الحدث الناتج من تطور تلك الشفرة الفرعية[2].

وفي الوقت الذي يستحضر فيه النص الادبي قواعد اللغة الام فانه يخالفها بشفراته الموضوعية والجمالية والتقنية، بتشكيل نظام فني جديد، مفارق لشفرة اللغة والثقافة المألوفة ومتراكب فوقها في آن. مستخلصاً لنفسه قواعد جديدة متعلقة بشفراته الأدبية ذات الأبنية الدلالية والوظائف الجمالية وفعالية تمثيلية جديدة[3].

وبذلك ينظر إلى الشفرات على انها "القوى التي تصنع المعنى"[4]، ومن خلالها يمنح القارئ دوراً ووظيفة واسهاماً لينجز المعنى، وترتبط بما يسميه بارت بالنصوص الكتابية التي تطلب منا أن ننظر إلى طبيعة اللغة نفسها وليس من خلالها إلى عالم حقيقي مقدَّر سلفاً. وهي بهذا تربطنا ونحن ماضون في القراءة بفعالية خطرة مثيرة لخلق عالمنا الآن سوية مع المؤلف، وهي لا تفترض شيئاً ولا تعترف بانتقال ميسور وسهل من الدّال إلى المدلول. فهي مفتوحة للعب الشفرات التي نستعملها لتقريرها[5].

---

(1) الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية : د.عبد الله الغذامي ، ص ٩ .

(2) المعنى الادبي من الظاهراتية إلى التفكيكية : ص ١٥١ .

(3) شفرات النص : د.صلاح فضل ، ص ٥١ .

(4) البنيوية والتفكيك ، تطورات النقد الادبي : س . رافيندران ، ترجمة : خالدة محمد ، ص ٧٠ .

(5) البنيوية وعلم الاشارة : ص ١٠٥ .

وتتجاوز الشفرة عندما ترتبط بالتواصل الادبي مجالها المتعلق بنظام من الامكانات إلى ما يمكن أن تؤديه تلك الشفرة حالما ينظر اليها كوظيفة تواصلية، مرد ذلك إلى أن النص الادبي لا ينقل معاني مباشرة، لأنه يؤسس ذاته أولاً بتشكيل بنية خيالية ذات وظائف جمالية، لكنه وفي الوقت نفسه لا يكف عن ادعاء أنه يريد قول شيء ما، يبرره بصياغاته وأجوائه وبناه النصية. تزحف الشفرة عند هذا المنعطف وتنضم إلى التواصل بشكل تخضع فيه لسلوكه، وتغدو الشفرة الفعالية التي تشرف على البنى النصية، بمعنى بروز عناصر أدبية مودعة داخل الوحدات النصية، ينظر لها بمثابة اتهام يوجه الى النص أنه زور حقيقة ارادته للتواصل لأنه جعل غير المقول مبطناً داخل مقول يزعم أنه المقصود.

واذا كان النص الادبي شفرة فرعية، تتنوع من كاتب إلى آخر وعند كاتب واحد ، إذ يمكن أن يغير شفرته من عمل إلى آخر، فان هذه الشفرات تفتح الطريق امام تعدد القراء، ومن ثم استطالة في عملية التواصل الادبي، حيث يتفلت النص من قراءة مقننة أو أعراف ثابتة، وبالفكرة نفسها، تنتزع الشفرة هنا من معناها البنيوي بوصفها أنساقاً لنظام تحتي قار، وكذلك من محتواها السيميائي بوصفها أنظمة لانساق دالة تضع قواعد دلالية، إلى فعالية اشارية مولدة عن تحريك البنية الجمالية إلى محفزات للقراءة بقصد التواصل الادبي، وعند هذا المستوى تتنحى الشفرة عن كونها نظاماً من الامكانات أو نسقاً شكلياً، وتلتبس بحالة اخرى عندما تعمل كنتوء من ظلال المعنى أو سراب من البنى، تشتغل بمصاحبة النص وهو يركب وحداته ويكوّن بنيته الكبرى، وداخل هذا الكيان اللساني المجسد لبنية خيالية تبرز الشفرة كخصيصة جمالية تترشح من تشكيلات الخيال واللغة الأدبية، وهكذا تنتقل فعالية النقل المزعومة في التواصل إلى أجواء النص بوصفها محاور التواصل، كما تتحرك البنية الخيالية نفسها كتمثيل نصي لدور القارئ، ما دام أن المعنى قد تم استبعاده سلفاً، واستبدل ببنى نصية تدعي أنها محاولة لاختلاق دور للقارئ، لأنه سوف يتوازى مع هذه المشكلات البنيوية، ويستقبلها كإرهاص نصي باتجاه المعنى الذي سوف يحاول مقاربته بشكل معكوس.

إنَّ الشفرة الادبية بوصفها نظاماً من العلامات الخاصة ذات الطراز المرجعي المرتهن إلى وقائع خيالية منسوجة بلغة أدبية، سمتها امكانية الايحاء بمعان متعددة، حالما توظف في التواصل الأدبي، ننتقل إلى امكانية صياغات للجمل السردية بهدف أداء وظائف تواصلية، لكن الأمر لا يحدث بهذا الوضوح، لان الشفرة الادبية غالبا ما تكون غير مشتركة بين المرسل والمتلقي، خاصة في النصوص المعقدة او الحداثية، فتكون الصياغة تلك شفرة تواصلية، لأنها تغدو عملية بث الرسالة وفق نسيج معين كمبادرة سرية من النص لفتح قناة تواصلية، وهذه طبيعة التواصل الادبي، فالنص تم اظهاره بهذه الطريقة، كقيمة فنية يمكن بلورتها كعملية تواصلية على شكل من الارسالية المبطنة من النص، وبنوع من الافتراض من جهة القارئ المتوفر على خبرة ادبية قادرة على متابعة التواصل المقدم من النص، المتحرك بخفاء تحت متوالياته وبناه.

إنَّ الشفرة التواصلية تعني أنَّ البنى الأدبية المشرفة على عالم دلالي تم انتاجها بفعالية ادبية ذات قيمة جمالية من جهة ومعددة للمعنى من جهة ثانية، هذه الفعالية ليست مضمونا لعالم الخيال أو آلية سردية، بل هي فعل تواصلي جرى تقديمه بنمط التشكيل الأدبي للبنى النصية، كفعالية هي ارسالية مواكبة للرسالة السردية الخيالية، والشفرة التواصلية بهذا المعنى ليست هي النص بل اجراءات ادبية تستشف من توجه النص إلى المتلقي من خلال احتمالها لآثار تستدعي استجابات من القارئ، وهذا يعزل الشفرة التواصلية عن البنى الدلالية التي تلاحظ في محور النص، بمعنى أن الشفرة تتضمن منطقة متاخمة لكل من السرد والخطاب والنص كمحاور للتواصل المفعل عبرها، وهذه الوضعية المميزة مترتبة على طبيعة النقل المستبعد للمعنى في النص الادبي الروائي، لأننا نصطدم أولاً بالعالم الخيالي الذي يبنيه السرد، ممتلكاً لوجوده الموضوعي، ثم ننكشف على عالم دلالي يترشح منه، ثم نصطدم من جديد بالمعنى الذي لا يكتمل للنص الأدبي، وعند هذه النقطة يتجلى دور

الشفرة التواصلية التي تشير إلى امكانية تحويل العالم الخيالي والدلالي إلى وسائل بيد النص كنوع من الارسالية السرية ، تفسر البنى الادبية من خلالها على انها بؤر للتواصل ، بوصفها تولت مهمة احتمال معنى ، وفتحت فرصة لظهور مواقع في النص يجري من خلالها قراءة ما وراء التجسيد اللساني لعالم خيالي يصنع بنية دلالية ، متحركة بطريقة غير قابلة للتحديد ، هذه المواقع هي عملية التشفير التي تفسر بها البنى النصية كوظائف تواصلية يحققها النص عبر استحالة أن يتم الركون إلى معنى واحد ثابت ، وينبغي عند ذلك اختيار لحظات من النص ينظر لها كمحاولة تواصلية تجلت في تحريك النص باتجاه تحويله إلى شفرات تواصلية.

المبحث الاول: التخييل

يرتبط التخييل بوصفه شفرة حاملة لفاعلية تواصلية نصية بطبيعة التخيل الذي يصوره النص ، مما يظهر في بنى الخيال والوقائع التي ينسجها النص بشكل يحقق صلة بنظام ادراكنا، فنحن نجد في عالم الرواية وقائع مزيفة ندركها كأشياء لا وجود لها في حياتنا ، هذه الحالة التي تصادفنا في الرواية ، تقترح صورة للدور الذي ينسبه المؤلف إلى عالمه الروائي، ومن هذه البوابة نموضع انفسنا كقراء لما يحاول النص قوله من وراء هذا التخييل الذي يمتد إلى قصدية للنص ، تحتمل ارسالية لمؤلف لا يمكن أن يتبدى كتجسد لساني ، ويمحور النص وحداته كمسعى إلى تحقيق تلك الارسالية .

ومن هذه الزاوية لا ينظر إلى العالم الخيالي على انه غير مرجعي، بل بكونه خطابا معتبراً كتواصل، وهو يعمل بطريقة ما كما يعمل الخطاب الوصفي التأكيدي، ويعني ذلك أنه لا بد أن يعمل بواسطة تقديم المحتوى الذي يمكن أن نصدقه او محاكاته ، وينبغي أن يكون المحتوى خبرياً ، ولو كان غير مباشر او ضمنياً فقط [1] .

يعمل التخييل كشفرة تواصلية من داخل العالم الخيالي الذي يخلقه المؤلف مرتهناً إلى النص الذي يخفي خلفه مرجعية ذاتية تعزى إلى موقف المؤلف في عالمه ، وعن طريق قراءة هذا الموقف الذاتي بوصفه جزء من النص ينبغي أن يتحرر القارئ منه ليعيد تكوين السياق له جنبا إلى جنب مع بقية النص . وهذا يدعونا إلى أن " نتعامل لا مع العالم، وانما مع شيء آخر في العالم ، شيء صنعه إنسان " [2] .

يتجلى هذا الصنع في إنشاء نمط خاص من الخيال، يتم فيه اختيار وقائع خيالية، تشكل آلة تخييلية، وتوجد الشفرة في طبيعة تلك الآلية. فلكي يغدو الخيال شفرة تواصلية، لا بد من تحريكه إلى فاعلية تمثيلية ينفعل من خلالها التواصل ويكون أدبياً، عندما يتحول الخيال المشتمل عليه العالم الروائي إلى وظيفة لخلق التواصل، هذا التحول هو ما يسم التخييل بكونه شفرة تواصلية، يقف خلفها مرسل أودع نيته في ارسال معنى في الدور الذي تضطلع به السمة التخييلية كمحور في النص، وفرصة لبعث دور القارئ ليدخل في علاقة تواصلية مع العالم المعروض في النص.

نتعرف على الفاعلية التواصلية للتخييل كشفرة من خلال العملية التمثيلية التي تقوم عليها الرواية بوصفها شكلا فنياً "يمتلك مستويين: مستوى التعبير، ومستوى المضمون؛ أي التمثيل والممثل"[3]، فالبنية الروائية المكونة من وقائع خيالية لا تأتي بشكل خام، بل هناك سرد يتولى مهمة تمثيل الحكاية عبر الزمان مداخلا معها آلياته وتقنياته وأشكال تقديم الحكاية، وما يصاحب ذلك من تعليقات وصفية او أيديولوجية ، تنضم إلى المادة الحكائية. كنسيج موحد يعتمل في داخله اكثر من

([1]) نظريات السرد الحديثة : والاس مارتن ، ترجمة : حياة جاسم محمد ، ص ٢٤٩ .

([2]) المصدر نفسه : ص ٢٤٣ .

([3]) شعرية التأليف : بوريس أوزبنسكي : ترجمة : سعيد الغانمي ، وناصر حلاوي ، ص ١١ .

مستوى ارسالي حسب طبيعة الجنس الروائي المشتمل على وجود موضوعي لمضمون مرتهن إلى الخيال، وعلى هذا المستوى "ليست الاحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، انما الكيفية التي اطلعنا السارد بها على تلك الاحداث"[1].

هذه الكيفية ليست مجرد قناة تواصلية بين السارد والمسرود له، أي لا يمكن حصر دورها في محاولة نقل الرسالة إلى المسرود له كي تحقق تأثيرا عليه. بل هي جزء من الفعل التواصلي الذي يتسرب إلى النص بكامله على شكل من القصدية التواصلية، بهذا المنظور، تزحف الوقائع الخيالية المتداولة بين السارد والمسرود له من كونها نظاما قائما بذاته إلى محور تنظيمي للعمل الادبي باتجاه أن يتحول إلى نص، وما تحتمله هذه الكيفية من مستويات لا توجد بشكل عمودي يمكن الانتقال فيه من جزء إلى آخر، بل هي لحظة مكثفة امام القارئ الذي سوف ينفتح من خلالها على المعنى.

ويأتي التخييل كشفرة تواصلية واحداً من مجالات تحقق هذه الكيفية، وهذا ما يسم التواصل الادبي، بوصفه ليس عملية ضخ يمكن أن تختزنها قناة تطرح محتواها إذا ما شغلت، بل هو عملية انفعالية بالمعنى الفلسفي، تبرز في بنى النص وسيرورته، وبذلك يغدو كل من القارئ والمؤلف ادواراً للتواصل بصفته الادبية، بمعنى انهما لا يتواصلان من مراكز ثابتة أو نسق مشترك ابتداءً، يقترح ذلك النص الادبي الروائي الذي لا يمكن ادعاء أننا نتلقى مضمونه بشكل موضوعي، لأنَّ النص يصب علينا مجموعة ذوات، وبالمقابل نحن نصب عليه ذواتنا، يحدث ذلك من خلال العالم الخيالي والخطاب الأدبي النوعي.

نموذج تحليلي : شخصية مصطفى سعيد

تجند رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) جميع عناصر السرد لتوضيح معالم الشخصية ومنحها اكبر قدر من البروز ولغرض حضورها في جميع المواقف، وكما يقول جان ريكاردو أن الرواية لم تعد كتابة مغامرة بل مغامرة كتابة، ونحن لم نعد نتابع في هذه الرواية تطور بطل روائي أو تطور طائفة اجتماعية بل انتاج نص واستحالات شخصيات خاصة بالضمائر[2] وتجمع شخصية مصطفى سعيد كل العالم الخيالي اليها، ومنها تصدر الاحداث، وكأن الرواية تسعى إلى بناء هذه الشخصية وقراءتها في آن، فهو موجود في الغرب حيث ذهب الراوي للدراسة وموجود في القرية حيث عاد، ويتراءى شبحه في قصة الرواية وفي الوصف الشعري لعناصر في الطبيعة وأمكنة الرواية وأزمنتها، فهو يسير داخل العالم الروائي ويعمل كمحرّك له من الداخل. وهذا يجعلها "شخصية روائية مركَّبة الى حد التناقض... فهو يعيش في عالمين دائماً، عالم القناع يعيش فيه ويتكيَّف له، وعالم آخر هو عالم الواقع الذي يجد فيه نفسه"[3].

إنَّ التخيّل الذي يبنيه الروائي في ذهنه يستلم وجوده من أوجه شخصية مصطفى سعيد، المكون البنيوي الأساسي في الرواية، لكن ذلك لا يحدث بالوضوح الذي يمكن أن يتصور لأول وهلة، إذ براعة الروائي تمكنه من تحويل مضمون خيالي موضوعي إلى ظلٍ لمصطفى سعيد، كما أنَّ مصطفى سعيد نفسه يبقى ظلاً هو أيضاً عندما يكون الحديث عنه أو يقوم بحدث في الرواية أو يتولى مهمة تقديم الحكاية بوصفه أصبح سارداً، يحدث ذلك بمزيد من شعرية البناء والوصف وحبكة

([1]) مقولات السرد الادبي : تزفيتان تودوروف ، ترجمة : الحسين سحبان وفؤاد صفا ، مجلة آفاق – المغرب- ، عدد (٨-٩) ،سنة ١٩٨٨ ، ص ٣١ .

([2]) عالم الرواية : ص ١٧٧ .

([3]) صراع الشخصية بين القناع والواقع في موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح : د. حسين يوسف ، مجلة اداب الرافدين ،كلية الاداب – جامعة الموصل ، عدد (٢٥) – ١٩٩٣ ، ص٩٠ .

متألقة، ويحقق هذا مبدأً مهماً في شعرية النصوص الأدبية، حيث تقول شيئاً وتعني آخر، أو تقول شيئاً يمكن له أن يقول أشياء أخرى، أو تقول أشياء كثيرة بشكل تدَّعي فيه أنك لم تقل إلا شيئاً واحداً.

على هذا النسيج الروائي المتماسك يمكن معاينة العالم الخيالي كشفرة تواصلية تبرز من خلال التخييل الذي يظهر مع نمط الاختيار والانشاء لعناصر ذلك العالم، تظهر كقوة تفعيلية لدور القارئ وشرعية مشاركته في إضاءة النص. يروي مصطفى سعيد قصته بنفسه فيقول:

"إنها قصة طويلة لكني لن أقول لك كل شيء. وبعض التفاصيل لن تهمك كثيراً، وبعضها ... المهم انني كما ترى ولدت في الخرطوم. نشأت يتيماً، فقد مات والدي قبل أن أولد ببضعة أشهر، لكنه ترك لنا ما يستر الحال. كان يعمل في تجارة الجمال. لم يكن لي إخوة، فلم تكن الحياة عسيرة علي وعلى أمي. حين ارجع الآن بذاكرتي أراها بوضوح، شفتاها الرقيقتان مطبقتان في حزم، وعلى وجهها شيء مثل القناع. لا أدري. قناع كثيف، كأن وجهها صفحة بحر، هل تفهم؟ ليس له لون واحد بل ألوان متعددة، تظهر وتغيب وتتمازج. لم يكن لنا أهل. كنا أنا وهي، أهلاً بعضنا لبعض. كانت كأنها شخص غريب جمعتني به الظروف صدفة في الطريق. لعلني كنت مخلوقاً غريباً، أو لعل أمي كانت غريبة"[1].

يتشكل العنصر الخيالي كشفرة تحجب فاعلية تواصلية من جهة النص، في النقص الذي تظهر به الشخصية، فالأب غير موجود ابتداءً، وهذا يعني دلالة سلبية لان الاسرة لن تمتلك كيانها المكتمل، هناك غياب للاب يجعل الطفل يتيماً، لكن، الغياب ليس ذا وجه وحيد، بل سوف يجرف معه كل ما يمكن أن يحضر إذا وجد الأب، وننتقل بذلك على مستوى التخييل الى عملية تغييب، وبالاتجاه نفسه يتحول العنصر الخيالي إلى شفرة تخييلية تفتح مجالا تواصلياً، يحضر فيه القارئ ليعقد صفقة مع النص، مفادها أن كلا منهما سوف يسهم من أجل رسم صورة لما وراء النص.

تغييب الأب عن الاسرة التي سينشأ فيها مصطفى سعيد محاولة من النص لقطع أي صلة للشخصية عن الأب، مما يعتم شكل العلاقة معه، وينسحب على مصطفى الذي لن نعلم شيئاً عن كونه ابناً يحمل في كيانه امتداداً لجذر أو انتماء إلى محور، ومن ثم سنفقد القدرة على ملاحظة أين سينشد وبأية كيفية، وإذا كان الأب يمثل سلطة بشكل من الأشكال في مجتمع أو آخر فانَّ مصطفى سعيد في حلٍ من تلك السلطة، هذه العملية في اظهار الشخصية حركة من النص باتجاه تحويل العنصر الخيالي إلى آليَّة تخييلية مبطَّنة بفاعلية تواصلية.

تستمر سلسلة بتر مصطفى سعيد عن انتمائه الأسري، حتى عندما تحضر الأم، فهي أيضاً لا امتداد لها، وكأنَّها خرجت من المجهول، كل ما يتعلق بها محذوف، ولم يبقَ سوى أمٌ لها وجه لكن من دون كيان، وجهٌ لا يمكن تحديده بسهولة، مصطفى ابنها معد ليؤكّد أنَّه لا علاقة له بها على الرغم من كونها شاخصة أمامه بدقة، كل ما يراه منها يصر على أن لا يوحي له أنَّها أم وتحديداً أمه، يراها غامضة وكأنها تلبس قناعاً كثيفاً، ممتدَّة إلى ما لا نهاية كأنَّ وجهها مدى البحر حيث لا نقطة ترتكز عليها العين، وفي الحقيقة يمعن مصطفى في استجهال أن تكون أمه برغم أنَّها كذلك فعلاً. فأحد قطبي الأسرة غائب كمجهول والثاني حاضر كصورة لغياب مستمر في الحضور.

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : الطيب صالح ، ص ٢٣ .

ويخفق مصطفى سعيد في العثور على شيء ينتسب له في وجه أمه، وعندما يفشل في ذلك فإنَّما يعلن عن خواء ذاته عن أي رابط يشده إليها، ويغدو إدراكه لأمه نوعاً من استمراء غربته متحولاً إلى فوران أنوي تجاه فقدان الإحساس بأنَّها أمه، وإذا غاب ذلك الإحساس جرف معه إمكانية أن يكون ابناً، ولا يبقى له سوى إحساس بالغربة، وعلاقة فاترة لا روح فيها.

بهذه الطريقة تم تخييل مصطفى سعيد من الداخل والخارج، وكأنمّا يراد منه أن يتجرَّد من كل أبجديات الحياة ومنظومة القيم السائدة، ليدخل في عماء أو يدور في فراغ ويبحث عن شيء ما يجهل ما هو أو حتى فرص الحصول عليه، وتحت هذا العنصر الخيالي يسير النص إلى عملية تشفيريَّة، ويظهر نمط التواصل عندما يكون أدبياً، سمته فعالية في النقل، لكن ليس بأدوات متاخمة للمضمون المنقول، بل العكس من ذلك، وفق آلية انفعاليَّة، بمعنى أنَّ العنصر الخيالي يمتلك موضوعيّته وفي الوقت نفسه يكون منفتحاً على ذاتية تعزى إلى القارئ بتنظيم من النص، وهو أمر من خصوصية الجملة السرديّة الروائيّة، حيث نقف على مضمون محدد أمامنا، لكنه يمثل بوابة لمضامين أخرى ممتزجة فيها، مكونة كثافة في النقل، وفي لحظة واحدة، يرسل الجميع، والعالم الموضوعي الخيالي المنقول يبدو قاصداً لمضمونه، لكن ما غير المنقول يبقى معلقاً في ثناياه على شكل من قصدية النص المبأرة في نقاط منه، يتم من خلالها الاستمرار في إرسال العالم الخيالي حاوياً على الفاعليَّة التواصليَّة .

والمحور الذي يشتمل على الشفرة التواصلية في المقطع السابق تمثل في نزع مصطفى سعيد عن انتمائه الأسري وارتباطه بوجود بشري محدد من الخارج، وإن كان هذا الوضع جزءاً من العالم الخيالي الذي تتكون منه الرواية، إلا أنَّه جزء - وفي الوقت نفسه - من الدور التمثيلي لما يحاول النص قوله، ومن ثم يلتبس ذلك المضمون بوظيفة تواصلية أدبية عندما يفتح لنا المجال للعبور إلى ما وراء النص.

وحين يكتمل الوجود الموضوعي للعالم الخيالي يتسع دور النص في إثارة شفرته التواصلية، كما هو بارز في المواصفات الكلامية الحادة التي يتحدث بها مصطفى سعيد، وتكتسب "أهمية فنيَّة كبيرة لخلق صور الناس الموضوعيَّة والمنجزة، وكلما كانت الشخصية تتسم بقدر أكبر من الموضوعية برزت سحنتها الكلامية بدرجة أكبر من الحدّة"[(1)].

لكن هذه الصورة الموضوعية لا يمكن أن تكون محدّدة إلى النهاية "حتى عندما يكون الراوية واحداً من الأبطال ويكتفي بأن يأخذ على عاتقه جزءً من القصة، حسب، حقاً أن ما يثير اهتمام المؤلف في الرواية ليس فقط أسلوبه النموذجي والفردي في التفكير، والمعاناة، والحديث بل بالدرجة الأولى أسلوبه في الرؤية والتصوير، هنا تكمن وظيفته المباشرة بوصفه راوية ينوب عن المؤلف. ولهذا فإن موقف المؤلف، مثلما يحدث في تقليد الأساليب، يتغلغل داخل كلمته ويجعلها نسبية. بدرجة أكبر أو أقل. إنَّ المؤلف لا يعرض علينا كلمة الراوية (بوصفها كلمة موضوعية خاصة بالبطل). بل يوظفها من الداخل لخدمة أهدافه، إضافة إلى أنَّه يجبرنا على أن نحس بجلاء بالمسافة القائمة بينه وبين هذه الكلمة"[(2)].

يستمر بناء شخصية مصطفى سعيد كعملية تخييلية، والنقص الذي تعاني منه حياته الاجتماعية والغموض الذي يلف كيانه الداخلي، لا بد أن يصوغ وجوداً خاصاً له، يقول:

([1]) قضايا الابداع الفني عند دوستوفسكي : ميخائيل باختين ، ترجمة : جميل نصيف ، ص ٢٦٦ .

([2]) المصدر نفسه : ص ٢٧٨ .

"وكنت، ولعلك تعجب، أحس إحساساً دافئاً بأنني حر، بأنه ليس ثمة مخلوق أب أو أم، يربطني كالوتد إلى بقعة معينة ومحيط معين. كنت أقرأ وأنام، أخرج وأدخل، ألعب خارج البيت، أتسكع في الشوارع، ليس ثمة أحد يأمرني أو ينهاني. إلا أنني منذ صغري، كنت أحس بأنني... أنني مختلف. أقصد أنني لست كبقية الأطفال في سني، لا أتأثر بشيء لا أبكي إذا ضربت، لا أفرح إذا أثنى عليّ المدرس في الفصل، لا أتألم لما يتألم له الباقون. كنت مثل شيء مكور من المطاط، تلقيه في الماء، فلا يبتل، ترميه على الأرض فيقفز"[1].

يظهر هنا الوجه الآخر لمصطفى سعيد بعد أن فصم عن انتمائه الأسري، وجه لا ملامح فيه أو مؤشرات إلى كينونة داخلية، كأنَّما أصبح كائناً لم تعرف هويته بعد، يمارسأفعالاً بشرية مفرغة من محتواها الإنساني، ويطوف على الأشياء لكن ذاته من الداخل لا تلامسها، فتبقى عاجزة عن مزامنة أفعاله ومنحها ذائقة إحساسية، إحساسٌ وحيد يدور في صدره ولا يجاوره شيء آخر، إنه إحساس بالحرية، يمكن من خلاله أن يطل النص على فعل تواصلي، لأن هذه الحرية لم تنتج في سياق مألوف، يكون نتيجة منطقية لتلك الحرية، حيث لم تؤسس كوعي ينقل الانسان إلى مصاف رؤى جديدة تفارق السائد من الثقافة، إنَّها حرية في إطار من العبثية أو الهمجية، حرية بمعنى الاختلاف غير المفسَّر عن الآخر، كأنَّها ماهية في الذات لم يجرِ عليها تعديل أو تحوير، فانطلقت جامحة تعبر عن نفسها بأشكال متعددة.

إبراز مصطفى سعيد بهذه الصياغة الحادَّة هو عمل من الشفرة التواصلية، التي تمر من خلال العالم الخيالي كنتوء يتشكل مع ظهور النص في نسيج من المتواليات السردية، فالنقص في كيان الأسرة والانفصام عن الأم لا بد أن يوصلنا إلى حرية متعدّدة الأوجه تبحث لها عن تجليات في مدى غير محدود في الواقع.

يميز بيرسي لوبوك بين وسيلتين لخلق الشخصية أو تمثيلها، بين الإظهار والإخبار، أي بين أن يريك أو يخبرك، ويفضِّل النقاد عموماً الإظهار على الإخبار كوسيلة للكشف عن الشخصية، يشعرون أنَّ هذه الوسيلة تكشف حياة الشخصيات أكثر مما تعالجها، كأشياء فاقدة للحياة. إلى جانب ذلك فنحن نشعر أنَّنا نقرر ما تكون عليه الشخصية عندما نراقبها وهي تتصرف أمامنا، حيث بالمستطاع استخدام نظرتنا النقدية، ومعرفتنا بالبشر للوصول إلى تقييمها، بينما عندما نخبر بأمر ما فإنَّنا إما أن نقبله أو نرفضه، وليس ثمَّة مجال لاستجابات مختلفة[2].

ويجري الكشف عن شخصية مصطفى سعيد بأسلوب الإخبار مقدماً من الشخصية نفسها بوصفها سارداً وشخصية في آن واحد، لكنه ليس إخباراً مباشراً يقدم معلومات عن الشخصية ومن ثم تتضح صورتها أمامنا، بل إنَّ طبيعة الإخبار إبهاميَّة، لأنَّها تغرِّب الشخصية إلى حد أننا نفقد القدرة على ربطها بأشخاص في الواقع، لتنحدر إلى عملية تجريدية تنوي الشخصية بها أن تكون ممثلة لشيء ما أو فكرة معينة، من هذه الناحية يشرع النص بإدلاء شفرته التواصلية التي تدعونا إلى التأمل والتفكير في مواصفات تلك الشخصية، وعندما نفعل ذلك ننتظر من النص أن يدخلنا في هذه المهمة، يقول السارد بصدد دخوله صفوف الدراسة:

"المهم أني انصرفت بكل طاقاتي لتلك الحياة الجديدة. وسرعان ما اكتشفت في عقلي مقدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب والفهم. اقرأ الكتاب فيرسخ جملة في ذهني. ما ألبث أن أركز عقلي في مشكلة الحساب حتى تتفتح لي مغالقها، تذوب بين يدي كأنها قطعة ملح وضعتها في الماء. تعلمت الكتابة في اسبوعين، وانطلقت بعد ذلك لا ألوي على شيء. عقلي كأنه

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ٢٣-٢٤ .

(2) مدخل لدراسة الرواية : جيريمي هوثورن ، ترجمة : غازي درويش عطية ، ص ٥٠ ، وينظر : صنعة الرواية : برسي لوبوك ، ترجمة : عبد الستار جواد ، ص٦٢

مدية حادَّة، تقطع في برود وفعالية، لم أبالِ بدهشة المعلمين وإعجاب رفقائي أو حسدهم. كان المعلمون ينظرون إليَّ كأنني معجزة، وبدأ التلاميذ يطلبون ودّي. لكني كنت مشغولاً بهذه الآلة العجيبة التي أتيحت لي. وكنت بارداً كحقل جليد، لا يوجد في العالم شيء يهزني"[1].

ذات مصطفى سعيد المعطَّلة عن التواصل الانساني، يقابلها عقل متحفز ممنوح طاقة مكثَّفة لتشغيله، لكنه يعمل بمعزل عن الذات أو أنا توجهها مضامين معينة، يبدو عقله نقياً كأنَّما هو جهاز أُنتج للتو، يدور بكفاءة تامة، ويحفل بتقنية متقدمة، يندفع به إلى حقل الحساب، فيجد فيه ضراوة فائقة، هذا المسار في شخصية مصطفى محاولة من النص لنثر بذور الفاعلية التواصلية بتنويع التخييل كشفرة، فقوى الحياة المعنوية متمثلة بالعلاقات الانسانية على مستوى الآخر والاسرة معدومة، وقوى المادة مستنفرة إلى اقصى درجة ممثلة بالعقل المندلع لهضم كل ما يرد اليه وفق آلية منطقية صارمة، تجد مجالها المفضَّل في عالم الحساب والأرقام.

هذه الصورة لمصطفى سعيد هي دور تمثيلي عبر الخيال لما يسعى النص إلى قوله، يؤخر غير المقول ويطلق مقولاً يتظاهر أنه مقصود لذاته يمتلك مضموناً خيالياً، ويترك العنصر الخيالي يتحرك بطريقة لا يمكن الاكتفاء بموضوعيتها، وفي الوقت نفسه لا يتسنى للقارئ أن يقول النص بسرعة، وهذه سمة الشفرة التواصلية في الجملة السردية الروائية مقدمة في إطار التخييل للعنصر الخيالي كآلية لتمثيل المعنى ودور القارئ في آن.

شخصية مصطفى سعيد كمجال لتحرك الشفرة التواصلية، غربت عن الواقع الذي نشأ فيه، مما سينتزعه منه إلى واقع آخر، ربما يجد فيه انسجاماً داخلياً، لتلتقي فيه ذاته المختلفة مع واقع آخر مختلف، وهذا يبرر أنَّه حظي باهتمامٍ ورعاية من نماذج ذلك الواقع المختلف:

"وصلت القاهرة، فوجدت مستر روبنسن وزوجته في انتظاري، فقد أخبرهما مستر ستكول بقدومي، صافحني الرجل وقال لي: كيف أنت يا مستر سعيد؟ فقلت له: "أنا بخير يا مستر روبنسن". ثم قدمني إلى زوجته. وفجأة أحسست بذراعي المرأة تطوّقاني، وبشفتيها على خدي. في تلك اللحظة، وأنا واقف على رصيف المحطة، وسط دوامة من الاصوات والأحاسيس، وزندا المرأة ملتفّان حول عنقي، وفمها على خدي، ورائحة جسمها، رائحة أوربية غريبة، تدغدغ أنفي، وصدرها يلامس صدري، شعرت وأنا الصبي ابن الاثني عشر عاماً بشهوة جنسية مبهمة لم أعرفها من قبل في حياتي، وأحسست كأنَّ القاهرة، ذلك الجبل الكبير الذي حملني إليه بعيري، امرأة أوربية، مثل مسز روبنسن تماماً، تطوقني ذراعاها، يملأ عطرها ورائحة جسدها أنفي. كان لون عينيها كلون القاهرة في ذهني، رمادياً، أخضر، يتحول في الليل إلى وميض كوميض اليراعة"[2].

تمثل الغريزة الجنسية الجزء الآخر من قوى الحياة المادية في ذات مصطفى سعيد، حيث تحتمل نشاطاً متحفزاً، مردّه إلى توهج الغريزة بقوة لا شرط عليها أو قيد، فتبرز في حالة محضة، حالما تلتقط مؤثراً من الخارج، لكنَّ هذه الشهوة ليست حالة حيوانية فحسب، بل يعتريها إبهام عندما تتحسسها الشخصية، هذا التلوين فيها من عمل الشفرة التواصلية، لأن فيها زيادة غير مفسَّرة، تظهر في فاعليتها المبكّرة من جهة، وغموضها لدى الشخصية من جهة ثانية، يمكن تلمّس بعد هذه الزيادة في الطرف المحرك لها، وهي المرأة الأوربية، التي تنجذب إليها الرغبة بقوة وغموض في آن، وتشكّل هذه العلاقة الجسدية ملتقى لمصطفى سعيد من الداخل مع طرف خارجي لم يعهد علاقة به من أي نوع، وينوع السارد محتوى الشخصية الداخلي،

---

(١) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ٢٦ .

(٢) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ٢٨-٢٩ .

ويمده إلى المكان (القاهرة)، ليترشح من هذا استطالة ذاته عندما تحتك بالغريزة، دلالة على انسياب الشخصية خلف هذا الشعور الساخن كلحظةٍ مكثفةٍ تموج فيما موجّهات متعدّدة.

عند هذه النقطة الحرجة تحتدم الممارسة الداخلية لكيان الشخصية، الذي ظل أمام حالات كثيرة تستدعي استجابات متنوعة، وفي الوقت نفسه يتحرك النص صوب فاعليته التواصلية، لنقف على الحركة الداخلية للنص وآلية تداخل مستويات العالم الروائي في نسيجه المقدم في ملفوظ واحد، يمكن أن يضم تلفظات أخرى في داخله، فهذه الغريزة الوحشية المبهمة تستيقظ في ذات مصطفى سعيد حالما تمر عليها امرأة أوربية، ومن دون ملاحظة أية حالة لتلك المرأة تمور الرغبة كأخطبوط يجمع أشلاءه لاحتواء شيء ما، وتغدو المرأة الأوربية مفتتح ذات مغلقة، وفي الحقيقة، يسير تحت ذلك تيار حركة الشخصية من بيئتها في الشرق إلى بيئة أخرى في الغرب، ومع هذه الحركة يمكن ملاحظة مسار ذات مصطفى سعيد وقوة الجذب التي ستصوغ وجوده هناك بكيفية ما.

هذه الكينونة الخاصة لمصطفى سعيد، تتحرك بها الشفرة التواصلية، وسوف تنقل إلى واقع آخر هو الغرب، وبالمقابل سننتقل إلى جزء آخر من النص وهو يمارس تواصله الأدبي، يقول مصطفى سعيد: "كانت لندن خارجة من الحرب ومن وطأة العهد الفكتوري، عرفت حانات تشلسي، وأندية هامبستد، ومنتديات بلومزبري. اقرأ الشعر وأتحدث في الدين والفلسفة، أفعل كل شيء حتى أدخل المرأة في فراشي. ثم أسير إلى صيد آخر"[1].

كانت الشخصية في بيئتها تفتقر إلى التواصل الداخلي بين الوعي والذات، ولأنَّه بلا محور، ظلت ذاته معزولة، تهيج عقله وقطع أشواط الدراسة بوقت قياسي، وبقيت الذات باردة تسودها اللامبالاة، والبقاء على صورة واحدة ثابتة من الركود، في الاعلى في عقله طاقة تصرف بلا هوادة وفي الداخل ترقد جثة محنطة، الغريزة الجنسية نفخت روحاً في تلك الجثة، وتشكل نسق بين الوعي والذات، تحركه علاقة غامضة، وأصبحت قوى العقل موجَّهة من داخل الغموض الذي يكتنف الشهوة، ظهور الكينونة بهذه الصياغة يحقق وظيفة تواصلية، تحفز القارئ باتجاه قراءة الغموض عبر مسيرة النص الذي يداخل علامات من طبقات ثقافية مختلفة، يمكن القيام بترتيبها انطلاقا من علامة (الصيد)، حيث توظف الثقافة والتمدّن من أجل سلوك بدائي يتمثل في الصيد الحاوي على إشعاع دلالي دقيق، يحيل إلى البيئة التي نشأت فيها الشخصية، واستقرت آثارها كمضامين غائرة في لا وعيه المشوّه، ومن هذا المحور يمكن رؤية الشفرة التواصلية، فمظاهر المدنية والثقافة ممثلة بالواقع الغربي توظف من أجل غريزة في حالتها البدائية. هذا البناء الداخلي للعالم الروائي هو أثر للفعل التواصلي المتجلّي كقصديّة للنص.

الصيد كممارسة بدائية يقوم بها الانسان في الطبيعة المتاحة له، مستخدماً آلة أو وسيلة ما، للحصول على حيوان يتخذه طعاما ًله، يحوله مصطفى سعيد إلى صيد آخر يتمثل بالمرأة، ويستخدم آلة أخرى هي الثقافة، لكنه يبقى موجهاً من غرائزه الأولية، فأمام الحصول على لحم لإطفاء غريزة الجوع، يمتلك جسداً لإرواء غريزته الجنسية، ورغم الثقافة التي يتحلّى بها مصطفى سعيد، ومواكبته لتمدّن الغرب، واشتغاله كأستاذ في الاقتصاد، إلا أنَّ انجذابه إلى غريزته، وتوظيفه لكل مؤهلاته الثقافية من أجلها يجعله ينضم إلى مصاف سلوك بدائي.

يعمل التخييل كشفرة تواصلية في هذه المفارقة التي تنطوي عليها شخصية مصطفى سعيد، ومن خلالها ندخل مع النص في علاقة تواصلية من النوع الأدبي، توجّه انتباهنا إلى هذه المفارقة وتخطط استجابتنا القادمة:

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ٣٣ .

"غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة، ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسي دافئ والسرير رحب مخداته من ريش النعام. وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسجية، موضوعة في زوايا معينة. وعلى الجدران مرايا كبيرة، حتى إذا ضاجعت امرأة، بدا كأنّني أضاجع حريماً كاملاً في آن واحد. تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفي الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيمياوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب. غرفة نومي كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى. ثمة بركة ساكنة في أعماق كل امرأة. كنت أعرف كيف أُحركها. وذات يوم وجدوها ميتة انتحاراً بالغاز ووجدوا ورقة صغيرة باسمي، ليس فيها سوى هذه العبارة، مستر سعيد. لعنة الله عليك"[1].

تبدو غرفة مصطفى سعيد مُعدَّة باهتمام بالغ لإيقاع الفريسة في الفخ، وهي مزينة بطريقة، يمكن أن تستهوي كل أنواع الفرائس، فيها إشارات إلى نمط حياة الغرب، كما تضم أجواء شرقية، ويمعن مصطفى سعيد في رؤية ذاته تمارس الفعل الجنسي من خلال المرايا التي على الجدران، لكن هذه الغرفة لا تعدو أن تكون مقبرة، فأي امرأة تُستدرَج إليها فقد اقتربت من حتفها، لكن هذا لا يحدث بالمعنى المادي للقتل بل هو قتل لذات استنشقت دفء الحياة لبرهة ثم داهمها السراب، وعندها لم تستطع العودة إلى البداية، حيث كانت قانعة بحياة باردة.

على انتحار كل امرأة يصيدها مصطفى سعيد ينحدر النص إلى فاعليته التواصلية، عندما يشفر حدث الانتحار بوصفه أثراً لسلوك مصطفى سعيد البدائي، ونجتاز مستوى العالم الخيالي إلى مستوى تخييل المعنى، عندما تجرَّد المرأة من أنوثتها وتغدو مجرد جسد، ويستحوذ عليها إحساس بالفشل الذريع أن تمتلك تلك الكينونة التي توهجت فجأة ثم ساد الظلام، يفعل ذلك مصطفى سعيد حالما يحول الثقافة إلى آلة صيد ويضعها تحت خدمة غريزته الجنسية، وتصبح المرأة التي تتنعم بحريتها في مجتمع حديث طريدة، يعيها صياد ماهر، مدنَّس بانقسام داخلي يعبر عن نفسه بغريزة وحشية.

الجزء المتعلق بالغريزة الجنسية في شخصية مصطفى سعيد يمثل لحظة مكثفة لفاعلية الشفرة التواصلية توفر تخطيطاً دقيقاً لقراءة ما وراء النص، هناك تركيز غير عادي على هذه الثيمة يجعل القارئ يتواصل مع النص مشاركاً في بنائه كما يدعوه النص نفسه، وعندما يبني النص عالمه من خلال الوقائع الخيالية فإنَّه يقترح وسيلة أمام القارئ ليقوم هو ببناء عالمه أيضاً، ويتحقق ذلك من خلال الشفرة التواصلية المبرزة لثيمة الغريزة عند الشخصية، والترشحات الدلالية التي تتساقط منها في كل جملة سردية من النص.

المبحث الثاني: الإيحاء

يعني الإيحاء إسناد وظيفة أخرى إلى الشيء غير وظيفته الأصلية، وهو بذلك دلالة تطبق على الأشياء فتخرج من حقل اللسانيات. وهذه الدلالة الثانوية ليست اعتباطية ولا تقوم على إرادة فرد من الناس، ففي كل مجتمع -متخيلاً كان أو حقيقياً- تؤلف الأشياء نظاماً دلالياً ولغة[2].

يرتبط الإيحاء بما هو خارج الصورة المفهومة للكلمة ويكون قيماً متميزة عن المعنى؛ لأن القيم عبارة عن مشتركات فوق دلالية، وباعتبارها متميزة عن المعنى، فإنَّها تشكّل موضوع دراسة خاصة هي الأسلوبية. وتنتسب القيم الأسلوبية إلى نموذجين: فمن جهة هناك كلمات وأشكال تعبر عن انفعالات، ورغبات، ومقاصد المتكلم. ومن جهة أخرى تستدعي الكلمة

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ٣٥ .

(2) الادب والدلالة : تزفيتان تودوروف ، ترجمة : محمد نديم خشفة ، ص ٢٦ .

وسطاً معيناً، ولا يستخدمها كل الناس، أو إذا شئنا فإنَّ بعضهم يستخدمها في حالة معينة فقط. وهي مشتركة أيضاً مع مجموعة وحالة اجتماعية تنتمي إليها عادة، ونستخلص من هذا وجود قيم تعبيرية، وأخرى اجتماعية أو اجتماعية سياقية[1].

وعندما تحدث تسمية تعبيرية لشيء فإنَّما يعني ذلك تميزه بالنسبة لمن يتكلم، وتعبر عن القيمة الشعورية، والتمني، والقيمة الجمالية والأخلاقية التي يعمد المتكلم إلى وصفه بها، وليس المقصود من هذا هو التحقق من هوية الموضوع، ولكن المقصود هو التعبير عن القيم الواقعة خارج المفهوم والتي تكون المعنى في الوقت نفسه[2].

وينتمي الأدب إلى القيمة التعبيرية بجدارة، والى عمليات الإيحاء؛ لأنَّه يسند وظائف جديدة للأشياء التي يحولها إلى كلمات وجمل أدبية سردية. وهو بذلك يحقق ثراءً للأنظمة اللغوية، ومن هنا ننفتح على الإيحاء كشفرة تضمر فاعلية تواصلية، تعمل بموازاة العالم الدلالي الذي يبنيه النص الروائي في عناصره الفنية والمضمونية، وهي متاخمة لترشحات الدلالة عند كل مقطع من مقاطع النص

يجري الإيحاء مع السمة التمثيلية التي تطبع الأدب الروائي، فهذا العالم الخيالي مصنوع بطريقة تؤدي إلى أن يقول النص معنىً، فأمام تعرفنا على واقع متخيل يتركّب من أحداث وشخصيات نتعرف وفي الوقت نفسه على اشتغال تلك العناصر لإنتاج معنىً متعاضداً مع القارئ الذي يمنح دوره من خلال النسيج الجمالي للنص، ويبرز الإيحاء كشفرة في محاولة النص اثارة القارئ إلى نيته في قول معنى ما، ليكتسب العالم المنقول إليه تواصلاً أدبياً، ويمكن تحديد مركزين في النص الروائي لانبثاق الشفرة الإيحائية: الاول يتحرك من خلال تقنيات السرد وأوصاف وتعليقات السارد وخطاب الشخصيات، والثاني من طريقة انبناء العالم الخيالي والطريقة التي يعمل بها النص.

هذا السلوك النصي يمكن معاينته كفاعلية تواصلية، فالشفرة تدعم القارئ في المشاركة مع النص، لكنها في الوقت نفسه لا تمكنه من القبض على معنى جاهز، ويظهر هنا طابع التواصل الأدبي متحققاً من خلال الشفرة التي تؤشر على هذه النية الضمنية عند النص، وتعبر عنها بإجراءات أدبية.

ويعد الإيحاء كشفرة مجال ظهور معان ضمنية، حيث تستثمر الإشارات وومضات المعنى، التي تولدها دلالات معينة، وفي القراءة يضفي القارئ الثيمات على النص، ويلاحظ أنَّ بعض ايحاءات الكلمات والعبارات في النص يمكن أن تضم إلى ايحاءات مشابهة لكلمات وعبارات أخرى. فما أن نتعرف على نوى مشتركة للإيحاءات حتى نضفي على النص ثيمة، وما أن تتعلق عناقيد الإيحاء باسم علم معين حتى نتعرف على شخصية ذات صفات معينة[3].

وعندما ينتسب الإيحاء كشفرة إلى التواصل الادبي فإنَّه يميل باتجاه أن يكون دوراً لعملية نقل المعنى، ويزحف قليلاً نحو وظيفة تمثيلية لنية المؤلف في الدعوة إلى معنى من خلال النص، وإذا كان الإيحاء يتحرك على المستوى الدلالي للعالم الخيالي فإنَّه كعنصر في العملية التواصلية سوف ينتقل إلى دور لارتباط القارئ بالنص، وهنا يكمن معنى الإيحاء كشفرة تواصلية، ومن هذه الناحية ليس الإيحاء عملية مقننة يمكن ضبطها بقواعد، بل هو متغير باستمرار؛ لأنَّه رهن أسلوب الكاتب وطريقة التخيل التي يصنع بها عالمه الروائي، ومن جهة ثانية تتم معاينته من خلال الخبرة الأدبية التي يتوفر عليها الناقد كقدرة على تحقيق استجابة للطريقة التي يعمل بها الأدب الروائي.

---

(1) علم الدلالة : بيير جيرو ، ترجمة : منذر عياشي ، ص ١٠٠ .

(2) المصدر نفسه : ص ١٠٢

(3) السيمياء والتأويل : روبرت شولز ، ترجمة : سعيد الغانمي ، ص ١٦٩ .

نموذج تحليلي : علاقة الراوي بمصطفى سعيد

تمتاز رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) بأسلوب إيحائي مثير، يتخلل مفاصل العالم الخيالي، سواء في الخطابات التي ينجزها الراوي والشخصيات أم القصة التي تدور بها الرواية، وفي الحالتين يحقق الإيحاء ترسبات دلالية متزايدة، وومضات معنى متعددة، ويتعمق الإيحاء عندما يتعلق بالراوي وهو يدرك مصطفى سعيد أو يفكّر فيه أو يشاهده في فعل يقوم به أو يصفه أو يحاوره أو يتخذ موقفاً منه. ومنذ البداية ننتبه إلى الحيرة التي تخامر الراوي وهو يقترب من مصطفى سعيد، ويبدو له لغزاً أو سراً، فرغم وجود مصطفى سعيد في القرية وانتمائه إلى المجموع حياةً وسلوكاً وثقافةً، إلا أنَّ الراوي يدركه في حالة خاصة ويعزله عن الآخرين عبر تصوره، ويمعن في التركيز على أنَّه ليس مثلهم، رغم تبديه كذلك فعلاً. يدرك الراوي مصطفى سعيد في أول لقاء بينهما عن قرب بالطريقة الآتية:

"ولما رفع وجهه أثناء الحديث، نظرت إلى فمه وعينيه، فأحسست بالمزيج الغريب من القوة والضعف في وجه الرجل. كان فمه رخواً، وكانت عيناه ناعستين، تجعلان وجهه أقرب إلى الجمال منه إلى الوسامة، ويتحدث بهدوء، لكنَّ صوته واضح قاطع. حين يسكن وجهه يقوى. وحين يضحك يغلب الضعف على القوة. ونظرت إلى ذراعيه، فكانتا قويتين، عروقهما نافرة، لكنَّ أصابعه كانت طويلة رشيقة، حين يصل النظر إليهما بعد تأمل الذراع واليد، تحس بغتةً كأنك انحدرت من الجبل إلى الوادي"[1].

يتلمس الراوي الوجه الفيزيقي لمصطفى سعيد بدقة وحساسية مفرطة، ويراقب أية حركة تصدر منه بانتباه شديد، ويلحّ على عدم قدرته على تحديد صورة واضحة لمصطفى سعيد، هناك ثنائية ترافق كل ملمح فيه، بحيث تبقى صورته متحركة رغم أنَّه حاضر كشخص واحد محدد، إدراك الراوي لمصطفى سعيد بهذه الكيفية يوحي بالغموض الذي يكتنف وعي الراوي حالما يتماس معه، ومن هنا ننزل إلى طبقة أبعد في النص، ونشاهد كيف يتحول الإيحاء إلى شفرة تواصلية، فمصطفى سعيد يثير كينونة الراوي الداخلية ويصدمه بذاته التي يبدو أنَّه ينأى عنها، فاقترابه من مصطفى سعيد أشبه بانهمام داخلي، حيث يستغرق فيه كأنَّما يطالع لوحة فنية أو يفكّر في أُحجية، وينزلق ذهنه في أثناء هذه العملية إلى تصورات اعتباطية، كما في إحساسه أنَّه ينحدر بغتة من الجبل إلى الوادي، عندما يتابع النزول بعينيه من الذراع إلى الأصابع، وهو عندما يحاط بغموض الشخصية عليه، يمضي في إحساسه المستجهل إلى ممارسة لعبوية كأنَّما قد أصبح طفلاً.

يتحرك الإيحاء كشفرة تواصلية في محاولة النص إقامة علاقة للراوي من نوع خاص بمصطفى سعيد، هذه العلاقة لا يراد لها أن تكون محدّدة أو واضحة، فالغموض في إدراك الراوي لمصطفى هو في الحقيقة سيرورة من النص لعقد إشكالية في تلك العلاقة فيما يخص الطرفين، تتولد من التلون الذي يتراءى للراوي في مصطفى سعيد، والثنائية الضدية التي تطبع شخصيته، كما يعتقد الراوي، وفوق هذه العلاقة سوف تنبعث عمليات الإيحاء ومن داخلها سوف نلاحظ فاعلية الشفرة التواصلية، وفرص القارئ في عقد اتفاقية مع النص.

وأسلوب الإيحاء الذي تطرحه الشفرة التواصلية في علاقة الراوي بمصطفى سعيد، يتكون من ملاحظته المستغربة لهيئة مصطفى سعيد وكلامه، واستجابته المستغمضة كأثر لتلك الملاحظة، يقول:

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ١١-١٢ .

"ولما أوصلته للباب قال لي وهو يودعني، والطيف الساحر أكثر وضوحاً في عينيه: "جدك يعرف السر". ولم يمهلني حتى أسأله "أي سر يعرف جدي؟ جدي ليست له أسرار". ولكنه مضى مبتعداً بخطوات نشيطة متحفزة، رأسه يميل قليلاً إلى اليسار"[1].

استمرارا مع رؤية الراوي لمصطفى سعيد شخصية متفردة في مجتمع نمطي، يبقى منتظراً منه شيئاً غير متوقع، وعندما يهم مصطفى بالكلام يدقق الراوي في ملامحه معتقداً أنَّه سيكشف سراً له، موحياً بأهمية ما سيقول تبعاً لموقعه الخاص. لكنَّ المفارقة تحدث عندما يحيل مصطفى سعيد إلى الجد، الممثل الأكبر للثبات والوضوح، وينسب إليه معرفة السّر، يسبب هذا الأمر صدمة للراوي لأنَّه يخترق نوعية العلاقة التي يؤسسها مع مصطفى سعيد، تلك العلاقة المتسمة بالغموض وما هو خاص بهما فقط، فالراوي يظنُّ أنَّه الوحيد المهيأ للارتباط الشخصي بمصطفى لموقعه المميز في المجتمع، المعادل لتميز مصطفى كما يرى، وتأتي كلمة السِّر ضرباً على وتر العلاقة المفترضة، لكن النشاز يبرز في حضور الجد، حيث لا تنجح تلك العلاقة ما دام الطرف الآخر مصطفى سعيد قد تبادلها مع شخص متوطّد في حياة القرية مستقر على منظور قديم.

حركة السِّر من مصطفى إلى الراوي عبر العلاقة التي تربطهما تحقق إيحاءً بانتباه مصطفى سعيد إلى مقاصد الراوي، وفي الوقت نفسه تشير إلى تهميش تصور الراوي لمصطفى عندما يعزى السِّر إلى الجد. فالراوي يعتقد أنَّ مصطفى يخفي سراً وهو ينتظر أن يبوحه له بوصفه المرشح لاستقباله، وعندما يقترب من تصوره ذلك، يصطدم بأنَّ السِّر متاحٌ للجد الذي يبعد مسافة كبيرة عن التواجد في مثل هذه الحالة. وبهذه الصياغة للإيحاء نتوجه صوب الشفرة التواصلية للنص جارية من خلال الإيحاء، فعلاقة الراوي بمصطفى تبقى مجال غموض والتباس، وتغدو رهن ملابسات كثيرة، يظهر شيء منها عندما يقحم الجد فيها، ليقصي الراوي عن احتكار مصطفى سعيد على ذاته، ومن ثم ننفتح على تجربة الراوي نفسها، كعملية تجاذب مع تجربة مصطفى سعيد، والعلاقة التي يقيمها الراوي معه إنَّما هي علاقة تجربة بأخرى بينهما قواسم مشتركة أو تحايثات، أو عملية انعكاس أحداهما في الأخرى.

كلمة السِّر كعلامة موحية، تختزن فاعلية تواصلية من خلال تشفيرها لعلاقة الراوي بمصطفى سعيد برابط الجد، والسِّر الذي يطمح الراوي الحصول عليه من مصطفى، يتلون بمعنى آخر عندما يشترك فيه الجد، لأنَّه يكتسب دلالة عامة، تجهض اعتقاد الراوي بخصوصية السِّر عندما يتعلق بمصطفى سعيد، ومن ثم يطعن الراوي في إمكانية أن يهضم السِّر، لأنَّه مدعو إلى أن يشكّل جزءاً من السِّر الذي يطويه مصطفى سعيد، ويلوح له بطريقة مربكة، تهيأ الراوي للسير إلى المأزق.

وعندما يموت مصطفى سعيد في فيضان النيل المفاجئ، دون أن يعلم أحد هل حدث ذلك غرقاً أو انتحاراً، يسدل النص الستار، وتتبخر فرصة التعرف على مصطفى سعيد، وتكون إشكالية علاقة الراوي به قد تأصَّلت، ومن جهة ثانية انفتح الراوي على تجربته في الغرب: "أما أنا، فإنَّه يخامرني ذلك الاحساس ليلة سمعته، فجأة وعلى غير استعداد مني، يقرأ شعراً انكليزياً، وهو ممسك كأس الخمر بيده، دافناً قامته في الكرسي، ممدداً رجليه، ضوء المصباح ينعكس على وجهه، وعيناه سارحتان كما خيل إليَّ في آفاق داخل نفسه. والظلام حولنا في الخارج كأنَّه قوى شيطانية تتضافر على خنق ضوء

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ١٤-١٥ .

المصباح. أحياناً تخطر لي فجأة تلك الفكرة المزعجة أن مصطفى سعيد لم يحدث إطلاقاً، وأنَّه فعلاً اكذوبة، أو طيف أو حلم، أو كابوس، ألمَّ بأهل القرية تلك، ذات ليلة داكنة خانقة، ولما فتحوا أعينهم مع ضوء الشمس لم يروه"[1].

غياب مصطفى سعيد عن مسرح الحياة، ينقل علاقة الراوي به إلى مرحلة جديدة، فمن إشكالية معرفة ما وراء هذه الشخصية يتحول الراوي إلى علاقة تأزم؛ لأنَّ المهمة أُنيطت به دون أية مساعدة، وعليه أن يسير في طريق مجهول باحثاً عن شيء مضبَّب، يتطور تدريجياً إلى ظلام دامس، ويبدأ الراوي تفكيره بمصطفى سعيد بسلبية مكثفة، وفي الحقيقة يعلن عن عوقه أمام فهم تلك الشخصية، فهو غير قادر إطلاقاً على تقديم فحوى عن مصطفى سعيد، وفي الوقت نفسه لا يتمكَّن من سحب ذاته من الإنزلاق إلى دوامة البحث عن معنىً لوجود مثل هذا الكائن في قرية متوقفة عند حد مهمش ثابت من الحياة.

إيحاء العوق المرتبط بالراوي بخصوص مصطفى سعيد هو المجال الذي تتولد منه الشفرة التواصلية، فتجربة الراوي في الاطلاع على المجتمع الغربي بأبعاده الثقافية والاجتماعية والسياسية من خلال الدراسة هناك تقابلها تجربة مصطفى سعيد في الإطار نفسه، وقبل دخول الراوي فيها، الأول كان يسعى إلى التعلم ثم العودة إلى الوطن وتوظيف ما تعلمه في مجتمعه، والثاني عاد إلى القرية لكنه أقفل ملف تجربته وحجبها عن الظهور أو المشاركة في حياة القرية، ونسب إنجازاته فيها إلى ذكائه وحبه للناس وسعيه إلى مساعدتهم.

الراوي يجد حضوراً مكافئاً له من خلال مصطفى سعيد، لكنه يفشل في التساوق معه في نمط التجربة التي يحملانها، وأثناء محاولاته لقراءة مصطفى سعيد، فإنَّما يسعى إلى رؤية ذاته من خلاله، ومن هذه الثنائية ننفذ إلى الشفرة التواصلية التي يبنيها النص عبر علاقة الراوي بمصطفى سعيد، وكل دوران الراوي بخصوص مصطفى سعيد إنَّما هو تجاذب بين التطابق مع مصطفى سعيد أو التقاطع أو العثور على مخرج آخر، وتصلنا إحداثيات هذا التجاذب بمتابعة الراوي لتراث مصطفى سعيد ، حيث ينوء برغبته في الانتهاء إلى قرار حول مصطفى سعيد ، وفي الوقت نفسه تعمل الشفرة التواصلية التي تتابع تجربة الراوي من خلال عمليات الإيحاء.

ويأتي الإيحاء في وصف الراوي لمظاهر الطبيعة، حيث "إنَّ الانفعال يصبح منظراً طبيعياً والمنظر الطبيعي ينشأ من الانفعال... إنَّ ما هو ظاهر يعادل الانفعال بصورة كاملة؟ يوجد هنا نوع من الشفرة الجمالية: الانفعال وما هو ظاهر يكوِّنان معادلة، واحداهما مساوٍ للآخر. فالذي يقول (انفعال) يقول إذن (منظر طبيعي) والذي يقول (منظر طبيعي) لا بد له أن يعرف (الانفعال)"[2]. يقول الراوي:

"إنما أنا لم أجيء إلى هنا لأفكر في مصطفى سعيد، فها هي ذي بيوت القرية المتلاصقة من الطين والطوب الأخضر تشرئب بأعناقها أمامنا، وحميرنا تحث السير لأنها شمت بخياشيمها رائحة البرسيم والعلف والماء. هذه البيوت على حافة الصحراء، كأنَّ قوماً في عهد قديم أرادوا أن يستقروا ثم نفضوا أيديهم ورحلوا على عجل. هنا تبدأ أشياء. وتنتهي أشياء. ومنطقة صغيرة من هواء بارد رطب يأتي من ناحية النهر، وسط هجير الصحراء، كأنَّه نصف حقيقة وسط عالم مليء بالأكاذيب. أصوات الناس والطيور والحيوانات تتناهى ضعيفة إلى الاذن كأنها وساوس، وطقطقة مكنة الماء المنتظم تقوي الإحساس بالمستحيل. والنهر، النهر الذي لولاه لم تكن بداية ولا نهاية، يجري نحو الشمال، لا يلوي على شيء، قد يعترضه جبل

---

(1) موسم الهجرة الى الشمال : ص ٥٠ .

(2) عالم الرواية : ص ١٤٠ .

فيتجه شرقاً، وقد تصادفه وهدة من الأرض فيتجه غرباً، ولكنه إن عاجلاً أو آجلاً يستقر في مسيره الحتمي ناحية البحر في الشمال"[(1)].

تجري الشفرة الإيحائية من خلال عملية الانتقال من مصطفى سعيد إلى مظاهر القرية، وإذا ما ارتبط الراوي بمصطفى سعيد مادياً في الواقع أو ذهنياً عبر التفكير فإنَّه يفقد توازنه مباشرة، فمصطفى بالنسبة للراوي اختلال نفسي، وعلى عكسه القرية، فرصة لمحاولة الراوي لاستعادة التوازن، وعندما يتوجه الراوي إلى وصف القرية فإنَّما يحاول امتلاك إحساس بالاستقرار والحيوية والاستمرار، وفي الوقت نفسه يحاول انتزاع نفسه من مصطفى سعيد كانشداد إلى تجربة مشابهة، والاندماج في القرية بالرغم من حمل الراوي لتجربة تلح عليه، ومصطفى سعيد يمثل بوابة انفتاح التجربة في ذات الراوي، وكلما اقترب منه وحاول التمادي في علاقته معه اقترب من فوهة التجربة التي ستصيبه بفايروس الانقسام على الواقع، وكلما ابتعد عن مصطفى سعيد وتخلل في حياة القرية نأى عن الانجراف خلف واقع آخر مغاير لواقعه.

إحساس الراوي الذي يجري في وصفه لطبيعة القرية، يبدو مترجرجاً، كأنَّما يحاول أن ينتشل نفسه من شيء ما، فمرة يشتد وأخرى يذبل ومرة يتراخى، البيوت المتلاصقة تبدو قوية متماسكة، والحمير تنشط، فتوحي القرية بالحيوية، الراوي يحس في هذا المشهد بالاستقرار والتكاتف في القرية، وهو يقترب بذلك من التوازن ويدفع عنه شبح مصطفى سعيد، ويحاول اغلاق التجربة التي تحيل إلى واقعٍ غربي، لكنَّ هذا الإحساس لا يصمد أمام قوى الجذب التي تشد الراوي إلى قاع ذاته متمثلة بمصطفى سعيد، وسرعان ما تضيق القرية في عينيه بهاجس الحياة الواسعة التي اطلع عليها في الغرب، فتبدو تلك البيوت في الصحراء معزولة عن أي شيء، تحيل إلى عهد قديم، وعندما تجري مقارنة في وعي الراوي بين حياة الغرب وحياة القرية لا تمثل له القرية سوى عهد قديم لم يبق له من وجود، ويتلون احساس الراوي حسب الفضاء النفسي القلق الذي يدور فيه، ويرى الناس في القرية قوما من عصور غابرة، وهو في الحقيقة ملفوف بإحساس الاغتراب الذي يريد أن يستفحل في ذاته.

قوة التجاذب الداخلي في ذات الراوي، بطرفيها، الواقع في الغرب كما خبره والقرية التي ينتمي إليها، تتحرك من خلال مصطفى سعيد الذي خاض التجربة ووصلت به إلى نهاية مجهولة، وعندما يختفي مصطفى سعيد عن وعي الراوي يرتخي الشد وتهمد الذات، ويجتاز الراوي إلى آلية ادراك اقرب إلى الوضوح، فالقرية لها اشياء ثابتة، لا بد لها أن تبدأ مهما يكن، ولابد لأشياء أخرى أن تفقد جدواها عند الاحتكاك بالقرية، يميل إحساس الراوي عند هذا الحد إلى اليأس، فالقرية تطمر الأشياء الجديدة ولا تنهض بها، وإذا أراد الراوي أن يستمر هنا فلا حظ له في تحريك ذاته التي حملت شيئاً آخر، ومصطفى سعيد نفسه انتهى عند هذه القرية.

تعمل الشفرة التواصلية من داخل إيحاءات الوصف الذي يضم تحت قناعه إحساس الراوي وصراعه الداخلي المتحرك من خلال علاقته بمصطفى سعيد، وعندما نقف على تلونات ذات الراوي المقدَّمة في إطار الوصف الإيحائي للقرية فإنَّما نتعرف على فاعلية تواصلية، يصنعها النص في تأرجح الراوي بين انشداده إلى مصطفى سعيد وفقدان التوازن الفكري والنفسي، وعودته إلى القرية والإحساس بالتوازن، وعبر هذا البناء النصي للشفرة التواصلية يمكن لنا أن نستغرق في النص أكثر ونرى من الداخل الأزمة التي يعيشها الراوي، والقلق الذي يلف كيانه، بحيث يظهر الراوي متمأزقاً، لأنَّه غير قادر على الميلان إلى جهة وترك الأخرى أو التوفيق بينهما، ومن ثم يخلد إلى الاعتراف بحيرته وتسود ذاته ورؤيته الفوضى، ويقرأ الاأشياء كما تنتج في فضائه النفسي الملبَّد، وينقل حركة ذاته إلى حركة النهر، مستشعراً في ذلك أنَّه سيفقد القدرة على التوازن، موحياً

([1]) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ٧٣ .

أنَّه في حالة انسياب خلف شيء ما تماماً مثل النهر، وعند هذا الحد تنعقد الفاعلية التواصلية، ويقودنا النص إلى فهم تجربتي كل من الراوي ومصطفى سعيد، كما يرشح الإيحاء كشفرة تواصلية، ومن خلال علاقة الراوي بمصطفى سعيد، ويمارس النص فاعليته التواصلية بالضرب على وتر هذه العلاقة، ويحدث تنويعات على اللحن الاساسي، المتمثل بإخفاق الراوي في إضاءة علاقته بمصطفى سعيد، يقول الراوي:

"سئمت قراءة الأوراق. لا شك أنَّ ثمة أوراقاً أخرى دفينة في هذه الغرفة، كأجزاء من لغز حسابي، يريد مصطفى سعيد مني أن أكتشفها وأضعها جنباً إلى جنب، وأُخرج منها صورة متكاملة تكون في صالحه. إنَّه يريد أن يكتشف كأثر تاريخي له قيمته. لا شك في ذلك. وأنا أعلم الآن أنَّه اختارني أنا لهذا الدور.لم تكن صدفة أنَّه أثار حب الاستطلاع عندي، ثم قصَّ عليَّ قصة حياته غير كاملة لكي أكتشف أنا بقية القصة. لم تكن صدفة أن ترك لي رسالة مختومة بالشمع الأحمر، إمعاناً منه في شحذ خيالي، وأنَّه جعلني وصيّاً على ولديه ليلزمني إلزاماً لا فكاك منه، وأنَّه ترك لي مفتاح متحف الشمع هذا. لا حدَّ لأنانيته وغروره. فهو رغم كل شيء يريد أن يخلده التاريخ، إنَّما أنا لا أملك متسعاً من الوقت للمضي في هذه المهزلة. يجب أن أنهي هذه المهزلة قبل طلوع الفجر، والساعة الآن جاوزت الثانية صباحاً عند طلوع الفجر ستأكل ألسنة النار كل هذه الاكاذيب"[1].

يستبد الفشل بالراوي، ويعتقد انه لن يصل إلى نهاية مرضية في علاقته بمصطفى سعيد الذي بدأ يتحول إلى عبء ثقيل يرزح هو تحته، ولا يملك فكاكاً عنه، فينحرف إدراكه لمصطفى فيراه في موقع المغرور المخادع الذي استغلَّ اهتمامه به وأقحمه في اللعبة، ويأتي إيحاءٌ نهائيٌ بإخفاق الراوي من خلال تفسير علاقته بمصطفى سعيد إنَّها مهزلة، خاصَّة بعد موته، ومع هذا الإيحاء نستطلع الشفرة التواصلية، وهي تعمل مصاحبة لتلونات العلاقة، فقد أصبح الراوي على حافة نوبةٍ نفسيةٍ عاتية، لأنَّه وصل إلى نهاية المحاولة وفقد الفرصة في التعرف إلى مصطفى سعيد، ومن ثمَّ إعادة التوازن إلى ذاته، وإذا كان مصطفى يمثل ما هو كائن في عقل الراوي، فإنَّ فشله في فكِّ لغز مصطفى إنَّما هو فشل في إنهاء الصراع الداخلي الذي يمزق ذاته، بين واقع جديد تريد الأنا التلبّس به وواقع قديم يشدُّ الأنا إلى قوى اللاوعي الجماعي، بين هوية فردية تتحرك نحو التشكل مستندة إلى واقع آخر أكثر انفتاحاً وحيوية وبين هوية جماعية تبلع الهويات الفردية أو تجهض تمخضها عن كينونة أخرى.

بهذه الطريقة كان الإيحاء يبرز كفاعلية تواصلية، ومن خلال جريانه فوق علاقة الراوي بمصطفى سعيد كنا نسير مع النص باتجاه متابعة الكيفية التي يريد بها أن يقول شيئاً، مؤسسين تواصلاً مع النص يسمح لنا أن نستكمل مبادرته في التخطيط لنقل المعنى، وعبر الاستناد إلى سيرورة علاقة الراوي بمصطفى سعيد بوصفهما مجال عمل الإيحاء كشفرة تواصلية تحاول تمثيل ما يود النص قوله كفاعلية تواصلية مفعّلة لدور القارئ للمشاركة في إنتاج المعنى.

المبحث الثالث: الثنائية الرمزية (الضدية)

يحدد موريبه الرمز بأنه شيءٌ محسوس يُختار للدلالة على إحدى صفاته المسيطرة، كالمياه فهي رمز الانقياد والليونة والشفافية والتطهير والمعمودية، وينطلق لوغورن في بحثه للرمز من تحديد لالاند القائل بأنَّ الرمز هو الذي يمثل شيئا آخر

---

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ١٥٦ .

بمقتضى علاقة المشابهة. وبعد أن يؤكد على علاقة المشابهة وليس على علاقة المجاورة في عملية الانتقال من الرمز إلى المرموز اليه يقول: يمكننا القول أنَّه لا يوجد رمز عندما يعمل المدلول المعياري للكلمة كدال لمدلول ثانٍ هو الشيء المرموز إليه[1].

وفق هذا لا يخرج الرمز عن الخط الرئيس الذي تسلكه الصور المجازية، إن من حيث الاكتفاء بالمدلول الاول ومن ثم الانتقال من هذا المدلول الاول إلى مدلول ثانٍ هو الغاية في التعبير، او من جهة وجود علاقة تربط وتقيد هذا الانتقال، سواءً أكانت علاقة مشابهة ام مجاورة[2].

ويعد الرمز في الادب وسيلة تعبيرية جمالية من جهة وقوة نصية تصنع المعنى من جهة ثانية، وترتبط هاتان الوظيفتان للرمز بعلاقة جدلية، فالبناء الرمزي للنص يستدعي كثافة جمالية، تبرز في تحفز الدوال لمفارقة مداليلها المرجعية نحو انتاج مداليل جديدة تترشح من المستوى الفني للنَّص، واذا نظرنا إلى الرمز كشفرة نقترب من المعنى الذي يستخدمه بارت للرمز، حيث "يعتمد على فكرة أن المعنى يأتي من التضاد او التمايز الثنائي الاولي، وسواء كان على مستوى تحول الاصوات إلى فونيمات في إنتاج الكلام، أو مستوى التقابل النفسي – الجنسي، الذي يتعلم من خلاله الطفل أن امه واباه يختلفان عن بعضهما، وأنَّ هذا الاختلاف هو الذي يجعل الطفل متماثلاً مع أحدهما ومختلفاً عن الآخر في الوقت نفسه، أو على مستوى فصل العالم الثقافي البدائي إلى قوى أو قيم متقابلة يمكن تشفيرها أسطورياً. وفي النَّص اللغوي يمكن تشفير هذا النوع من التضاد الرمزي بمجازات بلاغية مثل الطباق، الذي هو مجاز أثير في نظام بارت الرمزي"[3].

وتشكل هذه الشفرة حقل التجميعات أو الاشكال المتكررة بانتظام وبصيغ ووسائل متعددة في النَّص، إذ تولد هذه الوسائل في النهاية الشكل المسيطر، كما هو الأمر مع (السجادة) أي المعاني الخفية[4].

وتتمتع الثنائية الرمزية بإمكانية تحديد (الثيمة) واقتراح الافكار، حيث تزود الحقل اللازم لاتخاذ القرار بشأن الثيمة. ولهذا ينبغي أن نعدّ أيّ سرد، له ثيمة، سرداً رمزياً لا واقعياً، وربما يمكن تحدي الفكرة التي تقول إنَّ بمقدور الكلمات تمثيل الواقع إذا قررنا أنَّ الثنائيات الرمزية تشكِّل الثيمة، والقول أنَّ الشفرات أدوات محاكاة تعمل بالتعاون مع العقل لهو أمر ينفي وجود السرد الواقعي[5].

تهتم الثنائية الرمزية بالمعنى البارتي بالأقطاب والطِّباقات التي تسمح بالتكافؤ المتعدد وإمكان القلب، فهي تؤثر أنماط العلاقات الجنسيَّة والنفسيَّة التي قد يدخلها الناس[6]، وبهذا الوصف تغدو الثنائية الرمزية عملية توليدية للمعنى، وتتولى مهمة الفاعلية التواصلية عندما تحتل بقعا من النَّص، وتفسر كإجراءات لممارسة آلية تواصلية بوصفها إرسالية حاوية لإمكانية نقل معنى، كعملية خفية من النَّص، تجد فرصتها في الظهور من خلال اتصال القارئ بالنَّص، وهنا تظهر

---

(١) الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز : صبحي البستاني ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، عدد(٣٨) — ١٩٨٦ ، ص ١٧ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٧ .

(٣) السيميائية والتأويل : ص ١٧٠ .

(٤) البنيوية وعلم الاشارة : ص ١٠٨ .

(٥) البنيوية والتفكيك : ص ٧٨ .

(٦) النظرية الادبية المعاصرة : رامان سلدن ، ترجمة : سعيد الغانمي ، ص ١١٨ .

الشفرة كفاعلية تواصلية ذات طبيعة أدبيَّة، حيث "ستخلق إمكانيات كثيرة للمعنى حين يتابعها القارئ خلال النص. وليس هناك قارئان يحتمل أن يحرزا النتائج نفسها عند استخدامهما لهذه الطريقة"[1].

فالثنائيَّة الرمزية كقوة توليد معنى تغدو وظيفة للتواصل الأدبي، حالما تدعو القارئ إلى المساهمة الفعالة في صنع معنى، وعند هذا الحد نتجاوز اطار تقرير الثنائية الرمزية لمعنى إلى رؤية تراتبية العالم الروائي حيث يتركب من وقائع خيالية وأنماط خطابية ومعها يتولد عالم دلالي، تربط بينهما جمالية الكتابة الادبية كمسافة بين بنية النص السطحية وبنيته العميقة، وعندما نحاول الانتقال من الاولى إلى الثانية نكتشف اننا لم نفعل ذلك بشكل موضوعي لأنَّ ذواتنا تدخلت في القراءة والفهم، وعلى هذا المستوى نعقد تواصلنا مع النص كما تدعو الثنائية الرمزية كشفرة تواصلية تعمل من داخل المسافة الجمالية المرتبطة ببنيتي النص السطحية والعميقة في آن، وتحاول تقديم فعل تواصلي يوجه البنيتين لإيجاد دور للقارئ بصدد المشاركة في صنع المعنى.

وعلى الرغم من أنَّ الثنائية الرمزية تنتمي إلى الثنائيات الضدّية المتعددة التي ينمو فوقها المعنى، إلا أنَّ من الضروري ملاحظة نشوء الرمز في النَّص، لأن هذا يعطي فرصة أكبر لمعاينة كيف يتحول إلى فاعلية تواصلية تختزن قصدية النَّص في الايصال إلى معنى وعبر الكيفية التي يريد بها النص أن يقول شيئاً.

نموذج تحليلي : ثنائية شرق/ غرب

الثنائية الرمزية الكبرى في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) هي ثنائية شرق/ غرب، ومعها ينمو النَّص وتتركب أجزاؤه وتتداخل المقاطع النَّصية في إطار هذه الثنائية، وهي بمثابة محور يستقطب أبعاد النَّص ومدياته، وفي الوقت نفسه يتحكم في حركتها ويسهم بقوة في صياغة الشكل النهائي للنَّص كآليَّة جماليَّة تنسج الثنائيَّة الرمزيَّة من خلالها صورة لما يريد النَّص أن يقول .

يتمثل الشرق بعالم القرية بوصفها تحيل إلى حضارة عربية ذات جذور تاريخية بعيدة، ويرمز الغرب إلى حضارة أوربية متفوقة ونمط حياة جديد وثقافة متسعة، ويظهر أن "كل زاوية تتعرض للقاء حضاري تنتهي بفاجعة تقوم على سوء التفاهم"[2]، ومن خلال هذه الثنائيَّة نمتد مع ثيمات متعددة مرتبطة بطرف من طرفي الثنائيَّة، كقضية المادة والروح أو العقلانيَّة أو الميتافيزيقيَّة، وتكتسب هذه الثنائيَّة حركيتها من خلال تجربة ابن القرية في نزوحه أو هجرته إلى الشمال.

ويشتمل عنوان الرواية على هذه الثنائية، ويشير إلى حركة الشرقي إلى الغرب بطريقة توحي بحتمية هذا المسار، ندرك ذلك إذا نظرنا إلى مستويي العنوان "مستوى ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص، والثاني مستوى تتخطّى فيه الانتاجيّة الدلاليَّة لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلائليته دافعة ومحفزة انتاجيتها الخاصة بها"[3].

([1]) نظريات السرد الحديثة : ص ٢١٧ .

([2]) موسم الهجرة الى الشمال بين عطيل وميرسو، محي الدين صبحي، في كتاب: الطيب صالح، عبقرية الرواية العربية، اعداد وتقديم: احمد سعيد محمدية، ص٤٠ .

([3]) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الادبي : د.محمد فكري الجزار ، ص ٨ .

على المستوى الأول تشير علامة (موسم) إلى فعلٍ مخصصٍ بزمنٍ يتكرر كلَّما عاد زمنه، ويطفو على السطح الممارسة التي تجري في الموسم، وتزداد أهميته على الرغم من أنَّه كان مهملاً في زمن آخر، الدلالة الأوليَّة للموسم أنَّه يتضمن فعلاً ليس طارئاً ولا ثابتاً وإنَّما هو حركة بين الاثنين، يحدث كأثر لبروز دواعيه، هذا الفعل يتمثَّل بالهجرة إلى الشمال الذي يرمز إلى الغرب إذا نزلنا إلى المستوى الثاني للعنوان، وتدل الهجرة بشكل واضح على تغير في الاقامة والموطن يسببه ظرف قاهر، وتحمل دلالة سلبية عندما ترتبط بالمفارقة الاضطرارية للموطن. واذا ربطنا دلالة كل من الموسم والهجرة من خلال العلاقة التركيبيَّة بينهما مما يندرج ضمن محور الاختيار ذي الاتجاه العمودي، رأينا بوضوح المفارقة الداخلية التي ينطوي عليها العنوان، فالموسم بدلالته الايجابية كرمز للحيوية والتجدد يقترن بالهجرة بدلالته السلبية كمغادرة اضطرارية للمقام.

وعلى المستوى الثاني في العنوان نلاحظ أنَّ القائم بالهجرة هو مصطفى سعيد بكل ملابساتها وتجلياتها، وهو شخصية رمزية من شأنها "أنَّ الروائي يميل إلى اظهار حقائق خالدة"[1] من خلالها، وسوف نشاهد كيف تمثل الشخصية الهجرة في اطار الموسمية بمعنى أن العنوان يغدو ذا طاقة انتاجية متضخمة لأنها تختزل التجربة برمتها، وتعمل كقراءة للنَّص أو تأويل له.

ولكي نقترب أكثر من ثنائية شرق/غرب سوف نقوم باختبارها من خلال الثيمة الأساسيَّة التي تتحرك بها الثنائيَّة وهي ثيمة الجنس، وبرغم أنَّ الثنائية تضم إليها أفكاراً متعددة إلا أنَّ التجمع الأكبر لها يتبدى في الجنس وحركته في العالم الخيالي الذي يبدعه الروائي، وكما يقول بارت: "إنَّ الجسد هو الموضع الذي تتقابل فيه المضادات الرمزية"[2].

سلوك مصطفى سعيد الجنسي كتنويع على ثنائية شرق/غرب، يصل بؤرته في مطاردته لجين مورس التي تمارس حريتها الفردية بمنتهى الانفتاح، ويصطدم مصطفى سعيد بقوة ممانعتها للتواصل الجسدي، على الرغم من أنَّ نمط حياتها وأفعالها يجعلها أقرب إلى انتهاك يسير. يقول مصطفى سعيد: "وقفت أمامي عارية. نيران الجحيم كلها تأجَّجت في صدري كان لا بد من اطفاء النار في جبل الثلج المعترض طريقي. تقدمت نحوها مرتعش الاوصال، فأشارت إلى زهرية ثمينة من الموجودة على الرف. قالت: تعطيني هذه وتأخذني. لو طلبت مني حياتي في تلك اللحظة لقايضتها إياها. أشرت برأسي موافقاً. أخذت الزهرية وهشمتها على الارض وأخذت تدوس الشظايا بقدميها حتى حولتها إلى فتات. أشارت إلى مخطوط عربي نادر على المنضدة. قالت: تعطيني هذا أيضاً. حلقي جاف. أنا ظمآن يكاد يقتلني الظمأ. لا بد من جرعة ماء مثلجة. أشرت برأسي موافقاً. أخذت المخطوط القديم النادر ومزقته وملأت فمها بقطع الورق ومضغتها وبصقتها. كأنَّها مضغت كبدي، ولكنِّي لا أبالي. أشارت إلى مصلاة من حرير أصفهان أهدتني إياها مسز روبنسن عند رحيلي من القاهرة، أثمن شيء عندي وأعز هدية على قلبي. قالت: تعطيني هذه أيضاً ثم تأخذني. ترددت برهة ولكنني نظرت إليها منتصبة متحفِّزة أمامي، عيناها تلمعان ببريق الخطر وشفتاها مثل فاكهة محرمة لا بد من أكلها. وهززت رأسي موافقاً، فأخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة ووقفت تنظر متلذّذة إلى النار تلتهمها فانعكست السنة النار على وجهها. هذه المرأة هي طلبتني وسألاحقها حتى الجحيم. مشيت إليها ووضعت ذراعي حول خصرها وملت عليها لاقبلها. وفجأة أحسست بركلة عنيفة بركبتها بين فخذي. ولما أفقت وجدتها قد اختفت"[3].

---

(1) الرواية الالمانية على أثر الجنون المنظم : سيغفريد ماندل ، ترجمة : احمد الباقري ، مجلة الثقافة الاجنبية ، عدد (٣-٤) – ١٩٩٥ ، ص ١٠٣ .

(2) نظريات السرد الحديثة : ص ٢١٨ .

(3) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ١٥٨-١٥٩ .

جين مورس بوصفها طريدة لمصطفى سعيد تخرق قواعد اللعبة، وتذهب مختارة إلى المطارِد، وتمثِّل دور الفريسة بإتقان، معلنة عن إمكانيَّة قيام مصطفى سعيد بالصَّيد، وعلى الرغم من كونها فريسة لكنَّها تبقى مالكة لقياد الموقف وتتصرف بمنطق القوة والسَّيطرة، هنا تنقلب المعادلة رأساً على عقب ويغدو مصطفى سعيد هو الطَّريدة بشكل من الاشكال لأنَّه أصبح يمثِّل موقف الضعف والتنازل بعد أن اصطدم بصخرة الممانعة القوية من قبل جين مورس.

هذا الوضع الذي آل اليه الموقف يُحْدِثُ تلويناً مميزاً على ثنائية شرق/غرب، ويضفي تموجاً نغمياً على إيقاعات النَّص الهادرة بانتظام وانسجام، فجين مورس كأنثى غربية تلبَّست بهيئة من هيئات المرأة الشرقية عندما قدمت ممانعة صلدة، وفي الوقت نفسه أظهرت ممانعتها في إطار سلوك ينتمي إلى الحياة الغربية، هذا التضاد في فعل جين مورس حرك البنية الداخلية المشوهة لمصطفى سعيد فانجذب إلى لا وعيه الشرقي، متخليا عن هضمه للحياة الغربية ومراسه في الصيد، ومن هنا نعرج على الثنائية الرمزية كفاعلية تواصلية، فجانب القوة الذي يشوب سلوك مصطفى سعيد في اختراقاته الفحوليَّة لجسد المرأة الغربية، يتحول إلى رضوخ أمام فشله في الحيازة على جين مورس، وعند هذا الحد يفقد قوته ويعرض نفسه هذه المرة للانتهاك، ويرضى أن يتنازل عن كل ما يشده إلى شرقيَّته مقابل الاحتواء الجسدي.

على هامش الممانعة يشهد مصطفى سعيد بداية احساسه بفشل مشروعه في احتواء الجسد الغربي، فيصبح مقتاداً للمرأة مخذولاً بالممانعة التي تجهض فرصة تمثيل الاحتواء فتصاب الفحولة بالخسران. هذا التعرج في الثنائية الرمزية هو في الحقيقة تحرك من النَّص إلى فعلٍ تواصلي، يدعو القارئ إلى التفكير بطريقة تسعى إلى البحث عن تقويم نهائي لتجربة مصطفى سعيد، مما سيفتح الباب نحو ما يريد النَّص أن يقوله عن طريق تخطيط هيكل لقراءة ما وراء النص، يأتي عبر الثنائية الرمزية كشفرة تواصلية تعمل داخل حقل الكيفية التي يريد بها النَّص أن يقول شيئاً، محققاً تواصلاً ذا سمة أدبية، لأن حركة هذه الشفرة غير ظاهرة أساساً حيث إنّها لا تنتمي إلى علاقات اللغة الحاضرة، بل تؤسس نفسها كعلاقة غياب قابع خلف النسيج اللغوي للنَّص، وهذا يستدعي كفاءة أدبية من القارئ لاستخراج علاقات الغياب مما يحقق طبيعة التواصل الادبي بوصفه مساهمة من النص والقارئ.

ويمكن معاينة حركة الثنائية الرمزية كفاعلية تواصلية في الجمل الوصفية المرافقة لمجريات تحفز مصطفى لاجتياح الجسد والممانعة أو المقايضة التي تمارسها جين مورس، هذه الجمل تعمل كلوازم "تفيد في تحريك الموضوعات الثانوية خلال الرواية ، وفي شرح ما في أذهان الشخصيات عن طريق قوة الصورة والرمز؛ باعتبارها روابط شكلية تساعد على تماسك مواد الشعور المبعثرة وكل هذه اللوازم تمثل إشارات للقارئ حتى ينتبَّه لمادة متصلة بالموضوعات"[(1)].

يعبر مصطفى سعيد عن تلهفه لحيازة جسد جين مورس، بعد طول مطاردة بحتمية أن يطفئ النار في جبل الثلج المعترض طريقه، فمشروعه في صيد الاجساد قد تعرض لعثرة او إعاقة امام ممانعة جين مورس ، وهو لا يعترف بالأرقام، لأنَّه ينوي الانتقال من صيد إلى آخر دون توقفٍ أو هوادة، وبالمحصِّلة لا تعني له المرأة الغربية مهما كان موقعها الاجتماعي والثقافي إلا فرصة لتجسيد الصياغة الغربية لذاته الشرقيَّة، وجين مورس اعترضت طريقه هذا، وننفتح في هذا الجزء من النَّص على الثنائيَّة الرمزية وهي تعمل كشفرة تواصلية، حيث ينتكس مصطفى سعيد إلى شرقيته أمام الممانعة التي تجهض رغبته في ممارسة الاحتواء، ويلتبس بإحساسٍ بالنَّقص للإهانة التي تلقَّتها فحولته.

---

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة : روبرت همفري ، ترجمة : د. محمود الربيعي ، ص ١١٦ ، ١١٩ .

يتساقط عند هذا الحد التأسيس الأنوي للغريزة في ذات مصطفى سعيد، ويفقد في لحظة واحدة كل مميزاته كشرقي استوعب الحياة الغربيَّة، ويدخل في سلسلة من تقديم التنازلات، معرِّضاً أشياءه الثمينة للتَّلف والضَّياع، لكنَّه أمام إحساسٍ بالفشل يتجرَّد من الفلسفة التي يحرك بها الغريزة، ويغدو مجرد موجه بغريزة محضة. وينقلنا هذا التخطيط النَّصي من الثنائية الرمزية إلى الفاعلية التواصلية حيث نقرأ من الداخل كيف يتحفز النَّص للتمخض عن معنى يرتهن صنعه إلى القارئ المتلقي لتحفيزات النَّص، من خلال اللوازم المصاحبة لانجذاب مصطفى سعيد إلى جين مورس، وعندما يتخلّى عن أشيائه الثمينة مقابل حلمه بالامتلاك الجسدي فإنَّما يفقد كل صلة بالشرق، ويدخل في مضمار دفع الثمن، فغريزته التي كانت سلاحه في معركته المفتعلة أصبحت سلاحاً ضدَّه الآن، ويرافق تقديمه للتنازلات لازمة (حلقي جاف، أنا ظمآن يكاد يقتلني الظمأ). وهي المرحلة التي يسلم الامور فيها إلى جين مورس كاشفاً عن الحالة الداخلية للغريزة بعد أن كانت مغلَّفة بصياغة غربية لها، وفي الحالتين لا ينتهي به الأمر إلا إلى الخسران.

وتستنزف جين مورس أشياء مصطفى سعيد ويكون هو قد وصل إلى نهاية تقديمه للتنازلات، ماراً بسلسلة من الخسائر، ففي كل مقايضة من جين مورس كان هو يفقد شيئاً من روابطه الشرقية، حتى فقد أعز ما يملك (المصلاة)، وتشتد حركة الثنائية الرمزية في هذا الحد، وتحتدم فاعلية الشفرة التواصلية. فالمصلاة كرمز روحي من متعلقات الشرق قدمت إلى مصطفى سعيد من أنثى غربية تميل إلى الاجواء الشرقية، إعلاناً بحفاوتها به حين يمثل تلك الاجواء، لكن مصطفى سعيد انجرافاً خلف غريزته كرمز للمادية يخسر المصلاة تنازلاً منه عن قيمة في ذاته، وهذا الاستدراج يأتي عبر أنثى غربية أيضاً، لكن كرمز للمادية الصرفة، وحسب هذا التَّحفيز النَّصي نقف على الفاعلية التواصلية جارية عبر الثنائية الرمزية، فالممانعة التي تبديها جين مورس كفيلة أن تعطل مصطفى سعيد كذات ووعي حتى يغدو مفرغاً من أي محتوى، ويقبل بأي اقتراح تمليه عليه جين مورس.

الشفرة التواصلية المتجلية بثنائية شرق/غرب مختبرة بثيمة الجنس كونت فاعلية تواصلية كثيفة فتحت لنا المجال للقيام بدور في استنطاق النَّص عبوراً باتجاه صنع معنى كثمرة لجهود التواصل الادبي، وامتلكت ثنائية شرق/غرب حيويتها من العلاقة الخاصة بين مصطفى سعيد وجين مورس، كتنويع نهائي على سلوك مصطفى الجنسي، ويبدو أن جين مورس أجهضت مشروع الاحتواء الذي ينفذه مصطفى سعيد لأنَّها أبطلت مفعول أسلوبه في الصيد، وغيَّر هذا مسار مصطفى سعيد في الفعل الذي يقود إلى الجنس، فرضي، ولأول مرة، بعلاقة زواج، رغم ذلك لم يستطع أن يمارس دوره كرجل، ثم وجد نفسه أمام خيانة زوجية فلم يستطع فعل شيء، وداخل هذه العناصر الخيالية كان النَّص وعبر الثنائية الرمزية يضطلع بوظيفة تواصلية أدبية، فجين مورس نزعت آلة الصيد الثقافية التي يستخدمها مصطفى سعيد في اقتياد النساء إلى غرفته التي هي بمثابة ساحة حرب أو صالة عمليات كما يقول، فعلت ذلك لأنَّها امرأة غير مبالية كنموذج غربي مسموح له أن يجاور تشعبات الحياة في مجتمع غربي، وعند هذا فقدت محاولات مصطفى سعيد جدواها، واصبح متاخماً للحقيقة الداخلية التي تقول انه ما زال شرقياً رغم كل شيء، وهو يصطدم بما هو اكثر شرقية عند اصطدامه بجين مورس التي همشت سلوكه الانتقامي حيث بدا فعلا تافها لا يمكن له أن يطال نظام الحياة والثقافة المتسعة في الغرب، وعند حدوث المواقعة الجنسية ينتهي الأمر بالقتل:

"ها هي ذي سفني يا حبيبتي تبحر نحو شاطئ الهلاك. ملت عليها وقبلتها. وضعت حدَّ الخنجر بين نهديها، وشبكت هي رجليها حول ظهري، ضغطت ببطء. ببطء. فتحت عينيها. أيّ نشوةٍ في هذه العيون. وبدت لي أجمل من كل شيء في الوجود. قالت بألم: يا حبيبي، ظننت أنَّك لن تفعل هذا أبداً. كدت أيأس منك. وضغطت الخنجر بصدري حتى غاب كله في صدرها بين

نهديها. وأحسست بدمها الحار يتفجَّر من صدرها. وأخذت أدعك صدرها بصدري وهي تصرخ متوسلة، تعال معي. تعال. لا تدعني أذهب وحدي.

وقالت لي: أحبك - فصدقتها- وقلت لها: أحبك وكنت صادقاً. ونحن شعلة من اللهب، حواف الفراش ألسنة من نيران الجحيم ورائحة الدخان أشمه بأنفي وهي تقول لي: أحبك يا حبيبي، وأنا اقول لها أحبك يا حبيبتي. والكون بماضيه وحاضره ومستقبله اجتمع في نقطة واحدة ليس قبلها ولا بعدها شيء"[1].

مشهد المواقعة الجنسية الذي ينتهي بقتل مصطفى سعيد لجين مورس هو في الحقيقة محاولة لطرح حل لمعضلة ثنائية شرق/غرب، بآلية ازدواجية تداخل الفعل الجنسي بفعل القتل، مما لا يسمح المقام بتحليله. هذا المشهد يقرب الرواية من الرأي الذي يقول "أنَّ الرواية الحديثة عموماً تطرح حلًّا قصصياً متخيلاً لتناقضات اجتماعية واقتصادية فعلية تجري في عالمٍ حقيقي"[2].

المصادر والمراجع

١-الأدب والدلالة، تزفيتان تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦م.

٢-الاسطورة والرواية، ميشيل زيرافا، ترجمة: صبحي حديدي، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦م.

٣- بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

٤-البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الادبي، س. رافيندران، ترجمة: خالدة محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠٠٢م.

٥-البنيوية وعلم الاشارة، ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.

٦-تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: د. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩م.

٧-الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، د.عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥م.

٨- الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز، صبحي البستاني، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد(٣١)، لسنة ١٩٨٦م.

٩- الرواية الألمانية على أثر الجنون المنظم، سيغفريد ماندل، ترجمة: أحمد الباقري، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، عدد (٣-٤)١٩٩٥م.

١٠- السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٤م.

١١- شعرية التأليف، بوريس أوزبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٩م.

١٢- شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيد، د.صلاح فضل، دار الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ١٦٦-١٦٧ .

(2) الاسطورة والرواية : ميشيل زيرافا ، ترجمة : صبحي حديدي ، ص ٥٥ .

١٣-صراع الشخصية بين القناع والواقع في موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح، د. حسين يوسف، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب – جامعة الموصل، عدد(٢٩)١٩٩٣م.

١٤- صنعة الرواية، برسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، ط١، ١٩٨١م.

١٥- عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أونيلييه، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٩١م.

١٦-علم الدلالة، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٨٨م.

١٧-العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د.محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

١٨-قضايا الابداع الفني عند دوستوفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.

١٩- مدخل لدراسة الرواية، جيريمي هوثورن، ترجمة غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٦م.

٢٠-المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

٢١-مقولات السرد الادبي، تزفيتان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق – المغرب- عدد (٩-٨)، سنة ١٩٨٨م.

٢٢- موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح، دار العودة، بيروت، ط٩، ١٩٦٩م.

٢٣- موسم الهجرة الى الشمال بين عطيل وميرسو، محي الدين صبحي، في كتاب: الطيب صالح، عبقرية الرواية العربية، اعداد وتقديم: احمد سعيد محمدية، دار العودة بيروت، ط٢، ١٩٧٦م.

٢٤- نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط١، ١٩٩٨م.

٢٥- النظرية الادبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٦م.

"الأدبيَّة" في لغة الإعلام.. تقاريرُ ماجد عبد الهادي، نموذجاً

د. أسامة عثمان، مشرف أكاديمي غير متفرغ في جامعة القدس المفتوحة . فلسطين

لا غنى عن تحديد صفةِ "الأدبيَّة" منطلَقا للبحث، وهي التي لم تعد مقتصرة على المعنى البلاغي القديم، فالأدبيّة تتجاوز مجرد أن تكون حِلْيةً وشكلا؛ لتصلَ إلى بعض السِّماتِ النَّصَانيَّة من تماسكيَّةٍ لفظيَّةٍ وتواصليَّةٍ دلاليَّةٍ وتنضيدٍ لُغويّ، وغير ذلك، بالإضافة إلى تفعيل التَّناص بمفهومِهِ الواسع، ووَفقَ خطابٍ إعلاميٍّ مُنزاحٍ ومتحوّلٍ مع التحوُّلات الاجتماعيَّة، ومسهما في إحداث تحولاتها كذلك.

ولم يعزب عن كبار البلاغيين العرب وعن تفكيرهم الأسلوبي الأصيل كثير من المعاني النقدية الحديثة، وإن لم يتفقوا مع المحدثين، بالطبع، في درجة التحديد، أو في دقّة المصطلح.

البلاغة و"الأدبيّة"

تَرفِدُنا البلاغةُ بجملةٍ من السمات التي يتطلبها النص الأدبي، كالعناية بالمجاز والكناية من آليات الخيال، والاهتمام بالترابط النصي أو "السَّبك" و"النَّظم" والتجانس الصوتي، والتناسق التركيبي، ولكنها تختلف مع "الأدبية" في عدد من السمات، بل قد تتناقض، كما في سمة الإيضاح ونفي اللَّبْس أو الاحتمال.

فصفة الوضوح كانت طاغية عند الجاحظ، مثلا، إلى درجة عدِّه الإخلالَ بذلك عيبا ينافي البلاغة...ومن أجل ذلك كان ينبغي مراعاة أقدار المستمعين، وانتقاء المفردات الملائمة، وبتأثير من ذلك أيضا تغيَّت البلاغة الإقناع هدفا أوليا وضروريا. في حين أن المفاهيم النقدية الحديثة لا تكتفي بهذه السمة التي كانت محورية عند القدامى، ولا ترى النص يغتني بتوحد الدلالة أو يكتفي من حيث التلقي وأثره في المتلقي بالإقناع، وإن كان لا بد يهدف إلى جذب المتلقي، وإثارة اهتمامه، وحتى إدماجه في النص؛ ليغدو مشاركا إيجابيا في تشكيله أو إعادة إنتاجه. واستحضر نقاد آخرون اللذة أثرا مهما للنص الأدبي.

سمات اللغة الأدبيّة

"الأدبية" وإن كانت مصطلحا حديثا، إلا أن البلاغيين العرب فرّقوا بين الأسلوب العادي والأسلوب البليغ، أو ما صار يسمى بالنثر الفني.

ولا تستغني "الأدبية" عند البلاغيين العرب القدامى عن صفات الوضوح والإبانة. قال الجاحظ في معرض استدلالاته على أهمية الإبانة والإفصاح- بعد إيراده قوله تعالى:" وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم"- :" لأن مدار الأمر على البيان والتبيُّن وعلى الإفهام والتفهُّم. وكلما كان اللسان أبيَن كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشدَّ استبانة كان أحمد" ([1])

ثم فصل في موضع آخر:" وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون إظهار المعنى. وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح وكانت الإشارة أبْيَنَ وأنوَر كان أنفع وأنجع. والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي

([1]) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي– القاهرة، (ط٤)، بلا تاريخ، ج١، ص ١١

سمعت الله عز وجل يمدحه ويدعو إليه ويحث عليه. بذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب، وتفاضلت أصناف العجم"([1])

وهو هنا أيضا لا يخرج عن محورية الوضوح والإيضاح، غير أننا نلمح تفصيلات جديدة، كما مثلا عند كلامه عن استخراج المعنى الخفي باللفظ الجلي.

وهنا نقف على فائدة مهمة إذ تشغل القيمة الإيضاحية مكانا أثيرا لدى المرسل والمتلقي، كلٌّ بحسب دوره. وإذا كانت سمة الاحتمالية من السمات التي يقررها محدثون للغة الأدبية فإن الجاحظ ينفي هذه الصفة عن البلاغة في قوله- معلقا على قول الإمام إبراهيم بن محمد " هو إبراهيم بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب، أخو العباس أبي العباس السفاح رأس الدولة العباسية" :" يكفي من حظ البلاغة أن لا يُؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع:" أما أنا فأستحسن هذا القول جدا"([2]) وانبنى على هذه القيمة الإيضاحية في البلاغة قيمة غائية، وهي الإقناع.

ولم يقتصر الجاحظ في تفصيله الميزات البلاغية على الوضوح بل أضاف التماسك:

" وأجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحمَ الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أُفرغ إفراغا واحدا وسُبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان" ([3])

وأكد العسكري هذه السمة بقوله:" ينبغي أن تجعل كلامَك مُشبهاً أولُه بآخره، ومطابقا هاديه لعَجُزِه، ولا تتخالف أطرافُه ولا تتنافر أطرارُه، وتكون الكلمة منه موضوعة على أختها ومقرونة بلِفْقِها " ([4])

وسمةُ السَّبْكِ هذه أكّدها الجرجاني، وطوّرها فيما سُمي بالنّظم . قال:" واعلم أن مما هو أصل في أن يدِقَّ النظر، ويغمض المسلك في توخّي المعاني التي عرفتَ أنْ تتحدَ أجزاءُ الكلام، ويدخل بعضُها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول" ([5])

وكان الجرجانيُّ فسَّر النَّظم بقوله:" واعلم أنْ ليس النظم إلا أنْ تضعَ كلامَك الوضع الذي يقتضيه علمُ النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله" ([6])

كما أنه يشير إلى صفة التماسك والتواصل الدلالي في قوله:" واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المَزيَّة في نظمه والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق، وينضمُّ بعضُها إلى بعض، حتى تكثر في العين" ([7])

([1]) نفسه، ج١، ص ٧٥

([2]) نفسه، ص ٨٧

([3]) نفسه، ص ٦٧

([4]) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، (ط١)، ١٩٥٢، ص ١٤

([5]) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، صحح أصله: محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، دار المعرفة– بيروت ، ١٩٧٨م، ص:٧٣

([6]) نفسه: ٦٤

([7]) نفسه: ٧٠

الإقناع في البلاغة

ولا نغادر السمات الأسلوبية للأدب قديما قبل أن نتناول الغايةَ التي ترمي إليها بعض الأنواع الأدبية، كالخطابة وسواها، وهي الإقناع، وقد ربطوا البلاغة بموافقة الكلام لمقتضى الحال، ومراعاة أقدار المستمعين، ومخاطبة الناس على قدر عقولهم؛ ما يُشعر بأهمية الإقناعية بصفة عامة.

وهذا أمر تشترك فيه اللغات والآداب عموما جاء في كتاب "الأسلوبية" لبيير جيرو: "تحتوي البلاغة على أقسام أربعة، وذلك ما ظهر في الكتابات الرائعية لأرسطو وشيشرون وكافتيليان:

-الابتداع، أو البحث عن البراهين والحجج لتطويرها.

- الترتيب أو البحث عن النظام الذي يجب أن تكون هذه الحجج منتظمة فيه.

- التعبير أو طريقة العرض، وذلك بالشكل الأكثر وضوحا والأكثر إدهاشا، على أن تكون هذه الحجج والبراهين منفصلة في إنشائها.

الفعل الذي يعالج القصد في سرعة النطق والحركات وتغييرات الملامح نستنتج من هذا أن المقصود هو فن الإقناع، وأن البلاغة تشعر دائما بأصولها.." ([1])

غاية الأدب

تطرقت الدراسات الحديثة إلى الأدب من حيث الغائية، ولم يتوقف تفسير الدافع الإبداعي، شعرا، أو نثرا جماليا، على المحاكاة أو الالتذاذ بها، كما كان أرسطو يقول، وإنما تجاوزها ليصل إلى أهداف أكثر إنسانية وروحية، متعدّيا المحاكاة إلى الخلق والإبداع. يقول هيجل: " إن مقصد الفن أن يوقظ فينا إحساساتٍ ممتعةً عن طريق خلق أشكال لها ظاهر الحياة" ([2]) مع أنه يعلق عليه بأنه " ليس ثمة شيء أكثر إبهاما من هذا التعريف" ([3]) إلا أن هذا المقياس يلحظ الأثر الإنساني.

وينفذ هيجل إلى منطقة الإبداع من ملاحظة مقصده ومنبعه:" إن أسمى مقصدٍ للفن هو ذاك المشترَك بينه وبين الدين والفلسفة. فهو كهذين الأخيرين نمط تعبير عن الإلهي، عن أرفع درجات الروح وأسمى مطالبه... لكنه يختلف عن الدين والفلسفة بكونه يمتلك المقدرة على إعطاء تلك الأفكار الرفيعة تمثيلا حسيا يضعها في متناولنا" ([4])

والأدب من حيث الغاية يعطي للعالم والحياة معناها، فهو ألصق إلى الإنسان:" بينما الأدب مع الاحتفاظ بوظيفته الدائمة والتي تتجلى في إعطاء العالم معناه فقد نقل منظوره ليحدد لنفسه من الآن فصاعدا مهمة التعبير عن تجربة البشر" ([5])

([1]) جيرو، بيير: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر– حلب، (ط٢)، ١٩٩٤، ص ١٩

([2]) هجيل، جورج: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعو والنشر– بيروت، (٣)، ١٩٨٨، ص ٢٠

([3]) نفسه، ص٢٠

([4]) نفسه، ص٢٣

([5]) جيرو: المرجع السابق، ص٣٦

وأما مصدر الأدب والفن بحسب هيجل فهو الروح فـ "الجمال الفني...أسمى من الجمال الطبيعي؛ لأنه نتاج الروح فما دام الروح أسمى من الطبيعة فإن سموَّه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته، وبالتالي إلى الفن... والحال أن الفارق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ليس محض فارق كمّي، فالجمال الفني يستمد تفوقه من كونه يصدر عن الروح" ([1])

وكون الأدب والفن عموما نتاج الروح لا يعني افتقاره إلى البعد العقلي، سواء للتنظيم الفني والتصنيع، أو لإكساب النص مضامين عقلية، كما هو الشعر الرؤيوي، حديثا، الذي يطمح عبر جهد مهول ومُعقلَن إلى محاولة النفاذ إلى المستقبل، أو الحدس به، وتوقعه، كما كان شعراء عرب يغلب على شعرهم الطابع الحِكْمي، قديما، كما أبو تمام والمتنبي، وغيرهما.

وهذه الروح التي تتوسل الفن والأدب لإظهار مكنوناتها، تتطلب الخيال، ومع أن أهمية الخيال لم تكن غائبة عن البلاغيين العرب، إلا أنه في العصر الحديث بات أكثر محورية، يقول العقاد:" الصور الخيالية والمعاني الذهنية (أي الأفكار الأدبية) هي الأصل في جمال الأساليب" ([2])

وليست العلاقة بين الروح والخيال من جهة والعقل والواقع من جهة أخرى علاقة ضدية تعاقبية، بل إنهما يجتمعان فيما يسمى بالواقعية السحرية التي عرف بها الأدب اللاتيني، واشتهر به راوئيون أمثال أليخو كاربنتير و بورخيس وخوان رولف وغابريبل غارسيا ماركيز، وهي "تعني في أبسط تعريفاتها الجمع بين عنصرين مهمين هما: الواقع والفانتازيا حيث يتشكل من هذا المزج عالم ثري يتجاوز المألوف، فالواقعية السحرية ليست نقيضا للواقعية، أو انقطاعا عن الواقع، بل هي إثراء له، وذلك بالسماح بإدخال عنصر جدلي في بنيتها؛ سعيا إلى تكوين واقع جديد تتشابك فيه عدة عاصر معقولة ولا معقولة، منطقية ولا منطقية، بحيث تندمج عناصر الواقع مع العناصر الخيالية المتمثلة في السحر والخوارق والأساطير والحلم والفانتيازيا" ([3])

والفن من الناحية النفسية والاجتماعية يطهّر ويلطّف، كما قال هيجل فإن:" تلك الوحشية قوة الإنسان الذي تسيطر عليه أهواؤه من الممكن تلطيفها بالفن، وذلك بمقدار ما يمثّل الفن للإنسان الأهواء ذاتها ، الغرائز وبوجه عام، الإنسان كما هو . وإذ يكتفي الفن بعرض مشهد الأهواء، حتى لو داهنها وتملقها، فإنما يفعل ذلك؛ كي يظهر للإنسان ما هو كائن عليه، وكي يجعله يعي كينونته تلك. وفي ذلك تحديدا يكمن تأثيره الملطِّف؛ لأنه يضع الإنسان على هذا النحو في حضرة غرائزه، كما لو أنها موجودة خارجا عنه، ويمحِّضه بحكم ذلك بعضَ الحرية حيالها" ([4])

فالفن والأدب ينقِّي دواخلنا وعوالمنا الخارجية بأسلوب جمالي إنساني، لعل المشاعر المتولدة من ذلك تخفف من القبح الداخلي، ومن الشر الخارجي.

سمات "الأدبيَّة" حديثا

يستجمع مصطلح "الأدبية" مجموعةً من السمات، مع العلم أنها ليست من الصرامة والإحكام بما ينفي عنها الخلاف، يقول طودوروف :" وكوننا نرجع دائما من أجل تبيان هذه المفاهيم إلى نفس الأعمال كالإلياذة والكتاب المقدَّس، فإن ذلك لا يغيِّر من

([1]) هيجل: المرجع السابق، ص٩،٨

([2])عياد، شكري محمد: مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة- القاهرة، (ط٢)، ١٩٩٢، ص ١٨

([3]) فوزي، عيسى: الواقعية السحرية في الراوية العربية، دار المعرفة الجامعية- القاهرة، ٢٠١٢، ص ٣

([4]) هيجل: المرجع السابق، ص٥٠، ٥١

الأمر شيئا، فنفس الموضوع له عدد لا متناهٍ من الخصائص، وكل مُنظّر يمكنه – على مستوى النظرية- اختيار تلك التي تناسبه، تاركا الخصائص الأخرى جانبا" ([1])

إلا أنه بإماكننا التميز بين النص الأدبي والنص العلميِّ الأسلوب، ليس من حيث غائية كل منهما ومنبعه، ولكن أيضا من جهة السمات الغالبة، فنحن واجدون في " الأدبية" الاهتمامَ بالمُطلقيّة، وليس الآنيّة، وَفقا للرومانسيين، كما نجد فيها الاحتمالية، واستعصاءَها على الترجمة، كما ينماز النص الأدبي بـ"الانزياح" الأسلوبي، ولا غنى في الأدب كما في الشعر عن التناص والتحاور مع نصوص سابقة، إضافة إلى تطلبها مزيدا من الصنعة ما يقرِّبها من الخلود، وهذا عطفا على اهتمامها بالمطلق من خير وحق وجمال، وقريب من هذا تأتي القصدية والانتقاء الواعي للمفردات التي لا تخلو من إيحاءٍ ومجازية، وقصدية النَّظْم والأنساق كذلك، وصولا إلى الجمالية واللذة أثرا، في المتلقي، كذلك يتسم النص الأدبي، كما الشعري، بالتغريب، فالشعر كما الأدب يعمل على التغريب: "وهذه الفروق في (الشعر) مثلاً، هي الفروق التي يتضمنها التعارض الذي بين اللغة العادية، واللغة الشعرية، سيما وأن (الشعر) من طبيعته يعمل على (التغريب)، أي رفع الألفة التي بيننا وبين الأشياء.." ([2]) وهذا يشبه "التَّلطُّف" عند البلاغيين العرب القدامى، وهو كما عرَّفه أبو هلال العسكري:" أن تتلطف للمعنى الحسن حتى تهجَّنه، والمعنى الهجين حتى تحسنه" ([3]) " وأما (التغريب)، فهو مفهوم يقصد منه، كما يقول (شكلوفسكي): نزاع الألفة مع الأشياء التي أصبحت معتادة، أي هو(٢) مضاد لما هو معتاد" ([4])

وهذا التغريب يستعين بأدوات لغوية وإيقاعية حتى يتحقق، إذ " وجد الشكلانيون الروس أنفسهم مضطرين إلى العناية بالخصائص الشكلية، وخاصة (الأدوات)، كالقافية، والإيقاع، والجرس، والمفردات، والبنيات، واللغة عامة، وهي في نظرهم الوسيلة الأساسية لتحقيق (التغريب).." ([5])

وقريبٌ من التغريب "الانزياح" او "الانحراف المعياري" القائم على استخدامات خارجة عن مألوف الكلام؛ "فلا بدَّ للشاعر من أن يصدمنا مرة بعد مرة بأشكال من اللغة غير متوقعة، حتى نعي ما يريد أن يقول. ولكي ننتبه إلى هذه الأشكال غير المتوقعة يجب أن نكون مطمئنين –ابتداء- إلى أن هذا الرجل يتكلم لغتنا. بعبارة أخرى: لا يمكننا أن نكتشف "الانحرافات" التي يرتكبها الشاعر، إن لم نستطع أن نقيس هذه الانحرافات بمقياس اللغة العادية المشتركة بيننا وبينه" ([6])

و الكلام حتى يصبح "نصا" يتطلب معايير معينة، ومن أهمِّ التعريفات التي استوفت تلك المعايير تعريف (ودي بوجراند ودريسلر) اللذين يقولان " إن النص حدثٌ تواصلي تتحقق نصيَّتُه إذا اجتمعت له سبعة معايير هي: الربط والتماسك والقصدية والمقبولية والإخبارية والموقفية والتناص" ([7])

([1]) طودوروف، تزيفطان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال– الدار البيضاء، (ط٢)، ١٩٩٠، ص١١

([2]) نفسه، ص٢٦

([3]) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية– بيروت، ص ٤٢٧

([4]) طودوروف: المرجع السابق، ص ٢٦

([5]) نفسه: ٢٦

([6]) عياد: المرجع السابق، ص٦٧

([7]) سعد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة،ط١، ١٩٩٥، ص: ١٤٦

ولعل من أهم مقومات النص التواصلية الترابط والتماسك، وهي المصطلحات التي تتقاطع مع "النَّظم" كما فصَّلها عبد القاهر الجرجاني، كما تقدم أعلاه.

و"التماسك في علم اللغة الحديث يعني التلاحم بين أجزاء النص الواحد، بحيث توجد علاقة بين كل مكوّن من مكوّنات النص وبقية أجزائه، فيصبح نسيجا واحدا، تتحقق فيه علاقات القصد والخلفية المعرفية بالمبدع والمتلقي" ([1])

وإذا انتبهنا إلى النصوص المتداخلة في النص الأخير فإن عملية التشكُّل النصي لا تغفل المكونات النصية التي تحاورت واندمجت في النص" فالتحليل النصي يدعو إلى تصور النص باعتباره نسيجا ...وجديلة من أصوات مختلفة وأنساق متعددة، هي في آن واحد متشابكة، ولا مكتملة" ([2])

ولا يخفى أن التناص يقتضي ذكاء ونفاذا إلى تلك النصوص التي تناسب عصر الخطاب الجيد، ولا تزال قادرة على استثارة فكره ووجدانه، ولا تزال تحتفظ بموقعها الأثير في الذاكرة الجماعية

" ويمكننا أن نسمِّي هذا الخطاب الذي لا يستحضر "أساليب في القول" سابقة، خطابا أحاديَّ القيمة. (وهو بدوره لا يمكن إعمال الفكر فيه إلا باعتباره حدّا) أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبيا فنسمّيه خطابا متعدد القيم...فكلمات الخطاب المتعدد القيم تحيل على وجهتين اثنتين، وتجريده من هذه القيمة، أو تلك يعني أننا لم نفهمه" ([3])

فالتناص يغني النص، ويكسبه حوارية وجدلية فكرية متعددة الاتجاهات، ويستحضر أزمنة ماضية تتفاعل مع معطيات الزمن الحاضر، كما تتفاعل المواد في التفاعل الكيماوي.

فباختين " يجزم بأن "عنصرا مما نسمّيه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجَد في كل أسلوب جديد. إنه يمثل كذلك سجالا داخليا وأسلبَة مضادة مخفية، إن صح التعبير لأسلوب الآخرين. وهو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة(...) والفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، فيبحث في خضمها عن طريقه ... إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات "لسانية" محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجهاتهم، بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى" ([4])

([4])

فهنا يصبح التناص في اللغة الأدبية سلطةً قاهرة سواء وعى المبدع ذلك، أم لم يعِ. وبعد ذلك يمكن التلاعب من خلال التناص بوجهة النص، بل يمكن قلبُه من النقيض إلى النقيض؛ ذلك " إنه لفي منتهى السهولة عن طريق التلاعب بالنص أن نزيد من درجة موضوعية كلام الآخر، محدثين بذلك ردود فعلٍ مرتبطة بالموضوع. على هذه الشاكلة يسهل أن نصيِّر الملفوظ الأكثر جِدِّية ملفوظا مضحكا. فكلام الآخر، وقد أدرج ضمن سياق خطاب ما، يقيم مع السياق الذي يتضمنه، لا صلة آلية، بل مزيجا كيماويا (على صعيد المعنى والتعبير)" ([5])

([1]) ابن الدين، بخولة: التماسك النصي بين الدراسات البلاغية القديمة والدراسات اللسانية الحديثة، مجلة عود الند، العدد ٨٠، السنة ٧: ٧٢-٨٣:http://www.oudnad.net/spip.php?article668

([2]) بارت، رولان: التحليل النصي، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر-دمشق، ٢٠٠٩،ص ١١٤- ١١٥

([3]) طودوروف: المرجع السابق، ص ٤٠

([4]) نفسه: ص ٤٢

([5]) باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة، (ط١)، ١٩٨٧ ص١٠٧

وربما لم يبالغ بارت حين جعل التناص هو الذي يكوّن النصوص، نافيا عن النص الأدبي صفةَ الانغلاق، حين قال: " ما يقوم في أساس النص، ليس بنية داخلية مغلقة، قابلة للحساب، بل مَنْفَذ نص على نصوص أخرى، وأنساق أخرى، وعلامات أخرى؛ ما يكوّن النص هو التناص" ([1]) وهذا يصعّب على المبدع الاحتفاظ بالأصالة والتفرد، كما تفطَّن إلى ذلك عنترة قديما، حين قال: "هل غادر الشعراء من متردّم؟

ملامحُ كليَّةٌ لـ "الأدبيّة"

لِكونِ الأدبِ يندرج في الفن فإنه يشترك معه في ملامحَ كليةٍ كالخلود واللذة، من حيث الأثر، والصناعة، من جهة الإبداع، والجمال والشعرية، بمعناها الرحب.

شُغل الأدب، ولا سيما الرومانسي بالخلود، إذ سلَّط الضَّوْء على قضايا مطلقة، كالحق والخير والجمال. يقول باختين:" لكن التصورات النظرية لهذه الحركة الرومانسية تظل محدودة " وتابعة" لفكرتهم الأساسية عن المطلق الأدبي: فهم لا يقبلون الرواية إلا بوصفها "جنسا" للحرية الذاتية وللتعبير عن النزوات في أشكال زخرفية. لذلك فإن نظريتهم عن الرواية كانت متجهة أكثر نحو ذلك "اللامنتهي" اللامُحدَّد، الذي يتخايل لهم في أفق تطلعاتهم الأدبية لتجاوز القائم وتحقيق المطلق ليس في الأدب وحده، وإنما في "إنتاج" الإنسان لنفسه كذلك. " ([2])

ولا يخفى أن خلود الفن والأدب علامة كبرى على انطوائه على مضامين إنسانية باقية صادفت خصائص أسلوبية ملائمة.

وهذه الصفة التي نالها الأدب الرفيع، وهي الخلود، وثيقة الصلة بالأثر الذي يُحدِثه لدى المتلقي، وهو أثر إيجابي، بالطبع، يُشرك المتلقي في إنتاج النص، كما يبعث فيه اللذة. يقول طودروف: " فمن المؤكد أن هذا الاسم [الأدب] أو ما يجري مجراه استعمل دائما للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه او قارئه ويكون الخلود مصيره، وبناء على ذلك فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادي. "([3])

والأدب من قبلُ داخلٌ في مفهوم "الشعرية" عندما يتسع هذا المفهوم لدى بعض الأسلوبيين والألسنيين، ويشمل كلَّ ما هو جماليٌّ، كما يقول جون كوين:" لكن اليوم وعلى الأقل عند جمهور المثقفين أخذت الكلمة [الشعرية] معنى أكثر اتساعا على أثر تطور يبدو أنه بدأ مع الرومانتيكية، ويمكن تحليله بصفة عامة على الطريقة الآتية..هكذا أصبحت كلمة" الشعر" تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه "القصيدة". ومن هنا اصبح شائعا أن نتحدث عن "المشاعر" أو "الانفعالات الشعرية" بعد هذا، ومن خلال تردد استخدام هذه المصطلحات أصبحت كلمة "الشعر" تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة قنية راقية، ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر، أطلق أولا في الفنون (شعر الموسيقى، وشعر الرسم..إلخ) ثم

على الأشياء الطبيعية كتب فاليرى Valery : نحن نقول عن مشهد طبيعي : إنه شعري، ونقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة، وأحيانا نقول عن شخص ما: إنه شعري، ولم يتوقف المصطلح عن الاتساع منذ تلك اللحظة، وهو يغطي اليوم لونا خاصا من ألوان المعرفة، بل بعدا من أبعاد الوجود" ([4])

([1]) بارت: المرجع السابق، ص ٧٩

([2]) باختين: المرجع السابق، المقدمة للمترجم، ص ٨

([3]) طودوروف: المرجع السابق، ص ١٠

([4]) كوين، جون: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع– القاهرة، ، (ط٤)، ٢٠٠٠، ص٢٩

وبالإضافة إلى الأدب يمكن أن يستظل بهذه المظلة الكبرى كلُّ ما هو جميل، أو ما يمكنه أن يتحلى بمسحة من جمال.

وبعد هذه الصفة الجمالية العامة، فإن الأدب يشترك مع الشعرية في سمة أكثر خصوصية تتعلق بآلية الاختيار والتأليف، فـ "الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التعادل المحوري للانتخاب على محور التأليف" ([1]) فهنا انتقائية في المفردات وقصدية في التأليف وفق النسق المعتمد. فـ"اللغة الأدبية خاصة محملة بقصدية دائما. والمقصود ليس أن نقول الأشياء فقط، ولكن لكي ننتج انطباعا جماليا وشعريا وجذابا" ([2])

وتخضع لهذا الاختيار والتأليف عناصر لغوية صوتية وتركيبية تراعي الدلالة وتقصد إلى الجمال.

وكاد الأدب، أو كان بهذا الاحتفال الجمالي يترفع عن كل ما هو خارجي مكتفيا بذاته ونظامه المتسق، يقول طودروف: " لقد توقفت مفاهيم التمثيل والتقليد عن دورها المهيمن لتعوّض في قمة الهرم بالجميل، وكل ما ارتبط به من غياب الغائية الخارجية والانسجام المتناغم بين أجزاء الكل وعدم قابلية العمل للترجمة كل هذه المفاهيم اتجهت نحو استقلالية الأدب وأفضت إلى تساؤل حول مميزاته الخاصة.." ([3])

وهنا نتوقف عند ملمح مهم في الأدبية، وهو عدم القابليّة للترجمة، ليس بمعنى أن الأعمال الأدبية لا يجوز أن تُترجم، ولكن بمعنى أنها تفقد قليلا أو كثيرا من أدبيتها حين تُترجم، لا محالة.

وهذا المعيار، وهو استعصاء الأدبيّة على الترجمة من المعايير الفَرقية، قريبا مما اعتمده الشكلانيون الروس الذين استبعدوا جميع التعاريف التي تصف الأدب بأنه (تعبير)، أو (محاكاة) أو مزيج بينهما، وعرّفوا الأدب تعريفاً فرْقياً، وأنه:- يتكوّن من الفروق التي بينه، وبين نظم الواقع- ؛ وأن علمه، أو دراسته هي مجموعة من (الفروق)، هي كما يقول ايخنباوم (الخاصيات) التي تميز الأدب عن أية مادة

أخرى" ([4])

وفيما عدا هذه الفروقات فإن الأدب وَفقا للشكلانيين الروس يمكن أن يتصالح مع عناصر غير أدبية، فهم" كما ظلوا يتجنبون مواقف (الفن للفن)، والتي كانوا يرونها متصلبة، مؤكدين دائماً على (الأدبية)، وأنها تسمح بمصافحة عناصر غير أدبية، دون أن يؤدي ذلك إلى نبذ الخصوصية التي لهذه الأدبية، المهم هو استقلال الوظيفة الأدبية، هذا الاستقلال الذي يسوّغ قيام علم أدبي".([5])

وفي هذا الجزئية التي تتوخى الوصل بين الأدب وغيره " يُدرج [طودوروف] الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات، وتتخذ الدليل في مختلف تجلياته موضوعا لدراساتها. ثم يؤكد على صلة الأدب من حيث هو خطاب متميز بالخطابات والممارسات

([1]) جيرو: المرجع السابق، ص ١٢١

([2]) نفسه: ص١٤٦

([3]) طودوروف: المرجع السابق، ص ١٤

([4]) ابن ذريل، عدنان: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق- منشورات اتحاد الكتاب العرب- ٢٠٠٠- ص ٢٦

([5]) ابن ذريل: المرجع السابق، ص ٢٨

الرمزية الأخرى مثل الخطابات الفلسفية والسياسية والدينية والمنطوق اليومي والسينما والمسرح، إلخ .. ويصهر كلَّ ذلك في إطار المشروع الشعري العام: إنتاج علم الخطابات مهما تعددت، وعلم شروط إنتاج المعنى مهما بدت متغيرة" ([1])

وحصيلةً لهذه العناصر التعبيرية الأدبية تتربع "الاحتمالية" أو" التعددية" سمةً مهمة، ونتيجةً مقصودة للمبدع، "حيث ينهض النص إلى أبعد من مستويات تركيبه اللغوي والبلاغي إلى تعدد قابليّات تأويله، أو انفتاحه على مرجعياته ومفرداته الغائبة."([2])

وبهذه الاحتمالية يكتسب النص - مع عوامل أخرى- صفةَ الخلود، و "تصبح مسألة التعددية بالمقابل واردة مع سمَّاه القدماء بالتفسير المجازي(وما نسميه ببساطة:النقد) ...فكل عمل تعاد كتابته من طرف قارىء يفرض عليه منظورا تأويليا ... هذا التأويل من حيث هو ترجمة وفهم هو شرط لبقاء النص القديم على قيد الحياة، ولكنه أيضا شرط لبقاء الخطاب الحالي، ومن ثم لا يكون التأويل صحيحا أو خاطئا، لكن يكون غنيا أو فقيرا خصبا أو عقيما فاتنا أو لا) ([3])

وبهذا نميّز بين الدَّال الهادف إلى المدلول والدَّال الذي يتوخى مدلولا أولا يفضي بدوره إلى مدلول ثان، وذلك عن طريق " قضايا الإيحاء والاستعمال اللعبي للغة واعتماد الاستعارة" ([4]) وعن طريق الكناية، وإيحاءات الألفاظ.

ولهذه الأسباب التي هي إمّا في النص متعمدة كالمجاز، وإمّا خارجه كالسياقات المختلفة والنصوص السابقة المختلفة التي تتدخل على نحو أو آخر في فهمه وتأويله، تتعدد دلالات النص الأدبي واحتمالاتُه. إن النص الأدبي إذن، يتيح لقارئه أن تكون قراءته فاعلة، وأن يكون قارئا فاعلا، مشتركا في خلق الدلالة، لا سلبيا، مِرآويا. وصفا محضا للأعمال.

وينماز النص الأدبي بوصفه فنّا من الفنون بالعناية بالنَّسق الذي لا يقتصر دورُه على الناحية الجمالية بل يندغم في بناء النص الدلالي الكلي والجزئي، "وقد قام رومان ياكبسون بالدراسة الأدق للنظام المكاني فبيَّن في تحاليله للشعر أن كل طبقات الملفوظ بدءاً من الفونيم وسماته التمييزية ووصولا إلى المقولات النحوية والمجازات يمكن أن تندرج في انتظام مركب حسب تناظر أو تدرج أو تناقض أو توازٍ إلخ...مشكّلة بمجموعها بنية فضائية حقيقية. " ([5])

ومن التقنيات الشكلية المهمة الجديرة بالتحليل افتتاحية النص، وتقابلها الخاتمة، و "إن قضية افتتاح الخطاب قضية هامة، كشفت عنها وعالجتها جيدا على المستوى التداولي البلاغةُ القديمة والكلاسيكية: لقد قدمت قواعد غاية في الدقة لافتتاح الخطاب. وفي رأيي أن هذه القواعد مرتبطة بالإحساس بوجود حُبْسة متأصلة في الإنسان، وأن الكلام صعب، وأنه ربما ليس هناك ما يُقال، ونتيجة لذلك يلزم مجموع من الترتيبات والقواعد عما ينبغي قوله. إن الافتتاح منطقة خطرة في الخطاب: ابتداء الخطاب فعل عسير؛ إنه الخروج من الصمت" ([6])

وأما الخاتمة فإنها تكتسب أهميتها من كونها آخر ما يتركه المبدع، فهو يرتضي بعده الصمت، دلاليا وجماليا، وهو من جانب المتلقي آخر ما يطرق سمعَه، أو يقرُّ في ذهنه.

([1]) طودوروف: المرجع السابق، ص٦

([2]) ابن ذريل: المرجع السابق، ص ٦

([3]) طودوروف: المرجع السابق، ص١٧-١٨

([4]) نفسه، ص٣٣

([5]) نفسه،ص٦٤

([6]) بارت: المرجع السابق، ص ٣٦- ٣٧

أهمية اللغة الإعلامية في تكريس الذائقة اللغوية والكلامية

قد يكون من التزيُّد التفصيلُ في أهمية الإعلام للكلام المنطوق والمكتوب؛ نظرا لشيوع تأثير هذه الخطابات الإعلامية، على حساب القراءات الأخرى من علمية وأدبية، ومن بين تلك الأشكال الإعلامية يطغى "التلفزيون" على مِساحة واسعة لدى المتلقين، بحكم طبيعة الوسيلة التي يعتمدها أولا، وهي الصورة، ثم الكلمة المرافقة للصورة. يقول الغذامي:" ولقد جاءت الصورة لتكسر ذلك الحاجز الثقافي والتمييز الطبقي بين الفئات، فوسّعت من دوائر الاستقبال وشمل ذلك كلَّ البشر، لأن استقبال الصورة لا يحتاج إلى إجادة القراءة، وهو في الغالب لا يحتاج إلى الكلمات أصلا" ([1])

و"ذهب قسم من اللغويين المعاصرين إلى أن وسائل الإعلام بصفة عامة، والصحافة بصفة خاصة كان لها دور في تجديد اللغة العربية، " ومن هؤلاء عضو مجمع اللغة العربية عبد الله كنون الذي ألف كتابا عنوانه " الصحافة وتجديد اللغة" أشار فيه إلى أن أكبر تطور عرفته لغتنا العربية في عصرنا الحاضر كان على يد الصحفيين ومحرري الصحف، وهذا التجديد في اللغة الذي نجده في عمل الصحافة، كما يشير إلى ذلك كنون، هو تطوير لها باحتضان ما جدَّ من المعاني والأفكار من غير تبديل ولا تغيير في القواعد والأحكام.. وتلك هي البراعة في الأداء والمقدرة في التعبير اللتين أوجدتهما الصحافة ولغة الصحفيين" ([2])

وفي المقابل تُنذر لغةُ العصر الحديث، وفي القلب منها لغةُ الإعلام، باضمحلال مفردات اللغة وغياب سحرها، والاقتصار على مفردات مستهلكة ومبتذلة.

يقول أنسي الحاج :" بين الأميّة الجديدة المقنَّعة بحجج السرعة والتكنولوجيا والمدنيَّة السمعية البصرية والانحطاط العضوي الذي يفترس اللغة تصل هذه إلى حافة الاضمحلال. الاضمحلال الكمِّي- إذ كثير من اللغات إن لم يكن كلها يشهد تضاؤلا مطَّردا في مفرداتها المستعملة- والاضمحلال النوعي، حيث فقدت الكلمة ما كان لها من حيوية وفعل ناهيك بالسحر. ويخشى إذا لم يعالج مد الأمية الجديدة أن يجيء يوم لا تعود فيه أذن الإنسان تسمع من كلام "شعريّ" غير ذلك المقدم في الإعلانات التلفزيوني منها بنوع خاص" ([3])

فمع هذا الاتساع في نفوذ وسائل الإعلام، ولا سيما الإعلام الحديث والمرئي، وازدياد الخطورة على جماليات اللغة وثرائها الدلالي والإيحائي، تزداد الحاجة بالمقابل إلى استنقاذ اللغة من البرمجة الإلكترونية التي تأتي على شعريتها بمعنى الشعرية الواسع؛ حتى لا تنتقل العدوى إلى الدماغ البشري فيتبرمج ويفقد طاقته الإبداعية المتجددة والمدهشة."يقول البروفسور "هوريكاوا" :" إن التلفزيون قد حلَّ محل الأدب والتفكير، وبالتالي استطاع أن يقلص النشاط الفكري، إنه يقدم حلولا جاهزة لجميع مشكلات الحياة" ([4])

نحن بحاجة، إذن، إلى تأديب الخطاب الإعلامي، بما لا يمسُّ غائيّةَ هذا الخطاب وخصوصياته.

([1]) الغذامي، عبد الله: الثقافة التلفزيونية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- (ط٢)، ٢٠٠٥، ص١٠

([2]) الشريف، سامي، وندا، أيمن منصور: اللغة الإعلامية – المفاهيم الأسس التطبيقات، ٢٠٠٤، ص٣٣

([3])الحاج، أنسي: كتاب خواتم، رياض الريّس للكتب والنشر- لندن، قبرص، (ط١)، ١٩٩١، ص١١

([4]) بيجوفيتش، علي عزت: الإسلام بين الشرق والغرب، دار الشروق- القاهرة، (ط٣)،٢٠١٣، ص١١٨

الإعلام واللغة وشكل العلاقة

ثمة من يرى بأن الإعلام يُخضعُ اللغةَ العربية في الوقت الراهن بأزيد مما يَخضَعُ لها، يقول الدكتور عبد العزيز التويجري:" فإن اللغة في الإعلام تختلف، من وجوه كثيرة، عنها في تلك الحقول من التخصصات جميعاً، فهي في موقف ضعف أمام قوة الإعلام وجبروته، فقلما تفرض اللغة نفسَها على الإعلام، وإنما الإعلام هو الذي يهيمن على اللغة، ويقتحم حرمها، وينال من مكوّناتها ومقوماتها، فتصبح أمام عنفوانه وطغيانه، طيّعة لينة، تسير في ركابه، وتخضع لإرادته، وتخدم أهدافه، ولا تملك إزاءه سلطة ولا نفوذاً." (1)

مع أن هذا الرأي لا يعدم الدلائل من تعبيرات لغوية خاطئة كان الإعلام السبب في شيوعها، إلا أن العربية، بما تنطوي عليها من مقومات البقاء والتجدد الذاتي، قادرةٌ على وضع حدٍّ لهذا الخضوع السلبي، بل، إنها قادرة على عكس اتجاهه، إلى تأثيرها هي فيها. وهنا يدعو الباحث نفسُه إلى الانتفاع المتبادل بين اللغة والإعلام. يقول:" ولكن هذه الخطورة لا تمنع من معالجة الخلل وتطهير البيئة اللغوية من التلوث، وإفساح المجال أمام تنمية لغوية يُعاد فيها الاعتبار إلى الفصحى، وتستقيم فيها حال اللغة، بحيث تقوم العلاقة بينها، وبين الإعلام على أساس سليم، فيتبادلان التأثير في اعتدال وفي حدود معقولة، فلا يطغى طرف على آخر، بحيث تبقى اللغة محتفظة بشخصيتها، ويظل الإعلام يؤدي وظيفته في التنوير والتثقيف والترفيه النظيف، فيتكامل الطرفان وينسجمان، فتصبح اللغة في خدمة الإعلام، ويصبح الإعلام داعماً لمركز اللغة." (2)

ولكن التويجري كان من الداعين إلى الحفاظ على مسافة بين لغة الأدب والإبداع، من جهة ولغة الإعلام من الجهة الأخرى، فتحدَّث عما سمَّاه "الشروط الموضوعية لتنمية اللغة" " وكان منها " أنْ يُحتفظ بمساحات معقولة بين لغة الخطاب اليومي عبر وسائل الإعلام جميعاً، وبين لغة الفكر والأدب والإبداع في مجالاتهما، بحيث يكون هناك دائماً المثل الأعلى في استعمال اللغة، يتطلع إليه المتحدثون والكتّاب على اختلاف طبقاتهم، ويسعون إلى الاقتداء به، ويجتهدون للارتفاع إليه، فإذا عدم هذا المثل الراقي حلَّ محله مثلٌ أدنى قيمة وأحط درجة، لا يربِّي ملكة، ولا يصقل موهبة، ولا يحافظ على اللغة، إن لم يسىء إليها ويفسدها. " (3)

ثم هو يشرح النتيجة السلبية الممكنة من انتشار اللغة عن طريق الإعلام، فيقول:" وبيان ذلك أن ثمة نوعاً من الخداع في الظاهرة موضع البحث[الانتشار المستمر للغة العربية]، لأن لها مستويين؛ أولهما إيجابي، وثانيهما سلبي، فالإيجابي يتمثّل في انتشار اللغة العربية على أوسع نطاق في هذا العصر، والسلبي يكمن في أن الرضا بمستوى اللغة والركون إلى وضعها الحالي، يورثان حالة من الاطمئنان والقبول والتسليم بالأمر الواقع، مما يتسبَّب في العزوف عن تراث اللغة والزهد في رصيدها على النحو الذي قد يؤدي، إذا ما استمرت الحال على ما هي عليه اليوم، إلى ما يشبه القطيعة مع الثقافة العربية الإسلامية في مصادرها وأصولها." (4)

---

(1) التويجري، عبد العزيز بن عثمان: مستقبل اللغة العربية، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة. إيسيسكو. ٢٠٠٤، ص٧

(2) نفسه: ص١٠-١١

(3) التويجري: المرجع السابق،ص ١٢

(4) نفسه، ص١٤

فدعوةُ التويجري هنا إلى أبقاء الحدِّ واضحا بين لغة الأدب ولغة الإعلام مدفوعةٌ بخشية أنْ تحل اللغةُ الإعلامية محلّ الأدب أو تحجبه، وهي بلا ريب ولا جدل، لا تصلح لهذه المكانة، ولا تسد هذا الخلل؛ فللأدبُ مَظانُّه التي تلبي ذائقة المتأدبين، وتفي باحتياجات الأدباء المبدعين.

ولكننا نحتاج إلى الإقرار، أولا، بحاجة اللغة الإعلامية إلى قدر من "الأدبيّة" وأنَّ هذا المقدار يجب أن ينضبط بما لا يُعطِّل، أو ينتقص من وظيفتها الإعلامية، وحينئذ كذلك لن يُخشى على الوظيفة الإعلامية فقط، بل إنه لن يخشى، كذلك، على الأدب أن تتقمصه اللغةُ الإعلامية، أو تحجبه. ولذلك تمسُّ الحاجة إلى لغة إعلامية متأدبة مترقيّة ومُرقيّة للذوق اللغوي؛ نظرا لهذا الشيوع والتأثير الواسع النطاق.

وفي مرونة العربية وغنى خصائصها الخادمة للإعلام، والحامية للغة نفسها منه، كذلك، يفيد البحثَ إيرادُ ما قاله الدكتور علي عبد الواحد وافي في كتابه "فقه اللغة إلى أن اللغة العربية تتوافر على عاملين، لم يتوافرا لغيرها من اللغات السامية:

ف"قد احتفظت العربية بأكبر قدر من مقومات اللسان السامي الأول، وبقي فيها من تراث هذا اللسان ما تجرَّدت منه أخواتُها السامية، فتميزت عنها بفضل ذلك بخواص كثيرة، يرجع أهمها إلى الأمور الثلاثة الآتية:١- أنها أكثر أخواتها احتفاظًا بالأصوات السامية..٢- أنها أوسع أخواتها جميعًا، وأدقها في قواعد النحو والصرف..٣- أنها أوسع أخواتها ثروة في أصول الكلمات والمفردات.." ([1])

فاللغة العربية تتسم بمرونة أساليبها، وغنى مفرداتها؛ ما يتيح للمتكلم بها، خياراتٍ أسلوبيةً عدة، يتمكن بها من التعبير عن مختلف الأفكار والحالات الوجدانية. واللغة كذلك تتوفر على تراث لغوي عالٍ ورفيع، لا يزال أخّاذا وجذابا، وعلى رأسه القرآن الكريم، ثم التراث الشعري والنثري الفني الحي من لدن عصر الأدب الجاهلي مرورا بالعصر الإسلامي والأموي والعباسي، وحتى اليوم.

فإذا توفرت بيئةٌ لغوية فصيحة فإن ذلك يسهم في تعميم هذا المستوى الكلامي لينتفع به غير المتخصصين بها، أيضا . يقول الدكتور إبراهيم مصطفى وزملاؤه:" إن أفضل طريقة لتعليم اللغة وأيسرها وأقربها إلى مسايرة الطبيعة، هي أن نستمع إليها فنطيل الاستماع، ونحاول التحدث بها فنكثر المحاولة، ونكل إلى موهبة المحاكاة أن تؤدي عملها في تطويع اللغة وتملكها، وتيسير التصرف بها، وتلك سنة الحياة في اكتساب الأطفال لغاتهم من غير معاناة ولا إكراه ولا مشقة، فلو استطعنا أن نصنع هذه البيئة التي تنطلق فيها الألسن بلغة فصيحة صحيحة، نستمعها فتنطبع في نفوسنا، ونحاكيها فتجري بها ألسنتنا، إذًا لملكنا اللغة من أيسر طرقها، ولمهَّد لنا كلَّ صعب في طريقها."([2])

نقاط الافتراق في الخطاب الإعلامي والخصوصية

فما خصوصية الخطاب الإعلامي؟ وما السمات الأدبية التي بعد استثنائها يمكن له التواشج بها والتداخل مع اللغة الأدبية، والإفادة من معطياتها؟

قد يكون الخطاب الإعلامي أقرب إلى بعض السمات المهمة في البلاغة القديمة، وهي الإيضاح والإقناع، متباعدا عن عدد من السمات، كالاحتمالية والتغريب والغموض، وتقصُّد التفاوت في الخطاب إلى أن يصل إلى النُّخبوي، كما يتباعد الأدب والشعر

([1]) وافي، علي عبد الواحد: فقه اللغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر– القاهرة، ط٨، ص١٦٤– ١٦٥

([2]) مصفطى، إبراهيم، وزملاؤه: تحرير النحو العربي، دار المعارف بمصر،١٩٥٨، ص ٣

عن لغة الإعلام تباعدا واسعا في انطاق كل منهما فنطاق الأول هو الخيال، ولا حرج عليه مهما أوغل في الخيال، ولكن مجال الثاني هو الواقع، مع درجات محتملة من الخيال أحيانا، يقول طودوروف: " فليس الأدب كلاما يمكن، أو يجب أن يكون، خاطئا بخلاف كلام العلوم. إنه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق. لا هو بالحق ولا هو بالباطل. ولا معنى لطرح هذا السؤال. فذلك ما يحدد منزلته أساسا من حيث هو "تخيُّل" ([1])

ورسالة الإعلام بعيدة، من حيث الطبيعة، عن رسالة الشعر، فالإعلام رسالته خارجية، أما الشعر والأدب فقد ينقطع عن الغاية الخارجية، ويكتفي بذاته؛ فيكتسب صفةَ الغموض، يقول رومان ياكبسون:" إن الغموض خاصية داخلية، ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنه ملمح لازم للشعر" ([2])

لكن مع ذلك، فهذا الحكم ليس باتّاً؛ ذلك أن المواد الإعلامية متنوعة، من الخبر إلى التقرير إلى القصة الصحفية، فما لا يتقبله الخبر قد يتقبله التقرير، أو القصة الصحفية.

وفي البدء يقف الإيضاح لدى الصحفي، والاتضاح عند المتلقي قيمةً أولية في الخطاب الإعلامي ف" الوضوح- الدقة والرموز مهمان جدا كأدوات تساعد على شرح الأمور، ولكن الشرط الأساسي للقدرة على التوضيح هو أن يفهم المُخبرُ الصحفي نفسُه الأمر الذي يحاول إيضاحه" ([3])

غير أن هذه القيمة الإيضاحية مفتقرة كذلك إلى الجاذبية " ويقصد بها أن تكون الكلمة قادرة على الحكي والشرح والوصف بطريقة حية ومُسليَّة ومشوِّقة، فلا وجود لجمهور يتوق إلى الاستماع أو المشاهدة أو القراءة لمضمون جاف خالٍ من عوامل الجاذبية والتوشيق" ([4])

وهناك إقرار بأهمية الأدوات المجازية والكنائية للغة الإعلامية، يؤكد هذا المعنى فشتيليوس عند حديثه عن الكناية والمجاز " على الصحفي أنْ يتعلم كيفية التعامل مع الأدوات الكلاسيكية للبلاغة، حتى عندما يعدُّ فقرات إخبارية قصيرة. الكناية جزء يمثل الكل. لا يمكن عرض كل شيء على شاشة التلفزيون، بل إننا نعرض أجزاء يترجمها المشاهد إلى كل. إننا نحث بواسطة الصوت والصورة على إعادة صياغة الواقع." ([5])

وهذا يتقاطع مع النظرية الأدبية التي تتعمد تركَ مساحة للمتلقي الواعي؛ كي يشارك في تشكيل المعنى، وإعادة إنتاجه، غير أن الموجّهات الإعلامية أكثر تحديدا، بطبيعة الحال، بخلاف الأدوات الأدبية والشعرية التي لا تتأثر، مهما تعددت القراءات أو تباعدت، بل إنها تُعنى بذلك.

([1]) طودوروف: المرجع السابق، ص ٣٥

([2]) ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر– الدار البيضاء، (ط١)١٩٨٨،ص٥١

([3]) فشتيليوس، أريك: الوصايا العشر للصحافة، تصميم وتنفيذ مؤسسة ناديا للطباعة والنشر والإعلان والتوزيع– رام الله– ٢٠٠١، ص ٥٤

([4])الشريف: المرجع السابق، ص ٣٩

([5]) فشتيليوس: المرجع السابق، ص ٥٣

ومما يفيد في توضيح حاجة الخطاب الإعلامي إلى "الأدبيَّة" التي تتجاوز مجرَّد الإيضاح والإقناع، أن الرسالة الإعلامية معنيَّةٌ بالتواصل، بل معنيَّةٌ بإدامته فـ" صيغة إقامة الاتصال (التي كشف عنها ياكبسون) ووظيفتها هي استرعاء الانتباه والحفاظ على الاتصال"([1]) نسق سردي مهم، وهي في الوقت نفسه في صلب الرسالة الإعلامية، ويتوخاها الخطاب الإعلامي.

وهذه الغاية، وهي الحفاظ على استرعاء الانتباه، وعلى الاتصال تتطلب فوق الخبرة المشتركة والوسط الثقافي المشترك، لغةً جاذبة على مستوياتها كافة.

و" أصبحت اللغة الإعلامية تفضل أن تكون مفرداتها خالية من ازدواج المعنى والغموض" ([2]) ففنون التورية و الهالات الانفعالية حول الألفاظ وغيرها من فنون الأدب التي تؤدي المعاني وخاصة في الشعر بعيدة تماما عن لغة الإعلام؛ لأنها تقطع تيار الاتصال الذي يجب أن يظل مجراه صافيا نميرا، بحسب الدكتور عبد العزيز شرف.

وبعد تأكيد الوظائف الرئيسة للغة الإعلامية، وهي" الإخبار أو الإعلام والتفسير أو الشرح والتوجيه أو الإرشاد والتسلية أو الإمتاع والتسويق أو الإعلان والتعليم أو التنشئة الاجتماعية" ([3]) يمكننا الإفادة من دراسات علم اللغة، كما يفصِّل شرف، قائلا : " ونخلص مما سبق إلى أن اللغة الإعلامية يمكن أن تفيد من دراسات علم اللغة بفروعه المختلفة، وما تهتدي إليه من ظواهر لغوية، وما تكشفه من بحوث فنية تفيد في دراسة لغة الإعلام وتهذيب ألفاظها وتوسيع نطاقها، وترقية مفرداتها وإدخال مفردات جديدة على مفرداتها، وتدعيم خصائص هذه اللغة الإعلامية من تبسيط وسلامة ووضوح واقتراب شديد من لغة الحديث الواقع الحي المثقف دون إسفاف أو هبوط إلى العامية.. واستخدام اللغة العملية التي تعبر عن الحياة والحركة والعمل والإنجاز هي اللغة الإعلامية المؤثرة حقا" ([4])

بل إنه يتوسع في الإفادة من الفنون بصفة عامة، كون اللغة الإعلامية فن من الفنون، وتتحاور مع خطابات معرفية متنوعة:" وليست اللغة الإعلامية مرتبطة بعلوم اللغة والاتصال بالجماهير، فحسب، بل إن بحوثها متصلة كذلك بشواهد وأدلة متكاملة تقدمها المصادر العديدة في الفلسفة وعلم النفس والفنون والبلاغة والأدب وعلم الاجتماع والسياسة وعلم النفس الطبيعي والنماذج النظرية وآثار الاتصال ونتائجه" ([5])

ويُجمل ببيان نوع العلاقة بين اللغة الإعلامية وعلم اللغة بأنها" علاقة تأثير وتأثُّر.." ([6])

لكن "شرف" يرفض أن تفرِّط الصحافة بملامحها، ولا سيما لصالح ما يمكن أن نسميه شكليات البلاغة، يقول :" ففي الصحافة المصرية الحديثة نلاحظ أنها ورثت عند ظهورها في القرن الثامن عشر عن القرون السابقة أسلوبا عتيقا يميل إلى

([1]) بارت: المرجع السابق، ص ٨٩

([2]) شرف، عبد العزيز: المدخل إلى علم لغة الإعلام، المركز الثقافي الجامعي– القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٠٠

([3]) نفسه، ص ١١٠

([4]) نفسه، ص ١٠٩– ١١٠

([5]) نفسه، ص: ١١٠

([6]) نفسه، ص ١١٠

التكلف ولغة ركيكة تميل إلى البهرجة، ثم أخذ هذا الأسلوب يتخلى شيئا فشيئا عن هذا التكلف... فوجدنا أنفسَنا أمام كتاب يميِّزون بين الأسلوب الأدبي والأسلوب الصحفي، وأخذ الفن الصحفي في التبلور والتطور، حتى وقتنا الحاضر." (1)

وهذا لا يعني قطع الصلة بين لغة الصحافة والأدبية بمعناها الجمالي العميق، بل هو يتحاشى السمات السطحية التي تثقل النص الإعلامي كما تثقل حتى النص الأدبي إذا لم تكن مكونا أصيلا من مكونات الصورة، أو رافدا من روافد التأثير والإيحاء.

ومما يؤكد بقاءَ صلةٍ لازمة بين لغة الإعلام والأدبية، أو حتى الشعرية أن الإعلام يخاطب في الإنسان الجانبَ المعرفي الذهني، كما يخاطب الجانب الإنساني الوجداني، وهو في اللغة العربية يخاطبه بلغة لا تنفكُّ عن الشعرية، والمجاز، حتى ذهب ابن جني إلى أن اللغة أكثرُها مجاز، ووصف العقاد العربية بأنها لغة شاعرة، فكل مادة تكتب بها معرَّضة بدرجة أو بأخرى إلى هذه الشاعرية، يقول: " إن اللغة العربية وُصفت قديما وحديثا بأنها لغة شعرية، ثم قلنا إن الذين يصفونها بهذه الصفة يقصدون بها أنها لغة يكثر فيها الشعر والشعراء، وأنها لغة مقبولة في السمع يستريح إليها السامع، كما يستريح إلى النظم المرتل والكلام الموزون، كما يقصدون أنها لغة يتلاقى فيها تعبير الحقيقة وتعبير المجاز على نحو لا يعهد له نظير في سائر اللغات" (2)

سمات "الأدبيَّة" في تقارير عبد الهادي

كان الباحث كتب مقالا بعنوان " اللغة والإعلام بين الوفاق والشقاق" دعا فيه إلى مزيد من التفعيل للغة، بما تنطوي عليه من خصائص التجدد والجاذبية، في الخطابات الإعلامية. (3)

كما لفت الباحث فخري صالح في مقال له بعنوان:" التقرير الصحفي واتساع حدود الأدب" إلى تطور أسلوب التقرير الصحفي الذي تبثه الفضائيات العربية، وأن بعض الإعلاميين لم يعد يكتفِ بتقديم جرعة من المعلومات والوقائع، بل صار يهتم بالأسلوب واللغة الرمزية والطاقة المجازية التي تضيء الحدث وتوسع أفقه، وتسلط الضوء على المعنى الرمزي الذي يتضمنه الحدث، وضرب أمثلة على ذلك بتقارير ماجد عبد الهادي وزياد بركات. (4)

واستمرارا لهذه الاتجاه يحاول البحثُ تسليطَ الضَّوْء على سماتٍ أدبية جمالية توفرت في تقارير الصحفي في قناة الجزيرة الفضائية ماجد عبد الهادي.

ويتناول البحث ثلاثة تقارير لعبد الهادي، الأول عن السوريين الذين قُتلوا بالغاز الكيماوي، "كأنهم نيام" (5)

---

(1) نفسه، ص ١١١

(2) العقاد، عباس محمود: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، ١٩٩٥، ص٤

(3) ينظر: عثمان، أسامة: اللغة والإعلام بين الوفاق والشقاق، موقع الإسلام اليوم، ١٥- كانون الثاني/ يناير- ٢٠٠٨م:
http://mail.islamtoday.com/albasheer/artshow-56-11386.htm

(4) ينظر: صالح، فخري: التقرير الصحفي واتساع حدود الأدب، جريدة الدستور، ١٨ أيلول/ سبتمبر ٢٠١١م:
http://www.addustour.com/16246/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%82%D8%B1%D9%8A%D8%B1%20%D8%A7%D9%84%D8%B5%D8%AD%D9%81%D9%8A%20%D9%88%D8%A7%D8%AA%D8%B3%D8%A7%D8%B9%20%D8%AD%D8%AF%D9%88%D8%AF%20%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8.html

(5) ينظر: عبد الهادي، ماجد، قناة الجزيرة الفضائية، يوتيوب: http://www.youtube.com/watch?v=Ox18P24sWto

والثاني عن الأسرى الفلسطينيين، لدى الاحتلال الإسرائيلي، (1) والثالث عن أسباب قيام "الثورة السورية" (2)

يمكن أن نلحظ في تقارير عبد الهادي مجموعةً من السمات الأدبية، آخذين أو جامعين بين السمات القديمة والحديثة.

الإيضاح

ولعلّ من أبرز تلك السمات الإيضاح، وهي السمة المركزية في لغة الإعلام، هذا الإيضاحُ يتبدّى في نبرة الصوت، وفي اختيار المفردات الواضحة الدلالة والبسيطة المأنوسة التي تصل دلالاتُها إلى عامة المتلقّين، وهذا الإيضاح المنسحب على التراكيب والجمل البسيطة غير المعقدة والجمل القصيرة التي لا يتباعد فيها طرفا الإسناد من فعل وفاعل أو من مبتدأ وخبره، كما في التقرير الأول:" هل قال: يا رب ؟ هل قام فعلا؟ أم تراه مات كما مات مئات سواه؟" والثاني:" العدل هو المطلوب، لا من الدولة المحتلة، بل من العالم، يقول الأسرى الفلسطينيون، ومن يتضامنون معهم في حملةٍ تنهمر فيها دموع مدرارة، وتتسع أيضا لبعض كوميديا" وفي الثالث:" تلفَّت الأب المفجوع حينها؛ بحثا عن طوق نجاة لمستقبل سلطته، وتذكّر أنَّ له ابنا ثانيا يدرس الطب في لندن؛ فأمره بالعودة إلى دمشق؛ ليحل محل شقيقه القديم، هكذا تعرَّف السوريون على بشار الأسد".

وفي الثالث أيضا:" تدفق الشبان الى الشوارع مطالبين بالإصلاح؛ فواجهتهم السلطة بالرصاص، وقتلت المئات منهم". فنحن أمام جمل بسيطة، واضحة العلاقات، تتنوع بين اسمية وفعلية يغلب عليها الخبرية، بالطبع، ولا تخلو من بعض جمل إنشائية.

وعلى الرغم من أن قسما من الجمل كانت تطول نسبيا إلا أنها ظلت بعيدةً عن التعقيد، وكانت تتسلسل وَفق علاقات نحوية حالية أو وصفية ما يجعلها شديدة الاتصال، وأحيانا ترفع درجة التوقع والترقب، كما في :" تكتشف الطفلة، وهي تحت وقع هلوسات الغاز الكيماوي الذي تسرّب إلى رئتيها ورأسها، أنها ما زالت على قيد الحياة" فهنا توسطت الجملة الحالية:" وهي تحت وقع هلوسات الغاز الكيماوي الذي تسرَّب إلى رئتيها ورأسها" بين الفعل والفاعل من جهة والمفعول به من الجهة الثانية، ولكن هذه الجملة الحالية التي تفيد الراهنيّة، وتصور هيئة الطفلة المأساوية البالغة التأثير، لا تقطع الجملة إلا لتطيل أمد المفاجأة المتسبِّبة عن تصدير الجملة بالفعل الشائق:" تكتشف".

وأحيانا كانت تطول الجمل؛ لأنها تنطوي على جمل صغيرة تحمل معنى ضروريا، جدليا، أحيانا، يُسهم في إكساب النص حركية وحيوية:" ويتواطأ معها المجتمع الدولي، أو يتخاذل وفق رأيهم في الأقل، عن الانتصار لحقوقهم، بل لقيَمه الإنسانية النظرية ولضميره الغائب عمليا"

وكذلك: " بل لأن شروط ما يسمّيه الساسة باللعبة الدولية في حاضر العالم الذي يسمي نفسه بالحر، ما زالت تحول، حتى الآن، دون الوصول إلى هنا للتحقيق فيما يحدث" فهنا تتماثل اللغة بجملها المتداخلة مع الواقع المتراكب المعقد.

ولا يخفى الوضوح على صعيد المفردات المختارة، فهي تناسب الفئات المختلفة ثقافيا، وما تضمنته من كنايات أو استعمالات مجازية معروف لعامة الناس، كما في قوله:" تلفَّت الأب المفجوع حينها؛ بحثا عن طوق نجاة لمستقبل سلطته".

---

(1) ينظر: ينظر: عبد الهادي، قناة الجزيرة الفضائية، يوتيوب: http://www.youtube.com/watch?v=QBNosNOIxuk

(2) ينظر: عبد الهادي: قناة الجزيرة الفضائية، يوتيوب: http://www.youtube.com/watch?v=5XdTkEqAa9E

الافتتاحيات

يمكن أن نبدأ بالجمل الافتتاحية؛ لما لها - كما تقدَّم- من أهمية دلالية وجمالية، كذلك يمكن أن نلحظ عناية عبد الهادي بالجملة الاستهلالية التي لها دورٌ مهم في شق الصمت، وجذب السامع والمتلقي، وكما قال بارت عن المقدمة وأهميتها قديما وحديثا وخطورتها وعناية المبدعين والأدباء بها.

ففي التقرير الأول بدأ بقوله:" تكتشف الطفلة، وهي تحت وقع هلوسات الغاز الكيماوي الذي تسرب إلى رئتيها ورأسها أنها ما زالت على قيد الحياة" وفي الجملة الأولى:" تكتشف الطفلة.." تصديرٌ بالفعل المضارع الأقدر على استحضار المعنى والحدث براهنيته وطزاجته، هذا من حيث الشكل، وأما من حيث الدلالة فإن (الاكتشاف) يفتح أفقَ التوقع، ويضفي غموضا وتشويقا، وتأتي المفارقة حين نقع على الأمر الذي تكتشفه: تكتشف أنها "ما زالت على قيد الحياة" بداية تتساوق مع الحدث الجلل، ومع الصورة التي تعرض طفلة بين الحياة والموت، تتساءل، أو تؤكد لنفسها:" أنا عايشة! أنا عايشة!"

ويبدأ التقرير الثاني بـ " خلف غبار البحث الصاخب عن ثلاثة مستوطنين إسرائيليين مفقودين في الأراضي الفلسطينية تغيِّب إسرائيل معاناةَ نحو خمسة آلاف أسير فلسطيني ينزفون أعمارهم في سجونها" مستهلا بجملة تصويرية حركية تستجمع عنصرَ المكان واللون والصوت، دون أن تفرط بالقيمة الخبرية للحدث، مستحضرة التضاد: الفلسطينييون الأسرى وإسرائيل المحتلة، منتهية بجملة مجازية بالغة الألم :" ينزفون أعمارهم" بالفعل المضارع المستمر " ينزفون" وبدلالتها الانزياحية حيث الأعمار هي التي تنزف نزفا لا يتوقف.

وأما الثالث:" لا تُروى قصة الثورة في سورية دون أن تُروى قصة سورية ألأسد".

يبدأ بجملة سردية حكائية تحاول أن تلبِّي القصدَ المعنوي، وهو أسباب الثورة السورية، تلك الأسباب الممتدة بحسب رأي عبد الهادي من لدن الوالد، حافظ الأسد إلى ابنه، بشار، هذه الجملة السردية تجمع من أولها المفارقة في المماهاة بين سورية الوطن، وسورية الأسد؛ لتشي هذه الجدليةُ بمركز الصراع، أو بالسبب المهيمن للثورة، وهو شعور الشعب السوري بالتهميش، ليس بتهميشه هو فقط، بل بتهميش بلده بكل ما ينطوي عليه من أبعاد حضارية ووجدانية يصعب اختزالها في أي أمر؛ فما بالك في اختزالها في شخص معين، أو أسرة، أو نظام؟!

الخواتم

وبعد استعراض البدايات، يتطلب البحث، بالمقابل، استعراض النهايات؛ لأنها هي التي تبقى مدوّيةً في ذاكرة المتلقي تتفاعل فكريا ووجدانيا وزمنيا بقدر فاعليتها اللغوية والإعلامية.

التقرير الأول: " ماذا عن الخطوط الحمر التي رسمها البيت الأمريكي للأسد؟! يسأل ذوو الضحايا أو من تبقّى منهم، ويجيبون بالترحم على أبنائهم، وعلى ضمير الإنسانية في آن معا"

هذه الختامية مفتتحة بالاستفهام الاستنكاري التعجبي الذي يرِد على ألسنة الضحايا، وهي تمتزج بنبرة الحزن والمرارة التي تفضي إلى الترحم على ضمير الإنسانية، مع الترحم على أرواح ابنائهم الذين لا مُنصف لها. وفي أثناء هذه الختامية لا تغيب الجدلية من خلال التردد المقصود بين البقاء والموت، "يسأل ذوو الضحايا أو من تبقى منهم" وفّر ذلك حرف العطف" أو" الذي أفاد التشكيك المتعمد.

الثاني:" وتتسع أيضا لبعض كوميديا، يقول أصحابُها للإسرائيليين : أبناؤكم الثلاثة الذين فقدتُم أخيرا ليسوا مختطفين بل محبسون إداريا. هيّا جرّبوا الاعتقال الإداري."

هذه النهاية المتهكمة توحي ببعض انتصار وتحدٍّ. وهي تثير جدل التعريفات الذي يرتدُّ الخلاف حولها إلى اختلاف الرؤى الكلية الفكرية والسياسية حول أصل الصراع، بين العرب والمسلمين من جهة وبين "إسرائيل" والدول الغربية التي تنحاز لها من الجهة الأخرى، كما في مثل مفردات " الشهيد" أم "القتيل" "عملية استشهادية" أم "انتحارية" و"مناضل" أم " " إرهابي" و"أراضٍ محتلة" أم " متنازع عليها"، وهنا دور الإعلام بقدر قوته أن يفرض، أو يكرّس التسميات التي يريدها.

والثالث:" تدفق الشبان الى الشوارع مطالبين بالإصلاح فواجههم السلطة بالرصاص، وقتلت المئات منهم، كما نظمت مسيرات تهتف بشعارات: الله سورية بشار وبس وهو ما ردَّ عليه هؤلاء قائلين: "الله سورية حرية وبس" قبل أن يرددوا الهتاف العربي الأثير : الشعب يريد إسقاط النظام."

ويمكن أن نلحظ كيف انتهى التقرير الثالث الذي افتتح بعلاقة جدلية بين سورية الوطن وسورية الرئيس أو النظام، إذ جاءت النهاية مرتدة إلى البداية كما ردُّ الأعجاز على الصدور، أو كما الصدى الذي تردد في آخر التقرير، ولكن هنا مُجسَّدا في حركيّة نامية فاعلة:" تدفق الشبان إلى الشوراع.." وظهر الانقسام العمودي مسببا عن رؤية كل طرف لسورية، مُجسَّداً على المستوى اللفظي بعد الفعلي :" الله سورية بشار وبس" يقابله:"الله سورية حرية وبس"

أسلوبيَّة السرد

يعتمد عبد الهادي على تقنية السرد؛ ما يوفر للنص جوا حكائيّا يغتني بسلطة السرد، ويزيد من تشهّي النص، يقول بارت:" إن السرد سلعة يكون عرضها مسبوقا بـ "دعاية منمَّقة" وهذه "الدعاية المنمقة" هذا "المُشهّي" هو عنصر من عناصر النسق السردي (بلاغة السرد). ([1])

ويكثُر في تقاريره عبد الهادي الاعتماد على ضمير الغائب الذي يرى بارت أنه [الغائب] يفوق ضمير المتكلم، وذلك بحكم أن الأول أكثر أدبية وغيابا" ([2])

والفعل الماضي المرتبط بضمير الغائب، وهي الصيغة السردية التقليدية، والأكثر شيوعا في السرد، وهذا الضمير الغائب "أيسرُها استقبالا لدى المتلقين وأدناها إلى الفهم لدى القراء؛ فهو الأشيع" ([3]). وهذا يتناسب مع لغة التقارير الإخبارية الموجهة لعامة المشاهدين.

ومزيَّةُ هذا الضمير الغائب- كما يقول مرتاض- أنه يمكِّن الساردَ من أن يغتدي أجنبيا عن العمل السردي، وكأنه مجرد راوٍ له. ([4]) ومع أن الحديث هنا عن فنِّ الرواية، إلا أن خصائص ضمير الغائب مع الفعل الماضي يبقى منها بقيَّةٌ جوهرية. وفي هذه الطريقة السردية ما فيها من حمل المتلقي على التصديق بحدوث ما يجري، وأنه أدْخَلُ في التاريخ والواقع. ([1])

([1]) بارت: المرجع السابق، ص٨٣

([2]) ينظر: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، عالم المعرفة– الكويت، ١٩٩٨، ص١٨٦

([3]) نفسه، ص١٧٧

([4]) ينظر: نفسه، ص ١٧٧

وهنا تتعاضد هذه الطريقة السردية مع سائر الوسائل الأسلوبية الهادفة إلى الإقناع والتأثير في المتلقي، أو المشاهد.

ابتداء يتسرب الجوُّ الحِكائيُّ، أو يأتي صريحا في غير موضع من تقارير عبد الهادي، كما يقول في التقرير الثاني:" يصعب على أحد أن يعرف أيضا أيَّ شيء ذا أثر فعلي . لا لأن الحكاية الحزينة وقعت في مجاهل قصيَّة ذات حرب كونية غابرة، كما قد يظن المرء خطأ للوهلة الأولى". وكما في قوله في التقرير الثالث:" "لا تُروى قصة الثورة في سورية دون أن تُروى قصةُ سورية الأسد ".

ويكثُر استخدام الضمير الغائب مع الفعل الماضي كذلك، كما في قوله في التقرير الأول:" لكن آخرين كثُر أكبر منها سنا وأصغر كانوا في اللحظة نفسها يصارعون موتا خانقا باردا قاسيا ولا فكاك منه" غير أنه هنا يلجأ إلى الفعل الماضي المستمر، أو الذي طال زمنُه في الماضي:" كانوا يصارعون" وليس "صارعوا" وهذه الدلالة هي المستفادة من هذه الصيغة في اللغة:ف" قد يأتي بناء (يفعل) ونحوه مسبوقا بـ (كان) للدلالة على أن الحدث كان مستمرا في زمان ماض. ومجيء (كان) إلى جوار الفعل يؤلف مركَّبا يؤدي هذه الفائدة، وذلك نحو قولنا: كان النبي يوصي بمعاملة الجار بالحسنى" ([2])

لكن التقرير هنا يشير إلى حدث قريب حصل في الماضي القريب الذي لا يزال ساخنا. وعبد الهادي حريص على استبقاء هذه السخونة في الحدث:" في اللحظة نفسها".

ويقترب السرد في التقرير الأول مما يُسمَّى بـ السرد الدائري اللولبي حيث" تبدأ القصة وتعود في النهاية إلى نقطة بدايتها، ولكن نكون قد انتقلنا إلى مرحلة متقدمة من الشعور ." ([3])

فهو يبدأ في الفقرة الأولى بعرض المشهد الصادم لطفلة لا تصدِّق هي نفسُها أنها لا تزال على قيد الحياة، مفصلا بعد ذلك، بإيراد ردةِ فعل العالَم الغائبة والمُغيّبة للآمال:" أم تراه مات كما مات مئآت سواه، وكما مات معهم أمل ملايين البشر في هذه البقعة من العالم بإمكانية إنقاذهم ؟" وينهي بقوله:" ماذا عن الخطوط الحمر التي رسمها البيت الأمريكي للأسد؟! يسأل ذوو الضحايا أو من تبقَّى منهم، ويجيبون بالترحم على أبنائهم، وعلى ضمير الإنسانية في آن معا" .

وكذلك يفعل في التقرير الثاني حيث بدأه بتغييب "إسرائيل" نحو خمسة آلاف معتقل فلسطيني، وختمه بقوله:" أبناؤكم الثلاثة الذين فقدتم أخيرا ليسوا مختطفين بل محبسون إداريا. هيا جرّبوا الاعتقال الإداري."

ولا تخلو أساليبه السردية مما يمكن أن نسمِّيه بتقصُّد الربط المترقِب، بالاعتماد على أدوات لغوية توفر ذلك، كما في قوله في التقرير الثالث:" وما إن ألقى الرئيس الشاب خطاب القسم، وتحدّث عن حاجة البلاد لِمَا وصفه لديمقراطية تنبثق من ثقافتنا، حتى بزغ ربيع دمشق عبر تأسيسي منتديات حوارية."

التناصّ:

ويمكن تقصِّي نوع التناص الذي يقع في تقاريره، ومدى توفيقه في اختياراته التناصية..من حيث شيوع النصوص التي يجري معها حواره، أو من حيث نوعية مضامينها إن كانت دينية أو أدبية أو شعبية كالأمثال.

---

(١) ينظر: نفسه، ص١٧٨

(٢) السامرائي، إبراهيم: الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت، (ط٣)،١٩٨٣، ص ٣٣- ٣٤

(٣) أرصغلي، علياء: التقارير الوثائقية، منشورات مفتاح، (ط١)،٢٠٠٢، ص ٣٦

فمِن الأول:" حيث تراكمت جثث المئات من الناس رجالا ونساء شيوخا وأطفالا، بلا جروح، ولا نزف؛ حتى بدوا كأنهم نيام:" وهو هنا يتناص مع عنوان رواية الروائي اللبناني إلياس خوري " كأنها نائمة" التي تحكي سنوات الحرب والصراع التي عاشها الفلسطينيون، خلال الأعوام الأخيرة من الأربعينات، حيث أجبر الملايين منهم على الرحيل من وطنهم، والضمير يعود في الرواية إلى ميليا زوجة منصور الذي تعرفت عليه في بيروت وعاشت معه في الناصرة، وهذه العبارة وصفت حالتها عند موتها، لتدل على تشابه الموت والنوم...وهو تناص ملائم لحالة الأطفال الذين قتلوا بالغاز الكيماوي، بما يوحي بالحياة على وجه الطفولة، والموت الصامت.

ومن الأول كذلك: "وأيا ما كان الأمر، فإن بعثة المفتشين الدوليين المقيمة على بعد بضعة كيلومترات من مسرح الجريمة لم تحاول فعل شيء" حيث يتناص في "مسرح الجريمة" مع اللغة القانونية الجنائية، ما يوحي بحضور فكرة القانون المغيّب فعليا عن المتابعة والتقصي المفضي إلى معاقبة المجرم الجاني.

وفي قوله :" ويتواطأ معها المجتمع الدولي، أو يتخاذل وَفق رأيهم في الأقل، عن الانتصار لحقوقهم، بل لِقَيَمِه الإنسانية النظرية ولضميره الغائب عمليا" يتناص مع اللغة النَّحوية، وضمير الغائب؛ ليحضر منه معنى الغياب، ولكنه غياب الضمير الإنساني، لا النحوي، في محاورة تتجاوز علمَ النحو إلى الأفق الإنساني الباهت.

ويلحظ الباحث أن مواضع التناص جاءت محدودة، وكلما قلَّ التناص اقترب النص من أن يصبح نصا أحادي القيمة، ومع أن ذلك لا يخلُّ بجمالية النصوص، وهي نصوص إعلامية تُعنى باللغة الإبلاغية بالمقام الأول، إلا أن تناصا أكثر مع آيات قرآنية، أو أحاديث نبوية شريفة، أو أمثال عربية، أو أبيات شعرية، من شأنه أن يوسع دائرة التلقّي، وأن يكسب النص سلطةً دينية أو أدبية، فضلا عن استثارة مخبوءات الدلالات المركوزة في تلك الأقوال الخالدة؛ لما لها من حضور في الذاكرة الجماعية.

<u>الثنائيات الضدية</u>

تشيع في التقارير الثنائياتُ الضدية والمقابلات؛ ما يضفي عليها جدلية حركية تتطلبها اللغةُ الإعلامية، ولا سيما في هذا النوع، حيث المادة الإعلامية تتجاوز الخبر إلى عرضه محاطا بأجوائه، وبعض خلفياته، وبعض وجهات النظر التي تصل إلى التناقض. ففي التقرير الأول:" اكتفت قيادة جيشها بالنفي، بينما ردد أنصارُها ومتحدثون غير رسميين باسمها اتهامات للمعارضة المسلحة بالمسؤولية عن المذبحة التي زاد عدد ضحاياها على ألف "...في المقابل قال أنصار المعارضة إنها لو كانت تملك الأسلحة الكيماوية فعلا، وأرادت استخدامها لاستخدمتها ضد المناطق الموالية لنظام حكم الرئيس بشار الأسد في ريف اللاذقية لا ضد المناطق الموالية لها هي، والخاضعة لسيطرتها في ريف دمشق"

ولا يخفى أن هذا الأسلوب فوق ما فيه من مفارقة ومن إثارة لروح التقابل بين النقيضين والمحاورة لتفعيل التلقِّي الواعي عند المتلقي، فإنه يضفي على النص بهذه الجدلية حركيةً وفاعلية وحيوية.

وفي التقرير الثاني:" يقول الأسرى الفلسطينيون، ومن يتضامنون معهم في حملةٍ تنهمر فيها دموعٌ مدرارة، وتتسع أيضا لبعض كوميديا..." وهنا التقابل بين الدموع المدرارة و"الكوميديا" تعكس السخرية اللاذعة من موقف الاحتلال الإسرائيلي وتعامله الغريب مع الفلسطينيين بعامة، وقضية الأسرى بخاصة.

وفيه أيضا:" ويتواطأ معها المجتمع الدولي، أو يتخاذل- وفق رأيهم في الأقل- عن الانتصار لحقوقهم، بل لقِيَمه الإنسانية النظرية ولضميره الغائب عمليا" حيث قابلَ بين "النظرية" والعملية، وهي المفارقة الشديدة الدلالة والتكرار في مواقف الدول

الغربية من الصراع الدائر في فلسطين بين طرفين، الفلسطيني المهضوم الحقوق، و"الإسرائيلي" المغضوض عن ممارساته الاحتلالية والعنصرية.

وفي الثالث: "لا تُروى قصة الثورة في سورية، دون أن تُروى قصةُ سورية الأسد " و" لكن مملكة الصمت عادت بعد نحو عشر سنوات؛ لتخرَج مجدَّدا عن صمتها متأثرة بثورات الربيع العربي" وهنا المقابلة بين " سورية" على إطلاقها الغني، وبين " سورية الأسد" بهذا القيد، وكذلك بين " ممكلة الصمت" وهي كناية عن سورية وشعبها، وبين الخروج عن الصمت:" لتخرج مجددا عن صمتها".

فكما ورد آنفا فإن دور هذه الآلية الأسلوبية لا يقتصر على الجانب الجمالي الجاذب، بل يتعداه إلى تطوير الفكرة والوعي عن طريق إثارة الجدل، وتمحيص وجهات النظر المختلفة، ومقارنة الحجج والدُّفوع.

التواصلية والترابط

كذلك ثمة سمة مهمة، وهي هذا الدمج بين المعلومات الإعلامية الضرورية واللغة السردية، بحيث يغدو التقرير مستفيدا من خاصية التماسك النصي، أو ما كان يسمى قديما بالسبك أو النظم بمعناه الرحب، أو ما أضحى يسمى بالنسيجية، بحيث أصبح النص أشبه بالجديلة أو الضفيرة، فعلى الرغم مما يبدو من اغتراب بين اللغة الأدبية والبعد الإخباري، إلا أن عبد الهادي نجح في مواضع عدة في الدمج بينهما، كما في قوله في التقرير الأول:" يصعب على أحد أن يعرف ماذا حل بالرضيع الذي كان له أب وأم وأخوة وبيت وزجاجة حليب. يصعب على أحد أن يعرف أيضا أي شيء ذا أثر فعلي . لا لأن الحكاية الحزينة وقعت في مجاهل قصية ذات حرب كونية غابرة، كما قد يظن المرء خطأ للوهلة الأولى. بل لأن شروط ما يسميه الساسة باللعبة الدولية في حاضر العالم الذي يسمِّي نفسه بالحر ما زالت تحول حتى الآن دون الوصول إلى هنا للتحقيق فيما يحدث، وهنا هذه ليست إلا بعضا من ريف العاصمة السورية دمشق، هنا هذه تعني عين كرما وزملكا وجوبر ومعظمية الشام، حيث تراكمت جثثُ المئات من الناس رجالا ونساء شيوخا وأطفالا بلا جروح ولا نزف، حتى بدوا كأنهم نيام:".

يلحظ الباحث هنا هذه التواصلية بين الجمل المتلاحقة حتى يصعب اجتزاؤها، أو التوقف عند أحدها دون استكمال سائر حلقات السلسلة، وهنا نجد جملة تنسلُّ من سابقتها، يصعب على أحد أن يعرف ماذا حل بالرضيع..." تتلوها:" يصعب على أحد أن يعرف أيضا أي شيء .." دون حرف عطف، لكن قوة الاتصال تغني عن العطف.

ويلحظ الباحث أيضا القدرة على الدمج بين القيمة الخبرية والقيمة الجمالية عند قوله:" بل لأن شروط ما يسميه الساسة باللعبة الدولية في حاضر العالم الذي يسمِّي نفسَه بالحر ما زالت تحول حتى الآن دون الوصول إلى هنا للتحقيق فيما يحدث، وهنا هذه ليست إلا بعضا من ريف العاصمة السورية دمشق هنا هذه تعني عين كرما وزملكا وجوبر ومعظمية الشام، حيث تراكمت جثثُ المئات من الناس رجالا ونساء شيوخا وأطفالا بلا جروح ولا نزف حتى بدوا كأنهم نيام:".

ويلحظ الباحث مما له صلة بالظاهرة السابقة ظاهرة التحول في النسق من أسلوب كالسرد إلى آخر كالاستفهام مثلا؟

فمن الثالث:" هكذا تعرَّف السوريون على بشار الأسد الذي سيُعاد تشكيل شخصيته بأيدي خبراء سياسيين وعسكريين، مثلما سيُعاد تشكيل دستور الدولة عقب وفاة والده عام٢٠٠٠؛ كي يلائم سنه الصغيرة آنئذ على شرط تولي الرئاسة . لماذا لمْ ينتفض السوريون يومها تنويع على تحويل بلادهم إلى جمهورية وراثية؟ فهنا أسلوب القطع " لماذا لمْ ينتفض.." بعد العطف.

وهذا يلفت الانتباه، أيضا بتحوله من الخبر إلى الاستفهام الذي يثير المتلقي، حين يلقي الكرة في ملعبه فجأة؛ فيمنح المعنى الجديد بالنسق الجديد المتحول قدرا من الاهتمام.

الصورة والانزياح والمجاز: تستعين لغةُ التقارير ببعض الصور معتمدةً على أدواتها من استعارات أو مجازات أو انزياحات " ففي التقرير الأول:" لكن آخرين كُثُر أكبر منها سنا وأصغر كانوا في اللحظة نفسها (يصارعون موتا خانقا باردا قاسيا ولا فكاك)".

وفي التقرير الثاني:" ينزفون أعمارهم" ، " غبار البحث الصاخب" ويمكن أن نلحظ التصوير في التقرير الثالث :" كما لم يعد مستغربا (أن يزدهر القمع)، وأن ينتشر في البلاد (جنرالات مال وحيتان فساد) ينحدرون غالبا من عائلة الأسد"

من الثالث: " وما إن ألقى الرئيس الشاب خطاب القسم، وتحدّث عن حاجة البلاد لما وصفه لديمقراطية تنبثق من ثقافتنا (حتى بزغ ربيع دمشق) عبر تأسيسي منتديات حوارية ونشر رسائل وبيانات من مثقفين ومعارضين تطالب بأن لا تظل (سورية مملكة صمت)"

ومن الثاني:" لا يجد المعتقلون الفلسطينيون ما يردّون به على سجّانيهم ومحتلي أرضهم سوى الإضراب عن الطعام، إنه سلاحُهم الذي طالما أشهروه؛ لنيل حقوق إنسانية مسلوبة. وها هم يمتشقونه الآن لفترة قاربت الشهرين "

وهنا خيال محدود قريب يتلاءم ولغة الإعلام، ولكنه يخفف من جهامة الحقيقة، واللغة المباشرة.

أسلوب السخرية

ويعتمد على السخرية التي لا تخلو من لذْع، ابتداء من المستوى الصوتي والتنغيم، مرورا بالأساليب اللغوية البلاغية، كالاستفهام الساخر،وغيره.

ومن أوضح مواطن السخرية اللاذعة قولُه في نهاية تقريره عن الأسرى على لسان الخاطفين، أو (الآسرين) بحسب رأيه:" أبناؤكم الثلاثة الذين فقدتم أخيرا ليسوا مختطفين، بل محبسون إداريا. هيا جرّبوا الاعتقال الإداري." وفي الأول استفهام تهكُّمي ساخر ومندِّد:" ماذا عن الخطوط الحمر التي رسمها البيت الأمريكي للأسد؟!

وفي التقرير الثالث:" تلفَّت الأب المفجوع، حينها؛ بحثا عن طوق نجاة لمستقبل سلطته، وتذكَّر أنه له ابنا ثانيا يدرس الطب في لندن فأمره بالعودة إلى دمشق ليحلَّ محلَّ شقيقه القديم. هكذا تعرف السوريون على بشار الأسد" نلحظ التهكم والاستخفاف في قوله:" وتذكَّر أنه له ابنا ثانيا يدرس الطب في لندن فأمره

بالعودة" ثم في قوله معقبا على طريقة انتقال الحكم في سورية:" هكذا تعرف السوريون على بشار الأسد" فالحاكم الجديد (الولد) مجهول، أو في حكم المجهول والمنسيّ في نظر الحاكم السابق(الوالد)، وهو مجهول، من باب أولى، في نظر الشعب الذي سيحكمه، وطريقة تعرفه عليه مستغربة!

أهم النتائج

تخلص هذه الورقة البحثية إلى مجموعة من النتائج، وهي:

١ - الشعريةُ بمعناها العام الرحب ، والأدبية جزءٌ منها، متحققةٌ في كلِّ جماليٍّ في الوجود.

٢ - واللغة العربية لغةٌ شاعرة بطبعها، وكثيرةُ المجاز؛ فهي تجنحُ إلى الاستعمالات الأدبيَّة، على تفاوت، بحسب المجال النثري، تأليفي، موضوعي، أم فني جماليٍّ محض.

٣ - وكما يمكن للغة الشعرية والأدبية أنْ تصافح عناصر غير شعرية وأدبية يمكن للغة الإعلامية أن تفيد، بل تعزز ذاتَها ووظيفتَها بسمات لغوية أدبية.

٤ - لا يمكن للغة الإعلامية أن تتقبل السمات الشعرية والأدبية جميعا، وإنما ما لا يتعارض مع طبيعتها الإبلاغية، وطبيعة جمهورها المستهدَف.

٥ - والسمات الأدبية الممكن تعضيد اللغة الإعلامية بها ليست جميعها قابلة للتلاقي مع اللغة الإعلامية. فالوسائل الاحتمالية، أو مسبِّبات الغموض، والتورية والرموز المستغلِقة، أو البعيدة، والزخرفات الشكلية التي تثقل كاهلَ اللغة الإعلامية التي تروم النفاذ المباشر والبساطة، ليست مما يَفيدُ اللغةَ الإعلاميَّة، بل إنه يتعارض معها.

٦ - كما ينبغي التفريق في مقدار الانتفاع الإعلامي بالأدب، بحسب نوع المادة الإعلامية. فالخبرية، أمْيَلُ إلى اللغة العادية، أو ما يُسمَّى بالنثر العملي. ولكن القصة الصحفية، والتقرير أكثر تقبلا للسمات الأدبية.

٧ - نجح ماجد عبد الهادي في تقاريره التلفزيونية في الإفادة من بعض السمات الأدبية كالصور والانزياحات الأسلوبية والسرد والتناص والثنائيات الضدية، واللغة المتواصلة، والسخرية اللاذعة، أو الخفيفة، وبراعة الافتتاح، والختام، موظفا تلك التنقنيات في تعزيز جاذبية التقارير، وتعميق تأثيرها في المتلقي.

٨ - جاء توظيفُه لتلك السمات بأقدارٍ مناسبة غالبا، بحيث لم تطغَ على وظيفة التقرير الإعلامي؛ فجاءت الصور الفنية محدودةَ الخيال، وفي متناول الذائقة العامة.

٩ - وعلى صعيد بعض السمات كان بإمكان عبد الهادي، وَفق المادة التي تتبَّعها الباحث، أن يزيدَ من التناص الناجح؛ لما يوفره من طاقاتٍ دلالية ووجدانية مكثفة.

أهم التوصيات

١ - تأكيد الدعوة إلى تعزيزاستفادة الخطاب الإعلامي، ولا سيما التلفزيوني- بما له من تأثير نابعٍ من الصورة- من السمات الأدبيَّة الممكنة؛ فذلك مظنَّةُ رفعِ مستوى الذائقة اللغوية والكلاميَّة عند جمهور من الناس قد تتواضعُ طاقاتُهم القرائية.

٢ - النظر في فرص زيادة الجرعات اللغوية والبلاغية والأدبية لطلاب كليّات الإعلام.

٣ - ضرورة الانتباه إلى أنَّ أقلَّ ما يمكن أن تفيدَه الدراساتُ اللغوية والأدبية الوصولُ إلى قدرةٍ لغوية تمنح النصوصَ الإعلاميَّةَ صفاتِ التماسك والبيان، بعيدا عن التعقيد والحشو، والأغلاط التركيبية التي تُفضي إلى اللَّبْس، وقد تدفعُ بالنص الإعلامي نحو الإخفاق.

٤ - تعزيز الدراسات النقدية الإعلامية، ولا سيما فنَّ الكتابة للصورة، بتعانق المعارف الإعلامية، والمعارف اللغوية والبلاغية والأسلوبية.

قائمة المراجع

الكتب:

أرصغلي، علياء: التقارير الوثائقية، منشورات مفتاح، (ط٣)، ٢٠٠٠.

باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة، (ط١)، ١٩٨٧.

بارت، رولان: التحليل النصي، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر-دمشق، ٢٠٠٩.

بيجوفيتش، علي عزت: الإسلام بين الشرق والغرب، دار الشروق- القاهرة، (ط٣)، ٢٠١٣.

التويجري، عبد العزيز بن عثمان: مستقبل اللغة العربية، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة . إيسيسكو . ٢٠٠٤.

الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي -القاهرة، (ط٤)، بلا تاريخ.

الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجا، صحح أصله: محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، دار المعرفة- بيروت ، ١٩٧٨م.

جيرو، بيير: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر- حلب، (ط٢)، ١٩٩٤.

الحاج، أنسي: كتاب خواتم، رياض الريّس للكتب والنشر- لندن، قبرص، (ط١)، ١٩٩١.

ابن ذريل، عدنان: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق- منشورات اتحاد الكتاب العرب- ٢٠٠٠.

السامرائي، إبراهيم: الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت، (ط٣)، ١٩٨٣.

سعد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط، ١٩٩٥.

شرف، عبد العزيز: المدخل إلى علم لغة الإعلام، المركز الثقافي الجامعي- القاهرة، ١٩٨.

الشريف، سامي، وندا، أيمن منصور: اللغة الإعلامية – المفاهيم الأسس التطبيقات، ٢٠٠٤.

طودوروف، تزيفطان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال- الدار البيضاء، (ط٢)، ١٩٩٠.

العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، (ط١)، ١٩٥٢.

العقاد، عباس محمود: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، ١٩٩٥.

عياد، شكري محمد: مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة- القاهرة، (ط٢)، ١٩٩٢.

الغذامي، عبد الله: الثقافة التلفزيونية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- (ط٢)، ٢٠٠٥.

فشتيليوس، أريك: الوصايا العشر للصحافة، تصميم وتنفيذ مؤسسة ناديا للطباعة والنشر والإعلان والتوزيع- رام الله- ٢٠٠١.

فوزي، عيسى: الواقعية السحرية في الراوية العربية، دار المعرفة الجامعية- القاهرة، ٢٠١٢.

كوين، جون: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع- القاهرة، ، (ط٤)، ٢٠٠٠.

مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، عالم المعرفة- الكويت، ١٩٩٨.

مصطفى، إبراهيم، وزملاؤه: تحرير النحو العربي، دار المعارف بمصر، ١٩٥٨.

هجيل، جورج: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، (٣)، ١٩٨٨.

وافي، علي عبد الواحد: فقه اللغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر- القاهرة، ط٨.ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية،ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، (ط١)، ١٩٨٨.

المجلات:

مجلة عود الند، العدد٨٠، السنة٧، ٢٠١٣:

ابن الدين، بخولة: التماسك النصي بين الدراسات البلاغية القديمة والدراسات اللسانية الحديثة:

http://www.oudnad.net/spip.php?article668

الصحف:

"الدستور" الأردنية: صالح، فخري: التقرير الصحفي واتساع حدود الأدب، ١٨ أيلول/ سبتمبر٢٠١١م:

http://www.addustour.com/16246/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%82%D8%B1%D9%8A%D8%B1%20%D8%A7%D9%84%D8%B5%D8%AD%D9%81%D9%8A%20%D9%88%D8%A7%D8%AA%D8%B3%D8%A7%D8%B9%20%D8%AD%D8%AF%D9%88%D8%AF%20%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8.html

المواقع الإلكترونية:

-الإسلام اليوم: عثمان، أسامة: اللغة والإعلام بين الوفاق والشقاق، ١٥- كانون الثاني/ يناير٢٠٠٨م :

http://mail.islamtoday.com/albasheer/artshow-56-11386.htm

- يوتيوب:

عبد الهادي، ماجد، قناة الجزيرة الفضائية: http://www.youtube.com/watch?v=Ox18P24sWto

عبد الهادي، قناة الجزيرة الفضائية: http://www.youtube.com/watch?v=QBNosNOIxuk

عبد الهادي: قناة الجزيرة الفضائية: http://www.youtube.com/watch?v=5XdTkEqAa9E

لذّة النص في الخطاب النقدي الغربي

أ.حياة لصحف . جامعة الدكتور –يحي فارس-بالمدية (الجزائر)

الملخص

يتسم معجم الخطاب النقدي الغربي بالغِنى والتنوع، واختلاف الطبيعة والمصادر، وهو مزيج بين الأصالة من الثقافة الغربية والعربية معًا، والوافد من الثقافات الأجنبية. وهو تبعا لذلك عبارة عن أدغال من النظريات والمصطلحات. يحتاج الدارس إلى جهد كبير ووقت طويل لتتبعها وفحصها، والكشف عنها، من أجل استخلاص طبيعتها وسماتها وأصولها وتطورها، والمؤثرات فيها والمتأثرات بها، وتمييز أصيلها من وافِدها.

الكلمات المفتاحية:

التأويل و الهرمينوطيقا,القراءة,تحليل الخطاب,التداولية,التواصل,النقد المغربي المعاصر, ما بعد البنيوية.

Summary:

A glossary of Arab critical discourse richness and diversity, and differences of nature and sources, a combination between the originality of Western and Arab culture together, and newcomer of foreign cultures. It is accordingly a jungle of theories and terminology. Student needs a big effort and a long time to track and inspected, and disclosed, in order to draw their nature and characteristics and origins and evolution, and the effects and affected by it.

Keywords:

Interpretation and hermeneutics ,lecture,analysof discourse, pragmatics, communication, critic of Morocco, post-structuralism.

١- الخطاب لغة:

الخطاب (Discours)[1]: إنه مصطلح معرفي، ثمة رابط بين أصله اللغوي ومعناه الاصطلاحي. لأن لفظة (خَطَبَ) من الجذر [خ ط ب] وخطب الناس وفيهم وعليهم، أي ألقى خطبة، وخاطبه مخاطبا وخطابا: كالمه وحادثه، أي وجّه إليه كلاما، وقد قيل قديما: خاطبه في الأمر، حدّثه بشأنه[2].

والخطاب: الكلام، وترددت هذه المفردة في القرآن الكريم نحو: ﴿وَآَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ ﴾(سورة ص:٢٠)، و ﴿فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ﴾ (سورة ص:٢٣). ﴿قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ﴾(سورة الحجر:٥٧).

---

[1] – يُنظر: عيسى عودة برهومة، "تمثلات اللغة في الخطاب السياسي"، مجلة عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٣٦ يوليو– سبتمبر ٢٠٠٧، ص: ١١٨.

[2] – لسان العرب، والمعجم الوسيط، خطب.

والتخاطب: الأمر الشديد الذي يكثر فيه الحديث، والخطيب: هو المتحدث عن قومه، ويُراد من المصدر المشتق (خَطْبَ) بسكون الطاء: الشأن والغرض. وهذا المعنى تردد في القرآن الكريم خمس مرات في خمس سور نحو ما جاء في﴿قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَاوَدْتُنَّ يُوسُفَ عَنْ نَفْسِهِ﴾(سورة يوسف:٥١) و ﴿قَالَ مَا خَطْبُكُمَا﴾ (سورة القصص:٢٣).

ومن الأفعال: خَطَبَ وخَاطَبَ، المقصود منها كلام حامل الشأن وذاك الغرض، فورد في القرآن "خَاطَبَ" مرتين قُصد به مجرد الكلام، قال تعالى: ﴿وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ﴾(سورة هود:٣٧)، وفي سورة الفرقان بالمعنى نفسه، أما في سورة (ص) فجاءت بإضافة شيء جديد وهو النفوذ والسلطة. قال تعالى: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ ﴾ (سورة ص: ٢٠).

فإن معنى الخطاب هو إنجاز الشأن أو الغرض وإن له لقدرة تربوية، وتأثيرا في السامعين، لذلك يقترن دائما بالسلطة[1]. والآية: ﴿ فَصْلَ الْخِطَابِ﴾تعني أنه قادر على التعبير عن كل ما يخطر في البال ويحضر في الخيال، بحيث لا يختلط شيء بشيء، وينفصل كل مقام عن مقام[2]. وتحت عنوان "لكل مقام مقال" كتب السكاكي: "لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة ... وجميع ذلك معلوم لكل لبيب، وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر".

2-الأصل الغربي للخطاب:

في الأصل الأجنبي كلمة (Discours) وأصلها اللاتيني هو (Discursus) وفعلها (Discurure) وتعني الجري هنا وهنالك. وتعبر عن الجدل (Dialectique) و"العقل" أو "النظام" (Logos) كما نألف عند أفلاطون[3].

أول من طرح مسألة الخطاب في الدراسات اللسانية هو بيسونس (Buyssens) عام١٩٤٣، في حين لم يشر الأوائل من اللسانيين المحدثين أمثال: دي سوسور، جاكوبسون، هلميسليف إلى مفهوم الخطاب.

فـ"بول ريكور Paul Ricoeur" استخدم مفهوم الخطاب عوضا عن الكلام واستبدال ثنائية "دي سوسور" اللسان/ الكلام بثنائية اللسان/ الخطاب. وقد وضع بدلا من الكلام، ليس ليؤكد خصوصية الخطاب فقط بل ليفرق بين علم الدلالة والسيمياء، لأن السيمياء في نظره تدرس العلاقة بين علم الدلالة يدرس الخطاب أو الجملة[4].

ويذكر مانكونو (Maingueneau) " أنه ينبغي ونحن نتحدث عن الخطاب أن نقطع الكلام في سياق تلفظ مفرد، وأن نتحدث عن نص ونؤكد ما يصنع الخطاب وجدته، فالنص في الحقيقة كلٌّ وليس مجرد متتالية من الجمل"[5].

وبهذا يكون الخطاب نصا مفتوحا من جهة وضعيات التواصل أو على سياق التعامل بالقول، ومن جهة أن يجعل النص مندرجا في نسق أكبر منه وهو الجنس، فالنصوص مختلفة ترتبط بالخطاب ارتباطها بالجنس [ارتباط النوع بالجنس]؛ لذا يمكن عدّ الخطاب جنسا من أجناس يحوي بدوره جزيئات فرعية، وهذه الأجناس الفرعية تتشكل في صورة نصوص،

---

[1] – يُنظر: الزواوي بغوره، "مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو".

[2] – عبد الهادي الشهري، "استراتيجيات الخطاب"، ص: ٣٥.

[3] – يُرجع إلى: الزواوي بغوره، "مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو"، ص: ٩٠.

[4] – بول ريكور، "نظرية التأويل"، ترجمة: سعيد الغانمي، ص: ١١.

[5] – توفيق قريرة، "التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص"، مجلة عالم الفكر، ص: ١٨٣.

وكل جنس فرعي من الأجناس الخطابية له بنيته الخطابية الخاصة، كما يرى ذلك "هاليداي Hallidy" أي أن لكل نص بنيتين: بنية ذاتية هي التي فيه، وبنية يشترك فيها مع غيره هي بنية الخطاب كما يلي:

بنية لسانية صغرى	بنية لسانية كبرى	
Micro Linguistique	Macro Linguistique	
بنية نصية	↓ بنية خطابية	↓
نسيج Texture	↓ دلالة	↓

وهذا البناء ينتج نسيج المادة الخطابية، لأنه مادة شاملة لجميع المواد –كما سلف الذكر- عبارة عن أجناس متكاملة تتداخل بها نصوص ومواد وأصوات وحركات وإيماءات وإيحاءات داخل الخطاب كما في أعمال بارث (R.Barthes) وهو المعني بالأمر في هذا التحليل أكثر من غيره وأعمال "جينيت" (G.Genette) من هذه الظاهرة التداخلية فسميت بـ "Intertexte" وبغيرها.

رولان بارث يقول عن هذا: "كل نص إنما هو تداخل بين النصوص (Intertexte) ففيه تحضر نصوص أخرى في مستويات متنوعة وتحت أشكال قابلة نسبيا لأن تتذكر، نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة المحيطة، فكل نص هو نسيج جديد من الشواهد المتطورة"[1].

وبهذا برزت ظاهرة التناص، النابعة من تداخل المعاني وتشابه الأغراض والأغراض والأساليب المعبرة عنها وعن معانيها.

وعند مكدونيل: كل شيء يدل أو يحتوي على معنى يمكن أن يُعدّ جزءا من الخطاب[2].

أما ساره ميلز (Sara Mills) فقد أشارت في كتابها (Discourse) "الخطاب" إلى تعدد الخطابات بتعدد النصوص المكونة لها، خصوصا إذا ما أدركنا أن الخطاب هو التصور المجرد العام بينما النص هو المتحقق الفعلي له، وتعترف "ميلز" بصعوبة العثور على معنى بسيط وواضح للخطاب[3]. فأي نسق من الجمل لا بد أن يترابط لكي يصنع خطابا[4].

ويذكر بنفينست (Benveniste): "أن كل قول يفترض متكلما ومستمعا، ويكون لدى المتكلم مقصد التأثير في الآخر على نحو ما"[5]، ويقرر أن "الخطاب يقابل اللغة، والجملة إبداع غير محدد لتنوع لا حد له، وهي الحياة الواقعية لكلام الناس في التحاور"[6].

فالخطاب هو الصيغة المختارة لتوصيل الأفكار إلى الآخرين، والصيغة التي نتلقى بها أفكارهم، فينبثق من المفهوم الضيق إلى الرحب، ليدل على ما يصدر عن المرسل من كلام أو إشارة أو إبداع فني[7].

---

١ – توفيق قريرة، "التعامل بين بنية الخطاب ونية النص"، مجلة عالم الفكر، ص: ١٨٣.

٢ – يُنظر: ديان مكدونيل، "مقدمة في نظريات الخطاب"، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص: ١٣٣.

٣ – Sara Mills, "*Discourse*", pp: 22 -26.

٤ – ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص: ٣٠.

٥ – المرجع نفسه، ص: ٣٧.

٦ – يُنظر: الزواوي بغوره، "مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو".

٧ – يُنظر: سمير شريف استيتية، "اللغة وسيكولوجية الخطاب"، ص: ١٥.

وقد فسّره "هندس" و"هيرست" على أنه أفكار وُضعت في نظم محددة من التعاقب، منتجة لآثار محددة (طرح القضايا، نقدها، حلها) وهي بمنزلة نتيجة لذلك النظام[1].

ويعتقد "عز الدين إسماعيل" أن ما عرّفه "هندس" و"هيرست" إنما هو عبارة عن سياق من المعاني ويقتصر على الخطاب إجمالا ويشرحانه بأنه الكلام والكتابة.

وأما ميشيل فوكو الذي يعتبره نشاطا إنسانيا بالغ الأهمية ولا يستطيع الفرد الاستغناء عنه، فقد عبّر عنه بقوله: "هو مصطلح لساني، يتميز عن النص والكلام والكتابة وغيرها، ويشمل لكل إنتاج ذهني، سواء كان نثرا أو شعرا، منطوقا أو مكتوبا فرديا أو جماعيا، ذاتيا أو مؤسسيا. وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسية، فهو ليس ناتجا بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها أو يحمل معناها أو يميل إليها، بل قد يكون خطاب مؤسسة أو فترة زمنية أو فرع معرفي ما"[2].

والخطاب أيضا عملية عقلية منظمة متسقة منطقيا، أو عملية مركبة من سلسة العمليات العقلية الجزئية أو تعبير عن الفكر بوساطة سلسة من الألفاظ والقضايا التي يرتبط بعضها ببعض[3].

ويُعدُّ "ميشيل فوكو" المفكر الفرنسي أول من انشأ نظرية في وصف المقال في ميدان مستقل، فإنتاج الخطاب هو بدافع: - تحقيق الذات والنفس و التحاور و اكتشاف المجهول.

ويتردد لفظ الخطاب بالاقتران بوصف آخر: كالخطاب الديني، الفلسفي، السياسي، الثقافي، العلمي، الصوفي، الأدبي... والنقدي.

٣-خطاب يورغن هابرماس:

ولْتَكُن البداية مع "يورغن هابرماس Habermas"[4] العلامة الغارق في الحياة الفلسفية واللغوية الألمانية المعاصرة – كما قيل عنه – وربما لأنه الصوت المميز بفعالية والمؤثر بشدة على الحياة الثقافية الألمانية منذ أكثر من خمسين عاما فقد عُدّ رائدا للخطاب النقدي – وهو المهم لدينا- ثم في الخطاب الفلسفي[5] – سنتجاوزه - .

لقّبه وزير الخارجية الألماني يوشكا فيشر ولقبه بـ "فيلسوف الجمهورية الألمانية الجديدة" فهو ذو نزعة نقدية وليدة الطفولة والظروف السياسية آنذاك تأثير فضيع على تنشئته الاجتماعية، دفعته إلى وصف نفسه بأنه: "نتاج إعادة التربية" وقد تعلقت نظرته النقدية "بالدفاع العقلاني عن قيم وانجازات عصر التنوير وتحرير الذات الآدمية من العصبية القومية والتطرف والتعصب"[6].

---

١ – يُنظر: ديان مكدونيل، "مقدمة في نظريات الخطاب"، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص: ١٣٣.

٢ – ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص: ٠٩.

٣ – ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص: ٠٩.

٤ – كارل أوتو آبل، "التفكير مع هابرماز ضد هابرماز"، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورا الاختلاف، الجزائر، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥، ص:

٥ – لؤي المدهون، "هابرماس:أولية النقد في الدفاع عن قيم التنوير"، مجلة الحافة، ١٤-٠٤-٢٠٠٧.

٦ – المرجع نفسه .

وبما أنه احد أقطاب "حركة الإصلاح الألماني النقدية"[١٩٧٣١٩٥] فإنه من المساهمين في تأسيس علم الاجتماع والفلسفة وعلم النفس في الجامعات الألمانية من أجل حرية الذات الألمانية. ولربما أشد تأثيره أوجه من خلال أطروحته "الخطاب النقدي الخالي من الهيمنة"، وإن كانت فلسفية في معظمها إلا أنه يمكن استنباط منها نوع الخطاب الهابرماسي فهو فعل تواصلي حر بالدرجة الأولى قائم على سلطة العقل المتحررة بناء على قوله: "الفعل التواصلي يمثل في الوضع المثالي خطابا ناجحا حتى في حالة انعدام أي ممارسة لا تستند إلى أي إجماع"[1].

وأعتقد أن أولى سمات خطاب"هابرماس" هي الدعوة إلى الحوار البناء التوافقي والمثمر وإيقاف آليات إنتاج الأفكار النمطية المهيمنة والمستبدة، فخطابه ديموقراطي ولغته ديموقراطية كيف ولا أساس النقد أن توجه إليك أصابع الإعجاب والاتهام كما توجهها أنت الآخر. وهذا ما أشار إليه في تصريحه: "لا يمكن الوصول إلى انفتاح للذهنيات إلاَّ عبر تحرير العلاقات والتعاطي الموضوعي مع الإشكاليات المقلقة"[2]. فإذن الثقة من شروط التواصل والنظر إلى الذات في مرآتها المنعكسة من الأولويات الخطابية النقدية البناءة والضرورية.

وتُعدّ كلا من نظرية الفاعلية التواصلية والأخلاق والتواصل كتبا للتأسيس للنظرية الهابرماسية، وهابرماس يتجنب استعمال العقل باعتباره جوهرا موضوعيا أو ذاتيا وإنما ينظر إليه بوصفه محمولا وبالتالي فإن ما يشغله نظريا ليس العقل في ذاته، بل ما هو عقلي أي أنه يختار الحديث عن العقلنة بدل العقل، وتتجسد عنده في الأشخاص والتعبيرات الرمزية، كأني بها مسألة إجرائية أو مسطرة (Procédure) ما معناه أن الأشخاص القادرين على الكلام والفعل، من خلال تعبيراتهم المطوقة داخل سياق تواصلي يستطيعون تبرير ونقد القضايا أو أفعال الكلام المتلفظة أو الملفوظة، وبالعكس فإن كل قضية أو فعل للكلام يرفض تقديم حججه ويقاوم النقد فإنه يطرد نفسه مما هو عقلي[3]. ومن أهم ميزات خطاب هابرماس ما يلي:

- يركز على اعتبار إعادة البناء (Reconstruction) في قراءته وتأويليه للتراث الفلسفي والسياسي والاجتماعي.
- نظرية الفاعلية التواصلية، نظرية ممكنة في كل السياقات والمجتمعات وإن انتمت إلى ما يطلق عليه "المجتمعات الصناعية الحديثة"، ولا يعني أبدا أن تحقيقها مقرون باكتمال تطبيقها داخل عالم معيش معقلن.
- تركز نظرية الفعل التواصلي على اللغة، المنطق، الخطاب وتحمل في طياتها فلسفة اللغة.
- مفهوم العقلانية التواصلية، ينطلق ويرجع إلى التجربة المركزية لقوة الخطاب البرهاني القادر على خلق اتفاق وإجماع بدون ضغوط.

وانطلاقا مما سبق فإن إشكالية التواصل في منظومة هابرماس الخطابية، تتبلور من خلال مفاتيح نظرية متعددة تعد بمثابة استكشاف للبنية الفكرية، وهي تعاني إرهاصات تشكلها الأولي. وهو ما يسميه "التكامل الجدلي" وهو يهدف من ورائه إلى إظهار الأدوار المتبادلة بين "النحن" و"الآخر"[4].

---

[١] – المرجع نفسه.

[٢] – عمر مهيبل، "إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥.

[٣] – كارل أوتو آبل، "التفكير مع هابرماز ضد هابرماز"، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل.

[٤] – عمر مهيبل، "إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة"، ص: ٣٧٦.

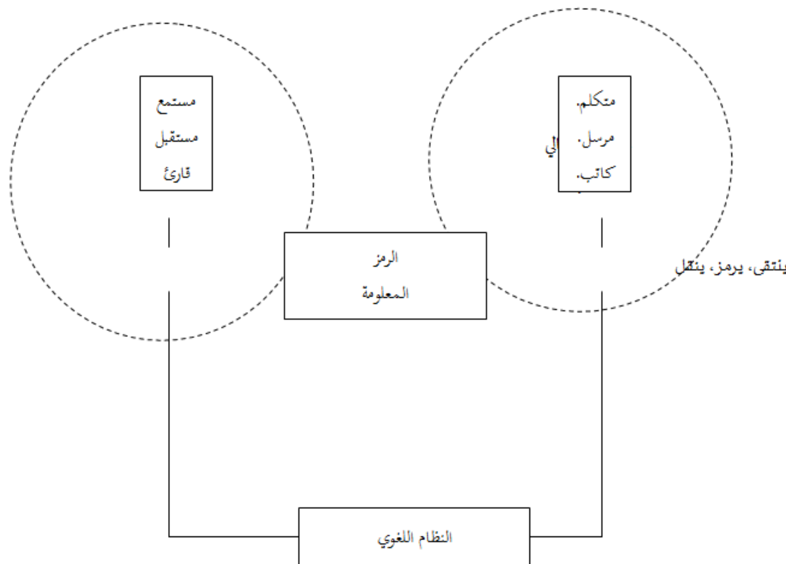
خطاب هابرماس التواصلي هو علاقة حوارية حرة بين فئات المجتمع المحددة (...) تجعل التقدم التقني والمعرفة في خدمة الإنسان[1]. ونقده للعقلانية المعاصرة يبرره بأن العقل ليس جوهرا موضوعيا أو ذاتيا، ولكنه فاعلية قائمة بذاتها، وهذا ما أعطى مفهوم التواصل عنده كل أهميته المعرفية والمنهجية.

٤-خطاب رولان بارث:

ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال تجاوز الحقيقة التي مفادها أن الناقد الفرنسي (R. Barthes)[2] يأتي في طليعة التفكيكيين وإن عرفت آراؤه تقلبا واضحا على ضفاف مناهج عدة، وأفضل ما يمثل مرحلته التفكيكية مقاله عن "موت المؤلف" عام ١٩٦٨، وقد توجه في كتابه "الكتابة في الدرجة الصفر" سنة١٩٥٣، ونحو فك أغلال الكلمة لتنطلق حرة حتى تصل إلى درجة اللامعنى، وتناول في كتابه (s/z) الصادر عام١٩٧ (وهو عبارة عن دراسة قصيرة غير مشهورة وقد قسمها إلى٥٦١ وحدة قرائية) وضمنها كتابه الذي بلغ٢٠٠ صفحة ونيف، وكان هذا الكتاب هو العمل الذي اشتهر به خارج فرنسا[3]، وتحدث في كتابه "لذ ة النص"١٩٧٣، عن النص باعتباره تفكيكا للأسماء وفيه فرق بين "المتعة واللذة"[4].

كما اهتم جدا بجمالية القراءة وما تثيره من رغبة واشتهاء، فالنص دافع للافتنان والتلذذ والانجذاب لسحره، ونقد بارث هو خطاب موازٍ للنص، أماتَ المؤلف وأحيَا القارئ فلا وجود لحدود الدلالات النصية ولا لحدود القراءات والتأويلات في أفق القراءة البارثية التي تولد علاقة تصوفية "إيروسية"[5].

أ - شكل يوضح آلية الاتصال والتواصل والتحليل للخطاب:



[1] – Voir: Jürgen HABERMAS, La modernité projet inachevé, Critique, N°413, pp 980 – 985.

[٢] – بشير تاوريريت، "رواج التفكيكية في التجربة النقدية ا لمعاصرة"، عرض ونقد.

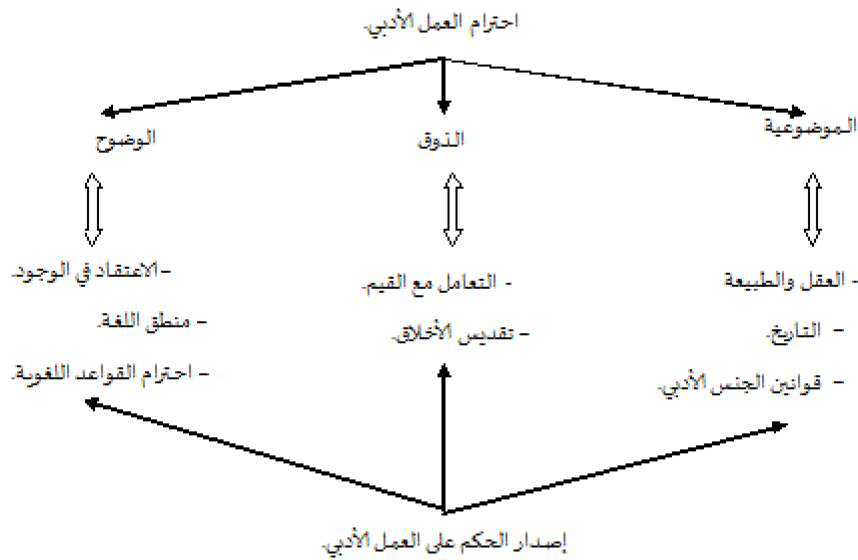
[٣] – يُنظر: جون ستروك، "البنيوية وما بعدها: من ليفي شتراوس إلى ديريدا"، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٦، ص: ١٠٣.

[٤] – المرجع نفسه، ص: ١٠٠.

[٥] – محمد خرماش، "فعل القراءة وإشكالية التلقي"، مجلة علامات، العدد ١٠، ١٩٩٨ .

ب- مفهوم النقد عند رولان بارث[1]:

خصص "بارث" لتحديد مفهومه للنقد مقالا نشر عام ١٩٦٣م في "Times litterary supplement" بعنوان "ما النقد؟" وهو المقال الذي أعاد نشره ضمن كتابه "مقالات نقدية Essais critique" الصادر سنة ١٩٦٤، إلى جانب كتابه "نقد وحقيقة Critique et vérité" الصادر سنة ١٩٦٦. وقد حدد النقد بقوله: "النقد هو حطاب حول خطاب، لغة ثانية أو لغة واصفة (Métalangage)[*] كما يعرفها المناطقة يتناول اللغة الأولى أو "اللغة- الموضوع Langage objet"[2].وتجدر الإشارة إلى أن بارث، وهو يعيد التفكير في النقد، قام بمراجعة للنقد القديم ومفهوم النقد نفسه وكذا قواعد كتابته، كما حصر القواعد التي تحدد عمل الناقد والبارزة في المخطط الآتي في ثلاث نقاط: الموضوعية و الذوق و الوضوح.



ويرى بارث أن الموضوعية والذوق والوضوح، هي أقانيم ثلاثة مقدسة يتعلق بأهدافها الناقد الكلاسيكي، ويتناول على أساسها العمل الأدبي، كما يعد النقد عملية صعبة، تقوم في جوهرها على حل الشفرة الموجودة داخل النص.

ج -أنواع الخطابات عند بارث:

اللذة والاشتهاء.

هسهسة اللغة.

خطاب العشق.

---

[1] – يُنظر: حليمة الشيخ، "مفهوم النقد الأدبي عند رولان بارث"، الموقف الأدبي.

[*] – هناك من يترجمها لغة اللغة.

[2] – Roland Barthes, *Essais Critiques*, coll, "tel quel", Seuil, Paris, 1964, p: 225.

- **خطاب العشق:**

رولان بارث واحد من الذين ينفون السلطة، ويدعون إلى القليل من المعرفة والحكمة وإلى الكثير من النكهة[1]. وللنكهة علاقة مترابطة باللذة والاشتهاء والترغيب، فما يعرف علميا هو أن الجسد البشري حين يستحم بالماء لوحده يعطي الجسم رائحة طبيعية له وهي ما تعرف بالنكهة وأظنه يقصد ها هنا نكهة اللغة.

إنه من دعائم وركائز الأدب في فرنسا ناهيك عن النقد وقد أثراهما أيَّما لإثراء وساهم بعمق كبير ولعل من ابرز أعماله النقدية التي ترجمت كثيرا وأُثير حولها جدل أكبر ما يلي:

- شذرات من خطاب العاشق.
- ائتلاف الاختلاف(١٩٧٣).
- لذة النص(١٩٧٣).
- س/ ز: الكتابة في درجة الصفر أو s/z حكاية صغيرة لبلزاك ومعناها سارازين.
- ساد، فوربي، لايولا، جمع بارث بين الشيطان ساد والطوباي العظيم فوربي، وقديس الجزويت لايولا، على نفس المنوال السابق.

وقد قسمت حياة بارث النقدية إلى ثلاثة مراحل، أنجبت الواحدة منها كما من كتب النقد ولعل أخصبها المرحلة الثالثة والتي طرحت مفهوم اللذة كبديل ابيستيمولوجي[2] وحولت الكتابة من درجة الصفر إلى درجة الموت.

وخطاب العشق هو كلام على الحب، في الوقت نفسه وعلى موضوع الرغبة أو الترغيب أي على المحبوب والمعشوق ولا أظنه هنا سوى اللغة فهي مصدر الإلهام وهي المجسدة له. ومادامت ملكة إنسانية فهي كالإنسان مصدرٌ للحب ومبدأ من مبادئه وما مآل العشق إلى حبُّ الإنسان لنفسه، يتوسطه حبَّ غيره[3].

وإن كان النظر في تجربة الحب والعشق هو تأمل الإنسان في وجوده وحالة قصوى من حالات الشرط البشري، وشكل من أشكال ممارسة الإنسان لذاته وبقائه فإن التعمق والتنقيب في حطاب العشق هو تأمل في اللغة وتأول للوجود وعقله وبالتالي خلودٌ لدماغٍ مبدعٍ وقلبٍ كان ينبض ودمٍ كان يجري مهما عدّت السنوات وتوالت الحِقب[4].

والحقيقة أن هذه الحالة الإنسانية (العشق) قد تجلت في أدبنا العربي وفكرنا الإسلامي، وعُبِّر عنها بإنتاجات وخطابات فكرية أفرزت مؤلفات كثيرة أُفرِدت للحب ومعانيه، وتناولت بالبحث أهله وأخبارهم وأحوالهم ونوادرهم وأدبهم وأشعارهم،

---

[١] – يُنظر: رولان بارث، الكوليج دي فرانس، ١٩٧٨، [لا سلطة، قليلٌ من المعرفة، قليل من الحكمة، وأكثر ما يكون من النكهة].

[٢] – يُرجع إلى: محمد خير البقاعي، "تلقي رولان بارث في الخطاب العربي والنقدي واللساني والترجمي: كتاب لذة النص نموذجا"، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٢٧، العدد ١، يوليو–سبتمبر ١٩٩٨، ص: ٤٠.

[٣] – علي حرب، "الحب والفناء: تأملات في المرأة والعشق والوجود"، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠، ص ص: ٧ –٨.

[٤] – نفسه، ص ص: ٧–٨.

وإن كان أغلبه حبا متصنعا مفتعلا لم يكن الهدف منه سوى إرضاء الحاجة الأدبية أو الشعرية المعروفة، لذا فقد خلّف جزءا كبيرا من أدبنا وشعرنا العربي[1].

ولا بأس من ذكر بعض المؤلفات فقط للتأكيد على أن الخطاب العربي قد كان سبَّاقا لبعض الظواهر التي ينسبها بعض المستشرقين للغرب وينفونها عنه، أي الخطاب العربي، وأهمها ما يلي: "طوق الحمامة" لابن حزم الأندلسي (ت٤٥٤ ه)، و"إحياء علوم الدين" للغزالي أبي حامد (ت٥٠٥ ه)، و"روضة المحبين" لابن القيم (ت٧٥١ ه) و"الحيوان"[2] للجاحظ (ت٢٥٥ ه). والفارابي (ت٣٣٩ ه) وابن سينا (ت٤٢٨ ه) في نظريتهما في "السعادة والاتصال"،" ابن طفيل" (ت٥٧١ ه) في مسعى بطله "حي بن يقظان" وأبي طالب المكي (ت ٣٨ ه) وأبي قاسم القشيري (ت٤٦٥ ه) وابن عربي[3] (ت٦٣٨ ه)، وابن الفارض (ت١٠٨٩ ه) و"الزهرة" للإمام الأصفهاني أبو سليمان محمد بن داود الظاهري (ت٢٩٥ ه) و"الظرف والظرفاء"" لأبي الطيب محمد بن إسحاق يحيا الوشاء "من أدباء القرن الثالث الهجري، ثم "اعتلال القلوب" لأبي بكر محمد بن جعفر السامري الخرائطي (ت ٣٢٧ ه) و"ياسمين العشاق" لأحمد الغزالي (ت ٥٢ ه) شقيق حجة الإسلام. و"مصارع العشاق" الذي وضعه" أبو بكر البغدادي السراج" (ت٥٠٩ ه) في اثنين وعشرين جزءا، والذي يعتبره الأديب ومؤرخ الأدب والحب معا "مصطفى صادق الرافعي" في كتابه "أوراق الورد" أنه أصل لكل ما وضع بعده من كتب في موضوع الحب مثل "منازل الأحباب" لشهاب الدين أبي الثناء محمود بن فهد الحلبي (ت٧٢٥ ه)، و"ديوان الصبابة" لابن حجر أبي حجلة المغربي الحنبلي (ت٧٧٦ ه) و"أسواق العشاق" لإبراهيم بن عمر البقاعي (ت٨٨٥ ه) وكتاب "تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق" لداود الأنطاكي المتطبب (ت١٠٠٨ ه) و"روضة العاشق ونزهة الوامق" لأحمد بن سليمان الكسائي الشافعي (ت٦٣٥ ه) و"الواضح المبين في ذكر ما استشهد من المحبين" للحافظ علاء الدين أبي عبد الله مغلطاوي (ت٧٦٢ ه) و"ذم الهوى" لأبي الفرج عبد الرحمن بن الجوزي ثم "عطف الألف المألوف على اللام المعطوف" لأبي الحسن علي بن محمد بن خفيف (ت٣٧١ ه) و"جُمحة النها عن لمحة المها" لفخر الدين أبي عبد الله محمد بن إبراهيم بن طاهر الخبري الفيروز آبادي (ت٦٤٢ ه) و"مشارق أنوار القلوب ومفاتيح أسرار الغيوب" لأبي زيد محمد الأنصاري القيرواني المعروف بابن الدباغ (ت٦٩٦ ه) وكتاب "قاعدة في المحبة" لشيخ الإسلام الإمام تقي الدين أحمد بن تيمية (ت٧٢٨ ه) وشعر عمر بن الفارض (ت١٠٨٩ م)الملقب ب"سلطان العاشقين" و"روضة التعريف بالحب الشريف للسان الدين بن الخطيب" (ت٧٧٦ ه) وغيرها.

كانت تلكم لعض المؤلفات عند القدماء، أما عند المحدثين فحدّث ولا حرج، فالجزائر[4] وحدها أُلِّف فيها الكثير ناهيك عن بقية الدول العربية الأخرى، فجبران خليل جبران والمنفلوطي ومصطفى صادق الرافعي خير مثال وهم فلاسفة الحب بلا

---

[1] – عبد الحميد خطاب، "إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٤، ص ص: ٢٤ و٣٢.

[2] – عالج فيه مختلف الظواهر السلوكية الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية للحيوان، ومنها ظاهرة الحب عند الفقريات، باعتبارها ظاهرة تفصح عن غريزة التناسل وفطرة التزاوج لديها، بتصرف عن المصدر نفسه، ص: ١٤٦، ولديه أيضا في مجال الحب، "رسالة القيان ورسالة العشق والنساء" ولعلهما أول تأليف وصل في الموضوع.

[3] – "ترجمان الأشواق".

[4] – يُنظر: محمد عبد القادر قلعي، "الحب أخلاق فن ..وحياة"، من تقديم: إبراهيم الفقي، دار الخلدونية، ٢٠٠٦.

منازع، وأما العمل الذي يقترب من كتاب بارث "خطاب العاشق" في اعتقادي هو "فتنة الكلمات" لعبد السلام المسدي من تونس لأن كلاهما هائم باللغة وفيها، في حين تبلورت جميع المصادر السابقة حول التصوف[1].

ولعل من ابرز الخطابات العشقية في الوطن العربي هو ما رددته الصحف ومنها جريد الخبر الوطنية اليومية ليوم الثلاثاء٢٠٠٧٩٥ أخبارا وأحاديثا عن أحد أعلام الفكر العربي الإسلامي البارزين المعاصرين، بمناسبة وفاة زوجه التي تجسد فيها بقوة موضع حبه، وهو الشيخ الجليل الدكتور "محمد سعيد رمضان البوطي"[2] الأستاذ بجامعة دمشق، والذي خلف مجموعة قيمة وهامة من المؤلفات والدراسات في مختلف جوانب الفكر الإسلامي، وهو فضلا عن ذلك، فقيه مجتهد محقق وأديب متميز بارع، يكتب برقة ورشاقة وأناقة[3].

تذكر هذه الصحيفة أنه، عندما سُئل –وهو الشيخ الجليل الوقور- عن معرفته طعم الحب أجاب تلقائيا: "كيف أجهلُ معنى الحب، وقد رَبَا زهرةً في قلبي منذ نعومة أظافري، وكيف أُنكر طُعمه، وقد اشتَعَل أَوَارُهُ بين ضلوعي منذ كانت هذه الضلوع لينة غضة لا تحتمل وهْجَهُ؟".

ومما جاء في رثاء زوجه أميرة: "أميرة...لم يبق لي من نعيم دُنياي بعدك إلا الذكريات التي تشدني نحوك والبقايا التي تنتمي إليك، الناس يفرون من ذكريات مصائبهم وأحزانهم إلى أسباب المرح والنسيان، أما أنا فلا طيب لي إلا أن أفرّ من أسباب المرح والنسيان إلى ذكريات مصابي وأحزاني؛ لا يؤنسني إلا الحديث عنكِ، ولا يطربني إلا استرجاع أيامي الخوالي معكِ...ماذا يفعلُ من افتقدَ ريحانة قلبه سوى أن يشم من بعدها عبير التربة التي نبتت فيها، ويستنشق الهواء الذي كان يطوف من حولها... ما أحببتُ فيك مجرد قدٍّ معتدل وشكلٍ جميل،ولقد منحك الله منهما الشيء الكثير، وما فُتِنْتُ منك بمجرد أنوثة مما يهفو إليه الرجال، ولكن الذي علّقني بك فوق ذلك كله، إنما هو صفاء روحك، وسُمُوّ إحساسك، وإشراقةُ قلبك..."[4].

وأعتقد أني أطلتُ الحديث عن خطاب العشق العربي وربما تعدّيت القدر المطلوب ولكني تعمّدتُ هذا فمن العيب أن نُبهر بما يأتي به الآخرون ونتعامل معه بعيون الدهشة والإعجاب وكأنه أبدعُ أمرٍ والجديد الذي لا مُنافس له والعمل الكامل العبقرية وفي خضم ذهولنا وفي غمار دهشتنا نُهمّش أصلا غنيا وندُوس تراثًا عميقا فنظلم هذا ونساهم في إثراء الآخر وشهرته فتغيب المقارنة الشفافة ويُولد النقد العنصري.

- **خطاب اللذة و الاشتهاء:**

إن مواقع الفهم "البارثية"، وتحت سطح اضطراب التأويل التناظري، بين "الرغبة والعشق"[5]، تقوم بتحطيم الدلالة المحايثة للغة خطاب النص وكذا النخر في جوف العلامة ثم ملؤها بكثافة الحضور، وبالرغبة والعشق يتم ملء الشروخ التي

---

١ – الحب الإلهي والنشوة الإلاهية، يُنظر: "تهذيب الأخلاق" لابن مسكويه (ت ٤٢١ هـ)، في هذا العصر، يُنظر: الأمير عبد القادر متصوفا.

٢ – ورد في كتاب الضوء المشرق على سلم المنطق للأخضري للشيخ العلامة محمد بن محفوظ بن المختار قال الشنقيطي في الصفحة ١٤ بأن محمد رمضان البوطي قد ترجم لبديع الزمان وفصل حياته وعرّف به أيما تعريف.

٣ – يذكر عبد الحميد خطاب في "إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام" في الصفحة ٢٨ بأنه تشرف بمحمد سعيد رمضان البوطي عضوا في لجنة المناقشة الجامعية لموضوع بحثه للماجستير في الفلسفة الإسلامية.

٤ – عبد الحميد خطاب، "إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام"، ص ص: ٢٨-٢٩-٣٠.

٥ – يُنظر: عمارة ناصر، "اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، ط١، ١٤٢٨ هـ، ٢٠٠٧، ص ص: ١١٦-١٢٠.

يخلفها الفكر البنيوي المتقطع أثناء تمفصله بين فهمه للبنى اللفظية والعبارية واستعابه للمعاني والدلالات ومنه إلى عالم الخيال، عالم إمكاني بلا دليل.

ويأخذ التمثل في"التأويلية العشقية" شكلا تناظريا، إذ تتحول مكونات اللغة لحظة التأمل إلى حيث تبدأ الرغبة المنفلتة من حدود القواعد الخطابية، بل إن اللغوي هو من ينتج الخطاب أثناء صمت القراءة، فتتناظر العوامل حينها مخترقة السمك الحاصل من الوسائط المتذايتة شيئيا في الكتابة أو الصورة، وعبر السماع يتم تفكيك الكتابة إلى الشفاهة وفي الشفاهة يتم زرع "الرغبة والعشق" في بنية الخطاب لتحيله إلى عالمها حيث يختفي الزمان واللغة.

وعمل "اللذة" كعمل التناظر في "التأويل العشقي" يحصل بطريقة متناهية في التذايت حيث يعمل اللغوي على إغراق اللغة في اللازمان الذي يختلق "المخيال الرغائبي" والحضور المتكاثف للذوات، وكذا في الجهة التناظرية الأخرى يعمل على إغراق الزمان في اللالغة التي تختلقها وحدة خيالية "لرغبة" تفترض وجودها قبل الخطاب لعظم "المحبة" المنتهية في لحظة الكتابة حيث تصبغ لحظات التاريخ كلها بصفة كتابية دون مجاوزة هذه المحبة حدود الكتابة.

وفي الكتابة "مبدأ الذوق أو مبدأ الدليل" إذا لم يكن محتاجا مع الكتابة إثباتا ومنه كان اضطرابه فهما لكتابته واستعادة هذه الحال لا يكون إلا بالذوق.

فحقل اللغة مجال مغلق الإشاريات، وفتحه لا يتم إلا عبر تحرير النصوص من انتهاءات اللغة العبارية، "والتأويل العشقي" هو قراءة محوٍ لأشياء العلامات التي يفرزها الخطاب وحركة إشاراته.

يعمل "رولان بارث" على التحرر من ثبات الكتابة ونواة تقرير المعنى داخل النص، من خلال تحويل حقل استقباله من فهم موجه إلى كشف ينفلت من تركيبة العبارة حيث يتم الاستقبال النهائي "بالكتابة" بما هي "درجة الصفر" وانخراط في "تجربة الموت المؤلفي".

إن ما يميز "الفكر البارثي" في تاريخ القراءة الغربية للخطاب هو كونه دائم البداية باستثارته لمراجع جديدة تماما من حيث معاني حيادية لا تسمح بنفوذ اللغة ولا وبتحريض الفعل اللغوي، ولئن كان النص سابقا على الفهم في المواضعة الزمنية، فإن الوعي بالإمكان يفتح اللغة على عالم تضطرب فيه المراجع الأساسية لدلالات الكلمات ولا تتمكن العلامات من التدليل على شكل كتابتها وهو ما يسمح للذهن بإنشاء شروخ داخل صورة اللغة الموجهة بقصود المعنى الضروري للنص، وعبرها يتم إنشاء اللغة الجديدة والتآلفي لغة إحالية وفي الإحالة تندرج حقيقة لحالة الإمكان.

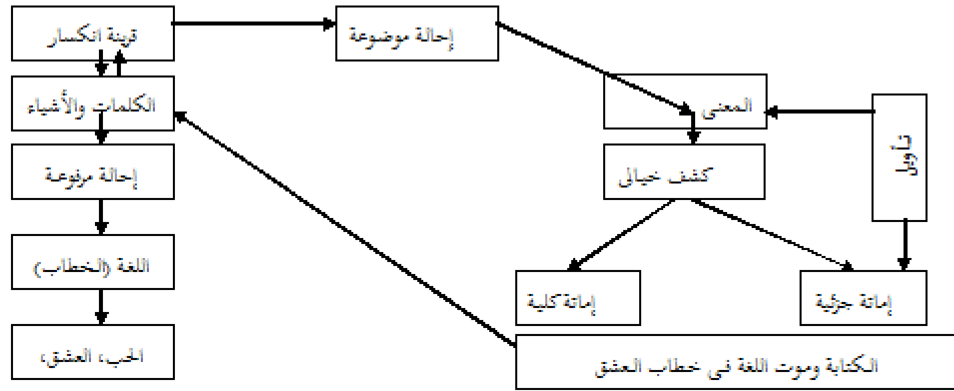
لكي ينفلت "بارث" من حدود الكلمات والأشياء يفتح هامشا على نص اللغة ليعمل على تحريك جميع الإشارات نحو الصور وفي علائق لصور يبني لغته الجديدة حيث الاستقبال هو مقاربة ومقابلة صور الكلمات الإنسانية بصور "الذات المحبوبة" ومنه يمكن التحدث عن انتهاءات النص عند حدود الصورة لينطلق فعل تخييلي ذاتي يمكنه توظيف مفاهيم التعرية والانطلاق في التأويل.

فالمجال اللغوي هو المجال المؤهل لتقرير إمكانات "العشق"، وحدود عالم الصدق والكذب، عالم ما قبل المنطق والتاريخ. إن "الكتابة" لدى "الفهم البارثي" تجلٍّ لصور الحقيقة المطلقة، والحقيقة ذائبة في النص ومنصهرة فيه، لذا فالتأويل لدى بارث "للخطاب" هو إنتاج لنوعين من النصوص:

نص التجربة الذوقية عن طريق الملاحظة.

نص الكتابة الإشارية لتوثيق دلالات الشوق.

وتوطين "المحبة" هو آخر مرحلة في عملية التأويل، ثم "الفناء"، تليه العودة إلى النص من حيث هو التزام بالمدلول اللغوي للحقيقة وانتظار دائم في شوق الكتابة في "درجة الموت"[1].



المراجع باللغة العربية:

- "ترجمان الأشواق".

- الحب الإلهي والنشوة الإلاهية، يُنظر: "تهذيب الأخلاق" لابن مسكويه (ت٤٢١ هـ)، في هذا العصر، يُنظر: الأمير عبد القادر متصوفا.

- الزواوي بغوره، "مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو".

- الزواوي بغوره، "مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو".

- المرجع نفسه، ص: ١٠.

- بشير تاوريريت، "رواج التفككية في التجربة النقدية المعاصرة"، عرض ونقد.

- توفيق قريرة، "التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص"، مجلة عالم الفكر، ص: ١٨٣.

- توفيق قريرة، "التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص"، مجلة عالم الفكر، ص: ١٨٣.

- حليمة الشيخ، "مفهوم النقد الأدبي عند رولان بارث"، الموقف الأدبي.

- حميد لحمداني، "القراءة وتوليد الدلالة".

- خليل حماش، "اللغة والحضارة"، ص: ٣٨.

- دي سوسور.

[1] – عمارة ناصر، "اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"، ص ص: ١١٧-١٢٠.

- ديان مكدونيل، "مقدمة في نظريات الخطاب"، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص١٣٣.

- ديان مكدونيل، "مقدمة في نظريات الخطاب"، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص١٣٣.

- سمير شريف استيتية، "اللغة وسيكولوجية الخطاب"، ص١٥.

- صلاح فضل، "بلاغة الخطاب وعلم النص"، صك٢١.

- عالج فيه مختلف الظواهر السلوكية الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية للحيوان، ومنها ظاهرة الحب عند الفقريات، باعتبارها ظاهرة تفصح عن غريزة التناسل وفطرة التزاوج لديها، بتصرف عن المصدر نفسه، ص١٤٦، ولديه أيضا في مجال الجب، "رسالة القيان ورسالة العشق والنساء" ولعلهما أول تأليف وصل في الموضوع.

- عبد الحميد خطاب، "إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر٢٠٠٤، ص ص٢٤ و٣٦.

- عبد الحميد خطاب، "إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام"، ص ص٢٨، ٢٩ و٣٠.

- عبد الهادي الشهري، "استراتيجيات الخطاب"، ص٣٥.

- علي حرب، "الحب والفناء: تأملات في المرأة والعشق والوجود"، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠، ص ص:٧
- - عمارة ناصر، "اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، ط١، ١٤٢٨ﻫ/ ٢٠٠٧، ص ص:١١-١٢.

- عمارة ناصر، "اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"، ص ص١١-١٢.

- عمر مهيبل، "إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة"، ص:٣٧٦.

- عمر مهيبل، "إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط٢٠٠٥.

- عيسى عودة برهومة، "تمثلات اللغة في الخطاب السياسي"، مجلة عالم الفكر، العدد١، المجلد٣٦ يوليو- سبتمبر٢٠٠٧، ص: ١١٨.

- كارل أوتو آبل، "التفكير مع هابرماز ضد هابرماز"، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورا الاختلاف، الجزائر، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط٢٠٠٥، ص:

- كارل أوتو آبل، "التفكير مع هابرماز ضد هابرماز"، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل.

- لؤي المدهون، "هابرماس:أولية النقد في الدفاع عن قيم التنوير"، مجلة الحافة٤١٧٤، ٢٠٠٧.

- لسان العرب، والمعجم الوسيط، خطب.

- محمد خرماش، "فعل القراءة وإشكالية التلقي"، مجلة علامات، العدد٩، ١٩٩٨.

- ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص٩٠.

- ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص٩٠.

- ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص: ١٠.

- ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص: ٣٠.

- ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص: ٣٧.

- ورد في كتاب الضوء المشرق على سلم المنطق للأخضري للشيخ العلامة محمد بن محفوظ بن المختار قال الشنقيطي في الصفحة ١٤ بأن محمد رمضان البوطي قد ترجم لبديع الزمان وفصل حياته وعرّف به أيما تعريف.

- يذكر عبد الحميد خطاب في "إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام" في الصفحة ٢٨ بأنه تشرف بمحمد سعيد رمضان البوطي عضوا في لجنة المناقشة الجامعية لموضوع بحثه للماجستير في الفلسفة الإسلامية.

- يُرجع إلى: الزواوي بغوره، "مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو"، ص: ٩٠.

- يُنظر: محمد عبد القادر قلعي، "الحب أخلاق فن ..وحياة"، من تقديم: إبراهيم الفقي، دار الخلدونية، ٢٠٠٦.

-: جون ستروك، "البنيوية وما بعدها: من ليفي شتراوس إلى ديريدا"، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٦، ص: ١٠٣.

-بول ريكور، "نظرية التأويل"، ترجمة: سعيد الغانمي، ص: ١١.

-رولان بارث، الكوليج دي فرانس، ١٩٧٨، [لا سلطة، قليلٌ من المعرفة، قليل من الحكمة، وأكثر ما يكون من النكهة].

-محمد خير البقاعي، "تلقي رولان بارث في الخطاب العربي والنقدي واللساني والترجمي: كتاب لذة النص نموذجا"، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٢٧، العدد ١، يوليو-سبتمبر ١٩٩٨، ص: ٤٠.

المراجع باللغة الأجنبية:

- Jürgen HABERMAS, La modernité projet inachevé, Critique, N°413, pp 980 – 985.

-Roland Barthes, *Essais Critiques*, coll, "tel quel", Seuil, Paris, 1964, p: 225.

Sara Mills, "*Discourse*", pp: 22 -26.

سيميائية التوظيف اللّوني في شعر كعب بن زهير

الأستاذ مراد بوزكور . جامعة جيجل/الجزائر

الملخص:

إن حضور الألوان في الشعر القديم عامة وفي شعر كعب بن زهير خاصة، ليس أمرا اعتباطيا، خاصة من الوجهة السيميائية، لأن اللون يمتلك سيمياء تشكيلية خاصة ونوعية، تمارس هوايتها في إنتاج لعبة المعنى بين ضغط الحجب وانفتاح التجلي.كما أن اللون في النص الشعري يعد بمثابة نسق إبداعي ذا طبقة أدائية عالية، ينهض بمهمة أداء الرسالة الشعرية.والقارئ المتميز هو الأقدر على فك شفرات هذه الرسالة.

الكلمات المفتاحية: اللّون، السّيمياء، الرّمز، الدّلالة، الشّفرة، النّسق، الأيقون.

عرفت الدّراسات السّيميائية للألوان طفرة نوعية في العصر الحديث، حيث نجد لها تطبيقات في الفنّ التّشكيلي والسّينما والمسرح والإشهار وفنون القول، كالرّواية والشّعر.وتمتلك الألوان طاقات دلاليّة وإيحائية ورمزية هائلة، فاللّون "عنصر أساسيّ في الكون، وهو من المدركات البصرية"([1]).وللّون الواحد "أكثر من دلالة، وقد تكون له دلالات رمزية متعارضة"([2]).

كما كثر توظيف الألوان في حياة الشّعوب والأمم، ومن أمثلة ذلك (قولهم:القارّة السّمراء والبحر الأسود، والبحر الأحمر، والبحر الأبيض، والدّار البيضاء، والبيت الأبيض، والجبل الأخضر...كما وظّفت دلالات الألوان مجازيا، فقالوا:الحظّ الأبيض، والحظّ الأسود، والقلب الأبيض، والدّرهم الأبيض لليوم الأسود، والذّهب الأسود، والكتب الصّفراء، والانقلاب الأبيض، والكتاب الأخضر، والكتاب الأبيض...

ويرى علماء النّفس أن للألوان تأثير مباشر على حياة الإنسان)([3]).فاللون "جزء لا يتجزّأ من ثقافة الإنسان وذاكرته ورؤيته وحلمه، وسياقات تعبيره عن ذاته وعن الأشياء"([4]).

وتباين الدّور النّفسي للألوان، يرتبط بالمخزون التّاريخي وظروف النّشأة والأحداث والذّكريات والمستوى الثّقافي والاجتماعي للفرد والمجتمع، فاللّون الأحمر مثلا، يحرّك الطّاقة، ويجدّدها اللّون البرتقالي واللّون الأصفر يدلّ على الذّكاء والحكمة، واللّون الأخضر يحفظ انضباط الذّهن، كما يبعث على الرّاحة والاسترخاء، واللّون الأزرق يعين على المواجهة الفكرية، واللّون الأبيض يدلّ على الرّوح الإيجابية والأسود دلالته سلبية...([5])

([1]) سليم عباسي، اللون (تأثيره في الناس) مجلة بناة الأجيال، العدد ٣٩، سوريا، ص١٢٠ وما بعدها .

([2]) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨، ص٢٢٢.

([3]) ينظر:أسعد علي، مسرح الجمال والحب والفن في صميم الإنسان، ط٣، دار الرائد، بيروت، ١٩٨١، ص٨٤، ٨٥.

([4]) فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، ط١، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠١٠، ص ٤٤ .

([5]) ينظر:شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، العدد ٢٦٧ ، مارس٢٠٠١، الكويت، ص٢٧٠.

ولقراءة دلالات اللّون في النّص الشّعري شروط محدّدة وضرورية، مثل:"عمق الخبرة وكثافة التّجربة وطبيعة البيئة الثّقافية، واستراتيجية تشكّلها وحساسيّة التّفكير، وأنموذج الرّؤية هي التي تصنع للّون رمزه وبعده الدّلالي وقيمته السّيميائية"([1]).وهي شروط منهجية، تستجيب لها آليات التحليل السيميائي.

وبالعودة إلى شعر كعب بن زهير، الشّاعر المخضرم، الذي عاش في الجاهلية والإسلام، نجد أنه شاعر يهتم اهتماما بالغا بالصّور اللّونية، وبأبعادها الدّلالية في مخيّلته أو في مخيلة المجتمع الذي يعيش فيه، فهو يوظّف اللّون كأداة تعبيرية، ليكشف السّتار عن أغواره النّفسية وعن أبعاده الفكرية والتّأملية، وعن مواقفه ورؤاه، سواء قبل أو بعد إسلامه، وديوانه الشّعري، يبيّن ذلك بوضوح.

وأوّل مؤشّر لساني عن اللّون في ديوان الشاعر قبل إسلامه، لفظ "لون" الذي يضمّ قيمة لونية ذات بعد دلالي وإيحائي، يكشفه التّأويل، يقول الشّاعر واصفا طريق رحلته([2]):

واضِح اللَّوْن كالْمَجَرةِ لا يَعْـ ـدَمُ يوماً من الأهابِيِّ مُورَا

فقوله عن الطريق "واضح اللّون" يشبه الضّوء أو النّور الذي يؤدي وظيفة التّوضيح والبيان والكشف، لذا عبّر الشّاعر عن (الطّريق) الواضح المعالم، باللّون الواضح، وشبّهه بالمجرّة المضيئة، وكأن الشّاعر تتملّكه رغبة عميقة في تلمّس معالم الطّريق في هذه الحياة، من خلال دلالات الوضوح والتجلّي اللّوني.

وإذا كانت الأشياء تتميّز بأضدادها، فإن اللّون، بقدر ما يرمز للرّغبة في الكشف والتّجلّي، يرمز كذلك للتّغطية والسّتر والحَجْبُ، يقول الشّاعر عن الطّريق في رحلة أخرى([3]):

غَطَّى النَّشَازَ مع الآكام فاشْتَبَهَا كِلاهُما في سَوادِ اللَّيْلِ مغمورُ

فهذا الطريق يلفّه سواد اللّيل، و(السّواد) علامة لونية على التّغطية والتّعمية وعدم الوضوح والظّلمة والإيحاش، حتّى تشتبه الرّؤية على الشّاعر/الإنسان (فاشتبها).فوفق ثنائية (الكشف/الحجب) أو (الخفاء/التجلي)، تتمفصل سيميائية اللّون في شعر كعب بن زهير.

ومن أكثر الألوان حضورا وأكثفها دلالة في ديوان الشّاعر:اللّون الأبيض، وقد تواتر ذكره لفظا وإشارة أربعون (٤٠) مرّة.ولهذا اللّون قيمة رمزية كثيرة التّداول، ففي السّياق التّداولي العام، يرمز الأبيض لمعاني:"الطّهارة والنّور والغبطة والفرح والنّصر والسّلام"([4])كما يرمز لمعاني "الصّفاء ونقاء السّريرة والهدوء والأمل وحبّ الخير والبساطة في الحياة وعدم التقيّد

([1]) نفسه، ص٤٤.

([2]) كعب بن زهير، الدّيوان،حقّقه وقدم له علي فاعور،دار الكتب العلمية، بيروت، ص٢٨. المجرّة:منطقة في السماء قوامها نجوم كثيرة يراها البصر بقعة بيضاء.المور:التراب تذروه الرياح.

([3]) نفسه، ص٤١.النشاز:ما ارتفع من أرض.

([4]) محمد يوسف همّام، اللون، ط١، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ١٩٣٠، ص٠٧

والتكلّف"([1]).ويأتي اللّون (الأبيض) في شعر كعب في مرحلته الجاهلية، بتلك المعاني التّفاؤلية، **أي الرّغبة في إيجاد المخرج من مأزق الحياة المظلمة**، كما في قوله يصف طريق الرّحلة([2]):

قَـد تــركَ العـــاملاتُ الراسِماتُ بـــه   مـن الأحِـزَّةِ في حـافـاتـه خُنُفـا

فقد شبّه (اللاّحب) أو الطريق بـ (الخنف) وهو:الثّوب الأبيض، ولا يخفى ما في الثّوب الأبيض من دلالات الصّفاء والنّقاء والوضوح.أمآّ هذا "الرّسم" الناتج عن كثرة السّير على الطريق، فيعدّ علامة سيميائية على وضوح الطريق وسهولة السّير والحركة فيه، ما يعني وضوح الرّؤيا والرّؤية.وقوله يصف ناقته([3]):

يقطِّعُ سَيْــرَ النــاعِجـــاتِ ذَمِيلُهـــا   نَجـاءٌ إذا اختَـبَّ النَّجـاءُ المعـوَّلُ

و(النّاعجات) هي الإبل خالصة البياض، والبياض في النّاقة، يعادل قوّة الشّخصية والصّبر والشّجاعة والرّغبة في الاهتداء على الطريق والوصول.وفي سياق الحديث عن اللّون الأبيض، كدال سيميائي في الحيوان، نجد علامات (البياض) حاضرة في معرض تشبيه الشّاعر للرّاحلة بالحمار الوحشي، كقوله([4]):

كــأنَّ عليـــه مـــن قَبــاءٍ بِطَـــانَـــةً   تَفَـرَّجَ عنهـا جَيْبُهـا والمناضِـــحُ

وقوله([5]):

كأنَّ جَـريـري ينتحـي فيـه مِسْحَـلٌ   من القُمْرِ بين الأنْعَمَيْنِ فعـاقِـلِ
وظـلَّ سَــراةَ اليـــوم يُبْــرِمُ أمــرَه   بـرابيـةِ البَحّـاءِ ذاتِ الأعـابِـلِ

يقول الشّراح في معنى البيت الأول:إن عليه بياضا من لونه قد جلّل سراته وبطنه([6]).و(القُمْر) هي البيض البطون من الحمير.ويزداد التّكثيف الدّلالي للبياض في الحمار الوحشي، عند ارتباطه بالحجارة البيض (الأعابل) وهي علامة سيميائية ذات أثر لونيّ بارز على الوضوح والرّؤيا والاهتداء (يبرم أمره)، فسمة البياض-كأثر لونيّ- في الحمار الوحشيّ، تتضمّن تلميحا إلى معاني: القيادة والحكمة وسداد الرّأي.

([1]) فرج عبود، علم عناصر الفن، ج١، دار الفن، ميلانو، إيطاليا، ١٩٨٢، ص١٣٧.

([2]) الديوان، ص٤٦.العاملات:الدائبات في السير.الراسمات:يرسمن في سيرهن.الأحزة:ما غلظ من الأرض.

([3]) نفسه، ص٧٢.الناعجات:الإبل.الذميل:ضرب من السير.النجاء:السرعة.

([4]) نفسه، ص١٦.

([5]) نفسه، ص٧٧.الجرير:الزمام من الجلد.ينتحي:يعتمد.المسحل:العير.سراة اليوم:أوله.يبرم:يصرف يصرفه.البحاء:موضع.

([6]) نفسه، ص١٦ .

ويعبّر (الأبيض) عن معاني إيجابية، عند ارتباطه بمظاهر الحسن في المرأة، كقوله([1]):

وتخطُــو على بــرديّتينِ غــذاهُما   أهاضيبُ رَجّافِ العشيّاتِ هاطلِ
وتفترُّ عن غُرِّ الثنايا كأنّها   أقاحِ تَروَّى من عُروقِ غلاغلِ

فاللّون الأبيض هنا، يقترن بلباس المرأة (البرديّتان) ويقترن ب(الثّنايا الغرّ) أي شديدة البياض، فهي كالأقاحي النّضرة التي تروّى من "عروق غلاغل".واقتران اللّون الأبيض بالبرديّتين وبالثّنايا الغرّ، يعدّ علامة ظاهرة على الحسن والصّفاء والنّقاء والجمال والاستواء.كما أن ارتباط البياض بالحركة والسّير (تخطو) وبالمطر (أهاضيب، رجّاف، هاطل، تروّى) ينمي حالة الحركة، ويؤكّد سمة الوضوح في الطّريق، وهي دلالات إيجابية.

وفي المقابل، وحين يرتبط البياض ب(الشّيب) فإن اللّون الأبيض يحمل معاني سلبية، تعكس الرّوح التّشاؤمية من الزّمن والحياة، لأنه إشعار بزوال نعمة الشّباب والقوّة والجمال، كقوله([2]):

وما زِلتَ ترجو نَفْعَ سُعْدى ووُدَّها   وتُبْعِدُ حتّى ابيَضَّ منك المسائحُ
وحتّى رأيتَ الشّخصَ يزدادُ مِثْلُهُ   إليه وحتّى نِصْفُ رأسيَ واضِحُ

وقوله([3]):

علا حاجِيَّ الشَّيبُ حتّى كأنَّه   ظِبَاءٌ جَرَتْ منها سَنِيْحٌ وبارِحُ

فالبياض في قوله:(ابيّضّ منك المسائح، نصف رأسي واضح، الشّيب) ينبئ بقهر الزّمن وعدوانيته والعجز أمام جبروته.وقوله"مازلت ترجو" يمثّل الانتظار الزّماني والمكاني على الطريق، وهذا الانتظار جمود وفناء وموت وانتظار للمستحيل، ورغم ارتباط الطّريق بالمرأة (سعدى) إلاّ أنه انتظار غير مجد، لذلك نجد الدّلالة السّلبية ل(البياض) في الظّبي، لأنه يدلّ في الثقافة العربية أحيانا على هزاله([4]) والهزال مؤشّر سيميائي على الشّيخوخة والموت.وتتأكّد تلك الدّلالة في ثنائية (سنيح/بارح) التي تنفتح على ثنائيات (الخير/الشرّ، الحياة/الموت، الشّباب/الشّيخوخة).أما قوله "نصف رأسي واضح" فإن الوضوح هنا يحمل في طيّاته معنى اللاّوضوح، لارتباط البياض بالفناء وانسداد الطّريق وفقدان الأمل والموت.

وفي ضوء الرّؤية الإسلامية للشّاعر، يأتي اللّون الأبيض مشحونا، إلى جانب الجمال الجسدي المادي الظّاهر، بالجمال الرّوحي والمعنوي الباطن، ويحمل القيم المعرفية، مثل قوله يصف وجه النّبيّ (ص)([5]):

([1]) المصدر السابق، ص٧٤،٧٥.الأهاضيب:الدفعات من المطر.الرجاف:المصوت كالرعد. تفتر:تبتسم.الغلاغل:من تغلغل الماء في الشجر:تخلّلها.

([2]) نفسه، ص١٤.المسائح:شعر جانبي الرأس.السنيح:ما مر عن اليمين.البارح:ما مر عن الشمال.

([3]) نفسه، ص١٤.

([4]) ينظر:الجاحظ، الحيوان، ج١، ص٣٤٩.

([5]) الديوان، ص١٨.

مَسَــــحَ النَّبِيُّ جَبِينَـــــهُ فَلَـهُ بياضٌ بـــالْخُـــدودْ
وبــوَجْهِــهِ دِيبـــاجـــةٌ كَـرَمُ النُّبُــوَّةِ والْجُـــدُودْ

فاللّون الأبيض في وجه النّبيّ (ص)، إشارة إلى حسنه، وتلميح إلى كرم النّبوّة والرّسالة، وشرف الأصل ونقاء السّريرة وبشائر الخير.وعلى النّقيض من ذلك، تذكر الوجوه المغبرّة كنذير شؤمٍ، ففي لسان العرب([1]) أنشد ابن الأعرابي للنجاشي:

هُمُ البِيضُ أَقْدَامًا ودِيبَاجُ أَوْجُهٍ كِرَامٌ إذَا اغْبَرَّتْ وُجُوهُ الأَشَائِمِ

ومعنى هذا البيت، يؤكّده كعب في قوله مادحا أنصار النّبيّ (ص)، حيث يرتبط البياض بالجِمال([2]):

يَمْشُونَ مَشْيَ الجِمالِ الزُّهرِ، يَعْصِمُهُـم ضَربٌ، إذا عَرّدَ السُّودُ التّنـابِيـل

فوصف الشاعر الأنصار في مشيتهم بالجمال الزّهر، أي:البيض، فيه إشارة إلى كرمها، و"الأزهر" هو "من كان بياضه عتيقا نيّرا حسنا وهو أحسن البياض"([3]).فالبياض المرتبط بالإنسان أو الحيوان وفق ما سبق، يعادل كرم الأصل وشرف المعدن وعلوّ المكانة، في حين يرتبط السّواد بالكفّار (عرّد السّود)، وهي معان مستقاة من الفكر الإسلامي.

وإذا ذكر اللّون (الأبيض) ذكر اللّون (الأسود) لتلازمهما، وقد تواتر ذكر اللّون الأسود في الديوان قبل إسلام الشّاعر وبعده، لفظا أو معنى، منفردا أو مختلطا مع ألوان أخرى سبع وعشرون(٢٧) مرّة، ويعبر اللّون الأسود في المرحلة الجاهلية للشّاعر عن معان متعدّدة، كالصّراع والغلبة، التي تميّز الحياة الجاهلية، يقول الشّاعر عن خصمه([4]):

فشَـرَيْتُـه بـأجَـمَّ أسـودَ حــالِـكٍ بعُكاظَ موقُوفـاً بِمَجْمعِها ضُحَـا

ويرمز اللّون الأسود، عادة، إلى معاني "الخوف من المجهول والميل إلى التكتّم، ولكونه لون سلبيّ في التداول الثّقافي والمعرفي، باعتباره يدلّ على العدميّة والفناء"([5]).

ويرمز في المقابل، في الإطار الاجتماعي، لمعاني "الحكمة والرّزانة والوقار والعظمة وعلوّ المكانة"([6]).أمّا قول الشّاعر"أجمّ أسود" فيومئ إلى الرّجل بلا سلاح، وتلك علامة على عدم الرّجولة والضّعف.وفي اللّون الأسود هنا، دلالة اجتماعية سلبيّة، تنبئ عن وضاعة الرّجل وخساسته.وفي مقام آخر، يأتي (السّواد) مرتبطا بالنّاقة([7]):

أَخْــرَجَ السَّيْـــرُ والْهَـــوَاجِــــرُ منهــــا قَطِــــرَانـــــاً وَلَـــوْنَ رُبٍّ عَصيــــرَا

([1]) ينظر:ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار صادر، ج٣، بيروت، د.ت.مادة (دبج).ديباجة الوجه:حسن بشرته.
([2]) الديوان، ص٦٧.عرّد:جبن.التنابيل:القصار.
([3]) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط٢، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧، ص٤٦.
([4]) الديوان، ص١١.شريته:بعته علانية.الأجم الأسود:التيس الذي لا قرن له.
([5]) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص١٨٦.
([6]) فارس متري ظاهر، الضوء واللون، بحث علمي جمالي، ط١، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩، ص٥٥.
([7]) الديوان، ص٢٨.

وقد شبّه الشّاعر العرَقَ بالقطران أو (الرّب) لشدّة سواده.والقطران في الثقافة العربية، تطلى به الإبل للشّفاء من الجروح ومختلف الأمراض، وفي ذلك دلالة ظاهرة على طول السّفر وشدّة التعب وقوّة الناقة وصلابتها.أما عن الدّلالة العميقة، فإن اللّون (الأسود) هنا يؤكّد مساحة الحجْب (حجب الرّؤية) في الطّريق، كما أنّه ينبئ عن شخصية الشّاعر القويّة في التّحدي والمجابهة والإصرار.كما يأتي اللون (الأسود) مرتبطا بالحمار الوحشي، كقوله([1]):

كأنّي كَسَوْتُ الرَّحلَ جَوْناً رَباعياً   تَضَمَّنَهُ وادي الرَّجا فالأفايِحُ

وقوله([2]):

يُثِرْنَ الغُبارَ على وجهه   كَلَون الدواجِنِ فوقَ الإرِينَا

فالسّواد يرتبط هنا بـ(الجون).و هو، كما يقول (ابن فارس) في (مجمل اللغة):"الجونة اسم من أسماء الشّمس، فقال قوم سمّيت لبياضها، وقال آخرون لأنها إذا غابت اسودّت"([3]).و(الجون) هنا هو الحمار الوحشيّ الذي في لونه غبرة ضاربة إلى السّواد، وقد شبّهت به الرّاحلة، ولعلّ في ذلك إيذانا بشؤم هذه الرّحلة.وهو ما نتبيّنه من خلال صورة (الغبار) الذي تثيره الأتن في وجه الحمار، والّذي يشبه في كثافته (الدّخان الأسود) وهي كناية عن توتّر العلاقة بين الحمار والأتن، وفي ذلك تأكيد على شؤم الرّحلة والمصير المجهول والمخيف.وفي قوله واصفا لون النعام([4]):

ظلَّتْ تُراعي زوجَها وطَبَاهُما   جِزْعٌ قد امْرَعَ سَرْبُه مَصْيُوفُ
وكأنّها نُوبِيَّةٌ وكأنَّهُ   زوجٌ لها من قومِها مشْعُوفُ

وكلمة "نوبية" منسوبة للنوبة، وهم جيل من السّودان ودلالة (السّواد) هنا دلالة إيجابية، وأمارات الإيجاب في (السّواد) جليّة من خلال حسن العلاقة بين النّعامة والظليم، وهو ما تبيّنه هذه الدوال (تراعي، زوجها، طباهما، جزع، أمرع، سربه، مصيوف، مشعوف).فالسّواد هنا، عنوان للخير والأمن والودّ.وقد يمتزج اللّون الأسود باللون الأصفر أحيانا، كقول الشّاعر مشبّها الرّاحلة (الناقة) بالأتان([5]):

وكأنّ أقتادي غدا بشِوارِها   صَحْماءُ خَدَّدَ لحمَها التَّسْويفُ

و(الصّحماء) اسم الأتان، وهو اسم مشتق من لون السّواد في صفرة، للمبالغة في شدّة السّواد، وفي ذلك تلميح لشدّة الرّاحلة وقوّتها ومنعتها وقدرتها، من جهة السّواد، وشحوبها وشدّة تعبها لطول المسير، من جهة الصّفرة.

---

(1) نفسه، ص١٦.الجون:الحمار الوحشي.الرباعي:سقطت رباعيته.الرجا:اسم موضع.الأفايح:اسم موضع.

(2) نفسه، ص٩٥.الدواخن:الدخان.الإرين:السحاب.

(3) ابن فارس، مجمل اللغة، دراسة وتحقيق زهير بن المحسن سلطان، ط١، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٦، مدخل (جون).

(4) الديوان، ص٥٢.الزوج:الظليم.طباه:دعاه وصرفه إليه.الجزع:ما انثنى من الوادي.أمرع:كثر نبته.سربه:مسرحه.المصيوف:أصابه مطر الصيف.المشعوف:المجنون، الوله.

(5) المصدر السابق، ص٥١. الأقتاد:عيدان الرحل.الشوار:متاع الرحل.التسويف:الشم.

وقد يرد اللّونان (الأبيض) و(الأسود) في سياق واحد، وهما متلازمين، من أكثر الألوان حضورا في الحقل الإبداعيّ عامة، وأكثرها كثافة في التّدليل وجدلا في التّأويل والتّداول، فقد أرجع "بلينوس الحكيم جميع الألوان إلى اللونين الأبيض والأسود"([1]).ويقول الجاحظ: " اللّون في الحقيقة، إنما هو البياض والسّواد"([2]). وفي هذا القول إشارة إلى هيمنة اللّونين الأبيض والأسود على الفكر الإنساني.

وحضور هذين اللّونين في التّجربة الشّعرية للشّاعر، يكشف عن ثنائية الدّال المركزية:(سواد/بياض).وهي ثنائية دالة، تكشف بدورها عن جملة من ثنائيات المدلول:(التفاؤل/التشاؤم)،(الخير/الشر)،(الحب/البغض) (الجمال/القبح)، (الحياة/الموت)...ففي قول الشّاعر يصف جمال المرأة([3]):

ولو أنها جادَتْ لأَعْصَمَ حِرْزُه مُتمَنِّعٌ دون السماء مُنِيفُ
لاستَنْزَلَتْهُ عَيْطَلٌ مكحولةٌ حَوْراءُ جادَ لها النِّجادَ خَرِيفُ

نجد أن دلالات الحدّ الأول، الإيجابي، من الثّنائيات السّابقة، تكشف عن علاقة لونية تكاملية بين البياض والسّواد، وتعبّر عن لوحة جمالية آسرة، بفضل هذا التّمركز والتّكثيف اللّوني في لفظ (حوراء) والحوَر علامة تنبئ عن الإغراء والإغواء، وأثر هذا الإغراء واضح في استنزال (الأعصم المتمنّع) وهو الوعل الذي في يده بياض إذا اغبرّ، أوسواد إذا كان أبيضًا، فهو أيضا لا يخلو من هذه المسحة الجمالية.أما حدّ الثنائية الثّاني، السّلبي، من الثنائيات السّابقة، فتكشف عنه الشّواهد التالية، ومنها قوله([4]):

عاد السوادُ بياضاً في مفارقِه لا مرْحَباً هابِذا اللّون الذي رَدِفا
ما شرُّها بعدما ابيضَّتْ مسائحُها لا الودَّ أعرِفُه منها ولا اللّطَفا([5])

وقوله([6]):

ولَمّا رأتْ رأسي تبدّلَ لونُهُ بياضاً عن اللّون الذي كان أوّلُ

تشعرنا التّجربة هنا، بنوع من المفارقة الصَّريحة بين اللّونين (الأبيض) و(الأسود)، حتّى ترقى لتخلق صراعا وتناطحا بينهما:(شرّها، لا الودّ، لا اللّطفا) فنشعر بحرب نفسيّة داخليّة متأزّمة، يكشفها أسلوب التّشخيص والتّحول اللّوني، حتّى يغدو اللّون الأبيض أيقونة للضّيف غير المرحّب به، مقارنة باللّون الأسود الذي أشار إليه الشّاعر دون أن يسمّيه (الذي كان

---

(١) محمد بهجت الأثري، الألوان في الفصحى والدّراسات العلمية واللغوية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ١٩٩٣، ص١٨.

(٢) الجاحظ، الحيوان، ج١، ص٥٩.

(٣) الدّيوان، ص٥٠.العيطل:الناقة الطويلة.النجاد: ما ارتفع من الأرض.الحوراء:التي اشتد بياض بياض عينها وسواد سوادها.

(٤) نفسه، ص٤٥.

(٥) المسائح:ما نبت على نواحي الرأس.

(٦) المصدر السابق، ص٦٨.

أوّل) ولعلّ عدم تسميته إشارة إلى الحسرة على ذهابه، لأنه معادل للشّباب والحياة.وفي مقام آخر، يرتبط اللّونان (الأبيض) و(الأسود) بالرّاحلة المقترنة بالثّور، كقوله([1]):

ذا وُشُومٍ كأنَّ جِلْدَ شَواهُ في دَيابيجَ أو كُسِينَ نُمورَا

وقوله([2]):

شَبَّهتُها لَهَقَ السَّراةِ مَلَمَّعاً منه القوائمُ طاويَ الْمُصْرانِ

أو الظليم، كقوله([3]):

كأنَّ رَحْلِي وقد لانَتْ عريكَتُها كَسَوْتُه جَوْزَفاً أقْرابُه خَصِفا

و(الخصف) فيه لونان:سواد وبياض، أما (الوشوم) فهي سواد في الذّراع.و(النّمور) ثياب من صوف فيها سواد وبياض.و(الوشم) علامة لونية في جلد الثّور، وتستحضر صورة الثّياب ذات الصّبغة اللّونية الموشّاة بالبياض والسواد.و(اللّهق) هو الأبيض الملمّع، الذي اختلفت ألوانه وخالطتها خطوط سود.وحضور (السّواد) في الحيوان علامة على أنه "أكثر قوّة وصبرا وأشدّ أسرا وعصبا"([4]).ويؤكّد ذلك ارتباط السّواد بالقوائم والظّهر وهما من مظاهر القوّة الجسدية في الثور.أمّا الأبيض، فارتباطه بالشّمس في قوله([5]):

وإذا ما أشاءُ أبْعَثُ منها مَطْلَعَ الشَّمْسِ ناشِطاً مَذْعُورَا

علامة على الضّياء والوضوح.والخطوط البيضاء في (الثوب)، إشعار على وضوح طريق الرحلة.

أما اللّون (الأخضر)، وهو أيضا من أكثر الألوان تداولا في الخطاب الشّعري عامّة، نظرا لقوّة تأثيره في مزاج الإنسان، وارتباطه الشّديد بالطّبيعة، فهو لون "منعش رطب، مهدّئ، يوحي بالرّاحة"([6]).وهو يدل، سيميائيا،على معاني "النّمو والأمل والخصوبة والنّبل"([7]).وفي السّياق الأسطوري، يرمز اللّون الأخضر إلى معاني "الحياة والتّجديد والانبعاث الرّوحي والرّبيع"([8]).

واللاّفت في شعر كعب بن زهير، أن (الأخضر) لم يرد لفظا، سوى مرّة واحدة، ولكن هذا لا يعني غياب الاخضرار في شعره، لأن الشّاعر يستعيض عن اللّفظ، بالعناصر الطّبيعية النّباتية الموحية بالخُضرة، وقد أحصينا في هذا السّياق سبعا وعشرين ٢٧) إشارة للّون الأخضر، الذي يرد مرتبطا، في المرحلة الجاهلية، إمّا بالإنسان، ليدلّ على صراع الحياة والموت، كقوله([1]):

---

(١) نفسه، ص٢٩.الوشوم:غرز الإبرة في الجلد وذر النيلج عليه.الشوى:القوائم.

(٢) نفسه، ص١٠١.السراة:الظهر.طاوي المصران:خاوي البطن.

(٣) نفسه، ص٤٧.الرحل:ما يجعل على ظهر البعير.العريكة:السنام.الجورف:الظليم.

(٤) الجاحظ، الحيوان،ج١، ص٢٥٢.

(٥) الديوان، ص٢٩.

(٦) يحيى حمودة، نظرية اللّون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥، ص١٣٦.

(٧) محمد يوسف همام، اللّون، ص١١.

(٨) سعيد عبد الرحمن قلج، جماليات اللون في السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص٤٤.

بيْنَـا الفتى مُعْجَـبٌ بـالعَيْشِ مُغْتَبِـطٌ   إذا الفتى لِلْمنـايـا مُسْلَـمٌ غَلِـقُ

كـالغُصْـنِ بينـا تـراه نـاعِماً هَـدِبـاً   إذْ هاجَ وانْحَتَّ عن أفنـائِـهِ الوَرَقُ

أو ليدلّ على معاني الجَمَال و الأمل، كقوله([2]):

وإذْ هِيَ كغُصْنِ البانِ خفَّاقـةَ الحشى   يرُوعُـكَ منهـا حُسْـنُ دَلٍّ وطِيبُهـا

أو مرتبطا بالحيوان، ليدلّ على ثنائية (الخصب/الجدب)، كقوله عن النّعامة والظّليم([3]):

ظلّـتْ تُـراعِـي زوجَهـا وطَبَـاهُما   جِزْعٌ قد امْرَعَ سَـرْبُه مَصْيُـوفُ

وقوله([4]):

والشَّـريَ حتى إذا اخضرَّتْ أُنُـوفُها   لا يأْلُـوَانِ مـن التَّنُّـومِ مـا نَقَفـا

وقوله أيضا، يصف وقع مناسم النّاقة على الطريق([5]):

غضبـى لِمنْسِمِهـا صِيَـاحٌ بـالحصـى   وَقْـعَ القَـدُومِ بِغَفْـرَةِ الأَفْنـانِ

فاللّون الأخضر في الأمثلة السّابقة، يكشف عن ثنائية (الخصب/الجدب) التي تحكم الحياة الصّحراوية والحياة الجاهليّة عامّة، من خلال المزج والتّداخل والتّشابك بين صورة النّاقة السّريعة (الغَضْبى) في الصّحراء المغبرّة ووقع أقدامها الذي يشبه وقع القدوم ب(غضرة الأفنان).والظّليم والنّعامة وقد (اخضرّت أنوفهما) وسط المكان المائي الخصب.وكأن الشّاعر يبحث، من خلال اللّون الأخضر، عن الهدوء والطّمأنينة، علّه يستريح من غمّ "الشّهباء" و"شحوب" السّفر في الصّحراء/الحياة.أمّا في المرحلة الإسلامية، فنجد اللّون (الأخضر) في قوله([6]):

وقالَ للقَـوْمِ حـاديهم، وقـد جَعَلَـتْ   وُرْقُ الْجَنَادِبِ يركُضْنَ الْحَصَي :قِيلُوا

وقد ورد هذا البيت في قصيدة (البردة) التي يقول في مطلعها([7]):

بَانَتْ سُعَادُ، فَقَلْبِـي آلْيَـوْمَ مَتْبُـولُ،   مُتَيَّمٌ إثْرَها، لَـمْ يُجْـزَ مَكْبُـولُ

([1]) الديوان، ص٥٦.

([2]) نفسه، ص١٢.يروعك:يعجبك.الدّل:الكلام.

([3]) نفسه، ص٥٢.الجزع:ما انثنى من الوادي.أمرع :كثر نبته.سربه:مسرحه.مصيوف:أصابه مطر الصيف.

([4]) نفسه، ص٤٨.الشّري:شجر الحنظل.شجر له حب صغار كحب الخروع.نقف:نقبه، شقه واستخرج الحَبّ.

([5]) نفسه، ص١٠٠.

([6]) المصدر السابق، ص٦٤.يركضن:يضربن بقوائمهن.قيلوا:استريحوا في القائلة.

([7]) نفسه، ص٦٠.

حيث يمْثُل أمام القارئ هنا، مشهد جانبيّ في طريق الرّحلة مع القوم، وهو مشهد (وُرْقُ الجنادب) أي الجنادب (الخضراء) التي تركض الحصى، وسط الصّحراء شديدة الحرّ.وسيميائية الحضور اللّوني للأخضر وسط هذه الصّحراء الحارّة والمغبرّة والقاحلة، يمثّل الأمل في تجاوز الحياة الجاهلية بكلّ سلبياتها وقساوتها، كما يمثّل الرّغبة في التّجديد والبحث عن الحياة الأخرى البديلة عن حياة الجاهلية، حياة يمثّلها الأفق "المخضّر" في كنف الدّين الإسلامي، لأن قصيدة (البردة) تمثّل "رحلة" وانتقالا وتحوّلا جذريا للشّاعر من الجاهلية إلى الإسلام.

ومن الألوان القويّة التّأثير والكثيفة الدّلالة:اللّون (الأحمر).وهو لون يعكس مختلف الحالات النّفسية مثل "العواطف الثّائرة والحبّ الملتهب والقوّة والنّشاط وهو رمز النّار المشتعلة"([1]).ويستعمل أحيانا للدّلالة على حالة "الغضب والقسوة والخطر"([2])كما يدلّ على الزّيادة والمبالغة في التّعبير عن معاني "الغنى والفرح ويرمز أيضا إلى القتال والشّدة"([3]).وقد تواتر اللّون (الأحمر) في شعر كعب ثلاث عشرة(١٣) مرّة، وهو يرتبط في المرحلة الجاهلية، بمعاني القوّة والشّدة، خاصّة عند حين يتّصل بالفرس، كقوله([4]):

هَبَطْـــتُ بِمَلْبُـــونٍ كـــأنَّ جِلاَلَـــهُ نَضَـتْ عــن أدِيْـمٍ ليلــةَ الطَّــلِّ أَحْمَــرَا

وقوله([5]):

وإنّ الكُمَيْـتَ عنـد زيـدٍ ذمـامـةٌ وما بالكُمَيْتِ مـن خَفَـاءٍ لمن رأى

و(الكُمَيتُ) من أسماء الفرس، وهو مشتق من لون الحمرة التي يخالطها سواد، وفيه إشارة إلى القوّة والأصالة.و(جلال) الفرس بلونه (الأحمر) رمز ظاهري للجمال والأبّهة، حيث يشار للأبهّة والهيلمان في الإنسان الذي "عليه ثياب فاخرة وعلى رأسه عمامة كبيرة حمراء"([6]).كما يرمز اللّون (الأحمر) في (جلال) الفرس، للمقدرة الذّاتية والإرادة الصّلبة والحضور القوّي، مثلما يحمل الصّفات القياديّة والسّيطرة والتفوّق، فاللّون الأحمر المرتبط بالفرس، يعدّ نقطة انطلاق الجسد الماديّ، فهو يمثّل زخم الحياة في الجسد ودفق العاطفة والقوّة النّفسية والطاقة الباطنيّة والتّحكم في الإرادة وتوجيهها.كما يرتبط (الأحمر) في المرحلة الجاهلية للشّاعر، بالثّور، كقوله([7]):

في أُصــول الأَرْطــى ويُبْـدي عُـــروقــاً ثَئِـــدَاتٍ مثــلَ الأعِنَّـــةِ خُـــورَا
واشِجَـــاتٍ حُمْـــراً كـــأنَّ بِـــأَطْــلا فِ يَــدَيْــهِ مــن مــائِهِــنَّ عَبِيــرَا

([1]) محي الدين طالو، الرسم واللون، مكتبة أطلس، دمشق ، ١٩٦١ ، ص٧٢.
([2]) نفسه، ص٧٢.
([3]) زينب عبد العزيز العمري، **اللون في الشعر العربي القديم**، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩، ص١٩.
([4]) الديوان، ص٢٤.الملبون:الفرس ربي باللبن.نضت:نزعت.الأديم:التراب.
([5]) نفسه، ص١٠.
([6]) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص٢١١ ، ٢١٢.
([7]) الديوان، ص٣٠.الأرطى: شجر عروقه حمر.الواشجات:الداخلات في الأرض.

وبالطير، كقوله([1]):

حُمرٌ حواصِلُها كالْمَغْدِ قد كُسِيَتْ   فوقَ الحواجب مما سَبَّدتْ شَعَفا

فالأحمر، المرتبط بالثور والطّير والنّبات (الأرطى والمغد) والماء، وكلّها علامات الحياة، يشير إلى معان البدايات والبعث والتّجدّد، لأن تحرّك الثّور كان مطلع الفجر.كما أن (الشّعف) هو أوّل ما ينبت من ريش الفراخ.و(المَغْدُ) هو (أوّل ما ينبت بالحجاز، و"التّسبيد" أوّل نبات الشّعر وأوّل توريق الشّجر)([2]).فمعاني (البدايات) بارزة بوضوح في هذه السّياقات.

كما يشير اللّون (الأحمر) هنا، إلى جدلية الحياة: الحياة في أوج قوّتها وعنفوانها، ويمثّلها الثّور، والحياة في ضعفها وهزالها وتفتّحها، وتمثّلها الفراخ.وخلاف هذا المعنى، قول الشّاعر يصف رحلة له([3]):

وَمَرْقَبَةٍ عَيْطاءَ بادَرْتُ مُقْصِراً   لأَسْتَأْنِسَ الأَشْبَاحَ أو أَتَنَوَّرَا
على عَجَلٍ منِّي غِشَاشاً وقد بَدَا   ذُرَا النَّخْلِ واْحمَرَّ النَّهارُ فَأَدْبَرَا

فالأحمر هنا، يرمز للبحث عن النّور والهداية في الطريق، والاستئناس بالأشباح أوالصّور، فالعجلة في المسير على طريق الرحلة، يدلّ على البحث عن المخرج أو الهروب من الزّمن، فاحمرار النّهار/الحياة علامة على نهايته وحلول الظلام/الموت، وهي رؤية تمثّل روح جاهلية قلقة لدى الشّاعر.

أمّا في المرحلة الإسلامية، فنجد معاني الشّدّة والقوّة حاضرة في اللّون (الأحمر)، كما في قوله مادحا الأنصار([4]):

والناظرينَ بأَعْيُنٍ مُحْمَرَّةٍ   كالْجَمْرِ غير كَلِيلةِ الإبصارِ

وقد ورد في كتاب (الحيوان)([5]) ما يؤكّد دلالة القوّة في اللون (الأحمر)، وهو قول ابن ميّادة:

وعِنْدَ الفَزَارِى العَرَاقِيِّ عَارِضٌ   كَأَنَّ عُيُونَ القَوْمِ في نَبْضَةِ الجَمْرِ

وفيه أيضا قول الجاحظ:"ويطالعنا يونس بن حبيب بأنه لم ير قرشيّا قط أحمر عروق العينين، إلا كان سيّدا شجاعا"([6]).فاحمرار العينين لدى (الأنصار) علامة على الغضب والقوّة والشّدّة، ولكنها قوّة الحقّ وشدّة على الأعداء، أعداء الإسلام.

ويسهم اللّون (الأصفر) من جهته، في إنتاج المعنى الشّعري.وللأصفر دلالات متنوعة ومتناقضة أحيانا، فهو يوحي بالمرض والشّيخوخة والاستنزاف.والصّفرة في الوجه تولّد الفزع والبؤس والسّقم، كما يعبّر (الأصفر) عن إرهاصات الموت والفناء،

([1]) نفسه، ص٤٧.المغد:شجرة تشبه القثاء.التسبيد:أن ينبت الشعر بعد أيام.الشعف:أول ما ينبت من الريش.

([2]) ينظر:كعب بن زهير، الديوان، قدّم له الدكتور:حنا ناصر الحتي، طبعة دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٨، ص٧٧.

([3]) الديوان، ص٢٥.الغشاش:شدة الخوف.

([4]) المصدر السابق، ص١٩.الكليلة:الضعيفة.

([5]) ينظر:الجاحظ، الحيوان، ج٢، ص٢٤٢.

([6]) نفسه، ج٥، ص٣٣٣.

مثلما تشير إليه الآية الكريمة:«**كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَراً ثُمَّ يَكُونُ حُطَاماً وَفِي الآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ ومَغْفِرَةٌ مِنَ اللهِ ورِضْوَانٌ**»([1])

ويرمز اللّون الأصفر، من جهة إلى "الضّعة والخداع والغشّ"([2]).ويرمز لمعاني "الخطر والدّهاء والجبن والخسّة والخيانة وعدم الأمانة والمرض والسّقام الدّائم"([3]).ويرمز من جهة أخرى لمعاني "الإخلاص والشّرف والأمل وصفاء السّريّة"([4]).كما للأصفر تأثير نفسيّ قوي في النّظر، كقوله تعالى:«**صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ**»([5]).

وقد ورد اللون الأصفر في الدّيوان ثمان(٠٨) مرّات، ويتّصل في المرحلة الجاهلية، بمعاني الحسن والجمال الجسدي، كقوله في وصف الحسناء([6]):

صفـراءُ آنِسَـةُ الحديـثِ بمثِلِهـا   يَشْفِي غليـلَ فـؤادِه الْمَلْهُـوفُ

فالأصفر في ارتباطه بالجسد، يحتمل طاقة عاطفية قوّية، يصاحبها انفعال ذهنيّ وروحيّ، فقد اشتق اسم المرأة هنا من اللّون الأصفر (صفراء) وذلك من الطّيب والتّألق والإشراق، ومعروف في الثقافة العربية أن "الجارية الصّفراء تمدح بلونها"([7]) بل تعدّى أثر الحسن حاسّة البصر، ليشمل حاسّة الشّمّ.وهكذا يضمّ اللّون الأصفر صورتين معا.وفي المقابل، يستنهض الشّاعر في (الأصفر) دلالات مضادّة، كقوله عن الصّياد([8]):

طَلِيـحٌ مِـن التّسْعـاءِ حتّـى كـأنّـه   حديـثٌ بحُمّـى أسْأرَتْهـا سلالِـمُ

وقوله([9]):

تنحّـى بصفـراءَ مـن نَبْعَـةِ   على الكَفِّ تَجْمَـعُ أرْزاً ولِينَـا

وقوله واصفا القوس([10]):

وصفـراء شكّتْهـا الأسِـرّةُ عُـودُهـا   على الطّلِّ والأنْداء أحْمَـرُ كـاتِـمُ

([1]) الحديد:٢٠.

([2]) محمد يوسف همام، اللون، ص٠٨.

([3]) نفسه، ص١٣٦.

([4]) فرج عبود، علم عناصر الفن، ج١، ص١٣٧.

([5]) البقرة:٦٩.

([6]) الديوان، ص٥٠.الغليل:العطش.الملهوف:المكروب.

([7]) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص ٢١٨.

([8]) الديوان، ص٨٨.الطليح:الصائد.التسعاء:من السعي.أسأرتها:أبقت فيه بقية.سلالم:حصن بخيبر.

([9]) نفسه، ص٩٧.النبعة:شجرأصفر العود.

([10]) نفسه، ص٨٨.شكتها:دخلتها.الأسرة:الخطوط.الكاتم:لا تصوت.

فاللّون الأصفر، يتعلق ب"القاتل" أو الصّائد (طليح) وأداة القتل (الصّفراء) وهي (القوس) وحتّى الشّجر المصنوعة منه (النّبعة) مشوبة باللّون الأصفر.ويتفاعل (الأصفر) مع (الأحمر)، لينتج رؤية شعرية تنذر بالموت وعلاماته:الحمّى والإرهاق والمرض والحرص والجشع.ف(الطّليح) هو الصّائد الذي شحب لونه من الهزال والجوع.وهكذا ينفتح اللّون الأصفر على معاني الخوف والشّقاء الأزلي.وتتمدّد سمات (الأصفر) لتشمل المكان المائي([1]):

وَخَالي الْجَبَا أَوْرَدْتُهُ القومَ فَاسْتَقَوْا بِسُفرتِهم من آجِنِ الماءِ أَصْفَرَا

فالماء، نبع الحياة ورمزها الأوّل، يتلوّن بالأصفر (الآجن) وجاء في مدخل "أجن" في معجم مجمل اللغة "أجن الماء يأجُن ويأجَن، إذا تغيّر أُجُونا، وهو آجن"([2]) ولعلّ مثل هذه المداخل، تكشف لنا عن خاصيّة في الشّيء، وهي قبوله للتغيّر، فتتحوّل دلالته من الصّلاح إلى الفساد، ومن الحياة إلى الموت.

وينبثق من بين ألوان الطبيعة، لون التّراب (الأديم)، ويتردّد ذكره خمس(٠٩) مرّات، ويمثّل رؤية الشّاعر في الجاهلية، للحياة والوجود، يقول واصفا شدّة الحرّ في الصّحراء:

يومَ صَومٍ من الظَّهيرَةِ أو يَوْ مَ حَرورٍ يُلَوِّحُ اليَعْفُورَا([3])

ويقول([4]):

يَخْبِطْنَ بالقوم أنضاءَ السريح وقد لاذتْ من الشمس بالظِّلِّ اليَعَافِيرُ

ويقول أيضا([5]):

كَتَيْسِ الإرَانِ الأَعْفَرِ انْضَرَجَتْ لَهُ كِلَابٌ رَآها من بَعيدٍ فأَحْضَرا

فقد اشتقّت أسماء الكائنات من (التّراب)، فاليعفور هو"الظّبي الّذي لونه كلون التّراب"([6]).والأعفر أيضا هو الذي تعلو بياضه حمرة.فاللّون (التّرابي) في هذا السّياق، من الناحية السّيميائية، يمثل لون الأرض، ويرمز للحياة والطّبيعة والفطرة والوجود، ولكنه في الصّورة الشعرية المركّبة، يستدعي الألوان السّماوية مثل:الأصفر، الأسود، الأحمر، الأزرق و رموزها: (الشمس، الظهيرة، الحرور، الكلاب).وقد أشار الجاحظ إلى أن (البياض) "ميّاع مفسد لسائر الألوان"([7]) ما يجعل اللّون التّرابي، يوحي هنا بنوع من صراع الإرادات والتّجاذب بين الأرضيّ والسّماويّ وبين الموت والحياة.

([1]) نفسه، ص٢٤.خالي الجبا:لا أنيس بقربه.السفرة:دلو من جدلد.الآجن:الماء تغير لونه وطعمه.
([2]) ابن فارس، مجمل اللغة، مدخل (أجن).
([3]) الديوان، ص٢٨.صام النهار:انتصف.الحرور:الريح الحارة.يلوح:ينضج.اليعفور:الظبي.
([4]) نفسه، ص٤٠.أنضاء:هزل.السريح:الذي تشد به الحذمة فوق رسغ البعير.
([5]) نفسه، ص٢٤.الإران:كناس الوحش.انضرحت:انبسطت في جريها.
([6]) ابن منظور، لسان العرب، ج٤.مادة (عفر).
([7]) الجاحظ، الحيوان، ج٥، ص٥٦.

وقد تكتسب (الأشياء) قيمتها الدلالية من التّسمية باللّون (الأشهب) الذي تردّد ذكره أربع ٠٤) في المرحلة الإسلامية، والأشهب مزيج من (السّواد) و(البياض)، يقول الشّاعر مادحا الأنصار([1]):

رُمِيَتْ نَطَاةُ مِنَ الرَّسُولِ بِفَيْلَقٍ شَهْبَاءَ ذاتِ مناكِبٍ وفَقَارِ
وإليهمُ استَقْبَلْتُ كلَّ وَدِيقَةٍ شَهْبَاءَ يَسْفَعُ حَرُّها كالنَّارِ
بالْمُرْهَفاتِ كأنّ لَمْعَ ظُباتِها لَمْعُ السَّواري في الصَّبيرِ السَّاري
لا يَشْتكُونَ الموتَ إن نَزَلَتْ بهم شَهْباءُ ذاتُ معاقمٍ وأوارِ

فاللّون الأشهب في الأبيات السّابقة، يتعلّق بثلاثة دوال بصيغة التأنيث (الشّهباء، الفلاة المقفرة، الموت).

أمّا هذه الدّوال:(المرهفات، الصّبير، السّواري) فإن البياض فيها، يتأتّى من صورة اللّمعان، والسّواد من سواد اللّيل.وكل الدّوال السّابقة، تشترك في مدلولات متقاربة وهي:الغلبة والقوّة والأثر النّفسي:(تخويف العدوّ) وهي رؤية إسلامية، تعكس غلبة القيم الإسلامية على القيم الجاهلية.

كما قد يمتزج الأسود والأبيض ليشكّلا معا، اللّون (الرّمادي).وهو لون (يتوسط بين اللّونين الأسود والأبيض، مفتقرا إلى الحيويّة وبقدر ما يصبح غامقا، فإنه يتوجّه نحو اليأس ويصبح لونا جامدا)([2]).

واللّون (الرّمادي)، سيميائيا، لون "غامض، سلبيّ، عديم الشّخصية، منافق، طفيلي، مداهن"([3]).كما أنه رمز "الدّهاء ولون التّحذير من العمر والخوف"([4]).وقد تواتر ذكره ثلاث ٠٣) مرّات، وارتبط هذا اللّون في شعر كعب، في مرحلته الجاهلية، بالرّاحلة أو بالناقة التي شبّهها بالنّعام، كقوله([5]):

عَوَاسِلٌ كَرَعِيلِ الرُّبْدِ أَفْزَعَهَا بالسِّيِّ من قَانِسٍ شَلٌّ وتَنْفِيرُ

وقوله ([6]):

تبري له هِقْلَةٌ خَرْجاءُ تحسَبُها في الآل مَخْلولةً في قَرْطَفٍ شَرَفا

وقوله أيضا([1]):

---

(1) الديوان، ص٢٠. نطاة:اسم لأرض أو حصن بخيبر.الفيلق:الجيش العظيم.الشّهباء هي:كتيبة الجيش.الوديقة:شدة الحر.يسفع:يحرق. المعاقم:الهلاك.الأوار:شدة الحرب.الظبة:مضرب السّيف.المرهفات السّيوف.الصّبير هو:السّحاب الأبيض. السّواري:هي السّحب التي تأتي ليلا، لأن برقها يكون أشدّ لمعانا.

(2) ينظر:فارس متري ظاهر، الضوء واللون، ص٥٦.

(3) عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلاة والمعنى في الصورة، ط١، دار الخلدونية، الجزائر، ٢٠٠٩، ص٥٣.

(4) محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٥، ص ٣٠٩.

(5) الديوان، ص٤٠.العواسل:المضطربة في سيرها لخفتها.الرعيل:الجماعة.السي:اسم موضع.الشل والتنفير:الطرد.

(6) نفسه، ص٤٨.تبري:تعرض.العقلة:الفتية من النعام.المخلولة:من خل الكساء:جمع أطرافه بخلال.القطرف:القطيفة التي لها خمل.الشرف: الشّرف:ارتفاع الأرض.الجؤجؤ:الصدر.السكاء:الدرع الضيقة الحلق.

خرجاءُ جوّفَها بياضٌ داخلٌ   لِعِفائها لونانِ فهو خَصِيفُ

و(الرّبد) هي النّعام بلون الرّماد.و(الخرجاء) هي النّعامة التي فيها بياض وسواد.أما (الخصيف) فهو لون الرّماد، لأنه مزيج من البياض والسّواد.واللّون الرّمادي في هذه السّياقات، معادل سيميائي للحالة النّفسية للنّاقة أو النّعامة أو الذّات، وهي في حالة مضطربة وغير مستقرّة في الفيافي والقفار، التي هي معادل للحياة، وهذا الاضطراب واللاّستقرار، مستوى من اللّون الرّمادي المتقلّب بين البياض والسّواد، فالنعامة خائفة فزعة (أفزعها) ومضطربة في سيرها، مطاردة من أرضها، لا تملك مصيرها، وتلك هي حالة الذات الشّاعرة قبل الإسلام.

أما اللّون (الأزرق)، فيقترب في معانيه السّلبية من اللّون الأسود في الثقافة العربية، و"لم يرد إلاّ في تعبيرات قليلة عند العرب"([2]) لأنه لون كريه، فدلالاته ورموزه السّيميائية، تتمحور حول الموت والمرض والحزن والكآبة، ولذلك قلّ تكراره في الدّيوان، حيث ورد ثلاث (٠٣) مرّات فقط.وقد رأى المفسّرون في الآية:«**يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ ونَحْشُرُ المُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا**»([3]) بأن الزّرقة لون الإصابة بحروق النّار أو لون عيونهم، لأن الزّرقة مكروهة عند العرب.و(الأزرق) في مصدره الطّبيعي لون "السّماء الماء"([4]).ويبعث في النّفس أحيانا "روح اليأس"([5]).وجاء في (لسان العرب) تسمية الأسنة:"زرقا، والخمر زرقاء"([6]).ويتعامل الشّاعر مع اللّون الأزرق في المرحلة الجاهلية، من خلال مرجعية المنتخب الجسدي (العينين)، كقوله عن كلاب الصّياد([7]):

مُقْعياتٍ إذا عَلَوْنَ يَفَاعاً   زَرِقاتٍ عيونُها لِتُغِيرا

وقوله عن البازي([8]):

شهمٌ يَكُبُّ القطا الكُدْرِيَّ مُخْتَضِبُ الـ   ـأظْفَار حُرٌّ ترى في عَيْنِهِ زَرَقا

فالأزرق المرتبط بالأسنة وبالعيون (عيون الكلاب وعيون البازيّ) يرمز لمعاني الشّرّ والقتل.وقد (ورد الأزرق عدّة مرّات مشيرا للجنّ، كما يقال:نهارك أزرق، ويعنون أسود، لليوم المملوء بالشّرّ)([9]) فالأزرق يرمز هنا، للشّرّ وللقوّة الفتاّكة، والصّراع والعدائية والموت والفناء.وكما ارتبط الأزرق بالعيون، ارتبط كذلك بالأسنّة، يقول الشاعر متحدّثا عن الصّياد([10]):

---

(١) نفسه، ص٥١.الخرجاء:ذات لونين. جوفها بلغ جوفها.العفاء:الوبر.

(٢) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص٧٨.

(٣) طه:١٠٢.

(٤) يحي حمودة، نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥، ص١٣٦.

(٥) نفسه، ص١٣٦.

(٦) ابن منظور، لسان العرب، ج٣.مادة (زرق).

(٧) الديوان، ص٣٠. المقعيات:القاعدات على أقفائها.اليفاع:ما أشرف من الأرض.

(٨) نفسه، ص٥٨.الشهم:الذكي.يكب:يصرع.

(٩) ينظر:أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص٢١٨.

(١٠) الديوان، ص٣٥.الثاوي:المقيم.رمها:أصلحها.القين:الحدّاد.الحشور:اللطيفة.

ثــــاوِيــــاً مــــائِــلاً يُقَلِّــــبُ زُرْقــــاً رَمَّهــــا القَيْــــنُ بِــــالعُيــــونِ حُشُــــورَا

فالسّهام تستحضر مشهد (القنص/الموت).والسّهام دال سيميائي ثان عن الأعين، فالأعين "سهام" أيضا، لأن السّهام بلا "أعين زرق"، عمياء، لا تصيب الهدف.

ومثلما يأتي التّعبير باللّون الواحد واللّونين، تتراكم الألوان وتتزاحم في المشهد الواحد.والحشد اللّوني في منطقة شعرية واحدة "يثير على صعيد تشكيل المعنى، جملة من المسائل التّشكيلية والسّيميائية والجمالية"([1]).حيث "يحصل قدر عال من التّوازي البنائيّ بين الحشد اللّونيّ العامل، والحشد الدّلالي المنتج"([2]).وهكذا تتواشج البنية الدّلالية في المشهد كلّه، وينتج المعنى بتشكيلاته المتنوّعة.وقد تواتر الحشد اللّوني تسع (٠٩) مرّات في الدّيوان، ومن أضرب هذا التّمازج اللّوني، المعبّر عن الرّؤية في المرحلة الجاهلية، قول الشّاعر عن الحسناء:

ما روضةٌ من رياض الْحَزْن بَاكَـرَهـا بالنَّبْتِ مُخْتَلِفِ الألـوان ممطـورُ([3])

يـومـاً بـأطيـبَ منهـا نَشْـرَ رائحــةٍ بعـد المنـام إذا حُــبَّ الْمَعَــاطِيرُ

وقوله مشبّها النّاقة بالنّعامة والظّليم([4]):

كـالخاليَيْــن إذا مــا صَــوَّبـا ارتَفَعــا لا يَحْقِران من الْخُطبانِ ما نَقَفـا

فالألوان المختلفة، تتعلّق بعنصر (النّبات) و يمثّلها كلّ من (الرّوض) و(الخطبان) الذي يجمع ألوان البنفسجيّ، الأسود، الأخضر، الأبيض.والنّبات، سيميائيا، هو رمز الخصب والحياة والأمل والتّجدد. وتحمل عبارة "مختلف الألوان"، وكذا مشهد الظّليم والنّعامة، وهو مشهد يعجّ بالحركة والاندفاع إلى الحياة، معاني إيجابية تفاؤلية على الصّعيد الشّعري والعاطفي، فكثرة الألوان وتنوّعها في (الرّوض والخطبان) علامة على الحسن والجمال والبهاء والإشراق والانشراح.ويقول الشّاعر متحدّثا عن الرّحل([5]):

تــركــتُ بــه مــن آخــرِ اللَّيــلِ مَــوْضِعــي لَــدَيْــهِ ومُلْقَــايَ النَّقِيــشَ الْمُسَمَّــرا

([1]) فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، ص١٧١.

([2]) نفسه، ص١٧٢.

([3]) الديوان، ص٣٩.الحزن:طريق.مطور:انصب عليها المطر في الصباح.

([4]) نفسه، ص٤٩.الخاليان:اللذان يقطعان الخلى وهو الرطب من النبات.صوبا:مالا بفؤوسهما للقطع.نقف الشيء:شقه واستخرج حبّه.الخطبان: هو نبتة أطرافها رقاق تشبه البنفسج، أو أشدّ منه سوادا، وما دون ذلك أخضر، وما دون ذلك إلى أصولها أبيض.

([5]) نفسه، ص٢٥.النقيش:الرحل المنقوش الموشى.المسمر:المشدود بالمسامير.

و(النّقيش) هو الرّحل المنقوش، الموشّى بالألوان، وهو علامة لونية ظاهرة، تتضمّن معنى الثّبات في الرّحلة (المسمّر) والأمل في الوصول (آخر الليل).وتتأكّد الدّلالات السّابقة للألوان المختلفة في المشهد الشّعري الواحد، مثلما تعكسه صورة (القطا) وقد هاجمه البازي في قوله([1]):

شهمٌ يَكُبُّ القطا الكُدْريَّ مُخْتَضِبُ الـ ـأَظْفَارِ حُرٌّ تـرى في عَيْنِهِ زَرَقـا

والقطا الكدريّ، وهو ضرب من القطا، غُبر الألوان، رُقّش الظّهور، صُفر الحُلوق، مختضب الأظفار.والقطا بهذه الألوان المفعمة بالحياة والزّينة، يرمز لصراع الحياة بألوانها الزّاهية، ضد الموت (القاتم) المتربّص بها.بينما تأتي الدّلالات السّلبية للألوان المختلفة في الرؤية الجاهلية، في قوله عن فراق الحبيبة([2]):

لقـد سكنـتْ بيني وبينـك حِقْبـةً بأَطْلائها العِيـنُ الْمُلَمَّعَـةُ الشَّـوى

وقوله أيضا([3]):

وتنكَّـرَتْ لي بعــدَ وُدٍّ ثــابـتٍ أنّى تَجامُعُ وصـلِ ذِي الألْـوانِ

فالسّياق هنا، هو سياق الانفصال مع الحبيبة، وقد رمز لها الشّاعر بـ(العيْن الملمَّعة) أي التي فيها بقع تخالف سائر لونها، وفي ذلك دلالة سلبية، يقول الجاحظ "التّبقيع هجنة"([4]) أي ما كان فيه نقْع، فهو هجين غير أصيل، وبذلك ترمز الألوان المختلطة في المرأة لمعاني الهجاء والذّم، وكأنها امرأة متلوّنة، متنكّرة، غير وفيّة، وغير أصيلة.ويؤكّد هذا المعنى في تباين الألوان، في مرحلة انتقال الشّاعر من الكفر إلى الإيمان، قوله عن (سعاد) في قصيدة (البردة):([5]):

فما تَـدُوم على حـالٍ تَكُـونُ بهـا، كما تَلَـوّنُ في أثْـوابِهـا الغُـولُ

فتعدّد الألوان في (الغول) رمز التّضليل، أو في (سعاد) علامة على حالة الانفصال والتحوّل والنّكران والخداع والتّشتت.وقد تتعقّد الصّورة وتتشابك الرّؤية ويصعب التّأويل، حينما تختلط الألوان (الأسود، الأحمر، الأبيض) فتكتسب تلك الألوان، زيادة على دلالتها الذّاتية، دلالات إضافية، كقوله يصف الحمار الوحشي و الأتان([6]):

سَمْحَـةٍ سَمْحَـجِ القَـوائـم حَقْبَـا ءَ مـن الْجـونِ طُمِّـرَتْ تَطْمِيـرا

وقوله([7]):

([1]) نفسه، ص٥٨.الشهم:الذكي.يكب:يصرع.

([2]) نفسه، ص١٠.الأطلاء:الأولاد الصغار.العين :بقر الوحش.الشوى:القوائم.

([3]) نفسه، ص٩٩.تنكّرت:ساء خلقها.

([4]) الجاحظ، الحيوان، ج٢، ص٧٨.

([5]) الديوان، ص٦١.الغول:السعلاة.

([6]) نفسه، ص٣٢.السمحة:المواتية، السهلة الخلق.السمحج:الطويلة الظهر.طمرت:وثق خلقها وأدمجت.

([7]) نفسه، ص٣٢.دأب:استمر.الدميك:التام.يكدمان:يرعيان.الغمير:النبات اليابس يصيبه المطر.

دَأْبَ شهـــــريـــــن ثم نِصْفـــــاً دَميكـــــاً بِـــأُرِيْكَيْـــنِ يَكْـــدُمـــانِ غَمِيـــرا

فالسّواد يرتبط بالحمار الوحشي، (الجوْن) أما البياض فيرتبط بالأتان (الحقباء) وهي التي في حقبها بياض، وهو ما يشكّل، بنية ثنائيّة لونيّة بين (الحمار/الأتان) أو (الذّكر/الأنثى) أو(البياض/السّواد).وهي ثنائيات وجوديّة، تكاملية لا تضادية، لأن صورة أحدهما في المشهد، تستدعي حضور الطّرف الثاني.كما ارتبط اللّون بالمكان (الأريكان) وهما:جبلان، أحدهما أسود والآخر أحمر.و(الجبل) علامة سيميائية على الرّؤيا البصرية في الصّحراء والرّؤية التّأملية والفكرية في مخيال الشاعر، لأن الجبال تتخذ عادة "بوصلة" في الطريق الصحراوي.وباعتبار وجود جبلين، فالجبل (الأسود)، يحجب الرّؤيا والرّؤية، والجبل (الأحمر) يكشفهما.ثم يتّسع الفيض اللّوني ليغمر المشهد كلّه، ويتغلغل في لعبة الثّنائية:(شهرين، أريكين، يكدمان).وهكذا تتراءى لنا لعبة اللّون، من خلال ثنائية (الحجب/الكشف)، (التّضاد/التّكامل).

ويستمرّ البناء الشّعري عن طريق التّعدد اللّوني، عند الشّاعر في المرحلة الجاهلية، وتحديدا في مشهد الذّئب، حيث يصادف الشّاعر الذّئب وهو في طريق رحلته، فيصفه قائلا:

قطعـــتُ بماشِيني بهـــا مُتَضـــائـــلٌ مِن الطُّلْسِ أحياناً يَخُبُّ ويَعْسِـلُ[1]

كـأنَّ دُخـانَ الرِّمْـثِ خـالَـطَ لـونَـهُ يُغَـلُّ بـه من بـاطِـنٍ ويُجَلَّـلُ

و(الأطلس) اسم للذّئب، وهو سمة للونه شديد السّواد، وقد خالط لونه هذا، "دخان الرّمث" وفيه (بياض) تشوبه (غبرة) مائلة إلى (الزّرقة).وهذا الخليط من الألوان (الأسود، الأبيض، الأزرق) تأكيد على شرّ هذا الذّئب وشؤمه، فهو ذئب مخيف، متلوّن، مخاتل، بارع، متكيّف مع الوسط، لا تكاد تبصره الأعين لبراعته في التّخفي.والذّئب، بهذه السّمات اللّونية، يرمز للموت والفاقة عند الشّاعر في المرحلة الجاهلية، وتعدّد الألوان في الذّئب، يعادل ضبابية الرّؤية، والمصير المجهول في الطريق، كما يعادل تعدّد ألوان الذّئب، تعدّد أسباب الموت المشؤوم، ومخاتلته للإنسان والحياة.

في الختام يمكن القول، إن اللّون عنصر سيميائيّ ونسق إبداعيّ فعّال، يؤدّي وظيفة تعبيريّة وعلاميّة أساسيّة، ويشكّل، في شعر كعب بن زهير، نظاما نصيّا خاصّا، ضمن شبكة أنساق أخرى، تؤلّف لحمة البناء الشعري.ويرتبط الأداء البصري والسّيميولوجي للّون عند الشاعر، بمخزونه الثّقافي والاجتماعي والفكري، حيث تكشف الألوان، مفردة أو مجتمعة، عن دلالات ومعاني متعددّة، ظاهرة وباطنة، ويختلف حضور الألوان كمّا ودلالة، كما تختلف طريقة توظيف الألوان ودلالاتها، بين المرحلتين اللّتين عاشهما الشّاعر، أي الجاهلية والإسلام:

. ففي المرحلة الجاهلية، يرتبط اللّون الأبيض، وهو أكثر الألوان حضورا، بالنّور، ليوحي بالرّغبة في كشف الحجب وتبديد الظّلام الذي ميّز الحقبة الجاهلية، وقد يحيل على الموت والفناء عندما يرتبط بالشّيب.أمّا الأسود فيحيل في المرحلة الجاهلية من النّاحية السّلبية على حجب الرّؤى، ويدل على معاني الغلبة والصّراع والتوتر، ومرتبة الرّجال، ويحيل من الناحية الإيجابية على معاني التلاحم والانسجام والقوة والمنعة والجمال.ويعكس الأخضر، ثنائيات الحياة والموت والخصب والجدب، كما يستعيض الشّاعر عن اللّون (الأخضر) برموزه النّباتية، بحثا عن الهدوء والطّمأنينة التي طالما بحث عنها، خاصّة في فترة

---

[1] المصدر السابق، ص٦٩، ٧٠.يعسل:يمضي مسرعا.

الانتقال من الجاهلية إلى الإسلام.ويوحي (الأحمر) بمعالم الذات وطاقاتها النفسية ومكانتها الاجتماعية.ويوحي (الأصفر) بالمرض والموت والشيخوخة والبؤس، ويحمل في المقابل، طاقة عاطفية لارتباطه بالمرأة.وإذا ارتبط بالأحمر أنذر بالموت.واللّون (التّرابي) يعبّر عن الصّراع بين إرادة الحياة وحتمية الموت.وأما (الأزرق) فيرمز للشّرّ والعدوانية والموت.وقد تمتزج الألوان، فتتداخل الرّؤى وتتشابك الدّلالات، فتزاوج الألوان يقابله تزاوج الدّلالة، حيث تنبثق الثّنائيات التكاملية والتّلازمية والتّضادية، والرؤية البصرية والرؤية الفكرية والكشف والحجب...

.وفي المرحلة الإسلامية، يقلّ توظيف الرّموز اللّونية، لانكشاف الرّؤية لدى الشّاعر، بفضل التّعاليم الإسلامية التي أضاءت الوجود الكوني، وكشفت الحجب، وربطت الأسباب بالمسبّباب، فنجد تحوّلا جذريّا في توظيف الألوان ودلالاتها.فالألوان، على قلّتها، تغيّرت رمزيتها، فالأبيض مثلا، أصبح يرمز لجمالية القيم الدّينية والإشراق الرّوحي وللقيم المعرفية و الهداية والنور والتآخي.

.وتلاشت الألوان الدّالة على التّعصّب والحقد والكراهية والصّراع والموت الذي طالما ميّز الحياة الجاهلية، خاصة الأسود والأحمر والأزرق والأصفر، كما تلاشت مظاهر السّوداوية في الرّحلة والطريق، لانكشاف الرّؤية.فالسّواد أصبح مرتبطا بأعداء الإسلام، أما البياض والحمرة، فقد ارتبطا بالمسلمين، وبالدفاع عن القيم الإسلامية، وتحوّل الأسود إلى الأشهب، ليوحي بالصّراع بين الحق (الإسلام) والباطل (الكفر).

*مصادر ومراجع البحث:

القرآن الكريم.

١.ابن فارس، مجمل اللغة، دراسة وتحقيق زهير بن المحسن سلطان، ط١ ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦.

٢.ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.

٣.أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط٢ ، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧.

٤.أسعد علي، مسرح الجمال والحب والفن في صميم الإنسان، ط٣، دار الرائد، بيروت، ١٩٨١.

٥.الجاحظ، الحيوان، ج١ ، ج٢ ، ج٥ ، تحقيق:عبد السلام هارون، دار الجيل، لبنان، ١٩٩٦.

٦.زينب عبد العزيز العمري، **اللون في الشعر العربي القديم**، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩.

٧.سعيد عبد الرحمن قلج، جماليات اللون في السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩.

٨.سليم عباسي، اللون (تأثيره في الناس) مجلة بناة الأجيال، العدد ٣٩، سوريا.

٩.شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، العدد ٢٦٧، الكويت، مارس ٢٠٠.

١٠.عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلاة والمعنى في الصورة، ط١ ، دار الخلدونية، الجزائر، ٢٠٠٩.

١١.فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، ط١ ، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠١٠.

١٢.فارس متري ظاهر، الضوء واللون، بحث علمي جمالي، ط١ ، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩.

١٣.فرج عبود، علم عناصر الفن، ج١ ، دار الفن، ميلانو، إيطاليا،١٩٨٢ .

١٤.كعب بن زهير، الديوان،حققه وقدم له علي فاعور،دار الكتب العلمية، بيروت،١٩٩٧ .

١٥.كعب بن زهير، الديوان، (طبعة ثانية)، قدم له الدكتور:حنا ناصر الحتي، طبعة دار الكتاب العربي، بيروت،٢٠٠٨ .

١٦.محمد بهجت الأثري، الألوان في الفصحى والدراسات العلمية واللغوية، محاضرات الندوات المفتوحة، مجلة المجمع العلمي العراقي،١٩٩٣ .

١٧.محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق،٢٠٠٥ .

١٨.محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٢ ، دار المعارف، القاهرة،١٩٧٨ .

١٩.محمد يوسف همام، اللون، ط١ ، مطبعة الاعتماد، القاهرة،١٩٣٤ .

٢٠.محي الدين طالو، الرسم واللون، مكتبة أطلس، دمشق،١٩٦١ .

٢١.يحيى حمودة، نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X






مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثالث – العدد 18 أبريل 2016





مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي



ISSN 2311-519X

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعداها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف....وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

خلق وعي قرائي حدوده التميز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

قدم هذا العدد دراسات نقدية متنوعة في السرد المعاصر، من خلال الاشتغال على تيمة الهوية وجمالية العتبات النصية إضافة إلى مصطلح السيرة في السرد الروائي، هذا وقدم قراءة في شعر بن خلدون، ليشتغل بعض الباحثين على مواضيع نقدية عامة مثل أدب الخيال والوراثة والإبداع الشعري وبلاغة المفارقة وكذا المجاز الإسنادي في القرآن الكريم. وقد احتوى العدد كذلك على دراسة لغوية ركزت على مسألة الجهر والهمس والشدة والرخاوة في التراث العربي وأخرى عن التعليمية، ليتحفنا الباحث الجزائري الأستاذ الدكتور حبيب مونسي بترجمة لنص فكري متضمنا رؤية حول موقف إيديولوجي من الإسلام أساسه التحيز المنبني على الانتقائية ....

العدد تميز بالثراء والتنوع ومن هنا تكمن قيمته ،حيث راعى جميع الأذواق، متماشيا في ذلك مع الخط العام المرسوم من قبل أسرة المجلة. نرجو أن يكون في مستوى طموح القراء شاكرين لهم جميل اعتنائهم ومتابعاتهم. كما نوجه شكرنا في هذا المقام .كالمعتاد. إلى أسرة المجلة (رئيسة المركز وهيئة تحرير ولجنة علمية ولجنة تحكيم) وإلى الباحثين المشاركين على صبرهم وتعاونهم وجهودهم الكبيرة.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

أدب الخيال العلمي بين الأدبية والعلمية

أ.د. سمر الديوب، جامعة البعث-حمص-سوريا

ملخص

ينطلق البحث من فرضية أن رواية الخيال العلمي تأسست على حوارية الأنواع الأدبية وغير الأدبية، ومثّلت عبوراً من العلمية إلى الأدبية، ويسعى إلى مقاربة العلم من زاوية المجاز انطلاقاً من فرضية أن للعلم مجازاً خاصاً كما أن للأدب مجازه. ويطبق هذه الفرضية على أدب الخيال العلمي بوصفه الأدب الذي يجمع بين العلم والمجاز من جهة، والأدب الذي تجاوز المصالحة بين العلم والأدب من جهة أخرى.

ولتحقيق هذا الهدف يسير البحث في ثلاثة اتجاهات:

-العلاقة بين العلم والمجاز

-شعرية أدب الخيال العلمي

-دراسة تطبيقية على رواية "في كوكب شبيه بالأرض"

كلمات مفتاحية

العلم، المجاز، العجائبية، الشعرية، الحلم

١-مقدمة

يعدّ الحلم أول العلم. وقد وصل العلم في عصرنا الحالي إلى كثير من أحلام الإنسان، وفي بعض الأحيان توصل إلى أبعد منها. فقد تحولت الكرة الأرضية -بالعلم-إلى قرية صغيرة، يستطيع أي شخص أن يتواصل مع شخص آخر في أي مكان صوتاً وصورة – على سبيل المثال-ولو وردت هذه الفكرة من زمن، وقيل لأحدهم إنك بضغط على زر تستطيع أن تفعل ذلك لعدّه ضرباً من الأحلام. فالحلم يمهد للعلم.[1]

ويثير هذا الجزء من الدراسة جملة أسئلة منها: أي أدب يتحكم في افتراضات المستقبل؟ وهل يؤثر الأدب في مستقبل العالم؟ وهل يمكن أن تتعانق الثقافتان العلمية، والأدبية؟ وهل يؤدي ذلك إلى تلمس الحقيقة الوجودية للإنسان أمام لغز الحياة؟ وكيف يمكن استقطاب القارئ العربي إلى مثل هذا النوع الأدبي؟ هل يطغى العلم على الأدب، أو أن العلاقة بينهما جدلية، وكل

---

[1] من طريف ما يحدث في إطار العلاقة بين الخيال العلمي والواقع أن قصة من الخيال العلمي نُشرت عام ١٩٤٤ وصِفت فيها القنبلة الذرية بطريقة متناهية الدقة، فاضطربت الأوساط العسكرية الأمريكية، وأجرت تحقيقاً لمعرفة كيفية تسرب أسرار علمية متعلقة بسلاح لم ينجز بعد. ويذكَر أنه بعد عشرة أشهر تم تفجير أول قنبلة ذرية في العالم.

منهما يكمل الآخر؟ ما الذي يجعل أدب الخيال العلمي أدباً مع ما فيه من حديث عن ظواهر علمية؟ ما علاقة الثقافة العربية الحديثة بالعلم؟ وما قدرتها على استبطان قيمة العلم، والقدرة على إنتاجه، وجعله عنصراً أساسياً في التحليل، والاستقراء.

واعتمدت الكتابات منذ القديم على الحلم، والخيال. إما هروباً من الواقع، وإما معالجة للواقع عن طريق الحلم. وقد نشأ أدب الخيال العلمي منذ القدم، إذ نجد له ظلالاً في الآداب السومرية، والفرعونية، والآشورية.

أما أول كاتبِ خيال علمي فهو لوقيانوس السوري الشميشاطي الذي سبق غيره في الكلام على الرحلات بين الأفلاك، واتصال سكان الأرض بغيرهم[1]

وتبنى صناعة الحلم على فروض علمية، وتخيلية مستمدة من بعض أحداث الواقع، فكيف يمتزج الأدب والعلم؟ وكيف يأخذ الأدب بعض عناصر العلم ولا يأخذ طبيعته؟ وكيف يتحقق مجاز العلم في أدب الخيال العلمي؟

٢-العلم والمجاز

يحافظ الخيال العلمي على التوازن بين العلمي الصارم، والخيالي الخالص. فالمتضادان يتكاملان من أجل تحقيق غايةٍ.

وثمة علاقة بين نظريات العلم والمجاز. فبنية العلم بنية مجازية استعارية، وليس له قواعد محايدة. والعلم قائم على التخييل، وبموازنة بين العلم والأدب نجد أن كليهما يسعى إلى إدراك الجمال بطريقته، فيسعى الأدب إلى إدراك الجمال بمنطق اللغة وانزياحاتها، أما العلم فيسعى إلى الجمال بمنطق البرهان. لكن الحقيقة العلمية الرياضية تتسم بسمة لا توجد في المجاز الشعري -على سبيل المثال-فترجمة الشعر من لغة إلى لغة تهلك المجاز، أما لغة العلم فلا تتغير حين يتم ترجمتها. والشعر -في النهاية-رياضيات من نوع وجداني يفسر العالم، ويستشرف واقعاً أفضل؛ لذا نجد أن ثمة تداخلاً بين لغة البرهان، ولغة المجاز في بنية العلوم والفنون معاً. فقد تشابك المجاز بالبرهان، أليس البرهان قائماً أساساً على المجاز وفرضياته؟ ففي رواية الخيال العلمي تداخل المجاز بالبرهان، وتمازج الحقيقي بالخيالي والافتراضي، ويعني هذا أننا في عصر رواية الخيال العلمي نعيش بالمجاز، لا بالتفكير العلمي الصارم.

إن ثمة علاقات جمالية ومعرفية متداخلة بين الشعر والعلم، وثمة بلاغة في العلوم تقابل بلاغة الأدب، فقد صار المجاز القاسم المشترك لطريقة التفكير في العلم والأدب، فالعالم يفكّر بالمجاز مع أن النظرة الأولى توضح عمق الهوة بينهما؛ إذ يطلب العلم المعرفة عن طريق الحواس، ولا يقتنع إلا بما يقدمه المنطق وما يستنتجه، وتكمن الحقيقة في العلم المحسوس الذي يُرى، ويُلمَس. أما الأدب فيُرى ويُلمَس بعين قلبه، لا بعين الحقيقة. لكن العلم قائم على شيء خفي لا يدرك بل يُستنتج مجازاً، فقد فسّر نيوتن جاذبية الأرض للتفاحة، فثمة تفاحة، وثمة أرض تنجذب إليها، ولكن لا يوجد ارتباط مادي بين الأرض والتفاحة، فكيف شدّتها الأرض؟ لقد اكتشف نيوتن أن ثمة عاملاً خفياً لا يُدرك بالحواس، هو الجاذبية الأرضية التي عُدّت سحراً علمياً، وسراً من الأسرار الخفية في نظام الكون، فبين الشيء ومعرفة جوهره في العلم أمر خفي، والخيال هو الذي يكتشف هذا الأمر. والخيال -تبعاً لذلك-هو الذي يصنع العلوم.

---

[1] للتوسع في أخباره انظر:

-لوقيانوس السمسياطي: ١٩٨٩، محاورات لوقيانوس السمسياطي الكاتب السوري الساخر، نقلها عن الفرنسية سعد صائب، ط١، دار طلاس، دمشق

ويعمل الأدباء على توسيع آفاق الخيال، وتجديدها، وكذلك العلماء. فكل ابتكار علمي مسبوق بنمط من الأخيلة، ووراء كل معرفة خيال؛ لذا يجب أن يكون هنالك اهتمام أكبر بخيال مبدعي الخيال العلمي. ويتعدى الجمع بين الخيال والعلم التشويق والمتعة إلى الخيال الكشفي، ورؤية الواقع بأطر مجازية استعارية. فالخيال خَلق، له حدود جمالية، ومعرفية، وموضوعية قادرة على استبصار فكري للواقع، وإحداث تغييرات فيه. مع إدراكنا أن الخيال شيء، والوهم شيء مختلف تماماً.

ولا نرى ضيراً في إدخال المجاز والخيال والذاتية في الحد العلمي للمعرفة، فيغدو سؤال الجهل حداً للمعرفة، لا سؤال علم.

وقد تقاربت المسافة في عصرنا بين العلمي والأدبي، وانهارت الحدود الثنائية، وظهرت فكرة تداخل أجناس أدبية وغير أدبية. إننا نعيش في عصرنا بمجاز الأدب ومجاز العلم، وتصوراتنا عن المادة، والروح، والطاقة، والكواكب، والمشاعر تصورات متداخلة.

يتعين على ما سبق أن العلم والأدب يصلان إلى حقائق فعلية، لكن العلم يعبر عنها على وفق أسس عقلية واضحة، ويؤدي الخيال وظيفة تأسيسية في هذا الإدراك العلمي أو الجمالي.

إن ثمة ارتباطاً بين العناصر الأدبية وغير الأدبية، فالأدب مفهوم خيالي مضاد للحقيقة المطلقة. لكن الخيال ليس نقيضاً للواقع، بل يقدّم فهماً خاصاً له، وإشارات تحيل عليه، فينفتح الأدب على خطابات غير أدبية، وهو يحمل دلالات متعددة سواء توسل بالعلم أو بغيره، يوحي برموزه، ويخبر عن شيء ما، فيجعله كياناً وجودياً عقلانياً[1]

فلا يوجد منهج خاص بالأدبية، ففي أدب الخيال العلمي تخضع لغة الأدب إلى منطق العلم.

والحديث عن علاقة العلم بالخيال اعتراف ضمني بعلاقة العلم بالأدب، فالخيال واسطة العقد بينهما. فالعلاقة بين الخيال والأدب علاقة جوهرية، لكن العلاقة بين الخيال والعلم أشد تعقيداً. فيسعى الأدب إلى الوصول إلى حقائق بالخيال، ويتسلح كاتب الخيال العلمي بثقافة تمكّنه من البرهنة عن صحة ما يتحدث عنه، فيفكك العناصر، ويعيد تركيبها بالخيال للوصول إلى نتيجة، أو اكتشاف. أما في الأدب فالمرجع متخيّل، والخيال عنصر من الأدب، لا الأدب كله؛ لأن الأدب مزيج الخيال، وظلال الواقع، والعاطفة، والفكر، واللاشعور[2].

وليس الخيال حكراً على الأدب وحده، فالفرضيات المقدّمة علمياً منبعها الخيال، وللأدب طابع شمولي قادر على إثارة القضايا المتصلة بالعالم الخارجي مع احتفاظه بقيمه، وخصائصه؛ ذلك لأن البناء الأدبي جمالي من جهة، ويعتمد التركيب والبرهان والقياس من جهة أخرى[3]

---

[1] -يقول تيري إيغلتون "T. Eagleton" بعض النصوص تولد أدبية، وبعضها يحقق الأدبية، وبعضها تضفي الأدبية عليه إضفاء. انظر: تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ص٢٣

[2] – يرى إيمانويل فريس وبرنار مورايس أن هدف العلم البحث عن الحقيقة المتجسدة في الواقع المباشر، ووظيفة الأدب البحث عن الجمال في العالم الخارجي، والعالم النفسي على السواء. انظر:
إيمانويل فريس وبرنار مورايس، قضايا أدبية عامة–آفاق جديدة في نظرية الأدب، ص٦٣–٦٤

[3] –يرى أرسطو أن الشعر ليس أدنى درجة من العلوم، إنه يكمل عجز الطبيعة، ونقصها. وهو أيضاً أداة تحقيق التجانس بين أجزائها المتناقضة. ويتحقق هذا التجانس حتى فيما يتعلق بعواطف النفس المتعارضة، فيتفق –تبعاً لذلك–مع العلم في التطلع إلى غاية واحدة، وهي توازن النفس بدلاً من الاضطراب الذي يسمها عند تلقي الشعر حسب أفلاطون.
ماكس بايم، العلم والشعر، ضمن كتاب جابر عصفور: الخيال، الأسلوب، الحداثة، ص١١٦

وقد حدد جان كوهن "J. Cohen" اللغة العلمية بدرجة الصفر في الأسلوب انطلاقاً من مبدأ الانزياح اللغوي، فدرجة الصفر هي الدرجة التي يغيب فيها أي مظهر من مظاهر الانزياح، ولكنها غير موجودة تطبيقياً. فحتى لغة العلماء لا تخلو من بصمة من بصمات الانزياح، ولكنها تحقق الحد الأدنى منها[1]

ويجمع أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية. فكثير من الحقائق شعورية، تتجاوز المنطق العقلي إلى الشعور، ولا تشير إلى مرجع علمي حقيقي؛ لذا هي مجازية[2]

إن الخيال رابط بين العلم والأدب، ويختلف المعجم اللغوي في الصور العلمية عن الخيال الأدبي ذي المحمول العاطفي، ويتقلص هذا الفارق فيأدب الخيال العلمي. فالمتخيل العلمي خاضع لتأثيرات أدبية، والمتخيل الأدبي محصور بتفصيل جوانب الفكرة العلمية، فتتداخل الروافد العلمية والأدبية. ويعني هذا الكلام وجود شعرية خاصة ناجمة عن تداخل العلم والأدب، تتجلى في المنطقة الوسطى المترددة بين درجة الصفر ودرجة الشعرية العليا. فكيف تجلت شعرية أدب الخيال العلمي؟ وما ركائز هذه الشعرية؟

٣-شعرية الكتابة في أدب الخيال العلمي

يثير الحديث عن شعرية الكتابة في أدب الخيال العلمي جملة أسئلة منها: ما المواضع التي ينزل فيها أدب الخيال العلمي إلى درجة الصفر في الكتابة، وما المواضع التي يرتقي فيها عن هذه الدرجة؟ وإلى أي مدى تسهم هذه العملية في إيجاد شعرية خاصة؟ وأي أنوع أدبي قادر على مواجهة العالم الحديث؟ وما مدى المسافة بين العلم، والأدب في أدب الخيال العلمي؟ وهل نستطيع في حديثنا عن التقارب أن نتحدث عن شعرية خاصة بأدب الخيال العلمي؟

٤-ركائز الشعرية في أدب الخيال العلمي

٤-١-البعد العجائبي

الأدب العجائبي[3] وأدب الخيال العلمي طرفان متضادان. لكن هذا التضاد يؤدي إلى التكامل، فيحتاج أدب الخيال العلمي إلى فاعلية التخييل، وإلى هذه القوة المضادة للمنطق التي تنبعث من الجانب المظلم غير الواعي. لكن أدب الخيال العلمي يتجاوز شطط عجائبية الخيال، وشطط تقريرية العلم.

---

[1] –جان كوهن، النظرية الشعرية–بناء لغة الشعر–اللغة العليا، ص٤٤.

[1] –يقول رولان بارت إن هناك أولاً محتوى الرسالة العلمية الذي هو كل شيء، ثم هنالك ثانياً الشكل اللفظي المسؤول عن التعبير عن ذلك المحتوى، الذي هو لا شيء.

رولان بارت، العلم إزاء الأدب، ضمن كتاب ك.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص١٤٧.

[3] – ثمة فرق بين العجائبي والعجيب، يرى تووروف "Todorov" أنه إذا قرر القارئ أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تكون الطبيعة مفسِّرة لها من خلالها دخلنا عندئذ في جنس العجيب. انظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٥٧ وثمة خلط كبير لدى النقاد بين المصطلحين، فتقتضي العجائبية التردد، والحيرة، ولا تعني أن الشيء مستحيل الوقوع. أما الغرائبية فيرى تودوروف أن الغريب المحض في الآثار التي تنتمي إلى هذا الجنس. ثمة سرد الأحداث يمكن بالتمام أن تفسر قوانين العقل لكنها على هذا النحو أو على نحو آخر غير معقولة، خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة، غير مألوفة. مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٦٠

ويربط الأدب العجائبي القدرة على التخييل بما هو غيبي، ويتشبث بالأحلام التي تحرر الخيال من قيود العقل تمهيداً لخلق المفارقات، والسخرية من الأمور المألوفة الواقعية[1]

يرى جان غانتينيو[2] أن الرعب غاية الأدب العجائبي، ويعوضه في أدب الخيال العلمي عنصر المفاجأة والإدهاش. والقيم التي يستند إليها المرعب قيم مستنكرة مرفوضة، لا يتبعها اعتقاد المتلقي بها، وتصديقها؛ لأنها غير محتملة بالمرة، ولا واردة التحقق في أي وقت.

لكن أدب الخيال العلمي يجمع بين العجائبية والغرائبية، وقد يحقق المستقبل أفكاره، وقد لا يحققها. ويجمع هذا الأدب بين الخيال الجامح الذي تبنى عليه العجائبية التي لا تربطها بالمعقول صلة. فهو لا يبقى ثابتاً عند حدود الواقع المعلوم، ويختلف عن الأدب العجائبي في استخدام درجة الخيال؛ لأنه يربط نفسه بحقائق علمية مع إدراكنا أن الأديب يلجأ إلى العجائبية ليعبر عن هموم واقعية، فهو واقعي بطريقته.

ويخدم حضور الخطاب العجائبي بجانب الخطاب العلمي والسياسي والإيديولوجي.. في أدب الخيال العلمي السرد، ويُحدث التوتر، وينظم الحبكة، ويطورها، ويسهم في تصوير عالم غريب لا وجود له في الحقيقة خارج اللغة، وتغدو هذه النصوص واقعية بأدوات فنية تبدو غير واقعية، فيتمرد العجائبي على قوانين الواقع، وهو يقع في منطقة وسطى بين العجيب والغريب. فالأول يرتبط بالماضي، والثاني يرتبط المستقبل. فالعجيب –حسب تودوروف-يطابق ظاهرة مجهولة لم تُر بعد، وآنية؛ أي إنه يطابق مستقبلاً، ومقابل ذلك في الغريب؛ إذ يرجع بما لا يقبل التفسير على وقائع معروفة إلى تجربة موجودة قبلاً، ومن ثمة على الماضي. أما العجائبي بالذات فالتردد الذي يطبعه لا يمكن أن ينهض بداءة إلا في الحاضر[3]

يعني الكلام السابق أن العجائبي يقوم أساساً على تردد القارئ المتوحد بالشخصية الرئيسة أمام طبيعة حدث غريب. ويتعين على ذلك أن شعرية العجائبي هي شعرية الوهم، ويترك التعجيب أثراً إيجابياً في المتلقي، فالمتعجب منه يثير الدهشة والإعجاب؛ لخروجه عن المألوف، وقد يكون الحدث مستهجَناً لغرابته، وشذوذه، وقد يرتفع التعجيب إلى ذرا العجائبية.

شعرية العجائبي –إذن-شعرية الوهم، ويقوم الخيال العلمي على إيهام المتلقي أنه علمي وحقيقي، ويقدم الخطاب العجائبي حلولاً لإيهام الناس بتصديقها، وبتصديق سيرورة الأحداث الواقعية، فيعتمد أدب الخيال العلمي على العجائبي وسيلة، لا غاية[4].

ويفترض أن يستند أدب الخيال العلمي إلى معطيات العلوم النظرية والتطبيقية، فهو خيال مرتبط بالعلم ارتباطاً وثيقاً في حديثه عن العوالم الموازية، وارتياد الكواكب، وحروب سكان المجرات النائية. لكن ثمة تقاطعاً بين العلم والعجائبيات لدرجة تبدو فيها رواية الخيال العلمي مستندة إلى العجائبيات أكثر مما تستند إلى العلم.

---

[١] –للتورسع انظر: بو جمعة بو بعيو، الأدب العجائبي الوظيفة والمفهوم، ص١٤

[٢] – جان غانتينو، أدب الخيال العلمي، ص١٤٧

[٣] –تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٩٦

[٤] –يرى د. فؤاد زكريا أن التفكير الخرافي والتفكير العلمي يسعيان إلى تفسير الظواهر التي تحيط بالإنسان بهدف التحكم بها، وضبطها، ويؤدي هذا إلى إزالة حال القلق والتوتر التي تنجم عن الغموض

انظر: فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص٤٦.

وتتضافر العجائبية مع فاعلية التضاد؛ لتحقيق شعرية خاصة لرواية الخيال العلمي؛ إذ إن اجتماع الضدين: العلم، والأدب يحدث فجوة توتر تعدّ شرطاً أساسياً للشعرية.

٤-٢ مسافة التوتر

حين نتعمق في شعرية الكتابة المندرجة في أدب الخيال العلمي نجد أنها تقوم على أساس التقابل والتضاد، فتعبر عن التوتر الحاد بين الماضي والحاضر، أو المستقبل، الموجود والمأمول، الأحوال النفسية المتأزمة. فالتضاد تضاد قضايا إنسانية وجودية، تضاد أبعاد مشحونة بالهم الإنساني والسياسي، فالشخصية في هذا الأدب مترعة بهموم الذات والآخر، تألف صيغة الحلم في تركيب مناف للمنطق العام، ومساير لمنطق شاعري.

ويدين أدب الخيال العلمي واقعاً غير قادر على إشباع متطلبات الإنسان وطبيعة الحياة الجديدة؛ لذا يكون الاغتراب والقلق في هذا الأدب، فتكمن قيمته في تفجير جدلية الذات/ الموضوع، ومفارقات الزمن، والكون.

وبناء على ذلك تقوم الرواية على صور مؤتلفة مختلفة. والشعرية هنا ليست شعرية مفردة، أو جملة بقدر ما هي شعرية رؤيا مفارقة للرؤية، شعرية تضاد نتيجة التوتر والصراع بين نزعتي الخير والشر. فالتضاد موقف فكري يتجاوز إطار الجمع بين لفظين متضادين، وتشترك روايات الخيال العلمي في جدلية الخير/ الشر. ويعدّ بروز المتضادات دليلاً على الرغبة في تجاوز الواقع، ورفضه، والرغبة في تحقيق واقع أفضل، أو السقوط في التشاؤم.

إن العلاقة بين العلم والأدب ليست علاقة نفي سلبي، ولا تضاد مطلق، بل هي علاقة توسط وتناغم وتكامل وإخصاب، تكشف دراستها عن التركيب الضدي لرواية الخيال العلمي، والجدلية التي تتخللها.

إن ثمة مسافة توتر بين طرفي الثنائية هي منجم شعرية النص الأدبي[1] فثمة منطقة وسطى بين طرفي الثنائية. والتعارض بين اللغة الأدبية ذات السمة الشعرية واللغة العلمية، بين العالم الخيالي والعالم الواقعي يوجد فجوة، وأفق انتظار. والفجوة مظهر من مظاهر الشعرية، فثمة مسافة جمالية بين الطرفين، ومسافة جمالية بين النص والمتلقي توجدان أفق انتظار، ومسافة توتر هي نتيجة الفجوة التي تكسر أفق التوقعات[2]

وتظهر هذه المسافة في التضاد اللغوي والرؤيوي والفرق بين البنية السطحية والبنية العميقة؛ أي بين الرؤية والرؤيا، كما تظهر في ثنائيات الحضور/ الغياب، وفي الرفض ومحاولات تغيير العالم، والموقف الفكري الذي بني الخيال العلميعلى أساسه.

---

[١] -مثّل كلود ليفي شتراوس لهذه العملية بالإشارات الضوئية، فثمة إشارة وسط بين الأحمر والأخضر تتيح مسافة للذهن البشري؛ ليتهيّأ، والفعل البشري هو الذي يختارها. انظر: إدموند ليتش، كلود ليفي شتراوس-دراسة فكرية، ص٢٥.

[٢٢] -يعرّف د. كمال أبو ديب مسافة التوتر بأنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز "Code" في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين. فهي: علاقات تقدَّم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة، ولكنها علاقات تمتلك خصيصة اللا تجانس، أو اللا طبيعية؛ أي إن العلاقت هي تحديداً لا متجانسة، لكنها في السياق الذي يقدّم فيه تُطرح في صيغة المتجانس. انظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص٢١

إن الانزياح باللغة العلمية إلى مستوى الشعرية يوجِد مسافة توتر؛ ذلك لأن الكلمات تخرج عن طبيعتها القاموسية. فالجمع بين الخطابين العلمي والأدبي في رواية الخيال العلمي يوجِد هذه المسافة. فهما ضدّان، لا نقيضان[1].

وليس من الشعرية في شيء الحديث عن عوالم الحياة في باطن الأرض، أو غيرها من الكواكب، أو أعماق المحيطات، فهذه يتساوى فيها كتّاب الخيال العلمي. بل المهم التكوينات النصية التي تقدّم الإنتاج الدلالي في إطار رواية تشتمل على لوحة متكاملة. وهذا ما يدعونا إلى الحديث عن النسق اللغوي في أدب الخيال العلمي.

٤-٣-شعرية النسق اللغوي والبعد الدرامي

تتسم لغة الكتابة في أدب الخيال العلمي بأنها حافلة بحالات وجدانية، وملونة بأخيلة[2] وتحتوي الرواية الفنون الأدبية وغير الأدبية، فحين تنحاز اللغة الشعرية بانزياحاتها، ودلالاتها الصوتية تنحاز إلى اللا معقولية في الخطاب.

إن المفارقة بين الحياة على الأرض والكواكب الأخرى تفجر طاقات إيحائية متتابعة، فنحن أمام بنية تقابلية تفجر الشعرية، وتتجاوز لغة المفارقة في إطارها المعجمي، فما يشد المتلقي التعبير بالمفارقة حين يتم الانحراف عن الشكل النمطي إلى شكل غني وخصب.

والزمن الذي تتداخل أبعاده، وتتلاشى حدوده يصبح زمناً شعرياً، يلتقي الصباحُ فيه المساءَ، وتتسارع السنون، وتحلّق المعاني في فضاء شعري له خصوصية تفارق الواقع الداخلي والخارجي، وسيلته الطاقة التخييلية الخلاقة. فالزمن في أدب الخيال العلمي من الظواهر التي أصابها التحول شعرياً، فخرج من دلالته المعهودة في الأدب بخصوصياتها إلى دلالة غير مألوفة.

وتتخذ رواية الخيال العلمي البناء الدرامي طابعاً لها، وتأخذ الشخوص طبيعة درامية بفعل معطيات العلم عن العوالم الجديدة. وهو أمر يرفع الحوار إلى درجة التوتر، فيحول الصياغة إلى صياغة شعرية حين تتحول من المباشرة إلى غير المباشرة.

وتتمثل أكبر الصدامات الدرامية في رواية الخيال العلمي بين التجسيد والتجريد، ويغلب التجسيد بوفرة الجمل الفعلية في الخطاب، وتأخذ الأفعال طبيعة درامية بفعل تعدد أزمنتها بين الماضي والمضارع والأمر، وتعدد حقولها بين حقل الفضاء والماء والعمق، ويقع التصادم بين السلب والإيجاب، السلام والحرب، الحضارة والتخلف. فللتقابلات فاعلية في درامية اللغة والحدث، والميل إلى جانب الشعرية بنقلها من التسطيح إلى التعقيد، ومن أحادية البعد إلى ثنائيته.

وفي كثير من روايات الخيال العلمي لا اسم للشخصية، وبخاصة الشخصيات الفضائية، بل هنالك ضمير. وتكون كثافة الضمائر سبباً في غموض المعنى واحتجابه، وهو أمر يدخل في دائرة الشعرية.

إن التركيز على إبداع الأداء اللغوي يصنع شعرية الخطاب الأدبي، وهي تعني النص المستَنطَق، والخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي. ويتضافر النسق اللغوي مع الوصف والتصوير؛ لتشكيل شعرية الخيال.

---

[١] –نفرّق بين علاقة التضاد وعلاقة التناقض، فالعلاقة بين المتضادين علاقة توازٍ، في حين أن العلاقة بين المتناقضين علاقة نفي.

[٢] –يرى باختين أن عبقرية اللغة تكون بخلق كيان فني وموحد متكامل من موادّ متنوعة ومتنافرة وغريبة. انظر: شعرية دستويفسكي، ص٢٢.

٤٤-شعرية الوصف والتصوير

يجب أن يحتوي أدب الخيال العلمي على سحر معين. فهو –بناء على ما سبق-يمثل أسطورة القرن العشرين. لكن العقلانية، أو التسويغ العلمي يمثلان الفارق الحاسم بين الخيال العلمي والخيال الأدبي. لكن إذا أوضحت رواية الخيال العلمي السحر، أو شرّعته بتسويغ علمي لا تصبح خيالاً علمياً، بل قصة علمية.

ويحمل الوصف طاقة شعرية حين يتم استحضار العوالم الغريبة والعجائبية بالوصف. ومن المعروف أن الشعرية وليدة الخط النحوي، لا المعجمي. وقد تتوقف اللغة عند منطقة الحياد، فتضعف طاقتها الإيحائية، وتُخلص لطبيعتها الإخبارية والتعليمية، ففي كثير من المواضع يضعف الجانب الأدبي بسبب متابعة الفكرة العلمية.

وتقوم رواية الخيال العلمي في أحد أهم ركائزها على الوصف، وصف العوالم الجديدة والغريبة. وللوصف شعرية خاصة، وهو أوسع من التصوير القائم على التشبيه الذي عُدَّ من المنابع الأساسية للشعرية، ويكسب وجودُه روايةَ الخيال العلمي طابعاً شعرياً، ويقوم التصوير أيضاً على المجاز؛ إذ تعدّ الاستعارة أكثر إيغالاً في الشعرية من التشبيه، فثمة انزياح كامل بين الدال والمدلول. فكيف تحققت حوارية الأنواع في رواية في كوكب شبيه بالأرض؟

٥-الرؤيا في رواية في كوكب شبيه بالأرض

ننظر إلى أدب الخيال العلمي على أنه حال حلم مبنية على أسس علمية، فهو يؤسس نوعاً أدبياً حوارياً بامتياز، ويعد أدب الخيال العلمي أدب الرؤيا، ويستخدم لتحقيق بعده الرؤياوي العجائبية وسيلةً.

١-٥-مصطلح الرؤيا وعلاقته بأدب الخيال العلمي

يعد مصطلح الرؤيا المصطلح المضاد لمصطلح الرؤية، وقد وردت الرؤية معجمياً بمعنى الرؤية البصرية حين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم حين تتعدى إلى مفعولين[1] فالرؤية في الأدب رؤى، فقد تكون رؤية بصرية، وصفاً لواقع وحديثاً عن ظواهره، ورؤية قلبية حين تترافق بحديث عن موقف المبدع، وتصوراته إزاء واقعه.

أما الرؤيا فتشير إلى المتخيل، والما ورائي[2]. وتعني الرؤيا تجاوز الواقع إلى المتخيل، وتسهم -في النص الأدبي-في تقديم الموقف الفكري للمبدع حين تتضمن إدراك علاقات الواقع، والصورة التي ينبغي أن تسود تلك العلاقات في المستقبل[3].

إن الرؤيا عملية تخيلية، تكشف الأشياء، وتمنحها وجودها، وتقدم زوايا من الواقع مترافقة بأبعاد نفسية للمبدع. لكنها ليست وحيدة، بل ثمة علاقة جدلية بين الرؤى. فثمة رؤيا، ورؤيا مضادة[4] فإما أن تقترب منها، أو تتصادم معها. وثمة رؤيا تستشرف المستقبل، ورؤيا تنكفئ إلى الماضي. وهي ليست هروباً، بل هي نوع من البحث عن توازن يفتقده المبدع في واقعه، تحفر في النسق المضمر؛ لتكوين رؤية متماسكة للكون.

---

[١] –لسان العرب، مادة رأى، قال ابن سيدة: الرؤية: النظر بالعين والقلب.

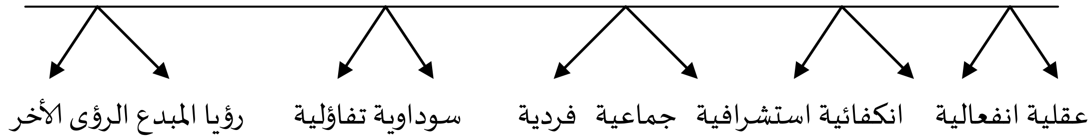
[٢] – لسان العرب، مادة رأى، الرؤيا ما رأيته في منامك، قال ابن بري: وقد جاء: الرؤيا في اليقظة.

[٣] –للتوسع في مصطلح الرؤيا انظر: شكري عياد، الرؤيا المقيدة، ص٤

[٤] – لا نقصد بالرؤيا المضادة أن للمبدع رؤيا تتضاد مع رؤياه التي يقدمها، بل إن رؤياه تدخل في علاقة تضاد مع رؤى الآخرين. فالرؤيا تعبير فكري عن موقف عام من الحياة.

ويمكن -بناء على ما سبق-أن نقدم تعريفاً موجزاً للرؤيا كما يأتي:

الرؤيا



عقلية انفعالية انكفائية استشرافية جماعية فردية سوداوية تفاؤلية رؤيا المبدع الرؤى الأخر

والرؤيا في أدب الخيال العلمي رؤيا تبنؤية –غالباً-فتكشف الرؤية علاقة الروائي بالواقع، وتشير الرؤيا إلى رغبته في تجاوزه إلى مستقبل أفضل. وتمثل الرؤيا فكراً مثالياً، فهي تكشف؛ لتتجاوز[1]

ولأن الرؤيا ذات بعد حلمي، ولأن الحلم يحمل إشارات تنبؤية نجد أن لها علاقة وثيقة بأدب الخيال العلمي. ويمكن أن ننظر إلى أدب الخيال العلمي على أنه أدب الرؤيا بامتياز. ويعني البعد الرؤياوي فيه أن خطاب الخيال العلمي من صميم الواقع، وأن المبدع يشكل رؤيته في في النسق الظاهر؛ ليقدم الرؤيا في نسقه المضمر، فخطاب الخيال العلمي على علاقة وثيقة بالواقع والطموح، تظهر الرؤيا غوصه في أعماق الواقع، وفهمه الخاص له[2].

ولغة الأحلام لغة مجازية تمتح من الأنساق الثقافية. لكن ثمة فرقاً بين المنام، والرمز. فللمنام علاقة بالنائم/ الذات، وعلاقة بالآخر. ولا علاقة له بالرمز؛ إذ يفيد الرمز في دراسة الأسطورة بوصفها حلم شعب[3] فثمة تأويل للمنام، وثمة رمز. وإذا نظرنا إلى المنام من منظار البعد الرمزي ألغينا البعد الرؤياوي المرتبط بالذات الحالمة، والذات المؤوِّلة. فالمنامات ليست نصوصاً رمزية مشبعة بالدلالات بل إن المنام على علاقة بالمبدع الذي أنتجه، والمتلقي الذي يقع على عاتقه مهمة التأويل، لكن لغته مجازية، رامزة.

إننا ننظر إلى رواية الخيال العلمي على أنها حال حلم، وقد انضوت رواية "في كوكب شبيه بالأرض[4]" على حال حلم إضافة إلى وجود منام/ كابوس شكّل بؤرة نصية أساسية في بناء الرواية، وطيف خيال/ حلم يقظة حمل بعداً رؤياوياً واضحاً.

٢-٥تقديم الرواية

تدور أحداث الرواية في كوكب يشبه كوكب الأرض، ويبعد عنه ملايين الكيلومترات[5]، فقد حطت سفينة فضاء قادمة من الأرض على سطحه، وأعطت الأجهزة إشارة إلى رائد الفضاء على وجود حياة عاقلة على الكوكب، ولكن سكان الكوكب ظهروا

---

[1] –يرى أدونيس في الرؤيا حال انفصال عن المحسوسات، حال حلم. انظر: صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ج٤/ص١٦٦ ونرى أن الحلم وليد الواقع، مرتبط به بصيغة ما، بل إنه واقعي أكثر من الواقع نفسه. يرى فيجانت "Vigant " أن الحلم لا يبتعد بنا عن الواقع بل هو خلاف ذلك يعود بنا ونحن نيام إلى ما ابتعدنا عنه من شواغل اليقظة. انظر: سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، ص١١٥

[2] –نختم بالحلم الذي يأخذ طابعاً أدبياً، والذي يتجلى فيه تعدد الأنساق وصراعها. ويكون الحلم، أو المنام في هذه الحال فعلاً قصدياً واعياً من قبل المبدع.

[3] –انظر: جيرالد برنس: معجم المصطلحات–المصطلح السردي، ص٢٥

[4] –طالب عمران، في كوكب شبيه بالأرض–سلسلة الخيال العلمي.

[5] –تندرج هذه الرواية فيما يعرف في أدب الخيال العلمي بالأوبرا الفضائية Space Operaفحدودها الكون الذي تتحرك فيه الشخصيات. انظر: جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، ص١١ وما بعدها.

متطورين علمياً[1]، فقد عرفوا رائد الفضاء، واكتشفوا نواياه، وأرسلوا مندوبة[2] من قبلهم تعرّفه بالكوكب الجديد، فعرفته بالمدينة العلمية، وحدثته عن قمر الحب الذي يزوره العشاق الصادقون. فالعاشقان:

"حين ينويان الصعود إليه يجب على كل منهما أن يكون متأكداً من أنه يحب فعلاً قرينه، وإلا فإن الكوكب يصبح لعنة عليه.. لا يرى فيه سوى الأهوال والمتاعب والمناظر المرعبة المخيفة." "الرواية، ص٤١"

كما حدثته عن طبيعة الحياة على الكوكب، فهي حياة خالية من المنغصات[3]، يأخذ المرء حقه كاملاً إن كان عنصراً فاعلاً، وإلا عاش منسياً من غير قيمة. وقد استطاعوا من زمن طويل التغلب على الأشرار الذين انفردوا بثروة الكوكب، واستعبدوا أبناءه بثورة هائلة، فأصبح مجتمعهم قائماً على المحبة، وإكمال بعضهم بعضاً كلّ في ميدان عمله واختصاصه. "نحن نطور حياتنا معتمدين على القدرة الذهنية الخلاقة.. الحاسوب لا يستطيع أن يخلق الحياة في كائن خامل مهما وصل تطور برمجته" "الرواية ص٢٢"

لقد استطاعوا ترويض الحيوانات الأكثر غدراً، وأضحت غريزة العدوان شبه معدومة، لا يعرفون الفشل أو الحزن، ولا يعرفون وقتاً للتسلية، فالكل يعمل، وقد وفر العلم المتطور أسباب رفاهية للجميع، ولا يعرفون الموت بل إن بعض المتقدمين في السن يحسون بالحاجة إلى التلاشي؛ إذ إن طاقتهم للعمل قد استُنفدت. "الرواية ص٤٢"

ويتعرف إلى التطور التكنولوجي للكواكب المحيطة بالكوكب، كالقدرة على التقاط الأصوات البعيدة، وتحليلها، وفك رموزها:

"لم أضع في حسباني أنكم على هذه الدرجة من التطور" "الرواية، ص٢٥"

أما الحب فله مكان، فقد خُصّص كوكب الحب للقاء العاشقين إلى أن يصلا إلى مرحلة الارتباط التام، وبعد ذلك الوقت ينتقلان إلى الحياة العملية على الكوكب، أما إذا كان العاشق كاذباً فإنه ينال لعنة كوكب الحب[4].

وبعد مدة شعر رائد الفضاء بميل عاطفي نحو مرافقته، واتفقا على الذهاب إلى كوكب الحب الذي تحيط به الأسرار، وهناك تعرضا لاختبارات قاسية للتأكد من حبهما، وتجاوزا اختباراتهما بنجاح، وعاشا في وسط شاعري، كل شيء فيه بدائي، ويدافع قمر الحب عن طبيعته بشراسة لكن لاختلاف طبيعتة رائد الفضاء البشرية تسلطت عليه قوى شريرة سببت له كوابيس مزعجة، وآلاماً كبيرة، انتهت رحلتهما بحملها، لكن الهيئة الاستشارية ارتأت عودته إلى كوكبه لئلا يسبب خطراً على سكان الكوكب، فودعها بحرقة، وهو ينتظر أن تزوره ابنته في كوكبه بعد أن غاب سنوات طويلة عنه بحكم المسافة بين الكواكب. لقد ظل له أمل "بطفلة مجهولة تأتي من رحم الغيب، تبحث عن أبيها في فضاء واسع، فسيح الأرجاء، يحفل بممالك وكائنات

---

[١] –يرى جان غاتيني أن الكائنات غير الأرضية في رواية الخيال العلمي تمتلك دائماً قدرة تفوق قدرة البشر، لكن هذا التفوق لا يصل إلى الدرجة التي يقضي فيها على الإنسانية. انظر: أدب الخيال العلمي، ص١٢١

[٢] –من الملاحظ أن الشخصيات الفضائية ليس لها أسماء، وتخاطب رائد الفضاء بلغته.

[٣] –من أهم الركائز التي يقوم عليها أدب الخيال العلمي الموازنة بين طبائع الكائنات الفضائية والبشر، وتبدو طبائع الشخصيات في هذه الرواية سلمية، محبة، عادلة، لا توجد لديها نية سيئة تجاه البشر. وتتيح هذه الرواية تبين موقف الكاتب من الكائنات الفضائية، فهو موقف يتسم بإقامة سلام كوني مع هذه الكائنات.

[٤] –تمثل هذه الرواية اليوتوبيا المثالية، وتعني اليوتوبيا بالإغريقية المكان الحسن. فالكوكب الشبيه بالأرض يشبه المدينة الفاضلة، كل شيء فيه مثالي. ولأن الكاتب يبحث عن مستقبل أفضل لجأ إلى اليوتوبيا الخيالية إسهاماً منه في تصور لمصير البشرية.

متطاحنة متصارعة في سبيل إثبات وجودها مؤمناً أن محصلة حروبها مهما طالت هي انتصار الخير في الكون." " الرواية، ص١٥٢"

وإذا كنا قد اتفقنا على أن أدب الخيال العلمي أدب الرؤيا، وأن الرؤيا حال حلم وجدنا أن نص الرؤيا/ الحلم منفتح على الأنواع الأدبية. فيقف نص الرؤيا على الضفة الأخرى لنص الرؤية، ولا بد من تلازم الرؤية والرؤيا. فالرؤية ذات طابع واقعي[1]، والرؤيا ذات طابع حلمي.

ويعمل السرد على الخطابات الأدبية وغير الأدبية، فتتجاور الأنواع في السرد، وتنتمي الرحلة الحلمية إلى الماضي، فقد عاد رائد الفضاء، فتتشاكل الرواية مع الحكاية المنتمية إلى الماضي، لكنه يفارق دلالة الماضي بالرؤيا الاستباقية. فقد تداخل السرد والحكاية في الخطاب ذي البعد الرؤياوي؛ ليرسم خيوط المستقبل تبعاً لحادثة حدثت في ماضي رائد الفضاء.

ويدفعنا خروج نص الخيال العلمي من حدود المألوف، ودخوله في الأمور الغريبة والمدهشة إلى التساؤل عن الخطابين العجائبي، والغرائبي اللذين بني عليهما.

٥-٣-الخيال العلمي والعجائبية والغرائبية

رواية الخيال العلمي عجائبية. وقد سبق أن الرواية نص حلمي ينضوي على رؤيا، فلا يتحقق البعد الرؤياوي إلا حين تتجاوز رواية الخيال العلمي عتبة الواقعية.

والعجائبي " Fantastique" نوع أدبي قائم في ذاته، يوظف الحكائي، والأسطوري، والرمزي بوعي قصدي بهدف إيجاد أفق توقع يكسر الثوابت في المعاني.[2]

ونجد خلطاً لدى النقاد بين العجيب " Merveilleuse" والعجائبي، ونجد أن الخطاب الغرائبي "Etrange " يحمل طاقة الخوف.[3] وأن الخارق لا يمكن تفسيره في حين أن الغريب يقبل تفسيراً.

ويتعين على ما سبق أن رواية الخيال العلمي رواية عجائبية إلى أن يتمكن العلم من الإجابة عن تساؤلات تتعلق بالكون حينها تدخل في باب العجيب.

إن من شأن الابتعاد عن المألوف أن يوسع مساحة الرؤيا، فيبدي الخطاب العجائبي قدرة فكرية إبداعية في التعامل مع مشكلات الواقع، وحلولها، تحطم قوانين الواقع تحطيماً قصدياً لتعبر عن أزمة الأنساق فيه.

"-النوم عندنا بالصفة التي تتصورها غير موجود، نحن ننام وعيوننا مفتوحة، نريح الذهن قليلاً..." "الرواية، ص٦٥"

---

١ – نفرق بين الوقائعية التي هي تشكيل حرفي للواقع، والواقعية وهي تشكيل فني له.

٢ –يرى تودوروف "Tzvetan Todorov " أن العجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر. انظر: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٤٤–٥٧

٣ –ثمة فرق بين العجائبي والعجيب، يرى توورروف أنه إذا قرر القارئ أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تكون الطبيعة مفسّرة لها من خلالها دخلنا عنئذ في جنس العجيب. انظر مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٥٧ وثمة خلط كبير لدى النقاد بين المصطلحين، فتقتضي العجائبية التردد، والحيرة، ولا تعني أن الشيء مستحيل الوقوع. أما الغرائبية فيرى تودوروف أن الغريب المحض في الآثار التي تنتمي إلى هذا الجنس. ثمة سرد الأحداث يمكنها بالتمام أن تفسر قوانين العقل لكنها على هذا النحو أو على نحو آخر غير معقولة، خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة، غير مألوفة. المرجع السابق، ص٦٠

"ربما هي أول مرة يتعرض فيها عشاقه -قمر الحب-المشبعون بالجد لهذه التجارب المتعبة، حتماً يعود السبب إليه هذا الكائن الأرضي الذي هبط كوكبها ودخل قلبها، فانجرت بهيامها إلى الزواج به، والمجيءإلى قمر الحب، متذكرة قانون عالمها "الحب لا يولد مرتين" " "الرواية، ص١٣٥"

يحمل النص الحلمي قدرة تنبؤية[1] ويرتبط هنا بالبعد العجائبي. فالعجائبية تشكيل خاص للواقع، قريب من المتخيل. وتأتي أهمية العجائبي في تعرية الجوانب المظلمة في واقع كوكب الأرض. فسكان ذلك الكوكب لا ينامون إلا قليلاً، فليس لديهم وقت للتسلية، والحب هو الذي جعل المستحيل ممكناً، وقرب بينه وبين امرأة من كوكب مختلف. إنه حب صادق، مجرد من الغايات، يفتقر إليه كثير من سكان الأرض. ومن هنا يأتي الحديث عن أهمية الرؤيا في الخطاب العجائبي؛ إذ يتم إخضاع ما فوق الطبيعي للعقل. فالعجائبية موجودة في أي نص حلمي، يحمل بعداً رؤياوياً.

وليست العجائبية هروباً من واقع الأرض، بل هي رؤيا بمنظار جديد. إنها سبر للأغوار الواقع بوسائل غير واقعية، وغير مألوفة. فالعجائبية انزياح عن قواعد العقل، وقوانين الطبيعة. وقد خلط الروائي بين العجائبية والغرائبية، فأنتج سرداً يحول المتلقي من متلق سلبي إلى فاعل حقيقي في النص.

لقد أضاف الروائي إلى الحلمِ المنامَ/ الكابوس. فيتجاور المنام مع حال الحلم/ الرؤيا وطيف الخيال؛ ليكون النص وليد حال حلمية بامتياز، فقد عانى رائد الفضاء كابوساً مزعجاً بسبب سيطرة القوى الشريرة عليه؛ إذ حاول الملك وزبانيته أن يخضعوه لسيطرتهم؛ لينفذ أوامرهم بقطع رؤوس المحكومين بالإعدام، ومنهم حبيبته.

"دُفعتُ بهدوء لأركع من جديد أمام الملك حيث وضع عصاه المذهبة فوق كتفيّ على التوالي.. وأحضر العبيد درعاً وسيفاً بلا نصل، فهمت فيما بعد أنه سيف شعاعي يمكن إن أُحسن استخدامه تفجير سفينة فضاء بكاملها.. كنت معرضاً لانعدام الجاذبية..

-اشهر سيفك أيها البطل.. ونفذ فيهم حكم الإعدام..

أضحك بتشف، وأضغط على زر القبضة في السيف، فاندفع لسان من الأشعة إلى مسافة مترين، وبدأ الحراس يدفعون السجناء واحداً فواحداً، وأنا أمس هذا مساً بالسيف فيتلاشى، وأهوي على رأس هذا فأشقه نصفين قبل أن يتلاشى، تجمدت نظراتي على وجهها، كانت مقيدة بالأغلال، عارية الصدر، كسيرة النظرات، رفعت رأسها نحوي حين وصلها الدور "يا حبيبتي أنت؟"

-نفذ أيها البطل.. تتالت نغمات الأوامر.. ألقي السيف من يدي، وأتجه نحوها، فأحس بصداع هائل، وأسمع قبل أن أغيب عن الوعي صوت الملك:

-لم تروضوه الترويض الكافي بعد يا سفلة..

-لو قتلتها يا وغد زوجتك ابنتي، وكنت الأمر المطاع، ولكن رفضك سيجلب لك الويلات.." "الرواية، ص١٢٩-١٣٢"

---

[1] –يرى محيي الدين محسب أن ما يحمله أي نص حلمي من قدرة تنبؤية يجعله ينتمي إلى العجائبية والغرائبية. انظر: الأحلام والسرد الروائي، ص١٥ ونرى أن أي نص حلمي لا يقتصر على البعد التنبؤي، فقد يكون انكفائياً، وقد يكون موازياً للواقع، كما أن طبيعة الخطاب، والحدث، وتطوره أمور تجعله ينتمي إلى العجائبية.

يختصر هذا المنام مقولة الرواية، فثمة صراع بين الخير والشر، وثمة فعل مقاومة في مواجهة الشر، وثمة تضاد بين الحلم ببناء عالم يسوده السلام والخير، والكابوس. فالكابوس هو الذي حرك مجرى أحداث الرواية. فقد تسلطت عليه القوى الشريرة، واضطر إلى ترك الكوكب، والحبيبة الحامل حفاظاً على حياة سكانه. لقد غير الكابوس مجرى السرد، وبدا خيالاً مضخماً[1] ويجب أن يحدث حدث مفاجئ يعيد رائد الفضاء إلى كوكب الأرض؛ لكي يحقق رؤيا الروائي، فلو بقي في الكوكب الشبيه بالأرض لما استطاع أن يوصل رؤياه المتعلقة بالأرض. ولهذا الكابوس/ المنام خصوصية في الرواية. فقد عكس الزمن، فتقنية الزمن في الحلم/ الرؤيا تتجه نحو المستقبل، أما الكابوس فقد أوقف هذا الاتجاه، وحوله إلى الماضي، واعتمد على طريقة التداعي، فقد تداعت فيه ردود الفعل اللا واعية، والحالات النفسية التي يسميها فرويد العصاب[2]

ويتعين على ما سبق أن رواية الخيال العلمي تؤسس لنوع أدبي جديد يقوم على تجاور الخطابات المختلفة المتضادة. فثمة خطاب علمي يمثل القاعدة التي بني السرد عليها، وثمة مادة علمية يوظفها الروائي في حبكة روائية، ويتأسس هذا الخطاب على لغة سردية غير شعرية، هي حكاية لأحداث، وأقوال تطغى عليها الصفة العلمية التي ربما تثقل على القارئ العادي:

"-وما مهمة هذه المحطة؟

-التغلغل في الجوهر، وتعرّف خفايا الكون، تستطيع أن ترى المدار الذي يرسمه الالكترون حول النواة كما تستطيع أن ترى كيف يتحرك الالكترون والذرة بكل أجزائها

-أتستطيعون مراقبة شخص ما في الكوكب الأصلي من هنا؟

-طبعاً نستطيع مراقبة شخص من كوكب بعيد عنا.. المحطة تتمتع بقدرة النفاذ داخل السحب والأغلفة الجوية، والتغلغل إلى مسافات شاسعة.." "الرواية، ص٦٣"

ولا نجد هذا الخطاب إلا في رواية الخيال العلمي. وهو يمثل درجة الصفر في الكتابة، وأي خطاب آخر يمثل انحرافاً عنه. وهو في الوقت نفسه درجة الصفر من الخروج عن قضية العلاقة المختلفة والخاصة بين الراوي والمادة المروية، يحكي أحداثاً متسلسلة بلغة عادية سردية. والعلاقة بين المادة والراوي ظاهرة لا خفايا فيها.

ونجد الخطاب العجائبي المتسم بطاقة الإدهاش، وهو مبني على عدم تحققه واقعياً أو منطقياً، فقد سافر رائد الفضاء إلى عوالم عجائبية:

"-نحن نحلق فوق بحيرة خضراء أرى أمواجها تتحرك مضطربة من دون نظام.

-هي ليست أمواجاً وإنما حيوانات أبحاث مدجنة، هذه بحيرة فريدة تضم سلسلة الحيوانات البرمائية جميعها." "الرواية، ص٢٣"

ويناسب الخطاب العجائبي حال الحلم في رواية الخيال العلمي، ويمثل خروجاً عن إمكان التحقق واقعياً وانزياحاً عن درجة الصفر في الكتابة.

---

[1] –يرى سيغموند فرويد أن الحلم يحدد المستقبل، والكابوس خال من الدلالة على المستقبل؛ إذ تنحصر دلالته في الماضي أو الحاضر. انظر: تفسير الأحلام، ص٥٥

[2] –يقول فرويد: فليس لنا من سبيل إلى معرفة العمليات اللا واعية إلا في شروط الحلم والعصاب بأنواعه. انظر: المرجع السابق، ص١٠١

أما الخطاب الغرائبي فيمثل خروجاً عن إمكان قابلية الحدث للتحقق لكن الراوي بقدرته الفنية، وبتقنية المنام/ الكابوس يجعلها قابلة للتحقق.

"كابوس مخيف حط عليه، أحس بثقل يضغط على صدره، تبدت له وحوش خرافية، أشباح مخيفة قبل أن يصحو، وضربات قبله وصلت حدها الأعظم.." "الرواية، ص١١٣"

ويعد الخطاب الغرائبي في الرواية محورياً، فقد كان البؤرة التي اجتمع السرد فيها، وتوتر، ثم غير مساره.

وباجتماع هذه الخطابات يتأسس نوع أدبي مختلف قائم على مجاز العلم؛ أي الجمع بين العلم والخيال باستخدام الحلم، والمنام، وطيف الخيال الأمر الذي يدعونا إلى التساؤل عن شعرية خطاب الرؤيا في رواية الخيال العلمي.

٤٥-شعرية خطاب الرؤيا/ الحلم

أسس أدب الخيال العلمي شعريته في خطاب الحلم/ الرؤيا على آلية الانزياح عن المألوف. فقد خرق الأعراف اللغوية المعهودة، فثمة لغة علمية طاغية تقترب من درجة الصفر في الكتابة، ترهق القارئ غير المختص، وثمة نزعة جمالية ولعب لفظي. وهما ضدان يكسبان النص إيقاعاً يزخر بدرجة الشعرية. فثمة سرد شعري في مواضع، وسرد علمي في مواضع، وبينهما فجوة توتر توجد شعرية خاصة، فتارة يحكي نثراً، وتارة يسرد بلغة شعرية، ويُظهر هذا التوتر في اللغة توتراً في الواقع، فتنضوي الرواية تحت نوع أدبي جديد يمزج العلم بالخيال الأدبي، وتزداد شعرية اللغة مع البعد العجائبي، وقد عمد إلى هذه التقنية لإظهار الصراع بين الخير/ الشر، العلم/ الجهل...

وتعد شخصية رائد الفضاء شخصية عجائبية تحمل وعياً ورغبة في التغيير والاكتشاف. كما أن المكان عجائبي، فقد طغى وصف المكان على عناصر الرواية، فقُدِّم مدهشاً، يحمل المثل العليا التي يطمح إليها الراوي. إنه الكوكب الحلم، وقد شُبّه بالأرض لأنه يريد أن تكون الأرض كذلك الكوكب، فهو مكان مضاد للمكان الأصل/ الأرض:

-"تلك المدينة العلمية كانت مركز إدارة الكوكب برمته، بناها العلماء فوق أقرب توابعه إليه.. وظلت تنمو وتكبر حتى أصبحت مصدر البث والاستقبال لمعظم كواكب النجم المشع الذي يدور حوله ذلك الكوكب الشبيه بالأرض." "الرواية، ص١٢"

-"كانا يطيران فوق مروج مثلثة الشكل حمر، وقربها مروج دائرية باللون نفسه.. وقد بدت خطوطها المحيطة سوداً عميقة.. وهناك أبنية بدت صغيرة من هذا الارتفاع تلمع وتتوهج بنور ذاتي ينبعث من داخلها مع أن ضوء نجمة الكوكب المشعة يغمر كل المناطق.." "الرواية، ص١٣"

لا تتقيد هذه الرواية بالفصل بين ما هو طبيعي وغير طبيعي، بين الخارق والمألوف. إنها رواية علمية خيالية تقربها شعرية عجائبيتها من الواقعية؛ إذ إن العجائبية التصاق بمشكلات الواقع ومحاولة إيجاد حلول لها، لا هروب منه، فترتفع الرواية بالتعجيب إلى ذرا العجائبية التي يستحيل معها الواقع المألوف واقعاً جديداً منضوياً على المدهش والصادم والمثير والمخيف.

ويتعين على ذلك أن التضاد بين العلم والخيال تضاد شكلي؛ إذ يختلط العلمي بالخيالي، والعجائبي بالغرائبي، ويقدّم في شكل درامي أساسه المبالغة.

٦-خاتمة

لم تنل وظيفة الحلم في أدب الخيال العلمي الدراسة الكافية. ونجد أن هذا الأدب يشتمل على ثنائية الرؤية/ الرؤيا، فهو نص متعدد الأنساق. ويمثل وجود الحلم فيه عبوراً من العلمية إلى الأدبية. ويمكن أن نسجل بناء على التحليل السابق النتائج الآتية:

-أدب الخيال العلمي أدب الرؤيا، والرؤيا تجربة مع المستقبل، تحمل فكراً مثالياً.

-اجتماع العلم والخيال في أدب الخيال العلمي عامل قوة فيه؛ إذ يتكامل الجانب العلمي مع الجانب الأدبي، ولا يتضادان.

-أدب الرؤيا أدب مفارق للواقع، فلا رؤيا من غير حال حلمية، ولا حال حلمية من غير رؤيا متماسكة.

-وجود الرؤيا يعني وجود حرية في التعبير الأدبي، تحول المتلقي إلى متلق فاعل مشارك في الكشف عن هذا البعد، وتعد الرؤيا أوسع من الرؤية، وأعمق.

-بني الخيال العلمي على سردية التعجيب، وبها تجاوز الحدود التقليدية للحبكة السردية، وقد أضفت العجائبية بعداً تأويلياً رؤياوياً، فهي تهدف إلى إيجاد نظام جديد لكوكب الأرض.

-امتدت العجائبية إلى لغة النص وشخصياته وزمانه ومكانه، وصُوِّر الواقع انطلاقاً من الآخر.

-تعد رواية الخيال العلمي حال حلم وضعت؛ لكي توطد العلاقة بين الواقع والمأمول، ويعد الحلم ميداناً رحباً للحرية الأدبية مع أنه مبني على معطيات علمية.

المصادر والمراجع

-إخوان الصفا:٢٠١١، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ط٣، دار صادر، بيروت

-أدونيس:٢٠٠٢، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ط٨، دار الساقي، بيروت

-أبو ديب، كمال:١٩٨٧، في الشعرية، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت.

- إيغلتون، تيري:١٩٩٥، نظرية الأدب، ترجمة: د. ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق

- بارت، رولان:١٩٩٦، العلم إزاء الأدب، ضمن كتاب ك.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب، عين للبحوث والدراسات الإنسانية والاجتماعية، مصر

-باختين، ميخائيل:١٩٨٦، شعرية دستويفسكي، ط١، ترجمة: جميل ناصف التكريتي، دار توبقال، الرباط.

- باشلار، غاستون:١٩٩٠، الخيال ونقد العلم، ط١، ترجمة عماد فوزي الشعيبي، دار طلاس، دمشق

- بايم، ماكس:١٩٧٥، العلم والشعر، ضمن كتاب جابر عصفور: الخيال، الأسلوب، الحداثة، دار الأقلام، بغداد

- برنس، جيرالد:٢٠٠٣، معجم المصطلحات-المصطلح السردي، ط١، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة"٣٦٨" القاهرة

-بو بعيو، بو جمعة:٢٠٠٨، الأدب العجائبي الوظيفة والمفهوم، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، تصدرها كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، عدد٦، السداسي الأول.

-تودوروف، تزفيتان:١٩٩٤، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، دار شرقيات، القاهرة

-جينيت، جيرار:١٩٦٦، خطاب الحكاية، ط١، ترجمة: محمد معتصم، القاهرة

-جينيت، جيرار: د.ت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

-ديرلايسن، فريدريش مون:١٩٧٣، الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت

-زكريا، فؤاد:١٩٧٨، التفكير العلمي، عالم المعرفة، عدد مارس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت

- الشماس، عيسى:٢٠٠٠، الندوة الأولى لكتاب الخيال العلمي في الوطن العربي، مجلة جامعة دمشق، مجلد٢٤

-العبد، محمد:٢٠٠٧، الخيال العلمي استراتيجية سردية، مجلة فصول، عدد٧١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- ابن عربي محمد بن عبد الله:١٤٠٦ه، باب حقيقة النوم وحكمته، قانون التأويل، ط١، دار القبلة للثقافة الإسلامية، مؤسسة علوم القرآن

-عمران، طالب:٢٠٠٤، في كوكب شبيه بالأرض، سلسلة الخيال العلمي، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت، ودار الفكر، دمشق

-عياد، شكري:١٩٧٨، الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

- غانتينو، جان:١٩٩٠، أدب الخيال العلمي، ط١، ترجمة ميشيل خوري، دار طلاس، دمشق.

-فرويد، سيغموند:١٩٦٣، تفسير الأحلام، كتاب الهلال، عدد١٣٧، مصر

- فريس، إيمانويل، موريس، برنار:٢٠٠٤، قضايا أدبية عامة-آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة: لطفي زيتوني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، فبراير، الكويت.

- لوقيانوس السمسياطي:١٩٨٩، محاورات لوقيانوس السمسياطي الكاتب السوري الساخر، نقلها عن الفرنسية سعد صائب، ط١، دار طلاس، دمشق

- ليتش، إدموند:٢٠٠٢، كلود ليفي شتراوس-دراسة فكرية، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

-محسب، محيي الدين:٢٠١٢، الأحلام والسرد الروائي، مجلة الراوي، النادي الثقافي، جدة، مج٢٤

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم:١٩٩٤، لسان العرب، ط٣، دار صادر، بيروت

-هينجر، د. ي:١٩٦٩، القصة العلمية الحديثة إلى أين؟، ترجمة: ماجدة جوهر، مجلة الفكر المعاصر، عدد٥٢، يونيو

الخوف من الإسلام Denise Helly 2015

ترجمة وتعريب: أ.د.حبيب مونسي، جامعة سيدي بلعباس. الجزائر

Pour citer cet article

Denise Helly, « La peur de l'Islam », SociologieS [En ligne], Débats, Penser les inégalités, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 23 février 2015.

URL : http://sociologies.revues.org/4900



الملخص بالإنجليزية:

The fear of Islam

This articles surveys the economic and sociopolitical context of the rise of Islamophobic prejudices, primarily in Europe. Beginning with the reaffirmation of the Liberal ideology after 1945, which sought to protect the rights of national, ethnic, and racial minorities, the author identifies some of the factors that have lead to a reaction of the majorities and the strengthening of ethnocentrism. These factors include a resistance to cultural pluralism (which irremediably transforms the majority society), and the loss of social status by the middle-class resulting from economic globalization. The author also identifies some of the reasons why Muslims constitute a preferred target of such animosity on the part of the majorities: the demographic importance of this minority; their limited ability to organize and mobilize; the fear of political Islamism since the Iranian Revolution of 1979; the end of the repressive control of internal tensions in regions dependent on the Soviet Union since its fall in 1989; lastly, Western interests in the energy resources of the Middle East. The author then identifies some modern beliefs which are challenged by the presence of Islam, thus fostering Islamophobia: the paradigm of rationalism, according to which religion would be an intellectual archaism that cannot subsist in a modern society; the paradigm of inevitable secularization, challenged by the persistence of religious belief; the notion of a necessary opposition between the State and religion; the conception of a threat on popular sovereignty by the judiciary (since it protects minorities); lastly, the perception of Islam and of religions in general as intrinsically oppressive towards women.

يرسم هذا المقال صورة للسياق الاقتصادي والسوسيو-سياسي لانبثاق الأحكام المسبقة للإسلاموفوبيا، وبالخصوص في أوروبا. وانطلاقا من إعادة تأكيد الإيديولوجيا الليبرالية بعد١٩٤٥ ، والتي أرادت أن تكون ضامنة لحقوق الأقليات الوطنية، والإثنية، والعرقية، فإن المؤلف يكشف بعضا من العوامل التي أدت إلى ردود أفعال الغالبية في مواقعها، وإلى تشدد في التمركز الإثني. كما

أن مقاومة التعدد الثقافي تندرج ضمن هذه العوامل (التي تحول بشكل قطعي المجتمع صاحب الغالبية) مع ضياع الأساس الاجتماعي للطبقة المتوسطة الناتج عن العولمة الاقتصادية.

ويكشف المؤلف أيضا بعضا من الأسباب التي يكون المسلمون بسببها أهدافا مختارة لمشاعر عداوة وأحقاد الغالبية: كتعاظم النمو الديموغرافي لهذه الأقلية، وضعف قدرتهم على التنظيم والتعبئة، والخوف من الإسلام السياسي ابتداء من الثورة الإيرانية عام١٩٧٩، وانتهاء المراقبة القمعية للتوترات الداخلية في المناطق المستقلة عن الاتحاد السوفياتي ابتداء من سقوطه عام١٩٨٩، وأخيرا طمع الغرب في المصادر الطاقوية للشرق الأوسط. كما يكشف المؤلف بعد ذلك بعضا من الاعتقادات الحديثة التي يشكل وجود الإسلام دحضا لها، الأمر الذي يعمل على تغذية الإسلاموفوبيا وتأجيجها: فالمنهج العقلاني لا يريد الدين باعتباره تقليدا ثقافيا قديما الاستمرار في المجتمع الحديث. وكذلك منهج العلمنة الذي لا مفر منه، والذي يتعارض مع تجذر المعتقدات الدينية. وفكرة المعارضة الحتمية بين الدولة والدين، وتمثل تهديد السيادة الشعبية من طرف السلطة القضائية (التي تحمي الأقليات الثقافية)، وأخيرا تصور الإسلام والديانات بصفة عامة ذات ميول قمعية تجاه النساء.

الكلمات المفتاحية: الإسلام، تمييز عنصري،أنظمة أيديولوجية، حقوق الأقليات.

١- مقدمة :

تشير تيارات الرأي العام في المجتمعات الغربية إلى المسلمين مذ عشر من السنوات، على أنهم جماعات ذات سلوك غير مقبول،غير سوي،بدائي،وأنهم مغفلين، فاسدين، دون أن ننسى الأقليات الثقافية و الدينية الأخرى، المستهدفة من طرف التمييز العنصري، كالمهاجرين، والسود، والهنود الأمريكيين، والمثليين،والسيخ، واليهود الحسيديين،وآخرين.

حادثان قريبان يذكران بذلك:

- في ٩ من سبتمبر٢٠١٣، في مدينة هاميلتون " Hamilton " في مقاطعة أنطاريو " Ontario " في كندا، تم رش، مهاجر، سائق لتاكسي بالبنزين على الساعة٣.١٥ ليلا لأنه رفض نقل زبون. وحسب شهادة شرطي في ثياب مدنية فإن الزبون شتم السائق كونه مهاجرا. وقد عالجت الشرطة الجريمة باعتبارها جريمة حقد (المساس العنيف بالكرامة والهوية).
- في إيطاليا، تتعرض وزيرة الإدماج العرقي في حكومة الوسط اليساري المشكلة في أفريل٢٠١٣، لأنها تتردد على منطقة بائعات الهوى وأنها تشبه القردة. وذكرت الأناشيد العنصرية التي رددها الجمهور أثناء دخول أحد لاعبي كرة القدم الميدان (soccer) ميلانو، "ماريو بالوتيللي" (Mario Balotelli) ([1]) وقد جرى الحادث تزامنا مع مناقشة فتح المجال أمام المهاجرين لاكتساب المواطنة،يعني بحيسب مكان الولادة، لا بحسب الرابط الدموي (*jus solis* versus *jus* sanguinis) (حق الأرض مقابل حق الدم).

عندما نتحدث عن الأقليات في العلوم الاجتماعية، فإننا نتحدث عن سلطة، وعن سياسة في معنى العلاقة السلطوية،والهيمنة، وليس عن وقائع وإشارات السياسيين. نريد أن نبين أن هذه المجموعات ليس لها تأثير فاعل في دواليب السلطات السياسية (الأغلبية البرلمانية، القوى الضاغطة) والرمزية (الإعلام)،والاقتصادية (رأسمال، وظائف مخصصة للمواليد)، وليس لها القدرة على الحد من الإبعاد والنفي الذي تعاني منه. ليس لمصطلح "الأقلية" في السيسيولوجيا أي دلالة ديموغرافية. بمعنى قلة

---

[1] -حسب استطلاع (World Values Survey en 2005-2007 (www.worldvaluessurvey.org،فإن 11% من المجيبين الإيطاليين يرفضون أن يكون لهم جار من "عرق" آخر، قياسا إلى 4,9% في بريطانيا، و6,9% في إسبانيا.

العدد في مجتمع ما، فمصداق ذلك الأقلية البيضاء في جنوب إفريقيا. فعلى قلة عددها قياسا للسكان السود إلا أنها تمتلك السلطات السياسية، والاقتصادية، والرمزية. إن تمثيل الجماعات على أنها "مفارقات"" aberrations " ثقافية، تنشىء عادات غريبة، غير أخلاقية، بدائية،بربرية،جزء من التاريخ الغربي الحديث، مثله مثل مجموعات ثقافية أخرى (في الصين، الأفضلية الثقافية المثبتة ل "الهان"" Han " على البيض والأقليات الوطنية.) لقد كان لخطابات أفضلية الحضارة البيضاء على الحضارات الأخرى، وأفضلية الثقافة الأنجلو-بريطانية على ثقافات أوربا الجنوب، أو كذلك الثقافة الوطنية للمولدين، والأصليين في مقابل المهاجرين.. آثار مدمرة لملايين من الهنود الأمريكيين والأفارقة، وآلاف من الصينيين، والهنود. وحديثا إبان الحرب العالمية الثانية لملايين من اليهود، وآلاف من الغجريين،والمثليين. وقد استمرت هذه الأيديولوجيات العنصرية قوية وفعالة إلى غاية القرن العشرين، نظرا لاستحالة الاعتراض المنظم والجماعي للضحايا. ([1]) أمام النفي، أو القمع الذي تتعرض له، وغياب الحوار الشعبي. إن فكرة الرأي العام حديثة في التاريخ، وقد ظهرت مع الجرائد المكتوبة في القرن التاسع عشر. والمدافعون القلائل عن الأقليات في تلك الأزمنة كانوا من رافضي الرق الإنجليز المجندين بلسم مساواة البشر إلى جانب أيديولوجية الإحسان المسيحي البرتستاني. وهم كذلك المدافعون عن الأقليات الوطنية في أوروبا الوسطى باسم الديموقراطية والخصوصية الثقافية.

٢- الحقوق المكتسبة بعد ١٩٤٥.

تغيرت وضعية الفراغ التشريعي للأقليات الثقافية مع نهاية الحرب العالمية الثانية لسببين:

التأكيد على الأيديولوجية الليبيرالية بعد ١٩٤٥.

لقد كانت الحماية القانونية للأقليات الثقافية، والإثنية، والوطنية موضوع مفاوضات دولية بين أعوام ١٩٣٩١٩٢١ نتيجة انهزام الأمبراطورية العثمانية، والنمسا-المجر، الأمبراطوريتان اللتان تحتويان على العديد من الأقليات المنبوذة. وسويت القضية بالاتفاق القاضي مثلا بحراك الجماعات قصد حمايتها. وبموجب ذلك تم تحريك ٢٠٠٠ يوناني من الجسر (شمال تركيا) إلى اليونان.

لقد شكلت ابتزازات وتجاوزات النظام النازي،والفاشيين الإيطاليين،والإسبان،والفرنسيين وآخرين،صدمات حقيقية لمنظري الليبرالية السياسية: كيف أنتجت ديمقراطية ليبرالية قائمة على المساواة في حقوق الأفراد،واحترام الحريات الأساسي و الإيمان بتطور البشرية ظاهرة تسلطية (فاشية) وقاتلة (محرقة وتقتيل الأقليات من طرف النظام النازي؟) ([2])

فضلا عن ذلك، فإن الحرب الباردة: أي المواجهة الأيديولوجية والجيوسياسية ابتداء من عام ١٩٥ بين قوتي ما بعد الحرب، فرضت إعادة تأكيد المبادئ الأساسية لليبرالية السياسية. فأرسى محكمو الليبرالية السياسية حقوق الأقليات الوطنية،والإثنية، والعرقية،كما أرسوا كذلك حقوق المبعدين السياسيين من خلال اتفاقية جنيف عام ١٩٥١. فاعتمدت ترتيبات دولية ضد تمييز الأقليات: ميثاق الأمم المتحدة عام ١٩٤٥ (المادة ١و٥)، البيان العالمي لحقوق الإنسان عام ١٩٤٨ (المادة

---

[1] –هناك حوار حول تعريف الثورة الهايتية باعتبارها أول احتجاج على الهيمنة الأوروبية، نظرا لطلبات المساواة في الحقوق دون اعتبار للعرق المعول عليه، واستلام البيض للسلطة.

[2] – ضحايا المجزرة التي ارتكبها النازيون: ٦ملايين يهودي،٢٠٠.٠٠٠ أو أكثر من الغجر،والآلاف من المعارضين السياسيين، والمثليين.

٢)،المواثيق الدولية عام١٩٦٦ المتعلقة بالحقوق المدنية والسياسية، والحقوق الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية (المادة٢). ([1]) والاتفاقية الوقائية والردعية لجريمة الإبادة. وغالبا ما ينتج عن هذه الملفات وغيرها حقوق ثقافية لأعضاء الأقليات (المادة٢٧ في الميثاق الدولي المتعلق بالحقوق المدنية و السياسية) ([2]) والتي تعترف للشعوب بحق تقرير المصير في حال السيطرة والاستغلال العلني،المختتمة عام١٩٦٦ والمصادق عليها من طرف الأمم المتحدة عام١٩٩٢ ،والتي اعتبرت الأكثر فاعلية، لأنها تمنح الشخص حق امتلاك حياته الثقافية النوعية إلى جانب استعمال لغته الخاصة « لا يمكن منع الأشخاص في الدول التي تتواجد بها أقليات إثنية،دينية،أو لسانية من حق الاشتراك مع الأعضاء الآخرين للجماعة من أن تكون لهم حياتهم الثقافية، وتعليم وممارسة ديانتهم أو استعمال لغتهم الخاصة. » تكون هذه المواد نافذة حتى في الدول التي لم تعترف رسميا بوجود مثل هذه الأقليات على ترابها. أما بالنسبة للدول الموقعة على الميثق ففي إمكانخا اتخاذ الإجراءات التي تنهي عدم المساواة الذي تشكو منه الأقليات.

٣- مقاومة الأقليات:

إن التطور الثاني الذي غير واقع الأقليات الثقافية بعد١٩٤٥ هو تنامي مطالب الأقليات رافضين التسلط باسم الاختلاف الثقافي. وقد تأكدت هذه المطالب بقوة في أمريكا الشمالية ابتداء من سنوات١٩٥٠،١٩٦٠ وفي أوروبا ابتداء من سنوات١٩٨٠ (مسيرة مهاجري الشمال الإفريقي عام١٩٨٣) ([3])

وابتداء من سنوات١٩٥٠ قام السود الأمريكيين الذين تقووا بمشاركتهم في الحرب بتنظيم أنفسهم للعودة إلى المطالبة بالمساواة في الحقوق المدنية والاقتصادية والتي بدأوها بمطالبتهم بحق السكن طيلة سنوات١٩٤٠. كان النضال عنيفا في الولايات الجنوبية، فقد لجأت حكومات كنيدي وجونسون إلى القوة المسلحة بغية احترام الحقوق المدنية وحق الانتخاب للسود. إضافة إلى إدراج تشريعات غيرت مصيرهم: إبطال التميز العنصري في المدارس،إجبار الولاية بإشعار السلطات الفيدرالية بكل تغيير للموطن أو المقاطعة الانتخابية (*county*) والحركة الاجتماعية من خلال برامج التمييز الإيجابي (*affirmative action*). وعين النضال بلغ كندا في سنوات١٩٦٠ مع احتجاجات الهنود الأمركيين، وبشكل أقل من طرف المهاجرين الأكرانيين. لقد أبطل هذا

---

[1] -قدمت ملفات أخرى كذلك شروط عدم التمييز: الاتفاقية رقم ١١١ (المنظمة الدولية للشغل OIT) المتعلقة بالشغل والوظيفة (المادة ١.١٩٥٨) الاتفاقية الدولية لاستبعاد كل أشكال التمييز العرقي (المدة ١.١٩٦٥) اتفاقية اليونسكو (المادة ١ ضد التمييز في التعليم ١٩٦٠) البلاغ عن العرق وعن الأحكام السابقة العرقية لليونسكو (المادة١٩٧٨،٣،٢،١) البلاغ عن اطراح كل أشكال عدم التسامح والتمييز المبني على الدين أو على الاعتقاد (المادة ٢، ١٩٨١) الاتفاقية الأوروبية لمحافظة على حقوق الإنسان (منظمة الولايات الأمريكية)، الميثاق الإفريقي لحقوق الإنسان والشعوب (منظمة الوحدة الإريقية).

[2] -الميثاق المتعلق بالحقوق الاقتصادية،والاجتماعية، والثقافية (ONU, 1966, art. 13) الميثاق الدولي المتعلق بالحقوق المدنية والسياسية (ONU, 1966/1991, art. 27) بيان حقوق الأشخاص المنتمين إلى أقليات وطنية أو إثنية، أو دينية ولسانية (ONU, 18 ديسمبر 1992) الاتفاقية-الإطار لحماية الأقليات الوطنية، الميثاق الأوروبي للغات المحلية أو الأقلية (المجلس الأوروبي) ملف اجتماع OSCE (المنظمة من أجل الأمن والتعاون الأوروبي) بكوبنهاغن حول الأهمية البشرية.

[3] -بدفع من الحزب الاشتراكي من أجل مصالحه الخاصة، ومن دون دعم الحزب الشيوعي المدافع الأكبر عن الشمولية المجردة، فإن هذه التعبئة المشكلة من المهاجرين وذرياتهم ذوي الأغلبية المغاربية، لم يكن لها أي أثر أو مستقبل. فقد انقسمت بين تيار يطلب فقط الاعتراف الاجتماعي للمهاجرين، وآخر أكثر راديكالية في طلب المساواة.

النضال وما يرافقه ويوجهه من مداخلات عمومية الاستعمال السلبي لمصطلحات "عرق" أو "إثنية" في سياسات ولايات الشمال الأمريكي.

٤- رهانات نضال الأقليات وحلول الدولة:

الرهانات ثلاثة، والرهان الاقتصادي أكثرها وضوحا، لذا يجب التذكير بالدينامية للاقتصادية بتلك الفترة والتي ليست غريبة عن الاعتراف بحقوق الأقليات. إن القارة الأمريكية الشمالية في تحول صناعي وتمدد اقتصادي يتطلبان تطورا في السوق الداخلية وفي اليد العاملة المؤهلة وغير المؤهلة. وجزء من هذه اليد العاملة تكون وطنية، والجزء الآخر منها يجب أن يأتي مما يدعى العالم الثالث. فلم تعد أوروبا ابتداء من الأعوام الستين مصدرا للهجرة. فكل الحصص المحددة ب "العرق" أو "الجهة" تم التخلي عنها في سياسات الهجرة في الولايات المتحدة عام١٩٦٥ وفي كندا عام١٩٦٦. وفي أوروبا فإن الدينامية مماثلة ومختلفة في آن: إن إعادة بناء ما بعد الحرب تتطلب يدا عاملة غير مؤهلة وغزيرة والتي تأتي بنسبة قوية من المستعمرات القديمة. وقد تم الاعتراف بالحقوق المدنية والاجتماعية خلال أعوام١٩٧ ولم تبادر أي دولة من الدول الأوروبية بتفعيل سياسة للحد من التمييز ومساواة الأقليات الثقافية مثلما هو الحال في أمريكا الشمالية، فإن الأقليات الداخلية لا تشكل أبدا، بخلاف اليد العاملة السوداء والنساء في الولايات المتحدة، أو الفرنسية الكندية في كندا رهانا و إضافة اقتصادية.

الرهان الثاني ذو طبيعة سوسيو-سياسية. تهدف احتجاجات الأقليات إلى تقليل سلطة الأغلبيات الثقافية التي تضغط عليها بواسطة الدولة.، والنضال يهدف إلى النفاذ إلى الدولة وإلى تدخلها.

يقول البعض ان صطلاح "الأغلبية الثقافية" يعين أنماطا من الفكر، والقيم،تتشارك فيها نسبة معتبرة من الأشخاص في مجتمع ما [1] يكون لتصرفاتهم أثر على آخرين يمتلكون قيما مختلفة. فقد تكون أنماط التفكير هذه حماسا لكرة القدم (*soccer*)، أنماطا استهلاكية، عقيدة دينية،وكذلك بغض لبعض الأشخاص يصحبه سلوك سلبي وتمييزي.

لقد أتخذت أنماط تدخل الدولة منذ اجتراحها في سنوات١٩٧ ثلاثة أشكال للحد من التمييز تجاه الأقليات الثقافية. وتظل كندا الدولة الأكثر تقدما في مقابل دول القارة الأوروبية في هذا الباب. ففي عام١٩٧ سطرت كندا برنامجا متعدد الثقافات والذي تحول عبر مراحل متعاقبة إلى سياسة متعددة الثقافات، بمعنى، سياسة تتجه إلى كل الكنديين، مبشرة بالتعدد الثقافي في المجتمع المدني ساعية إلى محو لكل أشكال التمييز الثقافي (العرق، الإثنية،الدين، اللغة،المظهر الشكلي،الاتجاه الجنسي). ولهذه السياسة ثلاثة أهداف، وطرائق تدخل أساسية:

-تربية الأغلبية الثقافية من أجل التقليل من عدم انعكاسيتها وتمييزها للأقليات الثقافية. فيكون لزاما على الدولة ومؤسساتها أن تجعل من كل تيار للرأي يقدم-على سبيل المثال: الحياة السياسية،وإعادة التوزيع،وحيازة الوظائف في القطاع العام، والاعتراف الاجتماعي، وأنماط الأفعال في المجتمع المدني خادمة لمصالح "المولدين الوطنيين"- تيارا غير شرعي.(المناقشات حول اللباس الإسلامي، حول زخرفات رأس السنة، وأيام العطل، الحصول على المواطنة، تعويضات البطالة،التمييز بين ميراث ثقافي وطني وديني خاص، إلخ...) تأخذ هذه التربية شكل خطاب السلطات السياسية الداعمة للتعدد الثقافي، والتدخل-الضغط

---

[1] –قد تكون نسبة 30% كافية لرسم توجه في كيفيات الأفعال داخل مجتمع مدني. يتوقف ذلك على السلطة السياسية و/أو الإعلامية للأغلبية الثقافية المعنية.

بواسطة الإعلام، والمؤسسات الكبيرة، والأوساط الفنية،وشكل برامج تكوين عمال القطاع العام، وفي المقام الأول العمال الذين يكون لهم تماس مباشر مع الزبائن: معلمون، عمال الصحة، قضاة، شرطة.

-تدابير ضد تمييزية، قانونية،من أجل معاقبة المساس بالمساواة في الاستفادة من السكن، الشغل، التعليم، وكل خطاب عمومي عنصري، إثني، كاره للمرأة، كاره للرجل،حاقد تجاه واحد أو أكثر من أقلية ثقافية.

-تدابير من أجل فتح سبل الحركة الاجتماعية لأعضاء الأقلية التي وقع عليها التمييز (المتيز الإيجابي لصالح الأقليات الظاهرة، النساء) ولتسهيل التكيف الثقافي، دخول عالم الشغل، والبرامج العمومية (مساعدات مالية لقطاع الجماعة) التمكين من الحقوق (تربية قانونية،بخاصة للنساء).

الرهان الثالث رهان أيديولوجي،فكري،وأقل شهرة. فقد كان محوريا في تطور العلوم الاجتماعية والإنسانيات منذ ثلاثين عاما. فخلال سنوات١٩٨٠و١٩٩٠ أثارت مطالب مساواة السود الأمريكيين، والحركات النسوية في أمريكا الشمالية نقاشا واسعا في فلسفة السياسة حول وضعية الاختلاف الثقافي في الديمقراطية الحديثة، وحول نجاعة الحق الصريح في المساواة. وقد رفعت انتقادات جذرية لمسلمات الفكر الليبرالي الأنجلوسكسوني [1] والتي جعلت مواقف مثل الموقف الرسمي الفرنسي الذي رفض برامج التمييز الإيجابي بحسب العرق أو الإثنية، موقفا غير شرعي نسبيا.

حتى وإن بدا هذا الجدل الأكاديمي منتهيا مع مطلع السنوات٢٠٠٠،إلا أنه عاد بشدة مع بروز التيارات العنصرية والكارهة للأجانب: (*Tea Party*) في الولايات المتحدة، الحزب الكيبك (Parti Québécois)، ميثاق القيم الكيبيكية في كندا، اليمين المتطرف المتزايد في كل أوربا. وجه آخر من هذا الرهان الأيديولوجي والثقافي يخص تاريخ الأفكار. إن التحول السوسيو-ثقافي الناتج عن احتجاجات الأقلية ساهعم في ميلاد الدراسات المسماة: "ما بعد الكولونيالية" التي تحاول إعادة بناء وفهم الهويات،والتكتلات، وخط تنقلات الأفراد والفئات الاجتماعية المستعمرة والتابعة (Spivak, 1988 ; Bhabha, 1994 et 2007 ; Said, 1979, 1993 et 1981-1997) وغير المطابقة لمعايير الغالبية الثقافية المهيمنة. (المعايير غالبا ما تكون: البيضاء، المسيحية، الذكورية،المشتهي للمغاير، قليل الحركة.).

٥- رد فعل الغالبية: مقاومة التعدد الثقافي. وإعادة الجدولة الاجتماعية:

إن مطالب الأقليات من شانها أن تعيد النظر في الفوائد التي تجنيها الطبقات الاجتماعية من التمييز. ومثل ذلك لجوء أرباب العمل بشكل كبير إلى اليد العاملة من الأقليات (المهاجرين،المكسيكيين، السود قليلي التكوين.) وكذلك هم أجراء القطاعات التي تكون فيها الوظائف محمية نقابيا، والمملوكة تاريخيا من طرف الوطنيين:(الوظائف العمومية، التعليم غير الجامعي،وظائف أصحاب الحقوقية في فرنسا البالغ عدده٣٨: خدمات الجنائز، محلات التبغ، إلخ...) زيادة على التدابير الحد

---

[1] -إن مصطلحات "ليبرال" و"ليبراليزم" لا تحيل أبدا إلى نظرية ذات دور أدنى للدولة في المجال الاقتصادي والاجتماعي، ولا تحمل أبدا مفهوم "الليبراليزم الاقتصادي الجديد" (néo-libéralisme). وإنما تستعمل في دلالتها النظرية والتاريخية، بالمعنى الأنجلو-سكسوني أكثر منه الفرنكو- فرنسي. تاريخيا فإن هذه الدلالة وجدت في فرنسا، غير أن العقيدة الجمهورية (Jaume, 1997 طغت كليا على الفلسفة الليبرالية الكلاسيكية، أو تحولتها، فقدت دلالاتها الأصلية.

من التمييز، مثل برامج (*affirmative action*)=(التي تهدف إلى تشجيع بعض العناصر المتضررة من التمييز العنصري) التي ينشأ عنها حركة اجتماعية في ميدان الشغل للعناصر المتعلمة من الأقليات المهاجرة،المميزة عنصريا،النسائية.

ومثلما هو الشأن بالنسبة للنضال السياسي، فإن مطالب الأقليات تُسائل،إن لم نقل تُقلل المكاسب السياسية والرمزية للغالبية الثقافية. وتضع الهويات الجماعية، وأنماط التفكير، وحياة الأغلبية الثقافية التي تحاربها على المحك. فالسود يجرمون العنصرية (العالبية البيضاء العنصرية) والنساء يجرمون الهيمنة الذكورية في الشأن الوظيفي والسياسي (الغالبية الكارهة للنساء) والهنود الأمريكيين سلب أراضيهم بالقوة والعنف (الغالبية المتحضرة ضد الثقافات الموسومة بالبيدائية) المسلمون يجرمون العلمنة، الحط من شأن الدين والاعتقاد في التطور (الغالبية الملحدة، وسنرى المثليين وأدوار الجنس).

تجري هذه التحولات السوسيوثقافية، في الوقت الذي تتعرض فيه الفئات الاجتماعية التي تستهدفها الأقليات الرافضة، يعني الطبقات الوسطى التي تحاول الاندماج فيها، والتي هي في غالبيتها بيضاء،تتعرض إلى تراجع متسارع في القيمة الاجتماعية –الاقتصادية والثقافية منذ سنوات١٩٨ .([1]) فالطبقات الوسطى ضحايا آثار العولمة الاقتصادية التي تقلل من قيمة مكتسباتهم ومن مقامهم الاجتماعي الراسي في الدولة الوطنية المتكفلة بحمايتها. فإنها تتحمل أو تخشى الحكة المتصاعدة لليد العاملة، وترحيل الانتاج،وتغيير بنية الشغل، وتراجع الحركية الاجتماعية الخاصة بها وبخلفتها، وتراجع في القدرة الشرائية،والبطالة،الوظائف المؤقة،وعدم الأمن الجسدي. إن الخوف من الضياع أو ضياع المقام الاقتصادي، والمرجع الهوياتي يتضاعف بالنسبة للفئات الاجتماعية التي لا تعتبر فاعلين اساسيين في العولمة، والذين غالبا ما يعيدون إنتاج أنماط حياة وفكر سنوات١٩٦،١٩٧.

يتحول نضال الأقليات في السلم الاجتماعي إلى نضال أيديولوجي وسياسي بين الفاعلين والمدافعين عن العالمية والعولمة، والفاعلية والمدافعين عن حماية الحدود، والدولة،ودولة الرفاه (l'État-providence) لما بعد الحرب. ويصر الفاعلون على ربط تصاعد كره الأجانب (xénophobie) وعدم التسامح الديني، والعنصرية، بالأخطار المتنامية التي يدركها ويعايشها الأفراد،وكذلك بالخطابات الدولية حول تدهور الأمن (الجريمة في المدن، الإرهاب) وحول أخطار (الكوارث الطبيعية، والتكنولوجية، والأوبئة) (Beck, 1999a et b ; 1992a et b) ومن شأن هذه الخطابات أن تفضي إلى خلق ثقافة الخوف ([2]) وتخلق رابطا بين الخطر والبراني (الأجنبي)، وبين الخطر والاختلاف،وبين الخطر والغيرية (أجنبي، مهاجر، آخر مختلف عني) (Perry & Poynting, 2006 ; Morgan & Poynting, 2012)

وابتداء من سنوات١٩٨ وبشكل أشد في سنوات٢٠٠، بدأت هذه الجماعات -وهي تعتقد أن مكانتها تسلب جراء احتجاجات الأقليات، والحماية التي تمنحها الدولة لها- تتشدد وتنحاز إلى الحركات الشعبية المناهضة للدولة،والمناهضة للنخب، وكارهي

---

[1] –بمثال مثير لتفاقم عدم المساواة الاجتماعية حسب تقرير (Caritas le 18 octobre 2013) 6% من السكان الاسبان يعيشون ب ٣٠٧ يورو شهريا عام ٢٠١٢. ضعف العدد في ٢٠٠٨. وارتفع عدد المليارديرات ب 12% في ٢٠١١.
(*The Guardian Weekly*, October 18th, p. 13, « *Wealth gap in Spain is EU's biggest* »).

[2] -هناك شعار يصف الوجهات الحالية في الولايات المتحدة الأمريكية: *God, Gays and Guns.* : (الله،المثليين،الأسلحة)

الأجانب، وتحاول تعديل السياسات العمومية إلى الاتجاه الذي تحسب أنه في صالحها ([1]) بمعنى المحافظة على مكتسباتها وهويتها.

[1] -الحديث المفتوح في الولايات المتحدة منذ ١٩٧٠ من طرف الحزب الجمهوري يجنح إلى تقليص حجم الدولة وحجم البرامج الاجتماعية (*entitlements*) (الاستحقاقات) وقاعدته الانتخابية تريد الاحتفاظ بمكتسباته المالية. يقدر القطاع المالي ابتداء من سنوات ١٩٧٠ أن عوائد الرأسمال تنخفض بشدة،وأن كلفة الدولة مرتفعة جدا. وطالب وحقق فتح الحدود لتصدير رؤوس الأموال إلى دول يكون فيها الأجر وكلفة الإنتاج منخفضين،وإلغاء الفصل بين نشاطات الاستثمار وتجارة البنوك (عام ١٩٩٨ زمن رئاسة بيل كليمنتون) وأنشأ محصولا ماليا كاذبا، مشجعا الطبقات المتوسطة على الاستدانة خالقا بذلك فقاعات وأزمات إقتصادية. بيد أنه منذ أربع أو خمس سنوات يتشدد جناح في الحزب (*Tea party*) (حركة سياسية متعددة الألوان احتجاجية، تعارض الدولة الفديرالية وجبايتها) خاصة،لتطبيق هذا البرنامج،ولتأكيد قيمه ومرجعيات هويته (العائلة،المسيحية،احتقار الفقراء،الفضيلة،نبذ المنحرفين من كل نوع حتى المثليين) الملاحظ أن هذا التيار يهدم الدولة. وفي المقابل يقوم التحالف المناصر لديمقراطيي الفقراء،والطبقات الوسطى التي تكابد التراجع الاجتماعي،والنخب الليبرالية المنتمية إلى الأسر الثرية، والسود، والمكسيكيين، والمهاجرين، والملونين، وغير المسيحيين، والمنحرفين ثقافيا،بالتلاحم والتقوي. إن انعطاف الثقافي لحزب الكيبيك يشبهه. فالمدافعين عن حقوق الطبقات الوسطى، والنخب الفرونكوفونية الصاعدة،تكمم أفواه حاشية المولدين، والعنصريين،وكارهي الأجانب في الحزب وليس له حاليا من قاعدة أساسية إلا أصوات الكاثوليك ثقافيا الخائفين على فقد مكانتهم وسلطتهم في المجتمع.

مصطلح السيرة في السرد الروائي دراسة في رواية " حارة الهلالية"لمحمد جلال"

أ.د. أحمد يحيي علي محمد، أستاذ الأدب والنقد المساعد، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر

- مدخل

تعتمد التجربة الجمالية في عملية تشكلها أولاً، ثم في مرحلة قراءتها ثانيًا على سياق يتكون على المستوى الزمني - في الغالب – من ماضٍ يمثل حالة من التراكم المعرفي، في ظل مرحلة حياتية تعكس وعي صاحبها وما يسكنه من مواقف فكرية ونفسية [1] ويبدو الماضي من هذه الزاوية بمثابة فضاء سيري يقدم مكونًا رئيسًا من مكونات السيرة الذاتية للشخصية الإنسانية عمومًا، والمهمومة بمسألة الكتابة على وجه الخصوص، أما عن الحد الزمني الذي يقف عنده ذاك الماضي فهو هذه اللحظة المعيشة التي يحياها ذاك الكاتب بين عالمين: داخلي وخارجي،الأول: ذو صبغة حوارية متعددة الأصوات (ديالوجية)؛ بحكم حتمية التأثير والتأثر التي تجمع هذا الإنسان بغيره، والثاني ذو صبغة فردية تعتمد على حوار الأفكار (مونولوجية) في محاولة لصناعة موقف يمكن إدراكه بالحواس [2] وتعد هذه اللحظة مفصلية - إلى حد كبير - إنها بمثابة قرار بالالتفات من حالة نفي (لا كتابة/بحث عن معنى ومحاولة صياغته في فضاء ذهني) إلى حالة إثبات/كتابة/ إحالة هذا المعنى إلى صيغة لغوية ملموسة تخضع لقانون القالب الذي ينحاز إليه قلم الكاتب[3] .

وتأخذ هذه العملية إلى ما هو تراثي، تمثله نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني في معالجته لهذه العلاقة بين اللفظ والمعنى، التي منحت الثاني دورًا سلطويا على الأول؛ بوصفه تاليًا له وخادمًا وفق طرح صاحب دلائل الإعجاز[4] وتعد الصيغة اللفظية الظاهرة في بنيتها التركيبية الكلية بمثابة نتيجة نهائية ترضي مجردًا معنويًا يخضع في حضوره الذهني لدى صاحبه لسياق خارجي (عالم الكاتب) ببعديه الزمنيين: الماضي والحاضر واتصالهما بتجربته وما يسكنها من علاقات جمعته بما في عالمه ومن فيه؛ الأمر الذي يجعل من هذا المصطلح (التناص) [5] حتمية وإطارًا تنضوي داخله كل ممارسة قولية أو فعلية، بالبحث في

---

١ – انظر: عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب، من ص١١ إلى ص١٤، طبعة ٢٠١٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٢ – انظر: تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة: د. شكري محمد عياد، من ص٦١ إلى ص٦٥، طبعة ٢٠١٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٣ – انظر: عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب، ص١٩، ٢٠.

٤ – يمكن الوقوف على ملخص لثنائية اللفظ والمعنى في نظرية النظم لدى الجرجاني في مقوله هذا " لا يُتصور أن تعرف للفظ موضعًا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبًا ونظمًا، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني، وتُعمل الفكر هناك؛ فإن تمَّ لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وأنك إذا أفرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك؛ بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولا حقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الكلمات الدالة عليها في الرظق".

– الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، ص٥٣، ٥٤، طبعة ٢٠٠٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٥ – الحديث عن التناص المرتبط بتجاوز النص حدوده الذاتية وانفتاحه على غيره من النصوص والسياقات، في لعبة تقوم على التفاعل والحوار هو في جوهره حديث عن ثنائية (الذات والعالم) الذي تقف منه هذه الذات موقف المتلقي أولاً، قبل أن تشرع في عملية إرسال تضع هذا العالم موضع إعادة إنتاج بناءً على

مكوناتها يمكن الوقوف عند أصداء وظلال تشير إلى آخرين، في ظل وضعية اجتماعية تجعل من كل ذات إنسانية علامةً – بالإفادة من طرح اللغوي فردينان دي سوسير في مجال علم اللغة – ذات طبيعة تعالقية، الاقتراب منها ومحاولة رصدها ووضع تصور حولها يكون وفقًا لسياق مركب العناصر، فيه سابق ولاحق، تشكل هي أحد أجزائه [1].

وبناءً على هذه الرؤية يلوح في الأفق مصطلح (السيرة) وما يتصل به من مادة أدبية فيما يُعرف بأدب السيرة؛ إن اللفظ في معالجته القريبة يتجه ناحية هذه السمة الغالبة على الكون عمومًا – والإنسان أحد مكوناته – ألا وهي الحركة/الرحلة، كما تشير إلى ذلك المادة اللغوية (سَيَرَ) وما يأوي إليها من معانٍ، تتنوع بين الحقيقي والمجازي، وما ينتج عن ذلك من أثر يجد من يرقبه ويسجله بالطريقة التي يراها [2] والحديث عن السيرة بوصفها سمة حياة الإنسان عمومًا واللغة بوصفها أداة تعبير يلجأ إليها هذا الكائن الناطق هو في جوهره حديث عن العلاقة بين الكل والجزء؛ فهذه الأداة في جانبها الأدائي المتعلق بالممارسة تعد مرآة يحرص هذا السائر أن يرى نفسه: ملامحه العقلية والشعورية، ويرى غيره، في عملية لا تخلو من قصد الإبانة والإفصاح والانتقال من حال المعايشة إلى حال الرصد والتعليق والتقييم؛ لذا فإن اللفظتين: سيرة وترجمة يعدان بمثابة صنوين لا يفترقان.

ومفهوم السيرة بشقيه: الذاتي (Autobiography) الذي يهتم بقص الأنا جانبًا من حياتها، والغيري (Biography) الذي يُعنى بتناول سردي من قبل شخصية لحياة شخصية أخرى[3] يمنح فنًا أدبيًّا كفن الرواية قدرًا من المرونة على مستوى التشكيل يتميز بها في الأصل؛ بوصفه قائمًا على ما يمكن تسميته الاحتمال/الظن؛ إذ لا يعرف قالبًا شكليا ثابتًا تخضع له عند الصياغة كل منجزات هذا الفن؛ فلكل بنية روائية وجهها الجمالي النابع من خصوصية تشكيلها؛ بحكم سلطان المعنى/الفكرة الذي يفرض نفسه على الصيغة التي يختارها له فاعل العمل الفني؛ إذن يمكن أن نلمح - بالنظر إلى إبداعات الروائي الواحد وأعمال غيره من المنتسبين إلى هذا الفن - ما يصح أن يُطلق عليه وحدة تركيبية، فيها التجاور تبعًا لوحدة الفن الذي يجمعها جميعًا (فن الرواية)، والتمايز في الوقت ذاته.

طرح مغاير، وموضع التعليق وإبداء الرأي، وموضع الإضافة – أيضًا – إلى ما في هذا العالم في ظل حالة من التراكم المعرفي. إن السلوك الإنساني – عمومًا – واللغوي منه منطوقًا أو مكتوبًا في المقدمة منه بالطبع يعد في جوهره موجودًا متعدد الأصوات بالنظر إلى حتمية التفاعل التي تمارس سطوتها على حياة الإنسان.

– انظر: د. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، من ص٢٩٨ إلى ص٣٠٣، طبعة ٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١ – انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، من ص٤٣ إلى ص٤٩، طبعة ١٩٩٠م (بالاعتماد على رقم الإيداع الموجود في صفحة الكتاب الأخيرة)، مكتبة مصر، القاهرة .

٢ – انظر: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، مادة: سَيَرَ، ركن المعاجم في الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار ٢٠٠٣م، المجمع الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة.

– د. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، من ص١٢٧ إلى ص١٢٩، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، دون تاريخ.

٣ – انظر في مسألة مصطلح السيرة:

– مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص٢٠٥، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م، مكتبة لبنان، بيروت.

– د. إحسان عباس، فن السيرة، من ص١٢ إلى ص١٩، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، دار صادر، بيروت.

– مصطلح السيرة الذاتية (Autobiography)، ومصطلح السيرة الغيرية (Biography) في: www.dictionary.referenc.com

ولا شك في أن للتجربة (موقع الأديب في عالمه، وموقعه في داخل البيئة الأدبية التي يعد واحدًا من أبنائها يؤثر ويتأثر) دورًا مهمًا[1] يضفي على مدلول مصطلح السيرة قدرًا من التوسع والامتداد؛ فتناول الكاتب نفسه بصورة صريحة أو لغيره، أو إشارته الجمالية التي يغلفها الرمز لما في عالمه بناءً على ما انطبع في وعيه يمكن النظر إليه في قراءة كلية على أنه جزء من سيرة ذاتية كبيرة هو بطلها، الذي عايش مستقبلاً من فضائه الخارجي ومتأثرًا وقارئًا، ثم مرسلاً بعد ذلك في أثرٍ لغوي ذي بنية تركيبية مخصوصة يوشي به ويعبر عنه؛ لتأخذ مكانها في مدار سيري أكبر ذي دوائر (سياق ثقافي محلي، وسياق ثقافي إقليمي، وسياق ثقافي عالمي) وهكذا حتى نصل إلى القول: إن سيرة حياة الإنسان/الجنس فوق هذا الكوكب الأرضي هي حاصل كل ممارسة فعلية خرجت وما تزال تخرج ما بقي هذا الكائن في الدنيا.

وتحت هذا التقسيم لفن السيرة بين ذاتي وغيري نجد أنفسنا بصدد ما يمكن تسميته حالة عبقرية يتقاطع عندها الخاص (حياة الفرد) مع العام (حياة الجماعة)، وما هو واقع/حاضر/مضارع مع ما أخذ مكانه في الزمن الماضي، والحقيقي مع المتخيل تبعًا للصورة الذهنية التي قد لا تخلو من انطباعات ومبالغات يرسمها الفرد لنفسه، أو للغير (إنسان أو غير إنسان) تخرج بالأمر من دائر الحقيقة إلى دائرة الخيال، في عملية تضرب بجذورها في عمق الزمن، منذ بدأ الإنسان يطرح أحكامًا وتصورات لبعض ما يقع في العالم أدت إلى خروج ما يسمى بالأسطورة، التي يمكن القول عنها: إنها ظل يقف خلف كل خيال ينجزه الوعي الإنساني في داخل عالمه هذا.[2]

وتتحرك هذه الدراسة عبر مجالها التطبيقي (رواية حارة الهلالية لمحمد جلال)[3] من خلال هذه العلامة (مصطلح السيرة) وما يأوي إليها من دلالات، فيها ما هو فردي وما هو جمعي، وما هو تراثي وما هو آني يعانق تجربة الأديب في سياقه الزماني والمكاني في حضور للفظتين، هما: (ذاتية وشعبية) يشغلان موقع النعت بالنسبة إلى هذا المنعوت (سيرة)؛ بما يفتح أفقًا لقراءة يدفع إليها مسار هذا البناء الفني من الداخل، تصحبها أبنية تساؤلية، مثل:

- ما العلاقة بين هذه الكلمة (الهلالية) وسياق ثقافي ممتد ينتمي إليه محمد جلال؟.

- ما طبيعة حضور هذه الكلمة (الهلالية) في داخل هذا العالم الفني؟.

- هل تكتسب هذه الكلمة (الهلالية) أبعادًا دلالية مضافة؛ بحكم هذه الحياة الجمالية التي تعيشها في داخل سرد محمد جلال هذا؟

- هل ثمة مقارنة يمكن عقدها بين أسرتين: إحداهما لها مكانها في سياق ثقافي تاريخي وفني، تعبر عنه قبيلة بني هلال العربية ومعالجة القاص الشعبي العربي لها فنًا، والثانية: أسرة زهيرة هانم (الأم داخل الرواية) وأولادها: عمرو، كمال، مجدي، صبري، نبيلة في رواية محمد جلال.[4]

---

١ – انظر: د. سيد محمد قطب، السيرة الذاتية في ضوء علم العلامات الثقافي، من ص١٠ إلى ص١٨، طبعة ١٤٣٤هـ، ٢٠١٣م، دار الهاني، القاهرة.

٢ – انظر: جيروم ستولنيتز، النقد الفني: دراسة جمالية، ترجمة: د.فؤاد زكريا، من ص١٠٣ إلى ص١٠٧، طبعة ٢٠١٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٣ – تعتمد الدراسة في معالجتها على الطبعة الخاصة بالهيئة المصرية العامة للكتاب التي خرجت في العام ٢٠٠٠م، وتتصدرها دراسة بقلم د.سمير سرحان.

٤ – يدور حدث هذه الرواية التي تتركب من اثنتي عشرة وحدة سردية حول أحد أفراد أسرة مكانها في حارة تسمى حارة الهلالية؛ ألا وهو البطل عمرو، الذي يعمل ملحنًا، واستطاع أن يحقق في مجاله شهرة واسعة بعد أن ترك مجال الحقوق الذي نال عنه شهادته الجامعية. وهذه الأسرة ينظم حياة أبنائها الأم زهيرة هانم، وتتأثر هذه الأسرة بدرجة كبيرة بما حدث لواحد منها؛ ألا وهو البطل عمرو، الذي يتعرض لحادث مأساوي يلقي بظلال على حياته، وينقسم هذا الحادث

وتسعى الدراسة في تناولها إلى الإفادة من أدوات تحيل إلى مناهج عدة، منها ما يتصل بالبنيوية، وبعلم السرد الحديث، وما يتصل بالقراءة الثقافية والتاريخية للنصوص [1] فعمل الكاتب الفني هو ابن مرحلة بعينها تتأسس على ما سبقها؛ لذا يمكن القول: إن مصطلح مثل (التناص) الذي يشير إلى الانفتاح الحتمي للنص يتبوأ مكانًا لا غنى عنه في كل قراءة ناقدة توظف طرفي هذه الثنائية في عملها (داخل النص وخارج النص).

ومحمد جلال المولود في نوفمبر١٩٩٢م، صاحب رواية حارة الهلالية يمكن الوقوف على جانب من سيرته الذاتية من خلال النقاط الآتية:

قسمين: الأول: حب أول مع ابنة الجيران في الحارة جليلة الذي يواجه عثرة وينتهي بفراق، الثاني: في منتصف مسير هذا البطل في حياته تمر عليه حادثة قتل في مقر سكناه بالمعادي، حيث تُقتل إحدى المعجبات الحاضرات حفلا منعقدًا في منزله، على أثرها يشرع الحدث الروائي في الحركة وصولا إلى الذروة آخذًا معه كل شخصيات الرواية وتنتهي محنة البطل في وحدة الرواية الأخيرة بانفراجة، بمعرفة الجاني الحقيقي وبلقائه بحبه الأول (جليلة) الذي يتزوج بها ويعود معها إلى الحارة من جديد، في احتفال يقيمه أهلها له؛ بوصفه أحد رموز النجاح التي تضاف إلى رصيدها.

- انظر: محمد جلال، حارة الهلالية، من ص٢٩ إلى ص١٩٥.

١ - إن قراءة العمل الأدبي؛ بوصفة بنية لغوية ذات صلة وثيقة بسياق مرجعي يقع خارجها يحيل إلى ما يسمى بالبنيوية التوليدية عند لوسيان جولدمان، التي تضع المنجز الإبداعي في إطار نظرة تقوم على محاولة إيجاد تفسير له بالربط بينه وبين سياق فيه من الملابسات والقضايا ما يجعل من عمل الفنان إحدى الأمارات الدالة عليه، الكاشفة عن مدى قدرته على التأثير؛ ومن ثم فإن القراءة الثقافية للنص تحرص على أن تضع في حسبانها هذا الخارج المرجعي؛ بوصفه سلطة محركة تقف وراء خروج هذا النسق اللغوي على وجهة بعينها؛ لذا فإن معالجة هذا النسق تقتضي الاقتراب منه من خلال فضاء أكبر، يعد هو إحدى العلامات المكونة له، في هذا الفضاء ما هو لغوي وما هو غير لغوي، يمت بصلة إلى البيئة الزمانية والمكانية والسياق الحضاري الممتد الواقع خارج هذا النص، وفي داخل هذا الفضاء الواسع يشكل عمل المبدع حلقة في سلسلة، أو مرحلة من التطور تتصل بأسباب سبقتها، يمثل هو – بدرجة ما- نتاجًا لها مع حركة الفرد والجماعة في مسار زماني تاريخي، الوقوف المتأمل أمام إحدى مراحله يتطلب رؤية تعانق الحاضر الذي يتجسد في كل مرحلة على حدة تدخلها الجماعة، والمضي الذي يسبقها؛ أي أن قضية البنية وفق هذه المعالجة لا تعني عملاً داخل حدود النص فقط، ولا ربطًا بينه وبين سياق خارجي قريب في الزمان والمكان، إنما تحاول التوسع بمفهومها؛ ليكون بمثابة نظام يتركب من نص المبدع؛ بوصفه ابن مرحلة بعينها ومن نصوص وسياقات أخرى، لها موقعها في الزمن وفي داخل حقول معرفية متنوعة.

ولأننا أمام بنية سردية فإن هذه الأداة الفنية (الراوي بهيئاته المتنوعة) التي يعتمد عليها المؤلف في طرحه الحكائي، مع الشخصية المعنية بصناعة الحدث يعدان المصطلحين السرديين الأكثر استخدامًا من خلال هذه القراءة، التي تسعى إلى النظر إلى قضية البنية؛ بوصفها نظامًا تتضافر في تركيبه وتماسكه عناصر ثلاثة: ما هو واقعي يتصل بتجربة الأديب في محيطه الاجتماعي والثقافي، وما هو متصل بنصوص أخرى تشكل علامات تسهم بدورها في تكوين جسد هذه البنية مثل نص الأديب، ونص الأديب ذاته؛ بوصفه نقطة الانطلاق إلى هذه الحركة متعددة الاتجاهات.

انظر:

- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: د. جابر عصفور، من ص٦٥ إلى ص٦٨، طبعة ١٩٩٨م، دار قباء للطباعة، القاهرة.
- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص٨٨، ٨٩، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- د. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، في الجزئية الخاصة بالبنيوية الثقافية، من ص١٠٩ إلى ص١١٢.
- د. حميد لحمداني، النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)، من ص١٤٢ إلى ص١٤٧، طبعة ١٩٩٩م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، من ص٢٥ إلى ص٤٤، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- د. سمير سعد حجازي، نظريات معاصرة في تفسير الأدب، من ص٣٢ إلى ص٣٦، الطبعة الأولى، ١٤٣١هـ، ٢٠٠١م، دار الآفاق العربية، القاهرة.
- د. محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، من ص١٣١ إلى ص١٣٤، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

- المنشأ: حي المنيرة بالقاهرة، ومكان المولد محافظة الشرقية.
- تخرج في كلية الحقوق في العام ١٩٥٣م، واشتغل فترة بالمحاماة، ثم غادرها للعمل محررًا صحفيًّا.
- تدرج في عدد من المناصب الصحفية بدءًا بالمحرر، حتى وصل إلى رئيس تحرير مجلة الإذاعة والتليفزيون.[1]
- استهل نشاطه في عالم الحكايات في ستينيات القرن الماضي، وكانت البداية مع " حارة الطيب"، ثم تلاها " بعد ذلك أعمال كثيرة، مثل: " أيام المنيرة"، " عطفة خوخة"، "قهوة الموارديي".
- ويرى د. سمير سرحان أنه يمكن تصنيف الكتابة الروائية عند محمد جلال من خلال تقسيمها مرحلتين، الأولى: تنتمي تمامًا إلى الاتجاه الواقعي، في هذه المرحلة روايات عديدة، مثل: الرصيف، القضبان، الكهف، الثانية: يحاول فيها الابتعاد عن تصوير الواقع، أو تحقيق مشابهة الواقع إلى آلية مغايرة ترصد الواقع من خلال الأثر الذي يتركه في وعي الشخصية، وقد بدأها محمد جلال برواية "الأنثى في مناورة" وتلاها رواية "الملعونة"، وتنتمي هذه الرواية محل الدراسة إلى المرحلة الثانية في إبداعه.[2]
- والحارة عند محمد جلال ووفقًا لمنطوقه هو تمثل منطلقًا مكانيًّا وموقعًا فكريًّا يسعى الكاتب من خلاله إلى الظهور في ثوب المحايد، وهو يطرح تجربة جمالية لها ظلال مرجعية " إنني لست منتميًا إلى اليمين أو إلى اليسار، بل أنا مواطن من حارة مصرية، وأكتب عن مصر وعن أبنائها، وأشعر أن في حياة الفنان لحظات هي كل حياته"[3]
- الوفاة: ٢٠١م.

وتتكون الدراسة من محاور عديدة:

- **العنوان: مخطط أفقي للقراءة.**
- **العنوان والهيكل البنائي للرواية.**
- **صيغة العنوان وهيئة الراوي.**
- **البناء الدرامي للبطل: جماليات الالتفات.**
- **المعجم الجمالي لمصطلح السيرة.**
- **المرجعية الاجتماعية للنص الروائي**
- **المرجعية التراثية للنص الروائي.**

---

١ – انظر: السيرة الذاتية لمحمد جلال في العدد الصادر من صالون غازي الثقافي العربي في العام ٢٠٠٢م، بإشراف الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة تحت عنوان: "هؤلاء المبدعون بين التكريم والبحث العلمي"، ص٦٣، ٦٤، وص٨٩، ٩٠.

٢ – انظر: مقدمة د. سمير سرحان لرواية حارة الهلالية التي حملت عنوان: محمد جلال والرواية المصرية، من ص٨ إلى ص٢٨.

٣ – انظر: كلمة محمد جلال في احتفالية صالون غازي الثقافي العربي، التي تضمنها الإصدار الحامل عنوان " هؤلاء المبدعون بين التكريم والبحث العلمي"، ص٨٩.

أ - بنية العنوان: مخطط أفقي للقراءة

يعد العنوان إحدى العتبات النصية التي يلجأ إليها المتلقي في نشاطه التأويلي الذي يقوم به إزاء النص المقروء، والتعامل مع هذه الصيغة اللغوية المختصرة – أي العنوان – يتطلب محورين، الأول: بوصفه بنية لغوية مستقلة عن فضاء الدلالة، يستنطقها هذا المتلقي، موظفًا في ذلك رصيدًا معرفيًّا يتيح له تجاوز ما هو قريب مباشر من المعاني وصولاً إلى ما وراءها، في عملية تفرض فيها شخصية القارئ سطوتها على هذا التركيب اللغوي الموجز، الثاني: معالجة هذا الموجز لغةً في ضوء سياق يعد أحد أجزائه، هذا السياق يتجلى في العالم الذي أرسله الكاتب إلى فضاء تداولي يستقبله ويحاوره؛ ومن ثم فإن تناوله يعتمد – وفق ما هو متعارف عليه في علم لغة النص – على علاقة إحالية ذات طرفين، بعدية: من خلال علاقة هذا العنوان بتفاصيل عمل الكاتب من داخله، قبلية: من خلال الوقوف على طبيعة الصلة التي تربط هذه التفاصيل بهذا الرأس اللغوي (العنوان)، وقد يتجاوز الأمر عتبة العنوان إلى سياق أكبر يقع خارج نص الكاتب (الإحالة المقامية)، يتعلق بالبيئة الزمانية والمكانية والثقافية المحيطة بتجربة المبدع، ومما يتمخض عن علاقته التفاعلية بها يستقي مفردات تجربته، ولا شك في أن الطبيعة المكانية التي ينطوي عليها تركيب العنوان تعد بمثابة لوحة إرشادية تؤدي دورًا في عملية القراءة الاستكشافية، وفي عملية الربط بين خارج نص الكاتب وداخله؛ بوصفه صيغة مفتاحية تلقي بظلال دلالية مهمة بالنسبة إلى وعي القارئ تدفعه إلى إنجاز رحلة معرفية بصدد هذا العالم المصنوع من الكلمات.[1]

إن هذه الصيغة "حارة الهلالية" عند محمد جلال مكان في الفن (عنوان إحدى رواياته)، ومكان في الواقع، فعدد من البقاع في داخل مصر وفي عدد من الأقطار العربية المجاورة تحمل هذا الاسم "الهلالية": جنوب مصر – على سبيل المثال – السعودية، السودان، لبنان، اليمن، المغرب، وبعملية تفكيكية لهذا المركب الإضافي نجد أنفسنا بدايةً مع "حارة"، ذاك الدال الذي يأخذنا إلى معنى معجمي: محلة متصلة المنازل، أو مدخل ضيق لمجموعة من المنازل[2] إن هذه الطبيعة المكانية المجردة تأخذ بيد القارئ من عموم لغوي تعبر عنه هذه المعالجة المعجمية إلى خصوص ثقافي عندما نجد لهذا المكان/حارة انتشارًا في داخل القطر المصري؛ بوصفه علامة ثقافية على بقاع تسكنها شرائح اجتماعية محددة – في الغالب – جل أفرادها من الفقراء؛ إن كلمة حارة في رواية محمد جلال هذه تتحرك نحو قريب واقعي تمثله بيئة الأديب التي نشأ فيها (المنيرة) وتذهب إلى قريب فني يتجلى في أعمال روائية له جعلت من الحارة مادةً لها ؛ ومن ثم فإننا بصدد إحالة مقامية تقيم نوعًا من التماسك بين هذا العالم الفني لجلال وجانب من سيرته الذاتية في الواقع من ناحية، ومن ناحية ثانية تضفي على عدد ليس بالقليل من أعماله الروائية سمة تتأسس على الترادف؛ بحكم هذا التوظيف المتكرر للمكان/الحارة في داخلها وما يحمله من شحنات دلالية لا تقف عند حدود محمد جلال؛ فالمكان/الحارة يشكل نقطة التقاء قوية بينه وبين نجيب محفوظ الذي حجز للحارة المصرية موقعًا في بعض عوالمه التي اصطبغت بصبغة واقعية؛ إذن يمكن القول: إن الحارة بمثابة أداة تشبيه جمالية تعين على الربط بين مشبه (محمد جلال) ومشبه به (نجيب محفوظ)؛ لذا يصبح للقراءة المفيدة من عملية التناص ما يبررها في عقد لقاءات موازنة تكشف أوجه الاتفاق والاختلاف بين طرفين/ مؤثر سابق/ محفوظ، ومتأثر لاحق/ محمد جلال؛ بفضل هذا الدال المكاني وما يعلق بدلالته من بعد جمعي/شعبي يلامس شريحة اجتماعية بعينها، يُرجى مراعاته عند التصدي لعوالم فنية تجعل منه مادة لها.

---

١ – انظر: د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، من ص١٨ إلى ص٣١، طبعة ٢٠٠٦م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

– محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، من ص١٦ إلى ص١٩، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٢ – انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: حَيَرَ .

وفي الاقتراب من هذا المضاف يتحرك وعي القراءة في مدارات عدة للرؤية يعززه الصلة الحتمية المفروضة من قبل صانع هذا العالم بين طرفي هذا التركيب الإضافي، الأول: الحضور الدلالي للدال حارة بالنظر إلى تفاصيل عالم الفن الذي يشير إليه، الثاني: خارج نص جلال ويسكن عالم الفن أيضًا، تمثله بعض أعمال عَلَم روائي مثل نجيب محفوظ، الثالث: مرجعي يوجه النظر إلى ما تعنيه الحارة بالنسبة إلى البناء الاجتماعي المصري .

وتنتقل القراءة التفكيكية للعنوان مما هو مكاني/الحارة إلى محتوى حامل لأبعاد تاريخية زمانية (المضاف إليه/الهلالية)، الذي يفتح أفق القراءة على سيرة تمتزج فيها الحقيقة بالخيال، وإن كانت مساحة هذا الأخير تحظى بالنصيب الأكبر في تشكيلها عبر الزمن؛ إنها السيرة الهلالية، هذه الملحمة الطويلة التي تغطي مرحلة تاريخية ممتدة تبلغ الذروة في عصر بني العباس، تحديدًا منذ أواخر القرن الرابع الهجري حتى القرن السادس، وتبلغ نحو مليون بيت من الشعر، مركزة في جانبها الأكبر على هجرات بني هلال العربية باتجاه الغرب وشمال إفريقيا وصولاً إلى تونس؛ إن المضاف إليه في عنوان محمد جلال يعد محطة شديدة القلق تأبى المقام عندها، بل تدفع المتلقي إلى خروج يوزاي ما مر بحياة هذه الجماعة العربية كثيرة العدد في داخل شبه الجزيرة العربية من غزوات وإغارات وأسفار إلى العراق والشام، ثم هجرة إلى مصر، ومنها انتشار باتجاه الغرب، في حالة يمتزج فيها السياسي بالاقتصادي والاجتماعي بالديني، أما عن الفن الذي أعاد بناء هذه السيرة تبعًا لذوق معين فإنه يرتقي فوق لبنة ما هو تاريخي ليشيد لهذه الجماعة العربيةعالمًا رحبا من الخيال، يكاد يبتعد بها بالكلية عن الملابسات الحقيقية التي أحاطت بمسير أهلها في الزمن. وتنقسم هذه السيرة إلى حلقات متعددة، الأولى: تعالج حياة بني هلال منذ ظهورهم في الجزيرة، الثانية: رحيلهم واستقرارهم في نجد، الثالثة: حروبهم وأعمالهم في الغرب التي يطلق عليها التغريبة، وهذه الأخيرة مقسمة أربعة أقسام، الأول: مواليد الأبطال، مثل: سلامة بن رزق (أبو زيد)، ودياب بن غانم الزغبي، الثاني: الريادة؛ أي رحلة أبي زيد مع أولاد أخته يحيى ومرعي ويونس لريادة بلاد الغرب، الثالث: التغريبة، التي تُعنى بحروب الهلالية في الغرب وانتصارهم على الزناتي خليفة، الرابع: مخصص للأيتام، ويعنى بما دار بين بني هلال من خلافات حتى انقلبوا على أنفسهم وقتل بعضهم بعضا [1]

إذًا من خلال صيغة العنوان يمكن القول: إننا بصدد حالة من الاشتقاق الدرامي، ذات امتداد زماني ثقافي؛ لقد اشتق الوعي الشعبي الجمعي مما هو تاريخي مقيمًا عالمًا موازيًا له وفق رؤية تنحاز إلى مفردات البطولة وما يلحق بها من معاني الكفاح والمجد والعظمة والانكسار حينًا وتحقيق الانتصار أحيانًا أخرى، هذه المعاني التي يحرص الحاكي الشعبي على بثها في نفوس الجمهور المستقبل، وفوق عتبة هذا الفني المؤسس على ما هو تاريخي يأتي واحد مثل محمد جلال ليبني طابقًا فنيًّا فوق سابقيه؛ بما يفرض على وعي القراءة عقد ما يمكن تسميته مقارنة حتمية بين جماعتين، جماعة تشغل مكانًا في النص التاريخي وفي النص الشعبي الفني (بنو هلال)، وجماعة ثانية تسكن المبنى الحكائي في نص محمد جلال(أسرة زهيرة هانم وفي المقدمة منها البطل عمرو)؛ يعين على ذلك الربط سلطة التجربة الخاصة بالمؤلف وما تمليه على صاحبها فيظهر في فنه.

---

١ – انظر: د. محمد الجوهري، موسوعة التراث الشعبي، من ص٢٧٠ إلى ص٢٧٤، المجلد الرابع (الأدب الشعبي)، الطبعة الثانية، ٢٠١٢م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

– د. إيمان فؤاد على الجويلي، مختصر كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر للعلامة عبد الرحمن بن خلدون، من ص٣٢١ إلى ص٣٢٤، طبعة ٢٠١٢م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

إذًا نحن على موعد مع طبقات للمعنى تسكن خلف هذه القشرة اللغوية الظاهرة "الهلالية"؛ فمن الحارة في عالم الرواية عند محمد جلال إلى محلة تحمل هذه التسمية في البيئة المصرية والعربية على امتدادها شرقًا وغربًا وشمالاً وجنوبًا، وتتمدد الدلالة مصافحة ما هو تاريخي له موقعه في الزمن الماضي، توضحه هجرة بني هلال من الشرق إلى الغرب وما أحاط بها.

ب- العنوان والهيكل البنائي للرواية

إن التركيب الإضافي الذي يتضافر فيه المكان والزمان يحيل إلى البنية الكلية للرواية في الداخل ذات الاثنتي عشرة وحدة، بالنظر إلى ما يأوي إلى مدلول كل من المضاف"حارة" والمضاف إليه"الهلالية"؛ فكل وحدة تحمل كلمة ثابتة تتكرر "الهلالية"، وبجوارها رقم الوحدة على الترتيب، على سبيل المثال: الهلالية١ ، الهلالية٢ ، الهلالية٣..إلخ؛ فإذا كانت كلمة "حارة" تشير معجميًّا إلى محلة متصلة المنازل، أو مدخل ضيق لمجموعة من المنازل فإننا على المستوى البنائي بصدد حالة من الانعكاس/التوظيف الجمالي لهذا المعجمي؛ فالحارة فنًا تصير الفضاء النصي للرواية، ومنازلها تبدو في هذه الوحدات السردية المتصلة الاثنتي عشرة، التي تكون في مجموعها هذه المحلة الجمالية "حارة الهلالية"؛ ومن ثم تصبح هذه القيمة الدلالية المضافة بمثابة توسيع حكائي لما هو مجمل معجميًّا، في عملية كاشفة ترسخ لهذه الثنائية التي أشار إليها اللغوي فردينان دي سوسير، ألا وهي ثنائية (اللغة والأداء)، أو (اللسان والكلام)[1] والفن في أحد وجوهه يشغل بالطبع الطرف الثاني في هذه الثنائية[2]

وتزداد أواصر القربى تماسكًا بين هذه الحلقات المتجاورة بفضل هذا المتكرر "الهلالية" في عناوينها الاثنتي عشرة ، وبفضل وجود خيط درامي رابط بينها جميعًا؛ فشخصياتها الرئيسة: عمرو، كمال، مجدي، صبري، نبيلة تنضوي في علاقة منطقية واحدة (علاقة الأخوة) تحت مظلة واحدة (شخصية الأم زهيرة)؛ لذا فإن منطقة التلقي تجد نفسها في حالة حركية نشطة بين ما يمكن تسميته معجمين: معجم واقعي تاريخي تشغله بنو هلال والوجود التاريخي المتعلق بها، ثم الفني الشعبي لسيرتها الذي يحجز مكانه في المكتبة الثقافية العربية؛ بوصفه علامة تراثية بارزة، ومعجم فني روائي، تستحيل فيه هذه الجماعة إلى جماعة جديدة؛ إنها الهلالية على طريقة محمد جلال، عندما تتجلى في الأم زهيرة هانم وأولادها الخمسة، ثم تتوسع الدائرة بإضافة سكان الحارة.

ويحيل المكون العددي للرواية (١٢) إلى هذه الحالة الزمنية التي تتمثل في السنة، في عدة الشهور عند الله؛ فنحن بصدد مسير حكائي يحاكي في تكوينه وترتيبه السنة في دنيا الناس، وتمت هذه الوضعية الزمنية بصلة لما هو كائن في صيغة عنوان الرواية؛ فالمضاف إليه "الهلالية" الذي يسافر بوعي القراءة إلى ما هو تاريخي، ومن المعلوم بالضرورة أن قوام التاريخ حوادث ليست بمعزل عن مسلمة الزمن وحركتها، التي تنتج معها أيامًا وشهورًا لتتوالى مسميات الزمن بعد ذلك (سنون، عقود...إلخ)، يعزز هذا الرباط بين الرقم (١٢) ومدلوله الزمني والمضاف إليه في عنوان محمد جلال "الهلالية" ما يحتويه هذا الأخير من دلالات تشير إلى ما له مكان في تاريخ الجماعة العربية (تراثها).

---

١ – انظر: جوناثان كلر، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، من ص٣٢ إلى ص٣٥، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة .

٢ – وقد تخفي هذه البنية التسلسلية القائمة على ترتيب عددي منطقي رغبة ضمنية لدى المبدع في تسهيل مهمة المعنيين بالمعالجات التليفزيونية لأعمال كهذه، تتحول من خلالها من فضاء الورقي المكتوب إلى عالم الصوت والصورة؛ مما يتيح لها مساحة تواصلية أكبر في منطقة التداول.

– انظر: عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي (قراءة سيميائية)، من ص٣٠ إلى ص٣٤، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

– د. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، من ص١١٨ إلى ١٢٢، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

إذن يمكن القول: إن البعدين المكاني والزماني لتركيب العنوان يلقيان بظلال على الهيكل البنائي للرواية؛ الأمر الذي يزيد من حظوظ التماسك بين أجزائه، في ظل علاقة إحالة بعدية تضفي على الصلة بين هذا المجمل/الرأس/العنوان، والمفصل/جسد الرواية ذي الاثنتي عشرة وحدة جوًّا من الانسجام المؤسس على قدر من التشابه/الترادف.

نتيجة لهذا الطرح يتبين أن العنوان يعطي مؤشرًا يضيء هذا الالتفات من موجود سلفًا في سياق الواقع الجمعي بهوية محددة يُعرف بها إلى موجود جديد في عالم الفن، يعيد إنتاج مفهوم جمالي للهلالية؛ فالمسير التاريخي لجماعة بني هلال قد أضحى مادة تتم من خلالها عمليات اشتقاق؛ فمن موقعها في حقل التاريخ إلى معالجة الروح العربية لها في بناء سيري موصوف بالشعبية، يستقر المقام في قالب حكائي ينتمي إلى فن الرواية، رحلة إذًا تضاهي نمط حياة الرعوي العربي الذي دأب على الانتقال وفق مقتضيات تطرح نفسها عليه، وتتنوع وفقًا للمقام الخارجي الذي يحيط به، ولا شك في أن هذا النمط الذي يعد جزءًا من الطبيعة الرحلية لحياة الإنسان في الأرض عمومًا قد ترك بصمات له فيما قدمه من آثار منطوقة ومكتوبة، وبالنظر إلى الصبغة الزمنية المميزة للهيكل البنائي للرواية يلاحظ وجود حالة اتساق بين الزمن، الذي سمته الحركة، وهذه المتوالية الرحلية التي تأخذ الهلالية مكانها فيها:

- الهلالية في حقل التاريخ.
- الهلالية في خيال الراوي العربي الشعبي (فن السيرة)
- الهلالية في معالجة أدبية تنتمي إلى فن أدبي ظهر حديثًا (فن الرواية).

وفي هذا المسار تبدو جلية ثنائية (الحقيقة والخيال)[1]

ت- صيغة العنوان وهيئة الراوي

إن علاقة القرابة القائمة بين المضاف إليه/الهلالية ومضمونه التاريخي والرقم (١٢) ودلالته الزمنية، يضاف إليها الوضعية الجمعية للهلالية، في إشارتها إلى مجموع وليس فردًا يبدو أنهما قد تركا بصمات على هيئة الراوي القائم بالسرد في داخل الرواية؛ فإذا كنا نتحدث عن جماعة مروي عنها في التاريخ وفي الفن الشعبي فإن استلهامها وفق معالجة جمالية خاصة عبر أحد كتاب

---

١ - من هذا العرض يتبين أن هذه البنية اللغوية التي تتميز بالاختصار ويمثلها عمل الأديب عمومًا إذا ما قورنت بما تحيل إليه من نصوص وسياقات في إطار سطوة التناص وهيمنتها على وعي هذا الإنسان/الأديب تجعل من سمة الخيال التي يتصف بها هذا العالم (عالم الفن) أداة جذب لهذا الملتقي،تؤدي دورها عبر محورين، الأول: إكساب هذا المنجز الإبداعي خصوصية/هوية بإزاء النصوص الأخرى التي تشاركه الانتماء إلى نوع بعينه داخل هذا العالم/عالم الفن، كالرواية على سبيل المثال، الثاني: من هذه الخصوصية على مستوى الشكل – التي تعد وسيلة – تنتقل الذهنية القارئة إلى عوالم دلالية تطرح نفسها على وعيه، آخذة به إلى سياقات معرفية تجمعها بهذه الصيغة الظاهرة أواصر قربى، وهنا قد تكمن المفارقة في أن هذا البناء الملموس المصطبغ بصبغة جمالية قد يحيل إلى ميتافيزيقي غير مرئي يأخذ بيد المتلقي إلى حقيقة لها موقعها في فضاء الدلالة المتعلق بهذا الفيزيقي المحسوس/عمل المبدع؛ إن الإمتاع وإن كان أحد المقاصد التي يعنى بها كل من مرسل العمل ومستقبله فإن الفكرة/القضية التي تخاطب العقل تعد بمثابة حتمية لا محالة سيدركها هذا المستقبل وراء هذا الغلاف الخيالي القريب إلى حواسه.

– انظر: د. عبدالرحيم الكردي، قراءة النص، من ص٤٢ إلى ص٤٧، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

– د. سيد محمد قطب، د. جلال أبو زيد، جماليات التناص في الخطاب الأدبي، من ص١٦ إلى ص٢٤، الكتاب٢٦، طبعة ٢٠١٤م، سلسلة المبدعين العرب، إصدار صالون غازي الثقافي العربي، القاهرة.

الرواية حديثًا قد جعل من هذه الأداة الفنية عنده (الراوي) حاملة هذه الصبغة الجمعية؛ فظهوره في الوحدات الاثنتي عشرة يعتمد على بناء ثلاثي الأبعاد:

- الراوي العليم: الذي يقدم شخصياته باستخدام ضمير الغائب بأشكاله.

- الراوي السيري: عندما تلتحم إحدى الشخصيات بموقع الراوي فتؤدي الاثنين معًا، دور التمثيل وصناعة الحدث، ودور الراوية حاكية عن نفسها موظفة ضمير المتكلم أنا.

- الراوي المسرحي: الذي يلجأ إلى صناعة مشهد يقرب بين المتلقي وشخصيات العالم الفني دون وسيط، من خلال منظومة الحوار المنعقد بين هذه الشخصيات[1]

إننا إذًا بصدد جملة اسمية لها تمددها (الهلالية جمع)، وإلى هذا الفضاء الإسنادي الاسمي يأوي التاريخ، والسيرة الشعبية، ورواية محمد جلال هذه التي اختارت للراوي الذي يقوم بالسرد هيئة ثلاثية الأبعاد، وقد تمنح هذه الجملة القارئ تصورًا مفاده أنه يقترب من هذا الخيال الشعبي الذي أنجز لهذه الجماعة (بنو هلال) سيرة تكونت عبر زمن طويل راوٍ يحمل صبغة جمعية - أيضًا - ينتمي إلى فن محسوب على ما يسمى بأدب الخاصة الذي ينتجه فاعل محدد معلوم[2] فإذا كنا أمام جماعة أنجزت في الواقع حدثًا رصده التاريخ فإن هذه الجماعة قد استحالت إلى جمع يحكي عنها في سيرة فنية، الخيال صاحب الغلبة في إنتاج أحداثها، ثم إلى جمع ينعت الراوي الذي يتولى إعادة توظيفها، كما هو الحال عند محمد جلال، ولا شك في أنها عملية تضفي علىهذه الدلالات المستقاة بعدًا إيقاعيًا يقوم على الجناس الناقص بين جماعة/الهلالية وجمع حاكٍ في السيرة الشعبية، وجمع تتصف به هيئة الراوي عند محمد جلال.

وهذه نماذج على هيئة الراوي:

في الوحدة الأولى "الهلالية١ ":

" لن أنتظر أكثر من ذلك، قالها كمال وهو ينظر في ساعته، قالت الأم وهي تضع طبقا من الطعام الساخن على المائدة: لن يتأخر عمرو، قال كمال: عمرو فنان لا يهمه الزمن، قال صبري ساخرًا: ساعتك تدق ذهبًا في زمن الفهلوة، قال كمال وهو يملأ فمه بالطعام: ليس عندي وقت للكاتب التقدمي، ضحك مجدي وكأنه قال بضحكته: صبري يغير جلده هذه الأيام..توقف كمال عن الطعام فجأة، تذكر شيئا ينبغي أن يقوله لمجدي..انفعل مجدي موجهًا حديثه لأمه التي ما زالت تعد المائدة: يريد أن يأخذ تحويشة العمر التي شقيت بها في بلاد الخليج..نظرت الأم إلى صورة الأب المعلقة في صدر الحجرة وقالت: الله يرحمه، كان يقول: كمال لا يشبع، ضحك مجدي، نظر كمال إلى نبيلة، تخاف أن تتأثر من الكلام، قال: أخوك كمال أولى من الغريب، قالت نبيلة في حب: ماذا تريد يا كمال؟...قال مجدي في انفعال: لا تستخدم أسلوبك الناعم معها، نبيلة مسافرة إلى باريس للدراسة، وتحتاج إلى كل قرش...وانفتح الباب ودخل عمرو..ألقى بنفسه في حضن أمه، أوشك أن ينفجر عمرو بالبكاء، تمالك نفسه، قفز إلى رأسه

١ - انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرين، من ص١٩٨ إلى ص٢٠١، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

- د. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، من ص٤٦ إلى ص٥٥، الطبعة الثانية، ١٤١٧هـ، ١٩٩٦م، دار الرشر للجامعات، القاهرة.

٢ - انظر: د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، من ص٤ إلى ص١٤، الطبعة الثالثة، دار غريب، القاهرة .

ما جرى، كان يفتح بيته لجلسة الأصدقاء المعتادة في ليلة العيد...قالت له فتاة شقراء: أحبك يا عمرو..تراقص اللحن أمام عينيه، كما لو كان عروس بحر، وفي اللحظة التي شعر فيها أنها استسلمت له..سمع طرقات على الباب..سمع صراخًا..ماذا جرى يا سيدة؟..أبصر الشقراء التي قالت له بدلالها في أول الليل: أحبك يا عمرو ملقاة على الأرض... تذكر أنه يوم العيد، دخل حجرته، مد يده إلى زجاجة العطر التي اشترتها له المطربة صافيناز من باريس...قال لسيدة بصوت خلا من التوتر: اطلبي الشرطة، وإذا أرادوني في شيء فأنا عند أمي في الهلالية...نظر إلى نفسه في مرآة العربة، قال ساخرًا: سيقبضون عليك يا سي عمرو ويشنقونك بتهمة خنق امرأة لا تعرفها...تذكر جليلة، وجد نفسه يصرخ: لماذا تركتني يا جليلة؟ أجبرها أبوها على ترك الحارة..هل سيلتقي فجأة بها في هذا الزمن الذي يعادي الحب"[1]

إن هذا المقطع المطول في رواية محمد جلال يمثل الأساس الحكائي الذي يبث في وعي القارئ عناصر ضرورية تتعلق بالشخصيات والحدث، هي بمثابة مصباح ينير له طريقًا في هذا العالم، وفي هذا المقطع المجمع الذي تلتقي فيه شخوص الرواية الرئيسة، في وعاء زمني محدد "يوم العيد" يعكس موقفًا دراميا، يفتح بابًا لأبنية تساؤلية، على هذا النحو:

- هل سيدوم هذا الحشد (أم وأبناؤها) بأفراده مجتمعين في ظرف زمني يبرر وجوده "يوم العيد" طويلا في داخل وحدات الرواية؟

- هل بين هؤلاء الأخوة وشائج قربى أخرى فكرية ونفسية غير هذه العلاقة المنطقية التي تجمعهم؟

- هل الجوار المؤسس على رباط الأخوة ينطوي على مفارقة تخفي وراءها مسافات ذهنية ووجدانية يرسخها إحساس بالغربة؟

إن هذا المقطع المفصل في وحدة الرواية الأولى يرسم أمام وعي المتلقي ملامح الحدث والشخصيات وسياق الزمان والمكان – بدرجة كبيرة – ومن ورائها هيئة ذاك الراوي المنظم لعملية الحكي التي تتأسس دعائمها على ضمائر ثلاثة: الغائب، المتكلم، المخاطب.

وفي سماء هذا المقطع تتجلى أنجم تؤدي دورًا في هداية القارئ وهو يخوض رحلة معرفية، يسعى فيها إلى إقامة جسور للصلة بين داخل النص وخارجه:

- أسرة زهيرة هانم

- حارة الهلالية

- يوم العيد: الذي يرتبط في مجيئه برؤية هلال الشهر العربي، ولا يخفى ما بين الهلال ، وبني هلال، والهلالية من انسجام وتداخل.

- حادثة القتل: التي يخرج منها المتلقي إلى سلوك إنساني عام، يضرب بجذوره في تاريخ الإنسانية، منذ قابيل وما فعله بأخيه، ومن هذا العام نقترب بهذه المفردة (القتل) من خاص ثقافي يتصل بواقع قبيلة بني هلال ومن ورائها الشخصية العربية عمومًا في شبه الجزيرة وغيرها، وما يقترن بحياتها من إغارات وأيام وغزوات وفتوحات، ولا شك في أن معالجة الحاكي الشعبي لسيرة هذه الجماعة وإشاراته إلى أمجادها وبطولاتها، يوظف بصريح القول وخفيه هذه المفردة في طرح معاني القوة والشجاعة.

---

١ – محمد جلال، حارة الهلالية، من ص٣١ إلى ص٣٩ .

إن يوم العيد - وثيق الصلة برؤية هلال الشهر العربي - يأخذ بيد المتلقي إلى الشكل الذي تحمله المآذن في ثقافتنا الإسلامية؛ فوجود الهلال في اتجاه بعينه فوق المأذنة يتيح للرائي معرفة اتجاه القبلة في المنطقة الموجود بها، واتجاه القبلة يسافر بالبصر ومعه العقل إلى هذه البقعة (شبه الجزيرة العربية)، وفي حضور كاتب روائي مثل محمد جلال يخاطب بعمله المتلقي المصري أولاً ندرك أننا معه على موعد مع رحيل معرفي باتجاه الشرق، هذا الرحيل ليس ببعيد عن الظرف الزماني والمكاني المحيط بتجربته، وما يموج به من تيارات فكرية، مثل التيار القومي المعني بفكرة القومية العربية الساعية إلى تجاوز الأطر المحلية على المستوى الجغرافي والثقافي وصولا إلى اتحاد، تعززه اللغة الواحدة، والجوار الجغرافي، والمشترك التاريخي والثقافي والعقدي، ولا شك في أن هذه الرؤية التي تشجع عليها مكونات لغوية، مثل: الأسرة، يوم العيد، وما يلحقهما من مفردات في هذا المقطع المفصل في وحدة الرواية الأولى تمنح هذا التركيب الإضافي "حارة الهلالية" موقع المبتدأ في جملة ذات أخبار عدة، أحدها تكشف عنه تجربة محمد جلال الفنية هذه، عندما نعرف من راويه أن حارة الهلالية إحدى البقاع الموجودة في مصر، وكأننا بحاجة إلى أخبار أخرى تتشكل جماليًّا وتحيل إلى باقي أجزاء الجماعة العربية الكبيرة/الوطن العربي شرقًا وغربًا وشمالاً وجنوبًا؛ لنجد أنفسنا أمام افتراضات، مثل: حارة الهلالية مصر، حارة الهلالية السعودية، حارة الهلالية العراق، حارة الهلالية الشام، حارة الهلالية المغرب...إلخ ومع كل خبر بنية جمالية تشير إليه بناءً على تجربة كل المبدع ووعائه المحلي الخاص الذي ينتسب إليه.

وعلى الرغم من وجود جسر يربط بين عالم محمد جلال الفني "حارة الهلالية" وإرث ثقافي تمثله سيرة بني هلال في التاريخ وفي الفن بالنظر إلى مفردات مثل: أسرة زهيرة هانم، الهلالية، القتل، يوم العيد، فإن هذه المفردات نفسها تصنع في الوقت ذاته مسافة تفرق الطرفين، عندما يكتشف القارئ أن المضامين المتصلة بهذه المفردات بينها وبين أبطال السيرة في الحكي الشعبي فجوة، يُسأل عنها خيال الذات المبدعة؛ إذ لم تستغرقها عوالم السيرة بحيث تقع أسيرة لها لدرجة تجعل من " حارة الهلالية" ما يمكن أن نسميه إطنابًا سرديا لما سبق في التاريخ أو في الفن الشعبي؛ وكأن اقتراب المبدع بخياله مما سبقه كان لأجل الانطلاق بعيدًا بغية التأسيس لعالم سردي يحظى بقدر من الاستقلالية، يتواصل مع الماضي/التراث ليجعل منه أساسًا يقف عليه ليقول هو كلمته.[1]

إن هذه الرؤية الجمعية التي يشجع عليها هذا الملفوظ شديد الكثافة "الهلالية" تدفع إلى طرح نماذج أخرى تعبر عن هذا البناء ذي الصبغة الجمعية للراوي عند محمد جلال:

من الوحدة الثالثة "الهلالية٣":

" عرفت الأم من مجدي ما قاله عمرو للمحقق، فقالت في انفعال: تدافع عن قاتلة؟! أوشك أن يقول لها سيدة ليست قاتلة، ولكن نظرته وقعت في نظرتها، كما لو كان خوفه من أمه الذي تربى معه منذ أن كان طفلاً تفجر للحظة..توقع عمرو أن تقول له أمه اترك فيللا المعادي وعد إلى حارة الهلالية، ولكنه لن يعود لمجرد أن أمه تريد هذا..فجر حنان أمه في داخله رغبته في أن يبكي

---

١ – من هذا التصور يتضح حرص العمل الإبداعي على إنجاز يتمثل في قدرته على ولادة نصوص أخرى، وجودها ليس مرهونًا فقط بعمق تجربة ذلك الفاعل المرجعي التي استحالت إلى فن، لكن بما يطرحه وعي المتلقي على هذا المتخيل النصي من افتراضات يسعى إلى البحث عن إثباتات لها في ثنايا هذا المتخيل؛ ومن ثم فإن فاعلية هذه البنية فيما تتركه من أثر دلالي يضعها في منطقة وسط بين وعيين تتحرك بينهما ذهابًا وإيابًا، إذا ما كان هذا المستقبل يعتمد في نشاطه على أسلوب ربط العمل أو وضعه في سياق أكبر، يتيح له أن يكون علامة وسط حشد من العلامات، تفسيرها يتطلب قراءة سياقية، كما أشار إلى ذلك جيروم ستولنيتز.

– انظر: جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة: د. فؤاد زكريا، من ص٦٦٩ إلى ص٦٧١ .

على صدرها ويحدثها عن عذاباته..قال بضحكة حزينة: ملأت الدنيا بنغم الانتصار واستيقظت لأجد كل شيء من حولي مهزومًا..أنا مهزوم يا أمي، أدفن هزيمتي كل ليلة في الناس، شعر بأنها قد أخطأت؛ كان ينبغي أن تسيطر على أعصابها ولا تنفعل؛ عمرو ما زال طفلا، تأسره لمسة حنان...نظر في المرآة ...ابتسم، كأنها تقول له لم تعد حرًا؛ هناك امرأة في الزنزانة تكبل حريتك، تساءل بصمته: ما الفارق بين سيدة وأمه؟ تسجنه هي الأخرى بحبها، دائما هو محاصر بالحب القاتل"[1]

نموذج ثالث لهيئة الراوي من الوحدة الخامسة "الهلالية٥":

" طار وقبل أن يقول كمال شيئا، قال عمرو بسرعة: الرجل الأسمر من بيتك للطائرة، رجل مهم إلى هذا الحد! قال كمال ساخرًا: حارس رجل مهم، لماذا خنقها؟..وكأنه عثر على دليل براءة سيدة، فقال: سيدة بريئة، وكأن عمرو لم يقل شيئا، قال كمال: المرأة الشقراء تحبك، وطلبت من الرجل المهم أن تزورك وهو لا يرفض لها طلبًا، فأعطاها طائرته الخاصة، وجاء معها حارسه الخاص..وزوجته ابنة عمه وأم أولاده امرأة غيور، لا تتصور أن تشاركها امرأة في زوجها، قال عمرو بسرعة: أمرت حارس زوجها بالتخلص منها، قال كمال: وهو خبير في القتل، متخصص في قتل من تريد سيدته التخلص منه، تعرف أن هذا النوع من النساء كالنحلة؛ تقتل الذكر بعد أن ينتهي من مهمته، قال عمرو ساخرًا: ماذا فعلتُ حتى أُعاقب هذا العقاب؟!"[2]

نموذج رابع من الوحدة السادسة "الهلالية٦":

" طار الأندلس يا حبيبتي، قالها مجدي وهو يضحك في سخرية..تعودت على سماعه يقول: صرنا أغنياء وجاء وقت الضحك، ولكنها أحست بالخوف؛ وجدت نفسها تقول: هرب الرجل؟ لم تستطع نبرته أن تكتم حزنه وهو يقول: بعد أن سرق تحويشة العمر..لماذا شقيتُ بصحراء النفط؟..أعرف الرجل تقيًّا..لابد أن الحكومة أرسلت من يطلق فرية حتى يخرب بيته...لا يمكن لمن يحفظ كلام الله أن يسرق أموال الناس..لا تخبري أمي يا سهام، تذكرت أمه السبب في كل ما جرى لهما؛ طلبت منه أن يضع كل ماله عند هذا الرجل، وعندما اهتزت الثقة بهذا الرجل رفضت أن تجعله يستجيب لرغبتها في أن يسحب ماله من عنده، أرادت أن تقول له: أمك التي أضاعتنا، ولكنها قالت: أضعتنا يا ابن زهيرة هانم؟! ارتاح لأنها لم تقل له: يا ابن أمك..سقطت نظرته على أساورها، يبيع ذهبها ويسافر إلى باريس ويعطي عمرو ما يريد ويصرف على معركته مع الرجل..أبصرت الأم تقف أمامها..ابنك لم يعد يملك شيئا؛ هرب الرجل بكل ماله..نظرت إلى مجدي في غضب..لن تكون ابني حتى تسترد مالك الذي لم تحافظ عليه كالرجال، ابتسم ابتسامة بلهاء وهو يقول: سيعود الأندليس"[3]

الملاحظ أن هذه الهيئات الثلاث للراوي تتضافر جميعها لتكشف عن صوت واحد مهيمن له الغلبة؛ يقرأ الشخصيات من داخلها: خواطرها، حالاتها النفسية، يطلق يدها بشكل جزئي لتتحدث بنفسها وتحاور غيرها، لكنه أبدًا لا يتخلى ولا يتوارى تمامًا بعيدًا عن منظومة الحكي؛ إن هذا الصوت الذي يبني حاجزًا فاصلا بينه وبين الحكاية بحدثها وشخوصها لا يعطي للمتلقي فرصة كاملة ليعيش داخل هذا العالم الفني مستغرقًا، بل يظل دائمًا على مسافة منه، بسبب هذا الصوت السارد الذي لم يكن أبدًا واحدًا من الممثلين في الرواية؛ إن الضمائر الثلاثة: الغائب، المتكلم، المخاطب التي تتعاون لتصير عَمَدًا يقف عليها، ولتقدم

١ - محمد جلال، حارة الهلالية، من ص٥٥ إلى ص٥٩ .

٢ - السابق، ٧٣، ٧٤ .

٣ - السابق، من ص٨٥ إلى ص٩٥ .

بجلاء لحضور ذي سطوة؛ ألا وهو حضور هذا الراوي العليم المهيمن بهيئته هذه على غيرها تقترب بهذا السارد من وضع الراوي في القص الشعبي الذي يبقى دائما فارضًا وجوده أمام الجمهور المتابع لعمله، وإن لجأ إلى التنوع في آليات ما يقدمه.[1]

وبناءً على هذه الحال المرتبطة بهيئة الراوي يمكن القول: إننا أمام مصب لأنهار نصية عدة، تؤدي علاقة الإحالة المقامية القائمة بين نص "حارة الهلالية" وخارجه:

- الأول: الحضور القبلي للشخصية العربية وما طرأ على مسيرها في مراحل تاريخية متعاقبة، منطلقه المكاني الأثير شبه الجزيرة العربية.

- الثاني: رؤية فنية خيالية لا تخلو من طابع أسطوري، تقدم هذا الحضور في ثوب مثالي بطولي، يكاد يتخلص في ارتقائه في سلم الخيال من ملابسات اجتماعية وسياسية وطائفية تفرض نفسها في نص التاريخ الأسبق وجودًا.

- الثالث: سياق المرجع المحيط بواقع المبدع فاعل النص الروائي، وما يطرحه على ذهنه من قيم فكرية توجه عالمه الوجهة التي يبدو عليها بناؤه الشكلي الظاهر وما يخبئه من دلالات؛ الأمر الذي يجعل من الهلالية/العنوان في الفن، والحارة في الواقع وفي الفن وما يعلق بها من شخوص في عالم الرواية بمثابة آلة جمالية منتجة لتراكيب تساؤلية طوال الوقت، تدفع باتجاه فضاء رحب لا يتجمد عند السياق الزماني والمكاني القريب الذي يخص محمد جلال.

- الرابع: السياق النصي لحارة الهلالية والمسار الدرامي لشخصياته وما يترتب عليه بالنسبة إلى صناعة الحدث وتطويره.

ث -البناء الدرامي للبطل: جماليات الالتفات

يتكئ كل عمل حكائي على أسس ثلاثة: ذات مرجعية (المؤلف)، كائن مصنوع يتولى مهمة السرد (الراوي)، شخصية تصنع الحدث الحكائي في ظرف زماني وفوق مسرح مكاني يشهدان بذلك، ويمكن القول: إن هناك علاقة اختيار تقوم على قصد وتعمد تجمع هذه الذات المرجعية بالشخصية، وقد تسطع شمس هذه العلاقة بالنظر إلى الشخصية الأكثر حضورًا وانتشارًا داخل عالم الفن، ومن خلالها يصير للحدث هوية خاصة يتميز بها؛ إنها شخصية البطل، هذه الأداة الفنية التي تعد عبر الراوي المقدم لها وسيلة فنية يستخدمها هذا المؤلف في إنجاز مشروعه على مستوى الشكل والرؤية؛ ومن ثم فإن الحديث عن مسافة جمالية تحرص عليها كل ذات مبدعة بين المرجع الواقعي، وعالمها الفني تتأتى من خلال محددات عدة، من بينها الراوي، والبطل بحكم مساحة حضوره كمًا وكيفًا في لعبة الخيال هذه[2]

وفي كل بنية تمثيلية سردية تتجلى – غالبا – مفردات مثل: الفقد، الأزمة، المأساة، التي تجعل من فكرة الصراع مسألة حتمية، تمامًا كما هو الحال في كل واقع معيش، وفي هذه الأجواء تولد البطولة التي تحيل بالطبع إلى أصولها اللغوية (مادة: بَطَلَ)، وممثلها في عالم الفن يتحرك في مسار رحلي: من حال المأساة إلى حال يحرص على أن تكون مغايرة، مستعينًا في ذلك بأدوات تمكنه من الحركة ومن المواجهة، ومن الوصول إلى شاطئ الحل/التحقق/الإشباع/إزالة مظاهر الأزمة بإبطال مفعول كل ما من شأنه الترسيخ لمقولة "بقاء الحال على ما هو عليه"؛ لذا يصبح لهذه الصفة – أي بطل – وجاهتها بالتصاقها بالشخصية/الأداة

---

١ – انظر: فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، من ص٧ إلى ص١٦، طبعة ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

– د.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، من ص١١٩ إلى ص١٢٥ .

٢ – انظر: د.سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ)، من ص١٨١ إلى ص١٨٧، طبعة ٢٠٠٤م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

الفنية التي تنهض بدور كبير في إحداث عملية التحول هذه، ومن شأن هذا الأمر الحكم بأن عوالم السرد على وجه الخصوص تعد بمثابة متشابهات؛ تبعًا لهذه الثنائية التي تسكنها جميعها (النفي والإثبات)؛ فالطرف الأول إشارة إلى حال الأزمة وما يعلق به من قيم سلبية، بينما يشير الطرف الثاني إلى هذه الغاية التي تستفز الشخصية إمكاناتها من أجل الرحيل طلبًا لها؛ إنها حال التحقق والإشباع، ولعل حديث اللغوي الروسي فلاديمير بروب عن الهيكل البنائي الذي تتأسس عليه الحكاية الخرافية، وتحديد إحدى وثلاثين وظيفة يمكن تحديدها في سبع وظائف رئيسة يقدم إضاءة نظرية كاشفة ومهمة في فهم البنية الدرامية للشخصيات، وما ينتج عن بنيتها الجمالية الشكلية من قيم فكرية [1]

وفي "حارة الهلالية" نشاهد البطل عمرو، ذاك الملحن خريج كلية الحقوق[2]، الذي اتجه إلى هذا الفن ونال شهرته من خلاله، وبسببه يتشكل الحدث الروائي ويتحرك منذ الوحدة السردية الأولى حتى الأخيرة، ليس ذلك فقط، بل إنه عبر الراوي المقدم لمنظومة الحكي يعد نافذة درامية مهمة تفتح داخليًا على غيره من الشخصيات؛ كالمرأة على سبيل المثال وحضورها المتنوع داخل الرواية، والأخوة من الرجال: كمال، مجدي، صبري، ويمكن القول: إن ذلك شأن البطل - عمومًا - ينجز إحالتين: داخلية، مردها ارتباط الحدث به بدرجة كبيرة، وخارجية، مبعثها شبكة علاقاته بغيره من الشخصيات وما تحمله تلك الشخصيات من دلالات تلامس بعض ما في العالم خارج النص؛ لذا فإن المخطط البنائي لهذا البطل يبدو ذا طبيعة مرنة يحدها مساران، أفقي: بفضل تمدد البطل داخل عالم الفن، ورأسي: ينشئه القارئ إنشاءً، حينما يحاول إيجاد جسور للصلة بين البطل وحركته وعلاقاته بغيره من شخصيات السرد، وما في خارج هذا النص السردي.

ومن الواضح أن درجة الترادف التي تصل المؤلف ببطل روايته[3] ستتيح له أن يجعل منه مرتكزًا جماليا لأداء مهام عدة:

- **المهمة الأولى: الالتحام بنص الهلالية في كتاب التاريخ وفي كتاب الأدب الشعبي** ومحاولة تقديم نص كلي متعدد الأجزاء، أو بصياغة أخرى لوحة سردية متعدد الأشكال؛ بالإفادة من نقاط الالتقاء الحاصلة بينها، مثل فعل الخروج الناجم عن أزمة؛ ففي الجزئين السابقين يقف القارئ أمام رحلة باتجاه الغرب يقوم بها جمع، وفي الجزء الثالث يولي البطل/الفرد وجهه شطر باريس، التي تصنف في زماننا هذا على أنها إحدى العواصم الغربية، وفي المقارنة بين الجزئين الأول والثاني من جهة، والثالث من جهة

---

١ - في مادة (بَطَلَ) في المعجم يمكن الوقوف عند هذه المعاني: البطل الشخص الشجاع تبطل جراحته فلا يكترث لها، ولا تبطل نجادته، وقيل إنما سمي بطلاً؛ لأنه يبطل العظائم بسيفه فيبهرجها، وسمي بطلا؛ لأن الأشداء يبطلون عنده .

- انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: بَطَلَ

- انظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أحمد عبد الرحيم نصر، أبو بكر أحمد باقادر، من ص٣٠ إلى ص٣٢، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، النادي الأدبي، جدة.

- د. نبيلة إبراهيم، البطولة في القصص الشعبي، من ص٢٤ إلى ص٣٠، طبعة دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ.

- د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، من ص١٥٧ إلى ص١٦٤.

والحديث عن المأساة التي تستثير الفعل الدرامي لدى البطل، فتدفعه إلى الحركة داخل عالم الحكاية يحيل إلى تفرقة بين الحدث في الحكاية؛ بوصفه فعلا إراديًّا تنجزه الشخصية بناءً على قناعة واختيار، والحادث الذي يمثل فعلاً لا إراديًّا، أو من صنع الأقدار، وكلا الاثنين يحمل الوجهين: السعيد، والمؤلم الحزين.

- انظر: د. محمد عناني، الأدب وفنونه، ص١٠١، طبعة ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٢ - انظر: محمد جلال، حارة الهلالية، ص٤٩.

٣ - يراجع هامش (١٤) المتعلق بجانب من السيرة الذاتية لمحمد جلال، فكلا الاثنين تخرج في كلية الحقوق، وكلاهما أحب الفن وحقق نفسه فيه، المؤلف اختار جانب الأدب، وبطل روايته عمرو اختار جانب التلحين .

ثانية نجد أنفسنا بصدد حالة من الانحراف/العدول، مبعثها خصوصية كل طرف، ويجمع الطرفين معًا مفاهيم عامة، مثل: الرحلة، الفقد، التحقق، ويتفرق الاثنان عند الوجهة/المكان المرجو من ورائه إحداث الإشباع؛ فالغرب عند بني هلال كان مصر وتونس، أما عند بطل محمد جلال فهو باريس، وبالمثل المكان المنطلق يختلف بين الطرفين، ففي الجزء الخاص بالتاريخ والجزء الخاص بالأدب الشعبي يجسده شبه الجزيرة العربية، وفي الجزء الذي أنتجه محمد جلال يجسده مصر:

في الوحدة الخامسة " قال كمال بلهجة صارمة: أفهم أن تسافر الآن إلى باريس..نصيحتي أن تسافر...أبصر أمه تنظر إليه..فقالت: جليلة في باريس..وجد عمرو نفسه يقول بسرعة يعبر عن رغبة كامنة في داخله منذ أجبرها أبوها على ترك الحارة: أبوها مات..ابتسم عندما سمع أمه تقول في لهجة حادة: جليلة وحيدة في باريس، تأكد أن حبيبته قد عادت إليه، أراد أن يقول لها: سأسافر الآن إلى باريس"[1]

إن هذه العلامات المرجعية الدالة على المكان حارة الهلالية، القاهرة، باريس، ومعها هذا الترادف الحاصل بين اثنين يعملان في الفن، وقد درسا الحقوق قبل ذلك، هما محمد جلال، وبطل روايته عمرو يرسخان لخروج مواز لخروج البطل، هذا الخروج ينجزه وعي المتلقي الذي يتعامل بذلك مع سياقين للرحلة، يحركهما من داخل الفن فاعل مؤنث؛ فالبطل الرجل بمثابة مفعول لفواعل عديدة، جميعها يسكن فضاء الأنثى:

- الفاعل/أزمة، تتشخص هذه الأزمة جماليًا في:

- جليلة: الحب الأول الذي غاب.
- المرأة الشقراء: التي قتلت في بيته، وما تلا هذا القتل من تبعات.
- خادمته سيدة التي يقدرها كثيرًا، ويشعر بألم شديد؛ لأنها مظلومة فيما طالها من اتهام.

ويستدعي هذا الطرح للمؤنث حديثًا عن البعد الرمزي له في الفن عمومًا، ونموذجه رواية محمد جلال هذه:

- **الهمة الثانية: البطل نافذة إلى الحضور الرمزي للمؤنث**

إن البناء الجمالي للأنثى يحدده النظر إليها من زاويتين: إنسانية وغير إنسانية، وفي هذه الثانية يتسع مجال الرؤية ليشمل ما هو حسي ملموس، وما هو معنوي مجرد رجوعًا إلى الأصل العام الذي ينضوي تحته الإنسان/الجنس (الحياة الدنيا)، وفي ولادة الحدث ومسيره حتى العقدة/الذروة، ثم مرحلة التنوير يؤدي المؤنث بنوعيه دورًا ذا خطر في داخل هذا العالم؛ فالأنثى الإنسان بالنسبة إلى البطل نجدها في:

- الأم: زهيرة
- الخادمة: سيدة
- الحب الأول: جليلة
- الزوجة والفنانة التي لحن لها أغانيها: صافيناز

---

١ - محمد جلال، حارة الهلالية، من ص٧٣ إلى ص٨٩.

- المرأة الشقراء التي قتلت في بيته

- الأخت: نبيلة

وإلى جانب هذا التشخيص للمؤنث يأتي ما هو غير إنساني:

- المرأة: الأغنية التي تجمعه بها علاقة حب خاصة يكشف عنها فنه (التلحين).

- المرأة: الحادثة القدرية التي وقعت للبطل خارجةً عن إرادته وتوقعه؛ إنها حادثة القتل التي وقعت ليلة العيد، وما أفرزته من أزمة.

- المرأة: رحلة، سفر مادي من مصر إلى باريس طلبا لمعرفة القاتل، وبعدًا عن توابع أزمة القتل، ورجاءً بلقاء مع الحبيبة الأولى جليلة، في سلوك رومانسي.

ولا شك في أن ثنائية (الرجل والمرأة) وما ينشأ عن علاقة طرفيها من نتائج بشكل وجه الحياة عمومًا وتصنع سيرة الإنسان، التي يمكننا أن نقرأ فيها لحظات نضج (ما قدمه من أنساق حضارية)، وفي مقابلها لحظات ضعف ونزول (أزمنة التفكك والجمود والصراع...إلخ) تعد بمثابة حكاية الحكايات (حكاية أم) يستلهم منها الفن أفكارًا لعمله؛ ومن ثم فإن محاولة فهم مصطلح السيرة والسعي إلى ضبطه في قالب فكري يحدده يتطلب نظرًا أوسع من مجرد تركيز الضوء على من نقول: إنه صاحب السيرة؛ فإذا كانت السيرة في مضمونها بمثابة إجابة عن نسق تساؤلي مفاده: من أنا؟ (السيرة الذاتية) أو من هو؟ (السيرة الغيرية/الترجمة) فإن الإخبار عنه لا يعني جمودًا للرؤية يقصرها، بل يقتضي وقوفًا عند ذوات أخرى تمثل بهيئاتها الذهنية والنفسية وبأفعالها وبعلاقاتها وبالمواقف التي جمعتها بمن نقول: إنه صاحب السيرة عوامل تشكيل صنعت هذا المتكلم/ أنا، أو هذا الغائب/هو الذي نقص عنه؛ إذًا فإن السيرة قصص يتحرك بنا عبر مطية درامية، جهة التحكم فيها ذاك الراوي، لنلج من خلالها فضاءات حياتية لشخصيات أخرى أسهمت بدورٍ في تشييد بنيان صاحب السيرة، تمامًا كما أسهم صاحب السيرة بدوره في إقامة بنيان عوالم هذه الذوات الأخرى في إطار جدلية التأثير والتأثر أو (الفاعل والمفعول)؛ مما يسهل عملية الخروج بهذا المصطلح من دائرته الدلالية التقليدية إلى دائرة أكثر رحابة؛ خصوصًا إذا ما أفدنا من كلمة الهلالية في مضمونها التاريخي القبلي، وما تحمله كلمة قبيلة من معاني التجاور والالتقاء والترابط بين أفرادها؛ ليتحرك بذلك المصطلح من الدلالة على الفرد (أنا أو هو) إلى الإشارة التعبيرية إلى الجمع (نحن أو هم أو هن مثلا) [1]

إن الترجمة التي يقدمها الراوي للبطل عمرو تعتمد على قراءة تنطلق من ثنائية (الفردي والجمعي)؛ فهو أحد أعضاء جماعة/أسرة صغيرة، وهذه الأنثى التي اعترضت مسار حياته (حادثة القتل/مؤنث غير إنساني) لم يكن تأثيرها مقصورًا عليه وحده، بل امتد إلى آخرين في الأسرة: الأم، الأخت/نبيلة، كمال، صبري، الحبيبة الأولى "جليلة"، والفنانة والزوجة "صافيناز"؛ إن

---

١ – تقترب هذه الرؤية من طرح أكبر يرى في كل عمل فني مظهرًا معبرًا عن الروح الجمعية للذات الإنسانية؛ فلا يوجد ما يسمى بعمل فردي محض؛ إذ إن هذه الفردية المحضة تتعارض مع مسلمة ثنائية الذات والعالم وما تفرضه على الإنسان/الفرد من نزعة باتجاه التفاعل مع مفردات هذا العالم على تنوع أجناسها، هذه النزعة التي دائمًا ما تضع الفرد في سياق يُكسبه هويته؛ ومن ثم تصير مفردات، مثل: الدين، الثقافة، الحضارة، وما يلحق بها من لوازم، مثل: التاريخ والفن على تنوع أشكاله نواتج لهذه الحالة الجمعية التي يتم التعامل مع الوجود الإنساني انطلاقًا منها؛ إذن تصبح النصوص المنتجة امتدادًا يتسق في تشكله وبالطبع في تلقيه ومحاولة تفسيره مع هذه الحالة.

– انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، من ص٨٥ إلى ص٩٦، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.

للشخصية في عالم القص عمومًا قيمتين: جمالية؛ بوصفها جزءًا من الصيغة الفنية الظاهرة (البناء الشكلي)، وفكرية لما تنطوي عليه من دلالات تسكن فضاء المعنى الخاص بذلك البناء، والمؤنث في عالم محمد جلال علامة مكانية يأوي إليها البطل وسيرته؛ فبين الأنثى/الأزمة والأنثى/الحل يتيسر الوقوف على ملامح هذا العالم/ ومحاولة تقديم قراءة لأنفسنا من خلاله؛ إن صافيناز هذه تأتي في الوحدة الثانية عشرة الأخيرة لتكون بحضورها الدرامي فيها لحظة تنوير/انفراجة لأزمة البطل؛ إنها تنجز بمنطوقها المعروض بمعرفة الراوي ما يمكن أن نسميه لملمة للمبعثر من أجزاء الحدث، تجميعًا للمتفرق على مستوى بعض الشخصيات،و بعض الأفكار، وبعض الحالات النفسية؛ فما وقع ليلة العيد كان انتقامًا من شخص رأى في البطل نجاحًا في القدرة على اللقاء الإيجابي بالمرأة بمستويها، الإنساني: زواجه من صافيناز، التي كان يحبها ذاك المنتقم الملقب بالفرعون، وغير الإنساني: نجاحه في عالم المرأة/ الأغنية من بوابة التلحين، وقد كان سببًا فيهذا النجاح فقده الحب الأول جليلة الذي كان بمثابة طاقة دفع في محاولة التعويض وتجاوز المفقود؛ كأن عظمة الألم قد دفعته إلى أن يصنع من ذاته إنسانًا عظيمًا، يُشار إليه:

" أنا سبب عذابك، تعرف أن الفرعون يحبني، وأنه غضب لأننا تزوجنا، ووجد فرصته في حادث المرأة لينتقم منك..تذكر يا عمرو عندما عاتبتك لأنك لم تحضر حفلتي بباريس، ورسالتك عن المرأة التي جعلتك لا تحضر، فقلت لي: جليلة..أنا أعرف أن جليلة هي حريقك الفني؛ لذا أقول لك: عد لجليلة لتملأ الدنيا فنًا..أما أنا سأتزوج الفرعون لأعذبه وأنتقم منه من أجل حبيبي...وراح يقهقه..وراح يفكر في دور الصدفة في حياته، تذكر ما قالته له أمه: أردناك بنتًا فجئت ولدًا، ومحاميًا فأصبحت موسيقيًا..الصدفة حياتي، الميلاد صدفة، الحب صدفة، الموت صدفة، العذاب صدفة...ورنت زغرودة وهللت سيدة: جليلة، لم يكن في حاجة إلى أن يسمع عبارة وصلت يا سي عمرو...كانت الهلالية تحتفل بعودة ابنها عمرو الذي انتصر على الظلم، والراوي يروي على الربابة سيرة البطل الهمام، الذي هزم الأعداء وعاد إلى أهله بنصره، وعندما أبصروه يدخل عليهم وجليلة في يده لم يصدقوا أن الزمن..يمكن أن يجود بلحظة يجتمع فيها الحبيب بالحبيبة بعد طول فراق...لا يصدق أن هذه الحارة التي قست عليه واغتالت حبه بطرد جليلة في الظلام، وجعلته يغرق في الضياع ليقرر أن يتحدى الهلالية ويصبح موسيقارًا كبيرًا..نغمته عادت إليه..بماذا تسميها؟..تسميها الهلالية؛ فالجليلة هي الوطن، وأصاخ السمع ومعه جليلة ووصلهما من الحارة صوت الراوي وهو يروي على الربابة ويقول: يا سادة يا كرام، صلوا على النبي المختار، حكاية الليلة الهلالية، بطلها الفتى الهمام عمرو الذي سرق القمر من أجل أن يكحل عيني محبوبته جليلة بعشقه ويسترد نغمته"[1]

إن هذه النزعة الرومانسية في علاقة البطل بالمؤنث بتجلياته المتنوعة التي أتاحت للبطل دور النافذة من هذا الجانب تفتح عدسة الرؤية لمشاهدة راوي محمد جلال وهو يتجاوز عتبة كونه راويًا لعمل ينتمي إلى ما يسمى بأدب الخاصة؛ ليضحى قاصًّا شعبيًّا يخاطب برسالته جمعًا في إطار مكاني يحيل إلى بيئة تتصل بهؤلاء العوام؛ ألا وهو الحارة؛ إن الجمع بين الدورين من قبل الرواي يوازي هذه الصورة التي ظهر عليها عمرو؛ بوصفه نموذجًا للبطل المعهود في القص الشعبي الذي ينجز دراما الخروج، مواجهًا بها وساعيًا من خلالها إلى تبديد حالة النقص التي اعترته، هكذا كان شأن عمرو مع حبه الأول ومسئولية المكان/الأزمة "حارة الهلالية" عن ذلك؛ ليعود إلى المكان ذاته في لقاء ثان يشهد على انفراج الأزمة باللقاء بالأميرة التي تتشخص في جليلة، في مسير ذي طابع دائري، يبدأ وينتهي عند نقطة واحدة.

---

١ – محمد جلال، حارة الهلالية، من ص١٨٦ إلى ص١٩٥.

ج -المعجم الجمالي لمصطلح السيرة

إننا إذًا أمام بطل وراوٍ يقتربان من نظيريهما في الأدب الشعبي، ويعد هذا الاقتراب دليلاً على سلطة العنوان التي تمارس سطوتها على هذا العالم منذ لحظة البداية حتى الختام؛ بما يعزز مقومات التماسك على مستوى النص من داخله؛ إن النعت (شعبي) ودلالته على الجمع يقود إلى الكلمة "الهلالية" وما تنطوي عليه من دلالة على الجمع؛ الأمر الذي يقدم سرد محمد جلال الروائي هذا في ثوب استعاري، يجعل منه في تكوينه الكلي عينًا/نافذة على توجه في الكتابة الإبداعية عند مؤلف الرواية، تتجلى في الاقتراب بفنه من شريحة من الجمهور أكثر عددًا في الواقع، تحتاج إلى من يمد يده إليها، ليس فقط في تناول قضاياها ومشكلاتها، لكن بما ينجزه الكاتب من عمل؛ إن هذا الاقتراب تجليه جماليًّا سيرة البطل عمرو، الذي خرج من الحارة، لكنه لم ينفصل عنها بوعيه، بقيت في ضميره، حتى عاد إليها في لقاء ثانٍ سمته الحب، والتحقق والحصول والإشباع.

ويمكن من هذا الجانب التعامل مع ترجمة عمرو التخيلية هذه على أنها مرآة نستطيع أن نرى فيها حال كل ذات فنانة مع إبداعها وجمهورها بصفة عامة؛ إن هذه الحال ذات البعد الرومانسي تعتمد على انفصال عن الواقع الجمعي تتوحد خلاله هذه الذات مع فكرتها وآلية ولادتها فنًا، في خروج أو بمقول ثان: معراج يذهب بذاك الفنان عقلا ووجدانًا بعيدًا، ثم يعاود بعده الاقتراب ثانية من واقعه الجمعي ليقدم إليه ثمرة طابت خلال هذا الخروج.

إذن يمكن القول: إن هذه المفردات، الخروج (الانفصال)، والإنتاج (الإبداع)، ثم العودة (التحقق) تعد بمثابة متوالية تكشف بجلاء سيرة كل من:

- البطل في القص الشعبي
- البطل في رواية حارة الهلالية
- كل ذات مبدعة عمومًا

ويبدو أن محمد جلال قد حرص على إيصال هذه الرسالة، بالنظر إلى هذه القرابة التي تجمع بينه وبين عمرو في روايته؛ فكلاهما اجتمع على امرأة واحدة يتبادلان حبها؛ ألا وهي الكلمة التي يداعبها كلٌّ بطريقته، مستحضرًا في خلفية الوعي مكونا معرفيًّا درسه (الحقوق) وما له من دور في ضبط السلوك الفردي والجمعي وتنظيم العلاقة داخل السياق الاجتماعي وفق نظام/قانون، يحرص على ترسيخ قيم يمكن حشدها في كلمة واحدة (العدل)، هكذا تكشف سيرة عمرو، وهكذا يحاول محمد جلال من خلال منبر فني يسعى من فوقه إلى مصافحة واقع جماعته كثيرة العدد، يرى أنها بحاجة إلى خطابه؛ ومن ثم فإن هذا المؤنث الهلالية يفتح نوافذ لمشاهدة:

- ما هو تاريخي (جماعة بني هلال العربية)
- وما هو شعبي: معالجة الأدب الشعبي لسيرتها

- السياق الزماني والمكاني والاجتماعي المرتبط بتجربة محمد جلال، وفي هذه النافذة نجد على سبيل المثال إشارات مرجعية تحيل إلى واقع قريب، تم تحميلها دراميًّا بواسطة عدد من الشخصيات، كما هو الحال بالنسبة إلى مجدي أخي البطل عمرو، الذي اشتغل في الخليج فترة من الزمن عاد بعدها إلى مصر؛ ليضع جزءًا من ثروته في شركة لتوظيف الأموال، يظهر صاحبها

التدين، لكنه يكتشف أن صاحب هذه الشركة يهرب إلى الخارج[1] وفي طرح كهذا تسليط للضوء على طور التحول الذي مر على الجماعة المصرية منذ سبعينيات القرن الماضي، ورحيل بعض المصريين للعمل بدول الخليج، فيما عرف بظاهرة (البترو دولار)، وتبع هذه الظاهرة أخرى انتشرت على نطاق واسع في ثمانينيات القرن الماضي؛ ألا وهي شركات توظيف الأموال وما أحاط بها من إشكالات. وإلى جوار هذه الإشارة أخرى يعالجها الراوي في حارة محمد جلال هذه من خلال أخي البطل صبري، الذي يمثل في سلوكه السياسي تشخيصًا لتوجهين فكريين، لهما انتشارهما العالمي؛ ألا وهما التوجه الرأسمالي، والتوجه الشيوعي الاشتراكي[2] وفي حركة صبري وانتقاله الفكري من معسكر الاشتراكية إلى معسكر الرأسمالية كشف فني لما هو واقعي بالنسبة إلى أفراد ومجتمعات بكاملها؛ الأمر الذي يؤكد فكرة كون البطل في سيرته نافذة تفتح عدسات الرؤية على ما هو أبعد من السياق الثقافي القريب من الكاتب وقارئه الذي تربطه به وحدة الزمان والمكان والثقافة. وفي هذا المقام تلتقي تجربة جلال مع تجارب أخرى مجاورة من حيث الزمن، على سبيل المثال: يوسف إدريس في مجموعته القصصية "العتب على النظر"، ونجيب محفوظ في روايته "حديث الصباح والمساء"، وخيري شلبي في روايته "موت عباءة"، وعادل عصمت في روايته "أيام النوافذ الزرقاء"[3] إن هذه النماذج السردية جميعها تعالج في ثناياها قضية التحول هذه التي تركت أثرًا ملحوظًا في البناء الاجتماعي والاقتصادي والسياسي المصري، تحديدًا منذ سبعينيات القرن الماضي.

ويُضاف إلى هذه النوافذ نافذة جديدة هي:

- سيرة كل ذات تمارس لعبة الفن، ويمكن ضبط عملها في هذه المتوالية سالفة الذكر التي تبدأ بالخروج طمعًا في عودة غانمة، مما يستدعي إلى الذاكرة صنيع الشاعر العربي القديم الذي كان يبحث في وادي عبقر المنطوي على دلالة رمزية عن غايته (الكلمة/القصيدة)؛ لذا تستحيل الحارة إلى دلالة مكانية رمزية تحيل إلى هوية/خصوصية تتفرد بها فئة بعينها من البشر، ويصير أحد معاني الهلالية الإشارة إلى جماعة المبدعين في كل زمان ومكان، الذين تتفرق بهم التجارب والأوعية الفنية التي يصبون فيها تجاربهم تلك، وتجمعهم واحدة واحدة، هي وعاء الفن الذي يضمهم جميعًا، وفق متوالية واحدة: الخروج، الإنجاز، العودة، ومن شأن هذا الطرح ترسيخ سمة الاتساع والمرونة لمصطلح السيرة، الذي يجعل من البناء الدرامي للبطل عمرو مجازًا مرسلاً، علاقته الجزئية، أُطلق فيه جماليًا الجزء (حكاية عمرو في حارة الهلالية)، وأريد فيه كلٌ يتماهى فيه الخاص مع العام، والواقعي مع المتخيل، والفردي مع الجمعي؛ بما يتيح لعالم جلال أن يكون أرضًا سردية تخفي تحتها طبقات للمعنى، يمكن استخدام فعل الخروج في الإشارة إلى بعضها:

- خروج عمرو في هلالية محمد جلال من الحارة، ثم سفره إلى باريس، ثم عودة يصحبها النجاح إلى مصر وإلى الحارة.

---

١ - انظر: محمد جلال، حارة الهلالية، من ص٨٥ إلى ص٩٦.

٢ - انظر: السابق، من ص١١٥ إلى ص١٢٠.

٣ - انظر:

- يوسف إدريس، مجموعة العتب على النظر، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٧م، مركز الأهرام للطباعة والنشر، القاهرة.
- نجيب محفوظ، حديث الصباح والمساء، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.
- خيري شلبي، موت عباءة، طبعة ٢٠٠٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، دار شرقيات، القاهرة.

.

-خروج بني هلال من شبه الجزيرة باتجاه الغرب (مصر وتونس).

-علاقة ترادف بين مرجعي (المؤلف) وفني (عمرو).

-سيرة عمرو مصباح كاشف، نرى من خلاله سيرة حياة أهل الفن عمومًا ومتوالية الحركة الملازمة لأبنائه

بناءً على هذا الطرح يمكن القول: إن بناء عنوان هذه الرواية ينشد مخاطبًا حقولا عدة، تمت الإشارة إلى اثنين منها، هما: حقل التاريخ المتصل بجماعة بني هلال، وحقل الأدب الشعبي المعالج لها، أما الحقل الثالث فيستحق أن يُنجز تحته حكايات بلا سقف عددي محدد، تتصل بأهل الفن على اختلاف أزمنتهم وأمكنتهم وثقافاتهم ولغاتهم، فيه توضع ترجمات (سير) لكل من قدم إلى المكتبة العالمية وإلى الرصيد الإنساني عملا أو أعمالا وجدت أصداء لها بين أبناء هذه الجماعة الإنسانية الممتدة في الزمان وفي المكان، وإلى جانب هذه الحقول بالطبع حقلُ رابع قريب ظاهر، يمثله جسد الرواية(فيه عمرو وباقي أسرة زهيرة هانم والشخصيات الأخرى المصاحبة لها، مثل: جليلة، صافيناز، سيدة..وآخرون) الذي يأتي تاليًا لهذا الرأس الذي يبدو أنه يمتلك عمقًا يأبى معه الاكتفاء بجسد واحد فقط .

إذًا بالإمكان رصد مصطلح السيرة بالنظر إلى ثنائية (داخل النص وخارجه) وثنائية (الواقعي والمتخيل) في ضوء عدد من التراكيب تشكل مبتدأ متأخرًا في جملة اسمية خبرها المتقدم يقول: (في حارة الهلالية...):

-سيرة عمرو: فرد

-سيرة أسرة: أولاد زهيرة هانم

-سيرة بني هلال:

-جانب من سيرة الجماعة المصرية في الثلث الأخير من القرن العشرين

-سيرة أهل الفن عمومًا على اختلاف مشاربهم في كل زمان ومكان.[1]

ح- المرجعية الاجتماعية للنص الروائي

وتبقى لتجربة المبدع المتصلة باتجاهه الفكري وقناعاته سلطانها؛ إن الجو الدرامي العام للرواية يأخذنا إلى ما هو اجتماعي، نلمح فيه طبقتين، لهما حضورهما داخل أي بناء اجتماعي، الطبقة الوسطى (البورجوازية)، وطبقة (العامة)؛ إن عمرو في رواية محمد جلال يعد – بدرجة كبيرة – ابنًا لهذه الطبقة المتوسطة، التي يُنظر إليها؛ بوصفها ضمانة الاستقرار والتماسك داخل المجتمع، وهي بأبنائها – أيضًا – المعنية بإدارة عمليات التنوير والنهوض، ولعل مسئوليتها هذه قد رُمز إليها في فن جلال من خلال

---

١ – إن النظرة الكلية إلى هذا الخيال — أي العمل الفني عمومًا — من منظور بلاغي بياني ينهج نهجًا أسلوبيًا في معالجة الإبداعات الأدبية على وجه الخصوص، من خلال زاويتين اصطلاحيتين: العدول، والالتفات تعتمد على اصطناع مسافة فاصلة بين ما هو حقيقي وما هو على النقيض، وبهذه المسافة يستحيل ما أنجزته يد الفنان إلى صورة تشكل في بنيتها والمحتوى التفسيري لها رمزًا كاشفًا يحدد طبيعة المرئي، وكيف تم التقاط صورة له بالشكل الذي لجأ إليه الرائي في تصويره، ويعد مصطلحا العدول والالتفات – بنظر أكثر توسعًا – انعكاسًا لهذه العملية، التي من نواتجها تناول عمل الأديب؛ بوصفه صورة بيانية كلية، تسعى إلى تحطيم النمطية في عمل الحواس التي تصل الذات الإنسانية بعالمها.

– انظر: د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، من ص٢٦٨ إلى ص٢٧٧، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

الدور الممنوح للبطل؛ فهو الملحن المنتمي إلى عالم الفن الرحب، الذي يمنح الأشياء وجودًا جماليًا؛ إن هذا الملحن مسئول عن إدارة الكلمة، وسيلة التواصل والتعبير عن الأفكار بين بني الإنسان؛ بوصفها إشارة إلى اللغة، وإدارته لها تنبع من قدرته على إعادة إنتاجها في فن جديد تذهب إليه؛ ألا وهو فن الأغنية؛ ومن ثم فإننا مع البطل عمرو أمام مُلتقى يجتمع عنده أكثر من فن: اللحن، الأغنية، يأتي تاليًا لهما الحكاية، التي تقدم مشخصة الاثنين معًا في هيئة هذا البطل ومن معه، وفي هذا الفن الثالث يتسنى الوقوف أمام الحارة؛ بوصفها إشارة إلى طبقة العوام (الطبقة الشعبية) التي تدخل في علاقة لم تكن سائرة على وتيرة واحدة طول الوقت مع أحد ابناء الطبقة الوسطى؛ لقد مرت بتحولات، كان سمتها التوتر والخصام أحيانًا، ثم عودة وتصالح وانسجام أحيانًا أخرى، يعيد اللحمة إلى طبقتين لا غنى لإحداهما عن الأخرى، يتضح ذلك دراميًا فيما جرى لحب البطل الأول وفي علاقته بجليلة وبأهل الحارة؛ ففي هذه اللحمة طبقى وسطى تقود وترعى وتسعى جاهدة إلى تحقيق أحلام، و إلى البناء البناء عبر مستويات عدة تضفي على العالم جماله، هذا الجمال الذي يبدو ساطعًا في الفن بتنوع مظاهره؛ لتبقى حالة التقارب هي السمة السائدة بين هاتين الطبقتين طوال الوقت[1] فإذا كانت اللغة وسيلة تواصل وتقارب، فإن هذا التقارب يزداد رسوخًا وقوة عندما تتم إعادة توليد للكلمة في فضاء جديد، لا يعرف لنفسه وجودًا ولا انتشارًا إلا بقدر وصوله العاطفي والذهني داخل فضاءات التداول؛ ألا وهو فن الغناء، الذي يحتاج من أجل هذه الغاية إلى فن وسيط يمنحه ذلك (التلحين)

ح -المرجعية التراثية للنص الروائي

إن هذه التناول الجمالي لطبقة اجتماعية لها خطرها في "حارة الهلالية" يتيح لنص محمد جلال انفتاحًا على ما هو تراثي، عندما نجد هذه المفردات الحاكمة لعمله: الكلمة، اللحن، الأغنية، الحكاية تصافح نسقًا حكائيًا تراثيا يقوم على هذه المفردات نفسها؛ ألا وهو كتاب الأغاني للأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين/ ت٣٥٦هـ)، الذي جعل في مصنفه من الصوت المغنى أساسًا تقوم عليه الحكاية/الترجمة، في منهجية أتاحت للجماعة المنضوية تحت السياق الحضاري العربي الإسلامي منذ العصر الجاهلي حتى زمن المؤلف حضورًا مميزًا عبر النماذج المعبرة عنها؛ فالشاعر، والمغني، والرجل، والمرأة، والأمير، والعرب، والموالي من الفرس، جميعها شواهد على أصحاب التراجم في مصنف الأغاني؛ بفضل ما يمكن تسميته روحًا تصالحية تنعت صاحب هذه الموسوعة، التي رأت في السياق الحضاري العربي الإسلامي الذي اعتمد في بنائه على الكلمة بمثابة منجز يقف وراء تشييده عناصر تتنوع في وضعها الاجتماعي والثقافي، لكنها في النهاية كانت تقدم إسهامها بلغة واحدة تصب في النهاية في سياق حضاري واحد يجمعها

---

١ – انظر: فتحي أبو رفيعة، نقد الثقافة (تطبيقات نقدية في سوسيولوجيا النص الروائي)، من ص١٤٣ إلى ص١٥٤، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

ويبدو أن راوي محمد جلال قد سعى إلى تدشين بيئة درامية، فيها قدر من التوازن بين الوجود الفردي والبعد الرومانسي المميز لنشاطه، والوجود الجمعي ونظرته للعالم التي قد تتعارض – أحيانًا – مع توجهات هذه الذات الفردية؛ رأينا ذلك في بداية هذا العالم الفني من خلال طريقة تعامل أهل حارة الهلالية مع ثنائية (عمرو وجليلة) التي يجمع طرفيها الحب، لكن في نهاية هذا العالم تعيد هذه الجماعة النظر والتقييم القائمين على المحاسبة؛ فتحتفي بهذه العلاقة وطرفيها، معززة بذلك ومحافظة على قيمة الانتماء التي يجب أن تصل الفرد بالمجموع، الذي عليه واجب الرعاية عبر صياغة وعي قادر على استيعاب أحلام الفرد، الذي يشكل في نهاية المطاف جزءًا مونًا وفاعلاً مؤثرًا بأهدافه وتطلعاته في كيان المجموع، وتبدو هذه الرؤية الواقعية لدى جلال متسقة مع أستاذه في فن الرواية نجيب محفوظ، الذي شغلته كثيرا هذه المسألة المهتمة بالطبقات، وما يصحبها من أفكار ومصطلحات، كالبورجوازية والاشتراكية؛ فأتاح لها مساحة في عدد من معالجاته الفنية ذات الصبغة الواقعية، مثل: بداية ونهاية، وزقاق المدق.

-انظر: د. محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، من ص٥٢٣ إلى ص٥٢٥، طبعة ٢٠٠٥م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

جميعًا[1] وكان عصر بني العباس شاهدًا ودليلاً عليه؛ إذ وصل هذا السياق إلى قمة نضجه في القرن الرابع الهجري (زمن الأصفهاني).

إذًا فإن سيرة البطل عمرو بمفرداتها الأربعة: الكلمة، اللحن، الأغنية، الحكاية تعد نافذة نطل منها على ما هو تراثي له مكانٌ في المكتبة العربية (كتاب الأغاني)، الذي يشكل طبقة من طبقات المعنى تأخذ مكانها في هذه الأرض السردية لمحمد جلال.

-تعليق ختامي

بناءً على ما سبق يبدو جليًّا أن مصطلح السرد في مدلوله المعجمي المعبر عن اقتفاء الأثر، ومصطلح السيرة الذي يأخذنا إلى المادة اللغوية (سَيَرَ) يطرحان نفسيهما في الفضاء الدلالي الخاص بهذه الرواية من خلال هذه الإحالات إلى نصوص وسياقات معرفية شتى، في مزيج سمته تعددية صوتية، يعد فيها صوت الراوي في عمل جلال بمثابة صدى لتلك النصوص الأسبق منه وجودًا.

وبموازاة هذه النظرة الموسعة لمصطلح السيرة التي تنسجم ومرجعيته اللغوية في المعجم يصير لمصطلح البنية دلالته التي لا تقتصر على نص محدد له أجزاؤه التي يتكون منها وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض، بل يصبح أكثر تجاوزًا وشمولا بالنظر إلى انفتاح النص على غيره ، والعلاقات الرابطة التي تصل بينه وبين هذه النصوص والسياقات؛ بما قد يسمح بالاقتراب منها ومعالجتها؛ بوصفها بنية تركيبية لغوية واحدة، في ظل نظر استقرائي، ينطلق من الجزء وصولاً إلى الكل[2]

قائمة المصادر والمراجع

١ -د. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، دون تاريخ.

٢ -إحسان عباس، فن السيرة، الطبعة الأولى،١٩٩٦م، دار صادر، بيروت.

٣ -د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، الطبعة الخامسة،١٩٩٨م، عالم الكتب، القاهرة.

---

١ – انظر: الأصفهاني، الأغاني، الجزء الأول، التصدير، ١٢، ١٣، ومقدمة الجزء الأول، ص١، ٤، ٥، طبعة ٢٠٠١م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

– وكانت رسالتي للماجستير مركزة على هذا المجال التطبيقي من خلال التوظيف المنهجي لبعض ما في النظرية المعرفية لعلم السرد الحديث. وقد أشرت في مقدمة الرسالة إلى هذا التصور سابق الذكر، يمكن الرجوع إلى مخطوط الرسالة التي نوقشت في كلية الألسن، قسم اللغة العربية، في العام ٢٠٠٥م، بإشراف: أ.د سيد محمد قطب، وأ.د جلال أبو زيد هليل، المقدمة من ص٢ إلى ص٧.

٢ – يقود هذا الطرح إلى المنهج السياقي للمعنى في علم الدلالة (Contextual approach) ورائده فيرث، الذي أوضح أن انكشاف المعنى لا يحصل إلا من خلال تسييق الوحدات اللغوية؛ أي بواسطة حضورها في سياقات مختلفة؛ لما في ذلك من أثر فاعل في تحديد المعنى، بالإفادة من علاقة المجاورة القائمة بين هذه الوحدات اللغوية، وفي هذا الشأن قدم اقتراحًا حدد فيه للسياق أربع شعب:

– السياق اللغوي

– السياق العاطفي

– سياق الموقف

– السياق الثقافي

– انظر: د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص٦٨، ٦٩، الطبعة الخامسة، ١٩٩٨م، عالم الكتب، القاهرة.

٤ -أرثر ايزابرجر، النقد الثقافي، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، الطبعة الأولى٢٠٠٣م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

٥ -الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين)، الأغاني، الجزء الأول، طبعة٢٠٠١م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٦ -د. إيمان فؤاد علي الجويلي، مختصر كتاب العبر في ديوان المبتدأ والخبر للعلامة عبد الرحمن بن خلدون، طبعة٢٠١٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٧ -تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة: د. شكري محمد عياد، طبعة٢٠١٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٨ -الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، طبعة٢٠٠٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٩ -جوناثان كلر، فردينان دي سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.

١٠ - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرين، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

١١ - جيروم ستولنيتز، النقد الفني (دراسة جمالية)، ترجمة: د. فؤاد زكريا، طبعة٢٠١٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١٢ - حميد لحمداني:

- القراءة وتوليد الدلالة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)، طبعة١٩٩٩م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

١٣ - خيري شلبي، موت عباءة، طبعة٢٠٠٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١٤ - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: د. جابر عصفور، طبعة١٩٩٨م، دار قباء للطباعة، القاهرة.

١٥ - د. زكريا إبراهيم:

- مشكلة البنية، طبعة١٩٩٠ (بناء على رقم الإيداع الموجود في صفحة الكتاب الأخيرة)، مكتبة نهضة مصر بالقاهرة.
- مشكلة الفن، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.

١٦ - د. سمير سعد حجازي، نظريات معاصرة في تفسير الأدب، الطبعة الأولى، ١٤٣١هـ، ٢٠١٠م، دار الآفاق العربية، القاهرة.

١٧ - د. سيد محمد قطب، د. جلال أبو زيد، جماليات التناص في الخطاب الأدبي، طبعة٢٠١٤م، سلسلة المبدعين العرب، صالون غازي الثقافي العربي.

١٨ - د. سيد محمد قطب، السيرة الذاتية، في ضوء علم العلامات الثقافي، طبعة١٤٣٤هـ، ٢٠١٣م، دار الهاني، القاهرة.

١٩ - د. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ)، طبعة٢٠٠٤م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٢٠ - عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، الطبعة الأولى،٢٠٠٩م، دار شرقيات، القاهرة.

٢١ - د. عبد الرحيم الكردي:

- الراوي والنص القصصي، الطبعة الثانية،١٤١٧هـ،١٩٩٦م، دار النشر للجامعات، القاهرة.

- قراءة النص، الطبعة الأولى،٢٠١٣م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

٢٢ - عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي (قراءة سيميائية)، الطبعة الأولى،١٩٩٤م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

٢٣ - د. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب، طبعة٢٠١٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٢٤ - د. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، طبعة٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٢٥ - فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، طبعة١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٢٦ - فتحي أبو رفيعة، نقد الثقافة (تطبيقات نقدية في سوسيولوجيا النص الروائي)، الطبعة الأولى،٢٠٠٦م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

٢٧ - فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ،١٩٨٩م، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

٢٨ - د. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، الطبعة الأولى،١٩٩٧م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

٢٩ - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الطبعة الثانية،١٩٨٤م، مكتبة لبنان، بيروت.

٣٠ - د. محمد الجوهري، موسوعة التراث الشعبي، المجلد الرابع (الأدب الشعبي)، الطبعة الثانية،٢٠١٢م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

٣١ - محمد جلال، حارة الهلالية، طبعة٢٠٠٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٣٢ - د. محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، طبعة٢٠٠٥م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٣٣ - محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، الطبعة الأولى،١٩٩١م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٣٤ - د. محمد عبد المطلب:

- البلاغة والأسلوبية، الطبعة الأولى،١٩٩٤م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

- القراءة الثقافية، الطبعة الأولى،٢٠١٣م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

٣٥ - د. محمد عناني، الأدب وفنونه، طبعة١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٣٦ - د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، طبعة٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٣٧ - ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، ركن المعاجم، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار٣ ٢٠٠م، المجمع الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة.

٣٨ - د. نبيلة إبراهيم:

- أشكال التعبير في الأدب الشعبي، الطبعة الثالثة، دار غريب للطباعة، القاهرة.

- البطولة في القصص الشعبي، طبعة دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ.

٣٩ - نجيب محفوظ، حديث الصباح والمساء، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.

٤٠ - يوسف إدريس، المجموعة القصصية، العتب على النظر، الطبعة الأولى،١٤٠٨هـ/١٩٨٧م، مركز الأهرام للطباعة والنشر، القاهرة.

٤١ - الكتاب المتضمن سيرة محمد جلال وكلمته في صالون غازي الثقافي العربي، الذي جاء بعنوان: هؤلاء المبدعون بين التكريم والبحث العلمي، طبعة٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

42- www.dictionary.reference.com

الهويةِ في رواية (لن أموت سدى) لجهاد الرجبي

د. ديوالي حاجي جاسم /العراق

الملخص

الهوية معادل موضوعي للانتماء، وهما أساس اثبات الحق، فالهوية انتماء للإنسان، يتشارك الدين والوطن بوصفهما أقوى عوامل في خلقها، وإمدادها بالروح. والشخصية الفلسطينية احتفظت بهويتها ونقشتهافي قلبها معبرة في أجلى صورها عن الحق المغتصب و القضية العادلة.

القضية الفلسطينية هي أحق قضية على وجه الارض تمس بشكل مباشر ضمير الإنسانية. وحراكية الشخصية الفلسطينية والفضاء الواسع لنشاطها في التصاق تام دوما بالحق الفلسطيني، لذا تضافر العقول والضمائر والمواهب والأقلام في التعبير عن ذلك الحق ورواية (لن أموت سدى) لجهاد الرجبي الفائزة بالجائزة الأولى لمسابقة الرواية لرابطة الأدب الإسلامي العالمية واحدة من تلك النماذج المميزة في بيان الحق الفلسطيني.

لذلك ظهر لنا من خلال الرواية دور الهوية الكبير في تشكيل مسار حياة الشخصيات، وبخاصة عندما تشارك العاملان الوطني والديني في تشكيل هوية الشخصية الفلسطينية وتحركها لاثبات الحق الفلسطيني في حين لم تؤثر الاغتراب على تلك الهوية بالرغم من إغراءات المال والحب والحياة.

التمهيد: دور الهوية في تشكيل مسار الحياة..مقاربة مفهوماتية

احتل مصطلح الهوية مساحة كبيرة في الدراسات الادبية نظرا لما يتميز به من حضور فعال ومؤثر في اغلب الاجناس، وذات علاقة وطيدة بالشخصيات والأحداث.

المعنى اللغوي لمصطلح الهوية مشتق من الضمير (هو), اما مصطلح (الهو)) المركب من تكرار (هو) فقد تم وضعه كاسم معرف ب(ال) ومعناه الاتحاد بالذات [1]

ويرى الجرجاني ان الهوية (مأخوذة , من (هو...هو) بمعنى انها الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق، اشتمال النواة على الشجرة في اليقين المطلق [2]، بينما يذهب الكفوي في الكليات أن مصطلح الهوية يأتي على معان ثلاث: التشخيص والشخص نفسه والوجود الخارجي. الكليات ٩٦١

---

[1] – ينظر: التباسات الهوية في الادب الجزائري المكتوب بالفرنسية من خلال رواية (سأهبك غزالة) لمالك حداد،، إعداد الطالبتين: ربيحة لمودع وخديجة القاسمي، بإشراف: د. يحي الشيخ صالح، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة،كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، ماي ٢٠١١م، ص١٧

[2] – التعريفات، للعلامة علي بن محمد بن علي الحسينين الجرحاني الحنفي (ت ٨١٨هـ) حققه وعلق عليه: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ٣٩٦

اما الفلاسفة القدماء فقد استعملوا لفظة هوية (بضم الهاء) من الضمير (هو) القابل للفظة (est) اليونانية, والتي تدل على مفهوم (الوجود) حسب ما اقره ارسطو الا انه حدث انزياح لمفهوم الهوية مع الفلسفة الحديثة من معنى الوجود الى الدلالة على الذات (sujet)[1]

انتقل مصطلح (الهوية) من مفهوم (الوجود) و (جوهر الشيء) الى الدلالة على الذات والاتحاد به .

يطلق مفهوم الهوية على (نسق المعايير التي يعرف الفرد ويعرف, وينسحب ذلك على هوية الجماعة والمجتمع والثقافة .. وهو من اكثر المفاهيم تغلغلأ في عمق حياتنا الثقافية والأجتماعية[2]

ويمكن اعتبار (الهوية) كما شرحها (لاروس) مجموع الظروف والحيثيات التي تجعل من الشخص مميزا او محددا[3]، او احساس بمتلك الفرد لخصائص مميزة تميزه عن الاخر, وتشكل هويته وماهيته.[4]

والبحث في الهوية بحث معرفي لكن البحث عن الهوية بحث ايدولوجي غالبا يعني ان الهوية منجزة ولكنها ضائعة, يجب البحث عنها لاستردادها, وكلا البحثين يتسم بطابع العلمية وهو ذو بعد فلسفي فكري[5].

فالهوية منظومة من المعطيات المادية والمعنوية والاجتماعية التي تنطوي على نسق من عمليات التكامل المعرفي والوجداني، لان الشعور بالهوية ينطوي على (مجموعة من المشاعر المختلفة), كالشعور بالوحدة , والتكامل, والانتماء، والقيمة, والاستقلال, والشعور بالثقة المبني على اساس من ارادة الوجود [6].

وبالرغم من الاهمية المترتبة على فعالية الهوية ولا سيما في الحياة المعاصرة التي تتسم بالتعقيد, فاذا كان الاحساس بها يعطي الانسان قوة الانتماء والتحصن، فان الانسان اليوم في طريقه (الى ضياع وخواء, ومعرض لهجوم ضار ومنظم له على مقدرته المادية, كما على مقوماته النفسية والعقلية والاخلاقية)[7].

ولا يخفى على الجميع تأثير وسائل الاعلام الكبير على هدم الانسان واستلابه, ودورها في منع بناء الهوية المتماسكة عند الانسان المعصر, هذا فضلا عما تعانيه المجتمعات من ازمة القيم السائدة وهي ازمة الهوية المعاصرة بالنسبة اللمثقفين[8].

---

١ – الهوية والزمان ، فتحي المسكيني، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠١م، ص٧-٩

٢ – الهوية، اليكس ميكشيللي، ترجمة: د.علي وطفة، دار النشر الفرنسية، دمشق– سوريا، ط١، ١٩٩٣، ص٧

٣ – ينظر، الادب الجزائري باللسان الفرنسي..نشأته وتطوره وقضاياه، احمد منع، ديوان المطبوعات الجامعة ، الجزائر، بن عكفون، ص١١

٤ – ينظر: دراسة في مفهوم الهوية، حبيب صالح مهدي، هيئة التعليم التقني، مركز الدراسات الاقليمية، دراسة إقليمية (٥)، ص٣

٥ – ينظر:الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، أطروحة دكتوراه، اعداد:سعيدة بن بوزة، اشراف: أ.د.الطيب بودربالة، جامعة الحاج خضر – باتنة ،كلية الاداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية، السنة الجامعية ٢٠٠٧– ٢٠٠٨ م، الموافق ١٤٢٨-١٤٢٩ ه ، ص ١٤

٦ – الهوية: اليكس ميكشيللي، ص١٥

٧ – الملتقى الدولي حول السرديات..أسئلة الهوية في الخطاب السردي، الجمورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، وزارة التعليم العالي و البحث العلمي، المركز الجامعي بشار، ص٣٣٣

٨ – ينظر:الهوية، اليكس ميكشللي، ص١٤٣

فالاستمرارية والتطابق مع الذات ومع الصورة التي يحملها الاخرون عن الانسان، تقدم لنا حقيقة الاحساس بالهوية التي هي في جوهرها عملية نامية تكسر الجمود وتتغير بتغير عمر الانسان وتقلباته في الحياة مكانا واحوالا.

ومع اهمية الهوية والاحساس بها وكونها مصدرا للفخر والبهجة فضلا عن القوة والثقة, فان هناك من حدد الهوية الضيقة بالهوية القومية والدينية والعرقية والطائفة, في حين هناك الهوية الاوسع والتي تتمتع بالبعد الجغرافي والتاريخي والمصالح المشتركة للجميع وهي الهوية الوطنية وحتى الهوية الدينية التي تتجاوز الاوطان الى فكرة الامة فكان هذه محل نقد في مقابل الهوية الانسانية والعالمية .[1]

ويبدو ان هؤلاء جانبوا الصواب في هذه النظرة الضيقة الى الهوية الدينية الوطنية, وحتى والقومية, لان فيها صبغة عالمية وانسانية لا ينكر التعايش الانساني وفق قيمة العدالة والبعد عن الاجحاف والظلم, حتى نكون امام الهوية الراشدة المتطورة وليس الجامدة, الهوية التي (استطاعت فيها مشاعر الاحساس بالهوية ان تتطور على نحو متوازن, بالاستفادة من التجربة المعاشة, ومراقبة الذات , وسهولة عملية التكيف والمبادرة, والاحساس بالمسؤولية, والقدرة على العطاء)[2].

وهذا لا ينفي خصوصية الانا في مقابل الاخر, الأنا المتمثل بالشرق في الحفاظ على المقومات الثقافية والحضارية, والاخر المتمثل بالغرب الحريص على القطيعة والواقف ضد حرية الشرق ووجوده، واثبات ذاته، فالغرب يسعى إلى تسويق قيمه وحبسنا في سجن هويته فعولمتهم تسعى لهدم الهوية وخلخلة الرؤية والقيمة العقلية، لذا نجد الأنا المتمركزة على الذات وخصوصياته حيث ملتصق بالهوية, بل يصبحان حقيقة لوجود الانسان لا ينفكان عنه.[3]

في اغلب الاحيان يتمظهر الهوية في الشخص من خلال اسمه الحامل لجميع مميزاته عن الاخرين فضلا ماهيته، حيث هي الشيء غير الملموس والمعقد في ذات الانسان .[4]

فلدينا جانب الخصوصيات التي لا يتنازل عنه الانسان، وجانب العالمية في التوصل والاستفادة من التجارب ذات الهوية الانسانية العالمية دون المساس بخصوصياته الذات (الهوية), على ان لا يصبح ذلك طبعا قاصرا يعجز فيه المرء من التعاطي مع التحديات والتي تؤدي بنا الى عجز فهم الاخر,حيث يلد في ضمائرنا هاجس الخوف من فقدان الخصوصيات واصالة الانتماء وخلخلة الثقة بالنفس[5]

وحتى يبقى الانسان محتفظا بكيانه الشخصي والنفسي والثقافي والاجتماعي والديني المستقل والمتناسب اصلا مع الفطرة, اضحى الحاجة الى الهوية هي ضمن قائمة اهم حاجات الوجود الانساني في العصر الحديث لان هذه الهوية تجعل الفرد يشعر بانه هو نفسه، وليس شيا اخر نتيجة اتساق مشاعره، واستمرارية اهدافه ومقاصده، وتسلسل ذكرياته، واتصال ماضيه بحاضره

---

[١] – ينظر: حديث النهايات..فتوحات العولمة ومآزق الهوية، على حرب، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء- المغرب، ط ٢، ٢٠٠٤م، ص٥٧، ودراسة في مفهوم الهوية، حبيب صالح مهدي، ص٢-٤

[٢] – الهوية ،اليكس مكشيللي ،ص ١٢٥ ، ١٣١

[٣] – الملتقى الدولي حول السرديات، ص ٢٥٦ ،٣٣٣-٣٣٤

[٤] – ينظر: اللغة والهوية، جون جوزيف، ترجمة: د.عبدالنور خراقي ،سلسلة عالم المعرفة، (٣٤٢)، اغسطس، ٢٠٠٧، ص٥

[٥] – ينظر: تركيا في زمن التحول..قلق الهوية وصراع الخيارات، محمد نور الدين، رياض الريسي للكتب والنشر، ط١، كانون الثاني، ١٩٩٧، ص١٣

وبمستقبله[1], حتى يتنسى له بوضوح رؤية مسار حياته وسط التهديدات والتعقيدات والتحديات المحيطة به، والهادفة الى تغيير نغمة حياته ونمط معيشته.

من هنا فكل الهويات تتضافر لحماية الانسان بوصفه كيانا مستقلا بذاته ككل الاشياء والكائنات الاخرى، مهما تشابهت الخصائص والمميزات فيما بينها, فتساند الهويات (الدينية والوطنية والقومية والشخصية والجماعية) بعضها بعضا، لتؤدي دورها في هذا المسار.[2]

لذلك رسخت فكرة الخوف من فقدان الهوية في روع الاغلبية حيث يهدد ذلك فقدان الحضارات الانسانية الاصيلة, فتتجاوب و تتعايش مع جميع الحضارات وتأخذ التقدم والعلمي والتقني ومسهلات الحياة، ولكن بحذر شديد من الفكر الاستلابي الذي يحملها, حتى يفتق محضننا الابوي عن عمق اصالتنا ويحصننا من اغواءات التقدم[3]

المبحث الأول:الهوية بين الوطني والديني وتجلياتها في الرواية ودورها في اثبات الحق الفلسطيني

لا يعيش الانسان بدون هوية، كما انه لا يعيش بدون الهواء والماء، لذلك أضحى الهوية من أهم الحاجة البشرية في عصرنا المكتئب سماؤه باضياع او الهوان.

من هنا يتضافر العاملان الوطني والديني في تكوين هوية فاعلة للانسان، متناسقة مع الفطرة، حاملة لخصاصه وتفرداته، حامية له من الفقدان والانهزام، اذ (لابد من القلق انزاء ضياع ماضي المرء وهويته التاريخية – الوطنية والدينية – وانصهارها في بوقتة الحاضر)[4]، بل يتراءى لكل باحث عن الحقيقة (حاجة الجميع في البحث عن الهوية وامتلاكها في كل الظروف والاحوال والازمنة والأمكنة)[5].

اظهرت لنا الرواية هوية البطل (وائل) ودور الوطن في تشكيلها سواء كان ضمن منتفضي ثورة الحجارة، ام عندما يعذب في السجن، او حين يرحل تاركا الوطن الىامريكا, فـ(حب الوطن وقضيته العادلة والترابط الاسري بالرغم من الاختلاف بين عناصر مكونه,لا تنمحي هوية البطل الحقيقية الاصلية)[6].

وهكذا نجد البطل يصدح بانتمائه للوطن وحبه له وترابطه المصيري معه, وهو سمة الانسان الفلسطيني دوما, لكونه صاحب قضية فريدة تأخذ ابعادا وطنية ودينية وانسانية, يريد ان تعبىر هويته عن حقه الاصيل (الحق الفلسطيني) وانه لن يترك الوطن الذي شربه ماءه وتنفس هواءه وعاش بين جنباته (لن اترك وطني...جين: لااستطيع ترك الوطن)[1]

---

[1] – ينظر: تطورالهوية وعلاقته بالثقة بالنفس لدى المراهقين الكورد في محافظة اربيل، رسالة ماجستير، صديق خضرملا، اشراف: ا.م.د.مؤيد اسماعيل جرجيس، جامعة صلاح الدين، كلية التربية، الأقسام الانسانية،٢٠١١م، ص٢٨,١٦

[2] – التباسات الهوية، ص١٨

[3] – اوهام الهوية، داريوش شايغان، ترجمة: محمد علي مقلد، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط ١، ١٩٩٣م، ص ٥، ٧١، ٧٥

[4] – الهوية والعنف، امارتيا حسن، ترجمة: سحر توفيق، عالم المعرفة (٣٥٢)، يونيو٢٠٠٨م، ص٢٠

[5] – دراسة في مفهوم الهوية، ص١٧

[6] – لن اموت سودى، جهاد الرجعي، الرواية الفائزة بالجائزة الاولى في مسابقة الرواية لرابطة الادب الاسلامي العالمية، الناشر: دار العبيكان، الرياض – السعودية، ط٢، ١٤٢٧هـ–٢٠٠٦م، وينظر: الرؤية الاسلامية في روايات جهاد الرجبي..دراسة تحليلية نقدية ، خديجة وابي، رسالة ماجستير، الجامعة الاسلامية العالمية – ماليزيا، كلية معارف الوحي والعلوم الانسانية، اشراف: د. اماني محمد عبدالفتاح سليمان، شباط ٢٠٠٥م ، ص٦

فهو يثبت تمسكه بوطنه امام العميل الخائن (سالم الفتوح) الذي استدرجه للخيانة وترك الوطن، وامام حبيبته (جين) التي وعدته بالزواج والمال والعلاج في امريكا.

بل يؤكد على حبه للوطن, وتكوين هذا الوطن لهويته..فكل اجزاء الحياة طريق فسيحة لحب الوطن وشحن الهوية بطاقة هائلة لأجل ابراز الحق (انا...احببت وطني جهرا, ونسيت ان العدو يسمع كلماتنا, قبل ان تصرخ في ايدينا البندقية!!-الوطن كبير, لا يمكن لقلب ان يحتويه! لذلك نبحث عن اجزاء صغيرة نضعها في قلوبنا, ونحبها, حببنا للوطن..

- ابتسم وهو يتابع كلماتها, لكنه قال لها ...!

- كل الناس يعيشون في الوطن, الا الفلسطينيين, فالوطن هو الذي يعيش فيهم, قلوبنا ليس كقلوبكم سيدتي, فالام التي تزغرد لشهادة ولدها وهي تبكي, تملك قلبا يتسع للوطن مهما كان كبيرا!)[2]

ويعكس كل من قلب الام وهيبة الاب والاشقاء والاخوات والسماء والبحر والشجر والجبل والشارع وحتى الرصيف والسجن, اشاعات موحية في فضاء الهوية لتغرس فيه النبتة الاصيلة المورقة والمثمرة, والمثبتة -اينما حل- ذلك الحق الفلسطيني الاصيل حتى يبين لجميع العالم ان هويته ترتبط بالذات والمكان معا, ويجلي فضاعة الاعتداء على ارضه، فما ذنب الفلسطيني يتنقل من مالك للارض الى ضائع يعاني الفقر والتشرد, وهذا هو الحق الذي يجب الجهر به وابرازه..وانه (الحق) مع الهوية الفلسطينية مضادان للفقدان والاستلاب[3].

من اجل هذا الوطن اندلعت نيران الثورات والانتفاضات وكان وقودها الدماء والدموع, فدماء الثوار التي تعطي للعشب الوان الربيع وتصبغ وجه الوطن بروح الحياة, في تطلع لازاحة الظلم عن كلكل السعادة، ولو كان بحجر صغير في حجمه، كبير في رمزيته, حتى اصبح معلما من معالم هوية الانسان الفلسطيني الصادح بحقه وقضيته, فما اكثر الحجارة فعلا، لوجود من يحملها في قلبه قبل يده.

ففي السجن من اجل قضيته يكابر على التعذيب ويتحداهم بالموت, فهو رهانهم الاخير والكاسب هو المظلوم المنهلك تحت التعذيب, فهو لن ينكسر امامهم حيث ذلك مطلبهم , ويهدده الزبانية بالموت، وليس هناك حائل امام قتله، ولن يابه احد به حتى امه, بل في تحديهم يعتقدون ان الله(سبحانه) ايضا لن يحميه منهم, لكن صاحب الحق المتمسك بهويته لا يهابهم لان الله معه في محنته وناصر لحقه ووطنه[4]

انها لبنات التربية الاولى في الاسرة والوطن تصنع الهوية الوطنية الاصيلة والمتحدية لكل العقبات وانواع التعذيب, فحين يقاتل اليهود, فيروج انه فلسطيني مخرب, ويسعى الجميع لسحقه, لكن الاباء والعزة ياتينا من كلمات الروح في حياة الاجيال نافعا في ه

---

[1] – لن اموت سدى، ص١٧ ، ١٤٥

[2] – لن أموت سدى، ص٩٣

[3] – ينظر: الملكان وتحولات الهوية عند محمود درويش، لبانة عبدالرحيم وكمال عبدربه، رسالة ماجستير، باشراف: د.عبدالكريم البرغوثي،جامعة بيرزيت/ كلية الدراسات العليا، ٢٠١٢م، ص ١٩ ، ٣٠ ، ٣٥

[4] – ينظر: لن اموت سدى، ص٧٤-٧٥

ضرورة ارجاع الارض والبحر وحتى السماء فـ (اليهود جبناء يا وائل, لاتخف منهم ابدا, ولا تسمح لهم بالسخرية منك ,غدا يطردون من بلادنا, وستعود حرة كما كانت)[1]

فمسار الحق ثابت لا يتغير بتغير الازمنة والامكنة والاحوال, وهو النابع من الهوية المشكلة عبر الزمن في تطور مستمر ملتصق بالاحداث, فلا يمكن في يوم من الايام ان يتساوى الصيف والشتاء ولا الوطن والمنفي ولا الانتفاضة وطلب الحق والعمالة.[2]

المأساة موجودة ولكن في قلوب الخائفين وليس عند اصحاب الهوية الباحثة عن الوجود والحياة.

وهكذا تتجلى شخصية البطل لتنفي الخيانة عن نفسها، وأن المسالة ليست كما يظن الجميع انه يهرب من الارض بينما النساء تدافع بالخبز والحجر, بل القلب عامر بحب الوطن المشكل لهويته فهو يعيش في حناياه(هزة خفيفة حركت دمعة ساكنة في عينيه, فاكمل بشيء من الانكسار:

- علي يعرف كيف يصف الحقيقة يا سيدتي, يمكنه ان يتخيلها, لو رايته كيف يتحدث عن الجوع والمقاومة...

وعاد بذاكرته الى غزة...غزة بكل احزانها !!)[3]

بل كان بطل الرواية متأثرأ بشخصية جده، ولاسيما قبلة الوداع الخاتمةعلى يد حفيده، فلقد كان الجد في عيني وائل رجلا بمعنى الكلمة..رجلا فلسطينيا ! يحب القدس..لم ير انسانا مثله مؤمنا بالله، وموقنا بانتصار قضيته وبروز الحق الفلسطيني..لأن الفلسطينيون اقوياء بهويتهم! بحقهم! بايمانهم، وليسوا ضعفاء، بل حتى لا يفكرون في الانهزام مهما تغول وتعملق المحتمل الصهيوني[4].

هكذا نجد ارتباط الفلسطيني بارضه، وقدسه، حيث هي صورة مجسدة للوطن ومقاومة الاحلال[5]، وهذا الارتباط شكل بعدا مميزا من هوية الفلسطيني حيث لا مجال للضعف فيها لا أمام المحتمل المتغطرس في سجونه وتعذيبه وآلة موته، ولا أمام اغراءات الدنيا مهما تزينت، واينما حل صاحب هذه الهوية يصدح حقه من خلال مواقفه واخلاقه وثباته، لأن (المكان الفلسطيني، القدس، البحر، السماء، السجن، البيت، الشارع..ألخ)جزء من هوية الانسان الفلسطيني[6].

للحق الفلسطيني بعد ديني واضح, فالمكان معروف بانه ارض الانبياء ومهد البشرية, في نظر جميع الاديان السماوية, ولاسيما الاسلام حيث فتح عمر رضي الله عنه القدس الشريف وحررها الفاتح صلاح الدين الايوبي, وقبل ذلك هي مسرى الحبيب محمد صلى الله عليه وسلم, من هنا نجد ان قضية فلسطين هي قضية عربية واسلامية وانسانية، يرغب كل مسلم بحكم ايمانه

---

[١] – ينظر: لن أموت سدى، ص١٠٣

[٢] – ينظر: الملتقي الدولي حول السرديات، ص٣٤٩

[٣] – لن اموت سدى ، ص٥١

[٤] – ينظر: المصدر نفسه، ص١١٤، ١١٨

[٥] – ينظر: القدس بين نقوش الهوية واشتعال المقاومة في شعر محمود درويش، د.ابراهيم جرموس، جامعة بيرزت، issh:1130-3964، ص٣

[٦] – ينظر:الملتقى الدولي حول السرديات ، ص٣٤٥-٣٤٦

وعقيدته المشاركة في هذا الشرف والصدح بهذا الحق في جميع انحاء العالم، ولو بكلمة او موقف، فاليهود المتوحشين والمتعطشين للسيطرة والقتل والارهاب والمجازر والتوسع لم يعط مجالا لمتخازل[1].

وهذا الرباط الايماني مع فلسطين والقدس, تجذر في هوية كل مسلم، وبخاصة الانسان الفلسطيني حيث شكل بعدا غير متزحزح لهويته الصادحة بالحق الفلسطيني ,فـ (الاسلام منذ ان تدينت به اغلبية هذه الامة قد اصبح هو الهوية المتمثلة لاصالة ثقافة هذه الامة)[2].

فالدين اصبح الدافع الى الصراع، والثبات على المبدأ، والمشكل لثقافة وهوية الانسان الفلسطيني, والرواية تثبت هذا الدافع لدى الانسان الفلسطيني، ودوره الكبير في ابراز حقه: (-الفلسطينييون لديهم يضحون بحياتهم من اجله.

—تقصدين الأرض؟! لو كانت هذه القضية الحقيقية لوجدت اليهود اكثر اندفاعا للتضحية. فهم يدعون ان هذه الارض هوية من الرب لهم .

- نقصد ان الخلاف بينكم هو الدين؟!

-هذا ما اعنيه تماما, بالاضافة الى ان خلافنا هذا, ادى الى اختلاف في الاسلوب والمنهج, وكذلك في الغاية, فالجندي لا يفكر باكثر من حياته حين يطلق النار, بينما يدافع الفلسطيني في الغالب عن حقه في الحياة والموت الكريم, فيلجأ الى الدين لأنه رمز موجوده على ارضه)[3]

وهذ ما دفع بالانسان الفلسطيني الى الاعتقاد الراسخ بان الله معه في معركته لاجل الحياة واسترداد الارض والكرامة, حتى يميز الله الخبيث من الطيب، والبقاء في مفهوم الدين لا يكون الا للصالح من عباده.

فالدين كان العامل الدافع لعلي بعد ياس من اقناع حقيقة وائل بنبز فكرة الرحيل الى ابقاء استذكار معه يربطه بالوطن والدين والاهل:(

رفع يده بالتحية, وهم بالخروج , لولا صوت علي الذي كسر الصمت, وهو يضع في يد وائل (مصحفا) صغيرا ويقبله يحزن.

- ابقى هذا معك, فلربما ارجعك.

- امازلت تواصل الصلاة في المسجد؟

- الاسماء لا تترك البحر.

- كبرت يا علي ..ربما كبرتم كلكم!!)[4]

هذا الاعتقاد المنبعث من عمق الانسان الفلسطيني والتصاقه بدينه ووطنه يؤكد لنا ان هناك تزايدا في التعود على الهويات الدينية في العالم كله, والهوية الاسلامية من اهم الهويات التي يراها المسلم هوية مهمة وحاسمة في مسار حياته, واحقاق حقه والظفر بمستقبله, بل ان الهويات الاسلامية هي من اكثر الهويات اثراء وغنىً وفاعلية[5].

---

[1] – ينظر: الرؤية الاسلامية في روايات جهاد الرجبي، ص٦

[2] – مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، د. محمد عمارة، سلسلة: في التنوير الإسلامي (٣٢)، نهضة مصر للطبعة والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٩م، ص٧

[3] – لن اموت سدى، ص٨٧

[4] – لن اموت سدى، ص١٣

[5] – ينظر: الهوية والعنف، ص٥٧-٧٦

فاشاعات الايمان تخترق حاجز الدنيا واغراءتها, وحتى الحبيبة والمال والجنة الموعودة في بلاد الغربة, لان السمك لا تحيا الى في البحر.

فالفلسطيني بعمق ازمته ومأساته وجسامة تضحياته, يجد في الاسلام راحة واطمئنانا، وكلما اشتد عليه الايام سوادا والسجن تعذيبا, والحياة تضايقا, ووجد الضعف منفذا الى جنانه, ياتي الحس بقرب الله منه واصالة هويته الايمانية فضلا, ليثبته في وجه الاعاصير وجميع النكبات, فسماع نداءات الله اكبر وقراءة القران يدفع بالانسان الى الايمان بالله ومن ثم تجاوز ضعفه سواء بالخوف او الرجاء[1].

فتحاول الرواية من خلال احداثها واشخاصها واثبات هويتها, التأكيد على ايقاظ الايمان بالله في مقابل وهم قوة اليهود التي يعرف بانها لا تقهر وذلك حتى لا يضعف الانسان الفلسطيني في اثبات حقه, فالصراع بين عقيدتين وعقليتين احداهما متميزة بانها شعب الله المختار وكل البشر لهم خدم، والاخرى ترى ان الناس كلهم لادم وادم من تراب حيث لا فرق بينهم ولافضل غلا بالتقوى، وهذا ما غير المنهج والسلوك بين اصحاب العقليتين، فاليهود شعب متطرف بعقيدة توراتية تبرر الغطرسة, ففي حالة الضعف هم منافقون ومنعزلون في حارات لا يدخلها غيرهم، وفي حالة القوة متجبرون ومتعطشون لسفك الدماء وهتك الاعراض[2]

هذه الحقائق تطفح على سطح الرواية من خلال هوية المكان والشخصيات والاحداث في بعد الديني والوطني المشكلان هوية الانسان الفلسطيني، والباعثان فيها الصدح بذلك الحق واثباته .

ولتأكيد البعد الديني فان الرواية تختم به ولاسيما والبطل (وائل) يلفظ انفاسه الاخيرة (ها هو علي يرش وجهه بالماء ليوقظه, يريد ان يصلي الجميع في المسجد!

احس وائل ببرودة الماء, انتفض جسده, الماء يغطي وجهه, يحاول ان يتنفس.

يصيح علي بلهفة: (قم ياوائل, قم للصلاة, اجب نداء الله: الله اكبر!)[3].

وفي البعد الوطني نجد حضورا لبلاد مصر والعراق في حيثيات الرواية كتركيز على دور هذين البلدين الفاعل في اثبات الحق الفلسطيني, مع اشارة فلسفية الى الوطن هل هو لمن يحبه، ويقبل صورته؟ ام لمن يبذل في سبيله الروح, والغالي والنفيس؟ وتذهب كاتبة الرواية الى مفهوم الثاني للوطن, فضلا عن فلسفة مماثلة للوطن,تتجلى في فكرة مفادها: هل (الوطن) قطعة ارض ولد عليها الانسان بابائه واجداده وهو مسقط راسه؟ ام هو المكان الذي يجد فيه الانسان عيشه بامان واطمئنان وعزة نفس؟[4]

مخطط: الدين+الوطن ــ الهوية ـالحق+الواجب

---

[1] – ينظر: لن أموت سدى، ص٦٩-٧٠

[2] – ينظر: نقد تطبيقي لرواية (لن اموت سدى)، والاثراء الفكري في رواية (لن اموت سدى)، وافكار معاصرة تطرحها رواية (لن اموت سدى) www.stratimes.com،

[3] – لن اموت سدى، ص١٧٢

[4] – ينظر: نقد تطبيقي لرواية (لن اموت سدى)، والاثراء الفكري في رواية (لن اموت سدى)، وافكار معاصرة تطرحها رواية (لن اموت سدى) www.stratimes.com،

المبحث الثاني: (الهوية والاغتراب) تقلبات الهوية وثباتها في اشد ظروف الترهيب والترغيب

الهوية هي حقيقة الفرد, وشعوره بها يتمثل على المستوى الفردي في صيغة انا..وهو شعور خاص مرتبط بالقيمة والثقة بالنفس, فشعور الانسان بالانتماء والتكامل والاستقلال والاحساس بالوجود, يؤهله كي يكون محاميا بارعا في اثبات حقه حيثما تواجد[1] وهكذا تمثل الهوية الشيء أو الشخص ذاته وكافة خصوصياته وما يميزه عن الاخرين وبفقدانها يذوب ولا يبقى له وجود حقيقي فاعل. لذا كان الاغتراب عاملا فاعلا في نزع الهوية عن الفرد.

فالاغتراب هو الابتعاد عن الوطن والاهل الى جهات بعيدة ونائية عنه..او يحدث الاغتراب عندما تنقطع عرى الوثائق بين الانسان ووطنه ودينه, فالتغريب نفي عن البلد بشكل ارادي او قسري[2]

من هنا نجد ان الادب الفلسطيني وبخاصة الجنس الروائي منه, حيث يقوم كل فهم (للفضاء الروائي في الرواية الفلسطينية على مفهومي الوطن والمنفى, فالتجربة الفلسطينية في المنفي, بما تعنيه من تهجير شعب وقيام دولة مستعمرة استيطانية على بقايا اشلائه)[3]، تبرز الظلم الواقع على الفلسطيني وطنا وانسانا وهضم حقوقه وبشاعة الاساليب الاجرائية معه وبخاصة النفي والاغراب عن الوطن.

ولكن هل يمكن للانسان الاحتفاظ بخصوصياته في دار الغربة, على الاغلب لا, ولكن يظن كثير من الناس انه اذا (هاجر خارج مجتمعه لتحقيق هدف ما, يستطيع ان يحافظ على نفسه نقيا في الفكر والسلوك. وما درى ان المخالطة تؤدي – مع طول المدة- الى تقليد السواد الاعظم من الناس المحطين به, وبالتالي التنازل التاريخي عن كثير من الخصائص التي كان يتميز بها, ليكشف بعد فترة انه لم يعد هو, بل اصبح مسخا جديدا, لا يحمل ميزات القوة في شخصية الاولى, ولا ميزات القوة في شخصية الثانية, فجاء كائنا مشوها نتيجة تزاوج غير متكافئ بين عقليتين منتميتين الى حضارتين مختلفتين, او دينين متناقضين)[4]

وهذا ما قلق لاجله السرة (وائل) بطل الرواية ليعارض الجميع رحيله الى امريكا وترك اهله ووطنه وانتفاضته, هو خوف من انسلاخ الهوية وفقد الخصوصية، وبالتالي عدم الجدارة في اثبات الحق الفلسطيني, ولعل اثبات عكس ذلك كان مدار رواية (لن اموت سدى) فوائل المقدم على الاغتراب وترك الوطن والاهل والقضية يموت لاجل تلك القضية ولو في بلاد الغربة حيث العنوان ملخص كاف لاحداث الرواية,لان العنوان دوما (علامة اجرائية ناجحة لمقاربة النصوص الادبية بعد استقرائها وتاويلها...وه و لايتم عفويا, بل يحتاج الى نظر وتدقيق... وقد..يختصر سلفا مغامرة الرواية..ويثبت على نص الرواية بعد نهايته)[5]

ولعل عنوان الفصل الاخير والذي به ختمت الرواية (لن اموت سدى) ثم قفل الرواية به لتلبي رغبة الكاتبة في اصال الرسالة المطلوبة والمتلصقة بالحق القلسطيني وطنا وشعبا والملخص بانه لايستطيع الأنسان الفلسطيني الانفكاك عن عالمه الخاص

---

[١] – ينظر: الهوية، اليكس ميكشيللي، ص٧٥، ٢٢٩

[٢] – ينظر: ازمة الهوية في ظل تحدي الاغتراب...مأزق وعي ومحنة شخصية، أ.ناجم مولاي، جامعة عمار شليجي – الاغواط، مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية / عدد خاص الهوية والمجالات الإجتماعية في ظل التحولات السوسيوثقافية في المجتمع الجزائري، ص٤٢١,٤٢٠,١١

[٣] – المتلقي الدولي حول السرديات، ص٤٥

[٤] – الاثراء الفكري في رواية (لن اموت سدى)، الانترنيت

[٥] – الملتقي الدولي حول السرديات، ص١٢٦ وينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف الزيتوني، دار النهار للنشر، ط١، ٢٠٠١ م، ص١٢٥

والامه واحزانه ومعاناته, فلن تستطيع كل تقلبات واغراءات الدنيا ان تحيل بينه وبين قضيته العادلة وحقه المختصب, فلن يموت الانسان الفلسطيني اينما كان (سدى)...هكذا بعذه الكلمة القرآنية الجميلة (أَيَحْسَبُ الْإِنْسَانُ أَنْ يُتْرَكَ سُدًى)[1]

وائل يندفع الى الرحيل وترك الوطن رغبة في الخلاص من مرض قلبه وتلبية لرغبة حبيبته وطموحا إلى الغنى، لكن كل ما حوله يؤنبه، من الاخ والنفس وحتى الدكتورة هيلين فهذا علي يرفع صوته مشيرا الى البح, ما معنى الرحيل ياوائل ان كنت ستتركنا فلسطينيا هشا, لتعود مليونيرا امريكيا، وبالرغم من مبررات وائل، لكن علي مصر على تذكيره بدموع الام وقلب الشقيقة الرقيف والوطن والدين ويذكره بنفسه ايضا من كان؟ وماذا يصير هناك؟ بتعنيف يصل الى الذروة, انت من تحتاج الينا ياوائل...وبدوننا ترتمي غضنا مقطوعا بلا ارض او جذور.[2]

مشاعر مضطربة تعتمل في قلب وائل الضعيف، فلا أحد مما يلقاه يشبه امه او اهله لذلك يرحل من ارضه التي اعطته العيش والحياة بحزن كبير وارتعاش متواصل.

وهذا مادفع بالدكتوراة هيلين الى غمزه في موضوع رحيله حين حاورته:(

- انت ايضا تترك اسرتك ايها الشاب, وتبحث عن وهج الغربة, رغم مرارتها!

- لي اسبابي

- ابني ايضا يقول ذلك ..اجبر نفسي على تصديقه, كي يصدق انه يحبني![3]

مثار دهشة كبيرة من البقاء والرجوع والموت والحياة, فعائلة وائل ترى الذاهب لايرجع, وعندما يبرر وائل ان قاذف الحجارة ايضا لايعود, لان كلاهما موت في نظره, نجد (حياة) الاخت الصغيرة تنتفض من هذه المقارنة وتيأس من تفكيره السلبي وتقول: لكنهم اي ملقي الحجارة يبقون حتى وان قتلوا فهم احياء في القلب, لكن الراحل والتراك للوطن يموت في القلب وهو حي، وشتان بينهما. وعندما يتصور وائل انه لللنبتة اينما تزرع تزدهر, ترد الدكتورة هيليين قائلة: النبتة عندما تخلع من ارضها تموت! وفكرته هذه مخالف للطبيعة وارادة الرب[4] !!! لان كل ارض غير صالح لكل نبات!!

والسبب واضح في الشان الفلسطيني لانه صاحب حق وهذا الحق لابد من احيائه ونشره ولايسع الفلسطيني ويسعده في حياته الا ارجاع ما اغتصب منه حيث (لا يابسة تتسع لاحلام الفلسطيني في التحرر الا ما استلب)[5]

وبالرغم من محاولات وائل في فرض منطقه بالرحيل وان المال يعوض كل شيء، ويقوم بنشر المال على امه لكنها تتمنى انها لم تلده, وتسخر منه ومن اوراقه النقدية, وتنبئه انه اشد ابنائها فقرا, فالغنى غنى النفس والايمان والقلب والاهل والوطن، وليس امتلاء الجيوب بالاموال, وغير صحيح ان الاموال تخلق الاوطان والاهالي والاقتصاد.[6]

---

[١] – القيامة، ٣٦

[٢] – ينظر، لن اموت سدى، ص٨

[٣] – ينظر: لن أموت سدى، ص٦٠

[٤] – المصدر نفسه، ص١٢، ١١٧

[٥] – الملتقي الدولي حول السرديات، ٤٨

[٦] – ينظر: لن اموت سدى، ص٥، ١٠

وهكذا يبدأ النسيان المتبادل يسرى شيئا فشيئا بين المغترب واهل ووطنه، فمجرد الانتقال النفسي والذهني ثم حركة الجسد نحو الرحيل والغربة سينسى كل شئ. كما امتزج الكثير من المغتربين وذابوا في المجتمعات الغربية ونسوا اصلهم واهلهم واوطانهم وحتى اديانهم.

نجابه هنا حقيقة مرتبطة بالهوية تقسمها الى نمطين ايجابي وسلبي فالهوية السلبية(مفهوم لتحديد مجموعة من السمات التي يتعلم الفرد ان يتجنبها..وتتشكل الهوية السلبية في الوقت نفسه الذي تتشكل فيه الهوية اليجابية(كل واحدة منها مرآة للاخر, فهي صورة سلبية تضير بالهوية, ونموذج مضاد لتوجيه السلوك)[1]

وتتجلى الهوية السلبية في الرواية في شخصيتين هما شخصية وائل وشخصية سالم ابو الفتوح, فعندما تحول الاخير (سالم) الى عميل خائن يجند الشباب لصالح اليهود ضد شعبه ووطنه وحقه, يظهر الضعف في الهوية وائل، فيطاوع المحقق وسالم وجين وفكرة الرحيل, بحيث انه يتخلى عن طبعه واصله وانتفاضته وحقه، ليختار قبلة اخرى لحياته يتوجه اليها رغبة في السعادة وترك الالام حوله, هذا ما يبدو لنا ظاهرا في حين ترسم لنا مؤلفة الرواية باطنا مخالفا عند وائل فهو يكره ويبغض كل هذا, ويؤكد لشقيقه علي انه يحبه وليس خائنا ابدا وبانه لم يمت ابدا بل لايزال قلبه ينبض بدماء الاهل والوطن والقضية والحق، فلماذا هذه القسوة معي وتأليب كل من حولي‌علي(قد لا اكون على حق, ولكن لست خائنا كما تدعون, قل لها اني ذاهب لاعيش مع قلبي الضعيف, بعيدا عن دموع امي, انا لم اسقط, لم ابع وطني..ولكنني ضعيف! لم اعد قادرا على فعل اي شيء! جين هي فرصتي الوحيدة للحياة..معكم ساموت الف مرة, قبل ان تطالني رصاصهم)[2]

فوائل من صميمه لم يتغير ولكن ظروف الحياة المعقدة اجبرته على الرحيل وترك الوطن والاهل، والا هو نفسه وائل المقاوم وصاحب الحق والقضية والمضحي بحياته لحقه، انه لايزال قويا ويريد ان يكون الشخص الذي يريده هو. ويخشى علي ان يموت وائل خارج غزة، فبدونها لا يستطيع الحياة, لكن شعوره بالضعف والعجز اجبره على اتخاذ هذا القرار وعدم جدوى المقاومة والعمل لاجل القضية والحق الفلسطيني. وهذا العمل الابداعي(لن اموت سدى) يريد ان يظهر الحق في شخصية وائل وانه يمثل حقه في باطنه وان كان المظهر يبدي العكس.

ولعل هذا ما حدا بوائل البوح بمرارة حالته وانه بهذه الخطوة المجانبة لتطلعات الاهل قد مات في عيون مودعيه من الاهل. ومناوشاته الكلامية حيرت الدكتورة هيلين فوصفت وائل انه حين يتحدث عن بلاده فهو مقاتل, ولكنه يهرب حين يطالب الوطن المقاتلين, على رغم من قناعة وايل نفسه، ان الانسان يلتصق بارضه اكثر كلما ابتعد عنها خطوة..[3]

هذا الاقدام على الرحيل وترك الاهل والوطن لم تقتل في وائل روح الحق والقضية,بل لم يعد قادرا على الحياة والتنفس بمجرد ان وطأت قدماه ارض المطار ولعل رؤية مشهد علي وهو يعذب على يد الاسرائيلين اثار فيه الكل الانفعالات الجاذبة الى الحق والاهل(نظر الى الشاشة..جحظت عيناه, جنود اسرائيليون يمسكون الشابين ويربطونهما..يضربونها بالحجارة, على الرؤس, على

---

[1] – الهوية، اليكس ميكشيللي، ص١٢٢

[2] – لن اموت سدى، ص١١٩

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص ٢١، ٢٣، ٤٣، ١١٥

الصدر,بين العينين, على المفاصل, امسك الجنود باحدهما, ثنوا ذراعه, وبدؤوا يحطمونها بقاعدة البندية, اقترب وجه الشاب من الشاشة..سقطت السجارة من فم وائل وهو ينظر الى الشاب غير مصدق..صاح بغضب قاتل:

علي !علي؟

وركض باتجاه الشاشة!..يسقط على الارض..لكنه ظل يصرغ بصوت مكتوم.

علي!علي!)[1]

عاد وائل بهذا الحدث الى نقطة الصفر حتى قبل التفكير في الرحيل, وعاش الحالة فتغير كل شيء بعد ذلك, وهذا هوحقيقة الخطاب الروائي الفلسطيني حيث(قائم على الاحساس المؤلم..على اساس التناقض الموجود بين ما كان وما هو كائن, بين حلم الوطن وحقيقة المنفى)[2]

هذه الصورة المشكلة للمنفي والتغرب في الادب الفلسطيني تبقى ضرورة فيه, وتحاول ان تلجم احلام الشعب الفلسطيني بين هنا وهناك, وتشدهم الى الواقع، ولعل خلق الاستقرار في المنافي والبقاء في البلاد الغربة بعيدا عن الوطن يحمل في طباته وقرارته, قلق الوجود في نفوس الفلسطيني والخوف على حقهم وغموض مستقبلهم.[3]

بهذه النفسية الابية على الذوبان ونسيان الدين والوطن والحق، يابى وائل ان يموت...على الاقل ليس في بلاد الغربة, وعندما تسنى له بوادر الرغبة في العودة ترك المستشفى واتجه الى المطار واحتضن الموظف وقبله فرحا وبهجة عندما اخبره ان بامكانه الرجوع الى بلاده بعد اربع ساعات!![4]

هذه هي حقيقة الهوية الفلسطينية الحاملة لحقها والراغبة في حلم الوطن والارض والاهل ودفع الظلم وازاحة المحتل وهو ليس هشا, بل صلب بالارادة والايمان واحقية القضية.

مخطط الاغتراب والعودة

١ – فلسطين(الموت)ـالمال+الحب ـ التغرب (الحياة)

٢- التغرب (الموت) ـالوطن+الدين ـ فلسطين(الحياة)

فبداية مشروع الرحيل تطلع الى الحياة وهروب من الموت, حيث الحياة الغربة والموت في الوطن, لكن المعادلة تتغير لتصبح الغربة موتا والوطن حياة ,وهذا ما ارادته (الرجبي) اثباته من الحق الفلسطيني وقضيته، يموت ويعيش من اجلها صاحب الهوية اللسطينية اينما حل وارتحل, وان ظن البعض ان ختم الرواية كانت مفتعلة ومثالية (وغير واقعية) وفيه شيء من التكلف

---

[1] – لن اموت سدى، ص١٦٩

[2] – الملتقي الدولي حول السرديات، ص٤٦

[3] – المصدر نفسه، ص٤٧، ٤٨

[4] – ينظر: لن اموت سدى، ص١٦٩، ١٧١

الذي يضر بفينة الرواية ولم يخدمها ولا شك انه كان لهدف طالما ارادت المؤلفة اثباته، ورسالة دونت ابداعها لابلاغها الا وهو الحق الفلسطيني وقضيته العادلة[1].

فوائل لشدة فرحه بامل العودة الى الوطن ولقاء الاهل لم يتحمل قلبه الضعيف الحالة فبدات مشاهد الاهل تتراءى له من الام التي تخبز، والاخت (حياة) التي تتذمر، والشقيق علي الذي يرشه بالماء ليوقظه لصلاة الصبح، وجده الذي يقترب منه، ويقول(انت احب احفادي الي يا وائل..لقد انتظرتك طويلا..) مع هذا التداعيات يحاول وائل المقاومة ويشد على تذكرة سفره ويحاول النهوض، لكنه لا يستطيع فتنهمر الدموع من عينيه، ثم يبتسم بارتياح، فتسقط التذكرة من بين اصابعه..ليموت واقفا![2]

ولماذا يموت وائل واقفا مع علامة تعجب! بعد العبارة؟ وماذا ارادت(جهاد الرجبي) ان يمسك بها ختم روايتها؟ هل الوقوف هنا يعادل الحياة وان كان فيه الموت؟ او الاستمرارية ولو ظهر لنا الانقطاع؟ او السعادة والموت اعظم المصائب؟ او الظفر بالامنية السامية من الدين والوطن والاهل بالرغم من البعد والاغتراب؟ هذه كلها وغيرها ايضا يتوارد على ذهن المتلقي، وكان الوقوف قد فتح بابا جديدا لرواية ختمت، ليظهر ابداع فني اخر ترسمه ذاكرة الملتقي وخواطره ومشاعره وانفعلاته.

رسم: دلالات الموت—واقفا

نتائج البحث

١ -يمتلك الإنسان هويات متعددة كالهوية القومية واللغوية والثقافية والوطنية والدينية ويتشارك في تشكيلها عوامل عدة

٢ - الهوية هو الإنسان فإذا فقدها أصبح شيئا آخر!!!

٣ -أقوى عوامل تشكيل الهويةهو الوطن والدين حيث الهوية تكون متناسقة مع فطرة الإنسان

٤ -تحملت هوية الإنسان الفلسطيني أعباء التعبير عن حقها من خلال حياتها وموتها غير أبهة بغطرسة العدو الصهيوني

٥ -قد يغترب الإنسان الفلسطيني ويظهر للرائي أنه انسلخ من هويته لكن الحق الفلسطيني وواجب الصدح به يحمي هوية الفلطيني أينما حل وارتحل

٦ -رواية (لن أموت سدى) لجهاد الرجبي ظفرت بشرف مهمة أداء الحق الفلسطيني من خلال شخصياتها وبأثر فني جذاب

المصادر والمراجع

١. الادب الجزائري باللسان الفرنسي..نشأته وتطوره وقضاياه, احمد منع, ديوان المطبوعات الجامعة , الجزائر, بن عكفون

٢. ازمة الهوية في ظل تحدي الاغتراب...مأزق وعي ومحنة شخصية, أ.ناجم مولاي, جامعة عمار شليجي - الاغواط, مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية / عدد خاص الهوية والمجالات الإجتماعية في ظل التحولات السوسيوثقافية في المجتمع الجزائري

---

[1] – ينظر: نقد تطبيقي لروية (لن اموت سدى)، من الانترنيت

[2] – ينظر: لن اموت سدى ، ص١٧٢,١٧٣

٣. التباسات الهوية في الادب الجزائري المكتوب بالفرنسية من خلال رواية (سأهبك غزالة) لمالك حداد، إعداد الطالبتين: ربيحة لمودع وخديجة القاسمي، بإشراف: د. يحي الشيخ صالح، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة،كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، مالي٢٠١م

٤. اوهام الهوية، داريوش شايغان، ترجمة: محمد علي مقلد، دار الساقي، بيروت - لبنان، ط١٩٩٣،١م

٥. تركيا في زمن التحول..قلق الهوية وصراع الخيارات, محمد نور الدين, رياض الريسي للكتب والنشر, ط١, كانون الثاني,١٩٩٧

٦. تطورالهوية وعلاقته بالثقة بالنفس لدى المراهقين الكورد في محافظة اربيل, رسالة ماجستير, صديق خضرملا, اشراف: ا.م.د.مؤيد اسماعيل جرجيس، جامعة صلاح الدين, كلية التربية، الأقسام الانسانية٢٠١٤م

٧. التعريفات, للعلامة علي بن محمد بن علي الحسينين الجرجاني الحنفي (ت٨١٦هـ) حققه وعلق عليه: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، ط٢٠٠٧،١م

٨. حديث النهايات..فتوحات العولمة ومأزق الهوية, على حرب, المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء- المغرب، ط٢٠٠٤،٢م، ص٥٧، ودراسة في مفهوم الهوية, حبيب صالح مهدي

٩. دراسة في مفهوم الهوية, حبيب صالح مهدي, هيئة التعليم التقني, مركز الدراسات الاقليمية, دراسة إقليمية (٩)

١٠. الرؤية الاسلامية في روايات جهاد الرجبي..دراسة تحليلية نقدية , خديجة وابي, رسالة ماجستير, الجامعة الاسلامية العالمية - ماليزيا, كلية معارف الوحي والعلوم الانسانية، اشراف: د. اماني محمد عبدالفتاح سليمان، شباط٢٠٠٨م

١١. القدس بين نقوش الهوية واشتعال المقاومة في شعر محمود درويش, د.ابراهيم جرموس, جامعة بيرزت, issh:1130-3964

١٢. اللغة والهوية, جون جوزيف, ترجمة: د.عبدالنور خراقي ,سلسلة عالم المعرفة,(٣٤٢), اغسطس,٢٠٠٧

١٣. لن اموت سدى, جهاد الرجعي, الرواية الفائزة بالجائزة الاولى في مسابقة الرواية لرابطة الادب الاسلامي العالمية, الناشر: دار العبيكان, الرياض - السعودية, ط١٤٢٣،٢هـ٢٠٠٦م

١٤. مخاطر العولمة على الهوية الثقافية, د. محمد عمارة، سلسلة: في التنوير الإسلامي (٣٢)، نهضة مصر للطبعة والنشر والتوزيع، ط١٩٩٩،١م

١٥. معجم مصطلحات نقد الرواية, لطيف الزيتوني, دار النهار للنشر, ط١, ٢٠٠٢م

١٦. المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش, لبانة عبدالرحيم وكمال عبدربه, رسالة ماجستير, باشراف: د.عبدالكريم البرغوثي,جامعة بيرزيت/ كلية الدراسات العليا,٢٠١٢م

١٧. الملتقى الدولي حول السرديات..أسئلة الهوية في الخطاب السردي, الجمورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، وزارة التعليم العالي و البحث العلمي، المركز الجامعي بشار

١٨. نقد تطبيقي لرواية (لن اموت سدى)، والاثراء الفكري في رواية (لن اموت سدى)، وافكار معاصرة تطرحها رواية (لن اموت سدى), www.stratimes.com

١٩. الهوية, اليكس ميكشيللي, ترجمة: د.علي وطفة, دار النشر الفرنسية, دمشق- سوريا, ط٣, ١٩٩٣

٢٠. الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي, أطروحة دكتوراه, اعداد:سعيدة بن بوزة، اشراف: أ.د.الطيب بودربالة, جامعة الحاج خضر- باتنة, كلية الاداب والعلوم الانسانية, قسم اللغة العربية, السنة الجامعية٢٠٠٧/٢٠٠٨ م، الموافق١٤٢٨/١٤٢٩ هـ

٢١. الهوية والزمان , فتحي المسكيني, دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت- لبنان, ط١, ٢٠٠١م

٢٢. الهوية والعنف, امارتيا حسن, ترجمة: سحر توفيق, عالم المعرفة(٣٥٢), يونيو٢٠٠٨م

البناء الفني في شعر ابن خلدون

د/ محصر وردة . قسم اللغة العربية وآدابها .
كلية الآداب واللغات . جامعة أبي بكر بلقايد . الجزائر

الكلمات المفتاحية:

البناء، الفني، شعر ابن خلدون

d’Ibn-khaldoun poésie, Analyse : Structure,

ملخص المقال باللغة الفرنسية:

Il s’agit, dans cette étude, de présenter le célèbre Ibn-khaldoun comme un poète dont les caractéristiques de sa poésie sont dignes d’être profondément examinés et analysés.

قد يبدو من المبالغة أن نقول إن شعر ابن خلدون ينتمي إلى شعر الفقهاء، لأن هذه الصفة لا تلازمه حتى تصير قيداً له أو علامة من علامات هذا الشعر لا تفارقه، ففي كثير من شعره يتجاوز ابن خلدون الحدود التي رسمها الفقهاء لأنفسهم فيمدح الملوك والأمراء مبالغا تارة مستعطفا طورا. ثم إن كثيراً من شعراء المغرب كانوا فقهاء وكثيراً من فقهائه كانوا شعراء، حتى إن الشعر لا يصبح ميزة عند بعض الفقهاء، كما أن الفقه لا يصير ميزة عند بعض الشعراء.

وقد كان ابن حزم الظاهري 384-456هـ فقيها متضلعا في الفقه، وكان له رغم ذلك شعر جيد طرق فيه أغلب ما يعرفه الشعر من أمور الحياة، ولم يكن في نظره الانشغال بالفقه قيداً على الشعر بقدر ما كان ضرباً من ضروب الرقابة الأخلاقية ترشد الشاعر في مسلكه الشعري وتمنعه من أن ينحرف إلى الهزل المخل، أو ينزل إلى المجون الذي هو مما لا يليق بمنزلته وسمعته ومقامه في الناس والمجتمع، ولعل ما يؤكد ما نذهب إليه خلو شعر ابن خلدون من الهجاء.

فقد كان هذا الغرض مهجوراً عند كثير من المغاربة والأندلسيين لعدم مناسبته للقيم الأخلاقية التي ترتفع بالشاعر عن ذكر عيوب غيره ومثالبهم. وكان ابن حزم قد أشار إلى عواقب الهجاء الوخيمة عندما قال: "وشعر الهجاء أشد ضروب الشعر إفساداً لأنه يهون على المرء كونه في حالة أهل السفه المتكسبين بالخساسة وتمزيق الأعراض وانتهاك الحرمات..."[1] ، ويمكن أن نعد ما قاله ابن حزم صادقاً على شعر المغرب لأن النزعة الدينية كانت عند شعرائه أشد وأقوى منها عند شعراء الأندلس الذين شاعت عند بعضهم ضروب الخلاعة والمجون.

---

1. إحسان عباس، دراسات في الأدب الأندلسي تونس، الدار العربية للكتاب، 1976:ص11.

والنزعة الدينية لا يمكن التماسها عند ابن خلدون إلا من خلال مدائحه النبوية جريا على عادة ملوك المغرب، وفي ذلك التحرج الذي كان يشعر به وهو ينظم الشعر.

ولعلّ ذلك مما دفع به إلى الانقطاع عنه. وهذا ما يدعوه الدكتور إحسان عباس "بالرقابة الذاتية" وهذه الرقابة هي التي دفعت ببعضهم إلى الندم على ما قالوه من شعر. غير أن ابن خلدون لم يكن زاهداً ولم يظهر في شعره ما يدل على أنه ندم على ما قاله من شعر لأنه لم يصدر عنه ما يخرج عن هذه الضوابط الأخلاقية التي كانت تلازمه في شعره وفي حياته، وذلك يجب أن نقول إن الغزل الذي نجده مبثوثاً في ثنايا بعض قصائده إن هو إلاّ غزل تقليدي على عادة الشعراء الذين كانوا يقفون على الأطلال ويذكرون أحبة رحلوا وشبابا قد أفل وأياما قد ولت ليكتمل لهم الموقف "الدرامي" الذي كان ضرورة من ضرورات الشعر القديم.

أَسْرَفْنَ فِي هَجْرِي وَفِي تَعْذِيبِي

وَأَطَلْنَ مَوْقِفَ عَبْرَتِي وَنَحِيبِي

وَأَبَيْنَّ يَوْمَ البَيْنَ وَقْفَةَ سَاعَةٍ

لِوَدَاعِ مَشْغُوفِ الفؤَادِ كَئِيبِ

غَرُبَتْ رَكَائِبُهُمْ وَدَمْعِي سَافِحٌ

فَشَرَقْتُ بَعْدَهُمْ بِمَاءِ غَرُوبِ.

وكما خلا شعر ابن خلدون من الهجاء فقد خلا من الرثاء. والمطلع على كتاب التعريف يستغرب موقفه من وفاة عائلته غرقا في البحر دون أن يحرك ذلك قريحته الشعرية، بل أشار إلى هذه الحادثة في معرض سيرته وهو بمصر، ولمح إليها في القصيدة التي مدح بها الملك الظاهر واستعطفه ليعفو عنه[1]... ويمكننا أن نرد ذلك إلى شدة صبره وقوة تحمله للمصائب وتجلده أمام محن الدهر ونوائبه، فلم يحمل نفسه على البكاء لما قد يجده فيه من مظهر الضعف والانكسار أمام قسوة الموت وحتميته. لقد أشار الشاعر إلى ما يشعر به من حزن وهو يستعطف الملك الظاهر، على بنيه وأهله:

وَجَمَعْتُمْ مِنْ شَمْلِهِ فَقَضَى

اللهُ فُرُوقًا وَمَا قَضَى مَأْمُولَهُ

غَالَهُ الدَّهْرُ فِي البَنِينِ وَفِي

الأَهْلِ وَمَا كَانَ ظَنُّهُ أَنْ يَغُولَهُ

غير أنه لم يفرد لهم رثاء خاصاً بهم، ولا صاغ هذا الحزن الذي يشعر به في شعر يخلد فيه ذكراهم، فيكون من ثم شاعراً كباقي الشعراء.إن غياب الرثاء في شعر ابن خلدون يُغلب جانب الفقه والإيمان منه على جانب الشعر والفن، ويجعل من حكمة

---

[1]. أنظر ظروف هذه القصيدة في كتاب التعريف بابن خلدون و رحلته غربا و شرقا بيروت دار الكتاب 1979.

الإيمان رقيبا على نزاعات النفس وخلجات الوجدان.وقد أشار "عبد الرحمن مرحبا" إلى هذا الجانب عند حديثه عن ابن خلدون:

"وكان ابن خلدون فوق ذلك مؤمنا متدينا، وذلك ظاهر في كل ما كتبه وأنتجه"[1]ولا نظن أنه يستثني الشعر الذي كان بعض ما كتبه وأنتجه. وبعد أن تحدث الدكتور " عبد الرحمن مرحبا" عن أدب ابن خلدون وبيانه وفصاحته أشار إشارة سريعة إلى أنه كان شاعراً. لكنه، في نظره لم يكن شاعراً مطبوعاً، يقول:

"... وحتى الشعر فقد ألم به، نظم قصائد، ولكنه لم يكن شاعراً مطبوعاً. فالشعر ليس ملكة له"[2]

ولعل في هذا شيء من المبالغة، فقد كان ابن خلدون يهتم بشعره، ويسهر اللّيالي ينتقيه وينقحه.

يقول:

مِنْ بَعْدِ حَوْلٍ أَنْتَقِيَهُ وَلَمْ يَكُنْ

فِي الشِّعْرِ حَوْلِّيٌ يُعَابُ وَيُهْمَلُ.

وهذا حكم يصدره الشاعر نفسه، فالحولي من الشعر ما نقح وهذب.

فيكون من ثم أجود الشعر لأن الصناعة صقلته وأزالت عيوبه. فليس المطبوع إذن، بالضرورة، أجود من المصنوع. بل تتوفر للمصنوع أسباب المراجعة وإعادة النظر واستدراك النقائص. يقول ابن رشيق: "ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة، ثم وقع في معناه بيت مصنوع لم يؤثر فيه الكلفة، ولا ظهر عليه التعمل، كان المصنوع أفضلهما"[3].

ولا ريب في أن "الصناعة " والجهد وحدهما لا يصنعان الشعر من عدم. فكل شاعر، وإن ظهر على شعره التصنع أحياناً، فإن وراءه طبعا هو الأصل في شاعريته، فالجهد في الفن

- أي فن كان – شيء معترف به، وإعمال الفكر فيه ضرورة تقتضيها الثقافة التي تصاحب هذا الفن وتصلحه وتكون أحياناً رقيباً عليه، والشعر كما قال ابن رشيق صناعة وثقافة يعرفها أصحابها.

وليس الشعر في واقع الأمر سوى إعادة لقراءات شعرية سابقة. والشاعر عندما ينتج شعراً إنما ينتج شعره وشعر غيره في الوقت ذاته. وقصة أبي نواس مع أستاذه والبة ابن حباب معروفة، إذ طلب منه أن يحفظ عدداً كبيراً من القصائد ثم أمره أن ينسى كل ما حفظه لترسخ في ذهنه قوالب الشعر وأساليبه، ثم يبني عليها هو شعره وقد ذكر في "التعريف" بعضا من أشعار غيره. ولعله اختار أجودها.

ومن ثم يكون ابن خلدون ناقداً بمعنى من المعاني -إذ اختار أحسن الشعر في رأيه-ووشح به كتابه ولو أردنا أن نبحث عن شاعر بين ثنايا شعره لوجدنا أبا الطيب المتنبي أبرز من يظهر أثره على ابن خلدون، وهذا يؤكد ما نذهب إليه من كونه ناقداً عارفاً بخبايا الشعر ومسائل اللغة والأدب.

---

١. محمد عبد الرحمن مرحبا : من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية : بيروت–عويدات، 1983.ط3.ص773.

٢. المصدر نفسه. ص773.

٣. ابن رشيق : العمدة، تحقيق محمد قرقزان دار المعرفة بيروت د ت . ص263.

وليس ذلك بالغريب فما من شاعر إلاّ ويحمل في نفسه أثراً من شاعر آخر. وقد كان الشاعر الفرنسي "فيكتور هوجو" يقول: أريد أن أكون "شاتو بريان" أو لا شيء.[1] وكان أشهر شعراء العرب يروون أشعار غيرهم ويقلدونهم. وليس ابن خلدون في تأثره بالمتنبي وحيداً إذ حسبنا هنا أن نذكر ما لقيه أبو العلاء المعري في تعصبه للمتنبي من عنت وسوء معاملة في مجلس الشريف المرتضى.

وليس هذا المقام موازنة بين الشاعرين، فتلك مهمة يناط بها النقاد، وقد تفرد لها بحوث خاصة. ثم إننا لا نملك من شعر ابن خلدون إلاّ قصائد معدودات لا تفي بغرض الديوان، ومن ثم فلا إمكان للموازنة ولا سبيل إليها. غير أن ما يجب أن نثبته هنا – في نظرنا-هو هذا الإحساس من وجود أثر للمتنبي في بعض شعر ابن خلدون، وحسبنا أن نقرأ قسماً من هذه اللامية التي مدح بها أبا حمو التلمساني بمناسبة العيد والتمس منه فيها أن يسمح له بالعودة على أهله وقد طالت به الغربة في تلمسان:

هَنِيئًا بِصَوْمٍ لاَ عَدَاهُ قَبُولُ

وَبُشْرَى بِعِيدٍ أَنْتَ فِيهِ مُنِيلُ

وهُنِّئْتَهَا مِنْ عِزَّةٍ وَسَعَادَةٍ

تَتَابَعُ أَعْوَامٌ بِهَا وَفُصُولُ

أَجِرْنِي فَلَيْسَ الدَّهْرُ لِي بِمُسَالِمٍ

إِذَا لَمْ يَكُنْ لِي فِي ذُرَاكَ مُقِيلُ

إِذَا أَنَا لمْ تَرضَ الحَمُولَ مَدَامِعِي

فَلاَ قَرَّبَتْنِي لِلِّقَاءِ حَمُولُ.

أَمَا لِلَّيَالِي لاَ تَرُدُّ خُطُوبَهَا

فَفِي كَبِدِي مِنْ وَقْعِهِنَّ فُلُولُ.[2]

فإننا نلمس فيها استئناسا بلامية المتنبي التي مدح بها سيف الدولة بعد انتصاره على الروم:

لَيَالِيَّ بَعْدَ الظَّاعِنِينَ شُكُولُ

طِوَالٌ وَلَيْلُ العَاشِقِينَ طَوِيلُ

يُبِنَّ لِي البَدْرَ الذِّي لاَ أُرِيدُهُ

وَيُخْفِينَ بَدْراً مَا إِلَيْه سَبِيلُ

وَمَا عِشْتُ مِنْ بَعْدِ الأَحِبَةِ سُلْوَةً

---

[1]. فيكتور هوجو: شاعر فرنسي:١٨٠٢-١٨٨٥.

[2]. التعريف : ص 80-81-82.

وَلَكِنَنِّي لِلنَّائِبَاتِ حَمُولُ

إِذَا كَانَ شَمُّ الرَّوْحِ أَدْنَى إِلَيْكُمْ

فَلَا بَرِحَتْنِي رَوْضَةٌ وَقَبُولُ

أَمَا فِي النُّجُومِ السَّائِرَاتِ وَغَيْرِهَا

لِعَيْنِي عَلَى ضَوْءِ الصَّبَاحِ دَلِيلُ

أَلَمْ يَرَ هَذَا اللَّيْلُ عَيْنَيْكِ رُؤْيَتِي

فَتَظْهَرَ فِيهِ رِقَّةٌ وَنُحُولُ[1]

وعلى الرغم من أن القصيدتين غرضاهما مختلفان إلاّ أن بينهما بعض التشابه على الأقل من حيث الشكل، ونحن نعترف أن الشكل وحده ليس مقياسا للمقارنة أو لإثبات أثر هذا الشاعر على ذلك. ومهما يكن من أمر فإن روحا من لامية المتنبي قد سرى في لامية ابن خلدون وليس ذلك مما ينقص من قيمته شيئا، فالتراث الشعري ملك للجميع بل هو كالصرح الشامخ يترك كل شاعر عليه أثرا منه، وقد تتشابه هذه الآثار في بعض ملامحها دون أن يمحو هذا التشابه شخصية صاحبها وبصماته الدالة عليه. ومن ثم فلا ينقص من شاعرية ابن خلدون أن يكون قد أخذ شطر بيت المتنبي الذي يتحدث فيه عن الأعراب وبداوتهم وخروجهم على الملك:

وَكَانُوا يَرُوعُونَ الملُوكَ بِمَا بَدَوا

وإِنْ نَبَتَتْ فِي الماءِ نَبْتَ العَلَائِقِ[2]

فأثبت هذا المعنى بلفظه وهو يتحدث عن البدو الثائرين على الملوك الخارجين عن طاعتهم:

كَانُوا يَرُوعُونَ المُلُوكَ بِمَا بَدَوا

وَغَدَتَ تَرَّفَهُ بِالنَّعِيمِ وَتَخْضِلُ[3]

والملاحظ أن ابن خلدون قد سلك في الشطر الثاني مسلكا آخر فلم يذهب مع أبي الطيب في كل معناه. ولا شك في أن عبارة المتنبي قد أعجبته فاستعملها لنفسه، وكان بإمكانه أن يجد لها بديلاً. وفي ذلك حكم ضمني لا يخفى على القارئ المتفطن.

وفي شعر ابن خلدون سيمة أخرى تجسدها المدائح النبوية التي كان شعراء المغرب ينظمونها بمناسبة حلول ذكرى "المولد النبوي" ولعل شعراء المغرب كانوا ينفردون بها دون غيرهم من شعراء المشرق. ويمكن أن نعلل ذلك بوازع الدين الذي كان حضوره قوياً عندهم وعند ملوكهم لما كان من انتشار المذهب المالكي في بلاد المغرب، وتمسك المغاربة به، وبدعائم دينهم على

---

1. الديوان : شرح ناصيف اليازجي. بيروت. دار صادر. الجزء الثاني. ص 158-159.
2. الديوان : ص 220.
3. التعريف : ص 255.

وجه العموم. فقد كان الدين مصدراً من مصادر الإلهام عند شعراء المغرب، كما كان السير على هديه من الصفات التي مدح بها هؤلاء الشعراء – وابن خلدون منهم-ملوكه وأمراءه.

ولا نعتقد أن شعر ابن خلدون كله كان شعر مناسبات، ولو كان كذلك لكان من هؤلاء الذين لم يكن الشعر عندهم حاجة يشعرون بها في أغلب أيامهم، ولا هاجساً يرافقهم أينما حلوا وارتحلوا. بل نذهب إلى أنه كان يحمل روح الشاعر وهمومه، ولم يكن الشعر عنده صناعة يبحث عن أسرارها، ولا بهرجا يزين به قصائده. أجل إن أغلب الشعر الذي تركه لنا في كتابه "التعريف" هو شعر متصل بالملوك. ولكنه ولا شك لم يكن كله مدحاً. وهو نفسه يقول بعد أن ذكر قصيدتين مدح بهما السلطان أبا سالم: "وأنشدته في سائر أيامه غير هتين القصيدتين كثيراً، لم يحضرني شيء منه"[1] ونحن نستبعد أن يكون شعر "سائر الأيام " كله شعر مدح، فيكون مدعاة للملل والاستهجان.

إن كتاب "التعريف" ليس ديوان شعر، لذلك لا نبتعد عن الصواب إذ قلنا إن ابن خلدون لم يكن مطالباً بتسجيل كل شعره في هذا الكتاب. ولو فعل ذلك لخرج به عن الغاية التي وضعه من أجلها. ومن ثم يبدو لنا من الطبيعي ألا يذكر فيه إلاَّ هذا الشعر الذي كانت له صلة وثيقة بالملوك الذين أقام عندهم ردحا من الزمن، وهم الذين كانوا يصنعون أحداث ذلك العصر الذي عاش فيه، أو شعر أولئك الذين كانوا على صلة بهؤلاء الأمراء. ولا يجب أن ننسى أن بعض هذا الشعر حمل مدحا لابن خلدون وإعجابه به. كشعر ابن الخطيب ومراسلاته له، وشعر بعض الفقهاء ممن كانوا يعرفون مقامه عند الملوك ومنزلته فيهم.

لذلك يجب أن نعد شعر ابن خلدون في "التعريف" شاهداً على أحداث عصره وانقلاباته وفتنه ومآسيه. فيكون بذلك سنداً له يقوم عليه تأريخه لتلك الأحداث، وركيزة يغني بها ترجمته لحياته. ومن ثم يكون الشعر خادماً للتاريخ دون أن ينقص ذلك من قيمته الفنية، بل يكسب قيمة أخرى هي قيمة "المصدر" الذي يعود إليه المؤرخون إذا ما اختلفوا في شأن من شؤونه، لأن الشعراء كثيراً ما يصحبون الملوك في غزواتهم وحروبهم ويشهدون انتصاراتهم ومصارعهم، لذلك فإنهم يكونون أوثق من المؤرخين الذين يكون بعدهم عن مصادر الأخبار مدعاة لاختلافهم. فتكون للشعر، انطلاقا من مكانته هذه هيبة وفخامة كما أشار إلى ذلك ابن رشيق.[2] ويؤكد هذه القيمة في موضوع آخر قائلا: "ورتبة الشاعر لا مهانة فيها عليه، بل تكسبه مهابة العلم وتكسوه جلال الحكمة".[3] فيصبح من الحكمة إذن أن يجتمع الشعر والتأريخ معاً في كتاب ابن خلدون ليتعاون على غاية واحدة.

ونستطيع أن نستنتج أن الشاعر لم يجدد في بنية القصيدة وفضل أن يحذو حذو القدماء، فصرع المطالع، وطرق عدة مواضيع في القصيدة الواحدة حيث كان يفتتح شعره بالمقدمة الطللية أو بالمدح، كما أنه نوع في أغراض الشعر، فمدح، وتشوق واعتذر فأحسن اختيار الألفاظ المناسبة، وجعل لكل قصيدة رويا يتماشى مع جوها العام. فاستعمل حرف السين، وحرف الدال، وحرف الباء كما أنه وظف حرف اللام رويا لثلاث قصائد مختلفة، ولعلَّ تكرار هذا الروي في أكثر من قصيدة إنما يدل على أن ا لشاعر كان يعلم ما يمتاز به حرف اللام من قوة وشدة في النطق. بالإضافة إلى العبنية التي أوردها ابن الخطيب في كتابه "الإحاطة"[4]فكان الهيكل العام للقصيدة القديمة هو النهج الذي سار عليه ابن خلدون في شعره كله، ولم يتأثر بالأندلسيين

---

١. التعريف : ص 79.

٢. العمدة : ص 75.

٣. المصدر نفسه. ص 84.

٤. لسان الدين ابن الخطيب، الإحاطة، مجلد3، ص 513.

وبعض المغاربة، فلم ينظم الموشحات أو الأزجال، لاسيما وأنه تحدث عن أشعار العرب في مقدمته بإسهاب، وخص صفحات منها للحديث عن الموشح والزجل.[1] ولم نعثر له على شعر في غرض الرثاء والوصف، وأننا نتساءل عما إذا كان الشاعر قد أهمل هذه المواضيع عن قصد، خاصة وأنه عاش حياة زاخرة بالأحداث. كما كان كثير الترحال فكيف لشاعر مثله أن يغيب وصف مظاهر الطبيعة في شعره. فلم يصف شيئاً من مظاهرها التي كثيراً ما حركت نفوس غيره من الشعراء. وإذا كنا نقف موقف التساؤل عن غياب الوصف في شعر ابن خلدون فإننا نزداد استغراباً لخلو شعره من الرثاء كما ذكرنا من قبل. ولعلَّ ما يجدر بالذكر هنا هو عدم رثائه لصديقه الحميم لسان الدين ابن الخطيب الذي قتل بفاس حيث كان الشاعر موجودا. وقد ألفيناه، بالرغم من ذلك، باكياً غير مرة على فراق الأهل والأحبة كقوله:

غَرُبَتْ رَكَائِبُهُمْ ودَمْعِي سَافِحٌ

فَشَرَقْتُ بَعْدَهُمُ بِمَاءِ غُرُوبِ

وكما لم نجد له رثاءاً للأشخاص، لم نجد له أيضاً رثاءاً للمدن الزائلة، ولا تحسراً على الانقسامات ومظاهر الصراع التي كان يشهدها المسلمون في عصره، بل أنه وقف منها موقف المؤرخ المتأمل، المستخلص للنتائج والعبر. وفي رأينا أنه، بهذا الموقف، يكون قد تخلى عن شيء من روح الشاعر. ومن الناحية الشكلية فإنه لم يكن بسعى وراء الأساليب الشعرية المبتكرة، كما لم يحفل بالبديع ولا بالبيان وكل ما طبع شعره يكاد يكون عفوياً ومرسلاً.

ويمكن أن نلاحظ أن الشاعر ركز في شعره على الجمال الروحي فأظهر الجانب الأخلاقي في الشعر شأنه في ذلك شأن جل الشعراء المغاربة لما اتصفوا به من أخلاق سامية، وروح دينية، كانت بمثابة الرقيب عليهم كما ذكرنا. ومهما يكن من أمر، فإن شاعرنا تجاوز شعر العلماء والفقهاء واستطاع أن يدرك مكانة الشعراء ويتميز عن سائر شعراء المغرب.

---

[1]. وفي ذلك يقول : "أما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنسيق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح" القاهرة دون تاريخ ص 444.

بلاغة " المفارقة " وتحليل الخطاب

د.يوسف أحمد إسماعيل، عضو هيئة التدريس بجامعة حلب . كلية الآداب . سوريا

ملخص

ينهض مفهوم " المفارقة "على تحقق المسافة التضادية الجمالية بين مشهدين أو اعتقادين أو موقفين أو رأيين ، بحيث يشكل المعلَن منهما مفاجأة للمتلقي ، إن كان سلبياً أو إيجابياً، أو متوافقاً مع الوعي الاجتماعي أو مخالفاً له .

من هذا التصور يمكن الحديث عن " المفارقة " بوصفها بنية دالة في الخطاب، ينطلق منها النص ويعود إليها ، ويمكن عدّها محسنّات بديعية، ويمكن عدّها متواليات دالة ، موزّعة في النص ، لخدمة معان جزئية . ولذلك تم إنجاز البحث عبر مجالين: تأطير نظري في اللغة والاصطلاح والدراسات النقدية ، وتطبيق توضيحي يشتغل في تحليل حكاية " الخليفة والوالي الفقير " بوصفها قصة وعظية حالمة ؛ ولأنها تعبير عن الحلم ، تقع على مسافة تضادية كبيرة مع الواقع ، ولا يمكن تحقق جمالياتِ خطابها البلاغي ، إلا عبر بنائها على مفارقة جوهرية ، هي علاقة السلطة بالمال ، ثم دعمها بـ " مفارقات إسنادية " تعزز الخطاب المهيمن فيها .

الكلمات المفتاحية:

بلاغة المفارقة ، تحليل الخطاب ، الحكاية ، الخليفة والوالي الفقير

بلاغة " المفارقة " وتحليل الخطاب

١ .تأطير نظري

- المفارقة في اللغة اسم مفعول من " فارق " و " ف رَ ق " ومصدرها " فرْق" والفرق خلاف الجمع، ونقيضه؛ لأنه يقال " فارق الشيءَ مفارقةً وفِراقاً؛ أي، باينه, والفرقان ، هو كلّ ما فارق بين الحق والباطل، وفي قوله تعالى " فَالْفَارِقاتِ فَرْقًا"[1] قال ثعلب : هي الملائكة تزيل بين الحلال والحرام . والفرق: ما انفرق من عمود الصّبح، لأنه فارق سوادَ الليل. وأفرق المريضُ والمحموم : برأ . ولا يكون إلا مِن مرضٍ يصيب الإنسان مرة واحدة، كالجدري والحصبة.[2]

وفي مقاييس اللغة: فرق، يدل على تمييز بين شيئين[3]. فِرْق: الفِلق من الشيء.[1] قال تعالى:{فانْفَلَقَ فَكَانَ كلُ فِرْقٍ كالطّودِ العَظِيم}[2]. وناقة مُفْرِقٌ: فارقها ولدُها بموت. والفُرقان: الصُّبح، سُمّي بذلك لأنه به يفرق بين الليل والنهار.[3]

---

[1]. سورة المرسلات، آية ٧٧

[2]. ابن منظور، لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت ٢٠٠٣، مادة " ف ر ق "

[3]. مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، دار الفكر، تحقيق عبد السلام هارون ١٩٧٩ كتاب الفاء، الجزء الرابع، مادة "فرق"ص ٤٩٣

وفي المعجم الوسيط: فرّق بين الشيئين فَرقاً، وفُرقاناً، فصَل وميّز أحدهما عن الآخر، وفرق بين الخصوم، حكم وفصل،[4] كما جاء في التنزيل الحكيم: {فافْرُقْ بينَنَا وبيْنَ القوْم الفاسِقين}[5]

كما نلاحظ، يشير المعجم اللغوي في مادة " ف ر ق " إلى المفارقة والفراق بين أمرين، أو موقفين، أو شيئين، ولكن مع التنبيه إلى مستوًى من التضاد، لا يمكن إغفاله في التقاط المعنى، قد يتجاوز التناقض ،والاختلاف، والتمايز، مع احتفاظه بكلّ تلك الدلالات، وهو عدم إمكانية العودة إلى حالة واحدة بين المتفارقَيْن، وتفسّرُ الأمثلة المذكورة ذلك؛ الحق والباطل، الليل والنهار، الحلال والحرام، الفِلق من الشيء، الموت والحياة؛ فكلها دلالات على التمايز. إلا أنّه على الرغم من أنّ مادة " ض د د " تشير إلى ذات الأمثلة، كما جاء في لسان العرب: الضِّدّ، كلّ شيء ضادَّ شيئاً ليَغْلِبَه، والسواد ضدّ البياض،والموت ضدّ الحياة، والليل ضِدّ النهار.[6]إلا أنّ في الفِرق والمفارقة اصطحابٌ لدلالات شعورية لا تملكها مفردة " ضدّ "؛ ولذلك ذُكر في المفارقة، إلى جانب التضاد، المباينةُ، وفرق بين الخصوم، والفراق بالموت، ويفرق بين الليل والنهار ،... ففي تلك الأمثلة، وغيرها، دلالةٌ على وجود مستويين، تشير إليهما المفارقة في جذرها اللغوي " ف ر ق " : المستوى الأول، اندماج المتفارقَيْن، والثاني ، افتراقهما، أو افتراق الأول من الثاني، وتميّزه عنه، ليشكّل نقيضه .

ففي " باينه " ابتعاد الأول عن الثاني، وفي الابتعاد لوعة ووجع، أو استواء بعد اعوجاج. وفي الفرقان، وهو ما فارق بين الحق والباطل، استلال الحق من الباطل، لتمييزه بعد اختلاط، من أجل وضوح الرؤية. وكذا تخليص الحلال من الحرام، وتمييزه، والصبح يفارق سواد الليل ، والمحموم يبرأ من الحمى وتخرج منه . فهناك مستوى دلالي يشير إليه الجذر اللغوي " ف ر ق " غير متوافر في ّ ض د . د "؛ حيث يشير الأول إلى انسحاب عنصر من علاقة الاندماج مع عنصر آخر، ليتشكّل عنصران متمايزان، يقول ابن منظور (فَرَق للصلاح فرْقاً، وفَرّق للإفساد تفريقاً، وانفرق الشيء وتفرّق وافترق)[7]، ويصاحب ذلك الافتراق دلالات شعورية متباينة ، وذلك وفق السياق ، في حين نجد في الثاني ، الجذر اللغوي " ض د د " تضاداً حاداً بين عناصر مستقلة ، يشير إليها المعجم، بوصفها وحدات لغوية جامدة، لا يمكن توضيحها إلا باستدعاء نقيضها اللغوي ، الليل والنهار ، الحق والباطل ، الحلال والحرام ، السواد والبياض ...

إنّ الفراق لا يقع بين شيئين، أو شخصين، أو ظاهرتين، إلا بسبب وجود تمايز بينهما، ولذلك فإنّ كلَّ الأمثلة السابقة تشير إلى التمايز، أما التضاد فيأتي بالدرجة الثانية، مع الاحتفاظ بصور الاختلاف التي ذكرناها ؛ ولكنّ ذلك غير وارد مع مفهوم" المقابلة " لغوياً . يقول ابن منظور : المقابلة : المواجَهَةُ ، واستقبلَ الشَّيءَ و قابلَه : حاذاه بوجهِهِ، ووصف الله تعالى أهل الجنة بقوله :{إخْوَاناً على سُرُرٍ مُتَقَابلينَ }[8]وقابلَ الشَّيءَ بالشَّيء مُقابلَةً وقِبالاً: عارَضَهُ. ومُقابلةُ الكتابِ بالكتاب وقِبالهُ به: مُعارضتهُ.[1]

---

[١]. المرجع السابق ص ٤٩٤

[٢]. سورة الشعراء، الآية: ٦٣

[٣]. مقاييس اللغة ص ٤٩٥

[٤]. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٢ ،١٩٩٨، ج٢، ص: ٦٨٥

[٥]. سورة المائدة: الآية ٢٧

[٦]. لسان العرب مادة " ض د د "

[٧]. لسان العرب مادة " ف ر ق "

[٨]. سورة الحجر. الآية: ٤٧

وجاء عند ابن فارس: "قبل" أصل واحد، تدلّ كلمُه كلّها على مواجهة الشيء للشيء. ويقال فعل ذلك قِبَلاً، أي مواجهةً.[2] والمقصود بالمواجهة التقابل و المحاذاة والتماثل والتماهي[3] وليس التضاد، ولذلك سُمّيتْ القصيدة العربية المحاكية لقصيدة سبقتها " معارِضة "[4] والمحاكاة: التماثل والتشابه في الوزن والغرض والموضوع ؛ وكثر ذلك في شعر العصور المتأخرة، بخاصة في شعر المديح النبوي[5]، وأشهر ذلك قصيدة البردة للبوصيري[6] التي عارض فيها بردةَ كعب بن زهير[7]

- تنوّعت جهود الباحثين العرب في الحقل البلاغي والأدبي والنقدي[8] للوصول إلى حضورٍ لمصطلح " المفارقة " في التراث العربي، البلاغي بخاصة، والنقدي بشكل عام، ولكن دون جدوى؛ فجميعهم أقرّوا بأنه لا وجود لهذا المصطلح في تراثنا، بل أكدوا أنه نتاج الثقافة الغربية المعاصرة، القادمة من الإرثين؛ الإغريقي والروماني، واعتمدوا في ذلك على دراسة ميويكD.C.Muecke "المفارقة " وتأصيله التاريخي للمفهوم[9].

وحدث أثناء ذلك أن وقع الباحثون في خطأ، يتكرر بشكل مستمر حين يطابقون بين النقد الغربي ومصطلحاته والنقد العربي ومصطلحاته، ثم يتبيّن لهم قصور النقد العربي، كما حصل في مصطلح "الانزياح "[10] وغيره. وكان من الأجدى البحث في تأصيل المفهوم في الثقافة العربية، ثم تقنينه في الحقل المعرفي المناسب، أو الحقول المعرفية المتمايزة، بناء على صور حضوره،

---

١. لسان العرب. مادة " ق ب ل "

٢. مقاييس اللغة. ج٥ كتاب القاف، مادة " ق ب ل "

٣ التماهي: ماه الشيء بالشيء موهاً: خلطه "، لسان العرب، مادة "موه "والتماهي بالأنموذج أو بالمرجعية الثقافية أو بالمثال؛ التعلق به والحذو حذوه لمخالطته صفاته واكتسابها لتصبح جزءا من الذات المتماهية. وهو قرين التماثل لأن المتماهي يبحث عن التماثل أي الاشتراك في تمام الماهية. – المعجم الفلسفي . جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني . ط ١ ،بيروت ١٩٨٢ . ج ١ ص: ٣٣٨

٤. تاريخ المعارضات في الشعر العربي.محمد محمود نوفل. دار الفرقان. ١٩٨٣ ص٣٥

٥. بناء القصيدة العربية في العصر المملوكي ، البنية الإحالية .يوسف أحمد إسماعيل .حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، الحولية الخامسة والعشرون .مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت. ٢٠٠٤. ٢٠٠٥ م ص٥٦

٦. أمن تذكر جيران بذي سلم / مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم

ديوان البوصيري، عمر بن سعيد البوصيري . تحقيق محمد سيد الكيلاني.القاهرة ١٩٥٥ ص ١٩٠

٧. بانت سعاد، فقلبي اليوم متبول / متيم إثرها، لم يجز مكبول

ديوان كعب بن زهير. تحقيق أطوان الفوال. دار الفكر العربي، بيروت ٢٠٠٣ ص٦٠

٨. نذكر منهم: نبيلة إبراهيم ، المفارقة ، مجلة فصول .المجلد السابع، العدد ٤٥٣ سنة ١٩٨٧ وسيزا قاسم ، المفارقة فيالقص العربي المعاصر . مجلة فصول، مج ٢ ، ١٩٨٢محمد العبد ، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط٢ ، ٢٠٠٦ . خالد سليمان، المفارقة والأدب،دراسات في النظرية والتطبيق،دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمّان ١٩٨١ . ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط١، ٢٠٠٢. سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية. إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة ط١، ٢٠٠٦ نجلاء حسين الوقّاد ، بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري ، دراسة أسلوبية . مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٦. حسن حماد، المفارقة في النص الروائي، نجيب محفوظ نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١ ، ٢٠٠٥

٩. المفارقة، المفارقة وصفاتها، ميويكD.C.Muecke ضمن " موسوعة المصطلح النقدي ". ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة . المجلد الرابع المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، ط١، ١٩٩٣ ص ٢٧ وما بعدها

١٠. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. أحمد محمد ويس. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت ط١ ، ٢٠٠٥ ص٣٠ وما بعدها

كمفهوم. بخاصة أنّ مفهوم "المفارقة" متشعّب وواسع، ارتبط بحقل البلاغة، بوصفه وسيلة تعبيرية[1]كما ارتبط بحقول معرفية فلسفية[2]واجتماعية، وأدبية، ولغوية، وغيرها، وفق رؤية ميويكMuecke نفسه[3]، بل إنّ وجوده ارتبط بوجود الإنسان[4] ، منذ أن امتلك القدرة على التعبير، من خلال الإشارة، أو السلوك، أو اللغة، أو الفن، وذلك لأنّ " المفارقة " هي تعبير، في الدرجة الأولى، عن موقف ما، تجاه الرسالة، إن كانت هذه الرسالة لغوية، أو مشهدية، أو سلوكية، أو غير ذلك مما يشهده الإنسان في حياته اليومية .

وعليه فإنّ مفاهيم المصطلحات النقدية أو البلاغية، لا يمكن أن تتطابق في كلّ الثقافات، وإنما ما يتطابق إلى حد كبير هو المفاهيم النقدية، تحت مسميات مختلفة، قد تتطابق، وتتنوع، وتتمايز، هنا أو هناك، وفي هذا الحقل أو غيره. ومن ذلك التمايز ما كان في مصطلح " التناص " مثلاً، وصور حضوره في التراث النقدي العربي[5]، والأمر ذاته مع مصطلحيّ الانزياح والمفارقة.

فـ " المفارقة " ، إذن، فعل تواصليّ اجتماعي، يعبّر عن تمايزٍ ما، بوسائل متعددة، وفق الحقل المعرفي الذي ينشط فيه ،. إن كان أدبياً ، أو اجتماعياً، أو فلسفياً، أو نقدياً ، أو بلاغياً، أو سلوكياً، أو إشارياً... وهذه الشمولية تدفعنا، كباحثين في حقل البلاغة ، إلى قراءتها_ أي المفارقة _ وسيلةً تعبيريةً بلاغية في الخطاب الأدبي، واستراتيجيةً خطابية تتبناها بعض النصوص، مع استبعاد كل تشظياتها الأخرى في عالم المعرفة ؛فالبحث عن تمايزها مع مصطلحات الإرث البلاغي، كالطباق والمقابلة والتضاد والتناقض والتهكّم[6] والمجاز المرسل والمجاز الاستعاري والتمثيل والكناية والتعريض والتورية والمدح بما يشبه الذم و الإشارة....، يمكن الإفادة منه في التحديد ،وليس في البحث عن مطابقةٍ للمفهوم في النقد الغربي، أو مصطلح بديل في النقد العربي القديم .ولا ضير أن ندخله_ أي مصطلح " المفارقة " _ في معرفتنا النقدية، ونؤسس له لغوياً واصطلاحياً في حقل النقد، أو حقل البلاغة، أو غير ذلك ، دون أن نشعر بالخيبة أو التقصير.

ولذلك يجب الكفّ عن تفسير مصطلح "المفارقة " في ضوء المصطلحات الأخرى؛ لأنّ ذلك سيؤدي إلى خلط المفاهيم، كما حدث حين تمّ البحث في تأصيل مصطلح " التناص " إذ تمّت تحت مفاهيمه دراسة " السرقات الأدبية "[7] في النقد العربي القديم مثلاً، أو دراسة التقديم والتأخير عند عبد القاهر الجرجاني تحت مسمّى البحث في الانزياح،[8] بخاصة أنّ مصطلح" المفارقة "

---

[1] . المفارقة وصفاتها ص ٢٦٢و " فن القصة في النظرية والتطبيق " نبيلة إبراهيم. مكتبة غريب، القاهرة. ط٢ سنة ٢٠٠٦ ص١٩٧

[2]. المفارقة الروائية والزمن التاريخي. أمينة رشيد، مجلة فصول، العدد الرابع، ١٩٩٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب ص١٤٤

[3] . المفارقة وصفاتها ص٢١

[4] . خطاب المفارقة في الأمثال العربية، مجمع الأمثال للميداني نموذجاً، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم، تخصص النقد الأدبي، إعداد: نوال بن صالح. إشراف: صالح مفقودة ٢٠١١ . ٢٠١٢ م كلية الآداب واللغات .جامعة بسكرة بالجزائر ، ص٦٦

[5]. القراءة النسقية ومقولاتها النقدية. أحمد يوسف. دار الغرب للنشر والتوزيع.ج٢، ٢٠٠٢ ص١٢٥

[6]اختار كلّ من صلاح فضل ومحمد العمري مصطلح " السخرية " الذي يفضي إلى التهكم للدلالة على " المفارقة ". انظر :. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة ١٦٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، الفصل الثاني بلاغة الخطاب و. البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول .محمد العمري . دار إفريقيا الشرق. المغرب .٢٠٠٥ الفصل الثاني بلاغة السخرية .

[7]. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، دراسة نظرية وتطبيقية .عبد القادر بقشري، دار توبقال . المغرب ط١، ٢٠٠٧ وتطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب، عباس الجراري. النادي الجراري. الرباط ١٩٩٧

[8]. شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن. سعاد بولحواش . رسالة ماجستير ٢٠١١ . ٢٠١٢ م جامعة الحاج لخضر باتنة . كلية الآداب واللغات الأجنبية. قسم اللغة والأدب العربي. إشراف: محمد زرمان.

بقدر ما يتقاطع مع مصطلحات عدّة في النقد العربي القديم، بقدر ما يشكّل هويته الخاصة في النص الأدبي؛ وهذه الخاصية تقوم على عنصرين :

الأول، التمايز بين المتفارقَيْن، بغضّ النظر عن مسافة التضاد بينهما، فقد تكون المفارقة بين عنصرين غير متضادَّيْن[1] ولكنهما ينتميان إلى مستويين: ظاهر، ومخفيّ. أحدهما يتسق والوعي السائد، والآخر يخالفه، وليس من الضروري أن يكون المستور هو المراد في الخطاب، أو أنه هو ما يثير الانتباه، كما رأى ميويكMuecke[2]وبعض الباحثين العرب [3]؛ فقد يكون العكس ، أي الظاهر هو ما يثير الدهشة، ويخلق المفارقة ؛على اعتبار أنّ السياق العام، لوعي المتلقي، يتعلق بالمعنى المستور، وجاء الخطاب في الظاهر بخلافه؛ فشكّل مفارقة معه .

الثاني، الاتكاء في المفارقة الأدبية على أنها خاصية أسلوبية في التعبير عن الرؤية؛ رؤية المتكلم وتوجّه الخطاب الذي يريد توصيله، وهي بذلك تنأى بنفسها عن المفهوم الواسع الذي يتحدث عنه ميويكMuecke في إطار اللفظ، أو الموقف، وشروط قبولهما في حقل المفارقة [4]، كما أنها ليست شبيهاً بالمحسّنات اللفظية ، لتحقيق علاقة نغمية بين الألفاظ، كما تقول نبيلة إبراهيم،[5]وإنما بلاغة تعبيرية، تسم الخطاب بكسر أفق التوقع، إن كان جزئياً، أي على مستوى معنًى في متوالية ، أو كلياً ، أي على مستوى الخطاب بكليته .

- لقد مثّلت المفارقةُ في الدراسات النقدية العربية نموذجاً مكرراً، لما يقع عادة في الدرس النقدي العربي، كلما دخل إلى الثقافة العربية مصطلح نقدي غربي جديد ؛إذ ينشط البحث في الثقافة التراثية عن تأصيله، أو وجود مفهومه تحت مصطلحات نقدية مختلفة ، وتكون تلك الدراسات مصحوبة، عادة ، بعقدة التماهي بالمنتج الثقافي الغربي ، ويؤدي ذلك إلى أمرين : الأول ، البحث النظري في تفاصيل المفهوم عند الناقد الغربي، وإجراء مطابقة، أو مشابهة، بين ما يطرحه وما يوجد في ثقافتنا النقدية ؛ وبذلك يتمّ إلغاء خصوصية الثقافة، لكل أمة أو شعب ، وبالتالي تمايز نتاجها في الخاص، واشتراكه في العام . و الثاني، دراسة تطبيقية، تهتمّ بكل الجزئيات التي أحاطت بالمفهوم عند الناقد الغربي. مما يوقع الدراسة، بقسميها؛ النظري والتطبيقي، بتشابك الحقول والمجالات، من رؤية الثقافة النقدية العربية، والخروج عن نسقها العام، وبالوقوع في الحشو، والتكرار، وإنتاج ما هو منتج ، يضاف إلى ذلك التطبيق غير الحيوي للتفاعل الثقافي بين الحضارات، والمناهج، والقراءات النقدية المتنوعة .

وهذا ما كان في حقل الدراسات التي اهتمت ب " المفارقة "[6]، ويمكن أن نبيّن ذلك على سبيل المثال بدراسة نوال بن صالح الموسومة " خطاب المفارقة في الأمثال العربية، مجمع الأمثال للميداني نموذجاً" أطروحة قُدمت سنة ٢٠١٢ لنيل شهادة الدكتوراه في كلية الآداب، جامعة بسكرة في الجزائر.

---

١. المفارقة وصفاتها ص١٦٦

٢ المرجع نفسه ص١٦٣ حديث عن المظهر والحقيقة.

٣. انظر . المفارقة القرآنية، ص٣٦، و . بناء المفارقة في المسرحية الشعرية ص١٣٣

٤. المفارقة وصفاتها ٤٣

٥ تقول: المفارقة (تعبير بلاغي يرتكز أساساً على تحقيق العلاقة النغمية والتشكيلية بين الألفاظ) فن القصة في النظرية والتطبيق ص١٩٧

٦. هناك دراسات اختصت بالمفارقة، ودراسات خصصت جزءا من فصولها للمفارقة؛ نذكر من الأولى على سبيل المثال، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة لمحمد العبد، و بناء المفارقة في فن المقامات لنجلاء الوقّاد، و بناء المفارقة، شعر المتنبي نموذجاً لرضا كامل. وغيره. ومن الثانية: فن القص في النظرية والتطبيق لنبيلة إبراهيم، و أساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل، والنقد التطبيقي التحليلي لعدنان خالد عبد الله، وغيره ..

تقع الدراسة في أربعة فصول؛ خُصِّص منها الفصل الأول بكامله للحديث في مفهوم المفارقة، وصورها وأنواعها، وتجلياتها، وعناصرها، وجذرها اللغوي، وتأصيلها الإغريقي واليوناني، ثم مسيرتها التاريخية في حقول معرفية شتى. كما طرحها ميويكMuecke ، وفصّل فيها، بغضّ النظر عن المفارقة في الحقل الأدبي، أو غيره ،

ثم تحدّث البحث عن المفارقة في الثقافة العربية ؛ معجمياً واصطلاحياً، وفي الدراسات النقدية المتخصّصة بالبحث في المفارقة ،أو في حقل من حقول التراث أو الإبداع المعاصر ،ولم يُغفلِ الخوضَ في إجلاء المصطلحات البلاغية ومفاهيمها؛ لمقاربة مفهوم المفارقة، بحثاً عن تمايزه ،كالتهكم، والتعريض، والمدح في معرض الذم، والذم في صيغة المدح، والتخالف، والهزْل الذي يراد به الجد، وتجاهل العارف ، والسخرية، و النكتة، والفُجاءة، والهجاء، ثم تفصيلات ما يقع على شاكلة صورها عند عبد القاهر الجرجاني، مثل "معنى المعنى" الذي يقع عنده على الكناية، والاستعارة، والتمثيل . وهذا يفتح باباً للاستطراد في تفريق جون سيلJohn Sealeبين المنطوق الاستعاري، والمنطوق المفارقي، ومفهوم الجرجاني. وبعد ذلك، وقبل الدخول في الدراسة التطبيقية، عرّج البحث على ترجمة المصطلح والمشاكل المتعلقة بذلك

وغرقت الفصول الثلاثة التالية في البحث عن تفصيلات المفاهيم المتعددة، والمتشعبة التي ذكرها، أو استنبطها كلُّ مَن عمل في المفارقة، من ميويكMueckeإلى نجلاء حسين الوقّاد، في كتابها" بناء المفارقة "[1]

وبذلك أصبحت غاية الدراسة التطبيقية التدليل على صحّة المفاهيم المتعلقة بالمفارقة؛ إن كان من حيث النوع، أو الطبيعة، أو العناصر، أو الماهية، أو الشكل، أو الاختزال ..أما المَثل فغدا عنصراً ثانوياً، على الرغم من امتلاء صفحات البحث بنصوصه الاستدلالية والبرهانية ، وإذا أردنا القول بإيجابية ، فسنقول : إن الدراسة التطبيقية فصّلت بشكل كبير في جزئيات الأمثال، ورصدت كلّ ما يوحي بالمفارقة وصورها .

- تركيب: نخلص من ذلك إلى أنّ "المفارقة " ليست محسّناً لفظياً، أو معنوياً في البلاغة القديمة، وإنما هي أسلوب تعبيري انتقل من الوجود الاجتماعي إلى بلاغة الخطاب؛ ليشكل بعضَ صوره الجزئية، أو استراتيجيةَ الخطاب بشكل كليّ، ولذلك سنجد صوره، بشكل طبيعي، مبثوثة في نصوصنا الأدبية القديمة والمعاصرة، وإن لم يتوقف النقد القديم عنده، بوصفه وحدة اصطلاحية محدَّدة. يضاف إلى ذلك أنّ تشعّب ماهيته، تفرض علينا تحديده في حقولنا المعرفية، كلٌّ منّا وفق نشاطه، وفي هذا المقام مثلاً" البلاغة وتحليل الخطاب ".

غير أنّ مقاربته في النصّ الأدبي محفوفة بالمحاذير، لتداخل بعض ماهيته، وعناصره، مع مفاهيم بلاغية كثيرة، أشرنا إلى بعضها، وإنْ لم يتمّ تمييزه فستقع مقاربته في الخلط، والتكرار، والخروج عن العلمية والموضوعية، بخاصة ما يتعلق منه بالنوع اللفظي، الذي يتداخل كثيراً مع صور " المقابلة والتضاد ".

ولأن " المفارقة " أسلوب تعبيري، بلاغي حجاجي، و استراتيجي، بالدرجة الأولى_ باعتبارها جزءاً من وعي مرسل الخطاب، تجاه العالم، لا يمكن مقاربتها_ أي المفارقة _ في النصوص إلا إذا كانت سمة مهيمنة فيها، وتنمّ عن رؤية استراتيجية في بلاغة الخطاب . وحينها يكون النص، بناءً ودلالةً، ينهض على " المفارقة "، وتكون المفارقةُ الفاعلَ الجوهريّ في بلاغة الخطاب، وإنْ شاركتها فواعلُ أدبية أخرى في النص.

---

1. مرجع سابق.

٢ .تحليل الخطاب

سنحلّل خبراً من أخبار عُمر بن الخطاب رضي الله عنه، تحوّل بالتناقل الشفوي إلى نص قصصي اعتباري؛ وذلك من أجل توضيح آلية عمل" المفارقة " بوصفها أسلوبا تعبيرياً بلاغياً حجاجياً واستراتيجياً في بلاغة الخطاب، عمل على بناء النص هيكلياً ودلالياً.

نص الحكاية[1]:

ولّى الخليفةُ عُمَرُ بن الخطَّاب سعيدَ بن عامر بن جُذيم الجُمحي مدينة حمص، ولمّا قدم إليه وفدٌ من أهلها، سألهم الخليفة عن أحوال سكانها، فكتبوا له قائمة بأسْماءِ فقرائها، وكان بينهم سَعيد بن عامر، فقالَ الخليفة: ومن سعيدُ بن عامر؟!قالوا: أميرُنَا. قالَ الخليفةُ: أميرُكم فقيرٌ؟!قالوا: نَعَم والله، إنَّهُ تمرّ عليه الأيامُ الطّوالُ لا تُوقَد في بيته نارٌ، ولا يُطْبَخُ طَعامٌ؛ فَبَكَى الخليفةُ، ثمَّ وضَعَ ألفَ دينارٍ في صرّة، وقال: أعطوهُ هذا المَالَ ليعيشَ مِنْهُ.

ثم مرّ وقتٌ، وخرج الخليفة إلى المدينة ليتفقد أحوالها، فسأل أهلها عن أميرهم، فقالوا: نشكو ثلاثاً ... فَجَمَعَ عُمَرُ بَيْنَهُمْ وَبَيْنَهُ وَقالَ: اللهُمَّ لا تقبَلَ رَأْيِي فِيهِ الْيَوْمَ. ما تَشْكُونَ مِنْهُ؟ قالُوا: لا يَخْرُجُ إِلَيْنا حَتَّى يَتَعالَى النَّهارُ، قالَ الخليفة لسعيد ما تقول، قال الوالي: «واللهِ إِنْ كُنْتُ لَأَكْرَهُ ذِكْرَهُ، لَيْسَ لِأَهْلِي خادِمٌ فَأَعْجِنُ عَجِينِي ثُمَّ أَجْلِسُ حَتَّى يَخْتَمِرَ ثُمَّ أَخْبِزُ خُبْزِي، ثُمَّ أَتَوَضَّأُ ثُمَّ أَخْرَجُ إِلَيْهِمْ» فَقالَ: ما تَشْكُونَ مِنْهُ؟ قالُوا: لا يُجِيبُ أَحَداً بِلَيْلٍ، قالَ: ما تَقُولُ؟ قالَ: «إِنْ كُنْتُ لَأَكْرَهُ ذِكْرَهُ، إِنّي جَعَلْتُ النَّهارَ لَهُمْ وَجَعَلْتُ اللَّيْلَ لِلَّهِ عَزَّ وَجَلَّ، قالَ: وَما تَشْكُونَ؟» قالُوا: إِنَّ لَهُ يَوْما فِي الشَّهْرِ لا يَخْرُجُ إِلَيْنا فِيهِ، قالَ: ما تَقُولُ؟ قالَ: «لَيْسَ لِي خادِمٌ يَغْسِلُ ثِيابِي، وَلا لِي ثِيابٌ أُبَدِّلُها، فَأَجْلِسُ حَتَّى تَجِفَّ ثُمَّ أَدْلُكُها» «فَقالَ عُمَرُ: الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَمْ يُفَيِّلْ فِراسَتِي، فَبَعَثَ إِلَيْهِ بِأَلْفِ دِينارٍ وَقالَ: اسْتَعِنْ بِها عَلَى أَمْرِكَ، فَقالَتِ امْرَأَتُهُ: الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَغْنانا عَنْ خِدْمَتِكَ، فَقالَ لَها: «فَهَلْ لَكِ فِي خَيْرٍ مِنْ ذَلِكَ؟ نَدْفَعُها إِلَى مَنْ يَأْتِينا بِها أَحْوَجَ ما نَكُونُ إِلَيْها» قالَتْ: نَعَمْ، فَدَعا رَجُلا مِنْ أَهْلِ بَيْتِهِ يَثِقُ بِهِ فَصَرَّها صُرَراً ثُمَّ قالَ: انْطَلِقْ بِهَذِهِ إِلَى أَرْمَلَةِ آلِ فُلانٍ، وَإِلَى يَتِيمِ آلِ فُلانٍ، وَإِلَى مِسْكِينِ آلِ فُلانٍ، وَإِلَى مُبْتَلَى آلِ فُلانٍ، فَبَقِيَتْ مِنْها ذَهَبِيَّةٌ فَقالَ: «أَنْفِقِي هَذِهِ» ثُمَّ عادَ إِلَى عَمَلِهِ، فَقالَتْ: أَلا تَشْتَرِي لَنا خادِمًا، ما فَعَلَ ذَلِكَ الْمالُ؟ قالَ: «سَيَأْتِيكِ أَحْوَجَ ما تَكُونِينَ» .

بَيْن نصّ الحكاية ونصّ الخبر مسافةٌ جمالية، أنتجها التلقي الشفوي للنص، من جهة أولى ، والرغبةُ في تعميق دلالة الخبر في الوعي الشعبي، من جهة ثانية، إذ ينتهي الخبر، كوحدة سردية صغرى[2] حين يرسل الخليفة لسعيد صرّة المال .وفي مساحة الخبر يُنتج المرسلُ مفارقته الأولى أو الجوهرية، وهي أن يكون اسم الوالي في قائمة الفقراء ، فالسائد أن تكون السلطة مرفقة بالغنى ،وهو المستور من المفارقة ،ولكن الخبر يؤسس لاختراق السائد، وإنتاج الدهشة، عبر كسر التوقع من نتاج المفارقة القائمة على علاقة السلطة بالمال ، ثم إنتاج علاقة مغايرة تنفيها و تربطها بالإعجاب؛ لتشكّل متعةُ المفارقة مسافةً جمالية للحلم والدهشة، في الوقت نفسه.

ولكي تتعزّز بلاغة المفارقة، في الاستمرار بإنتاج دهشتها، وتتحول إلى استراتيجية حجاجية في بلاغة الخطاب، يتمدّد الخبرُ ويتحوّل إلى حكاية، بفعل تداخل أكثر من خبر[3]،فتنهض الحكايةُ على مجموعة من المفارقات الإسنادية، هدفها دعم المفارقة

---

[1]. حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، أحمد بن عبد الله الأصفهاني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، ١٩٩٦ ج١ ص٢٤٤ بتصرف ،

[2]. الخبر في السرد العربي ، الثوابت والمتغيرات .سعيد جبار ، المكتبة الأدبية ، المدارس . الدار البيضاء .ط١، ٢٠٠٤ ص٩٢

[3]. المرجع نفسه ص ١٠٠

الجوهرية الأولى، وهي الشكاوى التي قدمها أهل المدينة للخليفة .وهي ، بنفسها _ أي بوصفها شكاوى _ قائمة على المفارقة ؛ لأنها طلبات ترجو الكمال من سعيد بن عامر ، وليس من المعهود أن يُنتظر من الوالي الكمال؛ ولذلك تثير الدهشة، وتخلق مسافةً من التوتّر، بانتظار جواب الخليفة . وحين يجيب الوالي على شكاوى أهل المدينة، تكشف إجاباتُه عن مفارقاتٍ إسناديّة، تؤكّد طبيعتَهُ المغايرة لنمط الولاة الآخرين، أو لنمطهم في المخيال الشعبي. فهو، الوالي الفقير، الذي لم يغتن بسلطته، أو بأموال رعيته، لأنه يخاف الله فيهم؛ فحين يغيب عنهم يوماً أو بعض يومٍ أو ليلة، يكون في حضرة الإيمان؛ إذ يقوم الليل، أو يعجن خبزه ليساعد زوجته، أو ليغسل ثيابه ؛ وكلّها شؤون في العبادة والزهد والرحمة ، وهذه سمات في شخصيته، تتضافر مع فصله بين السلطة والمال، كمفارقة مركزية، وتتحول تلك السمات إلى مفارقاتٍ إسناديّة، تُكمل الصورةَ المثلى في المخيال الشعبي عن الوالي العادل .

إن المفارقة المركزية في الخبر، تمددت لتشمل خطابَ الحكاية، وبذلك تحوّلت "المفارقة" إلى استراتيجية في بلاغة الخطاب، بفعل المفارقات الإسنادية الداعمة، التي لملمت الحكايةَ بمجملها، وكأنها مجموعة من الفروع للشجرة الأم، وأعادتْ تشكيل صورة الشخصية المفارِقةِ للنمط السائد، وترافق ذلك مع كسر أفق التوقّع في كلِّ إجابة من إجابات الوالي؛ ولذلك كانت الدهشةُ هي المهيمنة على مساحة الحكاية. وعلى الرغم من ذلك، لم تكن المفارقاتُ الإسناديّة تنويعاً، لتلوين أطياف الدهشة في المفارقة الجوهرية في الخبر ،وإنماجزءاً بانياً لنصّ الحكاية من الجذر إلى الفروع، ثم العودة لاكتمال النمط/ الحلم في صورة الوالي الشمولية في المخيال الشعبي .

كما أن تلك المفارقات الإسنادية ، لم توسّع صورة الطيف عبثاً ، فهي لم تنفصل عن وظيفتها البنيوية في بلاغة الخطاب ، إذ شكّلتْ بتواليها_ عبر السؤال القائم على الاتهام، من قبَل أهل المدينة، و إجابات الوالي المفارِقة_ متوالياتٍ حجاجيةً تمتّع المتلقي؛ لانتصارها للصورة المثلى للوالي العادل، والزاهد، والعفيف؛ فكلّ إجابة منه كانت مفحمة ، ترسم صورتها مع اكتمال الحكاية، للوصول إلى بلاغة الإقناع، عبر المسافة الجمالية التي تخلقها المفارقة، وعبر استراتيجية الخطاب في بنائه على المفارقة ، ودور الأخيرة في الوصول إلى إقناع المتلقي ، بأن الحلم بالوالي العادل ممكن ، وإن كان حلماً.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، الهيئة العامة لقصور الثقافة،١٩٩٦
- الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. أحمد محمد ويس. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ط١،٢٠٠٥
- البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. محمد العمري. دار إفريقيا الشرق. المغرب: ٢٠٠٥
- التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية. عبد القادر بقشي، دار توبقال. المغرب ط١،٢٠٠٧
- الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات. سعيد جبار، المكتبة الأدبية ، المدارس . الدار البيضاء .ط١،٢٠٠٤

- القراءة النسقية ومقولاتها النقدية. أحمد يوسف. دار الغرب للنشر والتوزيع.ج٢ ط٢، ٢٠٠
- المعجم الفلسفي . جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني . ط ١ ،بيروت ١٩٨٢
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٤، ١٩٩٨
- المفارقة الروائية والزمن التاريخي. أمينة رشيد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الرابع، ١٩٩٣
- المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٦، ٢٠٠ .
- المفارقة، المفارقة وصفاتها، ميويك . ضمن "موسوعة المصطلح النقدي" ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة . المجلد الرابع المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، ط١، ١٩٩٣
- المفارقة في الشعر العربي الحديث. ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط١، ٢٠٠
- المفارقة في القص العربي المعاصر. سيزا قاسم، مجلة فصول، مج٢٢، ١٩٨
- المفارقة في النص الروائي، نجيب محفوظ نموذجاً، حسن حماد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥
- المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع، العدد ٣ ٤٥ سنة ١٩٨٧
- المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، خالد سليمان، دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان ١٩٨ .
- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة ١٦٤ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
- بناء القصيدة العربية في العصر المملوكي، البنية الإحالية. يوسف أحمد إسماعيل .حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، الحولية الخامسة والعشرون .مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت ٤٠٠: ٢٠٠٥
- بناء المفارقة، شعر المتنبي نموذجاً، دراسة تحليلية بلاغة، رضا كامل. مكتبة الآداب، القاهرة ط١، ٢٠١٠ م
- بناء المفارقة في المسرحية الشعرية. سعيد شوقي، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة ط٦، ٢٠٠
- بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري، دراسة أسلوبية. نجلاء حسين الوقّاد، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٦.
- تاريخ المعارضات في الشعر العربي. محمد محمود نوفل. دار الفرقان ١٩٨٣
- تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب، عباس الجراري. النادي الجراري. الرباط ١٩٩٧
- حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، أحمد بن عبد الله الأصفهاني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ٦، ١٩٩
- خطاب المفارقة في الأمثال العربية، مجمع الأمثال للميداني نموذجاً، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم، تخصص النقد الأدبي، إعداد: نوال بن صالح. إشراف: صالح مفقودة ٢٠١٢. ٢٠١٣ م كلية الآداب واللغات .جامعة بسكرة بالجزائر
- ديوان البوصيري، عمر بن سعيد البوصيري. تحقيق محمد سيد الكيلاني.القاهرة ١٩٥٥

- ديوان كعب بن زهير. تحقيق أطوانالفوال. دار الفكر العربي، بيروت٢٠٠٣
- شعرية الانزياح بين عبد القاهرالجرجاني وجان كوهن.سعاد بولحواش. رسالة ماجستير٢٠١١.٢٠١٢ م جامعة الحاج لخضر باتنة . كلية الآداب واللغات الأجنبية. قسم اللغة والأدب العربي،إشراف : محمد زرمان .
- فن القصة في النظرية والتطبيق، نبيلة إبراهيم. مكتبة غريب، القاهرة. ط٢٠٠٦
- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر بيروت٢٠٠٣
- مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت١٩٧٩
- النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد عبد الله. دار الشؤون الثقافية العامة.بغداد، ط١٩٨٦ م

المَجَازُ الإِسْنَادِيُّ فِي القُرآنِ الكَرِيْمِ المُلَابَسَةُ السَّبَبِيَّةُ أُنمُوذَجاً .

كَتَبَهُ أ.م.د : فَلَاحُ حَسَنِ لَطِعٍ رَئِيسُ قِسمِ عُلُومِ القُرآنِ فِي كُلِّيَّةُ التَّربِيَةِ فِي الجَامِعَةِ المُسْتَنصِرِيَّة . العراقِ

Relations major mental metaphor in the Holy Quran
The causal relationship model

Assistant Professor Dr. Falah Hassan Kata
Head of Science Qur`an and Islamic Education Department
College of Education – Mustansiriya University

مستخلص البحث باللغة العربية

إن دراسة المجاز العقلي في القرآن الكريم ذات فسحة للرأي والتحليل بوصفها من القضايا الرئيسة في الدراسات البلاغية الخاصة بالكتاب العزيز ، وأحسب أن المجاز العقلي في القرآن الكريم قد امتاز بظاهرة هي غلبة العلاقة السببية ؛ لذا كانت دراستها أنموذجاً لدراسة العلاقات المهيمنة الأخرى .

حاولت في هذا البحث تحليل الظاهرة تحليلا ًموضوعياً والوقوف على خصائصها بدراسة الأنماط الإسنادية المهيمنة فيها ، فجاء البحث تنفيذياً ومرتكزاً على الذائقة ؛ ليصطبغ بالصبغة الأدبية والبلاغية ويكون في مأمن من المنطق والتكرار .

Abstract

The prevailing relations of mental trope in Holy Qura ʼn

Studying the mental trope in holy Quraʼn has more views and analysis in the capacity of main subjects in the rhetori cal studies related to the holy Qurʼan .

I think that mental trope characterized by prevailing causative relations in holy Qurʼan which considered its study is a typical for studying the other dominating relations .In this research I tried to analyze the causative relation and under standing its characters by studying the prevailing predicative patterns in it .

The research is applied in addition **,** it depends on a ppreciating to characterize by the rhetorical and literary feature and to be away from logic and routine .

الأَنْمَاطُ المُسْتَبْعَدَةُ

تَعَدُّ العَلَاقَةُ السَّبَبِيَّةُ العَلَاقَةَ المُهَيْمِنَةَ وَالمُتَصَدِّرَةَ ، وَقَدْ تَعَدَّدَتْ أَنْمَاطُهَا عِنْدَ الدَّارِسِيْنَ، بَيْدَ أَنَّ التَّأَمُّلَ فِيْهَا بَعِيْدَاً عَنِ المُرْتَكَزَاتِ الدِّيْنِيَّةِ الَّتِي اِنْطَلَقَ مِنْهَا كَثِيْرٌ مِنَ الدِّرَاسَاتِ قَدِيْمَاً وَحَدِيْثَاً يَرْسُوْ بِنَا عَلَى عَدَمِ التَّسْلِيْمِ بِكَثِيْرٍ مِنْهَا .وَلَمَّا كَانَ هَذَا الاعْتِقَادُ

الأَصْلَ النَّظَرِيَّ ، فَلَا مَنَاصَ مِنَ الكَشْفِ عَنْهُ بِبَيَانِ الأَنْمَاطِ الَّتِي اقْتَرحُ اِسْتِبْعَادَهَا مُنَبِّهاً عَلَى أَنَّ العَوْدَ إِلَيْهَا بِالتَّأَمُّلِ مَشْرَعاً لِإِعَادَةِ النَّظَرِ فِي المَجَازِ العَقْلِيّ عَامَّةً .

وَقَدْ كَانَتْ دِرَاسَةُ إِسْنَادِ الفِعْلِ (مَسَّ) أُنْمُوْذَجاً رَئِيْساً يُعَلِّلُ تَنْحِيَةَ تِلْكَ الأَنْمَاطِ وَيُبَرْهِنُ مَا اقْتَرَحْتُهُ ، يَلِيْهِ إِسْنَادُ الفِعْلِ (جَاءَ). وَلَا بُدَّ مِنَ الإِشَارَةِ إِلَى أَنَّ تَرْجِيْحَ حَقِيْقَةِ أَيِّ إِسْنَادٍ لَا يَعْنِي خُلُوَّ سِيَاقِهِ مِنْ سِمَاتٍ وَخَصَائِصَ فَنِّيَّةٍ ، إِذْ هَذِهِ حَالُ النُّصُوْصِ العَالِيَةِ . وَلِإِيْمَانِي بِعُلُوِّ القُرْآنِ الكَرِيْمِ وَأَنَّهُ فَوْقَ كُلِّ نَصٍّ فَإِنَّ إِيْمَانِي بِغِنَى سِيَاقَاتِهِ رَاسِخٌ ، وَهُوَ حَافِزٌ لِلعَمَلِ مِنْ أَجْلِ جَلَاءِ أَسْرَارِهِ ؛ لِذَا حَلَّلْتُ طَائِفَةً مِنَ السِّيَاقَاتِ وَدَوَّنْتُ شَيْئاً مِنْ تِلْكَ السِّمَاتِ عَلَى قَدْرِ مَا جَادَتْ بِهِ قُدْرَتِي المُتَوَاضِعَةُ.

وَقَدِ اخْتَرْتُ هَذِهِ الأَنْمَاطَ ؛ لِأَنَّهَا تُطَاوِعُ الحَصْرَ وَتَسْتَجِيْبُ لِلجَمْعِ وَالمُوَازَنَةِ ، فَضْلاً عَنْ أَنَّ إِسْنَادَ الإِضْلَالِ وَالإِخْرَاجِ تَشُدُّهُمَا وَحْدَةٌ مَوْضُوْعِيَّةٌ كَفِلَ البَحْثُ بَيَانَهَا ، وَلَا مَنْدُوْحَةَ عَنِ الاِعْتِرَافِ بِأَنَّ دِرَاسَةَ هَذِهِ الأُنْمُوْذَجَاتِ بِوَصْفِهَا مُهَيْمِنَاتٍ إِنْ هُوَ إِلاَّ تَسَامُحٌ مَعَ البَلَاغِيِّيْنَ ؛ لِأَنَّ الَّذِي يَلُوْحُ لِي أَنَّهَا حَقِيْقَةٌ ؛ لِذَا دِرَاسَتُهَا وَالوُقُوْفُ عَلَى سِمَاتِهَا دَلِيْلٌ عَلَى أَنَّ البَحْثَ فِيْهَا بِوَصْفِهَا حَقَائِقَ لَا يَعْنِي خُلُوَّهَا مِنَ السِّمَاتِ الفَنِّيَّةِ ، وَقَدْ اتَّخَذْتُ مِنْ إِسْنَادِ الفِعْلِ (مَسَّ) أُنْمُوْذَجاً لِفَهْمِ الحَقِيْقَةِ فِي إِسْنَادِهِ .

وَرَدَ الفِعْلُ فِي (٦١) آيَةً [1]، وَقَدْ تَنَوَّعَتْ صِيَغُهُ فِيْهَا ، وَأُسْنِدَ فِي أَكْثَرِ مِنْ أَرْبَعِيْنَ مِنْهَا إِلَى أَشْيَاءَ مَعْنَوِيَّةٍ كَالضُّرِّ وَالضَّرَّاءِ وَالعَذَابِ وَالشَّرِّ وَالقَرْحِ وَالنَّارِ [2] وَالكِبَرِ وَالسُّوْءِ وَاللُّغُوْبِ وَالنَّصَبِ وَالحَسَنَةِ ، وَلَعَلَّ القَوْلَ بِأَنَّ مَعْنَى(المَسِّ) هُوَ(اللَّمْسُ) قَوْلٌ مَرْجُوْحٌ بِشَهَادَةِ اِسْتِقْرَاءِ مَوَاضِعِ الفِعْلِ ، عَلَى الرَّغمِ مِنْ ذَهَابِ بَعْضِ المُفَسِّرِيْنَ إِلَى ذَلِكَ القَوْلِ وَمِنْهُم الطَّبْرِسِيُّ(ت٥٦٠هـ) عَنْدَ تَفْسِيْرِهِ قَوْلَهُ تَعَالَى :﴿ أَمْ حَسِبْتُمْ أَنْ تَدْخُلُوْا الجَنَّةَ وَلَمَّا يَأْتِكُمْ مَثَلُ الَّذِيْنَ خَلَوْا مِنْ قَبْلِكُمْ مَسَّتْهُمُ البَأْسَاءُ وَالضَّرَّاءُ وَزُلْزِلُوا حَتَّى يَقُوْلَ الرَّسُوْلُ وَالَّذِيْنَ آمَنُوْا مَعَهُ مَتَى نَصْرُ اللَّهِ أَلاَ إِنَّ نَصْرَ اللَّهِ قَرِيْبٌ ﴾: [البَقَرَة/٢١٤] ، إِذْ قَالَ : ((وَالمَسُّ وَاللَّمْسُ وَاحِدٌ))[3] ، بَيْدَ أَنَّهُ مَازَ (المَسَّ) مِنْ صَاحِبِهِ فِي مَوْضِعٍ آخَرَ بِقَوْلِه : ((وَالفَرْقُ بَيْنَ اللَّمسِ وَالمَسِّ، أَنَّ اللَّمس : لُصُوْقٌ بِإِحْسَاسٍ ، وَالمَسَّ : لُصُوْقٌ فَقَطْ))[4] ، وَلَعَلَّ شِدَّةَ التَّأْثِيْرِ وَالمُخَالَطَةِ هِيَ المَعْنَى المُرَادُ مِنْ (المَسِّ) فِي الآيَةِ الشَّرِيْفَةِ، وَآيَةُ رُجْحَانِ هَذَا المَعْنَى الفَرْقُ الَّذِي ذَكَرَهُ الطَّبْرِسِيُّ ، إِذِ (اللَّمسُ) يَقْتَضِي الرِّفْقَ وَالأَنَاةَ لِأَجْلِ التَّحَسُّسِ أَمَّا(المَسُّ) فَلَا رِفْقَ فِيْهِ ، فَضْلاً عَنْ أَنَّ الفِعْلَ (مَسَّ) مُسْنَدٌ إِلَى البَأْسَاءِ الَّتِي هِيَ الشِّدَّةُ[5] ، وَقَدْ عَطَفَ عَلَيْهَا الضَّرَّاءَ ، وَأَرْدَفَهَا بِالزِّلْزَالِ ، وَهِيَ أَلفَاظٌ تَدُلُّ عَلَى التَّأْثِيْرِ العَظِيْمِ المُتَزَايِدِ إِلَى حَدٍّ اِسْتَبْطَأَ فِيْهِ الرَّسُوْلُ وَالَّذِيْنَ آمَنُوا مَعَهُ نَصرَ اللَّهِ.

إِنَّ كَثْرَةَ الأَلْفَاظِ الدَّالَّةِ عَلَى أَشَدِّ حَالَاتِ التَّأْثِيْرِ فِي مَسَاحَةٍ ضَيِّقَةٍ مِنَ الآيَةِ لَا يُلَائِمُهَا المَعْنَى الَّذِي ذَكَرَهُ الطَّبْرِسِيُّ لِلفِعْلِ(مَسَّ) الَّذِي هُوَ اللُّصُوْقُ فَقَطْ . فَلَابُدَّ مِنْ أَنْ يَكُوْنَ لِلفِعْلِ (مَسَّ) مَعْنًى يَتَّفِقُ مَعَ تِلْكَ الأَلْفَاظِ ، وَمِمَّا يُوَازِرُ تَرْجِيْحَ المَعْنَى المَذْكُوْرِ قَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿ لاَ جُنَاحَ عَلَيْكُمْ إِنْ طَلَّقْتُمُ النِّسَاءَ مَا لَمْ تَمَسُّوهُنَّ أَوْ تَفرِضُوا لَهُنَّ فَرِيْضَةً وَمَتِّعُوْهُنَّ عَلَى المُوْسِعِ قَدَرُهُوَعَلَى المُقْتِرِ قَدَرُهُ مَتَاعاً بِالمَعْرُوْفِ حَقّاً عَلَى المُحْسِنِيْنَ﴾،[البَقَرَة/٢٣٦]، وَقَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿ قَالَتْ رَبِّ أَنَّى يَكُوْنُ لِي وَلَدٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ﴾،[آل عمران / ٤٧] ، وَقَوْلُهُ تَعَالَى:﴿ وَالَّذِيْنَ يُظَاهِرُوْنَ مِنْ نِسَائِهِمْ ثُمَّ يَعُوْدُوْنَ لِمَاقَالُوا فَتَحْرِيْرُ رَقَبَةٍ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَتَمَاسَّا﴾ ،[المُجَادِلَة/٣] ، إِنَّ العَمَلَ المُرَادَ فِيالآيَاتِ الشَّرِيْفَةِ لَا يَتَحَقَّقُ بِالمَسِّ فَحَسْبُ . وَثَمَّةَ دَلِيْلٌ آخَرُ هُوَ إِسْنَادُ الفِعْلِ إِلَى العَذَابِ المَوْصُوْفِ بِالعَظِيْمِ

---

[1]) يُنْظَرُ : المُعْجَمُ المُفَهْرَسُ : ٦٦٦ - ٦٧٧ .

[2]) عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّ النَّارَ مَادِّيَّةٌ مِنَ النَّاحِيَةِ الفِيْزِيَائِيَّةِ بَيْدَ أَنَّ تَأْوِيْلَهَا بِالعَذَابِ سَوَّغَ انْضِمَامَهَا إِلَى المَجْمُوْعَةِ

[3]) مَجْمُعُ البَيَانِ : ٢ / ٦٩ .

[4]) م . ن : ٢ / ٣٩٨ .

(١) يُنْظَرُ:مُفْرَدَاتُ الرَّاغِبِ:مَادَّةُ(ب أ س):١٥٣، ويُنْظَرُ: القَامُوْسُ:مَادَّةُ(ب أ س) : ٢ / ٢٠٦ .

وَالأَلِيْمِ ، وَكَفَى بِكَلِمَةِ العَذَابِ وَحْدَهَا دَلِيْلاً عَلَى العَذَابِ الشَّدِيْدِ ، فَكَيْفَ إِذَا وُصِفَ بِالعَظِيْمِ وَالأَلِيْمِ ؟ قَالَ تَعَالَى:﴿ لَوْلَا كِتَابٌ مِنَ اللَّهِ سَبَقَ لَمَسَّكُمْ فِيْ مَا أَخَذْتُمْ عَذَابٌ عَظِيْمٌ﴾.[الأَنْفَال/٦٨] ، وَقَالَ تَعَالَى:﴿ لَيَمَسَّنَّ الَّذِيْنَ كَفَرُوْا مِنْهُمْ عَذَابٌ أَلِيْمٌ﴾[المَائِدَةُ / ٧٣] ، وَيُمْكِنُ الاستِدْلَالُ أَيْضاً بِقَوْلِهِ تَعَالَى:﴿الَّذِيْنَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لَا يَقُوْمُوْنَ إِلاَّ كَمَا يَقُوْمُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ المَسِّ﴾.[البَقَرَة/٢٧٥] ، فَالاِسْتِنَارَةُ بِدَلَالَةِ لَفْظَتَي (يَتَخَبَّطُ ، وَالشَّيْطَانُ) تَنْهَضُ آيَةً عَلَى أَنَّ المَسَّ يَعْنِي المُمَازَجَةَ وَالمُخَالَطَةَ وَالتَّأْثِيْرَ الشَّدِيْدَ ؛ لِأَنَّ أَصْلَ التَّخَبُّطِ مِن((خَبَطَ البَعِيْرُ الأَرْضَ بِيَدِهِ ، أَيْ : ضَرَبَهَا، وَمِنْهُ قِيْلَ : خَبْطَ عَشْوَاءِ ، وَالعَشْوَاءُ النَّاقَةُ الَّتِي فِي بَصَرِهَا ضَعْفٌ وَتَخْبِطُ إِذَا مَشَتْ ، لَا تَتَوَقَّى شَيْئاً)) [1] . أَمَّا الشَّيْطَانُ فَيَدُلُّ عَلَى التَّمَرُّدِ وَالعُتُوِّ؛ لِذَا لَا يَخْرُجُ مِنْ دَائِرَةِ التَّأْثِيْرِ وَالشِّدَّةِ ، فَضْلاً عَنْ أَنَّ المَسَّ يَأْتِي بِمَعْنَى الصَّرَعِ أَوِ الجُنُوْنِ[2] اللَّذَيْنِ لَا يُغَادِرَانِ مَعْنَى اختِلَاطِ العَقْلِ وَالاضْطِرَابِ الشَّدِيْدِ ، وَقَدْ فُسِّرَ (المَسُّ) بِهَذَا المَعْنَى فِي قَوْلِه تَعَالَى:﴿قَالَ فَاذْهَبْ فَإِنَّ لَكَ فِي الحَيَاةِ أَنْ تَقُوْلَ لَا مَسَاسَ﴾.[طَه /٩٧].إِذِ المَسَاسُ هَهُنَا المُجَالَسَةُ وَالمُؤَاكَلَةُ.أَيْ : الاِخْتِلَاطُ الاجتِمَاعِيُّ[3].

يُمْكِنُ بِالاستِنَادِ إِلَى هَذِهِ الأَدِلَّةِ أَنْ نُوَجِّهَ نَحوَ هَذَا المَعْنَى كُلَّ فِعْلٍ أُسْنِدَ إِلَى النَّارِ وَالشَّرِّ وَاللُّغُوْبِ وَالنَّصَبِ وَالضُرِّ وَغَيْرِهَا ، وَلَيْسَتْ بِنَا حَاجَةٌ إِلَى حَمْلِهِ عَلَى المَجَازِ العَقْلِيِّ وَالعَلَاقَةِ السَّبَبِيَّةِ ، وَرُبَّمَا كَانَ سَبَبُ القَوْلِ بِمَجَازِ إِسْنَادِهِ إِلَى تِلْكَ الأَشْيَاءِ، أَنَّهَا مَعْنَوِيَّةٌ ، فِي حِيْنَ نَجِدُ التَّوَجُّهَ العَامَّ لِلتَصَوُّرِ فِي التُّرَاثِ يُؤَسَّسُ عَلَى الحِسِّ ، وَلَمَّا كَانَ أَصْلُ اِسْتِعْمَالِ الفِعْلِ يَقَعُ فِي دَائِرَةِ المَحْسُوْسِ ؛ لِأَنَّهُ (اللُّصُوْقُ مِنْ غَيْرِ إِحْسَاسٍ) فَقَدِ اِلْتُمِسَ لِلْفِعْلِ مَعْنًى حِسِّيٌّ هُوَ(المَسُّ) ؛ وَلِأَنَّ الأَلْفَاظَ الَّتِي أُسْنِدَ إِلَيْهَا كَانَتْ مَعْنَوِيَّةً وَلَا يَصْدُرُ مِنْهَا فِعْلٌ حِسِّيٌّ فَقَدْ عُدَّ الإِسْنَادُ مَجَازاً عَقْلِيّاً .

وَرُبَّمَا يَنْتُجُ عَنْ هَذَا سُؤَالٌ عَنْ سَبَبِ إِعْطَاءِ الفِعْلِ مَعْنَى المَسِّ مِنْ دُوْنِ المَعَانِي الأُخْرَى ؟ وَإِخَالُ الجَوَابَ الأَقْرَبَ إِلَى القَبُوْلِ أَنَّ اللَّفْظَيْنِ (لَمَسَ وَ مَسَّ) يَنْتَمِيَانِ إِلَى جَذْرَيْنِ قَرِيْبَيْنِ بَلْ لَيْسَ بِبَعِيْدٍ أَنْ يَكُوْنَا مِنْ أَصْلٍ وَاحِدٍ وَقَدْ تَطَوَّرَ أَحَدُهُمَا عَنِ الآخَرِ ، فَالحَرْفَانِ الأَوَّلَانِ مِن(لَمَسَ) يُكَوِّنَانِ لَفْظَةَ (لَمْ) القَرِيْبَةَ مِنْ (لَمَّ) الدَّالَّةِ عَلَى لَمْلَمَةِ الأَشْيَاءِ بَعْدَ البَعْثَرَةِ وَالاختِلَاطِ ، وَلَا شَكَّ فِي أَنَّ مَنْ يَرُوْمُ مَعْرِفَةَ الشَّيءِ المُبَعْثَرِ يَعْمَدُ إِلَى جَمْعِهِ (لَمِّهِ) أَوَّلاً ، ثُمَّ يَشْرَعُ فِي تَحَسُّسِهِ ، فَضْلاً عَمَّا فِي صَوْتِ المِيْمِ مِنْ ضَمِّ الشَّفَتَيْنِ عِنْدَ النُّطْقِ بِهِ ، وَالضَّمُّ لَيْسَ بَعِيْداً عَنْ مَعْنَى (لَمِّ الشَّيءِ)، يَزِيْدُ عَلَى ذَلِكَ مَا فِي صَوْتِ السِّيْنِ مِنْ مُحَاكَاةِ التَّحَسُّسِ ؛ لِذَا يُطْلَقُ عَلَى الصَّوْتِ الخَفِيِّ (الحَسِيْسُ)[4] ؛ لِذَا تُطْلَقُ (الحَسْحَسَةُ) فِي العَامِّيَّةِ العِرَاقِيَّةِ عَلَى الحَرَكَةِ وَالتَّدْبِيْرِ الخَفِيَّيْنِ[5] ، وَمَجِيءُ السِّيْنِ تَالِياً اللَّامَ وَالمِيْمَ يَنْسَجِمُ مَعَ مَجِيءِ التَّحَسُّسِ تَالِياً جَمْعَ الشَّيءِ وَلَمْلَمَتَهُ ، وَتَحَسُّسُ الشَّيءِ بَعْدَ جَمْعِهِ يَشْمَلُ أَجْزَاءَهُ جَمِيْعَهَا اِبْتِدَاءً، ثُمَّ يَتَرَكَّزُ العَمَلُ وَيَطُوْلُ لِيَتَحَقَّقَ مَزِيْدٌ مِنَ الكَشْفِ ، أَيْ : يُصْبِحُ العَمَلُ أَبْعَدَ عُمْقاً وَأَشَدَّ تَأْثِيْراً ، وَهَذَا يُلَائِمُهُ لَفْظُ الفِعْلِ (لَمَسَ)؛ لِذَا يَبْدُو أَنَّ اللَّفْظَةَ آتِيَةٌ مِن اِخْتِصَارِ كَلِمَةِ (لَمَسَ) بِإِسْقَاطِ اللَّامِ وَمُضَاعَفَةِ السِّيْنِ، وَلَا يَخْفَى أَنَّ الاِخْتِصَارَ تَرْكِيْزٌ وَتَكْثِيْفٌ.

---

[1]) يُنْظَرُ:مُفْرَدَاتُ الرَّاغِبِ:مَادَّةُ (خ ب ط):٢٧٣، ويُنْظَرُ:القَامُوْسُ:مَادَّةُ الفِعْلِ(خَبَطَهُ): ٢ / ٣٦٩.

[2]) يُنْظَرُ : مَجْمَعُ البَيَانِ : ٢ / ٢٠٥.

[3]) يُنْظَرُ : م . ن : ٧ / ٥٤ ، ويُنْظَرُ المِيْزَانُ : ١٤ / ١٩٧ .

[4]) يُنْظَرُ:مُفْرَدَاتُ الرَّاغِبِ:مَادَّةُ (ح س س): ٢٣١ ،ويُنْظَرُ : القَامُوْسُ:مَادَّةُ (ح س س): ٢ / ٢١٤.

[5]) لَعَلَّهَا مَأْخُوْذَةٌ مِنَ (الهَسْهَسَةِ) يُنْظَرُ : فِقْهُ اللُّغَةِ لِلثَعَالِبِيِّ : ٢١٤ .

مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى فَإِنَّ عَلَاقَةَ اللَّفْظِ بِالْمُمَازَجَةِ وَالاخْتِلَاطِ وَالعُمْقِ تتَجَلَّى بِدَلَالَاتِ الأَلْفَاظِ الْمُجَاوِرَةِ كَـ(الْمَيْسِ ، وَاللَّبْسِ)[1] ، إِذْ تَعْنِي الأُوْلَى الحَرَكَةَ الَّتِي هِيَ اِضْطِرَابٌ وَتَرَدُّدٌ وَاخْتِلَاطٌ ، وَالأُخْرَى صَرِيْحَةٌ فِي الدَّلَالَةِ عَلَى الْمَعْنَى نَفْسِهِ.

وَلَمَّا كَانَتِ اليَدُ أَدَاةَ التَّحَسُّسِ بَلْ هِيَ الأَدَاةُ الَّتِي تُعَدُّ مُقَدِّمَةَ الحَوَاسِّ الأُخْرَى؛ لِأَنَّ شَمَّ الشَّيءِ أَوْ تَذَوُّقَهُ أَوْ رُؤْيَتَهُ يَسْتَدْعِي تَنَاوُلَهُ وَتَقْرِيْبَهُ مِنَ الحَوَاسِّ - فِي الغَالِبِ - لِذَا اقْتَرَنَ الفِعْلُ (مَسَّ) بِصُوْرَةِ اليَدِ إِلَى حَدٍّ تَتَبَادَرُ فِيْهِ هَذِهِ الجَارِحَةُ إِلَى الذِّهْنِ عِنْدَ تَلَقِي اللَّفْظِ ، وَهَذَا جَعَلَ الفِعْلَ جَامِداً عَلَى هَذَا الْمَعْنَى (الْمَسّ) لَا يُغَادِرُهُ إِلَى مَعْنًى آخَرَ ، وَرُبَّمَا كَانَ فِي ذَلِكَ ضَيَاعٌ لِدَلَالَاتِ الكَلِمَةِ ؛ لِأَنَّنَا نَسْتَطِيْعُ أَنْ نَسْتَعْمِلَ الفِعْلَ بِمَعْنَى المَسِّ وَبِمَعْنَى التَّأَثُّرِ الشَّدِيْدِ بِالضَّارِّ أَوِ النَّارِ أَوِ النَّصَبِ أَوِ الشَّرِّ أَوِ الحَسَنَةِ وَغَيْرِ ذَلِكَ ؛ لِأَنَّ اليَدَ تَمَسُّ وَكَذَلِكَ النَّارُ تَمَسُّ ، وَالَّذِي يَجْمَعُهُمَا التَّأْثِيْرُ فِي الْمَمْسُوسِ سَوَاءٌ مِن جِهَةِ اللُّصُوْقِ أَوْ مِنْ جِهَةِ الْمُخَالَطَةِ الحِسِّيَّةِ أَوْ مِن جِهَةِ الْمُخَالَطَةِ الْمَعْنَوِيَّةِ ، وَلَعَلَّ هَذَا الفَهْمَ يَصُوْنُ اللَّفْظَ وَالتَّذَوُّقَ مِنَ التَّكْرَارِ غَيْرِ الْمُعَلَّلِ.

فَضْلاً عَنِ الطَّابِعِ الحِسِّيِّ الَّذِي ذُكِرَ فَثَمَّةَ سَبَبٌ لَعَلَّهُ مِنَ الأَسْبَابِ الْمُتَصَدِّرَةِ بَلْ هُوَ مِنَ القَضَايَا الكُبْرَى فِي مَنْهَجِ التَّنْظِيْرِ الْمَوْرُوْثِ لِلْمَجَازِ وَشَدَّمَا أَثَّرَ فِي تَحْدِيْدِ جِهَةِ النَّظَرِ حَتَّى بَاتَ مِنْ مُشْكِلَاتِ البَحْثِ الْمَوْرُوْثَةِ وَالسَّارِيَةِ التَّأْثِيْرِ إِلَى يَوْمِنَا هَذَا ، ذَلِكَ هُوَ الأَسَاسُ الدِّيْنِيُّ ذُو الصِّبْغَةِ الكَلَامِيَّةِ .

وَبِمُنَاسَبَةِ إِسْنَادِ فِعْلِ الْمَسِّ لَا بَأسَ بِأَنْ نُمَثِّلَ لِهَذِهِ الْمُشْكِلَةِ وَأَثَرِهَا بِأُنْمُوْذَجٍ مِنَ الفَهْمِ لِقَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿ وَاذْكُرْ عَبْدَنَا أَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الشَّيْطَانُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ ﴾.[ص~/٤١] ، فَقَدْ قَالَ الدُّكْتُوْرُ أَحْمَدُ الجُبُوْرِيُّ :((أُسْنِدَ الفِعْلُ إِلَى الشَّيْطَانِ والحَقِيْقَةُ أَنَّهَا إِرَادَةُ اللهِ وَقَضَاؤُهُ))[2] ، وَلَعَلَّ فِي هَذَا القَوْلِ تَرَدُّدٌ وَعُتْمَةٌ إِذْ مَا مَعْنَى (إِرَادَةُ اللهِ وَقَضَاؤُهُ) ؟ أَيَعْنِي ذَلِكَ أَنَّ الإِسْنَادَ حَقِيْقِيٌّ أَوْ مَجَازِيٌّ ؟ وَمَنِ الفَاعِلُ ، الشَّيْطَانُ أَمِ اللهُ أَمِ الإِرَادَةُ وَالقَضَاءُ ؟ وَرُبَّمَا كَانَ سَبَبُ هَذَا التَّرَدُّدِ الْمُرْتَكَزُ العَقَائِدِيُّ الْمَوْرُوْثُ الَّذِي ظَهَرَ فِي نَصَّيْنِ اِقْتَبَسَهُمَا الدُّكْتُوْرُ الجُبُوْرِيُّ لِيُؤَكِّدَ بِهِمَا رَأْيَهُ ، أَحَدُهُمَا لِلقُرْطُبِيِّ (ت٦٧١هـ) الَّذِي قَالَ فِيْهِ:((وَالأَفْعَالُ كُلُّهَا خَيْرُهَا وَشَرُّهَا ، فِي إِيْمَانِهَا وَكُفْرِهَا ، طَاعَتُهَا وَعِصْيَانُهَا، خَالِقُهَا هُوَ اللهُ ، لَا شَرِيْكَ لَهُ فِي خَلْقِهِ ، وَلَا فِي خَلْقِ شَيءٍ غَيْرِهَا ، وَلَكِنَّ الشَّرَّ لَا يُنْسَبُ إِلَيْهِ ذِلْوَاً ، وَإِنْ كَانَ مَوْجُوْداً مِنْهُ خَلْقَاً ، أَدَبَاً أُدِّبْنَا بِهِ وَتَحْمِيْداً عُلِّمْنَاهُ))[3] ، وَالآخَرُ قَوْلُ السُّيُوْطِيِّ (ت٩١١هـ) : ((نُسِبَ ذَلِكَ إِلَى الشَّيْطَانِ وَإِنْ كَانَتِ الأَشْيَاءُ كُلُّهَا مِنَ اللهِ ؛ تَأَدُّبَاً مَعَهُ تَعَالَى))[4].

تَقْرُبُ الْمَقَالَتَانِ مِنَ القَوْلِ بِالجَبْرِ إِنْ لَم تَكُوْنَا مُرْتَكِزَتَيْنِ عَلَيْهِ ، وَلَا أَدْرِي أَيُّ أَدَبٍ هَذَا الَّذِي ذَكَرَهُ القُرْطُبِيُّ وَالسُّيُوطِيُّ مَعَ القَوْلِ بِنِسْبَةِ الشَّرِّ إِلَى اللهِ نِسْبَةً حَقِيْقِيَّةً إِلاَّ أَنَّهُمَا لَمْ يُصَرِّحَا بِذَلِكَ ؟ وَهَلْ يَنْفِي الأَشْيَاءَ عَدَمُ التَّصْرِيْحِ بِهَا ؟ وَمَا كَانَتْ بِنَا حَاجَةٌ إِلَى هَذَا اللَّوْنِ مِنَ الأَدَبِ لَوْ نُسِبَ الفِعْلُ إِلَى الشَّيْطَانِ عَلَى نَحْوِ الحَقِيْقَةِ ، فَقَدْ أَوْدَعَ اللهُ سُبْحَانَهُ أَسْبَابَاً طَبِيْعِيَّةً فِي الأَشْيَاءِ ، وَتَرَكَ لِلْعُقَلَاءِ التَّصَرُّفَ بِهَا بِمَا أُوتُوا مِنْ عَقْلٍ ، فَالعِبَادُ مَسْؤُوْلُوْنَ عَنْ أَعْمَالِهِم بَعْدَ أَنْ هَدَاهُمُ اللَّهُ النَّجْدَيْنِ .

---

[1]) يُقَالُ:(لَبَسَ عَلَيْهِ الأَمْرُ يَلْبِسَهُ : خَلَطَهُ ... وَأَمْرٌ مُلْبِسٌ وَمُلْتَبِسٌ : مُشْتَبِهٌ ، وَالتَّلَبُّسُ : التَّخْلِيْطُ)، يُنْظَرُ : القَامُوْسُ : مَادَّةُ (ل ب س):٢ / ٢٥٧ ، و يُنْظَرُ : القَامُوْسُ : مَادَّةُ (م ي س) : ٢ / ٢٦٢ ، ويُنْظَرُ : مُفْرَدَاتُ الرَّاغِبِ : مَادَّةُ (ل ب س) : ٧٣٥ .

[2]) أَسَالِيْبُ الْمَجَازِ (أُطْرُوْحَةُ دُكْتَوْرَاه) : ١٧٥ .

[3]) الجَامِعُ لِأَحْكَامِ القُرْآنِ : ١٥ / ٢١٠ .

[4]) تَفْسِيْرُ الجَلَالَيْنِ : ٦٠٢ .

وَلَابُدَّ مِن أَنْ تُعْطَى الأَلْفَاظُ حَقَّهَا مِنَ الانْسِيَابِ فِي الاسْتِعْمَالِ وَالتَّدَاوُلِ وَالتَّجْوَالِ بَيْنَ المَعَانِي الْمُخْتَلِفَةِ ، فَضْلاً عَنْ أَنَّ لَفْظَةَ الشَّيْطَانِ لَيْسَتْ عَلَماً لِإِبْلِيْسَ ، إِذْ قَدْ لَا يَكُوْنُ الْمُرَادَ بِهَا ؛ لِأَنَّهَا فِي اللُّغَةِ تَدُلُّ عَلَى كُلِّ عَاتٍ مُتَمَرِّدٍ مِنَ الجِنّ وَالإِنْسِ وَالدَّوَابِّ[1] ، فَهِيَ تَشْمَلُ الْمَحْسُوْسَاتِ كَالإِنْسِ وَالدَّوَابِّ وَغَيْرَ الْمَحْسُوْسَاتِ كَالجِنّ ، بَلْ يَفِيْدُ أَصْلُ اشْتِقَاقِهَا أَنَّهَا تَعْنِي الأَذَى وَالهَلَاكَ وَالاحْتِرَاقَ، إِذْ هِيَ مُشْتَقَّةٌ مِنْ شَاطَ يَشِيْطُ ، إِذَا لَفَحَتْهُ النَّارُ فَأَثَّرَتْ بِهِ[2] ، وَقِيْلَ : الشَّيْطَانُ مِنْ شَوَطَ ، إِذَا هَلَكَ وَاحْتَرَقَ[3].

فَرُبَّمَا كَانَ الْمُرَادُ بِالشَّيْطَانِ أَسَبَابَ المَرَضِ وَالأَذَى الأُخْرَى الَّتِي أَلَمَّتْ بِأَيُّوْبَ ـ عَلَيْهِ السَّلَامُ ـ ورُبَّمَا تَدُلُّ اللَّفْظَةُ عَلَى كُلِّ مُؤْذٍ يُوقِعُ فِي الضُرِّ . وَثَمَّةَ أَنْمَاطٌ إِسْنَادِيَّةٌ أُخْرَى تَتَّسِعُ لِلرَّأْيِ وَالْمُنَاقَشَةِ مِنْهَا إِسْنَادُ فِعْلِ الْمَجِيءِ إِلَى أَشْيَاءَ مَعْنَوِيَّةٍ كَأَمْرِ اللهِ وَوَعْدِهِ وَالآيَاتِ وَالبَيِّنَاتِ وَالأَجَلِ وَالحَقِّ وَغَيْرِ ذَلِكَ فِي عَشَرَاتِ الْمَوَاضِعِ كَقَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّوْرُ قُلْنَا احْمِلْ فِيْهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ﴾،[هُود/٤٠] ، وَقَوْلِهِ تَعَالَى:﴿ فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ أُوْلَاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَاداً لَنَا أُوْلِي بَأْسٍ شَدِيْدٍ﴾ [الإِسْرَاء/٥] ، وَقَوْلِهِ تَعَالَى:﴿ بَلَى قَدْ جَاءَتْكَ آيَاتِي فَكَذَّبْتَ بِهَا ﴾،[الزُّمَر/٥٩] ، وَقَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿ وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُوْنَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُوْنَ﴾،[الأَعْرَاف/٣٤]، وَقَوْلِهِ تَعَالَى:﴿حَتَّى جَاءَ الحَقُّ ﴾،[مِنَ التَّوْبَة/٤٨] .

وَقَدْ عُدَّ إِسْنَادُ الفِعْلِ إِلَى الرِّيْحِ ـ الَّتِي هِيَ شَيْءٌ مَحْسُوْسٌ مَجَازاً كَمَا فِي قَوْلِهِ تَعَالَى:﴿جَاءَتْهَا رِيْحٌ عَاصِفٌ﴾،[مِنْ يُوْنُس/٢٢]، وَقَدْ عُدَّتِ الآيَاتُ الشَّرِيْفَةُ مِنْ شَوَاهِدِ العَلَاقَةِ السَّبَبِيَّةِ ؛ لِأَنَّ الإِسْنَادَ لَمْ يَكُنْ عَلَى نَحْوِ الحَقِيْقَةِ ، وَأَنَّ كُلَّ مُسْنَدٍ إِلَيْهِ فِيْهَا إِنَّمَا يُؤْتَى بِهِ وَلَا يَجِيْءُ حَقِيْقَةً ، وَقَدْ أُسْنِدَ الفِعْلُ إِلَيْهِ لِأَنَّهُ سَبَبُ الْمَجِيْءِ .

وَلَعَلَّ حَمْلَ الفِعْلِ عَلَى الحَقِيْقَةِ أَوِ الْمَعْنَى الْمُلَائِمِ أَوْلَى مِنَ القَوْلِ بِالْمَجَازِ ، فَفِي قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا ﴾ ،[مِنْ هُوْدٍ/ ٤٠] ، الْمَعْنَى:قُضِيَ وَنَفَذَ وَتَحَقَّقَ عَلَى وَجْهِ القَطْعِ[4] ، وَكَذَلِكَ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ أُوْلَاهُمَا ﴾ ،[مِنَ الإِسْرَاءِ/٥] أَيْ : حَانَ وَقْتُ أُوْلَاهُمَا[5] ، وَمِثْلُهُ مَجِيءُ الفِعْلِ مُسْنَداً إِلَى الآيَاتِ ، فَإِنَّ حَمْلَهُ عَلَى الحَقِيْقَةِ يَبْدُو مَقْبُوْلاً ؛ لِأَنَّ الآيَاتِ تَعْنِي الدَّلَالَاتِ وَالحُجَجَ[6] ، وَمِنْهَا الأَنْبِيَاءُ وَالرُّسُلُ ، وَمَا مَجِيْئُهُم إِلاَّ حَقِيْقَةٌ ، وَمَعْنَى قَوْلِهِ تَعَالَى:﴿جَاءَ الحَقُّ﴾،[مِنَ التَّوْبَة/٤٨]:تَحَقَّقَ وَأُنْجِزَ ؛ لِأَنَّ الحَقَّ فُسِّرَ بِالنَّصْرِ[7] ، وَلَا مَانِعَ مِنْ حَمْلِ الفِعْلِ عَلَى تِلْكَ المَعَانِي ، إِذْ هُوَ رَمْزٌ كَغَيْرِهِ مِنَ الأَلْفَاظِ يُمْكِنُ أَنْ يُوْضَعَ لِأَيٍّ مِنَ الْمَعَانِي عَلَى وُفْقِ مُقْتَضَيَاتِ السِّيَاقِ ، فَلَيْسَ ثَمَّةَ قَيْدٌ لَازِمٌ لِإِبْقَاءِ الفِعْلِ مُخْتَصّاً بِدَلَالَةٍ لَا يُغَادِرُهَا أَوْ مَعْنًى لَا يَحِيْدُ عَنْهُ ، فَضْلاً عَنْ أَنَّ القَوْلَ بِمَجَازِ الإِسْنَادِ يَقْتَضِي بَيَانَ الفَاعِلِ الحَقِيْقِيِّ ، وَإِرْجَاعِ الإِسْنَادِ إِلَى اللهِ لَا يَخْلُو مِنْ بُعْدٍ ؛ لِأَنَّ الحَقَّ سُبْحَانَهُ عِلَّةُ العِلَلِ وَمُسَبِّبُ الأَسْبَابِ وَلَا يَخْفَى عَلَيْهِ شَيْءٌ ، بَيْدَ أَنَّهُ جَلَّ وَعَلَا أَوْدَعَ الأَسْبَابَ فِي الأَشْيَاءِ وَجَعَلَ الأَحْدَاثَ مَنُوْطَةً بِأَسْبَابِهَا ، فَضْلاً عَنْ أَنَّ النَّظَرَ إِلَى الْمُسْنَدِ إِلَيْهِ بِوَصْفِهِ سَبَبَ الْمَجِيءِ ، كَمَا فِي الإِسْنَادِ إِلَى الآيَاتِ وَالبَيِّنَاتِ يَبْقَى الأَمْرُ مَعَهُ مُبْهَماً ، إِذْ مَا مَعْنَى أَنَّ الآيَاتِ سَبَبُ الْمَجِيءِ ؟

---

١) يُنْظَرُ :مُفْرَدَاتُ الرَّاغِبِ:مَادَّةُ (ش ط ن):٤٥٤ ، ويُنْظَرُ :القَامُوْسُ : مَادَّةُ (ش ط ن) : ٤ / ٢٤١.

٢) يُنْظَرُ :مُفْرَدَاتُ الرَّاغِبِ: مَادَّةُ (ش ط ن) : ٤٥٤ ، ويُنْظَرُ : القَامُوْسُ : مَادَّةُ (شاط) : ٢ / ٣٨٣.

٣) يُنْظَرُ : القَامُوْسُ : مَادَّةُ (ش وط) : ٢ / ٣٨٣ .

٤) يُنْظَرُ : مَجْمَعُ البَيَانِ : ٥ / ٢٦٨.

٥) يُنْظَرُ : م .ن : ٦ / ٢٢١ ، ويُنْظَرُ : المِيْزَانُ : ١٣ / ٣٩ .

٦) يُنْظَرُ : م .ن : ٤ / ١١ .

٧) يُنْظَرُ : مَجْمَعُ البَيَانِ : ٥ / ٦٥ .

أخْلَصُ إلَى أَنَّ إسْنَادَ الفِعْلِ إلَى الرِّيحِ أَوِ الحَقِّ أَوْ غَيْرِ ذَلِكَ لَا يَتَقَاطَعُ مَعَ الْمُعْتَقَدِ ، وَيَخْرُجُ بِالفِعْلِ إلَى فَضَاءٍ أَوْسَعَ مِنْ جِهَةِ الأَدَاءِ وَالوَظِيفَةِ وَيَفُكُّ عَنْهُ قَيْدَ الحِسِّ وَيُقَنِّنُ شَرْطَ القُدْرَةِ وَالإرَادَةِ اللَّذَيْنِ يَتَجَلَّى أَثَرُهُمَا بِوَصْفِهِمَا سَبَبَيْنِ فِي القَوْلِ بِمَجَازِ الإسْنَادِ إلَى الْمُتَّقِيْنَ وَأَهْلِ النَّارِ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿ وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلَامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ ﴾ ،[الزُّمَر٧٣] ، وَقَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿وَسِيقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَى جَهَنَّمَ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا فُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِنْكُمْ يَتْلُونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِ رَبِّكُمْ وَيُنْذِرُونَكُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَذَا﴾،[الزُّمَر٧١] ، فَمِنَ الدَّارِسِيْنَ مَنْ ذَهَبَ إلَى أَنَّ الْمُرَادَ بِـ﴿جَاءُوهَا﴾: جِيءَ بِهِمْ إلَيْهَا وَآيَةُ ذَلِكَ صَدْرُ الآيَةِ (وَسِيْقَ) ، وَمَا قَبْلَهَا :﴿ وَجِيءَ بِالنَّبِيِّينَ وَالشُّهَدَاءِ ﴾،[مِنَ الزُّمَر ٦٩] ، فَضْلاً عَنْ أَنَّ السِّيَاقَ يَدُلُّ عَلَى أَنَّهُمْ لَمْ يَجِيئُوا إلَيْهَا مُخْتَارِيْنَ ، بَلْ سِيقُوا إلَيْهَا سَوْقاً بِعُنْفٍ وَأُسْنِدَ الْمَجِيءُ إلَيْهِمْ لِتَسَبُّبِهِمْ فِيْهِ[1].

وَيَلُوْحُ لِي أَنَّ حَمْلَ الإسْنَادِ عَلَى الحَقِيْقَةِ أَقْرَبُ إلَى الصَّوَابِ وَأَوْفَى لِلْوَاقِعِ وَلَاسِيَّمَا الْمَجِيءُ قَدْ تَحَقَّقَ وَأُنْجِزَ بِحَرَكَةِ الْمُسْنَدِ إلَيْهِ الْمَيْدَانِيَّةِ مَهْمَا كَانَتِ الأَسْبَابُ ، فَضْلاً عَنْ أَنَّ السَّوْقَ قَدْ شَمِلَ الاثْنَيْنِ (الْمُتَّقِيْنَ وَالكَافِرِيْنَ)[2] ، وَبِذَا يَسْقُطُ الاسْتِدْلَالُ بِإِفَادَتِهِ العُنْفَ ، أَمَّا الاسْتِدْلَالُ بِبِنَاءِ الفِعْلِ لِمَا لَمْ يُسَمَّ فَاعِلُهُ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿ وَجِيءَ بِالنَّبِيِّينَ وَالشُّهَدَاءِ ﴾ ،[مِنَ الزُّمَر٦٩] ، فَلَا يُعَضِّدُ ذَلِكَ ؛ لِأَنَّ الأَنْبِيَاءَ وَالشُّهَدَاءَ غَيْرُ مَسْلُوبِي الإرَادَةِ وَالقُدْرَةِ ، يَزِيْدُ إلَى ذَلِكَ أَنَّ أَعْمَالاً مُخْتَلِفَةً تَرْتَكِزُ عَلَى الإِيْمَانِ وَالكُفْرِ ، فَالْمُؤْمِنُ يُصَلِّي وَيَصُوْمُ وَيُجَاهِدُ بِسَبَبِ إِيْمَانِهِ ، فَهَلْ نَسْتَطِيْعُ أَنْ نَزْعَمَ أَنَّ إسْنَادَ تِلْكَ الأَفْعَالِ إلَيْهِ مَجَازٌ وَلَيْسَ حَقِيْقَةً ؟

يُحَتِّمُ عَلَيْنَا القَوْلُ بِمَجَازِ الإسْنَادِ أَنْ نَجِدَ بَدِيْلاً لِلْفِعْلِ ، وَلَا تَبْدُو مُحَاوَلَةُ إِيْجَادِ البَدِيْلِ يَسِيْرَةً ، إذْ الرِّيْحُ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿ جَاءَتْهَا رِيحٌ ﴾، [مِنْ يُوْنُس٢٢] ، قَدْ جَاءَتْ وَتَحَرَّكَتْ، أَيْ: تَحَقَّقَ الحَدَثُ ، وَأَنَّ اسْتِبْدَالَ الْمَجِيءِ بِأَيِّ فِعْلٍ آخَرَ لَا يُغَيِّرُ رُتْبَةَ الرِّيحِ إذْ سَتَبْقَى فَاعِلاً ، فَضْلاً عَنْ أَنَّهَا غَيْرُ مُخْتَارَةٍ وَغَيْرُ قَادِرَةٍ ، وَلَا مَخْرَجَ مِنَ الْمَأْزَقِ إلاّ بِبِنَاءِ الفِعْلِ لِمَا لَمْ يُسَمَّ فَاعِلُهُ ، كَأَنْ تُصْبِحُ الجُمْلَةُ :(جِيءَ بِالرِّيحِ) ، وَأَحْسَبُ أَنَّ مِنْ شَأْنِ هَذَا الأَمْرِ أَنْ يُصْبِحَ قَاعِدَةً مُتَكَلَّفَةً عَامَّةً لَا يَشُذُّ أَكْثَرُ أَفْعَالِ العَرَبِيَّةِ عَنْهَا بَلْ جَمِيْعُهَا ؛ لِأَنَّ الْمَخْلُوقَاتِ كُلَّهَا مَاعَدَا العَاقِلَةَ مِنْهَا تَتَحَرَّكُ وَتُؤَدِي أَفْعَالَهَا بِالغَرِيْزَةِ ، بَلْ العَاقِلَةُ كَذَلِكَ وَمِنْهَا الإِنْسَانُ فَهُوَ يَأْكُلُ وَيَشْرَبُ وَيَنَامُ بِسَبَبِ الغَرِيْزَةِ ، فَهُوَ إِذَنْ مُضْطَرٌّ وَلَا حَوْلَ لَهُ وَلَا قُوَّةَ ، وَهَذَا يَنْتَهِي بِنَا إلَى الأَسْبَابِ الدِّيْنِيَّةِ الَّتِي لَمْ تَلْتَفِتْ إلَى أَنَّ الفِعْلَ حَدَثٌ وَقَعَ أَوْ يَقَعُ الآنَ أَوْ فِي الْمُسْتَقْبَلِ وَلَا يُشْتَرَطُ فِيْهِ الدَّلَالَةُ عَلَى القُدْرَةِ وَالإرَادَةِ ، فَصَيْرُوْرَةُ الْمُعْتَقَدِ ذِي الصِّبْغَةِ الكَلَامِيَّةِ مَرْكَزاً لِلرُّؤْيَا وَأَسَاساً لِتَصْنِيْفِ الإسْنَادِ يُحْدِثُ وَهْناً فِي دَعَائِمِ الدِّرَاسَةِ الفَنِّيَّةِ وَيَعْفِي عَلَى جَمَالِ النَّصِّ وَيَجْعَلُ الْمَجَازَ مَمْجُوْجاً ؛ لِأَنَّ غِنَى العَمَلِ الْمَجَازِيِّ بِوَصْفِهِ عَمَلاً خَلَّاقاً يَنْسَجِمُ انْسِجَاماً مُطَّرِداً مَعَ الْمَسَافَةِ بَيْنَ الحَقِيْقَةِ وَالْمَجَازِ ، وَأَنَّ اقْتِطَاعَ الصِّفَةِ الْمَجَازِيَّةِ مِنْ دَائِرَتِهَا وَمَنْحِهَا لِلتَّرْكِيْبَاتِ الإِسْنَادِيَّةِ لِفِعْلِ الْمَجِيءِ لَا يَبْدُو مُثْمِراً ؛ لِأَنَّهُ لَا يَدُلُّ حِيْنَئِذٍ عَلَى سِمَةٍ فَنِّيَّةٍ مِنْ شَأْنِهَا أَنْ تَكُوْنَ حَدّاً فَاصِلاً بَيْنَ الحَقِيْقَةِ وَالْمَجَازِ ؛ لِذَا نَجِدُ أَصْحَابَ ذَلِكَ الرَّأْيِ يُرَدِّدُوْنَ مَعَانِيَ مُكَرَّرَةً لَا تَعْدُو الْمُبَالَغَةَ وَالاخْتِصَارَ وَالتَّفْخِيْمَ وَكَأَنَّ الغَايَةَ الْمَرْجُوَّةَ مِنَ الْمَجَازِ هِيَ تِلْكَ السِّمَاتُ فَحَسْبُ وَهَذَا يُشْبِهُ التَّرْقِيْعَ .

وَمَا قِيْلَ هُنَا يُقَالُ فِي عَشَرَاتِ الْمَوَاضِعِ الَّتِي أُسْنِدَ فِيْهَا فِعْلُ الإِتْيَانِ إلَى اليَوْمِ وَالسَّاعَةِ وَالأَنْبِيَاءِ وَالأَخْبَارِ وَالعَذَابِ وَالهُدَى وَغَيْرِ ذَلِكَ ، فَضْلاً عَنْ إِسْنَادِ أَفْعَالٍ أُخْرَى كَالأَخْذِ وَالزِّيَادَةِ.

---

[1]) يُنْظَرُ : أَسَالِيْبُ الْمَجَازِ (أُطْرُوْحَةُ دُكْتُوْرَاه) : ١٧٣ .

[2]) جَاءَ الفِعْلُ مُتَعَدِّيَاً ؛ لِأَنَّهُ يَعْنِي : بَلَغُوْهَا ، وَفِي ذَا دَلِيْلٌ آخَرُ، يُنْظَرُ:الْمِيْزَانُ: ١٧/ ٢٩٧ .

الأَنْمَاطُ الإِسْنَادِيَّةُ الْمُهَيْمِنَةُ فِي العَلاقَةِ السَّبَبِيَّةِ

١.إِسْنَادُ (الإِضْلَالِ) إِلَى سَبَبِهِ

يُعَدُّ إِسْنَادُ الإِضْلَالِ إِلَى سَبَبِهِ اللَّوْنَ الأَكْثَرَ تَوَافُرًا ًفِي العَلَاقَة السَّبَبِيَّة ، وَأَرَى هَذَا الوَجْهَ مِنَ الإِسْنَادِ ذَا مَنَابِت بِيْئِيَّةٍ وَأَنَّ سَبَبَ العِنَايَةِ بِهِ تَعَدُّدُ مَظَاهِرِ الإِضْلَالِ وَتَنَوّعِهَا ، إِذْ بَاتَ مِنَ الْمُهِمّ أَنْ يُقْضَى عَلَيْهِ ، فَضْلاً عَمَّا يُشَكِّلُهُ الإِضْلَالُ بِالإِنضِمَامِ إِلَى الهُدَى مِنْ ثُنَائِيَّة رَئِيْسَةٍ فِي التَّحَوُّلِ ، مُذَكِّرِيْنَ بِأَنَّ أَكْثَرَ نُصُوْصِ هَذَا الإِسْنَادِ وَرَدَتْ فِي سُوَرٍ مَكِّيَّةٍ ، وَهَذَا يَدُلُّ عَلَى ثُنَائِيَّةٍ مكَانِيَّةٍ هِيَ ثُنَائِيَّةُ مَكَّةَ الضَّالَّةَ وَالْمُشْرِكَةَ وَالجَاهِلَةَ وَمَوْطِنَ الأَوْثَانِ ـ فِي الأَغْلَبِ ـ وَالْمَدِيْنَةَ الْمُهْتَدِيَةِ وَالْمُوَحِّدَةِ وَالْمُؤْمِنَةِ وَمَوْطِنِ الإِسْلَامِ وَ مُنطَلَقِهِ الْمُؤَثِّ ـ فِي الأَغْلَبِ ـ فَالإِسْلَامُ فِي مَكَّةَ يَرُوْمُ اِستِئْصَالَ جُذُوْرِ الشِّرْكِ وَإِحْدَاثَ التَّغْيِيْرِ العَقَائِدِيّ ، فَلَابُدَّ مِنْ أَنْ يُعْنَى بِتَهْذِيْبِ النُّفُوْسِ وَالعَوْدَةِ بِهَا إِلَى جَادَّةِ الهُدَى بِتَوْحِيْدِ اللهِ وَنَبْذِ عِبَادَةِ الحِجَارَةِ ، فَالإِسْلَامُ يَبْتَغِي تَحْرِيْكَ الوَعْيِ وَإِيْقَاظَهُ فِي وَاحِدٍ مِنْ أَضرُبِ الشُّرُوْعِ فِي إِنْجَازِ الْمَرْحَلَةِ التَّأْسِيْسِيَّةِ .

وَيَبْدُو أَنَّ كَلِمَةَ الإِضْلَالِ ذَاتُ صِلَةٍ بِالْمَكَانِ وَأَنَّهَا ذَاتُ طَاقَةٍ دَلَالِيَّةٍ ؛ لأَنَّ العَرَبِيَّ فِي مَجَاهِلِ الصَّحْرَاءِ يَخْشَى التِّيْهَ ، وَيَحْرِصُ عَلَى تَوَافُرِ أَسْبَابِ الاِهتِدَاءِ نَحْوَ الْمَقْصُوْدِ ، وَهَذَا يَعْنِي حِرْصَهُ عَلَى إِيْجَادِ وَسَائِلَ البَقَاءِ، وَقَدْ بَلَغَ بِهِمْ أَمْرُ العِنَايَةِ بِعَلَامَاتِ الاهتِدَاءِ بِوَصْفِهَا وَسِيْلَةً مِنْ وَسَائِلِ الدِّفَاعِ ضِدَّ الصَّحْرَاءِ إِلَى تَقْدِيْسِ الأَثَافِي؛ لأَنَّهَا سَتَكُوْنُ عَلَامَاتٍ عَلَى الطَّرِيْقِ ، وَأُعْجِبُوا بِالقَطَاةِ حَتَّى ضَرَبُوا بِهَا الْمَثَلَ فِي الاهتِدَاءِ وَاتَّخَذُوا مِنْ سَفْحِ الجَبَلِ ثَالِثَةَ الأَثَافِي رُبَّمَا حِرصَاً مِنْهُمْ عَلَى اتِّخَاذِ أُثْفِيَّةٍ غَيْرِ مُتَحَرِّكَةٍ إِذَامَا أَتَى الزَّمَانُ عَلَى الأُخْرَيَاتِ ، وَهَذَا حِرْصٌ عَلَى دَيْمُوْمَةِ شُخُوْصِ العَلَامَةِ وَسْطَ التِّيْهِ ، وَأُعْجِبُوا بِالجَبَلِ الَّذِي تُوْقَدُ عَلَيْهِ النَّارُ ؛ لأَنَّهُ عَلَامَةٌ ، وَعُنِيَ الفُرْسَانُ بِحَمْلِ العَلَامَةِ ، وَكَادُوا يُقَدِّسُوْنَ النُّؤَى وَالدِّمَنَ الَّتِي لَا تَخْرُجُ عَنْ دَائِرَةِ العَلَامَةِ ، وَعُرِفُوا بِالسُّرَى لَيْلاً رُبَّمَا لَيْسَ بِسَبَبِ الهَرَب ِمِنْ قَسْوَةِ الشَّمْسِ وَحَرِّ النَّهَارِ فَحَسْبُ بَلْ لِاِتِّخَاذِ النَّجْمِ دَلِيْلاً عَلَى الوُجْهَةِ الصَّحِيْحَةِ ، وَقَدْ جَعَلُوا لِكُلِّ شَيءٍ ذِي بَالٍ رَمْزاً وَعَلَامَةً حَتَّى تَعَدَّدَتْ لَدَيْهِم أَنْوَاعُ الأَعْلَامِ وَتَرْكِيْبَاتُهَا فِي العَرَبِيَّةِ .

فَالإِضْلَالُ وَالهُدَى ثُنَائِيَّةٌ بِيْئِيَّةٌ وَنَفسِيَّةٌ وَتُعَدُّ مُكَوِّناً ذَا أَثَرٍ فِي الشَّخْصِيَّةِ العَرَبِيَّةِ ؛ لأَنَّهَا ذَاتُ بُعْدَيْنِ:الأَوَّلُ بِيْئِيٌّ وَالعَرَبِيُّ شَدِيْدُ الإِرْتِبَاط ِبِمكَانِهِ، وَالآخَرُ نَفْسِيٌّ وَالعَرَبِيُّ يَعْتَدُّ بِنَفْسِهِ اِعْتِدَاداً كَبِيْراً ، فَلَا مَحِيْدَ عَنْ هَذِهِ الثُّنَائِيَّةِ بِوَصْفِهَا بُؤْرَةً ؛ لأَنَّ أَيَّ عَمَلٍ يَسْتَهْدِفُ قَلْبَ الْمَوَازِيْنِ وَخَرْقَ الْمُعْتَادِ فِي الحَيَاةِ لَابُدَّ مِنْ أَنْ يَرْتَكِزَ عَلَى ذَيْنِكَ العُنْصُرَيْنِ، أَعْنِي الإِنْسَانَ وَالْمَكَانَ ، وَالْمُرْتَكَزُ الْمَكَانِيُّ يَنْطَوِي عَلَى الْمُرتَكَزَيْنِ القَبَلِيِّ وَالطَّبَقِيّ ، وَالاخْتِرَاقُ يَعْتَمِدُ عَلَى الْمَسَامِّ النَّافِذَةِ الَّتِي أَهَمُّهَا الطَّبَقَاتُ الْمَنْبُوْذَةُ وَالْمَنْظُوْرُ إِلَيْهَا بِالصَّغَارِ الَّتِي تَضُمُّ فِئَتَيْنِ هُمَا الْمَوَالِي وَالعَبِيْدُ ، وَمَرْجِعُ الأُوْلَى الأَسَاسُ الطَّبَقِيُّ وَالاجتِمَاعِيُّ وَالعُنْصُرِيُّ الَّذِي مِنْ مَظَاهِرِهِ الرُّكْنُ النَّفْسِيُّ الْمُعَبَّرُ عَنْهُ عِنْدَ العَرَبِيِّ بِ(الأَنَا) وَيَتَجَلَّى بِالاعتِدَادِ بِالنَّفْسِ وَالفَخْرِ بِالأَحْسَابِ وَالأَنْسَابِ وَغَيْرِ ذَلِكَ ، وَهُوَ شُعُوْرٌ نَبَّهَ القُرْآن عَلَى ضَرُوْرَةِ التَّخَلُّصِ مِنْهُ بِقَوْلِهِ تَعَالَى:﴿إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللهِ أَتْقَاكُمْ﴾ ،[الحُجُرَات١٣] ، فَضْلاً عَنِ السُّنَّةِ الشَّرِيْفَةِ الَّتِي جَعَلَتْ الْمُسْلِمِيْنَ أُمَّةً مِنْ دُوْنِ الأُمَمِ تَتَهَافَتُ فِيْهَا الفُرُوْقُ وَيَذُوْبُ فِيْهَا الشُّعُوْرُ السِّلْبِيُّ بِالتَّبَايُنِ ، وَمَرْجِعُ الأُخْرَى العَامِلُ الجُغْرَافِيُّ إِذْ هُوَ مِنْ نَتَائِجِ البِيْئَةِ الْمُجْدِبَةِ ، وَبِذَا عَادَتْ هَذِهِ البُؤَرُ إِلَى الأَرْكَانِ الأَسَاسِيَّةِ الَّتِي قَامَ عَلَيْهَا الْمُجْتَمَعُ يَوْمَذَاكَ ، الَّتِي هِيَ مَنَافِذُ التَّغَايُرِ وَالتَّغْيِيْرِ أَوْ هِيَ العَنَاصِرُ الْمُتَحَوِّلَةُ إِزَاءَ الأُخْرَى الثَّابِتَةِ .

مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى حَاوَلَ الرَّسُوْلُ (ص) فِي سِيَاسَتِهِ إِحْدَاثَ التَّغَيُّرِ الدَّاخِلِيّ مُسْتَفِيْداً مِنَ الطَّابِعِ القَبَلِيِّ إِذْ رَكَنَ إِلَى عَشِيْرَتِهِ عَلَى وُفْقِ التَّوْجِيْهِ الإِلَهِيِّ : قَالَ تَعَالَى:﴿ وَأَنْذِرْ عَشِيْرَتَكَ الأَقْرَبِيْنَ ﴾،[الشُّعَرَاء٢١٤] ، وَبِهَذَا نَكُوْنُ قَدْ وَصَلْنَا إِلَى مَفَاصِلِ الرَّبْطِ بَيْنَ نُصُوْصِ الإِسْنَادِ وَأَسْبَابِ تَوَافُرِهَا .

يَتَجَلَّى الانْسِجَامُ بَيْنَ خَصَائِصِ السِّيَاقَاتِ الَّتِي وَرَدَ فِيهَا إِسْنَادُ الإِضْلَالِ إِلَى سَبَبِهِ فِي الآيَاتِ الْمَكِّيَّةِ ، وَالظَّرْفِ الْمَكَانِيِّ ، أَيْ : مَجِيءِ هَذَا النَّمَطِ الإِسْنَادِيِّ ، وَكَوْنِهِ مُهَيْمِناً فِي الآيَاتِ الْمَكِّيَّةِ ، فَفِي مَكَّةَ تُعْبَدُ الأَوْثَانُ ، وَعِبَادَةُ الأَوْثَانِ تَعْنِي الضَّلَالَ الَّذِي يَنْقَسِمُ عَلَى مَادِيٍّ وَمَعْنَوِيٍّ ، وَكِلَا القِسْمَيْنِ استَهْدَفَهُ الأَنْبِيَاءُ بِالتَّغْيِيرِ ؛ لِذَا نَجِدُ فِي الآيَاتِ الْمَدَنِيَّةِ الَّتِي تَضَمَّنَتْ إِسْنَادَ الإِضْلَالِ إِلَى سَبَبِهِ تَرْكِيْزاً عَلَى ذِكْرِ أَهْلِ الكِتَابِ فِي مِثْلِ قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿ وَدَّتْ طَائِفَةٌ مِنْ أَهْلِ الكِتَابِ لَوْ يُضِلُّوْنَكُمْ وَمَا يُضِلُّوْنَ إِلاَّ أَنْفُسَهُمْ وَمَا يَشْعُرُوْنَ﴾ ،[آلُ عِمْرَانَ/٦٩] ، وَقَوْلِهِ تَعَالَى : ﴿ قُلْ يَا أَهْلَ الكِتَابِ لَا تَغْلُوا فِي دِيْنِكُمْ غَيْرَ الحَقِّ وَلَا تَتَّبِعُوا أَهْوَاءَ قَوْمٍ قَدْ ضَلُّوا مِنْ قَبْلُ وَأَضَلُّوا كَثِيْراً وَضَلُّوا عَنْ سَوَاءِ السَّبِيْلِ﴾،[الْمَائِدَة/٧٧] ، وَهَذَا التَّحَوُّلُ فِي الأُسْلُوْبِ مِنْ خِطَابِ النَّبِيِّ وَالحَدِيْثِ عَنْ الوَثَنِيَّةِ بِذِكْرِ الأَنْبِيَاءِ الآخَرِيْنَ إِلَى خِطَابِ أَهْلِ الكِتَابِ يُحَقِّقُ الانْسِجَامَ مَعَ الْمَرْحَلَةِ الجَدِيْدَةِ .

وَقَدْ جَاءَ إِسْنَادُ الإِضْلَالِ إِلَى سَبَبِهِ ذَا عِنَايَةٍ بِالاِتِّبَاعِ إِذْ قَالَ تَعَالَى :﴿ وَدَّتْ طَائِفَةٌ مِنْ أَهْلِ الكِتَابِ لَو يُضِلُّونَكُمْ ﴾،[من آلِ عِمْرَانَ/٦٩] ،وَقَالَ تَعَالَى : ﴿ وَلَوْلَا فَضْلُ اللهِ عَلَيْكَ وَرَحْمَتُهُ لَهَمَّتْ طَائِفَةٌ مِنْهُمْ أَنْ يُضِلُّوكَ وَمَا يُضِلُّوْنَ إِلاَّ أَنْفُسَهُمْ وَمَا يَضُرُّوْنَكَ مِنْ شَيْءٍ وَأَنزَلَ اللهُ عَلَيْكَ الكِتَابَ وَالحِكْمَةَ وَعلَّمَكَ مَا لمَ تَكُنْ تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللهِ عَلَيْكَ عَظِيْماً ﴾،[النِّسَاء/١١٣] ، وَقَالَ تَعَالَى: ﴿ قُلْ يَا أَهْلَ الكِتَابِ لَا تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ غَيْرَ الحَقِ وَلَا تَتَّبِعُوا أَهْوَاءَ قَوْمٍ قَدْ ضَلُّوا مِنْ قَبْلُ وَأَضَلُّوا كَثِيْراً عَنْ سَوَاءِ السَّبِيْلِ ﴾ [الْمَائِدَة/٧٧] ، وَقَالَ تَعَالَى : ﴿ وَقَالُوا رَبَّنَا إِنَّا أَطَعْنَا سَادَتَنَا وَكُبَرَاءَنَا فَأَضَلُّونَا السَّبِيْلَا﴾ ،[الأَحْزَاب/٦٧].

مَا تَقَدَّمَ مِنَ البَحْثِ بَيَّنَ أَسْبَابَ هَيْمَنَةِ العَلَاقَةِ السَّبَبِيَّةِ وَأَسْبَابَ هَيْمَنَةِ وَاحِدٍ مِنْ أَلْوَانِهَا الَّذِي هُوَ إِسْنَادُ الإِضْلَالِ إِلَى سَبَبِهِ ، وَسَيُعْنَى هَذَا الجُزْءُ مِنَ البَحْثِ بِرَصْدِ السِّمَاتِ العَامَّةِ لِإِسْنَادِ الإِضْلَالِ إِلَى سَبَبِهِ وَهُوَ جُزْءٌ مُكَمِّلٌ مَا سَبَقَهُ فِي تَحْقِيْقِ نَتَائِجِ النَّظَرِ فِي أَسْبَابِ الْمُهَيْمَنَةِ.

تَقَدَّمَ القَوْلُ بِأَنَّ مَسَالِكَ الإِضْلَالِ لَا تَنْحَصِرُ فِي وَاحِدٍ ، بَلْ تَتَّخِذُ أَنْمَاطاً أُخْرَى؛ لِذَا عُنِيَ بِهَا القُرْآنُ الكَرِيْمُ مِنْ أَجْلِ حَصْرِهَا ، وَإِذَا مَا نَظَرْنَا فِي الآيَاتِ الشَّرِيْفَةِ فَسَنَجِدُ تِلْكَ الأَوْجُهَ وَالأَسَالِيْبَ تَتَمَثَّلُ فِيمَا يَأْتِي بَيَانُهُ :

١. التَّحَاكُمُ إِلَى الطَّاغُوْتِ وَالإِيْمَانُ بِهِ ، قَالَ تَعَالَى: ﴿ أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ يَزْعُمُونَ أَنَّهُمْ آمَنُوا بِمَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ وَمَا أُنْزِلَ مِنْ قَبْلِكَ يُرِيْدُونَ أَنْ يَتَحَاكَمُوا إِلَى الطَّاغُوْتِ وَقَدْ أُمِرُوا أَنْ يَكْفُرُوا بِهِ وَيُرِيْدُ الشَّيْطَانُ أَنْ يُضِلَّهُمْ ضَلَالاً بَعِيْداً﴾، [النِّسَاء/٦٠] ، فَالآيَةُ الكَرِيْمَةُ فَضْلاً عَنْ بَيَانِهَا سَبَبَ الضَّلَالِ أَشَارَتْ إِلَى أَنَّ هَذَا ضَرْبٌ مِنْ أَضْرُبِ النِّفَاقِ .

٢. الْمُسَايَرَةُ وَاتِّبَاعُ الهَوَى ، قَالَ تَعَالَى : ﴿ قُلْ يَا أَهْلَ الكِتَابِ لا تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ غَيْرَ الحَقِّ وَلَا تَتَّبِعُوا أَهْوَاءَ قَوْمٍ قَدْ ضَلُّوا مِنْ قَبْلُ وَأَضَلُّوا كَثِيْراً عَنْ سَوَاءِ السَّبِيْلِ﴾،[الْمَائِدَة/٧٧] ، وَقَدْ أَوْلَى القُرْآنُ الكَرِيْمُ هَذِهِ الظَّاهِرَةَ عِنَايَةً ؛ لِأَنَّهَا تُؤَدِي إِلَى غِيَابِ الوَعْيِ وَتَلَاشِي الشَّخْصِيَّةِ وَتَجْعَلُ الْمَرْءَ مُتَرَاجِعاً ، وَمِمَّا جَاءَ بِشَأْنِهَا قَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿قَالَ ادْخُلُوا فِي أُمَمٍ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِكُم مِنَ الجِنِّ وَالإِنْسِ فِي النَّارِ كُلَّمَا دَخَلَتْ أُمَّةٌ لَعَنَتْ أُخْتَهَا حَتَّى إِذَا ادَّارَكُوا فِيهَا جَمِيْعاً قَالَتْ أُخْرَاهُم لِأُوْلَاهُم رَبَّنَا هَؤُلَاءِ أَضَلُّونَا فَآتِهِم عَذَاباً ضِعْفاً مِنَ النَّارِ قَالَ لِكُلٍّ ضِعْفٌ وَلَكِنْ لَا تَعْلَمُونَ ﴾،[الأَعْرَاف/٣٨] ، وَقَالَ تَعَالَى: ﴿ لِيَحْمِلُوا أَوْزَارَهُمْ كَامِلَةً يَوْمَ القِيَامَةِ وَمِنْ أَوْزَارِ الَّذِيْنَ يُضِلُّونَهُمْ بِغَيْرِ عِلْمٍ أَلاَ سَاءَ مَا يَزِرُوْنَ ﴾،[النَّحْل/٢٥] .

٣ . اتِّبَاعُ الظَّنِّ ، قَالَ تَعَالَى: ﴿ وَإِنْ تُطِعْ أَكْثَرَ مَنْ فِي الأَرْضِ يُضِلُّوكَ عَنْ سَبِيْلِ اللهِ إِنْ يَتَّبِعُونَ إِلاَّ الظَّنَّ وَإِنْ هُمْ إِلاَّ يَخْرُصَوْنَ ﴾، [الأَنْعَام/١١٦] .

٤.الاسْتِحْوَاذُ عَلَى الثَّرْوَةِ وَسُوْءُ تَوْزِيْعِهَا ، قَالَ تَعَالَى: ﴿ وَقَالَ مُوْسَى رَبَّنَا إِنَّكَ آتَيْتَ فِرْعَوْنَ وَمَلَأَهُ زِيْنَةً وَأَمْوَالاً فِي الحَيَاةِ الدُّنْيَا رَبَّنَا لِيُضِلُّوا عَنْ سَبِيْلِكَ رَبَّنَا اطْمِسْ عَلَى أَمْوَالِهِمْ وَاشْدُدْ عَلَى قُلُوْبِهِمْ فَلَا يُؤْمِنُوا حَتَّى يَرَوا العَذَابَ الأَلِيْمَ﴾.[يُوْنُس/٨٨] ، إِنَّ العَامِلَ الاقْتِصَادِيَّ يَظْهَرُ ذَا أَثَرٍ وَاضِحٍ فَضْلاً عَنْ أَنَّهُ يَرْفُدُ الاتِّبَاعَ إِذْ بَيْنَهُمَا عَلَاقَةٌ وَصِلَةٌ وَثِيْقَةٌ .

٥ . العِبَادَةُ غَيْرُ الوَاعِيَةِ، أَعْنِي الوَثَنِيَّةَ وَالشِّرْكَ إِذْ هِيَ اتِّبَاعٌ أَيْضاً ، قَالَ تَعَالَى: ﴿ وَجَعَلُوا لِلهِ أَنْدَاداً لِيُضِلُّوا عَنْ سَبِيْلِهِ ﴾.[إِبْرَاهِيْم/٣٠] ، وَتَرْجِعُ هَذِهِ المُحَاوَرَةُ إِلَى المُرْتَكَزَاتِ الرَّئِيْسَةِ وَالثُّنَائِيَّةِ الَّتِي ذُكِرَتْ ، أَعْنِي : المَكَانَ وَالإِنْسَانَ ، فَالمَكَانُ يَظْهَرُ فِي العَامِلِ الاقتِصَادِيِّ أَيْ : فَقْرُ المَكَانِ ؛ لِأَنَّهُ صَحْرَاءُ . غَالِبَاً .وَيَظْهَرُ العَامِلُ الشَّخْصِيُّ (الإِنْسَانُ) فِي الاتِّبَاعِ .

وَخَلِيْقٌ بِالإِشَارَةِ أَنَّ مَا تَقَدَّمَ لَا يَخْرُجُ عَنِ الاتِّبَاعِ سَوَاءٌ أَكَانَ اتِّبَاعَ الطَّاغُوْتِ وَالتَّحَاكُمِ إِلَيْهِ ، أَمِ اتِّبَاعَ الهَوَى وَالظَّنِّ أَمِ الشِّرْكَ ؛ لِأَنَّهُ شَكْلٌ مِنْ أَشْكَالِهِ .

٢ . إِسْنَادُ (الإِخْرَاجِ) إِلَى سَبَبِهِ

يُعَدُّ هَذَا اللَّوْنُ مِنَ الإِسْنَادِ مِنَ المُهَيْمِنَاتِ فِي العَلَاقَةِ السَّبَبِيَّةِ وَلَا نَبْعُدُ إِنْ زَعَمْنَا أَنَّ (الإِخْرَاجَ) لَا يُعْدُو دَائِرَةَ (الضَّلَالِ وَالإِضْلَالِ) الَّتِي مَضَى الكَلَامُ عَلَيْهَا وَقَدْ كَانَ هَذَا سَبَباً فِي الجَمْعِ بَيْنَهُمَا هُنَا ، فَمِنَ الآيَاتِ مَا تَحَدَّثَ عَنْ إِخْرَاجِ الشَّيْطَانِ أَبَوَيْنَا آدَمَ وَحَوَّاءَ . عَلَيْهِمَا السَّلَامُ . كَقَوْلِهِ تَعَالَى:﴿فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيْهِ ﴾.[مِنَ البَقَرَة/٣٦] ، وَمِنْ أَجْلِ فَهْمِ الإِسْنَادِ وَدَلَالَتِهِ فَلْنَرْجِعْ إِلَى الفِعْلِ (أَزَلَّ) إِذْ النَّظَرُ فِي المُعْجَمِ يَقِفُ بِنَا عَلَى أَنَّ الفِعْلَ (زَلَّ) يَفِيْدُ الإِنْزِلَاقَ وَالانْحِرَافَ وَالاضْطِرَابَ وَالحَرَكَةَ الشَّدِيْدَةَ ، وَنَحْصَلُ عَلَى هَذَا مِمَّا ذَكَرَتْهُ بَعْضُ المُعْجَمَاتِ مِنْ مَعْنَى (زَلْزَلَ) أَوِ(الزَّلْزَلَةِ) فِي بَيَانِهَا مَعْنَى الفِعْلِ (زَلَّ)[١] ، ثُمَّ اتُّخِذَتْ هَذِهِ البِنْيَةُ (زَلَّ) صِيغَةً لِفِعْلٍ مَاضٍ جَدِيْدٍ تُعَبِّرُ عَنْ الاضْطِرَابِ العَنِيْفِ وَتَخْتَصِرُ التَّوْكِيْدَ اللَّفْظِيَّ وَتَنْطَوِي عَلَيْهِ ، وَأَعْنِي بِالتَّوْكِيْدِ اللَّفْظِيِّ أَنَّ اللَّفْظَ (زَلْزَلَ أَوِ الزَّلْزَلَةَ) آتٍ مِنْ تَكْرَارِ المَادَّةِ اللُّغَوِيَّةِ (زل).

أَمَّا عَلَاقَةُ هَذَا بِمَوْضُوْعِ إِخْرَاجِ آدَمَ وَحَوَّاءَ فَتَظْهَرُ لَنَا مِنْ دَلَالَةِ الفِعْلِ عَلَى الاضْطِرَابِ بِوَسَاطَةِ إِسْنَادِ الفِعْلِ، فَقَدْ أَرَادَ القُرْآنُ الكَرِيْمُ أَنْ يَجْلُوَ التَّحَرُّكَ الشَّيْطَانِيَّ وَأُسْلُوبَهُ نَحْوَ آدَمَ وَزَوْجِهِ ، إِذْ وَجَدَ فِيْهِمَا الشَّيْطَانُ مَوْضِعاً لِإِيْقَاعِ الاضْطِرَابِ الَّذِي لَا يَبْعُدُ عَنْ أَنْ يَكُوْنَ غَرِيْزَةَ حُبِّ النَّفْسِ فِي مَظَاهِرِهَا المُخْتَلِفَةِ مِنْ طَمَعٍ وَحُبِّ اسْتِطْلَاعٍ وَنُزُوْعٍ نَحْوَ الاسْتِحْوَاذِ وَغَيْرِ ذَلِكَ ، وَهَذَا يُذَكِّرُنَا بِالمُرْتَكَزِ الذَّاتِيِّ الَّذِي أَشَرْتُ إِلَيْهِ بِوَصْفِهِ مُرْتَكَزاً لِلْبِنْيَةِ الاجْتِمَاعِيَّةِ الَّتِي اسْتَهْدَفَهَا الإِسْلَامُ بِالتَّحَوُّلِ الشَّامِلِ .

فَتَهْيِيْجُ الشَّيْطَانِ الجَانِبَ الغَرَائِزِيَّ خَلَقَ بُؤْرَةَ الاهتِزَازِ، وَيُعَضِّدُ هَذَا قَوْلُهُ تَعَالَى فِي وَاحِدَةٍ مِنَ الآيَاتِ الَّتِي أُسْنِدَ فِيْهَا الإِخْرَاجُ إِلَى سَبَبِهِ:قَالَ تَعَالَى:﴿ يَا بَنِي آدَمَ لَا يَفْتِنَنَّكُمُ الشَّيْطَانُ كَمَا أَخْرَجَ أَبَوَيْكُم مِنَ الجَنَّةِ﴾.[مِنَ الأَعْرَاف/٢٧] ، وَالفِتْنَةُ تَعْنِي الاخْتِبَارَ ، وَكَانَ مَحْصُولُ الآيَتَيْنِ أَنَّ الشَّيْطَانَ قَدْ بَانَ لَهُ مُسْتَمْسَكٌ فِي آدَمَ وَحَوَّاءَ فَوَجَدَهُ ثُمَّ هَيَّجَهُ ، أَيْ : اخْتَبَرَ جَدْوَاهُ بِدَعْوَتِهِمَا إِلَى الأَكْلِ ثُمَّ نَجَحَ الاخْتِبَارُ وَلَمْ يَكُنِ الاضْطِرَابُ أَوِ الفِتْنَةُ غَايَةَ التَّحَرُّكِ الشَّيْطَانِيِّ وَإِنَّمَا الغَايَةُ الإِخْرَاجُ مِنَ الجَنَّةِ لِذَا قَالَتِ الآيَةُ السَّابِقَةُ مُحَذِّرَةً مِنَ الفِتْنَةِ: ﴿ لَا يَفْتِنَنَّكُم ﴾ وَأَرْدَفَتْ ذَلِكَ بِقَوْلِهِ تَعَالَى:﴿ كَمَا أَخْرَجَ أَبَوَيْكُم ﴾ ، فَالآيَةُ الشَّرِيْفَةُ أَرَادَتْ أَنْ تَقُوْلَ:لَا يَفْتِنَنَّكُمُ الشَّيْطَانُ كَمَا فَتَنَ أَبَوَيْكُم فَيُخْرِجَكُمْ كَمَا أَخْرَجَهُمَا، لَكِنَّهَا تَجَاوَزَتْ فِتْنَةَ الأَبَوَيْنِ ؛ لِأَنَّ الفِتْنَةَ كَانَتْ مُقَدِّمَةَ الوُصُوْلِ إِلَى المُرَادِ الَّذِي هُوَ الإِخْرَاجُ فَاقْتَصَرَتْ عَلَى ذِكْرِ النَّتِيْجَةِ .

---

[١]) يُنْظَرُ : القَامُوْسُ : مَادَّةُ (زَلَّتْ) : ٣ / ٤٠٠ .

فَإِسْنَادُ الإِخْرَاجِ إِلَى إِبْلِيْسَ يَبْقَى حَوْلَ المِحْوَرِ (الضَّلَالِ) ؛ لِأَنَّ فَاعِلَهُ ضَالٌ مَطْرُوْدٌ وَلَمْ يَدَّخِرْ وِسْعَاً لِتَحْقِيْقِ الطَّرْدِ ، وَالطَّرْدُ يَعْنِي الاغْتِرَابَ ، وَالاغْتِرَابُ إِحْسَاسٌ بِالتِّيْهِ ، وَالتِّيْهُ إِنْ هُوَ إِلاَّ الضَّلَالُ .

وَتَحَدَّثَتْ آيَاتٌ أُخْرَى عَنْ إِخْرَاجِ الرَّسُوْلِ ـ ص ـ مِنْهَا قَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿ وَإِذْ يَمْكُرُ بِكَ الَّذِينَ كَفَرُوا لِيُثْبِتُوْكَ أَوْ يَقْتُلُوْكَ أَوْ يُخْرِجُوْكَ ﴾،[مِنَ الأَنْفَالِ٣٠] ، وَقَوْلُهُ تَعَالَى :﴿ إِلاَّ تَنْصُرُوْهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِيْنَ كَفَرُوا﴾،[مِنَ التَّوْبَةِ٤٠] ، وَقَوْلُهُ تَعَالَى:﴿ وَكَأَيِّنْ مِنْ قَرْيَةٍ هِيَ أَشَدُّ قُوَّةً مِنْ قَرْيَتِكَ الَّتِي أَخْرَجَتْكَ أَهْلَكْنَاهُمْ فَلَا نَاصِرَ لَهُمْ ﴾،[مُحَمَّد١٣] ، وَلَا رَيْبَ فِي أَنَّ إِخْرَاجَ الرَّسُوْلِ شَكْلٌ مِنْ أَشْكَالِ ضَلَالِ الكَافِرِيْنَ وَعَمَايَتِهِمْ وَهُوَ امْتِدَادٌ لِمَظَاهِرِ الضَّلَالِ الَّتِي مَرَّ ذِكْرُهَا .

الَّذِي يَسْتَدْعِي النَّظَرُ أَنَّ الآيَاتِ الَّتِي تَحَدَّثَتْ عَنْ إِخْرَاجِ النَّبِيِّ الأَعْظَمِ يَقَعُ أَكْثَرُهَا فِي سُوَرٍ مَدَنِيَّةٍ وَهَذَا يَعْنِيأَنَّ خُرُوْجَ النَّبِيِّ قَدْ كَانَ عَلَى قَدْرٍ كَبِيْرٍ مِنَ التَّأْثِيْرِ فِيهِ ؛ لِأَنَّ الإِخْرَاجَ عَمَلٌ عُدْوَانِيٌّ يُسَبِّبُ الاغْتِرَابَ الَّذِي يَقَعُ فِي الدَّائِرَةِ نَفْسِهَا مِنَ الجَانِبِ النَّفْسِيِّ ، وَلَمَّا كَانَ التِّيْهُ ذَا مَنْشَأٍ جُغْرَافِيٍّ فَنَسْتَطِيْعُ أَنْ نُمْسِكَ بِخَيْطِ الوَصْلِ بَيْنَ الإِسْنَادِ هَهُنَا وَبَيْنَ الْمُرْتَكَزَاتِ الرَّئِيْسَةِ هُنَاكَ الَّتِي ذُكِرَتْ ابْتِدَاءً ، وَأَعْنِي بِذَلِكَ الْمُرْتَكَزَاتِ الكُبْرَى (البِيْئَةُ وَالعَامِلُ الذَّاتِيُّ) وَلَعَلَّ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿وَإِنْ كَادُوا لَيَسْتَفِزُّوْنَكَ مِنَ الأَرْضِ لِيُخْرِجُوْكَ مِنْهَا ﴾،[الإِسْرَاء٧٦]، دَلِيْلاً عَلَى عِظَمِ إِخْرَاجِ الرَّسُوْلِ ، أَيْ : التَّسَبُّبِ فِي إِحْسَاسِهِ بِالاغْتِرَابِ ؛ لِأَنَّ الآيَةَ ذَكَرَتْ إِخْرَاجَهُ مِنَ الأَرْضِ ، وَإِنَّمَا حَاوَلَ الكَافِرُوْنَ إِخْرَاجَهُ مِنْ مَكَّةَ ، بَلْ فِي البَدْءِ أَخْرَجُوْهُ مِنْ بَيْتِهِ عِنْدَ الْمُقَاطَعَةِ فِي شِعْبِ أَبِي طَالِبٍ لِذَا عَبَّرَ عَنْ مَكَّةَ بِالأَرْضِ ، تَعْظِيْمَاً لِلأَمْرِ وَلِشِدَّةِ إِحْسَاسِ الرَّسُوْلِ بِآثَارِ الخُرُوْجِ ، وَفِي آيَاتٍ أُخْرَى ذُكِرَتْ قِصَّةُ مُوْسَى وَمَقَالَاتِ فِرْعَوْنَ مِنْهَا قَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿يُرِيْدُ أَنْ يُخْرِجَكُمْ مِنْ أَرْضِكُمْ فَمَاذَا تَأْمُرُوْنَ﴾،[الأَعْرَاف/١١٠]، وَقَوْلُهُ تَعَالَى:﴿إِنَّ هَذَا لَمَكْرٌ مَكَرْتُمُوْهُ فِي الْمَدِيْنَةِ لِتُخْرِجُوا مِنْهَا أَهْلَهَا﴾، [مِنَ الأَعْرَافِ/١٢٣] ، وَقَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿قَالَ أَجِئْتَنَا لِتُخْرِجَنَا مِنْ أَرْضِنَا بِسِحْرِكَ يَا مُوْسَى﴾[طَه/٥٧] ، وَقَوْلُهُ تَعَالَى:﴿ يُرِيْدَانِ أَنْ يُخْرِجَاكُمْ مِنْ أَرْضِكُمْ بِسِحْرِهِمَا﴾،[مِنْ طَه٦٣].

إِنَّ فِرْعَوْنَ يُحَاوِلُ أَنْ يَصِفَ مُوْسَى بِالضَّلَالِ وَالإِضْلَالِ ؛ لِأَنَّهُ يَتَّخِذُ مِنَ الضَّلَالِ وَالسِّحْرِ وَالأَبَاطِيْلِ أَدَاةً . فِي زَعْمِ فِرْعَوْنَ . وَتَحَدَّثَتْ آيَاتٌ أُخْرَى عَنِ الإِخْرَاجِ مِنَ النُّوْرِ إِلَى الظُّلُمَاتِ ، مِنْهَا قَوْلُهُ تَعَالَى :﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَوْلِيَاؤُهُمُ الطَّاغُوْتُ يُخْرِجُوْنَهُمْ مِنَ النُّوْرِ إِلَى الظُّلُمَاتِ﴾ ،[البَقَرَة/٢٥٧] ، وَتَحَدَّثَتْ آيَاتٌ غَيْرُهَا عَنِ الإِخْرَاجِ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّوْرِ كَقَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿ الر كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّوْرِ﴾،[إِبْرَاهِيْم/١] ، وَقَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿ رَسُوْلاً يَتْلُوا عَلَيْكُمْ آيَاتِ اللهِ مُبَيِّنَاتٍ لِيُخْرِجَ الَّذِيْنَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّوْرِ﴾، [مِنَ الطَّلَاقِ١١] .

وَقَدْ عُدَّ إِسْنَادُ الفِعْلِ (أَخَذَ) مَجَازاً فِي ضِمْنِ العَلَاقَةِ السَّبَبِيَّةِ فِي ثَلَاثَةٍ وَعِشْرِيْنَ مَوْضِعاً إِذْ أُسْنِدَ فِي اثْنَيْنِ وَعِشْرِيْنَ إِلَى أَشْيَاءَ مَعْنَوِيَّةِ التَّأْثِيْرِ عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّ بَعْضَهَا مَحْسُوْسٌ كَالصَّيْحَةِ وَالعَذَابِ وَالصَّاعِقَةِ وَالرَّجْفَةِ ، مِنْ تِلْكَ الْمَوَاضِعِ قَوْلُهُ تَعَالَى:﴿ فَأَخَذَتْهُمُ الصَّيْحَةُ مُشْرِقِيْنَ ﴾،[الحِجْر٧٣] ، وَقَوْلُهُ تَعَالَى:﴿ وَلَا تَمَسُّوْهَا بِسُوْءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ قَرِيْبٌ ﴾،[هُوْد٦٤]،وَقَوْلُهُ تَعَالَى:﴿ فَأَخَذَتْهُمُ الصَّاعِقَةُ بِظُلْمِهِمْ﴾،[مِنَ النِّسَاءِ١٥٣]،وَقَوْلُهُ تَعَالَى:﴿فَأَخَذَتْهُمُ الرَّجْفَةُ فَأَصْبَحُوا فِي دَارِهِمْ جَاثِمِيْنَ﴾،[الأَعْرَاف٧٨] ، وَقَدْ أُسْنِدَ فِي مَوْضِعٍ وَاحِدٍ إِلَى النِّسَاءِ هُوَ قَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿وَأَخَذْنَ مِنْكُمْ مِيْثَاقَاً غَلِيْظَاً ﴾،[مِنَ النِّسَاءِ٢١] قِيْلَ إِنَّ وَجْهَ الْمَجَازِ آتٍ مِنْ أَنَّ الأَوْلِيَاءَ هُمُ الَّذِينَ يَأْخُذُوْنَ الْمِيْثَاقَ ، وَأُسْنِدَ فِي مَوْضِعٍ وَاحِدٍ إِلَى الأَرْضِ هُوَ قَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ ﴾،[مِنْ يُوْنُس٢٤][1].

---

[1]) الطِّرَازُ : ١ / ٧٥ و ٧٦ .

إنَّ أَوَّلَ السِّمَاتِ الَّتِي تُطَالِعُنَا لَهِيَ انتِمَاؤُهَا جَمِيْعُهَا إِلَى سُوَرٍ مَكِّيَّةٍ سِوَى مَوْضِعَيْنِ مِنْ سُوْرَتَي البَقَرَةِ وَالنِّسَاءِ، وَقَدْ كَانَ عَدَدُ السُّوَرِ الْمَكِّيَّةِ عَشْرُ سُوَرٍ مِن اثنَتَيْ عَشْرَةَ سُوْرَةً، وَهَذَا يَرْفَعُ البِيْئَةَ (الْمَكَان) إِلَى الْمَرْتَبَةِ الخَاصَّةِ ، إِذْ تُصْبِحُ البِيْئَةُ ظَرْفَاً عَامَّاً وَمَوْضُوْعَ مَرْحَلَةٍ ، وَهَذَا مِنْ مُتَطَلَّبَاتِ مَرْحَلَةِ الدَّعْوَةِ فِي الطَّوْرِ الْمَكِّيّ .

وَتَقَعُ سُوَرُ الأَعْرَافِ وَالعَنْكَبُوْتِ وَهُوْدٍ وَالشُّعَرَاءِ فِي الصَّدَارَةِ ، أَمَّا السِّمَةُ الأُخْرَى فَتَكْمُنُ فِي الْمَوْضُوْعِ الَّذِي هُوَ الْمِحْوَرُ وَأَقْصِدُ بِهِ الإِنْذَارَ وَالوَعِيْدَ وَالتَّهْدِيْدَ ، وَبِذَا سَيَكُوْنُ مِنَ السَّهْلِ أَنْ نَجِدَ الرَّوَابِطَ بَيْنَ الْمَوْضُوْعَاتِ السِّيَاقِيَّةِ وَبَيْنَ السِّمَةِ البِيْئِيَّةِ؛ لِأَنَّ ظَرْفَ الدَّعْوَةِ فِي مَكَّةَ يَعْتَمِدُ عَلَى الْمَنْهَجِ الوَعْظِيّ ذِي الصِّبْغَةِ الحَادَّةِ بِوَسَاطَةِ التَّهْدِيْدِ وَالوَعِيْدِ وَالتَّذْكِيْرِ بِمَا حَلَّ بِالكَافِرِيْنَ مِنَ الأَقْوَامِ السَّابِقَةِ الَّتِي مَا زَالَتْ آثَارُهُم مَوْجُوْدَةً وَعَلَى مَقْرُبَةٍ مِنَ الْمَكِّيِّيْنَ.

وَتَحَقَّقَتِ السِّمَةُ الثَّانِيَةُ بِأَلْفَاظٍ مُنْتَقَاةٍ كَالصَّيْحَةِ الَّتِي تَكَرَّرَتْ سَبْعَ مَرَّاتٍ ، وَالعَذَابِ الَّتِي تَكَرَّرَتْ سِتَّ مَرَّاتٍ ، وَالصَّاعِقَةِ الَّتِي ذُكِرَتْ أَرْبَعَ مَرَّاتٍ ، فَضْلَاً عَنِ الرَّجْفَةِ وَالطُّوْفَانِ ، وَيُمْكِنُ أَنْ تُعَدَّ الأَلْفَاظُ الْمَذْكُوْرَةُ سِمَةً مُسْتَقِلَّةً ؛ لِأَنَّهَا غَالِبَةٌ إِذْ لَمْ يُسْنَدْ لِغَيْرِهَا إِلاَّ الأَرْضَ فِي مَرَّةٍ وَالنِّسَاءَ مَرَّةً وَاحِدَةً أَيْضَاً ، فَالأَلْفَاظُ هَذِهِ تَنْتَمِي إِلَى حَقْلِ الوَعِيْدِ وَالعَذَابِ وَالتَّهْدِيْدِ وَالهَلَاكِ.

وَقَدْ عُزِّزَ الْمَوْضُوْعُ الْمِحْوَرُ بِنَعْتِ العَذَابِ بِالأَلِيْمِ وَالقَرِيْبِ وَالعَظِيْمِ فَصَارَ التَّمَاسُكُ أَشَدَّ قُوَّةً بَيْنَ الأَرْكَانِ الْمُكَوِّنَةِ لِلسِّيَاقِ ، وَثَمَّةَ سِمَةٌ أُخْرَى ذَاتُ عَلَاقَاتٍ وَثِيْقَةٍ بِالْمِحْوَرِ هِيَ السِّمَةُ القَصَصِيَّةُ الْمُتَمَرْكِزَةُ فِي قِصَّةِ ثَمُوْدٍ، إِذْ ذُكِرَتْ إِحْدَى عَشْرَةَ مَرَّةً تَلِيْهَا قِصَّةُ قَوْمِ شُعَيْبٍ الَّتِي ذُكِرَتْ أَرْبَعَ مَرَّاتٍ ثُمَّ بَنُو إِسْرَائِيْلَ فِي ثَلَاثِ مَرَّاتٍ وَذُكِرَتْ عَادٌ مَرَّتَيْنِ وَقَدْ اقْتَرَنَتْ فِي كِلْتَيْهِمَا بِثَمُوْدَ (فِي سُوْرَتَي الْمُؤْمِنُوْنَ٤١ ، وَالعَنْكَبُوْت٤) ، وَيَتَجَلَّى الانْسِجَامُ بَيْنَ التَّرْكِيْزِ عَلَى قِصَّةِ ثَمُوْدٍ وَالسِّمَةِ البِيْئِيَّةِ وَالْمِحْوَرِ مِنْ قُرْبِ آثَارِ الثَّمُوْدِيِّيْنَ مِنْ مَكَّةَ ، أَيْ: حَصَلَ الإِنْذَارُ بِأَحْدَاثٍ شَهِدَهَا الْمَكَانُ نَفْسُهُ .

خَلِيْقٌ بِالإِشَارَةِ أَنَّ الْمَكِّيِّيْنَ ذُكِرُوْا فِي مَوْضِعَيْنِ:الأَوَّلُ: قَوْلُهُ تَعَالَى:﴿وَضَرَبَ اللهُ مَثَلاً قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيْهَا رِزْقُهَا رَغَداً مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللهِ فَأَذَاقَهَا اللهُ لِبَاسَ الجُوْعِ وَالخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ ، وَلَقَدْ جَاءَهُمْ رَسُولٌ مِنْهُمْ فَكَذَّبُوهُ فَأَخَذَهُمُ العَذَابُ وَهُمْ ظَالِمُوْنَ﴾،[النَّحْل١١٢ و١١٣] فَقَدْ فُسِّرَتْ بِمَكَّةَ[1] ، وَالآخَرُ: قَوْلُهُ تَعَالَى:﴿ مَا يَنْظُرُوْنَ إِلاَّ صَيْحَةً وَاحِدَةً تَأْخُذُهُمْ وَهُمْ يَخِصِّمُونَ ﴾،[يَس٤٩] .

وَقَدْ ذَكَرَ الطَّبْرِسِيُّ أَنَّ الْمُرَادَ الْمَكِّيُّوْنَ[2] ، وَيَظْهَرُ فِي الْمَوْضِعِ الآخَرِ أَنَّ الكَافِرِيْنَ مِنَ الْمَكِّيِّيْنَ قَدْ أُنْذِرُوا بِالصَّيْحَةِ ، وَقَدْ كَانَتِ الصَّيْحَةُ عَذَابَ ثَمُوْدٍ ، وَهَذَا يَجْعَلُ مِنْ ثَمُوْدَ بُؤْرَةً وَمِحْوَرَاً أَنْتَجَهُ تَشْقِيْقُ الْمِحْوَرِ الَّذِي هُوَ الوَعِيْدُ وَالإِنْذَارُ وَالَّذِي يُعَدُّ مُرْتَكَزَاً، وَقَدْ تَمَّ الإِنْذَارُ بِذِكْرِ قَوْمٍ مَا زَالَتْ آثَارُهُمْ شَاخِصَةً ، وَحَصَلَ التَّخْوِيْفُ بِالعَذَابِ نَفْسِهِ الَّذِي حَلَّ بِسَاحَتِهِمْ الَّذِي هُوَ الصَّيْحَةُ .

مِنْ سِمَاتِ هَذَا النَّمَطِ الإِسْنَادِيّ اسْتِعْمَالُ ضَمِيْرِ الغَائِبِ فِي (أَخَذَتْهُمُو أَخَذَهُمُ و تَأْخُذُهُمْ)، إِذْ هُوَ الضَّمِيْرُ الْمُهَيْمِنُ ، وَيَظْهَرُ أَثَرُهُ فِي انْسِجَامِهِ مَعَ الأُسْلُوْبِ القَصَصِيِّ الَّذِي كَانَ عِمَاداً فِي السِّيَاقَاتِ الإِسْنَادِيَّةِ؛ لِأَنَّ السَّرْدَ يُنَاسِبُهُ ضَمِيْرُ الغَيْبَةِ .

وَتَتَجَلَّى الدِّقَّةُ وَالبَرَاعَةُ فِي بِنْيَةِ السِّيَاقَاتِ وَلَوْنِ الإِسْنَادِ أَسَاسَاً فِي بِنْيَتِهَا مِنْ كَلِمَةِ الصَّيْحَةِ الَّتِي أُهْلِكَ بِهَا الثَّمُوْدِيُّوْنَ وَأُنْذِرَ بِهَا الْمَكِّيُّوْنَ ؛ لِأَنَّ الْمِحْوَرَ هُوَ الإِنْذَارُ وَالوَعِيْدُ وَالتَّهْدِيْدُ وَهَذَا يَسْتَدْعِي نِدَاءً حَادَّاً وَعَنِيْفَاً يَتَّصِفُ بِالْمُوَاجَهَةِ وَيُنْجَزُ بِصَوْتٍ مُرْتَفِعٍ يَنِمُّ عَنْ الغَضَبِ وَالانْفِعَالِ ، وَالصَّيْحَةُ كَذَلِكَ ؛ لِأَنَّهَا مِنَ الصِّيَاحِ إِذْ هِيَ((صَوْتُ كُلِّ شَيْءٍ إِذَا اشْتَدَّ))[3] ، فَجَاءَتِ الصَّيْحَةُ بِإِيْحَائِهَا

---

[1] يُنْظَرُ : مَجْمَعُ البَيَانِ : ٦ / ٢٠٦ .

[2] يُنْظَرُ : م.ن.: ٨ / ٢٧٩ .

[3] فِقْهُ اللُّغَةِ : ٢١٤ .

ذَاكَ مُلَائِمَةً ا لْمَوْضُوْعَ الرَّئِيْسَ بِوَصْفِهَا أَدَاةً فِي بِنْيَتِهِ ؛ لِأَنَّ الظَّرْفَ العَامَّ لِطَوْرِ الدَّعْوَةِ الإِسْلَامِيَّةِ مَشْحُوْنٌ بِالتَّوَتُّرِ وَالْمُوَاجَهَةِ ، وَعِنْدَ تَحْقِيْقِ النَّظَرِ فِي أَصْوَاتِ الأَلْفَاظِ الَّتِي أُسْنِدَ إِلَيْهَا الفِعْلُ سَنَقِفُ عَلَى صَوْتَي العَيْنِ وَالصَّادِ ، إِذْ أَحْسَبُهُمَا يَنْتَمِيَانِ إِلَى الْمُرْتَكَزِ الَّذِي يُدِيْرُ بِنْيَةَ السِّيَاقِ ، وَيُحَقِّقَانِ الشِّدَّةَ الْمُطْلَقَةَ لِلإِنْذَارِ وَالوَعِيْدِ وَالتَّهْدِيْدِ الَّتِي هِيَ صِبْغَةُ البِيْئَةِ الطَّبِيْعِيَّةِ فَضْلاً عَنْ أَنَّهَا لَوْنُ الطَّابِعِ الاجْتِمَاعِيِّ السَّائِدِ فِي تِلْكَ البِيْئَةِ ، وَلَاسِيَّمَا صَوْتُ العَيْنِ ذُو دَلَالَةٍ عَلَى الْمَرَارَةِ ؛ لِذَا مَنْ يَجِدُ مَذَاقَاً مُرَّاً فِي شيءٍ يُصْدِرُ صَوْتَ العَيْنِ(ع ع ع) مُلتَوِّرَاً وَهَذَا يَنْسَجِمُ مَعَ وَفْرَةِ كَلِمَةِ العَذَابِ بِخَاصَّةٍ لِمَا لَهَا مِنْ الإِيْحَاءِ وَالدَّلَالَةِ عَلَى الْمَرَارَةِ الْمَعْنَوِيَّةِ ، وَبِآخِرَةٍ لَا بَأْسَ بِالإِشَارَةِ إِلَى أَنَّ إِسْنَادَ الأَخْذِ إِلَى الأَرْضِ يَبْدُو لِي اسْتِعَارَةً قَائِمَةً عَلَى التَّشْبِيْهِ بِالْمَرْأَةِ الْمُتَزَيِّنَةِ .

خَاتِمَةُ البَحْثِ وَنَتَائِجُهُ

اِنْتَهَتِ الدِّرَاسَةُ إِلَى جُمْلَةٍ مِنَ النَّتَائِجِ هَذَا بَيَانُهَا :

١ .تُعَدُّ العَلَاقَةُ السَّبَبِيَّةُ العَلَاقَةَ الغَالِبَةَ فِي الكِتَابِ العَزِيْزِ ، وَتَحَقَّقَتْ بِإِسْنَادِ مَجْمُوْعَةٍ مِنَ الأَفْعَالِ .

٢ .ثَمَّةَ فُسْحَةٌ لِلتَّأَمُّلِ فِي الْمَجَازِ العَقْلِيِّ وَإِعَادَةِ النَّظَرِ فِي قَضَايَاهُ الَّتِي يَتَصَدَّرُهَا الأَصْلُ العَقَائِدِيُّ الَّذِي أُسِّسَ عَلَيْهِ .

٣ .لِلسِّيَاقَاتِ الْمَدَنِيَّةِ الَّتِي تَضَمَّنَتِ العَلَاقَةَ السَّبَبِيَّةَ سِمَاتٌ تَخْتَلِفُ عَنْ الَّتِي لِلسِّيَاقَاتِ الْمَكِّيَّةِ.

٤ . جَاءَتِ السِّيَاقَاتُ الْمَدَنِيَّةُ مُنْسَجِمَةً مَعَ مَنْهَجِ الرَّسُوْلِ الأَكْرَمِ فِي نَشْرِ الدَّعْوَةِ بَعْدَ الهِجْرَةِ ، وَقَدِ اتَّسَمَتْ بِاللِّيْنِ وَالسَّعَةِ وَالهُدُوْءِ وَالدُّعَاءِ ، وَكَانَتْ أَلفَاظُهَا مَأْنُوْسَةً وَمُشْرِقَةً ، وَرُوْعِيَ فِيْهَا التَّنْظِيْمُ الاجتِمَاعِيُّ وَحَالُ التَّغْيِيْرِ الَّتِي أَوْجَدَهَا الإِسْلَامُ .

٥ . اتَّسَمَتِ السِّيَاقَاتُ الْمَكِّيَّةُ بِالإِنْذَارِ وَالوَعِيْدِ وَالحِدَّةِ ، وَتَوَافَرَ فِيْهَا ذِكْرُ قِصَّةِ مُوْسَى(عَلَيْهِ السَّلَامُ) ، فَضْلاً عَنْ قِلَّةِ التَّشْرِيْعِ انسِجَامَاً مَعَ حَالِ الْمُسْلِمِيْنَ يَوْمَذَاكَ .

٦ .يُعَدُّ إِسْنَادُ فِعْلِ (الإِضْلَالِ) إِلَى سَبَبِهِ أَكْثَرَ تَوَافُراً مِنْ غَيْرِهِفِي العَلَاقَةِ السَّبَبِيَّةِ ، وَلَعَلَّ كَثْرَتَهُ تُلَائِمُ الطَّوَابِعَ البِيْئِيَّةَ لِبِلَادِ العَرَبِ فَضْلاً عَنْ الخَصَائِصِ النَّفْسِيَّةِ لِلعَرَبِيِّ .

مَصَادِرُ البَحْثِ وَمَرَاجِعُهُ

❖ أَسَالِيْبُ الْمَجَازِ فِي القُرْآنِ الكَرِيْمِ ، أُطْرُوْحَةُ دُكْتُوْرَاه ، أَحْمَدُ حَمَدِ مُحْسِنِ الجُبُوْرِيُّ ، الْمُشْرِفُ د . أَحْمَدُ مَطْلُوْبٍ ، كُلِّيَّةُ الآدَابِ ، جَامِعَةُ بَغْدَادَ،١٩٨٩ .

❖ تَفْسِيْرُ الجَلَالَيْنِ ، جَلَالُ الدِّيْنِ الْمَحَلِّيُّ(ت٨٦٤هـ) وَجَلَالُ الدِّيْنِ السُّيُوْطِيُّ (ت٩١١ هـ) ، قَدَّمَ لَهُ الأُسْتَاذُ مَرْوَانُ سِوَارٍ ، طَبْعُ دَارِ الْمَعْرِفَةِ ، نَشْرُ دَارِ الْمَعْرِفَةِ ، بَيْرُوْت (د.ت).

❖ الجَامِعُ لِأَحْكَامِ القُرْآنِ ، أَبُو عَبْدِ اللهِ مُحَمَّدُ بنُ أَحْمَدَ الأَنْصَارِيُّ القُرْطُبِيُّ (ت٦٧١ هـ)، دَارُ إِحْيَاءِ التُّرَاثِ العَرَبِيِّ ، نَشْرُ مُؤَسَّسَةِ التَّارِيْخِ العَرَبِيِّ ، بَيْرُوْت،١٤٠٥هـ.

❖ الطِّرَازُ الْمُتَضَمِّنُ لِأَسْرَارِ البَلَاغَةِ وَعُلُوْمِ حَقَائِقِ الإِعْجَازِ ، يَحْيَى بنُ حَمْزَةَ بنِ عَلِيِّ بنِ إِبْرَاهِيْمَ العَلَوِيُّ (ت٧٤٩ هـ) ، نَشْرُ مُؤَسَّسَةِ النَّصْرِ ، طَهْرَانُ ، مَطْبَعَةُ الْمُقْتَطِفِ ، مِصْرُ،١٣٣٢ هـ=١٩١٤ م .

❖ فِقْهُ اللُّغَةِ وَسِرُّ العَرَبِيَّةِ ، أَبُو مَنْصُوْرٍ الثَّعَالِبِيُّ (ت٤٢٩ هـ) ، تَحْقِيْقُ مُصْطَفَى السَّقَا وَإِبْرَاهِيْمَ الأَبْيَارِيّ وَعَبْدِ الحَفِيْظِ شَلَبِيٍّ ،ط١ ، شَرِكَةُ وَمَطْبَعَةُ مُصْطَفَى البَابِيِّ الحَلَبِيِّ وَأَوْلَادِهِ بِمِصْرَ،١٣٥٧ هـ=١٩٣٨ م .

❖ القَامُوْسُ المُحِيْطُ ، مَجْدُ الدِّيْنِ مُحَمَّدُ بنُ يَعْقُوْبَ الفَيْرُوْزَآبَادِيُّ (ت ٨١٧ هـ) ، المُؤَسَّسَةُ العَرَبِيَّةُ لِلطِّبَاعَةِ وَالنَشْرِ ، بَيْرُوْتُ ، دَارُ الجِيْلِ .

❖ مَجْمَعُ البَيَانِ فِي تَفْسِيْرِ القُرْآنِ ، أَمِيْنُ الإِسْلَامِ أَبو عَلِيٍّ الفَضْلُ بنُ الحَسَنِ الطَّبْرِسِيُّ(ت ٥٦ هـ) ، تَحْقِيْقُ : لَجْنَةٌ مِنَ العُلَمَاءِ المُتَخَصِّصِيْنَ ،ط١ ، نَشْرُ مُؤَسَّسَةِ الأَعْلَمِيّ لِلمَطْبُوْعَاتِ، بَيْرُوْتُ،١٤١٥ هـ

❖ مُخْتَارُ الصِّحَاحِ ، مُحَمَّدُ بنُ أَبِي بَكْرٍ بنِ عَبْدِ القَادِرِ الرَّازِيّ (ت ٦٦٦ هـ) نَشْرُ دَارِ الرِّسَالَةِ، الكُوَيْتُ،١٩٨٢ م .

❖ المُعْجَمُ المُفَهْرَسُ لِأَلْفَاظِ القُرْآنِ الكَرِيْمِ ، مُحَمَّدُ فُؤَادِ عَبْدِ البَاقِي ، دَارُ الجِيْلِ ، بَيْرُوْتُ وَدَارُ الحَدِيْثِ ، القَاهِرَةُ،١٤٠٨ هـ = ١٩٨٨ م .

❖ مُفْرَدَاتُ أَلْفَاظِ القُرْآنِ ،العَلَّامَةُ الرَّاغِبُ الأَصْفَهَانِيُّ (ت ٤٢٥ هـ) ، تَحْقِيْقُ: صَفْوَان عَدْنَانَ دَاوُوْدِيُّ، ط٤ ، طَبْعُ قُمٍّ ، نَشْرُ دَارِ القَلَمِ بِدِمَشْقَ ، وَالدَّارِ الشَّامِيَّةِ بِبَيْرُوْت،١٤٢٥هـ .

❖ المِيْزَانُ فِي تَفْسِيْرِ القُرْآنِ ، العَلَّامَةُ السَّيِّدُ مُحَمَّدُ حُسَيْنِ الطَّبَاْطَبَائِيُّ (ت ١٤٠٢ هـ)، نَشْرُ مُؤَسَّسَةِ النَشْرِ الإِسْلَامِيّ التَّابِعَةِ لِجَمَاعَةِ المُدَرِّسِيْنَ بِقُمٍّ المُشَرَّفَةِ .

الجهر والهمس والشدة والرخاوة في التّراث العربي: دراسة تأصيلية اصطلاحية

إعداد أ.عبد الغني بن صوله -باحث دكتوراه- جامعة باجي مختار. عنابة . الجزائر

مديرة الأطروحة الأستاذة-الدكتورة: سعيدة كحيّل، مديرة مخبر تعليمية الترجمة*قسم الترجمة*جامعة عنابة- الجزائر-

ملخص البحث:

نروم في هذا البحث- إنْ شاء اللّه- الكشفَ عنْ لغة القدامى الصوتية، من خلال مصطلحاتهم ، وبيانُ أثرِ سبويه عمّن جاؤوا بعدهم، بعيداً عن الموازنة والمقارنة بينهم وبين آراء المحدثين في مجال علم الأصوات، ذلكَ أنّ البحث غايتهُ التأصيل والتأثيلُ لتلك المصطلحات، والنظر في حياتها وتَتبّع تطورها، ومدى شيوعها في أواسط المشتغلين في حقل الأصوات من لغويين وعلماء تجويدٍ وقراءاتٍ، وكان منهجنا في هذا البحث تتبع المصطلح منذ ظهوره حتّى استوائه ونضجه، والتّطرق إلى أهم ما جاء في معناه من مصطلحات وألفاظ مرادفة. ووقع الاختيار على بعض المصطلحات المعبرة عن صفات الحروف الثنائية كعينة ونماذج للدراسة، ذلك أنّ المقام لا يسعنا للحديث عن كل المصطلحات التيّ بُثَّتْ في ثَنَاياَ الكتب التراثية.

أولا: المقدمة:

تتبوّأ الدراسات الصوتية مقاما مرموقا في دراسة اللّغة الإنسانية، ومن الاستحالة الاستغناء عنها، بحكم أنّها "**أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم**"[1] ممّا يعني أنّ الولوجَ إلى دراسة لغةٍ ما دراسة علمية لا تتمّ إلاّ عبر التحليل الصوتيّ أوّلا ثمّ ما يليه من مستويات أخرى (صرفية، تركيبية، دلالية) ،وفي هذا الشأن يقول أحد اللّغويين «**لا يمكن الأخذ في دراسة لغة ما، أو لهجة ما دراسة علمية، ما لم تكن هذه الدراسة مبنيةً على وصف أصواتها، وأنظمتها الصوتية. فالكلام قبل كل شيءٍ سلسلة من الأصوات، فلابد من البدء بالوصف الصوتيّ للقطع الصغيرة أو العناصر الصغيرة، أقصد أصغر وحدات الكلمة**».

و لا ريبَ أنّ جهود العربِ في المجال الصوتيّ يعد سبقا كبيراً باعتبار الزمن، إذْ أنّهم أدركوا الكثيرَ من الحقائق والدقائقِ الصوتية اعتماداً على الرؤية الذاتّية والحسّ المرهفِ في تذوّق الأصوات، وأُثبِتَ الكثيرُ منها بفضل العلم الحديث وبفعل التطور التكنولوجي واعتماد الوسائل التحليلية.

الإرهاصات واللبنات الأولى للدرس الصوتي-كغيرها من العلوم اللغوية-ارتبطت وتعلّقتْ بالجانب الدينيّ؛ أي بالنص القرآني وتطوّرت في أحضانه، إذْ تمثّلت في الدقائق الصوتية وتلقينها للصحابة في عهد النبيّ {صلى اللّه علية وسلّم}، فعن «**جبلة بن سحيم (١٢٥هـ) قال: قَرَأْتُ على عبد اللّهِ بن عمر[للفُقَراءِ والمَسكِين] قال: فأخذها عَليَّ بالمدِّ، وفغر فاه**»، ويروي لنا الهمذاني وقائع ومحطّات كثيرة تبيّن لنا درجة الاهتمام الكبيرة بنطق القرآنِ الكريم وتلاوته والحرص على اعرابه وتجنّب اللّحن فيه، من ذلك قول رسول اللّهِ {صلّى الله عليه وسلم}:«**من قرأ القرآن فأعربه كلّه كان له بكلِّ حرف أربعون حسنة، ومن**

---

[1] ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج١، المكتبة العلمية، مصر، ص ٣٣.

أعرب بعضاً ولحنَ في بعضٍ كان له بكل حرفٍ عشرونَ حسنةً، فمن لم يعرب منه شيئاً كان له بكلِ حرفٍ عشرُ حسناتٍ»[1]، وهكذا تزايد الاهتمام بالجانبِ الصوتيّ لدى القدامى وبدأ الدرس الصوتي عند العرب يتطور ويتسع ويشيع.

يمثل كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي الانطلاقة الحقيقية للدرس الصوتي العربي، إذْ يعدّ أولى الدراسات المنتظمة في هذا المجال-وإنْ كانت المقصدية الأولى منها وضع معجم وفق الترتيب الصوتي-ثمّ ما فتئت تظهر لنا دراسات أخرى عديدة مقتدية بنهج الخليل من ذلك ما جاء في طيّات الكتاب لسيبويه، والمبرد في **مقتضبه**، وابن جني في **سر صناعة الإعراب**.وهذا على سبيل الذكر لا الحصر.

كما لم يغب الدرس الصوتي عن فلاسفة العرب وأطبائهم من أمثال ابن سينا والفارابي، أمّا علماء التجويد والقراءات فجالوا فيه كلّ الجولان مستفادين ممن سبقهم في هذا المجال لارتباط عملهم ارتباطاً وثيقاً بالأصوات، ولا شططّ إنْ قلنا أنّ علم التجويد والقراءات يمثل الجانب الإجرائي والتطبيقي لعلم الأصوات.

ثانياً:المصطلحات المستعملة للتعبير عن صفات الحروف:

استُعمل لما يصاحب الصوت أثناء حدوثه المصطلحات التالية:

الصفات –الأصناف- الأجناس- الأحوال. الطبائع.الانقسامات- الألقاب.

الصفات:ج صفة من الأصل اللّغوي وصف، وهو من المشترك اللّفظي يدلّ على اتّصاف الشيء؛ أيْ صار متواصفاً، والوصف النعتُ. فالصفة كالعلمِ.[2]

من استعمالات كلٍّ من سبويه[3]، وابن دريد[4]، ومكي[5]، والدّاني[6]، والمرعشي[7]

الأصناف: من الأصل اللغوي:صنف والصنفُ : النوع والضّرب من الشيء...والجمع أصنافٌ وصنوفٌ، والتصنيف تمييز الأشياء عن بعضها البعض، وصنّف الشيء جعله أصنافاً.[8]

استعمل هذا المصطلح كلّ من ابن السراج[1]، وابن جني[2]، والداني[3]،

---

٢ سندُ الحديث: حدّثنا نوح بن مريم، عنْ زيدٍ العميُّ عن السعيد بن المسيب، عن عمر بن الخطاب رضي الله عليه، عن الرسول {صلى الله عليه وسلم}.أبو العلاء الهمذاني: في معرفة التجويد، تح: غانم قدوري الحمد، ط٢، دار عمار، ٢٠٠٠، ص ١٩١. وللحديث روايات أخرى تصبّ في المعنى نفسه. يرظر المرجع نفسه، صص ١٩٣.١٩٤.

٢ ابن منظور: لسان العرب، مج٩، ص٣٥٨، مادة (و.ص.ف).

٢ « **وإنّما وصفت لك حروف المعجم بهذه الصفات**». سيبويه: الكتاب، ج٤، تح عبد السلام هارون، ط٢، القاهرة، مصر، ، ص٤٣٦.

٤ « **باب صفة الحروف وأجناسها**».ابن دريد: الجمهرة، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، ج١، القاهرة، مصر،١٩٩٤، ص٤٣.

٥ « ...**واختلاف صفاتها**...». مكي: مكي: الرعاية،تح: أحمد حسن فرحات، دار عمار، عمان، ط٣، ١٩٩٦، ص ٥٠.

٥ « **فصل نذكر فيه صفات الحروف وعِللِها** ». الداني: التحديد، تح: غانم قدوري الحمد، ط١، دار عمار، عمان، ٢٠٠٠، ص ٩٧.

٦ « **اعلمْ أنّي لا أذكر في هذه الرّسالة الصفات المذكورة في الرّعاية** ». المرعشي:جهد المقل، تح: سالم قدوري الحمد، ط٢، دار عمار، عمان، ٢٠٠٨، ص ٦٥.

٨ ابن منظور: لسان العرب، مج٩، ص١٩٨، مادة (ص.ن.ف).

الأجناس: الجنس الضرب من كلِّ شيءٍ، وهو من النّاس والطيْرِ، والجنس من كلّ نوعٍ، ومنه المجانسة،...والجنس ما يميّز الشيءَ[4].

عند ابن دريد[5]، وابن جني[6]، والقرطبي[7].

الأحوال: الحال لفظٌ يبيّن الهيئة التي عليها الشيءُ[8]

استعمله ابن جني[9].

الألقاب: من لقب: النبز اسم غير مسمى به، والجمع ألقابٌ، وقد لقّبه بكذا فتلقّب به[10]

من استخدامات المكّي حيث يقول:« **لمْ أزلْ أتَتَبّع ألقاب الحروف التسعة والعشرين وصفاتها وعللها**»[11].

الطبائع: من الأصل اللغوي طبع:الطبع والطبيعة، الخليقة الشجيّة[12].يدلّ على الأصالة في الشيءِ.

وضعه مكيّ مفسراً به معنى وأصل صفات الحروف بقوله:« **وهذه الصفات والألقاب، إنّما هي طبائع في الحروف التي خلقها الله**»[13].

انقسامات: من الأصل قسم من المشترك اللّفظي.والقسم مصدر قَسَمَ الشيءَ يقسمه فانقسم،وقسّمه جزّأه والجمع أقسام[14].

تفرّد في استخدامه كل من ابن جنّي[15] و القرطبي وكرّره في كامل حديثه عن صفات الحروف[16].

المصطلحات المستعملة للتعبير عن ظاهرتين الجهرو الهمس:

« **أصناف هذه الحروف أحدَ عشر صنفاً** ». ابن السراج: الأصول، تح: عبد الحسين الفتلي، ج٣، دار الرسالة، (د.ت)، ص ٤٠١. ١

٩ « **وأذكر أحوال هذه الحروف ومخارجها ومدارجها وانقسام أصنافها** ». ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج٢، تح: حسن الهنداوي، ط٢، دار القلم، دمشق ، ص٤.

« **ذكر أصناف الحروف وصفاتها**».الدّاني: التحديد، ص ١٠٥. ٣

ابن منظور: لسان العرب، مج٦، ص ٤٣، مادة (ج.ن.س). ٤

« **باب صفة الحروف وأجناسها** ».ابن دريد: الجمهرة، ج١، ص ٤٣. ٥

«...**إلى غير ذلك من أحكامها وأجناسها**..». ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج١، ص٤. ٦

١٤ « **أمّا تحقيق ذواتها، وذكر مخارجها، وتبيين أجناسها**...». القرطبي: الموضح، تح: غانم قدوري الحمد، ط١، دار عمار، عمان، ، ص ٧٧.

معجم المعاني (عربي-عربي).مدخل: حال. ٨

المرجع السابق، ص ٤. ٩

ابن منظور: لسان العرب، مج١، مادة (ل.ق.ب). ١٠

مكي: الرّعاية، ص ١١٥. ١١

ابن منظور: لسان العرب، مج ٨، ص٢٣٢، مادة (ط.ب.ع). ١٢

المرجع نفسه، ص ١١٥. ١٣

المرجع السابق، مج ١٢، مادة (ق.س.م). ١٤

« **اعلمْ أنّ للحروف في اختلاف أجناسها انقسامات**.».ابن جني:سر صناعة الإعراب، ج١، ص٦٠. ١٥

«... **فانقسمت انقسامات من الهمس والجهر والإشراب**...».القرطبي: الموضح، ص ٨٧. ١٦

أدرك المقدمون من علماء اللّغة، وغيرهم من الفلاسفة وعلماء التجويد، أنّ تحديد مخارج الحروف مرحلة مهمة في معرفة خصائص الحروف، إلاّ أنها تبقى غير كافية لتمييز صوتٍ عن أخر، وقد رأينا فيما سبق أنّ كثيراً من الأصوات قد تشترك في مخرجٍ واحد[1]، لهذا لجأوا إلى محاولاتٍ وصف الحروف عند حدوثها وفق ثنائياتٍ فكانت: **المجهورة والمهموسة، والمطبقة والمنفتحة، والمستعلية والمستفلية، والشّديدة والرخوة، والمرققة والمفخّمة، والمذلقة والمصمتة**[2]، إضافة إلى صفات أخرى امتازت بها بعض الحروف.

١/مصطلحا الجهر والهمس:

ظاهرة الجهر والهمس من أبرز الظواهر الصوتية التي لاقت عناية فائقة من لدنّ القدامى بمختلف انتماءاتهم، وكذلك فعل المحدثون والمعاصرون الذين غيّروا من مفهوم هذين المصطلحين (في الظاهر) بفعل التقدم العلمي في مجال الأصوات واكتشاف ما يسمى **بالوترين الصوتين**.

إنّ التعريف الأكثر تداولاً للجهر والهمس بين أوساط المشتغلين بالدرس الصوتي، وخاصة علماء التجويد، هو تعريف سيبويه، وكثرٌ هم الذين نسبوا هذين المصطلحين لسيبويه، لكن الهمس من مصطلحات الخليل والذي عرّفة على النحو التالي:«**حس الصوت في الفم، ممّا لا إشراب له من صوت الصدر، ولا جهارةَ في المنطق، ولكنه كلام مهموسٌ في الفمِ كالسّر**»[3].وإذا كان أساس التصنيف هو الإثبات والنفي؛ فإنّ الجهر عند الخليل:**حس الصّوت، ممّا فيه إشراب من صوت الصدر، وجهارة في المنطق**.وسيوضح البحث لاحقاً مفهوم صوت الصدر الذي ذكره الخليل وردّده سيبويه، وهو المصطلح الذي يثبتُ تلاقي مفهوم الجهر والهمس بين الخليل والمعاصرين.

أمّا مفهوم الجهر والهمس عند سيبويه فيظهر في قوله:« **فالمجهورة حرف أشبعَ الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أنْ يجريَ معه حتى ينقضي الاعتماد عليه، ويجري الصوت.فهذه حال المجهورة في الحلق والفم، إلاّ أنّ النون والميم قد يعتمد لهما في الفم والخياشيم فتصير فيها غنّةٌ**»[4].

أمّا المهموس «**فحرف أضعِف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس، ولو أردت ذلك مع المجهور لم تقدرْ**»[5].

وهكذا نجد أنّ الجهر والهمس عُرِّفا اعتمادا على ثلاث نقاط:

---

١٠ « إنّ تحديد مخارج الأصوات جانب واحد من عملية مركّبة لها جوانب أخرى يتشكّل فيها الصوت اللّغوي، وذلك أنّ أنتاج أيّ صوت من الأصوات يعتمد على ثلاثة أمور، أولها: الأعضاء التي تتدخّل معترضةً الهواء الخارج من الرّئتين، وثانيهما الطريقة التي تتدخل بها هذه الأعضاء، وثالثها الجهر والهمس، والأمر الأول من الأمور الثلاثةهو الذي يعبّر عنه علماء اللغة وعلماء التجويد باسم مخارج الحروف، ويعبّرون عن الأمرين الآخرين باسم صفات الحروف».ينظر: غانم قدوري الحمد: الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، دار عمار للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٧ص ١٩٥.

١١ تقسيمات الأصوات المذكورة راجعٌ إلى اختبارات متعددة، قال ابو عمرو بن الحاجب« وليست هذه الأقسام باعتبار واحدٍ، وإنّما هي باعتبارات متعددة، فالمجهورة والمهموسة تقسيم، ومعنى التقسيم المستقل أنْ تكون الأنواع منحصرة بالنفي والإثبات في التحقيق لا في صورة إيرادها، فإذا علمت أنّ المجهورة هي الحروف التي لا يجري النفس معها عند النطق بها، والمهموسة هي التي يجري النفس معها علمت انحصار التقسيم بالنفي والإثبات».ينظر المرجع نفسه، ص١٩٨.

٣ الخليل: العين، الخليل: معجم العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، (د.ت)، ج٤، ص١٠، مادة (هـ.م.س).

٤ سيبويه: الكتاب، ج٤، ص٤٣٢.

٥ المرجع نفسه، ص ٤٣٢.

أ-صوت الصدر.

ب-جريان النفس من عدمه.

ج-الاعتماد وضعف الاعتماد.

مصطلح صوت الصدر: من مصطلحات الخليل، ورد عند سيبويه في باب الساكن الذي يكون قبل آخر الحروف، في قوله:«« **ومن المشربة حروفٌ إذاً وقفت عندها خرج معها نحو النفخة، ولم تضغط ضغط الأولى، وهي الزاي والذال والضاد؛ لأنّ هذه الحروف إذا انحرفت بصوت الصدر، أنسَل آخره وقد فتر من بين الثنايا لأنّه يجد منفذاً، فتسمع نحو النفخة......وأما المهموسة فتقف عندها مع نفخ، لأنهن يخرجن مع التنفس لا صوت الصدر»**[1].

وصوت الصدر-كما ذهب الدكتور غانم قدوري الحمد- هو تلك النغمة الصوتية الناتجة عن اهتزاز وذبذبة الوترين الصوتين حال النطق بالأصوات المهجورة، وأشار إلى أنّ الدكتور إبراهيم أنيس أول من تنبه إلى صوت الصدر الذي أشار إليه سيبويه (من بعد الخليل) الناتج عن الأثر الرنينيُّ للحبال الصوتية، حيث أدرك سيبويه أثرهما الصوتي (أثر الوترين الصوتيين) ولم يدرك المصدر[2]، ويأتي الدكتور الحمد بنص الشيخ إبراهيم أنيس فيقول:« ولعل هذا الصوت هو صدى الذبذبات التي تحدث في الوترين الصوتين بالحنجرة، وهذا الصدى نحسّ به ولا شك في الصدر، كما نحس به حين نسد الأذنين بالأصابع، أو حين نضع الكف على الجبهة، فهو الرنين الذي نشعر به مع المجهورات، وسببه تلك الذبذبات في الحنجرة».مصدر هذا القول الصفحة (١٢٣) من كتاب الأصوات اللّغوية حسب تهميش الدكتور غانم، إلاّ أنّنا لا نجد أثراً في لهذا النص في المكان المذكور من كتاب إبراهيم أنيس، اللّهم إن كان له كتاباً آخر بنفس العنوان، فالصفحة المذكورة إنّما حوت الحديث عن إدغام بعض الحروف[3]. وبعض ما جاء في كلام غانم قدوري الحمد نجد في الصفحة(٢٢) من كتاب الأصوات اللغوية، وفي ما يأتي النص كاملاً:

«فالصوت المجهور هو الذي يهتزّ معه الوتران الصوتيان، ولاختبار الصوت يمكن أنْ نجريَ إحدى التجارب الآتية:

١-حين نضع الإصبع فوق تفاحة آدم ثمّ ننطق من الأصوات وهو ساكنٌ مثل (ب) نشعر باهتزاز الوترين الصوتيين شعورا لا يحتمل الشك.

٢ وكذلك حين نضع أصابعنا في آذاننا ثمّ ننطق نفس الحرف وهو ساكنٌ نحسّ برنّة الصوت في رؤوسنا.

٣- والتجربة الثالثة وهي أنْ يضع المرء كفّه فوق جبهته في أثناء نطقه بالصوت موضع الاختبار فيحس برنين الصوت، وذلك الرّنين هو أثر ذبذبة الوترين الصوتيين»[4].

وهكذا فإنّ إبراهيم أنيس لم يشر صراحةً بأنّ صوت الصدر الذي تحدّث عنه الخليل وسيبويه، هو الأثر الرنيني للوترين الصوتيين، وإنما وضّح أنّ هناك أثر وصدى ينجم عن اهتزاز الوترين.

---

[1] المرجع نفسه، صص ١٧٤.١٧٥.

[2] غانم قدوري الحمد: الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص١١٥.

[3] ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، مكتبة نهضة مصر،(د.ت)، ص ١٢٣.

[4] المرجع نفسه، صص ٢١.٢٢.

وإذا سلمنا جدلاً أنّ صوت الصدر هو ذلك الأثر، فإن الخليل هو أول من تنبه إلى ذلك وليس سيبويه، واعتماد سيبويه مصطلح مشربة[1] . دليل قاطع على أنه من عند الخليل، والأمر هنا لا يستدعي ترجيح الحروف المشربة على أنها الحروف المجهورة التي قصدها سيبويه[2].وحجة البحث في هذا راجع إلى مفهوم الهمس عند الخليل.

<u>مصطلح الاعتماد وضعف الاعتماد:</u>

مصطلح اعتماد متعدد الدلالات من الأصل اللغوي عمد فـ« العين والميم والدال أصل كبير، فروعه كثيرة، ومنه الاعتماد والاعتماد يدلّ على الإسناد والارتكاز، والعمود ركيزة»[3].والاعتماد الذي قصده سيبويه هو ارتكاز عضو النطق على موضع الحرف؛ أيْ مخرجه أثناء تحريكه، فـ«فالمجهورة حرف أشبع الاعتماد في موضعه»[4].

ويخبرنا الأستربادي بأن الحروف المجهورة تُمتحن « **بأنْ تكرّرها مفتوحة أو مضمومةً أو مكسورة، رفعت صوتك بها أو أخفيته، سواء أشبعت الحركات حتى تتولّد الحروف نحو: قا قا قا،قو قو قو، قي قي قي، أو لم تشبعها، فإنّك ترى الصوت يجري لا ينقطع، ولا يجري النفس إلا بعد انقضاء الاعتماد وسكون الصوت، وأمّا مع الصوت فلا يجري ذلك؛ لأنّ النفس الخارج من الصدر-وهو مركب الصوت-يحتبس إذا اشتدّ اعتماد الناطق على مخرج الحرف، إذْ الاعتماد على موضع من الحلق والفم يحبس النفس وإنْ لم يكن هناك صوت، وإنّما يجري النفس إذا ضعف الاعتماد،...وإنّما كرّرت الحرف في الامتحان، لأنك لو نطقت بواحد من المجهورة غير مكرّرٍ فعُقَيْبَ فراغِك منه يجري النفس بلا فصل، فيظن النفس خرج مع المجهور لا بعده، فإذا ما تكرر وطال زمن الحرف ولم يخرج مع تلك الحروف المكررة نفسٌ عرفتَ أنّ النطق بالحروف هو الحابس للنفس، وإنّما حرّكت الحروف لأنّ التكرار من دون الحركة محالٌ**»[5].

تضمّن هذا الامتحان أو التجربة المحورين الذين بنى عليهما سيبويه مفهوم الجهر والهمس، وهما الاعتماد وضعفه وجريان النفس من عدمه، ونلمح في كلام الأستراباذي مصطلحاً آخر وهو انقضاء الاعتماد ومدلوله انتهاء عملية ارتكاز العضو على مخرج الحرف وبالتالي الفراغ من عملية التصويت.كما نبّه الاستراباذي على شيء مهمّ وهو انحباس النفس كلما كان هناك ارتكاز أوضغط على مواضع معينة أثناء التصويت أو دونه.

أمّا وجوب نطق الحرف متحركا مكرّرا فراجع إلى أمرين، أولهما: أن نطق الحرف غير مكرّرٍ يُحدث اللبس عند الانتهاء منه-كما وضح الأستراباذي- والثاني مردّه إلى اللغة العربية التي تعتمد على نظام المقاطع، إذْ يقول الخليل على لسان سبويه:« **سأل الخليل يوماً أصحابه: كيف تقولون إذا أردتم أنْ تلفظوا بالكاف التي في لك، والكاف التي في مالك، والباء التي في ضرب،**

---

[1] سيبويه: الكتاب، ج٤، ١٧٤.

[2] إلا أنّ هاهنا مصطلح ثالث وهو الحروف المشربة، وقد ورد في سياق يقابل الحروف المهموسة، وهو أمر يجعلني أرجّح أنّ مراد سيبويه من قوله الحروف المشربة هو الحروف المجهورة».غانم قدوري الحمد، الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص١١٦.

[3] ابن فارس: مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون، ج٤ ، مادة (ح.و.ز.)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٩، ص١٣٧.

[4] سبويه: الكتاب، ج٤، ص٤٣٢.

[5] الرضي الأستراباذي: شرح شافية ابن حاجب، تح:نور الحسن وآخرون، ج٣، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص٢٥٨.

فقيلَ له: نقول:باء كاف، فقال: إنّما جئتم بالاسم ولم تلفظوا الحرف، وقال: أقول: كه وبهْ فقلنا لما ألحقت الهاء، فقال رأيتهم قالوا: عه فألحقوا الهاء حتى صيّروها يُستطاع الكلام بها، لأنه لا يلفظُ بحرفٍ فإنْ وصلت قُلْتَ: كَ،بَ.».[1]

جريان النفس مع المهموسة وانحباسه مع المجهورة:

يمثّل جريان النفس من عدمه الجزء الثاني من تعريف سيبويه، فالمهموسة ما جرى النفس فيها مع الصوت، أمّا المجهورة فالنفس ينحبس فيها إلى غاية انقضاء التصويت.وجريان النفس عند سيبويه من عدمه متعلق بدرجة الاعتماد (الضغط والارتكاز على مخرج الحرف)،فلما كان الاعتماد في المهموسة ضعيفا كان للنفس منفذاً يخرج منه مع الصوت.والعكس مع المجهورة، وعموما يمكن أن نلخّص تفريق سيبويه بين المهموس والمجهور في الجدول التالي:

المجهور	المهموس
١-مشربة بصوت الصدر.	١-غير مشربة بصوت الصدر
٢-قوة اعتماد وارتكاز على مخرج الصوت.	٢-ضعف الارتكاز على مخرج الصوت.
٣-انحباس النفس عند نطق الصوت.	٣-جريان النفس مع الصوت.

جدول الفروقات بين المهموس والمجهور عند سبويه

كان للتعريف الذي قدّمه سيبويه في الجهر والهمس الأثر البالغ في من جاء بعد، وتداوله أغلبهم دون زيادة تذكر، أمّا ابن دريد فيذهب إلى أن الصوت المجهور؛ أي الحروف المجهورة هي« **التي لم يتسع مخرجها فلم نسمع لها صوتاً،...والمهموسة ما اتّسع مخرجها فخرجت كأنها متفسية»**[2].والظاهر من هذا الكلام أنّ الصوت والنفس عند ابن دريد واحد، والفرق بينها واضح؛ إذْ النفس مصدر التصويت، أمّا استعماله لمصطلح اتساع المخرج وعدم اتساعه فراجع إلى قوة الاعتماد وضعفه الذي أشار إليه سيبويه. أو أنّه أحسّ باتساع مخرج النفس الناتج عن تباعد الوترين الصوتيين في الهموسة،وتضيقه في المجهورة جرّاء تقارب الوترين .والله أعلم.

علماء التجويد بدورهم حافظوا على مفهوم الجهر والهمس عند سيبويه، وأعادوا تعريفه لفظاً ومعنى، من ذلك قول المكيّ: « **ومعنى المهموس أنّه حرف جرى معه النفس عند النطق به لضعفه وضعف الاعتماد عليه عند خروجة، فهو أضعف من المجهور، وبعض الحروف المهموسة أضعفُ من بعض.....ومعنى المجهور أنّه حرف قويٌ يمنع النفس أنْ يجري معه لقوته وقوة الاعتماد عليه عند خروجه»**[3].وممّا يفهم من هذا التعريف أنّ الصوت المهموس ضعيف في الأصل، وما يزيد من ضعفه ضعف الاعتماد على مخرجه، والمجهور قوي بطبعه، وما زاد من قوته، قوة الاعتماد عند مخرجه. وإلى جانب التّطرق إلى علّة الهمس والجهر في الأصوات العربية، قدّم مكيّ مقارنة بين المهموس والمجهور من حيث القوة والضعف بقوله:«**المهموس أضعف**

---

[1] المرجع السابق، ج٣، ص ٣٢٠.

[2] ابن دريد، الجمهرة، ج ١، ص

[3] المكيّ: الرعاية، صص ١١٦.١١٧.

من المجهور....والمجهورة أقوى من المهموسة»[1] .وهذه المقارنة قامت استنادا على الأثر السمعي الذي يخلّفُه كلٌّ من المهموس والجهور؛فالحرف المهموس خفيٌّ ضعيف في السمع عكس المجهور القوي الواضح في السمع[2].وهذا ما يحيل عليه المعنى النووي (الأصلي للفظة الجهر والهمس.(تقدم في مصطلح الجهر والهمس عند الخليل).ولم يضفْ الدّاني وابن الجزري[3] والقرطبي[4] شيئاً عمّا قدمه مكّي، وأعادا التعريف بحرفه، عدا أنّ الدّاني ختم تعريفه بذكر المعنى اللغوي للجهر والهمس بقوله:«**والهمس الإخفاء والجهر الإعلان»**[5] .إشارة إلى الأثر السمعي للصوتين. **وبهذا يكون علماء التجويد قدْ قدّموا -إلى جانب الاعتبارات التي استند إليها سيبويه في التفريق بين المهموس والمجهور- اعتباراً آخر جديداً وهو درجة الوضوح في السمع.**غيرَ أنّ المرعشي حاول توضيح مفهوم الجهر والهمس اعتماداً على ثنائية النفس والصوت، فالمجهور عنده يقوم على قلّة النفس، وصوت قويٌّ، أمّا المهموس صوت ضعيف ونفسه كثيرٌ[6].وإذا تمعّنا ودقّقنا في اعتبارات سيبويه والمرعشي جيداً لوجدنا أن اعتبارات المرعشي في تحديد المهموس والمجهور هي حاصل ذلك الاعتماد الذي تحدث عنه سيبويه، فقلّة النفس وكثرته متعلقة بقوة الاعتماد وضعفه، فكلّما ضعف الاعتماد فسح المجال لمرور النفس بكثرة، وفي قوته تضييقٌ لمجرى النفس ممّا يجعله قليل الخروج، أمّا قوة الصوت وضعفه فبالإمكان تفسيره بجريان الماء في الخرطوم،فكلما ضاق تجويف الخرطوم تدفقّ الماء قوياً إلى الخارج نتيجة الضغط، وكلّما اتّسع خرج ضعيفا لتضاؤُل الضغط فيه، وهذا حال المهموس والمجهور، والله أعلم.

حروف الجهر :

الحروف المجهورة عند سيبويه **تسعة عشرَ حرفاً**، عدّدَها في قوله:«فأمّا المجهورة: الهمزة، والألف، والعين، والغين، والقاف، والجيم، والياء، والضّاد، واللّام، والنّون، والرّاء، والطّاء، والدّال، والزّاي، والظاء، والذّال، والباء، والميم، والواو.»[7].وهي كذلك عند **المبرّد**[8]، **وابن جني**[9]، **ومكّي**[10]، **والدّاني** الذي جمعها في عبارة:« **ظل قيد بضغم زر بطا وإذ نعج»**[11] ، **والقرطبي**[12]، **وابن الجزري**[13].

---

[1] المرجع نفسه، صص ١١٦.١١٧.

[2] غانم قدوري الحمد: الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص ١١٨.

[3] ابن الجزري: التمهيد في علم التجويد، تح: غانم قدوري الحمد، ط١، مؤسسة الرسالة، ٢٠٠١، صص٩٧.٩٨.

[4] القرطبي: الموضح، صص ٨٨.٨٩.

[5] الدّاني: التحديد في الإتقان والتجويد، ص ١٠٥.

[6] محمد بن أبي بكر المرعشي: جهد المقل، ص ٦٦.

[7] سيبويه: الكتاب، ج٤، ص ٤٣٤.

٩ لم يذكر المبرد الحروف المجهورة، وإنّما اكتفى بذكر المهموسة وعدّها عشرة أحرف، ممّا يفهم أنّ عدد المجهور عنده تسعة عشر حرفا المبرد: المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، ج١، القاهرة، ١٩٩٤، ص٣٣١.

[9] ابن جنّي: سر صناعة الإعراب، ج١، ص٦٠.

[10] مكّي: الرعاية، ص ١١٧.

[11] الداني: التحديد،ص ١٠٥.

[12] القرطبي: الموضح، ص ٨٨.

[13] ابن الجزري: التمهيد، ص ٩٨.

حروف الهمس:

عشرة حروفٍ، هي:« الهاء،والحاء، والخاء، والكاف، والشين، والسّين، والتاء، والصّاد، والثاء، والفاء»[1].جُمِعت في عباراتٍ مختلفةٍ تسهيلاً لحفظها:

١- سَتَشْحثُكَ خَصَفَهْ: ابن جني[2]، مكّي[3]، القرطبيّ[4].

٢- سَكَتَ فَحثَّهُ شَخْصٌ: مكي[5].

٣- كست شخصه فحث: مكّي[6]

٤- كسف شخصه تحث: الداني[7].

٢/ مصطلحا الشدة والرخاوة:

أ/مصطلح الشدة: من شدّ ويدلّ أصله اللّغوي على قوة الشيءِ[8].والشدّة من مصطلحات سيبويه إذْ يقول:« **ومن الحروف الشّديد، وهو الذي يمنع الصوت أنْ يجريَ فيه، وهو: الهمزة، والقاف، والكاف، والجيم، والطاء، والتاء، والدّال والباء، وذلك أنّك لو قلتَ: أَلْحج ثمّ مدَدْتَ صوتك لم يجرِ ذلك** »[9].تابعه في ذلك ابن جني، إلاّ أنه كان أكثرَ دقةً ووضوحاً في تعريفه بقوله:« **ومعنى الشديد أنّه الحرف الذي يمنع الصوت أنْ يجريَ فيه، ألا ترى أنّكَ لو قلت: الحق والشّط، ثمّ رُمتَ مد صوت القاف والطاء لكان ذلك ممتنعاً** »[10].أمّا الحروف الشديدة عنده فهي نفسها التي وردت عند سيبويه، وجمعها ابن جني في عبارة:**أَجَدْتَ طَبَقَكَ، وأجدك طبقت**.

والضابط الذي نحاه سيبويه ومن تبعه في تحديد الشديد هو امتناع الصوت من الجريان فيه، وعلّة هذا الامتناع هو الضغط الحاصل للصوت جراء تضييق مجرى النفس بفعل التقارب الحادث بين عضوين من أعضاء التصويت، وهكذا كلما كان الضغط أكبر كان الحرف أشدّ.أمّا القول بأنّ تعريف ابن جنّي كان أكثر وضوحا ودقة، فراجع إلى الجانب الاختباري للحرف الشديد الذي تضمنه التعريف، وهو استعصاء مدُّ الصوت في الحروف الشّديدة وهذه التجربة تعطي مصداقية أكثر للاعتبار الذي على أساسه قدّمَ مفهوم الحرف الشديد.

---

[1] سيبويه: الكتاب، ص ٤٣٤.

[2] ابن جني: سر صراعة الإعراب، ج١ ص ٦٠.

[3] مكّي: الرعاية، ص ١٦٦.

[4] القرطبي: الموضّح، ص ٨٨.

[5] المرجع السابق، ص ١١٦.

[6] المرجع السابق، ص ١١٦.

[7] الدّاني: التحديد، ص ١٠٥.

[8] ابن فارس: مقاييس اللغة، ج٣، ص ١٧٩.

[9] سيبويه: الكتاب، ج٤، ص٤٣٤.

[10] ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج١، ص ٦١.

ومن المصطلحات التى وظفها سيبويه للتعبير عن المنع (منع جريان الصوت) نُلْفِي مصطلح (حصر) حيث يقول:« **إلاّ أنّك قد تدع الإطباق على حاله فلا تُذْهِبه، لأنّ الدّال ليس فيها إطباق، فإنّما تغلّبت على الطاء لأنّها من موضعها، ولأنّها حصرت الصوت من موضعها كما حصرته الدّال.**»[1]. والحصر في اللغة العربية من المشترك اللّفظي إذْ يعني التعب والضيق والحبس[2]. وهو المعنى نفسه للضغط والمنع، وكل هذه المعاني تشير إلى أنّ المنع الحاصل في الحرف الشديد هو منع كلّيٌ؛ أيْ احتباس كامل للصوت.

وحتى يتحقّق هذا الانحباس الكلي للصوت، لابد من التقارب التام بين العضو المصوّت وعضو آخر، وهذا ما يوضّح استخدام سيبويه **لمصطلح لزوم** بقوله:« **ومنها حرف شديد يجري معه الصوت[لأنّ ذلك الصوت عنّة]، فإنّما تخرجه من أنفك واللّسان لازمٌ لموضع الحرف**»[3].ومقصد **اللزوم** هنا أن يعترض العضو مخرج الصوت، ويكون سدّاً مانعا لجريان الصوت.

وممّن نحا نحوَ سيبويه وابن جني في تبني مصطلح (الشّدة، الشديدة) نجد ابن دريد في جمهرته دون أن يورد تعريفا لها على غرار الحروف الرخوة، في قوله:« **والحروف الشديدة: الطاء والسين والجيم ، ممّا تقدر أنْ تُشدّده ممّا لفظت به**»[4].

أمّا من خالف سيبويه في هذا الوصف (الحروف الشديدة)، وانتهى إلى تلقيب جديد للصوت الشديد وكذلك الرّخو نجد الفرّاء، «**إذْ سمّى بعض الحروف مصوّتاً، وذكر من المصوّت: الصاد والضاد، وسمّى بعضها أخرس، وذكر منه الباء والتاء......وأظنّه أراد بالمصوت ما جرى فيه الصوت نحو: الصاد، الضاد، الزاي...وأراد بالأخرس الحروف الشديدة الذي يلزم اللّسان فيه مكانه**»[5].أمّا المبرد في مقتضبه أبقى على مصطلحات سيبويه وخالفه في طرح تعريفاتها؛ إذْ الشديد والرخو متعلق بجريان النفس من عدمه، وذلك في قوله:« **ومن الحروف حروف تجري على النفس، وهي التي تسمى الرخوة، ومنها حروف تمنع النفس، وهي التي تسمى الشديدة.**»[6].والخلاف هنا ظاهريّ فقط، على مستوى اللّفظ (الصوت والنفس)، فمنع الصوت عند سيبويه يقتضي منع جريان النفس آلياً، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد العزيز الصيغ[7].

لم ينحرف علماء التجويد عمّا قدّمه سيبويه، وجاءت آراؤهم إمّا شارحةً أو مفسّرةً لكلامه، فمكّي عرّفَ الشديدَ على أنّه:«**حرفٌ اشتدّ لزُومه لموضعه وقوي فيه، حتى منع الصوت أنْ يجريَ معه عندَ اللّفْظِ به**»[8]. ورأينا مع سيبويه أنّ **مصطلحُ لزومٍ** استعمله للدلالة على المنع الكلي الحاصل للصوت (الانحباس الكلي)، والتعريف نفسه عند الدّاني[9]، والقرطبيّ[10].والدّليل على حسن انتقاء سيبويه لمصطلح حصر ولزوم للدلالة على أنّ الاحتباس الواقع للصوت، هوَ احتباسٌ كلّيٌ قولُ المرعشي:« **اعلم أنّ**

المرجع السابق، ص ٤٦٠. ١

ابن منظور: لسان العرب، ج٤، مادة (ح.ص.ر.). ٢

المرجع السابق، ص٤٣٥. ٣

ابن دريد: الجمهرة، ج١،ص٨. ٤

أبو السعيد السيرافي: ماذكره الكوفيون من الإدغام، تح:صبيح التميميّ، ط١، دار البيان العربي،جدّة،١٩٨٥، ص٥٩. ٥

المبرّد: المقتضب، ج١، ص ٣٣٠. ٦

عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، ط٢، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٨ ص ١١٦. ٧

مكي: الرّعاية، ص ١١٧. ٨

الدّاني: التحديد، ص ١٠٥. ٩

القرطبي: الموضح، ص ٨٩. ١٠

صوت الحرف ونَفَسِه إمّا أنْ يحتبسا بالكلّية فيحصل الصوت الشديد...»[1].ولا أدري لماذا وصف البعض منهم[2] تعريف سيبويه للشديد بالغامض والمرعشي بالدقيق بالرغم منْ توافق التعريفين في الاعتبار نفسه وهو: منع جريان الصوت عند سيبويه، وانحباسه عند المرعشي.

ب/ مصطلح الرخاوة:

من الأصل اللغوي (ر.خ.و)، و«**الرّاء والخاء والحرف المعتل أصلٌ يدلّ على اللين من ذلك شيءٌ رِخو بكسر الراء، قال الخليل: رخو أيضاً لغتان، يقال منه رخي ويرخى، ورَخُوَ إذا صار رخواً، ويقال أرخت الناقة: إذا استرخى ضلاها»**[3].وتتفق جلّ المعاجم اللغوية على أنّ الأصل اللغوي (ر.خ.و) بكسر وفتح وضم الراء يدلّ على الهشاشة واللين والسهولة[4].

الرخاوة من مصطلحات سيبويه، يقول:« **ومنها الرّخوة وهي: الهاء، والحاء، والغين، والخاء، والشين، والصاد، والضاد، والسين، والظاء، والذال، والفاء، وذلك إذا قُلتَ الطش وانقص، وأشباه ذلك أجريت فيه الصوت إنْ شِئْتَ»**[5]. والحروف الرّخوة بحسبه ما جرى الصوت فيها على عكس الشديد؛ أيْ أنّ العضو المصوّت ينزاح عن موضع الحرف ممّا يسمح باندفاع الصوت، وإمكانية استطالته إنْ رُمنا ذلك، وهذا ما عبّر عنه سيبويه حينما استعمل مصطلح أجريت الصوت أيْ جريان الصوت.

من خلال ما تقدّم حول مفهوم الشديد والرخو عند سيبويه يمكن أن نجمل الفرق بينهما في الجدول التالي:

الأصوات الشديدة	الأصوات الرخوة
١-لزوم العضو المصوّت موضعه. ٢-منع الصوت من الجريان.	١-انزياح العضو المصوّت من موضعه. ٢- السماح للصوت بالجريان.

-جدول يوضّح الفواصل الفارقة بين الشديد والرخو.

ومن المحافظين على مصطلح الحروف الرّخوة بمفهومها كما ورد في الكتاب لسيبويه، ابن السراج في أصوله[6]، وابن دريد في جمهرته، بقوله:« **إذْ سمّيتْ رخوة لأنها تسترخي في المجاري»**[1].ومعنى الاسترخاء في المجاري؛ أنَّ الصوت يخرج سهلاً دون مقاومة كالتي تحدث في الصوت الشديد.

المرعشي: جهد المقل، ص ٦٧. ١

ينظر: المرجع نفسه، ص ٦٧. ٢

ابن فارس: مقاييس اللّغة، مادة (ر.خ.و). ٣

ينظر: تاج العروس والقاموس المحيط، ولسان العرب، مادة (ر.خ.و) ٤

سيبويه: الكتاب، ج٤، صص ٤٣٤.٤٣٥. ٥

١ « الهاء والحاء والخاء والشين، والصاد، والضاد، والزاي، والسين، والظاء، والثاء، والذّال، والفاء، وذلك إذا قلت: الطس والقص، وأشباه ذلك، أجْرَيْتَ فيه الصوت إنْ شِئْتَ».ابن السراج: الأصول في النحو، تح:عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٩٩٦، ص ٤٠٢.

وما استُعمل من مصطلحات في معنى الرّخاوة، **مصطلح اللّينة** في قول أبي العباس:« **ولمّا تكلّم في الشديدة واللّينة جعل الهمزة في حيز الشديدة، والألف في حيز اللّينة**»[2]. واللين يشترك في المعنى اللغوي مع الرخو وهو السهولة والانسياب والطواعية.

وتختلف درجة الرخاوة من حرف إلى آخر حسب سعة المنفذ الذي يجده الحرف لينفلت منه، وهذا ما أشار إليه سيبويه في قوله:« **والهيان فيهنَّ أمثل منه في الصاد والسين والزاي؛ لأنّ رخاوتهنَّ أشدّ من رخاوتهنَّ، لانحراف طرف اللّسان إلى الثّنايا.**»[3].

وامتدّ أثر سيبويه إلى علماء التجويد فتكرّرت الرخاوة عندهم مصطلحاً ومفهوماً حيث عرّفها مكيّ بقوله:« **ومعنى الحرف الرّخْو، أنه حرفٌ ضعف الاعتماد عليه في موضعه عند النطق به فجرى معه الصوت، فهو أضعف من الشّديد**»[4]. والملاحظ في هذا التعريف مصطلح **ضعف الاعتماد** الذي عبّر به سيبويه واعتمده في تعريف المهموس والمجهور والمقصود هنا بضعف الاعتماد أنَّ العضو المصوت لا يلزم موضعه كما في الشديد ممّا يسمح بجريان الصوت.

ج/مصطلح بين الشدّة والرّخاوة:

من مصطلحات سيبويه، فحينما خلص من وصف وتِعدادِ الحروف الشديدة والرخوة، بقيت بعض الحروف لم تصنّف لا مع الشديدة ولا مع الرّخوة، وهي:العين، واللاّم، والنون، والميم، والواو، والألف، والياء.

أطلق سيبويه مصطلح (بين الشدّة والرّخاوة) صراحةً على حرف العين دون الحروف الأخرى، بقوله:«...**وأمّا العين فبين الشدّة والرّخاوة، تصل إلى التّرديد فيها لشبهها بالحاء**»[5].أمّا باقي الحروف فمنحها الألقاب التالية[6]:

١-لقب اللاّم: **المنحرف**.

٢-لقّب الميم والنون **بالشّديد الذي يجري فيه الصوت**.

٣- وصف الرّاء **بالمكرّر**.

٤- الواو والياء حروف **ليّنة**.

٥-الألف حرف **هاوي**.

رأينا مسبقاً أنّ الشديد ما لزم فيه العضو مخرج الصوت، ومنع الصوت أنْ يجريَ فيه، وأنّ الاحتباس الواقع في الشديد هو احتباس كليّ الصوت، أمّا الرّخو ما انزاح فيه العضو عن موضع الصوت سامحاً للصوت بالجريان.فحينما فرغ سيبويه من وصف الشديد، وأعقبه وصف الرّخو، مباشرة استثنى حرف العين وأطلق عليه صفة بين **الشديدة والرخوة**، و الاستثناء في هذا

---

٢ ابن دريد: جمهرة اللغة، ج١، ص٨.ما يلاحظ عند ابن دريد ذكره لحرف السين ضمن الحروف الشديدة، وأعاد ذكره في الحروف الرخوة، والراجح أنّ الخطأ في النقل، ولا يرجع إلى أنَّ ابن دريد فد اختلط عليه الأمر في تصنيف حرف السين، وهذا ما نوّه به محقق هذا الكتاب.

٣ أبو العباس أحمد: الانتصار لسيبويه على المبرد، ص ٢٣٠.

[٣] سيبويه: الكتاب، ج٤، ص ٤٦٢.

[٤] مكّي: الرعاية، ص ١١٨.

[٥] المرجع نفسه، ص ٤٣٥.

[٦] المرجع نفسه، ص ٤٣٥.

السّياق يفيد أنَّ حرف القاف لا يجري فيه الصوت كما في الرّخوة، لأنّ العبارة جاءت على النحو التالي:«...**وذلك إنْ قُلْتَ الطّشْ وانقضْ، وأشباه ذلك أجريت فيه الصوت إنْ شئتَ.وأمّا العيْن فبين الرخوة والشديدة تصل إلى التّرديد فيها لشبهها بالحاء.**»[1]وبالتالي فَقَدَ العيْن أحد شروط الحروف الرخوة وهو السماح للصوت بالجريان.وفي مواضع أخرى من الكتاب قرائن أخرى تنفي صفة الرّخاوة على صوت العين من ذلك قول سيبويه فيما يخص إدغام الحروف المتقاربة في المخرج:«**العين مع الهاء كقولك اقطع هلالاً، البيان أحسن، فإنْ أدغمت لقرب المخرجين حوّلت الهاء حاءً، والعين حاءً، ثمّ أدغمت الحاء في الحاءِ، لأنّ الأقرب في الفم لايدغم في الذّي قبله، فأبدلت مكانها أشبه الحرفين بها، ثم أدغمته فيه، كي لا يكون الإدغام في الذي فوقه، لكن ليكون الإدغام في الذي هو من مخرجه، ولم يدغموها في العين إذْ كانتا من حروف الحلق، لأنها خالفتهما في الهمس والرّخاوة.**»[2].

أمّا الحروف الباقية، وإنْ لمْ يصنّفها سيبويه صراحةً مع العين، وأطلقَ عليهاصفاتٍ خاصةٍ، فيظهر بالعودة إلى شروط الشديد والرّخو، أنها حروفٌ بين الشديدةِ والرّخوة، فاللاّم فقد صفة الشديد بجريان الصوتِ فيه نتيجة انحرافِ اللسان،ليجدَ الصوتُ بذلك منفذاً آخر غيرَ مخرجِ اللاّم، وكذلك الميم والنون والراء، وهذا ما وضّحه الدّاني في تحديدهمن خلال قوله: «**وأمّا اللاّم فتجافى اللّسان بها عن موضعها لانحرافها، فجرى الصوت لا من موضع اللاّم، ولكن من ناحيتيْ مُستَدقِ اللسان فويقَ ذلكَ، وأما الميم والنون فتجافى اللّسان بهما إلى موضع الغنة.**»[3].وسبب تسمية سيبويه هذه الحروف بالشديدة

بقوله: « ومنها حروف شديدة...»[4] أنها توافق الحرف الشديد في لزوم موضعه وتُعاكسه في انحباس الصوت.

أمّا من جاؤوا من بعدِ سيبويه فمنهم من ارتأى ضمّ هذه الحروف تحت مصطلح واحدٍ وهو بين الشديدة والرخوة، نذكر منهم المبرّد بقوله:« **من الحروف التي تعترض بين الرخوة والشديدة هي شديدة في الأصل، وإنّما يجري فيها النفس**»[5]. ثمّ أخذ يفسّر علّة جريان النفس (وأحسبه يقصد جريان الصوت) مُوظّفاً مصطلح الاستعانة بقوله:« **كالعين التي يستعين المتكلم عند اللّفظ بها بصوت الحاء، وكالنون التي تستعين بصوت الخياشيم**»[6]. وهنا نقطة استفهامٍ، هل يصف المبرّد الأصوات مرّةً مفردةً، ومرّة أخرى داخل التركيب؟. لأنّ كلامه هذا يفسّر أنّ العيْنَ كانتْ بين الشدّة والرخاوة نتيجة تأثرها بما يجاورها من أصوات أخرى كالحاء الذي يجري معه الصّوت، فالحاء من الأصوات الرّخوة. أمّا النون تستعين بصوت الخياشيم ، ربّما قصد من ذلك أن الصوت يجد منفذا في مجرى الخياشيم لخروجه دون أن يتجافى العضو المصوّت عن مكانه. والإشكال الآخر كيف تكون حروف المدّ (ا.و.ي) في الأصل شديدةً، والمعلوم أن أنّ مجرى النفس فيها حرٌّ طليقٌ لا يعترض طريقه أيُّ عضوٍ من أعضاء النطق.أمّا الراء فعلّل سبب جريان النفس فيها بهيجة تكرارِها، فهو حرف ترجيع[7].

---

[1] المرجع نفسه، ص ٤٣٥ .

[2] المرجع نفسه، ص ٤٤٩.٤٥٠ .

[3] المرجع السابق، ص ١٠٦ .

[4] سبويه: الكتاب، ج٤، ص ٤٣٦ .

[5] المبرّد: المقتضب، ج١، صص ٣٣١.٣٣٢ .

[6] المرجع نفسه، ص ٣٣٢ .

[7] المرجع نفسه، ص ٣٣٢ .

كذلك تابع ابن جني سيبويه والمبرّدَ في تبني مصطلح بين الشديدة والرخوة، جاعلاً الحروف الثمانية تحت لِوائها بقوله:« **والحروف التي بين الشّديدة والرخوة ثمانية أيضاً وهي: الألف، والعين، والياء، واللّام، والنون، والراء، والميم، والواو**»[1]. جمعها في ثلاثِ عبارات مختلفة تسهيلاً لحفظها: **لَمْ يَرْوِ عَنَّا، لَمْ يَرَوِّعْنَا، لَمْ يَرْعُونَا**[2]. ولم يعْطِ تفسيراً لعدِّ هذه الحروف بين الشّدة والرخاوة.

ونجد ابن السراج في أصوله يتّبعُ نهج سيبويه بجعل العين بين الشديدة والرخاوة مردّدا عبارة سيبويه نفسها، ثمّ ينصرف إلى **وصف اللّام بالمنحرف، والنون والميم بالشديد الذي يجري معه الصوت، والرّاء بالمكرّر، والواو والياء باللّينة، والألف بالهاوي**[3]. وكلُّ هذه الحروف حروف شديدة جرى معها الصوت.

أمّا علماء التجويد، فمنهم من رَكِبَ رَكْبَ سيبويه، ومنْهم من خالفه في الحروف الثمانية.فممّنْ وافقه المكّي دون ذكر مصطلحِ بين الشديدة والرخوة، وذكرُه للحروف الثمانية كان في معرض حديثه عن الرخوة في قوله:« **الحروف الرّخوة وهي: ثلاثة عشر حرفاً، يجمعها قولك:(ثخذ ظغش زحف صه ضس)، وهي عدا الشديدة المذكورة، وعدا هجاء قولك:(لم يَرْوِ عَنَّا)**»[4]. وعرّف القرطبي بين الشديد والرخو في قوله:« **ومعنى بين الشديد والرّخو، أنْ يكون الحرف شديداً يجري الصوت فيه، ويمتدّ به، وإنّما يكون ذلك لاستطالة الحرف أو تجافيه، أو لشبهه بغيره، كالعين التي هي شبيهة بالحاء، كاللّام التي استطال موضعها فجرى الصوت فيه لا من موضع الحرف، ولكن من ناحيتيْ مستدقّ اللّسان فويْقَ ذلك، وكالنون للغنة التي فيها، وكالرّاء لانحراف موضعِها، والتّكرار الذي فيها، ولو لمْ تُكرّر لمْ يجرِ الصوت فيها، والميم فيها أيضاً غنّةٌ، والإخفاء باستطالة حروف المدّ واللين، والواو والياء والألف.**»[5].والملاحظ في هذا القول أن الصفات التي أطلقها سيبويه على هذه الحروف، اتّخذ منا القرطبي أسباباً وعِلَلا لعدم ضمها للشديد. كما أنّ هذه الحروف جريان الصوت فيها لا يكون من مخرج الصوت وإنها من منافذ أخرى، ولعل هذا هو سبب تسميتها بالشديد الذي يجري معه الصوت.

ومن علماء التجويد الذينَ خالفوا سيبويه في عدد هذه الحروف، الدانيُ إذْ أقصى حروف المدّ من هذا التصنيف بقوله:« **وماعدا الشّديدة على نوعين: شديدٌ يجري معه الصوت ورخوٌ.أمّا الشديد الذي يجري فيه الصوت فخمسة أحرفٍ: يجمعها قولك:[لَمْ نَرْعَ]العين والنون واللّام والرّاء والميم**»[6] معلّلاً سبب جريان الصوت فيها بتَجَافِي اللّسان[7]، وإنْ صحَّ هذا التفسير مع بعض الحروف، فهو لا يصحُّ مع العيْن لأنّ اللّسان لا دخل له في نطق هذا الحرف، فكيف يتجافى؟. أمّا عن حروف المدّ فإقصاؤه لها فقد جانب الصّواب، لأنَّ سمةَ هذه الحروف خروج الهواء حراً طليقاً دون أن يعترضه عارض من أعضاء النّطقِ.

---

١ ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج١، ص ٦١.

٢ المرجع نفسه، ص٦١.

٣ ابن السراج: الأصول، ج٣، صص ٤٠٢.٤٠٣.

٤ المكّي: الرعاية، صص ١١٨.١١٩.

٥ القرطبي: الموضّح، ص ٨٩.٩٠.

٦ الداني: التحديد، ص ١٠٦.

٧ المرجع نفسه، ص ١٠٦

ونلمح عند المرعشي مصطلح **التوسط بين الشدّة والرخاوة، ومصطلح البينية** في قوله:« **ومنها الشدة والرخاوة والتوسط بينها، وأمّا التوسط بين الشدّة والرّخاوة، فهو عدم كمال احتباس الصوت، وعدم كمال جريانه، وحروفه يجمعها [لن عمرا]، وتسمّى الحروف البينية**»[1].والظاهر أنّ صياغة تعريف الحروف البينية عنده اعتمد على عدم تحقق شرط الانحباس الكلّي كما في الشديد، وعدم تحق شرط جريان الصوت كما في الرخو،أمّا عدّة الحروف البينية عنده خمسة أحرف (ل.ن.ع.م.ر) على مذهب الدانيّ في تحديده

خلاصة القول في الحروف البينية، أنّ أساس الخلاف فيها في عدد الحروف لا اعتبارات التصنيف المعتمدة، فما قدّمه سيبويه ألقى بضلاله وتردّد عند أغلبهم، ولم يخلُ أيّ تعريفٍ من تعريفاتهم سواء في الشديدة أو الرخوة أو البينية من المعايير التي أقرها وحدّدها.

خاتمة القول:

ـتراثنا العربيُّ غني نفيسٌ نفاسةَ أصحابه الذين كانوا على دراية كبيرة بأهمية المصطلح، ودوره في نقل المعارف وتناقلها، يظهر ذلك في حرصهم على توضيح كنه كلِّ مصطلحٍ وتبْيانِ مفهومه، فسيبويه ومن خلال المصطلحات المدروسة في هذا البحث (الجهر والهمس والشدة والرخاوة) اعتمد التعريف المنطقي حتى يبيّن الخصائص الجوهرية لكل مفهومٍ ليتميز بها عن المفاهيم المشابهة.فإذا ما أخذنا الجهر والشدة فالفرق بينهما وبين تعريفهما مصطلحٌ واحد؛ فالمجهور ما منع النفس أنْ يجريَ معه، أماّ الشديدُ ما منع الصوتَ أنْ يجريَ معه، وهذا إنْ دلّ على شيءٍ فإنّما يدلُّ على المعرفة الكبيرة لسيبويه بالدقائق الصوتية والفرق بين الصوت ونَفَسِهِ. ومخافة الالتباس بين المفهومين عمدَ العلامة الجليل إلى خصائصٍ واعتباراتٍ أخرى لتوضيح الجهر وهو قوة الاعتماد أثناء النطق به، وفي الشديد وضّح أنَّ العضو المصوت يلزم مُخرجَ الحرفِ.

وربّما دقة سيبويه في تعريف المصطلحات الصوتية تفسّر لنا تداولها من لدُنِّ اللغويين وعلماء التجويد دون زيادات تذكر.

أثر مصطلحات الخليل وسيبويه واضحٌ جليٌّ، إذْ يكون الاتفاق عليها بين العلماء القدامى بالإجماع، وما ورد عندهم؛ إمّا جاء مفسّراً أو شارحاً لكلام سيبويه وآرائه الصوتية.

مثّل علم التجويد أرضيةً خصبةً للدراسات الصوتية، وكان لعلمائه إضافة واضحة في المفاهيم الصوتية من ذلك معالجة صفتا الجهر والهمس على ضوء خفائها ووضوحها في السمع.

وأخير فإن أصالة الدرس الصوتي العربي من أصالة أهله، وتلك أثارهم دلّتْ عليهم فما علينا إلاّ أن ننظر إلى تلك الآثار.

لائحة المصادر والمراجع:

١/-إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، مكتبة نهضة مصر،(د.ت)،

٢/-ابن الجزري: التمهيد في علم التجويد، تح: غانم قدوري الحمد، ط١ ، مؤسسة الرسالة،٢٠٠١

٣/-ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج٢ ، تح: حسن الهنداوي، ط٢ ، دار القلم، دمشق.

---

[1] المرعشي: جهد المقل، ص ١٤٤.

٤/-ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج١ ، المكتبة العلمية، مصر.

٥/-ابن دريد: الجمهرة، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، ج١ ، القاهرة، مصر، ١٩٩٤

٦/-لخليل: العين، الخليل: معجم العين، تح: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، (د.ت).

٧/-الداني: التحديد، تح: غانم قدوري الحمد، ط١ ، دار عمار، عمان، ٢٠٠٠

٨/-الرضي الأسترابادي: شرح شافية ابن حاجب، تح:نور الحسن وآخرون، ج٣، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان

٩/-سبويه: الكتاب، ج٤ ، تح عبد السلام هارون، ط٢، القاهرة، مصر.

١٠/-ابن السراج: الأصول، تح: عبد الحسين الفتلي، ج٣، دار الرسالة، (د.ت).

١١/-أبو السعيد السيرافي: ماذكره الكوفيون من الإدغام، تح:صبيح التميميّ، ط١ ، دار البيان العربي،جدة، ١٩٨٥

١٢/-عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، ط٢، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٨

١٣/-أبو العلاء الهمذاني: في معرفة التجويد، تح: غانم قدوري الحمد، ط٢ ، دار عمار، ٢٠٠٠

١٤/-غانم قدوري الحمد: الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، دار عمار للنشر والتوزيع، ط٢: ٢٠٠٧

١٥/-ابن فارس: مقاييس اللغة، تح عببد السلام هارون، ج٤ ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٩

١٦/-القرطبي: الموضح، تح: غانم قدوري الحمد، ط١ ، دار عمار، عمان.

١٧/-المبرد: المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، ج١ ، القاهرة، ١٩٩٤.

١٨/-المرعشي:جهد المقل، تح: سالم قدوري الحمد، ط٢، دار عمار، عمان، ٢٠٠٨

١٩/-مكي: الرعاية،تح: أحمد حسن فرحات، دار عمار، عمان، ط٣، ١٩٩٣

٢٠/-ابن منظور: لسان العرب

جمالية العتبات النّصية في رواية " عمارة يعقوبيان " لـ:علاء الأسواني

أ. منصور بويش، أستاذ مشارك بجامعة الجزائر٢ أبو القاسم سعد الله . الجزائر

الملخص:

عرف النقد الأدبي المعاصر ظهور مجموعة من النظريات لمقاربة النصوص الإبداعية، فمنها ما اهتم ببنية النص ومنها ما خاض في دلالاته، ومنها ما حاول تقصي علاقاته بالسياقات المختلفة (اجتماعيا، إيديولجيا..)، ولعلّ أكثر نظرية حاولت قراءة النص في سعي للجمع بين كل هذه الاتجاهات، هي نظرية المُناص (العتبات) عند جيرار جينيت Gérard Genette، والتي حاول من خلالها وضع النص الإبداعي أمام نصه الموازي المتمثل في عتباته، حيث قسّمه – أي النص الموازي – إلى نص محيط ونص فوقي. وهذا كله للإحاطة بالنص الأدبي، من حيث ماهيته وتكوّنه، ومن ثم وصوله إلى القارئ. اعتمادا على بعض العناصر المحيطة به.حيث تسهم قراءة العتبات في الكشف عن جماليات النص الموازي ودلالاته الكامنة، وهذا ما سعينا لتكريسه في قراءتنا لعتبات رواية "عمارة يعقوبيان " لعلاء الأسواني.

الكلمات المفاتيح:

العتبات – النص – السرد - الرواية – الجماليات - النقد

مدخل:

تعتبر العتبات النّصية Para Texte من أهم قضايا النقد المعاصر، لما تقدّمه من إضاءة للنص، وكشف لأغواره، حيث أصبحت تشكل حقلا معرفيا مستقلا له مصطلحاته الخاصة.[1] ويقصد بالعتبات النّصية تلك المرفقات المحيطة بالنّص، والّتي يحتاجها أيّ باحث لسبر أغوار النّص، قصد استنطاقها وتأويلها، وهيّ عناصر موجّهة بدرجة أساسية إلى قارئ النّص ومتلقّيه، لتضعه على المسار الصّحيح للقراءة.[2] ويندرج لاهتمام بالعتبات ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة وأهميّة في فهم خصوصيّة النّص، وتحديد جوانب أساسية من مقاصده الدلالية.[3] حيث إنّ الكشف عن الفضاءات الرّمزية والدلالية المتفاعلة في النّص ينطلق من العتبات (أو كما يسمها جيرار جينيت بالمُناص أو النّص الموازي Para texte) الّتي تُعدّ بوّابة أيّ عمل أدبيّ، يدخل منها القارئ إلى النّص بفكرة مسبقة تمكّنه من فهم الفكرة الّتي أعلن عنها المؤلف، بداية من العنوان الرئيس " فيقوم القارئ بربط العلاقات بين العنوان والنّص المعلن عنه، ومن هنا يبدأ التواطؤ بين القارئ والمؤلّف عن طريق

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، بيروت – الجزائر، ط١، ٢٠١٠، ص ٢٢٣

[2] خليل شكري هياس: فاعلية العتبات النّصية في قراءة النص السيري، السيرة الأدبية للربيعي أنموذجا، مؤلف جماعي بعنوان " أسرار الكتابة الإبداعية ن عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد"، إعداد وتقديم ومشاركة محمد صابر عبيد، دار صامد للنشر، صفاقس، تونس، ط١، فيفري ٢٠٠٨، ص٩٩

[3] حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٦٤

التقديمات والهوامش والاعترافات النصيّة ".[1] وقد لقيت هذه النّظرية اهتماما ورواجا وانتشارا ، وذلك كونها تفيد في فهم خصوصية النّص ودلالاته، بغية تسليط الضوء على طبيعة العلاقة الّتي يقيمها مع المجتمع المتداول له بما في ذلك قارئه.

وفي تعريفه للعتبات يقول الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette (المزداد سنة ١٩٣٠م): " كل ما يجعل من النص كتابا، يقترح نفسه على قرّائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار، ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا العتبة أو البهو الّذي يسمح لكلّ منّا دخوله أو الرجوع منه.." [2] و يقول :" هو بمثابة السياج الّذي يحيط بالكتاب، من العنوان وشبه العنوان والعنوان الفرعي والمقدمة والملحق والتنبيه والتمهيد والحاشية والهوامش في أسفل الصفحة وفي آخر الكتاب والتصدير والرسوم والإعلان عن إصدار جديد والرباط وجلادة الكتاب، وغير ذلك من المؤشرات[3] الّتي يمكن أن يصطلح عليها بالميثاق الإجناسي ".[4] وخصّص جينيت في كتابه (عتبات Seuils) المنشور سنة ١٩٨٧ لهذه الأنواع أحد عشر فصلا، وهذا التخصيص راجع لاهتمامه بالعتبات، فأدرج ضمنها كل ما يوازي النص الأدبي ويتعلق به، ذلك أنّ لكل نص إبداعي نصا موازيا، وقد قسّم جينيت النص الموازي (العتبات) إلى :

أ- نص محيط Péri texte : هو ما يقع حول النّص في فضاء النص ذاته وداخل سياجه، مثل: العنوان والمقدمة والعناوين الفرعية الداخلية.. وكل ما يتعلق بمظهر النص، مثل صورة الغلاف، كلمة الناشر الموجودة على ظهر الغلاف الرابع أو حتى مقطع من النص (الجملتان البدئية والختمية). وهي تحيل القارئ على مرجعيات متباينة وإيديولوجيات مختلفة، وتحدّد له مجال انتماء النص الّذي بين يديه، حتى قبل قراءة متنه.

ب- نص فوقي Epi Texte : يقع أيضا حول النص، لكنه أبعد عنه من الأول، لأنه يقع خارج هيكل النص وفضائه، ويضم كل الخطابات الّتي تقع خارج النّص، والتي لها علاقة مباشرة به، وهي ذات بعدين إعلامي وأكاديمي، تتمثل في شكل حوارات ولقاءات صحفية، دراسات ورسائل أكاديمية.. وغيرها.

إنّ العتبات نتاج اجتماع كل من النص المحيط والنص الفوقي معا، فدراسة النص المحيط تتعلق بالنص الفوقي، لأنّ هذا الأخير هو مؤشر حاسم في التأويل الدلالي للنص المحيط، فلا يستقيم أحدهما بمعزل عن الآخر ولا يكتمل في غيابه. لتتضح جميع عتبات النّص: العنوان والملاحظات والتقديمات، والمسودات (الّتي تفيد إلى الدراسة التكوينية للعمل النهائي).

---

[١] وداد أبو شنب، المتعاليات النصية عند إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس – نموذجا – رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة تيزي وزو، ١٩٩٨، ص ١٤٧

[٢] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٥، صادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٣ ، مارس ١٩٩٧ص ١٠٣

[٣] وتقابل تلك المؤشرات المصطلحات الفرنسية التالية، كما هي في كتابه

Gérard Genette, Seuils, édition de seuil, 1er publication, paris, 1987, p9

(Titre, sous titre, intertitre, préfaces, avertissement, avant propos, notes-marginales, infrapaginales, terminales, épigraphe, illustration, prière d'insérer, bande jaquette

[٤] أحمد السماوي، التطريس في القصص "إبراهيم درغوثي نموذجا"، دار التسفير، تونس، ٢٠٠٢، ص ٤٦

جمالية العتبات النصية في الرواية:

إنّ القارئ يتعامل مع النصوص الروائية وفق تقنية الإثارة المقصودة والمصحوبة بالإعجاب والاستغراب، فينتج عن ذلك إقبال على النّص أو نفور منه، وتنطلق تفاعلاتها من اللقاء البصري الأول بين القارئ والرواية، فتنشأ تلك العلاقة الحوارية التي تبدأ بالمُناص (العتبات)، الذي يعتبره السيميائيون عتبة أو واجهة خارجية تجسّد الأبعاد البنائية والدلالية والجمالية للنص الروائي.[1] فقراءة أيّ نصّ سردي عموما وروائي على وجه الخصوص تستوجب الانطلاق من رصد مجموعة من العناصر المهيمنة والخاضعة في آن واحد لتأطير تلك القراءة، والتي تعتبرها خاصية مميزة رغم اختلاف مفاهيم القراءة نفسها. باختلاف نظريات ومناهج التحليل من جهة، وتعدّد آلياتها ومتطلباتها من جهة أخرى. والبحث في خصائص كل نص مقروء يمكّن من تأسيس بعض القوانين، التي تعتبر بمثابة المرتكزات النظرية التي تضبط كل الخصائص المميزة للنصوص وطرائق صوغها ومن ثم وظيفتها.[2] ذلك أنّ النّص لا يخضع في عملية القراءة بالضرورة لكل ما تقدّمه نظريات ومناهج التحليل كنوع من التمرّد الإبداعي، هذا التمرّد يكون وفق سلطة الخصوصية والتميّز، وهو الذي يُكسب النص جمالية أكثر. في ضوء هذا المبدأ سنكتفي بتحليل العتبات التي تضمنتها رواية "عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني.[3] باعتبار أنّ هناك عتبات أخرى حضرت في النظرية وغابت عن الرواية، مثل العناوين الفرعية، عناوين الفصول، المؤشر الجنسي (الّذي لم يوجد على الغلاف الخارجي، وإنما كتب في أول صفحة بعد الغلاف تحت جنس " رواية ")..

١ - العنوان:

يشكّل العنوان عنصرا أساسيا في النّصوص، خاصة النثرية منها، إذ يعد المفتاح الإجرائي الأوّل الذي يمكن من خلاله ولوج عالم النّص وكشف أسراره، وازدادت أهميته مع النظريات الشكلانية والبنيوية والسيميائية، باعتباره نصا صغيرا له وظائف شكلية وجمالية ودلالية، تعد مدخلا لنص كبير، فالعنوان للنص كالرأس للجسد.[4] والعنوان عند السيميائيين سؤال إشكالي ينتظر حلا، والنّص يتولّى مهمة الإجابة عن هذا السؤال، وهذا بإحالة القارئ على مرجعية النّص المركبة من دلائل وقرائن تدل على طبيعته القراءة التي تناسبه ونوعها،[5] فهو نداء المؤلف إلى القارئ، إذ يترك أثرا في نفس المتلقي، فيجذبه إليه، ولا يتحقق ذلك إلا إذا توفّرت في العنوان شروط معينة، هي:

- أن يكون مختصرا للمتن.
- أن يكون مؤثرا، وأن يثير أفق انتظار المتلقي.
- أن لا يتجاوز حدود الجملة. وإن لزم ذلك وضع عنوان تفسيري للعنوان الكبير الشامل، فهو فرعي يحمل دلالات معينة، فهو يشرح ويبسط ويوضح " فكلما استدللت بشيء تظهره على غيره، فهو عنوان." [6] فالعنوان بهذا الشكل يلعب دور المنبّه الذي يثير استجابة القارئ، ليستفز بداخله رغبة في قراءة النّص.

---

[1] مبروك كواري: المناصية والتأويل، مجلة بحوث سيميائية، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، العددان ٣ و ٤ ، ديسمبر ٢٠٠٧، ص٣٢١

[2] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ٩٩٦، ص ١٣

[3] علاء الأسواني من مواليد ٢٦ ماي ١٩٥٧ بمصر، وهو طبيب أسنان وروائي لامع حققت روايته " عمارة يعقوبيان " نجاحا كبيرا، وترجمت إلى عدة لغات، وله أيضا مجموعتان قصصيتان " الّذي اقترب ورأى " و" جمعة منتظري الزعيم "

[4] خليل شكري هياس: فاعلية العتبات النّصية في قراءة النص السيري، السيرة الأدبية للربيعي أنموذجا، ص ١٠٠

[5] مبروك كواري: المناصية والتأويل، مجلة بحوث سيميائية، ص ٣٢٣

[6] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال – دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ١٧

إنّ المتأمل في عنوان رواية علاء الأسواني وفي محتواها السردي يستشف تلك الصلة الوطيدة بين عنوان هذا النص وبين أحد المكونات السردية الأساسية فيه وفي سائر النصوص الروائية؛ ألا وهو المكان Le Lieu " عمارة يعقوبيان" الذي دارت فيه معظم أحداث الرواية، وتمحورت حوله حياة الشخصيات، بل وكان سببا من أسباب صراعها، فقد حملت الرواية اسم ذلك المكان، هذا ما يجعل المكان في حد ذاته يتطوّر إلى ما يعرف في الدراسات السردية (خاصة السيميائية منها) بالفضاء L'espace، فإذا كان المكان مرتبطا بالرقعة الجغرافية المجسّدة، والتي ترتبط بها أحداث معيّنة، فإنّ الفضاء يتجاوز هذا المفهوم إلى ما هو أعم، فيشمل المساحة الورقية المستغلة في الكتابة، ويشمل كل النص بما في ذلك العنوان.

يعكس عنوان الرواية " عمارة يعقوبيان " محتواها المتمثل في القضية المطروحة أي الفساد الّذي عرفه المجتمع المصري، والّذي احتضنته تلك العمارة، الفساد بكل أشكاله ومظاهره؛ الجنس، التطرف، زواج المتعة.. لقد كان هذا العنوان بوّابة القارئ إلى ما سيجري، كان عينه على جميع الشخصيات.

جاء هذا العنوان في بنائه المعجمي محددا في كلمتين (وحدتين لغويتين) اجتمعتا لتؤديا دلالة واحدة " عمارة " أي مبنى به بيوت متعددة ومختلفة، مكان متنوع الأطراف والسكان مقر لعدة عقليات وعقائد.. و" يعقوبيان " رجل، اسم، تاريخ، تشييد، ذكرى، أثر.. وتطابقهما يعطينا دلالة جديدة كدلالة " مبنى التاريخ" وكل الدلالات ستحيلنا في النهاية على عنوان واحد " عمارة يعقوبيان "، فهكذا سميت الرواية، ولم تقبل اسما آخر. وقد كُتب هذا العنوان بحجم كبير في وسط الغلاف بلون أبيض. وفوقه اسم الكاتب بحجم أصغر بلون أسود يتداخل مع لون الغلاف البنفسجي، قد لا تراه العين من بعيد بسبب هذا التداخل، كأنّ الكاتب - أو الناشر - تعمّد أن يكون التركيز هنا على العنوان كي يلفت انتباه القارئ.

٢ـ الصورة :



تعرّف الصورة بأنها كل تقليد تمثيلي مجسّد؛ أي إدراك مباشر للعالم الخارجي في مظهره المضيء.[1] فالقارئ عند رؤيته للصورة تتداعى في مخيلته جملة من التساؤلات تصبّ كلها في حالة الغموض والإبهام والفوضى في حصر دلالة العلامة المفعمة بالمعاني.[2] فوضع الصورة على غلاف الرواية يزيد من شهية القارئ لمعرفة محتواها، خاصة إذا كانت (زيادة على العنوان) مبهمة وغامضة، ذلك أنّ صورة واحدة في غلاف رواية ما تحتمل أكثر من معنى وبالتالي أكثر من تأويل.

جاءت صورة الغلاف في رواية علاء الأسواني مطابقة للعنوان " عمارة يعقوبيان"، إنّها صورة لواجهة العمارة وضعت في الوسط وعليها العنوان، تحيل هذه الصورة على نظرة من أسفل إلى أعلى، تلك النظرة الشاهقة الّتي يعيشها الناظر إلى العمارة، والتي تحرك لديه إيحاءات كثيرة، هي في شموخها وهدوئها وسكونها، ضمر الثبات، بينما باطنها واقع يغلي بالأحداث المختلفة.

كأن الصورة ملتقطة للعمارة في عتمة الليل، وحقا أنّها كانت تعيش الليل، ليل الفساد، ليل النفاق،

---

[1] حميد سلاسي: ما هي الصورة، موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات، المغرب، ع٥، ١٩٩٦

[2] مبروك كواري: المناصية والتأويل، ص ٣٢٧

والرذيلة. ليلا طال زمنه " خمسون سنة "من عمر العمارة (حسب أحداث الرواية والعودة إلى تاريخها)، وما زاد عتمتها – أي العمارة في الصورة - هو اللون البنفسجي الغامق الّذي يشبه سواد ظلمة ذلك الليل.

٣- كلمة الناشر (الغلاف الرابع):

نقصد هنا الغلاف الخلفي للرواية، ويضم كلمة الناشر حيث يتم تثبيت جهة النشر على لوحة الغلاف، بشكل لا يخلو من القصدية أو من بعض الدلالات، قد تكون تجارية إذا كانت جهة النشر من مؤسسات الطباعة المشهورة، في الإخراج والتصميم.. وقد تكون ذات دلالة إعلامية لصالح الناشر، إذا كان مؤلف الكتاب معروفا في عالم التأليف والكتابة.[1] وإذا ضّيقنا الدائرة لنحصرها في مجال الخطاب الروائي العربي، فإنّ كلمة الناشر ترتبط في معظم الحالات بتقديم الرواية، وتقريب عالمها السردي ومضمونها الحكائي من القارئ. بينما يختلف الأمر إذا تأملنا ما جاء في الغلاف الرابع لرواية علاء الأسواني، ما يحيلنا على القول إنّ ما يُكتب على ظهر الكتاب (أو الرواية) لا يخضع بالضرورة لمعايير ثابتة.

تضمّن الغلاف الرابع لرواية "عمارة يعقوبيان" كلمة شكر وجهها ناشر الرواية إلى مؤلفها، مشيدا بهذا المنجَز الإبداعي والجهد الروائي العظيم. لما قدّمه من موضوعية في التحليل وجرأة في الطرح وواقعية في التصوير، كون أنّ الرواية سلّطت الضوء على المجتمع المصري في العقود الخمسة الأخيرة، وفضحت الفساد، إذ لم تترك ظاهرة اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو أخلاقية.. إلا وعالجتها. وهذا يعكس لنا تلقي الرواية الذي كان قويا (حسب رأي الناشر)، فقد استطاع طبيب الأسنان "علاء الأسواني" أن يقدّم لنا حصيلة التطور السياسي والنقلة الاجتماعية الّتي مسّت المجتمع في تلك الفترة.

٤)الإهداء:

هو عتبة حاملة بداخلها لإشارات ذات دلالة توضيحية.[2] ويعتبر تقليدا ثقافيا عريقا لأهمية وظائفه وتعالقاته النصّية،[3] فهو عرفان من الكاتب لأناس آخرين، والإهداء بهذا الشكل نوعان: خاص موجه لأناس مقربين منه، وعام يتوجه به إلى شخصيات معنوية كالمؤسسات والمنظمات، والرموز كالحرية، الحب، السلام..[4] ويلاحظ من خلال إهداء رواية "عمارة يعقوبيان " الذي جاء فيه " إلى ملاكي الحارس.. إيمان تيمور" أنه جاء وفق النوع الأول، أي الإهداء الخاص.

لعلّ هذه الخصوصية في الإهداء مردّها إلى أنّ الأسواني عمد إلى إهداء هذه الرواية إلى زوجته "إيمان" لأنّها تمثل النقاء والصفاء في حياته، عكس الّذي طرحه في الرواية؛ الفساد والرذيلة. أو لأنّ عائلة تيمور من أعرق العائلات الّتي حافظت على الشخصية المصرية المفقودة في الرواية.

---

١ ينظر خليل شكري هياس: فاعلية العتبات النّصية في قراءة النص السيري، ص ١٠٧

٢ حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العرب ية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٦٤

٣ عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، ص ٢٦

٤ عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)ن تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨، ص٩٣

٤) الجملة البدئية والجملة الختمية

أ) الجملة البدئية:

هي الجملة الّتي يبدأ بها النص، وللجملة البدئية وظيفة؛ كأن تضع القارئ في جو النّص، أي تجعله مستعدا لعملية التلقي، فهي تقوم بإيقاظ المِخيال، وتهيئته لاستقبال النص، وفق نظام معيّن. وقد تكون جملة أو فقرة أو صفحة كاملة، وهي تحمل المعنى العام الّذي تدور حوله القصة. وهي "تؤثر على سير أحداث القصة، فيما بعد"[1]. وتسمى أيضا الاستهلال أو الفاتحة وهي " تضم مجموعة من التيمات التي تكشف عن قصد المؤلف ونواياه ومراميه الإيديولوجية، التي تمثل إشارات وموجهات أساسية تقود القارئ إلى فهم أشمل وأدق للنص، وجعله يمسك بالخيوط الأساسية للعمل المعروض".[2] وهي تأخذ طابعا عاما، وقد تكون مثلا عربيا قديما، أو آية قرآنية، أو بيتا شعريا، أو مقولة فلسفية.. أو جملة من الرواية بحد ذاتها، وفي الحالة الأخيرة يصعب نوعا ما تحديدها وحصرها.

والملاحظ أنّ أول مقطع في رواية " عمارة يعقوبيان " يتوّفر على بعض الخصائص السابقة ويستوفي بعض الشروط الوظيفية، ما يخوّله للقيام بدور هذه الجملة، من خلال ما جاء في مطلع النص: " المسافة بين ممر بهلر حيث يسكن زكي بِك الدسوقي ومكتبه في عمارة يعقوبيان لا تتعدى مائة متر لكنه يقطعها كل صباح في ساعة، إذ يكون عليه أن يحيي أصدقاءه في الشارع: أصحاب محلات الملابس والأحذية والعاملين فيها من الجنسين، الجرسونات والعاملين في السينما ورواد محل البن البرازيلي، حتى البوابين وماسحي الأحذية والمتسولين وعساكر المرور يعرفهم زكي بك بالاسم ويتبادل معهم التحيات والأخبار".[3] تمثل هذه الفقرة مدخلا يولج من خلاله القارئ قدميه إلى عالم هذه الروايةن ويعرف جزءا من عمومياتها.

ب) الجملة الختمية:

هي الجملة الخاتمة للسّرد، وهي ختام ذهني لمحتوى القصة، فهي تغلق مجرى الأحداث، وربما لا تضع نهاية كلية لها، فاتحة المجال لأحداث جديدة، أي لا يعني بأنّ السّرد انتهى، بل هو مستمر في ذهن القارئ. فتتجلى بذلك في مظهرين:

- مظهر ينهي السّرد بشكل نهائي، بانتهاء الصراع

- مظهر غير منته، أي ينفتح على أحداث جديدة، تكون موضوع لرواية جديدة.

وإذا تأملنا نهاية " عمارة يعقوبيان " نجد أنّ المظهر الأول يتجسّد بشكل واضح في ختام الرواية، إذ انتهت الأحداث، وهي تتضح في : " كان الجميع سعداء وبعد أن فرغت الفرقة الموسيقية من الزفة وتم افتتاح البوفيه، حاولت كريستين أن تحافظ على الطابع الأوروبي للاحتفال فعزفت على البيانو أغنية الحياة بلون الورد لأديث بياف ورددت بصوتها العذب الكلمات:

عندما يأخذني بين ذراعيه ويهمس لي.. أرى الحياة بلون الورد

يقول لي كلمات حب.. كلمات كل يوم.. لكنها تصنع في قلبي شيئا.

---

[1] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار آفاق، الجزائر، ط١، ١٩٩٩، ص ١٢٢

[2] خليل شكري هياس: فاعلية العتبات النّصية في قراءة النص السيري، ص ١١٤

[3] علاء الأسواني: عمارة يعقوبيان، مكتبة مدبولي. مصر، ط١ يناير ٢٠٠٦،، ص ٩

رقص العروسان وحدهما واضطربت بثينة قليلا وكادت تتعثر في الرقصة لكن العريس أرشدها للخطوة الصحيحة وانتهز الفرصة ليضمها إليه ولم تفت الحركة على الحاضرين فأطلقوا التعليقات الضاحكة".[1]

٥) السارد والمسرود له:

يستقطب المحكي Réci [2] عنصرين أساسيين، بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عنه، هذان العنصران هما القائم بالحكي (السارد أو الراوي) ومتلقيه (المسرود له أو المروي له)، وتتم العلاقة بينهما حول ما يُروى (القصة).[3] والرؤية السردية Vision Narrative حسب تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov (أو ما يسمى بالتبئير Focalisation عند جيرار جينيت) تتعلق بالطريقة الّتي يدرك بها الراوي (السارد) القصة.[4] ثم ينقلها وفق هذه الرؤية إلى المسرود له. فقد يكون من المستحيل في أي عمل سردي غياب السارد متخفيا متواريا، متحفظ الظهور، خجول الطلعة، إذ بمجرد أن يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم (أنا) يصبح ممثلا مستحضرا بوضوح، في حين نجده في كثير من الأعمال مستحيل الظهور عندما يلجأ إلى شخصية مركزية مزودة بطاقة روحية وذهنية غنية.[5] أمّا المسرود له (المروي له) فهو في تعريفه البسيط شخص ما يخاطبه السارد،[6] وتكون القصة موجهة له. وفي كل الحالات تبقى ثنائية السارد والمسرود له عتبة ضرورية يجب إدراكها قبل سبر اغوار النص.

إنّ المتمعن في متن رواية " عمارة يعقوبيان " يستشف أنّ السارد هو ذلك الصوت الّذي سرد لنا الأحداث دون أن يشارك فيها، وقدّم لنا شخصيات القصة وأبطالها دون أن يكون أحدها، إذ كان كلما ظهرت في السّرد شخصية جديدة كشف لنا عنها. واصفا شكلها، متعمّقا في تفحص ثناياها، متوغلا في مكبوتاتها. حيث كان السارد في هذه الرواية خارجيا، لأنّه تموقع خارج الأحداث. ولم يشارك فيها، بل كانت له مهمة ثابتة هي سرد الأحداث ووصف الشخصيات وتوجيهها، وكانت تربطه علاقة سلطوية بالشخصيات، فكان يتحكم فيها ويعرف مكبوتاتها، بل ويقدّر مصائره ا ويتنبأ بما سيحدث لها.

يصعب تحديد عنصر المسرود له في رواية علاء الأسواني، باعتبار أنّها لم تحتو مسرودا له داخليا وُجّهت نحوه القصة، فيصبح بذلك كل قارئ لها مسرودا له خارجيا، وحسبنا في هذا أنّ رواية مثل " عمارة يعقوبيان " قد راجت بين القراء المصريين والعرب، وأثارت ضجة نقدية وإعلامية. لما احتوته من تفاصيل وما عكسته من جرأة في الطرح. علاء الأسواني، ذلك الطبيب الّذي بحث عن سوسة المجتمع، لقد ضربت روايته في كل الأماكن. فتلقاها القارئ إما رافضا وإما متقبِّلا، فأما المتقبلون فيرون أنّها رواية

---

[1] المصدر السابق، ص ٣٤٧ – ٣٤٨

[2] يستعمل مصطلح المحكي كمعادل ترجمي قابل به بعض نقادنا العرب مثل سعيد يقطين المصطلح الأجنبي Récit، وعرّف على أنّه مجموعة من الأحداث والوقائع المتسلسلة والمتتابعة وفق نظام زمني وبعد منطقي. حيث يرون انّ هذا المصطلح يشمل كل الأنواع السردية (الأسطورة، الحكاية، الخرفية، القصة، الروائي...)، وقد يتجاوزها إلى كل ما هو إرسالي يحمل في طياته قصة كاللوحة الزيتية والنقوش.. والأنساق البصرية كالفيلم والسينما والمسرح... ومصطلح المحكي يستوعب كل ذلك، ومن الدارسين من يستعمل أيضا مصطلح المسرود لمقابلة مصطلح Récit

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن – السرد – التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط١، ١٩٧٠ص ٢٨٣

[4] تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦، ص٨١

[5] ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ٢٠٠٥، ص ٣١٢

[6] ينظر جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه، ضمن كتاب نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة وتقديم محمد جواد حس ن الموسوي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٥١

جادة تهدف إلى الكشف عن مواضع الفساد في المجتمع. وأما الرافضون فقالوا إنّها تجاوزت الخط الأحمر من أعراف دينية، وحدود أخلاقية، بل وحتى سياسية. فكثرت المقالات الصحفية حول هذا العمل ومنها ما كتبه جمال الغيطاني وأشرف أبو اليزيد وغيرهما. ولعل خير دليل على ضجة هذه الرواية هو تحويلها إلى مسلسل ثم فيلم سينمائي لقيا نفس النجاح وأكثر.

خاتمة

إنّ نظرية العتبات (المُناص) الّتي اقترحها جيرار جينيت، هي نموذج شامل لقراءة النص الروائي، فهي تبحث عن دلالة النص في محاولة ربطه بنّصه الموازي. وتتجاوز ذلك إلى سياقه النفسي الخاص بصاحبه، كما أنّها تدرس التركيبين الداخلي (من خلال مجموعة مكونات الإهداء والجملتين البدئية والختمية) والخارجي (العنوان، الصورة، كلمة الناشر)، ما يؤهل هذه النظرية لتصبح متكاملة متوازنة في سعيها لمقاربة النص. وعليه يمكن القول إنّ هذا المستوى من المتعاليات النّصية يمثل بؤرة البحث عند جيرار جينيت، بل ويمثل مرحلة النضج في التفكير النقدي لديه - دون الإجحاف في حق جهوده النقدية الأخرى- لقد وفق في طرحه لهذا الموضوع، إذ كان سبّاقا إليه، ليصبح الفضل راجعا له في تحديد العتبات النصية أو كما اصطلح عليه بالمناص.

كشف لنا تسليط هذه نظرية على الرواية العربية عموما، وعلى "عمارة يعقوبيان" بالتحديد، احتمال توافر النص الروائي العربي على كل العتبات، وحتمية توافره على أهمها. كما اتضحت أهميتها في توجيه عملية القراءة، كون العتبات بمثابة حالة تهيئة للذهن قبل ولوج العالم الداخلي للنص وملامسة متنه ومعايشته، يمكن تسميتها بما قبل القراءة. كما يلاحظ أنّ عتبات النص الروائي تتتابع وتتآلف لتنسجم في النهاية وتحقق جمالية وشعرية، فالعين تقع على العنوان لتستثار حاسة النظر وتذهب إلى الصورة واسم المؤلف.. وهكذا، فتكون العتبات كالمتتالية المستفزة لحواس المتلقي وفضوله وحب الاكتشاف الكائن بالفطرة في نفسه، ومن ثم تحريك شغف القراءة لديه.

مصادر البحث ومراجعه:

- أحمد السماوي: التطريس في القصص "إبراهيم درغوثي نموذجا"، دار التسفير، تونس،٢٠٠٢

- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار آفاق، الجزائر، ط١٩٩٩،١.

- تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١٩٩٦،١ .

- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، مجلة صادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد٣ ، المجلد٢٥ مارس١٩٩٧

- جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه، ضمن كتاب نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة وتقديم محمد جواد حس ن الموسوي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة١٩٩٩،.

- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- حميد سلاسي: ما هي الصورة، مجلة علامات، المغرب، ع١٩٩٦،٥.

- خليل شكري هياس: فاعلية العتبات النّصية في قراءة النص السيري، السيرة الأدبية للربيعي أنموذجا، مؤلف جماعي بعنوان " أسرار الكتابة الإبداعية ن عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد"، إعداد وتقديم ومشاركة محمد صابر عبيد، دار صامد للنشر، صفاقس، تونس، ط١ ، فيفري٢٠٠٩.

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن – السرد – التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط١، ١٩٧٠.

- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)ن تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١ ، ٢٠٠٨.

- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٦.

- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ٢٠٠٥.

- علاء الأسواني: عمارة يعقوبيان، مكتبة مدبولي. مصر، ط١ يناير٢٠٠٦.

- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، بيروت – الجزائر، ط١، ٢٠١٠.

- مبروك كواري: المناصية والتأويل، بحوث سيميائية، مجلة سنوية تصدر عن مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، الجزائر، العددان٣ و٤ ، ديسمبر٢٠٠٧.

- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال – دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

- وداد أبو شنب: المتعاليات النصية عند إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس – نموذجا – رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة تيزي وزو، ١٩٩٨.

- Gérard Genette, Seuils, édition de seuil, 1ere publication, paris, 1987.

صعوبات التعلم –المفهوم والمصطلح – مرحلة التعليم المتوسط أنموذجا

أ.شاكر عبد القادر . جامعة مستغانم . الجزائر

الملخص :

إن التعلم هو الركيزة الأساسية لأي أمة من الأمم في تقدمها ورقيها وبقيمة التعلم تقاس الأمم ونظرا للاهتمام الكبير الذي تحظى به عملية التعلم كونها الوسيلة التي يرتقي بها الفكر الإنساني إلى أفاق تربوية واقتصادية رفيعة ،وباعتبار التعلم مفهوما رئيسا من مفاهيم علم النفس التربوي حيث أصبح يحظى باهتمام كبير من طرف المنشغلين في ميدان التربية والتعليم على مر الأزمان والعصور، ومن المعروف لدى التربويين أن صعوبات التعلم تسبب إحباطا وقلقا للتلميذ المتأخر وللأسرة ، وما يترتب عنه من فقدان في الطاقة البشرية فيعطل هذا الأمر مسار التنمية والتطور في المجتمع كله .

على الرغم من المجهودات التي يبذلها المسئولون والمهتمون بتطوير التعلم والتعليم لمواكبة عصر التفجر التكنولوجي وما ظهر معه من اضطرابات نفسية وبخاصة لدى المتعلمين من اجل تذليل مختلف الصعوبات والمعوقات التي تعترض هذه العملية ، إلا أنه مازالت هناك مشكلات لم تجد طريقها إلى الحل النهائي حيث باتت تأرق المربيين والإباء والمتعلمين.

يعتبر مجال صعوبات التعلم من المجالات الحديثة نسبيا في ميدان التربية الخاصة حيث أن جل الدراسات تهتم بالإعاقات الجسمية والبصرية والسمعية وغيرها ، وهنا تجدر الإشارة أن هناك معوقات أخرى كالمعوقات النفسية والاجتماعية تعترض المتعلم في التحصيل .

سأتناول في هذه الورقة معرفة مدلول هذا المصطلح-صعوبات التعلم- تعريفه ، أنواعه ، وأسبابه .

الكلمات الدلالية : صعوبات التعلم – أنواع صعوبات التعلم – أسباب صعوبات التعلم.

مقدمة :

إن ظاهرة ضعف التحصيل اللّغوي مسألة شائكة ومعقدة باتت تؤرق الكثيرين والمنشغلين في التربية وهذا في كل المستويات التعليمية، فمنهم من يرى وجود هذه المعوقات ترجع إلى التلميذ (المتلقي) ومنهم من يرجعها إلى المعلم في حد ذاته، والذي يتهم بالتقصير وعدم الاهتمام بميولات التلاميذ ورغباتهم، ومنهم من يرجعها إلى تبلور شخصية الطفل (التلميذ) من خلال الأسرة التي يعيش فيها، فالأسرة هي الجماعة الأولى التي تستقبل الطفل بعدما يرى النور ، ثم يندمج في المدرسة ، ومنهم من يرجع هذه الصعوبات إلى البرامج التعليمية المعتمدة وطرق التدريس ويصفها بالعقيمة والتي أهملت الجوانب النفسية للتلميذ ، وهذا ما سنتطرق إليه في هذا البحث .

١- مفهوم صعوبات التعلم:

يعتبر التعلم العنصر الأساسي الذي تقوم عليه العملية التعليمية، وله من التأثير الكبير على الحياة المستقبلية للتلميذ المتعلم باعتباره يمثل حصيلة المعرفة التي يصبح عليها المتعلم بعد إنهاء برنامج دراسي في فترة زمنية معينة، فإن عملية التحصيل هذه

تتحكم فيها إلى درجة كبيرة ما يكتسبه التلميذ من معارف ومهارات في الفصل ومن التلاميذ ما تعترضه معوقات وصعوبات، فما هي هذه الصعوبات وما هي أسبابها؟

يعتبر مجال صعوبات التعلم من المجالات الحديثة نسبيًا في ميدان التربية الخاصة حيث أن جل الدراسات تهتم بالإعاقات الحسية والبصرية والسمعية وغيرها، ولقد ظهر مصطلح صعوبات التعلم لأول مرة عام١٩٦٣ حيث قدمه صامويل كيرك -SMUEL KIRK- (أحد الرواد في حقل التربية الخاصة) أثناء حديثه أمام أعضاء أحد المجالس الوطنية الذي يضم مجموعة من أولياء الأمور المهتمين بالمشاكل التعليمة للأطفال بالولايات المتحدة الأمريكية(١٩٩)، وفي هذا السياق أورد كيرك «أن هناك أطفالا غير قادرين على اكتساب المهارات اللغوية ولكنهم ليسوا صما deaf، وبعضهم لا يستطيع الإدراك عند طريق حاسة البصر ولكنهم ليسوا مكفوفين blind، وبعضهم لا يستطيع التعلم عند طريق أساليب التدريس العادية Methods of mstruction, or denary، ولكنهم ليسوا متخلفين عقليًا Mortally retarded، هذه المجموع من الأطفال هم الذين لديهم صعوبات التعلم»[1].

ومن ذلك التاريخ أصبح هؤلاء الأطفال الذين لديهم صعوبات ومعوقات في الاكتساب محط اهتمام المختصين في ميدان التربية وعلم النفس.

ولمعرفة مدلول هذا المصطلح .**صعوبات التعلم**.قام الباحثون بتوضيح الترجمة الدقيقة، وهذا من خلال التركيز على ترجمة المصطلح وظروف ظهوره وتعريفاته الشائعة على الشكل التالي:

٢- ترجمة المصطلح: ترجم المصطلح الانجليزي learning disabilities في اللغة العربية إلى صعوبات التعلم بدلا من إعاقات التعلم، ونظرًا لاعتقاد المهتمين في حقل التربية أن هذه الترجمة غير دقيقة ولا تعكس مدلول المصطلح، حيث أن صعوبات التعلم يقابلها learning difficlting بينما إعاقات التعلم يقابلها disabilities learning، وأن هذه الترجمة هي أكثر دقة للمصطلح، بدلا من صعوبات التعلم ومن ما وجد فيها كثير من المعاجم اللغوية بالإضافة إلى ذلك استخدام المصطلح disabilities للإشارة إلى الإعاقة وليس الصعوبة في الكثير من النصوص الإنجليزية ومنها القانون الفيدرالي الأمريكي العام.[2]

وذكر هالا هان وكهوفمان (Hollahan et Kauffman 2000) أن الفترة الممتدة ما بين ١٩٣٠- إلى غاية١٩٦٠م- شهدت استخدام عدة مصطلحات لوصف مشاكل الأطفال ذوو الاكتساب الدراسي المنخفض، مثل الخلل البسيط في وظائف المخ واضطرابات اللغة، والإعاقة العصبية، وحالات الإدراك واضطرابات القراءة.

«لما كانت هذه المصطلحات تحمل دلالات مختلفة وتتسم بالغموض وعدم الوضوح، فإن هذا المجال .إعاقات التعلم.لم يعد من مجالات التربية الخاصة في تلك الفترة مما أدى إلى معاناة المهتمين من أولياء الأمور والمختصين والمعلمين من عدم السماح لهؤلاء التلاميذ من حضور أقسام التربية الخاصة، وذلك لعدم وجود إعاقات ظاهرة لديهم فالتلميذ الذي لديه إعاقة في التعلم يبدوا طبيعيا في كل شيء، غير أن إعاقة التعلم لديه تحد كثيرا من تقدمه في مجال الدراسة»[3]، ومن هنا بدأت معالم المصطلح تتضح على أنها خفية وغير ظاهرة للعيان كغيرها من الإعاقات الحسية والجسمية.

---

[1] – زيد بن محمد البتال، المؤتمر الدولي لصعوبات التعلم المنعقدة في مدينة الرياض ، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٦ ، ص:٠٢.

[2] – ينظر: زيد بن محمد البتال، المؤتمر الدولي لصعوبات التعلم المنعقدة في مدينة الرياض ، المرجع نفسه، ص:٠٢.

[3] – زيد بن محمد البتال، المؤتمر الدولي لصعوبات التعلم المنعقدة في مدينة الرياض ، مرجع سابق ،ص: ٣.

اقترح صامويل كيرك مصطلح إعاقات التعلم في أوائل الستينات في نيويورك كمصطلح توفيقي عام يمثل حلاً وسطًا يجمع بين مدلولات مجموعة التصنيفات التي يكتنفها الغموض والتي كانت مستخدمة في ذلك الوقت لوصف الأطفال ذوي الذكاء العادي مقارنة بأقرانهم ومع ذلك لديهم مشاكل في التعلم، وعلى ضوء ما تقدم «اتفق أولياء الأمور والمختصون في نيويورك على مصطلح إعاقات التعلم والذي يشمل على مضامين تعليمية ودلالات تربوية»[1].

- تعريف المصطلح: (إعاقات التعلم) :

هناك تعار يف متداخلة ومتباينة لإعاقات التعلم ومنها تعريف حامد زهران ّ بأنه مشكلة تربوية اجتماعية نفسية ، وهي انخفاض نسبة التحصيل دون المستوى العادي المتوسط[2]. وهو حالة ينتج عنها تدني مستمر في التحصيل الدراسي للتلميذ عن زملائه في الصف الدراسي ويعبر عنها بمصطلح (إعاقة التعلم) أحيانًا ، ويقصد بها اضطراب يؤثر في قدرة الشخص عن تفسير ما يراه وما يسمعه.

وتكمن صعوبة التعلم في انتشارها لدى مجموعة كبيرة من التلاميذ الذين يمتلكون مستوى عادي وقد يكون مرتفعا ، إلا أن معدل تحصيلهم أقل بكثير من زملائهم.

«ومن مظاهر خطورة هذه المشكلة أيضا تأثيراتها السلبية العميقة على الجوانب الانفعالية والدافعة من شخصية الطفل، والتي تلعب دورًا هامًا في أدائه الدراسي، حيث يتزايد شعور الطفل بالإحباط والتوتر والقلق وعدم الثقة بالنفس، نظرًا لعجزه عن مسايرة زملائه في الدراسة وفشله في تحسين معدل تحصيله الدراسي كما يتدنى تقديره الذاتي ويكون تقديرًا سالبا عن مفهوم الذات، وبمرور الوقت تضعف **إرادته** ودافعتيه للتعلم ويزداد اعتماده على غيره، وقد لا يبالي بواجباته المدرسية وينخفض مستوى رغبته في العمل والتنافس والإنجاز وينتهي به المطاف إلى الرسوب والتسرب»[3].

فمشكل صعوبات التعلم جعلت من المختصين في حقل التربية والتعليم، إجراء البحوث والدراسات سواء من الجانب النظري أو التطبيقي لمواجهة وعلاج هذه المشكلة، وتوجيه التلاميذ بالطرق والأساليب المناسبة للتغلب على صعوباتهم ومسايرة زملائهم.

رغم التعاريف التي تمت صياغتها لوصف التلاميذ الذين يعانون من اضطرابات التعلم والذين لديهم إعاقات تعلم، يبقى تعريف الاتحاد الأمريكي واللجنة الوطنية المشترك بنيويورك لإعاقات التعلم، بمثابة تعريف شامل ومن أشهر هذه التعاريف، حيث يعرفونه على أنها «على أن إعاقات التعلم المحددة عبارة عن اضطراب أو خلل في واحدة أو أكثر من العمليات النفسية الأساسية المتعلقة باستخدام اللغة أو فهمها، سواء كان ذلك شفاهة أم كتابة، بحيث يتجسد هذا الاضطراب في نقص القدرة على الإصغاء أو التفكير أو التحدث أو القراءة أو التهجئة أو إجراء العمليات الرياضية، وتنطوي أوجه الاضطراب المذكورة أعلاه على حالات مثل قصور الإدراك الحسي ،وإصابة الدماغ والخلل البسيط في وظائف المخ وعسرة القراءة وعدم القدرة على تطوير مهارات التعبير بالكلام، ولا يشتمل هذا المصطلح على صعوبات التعلم التي تعود في أصله إلى الإعاقات البصرية أو السمعية أو الحركية»[4]. ويعرفها أحد المختصين في هذا المجال «أن إعاقات التعلم مصطلح عام يشير إلى مجموعة غير متجانسة من

١- المرجع نفسه ، ص: ٣.

٢- محمود يوسف الشيخ ،مشكلات تربوية معاصرة ،دار الفكر العربي،ط١،القاهرة مصر،٢٠٠٧، ص: ٧١

٣- محمد النوبي محمد علي، صعوبات التعلم بين المهارات والاضطرابات ، ط١ ، ٢٠١١ ، الأردن ، ص: ٢٢/٢١ .

٤- زيد بن محمد التبال، المؤتمر الدولي لصعوبات التعلم، مرجع سابق، ص: ٣

الاضطرابات التي تبدو من خلال الإعاقات الحادة في اكتساب واستخدام مهارات الإصغاء والتحدث والقراءة والكتابة والعمليات الرياضية الاستنتاجية، هذه الاضطرابات تكون داخل الفرد وتعزي إلى خلل في الجهاز العصبي المركزي»[1].

فإعاقات التعلم تشمل كل طفل يعاني اضطراباً في أساس العمليات العقلية أو النفسية كالانتباه والإدراك، والتذكر وحل المشكلات، ويظهر صداه في عدم قدرة الطفل. التلميذ. على تعلم بعض الأنشطة سواء في المدرسة أو خارجها.

إن الدراسات الخاصة بمجال معوقات التعلم ينبغي أن تدور في نطاق الاهتمامات المباشرة لكل من علماء التربية وعلماء علم النفس والمعلمين والآباء على حد سواء وعلى الرغم من وجود دراسات وجهود مبذولة في مجال التشخيص والعلاج لذوي صعوبات التعلم إلا أن هناك ندرة في الدراسات العربية الخاصة بهذه الفئة والمتمثلة في التلاميذ الذين لديهم معوقات في تحصيلهم الدراسي.

-أنواع صعوبات التعلم:

- صعوبات التعلم النمائية:

التلاميذ الذين يظهرون تباعدا واضحا بين أدائهم العقلي المتوقع منهم وأدائهم الفعلي وبخاصة في الاختبارات التحصيلية في مادة من المواد أو أكثر بالمقارنة مع أقرانهم وزملائهم في نفس العمر الزمني والمستوى العقلي والمستوى الدراسي، ويستثنى من هؤلاء الأطفال

ذوو الإعاقات الحسية سواء كانت بصرية أو حركية أو سمعية، فصعوبات التعلم تتضمن :[2]

- صعوبات الانتباه.
- صعوبات الإدراك.
- صعوبات تكوين المفهوم.
- صعوبات حل المشكلة.
- صعوبات التذكر.

فهذه الاضطرابات التي تعيق التلميذ في تحصيله واكتساب المهارات في القسم وعدم مسايرة أقرانه تسبب له عدة عوائق نفسية ويزداد لديه الخوف والقلق من المادة الدراسية.

- صعوبات التعلم الأكاديمية:

هي وثيقة الارتباط بالصعوبات النمائية والناتجة عنها وترتبط بالموضوعات الدراسية التي تجرى في الأقسام والمتمثلة في المواد الدراسية ، كأنشطة اللغة العربية بخاصة كالقراءة التحدث، الكتابة، وأكثرها شيوعا مايلي:[3]

- عسر القراءة " الدس لكسيا": صعوبة تتعلق بالقراءة حيث يواجه التلميذ صعوبات محددة في القراءة.
- عسر الحساب " الدسكلكوليا" : عدم استيعاب العمليات الحسابية .

---

[1] – المرجع نفسه، ص: ٤ .

[2] – محمد النوبي محمد علي ، صعوبات التعلم بين المهارات والاضطرابات ، مرجع سابق ، ص: ٦٢.

[3] – المرجع نفسه ،ص: ٦٣.

- عسر الكتابة : "الدسجرافيا" عدم القدرة في كتابة الجمل والفقرات بطريقة صحيحة ومنسجمة.
- اضطرابات نقص الانتباه: هذه الاضطرابات تعيق التلميذ عن التخطيط والتنظيم.

هذه المعوقات التي تواجه التلاميذ سواء نمائية كانت أو أكاديمية تحتاج إلى تشخيص مبكر من أجل علاجها سواء من طرف الأولياء أو المعلمين أو المختصين في مجال التربية.

يعد التعليم في مرحلة التعليم المتوسط- مرحلة- حاسمة في حياة الطفل إذ تنمو كفاءته الجسمية والنفسية وتتبلور لديه عمليات التفكير ،كالتحليل والتركيب والمقارنة ويكتسب مهارات التعبير المختلفة،وينمو لديه الحس الأخلاقي والاجتماعي وعليه تعد . هذه المرحلة . مرحلة حاسمة في حياته التعليمية، ويتجلى مدى تحقيق الأهداف التعليمية من خلال أداء التلميذ ومدى تفاعله في العملية التعليمية.

ومن خلال هذا نجد بعض المتعلمين ينفرون من هذه التعليمات ويواجهون عوائق في التعلم سواء في واحدة من الأنشطة الدراسية أو أكثر.

فما هي هذه المعوقات؟ وهل هي نتاج عوامل ذاتية ترتبط بالتلميذ ونفسيته وعدم قدرته على التفاعل مع ما يقدمه المعلم أو عوامل أخرى تسهم في نفوره من التعلم ؟

أم هو نتاج عملية شائكة ومعقدة باعتبار التعلم وعوائقه ظاهرة تربوية إنسانية معقدة لا يمكن حصرها على جميع نواحيها وجوانبها؟

فهذه العوائق منوطة بعدة عوامل وأسباب تتبادل التأثير فيما بينها من أسباب نفسية وأسرية وتربوية واجتماعية.

- الأسباب النفسية:

من الأسباب الكامنة وراء وجود معوقات التعلم وقلة التحصيل التي تعترض التلميذ انخفاض نسبة الذكاء، ويعد من العوامل المعجلة لظهور التأخر الدراسي كما يقول أحمد الزعبي « يتميز الأطفال المتأخرون دراسيا بقلة الاتزان الانفعالي حيث نجد عندهم سرعة الانفعال أو العاطفة المضطربة أو المتبلدة، كما يعاني الأطفال المتأخرون دراسيا من الشعور بالقلق والخوف والشعور بالنقص والخجل والغيرة والميل إلى العدوان نحو زملائهم أو نحو مدرسيهم أو المدرسة بصفة عامة، كما يشعرون بضعف الثقة بالنفس ومن الاستغراق في أحلام اليقظة وشرود في الذهن وعدم القدرة على التركيز لفترة طويلة »[1] وهي عوامل مسببة للفشل الدراسي لقوله «كما تتميز اتجاهاتهم نحو ذواتهم، نحو المدرسة ونحو المجتمع بالسلبية وذلك بسبب شعورهم بالفشل والإحباط وعدم التقبل من المدرسة ومن المنزل، مما يعكس على عدم تقبلهم لذواتهم للآخرين وهذا من شأنه أن يؤثر في انجازهم الدراسي ويقلل من دافعتهم نحو المدرسة»[2].

ومن هنا وجب على الأولياء بأن سبب هذه الإعاقات وانحرافات وإعراض أولادهم عن الدراسة هي أمراض نفسية تتكون داخل نفوسهم، رغم عدم تقبل هذه الفكرة عند كثير من الأولياء « فكل العلماء والمختصين متفقون بأن الأهداف التعليمية لا تقتصر على تزويد الطالب وتدريبه على أداء المهارات،وتطبيق بعض المعارف التي تخاطب عقولهم فقط، بل لابد أن تهتم المنظومة التربوية بتحقيق الأهداف النفسية البسيكولوجية »[3] فالاهتمام بهذه الناحية تعالج في التلاميذ تلك المعوقات النفسية التي يؤتون بها من أسرهم إلى قاعات التدريس وقد تكونت فيهم حتى قبل ولوجهم إلى المدرسة، وإذا علم الأستاذ

---

[1]- أحمد محمد الزعبي، المشكلات النفسية والسلوكية والدراسية ، دار الفكر، ط١ ، ٢٠٠٨ دمشق، سوريا، ص:٢٢١ .

[2]- أحمد محمد الزعبي، المشكلات النفسية والسلوكية والدراسية مرجع سابق ،ص:٢٢٢.

[3]- سليمان محمد مو سلمال ،أسرار التعليم والتعلم، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر، ٢٠١٣ ، ص:١٨.

بنفسية التلميذ وكيف يعيشون خارج محيط المدرسة، فإنه يعرف وسيجد الطريقة السهلة للدخول إلى نفسية التلميذ والطريقة التي يوصل بها المعارف « وعلى كل معلم أن يعلم جيدا بأن الذاكرة ترتبط ارتباطا وثيقا بحياة النفس، وحالتها التي تنشأ عليها في مختلف مراحل العمر وهي مرتبطة بتغييرها من حالة إلى أخرى، فإذا لاحظ المعلم ضعف التلقي والإجابة عند تلميذ من التلاميذ، فعليه أن يبحث أولا في الناحية العاطفية للتلميذ وحالته النفسية، لأنه ربما يملك مخا قويا وحسما سويا ولكن أثرت فيهما الحالة النفسية فلأصبح لا يقدر على استعمالها بطريقة جيدة»[1].

بناء نفسية الطالب تتطلب كفاءة عالية من طرف المعلم أو الأستاذ في أدا ء عملية التعلم لكي يذلل الصعوبات النفسية التي تعترضه.

- **عدم الانتباه**: يشكل اضطراب الانتباه انتشارا واسعا حيث « تشير الإحصائيات إلى أن ١٠% من أطفال العالم يعانون من اضطراب في الانتباه»[2] ومن بين العوامل التي تؤدي تشتت الانتباه العوامل الاجتماعية و العوامل النفسية والعوامل الجسمانية .

فالأطفال الذين لديهم تشتت في الانتباه يجدون صعوبات في التعلم نظرا لإحساسهم بالنقص والقلق وانشغال الفكر في أمور أخرى سواء كانت عائلية أو اجتماعية أو انفعالية.

-**الخوف:** يعتبر الخوف من صعوبات التعلم خاصة التلميذ في مرحلة المتوسط بصفته مراهقا وقد تغير نفسيا وجسميا « فالمراهق يخاف من الإخفاق أو الفشل في الامتحانات أو من عدم تحقيق ما يطمح إليه من أمال ويخاف المراهق أيضا من السخرية التي قد يتعرض إليها من المدرسين أو الزملاء ،كما يخاف من المشاركة في نشاطات مدرسية مثل إلقاء كلمة بمناسبة ما أو إلقاء قصيدة، أو المشاركة في مسرحية، كما يخاف من عدم القدرة في بذل الجهد الكافي لمواصلة الدراسة على الوجه المطلوب»[3]، للخوف مساوئ كبيرة على نفسية التلميذ لاكتساب التحصيل وتكون لديه سلبية تجاه دافعية التعلم.

- **القلق:** هناك عدة عوامل انفعالية تعرقل التلاميذ، فالطفل المنطوي القلق يجد صعوبة في مجابهة المواقف والمشكلات الجديدة «وقد يرجع قلق الأطفال إلى تعرضهم لأنواع من الصراعات الأسرية أو صراعات نفسية بداخلهم»[4].

ومهما يكن من شيء فإن مثل هذا الطفل قد يجد المدرسة بيئة تهدده وخاصة إذا اتخذ المعلم موقف المعاقب المتسلط، ولم يقم بدوره كموجه للتلميذ معين له على التغلب على المعوقات والصعوبات الدراسية وقد يجد بعض التلاميذ في دروس أنشطة اللغة العربية مثلا مصدرا للقلق، وقد يتشبث انتباههم وتمنعهم من متابعة ما عليهم من توجيهات، فيزداد تأخرهم ويزداد قلقهم ويبقى يدور في حلقة مفرغة، وذلك بسبب شدة إلحاح الدوافع الجديدة التي ظهرت لديهم في مرحلة المراهقة لمساعدتهم في هذه المرحلة «لابد من تنمية ميوله واهتماماته واستغلال مواهبه عن طريق النشاطات الفنية والأدبية، مما يساعده على التوافق السليم والتغلب على كثير من مشكلاته، والقلق قد يكون سببا في تأخر المراهق دراسيا، حيث أن المراهق القلق يكون غير متزن انفعاليًا وغير قادر على التركيز في الموضوعات الدراسية فترة طويلة ونتيجة لذلك يضطرب عمله المدرسي، وهذا ما يجعل الحاجة ماسة لمساعدته في حل مشاكله الشخصية. كما يلجأ المراهق القلق إلى الانعزال بسبب تكرار

---

[1] – المرجع نفسه ،ص:١٩.

[2] – عبد المنعم الميلادي، مشاكل الطفل النفسية والاجتماعية، مؤسسة شباب الجامعية الإسكندرية، مصر، ٢٠١٤، ص:٥٩.

[3] – أمحمد محمد الزغبي ، المشكلات النفسية والسلوكية والدراسية، مرجع سابق، ص:٧٤ .

[4] – ياسر نصر، التأخر الدراسي، المشكلة والحل، إبداع للإعلام والنشر، ط١، القاهرة، مصر، سنة ٢٠١٠، ص:٦٧.

فشله في المواقف الاجتماعية»[1]، التلميذ في هذه المرحلة يكون قلقا وفق المتغيرات الجسمية التي طرأت عليه، فعلى المعلم معرفة ميولات ورغبات طلبته حتى يتمكن من تقديم نشاطاته في أحسن الظروف.

- **الشخصية العاجزة:** وتتمثل في أولئك التلاميذ الذين يتسمون بنمط دائم بالفشل والعجز المزمن عن أدائهم لواجباتهم الدراسية، والاندماج الصفي مع أقرانهم «وحياتهم عبارة عن سلسلة من المشكلات التي لا يستطيعون حلها بكفاية، وهم ليسوا ضعاف عقول ولا يعانون من نقائص جسمية، كل ما في الأمر أنهم لا يستطيعون الارتفاع إلى مستوى قدراتهم التي تمتلكونها فعلا، وتتسم سلوكهم بالأحكام الضعيفة وعدم القدرة على التكيف ويفتقر نمط حياتهم للتبصر والتخطيط والمثابرة»[2]، وإذا لم يدعم هؤلاء التلاميذ ويوجهون يصبحون عالة على زملائهم، وهذا لعدم تمكنهم من التحصيل والتكيف الدراسي.

- **الدافع:** واضح جدًا أن عدم وجود الدافع باعتباره قوة نفسية فسيولوجية تنبع من النفس وتحركها مثيرات داخلية، فتؤدي إلى وجود رغبة ملحة في القيام بنشاط معين والاستمرار فيه حتى تتحقق هذه الرغبة ويتم إشباع هذا الدافع بما يخفف من حدة التوترات ومعوقات التعلم التي تعترضه لتعلم أنشطة صفية أو غير صفية «فمن المعلوم أن النجاح في المدارس لا يتوقف فقط على القدرة، وإنما يتوقف أيضا على الدافع والرغبة،والميل فقد يكون التلميذ ذكيا ولكنه لا ينجح بتفوق لعدم توافر الدافع الكافي للاستذكار، وقد ينجح طالب آخر بتفوق لاهتمامه الشديد لاستذكار دروسه بانتظام مع قلة ذكائه نسبيًا عن غيره من الطلبة»[3]. حتى يتمكن التلميذ من تجاوز هذه العقبات على المعلم أن يهئ الظروف المناسبة التي تثير نفسية التلميذ وتدفعه إلى الاستذكار .

ومن أفضل المواقف التعليمية هو الذي يحدث فيه ربط بين الأهداف وبين دوافع المتعلم ومن أسس التعلم أن يتعرف المعلم على حاجات تلاميذه وميولهم و أمالهم «بحيث يستطيع أن يوفر لهم في المواقف التعليمية خبرات تقوم على دوافعهم الحالية وتتيح لهم تحقيق أهدافهم على أنه ينبغي أن يدرك حاجات التلاميذ وميولهم ودوافعهم وتتغير بتغير أعمارهم وتختلف باختلاف بيئاتهم، ويجب أن لا يقتصر عمله على تحقيق أهداف التلاميذ الحالية وإشباع حاجاتهم وميولهم الحاضرة، بل يجب عليه أن يعمل على تطوير حاجاتهم وإنماء ميولهم وتوسيع مجال أمالهم»[4]، على معلم التلاميذ في مرحلة المتوسط مراعاة الفروق الفردية للتلاميذ ومراعاة جوانبهم النفسية حتى لا تتكون لديهم إعاقات تعلمية. يعتبر الدافع من العوامل التي تسهم في عملية التعلم بل في نجاح العملية التعلمية وعلى المعلم مراعاة مايلي:

-إثارة انتباه التلاميذ بمعارف وخبرات مفيدة .

-تزويد التلاميذ بالمعارف المتجددة التي تثير لديهم البحث والفضول عن الجديد .

- تشجيعهم على النجاح بصفة مستمرة .

- تركيز انتباه التلاميذ بالمشاكل التي قد يواجهونها في حياتهم.

- **النجاح والفشل وعلاقتهما بالتعلم:** النجاح يتوقف على إحساس المتعلم برضاه عن نفسه، وتحقيق النجاح بالنسبة للتلميذ قد لا يشبع المعلم ويرضيه وهناك أسباب تؤدي إلى إخفاق المتعلم في تحقيق هدف والوصول إلى نتائج جيدة ومنها:[5]

---

[1] – أمحمد محمد الزغبي، المشكلات النفسية والسلوكية والدراسية، مرجع سابق ، ص: ٩٠.

[2] – نبيلة عباس الشورجي ، المشكلات النفسية للأطفال، دار النهضة العربية، ط١، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢، ص:٥٥.

[3] – المرجع نفسه ، ص:٦٧.

[4] – رشدي لبيب وآخرون، الأسس العامة للتدريس، –مرجع سابق – ص: ١١.

[5] – ينظر ، رشدي لبيب وآخرون، الأسس العامة للتدريس ،مرجع سابق، ص:٢٣.

- إذا لم يرتبط الهدف بدوافع المتعلم الداخلية،قد يؤدي إلى عدم اهتمامه بالوصول إلى النشاط الذي يصبو إليه، ومن هنا تأتي أهمية مراعاة دوافع التلاميذ وأمالهم عند التوصل إلى أهداف العملية التعلمية.
- إذا كان الهدف بعيدًا جدًا بالنسبة للمتعلم فقد يتطلب زمنا طويلا من التلميذ فييأس من الوصول إليه.
- أن يستلزم تحقيق الهدف قيام المتعلم بأنواع من النشاط لا يلائم مستواه من النضج وبهذا يتكرر إخفاقه.

أما عن تأثير نجاح المتعلم أو إخفاقه في عملية التعلم، فكلنا يعلم أن من أهم الحاجات السيكولوجية لدى الفرد –التلميذ- الحاجة إلى النجاح والتقدير، وأن عدم إشباع هاتين الحاجتين يؤدي إلى نتائج سيئة.

- **الثواب والعقاب وأثرهما على التعلم:** فالمتعلم قد يقوم بنشاطا ما طمعا في ثواب أو خوفا من عقاب «يجب أن ندرك أن أفضل المواقف التعلمية هي التي تتيح فرصة للتلميذ لكي يتعلم عن طريق العمل والخبرة نتيجة لوجود دوافع داخلية قوية دون الالتجاء إلى العقاب فالمواقف التي تستلزم العقاب كضرورة حتمية هي في الغالب مواقف غير طبيعية»[1].ويحبذ أن تكون البواعث الايجابية تهدف إلى تحقيق أهداف تتصل بحاجات التلميذ ودافعتيه ، بدلا من الاعتماد عليها كمحفزات للتعلم.

ولندرك أيضا أن المثيرات الخارجية الإيجابية «كالثواب مثلا أفضل وأضمن في نتائجها من المثيرات السلبية كالعقاب، ويستحسن أن يكون البواعث الإيجابية متعلقة بتحقيق أغراض أو أهداف تتصل بدوافع الشخص المتعلم بدلا من الاقتصار عليها كمثير للتعلم»[2]، قد يثير العقاب أحيانا إلى تثبيت السلوك غير مرغوب فيه عندما يلؤن الموقف غير واضح أو صعب بالنسبة للمتعلم.

- الأسباب الأسرية:

تعتبر الأسرة إحدى المؤسسات الاجتماعية التي تزود الجيل الجديد بالتربية والتعليم واكتساب المعارف والمهارات، التي هي السبيل الوحيد لنهوض المجتمعات المعاصرة ورقيها وتنميتها.

ومن هنا أصبح دور الأسرة يسهم بشكل مباشر في زرع المبادئ والقيم في أطفالهم لكي يكونوا قادرين على المشاركة الفعالة في بناء المجتمع وتطويره في كافة المجالات .

" فالعائلة هي التي تربي الأبناء وتمدهم بقواعد التنشئة الاجتماعية الصحيحة وتحافظ عليهم من الأخطار والتحديات والمنزلقات التي قد يتعرضون لها ،وتهيئ البيئة الصالحة و الأجواء المناسبة التي تساعدهم على النمو والتكيف والاستقرار، فضلاً عن أهميتها في تدريب الأبناء على الأدوار الاجتماعية الوظيفية التي يشغلونها في المجتمع وأخيراً تؤدي العائلة دورها المهم في حث الأبناء على الدراسة والاجتهاد والتحصيل العلمي وإرشادهم إلى المهن والأعمال التي يتخصصون فيها مستقبلاً"[3].

فالتلميذ في مرحلة التعليم المتوسط تكون شخصيته غير مكتملة وغير ناضجة ومن هنا تظهر أهم الواجبات والمسؤوليات التي تضطلع عليها كل من المدرسة والأسرة من أجل أن يكون التلميذ في وضع ايجابي تمكنه من المشاركة وتذلل له الصعوبات "فالطالب في هذه المرحلة يكون شديد التأثير بمتغيرات الوسط الاجتماعي والتربوي الذي يعيش فيه ويتفاعل معه ،ذلك أن

---

[1]– المرجع نفسه ، ص: ٢٦.

[2]– المرجع نفسه، ص:٢٧.

[3]. إحسان محمد الحسن ، علم الاجتماع التربوي، دار وائل للنشر، ط١، ٢٠٠٥ ، الأردن، ص:١٤١

شخصيته تكون غير ناضجة ولا مكتملة وميوله للدراسة والتحصيل العلمي ليست مستقرة ،ورغباته ومصالحه واتجاهاته غير محددة ولا معروفة ،فإذا تعرض الطالب إلى منبهات بيئية وتربوية ايجابية داخل البيت والمدرسة فإن نصيبه في النجاح والتفوق يكون كبيراً،أما إذا تعرض الطالب إلى منبهات سلبية متأتية من العائلة أو المدرسة أو كليهما فإن نصيبه في النجاح يكون ضعيفاً[1]، فهذه الصفات الفردية للتلاميذ لا تظهر إلا في بيئاتهم الاجتماعية، فالبيئة الاجتماعية بمكوناتها العلمية والثقافية لها تأثير كبير على التوجه العام للتلاميذ وتدفعهم إلى التعلم .

إن عدم اهتمام الأبوين بالدراسة والتحصيل ومساعدة أبنائهم في التعلم نتيجة للمواقف السلبية التي يحملونها عن الدراسة والتعلم، أو سوء ظروفهم الاقتصادية والاجتماعية كالفقر والحرمان وطبيعة المهن التي يزاولونها، تجعلهم غير مهتمين بدراسة أبنائهم ولا يهتمون بنجاحهم أو فشلهم.

وهناك علاقة مباشرة ومتداخلة بين فشل التلاميذ في تحصيلهم الدراسي وبين تطلعات الأسرة ومستوى ثقافتها وحجمها وبعض المشاكل الأسرية ،كالطلاق ومعاملة الأبناء للأولياء وتؤثر ثقافة الأسرة على تحصيل أبنائهم نبرزها فيما يلي:

- يؤثر المستوى التعليمي للوالدين عن نضج الاتجاه المهني والتحصيل عند الأبناء فالآباء الذين على درجة عالية من التعليم والقادرون على التعرف على قدرات واستعدادات أبنائهم يستطيعون أن ينمو اتجاهات ايجابية لدى أبنائهم نحو نوع التعليم الذي يتفق مع القدرات ويوجهونهم نحو المهنة التي تتفق مع إمكاناتهم .

- يلعب نوع المعاملة داخل الأسرة دوراً كبيراً في تأخر أو تقدم الأطفال دراسياً فالطفل الذي يعيش في جو تسلطي لا يسمح له فيه بمناقشة الأبوين في أمر من الأمور ينخفض أداؤه المدرسي كثيراً.

- مهنة الوالدين تؤثر في تحصيل الأبناء.

- كما أن الحالة الاقتصادية في الأسرة تؤثر على تحصيل الأبناء حيث أن الحياة السهلة هي الحياة التي توفر الحاجات الأساسية وتزيد من دافعية التعلم.

- وفاء الوالدين بالعهد لأبنائهم وأثره على تحصيلهم، فلا يجوز للأب أن يعد طفله بشيء لا يقدر عليه، كي لا يدفع عدم الوفاء بالطفل إلى الكذب واختلاق الأعذار وينمي في الطفل الإحباط .

- تشاجر الوالدين أمام الطفل يؤثر سلباً على التحصيل ،فالطفل الذي يعيش في جو من المشاكل العائلية المستمرة لا يستطيع أن يركز ذهنه على دروسه ولا يراجع دروسه جيداً، حتى لو ذهب إلى المدرسة فإن فكره سيكون مشغولاً بمتاعبه في البيت[2]،مثل هذه التصرفات العائلية قد تكون معوقات نفسية تنمي في التلميذ مشاكل دراسية و اجتماعية وبالتالي تؤثر على سلوكه العام .

إن عدم توفر تسهيلا في البيت غالباً ما يدفع التلاميذ إلى الهروب والعزوف عن الدراسة وتكون لهم معوقات دراسية ويهربون من التزاماتهم بحجة عدم وجود ظروف مناسبة للدراسة في البيت، "ولذلك فان العلاقة الشخصية الصحيحة بينك وبين طفلك

---

[1] . ينظر ، المرجع نفسه، ص: ١٤٢.

[2] . ينظر، زياد بن الجرجاوي ، التأخر الدراسي ،ودور التربية في تشخيصه وعلاجه،ط٢،2002 ، ص: ٤٥.

أمر مهم وحيوي فعندما تتحدث إلى طفلك تعزز ايجابياً اهتماماته المدرسية وانجازاته"[1].ومنه فالعلاقة بين التلميذ وأسرته تعزز وتثير دافعتيه للتعلم.

معاملة التلاميذ وبخاصة المراهقين . في مرحلة التعليم المتوسط . تساعدهم على التحصيل، وتعزز فيهم الثقة بالنفس وراحة البلل مما يدفعهم لتحقيق غاياتهم التعليمية وتزيل عنهم تلك المشكلات النفسية.

الأسباب الاجتماعية:

الجدير بالذكر أن تربية الطفل غير مقصورة على حياته المدرسية، ولكنها تبدأ منذ ولادته وتستمر عبر مراحل حياته، ولا شك أن المعارف والخبرات التي يكتسبها في طفولته لها أثر فعال في تكوين شخصيته .

لا ينحصر دور العملية التعليمية من طرف المعلم في تنمية الجوانب المعرفية لدى التلاميذ فحسب،وإنما يتعدى ذلك إلى تطوير الجوانب النفسية والاجتماعية لما في ذلك من أهمية في تطوير شخصية الأفراد ومساعدتهم على التكيف الاجتماعي السليم وبهذا" فإن النمو النفسي والاجتماعي يعد أحد مظاهر النمو الهامة الذي يؤثر بشكل مباشر في معظم مظاهر النمو الأخرى كالمعرفية والانفعالية والأخلاقية"[2].

ويرى اركسون أن الطفل يمر بعدة مراحل خلال عملية نموه النفسي والاجتماعي حيث يواجه الطفل في كل مرحلة أزمة تنطوي على صراع يتطلب الحل والتوافق والمساعدة معه لكي ينتقل الفرد الانتقال بسلام إلى المرحلة اللاحقة ، فعدم القدرة على مواجهة الأزمة أو حل المشكلات المتعلقة في مرحلة ما ينطوي على أثار سلبية تنعكس عليه في المراحل اللاحقة " فالتلميذ كائن اجتماعي يعيش في وسط اجتماعي يتأثر ويؤثر فيه ،حيث يلاحظ سلوكات الآخرين ويتعلم الكثير من الخبرات والمعارف والاتجاهات وأنماط السلوك الأخرى من خلال ملاحظة سلوك الآخرين ومحاكاة هذا السلوك، وتلعب إجراءات العقاب والتعزيز دوراً في احتمالية تعلم مثل هذه السلوكات أو عدمه ، وبهذا المعنى فهي ترى أن العديد من الدوافع الإنسانية مكتسبة من خلال عملية الملاحظة والتقليد وفقاً للنتائج التي تتبع سلوك الآخرين[3].

فالعلاقات الإنسانية الناجحة تستطيع الكشف عن الشخصيات المتخلفة والتي لديها إعاقات ومعرفة أسباب تخلفها، والبحث عن علاجها والعمل على رعايتها لكي تكون في المستوى المطلوب حتى تكون علاقات اجتماعية ايجابية وتهيئة العلاج الفاعل للحالات الفردية المضطربة داخل الجماعات.

البيئة هي جميع العوامل التي يتعامل معها الفرد أو جميع المواقف والمثيرات التي يستجيب لها، وتشمل البيئة جميع العوامل المادية والثقافية والاجتماعية الداخلية والخارجية التي تحيط بالطفل ويتفاعل معها ، فالبيئة الاجتماعية "يقصد بها تلك العوامل الكائنة خارج نطاق الأسرة والمدرسة من جيران ورفاق الحي والأقارب والنوادي والجمعيات ودور العبادة ، وتساعد هذه البيئة إذا كانت صحية تزويد الطالب على تشرب وتمثل عادات الجماعة وامتصاص معاييرها وتقاليدها ، وتوفر له الانتماء

---

[1] . جون جاسون، ترجمة عزو إسماعيل عفافة ، التعليم البيئي الفعال ، دار المسرة ط ١ ، ٢٠٠٧ عمان ، ص:٢٠٧

[2] . عماد عبد الرحمن الزغلول، مبادئ علم النفس التربوي ، دار الكتاب الجامعي ، العين الإمارات العربية المتحدة ، ص: ١٩٧.

[3] . عماد عبد الرحمن الزغلول، مبادئ علم النفس التربوي ، مرجع سابق، ص: ١٢٠.

القوي للمجتمع السوي ومؤسساته وتعمل على إشباع حاجاته النفسية في جو من التفاعل الاجتماعي السوي الهادف، وتؤثر البيئات الاجتماعية غير الصحية سلباً على نموه لأنها تؤثر فيه من حيث العادات والتقاليد والمعايير"[1].

تشير بعض الدراسات إلى أن أكثرية التلاميذ الذين يعانون من صعوبات في التعلم ويؤدي بهم إلى الرسوب المدرسي ينحدرون من خلفيات اجتماعية عمالية وفلاحية، في حين يقل عدد الراسبين من خلفيات اجتماعية مرفهة " فالمهن التي يزاولونها الآباء أولياء الأمور لها علاقة قوية بالتحصيل العلمي للأبناء فالأعمال المهنية التي يمارسها الآباء والتي تحتاج إلى دراسة وشهادة علمية صادرة من معهد أو كلية أو جامعة كأعمال المحاماة والطب والهندسة والتعليم والمحاسبة والطيران ....الخ تساعد على التحصيل العلمي للأبناء، بينما الأعمال اليدوية الماهرة وشبه الماهرة، التي يمارسها الآباء لا تساعد في الغالب على التحصيل العلمي نظراً لطبيعة المواقف التي يحملها شاغلوا هذه المهن ،فأصحاب الأعمال اليدوية غالباً ما يحملون المواقف والقيم السلبية نحو التربية والتعليم"[2]. يؤدي إقامة علاقة جيدة بين الأسرة والمدرسة إلى نجاح العملية التعليمية والتربوية ومن أجل تحقيق الأهداف المنشودة توفير الظروف التي تساعد التلميذ على التعلم.

تأخذ التنشئة الاجتماعية بأساليها المختلفة أهمية بالغة إزاء التغيرات العلمية الجديدة في هذا العصر - عصر المعلوماتية- بدأت المؤسسات التربوية تدرك وعلى نحو علمي أن تحقيق التوازن الوجودي المعاصر يقتضي إحداث تغيرات عميقة في طبيعة التنشئة الأسرية الاجتماعية للطفل منذ أن يولد حتى يأخذ مكانه مميزا بين الكبار،فهي عملية تربوية تعليمية اجتماعية،بوصفها إحدى العمليات التي يتم من خلالها استمرار المجتمع وتطوره،فالبيئة بكافة أنواعها سواء داخل الفصل الدراسي أو بنية اجتماعية أو ثقافية تلعب دورا كبيرا في تعلم الطفل وتنشئته ،وعلى سبيل المثال الوسط المدرسي و علاقة التلميذ مع رفقائه و مدرسيه أو مؤثرات أسرية كالعنف الأسري أو عادات اجتماعية مختلفة.

وتتعامل التربية مع الأطفال من كافة جوانبه النفسية و العقلية و الوجدانية والاجتماعية وقيمه واتجاهاته وما لديه من مهارات و أفكار،هادفة من وراء ذلك كله إلى نمو طاقات الطفل وإمكاناته على أساس احترام شخصيته و إفساح المناسبة أمامه لتنمية هذه الطاقات.ونتساءل كيف نساعد أطفالنا بحيث يصبحون أعضاء فاعلين قادرين على التكيف مع المجتمع الذي نعيش فيه ؟ وعلى هذا الأساس تعتبر العوامل الأسرية والاجتماعية التي تلعب دورا هاما في تحديد مسار نموا الطفل، سواء في التحصيل الدراسي أو اندماجه مع مجتمعه ،و هي البيئة الأساسية التي تلعب دورا أساسيا في توفير الشروط الأفضل لنمو الطفل وتشبع حاجاته ومطالب نموه البيولوجية والنفسية والاجتماعية.

إن أكثر الدراسات أثبتت للظروف الأسرية علاقة وطيدة على التحصيل الدراسي للأطفال سواء كانت هذه العوامل أسرية متمثلة في الخلافات الأسرية أو بالارتباط الوثيق بين العنف الأسري والاضطرابات النفسية للطفل أو عوامل اقتصادية كالبطالة أو الفقر، واتضح أن خدمات الرعاية الاجتماعية تهدف إلى مساعدة الأطفال للتمتع بحياة نفسية واجتماعية مريحة تساعدهم على التكيف وتولد فيهم الدافعية للتعلم والاكتساب والتحصيل وتقلل فيهم الاضطراب والفشل وبات من الضروري للأسرة دور مهم من أجل مساعدة أبنائهم على التعلم، والتقليل من الصعوبات التي يواجهونها خاصة في مرحلة التعليم المتوسط وتتمثل هذه الأدوار في إشباع الحاجات النفسية لديهم وإشباع حاجاتهم في الانتماء وتنمية مهارات الطفل،وتعلم الطفل مبادئ تكييفه مع الآخرين سواء من المعلم أو أصدقائه.

---

[1] . عبد الله الزاهي الرشدان ، التربية والتنشئة الاجتماعية ، دار وائل للنشر، ط ١، ٢٠٠٥ الأردن، ص: ٦٨

[2] . إحسان محمد الحسن، علم الاجتماع التربوي ، مرجع سابق ،ص:١٠٠.

Issues of Literary Criticism Heredity & Poetic Creativity: A Critical Study

قضايا النقد الأدبي الوراثة و الإبداع الشعري "دراسة نقدية"

إعداد: د/ محمد مصطفى محمد عبد الرحمن

المشرف على قسم الترجمة الفورية . كلية البنات . جامعة الأزهر. مصر

Introduction

Poetry was generally considered to be the register (*dīwān*) of the Arabs, and as a later author, al-Marzūqī (d. 421/1030) puts it, a "depository" (*'mustawda^{c}'*) of knowledge and the equivalent of books to other nations (1991:1/3).The expression *al-ši^{c}r dīwān al-^{c}Arab* also appears in the opening verse of a poem in Abū Firās al-Ḥamadāni's *Dīwān*— ("Divan," or "A Collection of Poems"). However, not only the craft of poetry, but also the route to it, is fraught with difficulties. Even those who tried to unravel its obscurity are but a few; for there is not even a certain course or definite type to help account for that equivocalness. As the source of talent and inspiration is also vague and inscrutable, literary men are always obfuscated, critics are much mystified, and even poets are upset to demystify the features of that vagueness. Non-Arab poets attributed it to the ancient Greek goddesses of poetry and art. Most Arab critics attributed it to narration (transmission), temperament, training and practice. Many contemporary poets and artists still pay homage to the Nine Muses of the Greek Mythology with invocations and poems. It is worth noting that poetic inspiration is also described as a form of divine madness emanating from the Muses, and Democritus, the ancient Greek pre-Socratic philosopher, is cited together with Plato as an important source for the idea of poetic inspiration as a form of madness or *furor poeticus*. This madness and possession takes hold of the poet's soul, rousing it to Bacchic frenzy to produce poetry (Murray, 2015:160).

Strictly speaking, 'Inspiration' is another concept that is contributing to an enriched understanding of what may be meant by creativity. Inspiration has meant many different things at different times and places. It usually refers the reader to a privileged relation between the poet's act of composition and some transcendent principle such as the Muse, Apollo, Genius or the Romantic imaginations. In *The Theory of Inspiration* (1997), which is framed as "a study of theories of 'creativity' in Western literary history since the Enlightenment; or […] of the understanding of the process of composition as the site of a unique, valuable and rare transformation and even revolution of the psyche; in a word, 'inspiration,'" Clark affirms that, "inspiration, in its simplest description as the notion of composition as dictation by *an other*, is both the oldest and the most contemporary theory of the genesis of the poetic"(1997:1, 283).

The key concept here is that of dictation by '*an other*': the sense of the individual moved by a force larger than her- or himself. Clark's use of the phrase is prompted by Derrida, especially his 'Psyche: invention of the other' (Derrida, 2007:311-43), but, as he argues throughout the book, the concept resonates in various ways with both archaic notions of 'the Muse' and modern constructions of 'the

Unconscious.' The 'other' that is 'dictating' might therefore be attributed to all sorts of agencies and influences: to a divinity or part of the psyche (*Psyche*, Greek for 'spirit,' 'soul' and 'mind,' is the name of a classical nymph as well as the defining term in psychology); to language and symbolic systems at large ('it is language that writes, not the author,' says Barthes in 'The death of the author' (1997:142-8); or to a historical moment, a political movement, an inner emotion, or an outer motivation (all four of these 'mo-'words carry a common sense of 'movement,' from Latin *movere*, *motum*).The common factor is the partly explicable, not merely ineffable, experience of being 'moved' and 'taken over' by something or someone perceived to be 'other.'

In its oldest form, 'inspiration' belongs to the cluster of ideas associated with breathing as a means of communication between gods and men, and in several Indo-European traditions we find poetry linked with breath or wind. In that world, as in many other cultures, the belief in breaths as a medium of contact between divinity and humankind is indeed widespread. In the Homeric poems, a god or a *daimōn* is often said to breathe *menos* (strength or spirit) into a warrior (e.g. I.10.482), and in the Odyssey (19.138), Penelope says that it was a *daimōn* who first breathed into her the idea of weaving the web. But, in both the Platonic and the biblical traditions inspiration described the supposed possession of an individual voice by some transcendent authority. The muse speaks, and the poet is only her mouthpiece and servant; or in the medieval Christian tradition the human *scriptor* has authority only as a scribe of divine truth. Both notions actually negate individual creativity (Clark, 1997:2).

A number of different theories about the nature of poetry and the poet coexisted in the Renaissance. In their formulation of these theories, Renaissance poets and critics drew on certain key classical texts, but modified them in the light of their Christian beliefs. Aristotle's *Poetics* (scarcely known in the Middle Ages) and Horace's *The Art of Poetry* were the most important of these. A group of works on the nature of oratory, rhetoric, and on the role of the orator contributed directly to poetic theory: Aristotle's *Rhetoric*; Cicero's *Orator* and *On the Orator*, and Quintilian's *Education of an Orator*. Plato was generally influential as reinterpreted by the Neo-Platonists, but three works dealing directly or indirectly with poetic theory, *Ion*, *Phaedrus* and *Republic* X, were read on their own right. The education theory of poetry was influenced by a minor essay of Plutarch, *Have the Young Man Should Study Poetry*. There was a large body of Renaissance Italian criticism drawing on classical sources, but with important exceptions this went unread by English critics (Isabel Rivers, 1994:149).

Unlike their modern counterparts, Renaissance critics were on the whole less concerned with the sources of poetry than with its function. In terms of its sources and its relation to reality, poetry was variously regarded as inspiration, madness, imaginative creation or imitation. In terms of its function, its effect on the individual or on society, it was regarded as a civilizing force, an educational instrument, a means to an action or a key to secret knowledge. The poet, depending on which view of poetry the critic was adopting, was a madman, priest (Latin *vates*), prophet, craftsman, teacher, orator or social critic. Poetry was often treated as part of what was considered a larger, more important, subject, usually theology, philosophy or rhetoric.

In Renaissance poetry reference to the Muses is often simply elaboration of a convention, or a device whereby the poet personifies an aspect of himself (as in Sidney's famous outburst in *Astrophel and Stella* i: "'Fool!" said my Muse to me, "Look in thy heart and write'"), it can also be a serious embodiment of the tension between classical and Christian images and vocabularies, heroic inspiration by the Muses sometimes fusing and sometimes contrasting with prophetic inspiration by angels or apostolic inspiration by the Holy Ghost. (Ibid, 149-50)

English Romantic poets such as Coleridge and Shelley believed that inspiration came to a poet because the poet was attuned to the (divine or mystic) 'winds' and because the soul of the poet was able to receive such visions. Some, like Poe or Paul Valéry, cast the notion as a popular or naïve indulgence. Others, like Shelley or the surrealists, see inspiration as something to be reclaimed and given a genuinely philosophical underpinning. In *A Defence of Poetry*, Shelly writes:

Poetry is not like reasoning, a power to be exerted at the determination of the will. A man cannot say, 'I will compose poetry.' The greatest poet even cannot say it: for the mind in creation is as a fading coal which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness: this power arises from within, like the colour of a flower which fades and changes as it is developed, and the conscious portions of our natures are unprophetic of either its approach or its departure. Could this influence be durable in its original purity and force, it is impossible to predict the greatness of the results: but when composition begins, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conception of the poet. I appeal to the greatest Poets of the present day, whether it be not an error to assert that the finest passages of poetry are produced by labor and study. (Qtd. in Clark, 1997:144)

The matter did not differ in the Arab arena. In his poem entitled "The Poet's Song," the Arab Romantic poet Aboul Qacem Echebbi (Arabic Abū al-Qāsim ash-Shābbī 1909-1934) prays and invokes entreatingly the Muses to provide him with divine inspiration. In his *Dīwān Aghānī al-Ḥayāt* ("Divan of Life Songs"), he says (1966:101-104):

يا ربةَ الشعرِ والأحلام، غَنّيني   فقد سَئِمتُ وجومَ الكونِ من حينِ
يا ربةَ الشعرِ، غَنّيني فقد ضَجِرَت   نفسي من الناس أبناء الشياطينِ
يا ربةَ الشعرِ، إني بائِسٌ تَعِسٌ   عَدِمتُ ما أرتَجي في العالم الدونِ

O Muses, goddess of verse and dreams! Inspire me;

I've already got bored with the gloominess of the universe.

O Muses! Inspire me;

I've got bored with people, sons of devils.

O Muses! I am deplorably desperate,

Having no hope in this sordid world.   (My translation)

Similarly, to some modern Arab poets, devils and genies were their source of inspiration. The *valley of ᶜAbqar* (1) ("fairyland") was the homeland of such hidden powers and even creative poets often associate their creativity and inspiration to that valley. The famous Arab poet ᶜAbd al-Wahāb al-Bayātī laid bare that association between authors and poets with devils and jinn, saying (*Ad-Dīwān*, 1979:861):

وللشياطين من شعَّارنا عُشَرا لجن عَبْقَرَ من كُتَّابِنا صَحْبٌ

The genies of ᶜ*Abqar* have companionship with our authors,

---

(1) An unknown place ancient Arabs thought it was the dwelling place of Jinn and hidden spirits (*Lisān al-ᶜArab*).)

And devils have a tithe of our verses.

However, realistic poets believe that poetry is the product of human soul, which is gifted divinely by artistic talent. They substitute inspiration with both artist's consciousness, voluntary effort and his mind's unconscious effort. In brief, their theory is abstracted in that the poet or the artist holds his ideas and artistic images unconsciously, then, these ideas and images delve deep into the artist's unconscious regions of the mind until a proper illuminating moment they are provoked or stirred up to the surface. This is what modern researches asserted that unconsciousness is the outcome of consciousness (Cavillier, 1931:959, my translation).

It is hardly to be wondered at, that primitive peoples attributed such sudden, overpowering flashes of insight as due to a direct inspiration of the gods, as the Greeks to Apollo, or in the middle ages to supernatural agencies, ineffable powers, spirits, angels or demons, even a modern poet may invoke the muse to inspire his song, clinging to the old tradition. It appears so far removed from the ordinary processes of reason and consciousness, it is not under the control of the will; it is capricious, appearing unexpectedly, not when wanted we can no more summon it than we can sleep and dreams; its comparatively rare appearance and often overmastering strength all combine to invest inspiration with characters that suggest interference from another world. Edgar Allan Poe's 'The Philosophy of Composition' (1846) remains the most cited demolition of crude ideas of intuitive creativity:

Most writers—poets in especial—prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy—an ecstatic intuition—and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought […] at the cautious selections and rejections—at the painful erasures and interpolations […] which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary *histrio*. (Qtd. in Clark, 1997:1)

Yet accounts of inspiration have persisted, ineradicably, as part of Western literary culture for more than three thousand years.

In the mid-nineteenth century, Genetics, as an empirically verifiable science, emerged and unveiled the hereditary genes that link the living being with origins and beginnings(genesis), and transmit the traits of the progenitor to the descendants through chromosomes and their linkage with DNA. This means the transmission of such traits of parents to their children.

Psychology has taken over the roles previously assumed by religion and myth in providing the dominant discourse for the more mysterious aspects of the creative process and the unseen promptings and subterranean eruption of unconscious desires. In the early 20th century, psychoanalyst Sigmund Freud located inspiration in the inner psyche of the artist. Carl Gustav Jung's theory of inspiration suggests that an artist is one who was attuned to racial memory, which encoded the archetypes of the human mind.

The question is: Is poetic talent considered as one of such traits that are transmitted genetically from parents to children? Did literary criticism beforetime observe the transmission of talent through heredity and genes? Moreover, did the speech about poetic genealogy be from that perspective? Did the issue proceed in modern criticism under this scientific advancement? Such questions laid the concrete groundings to fulfill this study.

Despite the fact that previous studies were addressed to collecting and studying Arabic verses during certain epochs throughout history such as pre-Islamic time, Umayyad, Abbasid and Fatimid

caliphates, the present study adopts a different approach. Hence, the overall aim, then, is to investigate the issue of hereditary transmission of verse composition in Arabic poetry and try to account for its accuracy. It also traces the genealogical line in different bardic families to prove genetic transmission in such families in particular and as a whole.

The study is divided into three parts with an introduction, a preface and a conclusion. The Introduction, as it should have been clear by now, illustrates some important concepts, delineates and paves the way to the study and includes a detailed plan and reasons for the study. The Preface defines the concept of heredity and its origins. Part One deals with heredity of poetic creation from a scientific perspective. Part Two argues Arab critics' standpoints about heredity of poetic talent. As to Part Three, the last part, it is chiefly concerned with tackling hereditary poetic or bardic families from a critical perspective. The Conclusion recapitulates the main findings of the study and is followed by a Bibliography that includes the references used in the study. The study used the integrative approach that adheres to the documentation of texts, writing Arabic verses correctly and strictly with their English translations as possible. All translations not otherwise acknowledged are my own.

Preface

Concept of Heredity and Origin

According to Merriam Webster's Dictionary, heredity is: "**a:** the sum of the characteristics and potentialities genetically derived from one's ancestors, **b:** the transmission of such qualities from ancestor to descendant through the genes." In Arabic language, it is derived from the root verb 'waritha' /'wärɪθə/ (literally means: inherited or bequeathed) and its linguistic derivatives which means 'to keep something." In the Prophetic Ḥadîth, as narrated by At-Tirmidhī [1] and others from Ibn ᶜUmar: The Prophet seldom rose (stand) from a sitting before he first supplicated in these words for his Companions: "O Allah, grant us to enjoy use of our hearings, our sights, and our strengths as long as You keep us alive, and make it the inheritor from us [i.e. pass it on to our posterity]." "وَاجْعَلْهُ الْوَارِثَ مِنَّا" The Prophet's use of the word "inheritor" can now be understood in the light of Mendel's discoveries on the dominant genes exerting a controlling influence in heredity and causing the recessive genes not to appear in the offspring. One of the attributes of Allah is "Al-Wārith" which means:"The One Whose Existence Remains; The Inheritor, The Heir." Al-Wārith, Glory to Him, remains after the extinction of all beings. He inherits everything after the extinction of everyone and everything. The dead person bequeathed and left his property أورَثَ means that he left it to others [2].

Conventionally, Genetics is the study of genes, heredity, and genetic variation in living organisms. It is generally considered a field of biology, but it intersects frequently with many of the life sciences and is strongly linked with the study of information systems. Biological or heritable traits pass from parents to their offspring and from one generation to the next via DNA, a molecule that encodes genetic information. This transmittance or passing means "preservation' which is achieved both in the conventional and linguistic sense; however, it means in the linguistic sense a 'material offer' and an 'abstract description' in the conventional one.

(1) Jamiᶜ at-Tirmidhī, English Translation, Vol. 6, *The Book of Supplications*, Hadîth No.3502, 2007.
(2) Ibn Manzūr, M. (b.1232-1311 or 12).*Lisaān al-ᶜArab* ("Arabs' Language"), Dār Bayyrūt lil-Ṭibāᶜah wa-al-Nashr, Beirut.

This is the process by which an offspring cell or organism acquires or becomes predisposed to the characteristics of its parent cell or organism. Through heredity, variations exhibited by individuals can accumulate and cause some species to evolve through the natural selection of specific phenotype traits. Thus, the study of heredity in biology is called genetics, which includes the field of epigenetic.

Cells contain the hereditary information necessary for regulating cell functions and for transmitting information to the next generation of cells. Within cells, the long strands of DNA form condensed structures called chromosomes. Organisms inherit genetic material from their parents in the form of homologous chromosomes, containing a unique combination of DNA sequences that code for genes. Chromosome gets replicated, resulting in an 'X'-shaped structure called a *metaphase*. Thus, they must be replicated, divided, and passed successfully to their daughter cells so as to ensure the genetic diversity and survival of their progeny. Each living organism has a fixed number of chromosomes in his body cells. Chromosomes in humans can be divided into two types: autosomes and sex chromosomes. Human cells have (23) pairs of chromosomes (22 pairs of autosomes and one pair of sex chromosomes), giving a total of 46 per cell [(1)].

Law of Transgenerational Inheritance (Parent-child Transmittance) of Genetic Traits

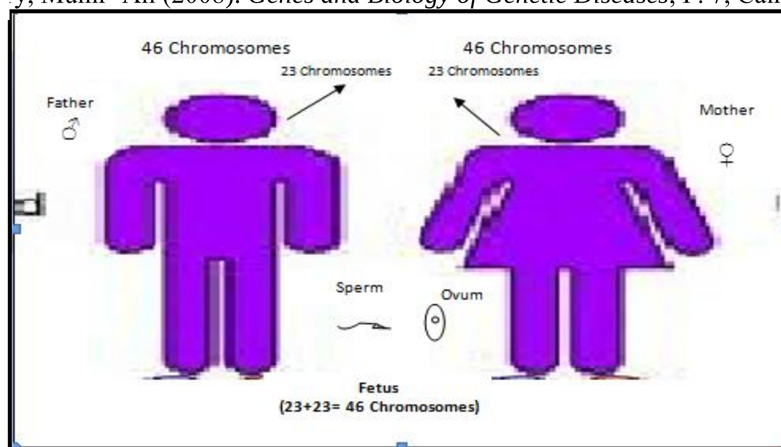
Genetic traits handed down or carried over from parents to offspring are subject to the "Law of Traits" (recessive and dominant traits). In the dominant traits, one pair of correspondent genes can impose traits information it carries on the next generation. To be dominant, it is sufficient that the gene carries this trait is observable and to be found on one of the identical chromosomes. However, the quality or trait is recessive and not existent in the offspring if the recessive gene is found on the two identical chromosomes (Al-Ğanzūry, 2008:23).

Types and Forms of Inheritance

There are three types for the transmittance of genetic traits from the ancestry (the stem, a progenitor) to the branch (offspring). First, bodily heredity which is quite evident in the physical appearance (physiognomy): height of stature, color of hair, color of eyes… etc. Secondly, moral heredity: prudence, piety, virtue. Thirdly, mental heredity: perception, emotion, innate predisposition, talents and arts.

---

(1) Refer to: Al-Ğ[illegible]y, Munīr ^{c}Alī (2008). *Genes and Biology of Genetic Diseases*, P. 7, Cairo: Dār Al-Ma^{c}ārif.



The third type is still questionable. Hence, the issue of "poetic heredity" becomes under investigation. To private people, it is an elusive argument, but to the public is easily tackled. In a live program entitled "Poetry and Politics," Al-Jazīrah TV Channel invited the Palestinian poet Tamīm Al-Barghoutī on the eleventh of September 2015. In fact, Al-Barghoutī [(1)] was born in 1977 to a Palestinian poet Mourīd Al-Barghoutī and an Egyptian novelist Raḍwa Ashūr.The interviewer began his talk about the number of people who awaited and considered probable and certain the corollary birth of a poet through the marriage of the Palestinian poet Mourīd Al-Barghoutī and the Egyptian novelist, the poet who carries the literary and poetic genes from both his parents. This hope was achieved by the birth of their poet son, Tamīm Al-Barghoutī. Accordingly, we can pose a more difficult question: can poetic creativity be inherited and bequeathed?

Part (1): Inheritance of Poetic Creativity from a Scientific Perspective

(A) Inheritance of Poetic Creativity According to Analogy

A fresh understanding of Islâmic scripture reveals references to principles of genetics that predate contemporary discoveries. Islâm uses genetics to settle matters related to faith and debate. Allâh, the Exalted, says in the Noble Qur'ân: (الَّذِينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَعْرِفُونَهُ كَمَا يَعْرِفُونَ أَبْنَاءَهُمْ) (Al-Baqarah, 2:146; Al-An[c]ām, 7: 20) which means in English: "Those to whom We gave the Scripture (Jews and Christians) recognize him (i.e. Muhammad ﷺ (PBUH) as a Messenger of Allâh, as they recognize their own sons)." In a Chapter entitled "What has been Related About The Qā'if" (Those Who Are Experts On Heredity), [c]Ā'ishah[(2)], the Prophet's wife (May Allâh be pleased with her), narrated that the Prophet (ﷺ) visited her in a very happy mood, his face beaming with joy and said: "Don't you see that the Mujazziz (a tracer and an expert on heredity) looked just now at Zayd bin Ḥarithah and Usāmah bin Zayd, and said: 'These feet belong to each other.'" (Jami [c] At-Tirmidhī 2129, Book 31, Ḥadîth No. 5—English translation: Vol. 4, Book 5, Ḥadîth No. 2129). The Arabic version of Ḥadîth is:

حَدَّثَنَا قُتَيْبَةُ، حَدَّثَنَا اللَّيْثُ، عَنِ ابْنِ شِهَابٍ، عَنْ عُرْوَةَ، عَنْ عَائِشَةَ، أَنَّ النَّبِيَّ صلى الله عليه وسلم دَخَلَ عَلَيْهَا مَسْرُورًا تَبْرُقُ أَسَارِيرُ وَجْهِهِ فَقَالَ: "أَلَمْ تَرَىْ أَنَّ مُجَزِّزًا نَظَرَ آنِفًا إِلَى زَيْدِ بْنِ حَارِثَةَ وَأُسَامَةَ بْنِ زَيْدٍ فَقَالَ هَذِهِ الأَقْدَامُ بَعْضُهَا مِنْ بَعْضٍ."

Both the Qur'ânic and the Prophetic texts prove the concrete or physical similarity between the stem and the branch. The relationship may exceed the direct origin in line to the remote one (ancestor) as in the famous case which happened during the Prophet's time when a man came to him slandering against his wife and suspecting his son. The whole story is narrated in *Sunan Ibn Majah* in 'The Chapters on Marriage."

([1]) Al-Barghouti studied politics at Cairo University, The American University in Cairo, and Boston University, where he received his Ph.D. in Political Science. He has written two volumes of history and political thought: Benign Nationalism: Nation State Building Under Occupation, the Case of Egypt, published in Arabic by the Egyptian National Library in 2008, and "the Umma and the Dawla: The Nation State and the Arab Middle East", published in London the same year. Al-Barghouti was a visiting professor of politics at Georgetown University in Washington DC from 2008 till 20011, and is currently a Consultant to the United Nations Economic and Social Committee for West Asia.

([2]) [c]**Ā'ishah bint Abī Bakr** (613/614 – 678 CE; Arabic: عائشة transliteration: *ʿĀʾishah* [ʕaːʔiʃa], also transcribed as **A'ishah**, **Aisyah**, **Ayesha**, **A'isha**, **Aishat**, **Aishah**, or **Aisha** /ˈɑːiːˌʃɑː/https://en.wikipedia.org/wiki/Aisha - cite_note-2) was one of Prophet Muḥammad's ﷺ wives. In Islamic writings, her name is thus often prefixed by the title "Mother of the Believers" (Arabic: أمّ المؤمنين Umm al-mu'minīn), per the description of Prophet Muḥammad's ﷺ wives in the Qur'an.

It was narrated that Abu Huraīrah said: "A man from Banū Fazārah came to the Messenger of Allâh, and said: 'O Messenger of Allâh, my wife has given birth to a black boy! The Messenger of Allah said: 'Do you have camels?' He said: 'Yes.' He said: 'What color are they?' He said: 'Red.' He said: 'Are there any grey (dusky) ones among them?' He said: 'Yes, there are some grey (dusky) ones among them.' He said: 'Where does that come from?' He said: It is perhaps the strain (ᶜirq) to which it has reverted, whereupon he (the Prophet) said: 'Likewise, It is perhaps the strain (ᶜirq, lit. blood-vessel) to which he (the child) has reverted (عِرْقٌ نَزَعَهُ ᶜirqun nazaᶜahu)." (Vol.3, Book9, Ḥadîth No.2002 – Arabic reference: Book 9, Ḥadîth No.2080).

The Arabic version of Ḥadîth is:

حَدَّثَنَا أَبُو بَكْرِ بْنُ أَبِي شَيْبَةَ، وَمُحَمَّدُ بْنُ الصَّبَّاحِ، قَالاَ حَدَّثَنَا سُفْيَانُ بْنُ عُيَيْنَةَ، عَنِ الزُّهْرِيِّ، عَنْ سَعِيدِ بْنِ الْمُسَيَّبِ، عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ، قَالَ جَاءَ رَجُلٌ مِنْ بَنِي فَزَارَةَ إِلَى رَسُولِ اللَّهِ ـ صلى الله عليه وسلم ـ فَقَالَ يَا رَسُولَ اللَّهِ إِنَّ امْرَأَتِي وَلَدَتْ غُلاَمًا أَسْوَدَ . فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ ـ صلى الله عليه وسلم ـ " هَلْ لَكَ مِنْ إِبِلٍ " . قَالَ نَعَمْ . قَالَ " فَمَا أَلْوَانُهَا " . قَالَ حُمْرٌ . قَالَ " هَلْ فِيهَا مِنْ أَوْرَقَ " . قَالَ إِنَّ فِيهَا لَوُرْقًا . قَالَ " فَأَنَّى أَتَاهَا ذَلِكَ " . قَالَ عَسَى عِرْقٌ نَزَعَهَا . قَالَ " وَهَذَا لَعَلَّ عِرْقًا نَزَعَهُ " . وَاللَّفْظُ لاِبْنِ الصَّبَّاحِ .

This means that the man's boy has inherited that black color from a more remote ancestor in the line of descent other than a grandparent. This is called nowadays indirect genes or indirect heredity—that is the child resembles one of his grandparents in a trait that did not appear in one of his parents. These indications revolve around and focus on the outward physical appearance (physiognomy). What is crucial here in this study is the transmission of moral traits like bravery, piety, prudence and virtue — they serve as a basis for an analogy to measure against the transmission of poetry through genes and heredity. An example of inheriting such moral traits is the story of the Virgin Mary (Maryam) with the Children of Israel and their debate and argument against her. This is revealed in the Noble Qur'ân:

(فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا (٢٧) يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا (٢٨))

It is rendered into English as follows:

(Then she (Maryam) brought him (the baby) to her people, carrying him. They said: "O Mary! Indeed you have brought a thing *Fariyy* (a mighty thing). [Tafsir At-Tabarî]. O Sister (i.e. the like in priesthood) of Hârûn (Aaron)! Your father was not a man who used to commit adultery, nor your mother was an unchaste woman) (Qur'ân 19: 27-28).

They denied her feigned act and disgraceful conduct which is not like her parents'. This type of heredity is very close to the inheritance of poetry; they are both intangible and abstract qualities. Rather, the former is moral and the latter (poetic heredity) is mental and intellectual. On the same plane, the Prophet Muhammad ﷺ (upon him and his House blessings and peace) revealed that chromosomes bear genes representative not only of each immediate parent and their siblings, but of ninety-nine strains for each parent, reaching back through the maternal and paternal family lines all the way to the first man and woman. The Prophet ﷺ even used language such as "threading" (*salaka*) —in the same way biogenetics describes DNA today. In a similar vein, the Prophet referred to the heredity of conduct. He ﷺ probably had an intuitive understanding that some traits inherited from the parents were apparent in ancestral generations but not in the parents. This concept underlies our current understanding of dominant and recessive inheritance. In the following

Hadîth, he recommended that a person should carefully select his or her mate. The word **عِرْق** ^{c}*irq* [1] could mean traits or genes, while the word **دَسَّاسْ** *dassās* is probably used to designate the behavior of human traits that skip a generation but reappear in the next. **"وَانْظُرْ فِي أيِّ نِصَابٍ تَضعُ وَلَدَكَ فإِنَّ العِرْقَ دَسَّاسٌ"** [2] which roughly means: (Choose well your mate (for your sperm or semen) as (the hidden) traits can reappear). This Ḥadîth implies that (^{c}*irq*) or gene is not only implicated in simple traits like skin color as in the first Hadîth but are also implicated in the whole range of hereditary traits including character and disease. Comparing the son to his father in physical character and behaviour, the Arabs say: **"من أشبه أباه فما ظلم"** [3] which roughly means: (Like father like son). Greek literary men and others also paid attention to the role of heredity on moods and ethics (qtd. in *Classical Papers Magazine*, 2007: 399). These texts refer but to the inheritance and heredity of psychological trends and conduct. Still, the crucial question is: can poetic talent be inherited?

(B) Inheritance of Poetic Creativity from the Perspective of Modern Science

Psychologists and sociologists agree on the idea of transmitting psychic traits from one generation to another. The French philosopher and thinker Henri-Louis Bergson (1859-1941) divides people into two types "those who have genetically-innate aptitude to be leaders and those who have genetically-innate aptitude to be followers (subjects)" (qtd. in Soueif, 1951: 196, my translation). Carl Gustav Jung (1875-1961), a Swiss psychiatrist and psychotherapist and the founder of analytical psychology proposes the notion of "collective (or transpersonal) unconscious." This is his most original and controversial contribution to *personality theory*. This is a level of unconscious shared with other members of the human species comprising latent memories from our ancestral and evolutionary past. "The form of the world into which [a person] is born is already inborn in him, as a virtual image" (Jung, 1953:188). According to Jung, the human mind has innate characteristics “imprinted” on it as a result of evolution. These universal predispositions stem from our ancestral past. Fear of the dark, or of snakes and spiders might be examples and it is interesting that this idea has recently been revived in the theory of prepared conditioning. However, more important than isolated tendencies are those aspects of the collective unconscious that have developed into separate sub-systems of the personality. Jung called these ancestral memories and images archetypes (Ibid, 1953:189). More important, both Herbert Spencer (1829-1903) and Jean-

---

(١) عِرْق كل شيء: أصله، والجمع أعْراق وعُروق. وعروق كل شيئ: أطنابه تنبت من أصوله. والعِرقاة: أرُومة الأصل التي تشعبت منها العروق. ورجل مُعْرِقٌ في الحسب والكرم: يُنمى إلى أصلٍ كريم ، ومنه قول قُتَيلَة بنت النضر بن الحارث في النبي صلى الله عليه وسلم

أَمُحَمّدٌ يَا خَيْرَ ضَنْءِ كَرِيمَةٍ   فِي قَوْمِهَا، والفَحْلُ فَحْلٌ مُعْرِقُ

This means that the Prophet is highbred, coming from a superior stock. The line of verse is roughly translated into English as follow:

O Muhammad! You are a highborn son of a noble woman in her clan (kinsfolk),
And your father is an eminent master as well. (My translation)

أي عريق النسب أصيل. ويستعمل في اللؤم أيضاً، والعرب تقول: إنَّ فلاناً لَمُعْرَق له في الكرم، وفي اللؤم أيضاً. ينظر مادة (ع ر ق) في اللسان وأساس البلاغة للزمخشري – ط. دار الفكر ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م، والعين للخليل بن أحمد – تح مهدي مخزومي – إبراهيم السامرائي – ط. مؤسسة دار الهجرة ١٤٠٩ هـ.

(٢) معجم ابن الأعرابي – أبو سعيد بن الأعرابي – ٥٠١/٢ – تح: عبد المحسن بن إبراهيم بن أحمد الحسيني – ط١ –دار ابن الجوزي، المملكة العربية السعودية ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م.

(٣). مجمع الأمثال – الميداني -٣٠٠/٢ – تح: محمد محي الدين عبد الحميد – ط. دار المعرفة، بيروت.

Baptiste Lamarck (1744-1829) postulated that acquired traits, such as shyness and bravado, could be genetically transmitted and inherited(1).

In their book, *Criminal Psychology* (1994: 84-85), Muḥammad Sheḥāta Rabīᶜ and others, postulated that genes impelled criminals to follow criminal courses. They also added that researchers determined and proved such genetic variations between criminals and normal persons through extra chromosome that resulted in that pathological anti-social behaviour. Sir Cyril L. Burt (1883-1971), the English educational psychologist, was of the opinion that "the [poet] is endowed with special innate talents and others acquired. These innate talents are carried over through sexual and individual heredity. These traits may be acquired in one generation and are transmitted genetically to the next generation" (qtd. in Ḥemeida, 1956: 11, my translation). In his book *The Psychological Basis of Artistic Creation in Poetry* (1951: 291), Mousṭafā Soueif argues that "whether studies proved the acquisition of poetic creativity or not, we cannot dispense with the idea of genetic transmission of both talent and innate aptitude in studying poetic creativity" (my translation into English).

Modern medicine has proved recently variations in the neuroanatomy among those who are creative, i.e. ingenious and others. The samples also proved the existence of hereditary genes related to creativity (Rinco, 2011:108). Creative species or bardic families marked by ingenuity and poetic aptitudes are considered a fertile soil to study the issue. Most notably, they reveal genetic contributions to creativity and ingenuous ability. Moreover, they offer hypotheses that can be investigated through proper and accurate research.

(C) Poets' Attitudes towards the Inheritance of Poetic Creation

Some poets see that poetic ingenuity and creativity are transmitted to poets through heredity. Among those is Bashāma Ibn Al-Ghadīr who claimed that Zuhayr Ibn Abī Sulmā (2) had inherited the composition of verse from him. In the *Kitāb al-Aghānī* "*Book of Songs*," Abū al-Faraj Al-Iṣfahānī (d. 356H) narrates that "When dying, Bashāma distributed his money among his brothers and family. Zuhayr, then, came asking him to have a share of his money! Bashāma said: 'By Allah, my nephew (sister's son) I have left you which is better than that all.' Zuhayr said: 'What is that?' Bashāma said: 'You have inherited my poetry' "(qtd. in Al-Iṣfahānī, 2010:10/312). Does Bashāma mean he bequeaths Zuhayr the narration (official transmission) of poetry? Or does he mean that he transmits ingenuity and talent from him to Zuhayr through heredity (i.e. genetics in its modern sense)? This is to be discussed elaborately in the following pages.

In the same vein, Al-Farazdaq, (3) the pre-Islamic Arabian poet once asked about the origin of his talent. He, then, attributed it to his maternal uncle. Al- Iṣfahānī also narrates that, "It is said to Al-Farazdaq: 'Where did you get that talent for poetry? By Allâh, your father '*Ghālīb*' was not a poet, nor even was your grandfather 'Ṣa'ᶜṣa'ᶜah', so, where did you get it from? Al-Farazdaq said: 'On the side of my maternal uncle Al-ᶜĀlā'a Ibn Qarẓah'" (Ibid, 2010: 21/396). In praising the Meccan Aḥmad Ibn Muḥammad ᶜAlī Al-Juhary, the famous poet Ibn Maᶜṣūm (1052 -1119 H / 1642-1707

---

(1) Classical Sociological Theory, Page 62 - Google Books Result,
https://books.google.com.eg/books?isbn=1452264481

(2) Arabic: **زهير بن أبي سُلمى**; c. 520 – c. 609), also romanized as **Zuhair** or **Zoheir**, was a pre-Islamic Arabian poet who lived in the 6th & 7th centuries AD. He is considered one of the greatest writers of Arabic poetry in pre-Islamic times. Zuhayr belonged to the Banū Mūzaina. His father was a poet and his elder son Kaᶜb bin Zuhayr also became a poet.

(٣) *Hammām Ibn Ghālib* (Arabic: **همام بن غالب**; born c641; died 728-730), most commonly known as Al-Farazdaq.

AD) expressed how the talent for poetry was carried over to Al-Juhary genetically from his ancestors. He said (Al-Madanī, 2009:1/332):

وَشَذَا السُّلاَفَةِ أمْ شَمِيمُ العَبْهَرِ   زُهْرُ الدَّرَارِي أمْ نِظَامُ الجَوْهَر

....

وَرِثَ البَلاغَــةَ أكْبَرٍ عَنْ أكْبَرٍ   أمْ هَذِهِ ألفَاظُ مَولى مَاجِدٍ

Is it a gleam of pearls or an arrangement of jewels and gems?

Or is it the odor of a wine (imparted by the grapes from which it is made), or the aroma of narcissus?

Or are they the expressions of an illustrious master who

Inherited rhetoric and eloquence from his grand ancestors?

Maḥmūd Samī Al-Baroudī (1839–1904) was the most significant Egyptian political figure and a prominent poet in Arabic poetry. He modernized the Arabic ‘*qasida*’ ("poem") form and content; he had the title "knight of sword and pen." He once stated that he had inherited his poetic ingenuity and talent from his maternal grandfather and his maternal uncle and that would last inherently in his bloodline. Memorable are the following lines in which Al-Baroudī uses every trick of the trade to display his linguistic virtuosity. Encapsulating his views on his poetic heredity, he says,

لمْ أرثهُ عنْ كَلالة   أنا في الشعرِ عريقٌ

فيهِ مَشْهُورَ المقالةْ   كَانَ «إبْرَاهِيمُ»[1] خَالِي

يَطلبُ النَّجْمَ ، فَنَالَهْ   وَ سَمَا جَدي «عَليٌّ»*

سَوْفَ يَبْقَى في السُّلاَلَهْ   فَهْوَ لِي إرْثٌ كَرِيمٌ

I am an inveterate poet,

I have not inherited it (poetry) wearily,

My uncle Ibrâhîm was known for his compositions.

My maternal grandfather "^{c}Alī" was elevated and ennobled (a galaxy among the poets), who

Asked for the stars of the Pleiades and reached them.

Poetry is a noble inheritance for me,

---

(1) إبراهيم بن علي آغا البارودي، كان أديبًا شاعرًا مولعًا بقراءة دواوين النابهين من شعراء العرب والترك، راوية لأشعارهم، وكانت داره منتدى لأنداده من الشّعراء والأدباء في زمانه .وحينما وافته المنية وهو في الخامسة والعشرين مِن عمره، أمرت أخته فاطمة - والدة الشّاعر - بكتابة شعره في ألواح زيّنت بها غرف الطّابق العلوي من بيتها، وأقبل محمود سامي في صباه على هذه الألواح فقرأها ورواها وانتفع بمكتبة خاله، فكان ذلك فاتحة نبوغه في الشعر، وكانت هذه المادة الشّعرية هي نقطة البداية لمسيرته الشعرية

* علي آغا البارودي، جده لأمه وكان من فرسان المماليك الشّراكسة وأبطالهم الّذين كافحوا جيش الاحتلال الفرنسي في صعيد مصر . وقد قتل في مذبحة القلعة على يد محمد علي باشا الكبير.

See the following link:
http://www.alukah.net/literature_language/0/71831/#ixzz3vnVihQgD

And will be kept in the lineage. (My translation) (Al-Baroudī, *Diwān*, 1998:485)

Nāzik al-Malā'ika (1923-2007) was the most influential Iraqi female poetess and critic. She formally launched free verse in 1947, forcefully claiming full precedence in this respect, to free the *qasida* (poem) from its age-old adherence to a fixed form. In his book, *On the Issues of Contemporary Arabic Poetry* (1981/255), Maḥmūd Amīn Al-[c]Ālam (et al) commented that "She mentioned that her father was a poet and so were her mother and her maternal uncle Jamīl." Similarly, the Egyptian poet's family Aḥmad Zakī Abū Shādī (1892-1955) was also eminent in verse composition. His father, Muḥammad Bey "Abū Shādī," was a poet; his mother, née Amīna Najīb, was from a Turkish literary family; she held literary salons in Cairo and she was also a poetess. Amīna's brother (the poet's maternal uncle), Mouṣṭafā Ibn Muḥammad Najīb, was also a poet (Khafāgui and Sharaf, 1991:7-10).

Part (2): <u>Arab Critics' Opinions about Inheriting Poetic Talent</u>

(A) Ancient Critics' Views

A chain of early critical references revolve around the idea of transmitting the poetic talent and creation through heredity and genetics. It was reported that the fourth Umayyad Caliph Marwān Ibn al-Ḥakam (623–685 AD) and [c]Abd Allâh Ibn al-Zubayr [(1)] (624-692) were both present at the Prophet's wife, [c]Ā'ishah (May Allah be Pleased with her). The both rivaled in a poetic competition to versify poetry before her. Ibn Al-Zubayr said,

إذا اجْتَمَعَتْ عِنْدَ الخُطُوبِ المَجَامِعُ وَلِلْخَيْرِ أهْلٌ يُعْرَفُونَ بِهَدْيِهِمْ

This is rendered roughly into English like this; it does, however approximate—as possible—the 'sense':

Good is known by people, who are prominent for their guidance,

When misfortunes are to befall.

Marwān, then, said:

تُشِيرُ إِلَيْهِمْ بالفُجُورِالأصَابِعُ وَلِلْشَّرِ أهْلٌ يُعْرَفُونَ بِشَكْلِهِمْ

Evil is known by people, who are recognized by their visible shape,

Fingers point at them for their obscenity and wickedness.

After beating his brains out, Ibn al-Zubayr, then, stopped and held his tongue for fear that he might slip into error or fault. [c]Ā'ishah, Mother of the believers, said, "Marwān had an inheritance of poetry you [Al-Zubayr] did not have. He inherited poetry on the part of Ṣafwān Ibn Al-Muḥarrāth Al-Kinānī" (qtd. in Al-Azdī, 1861:103). Ṣafwān, then, is the source of talent and creativity. He is

---

([1]) He was the nephew of [c]Ā'ishah. Ibn Zubayr led a rebellion against the Umayyad Caliphate but was defeated and killed in Mecca in 692 AD after a six-month siege by General Al-Ḥajjāj Ibn Yūsuf.

the grandfather of Marwān's mother. Marwān's mother is Aminā b. ᶜAlqamah Ibn Ṣafwān Ibn Al-Muḥarrāth [1] (Ibn Sīdah, 2000:3/297; qtd. in Jawād ᶜAlī: 2001:10/320) who was a pre-Islamic poet known for his proscription and abomination of wine. In his condemnation of wine, Ṣafwān said:

مَنَاقِبُ تُهلِكُ الرَّجُلَ الكَرِيمَا   رَأَيْتُ الخَمْرَ صَالِحَةً وَفِيهَا
وَلا أسْقِي بِهَا أبَدًا سَقِيمَا   فَــلا وَ الله أشْرَبُهَــا حَيَاتِي

This is roughly translated into English as follow (my translation):

I found wine is suitable, and it has benefits [2] that perish the generous man;

I swear by Allâh I won't drink it in my life, nor shall I treat a sick person with it.

Did ᶜĀ'ishah mean, then, that the poetic talent was transmitted to Marwān genetically from his mother's grandfather, Safwān, in its proper sense? Or did she refer to that as a kind of exaggeration and overstatement?

Bischr Ibn Al-Mū'ᶜtamir (d. 210 H), the real founder of Arabic Rhetoric, once illustrated that (*ᶜirq*-gene) or heredity gave support to the poet to compose and versify poetry. He said: "repeat it [versifying poetry] when you are active, in your contentment, so you won't be deprived of response, if there is a natural instinct, or if you have inherited the craft genetically" (Qtd. in Al-Jāḥiẓ's *Al-Bayān wa' At-Tabyīn*, 1988:1/138).

In his only surviving work, *Ṭabaqāt Fuḥūl al-Shuᶜarā᾽* ("The Classes of the Master or Champion Poets"), Ibn Sallām al-Jumaḥī (756-846 or847), a philologist and critic, tackled the matter forthrightly. The book is an important early anthology and classification of pre- and early Islâmic poets, preceded by an original introduction dealing with the criticism of poetry and the problem of the authenticity of early Arabic poetry. Ibn Sallām perceived the matter of poetic heredity and gave examples concisely and in brevity. He divided the poets into four 'classes' on the basis of several heterogeneous criteria (time, place, tribal affiliation, merit, quantity of output, dominant genre). When he talked about tribal affiliation or involvement (intertribal heredity of poetry), he said: "the pre-Islâmic poets were in the tribe of Rabī'ah […] then poetry passed by transmission to the tribe of Qays, after that it devolved on Tamīmī tribe (Banū Tamīm) and was still there up to the moment" (qtd. in *Ṭabaqāt*, 1952: 1/40; qtd. in Al-Iṣfahānī, 2010: 21/284).

It is noteworthy that Ibn Sallām did not account for that transference nor did he mention the reasons for it. Then, Ibn Sallām made mention of the individual's inheritance of poetry, saying: "Al-Shammākh bin Ḍirār [3] had brothers; he was the most superior in poetry, then Mūzarrad […] and Jaz'a" (qtd. in *Ṭabaqāt*, 1952: 1/232). Ibn Sallām also said, "Nahshal Ibn Ḥirrī was a famous poet; his father, Ḥirrī, was a named poet (identified by name); his grandfather, Ḍamra Ibn Ḍamra Ibn Jabir, was the most preeminent and prominent poet in Tamimi tribe" (Ibid, 1952: 2/583). It is worth noting, here, that in his (Ibn Sallām) examples,

---

(1) الأخبار عنه قليلة، ولم أجد له ترجمة في كتب التراجم. ينظر في الحديث عنه: المُحكم والمحيط الأعظم لابن سِيدَة – ٢٩٧/٣ – تح: عبد الحميد هنداوي – ط١ دار الكتب العلمية – بيروت ١٤٢١ هــ - ٢٠٠٠ م، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام – جواد علي – ٣٢٠/١٠ – ط٤ دار الساقي ١٤٢٢هــ / ٢٠٠١م.

(2) According to the Noble Qur'ân, alcoholic drinks are prohibited completely: (They ask you (O Muhammad) concerning alcoholic drinks and gambling. Say: "In them is a great sin and (some) benefits for men, but the sin of them is greater than their benefit.") (Qur'ân, 2:218). The benefits might be economically in trading and such like.

(3) A pre-Islamic poet of the northern Dhubyān tribe.

- The genetic relationships among poets and their lineages are available: a poet, his father, his son; a poet and his uncle; a poet and his brother.

- He is concise; giving no explanation or analysis in his discourse and thought on the matter.

- He observes some examples of the phenomenon; yet, he seems that he refuses to confirm the idea of poetic heredity. This is quite clear when he expounds the idea that the source of Zuhayr Ibn Abī Sulmā's talent for poetry is his blood relationship with his maternal uncle Bashāma Ibn Al-Ghadīr; however, he denies and refuses to admit that Bashāma is the source and the fountainhead of Zuhayr's talent. He says, "Anyone can *allege* that the source of Zuhayr's poetry comes down to him from Bashāma Ibn Al-Ghadīr" (qtd. in *Ṭabaqāt*, 1952: 2/719). His statement implies that the idea of poetic heredity is open to discussion among critics and scholars. However, Al-Iṣfahānī made mention of the uttered word 'inheritance' forthrightly in his quoted narration: Bashāma said to Zuhayr: "You have *inherited* my poetry" (*The Book of Songs*, 2010:10/312). Even, Ibn Sallām's use of the italicized word '*allege*' implies his extreme, radical denial and disregard of the idea.

Al-Jāḥiẓ (776-868/869) [(1)], the early Arabic prose writer, scholar, philologist and a great explicator, broached and considered the effects of ('ᶜ*irq*'-trait or gene) on both literature in general and poetry in particular. He favored all the ethnic Arabs over other races in versifying poetry. In his own days, poetry is a matter of language not of ethnicity: "The excellence of poetry is restricted to the Arabs and those who speak Arabic" **"فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب"**(*Al-Hayawān* "The Book of Animals," 1966:1/74-75). He also said that, "the issue that I am not sensitively diffident or afraid of enmity to speak about is that: most Arabs, bedouins and urban Arabs excel other poets from other regions and villages who are hybrid (of mixed origins) or born and raised among Arabs (i.e. Nabataeans=who are not of "pure" Arab origin). This is not a necessity for them in all they said" (qtd. in Majālī: 2008:118). Al-Jāḥiẓ, here, tries specifically to explain the general phenomena that prevail in Arabs' poetry through mental characteristics and psychological traits bequeathed by the Arabs. This was what Aḥmad Amīn (1886–1954) referred to after the emergence of the *Gender Theory* in the west, saying: "There is a mental unity among the members of the one nation that resembles completely the somatic unity" (*Fâjr Al-Islâm* ("the Dawn of Islâm"), 1969:50, my translation).

Al-Jāḥiẓ refers to the genetic effect in transmitting some literary traits to a race or a group collectively from one generation to another. Talking about the tribes' share of poetry, Al-Jāḥiẓ bases his theory of creation on three elements: the instinct (a natural or inherent aptitude of the poet), the environment and the 'ᶜ*irq*' or gene (bloodline, strain or in other words, heredity). He accounts for poetry deficit of *Thaqīf* tribe. However the reasons for versifying poetry were available for them, Al-Jāḥiẓ attributes that deficit to the effect of heredity and blood relations as they did not descend from the backbones of the poets (*Al-Ḥayawān*, 1966: 4/445, my translation).

Similarly, the French literary critic and historian Hippolyte Adolphe Taine (1828-1894) attributed any literary work to his three-pronged approach to the contextual study or, in other words, to the aspects of what he called "race, milieu, and moment." Though Taine coined and popularized the phrase "la race, le milieu, et le moment," the theory itself has roots in earlier attempts to understand the aesthetic object as a social product rather than a spontaneous creation of genius. Taine seems to

---

([1]) (Arabic: **الجاحظ**) (full name **Abū ᶜUthman ᶜAmr ibn Baḥr al-Kinānī al-Baṣrī** أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني البصري) (born in Basra, 776 – December 868/January 869) was an Arabic prose writer and author of works of literature, Muᶜtazili theology, and politico-religious polemics. Al-Jāḥiẓ was the first Arabic writer to suggest a complete overhaul of the language's grammatical system.

have drawn heavily on the philosopher Johann Gottfried Herder's ideas of *Volk* (people) and nation in his own concept of race; the Spanish writer Emilia Pardo Bazán has suggested that a crucial predecessor to Taine's ideas was the work of Germaine de Staël on the relationship between art and society (Koller, 1912:39).

Elsewhere, Al-Jāḥiẓ also refers to the correlative correlation and the permanent interaction between environment and heredity. He is of the opinion that environment is of the enabling factors for the appearance of genes, saying: "whenever the man of letter is inclusively ingenious, and his inheritance or heritage are in the form of accomplished books and complete literary works, his offspring are worthy to get that share of education, and are also worthy to be instilled and transmitted to them that gene" (Ibid, 1966: 1/68). Al- Jāḥiẓ observes some examples about the inheritance of creativity without comment. He says that "Sa^{c}īd Ibn ^{c}Amr Ibn Sa^{c}īd is an orator (eloquent public speaker), a son of an orator, and a grandson of an orator" (*Al-Bayān wa' Al-Tabyīn*, 1988: 1/258).

Similarly, Ibn Qutaybah (d. 276 AH/889AD) was a renowned Islâmic scholar who expanded on observing the phenomenon. He shedded light on the poets, identified the relationships with their preceding and subsequent poets; thus contributing to making a historical record for the poets. He said, "It is said that Muraqqish *al-Akbar* (the senior) was the brother of *al-Aṣghar* (the junior), and it is said that he was his nephew (brother's son)" (1996: 1/214). Ibn Qutaybah also remarked that "^{c}Āmir Ibn Aṭ-Ṭufayl is poet Labīd's cousin" (1996: 1/334) and that "Al-Mukhabbal Al-Qaysī, a poet […] He has many sons and they are all poets" (1996: 1/420). Accordingly, it is observable that:

- All his (Ibn Qutaybah) examples are in concise sentences or phrases. He did not give any account or explanation for such examples.

- We find new consanguineous affiliations in his examples: a poet and his cousin; a poet and his nephew (brother's son).

- He broached or discussed the issue (heredity) forthrightly for once when he spoke about Al-Farazdaq, saying: "Al-Farazdaq's maternal uncle was Al-^{c}Ālā'a Ibn Qarẓah and he was a poet. Al-Farazdaq was saying that he inherited poetry from the part of his maternal uncle" (1996: 1/478). On the contrary, he (Ibn Qutaybah) did not discuss the matter or comment on it willingly or unwillingly.

To the Arab genealogists, tribal affiliations (intertribal heredity) were important. In his early work on poets: *Mu^{c}jam al-Shu^{c}arā* ("Lexicon of the Poets"), Al-Marzubānī (d. 384 A. H.) surveyed the phenomenon nineteen times explicitly and observed it with different expressions. As is clear from his list, he said, "Abū Al-Hasān ^{c}Alī Ibn Yaḥyā bin Abī Manṣūr Al-Mūnajjim […] He, his sons, and their offspring, were associated with the House of Wisdom […] they studied religion, literature and poetry" (*Mu^{c}jam al-Shu^{c}arā*, 1960:142). Among his observations was that: "Laīth Ibn Jathāmā Ibn Qays Ibn ^{c}Abdūllâh Ibn Ya^{c}mor from Banū Kināna, a poet who lived and straddled *Jāhiliyyah* (pre-Islam) and Islâm; his father was a poet and his paternal uncle was Bal^{c}ā Ibn Qays, also a poet" (Ibid, 1960: 253). He also mentioned that "Muḥammad Ibn Ismâ^{c}īl Ibn Yāsār was a poet; his father Iṣmâ^{c}īl was a poet; his grandfather Yāsār was a poet, and his son ^{c}Ubaīdallâh Ibn Muḥammad Ibn Ismâ^{c}īl Ibn Yāsār was also a poet" (Ibid, 1960: 346). It is observable that:

- Like his precursors, Al-Marzubānī surveyed the examples without authentication, explanation or interpretation.

- Of the new affiliations among poets in his examples were: a poet and his grandfather.

Al-Iṣfahānī also expanded on observing the phenomenon and its illustrative examples. I have counted fifty-one positions in *al-Aghānī* (*The Book of Songs)* in which he mentioned poetic heredity [(1)]. In his examples about poetic heredity, he said," Duraīd bin Al Ṣimma also had a daughter named [c]Amra; she was a poetess" (*al-Aghānī*, 2010: 4/10). In addition, he said that, "Al-Mughīra Ibn Ḥabnā', a poet […] His brother Ṣakhr Ibn Ḥabnā' was a poet"(Ibid, 2010: 13/84). He also told us that: "Abī Al-Shāyṣ Al-Khuza[c]ī (747-811AD), a poet from al-Kūfa, had a son named [c]Abdallāh, also a poet" (Ibid, 2010:16/400). Of the new affiliations among poets which he surveyed were: a poet and his sister; a poet and his mother, a poet and his daughter, a poet and his mother's sister's son.

Al-Iṣfahānī also narrated Abī Haffahān's opinion about the family of Abī Ḥafṣa's inheritance of poetry, the variation of poetic heredity from one generation to another until it vanished toward Mûtāŵāj Ibn Abī Al-Janūb. He said: "the family of Abī Ḥafṣa's poetry like hot water begins at the end of heating, then it moderates and becomes tepid, then becomes cold, so was their poetry but when that water reached Mûtāŵāj, it became frozen" (Ibid, 2010: 12/80, my translation). Abī Ḥafṣa's family's inheritance of poetry was magnificent and great. Their grandfather Yahīya Ibn Abī Ḥafṣa (a poet), Marwān Ibn Abī Ḥafṣa the senior (a poet), and also was his brother Idrīs. Al-Mu'ammal and his cousins were poets and his son Abū Al-Janūb Marwān the senior was a poet. Mûtāŵāj Ibn Abī Al-Janūb was also a poet […] etc." (qtd. in *Mu[c]jam al-Shu[c]arā*, 1960:321; *Al-Aghānī*, 2010: 10/71, 23/205; Al-Isdāwī, 2001:87-220; *Al-[c]Umda*, 1972:2/307). Critics' views about their poetry like water gushing forth from a fountainhead and is changed when it departs from the source, or like a meteor or a shooting star when is dropped its light becomes dim or lusterless then it ceases, all this reflect an insight that accords with the general bases of heredity: when the bough or the branch is away from its root, it differs in likeness from the root and becomes less identical.

In Ibn Rashīq al-Qayrawānī's (390 - 456 A.H / 1000 – 1064 C.E.) authoritative work *Al-[c]Umda fī maḥāsin al-Ši[c]r* ("the Pillar in the Poetic Craft"), we find that the phenomenon becomes independent and its elements are complete. As a central critical issue that has its features, Ibn Rashīq entitles it specifically as **(بيوتات الشَّعر والمُعْرَّقِينَ فيه)** — "Outstanding Bardic Families and their Members of Noble Lineage." In it, Ibn Rashīq throws light on the phenomenon pre and during Islâm and how such families inherited poetry a generation after another; the variation or disparity of that extended talent and its transmittance through generations. He, then, divides the phenomenon into three parts: versifiers of poetry from such notable or prominent families, members of noble lineage or ancestry, i.e. in versifying poetry 'poetics', and those who are marked as *al-thūnayān***الثُّنَيَان** (literally means "repetitious," but roughly means a poet whose father was also a poet). The one who is outstanding or marked by eminence is himself a poet and poetics is conspicuously repeated in him, in his father and in his grandfather onwards. He is not to be notable and outstanding until the third descendant and above is in the chain of poets. Ibn Rashīq gives many examples about that, i.e. the entire family of Abī Umayya al-Kātib. He says: "Abī Umayya al-Katīb's family is mentioned by Di[c]bil in his *Kitāb ash-Shu[c]ara'* ("Book of the Poets"). They are Umayya and his brothers: [c]Alī, Muḥammad, Al-[c]Abbās, and Sa[c]īd. Their sons are: Abū al-[c]Abbās Ibn Umayya and his two brothers [c]Alī and [c]Abdallāh. Their paternal cousin is Muḥammad Ibn [c]Alī bin Abī Umayya" (qtd. in *Al-[c]Umda*, 1972: 2/307; Al-Isdāwī, 1994:13, 17, 20, and 1997:165,433). I have selected the following lines of verse from Muḥammad Ibn [c]Alī bin Abī Umayya, saying:

(1) *al-Aghānī*: 2/267, 3/108, 4/120, 6/136, 7/146, 8/296, 9/4-12-59-180-307, 9/4-27-28-312-314-323/23-71-80-145-256-271, 13/27-45-84-177-218-14,229/169-16, 302/41-43-52-53-17, 226/83-246, 18/2-212, 19/15, 20/44-104-21, 351/9-230-254-22, 396/122-143-327-353, 23/22-95-118-206

يُنَبــهُ كُلَّ مَــنْ رَقَدَا   لَهــا أرَجٌ إذا زَارَتْ
عَلى خَلْقٍ وَإنْ هَجَدَا   فَمَــا تُخْفَى زِيَارَتُهَــا

This roughly means (in English):

She has a sweet-smelling scent that arouses everyone who is slumbering,

Thus, she is not to hide her visitation to anyone even if he is fallen asleep (in deep sleep).

(My translation)

In many respects, the versifier of the lines of verse above is a poet whose poetics extended to all his family and descended genetically from his fathers or grandfathers. Not only is he similar to Al-Shammākh, the innovative poet in early Islâmic times, and his two brothers Jaz'ā and Yazīd, but he is also like Dhū'l-Rumma (696-735) who comes apparently of a family of poets and is accused of appropriating the verses of his brothers: Awfā, Mas[c]ūd, Hishām and Jirfās (*Al-[c]Umda*, 1972: 2/306). *Al-thūnayān* is the one whose poetics is repeated or recurred only in him and his father, i.e. a poet, and a son of a poet ((*Al-[c]Umda*, 1972: 2/308).

Majd ad-Dīn an-Nashābī (d. 657AH) followed the path of Ibn Rashīq in tackling the issue, but in a more detailed fashion. He entitled a chapter "The Names of the Outstanding Poets" in his book *Elaborating the Titles of the Poets* in which he traced Ibn Rashīq's definitions and examples to a greater extent (1988:53). However, in the Andalusian poet and writer Ibn Shuhaīd al-Ashja[c]ī (b.382/992, d. 426/1035), we find the issue of poetic creation has relatively obtuse shades. When Ibn Shuhaīd argued with Fatîq Ibn al-Ṣaq[c]āb, Fatîq asked him about some poetical stanzas. Ibn Shuhaīd answered that, "the person who uttered the first stanza was my father, the second stanza was my brother, the third stanza was my grandfather, and the fourth stanza was my great-grandfather." Ibn aṣ-Ṣaq[c]āb, then, asked him about the following lines, saying: "Who said the following versicles?"

يَلْقَى العُيونَ برَأسٍ مُخُّهُ رَارُ وَيْحَ الكِتَابَةِ مِنْ شَيخٍ هَبَنْقَةٍ
كَأنَّمَا مَاتَ فِي خَيشُومِهِ فَــارُ وَمُنْتِنُ الرِّيحِ إنْ نَاجَيتُهُ أبَدَا

Which roughly means (in English),

Woe to writing of a frivolous, idiot Sheikh,

Who meets people with an impaired brain!

And he has a stinky smell if you ever talk to him,

It is as if a rat died in his mouth.   (My translation)

Ibn Shuhaīd answered: "I am." Ibn aṣ-Ṣaq[c]āb, then, said: "By Allâh Whose Fir[c]aun's (Pharaoh) soul is in His hands [(1)], I won't argue with you. I see you are eloquent and outstanding in speech" (qtd. in Iḥsân [c]Abbās, 1960: 215). The Andalusian biographies of distinguished men sometimes referred to the issue in momentary sparks which are no more than allusions. The famous historian and biographer Al-Ḥumaydī (d. 488 H) in his biography of the notables entitled *Al-Jadhwah* (the

(¹) He meant Fir[c]aun Ibn al-Jūn (one of the genies). See Ibn Shuhaīd's *Risālat al-Tawābi[c] wa-l-Zawābi[c]*, ed. Buṭrus al-Bustānī, Beirut 1980. (Ch. 3, Jinn's Critics).

Ember) said that: "Muḥammad Ibn al-Hussaīn at-Tamimī al-Ḥamanī at-Ṭubanī az-Zābī from Ṭubana, a province in the land of az-Zāb belongs to Andalusia, was a fascinating literary man and a major poet who descended from a family of poets and literary men"(*Al-Jadhwah,* 1966:50). Al-Ḥumaydī also mentioned that: "Muḥammad Ibn Abdallāh Ibn Māslamah Abu ᶜĀmir Al-Wazīr was a man of letters, a scientist, a poet, born in a family of poets" (Ibid, 1966: 65). Among the Andalusian historians who followed the same approach was aḍ-Ḍabbī (d.599AH/1024AD). He said:" Muḥammad Ibn al-Ḥussaīn […] at-Ṭubanī az-Zābī […] was born in a family of poets and literary men" (1967:68).

Examples of the phenomenon were scattered more often than not in the history books, literature and biographies. However, I did not attempt to delve deeply to investigate that as it did not offer anything new to the issue at hand. In *Muᶜjam al-Udabā'* ("Dictionary of Writers") written in (1226AD), the greatest geographer Yāqūt Ibn-ᶜAbdallāh al-Rūmī al-Ḥamawī (1179–1229AD) referred to Ḥumaīda bint al-Nuᶜmān bin Bashīr Ibn Saᶜd al-Anṣarī, saying that: "She is a poetess, daughter of a poet" (al-Ḥamawī, 1993: 2/1227). Ṣalāḥ ad-Dīn Khalīl Ibn Aybak Aṣ-Ṣafadī's book *Kitāb al-Wāfī bi'l-Wafīyāt* ("The Complete Survey of the Deceased") referred to Abū al-Qāsim ᶜAlī Ibn ᶜAmir Ibn Ibrāhīm Ibn al-ᶜAbbās, saying about him that: "He is born in a family of poets: his father is a poet, so is his grandfather, and his siblings are also poets" (*al-Wāfī,* 2000: 21/112).

(B) Modern Critics' Views

In his book *The History of Arabs' Literatures* (2010), Muṣṭafā Ṣādiq al-Rāfiᶜī dealt with the issue of the inheritance of poetry in tribes and then in families. However, he dealt with it the way it was dealt with in the books of the ancients; in addition, he made 'heredity' a title for the phenomenon (2010:15/3). Shawqī Ḍhaīf (1910-2005), the most influential intellectual, literary critic and historian in the 20th century, made it one of the interpretations of poetic ingenuity when he spoke about Khalīl Muṭrān (1872-1949) saying that: "In a notable Arab family from Baalbek in Lebanon Khalīl Abdū Muṭrān was born to a catholic father. Khalīl's mother, Malāka al-Sabbāgh, descended from a large Palestinian family whose father immigrated to Lebanon to escape the persecution of the Ottoman rule in his country and settled there. Khalīl inherited poetry from his mother as she was a poetess as well as resourceful and prudent" (1961: 121).

In modern age, several poets belonged to notable families known for their composition of poetry and descended originally (in their lineage) from hereditary poetic families of the past (Al-Majālī, 2008:115). In brief, the ancient criticism gave attention to the phenomenon and threw light on it, but it was more an observer than an exponent or interpreter. However, it excelled and surpassed modern criticism in dealing with the phenomenon which tackled it without tracing its origins and followed the path of the ancients. In addition, modern criticism did not make use of the development of sciences and arts. Accordingly, it viewed the issue as a trend, not as an approach, to study poets in modern perspectives.

Part (3): <u>Criticism and Familial Poetical Genealogy (A Critical View)</u>

This part is, on the one hand, of utmost and crucial importance as it forms a conceptualization about the depth of criticism's visualization and realization of the phenomenon in Arabic literature. On the other hand, it is the key kernel in the chain of poetic heredity, i.e. one of heredity's titles and the concrete evidence of its existence. As important as it may be, it sets strong hypotheses to study the poetic talent on genetic basis. Thus, the following issues will be tackled:

- Demonstrating the extensity whereby Arabic criticism considered the matter of poetic lineage or genealogy.
- A diagram of family pedigree (poetic genealogy) under criticism microscope.
- Likeness of inherited talent between the poet and his descendant.

(A) The Extensity whereby Arabic Criticism Heeded Poetic Genealogy

Arabic literary criticism paid much attention to the issue of poetic genealogy from two perspectives:

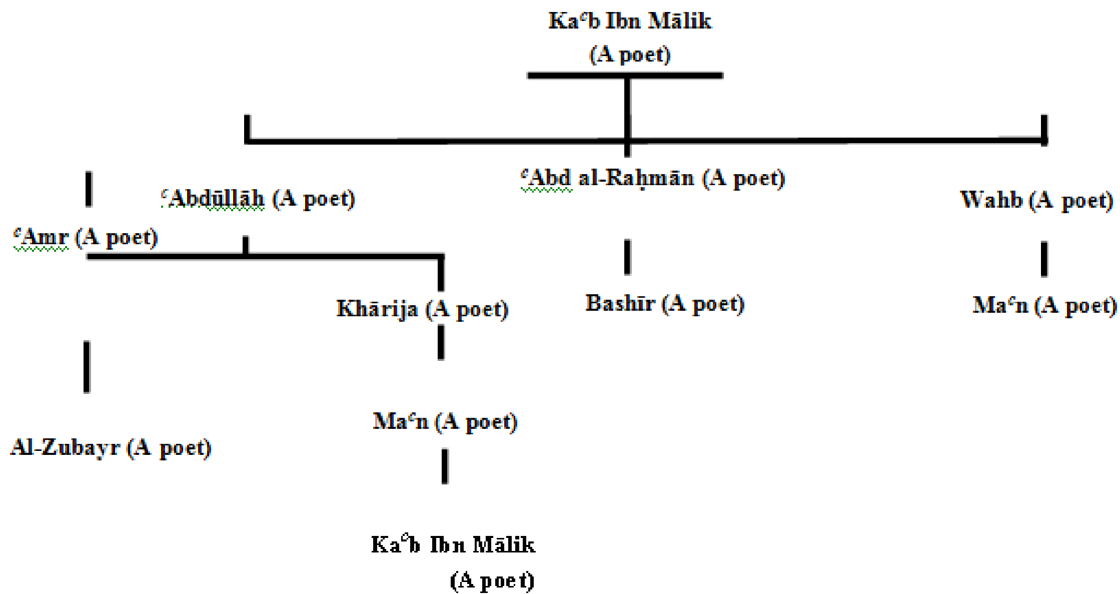
(1) What we call intertribal poetic genealogy. Criticism paid attention early to poetry transmission among tribes. This is the kernel or the essential part in the inheritance of poetry. Hassān Ibn Thābit was once asked: "Who is the most eminent in poetry?" He said: "Dead or alive?" He was answered: "Alive!" He said: "the most prominent alive people in poetry are the tribe of Hudhaīl" (*Al-ᶜUmda*, 1972: 1/88). A great number of scholars were interested in collecting the verses of tribes. Among these scholars were al-Aṣmaᶜī, Abū ᶜUbaīda and Abū ᶜAmr ash-Shaībānī. However, the one who was assiduous in this regard was the excellent philologist Abu Saᶜīd as-Sūkkarī (d.275AH) who collected and edited many verses of the tribes; among these the verses that were recited by Banī Ḏuhl, Banī Shaībān, Banī Rabiᶜa, Banī Yarbouᶜ and Banī Ṭayy[…]" (qtd. in Ibn an-Nadīm, 1997: 1/193). As-Sūkkarī was concerned with the genealogical relationship among poets along with their certain poetic traits, perhaps common to them all, which was represented in the case of Banū Murra and their distinctive style. Thus, he spoke about the verses of Abū Jundub, saying that: "Banū Murra were ten clans: Abū Khirāsh, Abū Jundub, al-Abaḥḥū, al-Aswad, ᶜAmr, Zuhayr, Jannād, Sufyān, ᶜUrwah […] they were sagacious poets" (1/345). Ibn Rashīq al-Qayrawānī also paid much attention to the intertribal genealogical relationships and referred to them when he mentioned that and subsumed them under the heading "Intertribal Transmission of Poetry" (*Al-ᶜUmda*, 1972: 1/86 and the following pages).

(2) Criticism traced the chain of poetic genealogy (ancestry) within the single family. Literary Criticism was fully aware of the phenomenon within a family. As a philologist, Ibn Sallām Al-Jumaḥī adopted a systematic approach in his composition and classification of gifted poets. Hilary Kilpatrick referred to his book *Ṭabaqāt Fuḥūl al-Shuᶜarā* as "It would be an exaggeration to say that […] is the Cinderella of Arabic texts of poetic criticism" (1981:141). In it, Ibn Sallām referred to Zuhayr's family's inheritance of poetry, saying:"Poetry was still among Zuhayr's sons and no one of the *Jāhilī* class (pre-Islâmic masters of skilled poets) was known of their poetic genealogical relationships like Zuhayr's family, nor was anyone of the *Islâmī* poets known for their poetic genealogical relationships like Jarīr's family." (*Ṭabaqāt*, 1952: 1/110). The critical perspective proves the validity of his view about Zuhayr's family, which more will later be said. Among Jarīr's sons who were poets Noah and Bilāl, and their poet sons were Ḥajnā', ᶜAqīl, and ᶜUmāra (*Al-ᶜUmda*, 1972: 3/307).

Al-Marzubānī also traced the poetic genealogy for many families; among them was Ḥassān Ibn Thābit's family. He said: "the most eminent and superior people in composing poetry were Ḥassān's family. They were six poets in proper order: Saᶜīd Ibn ᶜAbd al-Raḥmān Ibn Ḥassān Ibn Thābit Ibn al-Mundhir Ibn Ḥarām" (qtd. in *Muᶜjam al-Shuᶜarā*', 1960: 269). In addition, Ḥassān's two sisters: Khawla and Fāriᶜah; his daughter Leila and even his mother Al-Farīᶜah bint Khalid al-Khazrajiyyah were all poetesses (qtd. in *Al-Aghānī*, 2010: 3/25-26; qtd. in Kitāb *ash-Shiᶜr wa'sh-Shuᶜarā'* ("the Book of Poetry and the Poets,") 1996: 1/313).

In the same vein, Abū al-Faraj Al-Işfahānī also traced many families of poetic lineages and ancestries. Among them was al-Bashīr's family (Refer to *Diagram* No. 2 in this study). He said that: "al-Num^{c}ān Ibn Bashīr was one of the most eminent and notable in composing poetry as a predecessor and as a descendent; his grandfather was a poet, and so was his father. His paternal uncle was also a poet. He himself was a poet, and so were his sons and his grandsons" (*Al-Aghānī*, 2010: 16/43; 16/226). The names of that notable family were: al-Nu^{c}mān's grandfather; Sa^{c}d Ibn al-Ḥuṣaīn, his father Bashīr, his paternal uncle al-Ḥussaīn Ibn Sa^{c}d, his maternal uncle ^{c}Abdūllâh Ibn Rawāḥa, the Prophet's poet, and his brother Ibrāhīm Ibn Bashīr was a poet and so were his sons: ^{c}Abdūllāh and Ḥumaīda. His grandsons were Shabīb Ibn Yazīd Ibn al-Nu^{c}mān, ^{c}Abd al-khāliq Ibn ^{c}Abdūlwāḥid Ibn al-Nu^{c}mān, ^{c}Abdūlqudūs Ibn Abdūlwāḥīd Ibn al- Nu^{c}mān (Ibid, 2010: 16/43, 52, 53; qtd. in Ar-Rabdāwī, 1988:246).

Al-Marzubānī also mentioned al-Lāḥiqīyyn's family and Abū Bakr aṣ-Ṣulī (circa 880-946) made mention of their verses and gave a detailed analysis about their accounts (qtd. in *Mu^{c}jam al-Shu^{c}arā*, 1960: 477; in Al-^{c}*Umda*, 1972:2/307). Ka^{c}b Ibn Mālik al-Anṣarī (d. 50AH) also had an eminent lineage in composing verse (See the diagram below). His son ^{c}Abd al-Raḥmān was a poet, and so was his grandson Bashīr Ibn ^{c}Abd al-Raḥmān. Al-Zubayr Ibn Khārija Ibn ^{c}Abdūllāh Ibn Ka^{c}b was also a poet, and so was Ma^{c}n Ibn ^{c}Amr Ibn ^{c}Abdūllāh Ibn Ka^{c}b. ^{c}Abd al-Raḥmān Ibn Abdūllāh Ibn Ka^{c}b Abū al-Khaṭṭāb was a poet, and so was Ma^{c}n Ibn Wahb Ibn Ka^{c}b. They were all notable and eminent poets who had great aptitudes to compose verse (*Al-Aghānī*, 2010:16/6).



To conclude, literary criticism traced the poetic genealogy in tribes and families and shed lights on various familial relationships among poets. It did not introduce that as if new, but followed the approach and steps of the Arabs in their speech about their lineages, descents, their knights and valiant valours. The Noble Qur'ân followed the same course when referred to the permanence of moral phenomena in some families. It mentioned the family of Ibrāhīm (Abraham) and the family of ^{c}Imrān…etc. Even if we look at kin's relationships in the chain of prophets' lineage or pedigree (Ibrāhīm (Abraham), Isma^{c}īl (Ishmael), Isḥaq (Isaac), Ya^{c}qūb (Jacob), Yusuf (Joseph)), (Mūsā (Moses) and Hārūn (Aaron)), (Dāwūd (David) and Sulaīmān (Solomon)), (Zakarīyyā (Zacharīya),

Yaḥyā (John) and ᶜĪsā (Jesus)), one is surprised to find out that Dāwūd and Sulaīmān are descendants of Isḥaq, the son of Ibrāhīm. Prophet Muhammad (ﷺ) was once asked: "Who was the most generous of all people?" He replied: "A generous man who was the son of a generous man, who in turn was the son of a generous man, who again was the son of a generous man: Joseph the son of Jacob, the son of Isaac, the son of Abraham." [*Ṣaḥīḥ al-Bukhārī* (3390, 3490) and *Ṣaḥīḥ Muslim* (2378)]. Then, a question arises: Does heredity, then, have a major influence on the association of these prophets in prophethood and righteousness?

(B) A Diagram of Family Pedigree (Poetic Genealogy) under Criticism Microscope

One of the notable families in composing and versifying verse in pre and during Islâm was Abū Sūlmā's family and his name's Rabiᶜa. His poetic lineage or poetic pedigree came as follow:

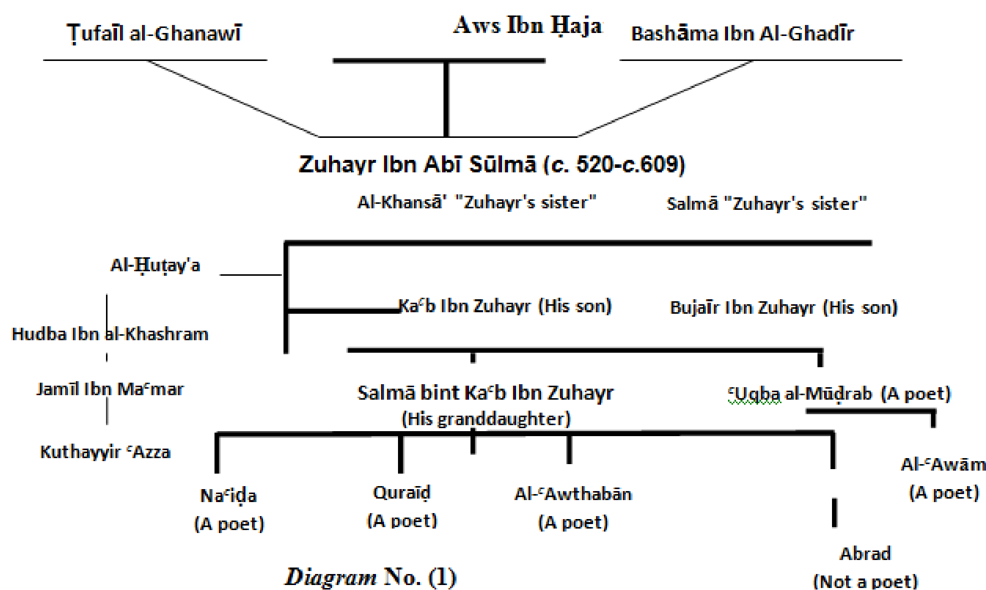


Diagram No. (1)

Abū Sharaḥbīl (or Sharaḥīl) Al-Rammāḥ Ibn Abrad Ibn Mayyāda (Mayyāda was his mother's sobriquet). He was considered to be one of the last of the classical poets.

- The bold line (heavy type in black) represents the natural heredity.

- The light line (not bold in type) represents the acquisition of poetry through accompaniment and narration or transmission of verse compositions.

One can say that:

- Ancient and modern critics unanimously agreed that Abū Sulmā's family (household) was one of the notable bardic families in composing verse, even if they varied in the number of poets, and argued about some of those who belonged to it.

- Zuhayr's main poetic sources or fountainheads (tributaries) varied between (heredity and narration). His father was a poet. Zuhayr was also his step-father's (Aws Ibn Ḥajar) *rawiyah* (that is, the official transmitter of his compositions) as well as his maternal uncle (Bashāma Ibn Al-Ghadīr). Here lies the most important question: why did Zuhayr's maternal uncle Bashāma and the critics both allege that Zuhayr had inherited the versification of poetry from Bashāma only and none else? (*Ṭabaqāt*, 1952: 2/719; *al-Aghānī*, 2010: 10/312).

- It is noteworthy to mention that critics elaborated on the chain of poetic lineage of Zuhayr and his relationship with his maternal uncle without being able to associate between them. Al-Farazdaq also alleged that he had inherited the composition of verse from his maternal uncle Al-ᶜĀlā'a Ibn Qarẓah. Ibn Sallām said that: "Al-Mutalammis is Ṭarafa's uncle" (Qtd. in Kitāb *ash-Shiᶜr wa'sh-Shuᶜarā'* "the Book of Poetry and the Poets," 1996: 1/156; qtd. in *Muᶜjam al-Shuᶜarā*, 1960: 6). Ibn Qutaybah said that," al-Mussayyib Ibn ᶜAls is one of the enumerated poets of Bakr Ibn Wā'il and al-Aᶜshā's maternal uncle"(*Ash-Shiᶜr wa'sh-Shuᶜarā'*, 1960: 1/174). In the genealogical chain of al-Nuᶜman Ibn Bashīr, Ibn Rashīq counted ᶜAbdūllāh Ibn Rawāḥa as his maternal uncle (Al-ᶜ*Umda*, 1972:2/307). Ibn Rashīq's statement that, "Zuhayr had a maternal uncle" (Ibid) implies that Zuhayr has betaken himself to some powerful support to assist him in composing his verses as well as a reasonable lineage. Ibn Rashīq also perceived and drew the attention to the relationship between Muhalhal Ibn Rabiᶜa' and Imru' l-Qays, saying that, "[He] is the maternal uncle to Imru' l-Qays Ibn Ḥajar al-Kindī, the poet" (Ibid, 1972: 1/87).

- Perhaps, it is deduced from Zuhayr's inheritance of Bashāma's verse is his transmission of his compositions which *Al-Aghānī*' also supported (2010:10/312).

- We can also derive from Bashāma's words the great points of likeness between him and Zuhayr. This is accounted for by the proverb: (تكاد المرأة ان تلد أخاها) which roughly means that "a woman is about to bear (give birth to) her brother" and people say that: (ثلثين الولد لخاله) which also means "two thirds of a boy go to his maternal uncle, that is a boy has two thirds of the genes in common to his maternal uncle." Even common people bring the maternal uncle to a position similar to a father, so they say (الخال والد) — "a maternal uncle is similar to a father." So, a boy is attributed to his maternal uncle in ignobleness or high mindedness. This is evidently clear in as-Saryy ar-Rafā' (d.366 AH) who says(1996: 820):

إنَّ الكَريمَ إلى الكَريمَةِ أمْيَلُ　　　وَبَنَاتُ عَمِّ المَرْءِ خَـيرُ نِسَائِهِ

وَالنَسْلُ بَينَهُمَا مُعِمٌ مُخولٌ　　　فَالمَجْدُ عِندَهُمَا ضَحوُكٌ مُسفِرٌ

Which roughly means in English (my translation),

One's paternal uncle's daughters are his (uncle's) good women,

A generous man tends to a generous woman.

To them, glory is evident and manifest,

Breeding between them carries the genes of maternal and paternal uncles.

(My translation)

This may be a logical interpretation to the famous poet Muḥammad Ibn Swār al-Ashbounī al-Andalusī in his praising Banī ᶜAshra (Qtd. in Ash-Shantarīny: 1981:4/822):

وإنْ طَلَعُوا كَانُوا بُدُورَ جَمَالِ　　　إِذَا احْتَجَبُوا لَمْ يَسْتُرْ الحَجْبُ نُورَهُمْ

لِأَعْظَمِ عَــمٍّ أوْ لِأَكْرَمِ خَالِ　　　أوْ انْتَسَبُوا فِي الْمَجْدِ كَانَ انْتِسَابُهُمْ

If they (Banī ᶜAshra) are obscured, their light is not,

If they appear, they are like full moons of beauty.

Or if they belong to glory,

They belong to a great paternal uncle or to a generous maternal uncle. (My translation)

- The reason for Bashāma's allegiance may be due to Zuhayr's origin and residence was Banū Ghaṭafān (an Arab tribe where he lived there with his sons) and he was accompanying Bashāma noticeably.

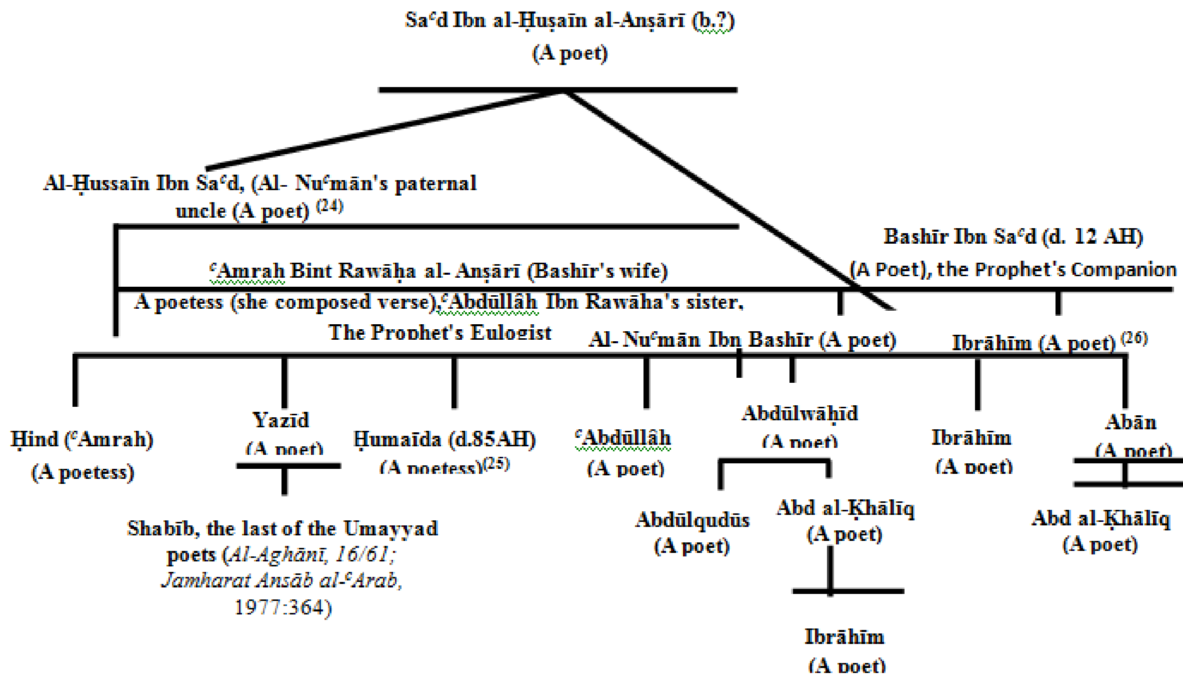
- It is probable that Zuhayr had inherited talent from his paternal uncle or his father, so Wikipedia website is exact when it attributes Zuhayr's inheritance of verse composition to both: "… [He] inherited the composition of verse from his father, his maternal uncle and his stepfather," but the website added Aws Ibn Ḥajar, Zuhayr's stepfather; thus making transmission of composition as one of the degrees of heredity. This is what Dr. Yāsser ᶜImāra referred to in his unpublished dissertation; however, he stipulated heredity within the same bardic family or poetic lineage, saying that:

If there is *riwāyah* (transmission of composition) within the family or poetic lineage, then it is also introduced within the context of the intended heredity […] When the poet's son, his brother's son, his sister's son or the like of his kin transmits (narrates) his verse, it, thus, remains after his death. This is, originally, the dictionary or the denotative concept of heredity. The concept of genetic strain, according to this study, includes the effect of innate heredity, learning, narration within the same notable family in successive generations. (2006:36—my translation).

However, I disagree with Dr. ᶜImāra because if it is right to say that *riwayah* (transmission) is in accordance with the denotative meaning of heredity — and its counterpart the Prophetic saying: "Scholars are the inheritors of prophets"—Dr.ᶜImāra will, thus, be wrong in studying the effect and the sensitivity whereupon he based his own study as one of the genealogical traits since it is a weak argument or hypothesis that cannot be proved academically because language, on the one hand, is acquired not inherited. On the other hand, the poetic vocabulary (lexicons) was concordant and agreed upon in the same age, and they (e.g. Zuhayr and his sons or poets like him in genealogical pedigree) were not only the ones to be affected by this influence because they might have acquired these lexicons from others and not their close ancestors. Dr.ᶜImāra's adoption of this concept invalidates the concept of heredity in its proper, genuine sense.

- In *Al-Aghānī*, the text is definitely explicit in ascribing Ibn Mayyāda's composition of verse to Zuhayr through his paternal uncles. Al-Iṣfahānī comments that: "It is said that the composition of verse was carried over to Ibn Mayyāda from his paternal uncles on the side of their great-grandfather, Zuhayr" (*Al-Aghānī*, 2010: 2/268). This involves that Zuhayr is the poetic fountainhead for both Al-ᶜAwthabān and Quraīḍ.

(B) A Diagram of Bashīr's Family's Poetic Genealogy (Al-Bashīriyyūn) [(1)]



The following versicles are attributed to Saᶜd Ibn al-Ḥuṣaīn al-Anṣarī**:**

فا(لأزْدُ) نسبتُنا والماءُ (غَســـَّانُ) إنْ كُنتِ سائلـةً والحقُّ معتبةٌ

كانَتْ لَهُمْ مِنْ جِبالِ (الطودِ) أركانُ شُمُّ الأُنوفِ لهم عِزٌّ ومَكرُمةٌ

This means that they are the descendants of al-Aus and al-Khazraj (two tribes lived in Medina pre and during Islâm, known by Al-Anṣār). They were also known as Banī al-Azd Ibn al-Ghawth Ibn Nabt Ibn Mālik Ibn Zayd Ibn Kahlān Ibn Sab'ā Ibn Yaᶜrib al-Qaḥṭanyyīn. (Ghassān) is their great

---

(1) Refer to: Prof. Abu aṭ-Ṭaher ᶜAbd Al-Majīd Al-Isdāwī (بيوتات الشعر في الجاهلية والإسلام) —"Families' Poetic Lineages in Pre and during Islâm", 2001, Maktabit ᶜArafāt, al-Zaqāziq, Egypt.
(24) He is referred to in Al-Iṣfahānī's *Al-Aghānī*, 16/43) within al-Nuᶜmān's poetic lineage.
(25) She is also referred to as (Ḥamdaḥ). She was married to Al-Mūhajir Ibn ᶜAbdūllāh Ibn Khaled Ibn Al-Walīd, divorced and then was married to Al-Ḥajjāj Ibn Yūsuf al-Thaqafī (d.95AH) (*Al-Aghānī* 9/230); also refer to: *Muᶜjam al-Nisā' al-Shaᶜirat fi'l Jahīliyya wa'l Islâm* ("A Lexicography of Poetess Women in pre and during Islâm"), 1990/63-65); and *Kitāb Jamharat Ansāb al-ᶜArab* ("A squadron of Arabs' Lineages (Ancestries)") 1977).
(26) He is famous for his lengthy poem which he commences with *aṭ-Ṭawil* meter:

أَشَاقَتْكَ أظعانُ الحُدوجِ البواكِرُ كَنَخْلِ النُّجَيرِ السابِحاتِ المَوَاقِرِ

Which means roughly that (a poet here is talking to someone):
You are stirred by women who are in their howdah (covered pavilions) that camels carry on their backs — like al-*Nujaīr*'s lofty date palms— when they run fast and uneasy to carry heavy loads. (Al-*Nujaīr* is a name of many locations: it is said that this location is found in the dwellings of Banī ᶜAbs; a place in Ḥaḍramaut in Yemen. It is also said that it is a fortress in Yemen.

ancestor of a Yemeni tribe; his name is Māzin Ibn al-Azd Ibn Ghawth. The two lines of verse above were recited by Sa^{c}d Ibn al-Ḥuṣaīn who took pride in his great ancestors from Banī al-Azd al-Qaḥṭanyyīn. They were masters who had self-esteem, glory, power. They were also generous people, pillars, like lofty mountains, of their tribe.

(C) Likeness of Inherited Poetic Talent between the Poet and his Descendants

The idea of the above heading is based on the supposition of likeness of the inherited talent like that between the ancestors (stem) and their descendants (branch) in general heredity. What impels one to delve deeply into this supposition is that one of the reasons for hiding the attribution and its being permissible by experts is that a son can attribute his transmittance of his father's verse to himself as his own. Accordingly, a listener infers as similar the artistic likeness between the son and his father (*Ṭabaqāt*, 1952:1/47). I will discuss the idea from two aspects related to the inheritance of talent. I have chosen relatives of the first class; as heredity or genetic transmission in such cases is obvious and more explicit.

<u>Likeness in Talent (artistic aptitude) between Zuhayr and his Son Ka^{c}b</u>

1- According to senior critics, they were both notable and champion or master poets, i.e. they show marked superiority. According to Ibn Sallām, Zuhayr was one of the masters of the first class (*Ṭabaqāt*, 1952:1/51). Both Ibn Qutaybah and Al-Iṣfahānī regarded Ka^{c}b (d.24AH/662AD) as a notable master as well (*Ash-Shi^{c}r wa'sh-Shu^{c}arā'*, 1960: 1/154; *Al-Aghānī*', 2010: 17/82).

2- Both Ka^{c}b's and his father's poetic characters were conformed in the mold of poetic matrix since Ka^{c}b's poetic emergence the day he was made a debut when Zuhayr tested him extemporaneously and intuitively in order to know his extensity of composing poetry and his manageability. It was a long test whereof I have chosen some lines of verse. When Zuhayr appeared in the neighborhood, he said:

إِنّي لَتُعْدِيْنِي عَلى الحَيَّ جَسْرَةٌ   تَخُبُّ بِوَصَّالٍ صَرُومٍ وَتُعْنِقُ

Zuhayr, then, beat Ka^{c}b and told him (أجِزْ يا لُكَعْ) — "you idiot, improvise!" i.e. to complete in the same form of thought and the syntactic structure like him. In other words, Zuhayr meant to order his son to take turn, compose verse extemporaneously and to complete lines of verse which he already started. Accordingly, Ka^{c}b, then, said:

كَبُنْيَانَةِ القَرْئِيِّ مَوْضِعُ رَحْلِهَا   وَآثَارُ نِسْعَيْهَا مِنَ الدَّفِ أبْلَـقُ

Zuhayr continued, saying:

عَلَى لاْحِبٍ مِثْلِ المَجَرَّةِ خِلْتَـهُ   إِذَا مَا عَلا نَشْزًا مِنَ الأرْضِ مُهْرَقُ

Zuhayr said:"You idiot, improvise!" Ka^{c}b, then, said:

مُنِيْرٌ هُدَاهُ لَيْلُــهُ كَنَهَارِهِ   جَمِيْعٌ، إِذَا يَعْلُـو الـحُزُونَةَ أفْــرَقُ

……....Zuhayr grasped his son's hand and said to him, "I have vouchsafed (granted as a privilege) you to compose verse, my son" (*Al-Aghānī*', 2010: 17/83). It is known that this type of verse above (improvisation) must have characteristics of form and syntax, the symmetric nature of the verse, with its well-balanced hemistichs, i.e. it conforms in purpose, rhythm, rhyme and style so much so it seemed as if it had been composed by one poet.

3- They both have or represent the same artistic doctrine (school of thought) so much so Ibn Qutaybah cited two lines of verse that are attributable to both Zuhayr and Ka^{c}b while talking about Zuhayr, saying, "Derived from his verses are the following versicles or lines of verse and it is said they are his son's Ka^{c}b" (*Ash-Shi^{c}r wa'sh-Shu^{c}arā'*, 1960: 1/150):

وَلَيْسَ لِرَحْلٍ حَطَّهُ اللهُ حَامِلُ   وَلَيْسَ لِمَنْ لَـمْ يَرْكَبِ الهَـوْلَ بُغْيَـةٌ

أَصَبْتَ حَلِيمًا أوْ أَصَابَكَ جَاهِلُ   إِذَا أَنْتَ لَمْ تُعْرِضْ عَنِ الجَهْلِ وَالخَنَا

4- In a work on syntax attributed to Khalaf al-Aḥmar (d. *c*. 180/796)—Abū Muḥriz Khalaf Ibn Ḥayyān al- Aḥmar, early ^{c}Abbāsid poet and famous *rāwī* (transmitter) of early and pre-Islâmic poetry, al-Aḥmar described Zuhayr and Ka^{c}b as two arrows in a quiver. "It was said to al-Aḥmar: 'Was Zuhayr most superior in composing verse than his son Ka^{c}b?' Al-Aḥmar said: 'But for some lines of verse attributed to Zuhayr which people considered great, I would say that Ka^{c}b was most superior than Zuhayr'" (qtd. in *Ash-Shi^{c}r wa'sh-Shu^{c}arā'*, 1960:1/139).

<u>Likeness in Talent (artistic aptitude) between Al-^{c}Ajjāj and his Son Ru'ba</u>

1- This prestigious family equally specialized in one type of the art of verse that is composing lengthy poems in *rajaz* metre which is inherited by Ru'ba (d. 145/762) from his famous father Al-^{c}Ajjāj (d. *c*.91/710) and bequeathed by ^{c}Uqba through his father Ru'ba. Ru'ba's poetry, however, is more than merely a treasure-trove for linguists.

2- We perceive something of artistic collaboration and learning between the stem and the branch; once between Al-^{c}Ajjāj and his son Ru'ba and once again between Ru'ba and his son ^{c}Uqba (*Al-^{c}Umda*, 1972: 1/331; *Ash-Shi^{c}r wa'sh-Shu^{c}arā'*, 1960: 2/595).

3- Al-^{c}Ajjāj and his son Ru'ba were both in the same artistic rank (degree of excellence and eminence). When asked about who the most eminent people in composing verse were, Yūnus answered: "Al-^{c}Ajjāj and Ru'ba" (qtd. in *Al-Aghānī*, 2010: 20/351). They were both similar in using eloquence and avoiding melody. Ibn ^{c}Awn said: "Neither he—Ru'ba— nor his father had any assimilated letter in their verse" (ibid, 2010: 20/351).

4- Ibn Sallām considered them both in the same rank; i.e. the ninth rank peculiar to *rajaz* poets.

5- Their poetry — Al-^{c}Ajjāj and his son Ru'ba— was merely a treasure-trove for linguists who counted much on them to measure the validity of language and the grammar. In *Lisaān al-^{c}Arab* ("Arabs' Language"), for example, Al-^{c}Ajjāj's versicles (verse lines) in *rajaz* metre amounted to (1124) lines while Ru'ba's were (822) lines (Maḥjūb, 2010: 122).

There remain, after this elaborate discussion on these models, more questions I would like to ask, did all these models fulfill the purpose of the study? Did they refute the allegations against the fallacy that verse cannot be inherited or transmitted to descendants from their own ancestors genetically? In a nutshell, I guess so!

<u>Conclusion</u>

Here below are the most important findings of the study:

1- Efforts collaborated, arts and sciences also integrated with each other: Genetics, Medicine, Psychology and Literary Criticism to deal with one main issue—that is, the inheritance of poetic creation.

2- Heredity may be one of the tributaries or sources of poetic talent as well as a source of ingenuity and excellence in verse composition.

3- Critics speech on heredity focused mostly on the inheritance of poetic creation, and rarely did they pay attention to the inheritance of prosaic creation.

4- The issue of poetic inheritance appeared as disintegrative in criticism in the far East while it became a full theory that has its foundations and aspects in criticism in the near east represented fully in Ibn Rashīq.

5- There is a difference between the title of the issue in both ancient and modern criticism; the most prominent in ancient criticism was(**بيوتات الشعر**) —"Notable Families in Verse Composition"; while in modern criticism is "Heredity of Poetry."

6- Arabic criticism was objective in dealing with the phenomenon, careful in its interpretation and unbiased in deliberating it. So, it observed the phenomenon in Arab poets and *mawālī* (non-Arab poets) free from all bias, prejudice and discrimination—eminently fair.

7- Ancient critics based their judgments in the inheritance of poetic creation on the phenomenon of race and the eminent families in verse composition logically the same as modern Genetics.

8- In heredity, ancient critics based their judgments on intuition and modern critics kept their tracks, never made use of the advancement of sciences and the integration of arts.

9- There is a crucial difference between the structure of the tree of poetic lineage and family pedigree. Unlike the later, it encompasses the maternal uncle, the mother, the maternal aunt's son…etc.

10- Is it possible to attain such degree of likeness in the inherited poetic talent between the *stem* (progenitor) and the *branch* (offspring) like that degree of resemblance between them in physical appearance?

11-Still, the issue of inheriting poetic creativity is a moot point that needs more comprehensive, proper empirical studies. Hopefully, medical and psychological researches should contribute to throwing some disclosing lights upon it to unravel its many-sided aspects in the near future.

Bibliography

ᶜAbbās, Iḥsān (1960). *History of Andalusian Literature* (Age of Cordoba's Supremacy). Beirut: Dār al-Thaqāfa.

Aḍ-Ḍabbī, Aḥmad Ibn Yahīya (d.599AH/1024AD) (1967). *Būghiyat al-multamis fī Tarīkh Rijāl ahl al-Andalus* ("Seeker's Aim in the History of Andalusian Men"). Cairo: Dār al-Kitāb al-ᶜArabī.

Al-ᶜĀlam, Maḥmūd Amīn (et al) (1981). *On the Issues of Contemporary Arabic Poetry*. Tunisia: ALECSO.

Al-Azdī, ᶜAlī Ibn Ẓāfir (1861). *Badaᶜ al-Bada'eh* ("Authors with Improvisation"). Egypt.

Al-Baroudī, Maḥmūd Samī (1998). *Dīwān* ("Collection of Works"). ᶜAlī Al-Jārim (et al). (Ed.). Beirut: Dār al-ᶜAwdah.

Al-Bayātī, ᶜAbd al-Wahāb (1979). *Ad-Dīwān* ("The Divan"). 2nd edn. Beirut: Dār al-ᶜUdah.

Al-Ḥamawī, Yāqūt b. ᶜAbdūllâh (d.629AH) (1993). *Muᶜjam al-Udabā': Irshād al-arīb ilā maᶜrifat al-adīb*. Iḥsān ᶜAbbās (Ed.), Beirut.

Al-Ḥumaydī, Abū Abdūllâh Muḥammad Ibn Fūtūh Ibn Abī Naṣr (d. 488AH) (1966). *Jadhwat al-Muqtabis fī Dhikr Wilat al-Andalus* (referred to as *Jadhwah* in the study) ("The Excerptor's Ember in Recalling Andalusian Rulers"). Cairo: ad-Dār al-Miṣriyyah lil Tā'līf wa' l-Nashr.

ᶜAlī, Jawād (2001). *Al-Mūfaṣal in Tarīkh al-ʿArab qabl al-Islâm* ("The Elaborate in the History of the Arabs Pre-Islâm").Vol.4. Beirut: Dār as-Saqī.

Al-Isdāwī, Abū aṭ-Ṭaher ᶜAbd Al-Majīd (2001). *Families' Poetic Lineages in Pre and during Islâm*. Egypt: Maktabit ᶜArafāt, al-Zaqāziq.

- --. (1994). *Verses of Abū Umayya al-Katīb*'s *Family*. Egypt: Maktabit ᶜArafāt, al-Zaqāziq.

---. (1997/1418AH). *Verses of Mūzaina in Islâm until the end of the Second Century of Hegira*. Ar-Riyadh: Dār al-Faīṣal al-Thaqāfiyya.

Al-Iṣfahānī, Abū al-Faraj (d.356) (2010). *Kitāb Al-Aghānī*. Muḥammad Abū l-Faḍl Ibrāhīm (Ed.). Cairo: GEBO.

Al-Jāḥiẓ (1988). *Kitāb Al-Bayān wa' At-Tabyīn* (The Book of Eloquence and Demonstration). Part 1/138, investigated by Abdel Salaam Hârûn, Issue No. 7. Cairo: Al-Khānjī Publishing House.

---. (2003). *Al-Ḥayawān*. 2nd edn. Beirut: Dār al-Kotob al-ʿIlmīyah.

Al-Ğanzūry, Munīr (2008). *Genes and Biology of Genetic Diseases*. Cairo: Dār Al-Maʿāref.

Al-Jumaḥī, Muḥammad Ibn Sallām (1952). *Ṭabaqāt fuḥūl al-Shuᶜarāʾ*, Maḥmūd Muḥammad Shākir (Ed.), 2nd edn. Cairo: GOCP.

Al-Madanī, Ibn Maᶜṣūm (2009). *Sūlafat al-ᶜaṣr fī maḥasen ahl al- ᶜaṣr* ("The Best Part in the Beauties of the Age"). Maḥmūd Khalaf al-Bādī. Syria: Dār Kinān.

Al-Maīdanī, Abū l-Faḍl Aḥmad Ibn Muḥammad (1988). *Majmaᶜ al-Amthāl* ("Collection of Proverbs"). Muḥammad Muḥyī l-Dīn ᶜAbd al-Ḥamīd (Ed.). Beirut: Dār al-Maᶜrifah.

Al-Majālī, Jihād Shāher (2008). *Studies in Artistic Creation in Poetry*. Dār Yāfā al-ᶜIlmīyah lil Nashr. Jordan: ʿAmmān.

Al-Marzubānī, Abū ᶜUbaīd Muḥammad Ibn ᶜImrān Ibn Mūsā (d. 384AH) (1960). *Muᶜjam al-Shuᶜarāʾ*. Abd al-Sattār Farrāj (Ed.). Cairo: ᶜĪsā l-Bābī l-Ḥalabī.

Al-Marzūqī, Abū ᶜAlī Aḥmad b. Muḥammad (1991). *Šarḥ Dīwān al-Ḥamāsa*. Aḥmad Amīn and ᶜAbdalsalām Muḥammad Hārūn (Eds.), 4 vols. Repr. from the Cairo edition, Beirut: Dār al-Jīl.

Al-Qayrawānī, Abū ᶜAlī al-Ḥasan Ibn Rashīq (d.456AH/1063) (1972). *Al-ᶜUmda fī maḥāsin al-šiᶜr wa' ādābi-hi* ("the Pillar in the Poetic Craft, its Etiquette, and Criticism"). Muḥammad Muḥyī l-Dīn ᶜAbd al-Ḥamīd (Ed.), 2 Vols. repr. Beirut: Dār al-Jīl.

Al-Rāfiᶜī, Muṣṭafā Ṣādiq (2010). *History of Arabs' Literatures*. Vol. (1). Cairo: Dār Ibn al-Jaūzī.

Amīn, Aḥmad (1969). *Fâjr Al-Islâm* ("The Dawn of Islâm"). Cairo: GEBO.

An-Nashābī, Majd ad-Dīn (d. 657AH) (1988). *Elaborating the Titles of the Poets*. (Shākir ᶜAshūr (Ed.). Baghdad: General Ministry for Cultural Affairs.

Ar-Rabdāwī, Maḥmūd Jabr (1988/1409AH). "Eminent Families in Verse Composition between Heredity and Acquisition," in: *ad-Dāra Magazine*, issue no. (2), p.246 Saudi Arabia.

Ar-Rafā', As-Saryy (d.366 AH) (1996). *Dīwān* ("Collection of Poems"). Karam al-Bustānī (Introduction and Explanation), 1st edn. Beirut: Dār Ṣādir.

Aṣ-Ṣafadī's, Ṣalāḥ ad-Dīn Khalīl Ibn Aybak (d.764AH) (2000). *Kitāb al-Wāfī bi'l-Wafīyāt* ("The Complete Survey of the Deceased"). Aḥmad Al-Arnā'ūṭy and Turkī Mousṭafā (Eds.). Beirut: Dār Ihīyā at-Tūrāth.

Ash-Shābbī, Abū al-Qāsim (1966). *Dīwān Aghānī al-Ḥayāt* ("Divan of Life Songs"). Tunisia: Ad-Dār at-Tunisiyya lil Nashr.

Ash-Shantarīny, Abū Al-Ḥasan ᶜAlī Ibn Bassām (450-542AH) (1981). *Adh-Dhakhīrah fī maḥāsen ahl al-Jazīrah* ("The Treasury Concerning the Merits of the People of Liberia). Iḥsān ᶜAbbās (Ed.), 1st edn. Libya: ad-Dār al-ᶜArabiyya lil Kitāb.

At-Tirmidhī (2007). *Jamiᶜ at-Tirmidhī* (English Translation), vol.1-6. Ar-Riyaḍh: Maktabit Dār-us-Salām.

Az-Zamakhsharī, Abū l-Qāsim Maḥmūd Ibn ᶜUmar ((1979). *Asasu l-Balāghah* ("Principles of Arabic Rhetoric"). Cairo: Ṭabʿat Dār al-Fikr.

Barthes, Roland (1997). "The Death of the Author." New York: Knopf.

Cavillier, H. (1931). *Manuel de Philosophic*. Tom I, Paris.

Clark, Timothy (1997). *The Theory of Inspiration*. Manchester and New York: Manchester UP.

Derrida, Jacques (2007). *Psyche: Inventions of the Other*. Vol.1, Peggy Kamuf and Elizabeth Rotenberg (Eds.) Stanford: UP.

Ḍhaīf, Shawqī (1961). *Contemporary Arabic Literature in Egypt*. Cairo: Dār al-Maʿāref.

Ibn Al-AᶜRābī, Abū Saᶜīd (1997). *Muᶜjam Ibn Al-AᶜRābī.* Abdul Moḥsen Ibn Ibrāhīm Al-Ḥusaīny (Ed.). Saudi Arabia: Dār Abū al-Jaūzī.

Ibn an-Nadīm, Abū Al-Faraj Muḥammad Ibn Isḥāq (d. 385AH) (1997). *Al-Fihrist* ("The Index"). Beirut: Dār al-Maᶜrifah.

Ibn Manẓūr, Jamāl ad-Dīn Abū l-Faḍl Muḥammad (d.711AH) (1977). *Lisaān al-ᶜArab*. Beirut: Dār Bayyrūt lil-Ṭibāᶜah wa' al-Nashr.

Ibn Qutaybah, Abdūllāh Muḥammad Ibn Muslim (276AH/995AD) (1996). *Ash-Shiᶜr wa' ash-Shuᶜarā* ("Poetry and Poets"). Aḥmad Muḥammad Shākir (Ed.). Cairo: Dār al-Hadīth.

Ibn Sīdah, Abī Al-Ḥasān ᶜAlī Ibn Ismaʿīl (d. 458H) (2000). *Al-Muḥkam wa' al-Muḥīṭ al-aᶜẓam* ("The Compact and the Great Ocean"). ᶜAbd Al-Ḥamīd Hindāwī (Ed.). Beirut: Dār al-Kotob al-ᶜIlmīyah.

ᶜImāra, Yāsser As-Sayyd Aḥmad (2006). *Hereditary Impact on Arabic Poetry until the end of Umayyad Age*. Unpublished Dissertation. Egypt: Ṭanṭa Faculty of Arts.

Jung, Carl G. (1953). *Collected Works in Psychology and Alchemy*. Vol. (12). London.

Khafāgui, Muḥammad Abdel Monᶜim and Sharaf, Abdul-Azīz (1991). *Creative Vision in Aḥmad Zakī Abu Shādī's Poetry*. Beirut: Dār al-Jīl.

Kilpatrick, Hilary (1981). "Criteria of Classification," In: the *Ṭabaqāt fuḥūl al-Shuᶜarāʾ* of Muḥammad Ibn Sallām al-Jumaḥī (d.232/846)." In: *UEA/Proceedings, Ninth*, pp.141-52. Leiden: Amsterdam.

Koller, Armin H. (1912). "Johann Gottfried Herder and Hippolyte Taine: Their Theories of Milieu," PMLA, Vol. 27, p.39.

Maḥjūb, Ḥasan Muḥammad Ḥasan (2010). *Didactic Influence of the Art of Rajaz Meter*. In: *Daᶜwat al-Ḥaq*. No. (241). Saudi Arabia: Mecca.

Murray, Penelope (2015). "Poetic Inspiration," in: *A Companion to Ancient Aesthetics*. UK: John Wiley and Sons, pp.153-160.

Rinco, Marc (2011). *Creation: Theory and Topics*. Shafīq Falāh ᶜAlāwna (tr.). Ar-Riyaḍh: Maktabit Al-Obeikan.

Rivers, Isabel (1994). *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry: A Student's Guide*. 2nd edn. Routledge: London and New York.

Scott Meisami, Julie and Starkey, Paul (Eds.) (1998). *Encyclopedia of Arabic Literature*. Vol. (1). London and New York: Routledge.

Soueif, Mousṭafā (1951). *The Psychological Basis of Artistic Creation in Poetry*. Egypt: Al-Maʿāref P.

______ (2007). *Classical Papers Magazine*, in: *Egyptian Association for Greek Studies*, issue no. (7), p. 399. Cairo: Cairo Univ.

Online Sources

***Classical Sociological Theory*, Page 62 - Google Books Result,**

<https://books.google.com.eg/books?isbn=1452264481>

Zuhayr Ibn Abi Sulma and his maternal uncle Bashāma and his step-father Aws Ibn Ḥajar to be found on:

<Error! Hyperlink reference not valid.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X






مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثالث – العدد 19 مايو 2016





مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي

ISSN 2311-519X



www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعداها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف...،وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.
- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.
- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).
- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).
- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

يحتفي العدد بالاختلاف على مستوى المواضيع المطروحة وكذا على مستوى الرؤى والتصورات المعرفية ومكانية الإنجاز وزمانية الطرح العلمي، حيث يعود بنا إلى عصور قديمة من خلال الحديث عن مؤلفات بن منظور وبن جني وبن سيده الأندلسي ورسائل الفقيه الباجي ومواعظ بن دياب الإتليدي الدينية.كما يقدم مواضيع في المعجمية وذلك بالحديث عن الأصل والجذر وكذا عن جهود الشيخ طاهر بن صالح الجزائري،ليضيف إلينا قراءات في السرد مثل رواية رقصة الجديلة والنهر ورواية يوميات مدرسة حرة ورواية لونجا والغول ،هذا مع الحديث عن توظيف الأسطورة في الرواية الجزائرية المعاصرة وكذا عن الواقعي والمتخيل في المنجز السردي ،ليكون للشعر ولأدب الطفل حضور في هذا العدد.

ومع رجائنا أن يكون العدد في مستوى طموح القراء نشكر أسرة المجلة على الجهود المبذولة وعلى دقة التقييم والتقويم .

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

أدب المناظرة في العصر الأندلسي:
قراءة في الرسائل المتبادلة بين راهب الفرنسي والفقيه الباجي

أ.م.د. فاطمة عبد السلام الرواشدة، جامعة:جدة - كلية العلوم والآداب بالكامل . السعودية

الملخص

تتناول هذه الورقة البحثية نصين كتبا في القرن الخامس الهجري، الحادي عشر للميلاد (عصر ملوك الطوائف) في الأندلس، وهما رسالتان تندرجان ضمن آداب المناظرة الجدلي:

الأولى : رسالة كتبها راهب فرنسي وبعث بها إلى الأمير المسلم (المقتدر بالله) حاكم مدينة سرقسطة، يدعوه فيها إلى الدخول في دين النصارى، ويشرح له بعض أسس دينه، وقواعده،ومحاسنه.

الثانية: نص الجواب على الرسالة الأولى التي كتبها الفقيه المسلم أبو الوليد الباجي بتكليف من الأمير المقتدر بالله، وذلك بعد مقابلة مبعوثي الراهب الفرنسي، ومناقشتهما، ومجادلتهما.

فهاتان رسالتان بالغتا الأهمية لأنهما تكشفان عن جوانب عدة:

١_ التفاعل الثقافي والحضاري بين المسلمين في الأندلس، والنصرانية في أوربا الغربية، في القرن الخامس الهجري.

٢_ طبيعة الجدل الديني الذي كان دائراً بين الطرفين في ذلك العصر.

٣_إظهارهما الصورة الحقيقية لضعف الدولة الإسلامية وحكامها – في عصر ملوك الطوائف –،مما أعطى الطرف الآخر قوة جعلته يتجرأ على نشر دعوته علانية، ولم يقفوا عند هذا الحد وإنما أوصلوها إلى الحكام المسلمين في عقر دارهم بوسائل مختلفة كإرسال الرسل، والرسائل.

٤_إظهارهما ضعف الجانب العقدي والفكري عند النصارى، وقد تجلى ذلك في رسالة الراهب.وقوة الجانب العقدي والفكري عند المسلمين، وقد أظهره الباجي في رده على رسالة الراهب برسالة لا تنم إلا عن عقلية قد فتح الله عليها بنور علمه وسبل هدايته، فجاء رده على رسالة الراهب صفحة مشرقة من الجدل عند فقهاء الأمة الإسلامية، وقدرتهم على رد معتقدات الآخرين بالعلم وإعمال العقل وصولاً إلى إنتاج اليقين العملي لا النظري في مثل هذا النوع من النصوص الجدلية التداولية.

وسنقسم البحث على قسمين:

القسم الأول: أتناول فيه رسالة الراهب الفرنسي، وسوف يتم التركيز في هذا التناول على:

أولاً: المضامين النصية وتجلية محمولاتها الثقافية، استناداً إلى مرجعياتها التاريخية، والثقافية بشكل عام.

ثانياً: إبراز أهم أساليب الإقناع في هذه الرسالة – الدعوية-، وبيان مدى قدرتها على التأثير في المتلقي.

وأما القسم الثاني: سأخص به رسالة الفقيه الباجي بالدرس والتحليل، وذلك بعد تقديم سريع أعرف فيه عن هذه الشخصية، وسوف يكون التناول مدرجاً تحت العناوين الآتية:

١_ الأسباب التي دفعت الباجي للرد على رسالة الراهب.

٢_ المبادئ التي انطلق منها الباجي في جداله ودعوته.

٣_ أساليب الباجي في الدعوة .

٤_ مصادر الباجي في دعوته وجداله.

٥_ موقفه من أهم القضايا الخلافية التي وردت في رسالة الراهب.

٦_ وسائله في الإقناع والتفنيد.

جاعلة نص رسالته منطلقي في كل ما تقدم، ومن ثم المصادر الأخرى أتكئ عليها كلما اقتضت الحاجة لها.

وأما الخاتمة فسوف تكون الورقة التي أضع فيها بعضا مما توصلت له أثناء تناولي لهذين النصين.

التمهيد

أولاً: الظروف والسياسية في زمن الراهب الفرنسي والفقيه الباجي

أ_الأحوال السياسية في عصر ملوك الطوائف:

عاش أبو الوليد الباجي بين سنتي(٤٧٤_٤٠٤ هـ)، _ القرن الخامس الهجري_ ، وهي فترة تاريخية شهدت تطورات خطيرة ومؤثرة في تاريخ الأندلس، أدت إلى تقسيمه دويلات صغيرة عُرِفت بدول الطوائف،وصل عَدَدُها إلى عشرين إمارة تقريباً.

ومن أهم الدويلات التي نهضت على أنقاض الدولة الأموية كانت في أشبيلية، وقرطبة، وسرقسطة، والمرية، وأما الإمارات البربرية ففي مالقة، وغرناطة، وبطليوس، وطليطلة، أما دانية والجزائر الشرقية فقد حكمها السقالبة. ([1])

ولأن هذه الدول لم تقم على أسس شرعية ثابتة تدعم وجودها السياسي، فضلاً عن أنَّ صغر مساحتها وعدم امتلاكها موارد مادية كافية تعزز كيانها العسكري، كي تدافع عن نفسها ضد الأعداء فقد لجأ حكامها إلى أبشع السبل، فقد خاضوا حروبا ضد بعضهم، مستعينين بالجند المرتزقة من البربر والسقالبة واليهود، وكان ثمة " صراع داخلي في كل مملكة على كرسي الحكم، ولذلك لم يكن هناك استقرار سياسي يمكنهم من العمل لخير شعوبهم" ([2])

وقد أدى ذلك إلى تعزيز الطائفية السياسية، واتساع الهوة بين الناس وانقسموا فرقاً وشيعاً، تلتف كلُ فرقة حول حزبها، واصطبغت العلاقة بين أُمراء هذه الدول بالعداوة والصراعات الدموية،التي أدت إلى إضعافها، وقد وصف أحد المؤرخين هذه

---

[1] عنان، محمد عبد الله، دول الطوائف منذ قيامها وحتى الفتح المرابطي وهو العصر الثاني من كتاب دولة الإسلام في الأندلس، القاهرة، ملتبة الخانجي، ١٩٦٩م: ١٤.

[2] محسن، ناجح، الاتجاه السياسي عند ابن حزم الأندلسي، عين للدراسات والبحـوث الإنسانيـة والاجتماعية، مصر، ١٩٩٩م: ١٢.

الحالة بقوله: " وجعل الله بين أولئك الأمراء ملوك الطوائف من التحاسد، والتنافس، والغيرة ما لم يجعله بين الضرائر المترافقات، والعشائر المتغايرات".[1] فسعى كل أمير منهم للحفاظ على استقلال مملكته، ثم جنحوا إلى التوسع على حساب بعضهم البعض، فتطلب ذلك منهم أموالاً ونفقات باهضة، فعمدوا إلى إرهاق رعاياهم بالضرائب المختلفة، حتى " ذُلَ الرَئيسُ والمَرؤوس، وافترقت الرَعية، وفسدت أحوال الجميع بالكلية؛ فزالت من النفوس الأنفة الإسلامية."[2] فطلبوا العونَ على بعضهم من ملوك النصارى، فقد تحالف المأمون بن ذي النون (٤٣٥_٤٦٧هـ/١٠٤٣_١٠٧٥م) ملك طليطلة مع غرسية ملك نبرة (١٠٣٥_١٠٥٤م)، وضد المقتدر بن هود ملك سرقسطة، وتحالف هذا الاخير مع فرناندو ملك قشتالة(١٠٣٥_١٠٦٥م) ضد خصمه المسلم.[3] كما تحالف المعتمد بن عباد ملك أشبيلية مع الفونسو(١٠٦٥_١١٠٩م) ملك قشتالة، وأدى له خمسين ألف دينار مقابل أن يعينه على فتح غرناطة، على أن تكون المدينة للمعتمد، وذخائر القلعة الحمراء للفونسو، وفي ذات الوقت سعى ملك غرناطة عبد الله بن بلقين (٤٦٩_٤٨٣هـ/١٠٧٣_١٠٩٠م)،إلى التحالف مع الفونسو نفسه، دفعاً لأذاه ونكاية في المعتمد.[4] لم يتوانَ ملوك النصارى عن استغلال حالة الفرقة هذه، وحدوا قُواهم، وأعانوا المتناحرين على بعضهم البعض في بادئ الأمركي يضعفوا قِواهم، ثم عمدوا إلى ابتزاز الأموال منهم، قال ابن الكردبوس: "وكان أسر شيء على الفنش فتنة تقع بين الولاة، - إشارة إلى ملوك الطوائف- من المسلمين فيعين هذا على هذا،وهذا على هذا، فيستجلب بذلك أموالهم طمعا ًمن أن يعجزوا فيظفر بملك الجزيرة كلها ".[5]وأورد دوزي أن الفونسو السادس كانمن القوة التي تمكنه من السيطرة على شبه الجزيرة، إلا أنه رأى ألا يتعجل ذلك حتى يستنزف أموال المسلمين [6] ثم السيطرة على الأرض، ومن أجل تحقيق هذه الغاية نفذوا خطة الفنسو السادس الذي قال: " ولكن الرأي كل الرأي تهديد بعضهم ببعض، وأخذ أموالهم أبدا حتى ترق وتضعف، ثم هي تلقى بيدها إذا ضعفت، وتأتي عفوا كالذي جرى بطليطلة، إنما كان من فقر أهلها وتشتهم مع اندبار سلطانهم، وصارت إليّ بلا مشقة". [7]وظل الأمر على هذا النحو حتى قدوم المرابطين.

ب _ الأحوال السياسية في مملكة سرقسطة:

وأخصها بالحديث لسببين:

الأول: إن هذه المملكة هي التي وجِهت رسالة الراهب إلى ملكها المقتدر بن هود.

الثاني: إن ابن هود هو من كلف القاضي أبي الوليد الباجي بكتابة الرد على رسالة الراهب، فهو من العلماء والفقهاء الذين كان لهم مكانة لا سيما عند ابن هود.

---

[١] ابن الخطيب، أعمال الأعلام: ٢٤٤.

[٢] ابن الكردبوس، تاريخ الأندلس لابن الكردبوس ووصفه لابن الشباط، نصان جديدان، تحقيق أحمد مختار العبادي، مدريد، صحيفة معهد الدراسات الإسلامية، ١٣٦٥هـ-١٩٦٦م: ٧٧.

[٣] ابن عذاري، أحمد بن محمد،كان (ت ٦٩٥ هـ)، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، الأجزاء الثلاثة الأولى، تحقيق ومراجعة جس كولان،إ. ليفيب روفنسال، بيروت، دار الثقافة، ط ١٩٨٠م ج ٣: ٢٧٧_ ٢٨٢.

[٤] ابن بلقين، مذكرات: ٦٩_٧٦،

[٥] ابن الكردبوس تاريخ الأندلس: ٨٢.

[٦] دوزي، رينهرت، المسلمون في الأندلس، ترجمت حسن حبشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ج ٣: ١٢٥.

[٧] ابن بلقين، مذكرات: ٧٣.

تعد مملكة سرقسطة من أهم وأخطر الممالك الإسبانية في الأندلس، ولا سيما في عصر ملوك الطوائف، واكتسبت أهميتها من أمرين:

الأول: اتساع المساحة الجغرافية لسرقسطة؛ إذ هي تشمل في الجغرافية الأندلسية مدينة سرقسطة وأعمالها، تطيلة (Tudela)،([1]) ووشقة (Huesca)، وبربشتر (Barbastro)، ولاردة (Lareda)، وإفراغه (Braga)، ([2]) وطركونة (Tarragona(([3]) وطرطوشة (Tortosa)، وتشتمل المنطقة الواسعة الخصبة التي يخترقها نهر إبرة من مصبه عند مدينة طرطوشة، حتى مدخله عند مدينة قَلَهُرَّة ([4]) في ولاية نافرة، ويخترقها فرعها الشمالي الكبير نهر سجري والأفرع الصغيرة الممتدة منه نحو بريشتر ووشقة، وفرعه الجنوبي خالون حتى قلعة أيوب (Calatayud)، وذورقة، ففي هذه المنطقة الشاسعة التي تكثر فيها الوديان اليانعة والمواقع الاستراتيجية كانت تقوم مملكة سرقسطة ([5]).

ثانيا: الموقع العسكري والسياسي الخطير؛ إذ هي حائط الصد الأول والأهم لبلاد الأندلس من هجمات الممالك النصرانية الإسبانية؛ فهي تقع بين مملكةقطلونية من الشرق ومملكة نافرة أو نبرة من الشمال الغربي؛ ومملكة قشتالة من الجنوب الغربي؛ لذلك فهي في جهاد دائم إذ لم يَكُفْ النصارى عن هجماتهم على بلاد الإسلام في الأندلس منذ الفتح الإسلامي لها، لذلك أطلق عليها المسلمون (الثغر الأعلى).

حكمت بقية أسرة بني تجيب هذه المملكة لدى أول وقوع الفتنة المؤدية إلى قيام الطوائف، وهم أسرة عربية علا نجمهم فيها خلال حكم المنصور بن أبي عامر، حينما أقرَ يحي بن عبد الرحمن التجيبي على الثغر الأعلى وذلك سنة(٣٩٧هـ_٨٩٨م)، واستمر فيها إلى أن توفي(٤٠٧هـ_١٠١٦م) وخلفه ابنه المنذر بن يحي التجيبي، الذي يعد أقوى حكام بني تجيب في الأندلس، وكان من بُعد نظره أنه رأى أن يهادن النصارى إلى حين ليأمن غاراتهم وعواقب هجماتهم على بلاد الأندلس، فوطد علاقته مع رامون أمير برشلونة، وسانشو الكبير (شانجة) ملك نافرة، وولده فرناندو الأول ملك قشتالة، والفونسو الخامس ملك ليون، وقد بالغ المنذر في علاقته معهم، فعقد حفلاً في قصره لعقد المصاهرة بين سانشو وريمون،حضره أهل الملتين من فقهاء المسلمين وقساوسة النصارى، فسخط الناس عليه واتهموه بالخيانة بيد أن الناس لم يدركوا بُعدَ هذه السياسة الحكيمة من المنذر إلا بعد وفاته، إذ عادت هجمات النصارى عليهم بعد أن ركن النصارى

للدعة ومسالمة المسلمين. ([6])

استطاع المنذر بن يحي أن يقيم دولته القوية في الثغر الأعلى بسرقسطة وأعمالها، واستمر في حكم سرقسطة حتى سنة ٤١٤هـ، وخلفه من بعده ابنه المظفر يحي بن المنذر حتى توفي عنها سنة(٤٢٠هـ_١٠٢٩م)، ثم خلفه من بعده ابنه المنذر الثاني بن يحي، الذي تلقب بالحاجب معز الدولة وكانت على يديه نهاية عهد بني تجيب بسرقسطة؛ إذ توفي مقتولاً على يد ابن عم له

---

١ الحموي، ياقوت،شهاب الدين أبو عبد الله، (ت ٦٢٦ هـ)، معجم البلدان دار صادر بيروت، ط٢، ١٩٩٥، ج ٢: ٣٣.

٢ م. ن، ج ١: ٢٢٧.

٣ م. ن، ج ٤: ٣٢.

٤ م. ن، ج ٤: ٣٩٣.

٥ عنان، محمد عبد الله، دولة الإسلام في الأندلس، ج٣: ٢٦٥.

٦ ابن بسام، أبو الحسن علي ت٥٤٢هـ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة،١٩٩٧م، ج ١: ١٨٠-١٨٥.
وابن عذاري، أبو العباس أحمد بن محمد، البيان الغرب، في أخبار الأندلس والمغرب، ج ٣: ١٧٥-١٧٧.

يسمى عبد الله بن حكيم سنة (٤٣١هـ ١٠٣٩م)، ثم دعا لنفسه، ولكن يبدو أن أهل سرقسطة ثاروا عليه لسوء خلقه، وهموا بقتله فخرج فاراً بنفسه، وبقي أهل سرقسطة دون أمير يُسيِّرُ شؤونهم؛ فبعثوا لسليمان بن هود حاكم لاردة، فدخل سرقسطة واجتمع الناس عليه، فكان ذلك بداية عهد بني هود بسرقسطة، في المحرم سنة(٤٣١هـ ـ سبتمبر١٠٣٩ م). ([1]).

اجتمعت كلمة أهل سرقسطة على سليمان بن هود ليكون أميراً عليهم، وتلقب بالمستعين بالله وذلك في المحرم سنة(٤٣١هـ)، ومنذ هذا التاريخ بسط بنو هود سلطانهم على الثغر الأعلى لبلاد الأندلس، وكان سليمان بن هود يملك سرقسطة وأعمالها ما عدا طرطوشة، التي كانت بيد الفتيان العامريين، ولعل أشهر الأعمال السياسية والعسكرية في حياة سليمان بن هود ما كان بينه وبين المأمون بن ذي النون صاحب طليطلة، واستعان كل منهما على اخيه بالنصارى (حكام نافار وقشتالة)، وظَلَّ النصارى يُذْكون نار الفتنة بين المسلمين، وكادت الفتنة تأتي على أراضي المسلمين، إلا أن الله وقى المسلمين شرها بموت سليمان المستعين بن هود سنة(٤٣٨هـ ١٠٤٦م).([2])

وقبل وفاته قسم سليمان بنهود المستعين بالله أعمال مملكته – مملكة سرقسطة – بين أولاده الخمسة، فاختص أحمد بولاية سرقسطة عاصمة المملكة، ويوسف بولاية لاردة، ولُبًّا بولاية وشقة، والمنذر بولاية تُطيلة، ومحمد بولاية قلعة أيوب،([3])

ويبدو أن هذا التقسيم كان الخطأ الجسيم الذي لم تحسب عقباه، فقد أنبت العداوة والشقاق والتناحر بين الأخوة، فما أن توفي والدهم حتى استبد كل منهم بما تحت يديه من أعمال والده. واستقل بحكم مدينته وأعمالها.وقد أدى تقسيم المملكة على هذا النحو إلى قيام الخلاف والحرب الأهلية بين الأخوة، واستعانة بعضهم بملوك النصارى على الآخر.

وكان المقتدر أشد أخوته طموحاً فاستطاع بوسائله الغاشمة أن يبعدهم عن ساحة الحكم، ويستأثر بحكم مملكة سرقسطة وحده.([4])

فقد ظل يتحايل على أخوتهحتى سجنهم جميعاً وبسط سلطانه على سلطانهم، غير لاردة، إذ وقف أخوه يوسف أمام أطماعه واستطاع أن يحمي لاردة من أخيه. وما لم يكن بحسبانه وقوف العامة مع أخيه يوسف لِما رَأَوْه من بشاعة أفعاله وتنكيله بأخوته، وكادت البلاد أن تقع تحت نير الحرب الأهلية بين الأخوين، لكن أحمد المقتدر بالله أستطاع أن يتغلب على أخيه يوسف بالغدر والخيانةوالاستهتار بدماء المسلمين، إذ استعان بالنصارى على أخيه، واستطاع بقوتهم أن يضم لاردة وتطيلة (أعمال سرقسطة) فَعَظُمَ مُلْكهُ وقويت شوكته([5])، واستطاع أن يضم طرطوشة إلى أملاكه بعد تغلبه على الفتى نبيل العامري سنة(٤٥٢هـ ١٠٦٠م)، ([6])، كما استطاع أن ينتزع دانية من صهره علي إقبال الدولة بعد أن حاصرها وضيق عليها وذلك سنة(٤٦٨هـ ١٠٧٦م)، وبذلك أضحت سرقسطة أكبر ممالك الطوائف من حيث المساحة.([7]).

---

[1] ينظر: تفصيل هذه الأحداث: ابن بسام الذخيرة، ج ١: ص١٨٥-١٨٨، وابن عذاري، البيان المغرب، ج ٣: ص ١٧٨- ١٨٠

[2] ابن عذاري ، البيان الغرب، ج ٣: ٢٧٧-٢٨٢. وابن الخطيب، أعمال الأعلام: ١٧٧-١٧٨.

[3] م. ن، ج ٣: ٢٢٢. وابن الخطيب، أعمال الأعلام: ١٧١.

[4] ينظر: عنان، محمد عبد الله، (دول الطوائف منذ قيامها حتى الفتح المرابطي)، القاهرة، ط ١: ٢٦٢-٢٦٣.

[5] ابن عذاري، البيان المغرب، ج ٣: ٢٢٢-٢٢٣.

[6] م. ن، ج ٣: ٢٥٠.

[7] م. ن، ج ٣: ٢٢٨.

ج- أبو الوليد الباجي:

هو أبو الوليد سليمان بن خلف بن سعد بن أيوب بن وارث التجيبي المالكي الأندلسي الباجي([1])، مولده يوم الثلاثاء النصف من ذي القعدة سنة ثلاث وأربعمائة بمدينة بطليوس([2]) وتجمع المصادر التي ترجمت له على أنه من أبرز علماء الأندلس وحفاظها" سكن شرق الأندلس ورحل إلى المشرق سنة ست وعشرين وأربعمائة أو نحوها، فأقام بمكة مع أبي ذر الهروي ثلاثة أعوام وحج فيها أربع حجج، ثم رحل إلى بغداد فأقام بها ثلاثة أعوام يدرس الفقه ويقرأ الحديث، ولقي بها سادة من العلماء كأبي الطيب الطبري الفقيه الشافعي، والشيخ أبي إسحاق الشيرازي صاحب" المهذب". وأقام بالموصل مع أبي جعفر السنماني عاماً يدرس عليه الفقه، وكان مقامه بالمشرق نحو ثلاثة عشر عاماً، وروى عن الحافظ أبي بكر الخطيب "([3]) وصنف كتباً كثيرة منها:

١-التسديد إلى معرفة التوحيد

٢-إحكام الفصول في أحكام الأصول.

٣-التعديل والتجريح لمن خرج عنه البخاري في الصحيح.

٤-السراج في علم الحجاج.

٥-المنتقى.

٦-شرح موطأ مالك.([4])

وقد استدعاه المقتدر بالله إلى بلاطه في سرقسطه وهناك ظهرت تواليفه وسطع نجمه يقول صاحب القلائد: "ثم استدعاه المقتدر بالله، فسارَ إليه مرتاحا، وَبدَا في أفقه ملتاحا، وهناك ظهرت تواليفه وأوضاعهُ، وبدا وَحدُهُ في سُبُل العلم وإيضاحه. وكان المقتدرُ بالله/ يباهي بانحياشه إلى سلطانه وإيثاره لحضرته باستيطانه، ويحتفلُ في ما يرتبه له ويجريه، وينزله في مكانه."([5])

لقد عاش الباجي عصر التشتت والفرقة في بلاد الأندلس - **عصر ملوك الطوائف**- ورأى الدولة تنسل من أطرافها فسارع إلى مبادرته التي تدعو إلى لم الشمل وتوحيد البلاد، فبعد أن تبين عجز ملوك الطوائف عن حماية الأرض وأهلها من الخطر النصراني؛ ارتفعت أصوات تدعو إلى لم الشمل ونبذ الفرقة فهذا أبو محمد بن عبد البر النمري كان يحث على الجهاد، ويدعو إلى جمع شتات الأمة قائلا: " ولو كان شملنا منتظماً وشعبنا ملتئماً، وكنا كالجوارح في الجسد اشتباكاً، والأنامل في اليد اشتراكاً، ما طاش لنا سهم، ولا سقط لنا نجم، ولا ذل لنا حزب، وفلَّ لنا غرب، ولا روع لنا سرب، ولا تكدر لنا شرب، وكنا عليهم ظاهرين إلى يوم الدين" ([6]) كما أن أبا بكر محمد بن أحمد بن محمد بن عبد الله بن اسحاق بن مهلب بن جعفر ([1]) تطوع في إزالة

---

[1] ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وأنباء الزمان ج١، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت – لبنان:٣٨٤.

[2] م. ن: ٣٨٥.

[3] م. ن: ٣٨٤ ، وينظر ترجمته في: نفح الطيب للمقري، م ٢: ٦٩، ٧١، والإعلام للزركلي، ج ٣ : ١٢٥.

[4] تورد المصادر له أكثر من ١٤ مصنف للمزيد ينظر: في الإعلام: ٣٢٠ ، ١٢٥، ونفح الطيب م ٢: ص ٦٩، ووفيات الأعيان ج ١: ٣٨٥ .

[5] وفيات الأعيان: ج ١: ٣٨٥.

[6] ابن يسام، الذخيرة، ق٣، م ١: ١٧٣، ١٧٨.

الخلاف بين ملوك الطوائف وجمع كلمتهم" وكانت له عند ملوك الأندلس في عصره حظوة ومكانة، يسافر لأجلها بينهم في تسكين ما ينبعث لبعضهم مع بعض أيام الفتنة".([2]) توفي الباجي كما أثبت القاضي عياض في ترجمته " بالمرية سنة أربع وسبعين لسبع عشرة خلت من رجب وكان جاء إلى المرية سفيراً بين رؤساء الأندلس، يؤلفهم على نصرة الإسلام، ويروم جمع كلمتهم مع جنود المغرب المرابطين على ذلك إلا أنه توفي قبل تمام غرضه"([3]).

ثانيا: أهم المفاهيم الاصطلاحية الواردة في العنوان:

أدب المناظرة

المناظرة في اللغة مأخوذة من النظير أو من النظر بمعنى الإبصار أو الانتظار وفي الاصطلاح هي النظر بالبصيرة من الجانبين المعلل والسائل بغرض إظهار الصواب.([4])

والمناظرة اصطلاحاً: هي ((النظر بالبصيرة من الجانبين في النسبة بين الشيئين إظهاراً للحق))،([5]) وهي:((نوع مرتب أو رسمي من المناقشة وتختلف المناظرة عن المناقشة المنطقية التي تدور إثبات الحقيقة كما تختلف عن الجدل المعتمد على البلاغة والإقناع، فالمناظرة وإن اعتمد النقاش المنطقي وشيء من العاطفة فهو ينجح ويثبت نفسه عند متابعيه بحسب قوة السياق وخطة الحوار المتقنة ومرونتها، وتهدف دراسة فن الحوار لجعل الشخص متمكناً من موقفه بسهولة. وقد لا يهدف الحوار لإثبات أمور سياسية أو اقتصادية بل لكل نوع من التنافس العام بغرض تنمية المهارات في المدارس والجامعات))([6]). والمناظرة بهذا المفهوم ((حوار بين شخصين أو فريقين يسعى كل منهما إلى إعلاء وجهة نظره حول موضوع معين والدفاع عنها بشتى الوسائل العلمية والمنطقية واستخدام الأدلة والبراهين على تنوعها محاولا تفنيد رأي الطرف الآخر وبيان الحجج الداعية للمحافظة عليها أو عدم قبولها)).([7])

وتختلف المناظرة عن المجادلة في أنها تهدف إلى الوصول إلى الحقيقة من خلال النقاش، في حين أن المجادلة لا تسعى لإظهار الصواب بقدر ما تسعى إلى إلزام الخصم، فإن كان المجادل مجيباً كان سعيه أن لا يُلزَم وسَلِم عن إلزام الغير إيّاه، وإن كان سائلاً فسعيه أن يلزم الغير.([8]) وقيل إن هذا النوع من المجادلة حرام. أمّا المجادلة لإظهار الحقّ وإبطال الباطل فمأمور بها. قال الله تعالى ﴿...وَجادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ...﴾،([9]) وتختلف عن السجال في أن الأخير ((يتجاوز حد المناظرة أو المناقشة في مستواها البسيط بطرق عدة، ويعتمد على خطاب حجاجي يتطلع إلى وضعية القضاء على حجة الخصم إن لم يكن يتطلع إلى

---

[1] ينظر ترجمته في التكملة، ج ١: ٣١٥ ترجمة رقم (١١١١).

[2] م. ن، ج١: ٣١٥.

[3] ترتيب المدارك، ج٢: ٣٥١.

[4] موسوعة يوكوبيديا الحرة

[5] المنهاج في ترتيب الحجاج، للباجي نقلاً عن أدب المناظرة، عمرو سليم، http://AMRSELIM.net

[6] موسوعة يوكوبيديا الحرة

[7] أدب المناظرة، عمرو سليم،http://AMRSELIM.net

[8] موسوعة يوكوبيديا الحرة

[9] سورة النحل، الآية: ١٢٥

القضاء على الخصم نفسه. ويتجه هذا الفعل عملياً إلى الجمهور الذي من الممكن أن يكون وهمياً رغبة في تقديم الدعم لوضع المساجل))([1]).

أدب الرسائل:

تعد أدب الرسائل في التّراث العربي من أهم المصادر التي تعطي صورة واضحة عن الأحوال التّاريخية، والأدبية، واللغوية، والاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية في الفترة التي وضعت فيها هذه الرسائل، إذ تُظهِر التّغيرات في الجوانب المختلفة على مر العصور، وقد حفلت الكتب التّراثية، ودواوين الأدب العربي بضروب من الوسائل الإخوانية والعلمية والأدبية، فمنها ما حمل لفظة (رسائل) بدلالاتها المختلفة مثل: (رسائل الجاحظ) و(رسائل إخوان الصفا، وخُلان الوفا)، و (رسائل بديع الزمان الهمذاني)، و (رسائل أبي بكر الخوارزمي).([2])

يمكن تعريفها بأنها: ((سرد نثري مخصوص وآني، يخاطب فيه المرسل مرسَلا إليه محددا، وبينهما ميثاق حاسم في تحديد هوية (المروي) النوعية، ويكشف السرد الرسالي عن وصف وتحليل جوانب معيّنة ومحددة من تجربة الكاتب الذاتية، قدر تعلّق الأمر بالظروف النفسية والاجتماعية والإنسانية لحظة كتابة الرسالة، لذا فهي لا تتمخض عن صورة شاملة تبرز حياة كاتبها كاملة وتفسّرها، مقتصرة في ذلك على تمثيل حياته وتتبّع أحاسيسه وعواطفه في المرحلة التي يمكن أن تسجلها الرسالة، أو مجموعة الرسائل. يعبّر السرد الرسائلي عن نماذج مهمة ومنتخبة من تجربة الكاتب الحيوية بطرائق مختلفة ومتنوعة، ويظل كاتبها في ذلك مرتهناً بالحاضر وبحساسية اللحظة التي تكتب فيها الرسالة. وإذا كان من أهم أهداف السيرة الذاتية هو الوصول إلى جمهور المتلقين عبر مشروع توزيع منفتح وغير محدد، فإن الرسالة تكتفي بتعيين مرسل إليه تتوجه إليه الرسالة بطريقة شبه خفيّة لا تنكشف على سواه)).([3])

رسالة الراهب الفرنسي: المضامين النصية ومحمولاتها الثقافية:

تكمن أهمية نص الراهب الفرنسي من كونه يكشف جانباً من الجدل الديني أو التفاعل الحضاري أو الاحتكاك الثقافي بين المسلمين في الأندلس والنصرانيين في أوروبا الغربية في القرن الخامس الهجري. ولمحاورة هذه الأهمية نبوب القراءة في محاور ثلاثة:

أولاً:المرسِل

أجمع معظم الباحثين الذين أشاروا لهذه الرسالة أو تحدثوا عنها أو حققوها أن منشِئهاهو راهب فرنسا أو راهبٌ فرنسي على حد تعبيرهم، ولكنهم لم يذكروا اسمه، أو يعرفوا بشخصه، أو يحددوا تاريخ كتابته للرسالة.

[1] موسوعة يوكوبيديا الحرة

[2] الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق فيما هو الفارياق) لأحمد فارس الشدياق: دراسة أدبية نقدية، وفاء يوسف إبراهيم زبادي، رسالة ماجستير، بإشراف الأستاذ الدكتور عادل أبو عمشة، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس– فلسطين: ٩٦

[3] تمظهرات التشكل السيرذاتي: قراءة في تجربة محمد القيسي (السيرذاتية) محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥: ١٥١.

ولم أجد من يذكر اسمه سوى إشارة من الدكتور محمد عبد الله الشرقاوي محقق هذه الرسالة معتمداً على ما نص عليه المستشرق (د. م . دنلوب في دراسة وجيزة حول هاتين الرسالتين نشرت في مجلة الأندلس، تنص "على أن الراهب الفرنسي صاحب الرسالة هو القديس "هيو" (St. Hugh)، كبير رهبان دير (CLUNT) وكان قد توسّد هذا الديرما بين عامي ١٠٤٩ م، و ١١٠٩ م ".([1])

وأما الإشارة الثانية فقد وردت ضمن عجالة كتبت حول هاتين الرسالتين عُنْوِنت بـ(قراءة في رسالة راهب فرنسا لأمير سرقسطة ورد الباجي عليه) خطها د.طارق حمودي معتمداً كسابقه على دراسات غربية تنصُ على أن هذا " الراهب كبير رهبان دير كلوني في شرق فرنسا،([2]) وهو القديس هوغ الأكبر،([3]) سليل نبلاء بروغوني. ([4]).

أما السبب الحقيقي وراء إغفال الباحثين العرب لاسم الراهب، وهويته، فقد يعود إلى سببين متباينين قد دفعا إلى ذلك، فقول بعضهم: " رسالة راهب فرنسا أو رسالة الراهب الفرنسي" يوحي بأن هذا الراهب معروفُ لدى جمهور المتخصصين والباحثين والعلماء معرفة جيدة، وقد بلغت معرفتهم به حداً يغني عن ذكر اسمه والتعريف بهِ.وما يرجح هذا الاحتمال ما أورده د. طارق حمودي الذي استند به على مصادر غربية ، وهو أنه "لمعرفة قدر هذا الراهب الفرنسي يكفي أن نعرف بأنه أحد أكثر الرهبان تأثيراً في أوروبا النصرانية، بسبب نشاطه الملاحظ في توسعة نفوذ الدير فكرياً ودينياً، فقد وصل الأمر بهذا الراهب إلى أن الملك هنري الثالث يستشيره، بل كان له مكانة رهيبة في نفوس بابوات روما مثل البابا ليون ونيكولاس الثاني وإيتيين الخامس وجورج السابع وأربان الثاني مهندس الحماة الصليبية الأولى ١٠٩٥ م. وقد وصل نفوذ هذا الراهب إلى ممالك شمال إسبانيا، فكان محل تقدير عند ملوك القوط لا سيما الفونسو، وقد سافر هذا الراهب إلى إسبانيا مرتين، وكان تحت نفوذه ١٠٠٠ راهب في نحو ٣٥ ديراً في غرب أوروبا، ولذلك كان خطابه للأمير خطاب ند ومماثل تقريباً لما عرف له من السيطرة الفكرية على غالب كنائس أوروبا."([5])

وبعيداً عما أورده د.طارق، وبالعودة إلى رسالة الراهب فأسلوبه الاستعلائي في مخاطبة الأمير واستخدامه ضمير الانا الجمعي الذي يكنى به عن جماعة المتكلمين، وقد عرف في المخاطبات الرسمية أن مستخدمه هو صاحب مكانة وهيبة تمنحانه حق استخدامه، وتمنحانه استحقاق آخر يحمله على الجرأة في الخطاب حد الوقاحة، معلناً هدفه من الخطاب منذ البداية دون خوف أو وجل والتشكيك في الديانة الإسلامية، والطعن في نبوة محمد صلى الله عليه وآله سلم، فقد جاء خطابه جريئاًواستعلائياً رغم ما أظهره من مودة ونصح للأمير.

هذه المكانة والهيبة، هما اللتان دفعته لأن يتجرأ على حاكم مسلم فيدعوه للتنصر، ويرسل له الرسائل والرسل،وهذه الفكرة في حد ذاته لا تصدر إلا عن رجل له مكانة وله من يدعمه ويسانده في كل ما يفكر به، وبنفذه فلا تقف الأمور عنده حد التفكير بل يتعداها إلى التنفيذ مهما كانت العواقب.

---

[1] الشرقاوي، محمد عبد، (رسالة راهب فرنسا إلى المسلمين وجواب القاضي أبي الوليد الباجي عليها)، دار الصحوة: ٣٤.

[2] " هو دير مشهور، لا يزال الفرنسيون يحتفلون به ويتذكرون موقعه الفكري والسياسي في تشكيل أوروبا الحديثة، ولذلك احتفل بألفية الدير سنة ١٩١٠م، حمودي، طارق، قراءة في رسالة راهب فرنسا لأمير سرقسطة ورد الهاجي عليه، الرأي،

[3] (la vie de saint hugues),(huillier)(le grand dictionnairehistorique/p179) نقلاً عن حمودي، طارق، السابق،

[4] المصدر السابق،

[5] المصدر السابق.

وأما خطاب الباجي الذي استهله بعبارات تؤكد مكانة هذا الراهب، "فقبلنا مودتك لما بلغنا من مكانتك عند أهل ملتك"([1]) قد جاء قوياً جريئاًيناددد خطاب الراهب: يستمد قوته وأسلوبه الاستعلائي من غزارة علم صاحبه، وقدرته على المحاججة والمناظرة، مستعيناً بعلومه الشرعية والدينية. التي تمنح العقل البشري القدرة على التفكير والتأمل، وقبول المعقول، ورفض التكهن والخزعبلات التي يأتون بها، فضلاً عن قناعته بدعوته من جهة، فهي واجب عليه في مثل هذه الظروف، وأنَّه يتحدث بلسان الأمير من جهة ثانية، كل هذه الأسباب صبغت خطابه بأسلوب استعلائي ملكي، مسنودة بالدعوة إلى الله.

وأما عبارة " الراهب الفرنسي" التي وردت في مقدمة المخطوط، التي تصفه وتوضح ما تحتوي عليه من الداخل، التي أثبتها د. محمود خياري في مقدمة تحقيقه لهاتين الرسالتين واصفاً وموضحاًما تحتويه من رسائل "يقول جامع الرسائل أو ناسخها: " الحمدُ لله مجموع فيه مبايعة علي بن أبي طالب أبا بكر الصديق.رضي الله [عنهما]، وتفسير ألفاظها لغة، ومكاتبات الأمير علي بن يوسف بن تاشفين(ت٥٣٨ هـ/١١٤٣ م)، ومخاطبة الراهب الفرنسي، وجواب الإمام أبي الوليد الباجي(٤٧٤ هـ/١٠٨ م)،([2])

فهذه العبارة تثبت صحة الرأي المتقدم فأل التعريف في كلمة الراهب وياء النسبة تؤكدان أنه كان معروفاً لدى جمهور العلماء، ولذلك لم يتم ذكر اسمه صراحة، وإنما اكتفوا بوصفه أنه الراهب الفرنسي فقط فقد عرف بهذه الكنية.

وقد يوحي قول بعضهم الآخر: (رسالة لراهب فرنسي أو رسالة بعث بها راهب فرنسي) بأن هذا الراهب كان مجهول الهوية تماماً.

وأعتقد أن اهتمام الباحثين العرب بتسليط الضوء على نص الرسالة والاستشهاد به عند إبرازهم لبعض الظواهر الدينية والسياسية والحضارية والثقافية في تلك المرحلة، قد جعلهم لا يلتفتون إلى الكشف عن هوية الراهب أو الحديث عنه.

وقد يتبادر إلى الذهن سبب آخر هو مبدأ التحقير وعدم الاكتراث من دعوته لذا فقد كانوا يغفلون اسمه أو الحديث عنه،وقد يقول البعض: إذا كان هذا السبب مرجح فلم رد عليه الباجي؟ واما رد الباجي عليه فقد جاء لسببيين: الأول: تكرار رسائل الراهب، ولم يكتف عند هذا الحد، بل تجرأ وأرسل الرسل، وهذا ما صرح به الباجي في بداية خطابه يقول:

" ولما تكررت علينا رسائلك ووسائلك، تعينت علينا مفاوضتك فيما رضيناه من مسائلك".([3])

وأما السبب الثاني فما هو إلا إثبات له ولغيره أن المسلمين قادرين على الرد من جهة، ووضع حد لمراسلاته التنصيرية من جهة أخرى.

ومهما يكن السبب فإنَّ الحقيقة المؤكدة لدينا، هي أن كاتب هذه الرسالة هو راهبٌ من فرنسا، وهذا ما أعلنه النص صراحةً، ويؤكده الخطاب الديني المتعمق في مبادئ العقيدة النصرانية:

" من إفرنسه(*) إلى المقتدر بالله صاحب سرقسطة

---

[1] الشرقاوي، محمد عبد الله،(رسالة راهب فرنسا إلى المسلمين وجواب القاضي أبي الوليد الباجي عليها): ٦٣.

[2] خياري، محمد، رسالة راهب فرنسا إلى المقتدر بالله الأندلسي وجواب الفقيه الباجي عليها إضاءة وتحقي مجلة التبيين الجزائرية، سنة ٢٠٠٧، العدد ٧٢: ٨٣.

[3] الشرقاوي، محمد عبد الله،(رسالة راهب فرنسا إلى المسلمين وجواب القاضي أبي الوليد الباجي عليها): ٦٥.

(*) يقصد: فرنسا وكانت تكتب وتنطق هكذا، الشرقاوي، المصدر السابق: ٤٩.

إلى الصديق الحبيب الذي نؤمِّلُه أن يكون خليلاً مدانياً، المقتدر باللّه على دولة هذه الدنيا، الملك الشريف، من الراهب أحقر الرهبان، الراغب في الإنابة والإيمان بالمسيح يسوع ابن اللّه سيدنا". ([1])

ثانياً: المُرسَل إليه:

يبين نص الرسالة أنها موجهة إلى ملك سرقسطة – المقتدر بالله – أحمد بن سليمان بن محمد بن هود الملقب بالمقتدر بالله.

حكم مملكة سرقسطة التي كانت تعرف بولاية الثغر الأعلى من٤٣٩هـ٤٧٤هـ وقت تم الحديث عنه بالتفصيل عند حديثنا عن الأحوال السياسية في مدينة سرقسطة.

ثالثاً: الرسالة:

أ - هدف الرسالة والدوافع المؤدية لإرسالها.

يتضح من نص الرسالة أن راهب فرنسا هو الذي بادر بالمراسلة، وأنه كان يريد بذلك دعوة المقتدر بالله للدخول في دين النصارى، بعد أن يشرح له الوفد حقيقته، وحقيقة رأيهم في المسيح، وأن ما كان عليه المقتدر بالله من المكانة الرفيعة والبصيرة الحكيمة، هو الذي دفعه إلى إرسال هذه الرسالة وتقديم الدعوة التي تضمنتها، يقول الراهب:

" إلى الصديق الحبيب الذي نؤمله أن يكون خليلاً مدانياً، المقتدر بالله على دولة هذه الدنيا، الملك الشريف، من الراهب أحقر الرهبان، الراغب في الإنابة والإيمان بالمسيح يسوع ابن الله سيدنا.

لما انتهى إلينا – أيها الأمير العزيز أمرك الرفيع في الدنيا، وبصيرتك في تبين أحوالها المتغيرة، رأينا أن نراسلك، وندعوك لتؤثر الملك الدائم على الملك الزائل الفاني ... ولن يسعنا أن نتراخى عن الإجتهاد في تتميم هذه المصلحة – بجميل معونته – لتشترك معنا في ملكوته إن آثرت ذلك، ولهذا الأمر أشخصنا إليك من إخواننا من يورد عليك كلاماً إلهياً على ما يوفقهم الله إليه، ويشرحون لديك حقيقة دين النصارى، ويقررون عندك معرفة المسيح سيدنا الذي لا ينبغي لنا الإيمان بأحد سواه، ولا نرتجي النجاة إلا به فهو الإله الذي اتخذ حجاباً على صورتنا، لينقذنا بدمه الطاهر من هلكة إبليس". ([2])

والسؤال الذي يهمنا هنا، لم حرص الراهب الفرنسي على استمالة أمير سرقسطة؟

وربما يتضح الجواب إذا عرفنا أن هذه المحاولة التنصيرية تأتي في سياق المراحل الأولى لحروب الاسترداد القوطية للمناطق المأخوذة منهم، فبعد كارثة بربشتر٤٥٦هـ/١٠٦٤م، وما أعمله الإسبان فيها من فساد بِمُدَّةٍ يأتي سقوط طليطلة عاصمة بني ذي النون في يد الإسبان(٤٧٧هـ/١٠٨٥م).([3])

---

[1] المصدر السابق: ٤٩.

[2] الشرقاوي، محمد عبد الله: المصدر السابق: ٤٩–٥٠.

[3] يقول حمودي: " لا يعرف متى أرسلت هذه الرسالة، لكن المعروف أن هذا الراهب كلف إدارة هذا الدير من سنة ١٠٤٩م إلى ١١٠٩م وهي سنة وفاته، وهو الراهب السادس من ٥٩ راهبا تعاقبوا على إدارة الدير ٩١٠م إلى ١٨٠٠م. ومع ملاحظ أن الأمير المقتدر بالله توفي ١٠٨١م يمكن تضييق المجال الزمني المحتمل لتبادل الرسائل بين الطرفين.! فإن علمنا الرحلة الثانية للراهب إلى إسبانيا كانت ١٠٩٠م فيغلب الظن حينها على أن رسالته كانت خلال رحلته الأولى في حياة الأمير السرقسطي" ، حمودي، طارق مصدر سابق. ص٥.

وعليه يبدو أن الهدف المذكور في النص السابق (دعوة المقتدر بالله إلى الدخول في دين النصارى) لم يكن هو مقصوداً لذاته، وإنما كان يرتجى من ورائه تحقيق كثير من الأطماع الدينية والسياسية التي لا أظن أنها كانت تخفى على حاكم كالمقتدر بالله أو على أي حاكم من حكام المسلمين الذين تعرضوا لمثل هذه الدعوة في الأندلس، فاعتناق المقتدر بالله للديانة النصرانية قد يكون سبيلاً إلى تنصير مملكة سرقسطة وانضمامها إلى مجموعة الدول النصرانية في إسبانيا، فتصبح بذلك بوابة النصرانية إلى بقية المدن الإسلامية في الأندلس.

فقد كانت مملكة سرقسطة كما ذكرنا سابقاً هدفاً مستمراً لأطماع الملوك بسبب وجودها بين الممالك الإسبانية النصرانية من جهة، وبسبب موقعها المنعزل النائي في شمال شرقي الجزيرة وابتعادها بذلك عن مجموعة الدول الأندلسية الأخرى من جهة ثانية، أضف إلى ذلك أنها كانت أعظم ممالك دول الطوائف رقعة.([1])

وبناءً على ما تقدم يبدو أن الدافع المذكور في النص السابق، الذي ادعى الراهب أنه كان المحفز الأساس والوحيد لكتابة الرسالة وتقديم الدعوة، والمتمثل في مكانة المقتدر الرفيعة وبصيرته الحكيمة لم يكن صحيحاً.

وربما تكون ظروف الضعف والحصار التي كانت تعاني سرقسطة من وطأتها آن ذاك، وما كانت عليه أحوال الحكام المسلمين في الأندلس في ذلك العصر من الانقسام، والتشتت، واللجوء إلى العدو والاستعانة به، والتقوي بمدده على بعضهم البعض، هي التي دفعت هذا الراهب إلى كتابة مثل هذه الرسالة، والتجرؤ على توجيه مثل هذه الدعوة إلى قائد عربي مسلم.

فقد ساعد ضعف الحكام المسلمين في الأندلس في تلك الحقبة على تقوية حركة التنصير فيها، ومما يؤكد ذلك (أن هذه الحركة التنصيرية كانت غير متوارية، وتكشف النقاب عن نفسها بلا حذر أو خوف من رادع إسلامي، لدرجة أن النصارى بعثوا برسائل تنصيرية إلى حكام المسلمين يدعوهم لترك الوحدانية واعتناق التثليث المسيحي)،([2]) كما هو الحال في الرسالة التي بين أيدينا.

ويتضح من كلام الراهب في الرسالة (أن الحركة التنصيرية كانت تتخذ شكل وفود معتمدة لدى الكنائس النصرانية في الغرب عن طريق إرسال من يمثل الكنيسة أمام حكام المسلمين) ([3])

ب - أسس العقيدة النصرانية الواردة في الرسالة.

عرض الراهب في هذه الرسالة أهم أسس العقيدة المسيحية، وقد تباين عرضه لها بين المرور السريع على بعضها وإطالة الوقوف عند بعضها الآخر، وقد استغرق هذا العرض الديني معظم صفحات الرسالة.

وسوف نورد هذه الأسس بشيء من التوضيح والتفصيل اعتماداً على نصوص الإنجيل وبعض المراجع التي تحدثت عن الديانة النصرانية:

١ _ ألوهية عيسى υ.

تتجسد ذلك على نحو صريح في رسالة الراهب، إذ يقول:

---

[1] ينظر: عنان، محمد عبد الله م. س.، ص.٢٥٤-٢٥٥.

[2] السيوطي، خالد عبد الحليم عبد الرحيم، الجدل الديني بين المسلمين وأهل الكتاب في الأندلس، دار قباء القاهرة، ٢٠٠١م: ١٠٤.

[3] المصدر السابق:١٠٤.

"ولهذا الأمر، أشخصنا إليك من إخواننا من يورد عليك كلاماً إلهياً على ما يوفقهم الله إليه ويشرحون لديك حقيقة دين النصارى ويقررون عندك معرفة المسيح سيدنا الذي لا ينبغي لنا الإيمان بأحد سواه ولا نرتجي النجاة إلى به فهو الإلّه الذي اتخذ حجاباً على صورتنا لينقذنا بدمه الطاهر من هلكة إبليس.([1])

يؤكد النص السابق أن المسيح إله، وأنه لا ينبغي الإيمان بسواه υ، وأنه أنقذ النصارى بدمه الطاهر من هلكة إبليس اللعين.

وهذا القول يوافق ما تؤمن به إحدى الفرق المسيحية، فهناك فرقة في الديانة النصرانية (تعتقد أن عيسى هو الله الخالق البارئ الذي خلق السموات والأرض).([2]).

ويتجلى هذا الاعتقاد في السفر الأول من إنجيل يوحنا المعنون بالمسيح كلمة الله: "في البدء كان الكلمة، والكلمة كان مع الله، وكان الكلمة هو الله، هو كان في البدء مع الله به تكون كل شيء وبغيره لم يتكون أي شيء مما تكون".([3])

٢_بنوة عيسى:

ومما جاء في قول الراهب:

"إلى الصديق الحبيب الذي نؤمله أن يكون خليلاً مدانياً، المقتدر بالله على دولة هذه الدنيا، الملك الشريف، من الراهب أحقر الرهبان، الراغب في الإنابة والإيمان بالمسيح يسوع ابن الله سيدنا". ([4])

يقّر هذا النص أن عيسى ابن الله، وهذا ما تؤمن به إحدى الفرق المسيحية، فهم يعتقدون أنه "إله وإنسان، فهو إله من جهة الله، وإنسان من جهة أمه" ([5])، أي "أن له طبيعتين ناسوتية، ولاهوتية، وتلك الطبيعتان صارتا شيئاً واحداً، فصار اللاهوت إنساناً محدثاً تاماً مخلوقاً، وصار الناسوت إلهاً تاماً خالقاً غير مخلوق". ([6])

يقول يوحنا في السفر الأول من إنجيله "والكلمة صارت بشراً، وخيّم بيننا، ونحن رأينا مجده، مجد ابن وحيد عند الأب .... ما من أحد رأى الله قط، ولكن الابن الوحيد الذي في حضن الأب، هو الذي كشف عنه". ([7])

٣_الالتحام المقدس:

يتضح ذلك في قوله:

---

[1] المصدر السابق:١٠٥.

[2] الترجمان، عبد الله، تحفة الأريب في الرد على أهل الصليب، تحقيق الدكتور الطاهر المعموري، دار بو سلامة للطباعة والنشر، تونس: ٢٩.

[3] الكتاب المقدس، ط٣، ١٩٨٨، إنجيل يوحنا، السفر الأول: ١٣٣.

[4] الشرقاوي، محمد عبد الله، المصدر السابق: ٤٩.

[5] الترجمان، عبد الله، المصدر السابق: ٣١.

[6] المصدر السابق: ٣٦.

[7] إنجيل يوحنا، السفر الأول: ١٣٣.

"ولما كانت الدنيا – من قبل – معمورة بالضلال والعالم مدنساً بعبادة الأوثان، حسن عند الله القادر – في آخر العهد – أن يعيد الزمان جديداً، ويستدرك الصلاح الذي فات العالم في آدم الوالد الأول، وذلك أمر قد اهتدى إليه آباؤنا من قبل إبراهيم وإسحاق ويعقوب، والأنبياء أفصحوا به من بعدهم، وهو عهد من الله مؤكد قبل التوراة أن يكون الالتحام المقدس معلوماً، وليس هذا مما تختص به مصاحفنا فقط، بل هو منصوص عليه في مصاحف اليهود والمخالفين لنا ببيان واضح". ([1])

يشير هذا النص إلى مبدأ من مبادئ الديانة النصرانية، وهو القول بالالتحام المقدس، وهذا المبدأ يرتبط أشد الارتباط بالمبدأين السابقين، وقد يكون تفسيراً لهما، إذ يعتقد النصارى "أن الله تبارك وتعالى عاقب آدم وذريته بجهنم من أجل خطيئة آدم في الأكل من الشجرة. ثم أنه تعالى حنّ عليهم، فمنّ عليهم بخروجهم من النار، بأن بعث ولده فالتحم في بطن مريم بجسد عيسى فصار إنساناً وإلهاً إنساناً من جوهر أمه، وإلهاً من جوهر أبيه. إنَّ اليهود قتلوا إنسانيته، وأنَّ الألوهية بعدما دخلت جسد إنسانيته القبر، نزلت إلى جهنم، وأخرجت منها آدم ونوحاً، وإبراهيم، وجميع الأنبياء، وأن جميع هؤلاء الأنبياء صعدوا إلى السماء في صحبة إلاهية عيسى بعد اجتماع لاهوته بناسوته". ([2])

يقول يوحنا- في هذا الأمر- في السفر الأول من إنجيله: "وفي اليوم التالي رأى يوحنا يسوع آتياً نحوه، فهتف قائلاً: " هذا هو حمل الله الذي يزيل خطيئة العالم" ([3]).

٤_ إن العقل الإنساني قاصر عن فهم جوهر الديانة المسيحية، وإن طريق العلم إلى الله هو إدخال روح العلم في قلوب الناس، وليس النظر والتأمل والتفكير والتدبر والفقه والفهم في آيات الله المنزلة على رسله، وآياته المبثوثة والمجلوّة في كونه العظيم.

ومما جاء في هذا الموضوع في رسالة الراهب قوله:

"وإن الإحاطة بكنهها مما يعجز دونه إدراك الإنسان وملك الله تعالى أجل وأعظم من أن يدركه فهم الإنسان، أو يصل إليه بعلم الكلام إلا أنّ من آيات الله القادر على كل شيء، أن يشرح صدور الآدميين ويدخل روح العلم في قلوبهم، ليتمكن الإيمان في نفوسهم". ([4])

ولعل هذا القول يظهر ما في هذه العقيدة من غموض، وتعقيد، واضطراب وتناقض، وقد صور الجاحظ ذلك في رسالته (في الرد على النصارى)، فقال: "ولو جهدت بكل جهدك، وجمعت كل عقلك أن تفهم قولهم في المسيح لما قدرت عليه، حتى تعرف به حد النصرانية، ولا سيما قولهم في الإلهية وكيف تقدر على ذلك،وأنت لو خلوت إلنصراني نسطوري فسألته عن قولهم في المسيح لقال قولاً، ثم إن خلوت بأخيه لأمه وأبيه وهو نسطوري مثله فسألته عن قولهم في المسيح لأتاك بخلاف أخيه وصنوه، وكذلك جميع الملكانية واليعقوبية، ولذلك صرنا لانعقل حقيقة النصرانية، كما نعرف جميع الأديان". ([5])

---

[1] الشرقاوي، محمد عبد الله،المصدر السابق: ٥٢-٥٣.

[2] الترجمان، عبد الله، المصدر السابق: ٢٩-٣١.

[3] إنجيل يوحنا، السفر الأول: ١٣٤.

[4] الشرقاوي، محمد عبد الله،المصدر السابق: ٥٢.

[5] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب، رسائل الجاحظ، شرحه وعلّق عليه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٣: ٢٤٥-٢٤٦.

٥_ إنكار نبوة سيدنا محمد ρ:

أدعى الرهب بأنها ما هي إلا تلبيس لإبليس اللعين على بني إسماعيل، ليكفروا بالمسيح عليه السلام، وأنها لذلك خطأ جسيم على الإنسان وهلاكُ له وشقاء، إذ يقول الراهب:

"وإن الشيطان اللعين الذي عرض أهل هذه الدنيا للموت بجسده لآدم، حاول تغيير هذه الملة المقدسة بعد إقبال الحواريين الذي هدوا أهل الأرض بالموعظة، وبعد ظهور الشهداء الأصفياء على إبليس بالغلبة، الذي هرقوا دماءهم في أقطار الأرض في ذات الله وفي سبيل شريعته المقدسة، فلم يستطيع أن يغري أهل الدنيا ويحملهم على ضلالهم القديم من عبادة الأوثان، فشبه على بني إسماعيل في أمر الرسول الذي اعترفوا له بالنبوة، فساق بذلك أنفساً كثيرة إلى عذاب الجحيم". ([1])

وقد كان التعرض للإسلام والنبي عليه الصلاة والسلام بالتجريح والافتراء هدفاً نصرانيا لدى المتعصبين منهم في الأندلس "ذهب راهب يدعى إسحاق إلى قاضي المسلمين مدعياً أنه يريد التعرف على أصول الإسلام، فلما شرح له القاضي مبادئ الإسلام بادره الراهب بعنف، وشدة قائلاً عن النبي عليه الصلاة والسلام: " لقد كذب عليكم – لعنه الله – ذلك الشرير الذي ملأ الخبث قلبه، وقاد كثيراً من الناس إلى التهلكة، وقضى عليهم بالتردي في نار جهنم يوم الدين، وقدم إليكم كأساً من النبيذ البارد، ليدخل المرض إلى نفوسكم بهذه الشعوذة الشيطانية، التي احترفها فملكت عليه مشاعره، وسوف يكفر عن خطيئته بما يحل به من اللعنة الأبدية، ولم لا تخلصون نفوسكم من أمثال هذه المخاطر بفضل ما منّ الله من مزية الفهم، الإدراك، ولماذا لا تتلمسون النجاة الأبدية برفض هذه الوصمة التي تشوب عقائدكم بالرجوع إلى إنجيل المسيح؟". ([2])

وتبدو النظرة إلى الآخر في هذه الرسالة نظرة عقائدية بحتة، فالمسلم المؤمن بنبوة محمد ضالُ متورط في حبائل إبليس:

"والسلام عليك – أيها الحبيب – من سيدنا المسيح الذي أذهب الموت وقهر الشيطان، ورحمة منه وبركة باستنقاذك من حبائل إبليس التي كنت فيها متورطاً إلى الآن". ([3])

ج- أساليب الإقناع المتبعة في الرسالة.

حرص الراهب على أن يكون خطابه مؤثراً ومقنعاً، ولتحقيق ذلك عمد إلى استخدام عدد من الحيل أو الأساليب التي كان يعتقد أنها تشكل مدخلاً نفسياً ناجحاً، وتتمثل هذه الحيل أو الأساليب في:

---

[1] الشرقاوي، محمد عبد الله،المصدر السابق: ٥٣.

[2] أرنولد، توماس، الدعوة إلى الإسلام، ترجمة حسن إبراهيم حسن، عبد المجيد عابدين، إسماعيل النحراوي، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، د.ت: ١٢٢.

[3] الشرقاوي، محمد عبد الله، المصدر السابق: ٥٤-٥٥.

أولاً_ إظهار المودة وذلك عن طريق:

١ - استمالته لقلب المقتدر:

استخدم عند خطابه للمقتدر بالله بعض الألفاظ المؤثرة التي تؤكد مدى حب الراهب أو النصرانيين جميعاً للمقتدر بالله، وتبين مدى إعجابهم به وإيمانهم برفعة أخلاقه، وتبدو هذه الألفاظ من خلال قوله:

إلى الصديق الحبيب الذي نؤمله أن يكون خليلاً مدانياً.........الملك الشريف .... الأمير العزيز .... أيها الحبيب ....

ولعل الراهب أراد أن يقنع المقتدر بالله بأن الارتداد عن الدين ليس من الخيانة الدينية أو الأخلاقية بشيء، لذلك تكرر خطابه له بالملك الشريف مراتٍ عديدة في هذه الرسالة.

٢ - إظهاره التواضع أمام عظمة المقتدر:

من ذلك قوله:

" إلى الصديق الحبيب الذي نؤمِّله أن يكون خليلاً مدانياً، المقتدر باللّه على دولة هذه الدنيا، الملك الشريف، من الراهب أحقر الرهبان، الراغب في الإنابة والإيمان بالمسيح يسوع إبن اللّه سيدنا"([1])

ثانياً: تزييف الحقيقة:

أكدّ الراهب على أن ما دفعه إلى كتابة هذه الرسالة وتقديم الدعوة التي تضمنتها هو دافع شخصي، تمثل بالإعجاب بعلو شأن المقتدر ونفاذ بصيرته، وأغفل الدوافع الحقيقية كما ذكرنا سابقاً.

ثالثاً: التكرار:

تكررت دعوة الراهب إلى المقتدر بالله لاعتناق الديانة النصرانية مراراً في هذه الرسالة، حاثاً إياه على الاعتبار والتأمل فيما دعاه إليه: (**فاعتبر أيها الملك الشريف .... فتأمل أيها الحبيب**). ([2])

وقد عمد الراهب إلى هذا التكرار إيماناً منه بأثره العميق في ترسيخ دعوته وتثبيتها في ذهن المقتدر بالله.

رابعاً: الإغراء:

قدم الراهب عرضاً رخيصاً للمقتدر بالله مقابل إمتثاله لدعوته، تمثل في مناصرة النصارى له وتفديتهم إياه بنفوسهم، ودفعهم الجزية عنه، وكتمهم سر تنصره إن أراد ذلك:

(فاعتبر – أيها الملك الشريف – ولا تؤثر شيئاً على نجاة نفسك يوم الحكم والجزاء، فإنا مخلصون في حدسة أمورك ومسارعون إلى تفديتك بنفوسنا، ومتى قبلت قولنا وعملت برأينا وتقررت عندنا إجابتك إلى ما ندعوك إليه من

---

[١] الشرقاوي، محمد عبد الله، المصدر السابق: ٤٩.

[٢] المصدر السابق: ٥٤.

قبول كلمة النجاة الدائمة التي نعرضها عليك، لم نتوقف عن الالتحاق بك. فتأمل أيها الحبيب ما يحق عليك تقديم العمل به، والمسارعة إليه، وأغتبط بما يدين به إخواننا في هذا القطر من الدعاء وبذل الصدقات الزاكية عنك، وما منهم أحد رآك ولا شاهدك، وإنما يتبرع بذلك رغبة في أن يهديك الله إلى مرضاته....... وإن لم يظهر لك – يا أيها الحبيب – مراجعتنا بجوابك على ما تضمنه كتابك لآفات الكتب، فأودع ذلك إخواننا هؤلاء، وأطلعهم على سرك وما يتمثل في نفسك. ([1])

وعلى الرغم من محاولة الراهب أن يكون خطابه مؤثراً ومقنعاً إلا أنه لم ينجح في ذلك، لوقوعه في بعض الأخطاء المنهجية التي يمكن إيجاز بعضها فيما يأتي:

أ –كان عليه بدلاً من الحديث عن أسس العقيدة النصرانية المنافية للعقيدة الإسلامية أن يتحدث بدايةً عن مبادئ إنسانية عامة في الديانة النصرانيّة، كأن يتحدث مثلاً عن مبدأ المحبة والتسامح وهو مبدأ أصيل في الديانة النصرانيّة، وخلقٌ نبيل أقرته جميع الديانات السماوية.

ب_ كان عليه أن يكون أكثر حكمةً فيبتعد عن إيراد المبدأ القائم على إنكار نبوة سيدنا محمد ρ، وأن يتجنب وصف المقتدر بالله كونه مسلماً مؤمناً به بالضلال، لأن ذلك سيحيله من داعٍ إلى الديانة النصرانية إلى متهجم ومتطاول على الإسلام.

ج_ لم يدرك الراهب مدى تأثير البيان اللغوي على حاكمٍ كالمقتدر بالله متذوقٍ للأدب ناظمٍ للشعر، لذلك جاءت رسالته تقريرية مباشرة تخلو من التصوير.

أبو الوليد الباجي: جدلية الرد والسند القرآني القويم:

في هذا الجزء من البحث نتناول خطاب الرد على رسالة الراهب الذي دبجه الباجي، وهو نص أرسى بأسلوبه الجدلي المبادئ العملية لأسس الخطاب الجدلي والمناظرات، التي تستمد جزءاً من معناها من الفهم الديني القويم الذي انتهى إليه القرآن الكريم بالآية التي تدعو إلى المجادلة بالتي هي أحسن ﴿**ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ...**﴾ ([2]).

ولقد اتخذ المسلمون في الأندلس الجدل والحوار منهجاً؛ من أجل تبليغ الدعوة إلى الله من جهة، والدفاع عن العقيدة والدين من جهة ثانية، وبما أن النص الذي نسعى لدراسته هنا يندرج ضمن آداب المناظرات الجدلية؛ فسوف نضع تركيزنا على تلك الأخلاقيات والقواعد المنطقية التي تميز بها ساعين من وراء ذلك إلى أمرين:

أولا: الكيفية التي تم بواسطتها تدبيج هذا الخطاب.

ثانيا: وضع القواعد التناظرية تحت عدسة المجهر من أجل وضعها نصب الأعين عند تداوليات هذا النوع من المناظرات كونها خطاباً يهدف إلى إنتاج الفكر العملي أكثر من مما يهدف إلى تحصيل الفكر النظري فقط.

---

[1] الشرقاوي، محمد عبد الله، المصدر السابق: ٥٤– ٥٥.

[2] سورة النحل، الآية: ١٢٥.

محاور النص:

١. ذكر الأسباب التي دفعته لكتابة هذه الوثيقة.

٢. الرد على ما ورد في رسالة الراهب من قضايا تمس العقيدة والدين بشكل عام، وتفنيدها مستنداً إلى الأدلة العقلية والنقلية، وقد استغرقت هذه الردود القسم الأكبر من الرسالة:

-ألوهية عيسى.

- بنوة عيسى.

-الالتحام المقدس.

-إنكارهم نبوة محمد.

٣ . مواجهة الراهب بالأسباب والبواعث النفسية التي تدفعه إلى التمسك بهذه الأباطيل التي تجافي العقل.

٤ . دعوة الراهب إلى إعمال العقل، وذلك لأنه السبيل في الوصول إلى اليقين.

٥ . ذكر محاسن الإسلام.

٦ .دعوة الراهب إلى الإسلام.

الأسباب التي دفعت الباجي للرد على رسالة الراهب.

تكشف رسالة الباجي الردية على الراهب الفرنسي عن الأسباب التي دفعته لكتابة هذه الوثيقة الهامة:

١-جاءت هذه الرسالة رداً على رسالة الراهب الفرنسي الذي أرسلها إلى المقتدر بالله ملك سرقسطة يدعوه فيها إلى التنُصُر والارتداد عن الدين الإسلامي، وقد بعث بها مع رسولين يشرحان عقائد النصرانية، ويبدو أن الباجي كان يؤثر ألا يرد على الراهب لما تحويه رسالته من كلام لا يقبله العقل، ولكن أمام إلحاح الراهب وتكرار رسائله اضطر الباجي للرد عليه فيقول:" **ولما تكررت علينا رسائلك ووسائلك، تعينت علينا مفاوضتك فيما رضيناه من مسألتك، ومعارضتك فيما اخترناه من منهجك في النصح الذي يجري إليه أهل الفضل، وأمرنا الله به على ألسنة الرسل، وكففنا عن معارضتك على ما استقبحناه من خطابك وسخطناه من كتابك، ومن سب الرسل الكرام والأنبياء المعظمين عليهم السلام** "[1]

وقد ذكر الباجي ذلك في أكثر موضع من النص، إذ يقول في مفتتحه:

"**تصفحت أيها الراهب الكتاب الوارد من قبلك**".[2]

ويقول في موضع آخر:

---

[١] رسالة راهب فرنسا إلى المسلمين وجواب القاضي أبي الوليد الباجي عليها: محمد عبد الله الشرقاوي: ٦٥ .

[٢] المصدر السابق: ٦٣.

"وقد كان ورد علينا قبل هذا كتابك" ([1]).

٢-إحساسه بالمسؤولية -بوصفه عالماً- تجاه الإسلاموالدعوة له بالحكمة والموعظة الحسنة، إذ إن الدعوة فرض كفاية على الأمه وأكثر وجوباً على العلماء، لأنهم مؤهلون لذلك متمثلين قوله تعالى {{**ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ**}} ([2]).

ومن جملة رده في هذا المجال قوله:

"ونهتنا-لعمر الله!- بنصيحتك على ما يلزمنا من ذلك لك، ولولا ما كنا نعتقد من بعد مستقرك، وتعذر وصول كتابنا إليك. لكنا أحرياء أن نأتي من ذلك ما يلزم، ونسلك منه السبيل الأوجب، ولكنت-عندنا-

جديراً بعرض الحق عليك وإيصاله إليك" ([3]).

وهذا ما عرف عن الباجي إذ كرس نفسه بعد عودته من المشرق إلى الدعوة ولم الشمل، يقول ابن تيمية مدافعاً عنه وعن بعض العلماء أمثاله:" ولهم في الإسلام مساع مشكورة،وحسنات مبرورة ولهم في الرد على الكثير من أهل الإلحاد والبدع، والانتصار لكثير من أهل السنة والدين، ما لا يخفى على من عرف أحوالهم، وتكلم فيهم بعلم وصدق وعدل وإنصاف"([4])

٣-ومما دفع الباجي إلى كتابة هذا النص توسمه في الراهب الحرص على الخير ورغبته في الحق، وأعتقد أن السبب الذي نص عليه الباجي صراحة في مفتتح رسالته ما هو إلا مدخل ذكي يستطيع من خلاله عبور جسر التواصل والتفاهم الذي ينشده القاضي الباجي بينه وبين الراهب:

" فقد قرر لدينا من وصل من رسلك وأهل ملتك علينا ما تظهره من حرصك على الخير، ورغبتك في الحق، مما قوى رجاءنا في قبولك له، وإقبالك عليه، وأخذك به وإنابتك إليه".([5]) فالملاحظ من خطاب الباجي ركونه إلى الهدوء، ومحاولة الولوج إلى عقل وقلب المُخَاطَبِ، على عكس ما كان عليه خطاب الآخر الذي تميز بالاستعلاء.

المبادئ التي انطلق منها الباجي في جداله ودعوته:

١ - إن الإسلام دين كوني جاء للأمم جميعاً يؤكده القرآن الكريم:

﴿**وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا كَافَّةً لِلنَّاسِ بَشِيرًا وَنَذِيرًا...**﴾([6])

﴿**...وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا مُبَشِّرًا وَنَذِيرًا**﴾ ([1])

---

١ المصدر السابق: ٦٣

٢ سورة النحل، الآية: ١٢٥. وفعل الأمر هنا يوجب التنفيذ

٣ الشرقاوي،محمد عبد الله، المصدر السابق: ٦٣.

٤ ابن تيميه، درء تعارض العقل والنقل، بتحقيق الأستاذ الدكتور محمد رشاد سالم طبع جامعة الإمام محمد بن سعود الاسلامية، ج١: ٢٤٤ -٢٤٥، ج٢: ١٠١ -١٠٢

٥ الشرقاوي،محمد عبد الله، المصدر السابق: ٦٣.

٦ سورة سبأ، الآية: ٢٨.

٢ - الإسلام خاتم الديانات السماوية وناسخاً لها، فجاء مصدقاً لما في هذه الرسالات من بقايا الوحي التي لم تتغير ولم تتحرف، ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ آمِنُوا بِمَا نَزَّلْنَا مُصَدِّقًا لِمَا مَعَكُمْ ﴾ [2] ويقول الباجي في ذلك:

"أفضل الكتب والخاتم لها، والحاكم عليها، والمصدق لها، وتضمن علم الأولين والآخرين، وأنار القلوب بالحق المبين فحمداً لله على ما خصنا به وهدانا له ﴿وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلَا أَنْ هَدَانَا اللَّهُ ﴾ ويلزمنا الاجتهاد في النصح لك، والرفق بك، والحرص على أن تكون من جملة هذه الأمه المكرمة، ومن أهل هذه الملة المعظمة الناسخة لجميع الملل، والحاكمة على سائر الفرق".[3]

٣ - الإقتداء والالتزام بهدي القرآن والسيرة النبوية التي تحث على القيام بواجب الدعوة وحمل العلماء مسؤولية كبيرة، قال تعالى: ﴿ وَلْتَكُنْ مِنْكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ﴾ [4]

وكان عليه الصلاة والسلام يبعث من يحمل رسائله إلى الملوك للدخول في الإسلام مثل الرسالة التي بعث بها إلى أهل حمير، إذ كانت النصرانية منتشرة فيها، وكذلك كتب عليه السلام إلى أسقف يدعى ضغاطر.[5]

ومن رسله"صلى الله عليه وآله وسلم" الذين بعثوا إلى الملوك والحكام **دحية بن خليفة الكلبي**،[6] الذي أرسله إلى قيصر ملك الروم، وعمرو بن أمية[7] إلى النجاشي ملك الحبشة، وبعث حاطب بن أبي بلتعة،[8] إلى المقوقس ملك الإسكندرية.

وأما المجادلات الدينية التي سطرها القرآن الكريم لغير المسلمين عامة، وأهل الكتاب على نحو خاص، جدل الرسول عليه السلام لليهود والنصارى،من ذلك ما جرى مع وفد نصارى نجران من" قصة المباهلة" التي جاءت فيها دعوته المشهورة والمدعومة بنص القرآن، إذ ختم رسالته بنص الآية القرآنية التي دعا فيها رسول

الله نصارى نجران إلى المباهلة،[9] بعد أن حاجوه في عيسى عليه السلام، وكان ذلك بأمر من الله سبحانه وتعالى، إذ يقول الباجي في ذلك:

---

[1] سورة الأنبياء، الآية: ١٠٧.

[2] سورة النساء، الآية: ٤٧.

[3] الشرقاوي،محمد عبد الله، المصدر السابق: ٧٠.

[4] سورة آل عمران، الآية: ١٠٤.

[5] ورد أن ضغاطر أسقف روحي أسلم على يد دحية بن خليفة الكلبي وعندما علم قومه بإسلامه وثبوا عليه فقتلوه، أُسد الغابة في معرفة الصحابة، لعز الدين بن الأثير أبي الحسن علي الخزرجي،المجلد ٣،ط الشعب باب الضاد والعين والميم.

[6] الإصابة في تمييز الصحابة، شهاب الدين أبي الفضل أحمد بن علي الكناني العسقلاني المعروف بابن حجر ج ١، ص ٤٧٣.

[7] طبقات الكبرى: محمد بن سعد الواقدي، ط١، المجلد الرابع: ٢٤٨ .

[8] أُسد الغابة في معرفة الصحابة: ابن الأثير: ١٣١.

[9] ثم نبتهل ثم نتباهل بأن نقول بهلة الله على الكاذب منا ومنكم، والبهلة بالفتح والضم اللعنة، وبهلة الله لعنة وأبعده من رحمته من قولك " أبهله " إذا أعمله وناقه بأهل الإصرار عليها وأصل الابتهال هذا " الزمخشري، (الإمام محمود بن عمر)،إكتشاف عدد حقائق وغوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان،ج١: ٣٦٨. "روي أنه لما دعاهم إلى المباهلة قالوا: حتى نرجع وينظر – فلما تخالوا قالوا للعاقب وكان ذا رأي فيهم : يا عبد المسيح، ما ترى؟ فقال: والله لقد عرفتم يا معشر النصارى أن محمداً نبياً يرسل وقد جاءكم بالفصل من أمر صاحبكم، والله ما بأهل قوم نبياً قط فعاشر كبيرهم

"وقد أودعنا صاحبيك الواردين علينا سراً وجهراً وبدءاً وعوداً ما نعتقده مما أعزنا الله به من الإسلام، وخصنا به من بين الأنام، وأكرمنا به من أتباع نبينا محمد "صلى الله عليه وسلم"، ﴿ قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْا إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلَّا نَعْبُدَ إِلَّا اللَّهَ وَلَا نُشْرِكَ بِهِ شَيْئًا وَلَا يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضًا أَرْبَابًا مِنْ دُونِ اللَّهِ فَإِنْ تَوَلَّوْا فَقُولُوا اشْهَدُوا بِأَنَّا مُسْلِمُونَ ﴾ ([1])

﴿ فَقُلْ تَعَالَوْا نَدْعُ أَبْنَاءَنَا وَأَبْنَاءَكُمْ وَنِسَاءَنَا وَنِسَاءَكُمْ وَأَنْفُسَنَا وَأَنْفُسَكُمْ ثُمَّ نَبْتَهِلْ فَنَجْعَلْ لَعْنَةَ اللَّهِ عَلَى الْكَاذِبِينَ ﴾([2])

والله نسأل أن يهديك، ويهدي بك من قِبَلِكَ فتفوز بأجورهم،وتكون سبباً إلى استنقاذهم! فأنت -فيما بلغنا – مطاوع فهم ([3])."

أساليب الباجي في الدعوة:

يحتاج الداعية المسلم في تبليغ دعوته إلى أساليب تساعده على النجاح في تبليغها، وتحقيق غايته وقد وردت بعض هذه الأساليب في قوله تعالى: **﴿ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ ﴾** ([4]).

وقد تمثل الباجي هذه الآية الكريمة في نصه هذا، إذ انطلق منها يدعو الراهب إلى الإسلام ويبين له بطلان ما هو عليه ويدعو له. وقد جاءت الحكمة عنده في ثلاثة أمور:

١ - اختياره الوقت المناسب للرد فقد جاء بعد أن أرسل الراهب رسائل كثيرة, ولم يكتفِ بذلك بل أرسل رسلاً من عنده يشرحون عقائد النصرانية للمقتدر بالله، وأمام هذه المحاولات التنصيرية للمقتدر ما كان من الباجي إلا أن يكتب رسالته هذه رداً على ما فيها، ومقنعاً إياه أن رسالته تحوي محُالات العقول التي لا تقنع عوام المسلمين:

" فألنا القول وأوليناه الإعراض والصفح، وجاوبناك جواب من يعتقد -{حسب} ما ظهر منك، وبلغنا عنك من خطرات الغفلة- أنك أرسلتها دون تأمل، وأظهرتها دون تحصيل وتحقق، مع ظنك أنه يجوز على ضعفاء المسلمين من ذلك ما يجوز على جماعتكم، من تجويز محال، وتصحيح ما هو في غاية الإبطال" ([5])

٢ - طرحه الموضوعات التي تناسب واهتمامات الراهب للنقاش، والرد عليها مستقياً ذلك من نصه بالدرجة الأولى, إذ قام بالرد على ما ورد فيها من قضايا تهم الطرفين:

"لكنا آثرنا الرفق بهما، والإخفاء عليهما والتأنيس لهما، وألنا لهما القول، وأبدينا إليهما نبذة خفيفة من الأمر، مما لا تنفر منه نفوسنا ولا تتوجع سماعه خواطرهما آخذين في ذلك بأدب الله تعالى في أمثالهما"([6]).

ولا بنت صغيرهم، ولا إن فعلتم لنهلكن فأن أبيتم إلا ألف دينكم والإقامة على ما أنتم عليه، فوادعوا الرجل وانصرفوا إلى بلادكم) الزمخشري، المصدر السابق: ٣٦٨.

[١] سورة آل عمران، الآية: ٦٤.

[٢] سورة آل عمران، الآية: ٦١.

[٣] الشرقاوي،محمد عبد الله، المصدر السابق: ١٠٠ – ١٠١.

[٤] سورة النحل، الآية: ١٢٥.

[٥] الشرقاوي،محمد عبد الله، المصدر السابق:٦٤.

[٦] المصدر السابق: ٧٣.

٣ - مراعاته للقدرات العقلية والمعرفية للراهب: فقد ذكره الباجي صراحة حين قدم تحليلاً نفسياً للبواعث التي تدفع الراهب إلى التمسك بالنصرانية رغم مجافاتها للعقل:

" وإني لأعتقد أن مثل هذا لا يخفى عليك، مع قلة المعرفة، والبعد عن النظر في الأدلة، لأن هذا ليس مما يدرك بدقيق النظر، ولا يحتاج فيه إلى تأمل، بل هو مما تناله أوائل العقول، -بديهة- من له أدنى تحصيل! وأظن أن الحامل لك على هذا أمران:

أ - إما أنك لم تر من الشرائع غير ما قد نشأت عليه، فاعتقدت أن سائر الشرائع، تجري هذا المجرى في الاستحالة والفساد، فرأيت أن تستمر على ما وجدت عليه سلفك، إذ لم يظهر لك سبيل إلى ما هو أفضل منه.

ب -أو رأيت أنك قد نلت بهذا المُحال،عند جهال أهل ملتك، منزلة تكره أن تخط عنها وتبعد عنها، إذا انتقلت إلى الدين الصحيح، لعلمك أنك تنال درجة أدونهم منزلة في العلم، فكيف بدرجة أعلامهم وأئمتهم وذوي التقدم منهم" ([1])

وأما الموعظة الحسنة, فإنها تجسدت عند الباجي في قدرته على امتلاك الأسلوب القرآني في الترغيب والترهيب،إذ إنه كان أسلوبا من الأساليب التي بنى عليها رسالته وطريق سلكها في دعوته، فقد كان يظهر تلطفه بالراهب والتأتي له وتأنيسه، مما يشعره بحرصه عليه وجذبه إلى الحق والرشاد:

"فقصدنا الرفق والتأنيس لك، وكان ذلك أفضل ما روجع به من ترجى عودته وتنتظر إنابته وفيئته، فإنما يستعمل الإغلاظ لمن يتيقن عناده ويتبين إصراره، ولم يرج انقياده، ونحن نرجو أن نرفعك عن هذه المحطة ونخلصك من هذه الوصمة، بفضل الله ودعوته وتأييده ونصره" ([2])

وكان الباجي يختار المكان المناسب لهذا الأسلوب في ثنايا النص، فقد ورد عنده في المفتتح، وذلك حتى يشعر الراهب بالطمأنينة من هذا الأسلوب، وفي الختام كذلك، وذلك بعد أن عرض له محاسن الإسلام،كي يدخل في قلبه الرعب فيمتثل لهذه الدعوة ويكون من أهل الفلاح. ([3])

وأما مجادلته للراهب فقد تمثلت القواعد الإسلامية للجدل المأمور به والمحمود شرعاً، وكان الهدف منها إظهار الحق ونصره، لا التغلب عليه في الباطل﴿**وَلَا تُجَادِلُوا أَهْلَ الْكِتَابِ إِلَّا بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ**...﴾.([4]) وأما الحديث الشريف فقد أمر بالمناظرة، وإيجابها بوصفها وجوب الجهاد، والنفقة في سبيل الله تعالى فقد ورد عن النبي أنه قال: " **جاهدوا المشركين بأموالكم، وأنفسكم، وألسنتكم**".([5]) ولذا قد جاءت مناظرته بلغة سليمة، فصيحة واضحة لا تتجه نحو التعقيد والغرابة في اللفظ من أجل التمويه، وقلب الحقائق، بل توخى اللطف وتجنبه البذاءة في القول أو فحش الكلام, فالرسالة ترق عن كل ذلك، وتأتي على ما أراد لها صاحبها من الرقي الفكري، والأسلوب في العرض والطرح. وذلك من أجل تحقيق غايته من هذه الرسالة الدعوية، وقد التزم الباجي في أثناء ردوده على الراهب الأدلة المقنعة سواء أكانت عقلية أم نقلية، مثال ذلك قوله:

---

١ المصدر السابق: ٨٢.

٢ الشرقاوي،محمد عبد الله، المصدر السابق: ٦٤.

٣ المصدر السابق في ثنايا النص كافة.

٤ سورة العنكبوت، الآية: ٤٦.

٥ ينظر سنن الدرامي كتاب الجهاد باب (في جهاد المشركين باللسان واليد)، طبع دمشق ١٣٤٩هـ، ج ٢: ٢١٣.

" وإن الله- خلق عيسى- عليه السلام! من غير أب، كما خلق آدم-صلى الله عليه وسلم- من تراب، وقد حملت بعيسى أم، ولم تحمل بآدم أنثى ولا ذكر، فإذا لم يكن لآدم إلها، وهو الأب الأول- بل هو مخلوق- فعيسى أولى أن يكون إلها، وهو من ذرية آدم وولده، بل هو عبد مربوب، وإن هذا لواضح إلا لمن جهل معنى الحدوث ولم يميز الخالق من المخلوق! وأما من نظر في شيء من أبواب العلم وأيد باعتبار وفهم، فعلامات الحدوث أوضح، ودلائلها أصح من أن تخفى أو تشكل أو يمترى في أمرها من له من العلم أدنى محل".[1] فالنص في مضمونه المناظراتي، ملتزم بأسلوب الإقناع عبر حوارٍ منطقي مدعوم بالحج العقلية والمنطقية، سعياً من الباجي، لإلقاء الحجة على الراهب.

مصادر الباجي في دعوته وجداله:

تمثل المصادر التي لجأ إليها الباجي ركيزة أساسية في جداله مع الراهب الفرنسي،وقد تميز هذا الجدلبالصبغة العلمية والعقلية، وبمعرفتها نستطيع أن نحكم على مصداقية مبادئه وتمكنه العلمي في معرفة من يجادلهم، مما يكسب جدله صفة الحياد العلمي المطلق، وبالنظر إلى نص الباجي فإننا نستطيع أن نكشف عن أهم مصدرين اتكأ عليهما في رده على الراهب الذي يمثل الديانة النصرانية، إذ كان الباجي يخاطبه بضمير الجمع(أنتم) في بعض الأحيان،فضلاًعن خبرته وعلمه وأسلوبه الذي أدار به نقاشه، وبلور من خلاله ردوده المقنعة والمفحمة لخصمه،التي تتضح لكل من يقرأ هذا الخطاب مع شيء التمعن والنظرة الفاحصة المدققة، والمصدران هما:

أولا: القرآن الكريم:

فهو المصدرالأساس والرئيس استقى منه مبادئه الإيمانية في رده على هذا الراهب، وعلى سبيل المثال لا الحصر، فمن هذه العقائد عقيدة صلب المسيح عند النصارى فهو إدعاء لهم، فالقرآن الكريم يقوم بنفيها: ﴿...**وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ**...﴾،[2] فهذه الآية الكريمة هي التي استند إليها الباجي في نفيه لهذه العقيدة،وكان لا يذكر قضية ويناقشها إلا استدل عليها بآية من آيات الكتاب الحكيم، يقول في رده على كلام الراهب حول قضية -عظمة الخالق- التي أوردها الراهب أن ملك الله، وكنه النصرانية لا يحيط بهما إنسان، لأنهما حسب تعبيره أعظم من أن يدركهما إنسان بعقله القاصر، وأجل من أن يصل إليهما بعلم الكلام:

"على أن ملك الله _ تعالى _ أعظم من أن يحيط به فهم إنسان، أو تستوعب صفاته بالكلام أو بيان! فمن عظمته _تعالى _ وقدرته وعزته، انفرد عن الإشراك والأنداد، واستغناؤه عن الصاحبة والأولاد (مَا اتَّخَذَ اللَّهُ مِنْ وَلَدٍ وَمَا كَانَ مَعَهُ مِنْ إِلَهٍ إِذًا لَذَهَبَ كُلُّ إِلَهٍ بِمَا خَلَقَ)،[3] **تفرد بالخلق والإنشاء وكشْف الضُرَ والبلوى، وبعث النبيين مبشرين ومنذرين، فأخبروا عن ربنا بعظيم قدرته وعُلُوِ كلمته وتمام مشيئته، وبينوا شرائعهُ، وأوضحوا براهينه وأمره ؛ كلُ ذلك بالكلام البين، والمنهج القويم والأدلة التي تضطر من تأملها إلى الحق، ولولا الكلام ما عُرِفَ الجائز من المحال ولا تبين الهدى من الضلال".**[4]

[1] الشرقاوي،محمد عبد الله، المصدر السابق: ٦٦ –٦٧.

[2] سورة النساء، الآية: ١٥٧.

[3] سورة المؤمنون، الآية: ٩١.

[4] الشرقاوي،محمد عبد الله، المصدر السابق: ٧٧-٧٨ .

وقبل أن يختم حديثه عن هذه الفكرة أو القضية المهمة أكد للراهب أنها أتت له ولغيره من النصارى لما في دينهم ومعتقداتهم وأناجيلهم من تناقض، كان نتيجة التحريف والتغيير والتبديل الذي اعتراها على مدى العصور، فهي نتيجة حتمية لهذا التحريف، ولذا يصعب على الإنسان إدراك كنه هذه الديانة المحرفة المتضاربة بعقله، الذي عطلتموه عن التفكر والتدبر والتبصر، بحجة قصوره عن إدراك عظمة الخالق وكنه النصرانية، وقد تحدث الجاحظ عن هذه الفكرة تحديداً وقد أوردنا نصه حولها بالكامل في القسم الأول من هذه الورقة.

ثانيا: الإنجيل أو الكتاب المقدس:

فهو مصدر عقائدهم وسلاحهم الذي يحاربون به، وهو ما ضربهم به الباجي،إذ كان يقوم بإحضار النص في الإنجيل، ثم يقوم بالرد عليه واثبات فساده معتمداً في ذلك على قدرته في الربط بين الأمور، ثم يقدم لهم الدليل الذي يفحمهم به،الذي يدعوهم من خلاله إلى إعمال العقل والمنطق، ثم يختم بأسئلة تحمل التوبيخ والإقرار في آن معا.([1])

موقف الباجي من أهم قضايا الخلاف التي وردت عند الراهب:

أولاً: ألوهية عيسى وادعاء أنه ابن الله:

تشكل دعوة ألوهية عيسى عليه السلام قاعدة الديانة النصرانية ومحورها المركزي الذي تأسست عليه، وتدور حوله منظومة العقائد النصرانية كلها، من تجسد، وحلول، وصلب، وقيامة، فقد كان بعضهم يراه إلهاً، ويراه فريق آخر أنه ابن الله له صفة القدم. ([2])

وقد جاءت هذه العقيدة معللة لعدة أسباب:-

١ -الميلاد العذراوي للسيد المسيح.

٢ - ما ظهر بين يديه من معجزات.

٣- صلبه وقتله ليفتدي البشرية بدمه.

فهذه كلها أعطتهم مبرراً ليدعوا أنه إله، وهي نفسها التي دخل منها الباجي إلى رد دعواهم .

١ - الميلاد العذراوي :

فالمسيح عليه السلام هو الوحيد بين البشرية جمعاء الذي حملت به أمه دون زواج أو لقاء جنسي، وحسب إنجيل لوقا فإنَّ لروح القدس دوراً في حمل مريم إذ يقول: "إنَّ الروح القدس سينزل عليك وقدرة العلي تظللك لذلك يكون المولود قدوسا".([3]) فيأتي رد الباجي على ذلك إن كان عيسى عليه السلام وُلِدَ من غير أب فإن آدم عليه السلام قد ولد من غير أب ولا أم ولا حمل به في بطن. فلماذا لا يكون هو إله وهو الأب الأول ﴿**إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ**﴾ ([4])

---

[1] وهذا وارد في كل أجزاء النص.

[2] ينظر دعوة الحق، حقيقة بين المسيحية والإسلام: منصور حسن عبد العزيز، ط١، ١٩٦٣: ٢٧٠ .

[3] إنجيل لوقا ٣٥/١ .

[4] سورة آل عمران ، آية ٥٩.

فعيسى عليه السلام لا يختلف عن آدم في أصل خلقه ، فهو ذو أصل ترابي، ثم تكون بأمر الله بشراً من لحم وعظم ودم، وهذا الأصل يحمل في طبيعته الفناء وكل ما خلق من تراب سيعود إليه بعد أن يتوفاه الله:

"وأن الله - خلق عيسى – عليه السلام - من غير أب، كما خلق آدم عليه السلام من تراب، وقد حملت بعيسى أم، ولم تحمل بآدم أنثى ولا ذكر. فإذا لم يكن آدم إله وهو الأب الأول – بل هو مخلوق – فعيسى أولى أن لا يكون إله، وهو من ذرية آدم وولده، بل هو عبد مربوب، وإن هذا لواضح إلا لمن جهل معنى الحدوث ولم يميز الخالق من المخلوق، وأما من نظر في شيء من أبواب العلم وأيد باعتبار وفهم، فعلامات الحدوث أوضح ودلائلها أصح من أن تخفى أو تُشكل أو يمترى في أمرها من له من العلم أدنى محل". ([1])

فالنص على ما فيه من الحجج المنطقية والعقلية، وما فيه من الإستشهادات الربانية، لا تدع للآخر المخاطَب من فرصة للتبجح والتزمت في رأيه. ولا قوة في مواصلة الجدال.

ثانياً: معجزات النبي عيسى عليه السلام :

يرى المسيحيون أن معجزات السيد المسيح برهان على ألوهيته، ففي نصوص الأناجيل التي ذكرت المعجزات يورد ما يؤكد التصور الإنجيلي لألوهية المسيح عن طريق ربط كلمة الرب بسياق المعجزة، مثال ذلك في حادثة إبراء الأبرص يقول إنجيل متى " وإذا بأبرص يدنو منه فيسجد له ويقول: يا رب إن شئت فأنت قادر أن تبرأني " ([2])

وتتكرر كلمة الرب في أكثر من حادثة، فإذا كان ما أتى به المسيح عليه السلام من معجزات يدل على ألوهيته فإن الله أجرى معجزاته على يد كثير من الأنبياء، إبراهيم وسلامته من النار بعد أن قذف فيها، وموسى وقلب العصا حية، ومعجزات محمد صلوات الله عليهم وسلامه، فهذه المعجزات التي أجريت على يد هؤلاء الأنبياء كفيلة أن تمنحهم ما تدعونه لعيسى عليه السلام من ألوهيّة:

"وقد ظهر على أيدي سائر الرسل – عليهم السلام – من الآيات الواضحة والمعجزات الباهرة، مثل ما ظهر علي يدي عيسى – عليه السلام – وأكثر، فلو جاز أن يدعى لعيسى – عليه السلام – شيء مما ظهر على يديه من إحياء ميت وإبراء أكمه، وأبرص، بأنه ابن الله – تعالى !- لجاز أن يدعى ذلك لإبراهيم، لما ظهر على يديه من سلامته من النار، بعد أن قذف فيها، ولم ينج عيسى من عدد يسير من البشر راموا – بزعمكم – صلبه وقتله، ولجاز أن يدعى ذلك لموسى – عليه السلام- لما ظهر عليه من قلب العصا حية وفلق البحر، ولجاز أن يدعى ذلك لمحمد - صلى الله عليه وسلم – لما ظهر على يديه من انشقاق القمر، ونبع الماء من بين أصابعه، وتسبيح الحصى في يده، وحنين الجذع إليه، وغير ذلك من الآيات"([3]) .

ولكن هذه المعجزات ما هي إلا تأييد من الله لعين الأنبياء على إقناع الجاحدين بربوبية الله ووحدانيته:

"ولو جاز أن يقال: إن عيسى – عليه السلام – هو الخالق، لما ظهر من ذلك على يده، والمنفرد بفعله، لجاز أن نقول أن آدم وإبراهيم وموسى ومحمد وسائر الأنبياء – عليهم السلام – انفردوا بخلق ما ظهر على أيديهم، وإن جميعها من خلقهم، وإنهم

---

[1] الشرقاوي،محمد عبد الله، المصدر السابق:٦٦– ٦٧.

[2] إنجيل متى، ١/٨ –٢–٣–٤.

[3] الشرقاوي،محمد عبد الله، المصدر السابق:٦٧.

لذلك آلهة معبودون! وذلك محال فلا خالق إلا الله ولا معبود سواه، وهؤلاء أنبياء مكرمون ورسل مؤيدون، صدقهم الله – تعالى – بما ظهر على أيديهم من المعجزات التي لا يقدر عليها غيره، ولا تصح أن يخلقها سواه ". ([1])

ثالثاً: اتصافه بصفات الحوادث:

وهي الصفات التي تقع للبشر وتتنزه عنها ذات الله عز وجل:

" وإن لنربأ بمثلك، ونرفع من قدرك عما استفتحت به كتابك، من أن عيسى – صلى الله عليه وسلم – ابن الله تعالى – بل هو بشر مخلوق وعبد مربوب ولا يعدو عن دلائل الحدوث: من الحركة، والسكون، والزوال، والانتقال، والتغير من حال إلى حال، وأكل الطعام، والموت الذي كتب على جميع الأنام، مما لا يصح على إله قديم، ولا يمكن عند ذي رأي سليم، ولو جاوزنا كونه – صلى الله عليه وسلم – مع هذه الصفات والأحوال المحدثات إلهاً قديماً، لنفينا أن يكون العالم أو شيء مما فيه محدثا مخلوقا، لأنه ليس في شيء مما ذكرنا من البشر والعالم وما فيه من الحيوان والجماد من دلائل الحدوث، غير ما في عيسى – صلى الله عليه وسلم " ([2]) .

رابعاً: الصلب والفداء من أجل أن يفتدي البشر:

يتساءل الباجي كيف يكون المسيح إلهاً ويصلب؟ ولماذا منح القليل من الأتباع؟ فلو كان إلهاً لما بذل دمه ولعلم الغيب.([3])

إذ يقول في هذا الموضوع متسائلاً:

" فأول الرسل على الأرض أبونا آدم – عليه السلام -، دعا إلى عبادة الله وحده لا شريك له ولا ولد، وكذلك الرسل بعده، كلما نسيت شريعة وتقادم عهدها، بعث الله رسولاً إلى أهل الأرض، يجددها ويؤكدها، إلى أن بعث الله – تعالى نبياً اسمه: عيسى عليه السلام، فدعا قومه إلى عبادة ربه ومنشئه وخالقه، فآمن به اليسير والعدد القليل، الذين لم يطيقوا منعه ممن أراده من أعدائه الكافرين المكذبين لما جاء به من قبله، حتى رفعه الله إليه واختار له ما لديه ﴿...وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ...﴾،وقد بذل دمه - بزعمكم – حرصاً على استنقاذ الناس من الضلالة، فما آمن به إلا العدد اليسير، وقد آمن بغيره من الأنبياء ممن لم يبلغ به هذا المبلغ، الكثير والجم الغفير، ولا توفي محمد – صلى الله عليه وسلم – حتى أمن به العدد العظيم الذي استحوذ به على البلاد وتغلب على الآفاق، فأظهره الله على الدين كله، ﴿...وَلَوْ كَرِهَ الْمُشْرِكُونَ...﴾،([4]) ثم استفتح بعده – بإثر وفاته – أصحابه بلاد الفرس، على بعدها عن مكانه، وتمكين سلطانها، وعظم شأنها وقدرها، واستفتحوا بلاد الشام، وهي كانت أفضل بلادكم، ومكان شريعتكم، وإليها يتنهي حجكم وعبادتكم، فما صار لمن تزعمون أنه إلهكم – مع بذل دمه إلا أقل مما صار للمربوبين الآدميين من النبيين، مع إعزاز الله لهم وحمايته إياهم، ولو كان عيسى

---

[1] المصدر السابق:٦٨-٦٩.

[2] المصدر السابق:٦٦ -٦٧.

[3] ينظر عن هذه العقيدة وكيف تأصلت في النصرانية: كتابتحريف رسالة المسيح عبر التاريخ أسبابه ونتائجه، بسمه أحمد جستنيه، دار القلم، دمشق، ط١،٦٠، ٣٦٠،١٦٧:١، وينظر: تحفة الأريب في الرد على أهل الصليب: عبد الله الترجمان، تحقيق وتقديم: د. الطاهر المعموري، دار بو سلامة للطباعة والنشر والتوزيع – تونس، الباب الخامس: ٥١ .

[4] سورة الصف، الآية: ٩.

(عليه السلام) إلهاً قادراً لما احتاج إلى ذلك، ولخلقهم مؤمنين ولو شاء الله ألا يعصى، ما خلق الفتن ولا إبليس اللعين لكن الله – تعالى – خلق للجنة أهلاً، بتوفيق الله تعالى يعملون، وخلق أهلاً للنار بخذلان الله يعملون، ولو علم الغيب عيسى عليه السلام لما بذل دمه طمعاً في ما يتم له، ولا حصل منه شيء "([1]) .

خامساً: قصته مع إبليس:

إذيعرض الراهب على المقتدرزينة الدنيا:

"فمن يملك الدنيا الخالق أم المخلوق؟ ومن يجب أن يخاف الآخر: الرب أم المربوب". ([2])

ليجد جواباً شافياً من الباجي:

"ولكن ليس هذا بأغرب من قولكم: "إن إبليس عرض لعيسى - الإله – بزعمكم – ورقي به أعلى جبل وأراه زهرة الدنيا، وقال له: إن عبدتني ملكتك جميع هذا! فلما سمع المسيح من كيد إبليس اللعين، عاذ من شره واستجار من فتنته بصيام أربعين يوما وأربعين ليلة، فأمسك إبليس عنه ". فهل لمن جوّز هذا على ربه، وأجيز به عنه، مسكة أو بقيت بينه وبين التمسك بالحقائق والديانة نسبة؟! أليس الإله هو الخالق لإبليس والقادر على هلاكه، متى شاء والمالك للأرض والسماوات وما بينهما دون شريك ولا (ند)؟ فكيف يخاف من هذه صفته بعض من خلقه أن يفتنه؟ أو كيف يحمل إبليس الأرض أو تظله، وهو يخاطب ربه ويدعوه إلى عبادته ويعد من يثيبه على ذلك، ويملّكه زينة الحياة الدنيا وهي ملكه ومن خلقه، وربه يخاف فتنته ويستجير منه بالصيام ؟!! " ([3]) .

سادساً: نسب المسيح :-

وما تدعونه من قولكم أن المسيح ابن الله وتقولون: إنه من نسل داوود فهذا النسب ما هو إلا دليل على بشرية المسيح وليس على ألوهيته.([4]) أذ يقول في ذلك:

"ومن طريف ما تأتون به، وتضحكون سامعه منكم قولكم:إن عيسى ابن الله – تعالى عن ذلك!، وتقولون:" إنه من ولد داوود – عليه السلام- وهذا ثابت في إنجيلكم ومتلو من كتابكم، وتزعمون أن جبريل، إذ بشر مريم به قال لها: " إنه يكون عند الله عظيماً ويكون (الله) لـ اسمه ناشراً ويدعى بابن الله ويورثه الله ملك ابيه داوود " ولا تحملون ذلك على أن داوود أبوه من قبل مريم، لأنها لم تكن من ذرية داوود، وإنما تحملون على أنه أبوه من قبل يوسف النجار الذي تزعمون أنه كان زوجا لمريم! فإذا كان عيسى من ولد داوود، وداوود عبد مخلوق، وجد بعد أن لم يكن، ومات بعد أن حي، فكيف يكون عيسى الإبن، خالق داوود أبيه – وإلهه؟! وكيف يكون ابناً لداوود المخلوق وابناً لله الخالق ؟! وهل هذا إلا جهل بمعرفة

---

[1] الشرقاوي،محمد عبد الله، المصدر السابق: ٧٧ –٧٩ .

[2] إنجيل لوقا ٤، إنجيل متى٤/ ١ –١١.

[3] الشرقاوي،محمد عبد الله، ا لمصدر السابق: ٨٨ – ٨٩ .

[4] إنجيل متى،١/ ١–١٧، وإنجيل لوقا، ٣٢/١.

الإبن من الأب، والقديم من المحدث والخالق من المخلوق؟! ومن بلغ هذا الحد من الجهل لم يصح له اعتقاد وشرع، فكيف يدعو إليه ويتكلم عليه؟! " ([1])

وسائل الباجي في الإقناع والتفنيد:

كان الباجي يميل إلى الاختصار وعدم التطويل في ردوده وذلك لأنه لايود التأليف وإنما منهج الخطب والرسائل فقد جاء تفنيده للمسائل الواردة في رسالة الراهب من خلال:

١ - إظهاره التناقض والاختلاف في أناجيلهم، وأقوالهم، وما ورد من تناقض في رسالة الراهب التي كانت بين يدي الباجي التي رد عليها، مثال ذلك:

"وقد رأينا ما في كتابك مما خالفت فيه جميع أهل ملتك، فإنه ليس في فرق النصارى من يقول: إن المسيح لا ينبغي الإيمان بأحد سواه! بل هو الإيمان بالأب عندكم واجب،والأب لم يتحد بالناسوت عندكم وإنما اتحد به الابن، فمن لم يؤمن بغير الابن كفر بالأب،وقد تقدم في كتابك أن المسيح ابن الله! وهذا نقض لقولك:إنه لا ينبغي الإيمان بغير المسيح الذي هو الابن". ([2])

٢ - إظهاره معرفة فائقة بالديانة المسيحية من أناجيل، وقصص، وفرق وتناقض، وتاريخ:

"وعندنا من علم شريعتكم، واختلاف أخباركم في ملتكم، وما تورده كل طائفة من شبهكم في الأقانيم والاتحاد، ومعنى اللاهوت والنَاسوت، والجوهر من تنميقات أناجيلكم، ما لو أدينا إليهما اليسير منه لحيرهما وبهرهما، وعلما أن عندنا من جملها وتفاصيلها ما لم ينته إليه أحد من أهل ملتكم، ولا وصل إلى تفريعه وتتبع معانيه أولكم وآخركم "([3])

٣ - إظهاره لجهلهم حتى في دينهم وعقائدهم:

"وأني لأعتقد أن مثل هذا لا يخفى عليك، مع قلة المعرفة، والبعد عن النظر في الأدلة، لأن هذا ليس مما يدرك بدقيق النظر، ولا يحتاج فيه إلى تأويل، بل هو مما تناله أوائل العقول، ويدركه بديهة – من له أدنى تحصيل" ([4])

وحتى يدعم قوله أورد للراهب الحيرة والدهشة التي اعترت من أرسلهم مما يقوله وعجزهم في أن يردوا عليه:

"وقد جرى من الكلام الواردين من أصحابك اللذين اخترتهما للنيابة عنك من هذا النحو ما اتبعاه بالتحير والتبلد والإنكار له، بعد الإقرار له".([5])

٤ - اعتمد الباجي على الأدلة العقلية والنقلية.

---

[1] الشرقاوي،محمد عبد الله، المصدر السابق: ٨٣ –٨٤ .

[2] الشرقاوي، محمد عبد الله، المصدر السابق: ٧٣– ٧٤.

[3] المصدر السابق: ٧٢– ٧٣.

[4] المصدر السابق: ٨١–٨٢ .

[5] المصدر السابق: ٧٤ .

٥ - الدعوة إلى:

أ –إعمال العقل وهذا مبثوث في ثنايا الرسالة كلها.

ب السماع " فتسمع الكلام على حقيقته في معاني الألفاظ، وتقيم وجوهها واستعمالها على ترتيبها، وتسمع الكلام الإلهي على الحقيقة " ([1])

٦ - استخدمه أسلوبي الترغيب والترهيب.

٧ - إظهاره القناعة التامة بالديانة الإسلامية،إذ إنه كان يحمد الله على أنه من هذه الملة التي اصطفاها الله وذلك من خلال استخدام العبارات التالية :

"وإن الله تعالى أنار قلوب جماعة المسلمين بالإسلام وأعزّنا به وأكرمنا باتباع محمد- صلى الله عليه وسلم- ورضينا به وخصّنا بالقرآن الكريم الذي " لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد" أفضل الكتب، والخاتم لها، والحاكم عليها، والمصدّق لها، تضمن علم الأولين والآخرين وأنار القلوب بالحق المبين، فحمدا لله على ما خصّنا به وهدانا له". ([2])

٨ - قسم الباجي خطابه إلى جزأين: تعرض في الجزء الأول إلى بعض القضايا العقدية الخلافية بين أهل الديانتين، ورد عليه بأسلوب جدلي يبلور فيه دعوى خصمه من خلا طرحه لسؤال يستمد فحواه من بعض القضايا التي طرحها خطاب الراهب بعينه، أو من بعض أقوالهم، أو من بعض ما ورد في كتبهم وتتعلق بالقصية التي هو بصدد الرد عليها، ومن ثم يقدم إجابته على هذا السؤال الذي حدد من خلاله دعواهم حول قضية معينة:

أ - عرضه لدعواه بشيء من التفصيل الذي لا يحتمل التطويل؛ وذلك من أجل التحديد كي يأمن البس وعدم الفهم بين الطرفين.

ب -وبعد الانتهاء من عرضه السريع لها يعمدُ إلى طرح دفاعه، وذلك من خلال إثباته بطرق مختلفة فساد أدلة خصمه، ثم يأتي بأدلته هو مبرهناً عليها من مصادره المعرفية التي ترتكز بالدرجة الأولى على القرآن، والسنة النبوية، دافعاً دعواهم ومفندها، يربط فيها بين الأدلة العقلية والنقلية.

وأما القسم الثاني الذي شكل الجزء الختامي فقد عرض فيه إلى عدة قضايا من أهمها:

أ - إثبات نبوة محمد عليه الصلاة والسلام: معارضاً في ذلك، معتقداً الراهب الذي صرح من السطور الأولى بإنكاره نبوة محمد عليه الصلاة والسلام.

ب -الدين الإسلامي ناسخ لجميع الديانات السابقة مع تأكيده إنه مصدق لها.

ج - ذكر محاسن الإسلام: وقد عرض مبادئ عامة وأظنه قصد إلى إصابة غرضين:

---

[1] المصدر السابق: ٧١ .

[2] الشرقاوي، محمد عبد الله، المصدر السابق: ٧٠.

١ - يود أن يوصل إلى الراهب رسالة مفادها أن هذه التعاليم هي التعاليم ذاتها التي نادت بها الديانة النصرانية، فإن أردت الخير كما تزعم لنفسك، وأهل ملتك فاتبع الإسلام،فلا يوجد به مشقة عليك ولا على أهل ملتك.

٢ - فهو يشيرُ إلى داعية فطن يود أن يرسي قواعد الخطاب الجدلي مع أهل الكتاب، حتى تكون منبر هداية للطالبين والراغبين في السير على خطى السابقين في هذا العلم، فهي درس لهم فإذا أردت تأليف القلوب على شيء أبدأ بما هو مشترك بين الطرفين، وعامة لا خاصة، وواضحة لا غامضة ...إلخ. معاكساً بذلك أسلوب الراهب الذي نعرض إلى قضايا خلافية تنفر لا تقرب.

وفي ختام رسالته جدد الدعوة إلى الإسلام، وفتح باب المناظرة بين أهل الديانات مستنداً على آية المباهلة.

الخاتمة

تعد دراسة نصين من طرفين متناقضين في القرن الخامس الهجري (عصر ملوك الطوائف)، مرآة تعكس جوانب مختلفة يمكن أن نلخصها في النقاط الآتية:

١_ الأحوال السياسية في القرن الخامس الهجري: فقد شهدت الأندلس انقسامات حادة أفرزت دويلات ضعيفة متعددة الولاءات بين عرب، وبربر، وسقالبة، ذات ملوك متناحرين، يستعينون بالنصارى على بعضهم البعض، ونجد في الجانب الآخر أن النصارى يرسخون الوحدة بينهم من أجل تحقيق أهدافهم القومية المتمثلة في إعادة الأرض المغتصبة منهم، وأما الدينية فهي تنصير هذه الأرض وجعلها تعود إلى أحضان النصرانية، والقضاء على الإسلام فيها بالوسائل المتاحة كلها، فنشطت الحركات التنصيرية فيها دون خوف أو وجل.

٢_ دور علماء المسلمين في التصدي لهذه الحركات التنصيرية: لقد مارس فيها القساوسة التنصير على نطاق واسع وأثاروا الشبهات حول العقائد الإسلامية، لذا برز دور علماء المسلمين جلياًوواضحاً، من خلال تصدي الباجي بخطه جوابا قويا ومفحما للراهب الفرنسي الذي لم يكتفِ بإرسال الرسائل للمقتدر بل وصلت به الجرأة لأن يرسل رسلاً للمقتدر يدعونه للنصرانية ويشرحون له تعاليم دينهم " **لن يسعنا أن نتراخى عن الاجتهاد في تتميم هذه المصلحة – بجميل معونته- لنشترك معا في ملكوته أن آثرت ذلك، ولهذا الأمر أشخصنا إليك من إخواننا من يُرِدُ عليك كلاما إلهيا- على ما يوفقهم الله إليه ويشرحون لديك حقيقة دين النصارى ويقررون عندك معرفة سيدنا، الذي لا ينبغي لنا الإيمان بأحد سواه نرتجى النجاة إلا به، فهو الإله الذي اتخذا حجابا عل صورتنا لينقذنا - بدمه الطاهر- من هلكة إبليس"** يتضح من كلام الراهب السابق أن الحركات التنصيرية أخذت أشكالا عدة منها:

أ - إرسال الرسائل إلى ملوك الطوائف.

ب_ إفادة الوفود التي تمثل الكنائس النصرانية في أوربا الغربية، يضمنونها علماءهم وقساوستهم من أجل شرح تعاليم هذا الدين من جهة نظرهم، وعرضهم بعض الإغراءات الرخيصة على الملوك كما فعل هذا الراهب.

٣_ كيفية جدل علماء المسلمين لأهل الكتاب، المتكئ على القاعدة الإسلامية في قوله عز وجل:﴿**ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ**﴾، مؤسسين بهذا علم مقارنة الأديان..

٤_ بيان أهمية هذا النوع من الجدل في الدعوة إلى الله: فالإسلام خاتم الرسالات السماوية، ومصدق لم فيهلايتغير ولايتبدل ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ آمِنُوا بِمَا نَزَّلْنَا مُصَدِّقًا لِمَا مَعَكُمْ﴾، ([1]) والإسلام دين عالمي لا يختص بأمة دون غيرها فهو دعوة للناس أجمعين ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِلْعَالَمِينَ﴾. ([2])

٥_ الكشف عن سمات التفاعل الحضاري، والفكري، والعقدي، الناجم عن الاحتكاك الذي ربط الأندلس بدول أوروبا الغربية عن طريق الوفود، والرسائل المتبادلة بين الطرفين، كما هو واضح في هاتين الرسالتين قيد التحليل.

٦_ الكشف عن طبيعة القضايا العقدية التي كانت تُثار في الأندلس بين المسلمين وأهل الكتاب.

٧_الكشف عن الأثر الحضاري والفكري الذي تركه علماء الأندلس في القرن الخامس الهجري، ومدى إفادة علماء المسلمين على مر العصور من جهودهم في هذا المضمار.

٨_ الكشف عن المهارة المنطقية (العقلية) للعلماء المسلمين في جدلهم مع الآخرين، فقد أجادوا الجدل بالحجج المنطقية التي تحاكي العقل، وسوقهم الأدلة التي تأتي بالبرهان المفحم للخصم، والمفند لدعواه، وهذا ما أثبته نص الباجي الذي بين أيدينا.

٩_ الكشف عن سعة علمية وعقلية لعلماء المسلمين تتضح جلياً في إحاطتهم بعلوم مختلفة، كالفلسفة والمنطق،فضلاً عن معرفة دقيقة بعقائد أهل الكتاب، وما طرأ عليها من تحريف وتبديل وتناقض، على عكس علماء أهل الكتاب الذين يجهلون أهم وأدق القضايا التي تهمهم في دينهم وجدلهم.

١٠_ الكشف عن ضعف عقائد أهل الكتاب، التي تجافي العقل ولا يؤيدها دليل ولا برهان.

---

[١] سورة النحل، الآية: ١٢٥.

[٢] سورة الأنبياء، الآية: ١٠٧.

المواعظ الدينيّة وتشكُّل الأنساق السرديّة: دراسة في الحدود والمرجعيات

المدرس المساعد:د. غسّان العبيدي. جامعة ديالى. العراق

يناقش البحث فكرة تشكّل الأنساق السردية في المواعظ الدينية عبر آلية ثقافية تخضع لقوانين عقائدية صارمة فُرضت على طائفة من القصاص المسلمين في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري تبعاً لاعتبارات دينية وردعاً لأفكار غرائبية وجدت لأغراض سياقية تداولية ساعدت على ازدهارها الثقافة العربية السردية مما تعارض مع معايير الرؤية الدينية التي دعت إلى شجب كل ما هو مخالف لمعتقدات الإسلام.

يتمثل البحث مثالا وعظياً ورد في أحد متون القُصّاص المتأخرين وهو ابن دياب الإتليدي المتوفى (بعد ١١٠٠ه) حيث أورد قصة بعنوان (عمر والشاب القاتل وأبو ذر) في كتابه (نوادر الخلفاء) والمشهور بـ (إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس). ويريد البحث بتمثلاته هذه بعد أن يتطرق إلى تنظير مختصر عن أوليّة القص الإسلامية وتحديد موقف الإسلام منه أن يقف على الحدود العقائدية التي لم يتخطاها صاحب المتن من جهة كما يعيد تفسير المرجعيات الثقافية لهذا المتن على أساس الشكل البنائي الذي صيغت عليه الحكاية الوعظية بمسوغ ديني يقف عند حدود التجاوز على المعتقدات الإسلامية حين جرى التصدي للأسلوب القصصي الأول ليتم فيما بعد توجيهه وجهة صائبة من حيث الشكل فقط لتنساب عبر النسق الثقافي هنات تُخل بجانب آخر من جوانب القص الوعظي وهو انفصال السند مما يعني عدم صحة الحكاية.

الكلمات المفتاحيّة: المواعظ. الأنساق. السرد. الحدود. المرجعيات.

مدخل تنظيري:

ابتدأ القص الإسلامي مقبولاً ويروى أن النبي محمد -صلى الله عليه وسلم- خرج على قاص يقص، فأمسك فقال له: ((قص فلأن أقعدُ غدوةً إلى أن تشرق الشمسُ أحبُ إليّ من أن أعتقَ أربعَ رقاب))[١] هذا الحديث وأشباهه وإن لم يستند عليه المتأخرون فلم نجد على حدِّ علمنا حديثاً يناقضه أو مما يشجب القصّ في أول الإسلام أو على عهد النبي محمد –صلى الله عليه وسلم- والظاهر من سياقات الأحاديث أن القصّ في مواعظ القرآن الكريم كان مستحباً في بادئ الأمر فقد نقلت المصادر العربية القديمة أحاديثاً مجّدها رسول الله -صلى الله عليه وسلم- على لسان تميم الداري الذي روى حديث الجسّاسة[٢]، وعن الزهري أنه قال: ((أول من قصّ تميم الداري على عهد عمر...))[٣]، هذا وإن نظرة سريعة على كتب السير والتراجم والأخبار تدل على أن القص كان مألوفاً ومقبولاً في القرن الهجري الأول وما تلاه، بل أن الصورة النمطية لتقوى القصاص كانت ذات أثر إيديولوجي

---

(١) تفسير ابن كثير: ٥ / ١٣٨ .

(٢) ينظر: صحيح مسلم: ٤ / ٢٢٦٢ .

(٣) المواعظ والاعتبار: ٣ / ١٩٩ .

بالغ الأهمية في تلك الحقبة فظلّت الصورة محافظة على نمطيتها معظم القرن الثاني أيضاً[٤]، ثم تطورت البنية الثقافية لدى الأمة العربية تبعاً لتطور الحياة العامة بسبب من تلاقح الثقافات وامتزاج الشعوب ودخول الكثير من التيارات الأدبيّة والفكريّة بحواملها إلى النسق الثقافي العربي هذا من جانب، ومن جانب آخر فقد كانت الأنساق الثقافية الجاهلية تتسلل في الخفاء واللاوعي الجمعي للشعوب العربية على أقل تقدير في الثقافة الشفاهيّة؛ فكانت جزءاً لا يتجزّأ من أسلوب قصصي ((يتميز بقدرته الفائقة على خلق عوالم تخييليّة تلوذ بالغرابة من أجل بناء محتملها الجمالي الذي يُسخَّر لخدمة مقاصد تداوليّة))[٥]لاءمت المرجعيات النسقيّة الجاهلية واحتضنتها بعد القرن الثاني للهجرة، وبسبب التحولات النسقيّة راح بعض القصاص يشدد على التمسك بالأصول الأولى للقص، ولكن طائفة أخرى انخرطت في سياق التحولات الثقافية الجديدة، وسعت إلى تغيير وظيفة القص القديمة[٦]. والحق أنه كلما حدث تحوّل بالعاميات رافقه تحوّل في الجزئيّات على اعتبار أن القص جزء من النتاج الأدبي المرتبط بالدين والوعظ والإرشاد.

في منتصف القرن الثالث الهجري مُلئت مجالس القصاص ومروياتهم بالحكايات التخييليّة والمواعظ الغرائبيّة المستندة إلى قصص القرآن الكريم وأخبار الرسل والأنبياء وخلق آدم والجنة والنار وما فيهما من مشاهد وصفها القرآن الكريم. لقد استهجن علماء القرن الثالث الهجري وما بعده هذا الأسلوب الغرائبي فعدّه ابن قتيبة تجاوز على الذات الإلهيّة وهو من فساد الحديث[١]، في حين يرى ابن الجوزي أنه لا يجوز في القص إلا ذكر الأخبار المسندة والحكايات اللائقة[٢]، وقد خصص لوصفه باباً في كتابه ((القُصّاص والمذكرين)).

تطورت دائرة الصراع الإيديولوجي بين الأصوليين الأوائل والقصاص إلى نفيهم من المساجد؛ لأنهم غادروا الحدود الدلاليّة للقص كما كانت في مقتبل الإسلام كما دخل المستمعون معهم في دائرة الريبة والشك. وفي الجهة الأخرى تماماً نجد استمراراً للقص الديني الوعظي والمستند إلى الأحاديث المسندة والروايات المؤكدة وهذا في الحواضر العربية ومساجد المدن، أما في البادية فقد ظلت المرويات السردية الخرافية تتسلل عبر حواضنها بالخفاء لنجد ملامحها العامة في نصوص لاحقة وأزمان أخرى.

إن التحامل الذي قوبل به القصاص من قبل الأصوليين في القرن الثالث والرابع الهجريين كان بمثابة عامل توجيه للعناصر السردية التي بدأت تخالف الإيديولوجيات الإسلامية بل إنها كذب على كل الأديان السماوية، فقد ورد أسلوب القص في أغلب الكتب السماوية وآخرها القرآن الكريم، ولطالما كان النص الديني يميل الى الاختصار في القص بقصد الترفع والتعالي عن السياقات التاريخية وعدم الخوض في قيودها واشتراطاتها سعيا الى تعميم الظاهرة الدينية في سياقاتها الفكرية[٣]؛ لذا فقد تحتم على طائفة من القصاص الالتزام بمعايير دينية وحدود منهجية لكي يستقيم ويستمر الغرض الأساس من القص ألا وهو الغرض الوعظي المرتبط بالدين الإسلامي.

---

(٤) ينظر: موسوعة السرد العربي: ١ / ١٢٣ .

(٥) الإسلام والسرد- القصص الديني ومعيار النظرة الشرعيّة: ٣ .

(٦) ينظر: موسوعة السرد العربي: ١ / ١٢٧ .

(١) ينظر: تأويل مختلف الحديث: ١ / ٤٠٤-٤٠٧ .

(٢) ينظر القُصاص والمذكرين: ٣٦٣ .

(٣) ينظر: الإسلام والسرد- القصص الديني ومعيار النظرة الشرعيّة: ١٠ .

إن المتن قيد الدراسة والاستكشاف يعود لقَصَّاص من إقليم منيّة الخصيب بمصر هو محمد بن دياب الإتليدي المتوفي في القرن الثاني عشر الهجري ولا تُعرف سنة وفاته بالتحديد لكنه اشتهر بكتابه المسمى (نوادر الخلفاء) (إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس) في القصة الوعظية التي أوردها تحت عنوان (عمر والشاب القاتل وأبو ذر) يحيل متنها الحكائي المصنّع إلى مسلّمات نسقية وثقافية خضعت لها بنية الحكاية الأصلية على أنها قصة وعظية خالية من المخالفات العقائدية التي شجبها الإسلام في القرن الثالث الهجري لكنها وبعد قرابة تسعمائة عام تعود لخرق ثقافة القص التي أرادها الإسلام وعمل على تهجينها فتعمل على تضمين حواضن فكرية وثقافية جديدة تبعا للأشكال السردية التي ازدهرت في العصر العباسي وما حوته تلك الأشكال من فنون أدبية نحسبها بارزة في هذا المتن الحكائي، على أن الخرق الأول فيها كان عدم اتصال السند بالقائل، وقد آثرنا أن نورد الحكاية مكتملة بنصها لأغراض سياقيّة فنية.

متن الحكاية:

عمر والشاب القاتل وأبو ذَرّ...

قال شرف الدين حسين بن ريان: أغرب ما سمعته من الأخبار، وأعجب ما نقلته عن الأخيار، ممن كان يحضر مجلس عمر بن الخطاب، أمير المؤمنين، ويسمع كلامه قال: بينما الإمام جالس في بعض الأيام، وعنده أكابر الصحابة، وأهل الرأي والإصابة، وهو يقول في القضايا، ويحكم بين الرعايا، إذ أقبل شاب نظيف الأثواب، يكتنفه شابان من أحسن الشبان، نظيفا الثياب، قد جذباه وسحباه وأوقفاه بين يدي أمير المؤمنين، ولبباه. فلما وقفوا بين يديه، نظر إليهما وإليه، فأمرهما بالكف عنه. فأدنياه منه وقالا: يا أمير المؤمنين، نحن أخوان شقيقان، جديران باتباع الحق حقيقان. كان لنا أب شيخ كبير، حسن التدبير، معظم في قبائله، منزه عن الرذائل، معروف بفضائله، ربانا صغاراً، وأعزنا كباراً، وأولانا نعماً غزاراً، كما قيل:

لنا والدٌ لو كان للناس مثله ... أبٌ آخرٌ أغناهم بالمناقب

خرج اليوم إلى حديقة له يتنزه في أشجارها، ويقطف يانع ثمارها، فقتله هذا الشاب، وعدل عن طريق الصواب. ونسألك القصاص بما جناه، والحكم فيه بما أراك الله.

قال الراوي: فنظر عمر إلى الشاب وقال له: قد سمعت، فما الجواب؟

والغلام مع ذلك ثابت الجأش، خال من الاستيحاش، قد خلع ثياب الهلع، ونزع جلباب الجزع، فتبسم عن مثل الجمان، وتكلم بأفصح لسان، وحياه بكلمات حسان ثم قال: يا أمير المؤمنين، والله لقد وعيا ما ادعيا، وصدقا فيما نطقا وخبرا بما جرى، وعبرا بما ترى، وسأنهي قصتي بين يديك والأمر فيها إليك: اعلم، يا أمير المؤمنين، أني من العرب العرباء، أبيت في منزل البادية، وأصبح على أسود السنين العادية، فأقبلت إلى ظاهر هذا البلد بالأهل والمال والولد، فأفضت بي بعض طرائقها، إلى المسير بين حدائقها، بنياق حبيبات إلي، عزيزات علي، بينهن فحل كريم الأصل، كثير النسل، مليح الشكل، حسن النتاج، يمشي بينهن كأنه ملك عليه تاج. فدنت بعض النوق إلى حديقة قد ظهر من الحائط شجرها، فتناولته بمشفرها، فطردتها من تلك الحديقة.

فإذا شيخ قد زمجر، وزفر، وتسور الحائط، وظهر وفي يده اليمنى حجر، يتهادى كالليث إذا خطر، فضرب الفحل بذلك الحجر، فقتله وأصاب مقتله. فلما رأيت الفحل قد سقط لجنبه وانقلب، توقدت في جمرات الغضب، فتناولت ذلك الحجر

بعينه، فضربته به، فكان سبب حينه، ولقي سوء منقلبه، والمرء مقتول بما قتل به بعد أن صاح صيحة عظيمة، وصرخ صرخة أليمة فأسرعت من مكاني فلم يكن بأسرع من هذين الشابين، فأمسكاني وأحضراني كما تراني.

فقال عمر: قد اعترفت بما اقترفت، وتعذر الخلاص، ووجب القصاص، ولات حين مناص.

فقال الشاب: سمعاً لما حكم به الإمام، ورضيت بما اقتضته شريعة الإسلام، لكن لي أخ صغير، كان له أب كبير، خصه قبل وفاته بمالٍ جزيل، وذهب جليل، وأحضره بين يدي، وأسلم أمره إلي، وأشهد الله علي، وقال: هذا لأخيك عندك، فاحفظه جهدك، فاتخذت لذلك مدفناً، ووضعته فيه، ولا يعلم به إلا أنا، فإن حكمت الآن بقتلي، ذهب الذهب، وكنت أنت السبب، وطالبك الصغير بحقه، يوم يقضي الله بين خلقه، وإن أنظرتني ثلاثة أيام، أقمت من يتولى أمر الغلام، وعدت وافياً بالذمام، ولي من يضمنني على هذا الكلام.

فأطرق عمر، ثم نظر إلى من حضر، وقال: من يقوم على ضمانه والعود إلى مكانه؟ قال: فنظر الغلام إلى وجوه أهل المجلس الناظرين، وأشار إلى أبي ذَرّ دون الحاضرين، وقال: هذا يكفلني ويضمنني.

قال عمر: يا أبا ذر، تضمنه على هذا الكلام؟ قال: نعم، أضمنه إلى ثلاثة أيام.

فرضي الشابان بضمانة أبي ذرّ وأنظراه ذلك القدر. فلما انقضت مدة الإمهال وكاد وقتها يزول أو قد زال، حضر الشابان إلى مجلس عمر والصحابة حوله كالنجوم حول القمر، وأبو ذرّ قد حضر والخصم ينتظر. فقالا: أين الغريم يا أبا ذرّ؟ كيف يرجع من فر، لا تبرح من مكاننا حتى تفي بضماننا.

فقال أبو ذَرّ: وحق الملك العلام، إن انقضى تمام الأيام، ولم يحضر الغلام، وفيت بالضمان وأسلمت نفسي، وبالله المستعان.

فقال عمر: والله، إن تأخر الغلام، لأمضين في أبي ذرّ، ما اقتضته شريعة الإسلام.

فهمت عبرات الناظرين إليه، وعلت زفرات الحاضرين عليه، وعظم الضجيج وتزايد النشيج، فعرض كبار الصحابة على الشابين أخذ الدية واغتنام الأثنية، فأصرا على عدم القبول، وأبيا إلا الأخذ بثأر المقتول.

فبينما الناس يموجون تلهفاً لما مر، ويضجون تأسفاً على أبي ذرّ إذ أقبل الغلام ووقف بين يدي الإمام وسلم عليه أتم السلام ووجهه يتهلل مشرقاً ويتكلل عرقاً وقال: قد أسلمت الصبي إلى أخواله، وعرفتهم بخفي أمواله وأطلعتهم على مكان ماله. ثم اقتحمت هاجرات الحر، ووفيت وفاء الحر.

فعجب الناس من صدقه ووفائه، وإقدامه على الموت واجترائه.

فقال: من غدر لم يعف عنه من قدر، ومن وفى، رحمه الطالب وعفا، وتحققت أن الموت إذا حضر، لم ينج منه احتراس، كيلا يقال: ذهب الوفاء من الناس.

فقال أبو ذَرّ: والله، يا أمير المؤمنين، لقد ضمنت هذا الغلام، ولم أعرفه من أي قوم، ولا رأيته قبل ذلك اليوم. ولكن نظر إلي دون من حضر فقصدني وقال: هذا يضمنني، فلم أستحسن رده، وأبت المروءة أن تخيب قصده، إذ ليس في إجابة القاصد من بأس، كيلا يقال: ذهب الفضل من الناس.

فقال الشابان عند ذلك: يا أمير المؤمنين، قد وهبنا هذا الغلام دم أبينا، فبدل وحشته بإيناس، كيلا يقال: ذهب المعروف من الناس.

فاستبشر الإمام بالعفو عن الغلام وصدقه ووفائه، واستفزر مروءة أبي ذرّ دون جلسائه، واستحسن اعتماد الشابين في اصطناع المعروف، وأثنى عليهما أحسن ثنائه. وتمثل بهذا البيت:

من يصنع الخير لم يعدم جوائزه ... لا يذهب العرف بين الله والناس

ثم عرض عليهما أن يصرف من بيت المال دية أبيهما. فقالا: إنما عفونا ابتغاء وجه ربنا الكريم، ومن نيته هكذا لا يتبع إحسانه مناً ولا أذى.

قال الراوي: فأثبتها في ديوان الغرائب، وسطرتها في عنوان العجائب.

الأنساق السرديّة ومرجعيات القص:

القصة التي أوردها الإتليدي تحت ((عنوان عمر والشاب القاتل وأبو ذر))[١] خضعت لأغلب مقومات الفضاء الدلالي للمقامة العربية التي ازدهرت في العصر العباسي، وأول ما تلحظ فيها وجود حكاية ما يلزم وجود راوي لها، وبطل تُشكّل مجموع أفعاله نسيج تلك الحكاية[٢]، حين يبتدأ الاستهلال السردي بـ قال: شرف الدين حسين بن ريان. وشرف الدين هذا هو الحسين بن سليمان بن ريان قاضٍ ولد بحلب عام٧٠٢هـ[٣]، إذ يقدمه المؤلف الحقيقي للقصة على أنه راوٍ يقف على الضفة الأخرى تماما للمقامة العباسية، إلا أن بطل المقامة هناك هو شخصّية خياليّة من نسج خيال المؤلف الحقيقي لها، في حين يرتد استعمال ابن دياب لاسم حقيقي كراوٍ للقصة على اعتبارات تخضع لقواعد القص الدينيّة المرتبطة بالإسلام، وربما سترتبط بالقبول أيضاً، وجملة الاستهلال التي ينزاح من خلالها النص الوعظي تمثل مفتاحا للنصوص المروية بل هي صيغة إسنادية مثلت باستمرار سمة ثابتة ومميزة لمقومات العصر العباسي الذي انسحب بشكله الثقافي وبأنساقه المضمرة في شتى أنواع المعارف الأدبية ليصل إلى قُصّاص متأخرين حاولوا عدم القفز على الإيديولوجيات ومن ثم التمسك بالقواعد والحدود التي حدّها الأصوليون في منتصف القرن الثالث الهجري.

إضافة للاستهلال السردي فقد ثبت حضور لافت للنظر في فن السجع الذي شكّل علامة فارقة في أسلوب المقامات على الرغم من شيوعه في العصور الجاهلية((قال شرف الدين حسين بن ريان: أغرب ما سمعته من الأخبار، وأعجب ما نقلْته عن الأخيار... بينما الإمام جالس في بعض الأيام، وعنده أكابر الصحابة، وأهل الرأي والإصابة، وهو يقول في القضايا، ويتحكم في الرعايا...))[١]، وأغلب مقاطع القصة يُتّبع فيها طابع الأسجاع المتواترة على ثنائيات أو ثلاثيات المقاطع.

وعلى أسلوب المقامات جرت العادة أن تُضمّن القصة أبياتاً من الشعر حين وصف الشابان أباهما:

لنا والدٌ لو كان للناسِ مثلهُ ... أبٌ آخرٌ أغناهم بالمناقبِ

---

(١) نوادر الخلفان: ١١ .

(٢) موسوعة السرد العربي: ٢٨٥ .

(٣) ينظر: معجم أعلام شعراء المدح النبوي: ١٢٨ .

(١) نوادر الخلفاء: ١١ .

وعلى ما جرت عليه العادة أيضاً في اختتام المقامات ختم قصته ببيت من الشعر قائلاً:

من يصنعِ الخيرَ لمْ يُعدمْ جوائِزهُ لا يذهبُ العرفُ بينَ اللهِ والناسِ

العبارة الاستهلالية((قال الراوي)) وردت مرتين في سياق القصة:

- قال الراوي: فنظر عمر إلى الشاب وقال له؛ قد سمعت، فما الجواب.
- قال الراوي: فأثبتُّها في ديوان الغرائب، وسطّرتها في عنوان العجائب.[٢]

والحق أن المؤلف الحقيقي وهو ابن دياب الإتليدي قد أجاد صناعة القصة وحقق جانبا من غرضها الوعظي لكنه أخفق في صياغة قالب الصحة والصدق الذي سنكشف عنه في المرجعيات الإيديولوجية.

الأنساق السرديّة وحدود الإيديولوجيا:

راقب الإسلام القصاص وتعالت نبرة الذم في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري كما أسلفنا لأسباب ترتبط بالكذب على الدين وإطلاق عنان المخيال السردي وتصوير أشياء ما أنزل الله بها من سلطان سوى أنها من بنيات أفكار القصاص يبنونها على لبنة من القرآن الكريم أو السنة النبوية المطهرة، فأصر المحدِّثون على ضرورة امتثال القصاص لقواعد الحديث النبوي الشريف لأن القص باعتراف القصاص أنفسهم هو فن يقوم على الاختلاق والتوهم، وهو سلسلة متراكبة من المرويات السردية التي تقوم بتمثيل الأحداث لا توثيقها[١]، فأصبح الإسلام طارداً لكل قص لا يقوم على الإسناد ويغفل سند الرواة الثقات.

هذه الثقافة الإسلامية الصارمة تجاه القُصاص دفعت القص على التراجع في الأوساط العلمية والحلقات الدينية مما دفع بتلك المتخيلات السردية إلى الحضيض حيث العامة والأعراب فإن قلوب عامة الناس إلى الخرافات أميل لأن خلجاتهم تميل إلى الهوى وحب التطلّع[٢]، والعرب تميل إلى إثراء المخيال وربما هذا واحد من أسباب انتشار المجاز في لغتهم((والحديث لهم عن جمل طار أشهى لهم من الحديث عن جمل سار ورؤيا مريّة آثر عندهم من رواية مرويّة))[٣]، ولهذا كله بقيت المرويات السردية التي تقوم على الخرافات والادعاء تشق طريقها عبر الثقافات العربية لتصل إلى عصور متأخرة.

في القرن الثاني عشر الهجري حاول الإتليدي صياغة مروياته على النمط المعتدل الذي يستند إلى الوعظ الديني لكنه وقع في دائرة المحظور عندما لم يستطع إسناد قصته بسند مقبول وذلك بطبيعة الحال كان تبعا لاعتبارات تحتمها طبيعة القص الذي اعتمد الإيجاز والتكثيف، وربما خضعت مواعظه لاعتبارات بنائية حتمتها طبيعة الأنواع الأدبية في العصور السابقة له.

إن جوهر الإشكال يتمثل بالخرق الواضح لمعايير القص التي دعا إليها الأصوليون في منتصف القرن الثالث الهجري فقد كانت تلك المعايير بمثابة الستار الذي تتوارى خلفه المرجعيات الثقافيّة التي ترسخت في أذهان المحدّثين بوصفها جملة من القواعد الموروثة في البنية الذهنية العامة لدى شعب من الشعوب، وقد استعصى على الثقافة الإسلاميّة الجديدة محوها بالكامل حتى عادت معلنة عن نفسها في القرون المتأخرة، واقد اقتفينا أثرها هنا في عدم اتصال السند أو حتى الإشارة إليه، بل إن الفترة

---

(٢) المكان نفسه.

(١) ينظر: موسوعة السرد العربي: ١ / ١٣٩ .

(٢) ينظر: موسوعة السرد العربي: ١ / ١٤٠ .

(٣) البدء والتاريخ: ١ / ٤ .

الزمنية بين القاص والراوي وبعض شخصيات الحكاية التي أنتجها القاص لأغراض سياقية تلائم الجو العام للقصة هي فترات طويلة الأمد؛ إذ تورد المصادر العربية أن الإتليدي عاش في القرن الثاني عشر الهجري ولا تُعرف سنة وفاته بالتحديد[4]، كما أن القاضي الحسين بن سليمان بن ريان ولد بحلب عام٧٠٢هـ[5] ولا تُعرف سنة وفاته بالتحديد أيضاً، والفترة التي بينهما تتعدى الأربعمائة سنة على أقلِّ تقدير والاستهلال السردي يبدأ براو مموه لا نعرف عنه شيئاً سوى جملة الاستهلال وجملتين بعدها تتمثل بالإشارة إليه(قال الراوي). في حين أن الصحابي الجليل أبو ذر الغفاري توفي عام٣٢هـ[1]، وهذا كله مما يُكذّب الحكاية ويجعلها في دائرة الجدليّة بين المقبول والمنبوذ، وهي حكاية وعظية لا تتجاوز حدود القص التي شجبها الأصوليون الأوائل من حيث الشكل ولكنها خرقت قانون الإسناد ولم تتعدى حدود الإيديولوجيا.

الملخص:

ابتدأ القص الإسلامي مقبولاً لكنه قوبل بالاستهجان عندما ضمن القصاصُ مروياتهم الأباطيلَ والخرافات وشيئاً مما حوته الديانات القديمة فكان لزاماً على أولي الأمر من المسلمين ومن وافقهم من الفقهاء أن يتصدوا لتلك المرويات الخرافيّة أو يوجهوها وجهة صائبة، الأمر الذي دعا إلى استحضار كامل للمرويات الخرافية وحصرها في دائرة المنبوذ والمحرّم، ومن ثمّ محاولة تصحيح لمسار الأنساق الثقافيّة عبر آليّة عقائدية صارمة تأخذ بمقومات الأحاديث النبويّة من صحة السند ودقة الرواية، وهذا ما جرى الإجماع عليه في القرون الهجريّة الوسطى في حواضر الدولة العربيّة الإسلاميّة ومساجدها، في حين ظلت المرويات السرديّة المنبوذة تتسلل بالخفاء عبر الفلوات حيث انعدام الرادع الديني واستغلال العامة فيما يؤنس الأسماع ويبهج الأذواق، وهكذا عبر السنين أُعيدت تلك الأنساق إلى المواعظ الدينيّة التي خضعت لمقومات التوجيه الإسلامي وأخذ كل طرف منهما بحظ وافر في تلك المواعظ، وبهذه الدراسة استطعنا أن نكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة في نص من نصوص القصاص ومدى استجابته أو تجاهله لمقومات القص الإسلامي التي كانت ولا تزال عامل توجيه للثقافات العربيّة والإسلامية كما استطعنا تكذيب الحكاية؛ إذ عملت الدراسة على استبيان الحدود والمرجعيات القصصيّة في العصور المتأخرة ومن ثم الكشف عما تمسكت به الثقافة الإسلامية من جانب وما أخفقت عن التمسك به من جانب آخر لتصل إلى نتيجة مفادها أن المواعظ الدينيّة في العصور المتأخرة خضعت لمقومات القص الإسلامي ولكنها أخفقت في التمسك بمجمل شروط القص الإسلامي الأول مع استظهار واضح لملامح العصر العباسي الذي بقي محافظاً على هيمنته الثقافية وأساليبه الأدبية حتى أواخر تلك العصور.

لائحة بأسماء المصادر والمراجع:

- الإسلام والسرد: القصص الديني ومعيار النظرة الشرعية، مصطفى الغرافي، بحث محكم، مجلة مؤمنون بلا حدود: قسم الدراسات الدينية،٨مارس٢٠١٦م.
- الإصابة في تمييز الصحابة، أبو الفضل أحمد بن علي العسقلاني، (ت٨٥٢هـ)، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود و علي محمد معوض، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، ط١٤١٥،١هـ.
- الأعلام للزركشي، خير الدين ابن محمود الزركلي الدمشقي، (ت١٣٩٦هـ)، دار العلم للملايين، ط٢٠٠٢،١٥م.

(٤) ينظر: الأعلام للزركشي: ٦ / ١٢٢ .

(٥) ينظر: معجم أعلام شعراء المدح النبوي: ١٢٨ .

(١) ينظر: الأعلام للزركشي: ٢ / ١٤٠ . وينظر: الإصابة في تمييز الصحابة: ٧ / ١٠٩ .

- البدء والتاريخ، المطهر بن طاهر المقدسي، (ت٣٥٥هـ)، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، د.ت.
- تأويل مختلف الحديث، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري(ت٢٧٦هـ)، المكتب الإسلامي، مؤسسة الإشراق، ط٢، ١٩٩٩م.
- تفسير ابن كثير(القرآن العظيم)، إسماعيل بن عمر الدمشقي(ت٧٧٤هـ)، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، منشورات محمد علي بيضون، ط١، ١٤١٩هـ.
- صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج أبو الحسين القشيري النيسابوري(ت٢٦١هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي- بيروت- لبنان، د.ت.
- القصاص والمذكرين، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي(ت٥٩٧هـ)، تحقيق: محمد لطفي الصباغ، المكتب الإسلامي، بيروت- لبنان،ط٢، ١٩٨٨م.
- معجم أعلام شعراء المدح النبوي، محمد أحمد درنيقه، دار ومكتبة الهلال، ط١ د.ت.
- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، أحمد بن علي بن عبد القاهر المقريزي(ت٨٤٥هـ)، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، ط١، ١٤١٨هـ.
- موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.
- نوادر الخلفاء(إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس)، محمد المعروف بدياب الإتليدي، تحقيق: محمد أحمد عبد العزيز سالم، دار الكتب العلمية- بيروت – لبنان، ط٤، ٢٠٠٥م.

تجليات النسق العجائبي في رواية "رقصة الجديلة والنهر" للأديبة العراقية وفاء عبد الرزاق

أ / شهرة بلغول، جامعة باجي مختار- عنابة / الجزائر

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن النسق العجائبي في روايّة "رقصة الجديلة والنهر" للأديبة العراقيّة وفاء عبر الرزاق وذلك وفق رؤية تحليليّة تتوخّى تفكيك الأبعاد الرمزيّة والأسطوريّة المتجليّة على صعيد الرؤيا والتشكيل الفني من خلال الوقوف على الشخوص والفضاء واللغة، وربطها بالسياق التاريخي للعمل بوصفه قراءة نقديّة للوضع السياسي الذي يعيشه العراق في ظل اتساع دائرة الفكر المتطرف وظهور تنظيم داعش الذي يهدد النسيج الاجتماعي بمزيد من التمزق في ظل تنامي النعرات الطائفية والعرقية.

الكلمات المفتاحيّة: النسق العجائبي، الأسطورة، التطرف، العراق.

توطئة:

لطالما كان الخيال ملاذًا للذات الإنسانية تتجاوز من خلاله شحوب الواقع وإخفاقاته وتؤسس لرؤيا جديدة تنفتح على فضاءات الممكن وتتأبى عن التقيد بنواميسه، لذا لا غرابة أن يكون المعين الأول للأديب في تشكيل عوالمه الشعرية أو السرديّة دون أن يعني ذلك انفصالا مطلقا عن معطيات الواقع والراهن المعيش.

وبالعودة إلى المدونة السردية العربية والروائية تحديداً نجد أن مصادر تشكل الخيال قد أخذت أبعادًا مختلفة كالأسطوري والديني والتراثي عمومًا، كما بلغت مستويات متباينة تماشيًا مع طبيعة الرؤيا والمرجعية التي يتبناها الأديب، ولعل أقصى هذه المستويات يتمثل في حضور العجائبي في ثنايا العمل وتناميه من خلال السرد.

يرى تودوروف في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" أنّ العجائبي/ الفانتستيك هو "التردد الذي يشعر به كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حدث له صبغة فوق طبيعيّة "([1])، ويشترط له ثلاثة شروط حتى يتسنى الحكم على النص بأنه ينضوي ضمن دائرة العجائبي ألا وهي:

- ينبغي أن يدفع النص قارئه لاعتبار عالم الشخصيات كما لو أنه عالم أحياء وأن يحمله على التردد بين التفسير الطبيعي والتفسير فوق الطبيعي للأحداث المروية.

---

[1] - Tezvetan todorov : introduction à la littérature fantastique, ed seuil, paris, 1970, p29.

- قد تشعر إحدى الشخصيات والقارئ بهذا التردد على حد سواء مما يجعل القارئ يتوحد معها في قراءة ساذجة للأثر.

- على القارئ أن يتبنى توجها خاصا في القراءة يتجاوز من خلاله التأويل الشعري.

استنادًا على هذه التصورات يمكن أن نخلص إلى أنّ العجائبي يكمن في خرق نواميس الواقع وتجاوز قوانينه، مما يثير في المتلقي شعور الدهشة والخوف والترقّب نتيجة إدخال عنصر أو عناصر مخالفة للمألوف في تأثيث العالم الحقيقي، وينبغي أن نسجل في ذات السياق ملاحظة في غاية الأهميّة ألا وهي أنّ للمكون العجائبي ارتباطًا وثيقًا بنفسيّة الأديب وتجاربه، فهو يعكس بشكل جلي موقفه من الواقع عبر كسر نمطيته وإحداث قطيعة مع نواميسه، ولعل انتقال هذا الشعور إلى المتلقي هو ما يخلق جماليّة النص.

في نصها الروائي "رقصة الجديلة والنهر" تأخذ وفاء عبد الرزاق بيد قارئها لدخول عوالم أسستها على واقع حولته ممارسات البشر إلى جحيم أرضي بعد أن صار الموت هو المعنى الوحيد للحياة، إذ تقف قوانين الطبيعة وقدرات العقل البشري عاجزة عن استيعاب ما يحدث لذا يبرز العجائبي كقناع تنكري تحيل به الكاتبة إلى تناقضات الواقع وموقفها النقدي منه.

تؤرخ الكاتبة لمأساة اقترفتها يد الإنسان في حق بني جنسه في أرض شهدت أعرق الحضارات التي احتفت بالحياة "أرض العراق"، ليغدو التشظي قدر شعب عملت النعرات العرقية والطائفية على تمزيق لحمته، فراحت النصوص الدينيّة تُستنطق عنوةً بحثًا عن مسوغات شرعية للجريمة، لكن الكاتبة ورغم سوداوية الواقع تظل تترقب الأمل متمسكة بخيط النور الذي يلوح في الأفق ويمكن أن نستشف ذلك بدءًا من العنوان.

١/ قراءة في عتبات النص:

ليس النص الروائي متنًا مستقلاً يفتح مغاليقه للقارئ من أول وهلة فهناك محطات مجاورة ومحايثة تبرز كعلامات دالة تحيط به تتيح للمتلقي الانخراط في مساءلة وتأويل الأثر الأدبي واكتشاف مقصديّة الأديب كالعنوان والتصدير وكذا العناوين الفرعيّة والنصوص الافتتاحية ذات الطابع الشعري.

تختار الكاتبة لروايتها عنوانًا يتكون من ثلاث ملفوظات "رقصة الجديلة والنهر"، سأحاول الوقوف عند دلالة كل منها على حدى لإبراز وظيفتها الإحاليّة على مضمون النص.

يعكس الرقص عند الشعوب القديمة طقسًا أسطوريا غايته تمجيد الآلهة وطلب عونها ومقاومة قوى الشر الخفيّة، لذا فهو شكل من مقاومة إرادة الموت وتمسك وثيق بالحياة، وقد تجلّت هذه الرؤيا الفلسفيّة حديثًا في رواية زوربا للروائي اليوناني نيكوس كازانتزاكيس، إذ يتحقق قهر الموت حين نتجرأ على التحديق في عينيه حاملين السعادة في ثنايا أرواحنا.

أمّا الجديلة فهي الضفيرة المحكمة الفتل من شعر المرأة، ومن معانيها أيضا "القبيلة" أي الجماعة المتآلفة. فارتباط الحياة بالمرأة يحيلنا على معطى أسطوري آخر مثّلته "عشتار"/إنانا رمز الخصب والنماء في انتصارها للحياة إذ ارتبط الربيع عند البابليين بطابع الاحتفال والابتهاج بعودتها وتحررها من العالم السفلي.

لم يكن هذا الرقص انفراديًا بل توحّد بمكون طبيعي كان سببًا في استمرار الحياة وقيام الحضارات وهو "النهر" رمز العطاء الدائم والخصب والسلام فكيف إذا كان نهر دجلة.

نخلص بعد قراءتنا لهذا المتن إلى أنّ الكاتبة أرادت لروايتها أن تكون صرخة في وجه الموت والصمت وتجذرًا في الحضارة لمواجهة قوى الظلام، إيمانًا بالإنسان في أسمى تجلياته النورانيّة.

تفتتح الكاتبة نصها بكلمة تتضمن تساؤلات تشد القارئ منذ الوهلة الأولى وتدخله في عوالم الخوف والترقّب "ماذا سيحدث بعد هذا الرأس المقطوع؟ وأين تلك الكلمة التي تهز السماء؟"، فرغم بشاعة الجريمة المقترفة يظل الصمت وغياب صوت الإنسانيّة الملمح الغالب على المشهد ويعزز ذلك وصفها لضبابية الرؤيا فالمساء يترنح كجريح والنهايات مدخنة، يتحول المطر عندها إلى عبء، لكن عن أيّ مشهد تتحدث؟؟

وقبل أن ينساق القارئ وراء تصور خيالي لما سيرد ذكره لاحقًا تضيف الكاتب ما من شأنه ربط العمل بسياق واقعي إذ تقدم شكرها لإعلاميين أسهما في تزويدها بمعلومات وحقائق خدمت مصداقية الحدث الروائي، وأمام هذا الطرح لنا أن نتساءل: هل تشترط المصداقيّة في جنس أدبي يقوم أساسًا على التخييل؟ ألا يوقع الأديب نفسه في دائرة التسجيل والتوثيق بشكل يفقد النص جماليّته؟ هذا ما لا يمكن اكتشافه إلا بعد إبحار عميق في ثنايا هذا العمل.

٢/ سحر الأرقام وعجائبيته:

تنقسم الرواية إلى تسعة فصول تفتتح الكاتبة كل منها بما يشبه الرؤيا أو النبوءة المكثّفة، وقبل التطرق إلى دلالتها أرى أنه يجدر بي الوقوف أولاً عند رمزية هذا العدد الذي لم يكن اختياره - من وجهة نظري على الأقل- اعتباطيًا في عمل مشيّد على نمط الحضارات القديمة فما إن تحرك كلمة عن بعض مواضعها حتى تكتشف أثرًا خالدًا، لذا فوحدها القراءة العميقة التي تتجاوز سطح النص قادرة على تفجير دلالته والكشف عن مكنوناته.

يعتبر الرقم تسعة من أكثر الأرقام غموضًا وحضورًا في الحضارات القديمة، ولعلّ أولى تجليات ذلك تكمن في المسمّى المتماثل له في مختلف اللغات القديمة (السريانية والعبرية والعربية)، أمّا من حيث دلالته الرمزيّة فنجده يحيل على معنى القداسة في الحضارة الهنديّة خاصة، وعلى اتحاد "إنكي" إله الماء العذب والحكمة في الحضارة السومارية بـ "ننخرساج" الأم أو الأرض والذي تولّد عنه بعد تسعة أيام"ننمو" إلهة النبات([1]) ، وبالعودة إلى الرسالات السماوية نجد أنّه ارتبط بالجانب المادي/ الدنيوي للإنسان فهو عدد القوة، الطاقة، الدمار، الحرب ([2]).

أمّا في المسيحيّة فيرمز إلى نهاية عمل الإنسان وخاتمته إذ ارتبط بموت المخلص على الصليب، لكنه موت مقدّس لكونه تضحية في سبيل خلاص الجماعة، في حين اكتسب في الإسلام دلالة المعجزات إذ ورد ذكره في قوله تعالى: "ولقد آتينا موسى تسع آيات بينات"([3])، ففضلا عن معجزات سيدنا موسى عليه السلام تُبرِز السورة التي وردت الآية في ثناياها معجزة الإسراء والمعراج بسيدنا محمد عليه الصلاة والسلام.

إنّ كل هذه المعاني تلقي بظلالها على المتن الروائي وشخوصه ويمكن أن نلحظ أنّها تراوحت بين: موت الجانب المادي- الدنيوي/القداسة/ المعجزة وهي تيمات لها حضورها الطاغي في الرواية فالبطلة "ريحانة" تسير نحو حتفها حين اختارت المواجهة

١www.maaber.org–فراس السواح: الأسطورة والمعنى النموذج المستغلق

٢– العدد تسعة ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

٣–القرآن الكريم، سورة الإسراء، الآية ١٠١.

مع العدو "داعش" في سبيل خلاص قومها لتغدو كائنًا نورانيًا تحرر من سجن الجسد سعيًا لصنع المعجزة عبر بعث الحياة والانتصار لكل المعذبين في أرض العراق دون تمييز أو استثناء وقد مثّلت السنابل المعادل الموضوعي لهذا الانبعاث.

تشمل معظم فصول الرواية خطابين افتتاحيين يعكسان بناء ثنائيًا تقابليًا ماعدا الفصل السابع والثامن، إضافة إلى حضور مكثّف للثنائيات الضديّة: النور/ الظلمة، الصوت/ الصمت، الحجب/ الحقيقة، الحاضر/الماضي، الحياة/ الموت، فمثلاً في بداية الفصل الأول تحتفي الكاتبة بالحياة وتؤكّد على ضرورة الإشراق والتوهج في مواجهة روح الشر، كما يحضر الصوت في مقابل الصمت "من أجل أن يولد شيء ما في دواخلنا سنقف كل يوم دقيقة صمت واحدة". عازف الناي أولى الشخصيات التي يعرض لها السرد بوصفه الخالق لسمفونيّة الحياة "أن ينحت إرادة أخرى...ويؤسس لغنائية جديدة، ويتوهج كي لا تبقى الحياة بكماء"([1]).

يحفل القسم الأول من الفصل بالغرائبي والخارق للمألوف الذي يثير حيرة الشخصية في حد ذاتها، تقول الكاتبة: "كلّما أقترب الليل شعر بنور غريب يحيط به، نور منبثق من أعماق المياه، من سطح الأرض من السماء وراء الأثير ومن أعماقه"([2])، ويدفعها للدخول في حالة أشبه بالطقس الديني حيث يتنامى الشعور الروحي فيسمو بها في أجواء إلهيّة.

يتكثف هذا المعطى بظهور شخصيّة الصبي الذي تصفه الكاتبة بالغريب، وتتجلى غرابته من خلال بعدين فمن ناحية لا يعلم أحد من أين أتى ما جعله غريبًا بالنسبة لأهل القرية، أمّا الغرابة الثانيّة فيكتشفها القارئ من خلال وصف الساردة له "يدنو منه الصبي الغريب الأطوار ذو السابعة بملابسه الرثّة الممزقة من الأكمام وعند الصدر بثقوبها الثلاثة ويلتحمان معًا أخرس وناي"([3])،يحيل هذا الالتحام على أنّ ناي يعد صدى الأصوات المغيبة والعاجزة عن الانعتاق والتفجر، بعد أن أخرستها يد الموت، وحتى يعكس الجانب التراجيدي للقضيّة اختارت الكاتبة الناي لاتباطه بالحزن والشجن، وكلّما تقدم السرد توضحت حقيقة الصبي أكثر فهو إضافة إلى ما ورد ذكره عاجز عن اللعب مع أقرانه، عاجز عن إدراك الكلمات، قادر على اختراق الحائط، يختفي دائمًا مع ظهور قرص الشمس.

تدفعنا هذه الأوصاف إلى الاعتقاد بأنّ الصبي هو مجرد روح معذّبة لم تعرف خلاصها لذا تعود لعالم الأحياء شاهدة على حجم الفجيعة والمأساة، فالثقوب الثلاثة على قميصه علامة واضحة توحي بتعرضه للقتل، لكن أي وحش هذا الذي يغتال الطفولة؟

يسود جو من الترقب والانتظار سواء بالنسبة للشخصيات أو القارئ الذي يستشعر خرق أفق توقعه خاصة بعد الاطلاع على عتبة الشكر، فجأة تظهر قبل بزوغ الفجر شابة بملابس بيضاء وملامح نورانيّة مشرقة يتبعها الطفل حاملاً سنابلها ليسلكا الطريق نحو القرية من أجل توزيع السنابل على عتبات البيوت، وبدل أنّ نتعرف على حقيقة هذه الشخصية المحاطة بهالة الغرابة تزيد الساردة من الغموض حين تشير إلى الأثر السحري لتلك السنابل، إذ تروي على لسان إحدى الشخصيات أنه بسببها حصل زوجها على عمل يكفي راتبه متطلبات الأسرة، كما عاد ابنها بعد غربته وتزوجت ابنتها العانس.

٤–وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر، دار المعارف، مؤسسة المثقف العربي، استراليا،ط١، ٢٠١٥.ص٩.

–المرجع نفسه.ص١١،١٠. [٢]

–المرجع نفسه.ص١١. [٣]

يستنكر الجميع هذه الحكايات ما عدا ناي والصبي أخرس ما يوحي بأنّهما يشتركان معها في جانب يفتقده الآخرون (أهل القرية)، وقبل أن تختتم الكاتبة هذا الجزء تنقل القارئ إلى مشهد آخر مختلف مثّل الصبي والفتاة الشابة صاحبة السنابل الشاهدين عليه، إنّه مشهد ولادة الطفلة "ريحانة" التي كان من المقرر تسميتها "مريم" تيمنًا باسم جدتها لكن شيئًا غريبًا جعل والدها ينطق بهذا الاسم في آخر لحظة.

بعد التيه الذي يستشعره القارئ في هذه العوالم المتسمة بطابعها العجائبي سواء ما تعلق بشخوصها أو أحداثها تنتقل الكاتبة في الجزء الثاني إلى ماضي القريّة لتبرز الحياة المتدفقة في تفاصيلها، فتبدأ بوصف طيبة أهلها دون أن تغفل نقل المشاهد الحيّة عن المكان " البيوت المتراصة، الورود التي يزدهي بها الفضاء، الألوان الزاهيّة، الأطفال الذين يلعبون أمام البيوت بشكل حلقات...كلها مشاهد تنبض بالحياة"([1])، فكل شيء مستقر في ظل السعادة التي تغمر المكان وأهله، لتتطرق لاحقًا إلى وصف بطلتها الشقراء صاحبة الضفيرتين وصفًا دقيقًا وتتنبأ لجمالها باستعباد قلوب العشاق.

يحضر الطفل الأخرس كعلامة على الموت الذي يترصد القرية إيذانًا بحدوث الكارثة، ويتضح ذلك عند الوقوف على مناجاته لأمه والتي تصفها الكاتبة بأنها مناجاة "في روحه" تأكيدًا لما أوردناه سابقًا "تعالي مع المساء يا أمي فالجو هنا تلفه سكينة الظلام، كل الظلام حياتي، والأيام كفن طويل، تعالي لأطوف معك فوق الأوديّة والأشجار وليكن جناحك جبّارا كجبروت من قتلك وأردى أبي مضرجًا بدمائه"([2])، يتنامى خيط الحزن في ما يشبه مرثيّة للحياة ويتكشف المسؤول عن إزهاقها شيئًا فشيئًا، إذ يورد الصبي صفة المتأسلمين الكفرة في إشارة إلى المتطرفين الذين تسببوا في الخراب الذي لحق القرية.

تشير الساردة إلى الخوف الذي يتملكه ويدفعه إلى حفر الأرض بأظافره بحثًا عن لحظة فرح أفلتت من قبضة الموت، لكنه ورغم محاولات أهل القريّة إحاطته بالحنان والرفق يظل يترقب لحظة بزوغ الصباح ليرافق صاحبة السنابل ويتلاشى في الغياب.

يختلف الفصل السابع والثامن في طريقة المعالجة عن بقية الفصول إذ تحضر تيمة واحدة في كل منهما بشكل نقيض للاحقتها وتمثلان معًا ذروة المسار السردي، يحيل الفصل السابع على معنى البطولة متجسدة في عادل المثقف الذي يختار الهروب من الجيش العراقي أيام الحرب العراقيّة الإيرانيّة حين يدرك أنّها حرب عبثيّة تنتصر للموت وهوس الطاغيّة، مفضلاً المخاطرة بنفسه وتقبل "علامة النصق" لأنها بالنسبة له دلالة على الكمال.

من ناحية أخرى تأتي الإشارة إلى المصير الذي تلقاه ريحانة في كوباني من قبل مقاتلي داعش، فبعد أن يتقرر إرسال فريقها للقتال في تلك الناحيّة تغيب أخبارها ليتولّى الإعلام الداعشي عرض صور لرأسها المقطوع وضفيرتها المتدليّة، لكنّ دماءها التي روت الأرض تتحول إلى شجرة مباركة تظلل بفيئها كل من اتخذها ملجأ وتتحولّ إلى غول ينكّل بالمعتدين.

يحضر في هذا المقطع البعد الرمزي من خلال الإشعاع الأسطوري المكثّف لعدة مكونات، إذ تمزج الكاتبة بين الغول/ الشجرة المباركة/ التناسخ لتبرز أن الموت ليس نهاية المطاف.

يدل الرقم سبعة في الميثولوجيا القديمة على الكمال والعظمة، إذ "يعتقد البابليون أن الدورة الحياتية تنتهي في العدد سبعة، فهو عدد الكمال وما زاد عن ذلك زيف سببه قوة الشر"([3])، وتماشيًا مع هذه الرؤيا يحمل الفصل الثامن صدى

---

١ –وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر، ص١٨.

–المرجع نفسه، ص١٩. ٢

– ٣www.yabeyrouth.com –جولة مع العدد ثمانية

الفجيعة من خلال تسليط الضوء على مأساة الأيزيديين حيث يأتي الافتتاح كنبوءة للموت المتحقق "حين يحكم الانتقام والبطش العالم عليهم أن يختموا في الذاكرة أن الموت هو الوحيد الأقرب إليهم من الآخرين".

تتوالى صور التهجير واللجوء إلى جبال سنجار والقتل والدّمار الذي لحق العوائل الأيزيديّة التي فرت بالقدر الأدنى من أرواحها في مشهد تتصاعد فيه الأنفاس وتضيق فيه الرؤيا كما لو أنّها نهاية العالم، وفي سياق آخر تستحضر الكاتبة جريمة لا تقل بشاعة عن سابقتها كان مسرحها قاعدة سبايكر إذ تقول:" في سبايكر أزيحت الأقنعة من الوجوه السود وتبين الأبيض من الرمادي، كما تبين صمت الضمير الإنساني على جريمة التاريخ"([1])، فبعد يوم واحد من سقوط الموصل في قبضة مقاتلي داعش لقي آلاف العراقيين مصير القتل على الهويّة في مدينة تكريت.

يمثل العدد ثمانيّة العالم في بعديه الروحي والمادي كما يرتبط بالقضاء والقدر الذي لا يمكن الحيلولة دون وقوعه، إذ تبقى قوى الطبيعة عاجزة عن تغييره وما من سبيل سوى انتظار المعجزة والخلاص الإلهي، ويتجلى ذلك من خلال رمزيّة قيامة المسيح في الفكر الكنسي ما يعني قيامة الإنسان في بعد أكثر تجريدًا.

انطلاقا من هذا الطرح لا تستقر الكاتبة طويلا أمام بشاعة الجانب المادي الذي يستند على أحداث واقعية بل تأخذ معولها الأدبي لتكمل تأثيث المشهد بإضفاء مسحة روحيّة ما ورائيّة تتخطى حدود الواقع، إذ تحضر أرواح المقاتلات الكرديات اللواتي قتلن مع ريحانة كشاهدات على فظاعة وهول ما حدث، تنغمس "شيرين" في معاتبة السماء التي تظل صامتة أمام ما تراه من هتك للأعراض وإزهاق للأرواح، أمّا "روهاني" فتشهد وقائع محاكمة داعش للمعتقلين العراقيين بالاحتكام إلى "الوضوء والتشهد"، وفي مشهد آخر للقتل تمنت "بريفان" لو منحت الضحايا رصاصتها الأخيرة ليختاروا نهاية مشرفة قبل وقوع الخيانة التي أسلمتهم لقمة سائغة للعدو، لكن وحدها ريحانة من راحت تستجمع سنابلها استعدادًا لجريمة من نوع مختلف، فقد أعد مقاتلو داعش فريقًا من المعتقلين لتلقي مصير أكثر مأساوية وذلك بقتلهم وإلقائهم في نهر دجلة معصوبي الأعين مصفدي الأيدي حتى لا يبقى أي أمل للنجاة.

يتحول المشهد الجنائزي إلى ما يشبه المعجزة بفعل التأثير السحري للسنابل التي وضعتها ريحانة في أصفاد الجنود إذ تنطلق صرخة مدويّة من ضفاف النهر هزت السماء وراحت الأرواح تصعد لينغمّها عرش الله على إيقاع صرخة الجديلة والنهر([2])، مشكّلة فيما بينها حلقة رقص، إنّها رقصة الشهادة التي تنتصر للحياة.

نلحظ في هذا السياق أنّ النزوع الخيالي يتنامى كلّما زادت وطأة الظلم ومرارة الاضطهاد في ظل الإحساس بالعجز، فكلّما ضاقت سبل الخلاص "مال الناس إلى التماس النتائج من غير أسبابها واستبدال السببيّة الماديّة بالسببيّة الغيبيّة"([3]).

٣/ تجليات النزوع العجائبي في الرواية:

يستغرق المكون العجائبي مختلف مقومات العمل السردي حيث يمتزج الواقعي بالخيالي في رغبة لترويض الراهن وقهر المستحيل، وسأحاول فيما تبقى من أوراق رصد هذه الجوانب بالتركيز على كل من الشخصيات والفضاء المكاني والزماني واللغة.

---

[١] –وفاء عبد الرزاق : رقصة الجديلة والنهر.ص١١٨.

[٢] –المرجع نفسه.ص١٢٢.

٢–مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ط٩، ٢٠٠٥. ص١٣٩.

أ- الشخصيّات:

تعتبر الشخصيّة مكونًا محوريًا لا غنى عنه في أي عمل قصصي وترتبط بوشائج عضويّة ببقيّة المكونات مما يجعل تشكلها متحددًا وفق الأبعاد التي يفرضها السياق الاجتماعي والثقافي المحيط بها وكذا البعد التخييلي بتجلياته المختلفة (الأسطوري والديني والتاريخي...) والذي يتضح من خلال الحدث والفضاء المكاني.

تعكس الشخصيّة العجائبية في الرواية جانبين، جانبًا واقعيًا بوصفها كائنًا طبيعيًا له حضوره المألوف في عالم الأحياء وجانبًا لا واقعي أو فوق طبيعي باعتبار المرجعيّة الخارقة المستلهمة في إعادة خلقها، ونسجل في هذا السياق أنّ النسج العجائبي للشخصيّة يمتح من معين متشعب فقد يتلبّس بالأسطوري والديني وهما البعدان الأكثر حضورًا في هذه الرواية.

- ريحانة:

مثّلت هذه الشخصيّة بطولة من نوع مختلف، إذ ارتبط حضورها بمختلف الشخوص التي عرض لها السرد لكن الكاتبة أحجمت عن بيان هيئتها ووصفها واقعيًا إلا في مرحلة متأخرة، إذ تم التركيز أولاً على المعطى العجائبي للشخصيّة بشكل عمل على إثارة دهشة المتلقي وجعله يشترك مع بقيّة الشخصيات في حالة الترقّب والانتظار.

تأتي الإشارة إليها في بداية النص بضمير الغائب على اعتبار أنّها كيان لا يمكن إدراك حقيقته إلاّ إذا توفرت شروط معيّنة، فظهورها مقيّد بتوقيت زمني محدد "قبل بزوغ الشمس"، وفي ظرف يتسم بالضيق والتأزم غالبًا كأن تُرتكب جريمة أو تبعث حياة جديدة، كما تحضر في كل السياقات مقترنة بعنصر من عناصر الطبيعة هو السنابل ذات التأثير السحري والتي ترتبط في بعد رمزي بالأرض والحياة، تتمثّلها إحدى الشخصيات بوصفها كائنًا نورانيًا حيث يقول ناي: " رأيتها تنزل من الغيمة، تطير بثوبها الأبيض رافعة ذراعيها المحملتين بالسنابل باتجاه أسطح البيوت وكأنها تريد أن تعلو السطوح لتقترب من السماء"([1])، تكشف هذه الرغبة في التسامي تنبيها ضمنيًا من الكاتبة إلى القارئ مفاده أنّ إدراك ما سيأتي ذكره يتطلب تجاوز التصورات المعهودة "الواقعيّة" وفتح المجال أمام الغيبي والماورائي.

يعود بنا السرد إلى الوراء في مشهد ولادة البطلة وكيف أنّ والدها أراد في البداية تسميتها "مريم"، ورغم أنّ مشيئته قد تغيرت في آخر لحظة إلا أنّ الحمولة الدلاليّة لهذا الاسم تظل تحيط بهذه الشخصيّة كهالة قدسيّة، إذ تعتبر مريم في الفكر المسيحي رمزًا للطهر والنقاء فهي أم المسيح و العذراء المقدّسة والمخلّصة وإليها ترفع أكف الدعوات، إنّ كل هذه الأبعاد تتجسد في تكوين شخصيّة البطلة، فمن ناحيّة تظل ريحانة عذراء لأنها تعطي الأولوية لنضالها على مسألة الزواج، كما أنّ حضورها يرتبط بفعل الخلاص والمعجزة بالنسبة للمقهورين من أهل العراق.

وفي جانب آخر نلمح الحضور المكثّف لأسطورة عشتار في تكوين ملامح هذه الشخصية لكنه حضور غير مباشر عن طريق الإشعاع حيث تتقاطع الشخصيتان في العديد من المحاور، فمن ناحيّة "لم تكن إشتار عند البابليين إلهة جمال الجسم والحب فحسب، بل كانت فوق هذا الإلهة الرحيمة التي تعطف على الأمومة الولود والموحية الخفيّة بخصب الأرض والعنصر الخلاّق في

---

[1] –وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر.ص١٦.

كل مكان"([1])، وهو ما يمكن رصده على صعيد الأثر الذي يخلفه حضور ريحانة في نفسيّة باقي الشخصيات، إذ يشعر الجميع بقوى روحيّة تبعث في أنفسهم الطمأنينة والسعادة وتزيل ما أثقل كاهلهم من هموم أو تخفف من وطأته.

لا يخفى علينا كذلك ما تحيل عليه الأسطورة من دلالة تتعلق بالحب إذ ترتبط عشتار عند البابليين بتموز وبمقتله تقرر النزول إلى العالم السفلي للعودة به وخلال فترة غيابها تفقد الأرض كل مباهجها ويحل القحط والجفاف والموت، لتكتسب عودتها لاحقًا أبعاد التوهج والانبعاث والحياة.

تشعر ريحانة بميول عاطفي يشدها إلى عادل المقاتل المثقف ورغم إدراكها بأنه يبادلها ذات الشعور من خلال ما يبديه من اهتمام بها إلا أنها تكبح جماح عاطفتها ملتزمة بواجبها الوطني في الدفاع عن أرضها، لتقرر روحها مع نهاية العمل العودة للبحث عنه بعد أن طوته يد الغياب، وهنا نلحظ التحوير الذي أحدثته الكاتبة في البنيّة المشكلة لهذه الأسطورة. ففي النص البابلي نجد أنّ تموز هو من يلقى حتفه بطعنة خنزير بري ، في حين أن ريحانة هي من تلقى حتفها من قبل داعش، كما تمثّل شخصيّة عشتار في جانب آخر "مستوى فكريًا مرموزًا ونظامًا هو في الحقيقة نظام كوني طبيعي بحث به وجدت المخلوقات واستدامت، وهو أيضا نظام أمومي"([2])، ومن خلال الرواية نجد أن ظهور شخصيّة البطلة قد ارتبط بالميلاد سواء الحقيقي أو الرمزي ففي الفصل الأول نقف عند مشهد ميلاد ريحانة الطفلة لنشهد في الفصل الأخير ميلاداً رمزيًا يتماهى مع قيامة المسيح بعد الصلب وانبعاث الأمل من جديد، ولا ننسى أنّ نسجّل أنّ البطولة في الروايّة قد ارتبطت بشكل عام بالمرأة في تأكيد على الطابع الأمومي من خلال مقاومتها لقوى الشر وتضحيتها في سبيل الأرض ويبدو ذلك من خلال تتبّع مسار المقاتلات الكرديات.

وفي سياق آخر تستثمر الكاتبة مفهوم التحول كمعطى غيبي في تشكيل أبعاد أخرى للشخصيّة بعد قتلها من طرف داعش إذ تتحول إلى شجرة مباركة مع الضعفاء وغول مع الأشرار وكل ذلك من خلال تكريس مفهوم تناسخ الأرواح في الديانات الشرقيّة القديمة.

- ناي:

هو الشخصيّة الأولى التي يعرض لها السرد في مشهد انتظار وترقب مجيئها (ولا ندري بعد من تكون) "يترقب مرور عطرها القادم من نفحات الجنة، ويختصر لهفته بحسرة عميقة، في كل المرايا يرى وجهها"([3])، كما أنّ حضوره يتسم بالتحدي فهو يعزف حتى لا تبقى الحياة بكماء، يقاوم الموت بالألحان والغناء لكن السؤال الذي يطرح هو: لم اختارت الكاتبة الناي دون غيره؟

يعتبر الناي من أقدم الآلات الموسيقيّة ارتباطًا بالطبيعة، فهو في الأصل قصبة قادرة على الإتيان بالعجيب من الأصوات "وهذه القوى التي توجد في كل قصبة ولا تتغير تآلفت في نظر أهل ما بين النهرين في شخصيّة إلهية هي الإلهة نيدابة التي جعلت الأقصاب تمرع في المياه وإذا لم تكن بالقرب من الراعي عجز عن تشنيف الآذان بالناي "([4]).

١–ول وايريل ديورانت: قصة الحضارة الشرق الأدنى، تر: محمد بدران، ج٢ م١، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، تونس، الجامعة العربية، ١٩٨٨، ص٢١٥.

٢–قسم الدراسات والبحوث في جمعيّة التجديد الثقافية الاجتماعية: الأسطورة توثيق حضاري عندما نطق السراة، دار كيوان، سوريا، ط١، ٢٠٠٩، ص١٣٩.

–وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر، ص١٠. [٣]

٢–بهاء بن نوار: العجائبية في الرواية العربية المعاصرة مقاربة موضوعاتية تحليلية ، أطروحة دكتوراه مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة الجزائر، ٢٠١٢ –٢٠١٣، ص٤١.

كما يمتلك صوت الناي خصوصيّة سحريّة تتمثل في قدرته على جعل السامع يتجاوز حدود الزمان والمكان فهو عادة يعيدنا إلى لحظات الماضي في جو مشحون بالشجن والأحزان، لذا يغدو في الرواية عين الكاتبة الراصدة للقطيعة والتحولات بين الماضي السعيد والحاضر المأساوي، وهو من ناحية أخرى نشيد الحياة الذي يصدح في وجه الموت، وصدى الأصوات المغيّبة، ويتجلى ذلك بصورة بارزة من خلال استحضار شخصية أخرس.

يسعى ناي لإزالة الحجب عن أهل القريّة وكشف الحقيقة في أسمى تجلياتها وسيلته في ذلك هي الألحان ذلك أنّ الكلمات تبقى عاجزة عن إدراك جوهرها "فكلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة"، وكما هو الشأن بالنسبة لشخصيّة ريحانة يرتبط حضور هذه الشخصيّة بتوقيت محدد إذ يختفي مع طلوع الفجر ما يعني أنّه كائن ما ورائي يفتقد لحضوره المادي الجسدي، أي مجرد روح ويمكننا أن ندرك ذلك من خلال تتبع تشكّل ملامح هذه الشخصيّة عبر الفصول، إذ نسجل في هذا المقام أنّ الكاتبة لم تتعامل مع هذه الشخصيّة وفق أبعادها الواقعيّة إلاّ في الفصل الرابع حيث عادت بنا إلى الوراء لرسم تفاصيله (تحديد الاسم، العمر، المكان) وإلقاء بقعة ضوء على حياته السابقة (قبل مجيء داعش):"حامد شاب تولّع بجنون بشرين منذ لحظة وطأت قدمه أرض كردستان هاربًا مع أمه من ظلم سلطة البعث وهو شاب في السابعة عشر، بعد إعدام أبيه على يد السلطة في السجون البائسة فبعد تعذيبه تم إعدامه في أصبوحة عيد ميلاد حامد "([1]).

ارتبط الاحتفال في وجدان حامد بالحزن واقترن الميلاد بالموت بفعل الظلم والقمع السياسي الذي تعرضت له أسرته في زمن نظام صدام حسين حيث أضحى القتل والتهجير قدرها، لذا فالناي بمثابة الحبل الذي يوثّق ارتباطه بوالده الذي تلقاه كهديّة من أحد الفلاحين ما يعني في مستوى آخر الارتباط المتجذر بالأرض والأسلاف.

تقول الكاتبة في مستهل الفصل الخامس "البداية في أحد أعياد النيروز*" لكنها ليست البدايّة الحقيقية وفق المسار السردي الذي اختارته للأحداث بل استرجاع واستذكار يهدف إلى إضاءة ماضي المنطقة الحافل بالسعادة والأهازيج والحب فرقصات الأكراد بملابسهم الزاهيّة الألوان وحلقاتهم المتماسكة احتفاء جماعي بالفرح والحياة يرتبط بمجيء فصل الربيع، وهو ما تعيد أرواح القتلى تجسيده لاحقًا حين تتحلّق على ضفاف النهر في طقس سحري لمواجهة قوى الشر حيث تقول الساردة "وضع حامد يده بيد ريحانة وكونوا حلقة دائرية مع الأرواح، صاروا يدورون بلا هوادة ، رقص مجنون...كانوا هديلاً خافتًا"([2])، ويأتي التأكيد على استمرار صوت الناي الذي يملأ الآفاق انتصارًا لثقافة الحياة وامتدادًا لحضارة بلاد الرافدين "بالغناء سنوقد الشموع وإن كنّا أرواحًا".

- مختار القرية:

رغم أنّ الإشارة إليه في المتن الروائي كانت عابرة إلاّ أنّ الملامح التي رسمتها الكاتبة له كانت كفيلة بأن تعطي حضوره أبعادًا محوريّة، فهو أوّل من أطلق وصف المعتوه على صاحب الناي، تقول الساردة " كلمة معتوه أطلقها عليه مختار القرية ذو العصا السوداء برأس ثعبان...وهو الوحيد لم يمت له أحد، ولم يقتل له قريب على يد أحد منهم"([3])، فهو شخصيّة يلفها الغموض من

١–وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر، ص٦٢،٦١.

(*)– النيروز: من أعياد الفرس والأكراد ارتبط بالربيع(رأس السنة الشمسية ٢١ مارس)، يجسد معاني التجدد وعودة الحياة.

٢–المرجع نفسه، ص١٢٣.

٣–وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر، ص٥٦.

ناحيّة علاقته بداعش كما لو أنّ الكاتبة تلمّح إلى تواطؤ بعض الساسة والمسؤولين مع قوى الشر على حساب الوطن خدمة لمصالحهم الشخصيّة.

تستدعي عصاه ذات الشكل الغريب في الأذهان أصداء مكونات أسطورية ودينيّة مختلفة، فمن ناحية تحيل العصا على معجزة سيدنا موسى عليه السلام أمام سحرة فرعون إذ تحولت إلى حيّة عظيمة تلقف ما يأفكون وما أوهموا به الآخرين، لكن سوادها ورأس الثعبان يثير شعور التوجس بدل الاطمئنان، فحتمًا لا ترمز هذه العصا للخلاص والمعجزة .

وغير بعيد عن هذا السياق تشير الكاتبة إلى حدث مفزع رافق لحظة ظهور روح ريحانة فمع ظهورها " انشقت السماء إلى رعود وبروق وظهر منها ثعبان أسود طويل طوّق القرية"([1])، ما يعني أنّ حضوره مقترن بالشر الذي يحدق بالقريّة، وبالعودة إلى الحضارة البابلية نجد أنّه يرمز إلى الصراع بين قوى الخير والشر.

ب- الفضاء المكاني والزماني:

بين المكان والشخصية في العمل السردي علاقة تأثير متبادل إذ نجد أنّ كل منهما يضفي دلالة على وجود الآخر، كما أنّ المكان يأتي مقترنًا بالزمن والعكس صحيح فلا حدث إلا واقترن بزمن ومكان، كل هذا في إطار الرؤيا المعتادة للعمل الروائي، أمّا بالنسبة للرواية العجائبية فإنّنا نسجل تعددًا وتشظيًا للمكان والزمن بما لا يمكن إخضاعه للضوابط المعهودة ويعود ذلك إلى طبيعة الشخصيّة التي يخضع تشكيلها لأبعاد واقعية وما ورائية.

بالعودة إلى الرواية نجد أنّ أهم ما ميّز الفضاء المكاني هو التعدد والتنوع الذي ارتبط بحركة البطلة (ارتحالها)، كما أنّ حضورها يضفي عليه صفات غير مألوفة في الكثير من الأحيان، ويبدأ الطابع العجائبي من المكان الذي تأتي منه إذ لا نجد تحديدًا واضحًا له وما يزيده غرابة ارتباطه الدائم بالليل (قبل بزوغ الفجر)، وتكتفي الساردة بالإشارة إلى أنّها تهبط من غيمة بيضاء وتغيب لاحقًا في الضباب والفراغ فأبعاد الفضاء العجائبي تتعالى عن البعد المألوف للمكان، أمّا بقيّة الأماكن فهي في الأصل مناطق من أرض العراق وسوريا لكنها تكتسب بعدًا عجائبيًا بفعل حضور الشخصيّة المرتبط عادةً بحدث مأساوي(سنجار، كوباني، قاعدة سبايكر)، أمّا شخصيّة الطفل أخرس فلا يعلم أحد من أين أتى إذ يغيّر مكانه كل يوم، ويروق له عادة تتبع "الملاك" أو الانخراط في حفر الأرض بأظافره، ويأتي تفاعله مع باقي الشخصيات كممهد لانتقال الساردة إلى فضاءات أخرى شهدت هي أيضًا الكثير من الكوارث، من ذلك الإشارة إلى رغبة السيدة زينب في الاقتراب والحنو على الطفل وكيف أنّه هرب منها، الأمر الذي جعلها تتذكر ولديها اللذين فقدتهما في سنجار، فضلاً عن التعريف بشخصيات أخرى شكلّت صورة مصغرة عن العراق بكل مكوناته العرقية والدينيّة لتسليط الضوء على مآسيه، إذ يحضر المسلم والمسيحي، والكردي والأيزيدي دون تمييز أو إقصاء ويتجسد هذا المعنى في مشهد موت أحد الأطفال المهجّرين " بسرعة انتهى وانتهت الحياة...بكت أم سميرة بحرقة : على أي طقوس سنغسلك وندفنك يا بني؟ على الدين المسيحي؟ أمسلم أنت؟ أيزيدي؟ أم صابئي؟" ([2])، في تأكيد على أنّ مأساة العراق قد طالت الجميع دون استثناء وأنّ ثقافة التطرف ليست وليدة هذه الأرض التي لطالما جسّدت التعايش السلمي بين مختلف الطوائف والأعراق، لذا فليس أمام العراقيين سوى التوحد والالتفاف لمواجهة هذا الخطر الداهم، ويأتي مشهد تلقي هافال (الكردي) للسنبلة وهو في طريقه إلى المقهى رفقة القس موريس(المسيحي) والجار أبو علي (العربي) تأكيدًا على ذلك.

---

[1] -المرجع نفسه، ص٥٧.

[2] -وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر، ص٥٢.

وإذا عدنا إلى الزمن وجدنا أنّه لا يمكن تحديده سواء وفق مسار خطي أو وفق نظام منطقي ذلك أن طبيعة الشخصيّة العجائبية تفرض تغييرًا جذريًا في مفهوم الزمن، الذي يكتسب بعدًا أسطوريًا يتجاوز حدود الواقع وقوانينه.

نرصد ذلك في مشهد دخول روح البطلة ريحانة رفقة أخرس إلى منزل المرأة التي توشك على الولادة " تجلس أمامها وتمسد على رأسها وبطنها ما يجعل المرأة تشعر بوجود أحدهم بقربها إلاّ أنّ زوجها يطمئنها بأنّ ذلك من حمى الطلق، بعد خروج المرأة مع الطفل يسمع الجميع صرخة المولودة ويقرر الرجل تسميتها ريحانة"([1])، وهو ما لا يمكن حدوثه في نظام واقعي، إذ كيف للبطلة أن تجلس أمام نفسها في لحظة الولادة لولا أنّ الحدث يتأسس منذ البدء على خرق نواميس المألوف.

جـ- اللغة:

تعد اللغة الركن الأساسي الذي ينهض عليه بناء العمل الروائي، فكل المقومات الأخرى متشكّلة من خلالها ووجودها مرتهن بها، كما أنّ جودتها معيار للحكم على جودة النصوص وعمق رؤيته.

خضعت الكتابة في رواية "رقصة الجديلة والنهر" لمستويين من الخطاب، اتسم الأوّل بالمباشرة والواقعيّة إذ تعلّق بالجانب السياسي في ظل ما يمر به العراق من حرب على الارهاب ومواجهة للمد المتطرف، وقد برز ذلك في شكل أحكام أو تعليقات توردها الساردة على لسان شخصياتها أو عقب التطرق إلى حدث مأساوي، من ذلك قولها "الوضع يدعو للرثاء والحالة مؤسفة جدًا، هكذا يضيع الشباب والأطفال وبلمح البصر يصبحون مجرد رماد"، وفي سياق آخر توجّه نقدها للطريقة التي تعامل بها الجيش مع الوضع "لم يكن عمل الجيش حماسيا سوى رمي الهاونات التي تقع على الناس وتصيبهم ومنازلهم بالضرر، إنّ من قاتل بشرف هم الشرطة"، دون أن تنسى تعريّة الواقع المأساوي للنازحين في ظل الصمت الدولي وتجرد البشر من إنسانيّتهم " النازحون تثقلهم المأساة وهول المفاجأة يدمي قلوبهم، يمشون بلا عنوان وقد خذلتهم الحياة وخذلهم الجيش والمتآمرون"، " لا مفر في هذا الحال من وجود انتهازيي الفرص من مآسي الآخرين واللعب على وتر الدولار لاستئجار الشقق بأسعار مضاعفة "، وفي مقام آخر تورد الساردة ما يمكن أن يعد تفسيرًا منطقيًا وفق رؤيتها لما حدث "لم يأتوا من فراغ، هذه ترسبات الحكم السابق، وهؤلاء سجناء القتل الذين أطلقت(داعش) سراحهم ليذبحوا العراق أرضا وشعبا...وهي تتحرك الآن بخبرتهم العسكريّة وتتعرف على أمكنة الذخائر وتضاريس البلاد، فهم المرشدون والمخططون لحرق العراق"([2]).

كما يعكس الحضور المكثّف للصيغ الاستفهاميّة سواء على لسان الشخصيات أو الساردة هول الفاجعة التي ألمت بالعراق، وهي في مجملها أسئلة وجوديّة يستعصي على العقل بقدراته المحدودة العثور على أجوبة شافية لها، من ذلك ما ورد على لسان عادل "هل الله هو مسبب هذه الحروب؟(...) لماذا نحن الفداء الأكبر للحرية والسلام؟ ما الذي فعله الكرد، الأيزيديون، المسيحيون، الشبك، الشيعة، السنّة، السوريون، العراقيون؟"([3])

ومن هذا المنطلق يأتي المستوى العجائبي لتجاوز الصورة القاتمة للواقع، حيث تستعين الكاتبة في تشكيله بحمولة ثقافيّة متشعبة المشارب تمتح من التراث الأسطوري والديني لبلاد ما بين النهرين (أسطورة عشتار، نيدابة، إنكي..) وكذا التراث الإنساني بصفة عامة (المسيح، العذراء، التناسخ...)، كما تتسم اللغة في هذا المقام بكثافة الدلالة واشتغال عميق على البعد الإيحائي، حيث تنزاح عن استعمالاتها المعهودة إذ ترد الخطابات الافتتاحية للفصول على سبيل المثال في نسج شعري عميق

---

[1] -المرجع نفسه، ص١٧.

[2] -وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر، ص٧٨.

[3] - المرجع نفسه، ص١٠٢.

وكأني بالكاتبة تنحت من خلالها عالمًا جديدًا يتسلح بقيم السلام والحب والإنسانيّة في مواجهة الحرب والدمار والموت، دون أن تنفرد بسلطة الخلق إذ تتيح للمتلقي المشاركة الفاعلة في تحديد المعاني والرسائل المضمرة للخطاب، فنقاط الحذف (...) التي تتركها مبثوثة في بعض المقاطع دليل على هذا المسعى الذي يستفز القارئ لاستحضار طاقاته التأويلية في نص مختلف بكل ما تعنيه الكلمة من معنى.

الشخصية الثورية في أدب زهور ونيسي:

"يوميات مدرسة حرة" و"لونجا والغول". أنموذجا.

أ.قياس لندة، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد الشريف مساعدية – سوق أهراس. الجزائر

مقدمة

تشكل الثورة الجزائرية معينا لا ينضب ينهل منه الأدباء باستمرار، حتى صارت هذه الملحمة التاريخية المحرك الأساس لعملية الكتابة أو الإبداع ،لقد تفاعلت الحركة الأدبية في الجزائر باستمرار مع أحداث الثورة ،ورصدت بدقة متناهية ما عاناه الشعب من فقر وبؤس وحرمان ،وهيمنة استعمارية ضيقت الخناق وأخمدت الأنفاس بقوانينها الجائرة وسياستها العدوانية ،فصارت المضامين الأدبية مرآة عاكسة لهذا الواقع بكل ما يحمله من آلام وآمال ،وفي هذا السياق يشير أحد دارسي الأدب العربي إلى أن :

« الحركة الأدبية ذات صلة وثيقة بالوضع الوطني والاجتماعي، فقد كان الأديب دائما ضمير الأمة، وصدى همومها وآمالها، ولسانها المعبر عن معاناتها وطموحها، يرصد جوانب الخير والشر فيها، فيبارك تلك عموما، ويعرض بهذه ويدينها غالبا (...) داعيا إلى سعادة الإنسان وصون كرامته، وكرامة وطنه، معلنا عداءه لكل أشكال الظلم والقهر وكل أساليب المصادرة التي تتعرض لها حرية الأفراد والأوطان »[1].

بهذا الشكل أثرت الثورة الجزائرية في جميع الكتاب الجزائريين وظلت تختلج في أخيلتهم وتزيدهم إبداعا وابتكارا، «حتى صار العمل الأدبي لا يكتسب شرعية وجوده إلا بالمرور عبر جسر الثورة من أجل كل ذلك نلفي ظل هذه الثورة، لا يكاد يزايل كاتبا من الكتاب الجزائريين، فمنهم من يؤثر فيه أشد التأثير، ومنهم من يؤثر فيه تأثيرا عابرا »[2]، وهذا ما أشادت به الدكتورة سهير القلماوي إذ ترى أن « ثورة الشعب لا يمكن أن توصف بقلم المؤرخين وحدهم، لابد للفنان أن يساهم في هذا الوصف »[3].

وقدشهد الأدب الجزائري في فترة السبعينيات قفزة نوعية وكمية، فتألقت شخصيات أدبية كثيرة، منها من تعامل باللغة الفرنسية في كتاباته مثل محمد ديب، كاتب ياسين، مالك حداد وغيرهم ... وهؤلاء قد ذاع صيتهم وأخذوا حظا وافرا من

---

١. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تأريخا، وأنواعها، وقضايا ، وأعلامها)، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٥، ص٦٢.

٢. صورة الثورة في نماذج من القصة والرواية.موقع الكتروني www.startimes.com

٣. ذكرت سهير القلماوي هذا القول حين تقديمها للمجموعة القصصية " الرصيف النائم " لزهور ونيسي والتي طبعت في القاهرة سنة ١٩٦٧،انظر مقدمة هذه المجموعة القصصية.

الشهرة والاهتمام في العالم العربي أكثر من غيرهم ممن اتخذوا اللغة العربية وسيلة لإبداعاتهم من مثل الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، رشيد بوجدرة.

ومن هذا المنطلق يتبادر إلى أذهاننا السؤال الآتي:

هل الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية يعبر بصدق عن آلام وهموم الشعب الجزائري ؟

ينبه بعض الدارسين والنقاد إلى « أن الإبداع الحقيقي لا يتم إلا باللغة القومية ولهذا يشعر الأديب الأصيل بعدم القدرة على الإبداع بلغة أجنبية، لأن هناك علاقة وطيدة بين لغة المجتمع ومشاعره وأفكاره وتقاليده. ولذلك فإن مالك حداد عندما سئل عن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية أجاب بأنه ليس أدبا جزائريا، إنه أدب فرنسي ذو اهتمامات جزائرية »[1].

وتعدّ زهور ونيسي من الأسماء الجزائرية البارزة في عالم الإبداع النسوي، حيث اتخذت من النضال والثورة مادة خصبة لإبداعاتها، وهي أول كاتبة جزائرية باللغة العربية، قالت في حقها الدكتورة عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ « لم يدر بخلدي أن الكاتبة الجزائرية تملك قلمها العربي إلى هذا المدى »[2]. وقيل هذا لِنُدْرة الكتابات التي نشرت بأقلام نسائية لأسباب معروفة.[3]

فمن تكون هذه الأديبة ؟ وماهي أهم نتاجاتها الأدبية ؟

١- نبذة عن حياة الأديبة

إنها باختصار ابنة الجسور المعلقة من مواليد مدينة قسنطينة سنة١٩٣٦، نشأت وترعرعت في ظل الحركة الإصلاحية التي كان رائدها العلامة عبد الحميد بن باديس، وواحدة من مناضلات الحركة الوطنية قبيل وخلال حرب التحرير الكبرى، وأول وزيرة في تاريخ الجزائر ربما قديما وحديثا، حيث استلمت حقيبتين وزاريتين على التوالي: وزيرة للتربية ثم وزيرة للحماية الاجتماعية، وأول رئيسة تحرير في مجلة نسائية، انخرطت في مجالي الصحافة والتعليم [4] لتتخذهما منبرا لتوعية أفراد المجتمع، والنهوض به مستشرفة غدا أفضل، لوطن يكون أكثر حرية وتحررا وانعتاقا.

تعدد نتاجها ليشمل القصة والمقالة الأدبية والرواية، حيث صدرت لها مجموعة قصصية أولى بعنوان:

- الرصيف النائم١٩٦٧.
- على الشاطئ الآخر١٩٧٤.

---

١ . بن جدو موسى: الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، دار الشروق للنشر والطباعة، الجزائر ٢٠٠٨، ص ١٤٠، ١٤١.

٢ . ذكرت بنت الشاطئ هذا القول في مقدمة المجموعة القصصية لزهور ونيسي " على الشاطئ الآخر " انظر المقدمة، ص ٥.

٣ . زهور ونيسي: أعمال زهور ونيسي، المجلد الأول، دار هومة، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ٩.

٤ . زهو ونيسي: الظلال الممتدة :(قصص) ، موفم للنشر ،الجزائر، ٢٠٠٧،غلاف الكتاب. وللاستزادة انظر الموقع الالكتروني www.alhewar .org

أما باكورتها الروائية " يوميات مدرسة حرة " الصادرة سنة١٩٧٨ والتي عدها النقاد أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى العمل الروائي[1] فقد اتسمت أحداثها بطابع واقعي، تسرد فيها الأديبة تفاصيل مرحلة مهمة من مراحل حياتها حيث شغلت منصب معلمة في مدرسة حرة " بحي صلامبي " بالعاصمة ومن يتصفح هذا العمل « سيغلب عليه إحساس بواقع زهور ونيسي الذي ولى ومضى وكأنه حقيقة يراها أمامه، ويشعر بها ماثلة في ذهنه، فغالبية الكتاب ينطلقون في نصوصهم الأولى من كل ما يتصل بحياتهم الشخصية ربما لثقل الذاكرة بتلك الذكريات، فلابد لكل كاتب أن يسعى للتخلص من ذلك الثقل في أعماله الأدبية فتتطهر ملكته ليعمل على تشغيلها لاحقا بملكات التخييل »[2].

وفي سنة١٩٩٣ صدر للأديبة عمل إبداعي جديد، روايتها الثانية " لونجا والغول " حيث أبرزت من خلال هذا العمل أن دور المرأة المناضلة من أجل القضية الوطنية لا ينبغي أن يكون أقل حظا وأهمية من دور الرجل. لقد كانت لهذه النصوص فاعلية كبيرة في كشف وتعرية ووصف الوقائع الاجتماعية وإبراز معاناة الفرد الجزائري إبان فترة الاحتلال.

تأتي هذه الدراسة لتكشف أبعاد الشخصية الثورية داخل رواية " يوميات مدرسة حرة " و" لونجا والغول " وعلاقة هذه الشخصيات بالمحيط الخارجي في حركيته التاريخية الاجتماعية باعتبار أن « الذات الجزائرية فقدت مبرر وجودها وفعاليتها، واستمرارها، وذلك حين استهدف المستعمر طمس الشخصية الجزائرية بإذابتها في الذات الفرنسية. فكانت الثورة التحريرية بمثابة الوسيلة التي سمحت للإنسان الجزائري بتأكيد ذاته »[3].

فكيف تعاطت الروائية في هذين النصين مع الشخصيات؟ وما الرؤية التي صدرت عنها ؟ و كيف استفادت زهور ونيسي من الثورة في مجال تصوير بطولة المرأة والرجل على حد سواء ؟

وقبل الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها يجدر بنا –بادئ ذي بدء- تحديد مفهوم الشخصية الثورية.

٢- الشخصية الثورية

يرى عبد المالك مرتاض أن الشخصية بمفهومها العام هي:« العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول ... فهي بهذا المفهوم فعل أو حدث، وهي في الوقت ذاته تتعرض لإفراز هذا الشر أو ذلك الخير ... ثم إنها هي التي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها »[4].

أما الشخصية الثورية فهي عبارة عن« نماذج خلقها الروائي وحملها مضامين وأفكارا يحارب بها سلبيات الواقع، قصد الانتقال بهذا الواقع من حالة الانغلاق إلى حالة أخرى أكثر تفتحا وإنسانية، ومن ظروف السيطرة والكبت إلى ظروف الحرية والمساواة »[5].

---

[١] . لم يتفق منظرو الأدب والنقاد بعد على تحديد مقبول لمفهوم السيرة الذاتية فيما إذا كان يمكن اعتبارها جنسا أدبيا مستقلا بذاته، أم لا زال هذا الأخير تتماهى تخومه، وفواصله مع الأجناس العائلية الواحدة. للاستزادة أنظر نور الدين سيليني: السيرة الذاتية بين وجع الذات ومتعة الكتابة، أعمال الملتقى الدولي التاسع للرواية، منشورات وزارة الثقافة، ص ٢٧٤.

[٢] . عبد القادركنعان: زهور ونيسي الأديبة التي لا تغيب الموقع الالكتروني www.alhewar.org.

[٣] . حكيم أومقران: البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار)، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٥، ص ١٢، ١٣.

[٤] . عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية عبد المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦، ص ٦٧.

[٥] . بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، الجزائر، دط، دت، ص ٧٠.

يفهم من هذا التحديد أن الشخصية الثورية نموذج فني يختلقه المبدع، يحمله رؤى ومبادئ يسعى من خلاله إلى تفجير الطاقات، لتنطلق الأفكار من عقالها، رافضة شتى أنواع العبودية الاستعمارية، أو الاستسلام والخنوع للعادات والتقاليد البالية، رغبة منه في بناء مجتمع يتأسس على الحرية والعدالة والمساواة.

لقد استطاعت ثورة الفاتح من نوفمبر بعمقها الاجتماعي، وأبعادها الإنسانية أن تجعل الشعب يهب دفعة واحدة مقدما بسخاء كل ما يملك من نفس ونفيس، لتتحول هذه البطولات إلى معين لا ينضب ينهل منه جل كتاب الرواية متنهم الحكائي نقدا ومحاورة وانبهارا.

وسنحاول فيما يلي استعراض أهم الشخصيات الثورية في روايتي " يوميات مدرسة حرة " و" لونجا والغول " للأديبة المبدعة زهور ونيسي.

٣- تجليات الشخصية الثورية في النموذجين

١-٣ تجلى الشخصية الثورية في " يوميات مدرسة حرة "

حاولت الأديبة أن تقدم مرحلة من حياتها في قالب روائي ساعية إلى إبراز تجربة فردية، تجسد من خلالها إخلاصها النضالي الثوري هي وزميلاتها، عائشة وباية وصفية ولويزة (هذه الأخيرة لم تكن تعمل معهم بانتظام لأنها كانت تساند والدتها نظرا لالتحاق إخوتها الأربعة بالجبل).

وتشير أحداث الرواية، وتحديدا في الفصل الأول" مدرسة رغم أنفك " أن هذه الفتاة الصغيرة (زهور ونيسي) التي لم تتجاوز السابعة عشر من عمرها قدر لها أن تلتحق بسلك التعليم باكرا، أي قدر لها أن تمتهن عملا لا تعرفه ولم تتعلمه ولم تتمنه، وذلك بعد حصولها على الشهادة الابتدائية، فاعتبرت هذا العمل الشاق بمثابة حكم الإعدام، بعد ذلك أدركت أن ما تمارسه يعد رسالة سامية وعمل نضالي يخدم الفرد والمجتمع في آن واحد « ... ولكن لم أجرؤ أن أقول لا أبدا ... قوة بداخلي تشعرني أني ما سأقوم به هو الواجب ...والواجب الذي لا هروب منه ... »[1].

واصلت الكاتبة وزميلاتها في المدرسة حمل شعلة النضال وسط حي شعبي قصديري (حي صلامبي بالعاصمة) ومن خلال مدرسة متواضعة البناء، وتلميذات فقيرات في حي شعبي حقير، وسكان بسطاء أميين، وحياة محرومة جافة [2] ثم استطردت الكاتبة بأنها لم تكن ستعرف من الحياة أسمى معانيها، وأروع قيمها، وأغلى مثلها، ممثلة في تضحية أم لتعليم ابنها، وصمود أب لتعليم ابنته أمام ضغوط الفكر المتخلف، وفي معلم يعطي دون أن يسأل عن النتيجة، وكأن العطاء أصبح هدفا في حد ذاته[3].

إن حرص الآباء على تعليم الأبناء نابع من إحساسهم الطاغي بأن العلم هو السلاح الناجع الذي يحارب به خطط المستعمر الدنيئة ، والرامية إلى إذابة الذات الجزائرية في الذات الفرنسية ، بغية القضاء على مقومات الشخصية الجزائرية ، فالعلم يحي الضمائر و يوجه السلوك الإنساني فيتعمق الإحساس لدى الفرد الجزائري بضرورة التشبث بعقيدته وعروبته.

---

١ . أعمال زهور ونيسي، مج ٠١، ص ١٨.

٢ . المصدر نفسه ، ص ٢٢.

٣ . المصدر نفسه، ص ن.

وحرص بعض الآباء على تعليم البنات-في تلك الفترة- يعد في حد ذاته ثورة على ما كان سائدا من ذهنيات منغلقة ،تمنع تعليم المرأة وترى فيه سفورا وفجورا وتمردا عن الأعراف .

وفي ظل هذا الواقع الاجتماعي البائس وما ينطوي عليه من جمود فكري ،وغطرسة استعمارية يبرز الدور النضالي لزهور ونيسي وزميلاتها المدرسات ،فقد آمنت كل واحدة منهن أنها صاحبة قضية وتحمل فكرا وإيمانا عميقين،وما دامت ثورتنا المجيدة عميقة فقد جاءت التغييرات سريعة ومفاجئة تقول الأديبة : « لكن التغييرات أتت فجأة، وفي اتجاه واحد ... نحوي أنا، وأحتار ماذا أفعل ... إنه ذلك الحدث المنتظر، إنه الاكتشاف ... اكتشاف النفس والروح وأسباب استمرارها في هذا الوجود ... أمر بدد كل نظرة قديمة، وجعلني أنظر نحو نفسي، ومن حولي، وما حولي، نظرات جديدة بمقاييس وشروط جديدة ... واكتشفت فجأة أن الإنسان يمكن أن يولد من جديد ».[1]

إن الثورة تغير ما بذات الإنسان وتغير نظرته للحياة ،فيدرك رسالته الحقيقية في هذا الوجود ،وكأنه ولد من جديد ،هذا الوعي الوطني أدى إلى إحياء الأفكار الوطنية وتعزيزها ،رغم ما كان سائدا من اعتقادات باطلة بأن الاستعمار قضاء وقدر وأن لا جدوى من التصدي له ،وهي الأفكار ذاتها التي كانت تروج لها الطرقية و الفرق الضالة في الجزائر ، هذه النظرة المغايرة للواقع دفعت الكاتبة للانخراط في العمل السياسي دون أن تتخلى عن تأدية أسمى رسالة لها في الحياة وهي رسالة التعليم، ويتضح نشاطها السياسي من خلال احتفاظها بدفتر الوصولات المختومة بختم القيادة العامة لجيش التحرير الوطني، وممضي باسم المسؤول السياسي على بياض وحتى يملأ وصلا وصلا باسم كل من يتبرع بمبالغ للثورة.

« كان الدفتر وقتها يحمل اسم " بيانات " وهو فعلا " بيانات " بالعمل الثوري ... وحكما بالفناء والإعدام لكل من يتبنى هذا العمل.[2]

لقد تحدت هذه المناضلة الأبية المخاطر ،بل تحدت حكم الإعدام الذي قد يصدر في حقها إن وجدت بين يديها هذه الوصولات. فكانت بذلك رمزا لكل حرائر الجزائر بما قدمن من تضحيات جسيمة ، إن « المرأة محرك جديد ...جهاز جديد في مسيرة الثورة ...فقد صمدت صمودا عنيدا ، ودافعت بما أمكن من الوسائل ،وتعرضت لأبشع أنواع الاضطهاد والاغتصاب و القتل ،وإذا كان الرجل هو الذي يقوم بالدور الرئيسي في قيادة معارك الثورة فإن مهام أخرى كانت بحاجة أن تقوم بها المرأة ،وقد لا تقوم بها غير المرأة وبدون ثنائية هذا التعاون لم تكن الثورة لتستطيع تحقيق أهدافها في المدى الذي رسمته لنفسها».[3]

إن تيمة نضال المرأة هي المهيمنة على موضوع الرواية،فنلاحظ أن هذا المتن السردي يمتلئ بالشخصيات النسائية المتبنية للفعل النضالي، فزهور ونيسي منحت للمرأة بصفة عامة (وزميلاتها في المدرسة بصفة خاصة صفية، عائشة، باية) أهمية كبيرة وأبرزتهن بخصوصية واضحة فهن مناضلات لا يهبن الموت، متحديات لأي قوة طاغية متجبرة يمكن أن تحول دون مواصلتهن لعملهن الثوري.

« إن الثورة ينبوع استمدت منه المرأة قوتها ووجودها الملغى من قبل، الثورة طهرت القلب واللسان، ورفعت إلى حين ما يمكن أن يكون سائدا من أفكار وذهنيات مريضة ومتزمتة تجاه المرأة ودورها التاريخي، درب الثورة كان دربا طويلا وشاقا، لم

---

[1] . المصدر نفسه، ص ٣٦.
[2] . المصدر نفسه، ص ٣٦.
[3] . المرأة والأدب في تاريخ الثورة الجزائرية، (موقع إلكتروني).

تغب المرأة عنه لحظة، كانت في كل لحظة على مرأى ومسمع الرجل، في الفجاج والوهاد والمنافي والسجون ... المرأة أرض وعطاء، المرأة حرية»[1].

تصف الأديبة إحدى زميلاتها صفية بأنها مثال حي للمرأة التي تريد أن تكونها تقول:« ... ولذلك كانت بالنسبة لي ورغم أنها لا تكبرني إلا بعدة سنوات، مثالا حيا لتلكم المرأة التي أريد أن أكونها ... جمعتنا معا هذه الأفكار، وضمتنا مدرسة لتعليم العربية واحدة، ... وأوجدتنا تكوينات حضارية، واجتماعية واحدة، وجاءت الثورة ... فإذا بنا في لظاها ... فأصبحنا قطعة من جمرها عنفا، وحيوية، وأملا »[2].

وفي موضع آخر من الرواية، تبرز الأديبة خصال صديقتها المناضلة صفية بأنها « ... كانت من ذلك النوع من المناضلات، الذي يتصور أن على كاهله يقع كل شيء ... فكانت سواء وهي تدرس في بداية الثورة بالمدرسة، أو بعدها، وهي تدرس الخياطة والتدبير في أحد مراكز الحي ... كانت تبذل كل ما في جهدها، لتقوم بكل ما يوكل إليها ... من عمليات اجتماعية أو فدائية ... معروفة لدى الجميع ... اسمها يلفظه الصغير والكبير ... وكأنها الرمز ... لم يمنعها من ذلك لا مرضها، ولا ظروفها الاجتماعية، ولا سلطة والدها المتطرفة، في كثير من الأحوال ... »[3].

لقد كانت صفية رمزا للعطاء، عطاء بلا حدود، عطاء بلا مقابل، وكأن العطاء أصبح هدفا في حد ذاته ،ولا يقل دور عائشة ولويزة وباية عن دور صفية، فقد اعتنقن جميعا الثورة فكرا وممارسة، فأصبحن قوة فاعلة ومؤثرة في مسار حركة البناء والتحرر، لقد نقشت المرأة الجزائرية اسمها من ذهب في سجل الكفاح والنضال حتى صارت مضرب مثل في البطولة والشجاعة ،بل أصبحت مادة خصبة للإعلام العربي والغربي –على حد سواء-وخير مثال على ذلك جميلة بوحيرد.

وتذكر الأديبة أنها اتفقت هي وزميلاتها في المدرسة أن يستمعن كل ليلة لصوت الجزائر حتى يستكملن تسجيل النشيد الوطني بيتا بيتا، ثم عندما يلتقين يجمعن الأبيات ثم يصححنها لتلقينها للطالبات، نظرا لصعوبة الاستماع لإذاعة الثورة بما يدخله الاستعمار من عرقلة حتى لا تصل الإذاعة لأسماع الشعب[4].

إن تحفيظ النشيد الوطني يذكي حماس الثورة في نفوس الطالبات فكل هذه المهام وغيرها تندرج ضمن ما أكدت عليه توصيات مؤتمر الصومام، والذي جاء فيه بخصوص الحركة النسائية ما يلي:

« الحركة النسائية ومهمتها إذكاء روح الحماس في صفوف الجيش وأعمال الاتصال، والمخابرات، وتهيئة وإسعاف عائلات الشهداء والمعتقلين ... »[5].

---

[1] . هذا الكلام هو عبارة عن تصريح أدلت به زهور ونيسي عندما حاورتها مجلة العربي، انظر محمد حسين طلبي وزهور ونيسي، مجلة العربي، منشورات وزارة الإعلام، الكويت.

[2] . أعمال زهور ونيسي، مج ٠١، ص ٧٥.

[3] . المصدر نفسه، ص ٧٦.

[4] . المصدر نفسه، ص ٧٨، ٧٩.

[5] . المرأة والأدب في تاريخ الثورة الجزائرية، (موقع إلكتروني).

وكن إلى جانب تحفيظ النشيد الوطني، يقضين الوقت في مركز الخياطة المتواجد في الحي يقمن بتفصيل وخياطة العلم الوطني (كان القماش ثلاث قطع كبيرة، كل واحدة من الصديقات العزيزات تعالج لونا من ألوانها الثلاث)[1]. تحضيرا لمظاهرات ديسمبر١٩٦.

وبعد انطلاق هذه المظاهرات، ألقي القبض على صفية تذكر زهور ونيسي في متنها الروائي أنه:« عندما استنطقت صفية مع من سجن ... في معتقل بني مسوس للمرة الثانية قالت للضابط الذي حاول أن يستل منها أسماء بعض الذين قادوا المظاهرات:

اذهبوا إلى الحي ... ودقوا الأبواب بابا، بابا، فكل الشعب تظاهر دون قيادة أحد »[2].

إن ما تمارسه الأديبة هي وزميلاتها –من أعمال نضالية- داخل أسوار المدرسة لا يعدو أن يكون إلا تجسيدا عمليا لمبادئ الحركة الإصلاحية التي أسسها –شيخ الإسلام والعروبة العلامة عبد الحميد بن باديس- لاسيما وأن هذه المناضلة قد نشأت وترعرعت في ظل هذه الحركة، لأن :الإنسان الذي يريده عبد الحميد بن باديس، ويجعله محور نشاطه الإصلاحي هو الإنسان الذي يعيش الواقع، ويؤثر ويتأثر بأحداثه وتطوراته، منطلقا في كل ذلك من مقتضيات الاستخلاف في الأرض من تعمير وتحضير ونشر الحق وإقامة العدل[3].

و« ... لم يغفل ابن باديس المرأة كعنصر فاعل في صناعة الحياة، فقد أشاد بدورها في المحافظة على مقومات الشخصية الوطنية من خلال تنشئة النشء المعتز بدينه المتشبث بأرضه و المحافظ على قيمه ومبادئه، وحذر من انسياق المرأة وراء مخططات فرنسا الهادفة إلى سلخها عن قيمها وأصالتها بحجة تعليمها وتثقيفها »[4].

لقد كانت الأديبة واقعية أكثر منها خيالية، فانطلقت من الواقع واعتبرته المرجع الرئيس لمتنها الحكائي، إذ شغل المضمون الوطني حيزا واسعا من مساحة هذه الرواية.

فالتزام زهور ونيسي بقضيتها الوطنية، ليس انجرافا وراء تيار بقدر ما كان التزامها نابعا من إحساسها بالواجب الوطني والأخلاقي وإيمانا بمسؤولية القلم[5]. الذي يمثل سلاحا يشبه المعنى الذي يقصده سارتر في كتابه " ما الأدب " حيث يقول:« إذا اختار الكاتب أن يصوب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرمي إلى أهداف، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة، مغمض العينين، ودون غرض سوى السرور بسماع الدوي ... ».

ولم تغفل زهور ونيسي إلى جانب تصويرها نضال المرأة في مذكراتها –إبراز دور الرجل- فقد أزالت ثورة الفاتح من نوفمبر الفرق الموجود بينهما تجاه الواجب المقدس والمتمثل في تحرير الوطن.

---

[١] . أعمال زهور ونيسي، ص ١٢٠.

[٢] . المصدر نفسه، ص ١٢٥، ١٢٦.

[٣] . عمار بن مزوز: عبد الحميد بن باديس (ومنهجه في الدعوة والإصلاح)، دار الأمل للطباعة، الجزائر، ٢٠١٠، ص ١٢٢.

[٤] . المرجع نفسه، ص ١٢٤.

[٥] . جون بول سارتر: ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠٠٥، ص .

ويبرز الدور النضالي للرجل في هذا الخطاب الروائي من خلال شخصية " المدير " مدير المدرسة والذي وصفته الأديبة بأنه شخص محترم، مفرط الجدية، عندما يتحدث يتحدث في حماس. ونجد حديثا مفصلا عن هذه الشخصية في الفصل الثاني من الرواية والموسوم ب " ربيع عام١٩٥٥ "[1].

فقد أراد المدير والزملاء وبالتعاون مع أعضاء الجمعية المحلية إقامة حفل داخل المدرسة لجمع التبرعات حتى يتسنى لهم بناء سقف المسجد ونجاح هذا الحفل متوقف –حسب أحد أعضاء الجمعية- على استدعاء بعض الشخصيات الغنية لأنهم وحدهم القادرين على التبرع، فاقترح المدير لإنجاح الحفل برنامجا ثريا يضم مسرحية الكاهنة (تبرز الدور البطولي لبعض عظماء الجزائر)، فقاطعه عضو الجمعية رافضا بشدة عرض هذه المسرحية لأنها لا تصلح لا للحفل، ولا للظروف الراهنة، وفضل عرض مسرحية فكاهية أو دينية ... وأجابه المدير وهو لا يخفي امتعاضه قائلا:« إن مسرحية رمزية، لا يكمن وراء عرضها أي خطر على أمن وسلامة المدرسة والمسجد، إننا نقدر غيرتك على المؤسسة كحصن لتعليم الدين واللغة العربية ولكننا أيضا يجب أن نجاري الأحداث ... يجب أن نعيش الواقع »[2].

وتم الإعداد للحفل بالبرنامج الذي اقترحه المدير، وجمعت التبرعات، وبعد انتهاء الحفل « تم اعتقال مدير المدرسة من طرف السلطات الفرنسية لأنه كان المسؤول الأول عن برنامج الحفل، وخطب الجمعة التي كانت تلقى في المسجد قبل ذلك والتي كانت تخرج عن مواضيع الوضوء الأصغر والأكبر»[3].

وتصف الكاتبة لحظة اعتقاله بأنه كان « رجلا أعزل عاري الرأس، حافي القدمين، بملابسه الداخلية يجره عشرة من الرجال أشداء بملابس كاكية وخوذات حديدية، وبنـــادق موجهة نحو ظهره وصدره »[4]. واقتيد المدير إلى احد المعتقلات وقد تعرض إلى أبشع أنواع التعذيب ثم استمر ورغم كل الضغوطات داخل أسوار السجن في مواصلة مهمته النضالية في تعليم العربية لزملائه المساجين، وكان هو في الوقت ذاته يتلقى اللغة الأجنبية مع زملائه من طرف أحدهم.

يتضح مما سبق الدور المنوط بالمدرسة هذه المؤسسة البسيطة والمجهزة بمناضد قديمة وحجرات مهترئة في حي شعبي قصديري –على حد تعبير الكاتبة- استطاعت أن تتحدى بطاقمها المتكامل (مدير، مدرسات) غطرسة المستعمر وعنفوانه، فحملت على عاتقها مشروعا إصلاحيا يحمل أبعادا تربوية ينسجم مع فلسفة ابن باديس في التعبير « تلك الفلسفة التي تجعل الإنسان بأفكاره وتصوراته ومبادئه، وقيمه العنصر الأهم في معادلة الإقلاع الحضاري، ولا سبيل لإحداث التغيير الداخلي لدى الإنسان سوى بالتربية والتعليم »[5].

لقد استطاعت الأديبة المناضلة زهور ونيسي أن ترينا صورا جميلة عن إحدى المدارس الجزائرية الصامدة، وهي تعيش لحظات اشتعال فتيل ثورتها المجيدة، فصورت ببراعة حال المدارس الجزائرية إبان الاحتلال وحال التعليم آنذاك إذ حاول المستعمر « شن حرب ضارية على اللغة العربية باعتبارها العائق الأكبر أمام فرنسة الشعب الجزائري واللغة العربية –

---

[1] . المصدر السابق، ص ٢٥.

[2] . المصدر السابق، ص ٢٨.

[3] . المصدر السابق، ص ٣١.

[4] . أعمال زهور ونيسي، مج ١، ص ٣٣.

[5] . عمار بن مزوز: عبد الحميد بن باديس ومنهجه في الدعوة والإصلاح، ص ٢٨٥.

عند الاحتلال- ليست أداة للتعبير فحسب بل آلية للتفكير أيضا »[1]. وعليه كانت الفرنسة هي إحلال الفرنسية وثقافتها محل العربية وثقافتها في الجزائر حتى ينسى الجزائريون -بمرور الزمن- لغتهم وثقافتهم القومية ويستعيضوا عنها باللغة والثقافة الفرنسية »[2]. وما دامت لغتنا العربية لها صلة وثيقة بمعتقدنا الإسلامي فقد أيقن المستعمر أنه:« لن يتمكن من تحقيق أهدافه الرامية إلى إفقار الشعب الجزائري واستلاب مميزاته إلا إذا قضى على كلا الأمرين معا: العقيدة الإسلامية واللغة العربية »[3].

ولكن مخططات المستعمر الرامية للقضاء على مقومات الشخصية الجزائرية باءت بالفشل ،بفضل النخبة الجزائرية المثقفة ثقافة عربية والمتمسكة بالدين الإسلامي وتعاليمه، والتي كانت نموذجا للدفاع عن الوطن وقيمه الروحية.

ولم تغفل الأديبة في معرض حديثها عن الأعمال النضالية التي كانت تقوم بها هي وزميلاتها داخل أسوار المدرسة وخارجها، من إبراز الدور البطولي الذي قام به بعض أفراد الحي مثل: إبراهيم الذي كان ملاحقا من طرف الإدارة الاستعمارية والذي كان يتخذ من مدرسة الحي حصنا منيعا للتخفي والتستر حتى لا يكشف أمره.

وإلى جانب هذه الشخصيات الثورية ظهرت شخصيات أسهمت في دفع أحداث الرواية، ورسم أجوائها الثورية، نذكر منها: مصطفى، محمد، قويدر، عبد الحق، وغيرهم ...

هؤلاء جميعا هم شباب في مقتبل العمر كانوا الزاد والوقود لثورة الفاتح من نوفمبر، ذكرت زهور ونيسي لحظة إعدامهم بأنه:« عندما عرضت على مصطفى ورقة الإعفاء، من طرف إدارة السجن في حالة توبته واعترافه بأنه مخطئ ... أعرض عنها ... وفعل زميلاه مثله ... وأكملا الطريق إلى المقصلة ... وهم مرفوعي الهامة ... تحت ألحان الأناشيد ... وسقطت الرؤوس الجميلة منفصلة عن الأجساد ... وأقسم لنا الشيخ الإمام أنها كانت تبتسم »[4].

لقد اتخذت الكاتبة من شخوص هذه الرواية مادة خصبة للغوص في عمق الثورة، فصورت من جهة حياة البؤس والحرمان التي كان يعيشها سكان الحي القصديري، ومن جهة أخرى قدمت مشاهد تبرز فيها معاناة المرأة الجزائرية في ظل مجتمع تسيطر عليه العادات والتقاليد البالية، والفكر المتخلف ومن جهة أخرى قدمت مشاهد مؤلمة تراءت فيها مدى قسوة المحتل وبشاعته « فكل صورة مجازية ترمز حتما إلى حقيقة حية، وكل استعارة خيالية تؤكد وتعزز حالة نفسية، وكل معنى شعري أو أخلاقي أو فلسفي من شأنه أن يكشف النقاب عن الدوافع والعوامل الإنسانية العميقة التي تحرك شخصيات الأبطال في الرواية »[5].

لقد استطاعت زهور ونيسي أن تغمس ريشتها في هموم المجتمع الجزائري وآلامه -إبان الاحتلال - لتصور لنا بدقة حجم هذه المعاناة وذلك لإحساسها الفطري بآلام من حولها من جهة، وبحكم العاطفة المتأججة التي تختص بها المرأة كأنثى من جهة أخرى.

---

١ . المرجع نفسه، ص ٤٤.

٢ . رابح تركي: التعليم القومي والشخصية الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص ١٠٤.

٣ . عمار بن مزوز: ، عبد الحميد بن باديس ومنهجه في الدعوة والإصلاح ، ص ٤٥.

٤ . أعمال زهور ونيسي: مج١، ص ١٤١، ١١٥.

٥ . موقع إلكتروني.

وسنحاول فيما يلي إبراز الشخصيات الثورية في رواية " لونجا والغول " والذي يعد موضوع الثورة المهيمن على مساحة هذا الفضاء الروائي.

٢-٣ تجلي الشخصية الثورية في رواية " لونجا والغول "

تتركز أحداث هذه الرواية في سبع سنوات من عمر الثورة(١٩٦٢٩٥٤) وتدور وقائعها بين حي القصبة والميناء بعاصمة الجزائر.

في إرهاصات هذا الجو، جسدت الكاتبة معاناة الإنسان الجزائري تجاه الاحتلال الغاصب، الذي أورث الشعب بؤسا وجوعا وتمزقا لم يشهد له مثيل في العالم حيث ذكر مارسيل أجريتو marcelle agritou في كتابه " الوطن الجزائري " أن المنظمات الدولية أعلنت « بأن مستوى المعيشة في الجزائر زمن الاحتلال بالنسبة للجزائريين يعد أحط مستوى في العالم كله »[1].

في ظل هذا الجو المشبع بالآلام، والمثخن بالجراح تتحرك شخصيات هذه الرواية، وتتطور أحداثها خاصة بعد انفجار بركان الثورة حيث هب الشعب الجزائري (رجالا ونساء وأطفالا) من أجل نصرة هذا الوطن.

وبعامة تتحدث هذه القصة عن شخصيات انخرطت في العمل الثوري بوعي أو بغير وعي منها، والبعض الآخر نال الشهادة دون أن يتمناها ونذكر منهم.

١- **محمد**: والد مليكة (بطلة القصة) عامل بسيط بالميناء، لم يفكر يوما في الانخراط في العمل الثوري، ولا الالتحاق بصفوف المجاهدين ،ولكن شاءت الأقدار أن يستشهد جراء انفجار هز " الميناء " ولم يعلم سبب هذا الانفجار ولا مصدره، ولأن ضحايا الانفجار كانوا أشلاء جثث دفنوا في مقبرة جماعية وكتب عليها شهداء الميناء، تقول الكاتبة:« ... ورغم ذلك استشهد عمي محمد، وغيره من عمال باب الجزيرة، وهم لا يدرون بأنهم سيكونون وقودا لثورة لا تريد أن تتوقف عن طلب الوقود »[2].

٢- **العجوز البهجة**: أطلقت عليها الكاتبة اسم " خالتي البهجة " تعمل طيابة في حمام الحي، لم تنجب في حياتها تطلقت شابة، وقامت بتربية أبناء أخيها المتوفى بمرض السل وكانت متطوعة لمساعدة جميع الناس، استغلها رجال النظام حتى تروج لما تريده الثورة فـ" استثمرت المقاومة مواهبها، واستغلت لسانها، وتواجدها الدائم بين النساء ... لتقول ما تريده لها المقاومة أن تقول »[3].

استغل الثوار كفاءة هذه العجوز، ووظفوا هذه الكفاءة في خدمة الثورة، ووجدت هي راحة كبيرة في هذا « فأصبحت عضوا دائما في المقاومة، وعندها أوراق وشهادات تثبت ذلك »[4].

إن العجوز البهجة هي رمز وظفته الأديبة لتؤكد مدى إخلاص المرأة الجزائرية لوطنها، ومدى تفانيها في خدمته مهما كانت درجة وعيها أو مستواها الثقافي.

ومن النماذج الثورية الأخرى التي تزخر بها الرواية نذكر:

---

١. نظر عمار بن مزوز: المرجع السابق، ص ٣٤.

٢. أعمال زهور ونيسي، ص ٢٣٢.

٣. المصدر نفسه، ص ١٩٥. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الدكتور صالح مفقودةقدم دراسة قيمة حول المرأة الثورية في رواية لونجة والغول.

٤. المصدر نفسه، ص ١٩٧.

١- رشيد: شقيق مليكة (بطلة الرواية) شاب في مقتبل العمر لم يتجاوز بعد السن السادسة عشرة من عمره، انخرط في العمل الثوري، والتحق بصفوف المجاهدين دون أن يطلب الإذن من أحد لأن « الثورة تحتاج إلى الشباب ليدخلوا المعارك لا ليحصلوا على الخبز والماء، ويتحسروا على الزمان، إن المعركة ليست مع الخبز لقمة العيش، إنها مع المستعمر، إنه السبب في كل مآسينا وآلامنا ... وهو مصدرها »[1].

هكذا خاطب رشيد والده وهو يتوجه إلى باب الخروج دون أن ينتظر ترخيصا منه.

لقد أدرك رشيد رغم حداثة سنه « خطة المستعمر المدروسة والمقصودة لتفقير الشعب وتجهيله وكسر معنوياته وإفشاء روح الوهن والإحباط في عزائمه »[2] حتى يصير التفكير في الاستقلال ضربا من الخيال أو المستحيل.

لقد كان هذا الشاب رمزا للقوة الفاعلة والمتحركة في المجتمع، إنه رمز للشباب الطموح الواعي الذي ينشد دائما التغيير وإن دفع مقابل ذلك أغلى ما يملك " حياته ".

٢- كمال: (الزوج الثاني لمليكة) بطلة القصة، فبعد أن استشهد شقيقه بعد شهر من التحاقه بصفوف المجاهدين تزوج مليكة أرملة أخيه بعد إلحاح شديد من قبل العائلة, قرر كمال الانخراط في العمل الثوري بعد استشهاد أخيه يقول « ... كان استشهاده هو العقل الذي يقود حركاتي وسكناتي ... »[3].

لقد كانت الثورة عميقة في نفس كمال، وما دامت عميقة فقد حدث التحول بسرعة لأن « الثورة تحول الإنسان تحول ذهنه، تحول ثقافته، نظرته للتاريخ، ولذاته أيضا »[4].

يقول كمال مخاطبا زوجته مليكة « ... ها أنت ترين قد غرقت تماما في العمل النضالي، وأصبحت مهددا في كل وقت»[5].

لقد طهرت الثورة عقول الشباب وقلوبهم، فهبوا سراعا لاحتضانها، واعتناقها بحب ووفاء وإخلاص.

وإلى جانب بطولة الرجل تبرز ثانية بطولة المرأة الثورية الواعية –لأن الثورة- كما ذكرنا سالفا، محت كل الفروق الموجودة بين الرجل والمرأة تجاه الواجب المقدس.

فتحدثت زهور ونيسي عن امرأة شابة لم يذكر اسمها في الخطاب الروائي، لأنها رمز لكل حرائر الجزائر –امرأة تحدت أنوثتها- وتحدت مجتمعها واستطاعت حمل السلاح والالتحاق بصفوف الثوار في الجبال وصفتها الكاتبة بأنها:« امرأة شابة، تلتحف (بحايك أبيض) مثل جميع نساء العاصمة، وتنتعل حذاء أسود دون كعب ...[6].

---

[1] . المصدر نفسه، ص ٢٥٤.

[2] . عمار بن مزوز: عبد الحميد بن باديس ومنهجه في الدعوة والإصلاح ، ص ٣٠.

[3] . الأعمال الكاملة لزهور ونيسي، ص ٢٤٠.

[4] . المصدر نفسه، ص ٢٤١.

[5] . المصدر نفسه، ص ٢٤١.

[6] . المصدر نفسه، ص ٢٠٧.

هذه الشابة الأرملة انخرطت في العمل الثوري، بعد استشهاد زوجها، ولم تحمل السلاح رغبة في الثأر له أو لوالدها أو جدها إنما حملته " كفاحا من أجل الحق "[1] فالثأر ليس ثأرا شخصيا بقدر ما هو ثأر لجميع أبناء هذا الوطن. هذا ما أدلت به هذه المرأة وهي تخاطب مليكة عندما زارتها في بيتها لتخبرها عن أحوال أخيها المناضل " رشيد ".

وبهذا تكون (زهور ونيسي) قد عبّرت عن الأحداث الثورية، بإبرازها للدور النضالي للمرأة الجزائرية في حرب التحرير سواء أكانت زوجة أو أما ، مثقفة أو أمية، أو جندية في جيش التحرير. وكأنها تقوم بوظيفة المؤرخ، أي جعل القصة شاهدا على الثورة[2].

وانطلاقا مما سبق عرضه نخلص إلى أن هذين النموذجين الروائيين يشتركان في المكان، والزمان، والموضوع، والغاية، والجدول الآتي يوضح ذلك:

يوميات مدرسة حرة	لونجا والغول
الأحداث: انطلقت الأحداث من فترة اندلاع الثورة التحريرية إلى غاية ديسمبر ١٩٦٠	انطلقت الأحداث من الإشارة إلى سنة ١٨٣٠ (فترة انقضاء العهد العثماني وسقوط الجزائر في يد الاحتلال) وتركزت وقائعها في سبع سنوات من عمر الثورة (١٩٥٤-١٩٦٢).
المكان: وقعت أحداث هذه الرواية في حي صلامبي وسط العاصمة الجزائر	دارت أحداث هذه الرواية بين القصبة والميناء بالجزائر العاصمة
فكلا النموذجين يقدمان صورة عن الثورة في المدينة	
الشخصيات: أبرزت الأديبة الدور النضالي للرجل والمرأة، وركزت أكثر على المرأة الثورية	
- قدمت نموذجا للمرأة الثورية المتعلمة (المدرسة وزميلاتها).	- قدمت نموذجا للمرأة العادية / البسيطة. - العجوز البهجة امرأة مطلقة، تعمل في حمام الحي. - امرأة شابة لم يذكر اسمها، أرملة شهيد.
الوسيلة: سلاح المرأة المثقفة نشر العلم والمعرفة وتعليم العربية ومبادئ الدين. بالإضافة إلى مساعدة عوائل الشهداء. وإغاثة المحتاجين وجمع التبرعات ومساعدة الفدائيين والتستر عليهم داخل أسوار المدرسة.	سلاح العجوز البهجة هو إذاعة ما يريد الثوار إذاعته. أما المرأة الثورية الشابة فقد انخرطت في صفوف جيش التحرير وحملت السلاح لتقف إلى جانب الرجل في أعالي الجبال لدحر العدو.
الغاية: الهدف من نضال المرأة المثقفة هو المحافظة على مقومات الشخصية الجزائرية من خلال تعليم اللغة، نشر الدين، محاربة التخلف ... بمعنى آخر تكريس مبادئ الحركة الإصلاحية التي تعتمد على طول النفس من أجل النهوض بالفرد والمجتمع.	**الغاية**: الهدف من نضال العجوز البهجة والمرأة الشابة هو تعويض الحرمان من الزوج لأن العجوز البهجة مطلقة والمرأة الشابة أرملة فسخرتا حياتهما لخدمة الوطن والتضحية بالنفس من أجل نيل الحرية والاستقلال –لأن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة-.

نستنتج من الجدول السابق اكتمال ملامح الشخصية الثورية في " يوميات مدرسة حرة " و" لونجا والغول " التي تتأسس على أن للفرد الجزائري وطنا هو الجزائر، وعقيدة هي الإسلام، ولغة هي العربية، باعتبار أن الإنسان الجزائري في سعي دؤوب إلى تأكيد ذاته، وفي تعطش دائم للحرية والتحرر حاله حال كل الشعوب الأخرى.

---

[1] . المصدر نفسه، ص ٢١١.

[2] . شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ١٦٤.

جماليات الإبداع والتخييل في أدب الطفل عبد التواب يوسف نموذجا

د. مصطفى عطية جمعة جودة ، أكاديمي وناقد أدبي ، كلية التربية الأساسية ، الكويت

ملخص البحث

إن الهدف من هذه الدراسة هو تسليط الضوء على مفهوم الإضافة الإبداعية التخييلية في أدب الطفل عبر تأصيل نظري أولي ، ثم تطبيق على أدب عبد التواب يوسف ، وقد جاءت الدراسة على قسمين ، الأول : تأصيل نظري حول جماليات الإبداع والتخييل في أدب الطفل ، وعلاقة ذلك بعلم الاتصال ، أما القسم الثاني فهو تطبيق على أدب عبد التواب يوسف ، من خلال تناول نماذج من قصصه ورواياته الموجهة للطفل ، وأبعاد الإبداع التخييلي والإيهامي فيها، وكيف استطاع صياغة سرديات تشبع نهم الطفل المعرفي ، وتنمي خياله وذائقته .

الكلمات المفتاحية :

الإضافة الإبداعية ، الخيال والتخييل ، الإيهام ، الاتصال ، أدب الطفل ، أدب عبد التواب يوسف .

مقدمة

تتمثل الإضافة الإبداعية في الكتابة للأطفال في تلك الرؤية والبنية والرموز والدلالات ؛ التي يبدعها مؤلف أدب الأطفال نصوصه الأدبية ، فإذا كنا نرصد في أدب الكبار قدرة الأديب وبراعته في جماليات النص ، فإن الأمر ينسحب بدوره على أدب الطفل ، فما دام يحمل مسمى أدب ، فإن علينا أن نطرح على النص الأسئلة النقدية التي تجعل النص أدبيا ، وتميزه عن غيره من النصوص الحكائية ، وما أكثرها في حياتنا ! فالطفل ينصت للحكايات من أمه وجدته ، ويقرأ القصص، ويشاهد مرئيات الأطفال ، ولاشك أن كل شكل من هذه الأشكال له مذاقه ، وشكله، وبنيته ، وجمالياته . فلا تزال ترن في آذاننا كلمات جداتنا وأمهاتنا ، ونحن نائمون في أحضانهن ، قبل النوم ، أو في ليالي الشتاء وطلب الدفء ، أو أمسيات الصيف وطلب نسمات منعشة ، إن هذه السرديات لها وقعها الخاص في أعماقنا، والذي يختلف بلاشك مع قراءتنا لقصص الأطفال ثم روايات المغامرات البوليسية وغيرها ، أو عند مشاهداتنا لأفلام الكارتون . فلكل شكل أدبي آثاره النفسية ، وتكمن براعة الأديب في كيفية تشويقه للطفل حتى آخر سطر في قصته .

في ضوء ذلك ، تأتي هذه الدراسة ، الساعية إلى رصد جوانب من المنجز الإبداعي في أدب عبد التواب يوسف الموجه للطفل ، وفي سبيل هذا الهدف ، جاءت الدراسة على قسمين ، الأول : تأصيل نظري حول جماليات الإبداع والتخييل في أدب الطفل ، وعلاقة ذلك بعلم الاتصال ، وكيف أن وعي مؤلف أدب الأطفال بأبعاد التخييل عند الطفل في مراحل نموه المختلفة له أكبر الأثر في البنية الإبداعية المقدمة في أدب الطفل ، فكلما وعي الأديب أبعاد الخيال الطفولي ، وكيف أن الإيهام طاغ عليه ، خاصة في مراحله الأولى ، جاءت عناصر إبداعه محققة هذا ، وأيضا في صياغة المعلومات سرديا .

أما القسم الثاني فهو تطبيق على أدب عبد التواب يوسف ، من خلال تناول نماذج من قصصه ورواياته الموجهة للطفل ، وأبعاد الإبداع التخييلي والإيهامي فيها ، وكيف استطاع صياغة سرديات تشبع نهم الطفل المعرفي ، وتنمي خياله وذائقته .

إن هذه الدراسة تسلط الضوء على مفهوم الإضافة الإبداعية التخييلية ، ولا تزعم الإحاطة بأدب عبد التواب يوسف لأنه من الاتساع ؛ بما يجعل من الصعب الوقوف على جوانبه كلها في دراسة قصيرة . لذا ، فإننا نطمح أن تكون إكمالا ، وعونا وإرشادا لغيرها من الدراسات في أدب عبد التواب يوسف خاصة ، وأدب الطفل عامة .

المبحث الأول: الإبداع والتخييل في الكتابة للطفل

إن الكتابة الإبداعية للطفل عملية شاقة ، لأنها صادرة من مؤلف راشد ناضج إلى من هم أدنى منه سنا ، بل بينه وبينهم عقود من العمر ، ومع ذلك ، فإن براعة الأديب ومهارته في التأليف تغطي هذا الفارق العمري والفكري ، فربما نجد كاتب الأطفال في خريف العمر ، ويبرع في الكتابة لمن هم في السنوات الخمس أو الست الأولى في حياتهم . وبالطبع القضية لا تتعلق بالكتابة وحدها ، وإنما بكل منتج فني / إبداعي موجه للطفل ، مكتوبا كان أو مرئيا أو مسموعا .

ووفق منظور علم الاتصال ، فإن المستقبِلين هم الأطفال في شرائح أعمارهم المختلفة ، والمرسلون / المبدعون / المؤلفون هم الكبار في تفاوتهم العمري ، فالإشكالية ليست في الزمن ولا المعلومات ولا الرؤية الفكرية ، وإنما في القدرة على الاتصال / التواصل بين المؤلف وقرائه من الأطفال ، من خلال العملية الإبداعية .

فجوهر عملية الاتصال Communication أنها سبيل لانتقال المعلومات والحقائق والأفكار والمشاعر من المرسل إلى المستقبل ، فالاتصال عملية تشمل أنشطة ذهنية ، وسيكولوجية ، وثقافية ، وسوسيولوجية ([1]) ، ولنا أن نتأمل الإبداع المقدم إلى الطفل، لنكتشف أنه يحوي المضمون الفكري ، والأبعاد النفسية الخاصة بعالم الأطفال ، والأبعاد الثقافية التي تشمل ترسيخ عدد من القيم والاتجاهات ، وكذلك الجانب الاجتماعي الذي يعنى بالنسق الاجتماعي الذي يقدم من خلاله . وبالطبع هذه الأنشطة السابقة متداخلة ممتزجة مع بعضها ، أي يشملها النص الإبداعي ، بشكل كلي ، وما النظرة التفصيلية إلا تحليل لها . ويضاف لتلك الأنشطة الجانب الجمالي ، المختص بجماليات النص الإبداعي ، ليجذب الطفل إليه، وينمي حاسة التذوق ، ويرتقي بوجدانه ومشاعره ، فالأغنية الموجهة للطفل ، بها كلمات موزونة مقفاة ، وألحان عذبة وكلما كان اللحن ماتعا والكلمات سهلة ، والمعاني راقية ، كانت للطفل جاذبة ، فيحفظها ويرددها ، وتترسخ في أعماقه .

فيمكن ترجمة القضية الأساسية في الإبداع الموجه للطفل في ثلاثة أسئلة : ما مفهوم الوعي عند الكتابة للطفل ؟ وكيف يتكون هذا الوعي ؟ وكيف يُعَبَّر عنه إبداعيا عند الكتابة للطفل ؟

وكي نجيب عن تلك الأسئلة ، علينا أن نؤكد بداية أن الظن الخطأ الذي يسقط فيه الكثير من المبدعين الكبار عندما يتوجهون للكتابة للطفل يتمثل في تخيّلهم أن الكتابة للأطفال هي عملية " تبسيط " ([2]) للمعلومات والقصص والأشعار والفنون عامة كي يفهمها الطفل بشكل تيسير . ولكن الأمر ، غير ذلك ، فالقضية هنا تتصل في جوهرها بأطراف العملية الإبداعية الثلاثة : وهم المرسل (المؤلف) ، النص ، المستقبل وهم الأطفال . وبالتالي ، على المؤلف أن ينظر إلى من يستقبلون رسالته، كي يصوغ نصه الإبداعي في ضوء عقلية المتلقي / الطفل ونفسيته .

فيجب أن يكون كاتب قصص الأطفال وناقدها أيضا ؛ على وعي تام بطبيعة الجمهور الذي يكتب له ، أو ينتقي أو يختار ، وهو جمهور شديد الحساسية ينمو بين عام وآخر بطريقة ساحرة ، وإن كانت محكومة بقوانين موضوعية ، تتصل جوانب النمو

---

[1]) مدخل إلى علم الاتصال ، د. منال طلعت محمود ، جامعة الإسكندرية ، ٢٠٠١ م ، ص١٨

[2]) قصص الأطفال ومسرحهم ، د.محمد حسن عبد الله ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٠م ، ص٦٤

المختلفة : الجسدي ، العقلي ، النفسي ، الاجتماعي ، العاطفي ، اللغوي ، للطفل الذي يتوجه إليه ، فعمر الطفل ومرحلته تحددان طبيعة النص ([1]).

وساعتها سيكون النص الإبداعي الموجه للطفل في حالة تشكل مستمر من قبل صانع النص ومبدعه وهو المؤلف ، لأنه يجب عليه أن يضع القارئ المستقبل الذي يلزم وجوده بكل مستوياته وذائقته ومرجعياته ، وهذا يصدق على النص المكتوب ، ويصدق أكثر على النص الشفاهي الموجه للطفل مباشرة ، مثل رواية الحكايات عبر الإذاعة والتلفاز ، أو من خلال معلمي الأطفال في المدارس وغيرها .

وبالتالي فإن وعي الكتابة للطفل يعني : مدى إدراك المؤلف لاحتياجات المرحلة العمرية : نفسيا ، ومعرفيا ، وإبداعيا ، وهذا يتأتى من خلال الموهبة أولا ، التي تعني الرغبة في التوجه بالتأليف الإبداعي نحو الأطفال ، ثم التواصل مع الأطفال أنفسهم بشكل مباشر ، قبل عملية الإبداع كان أو بعدها ، أو من خلال مواقف الحياة المختلفة : في المدرسة ، في العائلة ، في الأندية ، في البرامج ، ويكون الحوار معهم إحدى سبل تكوين وعي الأديب ، وصياغة رسالته الإبداعية . ونستحضر في هذا الصدد ما ذكره الأديب الفرنسي (المغربي الأصل) الطاهر بن جلون ، الذي ألّف كتابا للأطفال حقق أعلى مبيعات في فرنسا ؛ بأنه قد أعاد صياغة الكتابة / تأليفه حوالي سبعين مرة ، وفي كل مرة ، كان يعطي مسوداته لعدد من الأطفال ، فيقرؤونه ، ومن ثم يناقشهم في مدى استيعابهم لرسالة النص ، وهل حقق التشويق المقصود . وتلك تجربة جيدة ، ساهمت في تشكيل وعي مؤلف مثل الطاهر بن جلون ، كانت غالبية مؤلفاته الأدبية للكبار ، ولكنها خاض التجربة ، وقبل التحدي ، وصبر حتى جنى الثمرة .

وهذا المفهوم هو الذي ترجمه " أحمد نجيب " في أسئلة ثلاثة : لمن نكتب ؟ ولماذا نكتب ؟ وكيف نكتب ؟ ([2]) فالأول يختص بطبيعة الطفل المستقبل ، والثاني يختص بالشكل الإبداعي ، والثالث ينصرف إلى البعد الجمالي . ونرى أن البعد الجمالي هو الأساس الذي ينطلق منه المؤلف للطفل ، فعلى قدر امتلاك الكاتب لموهبة الكتابة يأتي إبداعه متميزا ، فقصص الأطفال تحتاج إلى الفكرة والحبكة والتشويق ورسم الشخصيات والبناء السليم ، وهو نفس ما تتطلبه المسرحية ، ويضاف إليها تصور أنه يمكن تقديمها على خشبة المسرح ، أما أشعار الطفل ففيها الوزن الجاذب ، الذي يجذب الطفل لحفظه ، والأفكار والكلمات والتعبيرات الجميلة ، ويضاف على ذلك أن المؤلف ينتقل بوعيه وإدراكه إلى عالم الطفولة ، بكل ما فيه من خيال وتصورات ، وما أمتع هذا العالم ! لأن الخيال أساس فيه ، أيا كانت مرحلة الطفولة ، فالخيال أساس في وعي الطفل وحياته وإدراكه وألعابه ، وإن كان يقل ويتحول كلما كبر الطفل ، ومال أكثر نحو العالم الواقعي .

ويظل الخيال مع الإنسان ، متى عاش ، وفكر ، وتنقّل ، فيمكن القول : إن الخيال هو الوجه الآخر للتفكير ، فالإنسان إذا فكّر في مشكلة ما فهو يستحضرها بخياله أحداثا وشخصيات وأفكار ، وإذا فكّر في الحل فإن الخيال سيكون السيناريو المتوقع ، بل يقال إن الإنسان " كائن متخيل " والعقل نفسه من إبداع المخيلة([3]). والطفل يدخل عالم الخيال مبكرا ، ربما من السنة الثانية في حياته ، حيث يبدأ بسماع القصص ، واللعب الإيهامي الخيالي ، ومشاهدة أفلام الكارتون بكل عوالمها الخيالية المختلفة ([4]) ، وعلى كاتب الأطفال أن يعي هذا البعد ويدرسه جيدا، ويستحضره متى شرع في التأليف والإبداع للطفل ، خاصة أن الخيال أنواع عديدة ، أبرزها : الخيال التشكيلي المختص بالصور والبعد الجمالي البصري ، وخيال التجريدات الانفعالية

---

[1]) المرجع السابق ، ص٦٥

[2]) أدب الأطفال علم وفن ، أحمد نجيب ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٩١م ، ص٢٥ – ٣١

[3]) الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي ، د. شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٩م ، ص٦٠

[4]) المرجع السابق ، ص١٢٨

والذي يتصل بانطباعات الفعل ووجدانه واتجاهاته ، والخيال العددي ويتمثل في الاستخدام الرمزي للأرقام ، وبعض هذا الأرقام له حمولات أسطورية ودينية وثقافية ، والخيال العلمي ويشتمل على أنواع فرعية مثل خيالات الهندسة ، الكيمياء ، الفيزياء ، وهناك خيالات تقوم على الملاحظة والفرض والتحقق والإثبات ، أيضا هناك الخيال الميكانيكي وهذا يعتمد على المرونة العقلية، من أجل صناعة الابتكارات العلمية والتقنية ، والخيال الاجتماعي والأخلاقي ويتعلق بالأحكام الأخلاقية والاجتماعية ، وهناك أيضا الخيال الجغرافي والذي هو نوافذ معرفية نبتكر من خلالها المجتمعات الجغرافية التصورية ، مثل تخيل حياة الناس في قارات أخرى أو الغابات أو فوق قمم الجبال ، والخيال التاريخي : كيف نكتب عن الماضي ونتخيل أحداثه التي حدثت في الماضي ، ويمكن للمؤلف أن يضع نفسه مكان القادة أو الشعوب أو جماعة من الناس ، وبالتالي يصوغ أحداث قصته ، وهناك الخيال التجريبي ويتمثل في عرض الأطفال فهمهم الخاص للأشكال المنتظمة في العالم الواقعي ، ويغيرون من أجل الوصول إلى معنى ما خاص بالاحتمالات الجديدة داخل إطار متوهم أو إيهامي ([1]).

يمكن وسم عالم الخيال الطفولي بالتدرج في المرحلة العمرية التي يمر بها الطفل ، وإذا أردنا أن نصف هذه المرحلة ، فيمكن أن نجعلها أشبه بالهرم المقلوب ، رأسه الخيال وقاعدته الواقع ، ولكن الرأس سيكون مع البدايات الأولى لإدراك الطفل في الحياة ، فمع وعيه بما ومَن حوله ، يبدأ الرأس الخيالي في الظهور ، وكلما نما وتتابعت به السنون ، انحدر الخيال إلى الواقع ، تارة يمتزج به ، وتارة يستقل عنه، حتى يصل إلى سن النضج ، ليكون الواقع هو المسيطر عليه ، ولكن دون نفي الخيال ، فالخيال متحقق في سن الرشد ولكنه يأخذ أشكالا وأفكارا وإبداعات مختلفة.

يتحرك الطفل في سنواته الأولى في عالم محدود ممتطيا خياله الحاد ، ومن ثم يتحرك إلى مرحلة الاكتشاف والتعرف ساعيا إلى حب الاستطلاع ليتعرف على ما حوله في البيئة ، أما وقد عرف فإنه يصبح توّاقا إلى السيطرة والتجاوز ، فيتطلع إلى التمرد والرغبة ، وعشق المغامرة والبطولة ، لينتهي الحلم بعالم مثالي يتجاوز الواقع المثقل بالقلق والآلام والإحباط ، بحلم بمجتمع عادل منظم جميل ([2]).

ومن فهم أبعاد التخييل ، نصل إلى مفهوم " الإيهام " في عالم الطفل ، والتي هي " نوع من النشاط العقلي والانفعالي الذي يقوم على أساس الخيال ، والذي يسقط على نحو مقصود على شيء ما " ([3])، فالطفل يستخدم أشياء عديدة يتخيل منها مشابهات لعالم الكبار، فإذا أمسك العصا وركبها ، فهي حصان ، بل إن كثيرا من ألعاب الأطفال تعتمد على الإيهام المباشر ، سواء كانت ألعابا جماعية أو فردية ، ونفس الأمر نجده في الإبداع الموجه للطفل ، فالحيوانات تنطق ، والطيور تتحاور ، والأحجار تعبر عن نفسها ، والشمس تبتسم ، والقمر يتراقص ، والنجوم تنزل من عليائها . ويقبل الأطفال على هذا الإبداع بشغف وهم يرون تلك الكائنات متكلمة .

إن مفهوم الإيهام شرط من شروط العمل الإبداعي خاصة في القص والمسرح والحكايات لأنه يقدم : الإدراك بطريقة تختلف عن الطريقة التي يوجد بها ذلك الموضوع في الواقع ، والإيهام الفني يشير إلى أعراف / مواضعات تقدم عمدا وبالضرورة أشياء

[1]) انظر : المرجع السابق ، ص٥٥ –٦٥ . وهناك أيضا خيالات أخرى مثل : الخيال الموسيقي ، خيال التفاصيل والمتمثل في المزيد من التخيل في الوصف التفصيلي للأشياء والأحداث والشخصيات ، الخيال الفلسفي ويعنى بالأنساق الفلسفية والتجريد حول العالم والإنسان والغيب ، وأبرز م فيه أنه ينمي التأمل .

[2]) قصص الأطفال ومسرحهم ، ص٦٣ .

[3]) المرجع السابق ، ص١٠١

هي وهمية بالفعل مثل الأشخاص والحوارات والمناظر والفصول. وكل الأوهام الأدبية تتضمن نسجا من الخيال ، ودون تلك الأوهام يستحيل على الأدب أن يُخلَق أو يصبح مفهوما ومثيرا للإمتاع ([1]).

فيمكن القول ، إن جوهر التأليف للطفل قائم على الإيهام ، وكلما برع المؤلف في إيهامه ، زاد تشويقه للطفل ، وصنع عالما إبداعيا يأخذ بلب الطفل ، ويظل معه. وكلنا يتذكر أبرز الروايات والقصص التي كنا نقرؤها صغارا عن المغامرين الخمسة والشياطين الـ١٣ ، وكيف أنها قامت على الإيهام بعالم البطولة والمغامرات ، ومساعدة الشرطة ، وعاشت الشخصيات المبتكرة في تلك القصص في أعماقنا ، وظلت معنا حتى كبرنا ، لأنها حققت إشباعا نفسيا وفكريا وتشويقيا من خلال بنية الإيهام الفريدة فيها .ومن هنا يمكن القول إن أساس عملية الإبداع الكتابي التخيل الإبداعي من قبل المؤلف ، الذي يشبع به التخيل عند الطفل .

ويتوقف الإيهام في تحققه فنيا على نوعية الإبداع المقدم إلى الطفل ، فالإيهام في القصة يخالف الإيهام في المسرح أو الرواية أو أفلام الكارتون أو سينما الأطفال ومسلسلاتهم ، فيما يسمى الشكل أو القالب الفني والذي يعني : طريقة وأسلوب ترتيب أجزاء التأليف الأدبي والتنسيق بينها ، وهو أيضا : النسق البنائي لعمل من أعمال الفن ، فالشكل الروائي – مثلا – ينطبق على ترتيب الوقائع والأحداث في تقسيمات أوسع ، فهو التكامل البنائي بأجمعه في التعبير والفكر . علما بأن شكل العمل الأدبي يصاغ من داخله، ولا يفرض عليه من الخارج ، وفي الأعمال الأدبية ذات المستوى الرفيع ، يصهر الشكل مع المادة ويكونان كلا واحدا ([2]). فلكل شكل ظروفه / مواصفاته المعينة ، وإمكاناته الخاصة ، التي يجب أن يراعيها المؤلف ، فتقديم المادة القصصية للطفل يختلف من القصة في كتاب عنه المسرحية الدرامية أو تمثيلية في الإذاعة ، أو مسلسلة في حلقات بمجلة ([3]). وتكمن براعة المؤلف في قدرته على بناء حكاية / قصة / مسرحية بطريقة جاذبة ، متناسبة لعمر الأطفال وإدراكهم ، متخطيا في ذلك آفة التبسيط التي نجدها عند الكثيرين من كتاب الأطفال ، وتتمثل في إعادة إنتاج حكايات شعبية مثلا بأسلوب سهل في قاموسه اللغوي ، بسيط في تركيبته الفنية ، ولاشك أن هذا مطلوب بشكل أو بآخر، ولكن يؤخذ عليه أنه يبسّط عوالم الكبار للأطفال ، ولا يقوم على التأليف المبتكر للطفل ، بمعنى أنه ينظر إلى عالم الطفل ، واحتياجاته الفكرية والنفسية والمعرفية ، ومن ثم يصوغ النص لها، أي ينطلق من عالم الطفل ليصوغ مادته الحكائية ، فيتكون المفردات، والرموز ، والإشارات ، والأحداث ، والشخصيات متناسبة مع عالم الطفل ، وهنا يمكنن أن نميز إبداعا عن إبداع ، ومؤلفا عن مؤلف، لأن الابتكارية هي المعيار ، فما أيسر التبسيط أو إعادة الإنتاج ، وما أصعب بناء النص من واقع خيال الطفل ومن ثم جذبه بالإيهام الفني ، عبر تقديم بنية سردية / حكائية ، من زوايا عديدة .

فالكتابة للطفل إبداع موجه في الأساس إلى الطفل ، وليس منتزعا من عالم الكبار وأدبهم ، أي ليس تنازلا من الكبار كي يقدموا للطفل إبداعا . وربما يرى البعض أن الأطفال يغرمون بأفلام الكبار ومسرحياتهم ومسلسلاتهم ، ويرغبون في مشاهدتها ، ويحرصون على متابعتها . وهذا صحيح وواقع بلاشك ، ولكن السؤال هل اطلاع الطفل على الفنون الموجهة للكبار يشبع الحاجات الفكرية والنفسية والمعرفية والتخييلية للطفل ؟ أم أن المسألة أشبه برغبة التطلع عند الطفل لمعرفة ما لدى الكبار في فنونهم ، وخاصة الفنون ذات الجاذبية العالية مثل الكوميديا والأفلام البوليسية والمغامرات وغيرها ؛ أو لأن الأطفال لا

---

[1]) معجم المصطلحات الأدبية ، إعداد : إبراهيم فتحي ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، تونس ، ١٩٨٦م ، ص٥٨ .

[2]) السابق ، ص٢١٤ .

[3]) أدب الأطفال علم وفن ، أحمد نجيب ، ص٣٢ . وقد استخدم المؤلف هنا مفهوم الوسيط بديلا عن الشكل ، وهو في رأينا غير دقيق ، فالشكل مصطلح راسخ في الأدب والنقد ، وكل الأشكال الإبداعية لها قواعد ومعايير واضحة ، يبدع المؤلف من خلالها .

يجدون أحيانا من فنونهم ما يشبع تطلعاتهم الفنية والأدبية ، مما يضطرهم إلى متابعة المتوافر أمامهم في عالم الكبار، وفي جميع الأحوال ستتولد أسئلة في نفوسهم ، وتبقى احتياجات يلزم إشباعها .

المبحث الثاني: جماليات الإبداع والتخييل في أدب عبد التواب يوسف

يعدّ عبد التواب يوسف (1) واحدا من أهم كتّاب الطفل في العالم العربي ، وهو يمثل الجيل الثاني لكتاب أدب الطفل ، بعد جيل الرواد (2) الذي تميز بسمات عديدة ، أبرزها التأثر بالقصص الأجنبية وترجمتها مثل قصص إيسوب ، والحكايات الخرافية ، والاهتمام بقصائد الشعر الموجه للأطفال ، بجانب غلبة الطابع الشعري ذاته على إبداعاتهم القصصية والمسرحية على نحو ما نجد في شعر شوقي ومسرحياته ؛ قبل أن تتحول الكتابة – تدريجيا - إلى الصياغة النثرية ، نتيجة انتشار سلاسل القصص المتنوعة في مصادرها واتجاهاتها . وقد نضج أسلوب الكتابة الأدبية عبر عقود متتابعة ، مثلما ارتقت عملية نشر كتب الأطفال ذاتها في إخراجها الفني، وفي اتساع نشرها وكذلك المجلات المعنية بثقافة الطفل وأدبه .

لقد واصل الجيل الثاني النهج ، بعدما وجد الطريق معبدا ، من خلال جهات عديدة باتت حاضنة لأدب الطفل ، وساعية للارتقاء به . وقد تميز الجيل الثاني بالكتابة حول موضوعات تدعم القيم الدينية والمجتمعية والإنسانية ، وتقدم معلومات مبسطة للطفل، وتعزز فيه الانتماء الحضاري الإسلامي ، وتسمو بذائقته وفكره .

ثمة ملامح عديدة تميز تجربة عبد التواب يوسف ، لعل أبرزها : تميزه بالتشويق والقدرة على جذب القارئ ، والإنتاج الغزير المتتابع في إصداراته ، والاهتمام بالتراث العربي والتراث الشعبي الفلولكلوري في آن ، والاطلاع المستمر على أدب الطفل الأجنبي والإفادة من منجزاته الفنية في الكتابة والإخراج .

أما عن جماليات التخييل والإبداع ، فإنها تبدو واضحة في العديد من كتاباته ، وكم كان بارعا للكتابة في موضوع واحد ونشرها في كتب مختلفة موجهة إلى مراحل عمرية متعددة ، على قناعة أن مضمون القصة وسن المتلقي يفرضان نفسيهما على اتجاه الكتابة ومسارها يفرض نفسه على المؤلف ، فيبني حكايته ويصوغها وفق هذا التوجه ، كما أن القيم المطلوب توجيهها للطفل تؤثر في رؤية كاتب الأطفال ، وتدفعه إلى الإبداع بما يتناسب معها .

---

(1) ولد عبد التواب يوسف في (١/١٠/ ١٩٢٨) في محافظة بني سويف بمصر، صاحب أرقام قياسية في انتاجة الأدبي ، ٥٩٥ كتابا للأطفال طبعت في مصر ، ١٢٥ كتابا للأطفال طبعت في البلاد العربية ، ٤٠ كتابا للكبار ، وحاز كتابان له على نسبة توزيع عالية وهما : حياة محمد (٧ ملايين نسخة) ، "خيال الحقل" ٣ ملايين نسخة) . وتنوعت قصصه في موضوعاتها ومصادرها الدينية والتاريخية وقصص الشعوب وغيرها ، ومن أبرزها : قصص البطولات ، والأبطال ، والحكايات العلمية ، ومن قصص الشعوب ، وأركان الإسلام ، وسيرة الرسول ، وحياة الصحابة ، وحياة العلماء المسلمين وغيرهم ، وله أيضا دواوين شعرية عديدة، كما تنوع نشاطه الأدبي بين القصة والمسرحية والتمثيلية الإذاعية والتلفزيونية .

انظر للمزيد : قصص عبد التواب الديني للأطفال ، دراسة تحليلية فنية ، رسالة ماجستير ، شفاء بنت عبد الله الحييد ، جامعة أم القرى ، مكة المكرمة ، ١٤٢٥هـ . الصفحات (١٩-٢٥)

(2) المقصود بجيل الرواد هو الجيل المؤسس لأدب الطفل الذي أولاه بعناية خاصة ، ومن أبرز رواده : محمد عثمان جلال (١٨٢٨-١٨٩٨م) ، ومحمد الهراوي (١٨٨٥ – ١٩٣٩م) ، ومعهم أيضا أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٨ -١٩٣٢م) وهو المؤسس الحقيقي لفن القصة الشعرية للأطفال ، وكامل كيلاني (١٨٩٧- ١٩٥٩م) ، وقد قدم إنتاجا أدبيا غزيرا في سلاسل قصصية متعددة ، مثل القصص الفكاهية ، الهندية ، أساطير العالم ، قصص علمية ، قصص من شكسبير ، ألف ليلة وليلة .. إلخ . انظر : قصص الأطفال ومسرحهم ، ١٢٧-١٨٧ . ومن مجايلي عبد التواب يوسف : يعقوب الشاروني ، سمير عبد الباقي وغيرهما

وهذا ما نرصده في كتابات عبد التواب يوسف ، فحينما أبدع في الموضوع الواحد كتبا عدة ، حرص أن يتخذ كل كتاب نهجا مختلفا بمعلومات جديدة ، وبنية جديدة ، وبالطبع فإن التوثيق وتدقيق المعلومات أمر يميز كتاباته ، فلا يتورط في ذكر معلومات موضوعة أو غير موثقة ، خاصة في الكتابات الدينية والتاريخية .

فهو مثلا يقدّم الموضوع في قصة / كتاب واحد كبير الحجم نسبيا ؛ يحوي رؤية مكتملة للطفل ، إذا كان في سن كبيرة نسبيا ، ثم يعيد تقديمه بأسلوب أيسر ، ومعلومات أبسط ، للسن الصغير . والمثال على ذلك أنه قدم حياة إبراهيم عليه السلام بأكثر من سبيل، فصاغهما صياغة كلية في قصتين كبيرتي الحجم ضمن سلسلة " قصص الأنبياء للأبناء " ([1]) في ست وعشرين قصة ، وقد اشتملتا على عرض شامل لحياة إبراهيم ورحلاته بين العراق ومصر والحجاز . وفي نفس السلسلة، يقدم قصتين عن "إبراهيم وإسماعيل " عليهما السلام، يسرد فيها علاقة إبراهيم بابنه السلام منذ ميلاده ، ثم نشأته ، ثم قصة الذبح الشهيرة ، ومن ثمّ كيف تعاونا في وضع قواعد الكعبة المشرفة ورفعها . والمفارقة أن عبد التواب يوسف كان قد نشر قصة إبراهيم عليه السلام في سلسلة سابقة تركزت كلها حول النبي إبراهيم بعنوان " حياة الخليل إبراهيم" ([2])في عشر قصص، صاغ فيها حياة إبراهيم عبر قصص مجزأة مثل قصة " الصنم الكبير " التي تتناول ما فعله إبراهيم بأصنام بابل، وقصة " كبش الفداء " حول حادثة الذبح ، وقصة " الكعبة الشريفة " حول بناء الكعبة ، وبالطبع فإن السلسلة الأخيرة مكتوبة بشكل مبسط لأنها موجهة لمرحلة عمرية صغيرة ، وذات حجم صغير في عدد الصفحات والكلمات . فالأطفال في سن (٦ـ٨) سنوات يهتمون أكثر بالحكاية ، لذا فقد ركّز المؤلف السرد فيه في حين يهتم الأطفال في سن (٩ـ١٢) بالمزيد من المعلومات عن الشخصية ، على أن تقدم أيضا في سرد حكائي ، فلا بأس من تقديم حياة النبي إبراهيم عليه السلام كلها في كتابين متتاليين ، على نحو ما وجدنا في السلسلة السابقة .

في منظور علم السرد ، فإن السارد / الراوي في أدب الطفل راوٍ كلي المعرفة ، بسبب خصوصية المتلقي / الطفل ، إذ يحتاج الطفل إلى شرح وتفسير وتعليق وتسهيل المعلومة ، لأنه لا يدرك المقصود إلا من خلال تدخل الراوي في كثير من الأحيان . فالعلاقة بين المؤلف وبين الطفل تسير غالبا في اتجاه واحد ، تنطلق من الكاتب وتنتهي عند الطفل ، وتشمل رؤية وعظية ([3])، تتوسل بمختلف الأساليب الفنية والبنى الحكائية للوصول إلى ذهن الطفل ووجدانه وخياله .

وكون كاتب الطفل راو كلي المعرفة أو ما يسمى بالسارد العليم ، فإنه يعني امتلاكه للمعلومات مسبقا ، ومن ثم ينصبّ جهده بعد ذلك على صياغة هذه المعلومة للطفل . " فحالما يدخل القارئ مشهد السرد ، فإننا لا نتمالك أنفسنا عن رؤية المشهد من منظور جديد.. فالتقنيات السردية - رغم كل شيء – (ليست) غايات في ذاتها ، وإنما هي وسائل لتحقيق تأثيرات معينة ، ولا نستطيع أن نعرف ماهية مسرودة ما ، إلا في علاقتها بما تفعل ، في حين تتنوع أهداف القراء والكتّاب ، فإنها لا يمكن أن تنفصل عن أسئلة القيمة والمعنى " ([4]).

إن السرد بتقنياته جزء من كل ، فهو ليس هدفا جماليا في ذاته ، وإنما سبيل يستخدمه الكاتب من أجل غايات جمالية / معرفية / قيمية، وله أن يبدل ويحور فيه.

---

[1]) قصص الأنبياء للأبناء ، دار الكتاب المصري ، دار الكتاب اللبناني ، القاهرة ، ١٩٨٩م .

[2]) دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٣م .

[3]) البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث ، د.موفق رياض مقدادي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠١٢م ، ص٨٠ ، ص ٨٤

[4]) نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن ، ترجمة حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ١٩٩٧م ، ص٢٠٢ .

وهنا يكون الإبداع والتخييل معا ، فالإبداع في كيفية تقديم المعلومة وفق المرحلة السنية المقدم لها ، والتي تعني الإدراك ، والقاموس اللغوي، والقيم والاتجاهات المطلوبة في القص، بجانب المعلومات ذاتها المقدمة . أما التخييل فيعني كيفية صياغة المعلومات في قالب حكائي مشوق ، فإذا كانت القصة في المجال التاريخي أو الديني ، فإن الإبداع كائن فيما يسمى الخيال التاريخي ، والذي يعبر عنه بسؤال "كيف يستطيع أن يقدم السارد / المؤلف المعلومات التاريخية / الدينية التي يمتلكها في قالب حكائي يجمعها ، ويقربها للقارئ " ([1]). وهذا ما نزعم أن عبد التواب يوسف نجح فيه ، فصاغ معلومات سيرة إبراهيم عليه السلام في قوالب حكائية عديدة ، بإبداع تخييلي يوظف المعرفة التاريخية في صياغة سردية، سواء كانت بحكاية كلية أو بحكايات أصغر متفرعة من السيرة الكلية للنبي .

وتبدو القضية أوضح في تناول عبد التواب يوسف لسيرة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) ، والتي جاءت في كتب عديدة ، فمنها ما تم بصيغة جديدة ، حيث تخيل أن الرسول محمد يتحدث عن نفسه أو يقدم سيرته بلسانه ، في كتاب حمل نفس الاسم " محمد يتحدث عن حياته " عام١٩٧٧م ، وقد أسبقه بقصة صغيرة ولادة الرسول ونشأته رضيعا حملت اسم " عام الفيل١٩٧٣م ، وكانت موجهة لرياض الأطفال ، أي تقصها معلمات رياض الأطفال على أطفالهن ، ثم قدّم سلسلة حملت عنوان " محمد خير البشر " ([2]) ، وقد ضمت ١٩) كتابا ، استطاع من خلالها أن يقدم الرسول النبي الهادئ ، والرسول الإنسان ، وأبرز الأحداث في حياة الرسول ، ومن خلال عناوين السلسلة نتعرف على مضمونها ، فمن أبرز قصصها عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) : " عظمة محمد " ، " مولد محمد "، " محمد من المولد إلى الرسالة " ، " هجرة محمد .. لماذا ؟ " ، " محمد المهاجر العظيم " ، " محمد الحليم البار " ، " محمد الرسول الباسم " .. إلخ . فقدمت سيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) : أحداثا ، وسلوكا ، ونعوتا ، وتعليلا لأحداث .

ثم يعود عبد التواب يوسف ، ويصدر سيرة الرسول كلها بشكل فريد في كتاب حمل اسم " حياة محمد في قصص " ، والذي حظي بشهرة وانتشار واسع للغاية، وقد قرر في مراحل التعليم العام في مصر وغيرها من الدول العربية .

تقوم بنية كتاب " حياة محمد في قصص" ([3]) على استنطاق الجماد والحيوان والطير والنبات، وكل ما كان له صلة مباشرة في الحدث الأساسي في حياة الرسول (عليه الصلاة والسلام) ، فالشيء يتحدث عن نفسه وعن علاقته بالرسول ، وواضح من صياغة الكتاب أنه موجه للأطفال في سن مبكرة نسبيا (١٨ سنة) . والكتاب يستهل نفسه بعنوان : هذا الكتاب يحدثكم عن نفسه ، فيقول : أنا كتاب وأنا سعيد بهذا كثيرا ، وأشعر بأنني أغلى شيء في الوجود ، وأن ورقي أغلى من أوراق المال والنقود.. وأنني كتاب عن محمد (صلى الله عليه وسلم) خاتم النبيين والمرسلين ، الذي أرسله الله للناس كافة ، هاديا وداعيا إلى الحق والخير والمحبة والسلام "([4]).

وقد جاءت فصول الكتاب وفقا لتلك الرؤية الإبداعية ، فهذا فيل أبرهة في الفصل الأول يحدثنا عن نفسه وعن ميلاد الرسول ، ساردا أحداث حملة أبرهة لهدم الكعبة، ومقولة عبد المطلب " للبيت رب يحميه " ، ويصف لحظة الهجوم على الكعبة ، وتجهيزه لتحطيمها : " ولم ألبث أن وجدت نفسي أقف مكاني ، لم أقدر على التحرك، كأن أرجلي التصقت بالأرض ،

---

[1]) الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي ، ص٦١ . وكلام المؤلف فيه حول مهمة المؤرخ فقط وكيفية صياغته المعلومات في خيال تاريخي يستهدف تقديم التاريخ سردا بقدر المستطاع.

[2]) دار الكتاب المصري اللبناني للطباعة والنشر ، بدون تاريخ .

[3]) حياة محمد في قصص ، عبد التواب يوسف ، طبعة وزارة التربية والتعليم ، مصر ، ١٩٨٣م .

[4]) السابق ، ص٥ .

تسمرت فيها ، لا أستطيع نقلها من مكانها خطوة واحدة " ([1]) . وإن لم يستمر على هذا المنوال ، أي السرد على لسان الفيل، حيث يعود السارد العليم ، ويكمل السرد بما حدث بعد هلاك جيش أبرهة وأفياله ، ويصف ميلاد الرسول ، وفرحة أهل مكة باندحار أبرهة . وتتتابع الفصول بنفس الفكرة ، فليلة القدر تتحدث عن نزول القرآن ، وعنقود عنب يتحدث عن رحلة الرسول إلى الطائف ، وحمامة الغار تتحدث عن الهجرة ، وبئر بدر عن غزوة بدر، وشجرة الحديبية عما حدث في صلح الحديبية ، ثم راية الإسلام عن فتح مكة .

فيمكن نعت كتابات عبد التواب يوسف الدينية العديدة للطفل بأنها تربيهم على القدوة الحسنة من خلال سيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، والصحابة عليهم الرضوان ، من خلال الصياغة العصرية لأدب الطفل ، كي يكون الطفل شديد الانتماء والارتباط بجذوره وأصول ثقافته الإسلامية ([2])، وأيضا من خلال تقديم قيمة الحب بكافة أبعادها " فإن طريق الحب هو الأقصر في السنوات الأولى للطفل ، حيث يكون غير قادر على تصور وجود بشر يستحقون بأعمالهم دخول النار ، ومن هنا فإن ربطه بالحب حتمية منطقية تفرضها حداثة السن " ([3]) ، وهذا لا يمنع من أهمية تعليم الطفل التمييز بين الحق والباطل ، فالصدق حق ، والكذب باطل ، والمؤمنون على هداية ، والكفار على معصية ، وهكذا . فالمقصود بالحب هنا هو محبة الله ، والحق ، والحقيقة ، والرسول والصحابة والقيم والسلوكيات الطيبة .

وفي قصة " عظمة النبي محمد "([4])، يأتي السرد من خلال حوار بين طفل والعالم الكبير " ابن سينا " ، حول فضل الرسول على الناس ، ومن خلال مواقف معيشة يبرهن المؤلف أن محمدا جاء للبشرية بكل خير وهداية ، وأن يفضل الناس جميعا، فهو يقدم السيرة من خلال حوار ، لا يستعرض فيه أحداث السيرة ، بقدر ما يوضح صداها في نفوس علماء المسلمين في حقب تاريخية مختلفة .

ويواصل نفس النهج الإبداعي في كتب أخرى ، ساعيا إلى تجديد الزاوية السردية التي يدلف منها إلى القارئ ، ففي سلسلة حملت عنوان " من كل بلد عربي قصة "([5])، يقدم بعدا تاريخيا عميقا ، مدعما بقصة من تاريخ كل بلد عربي ، ففي قصة " الطريق إلى عين جالوت من مصر " يتناول أحداث موقعة عين جالوت الشهيرة ، وأحداثها المؤثرة في تاريخ الأمة المسلمة كلها ، من خلال دور مصر المحوري في إيقاف الزحف المغولي ، عبر خروج سيف الدين قطز لمواجهة المغول بالقرب من عين جالوت في الشام ، الفكرة واضحة جلية : لا للقطرية ، فتاريخنا مشترك ، في الثقافة والإسلام والعروبة وأيضا في الدفاع عن الأمة . وبنفس الرؤية الإبداعية ؛ تأتي بقية القصص ، فهذه قصة " اللؤلؤة الجميلة " عن الكويت ، حيث حياة البحر والحرف القائمة عليها هي أساس المجتمع الكويتي القديم ، ومن خلال القصة المذكورة ، نبحر في تاريخ الكويت ، وأخلاق أهلها ، بأسلوب مشوق ، لنتعرف على الشعب الكويتي بوصفهم جزءا من الأمة العربية الإسلامية ، بتقاليدهم وثقافتهم وقيمهم، والتعرف أيضا على تاريخهم القديم قبل حقبة النفط .

---

[1]) السابق ، ص١٥ .

[2]) قصص عبد التواب يوسف الدينية : دراسة فنية تحليلية ، مرجع سابق ، ص٦٢ .

[3]) الكتابة الدينية للأطفال ، أحمد بهجت ، بحث منشور في كتاب " الندوة الدولية لكتاب الطفل : الماضي ، الحاضر ، المستقبل" ، القاهرة ١٩٨٦م ، ص١١٣ .

[4]) عظمة النبي محمد ، ط٢ ، دار الكتاب المصري اللبناني ، القاهرة ، ١٩٩٤م .

[5]) مكتبة مصر للطبوعات ، القاهرة ، ١٩٩٨م .

على أن الإضافة الإبداعية كانت أكثر وضوحا ، في سلسلته القصصية التي حملت عنوان " اللقاء الفريد بين علماء العرب وعلماء الغرب " ([1])، وقد ارتكزت على قناعة عبّر عنها عبد التواب يوسف في إحدى دراساته ، عن تأثير الأدب العربي في الأدب العالمي ، موضحا أن لدينا رصيدا حكائيا هائلا ، يغذي الأدب العالمي ، يمتد من الحضارة الفرعونية ، ويتعمق مع الحضارة الإسلامية العربية ، فالأدب العالمي نهل الكثير من تراثنا ، وعلينا أن نجهر بأن كثيرا من أشهر الكتب العالمية - وبعضها أعيدت ترجمته للعربية - من أصولنا السردية في الأساس ، مثل بعض حكايات إيسوب ، وقصة طرزان ، والكثير من قصص الخوارق ، وألف ليلة وليلة وغيرها ، فلابد من الوعي والفخر في آن بأنها بضاعتنا ردت إلينا ([2]).

فالخيال في قصص الأطفال يتخطى – مع اشتماله أيضا على – التسلية والإمتاع ؛ إلى إشباع حب الاستطلاع لدى الطفل ، ونهمه إلى المعارف التي تثير اهتمامه . كما أن الخيال يقدم زادا وفيرا لعقل الطفل بتوسيع أفقه ، وتعميق إدراكه، وتنمية الحس الجمالي ، غير إفادته المعرفية ، وتزويده بالحكمة والخلق السامي([3]).

أما في سلسلة علماء العرب والغرب ، فنجد إبداعا سرديا مدهشا ، قائما على خيال جمع بين التاريخي والعلمي ، عبر سرد خيالي قوامه لقاء أحد العلماء المسلمين مع أحد العلماء الغربيين في مجال علمي واحد بل في اكتشاف علمي مشترك بينهما، ليتحاورا عن هذا الاكتشاف ، وأسبقية العالم العربي على العالم الغربي ، وليكتشف الطفل العربي بنفسه أن النظريات العلمية الشهيرة في الغرب إنما هي مؤسسة ومبنية على ابتكارات علماء المسلمين سابقا ؛ فمن الخطأ أن تقدم - هذه الاكتشافات أو الابتكارات - للطفل العربي على أنها نتاج العلماء الغربيين وحدهم .

فنظريات علم الضوء التي توصل إليها إسحق نيوتن إنما تعود إلى الحسن بن الهيثم كما في قصة " لقاء بين الحسن الهيثم وإسحق نيوتن " ، فيتقابلان ويتحاوران ليعترف نيوتن أن ابن الهيثم أسبق منه في اكتشاف انكسارات الضوء وأحواله .

أما عن اكتشاف الطريق إلى الهند الذي يفاخر الرحالة الغربيون بأن الفضل يعود إلى فاسكو دي جاما ، فإن البحارة العربي الشهير أحمد بن ماجد يقابل دي جاما ، ويذكره أنه لم يصل إلى الهند إلا بعد مشورة ابن ماجد والاستدلال بخرائط العرب عندما وصل لساحل عمان ، ومنه أبحر إلى الهند ، ليدخل التاريخ الإنساني (الغربي تحديدا) على أنه مكتشف طريق رأس الرجاء الصالح ، وفي الحقيقة أنه اكتشاف جديد للعقل الجغرافي الغربي ، وليس للبحارة والعقل العربي المسلم .

كما نجد في بقية السلسلة أفكارا أخرى منها " ابن خلدون يقابل دوركاهيم في علم الاجتماع " ، " ابن النفيس يقابل وليم هارفي في اكتشاف الدورة الدموية " ، " ابن يونس المصري يقابل جاليليو في اختراع الساعة "، " حي بن يقظان وروبنسون كروزو في جزيرة الوحدة " ، وبها مقارنة لفكرة واحدة ، أساسها شخص عاش منعزلا في جزيرة ، واستطاع أن يصل إلى العقيدة الصحيحة والأخلاق الفضيلة، بناء على فطرته الإنسانية الطيبة ، مع المقارنة بين الثقافتين الإسلامية والغربية .

وعلى هذا النحو نجد المعلومات في حكايات خيالية ، تستهدف تعميق الانتماء العلمي لدى الطفل العربي، وتقضي على قوالب المركزية الغربية المصاغة في الكتب العلمية ، والتي تتسرب إلى نفسية الطفل العربي من خلال المواد العلمية التي يدرسها في تعليمه النظامي ، أو في كتب الأطفال الأجنبية والمترجمة ، والتي تتغنى بالحضارة الغربية ومخترعها وفضلها على البشرية .

*****

---

[1]) منشورات الدار المصرية اللبنانية ، ط٢ ، ١٩٩٩م .

[2]) تأثير الأدب العربي على الأدب العالمي ، بحث منشور في كتاب " الندوة الدولية لكتاب الطفل : الماضي ، الحاضر ، المستقبل" ، القاهرة ١٩٨٦م ، ص١٢٥-١٣٠

[3]) البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث ، ص٨٨

وفي ختام هذه الدراسة ، نخلص إلى جملة من النتائج :

-إن الخيال هو أساس في الكتابة الإبداعية للطفل ، ولا يعني الخيال القصص الخيالية ، وإنما إبداع أديب الطفل في صياغة المعلومات / الأخبار / القيم / السلوكيات / التاريخ ... إلخ بتقديمها في قوالب سردية خيالية .

- إن الإبداع الخيالي يتوقف على طبيعة المرحلة العمرية للطفل ، فما يُقَدَّم خياليا لطفل الثامنة غير ما يقدم لطفل الثانية عشرة ، وإدراك الأديب لخصائص المرحلة السنية يساعده كثيرا في البناء السردي ، الخيالي ، لغة السرد ، نوعية المعلومات.

- جاءت تجربة عبد التواب يوسف على امتدادها الطويل عنوانا على براعته في التخييل الإبداعي ، والإمعان في الإيهام لتشويق الطفل ، مستندا في ذلك إلى مصادر معرفية موثقة ، ومرجعية فكرية قوامها : تعزيز الانتماء الإسلامي العربي، غرس القيم والفضائل ، تزويد الطفل بمعلومات جديدة ، دعم ثقافة الطفل بتراثه وحضارته العربية الإسلامية ، وإبعاده عن حالة الاستلاب الحضاري .

- تنوعت كتابات عبد التواب يوسف في أشكالها ، واللافت فيها صياغته الموضوع الواحد صياغات متعددة ، حسب المراحل العمرية الموجه لها الكتاب .

المصادر والمراجع

- أدب الأطفال علم وفن ، أحمد نجيب ، دار الفكر العربي ، القاهرة١٩٩١م.
- البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث ، د.موفق رياض مقدادي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت٢٠١٢م .
- تأثير الأدب العربي على الأدب العالمي ، بحث منشور في كتاب " الندوة الدولية لكتاب الطفل : الماضي ، الحاضر ، المستقبل" ، القاهرة١٩٨٦م .
- حياة الخليل إبراهيم ، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت١٩٨٣م .
- حياة محمد في قصص ، عبد التواب يوسف ، طبعة وزارة التربية والتعليم ، مصر١٩٨٣م .
- الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي ، د. شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة الكويت٢٠٠٩م .
- عظمة النبي محمد ، ط٢ ، دار الكتاب المصري اللبناني ، القاهرة١٩٩٤م .
- قصص الأطفال ومسرحهم ، د.محمد حسن عبد الله ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة٢٠٠١م .
- قصص عبد التواب الديني للأطفال ، دراسة تحليلية فنية ، رسالة ماجستير ، شفاء بنت عبد الله الحييد ، جامعة أم القرى ، مكة المكرمة١٤٢٥هـ .
- قصص الأنبياء للأبناء ، دار الكتاب المصري ، دار الكتاب اللبناني ، القاهرة١٩٨٩م .
- الكتابة الدينية للأطفال ، أحمد بهجت ، الندوة الدولية لكتاب الطفل : الماضي ، الحاضر ، المستقبل" ، القاهرة ١٩٨٦م .
- اللقاء الفريد بين علماء العرب وعلماء الغرب (سلسلة) ، منشورات الدار المصرية اللبنانية ، ط٢، ١٩٩٩م
- مدخل إلى علم الاتصال ، د. منال طلعت محمود ، جامعة الإسكندرية٢٠٠١م .

– معجم المصطلحات الأدبية ، إعداد : إبراهيم فتحي ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، تونس،١٩٨٦م .

-من كل بلد قصة (سلسلة) ، مكتبة مصر للطبوعات ، القاهرة،١٩٩٨م .

- نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن ، ترجمة حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،١٩٩٧م .

دراسة معجم (لسان العرب) لابن منظور (دراسة وصفية تحليلية)

الدكتور عبدالرزاق رحمانی أستاذ مساعد بجامعة هرمزكان . إيران

الملخص:

تعدّدت المعاجم العربية وتنوعت خلال العصور السالفة ولكن القصد منها في كل الأحوال كان واحدا وهو حراسة القرآن من أن يقتحمه خطأ في النطق أو الفهم، وحراسة العربية من أن يقتحم حرمها دخيل لا ترضى عنه العربية، وصيانة هذه الثروة من الضياع.

ومرت المعاجم العربية بأطوار مختلفة وتعددت مدارسها المعجمية واللغوية، وهذه المدارس بدأت بجهود الخليل و تواصلت أعمالها. و قد ساهم في هذه العمل كثير من اللغويين ومنهم ابن منظور الذي نذر حياته للعلم وأهله ، فكانت له جهود مباركة طيبة في خدمة اللغة العربية الغراء من خلال مؤلفاته وأبحاثه ، ومنها كتابه القيم المفيد (لسان العرب) الذي يعدّ من أهم الكتب التي ألفت في هذا الموضوع فضلا عن الموضوعات اللغوية المبثوثة في كتبه الأخرى وسنشير إلى جهوده في هذه المقالة بإذن الله تعالى.

الكلمات الأصلية: ابن منظور، الجهود ، اللغوية ، لسان العرب

Ibn Manzur and his language efforts in Lisan al-Arab
(a descriptive analytical study)

Abstract

The Arabic dictionaries have multiplied and diversified themselves over the past ages but their objective in every situation remained one: the protection of the Quran from the entering of any mistake in its pronunciation or understanding, and the protection of Arabic from entering it something that is not accepted by it and the maintenance this resource from getting lost.

The dictionaries have passed through different phases and the schools of language and dictionaries multiplied. These schools began with the efforts from Al-Khalil and they continued their works. And the great work of the language scholars came to the help of these schools. Of these scholars Ibn Manzur who sacrificed his life for the knowledge and its people. And it is from him blessed and great efforts in the service of the Arabic language through his writings and researches. And of these his valuable and of great benefit book (Lisan al-Arab) which is considered one of the

most important books written on this subject and also other language subjects which are spread in his other books. We will point to his efforts in this report so willing God.

key words: Ibn Manzur, efforts, linguistic, Lisan al-Arab

المقدمة:

محمد بن مكرم بن علي بن منظور الأنصاري الأفريقي المصري المعروف بابن منظور, أحد العلماء البارزين الذي توَّجَتْ أسماؤهم سجل التاريخ الإسلامي في مجال الثقافة والعلوم. وكانت له قدم راسخة في مختلف أنواع المعارف الإسلامية, خصوصًا في المجال النحوي واللغوي والتاريخي.

و لسان العرب لابن منظور من كنوز اللغة العربية، وهو موسوعة وتوثق كثيرا من النصوص والأخبار. وقال مطلوب: "إن ابن منظور كان من الرجال القرن الثامن للهجرة أي أنه جاء بعد مرحلة طويلة من تدوين اللغة ووضع المعاجم فاغترف من أمهاتها ووضع معجمه بعد أن طاف فيها واستقر على اتخاذ خمسة منها أصولا"(مطلوب، ١٩٩٥،ص٢٦)

وقال المرتضى الزُّبيدي في مقدمة كتابه (تاج العروس): "إن اللسان يشتمل على ثمانين ألف مادة، وتحت كل مادة كثير من المشتقات، وهذه المشتقات من الصعب تعدادها في اللغة العربية لكثرتها".(الزبيدي، ١٩٩٤م،المقدمة)

ويقول المستشرق الانكليزي (جون هيوود): "كان لدى العرب معجم شامل، هو (لسان العرب) فاق كل ما ألف من معاجم في أي لغة قبل القرن التاسع عشر دقة وشمولاً" (الخطيب، ٥٤/٣/٧٨)

وقد بين ابن منظور أنه لما رأى اختلاف الألسنة والألوان في زمانه حتى أصبح اللحن في الكلام يُعَدّ لحنًا مردودًا, وصار النطق بالعربية من المعايب معدودًا وتنافس الناس في تصانيف الترجمانات في اللغة الأعجمية, "جمعت هذا الكتاب في زمان أهله بغير لغته يفخرون, وصنعته كما صنع نوح الفلك وقومه منه يسخرون وسمَّيْتُه لسان العرب"(ابن منظور، ١٩٩٥، ٧/١)

بذلك جاء لسان العرب أوسع معجم في العربية، وأشمل سفر ضم من أسفار العرب وأمثالها وأقوالها ووقائعها وقبائلها وغير ذلك، ما يعسر أن نجده في كتاب آخر. فاستطاع ابن منظور أن يضع معجما شاملا للألفاظ ومعانيها، يستوعب فيه ما تفرضه حاجة المعرفة الإنسانية حتى القرن الثامن الهجري، إذ توفي عام ٧١١ هـ وما يزال هذا السفر العظيم المرجع اللغوي الأول للباحثين حتى أيامنا هذه.

مفهوم المعجم: قال ابن جني "أصل مادة معجم من (ع ج م) ووقعت (عجم) في كلام العرب لتدل على الإبهام والإخفاء وضد البيان والإفصاح. فالعجمة: الحبسة في اللسان ومن ذلك رجل أعجم وامرأة عجمي إذا كانا لا يفصحان ولا يبينان الكلام".(ابن جني، ص: ٤٠)

المعجم بالمفهوم الحديث يعني كتابا مرتبا ترتيبا خاصا يضم أكبر عدد من مفردات اللغة مقرونة بالشرح والتفسير. وقد ظهر هذا المصطلح في أواخر القرن الرابع الهجري، أما ما قبل ذلك فكان يطلق عليه اسم كتاب مثل كتاب العين.

وقد استعمل بعض اللغويين كلمة قاموس على المعجم لتقوم صفة له، وأصل معناها البحر أو المحيط أو أبعد نقطة فيهما.

ومثل هذه الصفات للمعجم أصبحت عنوانا عند بعض المؤلفين القدماء، فقد أطلق الصاحب بن عباد على معجمه اسم المحيط وأطلق ابن سيده على معجمه اسم المحكم أو المحيط الأعظم وأطلق الفيروز آبادي على معجمه اسم القاموس المحيط.

نشأة المعجم: برع المعجميون العرب في صناعة معاجمهم تحت عدد كثير من الأصناف و الأنواع المختلفة و المتمثلة في المعاجم العامة و المتخصصة، و اللغوية و الموسوعية ، التاريخية و الجغرافية، و الوصفية و المعيارية...،فأصبحت بهذا معاجمهم متميزة ، و قد مرت بثلاث مراحل:

1- جمع الكلمات دون ترتيب: بدأ جمع كلمات اللغة دون نظام معين ذلك أن الباحث كان يرحل إلى البادية فيجمع كلمات اللغة المتنوعة و يسجلها دون ترتيب. و قد كان أسلوب عالم اللغة كأسلوب عالم الحديث بل نفس المنهج ذلك أن المحدث يقوم بجمع الأحاديث المختلفة الأبواب و يسجلها دون ترتيب بداية. كما يتفق اللغوي مع المحدث كذلك في ذكر السند. و تجدر الإشارة إلى أن اللغويين رتبوا ما ورد في اللغة ترتيب الحديث فقالوا فصيح و أفصح و جيد وأجود و ضعيف و منكر و متروك. كما قالوا أن اللغة التي وردت في القرآن أفصح مما جاء في غيره. كما عدلوا الرواة و جرحوهم كما فعل علماء الحديث فعدلوا الخليل.

2- جمع الكلمات التي لها نفس الموضوع: وهي مرحلة تدوين ألفاظ اللغة مرتبة في رسائل متفرقة صغيرة مبنية على حرف من الحروف أو معنى من المعاني، ومثالها: كتاب المطر لأبي زيد الأنصاري وكتاب الجيم لأبي عمر الشيباني وكتاب المثلثات لقطرب وهو في ما يجوز لفظ بعض الحروف بثلاث حركات مثل يوسف، يوسف، يوسف. (كمال جبري١٩٩٥ ، ص٨٨)

3- وضع المعاجم اللغوية لكل الكلمات:لقد وقعت هذه المرحلة حتى يتسنى للدارسين و من يهمه الأمر الرجوع إليها و البحث عن الكلمات. وهذه المرحلة ليست مستقلة عن بعضها و إنما هي متداخلة. كما وجدت دراسات أخرى مختلفة تدور حول القرآن الكريم و السنة النبوية الفت فيها الكتب و الرسائل مثل غريب القرآن وغريب الحديث معاجم الفقه و المعرب و لحن العامة و كتب الهمزة و كتب للحيوان و كتب النوادر و كتب البلدان و كتب الأبنية إلا أن أغلب هذه الدراسات قد وجدت بعد نشأة الدراسات اللغوية و ظهور أول معجم متكامل وهو كتاب العين وقليل منها وجد قبله.

أهمية المعجم وفوائده: قال كمال جبري أن من فوائد المعجم اللغوي ما يلي:(المصدر السابق، ص ٨٨)

- الكشف عن معاني الألفاظ الغامضة.

- معرفة أصل اللفظ واشتقاقاته.

- ضبط اللفظة ضبطا صحيحا.

- المحافظة على سلامة اللغة.

نبذة عن حياة ابن منظور:محمد بن مكرم بن علي بن منظور الأنصاري الأفريقي المصري جمال الدين (أبو الفضل) المعروف بابن منظور(رضا كخالة،د.ت،٢/٤٧١) ولد في أوائل القرن السادس الهجري في المحرم سنة (٦٣ ه), بمدينة القاهرة , وقيل في طربلس (الزركلي١٩٨٩ م ١٠٨/). وعاش طفولته العلمية في مصر عند والده, يسمع منه ويخص جلساته مما جعله يميل إلى العلوم وهو صغير. فقد كان والده مكرم أحد العلماء الذين جلسوا للتدريس, ووالده سمع من كبار علماء عصره وأجازه بعضهم.

وقد نقل ابن منظور في مقدمة كتابه –سرور النفس- الذي اختصره في كتاب -فصل الخطاب- للتيفاشي عن حياته قوله: "كنت في أيام الوالد –رحمه الله- أرى تردد العقلاء إليه, وتهافت الأدباء عليه, ورأيت الشيخ شرف الدين أحمد بن يوسف بن أحمد التيفاشي العبسي في جملتهم وأنا في سن الطفولة لا أدري ما يقولونه, ولا أشاركهم فيما يلقونه, غير أني كنت أسمعه, يذكر للوالد كتابًا صنّفه, أفنى فيه عمره واستغرق دهره, وأنه سماه "فصل الخطاب في مدارك الحواس الخمس لأولى الألباب" وأنه لم يجمع ما جمعه في كتاب, وأني كنت شديد الشوق إلى الوقوف عليه, وتوفي الوالد في سنة خمس وأربعين وست مائة, وشغلت عن الكتابة" (ابن منظور،١٩٧٤م، ٨/٤)

من هذا النص نرى الحياة العلمية التي عاشها ابن منظور ملازمًا لأبيه في درسه, ومشغولاً بالعلم والتحصيل, إذ أنه شاب في طرف حافل بالعلم ودروس العلماء مما جعله يتلقى قدرًا كبيرًا من العلم قبل أن يبلغ مبلغ الرجال. ومع مرور الأيام صار ابن منظور من كبار العلماء وجَهابِذتِهم.

ونشأ هذا العالم الجليل بدمشق ومصر, وكانت حياته حياة جدّ وعمل موصول, يدل على هذا أنه ترك كتبًا من تأليفه واختصاراته بلغت خمسمائة مجلدًا, إضافة إلى ما نسخه بخطه الجميل من كتب الأقدمين (السيوطي،١٣٢٦هـ، ١/٢٠٨-١٠٩).

وبعد هذه الحياة الحافلة, بالعطاء العلمي, والعمل على خدمة الإسلام, والدعوة إلى الله, ترك ابن منظور الدنيا, وانتقل إلى رحمة الله, وذلك بمصر في شعبان سنة إحدى وعشرة وسبعمائة, وله اثنان وثمانون سنة (بطاش كبرى زادة ٢/٣١-١٢٩).

ولقد كان لابن منظور شيوخ كثيرة و في مجالات متعددة و سمع منهم وفي هنا نذكر بعض منهم:

. أبو الحسن علي بن أبي عبيد الله الحسين بن علي بن منصور ابن المقير البغدادي الحنبلي النجار الأزدي المقرئ, مسند الديار المصرية.

. مرتضى بن حاتم بن أبي الجود بن المسلم بن أبي العرب الحارثي الحوفي المصري, أبو الحسن المقرئ.

. عبد الرحيم بن يوسف بن هبة الله بن الطفيل, أبو القاسم الدمشقي عرف بابن المكبس.

. أبو الحسن علي بن محمود بن أحمد المحمودي, الجويثي الصوفي العراقي.

. جمال الدين أبو الفضل, يوسف بن عبد المعطي بن منصور بن نجا الغساني الاسكندراني المالكي, ابن المخيلي.(الذهبي٣/١٢٩-١٢٠)

و لقد تتلمّذ على يديه كثير من العلماء و أستفادوا من علمه و حلمه و أشهرهم:

. الحافظ الإمام العالم العلامة تقي الدين أبو الفتح , محمد بن عبد اللطيف بن يحيى بن علي بن تمام السبكي الشافعي.

. الإمام الحافظ شمس الدين أبو عبد الله , محمد بن أحمد بن عثمان بن قيماز التركماني الذهبي ولد سنة٦٧٣ هـ(ابن العماد الحنبلي٦/١٥٣)

مكانته العلمية: وصف الذهبي بأنه كثير الحفظ, ذكيًا, ذا حظ متوقد وقدرة على الحفظ الباهر, وصدرًا رئيسًا في الأدب.(الذهبي٣/١٢٢٣)

وكان ابن منظور مشاركًا في علوم كثيرة, أما في الفقه فهي المكانة التي أهَلّتْه لولاية القضاء, وأما في اللغة وعلومها فهي التي بما يشهد له في هذا الكتاب الفرد: (لسان العرب), وأما في المعارف الكونيّة فهو أفضل ما كان عليه علماء عصره, وهو بحق مفخرة من المفاخر الخالدة في التراث العربي(الزركلي١٠٨/٧)

و قد وصفه السيوطي: بأنه كان صدرًا رئيسًا فاضلاً في الأدب مليح الإنشاء, وكان عارفًا بالنحو واللغة والتاريخ والكتابة.(السيوطي١٠٨/٨)

وقال الصفدي عنه: بأنه كان قادرًا على الكتابة لا يمل من مواصلتها ولا يولي عن مناظرتها, ولا أعرف في كتب الأدب شيئًا إلا قد اختصره (الزركلي١٠٨/٧)

مصنفاته: حمل ابن منظور قلمه ستين عامًا خصبة, لم تفتر فيها عزيمته, فترك وراءه مكتبة نفيسة, ومن أشهر كتبه:

١. لسان العرب.

٢. نثار الأزهار في الليل والنهار.

٣. سرور النفس بمدارك الحواس الخمس.

٤. أخبار أبي نواس.

٥. مختصر (لطائف الذخيرة) لابن بسام.

٦. المنتخب والمختار في النوادر والأشعار.

٧. مختصر (زهر الآداب) للحصري.

٨. مختصر (يتيمة الدهر) للثعالبي.

٩. مختصر (تاريخ بغداد) للخطيب البغدادي في عشرة مجلد.

١٠. مختصر (العقد الفريد) لابن عبد ربه (ت٢٢٨ ه).

١١. مختصر (الحيوان) للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥ ه).

١٢. مختصر (أخبار المذاكرة ونشوار المحاضرة) للتنوخي أبي علي المحسن بن علي (ت٣٩٤ ه).

١٣. مختصر (تاريخ دمشق) لابن عساكر أبي القاسم علي بن محمد بن الحسن بن عبد الله (ت٥٧١ ه).

١٤. مختصر (مفردات ابن البيطار) لضياء الدين عبد الله بن أحمد المالقي (ت٦٤٦ ه).

١٥. مختصر (مختار الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني, وجرده من الأسانيد والمكرر,

ورتب التراجم على حروف المعجم.

وغير ذلك, مما يُغْبَطُ عليه هذا العلم الشامخ, ويزيد شرفًا وقدرًا (الزكلي٧/١٠)

وإلى جانب التأليف فقد نقل عنه أنه كان شاعرًا يكتب الشعر. وقال ابن شاكر الكتبي: كان كثير الحفظ, اختصر كتبًا كثيرة وله نظم ونثر فمن شعره: ما روي عن ابن شاكر قوله: (ابن شاكر الكتبي٤/ ٤)

الناس قد أثموا فينا بظنهم   وصدقوا بالذي أدري وتدرينا

ماذا يضرك في تصديق قولهم   بأن يحقق ما فينا يظنونا

حملي محلك ذنباً واحدًا ثقة   بالعفوي أجمل من إثم الورى فينا

ولما كان ابن منظور قد عرف في التاريخ الإسلامي كلغوي, لكن لعلو كعبه في هذا العلم وتبحره فيه, فإنه لم يعرف عند المسلمين أو غيرهم كمفسر للقرآن أو المؤرخ مع أنه صاحب رؤية خاصة لا يضاهيه فيها كبار المفسرين المشهورين...ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أمرين:

الأول: عدم وجود بحوث ودراسات حوله في هذا المجال.

الثاني: عدم تأليفه كتبًا خاصًا في هذا المجال.

أسباب تأليف لسان العرب: كتاب لسان العرب من كتب معاجم الذي ألّفه ابن منظور ، وقد اعتمد ابن منظور في تأليف كتابه على: كتاب الصحاح للجوهري, والأمالي على مختصر الجوهري لابن بري, وتهذيب اللغة للأزهري والمحكم والمحيط الأعظم لابن سيدة والنهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير, بالإضافة إلى دواوين كثير من الشعر. وكانت هذه الكتب مصدرًا أساسيًا في كتابة لسان العرب.

ويعتبر من أقوم كتب المعاجم وأشهرها, وهو أضخم وأوسع من كل المعاجم السابقة عليه، ومن أوسع معاجم الألفاظ العربية، وأضخمها قاطبة وأكثرها إسهاباً وأغزرها مادة. و يحسب المرجع الأول عند اللغويين الذين عنوا بالمعنى اللغوي؛ كما يعتبر مرجعًا أساسيًا من مراجع الكتب المعاجم.

أما أسباب تأليفه فقد رأى ابن منظور ضرورة حماية اللغة العربية في عصر سيطر عليه الضعف الأدبي ولانحدار اللغوي, وشيوع اللحن بعد أن تعرضت البلاد الإسلامية للغزو الصليبي والمغولي, وأصبح النطق بالعربية من العيب ونافس المؤلفون في تأليف الكتب غير العربية, وقد أصبح كتاب لسان العرب من أهم المراجع التي لا يستغني عنه طلاب العلم (ابن منظور١٩٥٩، ١/٧)

مما لا شك فيه أن صاحب الكتاب "لسان العرب" هو ابن منظور, وذلك أن من ترجم له قديمًا وحديثًا ذكر له هذا الكتاب ولم يعارضه أحد. وقال ابن منظور: ... تنافس الناس في تصانيف التَّرْجُمَانَات في اللغة الأعجمية, وتَفَاصَحُوا في غير اللغة العربية, فجمعْتُ هذا الكتاب في زمن أهلُهُ بغير لُغَتِهِ يَفْخَرُوْنَ, وصنعتُهُ كما صنع نوح الْفُلْكَ وَقَوْمُهُ منه يَسْخَرُوْنَ, وسميته "لسان العرب" ...(ابن منظور١٩٥٩، ١٣١)

وهو أغنى مرجع للباحث في تراث العربية وألفاظها ومعانيها, وإذ لا يستطيع أن يستغني عنه الباحثون, فهو قد احتوى على خمسة أصول من أصول اللغة العربية ودعائمها لخمسة أعلام العربية على مدار أربعة قرون. ومازال هذا المعجم هو المرجع اللغوي الأكثر استخدامًا .

مصادر لسان العرب: لقد جمع مادته من مصنفات معجمية سبقته فضم بهذا العمل قدراً وافراً من ألفاظ اللغة واصطلاحات العلوم على نحو يجعله يتبوأ مرتبة الموسوعات إذ اشتمل على الشواهد الشعرية، وبعض الأخبار، وألوان من النشاط الحضاري العربي.

اعتمد ابن منظور على مجموعة من المعاجم التي ذكرتها. وهي الصحاح للجوهري وتهذيب اللغة للأزهري، والمحكم لابن سيده ، وحواشي ابن بري على الصحاح، والنهاية في غريب الحديث لأبي السعادات بن الأثير.

اختلف ابن منظور في التعامل مع كل واحد من هذه الكتب, ولكننا نستطيع أن نعمم القول:

- أورد جميع ما فيها من صِيَغ ومعان وشواهد مع استثناءات النادرة فقد حذف أشياء منها, و خاصة من التهذيب.

- كان ميّالاً إلى اختصار نصوص التهذيب, والتصرف فيها أكثر من غيرها, بل أثر نصوص الصحاح والمحكم عليها حين تشترك في التفسير. والسبب في ذلك أن الجوهري وابن سيدة كانا أكثر أمانة من الأزهري في نقل النصوص.

- كان يتمثل حذفه من التهذيب في بعض المعاني, وروايات الأشعار والأشياء الاستطرادية, إما أسماء اللغويين والرواة فقد حذفها كلها أو جلها.

- لم يحذف من الصحاح والمحكم شيئًا البتة, عدا الأمور الاستطرادية مثل الأمثلة الكبيرة عند الجوهري والمواد التي ليس في موضعها.

- أما النهاية لابن الأثير لم يحذف منه شيئا, بل أفرغها كاملة في لسانه كما هي دون تتبع أو تعليق.

- حذف من حواشي ابن بري أسماء الرواة وما تكرر مع أصل من أصوله الأخرى, واختصر عبارته أحيانًا, وتصرف في ترتيبها, واقتبس منه كثيرًا, ولم تكن هذه الحواشي مرجعًا له في المادة اللغوية كبقية المراجع, وإنما في الشواهد وإصلاح الصحاح(نصار،١٩٦٨م، ٢/٥٦٢-٥٦٣).

ثم قال ابن منظور:... فليعتد من ينقل عن كتابي هذا أنه ينقل من هذه الأصول الخمسة, والله هو المسؤول أن يعاملني فيه بالنية التي جمعته لأجلها, فإني لم أقصد سوى حفظ أصول هذه اللغة النبوية وضبط فضلها, إذ عليها مدار أحكام الكتاب العزيز والسنة النبوية ...(ابن منظور،١٩٥٥م، ٩١)

من هنا نعلم أن ابن منظور أخذ مادة اللسان من هذه الكتب الخمسة, ولقد اهتم الدارسون والباحثون بدراسة هذا السفر العظيم, فخرجوا آياته و أحاديثه ودرسوا نثره وأشعاره.

يقول عبد السلام هارون: يعد معجم لسان العرب من أجمع المراجع الأصلية وأدقها, وإن كان يفوقه في الحجم والمقدار كتاب تاج العروس, إلا أن العلماء المعاصرين ذهبوا إلى توثيق هذا المعجم الجامع وجعلوه في قمة مراجعهم اللغوية التي يعتمدون عليها(هارون،١٩٧٩ م، ص١).

وقد وضع الدكتور ياسين الأيوبي في كتابه معجم الشعراء أن كتاب لسان العرب دراسة بين ما احتواه لسان العرب من الموارد المتعددة بالنسبة فهو يرى: أن لسان العرب احتوى على١٢ % آيات قرآنية١٥ % أحاديث النبوية,٢٠ % شواهد نثرية,٥٣ % شواهد شعرية(الأيوبي،١٩٨ م، ص١٧)

ويذكر في المقدمة أن معجمه جمع ميزتين ليستا لمن سبقه وهما الاستقصاء في المادة وسلامة العرض والترتيب، وضم إحسانين: إحسان الجمع وإحسان الوضع:" وإني لم أزل مشغوفاً بمطالعات كتب اللغات والاطلاع على تصانيفها، وعلل تصاريفها، ورأيت علماءها بين رجلين: أما من أحسن جمعه فإنه لم يحسن وضعه، وأما من أجاد وضعه فإنه لم يجد جمعه، فلم يُفِد حسن الجمع مع إساءة الوضع، ولا نفعت إجادة الوضع مع رداءة الجمع".(ابن منظور،١٩٥٥م,١،ج١)

وقد أبدى رأيه واضحاً فيما سبقه من المعاجم فنقدها ذاكراً حسناتها ومبرراً سيئاتها. يقول عن التهذيب للأزهري والمحكم لابن سيده:" ولم أجد في كتب اللغة أجمل من تهذيب اللغة لأبي منصور محمد بن أحمد الأزهري، ولا أكمل من المحكم لأبي الحسن علي بن إسماعيل بن سيده الأندلسي، رحمهما الله، وهما من أمهات كتب اللغة على التحقيق، وما عداهما بالنسبة إليهما ثنيات للطريق. غير أن كلاً منهما مطلب عَسِر المهلك، ومنهل وعرْ المسلك، وكأن واضعه شرع للناس مورداً عذباً وجلاهم عنه، وارتاد لهم مَرْبعاً ومنعهم منه، قد أخر وقدم، وقصد أن يعرف فأعجم، فرق الذهن بين الثنائي والمضاعف والمقلوب، وبدد الفكر باللفيف والمعتل والرباعي والخماسي فضاع المطلوب، فأهمل الناس أمرهما، وانصرفوا عنهما، وكادت البلاد لعدم الإقبال عليهما أن تخلو منهما. وليس لذلك سبب إلا سوء الترتيب، وتخليط التفصيل والتبويب".(انظر:المصدر السابق)

أما عن الصحاح فيقول: "ورأيت أبا نصر إسماعيل بن حماد الجوهري قد أحسن ترتيب مختصره، وشهره، بسهولة وضعه، شهرة أبي دلف بين باديه ومحتضره، فخف على الناس أمره فتناولوه، وقرب عليهم مأخذه فتداولوه وتناقلوه، غير أنه في جو اللغة كالذرة، وفي بحرها كالقطرة، وإن كان في نحرها كالدرة، وهو مع ذلك قد صحّف وحرّف، وجزف فيما صرّف".(نقسه)

أما معجمه فهو عملية توفيقية بين هذه المعاجم: "فجمعت منها في هذا الكتاب ما تفرق، وقرنت بين ما غرّب منها وبين ما شّرق، فانتظم شمل تلك الأصول كلها في هذا المجموع".(نفسه)

وقد أوجز ابن منظور منهجه في هذا السّفر العظيم إذ يقول "وأنا مع ذلك لا أدعي دعوى فأقول شافهت أو سمعت أو نقلت أو وضعت أو شددت أو رحلت أو نقلت عن العرب العرباء، أو حملت... بل يحدثنا بما لا يدع مجالا للبس فيقول "فليعتمد من ينقل عن كتابي هذا أنه ينقل عن هذه الأصول الخمسة".(نفسه)

ويتابع كلامه: "وليس لي في هذا الكتاب فضيلة أمتُّ بها، ولا وسيلة أتمسك بسببها، سوى أني جمعت فيه ما تفرق في تلك الكتب من العلوم، وبسطت القول فيه ولم أشبع باليسير، وطالب العلم مفهوم. فمن وقف فيه على صواب أو زلل، أو صحة أو خلل، فعهدته على المصنَّف الأول، وحمده وذمه لأصله الذي عليه المعول. لأنني نقلت من كل أصل مضمونه، ولم أبدل منه شيئاً، فيقال فإنما إثمه على الذين يبدلونه، بل أديت الأمانة في نقل الأصول بالنص، وما تصرفت فيه بكلام غير ما فيها من النص".(نفسه)

ونراه في بعض الأحيان يعقد فصلاً تمهيدياً، قد يطول وقد يقصر، يتحدث فيه عن الحرف الذي يعقد له الباب، وحينما نطالع شيئاً من هذا منذ اللحظة الأولى في المعجم، حيث صدَّر الباب الأول، باب الألف المهموزة، بحديث طويل عن الهمزة. وهو في هذا

الحديث كذلك ينقل عن الأزهري، وأبي العباس أحمد بن يحيى، والزجاج عن سيبويه والخليل بن أحمد، وأبي زيد الأنصاري. فهو يجمع مادة هذا التمهيد من مصادره الأساسية من جانب، ومن أقوال علماء النحو من جانب آخر.

وقد وضع ابن منظور بين يدي المعجم فصلين تمهيديين جاءا تاليين لمقدمته، تناول في الأول منهما تفسير الحروف المقطعة، التي وردت في أوائل بعض سور القرآن الكريم. وكان الأزهري قد عقد مثل هذا الفصل في نهاية معجمه "تهذيب اللغة"، فآثر ابن منظور أن يُصدِّر به معجمه تبركاً وتقريبا بين يدي المُطالِع. أما الفصل الثاني فقد تناول فيه ألقاب الحروف وطبائعها وخواصها. ومادة الفصل الأول كلها، ومادة الجزء الأول من الفصل الثاني مجموعة من أقوال علماء اللغة والنحو، أما الجزء الأخير فقد تطرق فيه إلى الدلالات والاستخدامات السحرية للحروف، فكان اعتماده هنا على أبي الحسن الحرالي وأبي العباس أحمد البوني والبعلبكي وغيرهم ممن صنفوا الكتب في السحر.

خصائص لسان العرب: لهذا المعجم خصائص فذة تميزه عن غيره من المعاجم و هي:

- رتب بحسب أواخر الأصول، ففيه أبواب بعدد حروف الألف باء، ثم داخل كل باب عدد من الفصول بحسب الترتيب الألفبائي لأوائل الأصول. ويقع المعجم في عشرين جزءاً، وهو إلى أن يكون موسوعة لغوية وأدبية أقربُ منه إلى أن يكون مجرد معجم لغوي، وذلك نظراً إلى وفرة ما يحويه من بحوث لغوية واستطرادات أدبية. وحذَف كثيراً من الأسانيد تخفيفاً من التطويل الزائد.

- و يعتبرخزانة للغة فهو معجم لغة ونحو وصرف وفقه وأدب وشرح للحديث الشريف وتفسير للقرآن الكريم.

-يرجع تفوقه إلى أنه جمع من مصادره الخمسة ما انفرد به كلٌّ منها من مواد.

- أخذ من كل مرجع أفضل ما فيه.

- يمتاز بغزارة مادته واستيعابه لمعظم مفردات اللغة العربية.

- يمتاز بكثرة التفصيل وإيراد الوجوه واللغات والروايات المختلفة.

- يمتاز بذكر المصادر التي يستمد منها.

- الإكثار من إيراد الشواهد الشعرية والنثرية التي يحتج بها.

- لم يأتِ بجديد في التأليف المعجمي وكان في منهجه متبعاً لا مبتدعاً.

- يعفي نفسه من كل مسؤولية علمية في هذا المعجم سوى صحة النقل عن المصادر.

- فيه ثمانون ألف مادة أي ضعف ما في معجم الصحاح للجوهري، وأكثر بعشرين ألف مادة من المعجم الذي جاء بعده، وهو معجم القاموس المحيط للفيروزبادي.

محاسن لسان العرب: أحد أهم المعجمات العربية قاطبة، وأكثرها جمعاً لألفاظ اللغة، وأوفاها شرحاً لمختلف المعاني التي تعبر عنها هذه الألفاظ، لأن صاحبه عني بتفسير المفردات على أفصح اللغات، وأورد الوجوه واللغات والروايات المختلفة حولها، وأكثر من المترادفات والنوادر والشواهد من القرآن والحديث وغيرهما، ولعل السبب في ذلك يعود إلى شغفه بتدوين ما عثر عليه من كتب الأقدمين.

أغنى المعاجم بالشواهد، فقد أضاف إلى شروح المواد اللغوية كما وردت في الكتب الخمسة أشياء كثيرة من شروح وشواهد قرآنية وحديثيه وشعرية ومن مأثور كلام العرب وحوادثهم.

يمتاز بالمادة الشعرية الغزيرة التي أضافها إلى معجمه، فعدد الشعراء المستشهد بهم ألف ومائتا شاعر تراوحت أشعارهم ما بين البيت الواحد والألف تقريباً. ومرجع جيد الضبط وشاف للغليل يسعف الباحث المتعمق والدارس المتخصص ببغيته. ويعرض الروايات المتعارضة ويرجح أقوالها. وموسوعة لغوية وأدبية لغزارة مادته العلمية، واستقصائه واستيعابه لجل مفردات اللغة العربية. ولا يفوته أن يذكر ما اشتق من اللفظ من أسماء الأشخاص والقبائل والأماكن وغيرها. ويعبر ابن منظور عن أهمية معجمه بقوله: "فجاء هذا الكتاب بحمد الله واضح المنهج سهل السلوك، آمناً بمنة الله من أن يصبح مثل غيره وهو مطروح متروك. عظم نفعه بما اشتمل من العلوم عليه، وغني بما فيه عن غيره وافتقر غيره إليه، وجمع من اللغات والشواهد والأدلة، ما لم يجْمَعْ مثلُه مثلَه(ابن منظور،١٩٥٥م،١٣١)". ثم نراه يتابع قائلاً: وقرنت بين ما غرّب منها وبين ما شرّق، فانتظم شمل تلك الأصول كلها في هذا المجموع، وصار بمنزلة الأصل وأولئك بمنزلة الفروع، فجاء بحمد الله وفق البغية وفوق المنية، بديع الإتقان، صحيح الأركان، سليماً من لفظة لو كان."(المصدر السابق)

عيوب لسان العرب: من خلال دراستنا للمعجم ، يمكننا أن نلمح بعض العيوب التي اعترت، و هي:

- ليس قريب المأخذ ولا يسير التناول بسبب إسهابه المفرط وضخامة حجمه.
- كثرة تكرار الشروح اللغوية.
- لا يلتزم أحياناً التزاماً تاماً بما ينقله من مصادره الخمسة.
- لا يذكر صراحة مصادره دائماً، وفي كل خطوة.
- غياب الضبط والترتيب في الكثير من المواضع.
- يفتقر إلى الترتيب والتنظيم، ضمن كل مادة على حدة.
- حشَد الألفاظ حشداً لا يقوم على منهج واضح، ولا على تنسيق علمي.
- إسهابه المفرط في شرح المواد اللغوية، وهو أمر أوقعه في كثير من الفوضى والاضطراب.

مميزات لسان العرب: من خلال ما طرحنا لمنهج ابن منظور نستطيع أن نوجز المميزات والخصائص التي امتاز بها هذا المعجم عن غيره فيما يأتي:(فاخر،١٩٨٤ م، ص٧٢٧)

إتباعه نظامًا سهلاً في ترتيب المواد إذا ما قورن بنظام التقلبات التي كانت متبعة في عصور سابقة, ولكنه في ذلك ليس رائدًا إذ سبقه في إتباع هذا الترتيب الجوهري في معجمه الصحاح.

التوسع في شرح المواد, وما تفرع منها من الفاظ, ويرجع ذلك إلى رجوع ابن منظور إلى كثير من أمهات كتب اللغة, وأخذه عنها بما في ذلك كتب التهذيب والمحكم والصحاح والنهاية وغيرها.

امتاز -كما سبق ذكره- بشرح المواد شرحًا مفصلاً مع الاستشهاد على ذلك بشواهد من القرآن والحديث, وما أثر من كلام العرب نثرًا وشعرًا مع العناية بنسبة الأشعار.

اهتمامه الكبير بلهجات العرب, وما تبع ذلك من اختلاف في القراءات القرآنية, واهتمام بالغ بتوجيه هذه القراءات.

اهتم بذكر بعض القواعد النحوية والصرفية, مما يجعله مصدرًا هامًا لهذه النواحي.

ابن منظور أول من وفر لنا في مقدمته نظرة نقدية اجمالية موجزة عن وجوه ذلك الوضع كما تصوره سابقوه.

طريقة تأليف لسان العرب: تتجلى طريقة ابن منظور في معجمه بكل وضوح, إذا نحن قرأنا فيه وقطعنا في القراءة شوطًا بعيدًا, فأول ما نشاهده أنه عرض المادة بكل تصاريفها مع بيان معانيها, ثم عرض بما يرويه من الصحاح أو التهذيب أو الأمالي لابن بري أو المحكم أو النهاية.

ولا يقتصر على مجرد عرض المادة, بل نجده يعرض المادة, ويستشهد بالآيات القرآنية مع بيان قراءتها وتفسيرها, بالإضافة إلى الاستشهاد بالأحاديث النبوية والشعر. كما نجده يتعرض لناحية الإعراب إن دع الحال إلى ذلك.

ومن هذا الإجمال إلى شيء من التفصيل نلخص فيه طريقة تأليف لسان العرب إلى عدة نقاط وهي:

الاتجاه النحوي في لسان العرب:

ومن أمثلة الاتجاه النحوي في لسان العرب ما جاء في مادة ((أمن)) حيث قال: نصَب قوله تعالى ﴿ أَمَنَةً ﴾ في قوله تعالى ﴿ إِذْ يُغَشِّيكُمُ النُّعَاسَ أَمَنَةً مِّنْهُ ... ﴾ (الأنفال:١١) لأنه مفعول له, كقولك: فَعَلْتُ ذَلِكَ حَذَرَ الشَّرّ(ابن منظور، مادة أمن ١٤/١)

وما جاء في مادة ((الباء)) حيث قال: جاءت "الباء" في خبر "لم" في قوله تعالى ﴿ ... وَلَمْ يَعْيَ بِخَلْقِهِنَّ بِقَادِرٍ ... ﴾(الأحقاف:٣٣)،لأن "الباء" في معنى "ما" و"ليس" (انظر ابن منظور مادة الباء ١٩/٦)

وما جاء في مادة ((فتن)) حيث قال: "الباء" في قوله تعالى ﴿ بِأَييِّكُمُ الْمَفْتُونُ ﴾ (القلم :٥ - ٦)زائدة. قوله تعالى ﴿ الْمَفْتُوْنُ ﴾ بمعنى الفتنة, وهو مصدر كالمحلوق والمعقول. وقوله تعالى ﴿ أَيُّكُمْ ﴾ الابتداء وقوله تعالى ﴿ الْمَفْتُوْنُ ﴾ خبره(ابن منظور مادة فتن٣٣٤٣٣٤٩)

الشواهد العربية في لسان العرب:

من أمثلة الشواهد في لسان العرب, ما جاء في مادة ((أبب)) حيث قال: "الأُبابُ" بمعنى الماءُ والسَّرابُ. وتأتي بمعنى سُفُنُ البَرّ, واستشهد حيث قال: أنشد ابن الأعرابي : قوَّمْنَ ساجاً مُسْتَخَفَّ الحِمْلِ   تَشُقُّ أَعْرَافَ الأَبابِ الحَفْلِ

أخبر بأن الأباب هو سُفُنُ الْبَرّ(انظر ابن منظور مادة أبب ٤/١)

وما جاء في مادة ((أبد)) حيث قال: "الإبِدُ" (على وزن الإبِلُ) بمعنى: الولود من أمة أو أتان. وتأتي بمعنى الأَمة, لأَن كونها ولوداً حرمان وليس بجدّ، أَي لا تزداد إلا شراًّ, وقال:

لن يُقْلِعَ الجَدُّ النَّكِدْ

إلا بِجَدَ ذي الإبِدْ

في كلِّ ما عامٍ تَلِدْ

والإبِد ههنا بمعنى: الأَمة لأَن كونها ولوداً حرمان وليس بجدّ، أي لا تزداد إلا شرّاً (انظر المصدر السابق مادة أبد ٩/١)

وما جاء في مادة ((أبق)) حيث قال: "أَبَقَ" و"تأَبَّقَ" بمعنى استخفى ثم ذهب. واستشهد حيث قال: قال الأعشى(العباسي، ٢٦/١).

فذاك ولم يَعْجِزْ من الموت رَبُّه   ولكنْ أَتاه الموتُ لا يَتَأَبَّقُ

وقال: الإِباقُ هرَبُ العبد من سيده (انظر المصدر السابق لابن منظور مادة أبق ٩/١)

وما جاء أيضًا في مادة ((أبق)) حيث قال: "تأبّق" بمعنى استتر، ويقال احتبس، وتأتي بمعنى تأثّم من مقالتها, واستشهد حيث قال: روى ثعلب أن ابن الأعرابي أنشده:

لا قالتْ بَهانِ ولم تأَبَّقْ   كَبِرْتَ ولا يَلِيقُ بك النَّعِيمُ

وقال: لم تأَبَّق إذا لم تأَثَّم من مقالتها، وقيل: لم تأَبَّق لم تأْنَف (انظر ابن منظور مادة أبق ٩/١)

الأحاديث النبوية في لسان العرب:

ومن أمثلة الأحاديث النبوية في لسان العرب ما جاء في مادة ((أبر)) حيث قال: أَبَرَ النخلَ والزرعَ يَأْبُره، ويأْبِرُه أَبْراً وإِباراً وإِبارَة وأَبّره بمعنى أَصلحه. و"المُؤْتَبَرُ" بمعنى ربّ الزرع. و"المأْبور" بمعنى الزرع والنخل المُصْلَح. واستشهد: بما روي عن مالك بن دينار يقول: "ومثَلُ المؤمن مثَلُ الشاة المأْبورة"(الأصفهاني,١٤٠٥ هـ، ٣٧٨/٢) أَي التي أَكلت الإِبرة في عَلَفها فَنَشِبَت في جوفها، فهي لا تأْكل شيئاً، وإِن أَكلتْ لم يَنْجَعْ فيها(انظر ابن منظور مادة أبر ٦/١)

وما جاء في مادة ((أبل)) حيث قال: "تأْبيل الإِبل" بمعنى صَنْعَتُها وتسمينُها. واستشهد بم روي عن ابن عمر قال: قال رسول الله ﷺ: "الناس كإِبلٍ مائةٍ لا تجد فيها راحلةً(ابن حبان٤٦١/٤ رقم٢٦١٧)

يعني أَن المَرْضِيّ المُنْتَخَبَ من الناس في عِزَّة وُجوده كالنَّجيب من الإِبل القويّ على الأَحمال والأَسفار الذي لا يوجد في كثير من الإِبل(انظر ابن منظور مادة أبل ١٠/١)

أقوال الإمام علي (ع) في لسان العرب

إنّ لدراسة الشواهد التي تستند إليها حقائق اللغة جدوى عظيمة، لأنَّ في ذلك خطوَة متقدّمة لفهم بناءِ اللغة، ولا سيّما عند الرّجوع إلى المعاجم اللغوية المتوسّعة. ولقد عثر في هذا المعجَم على ما يُقارب(٩٠٠) شاهد منسوب إلى الإمام عليّ في موادَّ بأبنيةٍ مختلفة، ورواياتٍ مختلفة تبرز جانبًا مما يتّصف به الإمام علي(ع) من بلاغة وسعة علم.

وقد اعتمدَ ابنُ منظور على مصادرِ عدّة في مادّته، وتوثيق شواهده مما أدّى إلى إغنائها و كثرةِ شواهده وقوّتها، وقد حرص على نقل الشواهد كما وردت، إذ كان الشاهد يردُ مرَّة منسوبًا إلى عليّ مجردًا من أي لقب أو صفة، ومرَّة إلى عليّ متبوعًا بعبارة (كرّم الله وجهه)، ومرَّة أخرى إليه(عليه السّلام)، أو إلى عليّ (رضي الله عنه)، أوْ (رضوان الله عليه) ومما لفت الانتباه أنّ المصادر تعدّدت بين كلامٍ و خطب للإمام، على نحو ما يظهر في قول ابن منظور: وفي كلام عليّ و في خطبة عليّ. وتتضح حقيقة ذلك على أنّ ابنَ منظور استقى من مصادر إسلامية، شيعية و سنية.(رائد،٢٠٠٩م،ص٥٦)

الأصول اللغوية مقرونة بما ورد من أقوال للإمام علي(ع) في لسان العرب

وفي هنا نشير إلى بعض من هذه الأقوال:

أبر :أبر : وفي حديث علي - عليه السلام : "والذي فلق الحبّة ◌َ وبرأ النَّسمة ◌َلتَ◌ُخضَبَنَّ هذه من هذه، وأشار إلى لحيته ورأسه، فقال الناس :لو عرفناه أبَرْنا عِتْرَ◌َته."

أبر :أبر :وفي حديث عليّ بن أبي طالب في دعائه على الخوارج":أصابكم حاصبٌ ولا بقي منكم ◌َ**ابرٌ**."

أفن :أفْن :وفي حديث عليّ :"إيّاك ومُشَاوَرَ◌َة النّساءِ فإنّ رَأْيَهُنَّ إلى **أفْنٍ**."

ألا :إيلاء :وفي حديث عليّ -عليه السّلام : -"◌َليْسَ في الإصْلا ◌ِ ح **إيلاءٌ**."

ألا :آلاء :وفي حديث علي – رضي الله عنه -"حتى أورى قبسًا لقابس آلاء الله".

أيد :بأيده :وفي خطبة علي -كرم الله وجهه : -"فأمْسَ ◌َ كها من أن تمورَ **بأيْده**".

تفل :تتفل: وفي حديث علي -كرم الله وجهه -"قم عن الشمس فإنها ◌َ**تتْ**◌ُ**فل** الريح".

ثور :الثور :وقول عليّ - كرم الله وجهه : -"إنما أُكِلْ ◌ُ ت يَوْمَ أُكِلَ **الثّورُ** الأبْيَضُ".

جبر :جبّار :وفي حديث عليّ - كرم الله تعالى وجهه : -"**وجبّارُ** القلوب على فطراتها".

القراءات في لسان العرب:

ومن أمثلة القراءات في لسان العرب ما جاء في مادة ((أنث)) حيث قال: "الأُنْثى" خلافُ الذكر من كل شيء، والجمع "إناثٌ". و"أُنُثٌ" جمع "إناث"، كحمار وحُمُر. واستشهد بقوله تعالى ﴿ إن يَدْعُونَ مِن دُونِهِ إلاَّ إنَاثًا ... ﴾(النساء؛١١٧) وقال : وقرأ ابن عباس ﴿ إن يَدْعُونَ مِن دُونِهِ إلاَّ أُنُثاً ﴾، جمع إناث، مثل تِمارٍ وتُمُر. ومَن قرأ ﴿ إلاَّ إناثاً ﴾، فمعناه: أَراد إلا مَواتاً مثل الحَجَر والخَشَب والشجر والمَوات، كلُّها يخبر عنها كما يُخبَر عن المؤَنث. ويقال أيضًا للمَوات الذي هو خلاف الحَيوان: الإناثُ(ابن منظور مادة أنث ١٤/٩)

وما جاء في مادة ((أيد)) حيث قال: آد يَئِيْدُ أَيْداً إذا اشتد وقوي. "التَّأْيِيدُ": مصدر أَيَّدته أي قوّيته. واستشهد بقوله تعالى ﴿ ... إذْ أَيَّدتُّكَ بِرُوحِ الْقُدُسِ ... ﴾ (المائدة؛ ١١) وقال: وقرأ أيضًا ﴿ إذ آيَدْتُك بِرُوحِ الْقُدُسِ ﴾ أي قوّيتك. تقول منه: آيَدْته على فاعَلْته وهو مؤيَّدٌ. وتقول من الأَيْد: أَيَّدَتْهُ تَأْيِيْداً أي قوَّيته، والفاعل مؤَيِّدٌ وتصغيره مؤيِّد أيضاً والمفعول مُؤَيَّد(انظر ابن منظور مادة ١٨/٨)

وما جاء في مادة ((أفك)) حيث قال: "الإِفْكُ" الكذب، والجمع "الأَفائكُ". ورجل أَفَّاك وأَفِيك وأَفُوك بمعنى كذاب. وآفَكَهُ أي جعله يَأْفِكُ. واستشهد بقوله تعالى ﴿ ...وَذَلِكَ إفْكُهُمْ ... ﴾ (الأحقاف؛ ٢٨)وقال: وقرأ أيضًا ﴿ أَفَكُهُمْ ﴾ و﴿ آفَكُهُمْ ﴾. وتقول العرب: يا لَلأَفِيكَةِ ويا لِلأَفيكة, (بكسر اللام وفتحها). وقال: فمن فتح اللام فهي اللام استغاثة، ومن كسرها فهي تعجب كأنه قال: يا أيها الرجل اعجب لهذه الأَفيكة وهي الكَذْبة العظيمة(انظر ابن منظور مادة أفك ٩٧/١)

التفسير في لسان العرب:

ومن أمثلة التفسير في لسان العرب ما جاء في مادة (أتى) حيث قال: "أَتى" والإِتْيان بمعنى المَجيء. و"الأَتيُّ" و"الإِتاءُ": ما يَقَعُ في النهر من خشب أَو ورَقٍ، والجمعُ "آتاءٌ" و"أُتيٌّ"، وكل ذلك من "الإِتْيان". "أَتاويُّ"، (بفتح الهمزة) أي الغريب الذي هو في غير وطنه أي غريباً، ونِسْوة أَتاويَّات. ويقال: جاءنا سَيْلٌ أَتيٌّ وأَتاوِيٌّ إِذا جاءك ولم يُصِبْكَ مَطَره. واستشهد بقوله تعالى ﴿ أَتَى أَمْرُ اللّهِ فَلاَ تَسْتَعْجِلُوهُ ... ﴾ (النحل: ١) أي قرُب ودَنا إِتْيانُه. وقال: يقال للرجل إِذا دَنا منه عدوُّه: وأُتِيتَ أَيُّها الرجلُ(ابن منظور مادة أتى ١/ ٢)

وما جاء في مادة ((أثم)) حيث قال: "الإِثْمُ" بمعنى الذَّنْبُ، وقيل: هو أَن يعملَ ما لا يَحِلُّ له. واستشهد بقوله تعالى ﴿ ... وَالإِثْمَ وَالْبَغْيَ بِغَيْرِ الْحَقِّ ...﴾ (الأعراف:٣٣) وقوله تعالى ﴿ فَإِنْ عُثِرَ عَلَى أَنَّهُمَا اسْتَحَقَّا إِثْمًا ...﴾(المائدة:١٠٧) أي ما أُثِم فيه(انظر ابن منظور مادة أثم ١/ ٢٩)

وما جاء في مادة ((أخذ)) حيث قال: آخَذَه بذنبه مُؤاخذة بمعنى عاقبه. واستشهد بقوله تعالى ﴿ فَكُلاًّ أَخَذْنَا بِذَنبِهِ ...﴾(العنكبوت:٤٠) وقوله تعالى ﴿ وَكَأَيِّن مِّن قَرْيَةٍ أَمْلَيْتُ لَهَا وَهِيَ ظَالِمَةٌ ثُمَّ أَخَذْتُهَا ...﴾ (الحج:٤٨)أي أخذتها بالعذاب فاستغنى عنه (ابن منظور مادة أخذ ١/ ٣٧)

وما جاء في مادة ((أمر)) حيث قال: قال الله تعالى ﴿ أَتَى أَمْرُ اللّهِ فَلاَ تَسْتَعْجِلُوهُ ... ﴾ (النحل: ١)ثم قال: أَمْرُ اللَّهِ ما وعَدهم به من المجازاة على كفرهم من أَصناف العذاب، والدليل على ذلك قوله تعالى ﴿ حَتَّى إِذَا جَاء أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ ...﴾(هود:٤٠) أي جاء ما وعدناهم به, وكذلك قوله تعالى ﴿ ... أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلاً أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا...﴾(يونس:٢٤) وذلك أَنهم استعجلوا العذاب واستبطئوا أَمْرَ الساعة، فأَعلم الله أَن ذلك في قربه بمنزلة ما قد أَتى: كما قال تعالى ﴿ اقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانشَقَّ الْقَمَرُ ﴾(القمر: ١)وقوله تعالى ﴿ وَمَا أَمْرُنَا إِلاَّ وَاحِدَةٌ كَلَمْحٍ بِالْبَصَرِ﴾(القمر: ٥٠ وابن منظور مادة أمر ١/ ١٢٦)

وما كثرة الآيات القرآنية في لسان العرب, ابن منظور كسابقة لم يكن ليهتم بالآيات لطوله إلا أنه اقتصر منه على الشاهد فيما ذهب إليه من ألفاظ, وكان يستعمل عبارات غير محددة, فهو يكثر من قوله "قال فلان في الآية", "قال فلان في تفسير هذه الآية", ولا يفصل بين تفسير بالمأثور والتفسير بالرأي, وبين أقوال الصحابة أو التابعين.

وهكذا تبين عظمة هذا الكتاب وعظمة مؤلفه, لاسيما وقد امتاز كثرة الاستشهاد بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية, والآثار الصحابية, والأمثال العربية.

نتائج:

توصلت من خلال هذه المقالة إلى نتائج عديدة أبرزها وأهمها فيما يلي:

- ان ابن منظور عالمًا بلغة العرب وأساليبها, حافظًا لأصولها وفروعها, واقفًا على دقائق النحو, أديبًا متمكنًا شعرًا ونثرًا, وقد استطاع أن يسخر بالشعر والنصر هذه الفنون العربية لتحقيق أغراضه وأهدافه في كتابه لسان العرب.

- لقد دخل ابن منظور ميدان اللغة بما أوتي من قوة علمية ومعرفة شمولية بما يحتاجه اللغوي من مؤهلات واستعدادات, بجانب ما يتمتع به من قوة نظر, ونفاذ بصيرة, وسعة إدراك, وتنوع مواهب, وقوة إعداد للشخصية التي جمعت إلى شرف العلم والمعرفة, فكان بحق العالم المجاهد في سبيل دينه وأمته فاستحق أن يسجل اسمه في سجل العلماء العاملين.

- كتاب لسان العرب من الكتب المعاجم الذي ألّفه ابن منظور، وقد ألهم ابن منظور في التأليف كتاب الصحاح للجوهري, والأمالي على مختصر الجوهري لابن بري, وتهذيب اللغة للأزهري, والمحكم والمحيط الأعظم لابن سيدة, والنهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير, بالإضافة إلى دواوين كثير من الشعر. وكانت هذه الكتب مصدرًا أساسيًا في كتابة لسان العرب, بالإضافة إلى دواوين كثيرة من الشعر, والأحاديث النبوية, أقوال الإمام علي والآيات القرآنية مع بيان قراءتها وتفسيرها.

- ان ابن منظور دخل ميدان التفسير في كتابه لسان العرب بنظرية علمية فريدة, اشتملت مقوماته واستكملت جوانبه, وقد حدد معالمها وأوضح أبعادها في كتابه, وهذه ميزة تميز بها عن كثير من أقرانه المفسرين, وفي الواقع أن ابن منظور عرض تفسيره هذه بالأدلة والأمثلة في كتابه لسان العرب, فجاءت موضوعاته تعبيرًا واقعيًا وصادقًا لما رسمه في كتابه.

وفي ختام القول فإن ابن منظور كان عالمًا محققًا, جديرًا بالشخصية العلمية الفذة المتميزة, نظرًا لما قدمه في مجال اللغة العربيّة, وسخّر عقله وجهده وكرّس وقته لخدمة هذه اللغة. وكتابه - لسان العرب- استحق أن يكون أصلاً موثقًا ومصدرًا معتمدًا يحتكم إليه في مجال اللغة العربية, وفي جوانب مختلفة من العلم والمعرفة.

المراجع:

- القرآن الكريم.

- ابن جني،(١٩٨٥م)، سر صناعة الإعراب، تحقيق : حسن هنداوي، دار القلم ، دمشق.

- ابن حبان،(١٣٧٢هـ)، صحيح ابن حبان، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف، القاهره.

- ابن منظور،(١٩٧٤م)، سرور النفس بمدارك الحواس الخمس بتحقيق: إحسان عباس، بيروت.

- ابن منظور،(١٩٩٥)، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان.

- ابن العماد الحنبلي، أبي الفلاح عبد الحي،(١٩٨٨م)، شذرات الذهب في أعلام من الذهب ، دار الفكر، بيروت.

- الأصفهاني، أبي القاسم الحسين بن محمد،(د.ت)، المفردات في غريب القرآن تحقيق: محمد سيد كيلاني. دار المعرفة، لبنان.

- الأصفهاني، أبي نعيم أحمد بن عبد الله،(١٤٠٥هـ) حلية الأولياء، دار الكتب العربي، بيروت.

- الأيوبي، ياسين،(١٩٨٠م)، معجم الشعراء في لسان العرب , دار العلم للملايين،بيروت.

- بطاش كبرى زادة، أحمد بن مصطفى الشهير،(د.ت)، مفتاح السعادة ومصباح السيادة, بتحقيق: كامل كامل بكري, وعبد الوهاب أبو النور، دار الكتب الحديثة ، القاهرة.

- البغدادي، أبي بكر أحمد بن موسى بن العباس بن مجاهد،(١٩٨٨م)، السبعة في القراءات،بتحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، مصر.

- جبري، كمال،(١٩٩٥م) اللغة العربية للطالب الجامعي، كلية الآداب جامعة العلوم التطبيقية عمّان، الأردن.

- الحمزوي، محمد رشاد,(١٩٩١م)، المعجم العربي اشكالات ومقاربات، بيت الحكمة, تونس.

- خالويه,(١٤٠١هـ)، الحجة في القراءات السبع، بتحقيق: دز عبد العال سالم مكرم. دار الشروق، بيروت.

الخطيب،أحمد شفيق،القاموس فن وعلم،مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق،المجلد٧٨،الجزء الثالث.

- كتبي، محمد بن شاكر,(١٩٨٨م)، فوات الوفيات والذيل، تحقيق: إحسان عباس، دار الصادر، بيروت.

- الذهبي,(١٤١٣هـ) سير أعلام النبلاء, مؤسسة الرسالة، بيروت.

- الرازي، أبي الفضائل أحمد بن محمد بن المظفر بن المختار,(١٩٨٢)، حجج القرآن, بتحقيق: أحمد عمر المحمصاني الأزهري، دار الرائد العربي، لبنان.

- الزبيدى ، محمد مرتضى الحسيني,(١٩٩٤م) تاج العروس، **دار** الفكر ، لبنان .

- ا الزركلي,(١٩٨٩م)لأعلام, دار العلم للملايين، بيروت.

- السيوطي،جلال الدين,(١٣٢٦هـ) بغية الوعاة،مطبعة السعادة، القاهرة.

- العباسي، أحمد بن أبي يعقوب بن جعفر، تاريخ اليعقوبي, (د.ت)، دار الصادر، بيروت

- فاخر، أمين محمد,(١٩٨٤)، دراسات في المعاجم العربية , السعادة .

- كحالة ،عمر رضا ،معجم المؤلفين, مكتبة المثنى،دار إحياء التراث ، بيروت.

- مطلوب، أحمد,(١٩٩٥م)، معجم الملابس في لسان العرب, مكتبة لبنان ناشرون بيروت، لبنان.

- النصار، حسين,(١٩٦٨م) ، المعجم العربي، نشأته وتطوره، دار مصر للطباعة ، القاهرة

- نصر ،حسين,(١٩٦٨)، المعجم العربي - نشأته وتطوره-, جامعة القاهرة.

- هارون، عبد السلام,(١٩٧٩م)، تحقيقات وتنبيهات في معجم لسان العرب، جامعة الملك عبد العزيز مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة.

جُهود الشيخ طاهر بن صالح الجزائري المعجمية

قراءةٌ في مُعجمه«الكافي في اللغة»

د. بغداد عبد الرحمن - جامعة تلمسان - الجزائر

الملخص:

يُعَدُّ كتاب «الكافي في اللغة» للشيخ طاهر بن صالح بن أحمد بن موهوب السمعوني الجزائري(١٢٦٨هـ-١٣٣٨هـ/١٨٥٢م-١٩٢٠م) من المعاجم اللغوية المتأخرة التي ظهرتْ من قبل العلماء الجزائريين ، إذ عُنِيَ فيه صاحبه بالحديث عن أصول اللغة و نشأتها و اشتقاقها و الأبنية و الأوزان و الدلالة و المعنى و طرق ترتيب المعاجم على الحروف ، مثلما تجلتْ قيمته في كونه قراءةً في مقدمات معاجم مشهورة كتهذيب اللغة و المجمل و المحكم والمخصص و أساس البلاغة والعباب و التكملة و مختار الصحاح و اللسان و القاموس المحيط .

وإذا كانت غايةُ المؤلف من كتابه هي أن يُقَدِّم للقارئ أو الباحث طريقاً سهلاً في معرفة موارد اللغة في تلك المصنفات و اتجاهاتها و طرق تأليفها و تبويبها إلّا أنَّ جهدَه اللغوي في الكتاب غيرُ قليل، ويتضح ذلك جلياً من خلال الآراء و التعقيبات والتعليقات التي ذكرها حول مواد تلك المعجمات الدلالية منها و الصرفية و النحوية.

و قد اقتضتْ طبيعة هذا البحث أنْ يُبْنَى على مَبْحَثيْن، ذكرتُ في المبحث الأول ترجمةً للشيخ طاهر بن صالح وعَرْضاً موجزاً لعِلْمِه و أعماله ، و حددتُ في الثاني منهج الشيخ في معجمه و مصادره و شواهده، فضلاً عن جُهْده اللغوي في الكتاب و إلى أي مدى أسهمَ في إثراء حقل المعجمات العربية بالجزائر. وفي الأخير وضعتُ خاتمةً أجملتُ فيها أهم النتائج التي توصلتُ إليها.

الكلمات المفتاحية: المعجميات – الكافي – اللغة – الدلالة – التعليم

- **مقدمة :**

١. **هدف البحث :**

لطالما دار في خَلَدي السؤال الآتي : ألعلماء الجزائر عَهْدٌ بعِلْم المعاجم ؟ أيمكننا أن نجد- عندهم – دراسات أكثر نضجاً وإيفاءً بمتطلبات هذا العلم الجليل الذي كان من وَضْع كبار المعجميين كالخليل ت١٧٠هـ و ابن سيده ت٤٥٨هـ و ابن منظور ت٧١١هـ و الزُّبيدي ت١٢٠٥هـ ؟ و للرد على هذا التساؤل ، حَدَا بي الأمر إلى أن أقِفَ مع واحد من علماء اللغة الجزائريين و هو الشيخ طاهر

الجزائري في معجمه "الكافي في اللغة" حتى أتبين منهجه في الكتاب من حيث الاختصار و التدقيق ، و موازنته بالمعاجم التي سبقته .

٢. أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث بأن معجم "الكافي" هو جَمْعٌ لمواد لغوية من كُتُب الأولين مع الاحتفاظ بنسبة النقول إلى أصحابها، فضلاً عن تلك الآراء والتعقيبات والتعليقات والشروح للشيخ طاهر الجزائري التي تعقب فيها أقوال اللغويين والمعجميين من جهة ، و ما وُهِبَ به الشيخ من ذاكرة قوية مكنته من حِفْظ الكثير من المواد المنقولة عن غيره من قدامى المعجميين ، فبات شخصيته اللغوية متعددةٌ، فهو نحوي، ولغوي، وصرفي، ومُعرِّب، ومحقق، ومعجمي، إنَّه **مَعْلَمَةٌ أَنْسِيكْلُوبِيدِيَّة** (encyclopédie) **مُتَنَقِّلَةٌ** بحسب رأي تلميذه محمد كرد علي[1]، من جهة أخرى .

٣. منهج البحث :

اعتمدتُ في البحث المنهج الوصفي القائم على الاستقراء و الإحصاء .

٤. الخطة العلمية للبحث :

تضمن البحث مبحثين تناول الأول ترجمةً للشيخ طاهر بن صالح و تعريفاً بعِلْمه ، و ركز الثاني على مصادر معجم «الكافي في اللغة» وشواهده ومنهجه . وفي الأخير توصل البحث إلى مجموعة من النتائج .

فهذا جُهْدي ، أحمد الله سبحانه و تعالى عليه ، فإن أصبتُ فبتوفيق منه ، و إن أخطأتُ فمن نفسي .

المبحث الأول:

الشيخ طاهر بن صالح ، ترجمتُه و علْمُه:



١. مولده ونسبه:

هو طاهر بن صالح بن أحمد حسين بن موسى بن أبي القاسم السَّمْعُوني[2] الوغليسي[3] الجزائري[4] الدمشقي[5] ، ولد في دمشق ليلة الأربعاء ٢٠ من شهر ربيع الثاني سنة ١٢٦٨هـ ١٨٩٢م. و توفي بها يوم الإثنين ١٤ من شهر ربيع الثاني سنة ١٣٣٨هـ ١٩٢٠م، عن سبعين عاماً ودُفِنَ بمقبرة ذي الكفْل بسفْح قاسيون المطل على دمشق[6].

وقد جاء في تسميته «طاهر» أنَّه عندما بلغ خبرُ ولادته والدَه صالح الجزائري، وكان آنذاك

---

١ ينظر: كنوز الأجداد لمحمد كرد علي – ص ١٥ .

٢ سمعون و صمعون هي قبيلة تقيم في منطقة القبائل الصغرى قرب مدينة بجاية .

٣ واد قرب بجاية أقام فيه بنو وغليس ، و فيه يوجد معهد أو زاوية "سيدي الحاج أحمد حسين" جد الشيخ طاهر الجزائري .

٤ موطن أسرته التي جاءت منه مهاجرة إلى دمشق بعد احتلال فرنسا له .

٥ نسبة إلى دمشق موطن ولادته و نشأته و وفاته .

٦ ينظر: مقدمة تحقيق الكافي في اللغة للشيخ طاهر الجزائري – تحقيق : أبو بكر بلقاسم ضيف الجزائري – ص ١١ .

برفقة شيخه محمد المهدي الزواوي، قال الشيخ لمريده الشيخ صالح:"إِنَّهُ الطَّاهِرُ"[1].

قدم والده الشيخ محمد صالح من الجزائر مهاجراً إلى دمشق سنة ١٢٦٣هـ/١٨٤٧م بعدما احتلت فرنسا بلاده وعطلت فيها المساجد ودروس العلم، فجعل من دمشق محل إقامته وموطن راحته وكرامته. وبقي فيها إلى أنْ توفي سنة ١٢٨٥هـ/١٨٦٨م وكان فقيهاً مالكياً إذ تولى في دمشق إفتاء السادة المالكية ، مثلما كان عالماً بالقراءات وعلوم القرآن [2].

٢.نشأته العلمية وشيوخه:

كان والده من علماء الجزائر، مِمَّن كان لهم اهتمام كبير بعلم الفلك والتاريخ وعلوم الطبيعة والرياضيات، وفي الشام أصبح والده مفتياً للمالكية الذين أكثرهم من الجزائريين والمغاربة، وكان يعيد درس صحيح البخاري للشيخ أحمد مسلم الكزبري في الجامع الأموي[3].

فعلى يدي والده أولاً بدأ(الشيخ)طاهر مسيرته العلمية، إذ درس عليه علوم الشريعة والعربية، وعلوم الطبيعة، والرياضيات، والفيزياء،والجغرافيا، والتاريخ، وأخذ على يد الشيخ عبد الرحمن البوشناقي التركية والفارسية، ثم لازم فقيه عصره العلامة الشيخ عبد الغني الغنيمي الميداني المتوفى ١٢٩٨هـ/١٨٨١م الذي كان معجباً به، فأخذ عنه بعض عاداته وأخلاقه كالولع بالمطالعة والبعد عن حب الظهور والبدع والتمسك بلباب العلم واليقظة والوعي في تطبيق الأحكام الشرعية[4]. وفي الوقت الذي كان فيه الفتى طاهر يتردد على شيوخه،التحق بالمدرسة الجقمقية[5] المجاورة للجامع الأموي التي تعرف فيها على العلوم الطبيعية والجغرافيا والآثار، كما وسَّع دائرة معرفته اللُّغويَّة، إذ تعلَّم (فضلاً عن العربيَّة والتُّركيّة والفارسية التي كان يكتب بها) الفرنسيَّة ومبادئ السريانيَّة والعِبرانيَّة والحبشيَّة والقبائليَّة البربرية (الأمازيغيَّة) لغة مُواطنيه في الجزائر، وكان يُعنى عناية خاصَّة بعلاقة اللُّغة العربية باللغات السامية. وقد ساعده ذلك كله على اكتشاف كنوز المخطوطات والخطوط القديمة، فكان الطاهر الجزائريّ بحكم هذا التحصيل العلميّ البالغ الأثر موسوعة معارف، إذ وصفه تلميذه محمد كرد علي بأنَّه كان:"مُتَضَلِّعاً في علوم الشريعة، وتاريخ الملل والنِّحَل،منقطعَ النظير في تاريخ العرب والإسلام وتراجم رجاله ومناقشات علمائه ومناظرتهم وتآليفهم ومرامِيهم(...)(؟؟؟وكان إماماً في علوم اللغة والأدب"[6].كذلك أسهمت موسوعيته وحافظته القوية على النبوغ في العلم وتحصيله، وقد ساعده على إتقان ذلك:"قوة حافظته فإنَّه ما مَرَّ من خاطره بشيءٍ ونَسِيَهُ"[7].ووصفه تلميذه محمد سعيد الباني فقال عنه:"كان قوي الحافظة التي توشك أنْ لا تَنْسَى شيئاً أشْرفتْ عليه أو سَمِعَتْهُ مهما طال الزمن"[8].

---

[1] الشيخ طاهر الجزائري– رائد التَّجديد الدِّيني في بلاد الشَّام في العصر الحديث لحازم زكريا محيي الدِّين – ص١٩.

[2] يرظر: المرجع نفسه – ص ١٢ .

[3] ينظر:المرجع نفسه – ص ٢٣ .

[4] ينظر: مقدمة تحقيق الكافي في اللغة للشيخ طاهر الجزائري – ص ١٢ .

[5] أنشأها سيف الدين جقمق سنة ٨٢٤ هـ / ١٤٢١م في العصر المملوكي ،(ثم)حولت سنة ١٩٧٥ إلى متحف للخط العربي ، و لا يزال مبناها قائما. ينظر كتاب : الدارس في تاريخ المدارس لعبد القادر بن محمد النعيمي المشقي – ج ١ – ص ٤٨٩ .

[6] الشيخ طاهر الجزائري – رائد التَّجديد الدِّيني في بلاد الشَّام في العصر الحديث لحازم زكريا محيي الدِّين – ص ٢٨ .

[7] مقدمة تحقيق توجيه النظر إلى أصول الأثر للطاهر بن صالح – تحقيق : عبد الفتاح أبو غدة – ج ١ – ص ١٧ .

[8] المصدر نفسه – ص ١٧ .

وفي سنة ١٢٩٢هـ/١٨٧٥م عُيِّنَ الشيخ طاهر معلماً في المدرسة الظاهرية الابتدائية، إذ برز بين أقرانه بذكائه وسعة ثقافته وفصاحة لسانه وقوة حجته وحضور بديهته، ثم عين مفتشاً عاما على المدارس الابتدائية في عام ١٢٩٥هـ/١٨٧٨م، فألَّف كتب التدريس للصفوف الابتدائية في الفروع جميعها ،منها:«مدخل الطلاب إلى علم الحساب»، و«رسالة في النحو»،و«منية الأذكياء في قصص الأنبياء»،و«الفوائد الجسام في معرفة خواص الأجسام»،و«إرشاد الألباء إلى تعليم ألف باء»،وغيرها كثير[1].كما عمل على افتتاح كثير من المدارس الابتدائية، حيث تم افتتاح تسع مدارس في مدينة دمشق منها اثنتان للإناث، ثم أنشأ المكتبة الظاهرية والمكتبة الخالدية في القدس، فكان يعمل على توعية الناس، ونشر العلم و محاربة الخرافة، والاعتزاز بالعروبة والإسلام[2].

وفي سنة ١٣٢٥هـ/١٩٠٧م توجَّه إلى مصر خُفيةً،هروباً من جور السلطة العثمانية التي كانت ترى في إصلاحاته كالشوكة في حلق المستبدين الجائرين، ووصل إليها بعد أن حمل معه من الكتب المخطوطة والمطبوعة ما استطاع حمله من بلاد الشام، وسكن في بيت صغير واجتنب الناس إلَّا بعض العلماء الذين اتصلوا به بغية الإفادة من علمه[3].

وعاش في مصر حياة كَفاف، رافضاً وَساطة بعض أصدقائه من العلماء المصريين الأثرياء منهم أحمد تيمور باشا في تأمين وظيفة له في دار الكتب المصرية، مثلما انزعج من محاولة صديقه صاحب جريدة المؤيد المصرية علي بن أحمد بن يوسف الحسيني سعيه عند الخديوي عباس حلمي الثاني لإجراء راتب له، ولم يكن ذلك الرفض منه إلَّا عزة نفس فيه. ويذكر محب الدين الخطيب(وهو أحد تلاميذ الشيخ)،أنَّه حاول مساعدة الشيخ طاهر عندما ألجأت الحاجة هذا الشيخ إلى بيْع مخطوطاته ليعيش بثمنها، فتوسط له مع بعض معارفه لدى الخديوي لإجراء راتب للشيخ من الخزينة الخاصة، فرفض هذا بإباءٍ. وقال السيد محب الدين معلقا على هذه الحادثة:"فظهر لي أنَّني لا أزال أجهل تلك النفس الكبيرة، رغم معرفتي بصاحبها منذ طفولتي، فقد غضب الشيخ طاهر من هذه الحادثة غضباً لم أعهده فيه من قبل"[4].

أمضى أيامه في القاهرة في التأليف والبحث العلمي، إلى حين عودته إلى دمشق سنة ١٣٣٨هـ/١٩١٩م إذ عُيِّنَ مديراً لدار الكتب الظاهرية التي أسسها، وعضواً في المجمع العلمي العربي بدمشق[5]. وعُرِفَ عنه أنَّه كان:"صالحاً تقياً وفالحاً نقياً،رفيع المقام وافر الاحترام، مقبلاً على الله مدبراً عمَّا سواه، جميل المقال جليل الخِلال لم يزل على حاله، متخلياً من الدهر عن أوحاله، إلى أن خطبته دواعي المنية إلى دار الآخرة العلية"[6].

ويُعَدُّ بالمئات الذين انتفعوا بعلمه على اختلاف طبقاتهم، فقد كان للشيخ طبقةٌ من **أقرانه** النبهاء والمفكرين، نذكر منهم: الشيخ جمال الدين القاسمي المتوفى ١٣٣٢هـ إمام الشام في عصره، والشيخ عبد الرزاق البيطار المتوفى ١٣٣٥هـ وواحد من أكبر علماء دمشق ودعاة الإصلاح، والشيخ سليم البخاري العالم الأديب المتوفى ١٣٤٧هـ[7].

---

[1] ينظر : كتاب "الشيخ طاهر الجزائري" للدكتور عدنان الخطيب – تنوير البصائر بسيرة الشيخ طاهر لمحمد سعيد الباني –كنوز الأجداد لمحمد كرد علي – المعاصرون لمحمد كرد علي – أعلام الجزائر لعادل نويهض – أعيان دمشق لجميل الشطي .

[2] ينظر: مقال "طاهر الجزائري وحلقة دمشق الكبرى" لرغداء محمد – مجلة التراث العربي – عدد ٢٠٨ –سنة ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م– ص٣١.

[3] ينظر: تاريخ علماء دمشق في القرن الرابع عشر الهجري لمحمد مطيع الحافظ و نزار أباظة – ص ٣٧١ .

[4] مقال : "زهد الشيخ طاهر الجزائري" لمحب الدين الخطيب – مجلة في الزهراء – الجزء ٣ – سنة ١٣٤٥هـ – ص ٤٦٤ و ٤٦٥ .

[5] ينظر: مُعجَمُ أعلام الجزائِر مِن صَدرِ الإسلام حَتّى العَصر الحاضِر لعادل نويهض – ص ١٠١.

[6] حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر لعبد الرزاق البيطار – ج ٣ – ص ٧٣٣ و ٧٣٤ .

[7] ينظر: مقال "إسهامات الشيخ طاهر الجزائري الاجتماعية" لبلال عرابي– مجلة التراث العربي – عدد ١٢٧ – ٢٠١٢ – ص ٣٣ و٣٤.

كما نهل منه الكثير من **تلامذته**، وما أكثرَ هؤلاء التَّلاميذ! وكلُّهم أعلام بارزون، تابعوا مسيرة شيخهم في النهضة والإصلاح، ونذكر منهم: شُكري بك العسلي المتوفى١٣٣١هـ، وعبد الوهَّاب المَلَيحيّ المتوفى١٣٣٣هـ، وعبد الحميد الزَّهراويّ المتوفى١٣٣٤هـ ، وسليم الجزائريّ المتوفى١٣٣٤هـ، ورفيق بك العظم المتوفى١٣٤٣هـ ، ومحمد سعيد الباني المتوفى١٣٥١هـ، وعبد الرحمن الشهبندر المتوفى ١٣٥٩هـ، وحامد بن أديب بن أرسلان التَّقيّ الحنفيّ الدّمشقيّ المتوفى١٣٧٠هـ ، ومحمد كرد عليّ المتوفى١٣٧٢هـ (مُؤسِّس مجمع اللُّغة العربيَّة ورئيسه، وقد لازم الشَّيخ طاهراً منذ أنِ اتَّصل به إلى أن فارق الشَّيخ الحياة)،ومُحدِّث الدِّيار المصريَّة وقاضيها أحمد شاكر المتوفى١٣٧٧هـ، وفارس الخوري المتوفى١٣٨١هـ، وفخري البارودي المتوفى١٣٨٦هـ، ومُحبّ الدّين الخطيب المتوفى ١٣٨٩هـ، ومحي الدّين رضا المتوفى١٣٩٥هـ، و غيرهم كثير[1].

وقد مكنه الاطلاع على الثقافة الغربية والامتلاك للغة الفرنسية من الاحتكاك بالمثقفين الغربيين ومراسلتهم بما في ذلك **المستشرقين** من مختلف الجنسيات الذين أُعجبوا بغزارة معارفه في المخطوط والمطبوع على حدّ سواء، فراسلوه، وراسلهم، مُفيداً ومُستفيداً، ونذكر منهم: إجناس جولدزيهَر المجريّ Ignaz Goldziher (١٩٢١-١٨٥٠) المُختصّ بالمِلَل و النِّحَل ، و إدوارد براون الإنكليزيّ Edward Browne (١٩٢٦-١٨٦٢)،وإغنازيو جويدي الإيطالي Ignazio Guidi (١٩٣٥-١٨٤٤)، وديڤيد صموبل مرجيليوث الانجليزي David Samuel Margoliouth (١٩٤٠-١٨٥٨)[2].

٣.منهجه وأثره:

أعلن الشيخ طاهر الجزائري أنَّ مفتاح تحرر ونهضة أية أمة هو العلم بجناحيْه الشرعي والدنيوي، ومن أجل ذلك وظَّف ما أوتيَ من سعة في العلم في دعم الحركة العلمية ونفْع أهل العلم من المعلمين والمتعلمين، بدواً كانوا أو حضراً، أغنياء كانوا أو فقراء:"فحمله حبه لإيصال العلوم إلى عقولهم وإفهامهم على أن يقربه إليهم ما استطاع ورأى أنَّ قيامَه بنفسه بهذه المهمة خيْر وسيلة وأقربها لتحقيق المراد ففعل"[3]. وكثيراً ما كان يردد للمتعلمين قوله :"تَعَلَّمُوا كُلَّ مَا يَتَيَسَّرُ لَكُمْ تَعَلُّمُهُ"[4]. وأنَّ السبيل – عنده عنده - إلى تلقين العلم هو أن يكون بالتدرج، وفقاً لمقتضى السنن الطبيعية إذ قال: "مَا يَأْتِي عَلَى جَنَاحِ السُّرْعَةِ لاَ يَلْبَثُ أَنْ يَرْجِعَ مِنْ حَيْثُ أَتَى"[5]. لذا قَرَنَ قوله بالعمل،فنذر حياته لخدمة العلم بتأسيس المكتبات ودور التعليم .

٣.١. أثره في قطاع المكتبات العامة:

لعلَّ ولع الشيخ طاهر بالكتب وبالمكتبات، جعله يدعو الدولة و مسؤولها والميسورين من الناس لنشر الكتب وإنشاء المكتبات العامة، ويحثُّ على التبرع لها من أموالهم وكتبهم، فكان رائداً في هذا المضمار، وطالب بإنشاء مكتبات في المدن، ومكتبة كبرى عامة في إسطنبول توضع فيها نسخة من كل مخطوط أو كتاب، ويجعل لها سجل يوزع على المكتبات العامة في البلدان، وأثمرت جهوده تأسيس المكتبة الظاهرية بدمشق سنة١٢٩٦هـ/١٨٧٨م كأول مكتبةٍ عامةٍ في تاريخ دمشق الحديث، إذ أنشأ وطبع فهارس

---

[1] ينظر: مقال "طاهر الجزائري و حلقة دمشق الكبرى" لرغداء محمد أديب زيدان – مجلة التراث العربي – عدد ٢٠٨ – سنة ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م – ص ٣٨ – ٤ .

[2] ينظر: مقدمة تحقيق توجيه النظر إلى أصول الأثر للشيخ طاهر الجزائري – ص٣٢ .

[3] مقدمة تحقيق الكافي في اللغة للشيخ طاهر الجزائري – تحقيق : أبو بكر بلقاسم ضيف الجزائري – ص ١٨ .

[4] ينظر : مقال "الشيخ طاهر الجزائري و نظرته إلى تدريس العقيدة" لمرزوق العمري – مجلة التراث العربي – عدد ٢٠٨ – ص ٥٠ .

[5] ينظر : مقال "إسهامات الشيخ طاهر الجزائري الاجتماعية" لبلال عرابي – مجلة التراث العربي – عدد ١٢٧ – ص ٣٦ .

كتبها ومخطوطاتها وضبطها بشكل متقن. وبعد مدة أنشأ في القدس مكتبة أخرى هي المكتبة الخالدية نسبة إلى الشيخ راغب الخالدي التي احتوت كتبه وكتب أسرته، ونتيجة نشاطه في تأسيس المكتبات عهدت إليه الحكومة العثمانية سنة ١٢٩٥ﻫ/١٨٧٩م بالتفتيش على خزائن الكتب في سوريا والقدس[1].

٢.٣.أثره في مجال التعليم:

من هنا ندرك أنَّ الجهود الإصلاحية للشيخ طاهر كانت متنوعة ولكن المجال الذي طغى على هذه الجهود هو مجال التربية والتعليم والذي توزع بين التدريس، والتفتيش، وإنشاء المدارس والمكتبات، وإنشاء الجمعيات الخيرية، وتأليف الكتب و لاسيَّما الكتب المدرسية ، والانخراط في المجامع العلمية، فضلاً عن الندوة الفكرية التي كان يعقدها في أواخر حياته.أمَّا عن التدريس، فقد بذل جهداً كبيراً في خدمته، بدءً بالتعليم لأول مرة في المدرسة الظاهرية الابتدائية، كما ساهم في فتح نحو إحدى عشرة مدرسة، تسعة منها خصصت للذكور وانتظم في سلكها المئات من الطلبة والطالبات، ولم يطل الوقت لتعيينه مفتشاً عاماً على المدارس الابتدائية. قال محمد كرد علي عن هذه المرحلة من حياة الشيخ:"وفي هذه الحقبة ظهر نبوغ شيخنا وعبقريته في تأسيس المدارس واستخلاص القديمة من غاصبيها، وحمل الآباء على تعليم أولادهم، ووضع البرامج وتأليف الكتب اللازمة"[2].كما ساهم في تأسيس«الجمعية الخيرية الإسلامية»سنة ١٢٩٤ﻫ/١٨٧٧م، وهي الجمعية التي كان هدفها الرئيس التصدي لنشاط الإرساليات التَّبشيرية الأجنبية في حقلي الصحة والتعليم وحظيت هذه الجمعية التي أسسها الشيخ طاهر الجزائري بدعم الوالي التركي في ذلك الوقت مدحت باشا، وقامت بفتح مدارس كثيرة لمجابهة العمل التبشيري النصراني. وقد تحولت هذه الجمعية في سنة ١٢٩٥ﻫ/١٨٧٩م إلى ديوان للمعارف وعين الشيخ طاهر مفتشا له.وفي هذه المرحلة الثانية من عمر الجمعية قام الشيخ بعدة أعمال جليلة منها: إقناع المسلمين بتعليم أبنائهم وبناتهم،وكان إقبالهم على التعلم أن زاد من إنعاش الحركة التعليمية في بلاد الشام[3]. ومن الأمور المهمة التي تحسب له في مجال التعليم إنشاؤه لمطبعة حكومية قامت بطبع الكثير من الكتب المدرسية التي اعتمدت كمقررات للطلبة، وذلك على شكل رسائل صغيرة في مبادئ العلوم كالحساب والجغرافيا والنحو والبلاغة و الأدب. مثلما سعى في نقل أفكاره للمدرسين، وإرشاداته لهم بطرق التدريس الصحيحة، وبذلك اتسع نطاق تأثيره.وها هو يصف تلميذه الشيخ محمد سعيد الباني عمله هذا بقوله:"كان يراقب الأساتذة والتلامذة ، و يتعهدهم بالنصح والإرشاد، وصَنَّفَ كثيراً من الرسائل الناجعة النافعة للمبتدئين المختلفة باختلاف طبقاتهم، على أسلوب مبتكر لم يكن معهوداً في ذلك الوقت، سَهْل النوال خالٍ من الحشود و التعقيد"[4].ومن الجهود الأخرى التي تنسب للشيخ طاهر الجزائري في النهضة التعليمية في سوريا، نذكر:

أ. اجتهاد الشيخ في إقناع العامة من الناس على إرسال أبنائهم إلى المدارس العصرية فضلا عن الكتاتيب.

ب. وضْعه للمناهج المدرسية، فبعد تأسيسه للمكتبات والمدارس، لمس الشيخ الحاجة للمناهج الحديثة المتوافقة مع تطلعاته التعليمية، فألّف كتباً كمناهج للصفوف الابتدائية في العلوم الشرعية والرياضية والطبيعية.

---

[1] ينظر : مقدمة تحقيق توجيه النظر إلى أصول الأثر للشيخ طاهر الجزائري – ص ١٧ .

[2] توجيه النظر في أصول الأثر للشيخ طاهر الجزائري – ص ١٧ .

[3] ينظر: المصدر نفسه – ص ١٧ و ١٨ .

[4] مقال "الشيخ طاهر الجزائري" لمازن المبارك – مجلة كلية الدراسات الإسلامية و العربية – عدد ٧ – سنة ١٤١٤ﻫ – ص ١٨٧ .

ج. اقتراح إدخال مبادئ الصناعة على مناهج المدارس الابتدائية.

د. دعوته لتأسيس مدرسة للغة العربية تقصد من كل جهة، وتأسيس دار للترجمة وأخرى لطباعة الكتب المترجمة.

٤.مؤلفاته ومنشوراته:

اقتحم الشيخ طاهر الجزائري ميدان التأليف في سن مبكرة ، حيث ذكر في أكثر من موضع أنه انتدب لميدان التأليف و كفى عن غيره مؤونته ، وذلك بتأليف الكتب النافعة للكبار والمختصين والرسائل الصغيرة للمبتدئين والناشئين، كما أحيا عدداً كبيراً من الكتب التراثية النافعة، فنشر بعضها بعنايته، وسمَّى كثيراً منها داعياً إلى إحيائه و نشره[1]. وشعوراً منه بذلك ترك الشيخ طاهر الجزائري تآليف أغنى بها المكتبة العربية والإسلامية، كماً ونوعاً، إذ يمكن تقسيم مؤلفاته إلى مدتين زَمَنِيَتَيْن:

(١)الأولى تعود إلى عهد فتوته وشبابه،حاول فيها التقديم للأطفال واليافعين معارف متنوعة من دينية وطبيعية بأسلوبٍ سهلٍ خاص به، خالٍ من الحشْو والتعقيد. وبحكم الوظيفة التي شغلها الشيخ مدرساً ثم مفتشاً، اعتنى في هذه المدة بتأليف عشرات الكتب والرسائل من أجل:"إعداد الناشئة، وتثقيف عقولهم، وتزويدهم بلُباب الثقافة الإسلامية الأصيلة، ومبادئ الثقافة العلمية والمعارف العصرية العامة"[2]. ومن هذه الكتب نذكر:«الجواهر الكلامية في العقيدة الإسلامية»و«منية الأذكياء في قصص الأنبياء»و«مد الراحة إلى أخذ المساحة»و«مدخل الطلاب إلى فن الحساب»و«الفوائد الجسام في معرفة خواص الأجسام» و«إرشاد الآباء إلى تعليم ألف باء»وغيرها.

وتوحي هذه العناوين أنَّ الشيخ مُعلمٌ هدفه توجيه المعلمين لطُرُق التدريس الأنسب لنهضة الأمة من سباتها، ولاسيَّما أنه حين أُوكِلَ إليه تفتيش المدارس كان همه نشر التعليم على نطاق واسع في سوريا، مع ما يستلزمه ذلك من مناهج تعليمية جديدة تمحو ركام السنين العثمانية الموحلة من الجهل.

(٢)الثانية المتصلة بالعُمْر المتقدم للشيخ طاهر إذ التفت إلى كتب الشريعة واللغة يختار الأنسب منها لنهضة الأمة فيشرحه ويعلق عليه، على نحو منسق ومنظم، إلى جانب عنايته بمذكراته وأخبار رحلاته. والحقيقة، كما يقول حازم زكريا محيي الدِّين أنَّ الشيخ طاهر:"فضَّلَ أنْ يختارَ للقارئ أحسن وأنفع ما في كُتُب الشريعة واللغة والأدب والتاريخ من المسائل والمباحث الهامة. وأظنه قد فعلَ ذلك، لأنَّه كان يرى أنَّ استعداد أبناء الأمة للتأليف لم ينضُجْ بعد، وأنَّ المُؤَلِّفَ إذا لم يأْتِ بأفكارٍ جديدةٍ، وأبدعَ بأسلوبٍ جديدٍ فالأحرى به أنْ يلتزِمَ جانبَ التواضع والأمانة العلمية، ويكتفي بنَقْلِ ما يراه ضرورياً و مُفيداً للأمة"[3].ومن مصنفاته في هذه المرحلة نذكر:«مقاصد الشرع» و«أمثال العرب»و«التقريب إلى أصول التعريب»و«أمنية الألمعي»و«التقريب لأصول التَعريب»و«تمهيد العُروض في فنِ العَروض»وغيرها. وإذا كان حظ هذه الكتب كبيراً في نشرها، إلَّا أن كتباً منجزةً أخرى للشيخ طاهر لم تُحظَ بَعْدُ بالعناية المؤدية لنشرها والاستفادة منها، مثل كتاب:«توجيه النظر إلى أصول الأثر»و«أسنى المقاصد في علم العقائد»و«الإلمام بأصول سيرة النبي صلى الله عليه وسلم»و«جلاء الطبع في معرفة مقاصد الشرع» و«الكافي في اللغة»(وهو المعجم اللغوي الذي نحن بصدد دراسته)، و«كنانيش الشيخ طاهر» وغيرها.

---

[١] ينظر : المرجع نفسه – ص ٢٠٠ و ٢٠١ .

[٢] الشيخ طاهر الجزائري – رائد التَّجديد الدِّيني في بلاد الشَّام في العصر الحديث لحازم زكريا محيي الدِّين – ص ٧٥ .

[٣] المرجع نفسه – ص ٦٢ .

وكان له أيضاً دور في طباعة ونشر كتب مهمة في الشام ومصر منها: كتاب«تفصيل النشأتين وتحصيل السعادتين» للراغب الأصفهاني، وكتاب«الأدب والمروءة»وكتابيْ«الأدب الكبير والصغير لابن المقفع»،وكتاب«روضة العقلاء».كما اختصر كتاب«أدب الكاتب لابن قتيبة»، وكتاب«البيان والتبيين للجاحظ»،وكتاب«أمثال الميداني».

و حرصاً منهم على إبقاء تراث الشيخ من المؤلفات والكتب حياً في نفوس الناس وأفئدتهم، كتب تلميذه الشيخ محمد سعيد الباني(١٩٣٣/١٨٧٧)بعد وفاة أستاذه كتاباً سماه:«تنوير البصائر بسيرة الشيخ طاهر»شرح فيه أعمال الشيخ في بلاد الشام وجهوده في: إنشاء المدارس- جمْع شتات الكتب-نشْر الكتب العربية المخطوطة-إحياء التاريخ-التوفيق بين الدين والعلم و العمران- الدعوة إلى الأخلاق والتربية-تنشيط الصحافة-الإرشاد إلى الكتب النافعة-الدعوة إلى خصال الخير.

وقد اتسع للشيخ طاهر الجزائري العمرُ وبارك الله له فيه، ليتركَ هذه التراث الجليل، إذ عَمَّرَ سبعينَ سنة، وكان حريصاً على الكتابة، لا يتركها في حَضَرٍ ولا في سَفَرٍ، و بهذا صَحَّ ما قيل فيه:"إنَّه معلمة سيارة، أو خزانة علْم متنقلة، وكيف لا يكون كذلك من آتاه خالقه حافظةً قويةً وذهناً وقَّاداً وعقْلاً يستعمله"[1].

المبحث الثاني: معجم «الكافي في اللغة» مصادره وشواهده ومنهجه

قدَّم الشيخ طاهر الجزائري تراثاً علمياً ولغوياً وأدبياً ثرياً أغنى به المكتبة الإسلامية والعربية، وذلك عبر الكثير من المؤلفات التي تمثل رؤيته العلمية في التحليل وقدرته النافذة في التعقيب والتعليق والشرح، ومن هذه المؤلفات معجمه«الكافي في اللغة»[2].

١. طَبْعة الكتاب:

طَبعه لأول مرة الباحث والمحقق «فرج الله زكي الكردي»[3]سنة١٣٢٦هـ١٩٠٨م بمطبعة كردستان العلمية بالقاهرة، ثم تلته طبعات حديثة نذكر منها على وجه الخصوص طبعة دار ابن حزم البيروتية لسنة(٢٠١٠م)بتحقيق الأستاذ أبو بكر بلقاسم ضيف الجزائري.

٢. عنوانه:

أطلق الشيخ طاهر اسم «الكافي»على كتابه، ليكون مادةً لغوية كافية تجمع أصول اللغة العربية في نشأتها واشتقاقها ما يكفي به المتعلم ويرجع إليه المسترشد ويأخذ منه من يريد معرفة طرق ترتيب المعاجم والعمل بها، وفي ذلك يقول:"وَأَرْجُو أَنْ يَكُونَ هَذَا الكِتَابُ عَلَى مَا فِيهِ مِنَ الإِجْمَالِ **كَافِياً** فِيمَا قَصَدْتُ إِلَيْهِ مِنْ غَيْرِ إِخْلاَلٍ"[4]. غير أنَّ الشيخَ يوردُ في أواخر الكتاب عنواناً آخر هو:«شرح خطبة الكافي» في قوله:"وهنا تمَّ ما أردنا إيراده في«**شرح خُطْبة الكافي**» من الفوائد التي لا يستغني عنها من أحبَّ أن

---

[1] مقدمة تحقيق الكافي في اللغة للشيخ طاهر الجزائري – تحقيق : أبو بكر بلقاسم ضيف الجزائري – ص ٢٠ .

[2] ينظر : المعاصرون لمحمد كرد علي ص ٢٧٤-٢٧٦ ، تنوير البصائر للباني ص ١٥-٢٩ ، معجم المطبوعات العربية و المعربة ليوسف إليان سركيس ج ١ ، ص ٦٨٨-٦٩١ .

[3] فرج الله زكي الكردي المريواني الكاشنكاني الأزهري المتوفى١٣٥٩هـ باحث ومحقق كردي، أسس مطبعة كردستان العلمية التي ساهمت في طبْع الكثير من كتب العربية. ينظر : https://ar.wikipedia.org/wiki/فرج الله الكردي

[4] كتاب الكافي في اللغة للطاهر بن صالح بن أحمد الجزائري – ص ٢٠ و ٢١ .

يكون على بصيرةٍ في علم اللغة"[1]. وفي رأينا، أنَّ الشيخ طاهر بحكم اهتمامه بمجال التعليم وتأسيس المدارس، أراد لكتابه هذا أنْ يكون أولاً تمهيداً مختصراً لكتب اللغة الكبرى التي على طالب العلم والمتخصص الإفادة والاستفادة منها. و ثانياً أنَّ الشيخ اتَّبعَ الأسلوبَ التربوي التعليمي المبسط في شرحه المُصفىَّ لمواد هذا الكتاب و أبوابه ، و لذلك آثر إضافة مصطلح "**شرْح**" إلى كتابه من أجل تحقيق أهدافه التعليمية ، الأمر الذي جعل كتبه بشكلٍ عامٍ تأخذ طابع الاختصار و الشرح .

٣. دوافع تأليفه:

يفصح الشيخ طاهر في مقدمة كتابه عن دوافعه في عمله على هذا الضرب من التأليف والدرس، ويمكن إجمال تلك الدوافع في الآتي:

١. شعور الشيخ طاهر بالحاجة في تدريس علم المعاجم لطلبة المدارس لمعرفة لغتهم العربية الصحيحة مفردات وجملاً،و إحياء كتبه ومصنفاته[2].

٢. تأثره بمنهج العلماء المعجميين القدامى ومحاولة مسايرتهم في التأليف المعجمي تأصيلاً لامتداد الدرس اللغوي[3].

٣. أراد من صُنْعِهِ لمادة الكتاب التماس جملةً صالحة ًمن فوائد علم اللغة تعقبها بالشرح والتفسير والاستشهاد[4].

٤. منهجه:

يستطيع القارئ التعرف على منهج الكتاب والخطوات العملية التي اتبعها الشيخ طاهر الجزائري في تأليفه بمجرد اطلاعه على المقدمة التي احتوتْ على إيضاح ذلك صراحةً في قوله:"ألَّفْتُ هذا الكتاب على وجهٍ يروق أولي الألباب، فذكرتُ فيه ألفاظ الكتاب العزيز، وما يتلوه من كُتُب الحديث والأثر. وضممْتُ إلى ذلك ما لابد للأديب من معرفته، وقد أوْردْتُ فيه كثيراً من الشواهد والأمثال لتبقى الكلمات ممثلةً في النفْس وهي سالمةُ المبنى واضحةُ المعنى، ليقفَ على منهاج البلغاء في تأليف الكلام مَنْ أرادَ أنْ يَنْحُوَ نحوهم. وقد اجْتنبْتُ فيه غريبَ اللغة ووحْشِها إلَّا أنْ يدعوَ إلى ذلك داعٍ، ولم آلُ جُهْداً في توخِّي أقرب العبارات إلى الفهم وأبْعدها عن الوهْم مع رعاية حُسْن النَّسَق بإيراد كل شيءٍ في أحسن مواضعه بقدْر الإمكان، غير أني لم أتعدَّ أقوال الأئمة الذين يُعَوَّلُ في اللغة عليهم. وفرَّقْتُ بين الفصيح والأفصح ليَأْخُذَ الناظرُ في نفسه بما هو الأرجح(..)فإني غُصْتُ لأجله في قاموس لسان العرب لإسْعاف مَنْ لهم في التحلي به أَرَبٌ فأجَلْتُ النظرَ في جواهره المختلفة الأوضاح، ثم استخرجتُ لهم مِنْ مختار الصحاح مفرداتها ما هو مُزْهِرٌ كالمصباح، ليَبْنِيَ على أساس البلاغة وهو في نهاية الإحكام مَنْ يُرِيدُ منهم إصلاح المنطق وتهذيب الكلام"[5].

---

[1] المصدر نفسه – ص ٨٠ .

[2] ينظر: كتاب الكافي في اللغة للطاهر بن صالح بن أحمد الجزائري – ص ١٢ .

[3] ينظر: المصدر نفسه – ص 21 و 22 .

[4] ينظر: المصدر نفسه – ص 12 و 13 .

[5] المصدر نفسه – ص ١٣ – ٢٢ .

٥. مصادره:

ذكر الشيخ طاهر في آخر مقدمة الكتاب المصادر التي جَمَعَ منها أصل كتابه، فقال:"فإني غُصْتُ لأجله في قاموس لسان العرب لإسْعاف مَنْ لهم في التحلي به أَرَبٌ،فأجَلْتُ النظرَ في جواهره المختلفة الأوضاح، ثم استخرجتُ لهم مِنْ مختار الصحاح مفرداتها ما هو مُزْهِرٌ كالمصباح، ليَبْنِيَ على أساس البلاغة وهو في نهاية الإحكام مَنْ يُريدُ منهم إصلاح المنطق وتهذيب الكلام"[1].ويوضح لنا هذا الكلام، أنَّ الشيخ طاهر اعتمد على خمسةَ مصادر أساسية في صنْع مادة كتابه «الكافي»هي:

- إصلاح المنطق لابن السكيت المتوفى سنة٢٤٤ هـ.

- أساس البلاغة للزمخشري المتوفى سنة٥٣٨ هـ.

- مختار الصحاح للرازي المتوفى سنة٦٦٦ هـ.

- لسان العرب لابن منظور المتوفى سنة٧١١ هـ.

- تهذيب الكلام في تحرير المنطق والكلام لسعد الدين التفتازاني المتوفى سنة٧٩٢هـ.

فالشيخ طاهر–في وضعه لمعجمه– اعتمد بشكل كبير على معاجم من سبقه من العلماء الذين اعتنوْا بألفاظ اللغة و مفرداتها،مِمَّا يعني أنَّه لم يُضِفْ إليها في جانب المادة اللغوية إلَّا القليل من الكلمات أو الشواهد والأمثلة وبعض التعليقات والتعقيبات الإضافية أو التصحيحات البسيطة، ويعود ذلك–في رأينا–إلى أنَّ الشيخ حين عزم على التأليف في المعجم العربي وقف أولاً عند صعوبة مسلك سابقيه، وثانياً تجشم عناء كبيراً في تأليفه وإعداده.

٦. شواهده:

حرص الشيخ طاهر على إيراد الشواهد وذلك لتثبيت ودعْم ما يقوله أو ينقله من آراء العلماء، ولقد تنوعت الشواهد في كتاب الكافي، فهي تارةً آيات من القرآن الكريم، وتارةً أحاديث نبوي شريفة ، وأحياناً أبيات من الشعر العربي.

وهذه الشواهد على تفاوتها من حيث الكثرة والقلة، فقد استعان بها الشيخ طاهر لأغراض مختلفة كالاحتجاج لقضايا لغوية أو نحوية أو صرفية ، معتمداً في هذا على خبرته الشخصية و مواهبه الفريدة . وفيما يأتي نورد أمثلةً لما قلنا:

١) الشاهد القرآني:

لقد اعتمد المؤلف - في شرحه لمادة الكتاب – على أكثر من عشرة شواهد قرآنية، ومن أمثلة استعماله للشاهد القرآني ما جاء في شرح مسألة : هل جاء اللفظ أولا ثم المعنى أم العكس؟وفي ذلك قال :"إنَّ الذين قالوا بحدوث اللغات عن الأصوات وبكونها لم تُوضَعْ كلها في وقت واحد، يقولون أنَّ هذا لا ينافي قوله سبحانه:«وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا»لأنَّ غاية ما في القول الأول ثبوت المناسبة بين اللفظ والمعنى، وفي ذلك دلالة على حِكْمة الواضع"[2].فالظاهر أنَّ الشاهد القرآني اقتبسه الشيخ من قوله تعالى:"وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى المَلاَئِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلاَءِ إنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ"[3]، حتى يدعم رأيه في تلك

---

[١] المصدر نفسه – ص ١٣ – ٢٢ .

[٢] كتاب الكافي في اللغة للطاهر بن صالح بن أحمد الجزائري – ص ٤٤ .

[٣] سورة البقرة : الآية ٣١ .

المسألة التي خَلُصَ فيها إلى الإقرار بأنَّ:"ما علمه آدم عليه السلام من ذلك أمرٌ عظيمٌ لا يُحاطُ بكُنْهِه، ولا يخفى أنَّ معرفة الأسماء على الحقيقة لا تكون إلَّا مع معرفة المسَمَّى وحُصول صورته في النفس"[1].

٢) الشاهد النبوي:

لقد استطاع الشيخ طاهر أنْ يوظف في حدود حديثَيْن من الأحاديث النبوية باعتبارها شاهداً على ملاحظاته، ومن أمثلة ذلك ما جاء في شرحه لظاهرة الهَمْز عند العرب، وهو ذلك الحرف الذي:"تفننوا في تخفيفه و أكثرهم محاولة لذلك أهل الحجاز لاسيَّما قريش ولذلك كان أكثر ما يردُ في القرآن من تخفيف الهمزة إنَّما جاء من طُرُقِهم"[2].ثم يورد شاهداً على ذلك من السنة: ولما قيل لرسول الله صلى الله عليه وسلم: يا رسول الله ما تهمز؟، قال:"إنَّا معشر قريش لا ننبر"[3].

وفي شرحه لأصل كلمة«قَيْل» قال :"قال: بعضهم أصله قَيِّل بالتشديد كمَيِّتٌ سمَّى به لأنَّه يقول ما شاء فينفذ والقياس في جمع قيل أقوال مثل ميت وأموات"[4].ويستشهد في ذلك بما رُوِيَ في الحديث النبوي الشريف:"وَفِي الكتاب الذي كتبه لي ولقومي:«بسم الله الرحمن الرحيم من محمد رسول الله إلى وائل بن حجر والأَقْيَالِ العَبَاهِلَةِ من حضرموتِ"[5].

٣) الشاهد الشعري:

ومثلما حرص مؤلف المعجم على إيراد الآيات القرآنية والأحاديث النبوية بصفتهما شاهديْن على ما يقوله، كذلك حرص على إيراد الشواهد الشعرية – بتعداد اثني عشر بيتاً شعرياً -كونها شاهداً يعزز بها رأيه. ومن أمثلة ذلك: جاء في تعقيبه على مسألة صرفية قوله:"إنَّ مغزى الكلام هنا أنَّ الحكم على كلمة بكونها كانت مجردة ثم زيد فيها شيءٌ لا ينافي الحكم عليها بأنَّها ليس فيها زائد نظراً إلى الحال الحاضر، ويظهر لك هذا الأمر ظهوراً لا خفاءَ بعده بأمر النحت، وهو جعْل الكلمتيْن كلمةً واحدةً بعد إزالة ما يمنع التئامهما نحو:«حَيْعَلَ» المنادي، أي: قال: حي على"[6].ثم أورد شاهداً على ذلك قول الشاعر:

أَقُولُ لَهَا، وَدَمْعُ العَيْنِ جَارٍ: ** أَلَمْ تُحْزِنْكَ **حيعَلَةُ** المُنَادِي؟

وفي تناوله لمسألة الهمزة وما ذكره العلماء في شأنها قال :"قد تكون من حروف المعاني وقد تكون من حروف المباني، فإذا كانت من حروف المعاني فقد تكون للنداء إذا كان المنادي قريباً"[7]. واستشهد بقول عنترة بن شداد:

أَفَاطمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَدَلُّلِ*وَ إِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي

---

[1] المصدر السابق – ص ٥٠ .

[2] كتاب الكافي في اللغة للطاهر بن صالح بن أحمد الجزائري – ص ٦٧ .

[3] التوضيح لشرح الجامع الصحيح ، لابن الملقن – دمشق – دار النوادر – ط ١ – ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م – ج ٢٩ – ص ٥٦٩ .

[4] المصدر السابق – ص ٥٠ .

[5] المصدر نفسه – ص ٣٣٨ .

[6] المصدر نفسه – ص ٣٩ .

[7] المصدر نفسه – ص ٦٢ و ٦٣ .

وفي شرحه لأمر إبدال الهمزة من الألف في كلمة العالم التي يجوز همزها[1]، أتى بشاهد وهو قول العجاج:

يَا دَارَ سَلْمَى يَا اَسْلَمِي ثُمَ اَسْلَمِي*فَخِنْدِفٌ هَامَةُ هَذَا **العَأْلَمِ**

٧. **تبويب المادة المعجمية للكتاب:**

يعد معجم«الكافي في اللغة»من معاجم الألفاظ المختصة، وقد عُنِيَ الشيخ طاهر الجزائري بتبويب مادة كتابه المعجمية تبويباً دقيقاً يظهر كالآتي:

أ- **مقدمة الكتاب**: بدأ الشيخ طاهر كتابه«الكافي»بمقدمة موجزة قوامها ثلاث وعشرون(٢٣) صفحة، استطعنا أن نستشف منها ما يأتي:

(١)إنَّ كتاب«الكافي في اللغة»إنَّما هو اختصار للمواد اللغوية والنحوية والصرفية التي ورد ذكرها في المعاجم العربية العريقة وكذا المصنفات النحوية.

(٢)على الرغم من أنَّ مذهب الشيخ في كتابه هو الإسهام منه في إعمال جهدٍ لغوي معجمي يستعين به طلبة العلم والمدارس،إلاَّ أن بناءه جاء فيه من النضج والوضوح على نحو بيّن، يُظهر كفاءة الشيخ طاهر اللغوية في صناعة المعجم.

(٣)أوضح الشيخ طاهر بهذه المقدمة منهجه في اختيار الكلم الذي درسه درسا معجمياً مقتفياً في ذلك سابقيه وأساتذته، إذ تضمن ذلك الكلم أبرز الخصائص اللغوية التي امتازت بها المعاجم العربية، وهو ينحو بهذا الدرس منحى تاريخياً يرمي به إلى دراسة أمثلة متنوعة من الكلم القديم.

ب- **عرض لمعاجم الألفاظ وطرقها**: وقد أجملها الشيخ طاهر في ثلاثة طرق هي:

(١) **الطريقة الأولى** ينسبها الشيخ إلى **الإمام الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتابه «العين»**،الذي رتب معجمه وفق ابتدائه بحرف العين، و بحسب الحروف المسوقة على الترتيب الآتي:

ع – ح - هـ - خ – غ – ق – ك – ج – ش – ض – ص – س – ز – ط

د – ت – ظ – ذ – ث – ر – ل – ن – ف – ب – م - و – أ – ي

وهذه الطريقة تعتمد على ترتيب أصول الكلمات على أساس مخارجها ، ثم حصر ألفاظ اللغة عن طريق التقليبات للأبنية . لهذا اعتمد الخليل على الابتداء بالحرف الأول من الكلمة(الأصل)ثم الحرف الثاني ثم الحرف الثالث.وهي– في نظر الشيخ– طريقة في ترتيب حروف المعجم غير مختلفة عن طريقة المغاربة ، وإنَّما نشأ الاختلاف– كما يقول الشيخ-بين الطريقتيْن فيما نشأ عنهما بالقلب في موضع واحد. ويورد في ذلك أمثلة عن: الضرم(في حرف الضاد)،الضمر، الرضم، المضر، الرمض، ثم المرض. ويعد هذا الاتجاه هو الأكثر شيوعاً في التأليف المعجمي، فقد نسجتِ على منواله معجمات منها: تهذيب اللغة للأزهري،والمحكم لابن سيده[2].وقد كان الغرض من هذه الطريقة هو استيعاب وحصْر كلام العرب، ومعرفة المستعمل منه ومعانيه ونحو ذلك.

---

[1] ينظر: المصدر نفسه – ص ٦٤ .

[2] ينظر: كتاب الكافي في اللغة للطاهر بن صالح بن أحمد الجزائري – ص ٢٤ و ٢٤ .

٢)**الطريقة الثانية** جعلها الشيخ طاهر **للجوهري في معجمه«تاج اللغة وصحاح العربية»**التي يعترف بالسبق في ظهورها لأنَّها خرجت خروجاً كاملاً على منهج الطريقة الأولى واكتفت بترتيب منهجي يراعى فيه مخارج الجذر اللغوي و الحرف الأخير من حروف المادة الأصلية. وقد ضرب لنا أمثلة عن ذلك حين قدم«خردل» على «خزعل» و«عبقر» على «عبهر». وعلى هذه الطريقة سار رضي الدين الحسن الصغاني في معجميْه «العباب الزاخر» و«التكملة والذَّيل والصلة»[1].

٣) **الطريقة الثالثة** التي أسماها الشيخ **بطريقة الجمهور** التي – كما قال :"رتب فيها السالكون عليها كتبهم على حروف المعجم معتبرين فيها أوائل الكلم، فيذكرون في الباب الأول وهو باب الألف ويراد بها هنا الهمزة كل كلمة في أولها ألف مثل: أب وألو وأبى، والباب الثاني وهو باب الباء كل كلمة في أولها ألف باء مثل: بر و بري"[2].

- **خاتمة:**

إنَّ قيمة كل عمل علمي يقوم به شخص ما، تتمثل بشكل أساس فيما أضافه هذا العمل إلى المعرفة الإنسانية في الحقل الذي ينتمي إليه ذلك العمل. وتكون الإضافة العلمية لأي كتاب أو عمل مهمة إذا كانت مبنية على منهجية علمية تتسم بالدقة والشمول والاختصار، ولعلَّ هذا ما توسمناه في صنيع الشيخ طاهر الجزائري في معجمه«الكافي في اللغة» الذي تميز فيه منهجاً، وتبويباً، ومادةً . مما جعلنا - في خاتمة هذا البحث – نؤكد على ما يأتي:

أ- أنَّ أهمية هذا المعجم تكمن في أنه مصدرٌ أساس يعين الباحث والدارس على دراسة تراثنا الجليل، الذي نعتز به، إذ يقدم لنا ثروة واسعة من أسماء الكتب وأعلامها التي رجع إليها الشيخ طاهر في وضع كتابه.

ب- أسهم في رفد المعجم العربي بجملة من التعقيبات و التعليقات المهمة حول طرق تأليف المعاجم العربية الأصيلة كالعين و الصحاح ، وهذا – في رأينا – يدل على حرصه في إبراز رأيه المستقل و شخصيته المتميزة ، و لكن تبقى تلك التعقيبات قليلة إذا ما قيستْ بحجم معجمه و سعة مادته اللغوية .

ج- اعتنى بضبط الألفاظ بطرائق الضبط المختلفة كذكر الحركة، أو إعطاء المثال، أو بيان الصيغة كاسم الفاعل أو اسم المفعول، و هذا على نحو ما ذكره في همزة "أمَّعة" ، و تاء "تخذ"[3].

د- أخيراً، يمكن اعتبار أسلوبه في وضع هذا المعجم من الأساليب الجديدة في حقل المعاجم العربية الحديثة ، فعلى الرغم من تأثره بطريقة الخليل و الجواهري و غيرهما ، إلا أنَّ أسلوبه غلبتْ عليه الصفة التعليمية التي قصد من ورائها تقريب المادة اللغوية و تبسيطها للطلبة الدارسين في زمانه ، فجاء أسلوبه خالياً من الحشْو ومن كثرة النقول و الردود. و لهذا يبقى "الكافي" من الكتب اللغوية التي لا يمكن أن يستغني عنها طالب العلم – في كل الأزمنة - لما حواه من مادة لغوية و نحوية و صرفية تبقى معيناً يتزود منه طالب العلم و المعرفة .

---

[١] ينظر: المصدر نفسه – ص ٢٧ .

[٢] كتاب الكافي في اللغة للطاهر بن صالح بن أحمد الجزائري – ص ٢٧ .

[٣] ينظر : المصدر نفسه – ص ٦٥ .

مصادر البحث و مراجعه

- القرآن الكريم .

الكتب

١. تاريخ علماء دمشق في القرن الرابع عشر الهجري لمحمد مطيع الحافظ و نزار أباظة – دمشق – دار الفكر – ط١-١٩٨٦ .

٢. توجيه النظر إلى أصول الأثر للطاهر بن صالح – تحقيق : عبد الفتاح أبو غدة – حلب - مكتبة المطبوعات الإسلامية – ط١ – ١٩٩٥ – ج١ .

٣. التوضيح لشرح الجامع الصحيح ، لابن الملقن – دمشق – دار النوادر – ط١-١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م – ج٢٩ .

٤. حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر لعبد الرزاق البيطار – بيروت – دار صادر – ط٢-١٩٩٣ – ج٣ .

٥. الشيخ طاهر الجزائري - رائد التَّجديد الدِّيني في بلاد الشَّام في العصر الحديث لحازم زكريا محيي الدِّين – دمشق – دار القلم – ط١-١٤٢١هـ/٢٠٠١م.

٦. الكافي في اللغة للشيخ طاهر الجزائري – تحقيق : أبو بكر بلقاسم ضيف الجزائري – بيروت – دار ابن حزم – ط١-١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م .

٧. كتاب الكافي في اللغة للطاهر بن صالح بن أحمد الجزائري – القاهرة – مطبعة كردستان العلمية-١٣٢٦هـ/١٩٠٨م .

٨. كنوز الأجداد لمحمد كرد علي – دمشق – دار الفكر – ط١-١٩٥٠ .

٩. مُعجَمُ أعلام الجزائِر مِن صَدر الإسلام حَتّى العَصر الحَاضِر لعادل نويهض – بيروت – مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف و الترجمة و النشر – ط٢-١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .

المجلات

١. مجلة في الزهراء – طهران – الجزء٣ – سنة١٣٤٤هـ .

٢. مجلة التراث العربي – دمشق– اتحاد الكتاب العرب – عدد١٢٢-٢٠١١ .

٣. مجلة التراث العربي – دمشق – اتحاد الكتاب العرب – عدد٨٠-١٤٢١هـ/٢٠٠٠م .

٤. مجلة كلية الدراسات الإسلامية و العربية – الإمارات العربية المتحدة – عدد٧-١٤١٤هـ .

توظيف الأسطورة في الرواية الجزائرية المعاصرة

د. أوريدة عبود جامعة تيزي وزو . الجزائر

الملخص:

وظفت الرواية الجزائرية المعاصرة حمولة النص الشعبي من رمز وأسطورة ومدت النصوص بتقنيات فنية ومرجعية إبداعية مهمة، نشطت خيال المبدع وسمحت بإضفاء تخيلاته على الشخصيات التي هي في الأساس متخيلة، وكأن هذه الروايات تقدم لنا عالما ممكنا يتفاوت قربه من عالمنا، ذلك أنه من بين الشروط التي يثيرها النص هي كيفية بناء هذا العالم التخييلي وكيفية اقتحام القارئ إياه وقراءته، وهي بهذا المعنى فإن هذه الروايات تكشف عن حقائق حياتنا ومتناقضاتها سواء تلك التي تظهر في السطح أو تلك التي تستخفي تحته.

وقد خلصنا إلى:

- أن توظيف العجائبي في الخطابات الروائية من اهم تمظهرات الحداثة في الرواية الجزائرية.
- الرمز تقنية تنوع اللغة وتعمقها وهو أساس في الرواية الحداثية لأنه يؤدي دورا مهما في إضاءة النص
- حققت الرواية الجزائرية انعتاقا من تقاليد الكتابة الكلاسيكية، وافسحت أمامها المجال للغة المشبعة بالدلالات وذلك بتبني الأسطوري والعجائبي ما خلق ازدواجية في الحركة الزمانية بين الماضي والحاضر وبين الواقعي والتاريخي
- عبرت الرواية الجزائرية عن الانكسارات الحضارية الراهنة بالرموز الأسطورية التي تجعل التجربة الفنية حية تؤثر في المتلقي، فتخرجه من الاحباط الذي يعيشه إلى تأمل مغاير يمكنه من استيعاب ما يحدث في الجزائر.

الكلمات المفتاحية: (الرواية، الحداثة، الرمز، الأسطورة، الواقع، المتلقي، الراهن، الانفتاح، المغايرة)

أسس الروائيون الجزائريون ملامح تجربة إبداعية سردية قائمة على التجريب، تنشغل بتكريس خطاب روائي يبحث عن أشكال فنية وتعبيرية وينشئ معمارية مطبوعة بسمات التجاوز والمغايرة، تشيد جمالية تسعى إلى استكمال تشكلاتها واستجماع عناصرها وآلياتها التي تنظمها بكل أبعادها الرمزية والثقافية في مسار السرد، وهذا المسعى: "ينهض بالدرجة الأولى على عدد من المرتكزات الفكرية والخصائص الجمالية المتصلة بأسئلة المتن والشكل واللغة"[1].

لهذا غدت الرواية الجزائرية بنية مفتوحة تمردت على سكونية اللغة وصيغتها الحكائية فتبلورت طرائق مستحدثة تضم خواص اللغة وشعريتها، تعكس التجريب بمختلف أنساقه.

---

[1] – عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، دار المدارس، ط١، الدار البيضاء ٢٠٠٠، ص١٧٣.

ولعل من أهم الأساليب التي اقترنت بالتجريب والممارسة الحداثية أسلوب الأسطوري والعجائبي المرتبط بالغرابة والإثارة، وبفن الخيال الذي لا تحده حدود. وقد نبع هذا الأسلوب في الحكي من الحاجة إلى لغة مختلفة تخرق عوالم اللامعقول لأنّ الكتابة بلغة عجائبية أسطورية هي رؤية مغايرة للأشياء، متشبعة بروح المغامرة والغرابة والتأرجح بين الواقع والتخييل(1).

إن الأسطورة بمفهومها الحديث تشير: "إلى حقل مهم من المعاني يشترك في الديانة والفولكلور وعلم الاجتماع والتحليل النفسي والفنون الجميلة"(2). والدراسات الحديثة لم تنظر إلى الأسطورة بمعناها السلبي التخييلي الذي يبتعد عن العلم والعقل كما كان سائدا في القديم، لكن مفهومها تغير إلى ما يشبه الشعر الذي يعد رافدا للحقيقة وحقلا من حقول المعنى.

ومن الروائيين الذين وظفوا الأسطورة في رواياتهم عبد المالك مرتاض نظرا لما يحققه الفكر الأسطوري من تقديم مظاهر الوجود المتنوعة من خلال وحدة التصور والإدراك، والمزج بين العقل والوجدان وبين الذات والموضوع ليحقق بذلك مزجا بين هذا الفكر وبين حقائق الواقع المعيش ويعبر عن الانكسارات الحضارية الراهنة بالرموز الأسطورية التي تجعل التجربة الفنية حية تؤثر في المتلقي، فتخرجه من الإحباط الذي يعيشه إلى تأمل مغاير يمكنه من استيعاب ما يحدث في الجزائر.

كل هذا دفع بمرتاض بأن يوظف الأسطوري والعجائبي وأن يجنح نحو الغموض والإيغال والاستبطان والكشف والمغايرة واللاتحدد، الانفعالية والكثافة والتعقيد والتعدد. واللغة العادية بقواعدها العقلانية الصارمة تعجز عن ذلك، فاختار أسلوبا غير مباشر ووسع من إمكانات اللغة ليصل إلى نص مشبع بالدلالات بتبني الأسطوري والعجائبي وهذا يخلق إزدواجية في الحركة الزمنية بين الماضي والحاضر، وبين الواقعي والتاريخي والخيالي.

يقول الراوي في رواية مرايا متشظية:

"وتذهب بعض الأخبار غير الموثوقة إلى أن الذين كانوا يغتالون الأطفال وأمهاتهم والأمهات وأطفالهن، كانوا وحوشا بنصف رأس، ونصف وجه، ولذلك من العلماء من كان يعيد هذه العصابات التي كانت تغتال الأبرياء إلي سلالة النسناس... ومنهم من كان يزعم أن نسبهم الأعلى ينتهي إلى ياجوجوماجوج...ونساؤكم يصرخن. وأطفالكم يبكون ورجالكم لا يعرفون ما يأتون منا الأمر ولا ما يدعون. وأنتم جميعا تستعطفون الذين هاجموكم. وتسترحمونهم لعلكم يرحمون، ولكنهم لا يرحمون... ودموع نسائكم ذرفنها عبثا، بعد أن تقرر الحكم، وجار الحكم وأصلتت السيوف الحافية، وصوبت الرماح الصدئة نحو الصدور والنحور، ونحو الخدود والنهود، ونحو الرقاب والأعناق ... وكان الدم ينهمر أحمر قانيا يجري به الوادي اليابس الذي لم يشهد جريان الماء منذ قرن ونصف فيما تزعم أخبار الشيوخ الصحيحة، فكأنكم أردتم تعويض الماء بالدماء. ليسيل هذا الوادي المجدب. وهو الذي لا يكثر فيه إلا الحيات والثعابين والعقارب... وأشلاء متناثرة للنساء والأطفال والرجال أيضا. أشلاء ودماء. أي منظر؟ ومن أجل ذلك سماكم الظلام الظلام ..."(3).

---

[1] – ينظر: تزيفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، ط١، الرباط ١٩٩٣ ص٥.

[2] – رينيه ويليك وأستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت ١٩٧١، ص١٩٨.

[3] – عبد المالك مرتاض، رواية مرايا متشظية، دار هومه، الجزائر ٢٠٠٠. ص١٣٥-١٣٦.

ينهض عالم مرايا متشظية بين الواقعي والعجائبي: "وهما عالمان متناقضان يتميز أولهما بأنه عالم محدود، في حين يتميز ثانيهما بأنه عالم غير محدود، ولما كان عالم العجيب والخارق لا وجود له إلا من خلال ما يتصوره الإنسان عنه، فإن إقحامه في الواقع ليس إلاّ تعويضا عن الحدود الضيقة لعالم الواقع، وتجسيدا لرغبة الإنسان في تجاوزه والخروج من أسره"[1].

يهدف توظيف العجائبي في الرواية المعاصرة إلى إدخال القارئ إلى عوالم تخييلية غير مألوفة، تجعله يسهم في إنتاج النص المقروء من جهة، ويعبر عن واقع وصل إلى أقصى درجات اللامعقول والعجيب من جهة أخرى. وهكذا تم خلق فضاء عجائبي بإطلاق الخيال إلى أعلى درجاته، استفزازا للقارئ والتأثير فيه.

تتخذ الأسطورة دلالة عميقة عندما تتكثف اللغة لتبعث معاني تكشف عن الهوية المتشظية وانعكاساتها في وعي المتلقي، وتكشف عن المشاهد المأسوية التي تبلورها الرواية عبر جدلية الواقع واللاواقع، فيتجلى الرمز الأسطوري في بنية الرواية ليفاجئ المتلقي، ويأتي بالغريب العجيب ليؤكد السارد بذلك على الطريقة الهمجية والمتوحشة في خلق أجواء مأساوية مرعبة. ويقوم على الامتداد الزمني الذي يبلغ العصر الأسطوري وينطوي على معرفة وحساسية، تترسب دلالته القصوى في قاع بنية مبتكرة تجاوز الأنموذج المألوف، ابتغاء الكشف عن القهر والاضطهاد والمحنة العصيبة التي عاشها وطننا الجزائر.

إن المجال الأسطوري في قص الحداثة: "يخلقه الكاتب متعمدا ليستوعب فائض التجربة في الواقع المحدود الذي أصبح من الضيق، بحيث لم يعد يتسع لتجربة الذات العريضة الممتدة ومع ذلك، أو بسبب ذلك، فإنّ المجال الأسطوري لا يمكن أن يكون مستقلا بذاته، بل لابد أن يعكس الواقع بقدر ما ينعكس على الواقع، ويظل بعد ذلك مشكلا لحيز جمالي يلتقي عنده الداخل والخارج، وتؤثر بداخله لغة تتعمد إخفاء المعنى بقدر ما تسعى إلى كشفه"[2].

في سياق الحديث عن الموت والاغتيال، يحضر بعض تفاصيل القصص الأسطورية المخيفة (وحوش بنصف رأس، سلالة النسناس)، ويستشهد ببعض الكائنات الحية القاتلة (الحيات، الثعابين، العقارب) لتسهم في إبراز حجم المأساة المروعة: "فصورة الدم عبر سلسلة من الرموز المباشرة والأسطورية هي محاولة لتأدية المعنى بشكل موارب"[3].

انطلق الروائي من الواقع ليتجاوزه واستكنه غوامضه وأعاد تشكيله عبر رؤية ذاتية. لقد كثف الواقع بهذا الأسلوب، وحاول الكشف عن المعنى الباطن والمغزى البعيد، إنه إيحاء خصب قادر على التفجير المستمر والتأويل المتعدد، يتفاعل مع البنية الداخلية في الخطاب الروائي ومع البنية الخارجية في العالم: "فالخاصية الحقيقية للتعبير الرمزي ليس هي الغموض أو السرية لكنها الالتباس وتنوع التفسيرات الممكنة "[4].

يقول الروائي: "ألا تعرفون أنها الجميلة المليحة الحسناء الفرعاء الهيفاء الزجاء اللعساء اللمياء يا رعايانا الجياع...؟ عالية بنت منصور ... كانت تسكن جبل قاف فيما وراء السبعة البحور، جاء بقصرها العجيب إلينا عفريت من الجن حملة بما فيه على جناحيه، حلق به في أعالي الفضاء كالبرق الخاطف، وضعه برفق في هذا السهل الرحيب الذي يمتد من حولكم شرقا

---

[1] - محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، إتحاد كتاب العرب، ط١، دمشق، ٢٠٠٠، ص٥٩.

[2] - نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة، ١٩٨٦، ص١٨١.

[3] - صالح فخري شعرية قصيدة التفاصيل، مقالة في مجلة فصول، ع٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧ ص١٤٤.

[4] - مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت ١٩٨٣، ص١٣٣.

وغربا وشمالا وجنوبا. دون أن يتخذ شكل الاتجاه، تمتد العين في أرجائه. فترتد حسيرة. قاصرة مستخذية. لشسوع المساحة ولتباعد الحدود. ولتنائي الأرجاء، ولتطل عليه الروابي السبع"[1].

يبني الكاتب نسيج روايته استنادا إلى التوظيف الخفي للأسطورة ليتمكن من تصوير مرارة التجربة التي عاشتها الجزائر في نهاية القرن العشرين، قد حضرت قصص الجن والعجائب حضورا اجتماعيا وإنسانيا، فربط الروائي باتكائه على الزمن الأسطوري بين تراثية التعبير وحداثته، ومثل مرجعية ثقافية معرفية تراثية في بناء النص وعناصره فكل ثقافة يمكن اعتبارها كمجموعة من الأنظمة الرمزية بما في ذلك الفن، العلوم ، الدين والانتروبولوجية[2] على حد تعبير ليفي ستراوس.

إنّ توظيف العجائبي في الخطابات الروائية من أهم تمظهرات الحداثة في الرواية الجزائرية. استغله مرتاض عبر تهويمات اللغة وتبئيراتها غير المألوفة لإيجاد حالة من الزج بالواقعي بكل وضوحه الكاذب وأوهامه المغلقة، وعلى هذا يمكن: "للعجائبي أن يستمد وجوده من خلال غرابة الواقع وإكراهاته وعنفه، فيضطر الروائي إلى تكسير الواقع من خلال تكسير قوالبه الضيقة والبحث عن طرائق مغايرة للترميز وتمرير الانتقادات على المستوى الاجتماعي والديني والسياسي"[3]. وما يلجئ الكاتب إلى هذه الطريقة هو شعوره بضيق اللغة عن استيعاب مشاعره المتدفقة، وعجزها عن تصوير حقائق الأشياء. يحاول إيجاد لغة في اللغة، وقد تجبره ذلك ظروف اجتماعية ضاغطة، تمنعه من الكشف عن أفكاره ومشاعره بوضوح وصراحة، أو يكون هناك وضع سياسي لا يسمح للأفكار أن تعرض إلا بالتلميح والإيحاء .

الرمز تقنية تنوع اللّغة وتعمقها وهو أساس في الرواية الحداثية، لأنّه يؤدي دورا مهما في إضاءة النص، ويمنح اللغة طاقات وإمكانات تأملية هائلة. إنه يوحي ولا يصرح، يغمض ولا يوضح، وبالتالي فدلالته تنبثق من داخله ولا تضاف إليه من الخارج.

وللرمز والأسطورة معان غير مباشرة، ينطلقان من الواقع ليتجاوزاه، لا يرتبطان به كمماثلة بل يعملان على تكثيفه. يقول الروائي في رواية وادي الظلام[*]: "وكان للشيوخ، حين يعينون في المشيخة أعمار تطول بحكمة الله وبركته، بطول الدهر!، وكانت العادة جرت بذلك. ومن خرق العادة، فكأنما كفر بالعبادة. وكان الشيخ المعظم كثيرا ما يتبرك بأسطورة لقمان بن عاد حين كان عاش أربعة وعشرين قرنا!... لقد كان يعنى كثيرا بتربية النسور في قصره، تفاؤلا بنسور لقمان التي كان يربي الواحد منها فيطول عمره قرنا واحد، فإن هلك عمد إلى فرخ نسر آخر فيربيه ليعيش قرنا آخر معه... فامتد ذلك على مدى سبعة قرون عاشها لقمان مع النسور... غير ما كان عاشه من قبل من عمر طويل ... فلم يكن الشيخ المعظم يرى مانعا من أن نعيد الأسطورة نفسها فيعيش، هو أيضا، سبعة قرون على الأقل، جاثما على مشيخة المحروسة قامعا أهل الجلولية فلا يترك لهم من حرية الرأي والتفكير والقول والفعل ما به يتنفسون ... ولذلك لم ير الشيخ المعظم أي غضاضة في أن يتزوج صبية في الثامنة عشر وهو في التسعين.

---

[1] – مرايا متشظية، ص٢٦.

[2] – Voir:Amberto Ecco, La sémiotique et la philosophie du langage, Presse universitaire de France, Paris, 1988, p191.

[3] – تزيفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٥٧.

[*] لقد رمز الكاتب بالجلولية للجزائر التي تملك الثروات الطبيعية وبني فرناس بفرنسا التي جاءت من وراء البحار واحتلت الجلولية

كان الشيوخ في الجلولية يعيشون طويلا فلم يكن واحد منهم يقنع بأن يعيش ما دون القرن والقرنين... وأمام طول أعمارهم وطول مشيخاتهم، لم يجد الجلوليون شيئا يفعلونه أمام الواقع الذي فرض عليهم في نظام التعيين بالانتخاب، أو الانتخاب بالتعيين، غير التسليم بالأمر الواقع ..."[1].

منحت الاسطورة للروائي فرصة تكثيف مشاعره وأفكاره ومواقفه. فعبارات اللّغة الشائعة وألفاظها المتواضع عليه في الاصطلاح لا تقوى على الإحاطة بكل دقائق المواقف التي عرضها مرتاض وعالجها، حيث يصعب التعبير عنها بغير هذه التي جمع بين المظاهر المتناقضة المطروحة في الحياة حتى تغلغل العام في الخاص والخاص في العام. فاتخذ من هذه اللغة قناعا لشحذ الوعي بقضايا الواقع الجزائري، هذه اللّغة التي تبرز مدى ارتباط المؤلف وتواصله مع المجتمع عبر مراحل مختلفة عصيبة، سايرها بمختلف ألامها وإخفاقاتها. هذه اللّغة التي حملت سمات الرواية الجديدة، التي تتداخل فيها الأزمنة ويعايش فيها الماضي والحاضر، تنتصر لكل ما هو تاريخي واجتماعي.

إن مرتاض بوصفه منتجا للوعي، ويمارس عملية استبصار في المتلقي لا يسعه إلى أن يلقي بهذه المواقف الغرائبية الأسطورية الرامزة المشحونة بالمعنى، وينثر أمامه المشاهد والصور، التي تحركه، طارحا أسئلة عسيرة عن غموض الموت وسببه: "تفرق أبناء غليان إلى رواب سبع. كانت تجاور أرضهم الأولى وتشرف على بعض أطرافها. ولد كل منهم أولادا كثرا في وقت قصير جدا، كان كل منهم يمكن أن يتزوج على تلك العهود السحيقة مائة امرأة. وقيل في بعض الروايات الضعيفة بل كان يتزوج الرجل منهم ثلاثمائة وخمسا وستين امرأة. فكان الرجل الواحد يولد له مائة صبي وصبية في العام الواحد أو أكثر. تناسل الناس بسرعة عجيبة على تلك الروابي السبع. تكاثروا حتى اكتظت بهم الآفاق...

لما تكاثروا على تلك الروابي فشت بينهم ثقافة الاغتيال. ثقافة حذيقوها من العفريت جرجريس لسهولتها. سالت الدماء بينهم أنهارا. ولما كانوا يتناسلون بكثرة كثيرة لم يتناقص عددهم. كأن كل تلك الاغتيالات لم تكن تزيد عدد سكان الروابي إلا كثرة. لكن تفاقمت في روابيهم الأمور. ساءت بينهم الأحوال. اشتعلت نيران الأحقاد في قلوبهم. باتوا لا أحد منهم يثق في آخر. لا أحد يحب. ولا يصادق. أصبح العداء هو ثقافتهم في تلك الأزمنة الغابرة مما لم يكتب التاريخ الذي كان لما يولد .... لما صح ذلك في الروايات الموثوقة ..."[2].

إنّ عرض هذه الظواهر الغرائبية في هذا المقطع لا يقف عند حدود الأسطورة فحسب، بل هو تعبير مطلق بإدانة الإرهاب وطمس الوعي، لأنّ من غايات الفن الأدبي أن يعبر الماضي إلى الحاضر والمستقبل، بفضل أدوات فنية وتنوعات لغوية، تجعل الحساسية الاجتماعية أبلغ وعيا وأكثر بصرا بما يهدد مصير الأمة.

لاذت روايات مرتاض بأجواء الحكي العجائبي، رغبة في معانقة التجريب والتنويع وتأطير الأحداث الروائية بالصيغ اللامعقولة وبخاصة رواية (مرايا متشظية) التي بلورت عالما مختلفا تداخلت فيه الغرابة والتعجيب والتخويف: "لكن أجمل ما في الرواية هو هذا الطوفان الذي أغرق الرواية بما فيها من زمان وأحداث وشخصيات ولغة وأجواء عالمية طافحة مليئة

---

[1] – عبد المالك مرتاض، رواية وادي الظلام، دار هومه، الجزائر ٢٠٠٥. ص١٢-١٣.

[2] – مرايا متشظية، ص٠٩.

بالعجائب والغرائب والخوارق المدهشة، تجعلنا نقرر أن مرتاض هو رائد الرواية العجائبية في الجزائر، وأن مرايا متشظية هي المدخل الحقيقي للأدب العجائبي"[1].

يدل هذا الحكي العجائبي: "على وقوع أمور خارقة للعادة، بحيث ترسي واقعا جديدا على أديم الواقع المعروف من شأنه أن يدخل الرواية في سياق الأدب العجائبي الذي يقوم على تخوم منطقتين: الواقع والخيال" [2] بحيث إذا رددنا الطرف إلى هذا النص وجدناه ينوس بين عالمين: عالم خاضع لقوانين عالمنا، وعالم يقوم على الخوارق.

إنّ ما عاشته الجزائر من أزمات أفرزت أوضاعا وسلوكات يستحيل على الروائي أن ينفذ إليها ويصرح عنها بلغة أحادية، فكان لزاما عليه أن يفسر هذا الواقع الذي يرفض منطق المصالحة، ويتراجع فيه العقل وتنحسر عنه دائرة التسامح، وتضيق فيه فسحة الأمل وتستشري فيه الخيانات، ويلفه الرعب، ويحيا فيه الموت بلغة وأسلوب متعددين كي يحقق معه الاتصال، الذي يحدث الأثر الفاعل. إنها لغة الرؤيا التي تصل الواقعي بالخيالي والأسطوري، الماضي بالحاضر والمستقبل.

يجول السارد وهو ينقب عن العدل المفقود والمثل الغائبة في واقع مظلم سقط في الخراب والموت والعنف والقطيعة، فبنى رواياته من مواد الأسطورة والحكايات العجيبة: وعندما تستحضر هذه النماذج القديمة في الإبداع الفني، فإنّها تستحضر من ذكرى غامضة، تقفز من ضباب الزمن، وتسلط على الوعي، وتدفع إلى الإبداع، في الوقت الذي تظل فيه مختلفة بتكوينها المستقل"[3] لأنّ: "وراء النص معنى كبيرا، ولكن هذا المعنى وذاك الواقع لا يقدمان إلى القارئ في شكل حكاية، بل في تشكيلات لغوية ذهنية معقدة، وكثيرا ما تكون بالغة التعقيد، ولا يعد هذا مظهرا سلبيا لهذا القص، بل هو بالأحرى مصدر ثراء للنص الذي يحرص على تثبيت نسبية العلاقة بين الذات والموضوع، وهي التي تعكس في نسبية العلاقة بين القارئ والنص، وهذا ما يقدم الكثير من الاحتمالات، والكثير من القراءات.

المراجع:

١. تزيفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، ط١، الرباط١٩٩٣.

٢. رينيه ويليك وأستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت ١٩٧١.

٣. صالح فخري شعرية قصيدة التفاصيل، مقالة في مجلة فصول، ع٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٩٧.

٤. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، دار المدارس، ط١، الدار البيضاء٢٠٠٠.

٥. عبد المالك مرتاض، رواية وادي الظلام، دار هومه، الجزائر٢٠٠٥.

٦. عبد المالك مرتاض، رواية مرايا متشظية، دار هومه، الجزائر٢٠٠٠.

٧. محمد القاضي، في حوارية الرواية، دار سحر للنشر، تونس٢٠٠٥.

[1] – يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، ط١، الجزائر ٢٠٠٩، ص٢٦٦.

[2] – محمد القاضي، في حوارية الرواية، دار سحر للنشر، تونس ٢٠٠٥، ص٧١.

[3] –نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص١٨٦.

٨. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، إتحاد كتاب العرب، ط١، دمشق، ٢٠٠٠.

٩. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣.

١٠. نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة، ١٩٨٦.

١١. يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، ط١، الجزائر، ٢٠٠٩.

12. Amberto Ecco, La sémiotique et la philosophie du langage, Presse universitaire de France, Paris, 1988.

"شرح مُشكل شعر المتنبّي" لابن سيده الأندلسي(ت ٤٥٨ه) و"الفَتح الوَهْبي على مشكلات المتنبي" لابن جني (ت٣٩٢ه) -دراسة موازنة-

أ/د. عبد القار سلاّمي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللّغات - جامعة تلمسان- الجزائر

ملخص:

نظر ابن سيده إلى شعر المتنبي على أنه قضية تجدرُ دراستها وحلّ مشكلاتها. فاختار أبياتاً من قصائده ورتّبها بحسب تسلسلها التاريخي . فبدأ بالشعر الذي قاله المتنبي في صباه ،وأوّل ما أختاره منه مطلع قصيدته النّونية وختم شرحه بالمختار من قصيدته الكافية، وهي ، وهي آخر شعر قاله وسُمع منه .

وعلى الرغم من خلو كتابه " شرح مشكل شعر المتنبي" من مقدمة يمكن من خلالها الاطلاع على ما كان في متناوله من المؤلفات التي تقدّمته ، فقد عثرنا في تضاعيفه على جملة من العبارات يُستفاد منها اطلاعه على آثار الشرّاح السّابقين عليه من قبيل قوله :" وبعض الناس يقول " ،"وذهب بعضهم "، " وذهب قوم " ،"لا على ما ذهب إليه أكثر مفسّري هذا الشعر ".وخرج عن هؤلاء أبو الفتح ابن جني الذي حظي ، على ما يبدو باحترام ابن سيده وتقديره، على نحو ما سنعرض له في الموازنة التالية بين صنيع ابن سيده في" شرح مشكل شعر المتنبي" وبين "الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي" لابن جني، وهو ما تسعى الدراسة الموالية إلى تحقيقه من منطلق ما حقّقه ابن سيده من باب الإضافة النوعية واللّمسة الذّاتية.

Abstract :

Ibn Sidah has considered the poetry by El- Moutanabī as one of the matters that should be studied and so resolved. He did choose some poems from his verses and classified them according to their historical chronology. He started with the poetry that El- Moutanabī stated when he was still young. Thus, he dealt with some poems from his “Nounia” and ended with his explanation to some chosen poems from the “Kafia” that was his last one in poetry.

In spite of the fact that there is no introduction in his book “The explanation of the problems of the poetry by El- Moutanabī”, we did come across some of his sources and those of who preceded him and that through some fruitful expressions that show how he did take profit from the previous explicators. Some useful expressions: he said, “Some people said”, “some of them went”, “Some people went”.

Not the same way most of the explicators did, except for Ibn Jinnī who was greatly respected by Ibn Sidah in: “Explaining the Moutanabī’s Poetry” and “The ideal opening of the problematic of El- Moutanabī” this what this given study is trying to realize starting from what has been realized by Ibn Sidah taking into account his qualified addition thanks to his own contribution.

١-ترجمة ابن سيده:

هو أبو الحسن عليّ بن سيده المرسي الأندلسي.عاش حياته التي بلغت ستين سنة(٣٩٨-٤٥٨ ه) كفيفاً لأب كفيف.عرف بقوّة ذاكرته ، وحدّة مزاجه، وقلّة تلاميذه ، وكثرة حلّه وترحاله. قضى نحبه بـ" دانيّة" بالأندلس بعد أن خلّفاً آثاراً لغوية ومعجمية و أدبية،يعدّ " المحكم "و" المخصّص"و" شرح مشكل شعر المتنبي "من أهمّها.[1]

٢-شرح مشكل شعر المتنبي :

نظر ابن سيده إلى شعر المتنبي على أنه قضية تجدرُ دراستها وحلّ مشكلاتها، فاختار أبياتاً من قصائده ورتّبها بحسب تسلسلها التاريخي. فبدأ بالشعر الذي قاله المتنبي في صباه ،وأوّل ما أختاره منه مطلعُ قصيدته الرّونية :[2](من البسيط)

أبْلَى الهوى أسَفا ، يومَ النَّوى ،بَدني وفرَّق الهجرُ بينَ الجَفْنِ والوَسَن

وختم شرحه بالمختار من قصيدته الكافية :[3](من الوافر)

فِدىً لك مَنْ يُقصِّر عن مَداكا فلا مَلِكٌ إذَنْ إلاَّ فِداكــــــا

وهي آخر شعر قاله وسُمع منه .

وما التزم به ابن سيده في كتابه أن ينتقل من قصيدة إلى أخرى من غير أن يذكر مطلع القصيدة كما فعل ابن جنّي في " الفتح الوَهْبي " مثلاً،بل كان يفصل بين اختياراته من القصائد بقوله : (وله أيضا ...) إلاّ إذا كان البيت المُختار هو مطلعُ القصيدة.[4]

٣-أثر الفتح الوهبي في شرح مشكل شعر المتنبي :

وصف ابن سيده بعض شروح ابن جني بالجودة والحسن .من ذلك قوله في شرح بيت المتنبي :(من الكامل)

تُمْسِي عَلَى أيْدِي مَواهِبِه هيَ أوْ بَقِيَّتُها أوِ البَدَلُ

وقد أجاد أبو الفتح في تمثليه إيّاه بقول العرب في الشيء إذا استبدّ به أمرٌ ما، فلم يكُ في ابتزازه منه مَطْمَعُ : وضع على يَدَيْ عَدلٍ".[5]

ومنها قوله في شرح بيت المتنبي: (من الطويل)

ولا فَضْل فيها للشَّجاعة والنّدى وصَبْرِ الفَتَى لولا لقاءُ شَعُوبِ

---

[1] . ينظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان ،٣٣٠/٣و ياقوت الحموي:معجم الأدباء ،٢٣١/١٢ و صاعد الأندلسي: طبقات الأمم،ص١٨٤-١٨٥و عبد الكريم شديد محمد النعيمي:ابن سيده آثاره وجهوده في اللغة، ص٥٩،٢٨،٢٤-٦٤.

[2] . ابن سيده:شرح مشكل شعر المتنبي ،ص٢٣.

[3] . المرجع نفسه ،ص٣٥١.

[4] . عبد الكريم شديد محمد النعيمي: ابن سيده آثاره وجهوده في اللغة ص ٢١٤.

[5] . المرجع نفسه ،ص٣٣٦ و ابن جني: الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي،ص١٣٣.

"وإن شئت قلت: لوْ أمْنَ منَ الموت لمَا كان للشُّجاع فضْل لأنّه قد أمِنَ الموتَ ، وكذلك السَّخِيُّ والصَّبورُ، لأن اعتقاد الخُلود وتنقّل العُسْر إلى اليُسْر والشدَّة إلى الرَّخاء ممَّا يسكّن النُّفوس ويُسهّل البُؤْس ، هذا قول أبي الفتح وهو حسنٌ".[1]

وبعد هذا، فلا عجبَ أن ينساق ابن سيده وراء بعض شروح ابن جنّي في بَيَان الوجه أو الوجوه المتعدّدة للبيت الواحد ، فينقل عنه دون أن يُشير إلى مواطن إفادته منه ، إلا فيما ندر.

وفيما يلي ثبَتٌ بنقول ابن سيده من " الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي":(من الطويل)

شرح مشكل شعر المتنبي

يُخيَّلُ لي أنَّ البلادَ مَسَامِعي وأنّيَ فيها مَا تَقولُ العَواذِلُ

(أ)- "خُيِّلَ لهُ الشيءُ وخُيِّلَ إليه ، أي شُبِّه حتى حَسِبَهُ كائناً.

يقول : قول العواذل لا يَثبت في سمعي كما لا أثبت أنا في بلدٍ، أراد وأنّي فيها ما يقول لي العَواذل من النّهي لي عن التطرُّب وضروب التصرّف كقوله :(من الوافر)

أواناً في بُيوت البَدْو رَحْلي وآونة ًعلى قَتَدِ[2] البَعيرِ

ومثلُ هذا كثير في شعره".[3]

لهُ رحمةٌ تُحمي العظامَ وغَضْبَةٌ بها فَضْلَةٌ للجُرْمِ عَنْ صاحِبِ الجُرْمِ

(ب)-تُحمي العظام: مبالغةٌ في قوتها على الإحياء، وغضبةٌ :أي إذا أغضبه المُجْتَرِم الجاني تجاوز له غضبه قدر جرمه، فإمّا تجاوز به قدر جرمه فأهلكه وإمّا تهاون به فتركه .[4]

وله أيضا:

أَحَادٌ أم سُدَاسٌ في أُحَادِ لَيَيلَتُنَا المَنُوطَةُ بالتَّنَادِي

(ج)- أي :أوَاحِدة ليلتُنا هذه أم ستٌّ في واحدة ليبلتنا صغَّرها تصغير التعظيم ، كقول أوس بن حجر:[5](من الطويل)

فُوَيْقَ جُبَيْلٍ شاهِقِ الرأسِ لمْ يَكُنْ لِيَبلُـغَهُ حتّى يَكِلَّ ويَعْمَلاَ

لَقُوهُ حَاسِراً في دِرْعِ ضـــَرْبٍ دَقيقِ النَّسْجِ مُلْتَهِبِ الحَوَاشِي

(د)- "أقام الضَّرب في تحصينه له مقام درعٍ دقيقةِ النَّسج ، ووصفها بالتهابِ الحواشي ذهاباً إلى حِدَّة ضَرْبه".[1]

---

[1] . المرجعان نفسهما ،ص ١٩٦-١٩٧ وص ٢٤.

[2] . القَتَدُ:خشبُ الرَّحْل، أو جميع أدواته.

[3] . ابن سيده:شرح مشكل شعر المتنبي ،ص٤٧ .

[4] . المرجع نفسه،ص٧١.

[5] . أوس بن حجر : الديوان، ص٨٧،والبيت فيه :(من الخفيف)

فُوَيْقَ جُبَيْلٍ شامخِ الرأسِ لمْ تكُنْ لتبلغهُ حتّى تَكِلَّ وتَعْمَلاَ

وله أيضا :(من الكامل)

قَطَعْتِ ذَيَّاكَ الخُمَارِ بِسَكْرَةٍ وأَدَرْتِ مِنْ خَمْرِ الفِرَاقِ كُؤُوسَا

(هـ)- " الخُمَار أخفُّ من السُّكْر ، فيقول : كنت أشكو هجرَكِ مع القُرْبِ فأتبَعَنِي بَينُكِ ، وهو أشدُّ من الهَجْر الذي كان مع دُنُوِّ الدّار وقُرْبِ المَزارِ".[2] (من البسيط)

أَجْرِ الجِيَادَ على ما كُنْتَ مُجْرِيها وخُذْ بِنَفْسِكِ فِي أخلاقِكِ الأُوَلِ

(و)- " السّابق إلَيَّ من هذا البيت أنه رأى منه تغيُّراً عمّا كان تفضيله مِنْ سواه من الشّعراء فقال له : اعدِلْ كما كُنتَ فاعلاً .

وأمّا ابن جني فقال:سألته عن هذا فقال:كان سيف الدّولة قد ترك الرُّكوبَ أيّاماً فحَضَضْتُه بذلك على المُعَاوَدَة ".[3]

تُخدي[4] الرِّكَابَ[5] بنا بِيضاً مَشَافِرُها خُضْراً فَرَاسِنُها في الرُّغْلِ واليَنَمِ

(من البسيط)

(ز)-"الرُّغْلُ واليَنَمُ:نَبْتَان،أمّا ابيضاضُ مشافِرها،فأنهم لا يهنؤونَها الرَّعيَ،من حثِّهم إيّاها ومُواقعتهم السَّيرَ، فلا تبلغ من الرَّعي اليسير أن تخضرَّ مشافِرها،وإنّما كانت تخضرّ لو أنعمت الرَّعي".[6]

فلاَ تَحْمَدْهُمَا وأحمَدْ هُماماً إذَا لمْ يُسْمِ حامِدُهُ عَنَاكَا

(من الوافر)

(ح)- أي : لا تحمد الفِهْرَ[7] والمَدَاك اللّذيْن عنيت عَنَيْتُ بهما شِعْري ... وأراد إذا لم يسمّك حامده، وإذا لمْ يسمّ حامده محموداً فإنّما يَعْنيك.وإن شئت قلت : معناه لوْ لم يسمّك الحامد لعَناكَ.والقولان متقاربان.[8]

الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي

(أ)-أي: فكما أن العَذْلَ لا يستقرُّ في سامعي إنّما يدخل من هذه (ويخرج من الأخرى) فكذالك أنا لا أستقرُّ في بلدة إنما أدخل البلدةَ ثم لا ألبثُ أن أخرج منها ، يصف تِطْوافه وتنقّله : وهذا كقوله :[9] (من الوافر)

---

١ . ابن سيده:شرح مشكل شعر المتنبي،ص١٤٥.

٢ . المرجع نفسه، ص ١٦٢.

٣ . المرجع نفسه ص ٢٠٧.

٤ . تخذي:تُسرعُ..

٥ . الرِّكابُ:الأبلُ.

٦ . المرجع نفسه ص٣١١.

٧ . الفهرُ:قبيلةٌ، وهي أصلُ قريش وهو فهرُ بن غالب بن النّضر بن كنانة، وقريش كلّهم يُنسبون إليه.والفهر والمداك: شعره.

٨ . المرجع نفسه ، ص ٣٥٦-٣٥٧ .

٩ . ابن جني: الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي،ص ١٢٤- ١٢٥.

أواناً في بُيوتِ البَدْوِ رَحْلِي   وآوِنَةً على قَتَدِ البَعِيرِ

وكقوله أيضا : (من الطويل)

فإمّا تَرَيْنِي لاَ أُقِيمُ بِبَلْدَةٍ   فَآفَةُ غِمْدِي في دُلُوقِيَ مِنْ حَدِّي

(ب)-"يقول : إذا أغضَبَه مُجترِمٌ جانٍ تجاوزتْ سَوْرَةُ غضبه قدْر الجَاني من أجل جُرمه فإمّا احتقرهُ فتركه وإمّا تجاوزَ بهِ قدْر جرمه فأهلَكه ".[1]

(ج)-"استطال ليلةً فقال : أواحدةٌ و هي أم ستٌّ....وصغَّر اللَّيلةَ لذلك تصغيرَ التعظيمِ،كقول أوس: [2]

فُوَيْقَ جُبَيْلٍ شاهِقِ الرأسِ لمْ يَكُنْ   ليَبلــغهُ حتّى يَكِلَّ ويَعْمَلاَ

د- " أقام الضّرب في تحصينه إيَّاه مقامَ دِرْعٍ دقيقةٍ إلاّ أنّها مع ذلك مُلتهبةُ الحواشي، يريد حدّة ضربهِ وسرعتِه".[3]

(هـ) " أي: كنتُ أشكو هجرِك وأنت قريبة منّي فعُوقبت عن ذالك بالبَيْن، فأنّه أشدُّ من الهَجْرمع القُرب، وصَغُر إلى السُّكر كما صَغُرَ الهَجْرُ بالإضافة إلى البَيْن".[4]

(و)- " وسألتهُ عن هذا أيضاً فقال : كان سيف الدولة قد ترك الرّكوب مرَّة ".[5]

(ز)- " الرُّغْلُ واليَنَمُ : نَبْتان،بيضاً مَشافرُها (لأنّها تهُمل الرَّعْيَ فلا تَرعى فتبيضُّ مَشافرُها لشدَّة السَّير). وخُضْراً فَراسنُها: لخُضرةِ الكلأ والعُشب فأفواهُها : بِيضٌ وأرجلُها خُضُرٌ ".[6]

(ح)- أي لا تحمد فِهري ومَدَاكي يعني شعره، واحمِدِ نفسَك أيُّها الهُمامُ ،وحامدهُ يعني به المتنبّي نفسه ، يقول :إذا لم أسمّك في مديح غيرك ، فإنّني أغْنيك".[7]

٤-ملاحظات نقدية:

نسجل بادي ذي بدء أن ابن سيده لم ينسب إلى ابن جني ما أخذه من الفتح الوهبي إلاّ مرةً واحدةً، فأشار إليه بالاسم، فغمطه بذلك حقوقه في شرح لكثير من أبيات المتنبي المُشكلة. فبعد تفسير لغوي أمسك فيه بصيغة لفظية وردت في المثال الأول ، ثنَّى بشرح المعنى العام للبيت متّكئاً على شرح ابن جني للبيت مضيفاً إليه شرحا إضافياً سَبر به غَوْر المعنى الظاهري للبيت، فأمكنه بذلك الإحاطة بالمعنى البعيد الذي كان وراء نظم المتنبي للبيت .

---

١ . المرجع نفسه ،ص ١٤٨.

٢ . المرجع نفسه ،ص٥٤.

٣ . المرجع نفسه ،ص٨٦.

٤ . المرجع نفسه ،ص٥٨.

٥ . المرجع نفسه ،ص١٠٤.

٦ . المرجع نفسه ،ص١٦٤.

٧ . المرجع نفسه ،ص ١٠٠.

ومن هذا القبيل أيضا ،بل أشدّ منه في الإيهام و الإغارة على جهود الآخرين ما فعله حين نقل من " الفتح الوهبي " ما أدرجه ضمن كتابه من غير إشارة صريحة أو تلميح خَفِيّ، كما يدل على ذلك شرحه للبيت الثاني.

أمّا البيت الثالث، فيصور طابع الاستطراد ابن سيده في الشرح اللغوي، فقد ترك الشارحُ اللغوي اللفظ الذي تصدى لشرحه ليمسك بلفظ آخر تعرض إلى بيان الغرض البلاغي من اللجوء إلى التصغير فيه،وذلك في أثناء شرحه للبيت الثالث .

أمّا في سائر الأمثلة، فلا يكاد ابنُ سيده يغيّر من شروح ابن جني شيئاً، إذا ما استثنينا تدخّله في المثال السادس. فقد رصد لنا اعتراض ابن سيده على ما ذهب إليه ابن جني من أنه سأل صديقه المتنبي عن قصده فأجاب إجابة تُنبئ عن تحايل فاضح. ويبدو أن ابن سيده قد جعل من قول الناقد " إن المعنى في بطن الشاعر" مُنطلقاً، لذا رأى أن يُدلي هو الآخر بدَلْوه موجهاً البيت وجهة أخرى استمدت منطقيّتها من واقع الحال ، فقال: " السّابق إلى منة هذا البيت أنه رأى منه متغيّراً في المعاملة فأنكر عليه ذلك، مُطالباً إيّاه بالعَدْل فعدّ بذلك قول ابن جني رافداً غير حَصِينٍ.

ويُمكن أن نلحق بهذا الباب ما نبّه عليه ابن سيده في المثال الثامن مع فارق بسيط هذه المرة ، هو أنّه رأى في تعريف ابن جني رافداً أكثر حصانة فعبرّ عن ذلك بقوله : " والقولان متقاربان".

والجدير بالذكر هنا أنّ ابن سيده استعار بعض تعليلات ابن جني، كما يتضح من المثال السابع ،غير أنه أعاد صياغتها بأسلوبه الخاص مدلّلا على إلمامه بأساليب العربية المختلفة .

5-منهج ابن سيده في شرح مشكل شعر المتنبي:

لقد كان الدفاع عن الشّاعر أو الانتقاص منه أحد أهم الأسباب التي أدّت إلى انتشار الشروح الشعرية باتجاهاتها المختلفة.[1] ولعل هذا الموقف كان وليد موقف مبدئي من الشعر أدى إلى صراع بين طرفيْ هذا العنصر، بين المُناصر، وبين النّاقم على الشاعر. وقد يبعُدُ كلا الطرفين صاحبه عن الحقيقة، خاصة إذا وصل الأمر إلى حدّ التعصّب، فيرمي بعضهم بعضا بالاضطراب في الشرح. فأبيات المتنبي، على سبيل المثال كانت مادة صالحة للخلاف والخصومة.[2] ولا مشاحّة في أنّ "الفتح الوهبي"كان أوّل من فتح مغاليقها وأبان غموضها ويسّر فهم النّاس لها.[3] وعلى الرغم من صداقته وحبّه للشاعر، واعتقاده أنّه قال كلمة الفصْل في تفسير معاني هذا الشاعر، إلاّ أن الشرّاح رأوا غير ذلك، فكثرت الردود للتّنبيه على الأخطاء التي وقع فيها أبو الفتح في فهم شعر المتنبي.[4] فقد عدّ هؤلاء صنيعَهُ ذلك مفسَدة لهذا الشعر لعدم قدرته على الكشف عن تلك المعاني بما يليق بها، فأرادوا بعملهم ذلك ردّ الاعتبار لهذا الشاعر، إنْ سلباً أو إيجاباً، لما أصابه من تشويه في محاولات ابن جني. فاهتمت طائفة منهم بجانب مخصوص من جوانب نظمه سمّوه حينا بـ(أبيات المعاني)، وبـ(المشكل) حينا آخر.

---

[1] . تراجع هذه الاتجاهات في كتاب:فحر الدين قباوة: منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات، ص ١١٨-١٧٦.

[2] . القاضي الجرجاني:الوساطة بين المتنبي وخصومه،ص ٣.

[3] . ابن جني:الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي ص ١٣.

[4] . من بين الذين تصدوا للرّد على ابن جني نذكر منهم: أبا القاسم عبد الله بن عبد الرحمن الأصفاهي (ت بعد ٤١٠ هـ) في كتابه (الواضح في مشكلات شعر المتنبي)، وأبا علي بن فورّجة (ت ٤٥٥ هـ) في كتابيه (الفتح على فتح أبي الفتح) و(التجنّي على ابن جني).

وكان المشرق، بطبيعة الحال، هو السبّاق إلى العناية بديوان أبي الطيب وشرحه ونقده، ثم انتقلت تلك الحركة الأدبية التي دارت حول شعره إلى ربوع الأندلس بانتقال ديوان الشاعر إليها في أوائل القرن الخامس الهجري،[1] فلقي عناية كبيرة من ابن الإفْلِيلي،[2] والأعْلَم الشّنْتَمري،[3] وابن عبد الغفور الكِلاَعِي[4] (المتوفى في أواسط القرن السادس الهجري)، الذي ألّف كتاب "الانتصار لأبي الطيّب"، وابن سيده الأندلسي، الذي تنبّه إلى قيمة شعر المتنبي، لِمَا رأى فيه من تميّز عن بقية الشعراء، فجاء تأليفه لكتابه "شرح مشكل شعر المتنبي" تعبيراً عمّا في نفسه من همّة عالية تدعوه إلى التصدّي إلى شوامخ الأدب ،محاولاً في ذلك إظهار قدرته على مجاراة مؤلّفيها أو تِبْيان إحاطته وتمكنّه من خوض غمار مشكلاتها ومناقشاتها[5]، مبينا مواطن الضعف والقوة في شعر المتنبي.

ومُلخّص خطة ابن سيده في كل قصيدة يتناولها أن يشرح ما غمض من الألفاظ أو اعْتاصَ شرحاً لغوياً ، ثم يتناول معنى البيت المطروح ، أو الأبيات ، بالشرح والتحليل ، وربما قلّب فيه وجهات النّظر المختلفة . وهو يورد للبيت الواحد شرحا إن كان المقصود جلاء المقصود أو شرحيْن اثنين إن كان المعنى يحتملهما ، وربما زاد على ذلك أحيانا . والمعنى المُفضّل عنده دائما الأوّل الذي يبدأُ به فالتّالي له ، وهكذا إلا إذا نصّ على غير ذلك نصّاً صريحا ، ثمّ ينتقل بعد ذلك إلى مناقشة قضايا البيت ، أو الأبيات المجتمعة من الوجهة اللغوية أو النحوية أو المنطقية والفلسفية أو غير ذلك من ضروب المشكلات[6]، مُحتجّاً بقدر صالح صالح من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية،وأشعار العرب وأمثالهم وأقوالهم،معتمداً في مجالات مناقشاته النحوية واللغوية على عدد من النحويين واللغويين ، أمثال:سيبويه(ت١٨٠هـ) ،والأصمعي (ت٢١٣هـ)وأبي عبيد القاسم بن سلاّم (ت٢٢٤هـ) وابن السكّيت(ت٢٤٤هـ) وأبي علي القالي(ت٣٥٦هـ) ، وأبي علي الفارسي(ت٣٧٧هـ)، وابن جني(ت٣٩٢هـ).

ولمّا كان الشرح هو الغاية الأولى، من صناعة ابن سيده لهذا المصنّف، فقد توسّل لذلك منهجاً لغوياً هو في حقيقة أمره ثمرة من ثمرات شرح الشعر، استند فيه إلى ركائز ثلاث:[7]

أ- شرح المفردات الغامضة

ب- شرح العبارات المشكلة

ج- شرح المعنى السياقي للبيت، مع الاستشهاد لذلك بما يوثّقه من الشواهد القرآنية أو النصوص اللغوية الأخرى، وصبغ ذلك كله بثقافته اللغوية والنحوية والصرفية والبلاغية والمنطقية.

---

١ . يراجع: ابن خير الإشبيلي: فهرسة ابن خير، ، ص ٣٤ – ٤٤ .

٢ . ينظر: القفطي،جمال الدين:إنباه الرواة على أنباه النحاة، ٨٣/١، .

٣ . المرجع نفسه، ٤/ ٥٩- ٦٠.

٤ . ينظر: أبو القاسم محمد بن عبد الغفو الكلاعي: إحكام صنعة الكلام،(مقدمة التحقيق)، ص١٧.

٥ . عبد الكريم محمد شديد النعيمي: ابن سيده آثاره وجهوده في اللغة، ص ٢١٢.

٦ . ابن سيده :شرح مشكل شعر المتنبي ، (مقدمة التحقيق)،ص ١٠-١١.

٧ . ينظر:فخر الدين قباوة منهج التبريزي في شروحه، ص ١٢٩.

أ- شرح المفردات الغامضة:

لقد انصبّ اهتمام ابن سيده على شرح الكلمات المشكلة أو الغريبة في كلّ بيت، وذلك لاختلاف دلالات الألفاظ في بعض الاستعمالات، فالألفاظ لها دلالات خاصة، ودلالات تلحق بها عندما تُستعمل ضمن سياق يخرجها عن معناها الخاص إلى معنى آخر، ثم لاكتساب بعض الألفاظ ظلالا جديدة في أثناء مسيره عبر الأزمنة المتلاحقة. وبهذا أصبحت بعض الألفاظ المستعملة في الشعر ألفاظا مشكلة، تستدعي الشرح والتفسير.

ومن مظاهر الاهتمام بهذه الناحية عند ابن سيده قوله في تفسير بيت المتنبّي:(من المنسرح)

فَقَدْ تَوَالَى العِهَادُ مِنْهُ لَكُمْ وجَادَتِ المَطْرَةُ التي تَسِمُ

"الوَسْمِيُّ:أوّلُ المَطَرِ،لأنَّه يَسِمُ الأَرْضَ بالنَّباتِ،والعُهْدَةُ:المَطْرَةُ تأْتي بَعْدَ الوَسْمِيِّ تَعْهَدُ الأرْضَ بالنَّبَاتِ".[1]

وهو موقف يذكرنا بما فعله أبو علي أحمد بن الحسن المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) حين أتى على قول أبي كَبِير الهذلِيّ: [2](من الكامل)

وإذَا رَمَيْتَ بِهِ الفِجَاجَ رأيتَهُ يَهْوِي غَوَارِبَهَا هُوِيَّ الأَجْدَلِ[3]

"الفَجُّ: الطَّريقُ الوَاسِعُ في قَبَل الجَبَل ونحْوِه... وغاربُ كلِّ شيءٍ :أَعْلاَهُ".[4]

ومن مظاهر اهتمام ابن سيده بالغريب، أنه يقلّب الكلمة الواحدة على وجوه عدّة، ليقدّم للقارئ أقصى ما يمكن أن تحويه من معانٍ، فهو يقول في شرح بيت المتنبي: (من المتقارب)

وتُوَافِيهِمْ بِهَا فِي القَنَا السُّمْرِ كَمَا وَافَتِ العِطَاشُ الصِّلاَلاَ

"الصِّلاَلُ:الأَرَضُون التي تُمْطِر بينَ أَرَضَيْن مَمْطُورة، واحِدتُها صَلَّةٌ. وقيل: هيَ الأمْطارُ المُتفرِّقَة، ويُروى: "الضِّلاَلا": وهي بقايَا المَاء، واحِدُها: ضَلَلٌ، وقيل: الضَّلَلُ: المَاءُ الجَاري تَحْتَ الحَجَرِ".[5]

ولم يكن ابن سيده وحده في هذا الميدان، فهذا المرزوقي قد سلك قبله الطريق نفسه حين وقف على بيت عروة بن الورد:[6] (من الطويل)

مُطِلا علَى أعْدَائهِ يَزْجُرونَهُ بسَاحتِهم، زجَرَ المَنيحِ المشهّرِ

فشرح مفرداته المشكلة بقوله: "المَنيحُ[1]، قال الخليل: هو الثّامن من القِداح. وقال أبو عمرو (ت ٢٠٦ هـ) : المَنيحُ والسِّفيحُ والوغد: والوغد: قداحٌ لاَ انْصِبَاءَ لها، وإنّما يَكثُر بها القداح، فهي تُجالُ أبداً، وقال الأصمعي: المَنيحُ: الذي لا يُعتدُّ به".[2]

---

١. ابن سيده: شرح مشكل شعر المتنبي، ص ٨٣.

٢. ديوان الهذليين، ٩٤/٢.

٣. الأجدل: الصّقر.

٤. المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ،نشر أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون،مكتبة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١- ١٩٥٣م،ص ٩١.

٥. ابن سيده: شرح مشكل شعر المتنبي، ص ٢٥٧.

٦. عروة بن الورد: الديوان،ص ٧٢.

وربما عرض ابن سيده تلك المعاني المتعدّدة، وحاول أن يوفّق بينها، كالذي نراه في بيت المتنبي:(من الطويل)

وَمَلْمُومَةٍ سَيْفِيّةٌ رَبَعِيّةٌ　　　تَصيحُ الحَصَى فيها صِياحَ اللّقالِقِ

حين قال: "مَلْمُومَةٍ: يعني كتيبة مجتمعة لمَّ بعضها إلى بعض، أي: جمع. وقيل: مجموعة كالحَجَر المَلْمُوم، والقَوْلانِ مُتقاربانِ".[3]

وإلى مثل ذلك ذهب المرزوقي في شرح بيت يزيد بن الحكم: (من الطويل)

مَسِسْنَا مِنَ الآباء شيئاً وكُلُّنا　　　إلى حَسَبٍ في قَوْمِهِ غَيْرِ واضِعِ

حين قال: "قوله (مَسَسْنا) يجوز أن يكون بمعنى أصَبْنا واخْتَبَرْنا، لأنّ المسّ باليد قد يقصد به الاختبارُ، ويجوزُ أنْ يكونَ بمعنَى: طَلَبنا".[4]

ويلاحظ أخيرا أن ابن سيده، في شرح الألفاظ الغريبة، غالبًا ما يُورد المفردات متتابعةً تَتَابُعَها في البيت الذي يشرحه. فإذا قال المتنبي:(من الخفيف)

لوْ عَدَا عَنكِ غيرَ هَجرِكِ بُعدٌ　　　لأرارَ الرّسيمُ مُخَّ المَنَاقي

فسّر ابن سيده مفرداته على التوالي: "عَدا: صَرَف، وأرَارَ:أذَابَ،والرّسيم: ضربٌ من السَّيْر. والمَنَاقي: الإبلُ السّمان".[5]

ونظير ذلك ما فعله المرزوقي في تفسير مفردات بيت بعض بني أسد: (من الطويل)

كِلا أخَوَيْنا إنْ يُرَعْ يَدْعُ قَوْمَهُ　　　ذوِي جَامِلٍ دَثْرٍ وَجَمْعٍ عَرَمْرَمِ

بقوله: "الجَامِلُ: الإبل...والدَّثْرُ: الكثيرُ. والعَرَمْرَمُ: الجيشُ العَظيمُ".[6]

ب- شرح العبارات المُشكلة:

يعدّ شرح العبارات المشكلة عنصراً أساساً في شرح ابن سيده لما أشكل من شعر المتنبي. وقد أعطاه من اهتمامه وجهوده الشيء الكثير، شأنه في ذلك شأن سابقيه من الشّراح، وذلك بأنْ يكون للعبارة أكثر من معنى، أو تكون مَثَلاً من أمثال العرب يصعب على القارئ اكتشافه والإلمام بأبعاده، مثال ذلك قوله في شرح عبارة من بيت المتنبي:[7] (من الطويل)

إذَا لَمْ تُجزْهُمْ دارَ قَوْمٍ مَوَدّةٌ　　　أجازَ القَنَا وَالخَوْفُ خيرٌ من الوُدِّ

والخَوْفُ خيْرٌ مَنَ الوُدّ: أي لأَنْ تَخَافَ خَيْرٌ لكَ أنِ تودَّ وترحَمَ، كقولهم في المَثل السّائر: (رَهَبُوتٌ خَيْرٌ مِنْ رَحَمُوتٌ).[1]

---

[١] . المنيح:القدَح المستعار، والذي يتيَمّنُ بإعارته الفائزبه كونه تثقّلت به القداح كراهية التّهمة

[٢] . المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص ٤٢٣.

[٣] . ابن سيده: شرح مشكل شعر المتنبي، ص ٢٤٧ .

[٤] . المرزوقي :شرح ديوان الحماسة ،ص ٢٣٢.

[٥] . ابن سيده: شرح مشكل شعر المتنبي ،ص ١٥٩.

[٦] . المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ص ٢٥٤.

[٧] . ابن سيده: شرح مشكل شعر المتنبي ص ٣٢٤.

ونظير ذلك قول المرزوقي في شرح بين زُفَر بن الحارث الكِلابي:(من الطويل)

وَكُنَّا حَسِبْنَا كُلَّ بَيْضَاءَ شَحْمَةً   ليالي قَارَعْنَا جُذَاماً وَحِمْيَرَا

"حكَى الأصمعي في الأمثال: (مَا كلُّ بيْضاءَ شَحْمَةٌ، ولا كلُّ سَوْدَاءَ تَمْرَةٌ)[2]. والمعنى ليس كلّ مَا أشْبَهَ شيئا ذلكَ الشَّيءُ.[3]

فإذا كان للعبارة الواحدة أكثر من معنى عَرض ابن سيده علينا تلك المعاني، وربما حاول أن يرجّح واحداً منها على ما سواه، يقول المتنبي:(من البسيط)

هَوّنْ عَلى بَصَرٍ ما شَقّ مَنظَرُهُ   فإنّمَا يَقَظَاتُ العَينِ كالحُلُمِ

إذْ يوردُ ابن سيده في شرحه قوله: "وقوله: (فإنّما يقظاتُ العَيْنِ كالحُلُم)، أي: كلّ ما يُشاهد في اليقظة في قلّة الدَّوام بمنزلة ما يُشاهدُ في الأحْلام.

وإن شئت قلت: إنّ المُشاهدةَ في اليقظة غيرُ حقيقيةٍ، كما أنّ مُشاهدةَ ما في المَنَام كذلك مبالغةٌ بقلّة تَحَقُّق الأشياء. والقولُ الأوّلُ أسْوغُ وأبْلَغُ".[4] ومثل ذلك ما أورده المرزوقي في شرح قول قيس بن الخطيم الأَوْسِيّ:[5]

وكنتُ امرأً لا أُسمَعُ الدهرَ سُبَّة   أُسَب بها إلا كشفتُ غِطَاءَها

منْ أنّ: "حقيقة (كشفتُ غطاءَها) أي: لم أترُك السُّبَّة مُلْتَبسَةً على سَامِعِها، فكانَ يتردّدُ بين تصديقِها وتكذِيبِها، بلْ أبنْتُ أمْرَها وأظهرتُ وجهَها،حتّى بانَ للناس اختلاف السابّ بها، وكِذَابه فيها...وذهبَ بعضُهم إلى أنّ المعنى: إذَا رُميت بعَيْبٍ كانَ حقّاً عليَّ مَحْوُه عنْ نَفْسِي، بِمَا أَسْتَأنِفُهُ من سَعْيٍ. والأوّلُ أحْسَنُ".[6]

ج- شرح المعنى السياقي للبيت:

عُنِي ابن سيده كثيراً ببسط المعنى السّياقي للبيت، وغالباً ما كان يُورده بعد نفْض يده من شرح الألفاظ الغامضة، والعبارات المشكلة، فيختتم به شرح البيت. ومن ذلك بيت المتنبي: (من المتقارب)

وَطَعنٍ يُجَمّعُ شُذّانَهُمْ   كَما اِجتَمَعَت دِرَّةُ الحافِلِ

يفسره بما يلي: " شذّانهم: من شذّ منهم، والدِّرَّة: اللّبن يجتمعُ في الضَّرْع، والحَافِلُ: إمّا أنْ يكونَ جُملة فيعني به النّاقة،ويكون من بابِ ناقةٍ بَازِلٍ، أي منَ المُؤنّث الذي لا هاءَ فيه. وإمّا أنِ يكونَ جزءاً فيَعني بِهِ الضَّرْع، وهو عندي أجْوَدُ،لأنّه

---

١ . الميداني:مجمع الأمثال،١/٢٨٨.

٢ . المرجع نفسه، ٢/٢٨١.

٣ . المرزوقي :شرح ديوان الحماسة، ص ١٥٥.

٤ . ابن سيده: شرح مشكل شعر المتنبي ص ٣١٢.

٥ . قيس بن الخطيم الديوان،،ص ٤٩.

٦ . المرزوقي :شرح ديوان الحماسة، ص ٨٦.

مَوْضع تَحَفُّلِ اللّبَنِ. ومعنى البيت أنّه عَنَى: طَعَنْتُ كلَّ طَعْنَةٍ عَظيمَةٍ تجْمَعُ المُفْترقين على صَاحِبِها، تعجّباً منْ سِعَتها، كما تجتمع الدرّةُ في الضّرع المُحْفَلُ".[1]

ونظير ذلك صنيع المرزوقي في شرح بيت حُجْر بن خالد: (من الطويل)

نُدَهْدِقُ بَضْعَ اللحْمِ للبَّاعِ والنَّدى وبعضُهُم تَغْلي بذَمٍّ مَناقِعُهْ

حين قال:"الدَّهْدَقَةُ:الصّوت.والبَضْعُ:القَطْعُ.أي: نَتولّى ذلك كَرَماً منّا على اعْتِسَافٍ وسُوءِ تأتٍّ".[2]

فإذا كان للبيت معنًى ظاهريٌّ مباشرٌ، وآخرَ مجازيٌّ بعيدٌ، حاول ابن سيده إيرادَ كلّ منهما، ليكون الشرح مستوفياً شروط الوضوح. مثال ذلك أن يشرح قول المتنبي: (من الطويل)

وَمنْ صَحِبَ الدّنيا طَويلاً تَقَلّبَتْ على عَيْنِهِ حتى يَرى صِدْقَها كِذبَا

بما يلي: "أي: لا صدْقَ أصْدَقُ منَ العَيَانِ، وبه تثْبتُ حقيقةُ البُرهانِ، فيقول: منْ عَرفَ الدّنيا علِمَ أنّ مَا يراهُ عَيَاناً ممّا يسرُّه لا يَلبَث أنْ يَزولَ فيَعْقبُه ما يَسُوؤه، فكأنّ ذلك الصّدقَ المُدْرَكُ بالعَيَانِ كَذِبٌ".[3]

وقد سبق المرزوقي ابن سيده إلى هذا الأسلوب في شرح الشعر. فقد جاء في بيانه للمعنى الظّاهري والمجازي في قول بعض بني أَسَدٍ: (من الكامل)

إلاّ أكُنْ ممَّنْ عَلَمْتِ فإنّني إلى نَسَبٍ ممّنْ جَهِلْتِ كَرِيمُ

بما يلي: "يقولُ: إنْ لمْ أكُنْ ممَّنْ عَرَفْتِهِمْ بالشّرَف، فإنّني أنْتَمِي إلى شَرَفٍ كَرِيمٍ ممَّنْ جَهَلْتِهِمْ.كأنّه يريدُ: ليسَ الاعتبارُ بمَا تَعدِّينه شرفاً، أو تعْرفِينَهُ نَسَباً لكنَّ الاعتبارَ بحُصُولِ الكَرَمِ على أيّ جِهَةٍ حَصَلَ، وحَوْزِ المَجْدِ وإنْ جَهِلَهُ مَنْ جَهِلَ".[4]

ولكي يتضح معنى البيت مُفرداً، لا بدّ أنْ يربطَهُ أحياناً بمَا قَبْلَه، ولذلك، رأيْنَا ابنَ سيده يُبدِي مُحاولاتٍ من هذا النَّوع، منْها أنّ المُتنبّي يُخاطب أحَدَ مَمْدُوحِيه، بقوله: (من الطويل)

وقَلْبُكَ في الدّنْيا ولوْ دَخلَتْ بنَا وبالجنّ فيهِ ما درَتْ كيفَ ترْجعُ

فيعلّق ابن سيده على هذا البيت بقوله: "أي: قلبُك في الدّنيا، وهو منَ السّعة بحيثُ لو دَخَلتِ الدّنيا فيه بِنَا وبالجِنّ، أَعْجَزَنَا الرُّجوعُ، وتُهْنَا في سِعَته، فكيْفَ وسِعَتِ الدّنيا قَلْبَكَ، وهلاّ ضَاقَتْ عَنْ حَمْلِهِ لصِغَرِها عَنْ عِظَمِه. يبيّنه ما قبلَه، وهو قوله:[5] (من الطويل)

أَلَيْسَ عَجيباً أنّ وَصْفَكَ مُعْجِزٌ وَأنّ ظُنُوني في مَعاليك تَظْلَعُ
وَأنّكَ في ثَوْبٍ وَصَدْرُكَ فيكُما على أنّه من ساحةِ الأرْضِ أوْسَعُ

---

[1]. ابن سيده:شرح مشكل شعر المتنبي، ص ١٨٣.

[2]. المرزوقي شرح ديوان الحماسة، ص ٥١٥.

[3]. ابن سيده: شرح مشكل شعر المتنبي، ص ٢١٢.

[4]. المرزوقي:شرح ديوان الحماسة ص ٢٧٨

[5]. ابن سيده: شرح مشكل شعر المتنبي ص ٤١.

وقد سلك المرزوقي الطريق نفسه، بربطه أحد أبيات كنزة أمّ شملة بن برد المنقرية، ببيت جاء قبله، حين قالت لابنها تحثه على الثأر لأحد أصحابه: (من الطويل)

فَيَا شَمْلَ شَمِّرْ واطْلُب الْقَوْمَ بِالَّذِي أصبت وَلَا تقبل قِصَاصاً وَلَا عَقْلاً

فيعلّق المرزوقي عليه بقوله: "هذا يدلّ على ما قدّمناه في البيت قبلَه،[1] فإنّها رَضعَتْ إلى مُخَاطبَة ابنِها بعدما ذكرتْ هَوَاجِسَ ظُنُونِها، وجرَّدَتِ القَولَ لهُ بمُرادِها منه، وأمَرَتْهُ بالتّشْمِير في طَلَب القومِ كلِّهم بمَنْ أُصِيبَ به، واطّراح التّقصيرِ فيمَا جُعلَ لهُ منْ سُلطانِه في حقّه، وبأنْ لا يقبل الديّة وإن غَالُوا بها، ولا يَرْضى بالقصَاص منْهم وإنْ مُكِّنوا منَ الجاني عليه أيضاً، بل يَعُمُّ القومَ كلَّهم بالقتْل. فإنّه حِينئذٍ يكونُ مُدْرِكاً قُبْلَهُ[2]، وناقِضاً وِتْرَهُ[3] وقاضِياً حقّ صاحِبِهِ".[4]

وفي سبيل إيضاح المعاني يستخدم ابن سيده ما حصله من ثقافة ومعرفة في شتى ميادين الحياة العلمية، فإذا قال المتنبي يصف الدّنيا:

تَمَلَّكَهَا الآتي تملُّكَ سَالِبٍ وفَارَقَهَا المَاضِي فِرَاقَ سَلِيبِ

علّق عليه ابن سيده بقوله: "أي: كأنّ الآتي سَلَبَ الفَاني رُوحَهُ.وذُكِرَ أنّ الحَسَن البَصريّ (ت١١٠ه) مرّ بمَكْتَبٍ[5] بمَكْتَبٍ[5] فبَكَى، فقيل له: ما يُبْكيكَ؟ فقالَ: اعْتِبَارِي منْ هَؤلاءِ الصِّبْيان كأنَّهم يقولونَ: انصرفُوا، قد بعثنا أبدالَكم". إلاّ أنّ المُتنبّي تصوّرَ رُوحَهُ في غيره، والحَسَنُ لمْ يَفعَلْ ذلكَ".[6]

وإذا قال أبو كَبير الهذلي:[7] (من الكامل)

وَمُبَرَّأٌ مِنْ كُلِّ غُبَّرِ[8] حَيْضَةٍ وَفَسَادِ مُرْضِعَةٍ وَدَاءٍ مُعْضِلِ

وضّحه المرزوقي بقوله: "والمعنَى أنّ الأمّ حَمَلَتْ بِهِ وهي طَاهِرٌ ليسَ لها بقيّة حيْضٍ، ووَضَعَتْهُ ولا داءَ بِهِ اسْتَصْحَبَهُ منْ بطْنِها فلا يقبَلُ علاجاً،لأنّ داءَ البَطْنِ لا يُفارِقُ. ولمْ تُرْضِعْهُ أمُّهُ غَيْلاً، وهي أنّ تُسقِيهِ وهي حُبْلَى بعد ذلك. ويُرْوَي عن أمّ تأبّط شّراً (ت٨٠ ق.ه) قالت: ما وضعته يَتْناً[8]، ولا أرْضَعَتْهُ غَيْلاً، ولا أبتّهُ مَئِقاً، ولا رأيتُ بِنفْسِي دَمَاً. ولقد حَمَلْتُ بهِ في ليلةٍ مُظْلِمَةٍ وتَحْتَ

---

[1] . وهو قولها: (من الخفيف)

إنْ يَكُ ظَنِّي صَادِقاً وهُوَ صَادِقِي بِشَمْلَةَ يَحْبِسْهُمْ مَحْبِساً أَزْلاَ

المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص ٧٠١.

[2] . قُبُلَه: ماءَ وجهه، أو ما قصد إليه أو قصدَه بثأره.

[3] . الوتْرُ: الثّأرُ.

[4] . المرجع نفسه، ص ٧٠٢.

[5] . المكْتَبُ: موضع التّعليم.ويرى الفيروزآبادي(ت٨١٧ه) أنّ في قول الجوهري (ت٣٥٨ه):" الكتَّابُ والمكتَبُ واحدٌ غَلَطٌ".ينظر: الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ١/١٢٦،مادة(كتب).

[6] . ابن سيده :شرح مشكل شعر المتنبي، ص ٢١٨.

[7] . ديوان الهذليين،٢/ ٩٣.

[8] . اليَتْنُ : الذي يُولَدُ وقد سَبَقَتْ رِجلاهُ رأسهُ.

رَأْسِي سَرْجٌ، وعلى أَبِيهِ دِرْعٍ.وإنّما تُريدُ بهذا الكَلامِ الآخِرِ مَا تقُولُه العَرَبُ منْ أنَّ المَرأةَ إذَا أكْرِهَتْ على الوَطْءِ،أوْ وُطِئَتْ وهي مَذْعُورَةٌ،أنْجَبَتْ وأذْكَرَتْ".[1]

بل إنّ ابن سيده لَيَشْرَحُ بعضَ الأبياتِ بآياتِ القرآنِ الكريمِ، فهو عندما يمرُّ بقولِ أبي الطيّب: (من الوافر)

وكمْ مِنْ عَائِبٍ قوْلاً صَحيحاً وآفَتُهُ مِنَ الفَهْمِ السّقيمِ

يشرحه بقوله:[2] "قد يكونُ القولُ صحيحاً في ذَاتِه، ولا تَلوُحُ صحّتُهُ إلى الجَاهِلِ بهِ، فيعيبُه،لأنّهُ يظنّه على خَلافِ مَا هو بِهِ...قال تعالى: (**بَلْ كذّبوا بمَا لمْ يُحيطُوا بعِلْمِهِ ولَمَّا يَأْتِهِمْ تأويلُه**).[3]

وهذا الأسلوب في الشّرح رأيناهُ عند المرزوقي عندما عرّج على قول عامر بن الطّفيل:[4] (من الطويل)

قَضَى اللهُ في بَعْضِ المَكَارِهِ للفَتَى بِرُشْدٍ، وفي بعض الهوى ما يُحاذِرَ

أَلمْ تَعْلَمِي أَنّي إذَا الإِلْفُ قَادَني إلى الجَوْرِ لاَ أنقادُ، والألفُ جائرُ

فسّره بقولِه:[5] معنى هذا يُماثل قول الله تعالى:(**وعَسى أنْ تكرَهُوا شَيْئاً وهو خَيرٌ لكُم،وعَسَى أنْ تُحِبُّوا شَيْئاً وهُوَ شَرٌّ لَكُمْ**) ".[6]

وتجدر الإشارة كذلك،إلى أن ابن سيده،على خلافِ المرزوقي،كثيراً ما يستعين في توضيح المعنى الكلي للبيت، بثقافته الفلسفية والمنطقية، وذلك لطول احتكاكه وتصنيفه في هذا المجال[7]. يتضح ذلك جلياً في أثناء شرحه لبيت أبي الطيب:(من الكامل)

لا الحُلْمُ جادَ بِهِ وَلا بمِثالِهِ لَوْلا ادّكارُ وَدَاعِهِ وزِيَالِهِ

حين قال:"أي: مثله لا يستطيع الحُلْمُ أن يصوّره لأنّه أرفَعُ من ذلك،لكنّي تذكّرتهُ حين تَذكّرتُ وَدَاعَهُ ومُزَايَلَتَهُ، فثبُتَ امتَلَثْتُ منه في هاجِسي، فأرَانِي النَّومُ إيَّاهُ. فإذاً لَمْ يَجِدْ له بهِ إلاَّ تذكّره لهُ. وهذَا رأيُ بعضِ الفَلاسِفة فيما يَرَاهُ النّائِمُ."[8]

---

[1] . المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ،ص ٨٧.

[2] . ابن سيده شرح مشكل شعر المتنبي، ص ١٤٠.

[3] . الآية ٣٩ من سورة يونس.

[4] . عامر بن الطّفيل :الديوان،ص ٧٥.

[5] . المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ،ص ٧١٢.

[6] . الآية ٢١٦ من سورة البقرة.

[7] . ينظر:صاعد الأندلسي: طبقات الأمم ص ١٨٤ .

[8] . ابن سيده: شرح مشكل شعر المتنبي، ص ٢٠٢.

هـ: استعانته بعلوم اللغة في الشرح والتقويم:

عني ابن سيده، في تناوله للأبيات التي رأى أنها تحتوي على أمور جديرة بالتعليق، ببعض قضايا فقه اللغة وسائل النحو والصرف والبلاغة. شأنه في ذلك شأن المرزوقي،[1] كما كانت له بعض الالتفاتات العروضية والمنطقية الخاصّة، مبيّناً طريقة الشاعر في استخدامها.

ومن ذلك ما أولاه من عناية لمسألةٍ إتْبَاعيَةٍ أثارها بيت المتنبي:(من الطويل)

وَلَولا تَوَلّي نَفسِهِ حَملَ حِلمِهِ   عَنِ الأَرضِ، لَانهَدَّت وَناءَ بِها الحِمْلُ

باستعماله كلمة (ناء)، إذْ "لا يُقالُ (نَاءَ) إلاّ في حدّ الإتْبَاع لـ (سَاءَ). يقال: له: عندي ما سَاءَ ونَاءَ،وقد يكونُ مع الإتباعِ صيَغٌ لا تُوجدُ في حدّ الإفْرادِ كقَولِهِمْ: هَنَأَهُ ومَرَأَهُ،فإذا أفْرَدُوهُ قالُوا: أمْرَأَهُ، وقالُوا: إنِّي لآتِيهِ بالغَدَايَا والعَشَايَا".[2]

أمّا المُعَاقَبَةُ، وهي من الظّواهر اللّغوية، فقد تطرّق إليها ابنُ سيده في معرض شرحه لبيت المتنبّي:(من الطويل)

إذا سَايَرَتْهُ بَايَنَتْهُ وَبانَهَا   وَشانَتْهُ في عَينِ البَصِيرِ وَزانَهَا

فـ "بَايَنْتُهُ،من البَوْنِ، أي بَاعَدْتُهُ، فإنْ قُلْتَ: ينبَغي على ذلك (بَاْوَنتُه)،لأنّه منَ الواو. فإنْ شِئْتَ قلْتَ: إنّ هذا على المُعَاقبة، ومعناه قلْبُ الواو ياءً لغيْرِ عِلَّةٍ إلاّ طَلَبَ الخِفَّةِ،وهيَ لُغَةٌ حِجَازِيَةٌ غَريبَةٌ. يَقولونَ: صيَّاغٌ في صوَّاغ ومِياثِق في مَوَاثِق، وهو كثيرٌ، قد عمِل فيه يَعقُوب([3]) باباً واسِعاً. وإن شئْتَ قُلْتَ: إنّه من البَيْنِ الذي هو في معنَى البَوْنِ، حكى أبُو عبيد([4]):"بينهُما بَوْنٌ بَعيدٌ" و "بَيْنٌ"، وقد بَانَ صَاحبُه يَبُونُه ويَبِينُهُ، فحَمْلُكَ إيّاهُ على هذا خيْرٌ منْ اعتقادِ المُعَاقبَة الحِجَازِيَةِ، لأنَّك إنّما تلوذُ بها إذا لمْ تجِدْ عنْها مَعْدِلاً".[5]

أمّا إشارتُه الإعرابية، فمثالُها أنْ يعلّق على بيت المتنبي: (من البسيط)

وَالمَدْحُ لابنِ أَبي الهَيْجاءِ تُنجِدُهُ   بالجاهِلِيّةِ عَينُ العِيِّ وَالخَطَلِ

بقوله: "وإعرابُ البيتِ يتَوَجَّهُ عندي على وَجْهَيْنِ: أوْضحُهما أنْ يكونَ المَدْحُ مُرْتفِعاً بالابْتِداءِ، و(عينُ العَيِّ والخَطَلِ) خبَرُه،أي:مدَحَهُ إذا أنْجَدَهُ بذكرِ الجَاهليةِ عَيٌّ وخَطَلٌ.و(بالجَاهِليَة) مُتَعَلِّقٌ بـ (تُنْجِدُهُ)، أيْ: تُقَوِّيه بِها، ولا يجوزُ أنْ يكونَ مُتَعَلقا بـ (المَدْح)،لأنّه إذا كانَ كذلك صارَ في صِلَةِ المَصْدَرِ، وقدْ حَلَّتْ بينهُما بـ (تُنْجِدُه)، فلذلك لا يتعلّقُ به.ويَجُوز أنْ يكونَ (المَدْحُ) مُرتَفِعاً بالابْتِدَاءِ كمَا قدّمْنَا، والخَبَرُ (تُنْجِدُهُ). و(عينُ) فاعِلةٌ بـ (تُنْجِدُهُ)، أي:مَدْحُ هذا المَلِكَ بأخبَار الجَاهليةِ إنّمَا يمدُّ المَادِحَ بها لهُ عيُّهُ وخَطَلُهُ".[6]

---

[1]. ينظر: فخر الدين قباوة: منهج التبريزي في شروحه ،ص ٩٧- ١٠٢.

[2]. ابن سيده:شرح مشكل شعر المتنبي، ص ٥٤- ٥٥.

[3]. يعقوب: يقصدُ يعقوب بن إسحاق بن الشكّيت (ت ٢٤٤هـ) صاحب كتب" الإبدال:

[4]. أبو عبيد" يقصد أبو عبيد القاسم بن سلاّم (ت ٢٢'هـ) صاحب الغريب المصنّف.

[5]. ابن سيده:شرح مشكل شعر المتنبي ، ص ٢٣٥.

[6]. ابن سيده:شرح مشكل شعر المتنبي، ص ٢١٩.

وأمّا إشاراته الصّرفية، فمنْ نَماذجِها أنّ ابنَ سيده يقول في شرح بيت المتنبي: (من الكامل)

أمْطِرْ عليّ سَحَابَ جُودِكَ ثَرَّةً وَانظُرْ إليّ برَحْمَةٍ لا أغْرَقُ

"وقال (ثرَّةً) وهو يَعني السَّحابَ، لأنّ السَّحابَ جمْعُ سَحَابَةٍ، وكلُّ جمْعٍ ليسَ بينَهُ وبينَ واحِدِهِ إلاّ الَهاءُ، فَلَكَ تأنيثَهُ وتَذْكيرَهُ، وجَمْعَهُ وإفْرَادَهُ"[1]. ووَاضِحٌ عنايةُ ابنُ سيده بتَحْقيقِ الصّيغِ الصَّرفية، وضَبْطِ الأبنيّةِ والأوْزَانِ.

أمّا الجانبُ البَلاغي، فإنّما اقتْضَاهُ التّفسير الفنّي للشّعر "إذْ ليْسَ يُغْنِي المَرْءَ منَ الشَّرحِ الاقْتِصَارِ على مَا في الأشْعَارِ من لُغَةٍ ونَحْوٍ، وإنّما يُغْنِيهِ أنِ يَتَلَمَّسَ القِيَمَ الفنيّةَ التي تُلَوّنُ صَنْعَةَ الشّاعِرِ حيناً بَعْدَ آخَرَ.[2] وقد أوْلى ابنُ سيده هذا الجانب اهتماماً كبيراً. فمِنْ نَماذجهِ التَّطبيقيةِ،اكْتِشَافُهُ لصُورَةٍ منَ الصُّوَرِ البَيانِيَةِ في قول المتنبي: (من الكامل)

وَتَصَالَحتْ ثَمَرُ السّياطِ وَخَيْلُهُ وَأوَتْ إلَيها سُوقُها وَالأذْرُعُ

حين قال: "ثَمَرُ السّيَاطِ عُقَدُ عُذُبَاتِها،وقيل:أطرَافُها،وهوالصّحِيحُ،وجَعلَ الثَّمَرَ لِمَا لا يُنْمِي،استعارةٌ، وحُسْنُ ذلك أنّ الثَّمَرَةَ، إنّمَا تكونُ في طَرَفِ العُودِ."[3]

كما أعطى ابن سيده الجانب العَرِوضِي حقّه من الشرح، يتَّضحُ ذلك من خلال مناقشته لمسألة القافية في قول المتنبي: (من الكامل)

أنا بالوُشَاةِ إذَا ذَكَرْتُك أَشْبَهُ تَأْتي النَّدَى ويُذاعُ عَنْكَ فَتَكْرَهُ

فقال: "والقِطعَة رائيّةٌ، ولا تكونُ هائيَّةً، لأنّ بَعْد هذا البيتِ بيتاً آخِرُهُ (نَصْره)، فهذه هاءُ إضْمَارٍ مُتَحَرِّكٌ مَا قَبْلَهَا،وهاءُ الإضْمَارِ المَتَحَرِّكُ مَا قَبْلَهَا لا تكونُ رَوِياً...والذي عندي أنّ "أبَا الطيّب" كانَ جاهِلاً بصناعةِ القَوَافي فإنّها مِهْنَةٌ دَقيقةٌ يَعْجِزُ عنْها الشُّعراءُ ويَغْلطُونَ فيها. نَعَمْ،وقَلَّ مَنْ يعْرِفُها منَ النّحويّن إلاّ الخليل وأبا الحَسَن[4]، "إمامِهما، وقليلاً بَعْدَهُما".[5]

ونشير أخيراً، إلى أن ابن سيده قد استعان بثقافته المَنْطقية وقدرته على الجَدل في شرح ما أشكل من شعر المتنبي. من ذلك تعليقةُ على ما جاء في بيت المتنبي: (من المنسرح)

أثّرَ فيهَا، وفي الحَدِيدِ، ومَا أثّر في وَجْهِهِ، مُهَنَّدُهَا

"أثّرَ في الشّيء: غَادَرَ فيه أثراً. ولا يكونُ التّأثيرُ إلاّ في الجَوَاهِر، كقولكَ: أثّرُ المَطَرُ في الحَائِطِ، والخُفُّ في الأرْضِ،وأثّرَ المَرَضُ في جِسْمِهِ،ولا يكونُ ذلك في العَرَضِ.وقد اقْتَسَمَ قوله: (أثّر فيها وفي الحَديدِ)، جوْهراً وعَرضاً،أمّا الجوْهرُ فالحَديدُ، فالتّأثيرُ فيه سَائغٌ. وأمّا الهاءُ في قولِه: (فيها) فعَرَضٌ،لأنها كنايَةٌ عنِ الضّربْة التي في قوله: (ياليتَ بِي ضَرْبَةً أُتيحَ لَهَا). وإنّما لم

---

[1] . المرجع نفسه، ص ٤٠-٤١

[2] . فخر الدين قباوة: منهج التبريزي في شروحه، ص٢٤٣ .

[3] . ابن سيده:شرح مشكل شعر المتنبي ص ٣٠٢.

[4] . إنّ أبَا الحسن المقصود هنا هو الأخفش الأوسط،(ت ٢١٥هـ) صاحب كتابي "معاني القرآن" و "القوافي" وهما من الكتب التي اعتمدها ابن سيده في تأليف مُحكمه. ينظر على الترتيب:ابن سيده، أبو الحسن علي : المحكم والمحيط الأعظم،١/ ٤٨ و٢٥٣ والأخفش الأوسط، سعيد بن مسعدة:معاني القرآن،٤٢٦/١و القوافي ،ص١٠٠.

[5] . ابن سيده:شرح مشكل شعر المتنبي، ص ١٢٢- ١٢٧.

يَصِحّ التّأثيرُ في العَرَضِ،لأنّ التّأثيرَ إبْقاءٌ للأثَرِ،والأثرُ عَيْنٌ،والعَيْنُ لايكونُ إلاّ في عَيْنٍ مِثْله. أعْنِي بالعَيْنِ الجَوْهرَ إذْ لا يُحْمَلُ الجَوْهَرُ إلاّ جَوْهَرٍ. وأمّا العَرَضُ فليْسَ بعَيْنٍ فيكونُ حامِلاً لعَيْنٍ آخَرَ. فإذَا قولُه (أثّرَ فيها) استعارةٌ ومجازٌ غريبلا، كأنّهُ توهّمَ الّضْربَةَ عَيْناً. بلْ هو عنْدي أبْلَغُ، لأنّه إذَا أمْكَنَهُ التّأثيرُ في العَرَضِ كانَ لهُ في الجَوْهَرِ أمْكَنُ، لكنَّهُ معَ ذلك قوْلٌ شِعْرِيٌّ، أعْنِي أنّهُ لَيْسَ بحَقيقَةٍ".[1]

وقد آثرتُ نقل هذا التعليق على طوله لأنه يظهر مدى ما يتمتّع به ابن سيده من معرفة واسعة بالمنطق وقضاياه، ومن قدرة فائقة على الحجاج والجدال تجلّت في هذا التفريغ والتقسيم لمسألة العرض والجوهر، حتّى لكأنّنا أمام منطيق أو متكلّم، وليس أمام لغوي ناقد للشعر وكأنّ في هذا مصداق ما روي عنه مشيدا بنفسه: "إنّي أجدُ علمَ اللّغة أقلُّ بضَائعي، وأيْسَرُ صنائعي إذا أضفتُه لِمَا أنَا به منْ علْم حقيق النّحو، وحوشيّ العروض،وخفيّ القافيّة، وتصوير الأشكال المنطقية، والنّظر في سائر العلوم الجدليّة".[2]

خاتمة:

إنّ ما عوّلنا عليه من كتب في موازناتنا السابقة،ما هو إلاّ غيض من فيض المصادر التي اعتمدها ابن سيده في وضع مصنفه" شرح مشكل شعر المتنبّي" فيه - والفتح الوهبي على مشكلات المتنبي أهمّها-. ورأينا كيف أنه عمد إلى نشر بعض ما جاء من شروح ابن جني في كتابه دون أن يزيد عليها في الغالب ، إلاّ ما رآه فيه إضافة معلومات جديدة تتلاءم مع الطّرق التي اتبعها في شرحه ، ناسباً قدراً منها إلى ابن جني، الأمر الذي يجعلنا نشيد بما التزم به من منهج علمي أمين ، وإنْ كان في عدم التزامه بنسبة بعضها با الكثير منها ما يدفعنا إلى الانتقاص من مقدار التزامه بذلك المنهج. وقد رأيناه بنقل بعض الشروح بحذافيرها وتناول بعضها الآخر بالتقديم والتأخير، وبالتخليص وتغيير العبارة وببعض الإضافة والمناقشة والتعليق،كما له فضل استنتاج بعض الأبواب والشروح التي قلّما نجد لها صدى في"الفتح الوهبي" وإخراج بعضها الآخر إخراجا أخر يسهّل معرفتها والكشف عنها ويشير إلى موضع استخداماتها، مع يستتبع ذلك من استطرادات دلّ بها على قوّة ساعده اللغوي، فأتى الاختلاف بين مصنف ابن سيده و الفتح الوهبي من التقارب بحيث يُعزي هذا التقارب إلى ما اعتمد عليه ابن سيده من أسُس الشرح التي اعتمدها ابن جنّي في مصنّفه كونه عاصر المتنبّي فكان الاطمئنان إلى رواية شعره عنه مدعاة إلى الاطمئنان. وعلى الرغم من ذلك، رأينا ابن سيده يضفي على كل ذلك لمسة ذاتية تتمثل في استيعابه لمبدأ الفصل بين معنى الكلمة في ذاتها، وبين معنى وجودها في الجملة أو ضمن السياقات اللغوية المختلفة، هذه السياقات التي تعطي المدلولات، التي يمكن أن تعزى بشكل مباشر بسيط إلى وحدات معينة أو وحدات مضموم بعضها إلى بعض، حركة واستمرارا. كما أن ابن سيده في محافظته على الإطار العام للشرح الشعري التقليدي، كان يدرك تمام الإدراك، أنّ الشرح الشعري عملية معقدة تقوم على الغوص في معاني الشعر وتراكيبه، ومحاولة إخراجها للجمهور المتلقي سهلة سائغة بألفاظ قريبة يدرك مدلولاتها وظلالها المختلفة. خاصة عندما أصبح الشرح عملا مقصوداً يراد به صنعة شروح لدواوين عباقرة شعرنا القديم. لهذا وذاك، رأينا ابن سيده يتخذ من ثقافته الموسوعية وسيلة

---

[1] . المرجع نفسه، ص ٢٨-٢٩.

[2] . ابن سيده:المحكم،(المقدمة) ١/ ١٢.

علميّة، استطاع من خلالها أن ينفذ إلى عالم الدلالة بشقيها: المعجمي والشعري، محدّدا بذلك مستويات الاستخدام اللغوي والشعري وفق مقياسي اللغة والمنطق.

والجدير بالذكر هنا أنّ ابن سيده قد اتّبع منهجا في ، والشرح الشعري، كان في حقيقة أمره ثمرة من ثمرات الاتجاه اللغوي في توضيح الدلالات المعجمية، والشعرية، متوسّلا لذلك مفاتيح هي خلاصة جهود من سبقه من المصنّفين، على نحو ما أوضحنا في موازناتنا السابقة.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

-الأخفش الأوسط، سعيد بن مسعدة:

* القوافي ،تحقيق عزة حسن،مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم،دمشق،١٩٧٠م.

*معاني القرآن،تحقيق فايز فارس، ط٣، الكويت،١٩٨١م.

-ابن جني ،أبو الفتح عثمان :الفتح الوهبي على مشكلات ،تحقيق محسن غياض،دار الحرية للطباعة ، بغداد،١٩٧٣م.

-ابن حجر، أوس : الديوان،تحقيق وشرح محمد يوسف نجم،دار صادر للطباعة والنشر،دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت،١٩٦٠م.

- ابن الخطيم، قيس: الديوان،تحقيق ناصر الدين الأسد ، دار صادر، بيروت،١٩٦٧م

- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد: وفيات الأعيان،تحقيق محمد محي الدين،دار صادر، بيروت .

-ابن خير الإشبيلي، أبو بكر محمد: فهرسة ابن خير،نسخ وطبع ومقابلة على أصل الأسكوريال فرنشكة قداره زيدن وخليان ربارة طرغوه،منشورات المكتب التجاري،بيروت،مكتبة المثنى بغداد، مؤسسة الخانجي، القاهرة،١٩٦٣م.

-ابن سيده، أبو الحسن علي :

* شرح مشكل شعر المتنبي، تحقيق محمد رضوان الداية،دار المأمون،دمشق،١٩٧٥م.

* المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق مصطفى السقا وحسين نصار،ط١ شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي،مصر،١٩٥٨م.

-ابن الطّفيل، عامر :الديوان،رواية أبي بكر القاسم الأنباري،عن أبي العباس أحمد بن يحى ثعلب،دار بيروت للطباعة والنشر،دار صادر للطباعة والنشر،بيروت،١٩٥٩م.

- ابن الورد، عروة: الديوان، شرح يعقوب بن إسحاق ابن السكيت، تحقيق عبد المعين الملوحي،مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم،دمشق،دت.

-ديوان الهذليين،نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب،دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٦٥م.

- السيوطي:جلال الدين بن عبد الرحمن بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (دت).

- صاعد الأندلسي ،أبو القاسم بن أحمد: طبقات الأمم،تحقيق حياة بوعلوان،ط١ ،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥م.

-الفيروزآبادي:القاموس المحيط، ،دار الجيل، بيروت.

- القاضي الجرجاني، عبد العزيز:الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي،دار إحياء الكتب العربية، القاهرة،١٩٤٥م.

- قباوة، فخر الدين: منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات،المكتبة العربية، حلب،١٩٧٤م.

-القفطي،جمال الدين بن أبي الحسن:إنباه الرواة على أنباه النحاة،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة،١٩٥٢م.

-الكلاعي،أبو القاسم محمد بن عبد الغفور: إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، ط٢، بيروت،١٩٨٥م مشق، بيروت،دت.

- المرزوقي،أحمد بن محمد بن الحسن: شرح ديوان الحماسة ،نشر أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون،مكتبة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،١٩٥١-١٩٥٣م.

-الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد:مجمع الأمثال،تحقيق محيي الدين عبد الحميد،دار النصر، دت.

- النعيمي، عبد الكريم شديد محمد :ابن سيده آثاره وجهوده في اللغة، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام،دار الحرّية للطّباعة،بغداد،١٩٨٤م .

-ياقوت الحموي، ابن عبد الله: معجم الأدباء،الطبعةالأخيرة،دار المأمون.

التناص التراثي التخالفي في قصيدة "رسالة إلى الأطفال" للشاعر الليبي محمد الشلطامي

د.صفاء امحمد ضياء الدين فنيخرة، جامعة مصراتة والجامعة الأسمرية .ليبيا

ملخص البحث :

يوظف الشاعر الليبي المعاصر محمد الشلطامي في قصيدته "رسالة إلى الأطفال" التناص التراثي على نحو تخالفي يعمد فيه إلى قلب الدلالة المحفوظة ونقضها، لخلق علاقة جدلية بين الحضور والغياب، تخلق الدهشة وكسر التوقع لدى المتلقي .

الكلمات المفتاحية :

التناص التراثي / التفاعل النصي / التراث / توظيف النص التراثي تخالفيا .

يعد التناص آلية إنتاج وتلق معا، فإنتاج الشاعر لنصه يأتي بعد استيعابه لجملة من النصوص والتعابير والمفاهيم المذابة في ذاكرته الشعرية وتأثره بها، فتتقاطع علاقاتها وتتمازج لتؤتي أكلاً جديداً في مساحة نصية جديدة، فالشاعر يمارس في هذه المساحة حالة التلقي والإنتاج في الوقت نفسه، "ففي المرحلة الأولى يكون الكاتب متلقيا لعدد من النصوص، يهدمها ثم يعيد بناءها بكيفية جديدة تلق/إنتاج، وفي مرحلة القراءة يكون القارئ منتجاً إذ يهدم النص ويكتشف أصوله حسب ما تمده ذاكرته بذلك، ثم يقوم بإعادة بنائه من جديد وبكيفية تلق/إنتاج "[1].

إن طبيعة دراسة التناص التراثي داخل النص الحاضر تفترض انبثاق رؤيتين متزامنتين في ذهن القارئ: طبيعة النص التراثي سياقه ومراميه، وطبيعة النص الآني سياقه ومراميه أيضاً ، وليس من هدف هذه الورقة البحثية التأسيس النظري المتكامل والمتبحر لمفهوم (التناص) نظرا لطبيعتها النقدية التي تقوم على التأسيس التطبيقي لنموذج شعري أولا، ولكثرة الدراسات التي اهتمت بشرح أبعاده وتاريخه نظرية وتطبيقا ثانيا[2].

وقد صاغت جوليا كريستيفا المصطلح للإشارة إلى العلاقات المتبادلة بين النصوص وتفاعل الأنظمة الأسلوبية بينها، فكل نص لديها هو "امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"[3]تشكل تركيبة فسيفسائية خاصة من الاقتباسات التي أدمجت

---

[١]- محمد مسعد سعيد سلامي ، التناص في شعر عبد الله البردوني ، أطروحة دكتوراه "مخطوط"، إشراف: د.عبد العزيز المقالح ، جامعة صنعاء، اليمن ، ص ٢٨ .

[٢]- للمزيد : أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقا، مؤسسة عمون، الأردن ، ط٢ ، ٢٠٠٠ م . ومابعدها، ود.عبدالعاطي كيوان منهج التناص مدخل في التنظير ودرس في التطبيق ، وفاطمة قنديل، التناص في شعر السبعينيات كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع٨٦، ١٩٩٩ م . وصبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي ، مجلة ألف، ع٤ ، ١٩٨٤م .

[٣]- جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة: فريد زاهي، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب ، ط١ ، ١٩٩١ م ، ص ٧٨

فيه بآليات متعددة، وإذا كان النص مدونة كلامية ذات شكل ومضمون شعري متعارف عليهما، وله وظائف متعددة[1]، فلا يمكن أن يكون مجرد رصف للكلمات لتوليد معان عابرة، بل هو "فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة: النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة"[2]؛ ولهذا فإن حضور النصوص السابقة الصادرة عن منابع ثقافية مختلفة، يتجاوز حدود الاستحضار إلى آفاق التوظيف والانصهار مع جسد التجربة الشعرية، ليسهم في إذابة خصوصية النص وعزلته، ويتجسد فيه بطريق مباشر أو غير مباشر، ليتحول النص الجديد إلى فسيفساء ثنائية القيمة بل متعدد ومتشابك في علائقه؛ لأنه نتيجة تعالق نصوص آتية من الوعي واللاوعي الفردي والجماعي مع النص الماثل، وهذه النصوص لا تعرف إلا بالخبرة والتدقيق ومن القراءات السابقة للقارئ وتتبعه للحوار الواضح أو الخفي الذي أقامه الشاعر مع أقوال معاصريه أو سابقيه، فإذا علا صوت الشاعر منفردا فإن الخطاب يكون حينئذ أحادي الدلالة والقيمة، أما إذا تعددت الأصوات فيكون الخطاب متعدد القيمة[3]، زاخرا بالمعاني التي تذيب الأزمنة وتزاوج بين الأخيلة والدلالات.

ودراسة التناص "نوع من تأويل النص، أو هو الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ الناقد بحرية وتلقائية، معتمداً على مذخوره من المعارف والثقافات، وذلك بإرجاع النص إلى عناصره الأولى التي شكلته، وصولا إلى فك شفراته، إذ إن ثقافة المبدع قد تكونت عبر دروب مختلفة (...) إن النص حصيلة ثقافية وحضارية لرحلة الأديب عبر إبداعه، بل عبر حياته كلها"[4]، بل إن بعض النقاد يرى أن النص لايدرك خارج ظاهرة التناص؛ لأننا ننظر للنص في ضوء علاقته بأنماط عليا سابقة عليه تأثر بها الكاتب وتشبع بها، وباكتشافها يمكن تحديد مدى سلطة النص السابق على النص اللاحق، ويمكن تقريب هذه النصوص من النص الحاضر من خلال البنية الشكلية أو المضمونية وذلك بمحاكاته أو معارضته أو إعطاء بعض بناه دلالات جديدة[5]، وهذا يدل على حتمية انسياق المبدع وخضوعه للقيم الفكرية والشعرية للتراث الذي ينتمي إليه أو ذلك الذي يدخل في نطاق المقروء فهو لا ينشأ في فراغ ولايكتب دون اطلاع على إنتاج غيره، "وليس هناك شاعر يتكأ على خواء (...) والشاعر -أولاً وأخيراً- هو إنسان يتأثر بكل ما يحيط به، أي أنه ابن بيئته الاجتماعية والمادية والثقافية"[6] .

ولاتبدو ظاهرة التفاعل النصي بتلك الدرجة الواضحة التي قد يتصورها القارئ، لأنها _في بعض صورها_ استلهام لاواع لمخزون ثقافي متشابك يعد خلاصة لتفاعل عدد لا يحصى من النصوص، ولذلك عد أحدهم النص المستلهم بأنه "ليس له أب واحد أو أصل واحد، بل مجموعة من الأصول والأنساب تتشكل على هيئة طبقات جيولوجية، يصطف بعضها فوق بعض، ذلك أن النص الواحد ليس حديثاً، وليس قديماً، ولكنه مجموعة نصوص دفعة واحدة، وكل طبقة رسوبية من طبقاته تنتمي إلى عصر معين دون غيره، إنه مطعَّم بمجموعة هذه الطبقات والتشكلات الرسوبية النصية"[7]، كما أن النص المستلهم -بفتح الهاء- ينفتح على معان متعددة، وعلاقات مشحونة تاريخياً كنظامه اللغوي ومعجمه وعروضه، ويتضمن إيحاءات لاتفهم إلا بالعودة للنص القبلي، فلابد من استنطاق النصوص المذابة في النص للوصول إلى دلالات يفي بها هذا النص، فالتناص إنتاجية

---

[1]– ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ص ١٢٠ .

[2]– رولان بارت ، درس السيمولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦م ، ص ٨٥ .

[3]– ينظر: د.محمد عبد المطلب ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص

[4]– د.عبد العاطي كيوان، منهج التناص ، مدخل في التنظير ودرس في التطبيق، ص ٢٢ .

[5]– ينظر: نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ت) ج٢ ، ص١٠٨ .

[6]– النص للشاعر عبدالدائم كواص في حوار أجراه معه جميل حمادة ، المشهد الشعري الليبي حوارات وآراء ، ص ١٧١ .

[7]– د.حسن حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط١، ١٩٩٧ م ، ص ٣٨ .

نصوص ذابت في النص المولد،[1]كما إن هذه الظاهرة تتوقف على درجة وعي المتلقي وكثافة قراءاته وعمق نظرته وقدرته على إسقاط الماضي على الحاضر، فذاكرة كل من الشاعر والمتلقي تقوم بدور مهم في العملية التناصية لاعتمادها على الخلفية المعرفية لكل منهما .

ولا تتطلب هذه الظاهرة خضوع الشاعر وانسياقه وتأثره بالبنى المعنوية أو الشعرية العليا في تراثه، فيستلهمه ساكنا جامدا، بل إنه في كثير من الأحيان نراه يقيم معه علاقة مناقضة وتضاد على الرغم من استحضاره، وقد يخلخل بعض مضامينه ويتصرف في معانيها ويطوعها لرؤيته، فلا يحضر تراثه في تراكم وتتابع، بل يدمج ويجمع أو يفرق وقد يخلق من جديد، فتتضخم فيه بعض العناصر وتختفي أخرى بحسب مقصدية الشاعر، فالنص الشعري "يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى، تتعدد فيه النصوص وتتقاطع، وتتداخل وتتعارض، وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء"[2].

وقد خطت هذه الفاعلية المثمرة لظاهرة التناص بالشعر خطوة للأمام من حيث استفادتها من الأنواع الأدبية الأخرى، كالرواية التي لا تتشكل من أسلوب أحادي بل من إدماج عدد من الأساليب المستقاة من الحقل الاجتماعي ضمن البنية الأسلوبية العامة لها، بخلاف الشعر، ولكنه يكتسب من التناص التعددية في الدلالات والأصوات، إنه "أكبر من مجرد تقاطع مباشر لعدد من النصوص داخل نسيج نصي واحد، إنه فعل تحويلي نشط، يهضم النصوص الوافدة ويستفيد من نسغها أو عصارتها في تشكيل فرادة النص الجديد، هذا الذي لا يكرر نصوصه الغائبة كما هي، بل يكيفها لصالحه ويتعالى عليها بالإيجاب أو السلب"[3].

وقد أثيرت هذه الظاهرة في تراثنا النقدي بكيفيات مختلفة وبرؤى متعددة، فقد وعى النقاد القدامى بحقيقة أن المبدع لا يتم له خلق الملكة الأدبية وإنضاجها إلا باستيعاب الجهد السابق عليه؛ لأن للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم به؛[4]ولهذا كانت فعالية علم البلاغة العربية تقوم على المعرفة بالعربية باعتبارها الأداة اللغوية لإيصال الدلالة، ثم المعرفة بأيام العرب وأمثالهم وكلام المتقدمين من المنظوم والمنثور "فإن هذه الأشياء مما تشحذ القريحة، وتذكي الفطنة، وإذا كان صاحب الصناعة عارفا بها تصير المعاني التي ذكرت، وتعب في استخراجها، كالشيء الملقى بين يديه، يأخذ منه ما أراد ويترك ما أراد"[5]، فبعد استيعابنا لعدة نصوص في مجالات مختلفة، وفهمنا لها نبدع بعد ذلك نصوصا جديدة نتيجة للدربة التي تحصلنا عليها طوال مرحلة الأخذ والتحصيل ، وقد أدرك والبة بن الحباب سر هذه الدربة في خلق ملكة الإبداع وصقل المواهب حين اشترط على تلميذه أبي نواس في محاولاته الأولى لنظم الشعر، أن لا يكتب الشعر إلا بعد أن يحفظ أربعة عشر ألف بيت من الشعـر، وبعد أن حفظها أمره أن ينسى كـل ما حفظ من الشعر، ويبدأ في النظم اعتمادا على ملكته الشعرية التي اكتسبت مرانا وخبرة، وفكرة (نسيان

١- ينظر: راوية يحياوي ، شعر أدونيس البنية والدلالة ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٨م ، ص ١٨٠

٢- سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠١ م ، ص ٣٢

٣- سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص ٣٤ .

٤- محمد بن سلام الجمحي ، طبقات الشعراء، مع تمهيد للناشر الألماني جوزف هل، مع دراسة عن المؤلف والكتاب للأستاذ طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ، ط١ ، ١٩٨٢ م ، ص ٢٦ .

٥- أبوالفتح ضياء الدين بن الأثير ت ٦٣٧هـ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية صيدا بيروت ، ١٩٩٥م ، ج١ ، ص ٦٩ .

المحفوظ) تؤكدها الشواهد العقلانية والمنطقية فلا يوجد مبدع يؤتى له ثمار الإبداع دون أن يكون قد تعامل على نحو مكثف ومعمق مع النماذج الإبداعية السابقة له فترة من الزمن، فالنصوص هنا تتناسل من بعضها لامحالة؛ ولهذا نرى ظاهرة التواتر أو تكرار بعض المعاني أو الصور أو الصيغ التعبيرية لدى أكثر من كاتب أو شاعر، وقد أكد ذلك بعض نقاد الأدب الغربي مثل رولان بارت الذي سمى ظاهرة تسرب ملامح هذه النماذج في إبداع المبدعين "تضمينات من غير تنصيص"[1].

ويقترب مفهوم التناص من مفهومات السرقات والاقتباس والتضمين، وقد كان النقاد يتحرون أصالة الشاعر ومعرفة ما إذا كان مبدعاً مبتكراً أو مقلداً متأثراً ، فالسرقات "باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء على أن يدعي السلامة منه"[2]وإن اختلفت الظاهرتان في دوافعهما الفكرية والفنية والتقنية[3]، وقد ساهم هذا التتبع في إيجاد كثير من الدراسات النقدية التي أرست حدود السرقات الشعرية وميزت بينها[4].

ويقترب مفهوم التناص من مفهومي التضمين والاقتباس باعتبارهما شكلاً من أشكال تداخل النصوص وتفاعلها، وصوراً من صور تعامل الشعراء مع النص السابق، وقد نبع مفهوم التضمين من فكرة النوع الجائز والمحمود من السرقة، أو المعنى المأخوذ لا على سبيل السرقة، وتظل هناك فروق بين المفاهيم النقدية في التراث والمفهوم المعاصر للتناص، مع وجود أسس مشتركة بينهما ، فالنقد القديم ينظر إلى الصياغة الجاهزة للأسلوب، أما التناص فيتناول الكيفية التي يمر بها بناء هذه الصياغة التي تقتضي عناصر متعددة من الماضي والحاضر وقد وزعت توزيعاً متفرداً، فالتناص يقصد لغة النص ويوزعها "توزيعا جديدا بالهدم والبناء وبالمبادلة والتحويل وبالإظهار والإخفاء"[5]، ويضيف للنصوص التراثية دلالة تختلف عن سياقها القديم، فهو يعيد يعيد صياغتها باعتبارها مكونات بنيوية للنص الجديد.

وترى فاطمة قنديل أن النقاد العرب حصروا العلاقة بين النصوص في بعد واحد هو المشابهة وهو البعد الذي تتمحور حوله ظاهرة السرقات، ويؤدي إلى أن تصبح العلاقة بين النصين "علاقة تبادل دائرية داخل نسق مغلق"[6]، وهذا يختلف عن ظاهرة التناص في المفهوم الحديث فهو"تحويل نسق علامي إلى نسق آخر وكل ما يحمله التحويل من مشابهة واختلاف وإنتاج مدلولات أو منطوقات مختلفة"[7]، ولعل هذا يرجع إلى النظرة الحداثية لتحليل النصوص ف"القراءة المحدثة للنص سلكت سبيلا مغايرا لما لما كان سائداً من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة وعالجتها بوعي متقدم، غير أن المعاصر يحفل بقراءة النصوص الأخرى للتأكد من أنها أكثر تعقيداً مما هو معروف في النص القديم"[8].

ويتنوع التوظيف النصي إلى مستويات كثيرة تنتج أنواعا متعددة، بحسب مقصدية المبدع من جهة، والناقد من جهة أخرى، فعلى مستوى الإنتاج ينقسم إلى توظيف داخلي بإعادة إنتاج نصوص المؤلف نفسه، وتوظيف خارجي حين يتعلق الأمر بنصوص

١- د.عبدالملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، جسور قسنطينة الجزائر ، ع٢٢٢ ، ١٩٨٩م ، ص ١٠ .

٢- الحسن بن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محيي الدين بن عبدالحميد، دار الجيل ، بيروت ، ط٥، ١٩٨١م ، ص ٢٨٠ .

٣- ينظر: عبد الباسط مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه ، الجامعة الأردنية ، ٢٠٠٠م ، ص ٣٢ .

٤- ينظر : المرجع نفسه ، ص ٤٠٨

٥- محمود المصفار، التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب، تونس، ط١، ٢٠٠٠ م، ص٤٥ — ٤٦ .

٦- فاطمة قنديل ، التناص في شعر السبعينيات ، ص ٣٢ .

٧- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

٨- محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة بيروت ، ط١، ١٩٧٩ م، ص ٢٥٢ .

الآخرين التراثية أو المعاصرة[1]، وتسمى المصادر الطوعية أو الاختيارية التي تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمداً في نصوص متزامنة أو سابقة عليه، أما المصادر الضرورية التي يكون التأثر فيها طبيعياً وتلقائياً ومفروضاً ومختاراً في آن ، ويقع في الموروث العام والشخصي، ويتخذ – غالباً- سبلاً اختيارية، كتأثر الشاعر بشعرٍ حفظه في سني صغره[2]؛ وتختص هذه الورقة البحثية بالتوظيف الخارجي الكلي ، حيث يسهم الملفوظ التراثي في البناء الهيكلي للقصيدة من أولها إلى آخرها، وتتفاوت القصائد في درجة الكثافة التوظيفية .

وقد يكون التوظيف النصي جزئيا يقع فيه الملفوظ التراثي عنصراً مفرداً في صورة جزئية، ولا يكون تفاعل النص الآني معه في جميع الأبعاد، بل في أبعاد جزئية، ولا يستدعى من قبيل الحشو والاستطراد، وإنما للقيام بوظيفة معينة تتناسب وطبيعة التجربة ، وبعضهم يقسمه إلى توظيف في المضمون؛ لأن "الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة "عالمية" أو "شعبية" أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوة رمزية"[3]، أما التوظيف في الشكل الذي يعني الأسلوب والخصائص البنيوية، فلكل نوع أدبي شكل ذو خصائص وتقنيات تميزه عن غيره كالشعر والتاريخ والأسطورة، فالتوظيف التراثي هو في الحقيقة توفيق بين الأسلوبين التاريخي والشعري .

أما الكيفية التي يتفاعل بها النصان فتتخذ في الغالب آليات ثلاثة :

١.العلاقة قائمة على السكون المغلف بالجمود، فيتبع الشاعر سبيل المحاكاة والتقليد والتآلف والموازاة، فيمثل النص التراثي مرجعية ثقافية لم يتم الخروج عن إطارها، فهي (علاقة محاكاة أو نقل حرفي) .

٢.العلاقة قائمة على آلية التسرب والامتصاص، فيخضع النص التراثي لنوع من التحويل الذي قد يصل إلى درجة المغايرة ولكن دون تعدٍ على الجوهر، فهي (علاقة تفاعل محدود) .

٣.العلاقة قائمة على الحوارية التي قد تؤدي أحيانا إلى العكس والمخالفة والتناقض ومحاكمة النص التراثي والتعامل معه من منظور نقدي، لإيضاح المفارقة بين الموضوع المعبر عنه أصلاً والموضوع الجديد،[4] فهي (علاقة تضاد) وهي أرقى الآليات التناصية التناصية وجوهر الإبداع؛ لأنه خلخلة للمفاهيم الراسخة وهدمها وإفراغها من بنياتها المثالية، وتنتج هذه العلاقات عن التماس بين القصيدة واستحضار الماضي، الأمر الذي يحدث تشكيلات داخلية قد تميل إلى التماثل أو التخالف أو التناقض، وفي كل

١- ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص١٢٤ – ١٢٥. ومصطلح التناص الخارجي باعتبار النص الموظِّف ينصرف إلى التوظيف في العناوين الرئيسية والفرعية والمقدمات والتوطئات والذيول والهوامش...وطريقة إخراج العمل الأدبي عموما، وتتمثل أهمية هذا النوع من التناص في أن النص يقوم عليه ويدخل معه، وهو مايسميه جيرار جينيت بالمناص الخارجي . ينظر: د.سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا ، عالم الكتب الحديث ، أربد الأردن ، ط١، ٢٠١٠م ، ص ٤٧ .

٢- ينظر: محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، ص ١٢٢ وما بعدها .

٣- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، ص ١٢٩ – ١٣٠ .

٤- ينظر: محمد عبدالرحمن محمد عبدالصالحين، أثر النصوص الدينية في بنية القصيدة العربية المعاصرة، رسالة ماجستير إشراف: أ.د.محمد شفيع الدين السيد، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤-٢٠٠٥م ، ص ٣٠ – ٥١ . وينظرأيضا: معتصم سالم الشمايلة، التناص في النقد العربي الحديث ، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة الأردن ، ١٩٩٩م ، ص ٧٩ . وينظر: د.خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠م ، ص ٤٤ .

ذلك يكون للقصيدة موقف محدد إزاء هذا التماس، ومن ثم تتجلى فيه إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب والرفض وبينهما مستويات من الرضا أو السخرية.[1]

وتتنوع تقنيات التوظيف النصي التراثي في الخطاب الشعري المعاصر في ليبيا بتنوع أساليبه وتعدد تجارب مبدعيه وتباين مذاهبهم الأدبية ومستوياتهم الثقافية وقدراتهم الفنية واختلافهم الإجرائي في طريقة التوظيف ما يوصل للمتلقي مقاصدهم، والقصيدة – محل الدراسة – ورد فيها التناص التراثي كليا تخالفيا ، ومن الممكن تعريفه بأنه هو الآلية التوظيفية للنص التراثي التي يعمد الشاعر بها إلى قلب المتعارف عليه من الدلالات، قصداً إلى خلق صلات جدلية بين النص الغائب والحاضر، أو بين علاقات الغياب والحضور، ما يستدعي مفاجأة المتلقي وتحفيزه على متابعة تطور آلية التناص وتفكيك الشفرات المنتظمة داخل سياق متشابك من الإشارات اللغوية وبعثرتها وإعادة تشكيلها وفق المعاني الأدبية التي يقصدها الشاعر، وعلاقات الغياب هي "علاقات معنى وترميز، فهذا الدال "يدل" على ذلك المدلول وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر"[2]، أما علاقات الحضور فهي "علاقات تشكيل وبناء"[3]، وعادة ما تتكفل الثانية بتحديد مسار الأولى وتوضيحها من خلال علاقات التجاور اللفظي للكلمات، ولكن يختلف الأمر في حالة التناص التخالفي، حيث يحدث العكس فالبنية التراثية راسخة في الذهن، محفوظة الدلالة والكناية، ولكن تأتي علاقات الحضور في النص المعاصر للتشويش على هذه الدلالة وصرفها للنقيض فعلاقات الغياب محددة، وعلاقات الحضور مشوشة على غير ما هو مألوف[4]، والشاعر هنا لا يزور الحقائق ولا ينفيها خلافا للواقع والمنطق لسبب بدهي ، وهو أنه لا يعبر مباشرة عما يريد قوله، ولكنه يطوع أدواته الرمزية أو المجازية، ومن الممكن تسميتها باللامعقولية الشعرية التي هي طريق يعبره الشاعر إذا أراد أن يحمِل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله أبدا بالطرق العادية[5]، وكما أن الاستعارة والمجاز اختراق للنظام اللغوي والنحوي وابتكار تحولات في استعمالهما، فإن التناص التخالفي للنص اختراق لنمط أدبي اعتيادي يمكن أن نطلق عليه الاستشهاد أو الاستدعاء أو هي إحداث تحولات في الاستدعاء الاعتيادي للرمز التراثي، والمثال على هذا النوع من التوظيف قصيدة (رسالة إلى الأطفال) لمحمد الشلطامي، حيث اتكأ الشاعر على أبيات شعرية شهيرة للحطيئة في استعطاف عمر بن الخطاب وطلب العفو منه ليطلق سراحه، بعد هجائه المقذع للزبرقان بن بدر ، والأبيات هي :

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ حمر الحواصل لا ماء ولا شجر

ألقيت كاسبهم في قعر مظلمة فاغفر عليك سلام الله يا عمر[6].

يقول الشاعر في بداية القصيدة :

"أنا ذا أدفع للجلاد برأسي

في طبق من شعر الثورة والغضب الخالص

---

[1] – د.محمد عبدالمطلب ، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني ، ص ١٤٢ .

[2] – تودوروف ، الشعرية ، ص ٣٠ .

[3] – المرجع نفسه .

[4] – ينظر : أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري ، ص ٣٨٩ .

[5] – ينظر : جون كوين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق : د.أحمد درويش، دار المعارف مصر ، د.ت ، ص ١٥٦ .

[6] – الحطيئة، ديوانه، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط٢، ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥م، ص٦٦.

للحب

من أجلكما يا طفليّ المبهورين

بهذا العالم ،

مثل عيون فراخ الطير الزغب الريش

وأعلم أن لا ماء لديكم

أعلم أن لا شجر لديكم

وأعلم أنْ

لا عمر بن الخطاب أقابل

في السجن الحربيِّ

وأعلم .... لكن

من أجلكما

يا طفلي ومن أجل الأطفال جميعاً

في كل الأرض المنسيَّة

في عالمنا الصاخب أدفعُ

أدفع للجلاد برأسي

في طبق الشعر الثوري لكي أزرع

في قبري اليومْ

من أجلكما من أجل الأطفال الأحلى

من قمر الصيف المبتهج الألوان"[1]

وقد تجلت مظاهر التناص التخالفي في المستويات التالية :

١.على مستوى الدلالة التناصية أي النواة المعنوية للنصين التراثي بثوبه الجديد والمعاصر، وهي صنع تحول جوهري في غرض النص السابق ألا وهو الاستعطاف القديم الذي تحول في النص الجديد إلى تمرد ورفض معلن للاعتذار وطلب العفو، وتندرج تحت هذا المعنى كل العناصر الشعرية التي شكلت سياق التفاعل النصي .

٢.على مستوى العتبة النصية "العنوان": (رسالة إلى الأطفال) فحقيقة النص من حيث الشكل قصيدة شعرية لا رسالة، أما من حيث المضمون فهو رسالة موجهة إلى الأطفال، وقد اتبع كل من النصين أسلوب الخطاب، ولكن الشاعر المعاصر خالف

---

[1]– محمد الشلطامي ، ديوان نص مسرحي من طرف واحد ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة ليبيا، ط١، ٢٠٠٢م ، ص ٣١- ٣٢ .

النص التراثي في المخاطَب، فقد خاطب أطفاله؛ لأنه يرفض مقابلة الخليفة عمر للاستجداء وطلب المغفرة، أما الحطيئة فوجه رسالة أيضا؛ ولكنه خاطب فيها عمر الذي بيده الصفح أو العقاب .

٣.على مستوى التفاعل المضموني مع النص التراثي، حيث يقف الحطيئة ذليلاً منكسراً وقد استبدل لسانه الحاد اللاذع بلسان رطب يذكّر الحاكم بعاطفة أب أسير ضعيف ترك وراءه صغاراً لا يقدرون على شيء، مستجدياً عمر طالباً الصفح داعياً له، وتتشكل البنية المعنوية في النص التراثي المستدعى من عنصر واحد، يتلخص في التشبيه التمثيلي فالأطفال الذين تركهم عائلهم كصغار الطيور التي ألقيت لا أعشاش لها ولا ماء، وقد فقدت عائلها ومطعمها، وقد اشتق الشاعر المعاصر من هذا النص جوهره ، وهو المعنى الإنساني السامي .

٤.على مستوى البنية المعنوية والأسلوبية للنص التراثي في ثوبه الجديد، فقد أحس المتلقي بمسؤولية الشاعر المعاصر تجاه صغاره الضعاف الأبرياء، وإصراره على تقديم التضحيات وبذل الغالي والرخيص لأجلهم، لقد أحدث تغييراً في البنية المعنوية للنص التراثي حتمته ظروف هجرة هذا النص من زمن إلى زمن آخر "فقد كان في ماضيه يقول شيئاً، وعليه أن يقول شيئاً آخر مختلفاً وبطريقة مختلفة في حاضره أو وضعه الجديد"[١]، يقول :

"... ولذا أدفع للجلاد برأسي ،

معتنقاً "كلا"

في وجه الحقد الهستيري الطالع

فوق جبين العصر

لا أعلم ،

لو لم أقبل موتي

في أي مكان أو دهر

سوف أخبئُ وجهي منكم

ساعة تكتشفون القهر

ماذا أقول لكم لو جئتم

يا أطفالي

مهمومين ومظلومين

لأن العالم أفظع من أن

يحتمل الإنسان (...)

أين أخبئ وجهي منكم

---

[١]– د.خليل الموسى ، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، ص ٥٤ .

ساعة تكتشفون بأني

كنت الجاني

كنت القاتل والمقتول

وكنت الغارق في أحزاني

ماذا أقول لكم لو جئتم مستائين

وقد شج الشرطة في العصر الأسود

هامات الأطفال

لأحس بأني كنت الشرطة ..

كنت العصر

وكنت الجاني

ولذا أدفع للجلاد الحاقد رأسي

في طبق من شعر الثورة والغضب الخالص للحب"[1]

إنه أب مسؤول عن أطفال يخرجون للدنيا فلا يجدون إلا القهر والكبت والمذلة والعبودية، فتزدحم في النص رموز هذه الدلالات: الجاني _ القاتل _ الجلاد _الشرطة، ويقدم الشاعر نفسه قرباناً من أجل سعادتهم، ويقبل بالتضحية بحياته وحريته، وفي هذا استلهام لفكرة أسطورية وهي الموت من أجل بعث جديد وحرية جديدة، وإذا كان الحطيئة قد استهل بالاستفهام الإنكاري الاستعطافي طلباً لحريته، فإن الشاعر المعاصر استهل بالنداء الموجه لأطفاله طلباً لحريتهم هم، فقد دفع برأسه للجلاد من أجلهم، وقد وصفهم بالبراءة والانبهار بالحياة فعيونهم كعيون العصافير الصغيرة، وقد قرر دلالتين مأساويتين في الوقت ذاته: علمه بعجزهم وجوعهم وعريهم، وعلمه بانعدام أية وسيلة تقي من هذه الحالة المأساوية، لقد تحول النص من عناصر واقعية متحققة في الواقع ومرتبط بحادثة محددة، إلى دلالات افتراضية تخيلية ذات منظومة ترميزية كبرى تتعلق بمسؤولية الجيل الحالي تجاه الأجيال القادمة، وإذا كان التشبيه هو أهم مظاهر الاشتراك والتوافق بين النصين التراثي والمعاصر، فإن مظاهر التحول والتخالف تتكاثف وتتعدد، فقد تحولت البنية الطلبية: (فاغفر عليك سلام الله ياعمر) إلى بنية خبرية حاسمة مفتتحة بفعل يقيني تنفي وجود مصدر العفو والصفح : (وأعلم أن لا عمر بن الخطاب / أقابل في السجن الحربي)، كما تحول النداء للخليفة عمر في النص السابق إلى النداء الموجه للطفلين: (من أجلكما يا طفلي) (يا أطفالي)، فقد تحول داخلياً من المفرد إلى الجمع، وتبع ذلك صيغة المشبه به (أفراخ) وظرف المكان (لديكم) حيث تداخل الخاص والعام، واتسعت رقعة الإنسانية فتضحية الشاعر ليست من أجل طفليه فحسب، بل من أجل الأطفال جميعاً، كما أن الشاعر لا يمثل نفسه بل يتجسد فيه جيل كامل يحمل على عاتقه رسالة تبديد الظلمات لتنير الطريق للأجيال المستقبلية .

---

[1]- محمد الشلطامي ، ديوان : نص مسرحي من طرف واحد ، ص ٣٣ – ٣٤ .

[٥].تميز النص التراثي بالإجمال في جانبين: الجانب الأول: الإجمال في البنية التشبيهية فلم يذكر لفظ المرجع التشبيهي (المشبه) وهو (الأطفال) واكتفى بالإيماء إليهم بالمشبه به (أفراخ)، أما الشاعر المعاصر فحرص على ذكر المرجع، بل وجعله عنصراً تأسيسياً في بنية النص فذكر في العنوان، وتكرر مثنى وجمعاً عشر مرات في النص بلفظ صريح، وثلاثين مرة بالضمير العائد إلى اللفظ، أما الجانب الثاني فتميز النص التراثي بأحادية الهدف والغاية وبساطتها، بخلاف النص المعاصر الذي اتسم بتعددية الأهداف وتعقدها وكثافتها بل وسموها واتساع دائرتها، فكل نص هو ابن بيئته ووليد عصره ومرحلته الفكرية والتاريخية، وقد نبع هذا التعدد وانبثقت هذه الكثافة من مجئ كثير من قضايا العصر وهمومه في سياق النص والتي منها :

أ.(قضية اليتم)باعتبارها أثراً من آثار المآسي الاجتماعية والسياسية في العصر الحديث، يقول الشاعر :

"وأعلم أني

لن أستجدي العفو المخجل من أجلكما

فاليتم جميل

كنت يتيما قبلكما

رباني اليتم

علمني كيف أقاوم حزني الأسود

أكبر كالشجر البري

أمد جذوري تحت الأرض لكي

أمتص حياتي

أعرف طعم العسل الذائب في

ثمر الحنظل

فاليتم أبي

علمني كيف أقول لضوء الشمس الرائع

يا أبتاه

وأكبر كالشجر البريّ بدون أناه"[1]

ب.قضية حب الحرية والانعتاق والخلود وحب تحمل الشقاء والعذاب لأجلها ، حيث يقول :

"يا طفلي كم أحببتكما لكني

أحببت الحرية أكثر

---

[١]– محمد الشلطامي ، ديوان نص مسرحي من طرف واحد ، ص ٣٧ .

كم غنيت لأجل النوم الأزرق

كي يسبل أعينكم ويواريكم

عن شبح الأرق الصيفي"[1]

ج.الشاعر مفرد بصيغة الجمع وذات تذوب أمام المجموع، فهمومه هي هموم الجماعة، وغناؤه صدى لآلام الجموع وآمالها، وهو يختار نهايته ليس لأجل طفليه فحسب بل لأجل الأطفال جميعاً، ويظل يتدرج من الأقل إلى الأكثر حتى يتحول إلى شمعة تذوب لأجل هموم الناس أجمعين :

"لكني قد كنت أغني

من أجل استيقاظ الناس

من موت العصر الأسود كنت

أقاوم تعذيب الحراس

لا تبكوا ليلة إعدامي

فاليتم رقيق وجميل

والموت لأجل صباح أفضل

في ساحات العشق نبيل

سأبدد عنكم بعض الوحشة

فالليل رهيب وطويل"[2]

د.قيمة الخلود بعد الموت، فإذا كان الجسد يفنى ويذوب فإن الأثر يبقى بعده إلى الأبد، فانطفاء جذوة الروح بداخله تتقد جذوتها غدا لتشعل قنديلا يضئ الظلمات، أما دمه النازف الناضح بالمعاناة السامية والعذاب فينسكب ضوءاً قدسياً يبتلع وحشة الحياة ووحشيتها، يقول :

"ولذا أدفع للجلاد الحاقد رأسي

في طبق من شعر الثورة والغضب الخالص للحب

كي أوقد من أجلكما ،

ومن أجل الأطفال جميعاً قنديلاً

حتى إذا ما جنَّ الليل وكان رهيباً وطويلاً

---

[1]– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[2]– محمد الشلطامي ، ديوان: نص مسرحي من طرف واحد ، ص ٣٨ .

فأبدد بالضوء المسكوب مع قطرات دمي

بعض الوحشة "[1].

وهو يحول قبره إلى حقل زيتون وقرنفل حتى إذا نمت الأغصان وامتدت لتصنع حدائق من الظلال يتفيأ فيها من بعده، يقول :

"وسأزرع في قبري المجهول لأجلكما

ولأجل عيون الأطفال الأحلى ،

من قمر الصيف المبتهج الأضواء

مشاتل زيتون وقرنفل

حتى إذا امتدت أغصاني فوق القبر

وجدتم ظلاً

ولذا أدفع للجلاد برأسي معتنقاً "كلا"

في وجه الحقد الهستيري الطالع

فوق جبين العصر ..

يا طفلي

يازغب حواصل أفراخ الطير البري

أنا ذا أدفع للجلاد برأسي

في طبق من شعر الفضة والذهب الخالص والحب

وأعلم أن لاماء لديكم

أعلم أن لا شجر لديكم

أعلم أن لا عمر بن الخطاب أقابل في السجن الحربي

وأني لست بكاسر

في قعر المظلمة الزنزانة

وأعلم أني

لن أستجدي العفو المخجل من أجلكما

فاليتم جميل

---

[1]- المصدر نفسه ، ص ٣٥ – ٣٦ .

كنت يتيماً قبلكما"[1].

لقد تفاعل نص الشاعر المعاصر مع النص التراثي تفاعلا تخالفياً، واعتمد على آلية التمطيط والتفصيل والتكرار، فحول النص من بنية مجملة مقتضبة ثابتة إلى بنية مفتوحة تتميز بالحركة والتفاعل ، فرأينا تجاور المعاني وتصارعها وتناقضها أيضا، بل إنها توالدت وتناسلت وأسهمت في خلق نظام ترميزي اشترك فيه التراثي والمعاصر على حد سواء ، تميز هذا النظام بالابتكار في بعض وحداته؛ لأن التوظيف التخالفي يعد ابتكاراً وخلقاً جديداً لشكل قديم ، وهو بذلك يقترب من روح الشعر وجوهره، فالشعر "ليس موافقة قواعد التركيب وإنما هو مخالفة هذه القواعد"[2] .

---

[1] - محمد الشلطامي ، ديوان : نص مسرحي من طرف واحد ، ص ٣٩ – ٤٠ .

[2] - جون كوين ، بناء لغة الشعر ، ص ٩١ .

اللغة العربية في الشعر المغربي الحديث: قصيدة : زفرة على اللغة أنموذجا.

فؤاد الكميري السنة الثانية بسلك الدكتوراه: آداب وفنون متوسطية . جامعة محمد الخامس . المغرب

ملخص باللغة العربية:

نتناول في هذا المقال النقدي موضوع الواقع الاجتماعي في الأدب المغربي الحديث خاصة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، من خلال مقاربة نص شعري لمحمد القري "زفرة على اللغة"، والذي يتناول موضوع اللغة العربية باعتبارها جزءا من الواقع الاجتماعي الذي كان يعيشه المجتمع المغربي في تلك الفترة. وقد سعيت من خلال مقاربة هذا النموذج الشعري الى إعطاء صورة موضوعية عن مستوى الإنتاج الشعري في تلك الفترة، سواء من حيث الإمكانيات الجمالية والفنية التي يمتلكها وحجم التحول الذي لحق القصيدة في البدايات الأولى للنهضة بالمغرب(مرحلة الإرهاصات)، أو من خلال المواضيع التي تناولتها والتي اتجه أغلبها إلى الارتباط بالواقع الاجتماعي. وقد استعنت منهجيا ببعض الأدوات الإجرائية للبنيوية التكوينية و بشكل ضمني.

ملخص باللغة الفرنسية:

Cet article critique aborde la question de la réalité sociale dans la littérature marocaine moderne, en particulier dans la seconde moitié du XIXe siècle et au début du XXe siècle, en traitant ce poème de Mahomed Elkorri, qui exprime la souffrance de la langue arabe, et donne une image claire d une partie de la réalité sociale vécue par la société marocaine dans cette période. Je me suis efforcé à travers cette approche pour donner une image objective du niveau poétique de la littérature marocaine durant cette période, esthétiquement et techniquement, aussi de découvrir les changements au niveau de la forme et de la contenu au début de la renaissance littérature au Maroc. pour réaliser cet objectif , j'ai fait appel à des outils de la structuralisme formative d une manière implicite.

ملخص باللغة الانجليزية:

This critical article addresses the issue of the social reality in modern Moroccan literature, especially in the second half of the nineteenth and early twentieth century, treating a poem of “Mahomed Elkorri” that expresses the suffering of the Arabic language, and gives a clear picture of a part of the social reality of Moroccan society in this period. I have tried in this approach to give an objective picture of the poetic level of Moroccan literature during this period, aesthetically and technically, also to discover changes in the form and content of the early Renaissance literature in Morocco . For realize this objective, I made use the formative structuralism’ tools implicitly .

ظل الأدب المغربي في فجر النهضة العربية بعيدا عن اهتمامات النقد العربي بشكل عام، خاصة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ويفسر مؤرخو الأدب ذلك بالعزلة السياسية، التي كان يعيشها المغرب عن الشرق والغرب معا ، والتي لم تسمح له بالتفاعل مع الحركية الفكرية والأدبية التي كان يعرفها المشرق العربي ، فظل الأدب المغربي معزولا ومجهولا لا يعرف عنه النقاد المشارقة شيئا.. وهذه العزلة لم تترك مجالا لاشتغال عنصر المثاقفة مع الغرب تمكنه من مواكبة الاتجاهات الجديدة في الأدب ومضاهاة النهضة الفكرية والأدبية التي كان يعرفها المشرق العربي، وهو ما أكده عبد الله كنون في قوله: "**إذ نجد المغرب في هذا التاريخ منعزلا عن العالم القديم والجديد، عن أصدقائه في الشرق وجيرانه في الغرب**" [1] متخذا بذلك سياسة الحيطة والحذر مع الغرب تخوفا من سياسته الاستعمارية، التي لم تكن قرارا حكيما لأنها "**منعت الاستفادة من علومه ومعارفه، ولم تقف في وجه مطامعه وشروره**"[2]، وزاد الأمر تعقيدا احتلال فرنسا للجزائر سنة١٨٣٠م ، مما عمق تخوفه من أطماع الغرب وسياسته الاستعمارية، وكرس سياسة العزلة التي فرضها على نفسه، لكن هذا الوضع لم يقف أمام ظهور بوادر نهضة فكرية وأدبية، بقدر ما ساهم في تأجيلها لفترة معينة، مسجلة بعض التأخر عن مثيلتها في المشرق، حيث توفرت لها نفس الشروط (البعثات، المطبعة، ازدهار التعليم، الدستور...)، كما أكد ذلك العديد من مؤرخي الأدب، وهو ما ساهم في خلق حركية فكرية وأدبية بخصوصيات مغربية أججتها ظروف الحماية، وتجند أهل الفكر والأدب للتصدي لكل محاولات الإجهاز على الهوية المغربية .. فتمظهرت نتائجها في حركة التأليف والنشر في مختلف المجالات الفكرية والأدبية، لتؤسس لملامح مرحلة جديدة في الأدب المغربي، فانكبت المجهودات في بداية الأمر على عملية الجمع والتدوين، ثم التصنيف والتأريخ للنصوص وأصحابها في الأدب، إضافة الى ما كتب في مختلف المجالات، وهي مرحلة لم تلق – الى حد ما- الاهتمام الكافي من طرف النقاد المعاصرين باعتبارها مرحلة مهمة من تاريخ الادب المغربي ومنعطفا للتغيير الذي عرفه شكلا ومضمونا، إذ ظلت العديد من النصوص الشعرية والنثرية تفتقر لدور النقد الأدبي من أجل مقاربتها وتقريبها إلى القارئ وإبراز إمكانياتها الفنية ، بل ظلت العديد من الكتب الى عهد قريب مخطوطة خارج رفوف المكتبات العمومية.. وهو ما يعمق أزمة الهوية الأدبية والفكرية للأدب المغربي ، إذ كيف يمكن أن نبني أدبا وفكرا بهوية مغربية، ونطوره دون أن نقرأ التراث الأدبي المغربي ونمنحه كامل الاهتمام والتقدير، ونضعه في محك النقد؟ خاصة وأن المرحلة التي نتحدث عنها شكلت مرحلة الإرهاصات والبدايات الاولى في مجال التحول والتحديث.

وفي هذا السياق بالتحديد، واستجلاء لملامح الإنتاج الادبي، وخصائصه الفنية في تلك الفترة، كان لا بد من الوقوف وقفة الناقد المتأمل، في بعض النماذج من النصوص، ومقاربتها على ضوء بعض الآليات المنهجية التي تستدعيها، حتى نتمكن من وضع تصور مكتمل وموضوعي في سياق الأفكار التي تمت الإشارة اليها، من خلال اختيار بعض النصوص الأدبية وإبراز خصائصها الفنية والجمالية، وفي هذا السياق نقدم نصا في مجال الشعر، وهي "تائية" رائعة لمحمد القري ، عنونها بـ"زفرة على اللغة"، يتناول موضوع اللغة العربية وعلاقتها بالمجتمع المغربي، فما هي طبيعة هذه العلاقة التي يطرحها الشاعر؟ وكيف عبر عنها داخل النص؟ وبمعنى أدق: ما هي الإمكانيات الفنية التي وظفها الشاعر في تقديمه للموضوع؟ وأخيرا، ما هي مظاهر التجديد في الشعر المغربي في بداية تأثره بالحداثة؟

---

[1] . عبد الله كنون: أحاديث عن الأدب المغربي الحديث،ط٤، ١٩٨٤، ص:١٨

[2] . نفسه، ص:١٨

قبل اقتحام عالم النص وتفكيك بنياته، نعترف بصعوبة "المهمة النقدية" ، خاصة وأن الشاعر يحصنه ضد مختلف القراءات التي تحاول اقتحامه وفتح مغاليقه، فأي محاولة لتحديده وتأطيره تعني تحديد اللامحدود بلغة المحدود واللامنتهي بلغة المنتهي والشعري بلغة اللاشعري، لذلك تبقى هذه المقاربة مجرد محاولة للقبض على هذه اللغة في لحظة سكونية لامتلاك جزء منها ووصفه ومجرد إطلالة عليه من نافذة واحدة لا ينتفي معها أن نطل عليه من نوافذ أخرى، وما دام الأمر كذلك، فإن على المتلقي/ الدارس أن يتسلح بوسائله الهجومية ومعارفه الخاصة والمنهج/المناهج الملائمة لاقتحام النص، وكشف خباياه وتفكيك رموزه، ولتحقيق هذه الغاية استعنت ببعض الآليات المنهجية للبنيوية التكوينية باعتبارها الأكثر نجاعة لمقاربة هذا النص.

بداية نشير إلى أن تفكيك بنياته النص الفنية/الجمالية وربطها بالبنيات الاجتماعية هو عمل إجرائي وتقسيم منهجي لا أكثر باعتبار العمل الأدبي بنية متكاملة وعملا كليا، وتحديد بنياته الصغرى والكبرى (العناصر الدلالية، التركيبية، المعجمية، الصوتية...) هو عمل إجرائي يفضي الى تحديد البنية الدالة، ثم تحديد أوجه التماثل بين البنية الفنية /الجمالية والبنية الاجتماعية.

<u>البنية الدلالية:</u> <u>ومن</u> خلال القراءة الأولى للنص، يمكن تحديد ثلاثة مقاطع دلالية كبرى:

المقطع الأول: (من البيت ١ إلى البيت١٥): يوجه الشاعر في مطلع القصيدة الخطاب للغة مواسيا إياها بسبب الظلم والأذى، الذي تعرضت له من طرف أهلها ، فكان ذلك سبب تفرقتهم وتشتتهم وضعفهم.

المقطع الثاني: (من البيت١٦ إلى البيت٤١): يسترجع الشاعر في هذا المقطع ماضي اللغة المجيد، من خلال إجراء مقارنة بين حال اللغة في القديم وما آلت إليه اليوم، محاولا إقناع المخاطب (المجتمع) بضرورة الاقتداء بـ"السلف الصالح" وإصلاح الجيل الجديد من خلال ضرب المثل بالجيل القديم وهذا ما سيتضح بجلاء من خلال المقطع الثالث عندما سيهتدي إلى أسلوب النصح والإرشاد.

المقطع الثالث: (من البيت٤٢ إلى البيت٤٩): يوجه الشاعر خطابا مباشرا إلى أبناء الوطن، يتضمن تقديم النصح لهم، وإرشادهم إلى طريق العلم والجد، ويدعوهم إلى استرداد ما مضى، خاصة وأن العلوم أصبحت في المتناول بسبب ظهور المطابع، التي ساهمت بشكل كبير في انتشار العلم (بيت٤٤)، وهو بذلك يثبت فيهم روح العزيمة والاجتهاد، لأنهم يملكون جميع الإمكانيات للوصول إلى قمة المجد.

<u>اللغة العربية والواقع الاجتماعي المغربي: أية علاقة؟</u>

إن الواقع الاجتماعي، باختلاف قضاياه، ظل يشكل عنصرا أساسيا في المتن الشعري للقصيدة المغربية الحديثة والمعاصرة، بل هو الذي منحها هويتها، وجعلها متفردة عن ذلك الزخم الهائل من الإنتاج الشعري العربي. من هذا المنطلق يتأسس السؤال عن الكيفية التي تعامل بها المتن الشعري المغربي مع حركة الواقع، انطلاقا من تائية محمد القري في علاقتها باللغة العربية كقضية اجتماعية؟

إن اللغة العربية عند الشاعر وعند المغاربة بصفة عامة «تتجاوز كونها أداة تواصل وتخاطب إلى اعتبارها رمزا للقيم والأصالة ومعيارا أساسيا لتحديد الذات والهوية القومية»[1]، هكذا كانت ولازالت صورة "العربية" في مخيلة الإنسان العربي، إنها جزء من حضارته وثقافته، رافقت حضارته عبر مختلف مراحل تطورها، وساهمت في إغناء شعوره بالانتماء القومي ، ودفاعه عنها يعتبر قضية وجود وجزءا من الواقع الذي يعيش فيه. إن واقع اللغة في رأي "القري"، يعرف اختلالا واضحا استدعى منه أن يلتفت إليه ويعبر عنه ويتخذ فيه موقفا واعيا قدمه من خلال رؤيته الشعرية، في وقت حاول الاستعمار هدم بنيات المجتمع واجتثاث ثقافته وحضارته، ونشر ثقافة ولغة بديلتين من أجل ضمان استمراره، وفي هذا الإطار ظهرت بالمغرب حركة إصلاحية تصدت لأساليب المستعمر بشجاعة وجرأة، ووعي تام بقضايا الوطن والأمة، مثلها مثقفون مغاربة، ناضلوا بأقلامهم متخذين الشعر وسيلة للتواصل مع المجتمع من أجل خلق نوع من الوعي بإشكالات الواقع ومفارقاته، واستنهاض الشعب وتحسيسه بخطورة الوضع وحثه على الاتحاد واختيار طريق العلم والتشبث باللغة العربية والحفاظ عليها باعتبارها رمزا للقيم التي تمنح الإنسان العربي هويته وأصالته. واللغة العربية بذلك، لم تشكل قضية "للقري" وحده، بل كانت قضية وطن وأمة، يقول علال الفاسي:«فاللغة الدولية اللغة الموحدة بين الشعوب الإسلامية هي اللغة العربية، وعلى كل أمة أن تتعلم لغتها، وتحتفظ بثقافتها، ولكن إلى جانب ذلك يجب عليها أن تتعلم العربية على الأقل في جامعاتها وفي مساجدها وعلى علمائها أن يتعلموا اللغة العربية»[2]. وإذا كان علال الفاسي يدعو إلى تعلم اللغة العربية كما دعا إليها "القري" في قصيدته فلأنه يعتبرها سبيلا لتحقيق وحدة إسلامية وجزءا لا يتجزأ من ثقافة الإسلام: «أدعو الذين يريدون السير إلى وحدة إسلامية أن يبذلوا كل المستطاع لنشر الثقافة العربية التي في نشرها نشر للثقافة الإسلامية»[3]، إنه موقف لا يتعارض مع موقف العديد من الشعراء المغاربة، والعرب على السواء، إيمانا منهم بأن «أقوى رباط يوثق بين العرب ويجمع شتاتهم هو اللغة أو الوحدة اللغوية»[4]، وتفريطهم في هذا الوثاق هو سبب تشتتهم وضعفهم، وهذا ما أكده "القري" في الأبيات٥،٦،٧،٨. إن الإنسان المغربي أصبح يعاني ازدواجية لغوية: يستخدم الفصحى في مواقف معينة وبصيغ تتفاوت بتفاوت درجة التربية والدراسة، ويحتفظ في الوقت نفسه باللهجة العامية في صيغها الشعبية، والتي هي نتاج المجتمع، يتداخل فيها ما هو محلى، من لهجات مختلفة، مع ما هو أجنبي من خلال تأثرها بلغة المستعمر، وهو وضع أصبحت فيه اللغة العربية بعيدة كل البعد في أداء دورها التواصلي داخل المجتمع المغربي، وأصبحت لغة التواصل الحقيقية «كلاما لا يلحقه اشتقاق ولا يحظى بإعراب النحاة»، كما عبر عنه "القري" في قصيدته. إن نظرة الشاعر إلى اللغة لا تخرج عن النظرة السلفية التي تسترجع أمجاد السلف الصالح" وتعتبره النموذج الذي يجب أن يحتدى به، باعتبار اللغة العربية هي لغة العلم والمعرفة والبحث، وهي التي قادت المجتمع العربي في القديم إلى المجد والازدهار في مختلف العلوم والفنون (من البيت٣٧ إلى البيت٤١) وفي هذا السياق، ينتقل القري، بشكل ذكي، إلى تقديم النصح والإرشاد والدعوة إلى استرداد الماضي واستنهاض الهمم للالتحاق بالركب الحضاري، إنه موقف صريح يستجلي بوضوح تام علاقة الشاعر المغربي، في النصف الأول من القرن العشرين، بواقعه الاجتماعي من خلال ملامسة قضية اللغة التي تعتبر الوعاء الذي تتشكل به، وتحفظ فيه، وتنتقل بواسطته أفكار الشعوب والمجتمعات. وما اللغة إلا قضية من بين القضايا والمشاكل الكثيرة التي كانت "تنخر" المجتمع

---

[1] . جمال الدين الأفغاني: مجلة الوحدة، ع٣٣-٣٤، يونيو – يوليوز ١٩٨٧، ص، ١١٨.

[2] . علال الفاسي: نحو وحدة إسلامية، ط١، ١٩٨٧، ص، ٣٠.

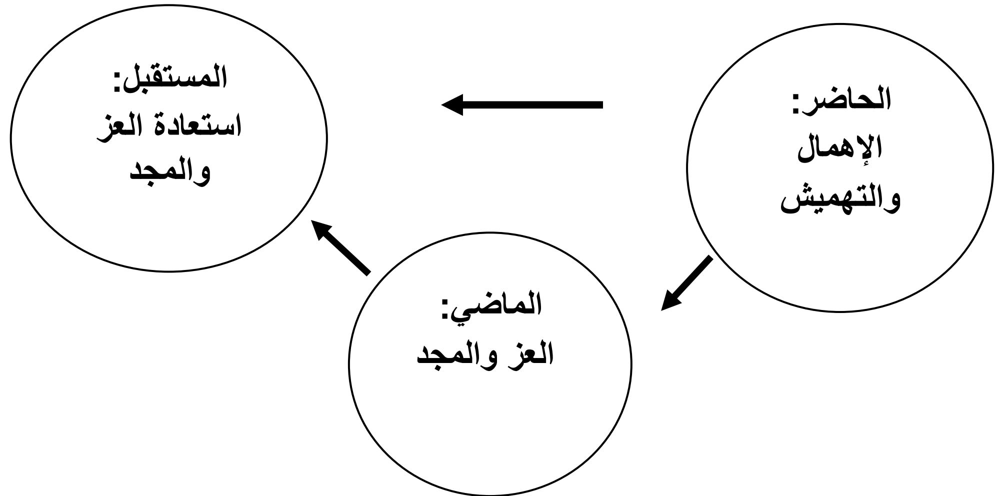
[3] . المرجع نفسه، ص،٣١.

[4] . إبراهيم أنيس، اللغة بين القومية والعالمية، القاهرة، ١٩٧٠، ص، ٢٨٢.

المغربي، وكان دور الشاعر المغربي هو العمل على انتشال المجتمع منها، وهذا ما أكده عبد الله كنون عندما أشار إلى أن الشعر «جند نفسه بالدعوة إلى العمل لانتشال الأمة من وهدة السقوط وإحلالها محل العزة والكرامة اللائق بها»[1].

بنية الزمن الشعري:

ينطلق الشاعر من زمن الحاضر، وهو فضاء زمني يؤطر "زمن الكتابة/ الإبداع"، ويشكل للشاعر معاناة نفسية بسبب ما تعانيه اللغة العربية من إهمال وتقصير، إنها لحظة اللاتوازن، التي يسعى الشاعر إلى تداركها والخروج منها في زمن الحاضر المستشرف للمستقبل. فالماضي هو لحظة التوازن وهو النموذج المثالي الذي يفتخر به ويسعى إلى استعادته. فالشاعر يتطلع إلى المستقبل من خلال استحضار النموذج القديم، والذي خصص له ستة وعشرين بيتا من القصيدة (٥٣٪ من عدد أبيات القصيدة/ من البيت١٦ إلى البيت٤١)، ويمكن تمثيل هذا التداخل الزمني بالخطاطة التالية:



وقد وظف الشاعر، في المقطع الأول، أفعالا كثيرة (٧١فعلا) في زمن المضارع (تلاقي، تلفيهم، لا يدرون، تعين، يحظى، يلحقه، يرمون ...) وهو مؤشر مباشر للدلالة على الحاضر/ الواقع، كما استعمل أفعالا في الماضي الدال على الحاضر ليعدد العوامل التي ساهمت في انحطاط اللغة العربية، موظفا ضمير الغائب "هم" ويقصد به أبناء المجتمع، ويحملهم مسؤولية الوضع الحالي للغة (ألقوك، خذلوك، نبذوك، ما قدروا، أصيبوا ...).

وفي المقطع الثاني (بيت١٦- بيت٤١) نجد ذلك الحضور المكثف للأفعال الدالة على زمن الماضي المشرق للغة، ويصف معاناة العلماء من أجل جمع اللغة والاعتناء بها (صحوا، ذاقوا، جابوا قطعوا، ساروا، باتوا، صدتهم، شاؤوا، اشتغلوا، بحثوا، بلغوا، جازوا ...)، كما روى لنا أحداثا في الماضي باستعمال الزمن المضارع ليعطي للحدث أهميته ويكسبه الاستمرارية: (يلتمسون، يرووا، لا يألون، لا ينأون ...)، أما المقطع الثالث، فقد كان التطلع إلى المستقبل حاضرا بقوة من خلال حضور أفعال في "الأمر" يرمي بها الشاعر إلى النصح والإرشاد: (استردوا، لا تتوقفوا ...) موجها خطابا مباشرا إلى "بني وطنه" وهو إفصاح صريح

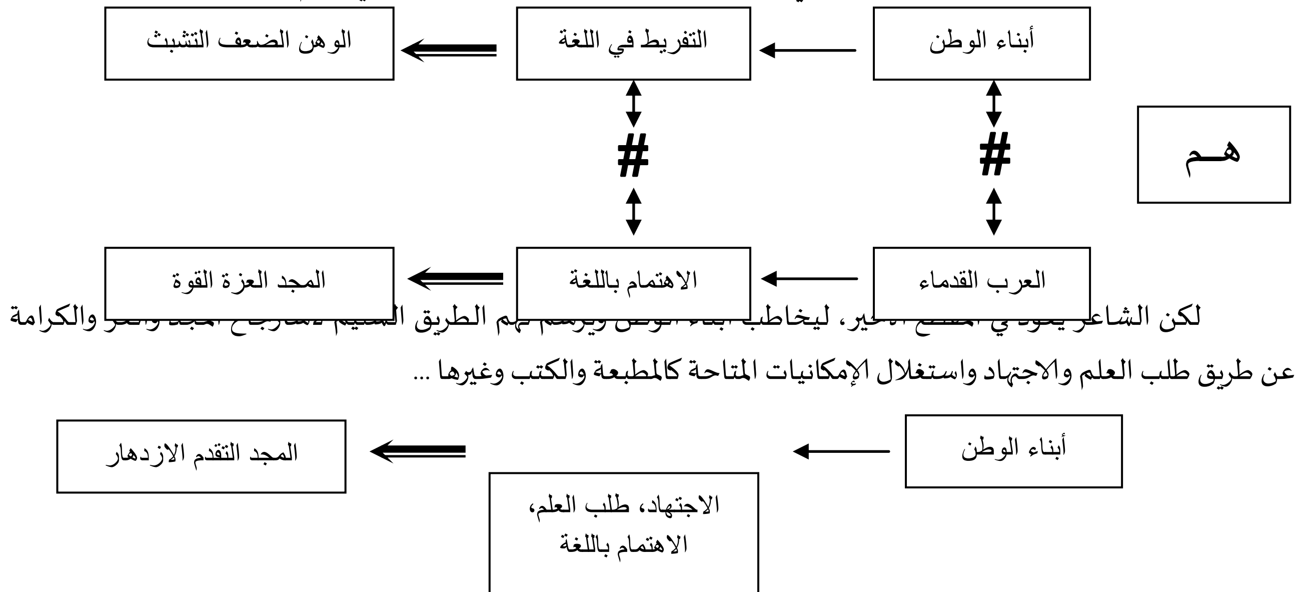
[1] . عبد الله كنون أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ص١٥١

لأول مرة في القصيدة عن المخاطب الذي يتوجه إليه الشاعر، بعد أن استعمل كثيرا ضمير الغائب "هم"، هذا الأمر يحفزنا على دراسة بنية الضمير في القصيدة نظرا لأهميته في الخطاب النصي.

<u>بنية الضمير:</u> يوجه الشاعر الخطاب إلى مخاطبين رئيسيين في النص: **اللغة وأبناء وطنه.**

وإذا تأملنا البنيات الدلالية للنص، فإننا نجد المستهدف من خطاب النص هم أبناء الوطن الذين توجه إليهم بالنصح والإرشاد، لقد اختار الشاعر ضمير الغائب "هم" وكرره ثلاث مرات في بداية القصيدة لينسب إليهم كل ما حل باللغة العربية، ويصف حالهم بعد أن فرطوا فيها دون أن يشير إليهم مباشرة، وهو أسلوب ذكي استعان به الشاعر، غير أن ضمير الغائب "هم" في المقطع الثاني لم يعد يدل على بني وطنه، ولكنه أصبح يدل على "رجال ذكرى" فدوا اللغة بما لديهم من حياة، ويعود هذا الضمير على العرب القدماء الذين اجتهدوا في العناية باللغة العربية ووصلوا إلى العز والمجد.

ومن هنا نلمس تقابلا موضوعيا متميزا في القصيدة ينطلق من السبب إلى النتيجة ويحتكم لمنطق الأشياء:



لكن الشاعر يعود في المقطع الأخير، ليخاطب أبناء الوطن ويرسم لهم الطريق السليم لاسترجاع المجد والعز والكرامة عن طريق طلب العلم والاجتهاد واستغلال الإمكانيات المتاحة كالمطبعة والكتب وغيرها ...

وهكذا نلحظ تنوعا واضحا على مستوى الخطاب واستعمال الضمائر، هذا التنوع يغني القصيدة من الناحية الدلالية والفنية.

<u>المعجم الشعري:</u> يتميز المعجم المهيمن على النص بالتنوع فنجد موضوع اللغة حاضرا بقوة: قول – تصريف- اللغات –كلام- اشتقاق- إعراب –النحاة – أخبارا صحاحا- انتقاء – اكتتاب- رواة – إيجاز – بليغ- إسهاب- فصيح- علم – أبحاث- لغو – المطابع- كتب – اللغى ...

وهو بذلك يرتبط بصفتين أساسيتين: القوة والضعف.

<u>الضعف:</u> ناقصين – فاقدين – سخاف – دعاوي كاذبات- خاسر - نداء شحات - هدر حتات- لا يدرون - تلفهم- عي - فه أصيبوا - داء- فتاتيهم – شتات...

<u>القوة:</u> جدوا- خالد- حازوا- ثناء- قداة- بلغوا- مجد- عظيم- دهاة- علم صحيح- معجزات- باهرات- أجل قوم- جهد- حسن اكتتاب- جهابذة- تقات- عزم- صحوا- موثوق الحصاة- إقبال- عز- المكرمات- أعز- أحب ...

يهيمن معجم اللغة على القصيدة، وهذا شيء طبيعي ما دامت هي المحور الأساسي لخطاب النص، وترتبط تيمة القوة والعز بحال اللغة في القديم بينما ترتبط تيمة الضعف بواقع اللغة الحالي. إن الشاعر بهذا المعنى، ينتقد الواقع الكائن ويتطلع إلى ما ينبغي أن يكون على ضوء ما كان سائدا من قبل (النموذج القديم).

<u>الترابط النصي:</u> يؤدي الترابط النصي دورا مهما في التئام جسد النص وانسجام مضامينه بشكل يصعب معه الانتقال بين مكوناته وتيماته، إنه وسيلة من وسائل دعم الموضوع الواحد في القصيدة الشعرية، لذلك نجد أنواعا كثيرة من وسائل الربط تتكامل لتحقق الوحدة الدلالية للنص، من خلال ترتيب الجمل ومعانيها بتوظيف روابط أهمها "الواو" التي تكررت ٥٧ مرة، وقد جاءت، في أغلب الأحيان، لعطف كلمة على أخرى أو جملة أو مقطع على آخر، أو وظيفة نحوية على أخرى... وقد حضرت الواو على رأس الأبيات ٣٢ مرة، وهي ظاهرة لافتة للانتباه تعكس اعتماد الشاعر على الواو كرابط أساسي بين الأبيات وبين شطري البيت (الصدر والعجز) تكرر ٢١ مرة على رأس الإعجاز، مما يعطي للقصيدة شكلا انسيابيا يفقد البيت الشعري استقلاله الموضوعي ويجعله مندمجا داخل النسق الدلالي العام للنص، كما كان لحضور حرف "الفاء"، كوسيلة ربط تفيد العطف أو الاستئناف (بيت ٢٩-٣٢-٣٣-٤٤-٤٥-٤٨-٤٩ ...) دور مهم في تناسق مكونات النص، إضافة إلى أدوات الشرط (بيت ٣٦-٣٣-٤٣ ...) وحرف الجر "من" الذي اطرد في البيتين ٢١ و٢٢، ليفيد ابتداء الغاية والإعلان عن القصد، وليفيد التبعيض في الأبيات (١، ٤، ٦، ٤٨، ٢٨) كما جاء مقترنا باسم التفضيل في البيتين ١٤ و١٩). وقد ساهمت هذه الأدوات في الترابط الداخلي بين الجمل الشعرية والتوالد الدلاليّ داخل النص، وهو حسب هذا المعطى يشكل وحدة متكاملة تربطه شبكة من الصلات والعلائق تبرز قدرة الشاعر على "التوليف" بين عناصر المتن الشعري وإخراج التجربة الشعرية في شكل متناسق ومتكامل يصعب معه والتقسيم، وهذا مؤشر على وحدة العمل الفني وكلية التجربة الشعرية، فنسقية النص تجعل كل عناصره (لغة، إيقاع، موضوعات، صور فنية ...) تسير في اتجاه واحد، ويربطها خيط واحد يعطي للخطاب الشعري ملمحا موحدا.

<u>اللغة الشعرية:</u> اللغة هي الوعاء الذي يصب فيه الشعر، لكنها ليست كتلا متراصة من الحروف والكلمات الجامدة، بل تحمل في نفسها حيوية وقدرة عالية على الإيحاء .. فاللغة الشعرية تختلف عن الكلام المعتاد «بخرقه ومحاولة الصعود بإمكانياتها إلى أعلى درجات التفجير وطبقات الانزياح، بخلق علاقات بين مكونات هذا الكلام مما يعطها سمة الفن وملمح الجمال»[1]. من هنا يتأسس السؤال التالي: هل لغة القصيدة ارتقت إلى أعلى مستويات "الشعرية" بمواصفاتها التي ذكرناها سابقا، أم أن الواقع التاريخي والاجتماعي فرض على الشاعر أن يقدم رؤيته الشعرية بأسلوب ينحو منحى تقريريا مباشرا ويبتعد عن التصنع والتكلف؟ قد يكون الاقتراح الأخير هو الأقرب إلى الصواب، فلغة النص لا تميل نحو الغموض، بعيدة عن التكلف، سهلة وخالية من الكلمات الجزلة، تميل إلى التقريرية مع نبرة خطابية فخمة، وهي سمات طبعت لغة الشعر المغربي في هذه المرحلة، وهذا ما ذهب إليه عبد الله كنون في حديثه عن الشعر المغربي في هذه المرحلة، فلاحظ «**أنه من الناحية اللفظية قد جنح إلى السهولة، وأخذ سبيل البساطة، فلا غموض في كلمة ولا إبهام في تعبير، حتى بلغ الأمر ببعض الشعراء إلى الإجحاف بحق الصياغة الفنية أحيانا، وليس ذلك من ضعف المادة اللغوية، وإنما هو تمثل لروح العصر في السماحة والتيسير**»[2]. فلغة النص واضحة وغير مستعصية على الفهم والإدراك، وهذا لا ينقص من قيمتها الفنية التي ترقى بالنص إلى مستوى الشعرية،

---

[1]. عباس الجراري: تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر بالمغرب (١٩٣٠-١٩٩٠) ،ط١٩٩٧،١ الرباط، ص، ٤٧٣

[2]. عبد الله كرون، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ص٦٤.

فالشاعر منذ بداية النص خاطب "اللغة" ومنحها صفات إنسانية، مما جعل لغة النص ترق إلى مستوى الشعرية وتنزاح عن الكلام المعتاد ودلالاته المباشرة، وتميل إلى الإيحاء دون الوقوع في الغموض واللبس.

الصورة الشعرية: تعتبر الصورة الشعرية من أهم المرتكزات التي يستند عليها الخطاب الشعري، يستعين بها الشاعر لنقل التجربة وتوضيح المعنى وتقديمه للمتلقي في طبق فني رائع يخرق حدود اللغة والزمان والمكان ويوسع أفق انتظار المتلقي ويكسر حدود عالمه الضيق ويجعله منفتحا على أبعاد الخطاب النفسية والاجتماعية وغيرها من الدلالات التي «**تتلقاها النفس مثارة مشوقة، بما تحمله من أحاسيس الشاعر ودفقات إبداعه**»[1].

وقد اعتمدت الصورة عند "القري" من خلال هذه القصيدة، على التشبيه والمجاز والاستعارة، غير أن أهم ملاحظة نستشفها هي حضور ظاهرة التشخيص/ الأنسنة من خلال منح اللغة العربية صفات إنسانية كالروح والحياة والقلب الذي يحس بالظلم (طبعت على أناة وظلم - ما تلاقي من أذاة ...)، بل ألبسها الشاعر، في مقاطع أخرى، صفات الاحترام والتقدير إلى درجة التقديس ليسرح بخيال المتلقي ويثير فيه الإحساس بتأنيب الضمير والعطف على اللغة العربية، كما وظف الشاعر صورا فنية مختلفة تعتمد على التشبيه والاستعارة خاصة في البيت١٤ و١٩ حيث جعل اللغة أحب من ذل الفتاة، وأعز من سعد المؤاة، موظفا صيغة التفضيل في شكل مقارنة وتقابل غريب يبين مدى حب العرب القدماء للغة واعتزازهم بها.

وقد أبدع الشاعر في تصوير قدرة الإنسان العربي على الفصاحة والشرح والتبيين عندما قارنه بدقة المصور في تصويره للفتاة: (اللغة أحب من ذل الفتاة/ أعز من سعد المؤاة) وهي صورة يستقيها من نظرة الإنسان المغربي/ العربي للفتاة ذات الحسن والجمال ومدى التقدير والحب الذي تلاقيه من طرف الرجال.

وعلى مستوى الأسلوب، نزع الشاعر إلى توظيف أساليب الاستفهام الاستنكاري (أبيات٢٥، ٢٦، ٤٤ ...) والنهي والنفي في محاولة للخروج من رتابة الأسلوب الخبري وتوظيف الأسلوب الإنشائي لشد انتباه المتلقي وتنويع أساليب الخطاب، مما يضفي على النص إضافة إلى الصورة الفنية طابعا جماليا متميزا.

بنية الإيقاع في القصيدة: تعتبر القصيدة بنية متكاملة ينصهر فيها الشكل والمضمون، إذ لا يمكن الفصل بينهما، ودراستنا لبنية الإيقاع منفصلة عن البنيات الأخرى هو إجراء منهجي مؤقت يهدف إلى ملامسة الجوانب الإيقاعية والفنية والجمالية التي يصعب القبض عليها داخل بنية الدلالة. **"وإذا كان الإيقاع صفة ملازمة لكل عمل شعري، إذ لا يمكن أن يقدم نفسه دون بنية إيقاعية لها ثوابتها، فإن (الإيقاع) يتبع مبدئيا حركة القصيدة ويتشكل بوصفه أحد عناصرها بروزا"**[2]، فحركية القصيدة إذن، هي التي تقوم بصياغة شكل الإيقاع وتحدد مساراته.

وتعتمد القصيدة التي بين أيدينا، في بنائها الفضائي، على نظام الشطرين، وهو بناء عمودي لا يخرج في شكله العام، عن بنية القصيدة العربية القديمة، وتخضع كذلك لأحد البحور الخليلية وهو البحر الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن x٢)، ويشكل الوزن الأساس الآلي للبيت الشعري لأنه يعتمد على تكرار صيغ معينة، ففي البحر الوافر تتكرر صيغة "مفاعلتن" أربع مرات، و"فعولن" مرتين على شكل متوالية منسجمة نغميا، تشكل تنظيما إيقاعيا منسجما، فالوزن إذن هو وعاء مشكل من صيغ صوتية منتظمة، تستوعب التجربة الشعرية التي تستدعي نوع الوزن الذي يتلاءم مع طبيعتها وخصائصها، فاختيار

---

[1] . عباس الجراري، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر بالمغرب (١٩٣٠-١٩٩٠)، ص، ٥٠٩.

[2] . إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط١٢، ١٩٨١، بيروت، ص ٥٤ .

الشاعر لبحر الوافر لم يكن اعتباطيا، ولكن لأنه يتلاءم مع طبيعة خطابه الشعري ويستوعب "زفرته" على اللغة، وهو بحر يتميز بكثرة حركاته(١٣ حركة في كل بيت مقابل٦ سكنات منها٣ مد)، وهي صفة تطبع النص بالحركية والتطور، فالشاعر يحكي لنا حال اللغة العربية في القديم، وتنقل العلماء من مكان لآخر من أجل جمعها وتدوينها، بعد أن وصف لنا الوضع الذي آلت إليه، وهو بذلك يرصد حركية اللغة العربية وتطورها عبر الزمن، ينطلق من الحاضر ليغوص في الماضي ثم يتطلع إلى المستقبل. فالقصيدة تداخل في الأزمنة وسيرورة من التطور، وهي خاصية وفرتها بنية الوزن، وقد ساعدته بين الحين والآخر، حروف المد على خلق مساحات صوتية للتعبير عن آهاته وتحسره على حال اللغة العربية [خذلوك - - - ٠ - ، تلاقي: - - ٠ - نبذوك: - - - ٠ -]. فحركات الوزن وسكناته تتماهى في انسجام تام مع حركة المعنى، وهذا يبين بوضوح التحام فضاء الوزن و"الفضاء الدلالي" في النص بمعطياته النفسية و"الخارجية".

وقد ساهمت القافية بدورها في إغناء البنية الإيقاعية للقصيدة، واتساق نغمها العام: والقافية «مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافا، يدخل في عدد أحرفها وحركاتها»[1]فإذا كان "الأخفش" اعتبرها آخر كلمة في البيت فإن الخليل بن أحمد حددها بين «آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما».[2]وحسب هذا التعريف فإن القافية في القصيدة نادرا ما جاءت كلمة مستقلة (نات: في البيت٣٢) وشغلت في القصيدة كلها باستثناء البيت الثاني والثلاثين مقاطع من كلمات آخر البيت (أ[ذاة] – م[ؤاتي] – ب[تاتي]...). وهي قافية متواترة ومطلقة. وما ميز القصيدة كذلك هو احتواؤها على حرف روي (التاء) مهموس قبله ألف التأسيس، وهي كلها فواصل موسيقية تتردد في آخر بيت كما ترددت في آخر صدر البيت الأول، يتوقعها السامع وينتظر ترددها في فترات زمنية منتظمة. فالقافية بما تملكه من تعادلات صوتية، تعطي للقصيدة «**بعدا من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني**».[3]

وهذا التناسق لا تحققه القافية وحدها، بل تغنيه المتتاليات الداخلية للنص من أصوات ونبر وتنغيم وإيقاعات مختلفة، تشكل مجتمعة "إيقاعا" موسيقيا موازيا للبنى الدلالية، وبالرجوع إلى القصيدة، يصادفنا تشاكل صوتي يقوم على توالي أصوات موحدة المخارج والصفات أو متقاربة فيما بينها، مشكلة تواترا موسيقيا يساهم في الانسجام الداخلي للنص، حيث يتكرر حرفا الدال والذال٥ مرات في البيت الثاني، وحرفا القاف والعين٥ مرات في البيت الثالث وحرف الفاء٥ مرات في البيت الرابع، أمثلة على سبيل الاستشهاد لا الحصر، لأن النص غني بالتراكمات الصوتية:

بيت(٢): هم خذلوك خذلان العداة — وهو نبذوك نبذا كالنواة

ذ – ذ – د — ذ – ذ

و تكرر حرفا السين والصاد٦ مرات في البيت٤٧ .

ولستم ناقصين سوى اجتهاد — ولستم فاقدين سوى حصاة

س– ص– س — س – س – ص

١ . رشيد العبدي: معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط١، ١٩٨٦، بغداد، ص، ٢٠٧.

٢ . مجدي وهبة: معجم المطلحات العربية في اللغة والآداب، ط٢، ١٩٨٤، بيروت، ص، ٢٨٢.

٣ . أدونيس، الشعرية العربية، ط١، ١٩٨٥، ص، ١٣ (د.م).

ونسجل تشاكلا صوتيا في البيتين١٤ و١٥ من خلال تردد متواليات من الأصوات تساهم في ترابط البيتين وإضفاء موسيقى خاصة تسهم في إغناء الإيقاع الموسيقي للنص:

بيت١٤ : ذ – ض – ل – م – ي ك – أ – م – د – ة

بيت١٥ : ذ – ض – ل – م – ي ك – أ – م – د – ة

إن هذا التراكم المنظم للأصوات يساهم في إحداث توازن موسيقي يغنيه تشاكل كلي على مستوى الألفاظ (ذهبت – ضحية – الجهل) أو جزئي من خلال الاشتراك في الصيغة الصرفية (المردي/ المعمي، أعز/ أحب، ذل/ سعد...). كما لجأ الشاعر إلى "التكرار" لدوافع نفسية وأخرى فنية: «**فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر فاعلية من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية، ومن تم يأتي التكرار لتميزه بالأداء**»[1]. وقد أدى التكرار وظائف متعددة في القصيدة من بينها التأكيد على الشيء وتقريره كما في المثال:

بيت(٧): وتلفيهم وهم عي وفه أصيبوا إذ رموك بذا السكات

بيت(٨): وتلفيهم على حال أصيبوا بداء قاتل معي ثبات

بيت(٦): وتلفيهم وكأنهم ضباب وكانوا قبل أهدى من قطاة

وكرر الشاعر جملة بأكملها في البيتين١٤ و١٥:

ذهبت ضحية الجهل المردي وكنت أحب من دل الفتاة

ذهبت ضحية الجهل المعمي وكنت أعز من سعد مؤاتي

إن الشاعر، من خلال هذين البيتين يعيد الفكرة بالألفاظ نفسها مع بعض التغيير في الجزء الثاني من البيتين، وهذه القراءة "التكرارية" تتجاوز استقلالية البيت وتجعلنا ننظر إلى النص نظرة كلية متلاحمة الأجزاء وذات بناء نسيجي موحد، ونظام شمولي متكامل.

لقد ظل الشعر المغربي في بداية الفترة الحديثة (مطلع القرن العشرين) مرتبطا بواقعه، معبرا عنه، منطلقا منه ومفضيا إليه، متمثلا لروح العصر في لغته وإيقاعاته وصوره وقضاياه، وتائية القري "شهادة" على قضية من قضايا الواقع المغربي والعربي بشكل عام، تحمل توجها إصلاحيا نابعا من إحساس الشاعر العميق بلوعة وأسى وحزن على ما آل اليه واقع اللغة العربية، فالشاعر لم يكتب لذاته فقط، وإنما كتب "للمجتمع"، و"للوطن" وللأمة"، مراعيا كل العلاقات الممكنة بين الأنا والآخر، ومستدعيا وسائل مختلفة فنية وموضوعاتية للتأثير في المتلقي، من أجل تقويم سلوكه وتغيير نظرته السلبية إلى عناصر الوجود الكامنة وراء تردي الوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وهو بذلك يصلح ثقبا من بين الثقوب الكثيرة التي أحدثها رصاص المستعمر في جسد المجتمع والأمة، وساهمت في توسيعها براثن الجهل والتخلف الذي كان ينخر المجتمع المغربي، ولتحقيق هذه الغاية جاءت لغة النص سهلة وأسلوبه واضح لا غموض فيه وصوره مستوحاة من الواقع، لايجد القارئ صعوبة في فهم معانيها، لكنها لا تخلو من جمالية وقدرة على التصوير، وفي مقابل ذلك نجد الشاعر محافظا على أصول القصيدة

---

[1] . مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص١٧٢.

العربية من حيث الالتزام بنظام الشطرين ووحدة القافية، وغيرها من الظواهر الايقاعية والتركيبية، وهو ما يجعل النص لا يبتعد كثيرا عن تيار البعث والاحياء الذي ظهر بالمشرق العربي مع البارودي وشوقي وغيرهم من الشعراء الذين أرادوا للقصيدة أن تستعيد بريقها ومجدها من خلال العودة الى القصيدة العربية القديمة والاقتداء بروادها، لكن أسلوب النص ولغته وارتباطه بالواقع والتعبير عنه، يجعلنا نلمس بعض ملامح التجديد في "القصيدة العربية بالمغرب الأقصى".

لائحة المصادر والمراجع

- إبراهيم أنيس، اللغة بين القومية والعالمية، القاهرة، ١٩٧٠.
- أدونيس، الشعرية العربية، ط١، ١٩٨٥، ص١٣ (د.م).
- إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط٢، ١٩٨١، بيروت
- جمال الدين الأفغاني: مجلة الوحدة، ع٣٤٣، يونيو – يوليوز ١٩٨٧
- رشيد العبدي: معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط١، ١٩٨٦، بغداد.
- شعيب أوعزوز: اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة (١٩٩١-١٩٤٧)، ط١، ٢٠٠٩، الرباط.
- عباس الجراري، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر بالمغرب (١٩٩١-١٩٣٢)، منشورات النادي الجراري، ط١، ١٩٩٧، الرباط
- عبد الله كنون: أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ط١، ١٩٨٤
- علال الفاسي: نحو وحدة إسلامية، ط١، ١٩٨٧
- محمد بن العباس القباج: الأدب العربي في المغرب الأقصى، المكتبة المغربية، ط١، الرباط.
- مجدي وهبة: معجم المطلحات العربية في اللغة والآداب، ط٢، ١٩٨٤، بيروت.
- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ط١، منشأة المعارف، ١٩٩٥، القاهرة

الأصل والجذر في الدَّرس المعجمي قراءةٌ في المصطلح والمفهوم

صفاء صابر مجيد البياتي/محاضر في جامعة تكريت - كلية التربية – سابقًا . العراق

الملخَّص

يهدف هذا البحث إلى قراءة مصطلحين من مصطلحات الدرس المعجمي وهما: الأصل والجذر؛ لإظهار ما بينهما من اجتماع أو افتراق من خلال مبحثين: تتبَّع أولهما دلالةَ كلٍّ من المصطلحين في اللغة والاصطلاح، واقترح التعريف المناسب لكلٍّ منهما اعتمادًا على دلالتهما في كلام العرب. في حين استقصى المبحث الثاني أقوال العلماء ومذاهبهم في التفريق بينهما، بحسب المعايير التي استندوا إليها في ذلك، طارحًا مقولةَ الترتيب ومعتمدًا إياه معيارًا في التفريق بينهما.

واختُتِم البحثُ بأبرز النتائج التي توصَّل إليها، وفي الأخير ثبْتٌ بالمصادر والمراجع المعتمَدة في هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: الأصل، الجذر، المعجم، المعيار، الترتيب.

The base and root in the lesson lexical

Reading in the term and concept

Abstract

This research aims to read the two terms of the lesson lexical terms , namely: the base and root ; to show what between them from meeting or separation through two sections : Tracking The first indication of each of the two terms in the language and terminology , and suggested that the proper definition of each depending on the Their meaning in the language of the Arabs . While the second section investigated the sayings of scholars and denominations to differentiate between them , according to the criteria that they based it, saying the arrangement and proposing him dependent criterion to differentiate between them.

Finally, the conclusion summarizes the most results reached in this research , and in the latter proved to sources and references adopted in this research.

key words: base, root. lexicon, criteria, arrangement.

المقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمَّدٍ وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعدُ:

فإنَّ تحرير المصطلحات المتداخلة، وإجلاء الفروق الدقيقة بينها من الأهمية بمكانٍ في البحث العلمي الحديث. فجاء هذا البحث رغبةً مني في المشاركة في هذا الاتجاه، باختيار مصطلحَي الأصل والجذر في الدرس المعجمي.

وقد قسَّمت البحث على مبحثين فضلًا عن المقدّمة والخاتمة، أمَّا المبحث الأول فقد خصَّصته لأبعاد التعريف، جاعلًا إيَّاه في ثلاثة مطالب: أولها للأصل في دائرة اللغة والاصطلاح. وثانيها للجذر في دائرة اللغة والاصطلاح. في حين جاء المطلب الثالث في الأصل والجذر في دائرة الاقتراح.

أمَّا المبحث الثاني فاستقصينا فيه مذاهب التفريق بين المصطلحين، وقد انضوت تحته أربعة مطالب بحسب أقوال العلماء وآرائهم في التفريق بينهما، وكانت هذه الآراء هي التساوي والتباين والعموم والخصوص المطلق والعموم والخصوص الوجهي.

واختتم البحث ببيان أهم النتائج التي توصَّل إليه البحث. والله الموفِّق.

المبحث الأول: أبعاد التعريف

المطلب الأول: الأصل في دائرة اللغة والاصطلاح

أولًا- دائرة اللغة

الْهَمْزَةُ وَالصَّادُ وَاللَّامُ فِي اللُّغة ثَلَاثَةُ أُصُولٍ مُتَبَاعِدةٍ، أَحَدُهَا: أَسَاسُ الشَّيْءِ، قَالَ الْكِسَائِيُّ فِي قَوْلِهِمْ: (لَا أَصْلَ لَهُ وَلَا فَصْلَ لَهُ): إِنَّ الْأَصْلَ الْحَسَبُ، وَالْفَصْلَ اللِّسَانُ. وَيُقَالُ: مَجْدٌ أَصِيلٌ. وَالثَّانِي: الْحَيَّةُ العظيمة، وَفِي الْحَدِيثِ فِي ذِكْرِ الدَّجَّالِ: (كَأَنَّ رَأْسَهُ أَصَلَةٌ)[1]. وَالثَّالِثُ: مَا كَانَ مِنَ النَّهَارِ بَعْدَ الْعَشِيِّ، وَجَمْعُهُ أُصُلٌ وَآصَالٌ. قَالَ أبو ذؤيب"[2]:

لَعَمْرِي لَأَنْتَ الْبَيْتُ أُكْرِمُ أَهْلَهُ وَأَقْعُدُ فِي أَفْيَائِهِ بِالْأَصَائِلِ[3]

وأصل الشيء: أسفله، وأساس الحائط: أصله، وأصل الشجرة: جذورها، ويقال: استأصل الله بني فلان، إذا لم يدع لهم أصلا. ثم كثر ذلك حتى قيل: أصل كل شيء، ما يستند وجود ذلك الشيء إليه، فالأب أصل للولد، والنهر أصل للجدول[4].

وقد حدَّد الدكتور محمد حسن جبل المعنى المحوري للأصل بأنَّه" امتدادٌ في العمق يقوم عليه الشيء ويمتدُّ منه إلى الأعلى"[5].

الأعلى"[5].

يُلاحَظ على هذه المعاني أنَّها تتَّسمُ بالثبوت والرسوخ، والوضوح والظهور، والانتظام والترتيب.

ثانيًا- دائرة الاصطلاح

توالى على مصطلح الأصل في رحلة استعماله تطورٌ دلاليٌّ متعدِّدٌ، ابتدأ بالدلالة على الحالة الأصلية للكلمة قبل التغيُّرات الصوتية والصرفية التي يمكن أن تطرأ عليها. قال سيبويه: " فإن كان الذي قبل ما سكن ساكناً حركتَه وألقيتَ عليه حركةَ

---

(١) جزءٌ من الحديث. ونصه: "هو أعورُ هجَانٌ كأنَّ رأسه أصَلَةٌ، أشبهُ رجالكم به عبد العُزّى بن قَطَن، فإمّا هَلَكَ الهُلَّكُ فإن ربكم عز وجل ليس بأعور". ينظر: مسند الإمام أحمد:٣/٢٦٤.

(٢) ينظر: شرح أشعار الهذليين:١/١٤٢.

(٣) ينظر: معجم مقاييس اللغة:١/١٠٩.

(٤) ينظر: المصدر نفسه:١/١٠٩.

(٥) المعجم الاشتقاقي المؤصل لألفاظ القرآن الكريم:٣/١٢٤٨.

المسكَّن. وذلك قولك: مستردٌ ومستعدٌ وممدٌ وممَدٌ ومستعَدٌّ، وإنَّما الأصل مستعدِدٌ وممدِدٌ ومستعدَدٌ. وكذلك مدقٌّ والأصل مدقق، ومردٌّ وأصله مرددٌ"[1]. ثم اتَّخذ مفهومَ الحرف الأصلي المقابل للحرف الزائد عند المبرّد الذي قال:" اعْلَم أَنَّ الأَسماءَ الَّتِي لَا زِيَادَة فِيهَا تكون على ثَلَاثَة أَجناس تكون على ثَلَاثَة أحرف وعَلى أربعة وعَلى خَمْسَة لَا زِيَادَة فِي شيءٍ من ذَلِك وَنحن مفسّروه بأَقسامه وأَوزانه وذاكرون مَا يلْحقهُ من الزَّوَائِد بعد الْفَرَاغ من الأُصول"[2].

أمَّا ابن جني فقد كانت نظرتُه إلى مصطلح (الأصل) مختلفةً عن سابقيه؛ وذلك بإطلاقه إيَّاه على الحروف التي تكوّن أساس الكلمة، فقال: " الأصل: عبارةٌ عند أهل الصناعة عن الحروف التي تلزم الكلمةَ في كلِّ موضعٍ من تصرُّفها"[3]. مع الاحتفاظ في الوقت ذاته بالاستعمال السابق له في كلِّ حرفٍ من الحروف الأصلية التي تتكون منها الكلمة. مضيفًا إليه فكرةَ المعنى المشترك بين التقاليب المنحدرة من أصل واحد، وهي الفكرة المعروفة بالاشتقاق الأكبر[4]. في حين أطلقه - أي: الأصلَ- معاصرُه ابن فارس على المعنى المشترك بين تصاريف المادة الواحدة ومشتقاتها[5].

أمَّا ابن مالك فيعرِّف الأصلَ بأنَّه: الحرف الذي يلزم في بناء الكلمة. فقال[6]:

وَالْحَرْفُ إن يَلْزَمْ فَأَصْلٌ والذِي لا يَلْزَمُ الزَّائدُ مَثلُ (تا) احتُذِي

وقد اعترضَ عليه المراديُّ بأنَّه تعريفٌ " غيرُ جامعٍ لخروج ما يسقط من بعض التصاريف، وهو أصلٌ كواو يعد، وغيرُ مانعٍ لدخول ما يلزم، وهو زائدٌ، فلا يصحُّ حدًا، ولا يصحُ علامة أيضا؛ لأن شرط العلامة الاطراد، وذلك يُعرف أيضا أنَّ تعريف الزائد بما لا يلزم لا يصح"[7].

ثم عاد ليدفع هذا الاعتراض بقوله: " الأصل إذا سقط لعلة فهو مقدر الوجود بخلاف الزائد، والزائد إذا لزم فهو مقدر السقوط؛ ولذلك يقال: الزائد ما هو ساقط في أصل الوضع تحقيقا أو تقديرًا"[8].

وهو التعريف الذي استقرَّ عليه الدرس المعجمي الحديث فيما يُعلَم.

المطلب الثاني: الجذر في دائرة اللغة والاصطلاح

أولًا- دائرة اللغة

الْجِيمُ وَالذَّالُ وَالرَّاءُ أَصْلٌ وَاحِدٌ، وَهُوَ الْأَصْلُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ، حَتَّى يُقَالَ لِأَصْلِ اللِّسَانِ: جِذْرٌ. قَالَ الْأَصْمَعِيُّ: الْجَذْرُ الْأَصْلُ مِنْ كُلِّ

---

(١) الكتاب:٤/٤١٩.

(٢) المقتضب:١/٥٣.

(٣) التصريف الملوكي:١٠.

(٤) ينظر: الخصائص:٢/١٣٦.

(٥) ينظر: مفهوم الأصل في معجم مقاييس اللغة لابن فارس:١٠٥.

(٦) ينظر: شرح ابن عقيل:٤/١٩٨.

(٧) ينظر: توضيح المقاصد:٣/١٥٢٥.

(٨) ينظر: المصدر نفسه:٣/١٥٢٥.

شَيْءٍ. قَالَ زُهَيْرٌ[1]:

وَسَامِعَتَيْنِ تَعْرِفُ الْعِتْقَ فِيهِمَا وَالدَّدِ   إِلَى جَذْرِ مَدْلُوكِ الْكُعُوبِ مُحَدَّدِ

وأمَّا الْمَجْذُورُ وَالْمُجَذَّرُ فَيُقَالُ إِنَّهُ الْقَصِيرُ. كَأَنَّهُ أَصْلُ شَيْءٍ قَدْ فَارَقَهُ غَيْرُهُ[2].

وجذر النَّبَات جزؤه الَّذِي يتشعب بِالْأَرْضِ وَيحصل على غذائه وجذر الْعدَد فِي الْحساب هو الْعدَد الَّذِي يضْرب فِي نفسه أَو فِي إِحْدَى قواه فينتج ذَلِك الْعدَد فجذر مئة عشرَة وجذر خَمْسَة وَعشْرين خَمْسَة وجذر خَمْسَة مَرْفُوعا إِلَى قوته الثَّانِيَة مئة وَخَمْسَة وَعِشْرُونَ[3].

وهي معانٍ تدور حول المادة التي ترفد ما يتصل بها، وتُشارك في تقويمه وتنشئته، فضلًا عن معاني التشعُّب وعدم الانتظام، والغموض لامتداده تحت الأرض.

ثانيًا- دائرة الاصطلاح

لم نقف - بعد البحث والتحري - على (الجذر) مصطلحًا لغويًا عند المتقدمين الذين اقتصر اصطلاحهم واستعمالهم إيَّاه على المفهوم الرياضي الدالّ على" كلّ مَا يُضْرب فِي نَفسه"[4] من الأعداد.

ولعلَّ بذورَ نشأته أُلقِيت في القرن السابع عشر الميلادي بسبب ترجمة المستشرقين في كتبهم اللاتينية لكلمة (أصل) بـ(radix) الذي هو أحد معاني هذه الكلمة – أعني: الأصل، فضلًا عن استعمال نحاة اللغة العبرية إيَّاه بمعنى الجذر، ولا سيَّما مُعجمِيّ القرن الحادي عشر الأندلسي ابن جناح الذي ألَّف معجمًا للعبرية تحت عنوان: (كتاب الأصول)[5].

أمَّا عند المعاصرين فنجد أنَّ الدكتور إميل بديع يعقوب يعرِّفه بقوله: " هو العنصر الأصلي البسيط لمجموعةٍ من الكلمات تنتمي إلى عائلة واحدة. فجذر (عالِم) و (استعلم) و (علَّامة) و (تعلَّم) هو: ع ل م. ونحصل على الجذر بحذف جميع الأحرف الزوائد من الكلمة، وبردِّ الأحرف المحذوفة إليها. ويتكون الجذر في اللغة العربية غالبًا من ثلاثة صوامت"[6]. وإلى المفهوم ذاته نحا الدكتور مشتاق عباس معن[7].

في حين ذهب الدكتور حسام قدُّوري إلى أنَّ الجذر في اصطلاح المعجميين هو " الأحرف المشتركة بين عدد من الكلمات يُعتقَد أنَّها تتصل ببعضها اتصالًا اشتقاقيًّا، وقد يتعذَّر لفظ هذه الاحرف في كثيرٍ من الحالات لأسبابٍ صوتية فيُعمَد إلى إضافة أصوات علَّةٍ بينها ليتيسَّر لفظها"[8].

---

(١) ينظر: ديوانه:٢٣.

(٢) ينظر: لسان العرب:١١/١٦، والمصباح المنير:١/١٦.

(٣) ينظر: المعجم الوسيط:١١٢.

(٤) معجم مقاليد العلوم:١٥٥، وينظر: التوقيف على مهمات التعاريف:١٢٣، وكشاف اصطلاحات الفنون:١/٥٥٤.

(٥) ينظر: مفهوم الجذر عند النحاة العرب القدامى:٢٨٣.

(٦) المعجم المفصَّل في اللغة والأدب:٤٩٢-٤٩٣.

(٧) ينظر: المعجم المفصَّل في فقه اللغة:٧٦.

(٨) ينظر: تأصيل الجذور الساميَّة:٢٦.

يُستشَفُّ من كلِّ ما تقدَّم أنَّ مفهوم الجذر لا يخرج عن الحروف التي تحمل المعنى العام الأساسي للكلمة.

المطلب الثالث: الأصل والجذر في دائرة الاقتراح

تبيَّن لنا ممَّا تقدَّم بيانُه في تعريف مصطلحي الأصل والجذر أنَّه تردُ على كلٍّ منهما جملةٌ من الاعتراضات والقوادح؛ ممَّا يُضعِف الأخذ بهما والاعتماد عليهما. ومن هذه الاعتراضات أنَّ التعريف غير جامع، أو غير مانع، أو فيه حشوٌ وتطويلٌ، أو فيه خلطٌ بين المصطلحين وعدم التمييز بينهما؛ لذا نقترح أن يكون تعريفهما بحسب ما يأتي:

الأصل: (هو المشترك - لفظًا أو تقديرًا - بين تصاريفه).

الجذر: (هو المشترك - لفظًا أو تقديرًا - بين تقاليبه).

فقولنا: (**المشترك**) دون الحروف؛ للخروج من دائرتي خلاف في تعريفه، أحدهما: خلاف الأحادية والثنائية والثلاثية في عدد حروف بناء الكلمة. وثانيهما: مسألة حركات حروف الأصل بين التجرُّد منها والاقتران بها.

وقولنا: (**لفظًا أو تقديرًا**)؛ لإدخال ما يسقط من المشترك لعلة تصريفية، نحو: الفاء في: (عِدَةٍ) والعين في: (قُلْ) واللام في (لُغَةٍ) ونحو ذلك.

وقولنا: (**تصاريفه**)، تعني: المخرجَات الثابتة الترتيب في المشترك، والمتفقة في المعنى العام. وهي قيدٌ يُخرجِ (الجذر).

في حين يختصُّ (**الجذر**) بالتقاليب التي تتميَّز بأمرين:

١. التغيُّر في ترتيب المشترك.
٢. الاختلاف في المعنى الأساسي العام.

واستند البحث في صياغة هذا التعريف إلى مبدأ التطابق بين الدلالة اللغوية و الدلالة الاصطلاحية، الذي نادَى به الدكتور علي القاسميّ وجعله شرطًا من شروط وضع المصطلح[1]. فما حصلَ هنا هو إضفاءُ معاني الثبوت والظهور والترتيب اللغوية للأصل، ومعاني التشعب والتشتت وعدم الانتظام للجذر في اللغة على مفهومها الاصطلاحي.

فبناءً على هذا المفهوم تختلف دراسة (الأصل) عن دراسة (الجذر) من حيث الاتجاه الذي يسعى إليه الدراس، فالمادة اللغوية التي يُهدَف فيها إلى دراسة مخرجاتها أُفقيًا هي الأصل. والتي يُهدَف فيها إلى دراسة مخرجاتها عموديًا هي الجذر.

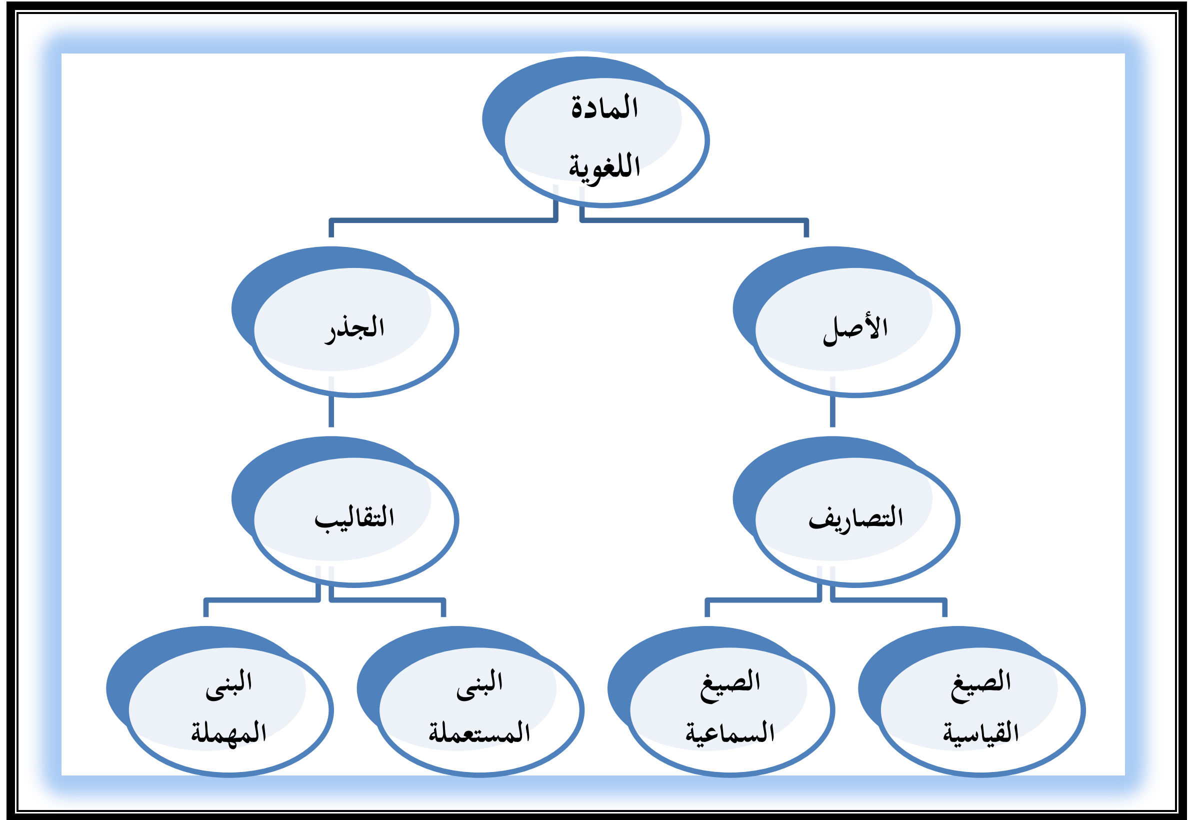
أي إنَّ موضوع الأصل هو التصاريف التي تشتمل على الصيغ السماعية والقياسية، في حين يقتصر موضوع الجذر على التقاليب المشتملة على البنى المستعملة والمهملة. ولزيادة الأمر وضوحًا نقول في مثل: (كتب): إنَّ حروف الكاف والتاء والباء غيرَ مرتَّبةٍ هي المادة اللغوية التي يشترك فيها الأصلُ والجذرُ. في حين يختصُّ الأصل بالصيغ الفعلية والاسمية المشتقة منه، نحو: الماضي والمضارع والأمر، والمتكلم والمخاطب والغائب، والمفرد والمثنى والجمع، والمذكر والمؤنث. واسم الفاعل واسم المفعول والصيغة المبالغة والصفة المشبهة واسم التفضيل واسمي الزمان والمكان واسم الآلة.

أمَّا الجذر فيختصُّ بالبنى المحتملَة المتكونة منه، نحو: كتب، كبت، بكت، بتك، تبك، تكب.

---

(١) ينظر: مقدمة في علم المصطلح:٥.

ويمكن توضيح ما سبقَ في المخطط الآتي:



يتبيَّن لنا من قراءة المخطط السابق ما يأتي:

١. إنَّ الأصل والجذر يتفقان في المادة اللغوية، ويختلفان في المخرجَات.
٢. مُخرجاتُ الأصل تصاريف تحوي على نوعين من الصيغ: القياسية والسماعية، ومُخرجات الجذر تقاليب تشتمل على نوعين من البنى: المستعملة والمهملة.
٣. ترتيب حروف المادة اللغوية في الأصل ثابتٌ في كل مخرجاتها؛ لكون اتجاه دراستها أُفقيًا، ومتغيّرٌ في مخرجات الجذر؛ للاعتداد بالنظَر إليها عموديًا.
٤. يتفق جميع مخرجَات الأصل في المعنى العام للمادة اللغوية، في حين تختصُ كلُّ بنيةٍ من مخرجَات الجذر بمعنىً لا تُشاركها فيه بنيةٌ أُخرى.

المبحث الثاني: مذاهب التفريق

تبيَّن لنا من خلال الرصد والتحري أنَّ آراء العلماء والباحثين في موقفهم من مصطلحَي الأصل والجذر كانت متباينة، فقد اقتضت طبيعة هذه الآراء أن تُصنَّف إلى أربعة مذاهب:

المطلب الأول: مذهب القول بالتساوي

التساوي هو أن يكون معنىً ما مخالفًا لمعنىً آخرَ في المفهوم، ومتحدًا معه في الماصَدَق، فينطبق كلٌّ منهما على جميع ما ينطبق عليه الآخر من أفراد[1]. وهو المذهب الذي سلكه أصحاب المعاجم واللغويين القدامى، الذين لم نقف لهم على ما يُشير إلى تفريقهم بين المصطلحين، إذ يلحظ المتتبِّع لأقوالهم أنَّهم يستعملون الأصل والجذر مترادفين، يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي:" الجَذرُ أصل اللِّسان وأصل الذِّكر، وأصل كل شيء"[2]. وبمثله فسَّر أغلب المعجميّين[3]، دون الاعتداد بشيءٍ في التمييز بينهما. وتبعَهم في ذلك بعض اللغويّين المتأخرين[4].

المطلب الثاني: مذهب القول بالتباين

التباين هو أن يكون معنىً ما مخالفًا لمعنىً آخرَ في المفهوم والماصَدَق، فلا ينطبق أيُّ واحدٍ منهما على أيّ فردٍ ممَّا ينطبق عليه الآخر[5]. وقد تبيَّن لنا أنَّ أصحاب هذا المذهب اعتمدوا على معيارين في تفريقهم بين مصطلحَي الأصل والجذر:

أولًا- معيار التجرُّد

اعتمد الدكتور سيدي محمد غيثري على معيار التجرُّد في القول بالتباين بين مصطلحَي الأصل والجذر، وهو المعيار المبني على أنَّ ما كان مجرَّدًا من الحركات هو الأصل، فقد ذكر أنَّ الأصل " يتألف من الصوامت الأصول مجرَّدةً من الحركات أو الصوائت"[6]. في حين عدَّ ما كان مجرَّدًا من الزيادة جذرًا، فقال:" أمَّا الجذر في اللغة العربية فيتكون من الحروف الأصلية للوحدة المعجمية التي تتكون منها الوحدات اللغوية الدالة في حالتها المجرَّدة من كلِّ زيادة (ضرب) في (مضرب)... وتتَّسع هذه الجذور عن طريق الزيادة، وذلك بزيادة حرف أو اكثر من حروف الزيادة على الجذر"[7].

ثانيًا- معيار المادة اللغوية

وهو - فيما يظهر- المعيار الذي استند إليه الأستاذ محمد الصحبي البعزاوي في حديثه عن التمثيل للجذور المستعملة والمهملة بمادة (العين، واللام، والميم)، بقوله:" وهو جذرٌ يتفرَّع عنه أربعة أصول مستعملة هي: ع ل م/ ع م ل/ م ع ل/ ل م ع/، وأصلان

---

(١) ينظر: ضوابط المعرفة:٤٨.

(٢) العين:٦/٩٣.

(٣) ينظر: معجم ديوان الأدب:١/١٨١، والبارع في اللغة:٦٦٥، وتهذيب اللغة:١١/٩، والصحاح:٢/٦١٠، ومعجم مقاييس اللغة:١/٤٣٦، ولسان العرب:٤/١٢٣، والمصباح المنير:١/٩٤، وتاج العروس:١٠/٣٨٩، والمعجم الوسيط:١١٢.

(٤) ينظر: إحصائيات جذور معجم لسان العرب: ٥، ودراسة إحصائية لجذور معجم تاج العروس: ٨، وعلم اللغة العربية: ٢٠٨، وتداخل الأصول اللغوية وأثره في بناء المعجم العربي:١/٣٦. وفي اللغة:٣٤.

(٥) ينظر: ضوابط المعرفة:٤٧.

(٦) التباين اللغوي بين الأصول والجذور:٢٥٠.

(٧) التباين اللغوي بين الأصول والجذور:٢٥٦.

مهملان هما: م ل ع/ ل ع م"[1].

فنجده قد عدَّ المادة اللغوية التي تتكون منها المخرجَات وهي (العين واللام والميم) جذرًا، في حين عدَّ الصور المستعملة والمهملة المخرَجة عنها أصلًا.

المطلب الثالث: مذهب القول بالعموم والخصوص المطلق

العموم والخصوص المطلق هو أن يكون معنىً ما مخالفًا لمعنىً آخرَ في المفهوم، وذلك من جهة أنَّ أحدهما ينطبق على كلِّ ما ينطبق عليه الآخر من أفرادٍ دون العكس[2]. وقد ظهر لنا من خلال الرصد أنَّ أصحاب هذا المذهب انقسموا على قسمين بحسب المعيار الذي اعتمدوه في التفريق، وذلك على النحو الآتي:

أولًا- معيار التركيب

ونعني به الثنائية أو الثلاثية في الحروف، وقد سلك القائلون به اتجاهين متعاكسين في التفريق بين المصطلحين، وهما:

١. **ثناية الجذر وثلاثية الأصل**: وهو ما اعتمده المستشرق (Drozdik)، فقد ذكر أنَّ الجذر ثنائيٌّ والأصل ثلاثيٌّ، وأنَّ الاشتقاق في واقعه يمنح القدرةَ على التفريق بين المصطلحَين[3]. فيكون الأصل أعم من الجذر؛ لأنَّه ينطبق على ما ينطبق عليه الجذر وزيادة.

٢. **ثنائية الأصل وثلاثية الجذر**: عمدَ الدكتور أحمد ارحيّم هبّو وعبدالرحمن دركزللي إلى أنَّ الجذر الثلاثي متطورٌ عن الأصل الثنائي، فقالا معلِّقَين في ضوء هذا التطور: "وإذن فكلُّ ثلاثيّ من الجذور متطورٌ عن ثنائيّ بدون استثناء، وما الثلاثي إلا نتيجةٌ لنشاط (فعالية) الإنسان"[4]. وبذلك يكون الجذر أعم من الأصل؛ لاشتماله على حروف الأصل وزيادة.

ثانيًا- معيار الحَرفيَّة

ويُقصَد به أنَّ الجذر عبارةٌ عن الحروف مجرَّدةً من الحركات، وأنَّ الأصل يتكوَّن من حروف الجذر مقترنةً بالحركات. وهو المعيار الذي استند فيه المحدثون المستشرقون ومن تبعهم من الباحثين العرب إلى استعمال أصحاب المعاجم لمواد مداخل معاجمهم في شكل قوالب ثلاثية الأصول؛ ففهموا منه تجرُّدَ تلك الحروف الأصول من قيمها الحركية[5].

فنجد بلاشير (Blachere) يذهب إلى أنَّ الجذر العربي جذرٌ حرفيٌّ خالص وأنَّه مجموع حرفين أو ثلاثة أو أربعة تمثّل معنىً محدَّدًا، نحو: (ك.ت.ب) الدَّال على مفهوم الكتابة، في حين ليست الحركات عنده سوى عناصر اشتقاق[6].

---

(١) الأبنية المتحدة في الأصول والمعنى وقضية أصل الاشتقاق:٨٧-٨٨.

(٢) ينظر: ضوابط المعرفة:٤٨.

(٣) ينظر: الاشتقاق اللغوي وجوانب متعلقة به لدى النحويّين واللغويّين العرب القدامى:١٦٢.

(٤) الجذر في اللغات السامية:٦١.

(٥) ينظر: الجذر الحرفي لمداخل المعاجم العربية:٢٣٤.

(٦) ينظر: المصدر نفسه:٢٣٥.

وذكر مكّارثي (Maccarthy) أنَّ الجذر الحرفي هو أساس نظام الصرف العربي. ولا يختلف عنهم فلاش هنري (Fleich Henri) في مفهوم الجذر، إذ يقول: " والجذر مؤَلَّفٌ من حروف، ومن حروف فقط، يعلق بتجمعها معنى واضح إن قليلًا أو كثيرًا، وتحقيق هذا المعنى العام في كلمات مستقلة يتم بفصل لعبة الحركات داخل هذا الجذر"[1].

ويرى دي بوا (Bubois) أنَّ الجذر هو العنصر الأساس المشترك بين كلمات أسرةٍ واحدةٍ، الحامل لمعنىً أساسٍ مشتركٍ بين الكلمات المشتقة منه[2].

وتبعهم من الباحثين العرب ممن وقفنا عليهم الأستاذ مولدي اليحياوي الذي ذهب إلى أنَّ " الجذر يتألف من الحروف فقط دون الحركات مثل الجذر (ktb) الذي يفيد معنى الكتابة"[3].

المطلب الرابع: مذهب القول بالعموم والخصوص الوجهي

العموم والخصوص الوجهي هو أن يكون معنىً ما مخالفًا لمعنىً آخرَ في المفهوم، مع انطباق كلٍّ منهما على بعض الأفراد التي ينطبق عليه الآخر، وانفراد كلٍّ منهما بانطباقه عل أفراد لا ينطبق عليها الآخر[4]. وهو المسلك الذي بنى عليه الباحثُ رأيَه في تعريف مصطلحَي الأصل والجذر مستنِدًا إلى معيار الترتيب في التفريق بينهما، تَبَعًا للمُعطيات اللغوية لكلٍّ منهما، ونقصد بالترتيب موقع الحروف في المادة اللغوية من حيث الثبوت والتغيُّر، فما ثبت موقعُ الحروف في مخرجاته يُعدُّ أصلًا، وما تغيَّر فيه موقعُ الحروف في مخرجاته يختصُّ به الجذر.

إذ نجد بحسب هذا المعيار أنَّ الأصل والجذر يشتركان في جنس وعدد الحروف المكوّنة لمخرجاتِ كلِّ مصطلحٍ منهما، أي يتفقان في المادة اللغوية، في حين يختلفان في الترتيب من حيث الثبوت والتغيُّر. فينفرد الأصل بالتصاريف، بينما ينفرد الجذر بالتقاليب؛ لثبوت ترتيب الحروف في جميع مخرجات الأول (الأصل)، وتغيُّرها في الثاني (الجذر).

الخاتمة

بعد هذه الجولة الماتعة في رحاب الدرس المعجمي، يطيب لي أن أسجِّل ما توصل إليه البحث من نتائج:

١. إنَّ تحرير المصطلحات المترادفة، وكشف ما بينها من وفاق واختلاف من أهم ما ينبغي النظر إليه والتوجه إلى العناية به ودراسته.
٢. إنَّ مسألة الأصل والجذر والفرق بينهما استغرقت مساحةً غير صغيرةٍ في كتب أهل العلم؛ ممَّا يُضفي على هذا الموضوع أهميتَه في الدرس المعجمي.
٣. قدَّم البحث تعريفًا جامعًا مانعًا لكلِّ مصطلحٍ من مصطلحَي الأصل والجذر مَبنيًّا على شروط التعريف وضوابطه عند علماء الحد والرسم، متخطِّيًا بذلك التعاريف التي كانت - على أهميتها- موضعَ نقدٍ واعتراض عند العلماء والباحثين.
٤. ظهر أنَّ ثمَّة أربعة مذاهب في التفريق بين المصطلحين، وهي التساوي، والتباين، والعموم والخصوص المطلق، والعموم

---

(١) المصدر نفسه:٢٣٥.
(٢) ينظر: المصدر نفسه:٢٣٥.
(٣) الجذور في العربية:١٤٦.
(٤) ينظر: ضوابط المعرفة:٤٩.

والخصوص الوجهي الذي تبنَّاه البحث واعتمده بحسب معيار الترتيب في التفريق بين المصطلحين.

والحمد لله أولًا وآخرًا.

ثبت المصادر والمراجع

- الأبنية المتحدة في الأصول والمعنى وقضية أصل الاشتقاق: محمد الصحبي البعزاوي، وقائع الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، صفاقس، تونس، ٢٠٠٩م.
- إحصائية جذور ومعجم لسان العرب، للدكتور عليّ حلمي موسى، مطبوعات جامعة الكويت، ١٩٧٢م.
- الاشتقاق اللغوي وجوانب متعلقة به لدى النحويّن واللغويّن العرب القدامى: مراد موسى، مجلة مجمع اللغة العربية، حيفا، العدد الرابع، ٢٠١٣م.
- البارع في اللغة: أبو علي القالي (ت٣٥٦هـ)، تحقيق: هاشم الطعان، دار الحضارة العربية، بيروت، ط١، ١٩٧٥م.
- تاج العروس من جواهر القاموس: محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، الزَّبيدي (ت١٢٠٥هـ)،تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية.
- تأصيل الجذور الساميَّة وأثره في بناء معجم عربي حديث: حسام قدور عبده، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م.
- التباين اللغوي بين الأصول والجذور: د.سيدي محمد غيثري، الأثر- مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الرابع، ٢٠٠٥م.
- تداخل الأصول اللغوية وأثره في بناء المعجم: عبد الرزاق بن فراج الصاعدي، عمادة البحث العلمي، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م
- التصريف الملوكي: أبو الفتح عثمان بن جنّي (ت٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد سعيد النعسان، مطبعة شركة التمدن الصناعية، مصر، ط١.
- تهذيب اللغة: محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو منصور (ت٣٧٠هـ)، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك: ابن أم قاسم المرادي (ت٧٤٩هـ)، تحقيق: د.عبد الرحمن علي سليمان، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط٢.
- التوقيف على مهمات التعاريف: زين الدين محمد المناوي القاهري (ت١٠٣١هـ)، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م.
- الجذر الحرفي لمداخل المعاجم العربية في فكر المستشرقين ومن تبعهم من العرب: سنية هنّي، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، العدد٥٩٦، ٣٤٣، ٢٠١٣م.
- الجذر في اللغات السامية، تطوّره من الثنائية إلى الثلاثية: د. أحمد ارحيّم هبّو وعبدالرحمن دركزللي، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد السابع، ١٩٨٥.
- الجذور في العربية- دراسة مستقلة القطع: مولدي اليحياوي، وقائع الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، صفاقس، تونس، ٢٠٠٩م.

- الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جنّي (ت٣٩٢هـ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤.
- دراسة إحصائية لجذور معجم تاج العروس، للدكتور عبد الصبور شاهين والدكتور عليّ حلمي موسى، القاهرة.
- ديوان زهير بن أبي سلمى: اعتنى به وشرحه: حمدو طمَّاس، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.
- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٥هـ.
- شرح أشعار الهذليين، للسكريّ، بتحقيق عبد الستار فرّاج، ومراجعة محمود محمّد شاكر، دار العروبة، القاهرة، ١٩٨٤م.
- الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية): إسماعيل بن حماد الجوهري (ت حدود٤٠٠هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٨٧م.
- ضوابط المعرفة واصول الاستدلال والمناظرة: عبدالرحمن حبنَّكة الميداني، دار القلم، دمشق، ط٤، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.
- علم اللغة العربية (مدخل تأريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية) للدكتور محمود فهمي حجازي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٣م.
- العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٥هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠-١٩٨٥م.
- في اللغة- دراسة تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات البنية اللغوية، دار البلاغ، الجزائر، ط١، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.
- الكتاب: سيبويه (ت١٨٠هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣.
- كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم :محمد التهانوي (ت بعد١١٥٨هـ) ، تحقيق: د. علي دحروج ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط١، ١٩٩٦م.
- لسان العرب: محمد بن مكرم بن على، ابن منظور الأنصاري الإفريقى (ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.
- مسند الإمام أحمد بن حنبل: أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل الشيباني (ت٢٤١هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م.
- المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي: أحمد بن محمد الفيُّومي (ت٧٧٠هـ)، تحقيق: د.عبدالعظيم الشناوي، دار المعارف، ط٢.
- المعجم الاشتقاقي المؤصَّل لألفاظ القرآن الكريم :د.محمد حسن حسن جبل ، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط١، ٢٠١٠م.
- معجم ديوان الأدب: أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم الفارابي (ت٣٥٠هـ)، تحقيق: د. أحمد مختار عمر، ود.إبراهيم أنيس، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.
- المعجم المفصَّل في اللغة والأدب: د. إميل بديع يعقوب، ود. ميشال عاصي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
- المعجم المفصَّل في فقه اللغة: مشتاق عباس معن، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.
- معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم: جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، تحقيق: أ. د محمد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م.
- معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس(ت٣٩٥هـ)، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر، بيروت، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.
- المعجم الوسيط في الإعراب: د.نايف معروف، دار النفائس، ط٨، ١٤٠٥هـ.
- مفهوم الأصل في معجم مقاييس اللغة لابن فارس- دراسة في ضوء المعجمية الحديثة: عطاء الله عويسي، رسالة

ماجستير بإشراف: د. لبوخ بوجملين، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة، ٢٠١٤م.

- مفهوم الجذر عند النحاة العرب القدامى: جيرار تروبو، ترجمة: محمد العلوي، مجلة جذور، النادي الادبي الثقافي بجدة، المجلد ١، الجزء ٢، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠٠م.
- المقتضب: المبرد (ت٢٨٥هـ)، تحقيق: محمد عبدالخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، ١٣٨٨هـ.
- مقدمة في علم المصطلح: د. علي القاسمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٥م.

حدود الواقعي والمتخيل وتعالقهما في المنجز السردي

أ.ليلى رحامنية جامعة محمد الشريف مساعدية . الجزائر

الملخص:

إن عملية التأليف تصنع للمؤلف بصمته وخصوصيته وتميزه عن غيره من المؤلفين في المجال الواحد، هذا ما لمسناه في كتابات العروي سواء الفكرية منها أو الفنية، فعند تصفحنا لأوراقه نجدها تكمل لنا مسيرة بدأتها "الغربة" و"اليتيم" لتصبح بذلك الجزء الأخير لقصة إدريس -في نصوصه الورقية إن صح التعبير-، فهي نصوص اتحدت في المضمون لتحكي لنا حياة العروي، وإن لم تكن الحياة كاملة إلا أنها تقدم أبرز المحطات المهمة من الحياة وتقف عند المنعرجات الحاسمة في حياته وحياة المجتمع المغربي، ومن ثمة حياة المغرب كبلد عاش تحولات كثيرة قدمها النص ووقف عندها فأخرجها في إخراجا متكاملا.

السير الذاتية هي، إذن إعادة بناء انطلاقا من الحاضر، فمن عاش حياة مستقرة وقرر أن يكتب سيرته في أواخرها يتوهم أنه يكتب النسخة الوحيدة الحقيقية لها، ومن عاش حياة متقلبة وكتب سيرته عدة مرات يجد أن شريط حياته يتكيف دائما مع تحولاته، هذا ما اختبره جان بول سارتر الذي كتب طفولته مرتين بفارق خمس عشر سنة بينهما، في المرة الأولى صورها باسمة سعيدة، وفي المرة الأخرى صورها مكتئبة حزينة، فالسيرة الذاتية التي تحكي في الظاهر عن ماضي مؤلفها، تعبر في الواقع عن حاضره.

Anglais

The creation process is the author brand and secret, it distinguishes him over other authors in a single domain. This is found in the writings of Laroui, intellectual one of them or artistic. When we read them it's found completing a life journey initiated by the" alienation" and" orphan" to become so that the last part of Idris's story - in the texts paper if we can say - . All of their containing's describe the life of Laroui; even if it is incomplete it provides the most important steps of life and stops on the crucial turns in his life and the life of the Moroccan society. Moreover, the life of Morocco as a country that lived many changes was presented in the text and set on stage in an integrals scene.

The biographies are reconstructed basing on the present, someone who lived a stable life and decided to write his biography in its end thinks his writings are the only real version. However, someone who lived a life of volatile and wrote his biography several times notes that his life fits always with its changes. This is what John Paul Sartre has experienced, he wrote his childhood twice with a difference of fifteen years between them. In the first time he described it as a smiling happy one, and in the other time he described it as a depressing sad one, the biography that tells the past of its author, expresses in fact its present.

Francais

Le processus de création fait à l'auteur sa marque et son secret, et lui distingue par rapport aux autres auteurs dans un domaine unique. C'est ce qu'on constate dans les écrits de Laroui soi intellectuelles d' entre eux ou artistiques. Quand on les parcourt on trouve qu'ils complètent un processus initié par la « aliénation» et «orphelin» pour devenir de sorte que la dernière partie de

l'histoire de Idris -dans les textes papier si l'on peut dire-. L'ensemble de leur contenues décrient la vie de Laroui, même si elle est incomplète elle fournit les étapes les plus importantes de la vie et s'élève sur les tournants crucial dans sa vie et la vie de la société marocaine. Et de suite la vie du Maroc comme un pays qui a vécu de nombreux changements sur lesquelles s'élève le texte, et que l'auteur a réalisé dans des mises en scènes intégrales.

Les biographies sont donc reconstruites à la base du présent, quelqu'un qui a vécu une vie stable et a décidé d'écrire sa biographie dans sa fin pense qu'il écrit la seule version réelle. Par contre quelqu'un qui a vécu la vie de volatiles et a écrit sa biographie plusieurs fois constate que sa vie s'adapte toujours avec ses changements, c'est ce qui a connu Jean Paul Sartre qui a écrit son enfance deux fois par différence de quinze ans entre eux. Dans la première fois il l'a décrit souriante heureuse, et dans l'autre fois il l'a décrit déprimante triste, la biographie qui raconte le passé de son auteur, exprime en fait son présent.

١-تجلي المؤلف في السيرة الذاتية :

نفصل في الجانب السردي للسيرة بين نوعين: السيرة الغيرية والسيرة الذاتية، وكلاهما ينطبق عليه ما سبق ذكره من وحدة المؤلف والراوي، وهذه الأخيرة تعد شرطا أساسيا في السيرة بل وفي الكتابة التاريخية عامة. أما بالنسبة للفرق بين السيرتين فينحصر في هوية الشخصية المروي عنها، في السيرة الغيرية "ينفصل المؤلف/الراوي عن الشخصية المروي عنها (المؤلف=الراوي ≠الشخصية)فيروي الأحداث عادة بضمير الغائب، وفي السيرة الذاتية يتحد المؤلف /الراوي بالشخصية (المؤلف =الراوي = الشخصية)فيروي الأحداث عادة بضمير المتكلم"[1].

يمكن الاعتماد علي ما سبق ذكره فقط في الجانب النظري، وفي الواقع أن مؤلف السيرة الغيرية لا يردعه أي رادع من إقحام نفسه في النص ومواجهته للقارئ مواجه صريحة، باعتباره الطرف الذي يتفاعل معه بالمخاطبة والتعليق، وتحليل المواقف على مسؤوليته الشخصية، فيتحول القارئ هنا إلى الكاتب والمكتوب عنه في نفس الوقت[2]. ولا يوجد مانع من غياب المؤلف عن النص النص وترك السيرة تروي نفسها، بحيث يظهر المروي عنه بطلا وحيدا تحيطه الأضواء، ويعد غياب الأسس التي تنبني عليها السيرة الغيرية ضياعا لنسبها إذ أنها تبقى تتراوح بين الأنواع السردية القريبة منها، وغالبا ما تتأرجح بين الرواية التي تنبني من تصورات كاتبها لتضع شخصية حية تعج بالحياة ولكن في إطار التخييل، وبين التاريخ الذي ينبني على مجموعة وثائق يصنع منها شخصية تقف كالتمثال الخالي من الحياة .

وقد شكلت "أوراق" جدلا واسعاً حول هويتها، فحتى وإن جزمنا أنها سيرة نجد أنفسنا أمام جدل أخر: هل هي سيرة ذاتية أم غيرية وللنوعين نجد في النص تبريرا. قد تكون سيرة غيرية بحكم أن السارد رافق إدريس في جميع مراحل حياته وعاش معه أدق تفاصيلها، ترافقا في الدراسة والسفر وتحصيل العلم واكتساب الثقافة، واعتمادا على ما سبق نتمكن من إيجاد تفسير لتلك المعرفة الكبيرة التي ظهر بها السارد في تقديمه لأوراق إدريس من جهة، ومن جهة أخرى قد نعتبر النص سيرة ذاتية اتخذت من شخصية إدريس رمزا لجيل بأكمله وفي ذات الوقت قناعا تخفى وراءه العروي، فالتطابق الكبير الذي وجد بين الشخصيتين

---

[1]– لطيف زيتوني: الرواية العربية البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، زقاق البلاط، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،٢٠١٢ ،ص ٦٢.

[2]– يتحول القارئ إلى كاتب بعدما يصل إلى تجميع كم لبأس به من المعلومات، فيصبح هذا الرصيد المعرفي هو المرجع الذي يؤسس عليه فيما كتابه، ففي نص أوراق نجد أن العروي بعدما غاص في قراءة التاريخ والتعمق في كتب الفلسفة والفكر تسنى له كتابة نص مائز ومتفرد، عبر عن العروي المؤرخ والفيلسوف والمفكر بامتياز.

(إدريس والعروي) يستوعب فكرة أن العروي كتب سيرته اعتمادا على شخصية مقنَّعة هي شخص إدريس الرفيق والصديق، فالنص هنا يحتمل السيرتين الذاتية والغيرية ولكل واحدة منهما إثباتات مقنعة.

يتمتع مؤلف السيرة الذاتية بالحرية المطلقة في الإشارة إلى نفسه داخل النص وله في ذلك طرق عديدة، كأن يوظف اسم علم عائد إليه، أو أن يركب اسما انطلاقا من اسمه كما فعل فارس الشدياق في كتابه "الساق على الساق فيما هو الفرياق".

أو يشير إلى نفسه بضمير المتكلم لا بضمير واحد، وهذا ما وظفه توفيق يوسف عواد في كتابه "حصاد العمر "حين روى سيرته بضمير المتكلم ولكنه في بداية الكتاب وفي مواضع مختلفة منه فصل هذه الأنا إلى نصفين، واستعار لهما اسمين أسطوريين هما شق وسطيح، يقول: "فهما اثنان في واحد وواحد في اثنين "(توفيق يوسف عواد حصاد العمر ص٤١)، يفتح هذا الازدواج الباب أمام المؤلف ليقيم حوارا بين الأنا والأنا ليبث كل الصراعات والأفكار والعواطف التي تختلجه، كما تساعده في الكشف عن خلفيات بعض المواقف وتمرير بعض الاعترافات والتصريحات المسكوت عنها أو التي تعد من الطابوهات الممنوعة.[1] وأيضا قد يروي المؤلف حياته بضمير المخاطب، وهنا تصبح السيرة سيرة مخاطب لا متكلم.

قد يستخدم المؤلف ضمير المتكلم أو المخاطب، فهل من الممكن أن يستخدم ضمير الغائب؟ نجد أن بإمكانه ذلك "لأن تطابق الهوية بين الأطراف الساردة الثلاثة في السيرة الذاتية لا يتحقق من خلال الضمير الذي تستخدمه بل من خلال ما يعود إليه الضمير، أي الذات الكاتبة والراوية والمروية معا"[2]. هذا النوع من الاستخدام يكون ضمنيا في النص، كأن يكون في العنوان مثلا كما فعل أحمد أمين في كتابه "حياتي" وأيضا في كتاب "سبعون، حكاية عمر" ل:مخائيل نعيمة وغيرها من الكتابات.

وقد تتم أيضا من خلال مقدمة الكتاب أو المدخل أين يتعهد الراوي للقارئ، وحينها يحس القارئ أن الضمير المستخدم في النص يعود على الاسم المدون على غلاف الكتاب وإن لم يتكرر الاسم في النص، وقد يتحقق أخيرا من خلال اسم الشخصية إذا طابق اسم المؤلف.

لم يعتمد العروي في أوراق على توظيف ضمير المتكلم أو المخاطب ولا حتى الغائب، بل اعتمد على توظيف شخصية إدريس على اعتبار أنها صاحبة السيرة، وضمير الغائب الموظف في النص يعود على ذات الشخصية المعنية بالنص، فقد عزل شخصيته تماما عن النص إلا ما فسره من البداية بأنه صديق إدريس ورفيق دربه.

أسس العروي نصه انطلاقا من أوراق إدريس واعتمادا على اسمه وشخصيته :"استعملت اسمه وأقواله وحوادث حياته بدون إذن منه."[3] فإدريس هو محور النص "لتكن هذه سيرته لتزن ما تزن"[4]، وحتى ضمير الغائب يعود عليه في كامل النص، كما أنه حدد ذلك في العنوان "سيرة إدريس الذهنية" وكذلك في المقدمة، فالعروي حدد منذ البداية النقاط الأساسية للنص فأصبحت حركته حرة في مجال حدده مسبقا. المؤلف، إدريس وشعيب هم الذين خلقوا النص وبثوا فيه الحياة من خلال التحاور على مخلفات صديقهم، طريقة الحوار وطبيعته هي التي أعطت النص بعدا تخييليا وأدخلته مجال الكتابة الإبداعية الفنية.

وبالنسبة للحكاية المتخيلة، فاستخدام الراوي لضمير المتكلم للدلالة على إحدى الشخصيات يعني أن الراوي (لا المؤلف) هو هذه الشخصية، وإن استخدم الراوي ضمير الغائب للإشارة إليها فهذا يعني أنه ليس هذه الشخصية، فالتمييز بين وظيفتي

---

[1] – المرجع السابق،ص٦٢.

[2] – المرجع نفسه، ص ٦٤.

[3] – المدونة، ص٠٩.

[4] – المدونة، ص١٠.

المؤلف والراوي، وبالتالي بين أطراف السرد، في الحكاية المتخيلة، هو كما يقول جيرار جينيت حالة خاصة من حالات "تعدد الأصوات" التي تتميز بها الحكاية "غير الجدية" "يقصد التخييلية"[1]. والملاحظ أنه لا يحول تطابق الهوية بين أطراف السرد في السيرة الذاتية دون التمايز بين صوتي المؤلف/الراوي والشخصية. فاختلاف الصوت بين هذين الطرفين يتأتى من عدم الاندماج الكلي بين الشخصية والراوي إلا عندما يصل السرد إلى زمن الحاضر، زمن الكتابة. أما قبل ذلك فنجد هناك الأنا المزدوجة، الأنا المتكلمة (الراوي)، والأنا الفاعلة (الشخصية). هذه الأنا تتحد ظاهريا في جل السيرة الذاتية، غير أنها تعود إلى الازدواجية عندما يدخل الراوي القارئ إلى عالم أسرار المروي عنه كما في "حصاد العمر " ل توفيق عواد[2].

قد يتحقق اختلاف الأصوات أيضا من أن السيرة الذاتية في الحقيقة تقدم لنا "شخصيتين (المؤلف /الراوي المنتمي إلى حاضر السرد، والشخصية المروي عنها المنتمية إلى ماضي السرد)، وبالتالي تقدم لنا زمنين (الماضي والحاضر)، وأسلوبين في الكتابة (سرد الأحداث وتحليل الأحداث)، وعالمين (عالم الكتابة والتذكر الذي يعيش فيه المؤلف /الراوي، وعالم الأحداث الذي تعيش فيه الشخصية)"[3]

وقد يبين فليب لوجون معنى الحاجة إلى المؤلف فيقول "حين يطرح النص علي الأسئلة قد يساورني الميل إلى تحويل اضطرابي وشكوكي والوعي والتنبه اللذين ولدتهما في القراءة إلى فضول ورغبة في التعرف إلى المؤلف"[4] هوية المؤلف تساعد القارئ على الاندماج أكثر في النص، كما تساعده على تحديد المعالم الأساسية لجو النص من ناحية المجال الفكري والفني الذي يصنف فيه، دون أن ننسى الدور الكبير الذي يلعبه النص في إيصال الفكرة التي يريدها المؤلف، ففي نهاية الأمر يعتبر النص ثمرة جهد المؤلف وهي الثمرة التي تحمل عصارة فكره ووجدانه كما يمرر من خلالها أيديولوجيته ويحمها أساسيات مسيرته الحياتية.

إن تشكل هوية المؤلف أمر يقيم جدلا كبيرا ف "إذا كانت هوية الراوي يصنعها دوره في السرد، أي وظيفته كسارد للحكاية، وإذا كانت هوية الشخصية تتكون تدريجيا من مجموع الصفات والأفعال والأقوال والمشاعر المنسوبة إليها في النص "[5] فكيف إذا تتشكل هوية المؤلف؟

للوهلة الأولى يتأتى لنا الجواب في شكل بسيط يمكن أن نحصره في الاسم المدون على غلاف الكتاب أو ربما في الاسم الذي تعرف به عادة الصفحات الأولى للكتاب، وكل هذه الاحتمالات تؤدي بنا إلى الوقوف على الصورة التي تكون لدينا عن الكاتب مما سبق لنا وقرأناه له أو عنه، فنحن نملك معرفة معينة حول المؤلف، وبنفس وزن هذه المعرفة نساهم في صنع الشخصيات التي تؤثث عالمنا الخاص، فنحن لا نجد فرقا بين أن يؤلف كاتب ما نصا حول شخصية تاريخية يصفها فيه ويقدمها في قالب أدبي، وبين نفس الشخصية لكن يكتب عنها مؤرخ فيقدمها لنا في قالب تاريخي، كلا القالبين يرتكز في تأليف الشخصية على صفاتها وأفعالها، غير أنها في الطريقة الأولى تكون متخيلة أما في الثانية فتكون مزيجا من الحقيقة والخيال.

مما سبق نستخلص أن هذا هو الدور الذي لم يشأ مؤلف السيرة تركه لغيره، بل حبب إليه تأليف سيرته وتقديمها متناسقة ومنسجمة ومترابطة بالطريقة التي يراها هو مناسبة دون غيرها من الطرائق، إذ لا يترك مجالا لذكر الإضافات والزوائد بل تكون

---

[1] – لطيف زيتوني: الرواية العربية البنية وتحولات السرد، ص ٦٤.

[2] – المرجع نفسه، ص ٦٤.

[3] – المرجع السابق، ص ٦٥.

[4] – فليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي) ، ترجمة وتقديم: عمر حلي ط١، ١٩٩٤، المركز الثقافي العربي . ص.٣٠.

[5] – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١١٤.

أفكار متلاحمة وكأنها فصول لكتاب واحد خال من شوائب الحديث، ونحن كقراء أثناء تصفحنا للكتاب نهمل بعض المسلمات كفكرة أن ما هو بين أيدينا يعتبر فعلا فصولا في كتابه ، كما أننا لا نستحضر أن السيرة لا تقدم لنا حياة بل تحكي لنا حياة بما تحويه من بطل وشخصيات ومنظور معين وفضاء محدد، تنفرد خصوصا بحبكة تعطيها طابع التميز عن غيرها.

إن عملية التأليف تصنع للمؤلف بصمته وخصوصيته وتميزه عن غيره من المؤلفين في المجال الواحد، هذا ما لمسناه في كتابات العروي سواء الفكرية منها أو الفنية، فعند تصفحنا لأوراقه نجدها تكمل لنا مسيرة بدأتها "الغربة" و"اليتيم" لتصبح بذلك الجزء الأخير لقصة إدريس –في نصوصه الورقية إن صح التعبير-، فهي نصوص اتحدت في المضمون لتحكي لنا حياة العروي، وإن لم تكن الحياة كاملة إلا أنها تقدم أبرز المحطات المهمة من الحياة وتقف عند المنعرجات الحاسمة في حياته وحياة المجتمع المغربي، ومن ثمة حياة المغرب كبلد عاش تحولات كثيرة قدمها النص ووقف عندها فأخرجها في إخراجا متكاملا.

٢-دوافع العروي لكتابة هذا العمل:

يكون في الغالب كاتب السيرة الذاتية معروفا قبل كتابته سيرته الذاتية، والعروي معروف في كثير من المجالات، الفكرية والفلسفية والأدبية وفي الجانب النقدي والأكاديمي، كما اشتهر بكتاباته الجريئة وأفكاره المتجددة منذ سنة ١٩٦٠، فهو على امتداد زمن طويل كاتب بارز القامة وذو حضور منتظر في العديد من المناسبات بل وأن كثيرا من المناسبات يكون أساس تنظيمها حضوره الشخصي، سواء في الجانب الفكري أو الإبداعي بخاصة، وأنه يشتغل حاليا أستاذا جامعيا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، احتل لنفسه مكانة خاصة وبمرور السنين ارتفعت مكانته وزاد متتبعيه، بين مؤيد ومعارض وحاسد، في حين رأى فيه العالم كاتبا فذّا له قدرة على تحريك كل راكد من الأفكار والمشاعر.

يعد نص العروي نصا ممهدا له مسبقا، وقد يكون الدافع من وراء كتابته رغبة العروي في لمّ شتات ما نثره من أفكار في أعماله السابقة والتي تخدم الفكرة التي قامت عليها أوراق، وكأن الكاتب هنا أصبح ملزما بوضع عمل بعينه يلخص فيه ما أراد قوله في العديد من المواقف، كتب هذا النص بين السيرة والرواية، وكلا من الجنسين ممهد لهما من قبل، وفي هذا يقول: "أوراق" قسم من مجموعة نصوص نشرت وقرئت ونوقشت منذ سنين؟ الرواية التي يكون إدريس بطلها قد كتبت والسيرة الذاتية التي استعمل فيها صيغة المتكلم قد استنفدت مادتها في الأعمال المنشورة"[1].

يحدد العروي الفكرة التي قام عليها النص السير روائي فيقول "عندما خامرتني فكرة وصف الجو الثقافي الذي عاش فيه الجيل الذي أنتمي إليه وجدت نفسي أمام عمل نصف منجز، كان لا مفر لي من أن آخذ إدريس رمزا لذلك الجيل، الجانب الواقعي من حياته معروف مسبقا، يعلم القراء الذين تابعوا إنتاجي أنه غادر السياسة ليتفرغ للفن وأنه لم يحقق في هذا الميدان ما كان يصبو إليه"[2]، فالعمل هنا يكون نصف منجز، والتركيز في الأساس منصب على الجانب التخيلي الذي يعطي للنص صبغة إبداعية تضفي عليه طراوة أدبية وتخرجه من جفاف التاريخ والواقع، النص موجه لكل متتبع للعروي، أما القارئ الجديد فلا يمكنه فهم الموضوع إلا بعدما يطلع على الكتابات السابقة التي تحوي حياة إدريس والتي تفصل لنا وقائع معيشته.

يتولى العروي في الطبعة السابعة من النص وضع مقدمة يوضح فيها "بعض المفاصل التي أرادها المؤلف من "أوراق"، لمناسبة صدور هذه الطبعة الخاصة، وبعد أن أصبح هذا العمل مادة للدراسة في المملكة المغربية"[3]، هذا التوضيح نبع من يقين تام لدى المؤلف بصعوبة نصه الذي يلفه الغموض والإبهام من مداخله، فكان عليه أن يبسط بعض الشيء ما عقده

---

[١]– المدونة، ص ٠٥.

[٢]– المدونة، ص ٠٥.

[٣]– أنظر مقدمة الكتاب في الهامش.

وقدمه للقارئ، إذ أن الذي لا جدال فيه أن النص كتب بطريقة جديدة من نوعها لم نعهدها من قبل وقد يكون لم يسبقه إليها أحد من قبل.

منذ البداية يوضح العروي أنه لعب دور المحلل في النص، فمقاطع إدريس الخطابية هي التي تخلق له فرصة النقاش والتحليل يقول: "لم يبق لي إلا أن أتوسع في الجانب التحليلي، كيف يتم لي ذلك إلا من خلال مخلفاته المكتوبة، نصوص مختلفة المضمون متفاوتة الطول (يوميات، عروض، مراجعات)، أوراق منثورة في حاجة إلى نظم وتأليف."[1] كما وأنه يحدد انتماء مقاطع إدريس لأحد من الأشكال الأدبية المذكورة، فهي لا تتعدى ما وصفها به من أنها أوراق في حاجة إلى نظم وتأليف.

من الصعوبة الجزم بالدافع الحقيقي وراء كتابة العروي لهذا النص، فقلما نجد دافعا بعينه واضحا ومحددا، ولكن يمكن أن يعتبر ما أسلفنا ذكره دوافع تفاعلت فيما بينها، كما يمكننا القول إن النص جاء عملاً استكشافياً أراد به صاحبه البحث عن كتابة جديدة يتجاوز بها المألوف ويخرق النوع المعهود من الداخل.

تختلف دوافع الكتابة من كاتب إلى أخر، فلكل كاتب دافعه الخاص إذ أنه قد يندفع للكتابة حتى يبرز قيمة حياته العلمية وانجازاته وكل مجهوداته الفكرية، كما قد يكتب بدافع الشعور بحاجة لاستحضار ماضيه المجيد إذ أنه وصل إلى مرحلة اضمحل فيها جهده وأصبح لا يملك القدرة التي كان يملكها من قبل، وكأن الكتابة هنا تصبح بمثابة الدافع المعنوي الذي يخلقه الكاتب انطلاقا من ماضيه ليستنهض به قواه و يحس بقيمة الأيام التي عاشها، وهذا الدافع عادة ما يظهر في سنوات متأخرة من العمر في حدود الخمسينيات أو الستينيات.

كتب العروي أوراقه في سن متأخرة، كما وأن النص جاء جامعا لكل أفكاره وكأنه يلخص فيه مسيرته التي قامت على أفكار ومفاهيم قدمها العروي وأعطاها نصيبها من التوضيح أزال كل لبس يخصها، فقد حوى النص كل مواقفه السياسية والفكرية وكل ما شغل باله من هموم وطموحات وكل ما عاشه من انكسارات وانتصارات، فالنص اختصر وجدان العروي بكل ما فيه من أمال وآلام.

داخل هذا النسيج النثري المعقد نوعا ما، والذي تنقل فيه العروي بين الكتابة السيرية والروائية ووظف فيه مكونات اختلفت وتباينت وامتزجت فيما بينها لتكون لنا نصا متفردا مميزا للغاية، وضع العروي بصمته الخاصة في عالم الكتابة الإبداعية، وقد حدد من خلال المقدمة دوافع كتابته للنص والتي اختلف لكنها اتحدت في دافع واحد ألا وهو جمع فكره ووجدانه في نص خرق به كل الحدود الاجناسية وكل المفاهيم الإبداعية.

يعود كاتب السيرة الغيرية إلى مخلفات بطله من أوراق كتبها وضمنها كل أفكاره ومشاعره، أو كتبت عنه، فينطلق الكاتب هنا من الخارج إلى الداخل أي من المعطيات المتوفرة إلى تحليل شخصية البطل وفقا لما جمعه من معلومات، وهنا نقف عند أبرز نقطة اختلاف بين السيرة الغيرية والسيرة الذاتية التي يكون الانطلاق فيها من الداخل إلى الخارج وتفسر الأفعال والأقوال من خلال الأفكار والمشاعر التي ترافقها في وقتها .

أما كاتب السيرة الذاتية فيعود إلى طفولته ليستجمع أكبر قدر ممكن من الذكريات والمحطات المهمة والمنعرجات الحاسمة في حياته، ليغربلها وينسج منها صورة إنسان يشبهه إلى حد كبير لكنه ليس هو بالتأكيد، إذ أنه مهما كانت عاطفة الصدق عالية لا يمكن للمؤلف أن يجابه ثقوب الذاكرة وأثر الزمان في إسقاط الكثير من الذكريات وهذا ما يشكل عثرة أمام تقديم صورة حقيقية أكثر من التي تقدمها السيرة الذاتية. أما في كتابتها فإنه يعطي القلم شرف مصاحبته في التذكر والكتابة في ذات الوقت؟

---

[1] - المدونة، ص ٠٥.

وأي الطريقتين أقرب للصياغة الفنية التي لا تتعارض والعفوية المفرطة التي قد تصل إلى حد التشويش وعدم الترابط، وفرط التخيل والإبحار بعيدا بأفكار تعتبر في ذاتها جزءا من سيرتنا ولكنها سيرة الحاضر فحسب.

السير الذاتية هي، إذن إعادة بناء انطلاقا من الحاضر، فمن عاش حياة مستقرة وقرر أن يكتب سيرته في أواخرها يتوهم أنه يكتب النسخة الوحيدة الحقيقية لها، ومن عاش حياة متقلبة وكتب سيرته عدة مرات يجد أن شريط حياته يتكيف دائما مع تحولاته، هذا ما اختبره جان بول سارتر الذي كتب طفولته مرتين بفارق خمس عشر سنة بينهما، في المرة الأولى صورها باسمة سعيدة، وفي المرة الأخرى صورها مكتئبة حزينة، فالسيرة الذاتية التي تحكي في الظاهر عن ماضي مؤلفها، تعبر في الواقع عن حاضره[1].

والسيرة من باب الأصالة في العرض والصدق في تقديم الماضي هي نص افتراضي غير حقيقي. تقدم الماضي كما يتمثل للكاتب في الحاضر سواء كان الكاتب يرتكز على الوقائع والأحداث ككتب التاريخ أو يتجاوز ذلك إلى العوالم الشخصية الداخلية، فالسيرة لا تقدم الماضي الذي مضى بل الماضي كما يتمثل للكاتب في الحاضر فنحن لا نفكر من خلال الذاكرة، بل نستعيد صورة الذاكرة في ذهننا ونتمثلها _ بمعنى نعيد بناءها وتركيبها وبناء مادتها_ بحيث يصبح لها معنى في العقل مفهوما ومقبولا معا، هذا التمثل، كالإخراج السينمائي لا يتم خارج الخيال. لذا لا يمكن للسيرة الذاتية أن تكون حقيقية خالصة بل تنزاح للخيال الذي قد يضيق أو يتسع في مواقع مختلفة وبدرجات متفاوتة، ومن هنا تتعدد أشكال السيرة الذاتية وتظهر منها أنواع كثيرة يحتكم التصنيف فيها إلى نسبة الحقيقة والخيال الموظفة فيها، والصدق والكذب وبحسب درجات التسجيل والتفنن.

٣-استثمار التجربة الذاتية في أوراق:

تفاعلت الرواية العربية مع التجارب الذاتية لكاتبها وترعرعت في جو الوقائع الشخصية والأحداث وتاريخ الشخصيات ومواقفها الفكرية وحتى خواطرها وهواجسها، وكل هذه المعطيات تمتزج بالخيال أثناء عملية الكتابة الإبداعية بل وتعد الأساس الذي به يشيد الكاتب عالمه التخييلي، فالمكون الذاتي يندمج مع المكون التخييلي وينتجان نصاً سردياً يعد عملا روائيا بامتياز، وأحيانا قد لا يستوعب كل الخبارات الذاتية للكاتب لذا "تظهر أفكار الروائي على لسان الراوي بما يشكل نوعا من السرد الكثيف الذي يفصل نسبيا بين الراوي وما يروى ويظهر الراوي بوصفه قناعا للروائي، ولكنه قناع يفضح أكثر مما يخفي، ذلك أن بعض الروائيين يكونون أكثر ميلا، وهم تحت ضغط تجاربهم الذاتية والفكرية، لخرق السياج الذي يحتمي خلفه الراوي فتنهار الحواجز بين الروائي والراوي، وتطفو على السطح نبذ من تجارب الروائيين، وشذرات من أفكارهم، وفي حالة كون التجربة شديدة الحضور، يواكب السرد مسارها، ويقدمها بكل تشعباتها"[2].

تحضر التجارب الذاتية في العمل الإبداعي لكن هذا الحضور إذا ما حاولنا قياس درجته نجده يختلف من نص إلى أخر ومن كاتب إلى أخر، فلا نجد أحيانا من يوغل في توظيف تجاربه بل يكتفي بالإشارات الخفيفة والومضات المتناثرة، في حين نجد كاتبا أخر يورد ما استطاع من التجارب بل وحتى الأفكار التي لم تر النور. ف "فن السيرة الذاتية أقرب أنواع الفنون الأخرى إلى روح الأديب، فهو أكثر مناطقه حرارة وتوقدا وتأثيرا، إذ ليس من شيء لدى الأديب أكثر أهمية من تجاربه"[3]، إننا نلمس تقاربا كبيرا

---

[١] – لطيف زيتوني: الرواية العربية البنية وتحولات السرد، ص ٦٥.

[٢] – عبد الله إبراهيم، السرد والاعتراف، والهوية. المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١١. ص ١٧٩ .

[٣] – محمد صابر عبيد: بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا، من السيرة إلى التجربة الأدبية،ط١، ٢٠١٣، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص ١٢٧

بين الكاتب وشخصيته البطلة في إبداعه، فهو من يرسم تفاصيلها ويوجهها، كما نجده يختار فناً بعينه كقالب فني يظهر من خلاله احترافه وقدرته على توظيف تجاربه فيختار المهم منها ويقدم عصارتها في عمل يراه معبرا عنه، بل ويمثل بطاقته الشخصية.

إن الكاتب لا يقدم نصا لينقل تجاربه، بل يحاول تصوير ذاته في صورة يراها هو حقيقية تتوافق والأخبار التي عرف بها عند المتلقي، وفي هذا التصوير تتجلى قدرة الكاتب ومهارته الإبداعية، كما يتضح ذكاءه من خلال اختياره لما يعبر عنه بإيجاز، فيورد المهم والمعبر وينتقي ما هو خاص وناقل للصورة الحقيقية، كما أنه يشيد نصا فنيا ينسج خيوطه بعناية وحنكة، وينشا شبكة علاقات بين المكونات الاجناسية التي تخلده وتضمن له التميز مهما مرّ الزمان.

يختار الكاتب إبداع نص فني يضمنه كل ما يختاره من تجاربه وتجارب الآخرين، فنجده يلجأ إلى السرد من أجل التعبير عن قصة الحياة[1] وهنا تظهر براعة الكاتب، فيستعرض عضلاته الأدبية ويبرز ملكته ويقدم قاموسه، ثم إننا نتعرف على الجانب الإبداعي الخفي عند المبدع خاصة إن كان غير روائي، فنتعرف على شعرية الكتابة عنده والأساليب المستعملة التي تنم عن توجهه الإيديولوجي.

يسترجع العروي ماضيه من خلال أوراق إدريس، التي أصبحت تمثل ذاكرته الشخصية والجماعية، فقد لخصت تاريخ بلد بأسره وعبرت عن رأي جيل بأكمله، وعن قضية إنسانية شاملة تعد نموذجا وعينة تعبر عن العالم، وهو ما يجعل "أوراق" ذاكرة المغرب كله وذاكرة بعض العالم أو الأحداث المهمة في العالم -إن صح القول- فكل ما ذكر فيها يعبر عن رغبة المؤلف في الوقوف على أخطاء البشر التي تضيع البلد وتدخله في دوامة الحروب، البشر هم المخطئون وهم من يعيدون أخطاءهم وليس التاريخ، ربما قصد العروي القول ببراءة التاريخ من تهمة إعادة نفسه فهي جريمة العقل البشري.

هذا التوظيف للمكون الذاتي في النص الروائي تطور مع مرور الوقت وأخذ يندمج أكثر فأكثر مع باقي مكونات الرواية حتى غدا مكونا أساسيا لا يمكن التخلي عنه في كثير من الأحيان، الأمر الذي جعلنا نقف على وجود هوة شاسعة بين ما يمكن أن نعتبره رواية خالصة وما يمكن اعتباره سيرة ذاتية، ووسط هذه الهوة ولد جنس مهجن نسج مكوناته من الجنسين وحظي بمرتبة قاربت إلى حد كبير مرتبتهما حتى أصبح في كثير من الحالات هو الجنس المبجل في معالجة قضاياه والبحث في إشكالاته، فكانت "السيرة الذاتية" هي المولود الهجين الذي التفَّ حوله كثير من الكتاب وعنوا به وبمكوناته وعملوا على تطويرها وهذا ما نراه في المشهد الإبداعي العربي والأجنبي .

كتب العروي نصه في مرحلة اكتملت فيها شروط ومقومات الكتابة السير ذاتية، لكنه –ولمعرفته الواسعة- عمل على تجاوز كل هذه الشروط حتى يخرق هذا الجنس رغبة منه في خلق شكل جديد غير معهود في الكتابة العربية، فقد استطاع العروي بكل ما يملك من ملكات لغوية وأدبية وسردية واستنادا إلى معرفته الواسعة والى تمكنه في الكتابة كفن في حد ذاتها –في مجال الفكر والفلسفة والمحاضرات والتاريخ- فقد ابتدع مشروعا سير ذاتي ذهني يجمع بين السيرة والرواية ويركز على الجانب الذهني دون أن يهمل الجوانب الأخرى، يوفق فيه بين الواقعي والمتخيل، الواقعي بما هو تاريخ والمتخيل بما هو فن وإبداع.

قدم العروي جزءا مهما من حياته شكل منعرجا حاسما في حياته وحياة المغرب بطريقة بعيدة نوعا ما عن الترتيب الزمني المألوف في مثل هذه الكتابات، فالزمن المنتظم لم يكن المرجع المتحكم في عملية السرد، بل كان أحد الجزئيات المكونة للنص، أجد أن المحتوى الموضوعاتي هو الذي يقود النص ويسيره بحسب تتابع الأفكار وتسلسلها، فأساس النص هو الفكرة التي قام عليها ولا ننسى أن الكاتب مفكر وفيلسوف ومؤرخ، نجده يحتكم إلى الفكر كأساس ومرجع ومكون رئيسي، فنجده اعتمد على

---

[1] – أنظر المرجع السابق،ص١٢٧.

تقنية الاسترجاع وتقنية ترتيب أوراق إدريس والتعقيب عليها، وهي تقنية خاصة بشخص العروي لم يعتمدها أحد من قبله، شد بها القارئ لتتبع أفكاره والوقوف على أبرز المحطات المهمة في تاريخ المغرب، وحقق بها نسبة عالية من الرواج خاصة لدى شريحة المثقفين والدارسين والنقاد المغاربة.

لم تعتمد أوراق على التتابع الزمني للأحداث، الأمر الذي أعطى حرية للمؤلف لإدخال مقاطع خطابية وتعليقات مختلفة، فضمّن النص: أحداثا تاريخية، أراء فلسفية، وتأملات فكرية، ومقتطفات مختلفة المصدر أضاء بها جوانب العتمة في الفكرة المراد إيصالها، وهي تضمينات مساعدة وليست معيقة للحدث، تبين موقف المؤلف من قضايا عدّة، كما تبين الحدود الفاصلة بين ما هو شخصي وما هو موضوعي، كما أسهمت هذه التضمينات على اختلافها شكلا ومضمونا في تكسير رتابة الزمن من حيث هي استباقات واسترجاعات، فالترتيب الزمني يختلف بين الزمن الحقيقي للحدث وزمن سرد هذا الحدث، وفي زمن السرد يخضع الحدث إلى ترتيب جديد فقد يقدم أو يؤخر أو يحذف حسب رغبة المؤلف والفكرة التي يسعى لإيصالها.

ركز العروي على الجانب الفكري في نصه، فقد جعل من النص وعاء يصب فيه أفكاره وخواطره، ويبين العبر التي وجب على القراء الأخذ بها إذ أنهم شباب المستقبل وصانعي قرارات الدولة وجب توعيتهم وتوجيههم وإنارة عقولهم لما ساد في الماضي الذي يجب الاعتبار منه ومعرفة الخصوم والتعرف على أساليب الاستعباد والاستعمار والسيادة، قصد العروي التركيز على العالم العربي والعالم الغربي ليبين الفرق بينهم والهوة الكبيرة التي تفصلهما، كما يركز أكثر على أسباب التبعية ويخوض في الوقائع التاريخية التي أوصلتنا إلى هذا الحال، سواء في العالم العربي ككل أو المغرب بخاصة، فقد قصد تكرار هذه الأسباب في سياقات مختلفة في النص لما تركته من وقع شديد في نفسه، وليبين أنها نفس الأسباب التي وجهت مسار حياته ومسار جيل كامل.

وظف في النص وثائق عديدة بهدف تعزيز الخلفية المرجعية للأحداث المذكورة، وتأكيد حقيقة معينة، فالعروي ذكر الأحداث بتواريخها الحقيقة التي رافقتها، وعرض أهم الأحداث التي عاشها سواء بالمشاركة أو بالحضور والمشاهدة، فهي وثائق أفادت النص وأثرته وساهمت بشكل كبير في إبراز الصورة الحقيقية للحدث والمقصديات المرجوة منها وطمس كل الكلام المضلل الذي يعتبر ذر الرماد على العيون، حاول العروي قدر الإمكان التميز بالحياد والموضوعية في كتابه، لكن باعتباره مؤرخ وناقد ومفكر غربل الحوادث التاريخية وأخذ ما وجده حقيقيا، فهو يتمتع بالحس النقدي الذي يخول له دقة التمييز والملاحظة.

٤-السرد السير ذاتي:

تبدو العناية بجماليات السرد في كتاب "أوراق" واضحة، بل تتعدى ذلك لتصبح هدفا أساسيا من أهداف الكتابة، إذ أنه يشكل عنصرا مهما ومتألقا يؤكد قدرة المبدع ومهارته الفنية، فقد عمل العروي على تفجير شخصية إدريس داخل الساحة السردية، وتحميلها رسائل كبيرة تتجاوز طاقتها الاستيعابية أحيانا.

اعتمد العروي تقنيات جديدة في كتابة نصه، فقد استفادة من فنيات الكتابة الروائية لكنه صنع لنفسه منذ بداية مشواره الإبداعي أسلوبا خاصا ميزه عن باقي المبدعين، وهذا النص ما هو إلا تتمة لمشواره الذي بدأه مع نص الغربة، فقد نوع في الأساليب والتقنيات الأمر الذي حقق له الشعور بحرية الكتابة التي أبرزت مهارات كتابية كبيرة، قدم من خلالها صورته المراد إيصالها للمتلقي.

قدم العروي في هذه الرواية السير ذاتية جزءا مهما من تجربته الشخصية، وهي تجربة ذاتية وجماعية تعبر عن جيل بأسره، لكن رغم هذا تبقى الكتابة السيرية لا تعبر عن كل الحياة، فنجد الساحة الفنية رحبة تستوعب كل التقنيات التي يرغب الكاتب

إدراجها في النص "يستطيع من خلالها بناء نص أدبي يعبر عن تجربته في الحياة والكتابة على نحو مقنع"[1]، وربما هذا ما يفسر منهج العروي في كتاباته الإبداعية بما فيها أوراق، ف "لا شك في كتابة السيرة الذاتية تخضع في النهاية لمنطق ينظم فعاليات السرد، وفلسفة تنهض عليها أسلوبية الكتابة"[2]، واستنادا إلى ما سبق يمكننا فهم الخلفية التي استند عليها العروي في كتابته السيرية.

يقول "رتبت أوراق إدريس حسب منطق اقتنعت أنه كان يسيّر تفكيره، وحدّثتك، يا شعيب، بما استخلصت من تحليلاته وتأمّلاته. ثم حاولت أن أتخيّل ما لم يخطر بباله أو خطر بباله وقرر إغفاله، والآن جاء الوقت لأقول كلمتي الأخيرة: الكتابة انسلاخ وانتحار، استجابة لإخفاق الحياة الجماعية"[3].

كتب العروي جزءا مهما من حياته، وهو أمر طبيعي إذ أن كثيرا من الأشخاص العاديين يكتبون حياتهم وليس فيها من الإثارة والغرابة ما يقتضي ذلك، فنجدهم يكتبون إيمانا في قدرتهم على الكتابة وثقة منهم أن المكتوب سيقرأ لغرض جمالي أو مضموني، فهذا اللصوق بالذات أمر طبيعي وفطري فينا، فكيف إذا كانت حياة الكاتب غنية بالحوادث المهمة تاريخيا كما عاش المنعرجات الحاسمة في المسار التاريخي لبلاده وبعض دول العالم.

نجد الكثير ممن يكتبون قصص حياتهم وهم لا يملكون المعرفة والدراية الكافة التي تخول لهم فعل الكتابة، فتنتهي قصصهم بانتهاء حياتهم، أما إذا حولت القصص إلى عمل فني حجز بذلك مكانة ثابتة في الساحة الإبداعية، وهو ما أنجزه العروي فقد أسس لنفسه مشروعا سرديا طويلا لا يمكن التكهن بالحلقة الأخيرة فيه، إذ أنه بدأ المشروع من الغربة واليتيم والفريق، وهو بذلك يعبر عن وعي كبير وقدرة فائقة على السرد المتواصل والدقيق الذي يعتمد أساسا على وصف الجو العام للفترات المهمة في تاريخ بلاده، إضافة إلى اهتمامه البالغ برسم المسار الصحيح الذي يجب أن يسير فيه كل فرد عربي يريد التقدم ويطمح في الوصول إلى القمة والتخلص من التبعية.

وفي هذا الصدد نجد أن العروي وظف خاصية الاعتراف التي استدعتها طبيعة نص أوراق، فهي خاصية عرفت مع جون جاك روسو في كتابه "اعترافات" وارتبطت أكثر بالمجتمع المسيحي الذي يقدم اعترافاته لأب الكنيسة، غير أننا في "أوراق" نجد العروي يستخدمها بطريقة مختلفة ليحيلنا على المكونات المعرفية التي أسهمت في تكوينه الفكري ووعيه بما هو سائد في المغرب والعالم ككل، فقد أحالنا على المرجعيات العلمية والكتب المعرفية التي شكلت وعيه، إضافة إلى مجموعة الأحداث التي عاشها وأسهمت بشكل كبير في بلورة تفكيره وصقل شخصيته.

يبدأ العروي باعترافاته منذ بداية الفصل الأول "العائلة" فيقدم شخصية "صفي الدين أبو العلاء إدريس بن إدريس الأديب الأصولي المطلع على أخبار الناس وأيام العرب"[4] ويسرد حكايته بنبرة المتأثر، فهو يتناقش مع شعيب ليخلص إلى عبرة محددة بعد كل مناقشة، وتتوالى الاعترافات ليبوح العروي عن معظم الأشياء التي أثرت فيه وتركت بصمتها.

درس العروي في ثانوية "مراكش" ثم سافر إلى "الرباط" أين اتسعت الساحة المعرفية و"سطعت شمس نتشه"[1] وبدأ مشوار الخوض في مجال البحث العلمي والغوص في الفلسفات والأفكار، ومن هنا بدأ التكوين الفكري للعروي الذي يعتبر عيّنة للطلبة المغاربة والعرب.

---

[1] - محمد صابر عبيد: بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا، من السيرة إلى التجربة الأدبية، ص١٥٥-١٥٦.

[2] - المرجع نفسه، ص١٥٦.

[3] - المدونة، ص ٢٣٨.

[4] المدونة،ص١٣.

حمل نص "أوراق" مرجعيات كثيرة اعترف بها العروي، وهذا ما يؤكد ثقافة العروي الموسوعية، فقد تعرض لعديد الكتب على رأسها القران الكريم سورة الأنفال، سورة محمد، بالإضافة إلى كتاب "زينب" لحسين هيكل، الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة كان ما كان، كتب سارتر، هاكسلي، وناقش قضايا سياسية كالحرب الكونية الثانية، والشيوعية، وغيرها.

عمل العروي على كشف الجوانب التي تؤثر في تكوين المثقف العربي الذي يعيش في مجتمع كمجتمع المغرب، فقد عزف على وتر الواقع المعاش وكيفية انتقال الفرد المغربي من حال إلى أخر استنادا إلى جانب التعليم، وكأن العروي يقدم قضية العلم وتغييره للفرد، فالفرد المغربي ما كان ليعي حقيقة الوضع في بلاده وفي العالم لولا وجود مسيرة علمية تفتح له أفاق التفكير في الحقيقة والاقتراب من منبع القرارات التي يطبقها السلطات على الشعب الذي سيطر عليه الجهل.

قدم العروي نصه بداية من وصفه الجو العائلي الذي عاشه ثم سفره وتعليمه، وفي هذا تتبع دقيق لحياته على امتداد صفحات نص أوراق، فالقراء للنص يجده مغرقا في تقديم أدق التفاصيل اليومية التي عاشها العروي أو يفكر فيها، وكل هذا يهدف به العروي إلى تقريب الصورة للقارئ وتقديم نص يعبر عنه فعلا ويعبر به في ذات الوقت عن القضايا التي شغلته، وكل الأوضاع التي شكلت وجعه في نفسه.

حرص العروي في هذه السيرة على إظهار الجوانب السلبية للمجتمع العربي والمغربي على حد سواء، إضافة إلى الوقوف عند ايجابياتها التي أُهملت بفعل الجهل وتضخم صورة الآخر وتعوّد التبعية التي جمّدت الفكر العربي، وهي الظاهرة المسيطرة على الأمة إلا من رحم ربك.

يشعر العروي بضرورة إيقاض الشعور العربي، وذلك من خلال تعريفه بمكانته الحقيقية التي من المفروض أن يكون عليها، فهو يحس بشعور الاستعلاء والتفوق الذي يعد مكانة العربي، وفي ذات الوقت يشعر بالمرارة والاستياء لما يراه من تصرفات الفرد العربي الذي لا يدرك قيمته الحقيقية ويعيش على ما يعطيه له الغربي الذي صعد إلى القمة أساسا بالاعتماد على العربي، فهو يكتب ودافعه حسره وألم لما يعيشه العالم من تبادل في الأماكن.

ركز العروي على ذكر الأحداث السلبية أكثر من الايجابية، فهو يحاول سرد الجانب الذي أطاح بالعالم العربي ويتعمق في ذلك،كما يعمل على العودة إلى التاريخ وذكر الأسس التي يعتبرها العربي مسلمات ودعائم شيد على أساسها تفكيره وحضارته، وكأنه يريد القول بأن التخلف الذي نعيشه يضرب بجذوره إلى البدايات الأولى، فالبداية كانت خاطئة وما أسس على الباطل فهو باطل، فالعروي قد تناسى الجانب الايجابي وعد التراث كله تركيبة خطأ وجب إعادة النظر فيها وتجاوزها، في حين أن التراث هو الهوية والأصل، ورغم وجود سلبيات وأخطاء إلا أننا لا يمكننا الانفصال عنه وإحداث القطيعة المرجوة.

قدم العروي سيرته الذاتية محاولا الدخول إلى وجدان المتلقي على اختلاف مستوياته الفكرية، فقد عدّ الأحداث التي عاشها وذكرها في كتابه معانات لابد أن يوصلها إلى كل القراء بحذافيرها، وتركيزه على حدث دون الأخر هو في الأساس تركيز على إيصال الفكرة التي عانى من أجلها وضحى في سبيلها، إذ أنه تعرض لكثير من المتاعب في حياته الدراسية والمهنية وفي بحوثه العلمية، وكل هذه المعاناة أراد إيصالها إلى كافة الشعب العربي لما تنم عليه من معاناة جيل بأكمله، ولما فيها من كشف لحقائق غُيبت قصدا، حيث "يمتلك الكاتب للسيرة الذاتية الروائية عددا كبيرا من الأدوات التي ينسجم استعمالها مع مرونة الجنس الذي تنضوي تحته السيرة الذاتية، سواء أكان رواية أم غير ذلك، ففي السيرة الذاتية يمكن قول كل شيء وبأية طريقة شاءها

---

[1] المدونة،ص٢٩.

الكاتب، وهذه المرونة المقرونة بقدر كبير من الحرية تتيح له نوعا من المكر الفني"[1] وهذا التمكن يتيح للكاتب ممارسة عملية الإبداع بارتياح شديد، ويسعفه على إظهار الأشياء التي تخدمه وإخفاء كل ما يضعفه.

إن ما يشد انتباه القارئ في أوراق هو العنوان الفرعي، لماذا كتبت سيرة ذهنية بالتحديد والمتعارف عليه هو أن السيرة تنفتح على مختلف النواحي الحياتية لبطل الكتاب، ولماذا كل هذا التركيز حول الفكر والثقافة لشخصية واقعية أو افتراضية؟ ما الغاية وما الدافع من استعادة الماضي وتتبع المسيرة كلها من المولد والنشأة إلى الموت وترك الدفاتر والكنانيش المبعثرة ؟ وما المغزى من جمعها وترتيبها وهل هذا الترتيب هو الترتيب الذي أراده صاحبها؟

القول إنها سيرة يجعلها تتقاطع مع بقية السير في جانب رواية السارد، واستعماله ضمير الغائب عن إدريس، والأمر عينه نجده في أوراق التي تركها إدريس عندما يتم الحديث عن الفتى، وهذا ما تحقق في "الأيام" لطه حسين التي سيقت في ذات المساق، غير أن السرد تم التركيز عليه في الجزء المعنون ب "في الطفولة" أين ركز الكاتب على الفكر بدل العائلة التي كانت غير مرضية لغياب الأم وفقدان الحب والحنان والدفء العائلي، هي أسرة غير قابلة للتربية وتنشئة طفل صغير لضعف الالتحام الأسري، وكل ما ذكر في هذا الجزء قام السارد بتركيبه وتقديمه للقارئ في صورة لحم أجزاءها بكل ما توفر لديه من جو خلقته الأوراق المبعثرة. فكانت كمية أفكار لا غير.

جمع السارد من نصوص سابقة بعض المقاطع وقدمها في نص جديد "وذلك بعرضها أما كمقروءات أفلحت في خلق التأثير والتأثر، أو بتلخيصها والرد على محتواها. فالسيرة الذهنية هذه، تحاور مجموعة من النصوص، تضمها لتفتتها من الداخل، خالقة منها نصا مغايرا غير مألوف على مستوى الكتابة الروائية...علما بأن أية سيرة هي رواية، وكل رواية تحتضن مسافة سيريه"[2].

نوع العروي في سرده من خلال توظيف مقاطع سردية لإدريس تعبر بكل دقة عن حالة شعورية معينة، وهي طريقة اعتمدها العروي لتطعيم سرده السير ذاتي، " حديثي عن الحبُّ والفشل. يريد المثقف أن تكون الحبيبة على صورته فيجتث الحب من منبته."[3]، كما يوظف نصوصا شعرية كقوله:

"فكل فتى حبّ أنا وهو وهي حبب كل فتى والكلّ أسماء لبسة"[4]

وهو بيت لابن الفارض حتى يوضح به المعنى المقصود، ويفسر حال إدريس.

إن ما ذكرناه يبعث على البحث في المساحة الخيالية في أوراق، ،فكيف يمكن للقارئ قراءة مادة جافة تبحث في فكرة معينة وتناقشها بجدية وصرامة معرفية. وقد كانت للعروي طريقة المتمرس في هذا المجال، فقد آلت شخصية "إدريس" إلى الموت بعد مسيرة طويلة تخلف جراها كومة أوراق تحمل في طياتها مواقف وأراء تجي بدورها الشخصية الميتة وتعطيها قيمة وبعدا ثقافيا. هذه الأوراق غير مرتبة وهذه مهمة كل من السارد وشعيب الذي عرفناه في الغربة والفريق ذلك الزاهد المتصوف الذي يسعى للبحث عن الحق ونشر رسالة التغيير

نجد في النص إيحاءات مباشرة على شخصية الكاتب، فالكاتب قد رتب الأوراق حسب رؤيته الشخصية، وقدم ما يتناسب وتصوراته الفكرية، كما ركز على تقديم مجموعة الأفكار التي وجد فيها ما يعبر عنه هو كشخص، وهذه الانتقائية وهذا

---

[1] – د.صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة ٢٠٠٣، ص ١٦٤.

[2] – صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحداثة الرواية، قراءة في نصوص العروي الروائية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى.١٩٩٤.ص١٠١.

[3] – المدونة، ص١٥٠.

[4] – المدونة، ص١٥١.

التوظيف يحيل بكيفية أو بأخرى على شخص الكاتب، وهذا ما يتجلى أيضا في كل الضمائر المستعملة في النص، فقد تحدث بضمير الغائب: "قضى إدريس أربع سنوات في الحي الجامعي. كان عليه حسب الأعراف أن يغادر دار المغرب وأن يبحث عن مسكن..."[1]، وبضمير المخاطب: "أكتب إليك لحظة غيابك"[2]، لكن الضمائر كلها تحيل على ضمير المتكلم، فالمتكلم هو الكاتب الذي قدم الأوراق بطريقته ووظف ما يحقق ذاتيته، إذ يعد هو المتحكم في خيوط النص يديرها بطريقته ليشيد بها نصا يحقق به أفكاره.

بالنسبة إلى جانب السيرة فقد جاءت في شكل نصوص مجموعة منها السرد الفني، والتقرير الجاف، والرسائل، والتأملات، والتعقيبات.....الخ. ويمكننا القول إن جانب التخييل قد أنحصر في التركيب والترتيب وتضمين النص للنصوص سابقة أو نصوص مغايرة.

قائمة المصادر والمراجع

المصدر:

عبد الله العروي: **أوراق (سيرة إدريس الذهنية)**، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩، الطبعة السابعة، ٢٠٠٦.

المراجع:

١. صدوق نور الدين: "**عبد الله العروي وحداثة الرواية، قراءة في نصوص العروي الروائية**"، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
٢. صلاح صالح: "**سرديات الرواية العربية المعاصرة**"، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، القاهرة، ٢٠٠٣.
٣. عبد الله إبراهيم: "**السرد والاعتراف، والهوية.**" المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١١.
٤. لطيف زيتوني: "**الرواية العربية البنية وتحولات السرد**"، مكتبة لبنان ناشرون، زقاق البلاط، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
٥. محمد صابر عبيد: "**بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا، من السيرة إلى التجربة الأدبية**"، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٣.
٦. فليب لوجون: "**السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)**"، ترجمة وتقديم: عمر حلي ط١، ١٩٩٤، المركز الثقافي العربي

---

[1] -المدونة، ص١٦٦.

[2] -المدونة، ص١٦٣.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X






مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

-------------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي --------------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثالث – العدد 20 جوان 2016


بسم الله الرحمن الرحيم



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي



ISSN 2311-519X

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعني بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعداها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف....وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

حفل هذا العدد بدراسات سردية مختلفة ،حيث قدم الباحثون المشاركون قراءات عديدة في متون روائية مثل الصدمة وبم تحلم الذئاب لياسمينة خضرا ، وعزازيل ليوسف زيدان واكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق والحضارة أمي لإدريس الشرايبي وكذا المترجم الخائن لفواز حداد ، إضافة إلى دراسة اهتمت باستكشاف ملامح من الفكر الصوفي في نثريات وشعريات جبران خليل جبران، وأخرى تناولت بالبحث ديوان شعر لنور الدين قاسمي،لتتوزع باقي البحوث بين المسرح والرحلة الورثيلانية ...

هذا وقدم الشق الثاني من العدد دراسات لغوية متنوعة من خلال الاهتمام بالخطاب اللساني والتداولية والمضمر الدلالي في سورة قرآنية ....، وقد تعمدت أسرة المجلة هذا التنويع احتراما لمختلف أذواق المتلقين وتعميما للفائدة العلمية ، وفي هذا المقام أوجه شكري إلى كل أفرادها على تفانيهم من أجل أن تقدم المجلة كل أصيل جديد ، وعلى حرصهم الدائم وجهودهم المتواصلة . تقبل الله من الجميع.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

الخطاب اللِّساني وتفريعاته المفهوميّة والمصطلحيّة
- نحو تكريس المَنحَى الابستيمولوجي-

د/ يوسف مقران، مدير مخبر الممارسات الثقافية والتعليمية والتعلمية في الجزائر
أستاذ محاضِر، المركز الجامعي عبد الله مرسلي - بتيازة - الجزائر

الملخص

يقع هذا المقال في ملتقى الطّرق الجامع لمجاليْ اللِّسانيّات والمُصطلحيّات. ذلك أنّ الموضوع يخصّ الخطاب اللِّساني بالدّرجة الأولى، أو بالأحرى الخطاب حول وصف اللغة كما تسلِّم جوزيت ري ديبوف معالِجةً إيّاه من زاوية اللغة الواصفة. سنتناوله بدورنا من منظور التطبيق المصطلحي الذي حظي باهتمامنا منذ عشر سنوات. لذا فقد لا يتعلّق الأمر فيه مباشرةً باللّسانيات فحسب. هذا، وإن كان عملنا - تبعاً للعنوان المختار له- سيضطرّنا إلى قلب كثيرٍ من صفحاتٍ احتفظت على كيان هذا العلم الذي أصبحت تقاليدُه راسِخةً بشكل يسمح الآن للدَّرس المُصطلحي أن ينظر في نتائج تفرّع اللّسانيات نفسها تفرّعاً ولّد النّزوع نحو إنشاء خطابٍ يمكن وَسمُه - مِن هذه النّاحية- باللِّساني، أي يتعلّق بما يترتّب عليه من النّزعة التّفريعيّة ذاتها، وكذلك من حيث الأسباب والتداعيات؛ مع العلم أيضاً أنّه يندرج في إشكالية حادّة ومزدوجة المدخل، ولاسيما في شقّها المتعلِّق بالحاجة الماسّة إلى إرفاق البحث اللِّساني بالنقد. الكلمات المفاتيح الخطاب اللِّساني- اللِّسانيّات -المصطلحيات- اللّغة الواصِفة -التّفريع المفهومي- التفريع المصطلحي-النّقد المصطلحي.

Résumé

Le présent article se situe au carrefour de deux champs disciplinaires : la linguistique et la terminologie. D'où spécifiquement le concept clés du discours linguistique, ou plus précisément le discours sur le langage, comme l'appellerait la spécialiste en la matière J. Rey-De bove qui l'avait analysé dans la perspective du métalangage. Nous allons l'aborder sous l'angle des préoccupations terminologiques auxquelles nous nous sommes attelés durant plus de dix ans maintenant. Cependant il ne s'agira pas instantanément et uniquement de la linguistique, dès lors que la problématique soulevée porte sur les enjeux inhérents à l'épanouissement de celle-ci et ses impacts sur les deux plans de la science des termes et des concepts, autrement dit la terminologie. On verra bien après coup, et après avoir parcouru des pages qui ont initié aux éléments de la linguistique et développé des notions et des pratiques dans le domaine, que ça n'a pas été sans conséquences sur les deux plans mentionnés ici et sur les objets qui en dérivent et que nous prétendons avoir été loin en les étudiant. Par ailleurs se pose aussi la question de savoir comment remédier aux problèmes qui en découlent au point de parler d'un certain discours linguistique qui serait différent de la science du langage elle-même ou plutôt des sciences du langage si l'on préfère le terme en vogue ces dernier temps.

Mots clés

Discours linguistique - linguistique - terminologie - métalangage - éclatement conceptuel - éclatement terminologique - analyse critique de la terminologie.

Abstract

The present paper lies at the crossroads of two disciplines : Linguistics and Terminology. More specifically, it is concerned with the question of linguistic discourse, or more precisely the discourse on language, as would call the specialist J. Rey-Debove, material that she had analyzed from the perspective of metalanguage. We will approach it from the angle of the terminology concerns that we undertook over ten years now (see some contributions cited in the Arabic text). However, it will not examine only and instantly the single field of linguistics, since the issue raised concerns the matters inherent to the development of the latter and its impacts on the two stages of terms and concepts discussed fairly by our science, the terminology in other words. We'll see after the fact, and after about pages that introduced the elements of language and developed concepts and practices in the field, it was not without consequences on both levels mentioned here and on objects derived from them and we claim to have been far studying. Furthermore there is also the question of how to address the problems arising as to speak of a linguistic discourse would be different from the science of language itself, or rather the sciences of language if one prefers the term in vogue these last time.

Keywords

Linguistic discourse - linguistics - terminology -metalanguage - conceptual proliferation - terminological proliferation - critical analysis of terminology

مقدمة

لقد تفرّعت الدّراسات اللِّسانية عبرَ القرن العشرين وبعدَه تفرعاً مذهِلاً حتّى أضحى مجالُها صَعْبَ المِراس. واستغرقت تلكم الدِّراسات أغلب النّشاطات العلميّة الأكاديميّة وغيرها التي يلاَحَظ أنّها لا تزال تُمعِن في التدفُّق مع التخصّص والتفرّق. وذلك لما أصبح لها مِن صلةٍ مباشِرة بالعنصر البشري والكيان الاجتماعي، ثمّ إنّ ظاهرة الكلام بهذا المعنى مرتبطةٌ بميادينَ واسعة من حياة البُعديْن الأخيريْن. ولم يحدث هذا التفرّع من غير إنتاج نوعٍ من خطابٍ لسانيٍّ[1]، نتساءل هنا: إلى أيّ مدى يهمّ وصفُه في الأقلّ على مستوييْن، هما: المفهوم والمصطلح، كما تقضي الدِّراسة المصطلحيّة التي ننتهجها في هذا المقال ؟

ونفرض أنّه ليس من السهل الاضطلاع بهذه المهمّة مِن غير الضلوع في المعطيات اللّسانيّة التي تهمّ معالَجتنا هذه وهي التي نتصوّر أنّها أنتِجت بالعربيّة وباللّغات الأجنبيّة . الفرنسيّة والانجليزية على أقلّ تقديرٍ . وذلك ربّما نظراً لكونيّة اللِّسانيات؛ إذ

---

[1] وقد سبقَنا الأستاذ الزّميل بشير إبرير إلى دراسة هذا النّوع مِن *الخطاب*، حيث وردت هذه التسمية عنده وهو يعالج المفهوم من ناحية الخصائص الوجيهة التي تميِّزه كلغة واصِفة. وكنّا قد استفدنا من تلميحاته التي أعدنا قراءتها في رسالتنا للماجستير بخاصّة؛ يُنظَر: بشير إبرير، الخطاب اللساني العربي بين التراث والحداثة:، مجلة الرافد، ع.٤٧، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة (الإمارات العربيَّة المُتّحدة)،٢٠٠١.

كما أفاد المرحوم مازن الواعر في إحدى قراءاته الابستيمولوجيّة، فإنّ اللِّسانيات ذات أبعاد عالميّة[1]. فبالتّالي يظهر أنّه ليس هناك ما يُبرِّر. مع هذه الحالة. الرّكون إلى أمثلة مستقاة من دراسة لغة واحدة فحسب. وترتسم رقعة تأمّلاتنا الآتية بمشاطرة النظرة الابستيمولوجيّة الشّامِلة والأصيلة في طبعتها التي أسّسها الابستيمولوجيون الأوائل وكما يتزعّمها جان بياجي (Jean Piaget)[2]، وما نجد له صدىً في مجالات علميّة أخرى على غرار كلٍّ مِن علم الاجتماع وعلم الاقتصاد وعِلم إحصاء الشعوب (الديمغرافيا)، التي تهتمّ كلُّها باستنباط قوانين عامّة يُمكِن تطبيقُها على حالاتٍ خاصّة لعلّنا نكشف عمّا خفيَ من المسائل في هذا الشّأن[3].

ومن جانبٍ آخر، تتحدّد المشكِلة بالنسبة لظاهِرة التفريع التي نضعها في المحور الرّئيسي لمعالجتنا هذه، فيما يُقبِل عليه كلُّ فرعٍ ناشئ من إنشاء مصطلحاته الخاصّة إنشاءً جديداً، على الرغم ممّا يراد بها من مقابلة مفاهيم متواجِدة سلَفاً: يبدو أنّ هذا ليس أمراً متاحاً للجميع. أخصّائيّين كانوا أم غيرهم. فهكذا تشقّ بحثَنا هذا كلَّه أطروحةُ الخطاب اللِّساني الذي يُفرَض أنّه احتلّ الموقِعَ الذي كان ينبغي مِن خلاله أن يُسمّى (اللِّسانيات) فعلاً بدلَ التموقُع في سدَّة الخطاب الذي أصبح يميل بها تجاه الكتابة الحجاجيّة البحتة، ولاسيّما في العالَم العربي الذي أخذ يشهد ظهور كتب يعمّها هذه اللّهجة الحجاجيّة الخطيرة. من هنا نكتفي في مقالنا هذا بوصف الظاهرة واضِعين الإصبع على أسباب التفريع وتداعياته.

١. تفريع اللّسانيات وأسبابه

لقد لاحَظ بعضُ اللِّسانيين أنّ حَدَث تفريع اللّسانيات إلى فروعٍ لم يسبق لها عهدٌ بها قد لا يُجدي نفعاً إذا اكتفى أتباعُه بتغيير تسمياتٍ وتعديلها واحِدة تلو أخرى إلى غاية نشوء الفرع المزعوم أو المنشود: ما قد يؤدّي إلى التضخّم المصطلحي بلا جدوى ولا معنى. وكذلك لا يتميّز العلم بمجرّد استيعاب أفرعٍ تكون قد ضمّت إلى رحابه اصطناعيًّا، وذلك على الرّغم ممّا عُرِفت به اللّسانيات من مردودها على الصّعيد المنهجي[4]. أمّا التفريع الذي يقتضيه التطوّر الطّبيعي سواء كان سريعاً أم بطيئاً، فلا مجالَ لاستنكاره والتّحامل عليه، ولا يحتمل الجدل في جدواه؛ لأنّه يصبح حينئذٍ مؤشِّراً على وفرة الإنتاج وثرائه على جميع الأصعِدة التسمويّة والمفهوميّة والنّظريّ والمنهجيّة والتّطبيقيّة. لهذا كلّه يهمّ البحث في قضيّة التفريع أولاً من حيث الأسباب التي نراها تكمن فيما يأتي:

- صَوْرَنَة اللّغة وبَنْيَنَتها
- أزمة المفهوم اللِّساني
- الحاجة التطبيقيّة

---

[١] مازن الواعر، صلة التراث اللّغوي العربي باللِّسانيات، مجلّة المجمع الجَزائري للّغة العربيّة، ع.١١، الجزائر، جوان ٢٠١٠، ص ٢٩ ، ٥٠.

[2] *Cf.* J. Piaget, Classification des disciplines et connexions interdisciplinaires, Revue internationale des Sciences sociales, vol.16, n°4, 1964, (p.598 ، 616).

[٣] وما قد يُلفِيه القارئ في هذه الأسطر مِن إشاراتٍ تاريخية لا ينبغي أن يُحمل على المنحى التاريخي بقدر ما هو إضاءة للمنحى الذي اخترناه لدراستنا هذه، وهذا لا يعني أنّ التأريخ لا يهمّ بل كثيراً ما استفدنا من هذا المنحى المكرَّس لدى الفرنسيِّين خصوصاً، يُنظَر في هذا الشّأن هذه الدّراسة الرائعة في هذا المضمار: Jacques Guilhaumou, De l'histoire des concepts à l'histoire linguistique des usages conceptuels, Figures de l'exil, n° 38, Genèses, Ed. Belin, paris, 2000, (p.105-118).

[4] *Cf.* Frédéric Torterat, Cours de Linguistique modulaire, DEA. 2006/2007 - Faculté de Linguistique de Port-au-Prince, 2008, p.82.

١.١ صَوْرَنَة اللّغة وبَنْيَنَتها

أخذ التفريعُ المعنِي هنا يحصل بشكل لم يكن بإمكان التراجع فيه، منذ أن تمّ وضعُ مختلف اللّغات الطبيعيّة المُتاحَة للدّراسة في قوالب قواعديّة (نحويّة)، تحت إلحاح ما يُدعى صَوْرَنَة اللّغة وبَنْيَنَتها[1]، ولضرورات أحكامٍ علميّة وتعليميّة، وتحت مسوِّغاتٍ توثيقيّةٍ أيضاً؛ وقد سبق لهذه الظاهرة أن عرفها تاريخ النّحو وهو ما صار إلى مسوّغٍ لقيام ثنائيّة (النحو العِلمي والنحو التعليمي)[2]. هذا ما سجّله معظمُ الباحِثين الذين يُميّزون بين اللّغات كأنظِمة وبين عمَليّة وصف هذه اللّغات (وضعاً واستِعمالاً) بجهازٍ مُصطلحيٍ (أي اللّغة الواصِفة) الذي هو في تجدُّدٍ مستمِرٍ ما دامت تلك الأنظِمَة اللّغويّة في حاجة مسيسة إلى مَزيدٍ مِن الوصف والحصر والإحاطة باعتبارها تستمدّ مِن الاستعمال عناصرَها الجديدة: استِعمال اللِّسانيين لها في إطار عملهم الوصفي الدَّؤوب ذلك؛ مع العلم أنّ هذا الاستِعمال يخلد إلى أهمّ مظهر من مظاهر الوعي المصطلحي وهو المعالجات المصطلحية. وكذلك بعدما اتّضح أنّ اللّغة بنية يمكن صَوْرَنَتُها في لغاتٍ صوريّة يكون لها فضلٌ كبيرٌ على شرح مختلف البنى اللّغويّة. وهو ما أسماه روبير مارتان (Robert martin) أيضاً أنماط الكليات حفاظاً على إنسانيّة الدّرس اللّساني[3].

فإذا انطلقنا مِن تعريف نزرٍ قليلٍ مِن مفهوم (البنية) على أنّها ارتباط العناصِر المكوّنة لموضوعٍ ما ارتباطاً داخليّا وعضويّاً ليس للجزء فيها دلالة ولا وظيفة خارج ذلك الموضوع الكلّ[4]، فالبَنْيَنَة. بوصفها لغة ثانية. تَعني وضع مجموعة منسجِمة من المعارِف الإجرائيّة الصّريحة الخاصّة بلغةٍ طبيعيّةٍ ما. كلُّ ما في الأمر هو أن تتحقّق النظاميّة اللّغويّة المنشودة والمتَحَسَّسَة في دراسة الأنماط اللّغويّة بناءً على تلك المعارف المبنيّة بهدف معرفة شيء عن بنية تلكم اللغة. أمّا التغاير الموجود في تلك اللّغة الموضوع فلا يسلم هو الآخر من البنينة، ذلك أنّه ليس مسألة تغييرات حرّة أو عشوائية. وهي التغييرات التي أدركها التيار الأساسي من اللِّسانيّين إلاّ أنّه أقصاها مِن مجال التّفكير والدِّراسة على أساس أنّها كانت سطحيّةً معتقِداً أنّها ليست جديرة بالاهتمام، وعصية على النَّمذَجَة الحسنة. ولكن على العكس فهي نظامية ومكتفية ومتكيّفة اجتماعياً. ذلك أنّ التغاير كما تذهب إليه اللِّسانيات الاجتماعية يمكن أن يُصاغ في نموذج صوري هو الآخر، وأنّ تحليل التغاير يزوّدنا بالاستبصار في آلية تغيّر اللغة.

---

[1] صَوْرَنَة أي (Formalisation)، يقال اللّغات المصورَنة (اسم مفعول) من (فعل) صَوْرَنَ، وقد جاء استعمالُ (مصدره واسمه) صَوْرَنَة في: حسان الباهي، اللّغة والمنطق: بحث في المفارقات، الدّار البيضاء: ٢٠٠٠، المركز الثّقافي العربي، ص٢٩١ (قائمة بالرموز المستعمَلة والمصطلحات). أمّا مصطلح بَنْيَنَة فقد ورد كمقابل لـ (Structuration) عند حسن بحراوى في هذا السياق: «ويعود هذا القصور، في رأي روسم، إلى أنّ الرّواية تعتبر في ذاتها كلية مُبَنْيَنَة وذات دلالة Totalitéstructurée et signifiante»؛ يُنظَر: حسن بحراوى، بنية الشّكل الرّوائيّ، بيروت: ١٩٩٠، المركز الثّقافيّ العربيّ، ص١٨.

[2] Jacques Maniez, Les langues documentaires et classificatoires : conception, construction et utilisation dans les systèmes documentaires, Ed. Les éditions d'organisation, Paris, 1987.

[3] يُنظَر: روبير مارتان، مدخل لفهم اللّسانيات. إيبستيمولوجيا أوليّة لمجال علمي، ترجمة عبد القادر المهيري ـ مراجعة الطيّب البكّوش، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، ٢٠٠٧، ص٩٢.

[4] *Cf.* Raymond Boudon, A quoi sert la notion de structure ?, Ed. Gallimard, Paris, 1968, p.81-82.

فهكذا صار حرياً بالفهم أنّ البَنْيَنَة أي صياغة تلك المفاهيم الإجرائيّة. تستدعي التحكّم في الجهاز المُصطلحي المستلزَم عن ذلك. ثمّ إنّ سوء استعمال قواعد اللّغة التي تنجم عن تلك البَنْيَنَةليس هو الأمر الوحيد الذي ينتج عنه تضييع المعنى أو سوء بنائه وهو ما يمكِن إجماله في مصطلح الإبهام، لكن قد يُعزى السبب إلى سوء تطبيق القواعد الاجتماعيّة التي تُبنى علىها الملفوظات ويتمّ تبادلها.

لهذا انبرت لسانيات الكلام حسب استعمال أنطوان كيليُولي(Antoine Culioli) تدرس الظّاهِرة على مستويين: علاقات المتحدِّث بملفوظه من حيث دوره ومكانته (وجوده) فيه وموقفه منه (لغة التعبير) والعلاقات التي يقيمه المتحدِّث بالمتلقّي في إطار تبادل الحديث (فعل التعبير)[1]. ولهذا ينبغي أيضاً أن تعود كلُ بنية للّغة وصورتها. كائنةً ما كانت بالفائدة على هذه الأخيرة بقدر ما تفضي إلى صياغة ما هو قابل للملاحظة والاختبار في نظامٍ مِن مقولاتٍ لسانيّةٍ تؤول إلى نوعٍ مِن تراثٍ لسانيٍّ يتمّ الاستفادة منه لاحقاً مهما يلحقه من متطلّبات النقد وضرورات المراجعة المرتبطة بالحاجة إلى التفريع المذهبي والمدرسي. كما أضحى بإمكان التعبير رياضيّاً عن بعض الظواهر اللّغويّة في هيئة نماذج من دون الوقوع في تعارض مطلق مع النحو القديم مثلاً. وقد أطلِق على هذا التعبير والإجراء مصطلح الترييض الذي « تتجلى [مِن خلاله] قدرة كلٍّ مِن العالِم الطّبيعي واللِّساني على مفهمة وترييض المبادئ والقوانين التفسيريّة في نموذج تفسيري »[2]. فالنّموذج التّوليدي التّحويلي الذي طوّره تشومسكي انطِلاقاً من١٩٥٥ يعدّ، في كثيرٍ من جوانبه الابستيمولوجيّة والعلميّة والتعليميّة، كتوليفٍ للأنحاء التقليديّة مع النحو البنوي[3]. ثمّ صار نموذجاً تفسيريّاً علميّاً. لقد سجّل تشومسكي هذه المفارقة في١٩٦٦ قائلاً: « النحو التوليدي التحويلي هو في جوهره طبعة حديثة وأكثر دقة لما عُرِف في نحو بور روبال [Port-Royal] »[4]. وذلك مع التِزامه . فيما يخصّ النحو البنيويواللِّسانيات البنويّة. بخطٍّ تحفّظه تجاه اعتبار دي سوسير اللغة رصيداً مشتركاً ليس له تواجدٌ حقيقيٌّ خارج المجتمع. بينما للّغة عند تشومسكي مركزٌ بل عضوٌ وظيفيٌّ يوجد في دماغ كلِّ فردٍ حيث تُنقَش بنيتُها فتُحفَظ: ما يُسمّى بأطروحة أو مُسلَّمة اللغة كغريزة ومنظومة وظيفيّة(Langage comme instinct et système fonctionnel).

ولكنّ إذا كان نعوم تشومسكي(Noam Chomsky) قد أبدى شهادة صادِقة على فضل الأنحاء التقليديّة وأهميّتها من حيث المحتوى، فهو ينتقدها من حيث الشّكل: إذ بالنسبة إليه فإنّ القواعد والتعريفات التي صيغت في تلك الأنحاء إنّما صيغت بلغة واصفة غير دقيقة: بل مِن هنا يصدر جزءٌ من دواعي الدّعوة إلى تيسير النّحو. لذلك يرى أنّ الالتجاء إلى لغة واصِفة دقيقة وواضِحة. كالأنظِمة الصوريّة المسخَّرة في المنطق والرياضيات. هو الطريقة الوحيدة التي تكفل صياغة قواعد دقيقة لا يشوبها غموضٌ ولا تعقيد. وهو كذلك ما يحتكِم إليه أسوالدديكرو(OswaldDucrot) في نفس السنة(١٩٦٦) حينما يسلِّم منطقيّاً أنّ « المقولة إذا صحّ تعريفُها في اللّغة التي يدرسها أيُّ لسانيٍّ فعليه أن يتمكّن من تحديد كلّ العناصر التي تنتمي إلى تلك

---

[1] *Cf.* A. Culioli, Pour une linguistique de l’énonciation : opérations et représentations, T.1, Coll. L’homme dans la langue, Ed. Ophrys, Paris,1990, p.129.

[2] حافيظ إسماعيلي علوي وامحمد الملاخ، قضايا إبستمولوجية في اللِّسانيات، الدار العربيّة للعلوم ناشِرون (بيروت) ـ منشورات الاختلاف (الجزائر)، ٢٠٠٩. ص١٥٤.

[3] *Cf.* Sylvain Auroux, La logique des idées, Ed. Bellarmin (Montréal),1993.

[4] N. Chomsky, La Linguistique cartésienne, Ed. Seuil, Paris, 1969.

المقولة تحديداً آليّاً (لربّما حتّى تلك التي لا تنتهي إليها) »[1]. القوسان يعنيان أنّ هناك ما يمتنع عن التصنيف، لكن لا يمانَع مَن يخوض في تلك اللّغة التي يسعى إلى وصفها مِن أن يتحدّث في الممنوع من التصنيف: هذا قد يحدث بوضع قيود تعريفيّة وتسميّات ولو آنية ومؤقّتة من حيث الشكل كما يدعو تشومسكي في البنى التّركيبيّة[2]. بل قد لا يُصدِّق المرءُ إذا قيل له هكذا أخذ نموذج تشومسكي يشهد تطوّراتٍ من ناحية أصوله الابستيمولوجيّة ومنهجه العلمي وهدفه التّعليمي، إلى حيث يستأنف غيرُه طرح المشكلات مجدّداً على هذا النّحو الفاصِل بين ما هو تعليمي مِن جنس الأنحاء التقليديّة وما هو علمي من نوع النّحو التوليدي التحويلي: « مادامت الأبنية النحويّة تُفسَّر بلغة الحياة اليوميّة التي رسّختها الأنحاء التقليديّة، أو تحت شكل سلاسل الخانات كما في الأنحاء البنويّة، فإنّ ذلك متيسّرٌ في حدود تسخيرها في تعليمها كما هي للتلاميذ، لكن الأمور تتعقّد [للأسف] عندما يأخذ اللّساني في تناول القضايا المجرّدة الخاصّة بالنحو التوليدي التحويلي»[3].

ويمكن الجزم هنا أنّ النموذج التّوليدي التّحويلي إنّما قام وتفرّعت إليه اللّسانيات وتجزّأت انطلاقاً منه، بهدف التّدقيق في صَوْرَنَة اللّغة ومحاولة وضع لغة واصِفة جديدة محلّ ما كانت تستعين به الأنحاء التقليديّة التي لا تُرفَض في محتواها بل يسلم تبنّي هذا الأخير واعتماده، مع إعادة النّظر في شكلها وغاياته. وإذا اختلفت التيارات التّوليدية في عدد طبقة التحويلات ودور الدلالة في النماذج اللسانية المقترحة فإنها تتّفق جميعُها على أن النّحو نسقٌ من القواعد الصورية المختزنة في القدرة الإنسانية. لذا فهو لا ينحصر في مستوى دراسي دون آخر، بل يضمّ جميع المكونات الفرعية التي تغيرت هيكلتها بتغير الاقتراحات التوليدية[4]. وكذلك تُسلِّم جوزيت ري ديبوف(Josette Rey-Debove) بصحّة هذه الحقيقة حيث ترى . بصفتها منظِّرة للّغة الواصِفة . أنّ تلك الجمل الواصفة (التي يُستعان بها في تلك الأنحاء التقّليديّة والبنويّة معاً) تحتوي عادةً كلماتٍ موضوعةً خصّيصاً لوصف اللغة الطبيعيّة. كما ترى من جانبٍ آخر أنّ المصطلحيّة اللّسانيّة تنقسِم إلى كلمات تابِعة للّغة العادية التي تشمل ما أسمته (Mots mondains) كـ (adjectif, déclinaison, illisible, dire, grammaticalement) وكلمات هيمن اللّغة العارِفة تُدمَج ضمن الكلمات الواصِفة (Mots métalinguistiques) على غرار مصطلحات(Adverbe, génétif et transformation)[5]. يبقى أنّه عندما تبلغ المصطلحات الدّرجة الثانية من الوضع (اللّغة العارِفة) يستدعي الأمرُ إرفاقها بتعريفاتٍ، ولاسيما حينما يقع الاختلاف في المفهوم ويظلّ المصطلح نفسه. وذلك كما حدث للنحو التحويلي التوليدي ذاته فيما يخصّ مصطلح (Paraphrase) الذي تداعى حول مفهومه أتباع النحو التحويلي فتفرّعوا إلى مدرستين:

---

[1]Oswald Ducrot, Logique et linguistique, Langages, n° 2 (Logique et linguistique), CNL, Ed. Larousse/Armand Colin, Paris, 1966, (p. 3-30), p.29.

[2]*Cf.* N. Chomsky, Structures syntaxiques, Trad. Michel Brandeau, Ed. du Seuil, Paris, 1969.

[3]Eddy Roulet, Théoriesgrammaticales, Ed. Nathan, Paris, 1972.

[4]ينظر: ميشال زكريا، الألسنيّة التّوليديّة والتّحويليّة وقواعِد اللّغة العربيّة، بيروت: ١٩٨٦، المؤسّسة الجامعيّة لِلدّراسات والنّشر، ص١٦١.

[5]*Cf.* J. Rey-Debove, Le métalangage : étude linguistique du discours sur le langage, Coll. L'ordre des mots, Ed. Dic. Le Robert, Paris, 1986 [Ed. Armand Colin, Coll. U-Série linguistique, Paris, 1997].p.26.

١. مدرسة بانسيلفانيا(Ecole dePennsylvanie) بزعامة هاريس وهيتز(Hiž)، و٢. مدرسة كامبريج (Ecole de Cambridge)تحت قيادة تشومسكي. فشكّل المصطلح موضوع اختلافٍ بين المدرستين فيما يتعلّق بالمفهوم الذي يدلّ عليه والنّظريّة التي تفسِّره[1]. فلا يُكتفى حينئذٍ بالرجوع دائماً إلى اعتماد المعنى اللّغوي الذي يشكّل سبباً من أسباب حدوث التعدّد الدلالي « إنّ هذا النمط من التقسيم يتمظهر أيضاً عبر التعدّد الدلالي للكلمات: فكلمة conjuguer، مثلاً، تحمل معنى مشتركاً هو (جمع أو ضمّ) [« réunir »] ومعنى آخر هو مِن نصيب اللّغة الواصِفة (إجراء التّصريف) [« faire une conjugaison »]. فبعض الكلمات ترتمي بفضل معنىً ما إلى المعجم الواصِف وينتمي بعضها الآخر بموجب معنى آخر إلى المعجم العادي »[2].

ويشاطِر فرانك نوفو (Franck Neveu) هذا التحليل إلى غاية أنّه عاد إلى استعمال المقولة التقليديّة: الكلام على الكلام بالكلام (وبما ليس في كلامنا). ولتوضيح ذلك بلغة المصطلحيات: أي الوصف باللّغة العادية التي تؤول مع الوضع بين الأخصائيين في نفس المجال إلى لغة واصِفة. لكنّه يواصِل كلامه بالقول إنّ هذه اللّغة العادية الواصِفة قد غالت في الانزياح بعضَ الشيء إلى حيث تشكّلت مصطلحيّة تبدو غريبة إلى حدٍّ ما على كثيرٍ من النّاس[3]. لعلّ هذا ما يقصده نايف خرما حينما يقول:

«إنّالمصطلحات الفنية (اسم / فعل / صفة /ضميرالخ) التيتسمَّى بها أجزاءالكلام المختلِفة، ليست كلُّها كلمات مست عمَلة استعمالاً عادياًبين أصحاب اللغة وهذا ينطبق انطباقا تاما على اللغة الإنكليزية مثلا فالكلمات (adverb, adjective, verb, noun الخ) ليستمنمفرداتاللغةالعادية، بل هي مصطلحات خاصة مستعملة في التحليل اللغوي (يشبه هذا في اللغة العربية المصطلحات التالية إلى حد ما: مفعول لأجله، تمييز، حال، نعت الخ) ولذلك فإننا يجب ألانستعمل هذه التعابير للدلالة على ذلك الجزء أو تلكالمجموعةمن الكلامالتي تمّ تصنيفهاسابقاًفي لغةمعينةبالذات. بل يجبأولاأننقومبالتصنيفبطريقة علميةونحدد المعايير التي نستند إليها في تصنيفنا، ولايهم بعد ذلك أن نستعمل التعبير القديم للدلالة على تلك المجموعة التي تمّ تصنيفها»[4].

وهو ينطلِق في ذلك من قناعته أنّ بعض علماء اللغة المحدثين « قدأخذوا علىاللغويين التقليديين استخدامهم للمعنكأحد المعاييرلتحديدذلكالجزءمنأجزاء الكلامالذيتنتميكلمة ماإليه »[5]. وبينما يربط بعض اللِّسانيين المتأمِّلين في مصطلحيّة علمهم تلك المصطلحات بصدف الاكتشاف سرعان ما دقّق جول ماروزو(Jules Marouzeau)النَّظر في هذا الاعتقاد حيث يرى أنّ المصطلحيّة التي نشأت في البداية بمحض صدف الاكتشاف أصبحت تختلف عن تلك القوائم التي تصدر عادةً

---

[1] *Cf.*J.-C. Milner, Ecoles de Cambridge et de Pennsylvanie : deux théories de la transformation, Langages, n° 29 (La La paraphrase), CNL, Ed. Larousse/Armand Colin, Paris, 1973, (p.98-117), p.98-102.

[2] J. Rey-Debove, Op. cit., p.27.

[3] *Cf.* F. Neveu, Lexique des notions linguistiques, 2e éd. Armand Colin, Paris, 2000, p.3.

[٤] نايف خرما، أضواء على الدراسات اللّغويّة المعاصِرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: ١٩٧٨، ص٢٣١ - ٢٣٢.

[٥] المرجع نفسه، ص٢٣٠.

في نهاية الأمر بعد عمليّة الجرد وبعدما تركن بعض المفاهيم إلى شيءٍ مِن الاستِقرار[1]. وممّا يساعد على هذا الاستقرار التّعليمُ ولاسيما في الوسط الجامعي بوصفه عاملاً مِن عوامل التنميط الذي يمسّ أسماء الأشياء كما المفاهيم المستخدَمة عند المختصين إلى أن تصبح منظومة قابلة للدّراسة النظرية والصياغات الرياضيّة.

وقد كان لويس يلمسلف(Louis Hjelmslev)صاحِبَ فضلٍ في توطين الدّرس اللِّساني العام على الصياغات الرياضيّة المساعِدة على ذلك التّعليم. وذلك أنّ « اللّغة في نظره (بنية) أو نسيج وحدها أو كلٌّ مكتفٍ بذاته، يتطلّب أدواته الخاصة في التحليل [..] لكنه [يلمسلف] اعتبر أنّ مهمّة عالِم اللّغة هي إنشاء نظرية تكون بمثابة ضرب من الجبر بالقياس إلى أيّة لغة»[2]، ومهما يكلِّفه ذلك مِن إعادة الأنْسَقةوالبنينة(Restructuration).وقد عُرِف عن يلمسلف التصرّف الأخير في مجال اللِّسانيات حيث سعى مثلاً إلى تعويض التقسيم الثنائي (للدليل) بتقسيم ثنائي .رباعي (يتجاوز الدليل)، ينقسم بموجبه التعبير والمحتوى ذاتهما إلى شكل وجوهر. فأزاح بذلك الدليل شيئاً ما لفائدة الشموليّة.ولعل الدافع إلى إعادة الأنْسَقةوالبنينة هذه في واقع الأمر، هو إبراز الاختلافات: إن علوماً لسانيّة تشتغِل أساساً على شكل المضمون كما تدلّ على ذلك، فضلاً عما سبق، صفتها الأولى الدلالة البنيوية كما طوّره غريماس (Algirdas Julien Greimas) بينما تشتغِل أخراها على شكل التعبير[3].

وكذلك غلب على إميل بنفنيست(Émile Benveniste) التطلّع إلى بناء جهازٍ صوريّ مِن شأنه أن يُحكِم أمر الملفوظات النّاتِجة عن عمليّة التلفّظ التي يصعب التحكّم فيها. علماً أنّ تلك الملفوظات إنّما تنتُج في سياقاتٍ متباينة لا سبيلَ إلىتوقّعها بسهولة مهما يفلح الدّارِس في وضع ذلك الجهاز الصوري أو افتراضه[4]؛ وهو المشكِل الذي واجهه كلُّ مَن نزع النّزعة البنويّة في وصفه للّغة. فهكذا كلّما بدت لبنفنيست فكرةٌ جديدةٌ في هذا الشأن عمد إلى تمييزها مصطلحيّاً كما يدنو إليها من حيث تعريف مفهومها وأطّر ذلك كلّه بجهازٍ صوريّ يتماشى والنّظرة الابستيمولوجيّة التي يتموقع بداخلها. هكذا إلى أن أصبح صاحب فضلٍ في التأسيس لنظريّة التلفّظ. ثمّ إنّ الصَّوْرَنَة كمنهجٍ لتنظيم اللّغة وتصنيفها تقدِّم صورة مكبَّرة منظورٌ إليها من بعيد تتجسّد فعلاً في وصف اللغات الخاصّة وفي تحليلها. وذلك أنّ .حسب الأخصائيين في اللغات الصوريّة. فإنّ هذه الأخيرة لغة مشتركة بين كلِّ العاملين في ميدان اللِّسانيات تحسم التواصل حتى بينهم. ذلك أنّ كلَّ لسانيٍّ لابدَّ أنّه متخصِّصٌ في جانبٍ من جوانب اللّغة: المركب الفعلي، المركب الاسمي، الأدوات. وذلك وفق الأطروحة التي يكون كلٌّ منهم قد قدّمها لمّا كان على قيد التّكوين. وقد يختلفون في لغة الأمّ، هذا انجليزي المنشأ وذاك عربي وآخر فرنسي. لكن هذه الخصوصيات والتدقيقات لا تمنع أحداً من أن يواصل استكشافه للّغة عبر ما يلتقون كلُّهم حوله وهي اللّغة الصوريّة التي يتزوّدون بها[5].

---

[1] *Cf.* J. Marouzeau, Lexique de la terminologie linguistique, Ed. Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1933, p.4.

[2] سمير حجازي، علماء اللغة ونقاد الأدب المشهورون، ضمن معجم المصطلحات اللّغويّة، ص ١٩٨- ١٩٩.

[3] *Cf.* Annie Delaveau& FrançoiseKerleroux, Terminologie linguistique : définition de quelques termes, Langue française, n° 06 (Apprentissage du français langue maternelle.), Ed. Larousse, Paris, 1970, (p.102-112). p.112.

[4] *Cf.* É. Benveniste, L'appareil formel de l'énonciation, Langages, n°17 (L'énonciation), CNL, Ed. Larousse/Armand Colin, Paris, 1970,(p.12-18), p.12.

[5] *Cf.* Raoul Blin, Introduction à la linguistique formelle, Ed. Hermes-Lavoisier, Paris, 2009, p.7.

ثمّ إنّ الاعتقاد بدور الصَّوْرَنة في تطوير البحث اللِّساني وفي تفريع اللِّسانيات ليس وقفاً على الدرس اللِّساني الغربي. إذ لا يزال هناك باحثون عرب يرون في اللِّسانيات إعادة تنظيم للدرس النحوي العربي. حيث يذهب محمد الحناش إلى أنّ « دور اللسانيات الحديثة، هو إعادة هيكلة قواعد النحو العربي (بمفهومه الواسع طبعاً) من منظور جديد، فتقدمها بطرق أخرى تكون أكثر ملاءمة مع التطور الذي حصل في المجتمع العربي. وهذا المنهج لا يعني الانتقاص من قيمة التراث اللغوي (اللساني) بل تأكيد لقيمته »[1]. ولمقتضيات الصَّوْرَنة دائماً يسعى بعضُ اللِّسانيين العرب إلى نقل المناهج الغربيّة وتطبيقها على العربيّة آخذين بعين الاعتبار علم النحو العربي بكيفيّة لا تخلو من الرغبة في تفريع الدرس اللِّساني العربي لكن تُوحي منهجيّتهم بأنّهم يكتفون باستبدال مصطلحات حديثة بأخرى قديمة:« يشير التَّقليد اللّغوي إلى تصرّفاتٍ نحويّة خاصّة بالفعل وفاعله مجموعين. فمثلاً في ما يتعلّق بدراسة الجملة القائمة ضمن جملة أخرى يقول التقليد اللغوي إنّ الفاعِل وفاعِله في الجملة المكمِّلة يحتلاَّن موقعاً نحويّاً معيّناً.تجدر بنا الإشارة، هنا، إلى أنّ اللّغويّين الكوفيين يقولون إنّ الفعل والفاعل يعملان معاً في المفعول به.يتحصّل من الملاحظات السابقة وضع الركن الاسمي الفاعل ضمن ركن واحد يحتويه إضافةً إلى الفعل »[2].

فهكذا أصبح النحو العربي كتراث شامخ . أو كتقليدٍ حسب تعبير ميشال زكريا . يجابه عند الباحِثين العرب في ظلِّ البحث اللِّساني الحديث ظواهر تختلف شيئاً ما عن وضعيّة أنحاء اللّغات الغربيّة حيث نجد الغربيّين يعيرون للترييض اهتماماً بالغاً بينما يدّعي الباحثون العرب سلوك نهج التّجديد لكن من غير الأخذ بأسبابه. ومِن هذا النّوع من التّجديد ما كان يرمي إليه رواد تيسير النّحو العربي مِن خلال تصريح بعضهم بإجراء قراءات (معاصِرة) لهذا النحو كما يؤكّد ذلك شوقي المعري في مقدِّمة كتابه قِراءات معاصِرة في تيسير النحو العربي: «إنّ في هذا الكتاب قراءات نحويّة معاصِرة [...] »[3].

وعندما قدّم مثالاً على تلك القراءة قال: « [...] أما أسلوب الشرط فقد وقفت بدايةً على تحديد المصطلح »[4]. فيستهلّ بحثَه حين تناوله لهذا المبحث بطرح مشكِلة اللّغة الواصِفة مستفهِماً: « [...] تحديد المصطلح (جملة أم أسلوب ؟) [...] فما زلنا تختلف على تسميته: هل هو أسلوب الشرط، أم جملة الشرط ؟ »[5]. فيخصِّص لهذا الموضوع مقدِّمة مطوَّلة نوعاً ما (ثلاث صفحات على ستين صفحة) مع معالجة مصطلحيّة تحتلّ صدارة كلِّ مدخلٍ إلى أدوات الشّرط. هذا كلّه لكي يظلّ وفيّاً لما أصدره من رأيٍ يقول إنّ مسألة كثرة القواعِد التي غالباً ما تؤدِّي إلى توسيع حجم النحو العربيلا تشكِّل . في رأيه . مشكلاً وجهاً: «ليس القصد منها [قراءات نحويّة معاصِرة] الوقوف عند محاولات الآخرين التي دُرِست وقُدِّمت بل هي قراءات لنماذج من الأبحاث التي كثر فيها الخلاف النحوي وكثرت القواعد النحويّة، وقد وجدت أنّ كثرة القواعِد ليست خطأ، أو أنّها تجعل البحث صعباً، يجب أن يُحذَف منها شيءٌ لتكون سهلة التناول فالفهمَ، ولم يكن يوماً الحجم مقياساً للصعوبة أو السهولة »[6].
بل إنّ عبد القادر الفاسي الفهري يوعِز ريادة اللسانيات في مجال العلوم المعرفية، إلى الدقة والوضوح، وكذلك استعمال نماذج أكثر صورنة وذات أبعاد مفهومة على المستوى الرياضي والحاسوبي، حيث يؤكِّد قائلاً:

---

[1] محمد الحناش، البنيويّة في اللّسانيّات، الحلقة الأولى، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ١٩٨٠، ص ٦.

[2] ميشال زكريا، الألسنيّة التّوليديّة والتّحويليّة وقواعِد اللّغة العربيّة .،. ص ٥٠ –٥٦.

[3] شوقي المعري، قِراءات معاصِرة في تيسير النحو العربي، دمشق، ٢٠٠٦، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، ص.٥.

[4] المرجع نفسه، ص.٥.

[5] المرجع نفسه، ص ٢٦.

[6] المرجع نفسه، ص.٠٥.

« لا أحد يمكن أن يشكك اليوم في الدور الهام الذي تلعبه اللسانيات في ريادة مناهج البحث وإقامة أصول المعرفة، ليس في اللسانيات وحدها، بل في مجال ما أصبح يعرف بالعلوم المعرفية، وهذه الريادة أساسها الدقة والوضوح، وكذلك استعمال نماذج أكثر صورنة وذات أبعاد مفهومة على المستوى الرياضي والحاسوبي. إن أساس هذه المكانة هو تطوير النماذج الرياضية والحاسوبية والوضوح الابستمولوجي. اللسانيات اندمجت في عدد من العلوم البيولوجية أو النفسية أو الأنثروبولوجية إلخ، في محاولة جادة لوضع خريطة ابستمولوجية تجعل اللسانيات تتفاعل مع العلوم الأخرى »[1].

وكذلك يحدِّدمصطفى غلفان يوعِز هدف ما أسماه اللسانيات النسبية في المحافظة على النمطية، فيقول: « هدفها [اللسانيات النسبية] هو المحافظة على النمطية؛ وذلك بإقامة نماذج نحوية نمطية بعدد الأنماط اللغوية الممكنة منطقياً والمحققة واقعياً، وعليه سيكون مبدأ التنميط»[2].

فهذه إذن بعض المفارقات التي تنطوي عليها سنّة الميل إلى صَوْرَنَة اللّغة وبَنْيَنَتها. فبينما يترجّى أصحابُهما بلوغ بهما أدنى ما يمكِن الاتّفاق حوله في مجال اللِّسانيات بصورة مُيَسَّرة بعيداً عن الجدل العقيم، نجدهما أحد أسباب نشوء الاختلاف في المصطلحات إلى غاية التفرّع والانشقاق وظهور التعقيدات الفنية مجدَّداً. والحال إنّ ما يجعل المصطلحات اللِّسانية مليئة بالمفارقات. إلى هذه الدرجة حيث الاختلاف. هو ابتعادها من الاصطناعية كما جاء في نصّ إيدي رولي (EddyRoulet) السّابِق: ما يعني اقترابها من اللغة الطبيعية من جهة، ووجود هذا التقارب مصدر إشكال. مِن جهةٍ أخرد حيث أنّ المفهوم اللِّساني مقرَّب إلى المتعلِّم والجمهور باللّغة التي تعوّدها دون أن يحظى من المفهوم بسوى نسبة قليلة ممّا تؤدِّيه تلك التسمية في اللّغة العامّة. من هنا اعتبرت المصطلحات اللِّسانية أقلّ عموماً مقارنةً باللّغة الواصفة ذلك أنّ اللّغة الواصِفة لا تتشكّل كلّها من المصطلحات بل إنّ جزءاً من هذه الأخيرة تابعة للّغة العادية لذا لا تشاطر جوزيت ري ديبوف رأي غريماس (وكورتيس) الذي يرى أن المصطلحات يشرح بعضها البعض وبالتالي فاللغة الواصِفة مكوَّنةٌ كلّها من مصطلحات[3].

---

[1] عبد القادر الفاسي الفهري، ضمن أسئلة اللّغة أسئلة اللّسانيات: إعداد حافيظ الإسماعيلي**علوي** ووليد أحمد**العناتي**، الدار العربيّة للعلوم ناشِرون (بيروت) ـ دار الأمان (الرباط) ـ منشورات الاختلاف (الجزائر)، ٢٠٠٩، (ص ٩٥-١٠٧) ص ٩٥.

[2] مصطفى غلفان، ضمن أسئلة اللّغة أسئلة اللّسانيات، (ص ٢٥٣-٢٦٦)، ص ٢٥٤.

[3] يُنظَر:

Josette Rey-Debove, Spécificité de la terminologie linguistique, in Métalangage et terminologie linguistique (Actes du colloque international de Grenoble : Université Stendhal, Grenoble III, 14-16 mai 1998, Edités par Bernard Colombat& Marie Savelli), Ed. Peeters, Louvain (Belgique), 2001, (p.3-9), p.3. وقد أحالت إلى قاموس غريماس وكورتيس، بدون أن تورِد المعلومات التوثيقيّة الخاصّة بالمرجع ما عدا ذكر مادّة Terminologie ؛ وعندما حقّقنا في الأمر وجدنا مصدر المعلومة في: Joseph Courtés &Algirdas Julien Greimas, article Terminologie, in Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Ed. Hachette Supérieur, Coll. Langue/Linguistique/Communication (Dir par Bernard Quemada& François Ratier), Paris, 1993, p.389. هذا نصّه: *« On appelle terminologie un ensemble de termes, plus ou moins définies, constitutifs, pour une part, d'un sociolecte. Une terminologie dont les termes sont interdéfinis et les règles de construction explicites, est susceptible de se transformer en métalangage »*

وكذلك ينبري سيلفان أورو(Sylvain Auroux) مُصِرًّا . بحكم تكوينه الابستيمولوجي[1].على مناقشة بعض المبادئ المسلَّم بها في مجال اللسانيات دَفعاً لملابساتٍ يرى محقّاً أنّها طغت ولا تزال وتجبّرت بغير هوادة؛ علاوة على ذلك، فإنّه يدافع عن فكرة سيادة الكلام . وكذا الخطاب . كاستعمالٍ فرديّ (نفسيٍّ حركيّ) ونشاطٍ تواصليٍّ وجماعيٍّ بل مجتمعيٍّ تداوليّ متجدِّد، على اللغة كنظامٍ قارّ فحسب. بل يرى أنّ هذه الأخيرة هي التي تستقي من الأول الرصيد الذي يجعلها عرفاً اجتماعياً وليس كما شاع اعتقاداً بتبعيّة الكلام الدائمة للّغة باعتباره انعكاساً لقواعدها، ما قد يفتح المجال لمعاكسة المسألة . عن طريق التفنيد . بحيث تصبح وحدات اللغة هي العاكسة (أيضاً) لتصوّرات الأفراد للعالم. ولكن لا ننسى أن الخيار اللغوي الواقع على حساب الخيار الكلامي كانت وراءه مسوغات منهجية من قبيل المطالبة بدراسة الحدث اللغوي من الداخل ذلك أن الخيار الكلامي يستدعي . لاريبَ . إدخال البعد الفردي في عمليّة الوصف والدراسة وهو ما يجعل هذه الأخير بالكاد مهمّة مستحيلة[2].

على كلٍّ يمكن الرضا إلى حدِّ الآن . وإلى حدٍّ ما . بالفكر الجدلي الذي لابدَ أن يخضع له كلُّ مَن سيتداول على معالجة هذه القضيّة الصعبة والمعقّدة رغم ما يبدو عليها من البساطة المغرية: وهو ما يفعله الباحث بما يوحي به العنوان الذي اختاره لمقاله (من اللغة إلى الكلام = De lalangue à la parole) ما يعني الدعوة الضمنية إلى بذل مزيد من العناية بالكلام عقب العناية المفرطة التي حظيت بها اللغة في ظلِّ اللِّسانيات، ذلك أنّ اللّغة متشبّعة بالأشكال التي يضعها الأفراد عبر الكلام فتصير نماذج وقوالب وقواعد ومتشيّعة بما يُزعم مِن أنّه مِن قبيل هؤلاء.

ويذهب الباحثُ كذلك إلى أنّ اللّغة ليست مجرّد قائمة مختومة من اصطلاحات كما قد يتصوّره المنظِّرون الأكثر تأثّراً بالمنحى اللِّساني الذي يشكِّل العمود الفقري لكل المواد العلمية التي صارت بدورها تُعنى خصوصاً بالكلام والمحادثة والتلفظ وبالتالي الخطاب، من اللسانيات الاجتماعية والتداولية ونظرية التلفّظ ونظرية أفعال الكلام بل حتى الأسلوبية في إطارها الطبيعي التعبيري (شارل بايي) أي في مقابل الاتجاه النقدي، وكذا اللِّسانيات الإثنية في بعدها البشري الجغرافي وصولاً إلى تحليل الخطاب الذي إن لم يذكرهالباحث بصريح العبارة فهو بارز من حيث ما يدعو إليه من ضرورة استحداث إجراءات بحثيّة تلامس الظواهر الكلاميّة الملموسة[3]. وذلك أنّ الانطلاق من مدوّنة محدّدة يُعدّ بمثابة وضع مُسلَّمة مؤدّاها أنّ تلك المدوّنة إنّما تقوم على قواعد نحويّة حصريّة خاصّة، وأنّه لا يمكن التأكّد من صحّتها إلاّ في إطار تلك المدوّنة التي لابدَّ أنّها مغلقة، ويعني ذلك الخوض في نحو احتمالي افتراضي[4]. ثمّ هذا فرانسوا راستييه(François Rastier) في انتقاده لمصادرة الفرق

---

[1] هو عالِمٌ لسانيٌّ متخصِّصٌ في فلسفة اللغة وقضايا التواصل اللغوي وغير اللغوي، ومولع بالتأريخ لمجال اللسانيات. فهو مطّلع على أهمّ الأفكار التي نُوقشت على صعيد هذا الأخير وسَجّلت حضوراً واسعاً في السجال العلمي قديماً وحديثاً، ومنذ أن شرع يرصد للتطوّرات التي شهدتها اللِّسانيات وهي تنطلق من مادة تخمينية (تاريخية ومقارنة) إلى مادة علمية (وصفية اختبارية تقابلية) ثم مادة اجتماعية تداولية وإكلينيكية طبية وتعليمية مدرسية، مروراً بعهدها الفلسفي الذي لم يفتأ يتجدّد ويتألّق ولاسيما في ضوء بحوثه البارزة وبمختلف تأثيراتها على العديد من الحقول المعرفيّة كالنقد وعلم الاجتماع. والباحث كان مدير المدرسة العليا للأساتذة بليون (فرنسا) إلى غاية ٢٠٠٢.

[2] يُنظَر:

Sylvain Auroux, De la langue à la parole, in Le langage: introduction aux sciences du langage (Coordonné par Jean François Dortier), Ed. Seuil (Coll. La Petite Bibliothèque de Sciences Humaines), Auxerre, 2010, (p.91-97).

[3] *Cf.* Ibid., p.91.

[4] نقلاً عن:

بين (الملكة والكفاءة) التشومسكية يقول إنّ اللغة لا يمكن أن تكون سابقة على الكلام[1]. هو ما يجعل اللغة في الحقيقة غير متجانِسة (Hétérogène)، كما يقول دي سوسير، أو هي ظاهرة عارضة (épiphénomène / epiphenomenon)، بتعبير تشومسكي ذاته. والمعرفة اللغويّة تدخل فيها أشياء كثيرة مما نتخيّله وما لا نتخيّله[2].

ولكن ليس بمجرّد ما يصير الأمر إلىالاختبار فيُطرَح جانباً ملفّ الصَّوْرَنَة(Formalisation) الذي تأخذ به اللغة عادة. فهذا عبد القادر الفاسي الفهري يقول: « لا أشاطر هنا موقف عدد مِن اللِّسانيين الذين يعتقدون أنّ الصياغة الصورية أو نظريات التمثيل ليست ذات محتوى تجريبي، وبالتالي لا تحتاج إلى بالغ اكتراث، وإن كنت اعتقد أنّ نقل عدّة تعميمات أو مبادئ مِن نموذج إلى آخر شيءٌ ممكِن، وحاصِلٌ بالفعل »[3]. وذلك غلى إثر تصريحه بالآتي:

« فوصف ظاهرة لغويّة يقتضي أحياناً اللّجوء إلى أنساق مختلفة من القواعد، تضبطها مبادئ مختلفة وبسيطة فيما يبدو، ولكن الواصف يحتاج إليها مجتمعة. هذا الاتجاه في تصور العلاقة بين مكونات التظرية والطريقة التي تعمل بها دعي بالقولبة (modularity).

وضروري أن يقوم اللساني ببناء نظرية صوريّة للتمثيل النحوي، تحدَّد فيها المفاهيم الصوريّة وأنماط القواعد الصورية الممكنة، إلى جانب النظرية التي تحدد جوهر المبادئ اللسانية والأوصاف النحوية التي نحتاج إليها لتحليل اللغات الطبيعية. وهذه النظرية التمثيلية ذات أهمية قصوى، لأنها تقدِّم الإطار الضروري والكافي للتعبير عن التعميمات القائمة في اللّغات. ولذلك فإنّ فإنّ عدم كفاية النظرية التمثيلية الصورية يؤدّي في نفس الآن إلى عدم كفاية ما يرد في جوهر النظرية »[4].

٢.١ أزمة المفهوم اللِّساني

إنّ التزايُد المجاني في التسميات قد يدلّ على أزمة داخليّة تمسّ المفهوم بالدّرجة الأولى، ذلك أنّه إذا وصل أيّ علمٍ إلى نقطة حيث يطبعه العطل في عجلة تطوّره، أخذ ينمّي مِن مجال ألفاظه ويوسِّعه توسيعاً بدون مبرّرٍ فعليٍّ، أي لا لاحتواء مفاهيم تلوح هناك ضرورة لإدماجها في مادّته. لصلتها بموضوعه أو لوجود مفاهيم في طرف آخر لا يمكن تجاهلها. لكن لمجرّد ضمان البقاء، إن لم نقل احتكار السّاحة الفكريّة الثّقافيّة العلميّة. كما يلاحِظ كثيرٌ مِن الابستيمولوجيّين. أما حينما نكون إزاء ورود حالة مؤدّاها أنّ أيّ تحوّل يجري على الصعيد المفهوميّ يؤدّي إلى تحوّلٍ آخر هو صدى للأوّل قد يحدث إن على المستوى

Jean-Pierre Sueur, Pour une grammaire du discours: élaboration d'une méthode (exemple d'application), Mots, n°5, Octobre 1982, (p.143-185), p.149.

[١] يُنظَر:

François Rastier, Enjeux épistémologique de la linguistique du corpus, in La linguistique du corpus (Dir. Geoffrey Williams), Ed. Pressses Universitaires de Rennes (Coll. Rivageslinguistiques), 2005, (p.31-45), p.33.

[٢] يُنظَر:

عبد القادر الفاسي الفهري، ملاحظات حول الكتابة اللِّسانية، ضمن في اللِّسانيات واللِّسانيات العربيّة (إشراف: إدريس السغروشني وعبد القادر الفاسي الفهري)، جمعية الفلسفة بالمغرب، ١٩٨٨، (ص ٩-٢٥)، ص ٩ .

[3] الفاسي الفهري، ملاحظات حول الكتابة اللِّسانية ..، ص.١٥.

[٤] المرجِع نفسه، ص.١٥.

التطبيقي أو على المستوى التسموي، فالأمر . لا محالة . لا يعدو إلاّ أن يكون طبيعياً ومستساغاً إلى حدٍّ معقول: لهذا صار الرَّصد المفهوميوالتسموي معاً جزءًا من انشغال المصطلحيّين الذين لم يتردّدوا للتصدّي له لعلّهم يُوفَّقون في تبيّن معالِم ذلك التطوّر.وقد حدث ذلك بالفعل حينما ظهرت فروعٌ متعدِّد الاختصاصات ومتداخل المواد العلميّة تلتقي كلّها عند اللِّسانيات مَدعوة بحسب الاختصاص الذي دُفِعت إليه هذه الأخيرة . أو بالأحرى استُنجِد بخدماتها[1] . كـ: اللِّسانيات العصبيّة (Neurolinguistique) واللِّسانيات الإكلينيكيّة (Linguistique clinique)، واللِّسانيات البيولوجية (Linguistique biolinguistique)، واللِّسانيات النفسيّة (Psycholinguistique)، واللِّسانيات الاجتماعيّة (Sociolinguistique)وكذا اللِّسانيات الحاسوبية (Linguistique informatique). وقد رافق ذلك انقلابٌ في المفاهيم وآخرٌ في التسميات[2]. وفي هذا يقول محي الدين محسب وهو يرسم مخطَّط هذا الانقلاب مِن نقطة بدايته:

« لقد أصبح البحث في اللّغة في العصر الحديث يحتلّ مكاناً مرموقاً في دائرة اهتمام الفكر والعلم. ومن ثمّ تداخلت عدّة علومٍ وتضافرت في سبيل الكشف عن جوانب تلك الظّاهِرة المتفرّدة: ظاهِرة اللّغة. ومِن الواضِح أنّ نظرة متعمِّقة إلى الخطوط العامّة في هذا السياق المعرفي تكشف عن مؤشِّراتٍ واضِحةٍ لمركزيّة اللِّسانيات وتفاعلاتها التي تنضوي تحت ما شهده النصف الثاني من القرن العشرين مِن ظهور موجة معرفيّة أطلِق عليها موجة (العلوم المتداخلة الاختصاصات) [...] في قلب هذا الميل إلى التكامل كانت اللّغة هي البؤرة الجاذِبة؛

وذلك بسبب الإدراك الحديث لمركزيّتها في تشكيل تلك الظّاهِرة التي تسمَّى (الإنسان). ومِن ثمّ انخرط علماء الاجتماع في دِراسة الطبيعة الاجتماعيّة للّغة، ولدورِها في قيام مجتمع ما، أو جماعة ما، وفي تحديد أنماط علاقات الفاعِلين الاجتماعِيّين. وبدأ علماء النفس تُشغلهم زاوية تأثير اللّغة على مجمل مظاهر التّنظيم السّلوكي، والعمليات النفسيّة المختلِفة كالإدراك والتفكير والذاكِرة [...] وكان لتآزر اللِّسانيات مع العلوم الأخرى أثرٌ كبيرٌ في تشكيل نظريّة اللّغة وتمحيص مفاهيمها.وعلى سبيل المثال فقد كان مِن نتيجة هذا التآزر نشوء هذا التداخل الاختصاصي الماثِل في علومٍ مثل: اللِّسانيات البيولوجية biolinguistics، أو اللِّسانيات العصبيّة neurolinguistics أو اللِّسانيات الإكلينيكيّة clinicallinguistics، أو اللِّسانيات النفسيّة psycholinguistics. وربّما كان سوق التعريفات التي يقدِّمها ديفيد كريستال لهذه المصطلحات في قاموسه (اللِّسانيات والصوتيات) ملائماً لإعطاء فكرة أوّلية عن طبيعة الاشتِغال المعرفي الذي تنطوي عليه تلك العلوم»[3].

---

[1] أمّا اللّسانيات التطبيقيّة فقد أسنِد إليها العديدُ من التعريفات، وذلك حسب الموقع الذي تشغله ضمن تشكيلة المعارف البشريّة وفي كنف انشغالات الناس المتفاوتة؛ فاعتبِرت أوّلاً كخادِمة مجالات معرفيّة أخرى، مثل علم النفس والبيداغوجيا، وعلم الاجتماع والفيزيولوجيا؛ إذ انتقلت عبرَ اللّسانيات التطبيقيّة . وفي ضوء تشعُّب المشارب المعرفيّة . معطياتٌ لسانيّة اقترنت بمعطيات سيكولوجيّة التعلّم وتناسبت مع طرائق التعليم الخاصّة. يُنظَر: Denis Girard, Linguistiqueappliquée et didactique des langues, Ed. Armand Colin, Paris, 1972, p.23-24. وقد تكون اللّسانيات التطبيقيّة حلقة وصل بين عدّة فروع لسانيّة أو مدعِّمة لفروعٍ علميّة أخرى تسير في مدار اللّسانيات لكونها يُتداوَل فيها شؤون اللّغة Dominique Maingueneau, Aborder la linguistique, Coll. MEMO, Ed. Seuil, Paris, 1996, p. 57.

[2] *Cf.* Térence Macnamee, La terminologie de la neurolinguistique : perspectives diachroniques, Meta, vol. 29, n° 1, Département de linguistique et de traduction, Université de Montréal, Ed. Les Presses de l'Université de Montréal, Québec, 1984, (p. 91-98).

[3] محيي الدين محسب، ضمن أسئلة اللّغة أسئلة اللِّسانيات، (ص٢٢٨- ٢٤٥)، ص٢٢٨-٢٢٩. وكان هذا بعضُ جوابه على سؤال المحاوِرِيْن: « لقد أشار العالم الأنثروبولوجي كلود ليفي ستراوس إلى أنّ اللِّسانيات بفضل توجّهها العِلمي ستصبح جسراً تَعبُره كلُّ العلوم الإنسانيّة الأخرى إن هي أرادت أن تُحقّق

وهذا التداخل في الاختصاصات التي استقطبتها اللِّسانيات . فاجتمعت كلّها تحت لوائها . يفرض شيوع الظّاهِرة المسمّاة انتقال المفاهيم مِن مجالٍ إلى آخر. لكنّها تستدعي . مِن جهةٍ أخرى . حصول المعرفة بكلِّ المجالات التي يتمّ انتقال المفاهيم بينها والاطّلاع على المشروع الذي يوازيها والمكوَّن مِن التّطبيقات الممكِنة[1].

وهذا ما كشفت عنه كذلك ليلى المسعودي حينما رصدت انتقال المفاهيم ومعها التسميات بين مجاليْ الطبّ والصوتيات؛ فأجابت عن جملة مِن أسئلة كانت قد أحسنت طرحَها، على غرار:« .كيف يُستخدم المصطلح العلمي في غير مجاله ؟وهل يُنقل المصطلح معنىً ومبنىً ؟ هل يُحتفظ به دليلاً ومفهوماً في هذا الاستعمال؟ هل يطرأ عليه تغيير في هذا الانتقال ؟ وهل توجد مصطلحات أخرى تنافسه في المجال المنقول إليه ؟وألا يحدث هذا الانتقال بلبلة واضطراباً في الاتّساق الداخلي والتَّماسك المفهومي للشبكة المفاهيميّة من حيث تقطيعها و تسلسلها التّراتبي.وهل في هذا الانتقال إغناء وإثراء المصطلح أو إنّه تفقيرٌ وتقليصٌ وأحياناً تحوير لِمفهومه ؟ »[2].

والحال إنّه كثيراً ما لوحِظ أنّ قسماً ما مِن التسميات . وما يُزعَم من المفاهيم التي تدلّ عليها . لا تمثِّل إلاّ مرحلة عابِرة في تاريخ اللِّسانيات، قد تكون اختباريّة أو بالأحرى انتقاليّة، كما هي الدّراسات التي كانت سنداً لها وما تكون قد انفتحت عليه من العلوم الأخرى: فبالتالي يبقى مِن الغرور أن يتمّ ربط مصير علمٍ بكامله بما لا يمكِن إلاّ أن يُصنَّف في عداد حدَث الدراسات الحادِثة في المرحلة الانتقاليّة. ثم تبقى أمامنا صعوبة أخرى وهي أهمّ الصعاب والمتمثلة في التطوّر الدّلالي للمصطلح. فقد يستعمل المصطلح لفترة ونتيجة التغيرات التي تحصل للعلم والظروف المحيطة به ومجموعة المؤثرات التي قد تمتدّ إلى موت المصطلح وانقراضه أو استبداله بمصطلح آخر أو إلى تغيير دلالته التي كانت عليها. أما قضية موت المصطلح فلا تمثِّل خطراً كبيراً إذ أنّ ميلاد مصطلح وموت آخر دليل على قدرة الأول على التعبير الكامل على الدلالة المُرادة وانقراض الثاني دليل على عدم وفائه بالدلالة المرجوة منه.

٣.١ الحاجة التطبيقيّة

لقد وقع تفريع الفروع اللِّسانيّة في حدِّ ذاتها إلى ما هو نظري وما هو تطبيقي، وقد حصل ذلك بالنسبة لفرع اللِّسانيات الاجتماعيّة الذي تولّدت عنه مادّة السياسات اللّغويّة. علماً أنّ الفرعيْن يعملان كلاهما في كنف ما يُدعى علوم اللِّسان. وفي هذا يقول لويس جان كالفي في مستهلّ الفصل المخصَّص لالسياسات اللّغويّة منبِّهاً:« إنّ أهميّة علمٍ لا تُقاس بقدرته التفسيريّة فحسب، بل كذلك بفائدته ونجاعته الاجتماعيّة. بعبارة أخرى، تقاس بإمكانيته التطبيقيّة »[3]. ولا يزال يقع التّفريعُ أيضًا بإيحاء من بعض الباحِثين المجتهِدين الذين لا يتورَّعون عن توظيف حشدٍ مِن تسمياتٍ تحريضيّة هدفها الحرص على تسجيل ضرورة التفريع مبدأً كـ علوم اللِّسان المُغرية والشائكة في آنٍ . كما سيظهر لنا عن قريب . واستجابةً لدعوة مُواصلة البحث عن حلولٍ للمفارقة الابستيمولوجية القائمة والمتمثِّلة في تعدّد أوجه اللّسان وضرورة توحيد (علم اللّغة) ووضع حدٍّ فاصِلٍ بين ما

نصيباً مِن العِلم. ولا أحدَ اليوم يستطيع أن يشكِّك في تحقّق هذه النبوءة، ما الذي يجعل اللِّسانيات تشغل صدارة العلوم الإنسانيّة وتستأثِر بكلِّ هذا الاهتمام ؟ ». وقد طرح هذا السؤالَ ذاتَه ـ في ثنايا هذا الكتاب ـ على تسعة عشر عالِمٍ لساني عربي وكانت أجوبتُهم مختلفة ومتنوّعة ومثيرة في نفس الوقت. اعتمد الكاتبان أسلوباً مرناً يعكس معايشتهما اليومية للوقائع اللغوية التي يستمدانها من المسموعات والمرويات وتحديداً من أفواه الرواة اللغويين مباشرة

[1] *Cf.* F. Rastier, Sémantique et recherches cognitive, Ed. PUF, Paris, 1991, p.205-212.

[2] يُنظَر: ليلى المسعودي، المصطلح الطبّي وتقاطُع المجالات، اللِّسان العربي، ع.٤٣، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، ١٩٩٧، (ص.٣٤ـ ٣٩).

[3] لويس جان كالفي، علم الاجتماع اللّغوي، الجزائر: ترجمة الأستاذ المرحوم محمّد يحياتن، ٢٠٠٦، دار القصبة للنشر، ص.١١١.

هو لغوي وما هو خارج لغوي[1]. كما يقع الإكثارُ من التسميات على حساب المفهوم الذي نلفيه عادةً وهو لا يزال في مَرحلة المَخاض، بدواعي تطبيقات أيّ علمٍ وتواجُده ضمن مجالاتٍ مَعرفيّة متنوّعة. هكذا شهد التفريعُ مَوجَته العارِمة مع استجابة الدّرس اللِّساني لمقتضيات العصر الذي اكتسحته التكنولوجيا فظهر نتيجةَ ذلك فرعٌ رئيسيٌّ هو هندسة اللّغة (Languageengineering) تشعّب بدورِه إلى فروعٍ ثانويّة. حيث تداخلت اللِّسانيات النظريّة مع علوم الحاسوب في ما عرف باللِّسانيات الحاسوبيّة[2].

فهذا نبيل علي أحصى مِن موقِعه (اللِّسانيات الحاسوبيّة) ما لا يقلّ عن أربعة عشر مَجالٍ متفرّعٍ عن تلاقي اللِّسانيات وعلم الحاسوب[3]. ويقدِّم تعليله على هذا المنوال:

« لقد حقّقت تكنولوجيا اللغة درجة عالية من النضوج والتعقد مهدت لانسلاخ هندسة اللغة (Language Engineering) عن الشق النظري للسانيات الحاسوبية لتستقر كفرع أصيل من فروع (هندسة المعرفة)، وبغض النظر عن تطبيقات تكنولوجيا اللغة [...] فاللغة في حد ذاتها موضوع مثير للتناول الهندسي وذلك بهدف السيطرة على منظومة اللغة التي تتسم بالتعقد والتعدد والتشابك والدينامية، وهي المنظومة التي ما زالت . وربما ستظل دوما . دون السيطرة النظرية البحتة، الأمر الذي يوجب التدخل الهندسي لسد فجوات التنظير واستغلال الممكن والمتاح دون انتظار لا نهاية له للأكثر اكتمالاً وتأصيلا »[4].

ومِن عواقب الإفراط في التطبيق الوقوع في الحشو: مِن هنا يقف جورج مونان مثلاً موقِفًا حذرًا إزاء كتابات رولان بارط التي هي . على حدّ تعبير أحد منتقديه . إنّما تصلح أكثر كيومياتٍ (Chroniques) تقوم مجلاّت الموضة بنشرِها، بل سبق لها أن قامت بذلك[5]، والذي يبدو أنّه يسخِّر مفاهيم لسانيّة كانت عنده لا تزال تتعدّد تعدّدًا سافِرًا، إذ يجده جورج مونان كثيرَ الاستعمال لمفاهيم لم يستوعبهاكما ينبغي، وذلك نظرًا لكونه يجمع بين مرجعياتٍ نظريّة متنوّعة كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع واللّسانيات والسيميائيات والنقد الأدبيّ والإناسة[6]، ويرى أنّه لا يمكن تناوله علميًّا؛ لعلّه يريد أن يقول إنّه يتعذّر معه وضع مقاييس علميّة تتحدّد وفقها صحيح الأحكام النقديّة مِن باطِلها، تلك الأحكام التي كان رولان بارط يطلِقها بحريّة جريئة؛ ويواصل جورج مونان هكذا تحامله على مَن كان من وراء ترويج لما يطلق عليه بـ(النقد الجديد)، بالقول إنّه ينتقل من

---

[1] *Cf.* J.-C. Milner, Introduction à une science du langage, Ed. Seuil, Paris, 1989, ch. I., 2. Notamment Objet de la linguistique, (p. 38-50), p. 40.

[2] يُنظَر:
نبيل علي، هَندسَة اللّغة وتكنولوجيا الترجمة (والمناقشات)، ضمنَ التَرجمة في الوطن العربيّ: نحو إنشاء مؤسّسة عربيّة للتّرجمة (بحوث ومناقشات الندوة الفكريّة: ١٩٩٨)، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، فبراير ٢٠٠٠، (ص.٢٠٥-٢٣٣)، ص٢٠٦ - ٢٠٧.

[3] يُنظَر: المرجع نفسه، ص.٢٠٦ - ٢٠٧.

[4] نبيل علي، هَندسَة اللّغة وتكنولوجيا الترجمة .،. ص.٢٠٧.

[5] *Cf.* Corinne François-Denève, Roland Barthes: mythologies, Ed. Bréal, Paris, 2002, p. 117-118. Citant: René Pommier, Roland Barthes Ras le bol !, 1987, p. 25.

[6] يعني مصطلح (الإناسة) ما اشتهر باللّغة الفرنسيّة تحت تسمية (Anthropologie)، وقد ورد استعماله عند حسن قبيسي مترجم كتاب (Anthropologiestructurale)، لعلّه اعتمد هو وكلّ مَن تبنّاه علاقة هذا المصطلح بالقيد التعريفي: (العلم المعني بالإنسان) وهو كما نلاحِظ ورد فيه استعمال كلمة (إنسان) من حيث فرّعت تسمية (الإناسة)؛ ينظَر: كلود ليفي ستروس، الإناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، بيروت: ١٩٩٥، المركز الثقافي العربي.

مجال إلى آخر لا بدافع استسلامه لتعدّديّة الاختصاصات. لأنّ ذلك التنوّع النظريّ هو كلّ شيء ما عدا ما يمكن أن يسمّى الطابع التداخلي للاختصاصات(Interdisciplinarité)[1] ويعزى إليه. بقدر ما ينمّ عن خيبة أمل تصيب كلّ من لم يسعفه الحظّ أن يمارس الكتابة الإبداعيّة، لهذا كلِّه غلب على كتاباته النقديّة حشوٌ في جهازها المصطلحيّ أبتع تعقيدًا في نظامها المفاهيمي.

تداعيات التفريع المصطلحيّة والمفهوميّة:

إنّ النتيجة المنطقيّة (النظريّة) التي سنختبرها عملياً بتحليلها أدناه والتي تترتّب عن مثل التصرّف الموصوف في الركن أعلاه والذي يُعدُّ قسرياً في نهاية المطاف، هي المشكِلة المركَّبة الموسومة بالتضخّمالتسموي والتكرار المفهومي؛ وهو صدى غير طبيعي لَمقولة واقِع تمدُّد جهاز اللِّسانيات التسموي وتوقُّع تجدّد نظامها المفهومي. إنّ القضية قد تبدو بسيطة، يكفي للباحِث أن يعمد إلى وضع بدائل لكي تكون شؤون أيّة نظريّة لسانيّة مثلاً أكثرَ ترتيبًا وأحسنَ حال، لكن الركام التسمويّ قد يعكِّر الرؤية، ويؤدّي انجرافُها عن مجراها المعتاد نحو تضخّمٍ قد لا تُحمَد عقباه؛ ويحدث التضخّم بطرق متعدِّدة سنمعِن فيها في هذا المبحث خاصّة.

ويشهد على أنّ هذه المُشكِلة قد تُعرقِل مسيرةَ العلم إن لم نقُل يودي به، ما يشيع في الجهات الإعلاميّة، أو المُداخلات العلميّة والتوعويّة الآنية من استصعاب المرور على الإحاطة بالمفهوم المقصود نظراً للضرورات التي يُلِحّ عليها ذلك التضخّم التسموي، واستصحاب ذكر المصطلح بالإحالات المصادَق عليها أو الوهميّة مِن أجل تعزيز أيّ اختيارٍ مصطلحيٍّ يلجأ إليه الدّارِس اللِّساني أو التبرّؤ مِن أيِّ خللٍ في استعمال المصطلح الوارِد في النصوص اللِّسانيّة المَعنيّة أو ترقّب أيّ بلبلة في توظيف المفاهيم: لهذا يتخلّل الحديث عن التسميات اللِّسانيّة في ظروف تقديمها أوصافٌ توحي بالحرج أكثر ممّا يمكِن تبريرُها منهجياً، من هذا القبيل: dans la« littérature »linguistique، في فلسفات أو في أدبيات اللِّسانيات. هكذا يُساء إلى الفلسفة والأدب من حيث لا يدري الواحِد. لاحِظ هذه العيّنة التي اقتبسناها من موسوعة Encarta الإلكترونية:

« Outre embrayeurs, on peut rencontrer dans la « littérature » linguistique les termes déictiques,indicateurs,indices, pour désigner les éléments dont il est ici question »[2].

أو كما جاء في تعليلٍ لـ أريلياسوفاجو(1897-1988 ,Aurélien Sauvageot لضرورة تفاديه الولوج في تعريف مصطلح الكلمة إلاّ في حدود ضيِّقة:

« Toute une littérature a été déjà publiée sur la définition du mot et il ne saurait être question de revenir ici sur ce problème autrement que pour établir quelques constatations de portée générale »[3].

أو كما جاء في هذا التعليق حول إلحاح البعض على استبدال مصطلح(Discours) بمصطلح (Parole):

« Le discours n'y est pas autre chose qu'un nouvel avatar de la (parole) »[1].

---

[1] *Cf.* C. François-Denève, Op. cit., p.189.

[2]Mot-clé : embrayeurs, Section : terminologie, in Encarta ® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation.

[3] A. Sauvageot, Du mot, in La structure du langage, Ed. Publications de l'Université de Provence, Aix-en- Provence, 1992, (p. 127-135), p.127.

فتعليقات مِن قبيل عبارات: phraséologie linguistique أو littérature linguistique أو terminologie linguistique أو nouvel avatar تُبيّن جليّاً الرّغبة في التبرُّؤ إزاءَ ما يُجبَر الدارسُ على استعماله مِن تِلك التسميات: ربّما يعود ذلك إلى عدم أُلفتها وقلّة استِساغتها نظراً لحال المصطلح كعلامة مُنغلِقة ومُختزِلة وفق ما جاء توضيحُه أعلاه[2]؛ وقد يُتعذَّر في هذا السياق بأن يقال إنّ الناحية التي يلامِسها المفكّرون جلُّهم وكلٌّ في مجال اختصاصه مِن عدم المباشرة في التناول الذي يحيط بالمسائل الخطِرة هي الإشارات المتكرّرة واحِدة تلو أخرى حولَ عدم الوضوح في تحديد المفاهيم. لكِن حينما تصدر الملاحظة مِن لدن أحد مؤلّفي أمّهات الكتب اللِّسانيّة، فهو يعكِس الحرج الذي لا ينبغي ألاّ يُعار له الاهتِمام حيث يعكس هذا الحرج ما قام به رومان ياكوبسون حين علّق على إحدى الثّنائيات اللِّسانيّة هكذا:

« Pour employer la distinction entre structure latente et structure apparente, aujourd'hui courante dans la phraséologie linguistique […] ».[3]

هذا، ومِن الممكِن اعتبار ذلك مِن مخلّفات الموقِف المتطرِّف في شأن تواجد اللِّسانيات وحقّها الطّبيعي في أن تمتلِك مصطلحيّة خاصّة بها بوصفها علماً. إذ لا ننسى أنّ الحُكم على جدارة اللِّسانيات بأن تتزوّد بمصطلحاتٍ، ليس أمراً مَحسوماً ومتّفقاً عليه كما هي الحال مثلاً بالنّسبة لعلومٍ كالفيزياء أو علم الأحياء اللّذيْن لا يُستغرَب أبداً بأن يبدأ الطالبُ المتعاطي لمفاهيم أحدهما بتناول المصطلحيّة التي هي وقفٌ عليه (العلم). ذلك أنّ اللّغة والحديث عن اللّغة . مِن مَنظور ذلك الموقِف . يُعتبَر كلاهما من قبيل (العقل) الذي مُنِيَ به الإنسان ويُعدّ « أعدلَ الأشياء توزّعاً بين الناس »[4]. فالعفويّة قد تعوّض حاجةَ اللّجوء إلى مصطلحاتٍ جافّة وصعبة المراس مهما تَستغرِق ذريعةُ الإحاطة باللّغة مِن وقت. ثمّ إنّ عدداً هائلاً من تلك المصطلحات ما هي إلاّ مولّدات لاحِقة لا حقَّ لها في الوجود: فلِما الحديث فرنسياً مثلاً عن (Morphème, expansion, segmentation) بينما هناك (Mot, complément, analyse)؟ وما موقع(Classesdistributionnelles) و (Classes syntaxiques) إلاّ كمصطلحاتٍ ملحَقة بما كان سائداً سابِقاً في النّحو القديم تحت تسمية (Parties de discours)[5].

وليس كلُّ مَن رام التَّجديدَ في باب اللِّسانيات الحديثة متجاوِزاً المصطلح النّحوي أو معتبِراً له ومحيياً إياه، قد أفلح في ذلك؛ فهذا عبد القادر المهيري عندما أقدم على إحياء نحو اللّغة العربيّة مِن خِلال تطبيق نظريّة المسنَد والمسنَد إليه[6]، وتغذيّتها بالنّظريّات اللِّسانيّة الحديثة قد غمّ عليه الأمر، وتباينت مصطلحاتُه الموظَّفة سواء أكانت بسيطةً أم مركَّبةً على نحو

---

[1] Michel Pêcheux et Catherine Fuchs, Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours, Langages, n° 37, CNL, Ed. Larousse/Armand Colin, Paris, 1975, (p. 7-80), p.79.

[2] يُنظَر، يوسف مقران، في تعدُّد أبعاد المصطلح، مجلّة اللّغة العربيّة، ع.٢٩، المجلِس الأعلى للّغة العربيّة، الجزائر، ٢٠١٢، (ص.٣٥ - ٧٦).

[3] R. Jakobson, Relations entre la science du langage et les autres sciences, in Essais de linguistique générale : Rapports internes et externes du langage, T.2, Trad. de l'Anglais par Nicolas Ruwet, Coll. Arguments, Ed. Minuit, Paris, 1963 [1973], (p.09-76), p.11.

[4] العِبارة لديكارت متحدِّثاً عن (Le bon sens)؛ يُنظَر: رينه ديكارت، مقالة الطريقة، ترجمة جميل صليبا وتقديم عمر مهيبل، سلسلة العلوم الإنسانيّة، موفم للنشر، الجزائر، ١٩٩١، ص.٣.

[5] *Cf.* G. Petiot, Grammaire et linguistique, Ed. Armand Colin/SEDES, Paris, 2000, p. 17.

[6] يُنظَر: عبد القادر المهيري، الجملة في نظر النحاة، مجلة حوليات الجامعة التونسيّة، ع٣،كليّة الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، تونس، ١٩٦٦، ص.٣٦.

يتبدّى فيه، يُلاحَظ أنّه قد ارتدّ إلى النحو التّقليدي[1]. والحال إنّه لو كان قد احتكم إلى حدَسه وكفّى عن تكلّف المزج لانساقت إليه المفاهيم دون عناء. لذا فحينما نُعيد إلى الأذهان المخطّط الأوّلي الذي رسمه جول ماروزو لتشكّل المصطلحيّة اللِّسانيّة يمكن لنا أن نعرف شيئاً مِن تاريخ تشكّل المصطلحيّة اللِّسانيّة العربيّة.

« إنّ اللِّسانيات التي تشكّلت في غضون القرن الماضي [التاسع عشر الميلادي]، قد اصطحبت بحاجة مَسيسة إلى مصطلحيّة موطّنة مع موضوعها على غرار كلّ علمٍ جديد. فأخذت تلك المصطلحيّة تتكوّن بموجب المكتشفات العفويّة والاستلهام العشوائي. ما سوّغ استعمال المصطلحيّة النحويّة التقليديّة أوّل الأمر. ثمّ استُكمِلت هذه الأخيرة، إما بتسخير مختلف اللّغات الحديثة أو بوساطة المولّدات التي وُضِعت عن طريق العناصر اللّغويّة الإغريقيّة اللاّتينيّة. من هنالك تمّ وضع مصطلحات عديدة، بينما نجم عددٌ آخر من نقل الكلمات من وضعها القديم إلى وضعها المصطلحي الجديد. لقد تمخّض عن ذلك كلِّه شتاتٌ هائل وقدرٌ كبيرٌ من الريب، ما حال دون فهم اللامبتدئين للعلماء، بل أحياناً حتى تعذّر التفاهم فيما بين هؤلاء بشكلٍ دقيق. فمثلاً يقع التخليط عادةً بين attribut و prédicat، وبين actifوtransitif، وبين tonوaccent، وبين nom و substantif، وبين complément و régime.. الخ.إنّ هذه العَقبة تزداد خطورةً جراء استعمال نفس المصطلحات في مختلَف اللّغات بمفاهيم متباينة وأحياناً متعارِضة، مع تفاوت بسيط على مستوى شكل الكلمات، فهكذا يقال: fr.prédicat وall. Prädikat، أو fr. épithèteوall. EpithetonأوFr. pronom وang. Pronoun.. الخ، بشكلٍ حتى التوحيد، عندما يقع، قد يؤدّي إلى التيه»[2].

بيد أنّ الرأي الأخير لا يشاطره جميع الباحثين؛ فمصطلحات من قبيل(concave: Fr.)و (concave: Ang.) و(concavo/a: Esp.) تيسِّر فهم كلّ لغة للمفهوم الذي تحيل إليه هذه المصطلحات على ضوء لغة أخرى من هذه اللغات الثلاث (الفرنسيّة والإنجليزيّة والإسبانيّة). فالشفافية الدلاليّةالتي رأيناها في نسبيّة الاعتباطية زائد هذا التشابه في شكل المصطلحات يسهِّل على العلماء الانتقال من لغة إلى أخرى ويختصِر الطريق أمامهم في سبيل تعلّم المفاهيم التي يتلقّونها[3]. وقد أدّت حالة تواجد تلك العناصر اللّغويّة الإغريقيّة اللاّتينيّة في اللغات الغربية والمشار إليها في المقتبَس أعلاه، ببعض اللِّسانيين إلى اشتراط في خصوص المصطلحات (Langues savantes) أن يحيط العلماء باللاتينية والإغريقيّة وإلاّ وبدون ذلك سيستحيل تفهّم الفروق الدقيقة فيضرب مثلاً الفرق بين (Transfer / transférer et Translation) وهو يرسم سبل التحكم فيها[4].

ورغم ذلك فقد عرض موروزو ثلاث أطروحات للقضاء على المعضِلة المصطلحيّة التي أثارها كلامه السابق، فتذهب إحداها إلى مناشدة التوحيد، وأخرى تحفيز التعليل، والثالثة تمجِّد مقولة لا مشاحة في الاصطلاح. ويعود في ذلك إلى كلٍّ من دي سوير ومايييولمسلف. إنّ هذا الموقف مَصوغٌ بالشّكل المبيَّن أعلاه وعلى شدّته، لا يخلو مِن علامات النّقد المنهجي الصحيّة؛ حيث لا يفتأ يسطِّر الطابعَ العفوي الذي تتحلّى بها المصطلحات اللِّسانيّة عند نشوئها. ثمّ إنّ هذا مِن آيات الامتداده

---

[1] يُنظَر: أحم خالد، تحديث النّحو العَربي: موضة أم ضرورة، تونس: ٢٠٠٠، الشّركة التونسيّة للنّشر، ص٥٩.

[2] J. Marouzeau, Lexique de la terminologie linguistique.., p.05.

[3] *Cf.* Marie-Thérèse Gaultier & J. Masselin, L'enseignement des langues de spécialité à des étudiants étrangers, Langue française, vol.17 (Les vocabulaires techniques et scientifiques), Ed. Larousse, Paris, 1973, (p. 112-123), p.112.

[4] *Cf.* Oscar Bloch, De quelques caractères du vocabulaire français, in Conférences de l'Institut de Linguistique de l'Université de Paris, n° 4, 1936, Ed. Ancienne Librairie, Furne (S. d), (p. 5-19), p. 18-19.

التاريخي الذي يربط الدّرسَ اللِّساني بالدّرس النّحوي القديم مِن نواحٍ عديدة: فأكثرُ مِن ٩٠% مِن المصطلحات النحويّة العربيّة معلَّلةٌ معجمياً إمّا عن طريق المجاز أو بتسخير المعنى المعجمي الأوّلي، وذلك نتيجة ما يدعوه توفيق قريرة الاعتبار الدّلالي[1]؛ وبينما يتحوّل ذلِك الحَرَج إلى إحدى الضّرورات المَنهجيّة القصوى التي تعكِسها المَداخِل التي تستغرِقها عادةً مُعظَمُ المُؤلَّفات اللِّسانيّة على غرار كُتب جون لاينز(John Lyons) مَثلاً[2]، حيث يقع التّفصيلُ في المَدخل. قبل المتن يتمحور معظمُه حولَ المُعالجات المصطلحيّة الناجِمَة عن حَدَث التفريع والتي يراها واضِعو تلك المؤلَّفات أنّها بذلك أحقُّ بالابتداء بها.

وقد وقف عند هذه الملاحظة بعضُ مَن درس المصطلحيّة اللِّسانيّة ولاسيما من المنظور التعليمي[3]. وتنتشِر الظاهِرة ذاتها في الخطاب اللِّساني العربي الذي. أعظم من ذلك. يبالغ في وضع الكتب المداخل (في اللِّسانيات). ونظراً لِهذه المُفارقة، فعلى الرغم مِن اللّهجة الصّارِمة التي تُخيّم على دراستنا هذه حيال النزعة التفريعيّة التوسّعيّة المفرِطة والمُقلِقة، لا نقوى على أن نتبرّأ منها بالكامِل؛ إذ سيجِد القارئ في غضون هذا المقال عدم التمكّن من التنصّل الكلّي منها. وإذ عمدنا إلى تشخيص التفريع باعتباره ظاهِرة مَرضيّة بالنسبة لما سينجم عنه مِن المُعضِلات المُصطلحيّة، لكن عندما أتينا إلى مرحلة تنظيم المفاهيم المستخلَصة من التطبيق المُصطلحي المُتناوَل في هذا المقال ذاته، وجدنا أنفسنا متمسّكين بضرورة التفريع في ميداننا (المصطلحيات)، لأنّنا في سياق تصنيف المفاهيم الإجرائيّة؛ ثمّ إنّ الدراسة وصفيّة تصنيفيّة فلا مناصَ مِن التّفريع:فيحسُنالاحتفاظ على هذه الظاهِرة علامةً أخرى تدلّ على الوعي المصطلحي كما رأينا في الباب الثالث. والآن يهمّنا أن نعرف طبيعة التداعيات الثلاث الناجمة عن تفريع اللِّسانيات، وهي الآتية:

لسانيات بلا جدوى

بدعة علوم اللِّسان

وهْم العلم الربان

١.٢ لسانيات بلا جدوى

لم يحتضن جميعُ اللّسانيين ذلك التفريعَ بذات الحفاوة بل هناك مَن وقف موقِفَ المتشكِّك في جدوى بعض الفروع اللّسانية، على الرغم من الهوس الذي يصدر بدافعه بعضُهم الآخر إذ يرمون في الأقلّ إلى وضع ثبتٍ مصطلحيٍّ جديدٍ وجديرٍ بالمادّة اللِّسانيّة المتفرّعِة وكفيل بأن يأذَن بميلادها؛ ما يستدعي عند هؤلاء ضرورة إعادة رسم جغرافيّة اللِّسانيات كلّما بدا لهم أنّ مجالاتها أخذت في التمدُّد: ولا ريبَ أنّ هذا يندرج ضمن العوامل المسبِّبة للتضخّم والتكرار والاجترار كما أشرنا إليها في سياقٍ آخر[4]. يتماشى وهذه النتيجة الشكُّ الذي انتاب مصطفى غلفان حينما عوّل على دراسة حالة مِن هذه المعضِلات

---

[1] يُنظَر: توفيق قريرة، المصطلح النَّحوي وتفكير النّحاة العَرَب، صفاقس: ٢٠٠٣، دار محمد علي للنشر، ص٢١ - ٢٦.

[2] J. Lyons, Sémantique linguistique, Trad. J. Durand, Ed. Librairie Larousse, Paris, 1990.

[3] *Cf.* A. Delaveau et F. Kerleroux, Terminologie linguistique .., p 102.

[4] يُنظَر: يوسف مقران، واقِع حال البحث المصطلحي في ضوء اللسانيات (المجال العربي أنموذجاً)،مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، ع.١٤، الجزائر، ديسمبر٢٠١١، (ص.١٩٥ -٢٥٢).

المُصطلحيّة فعَنوَنَ أحد مقالاته[1] بتساؤل مثير للغاية مؤدّاه: المعجم الموحّد لمصطلحات اللسانيات، أي مصطلحات لأي لسانيات؟ فإذا أخذنا مثالَ الفرعِ الذي يمكِن أن يَزعم أصحابُه أنّه نشأ بمناسبة عقد قرانٍ بين علم النفس واللّسانيات تحت دواعٍ تطبيقيّة مرتبِطة بالبيداغوجيا والتعليم، فهما مجالان . عند نعوم تشومسكي لا يملكان مفاتيحَ يُفتَحُ بها عالَمُ التربية وتعليم اللّغات وتسمح بإقامة العلم الهجين الذي طالما استهدفه المتحمّسون له. فكما يقول فاتِحاً المجال للشكّ: « من سوابق الأحداث إعلان وجود معرفة نظريّة تُسخَّر كمرعى تُراعى فيه صناعاتُ اللّغات »[2]. لهذا أخذ ينَدِّد في ذات السياق باصطناع تسميّة اللِّسانيات التطبيقيّة أو أشياء من هذا القبيل كـ اللِّسانيات التّعليميّة أو تعليميّة اللّغات. سجّل تنديدَه في مقالٍ احتفظ براهنيّته، بل أصبح يعدّ بمثابة بيانٍ تحذيريٍّ ضدّ (لسانياتٍ تطبيقيّةٍ) حاملةٍ وجوفاء ومقطوعة الصلة باللّغات التي تتطلّب مجهودات عمليّة باتت ضعيفة الصلة بعلمها المنشود[3]؛ غير أنّ ما أدلى به تشومسكي « كفّل لمقاله أن يَلقى رواجًا بفعل ما أثاره مِن نقاشٍ عاصِفٍ حول مفارقة اللّسانيات التطبيقيّة في الأوساط العلميّة أكثر مِمّا عُرِف برصده لوضعيّة تلك اللّسانيات رصدًا حقيقيًّا »[4].

ولعلّ مثل تلك الضجّة المصطنعة هي التي فتحت المجال لسواه ليقترح تسمياتٍ على الصعيد الغربي أوّلاً من قبيل تعليميّة اللّغة. ونعرف الآن أنّ الباحِثين العرب حُملوا حملاً على أن يخوضوا في هذا الموضوع، ومن باب التقليد إلى حدٍّ ما. لكن لم يمنعهم ذلك مِن إنشاء ما أصبح يُدعى اللِّسانيات التعليميّة[5]، لهذا نتساءل: هل يوجد علمٌ لساني يُطلَق عليه هذا الاسم، حتى ولو قلنا: اللِّسانيات والتعليميّة، وذلك بعدما طلعت دراساتٌ في طور الماجستير تحمل هذا العنوان دلالة على التخصّص؛ فماذا يعني هذا المصطلح في اللّغة العربيّة ؟ هذا، مع العلم أنّ التأثيل اللّغوي للمصطلح المتداول في الدّرس التعليميّ عند الغرب يرجع إلى الاشتقاق الإغريقيّ (Didactikos)الذي جاء من الأصل (Didaskein) وهو يدلّ على مجرّد (تعلّم) (Enseignement) وتكوين[6]. وإذا انصرفنا إلى معجمٍ يعير الاعتبار لتلخيص مفاهيم العلوم الاجتماعيّة بتداخلها تداخلاً يسيرًا أو كثيرًا، نجده يسند إلى مصطلح (Didactique)مفهومًا يجمع بين فنٍّ (صناعة) وعلمٍ يُعنى بالتعليم، كما أعدّه في معناه الضيّق منهجيّةً في

---

[1] يُنظَر: مصطفى غلفان، المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، أي مصطلحات لأي لسانيات ؟، اللِّسان العَربي، وفي هذا المقال تظهر معالم الاستجابة لحاجة اللِّسانيات إلى النقد من الناحية المصطلحيّة.

[2] N. Chomsky, Théorie linguistique, Le Français dans le monde, n° 88, Ed. Hachette/Larousse,Paris,1972, p. 6. كما أعيد نشرُ هذا المقال وهو يحمِل العنوانَ عينَه في: N. Chomsky, Théorie linguistique, In La pédagogie du français langue étrangère, (Sélection & introduction de Abdelmadjid Ali Bouacha), Coll. F (Pratique pédagogique), Ed. Hachette, Paris, 1978, [Le Français dans le monde, n° 88, Ed. Hachette/Larousse, Paris, 1972], (p.49-57), p.49. وقد مهّد له (Francis Debyser) في هذا الكتاب الجامِع لمنتخباتٍ، واصِفًا إيّاه بالكلمات الآتية: «*نشِر هذا النص أوّلَ مرّة بالإنجليزيّة عام ١٩٦٦، بيد أنّه لا يزال مثار جدل نظراً للمحاذير التي أطلقها ضدَّ (لسانياتٍ تطبيقيّة) مثيرة لنشوة خادعة* ».

[3] *Cf.* N. Chomsky, Théorie linguistique, in Le Français dans le monde, n° 88, p. 6.

[4] N. Chomsky, Théorie linguistique, La pédagogie du français langue étrangère, Op. cit., p. 49 (العرض التمهيديّ.)

[5] يُنظَر بخصوص هذه المادّة: يوسف مقران، مدخل في اللِّسانيات التعليميّة، دار كنوز الحكمة، الجزائر، ٢٠١٣، ص.١٥ -١٨.

[6] *Cf.* Hachette, Le dictionnaire du Français, Ed. ENAG, Alger, 1992, p 494.

التعليم[1]. إنّ المركّب النعتيّ (اللسانيات التعليميّة)، رغم الطابع الافتعالي الذي قد يرمى به كلُّ مَن يتبنّاه، مصطلحٌ وُضِع في اللّغة العربيّة ليقابَل به المصطلح الغربي المشهور بالتركيب الفرنسيّ الآتي: (La didactique deslangues)، وينهض بما ينهض به هذا الأخير من الدلالات المخزونة والمحفورة في جسد تسمية didactique العريقة الذاهبة في جذور الحضارة الإغريقيّة والحضارة الرومانية اللاّتينيّة كما سبق أن أشرنا إليه أعلاه؛ مع الإقرار بوجود علامات فارِقة بين ما تجذّر في العالم الغربيّ من خلال هذه التسمية العريقة الحديثة في آن واحد أي (La didactique des langues)، وبين ما يقع في صلب المشروع الذي يُطمح إلى إقامته في تقاليد اللّغة العربيّة، وهي فوارق لا غنى لنا من الوقوف عندها والتي على كلِّ مترجِمٍ أن يحسب لها كل حساب[2].

فالطابع الافتعالي المفترَض ونيّة العمل على مشروع بادٍ في الأفق، كلُّ ذلك وغيرُه مِن العوامل، هو ما ترتّبت عنه تعدّديّة مصطلحيّة قد نصادف مَن يحكم عليها بالتضخمّ المصطلحيّ الفادح تاركًا الأحكام المتعلِّقة بشرعيّة الدّرس التعليميّ لأهلها المتخصّصين في قضايا السياسات التعليميّة، فمن تلك المصطلحات التي سبقت مصطلح اللّسانيات التعليميّة إلى الوجود نجد البعض يعمد إلى تجربة ترجمة العبارة الفرنسيّة الآنفة ذكرُها ترجمةً حرفيّةً فيستعمل معها مصطلح (تعليميّة اللّغات)[3] بتفريع مصدرٍ صناعيٍّ من مصدر (تعليم) ثمّ إضافته إلى اسم جنس (اللّغة) بصيغة الجمع، لا نعدم استعمالاتٍ غير هذه مِن قبيل (صناعة تعليم اللّغات)[4]، ونُلفي آخرين يستعملون المركّب الثلاثيّ (علم تعليم اللّغات)، وهناك مَن يكتفي بتسمية (تعليم اللّغة)[5]، ثمّة من يُفرد مستعملاً (تعليميات) أو (تعليمية)[6] بكلِّ اختصار حتّى حين يتعلّق الأمرُ باللّغات؛ كما مزج البعضُ بين الترجمة وذلك بتسخير الإضافة: إضافة كلمة (علم) إلى كلمة (تدريس) هذه المرّة، أو التعريب الجزئيّ بالقول علم التدريس الديداكتيك[7].

وهناك من يلجأ مرّة أخرى إلى التركيب الثلاثي علم تعليم العربية بتخصيص اللّغة كما سلكه (مخبر علم تعليم العربية) الذي تأسّس في ٢٠٠٣ بالمدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانيّة ببوزريعة (الجزائر) والذي لسان حاله هو مجلّة العربيّة. ولمّا كانت اللّسانيات هي المجال الأهمّ الذي يتناول موضوع اللّغة والأدنى إلى المجال المعني بتعليمها وبنظريات هذا الأخير ومناهجه وفنياته وطرائقه أضحى من المناسب جدًّا أن تقرضه اللّسانيات حتّى التسمية. فنحصل بذلك على مصطلحٍ

---

[1] *Cf.* Madeleine Grawitz, Lexique des sciences sociales, 7e éd. Dalloz, Paris, 1999, p 125.

[2] يُنظَر: بشير إبرير، الذخيرة العربيّة مشروع عِلمي حضاري، مجلّة المجمع الجزائري للّغة العربيّة، ع.٤، الجزائر، ديسمبر٢٠٠٦، ص٣٥ ـ ٥٠.

[3] يُنظَر:
نسيمة ربيعة جعفري، الخطأ اللّغويّ في المدرسة الأساسيّة الجزائريّة: مشكلاته وحلوله؛ دراسة نفسيّة لسانيّة تربويّة، الجزائر: ٢٠٠٣، ديوان المطبوعات الجزائريّة، ص١٢٨.

[4] يُنظَر:
عبد الرحمان الحاج صالح، الأسس العلميّة لتطوير تدريس اللّغة العربيّة (بحث ألقي في ندوة اتّحاد الجامعات العربيّة في الجزائر عام ١٩٨٤)، ضمن بحوثٌ ودِراساتٌ في اللّسانيات العَربيّة، ج.١، موفم للنّشر، الجزائر، ٢٠٠٧، (ص١٥٨ ـ ١٧٣)، ص١٦٧. وكذلك: عبد الرحمان الحاج صالح، مدخل إلى علم اللّسان الحديث (٤): أثر اللّسانيات في النهوض بمستوى مدرّسي اللّغة العربية (بحث نُشِر في مجلّة اللّسانيات، ع.٤، معهد العلوم اللّسانيّة والصّوتيّة، جامعة الجزائر، ١٩٧٣ـ١٩٧٤)، ضمن بحوثٌ ودِراساتٌ في علوم اللّسان، موفم للنّشر، الجزائر، ٢٠٠٧، (ص١٧٣ ـ ٢٤٣)، ص١٧٥.

[5] فتصاغ عناوين على شاكلة ما عمد إليه محمود أحمد السيد في كتابه، اللّسانيات وتعليم اللّغة، سورة: ١٩٩٨، دار المعارف.

[6] يُنظَر: عمار ساسي، اللّسان العربيّ وقضايا العصر، الجزائر: (د. ت)، دار المعارف، ص٨٠ ـ٨١.

[7] يُنظَر: محمّد الدريج، التدريس الهادِف، البليدة: ٢٠٠٠، قصر الكتاب، ص٢١ ـ ٣٣وص٤١.

مُركّب تركيبًا نعتيًّا إذ قُيِّد بنعت (تعليميّة) وهو (لسانيات تعليميّة).ولا حاجةَ لنا إلى التدقيق باصطناع تسمية (شامِلة مانِعة مِن حيث اللّفظ)، بالقول مثلاًلسانيات تعليميّة اللّغات: فهو مِن الناحية التركيبيّة سليمٌ لا يمكن جحوده. لكِن ما يُطاق مِن الإطناب في جمل ومركَّبات اللّغة العادية قد لا يسلَم القياس عليه في مقامات المصطلح؛ ثمّ حسبنا مفردة لسانيات التي .كما أفدنا أعلاه[1].

تتضمّن لدلالات (العلم) و(الموضوع) بحيث لا يمكن أن تُطمَس معالمها بسهولة. كما مال بعضُ الباحثين إلى إحياء القاعدة القياسيّة بتفضيلهم تسميّة التعليميات، وهو مصطلحٌ مَبنيٌّ قيّاسًا على اللّسانيّات والرّياضيّات والصّوتيّات[2]. وتكمن مشكِلة هذا المصطلح في تقاطعه مع ما يعبِّر عن جمع " التعليميّة " كما يحدث كثيراً مع الأسلوبيات هذا المصطلح الذي وُضِع في مقابل (Stylistique)؛ والحال إنّ بعض الباحثين أصبحوا يتحدّثون عن تعدّد الأسلوبيّة لهذا يُفضَّل عليه مصطلح الأسلوبيّة الذي لحسن حظِّ شاع هو الآخر والذي يقبل صيغة الجمع، فيقال تبعاً لمذهب تنوّع الدَّرس الأسلوبي إلى الأسلوبيات[3].

أمّا مِن ناحية المفهوم ومجال الاختصاص الذي يشغله هذا الفرع اللِّساني (المرغوب فيه)، فقد دأبت أمّهات الكتب التي أُلِّفت في ميدان التربية وعلومها والتي عنيت بتعليميّة اللّغات سواء داخل اللّسانيات أو خارجها، على تخصيص فصولٍ تتناول مثلاً لغة الأمّ (اللّغة الأولى) واللّغة الأجنبيّة (اللّغة الثانية) إلى جانب قضايا متّصلة بالترجمة أو التخطيط اللّغويّ أو أمراض الكلام، أو قضايا التواصل، ودمج ذلك كلّه في عناوين رئيسيّة أو فرعيّة، أو تحملها تلك الكتب حتّى في الطّليعة فنقرأ: اللّسانيات التطبيقيّة بالخطّ العريض، وذلك كما صنع شارل بوتون(Charles Bouton)حيث خصّص فصلين (١ . تعليم لغة الأمّ، ٢ . اكتساب اللّغة الأجنبيّة في سياقٍ مدرسيٍّ) من كتابه القيّم المعنوَن بصراحة (اللّسانيات التطبيقيّة) وضِمن قسم ثالث سمّاه: اللّسانيات (التطبيقيّة) المطبَّقة في مجال التربية: الطابع البيداغوجي للّغة؛ كما خصّص القسم الأوّل للّسانيات (التطبيقيّة) المطبَّقة على حقل الكلام بفصليْه: (١ . تطوّر اللّسان، ٢ . المظاهر المرضيّة للّسان)[4].

وما شذّ عن هذه القاعدة ما أطلعنا به أنريكو أركايني(Enrico Arcaini)[5] من كتابٍ في هذا المجال رغم ما يوحي به العنوان من ابتعاد عن هذا المحور.نشير هنا إلى أنّه هناك مَن لا يميِّز بين اللّسانيات التطبيقيّة وتعليميّة اللّغات، لكن هذا ليس من باب الخلط العشوائي بقدر ما هو اختيار مذهبيّ، هذا ما يصرِّح به هذا المقتبس:« لِماذا لا نتحدّث نحن أيضًا عن تَعليميّة اللُّغات (Didactique deslangues) بَدلاً مِن اللِّسانيّات التّطبيقيّة (Linguistique appliquée)فهذا العملُ سيُزيلُ كثيرًا مِن الغُموض واللّبس ويُعطي لِتعليميّة اللُّغات المكانةَ الّتي تَستحِقُّها »[6].

---

[1] وكذلك يُنظَر فيما يخصّ الجانب المصطلحي المفهومي لهذا الاسْتِعراض ما أورناه في: يوسف مقران، مدخل في اللِّسانيات التّعليميّة..

[2] وذلك كما شدَّ ما ألَحّ عليها عبد الرّحمن الحاج صالح؛ يُنظَر مثلاً، عبد الرّحمن الحاج صالح، اقتِراح مقاييس لاختِيّار الألفاظ، ضِمن « كلِمات الوفود المشاركة في المؤتمر الخامِس لِلتّعريب المعقد عام ١٩٨٥ في عمان »، اللِّسان العربيّ، ع.٢٧، الرّباط، ١٩٨٦، ص٦٩ -٧٠.

[3] يُنظَر:

جورج مولينيه، الأسلوبيّة، ترجمة بسام بركة، بيروت: ١٩٩٩، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع.

[4] *Cf.* C. Bouton, La linguistique appliquée, 2e éd, PUF, Paris, 1984, p. 7-41 (1ère partie) & p.75-124 (3éme partie).

[5] *Cf.* E. Arcaini, Principes de linguistique appliquée, Ed. Payot, Paris, 1972.

[6] Denis Girard, Linguistique appliquée et didactique des langues.., p. 9.

وقد لاحظنا إحجامًا لدى بعض المهتمين بالتعليميات عمومًا وبتعليميّة اللّغات خصوصًا، وتعليميّة اللّغة العربيّة على الوجه الأخصّ، وهو إحجامٌ نزيهٌ أملاه التحرّج مِن إضافة تفريعٍ آخر إلى ما هو متوفِّرٍ في عالَم اللِّسانيات، تفريع قد لا يُعثَر على ما يبرِّر وجوده وتُنفى أيّ حاجة إليه، ذلك لوجود فروع علميّة أو بالأحرى موادّ علميّة وميدانيّة كلّ ينبع من اختصاصٍ ما، كعلم النفس وعلم التربيّة، وعلم الاجتماع، وكذلك اللّسانيات بالطّبع، تفريعٌ غير قائم على درسٍ ما، له دواعيه وأسسه (مثلما رأينا منذ البداية)، وعدم إقرار فرعٍ ذي موضوع واضح المعالِم جعل الكثير من الباحِثين ينطلقون من زاوية تعدّد الاختصاصات، ووجدنا هذه الفكرة تسود معظم الإشارات التي أدلى بها عبد الرحمن الحج صالح طيلة بحوثه ومداخلاته في الملتقيات العلميّة، ومقالاته في الدوريات المتخصِّصة، كما لمسنا فيه خطابًا موجّهًا، وليس مجرَّد عرض في لغة وصفيّة، حسبنا الإحالات والنشر المتجدِّد لنعتبِر الدعوة المستورة[1]. وتتزوّد اللّسانيات التعليميّة من اللّسانيات العامّة بمعلومات أساسيّة وأفكارٍ تتّخذ منها أساسًا فكريًّا تتابع بناءً عليها عمليّة تعليم اللّغات، وذلك على غرار ما يحدث مثلاً على مستوى التّرجمة، إذ ثمّة تطبيقات هي من وحي اللّسانيات العامّة والمفاهيم التي بلورتها هذه الأخيرة رغم ما يكتنف بعضها من الغموض والتناقضات، كأن يقول أتباعُ دي سوسير والمتأثرون باستِحالة التّرجمة الرّاجعة بالدّرجة الأولى إلى مفهوم القيمة اللّغويّة[2]الّذي يُفسِّر نسبيّة الدّلالة، لكنه نفيٌ غير نهائيّ إذ استرجعت التّرجمة (فعل الترجمة) مشروعيّتها تحت راية التقاء اللّغات البشريّة في الكليّات المشتركة؛ وكلا المفهومين (القيمة اللّغويّة والكليّات المشتركة) أفصحت عنهما اللّسانيات العامة[3].

إنّ النّظرة القائلة بإمكانيّة التّوصُّل إلى ضبط خصائصَ عامّة يُتصوّر أن لُغات البشر (اللِّسان البشري) كلّها تشترِك فيه، وذلِك في إطار التّحديد الأوّل الّذي يُمكِن إسنادُه إلى اللِّسانيّات (العامّة) وفي مُقابِل اللِّسانيّات الخاصّة بِكلّ لُغةٍ[4]، مِن شأنِها أن تُسهِّل مهامًا كثيرة على المُشتغلين في مجالات التّعليم (ولاسيما اللُّغة الأجنبيّة أو اللُّغة الثّانية، أي في مُقابِل لُغة الأمّ)، والتّرجمة، والمُصطلحيّات، وذلك في رحاب اللّسانيّات التّطبيقيّة.ويُستحسن التّنويهُ بِمحاولات اللِّسانيّات النّظريّة الرّامية إلى وصف نمطٍ تعبيريٍّ خاصٍّ بأيّة لغةٍ كانت، وذلك بِحمل مُختلف العوامل الاجتماعيّة والجغرافيّة والتّاريخيّة على تحيُّدِها إلى درجة الإلغاء ما أمكنها ذلك. وهذا من أجل ضمان تواصلٍ أكثر نجاعةٍ في مقاماتٍ رسميّة. وأطلق على ذلك النّمط مِن التّعبير مُصطلح اللُّغة المشتركة (الموحّدة)، سرعان ما نلقى لها صدى في النظريّة التّوليدية.

---

[1] يُنظَر مثلاً:

عبد الرحمان الحاج صالح، مدخل إلى علم الّسان الحديث (٤)..، (ص١٧٣ . ٢٤٣). وكذلك: عبد الرحمان الحاج صالح، الأسس العلميّة لتطوير تدريس اللّغة العربيّة ..، (ص٥٨ - ٧٣).

[2] تُعرَّف القيمة بمقابلتها مع الدّلالة، وتُمثِّل القيمة اللُّغويّة ما يكتسِبه الدّليل مِن المدلولات إثر توظيفه في سيّاقاتٍ لُغويّة مُتنوِّعة وباستِعماله في مقامات أحوال مُحدَّدة. وقد شبّه دي سوسير الأمرَ بِلُعبة الشّطرنج. وينبغي التّفريق بين الدّلالة والتّسمية والقيمة اللُّغويّة. فعِلاقة الدّال بالشّيء يُفضي إلى مَفهوم (التّسمية) أي تُعيّن الأشياء بتسميّاتٍ مُختلِفة. أمّا الدّلالة فهي تِلك العلاقة القائمة في الذِّهن بين الدّال والمدلول. وتتداخل هذه العلاقات فيما بينا مُشكِّلةً رصيدًا دلاليًّا ليس مِن السّهل التّحكّم فيه ووصفه.

[3] *Cf.* Joëlle Redouane, La traductologie, Ed. OPU, Alger, 1985, p. 46.

[4] شدّ ما سار على هدي هذه النّظرة، بل هذا التوجُّه، كلٌّ مِن A. Martinet, Éléments de linguistique générale, 4éme éd. Armand Colin, Paris, 1996, أندري مارتيني، (التَّرجمتان)،مبادئ اللسانيات العامة، ترجمة أحمد الحمو، بإشراف عبد الرحمان الحاج صالح وفهد عكام، المطبعة الجديدة، دمشق، ١٩٨٤- ١٩٨٥. G. Mounin, Clefs pour lalinguistique, 19eéd. Seghers, Paris, 1971 جورجمونان: مفاتيح الألسنيّة، ترجمة الطّيب البكّوش، تونس: ١٩٨١، منشورات الجديد.

وفي خاتمة هذا المبحث لا ننسى تنبيه كلّ مهتمّ بقضايا اللّسانيات التعليميّة إلى أنّ مثل هذه الحدّة في التداخليّة يُنتظَر منها أن تعرف مشكلات مصطلحيّة نظرًا لتداخل المفاهيم بشكل متفاقم من شأنه أن يتسبّب في لبس يُعقب لا محالة بدوره نوعًا آخر من الإبهام: وهو تداخل الجهاز المصطلحي بين اللّسانيات التعليميّة وبين غيرها من الفروع العلميّة التي تناولناها أعلاه، فهكذا شأن كلّ المواد العلميّة والاختصاصيّة التي تنشأ في حضن واحدة من هذه الأخيرة. فالدّراسات المتعلّقة مثلاً باكتساب اللّغات الثانية من قبل كبار السّن كغيرها من كلّ مادّة علميّة جديدة، تطرح مشكلات مصطلحيّة لا بدّ أن يدنو منها الباحث في تلك المادّة[1]، فهكذا نرى أن المعضلة ليست وقفًا على العربيّة: لهذا ترانا كلّما تسنّت لنا فرصة التعليق على أيّ مصطلح إلاّ وعمدنا إلى ذلك.زِدْ إلى ذلك مشكلاً خاصًّا بواقع العربيّة هو مفرط الحدّة من حيث الخطورة تعاني منها الدّراسات اللِسانيّة العربيّة وهي الّتي تحفَل بالمفاهيم التي تستقطب اهتمام الباحثين في مجالاتها المتنوّعة وعن طريق التّرجمة، وهو كونها كثيرًا ما تقع في تضارُباتٍ، وذلِك بِحُكم العشوائيّة الّتي تقع فيها أثناء اختيار المُصطلحات المُناسِبة لِلتّعبير عن المَفاهيم المَقصودة وكذا التّردُّد بين اعتِماد التُّراث أو تجاوُزه في تناوُلِها: فحدث نوعٌ مِن التوفيق الشّبيه بِالتّلفيق، خاصّة عند الّذين لم يأتوا إليها مِن باب الدِّراسة. كما أسفر ذلك عن ارتباكٍ في سبل الاختيار بين مصطلح وآخر، مع العلم أنّ العلم الذي كان من المفروض أن يتولّى أمر هذه المعضلات المصطلحيّة يعاني هو الآخر من عدم وضوح مقامه.

٢.٢ بدعة علوم اللِسان !

مِثلما وُجِد مَن استأنس بتفريع اللِسانيات إلى فروعٍ واستحسنه فقد وُجِد مَن استخفّ ببدعة (علوم) اللّسان (بصيغة الجمع)، التي تَصدُر عنها تلك الفروع أو ما صار يُسمّى عن جدارة في ظرف إنشاء تكوينٍ جامعيٍ بـ (Les sciences du langage). فهذا أنطوان كيليُولي يصف فروعًا مثل (اللّسانيات النفسيّة) و(اللّسانيات الاجتماعيّة) وحتّى (فلسفة اللّغة) وكذلك (تحليل الخِطاب) بما ينبغي أن« يُعمَد إلى إفاضته في قاع كيس علوم اللّسان »[2].

وقد صدَر هذا الحكمُ عن عالِمٍ كرَّس بحثَه اللّساني لأحداث لِسانيّة خارجة عن المَألوف وكان باعِث مَشروع لِساني أسماه لسانيات التلفّظ في حقبة تألّقت فيها البنويّة؛ وإن كان من المطمورين لكونه انشغل بالتدريس والمحاضرة أكثر مِن التأليف والنَّشر[3]؛ وهذا ليس السبب الوحيد، ذلك أنّ إذا اكتفينا بمثال نظريّته الموسومة Théorie des Opérations Énonciatives (et Prédicatives)، فهي قليلة الترجمة حتى إلى الإنجليزية التي تكرّس المعرفة العارِفة عالمياً[4]. وما ذلك إلاّ لكون صاحبها (أنطوان

---

[1]Jorge Giacobbe, Acquisition d'une langue étrangère, Ed. CNRS, Paris, 1992, p. 14.

[2]A. Culioli, Pour une linguistique de l'énonciation.., p. 10.

[3]عبد القادر الفاسي الفهري،اللّسانيّات واللّغة العربيّة: نماذج تركيبيّة ودلاليّة، دار توبقال للنّشر (الدار البيضاء). منشورات عويدات (بيروت)، ١٩٨٥، ص٦٢: تابع الهامش رقم ٣٦ في المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[4]هو مقابل عربي لـ (Savoir savant) المصاغ على مقاس (culture cultivée)أي (الثقافة العارِفة) التي هي الأدب والموسيقى والفنّ التشكيلي، الخ، أي كافّة ما يمكِن أن يُجمَع، منذ التقليد الذي أرساه بيير بورديوP. Bourdieu، تحت تسمية culture cultivée لكن الثقافة تشمل كذلك طرق المعيشة وأنماط السلوك كلّها، التي تُحشَر في اسم الثقافة الانتروبولوجيةculture anthropologique. كما توحي كلمته الداعية إلى إسناد لعلم الاجتماع مهمّة التمكين بالعدّة (السلاح) بدل أن يُصدح بدروسه التي قليلاً ما تبلغ الآذان فما بالك بأن يؤتمَر بها أو يُنتهى؛ P. Bourdieu, Questions de sociologie, Ed.Cérès, Tunis, 1993, p.95. ويسمّي (جاليسون) النوع الثّاني (Culture courante)أيضاً أو (Culture partagée) ويصفها « بالثقافة المشتركة التي طالما ميّزها التستّر، وأخذت اليوم تتبدّى ويُسفَر عنها وتكتسِح حيّزاً شاسِعاً في أرضيّة التعليميات ». ويطلِق على النوع الأوّل اسم (Culture savante)، التي يصفها بأنّها « أرستقراطية ولا تزال تتفيّأ باللّغة ». نحيل هنا على مداخلةٍ له ألقاها بمناسبة

كيليُولي) قد عمد إلى بلورتها في اللّغة الفِرنسيّة بمصطلحيّة خاصّة لا تُترجَم إلى تلكم اللّغة بدون عناء ومن غير التسبّب في مشكِلاتٍ عويصة.ومع ذلك لم يسمح لنفسه أن يَبتَدع تسميةً جديدةً زائدةً على السَّائِد في العلم الذي عمل في إطاره. إذ اكتفى بأن حدّد مرّة أخرى موضوع (لسانياته) بالقول: لسانيات التلفُّظ، فلَسقط ما عهده الناسُ من اللسانيات على الأمر القديم الجديد وهو (التلفُّظ)، بعدما ألحّ على زاوية الاستِشراف تحفظاً بكلمة (Pour = نحو) مِن باب إطلاق المَشروع.

إذا أنعمنا النظر في السلسلة التي تكفّلت بجمع هذا العمل وإصداره وهي Coll. L'hommedans la langue التي تُشرِف عليها (Janine Bouscaren) سنفهم الإطار الذي أقحم فيه الباحِثُ نفسَه، لعلّه مقتبَس من عنوانٍ فرعيٍّ وهو ما بحث فيه إميل بنفنيست وخصّص فصلاً حول هذا الإنسان ولغته أو في لغته، تضمّن عدّة مقالاتٍ كما عبّر عنه[1]. وباختلاف الأسباب، قد دعا عبد الرحمن الحاج صالح في كلِمةٍ ضمّنها خطاباً (رسالة) إلى التحفّظ في مسألة تبنّي النظريات المنصبَّة كلّها في تفسير عمليّة إنتاج الكلام، والمغالاة التي سجّلها على روّاده معاتِباً إيّاهم على التخلّي عن الاهتمام بتعليم اللّغة نظاماً وتأديةً؛ كـ تحليل الخطاب ونظريّة أفعال الكلام . التي سيأتي الحديث عنها أدناه . وما انبثق عن التداوليّة وعن نظريّة التلفّظ والتفسيرات التي غالِباً ما تصطحب بها علوم اللِّسان التي تتّخِذ من السياقوالمقام مسوّغات الدراسة اللِّسانيّة: والحال إنّها حادت كلّها عن الاهتمام بقضايا التّحويل الذي لا يمكن ضبطه واستيعابه مع التخلّي عن دراسة الحالة الأصليّة التي انبثقت عنها الحالة المحوَّلة؛ فالتحويل يُعدّ عِنده عصب تعليم اللّغات[2].

ومثل هذا التحامل الذي تُتفهَّم أسبابُه في اللّقاءات المحفليّة، لا يُنقِص من دلالة الخطاب وقيمته في تلقين المَلكة التَّواصليّة (Compétence communicative)[3]. فلنطرح هذين السؤالين: ما بال المصطلحات التي رافقت تحليل الخطاب الذي كلّما ازدادت منظوراته تزداد تلك المصطلحات، على غرار: المعطى التصويري، تيمات، الإدراك الحسي[4] ؟ وأين هذا السيل المتدفّق مِن تحذيرات كلٍّ مِن عبد الرحمن صالح وكيليولي السابقة ؟ قد يُردّ على السؤالين بالقول: تمّ نقل المصطلحات من حيّز

ملتقى حول « استِعمالات التكنولوجيات الحديثة في تعليم اللّغات الأجنبيّة » في ٢٨ .٣٠ مارس ٢٠٠٢، حيث يعود إلى هذه المصطلحات: Robert Galisson, Regards croisés sur l'usage des technologies pour l'éducation : La disciplinarité (partie 1), ELA, n° 134 (Usage des nouvelles technologies dans l'enseignement des langues étrangères : Colloque UNTELE de l'Université de Technologie de Compiègne, les 28-30 mars 2002), Ed. Klincksieck, Paris, Avril-juin 2004, (p.137-150), p.143.

[1] *Cf.* É. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, T.2, Ed. Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1974, p.197-280.

[2] يُنظَر:
عبد الرحمن الحاج صالح، كيف يمكن أن نُحسِّن تعليم اللّغة العربيّة في المدرسة ؟ ضمن تعليم اللّغات في الجزائر ووسائل ترقيّته (مؤتمر وطني نظّمه المجمع الجزائري للّغة العربيّة برج الكيفان (الجزائر)، في ٢، ٣، ٤ نوفمبر ٢٠٠٩)، اليوم الثالث (الجلسة التّاسِعة).

[3] *Cf.* Jacques Lerot, La sémantique du discours : essai de clarification terminologique, in Des termes et des choses, Centre de Terminologie de Bruxelles – Institut Marie Haps, Ed. La Maison du Dictionnaire, Paris, 2000, (p. 13-42), p. 13.

[4] *Cf.* Joseph Courtes, Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation, Ed. Hachette, Paris, 1991, p.165-167.

الانغلاق إلى حيّز الانفتاح ! لكن ماذا يعني هذا الكلام ؟ المصطلح أكثر انفتاحاً على تعدّد المفاهيم. وهذا الصنيع لا يتنافى مع ما قد يبدو أنّه تصرّفٌ نقيضٌ لما سلكه أوزوالدديكرو(Oswald Ducrot) في جسّ نبض الواقعِ اللِّساني المتواجد إلى حين تسمية القاموس الذي تعاون مرّةً بتمييز مشاركة تودوروف[1] ومرّةً أخرى بمعيّة جان ماري سشايفر[2]. أو تعاونوا. في إنجازه بغرض رصد المادّة اللِّسانيّة، بـ القاموس المَوسوعيّ (الجديد) لعلوم اللّسان؛ حيث. كما يلاحَظ. ورَدَ مصطلحُ علوم اللّسان بصيغة الجمع واتّخذه القاموس (الموسوعي) بكلِّ جدارة مرّةً أخرى منذ الصفحة الواجهة. ويتولّى مقدِّم القاموس بتفسير خلوّ تصرّفهم من أيّ تناقض. وهو تفسير لا يرقى على كلٍّ، إلى غاية الانسجام الكلّي. بقوله: « وإذا كانت كلمة اللِّسان إذن مأخوذة هنا بالمعنى الضيق، فإنّ تعدديّة العلوم تسجّل، على العكس من ذلك، رغبةً بالانفتاح هي آنية أكثر من أيّ وقتٍ مضى. ونحن لم نشأ في أيّ وقتٍ من الأوقات، أن نفصل دراسة اللّغة عن دراسة إنتاجها. ويجب أن يفهم من هذا في الوقت نفسه عمل اللِّسان (ومن هنا يأتي المكان المعطى للتعبير، وللأعمال اللِّسانيّة »[3]. فنجد هنا تحديداً صريحاً للأسباب التي حملت المعجميين المصطلحيين على اعتماد رصدٍ قام بتفريع اللِّسانيات إلى علوم، وهي ما يمكن جمعُه في أمريْن: عمل اللّغة وإنتاجها.

أمّا صنيعَ جان ديبوا ومَن شارك معه من الخبراء في إصدار قاموس اللِّسانيات وعلوم اللِّسان، حينما عيَّن قاموسَه بوصفه شيئاً يتعلّق باللِّسانيات من جهة وبعلوم اللِّسان مِن جهةٍ أخرى، واضِعاً التمييز صريحاً منذ واجهة الكتاب؛ فيمكن تفسيرُه بـ (المجموعة الثّانية مِن المشكِلات التي لا بدّ أن يطرحها كلّ قاموس يُعنى باللِّسانيات وبعلوم اللِّسان) والتي أدلى بها في مقدِّمته القائلة بضرورة مراعاة مدى امتداد اللِّسانيات إلى علومٍ حصرها في علم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ والفيزيولوجيا والمنطق والرياضيات[4]. وهذا من شأنه أن يفتح المجال لأكثر من علومٍ تعنى باللّغة وفي رحاب اللِّسانيات: فلا شكّ أنّ هذا من شأنه أن يكرِّس المصطلحات بل المفاهيم المنقولة (مِن تلك العلوم) نحو اللِّسانيات وهو ما يسمّى بـ (Termes-concepts transférés). وخير دليل يشهد على أنّ الطّابع التّعدّدي هو الباعث الجوهري على فرض زاوية علوم اللِّسان هو تصنيف المصطلحيات عينها ضمن هذه الأخيرة لا لسببٍ إلاّ للطابع التّعدّدي الذي يتحلّى به موضوعها المركزي (المصطلح). كما رأينا أعلاه[5]. وهو ما اقتضى من المصطلحيات أن تمتزج باللِّسانيات وتتفاوت عنها في آنٍ معاً. وحينما يتحدّث أحمد التوكّل عن علوم اللِّسان » (Les « sciences

---

[1] *Cf.* O. Ducrot & T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed. Seuil, Paris, 1972.

[2] أوزوالدديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللّسان، ترجمة منذر عياشي، ط٢، بيروت: ٢٠٠٧، المركز الثّقافيّ العربيّ.

[3] O. Ducrot& T.Todorov, Dictionnaireencyclopédique..; وكذاك: أوزوالدديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللّسان، ص١٣.

[4] *Cf.* Jean Dubois &alii, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Librairie Larousse-Bordas, Paris, 1999, p.V.

[5] يُنظَر إحدى مقالاتنا ما عالجناه ضمن نقطة أسميناها (ابستيمولجيّة الطابع التعدّدي): يُنظَر: يوسف مقران، في أبعاد المصطلح..؛ ص.٣٦. وكذلك: Marcel Diri-Kidiri, Une approche culturelle de la terminologie, Terminologies nouvelles, n° 21, Rifal, Juin 2000, (p.27-31), p.28.

(« du langage، يأخذ باب المعنى فيقسّمه إلى ما قال فيه كلٌّ من خطاب اللّسانيين، وخطاب الأصوليين (Fondamentalistes) وخطاب المفسِّرين (Exégètes) وخطاب المناطِقة (Logiciens) كما يسميهم[1].

بيد أنّه. وكما يرى سلفان أورو. « يمكن الزَّعم بدون أيّ مبالغة أنّ خلال الخمسِين سنة الماضية قد حُلّت مسألةٌ نظريّةٌ جوهريّةٌ عَنت بإلحاحٍ لمجال علوم اللّغة: وهي المتعلِّقة بمعرفة هل بإمكان اختزال اللِّسان البشري في مجرّد الوضع والمعيار. أي الاصطلاح. كما هو شأن لغة تواصل النَّحل ونظام المورس الكتابي [le morse].إنّ القول بأنّ اللِّسان البشري وضعٌ يعني أنّ كلّ تواصل منطوق (شفوي) يصدر حتماً عن الجمع بين مدلولاتٍ وأشكالٍ اصطلاحيةٍ. أو أدلّة لغويّة. تُمكّنها من التجلّي الفعلي. في حال اللّغة المنطوقة (اللِّسان البشري)، فإنّ هذه العناصر الصوريّة المصطلَح بها تعدّ صوتيّة بالدرجة الأولى. يُعتبر هذا التصوّر حليفَ الأنحاء اللّغوية المدرسية (المعنية بقواعد اللغة)، كما تشمل الأنحاء الموغلة في الاصطناع والنابعة من النظريات التي سوّغت لمقاربة الظّواهر اللغويّة مقاربةً علميةً رياضيةً صرفة انطلاقاً مِن النّحو التّوليدي الذي أسّسه نعوم تشومسكي وكذا القِسط الكبير من النظريات الصوريّة التي ورَّثها هذا الأخير أتباعَه الذين جاءوا بعدَه، حيث تدعو إلى جعل مِن أسمى غاياتها إيجاد أصناف الجمع بين التمثيلات الدلاليّة (لعناصر المحتوى) وبين الأشكال اللّغويّة. إنّها نظريّة تتناسب مع النظريّة الرياضيّة للإبلاغ. فهذه الأخيرة تصف عمليّة التواصل على أساس أنها لعبة جدُّ سهلة تجمع شريكين: بحيث يمتلك المتحدِّث تصوّراً عن محتوى رسالته، فيعمد إلى تشفيره، ويُسخِّر قناةً ما (صوتية مثلاً)؛ كما يتلقّى المتلقّي الشارّة، فيعمد إلى تفكيك المقطع الصوتي بوساطة قاعدة مماثلة، ويكتشف مضمون الرسالة ثمّ يتعرّف عليه »[2].

ولكن نتساءل مع سلفان أورو دائماً: هل هذه هي الصورة الحقيقيّة للتواصل البشري ؟ إنّ الأمثلة التي تفنِّد ذلك ليست بالنادرة. ذلك أنّ قسماً كبيراً مِن الملفوظات التي نستعملها يومياً ليست بالشفافة، وبالتّالي ليست واضحة ولا يُستبعَد في شأنها الإبهام. ففي جملة « غداً سأذهب (أغادر) »، يمكن لكلمة (غداً) أن تدلّ على ما لا نهاية من الأيام المختلفة. وعليه لا يمكن أن يشكِّل الملفوظ السابق خبراً (معلومة) إلاّ إذا توصّلنا إلى معرفة مَن يتحدّث، أين وفي أيّ يوم هو. إذن فتشفير هذه الجملة، التي هي ذات صياغة حسنة مِن ناحية، لا يكفي لأن يمنح لها معنىً دقيقا. دونك مثال آخر: الجملة « ناولني جعة » يبدو لي أنّها ليس في حوزتها أيّ حظٍّ لنيل النتيجة المرغوب فيها ولا سيما إذا تمّ نطقُها بـ(langue Subanon des Philippines) حيث يقضي الاستعمال العرفي في هذه اللغة بالتمهيد لكلّ التماسٍ بخطابٍ يتعلّق بشيءٍ آخر، وإلاّ فليتوقّع المرء الوقوعَ في نوعٍ مِن سوء الآداب إلى حدّ أنّه لن يلقى الاستجابة المطلوبة ولن يأتي النادل ليُلبّي رغبته. في هذه الحالة، فنحن إزاءَ جملة على وضوحها وصحّتها نحويّاً فهي لا تفي بالغرض المرجو[3].

إذن ماذا يجب إضافته إلى عمليّة التواصل لكي تقوى على العمل (الاشتغال والتوظيف) ؟ يذهب سلفان أورو[4] إلى أنّه. في حالة معينة. هو المتحدِّث وسياق الحال، وفي حالة ثانية العرف وآداب المعاملات. ثمّ ما طبيعة هذا العبء ؟ هل هو ضروري أم أنّه بمثابة زخرفة ؟ إنّ الجواب الأكثر راديكاليةً على هذا السؤال نجده عند تشومسكي في بدايات مشواره: بالنسبة إليه كلّ

---

[1] *Cf.* Ahmed Moutaouakil, Réflexions sur la théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe, Ed. Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, 1982, p.26.

[2] Sylvain Auroux, De la langue à la parole.., (p.91-93), p.91.

[3] *Cf.* Ibid., p.91-92.

[4] *Cf.* Ibid., p.93.

ملفوظ يشوبه نوعٌ من التعقيد يُمثِّل مرحلة تحويلية (أو تحويلاً) يكون قد تمّ بمقتضى قواعد معروفة تقوم عليها أيُّ جملة مشهود بحرفيّتها وبساطتها من الناحية المثالية. فبالتالي، يُتصوَّر أن يكون هناك متحدِّثٌ مستمعٌ مثاليٌّ، هو ذلك الذي يمثِّل ملَكة لغويّة قصوى، بإمكانه أن يصوغ خطاباً شفّافا. طبعاً هذا لا يُفسِّر الملفوظات الأكثر تعقيداً وعلى منزلة كبيرة من الإيحاء، تلك التي نستعملها يوميا. ولكن يمكن تزويد هذا النموذج بعنصر ملحق (module) يتركّب من قواعد أكثر عدداً وتنوّعاً من شأنها أن تصف التحقيقات والتحيينات الممكنة التي تتوفّر عليها نفسُ الرسالة في مختلف السياقات الزمانية، المحلية (المكانية) والثقافية؛ وكذا مختلف الإمكانات ضمن لغة واحدة (ذاتها) لقول نفس الشيء (للتعبير عن نفس الشيء). تقوم مثل هذه المقاربة على إلحاق ملحق ما يمكن أن يُسمّى التداوليّة[1]، إلى علم التركيب وعلم الدلالة (هذه العلوم التي تشكِّل مادّة اللّسانيات) أي استعمال اللغة لأغراض التواصل.

٣.٢ وهْم العلم الربان

لقد تقدّم جوجمونان بجَرد تشخيصٍ (Diagnostic) وقائيٍّ (علاجيّ)[2]. ومِن منظورٍ استِخلاصيٍّ، لأبعاد المفارقة المصطلحيّة (المُشكِلة) الداخليّة (الخارجيّة)، وهي التي أخذت تعتري اللِّسانيات منذ أواخِر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن العشرين[3]؛ ودقّق في العوامِل المهدِّدة التي شرَعت تعترض مشروعها منذ ذلك الحين المبكِّر في خطواتها الأولى[4] التي كانت تتّجِه نحو التطوّر بسرعة فائقة بالمقارنة مع تاريخها القديم[5]، وقياساً بإرهاصاتها الحديثة المتأنية (العقود الأخيرة من القرن التاسِع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين) التي أصبحت عُرضةً للنّقد بشكلٍ سريع.

وذلك تكريساً للتقليد الفرنسي الذي يقضي بوضع مدخل يكون مفتاحاً لبعض الاصطلاحات التي يكون القاموس قد تضمّنها، وقد كرّس جورج مونان هذا التقليدَ إلى حيث لا نجد له مؤلّفاً لا يضمّنه توطِئة اصطلاحيّة يفكّ بها الرموز الاصطلاحيّة الموظّفة بداخله. فكانت هذه المقدِّمة بالنسبة لنا ذات منفعة، إذ نتقبّلها بمثابة تنبيه عمليٍّ ثريٍّ بالرصيد النظريّ

---

[1] التّداولية: تتعلّق بالفعل، في اللسانيات، البعد التداولي لأي ملفوظ هو القصد « قصده »(ما يقوم به أو يريد أن يقوم به).

[2] وذلك لأنّه أقدم به على تقديم حلولٍ مصطلحيّة لبعض المآزق التي عرَّضت لها اللّسانيات نفسها تحت أضواء المفاهيم الجديدة، بل هذا الطابع العِلاجي ما دفعنا إلى التحقّق فرجعنا إلى الطبعة الأولى، فاعتمدناها لرفع اللّبس، وقد كانت في حوزتنا الطبعتين، وهذه الأخيرة حسب علمنا (إلى غاية استِخراج هذه الملاحظات)، يُنظر كذلك: Georges Mounin, Introduction aux problèmes terminologiques, in Georges Mounin&alii, Dictionnaire de la linguistique, Ed. PUF, Paris, 1974, p.IX-XXIV. يُنظر كذلك طبعة PUF (2004 /Quadrige

[3] تزامنت هذه الحقبة، ولاسيما بدايات السبعينيات مع صدور ثلاثة معاجم لسانيّة في فرنسا، وهي كما أحلنا إليها ضمن هذا المقال:

- O. Ducrot & T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed. Seuil, Paris, 1972.
- J. Dubois &alii, Dictionnaire de linguistique, Ed. Librairie Larousse, Paris,1973.
- G. Mounin&alii, Dictionnaire de la linguistique, Ed. PUF, Paris,1974.

[4] نعني بالخطوات الأولى تلك التي أعقبت ١٩١٦ تاريخ صدور دروس اللِّسانيات العامّة، وتطبيقات حلقة براغ الحكيمة في الثلاثينيات من ذات القرن، وانفتاح الدرس اللِّساني واختصاصه.

[5] إنّ فصل اللِّسانيات عن الجذور تسبّب في مشكِلاتٍ مصطلحيّة لم تخفَ عن الأطروحة التي ندافع عنها في هذا المقال.

المدعّم لعملنا النقدي المصطلحي. وكان ذلك ضمنَ مقدّمةٍ مُخطِرةٍ خطّها جوجمونان وخصّصها لما أسماه المسألة المصطلحيّة، في قاموس اللِّسانيات الذي أشرف عليه[1]؛ وهو مَن كانت في حوزته معطياتٌ معتبرة أمكنته من الإحاطة بالموضوع، ذلك لكونها معطيات نابعة من احترافه للعمل المصطلحي (المعجمي) ببُعديْه الترجمي واللِّسانيّ[2]؛ لذلك كفّلت له الوقوفَ عبر ملخَّصٍ شديدٍ لكنّه بالِغ الأهميّة. في حدود ما سمحت به مساحة مقدِّمته. على بعض تداعيات تلك المفارقة التي يمكن تلخيصُها مرّةً أخرى في:

أزمة الفراغ التي تولّدت عن استحالة بعض المفاهيم اللِّسانيّة الجنينية إلى مجرّد مفاهيم ناقِلة ومتنقِّلة وموجِّهة إلى حدٍّ لم تستطِع استيعاب ما حولها من التطوّر الذي استفحلت معه أزمة المفهوم. المصطلح (اللِّساني).

وخطورة تعطيل بعضها الآخر بفعل النقض الذي عرفته رَدّةُ فعلٍ كانت تهدف متسرِّعةً إلى تفريع اللِّسانيات نفسها حسب تنامي الاهتمامات المتفرّعة بدورها عن تلكم اللّسانيات وباعتقاد عدم مجازفة الإخلال بنظامها الذي صار قائماً.

وصعوبة قياس مردود أخراها على المستوى اللِّساني فحسب، لأنّ اللِّسانيات أضحت بديلاً. أو حسب ما تدّعيه . لكثيرٍ منالفروع المعرفيّة (الأدوات) التي كانت تتولّى الاشتِغال على موضوع اللّغة قبل الحدَث اللِّساني (نسبةً إلى العلم).

وعندما نعمد إلى توسيع مجال هذه المشاهدات الثلاث مِن الناحية المقارِنة، والتحقّق من مدى تماسك مركز ثقله، وقياس المشاهدات على ما سنحت لنا قراءاتنا المنصبّة على هذه النقطة، سيؤول بنا الأمر إلى الحديث عنأزمة الفراغ التي قلنا أعلاه من موقِع التشخيص الذي أفاده جورج مونان، إنّها تولّدت عن استحالة بعض المفاهيم اللِّسانيّة الجنينية (المزدهِرة) إلى مجرَّد مفاهيم ناقِلة ومتنقّلة وموجّهة بحكم توجُّه اللِّسانيات التّقني الذي صيّرها إلى جسرٍ تعبره كل العلوم الإنسانية الأخرى وذلك من دون أن يتناقض مع ما كانت تؤدِّيه من دور ربان مَركبة أو العلم الإرشادي3 الذي أسرِع إلى اللِّسانيات، الأمر الذي خوّل لها أن تكون من وراء المراجعات الحثيثة التي عرفتها كثيرٌ من الفروع غير اللِّسانيّة في سياقات استلهام طفرة اللِّسانيات المرحليّة، وهي التي مِن المَعروف أنّها تطلّبت من المؤسِّسين عناءً لفائدة بلورتها ثمّ انفلت جهازها المصطلحي من عقالها. إذا شئنا إجراء نوع من تناص مع استعمالات عبد السلام المسدي وصار من الصعب تحديد المسئوليات في شأن التدفّق المصطلحي الصادِر من اللِّسانيات والوارِد نحوها، وهو تدفّقٌ ساهم في إذهاب كثيرٍ من المفاهيم سدى. إنّ خطورة تعطيل بعضها الآخر بفعل النقض الذي عرفته ردّة فعل كانت تهدف مهرولةً إلى تفعيل الكمّ المعرفي التي جاءت به آلة اللِّسانيات نفسها وتفريعها بالتالي إلى فروعٍ لسانيّة تكون وليدة حسب تنامي الاهتمامات المتفرّعة بدورها عن تلكم اللّسانيات وباعتقاد عدم مجازفة الإخلال بنظامها الذي صار قائماً. لكنه سقيم.

---

[1] ندعو القرّاء إلى مطالعة هذه المقدِّمة الهامّة؛ يُنظَر:

G. Mounin&alii, Introduction au problème terminologique, in Dictionnaire de la linguistique.., p.IX-XXIV.

[2] ذلك أنّه من أهمّ المتخصِّصين في مجال الترجميات واللِّسانيات وصاحب نظرة كثيراً ما يُعتدُّ بها في مجال اللّغات المتخصِّصة، يُنظر اجتهاداته المعتبرة ضمن: G. Mounin, Les problèmesthéoriques de la traduction;Clefs pour la linguistique; Clefs pour la sémantique&Histoire de la linguistique.

[3] وهي الكلمة التي اختارها المترجم ضمن: أوزوالدديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللّسان..، ص.١٣.

رغم المستجدّات: من هنا ظهر صدْعٌ كبيرٌ في الشرائح التي صنعتها . وإن كان هذا الرأي لا يشاطِره فيه كلُ اللِّسانيين . إلى درجة أنّ بعض الفروع اختفت من الوجود؛ حيث قرأ كلٌّ مِن أوزوالدديكرو وجان ماري سشايفر في التداوليّة شيئاً لا يحتمِل العزلَ لسانياً على الأقلّ، على الرغم مما استقرّ في أذهان بعض الدارسين من أنّها تكوّن قضيّة قابِلة للتفسير والتقطيع على أنّها دراسة لسانية، وذلك بقدر ما يصلح تصنيفُها في خانة الأحوال الفرديّة التي تظلّ عصيّة على الوصف اللِّساني فيصبح بذلك الإقرار بأنّها من اختصاص المقاربة المنطِقية. في حين « يستند موقِف محلِّلي الخطاب إلى التماثل بين تحليل الخطاب وعلم التركيب، فالأبنية النحويّة تمكِّن من تحديد نحويّة الجُمَل (سلامة التركيب)»[1].

ولا نريد إثارة جدلٍ حول ما يحتمله مصطلح (التداوليّة) من ناحية المفهوم . ومن ناحية التسمية فيخصوص الدّرس اللِّساني العربي . ظلّ مثار جدل نشأ منذ مدّة ودام سنين. لهذا رفض الباحِثان أثناء جمعهما المفاهيم والمصطلحات، تخصيص لمفهوم كلمة التداوليّة مدخلاً مصطلحياً في قاموسهما، وإن كان هذا ينمّ عن اختيارٍ شبه إيديولوجي بمعنى أنّه يصوِّر انتماءً إلى مدرسة أكثر من كونه نقلاً للأمر الواقِع، فهنا يقع مشكل العمل المعجمي المصطلحي الذي يصعب ترشيحه إلى العمل الموضوعي وتجريده من الاجتهادات الشخصيّة، والمنطلقات الفكريّة العموديّة[2].وصعوبة قياس مردود أخراها على المستوى اللِّساني فحسب، لأنّ اللِّسانيات أضحت بديلاً . أو حسب ما تدّعيه أكثر الدراسات المتفلسِفة في أسسها وتطوّراتها[3].لكثيرٍ منالفروع المعرفيّة (الأدوات) التي كانت تتولّى الاشتِغال على موضوع اللّغة قبل الحدَث اللِّساني (نسبةً إلى العلم) وبحكم ما صاحب ذلك الحدَث من انغلاق اللِّسانيات على نفسها.

وبتعبيرٍ آخر وبالاحتفاظ على روح ذلك التشخيص برمّته، لم تعد هذه اللِّسانيات قادِرة على إنتاج مفاهيمَ من الداخل قياساً بوتيرة تطوّر مصطلحاتها التي خفّت الوطءَ على بساط فرشته لها مجالاتٌ متنوّعةٌ في ظلّ تجدّد اللِّقاء بينها وبين اللِّسانيات بعد غياب التفاعل أو بالأحرى تغييبه، وما دامت قد تسرّعت إلى رفض العمل إلى جانب تلك الفروع (اللّغويّة وغير اللّغويّة) التي حُملت على أن تُقصى من حيِّز الاهتمام بشأن اللّغة وفقَ اعتباراتٍ منهجيّة، فأضحى من الصعب للغاية التغاضي عن ذلك، لأنّه على الرغم من ذلك العجز النسبي المشخَّص على ذلك النحو والذي يبدو أنّ للإقصاء هامش المسؤوليّة، فقد شهدت المصطلحاتُ اللِّسانيّة القاضية بالتعبير عن المفاهيم اللِّسانيّة الحديثة والتي يبدو أنّها فاضت نتيجة الميل إلى أن تبرأ ساحتها بالنسبة للمصطلحات اللّغويّة (اللِّسانيّة) التي كانت سائدة قبلها، شكلاً من سباقٍ ظاهريٍّ إلى ارتياد مجالاتٍ عدّة، ولا يمكن تناسي رواجها الكثيف في شتى أوساطِ اختصاصيّة خارجيّة إلى درجة عجز تلكم اللِّسانيات على التحكّم فيها بتفسيرها وتطبيقها على الأقلّ . ومن بابٍ أولى . في حقلها الخاص الذي يبدو أنّه لا ينعم بالاستقرار من ناحية موضوعه المنقسم فترة بعد أخرى انقساماً متزامِناً مع مناقشاتٍ كان المؤسِّسون قد أنظروها.

والنّقطة الحاسِمة في المضمار الذي يهمّنا، هي كون حدّة هذه المفارقة تشتدّ . في رأي جورج مونان دائماً . ومع ما تكرّسه الشهرة المتفاقِمة لبعض المصطلحات من مَنزعها لدى الفئة المثقَّفة على السواء وتواترها لدى الرأي العام إثر عامل الموضة التي أخذت تطلق عقالها على حساب التقدّم الفعلي للعلم المنشود من قبل المؤسِّسين: وهو ما وصفه بما أطلق عليه . وهو

---

[1] آن روبول وجاك موشلار، التّداوليّة اليوم: علم جديد في التّواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحّد الشيباني، بيروت: ٢٠٠٣، المنظّمة العربيّة للترّجمة، ص٢١٢. الجُمل النّحويّة ◄ نحويّة الجمل (Grammaticalité). إنّ المشكِل الذي يطرحه هذا الإجراء هو تركيبيّ في المقام الأوّل.

[2] يُنظَرتعليلهما: أوزوالدديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللّسان..، ص.١٥.

[3] *Cf.* B. Malmberg ,Analyse du langage au XX[e] siècle.., Ed. PUF, Paris,1983.

يبدو ساخِطاً على قدَر المنعرج غير المنتظَر. عبارة الهوس اللّساني (Linguistomanie)وما جاء تارةً أخرى وفق أوصافٍ قال بها العديد من المتأسِّفين على تقهقر دور اللِّسانيات الطلائعي[1]، وهم العلم الربان (Science pilote)، فهي نقطة تُسجَّل ضدَّ الشيوع السريع والمفرِط للمصطلحات اللِّسانيّة، إذ تعطي الوهمَ أنّ اللِّسانيات تتمتّع بصحّة عالية، لكن هذه الحالة لا تتماشى وواقع مفاهيمها المتأزّمة، وهي من جهة أخرى تغذي الجدل السطحي (ما دام وقِعاً على مستوى التسميات فحسب)، فهي لا تجذب الاهتمام الجادّ ولا تذهب به كليّة، وهذا قد يستدعي تأمّلاً من نوعٍ خاص يسلِّط الضوء على خلفيات المشكلة المصطلحيّة.

كأنّ الأمر يتعلّق بتصرُّفٍ رمزيّ لا ينتظر أوانَ النضج فحسب، بل تخطّاه إلى أهمّ من ذلك. لهذا يقترح جوجمونان الإسراع بأخذ تدابير دقيقة من شأنها أن تُثمّن الجهود السابقة من دون الوقوع في إعلاء شأنها. لأنّها لا تزال قيدَ الدراسة. إلى غاية تتناسى معها التزاماتها تجاه، فيأسرع وقت ممكِن.

ومن المعروف أنّ الرواد الذين نشطوا من أجل تأسيس اللِّسانيات كعلمٍ بحت ومنفصِلٍ[2] قد شدّدوا على سوء استعمال المصطلحات التي كانت وضعية العلم الجديد في صدد مطالبتها وفي حاجة إلى من يعرف وصفة تحضيريّة لا تقع في الشَّطبِ على التراث بخطٍّ ملغٍ، ويتوقّع الصعوبات الحائلة دون ذلك، ولا يمكن أن يُتصوَّر احتمال ذلك السوء مهما كانت مغريات التعريف بالعلم الجديد في أسرع وقتٍ ممكن[3]، فنبّه كلّ واحِدٍ من زاوية معتبراتٍ تهمّ المادّة التي يكون قد أمضى الوقت الطويل من أجل تحضيرها وفي سياق التعريف بها باعتِبارها في آنٍ واحِدٍ كمَكسَبٍ تاريخيّ إنسانيّ وكشيءٍ منفرِدٍ غير مسبوق، إلى خطورة التمادي في التلاعب بفرص الاشتقاق التي تتيحها اللّغة المدوّنة فطالبوا بحصر الاختيار في صيغٍ مطّردة وثابتة، كما حذّروا من التذرّع بصعوبات النحت المانِعة، أو الافتقار إلى الوقت المطلوب في سبيل تذليل صعوبات وضع المصطلح، أو فرط الثقة بالدراسات المستفيضة في مجال المصطلحات وهو ما قد يؤدّي إلى الحيلولة دون تعثّر اللِّسانيات، والتجوّز، والتوسّع، وتحفّظوا في موضوع التضخّم، والإبهام، وحذّروا من انطلاق بعض التسميات إلى أماكِن أخرى من جسم المعرفة الإنسانيّة، تتكاثر، وتظهر في هذا المجال المقالة التي كتبها رومان ياكوبسون مثالاً رائعاً لإمكانية المزاوجة بين إدخال المفاهيم المستحدَثة وإعمال التأمّل الانعكاسي على اللّغة. وبينما لا ينزعج كلُّ المعجميين المصطلحيين (اللِّسانيين) من ذات المعضِلة التي من المؤكَّد أنّه إذا أصغينا إلى خطبة جورج مونان المشار إليها سابِقاً نجد اللِّسانيات قد وَضِعت أمام تعارضٍ، لأنّ ذلك يُعزى أكثر إلى ضربٍ من عسر التصنيف حسب اعتقاد عبد السلام المسدي.

خاتِمة

وفي خاتمة هذا المقال تتضح الرؤية بعدما قمنا بإظهار مظاهر التنوّع والتفريع المذمومين، وهي التي يمكن تلخيصُها فيما يأتي:

الاختلاف في التسميات اختلافاً غير مؤسَّس

---

[1] ذكر هذا الطموح الذي راود اللِّسانيات في إحدى طفراتها، أكثر من باحِث كلّ لاعتباراتٍ ما، كالتلاقي بينها وبين الأدب والنقد، على غرار أسوالدديكرو، وتودوروف، ودومنيك منقيمو. يُنظَر مثلاً: D. Maingueneau, Éléments de Linguistique pour le texteLittéraire, 3eédDunod (revue &augmentée), Paris, 1993.

[2] نستحضِر هنا أسماء مثل إدوارد سابير وليونيل بلومفيلدوفيلهلمفونهومبولتوفردينان دي سوسير وإميل بنفنيست ..الخ.

[3] يُنظَر: عبد الرحمن الحاج صالح، مدخل إلى علم اللّسان الحديث(١): تحليل ونقد لأهمّ مَفاهيمه ونتائجه، اللّسانيّات، م.١، ع.١، معهد العلوم اللّسانيّة والصّوتيّة، الجزائر، ١٩٧١، (ص.٠٩- ٣٤).

معايير التصنيف المتذبذبة لدى الباحِث الواحِد

تضييع الوقت في سجال مذهبيّ لا يسوده سوى الخلاف

نزوة إنشاء المذاهب والمدارس مِن باب التميُّز

فهذه المظاهِر الأربعة تشكِّل الجرعة الزائدة التي تصيب اللِّسانيات بالتخمة المصطلحيّة. ثمّ إنّه من الجدير أن يتّم النظر في أمر التّفرُّع اللّساني إلى مدارس بِمعزلٍ عن المُعتبرات الشخصية لِلّسانيين. منظِّرين ومطبِّقيد وبِغضِّ النّظر عن المُعطيات المُتولّدة عن توسيع الرّقعة المُمتدّة إلى العوالم الفرديّة والعوامل الاجتِماعيّة حتّى لا تشملها. وإذا كان لا بدَّ للباحِث المصنِّف الذي يؤرِّخ للّسانيات ويرتاد عالَم اللّسانيين وآراءهم ونظرياتهم ورؤاهم واتجاهاتهم أن يجهر بآرائه الشخصية حول شتى الموضوعات التي يعرض لها فعليه أن يتجنّب الخلط بين آرائه وآراء مختلف الكتاب الذين يعرض لهم.

كما نخلص من خلال ما سبق بحثُه إلى أنّ ظاهِرة تفريع اللِّسانيات. ولاسيما في ضوء تعدّد المشارب المدرسيّة والنّزعات الفكرية التي تجتذب المصطلح اللِّساني يمنةً ويسرةً. كثيراً ما يؤثّر على حركة التّرجمة السّائدة في المجال اللِّساني العربي والتي ستكون لها بالتالي آثارٌ سلبية أكثر على نموّ هذا المصطلح اللِّساني ووضوحه في الكتابة اللِّسانية العربية بخاصة. وذلك يرجع أساساً. كما رأينا. إلى التصرّف الذي يتصرّفه صاحب الخطاب اللِّساني تجاه ذلك التعدّد في المشارب والنزعات والذي غالباً ما يتوجّه في قِسمِه الكبير نحو إصلاح مصطلحيّته وانتقاد مصطلحيّة غيره لكي تتناسب مع تلك المشارب المتعدِّدة والمختلفة في غالب الأحيان. بالإضافة إلى حركته نحو تحقيق نسبة لغويّة في مصطلحاته في أقلّ التقدير وفق ظاهرة التّعليل. وكذلك لإثبات حسّه التعليمي وبالتالي دقّة خطابه اللِّساني في أحسن الأحوال.

والحال إنّ هذا التصرّف (التّحسيني الجمالي) قد يحصل على حساب خدمة المفهوم اللِّساني وتتويجه وتكريسه في خدمة الفكر اللِّساني المنشود؛ وبدلَ من ذلك فهو يعرقل تمرير الأفكار، ويكون سبب الإبهام الذي كان من المفروض أن توضع المصطلحات بغرض مَحوهِ نهائيّاً. وإذا قيس هذا الصنيع مبدئيّاً بما قام به النحاة والدارِسون القدامى للعربيّة في وضعهم للمصطلحيّة النحويّة في ابتِداء أمر النحو وحتى مع تطوّره، مِن دون أن يُعنوا كثيراً بإخبارنا كيف تمّ ذلك وما هو تفكيرهم في وضعها. علماً أنّها كانت كثيرة في كتبهم؛ سنُدرِك الفجوة الكبيرة التي آلت إليها علاقة الخطاب اللِّساني الحديث بالتراث النحوي العربي وذلك نتيجة غلوّ روّاد ذلك الخطاب في التفاتِهم نحو الدّرس اللِّساني الغربي الذي عزّز في نفوس بعض الخطباء اللِّسانيّين. الذين أخذوا يحتكرون ساحة التنظير اللِّساني العربي المزعوم وغير المؤسَّس على البحوث المخبريّة والاختباريّة والاستقرائيّة الجادّة. نقول: عزّز في نفوسهم الاعتقاد بضرورة تعليل مصطلحات هذا الدّرس كافّتها ولو على حساب التّطبيق اللِّساني المفيد في آخر المطاف.

المراجع

مراجع بالعربية

١. **إبرير** (بشير)، الخطاب اللساني العربي بين التراث والحداثة:، مجلة الرافد، ع٤٧، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة (الإمارات العربيَّة المُتّحدة)، ٢٠٠١.

٢. **إبرير** (بشير)، الذخيرة العربيّة مشروع عِلمي حضاري، مجلّة المجمع الجَزائري للّغة العربيّة، ع٤، الجزائر، ديسمبر ٢٠٠٦، (ص٣٥ : ٥).

٣. **بحراوي** (حسن)، بنية الشّكل الرّوائيّ، بيروت:١٩٩٠، المركز الثّقافيّ العربيّ.

٤. **جعفري** (نسيمة ربيعة)، الخطأ اللّغويّ في المدرسة الأساسيّة الجزائريّة: مشكلاته وحلوله؛ دراسة نفسيّة لسانيّة تربويّة، الجزائر:٢٠٠٣، ديوان المطبوعات الجزائريّة.

٥. **الحاج صالح** (عبد الرحمن)، مدخل إلى علم اللّسان الحديث(١): تحليل ونقد لأَهمّ مَفاهيمه ونتائجه، اللّسانيّات، م١، ع١، معهد العلوم اللّسانيّة والصّوتيّة، الجزائر،١٩٧١، (ص٩-٤٠ ٣).

٦. **الحاج صالح** (عبد الرحمن)، كيف يمكن أن نُحسّن تعليم اللّغة العربيّة في المَدرسة ؟ ضمن تعليم اللّغات في الجزائر ووسائل ترقيّته (مؤتمر وطني نظّمه المجمع الجزائري للّغة العربيّة برج الكيفان (الجزائر)، في٢،٣،٤ نوفمبر٢٠٠٩)، اليوم الثالث (الجلسة التّاسِعة).

٧. **الحاج صالح** (عبد الرحمن)، اقتِراح مقاييس لاختيّار الألفاظ، ضِمن « كِلمات الوفود المُشارِكة في المُؤتمر الخامِس لِلتّعريب المُنعقد عام١٩٨٥م في عمان »، اللّسان العربيّ، ع٢٧، الرّباط،١٩٨٦، (ص٦٩: ٧).

٨. **الحاج صالح** (عبد الرحمن)، الأسس العلميّة لتطوير تدريس اللّغة العربيّة (بحث ألقي في ندوة اتّحاد الجامعات العربيّة في الجزائر عام١٩٨٤)، ضمن بحوثٌ ودِراساتٌ في اللّسانيات العَربيّة، ج١، موفم للنّشر، الجزائر،٢٠٠٧، (ص١٥٨-١٧٣).

٩. **الحاج صالح** (عبد الرحمن)، مدخل إلى علم اللّسان الحديث (٤): أثر اللّسانيات في النهوض بمستوى مدرّسِي اللّغة العربية (بحث نُشِر في مجلّة اللِّسانيات، ع٤، معهد العلوم اللّسانيّة والصّوتيّة، جامعة الجزائر،١٩٧٣-١٩٧٤)، ضمن بحوثٌ ودِراساتٌ في علوم اللّسان، موفم للنّشر، الجزائر،٢٠٠٧، (ص٢٣-٧٣ ٢٤).

١٠. **حجازي** (سمير)، علماء اللغة ونقاد الأدب المشهورون، ضمن معجم المصطلحات اللّغويّة.

١١. **الحناش** (محمد)، البنيويّة في اللّسانيّات، الحلقة الأولى، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء:١٩٨٠.

١٢. **خالد** (أحمد)، تحديث النّحو العَربي: موضة أم ضرورة، تونس:٢٠٠٠، الشّركة التونسيّة للنّشر.

١٣. **خرما** (نايف)، أضواء على الدراسات اللّغويّة المعاصِرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت:١٩٧٨.

١٤. **الدريج** (محمّد)، التدريس الهادِف، البليدة:٢٠٠٠، قصر الكتاب.

١٥. **ديكرو** (أوزوالد)و**سشايفر**(جان ماري)، القاموس المَوسوعيّ الجديد لعلوم اللّسان، ترجمة منذر عياشي، ط ٢، بيروت: ٢٠٠٧، المركز الثّقافيّ العربيّ.

١٦. **ديكارت** (رينه)، مقالة الطريقة، ترجمة جميل صليبا وتقديم عمر مهيبل، سلسلة العلوم الإنسانيّة، موفم للنشر، الجزائر،١٩٩١.

١٧. **روبول**(آن) و**موشلار** (جاك)، التّداوليّة اليوم: علم جديد في التّواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمّد الشيباني، بيروت:٢٠٠٣.

١٨. **زكريا** (ميشال)، الألسنيّة التّوليديّة والتّحويليّة وقواعِد اللّغة العربيّة، بيروت:١٩٨٦، المُؤسّسة الجامعيّة لِلدّراسات والنّشر.

١٩. **ساسي** (عمار)، اللّسان العربيّ وقضايا العصر، الجزائر: (د. ت)، دار المعارف.

٢٠. **ستروس** (كلود ليفي)، الإناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، بيروت: ١٩٩٥، المركز الثقافي العربي.

٢١. **السيد** (محمود أحمد)، اللّسانيات وتعليم اللّغة، سوسة: ١٩٩٨، دار المعارف.

٢٢. **الفاسي الفهري** (عبد القادر)، اللّسانيّات واللّغة العربيّة: نماذج تركيبيّة ودلاليّة، دار توبقال للنّشر (الدار البيضاء). منشورات عويدات (بيروت): ١٩٨٦.

٢٣. **الفاسي الفهري** (عبد القادر)، ملاحظات حول الكتابة اللِّسانية، ضمن في اللّسانيات واللّسانيات العربيّة (إشراف: إدريس السغروشني وعبد القادر الفاسي الفهري)، جمعية الفلسفة بالمغرب: ١٩٨٨، (ص: ٢٥٩).

٢٤. **الفاسي الفهري** (عبد القادر)، ضمن أسئلة اللّغة أسئلة اللّسانيات: إعداد حافيظ الإسماعيلي **علوي** ووليد أحمد **العناتي**، الدار العربيّة للعلوم ناشِرون (بيروت). دار الأمان (الرباط). منشورات الاختلاف (الجزائر): ٢٠٠٩، (ص: ٩٥، ١٠٧).

٢٥. **قريرة** (توفيق)، المُصطلح النَّحوي وتفكير النّحاة العَرَب، صفاقس: ٢٠٠٣، دار محمد علي للنشر.

٢٦. **علي** (نبيل)، هَندسَة اللّغة وتكنولوجيا الترجمة (والمناقشات)، ضمنَ التَّرجمة في الوطن العربيّ: نحو إنشاء مؤسّسة عربيّة للتّرجمة (بحوث ومناقشات الندوة الفكرية: ١٩٩٨)، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، فبراير ٢٠٠٠، (ص: ٣٠٥، ٣٣٢).

٢٧. **علوي** (حافيظ إسماعيلي) و**الملاخ** (امحمد)، قضايا إبستمولوجية في اللّسانيات، الدار العربيّة للعلوم ناشِرون (بيروت). منشورات الاختلاف (الجزائر): ٢٠٠٩.

٢٨. **غلفان** (مصطفى)، المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، أي مصطلحات لأي لسانيات ؟، اللّسان العَربي،

٢٩. **كالفي** (لويس جان)، علم الاجتماع اللّغوي، الجزائر: ترجمة الأستاذ المرحوم محمّد يحياتن: ٢٠٠٦، دار القصبة للنشر، ط ١١.

٣٠. **مارتان** (روبير)، مدخل لفهم اللّسانيات. إيستيمولوجيا أوليّة لمجال علمي، ترجمة عبد القادر المهيري. مراجعة الطيّب البكّوش، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت: ٢٠٠٧.

٣١. **مارتيني** (أندري)، (التَّرجمتان)، مبادئ اللسانيات العامة، ترجمة أحمد الحمو، بإشراف عبد الرحمان الحاج صالح وفهد عكام، المطبعة الجديدة، دمشق: ١٩٨٤، ١٩٨٥.

٣٢. **المسعودي** (ليلى)، المصطلح الطبّي وتقاطُع المجالات، اللّسان العربي، ع: ٤٣، مكتب تنسيق التعريب، الرباط: ١٩٩٧، (ص: ٣٤، ٣٩).

٣٣. **مقران** (يوسف)، واقِع حال البحث المصطلحي في ضوء اللسانيات (المجال العربي أنموذجاً)، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، ع: ١٤، الجزائر، ديسمبر ٢٠١١، (ص: ٩٥، ٢١٢).

٣٤. **مقران** (يوسف)، في تعدُّد أبعاد المُصطلح، مجلّة اللّغة العربيّة، ع: ٢٩، المجلِس الأعلى للّغة العربيّة، الجزائر: ٢٠١٢، (ص: ٣٥، ٧٦).

٣٥.**مقران** (يوسف)،مدخل في اللّسانيات التعليميّة، دار كنوز الحكمة، الجزائر،٢٠١٣.

٣٦.**المعري** (شوقي)، قراءات معاصرة في تيسير النحو العربي، دمشق،٢٠٠٦، منشورات اتّحاد الكتاب العرب.

٣٧.**المهيري** (عبد القادر)، الجملة في نظر النحاة، مجلة حوليات الجامعة التونسيّة، ع٣، كليّة الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، تونس،١٩٦٦.

٣٨.**مولينيه** (جورج)، الأسلوبيّة، ترجمة بسام بركة، بيروت:١٩٩٩، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع.

٣٩.**مونان** (جورج)، مفاتيح الألسنيّة، ترجمة الطّيب البكّوش، تونس:١٩٨١، منشورات الجديد.

٤٠.**الواعر** (مازن)، صلة التراث اللّغوي العربي باللِّسانيات، مجلّة المجمع الجَزائري للّغة العربيّة، ع١، الجزائر، جوان٢٠١.

مراجع بالفرنسية:

1. **Arcaini** (Enrico), Principes de linguistique appliquée, Ed. Payot, Paris, 1972.
2. **Auroux** (Sylvain), La logique des idées, Ed. Bellarmin (Montréal),1993.
3. **Auroux** (Sylvain),De la langue à la parole, in Le langage: introduction aux sciences du langage (Coordonné par Jean François Dortier), Ed. Seuil (Coll. La Petite Bibliothèque de Sciences Humaines), Auxerre, 2010, (p.91-97).
4. **Benveniste** (Émile), Problèmes de linguistique générale, T.2, Ed. Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1974.
5. L'appareil formel de l'énonciation, Langages, n°17 (L'énonciation), CNL, Ed. Larousse/Armand Colin, Paris, 1970,(p.12-18).
6. **Blin** (Raoul), Introduction à la linguistique formelle, Ed. Hermes-Lavoisier, Paris, 2009.
7. **Bloch** (Oscar), De quelques caractères du vocabulaire français, in Conférences de l'Institut de Linguistique de l'Université de Paris, n° 4, 1936, Ed. Ancienne Librairie, Furne (S. d), (p. 5-19).
8. **Boudon** (Raymond), A quoi sert la notion de structure ?, Ed. Gallimard, Paris, 1968.
9. **Bourdieu** (Pierre), Questions de sociologie, Ed. Cérès, Tunis, 1993.
10. **Bouton** (Charles), La linguistique appliquée, 2e éd, PUF, Paris, 1984.
11. **Chomsky** (Noam), La Linguistique cartésienne, Ed. Seuil, Paris, 1969.
12. **Chomsky** (Noam),Structures syntaxiques, Trad. Michel Brandeau, Ed. du Seuil, Paris, 1969.
13. **Chomsky** (Noam),Théorie linguistique, In La pédagogie du français langue étrangère, (Sélection & introduction de Abdelmadjid Ali Bouacha), Coll. F (Pratique pédagogique), Ed. Hachette, Paris, 1978, [Le Français dans le monde, n° 88, Ed. Hachette/Larousse, Paris, 1972], (p.49-57).
14. **Courtes** (Joseph), Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation,Ed. Hachette, Paris, 1991.

15. **Courtés** (Joseph) &**Greimas** (Algirdas Julien), article Terminologie, in Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Ed. Hachette Supérieur, Coll. Langue/Linguistique/Communication (Dir par Bernard Quemada& François Ratier), Paris, 1993.

16. **Culioli** (Antoine), Pour une linguistique de l'énonciation : opérations et représentations, T.1, Coll. L'homme dans la langue, Ed. Ophrys, Paris, 1990.

17. **Delaveau** (Annie) &**Kerleroux** (Françoise), Terminologie linguistique : définition de quelques termes, Langue française, n° 06 (Apprentissage du français langue maternelle.), Ed. Larousse, Paris, 1970, (p.102-112)..

18. **Diri-Kidiri** (Marcel), Une approche culturelle de la terminologie, Terminologies nouvelles, n° 21, Rifal, Juin 2000, (p.27-31).

19. **Dubois** (Jean) &alii, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Librairie Larousse-Bordas, Paris, 1999.

20. **Dubois** (Jean) &alii,Dictionnaire de linguistique, Ed. Librairie Larousse, Paris, 1973.

21. **Ducrot** (Oswald), Logique et linguistique, Langages, n° 2 (Logique et linguistique), CNL, Ed. Larousse/Armand Colin, Paris, 1966, (p. 3-30).

22. **Ducrot** (Oswald) & Todorov (Tzvetan), Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed. Seuil, Paris, 1972.

23. **Encarta**, Mot-clé : embrayeurs, Section : terminologie, in Encarta ® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation.

24. **François-Denève** (Corinne), Roland Barthes: mythologies, Ed. Bréal, Paris, 2002.

25. **Galisson** (Robert), Regards croisés sur l'usage des technologies pour l'éducation : La disciplinarité (partie 1), ELA, n° 134 (Usage des nouvelles technologies dans l'enseignement des langues étrangères : Colloque UNTELE de l'Université de Technologie de Compiègne, les 28-30 mars 2002), Ed. Klincksieck, Paris, Avril-juin 2004, (p. 137-150).

26. **Girard** (Denis), Linguistique appliquée et didactique des langues, Ed. Armand Colin, Paris, 1972.

27. **Gaultier** (Marie-Thérèse) &Masselin (J.), L'enseignement des langues de spécialité à des étudiants étrangers, Langue française, vol.17 (Les vocabulaires techniques et scientifiques), Ed. Larousse, Paris, 1973, (p. 112-123).

28. **Giacobbe** (Jorge), Acquisition d'une langue étrangère, Ed. CNRS, Paris, 1992.

29. **Grawitz** (Madeleine), Lexique des sciences sociales, 7e éd. Dalloz, Paris, 1999.

30. **Guilhaumou** (Jacques), De l'histoire des concepts à l'histoire linguistique des usages conceptuels, Figures de l'exil, n° 38, Genèses, Ed. Belin, paris, 2000, (p.105-118).

31. **Hachette**, Le dictionnaire du Français, Ed. ENAG, Alger, 1992, p 494.

32. **Jakobson** (Roman), Relations entre la science du langage et les autres sciences, in Essais de linguistique générale : Rapports internes et externes du langage, T.2, Trad. de l'Anglais par Nicolas Ruwet, Coll. Arguments, Ed. Minuit, Paris, 1963 [1973], (p.09-76).
33. **Lerot** (Jacques), La sémantique du discours : essai de clarification terminologique, in Des termes et des choses, Centre de Terminologie de Bruxelles – Institut Marie Haps, Ed. La Maison du Dictionnaire, Paris, 2000, (p.13-42).
34. **Lyons** (John), Sémantique linguistique, Trad. J. Durand, Ed. Librairie Larousse, Paris, 1990.
35. **Macnamee** (Térence), La terminologie de la neurolinguistique : perspectives diachroniques, Meta, vol. 29, n° 1, Département de linguistique et de traduction, Université de Montréal, Ed. Les Presses de l'Université de Montréal, Québec, 1984, (p. 91-98).
36. **Maingueneau** (Dominique), Aborder la linguistique, Coll. MEMO, Ed. Seuil, Paris, 1996.
37. **Maingueneau** (Dominique),Éléments de Linguistique pour le texte Littéraire, 3e éd Dunod (revue & augmentée), Paris, 1993.
38. **Maniez** (Jacques), Les langues documentaires et classificatoires : conception, construction et utilisation dans les systèmes documentaires, Ed. Les éditions d'organisation, Paris, 1987.
39. **Marouzeau** (Jules), Lexique de la terminologie linguistique, Ed. Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1933.
40. **Martinet** (André), Éléments de linguistique générale, 4éme éd. Armand Colin, Paris, 1996,
41. **Milner** (Jean Claude), Ecoles de Cambridge et de Pennsylvanie : deux théories de la transformation, Langages, n° 29 (La La paraphrase), CNL, Ed. Larousse/Armand Colin, Paris, 1973, (p.98-117).
42. **Milner** (Jean Claude),Introduction à une science du langage, Ed. Seuil, Paris, 1989, ch. I., 2. Notamment Objet de la linguistique, (p. 38-50).
43. **Mounin** (Georges), Clefs pour la linguistique, 19e éd. Seghers, Paris, 1971.
44. **Mounin** (Georges),Introduction aux problèmes terminologiques, in Georges Mounin&alii, Dictionnaire de la linguistique, Ed. PUF, Paris, 1974, p.IX-XXIV.Quadrige/(2004) PUF.
45. **Mounin** (Georges),Les problèmes théoriques de la traduction; Clefs pour la linguistique; Clefs pour la sémantique&Histoire de la linguistique.
46. **Neveu** (Franck), Lexique des notions linguistiques, 2e éd. Armand Colin, Paris, 2000.
47. **Moutaouakil** (Ahmed), Réflexions sur la théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe, Ed. Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, 1982.
48. **Piaget** (Jean), Classification des disciplines et connexions interdisciplinaires, Revue internationale des Sciences sociales, vol.16, n°4, 1964, (p.598 ، 616).

49. **Rastier** (François), Enjeux épistémologique de la linguistique du corpus, in La linguistique du corpus (Dir. Geoffrey Williams), Ed. Pressses Universitaires de Rennes (Coll. Rivageslinguistiques), 2005, (p.31-45).

50. **Rastier** (François),Sémantique et recherches cognitive, Ed. PUF, Paris, 1991, p.205-212.

51. **Redouane** (Joëlle), La traductologie, Ed. OPU, Alger, 1985.

52. **Rey-Debove** (Josette), Le métalangage : étude linguistique du discours sur le langage, Coll. L'ordre des mots, Ed. Dic. Le Robert, Paris, 1986 [Ed. Armand Colin, Coll. U-Série linguistique, Paris, 1997].

53. **Rey-Debove** (Josette),Spécificité de la terminologie linguistique, in Métalangage et terminologie linguistique (Actes du colloque international de Grenoble : Université Stendhal, Grenoble III, 14-16 mai 1998, Edités par Bernard Colombat& Marie Savelli), Ed. Peeters, Louvain (Belgique), 2001, (p.3-9).

54. **Pêcheux** (Michel) et Fuchs (Catherine), Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours, Langages, n° 37, CNL, Ed. Larousse/Armand Colin, Paris, 1975, (p. 7-80).

55. **Petiot** (G), Grammaire et linguistique, Ed. Armand Colin/SEDES, Paris, 2000.

56. **Roulet** (Eddy), Théoriesgrammaticales, Ed. Nathan, Paris, 1972.

57. **Sauvageot** (Aurélien), Du mot, in La structure du langage, Ed. Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1992, (p. 127-135).

58. **Sueur** (Jean-Pierre), Pour une grammaire du discours: élaboration d'une méthode (exemple d'application), Mots, n°5, Octobre 1982, (p.143-185).

59. **Torterat** (Frédéric), Cours de Linguistique modulaire, DEA. 2006/2007 - Faculté de Linguistique de Port-au-Prince, 2008.

حدود اشتغال الأدبي و اللساني حول " حين يهمس القمر " لنورالدين قاسمي

د.عبدالحق السالكي.كلية الآداب والعلوم الانسانية ، جامعة محمد الخامس بالرباط ، المغرب .

ملخص البحث :

حدود اشتغال الأدبي و اللساني حول " حين يهمس القمر " لنورالدين قاسمي ملامسة سيميائية لديوان الشاعر المغربي نورالدين قاسمي ، منشورات دفاتر الاختلاف ، مطبعة سجلماسة ، مكناس ، المغرب . و هي دراسة بنيت على أساس يوظف كل مكونات الصوتية والمعجمية والتركيبية و المقصدية ؛ بغية الوقوف على رؤيا النص ، بالاعتماد على مكون التناص ، ومكون التراكم في استنتاج الدلالات . فبعد قراءة معجمية للعنوان واقتراح عنوان آخر له ، ومقارنته بالعنوان الذي وضعه الشاعر ؛ شرعت في ملامسة القصائد وفق ما يلي :

المستوى الصوتي ، المستوى المعجمي ، المستوى التركيبي ، مقصدية النص ... وهي مقاربة توظف ماهو لساني ،و ما هو تداولي ، وماهو سيميائي . قراءة تأخذ بالتنوع ، وتؤمن بتحاور العلوم المباحث هدفها الاجابة عن السؤال كيف أنتج النص وما الآليات المتحكمة في تناسله وتوالده .

وقد اعترضتني بعض الاشكالات تتعلق بكيفية التعامل مع الديوان . فكان ما تم اخياره وقد وضحته .

١- بدءا -

أشياء كثيرة شدتني الى قراءة القصيدة من ديوان نور الدين قاسمي ،" حين يهمس القمر "[1] اذ كلما قرأت الواحدة أحسست برغبة جامحة تدفعني الى الاستزادة . فهل كان ذلك بفعل علاقة الصداقة التي ربطتني بشاعرنا خلال سنوات الدراسة ؟ أم بفعل التزامية نصوصه الشعرية و راهنية موضوعاتها التي " تنشد وسط المعمعة "محتجة مدينة ومستنكرة ؟ أم بقدرة الديوان على رسم صورة تاريخية يتجلى فيها الهيش في توظيفات مقارنة تستحضر البطولي وتوظفه لتغيض به زمن الانكسار والمهانة ...؟ أم لبراعة التناص وقدرة لغة الديوان على محاورة نصوص متعددة والدخول معها في تعالق وتناسل ولد انسجاما حميميا ؛ حتى كأنها ما كانت إلا لها ؟

يتألف الديوان من ثمانية وعشرين نصا هي كالآتي : لقاء ، صرخة مبعد ، الى وطني ، غربة ، ساحرة العين ، أيمن ، هدية زمن العولمة ، ضاع الشعار ، ومن الحب ما قتل ، شهرزاد ، طيف ، أنشودة مصراته ، كزبلانكا ، قرة عيني ، مجرد سؤال ، بلقيس ، كذبة السنين ، حين يهمس القمر ، تأملات ، حلم عربي ، مخاض ، حيرة ، الربيع الأحمر ، الوهم المدونة ، سيدتي ، فارس بلا جواد ، هكذا أنت ، عهد . نصوص صيغت في قالب لغوي وإيقاعي شعري ، أغلب معانيها لا تتمنع في الكشف عن دلالتها .

---

[1] . نورالدين قاسمي ، حين يهمس القمر ، منشورات دفاتر الاختلاف ، مطبعة سجلماسة ،مكناس ، الطبعة الأولى أبريل ٢٠١٤.

٢ – شيء ما عن العنوان

انطلاقا من قراءة خاطفة لمعجم النص يمكن تصنيفه الى محورين دلاليين أساسيين : الأول ويمكن عنونته ب " بسمة " ، و الثاني ب " دمعة " . فمن كلمات الحقل الدلالي المرتبط بالبسمة ، والفرح ،والانشراح ...العبارات الآتية : (عاشقان ، يحلمان بالقمر ، الحلم القريب ، تأسرك بعطرها الشبقي ...)، ومما يوشر لمحور الدمعة والحزن بسبب الغربة والفراق وزمن العولمة والمحن : (الغريب ، يجلد المدى بناظريه ، فلساني قد تحجر ، مقلة أم دمعة ...) . جاز مع هذا التصنيف أن نقترح عنوانا آخر للديوان هو :" دمعة وابتسامة " ؛ إلا أن مااختاره شاعرنا كان أكثر شاعرية وأدعى الى اثارة المتلقي ، الذي يعلم بالطبع والسليقة أن القمر لايهمس ؛يؤشر لمحور الدمعة والحزن بسبب الغربة والفراق وزمن العولمة والمحن : (الغريب ، يجلد المدى بناظريه ، فلساني قد تحجر ، مقلة أم دمعة ...) . جاز مع هذا التصنيف أن نقترح عنوانا آخر للديوان هو : " دمعة وابتسامة " ؛ إلا أن مااختاره شاعرنا كان أكثر شاعرية وأدعى الى اثارة المتلقي ، الذي ؛ ممايدعو الى استكناه المكنون لمعرفة الدلالة والمقصود . فالهمس هو مقابل الجهر ، ويعني الخفي من الصوت و الوطء والأكل . نحتاج اليه عند حالات كالرغبة في عدم افشاء السر ، وعند الخوف ، وهو فعل خاص بالإنسان ؛ بمعنى أن من مقومات الذي يهمس أن يكون : (+ انسان) أما القمر فمن الجماد ، وقد ارتبط في الشعر – خاصة – مشبها به للحسناء ، ومن مقوماته أنه (_ انسان) لكن الشاعر جعله يهمس وهنا مكمن الاستعارة . القمر مشتق من القمرة وهي لون الى الخضرة ، وقيل بياض فيه كدرة . والعرب تقول في السماء اذا رأتها : كأنها بطن أتان قمراء فهي أمطر ما يكون .

وقال ابن قتيبة الأقمر الأبيض الشديد البياض[1] .فالمتحصل حسب التعريف اللغوي أن القمر يدل على الأبيض أو البيضاء وهو الأرجح . وقد يكون فهم العبارة على سبيل الاستعارة هو الأنسب والأجدر .فبالاحتكام الى النص الشعري " حين يهمس القمر " الوارد ضمن نصوص الديوان ، نفهم أن زمن / حين يهمس القمر زمن التحولات الكبرى عند الشاعر ، يختفي معها التوجس و " ينتفي الحذر " ، و " تطهر القلوب بالحب " ، بل ينساب معسول الكلام ، وتشفى الجراحات ، و يتواصل الأحبة رغم بعد المسافات[2] ؛ انه الطيف و الذكريات التي افتقدها الشاعر وصار يسترجعها عبرأثير المخيلة والاستحضار .

٣ – ما قبل الملامسة .

نريد بعد هذا ، الانتقال الى مستوى التعامل مع نصوص من الديوان وفق تصور ينظر الى النص الشعري من زاوية القراءة المتعددة المناهل ، والتي تأخذ بما يدخل في اطار اللسانيات / السيميائيات بما تشمل من علم الأصوات وعلم التركيب والصرف و الدلالة و التداول والمقصدية . معتبرين النص نتاجا رمزيا ؛ أي أن الشاعر يختار أصواتا وتراكيب معينة ليؤدي بها دلالة معينة وليحدث رد فعل معين لدى المتلقي . ويهمني من المناهج و النظريات و المفاهيم و التصورات أن أوظف الآليات والأدوات الاجرائية التي أنتجتها لمقاربة صوت أو كلمة أو تركيب أو نص أو ، علامة ترقيم ،بياض ، دلالة ،أو تداول أو مقصدية ...

سأركز على النص الذي تصدر الديوان ، وأعرض لما سواه فيما ائتلف أو اختلف معه من مظاهر تحتاج الى هذه الاحالة .

---

١ . راجع لسان العرب لابن منظور ، حرف الراء فصل القاف .

٢ . الديوان ، ص ٣٥ .

لقاء

أنت و الوطن ،

عاشقان ،

يحلمان بالقمر.

يرسمان على الرمل ،

أول حرف من اسميهما ،

ينتظران المد ،

في السحر،

لتداعب الأمواج رجليهما ،

فتمحو الأثر.

و افترقا ليلتقيا في الحلم القريب .

" " "

وليكن ،

حلمك الآن ،

غجرية متوحشة ،

. بخصلات شعرها الفاحم ، تعانق القمر

تأسرك بعطرها الشبقي ،

تفجر فيك أنغام الوتر.

" " "

وليكن ،

حلمك الآن ،

ابتسامة عائدين ،

من المدى البعيد ،

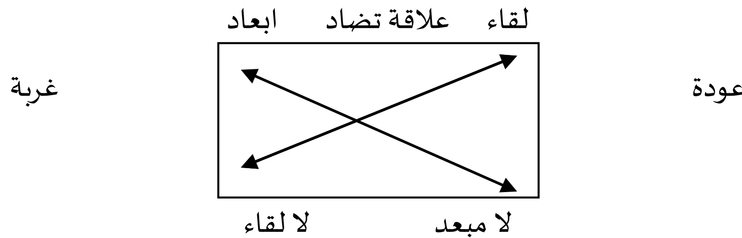
ضحكات عاشقين ،

باتا يحلمان ، باللقاء الجديد . . .

يتحدث النص عن الشاعر والوطن . فهما عاشقان يحلمان بالقمر .حين يلتقيان يلعبان على الشاطئ فيرسمان على الرمل أول حرف من اسميهما ، ينتظران المد في السحر لتداعب الأمواج رجليهما ؛ فتمحو الأثر . ثم يفترقان ليلتقيا في الحلم القريب . كان هذا حلما ، وليكن حلمه ، بعده ، بغجرية متوحشة تعانق القمر ، وتأسره بخصلات شعرها الفاحم ، وعطرها الشبقي الذي يفجر فيه أنغام الوتر . ثم حلمه بابتسامة كابتسامة عائدين من المدى البعيد ، وبضحكات عاشقين باتا يحلمان بلقاء جديد .

يتبين من خلال مضمون النص أنه كتب في فترة غربة الشاعر ، اذ كان يعمل مدرسا بسلطنة عمان ضمن البعثة التعليمية المغربية الى هناك في تسعينيات القرن الماضي ، حيث كان الوافدون يأتون بمفردهم في السنة الأولى من الاعارة ، أي بدون زوجات ولا أزواج ولا أولاد ، و أغلب الظن أن القصيدة كتبت على مراحل . المقطع الأول يعكس لحظة الوصول حيث يشتاق الوافد الى وطنه ككل ؛ فيدخل في مقارنات ، ويحلم بما حرم منه هناك . بعد ذلك يأخذ صراعا ملحا مع الذات تفرضه - بالخصوص – الحاجة الى الأنثى . يتناسب وهذا المقطع الثاني من النص الشعري . يعود المدرسون لقضاء العطلة الصيفية في أوطانهم . حيث لقاء الأحبة والزوجة والصغار ... فتنطفئ اللوعة والنار المشتعلة ؛ فيعود التوازن من جديد (المقطع الثالث) . الصلة بالوطن حميمية و موجودة الى الأبد ؛ بينما الاحساس بالغربة ولقاء الأحباب فمؤقت ؛ لذا كان المقطع الأول طويل و التاليين قصيرين . ويلاحظ أن ذكاء الشاعر دفعه الى استثمار ، حتى ، عامل الفضاء ، فضاء النص الشعري .

ويمكن اسقاط هذه العلاقات على المربع السيميائي carre sèmiotique الآتي :



ما تحت التضاد

الحياة في كنف الأسرة

مستويات الملامسة:

- ٤ المستوى الصوتي:

- يذهب الناقد د . عزالدين اسماعيل في كتابه الشعر العربي المعاصر ، قضاياه ، و ظواهره الفنية و المعنوية ، ص ٦٥ الى أن " الشعر الجديد لم يلغ الوزن و لا القافية ، لكنه أباح لنفسه أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر نفسه و ذبذبات مشاعره و أعصابه ، مالم يكن الاطار القديم يسعف على تحقيقه ، فلم يكن الشاعر

حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد و المتوازنة في هذين الشطرين ، ولم يتقيد كذلك في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت "[1] . وهذا ما نلاحظه في النص الشعري " لقاء " للقاسمي ، فقد كسر الشاعر البنية التقليدية للقصيدة فلم يقدم تفعيلات متقابلة من حيث الشطرين ، أو متوازنة من حيث عدد توزيعها بين الأسطر ، بل قدم أسطرا شعرية متفاوتة في عدد تفعيلاتها و في طولها ، تعتمد تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) ، في الغالب ، و انتظم ايقاع النص قافية تتنوع حسب الدفقات الشعورية ، مع روي تنوع بين الراء والدال (القمر ، السحر ، الأثر ، الوتر ,,,) – (البعيد ، الجديد . (

- ومن صفات حرف الراء : (الجهر ، و التوسط ، والاستفال ، و الانفتاح ، و التكرير ، و الانحراف) ؛ ومن صفات حرف الدال : (الجهر ، والشدة ، والاستفال ، و القلقلة) . ففي خصائص صفات الصوتين المعتمدين في ايقاع النص تلاق كبير مع دلالة موضوعه التي تتحدث عن مبعدين وما ينجم عن لقائهما – الذي طالما حلما به – من تجسيد لعشق بعضهما البعض ، اذ يرسمان أول حرف من اسميهما ، ويداعبان الأمواج ، يضحكان و يلعبان في انتظار لقاء جديد ...يجهران بكلمات ، وتنحبس أخرى ، يكران و يركضان ، يهتزان فتنطلق حركات ، وتتعثر أخرى ؛ تماما كما يحدث الأمر عند خروج صوتي الراء والدال .
- وتناسب الموضوع و الايقاع تجلى ، كذلك ، في اختيا ر تفعيلة المتد ارك (فاعلن) . اذ يتميز المتدارك بالسهولة و السرعة و يلائم أجواء المرح والسير السريع و الركض على الشاطئ و الفضاء الواسع ، حيث يخيل لمن يعدوان كأنهما سبقا ظليهما . و يتجلى التناسب بين وجهي العملة الشعرية في كثافة حضور حركة الكسر (عاشقان / يحلمان بالقمر / يرسمان على الرمل / أول حرف من اسميهما) . "فهل يمكن أن نزعم مع الزاعمين أن حركة الكسر تدل على الصغر واللطف ... و حركة الفتح تدل على الضخامة ... و الضمة تدل على القبح ؟
- قد يصير هذا الزعم يقينا اذا تضافرت عليه جميع عناصر البنية الشعرية وعضده مقصد الشاعر. "[2]

فقد ساير " هذا مأأكده فوناجي Fonagy ، بناء على ما وضعه من لوائح وقوائم مبنية على احصاء من أن الكسرة تعني الصغر واللطف و الجمال ... والضم تعني الكبر والحزن و القوة ... والفتح يعني الكبر والضخامة . "[3] وهذه العلاقة تؤكدها باقي نصوص الديوان ، وللتمثيل لا الحصر ، نذكر أن الضمة هيمنت على حركات

النصوص الشعرية الآتية : وطني / غربة / هدية زمن العولمة ؛ لما فيها من معان دالة على الألم والشكوى والتبرم والدمع و التيهان وكتم للأصوات ... كما تربعت الكسرة على عرش حركات النصوص : لقاء / ساحرة العينين / أيمن ؛ لارتباط دلالتها بالصغر واللطف والجمال والدلال والغنج . وسادت الفتحة في النصوص : ضاع الشعار / شهرزاد / طيف ؛ لتبوؤرها حول ما يرتبط بالكبر والضخامة والعجز .

لقد تجانست الألفاظ مع معانيها فكانت رقيقة في موضع الرقة ، قوية عنيفة في موضع القوة و العنف ؛ الشيء الذي تحققت معه صفة الجرس الموسيقي كأهم خاصية ومزية يتميز بها الشعر . فقد اختلفت لحظات اللقاء مع الوطن ؛ فتم تقسيم

---

[1] . د . عزالدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ،دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ت ١٩٧٢

[2] . د . محمد مفتاح ، في سيمياء الشعر القديم ، دار الثقافة ، الدارالبيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢ ، ص ٦٨ .

[3] . نفسه ، ص ، ٧٤ .

النص الى مقاطع ، كان الأول أقواها ، شاهدا على اللقاء ؛ مما جعل صوت النون الخيشومي الذي من صفاته الغنة الخادمة لحال البكاء و العتاب بعد طول فراق يكون الأكثر حضورا ووقعا على الايقاع . كما أن خاصية التوازي والتكرار التي تصدرت المقطعين الشعريين الثاني والثالث و المتجلية في السطرين الأول والثاني في كل منهما :

ليكن

" حلمك الآن ، "

(مرتان)

و بالإضافة الى التساوي في عدد الأسطر الشعرية بين هذين المقطعين الشيء الذي خدم هذا الجرس وحققه بشكل كبير.

ثم هناك ملاحظة تتعلق بالتفعيلة و الحالة النفسية للشاعر ، فقد اعتبر بعض دارسي الموسيقى الشعرية ورود كلمات مستقلة بتفعيلة كاملة شحنة تعبيرية دالة علىتمزق نفسي داخلي . وقد وردت هذه الظاهرة في نص " لقاء " اذ جاءت جملة من الكلمات وفق وزن موسيقي لتفعيلة واحدة هي فاعلان كما هو في العبارات :

(عاشقان / يحلمان / يرسمان / ينتظران ...) ، مع شيء من التغيير

٥ – **المستوى المعجمي** .

يخوض الديوان " حين يهمس القمر " ، ويبسط رؤاه – على اعتبار أن الشاعر لا يقدم معرفة و انما رؤيا – فيما هو وجداني ، ووطني وقومي ، وفي ما هو سياسي وتاريخي ، وفي ما هو اخواني وأسري ، بل في كل ما يربط الانسان بتواجده . وذلك في قالب من المعاناة والمقاساة والحرمان ؛ فكان من الطبيعي أن تتنوع مفردات المعجم و تتشعب بحسب الموضوعات المطروقة . وتتسم طبيعة المعجم – على العموم – بالوضوح و الابتعاد عن التجريب الحداثي .

و بالوقوف عند النص الذي اعتمدناه كمرجع أساسي لملامسة بعض خصوصيات الكتابة الابداعية عند نور الدين القاسمي نلاحظ أنه يصعب تقسيمه الى حقول معجمية ، الا أنه يمكن التمييز بين كيانات : كيان " أنت " الضمير المنفصل الدال على المخاطب والعائد على الشاعر ، وكيان " الوطن " ، وكيان الغجرية ، وكيان العاشقين القادمين من بعيد . يعيش الشاعر كأحد هذه الكيانات في حالة حرمان وابتعاد عن كيان الوطن وكيان الغجرية و كيان العائدين العاشقين ؛ لكن يتم التلاحم والتلاصق و العشق بين هذه الكيانات جميعها عن طريق الحلم ؛ لنصير في نهاية المطاف أمام كيانين فقط لا ثالث لهما : كيان الشاعر وكيان يضم باقي الكيانات الأخرى . وأخذا بفكرة الشيء ونقيضه نصبح أمام :

الحلم # اللاحلم

أو

الحلم # الواقع .

الحلم يتحقق على مستوى المعجم ، لكن يغيب على مستوى الواقع ؛ واللاحلم أي الواقع ، أي الشاعر فلا يملك الا الحرمان (الفراغ) ، وهو على مستوى النص بدون معجم . وعلى هذا الأساس تكون مفردات الحلم هي : (أنت – الوطن – عاشقان –

يحلمان بالقمر – يرسمان – اسميهما – لتداعب الأمواج – غجرية متوحشة – خصلات شعرها – عطرها الشبقي – ابتسامة عائدين – ضحكات عاشقين)[1]

و هي كلمات حية وملونة ، وحارقة ، ومنشدة ، و مزعزعة للاحساس تستجيب للمواصفات التي اشترطها البلاغيون والنقاد في الكلمة الشعرية . اذ اشترطوا أن تكون " مستعذبة حلوة غير ساقطة و لا حوشية موضوعة فيما عرف أن تستعمل فيه . " [2] كلمات متسقة حققت الانسجام و الترابط فيما بينها . فاذا أخذنا أية جملة شعرية من جمل نص " لقاء " نجد تقاربا للحروف فيما بينها الذي يعني تقاربا في المعاني ، نجد تكرارا لصوت واحد على الأقل بين كلمات كل جملة ؛ ففي الجملة الشعرية الأولى:

"أنت والوطن ،

عاشقان ،

يحلمان بالقمر "

تكرر صوت النون أربع مرات وفي مفردات مختلفة ، وتكرر الواو مرتين ، و " ال " القمرية مرتين ، ألف الاثنين مع النون مرتين ، بالإضافة الى التقارب الصوتي بين بعض الحروف كالهمزة و والعين والقاف ؛ بل هي عند بعض المتكلمين من مناطق معينة ، وخاصة الصغار منهم ، صوت واحد . **يعني نجد تكرارا لصوت واحد على الأقل بين كلمات كل جملة** . و في الجملة الشعرية الثانية:

"يرسمان على الرمل ،

أول حرف من اسميهما

ينتظران المد ،

في السحر ،

لتداعب الأمواج رجليهما ،

فتمحو الأثر "

فما من كلمة الا وتشترك مع تابعتها في حرف واحد على الأقل . يرى د . محمد مفتاح أن الكلمات اذا ما كانت " مركبة من أصوات متقاربة مثل هذه فان معانيها متقاربة أيضا "[3] . الا أنه حسب نظرية الحقول الدلالية أو الحقول المعجمية semantic field التي تدرس الكلمات بعد تجميعها في حقول دلالية فانه " لكي نفهم معنى كلمة يجب أن نفهم كذلك مجموعة من الكلمات المتصلة بها دلاليا " .[4] وبحكم ارتباط العبارات بالحلم فقد ساعد بشكل كبير على انسجامها ، وعملها على تحديد واقع و نفسية مرسلها ؛ ذلك أن الذين تحدثوا عن الأحلام اعتبروها وسيلة تلجأ اليها النفس لإشباع رغباتها و دوافعها المكبوتة ،

---

[١] . الديوان ،ص ٥ .

[٢] . د . محمد مفتاح ، في سيمياء الشعر القديم ، ص ٤٣ .

[٣] . د . محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي الدارالبيضاء ، المغرب ، ط ٢ ، ١٩٨٦ ، ص ٣٧ .

[٤] . د . أحمد مختار ، علم الدلالة ، ط ٤ ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٩٣ ، ص ٧٩- ٨٠ .

خاصة تلك التي يكون تحقيقها صعب على مستوى الواقع ؛ بفعل ما يضع من حواجز وموانع ؛ فهي نتيجة للصراع الحاصل بين الرغبلت اللاشعورية المكبوتة و المقاومة النفسية . كما ذهب الى ذلك فرويد . أو هي رؤيا مما يحدث المرء به نفسه كما جاء في تفسير النبي ، صلى الله عليه وسلم ، لبعض الأحلام .

مايميز أحلام الشاعر أنها أحلام اليقظة التي يتحكم فيها العقل ؛ فينظمها شعرا ، كما تتحكم فيها الغريزة ، أيضا ؛ فتجعل الشاعر يخرجها في أعنف العبارات المتصلة بهيجان الشاعر كالعشق الذي هو فرط الحب ، والغجرية المتوحشة ، وفعل الأسر ، وفعل التفجير (تفجير أنغام الوتر) . فالشاعر عاشق للجمال للوطن ، عاشق للغجرية ... عاشق للجمال المطلق ، يهيم قلبه في كل واد ، وله في كل صورة جميلة مراد . تميز معجم النص على مستوى الاسم العلم بخاصية التعميم في نصوص شعرية ،والتخصيص في أخرى . فالمخاطب جاء في النص الأول ، النص المعتمد / لقاء شاملا لكل الذوات ، تمثل ذلك في الضمير المنفصل " أنت " و كاف الخطاب ، فهو لا يقف عند اسم شخص بعينه ، اذ يعني الشاعر ، و يعني كل متلق للنص ، نفس الأمر نجده بالنسبة للصفة في النص الشعري الثاني : صرخة مبعد[1].فباستثناء الاشارة التي وردت بين قوسين في أعلى النص : (الى زميلي التونسي الأستاذ عبدالعزيز حسن) تظل الصفات : (الغريب – لواقف – يجلد المدى – متنهدا – الفاجر – من قال الله أكبر – الذليل – من تحرر ...) شاملة عامة لكل من تلتقي تجربته و تجربة المتحدث عنه ، متخذة صفة الكونية .

وعلى نفس الوتيرة تسير القصيدة الغزلية : ساحرة العينين[2] ،فصفاتها تنطبق على كل جميلة تأسر بسهام لحظها كل مغرم متيم عاشق ولهان . وكذا نص : شهرزاد [3] الذي سما فيه الاسم الدال على شخص معين الى مستوى الرمز ؛ ليصبح منطبقا على من توفرت فيه الصفات والمعاناة ... بينما نصوص أخرى وظفت أعلاما دلت على الانسان وأخرى على المكان فجمعت بين الخصوصية والسمة الأيقونية العلامية ، كعمان [4] التي صارت ، في النص ، منبت العشق والغربة والشوق ، وكذا المغرب بلد الشاعر رمز الحب والعشق والصبابة [5] .نفس الأمر في نص : غربة [6] ، حيث أم الربيع مجاز مرسل ذكر الشاعر من خلاله المحل واراد الحال ، ونطق بالجزء و أراد الكل ، كل الأماكن و المساحات أيقونة الوطن . واسم أيمن [7] الذي جمع بين العلمية و دلالة أداء اليمين . يتبين هذا بربط بداية النص بنهايته .

" صادقناك

على المحجة البيضاء ،

دوما ،

---

[1] . الديوان ، ص ٦-٧ .

[2] . الديوان ، ص ٦-٧ .

[3] . الديوان ، ص ١٢ – ١٣ . (١٣) الديوان ، ص ٢٢- ٢٣ .

[4] . سلطنة عمان .

[5] . نص : الى وطني ، الديوان ، ص ٨ – ٩ .

[6] . الديوان ، ص ، ١٠ – ١١ .

[7] . الديوان ، ص ، ١٤ – ١٥ .

نبقى كنانة ، وسهاما " [1] . بل حتى الصورة ترتقي الى مستوى العلامة اللغوية " دمع ...دمع ...دمع ..." [2]لتشير الى الحزن والدمار والتشرد مع توظيف أعلام / رموز وأساطير كسيزيف ، هولاكو ، بغداد ، فلسطين ، المعتصم ، عمورية ، " الكوكاكولا " ، " الهمبورغر " ، والورق الأخضر (الدولار) ... الأمثلة على هذا تمتد عبر مختلف بياضات الديوان تؤسس بنية الشاهد والاستشهاد على ما عرفه زمن الشاعر من دمع وابتسامة وهو يقف عاجزا حزينا بلا شراع .

ينبس بكلمات ، بلا أصوات [3] . والأهم في جملة من الأعلام أنها كانت عناوين لنصوص شعرية ؛ مما جعل منها علامات مزدوجة . نذكر من هذه العناوين / القصائد : أيمن – زمن العولمة – شهرزاد – مصراته – كزبلانكا – و بلقيس [4] .

فبحسب ميشال ريفاتر Michael Riffaterre العناوين ، أيضا ، يمكن أن تشتغل كعلامات مزدوجة ، فهي تدخل (بكسر الخاء) القصيدة التي تتوجها وترسل الى نص آخر . مادام المؤول L interprétant يمثل نصا ، مؤكدا أن وحدة الدلالة في الشعر ، نصية دائما . فبالإرسال الى نص ثان ، العنوان المزدوج يوجه الانتباه نحو المكان الذي تشرح فيه دلالة القصيدة التي يدخلها . المقارنة بالنص الذي يتذكره تنير القارئ فيرى المماثلة الحاصلة بين القصيدة و النص الذي تحيل عليه رغم الفروق الممكنة على المستوى الوصفي والسردي . [5]

٦ – المستوى التركيبي .

أذكر المتلقي أني أنطلق ، أساسا ، من نص لقاء الذي تصدر ديوان " حين يهمس القمر " ، وأعرض لباقي النصوص الشعرية على سبيل التعزيز ، أو بيان المفارقة . فقد جاءت هذه القصيدة معبرة عن تجربة جياشة نحو عاشقان ،

يحلمان بالقمر . "

الوطن . وقد اتسم التعبير بالكليانية و الشمول ، وظف المجاز ، وتكررت صوره التعبيرية و التخييلية ، كما كانت خارقة للمعهود . و أول أشكال هذه الخرق الجملة الأولى فقد جاءت اسمية :

" أنت والوطن ،

في حين أن المسلم به أن الجملة العربية تبتدئ بالفعل : (ف . فا . مف) (v.o .s) ، وأي خرق لهذا الترتيب يكون لأغراض متكلمية . فتقديم الضمير المنفصل " أنت " وعطف " الوطن " عليه تبئير (من البؤرة topic) للمبتدأ وتركيز عليه ، والخبر " عاشقان " والفعل " يحلمان " تعليق (comment) . وقد أفاد هذا البناء الذي جمع بين كيانين يصعب الجمع بينهما على المستوى المحسوس ، اذ الوطن شامل للمواطن " أنت " ، أن الوضع العاطفي للشاعر و المتمثل ارتفاع منسوب المحبة لديه ، بحكم الغربة ، جعله يختزل و يشبه صلته بهذا الكيان – الذي يشمل الأرض والانسان وكل ما يجعل من الوطن وطنا – بعلاقة محبين تعلقا ببعضهما البعض ؛ فنابت عن شدة تعلقهما كتابة أول حرف من اسميهما على الرمل . كنوع من الحفر في الذاكرة

---

١. نفسه .

٢. نص : هدية زمن العولمة ، الديوان ، ص ، ١٦ – ١٧ .

٣. كلمات / أسطر شعرية على غلاف الديوان .

٤. انظر فهرس الديوان .

5. Michael Riffaterre . sémiotique de la poésie . traduis de l anglais par Jean Jacques Thomas . editions du seuil . Paris . 1983 . p 130 .

؛ لتخليد الفعل . و ظلت هذه الصورة تنمو وتتناسل عبر القصيدة . (أنت و الوطن عاشقان ، يحلمان ، يرسمان ، ينتظران ، وافترقا ليلتقيا في الحلم القريب ...) عبر التخييل والمحاكاة و المجاز ، ومن خلال جمل خبرية تقريرية واصفة . لتتخذ فيما بعد صفة الأمر : " وليكن حلمك الآن غجرية متوحشة " . وتلعب الرتبة – مرة أخرى – دورها لتفيد التخصيص :

(السطر ١) وليكن ،

(السطر ٢) حلمك الآن ،

(السطر ٣) غجرية متوحشة ،

(سطر ٤) بخصلات شعرها الفاحم ، تعانق القمر

سطر ٥) تأسرك بعطرها الشبقي ،

(السطر ٦) تفجر فيك أنغام الوتر .

فالسطر الشعري الرابع ابتدأ – على غير ما يبتدئ به التعبير النثري العادي ، أصلا ، بحرف جر واسم مجرور . فبدلا من : (تعانق القمر و تأسرك بخصلات شعرها الفاحم وعطرها الشبقي) قال الشاعر : " خصلات شعرها ..." .

وقد تعادلت المقاطع الثلاث على مستوى تجليات عدة :

المحاكاة // الواقع

الحلم // اللاحلم

الأسلوب // الأسلوب الانشائي

المجاز // الحقيقة ...

لقد عهدنا الاستعارات أنها تستعير من الواقع لتشبه صورة أخرى في الواقع ؛ لكننا الآن أمام صور منطلقها عوالم الشاعر الداخلية . و الاجابة عن هذه الاشكالية تستدعي اثارة السؤال حول المسافة بين اللغة و الحقيقة (réalite) و اللغة و المرجع (référent) . وقد طرح المشكل من قبل طبيعة الروابط التي توحد " الكلمات و الأشياء " . فعبر القرون تم ، دوما تأكيد منزع مزدوج : فمرة كان من الأجدر اعتبار اللغة تمثيل (représentation) حينئذ لا يمكن للعلامة (signe) أن تكون علامة لشيء خارج اللغة : فهي ، اذن ، تحل محل معطى غائبا ، مثلا) ، ومرة على العكس من ذلك – انطلاقا من البلاغة و السفسطائية – تم التأكيد أن اللغة ستكون من الأجدر مستقلة عن الواقع (réel)[1]. ففي اطار هذا التصور المزدوج ، الأساس ، و ما تمخض عنه الى حدود ظهور سيميائية " بيرس Ch . S.Peirce و " دوسوسيير " Saussure ومن سار في اتجاههم ، ينبغي ملامسة الاشكال الذي طرحناه سابقا و المرتبط بعلاقة صور الشاعر الحالمة (reve) بالواقع .

لقد جاء النص الشعري " لقاء " ، وكذا باقي نصوص الديوان متسقا منسجما بفعل جملة من آليات الاتساق و الانسجام ، كحروف العطف ، والضمائر ، و التكرار ، و علامات الترقيم ، توظيف المعرفة الخلفية ، و الاحالات التي تجلت في محاورة نصوص أخرى سابقة وتناصه معها . واذا كان التناص باهتا [2] في نص " لقاء " فانه ظاهر في نماذج أخرى ؛ نذكر على سبيل

---

[1]. Joseph Courtés . analyse sémiotique du discours de l énoncé à l énonciation . Hachette . Paris 1991. P . 37 .

[2] . هذا حكم نسبي ؛لأنه مرتبط بمحدودية اطلاعي .

المثال لا الحصر : حين نقرأ للقاسمي المقطع الأول من قصيدة " لقاء " فإننا نلاحظ حضور النواة المعنوية لقول الشاعر أحمد شوقي :

هذه الربوة كانت ملعبا = = لشبابينا ، و كانت مرتعا [1]

كم بنينا من حصاها أربعا = = و انثنينا فمحونا الأربعا

و خططنا في نقا الرمل فلم = = تحفظ الريح ، ولا الرمل وعى.

و هذه الصورة تحاور بدورها صورة للشاعر الأموي ذي الرمة حين قال :

عشية مالي حيلة غير أني = = بجمع الحصى ، والخط في الترب مولع

أخط و أمحو الخط ثم أعيده = = بكفي ، و الغربان في الدار وقع .

نفس الأمر حين نقرأ القصيدة الواردة على غلاف الديوان فان النص المركزي المحاور قد يكون هو قصيدة عبدالوهاب البياتي " فارس النحاس "[2]. كما نلمس محاورات لشعراء آخرين اما بحكم تناول نفس الموضوع أو التفاعل المباشر عبر النصوص ، مثل : علال الفاسي ، وأحمد مطر ، وعمر الخيام ...

٧ - المقصدية .

يعتبر هذا المستوى خلاصة الخلاصات ، يكشف عن مقصدية النص ودلالاته وتأويله ؛لكن نص " لقاء " قد أوشى بمعانيه ، التي تعرضنا لها أكثر من مرة ؛ الا أنه يظل علامة في حاجة الى مقاربة و تأويل " اذ كل شيء يمكن أن يشتغل بوصفه علامة ، فالتجربة الانسانية تشتغل بكافة أبعادها كمهد للعلامات ؛ لحياتهاو لنموها و لموتها أيضا . فالإنسان منتج للعلامات وهو أول ضحية لها . " [3] اني وأنا أريد أن أخوض عالم القراءة / التأويل أجدني أمام تساؤل يفرضه النص ، وهو مدى امكانية تقديمي للنص بشكل محايد لا يخدم الا المتن الأدبي . أسأضيف جديدا ؟ أم أنه ليس في الامكان ابداع أحسن مما كان . أ " كل شيء قيل ، ولم يعد هناك ما يقال " ؟ على حد تعبير " بورخيس " . أم نقول كما قال " ميشال فوكو " : " لا يوجد موضوع من موضوعات التأويل ، الا وقد أول من قبل ، بحيث تقوم علاقة التأويل على عنف ، بقدر ما هي علاقة توضيح وكشف .

من هنا لا يكتفي التأويل ، بالكشف عن خفايا مادة التأويل التي تمنح نفسها بشكل سلبي و انفعالي ، بل يستحوذ التأويل بعنف على تأويل آخر ، سابق عنه ، فيقبله لكي ينزل عليه ضربات عنيفة [4] . فالتحليل السيميائي يتنامى على مستويين اثنين: مستوى السطح ، ومستوى العمق (ويقال له أيضا المستوى المحايث) . فعلى مستوى السطح ، لا بد من توفر مركبين اثنين يحددان تنظيم العناصر المفيدة لهذا المستوى : مركب سردي يحدد تعاقبية و تسلسلية الحالات والتحولات . ومركب خطابي

---

[١] . أحمد شوقي ، مسرحية " مجنون ليلى " ، المكتبة التجارية ، بدون ت ولا ط ، ص ، ١٣٤ .

[٢] . عبدالوهاب البياتي ، ديوان " سفر الفقر و الثورة " ، دار الآداب ١٩٦٥ ، ط ١ ، ص ، ٤٢ .

[٣] . عبدالله بريمي ، " السيميائيات التأويلية : التعاضد التأويلي و التلقي و الأكوان الخطابية ، مجلة البلاغة و النقد الأدبي ، ع ١ ، ٢٠١٤ ، ص ١٢٠

[٤] . د . سعيد علوش ، هرمونتيك النثر الأدبي ، دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشرو التوزيع ، ١٩٨٥ ، ص ٦ .

يحدد في النص تسلسلية أشكال المعنى و تأثيراتها . فالتحليل السيميائي للشعر يقوم على افتراض علاقة متداخلة بين مستوى التعبير و مستوى المضمون [1] . علاقة جدلية تعتمد المكونات التي درسناها ؛ لأنها تشكل بنية الشعر

المصادر والمراجع

- ابن منظور ، لسان العرب .
- البياتي عبدالوهاب ، ديوان " سفر الفقر والثورة " دار الآداب، ١٩٦٥ ، ط ١ ، ص ٤٢ .

جماعة انتروفيرن ، " التحليل السيميوطيقي للنصوص ، تر. د. محمدالسرغيني ،مجلة دراسات أدبية ولسانية ، ع٢، ١٩٨٦ .

- د . اسماعيل عزالدين ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة / دار الثقافة ، ت١٩٧٢، ، الطبعة الثانية.
- قاسمي نورالدين ، حين يهمس القمر (ديوان شعر) ،منشورات دفاتر الاختلاف ، أبريل، ٢٠١٤ ، مطبعة سجلماسة مكناس الطبعة الأولى.
- شوقي أحمد ، مسرحية " مجنون ليلى " ، المكتبة التجارية ، بدون ت ولا ط .
- د . مفتاح محمد ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الداراالبيضاء ، المغرب، ١٩٨٦ ، ط٢.
- د . مفتاح محمد ، في سيمياء الشعر القديم ، دار الثقافة ، الداراالبيضاء ، المغرب ١٩٨٢ ،ط١ .
- د . مختار أحمد ، علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة، ١٩٩٣ ، ط٤
- عبدالله بريمي ، " السيميائيات التأويلية : التعاضد التأويلي و التلقي و الأكوان الخطابية ، مجلة البلاغة والنقد الأدبي ، ع ٤١، ٢٠١ .
- د . علوش سعيد ، هرمونتيك النثر الأدبي ، دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر و التوزيع، ١٩٨٥ .
- Joseph Courtés . anlyse sémiotique du discours de l énoncé à l énonciation .Hachette . Paris 1991 .p . 37.
- Michael Riffaterre . sémiotique de la poésie . traduis de l anglais par Jean – jacques Thomas . editions du seuil . Paris . 1983 . p 130

[1] . جماعة انتروفيرن ، " التحليل السيميوطيقي للنصوص " ، تر. د . محمد السرغيني، مجلة دراسات أدبية و لسانية ، ع ٢ ، ١٩٨٦ .

الفضاء النصي وصناعة المعنى بين بياض الصفحة وسطر الكتابة

مقاربة في روايتي بم تحلم الذئاب؟ والصدمة لياسمينة خضرا

الأستاذة:بسمة جديلي /جامعة الشيخ العربي التبسي- تبسة/ الجزائر

Textual space and the making of the meaning between tha blank of the page and the time of writing

An approach in the two novels entitled what are the dreams of the wolves ? and the shoc of Yasmina Khadra

الملخص:

تظهر لنا مراهنة روايات خضرا بشكل واضح على عتبة الفضاء النصي كعنصر قمين بإضفاء قوة دلالية و إبلاغية على النص؛ حيث ألفينا في العديد من المواضع في كلتا الروايتين قوة تصويرية للأسطر و لتوزيع البياض و السواد، هذه القوة التي تبطئ سير العين و ترغم الذهن على التوقف أمام المحسوس و إنعام الفكر فيه من أجل ربط هذه الآلية مباشرة بسياق العمل التأويلي. ولعل أهم ملاحظة سجلناها و نحن ننعم النظر في تفضية كل من الروايتين (بم تحلم الذئاب؟ و الصدمة) هو الالتجاء الواضح لتقانتين بدتا بارزتين في رسم ملامح الفضاء النصي؛وهما: **تكسير مسار السطر** في العديد من الفقرات، و كان هذا بشكل أبرز في رواية "الصدمة"، و أما التقانة الثانية فهي تضمين النصين للعديد من **الصفحات البيضاء** لنقول بهذا إنه بين تغيير مسار السطر و بياض الصفحة اختارت كتابات خضرا بناء شعرية فضائها النصي، هذه الشعرية التي سنحاول اختبارها من خلال استنطاق هذين العنصرين و من ثمة ربط دلالتهما بالسياق الدلالي العام لكلا النصين.

الكلمات المفتاحية: الفضاء النصي, صدمة البياض, تكسير مسار السطر, الأبيض , الأسود.

Summary

We can see the betting of Khadra clearly in the threshold of the space of the text as an element that adds a powerful and we significant theatric to the text .Indeed

We found in different place in both novels a descriptive power of the liner and the distribution of black and white .This power that is delaying the speed of the eye and obliging the sprit to stop in front of the concrete it to look profoundly at it with the purpose to link this mechanism directly with the context of the explanation work , May be the major observation that we registered while

we were looking at the space of two novels (what are the dreams of the wolves and the shock) is our recourse the two techniques which appeared clearly in the description of the text space .

They are: breaking the time's spreading in many paragraphs. That was clearer in the novel entitled "the shock" as regards the second technique is the content by the two texts of several blank pages so as to say that between the change the course of the line and the blank of the of the page , Khadra has chosen a poetic space text . It is this poetic aspect that we try to experiment through interrogating there two elements and hence we may link their significances with the general meaning context of the texts .

Key Words : text space –shock of the blank , breaking the line course; blank; white .

الخط هندسة روحانية و إن ظهرت بآلة جسمانية""

إقليدس

مدخل:

تعد حاسة البصر عند المتلقي من أهم الرهانات التي باتت تعول عليها الكتابات الأدبية – الحداثية خاصة- في إعطاء الخطاب قوة دلالية و تبليغية، و هذا طبعا في عصر أصبحت فيه الصورة من أهم الرموز التي تنازع اللغة في إيصال الدلالة، بل إن اللغة في أحيان كثيرة باتت تتوسل الصورة من أجل إعطاء الدلالة قوة إقناعية، حتى أن النظريات الحديثة " منحت منطقة البصر في القراءة دورا لا يقل أهمية عن المنطقة الذهنية، و لم تعد الأخيرة المرجع القرائي الحاسم في تقرير مصير القراءة؛ فبدخول القراءة عصرا جديدا على وفق النظريات الحديثة و لاسيما السيميائية و التلقي، أصبحت لمنطقة البصر فاعليتها المتميزة مانحين إياها بطاقة السفر إلى طبقات النص و حرية التحرك فيها و ذلك من أجل التعرف السليم على حيواته و استكناه معانيه"[1] وفي السياق ذاته يقول **عبد الملك مرتاض**: "أصبحت العناية بحجم النص المدروس ووصف مساحته عبر صفحات الكتاب المنشور فيه من السيميائيات المطلوب الكشف عنها في أي دراسة حداثية"[2]

و من ثم فإن ما يبرر التفات النقد الحديث للشكل البصري للنص هو كونه (الشكل البصري) لم يبق عنصرا محايدا يمكننا أن نحيله إلى صورة أخرى دون أن يتغير المعنى.

وأما عن مفهوم الفضاء النصي(espace textuel), فيذهب **محمد عزام** إلى اعتباره " الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق"[3] أما **مراد عبد الرحمان مبروك** فيعرفه على أنه " المكان الذي تشغله الكتلبة في النص الروائي ؛ أي جغرافية الكتابة النصية باعتبارها طباعة مجسدة على الورق" [1]

---

[١] –محمد صابر عبيد : المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدار للكتاب العالمي، عمان، 2007، ص 102.

[٢] – عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،١٩٩٥، ص١٦٧.

[٣] – محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ ص ٧٢.

إذا تتفق هذه التعريفات على كون الفضاء النصي هو الجانب البصري أو الطباعي الذي يظهر من خلاله العمل الإبداعي ؛ أي الحدود الجغرافية التي تحتلها مستويات الكتابة النصية , ويشمل ذلك تصميم الغلاف , ووضع المطالع , وتتابع وتنظيم الفصول , وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين[2] و نظرا لكون الشكل أو الفضاء البصري أصبح يعضد اللغة و يعطيها جواز سفر إلى مملكة التلقي فإنه " من الطبيعي أن تتعدد مجالات اشتغال السيميوطيقا في الحقل البصري ذاته بحيث تتراوح بين دراسة المعطيات البصرية الثابتة خصوصا ذات السمة الأيقونية الخالصة، و دراسة المعطيات البصرية المتحركة (صور السينما، التلفزيون، و الصور المتحركة)، و دراسة المعطيات البصرية اللغوية (الخطوط ،التنضيد الطباعي للصفحة...)"[3]

وبما أننا سنشتغل في دراستنا هذه على متون روائية مكتوبة, فإننا سنخصص الحديث في العنصر المذكور أنفا فيما قاله **محمد الماكري**؛ أي « المعطيات البصرية اللغوية», أو الحيز الذي تشغله الكتابة –باعتبارها أحرفا طباعية- على مساحة الورق, هذا مع التركيز بشكل خاص على ما يداخل هذه المعطيات من ظاهرة الفراغ أو البياض التي تفرض نفسها كعنصر أساسي في إنتاج الدلالة. وهذا من منطلق تسليمنا وقناعتنا بكون الفضاء النصي ليس بالعنصر المحايد الصامت حتى في النصوص التي لم تتحكم في إنتاجها مقصدية توظيف و تقصيد عنصر الفضاء.

١- مظاهر تشكيل فضاء النص:

لقد وجدنا أن الباحثين و الدارسين قد رصدوا لنا مجموعة لا بأس بها من المظاهر التي قد يكثر مصادفتها في النصوص الروائية، و قد اخترنا أن نتطرق هنا لأهم هذه المظاهر وهي:

١-١-الكتابة الأفقية:

و هي الكتابة المعهودة و الطبيعية و الشائعة التي تكتب من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار في اللغة العربية, و من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين بالنسبة للغات الأجنبية؛ حيث تكون متتابعة تتابعا خطيا و يسمي **حميد لحميداني** هذه الكتابة عندما تكون غير مبرزة " بالكتابة الأفقية البيضاء"، و يرى " أن هذه الطريقة في الكتابة تعطي الانطباع بتزاحم الأفكار في ذهن البطل الرئيس في النص الروائي أو القصصي ,كما أن المساحات السوداء الأفقية تعتبر مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال لأنها مستقلة عن الحركة البانية المسجلة"[4]؛ إذن فحميد الحميداني يرى أن الكتابة الأفقية تعني حركة و تزاحم الأحداث في حين ذهب **محمد الماكري** إلى تأويل ذو وجهة قريبة من علم النفس ؛و ذلك من خلال ربطه لغلبة السواد في الصفحة بالفراغ الداخلي و الرغبة في ترجمة هذا الفراغ على بياض الصفحة حيث يقول: " إن اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي و الحاجة إلى ملء الزمان و المكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه"[5]

---

[١] – مراد عبد الرحمان مبروك : جيوبوليتيكا النص الأدبي ، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الاسكندرية ، مصر ، ٢٠٠٢ ، ص ١٢٣.

[٢] - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[٣] محمد الماكري: الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1991، ص٤١_٤٢.

[٤] حميد الحميداني: المرجع السابق، ص ٥٦.

[٥] محمد الماكري: المرجع السابق، ص 104.

١٢-الكتابة العمودية:

يشتغل هذا النوع من الكتابة على عرض الصفحة؛حيث يكون غير مستغل بشكل تام كما هو الشأن في خطط الكتابة الأفقية، و إنما يتم استغلاله بشكل جزئي, بحيث لا يكون هناك تساو في طول الأسطر و إنما تتفاوت هذه الأخيرة من حيث الطول و القصر، و قد يكون اللجوء إلى هذا النوع من الكتابة في حال الحوار الذي يستوجب طرفين، و حتى يتم التفريق بين كل منهما عادة ما يلجأ إلى تخصيص سطر لكل ما يتم تداوله في الحوار بين أخذ و رد حتى لو كان الكلام عبارة عن "نعم" أو "لا"، كما قد يتم استغلال عرض الصفحة بشكل جزئي في حال الحاجة إلى " تضمين النص الروائي أشعارا على النمط الحديث"[1] كما أن هناك من يعتبر أن " المساحات البيضاء العمودية تعتبر مساحات سكون لأنها تقدم مناطق متفتحة لا تشهد أية عملية بناء"[2]

إذن, بخصوص كل من اللثقابة الأفقية و الكتابة العمودية يمكن أن نسلم مبدئيا بأن "المتقطع هو مبدأ سكوني في حين أن المتصل مبدأ دينامي"[3]، لكن يبقى هناك نوع من التردد في إصدار هذا الحكم بشكل مطلق و عام على كل النصوص خاصة عندما يتعلق الأمر بنص أدبي فإننا لا نستطيع إصدار أي حكم تعميمي ؛لأن الأدب ينفلت بسرعة من هذه الأحكام "التقنينية"؛ على اعتبار أن لكل نص خصوصياته و مقصدياته التي لا تعلن عن نفسها بشكل تام، و التي تعتبر كل تأويل لها مجرد مقاربة لا أكثر, لنقول بذلك إنه في عالم الأدب يبقى كل شيء نسبي ومراوغ.

١٣- البياض أو الفراغ النصي :

يعد البياض من الاستراتيجيات السردية التي يلجأ إليها الكاتب لخلخلة مسار التلقي و إحراج القارئ، ولعله من البديهي أن " البياض لا يجد معناه وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد ؛ إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا"[4] ولعله انطلاقا من هنا تتكون لذة القراءة التي يكون النص مأدبتها, وذلك بما يفتحه أمام المتلقي من تخمينات واحتمالات قرائية تنتجها ميولات النص نحو التخفي والبعد عن التصريح الذي من شأنه القضاء على لذة القراءة ؛ "فالنص بؤرة للتمثيل وسند لمنطق الإحالات , وهو ما يمنح للكون الدلالي انسجامه وتناظره , وكل شيء يوجد خارجه أيضا , فعناصر النص تهاجر نحو أقاليم أخرى بحكم التجاور و الإحالة الرمزية والتذكر والتلميح ؛ لا يمكن مثلا صياغة خطاب عن " الأبيض" دون إسقاط آخر يخص "الأسود" "[5] , ولأن الكتابة في النص تعادل المنطوق في الكلام- ولو جزئيا- ,فيذهب جمهور من النقاد إلى اعتبار البياض يعادل الصمت؛ غير أن هذا الصمت لايخلو – والحال هذه- من

---

[1] حميد الحميداني: المرجع السابق، ص٥٧.

[2] محمد الماكري: الشكل و الخطاب، ص 102.

[3] -المرجع نفسه، ص١٠٢.

[4] - علي أكبر محسني ورضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر المعاصر (دراسة ونقد) ، مجلة دراسات في اللغة العربية وادابها ، جامعة رازي ، إيران ، العدد١٢، ص ١٠١.

[5] - سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش. س. بورس) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت– لبنان ، الدار البيضاء– المغرب ، ٢٠٠٥، ص ١٧١.

محمولات وشحنات دلالية لايستهان بدورها في توجيه عملية القراءة ,سيما و أن المجانية تنتفي في العمل الإبداعي ,حيث " يعتبر الصمت كأنه عملية تخاطب واعية كانت أو غير واعية , متجلية في النص , تحيل على التلفظ مباشرة , إنه تصور إشكالي متميز من المكتوب والمنطوق , لا ينتج ملفوظا لسانيا , وإنما فراغا نصيا وبياضا ونقصا خطيا متمخضا عن الإنشاء , ذا دلالة تساوي أو تفوق دلالة الكلام المحين"[1] وأما عن استراتيجية البياض أو الفراغ في النص السردي فنجد لها عدة أشكال؛ منها أن يحذف الكاتب عبارة أو كلمة, و منها أن يقوم بحذف صفحة بكاملها, كما يمكن أن يتخلل البياض بين كل فصل و فصل من الرواية، أما فيما يتعلق بالحذف المعروف بثلاث نقاط مثلا (...) فنجد **سامح الرواشدة** يلخص أسباب لجوء المؤلف إليه في سببين؛[2]؛ أولهما حسب رأيه متعلق بالرقابة في الدولة التي أجازت العمل من خلال إعطائه رخصة الصدور و النشر، و عليه يكون المؤلف مضطرا إلى التخلي -مكرها- عن العبارات أو الجمل التي رفض نشرها لسبب من الأسباب، فيلجأ المؤلف هنا إلى الاستعاضة عن المحذوف بنقاط موضوعة بين قوسين أو حتى منفردة، و يكون هذا من أجل لفت انتباه المتلقي؛ حيث تكون الجزئية التي حذفها المؤلف مكرها بالغة الأهمية مما يستوجب على القارئ بذل جهده التأويلي من أجل محاولة استحضار المحذوف، و هذا طبعا ما يختلف من قارئ لآخر فيؤدي في النهاية إلى تعدد الدلالات و الرؤى.

و قبل أن ننتقل إلى السبب الثاني فيما ذكره الرواشدة نجد حسب رأينا أن الرقابة التي تكون سببا في الحذف لا تتوقف فقط عند الرقابة الخارجية المفروضة ,بل تتعداها إلى ما يعرف "بالرقابة الذاتية" التي يمارسها المؤلف على نفسه بنفسه تجنبا لما قد يلحقه أو يلحق عمله من ضرر جراء ما قد يبثه من آراء أو أفكار في روايته أو شعره، فيفضل بذلك رمي الكرة في ملعب المتلقي من خلال ممارسة الحذف ليوكل إليه (المتلقي) مهمة استرجاع المحذوف الذي قد يفلح أو لا يفلح في النهاية في القبض على ما قد كان المؤلف اقتصه من صفحته أو كتابه.

و أما السبب الثاني وراء لجوء المؤلف إلى الحذف فإنه يكون من تلقاء نفسه, دون أية رقابة خارجية أو ذاتية؛ حيث يفضل حذف كلام معين رغبة في جعل القارئ في موقع المنتج للدلالة؛ أي " قارئ إيجابي" يشارك في " ملء الفراغ" حسب ما تتيحه إياه قدراته التأويلية.

هذا إذا فيما يتعلق بحذف الكلمة أو العبارة المعبر عنها بثلاث نقاط أو أكثر، و لكن ظاهرة الحذف قد تتعدى الكلمة أو العبارة إلى صفحة أو صفحات بأكملها، و هذا ما يسميه (كمال الرياحي) بـ" صدمة البياض"[3]؛حيث يحدث أن يفاجأ القارئ في بعض النصوص الروائية بحدوث نوع من التجاوز؛ و ذلك عندما يكتشف فجأة و هو يقرأ النص بفراغ يفاجئه و يصدمه، كأن يقرأ مثلا في الصفحة رقم ثمانين(ص٨٠) لينتقل بعدها إلى الصفحة التي تليها (ص٨١) فيصدم بكونها بيضاء تماما و مرقمة فقط, أو قد يحذف منها حتى الترقيم, ليحال القارئ بذلك مباشرة إلى الصفحة الثانية و الثمانين(ص٨٢) " فهكذا يفكر القارئ و هو يواجه البياض معتقدا للوهلة الأولى أنه أمام أخطاء الطباعة الشهيرة التي يحدث أن تشتهي- و لأمور تبقى

---

[1] - علي بن الحبيب عبيد :بلاغة الصمت من خلال نماذج من الرواية العربية ، http://www.m-a-arabia.com/vb/showthread.php?t=2120

[2] ينظر: سامح الرواشدة: إشكالية التلقي و التأويل، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان-الأردن، 2001، ص١٠٨_١٠٩.

[3] – كمال الرياحي: حركة السرد الروائي و مناخاته (في استراتيجيات التشكيل)، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان-الأردن، 2005، ص 88.

مجهولة- شنق صفحات من كتاب، غير أن الخروج من لحظة الارتباك و التردد و العودة إلى آخر الصفحات المكتوبة و نقصد صفحة الإعلان عن نية الدخول في مغامرة الاختباء تكشف عن خيبة الظن التقليدي و ظلمنا لفن الطباعة"[1]

و نجد من بين ما يبرر هذا التجاوز المفاجئ أنه قد يوظف لغرض التنبيه على انتهاء أو مرور في الزمن أو الحدث كما قد يدل أيضا على " تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها"[2]

و طبعا فإن هذه التأويلات تبقى مجرد " تخمينات " تكاد تكون غير محدودة، حتى أن هناك من يعطي هذا البياض أبعادا نفسية و يعتبره بمثابة ترجمة لما يختلج في نفسية صاحبه من أفكار و أحاسيس فيكون " اكتساح البياضات للصفحة (انقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل،...) تأكيدا للموقف الانطوائي و الحاجة إلى الوحدة و إلى زمان و فضاء ثابتين تملؤهما أشياء نابعة من الذات.... "[3]

و يحسن بنا في مقام حديثنا عن البياض كعتبة دالة ألا نغيب صوت أحد أبرز المنظرين للتجربة السردية الفضائية في صيغتها العربية، و هو المغاربي **محمد بنيس** الذي كان له رأيه الخاص في قضية الفراغ، فلنقرأ ما يقول: " .... علاقة الخط بالفراغ لعبة، إنها لعبة الأبيض و الأسود، بل لعبة الألوان، و كما أن لكل لعبة قواعدها فإن الصدفة تنتفي، و من لم يؤكد الكتابة على صناعيتها و ماديتها، و عدم الاحتفال بالفراغ يسقط في الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالا لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كل كتابة مملوءة هي كتابة مسطرة لحد واحد يدعي تملك الحقيقة ليوجد ضمن خط الحياة الميتافيزيقي ببدايته و نهايته المعلومتين....."[4]. إذن فإلى جانب تنبيهنا إلى عدم مجانية الفراغ و تأكيده على أن " الصدفة تنتفي" معه،نجد **بنيس** يدعو الكتاب إلى " الاحتفال بالفراغ"، و ذلك في رأيه تجنبا للكتابة المملوءة؛ حيث يرى أن لعبة الفراغ تفسح مجالا للكاتب لممارسة الرغبة التي تصنعها لعبة الفراغ و تفسح لها مجالا واسعا، خاصة و أن الفراغ في حد ذاته هو من أقوى صناع الدلالة في النص.

٤-١٤ تكسير مسار السطر:

يعرفه **محمد الماكري** بأنه " إجراء ينتج عنه مباشرة تغيير لمسار حركة العين على المسند، تغيير يخرق الخطية المألوفة في تقديم أسطر الفضاء النصي و في قراءتها"[5]؛ ذلك أن الكتابة الخطية لا تمثل شيئا جديدا للقارئ الذي يرى فيها أمرا جد طبيعي، و قناة تواصلية مألوفة دون أية التواءات أو مفاجآت، و على العكس من ذلك فإن تكسير مسار السطر يحمل في ثناياه أبعادا رمزية تنتفي معها أي قراءة مجانية ؛ أي " التمثيل لشيء يمكن استحضاره من خلال شكل أو أشكال رمزية"[6] فتكسير مسار السطر يحدث "خلخلة" لدى المتلقي الذي لم يألف مثل هذه الألاعيب الكتابية لتضطره هذه الأخيرة إلى إنعام النظر و البصر و البصيرة لأجل استنطاقها و الكشف عما تود قوله بطريقة مخاتلة ؛حيث أن " القوة التصويرية للسطر

---

١ - المرجع نفسه: ص 89.

٢ - حميد الحميداني: المرجع السابق، ص٥٨.

٣ - محمد الماكري: المرجع السابق، ص٢٣٧.

٤ محمد بنيس: حداثة السؤال (بيان الكتابة)، دار التنوير، بيروت-لبنان ،1985، ص 29-30.

٥ محمد الماكري: المرجع السابق، ص 234.

٦ - سعيد بنكراد : المرجع السابق ، ص ١٣٥.

تبطئ سير العين و ترغم الذهن على التوقف أمام المحسوس، و هذا البطء ناتج عن كون التصويري يلزم الذهن بمبارحة خطاب المعنى في السطر التي اعتادها الفكر الذي دجنته مواضعات اللغة و الخطاب –إلى جهد بصري غير محدود، يفترض من أجل أن تؤخذ العين بالشكل لذاته"[1]

بعد عرضنا المقتضب لجوانب من النظريات المتعلقة بالكتابة و الفضاء النصي, سنحاول الآن تقديم مقاربة تطبيقية لمظاهر تشكيل الفضاء النصي في روايتي الصدمة وبم تحلم الذئاب؟ لياسمينة خضرا، هذا وستتمحور مقاربتنا حول ما وجدناه ملفتا في كلتا الروايتين لهذه المظاهر ؛ والتي أهمها تكسير مسار السطر وكذا التواتر المتعمد لبياض العديد من الصفحات:

٢- مقاربة تجليات البياض وتكسير مسار السطر في روايتي" الصدمة" و "بم تحلم الذئاب؟"[2]:

٢-١- رواية الصدمة :

نبذة عن الرواية:

تحكي الرواية قصة"أمين جعفري" ؛ وهو جراح إسرائيلي من أصل عربي, يعيش في تل أبيب حياة هانئة مع زوجته سهام، ولدى عودته إلى منزله، بعد يوم مضن عالج خلاله عددا من الجرحى نتيجة انفجار انتحاري في مطعم بتل أبيب، يستدعى بصورة طارئة للتعرف إلى الجثة الممزقة للمرأة الانتحارية, تتداعى الأرض تحت قدميه إذ يكتشف أنها زوجته ,ليكتشف بعدها رسالة وجدانية مؤثرة لزوجته سهام ,والتي تشرح فيها الدوافع التي قادتها للإقدام على هذا العمل "الإرهابي", لتبدأ من هنا قصة معاناة أمين وبحثه عن خفايا و أسرار العمل الانتحاري الذي أحال حياته إلى صدمة كبيرة

تكسير مسار السطر و صناعة المعنى ,أو حين تتفوق الصورة على اللغة في لعبة التأويل:

بدا جليا استغلال هذه التقانة بشكل واسع في رواية "الصدمة"؛ حيث وقعنا في العديد من فقراتها على تغيير لمسار حركة العين على المسند, تغييرا يخرق الخطية المألوفة في تقديم أسطر الفضاء النصي و قراءتها، و قد نجد هذا بشكل خاص من خلال كتابة العديد من الفقرات بالخط المائل إلى الأسفل وليس نحو الخلف*[3] و قد رصدنا هذا المظهر في مجموعة من الصفحات، و منها ما هو موجود في الصفحة الخامسة و الثمانين (ص٨٥) التي جاءت زمنيا بعد تعرض "أمين" لفاجعته في زوجته التي تبين أنها مسؤولة عن التفجير الانتحاري الذي استهدف مطعما بتل أبيب، ليدخل بعدها (أمين) في أزمة نفسية حادة لم يع على إثرها أي معنى للوجود؛ حيث اختلطت عليه الأمور فكان رافضا في بداية الأمر التسليم بهذه الحقيقة، ليكتشف فجأة *"رسالة مقتضبة لا تحمل تاريخا أو تصديرا، مجرد سطور أربعة مكتوبة على ورقة ممزقة*"(الرواية ص٨٥)، هذه الرسالة التي كانت طريقة كتابتها على الصفحة كفيلة بالتعبير عما تحمله بداخلها من أوجاع و آهات و "صدمات" لأمين و لتؤكد بهذا للمتلقي قوة حضور العنصر التصويري ليجعله يعيش الحدث قلبا و قالبا وهو يشارك أمين قراءة رسالة زوجته

---

[1] – محمد الماكري، المرجع نفسه، ص 112.

[2] - ننوه هنا إلى كون الفضاء النصي لرواية "الصدمة" في النسخة المترجمة لايختلف عن نظيره في النسخة الأصلية ، مما يدل على كونه إما من اختيار المؤلف (ياسمينة خضرا) أومن اختيار الناشر ، وهذا على عكس رواية "بم تحلم الذئاب؟" التي لا نقع على بياض الصفحات فيها إلا في النسخة المترجمة فقط، مما يدل على كون الإخراج الطباعي إما من اختار المترجم (أمين الزاوي) ، أو من اختيار الناشر.

[3] - يتجه انكسار الخط نحو الأسفل في نص الرواية وليس نحو الخلف كما هو مبين عندنا.

الانتحارية "سهام": *"ما نفع السعادة إذا لم يتقاسمها المرء يا حبيبي أمين؟ كانت أفراحي تخمد كلما كانت أفراحك لا تجاريها. كنت تريد أطفالا. كنت أريد أن أستحقهم. ما من طفل بمأمن تماما بدون وطن...لا تنقم علي"*....سهام

لاحظنا إذا كيف أن حركة الأسطر في مظهرها المقدم أعلاه يعتبر مكونا للفضاء النصي من زاوية تحكمها في توجيه حركة عين القارئ نحو الأسفل بالتحديد و ليس ميلا باتجاه الخلف، و هو الأمر الذي زادنا في شأنه فائدة بعض المنظرين له ومنهم **حميد لحميداني** الذي اعتبر أن "حركة الأسطر نحو الخلف تعكس حالة الشموخ و العلو"[1] و بالمقابل فإن حركتها نحو الأسفل " تنتج عنه مراكمة معنى الانلسار و الإحباط" و لعله لا ضير هنا من إضافة كلمة أخرى لتجاور الانكسار و الإحباط و هي "الصدمة"؛ فإذا ما اتخذنا من هذه القراءة منطلقا و ربطناها بسياق نصنا، فسنجد أنها أصابت الهدف تماما، و أن النص يصدقها بل و يعضدها أيضا، كيف لا و سهام في حد ذاتها هي ما أصبح يمثل كل هذه المعاني بالنسبة لأمين، "سهام "*التي شاركتها حياتها و أسرارها منذ خمسة عشر عاما*"(الرواية ص٥) ليكتشف فجأة أنه لم يعرفها و لو للحظة واحدة، و هكذا جاء هذا الدليل الخطي فجأة ليؤجج من صدمته، كما جاءت طريقة كتابته أيضا على الصفحة لترفع من درجة تفاعل المتلقي مع النص وتجعله يشعر و هو ينظر إليه و كأنه يشارك أمين في شعوره بالألم, و يتذوق معه مرارة مأساته بل و يعيشها أيضا، و الأهم من هذا فإن هذه التقانة تجعل المتلقي يحس بهذا الشعور المأساوي، ، بهذا "الإحباط" و "السقوط" الذي ترجمته لنا الكلمات و طريقة كتابتها على الصفحة، هذه الكلمات التي تبدو هي الأخرى و كأنها تسقط و تنكسر بل و تتهاوى على الأرض, و كأنها أصيبت بإغماءة مفاجئة"*تفلت مني الورقة، تسقط من يدي بهفوة واحدة، ينهار كل شيء*". (الرواية ص٨٥).

رأينا إذا كيف وفقت هذه الكتابة المنكسرة و المائلة نحو الأسفل في ترجمة انكسار أمين و انهياره و إحباطه النفسي و الرمزي أيضا.

ولعل هذا الانكسار و الإحباط على قوة دلالته الإبلاغية هنا و حتى من خلال ربطه بالسياق, ليس وحده فقط ما يبرر هذه الطريقة في الكتابة, إنما تجتمع معه قراءة أخرى لتضعنا في الصورة الكاملة و الحقيقية ربما وراء التجاء الكاتب (أو الناشر) لهذه التقانة الكتابية و في هذه الفقرات بالذات، هذا العنصر يتجسد في أسلوب "الاسترجاع" الذي أفادنا به **حميد لحميداني**، هذا الأخير الذي اعتبر أن استغلال هذه الإمكانات في النص الروائي إنما يتم "للتمييز بين الحوار و السرد و الاسترجاعات"[2]، و فعلا فإن هذا بالضبط ما برهن عليه النص الروائي تفضية و سياقا و معنى، و ما لاحظناه بوضوح هنا هو كون الاسترجاع إلى جانب السقوط و الانكسار مرتبط ارتباطا منطقيا بهذه الطريقة في الكتابة؛ فسهام ارتبطت عند أمين بالاسترجاع من ناحية كونها باتت تمثل فصولا من ماضيه الجريح ؛ حيث أننا لم نقع في نص "الصدمة" على فقرات كسر فيها السطر إلا و ارتبطت في دلالتها باسترجاع أمين لماضيه مع صدمته /سهام، ليحيل هذا الماضي/الاسترجاع أمين في لحظات استحضاره له إلى شخصية منكسرة محبطة و متهاوية كتهاوي الأسطر المعبر عنه بجلاء، و تأتي الفقرة في كل من الصفحتين الحادية بعد المائتين (ص٢٠١) و الثانية بعدها (ص٢٠٢) لتعضد و تؤكد كل هذا, من خلال استحضار أمين فجأة لذكرياته مع سهام في المنزل الذي ضمهما معا؛ حيث تذكر حواراته معها في فترة تقاسمهما للأحلام و الأمنيات الجميلة و البريئة و الحالم

---

[1] - حميد لحميداني : المرجع السابق، ص٥٦.

[2] - المرجع نفسه، ص ٥٩

يكن يتوقع أنها ستستحيل فجأة إلى كابوس مرعب و صدمة فظيعة تقض مضجعه و تحيله إلى شخص متأزم نفسيا:"*كنت أقول لها في مستهل مواسم وصالنا: أود أن تنجبي لي بنتا...سألتني و قد احمر وجهها خجلا: شقراء أم سمراء؟...أريدها معافاة و جميلة، لا يهمني كثيرا لون عينيها و لون شعرها، أود أن يكون لديها جوهر نظرتك و غمازتيك لكي تكون نسخة طبق الأصل عنك*".

وهكذا إذا يزيدنا متن "الصدمة" في كل مرة "استرجاعا" و "انكسارا" و "صدمة" عكستها و عبرت عنها و زادتها شعرية و شاعرية طريقة كتابة هذه الفقرات, لتؤكد في نيتها الصريحة و المعلنة التعبير عن هذه العناصر الثلاثة, و التي يزيد من رجحانها السياق العام للنص الذي وجدناه يتجاوب في مقاصده معها بل و يزيدها مصداقية.

ففي موضع آخر و بالذات في الصفحة الثامنة بعد المائتين(ص٢٠٨) يقع بصر المتلقي على انكسار آخر للكتابة ، و لكن الانكسار جاء هذه المرة ليعكس من خلال عنصر الاسترجاع دائما أشد و أعتى اللحظات تأزما بالنسبة لأمين، هذا الأخير الذي يقترب باسترجاعه هذه المرة من محطة تعتبر هي الفاصلة إلى الأبد , ليس بينه و بين سهام فحسب و إنما أيضا بينه و بين حياته، بينه و بين أحلامه و عالمه، بينه و بين نفسه....، اقترب أمين باسترجاعه هذه المرة إلى منطقة هي أشبه بحقل الألغام الذي و في لحظة وصوله إليه لاكتشافه كان قد فاته الأوان للهروب منه, لينفجر عليه و يكون صدمته الحقيقية التي مثلت سهام أول و آخر فصولها.

و كانت هذه المرحلة تتمثل في استرجاعه لشهادة سائق الحافلة التي كانت من المفروض أن تقل سهام إلى بيت جدتها في مدينة الناصرة (بفلسطين)، و لكن سائق الطاكسي أفاد بأن سهام ترجلت متحججة بأمر طارئ عند مخرج تل أبيب فاضطر هذا السائق للتوقف بجانب الطريق, و قبل أن يعاود الانطلاق لمح سيارة كانت تسير وراء الحافلة تقل سهام و أفاد هذا السائق بأنها مرسيدس قديمة الطراز, و طبعا فإن هذه المرسيدس ليست سيارة زوجها أمين و إنما كانت لعادل, هذا الأخير الذي يمثل الجسر الذي مرت من خلاله سهام إلى عالمها الآخر وإلى وجهتها الأخيرة؛ فهو شريك سهام في العملية الانتحارية التي قامت بها و شريكها أيضا في صدمة أمين، كل هذه الأفكار بدأت تتوافد في لحظة واحدة على ذهن أمين, لتحيله إلى شخص مفجوع و هو الأمر الذي نجح عنصر التفضية ببراعة في إيصاله بشكل حي و شعوري و شعري و شاعري إلى القارئ: "*عادل، سهام...سهام، عادل....حافلة تل أبيب- الناصرة......تذرعت بسبب طارئ و ترجلت من الحافلة لتقلها سيارة كانت تسير خلفنا....مرسيدس قديمة الطراز عاجية اللون....شبيهة بتلك التي لمحتها في المستودع المهجور ببيت لحم، محطتها الأخيرة قبل.....صدف كثيرة تسيء إلى الصدفة*".(الرواية ص٢٠٨)

إن من ينعم النظر في طريقة تفضية هذه الفقرة و تداعي بنائها اللامترابط, وجملها المبتورة سيحس فعلا بنوع من الإغماء والدوران, ليجعلنا نستشعر الاضطراب الكبير الذي عاشه أمين و الذي هو أشبه بدوامة تمثل هذه الاسترجاعات المتتالية على ذهنه محركها الذي يزيد من حدتها و قساوتها حتى كادت تقضي عليه لتحيله إلىشخص انطوائي مأزوم وهذا ما نجد له تصديقا فيما ذهب إليه الماكري حين اعتبر أن " (انقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل،...) تأكيد للموقف الانطوائي و الحاجة إلى الوحدة و إلى زمان و فضاء ثابتين تملؤهما أشياء نابعة من الذات.... "[1]

---

[1] – محمد الماكري: المرجع السابق، ص٢٣٧.

إذا وبعد كل هذا الارتحال بين هذه السطور والكلمات المتهاوية لا يسع المتلقي إلا أن يعترف ببراعة هذه التقانة في إضفاء نوع مميز من الشعرية على النص و تزويده بقوة دلالية بلاغية و إبلاغية هائلة, تنم عن وعي مميز بآليات الكتابة الروائية، لنقول بذلك إن استخدام هذه التقانة لم يكن زخرفا طبلعيا عشوائيا و لا ترفا كتابيا ساذجا, و إنما كان مساعدا قرائيا لديه رابطة "دموية" متينة بالعتبة الأم و التي هي العنوان (الصدمة) ؛حيث تمكنت هذه الطريقة من توجيه عناية المتلقي و استوقافه عند أهم الفقرات التي من شأنها أن تضيء له الدرب التأويلي و تفجر شحناته الدلالية، فتمكنه بذلك من وصل خيوطها (التفضية) بخيط عتبة العنوان الذي يعد المتن نصفها الآخر و الذي لا تكتمل أبجديتها إلا به و من خلاله.

٢-٢ - " بم تحلم الذئاب؟"

نبذة عن الرواية:

تسرد الرواية التسعينية حكاية "نافا وليد" ابن العاصمة, الذي يحلم أن يصبح في أحد الأيام ممثلا سينمائيا مشهورا بعد أن تولدت لديه هذه الرغبة حين شارك في دور صغير في أحد الأفلام التي فشلت فشلا ذريعا, ليجد نفسه بين الأحلام التي تقتلعه من حالته اقتلاعا وبين الواقع الذي يحتم عليه أن يصبح سائقا لدى أحد الأسر البورجوازية في البلاد ,ليرى معها ما تتقزز منه النفس؛ فمرور "نافا" على الحواجز الأمنية وهو حامل لجثة فتاة مقتولة ببرودة من طرف "جونيور" ابن العائلة البرجوازية ,وصورتها الدموية وهي مرمية في غابة باينام أسست لشخصية عنيفة اسمها "نافا وليد" من سائق سيارة إلى أمير جماعة مسلحة وهكذا انزلق نافا إلى مستنقع العنف والإرهاب المسلح في ظل الفراغ السياسي والكوارث الاقتصادية والاجتماعية كحال الكثيرين من الشباب الجزائري.

شعرية الصمت/البياض في الرواية:

تستمر غواية النص و تلاعبه بنا، و تستمر معها لذة القراءة و نشوتها ,حين يصر نص آخر لياسمينة خضرا هذه المرة على نزعته الشديدة للمراهنة على البياض كورقة إبلاغية رابحة ,أو كدال بليغ من شأنه أن يقول ما سكتت عنه الكلمات أو لم تستطع قوله ربما.

فإن كان للبيان /الكتابة سحره، فللصمت/ البياض رونقه و منطقه بل و فلسفته الخاصة، ومن هنا يعتبره **عبد القاهر الجرجاني** " باب دقيق المسالك لطيف المأخذ , عجيب الأمر, شبيه بالسحر ، فإنّك ترى به تركَ الذكر أفصحَ من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة , وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق , وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[1] , ثم ألم نخلد بأنفسنا المثل القائل: "إذا كان الكلام/الكتابة من فضة، فالصمت/البياض من ذهب"؟ و أن الصمت في كثير من الأحيان أبلغ من الكلام ؟ ثم ما فائدة هذا الكلام إذا تداعت منه الحروف و تشردت في لحظة حيرة و هذيان حارت معها الكلمات أن تختار لها مكانا على صفحة بيضاء, فاختارت أن تتراجع و تترك الكلام للمتلقي حتى يخطها من جديد كيفما شاء, عله يفلح في ملء فراغ الصفحة و لملمة حروفها من بعيد, و إعادة تركيبها و إعطائها صوتا انتزعه البياض منها؟ لعل هذا ما أراد "خضرا"إقحامنا فيه عندما قرر –طوعا أو كرها- أن يجعل البياض يكتسح العديد من صفحات نصه(بم تحلم الذئاب؟) ليحولها (الصفحات) قهرا

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ٢٠٠٠ ،ص ١٤٦.

للكلمات و يحيل بذلك الكرة إلى ملعب المتلقي عله يفلح في بعث هذه الكلمات من مقبرتها البيضاء, و يستنطقها طمعا في أن تشي له بما أراد البياض أن يسكتها عنه.

يفاجأ القارئ بحضور كثيف للبياض في صفحات عدة من الرواية، و لعل أغلبها سبق فصولها المرقمة؛ حيث يصدم المتلقي و هو يقلب الصفحة التاسعة و الثلاثين (ص٣٩) لينتقل بعدها إلى الصفحة الأربعين(ص٤٠), يصدم بالبياض التام لهذه الصفحة و خلوها من الترقيم على الرغم من كون الصفحة التي تلها مرقمة بالرقم الحادي و الأربعين (٤١)، و هي التي تمثل الجزء أو الفصل السادس من الرواية، فتحدث بذلك خلخلة متعمدة للقارئ في مسار تلقيه للنص ؛فكأن سيولة الكتابة قد توقفت من المؤلف فجأة !

سرديا، يمكن مقاربة هذا البياض باعتباره استراتيجية سردية التجأ إليها الكاتب لأغراض معينة لعل منها أن يكون هذا البياض" دالا على مرور زمني أو حدثي، و ما ينتج عن ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها "[1] ، و فعلا فإننا وجدنا التعبير الحدثي قبل البياض و بعده جليا واضحا، و كأننا بهذا البياض جاء فجأة ليؤذن بالانتقال من عالم لآخر؛ الأول و هو ما شكل تقريبا موضوع الصفحات السابقة للبياض و هو عالم الفن بكل أحلامه و طموحاته و رومانسيته...هذه الأمور التي اغتصبها الواقع بكل ما فيه من مرارة و تردي؛ و الثاني هو عالم ما بعد البياض؛ وهو عالم المال والأعمال و السلطة بكل ما فيها من قساوة و طغيان للمادية و المصلحة الفردية، هذا العالم الذي لا مكان فيه لأحلام رقيقة لشاب فنان ك"نافا وليد"، هذا الأخير الذي كان يعتبر نفسه مشروع ممثل ناجح و يقول إنه لم يكن "من أولئك الذين يرغبون في النجاح في حياتهم بسخاء، لم يكن أبدا في طموحاتي أن أحصد النصيب الأكبر أو أعتلي منصبا حساسا في الإدارة، كنت أرغب أن أكون ممثلا حتى فوق سرير موتي"(الرواية ص٣٨) ،إلا أن مرارة الواقع الذي يعيشه (نافا) أبى إلا أن يجهض هذا الحلم قبل ولادته و أن يقذف به في عالم آخر يقضي على ما تبقى من" حلم فنان".

هذا الأمر هو ما التجأ المؤلف للتعبير عنه بطريقة أخرى ؛فما قالته الكلمات التي لم تتكلم أهم مما قالته الكلمات التي تكلمت,جاءت "صدمة البياض" للتعبير ببراعة عن هذا الانتقال الحدثي بين عالمين؛ فسيميائيا يمكننا قراءة هذا البياض على أنه يمثل "الكفن" الذي لف وإلى الأبد حلم "نافا وليد" ليقبره في عوالم أخرى لم يكن يتوقع أو يحب أن ينتقل إليها، و لكن على الرغم مما يبدو على الكفن من بياض خارجي إلا أن كفن نافا يتربع بداخله السواد، سواد فنان استحال حلمه إلى مأساة هي أكبر من أن يلفها البياض بين جنباته , هذه المأساة التي كانت بدايتها في الصفحة الحادية و الأربعين (ص٤١) – بعد البياض مباشرة- حين وجد نفسه مجرد سائق طاكسي لدى عائلة من الأثرياء "لا يملكون في قلوبهم قرط إنسانية...ما لهم إلا آلة من حديد مكان القلب، لا يلقون أي اعتبار لأي شخص، فالجميع لا يعدو أن يكون مكنة تحت تصرفهم". (الرواية ص٤١)

رأينا إذا كيف ساهم هذا البياض إلى جانب الرسائل اللغوية في لعب دور الموجه القرائي الذي زاد من شعرية الخطاب، كما زاد من استفزازه للقارئ من أجل تجنيد قدراته التأويلية للكشف عن دلالاته المتعددة, فرجحنا هنا من بين تأويلات عدة و بناء على مجموعة من المعطيات- ربما كان السياق العام سيدها- أن البياض لعب دور "الفيصل الحدثي" من ناحية سردية، كما لعب دور "الكفن أو القبر" من ناحية سيميائية، و هذا تقريبا ما أوحى لنا به السياق النصي؛ فبعد طول إيمان "وليد نافا" بحلمه في أن يكون ذات يوم فنانا مشهورا، و بعد طول إيمان منه بأن "روح الأمة تتمثل في فنانها ضميرها هم شعراؤها قوتها

---

[1] حميد لحميداني: المرجع السابق، ص ٥٨.

هم أبطالها الرياضيون"(الروايۃ ص٧١)، و بعد طول معاناة مع التعاسة و التهميش تأكد له بأن "الموهبة لا تطعم صاحبها في بلد شعاره العلف" (الروايةص٧١). و ما إن قضى نافا خمسة أشهر عمل عند آل راجا "حتى تشتتت أحلام طفولته في عرض المتاعب التي لا تنتهي" (الرواية ص٦٥)و بذلك شيع حلمه إلى مثواه الأخير و ألقي عليه التراب ليجد نفسه مجرد خادم عند أناس ليس للفن أو الموهبة معنى عندهم, فأصبح يرى حاله "كحال مكان مقدس في قلب وندالي همجي".(الرواية ص٧٤).

ليستحيل بعد أن كان يحلم بخلود الفنان و رمزيته إلى "مجرد رقم و أي رقم هيكل و فقط".(الرواية ص٧٧).

وبالانتقال إلى الصفحة الرابعة و الستين بعد المائة (ص١٦٤) سنكون في مواجهة شعرية أخرى و بياض آخر يدعونا لاستنطاقه, و فك عزلة كلماته المحبوسة وراء هذا الضباب الأبيض الكثيف؛ فبياض هذه الصفحة يمكن قراءته سيميائيا على أنه "بياض استراحة"، نعم إنها استراحة للمتلقي من عدي الصفحات "السوداء" التي قرأها و أرهقته كثيرا لشدة ما ترجمته من إحباط و مآسي كثيرة لأناس منكسرين اجتماعيا، سياسيا، و حتى ثقافيا و فكريا، لكن هذا البياض بقدر ما يمثل استراحة للمتلقي بقدر ما يؤذن بانتقال حدثي لعله هو الأهم بشكل مطلق في هذا النص التسعيني المحفوف بالدماء، هذا الانتقال الحدثي الذي يبدو و كأن المؤلف دعا بسببه المتلقي أن يمتع بصره و فكره بنقاوته البياض و صفائه قبل أن يحيله إلى صفحات أخرى يبدو و كأن كلماتها كتبت ب"الدم" و" الجمر"بدل المداد أو الحبر؛ وذلك بسبب ما ستترجمه من أحداث دموية هي الأعنف من نوعها، لتستحيل الكتابة بعد هذا البياض إلى ما يشبه بقع الدم المتناثرة هنا وهناك على بياض الصفحة, كتناثر أحلام نافا وليد؛ ليلعب هذا البياض دور"الهدوء الذي يسبق العاصفة"، و هذا الانتقال الحدثي الهام يتمثل في كون نافا الذي كان مشروع فنان حالم بأضواء الشهرة و النجاح لينتقل بعدها إلى مجرد خادم أو "مجرد رقم" "قد اختار طريقا آخر إلى غير رجعة"(الرواية ص١٧). و للمتلقي أن يخمن ما نوع هذه الطريق و هو يستحضر في ذهنه العتبة الأم لنص تسعيني ف: بم تحلم الذئاب؟

خاتمة:

ختاما وبعد استنطاقنا لكيفية توزيع البياض و السواد على صفحات كل من الروايتين ,وما يصاحب هذه الظاهرة من علاقة "جينية" مع المحتوى الدلالي الذي يروم النص إيصاله, يتضح لنا كيف أصبحت "لعبة البياض والسواد"-والتي تدور أحداثها على صفحات المتن الروائي- تمثل بؤرة تأويلية لا يستهان بدورها في تحديد مسار و وجهة القراءة، و بالتالي أصبح لزاما على القارئ الوقوف عندها بكثير من التدبر و التأني و إنعام النظر من أجل استنطاقها و كشف مخبوئها الذي قد لا يتأتى للقارئ فهم النص دونه؛ ذلك أن تجاوز مثل هذه الموجهات القرائية سيعرض القارئ لنوع من " السذاجة التأويلية" التي قد تحيد به عن مقاربة النص.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر

1- Yasmina Khadra, A quoi rêvent les loups, Ed .Pocket, Julliard ,Paris ,1999

2- Yasmina Khadra, L'attentat, , Ed .Pocket, Julliard ,paris, Paris, 2005.

3-خضرا ياسمينة :بم تحلم الذئاب ، ترجمة أمين الزاوي، دار الغرب للنشر و التوزيع، ٢٠٠

4-خضرا، ياسمينة، الصدمة، ترجمة نهلة بيضون، دار الفارابي بيروت –لبنان، سيديا (SEDIA)، الجزائر،٢٠٠٧.

المراجع:

١- صابر عبيد , محمد : المغامرة الجمالية للنص الشعري , دار الكتب الحديث، إربد، دار جدار للكتاب العالمي، عمان،٢٠٠٧.

٢- الماكري, محمد: الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي): ، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ١٩٩١

٣- لحميداني: حميد, بنية النص السردي من منظمور النقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء- المغرب.

٤-: الرواشدة ,سامح: إشكالية التلقي و التأويل, جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان-الأردن، ٢٠٠١.

٥- الرياحي, كمال حركة السرد الروائي و مناخاته (في استراتيجيات التشكيل): ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان-الأردن، ٢٠٠٥.

٦- بنيس, محمد: حداثة السؤال (بيان الكتابة): ، دار التنوير، بيروت-لبنان،١٩٨٥

٧- مرتاض , عبد الملك : تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق) , ديوان المطبوعات الجامعية , الجزائر، ١٩٩٥, ص١٦٧.

٨- عزام ,محمد : شعرية الخطاب السردي , دراسة , منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق,٢٠٠٥ ص٧٢

٩- مبروك, مراد عبد الرحمان : جيوبوليتيكا النص الأدبي , تضاريس الفضاء الروائي نموذجا , دار الوفاء للطباعة والنشر , الاسكندرية , مصر,٢٠٠٢ , ص١٢٣

١٠- بنكراد , سعيد: السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش. س. بورس) , المركز الثقافي العربي , بيروت- لبنان , الدار البيضاء- المغرب,٢٠٠٥, ص١٧١

١١- محسني ,علي أكبر و كياني, رضا: الانزياح الكتابي في الشعر المعاصر (دراسة ونقد) , مجلة دراسات في اللغة العربية واداىها , جامعة رازي , إيران , العدد١٢ , ص١٠١

١٢- الجرجاني ,عبد القاهر : دلائل الإعجاز, الهيئة المصرية العامة للكتاب , مصر,٢٠٠٠

١٣- علي بن الحبيب عبيد :بلاغة الصمت من خلال نماذج من الرواية العربية ,

-http://www.m-a-arabia.com/vb/showthread.php?t=2120

" المضمر الدلالي في سورة الفيل المباركة – قراءة نصية فكرية "

الأستاذ المساعد الدكتور، محمد جعفر محيسن العارضي، العراق _ جامعة القادسية _ كلية الآداب

الملخَّص :

يحاول هذا البحث الوقوف على المضمر الدلالي الذي تنفتح عليه سورة الفيل المباركة ، في رحاب مقولات التفكير اللساني الذي يتطلَّع إلى تقنيات درس نصي يعبر إلى المكوَّن النصي التداولي المتماشي مع صلة المنظومة اللغوية بمجموعة من العلوم ، هذا من جهة . و يسعى من جهة أخرى إلى تقليل عوائق التحليل النصي من قبيل مبدأ النص الأحادي ، و العوائق التي ترجع إلى المحلِّل اللغوي الذي لا يتعاطى في أحايين كثيرة مع النص بلحاظ وجوده النصي الفعلي الذي يقوم على الخاصَّة الدلالية التي تتمتَّع بها وحداته الدلالية ذات القصدية العليا بل يتم التعاطي معه من خلال نص مفترض ؛ ذلك بأنَّ النص الواقعي الكلامي ينفصل عن الواقع اللغوي التداولي بين هذا المحلِّل أو ذاك من خلال حمله على نصوص أخر ؛ مما يؤدي إلى أنَّنا نفقد القيمية الفردية و التداولية لهذا النص ، و نضحي بإرادة المتكلِّم التداولية و الوظيفية ذات الأفق الدلالي الأرحب .

و هذا ما يقود إلى أنَّ علينا أن نركن إلى تحليل نصي يحفظ الإرادة الدلالية للمتكلِّم من دون غياب لمشاركة تداولية في إنتاج المعنى ، و لا يصادرها من خلال الحلول المعيارية المقترحة التي تعمد إلى النظر في هذا النص الفردي أو ذاك من خلال النصية الجماعية التي تغيب فيها الطاقات الدلالية الخاصَّة بالدوال المكوِّنة للنص ذي الهوية الدلالية التي تميزه من نصوص أخر ، و هذه المصادرة تتحقَّق من خلال عمل يشبه ممارسة " الدكتاتورية اللغوية " التي تجني تحليلًا لغويًّا منقوصًا ، أو أنَّها لا تُقدِّم تحليلًا نصيًّا للنص المحلَّل بل تُقدِّم تحليلًا نصيًّا لنصوص أخر . بمعنى أنَّ تحليلًا نصيًّا هذه تقنياته ينفصل عن الواقع اللغوي الذي ينبغي أن ينشغل بتحليله و قراءته قراءة واقعية معمَّقة تحفر في مضمرات النص .

The Semantic Implication in
Al-Fil Surah: An Intellectual Textual Analysis

Abstract

This study attempts to investigate the semantic implication that Al-Fil (elephant) surah opens with in the light of linguistic thinking that is looking forward to techniques of textual lesson to reserve the speaker's will and does not confiscate it by practicing linguistic dictatorship. Moreover, this linguistic thinking exceeds to the pragmatic textual component which goes in line with the relation between linguistic system and societal event and tries to change it. That is to say, discourse analysis must leave the techniques that separate it from the linguistic reality and get involved in what it analyzes and give it a realistic reading that digs deep in the text implications.

Al-Fil is a surah that narrates a historical event. It is the event of attacking holy Ka'bah by Abraha Al-Habashi using elephants to destroy it. The textual structure of this surah is intensive and it summarizes the event and what happens to the invading army. This intensification and summarization implies a reference to how trivial and unimportant this event was. There is also the symbolic reference of the everlasting prophet ship.

What can also be perceived, here, is that the text elements in Al-Fil surah have come under manifest dominance of the verbal lexeme "فَعَلَ" *fa'ala* (did). This lexeme narrates the confronting divine act through revealing its semantic implication resulting from opposite dualities and textual sequences between "Al-Fil companions" and "Asf Ma'kool " (=an empty field of stalks of which the corn has been eaten up by cattle) on one hand, and between "Ababeel birds" and "Sijil stones" (stones made of baked clay) on the other hand. This aims at reaching a reference that making the plot of the atheists go astray and the reforming societal change happens in accordance with the divine will and the existence of terrestrial and celestial tools like birds and stones. Ultimately, mankind will achieve their goals of justice and security in a complete way and without any delay.

تقوم هذه المقاربة الفكرية النصية على تحليل النسيج النصي لسورة الفيل المباركة ، و قراءته على أساس من أنَّنا أمام نص مخصوص يفارق الاستعمال العام ؛ ذلك بأنَّه يتكلَّم على حدث مفارق على المستوى المجتمعي ، و المستوى الفكري ، و على المستوى المغزوي ؛ و من ثم يلزم تحليله في ضوء آفاق نصيته هو ، و صياغة مضمره الدلالي على أساس من أنَّ الوحدة النصية لهذه السورة المباركة تتحرَّك في إطار منظومة مفاهيمية متعالقة ، جاءت ظهوراتها اللسانية متضافرة في مجموعة من الوحدات النصية الأثيرة التي مركزت الحدث المتمثِّل في فعل " أصحاب الفيل " ، و عبَّرت عن الفعل الإلهي المتمثِّل في " تضليل كيدهم " و مواجهته و الدفاع عن الحق .

اللافت في هذا السياق أنَّ الخطاب القرآني قد أضمر فعل " أصحاب الفيل " ، و لم يحتفي به نصيًّا ؛ لإشاعة الدلالة على إبادته و عدم أهميته . و جاءت هذه الإبادة بلحاظ فلئوي مرَّة ، و بلحاظ مادي مرَّة أخرى في استيفاء منظَّم و شامل لعناصر الصراع و الحدث الواقعي .

و اللافت أيضًا أنَّ الخطاب قد أتى إلى نتيجة الفعل الإلهي المواجِه أولًا " تضليل كيدهم " ، و من ثمَّ عرض للأدوات المادية التي حققت هذا الفعل .

و ما يُستشفُّ هنا أنَّ عناصر النص في سورة الفيل المباركة قد جاءت تحت تسلُّط واضح و هيمنة للدليل اللساني " فَعَلَ " الذي يحكي الفعل الإلهي المواجِه من خلال خلق ثنائيات تقابلية ، و متواليات نصية بين " أصحاب الفيل " و " العصف المأكول " من جهة ، و " الطير الأبابيل " و " حجارة السجِّيل " من جهة ثانية ؛ وصولًا إلى الدلالة على أنَّ تضليل كيد المعاندين و التغيير المجتمعي الإصلاحي يحدث بتدبير إلهي و أدوات أرضية . مع لحاظ الثنائية الزمنية التي تتجلَّى في ذخيرة تذكُّرية ذات زمن سردي طولي يظلُّ يصنع الفتح ، و يضع أمام وعي الإنسان أدوات إعادة إنتاج مستقبله التغييري .

هذا يعني بالضرورة أنَّا أمام حشد دلالي مغزوي معمَّق لفكرة التغيير و الإصلاح بقيادة إلهية سماوية ، و تنفيذ أرضي على مستوى الأدوات و الفعل . في تناسب دلالي بين الطير و الحجارة .

و من جهة أخرى فإنَّ ذلك يشير إلى تنوع الآليات و الأساليب التي تُعتمد في طرائق التفكير و النظر في الإصلاح و كبح الظالمين ، و تحقيق أهداف الجماعة البشرية الساعية إلى العدل و الأمن على نحو حاسم لا يقبل التأخير و المِطال .

في التحليل اللساني النصي :

يقوم التحليل النصي للمنظومة اللسانية على أساس من التعاطي معهافي ضوء آليات ينتخبها المحلل اللغوي متوخيًا ((عدم إغفال مظاهر التكثيف الدلالي الذي يشحن النص بقيم الدلالة التي تتوخَّى التأثير على نحو من السبك ؛ ما يُعمِّق المعارفية النصية و انفتاحها على الواقع المجتمعي بسمات تواصلية نفعية إبلاغية و بلاغية)) [1] ، من خلال تخطِّي الملفوظ اللساني وصولًا إلى إنتاج حدث مجتمعي يأتي تزامنًا مع الحدث اللغوي [2] ؛ فنكون أمام مهمَّة حيوية للدراسات التي تعتمد مناهجيات اللسانيات النصية ، تتمثَّل في بيان الحدث المجتمعي المصاحِب للحدث اللغوي ، و اتخاذه هدفًا لهذه الدراسات [3] ، بعيدًا عن التقوقع على المستويات اللغوية و مقولاتها الاعتيادية .

معنى هذا أنَّنا ننظر في مناهجية تقدِّم ((تفسيرًا كليًّا أرحب)) [4] للمنظومة اللسانية ، تستوعب سباعية دي بوجراند (De Beaugrande) و ولفغانج دريسلر (Wolfgang Dressler) و هي معايير النصية التي تتمثَّل في السياق ، و الترابط اللفظي ، و التماسك الدلالي ، و التناص ، و الإعلامية ، و القصدية ، و المقبولية [5] .

و هذا العمل التحليلي التنظيمي يسعى إلى أن ((يواكب الآفاق الفكرية للخطاب ، و يواكب أيضًا مظاهر التطور المجتمعي . بمعنى أنَّ المناهجية اللغوية التكاملية التي نتطلَّع إليها ... ينبغي أن تتحلَّى بمثل هذه التطلعات الفكرية التي لا تنفصل عن البناء المجتمعي)) [6] ؛ فتتحقَّق على نحو عملي مسألة التفاعل بين الحدث اللغوي و الحدث المجتمعي ، في خطابية مبنية على تأثير الحدثين في بعض .

و من أهم المسائل التي ينبغي الوقوف عليها في سياق الكلام على المناهجية اللسانية النصية هي اشتغالها الدلالي و فضاؤها التحليلي ، و ما يترتَّب على ذلك من أثر فكري .

هذا العمل اللساني يجعل المحلِّل الدلالي في منطقة واحدة مع النظر الفكري و التغير الحاصل في بنية الأشياء و النظر إليها من جهة ، و رصد حالات التطور الفكري التي تواكبها الاستعمالات اللسانية و تؤرِّخ لها من جهة ثانية ؛ ذلك بأنَّه عند تحليل الخطاب اللساني و قبل ذلك عند إنتاجه تظهر الاهتمامات الفكرية و الحضارية لأصحاب هذه اللغة و كيفية النظر إليها و معالجتها من منظور يظهر فيه تكامل مظاهر النشاط الفكري و الثقافي و الاجتماعي لأهلها ، فتنشأ تبعًا لذلك منظومة لسانية مجتمعية تتكامل من خلال قنوات فكرية خلَّاقة . و هذه العملية الدلالية الكبرى هي منطقة اشتغال يصل

---

[1] في علم دلالة النص نظرات في قصدية الحذف بين مظاهر الإعجاز القرآني و مناهج التحليل اللغوي ، د. محمد جعفر العارضي ، ط ١ ، دار تموز للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ٢٠١٢ ، ص١٧ .

[2] ينظر . علم لغة النص – النظرية و التطبيق ، د. عزة شبل ، ط ٢ ، مكتبة الآداب ، القاهرة ٢٠٠٩ ، ص ٢٨ .

[3] ينظر . في علم دلالة النص نظرات في قصدية الحذف بين مظاهر الإعجاز القرآني و مناهج التحليل اللغوي ، ص١٧ – ١٨ .

[4] الدرس النحوي النصي في كتب إعجاز القرآن الكريم ، د. أشرف عبد البديع عبد الكريم ، مكتبة الآداب ، القاهرة ٢٠٠٨ ، ص٧١ .

[5] ينظر . في علم لغة النص – النظرية و التطبيق ، ص ح .

[6] في علم دلالة النص نظرات في قصدية الحذف بين مظاهر الإعجاز القرآني و مناهج التحليل اللغوي ، ص ١٨ – ١٩ .

دلالات الوحدات اللسانية بالواقع المجتمعي الرامز إلى مستقبل مجتمعي ينشد الإصلاح و التغيير ؛ فيكون المضمر الدلالي مفهومًا مناسبًا لهذا الاشتغال الراصد للأهداف اللسانية الإصلاحية التي تتخذ من الحدث الآني المختلف ممرًّا لإنتاج الحدث النوعي الاستباقي المتجدِّد من خلال إنتاج منظومة دلالية متماسكة تنفتح على الحدث المجتمعي و لا تظلُّ حبيسة النظر اللساني المنفصل عن المعطيات المجتمعية التنموية . و من هنا يكون المضمر الدلالي مفهومًا مخصوصًا بالنصوص النوعية التي تتوخَّى الإصلاح و التغيير ؛ لذلك ينبغي أن تقرأ في ضوء هذا التطلُّع الإصلاحي المتجدِّد الذي لا تنفكُّ عنه .

الوحدات النصية في سورة الفيل المباركة :

من مهامِّ التحليل اللساني الوقوف على الطاقة المغزوية للنص ، و هي في سورة الفيل المباركة تكمن في الدلالة على أنَّ الله سبحانه و تعالى ((بالمرصاد لكلِّ من يعتزم إلحاق السوء بمواطن العبادة)) [1] .

و من جهة أخرى أراد الخطاب القرآني من خلال سياق هذه السورة المباركة اللفت إلى قيمة فكرية مهمَّة هي أنَّ أسراريات أماكن العبادة أسراريات لا تتناهى ، و ذلك يكمن في سبغ قدسية إلهية متجدِّدة عليها . ناهيك عن ضرورة التعاطي الوحدوي (الإنساني) مع هذه الأمكنة ، بعيدًا عن التفكير بهدمها ، أو تخريبها ؛ إذ إنَّ القوة الكونية التي دافعت عن الكعبة إنَّما يظهر من دفاعها حرص إلهي كبَّار على تقديم نموذج البيت الخالد الأوحد ، و تحريك العقلية الإنسانية نحو الاهتمام بالأماكن العامَّة و صيانتها ، و اتخاذها مظهرًا من مظاهر مواكبة التطور الفكري الإنساني ، و مقياسًا من مقاييسه .

يُروى أنَّ أبرهة بن الصباح شيَّد بصنعاء اليمن كنيسة ، سمَّاها القليس ؛ ليصرف إليها الحجاج . و كان أن قعد فيها رجل من كنانة ، أو أنَّ نارًا لبعض العرب أتتها فأحرقتها ؛ فغضب و اغتاظ فحلف ليهدمنَّ الكعبة ، فجهَّز لذلك جيشًا يتقدَّمه فيل عظيم له ، و معه مجموعة من الفيلة [2] .

و هجوم أبرهة الحبشي على الكعبة كان مصحوبًا بموقفين هما موقف أهل مكَّة حينها المتمثِّل بحالة ذهول أغلبهم و عدم مواجهتهم الجيش الغازي ، و إعلانهم عدم القدرة على المواجهة ، و اكتفائهم بالمراقبة و قد التجئوا إلى أعالي الجبال هذا من جهة ، و صنيع جماعة منهم قليلة و اتخاذهم موقف الدفاع عن الكعبة من جهة ثانية . و هذا الموقف بمجمله ينشر حالة من توقُّع النصر لهؤلاء الغازين .

و الموقف الثاني هو موقف الجيش الغازي الذي هو على العكس من موقف أهل مكَّة ؛ إذ كان محفوفًا بالفشل على المستوى النهضوي ، و بدت ملامحه تظهر على المستوى العسكري و المادي ، و هذه الملامح تتجسَّد في أنَّ الفيل القائد الذي تقدَّم الجيش الزاحف نحو مكَّة قد ربض على مشارفها ، و امتنع من دخولها من جهة . و استيلاء هذا الجيش على إبل قائد المدافعين عن مكة من جهة ثانية . و على الرغم من أنَّ هذا الجيش قد استولى على إبل هذا القائد و هو عبد المطلب بن هاشم بن عبد مناف الذي جاء يطالب بإبله و قال قولته المشهورة (للبيت ربٌّ يحميه) ، فإنَّ هذه القولة أعطت على المستوى الظاهري مؤشِّر نجاح و غلبة لأبرهة ، و أعطت على المستوى العميق و المضمر مؤشرًا إلى فشل الهجوم ؛ لتعلُّق الأمر بربِّ هذا البيت [3] .

---

[1] التفسير البنائي للقرآن الكريم ، د. محمود البستاني ، ط ١ ، مطبعة الآستانة الرضوية المقدَّسة ، إيران ١٤٢٤ ، ص ٥ / ٤١٢ .

[2] ينظر . الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، أبو القاسم جار الله الزمخشري ، دار الفكر ، بيروت ، ص ٤ / ٢٨٥ .

[3] ينظر . التفسير البنائي للقرآن الكريم ، ص ٥ / ٤١٣ .

و من هنا بدأت طلائع النصر ، فأمسك ربُّ البيت بزمام هذه المعركة و بدأت المواجهة . و تأتي سورة الفيل المباركة تحكي هذه المواجهة بوحداتها النصية المتنوعة على مستوى ظهوراتها اللسانية المتماسكة من جهة مضمرها و مغزاها . يقول تعالى :

{ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ + أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ + وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْراً أَبَابِيلَ + تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ + فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ } [1] .

هذه السورة المباركة بمجملها تحثُّ على العجب و العبرة ؛ ذلك بأنَّها تتكلَّم على حدث لم يدركه النبي صلَّى الله عليه و آله و سلَّم ، إنَّما هو مما وعاه رواية ؛ فقام ذلك مقام مشاهدته [2] . و فيها إشارة لطيفة تتمثَّل في التذكير بالنعمة بغية توحيد الخالق العظيم ، و إخلاص العبادة له [3] .

و يأتي أيضًا الإرهاص بالنبوة الخالدة ؛ إذ إنَّ حدث مجيء الطير على هذا النحو يُشعر بمعجزة جاءت بين يدي نبي [4] سيأتي قريبًا . و هذا الإرهاص هو من رواسب الدلالة في مضمر السورة المباركة .

تتمحور البنية اللسانية النصية لسورة الفيل المباركة في محورين يتعالقان في وحدة نصية كبرى هما فعل أصحاب الفيل ، و فعل الإله الحق . و يمكن النظر في هذين المحورين من خلال تنوعات نصية تقوم على أساس من عنصري الترابط اللفظي ، و التماسك الدلالي . و يأتي ذلك في ضوء تكثيف القصدية السياقية الموحية التي عليها لسانية السورة المباركة على مستوى مضمرها الدلالي فضلًا عن ظهورها .

١ - الفعل " فَعَلَ " و مجموعته النصية :

النصُّ زاخر على مستوى الظهور اللساني بالأدلَّة الحركية ، و لا يبعد أنَّ هذه الأدلَّة تدور بترابطها اللفظي حول الدليل " فَعَلَ " . و يظهر من جهة ثانية تماسكها الدلالي ؛ إذ إنَّها تمثِّل وحدة دلالية كبرى متعالقة المضمون . بمعنى أنَّ " يَجْعَلْ " ، و " أَرْسَلَ " ، و " تَرْمِيهِم " هي مشخَّصات للدليل اللساني " فَعَلَ " و انعكاسات لسانية دلالية لبؤرته التواصلية و مركزه التواصلي ، و هي تجسِّد بطبيعة الحال تحقُّقه على المستوى العملي و الواقع الخارجي ، فضلًا عن إنتاجها الحدث السردي ، و إضفائها مظاهر التمدد الزمني ؛ و من ثمَّ خلق فضائه الرمزي .

بعد ذلك يأتي " جَعَلَهُم " ليحصد نتيجة هذا الترابط اللساني ، و التماسك الدلالي الذي تشهده هذه المجموعة النصية ؛ فنكون أمام فعل الإبادة و الإهلاك الذي تضافرت أفعال متعددة لتحقيقه . و يؤسِّس هذا الدليل اللساني من جهة ثانية لأدوات الانفتاح الرمزي التنموي و الزمن الطولي العابر الفاعل في التحوُّل بالحدث من واقعه الزمني المقيَّد إلى زمن الاعتبار و العِظة ، من دون أن يغيب عنَّا تعالق ذلك كلِّه باستعمال " كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ " ، و " كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ " .

---

[١] الفيل : ١ – ٥ .

[٢] ينظر . الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ص ٤ / ٢٨٦ .

[٣] ينظر . التبيان في تفسير القرآن ، الشيخ الطوسي ، تحقيق : أحمد حبيب قصير العاملي ، ط ١ ، دار إحياء التراث العربي ، ص ١٠ / ٤٠٩ .

[٤] ينظر . البحر المحيط ، أبو حيان الأندلسي ، مكتبة و مطابع النصر الحديثة ، المملكة العربية السعودية ، الرياض ، ص٨ / ٥١٢ .

و من اللافت أنَّ الوحدات النصية الجزئية في هذا السياق قد تصدَّرت بالدالِّ الفعلي ؛ لتأتي دلالة على حركية المشهد و تفاعله و توالي أحداثه على أرض الواقع .

و من جهة ثانية تؤسِّس المهيمنة الفعلية على المستوى المعرفي مظاهر الإصلاح و التغلُّب على الشر يتحقَّق عبر مجموعة مراحل متناسقة متكاملة لا تعرف الهوادة و الانفصال .

يظلُّ إيحاء هذه المهيمنة بتوقُّع عود الفعل التخريبي بأيادي بشرية إن على المستوى المادي أو على المستوى الفكري ؛ لذلك على المصلحين أن لا يفتروا في طلب الإصلاح و الصلاح .

٢ - ثنائية الطير الأبابيل و حجارة السجّيل :

الأبابيل :

جماعات الطير السود الكثيرة المتتابعة [1] ، المتصافَّة [2] ، التي تأتي شيئًا بعد شيء [3] . و قد قيل إنَّ هذه الطير ذات مقومات خاصَّة تقارب السباع في مخالبها و في رؤوسها [4] . و إن كنت أميل إلى أنَّها ظلَّت بخصائصها الجسمية الاعتيادية ، مع أنَّها ((موصوفة بالاجتزاء و الغلبة . بمعنى اتصافها بالقوَّة و القدرة و القناعة و الاجتزاء)) [5] .

السجّيل :

حجارة يخالطها طين [6] ، قد طُبخت [7] . أي أنَّها حجارة شديدة صلبة [8] . و في لفظها إشارة إلى أنَّها مرسلة عليهم ؛ لتقع لتقع على أبدانهم بدقَّة قصوى ؛ و من هنا فقد بولغ في وصف دقَّة إصابتها ، فقيل إنَّها ((كتب فيها أسماء القوم)) [9] . و على هذا المعنى تكون مأخوذة من الصبِّ [10] ، أو من أنَّها قد ((كتب لهم أنَّهم يعذَّبون بها)) [11] .

---

[1] يُنظر . التبيان في تفسير القرآن ، ص ١٠ / ٤١٠ .

[2] ينظر . الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ص ٤ / ٢٨٦ ، تفسير أبي السعود ، أبو السعود محمد بن مصطفى العمادي ، وضع حواشيه : عبد اللطيف عبد الرحمن ، ط ١ ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ١٩٩٩ ، ص ٦ / ٤٧٢ .

[3] ينظر . مفردات ألفاظ القرآن ، الراغب الأصفهاني ، تحقيق : صفوان داوودي ، ط ٢ ، طليعة النور ، قم ، (إبل) ، ص ٦٠ ، البحر المحيط ، ص ٨ / ٥١١ .

[4] ينظر . التفسير البنائي للقرآن الكريم ، ص ٥ / ٤١٦ .

[5] التحقيق في كلمات القرآن الكريم ، العلَّامة المصطفوي ، ط ١ ، مركز نشر آثار العلَّامة المصطفوي ، طهران ، ص١ / ٢٨ .

[6] ينظر . مفردات ألفاظ القرآن ، (سجل) ، ص ٣٩٨ .

[7] ينظر . التبيان في تفسير القرآن ، ص ١٠ / ٤١١ ، الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ص ٤ / ٢٨٦ .

[8] ينظر . تفسير أبي السعود ، ص ٦ / ٤٧٢ ، التفسير البنائي للقرآن الكريم ، ص ٥ / ٤١٧ .

[9] القاموس المحيط ، مجد الدين الفيروز آبادي ، إعداد و تقديم : محمد عبد الرحمن المرعشلي ، ط ٢ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ٢٠٠٣ ، (سجل) ، ص ٩٣٢ .

[10] ينظر . المعجم الاشتقاقي المؤصَّل لألفاظ القرآن الكريم ، د. محمد حسن حسن جبل ، ط ٢ ، مكتبة الآداب ، القاهرة ٢٠١٢ ، (سجل) ، ص ٢ / ٩٨٤ .

[11] القاموس المحيط ، (سجل) ، ص ٩٣٢ .

و قد قيل إنَّ اللفظ فارسي معرَّب من سنك كيل ، أي حجر و طين [1] . و من الدارسين من يؤكِّد عروبة هذه اللفظة ، و بعدها عن الأصل الفارسي [2] . و لعلَّ في كونها من المشترك بين اللغات أثرًا في اتساع دلالتها على المستوى المادي ، و انفتاحها على مساحة دلالية معنوية تتمثَّل في الإشارة إلى الإرادة الكونية ، و عدم انغلاق الحدث على عناصر مناطقية محددة . و من ثم يُنتظر أثره الإنساني على نحو أرحب .

و ما حدث أنَّ الطير كانت تحمل أحجارًا صغيرة بمناقيرها و أرجلها ترمي بها ، فما أصابت بها أحدًا إلَّا هلك [3] .

و لحجارة السجِّيل خصوصية قتالية تتمثَّل في أنَّ لها أثرًا في المصاب ؛ إذ ينثر لحمه بمجرد أن يحكَّ بدنه ؛ ما يعني أنَّها لاذعة ذات خصائص كيميائية [4] .

و الطير في الخطاب القرآني قامت بمهمَّات متنوعة فهي مسبِّحة عابدة ، و هي معمارية سياسية استخبارية حينًا آخر . و هي إذ تمارس هذه المهمَّات يشاركها فيها بشر ، غير أنَّها هنا في المهمَّة العسكرية الجوية لا بشر معها ، إنَّها في مهمَّتها هذه تعمل منفردة [5] ، تتحلَّى بروح المقاومة و الصبر [6] . و هذا يؤسِّس لمسألة الاحتذاء بهذه الروح .

و معنى هذا أنَّنا أمام تجربة مواجهة أولى تتمثَّل فيهاالمقومات العسكرية الروحية التي تعمل على تحقيق النصر و الغلبة ؛ بغية الاستعداد لذلك ، و ضرورة التحلي به في مواجهات قادمة لصنع النصر ، مع المقومات العسكرية المادية اليسيرة ، من خلال امتلاك المقدرة على صياغة مواقف المواجهة صياغة تنموية تصاعدية تخطيطية عالية الدقَّة .

٣ - ثنائية أصحاب الفيل و العصف المأكول :

الفيل :

حيوان ضخم معروف . و هو في هذا السياق فيل أبرهة الحبشي و جنوده . و اختلف في عددها بين الواحد و المجموع [7] ؛ فقيل هو فيل واحد ، أو ثمانية فيلة ، أو اثنا عشر فيلًا [8] ، وصولًا إلى ألف فيل [9] .

و بسبب من هذا الاستعمال صارت للفيل رمزيته الدالَّة على الملك الشحيح بليد القلب الذي يمكر ، فضلًا عن إشارته إلى الحرب و المال ، مع دلالة له على القبح و الشقاء [10] ، و الوهم و الشيطان [1] .

---

[١] ينظر . القاموس المحيط ، (سجل) ، ص ٩٣٢ ، القاموس المقارن لألفاظ القرآن الكريم ، د. خالد إسماعيل ، مكتب سناريا ، بغداد ٢٠٠٤ ، (سجل) ، ص ٢٣٥ .

[٢] التحقيق في كلمات القرآن الكريم ، ٥ / ٦٩ .

[٣] ينظر . الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ص ٤ / ٢٨٥ .

[٤] ينظر . التفسير البياني للقرآن الكريم ، ص ٥ / ٤١٧ — ٤١٨ .

[٥] ينظر . التفسير البياني للقرآن الكريم ، ص ٥ / ٤١٤ .

[٦] ينظر . التحقيق في كلمات القرآن الكريم ، ص ١ / ٢٩ .

[٧] ينظر . التبيان في تفسير القرآن ، ص ١٠ / ٤١٠ .

[٨] ينظر . قصص الطير و الحيوان في الكتاب و السنة ، عكاشة عبد المنان الطيبي ، ط ١ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٩٩ ، ص ٣٣٤ .

[٩] ينظر . البحر المحيط ، ص ٨ / ٥١٢ .

[١٠] ينظر . قصص الطير و الحيوان في الكتاب و السنة ، ص ٣٣٨ .

تضليل الكيد :

التضليل : التضييع و الإبطال ، و إضلال الذات [2] . و هو في هذا السياق يحكي الدلالة على ضربين من التضليل و الكيد ، الأول تضليل تجسَّد في إحراق الكنيسة في ديار الحبشة . و بناؤها أول كيدهم . و الثاني تضليل بإرسال الطير عليهم إبَّان هجومهم على الكعبة . و هجومهم هذا هو ثاني كيدهم [3] . و تعمّق هذه الثنائية الدلالة الفكرية المجذّرة في أروقة الحدث المجتمعي و معطياته غير المنفصلة عن النصية اللسانية لهذه السورة المباركة .

العصف المأكول :

حطام الزرع المتكسِّر [4] ، و ورقه الذي تعصف به الريح [5] ، أو تأكله الديدان أو الدواب ، و تطرحه من بطونها [6] ، و تدوس ما بقي منه . أو هو حبُّ الزرع الذي أُكل فبقي الزرع صفرًا منه [7] ، و داست الدواب ما بقي منه أيضًا . مع لحاظ دلالة هذه المادة اللغوية على القَشر بقوة لما كان عليه غلاف من حب و زرع [8] .

نحن هنا أمام مشهد قصصي حركي يحكي حدث إبادة العدو جسميًّا على نحو تصويري إيحائي . بمعنى أنَّ العبارة الفنية صوَّرت تناثر لحوم أجساد الأعداء بتبن أكلته الدواب ثمَّ خرجت فضلاته من بطونها ؛ فداسته أقدامها ، فتناثر في كل مكان [9] . و كان ذلك على نحو من السرعة و الشدة ؛ ذلك بأنَّ العصف هنا مما يجري فناؤه ، و لا استمرار له على الحياة [10] .

و هذه الإبادة الملحمية التي تحقَّقت من خلال ملمحي اختراق البدن ، و تمزُّق اللحم بلحاظ كيميائية الحجارة جاء التعبير اللساني عنها من خلال صورة قصصية رائدة يشير إليها " العصف المأكول " ؛ فيتحقق التداخل الدلالي و التماسك النصي لنقل الحدث السردي ذي الزمن المشبع ببعدي الواقع و الاستشراف .

و من جهة أخرى تظلُّ في هذا السياق ، و في ((التشبيه بالعصف إشارة إلى ضعفهم و وهنهم في أنفسهم . و التعبير بالمأكول إشارة إلى كونهم مغلوبين مقهورين تحت حكومة الرب عزَّ و جلَّ)) [11] .

---

[1] ينظر . تفسير ابن عربي ، أبو بكر محيي الدين بن عربي ، ضبطه و صححه : الشيخ عبد الوارث محمد علي ، ط١ ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ٢٠٠١ ، ص ٢ / ٤٣٠ .

[2] ينظر . مفردات ألفاظ القرآن ، (ضل) ، ص ٥١١ .

[3] ينظر . الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ص ٤ / ٢٨٦ .

[4] ينظر . مفردات ألفاظ القرآن ، (عصف) ، ص ٥٦٩ .

[5] ينظر . التبيان في تفسير القرآن ، ص ١٠ / ٤١١ .

[6] ينظر . البحر المحيط ، ص ٨ / ٥١٢ .

[7] ينظر . الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ص ٤ / ٢٨٦ ، تفسير أبي السعود ، ص ٦ / ٤٧٢ ، القاموس المحيط ، (عصف) ، ص ٧٧٣ .

[8] ينظر . المعجم الاشتقاقي المؤصَّل لألفاظ القرآن الكريم ، (عصف) ، ص ٣ / ١٥٠٩ .

[9] ينظر . التفسير البنائي للقرآن الكريم ، ص ٥ / ٤١٩ .

[10] التحقيق في كلمات القرآن الكريم ، ص ٨ / ١٨٣ .

[11] التحقيق في كلمات القرآن الكريم ، ص ٨ / ١٨٣ .

بعد ذلك يأتي التطلُّع إلى المضمر الإيحائي الذي يفيض هنا متمثِّلًا في أنَّ الهلاك مصير من يحاول المساس بحرمات الله و مساكن عبادته . و هذا الهلاك سيكون نهاية قذرة لأعداء الله تعالى ، و هذه القذارة ستكون على المظهرين المادي و الفكري ، إذ تنعكس القذارة النفسية لهؤلاء الأعداء على القذارة الجسمية [1] ؛ لتُشكِّل انحطاط فكر هؤلاء الأعداء و دونيته ، و و مرضهم الفكري المعادي لمظاهر الخير ، و الحياة ، و التفاعل المجتمعي ؛ فإنَّ الخلاصة الفكرية التي تُؤسَّس هنا أنَّ على المجتمعات أن تتبادل احترام خصوصيات كلٍّ منها ، و لا تسعى إلى العبث أو التخريب لمعتقدات الآخر الإنساني إن على المستوى المادي ، أو على مستوى التشويه و التضليل الفكريين .

هذا النص بتماسكه يصوِّر مشهد جيش جرَّار و فيل عظيم ، و قائد متغطرس جبَّار يهاجم ، و طيور تدافع . هذان هما طرفا هذه المعركة الكبرى ، على المستوى البصري طبعًا .

و الملاحظ أنَّ المواجهة قد بدأت بين جيشين جيش علىالأرض و جيش جوي سماوي هو الطير و سلاحه الحجارة . طير تواجه بشرًا و فيلًا . يا لها من مواجهة غير مألوفة !! [2] ، و مشهد فريد !! و هنا اللفتة الكبرى ، إنَّها السماء تدافع ، فكيف كان دفاعها ؟!

جدير بالذكر في هذا السياق أنَّ موقف الدفاع الإلهي هذا يدلُّ و على نحو رمزي على ((أنَّ حماية البيت ، ينبغي أن تتوفَّر عليه قريش في تعاملها مع الله)) [3] تعالى . و هذه هي الرسالة الفكرية التي يصدح بها ما حدث ؛ و كأنَّ في ذلك تدريبًا لنفوس المكيين أنَّهم سيكونون أرض دعوة جديدة ؛ فتستشرف حادثة أصحاب الفيل انقسام المكِّيين بإزاء هذه الدعوة بين زاحف لإفشالها و هم الأكثرية ، و بين مناصر لها و هم القُلَّة . مع لحاظ أنَّ النصر في حينه غير محكوم بمعطيات العدد و العدَّة .

من الظاهر أنَّ هذا التحليل تخطَّى العمل اللغوي الخالص إلى العمل اللغوي الناظر إلى البنية المجتمعية و تكوُّناتها الفكرية من منظار مساراتها اللسانية . بمعنى أنَّنا أمام نظرات لغوية تحليلية اكتسبت أهميتها من توصيف الحالة المجتمعية و الفكرية من خلال النظر اللساني الرمزي .

لا يخفى أنَّ هذه الملاحظ الرمزية هي ملاحظ تتصل بالبنية المجتمعية ، و منظومة التفكير و القيم ؛ إذ إنَّ ذلك يعكس واقعًا تمهيديًّا للدعوة و الإصلاح و إمكان الغلبة و لو بمقومات و أدوات قليلة ؛ ما يخلق حالة من التفاؤل و الاستعداد للإيمان بالغيب .

هذا كلُّه يدلُّ و بشكل جلي على أنَّ هذه السورة المباركة و التحليل الدلالي النصي لنسيجها اللساني ببعديه الظاهر و المضمر يمثِّلان معينًا مهمًّا و وسيلة للحصول على المعلومات و فهمها عن حضارة مجتمعية معيَّنة ، فضلًا عن نقلها . و كلُّ

---

[1] ينظر . التفسير البنائي للقرآن الكريم ، ص ٥ / ٤٢٠ – ٤٢١ .

[2] ينظر . التفسير البنائي للقرآن الكريم ، ص ٥ / ٤١٥ .

[3] التفسير البنائي للقرآن الكريم ، ص ٥ / ٤١٤ .

ذلك إنَّما يأتي بطابع لساني [1] تواصلي ، يكون الزمن فيه أداة دلالية فاعلة ؛ ذلك بأنَّه الزمن التنموي الذي يتجلَّى في تجربة اللحظة التي أريد لها أن تستنسخ حضورها على نحو متجدِّد مكرور ، لتمثِّل ذخيرة تذكُّرية تصنع الفتح في مستقبلها مثلما صنعته في حاضرها ؛ فتتحرَّك الرؤى الزمنية بين الزمن القصير القصير و الزمن الطويل الطويل الممتلئ بتجارب أزمنة قصيرة تتخذ شكل المحور الزمني أو المهيمن الزمني الفاعل على نحو الإصلاح و التغيير .

و هكذا تكتسب الأزمنة القصيرة القصيرة تعملقًا و انفتاحًا على القادم الزمني بما تمثِّله من قصد سردي كوني رامز بلحاظ تشابك دواله اللسانية و فعله الزمني المكرور ذي الطابع التمثيلي الوعظي .

على نحو من هذه المقاربة الفكرية لقد مثَّلت سورة الفيل المباركة عمقًا وعظيًّا هائلًا لا تنقضي أسراره من خلال رمزها السردي المتضافر مع رمزها اللساني المخبوء وراء حجارة صغرى تفتك بفيَلة كبرى ، فيأتي رمزها الزمني الذي يريده الله الخالق العظيم متجدِّدًا أمام وعي الإنسان و هو على درب الصلاح و الإصلاح و التغيير ؛ فيكون قويًّا مبادرًا منحازًا لفعله و أدواته .

غاية ما يمكن الوصول إليه في هذه المقاربة النصية الفكرية هو التمثُّل الحضاري لتقنيات منهج التحليل النصي و نتائجه المتوخاة من خلال التطلُّع إلى خلق لسانية تداولية كمالية تتخذ من الاستعمال اللهاني ممرًّا إلى مضمر دلالي يستوعب أفقًا فكريًّا رحبًا ، و هذا يأتي في سياق مبدأ الترابط بين اللغة و الذات من جهة و اللغة و الجماعة البشرية من جهة ثانية ؛ ذلك بأنَّه ((ما كانت اللغة لتنفكَّ عن إبانة الموجود الثقافي الذاتي العتيد و الحديث و تشكيل هوية ثقافات الأجناس البشرية مما ينتج عن هذه المراودة مجال ابستمولوجي جديد منغرس الجذور في بنية معرفية متناحرة مع البنية العتيدة ... ، التي ترسم هوية هي عين ذاتها لا تتغير و لا يختلط بها غيرها)) [2] .

يجدر هنا أن نخرج من الغائية المحدودة للاستعمال اللساني إلى الغائية الخطابية ذات الأثر الاستشرافي الذي يشتغل على رؤى للعصر في ضوء تجارب منتجة ؛ لنحاكي منها ما يمكن محاكاته و استلهام عبرته ، و إعادة إنتاجه في ضوء تطلُّعات العصر و المرحلة . و هذا ما ينسجم تمامًا مع الرمزية الكونية لعناصر الحدث السردي الذي تتكلَّم عليه سورة الفيل المباركة ؛ إذ نجد العمارة ، و الإنسان ، و الفيل ، و الطير ، و الحجارة ، لتمثِّل مصفوفة أو متوالية فكرية بؤرتها الحجارة التي تُقرأ بلحاظ رمزها إلى تحجُّر عقل الأعداء ، و بلحاظ كونها أداة للغلبة . و هذا التماسك الدلالي بين الحجارة الرامزة ، و الحجارة الغالبة لا تغيب قصديته ؛ ذلك بأنَّ هؤلاء لمَّا تحجَّرت عقولهم و منَّوا النفس بهدم عمارة الله تعالى تهدَّمت قوتهم و كانت إبادتهم . و من جليل فعل الله العظيم أنَّها كانت بالحجارة رمز عقولهم .

و نكون أيضًا أمام مقابلة نصية فكرية رمزية بين الفيل من جهة ، و الطير من جهة ثانية ، و هذه المقابلة بلحاظ النوع الخلقي مرَّة ، و بلحاظ الحجم مرَّة أخرى ؛ فكلاهما من جنس الحيوان ، أحدهما بليد و الآخر يتمتَّع بنسبة ذكاء أعلى . و

---

[1] يحقق التحليل اللغوي معرفة لا يمكن تجاهلها عند محاولة التعرُّف على البنية الفكرية لمجتمع ما . ينظر . علم الدلالة ، كلود جيرمان ، و ريمون لوبلان ، ترجمة : نور الهدى لوشن ، دار الفاضل ، دمشق ١٩٩٤ ، ص ٨٧ ، اللسانية التوليدية و التحويلية ، عادل الفاخوري ، ط ٢ ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ٣٩ .

[2] – انفصال الذات العربية عن لغتها – هويتها ، سحر هادي سعيد شبر ، ضمن كتاب بحوث اللغة العربية و تحديات العصر ، ط ١ ، جامعة الكوفة – كلية التربية الأساسية ٢٠١٢ ، ص ٣/ ٢٣٥ .

الفيل من أضخم الحيوانات ، و الطير من أصغرها ، و مع ذلك عندما كانت المواجهة كانت الغلبة للصغير ، و الهزيمة للكبير . و رمزيَّة ذلك واضحة في أنَّ الحق و الهدى غالبان مهما كان الضلال كبيرًا و قويًّا و ملاك ذلك عقل إنساني متفتّح واثق يُحسن توظيف العناصر الكونية ، و يؤمن بأنَّ ضرورة المبادرة و الفعل سعيًا للتغيير و الإصلاح هما طريق فتح الله تعالى و نصره المبين .

المصادر و المراجع :

١- القرآن الكريم .

٢- انفصال الذات العربية عن لغتها – هويتها ، سحر هادي سعيد شبر ، ضمن كتاب بحوث اللغة العربية و تحديات العصر ، ط١ ، جامعة الكوفة – كلية التربية الأساسية ، ٢٠١٢ .

٣- البحر المحيط ، أبو حيان الأندلسي ، مكتبة و مطابع النصر الحديثة ، المملكة العربية السعودية ، الرياض .

٤- التبيان في تفسير القرآن ، الشيخ الطوسي ، تحقيق : أحمد حبيب قصير العاملي ، ط١ ، دار إحياء التراث العربي .

٥- تفسير ابن عربي ، أبو بكر محيي الدين بن عربي ، ضبطه و صححه : الشيخ عبد الوارث محمد علي ، ط١ ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠١ .

٦- تفسير أبي السعود ، أبو السعود محمد بن مصطفى العمادي ، وضع حواشيه : عبد اللطيف عبد الرحمن ، ط١ ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٩ .

٧- التفسير البنائي للقرآن الكريم ، د. محمود البستاني ، ط١ ، مطبعة الأستانة الرضوية المقدَّسة ، إيران ، ١٤٢٢ .

٨- الدرس النحوي النصي في كتب إعجاز القرآن الكريم ، د. أشرف عبد البديع عبد الكريم ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠٠٨ .

٩- علم الدلالة ، كلود جيرمان ، و ريمون لوبلان ، ترجمة : نور الهدى لوشن ، دار الفاضل ، دمشق ، ١٩٩٤ .

١٠- علم لغة النص – النظرية و التطبيق ، د. عزة شبل ، ط٢ ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠٠٩ .

١١- في علم دلالة النص نظرات في قصدية الحذف بين مظاهر الإعجاز القرآني و مناهج التحليل اللغوي ، د. محمد جعفر العارضي ، ط١ ، دار تموز للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، ٢٠١٤ .

١٢- القاموس المحيط ، مجد الدين الفيروز آبادي ، إعداد و تقديم : محمد عبد الرحمن المرعشلي ، ط٢ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ٢٠٠٣ .

١٣- القاموس المقارن لألفاظ القرآن الكريم ، د. خالد إسماعيل ، مكتب سناريا ، بغداد ، ٢٠٠٦ .

١٤- قصص الطير و الحيوان في الكتاب و السنة ، عكاشة عبد المنان الطيبي ، ط١ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٩٩ .

١٥- الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، أبو القاسم جار الله الزمخشري ، دار الفكر ، بيروت .

١٦- اللسانية التوليدية و التحويلية ، عادل الفاخوري ، ط٢ ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، ١٩٨٨ .

١٧- المعجم الاشتقاقي المؤصَّل لألفاظ القرآن الكريم ، د. محمد حسن حسن جبل ، ط٢ ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠١٢ .

١٨- مفردات ألفاظ القرآن ، الراغب الأصفهاني ، تحقيق : صفوان داوودي ، ط٢ ، طليعة النور ، قم .

تجليات التراث الشعبي في المسرح الجزائري

أ. صالح بوشعور محمد أمين. أستاذ المسرح والدراما. قسم الفنون جامعة أبي بكر بلقايد. تلمسان. الجزائر

الملخص:

نشأ المسرح معتمدا على التراث، سواء الشعبي أو التاريخي أو الأسطوري، ما جعله مصدرا أوليا ارتبط به الكتاب المسرح واستمدوا منه مواضيع مسرحياتهم، إذ تعد قضية التراث قضية جوهرية في وجودنا الجزائري والعربي المعاصر، لأنه ما يزال في فكرنا وطبيعة نظرتنا للحياة ومصدر من مصادر الإبداع والنشاط الحضاري في الحياة الإنسانية.

ويرى الباحثون الجزائريون ورجال المسرح في الجزائر أن العودة إلى البحث عن المضمون التراثي للمسرح واستلهام التراث وأشكال التعبير الشعبي فيه قد بدأت مع بدايات المسرح الجزائري، إلا أن ذلك المضمون وضع في قالب غربي مما أدى إلى حدوث انفصال تام بين الشكل والمضمون.

إن التراث الشعبي غني بعناصره المختلفة، ومتنوع في مضامينه الثرية بالمادة التراثية وموضوعاتها، ويصنف بدوره إلى أربعة عناصر هي: المعتقدات الشعبية، العادات الشعبية، الفنون الشعبية والأدب الشعبي.

وهو بذلك يعد الدعامة الأساسية والركيزة التي تميز ملامح الأمة عن سواها، والعودة إليه لا يعني ضعفا أو جهلا، لكن الجهل هو نسيان الماضي وتراث الأجداد، بحيث لا يمكن عيش الحاضر أو التأسيس للمستقبل. والتراث روح الأمة ومقوماتها وتاريخها، والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ.

يعتبر ظهور مفهوم "المسرح التراثي" وتداوله لدى المهتمين بحركة المسرح إلا دليل على الأهمية، فقد تحدد منذ نشأة المسرح الجزائري التوجيه نحو إثبات الذات والتعبير عن الهوية الوطنية من خلال خلق مسرح يعبر عن الجزائر والجزائريين ويعالج مشاكلهم اليومية. كما أن العلاقة بين المسرح والتراث علاقة تأثير وتأثر، حتى نصل إلى مسرح تراثي أصيل، ويأخذ المسرح من التراث مضامين وأشكالا جديدة، ويعمل على حفظه، كما أن التراث يترك للمسرح مجالا للحرية والإبداع.

أخيرا، المسرح الجزائري -المرتبط بفن الحلقة- مسرح شعبي تراثي يتميز تماما عن المسرح الذي تتطلبه قاعات المسرح ذي العلبة الإيطالية بإشراك الجمهور المحتفل بكل الوسائل السمعية والبصرية، قصد إمتاعه وإفادته ذهنيا وجذبه وجدانيا. وطبق المسرحيون أيضا المنهجية البريختية بما فيها نظرية التباعد والتغريب والاندماج وتكسير الجدار الرابع من أجل مساعدة الجمهور على التفكير والنقد والإدلاء بآرائه بكل صراحة في القضية المسرحية المطروحة أمامهم. وفي هذا الصدد يقول عبد القادر علولة: "عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديد الرموز العريقة للعرض الشعبي، المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم، كل شيء كان يجري بالضرورة

داخل الدائرة المغلقة، ولم تبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة، دون أن يعجب من ذلك أحد.

الكلمات المفتاحية: المسرح، التراث، الأدب، التأليف، الإبداع، الفكر، الفن، الدراما، التطهير، التعبير.

مقدمة:

يعد المسرح من أقدم الفنون التي قام بها الإنسان منذ أن كان في عهده الأول، حيث راح يحاكي الظواهر والأشياء التي كنت تبدو له في مخياله الفني، ولهذا الغرض شكل الفن المسرحي أهم رافد من روافد الفن في العهد الإغريقي. وقد اشتمل في طياته على عدة فنون أخرى، كالرقص، والموسيقى وغيرها من الفنون.

من هذا المنطلق يمكن القول أن فن المسرحية هو من أكثر فنون الأدب تعقيدا وشمولية، لذا وجب على الفنان المسرحي أن يتوفر على ملكة واسعة من الخيال والتجربة الإنسانية، وكذلك التركيز من أجل الإحاطة بمشاكل الحياة الإنسانية وتجسيدها على خشبة المسرح بصورة فنية تؤدي رسالتها من غير نقص ولا إجحاف.

تحمل المسرحية من الناحية الفنية والممارساتية عدة جوانب، بداية بالنص المكتوب والذي يطلق عليه النص الدرامي "texte Dramatique" وهو نص المؤلف؛ أي الخلق "Fiction" والمصمم خصيصا للتمثيل على المسرح والمبني على أساس التقاليد والأعراف "Conveation" الدرامية المتعارف عليها، وهو عادة ما يسبق العرض المسرحي، ثم يصاحبه بعد بداية العرض، فالنص الدرامي يعد كغيره من النصوص الأدبية المكتوبة والمقروءة في الكتب. أما النص المسرحي فإنه يحوي النص الدرامي بكل جوانبه وجزئياته وإرشاداته التي وضعها المؤلف، تنضاف لها الآلية الإخراجية التي تحول النص الدرامي من صورته المقروءة إلى صورته المرئية.

وتعتمد الكتابة المسرحية بوصفها شكلا من أشكال التعبير، على بنية درامية قوية تميزها عن باقي الأجناس الأخرى، ومن خلالها يستمد النص المسرحي شرعيته الفنية، بطريقة تجعله يختلف عن المتون الأخرى المعروفة كالرواية والقصيدة وغيرهما. لذلك تنبني المسرحية على قواعد فنية تسهم في تثبيت النص وتقويته، منها العناصر القاعدية: "الفكرة، الموضوع، الحكاية والزمكان"، ومنها العناصر البنائية: "الفعل، الشخصيات، الحوار والصراع".

"نشأ المسرح معتمدا على التراث، سواء الشعبي أو التاريخي أو الأسطوري، ما جعله مصدرا أوليا ارتبط به الكتاب المسرح واستمدوا منه مواضيع مسرحياتهم"[1]، إذ تعد قضية التراث قضية جوهرية في وجودنا الجزائري والعربي المعاصر، لأنه ما يزال في فكرنا وطبيعة نظرتنا للحياة ومصدر من مصادر الإبداع والنشاط الحضاري في الحياة الإنسانية.

ويرى الباحثون الجزائريون ورجال المسرح* عندنا أن العودة إلى البحث عن المضمون التراثي للمسرح واستلهام التراث وأشكال التعبير الشعبي فيه قد بدأت مع بدايات المسرح الجزائري، إلا أن ذلك المضمون وضع في قالب غربي مما أدى إلى حدوث انفصال تام بين الشكل والمضمون. إذن، كيف وظف التراث في الكتابة الدرامية في الجزائر؟ وما هي مواطن استلهام التراث الشعبي في المسرح؟

---

[1]- أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب،دار أخبار اليوم- قطاع الثقافة، ٩٨، المقدمة.

* أمثال علالو، محي الدين بشطارزي، رشيد القسنطيني، توفيق المدني، ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة، سيتم التطرق إليهم في هذا الفصل.

أدرك رجال المسرح الجزائري أن توظيف التراث يحقق لهم تواصلا مع القديم فرجعوا إلى تراثهم نظرا لمكانته في وجدان الجماهير الشعبية، وما له من تأثير قوي ومباشر على حياتهم اليومية، من خلال الأشكال المسرحية التراثية كمسرح الحلقة المداح، القوال، الراوي.

١ - عناصر التراث الشعبي:

إن التراث الشعبي غني بعناصره المختلفة، ومتنوع في مضامينه الثرية بالمادة التراثية وموضوعاتها، ويصنف بدوره إلى أربعة عناصر هي:

أولا- المعتقدات الشعبية: من أهم جوانب الثقافة والتربية السلوكية التي يتقلدها الفرد داخل مجتمعه ومنها تتشكل فلسفته للحياة وتصويره للعالم الخارجي، "ومهما يكن من أمر فإنه لمن العسر العسير الإحاطة بجميع معتقدات أي مجتمع نظرا لكونها مخبأة في صدور الناس، إذ لا تلقن من الآخرين ولكنها تختمر في صدور أصحابها وتتشكل بصورة يلعب فيها الخيال الشعبي دوره ليعطيها طابعا خاصا"[1]، غير أن هذه المعتقدات وبفعل الاستعمار وما خلفته المذاهب الإسلامية المختلفة وخاصة منها المذهبين الشيعي والصوفي من آثار، حيث فقدت هذه المعتقدات كثيرا من سماتها الرئيسية.

ثانيا- العادات الشعبية: والتي حظيت باهتمام واسع في الدراسات الفلكلورية، والعادة ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية، وهي حقيقة أصلية من حقائق الوجود الاجتماعي، تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية المهمة عند الشعوب البدائية والمتقدمة.

والعادات الشعبية "تبدو لنا في بعض الأحيان خالية من المعنى، لأنها تتعرض لعملية تغيير دائم تتجدد بتجدد الحياة الاجتماعية، واستمرارها ،وهي في كل طور من أطوار الحياة المجتمع تؤدي وظيفة وتشبع حاجات ملحة ومن البديهي أنها في أدائها هذه الوظيفة في مجتمع معين، وترتبط بظروف هذا المجتمع وواقعه"[2]، وليس بإمكان فهم العادات الشعبية بمعناها الواسع فهما كاملا وعادلا إلا إذا نظرنا إليها بوصفها تعبيرا عن واقع إنساني اجتماعي، يتخذ من العالم الواقعي موقفا معينا.

ثالثا- الفنون الشعبية: إن تحديد المقصود بالفنون الشعبية داخل ميدان التراث الشعبي لم يحسم نهائيا بعد، على الرغم مما يبذل فيه من جهد علمي لتحديد الأعمال الفنية التي يجب أن يدخلها دارس الفلكلور دائرة اهتمامه، وقد سمي هذا الفن بعدة تسميات منها ما سمي بالفنون الأهلية نسبة إلى اتصالها الأهالي وبعدها عن الفنون الرسمية، ولقب بالفن الدارج تميزا له عن الفن المثقف الحضري، إذ يفيض الفن الشعبي عن خاطرة الجماعة الإنسانية بالتعبير التلقائي، وسمي بالفن الشعبي لأنه وليد الحياة الشعبية والتي تعتبر مصدر الإلهام والإيحاء للفن الشعبي.[3]

رابعا- الأدب الشعبي: الأدب الشعبي هو فن القول التلقائي العريق المتداول بالفعل المتوارث جيلا بعد جيل، والمرتبط بالعادات والتقاليد، كون القول والكلمة المسموعة أو المكتوبة ومحاولة تفسير ما اشتمل عليه من تفاصيل تشغل الحيز الأكبر من مواد التراث المختلفة.

---

[١]– أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، ١٩٧١، ص ١٢١.

[٢]– أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي،م س، ص153 .

[٣]– ينظر، حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفلكلور والفنون الشعبية،المكتب الجامعي الحديث، 1993، ص ١٠٦-١٠٧.

"أما أنواع الأدب الشعبي فهي الأسطورة والخرافة والحكاية والشعر، والأقوال السائرة والأمثال والألغاز والأقوال السحرية والموسيقى والرقص والعادات والممارسات والمهارات الفنية"[1]، وهو أدب العامية، سواء أكان شفهيا أم مكتوبا أم مطبوعا، وسواء أكان مجهول المؤلف أم معروفه.

٢ - أسباب العودة إلى التراث الشعبي:

يعد التراث الدعامة الأساسية والركيزة التي تميز ملامح الأمة عن سواها، والعودة إليه لا يعني ضعفا أو جهلا، لكن الجهل هو نسيان الماضي وتراث الأجداد، بحيث لا يمكن عيش الحاضر أو التأسيس للمستقبل. والتراث "روح الأمة ومقوماتها وتاريخها، والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ"[2].

وجاءت هذه العودة حتمية ومفروضة، إذ "اتسعت الهوة بين القيم التقليدية والقيم الجديدة]...[وأصبح الإنسان العربي مزجا من القيم التي ورثها ومن القيم التي اكتسبها عن طريق التعليم، لا بل أصبح تأثير الثقافة الجديدة]...[في الخطاب الفكري المعاصر"[3]، ونتيجة لهذا التبعية الثقافية، جاءت الدعوة إلى ضرورة البحث عن "مسرح ينسجم مع الثقافة العربية المتنامية مع الشخصية القومية العربية "[4]، يحمل سمة الأصالة، ويستمد من تاريخ التراث العربي وعمق الأمة.

وما العودة إلى التراث إلاّ بحثا عن الهوية[*] والخصوصية، بتفرد المسرح الجزائري في إيجاد تنظير مسرحي من تلك الأشكال الفنية المتجذرة في عمق المجتمع، حتى تنتج مسرحا يستمد خاماته من واقع الشعب، يعبر عن آماله ويحضن آلامه، ولمواجهة الحاضر وكشف ما يكتنفه من عيوب، لأن"الحديث عن القديم يمكن من رؤية فنية، وكلما أوغل الباحث في القديم حل طلاسمه، وفك رموزه، وأمكن رؤية العصر والقضاء على المعوقات"[5].

يطالعنا رواد المسرح بمسرحيات تراثية خالصة نابعة من وجدان الواقع المعاش، فكتب في المغرب العربي احتفاليات الطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد أما في الجزائر فمن شعبيات رشيد القسنطيني، محي الدين بشطارزي وعلالو، إلى المسرح التاريخي عند توفيق المدني، إلى جمالية المسرح الشعري عند محمد العيد آل خليفة، إلى المسرحيات التراثية؛ "ديوان القراقوز، كل واحد وحكمه، القرّاب والصالحين" لولد عبد الرحمان كاكي، إلى عبد القادر علولة في الثلاثينية الخالدة (الأقوال الأجواد واللثام).

كانت في الجزائر على غرار ما هو في المشرق العربي، دعوات **ولد عبد الرحمن كاكي** و**عبد القادر علولة** و**كاتب ياسين** وغيرهم كثير، بضرورة العودة إلى التراث والاستفادة منه، دون إغفال التجارب المسرحية العالمية ومحاولة الاستفادة منها، وهذا ما أكده الباحث المسرحي العربي بوشعير رشيد في قوله: "الشرط الأساسي الذي نرجو أن يهتم به رجال المسرح عندنا، ويضعوه دوما نصب أعينهم، وهم يبحثون عن شكل مسرحي عربي، هو الانطلاق من بيئتنا وأوضاعنا من جهة، ومواكبة

---

[١] – أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، م س، ص16

[٢] – الأسد ناصر الدين، التراث والمجتمع الجديد، مطبعة ألهاني، بغداد، 1996، ص11 .

[٣] – الزيدي مفيد، إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر، مجلة البحرين الثقافية، عدد 21جويلية 1999، ص ٣٣.

[٤] – المديوني محمد، إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس، 1993، ص 36.

[*] الهوية هي التميز عن الغير والخصوصية.

[٥] – حنفي حسن، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، دار التنوير، بيروت، 1998، ص13 .

التجارب المسرحية العالمية"[1] ، مع ضرورة الحذر في التعامل مع الأشكال التراثية، فالتطبيق الجاف والسطحي لأي تقنية في المسرح يفقدها قيمتها وفنيتها.

٣ - التراث الشعبي في المسرح الجزائري:

يعتبر ظهور مفهوم "المسرح التراثي" وتداوله لدى المهتمين بحركة المسرح إلا دليل على الأهمية، فقد تحدد منذ نشأة المسرح الجزائري التوجيه نحو إثبات الذات والتعبير عن الهوية الوطنية من خلال خلق مسرح يعبر عن الجزائر والجزائريين ويعالج مشاكلهم اليومية. كما أن العلاقة بين المسرح والتراث علاقة تأثير وتأثر، حتى نصل إلى مسرح تراثي أصيل، ويأخذ المسرح من التراث مضامين وأشكالا جديدة، ويعمل على حفظه، كما أن التراث يترك للمسرح مجالا للحرية والإبداع.

"يرى **محي الدين بشطارزي** أن المسرح كان يريد أن يكون جزائريا محضا ما عدا في جانبه التقني حيث اتبع النمط الغربي، الذي لم يكن في الإمكان تجنبه لأنه لم يكن يوجد غيره"[2] ، والمسرح الجزائري يعبر دوما عن الحياة الجزائرية، لأنه ولد من رحم الأزمات وتطور من خلال معالجته حيثيات المجتمع وقضاياه الشائكة، محاولا تقصي الحقائق وتبيان النقائص.

ويعتبر **محي الدين بشطارزي** (1897.1986) من المسرحيين الذين تركوا بصمة واضحة على الساحة الفنية، بمسرحه الهزلي الهادف، وكان ذا قدرة خيالية في الاقتباس "فالاقتباس بالنسبة إليه إبداع، فقد كان يأخذ الفكرة والبناء الفني للنص ويعالجها بأسلوبه الخاص انطلاقا من مواقف وعادات وتقاليد جزائرية عربية إسلامية "[3]، كما فعل مع "سليمان اللوك" التي اقتبسها عن موليير "مريض الوهم" و"المشحاح" من "البخيل" وصبغها بطابع خاص.

كما أنتج "**علي سلالي** المعروف بـ (**علالو**) ثماني مسرحيات]...[سبعة منها أنتجها ما بين١٩٢٦ ١٩٣١.]...[وفي عام 1945 لتب مسرحيته الثامنة]...[وهذه المسرحيات هي: جحا، زواج بوعقلين أبو الحسن أو النائم اليقظان، الصياد والعفريت، عنتر الحشايشي، الخليفة والصياد، حلاق غرناطة، أما المسرحية الثامنة فهي: الأخوان عاشور ..."[4]، ومسرح **علالو** مسرح يخدم الوعي الشعبي، يعبر عن قضايا الجماهير، "متشبع بالإسلام والتراث العربي الإسلامي"[5].

أما رجل المسرح الثاني الذي يعد من دعامات المسرح الجزائري هو الفكاهي المتميز **رشيد القسنطيني** (1887-١٩٤٤)، وكان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري، ذو موهبة كبيرة الارتجال، حيث كانت حكايات ألف ليلة وليلة مصدرا لأعماله، نذكر منها: العهد الوافي1927، "زواج بوبرمة" 1928، "تونس والجزائر"، "بابا قدور الطماع" 1929، "اللونجة الأندلسية" 1930 وغيرها[6].

"إن التجربة الثانية المهمة في المسرح الجزائري، هي تجربة الكاتب المعروف كاتب ياسين الذي اجتذبته ثورة الجزائر، وما حققته من إنجاز في المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية إلى الكتابة بالدارجة الجزائرية، بعد أن كان يكتب

---

[١]– بوشعير رشيد، أثر بر تولد بريخت في مسرح المشرق العربي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ط١. 1996 .ص118.

[٢]– أحمد بيوض :المسرح الجزائري نشأته وتطوره من ١٩٢٦. ١٩٨٩ ،منشورات التبيين الجاحظية.١٩٩٨، ص 31 .

[٣]– م ن، ص33 .

[٤]– أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره من ١٩٢٦. ١٩٨٩ ، ص25.

[٥]– عبد القادر جغلول، الاستعمار والصراع الثقافي في الجزائر، ترسيم دار الحداثة بيروت، لبنان، 1987 ، ص111.

[٦]– أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، م س، ص28 .

مسرحياته بالفرنسية مثل مسرحيتي نجمة والجثة المطوقة"[1]. واعتبر **كاتب ياسين** من المسرحيين القلائل الذين حاولوا التبني الخاص للعملية المسرحية في علاقتها ببيئتها وبالأحداث التي تواكب تغيير المجتمع، وفي هذا المجال

وعمل **كاتب ياسين** مع فرقة (مسرح البحر) حيث ألّف "غبرة الفهامة أو "مسحوق الذكاء" المستمدة من التراث الشعبي، أما مسرحيته "الرجل ذو النعل المطاطي" التي تناولت الثورة الفيتنامية والبحث في التاريخ، لـما عالج في مسرحية "محمد خذ حقيبتك" مشاكل الهجرة الجزائرية، أما مسرحية "فلسطين المخدوعة" فتعرضت للأحداث السوداء في تاريخ فلسطين .

ولعل أهم الأعلام في تاريخ المسرح الجزائري التي بقيت خالدة في ذاكرة الشعب الجزائري إلى حدّ الساعة هي: **"ولد عبد الرحمن كاكي" و "عبد القادر علولة".**

٤ - توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري:

بدأت الدعوة إلى التراث، ولاسيما التراث الشعبي، مع بدايات المسرح العربي 1855 وكان أول من استقى من التراث الشعبي ومسرحياته : أبو الحسن المغفل 1817 لمارون النقاش أول عمل مسرحي مقتبس من (ألف ليلة وليلة)، ثم تبعه أبو الخليل القباني وآخرون حاولوا جميعا التعبير من خلال التراث الشعبي عن العدالة والمساواة المفقودة، فوجدوا في الأدب الشعبي البديل الخيالي للطموحات في الواقع.

وكان اهتمام الكتاب الجزائريون اهتماما كبيرا بالتراث، إذ نادوا بضرورة الرجوع إليه للتعبير عن آمال الشعب وآلامه، إضافة إلى امتلاكه بعدا جماليا خاصة على مستوى التواصل مع الفئات الشعبية العريضة، لأنه يجسد روح الشعب وتفكيره ووجدانه، لقرب هذا التراث من وجدان الشعب.

أ - التراث الشعبي عند عبد الرحمن ولد كاكي:

يعد الفنان المسرحي الجزائري عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي أحد أبرز رجالات المسرح الذين كرسوا حياتهم لخدمته وقد اختص عن غيره من المسرحيين الجزائريين ببحثه الدائب عن تجربة مسرحية أصيلة ومرجعية شعبية للفن المسرحي مع احتفاظه بالتزاماته للمجتمع وقضاياه، وكانت تجربة التأصيل عنده منصبة على أشكال التعبير الشعبي ومحاولة إثرائها، ومن أسباب توجه كاكي إلى التراث الشعبي هو محاولته تأصيل هذا الفن والحفاظ على تلك الأشكال المسرحية التقليدية من الزوال.

ولعل ما نجد في توظيف كاكي للتراث الشعبي، أنه جعل منه مادة درامية، وأعطى من خلال ذلك فرصة للقارئ أو المتفرج للتأمل والتفكير بواقعه، ومن ثم اتخاذ موقف ايجابي حيال ذلك، كما أراد أيضا تقديم رؤاه المستقبلية الهادفة، حيث لجأ إلى الربط بين الواقع والحلم، بين التاريخ المكتوب والمتخيل، وخطا خطوة إيجابية عندما بعث التراث من جديد، وجعلنا نقف أمام أنفسنا أولا، وأمام واقعنا القديم والحديث، للتوصل إلى نتائج إيجابية.

ب - التراث الشعبي عند عبد القادر علولة:

---

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط 2، سلسلة عالم المعرفة، ص 476 .

يعد عبد القادر علولة من ألمع رجالات المسرح الجزائري كتابة وإخراجا وتمثيلا لتجربته الفنية الغنية والمثيرة، حيث لاحت طلائع هذه التجربة بانضمامه المبكر إلى المسرح الوطني الجزائري ممثلاً، ثم انتقل إلى الكتابة المسرحية ثم الإخراج، إذ عُرف في بداية هذه التجربة بنزعته البريختية وشكل بذلك ظاهرة مسرحية فريدة في تاريخ المسرح الجزائري بالنظر لما خلفه من نتاج إبداعي جاد ومتميز جلب إليه اهتمام الدارسين و الباحثين.

إنّ المتتبع لأعمال علولة، يكتشف دون محالة أنه فضاء لتقاطع بين المؤلف والمخرج والباحث عن مسرح جديد، يحاول أن يتميز به عن غيره من المؤلفين والمخرجين، حقا قد لا نجادل في أن المخرج يؤسس لاستمرارية المؤلف، فالنص عنده مركب بوضوح وفق أسلوب واقعي مرتبط بجدلية دون إهمال "المتعة واللذة" لهدف التغيير الواقع القائم على الأسلوب الذي ابتكره "برتولد بريخت" المتمثل في التغريب.

عمد علولة على إعطاء تكوين خاص لممثليه، عند إنتاج كل مسرحية جديدة وهذا التكوين كان يمس الجانب الفكري على العموم شكل القاعدة في التعامل مع الشخصية في مسرح علولة، حيث" كان يأخذ مجموعة من الممثلين معه إلى الأسواق الشعبية والمناطق العامرة بالناس، حتى يقتربون مع الشخصيات الحقيقية التي يودون تمثيلها على خشبة المسرح"[1]، هذا إلى جانب التكوين السياسي، الذي اعتمد عليه كثيرا في بلورة الوعي لديهم، إلى جانب التكوين التقني، حيث ركز علولة كثيرا على تكوين البنية الصوتية، لدى ممثليه. فمن خلال شروحاته وتفصيلاته يجعل الممثل أكثر قدرة على الفهم، ومن تم يقوى على إقناع الجمهور بالشخصية التي يؤديها أمامهم، ويلزم هذه الطريقة الكثير من التمارين الجسدية والصوتية، حتى يتمكن من إعطاء الكلمة معناها القوي، إنّ الممثل يؤدي بلغة نظرية وسمعية كلمات النص وصمته، إنّه يترجمها بجسده، بوجهه وصوته حتى لا يتخيل للمشاهد أنه يرى نصا منفصلا عن الإخراج[2].

إن هذه الخاصية هي اتفاق مابين المسرح الكلاسيكي ومسرح عبد القادر علولة، فإدارة الممثل تشبه بكثير الطرق التي أسس لها المخرج الروسي ستانسلافسكي و دونها في كتابه الشهير"فن أداء الممثل".

إن الأداء التمثيلي لأعمال علولة يرتكز كثيرا على عامل السرد وعلى تقنية الممثل في التحرك على خشبة المسرح، ويأتي علولة في هذا المقام ليقول "لم يعد على الممثل أن يوهم بأنه شخص من الشخوص، ولم يعد عليه أن يسترسل بأهواء وأمزجة الشخصية المؤداة، وأن يتنازل عن شخصيته لصالحها، بل عليه أن يبني طوال مدة تأديته، وأنه ممثل ويبقى كذلك، يقوم بأداء فني يقدمه كاستمتاع أساسي للجمهور"[3]. يريد علولة من خلال هذا أن يغرب التمثيل باعتباره أداءً إنسانياً، فالإنسان هو الوحيد الذي بمقدوره أن يفعل وفي نفس اللحظة يدرك ما يفعل، كما أن التغريب يمنح المتلقي تطهيراً من إحساسات زائدة، بل يهدف إلى انتقاد المجتمع وحثه على التحرر من كل القيود التي تعيق سيره نحو العدالة الاجتماعية، لذا تكون هذه النصوص غالباً منذ بداية تأليفها مدركة لهدفها الفكري شكلاً ومضموناً[4].

١- ينظر،عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، تر:إنعام بيوض، موفم للنشر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ١٩٩٧، ص٢٤٤.

٢- ينظر، عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص ١٢.

٣- ينظر، عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص ٢٤١.

٤- ينظر، م ن، ص ٢٤٥.

فتراه في المشهد الأول لمسرحية الأجواد يصور الحالة التي آلت إليها الحديقة العمومية نتيجة إهمال مسؤوليها، والوضع الذي تعيشه حيواناتها من جوع و إهمال، وفي المشهد الثاني يدخلنا من خلال "جلول الفهايمي" إلى خبايا المستشفى حتى نقف على ما يجري بداخله من ظروف تدعو إلى القلق على مستوى الصحة العمومية في الجزائر. وفي المشهد الثالث يجعلنا نتعاطف مع شخصية "عكلي أمزغان" الذي تبرع بهيكله العظمي بعد وفاته إلى المدرسة التي يشتغل بها. المعروف عن علولة أنه نقب في التراث المحلي للمنطقة، باحثاً عن أساليب جديدة تجعله يتعرف على خصوصيات المشاهد الجزائري، محاولة منه تقريب المصطلحات والعبارات المستعملة في نصوص مثل الشعر الشعبي والحكم والأقوال المأثورة.

تعتبر مسرحية الأجواد من أهم المسرحيات التي أنتجها علولة في بداية الثمانينات، من خلال تحكمه البارع في عملية التأليف، فامتزاج القوال بمفهومه التراثي معتمدا السرد كأسلوب والممثل بمفهومه الكلاسيكي-الأرسطي- ينتج لنا شخصية مسرحية جديدة البناء، وإن هذا التزاوج يفرض بالضرورة نوعين من الإرسال؛ الأول سردي يعتمد على طاقات المشاهد السمعية والتخيلية والثاني يعتمد على الحوار والإيماءات التي تستدعي بدورها تتبع النص والحركات التي تصدر عن الممثلين[1]. إنها بذلك تحقق فرجة مسرحية تكمن قوتها في استغلال معظم مناطق الفضاء المسرحي وكذا استجابة الممثلين لشخصياتهم المزدوجة (القول من ناحية وتمثيله من ناحية ثانية). إن هذه الخاصية في مسرح علولة الملحمي بطريقة مختلفة عن بريخت حيث يرى أن معاناة الشخصية في النص ما هي إلا المعاناة التي يعيشها المتلقي في حياته الخاصة.

اهتم علولة كثيرا بالأشكال المسرحية الشعبية التي عرفتها المجتمعات العربية عامة، والجزائر خاصة، وكانت "الحلقة" و"القوال" محل اهتمامه بالدرجة الأولى في تجربته، لما تحمل من بذور مسرحية جنينية، وحينما سئل علولة عن كيفية بنائه للشخصية المسرحية قال: "إنني أستخرجها من الحياة اليومية، من واقع كل يوم، بالطبع هناك معالجة فنية وجمالية، أي كل ما يشمل عمل الإبداع المعقد، إن شخوصي تنطلق وتنبثق من الواقع وهدفهم هو واقع المتفرج"[2].

إن الممثل في مسرح علولة ليس نفسه في المسرح الأرسطي، قد يتقمص شخصية دوره إلى حد ما، لكن دون إيهام هناك دائما تلك المسافة التي يلحظها المشاهد بين الدور والشخصية، فتراه يخرج عن نظام الدور نفسه، من خلال كلمات مفتاحية تقولها الشخصية في النص بطريقة مغرّبة لدفع المتلقي إلى التأمل والتعمق في الجوهر الداخلي للمسرحية.

كان علولة يضع دائما في أذهان ممثليه أن مسرحه لا يدفع الممثل إلى تقمص أدواره لدرجة سقوطه في الإيهام، وامتزجت هذه الرؤى بآراء بريخت، من خلال مؤثر التغريب من خلال توظيف شخصية القوال التي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها، وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات النص في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والحركة.

اشتغل علولة على توظيف التراث في مسرحية الأجواد، فاكتسبت المسرحية قدرة كبيرة على التحاور مع موروثنا الثقافي والفني من خلال توظيفه لعدة عناصر أضفت جمالية خاصة على فضاء النص، وخروجه من حيز القاعة الإيطالية التي أعاقت تطور هذه المسرحية والتي كان علولة يحاول باستمرار توظيف القوال والحلقة لكسر الإيهام من جهة، والعودة إلى الأصول الأولى للاحتفال عند عامة الناس من جهة ثانية[3].

---

[١]- ينظر، عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص.٢٣٣

[٢٢]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص ٢٤٣.

[٣]- ينظر، عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص٢٤٦.

كان لجوء علولة لبعض الأشكال التراثية القديمة بهدف الولوج إلى معرفة تصور جديد لعلاقة العرض مع الجمهور الذي جعلته الظروف الاقتصادية والثقافية والاجتماعية لا يتردد على المسرح، فكان المسرح هو الذي يذهب إليه، في الأسواق والساحات العامة.

إن إشكالية الفضاء المسرحي جعلت علولة يفكر في إيجاد أساليب جديدة لخطابه المسرحي من خلال توظيفه للحلقة، التي كانت بمثابة المادة الخام لرؤيته الإخراجية وتشكيله الحركي ووسيلته للخروج عن الفضاء الإيطالي الذي كان بالنسبة إليه مجرد فضاء يفرض بعداً أحادياً أثناء العرض، فالحلقة فضاء يسمح بـ "تعدد الأبعاد" . ذلك أن النص يصير من خلال هذا الفضاء متعدد الرؤى و يسمح بمسرحة القول.

لقد ساهمت الحلقة -كموروث شعبي- في بلورة تجربة علولة المسرحية من خلال الأجواد، فسمحت بفهم خطورة هذه التجربة -من ناحية تكسير الفضاء التقليدي- وفي إسهامها في توظيف طرق الحكي القديمة، لأن "الشعر الشعبي" كان بمثابة المصدر المهم والغني في الكتابة المسرحية عند علولة، إنه ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات، ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض، لكن لم يكن هم علولة كسر هذا الفضاء نفيا للغرب كمفهوم إيديولوجي وإثباتا لروحه الشرقية، بل كان يهدف من خلال ذلك إلى إيجاد أساليب جديدة تمنح إبداعه بعدا عالمياً باستبدال الكثير من الحكايات وفق ما درسه عن طرق الحكي في الحلقة الشعبية، لأنه لا يعيد إنتاج الحكايات القديمة في مسرحية الأجواد بل أنه ينطلق من موقف نقدي يعتمد على المساءلة[*].

ولا بد من التأكيد على أن الكتابة المسرحية عند علولة تعبر عن أفكاره وإيديولوجيته وعن أبطاله، فقد رصد علولة عبر تجربته تراكمات معرفية في ميدان الكتابة، نوعت مسرحه وخلقت فضاءات جميلة تحتوي تشكيلات إبداعية صورت المجتمع الجزائري عن قرب. أن هذه التجربة المسرحية الفتية التي يزيد عمرها عن ثلاثين سنة من العطاء المتواصل كانت في طور التشكّل وأن ما توصل إليه من نتائج لازال في مرحلة الصياغة والتجريب[1].

ج - نظرية عبد القادر علولة في التراث الشعبي:

يرفض عبد القادر علولة المسرح الغربي رفضا قاطعا بعد أن تعامل معه، ليقرر الثورة على القالب الأرسطي الكلاسيكي، والتمرد على العلبة الإيطالية التي تذكر الجمهور بفضاء درامي غريب عنه، وهو الذي تعود أن يرى الفرجة الشعبية في الأسواق والفضاءات الشعبية وبفنية متعة القوال في الريف والمدينة.

ومن هنا، اقترح عبد القادر علولة أن يوظف مسرح الحلقة للاقتراب أكثر والتواصل مع الشعب الجزائري، بعيدا عن المسرح الغربي القائم على التغريب. ويقول عبد القادر علولة موضحا طبيعة مسرحه: "وفي خضم هذا الحماس، وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة، والفئات الشعبية، أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته، فقد كانت للجماهير ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها اتجاه العرض المسرحي، فكان المتفرجون يجلسون ويكونون حلقة حول

---

[*] تحريك جامد التراث واستنطاق صامته في تركيب بسيط لقضايا المجتمع من خلال رؤية نقدية تنبع من وعيه بمشاكلهم اليومية قصد تحريكها وتوظيفها بتقنية السرد الحكائي.

[1]- ينظر، عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص٢٣٧.

الترتيب المسرحي (La disposition scénique) وفي هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير]...[كان من الواجب تحويره"[1]، لأن علولة كان يفضل استخدام الحلقة لخلق تواصل حميمي مع المتلقي، وذلك باستعمال فضاء دائري واستخدام سينوغرافيا بسيطة.

تعد الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية الشعبية يتوفر على عناصر المسرحية المختلفة منها الغناء والرقص والحركة والمؤثرات الصوتية الأخرى[2]، عرفها جمهور المغرب العربي بفضائها اللعبوي بأسلوب يعتمد على القص وتشخيص السير الشعبية في شكل دائري، واستخدام السرد والموسيقى.

وانطلاقا مما سبق يمكن القول أن الحلقة فن قديم يمتاز بالبساطة وشكلها الدائري من أجل التأثير في أعماق الإنسان بواسطة المتعة والانفعال ارتبطت بروح الشعب، وهي إحدى تعابير التراث الشفوي البدائي لفن ما قبل المسرح، وهي عبارة عن تجمع من الناس في شكل دائري يتوسطها فرد أو أفراد مختصون في الغناء المزوج ببعض الحكايات والنكت تقدم للمتحلقين.

"وموضوع الحلقة يحتوي على رصيد كبير من "الحكايات والأساطير العجيبة، التي تجلب المارة إليها، يغلب عليه طابع الارتجال في الأداء والحوار الذي يؤدي إلى عدم تمكن الممثل من إدراج الحوار بتسلسل منطقي يصوغ الضحك والمأساة والموسيقى والرقص وغير ذلك"[3]، أي أنها تمتاز بالإيماءة والألعاب البهلوانية عن طريق تشخيص الراوي أو المداح لبعض الأدوار الهزلية بين الحين والآخر التي تتخذ طابعا فرجويا.

تعتبر حلقات الذكر الدينية في الجزائر امتدادا للمجالس الدينية التي كانت تقام في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين، وغير أنها بعد فترة من الزمن بدأت تتعرى من ثوبها الديني لتدخل العوالم الدنيوية، تعددت وظائف الحلقة وتجاوزت وظيفتها الدينية إلى وظائف اجتماعية أخرى بنقد الواقع وتثقيف الجماهير الشعبية، كما تدعو إلى ضرورة التغير من الحسن إلى الأحسن، دون أن تهمل دورها التربوي.

وخرجت حلقات الذكر إلى المحيط الاجتماعي ودخلت في اتصال مباشر في الحياة الاجتماعية الشعبية للمجتمع الجزائري، وأصبحت تقام في الساحات العامة والأسواق الشعبية، استطاعت الحلقة الدينية أن تحافظ على نمطها الشكلي رغم التطورات التي واكبت المجتمع.

ونحن كمسرحيين جزائريين "في حاجة ماسة إلى هندسة معمارية مسرحية خاصة بمسرحنا وفقط، وهذا للاختلافات الكثيرة في طرق الأداء وحيثيات استيعاب المجتمع الشعبي لمعاني المكان"[4]، بالكشف عن الفوارق الكبيرة في الأشكال المسرحية التي تولدها ثقافة عن غيرها.

١ - أثر الحلقة في الكتابة المسرحية الجزائرية:

---

[1] – عبد القادر علولة، الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، تر: جمال بن العربي، من مسرحيات علولة، موفم للنشر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ١٩٩٧ ، ص ١٧.

[2] – ينظر، مناد الطيب، مسرحة الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه، إشراف أ.د عباسة محمد، ٢٠٠٥، جامعة وهران، ص٦٧.

[3] – محمد خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة الأقلام ، ع 06 ، ص ٠٥.

[4] – أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، م س، ص169.

لقد تميز أسلوب الحلقة بعد أن خرج عن إطاره الديني في الزوايا ودور المتصوفين بميزات فنية جديدة بالانتقال إلى فضاء فسيح تتنوع فيه الموضوعات، وتتعدد أشكال التعبير، وأصبحت تجمعا جديدا للناس، لا يتوسطه شيخ زاوية أو علامة ديني بل ممثل أو ممثلان يختصان بالغناء والقصص الممزوجة ببعض الحكايات والنكت، وأصبحت لا تقدم للمريدين المتصوفة، بل لجمهور شعبي عريض قوامه الطبقات الشعبية على مختلف أنواعها بغية تحقيق هدف لا يتمحور حول تطهير نفسي لأصل ديني بقدر ما يهدف إلى فرجة شعبية نتاجها التسلية والترفيه.

وعليه فإن مسرح الحلقة هو فرجة شعبية تتميز بهندستها الدائرية وتتوفر على عناصر أساسية هي: قصة تروى لها بداية ووسط ونهاية تتخللها مقاطع غنائية بآلات موسيقية تقليدية يحكمها المنطق الحواري بين المؤدي والمتفرجين، تهدف إما إلى التنكيت والتسلية وهذا جوهر أصلها الجديد أو إلى المعرفة والتثقيف.

٢ - خصائص الحلقة:

من أهم خصائص الحلقة اعتمادها على شخصين هما "القوال والمداح"، حيث توظف فيها النغمة الشعبية الأصلية بالآلات الموسيقية التقليدية كالرباب والدف والبندير والقصبة، والكلمات المؤثرة الموحية كالموشحات والشعر الملحون

.

إذن يتشكل فضاء الحلقة في الساحات العامة والأسواق الشعبية وذلك لانفتاحه على كل الشرائح الاجتماعية بمختلف مستوياتها الثقافية، ويعرف عبد القادر علولة الحلقة وفضائها قائلا: "في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا سوق أسبوعية أين يلتقي نفر وجموع الناس لقضاء حوائجهم في هذه الأسواق، وكانت تقام حلقات على شكل دائري تروي فيها قصص الأبطال وسيرهم وما تركه هؤلاء من أمور عظيمة، فكان لهذه الحكايات صدى عميق وأهمية بالغة لدى الجماهير، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والعقل والحركة يعتمد على الفرجة والمتعة تخلط فيه الحقيقة بالخيال والجد والهزل"[1] .

تشكل الحلقة ظاهرة ثقافية لها امتداد في عمق التراث الشعبي، لهذا لجأ "علولة" و"كاكي" إلى توظيفها في التجربة مسرحية بهدف التوصل إلى فن مسرحي جزائري أصيل، ومعالجة لأوضاع الحياة اليومية، على السمع أكثر من المشاهدة البصرية وذلك لطبيعة الثقافة الشعبية الشفوية.

ونتيجة لهذا يصعب التأريخ لظاهرة الحلقة لأنها ذات أصل شفوي توارثت عبر الأجيال وتكاد تنعدم أصولها المكتوبة، غير أنها لا تزال مستمرة إلى يومنا هذا، وهذا ما يؤكد نجاح ممارستها في الحفاظ على جمهورها واندماجها في مختلف الأوساط الاجتماعية، وبهذا أصبحت الحلقة لسان الشعب المتحدث باسمه.

وفي ظل هذا التطور أصبحت الحلقة فرجة شعبية لها أسسها ومقوماتها الفنية والجمالية التي تقوم على العفوية والانفعال المباشر في الاتصال والمشاركة مع الملتقي، وبتأثيرها الشامل والقوي، ظاهرة الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية المسرحية الماقبلية بطابعها الديني والشعائري الذي ساد المجتمعات التقليدية المحافظة[2]، وأصبحت حلقة المتفرجين تقنية

---

[1]– عبد القادر علولة ، من مسرحيات علولة، م س، ص15 .

[2]– ينظر، مناد الطيب، مسرحة الرواية الجزائرية، م س، ص٦٨.

تجمع أناسا يستمعون لحكايات المداح، الذي يقسم أجزاء نصه بطريقة تشد انتباه المتحلقين به نحو الحكاية، كما يجعل من الأغنية الشعبية فاصلا يضفي على الفرجة التشويق والإمتاع، من خلال تعليقه عما حكاه سابقا[1].

٤ - تقنيات الحلقة:

مزج المسرح الجزائري بين التراث العربي والتراث الأجنبي ،لينتج مسرحا شعبيا ثوريا متعدد الأدوات، وعميق الأطروحات، شديد الربط بين الممارسة والتنظير، وقد وظف رواد المسرح الحلقوي وعلى رأسهم ولد عبد الرحمان كاكي وعلولة التراث من خلال ثلاثة أشكال تراثية هي: الراوي، القوال والمداح.

١ - الراوي:

وجدت شخصية الراوي عند اليونان متمثلة تلاوة أشعار هوميروس، وهي شخصية ارتبطت بثقافة الإنسان عبر كل العصور. أما عند العرب فكان الرواة يروون الأشعار والخطب في الأسواق، ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثير من الناس، بل ومؤثرا في مشاعرهم وعواطفهم، من خلال طريقته في رواية الحوادث وسردها على الجمهور،وقد أدخل الراوي المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث، إضافة إلى كونها مرجعا تراثيا يجذب المتفرج، ويشد انتباهه، فالراوي في المسرح "شخصية تقوم بتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي،وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور، ويلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق، وقد لا يلعب"[2].

إن دواعي توظيف الراوي في مسرح الحلقة هو السعي الدائم لجذب انتبله لمتفرج العربي، وإشراكه في المسرحية، بالتقرب من التراث والاستفادة من تقنياته في المسرح، وإن كان استخدام الراوي برز أولا في المسرح البريختي، فهذا لا يعني أنه صار تقنية أجنبية، "فالراوي ليس بدعة وليس تكتيكا مستوردا، بل هو شكل من أشكال الأداء الشعبي في التراث"[3].

"وتتلخص وظائف الراوي في:

- تحقيق التغريب وكسر الإيهام.
- سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح.
- تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.
- تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.

---

[1]- voir. Ahmed Cheniki. Théâtre Algerien. Itinéraire et tendance. Thèse de doctorat. Sous direction : M[r]:Robert jeanny. Université de Paris. 1993. P150.

[٢]- حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة،1963، ص137 .

[٣]- حسن علي المخلق، توظيف التراث في المسرح، م س، ص67

- نقل أفكار المؤلف ورؤاه.
- إبداء الرأي ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه، وتقديم حلول بديلة"[1].

ينحصر دور الراوي، في تقديم شخوص المسرحية وإعطاء فكرة عن صفاتها الخارجية وانفعالاتها الداخلية، كما يقوم برواية الحوادث، والربط بين الماضي والحاضر.

- الراوي عند كاكي:

لم يخرج استخدام مسرح الحلقة للراوي كثيرا عن دوره التقليدي فهو سارد للأحداث، يربط بين حوادث الماضي والحاضر، ويعرض حوادث الماضي بسرد مباشر، وهو تقنية تحقق كسر الإيهام، وتعطي فرصة لمناقشة الأمور، وهي قريبة من وجدان وشعور المتفرج العربي، ويهدف كاكي إلى المتعة الفنية التي ألفها المتفرج العربي، وهذا ما نجده في مسرحية "كل واحد وحكمه" المتمثلة في شخصية البخار الذي يقوم بدور الراوي:

-**البخار**: ها لبخور.

-**الجماعة**: اللي بخر يرجع مسطور.

-**البخار**: ها لبخور.

-**الجماعة**: اللي يبخر يروح عليه السطور.

-**البخار**:ها لبخور.

-**الجماعة1**: يكفينا من البخور.

-**الجماعة٢** : ومنفعته.

-**الجماعة3**: أحكينا حكاية.

-**الجماعة4**: بلا من تكثروا من براك الله فيك.

-**الجماعة5**: بلا مزية.

-**البخار**: نحكي لكم حكاية الجوهر،إذ تعاونوني أنا نحكيها وأنتم تمثلوها في الغنيات تخمسوا معايا، وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية.

-**الجماعة**: أحكي، أحكي رانا معاك[2].

---

[1] – م ن، ص68.

[2] – عبد الرحمن كاكي "كل واحد وحكمه"، المسرح الجهوي بوهران، ص٦.

وينطلق عندئذ الراوي يسرد بدايات الحكاية ليكمل تمثيلها الممثلون على الخشبة، وبهذا نجد كاكي قد حطم الجدار الرابع، ليشعر المتلقي أن هذه الحكاية مجرد تمثيلية يؤديها الممثلون على الركح.

ولا تقتصر مهمة الراوي على سرد الأحداث، وشرح الماضي، بل يتخذ موقف الناقد، يحاور شخصيات المسرحية وينقد تصرفاتها. فهو يدخل صلب الحوادث ويحاور الشخوص، ثم ينفصل عنها ليقدم الحوادث القادمة أو يعلق على الحوادث المنتهية، كما في الحوار التالي الذي يشارك فيه البخار (الراوي) والذي يدور بين جبور الرجل العجوز ونقوس وسليمان والد الجوهر.

جبور: كون يقول لا، نتفاهموا على كرى الدار وعلى الدراهم اللي سلفتهم له.

البخار: لمن تقرأ زابورك يا داود، واعلاه تعذب في روحك يا نقوس؟

سليمان: اسمع يا نقوس، أنت راك تقول في هذا الكلام في سيدي الحاج ماشي أنا...أنا ما قلت والو.

نقوس: أمالى راك قابل تعطيها له؟

جبور:كون يقول لا، انخرجه من الدار ويردلي دراهمي، لو كان ايبيع بلطوه وسرواله.

البخار: سيدي الحاج حميدى تاكل على ماله، إذا رسلك عند الحاج سليمان راه عارف

ما يقول والوا.

سليمان: انشوف يماها ورانا نردّوا له الخبر .

البخار: وفي هذا الشيء الحاج سليمان راه يخمم، أكثر عليه الغبينة والهم، إذا زوج بنته يسمى نقص فم، قليل(مسكين)، هذا الشيء مراهش إيبانله ظلم"[1].

وأخيرا يمكن القول بأن تجربة كاكي بتميزها وأصالتها فريدة ومتميزة حيث استطاع أن يتجاوز الجمود والعصرنة الزائفة التي طبعت الفرجة سابقا، وقد وجد في الحلقة نماذج أصلية استمد منها مسرحه الشعبي، ليبحث عن مسرح يؤسس الفعل وثنائية الأصالة والمعاصرة وعلى الحلقة كفعل جماعي يحتوي على الذاكرة الجماعية.

٢ - القـوال:

يعني الاعتقاد بالشيء وكذا التجادل، ويتميز القوال بالقول الحسن، أي من يقول ارتجالا. والقوال شخصية شعبية يطلق عليها اسم الشاعر الجوال، وهو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويتجول في الأسواق والقرى والمدن ناقلا الأخبار والوقائع اليومية[2]، ويعتبر ظاهرة ثقافية معقدة أنتجتها ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية خاصة، نابعة من تراثنا الشعبي.

---

[1]- عبد الرحمن كاكي ، مسرحية "كل واحد وحكمه"، م س، ص٢٢-٢٣.

[2]- ينظر، مناد الطيب، مسرحة الرواية الجزائرية، م س، ص٧١.

ارتبط القوال منذ نشأته كأحد المظاهر الثقافية الشعبية بالقبيلة والإحساس بالانتماء إليها التي ساعدت على انتشاره، وبذلك نصل بالقول إلى أن القوال يجمع في طياته إطارا فكريا واجتماعيا ومعرفيا عن العالم والمجتمع والعلاقات الأسرية والبشرية، وهو نتاج إبداعي من خلق المجتمع، يجسد إحدى القيم الاجتماعية الناتجة عن الواقع باعتباره رمزا للأصالة والثبات.

- **القوال عند عبد القادر علولة:**

يحضر القوال في مسرحيات عبد القادر علولة باعتباره راويا وساردا شعبيا ينسق بين الشخصيات ويمهد للأحداث، إنه بمثابة المداح والحكواتي، ويتميز بلباسه المزركش وعصاه، يروي الحكايات، ويتغنى بخصال الشخصيات المعروفة لدى المتلقي، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمص الأدوار[1]، ويعني هذا أن القوال يجمع بين التمثيل المشهدي والحكي المسرود، أو يتأرجح بين الراوي المنسق وتمثيل الشخصيات المحورية، مع التعريف بالشخصيات المسرحية المقدمة، والتعليق عليها، فالقوال:" يحتل في مسرح عبد القادر علولة مكانا مركزيا، فهو الذي يضع شخصه تحت الأضواء، يتكلم ليقول كل شيء ببساطة، يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها، ثم يعود ليأخذ دور الراوي"[2].

ونورد إليكم طريقة تقديم القوال لشخصياته المسرحية بطريقة حكائية سردية كتقديمه لشخصية علال الزبال كما في مسرحية الأجواد:

"**علال**: علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس.

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس.

يرشف قارو مبروم تحت الشاشية.

ينسف صدره كاللي معلق الحاشية.

وراء الظهر يثنى الذراع ويثقل المشية.

كأنه وزير جايب فيجرته حاشية.

يخطوي فخور للرصيف ما عليه تخشة.

ويطل من بعيد في الحوانيت للسلعة المفرشة.

كأنه يراقب في المليحة والمغشوشة.

---

[1]- ينظر، مناد الطيب، مسرحة الرواية الجزائرية، م س ، ص١٧٠.

[2]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، م س، ص١٥٦.

معجب بالخيرات خدمة قراينه في الورشة"[1].

وأدخل علولة القوال معيداً الحلقة إلى خشبة المسرح، هذه الحلقة التي كانت تجد نفسها حبيسة الفضاء المسرحي التقليدي، ويمكننا الاستشهاد بأربع مسرحيات انضوت تحت راية هذه التجربة الأصلية هي: حمق سليم، الأقوال، الأجواد واللثام[2]. وتعد تجربة المسرحي عبد القادر علولة جديرة بالتنمية والاهتمام، إذ جاءت نتيجة الدراسات المعمقة في الأشكال التعبيرية المختلفة والمنتشرة في الأوساط الشعبية الجزائرية[3]، واقتنع علولة أنه من الواجب البحث عن شكل مسرحي يقوم على أشكال تعبيرية شعبية، باعتبار أن مركز المسرح العربي مرتبط بثقافة الغرب، ولهذا تبنى أسلوب الحلقة بهدف إخراج نوع مسرحي ذو تأثير على الجمهور .

خاتمة:

كان المسرح الجزائري -المرتبط بفن الحلقة- مسرحا شعبيا تراثيا يتميز تماما عن المسرح الذي تتطلبه قاعات المسرح ذي العلبة الإيطالية بإشراك الجمهور المحتفل بكل الوسائل السمعية والبصرية، قصد إمتاعه وإفادته ذهنيا وجذبه وجدانيا. وطبق المسرحيون أيضا المنهجية البريختية بما فيها نظرية التباعد والتغريب والاندماج وتكسير الجدار الرابع من أجل مساعدة الجمهور على التفكير والنقد والإدلاء بآرائه بكل صراحة في القضية المسرحية المطروحة أمامهم. وفي هذا الصدد يقول عبد القادر علولة: "عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديد الرموز العريقة للعرض الشعبي، المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم، كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة، ولم تبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة، دون أن يعجب من ذلك أحد"[4].

---

[1]- عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س، ص٧٩.

[2]- ينظر، عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س، ص ٢٣٦.

[3]- ينظر، عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، إشراف د.فيدوح عبد القادر، جامعة وهران ١٩٩٣/١٩٩٤، ص ١٥٤.

[4]- عبد القادر علولة، الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، م س، ص ٢٤٥-٢٤٦.

الشخصية المركزية في الرحلة الورثيلانية ملامح بنائها و علاقتها مع الآخر

د/ الطاهر حسيني جامعة حمه لخضر الوادي. الجزائر

الملخص:

لم تعد الرحلة عند النقاد المحدثين وثيقة تاريخية، و لا خريطة جغرافية فحسب، بل أصبحت بفضل أدبيتها من الفنون السردية التي تغري الدارسين و نقاد الأدب بتناولها، و دراستها من حيث بناؤها الفني، و تحليلها من حيث مكوناتها التي تقوم عليها، كالحدث و الشخصيات و المكان و الزمان...و الأكيد، أن نقطة الارتكاز الأساسية في هذه العناصر كلها، هي الشخصية المركزية ، ممثلة في شخص الرحالة باعتباره هو من يقوم بالرحلة فعلا و حركة، و هو في الغالب من يلفّظها، و يتحكم في سرد أحداثها، و يسيطر على جميع المشاهد فيها.

لدراسة هذه الشخصية من حيث بناؤها و علاقتها مع الآخر يأتي هذا المقال ليجيب على مجموعة من الأسئلة أهمها : على أي أساس تأخذ شخصية الرحالة صفة المركزية ؟ و من أين تستمد مشروعية وصفها بالبطل ؟ و ما طبيعة علاقة هذه الشخصية بغيرها من الشخصيات المرافقة و الطارئة ؟ وهل ينظر النقاد لهذه الشخصية بنفس المنظار الذي ينظرون به لبطل الرواية ؟ كل ذلك سيمثل مجال بحث و دراسة من خلال الوقوف على الشخصية المركزية في الرحلة الورثيلانية [1] التي اتخذت كنموذج للرحلة الجزائرية في العهد العثماني.

Résumé:

Certainement la personnalité centrale qui désigne le personnage du voyageur est le premier pilier dans l'expédition puis que c'est lui le voyageur en action et en mouvement. Le plus souvent c'est le voyageur qui transforme l'expédition à un récit ou il énumère ses événements en dominant tous les actes. De ce- ci la personnalité centrale prend sa légitimité dans son importance et dans son étude. A travers cet article on essaye de faire une recherche sur le portrait du héro de l'expédition « elwartilania »et sa relation avec les personnages accompagnants et importants.

تبنى الرحلة على مجموعة من الأعمدة ، يأتي على رأسها شخصية الرحالة باعتباره المحور الذي منه تنطلق الأحداث ، و حوله تدور و به تستمر ، وهو عنصر دائم الحضور في الرحلة يرافق أحداثها من نقطة بداية الانطلاق إلى نقطة النهاية و الوصول . و يمكن القول أن شرعية الرحلة لا تكون إلا بالشخصية ، باعتبار أن لا رحلة دون شخص رحالة يقوم بها ، يروي تفاصيلها ، و ينقل مشاهدها ، ويذكر ما جرى له أثناءها ، مخبرا تارة و معلقا تارة أخرى ، إنها الشخصية التي لا تموت ، ولا يمكن أن تفارق المتلقي مادامت صفحات الرحلة مفتوحة أمام عينيه ، و أحداثها حاضرة في ذهنه .

---

[1] . المقصود بهذه الرحلة الرحلة التي قام بها سيدي الحسين بن محمد الورثيلاني (١١٢٥هـ- ١١٩٣هـ) إلى البقاع المقدسة في العام (1179) من أجل أداء فريضة الحج و قد وضعها تحت عنوان << نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ و الأخبار >> و تعرف اختصارا بالرحلة الورثيلانية .

من هذا المنطلق تأتي مشروعية الاهتمام بالشخصية و الحديث عنها في هذا الفن الضارب في جذور التاريخ ، وقد اتخذ الباحث من الرحلة الورثيلانية منطلقا لذلك ، ما يعني أن الأمر يتعلق بالرحلة الحجية التي تكون فيها الشخصية -كما هو معلوم- متشبعة بمشاعر و أحاسيس خاصة ، تشاركها فيها شخصيات أخرى ، نعني بها المرافقين ، و جميعهم كما نعلم يتغير حالهم من حال إلى حال، فأمزجة البشر تتغير بتعاقب الليل و النهار، كما تتغير بطبيعة الطريق بين بر و بحر و تغير الحال بين قر و حر.

و يقابل هذه الشخصيات المرتحِلة في الرحلة ، شخصيات أخرى مرتحل إليها ، وهذه الشخصيات تكون دائمة الحضور في ذهن الشخصيات المرتحِلة ؛ لأن الاتجاه نحوها قائم منذ البداية على القصدية ؛ بمعنى أن الرحالة يقصد فعلا الاتجاه نحو شخصيات بعينها ، معروفة بأسمائها و محددة بأوصافها، و هي بذلك تعتبر شخصيات فاعلة في الرحلة و مؤثرة في أحداثها بطريقة أو بأخرى، سواء بحضورها المعنوي في ذهن الرحالة أثناء الطريق ، أو بحضورها الفعلي أثناء مراسيم الاستقبال و الاحتفاء، عند الوصول إليها و مقابلتها و التواصل معها.

وقد تظهر على مسرح الأحداث شخصيات أخرى لم تكن مقصودة ، و لا حاضرة في استراتيجية الرحالة ، هي تلك التي يمكن أن يطلق عليها الشخصيات الطارئة؛ و التي يقصد بها الشخصيات التي يصادفها الرحالون على امتداد مسار الرحلة، و هذا النوع من الشخصيات، قد تكون سلبية تمثل خطرا فتعتبر عاملا معارضا ، كما قد تكون ايجابية و تدرأ خطرا فتمثل عاملا مساعدا.

و الشخصيات في الرحلة عموما ليست شخصيات ورقية من نسج الخيال، و أسماؤها ليست مختارة بطريقة فنية لتحمل دلالة خاصة ، أو تؤدي وظيفة فنية معينة ، بل هي شخصيات واقعية معروفة بأسمائها و أنسابها ، و انتماءاتها ، و ثقافاتها. و إذا كانت الشخصية في الرواية التقليدية «كائن حي له وجود فتوصف ملامحها، و قامتها ،و صوتها و ملابسها و سنها و أهواؤها و هواجسها و آمالها و آلامها و سعادتها و شقاؤها ...و تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي»[1] فإن الشخصيات في الرحلة كذلك لها وجودها ، و لها أهميتها ، إلا أن الرحالة لا يتعامل معها بنفس استراتيجية الروائي، و بما يفرضه منطق الرواية. بل يركز في حديثه عنها على طبيعتها ومكانتها، و سلبيتها أو ايجابيتها،باعتبارها شخصيات واقعية، و ما يذكره عنها من أخبار و ما ينقله عنها من أقوال ، هو في الغالب واقع يشهد عليه غير الرحالة من المعاصرين لها، أو الناقلين لأخبارها من خلال الترجمة لها أو كتابة سيرتها .

من الطبيعي أن تكون الشخصية المحورية من أبرز الشخصيات في الرحلة، و نقصد بها- الشخصية المحورية- شخصية الرحالة الممارسة لإنتاج الحدث ، المتعاملة مع الواقع، المتحاورة مع الآخر، الناقلة للأخبار و المنشئة للأقوال ، بل أن كل ما في الرحلة مرتبط بها ، و في كثير من الأحيان لا يحضر إلا لخدمتها . والرحالة إنسان لاشك أن الأنا فيه يراقبه ، و يضغط بسلطته عليه، ولا يرضى إلا بما يريده، و لا يمازج بينه و بين غيره ، إلا إذا وجد في ذلك ما يخدم شخصيته .

و على هذا الأساس فإن حضور الشخصيات الأخرى في الرحلة ، و التعرض للحديث عنها و التعريف بها ، يأتي في الغالب من باب خدمة الشخصية المركزية ، لذلك يكون اختيارها بطريقة انتقائية ، و في نفس الوقت خاضعا لسلطة " الأنا " ، و لعل هذا ما يفسر طغيان ضمير المتكلم – سواء جاء بصيغة المفرد أو بصيغة الجمع- على الرحلة من البداية إلى النهاية ،

---

[1] . عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، مرجع سابق،ص: ٨٦.

و هيمنة ضمير المتكلم على الرحلة يعتبر ظاهرة تستحق الدراسة ، من خلال النظر إليه « كبؤرة مركزية للقول و الفعل و المواقف ، باعتباره فاعلا و راحلا و مستمعا للعلماء و منشدا للأشعار و معلقا على ما سمع أو رأى أو قرأ ، باحثا و محققا انه يفعل ذلك ليضفي بعض الصفات المكتسبة على الذات لترشيحها تدريجيا لتكون شخصية عالمة محققة باحثة ، فضمير المتكلم تصريح بالوجود المفرد المؤسس على تجربة خصوصية لا تسري عليها المقارنة بغيرها »[1] .

إن توظيف الأنا بالصورة التي رأينا يجعل الرحالة السارد عندما يستعمل ضمير المتكلم الدال عليه ، فإنه يركز على كل ما هو إيجابي ، من منطلق الرؤية البشرية للذات ، فنجده يفصل في عرض الأحداث تارة ، و تارة يومئ بها ، يسرع في الحـدث تارة، و يوقفه تارة أخرى وفق ما يتناسب مع استراتيجيته، و ما يريد قوله، و ما يرغب في إخفائه، فالرحالة عادة ما يركز على الجوانب المشرقة التي يحاول جاهدا أن يعطي صورته من خلالها ، و على المتلقي في هذه الحالة أن يكون منتبها و واعيا بما يقرأ ، حاضرا بذهنه يتتبع السطر و ما وراء السطر ، يركز على الكلمة و ما وراء الكلمة؛ لأن المنطق يفرض علينا أن نعتقد أن الرحالة لا يمكن إلا أن يكون بشرا ، و على هذا الأساس فهو « لا يقول كل شيء ، و على القارئ أن يتكهن بين السطور و الوقفات بأسباب الصمت أو تسريع الحـدث أو الحماسة التي تنتهي إلى أن لا يجد كلماتها ، و التقزز الذي يفضل الصمت ، فالرحلة كتابة عاطفية ذاتية دائما »[2].

إن الرحلة كغيرها من الفنون السردية التي تعتمد القص أو الحكي ، تقوم في الأساس على شخصية بطل هو الرحالة ، الذي يتميز بحضوره الدائم في الرحلة باسمه الشخصي المعروف به ، و الذي يعيّنه و يثبت و جوده كشخص متميز ، قد يكون إماما ، و قد يكون فقيها ، أو عالما أو أديبا أو غير ذلك ، و عادة ما يبدأ ظهوره مع أولى عبارات الرحلة إن لم يكن مع العنوان ذاته ، و هذا الكلام يثبته الكم الهائل من الرحلات التي عنونت بأسماء أصحابها .

و إذا كانت« شخصية البطل لا تكتمل و لا تدخل عالم البطولة إلا بعد عبور تجربة الرحلة »[3]، فإن بهذا المفهوم يصبح الرحالة الذي يخوض غمار الرحلة و يعيش أهوالها، و يواجه مصاعبها و يتحدى أخطارها ، يعتبر بطلا ، لكنه بطل من نوع خاص ، فهو ليس من وحي خيال كاتب، و لا يصنع بطولته روائي أو قاص أو كاتب مقامة كما هو الحال مع الفنون السردية الأخرى، كالرواية أو القصة أو المقامة أو غيرها، إنما يصنع بطولته بنفسه ، و انطلاقا من ذاته ، من خلال التغلغل في الحدث بالفعل و المشاركة فيه بالقول ، و من خلال المواجهة مع الطبيعة و مع الآخـر، و هي الأمور التي تكون قد حدثت فعلا على أرض الواقع ، فالرحالة إذا بطل يخرج من رحم واقع ، لا دور للخيال في تكوين شخصيته، إلا ما يظهر من تجليات للعجائب في بعض الأحـداث و الحكايات الـتي تظهر في بعض الرحلات .

رغم ما قيل من قبل من حديث عن الشخصية، و إن اقترب من مفهوم الشخصية في الرواية ، إلا أنه لا بد من التنويه انه لا يمكن الزعم بأن دراسة الشخصية الرحلية يمكن أن يكون بنفس آليات و طريقة دراسة الشخصية الروائية ، فالبون شاسع بين تعامل كاتب الرواية المعاصرة و بين تعامل الرحالة مع الشخصيات ، ذلك أن الشخصيات الرحلية شخصيات واقعية، يقدمها الرحالة بصورتها الحقيقية كما يراها و يعرفها في الواقع ، لا يحللها من داخلها و لا يصفها بطريقة فنية من

---

[1]. إسماعيل زردومي ، فن الرحلة في الأدب المغربي القديم، نسخة مخطوطة ،أطروحة دكتوراه ،تحت إشراف عبد الله العشي، نوقشت بجامعة باتنة ، الجزائر في العام ٢٠٠٥ ، ص: ١٣١.

[2]. دانيال هنري باجو ، المرجع السابق، ص:٥٤.

[3]. عمر عبد الواحد ، السرد و الشفاهية دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني دار الهدى للنشر و التوزيع ط٢، ٢٠٠٣، ص: ٣٣.

خارجها ، إلا أن ذلك لا يمنع الاجتهاد و تناولها بالتحليل انطلاقا مما يصدر منها من أقوال و أفعال ، و ما تتركه من أثر في المكان و في من تلتقيهم و تتحاور معهم من الشخصيات ، و كذلك من خلال مواقفها من القضايا التي تطرح عليها أو الأحداث التي تشارك فيها .فإذا عدنا إلى الرحلة الورثيلانية و انطلقنا من الشخصية المركزية فيها و التي نعني بها شخصية السارد و هو هنا الرحالة الذي قام بفعل الحركة و الانتقال، و هو ذاته المهيمن و المسيطر على كل مجريات أحداث قصة الرحلة ، منذ كانت فعلا و حركة، أو رؤوس أقلام و مذكرات ، إلى أن أصبحت رحلة مكتوبة ، رغم الاختلاف الذي نجده و يقره الواقع بين الرحلتين ، (الرحلة الفعلية / الرحلة المكتوبة) هذه الأخيرة التي تكون في الغالب متشبعة بأحداث التاريخ ، و مختلف أنواع الأخبار ، التي عادة ما يوشح بها الرحالة رحلته ، فيؤكد بها خبرا ، أو يؤيد بها فكرة ، أو يوضح بها غموضا . و توظيفنا لتعبير قصة الرحلة جاء استنادا على ما يراه و يؤكده بعض المهتمين بأن « الرحلة حكاية رحالة ارتحل إلى مكان ما بالجسد أولا ثم بالكتابة ثانيا[1]» .

و قد لعبت هذه الشخصية - أعني الشخصية المركزية - دورا بارزا في الرحلة ، فهي إضافة إلى ما سبق، تمثل الراوي الذي يمسك بيده جميع الخيوط ، على غرار الراوي الذي نجده في الأجناس السردية الكلاسيكية ، غير انه لا بد من الانتباه و التمييز بين الراويين من منطلق أن « الراوي في الرحلة واحد ، فاعل و مشارك بالضرورة ، و منتج للنص، و منظم للحكي ،و مخرجه ، انه راو و ممثل مجرب ، و موضوع التجربة ، يسجل مذكرات أفعاله و حركاته، بطل قصته الحقيقية »[2] التي يرويها من منطلق واقعي، وفق استراتيجية تتحكم في ملفوظ الرحلة ، يسيطر عليها التاريخ و التقرير ، عكس الراوي الذي نجده في الرواية على سبيل المثال ، و الذي قد يخلقه الروائي من وحي الخيال لينوب عنه ، و يحل محله ، ويخبر بما أراد هو نفسه الإخبار به .

و يبدو أن شخصية الورثيلاني تمثل هذه الصور التي ذكرنا للشخصية المركزية ، فهو المتحكم في جميع خيوط الرحلة من البداية إلى النهاية ، و الحاضر فيها في مختلف محطاتها ، و المشارك في جميع أحداثها بمختلف أشكالها . و قد تجلت منذ البداية صورته كشخصية اجتماعية ذات مكانة مرموقة بين أفراد المجتمع الذين يستأنسون بحضوره ، و يحزنون لغيابه ، و يبكون لانفصاله و إن كان له في الانفصال رغبة و إصرار ، وهو الأمر الذي يبرزه بقوله : « و انفصلنا و وقع البكاء و الصراخ من أهل البلد لما كان من أنسهم بنا ؛ إذ اعتقادهم ما دمنا معهم لا يقع بهم إلا الخير و البركة ، كل ذا بعد التحيل على المنع من السفر أصلا و رأسا، فلما امتنعت كل الامتناع لم يبق إلا الصبر، و التسليم لله في حكمه و إبرامه و قدرته و إرادته و علمه »[3]. ويبدو أن الاعتزاز بهذه المكانة الاجتماعية ، و محاولة إثبات أنها لم تتزعزع طوال مدة الحج، و كانت تشغل بال الرحالة في ليله و نهاره و في حركته و سكونه ، فقد كان حريصا كل الحرص أن يظهر بالصورة التي تدل على مكانته في مجتمعه و بين أهله ، يتجلى ذلك خاصة من خلال حديثه عن احتفالات الاستقبال الضخمة التي أقيمت له و لمرافقيه في كل منطقة مروا عليها احتفاء بالعودة و أداء الفريضة، بل إن المستقبلين يتسابقون و يتنافسون في أيهم يتشرف باستضافته ، و إكرامه ، و التقرب منه ، و الظفر بدعائه ، و أخذ البركة منه . و قد تجدهم - في كثير من الأحيان - في ذلك يختصمون « فلما سمعوا بنا لقينا من بها من العامة و الخاصة فرحين مسرورين ببنادقهم و غير ذلك من أنواع الفرح فكل يعزم علينا و يرغب

---

[١] . عبد الرحيم مودن ، الرحلة المغربية ،مرجع سابق ، ص: ٢٠٢ .

[٢] . شعيب حليفي، المرجع السابق ، ص:٢٨٤

[٣] . الورثيلاني ، المصدر السابق، ص: ١٠٤.

في المبيت عنـــده إلى أن وصلوا إلى الفتنة بسبب ذلك » [1] و يقول في موضع آخر : « و سلكنا طريق أبي خميس فوجدنا أكثر الأحباب منتظرين من وطننا ، و وطن بني يعلى ، إذ فرحوا بقدومنا و سروا برجوعنا العامة و الخاصة أحياهم الله على السنة و أماتهم على الملة ...فامتلأ الوعر و السهل و الغيضة و غيرها بالناس الذين رغبوا في رؤيتنا و اغتنام البركة منا من كل فج عميق لتشهد أحوالنا و تقتبس أنوار أصحابنا»[2].

كل هـــذا كان في طريق العـــودة ، ما يعني أن رقعة شهرته واسعة لا تحدها حدود داخل الوطن الكبير. أما في موطن الأهل و الولد و الزوج ، فلا بد أن يكون الأمر أعظم ، و هو ما تحقق فعلا فقد استمر الاحتفاء به و بعودته ، و لم تنقطع الزيارات عنه مدة طويلة من الزمن يقول : « ثم انه بعد ذلك تأتينا الوفود من كل وطن تارة ألفا و تارة أكثر من ذلك نحو الألف و أربعمائة ثم كذلك على حسب القلة و الكثرة إلى أن انقطعوا في مدة طويلة نحو الشهرين » [3].

مثلما نلاحظ فإن التعبير عن الشخصية المركزية جاء بضمير المتكلم الجمع ، وهذا الأمر يجعلها فعلا شخصية اجتماعية نابعة من عمق مجتمع ، لا تري صورتها إلا مع غيرها من أفراد هذا المجتمع ، و لم نقف على غير ذلك إلا في مواطن قليلة فصل بينه و بين مرافقيه من خلال توظيف كلمة "مررت " ثم "بلغت" حين قـــال : « هذا و أني مررت على موضع الأولياء و الصلحاء...فلما بلغت ضريح الولي الصالح و الكوكب الواضح سيدي محمد بن يحي..»[4].

و استعمال ضمير المتكلم بصيغة الجمع ، أو ما يمكن أن نطلق عليه " الأنا النحن " يضـعنا أمـام حقيقة ثابتة هي أن الشخصية في سردها تنطلق من حاضرها ، و من داخل مجتمعها منصهرة مع أفراده ، لتروي ماضيها الذي وقعت أحداثه فعلا و بنية مسبقة، و ذلك ما عبر عنه الباحث من قبل غير مرة بالقصدية ، و المقصود بها هنا قصدية الحكي عن الذات انطلاقا من الذات ، في علاقتها مع الآخر و مع ما يحيط بها ، ما يعني أن التطابق بين السارد و البطل اللذان يمثلان شخصا واحدا هو الرحالة البطل ، أصبح حقيقة ثابتة .

و يبدو أن هذا البطل ، بنى شخصيته على أساس أن المتلقي حاضر معه من بداية الرحلة - المكتوبة - إلى نهايتها ، انطلاقا من قناعة راسخة عنده ، أنه يريد خدمة هذا المتلقي و إفادته ، و هو ما يمكن الوقوف عليه من خلال قوله : « مبينا فيه بعض الأحكام الغريبة و الحكايات المستحسنة و الغرائب العجيبة و بعض الأحكام الشرعية مع ما فيها من التصوف مما فتح به علي أو منقولا من الكتب المعتبرة مما يناسب المحل جعله الله خالصا لوجهه و عملا متقبلا بيـن يديه و حصنا حصينا من كل بلاء دينا و دنيا » [5].

والأكيد أن الذي يبني استراتيجيته على إفادة غيره ، لا بد أن يكون على علم تام بما يقدمه أو ما يسرده من أحداث؛ أي أنه يعرف كل شيء عن شريط السرد المكتوب، باعتباره ينشطه و يوجهه وفق هدف محـدد. و تلك حقيقة نلمحها في الشخصية المركزية في الرحلة الورثيلانية المتموقعة في المكان الذي يسمح لها بالوقوف و الإشراف على كل ما يتعلق بالعملية

---

[1] . نفسه ، ص: ٨٠٦.

[2] . الورثيلاني المصدر السابق ، ص: ٨٠٩، ٨١٠ .

[3] . نفسه ، ص: ٨١٣.

[4] . نفسه ، ص: ٨١٠ .

[5] . الورثيلاني ، المصدر السابق ، ص: ١٣.

السردية ، << و مثل هذا الوضع السردي يجعل من المتكلم مجسدا لما يطلق عليه تودوروف الرؤية المتصاحبة أي أن كل معلومة سردية أو كل سر من أسرار الشريط السردي يغتدي متصاحبا مع الأنا السارد >>[1]

و إذا تتبعنا حضور الشخصية المركزية في الأحداث المسرودة في الرحلة ، فإننا نجدها حاضرة فيها من خلال ضمير المتكلم الجمع - مثلما سبقت الإشارة إليه آنفا – و قد كان هذا الضمير في أغلب الأحيان مرتبطا على وجه الخصوص بالأفعال مثل : انطلقنا من، دخلنا إلى، ذهبنا، مررنا ، بدأنا ، زرنا ... و هو ما يتناسب مع طبيعة الرحلة التي تقوم أساسا على الحركة و الديناميكية التي يفرضها التواصل مع الآخر، و هذا يعني أن الذات الساردة ، إنما تريد أن تبرز ذاتها بأنها واعية بكل ما يحيط بها، و مشاركة في جميع الأحداث الواقعة في كل أزمنة الرحلة، و في ذلك إشارة إلى القدرة على التعامل مع كل المستجدات سلبا أو إيجابا ، و هذا ما تجسده شخصية البطل السارد من خلال ظهوره بصور متعددة .

لقد تجلت الشخصية المركزية بصورة شخصية رجل الإصلاح ذي العين المتفتحة على كل ما يحيط به، فهي التي تقف على كل شيء تلاحظه، تقيمه، تحكم عليه، و تقول ما يجب أن يقال فيه، و لا تخاف في ذلك لومة لائم ، فنجدها تنتقد الظواهر الاجتماعية المنتشرة في المدن و القرى بين العروش و القبائل بعبارة صريحة ، تصل في كثير من الأحيان إلى حد تحديد المقصودين بل تتعداها إلى التعنيف ، فرغم الاعتراف بحسن الاستقبال الذي لقيته هذه الشخصية في زمورة ، و رغم الإشادة بالمدينة و بأهلها ، إلا أنه يرى في هذه البلدة من جهة أخرى أنها << كثيرة السمن ، و اللحم ، و القمح ، و المياه الباردة ، و الديار الواسعة ، و الثياب الحسنة الرهيفة من الصوف و الكتان ، و كل ذلك مناقض للخشية و أوصاف العبودية، و إنما هو مثير للشهوات و المخالفات من إظهار المعاصي، و قد كان ذلك فيها، فنجد النساء الطيبات المتبرجات كأنهن في ليلة الزفاف، مكشوفات العورات باديات المستحسن منهن كالصدر و الثدي، و تحت الإبط و الساق و الفخذ ، و مع ذلك إنهن أجمل خلق الله، من رآهن من العباد، فضلا عن أهل اللهو و اللعب، افتتن بهن؛ إذ يفزع و يرعب عند رؤيتهن، و مشاهدة محاسنهن غير محجوبات، بل كلهم ، أو جلهم يفتخرون بذلك، فقد ضلوا و أضلوا، فلا يسمعون إن وعظتهم ، و لا يرجعون إن ذكرتهم ، و قد اشتدت القسوة على قلوبهم ، و هي أشد قسوة من الحجارة ، و قد ألفوا ذلك من آبائهم و أجدادهم ، قبح الله رأيهم ، فان أنكرت عليهم ، أو تغيرت بسببهم ربما عادوك ، و رموك بما لا يليق بك ...حاصله أهل هذه البلدة متصفون بالبدع الشنيعة ، والأحوال الخسيسة من الرذائل المنهي عنها شرعا ، و زادوا على ذلك أنهم لا تأخذهم الأحكام ؛ إذ يأكلون التراث أكلا لما و يحبون المال حبا جما... حاصله أوصافهم ، و طبائعهم ، خارجة عن طرق أهل الصلاح ، فلا تحسن معاشرتهم و لا السكنى معهم ، لأن الطباع تسرق الطباع ، و المرء على دين خليله ، فلا يبكون من خشية الله ، و لا يتباكون من خوف الله ... >>[2].

إن هذه الفقرة تضعنا أمام شخصية تنظر لأحوال الناس من حولها بنظرة الرجل المصلح الذي ينطلق في نظرته للأمور من صورة ماثلة أمامه ، رسمها الواقع المعاش في نفس العصر الذي يعيش فيه، ينظر إليها انطلاقا من ذاته ، و من زاوية نظره الموجهة بثقافته الدينية التي تجعل الطرف المنتقد - رغم إسلامه - لا ينتمي إلى الاتجاه الديني و الفكري الذي تنتمي إليه الشخصية المركزية ، و عليه جاء التعبير عن هذا الطرف بضمير الغائب الذي يخرجه من دائرة ضمير المتكلم ، و في هذا

---

1. عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، مرجع سابق ص:١٧٥.

2. الورثيلاني ،المصدر السابق ، ص:٨٠٨.

رغبة خفية في تهميش هذا الطرف ، لأنه لا يخدم الشخصية المركزية التي تسعى دوما و عبر مختلف محطات الرحلة إلى إبراز ما يخدمها ، و الحديث عما يبرز مكانتها و يعبر عن سلطتها.

إن الشخصية المركزية في مثل هذا الموقف ، تريد أن تلعب دور المنقذ ، من منطلق أن التنبيه إلى الخطأ خطوة أولى نحو إصلاحه أو الابتعاد عنه ، و دور المنقذ هو دور البطل في الملاحم و الروايات و في مختلف الأنواع التي تعتمد الحكي من السرديات القديمة .

بنفس المنطق في النظرة للأمور ، و بنفس تلك الروح المصلحة ، لا تجد هذه الشخصية أي حرج في انتقاد الحجاج ذاتهم ، خاصة أولئك الذين يظهر منهم من التصرفات ما لا يليق بمن يتوجه لأداء فريضة مرتبطة بمكان محدد يعتبر أقدس ما على وجه الأرض كما تستوجب طهارة في الجسم و النفس و اللسان ﴿ **فَلَا رَفَثَ وَ لَا فُسُوقَ وَ لَا جِدَالَ فِي الْحَجِ** ﴾[1] هذه الآية لم يجد لها مكانا عند الحجاج من أبناء وطنه ، << فالركب الجزائري لا حكم عندهم أصلا، و لا يقفون عند الأمر و النهي، لا سيما أهل عامر فما فارقهم أحد في هواهم إلا أبغضوه و جعلوه عدوا، و قد أصابتني منهم عداوة عظيمة من أجل أني آمرهم بالسنة و القيام بالأحكام الشرعية لا سيما السير بسير الشيخ و النزول بنزوله و ستر نسائهم لأنهن يذهبن مكشوفات العورات فيبدين زينتهن لكل الناس، بل يتزين لأجل ذلك ليرعن من فتن بهن فأردت إقامة الحد عليهن و على أزواجهن فصارت لي فتنة عظيمة، غير أني من عاداني منهم ببركة السنة لم يرجع إلى بيته فأظهر الله أمري >>[2].

و لما كانت شخصية السارد / الشخصية المركزية من أهل العلم ، فقد آلمها كثيرا ما رأت من مظاهر الجهل الذي حل ببعض المناطق ، جهل بالدين قبل أن يكون جهلا بالدنيا و أمورها ، ففي أثناء الرحلة لأداء الفريضة و عند حلوله بمنطقة الزاب ، و بالتحديد طولقة كتب << و لما دخلت مسجدها لم أجد قارئا و لا مدرسا ، سوى رجل واحد متكئ يقرأ لوحه و هو ملقى أمامه على غير أدب و لا استقامة ، و أخبرني بعض أصحابنا انه وجد رجلا واحدا يسرد البخاري وحده ، و وقف عنده و قال له رح يا حاج و وجد آخر كذلك ، و لعمري أن هذا أدل دليل على الخراب و أقرب الأسباب له ، بدليل ما روي عن النبي صلى الله عليه و سلم أنه قال: إذا أراد الله عمارة قوم بدأ بما له فيهم و إذا أراد خرابهم بدأ بما له فيهم ....و لقد بدأ الله هذه البلدة بخراب بيته ... و لقد وددنا عمارتها بالعلم و العمل و رفع الحرج عنها ، برفع ذوي الزيغ و العلل و تدريس العلم و ذكر الله آناء الليل و أطراف النهار >>[3].

هذا المقطع يؤكد أن الصورة الدينية لهذه الشخصية طاغية على جميع تمظهراتها في محطات الرحلة ، فهي الشخصية المتعايشة دوما مع الأماكن المقدسة ، سواء كانت مساجد أو أضرحة أولياء ، و لعل ذلك مرده إلى طبيعة الرحلة التي كما هو معلوم متجهة نحو البقاع المقدسة ، و عليه فهي تتطلب قدرا معينا من الوقار ، و طهارة النفس و صفاء اللسان .

و ما يمكن ملاحظته من خلال توظيف الضمير في المقطع المشار إليه آنفا ، هو ظهور ضمير المتكلم المفرد " دخلت... لم أجد..." و استعمال هذا الضمير جاء رغبة من الشخصية في إبراز التميز و الانفراد ذلك أن التعبير << من قبل الشخصية

---

١ . البقرة ، الآية ٩٧.

٢ . الورثيلاني ،المصدر السابق ، ص: ٦٢٢.

٣ . نفسه ص: ١٢١.

المركزية بضمير المتكلم المفرد هو نفي للآخر حتى لو كان موجودا ، و بالتالي فهو استئثار بسلطة الكلام »[1] . و مع ذلك اضطرت الشخصية المركزية / السارد إلى إثبات و تأكيد ما وقفت عليه ، نظرا لعظمته و إثباتا لحقيقته و واقعيته، فدعمت رؤيتها برؤية فردية أخرى لشخصيتين لم يسمهما بالاسم ، بل أشار إليهما ب" بعض أصحابنا " و " آخر " ، و هو ما ينبهنا إلى أمر مهم ، هو أن استعمال ضمير المفرد لا يعنى أبدا سقوط الآخر و إنهاء دوره لان سقوط الآخر و انتهاء دوره ، يعني حتما سقوط مبرر الوجود ، و عدم مصداقية الخبر ، من منطلق ديني يحتم وجود الشاهد أو الشاهدين .

و انطلاقا من كون الشخصية المركزية تعيش و تتحرك في بيئة اجتماعية مضطربة كثيرة الفتن - و تلك طبيعة العصر - فإنها ظهرت دوما في خدمة المجتمع من خلال محاربة مختلف أنواع الفتن ، و محاولة إخماد نيرانها ، و السعي للإصلاح بين الأفراد سواء الأقارب منهم أو الأباعد ، يقول عن ذلك : « فانفصلنا من مقامنا بنية الزيارة و قضاء الحوائج لبعض المسلمين ، من إصلاح ذات البين ؛ إذ القتال بين المسلمين في وطننا كثير ، و الفتنة بينهم قل أن ترتفع ، و الهرج بينهم قوي أزال الله ذلك بمنه و كرمه ... »[2] .

كما نقف في هذه الرحلة على إشارات عديدة إلى من يقومون بهذه الفضيلة - محاربة الفتن و إصلاح ذات البين-كما حدث مع أهله المقربين، و الشيخ الفاضل سيدي أحمد الطيب الزواوي، الذي أشارت الأحداث إلى زيارته لهم قصد إخراج القوم من فتنة أصابتهم ، حيث قال : « قدم إلينا زائرا و واقفا علينا، و طالع أحوالنا لعل الله يفرج ما بنا من الفتنة مع بعض المخذولين، الخارجين عن طاعة الله و رسوله في الأحكام الشرعية ...كقطع الميراث و أكل أموال الناس بالباطل و أموال اليتامى و لين الجانب كالأرامل فلما وصل إلينا فرج الله عنا ذلك »[3].

كل ما تقدم يضعنا أمام شخصية جادة رزينة قوية هادئة ذات هيبة ، و تلك حقيقة جعلت الناس يحترمونها و يهابون جانبها، إلا أن المتتبع لحركة هذه الشخصية من حيث أقوالها و أفعالها ، يمكنه أن يقف على صورة أخرى لها هي صورة أكثر ارتباطا بداخليتها ، إذ تبرز بعاطفتها و أبعادها الإنسانية من خلال ما تكرر من الدعاء لكل من تحدثت إليهم ، أو تحدثت عن أحوالهم ، سواء من أهلها الأقربين أو من عامة الناس ، سواء الذين اتفقت أو اختلفت معهم في الرأي ، فأهل زمورة كما رأت الشخصية المركزية « لا يبكون من خشية الله و لا يتباكون من خوف الله ، فكثيرهم جليسهم الفسقة من الرجال و من يخدع من النسوان.... »[4]، إلا أنها في الأخير تبرز تلك الروح الإنسانية ، التي لا تحمل البغض و الضغينة فتدعو لهم بالهداية و المغفرة و كثيرا ما تتكرر على لسانه عبارات الدعاء كقوله : « و بالجملة فاسأل الله أن يهن علينا و عليهم بالتوفيق و الهداية و المغفرة و التوبة الصادقة العامة لكلهم ...و قد وددت أن يكونوا على أحسن طريق و أكمله مع زوال الخصال المناقضة للشريعة المحمدية »[5] و لعل أرق صورة لهذه الشخصية ، تبرز في تلك الصورة التي ارتسمت لها وهي تذرف الدموع و تبرز الحرقة مع نهاية موسم الحج وبداية الاستعداد لرحلة العودة و هي الرحلة التي تودع فيها خير خلق الله محمدا عليه الصلاة و

---

١ . عبدالرحيم مودن ، الرحلة المغربية ،مرجع سابق ،ص:٢٣٧

٢ . الورثيلاني ،المصدر السابق ،ص:١٨.

٣ . نفسه،ص: ١٣.

٤ . تفسه ، ص:٨٠٩.

٥ . نفسه، ص:٨٠٩.

السلام، الذي يتجلى من خلال منطوق الشخصية الساردة كأنه حي و هو الحي فعلا في النفوس المؤمنة << فلما لاح لنا لائح الافتراق و انقدح زناد الاشتياق تحركت الأحشاء و ذابت الأكباد و انهمرت العيون بالبكاء و أصابت النفس العبرة فكادت أن تزهق الروح من شدة ما أصابها من ألم الفراق ...و عذاب البين و مفارقة الصديق الأمين صلى الله عليه و سلم فلم يوجد زمان أحلى و أعذب من زمان الوصول إليه ، و مشاهدة حضرته ،و التلذذ في محاسن روضته، و لا أشهى من الوقوف بين يديه[1]>>.

و تماشيا مع طبيعة بناء الرحلة دعم الرحالة هذه الفكرة بالشعر :

ما اشتقت علتي و هذا فراقي   قد تحققته بســـير رفاقي

هذه مهجتي تذوب دموعها   فانظروها تسيل من آماقي

كبدي تلظى و عيني تهمي   هكذا فليكن بديع الطباق

يا رسولا لنا أتى بكتـــاب   لم تعارض آياته باتفـــاق

و من الأمور التي لا يمكن إغفالها في الشخصية المركزية في هذه الرحلة ، هي البعد الديني المسيطر عليها و المؤثر في تكوينها ، و الروح الصوفية التي تميزها في أقوالها و أفعالها، و ذلك مرده – في الغالب - إلى أن هذه الشخصية عاشت كما نعلم في عصر معروف باتفاق الدارسين بعصر التصوف و كثرة الطرق الصوفية ، فليس غريبا أن تكون لها علاقات عديدة و متباينة مع شخصيات متعددة من شيوخ الطرق و أقطاب التصوف ؛ فعلى امتداد صفحات الرحلة و في مختلف محطاتها الزمنية و المكانية ، تصادفنا هذه الشخصيات بأسمائها و أوصافها ، مقرونة دوما بعبارات المدح و الإطراء ، و لا تذكر إلا مقرونة بكلمة " سيدي " إشارة إلى علو المقام و دليلا على التواضع معهم ، و اعترافا بقدرهم ، و إبداء للتقدير و الاحترام لمكانتهم ، إلا انه في نفس الوقت يبدى الملاحظة و يوجه الانتقاد ما رأى و اعتقد بمخالفة الشرع ، كما أنه يلاحظ على مؤيدي هؤلاء ما يصدر منهم من بعض الخزعبلات ينبه إليها و ينكرها ، لتتجلى بذلك شخصية السارد الشخصية المركزية شخصية تبدو في كثير من الأحيان معتدلة ، لها نظرتها للتصوف و المتصوفة ، و هي نظرة لا تخرج كثيرا على فلسفة التصوف المسيطرة في عصره ، إلا أنها نظرة –كما يرى الكثيرون - قائمة في الأساس على الأحكام الشرعية و حسن التأويل ، حيث يرى أنه << يحق السعي إليهم ، مع خدمتهم و مودتهم و التحبب إليهم ، ليستمد منهم ، و يستفيد من أحوالهم ، و يقتبس من أنوارهم ، ليدخل في حضرتهم ،و يشرب من كأس قربهم و حينئذ يتخلق بخلق النبي صلى الله عليه و سلم ، فتسري فيه روحه الكريمة ، بل تسري فيه معاني أسماء الله و صفاته ، و ينكشف له بالــذوق عن كنه ذاته ، فترد عليه شطحات إلهية ، و مواهب صمدا نية ، و أنوار فردانية ، فيغيب عن الأكوان بقدرة المكون حتى لا يراها إلا فتنة و بلوى ؛ إذ تقول بلسان حالها إنما نحن فتنة فلا تكفر، فلا يسير حينئذ سيرة المهل غير أنه لولا سلطان التمكين لطاش عقله لفجاءة البعث فيقويه الله تبارك و تعالى في مقام الشهود...فجدير أن يؤيد في ذلك المقام و إلا فلا يستطيع أن يحمل ما للباقي ، إذ الفاني لا قدرة له على ذلك ، و لا يتحمل ما هنالك فيجول قلبه في معارف الله تعالى ، و إذا تليت عليه آيات القرآن زادته إيمانا و على ربه يتوكل ، فإذا قوى عليه الله الشهود ، و ســار في الأرواح ذهب ســر الأسرار في قائمة عروس التجـلي فلا ينعكس أصلا ، فذلك إسراء الأرواح لربهم فيحليها بما حلى بها المقربين من عباده و حينئذ تكون له شطحات يشطح بما حلي به أما بسر الذات أو بمعنى الصفات أو بشذاء الأسماء فإذا تغـذى بها ظهر ذلك على الأجباح و لذا قال بعض العارفين : إذا نـزل الوجـد على الرأس حركه ، و على العين

---

[1] . نفسه، ص: ٦١٠.

أدمعها ، و على اللسان أنطقه بما به شطح ، و على اليد بطش بها و على الرجل رقصت ، فحينئذ يغيب الناس بسر اللاهوت فينادي لسان الحقيقة بما يشبه الاتحاد فيقول مثلا أنا هو فإذا دام شربه ظهرت أنوار الحق عليه لأن ما فيك ظهر على فيك كل إناء بما فيه يرشح هذا و الن وسع التجلي لا يعرف قدره إلا صاحب التأييد ...و أما من غلبت عليه سطوة التجلي تلاشى كل شيء سواه و قال أنا هو غير أنه ممزوج بكدر الاتحاد و لذا لا تسمح الشريعة في مثل هذا القول نعم صاحب الحال محمول لا حامل فإذا رجع إلى صحوه قال أنت إذ لو قال أنا و هو مع الصحو لكفر بإجماع ...»[1].

إن الشخصية المركزية بالصورة التي تشكلت لها من خلال كل ما تقدم ، و من منطلق أنها خاضت الرحلة فعلا و حولتها فيما بعد إلى كتابة ، ابتداء من أول نقطة فيها و نعني بها نقطة البداية التي عادة ما تمثل « الابتعاد عن العائلة أو الدار و الذي يخلخل الفضاء الهادي »[2]. و على هذا الأساس فإننا دون شك سنجد أن هذه الشخصية قد صادفت في مسيرة رحلتها - على غرار أبطال السرديات الأخرى - الكثير من المصاعب التي وقفت في وجهها، و التي تمثل المانع الذي يحيل بينها و بين تحقيق هدفها بنظر بروب، كما أنها لاقت في مسيرتها من يمثل المساعد الذي يؤيدها، و يساعدها، و يقف إلى جنبها من أجل أداء مهمتها و الوصول إلى غايتها و تحقيق هدفها ، و لما كان الأمر يتعلق برحلة مقدسة لأداء مناسك الحج ، جاءت أصلا استجابة لنداء الحق ، فان هذه الرحلة و - في اعتقاد الكثيرين - عادة ما يكون الله هو أول راعيها و ميسرها ، و هو المجازي لمن أتمها، و أعطاها حقها، و أدى مناسك الحج فيها، فـ « رحمة الله واسعة ، و رأفته قوية ، و نعمته بالحجيج شاملة ، خصوصا أهل المعرفة بالله تعالى»[3] .

و لو أردنا أن نبحث عن الطرف الذي مثل دور المساعد لشخصية البطل الممثلة في الشخصية المركزية لوجدناها - بعد تلك القوة الخفية - تتمثل أول الأمر في الركب و مجموع المرافقين له ، الذين يتلاقى معهم دينيا و فكريا، و الذين يتواصل معهم يوميا، أولئك الذين لم يفارقوه من بداية الرحلة إلى نهايتها، و كابدوا معه مشاق السفر وآلام الغربة و فراق الأهل و الولد في رحلة الذهاب كما في رحلة الإياب.

يضاف إلى ذلك الشخصيات الأخرى التي التقى بها الرحالة و استأنس بها و اطمأن إليها، و قبل دعواتها للاستضافة أو للمجالسة العلمية.و هذه الشخصيات عادة ما تكون من الشخصيات المرموقة ، و الشخصيات العلمية أو الدينية من رجال التصوف ، خاصة أولئك الذين - كما يعتقد - في العسر يرافقهم اليسر، و في الظلمات ينبلج أمامهم الفجر، و يتيسر بهم كما يتيسر لهم الصعب في كل أمر، فهم قوم رضي الله عنهم، و أنار بصائرهم، و اصطفاهم لمحبته فلا تراهم « في الصعة إلا كالعرائس تتلألأ وجوههم نورا و تنبسط أثار محبة الله في طلعة خدهم»[4].

و أما ما يمكن أن يمثل المانع أمام الشخصية المرلئوية، و الذي يقف في وجهها لثنيها عن عزمها ويعمل على إفساد رحلتها، فلا شك أنه هو الآخر يتنوع بين العائق البشري و العائق الطبيعي فقد « تضمنت الرحلة العديد من المخاطر منها الظروف الطبيعية مثل الحر و الزوابع الرملية ..يضاف إلى ذلك بعض العصابات من قطاع الطرق التي تعمل خارج ولاية

---

[1]. الورثيلاني ، المصدر السابق ، ص،ص: ١٩٣ ،١٩٥،١٩٤ .

[2]. سعيدي محمد ، الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر دط دت ص:٧٣.

[3]. الورثيلاني، المصدر السابق ، ص:٣٩٢.

[4]. نفسه ،ص:٣٩٢.

الحاكم فتترصد مواكب الحج و تأتي على أمتعتها عنوة و بقوة السلاح و أيضا بعض النصابين الذين يستغلون حسن نوايا الحاج فيسلبـون مـا لهم من مال بالغدر و الخديعة [1]».

و الحق أن هذا أمر منتظر بل يعتبر من حتميات الرحلة ، فليس عجيبا بعد اليسر و الهناء ، أن يلاقي الرحالة العسر و الشقاء ، و ما ينغص عليه حياته و يثقل كاهلـه ، وذلك ما يتماشى مع طبيعة الرحلة التي يعتبر السفر البنية المهيمنة عليها ، و السفر كما يقال إلا قطعة من العذاب ، و هو ما حدث فعلا لبطل هذه الرحلة ، فقد عانى و مرافقوه الحر و العطش في العديد من محطات الرحلة، من ذلك ما أشار إليه بعد أن غادر " النعيم "و حل « بمفازة عظيمة يعسر أمرها على الحجاج ، لا سيما زمان الحر أن الشوب قل من يسلم منه الناس إذ مقطع الكبريت صراط الدنيا لقلة مائه و مرارته على تقدير وجوده و الماشي فيها يستوحش من تغير لون السماء أكثر من اغبرار الأرض....و إنما ينجو منها الإنسان بفضل الله و كثرة التزود من ماء " النعيم "إلى معطي النعم نعم سر الله مع وفده و الله يقـول :﴿ **إِنَّ اللهَ مَعَ الذِينَ اتَّقُوا وَ الذِينَ هُمْ مُحْسِنُون** ﴾ [2] و لولا فضل الله ، ما سلم في مثلها أحد من المارين به فان الماشي بها كأن الشمس نازلـة لديـــه و متوجهة إليه » [3] .

و في موطن آخر كان الأمر أعظم ، و المرور أعسر ، يوم كشرت الصحراء عن أنيابها في ذلك الموضع الذي يتفجر دلالات من خلال اسمه أو الأحداث التي جرت فيه عبر التاريخ . انه « التيه الذي تاهت فيه بنو إسرائيل و قد سبق ما فيه من الكلام ما أوحشه من موضع و أصعبه من محل لكثرة حره، و شدة أمره ، مع انعدام الماء فيه و قد كثر الهلاك فيه من العطش زمان الحر فلا تجد من يسخي بالماء إلا من قوي يقينه ، و غلب عليه الرقة و الشفقة و الرحمة و الخوف من الله تعالى ، ترى القوم فيه صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية فهل ترى لهم من باقية من ثوران الحر في ذلك الموضع إلا أن رحمة الله واسعة و رأفته قوية و نعمته بالحجيج شاملة خصوصا أهل المعرفة بالله تعالى[4]» .

لا يتوقـف المانع كما أشرنا سابقا فقط على العائق الطبيعي، بل انه يمتد لنجده من بني البشـر، من أولئك الذين قـل فيهم الحياء، و انعدمت فيهم النخوة، و ضعف عندهم الإيمان فصغر غيرهم في أعينهم ، فكثرت اعتداءاتهم و تعددت صور ظلمهم. و من صور ما يصدر منهم من جور، ما صورته الرحلة على لسان الرحالة حين كان مارا بالتراب التونسي ، بعد أن زار الولي الصالح و القطب الواضح سيدي عبد الحق و هم بتوديعه ، قال له هذا الأخير : « قد ثبت عندي بأنهم خارجون أليكم و لا أدري أذلك من طريق الكشف و هو الأنسب به و الأليق بمقامه...و في ذلك اليوم تلاقينا مع عدو نفسه، المحارب لله و رسوله الشيخ ابن روب ...في وادي ريغ و الله اعلم في ثلاثين من الخيل، و عشرين رجلا، و معهم السلاح القوي و الزاد على الإبل ، و أتى إلينا عند صلاة العصر فأعلمناه بأننا حجيج و وفد من وفود الله و رسوله ، و أظن أن الشيخ أعطى له شيئا أحسبه فضة فذهب عنا ، و نحن جددنا في السير خوفا من شره إلى ثلث الليل أو نصفه ..عند الضحى غاروا علينا ..وقد داروا بنا كالحلقة ، و كثر الرصاص بأن ينزل علينا كالمطر، و مع ذلك و الحمد لله ، أن من وقعت فيه رصاصة نزلت كالطين، بحيث لم تضر أحدا[5]» .

---

[1] . عبد الرحمن عزي، المرجع السابق، ص: ٥٥.

[2] . سورة النحل الآية ١٢٨.

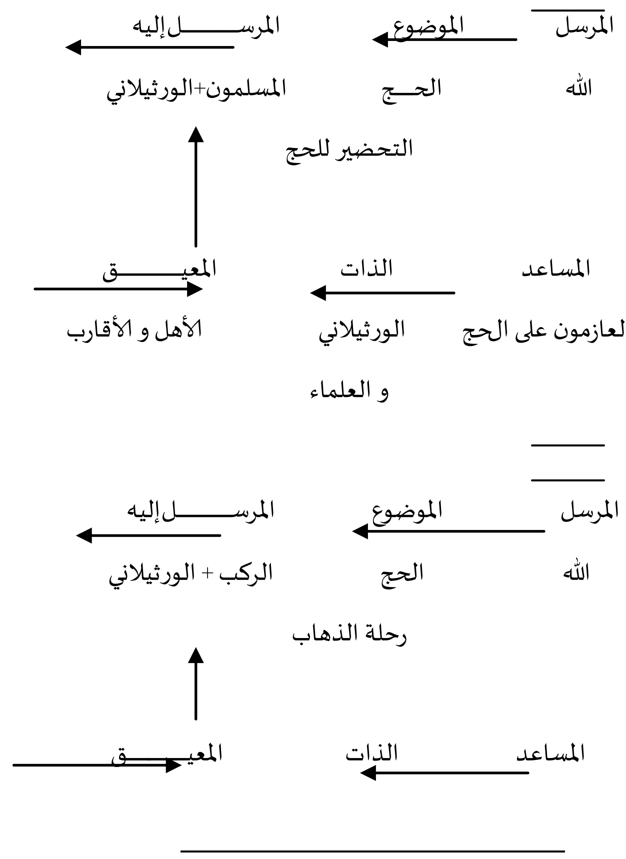
[3] . الورثيلاني، المصدر السابق ،ص: ٢٦٤.

[4] . نفسه ، ص: ٣٩٢.

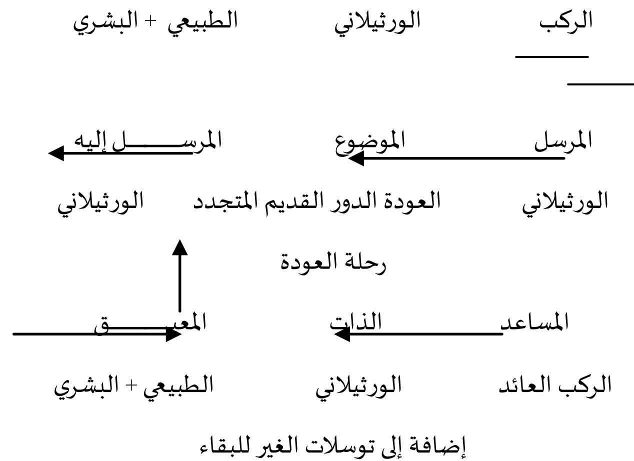
[5] . الورثيلاني، المصدر السابق ، ص: ١٥٤.

إن القراءة المتأنية لهذه المقاطع و غيرها مما يمثل العائق و هو ثابت في الرحلة ، يجعلنا نحس أن شخصية السارد، و انطلاقا من قناعة دينية، تسعى دوما إلى الإشارة بطريقة أو بأخرى، إلىأن هناك قوة خفية عظيمة تقف إلى جانب البطل، و تساعده على النجاة و التغلب على المصاعب التي تواجهه، ففي كل مرة يشتد على الرحالة و مرافقيه الأمر، إلا و يتدخل الله بقدرته و يسخر ما يساعد على النجاة ، و هو ما يشير إليه الرحالة و يعترف به >> ثم داروا بنا دورة أخرى ، غير أنهم لم يتمكنوا منا بفضل الله تعالى و قوته ، و نحن معهم كذلك ندور حيث داروا حتى أيسوا منا فاجتمعوا و انفصلوا منا مشرقين و الحالة إنا نسير نحو المغرب مع الالتفات إليهم إذ ربما رجعوا إلينا ... فلما وصلوا إلى محل مرتفع بعيد منا اجتمعوا و نحن سائرون و إذا بطائفة أكثر منهم قد غشيت الطريق تحيرنا منهم و ذهلت عقولنا من أجلهم ، فلما شاهدنا جمعهم تيقنا الموت و قلت لسيدي الآن متنا فكنت أستغيث بالنبي صلى الله عليه و سلم طالبا النجاة أو الموت على حسن الخاتمة فلما دنوا منا أردنا قتال من سبق منهم إلهنا غير أن سيدي أحمد عرف بعضهم انه من زواوة فنهاني عن ذلك فإذا بهم أنهم رجعوا عن الركب إلينا لما سمعوا أننا تخلفنا فلما وصلوا إلينا حمدوا لنا السلامة << [1] .

هكذا في كل مرة يتكرر هذا المشهد ، مشهد تدخل القدرة الإلهية وهو ما يعتبر تأكيدا إلى ما تمت الإشارة إليه من قبل ، أن رحلة الحج إنما الله ميسرها و هو أول راعيها ، فالله سبحانه و تعالى إلى جنب عبده ما دام العبد في الطريق إلى ربه. ما تقدم من حديث عن العوامل المساعدة و العوامل العائقة ، في علاقتها ببطل الرحلة و مرافقيه ، يمكننا أن نحصرها في ثلاثة دوائر كبرى كالتالي:



[1] . نفسه، ص: ٦٣٦.



فيرحلة العودة كما نلاحظ أصبح المرسل هو المرسل إليه ذاته ، إنه خطاب الذات إلى الذات ، فالورثيلاني بعد قضاء الفريضة و أداء المناسك ، تحرك فيه الحنين إلى الوطن و استبد به الشوق إلى الأهل ، فتحركت فيه الرغبة في العودة ، و كله رغبة في أن يخدم وطنه ، و يخدم مجتمعه من خلال النصح و إصلاح الحال و هذا كما نعلم يعتبر دورا قديما متجددا .

كما أننا في هذه المرحلة التي تمثل واحدة من مراحل قصة رحلته ، نلاحظ أن المساعد بقي هو نفسه ممثلا في الركب العائد ، بينما المعيق أضيف له طرف جديد يتمثل في توسلات من زارهم مودعا أو من مر عليهم و أكرموا ضيافته و أصروا عليه و توسلوا إليه البقاء عندهم و الإقامة الدائمة بين ظهرانيهم ، و هذا في وجه من وجوهه يؤكد المكانة المرموقة لهذه الشخصية ، و القبول الكبير الذي وجدته عند هؤلاء كما كان شأنها مع أهلها الأقربين ، و حاصل القول انه في النهاية استجاب لصوت القلب ونداء الوطن، و تحرك فيه الشعور بالمسؤولية تجاه أهله و مجتمعه فعاد .

و لما كان الأمر يتعلق بالرحلة فان الواقع يفرض أن يكون للشخصية المركزية من يشاركها في رحلتها، على الأقل عندنا نحن معشر المسلمين باعتبار أننا مأمورون بالرفقة التي تعتبر من المستحبات في السفر، كما توحي بذلك بعض أحاديث الرسول صلى الله عليه و سلم، فعن ابن عمر رضي الله عنهما قال : قال رسول الله صلى الله عليه و سلم << لو أن الناس يعلمون من الوحدة ما أعلم ما سار راكب بليل وحده >>[1] رواه البخاري. و عن عمر بن شعيب عن أبيه عن جده رضي الله عنه قال : قال رسول الله صلى الله عليه و سلم : << الراكب شيطان، و الراكبان شيطانان، و الثلاثة ركب >>[2]. رواه الترمذي و النسائي. و الركب لا يعني الفرد و الفردين، أو الصديق و الصديقين ، بل هو عبارة عن مدينة متنقلة بنظام، و يشرف عليها وعلى سيرها و راحتها و أمنها أمير الركب ، و يساعده الإمام و القاضي و يتحرك الجميع في كتلة واحدة نحو هدف واحد[3].

---

[1]. يحي بن شرف النووي ، المرجع السابق ، ص: ٣١٠.

[2]. نفسه ، ص: ٣١٠.

[3]. ينظر مولاي بلحميسي ، الجزائر من خلال رحلات المغاربة في العهد العثماني، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ط٢، ١٩٨١ ،ص:٢٥

إن تعدد الشخصيات في الرحلة أمر واقع لا يمكن تجاهله أو تجاوزه، بل إن إطلاقنا صفة الشخصية المركزية على الرحالة من قبل يفرض علينا البحث عن الشخصية المقابلة ، من منطلق أن << تميز الشخصية بالمركزية ، يحيل على وجود الشخصية الثانوية >> [1] ، التي تمثلها مجموع الشخصيات الأخرى .

إن وضع الشخصية المركزية في كفة، و الشخصيات الأخرى في كفة أخرى، يعتبر تصنيفا قائما في الأساس << على مبدأ التقابل الذي يهدف إلى الكشف عن التباين الذي يعد مبدأ أساسيا من المبادئ التي يرتكز عليها النقد البنيوي >> [2] لمعرفة الشيء بما يقابله، و من خلال هذا التصنيف يمكننا أن نقف على سلطة هذه الشخصية - الرحالة - الذي نجده في الغالب يكتب ليُعْلِمَ و يُعَلِّمَ ، متخذا من الرحلة << وسيلة نصية لإبراز رصيده الثقافي، و معرفته العلمية و قدرته التعليمية >> [3] . بل أكثر من ذلك يتخذ من ملفوظ الرحلة وسيلة لإبراز ذاته على انه صاحب الحق المطلق في التصرف في جميع مكوناتها، و لا عجب في ذلك ، فالرحالة يملك متسعا من الحرية في التصرف و التحكم في مادته التي يقدمها، فنحن لا نكاد نسمع من أحداث أو نرى من شخصيات، إلا ما سمح لنا الرحالة بسماعه أو رؤيته؛ لأنه ببساطة هو المشكل لها ، و المحدد لمكان و زمن ظهورها على مسرح أحداث الرحلة المكتوبة، فالذي لا شك فيه أن هناك من الشخصيات و الأحداث و الأماكن التي يتجاوز الرحالة - أو من ينوب عنه - الحديث عنها عندما تُنقل الرحلة من الفعل إلى الكتابة ، رغم حدوثها أو حضورها أثناء الرحلة الفعلية، و يكون إسقاط الحديث هنا بسبب عدم الأهمية، أو عدم التناسب مع الهدف أو الاستراتيجية التي بنيت عليها الرحلة .

إن الحديث عن الشخصية المركزية التي تمثل " الأنا " أو الثانوية التي تمثل " الآخر " ، يجب أن ينطلق من وعينا التام بأننا نتحدث عن شخصيات واقعية، قد تذكر بأسمائها و قد يشار إليها إشارة بحسب طبيعتها، و بحسب غرض الرحالة من الإتيان بها. و حتى يستقيم الحديث عن الشخصية المركزية و علاقتها بالشخصيات الأخرى ، سواء المرافقة أو المرتحل إليها ، و لتتضح لنا بعض توجهات الشخصية المركزية ، سنحاول تصنيف هذه الشخصيات بحسب مكانتها و طبيعتها << من خلال استيعاب رؤية الراوي - الرحالة – للآخر سواء الذي يحتك به تحاورا و تعاملا ، أو الذي يسمع عنه بصفته جزءا من الماضي أو الحاضر >> [4].

من أبرز الشخصيات التي تمثل الآخر نجد:

- الآخـــر العالـــم و الولـــي:

إن المطلع على الرحلات العربية في عمومها، يلاحظ أن من أبرز الشخصيات و أكثرها حضورا، هم العلماء الذين رفع الله من شأنهم، و عظم مكانتهم، كما اعتبرهم الرسول صلى الله عليه و سلم و رثة للأنبياء، فكان من الطبيعي أن يجدوا التقدير و الاحترام بين أفراد مجتمعاتهم، ممن يعرفون قيمة العلم و العلماء. ذلك ما يتجسد في الرحلة الورثيلانية التي احتفى فيها صاحبها بالعلماء، فسيطر الحديث عنهم على حيز كبير من صفحاتها، خاصة الفقهاء من علماء الدين و الأولياء و الصالحين،

---

[1] . عبد الرحيم مودن ، الرحلة المغربية، مرجع سابق ، ص: ٢٣٤.

[2] . عبد المالك قجور، القصة و دلالتها في رسالة الغفران حي بن يقضان،مطابع الاخوة مدني البليدة الجزائر، ط١، ٢٠١٠، ص: ١٨٣.

[3] . عبد الرحيم مودن، أدبية الرحلة ،مرجع سابق ، ص:٣١.

[4] . شعيب حليفي ، المرجع السابق، ص: ٣٠٣.

و هو ما يتماشى مع طبيعة العصر الذي كما نعلم سيطرت عليه الظاهرة الدينية ،و يتماشى أيضا مع طبيعة الرحلة باعتبارها رحلة من أجل إتمام الركن الخامس و هذه الرحلة عادة ما يلتقي فيها أصحابها بالعلماء و الصالحين و الفقهاء ، رغبة في الاحتكاك و التبرك، و طلب الفتوى أو مناقشة المسائل .

و على هذا الأساس فإن المقصود بالعلماء في رحلة الورثيلاني ، هم أولئك المعروفون بأصحاب العلـوم الـربانية ، أو المعرفة النورانية .[1]و حديثه عن هؤلاء يتميز في البداية بالتعريف بهم ، بذكر أسمائهم ، و سماتهم ، و فضائلهم ، و مناقبهم ، و مكاناتهم العلمية و اتجاهاتهم الفكرية ، و غرضه من ذلك أن يستفيد منهم المتلقي و يتأثر بهم و يسير على نهجهم ، و هو ما يقره الورثيلاني صراحة بقوله : << إنما نذكر من ذكر الإخوان و المحبين و بيان أوصافهم ليتحقق السامع بأحوالهم و يتصف بأوصافهم و الأقل أن تحضر عنده بركاتهم >> .

و قد يتعدى ذلك فيتحدث عن وظائفهم و شيوخهم و تلامذتهم. و عادة ما يكون الحديث عن هـؤلاء مقرونا بكلمة " سيدي " التي تشـير إلى المكانة الرفيعة التي يتمتعون بها عند أفراد المجتمع كما تشير في نفس الوقت إلى تواضع الرجل أمامهم. و لما كان العلماء و الأولياء درجات و طبقات ، فإن الرحالة حرص على التمييز بينهم بالصفات التي تميز الواحد منهم عن الآخر؛ فمنهم من يصفهم بالعالم الكبير مثلما نجده في قوله : " العالم الكامل " "ذو العلم المتين " " ذو العلوم الربانية و المنح الرحمانية " و منهم من يصفه بالولاية كما في قوله : " بحر الولاية " و منهم من يصفه بحب النبي و التعلق به ،كقوله : " المحب للنبي " و منهم من يصفهم بالصلاح و الفضل فينعته بـ : " الصالح الفاضل " و " إمام الصالحين " و " ذو الفضل و الصلاح " ...[2].

إن الحديث عن العلماء و الأولياء في هذه الرحلة ، ينطلق من وعي الشخصية المركزية بذاتها و طبيعة عصرها، و حقيقة من يشـاركها في أحداث رحلتها، و عليه فان النظرة لهؤلاء سوف تقوم على مدى القرب و البعد ، من حيث الاتجاه الفكري و فلسفة التصور و طبيعة النظرة للحياة ، نقول هذا الكلام من منطلق أن هذه الشخصيات جميعها تنتمي إلى دائرة واحدة هي دائرة الدين الإسلامي، و عليه فنحن أمام آخر منتم إلى نفس الأمة، و نفس الدين ، و هو ما يجعل العلاقة به علاقة ايجابية قائمة على التواصل و التفاعل و المشاركة ، و تتجلى مكانة هـذا الآخر في تداخلـــه مع " الأنا " من خـــلال " نا " "النحن " التي تـدل على الجمـع بين " أنا " الشخصيـة المركزيـة - الرحالة - و << بين فرد أو أكثر من مرافقيه طوال الرحلة ، أو في مرحلة من مراحلها >>[3].

ليس ذلك فحسب بل يتعدى الأمر إلى الشخصيات الأخرى ، أعني الشخصيات المرتحل إليها ، و هؤلاء لا نكاد نحصي لهم عدا في الرحلة ، و لعل الميزة الأوضح في كل ذلك أن الرحالة يبدو أكثر تفاعلا مع المتصوفة الذين يخصهم بما يناسبهم من عبارات المدح و الإطراء التي تحمل في طياتها الألفـاظ الـموحية بنهجهم الصوفي ، مثلما نلاحظه في قوله : << فقد أدركنا فيها محقق الصلاح، و صاحب النجاح، نجم الصباح، ذا الأرباح، صاحب الورع و العلم الصحيح، و الزهد و الدواء لإخوانه ممن هو بالحب جريح، العالم في كل المذاهب، الذي طاعت و انقادت له المواهب ، سيدي محمـد المعـزي >>[4] ، إلا أن ذلك لم يمنع الأنا

---

[1]. الورثيلاني ،المصدر السابق ،ص:١٧٨

[2]. ينظر ، عبد الرحمان عزي ، المرجع السابق ، ص: ٦٩.

[3]. شعيب حليفي، المرجع السابق، ص:٣٠٦.

[4]. الورثيلاني ، المصدر السابق ،ص:١٧٧.

المركزية - الورثيلاني- أن يرى في المسلم آخرا سلبيا مثلما هو الحال مع ذلك النموذج الذي يهين الحجاج ، أو يقسو في التعامل معهم، أو لا يطبق حدود الله و إن وصفه بـ " الشيخ " كقوله : << في ذلك اليوم تلاقينا مع عدو نفسه المحارب لله و رسوله الشيخ بن روب و هو شيخ من شيوخ نفزاوة[1]>>.

و لقد تنوع الآخر في الرحلة الورثيلانية بين آخر تركي و آخر عربي، بين آخر صديق و آخر عدو، تبعا لتنوع الطبقات الاجتماعية و اختلاف المراتب السياسية و المكانات الدينية .من نماذج ذلك:

- **الآخـــر التركـــي و الحاكم الظالـــم :**

الملفت في هذه الرحلة أن صورة الآخر التركي تجلت دائما بصورة سلبية ، انطلاقا من نظرة الأنا القائمة هنا على الأساس الديني السياسي ، فالتركي طاغ و ظالم بل جعله الورثيلاني سببا في انتشار الفساد و عموم الجهل و شيوع الخراب . يؤكد هذا الكلام على سبيل المثال حين كان يتحدث عن زمورة التي << اجتمع عليها أمران ظلم الأتراك و ظلم الأعراب ...حتى صارت في قلة حيث انسلخت عن أوصاف الأمصار بل عن أوصاف المدن الصغار فهي الآن لا حمام فيها و لا سوق يعتبر منها غير أن الأتراك استولوا عليها استيلاء عظيما يأكلون منها و ينتفعون بها أتم الانتفاع كالأملاك الحقيقية المباحة وهي ليست لهم و لا أنهم من أهلها بل لما طغوا و تمردوا جعلوا جميع الخطط الشرعية لهم ظلما و عدوانا و هذا و العياذ بالله سبب اندراس العلم و أهله من كل وطن يوجد فيه ذلك [2]>>.

و هذه الصورة يبدو أنه متأثر فيها بما أقره العياشي قبله حين قال : << إلا أنها ابتليت بتحالف الترك عليها و عساكر العرب ، فيستولي عليها هؤلاء تارة و هؤلاء تارة ، إلى أن بنى الترك حصنا حصينا على رأس العين التي يأتي الماء منها ، فملكوا البلد و أضروا بأهلها و أجحفوا بهم في الخراج و لم يقدروا على الخروج عليهم لتمكنهم من الماء الذي به حياة البلد و أهله [3]>>.

و غير بعيد عن هذه الصورة نجد صورة الحاكم الظالم التي تمثل الآخر المنتمي إلى نفس الأمة دينيا و عرقيا ، إلا أنه على غير توافق معها فيصبح بذلك يمثل الحاكم السلبي الذي لا يخدم أهله ، و لا يهتم بشؤون رعيته و أفراد مجتمعه ، بل يطغى عليهم و يثقل كاهلهم مثلما نجده مع حاكم تونس ، رمضان باي الذي صادفه الرحالة في الجريد << بمحلته جاء لقبض الخراج الموظف على البلد كما هي سنتهم و سنة من اهتدى بهم قطعها الله من سنة و أخلى منها جميع أراضي الإسلام بلا محنة و ملاها بالعدل المستقيم و الدين القويم [4]>>.

و كذلك كان الحال في مصر، التي عانى فيها رفقة مرافقيه عناء كبيرا، فنقل عنها صورة قاتمة عبر عنها بما نقله عن الشيخ الحفناوي الذي قال: << إن ظلم ولاتها قد وصل كل جنس من أجناس الآدميين حتى بلغ ظلم الحاج المغربي و العلماء و الطلبة و الفقراء و الأشياخ و الصناع و التجار و المجاورين و سائر الناس ، و لذلك ابتلاهم الله بالشقاق و الفتنة ، و

---

١ . الورثيلاني،المصدر السابق، ص: ١٥٤.

٢ . نفسه ، ص: ١٤٦.

٣ . نفسه، ص:١١٨.

٤ . الورثيلاني المصدر السابق، ص: ١٥٦

كانت مصر لمن غلب ....فإذا علمت هذا علمت أن والي بولاق قد تعدى على ركبنا أهلكه الله و أخلى منه الأرض ، و كذا معينه يمسك جماعة من الحجاج و يلقيهم في السجن ، فإن أخذ منهم شيئا من الدراهم سرح لهم من غير أن يدعوهم أحد للشريعة عدو نفسه »[1] .

- الآخـــر الصــــــــديق:

ليس المقصود بالآخر الصديق هنا المرافقين من الأهل و الأقارب أو الركب فحسب ، إنما كذلك مجموع الشخصيات من العامة الذين صادفتهم الشخصية المركزية و تفاعلت و تواصلت معهم فوجدت منهم العون و حسن الاستقبال ، سواء في رحلة الذهاب أو في رحلة العودة ، و هؤلاء قد يكونون من التجار أو الفلاحين أو السماسرة أو غيرهم ممن يتم اللقاء بهم صدفة دون تخطيط مسبق. و مثل هؤلاء عادة ما يشير إليهم الرحالة إشارات عامة ناسبا إياهم إلى مناطقهم أو بلدانهم كأن يقول مثلا: « و لما ودعت أهل بجاية رجعنا إلى دارنا عازما على السفر »[2] وقــوله : « أولاد محجوبة فهم أهل الخير و الفضل و القرآن و العلم و الحلم ... »[3].و هؤلاء كثيرا ما يلاحظ عليهم الرحالة بعض ما لا يرضيه دينيا أو خلقيا، إلا انه لا يقف منهم موقفا معاديا، بل يسعى إلى تنبيههم و إصلاح ما اعوج فيهم و يختم دائما بالدعاء لهم .

- الآخــر العــــدو و الآخر الكافـــــــر:

يمثل هذا الصنف - أعني الآخر العدو- قطاع الطرق المسلحون الذين يترصدون بالمارة من القــوافل و ركب الحجيج ، فيعتدون عليهم و يسلبون أموالهم و يجردونهم من متاعهم و مأكلهم ، و قد اخترنا لهؤلاء و صف الآخر العدو لأنهم لا يتوانون عن القتل لتحقيق مآربهم.

و أما الآخر الكافر فإننا لا نكاد نجد له أثرا في هذه الرحلة ، و هذا أمر طبيعي باعتبار أن أحداثها تجري داخل بلاد الإسلام " الجزائر تونس ليبيا مصر البقاع المقدسة " و عليه فان هذا الصنف من الآخر لا يظهر على مسرح الأحداث إلا بالإشارة الاسترجاعية ، من خلال تقنية الاسترجاع التي وظفها الرحالة كثيرا ، و كذلك من خلال إعادة ما رسخ في الذهن من حكايات حتى و إن كـانت في بعض الأحيان تتسم بالعجائبية كما هو الحــال في ما قــال عن فـرعون فقـد « حكي أن فرعون لعنه الله كان يفتن الناس بها(الضفادع) فيعد تراب فرائسها فيحفظه عنده و يعد مطر النيسان في قوارير و يقيم عليها و كيلا و إذا أراد فتنة أحد أمر قيم التراب فيأتيه بقبضة منه و يأمر الآخر فيأتيه بشيء من مائه فيجعله في يده و يضمها عليه مدة حتى يحس بتكوينه ضفدعا فيفتح يده فإذا بها ضفدع تثب فيدعي أنه خلقها عليه لعنة الله و الملائكة و الناس أجمعين .»[4]

و من نماذج ذلك أيضا ما نقله من أحداث حدثت لأهالي طرابلس على يد الكفار و كان شاهدا عليها و هو في طريقه إلى الحج في العام١٠٩٦م ، ففي رحلته هذه تحدث عن طرابلس التي « حاصرها الكفار دمره م الله تدميرا و ذلك أن يوم نزولنا بها بمنزل الركب بشط البحر إذا بسفن ثلاث ظهرت على متن البحر ثم تتابعت الفلك في اليوم نفسه إلى أن اكتملت اثنين و عشرين سفينة فأقاموا عليها دمرهم الله بقية الثلاثاء و الأربعاء و الخميس و الجمعة و أهل المدينة في تلك المدة في هول

---

[1] . نفسه ، ص: 375.

[2] . نفسه، ص: ٤٢.

[3] . نفسه، ص: ٦٩.

[4] . الورثيلاني المصدر السابق ، ص:٣٠٣.

عظيم و نكد جسيم و عناء شديد و ليس فيهم مدبر و لا ذو رأي حميد أو نظر سديد بل أخذوا في نقل أمتعتهم من المدينة إلى خارجها و حريمهم إلى سوانيهم بالمنشية و لما رأينا ذلك تكلمنا مع وجوههم على فعلهم الغير اللائق فيما يبدو لنا من إظهار الجـزع و الجبن لأعداء الله الكفـرة اللآم (هكذا) الفجرة[1]».

و على كل فان هناك شخصيات أخرى يمكن أن تمثل الآخر المعنوي ، و نعني بها تلك الشخصيات التي لا تحضر بجسدها على مسرح أحداث الرحلة ، و إنما تستحضر بالحديث عنها و عن علمها أو كراماتها و كل ما يتصل بها ، مما يهم الرحالة ذكره . و يمكن التمثيل لهذا النوع من الشخصيات بالأولياء و الفقهاء و غيرهم من الصالحين ، و كذلك الرحالة الذين استفاد الورثيلاني من رحلاتهم ، و اعتمد عليها ، و ذكر الكثير مما جاء فيها في رحلته ، كالشيخ سيدي أحمد بن ناصر الدرعي و أبي سالم عبد الله بن محمد العياشي .

من خلال كل ما تقدم من حديث عن الرحلة و عن شخصية الرحالة التي تمثل الأنا ، و الشخصيات الأخرى التي تمثل الآخر و عن طبيعة التفاعل و التواصل بينها ، فإننا نستطيع القول مطمئنين ، أن الشخصية المركزية سيطـرت سيطرة تكاد تكون كاملة علىجميع مكونات الرحلة ، و لم تسمح للشخصيات الأخرى - رغم تعددها - بان تتحرك أو تبرز موقفا مضادا إلا في القليل النادر فظلت هذه الشخصيات« عاجزة عن امتلاك هويتها النصية ، و أصبح تعددها دالا على بعد واحد ، لا اعتراض على موقف من مواقف الشخصية المركزية »[2] و هذا يعني أن هذه الشخصيات جاءت في الرحلة -كما أراد لها الرحالة - لتلعب دور المؤيد المطلق للشخصية المركزية و المساعد على بروزها.

أخيرا يمكن القول أن:

- الرحلة يمكن أن تكون نصا أدبيا قابلا للدراسة و التحليل، نظرا لما نجده فيها من مقومات فنية تقربها من دائرة الأدب.
- الشخصية المركزية (الرحالة البطل) يسيطر على جميع مكونات الرحلة.
- الشخصية المركزية (الرحالة السارد) لا يقول ولا يروي إلا ما يخدمه و يلمع صورته.
- الشخصيات الأخرى تتعدد و تتنوع ولكنها لا تأتي في الغالب إلا لخمة الشخصية المركزية.

كل ما سبق من حديث تعلق برحلة حجية من رحلات الجزائريين في العهد العثماني ما يعني أن في هذا العهد هناك كنوز تنتظر من يخرجها إلى النور و يدرسها و ينظر إلها بمنظار النقاد المعاصرين.

---

[1] . نفسه، ص:١٨٩.

[2] . عبد الرحيم مودن ، الرحلة المغربية ، مرجع سابق ، ص:٢٣٧.

النزعة الصوفية في كتابات جبران خليل جبران

د.عبد العزيز بوشلالق .جامعة محمد بوضياف بالمسيلة . الجزائر

ملخص الدراسة:

جعل جبران من الصّوفية مذهبه الخاصّ وذلك بتطويره إيّاها بتمرّده ورفضه لسنن المجتمع وهروبه من الواقع المعيش، فأصبح بذلك أدبه صورة طبق الأصل لحالته النفسية وتقريرا كاملا لإحساساته ومشاعره المرهفة. إنها ليست سوى تلك النزعة المتأصّلة في كل مشرقي كانت ما كانت ديانته، هذه المسحة الرّوحانية تجلت في أدب جبران، لقد نهج نهجا مخالفا للصوفيين، بل اعتمد على المذهب الرّومانسي في هروبه من الواقع، وتمرّده وثورته على التقاليد البالية، ونظرته إلى الوجود، والتأمّل فيه، ونظرته إلى الحبّ والعلاقات الإنسانية وما تزخر به النّفس البشرية. إن الوحدة والحلول عند جبران حالة نفسية يمتزج فيها المحبّ بمحبوبه امتزاجا كليا، وأداة الحبّ والمعرفة ليست الحواس والعقل، إنما هي شيء سام أطلق عليه اسم النفس أو الرّوح أو القلب، وبذلك يكون جبران قد عاد بالأدب إلى التراث ديباجة أصيلة وإلى الذات الخلاقة هبة شعرية أصيلة، فزاوج بين التراث والحداثة في عملية صوفية موغلة في الخيال المبتكر، بنظرته التأملية في الطبيعة والإفادة من مظاهرها خواطر وأفكارا، وفي فهم الحرية والدّعوة إليها، وفي النزعة الالتزامية حتى سمي أسلوبه بالجبراني، ودعوته بالجبرانية.

الكلمات المفتاحية:

جبران . الصوفية . الرومنسية . الحب . الروح . الثورة . التمرد . التأمل . الأدب .

تمهيد

تعتمد الصّوفية أساسا على الوجود والله والحقيقة الإلهية واعتزال الدّنيا وملذاتها للحلول، أو فناء للظواهر في الحق الواحد الأبديّ، أو اندماج العبد بربّه، وجبران يلتقي مع كبار المتصوفة في نظرتهم إلى الوجود والله، وهو إذ يحمل نظرية خاصّة به نابعة من رومانسيته وفكره، حيث تتحول فيما بعد إلى صوفيّة مغرقة في الضبابيّة. هذه الصّوفية أوجدتها الثقافة العميقة الشاملة لمختلف أنواع المعرفة باختلاف أصحابها ولغاتهم من جهة، ومن معايشة الواقع المرير الذي عاشه سياسيا واقتصاديا واجتماعيا من جهة ثانية. لذلك تعدّ صوفيته مذهبا خاصّا به، طوره بتمرّده ورفضه لسنن المجتمع، وهروبه من الواقع المعيش، فكان أدبه صورة طبق الأصل لحالته النفسية، وتقريرا كاملا لإحساساته ومشاعره الرّهيفة.

لقد عبّر عن كل هذا في كتابه النّبي الذي نستشف منه صوفيته التي لا نبالغ إذ نقول إنّها مذهب أدبي فكري فلسفي ابتدعه جبران من نفسه وطبعه على نفسه في حياته اليوميّة، ومن ثمّ أراد للنّاس أن يسلكوا مسلكه في ذلك. إنّ صوفيته هذه انطلاق جديد يساير روح العصر الذي عاش فيه، وهي تكشف عن الكثير من حقيقته الغامضة.

الوحدة والحلول :

يبدو جبران متأثرا ببعض الصوفيين كابن الفارض صاحب نظرية وحدة الشهود التي تتمثل في مظاهر الكون المتعدّدة (حال الأذواق والمواجيد). وهي ليست الوحدة التي برهن عليها الفلاسفة والصّوفيّة المتفلسفون، وليست وحدة الحلول كما عند الحلاّج أو غيره، بل إنها اتحاد العبد بربّه. والاتحاد كما هو معلوم عند الصّوفيّة هو النظرة القائلة بأن اتحاد الخالق والمخلوق أمر ممكن، لكن المحافظين منهم على جوهر الدّين يقولون: إنه فناء في الذات العليا. وهذه الوحدة هي عند جبران خليل جبران كما عند ابن الفارض حالة نفسية يمتزج فيها المحبّ بمحبوبه امتزاجا كليا، وأداة الحبّ والمعرفة ليست الحواس والعقل، إنما هي شيء سام أطلق عليه اسم النفس أو الرّوح أو القلب. والتأثر واضح من خلال الموسيقى ، فهو يؤكّد على فكرة الناي لأن من يعزف الموسيقى، ويبث نغماتها يؤثر في عقول الآخرين، وهي أداة للتهذيب، كما هي أداة للازدواج مع الرّوح الكلية التي هي الله.

يوجد تشابه كبير بين ما رآه جبران وبين ما رآه المتصوّفة في الطّرب والغناء، ممّا انحدر بهم فيما بعد إلى الوقوف عند الأذكار وحلقات الرّقص والغناء دون الوصول عن طريقهما إلى الكشف، فرأيه مشابه لآرائهم، ولكن بمفهوم عصري لأن نظرته الشاملة إلى الكون تنطلق من أن الحياة انسجام والطّبيعة تناغم والوجود في جزئياته اللامح دودة واللامتناهية كل موحّد. لذلك يلتقي جبران مع نظرية الفيض الأفلاطوني للسّهروردي. ويظهر ذلك في قصيدته المطولة التي أسماها "المواكب". وفي إعجابه بقصيدة النفس لابن سينا. ولعلنا لا نستطيع أن نحدّد ينبوعا صوفيا واحدا له، لأنه شرب من كل الينابيع، ولا مظهرا صوفيا واحدا، لأنه بدأ متعدّد المظاهر مختلف الجوانب، فهاهو يبدو متأثرا تأثرا كليا من خلال قوله هذا : "... كان عمر بن الفارض شاعرا ربّانيا، وكانت روحه الظمآنة تشرب من خمرة الرّوح، فتسكر، ثمّ تهيم سابحة مرفرفة في عالم المحسوسات، حيث تطوف أحلام الشعراء وميول العشاق وأماني المتصوّفين .." [1] إنه ليس مجرّد رأي في أحد المتصوّفين. بل طريقة للكشف عن شدة التأثر، لما يحمله من حس مرهف ، وعاطفة رقيقة.

صوفيته من خلال نماذج شعرية:

جعل جبران خليل جبران الناي رمزا للخلود لأن الموجودات تغني، لكن الصّدى النابع من وجودها يبقى يغيب ويضعف، لكنه لا يضيع ولا يضمحل. فالمواكب " صوتان أو صوت وصدى يرنان في داخله كأجراس الرّعيان في وادي أقانوين أو يئنان في قلبه كسواقي (بشرى) و "قاديشا"...تشكّل مواكب جبران تحوّلا في الشعر العربيّ بعد ابن عربيّ وابن الفارض بعد أبي نوّاس والمتنبّي لموسيقى كونيّة ومحتويات إنسانية تطل من غيومها رؤوس إلهيّة"[2]

يقول فيها : أعطني الناي وغنّ فالغنا سرّ الخلود

وأنين الناي يبقى بعد أن يفنى الوجود

إلى أن يقول: هل تحممت بعطر وتنشقت بنور

---

[1] . جبران خليل جبران"البدائع و الطّرائف" منشورات المكتبة العصرية.صيدا و بيروت د/ت، ص ٩٦

[2] . علي شلق، نقاط التطوّر في الأدب العربيّ، دار القلم، بيروت، لبنان ط١، ١٩٧٥ ، ص ٣٤٩ .

وشربت الفجر خمرا   في كؤوس من أثير [1]

تعلّق جبران بالطّبيعة وكل ما تحتويه من زحمة الحضارة والمادّة، ومن ذلك الانطواء على الأشياء المتعلقة بذلك الجسم الأثيري ألا وهي الرّوح. كل ذلك يفعله جبران ليصل عن طريق تأمّله في الوجود وللوجود إلى التسامي عمّا حوله من عالم المادّة المثقل بالضجيج والفساد. ومن كل ذلك ينتقل إلى ذكر صراع الإنسان بين الخير والشر، ويجعل أسلوب التقابل أو المقارنة بين الأضداد مبهما لإبراز الحقائق حول هذه الأشياء المتضادّة، لتتضح حقيقة كل واحد منها. وذلك بين عالم المادّة وبين عالم الرّوح النقيّ الصّافي، مثلما يوضح في قصيدته " ماذا تقول السّاقية "

سرت في الوادي وقد جاء الصّباح

معلنا سـرّ وجـود لا يـزول

فإذا ساقـية بيــن البطـاح

تتغنى و تنـادي و تقــول

ما الحياة بالهناء   إنما العيش نزوع وحرام

والممات بالغناء   إنما الموت قنوط وسقـام

إلى أن يقول: ما النعيم بالثواب   إنما الجنة بالقلب السّليـم

ما الجحيم بالعذاب   إنما القلب الخليّ كل الجحيم. [2]

إنها حديث ساقية قلب جبران التي ترى الحياة والممات، والنعيم والجحيم بمنظارها الصّوفي الخالص، إنها تختلج في نفسه لتبرز لنا الأسس التي تعتمد عليها صوفيته، وبالتالي تعتبر الأسس التي يسير على منوالها وينظر للوجود من خلالها وبهذه الأفكار من ناحية أصلها لا يخرج عن نطاق مذهب المتصوّفة، لكنها تعتمد المنظار العصري الذي حدّده لها جبران وفق نظرته.

فاختلاجات نفسه تنبع من كون الصّراع الدّاخلي ممّا هو موجود في واقعه ومعاش من قبله وممّا هو في نظره في عالم الذات الذي بواسطته يسمو إلى مراتب أكثر سموّا وعلوّا ليتحد مع الذات العليا. وجبران كأيّ شاعر مهجري قاسى وعانى مرارة الغربة نجده مرهف الإحساس شديد التأثر بالطّبيعة وما هو موجود في رحاب الطّبيعة ولذلك فالقصيدة نابعة من ذاته وتنمّ عن عاطفة صادقة.

وهذا الحوار الذي نسجه على لسان السّاقية ما هو إلا ذلك الصّراع الذي يرسمه بأسلوبه الخاص والذي يجسّد ميوله وآراؤه تجاه ما قالته على لسان قلبه تلك السّاقية. أمّا في قصيدته "الشحرور" فيقول:

أيها الشحرور غرّد، فالغنا سرّ الوجود

ليتني مثلك حـرّ من سجون وقيود

---

[1] - جبران خليل جبران، المواكب، منشورات المكتبة العصرية،صيدا، و بيروت.د/ط، د/ت، ص ٢٨.

[2] - جبران خليل جبران، البدائع و الطّرائف، ص ١٧٢.

ليتني مثلك روح في فضا الوادي أطير

أشرب النور مداما في كؤوس من أثير

ليتني مثلك طهر واقتناع ورضى

معرض عمّا سيأتي غافل عمّا مضى

أيها الشحرور غنّ واصرف الأشجان عني

إنّ في صوتك صوتاً نافخا في أذن أذني [1]

يبرز جبران تبرّمه من عالم المادّة، ونفور روحه من هذا القفص الذي وضعت فيه وهو الجسد، فنفسه توّاقة إلى الالتحام بالذات العليا والاتحاد بها، لأن هذا الجسد أثقلها، وعالم الشهوات لا يوافقها، وهي تريد أن تكون مثل الشحرور تطير وتشرب من النور الإلهي، وتعيش عيشة الطّهر والنقاء في فضاء ليس له حدود. إنه متصوّف من خلال الأحاسيس الفيّاضة المملوءة روحانيّة. والقارئ لها ترتسم بداخله انفعالات تشدّه إلى عالم علويّ صاف، بعيد عن الفساد وعفن المادّة.

أما في قصيدته (بالأمس) فرومانسيّته تطوف به في عالم غير محدود، يذهب به إلى التأمّل في وجوده، ليجد نفسه قد طفرت فوق عالم الحسّ وطارت إلى رحب الفضاء، شأنه في ذلك شأن المتصوّفة في الانقطاع عن العالم الواقعي والاندماج كلية في عالم الخيال الذي يلائم روحه التوّاقة إلى التسامي عن دنايا الواقع حيث يقول :

كنت إن هبّت نسمات السّحر

أتلوّى راقصا من مرحي

وإذا ما سكب الغيم المطر

خلته الرّاح فأملأ قدحي

إلى أن يقول :

شاخت الرّوح بجسمي و غدت

لا ترى غير خيالات السّنين

فإذا الأميال في صدري فشت

فبعكّاز اصطباري تستعين [2]

ينطلق جبران من حبّه القديم الذي انقضى وعذبه طويلا، هذا الحبّ الذي سما بنفسه إلى مراتب الزاهدين، وعند تذكّره يتألّم كثيرا، ويبكي على تلك الحالة الرّوحيّة التي يعيشها في ذلك العالم الغيبي، فمشاعره تندمج مع المطر والنّسيم والرّياح ونفسه ترصد حركات هذه الأشياء بذات الطّبيعة، وتنفعل بها انفعالا كلّيا، ومن ثمّ ينتقل إلى حاضره فيرى أن روحه

---

[1] . جبران خليل جبران، البدائع والطّرائف، ص ١٦٠.

[2] . جبران خليل جبران، البدائع و الطّرائف، ص ١٧٠.

قد شاخت بواسطة جسده لأنّها رهينة حبيسة تتمنّى الابتعاد عن هذا الجسد بواسطة كشف الحقيقة الكبرى، حقيقة وجوده واتحاده بالذات العليا، فهي لا ترى غير أشياء تلفها ضبابيّة وغيوم، فيتحسّر على كل ما فاته وكل ما تمنّته نفسه ولم يتحقّق وهو لم يبلغ الأربعين سنة بعد. كما أن أسلوب التقابل بين الضدّين، جعل القصيدة تتسم بخاصّية انفعالية تشدّ القارئ إليها، مثل القديم والحديث، الواقع والخيال، وبذلك يظهر صدق عاطفته، وبثه جميع أحاسيسه بين ثناياها حتى غدت قطعة رائعة تعبّر عن صوفيّته ومذهبه الرّوحي، الذي طالما تلاءم معه وأصبح داعية إليه.

صوفيته من خلال نماذج نثرية:

أمّا نماذجه النثرية فأغنى من نماذجه الشعرية بالصّوفية، لأنها أكثر عددا وإيحاء بذلك، فالأجنحة المتكسرّة والنّبي ودمعة وابتسامة غنيّة بالنّزعة الصّوفية. يعيش جبران في الأجنحة المتكسّرة صراعا شديدا دائما ممثّلا في الهروب من عالم المادّة الذي ينتمي إليه بجسده، وبين العالم الذي تتوق نفسه إلى الاندماج فيه. لذلك يبرز من واقع حياته حبّه للمرأة وعلاقته مع نساء عديدات، فلا ينسلخ كليّة، ويبدو متصوّفا بمعنى عصري وبرؤياه الخاصّة. فالحبّ الصّوفي عنده مجال للأخذ والعطاء كما هو الحال عند المتصوّفة ، فهل هو بشري وسيلة، إلهي غاية ؟ أم هو بشري متضمّن المعنى الإلهي ؟ أم هو إلهي متجاوز البشري؟

لم يكن رأي جبران معروفا ومفهوما لدى معاصريه، إذ اتهمه بعضهم بالازدواجية والفسوق والانغماس في عالم الشهوات، وهو نفسه لم يدّع أنّه انصرف عن الحبّ بمفهومه البشري ولم يصرّح أنّه زاهد أو راهب، وفي معرض الحديث عنه نقول لعله كما فعل أكثر رجال المتصوّفة أو الصّوفية اتخذ من الحبّ البشري سلّما يرقى به إلى الحبّ الرّوحين، ومن ثمّ ينتقل إلى الحبّ الإلهي، ولعله اكتشف ذاته التوّاقة إلى العلا من خلال انغماسها في الحضيض واعتبارها بذلك يقول :

"إنّ الذين لم يهبهم الحبّ أجنحة لا يستطيعون أن يطيروا إلى ما وراء الغيوم، ليروا ذلك العالم السّحري الذي طافت به روحي وروح سلمى في تلك السّاعة..."[1] ويقول على لسان سلمى :

"لا تشفق عليّ يا حبيبي، ولا تحزن من أجلي لأنّ النّفس التي ترى ظل الله مرّة لا تخشى بعد ذلك أشباح الأبالسة، والعين التي تكتحل بلمحة واحدة من الملأ الأعلى لا تغمضها أوجاع هذا العالم"[2] فالحبّ والجمال في نظر جبران كما لدى المتصوّفة سبيل من أوضح السّبل لسلوك درب الخالق والوصول إلى الحقيقة الإلهية، إنّه مرتبة من مراتب البلوغ. كيف لإنسان مثله أن يندمج معهم، وقد ثار ضدّ كنائسهم وعاداتهم مجتمعه، ما يبرز انسحابه من عالمهم إلى عالم أصفى وأنقى، يقول في مقالته الجمال "يأيّها الذين حاربوا في سبيل الأديان المتشعّبة، وهاموا في أودية الاعتقادات المتباينة فرأوا حرّية الجحود أوفى من قيود التسليم، ومسارح النّكران أسلم من معاقل الأتباع، اتخذوا الجمال دينا، واتقوه ربّا، فهو الظاهر في كمال المخلوقات، البادي في نتائج المعقولات." [3] هناك صلة بين الجمال وبين الحبّ للوصول إلى الفيض الإلهي، فهي بين الطّبيعة والمخلوقات أو موجودات الطّبيعة. ولا سبيل للفصل بينها، فلابدّ من احتضانها وفتح العيون عليها لإدراك السّر الكامن بين حناياها وما تخفيه من أسرار بين طيّاتها.

---

[١] . جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسّرة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا وبيروت، د/ط، د/ت، ص ٥٥ .

[٢] . جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسّرة، ص ٩٣.

[٣] . جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، منشورات المكتبة العلميّة الجديدة، د/ط، د/ت، ص٣١.

إنه أكثر تعبيرا وأدق تصويرا بالنّسبة لمخاطبة النّفس في مقاله "رحماك يا نفس رحماك: "حتى متى تنوحين يا نفسي وأنت عالمة بضعفي؟ إلى متى تضجين وليس لديّ سوى كلام بشري أصوّر به أحلامك؟ انظري يا نفسي فقد أنفقت عمري مصغيا لتعاليمك.......لم يبق لي سواك، فاقضي عليّ بالعدل، فالعدل مجدك، أو استدعي الموت واعتقي من الأسر معناك. فقد حملتني من الحبّ ما لا أطيقه أنت والحبّ قوّة متحدة، وأنا والمادّة ! رحماك يا نفس ضعف متفرّق، وهل يطول عراك بين قويّ وضعيف؟ "[1] يصرخ جبران ويهرب من عالم المادّة وقيدها، إن روحه جزء من الحبّ، الذي هو صفة سماوية سامية، وهي منبع النّور والفيض الإلهي، لذلك يشتد الصّراع بينها وبين الجسد، فتبقى ويندثر، وفي هذا دليل عميق على نزعة جبران الصّوفيّة التي بناها من خلال تصوّرات نفسه، وكذلك ثقافته الواسعة والعميقة، إضافة لفكره الذي يتسم بالعمق.

أمّا كتابه النّبيّ فهو غارق في الصّوفية يحمل لوائح كشوفاته، وأسرار تصوّفه ومكنونات تجربته ليعلنها للعالم وعلى أسماعه. اختار عنوان (النّبيّ) لكتابه لأنّه تشبّه بالمسيح، وأطلق على نفسه اسم المصطفى، وسمح للنّاس أن ينادوه أيّها المعلم، لكنّه في الحقيقة لم يتناول أمور الدّين أساسًا كما فعل الأنبياء، بل تناول مقولات هي ثمار الحقائق وقطاف الطّرائق. تحدّث عن المحبّة وعن الجمال والفرح والترح والحرّيّة ومعرفة النّفس، والألم والزمان، والخير والشر، والصّلاة واللذة، والموت، كما يتحدّث المتصوّفون عن جوهر الأشياء وعمقها، مثلما بدت له وعرفها وحتى عندما تناول موضوعات دينيّة أو دنيويّة كالغذاء والكساء والمساكن والبيع والشراء والأديان والشرائع، إنّما تناولها في هذا المنحى وفي هذا الاتجاه يقول في مقال له بعنوان الجرائم والعقوبات: "إنّ القتيل ليس بريئا من جريمة القتل، وليس المسروق بلا ملوم في سرقته، لا يستطيع البار أن يتبرّأ من أعمال الشرير، ولا الطّاهر النّقي اليدين بريء الذمّة من قذارة المدنّسين ...أنتم أيها الرّاغبون في سبر غور العدالة، كيف تقدرون أن تدركوا كنهها إن لم تنظروا إلى جميع الأعمال بعين اليقظة في النّور الكامل، في مثل هذا النّور تعرفون أنّ الرّجل المنتصب والرّجل السّاقط على الأرض هما بالحقيقة رجل واحد، واقف في الشفق بين ليل ذاته الممسوخة ونهار ذاته الإلهية..."[2] أليس في هذه النّظرة إلى الشرائع روح صوفي يخترق الشريعة ليصل إلى الحقيقة ؟ وهل يمكن أن تؤخذ هذه الأقوال أحلئما كما أخذ أمثالها النّاس من أفواه الأنبياء، وهل يمكن للنّاس على الأرض أن يطبقوا حكما ليس واضح الحدود ولا ثابت الأبعاد والمعالم؟

إنّ جبران في (النّبيّ) متصوّف، وليس نبيّا، لذلك فهو الذي سأل وهو الذي يجيب، والذين يريد لهم أن يقرؤوا (نبيّه) هذا عليهم أن يكونوا قد فهموا أسرار مذهبه الصّوفي، الذي اتخذه أسلوبا في حواره العميق مع الذات، لكنّه حوار بصوت عال يخترق الأسماع ويمزق الحجب، ويسجّل لصاحبه اسما خالدا على مرّ الأجيال. خلق لنفسه مذهبا متلائما مع نفسه وذاته، وممّا أخذه أو تأثر به، ثمّ أضفى عليه أحاسيسه وفكره العميق، حتى غدا مذهبا معاصرا، تجلى من سلوكاته الحياتية ثمّ ظهر في آثاره الكتابيّة والفنّية، يبث ذلك من خلال هذه الرسالة التي يبعث بها إلى مي زيادة: "إنما النبي يا ميّ أول حرف من كلمة... توهمت في الماضي أن هذه الكلمة لي وفيّ ومني، لذلك لم استطع تهجئة أول حرف من حروفها، وكان عدم استطاعتي سبب مرضي، بل وكان سبب ألم وحرقة في روحي، وبعد ذلك شاء الله وفتح عيني فرأيت النور، ثم شاء الله وفتح أذني فسمعت الناس

---

[1] . جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، ص ٤٥.

[2] . جبران خليل جبران، النّبيّ، منشورات المكتبة العلميّة الجديدة، بيروت، لبنان ، د/ط، د/ت، ص٥٧-٥٨-٥٩.

يلفظون هذا الحرف الأول، شاء الله وفتح شفتي فرددت لفظ الحرف: رددته مبتهجا فرحا لأنني عرفت للمرة الأولى أن الناس هم كل شيء وأنني بذاتي المنفصلة لست شيئا" [1]

إنّ كتابه "النّبي" ليس كغيره من الكتب فقد تجلت فيه عبقرية جبران ومقدرته على الإتيان بالبديل لمشكلات العصر بحيث وضع الحلول في أيدي النّاس عن طريق نصائحه ونظرياته وإرشاداته. كل هذا جعل جبران يتأثر ويحسّ وينطلق متمرّدا على الأوضاع غير منسجم مع هذا العالم الذي طفت منه المادّة على الرّوحانيات. "كان من الطّبيعي لجبران المفطور على الصّدق، والرّفق واللين، المؤمن بكرامة الإنسان وألوهية عنصره، أن يصطدم في بدء تفتحه الفنّي والرّوحي، اصطداما عنيفًا، مؤلمًا بخشونة الواقع ورياء الحياة البشريّة المكبّلة بالتقاليد والشرائع ..." [2]

هذا المنطلق هو الذي جعل جبران يعيش حياة مختلفة عن أصحابه من الأدباء في المهجر وحتى عن النّاس في ذلك الوقت، وهو الذي جعله يغرق في رومانسيته التي أدخلها إلى الأدب العربي، وتأثر به في ذلك الكثير من الأدباء العرب والذين نهجوا نهجه حيث كان بعيدا عن الواقع هاربا منه، نافرا من لهفة النّاس في الاندماج فيه، فلم يجد إلا السّكون والهدوء، يحلق في الفضاء الكوني ليكتشف حقيقته ومبدأها ومنطلقها، ثمّ مصيرها ودورها في هذه الحياة، وذلك باكتشاف الحقيقة الكبرى وهي الله، ثمّ الاندماج مع هذه الذات العلوية، وبالتالي وجد عالم الرّوح أوسع وأرحب من هذا العالم المادّي المختنق.

ولد جبران في هذا العالم في بيئة تميزت بسعة التراث واتساع المعارف المختلفة، لذلك عبّ من جميع الينابيع الموجودة آنذاك، ولمّا لم يج د ما يناسب نفسه أو بالأحرى نفسيته جعل من الكلمة سلاحا، ومن اللمسة قنبلة، ومن الإحساس بركانا، وكانت وسيلته في ذلك أن أوجد أسلوبه بنفسه ومن نفسه، بما هو معروف بالأسلوب الجبراني "إنّ أسلوب جبران ونغمته ودقة وصفه قد أعطتنا مفهوميّة جديدة عن الجمال في التنسيق والبيان، فنثره الشعري المترقرق المتناسب، المتوازن، المتجاذب، قد جعل القافية المتتابعة في أعيننا قذى ورنّتها في آذاننا دندنة ونقنقة، فيا ليت شعري هل من يقرأ قصيدة جبران أيّها الليل

يا ليل العشاق والشعراء والمنشدين

يا ليل الأشباح والأرواح والأخيلة

يعود فيجد لذة في ثرثرة شعرائنا عن الليل وكوكبه..." [3] لذلك كانت ثورة جبران على كل التقاليد، بما فيها الأساليب، وهذا ممّا لا يوافق العصر وممّا لا يوافق نفسه الوثابة إلى الطّموح و إلى الإبداع. لذلك "لم يتقيد جبران بالقوانين والسّنن التي أذعن لها شعراؤنا وكتابنا منذ أجيال، لأنّه وجد نفسه أوسع منها، وعندما شعر بحاجة إلى البيان عمّا في نفسه الهائجة، أبى أن يلجأ إلى الأساليب البيانية المطروقة، فأعرض عنها ثمّ ثار عليها ...لقد ثار لأنّ الحياة وضعت في صدره قلبًا، هو كتلة من الشعور الرّقيق والحسّ المتناهي." [4]

خصائص الشكل :

---

[1] - جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة لمؤلفاته، الرسائل، تقديم أنطوان القوال، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٤، ص ٢٢٩.

[2] - محمّد يوسف نجم، القصّة في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط ٢ ، ١٩٦٦، ص٧٨.

[3] - ميخائيل نعيمة ، الغربال، مؤسّسة نوفل،.بيروت، لبنان، ط١٢، ١٩٨١، ص ٢٢٣.

[4] - ميخائيل نعيمة، الغربال، ص٢٢٦.

يعتمد جبران خليل جبران في كتاباته النّثرية والشعريّة النّهجية الرّسوليّة، التي وضحت معالمها في الكتب الدّينيّة المعروفة، وبصفة خاصّة الإنجيل، إذ تقدم أسئلة وتعقبها الأجوبة الرّسوليّة.

أي تكون على شكل حوار، ممّا ولد لديه طابع القصصيّة، لكن هنا تغلب ألفاظه وتراكيبه للجمل على النّسق الدّيني، وخاصّة المسيحي منه، فتجيء كتاباته عبارة عن النّهجية الرّسوليّة. يضع اللفظة مكانها المدلولي، أي يشحنها بما تؤول إليه من معنى.فهو "استرسال لا ضابط له، يفسح المجال للوعظ وإبداء الملاحظات"[1] تحمل ألوانا متعدّدة، بعضها نثري مباشر، لا يحمل على غير محمله، بل يؤخذ في أدائه الشائع، وهذه الألفاظ ليست قوام العبارة الجبرانية فهو يلجأ إليها كغرض لابدّ منه، للولوج إلى الألفاظ الإيحائية الشعريّة التي يشتقها اشتقاقا، ويبث فيها المعنى بالخلق النّفسي. وبعدما كانت اللفظة أداة زخرفة أو أداة تعبير مباشر، جاء جبران ليذيبها في نفسه، ثمّ يخرجها منها جديدة مبتكرة في الشكل والمعنى. إنها تحمل طابع صاحبها، وهو الذي يبث فيها ماء الحياة، بعد أن جفت وماتت. وهنا تكمن صوفيّتها، لأنها تنبع من فيض إلهي، ولم يوظفها فيما هو موجود، بل سعى بها إلى ما وراء الوجود، لأنّها قطعة من نفسه ، تتركه يعيش في عالم غريب عن عالمنا بأهوائه وأفكاره وميوله، ويصبو بألفاظه تلك إلى ما وراء المحسوس.

كان لعظمة الخيال عند جبران أن أوحي إليه بكتابة القصّة، فإذا هو يعطيها رواية وقصصا وخواطر، ويكون له في ذلك الأجنحة المتكسّرة والأرواح المتمرّدة وبعض الفصول في دمعة وابتسامة ومناجاة الأرواح والعواطف، وقويّ تأثير نزعته الذاتية على نفسه في كتابته القصصية [2] ، وهي عبارة عن حبكة روائية ترتبط فيها الأحداث بعضها بالبعض الآخر، فتتوالد وتتنامى وتتطوّر، بحيث لا تحدث ردّة وتناقضا بينها، ولا تخرج عن السّياق، وعن الخطّ الذي تتطوّر به الأزمة في النّفوس.

كما طغت ملكة الرّسم على جبران خليل جبران، وطبعته بطابعها في كتابته وأزهت عنده الصّورة وعمقت وأغنت بالدّلالة والإيحاء، وزادت في حيويّة كتابته وجاذبيتها، حتى أصبحت بعض كتبه مسلسل لوحات فنّية رائعة، وإذا بجبران يكتب ويرسم في وقت واحد..." [3] ، واتّضحت تلك التصويرية في أسلوبه في العربية والانكليزية فهو يتقدم باستمرار إلى صفاء وقوّة سبك. فجملته تطول في "الأجنحة المتكسّرة" مثلا، ويشوبها أحيانا ضعف وغموض، وتقوى في كتابه "العواصف"، وتسلس وترق، وتزيد في النّغم .يتسلسل تعبير جبران تسلسلا طبيعيا، ويبرز صفاء وروعة، وينشرح الصّدر لها. ويحلو الكلام للنّفس فتأنس إليه، وبفعل الصّدق الفنّي فيها فعله، فهو ينسج خياله صورًا متسلسلة. لقد أمدّ هذه الصّور من العطاء والخلق والإبداع ليتجنح التعبير ويتسع مداه وشموله ويظل بسيطا وعذبا، و يتدفق حيويّة في أوصافه التي ينسجها من خياله الرّحب. وكذلك فما يستشفه من الواقع، فينقله إلى الأذهان في دقة و بلاغة متناهيين. محاولا طرق أبواب المعرفة، وأضربها المختلفة بسهم وافر، ومعالجا كثيرا من القضايا فأقاصيصه دعوة إلى الإصلاح، وتفهّم النّاس وقضاياهم من خلال واقعه وذاته، منطلقا إلى إيجاد حلول يعجز عنها كبار مفكري عصره، ومع دقة عباراته، يغوص في أعماق النفس البشرية ، ويعيد الإنسان إلى أعماقه السّحيقة. وإذا شئنا توضيحا نقول إن جبران يريد ألا يفصل التقدم الحضاري الإنساني عن فطرته التي

---

١ - خليل حاوي، جبران خليل جبران، تر: سعيد فارس، دارالعلم، بيروت، ١٩٨٢، ص ٣١٥.

٢ - كاظم حطيط، دراسات في الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني،.بيروت، لبنان، دار الكتاب المصري، القاهرة، ص٣٤١.

٣ . كاظم حطيط، دراسات في الأدب العربي ، ص ٣٤١.

جبل عليها أول ما انفصل عن روحه الكلية، التي تتخايل ظلالها في الطبيعة، "لكن هذه الفطرة ليست الانسياق الأعمى وراء الهوى الغريزي، بل إنها الفطرة الخلاقة التي تهدم زيف التمدن، لتولد حضورا إنسانيا، مثالي الكيان والقدرة" [1]

الرّسم كالموسيقى فن من الفنون يذيب فيه الفنان كل مشاعره، وبه يؤثر في نفس المشاهد، وتكون الرّموز هي اللغة المستعملة في ذلك. كما أن الرّسم يعبّر عن بعد تفكير، وتأمّل الرّسّام في سبر الأغوار والتحليق في أجواء الخيال الذي يساعد على قوّة الإدراك. لذلك مال جبران إلى الموسيقى وأحبّها، لتكون عنصرا بارزا في كتابته ما قاده إلى كتابة النّثر الشعري أو الشعر المنثور، حيث تتناسق الألفاظ وتتناغم فترق وتعذب، وتطرب وهذه الموسيقيّة هي التي جعلته يندمج بالجمال الكلي ويتناسق في اندماجه مع الذات العليا، لذلك " ثار لأنّ فيه نفسا تحنّ إلى الجمال الكلي الذي انبثقت منه، وتعشقته في كل مظاهره " [2] ، كما أن الموسيقى رديفة الصّلاة، ووسيلة لبلوغ الكشف، وأداة للتعبير عن الذات.

كتابات جبران معطيات رمزيّة، وهي تعبيرية تتردّد كثيرا في آثاره مثل الجنون واليقظة الرّوحية، والغاب والبحر، وقد تميل إلى الإبهام والغموض، الذي يجعل منها بعيدة عن الفهم، حيث تؤول إلى أشياء بعيدة، وكلّ يؤوّلها حسب تصوّره لقد عزف عنه النّقاد في البداية، ولم يتناولوا كتاباته بالدّراسة، لعدم فهمهم هذا الأسلوب. وهذا ما جعل منه شخصيّة مميّزة في عصره، وفي هذا العصر أيضا.

خصائص المضمون.

يتحدّث عن نفسه في كثير من الأحيان بواسطة شخوص قصصية، ويبرز ذلك جليا في كثير من معطيات أدبية، فتكون صريحة حينا حيث أنّ الناظر إلى تلك القصص والخواطر يقارنها بحوادث حياته، فيجدها نفسها، وتكون مموّهة حينا آخر. ويكون هو نفسه أحد أبطال رواياته، يقول :"كنت في الثامنة عشرة عندما فتح الحبّ عيني بأشعته السّحريّة، ولمس نفسي لأوّل مرّة بأصابعه النّاريّة.." [3] لذلك كان جبران شاعرا ذاتيا، وأعني بالشاعر الذاتي، من طفح في داخله كيل الوجود، حتى لم يبق له من شاغل إلاّ محتويات نفسه، أو من تمدّدت نفسه لدرجة لم يعد يرى معها إلاّ نفسه، فلا يشعر إلا بآلامها، ولا يسمع إلا صوتها، ولا يسير إلا مع أشواقها ومطامحها..." [4]، ويلخص جبران ذلك في قوله: "كنت حائرا بين تأثيرات الطبيعة، وموحيات الكتب والأشعار، عندما سمعت الحبّ يهمس بشفتي سلمى في آذان نفسي...." [5]، وفي هذا دليل بارز على ذاتيته، أمّا التمويه فيبرز في العديد من كتاباته وخاصّة في كتابه النّبي.

زارت الآلام جبران مبكّرا، ومضى يعايشها في رومانسية شاحبة حزينة كأنّها جزء لا يتجزأ من كيانه وأدبه، ويخصب الحزن والكآبة في أكثر من أثر من آثاره، ويتدفق لوعة وأسى يقول: "تعالي أيتها المنية الجميلة، فقد اشتاقتك نفسي، اقتربي وحلي قيود المادّة، فقد تعبت من جرّها، تعالي أيتها المنية الحلوة، وأنقذيني من بين البشر الذين يحسبونني غريبا عنهم، لأنّني أترجم ما أسمعه من الملائكة إلى لغة البشر..." [6] يقول: قد غنّيت لكم فلم ترقصوا ونحت أمامكم فلم تبكوا، فهل تريدون أن

---

[1]. غسان خالد، جبران الفيلسوف، مؤسسة نوفل، ط٢، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٩٥.

[2]. ميخائيل نعيمة، الغربال، ص٢٢٧.

[3]. جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسّرة، ص٧.

[4]. ميخائيل نعيمة ، الغربال، ص ٢٣٤.

[5]. جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسّرة، ص٨.

[6]. جبران خليل جبران، دمعة و ابتسامة، ص١٩.

أترنّم وأنوح في وقت واحد.."[1] ، لم يكن جبران يرفض أو يتمرّد لمجرّد الرّفض والتمرّد، فهو يثور ليهدم ويعتزم البناء، "لقد ثار لأنّ الحياة وضعت في صدره قلبا هو كتلة من الشعور الرّقيق والحسّ المتناهي. فلمّا التفت يمنة ويسرة لم ير حوله إلا قلوبا ختمت عليها التقاليد، فقتلت فيها الحقّ والإخلاص والحنين إلى ما هو خلف نقاب اليوم، فلم يغد من صلة بينها وبين ألسنة أصحابها وأدمغتهم...ثار لأنّ روحه قيثارة لا تمر لحظة إلا تلمس أوتارها أنامل الحياة الخفيفة، فتملأ كيانه أنغاما غريبة سحريّة.."[2]، لذلك تعمقت نزعة التفرّد والاستقلال عنده ، فإذا هو يعنف في تمرّده وثورته وهدمه ورفضه. ينطلق بذلك متأمّلا هذا الوجود وما ينطوي عليه، بفضل الثقافات السّابقة والمعاصرة له، من نزعات صوفية شرقية ومن مذاهب حديثة. إن له نزعة توكيدية شديدة للحياة، تتجاوز فرديته الضيقة إلى انفتاح واسع على الحياة الإنسانية، حتى صار ممتلكا "منتهى القوة على الضبط الذاتي"[3] ، وهي القدرة التي مكنته من الانتصار على نظرته التشاؤمية القاتمة، التي كانت تعيقه من قبل عن فهم ذاته الجوهرية.

يحتل جبران مكانة بارزة بين فناني الوطن والمهجر لأننا " لا نجد بين فناني الوطن والمهجر صنوه،فهو رسّام، شاعر، قصاص، ومع كل ذلك، وعلى الرّغم من هذا جميعه، فليس بين فناني العرب قبل الخمسينات من القرن العشرين من يجاريه من ناحية تعدد الوسائل الفنّية...... وتعبيره الفريد بين الأساليب العربية الحديثة.."[4]، بهذا تظل لجبران منطلقاته المجدّدة في الأسلوب ومعطياته الجريئة، في الأدب الاجتماعي والوطني والإنساني. لما له من رغبة في الوحدة الاجتماعية والحاجة لأن يصبح مستقلا أو متفردا. وحتى يكون ناجحا وجب أن يجمع بين هاتين النزعتين المتعارضتين، لأنه فنان يشارك في العمل المبدع الذي يكون فيه واحدا مع الناس الآخرين، ويظل في نفس الوقت فردا مستقلا متميزا" [5] عاد جبران بالأدب إلى التراث ديباجة أصيلة، وإلى الذات الخلاقة هبة شعرية أصيلة، فزاوج بين التراث والحداثة، في عملية صوفية موغلة في الخيال المبتكر، وكل ذلك من نتاجه العظيم، حيث يقول عن نفسه : "إنّ في الأدب العربي أشياء كثيرة أعظم من آثاري. ولكن أقول بصراحة: إنّ آثاري هي أكبر آثار في اللغة العربية..."[6] ، يقول أحد النّقاد الأمريكيين في هذا المجال : "إنّ طابع جبران وعمق تأثيره في العالم العربي كله، ليستدل عليه من أنه خلق كلمة جديدة هي "الجبرانية"، ولكن القرّاء الانجليز لن يستطيعوا إدراك ما تعنيه هذه الكلمة، إنها تعني الرّؤى الصوفية والجمال الموزون والبساطة والحيرة في بحث مشاكل الحياة، كما أنّها تعني قوة دراماتيكية خارقة، وبراعة عميقة، وإيحاء كالبرق لمّاحا، وحياة غنائية، وجمالا شعريا كاملا، يتخلل كل ما يلمس بيده "[7]

خلاصة القول: إن جبران هو الوشيجة بين الغدير والنور، له لمع شرقية تضرب في النورانية الصافية إلى ماض جلل، في أعماق هذا الشرق المغنّي، فإذا صوته المرنان تغاريق الإبداع في ذاته، يشيل من الأرض كوم ورد، تتلوّن كما الرّؤيا في

---

[١] . جبران خليل جبران، العواصف، منشورات المكتبة العلميّة، بيروت، لبنان، د/ط، ص ٤٣.

[٢] - ميخائيل نعيمة، الغربال، ص ٢٢٦ — ٢٢٧.

[٣] - كولن ولسن، سقوط الحضارة، تر: أنيس زكي حسن، دار الأدب، ط٢، بيروت، ١٩٧١، ص 305.

[٤] - علي شلق، نقاط التطور في الأدب العربي، ص ٣٤٩.

[٥] - انظر لازاروس ريتشارد، الشخصية، تر:غنيم سيد محمد، دار الشروق، ط٣، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٢٠.

[٦] . ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، مؤسّسة نوفل، بيروت، ط١٩٧١،٦، ص ٢٣٦.

[٧] . أنيس الخوري المقدسي، الاتجاهات الأدبيّة في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٣، ص٤١٩.

العيون، وهي تنهض من كبوة نوم إلى السّماء.."[1]، لقد انطلق في هذا الاتجاه، ليجوبه ويحلق في أجوائه بعيدا عن تفاهات البشر، ليكون مع الذات العليا، ويسقط البعد بينه وبين الله، ويعود القبس إلى أصله وتكون الحلولية، لذلك نجده آمن بالتناسخ شأن أكثر من أديب عربي مهجري، وإذا هو يقول بالتقمّص، ويبرز عنده هذا الاتجاه في أكثر من واحد من كتبه ومن يتصفح كتابه عرائس المروج أو النبي يجدهما زاخرين بما قلنا سابقا.

المصادر والمراجع

١. جبران خليل جبران، البدائع و الطّرائف، منشورات المكتبة العصرية، صيدا و بيروت، د/ط، د/ت.

٢. جبران خليل جبران ، المواكب، منشورات المكتبة العصرية، صيدا و بيروت، د/ط، د/ت.

٣. جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسّرة، منشورات المكتبة العصرية،صيدا و بيروت، د/ط، د/ت.

٤. جبران خليل جبران ، دمعة وابتسامة، منشورات المكتبة العلميّة الجديدة، د/ط، د/ت.

٥. جبران خليل جبران ، النّبيّ، منشورات المكتبة العلميّة الجديدة، بيروت، لبنان ، د/ط، د/ت،

٦. جبران خليل جبران ، العواصف، منشورات المكتبة العلميّة ، بيروت، لبنان، د/ط، د/ت.

٧. علي شلق ، نقاط التطوّر في الأدب العربيّ، دار القلم، بيروت، لبنان، ط٩، ١٩٧٠

٨. جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة لمؤلفاته، الرسائل، تقديم أنطوان القوال، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٤.

٩. محمّد يوسف نجم، القصّة في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٦٦،

١٠. ميخائيل نعيمة ، الغربال، مؤسّسة نوفل، بيروت، لبنان، ط١١، ١٩٨٢

١١. خليل حاوي، جبران خليل جبران، تر: سعيد فارس، دار العلم، بيروت، ١٩٨٢.

١٢. كاظم حطيط، دراسات في الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دار الكتاب المصري، القاهرة.

١٣. غسان خالد،جبران الفيلسوف، مؤسسة نوفل، ط.٢، بيروت، ١٩٨٣.

١٤. كولن ولسن، سقوط الحضارة، تر: أنيس زكي حسن، دار الأدب، ط٢، بيروت، ١٩٧١.

١٥. انظر لازاروس ريتشارد، الشخصية تر: غنيم سيد محمد، دار الشروق، ط٣، القاهرة، ١٩٨٩

١٦. أنيس الخوري المقدسي، الاتجاهات الأدبيّة في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٣.

١٧. حسن محمد عبد الغنيّ، الشعر العربي في المهجر، أمريكا الشمالية ط٢، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.

[1] حسن محمد عبد الغنيّ، الشعر العربي في المهجر- أمريكا الشمالية، ط٢،دار صادر،.بيروت، ١٩٦٧، ص٣٣ .

اللغة الشعرية في رواية عزازيل ليوسف زيدان

د. آلاء محسن حسن الحسني ، جامعة المثنى ، العراق

الملخص :

اللغة الشعرية في النص النثري (الروائي) هي الارتقاء بلغة السرد إلى مصاف الشعر ، إذ إن صفة الشعرية لا تقتصر على الشعر دون السرد ، ذلك أن الأجناس والفنون الأدبية جميعا تتكامل ويستفيد بعضها من الآخر ، فهناك بعض المعاني التي لا يؤديها إلا السرد وحججه وتفصيله وأدلته ، ومعاني أخرى تحتاج للشعر وعاطفته ووجدانيته المؤثرة وإيقاعه القوي . ولهذا فإن المؤالفة بين الشعر والسرد في نسيج واحد تطلق النفس في الابداع فتسرح في رحاب السرد وتحلق في اجواء الشعر وتستوفي كل موضوع بحسبه ، وتعرض كل معنى بما يناسبه . إن الشعر والسرد هما جناحا البيان الانساني ، فاذا هما اجتمعا في نسيج واحد صارا كالعينين للناظر يبصر فيهما في جميع الاتجاهات وصارا للقلب كالجناحين للطائر يحلق بهما في آفاق البلاغة .

الكلمات المفتاحية : اللغة الشعرية ، الشعر ، النثر ، الشعرية ، الانزياح ، عزازيل

مدخل (مفهوم اللغة الشعرية) :

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن اللغة الشعرية في رواية (عزازيل) للكاتب الفيلسوف المصري يوسف زيدان ، ولكن قبل الدخول في الجانب التطبيقي للدراسة لابد لنا من وضع القارئ في الاطار العام للموضوع ، وتعريفه بماهية اللغة الشعرية التي سنسجل حضورها في الرواية .

ينظر كثير من النقاد إلى اللغة الشعرية على إنها لغة مخالفة للمألوف والعادي ، فـ(جون كوين) مثلا ينظر إلى لغة الشعر على إنها الانحراف عن لغة النثر على اعتبار إن النثر عنده هو درجة الصفر في الأسلوب أو الكتابة [1] ، فاللغة في الشعر تتميز

---

١ ينظر : بناء لغة الشعر ، جون كوين ، تر: أحمد درويش : ٤٣.

٢ في بنية الشعر العربي المعاصر ، محمد لطفي اليوسفي : ٢٤.

٣ بناء لغة الشعر : ٥٦.

٤ الشعرية ، تزفيطان طودوروف، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة : ٢٣.

٥ قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، تر : محمد الولي ومبارك حنون : ٢٤.

بقدرتها على الخروج عن اللغة المعيارية أو العادية وإعادة بناءها من جديد ، ولذلك عد الشعر نشاطا لغويا " ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي ، والامساك بما يتضمنه من قوانين توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق رؤى تعبيرية جديدة "(٦) وهذا الخروج باللغة إلى غير ما وضعت له في الاصل هو ما يضفي عنصر الجمالية على الجملة الشعرية ويحقق عنصر الاثارة لدى المتلقي .

وفي التمييز بين الشعر والسرد اللذان يعملان في مجال واحد هو اللغة ، نجد أن اللغة الشعرية ذات بيئة تميزها عن بيئة السرد ، بل إن " الشعر ليس هو النثر مضافا إليه شيء ما ، ولكنه هو المضاد للنثر"(٣) ، ومن هنا فإن شعرية اللغة هي الوظيفة المميزة للشعر التي تعنى " بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية " (٤)، أو " ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً ؟ "(٥) .

لقد حاول أدونيس أن يبين الفرق بين لغة الشعر ولغة الكلام العادي ، بقوله :" إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله ، فإن على اللغة إن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة ، مشتركة . إن لغة الشعر هي لغة الاشارة ، في حين أن اللغة العادية هي لغة الايضاح . فالشعر هو ، بمعنى ما ، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله "(٦) ، ويبدو بحسب رأي أدونيس أن الفرق بين لغة الشعر واللغة العادية يكمن في أنها هذه الأخيرة واضحة لا تتجاوز المعنى المعجمي ، في حين أن لغة الشعر تحاول دائما الخروج عن هذا المعنى الواضح إلى معان أخرى لم تتعلم أن تقولها .

مما تقدم يتضح لنا أن البناء الشعري في جانب منه ما هو إلا بناء لغوي يعتمد في بنائه على إمكانات اللغة الصوتية والتصويرية والوجدانية والايحائية ، ذلك إن الشعر هو فن اللغة (٧)، ولكل شاعر اسلوبه في الصياغة الشعرية الذي يرتبط بمفهومه ازاء الشعر ، ونقصد بالأسلوب هنا جملة العناصر التي يستخدمها الشاعر من الفاظ ، وصور ، وعاطفة ، وخيال ، وموسيقى وهذه العناصر بتكاملها تشكل النسيج الشعري (القصيدة) ، وعليه فان اللغة الشعرية هي " مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى "(١) . وهذا المفهوم هو الذي سنعتمده في دراسة عناصر اللغة الشعرية المحققة في رواية (عزازيل) ، أي لغة الشعر الموظفة في الرواية التي يفترض أن تكون سردا. فهل يعني هذا أن الكاتب جمع في روايته بين متضادين ، استناداً إلى أن الشعر هو المضاد للسرد ؟ ، إذ إن المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التميز بين الشعر والسرد ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل إلى الشعرية وتوظف تقنيات الشعر تضعف فيها السردية ، وهكذا العكس في الكتابة التي تميل إلى السردية وتوظف تقنياتها فإن الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد والتناسب العكسي

---

٦ -مقدمة للشعر العربي ، أدونيس : ١٢٥ – ١٢٦ .

٧ -ينظر : النظرية البنائية في النقد الادبي ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٩ : ٣٤٧.

١ -لغة الشعر الحديث ، السعيد الورقي : ٦٧ .

٢ -ينظر : الشعر والتلقي ، علي جعفر العلاق : ١٧١.

٣ -النص الأدبي ، من أين ؟ وإلى أين ؟ ، عبد الملك مرتاض : ٣٥.

٤ -ينظر : بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور ، تر : فريد انطونيوس : ١١.

٥ -النص الأدبي ، من أين ؟ وإلى أين : ٣٤.

٦ -الشعر والتلقي : ١٧١.

بين الشعر والسرد هو المعروف والراسخ في الكتابة لمئات السنين ، ولكن تبين انه لا وجود للتمايز والتضاد بينهما ، لاسيما اننا نشهد في هذا العصر تداخلاً في الاجناس الأدبية حتى باتت الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر غير مستقرة[٢] ، بل أن" غياب الحدود بين النثر والشعر أكثر من حضورها " [٣] . ومن ثم يمكن للسرد أن يرتقي إلى مصاف الشعر ويحلق في أجوائه ، في حال خروجه على طبيعته وقوانينه ، أو الارتفاع بمكوناته النثرية ، فالشعر بحسب (ملا رميه) نتيجة حتمية لكل جهد يبذل لتحسين الاسلوب [٤] .

هذا التداخل أو التآلف بين الشعر والسرد قد جعل استعمال لغة الشعر في الرواية استعمالاً سهلاً " لأننا نعتقد مع جاتيام فيكون Gaetan Fichons Atala بأن النثر ليس حقيقة وسيلة تعبير منفصلة عن الشعر . وهكذا للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشعرية عالمه الروائي . ولا شيء يحظر الكاتب من أن يباري الشاعر فيما يقوم به "[٥] ، الأمر الذي أصبحت معه الرواية " فناً غير خالص تماماً "[٦] ، فهي حين تسعى إلى تحقيق مقاصدها لا تكتفي بعناصرها وتقنياتها الروائية فحسب ، بل تلجأ إلى تمرير لغة الشعر فيها لكي تعلي من تأثيرها .

إذن يمكننا القول إن الشعرية لا تقتصر على الشعر دون السرد ، ذلك أن الأجناس والفنون الأدبية جميعا تتكامل ويستفيد بعضها من الآخر ، بل ربما تكون الشعرية خاصية للسرد أكثر منها للشعر ، فـ (تودوروف) يذهب إلى أن كلمة شعرية تتعلق " بالأدب كله سواء ألكن منظوماً أم لا . بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية "[١] .

.

عناصر اللغة الشعرية في رواية (عزازيل)

(عزازيل) هي رواية تدور أحداثها في القرن الرابع الميلادي في صعيد مصر والاسكندرية والقدس وحلب ، من خلال رحلة الراهب "هيبا" الذي يعاصر أحداثاً دموية في تاريخ الكنيسة القبطية ، ويتعرض لأكثر من اختبار صعب أمام نساء فاتنات كـ " أوكتافيا " و " مرتا " ، وثم أمام الشيطان " عزازيل " الذي تسمى الرواية باسمه ، و " هيبا " في الرواية يظهر في صورة الانسان الحائر المفكر الذي يبحث عن الحقيقة أينما تكون ، وتتناول الرواية صراعات متعددة : الانسان والشيطان ، والمسيحية والوثنية ، والكنيسة الانطاكية والكنيسة المرقسية ، والذكورة والأنوثة . ويبدو أن حضور الشعر في الرواية كان واضحا خصوصا حين نقرأ مناجاة (هيبا) لربه ، وتصفو اللغة لتصبح شعرية في مقامات العشق أيضا ، إذ أننا " قد نعثر في الرواية على مقاطع شعرية إذا أعملنا فيها مقص المنتخب ، مقاطع تبدو كأنها شعراً منثوراً ، أو شعراً منظوماً "[٢] . وسنحاول من خلال دراستنا لهذه الرواية أن نبين المواضع التي تتقاطع فيها الرواية مع الشعر ، مبرزين من خلالها عناصر اللغة الشعرية المحققة في الرواية .

أولاً : عدم الملاءمة

من الخصائص الشعرية الموظفة في رواية (عزازيل) ، خاصية (عدم الملاءمة) التي تعني " انتهاك لقانون الكلام "[١] ، وهي تعني ايضاً " عدم ملاءمة المسند للمسند إليه ، أي ثمة (منافرة) بينهما "[٢] ، فـ " في كل عبارة إسنادية ينبغي أن يكون

---

١ الشعرية : ٢٤.

٢ بحوث في الرواية الجديدة : ٣٢.

المسند ملائما للمسند اليه " [3] ، إذ تشكل علاقة المسند بالمسند إليه في لغة النثر سياقاً متطابقاً لا تنافر فيه كما أنه لا يقبل التأويل ، في حين أن اللغة الشعرية التي تُعرف على أنّها " خروج منظم على قواعد اللغة " [4] ،تتمرد على الملاءمة التي تقع في صميم اللغة النثرية فهي تسعى دائما إلى تعطيل هذه الوظيفة النحوية بخلق نوع من التنافر وعدم الانسجام بين المتلازمين النحويين (المسند والمسند اليه) ؛ لتحقيق قدر عالٍ من الشعرية .

بناء على ما تقدم سنحاول أن نلقي الضوء في هذا المحور على أهم أشكال المنافرة الماثلة في رواية (عزازيل) من خلال انتقاء نماذج على التنافر (عدم الملاءمة) :

أ - التنافر الاسنادي (عدم الملاءمة الاسنادية)

يتشكل هذا النمط من العلاقات الاسنادية في الشعر من خلال خلق حالة من التنافر وعدم الانسجام بين (الفعل والفاعل) أو (المبتدأ والخبر) أو (المضاف والمضاف اليه) ، فأما عن التنافر الاسنادي الفعلي ، فالجملة الفعلية إما أن تكون لازمة أو متعدية تتشكل الأولى من فعل وفاعل في حين تتشكل الثانية من فعل وفاعل ومفعول به . ولكي تؤدي هذه الجملة وظيفتها على مستوى الخطاب العادي تستوجب الملاءمة التامة بين العناصر المشكّلة لها ، لكن الوظيفة الشعرية - كما بيّنا - تستدعي نوعا من التباعد واللاتجانس بين مكونات الجملة الشعرية .

ويبدو أن " يوسف زيدان " قد حقق لنصه الروائي (عزازيل) هذا المستوى من الشعرية من خلال خرقه لنظام الجملة الفعلية ، فهو كثيراً ما يسند الفعل الى فاعل لا يتوافق معه دلالياً ، يقول : " أحسستُ بروحي تنسحب من ضلوعي ، فتتخلّل جذع الشجرة ، ثم تغوص في جذورها العميقة ، وتتوغل في قلب فروعها العالية "[1] .

تبدو الفجوة واسعة في قول الكاتب (روحي تنسحب من ضلوعي ، وتتخلل ، وتغوص ، وتتوغل) ، فقد أسند الأفعال(تنسحب ، وتتخلل ، وتغوص ، وتتوغل) التي تكون لما هو مادي في الدلالة إلى الفاعل المعنوي (الروح) ، وهذا الاسناد في حقيقته خارج عن نطاق محور الاختيار الذي يفترض تصاحبه مع دلالة الافعال (تنسحب ، وتتخلل ، وتغوص ، وتتوغل) ، التي تكون للشيء المادي ، وهذا الخرق لنظام اللغة يصور نفس (هيبا) المنهكة التي جعلته يتخذ من عناصر الطبيعة (جذع الشجرة، جذور الشجرة ، فروع الشجرة) مهرباً له من الغربة والقسوة والرعب والصخب. وقد استخدم الكاتب أفعالاً مضارعةً ؛ لأنه في الحقيقة يحاول أن يصف لنا حياة ما زالت معه فدلالة الفعل المضارع تدل على الحاضر والمستقبل أي على استمرارها . ولو أمعنا النظر في هذه الأفعال (تنسحب ، تتخلل ، تغوص ، تتوغل) سنلاحظ أن الحدث يتصاعد مع مرورنا في هذه الاسطر النثرية فيظن القارئ أن هذا الإنسان لابد أن يخرج من هذه الحالة التي يعيشها .

---

١ -بناء لغة الشعر : ١١٩.

٢ -مفاهيم الشعرية / دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، حسن ناظم : ١٢٠ .

٣ -بناء لغة الشعر : ١١٤ — ١١٥ .

٤ -المصدر نفسه : ٥٦ .

١ -عزازيل (رواية) ، يوسف زيدان : ٤٥. وينظر ايضا : ص ٢١، ٢٢ ، ٢٣ ،. ١١٧.

٢ -المصدر نفسه : ٢٨٣، وينظر ايضا : ٢٩٣، ٢٩٤، ٧٦، ٧٧.

أما عن التنافر الاسنادي الاسمي فيتشكل من خلال خلق حالة من التنافر بين المبتدأ والخبر، اللذين يمثلان الركنين الاساسيين للجملة الاسمية القائمة في الأصل على أساس التجانس الدلالي بينهما ، ومن أمثلته في الرواية قوله : " كان شعرها معتقلا تحت غطاء الرأس ، يتوق للتحرر" [٢].

يصور الكاتب من خلال هذه اللاملاءمة بين المبتدأ والخبر صورة أشبه ما تكون بالمستحيلة ، فهذه المرأة التي يتحدث عنها (مرتا) يخبر بأنّها مقيدة بقيود دينية تمنعها من خلع حجاب الرأس ، أن الكاتب بخرقه لنظام اللغة يعلن لنا عن رغبته بكسر هذه القيود الدينية ، فهو يبحث عن رغبته الضائعة في الوصول إليها من خلال حشده لمجموعة من الأخبار اللامتلائمة مع المسند إليه (معتقلا ، يتوق) لتوحي لنا بخلاصة ما يريده .

ومما يدخل في باب المنافرة الاسنادية اللاتجانس الاضافي الذي يقوم على عدم ملاءمة المضاف للمضاف إليه ، إذ إنّه من المتوقع أن المضاف والمضاف إليه يشكلان بنية متكاملة دلاليا ، ولكن هذا التوقع لا بد أن يخيب في لغة الشعر التي تعمل على تحطيم نظام هذه الوحدة التركيبية بخلق فجوة حادة بين طرفيها . وقد أسهم ورود هذا النمط من التنافر الاسنادي عند "يوسف زيدان " في إعلاء شعرية نصه الروائي (عزازيل). ومن امثلته في الرواية قوله : " لم تتوقف برأسي ليلتها طاحونة الأفكار المتناقضات ، بل كادت تطحن مع الافكار قلبي وتتلف روحي "[١].

لقد اشتغل النص على إضافة غير منسجمة مع بعضها من حيث التصاحب المعجمي في قوله (طاحونة الافكار)، وأراد الكاتب من خلال هذه العلاقة الاضافية الجديدة أن يسهم في تدعيم الدال بمدلول جديد لرسم صورة الواقع الذي يعاني منه بطل الرواية (هيبا) ، والمتمثل في التفكير بأمور عدة ومتناقضة في الوقت ذاته منها : العودة إلى (اوكتافيا) الوثنية التي لقيها (هيبا) صدفة على شاطئ البحر، والتفكير في الوصول إلى رتبة الأسقفية ، وأيضا أن يطلب من (هيباتيا) الفيلسوفة وعالمة الرياضيات أن تساعده في دراسة الطب . إن هذه المنافرة القائمة بين (الطاحونة) وهي للشيء المادي (والأفكار) وهي شيء معنوي تدعو القارئ إلى التأمل ، اذا إن إضافة الشيء المدرك (الطاحونة) إلى غير المدرك (الأفكار) تمنح المضاف إليه (الأفكار) قدرة على التجسد والتشكل والتبلور الذي يجعلها أكثر تمثلا وحضورا في النفس ، فاكتسبت (الافكار) حضورا متميزا مليئا بالدلالات التي اثرت النص بالانزياح .

ب- التنافر الدلالي (عدم الملاءمة الدلالية)

لقد استطاع الكاتب يوسف زيدان في رواية (عزازيل) أن يستخدم كل الخصائص الشعرية وباحترافية ، فما يسمى بالتنافر الدلالي أو عدم الملاءمة الدلالية فإنه قام بتكسير قاموسية الكلمة وصنع من هذا التنافر ألفاظاً وأعاد تركيب وترتيب الكلمات ليصنع لنا صوراً ابتكارية . وقد أجاد الكاتب في إقامة التنافر الدلالي بمعنى اسناد الألوان إلى أشياء لها لونها الخاص بها ، أو إسناد صفة المحسوس إلى غير المحسوس [٢] ، فكأنها أعاد تلوينها من جديد ليبرز لنا عالمه الخاص المليء بالصور والخيال .ومن أمثلته في الرواية نورد ما يأتي : " أحسست بدموع أوكتافيا تسيل على صدري المكشوف ، فتغسل قلبي من أوجاع الصبا "[١].

---

١ -عزازيل (رواية) ، يوسف زيدان : ١٤٤ ، وينظر ايضا : ١١٨ ، ١١٣، ٣٠٧.

٢ -ينظر : فضاءات الشعرية ، سامح الرواشدة : ٤٧.

١ -عزازيل (رواية) : ١١٨ .

ورد الانزياح أو عدم الملاءمة الدلالية في إضافة صفة المحسوس (أوجاع) إلى غير المحسوس (الصبا) ، فصفة (الوجع) تخص الماديات ، وعندما أضيفت للصبا عدت العبارة عدم ملاءمة دلالية ، فالكلام هنا يدور في حقلين دلاليين مختلفين الأول : الأوجاع من خلال المرض أو فقدان الأشخاص أو التقدم في العمر والذي يخلف لنا حقلاً دلالياً آخر هو الشباب الذي تجسده مرحلة الصبا . فما الدلالة التي يقصد إليها الكاتب ، من خلال توظيفه لنماذج غر متلائمة هنا ؟ ربما لأنه أراد ان يتحدث عن الراحة والاستقرار اللذان وجدهما بطل الرواية (هيبا) بعد أن تجاوز مرحلة الصبا ، بسبب جسامة الأحداث التي مرّ بها في صباه ، إذ كان هيبا مطاردا من قبل عزازيل – الذي هو الشيطان نفسه – وهو ينتقل بين البلدان والتجارب . فالجدل والصراع بينهما كان قائما فعزازيل كان حريصا على أن يوقظ في داخله رغبات ومشاعر وهواجس إنسانية تتقاطع مع زهده عن الحياة ويثير في داخله أسئلة تجعله متأرجحا وقلقا في إيمانه وقناعاته فتتولد في ذاته شكوكا تتعرض لما كان مؤمنا به من عقيدة مسيحية اختارها أن تكون طريقا له في الحياة بعد أن كان أبوه على دين آبائه وأجداده من الفراعنة ، حتى أنه شهد مقتل والده – وكان عمره لم يتجاوز الثانية عشرة- عندما كان برفقته على قارب الصيد .

ويقول الكاتب في موضع آخر من الرواية : " فوق رأس يسوع أشواك تاج الآلام وعلى رأس الأسقف تاج الأسقفية الذهبي البراق "[٢] .

يستثمر الكاتب هنا طاقات اللغة الايحائية ويبدأ برسم صورة النبي (عيسى) بعد مقارنتها بصورة أسقف الكنيسة (كيرلس) ، فالتاج كما اعتدنا دائما يرمز للملكية، لكن التاج هنا ينزاح عن فضائه الرمزي ليدخل في فضاء آخر فهو الآن رمز للألم ، إن التاج في هذا النص حمل دلالات الضعف والاستسلام فهو تاج الالام وهذه الصورة غير مألوفة ، وهذا حمله دلالات سلبيه دلالات مؤلمة ، لكن لماذا حمل الكاتب التاج هذه الدلالات ؟ الجواب لأنه كما يقول الكاتب : " بدا لي يسوع مستسلماً وهو يقبل تضحيته بنفسه على صليب الفداء ، وبدا لي كيرلس مقبلا على الإمساك بأطراف السماوات والأرض "[١] .

ومن الأمثلة كذلك على التنافر الدلالي ، قوله : " وها هو عِقْدُ التذكر ينفرط مني ، ويكاد خيط التدبر ينقطع ؛ فلأرجع في الرق التالي الى حكاية ما جرى مع نسطور أيام لقيته أول مرة عند كنيسة القيامة "[٢] .

يبدو الكاتب في هذا النص كأنّه يمارس لوناً من الوان الهذيان الواعي بما يقترفه من كتابة انقلابية تقفز فوق تضاريس الكتابة النمطية ، وتتلذذ بانتهاكاتها المحببة للسنن اللغوية في ذهن القارئ الذي يلمس تعايشاً سلمياً بين ثنائيات ضدية تكاد تخلخل يقينياته، وتقوّض أمنه المعرفي حول مفاهيم معنوية غير محسوسة كمفهوم (التذكر) و (التدبر) اللذان يتحولان بفعل علاقة عدم الملاءمة الدلالية بينهماوبين مفهومي (العقد) و (الخيط) إلى مفاهيم محسوسة . هذه المفارقات الناتجة من الجمع بين شيئين مختلفين تكشف عن ذات البطل (هيبا) المليئة بذكريات تخترق هذا الواقع الضبابي الذي يحياه .

ثانياً : الانزياح الاستبدالي

---

٢ -المصدر نفسه : ١٤٦.

١ – عزازيل (رواية) ، يوسف زيدان : ١٤٦.

٢ – المصدر نفسه : ١٧١.

٣ – علم الاسلوب مبادئه واجراءاته ، د. صلاح فضل ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨ .

٤ – الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، احمد محمد ويس ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥.

وهو الذي يتعلق بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالتها أو هو كما يعرّفه د. صلاح فضل " مجال التعبيرات المجازية التصويرية من تشبيه واستعارة وغيرها "[3]، ويمثل هذا النوع من الانزياح عند جان كوهن " خرقا لقانون اللغة أي انزياحا لغويا يمكن ان ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية . وهو الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي "[4] . ويمثل الانزياح الاستبدالي في رواية عزازيل (التشبيه ، والاستعارة) .

أ - التشبيه :

استخدم الكاتب يوسف زيدان عنصر التشبيه من أجل الارتقاء بلغة الرواية (عزازيل) إلى مصاف الشعر ، فكانت التشبيهات متنوعة ومختلفة في روايته لاستفزاز وعي القارئ ومنها : قوله " لماذا تتفرق سحب الإيمان من سمائي كل حين . إيماني مثل سحابات الصيف رقيق ، ولا ظل له "[1].

شبه الكاتب إيمانه بسحابات الصيف ، وهذا التشبيه تشبيه غريب ، ربما وجه الشبه فيهما هو الضعف أو الكذب ؛ لأن سحابة الصيف دائما ما توصف بأنها سحابة كاذبة، وكشفت الصورة التعبير عن احاسيس الكاتب المتوغلة في أعماقه من هموم وأحزان متواكبة عليه ، فأخرجت صورة تشبيهية ذاتية مستمدة أبعاد طرفيها من العالم المادي لبيان حقيقة الضعف والكذب الموجود في ايمان رجال الدين .

ومن أمثلته ايضا ، قوله : " لما اقتربت من الكنيسة الكبرى ، رأيت مزيدا من رجال الكنيسة في ملابسهم الكهنوتية الموشاة ، كانوا يتحركون حول الكنيسة كأنهم أسراب نحل تدور حول الخلية بهمة عالية "[2] .

انزاحت العبارة عن الصيغ المألوفة عندما شبه الكاتب رجال الكنيسة بأسراب النحل ، لبيان هيأة شكلهم ، والجامع بينهما هو الكثرة وهذه الصورة المرئية دقيقة في فنيتها أنيقة في رسمها ، بيد أنها غير نامية لا تحقق استجابة في اثارة المتلقي .

وأيضا قوله : " كنت منهكا .. لحظة دخلت على رئيس الدير ، كانت حبات العرق تنحدر من جبهتي ، وتنسرب تحت طيات ملابسي مثل خيوط المطر "[3] .

يظهر الانزياح جليا في هذا التشبيه : تشبيه حبات العرق بخيوط المطر ، ووجه الشبه فيهما هو الغزارة ، والتشبيه في هذا المقطع واضح ومباشر لا يحتاج إلى شرح وتأويل .

ب - الاستعارة

ومن المحسنات المعنوية الأخرى التي استخدمها الكاتب يوسف زيدان من أجل الانفلات من الطبيعية النثرية للغة في روايته والارتقاء بها إلى الطبيعة الشعرية (الاستعارة)، وهي كثيرة الورود في روايته قياسا إلى التشبيه ومنها : " فإن خرجنا عن حظيرة الايمان انفردنا ، وصرنا فريسة تمزقها مخالب القلق وأنياب الأفكار "[1] .

---

١ – عزازيل (رواية) : ١٩٥.
٢ – المصدر نفسه : ٢٣٢.
٣ – المصدر نفسه : ٣٣٦.
١ – عزازيل (رواية) ، يوسف زيدان : ١٧٦.
٢ – المصدر نفسه : ١٨٨.
٣ – المصدر نفسه : ٢٩٣.
٤ – المصدر نفسه : ٣٤٠ .

لقد انتهك الكاتب قانون اللغة المعيارية في قوله (مخالب القلق) و (وأنياب الأفكار) ؛ لأنه شبه القلق والأفكار بالحيوان ، ثم حذف المشبه به واتى بشيء من لوازمه وهو المخالب والأنياب على سبيل الاستعارة المكنية ، وهذا الانتهاك للغة أعطى النص أدبيته وشعريته .

ومنها أيضا : " لما غابت القافلة عن ناظري ، أحاط بي الوجد وعصرتني يدا الوحشة والغربة "[٢]

خرج الكاتب هنا عن الكلام العادي والمألوف حيث شبه الوحشة والغربة بإنسان أو بحيوان ، ثم حذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو (اليد) على سبيل الاستعارة ، الكاتب أراد ان يمنح الوحشة والغربة صفات بشرية فأضفى عليها اليد ليعبر عن شعوره بالتجسيد لا بالتصريح والمباشرة ، فنلمح ما تركه النص في نفس متلقيه من جمال اسلوب دلالي ابدع الكاتب في رسمه .

وأيضاً من الأمثلة عليها في الرواية قوله : " كنت أقول في نفسي ، إن جمالها ظالم لمن يعرفه ، ظالم لأنه أعمق من أن يُحتمل وأبعد عن أن يُنال "[٣].

نرى في هذه العبارة التشخيص وهو في امتلاك الجمال صفة من صفات الانسان (الظلم) ، وقد لعب التشخيص دوره في النص فقد صرّح الكاتب بالمستعار له (الجمال) ، وحذف المستعار منه (الكائن الحي) ، تشخيص المعنويات في النص سمح لفكر المتلقي تخييل اللوحة الاستعارية التي أغنت بنية النص الدلالية ، مما مدّها بقيم دلالية كثفت المعنى .

ومنها ايضا: " شعرت ببرد يغوص في عظامي ، فسحبت الهرش الخشن الذي كان مطويا فوق الطاولة ، ووضعته فوق كتفي "[٤].

اسند الكاتب فعل الغوص الى البرد ، وهذا الاسناد غير مألوف وينحرف عن الكلام العادي ؛ لأن فعل الغوص من افعال الانسان لا البرد ، وقد اراد الكاتب ان يمنح اللغة صفة من صفات الانسان لخلق جو من الغرابة والدهشة .

الصورة الشعرية عند يوسف زيدان ليست لوحة حائطية تقف عند الدلالات المباشرة ، ولكنها تلحق بك متمردة على الطبيعة النثرية ، تشدك إلى سماء يتحول فيها النثر شعرا ، وقد تضعك في مجال تهور الشعر والشعراء تستعمل الاستعارات ، والاستعارات المكنية ، بمهارة واختصار ، وعزف موسيقي رائع يتصاعد قرارا وجوابا يرتقي بلغة الرواية إلى روح الشعر ، بل هو الشعر نفسه حتى وإن تخلى عن مقتضيات الخليل بن احمد الفراهيدي .

ثالثاً : الانزياح التركيبي

تقوم هذه الظاهرة على خرق القوانين المعيارية للنحو بغية تحقيق سمات شعرية جديدة تعجز عنها اللغة المعيارية ، ويمثل الانزياح التركيبي عند جان كوهن " نوعا من أنواع الانزياح السياقي الذي يحدث على مستوى الكلام "[١] . فهو لا يختلف عنده عن الانزياح الاسنادي إلا في درجة انتهاكه للقانون ، إذ إنه يمثل انزياحاً ضعيفاً قياسا ًبالانزياحات الأخرى ، لذلك فهو يقف دون الدرجة الحرجة التي تضع اللغة الشعرية على مشارف اللامعقول، فالانزياح التركيبي لا يعني مخالفة القواعد ، وإنما العدول عن الأصل وكذلك هذا العدول ليس بمعنى العدول عن الأفصح إلى الأقل فصاحة ، بل هو عدول عن الأصل اللغوي فقط إلى لغة ثانوية فرعية لكنها فنية شعرية[٢].

---

١ - مفاهيم الشعرية : ١٢١.

٢ - ينظر : الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية : ١٢٥- ١٢٦.

٣ - اللغة العليا ، جون كوين ، تر : أحمد درويش : ١٠٧.

سنعمل في هذا المحور على دراسة ظاهرة الانزياح التركيبي بوصفها ملمحاً مهماً من ملامح الشعرية في رواية (عزازيل) ، وسيتم تناول هذه الظاهرة من خلال الوقوف على :

التقديم والتأخير:

تقوم ظاهرة التقديم والتأخير على أساس انتهاك نظام الرتبة، إذ يعمد المبدع فيها إلى تحريك الكلمات عن أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى جديدة فيقدم ما حقه التأخير كالخبر أو المفعول به ويؤخر ما استحق التقديم كالمبتدأ أو الفعل ويكون ذلك لغرض فني جمالي يود تحقيقه ، وهو تحقيق عنصر المتعة لدى القارئ إذ إن " التقديم والتأخير صورة من صور الاستعمال التركيبي الذي يستتبع تغييره تغييراً دلاليا ً"[٣] .

ويعد التقديم والتأخير من أبرز الإمكانات اللغوية التي اتكأ عليها يوسف زيدان في صياغة عبارته الشعرية محاولاً الافادة من طاقتها التأثيرية والإيحائية في هذا المجال ، فكثيراً ما نجده يقدم الخبر على المبتدأ والفاعل على الفعل والظرف وشبه الجملة على عامليهما وخبر كان أو إن على اسمها ، وفي بحثنا هذا سنقوم باقتطاف بعض النماذج للتمثيل على ذلك ، يقول : " هيئة الأسقف المهيبة أثارت استغرابي ، وهيّجت حيرتي "[١] .

أحال التقديم الجملة من البناء الفعلي إلى البناء الاسمي فصار الفاعل (هيئة الأسقف) مبتدأ والفعل (أثارت) وملحقاته خبرا له ، ويبدو أن الدلالة الشعرية هي التي فرضت على يوسف زيدان مثل هذا التقديم ، فقد شكلت (هيئة الأسقف) مصدر الفاعلية في هذا النص ، وأصبحت هي محور الحديث ، فـ (هيئة الأسقف) أثارت استغراب وحيرة الكاتب ، الأمر الذي منحها دلالات جديدة فهي مصدر استغراب وحيرة الكاتب ، ولم تكن (هيئة الأسقف) لتكتسب هذه المعاني لو أن الكاتب لم يقدمها ، فتقديمها جعلها تشمل فضاء الجملة وتحتضن كل دلالاتها .

ويقول أيضاً في موضع آخر : " بدا لي الشاطئ بعيدا عني ، ولمحت قرب ثيابي شخصا يلوّح لي بطول ذراعيه ، فانتابني قلق مفاجئ وغاص في صدري توجّس "[٢] .

جاء تقديم الظرف (قرب) والجار والمجرور (في صدري) هنا بمثابة الكشاف الذي سلّط الضوء على حالة القلق والتوجس ، فالقلق والتوجس حالتان ظرفيتان غير دائمتين .

ومن امثلته ايضا " ولو أقمت في المدينة ، كان سيقتلني صخب الناس ! "[٣] .

وهنا قدم الكاتب خبر كان (سيقتلني) على اسمها (صخب الناس) ؛ لأنه يمثل مدار الاهتمام ، فمن حيث الأهمية صخب الناس أمر عادي ، لكن الدرجة التي وصل إليها هذا الصخب وهي درجة القتل هي المهمة ، فهو يتعجب من الحالة التي وصل إليها صخب الناس .

---

١ -عزازيل (رواية) : ١٤٥.

٢ -المصدر نفسه : ٧٧.

٣ -المصدر نفسه : ٢٤.

رابعا ً : التوازي

نسعى في هذا المحور من الدراسة إلى البحث عن بنية التوازي في رواية الكاتب يوسف زيدان (عزازيل) ، ذلك أن التوازي يقوم على مبدأ المجاورة ، والتماثل الصوتي بين بنيتين فأكثر ؛ ولاسيما في النثر ، أما في الشعر ؛ فقاعدته الصوتية في تماثل أبياته ، أو أشطار الأبيات ووحدة الوزن العروضي [١] .

ويعد مفهوم التوازي من المفاهيم اللسانية الحديثة التي تحتل " المنزلة الأولى بالنسبة للفن الأدبي " [٢] ، كما أنه شكل " من أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي ، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب " [٣] .

وهو – أي التوازي- لا يقتصر " على المستوى الصوتي ، وان كان فيه أكثر ظهورا ، فهو يتعداه الى البنى التركيبية ، والصيغ ، والمقولات النحوية ، والأشكال التطريزية ، فضلا عن المحاور الدلالية المتشاكلة أو المتجانسة "[٤] .

ليست دراسة التوازي بوصفها ظاهرة نقدية بالجديدة في النقد العربي الحديث ، فقد تم تناولها في النقد العربي القديم بتسميات أخرى منها : الموازنة ، والتكرار ، والمقابلة ، والمشاكلة ، والنظم [٥] ، ثم تطور الاهتمام بهذه الظاهرة الاسلوبية بعد النهضة اللسانية الحديثة ، حتى صارت "بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر "[٦]، على الرغم من أن التوازي ليس شيئا خاصا باللغة الشعرية ، إذ إن هناك أنماطاً من النثر الأدبي تتشكل وفق المبدأ المنسجم للتوازي [٧].

وفي محاولة منا لإثبات شعرية اللغة في رواية (عزازيل) للكاتب يوسف زيدان ، سنقف عند خاصية التوازي فيها وسنعمل على تحليل بعض النماذج من الرواية لإبراز هذه الخاصية ، نظرا لما تسهمه الجمل المتوازية في إثراء الإيقاع وتمكين المعنى في نفس المتلقي ، ولها في الرواية تجليات عديدة ، كتوازي التضاد الدلالي ، والتوازي النحوي التركيبي بنوعيه : توازي الجمل الفعلية ، وتوازي الجمل الاسمية فضلا عن التوازي بين اجزاء الجمل .

أولا: توازي التضاد الدلالي

وأساسه المعارضة أو التضاد بين الكلمات ، " وإذا كان الترادف ميزة نصية دالة على نوع من التوازن الذي يحدثه هدوء احداث النص والناس ، فإن التضاد على النقيض من ذلك ؛ فهو في الكثير من النصوص يعد ميزة للاستياء والثورة

---

١ -ينظر : التوازي في نهج البلاغة دراسة في الدلالة التركيبية ، م.د فاطمة كريم رسن : ٥١.

٢ -قضايا الشعرية : ١٠٣.

٣ -بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل : ١٩٨.

٤ -المفكرة النقدية ، د. بشرى موسى صالح : ٥٤.

٥ -ينظر : الكافي في العروض والقوافي ، الخطيب التبريزي ، ت : الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانكي ، القاهرة ، د.ت : ١٧٥- ٢٠٠.

٦ -قضايا الشعرية : ١٠٥- ١٠٦.

٧ -ينظر : المصدر نفسه : ١٠٨.

والغضب والجنون ، وهو في النهاية موقف من الزمان والمكان والناس والكون بكافة تشكلاته "[1] ، ومن نماذجه في الرواية الترنيمة التي كتبها الراهب (هيبا) يتغنى فيها بالمسيح ، يقول : "

يا يسوع المخلِّص ، أنت مبدؤنا ومنتهانا ،

وأنت بقاؤنا بعد فناء دنيانا "[2].

يشكل هذا المقطع الشعري نموذجا عملياً لتوليد الدلالة عن طريق التضاد ، بسبب مجموعة من الثنائيات (مبدؤنا ، ومنتهانا) و(بقاؤنا ، فناء) ، وكل ثنائية من هاتين الثنائيتين تمثل مرحلة من المراحل التي مر بها الراهب (هيبا) في حياته ، وهذا الصراع النفسي بين السياقين المتضادين ، سياق الشعور بالتفاؤل (بقاؤنا ، ومبدؤنا) والشعور بالتشاؤم (فناء، ومنتهانا) يمثل في عمقه الإطار العام لشخصية (هيبا) التي تعاني من مشاكل نفسية واجتماعية ودينية .

ومن النماذج الاخرى علىتوازي التضاد الدلالي في رواية عزازيل ، ما قاله (هيبا): " " عرفت ساعتها انني لا احب البحر . النيل أحلى منه ، وارحم . النيل يجلب الى ضفتيه الحياة ، والبحر يزيح عن شواطئه كل ما اخضر ، فلا يجاوره الا الصخور . الاسكندرية مدينة للبحر والصخر ، مدينة للملح والقسوة " [3].

التضاد في : (النيل ، البحر) ، و(يجلب ، يزيح) ، و(البحر ، الصخر) ، و(الملح ، القسوة) .

ومن نماذجه ايضا ، قوله على لسان الراهب (هيبا) : " من غلبة حرجي وغربتي بين الحاضرين ، كنت متصلبا وهشّا كالخشب القديم " [1]* .   التضاد في : (متصلبا ، هشا)

ان هذه الثنائيات المتضادة تكشف عن حياة الراهب (هيبا) المليئة بالثنائيات المتضادة ، فهو المؤمن الحائر في ملكوت الله ، وتشف في الوقت نفسه عن حرص الكاتب يوسف زيدان على دقة التعبير، وتعكس وعيه بأن الحياة قائمة على ثنائيات متضادة .

ثانياً: التوازي التركيبي (النحوي) : وهذا النوع من التوازي يختص بتنظيم الكلمات في جمل ، ودراسة تركيب الجملة والبنى المتكئة على التركيب النحوي هي من أهم العناصر المكونة للتوازي ؛ لأنها تحدد السمات النحوية الأساسية في اللغة وانتظامها، والتركيب النحوي يؤدي وظيفتين أساسيتين : فهو يخدم الايقاع بتكرار التراكيب وأنظمتها من جانب ويحقق المعنى الدلالي من جانب آخر [2] .

وسنعمد الى تناول التوازي التركيبي في رواية عزازيل من خلال تقسيمه الى :

---

١ –جمالية التوازي في شعر نزار قباني ، نحو مقاربة سيميائية اسلوبية ، يوسف بديدة ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الحاج لخضر – باتنة ، ٢٠١٣- ٢٠١٤: ٢٢٤.

٢ -عزازيل (رواية) : ٣٦٤.

٣ -عزازيل (رواية) : ١٢٩ .

١ -عزازيل (رواية) : ١٣٥ .

* حول توازي التضاد الدلالي ينظر ايضا : ص ١٤٥ ، ٢٧١ ، ١٥٣ .

٢- التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الايقاع والدلالة ، سامح رواشد ، مجلة اليرموك ، الاردن ، ع٢ ، ١٩٩٨ : ١٩.

٣- عزازيل (رواية) : ١٥٢ .

* من النماذج الاخرى على توازي الجمل الفعلية المثبتة ينظر : ص ٢٧٢ ، ٢٧٢ – ٢٧٣ ، ٢٨٢ .

٤ -المصدر نفسه : ١٩٥.

١ -التوازي في الجمل الفعلية :

ومن نماذجه في الرواية (عزازيل) ، قوله : " فيزداد هياج الجموع ، ويقارب بحدته حدود الجنون "[٣] *.

يغلب على هذا المقطع القصر، كما ان هناك موسيقى نابعة من السجع بين (الجموع ، والجنون) في نهاية الجملتين .

وقد تكون الجمل الفعلية المتوازية منفية وليست مثبتة كما في المثال التالي :

" لن أبني كنيسة ابدا ، ولن تقوم فوقي كنيسة أبدا "[٤] .

في هذا النموذج يصدر الكاتب كل جملة بأداة النفي (لن) يليها فعل مضارع ، ثم يكرر الظرف (ابدا) في نهاية كل جملة ، ومن تماثل البدايات والنهايات تنتج إيقاعات صوتية تعطي اسلوب الكاتب نكهته الخاصة .

٢- التوازي في الجمل الأسمية :

وأغنى يوسف زيدان الجانب الايقاعي في روايته ، تعويلاً على الجمل الاسمية المتوازية ، يظهر هذا فيما يلي من نماذج :

١- " طوبى للمساكين بالروح ، فإن لهم ملكوت السماوات . طوبى للودعاء ، فإنهم يرثون الارض . طوبى للحزانى ، فإنهم يعزّون ."[١].

تبدأ الجمل في هذا النموذج بالاسم (طوبى) ، كما يتكرر الجار والمجرور عقب الاسم (طوبى) على التوالي (للمساكين) و(للودعاء) و(للحزانى) في موقع واحد من الجمل الثلاث ، وكل هذا يضاعف النواتج الايقاعية للجمل ، ناهيك عن التوازي النحوي والصرفي بين الكلمات التي تتألف منها الجمل (فإنهم يرثون ، فإنهم يعزون) .

٢- " فهو اله الكل ورب الجميع ، وليس عبدا لنفسه ولا سيدا لنفسه ، هو مثلنا مولود تحت الناموس ، مع انه اعطى الناموس ، كإله .. هو أقنومٌ واحدٌ ، شخصٌ واحدٌ ، طبيعةٌ واحدةٌ ، إنسانٌ وإله ٌ ، ابنٌ وربٌ .."[٢] .

يسم الطول جمل النموذج السابق ، لكنه ليس طولا مملا ؛ لأن المؤلف استطاع ان يدفع الملل عن المتلقي ، بوساطة الايقاعات الصوتية الناتجة من الوحدات اللغوية التي شيد بها الجمل ، كالايقاع الصوتي الناتج عن تنوين كل من (اقنوم واحد ، شخص واحد ، طبيعة واحدة ، انسان واله ، ابن ورب) ، كما اسهم التضاد بين (عبدا ، سيدا) و(انسان واله) في اثراء ايقاع الجملة بالنموذج ذاته .

ويثري الكاتب يوسف زيدان الايقاع في روايته عزازيل ، عبر التوازي الذي يحققه بين اجزاء الجمل ، ومن نماذج هذا النمط : المثال التالي من الترنيمة التي كتبها (هيبا) :

١- " من هنا بدا نور السماء،

فأزاح عتمة الأرض ، وأراح من الويل الأرواح ."[١] .

يتضح من المقطع المتقدم ان عبارة (من هنا) احتلت المركز الذي تترادف عليه الجمل الفعلية ، وقد غيبها اللكاتب عن السطر الذي يلي السطر الاول وحقق هذ الغياب تساويا في السطرين من حيث التركيب ، فعلى المستوى النحوي فان الجمل المترادفة متماثلة تقريبا في التركيب (بدا ، أزاح ، أراح) ؛ لأن هذه الافعال تحمل الدلالة الزمنية نفسها وهي (الزمن الماضي) ، اما على المستوى الدلالي فقد جاءت الجمل (ازاح عتمة الارض) و (اراح من الويل الارواح) لتؤكد المسار الدلالي الذي

---

١ -عزازيل (رواية) : ٣٠١ .
٢ -المصدر نفسه : ٣٢٨.
١ -عزازيل (رواية) : ٢٥.
٢ -المصدر نفسه : ٢٦٩- ٢٧٠.

اسست له جملة (بدا نور السماء) ، اذ جعل الكاتب من نور السماء بمثابة الدال على الروح السماوي الذي يجلّل المكان ويملؤه رهبة .

٢- ما كتبه الراهب (هيبا) في أحدى رقوقه ، يقول :

" اللهم احفظني ، فإني بك اعتصمت
وارحم ضعفي ، فلا نصير لي سواك
وباركْ أهل البيعة ، فلا يلجأوا لسواك
واملأ قلوبهم بغبطةٍ ، لا يمنحها سواك
اللهم احفظني ، فإني بك اعتصمت
على الطريق القويم الذي رسمته ، أسير
ويسير القديسين والشهداء ، أستنير
وأعود للتراب الذي منه أتيت
ثم أحيا الحياة التي بلا موت
اللهم احفظني ، فإني بك اعتصمت ".[٢]

التكرار فيهذه الترنيمة هو من نوع تكرار اللازمة ، إذ إن القصيدة تنقسم إلى مقطعين يبدأ كل منهما باللازمة القبلية (اللهم احفظني ، فاني بك اعتصمت) وهي لازمة للسكون والثبات إذ تتضمن حرف النداء (يا) في قوله (اللهم)التي اصلها (يا الله) والغرض منه الدعاء ، وهذا التكرار له أهمية في الربط بين المظهر التركيبي في الحدث الكلامي ومظهره الدلالي ، إذ أسهم في بلورة نسق متواز أعتمد التتابع ، وهذا ما يسميه (غي ولسن آلن) بـ " الايقاع النحوي "[١] .

الخاتمة :

لقد توصلنا بعد دراستنا للغة الشعرية في رواية عزازيل للكاتب يوسف زيدان إلى جملة من النتائج ، نوردها كالآتي :

١ - تقترب رواية عزازيل كثيرا من الشعرية بسبب طابعها الشعري الطاغي ، او عندما نجد فيها مظاهر مختلفة من الملامح الشعرية ابرزها التوازي .

٢ - كشف البحث عن أهمية التوازي في النص النثري لما له من وظيفة مهمة في النص الادبي ، كما انه لم يكن على شكل واحد انما تعددت اشكاله بين التوازي الدلالي والتركيبي.

٣ - ظاهرة الانزياح موجودة في الرواية بشكل كبير ، وهي ظاهرة جد مهمة لأنها تتعلق أساسا بالجانب الدلالي للغة، وهي سبيل تحقيق اللغة الفنية او الشعرية للنص الادبي النثري او الشعري

٤ - عدل الكاتب يوسف زيدان عن الكلام المألوف بتوظيفه نوعي الانزياح الاستبدالي وهو ما يتعلق بالمعنى او بجوهر المادة اللغوية ، واستخدم من الانزياحات الاستبدالية : الاستعارة والتشبيه واكثر من استخدام الاستعارة بالنسبة الى غيرها من انواع الانزياح الاستبدالي . والنوع الثني الانزياح التركيبي وهو ما يتعلق بالسياق وتركيب الكلمات ،

١ - التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة ، فهد محسن فرحان ، مهرجان المربد الشعري الرابع عشر ، بغداد ، ١٩٩٨ : ٣٠ .

واستخدم من الانزياحات التركيبية في روايته التقديم والتأخير ، والنوع الاول من الانزياح يستخدم اكثر من الثاني في الرواية .

مصادر ومراجع :

١ - الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، احمد محمد ويس ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،٢٠٠٥ .

٢ - بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور ، تر : فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت – لبنان ، ط١،١٩٧١ .

٣ - بناء لغة الشعر ، جون كوين ، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء ، القاهرة .

٤ - التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة ، فهد محسن فرحان ، مهرجان المربد الشعري الرابع عشر ، بغداد ، ١٩٩٨.

٥ - الشعر والتلقي ، علي جعفر العلاق، دار الشرق للنشر والتوزيع ، عمان – الاردن ، ط١،١٩٩٧ .

٦ - الشعرية ، تزفيطان طودوروف، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٢،١٩٩٠.

٧- عزازيل (رواية) ، يوسف زيدان ، دار الشروق ، القاهرة ، ط٩،٢٠٠٩.

٨- علم الاسلوب مبادئه واجراءاته ، د. صلاح فضل ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١،١٩٩٨ .

٩- فضاءات الشعرية ، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر ، الاردن .

١٠- فيبنية الشعر العربي المعاصر ، محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر ، تونس،١٩٨٥.

١١- قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، تر : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١،١٩٨٨.

١٢- الكافي في العروض والقوافي ، الخطيب التبريزي ، ت : الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانكي ، القاهرة ، د.ت.

١٣- لغة الشعر الحديث ، السعيد الورقي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط٣،١٩٨٤.

١٤- اللغة العليا ، جون كوين ، تر : أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة،١٩٩٥

١٥- مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع ، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١،١٩٨٧.

١٦- مفاهيم الشعرية / دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١، ١٩٩٤.

١٧- المفكرة النقدية ، د. بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١،٢٠٠٨

١٨- مقدمة للشعر العربي ، أدونيس، دار العودة ، بيروت،١٩٧٩ .

١٩- النظرية البنائية في النقد الادبي ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ،

١٩٩٩ .

المجلات :

١ - التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الايقاع والدلالة ، سامح رواشد ، مجلة اليرموك ، الاردن ، ع٨٢، ١٩٩٩ .

٢ - التوازي في نهج البلاغة دراسة في الدلالة التركيبية ، م.د فاطمة كريم رسن، جامعة بغداد ، كلية التربية – ابن رشد ، العدد (٦) ، شعبان ١٤٣٤ هـ / حزيران ٢٠١٣ م .

ازدواجية الرمز المكاني لقسنطينة في رواية "اكتشاف الشهوة" لفضيلة الفاروق"

أ.عبد الله أوغرب .جامعة أبو بكر بلقايد – الجزائر -

ملخص الدراسة:

تبتغي الدراسة تصوير العمل الروائي الموسوم ب"اكتشاف الشهوة"للكاتبة الجزائرية فضيلة الفاروق في الجانب المتعلق بتلك العلاقة الوجدانية بين الإنسان والمكان/المدينة ؛إذ كيف تكون للمدينة وجوها متغيرة ومتجددة تبعا للتاريخ والحاضر والمستقبل؟ وكيف هو الإنسان في حضرة المكان؟كيف هي المرأة الجزائرية زمن تلون الوجوه من شدة الخوف من الإرهاب ومن العنوسة ومن الفضيحة؟.

تجعل الكاتبة روايتها موطنا للإيحاء والإيهام فتجعل من المكان فضاءا دلاليا تمثل فيه الثنائيات الواردة في المحاولة البحثية صورا لازدواجية رمزية مكانية تضمنتها قسنطينة في رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق ؛تزاوجت بين التاريخ والحداثة،بين النهار والليل،بين الحياةوالموت،بين الحب والكراهية،بين السلام والحرب،بين الفضيلة والرذيلة،بين الحقيقة والخيال.

كما وجدت الكاتبة في استخدام الجنس وقودا لإشعالها نار التلهف عن معرفة المزيد عن هذا الجانب المظلم في حياة المبتدئين والمريدين من منطلق أن كل ممنوع مرغوب ؛فقد شكل الجنس أرضية بحثية استعرضت من خلالها قضايا سكت عنها المجتمع مثل العنوسة المفرطة وصعوبة تأسيس أسرة في ظل ظروف هندسية موغلة في التعقيد تجعل المجتمع بين مخالب الضغط وفي مرتع الكبت.

شكلت قسنطينة مكانا احتفت بها الرواية والروائية مثلما فعل المالوف وعبّر؛فتمظهرت مجتمعيا،نسويا ومرآة للذات والمرأة/الوطن .

الكلمات المفتاحية : المكان- قسنطينة – المرأة –الذات –الفن-

مقدمـــــة:

تتلون"قسنطينة" بألوان قوس قزح في رواية اكتشاف الشهوة" لفضيلة الفاروق٢٠٠٦ فتجعل الكاتبة من سلطة المكان/المدينة وسيلة لاستعراض أهمّ الخلجات التقريرية ،الوصفية و الوجدانية التي استطاعت قسنطينة/ المدينة أن تحويها ؛تبوح بها ضمن دائرتها الرمزية التي وبواسطة زئبقية السحر الروائي تجلّت وتمظهرت بين ثنايا حروف المؤلّف.

تتيح مرونة الرواية لكاتبها مجالا للتفرد التعبيري والحرية في كيفية تصوير الشخوص و الأمكنة كما سيرورة الأحداث ؛ وإليه-الكاتب- ترجع أبجديات السرد فله المبتدأ والمنتهى في تناول الحيثيات كما الرسائل التعبيرية بالشكل الخاص به ؛ إذ يروم الباحث استشفاف الأمور البينية لرمزية مدينة قسنطينة عند كاتبة جزائرية

الروائية فضيلة الفاروق في روايتها الموسومة ب"اكتشاف النشوة"La découverte de la luxure

من خلال محاولة تصوير ازدواجية الرمز المكاني لقسنطينة في الرواية؛ بالتعرض إلى رمزية توظيف المكان للإحالة إلى مواطن عنتها الرواية ، تتأرجح بين عمق التاريخ و ما تحمله الحداثة؟.ما حكايات النهار في قسنطينة ؟ وما هو سرّ ليلها؟ ما موضع أبجديات الحياة في قسنطينة وما هي علاقتها بالموت على ضوء رواية "اكتشاف الشهوة"؟..

الرواية لا يخلو منها الودّ ولا الخصام ؛فكيف هي أواصر قسنطينة مع مواقع الحبّ في الرواية؟وهل في قسنطينة ما يدعو لإيقاظ الشعور بالكراهية ؟؛يُتوخى أيضا كشف رمزية قسنطينة في ظلّ السلام والأمن وزمن الحرب.

تتضمن الرواية ازدواجية في تحميل قسنطينة رمزية أخلاقية بوجهين، فهي بين الخير/ أنوار الفضيلة والشرّ/سموم الرذيلة ؛فتعرض الكاتبة صورا نثرية تلامس بها الواقع بحلوه و مره .

المرض النفسي وولوج البطلة إلى مستشفى الامراض العقلية أو السفر في الزمان و المكان هو حجة وخاتمة الروائية التي عرضت وقائع غريزية للبطلة "باني بسطانجي " لا مكان لها في نهاية حقيقة أحداث الرواية لكن الأكيد أن المجتمعات العربية تئن تحت وطأة تشوهات أخلاقية/وجدانية تنخر جسدها لتزيد من حجم الجراح التي تعددت وتفاقمت؛ مع تأكيد الروائية على أن مكانة المرأة في الوطن العربي يكتنفه الإجحاف والتقزيم ببقاء النظر دائما للمرأة ذلك الكائن المقترن بالشهوة .

عرض مجمل الرواية :

تبتغي الروائية دقّ ناقوس الخطر لما قد يسبّبه الكبت والحرمان من تشوه مجتمعي/أخلاقي ناتج عن تحنيط المرأة عاطفيا بجعلها لاتساوي شيئا بدون رجل؛"للأسف كنت أنتمي لمجتمع ينهي حياة المرأة في الثلاثين"[1]؛ فلا المرأة راضية بحالها و لا المجتمع ؛إذ أنّ أحداث الرواية تدور في فلك تصوير فتاة تأخر عنها قطار الزواج باعتباره الباب الشرعي و القانوني لمعرفة الآخر/الرجل في مدينة جزائرية كقسنطينة؛ فتقول:"خمس و ثلاثون سنة و أنا في انتظار عريس يليق بحجم انتظاري و مواهبي و رهافة مشاعري و إذا بي كما يقول المثل"صام صام و فطر على بصلة".[2]

مثل من التراث اللساني الشعبي يقال وقت اشتداد عسر الحال على الإنسان-صام صام- فيأت الفرج ناقصا لا يغطي الإحتياج المرجو و لا يحقق الرضى و لا الإرضاء،حال "البطلة باني بسطانجي" التي أهداها قطار العمر مغتربا جزائريا-مولود بلعربي والملقب ب "مود" ،لم يكن في مستوى تطلعاتها الحياتية و الوجدانية إذ صدمها رغم مستواه العلمي بلا مبالاة وجدانية وسلوكية فاترة فشاذّة إذ تقول الروائية:" بالنسبة له،لست أكثر من وعاء".[3]

رسم صور سوداوية لرجل اختير له اسم" مولود بلعربي" ليس بالصدفة؛ فسلطة الإسم فُعّلت حتى ترمز إلى خلف/جيل عربي أضاع رجولته وترك عروبته وراء ظهره ليصبح كائنا غريزيا بامتياز حسب الكاتبة ص٩.

من قسنطينة إلى باريس يتغير كلّ شيء الفضاء،الهواء السكن /"الجوار"أو الجيران ،فصدمة الواقع الرجولي الذي تعرضت إليها البطلة أخمدتها الجارة اللبنانية"ماري" التي زجت بالبطلة في عالم الحرية-التفتح- لكثرة صداقاتها وتواصلها بالآخرين

---

[1] فضيلة الفاروق،"اكتشاف الشهوة"،رياض الريس للكتب والنشر،بيروات،لبنان،ط٢،؛٢٠٠٦ص ١٣

[2] فضيلة الفاروق،"اكتشاف الشهوة"،ص٩-١٠

[3] المصدر نقسه، ص٩١

باعتبارها "فنانة"-عازفة بيانو- لاقت بين "باني" والمثقف اللبناني"إيس" ذو الأصول الفلسطينية الغارق في غياهب باريس خمرا وزيرا للحالمات بالمتعة؛ولأن سفير رجولة لبنان خبير بأمور النساء بتوفر عناصر الإشتهاء فيه فقد تعلّقت به البطلة "باني" فتقول :" قبلة"إيس.."واللعنة التي حلّت على زواجي،وألقت بقيود الشهوة حيث الموتى و ألقت بي أبدا إلى النار"[1].

تقوم البطلة بتغيير دورها في مسار الأحداث من طرف مستقبل/متلقّي للمشاكل مع الزوج "مود" إلى طرف مرسل لسيل من الخيانات الذاتية(مع الضمير/الزوج/والعائلة) مما استوجب حلول اللّعنة على زواج مقدّس جانبه الإنحراف فدُنّس،فكان"إيس"أول حلقات الخيانة ليليه "أشرف" ثمّ بعده"توفيق" بسطانجي؛"وهكذا صارت تتنقل بين الرجال كما تتنقل النحلة بين الأزهار.."[2]بتصوير مشهدي يبالغ في الوصف الجنسي ص٨.٩.١٢.٩١.٩٢ .

لعنة الطلاق حلت "بباني" فعادت أدراجها صوب قسنطينة لتعود لوصفها ووصف سكانها من الرجال والنساء

لتختم الرواية على نهاية غير متوقعة إذ تسحب الكاتبة عنصر"الحقيقة" من الرواية متنكرة منها ولاجئة إلى ثوب قوة قاهرة(فيضان) شرّد عائلتها وجعلها مصدومة من أهوال صدمات رمتها في مستشفى للأمراض العقلية ؛وكل تلك الأحداث التي حدثت بباريس –عاصمة الجن و الملائكة-من صنيع خيال عرّفها بشخوص حقيقين /موجودين إلاّ أنهم كلّهم أموات ؛وأنّ حقيقتها قد ضاعت في متاهات النسيان إذ أن زوجها "مهدي عجاني"غاب عنها وأفاقت على رجل آخر هو "توفيق بسطانجي" الآخذ بيدها ومخرجها من اللاّ مكان .

١- قسنطينة بين التاريخ و الحداثة :

تتبوأ مدينة قسنطينة منزلة حضارية وتاريخية متميزة ؛فهي منارة للعلم والفن والتاريخ؛"فعندما ننظر إلى المدينة بوصفها موضوعا في مجال العلوم الإجتماعية والإنسانية وأيضا معبر عن واقع ثقافي وفكري؛سنجد أنها بناء معقد التركيب،يقدم لنا أنماطا ثقافية وقيمية متشابكة ومعقدة،فهي نسق من عادات وتقاليد واتجاهات ومواقف منظمة،وأيضا مشاعر متلازمة،تتناقل عبر تلك المنظومة النسقية"[3] .

تؤكد الرواية ارتباط التاريخ بالفن من خلال تعرضها إلى "المالوف" وتبيان عدد نوباته٢٦ نوبة للمالوف (ص٤٥)،والإشارة إلى نوبة زيدان إحدى نوبات المالوف"نقلاب..يا باهي الجمال(ص٤٨) لعميد أغنية المالوف محمد الطاهر الفرقاني باعتباره رمزا للمدينة،كما أشارت الرواية إلى "نوبة يسيكا" قلبي ابتلى وأداها أنريكو ماسياس.

"أين المالوف؟أين الجيران الدافئون؟أين أصوات الباعة الفقراء،حيث كل شيء يباع ب"خمسة آلاف"..أين قسنطينة؟وأصوات المآذن؟ورائحة المحاجب و الزلابية والبوراك؟."[4]

---

[١] المصدر نفسه ،ص٣١

[٢] سيجموند فرويدووليم شتيكل،"الكبت تحليل نفسي"،ترجمة علي السيد حضارة،المكتبة الشعبية بالقاهرة،دط،دون سنة،ص٧٩

"[٣] مصطفى عطية جمعة،"قراءة المدن ثقافيا المدينة الخليجية نموذجا، منشورات شبكة ضياء للمؤتمرات و الدراسات،٢٠١٥،ص٠٢

[٤] فضيلة الفاروق،"اكتشاف الشهوة"،ص١٠-١١

تصوّر الكاتبة في هذه الكلمات أهمّ الأكلات والحلويات المشهورة بقسنطينة وسط بساطة المجتمع القسنطيني المتناغم على وقع المالوف باعتباره رمزا للطرب والأخوة الإنسانية والمتنوع بتنوع الثقافات والأديان إذ أنّ الكاتبة تُرسّم الحنين والإفتقاد لدفء المشاعر الجمعية والتي تعكسها"قسنطينة" كمركز ثقافي يجمع كُلاً مركباً غائبا ومغيّباً .

"ذلك الجزء الذي شاخ من المدينة،ذاك الذي يقاوم الموت بعراقته،كان جزئي المحبب إلى قلبي،تلك الحيطان الحزينة بذلك اللون الذي يميل إلى لون البكاء،كانت حيطاني أنا،وكانت تبتهج حين أبتسم لها،وحين ينفخ فيها المالوف سحره."المالوف"كان"مالوفي"أنا أيضا "[1] .

تعلّق الكاتبة بالمدينة سببه مكانة وتاريخ قسنطينة الموغل في العراقة فتعلن انتماءها/حبها لقسنطينة ؛كما أنها تؤكد على أنه مثلما كان المالوف ذا تأثير سحري على سامعيه فلها من ذلك السّحر أيضا فتتغنّىّ هي أيضا بقسنطينة .

أما الحداثة فقسنطينة وحالها حال الجسد والعقل والقلب مع الرياضة فتوثّق الكاتبة حميمية العلاقة المرتبطة بسحر الكرة المستديرة وعشق الكبير والصغير لها، فالسنافر تمثلها ألوان الأخضر والأسود ص١٢٤

٢- قسنطينة بين النّهار و اللّيل:

مظاهر الألفة لا توجد إلاّ في آخر الرواية ساعة تلقّي البطلة لساعات العلاج النفسي بمستشفى الأمراض العقلية بقسنطينة فالضغوط النفسية و العصبية والجنسية هي سمة الحياة المعاصرة بيومها المليء بالضوضاء والإكتظاظ.

"الحديث مع خالد سليم شيق ومثمر،ولكنها تلك المدينة البائسة المقيدة دوما إلى عقارب ساعة،ينتهي الوقت،فأعود إلى البيت لأجد والدتي تفتل الكسكسي كعادتها.."[2].

تبين الكاتبة أن قسنطينة مدينة نهارها فيه انضباط فرغم البؤس فالجميع محكوم إلى الزمن/الوقت والنساء فيها لا يخرجون عن سلطة الأهل المحافظين على ثوابتهم المجتمعية وخصالهم السلوكية .

"يجثم الليل على قسنطينة وكأنه محارب متعب،يلقي بدرعه وأسلحته وعرقه ووسخه ومخاوفه وسيفه الملوث بالدم على هضباتها ومنحدراتها فتتحول إلى كائن مختلف.ليلا،قسنطينة مدينة متوحشة لا تحسسك بالألفة بل أحيانا تزداد توحشا،فتشعرك أنك فأر في مصيدة أو يتيم بلا أهل،أو أعمى تخونه الرؤية "[3].

ثنائية الخير والشر كما ثنائية النهار والليل ؛تلبس قسنطينة ثوب السواد؛تلك السلطة التّي تلفّها سحب الغموض والسلطة، ليتأكد الجميع أنه محاط بالكثير من المشاكل التي باستطاعتها الإهلاك إذ عبرت الكاتبة عن ذلك ب "فأر في مصيدة"،مؤكدة على العجز عن تغيير الأمور وثقل المسؤولية الملقاة على الكاهل مستدلة بمصطلح"اليتم" الذي يحمل أيضا دلالة العجز الناتج عن الحرمان العاطفي/الوجداني لليتيم،كما أن ظلامية الطريق الحاضر/المستقبل هي السمة الظاهرة للمدينة/قسنطينة إذ أنّ الرؤية منعدمة وليل قسنطينة طارد لكلّ إحساس بالألفة.

"لأول مرة وأنا أطلّ على شارع "شوفلييه" ليلا،أشعر بالنقمة على هذه المدينة،لأنها اغتالت كل الأشياء الجميلة فّي

---

[١] المصدر نفسه،ص ١٥-١٦

[٢] فضيلة الفاروق،"اكتشاف الشهوة"،ص١٢١-١٢٢

[٣] فضيلة الفاروق،"اكتشاف الشهوة"،ص١٠٠-١٠١

وحولي،وحول من حولي "[1].

الشعور بالنقمة على قسنطينة/ المدينة ليلا في شارع فقير ك"شوفالييه" لما ألمّ بها وبالجميع مردّه النقص /الحاجة المادية و المعنوية ، ولو أنها رأت ليل قسنطينة من شارع "الأفق الجميل" لتغير الشعور بالتأكيد.

"من يفهم هذه المدينة؟

من يفهم صمتها المخيف؟من يفهم جلادها؟

من يفهم حريمها الظالم والمظلوم؟

من يفهم ماضيها وحاضرها؟

من يفهم نهمها لإستهلاك البشر؟ "[2]

ستة استفهامات تسائل الروائية بها القارئ معربة عن عجزها عن إدراك الواقع وبالتالي القدرة على الفهم لمدينة ضبابية الأبعاد،لها من الصمت ما يخيف،ولها أيضا في عيون الكاتبة "جلاد"،نسائها هنّ الضّحية والجلّاد،الكاتبة تبحث عن أرشيف الماضي/التاريخ البعيد ،وتعجز عن فهم حاضر قريب معاين،مدينة كقسنطينة ببعدين حياة أو ممات"تفتن وتقتل" المريدين حتى قالت الروائية بأنها"مدينة بلا قلب "ص٧٧ وداعمة للإنتحار .

٣- قسنطينة بين الحب و الكراهية:

يتّخذ الحب في قسنطينة بعدا يزاوج بين الحبّ و الكراهية ،حُبّ الحبيب وكراهية /تجنّب التعبير اللفّظي والسلوكي عن تلك العاطفة التي تتلون بلون قسنطينة الضبابي ف"الإعتراف بالحب شبهة،والشبهة تعني ضلالة،والضلالة –والعياذبالله-تقود إلى النار.ما أخطر الإعتراف بالحب إذن،إنه كالزنى،كإحدى الكبائر،أو كالقتل"[3] .

ألا يمكن للزوج أن يجهر بحب زوجته بقسنطينة؟،قدمت الكاتبة نموذج أخيها إلياس ثم تعرضت لأبيها الشرطي المنضبط ؛إذ تقول :"لي فضول أن أعرف كيف يفعل ذلك ليلا وكيف يتحول في النهار إلى رجل آخر بلا قلب،بلا عواطف،بلا شهوة،بلا غرائز،وكيف ينبت ذلك الحاجز الخفي بينه وبين والدتي فيناديها"يامخلوقة"أو"يا امرا"،كيف يتعايش مع ازدواجيته تلك،وكيف يوهمنا أنّ الجنس عيب،ومشتقات الجنس عيب،وكلمة حبيبي التي يرددها عبدالحليم عيب أيضا"[4].

إشكالية البوح بالحب للآخر إلى درجة نفي اسمه من التداول مسألة تشير إليها الكاتبة في موقف دفاع منها على الحب و الأحبة؛ "وقال الفقيه الفيلسوف أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم،في كتاب طوق الحمامة في الألفة و الألآف: الحب أوله

---

[1] فضيلة الفاروق،رواية اكتشاف الشهوة،ص ١٠

[2] فضيلة الفاروق،"اكتشاف الشهوة"،ص١٠١

[3] المصدر نفسه،ص٩٩

[4] فضيلة الفاروق،"اكتشاف الشهوة"،ص٥٤

هزل و آخره جد.دقت معانيه-لجلالتها-عن أن توصف فلا تدرك حقيقتها إلاّ بالمعاناة.وليس بمنكر في الديانة،ولا بمحظور في الشريعة إذ القلوب بيد الله عز وجلّ"[1].

فلا حياء في العلم و لا الدين فقضية تقزيم الآخر و تحسيسه بالدونية من خلال عزله عن الأمان النفسي والإرضاء من شأنه مضاعفة الضغوط والمشاكل المجتمعية .

" وسئل حماد الراوية عن الحبّ ماهو؟فقال:الحبّ شجرة أصلها الفكر،وعروقها الذكر،وأعضاؤها السهر،وأوراقها الأسقام،وثمرتها المنية" [2]؛ إذ وكما يقال من الحبّ ما قتل.

تجعل الكاتبة من الحبّ في قسنطينة لغزا عصيًّا عن الفهم والإدراك،فرغم كثرة قاطنيها إلا أن الكلام في الحبّ أمر يدخل في اللامباح إذ تقول:"الإكتظاظ ميزة قسنطينة بامتياز،ومع هذا لن تفهم لغة هذه المدينة أبدا.لن تفهم متى تحب،ومتى تكره،متى تحزن ومتى تفرح،متى تحميك ومتى تخونك،متى تكون معك ومتى تكون ضدك،ومع هذا ستعرف مسبقا أن الأمر عندما يتعلق بالحب فلن تشفق عليك أبدا،ستقتلك.."[3].

٤- قسنطينة بين الحياة و الموت:

"قسنطينة توفق تماما بين معادلاتها الحياتية،تأخذ منك حقوقك بيد،و تعيدها لك مسممة بيد أخرى "[4]؛تؤكد الكاتبة على إشكالية هضم الحقوق إذ للجميع الحق في العمل،الحق في السكن،الحق في العلاج؛إلا أنّ الوضع مسمّم بالمشاكل والأمراض .

بعد تعرض البطلة للفيضان النفسي(الكبت والتحرر) والمادي(انهيار البيت) الذي ألم بها وجعلها في مستشفى الأمراض العقلية والعصبية تطرح مسألة السفر عبر الزمان والمكان وإمكانية الإلتقاء بالموتى فعلا.

بخصوص مسألة"البرهنة على البقاء بعد الموت يطرح ماكس شلر في دراسة مقتضبة لكنها تسبر أغوار المشكلة بصورة متميزة تحت عنوان "الموت و البقاء" سبيلين آخرين:محاولة البرهنة على الوجود تجريبيا و نشاط أنفس الموتى أي تحضير الأرواح أو المذهب الروحي والسبيل الذي يتألف من القيام بمماثلات جريئة بدرجة أو بأخرى يتمّ في

إطارها مدّ الشروط الأساسية لوجودنا إلى مجال الوجود الذي يكمن خارج نطاق التجربة

ويضع شلر نصب عينيه هنا"الميتافيزيقا الإسقرائية"عند فيخنر حيث يفترض أنّ الموت هو ميلاد ثان"[5].

لكن البطلة لم تمت بل التقت بشخوص تبين في الأخير أنهم أموات فنجد في هذا الشأن أنه "لقد درج ابن سينا على النهج الذي اختطته الميتافيزيقا اليونانية،حينما استنبت منظورها للعالم في ضوء تبنيه لقاعدة القسمة بين السماء و الأرض،وبين

---

[1] أحمد تيمور باشا،"الحب و الجمال عند العرب"،عيسى البابي الحلبي وشركاه،دون بلد،دون طبعة،١٩٧١،ص ١٣-١٤

[2] المرجع نفسه، ص١٣

[3] فضيلة الفاروق،"اكتشاف الشهوة"،ص٩٧-٩٨

[4] فضيلة الفاروق،"اكتشاف الشهوة"،ص١٠٠

[5] جاك شورون،"الموت في الفكر الغربي"، ترجمة كامل يوسف حسين ،عالم المعرفة،الكويت، ع٧٦،أبريل١٩٨٤،ص٢٤١-٢٤٢

الماهوي والعرضي،وبين الحسي و المجرد،وبين المطلق والزائل،وبما أن الإنسان هو الكائن الذي يزاوج،في تركيبة عجيبة،بين طرفي تلك القسمة من خلال روحه من جهة،وجسده من جهة ثانية "[1].

مما يجعل البطلة تمثل مزاوجة الإنسان:بين الجسد والروح؛بين ما يمليه العقل و ما تنادي به الشهوة،بين عقل سافر بها في بحيرات الشهوة لتستيقظ على صوت الطبيب"خالد سليم" الذي عايش الحالة لكنه أيضا عجز عن فهمها : "هناك شيء في حكايتك يفوق الطبيعة،وأنا لم أتوصل إليه،سفرك أثناء غيبوبتك،تواصلك مع الأموات،الحياة الأخرى التي عشتها،لك شيء أصدقه منك،لكني لا أجد تفسيرا لما حدث "[2].

إذ كيف لإنسان أن يغيب لثلاث سنوات عن الوعي ،يبعث من خلالها مجرد هلوسات هي رموز بحث فيها الطبيب ليجد تلك الأسماء قد فارقت الحياة جميعا؛و بطرائق مختلفة :

-الإعتداء بالضرب حتى القتل: بالنسبة ل"مود"أو مولود بلعربي،ص١٠٧

-اغتيال : إيس؛الشاعر اللبناني من أصل فلسطيني،ص١٠٨

-انتحار :"ماري عون"عازفة البيانو اللبنانية،ص١٠٨

-حادث مرور"بالنسبة لشرف عبدالستار"،الصحفي اللبناني،ص١٠٨

أما بالنسبة لزوجها الحقيقي "مهدي عجاني"فموت برصاص الإرهاب،ص١٠٩

"في قسنطينة الحياة مميتة،ولا أدري كيف نحب مدينة قاتلة كهذه"[3]

إن ما حدث إبان العشرية الملونة بدماء الجزائريين قد جعل للموت أكثر من صورة وربما كان الفن أحد مسببات الموت ،هذا ما صورته الكاتبة بشخصية الفنان"محي الدين بسطانجي"عازف الكمان ومعلم البطلة لأبجديات العزف والذي تم تصفيته لارتكابه جرم الفن فاستحق الموت لتكرم زوجته "محبوبة" بعده نظير جهوده الفنية ثم تنتحر هي أيضا(ص٤٩٤) .

٥-قسنطينة بين السلام و الحرب:

الأمن والسلام إحساس باطني/وجداني لا تعرف حلاوته إلا زمن الخوف؛ فالبطلة في صغرها لم تنعم بأمنها العاطفي ولم تكن راضية بأنوثتها التي انفجرت أمامها دونما استئذان ؛فتقول الروائية "كنت صبيا مشوها،يخلق عالمه الخاص في أزقة قسنطينة القديمة،تلك الأزقة الحجرية الضيقة التي تفوح برائحة عقاقير العطارة،تلك الأزقة،أزقتي أنا،والتي كانت تشكل جزءا من انطوائي ورفضي لمنطق الطبيعة.العتمة والظلال،وصياح الباعة وحركة العجائز والشيوخ البطيئة،تلك الأزقة المغلقة كانت تمنحني بعض الطمأنينة"[4].

---

[1] هشام العلوي،"الجسد بين الشرق و الغرب،نماذج وتصورات"،منشورات الزمن،الدار البيضاء،المغرب،دون ط،١٨،٢٠٠٣

[2] المصدر نفسه،ص١٠٩

[3] المصدر نفسه،ص١٢٤

[4] فضيلة الفاروق،"اكتشاف الشهوة"،ص١٥

أزقة مغلقة تمنح طمأنينة مؤقتة لنفسية قلقة تبحث في ذاتها عن ذاتها في مواجهة ذاتها ؛فعند بلوغ الضيق والضجر الحلقوم فالمدينة/الوطن قسنطينة بائسة ممقوتة،ولكن بمجرد أن تذهب سحب الهموم والكرب تنجلي أنوار المدينة وتغدو "قسنطينة هادئة ومسالمة"[1] .

فضاعة الإرهاب الذي عانت منه الجزائر ولا تزال عرضة له جعل كل الجزائريين مجندين استنشادا للأمن وطلبا للسكينة،وقسنطينة كغيرها من مدن الجزائر ذاقت مرارته و حاربته برجالها وضحوا في سبيل ذلك ؛حيث صورت الكاتبة الأخ إلياس الذي أصبح أعرجا؛ إذ أنه"..أصيب برصاصة في الساق حين كان في الخدمة الوطنية "الثانية" حيث أعيد استدعاء الشباب لأداء الخدمة الوطنية كطريقة لدعم الجيش و مكافحة الإرهاب خلال عملية عسكرية قام بها الجيش في جبال "القل"[2] .

كما صورت الروائي الزوج "مهدي عجاني؟ومن يكون هذا؟ مهندس التحق بالشرطة السرية ومات مقتولا على يد الإرهاب في ربيع سنة ٢٠٠٠ في "رأس القنطرة" وقد كنت معه ولكن الرصاص لم يصبك "[3] .

تلك الصور التي تم رصدها في الرواية توثّق لأيام عصيبة عاشتها الجزائر وتجرع الشّعب بكامله علقمها .

٦- قسنطينة بين الفضيلة و الرذيلة:

قسنطينة مدينة عربية مغاربية تتأرجح بين المقدس و المدنس،بين الفضيلة و الرذيلة ،تتأرجح"في مجتمع أبوي شرقي،متخلف ومتأخر،مشحون حتى النخاع بأيديولوجيا طهرانية،متزمتة وحنبلية،يغدو مفهوم الرجولة والأنوثة مفهوما موجها لا للعلاقات بين الرجل والمرأة فحسب،بل أيضا للعلاقات بين الإنسان و العالم ."[4]

تلك العلاقات المتشابكة،المتطورة والمتغيرة تغير الحال والمآل؛فهاهو"شوفالييه لا يعطي إجابات عن الحب،الغبار يعلو الوجوه،الأصوات تبيعك أي شيء،المنحدر الذي يؤدي بك إلى "شارع فرنسا" يذكرك بذكورة الشارع وأنوثة الإستهلاك "الشيفون"النسائي يملأ الأرصفة،الشارع مكتظ بالمشاة من "سوق العصر"إلى "الابريش" [5]؛فما سرّ اكتظاظ شارع بالذكورة في محلاّت مستلزمات النساء؟قضية التحرش الجنسي التي دفعت"محبوبة"أرملة الفنان بسطانجي للإنتحار من النقاط التي تطرقت إليها الكاتبة داعية للتجنّد مع المرأة بحمايتها من مخالب وحوش بشرية لا يردعها رادع لا قانوني ولا ديني ولا أخلاقي "فبما أن علاقات الإنسان بالعالم،أي علاقاته بالطبيعة والإنسان معا،كانت إلى يومنا هذا علاقات اضطهاد وسيطرة،فإن سحب طبيعة هذه العلاقات بين الرجل والمرأة يقدم تبريرات ممتازة لاستمرار هذا في اضطهاد هذه والسيطرة عليها.هي إذن دائرة محكمة الإغلاق.وهي تكرر نفسها أو تتعدد حلقاتها إلى مالانهاية حيثما وجدت علاقات اضطهاد وسيطرة وعنف.فالحرب رجولة،والسلام أنوثة،والقوة رجولة والضعف أنوثة والسجن للرجال والبيت للنساء."[6]

---

١ فضيلة الفاروق،"اكتشاف الشهوة"،ص١١٧

٢ المصدر نفسه،ص١١٩

٣ المصدر نفسه،ص١٠٩

٤ جورج طرابيشي،"شرق وغرب،رجولة وأنوثة"،دار الطليعة،بيروت،لبنان،ط١٩٩٧،٤،ص٠٥

٥ فضيلة الفاروق،"اكتشاف الشهوة"،ص٩٧

٦ جورج طرابيشي،"شرق وغرب،رجولة وأنوثة"،ص٠٦

الجانب السادي الذي يميز العلاقات التي تكون بين الرجل والمرأة والذي يجعل الرجل يطبق سلوكات تبقي المرأة دائما في المرتبة الأدنى ومنه الأمر وعليها السمع والطاعة؛فهاهو الجانب الفاضل في كيفية الزواج/الحب بقسنطينة تمثل في أخ البطلة "إلياس" فهاهي زوجته تحكي لها قصة الربلط المقدس معه ؛"قالت لي إنها تعرفت إلى إلياس في المستشفى حين كان يزور خالتي وردية،وكانت تزور والدتها،لمحها فقرر فورا أن تكون زوجته.قالت:حين تأهبت للخروج لحق بي،فقال لي "شوفي يا بنت الناس أنا مانيش ولد حرام،عجبتيني وحاب نجي نخطبك"نيته كانت صافية ولذلك أحببته،ولذلك تزوجنا "[1] ؛فالزواج مرضاة للرب واجتناب للمعاصي وأمارات النفس إذ"يفيد صاحب الإشارة الكافية بأن النفس خلقها الله من ظلمة جسم الإنسان،فأسكنها نصفه الأسفل،وجعلها تتردد بين البطن والفرج،ونظرها شاخص دائما ناحية العالم السفلي في حين خلق الله الروح من نور العقل الأول،فسكنت أعالي الجسد،وجعلها تتراوح باستمرار بين الصدر والرأس ونظرها شاخص تجاه السماء:معدن الأنوار ومنبع الأسرار ومعين الخيرات الذي لا ينضب .."[2] ؛بمعنى أن الصراع النفسي/الوجداني لبطلة الرواية أمر طبيعي طبيعة النفس الإنسانية المحكومة بثنائية العقل و الشهوة؛اللتان تتأرجحان وتتبارزان فيما بينهما لإحلال السلم الروحي للفرد.

وإذ تبدو الكاتبة متيقنة من الإفراط الشهواني للرجال وميلهم للرذيلة حيث تكتب:"وأنا متأكدة أنه سيمل منها ذات يوم،وسيبحث عن "ليلي"أخرى لتسليه في ماخور"الرحبة"أو ماخور"القصبة"أو بين بنات الهوى الكثيرات على طريق "بوالصوف"والمنطقة الصناعية "[3].

٧- قسنطينة بين الحقيقة و الخيال:

تسافر الكاتبة بالقارئ بين الحقيقة و الخيال بعد أن صورت مناحي الحياة بقسنطينة كما تطرقت لألوان الفناء/الموت؛ "فالموت ليس شيئا آخر سوى حالة انفصال نهائي بين الجسد والروح،يترتب عنها فساد وتحلل للأول وخلود للثاني في سعادة ولذة أوشقاء وألم "[4]؛هذا بما تمليه علينا يقينياتنا العقائدية باليوم الآخر.

بما أن البطلة قد عرفت أمكنة محددة فذلك له من الرمزية ما يوحي فمن قسنطينة إلى باريس مسافة كبيرة،ومن الموت إلى الحياة مسافات أكبر؛و"يحصر الباحث صلاح صالح أبعاد المكان الروائي في الأبعاد الأتية:

البعد الفيزيائي يبدو أول وهلة أن الأبعاد الفيزيائية أقل تواجدا و تدخلا في تشكيل الأمكنة الروائية،بسبب فقدان الصلة المباشرة بين الأمكنة المشكلة من عناصر قابلة للإبصار في الطبيعة،والفنون المكانية والأمكنة المشكلة بواسطة اللغة،ولكن طريقة الإحالة من النسق اللغوي الذي يشكل الأمكنة في الرواية إلى الأمكنة الطبيعية تستجلب طرائق التشكل الفيزيائي وخصوصا ما تعلق منها بجماليات الإبصار وخدعه وإشكالاته المختلفة"[5].

---

[1] المصدر نفسه،ص٩٨

[2] هشام العلوي،"الجسد بين الشرق والغرب،نماذج وتصورات"،منشورات الزمن،الدار البيضاء،المغرب،دط،٢٠٠٣،ص١٣

[3] فضيلة الفاروق،"اكتشاف الشهوة"،ص١٠٠

[4] هشام العلوي،"الجسد بين الشرق والغرب،نماذج وتصورات"،منشورات الزمن،الدار البيضاء،المغرب،دط،٢٠٠٣،ص١٩

[5] ،جوادي هنية،"صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج"،إشراف:أ.د صالح مفقودة،أطروحة دكتوراه،جامعة محمد خيضر،بسكرة،الجزائر،٢٠١٢-٢٠١٣،ص٣٤-٣٥

التصوير الشهواني في الرواية ،ولغة التصوير الجنسيالموظف من الكاتبة يجعل القارئ منتقلا من المكان الذي هو فيه إلى عوالم المتعة الشهوانية خصوصا و أن الكتابة النسائية في الجزائر نادرة في توظيف لغة الجنس ضمن الكتابات الروائية؛كما أنه من أبعاد المكان الروائي "البعد الرياضي الهندسي ؛تذهب الناقدة سيزا قاسم إلىأن الرواية تشبه الفنون التشكيلية في تشكيلها للمكان "[1] باعتبار الفن الروائي ميدانا خصبا للإبداع الحرّ والتخيل اللامحدود.

"وفي هذا الإطار يذهب ميشال بوتور في حديثه عن اهتمام الرواية الجديدة إلى أن التوفيق بين الفلسفة والشعر الذي يتم داخل الرواية عندما تبلغ مستواها من التأجج يستدعي اللجوء إلى الرياضيات "[2] ؛بمعنى أن الأمور والمعادلات الرياضية حاضرة في مجالات الأدب و الرواية لتساعد في التعبير .

"كل شيء في هذه المدينة يتحول إلى سؤال،ولكن سؤالها الأكبر هي من تكون؟ولماذا تأخذ الأشكال كلها والأدوار كلها "[3]؛ تسائل الروائية نفسها :

"دوائر من النقمة،على دوائر من الغضب،على دوائر من الرغبة في مغادرتها للأبد"[4] ؛ثلاث دوائر صفرية ترسمها البطلة بصفة يائسة محطمة عاجزة عن تغيير واقع /قسنطينة المدينة.

كما يستوقفنا "البعد الجغرافي ويمكن تلمس هذا البعد-الواضح-عبر مستويين:

الأول:نجده فيما يعمد إليه الروائيون من وصف تضاريس الأمكنة وتقرير طبيعتها وأشكالها وفق التسمية الجغرافية والجيولوجية(سهل،جبل،نهر،بحر).

الثاني:مانجده لدى الروائيين من ذكر الأماكن والمناطق بأسمائها المطابقة للأسماء على خارطة الواقع،قاصدين بذلك جملة من الغايات الفنية و الفكرية.."[5].

فنجد :غابة جبل وحش (ص١١)ووادي الرمال في (الصفحة١١)،أيضا قنطرة الحبال(ص١١)

"جسر سيدي مسيد"(ص٧٦) بالنسبة للقسم الجيولوجي،أما بالنسبة للقسم الثاني فتصادفنا أسماء مثل:

للدلالة على الأحياء الراقية،"شوفالييه"رمز الفقر،"بني مشاط" رمز الدّجل والسحر. Belle vueالمنظر الجميل

صورت الروائية ثنائية الحقيقة والخيال عبر بوابات الأحلام/اللاوعي، مما يشير إلى"إن ذكريات الأحلام التي نستطيع استعادتها بمساعدة التأمل الشعري فقط مختلفة وغير محددة بوضوح.إن وظيفة الشعر الكبرى هي أن يجعلنا نستعيد مواقف أحلامنا.فالبيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيد للمأوى،هو تجسيد للأحلام كذلك"[6]؛بمعنى أن أحلام البطلة قد

---

[1] المرجع نفسه،ص٣٦

[2] المرجع نفسه،ص٣٦

[3] فضيلة الفاروق،رواية اكتشاف الشهوة،رياض الريس للكتب والنشر،بيروت،لبنان،ط٢٠٠٦،٢،ص١٠١

[4] المصدر نفسه،ص١٠١

[5] جوادي هنية،"صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج"،إشراف:أ.د صالح مفقودة،أطروحة دكتوراه،جامعة محمد خيضر،بسكرة،الجزائر،٢٠١٢-٢٠١٣،ص٣٦-٣٧

[6] غاستون باشلار،"جماليات المكان"،ترجمة:غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان،ط١٩٨٤،٢،ص٤٤

انهارت بانهيار البيت الزوجي أولا ثم البيت العائلي ثانيا؛وهي الحقيقة التي أخبرها بها الطبيب :"يؤسفني أن أخبركم أن بيتكم في "شوفالييه"تهدم إثر الأمطار الغزيرة التي شهدتها قسنطينة كما كل الوطن قبل ثلاث سنوات،ليلتها،أنقذت وأحضرت إلى المستشفى "[1].

لتتساءل البطلة:"ولكن كيف لكل هذه الأحداث أن تمحى من ذاكرتي،لتسكنها أحداث أخرى مع أناس ماتو؟

هناك أشياء تفوق قدرة طبيب عادي ليستوعبها "[2]؛ردّ الطبيب العادي يدعو الباحث إلى البحث عن تفسير طبيب غير عادي في مجال التحليل النفسي يتحدث" كذلك عن المرأة بل أن المسألة تزداد حدة..ذلك لأن حلقة المجتمع تضيق بالمرأة أكثر منها بالرجل.فالبيئة والتقاليد والحياء والإجتماع والدين و الأداب والعرف-كل هذه الإعتبارات تؤاخذ المرأة و تحملها المسؤولية أكثر مما تؤاخذ الرجل مما يؤدي بها الأمر إلى الكبت و الحرمان،فتدفن المرأة أحزانها في قلبها و تشيع فيها الإنفعالات النفسية،ثم يذهب بها الطريق إلى المراض العصبية."[3].

كما يضيف فرويد:"ولا شك أن الهستيريا أكثر شيوعا بين النساء منها بين الرجال ومردها الإنفعالات الجنسية المكبوتة..فالكبت أشبه بإناء مملوء ماء محكم الغلق وموضوع على النار..فالغليان إذا لم يجد له مخرجا يؤدي إلى الإنفجار الشديد"[4].

فمما لاشك فيه أن الضغوط المكبوتة وتعاطي المنومات والتمادي في استعمالها تجعل من إمكانيات السفر المكاني التخييلي مخرجا/منفذا للترويح عن الحرمان والمعاناة التي يمكن للإنسان أن يصادفها في مسيرته الحياتية/الواقع.

تمثل الثنائيات الواردة في المحاولة البحثية صورا لازدواجية رمزية مكانية تضمنتها قسنطينة في رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق ؛تزاوجت بين التاريخ والحداثة،بين النهار و الليل،بين الحياةوالموت،بين الحب والكراهية،بين السلام والحرب،بين الفضيلة والرذيلة،بين الحقيقة والخيال.

سعت الكاتبة لملامسة الواقع بتصوير المدينة/قسنطينة بتمفصلاتها اليومية الخالية من التصنع ؛ كما اهتمت بشأن المرأة،أحوالها وأبجديات اهتماماتها التي اصطدمت بأمواج عالية جعلتها هي والوطن/الجزائر في معترك الصراع بين الذات/الذات حيث شكّلت فضاعة القتل والإرهاب طيلة عشرية كاملة أزمات متعددة ضاعت من خلالها بهجة الألوان وعوضتها أمطار لدموع من أحزان بكت دررا لا تنسى من باحة الفن والفكر والتنوير لغد يشرق على سماء الجزائر ؛فضمن أطر الوفاء للأهل وللشعب وللوطن استخدمت الكاتبة تقنيات الخيانة فوثقت لأزمات عديدة بأسلوب أدبي وجرأة لا حدود لها لامرأة خنقتها حبال القهر والتصغير.

المصادر والمراجع :

١.الرواية: فضيلة الفاروق،رواية اكتشاف الشهوة،رياض الريس للكتب والنشر،بيروت،لبنان،ط٢،٢٠٠٦

[1] فضيلة الفاروق،"اكتشاف الشهوة"،ص١٠٧

[2] المصدر نفسه،ص١٠٩

[3] سيجموند فرويد ووليم شتيكل،"الكبت تحليل نفسي"،ترجمة علي السيد حضارة،المكتبة الشعبية بالقاهرة،دط،دون سنة،ص٠٤

[4] المرجع نفسه،ص٠٤

٢.أحمد تيمور باشا،"الحب و الجمال عند العرب"،عيسى اليابي الحلبي وشركاه،دون بلد،دون طبعة،١٩٧١.

٣.جاك شورون،"الموت في الفكر الغربي"، ترجمة كامل يوسف حسين ،عالم المعرفة،الكويت،ع٧٦،أبريل١٩٨٤.

٤. جوادي هنية،"صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج"،إشراف:أ.د صالح مفقودة،أطروحة دكتوراه،جامعة محمد خيضر،بسكرة،الجزائر،٢٠١٢-٢٠١٣.

٥. جورج طرابيشي،"شرق وغرب،رجولة وأنوثة"،دار الطليعة،بيروت،لبنان،ط٤،١٩٩٧.

٦. مصطفى عطية جمعة،"قراءة المدن ثقافيا المدينة الخليجية نموذجا، منشورات شبكة ضياء للمؤتمرات والدراسات،٢٠١٥.

٧.غاستون باشلار،"جماليات المكان"،ترجمة:غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان،ط٢،١٩٨٤.

٨. سيجموند فرويد ووليم شتيكل،"الكبت تحليل نفسي"،ترجمة علي السيد حضارة،المكتبة الشعبية بالقاهرة،دط،دون سنة.

٩.هشام العلوي،"الجسد بين الشرق والغرب،نماذج وتصورات"،منشورات الزمن،الدار البيضاء،المغرب،دط،٢٠٠٤.

الترجمة الأدبية ورهانات المحافظة على المعنى والخصائص الجمالية:

رواية "الحضارة أمي" لإدريس الشرايبي نموذجا.

مراد الخطيبي جامعة محمد الخامس، الرباط .المغرب

ملخص:

تمحورت الدراسة حول رهانات الترجمة الأدبية المتمثلة في المحافظة على المعنى والخصائص الفنية والجمالية للنص الأصلي في الآن نفسه.موضوع الدراسة هو رواية " الحضارة أمي" للكاتب إدريس الشرايبي المكتوبة في الأصل باللغة الفرنسية : (1972) « **La Civilisation, ma Mère !...** » التي تمت مقارنتها مع الترجمة العربية الصادرة سنة ٢٠١٤.باعتماد نظرية الباحثين **فيناي و درابلني** (١٩٩٥ **Vinay et Drabelnet** في الترجمة، قامت الدراسة بتقويم عملية الترجمة التي أنجزها المترجم عبر تحديد أهم الآليات التي لجأ إليها المترجم لتبديد الصعوبات التي واجهته. وخلصت الدراسة إلى أن المترجم استطاع تحقيق المطلوب رغم اعتماده بشكل أساسي على الترجمة الحرفية. أثبتت الدراسة كذلك ومن خلال العينة التي تم اعتمادها أن اختيار الترجمة الحرفية كان اختيارا ناجحا في العديد من الحالات وساهم هذا الاختيار بشكل كبير في الحفاظ على المعنى والخصائص الفنية. وأثبتت الدراسة من جهة أخرى أن الترجمة الحرفية لم تكن أيضا اختيارا صائبا في حالات أخرى وكان بالإملكان استبدالها باستراتيجيات أخرى.

كلمات مفاتيح: الترجمة الأدبية، استراتيجيات، الخصائص الفنية، المعنى ،آليات الترجمة

Abstract

The study focused on the challenges of literary translation mainly in the preservation of meanings and the aesthetic features of the source text. The study chose Driss Chraibi's novel entitled: « La Civilisation, ma Mère !... » (1972) and its Arabic translation published in 2014.By making recourse to Vinay and Darbelnet's translation procedures, the study concluded that the translator used mainly literal translation strategy. He managed to maintain both the meanings and the aesthetic features of the source text in many cases. The study revealed also that literary translation was not a good choice in other cases where the translator could opt for other strategies.

Key words: literary translation, literal translation, aesthetic features, strategies,

Résumé

Cette étude a été axée sur la traduction littéraire. Pour aborder les défis de la traduction littéraire notamment ou niveau de la préservation du sens et des éléments esthétiques du texte source, cette étude a choisi de faire une comparaison entre le roman de Driss Chraibi intitulé : **« La Civilisation, ma Mère !... »** (1972) et sa traduction en arabe parue en 2014 en se basant sur la

théorie de traduction de Vinay et Drabelnet. L'étude a conclu que le traducteur a réussi à préserver le sens et les caractéristiques esthétiques du texte source malgré son utilisation de la traduction littérale plus que d'autres stratégies. L'étude a conclu aussi que le traducteur aurait dû utiliser autres stratégies de traduction dans d'autres cas.

Mots clés : La traduction littéraire, sens, éléments esthétiques, stratégies.

١.١.مقدمة

تعتبر الترجمة الأدبية من أهم أنواع الترجمة وأصعبها عموما، فهي إلى جانب مواجهاتها لإشكالات التركيب، المعنى ،والدلالات الثقافية وغيرها ،فإن الحفاظ على الخاصيات والسمات الجمالية للنص الأصلي يبقى من أهم تحدياتها. الترجمة الأدبية ليست بحثا عقيما عن المترادفات والتكافؤ ولكنها عملية علمية و فنية تقتضى إبداعا خاصا من لدن المترجم الأدبي. فالنص الأدبي يحمل العديد من السمات الثقافية واللغوية والجمالية التي ينبغي تفكيكها ونقلها إلى اللغة الهدف خاصة أن كل أشكال الكتابة هي متعددة اللغات كما يقول جاك دريدا(١٩٨٩) في نظريته للترجمة وعملية فك الرموز ونقل المعنى تجعل جميع النصوص ترجمات داخل ترجمات.[1]

واعتبارا لأهمية الترجمة الأدبية واعتبارا كذلك لأهم المشاكل التي تعترض المترجم الأدبي، تهدف هذه الدراسة إلى تحليل ترجمة رواية "الحضارة أمي"[٢] للكاتب إدريس الشرايبي عبر مقارنتها مع النص الأصلي المكتوب باللغة الفرنسية والموسوم ب: « **La Civilisation, ma Mère !...** »[٣].وتسعى الدراسة كذلك إلى البحث في الآليات التي لجأ إليها المترجم من أجل تبديد الصعوبات.

بالإضافة إلىذلك، تهدف الدراسة إلى تقويم عملية الترجمة في هذا المؤلف الذي صدر سنة٢٠١٤ عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ضمن سلسلة إبداعات عالمية. هذه الإستراتيجية في البحث ستتركز بالخصوص على كيفية نقل الدلالات الثقافية والسمات الجمالية من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف وذلك بالأخذ بعين الاعتبار عدم وجود ترجمة مكتملة بصفة مطلقة.

•الفرضيات:

١ - ليست هناك ترجمة أدبية مكتملة إلا في بعض الاستثناءات القليلة
٢ - ترجمة النصوص الإبداعية مختلفة عن ترجمة النصوص العامة
٣ - الترجمة الأدبية أكثر صعوبة من أنواع الترجمة الأخرى

انطلاقا من الفرضيات سالفة الذكر تتوخى الدراسة الإجابة عن الأسئلة التالية:

•أسئلة البحث:

١ - ما هي أهم الآليات التي اعتمدها المترجم في عملية الترجمة؟
٢ - إلى أي حد استطاعت الترجمة أن تنقل المعنى مع مراعاة السياق الثقافي المختلف للغة الأصل واللغة الهدف؟
٣ - إلى أي حد تمكنت الترجمة من الحفاظ على الأثر الجمالي للنص الأصلي؟

•الأهداف

تهدف هذه الدراسة إلى مقارنة النص الأصلي المكتوب باللغة الفرنسية والترجمة باللغة العربية مع التركيز على مدى محافظة المترجم على الخصائص الجمالية للنص الأصلي Source text.

١.٢. الترجمة الأدبية

في تعريفه للترجمة يقول الباحث عبد السلام بنعبد العالي أن:

" الترجمة كنقل لمحتوى دلالي، من شكل في الدلالة إلى آخر، عملية ممكنة. صحيح أنها تطرح بعض الصعوبات، مادامت تريد أن تضع نصا يقول "الشيء نفسه"، ويرمي إلى "الغاية نفسها"، ولكنها عملية ممكنة. ويكفي ألا نخون روح النص المترجم. ومهمة المترجم وقيمته تتجليان في مدى قهره للصعوبات التي يطرحها تعدد اللغات، وتباين الثقافات، وذلك بأن ينتج نصا يكون طبق الأصل. مهمته أن يقهر المسافة التي تفصل النص عن ترجمته، والأصل عن نسخته، وأن يمحو اسمه ليسمح لكاتب النص الأصلي أن يتكلم بلغة أخرى من دون أن يفقد هويته. يريد المترجم أن يكتب النص باسم كاتبه، أن يكتبه بدون أن يوقعه ،يريد أن يتدخل من دون أن يتدخل، وأن يظهر ليختفي."[٤]

إذن، فالترجمة عموما هي عملية معقدة لأنها تتأسس ضمن عدة مستويات وأنساق متشابكة فيما بينها. ولكنها بالرغم من ذلك تظل عملية ممكنة.

بيد أن الترجمة الأدبية تبقى مختلفة عن الترجمة العامة كما يشير إلى ذلك ميشيل ريفاتير(١٩٩٢) إذ يورد عدة سمات من هذا الاختلاف أهمها طرائق توظيف اللغة .و يؤكد على أن مهمة المترجم الأدبي تكمن في تحقيق الأثر الجمالي في اللغة الهدف.[٥]

ويضيف أن الترجمة الأدبية ينبغي أن تعيد إنتاج السمات الفنية للنص الأصلي. بمعنى أن الترجمة ينبغي أن تكون مثل الأصل ولكن بتوظيف مختلف لعناصره الفنية و لحمولته الدلالية.[٦]

و ينبغي التأكيد على أن الترجمة الأدبية يقصد بها ترجمة جميع الأجناس الأدبية من شعر ورواية وقصة ومسرح من لغة معينة إلى لغة أخرى. وتكمن صعوبة الترجمة الأدبية في أن المترجم لا يتعامل مع نص عام بل مع نص إبداعي له مبدئيا مقومات فنية متمثلة في جنوحه أحيانا إلى الرمزية، الاستعارة وإلى الغموض أحيانا أخرى. فنيتشه مثلا يحدد صعوبة الترجمة من لغة إلى أخرى ،ومن ضمنها الترجمة الأدبية بطبيعة الحال، في الإيقاع الأسلوبي. وهذا الإيقاع يختلف بالتأكيد من لغة إلى أخرى.[٧]

هذا، وتتحدد الترجمة الأدبية ضمن عدة مستويات وأنساق وتعترضها عدة صعوبات وتحديات أهمها على الخصوص المحور الثقافي، المحور اللغوي ومستوى بناء النص المراد ترجمته. و هذه المستويات كلها متقاربة ومتشابكة ولا يمكن الفصل بينها فهي أساسية باعتبارها خصوصيات للنص الأصلي وأيضا باعتبارها إشكالات ينبغي أخذها بعين الاعتبار مجتمعة في عملية الترجمة وإلا فستصير الترجمة مثل ترجمة نص عام ليس إلا. بيد أن هذا التعامل الخاص ينبغي أن يرافقه اطلاع ومعرفة من قبل المترجم لأهم النظريات في الترجمة وأهم الحلول التي أتى بها الباحثون من أجل تذييل الصعوبات أمام المترجمين. لهذا فالمترجم مكون أساسي في مدى نجاح عملية الترجمة أو فشلها. وهذا ما يوضحه مثلا و ولتر بنيامين Walter Benjamin الذي يؤكد على أن المترجم الأدبي لا ينقل فقط معلومات وإنما مقومات شعرية وإبداعية ويجب عليه هو أيضا أن يكون مبدعا لكي يحافظ على

قيمتها الجمالية في اللغة الهدف .و يضيف أنه لا يمكن الحديث عن ترجمة معينة دون الرجوع إلى النص الأصلي ومقارنتها معه [٨].

ومن جهته، يؤكد جاكسون Jackson على أن أهم تحدي بالنسبة للترجمة الأدبية هو مدى قدرتها على تقديم تأويل مناسب للمعنى المراد وكذا للمفعول أو الأثر meaning and effect. لهذا فالمترجم الأدبي بالنسبة له دائما منشغل في البحث عن حلول مطابقة لإشكاليات الصوت voice، النبرة tone، المزاج mood والمفعول أو الأثر effect.[٩]

إلا أن الحديث عن صعوبات الترجمة الأدبية هو في الأصل حديث عن إشكاليات ترجمة المقومات الفنية والجمالية للنص الأصلي. وهذا ما يؤكده لا ندرز (landers) الذي يشير إلى أن أكبر تحدي بالنسبة للمترجم الأدبي هو مدى قدرته على الإتيان بنص جديد فيه من المقومات الجمالية ما يجعله خالدا ،ويبقى هذا الطموح بالنسبة له صعب المنال.[١٠]

وفي حديثه عن المترجم الأدبي الذي يعتبر عموما هو العامل الأهم في عملية الترجمة الأدبية، يقول بيتر نيومارك Peter Newmark بأنه شخص يولي عناية خاصة للكتابة الجيدة آخذا بعين الاعتبار خصوصياتها على مستوى اللغة والبنيات والمضمون كيفما كان النص المراد ترجمته. يساهم المترجم بهذا في المجهود الإبداعي الذي قام به الكاتب الأصلي ويعيد إنتاج البنيات والرموز عبر تكييف نص اللغة الهدف مع نص اللغة الأصل.ويحتاج في هذا إلى ليس فقط المحافظة على القيمة الأدبية للنص الأصلي ولكن أيضا لمقبوليته Acceptability للقارئ المنتمي للغة الهدف وهذا يحتاج إلى معرفة عميقة للتاريخ الأدبي والثقافي للغة الأصل ولغة الوصول معا.[11]

3.طريقة المعالجة Methodology

توخت الدراسة المنهج الكيفي عن طريق أخذ عينات من النص المترجم ومقارنتها مع النص الأصلي. بطبيعة الحال لا يمكن جرد جميع الأمثلة التي تمت دراستها والتي تجاوز عددها ١٢ وذلك لتفادي الإطالة والسقوط في التكرار العديم الفائدة.وبالتالي تم انتقاء العدد الكافي بصفة عشوائية من هذا العدد الهائل من الأمثلة للإجابة عن أسئلة البحث.

ولمحاولة البحث في مدى تمكن المترجم من المحافظة على المعنى وكذا على المقومات الجمالية للنص الأصلي، اعتمدت الدراسة على نظرية فيناي ودرابلناي Vinay et Drabelnet (١٩٩٩) في الترجمة كمنهج للتحليل.

١.٣.نظرية أو نموذج فيناي ودرابلناي Vinay et Drabelnet

وجب التأكيد على أن هذه النظرية وغيرها من النظريات في الترجمة جاءت في الأصل من أجل تذييل الصعوبات أمام المترجمين وتقترح حلولا لبعض المشاكل في الترجمة. وقد اقترح باحثون آخرون استراتيجيات أخرى تساهم هي أيضا في تقديم حلول مهمة للمترجمين. واختيار هذه النظرية دون غيرها تم بناء على أنها تستوعب العديد من الآليات في الترجمة يوظفها عادة المترجم بشكل عام والمترجم الأدبي بشكل خاص .بمعنى سواء كان هذا المترجم دارسا لأهم النظريات في الترجمة ومستوعبا لأهم الاستراتيجيات والآليات التي ابتكرها باحثون في مجال الترجمة أو لا.

وفي مقدمة كتابهما يؤكد هذان الباحثان أن هذه النظرية أتت من أجل مساعدة المترجمين على مواجهة نصوص معقدة ومنها بطبيعة الحال النصوص الأدبية.[١٢].وفي هذا السياق، فهما يفرقان بين نوعين من الترجمة: الترجمة المباشرة Direct translation والترجمة غير المباشرة Oblique translation وقد قسما هاتين الإستراتيجيتين إلى سبع آليات. ويضيفان أن التفرقة بين الترجمة

المباشرة والترجمة غير المباشرة هي في الأصل نفس التفرقة الكلاسيكية بين الترجمة الحرفية literal translation والترجمة الحرة Free translation،ترجمة حرفية هي مقابل لترجمة مباشرة.[١٣]

وفي نظرهما ،يتم استعمال الترجمة المباشرة عندما يكون بالإمكان نقل العناصر النظرية Conceptual elements إلى اللغة الهدف. ويقسم الباحثان الآليات السبع في الترجمة إلى قسمين :

٣.١.١.الآليات المباشرة :

٣.١.١.١الترجمة الحرفية Literal translation:

وتهدف إلى الترجمة كلمة كلمة بدون الابتعاد عن النص الأصلي وبدون أن تخالف نظام لغة الوصول Target language.[14]

٣.١.١.٢ الترجمة بالدخيل أو الاقتراض Borrowing :

وهي تقنية هدفها بالدرجة الأولى جمالي في أغلب الأحيان، وتعني أن تقترض كلمة من اللغة الأصل وتستعملها في لغة الوصول أو الهدف وذلك رغم وجود مقابل لها.[15]

٣.١.١.٣ الترجمة بالنسخ Calque :

هي نوع من الاقتباس، يقوم المترجم باقتباس تعبير معين Expression من اللغة الأصل ويترجمه ترجمة حرفية.[16]

٣.١.٢ الآليات غير المباشرة:

٣.١.٢.١ .الاقتباس والتصرف Adaptation :

يعمد المترجم إلى ابتكار تعبير مشابه للتعبير الموجود في اللغة الأصل من أجل تحقيق المعنى.[17]

٣.١.٢.2.المعادلة أو المقابلة Equivalence,:

يتم اللجوء إلى هذه التقنية عندما تكون الترجمة الحرفية غير قادرة عي الإيفاء بالغرض. وهي ترجمة حالة معينة عن طريق تعبير مقابل لها في اللغة الهدف.[18]

٣.١.٢.٣ التكييف Modulation :

وتعني الترجمة عن طريق تكييف الفكرة لكي تكون أكثر ملاءمة لروح لغة الهدف.[19]

٣.١.٢.٤ التحوير Transposition: وتعني أن يغير المترجم جزءا جملة بالنص الأصلي كالفعل والصفة مثلا واستبداله بجزء آخر دون أن يختل المعنى.[20] وتدخل ضمن آلية التحوير ثلاث حالات هي:

- **تبديل الثابت chassé-croisé** وتسمى أيضا **التحوير المتعاكس transposition croisée** كأن يتحول فعل في النص الأصلي إلى اسم فاعل في لغة الوصول أو حرف جر إلى فعل.[٢١]

- **الترجمة بالزيادة étoffement:** وتقتضي إضافة كلمة أو أكثر من أجل وصف الصورة الموجودة في النص الأصلي.[٢٢]

-**الترجمة بالنقصان أو الحذف effacement ou allègement** وتقتضي ترجمة كلمات من النص الأصلي بعدد أقل منها.[٢٣]

٣.٢ .الكاتب إدريس الشرايبي:

كاتب مغربي يكتب باللغة الفرنسية، ازداد بمدينة الجديدة سنة١٩٢٦ وتابع دراسته بمدينة الدار البيضاء ثم سافر إلى فرنسا لمتابعة دراساته العليا في شعبة الكيمياء حيث تخرج سنة١٩٥ .أصدر روايته الأولى " Le Passé Simple" "الماضي البسيط" وهو

في سن الثامنة وعشرين. اشتغل في عدة مجالات من بينها: التعليم، والعمل الإذاعي. ودرس الأدب المغربي بجامعة لافال بكندا. صدرت له أكثر من ٢٠ مؤلفا أغلبها في جنس الرواية.

٣.٣. رواية "الحضارة أمي":

صدرت الرواية سنة ١٩٧٢ والترجمة الحالية هي الترجمة الثانية لها وصدرت عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ضمن سلسلة إبداعات عالمية سنة ٢٠١٤.وقد قام بترجمة الرواية المترجم والكاتب المغربي سعيد بلمبخوت.

الكتابة الإبداعية عموما هي شكل من أشكال الترجمة والأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية ممثلا في "الحضارة أمي"موضوع هذه الدراسة هو تجسيد حقيقي لهذه الفرضية .عندما يتم الحديث عن الأدب المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية لا بد من ذكر أسماء بصمت تاريخ هذه الكتابة المتفردة أمثال:عبد الكبير الخطيبي،كاتب ياسين،محمد خير الدين،مولود فرعون،عبد اللطيف اللعبي، أسية جبار،ألبير ميمي وغيرهم.

تتميز الكتابة الإبداعية عند إدريس الشرايبي عموما وهذه الرواية على الخصوص ببساطتها واقترابها من الواقع.يستعمل الكاتب فيه جملا قصيرة جدا،لغة سهلة وأسلوبا سلسا.كما يتميز الكاتب بجنوحه نحو السخرية كآلية من أجل وصف موقف،تحديد معالم شخصية في الرواية أو فقط من أجل الانتقاد باستعمال أسلوب التهكم.وتحتوي رواية "الحضارة أمي" على العديد من المواقف الساخرة التي استوحاها الكاتب من الواقع الشعبي المغربي ونقلها إلى اللغة الفرنسية بحرفية شديدة.

تدور أحداث الرواية بالمغرب في مرحلة الثلاثينيات من القرن الماضي.أخوان من عائلة بورجوازية متشبثة بالتقاليد يسعيان إلى إخراج أمهما من تقوقعها وعزلتها ويساعدانها بالتالي على الانفتاح نحو ما يسمى بالحضارة.

تنقسم الرواية إلى جزأين،الجزء الأول الموسوم ب:"Etre" ترجمه المترجم ب:**"كيف كانت"** والجزء الثاني اختار له الكاتب العنوان التالي:""Avoir" وترجم ب:**"كيف أصبحت"** .

الشخصية المحورية في الرواية وهي الأم يتم وصفها وتحديد معالم وتفاصيل شخصيتها من طرف ابنيهما وهما الساردان الرئيسيان للعمل الروائي.

في الجزء الأول،ابنها الأصغر هو من يتكلف بعملية السرد وبعملية وصفها وتحديد سمات شخصيتها .فهي يتيمة،أمينة ،تزوجت في سن صغيرة:١٣ سنة.مع بروز بعض رموز الحداثة من قبيل المذياع والهاتف ستتمكن من ولوج العالم الخارجي وتغادر عزلتها الوجودية والمعرفية.

فيما يخص الجزء الثاني، سيتكلف ابنها الأكبر وهو السارد الثاني بوصف الأم التي ستتحرر أكثر وتشرع في الاهتمام بأحوالها وتصارع من أجل تحسين وضعية المرأة المغربية في المجتمع حيث ستصبح مناضلة حقيقية. ويذهب طموحها في هذا السياق إلى رغبتها في الالتقاء بالجنرال دوغول .ستقوم أيضا في إقامة موائد مستديرة تنقل من خلالها أفكارها وتصوراتها إلى المجتمع.

إذن، فهذه الدراسة هي بهذا المعنى مقارنة بين النص المكتوب في الأصل باللغة الفرنسية والترجمة باللغة العربية التي قام بها المترجم المغربي سعيد بلمبخوت.

لا بد من الإقرار انه من الصعب الحصول دائما على ترجمة مماثلة للنص الأصلي. وهذا لا ينفي وجود ترجمات ممتازة تجاوزت في بعض الأحيان النصوص الأصلية. ولكن تبقى الترجمة هي شكل من أشكال "الموازنة" بين النص في اللغة المصدر والنص في اللغة الهدف كما يقول عبد الفتاح كيليطو.

وقد خلصت الدراسة إلى أن المترجم اعتمد بشكل أساسي على الترجمة الحرفية Literal translation،وتبين من خلال الدراسة أن هذه الآلية كانت اختيارا صائبا في الكثير من الأحيان وفي الآن نفسه كان بإمكان المترجم استعمال آليات بديلة في أحيان أخرى.

ويتبين من خلال الأمثلة التالية التي تناولتها الدراسة بالتحليل أن المترجم حافظ فيها على بنية الجملة المكتوبة في النص الأصلي باستخدامه للترجمة الحرفية أكثر من استعماله للاستراتيجيات الأخرى:

٤.١. النتائج وتحليلها

الر قم الترتيبي	النص الأصلي	رقم الصفحة	الترجمة	رقم الصفحة	الآلية المستعملة في الترجمة
١	Pour presque rien	13	من أجل-تقريبا لا شيء	١٧	**ترجمة حرفية** **Literal translation**
٢	C'était un fer à repasser en acier chromé et brillant comme la joie,	51	كانت المكواة من الحديد المرصع بالكروم اللامع كأنه وميض الفرح .تعمل بالكهرباء.	٤٩	**ترجمة حرفية** **Literal translation**
٣	Si la résistance grilla, personne ne l'entendit. Les produits de la technologie ont-ils une âme ?je l'ignore .Ce que je sais, c'est ce fer à repasser me dit rien quand il mourut ne poussa pas un cri de douleur		إذا ما ذاب أحد محتوياتها لن تتكلم أو تصرح التكنولوجيا لأنه لا روح فيها ؟لا أدري كل ما اعرفه أن المكواة لن تتكلم من الألم أبدا إذا ماتت	٤٩	**آلية التحوير Transposition وبالضبط الترجمة عن طريق الحذف effacement ou allègement**
٤	Apprendre à ma mère les rudiments de l'électivité ?		أترجم لأمي التيار الكهربائي	٥٠	**آلية التحوير Transposition وبالضبط الترجمة عن طريق الحذف effacement ou allègement**
٥	Je te parle de sa pointure, cervelle de haricot sec. Elle chausse du 36.	59	أنا أتكلم عن مقاس قدمها يا "رأس اللوبية" اليابسة (الفاصولية) اليابسة، إنها تستعمل مقاس ٣٦.	٥٨	**ترجمة حرفية** **Literal translation**

٦	Il avait un béret vissé sur la tête, des dents en or	60	كان يضع طربوشا عصريا وأسنانا من ذهب	٥٨	استعمل المترجم آلية" التحوير Transposition وتحديدا التحوير المعاكس"
٧	Une autre vague vient par-dessus.	14	تأتي موجة أخرى		استعمل المترجم آلية" التحوير Transposition وتحديدا الترجمة عن طريق الحذف أو النقصان effacement ou allègement
٨	Je revenais de l'école, jetais mon cartable dans le vestibule…	15	أعود من المدرسة أرمي حقيبتي في الدهليز..	١٩	ترجمة حرفية Literal translation
9	Si la résistance grilla, personne ne l'entendit. Les produits de la technologie ont-ils une âme ?Je l'ignore.	51	إذا ما ذاب أحد محتوياتها لن تتكلم أو تصرخ التكنولوجيا لأنه لا روح فيها؟لا أدري.	٤٩	استعمل المترجم هنا آلية الترجمة عن طريق ما يسمى "بالتكييف Modulation"
10	Nous n'avions pas besoin de crocodiles, vivants ou morts ou en morceaux.	60	لم يكن يخصنا جلد التمساح حيا أو ميتا أو مقطعا.	٥٨	استعمل المترجم آلية"التحوير Transposition وبالتحديد الترجمة بالزيادة étoffement
11	Va chauffer une théière à la créatrice de nos jours !	64	اذهب وسخن الشاي لمخلوقة زمننا	63	ترجمة حرفية Literal translation
12	…la brise du soir montée du fond de la mer vient caresser toute mélancolie, toute colère – apaise êtres et choses.	69	نسيم المساء البحري هب ليداعب الأحزان وكل غضب - يهدئ الأحزان والأشياء.	٦٧	ترجمة حرفية Literal translation
13	Ma mère était assise en face de lui : son public.	72	كانت أمي جالسة أمامه: جمهوره.	٧٠	ترجمة حرفية Literal translation

ترجمة حرفية Literal translation	٧٣	...والبيت من دون جدران ومن دون سقف، مشرع على السماء كلها اخضرار مزروع بالأشجار والزهور، ماذا يكون ؟....أها ! حديقة؟	74	...et une maison sans murs et sans plafond, ouverte au ciel, toute verte, et peuplée et de fleurs, c'est quoi ?...Aha !un parc !...	14
ترجمة حرفية Literal translation	٧٥	كانوا يدرسون أمي من شعرها حتى قدميها....	77	Ils étudièrent ma mère des cheveux aux chevilles...	15
استعمل المترجم آلية «التحوير Transposition وتحديدا التحوير المتعاكس"	٧٨	أنا آمرك؟	80	C'est un ordre !	16
استعمل آلية «التحوير Transposition من خلال الطريقتين التاليتين: ١ - لترجمة عن طريق الحذف effacement ou allègement ٢ - لي الترجمة بالزيادة étoffement		تلبس بدلة سباحة براقة خفيفة جدا.	80	En maillot de bain fait de paillettes étincelantes, légers, très légers.	17
– رجمة حرفية Literal translation - الترجمة عن طريق التكييف Modulation	٨٣-٨٢	حضارة أفرغت- من سنة إلى أخرى ومن حرب إلى حرب- من روحها.	85	Et une civilisation qui se vidait d'année en année et de guerre en guerre de sa spiritualité, sinon de son humanisme.	18
التحوير Transposition من خلال استعماله للترجمة بالزيادة étoffement	85	هكذا كانت الأشياء: دفتر مدرسي،القلم الرصاص،لوحة	88	Ce furent un cahier d'écolier, un crayon, une ardoise...	19
ترجمة حرفية Literal translation	٨٧	علمتها جسمها.	89	Je lui ai appris son corps	20

21	Lisant avant l'âge. Tout ce qui me tombait sous la main.	89	كنت أقرأ كثيرا منذ صغري كل شيء يقع بين يدي...	٨٧	**Transposition التحوير من خلال استعماله للترجمة بالزيادة étoffement**
22	Et les anecdotes salaces...	89	النكت الحامضة....	٨٧	**ترجمة حرفية Literal translation**
23	Ce que je visais, tenacement, c'était la carapace d'ignorance, d'idées reçues et de fausses valeurs qui la maintenant prisonnière au fond d'elle-même.	90	ما كنت أركز عليه إلحاح هو قوقعة الجهل،الأفكار الموروثة من قيم خاطئة والتي تسجنها داخل ذاتها.	٨٧	**Transposition التحوير وبالضبط تقنية التبديل الثابت"Chassé croisé**
24	[ ] il vendit ses livres et ses cahiers, son cartable et ne retourna plus au lycée.	91	[ ] حيث باع كتبه ودفاتره ومحفظتهولم يرجع إلى الثانوية.	88	**الترجمة عن طريق التحوير Transposition باستخدام حالة النقصان effacement ou allègement**
25	De bonnes notes, meilleures que les miennes, d'excellentes appréciations : « Protège les petits...Serviable...Premier prix aux poids... »	91	نتائج جيدة، أحسن من التي أحصل عليها،وتقول مشجعة تقول:"اعتن بالصغار...خدوم. الجائزة الأولى في حمل الأثقال..."	٨٩	**الترجمة عن طريق التحوير Transposition باستخدام حالة الزيادة étoffement**
26	...ramassait la plupart des achats **de la veille**,	٩٥	يجمع أغلب مشتريات **البارحة**	٩٣	**ترجمة حرفية Literal translation**
27	Alors, tu es à Paris ? Comme **un oiseau tombé** du nid ?	103	قل،أنت في باريس؟**كالعصفور الذي سقط** من العش؟	١٠١	**ترجمة حرفية Literal translation**
28	Et cela **était bon**	93	وكان ذلك **من الأحسن**	٩٣	**الترجمة عن طريق التحوير Transposition**
29	Elle me saisit par les épaules, me secoue, crispée ,le visage hagard et la voix âpre ...	98	شدت على كتفي،رجتني،بتجهم الوجه متحسر والصوت حزين...	٩٦	**ترجمة حرفية Literal translation**

– رجمة حرفية Literal translation – لترجمة عن طريق الزيادة étoffem ent	٩٧	جاء الليل بسواده العميق فوقنا جميعا،وكانت نهاية **للماضي،الماضي الشخصي**.	99	La nuit tomba d'un noir fondamental sur nous tous-et ce fut la fin **de mon passé.**	30
آلية التحوير Transposition وبالضبط الترجمة عن طريق الحذف effacement ou allègement	١٠٢	طيب. سأبدأ من البداية.	١٠٤	Bon. Je commence par **la genèse** ,tout comme **le**Créateur.	31
ترجمة حرفية Literal translation	١٠٣	كنت هناك، الأذنان واقفتان كأذني أرنب الغابة في الصباح الباكر،حيث يكون لا يزال صافيا وليس هناك أي كلب في الأفق.	١٠٥	J'étais là, les oreilles aussi dressées que celle d'un lièvre des buissons, au petit matin, quand la rosée est encore pure et qu'il n'ya pas un chien à l'horizon.	32
-ترجمة حرفية Literal translation – لترجمة عن طريق التحوير Transposition وبالضبط الترجمة عن طريق الزيادةétoffement	١٠٣	**غير معقول**، إنه كثير،صرخت أمي،إنه أكثر من اللازم.	١٠٥	C'est trop, s'exclamait ma mère .Beaucoup trop.	33
الترجمة الحرفية literal translation	١٠٣	على كل حال،فكبار القادة وصلوا إلى الدار البيضاء **،ديجول على رأسهم.**	105	D'ailleurs, les grands chefs sont arrivés à Casablanca, **de Gaulle en tête.**	34
ترجمة حرفية Literal translation	١٠٣	قولي ابنتي:أين توجد بنغازي؟	105	**Dis –moi**, ma fille : ou se trouve Benghazi ?	35

36	Elle téléphona jusqu'au soir. Sans discontinuer.	107	كانت تهاتف حتى المساء.من دون انقطاع.	106	**اختار المترجم آلية الترجمة الحرفية literal translation وكذا آلية الترجمة عن طريق التحوير Transposition**
37	Quatre soldats étaient venus nous encadrer, ma mère et moi. En uniformes rutilants.	114	أربعة من العساكر من حولنا أنا وأمي..بزيهم العسكري.	112	**الترجمة حرفية Literal translation**
38	Maitre d'œuvre de la ruche, ma mère fait écourter le repas, mobilise les femmes en groupes d'études de trois à quatre personnes chacun, va l'un à surveillant, animant, sans cesse ،l'autre en mouvement et en fièvre.	١٦٤-١٦٥	الرئيس المباشر للخلية، هي أمي تنظم توزيع الطعام، تقسم النساء في مجموعات دراسية بثلاث أو أربع في كل مجموعة، تذهب من هذه إلى تلك، تراقب، تنشط، من دون توقف بحركة وحماس.	١٦٣	**ترجمة حرفية Literal translation**
39	Elle m'a donné une gifle sifflante et j'ai aussitôt happé cette main qui venait de me frapper, l'ai embrassé très fort.	180	أعطتني صفعة مدوية وحينها لقفت تلك اليد التي ضربتني،وقبلتها بحرارة.	١٧٧	**ترجمة حرفية Literal translation**
40	Que son rire était cristallin, mon Dieu, répercuté par le hublot ouvert sur toute l'étendue de la mer !	181	كم كانت ضحكتها بلورية، ياربي، مؤثرة، تعكسها النافذة المفتوحة، على امتداد عرض البحر !	١٧٨	**ترجمة حرفية Literal translation**

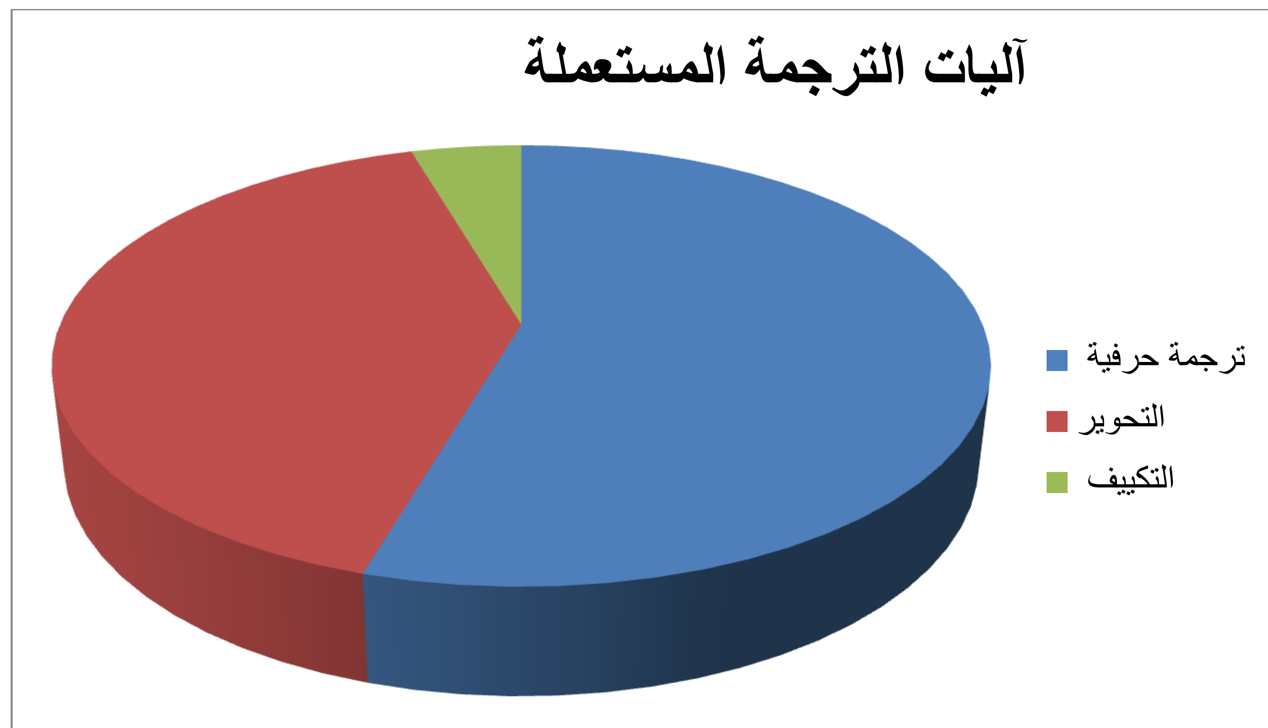
٢.٤ خلاصات:

يتبين من خلال العينات التي اعتمدتها الدراسة أن المترجم استعمل عدة آليات واستراتيجيات في ترجمته لرواية "الحضارة أمي". حيث استعمل آليات مثل الترجمة الحرفية و الترجمة عن طريق الزيادة و الترجمة عن طريق الحذف والترجمة عن طريق التكييف. ويتضح من خلال الدراسة هيمنة إستراتيجية الترجمة الحرفية على باقي الآليات الأخرى إذ حافظ المترجم بواسطتها في العديد من الحالات على بنية الجملة في النص الأصلي ونقل المعنى بأمانة مما جعل ترجمته تبدو متماسكة و لغتها

سهلة ومنسابة. وبتعدد وتنوع الآليات التي وظفها المترجم في عملية الترجمة فقد نجح في الحفاظ بشكل عام على المعنى في أغلب النصوص وتمكن بصفة عامة من إبراز السمات الفنية والخصائص الجمالية للنص الأصلي في لغة الوصول.

وفيما يلي إحصائيات للآليات التي استخدمها المترجم في ترجمته لروايته "الحضارة، أمي" وكذا رسم بياني يوضح بالتدقيق درجة استخدام هذه الآليات:

- **الترجمة الحرفية Literal translation**:استخدمت٤٢ مرة
- **التحوير Transposition**التي تضم أيضا تقنيات:الترجمة بالزيادة ،الترجمة عن طريق الحذف أو النقصان وتبديل الثابت:استخدمت هذه الآلية بتقنياتها الأخرى١٨ مرة
- **الترجمة عن طريق التكييف**Modulation:استخدمت هذه الآلية **مرتين(٠٢)**



يتبين من خلال الرسم البياري أن المترجم اعتمد بشكل رئيسي على آليتين هما :**الترجمة الحرفية Literal translation**و**الترجمة عن طريق التحوير Transposition**والتي تضم أيضا تقنيات الترجمة بالزيادة والترجمة عن طريق الحذف أو النقصان وتبديل الثابت.

- مثال رقم١ : تقيد المترجم بشكل كلي ببنية الجملة الأصلية في استعماله لآلية الترجمة الحرفية فقط كان عليه أن يؤخر كلمة "تقريبا" إلى نهاية الجملة.
- مثال رقم٢ : استعارة ترجمها المترجم ترجمة حرفية لكنها رغم ذلك لم تفقد بريقها ودلالتها الفنية حيث في وصفه للمكواة شبه الحديد المرصع بالكروم اللامع بوميض الفرح. لهذا فاختيار المترجم لآلية الترجمة الحرفية كان اختيارا موفقا.

- مثال رقم٣: عمل المترجم على الاقتصاد في عدد الكلمات المستعملة واستبدل السؤال التعجبي الوارد في النص الأصلي حول التكنولوجيا بذكرها كمسلمة أن التكنولوجيا ليست فيها روح. وبالتالي فهذا التدخل من لدن المترجم أضاف مسحة فنية أخرى للجملة.
- مثال رقم٤ : قام المترجم بحذف كلمة « rudiments » في ترجمته للنص بالإضافة إلى أن الترجمة تحتاج إلى كلمة "معنى" لتصبح: **أشرح لأمي معنى التيار الكهربائي**.
- مثال رقم٥: يبدو أن الكاتب الأصلي للعمل قام بترجمة المقولة نفسها من اللغة العامية المغربية (الدارجة المغربية) التي تستعمل عادة في نعت إنسان بالبلادة عن طريق تشبيهه بالفاصوليا إذ ينتج عن تناولها الشعور بالإعياء الشديد والرغبة الجامحة في النوم.وبالتالي فالمترجم في ترجمته الحرفية قام بإعادة النص إلى سياقه المغربي ليس إلا.
- مثال رقم٦ : حيث اختار الفعل التالي: "وضع" وحذف بالتالي "sur la tête " التي أصبحت غير ضرورية. إستراتيجية موفقة ولو اختار الترجمة الحرفية لبدت الترجمة ضعيفة جدا.
- مثال رقم٧: قام المترجم بحذف كلمة « **par-dessus** »وهذا اختيار موفق لأن المعنى تم إيصاله في اللغة الهدف بدون الحاجة إلى التدقيق غير اللازم وبدون الحاجة بالتالي إلى هذه الكلمة.

- مثال رقم 8:اختيار الآلية في الترجمة هو اختيار موفق.فقط كان من الأفضل أن يقوم المترجم بترجمة كلمة **cartable**ب كلمة **"محفظة"** التي تجمع فيها الكتب والدفاتر المدرسية وذلك بدلا من كلمة **"حقيبة".**

- مثال رقم 9:قام المترجم بعمليتين، أولا بإعادة ترتيب المفردات بالنسبة للجزء الأول من الجملة حيث أصبحت "التكنولوجيا"في المقام الأول بعدما

كانت في آخره في النص الأصلي،وثانيا عن طريق الإثبات والنفي ،"لا أدري" في محل ".Je l'ignore

وفق المترجم فيهذا الاختيار الذي أضاف جمالية أكبر للجملة حيث تمت أنسنة " Personnification" التكنولوجيا وأصبحت هي الفاعل الرئيسي في الجملة.

-مثال رقم١٠ : أضاف المترجم كلمة "جلد" التي لم تكن في النص الأصلي. اختيار غير موفق لأن الكاتب يتكلم عن التمساح حيا أو ميتا وليس عن جلده. بالإضافة إلى أن اختياره لكلمة "يخصنا" هي ترجمة لا واعية لكلمة من الدارجة المغربية وبالتالي كان الصحيح ربما

هو:"لم نكن في حاجة إلى ..."

- مثال رقم١١: استعمل الترجمة الحرفية وحافظ أيضا على بنية الجملة التي أتت في صيغة الأمر.اختيار صحيح باستثناء ترجمته لكلمة" créatrice"

حيث اختلطت عليه مع كلمة " Créature".

- مثال رقم١٢ : اختيار موفق تمكن المترجم من خلاله من الحفاظ على المعنى ،على بنية الجملة وأيضا على القيمة الجمالية للصورة في النص الأصلي.
- مثال رقم١٣ : نقل المترجم المعنى ولكن الترجمة فقدت أثر السخرية الوارد في النص الأصلي.كان بالإمكان أن يستعمل المترجم آلية الترجمة بالزيادة حتى يعكس بدقة السخرية وحتى يتوافق مع خصوصيات اللغة العربية .
- مثال رقم١٤ : حافظت على المعنى وكذا الصورة الجمالية للنص الأصلي. اختيار موفق لأن النصين أصبحا متشابهينفي المبنى

والمعنى وكذا في الناحية الجمالية.

- مثال رقم١٥ : جملة من العامية المغربية ترجمها الكاتب الأصلي للعمل إلى اللغة الفرنسية. آلية غير موفقة لأن تيمة السخرية افتقدت .المغزى هو وصف من هو كثير الملاحظة.
- مثال رقم١٦ : استبدل الاسم في النص الأصلي "un ordre" بفعل «آمرك".اقتراح موفق وإن كانت الترجمة الحرفية في هذه الحالة هي أيضا ممكنة.
- مثال رقم١٧ : حذف المترجم كلمتي:« paillettes et légers» وتوفق في نقل المعنى والوصف المقصود في النص الأصلي وتفادى بذلك التكرار غير المعلل سيما في اللغة العربية. كما أنه وفق في استخدامه لآلية الترجمة بالزيادة عن طريق إضافته لفعل: "تلبس".
- مثال رقم١٨ : كان على المترجم ألا ينضبط بشكل تام للترتيب الوارد في الجملة في اللغة الأصل وبالتالي كان بإمكانه حذف العارضتين وتسبيق كلمة "روحها" لتصبح بعد "أفرغت" مباشرة. وفق المترجم في اختياره لآلية "التكييف"Modulation في التعامل مع الكلمتين الفرنسيتينspiritualité و humanisme وترجمهما في كلمة واحدة وهي "روحها" وإن اختار ترجمتهما حرفيا لأصبحتا غامضتين.
- مثال رقم١٩ : وفق المترجم في اختيار **آلية التحوير** عن طريق الزيادة étoffement وذلك بإضافة " هكذا كانت الأشياء" في بداية الجملة فبدت الترجمة جميلة ولو اختار الترجمة المباشرة بإتباع الحرفية التامة لكانت الترجمة عادية جدا.
- مثال رقم٢٠ : هذا الاختيار أدى إلى نوع من الغموض وكان من الأفضل أن يلجأ المترجم إلى الترجمة غير مباشره بلعتماد الترجمة عن طريق التحوير بزيادة كلمة أو عبارة حتى يتضح المعنى.
- مثال رقم٢١ : قام المترجم بترجمة هذا النص كله في جملة واحدة مع استعمال آلية الترجمة عن طريق الزيادة وذلك بإضافة كلمة "كثيرا".وفق المترجم في هذا الاختيار.
- مثال رقم٢٢ : لا بد من الإشارة إلى أن الكاتب الأصلي لهذا العمل الروائي نقل هذه العبارة من العامية المغربية(نكتة حامضة) أو حتى المصرية (نكتة بايخة) أي عديمة القيمة وغيرها وترجمها هو أيضا إلى اللغة الفرنسية كما فعل في العديد من المرات وبالتالي فالمترجم أعاد النص إلى صورته الأولى وكان بالأحرى أن يتجه نحو ترجمة مبدعة محاولا البحث عن مقابل آخر وذلك باعتماد مثلا إستراتيجية: **الاقتباس والتصرف Adaptation**.
- مثال رقم٢٣ : استبدل المترجم الكلمة التالية:(un adjectif) Prisonnière بفعل :"تسجنها".اختيار موفق لأن الترجمة المباشرة كانت ستؤدي إلى إضعاف هذه الفقرة برمتها.
- مثال رقم٢٤ : تفادى المترجم ترجمة كلمة:« **plus** »وهو قرار موفق لأن عدم رجوع المعني بالأمر إلى الدراسة أمر مفهوم بدون الحاجة إلى ترجمة الكلمة السالفة الذكر.
- مثال رقم٢٥ : قام المترجم بإضافة فعل: (تقول) وهو اختيار موفق لأن التجمة كانت ستبدو غامضة بدون هذا الفعل.هنا نتحدث عن خصوصية اللغة على مستوى المقبولية Acceptability والمترجم راعى خصوصية اللغة العربية في ذلك.
- مثال رقم٢٦ : حافظ المترجم على بنية الجملة ونقل المعنى المراد بدقة وبدون تكلف .وفق إذن في اختياره للترجمة الحرفية.
- مثال رقم٢٧ : كما المثال السابق حافظ المترجم على بنية الجملة ونقل المعنى المراد بدقة وبدون تكلف فقط كان من المستحب أن يضيف "هل" قبل "أنت في باريس؟" .على الرغم من ذلك نجح المترجم في اختياره لهذه الآلية.

- مثال رقم٢٨: استبدل (un adjectif) « bon » ب:"من الأحسن" بدت الجملة بهذا الاختيار غامضة بعض الشيء وتحتاج إلى صياغة أخرى أو إلى البحث عن آلية أخرى.
- مثال رقم٢٩: اختيار موفق من لدن المترجم الذي حافظ عن طريق اعتماده على هذه الآلية على بنية الجملة ونقل المعنى المراد بدقة و نجح أيضا في نقل المقومات الفنية للصورة الأصلية في اللغة الهدف. واختياره للقاموس كان موفقا.
- مثال رقم٣٠: اختياران صائبان وترجمة موفقة. حافظ على بنية الجملة، على المعنى وعلى الصورة. كما أن المترجم عمد إلى ترجمة كلمة "passé" مرتين.المقابل الأول لشرح الحالة والثاني لتأكيد الانتماء وهذه هي الآلية الثانية التي استخدمها وهي "الترجمة عن طريق الزيادة".
- مثال رقم٣١: عمل المترجم نظرا لخصوصية ثقافية ودينية بالدرجة الأولى إلى عدم ترجمة كلمتي"genèse" و"le Créateur " تم نقل المعنى ليس إلا.
- مثال رقم٣٢: كما في أمثلة سابقة فكاتب الرواية ينقل بعض الصور كانت ولا زالت متداولة في الثقافة الشعبية المغربية وهنا أيضا استعمل المترجم

ترجمة حرفية ليعيدها إلى أصلها ولكن بلغة عربية فصيحة وليس بالدارجة المغربية.وفق المترجم في هذا الاختيار لأن هذه الصورة هدفها

هو السخرية عن طريق الوصف وبالتالي فالهدف تحقق حيث المحافظة على هذه الصورة بدقة متناهية.
- مثال رقم٣٣: استراتيجية موفقة اتبعها المترجم من أجل نقل الصورة بدقة وأمانة وقد وفق في ذلك.واستعمل أيضا آلية الترجمة

عن طريق التحويرTranspositionوذلك بزيادة "غير معقول".
- مثال رقم٣٤: استراتيجية موفقة. ترجمة حرفية نقلت المعنى ولو أن المترجم كان من المستحب أن يقوم بتسبيق "على رأسهم" على "ديجول".
- مثال رقم٣٥ : اختيار موفق.فقط كان من الأفضل استبدال "قولي لي" ب مثلا:"أخبريني" ولكن رغم ذلك يبقى اختيار المترجم اختيارا مقبولا.
- مثال رقم٣٦: حيث استبدل الفعل ".discontinuer " باسم:"انقطاع".اختيار موفق غير أنه كان من المستحب أن يختار مثلا "ظلت" عوض "كانت" لتوضيح الصورة أكثر وكذلك أن يعمد إلى عدم التقيد ببنية الجملة في النص الأصلي وذلك بترجمتها في جملة واحدة

وحذف بالتالي النقطة,(.).
- مثال رقم٣٧: حافظ المترجم على بنية الجملة ونجح في اختياره لآلية الترجمة الحرفية فقط كان بإمكانه تسبيق " بزيهم العسكري.

" لتكون مباشرة بعد"من العساكر"
- مثال رقم٣٨: حافظ المترجم على بنية الجملة واتبع الترتيب نفسه الذي توخاه صاحب النص الأصلي على مستوى الأفعال المستعملة والمفردات لوصف الحالة. ونقل المترجم المعنى المراد بدقة وبدون تكلف وبلغة بسيطة أوفت بالغرض.وفق إذن في اختياره للترجمة الحرفية.
- مثال رقم٣٩:تمسك المترجم ببنية الجملة وحافظ على ترتيب الكلمات الوارد فيها ونقل صورة "الصفع" و"تقبيل اليد" بأمانة.

فقط كان بإمكانه أن يدمج "أعطتني صفعة" ويستخدم فعل "صفع" وتكون الآلية الأخرى المستخدمة هي التحوير .Transposition

- مثال رقم٤ : حافظ المترجم على بنية الجملة لوصف الحال وباختياره لآلية الترجمة الحرفية حافظ على المعنى ونقل الصورة الأصلية بأمانة مما

أضفى على ترجمته بعدا جماليا كذلك الموجود في النص الأصلي حيث "الضحكة بلورية". وفق إذن في اختياره للترجمة الحرفية مادام أنه حافظ

على المعنى والمسحة الفنية في لغة الوصول.

واستنتاجا ومن خلال ما سلف ،أبرزت الدراسة أن "الترجمة "الحرفية" يمكن اعتمادها أيضا في الترجمة الأدبية ولا يمكن بأية حال من الأحوال إغفال قيمتها وهي صالحة مثلها مثل الآليات الأخرى في تذييل الصعوبات التي تواجه المترجم الأدبي بشكل عام. غير أن هذه الآلية لا يمكن اعتمادها بصفة مطلقة وهذا ما أثبتته هذه الدراسة حيث تبين من خلالها أن المترجم كان عليه استبدالها بآليات أخرى في بعض الحالات التي ظهر جليا أنها لا تفي بالمطلوب. وفشلت بالتالي في نقل العناصر الفنية والجمالية من النص الأصلي إلى لغة الوصول.

ولكن بشكل عام خلصت الدراسة إلى أن المترجم نجح في اعتماده على هذه الآلية في الترجمة في العديد من الحالات سواء تلك التي شكلت عينات هذه الدراسة أو غيرها أو تلك التي لم يتم اعتمادها لتفادي التكرار غير المبرر.

خاتمة

هذه الترجمة أحيت من جديد رواية صدرت منذ سنة١٩٧٦ وتروي سياقا تاريخيا يعود إلى ثلاثينيات القرن الماضي، وهذا من إيجابيات الترجمة في بعثها للنصوص الأصلية من جديد كما يقول الباحث عبد السلام بنعبد العالي(٢٠٠٩):

" فالترجمة هي التي تنفخ الحياة في النصوص وتنقلها من ثقافة إلى أخرى، والنص لا يحيا إلا لأنه قابل للترجمة، وغير قابل للترجمة في الوقت ذاته. فإذا كان في الإمكان ترجمة ما ترجمة نهائية، فإنه يموت، يموت كنص وكتابة."[24]

ومن خلال الدراسة، تبين أن الترجمة العربية لرواية **"الحضارة أمي** «للروائي المغربي إدريس الشرايبي أضاءت بشكل مقبول عموما روح النص الأصلي رغم الصعوبات التي تعترض المترجم عموما والمترجم الأدبي بشكل خاص.

وإجمالا، فقد نجح المترجم في اختيار الآليات في عملية الترجمة واستخدم لغة بسيطة تقابل لغة النص الأصلي. لغة لا تخلو من سمات فنية وجمالية نقلها المترجم من النص الأصلي بسلاسة متناهية. كما أن المترجم وفق عموما في التعامل مع السياق اللغوي المغربي حيث نقله من النص الأصلي بحرفية ودقة. خلصت كذلك الدراسة إلى أن المترجم اعتمد بشكل أساسيعلى الترجمة الحرفية ووفق في ذلك في الكثير من الحالات بيد أنه كان من الأفضل للمترجم استبدالها باستراتيجيات أخرى كما فعل في حالات أخرى حيث استطاع وبطريقة جيدة توظيف بعضها مثل :الترجمة عن طريق التحوير و التكييف و الترجمة عن طريق الزيادة و الترجمة عن طريق النقصان وغيرها من الآليات.

هذا، وبالرغم من أن الترجمة هي مسألة اختيارات في المقام الأول غير أن المترجم الأدبي مطالب بالبحث عن آليات أخرى في الترجمة وتوظيفها توظيفا عقلانيا ومناسبا من أجل تحقيق ما يسمى بترجمة مبدعة Creative translation. وهذا ما يقوله مثلا أوكتافيو باث Octavio Paz الذي يؤكد على أن الترجمة والإبداع توأمان لا ينفصلان ويستشـــهد في هذا السيــاق بأعـمال

بودلير Beaudelaire وباوند Pound التي لا يمكن التفرقة فيها بين النص الأصلي والترجمة إذ يوجد تفاعل جميل بين النصين الاثنين.[25]

هوامش ومراجع

١ Derrida, J. 1985. *The ear of the other: Autobiography, transference,translation.Trans.PeggyKamuf. New York: Schocken, p.122.*

٢ *الحضارة أمي*

3 Chraïbi, Driss. La Civilisation, rna Mère. Paris: Denoël, 1972.

٤ *بنعبد العالي عبد السلام. في الترجمة. الدار البيضاء: دار توبقال؛ ٢٠٠ ص:17.*

5 *Schulte, Rainer and John Biguenet, eds. 1992. Theories of Translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida. Chicago and London: The University of Chicago Press.p.69.*

6 *Ibid, pp.71-72.*

7 *Ibid, p.204.*

8 *Ibid, p.205.*

9 *Jackson, R. (2003). From Translation to Imitation. Retrieved June 22, 2010, From http://www.utc.edu/Academic/English/pm/ontrans.htm,p.4.*

10 *Landers, C. E. (1999). Literary Translation: A Practical Guide. (G.S. Brown, ed.). New Jersey City: Multilingual Matters LT,.p.4.*

11 *Newmark, P. (1988). Approaches to Translation. London: Prentice Hall, p.1.*

12 *J-P. Vinay and J.Darbelnet (1995) Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation, translated and edited by Juan Sager and Marie-Jo Hamel (Amsterdam and Philadelphia: John Benjamin),p.10.*

13 *Ibid, p.31.*

14 *Ibid, p.33.*

15 *Ibid, p.31.*

16 *Ibid, p.32.*

17 *Ibid, p.31.*

18 *Ibid, p.31.*

19 *Ibid, p.39.*

20 *Ibid, p.36.*

[21] *Ibid, p.37.*

[22] *Ibid, p.37.*

[23] *Ibid, p.37.*

[٢٤] بنعبد العالي عبد السلام. في الترجمة. الدار البيضاء: دار توبقال؛ ٢٠٠ .ص:٢١ .

[25] *Schulte, Rainer and John Biguenet, eds. 1992. Theories of Translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida. Chicago and London: The University of Chicago Press.p.160.*

حدود تخوين الإبداع في الترجمة
رواية "المترجم الخائن" لفواز حداد أنموذجا

بقلم: أ. عبد القادر ملوك ، جامعة عبد المالك السعدي بتطوان/المغرب.

ملخص الدراسة:

تستهدف هذه الدراسة مقاربة فعل الترجمة في علاقته بالإبداع، من خلال التساؤل حول ما إذا كان من الممكن أن نرسم للترجمة حدودا تقف عندها، ومعايير تضبط نظام اشتغالها، تُتخذ فيصلا بين الإبداع والبدع، تصون حق القارئ في الإطلاع على النص الأصلي بأمانة، ولا تغمط المؤلف حقه في الحفاظ على هوية نصه والإبقاء على مقصده المبتوت داخل تضاعيفه، وفوق هذا وذاك تعصم المترجم من أن يتحول إلى مجرد ناقل لا حول له ولا رأي، متخذين من العمل الروائي لفواز حداد الموسوم بـ"المترجم الخائن" أنموذجا حاولنا من خلال معاناة بطله "حامد سليم" تسليط الضوء على حدود المقبول والممنوع في ممارسة الترجمة، كما واتخذناه فرصة اهتبلناها لنتساءل عن طبيعة عمل الترجم عامة: هل هو نسخة أمينة عن الأصل يسعى صاحبها إلى أن يحذو فيها حذو المؤلف في المبنى كما في المعنى، أم هو فعل إبداعي، يحافظ فيه المترجم على نواة النص الأصلي دون أن يطابقه أو يتقيد به شكلا ومضمونا.

الكلمات المفتاحية: الترجمة، الإبداع، التخوين، المترجم الخائن، حامد سليم.

١) تقديم: حول الترجمة

تُعنى الترجمة، كما هو معلوم، بنقل محتوى دلالي من لغة إلى لغة أخرى، أي بجعل لغة الوصول تنطق بالمعنى ذاته الذي نطقت به لغة الانطلاق. وهذا المطلب هو الذي يحث المترجم على بذل الجهد في سبيل الإمساك بالمعنى المبتوت في ثنايا النص الأصلي والذي "حمَله إياه كاتبه بعد أن دار بخلده وجال بفكره"[1] في أفق تقديمه وإبرازه "بوجه غير وجهه الأصلي."[2] إدراكا منه أن اللغات الخاصة وإن اختلفت من حيث بناها المعجمية والنحوية والنصية فإن بينها قواسم مشتركة تجعل المعنى قابلا لأن ينتقل من وعاء لغوي إلى وعاء آخر، ويجعل بالتالي من الترجمة فعلا ممكنا، بل لا غنى عنه في مد جسور التواصل بين الثقافات. إلا أن المعنى وإن عد مدار فعل الترجمة وقطب الرحى فيه، فإنه قد اختُلف في تحديد موضعه من اللغة، هل يوجد

---

(١) عبد السلام بنعبد العالي، في الترجمة، سلسلة شراع، العدد ٤٠، ١٩٩٨، ص ١٥.

(٢) طه عبد الرحمان، فقه الفلسفة: ١- الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥، ص ١١٠.

في اللفظ، غير منفك عن صورته، أم أنه شيء يتجاوز صورة اللفظ، شيء "هو نفسه عديم الشكل، [...] غير خاضع للشكل... ولا يحتمل حدودا".[1]

لقد نُظر للترجمة، بناء على ذلك، على أنها تأويل يتخذ من النص الأصلي "دخيرة" يخضعها المترجم/المؤول لرؤيته التي تمتح من شبكة مفهومية تحكمها المعايير السائدة في الثقافة التي تحتضن الذات وفعلها المعبر عن حاضر الحاضر، ما يؤدي إلى امتزاج المعنى الداخلي للنص بالمعنى الخارجي المفروض على النص من الخارج (من لدن الذات المترجمة)، امتزاج تلعب فيه ثنائية الفهم والتأويل[2] دورا أساسيا، كونها السبيل الذي يتبنين داخله ومن خلاله المعنى النهائي للنص الأصلي.[3] ولا يفيد هذا التصور أبدا أن بإمكان المترجم أن يترجم ما يعنّ له، بل المطلوب أن يظل قريبا من المعنى الذي ارتآه صاحب النص وارتضاه لنصه، مادامت المطابقة بين المعنيين الأصلي والمنقول متعذرة لاختلاف بنيتي اللغتين الناقلة والمنقولة،[4] اللهم إن وجدت هناك لغة خالصة "لا تحمل خصوصية تراثية فقط، بل تكون كذلك قادرة على حمل هذا الشيء الملازم للنص الأصلي."[5]

ولقد ترتب عن هذا الاختلاف حول موضع المعنى من اللغة، تقسيم بات مشهورا لطرق الترجمة، جرى تداوله بكثرة بين الباحثين، يجعلها على ضربين: ترجمة حرفية تتعلق باللفظ دون المعنى، وترجمة "حرة" تستنبط المعنى من اللفظ بطريقة فيها نوع من البناء والإنشاء. وقد جرى تبخيس الترجمة من الضرب الأول من قبل المشتغلين بالترجمة وأهل اللغة عموما، واعتبروا كل من يقف عند حدود النقل الحرفي ضعيفا غير متمكن، وغير قادر على استيعاب العمل الأصلي وتحويل معانيه بصورة تجعلها تتكلم لغة أخرى دون أن تفقد هويتها، إذ لما كانت الترجمة تقوم على مرحلتين؛ مرحلة إدراك المعنى ثم مرحلة التعبير عنه، كان الإصرار على مقابلة اللفظ باللفظ عائقا كبيرا أمام الترجمة، مادامت "اللغات تتباين فيما بينها، اصطلاحا وتركيبا"[6] الأمر الذي يجعل المترجم الحريص والمبالغ في الوفاء للغة، يسقط، دون إدراك منه في الغالب، في شرك خيانة المعنى؛ فباسم التشابه الشكلي بين اللغتين الناقلة والمنقولة، يفرز لنا اختلافا صارخا في المدلول يتولد عنه نسخة هي أبعد ما تكون عن الأصل وأقرب ما تكون إلى المسخ.

وقد ذكر الصفدي وجوها ثلاثة أساسية تتجلى بها رداءة الترجمة الحرفية:

---

(١) آن إينو، ضمن: أحمد مداس، الترجمة والتأويل نصان ولغتان ومعنى واحد...؟! مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد السادس، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ٢٠١٠.

http://lab.univ-biskra.dz/lla/images/pdf/revue6/medasse.pdf

(٢) يقيم شارودو تمييزا بين الفهم والتأويل، بموجبه يدل الفهم على تمكن الذات من إعادة بناء الجزء الصريح من قصدية الطرف الآخر في التواصل، أما التأويل فيفيد البناء الخاص للذات المتلقية (أو المستقبلة)، بحسب مرجعياتها الخاصة وإمكاناتها الذاتية في الاستدلال.

(٣) ينظر:

P. Charaudeau, Les médias et l'information, l'impossible transparence du discours, Edition De Boeck, 2012, p. 80.

(٤) وحول هذا قال أبو حيان التوحيدي:

"إن لغة من اللغات لا تطابق أخرى من جميع جهاتها بحدود صفاتها في أسمائها وأفعالها وحروفها وتأليفها وتقديمها وتأخيرها واستعارتها وتحقيقها وتشديدها وتخفيفها وسعتها وضيقها ونظمها ونثرها وسجعها ووزنها وميلها وغير ذلك مما يطول ذكره".

الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٥٣، ص ١١٦.

(٥) طه عبد الرحمان، الفلسفة والترجمة، مرجع مذكور، ص ١١١.

(٦) التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، مرجع مذكور، ص ١٢١.

أولها: الإخلال بمبدأ التفاوت بين معجم [اللغة الأصلية] ومعجم [اللغة الهدف]، إذ ليس كل لفظ [في اللغة الأولى] يقابله بالضرورة لفظ [في اللغة الثانية].

ثانيها: الإخلال بمبدأ التباين بين طرق التركيب في [اللغة المنقول إليها] وطرق التركيب في [اللغة المنقول عنها]، فليس كل نسبة إسنادية في [اللغة الأصلية] تطابقها نسبة إسنادية من جنسها في اللغة [الهدف].

ثالثها: الإخلال بمبدأ الاختلاف بين أساليب المجاز في اللغتين [اللغة الهدف] واللغة الأصلية، فليس كل استعمال مجازي في اللغة المنقول عنها يوجد له في اللسان [المنقول إليه] وجه مجازي يساويه.[1]

ولما كانت الترجمة الحرفية غير مرغوب فيها لعيوبها التي تجعل من الترجمة نسخا ومسخا للنص الأصلي، كما قلنا آنفا، اللهم إذا استثنينا بعض الرقلة الذين رأوا فيها الأسلوب العلمي الصحيح للنقل و عدوها مثلما قال حنين بن إسحاق "أبلغ وأفحل"،[2] تمت الدعوة إلى الاستعاضة عنها بالترجمة الحرة التي يعيد فيها المترجم بناء النص بشكل يجعل الترجمة تواصل حياة النص الأصلي، و"تنفخ الحياة في النصوص وتنقلها من ثقافة إلى أخرى".[3] وهي ترجمة ليست سهلة المنال، ولا بمُكنة أي كان أن يقوم بها حتى لو توفر لديه شرط إتقان لغتي الانطلاق والوصول، لأنها تشترط في المترجم أن يقهر "المسافة التي تفصل النص عن ترجمته، والأصل عن نسخته، وأن يمحو اسمه ليسمح لكاتب النص الأصلي أن يتكلم بلغة أخرى دون أن يفقد هويته".[4] وهذا وهذا هو السهل الممتنع بعينه، إذ كيف يتأتى للمترجم "أن يكتب النص باسم كاتبه [...] دون أن يُوَقعه، [و] أن يتدخل دون أن يتدخل وأن يظهر ليختفي."[5] وأنى له أن يضبط الإيقاع بين الموضوعي والذاتي في فهمه وتأوله لمعنى النص المنقول، ونحن نعلم نعلم أنه "لا سياق بقادر على أن يحد دلالة النص ولا قرينة بكافية لأن تقيده بتأويل بعينه، فالنص يجاوز المقامات لتوالي الدلالات كما يتجاوز نفسه في الترجمات لتوارد التأويلات، حتى إنه لا وجود في نهاية المطاف إلا لسلسلة واحدة من المعاني لا تنقطع حلقاتها ولا ينتهي طولها، إذ لا يفرق فيها بين ما للأصول وبين ما للنقول."[6]

وعلى ذلك، يكون تعريف الصفدي للترجمة الحرة بأنها "أن يأتي [الناقل] بالجملة، فيحصل معناها في ذهنه، ويعبر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها، سواء ساوت الألفاظ الألفاظ أم خالفتها"[7] تعريف سهل نظريا صعب إجرائيا، مادامت مهمة المترجم على الحقيقة مهمة مزدوجة يكون فيها "قارئا يدرك، وكاتبا ينقل إرادة القائل الأساسية، وهو يعرف جيدا أنه لا يترجم

---

(١) طه عبد الرحمان، الفلسفة والترجمة، مرجع مذكور، ص ٩٦.

(٢) طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠١٢، ص ٣٢٨.

(٣)عبد السلام بنعبد العالي، في الترجمة، مرجع مذكور، ص ١٩.

(٤) نفس المرجع، ص ١٢.

(٥) نفسه المرجع، ص ١٢.

(٦) طه عبد الرحمان، الفلسفة والترجمة، مرجع مذكور، ص ١١٣.

(٧) نفس المرجع، ص ٩٦.

لغة إلى لغة أخرى، وإنما يفهم كلاما وينقله بدوره، معبرا عنه بطريقة لا تستعصي على الفهم، وهو أيضا ينتج نصا يعد صلة وصل بين مقولة الكاتب وفهم القارئ".[1]

بناء عليه، كان للتأويل خصيصتان بارزتان في عملية الترجمة؛ فهو من جهة، يتيح للمترجم القيام بقراءته الخاصة للنص المنقول، وهو من جهة ثانية يضعف أسباب الموضوعية في منتوجه (أي النص المترجم).

أما الخصيصة الأولى؛فليس يخفى على القارئ أن عملية التأويل تستهدف الإمساك بمقصدية صاحب الخطاب،

بالاستناد إلى رؤية شمولية تحاول الإحاطة بدلالة، أو بالأحرى، بمختلف دلالات الألفاظ والعبارات (الحرفية وغير الحرفية والانزلاقات الدلالية) وسياقات التلفظ، وغيرها، وذلك بهدف تحديد المعنى الجوهري الذي يعبر عنه صاحب النص الأصلي، وكأننا بالمترجم هنا يتقمص ما أسماه، طه عبد الرحمان، بالوسيط، فيبدو و"كأنما هو آلة جامدة يتوسل بها المؤلف ليوصل مقصده إلى المخاطب الذي لا يتكلم هذا المؤلف لغته، كما يستعملها المخاطب ليحصل هذا المقصود الذي لا سبيل له إليه إلا بهذه الوسيلة"،[2] فيكون المترجم وفق هذا المعنى بمثابة "الواسطة التي تجردت من حقوقها تجردا وقامت بحقوق غيرها قياما".[3]

أما الخصيصة الثانية؛ فيكشفها لسان حال القارئ وهو يقول ردا على ما انتهى إليه حديثنا عن الخصيصة الأولى: هيهات هيهات أن يستطيع المترجم التجرد من حقوقه للقيام بحقوق غيره، إذ لما كان المترجم مؤولا، فإنه بالضرورة يعيد إنشاء النص ويخلقه من جديد، و"هذا الخلق الجديد يصحبه الشعور بالفارق الذي يفصل النقل عن الأصل وبالقصور عن بلوغ مبلغ المؤلف في أداء المقصود".[4] ولسنا نريد بذلك تكريس القول المشهور "كل ترجمة خيانة" بل أن نجعل الترجمة إبداعا موازيا للنص الأصلي، ليس أقل أو أكثر منه شأنا، ولا يشكل تلبس التأويل ببعض الذاتية نقيصة تعتري الترجمة، ما دامت "اللغة تمتلك قدرة ذاتية تخولها تجاوز قصورها، تتمثل بالخصوص في امتلاكها لطاقات بتوظيفها وتفجيرها يصبح الخطاب قادرا على رسم شبكة من العلاقات والمسارب إلى المعنى يستغني بها عن حضور صاحبه، ويستعيض بالسياق اللغوي الداخلي عن السياق الخارجي، وأهم تلك القدرات طاقة الإيحاء التي تصبح من بعض الجهات الرديف الأدبي لمفهوم الإشارة في التخاطب العادي المباشر."[5] وبذلك ينجح المترجم في كسر موضوعية اللغة عبر عملية الانتقاء التي يخضعها لرغبته في اختيار مدلولات بعينها للدوال المعبر عنها في اللغة الأصلية، فيتمكن من ثم من فرض أدائه الفردي على أذهان متلقيه، ويصبح فهمهم واستيعابهم، بل استعمالهم لمضامين نص أجنبي عنهم مرهونا بالضرورة بوساطة المترجم الذي يظهر جليا في اختفائه، مكرسا فعل الترجمة كفعالية لخلق الغرابة لا كعملية لخلق القرابة.[6]

---

(1) **دانيكا سيليسكوفيتش وماريان لوديرير، الترجمة والتأويل، الترجمة : نقل للعلامات اللغوية أم صياغة جديدة، ترجمة : د. محمد نبيل النحاس الحمصي.**
https://docs.google.com/document/d/1KHScE1kFxSQK_2k10ruR9huldVs4rjn8U8HoYVxIZ6M/edit

(2) طه عبد الرحمن، الفلسفة والترجمة، مرجع مذكور، ص ٦٤.

(3) نفسه المرجع، ص ٦٤.

(4) نفسه المرجع، ص ١١٠.

(5) عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٧، ص ١٧٤.

(6)عبد السلام بنعبد العالي، في الترجمة، مرجع مذكور، ص ٦٨.

كان الغرض من هذا التقديم المقتضب لمفهوم الترجمة، أن نتمكن من موقعة العمل الروائي لفواز حداد: "المترجم الخائن" من فعل الترجمة ذاته؛ أو بالأحرى موقعة العمل الترجمي الذي يؤديه بطله في الرواية "حامد سليم" ضمن مجال الترجمة كما حددنا بعض معالمه أعلاه، وانطلاقا مما هو متواضع عليه بشأنه من قواعد ترسم حدود المقبول والممنوع، كما واتخذنا من هذا الأنموذج فرصة اغتنمناها لنتساءل عن طبيعة عمل المترجم عامة: هل هو نسخة أمينة عن الأصل يسعى صاحبها إلى أن يحذو فيها حذو المؤلف في المبنى كما في المعنى، أم هو فعل إبداعي، يحافظ فيه المترجم على نواة النص الأصلي دون أن يطابقه أو يتقيد به شكلا ومضمونا، أم أنه، وهذا هو السؤال الرئيس الذي تحكم في روايتنا هذه، بإمكان المترجم أن يتصرف في العمل المنقول، بأن يضيف أشياء أو يبتر أخرى، من منطلق أن الترجمة في أحد وجوهها نقد، ينبغي أن يتحاور مع الأصل ويدحضه ويتبين خطله، إن لم يتلاءم مع المجتمعات المنقول إليها ومع قيمها ونظمها في التفكير... إلخ ؟!

٢) رواية المترجم الخائن أو المحنة المزدوجة للمترجم:

تتصدى رواية "المترجم الخائن"(1) لموضوع الترجمة بإفاضة، مسلطة الضوء على معاناة المترجم المزدوجة، مع الترجمة في ذاتها، ومع الجماعة المنضوية تحت لواء الثقافة والتي تنصب نفسها وصية على الفكر والثقافة، راسمة حدود المباح وغير المباح، وفق ما يخدم أمزجة أصحابها ويناسب هواهم، ولو اقتضاهم الأمر أن يتصدوا للأدب بقلة الأدب. على أن الرواية لا تقف عند حدود الترجمة ومشاكلها فقط، بل تعدوها نحو طَرق مواضيع أخرى سياسية واجتماعية واقتصادية تم تمريرها تصريحا تارة وتلميحا تارة أخرى، همت المشهد السوري على وجه التعيين لكن بالإمكان تمطيطها لتنسحب على الوضع العربي برمته مع اختلافات طفيفة.

وحتى نبقى ضمن مجال الترجمة، سوف نتطرّقُ باقتضاب لبعض المحن والمعاناة التي تعرض لها المترجم حامد سليم في الرواية، وقد ارتأينا تقسيمها إلى محنتين بالذات، الأولى عامة تشمل عالم الترجمة بإجمال ويتشرب مرارتها ويسبح في لججها كل المترجمين، يتعلق الأمر بمحنة الترجمة كفعل إبداعي يتواجه فيه المترجم مع نص اختاره بمحض إرادته أو كلف به بشكل من الأشكال، والمحنة الثانية تتعلق بمشاكل خارجية ذات صلة بطبيعة ونمط العلاقة التي تسري بين شلل المثقفين وتتحكم في مداخل عالم الأدب ومخارجه.

أ. المعاناة مع الترجمة:

يتم تصوير فعل الترجمة في الغالب على أنه فعل ثانوي تابع للنص التأليفي الأصلي، ويتم وضع إسم المترجم على صفحة العمل المنتج بلون باهت أو بأحرف صغيرة لا تكاد ترى، كما لو أن المترجم أنجز ما أنجزه وهو ممدد على أريكة، يتابع أحد برامجه المفضلة على التلفزيون، والحال أن فعل الترجمة فعل شاق ومضنٍ لا يقل جهدا ولا إبداعا عن فعل التأليف ذاته، بل هو تأليف من ضرب مختلف. (2)

---

(١) تقع رواية "المترجم الخائن" للروائي السوري فواز حدّاد في ٤٨٩ صفحة من الحجم المتوسط نشرها رياض الريس سنة ٢٠٠٨م، وبلغت القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية سنة ٢٠٠٩.

(٢) يكاد يسود الاعتقاد عند الجمهور ويترسخ في أذهانهم دونية النقل بالمقارنة مع الأصل، فتراهم يرددون أن: "النقل يفتقر إلى الأصل"، و"النقل لا يغني عن الأصل"، و"النقل يزول والأصل يدوم"، و"النقل يخطئ والأصل يصيب"...الخ.

ينظر بهذا الخصوص: طه عبد الرحمان، الفلسفة والترجمة، مرجع مذكور، ص ٣٧٨.

يصف المترجم الفرنسي "أنطوان بيرمان" معاناة المترجم مع الترجمة قائلا: "المترجم يكابد ويعاني التعارضات التي تتناول مجال الترجمة، مثل التعارض بين اختلاف اللغات وتشابهها والتعارض بين قابليتها للترجمة وعدم قابليتها لها والتعارض بين استرجاع المعنى واستنساخ المبنى"[1] كما يقوم بتفكيك "النص بحسب هيمنة المعجم والتراكيب ثم يجزئه فقرات فقرات وفق تخطيطه في إعادة التشكيل، ويجري فعل الترجمة على الأجزاء منفردة داخل الرؤية الكلية المحصلة سلفا، ثم يعمد إلى الروابط للمّ النص وإعداد تماسكه الدلالي"[2] وإذا كانت هذه المعاناة تحضر إجمالا في أية ممارسة ترجمية، فإن درجتها ترتفع، وحِدتها تزداد حين يتعلق الأمر بترجمة عمل أدبي، كالرواية مثلا، إذ ينضاف البعد الفني الجمالي الذي يطرح صعوبة كبيرة تتمثل في "إبلاغ إبداع أصيل تتحكم فيه مقاييس جمالية وليس فقط مقاييس وظيفية أو لسانية خالصة".[3]

هذا ما يبرزه فواز حداد في حالة المترجم حامد سليم، واصفا تلك العقبات الصغيرة، لكن المرهقة، التي تعترضه في أسلوب عمله في الترجمة؛ ففي معرض بحثه عن إيجاد الصيغة الملائمة المعبرة عن الواقع الذي كانت تصفه إحدى الروايات الانجليزية العاطفية في أحد مقاطعها، وقف حامد مطولا عند وصف السماء، وهو عالق في ترجمة جملة لا تعني أكثر من كلماتها الثلاث: كانت السماء مدلهمة، فقد "أوحى إليه وصف السماء بالمدلهمة بالسواد والكثافة معا، فبدا له الوصف زائدا عن الحد"[4] فاستبدلها بالخانقة، لأن السماء كانت فسيحة جدا وقريبة جدا تكاد تطبق على الأنفاس، ثم عاد ليتساءل مجددا "هل هناك سماء خانقة؟ ثمة سماء غائمة، داكنة، عاصفة، ملتهبة وسماوات أخرى لا عد لها ولا حصر.[5] وبعد مخاض عسير، وتقلبات بين هذه المفردة وتلك، شكك مجددا في ما توصل إليه، إذ لم يثبت أن استعمل أحد ما هذا الوصف: السماء خانقة. الأصل لم يكن يعني أكثر من أن السماء ملبدة بالسحب المائلة للسواد قليلا."[6] وبعد أخذ ورد، وشد وجذب، هتف كمن عثر على كنز وجدتها: "كانت السماء مكفهرة، الكلمة أفضل، توحي بالعبوس والظلمة غير الحالكة، ظلمة ولو كانت كثيفة نوعا ما، لا تحجب المرئيات تماما.[7] وبعد أن استقر قراره على الجملة، يضيف الكاتب، "تراجع [حامد] عما اعتزمه، وامتثل لحساسيته الترجمية ومزاجية ذائقته الأدبية، وثبت الجملة كما كانت قبل المجاهدة: كانت السماء مدلهمة!!"[8]

كان هذا غيض من فيض ما يعترض حامد أثناء انكبابه على فعل الترجمة، ومعه كل مترجم يأخذ الترجمة على محمل الجد ولا تطاوعه نفسه ولا قلمه في تلفيق صيغ وعبارات دون فحص أو تمحيص، أو ينجز عمله على عجل كمن يتخلص من عبء يثقل كاهله.

لقد اتخذ فواز من شخصية حامد نموذج المترجم الذي يكابد في سبيل الترجمة، وتعترضه مشاق نفسية عديدة خصوصا حين يكون في مواجهة "الجمل الطويلة المعقدة والمعاني العميقة الشائكة والتداعيات الباطنية المريرة، لاسيما التناذر

---

(١) طه عبد الرحمان، الفلسفة والترجمة، مرجع مذكور، ص ١١٧.

(٢) أحمد مداس، الترجمة والتأويل نصان ولغتان ومعنى واحد...؟! مرجع مذكور.

(٣) جورج طرابيشي، الترجمة والإيديولوجية المترجمة، مجلة الوحدة، ع ٦١/٦٢، ١٩٨٩، ص: ٣٤.

(٤) فواز حداد، المترجم الخائن، مرجع مذكور، ص ١٤.

(٥) نفس المرجع، ص ١٤.

(٦) نفس المرجع، ص ١٤.

(٧) نفس المرجع، ص ١٥.

(٨) نفس المرجع، ص ١٥.

اللاشعوري المنتزع من الأغوار السحيقة للعالم الملتاعة بغرائب الوساوس الجنسية المريضة! "[1] هذه الأمثلة للمعاناة يقول عنها الكاتب مستنكرا: "لا لن يدرك القراء مقدار العناء المبذول في التعامل مع الكلمات والمعاني، ولو اطلعوا عليه، لتعجبوا من هؤلاء الذين يلبسون النظارات السميكة، وينبرون لقضايا العالم الكبرى، فيما تؤرقهم إشكالات صغيرة متعبة، عن كلمات غير ذات تأثير كبير، وتأخذ وقتا وفكرا."[2] هاهنا يعقد الكاتب مقارنة مهمة بين معاناة المترجم وبين ما تخلقه الفئة المتعالمة من انطباع على أنها تخوض في قضايا ذات أهمية كبرى، في حين أنها في الحقيقة منشغلة بقضايا صغيرة غير ذات تأثير، والأنكى من ذلك ازدراؤها لما يقوم به غيرها لاسيما المشتغلون منهم بالترجمة، عادين إياهم عالة على غيرهم من المؤلفين، يقتاتون من فتات موائدهم، ويتعيشون من إبداعهم، والحال أن الترجمة، عمل يضني العقل والجسم معا، لِما يشترطه من صبر وأناة في قراءة النص وإعادة قراءته مرات ومرات، وكفاءة في انتقاء المفردات المناسبة واقتناص المعاني الصائبة وانتزاعها انتزاعا من صورها اللغوية، وقدرة على التصريح بما ورد ملمحا إليه في الأصل أو على العكس من ذلك، إضمار ما أتى ظاهرا فيه، فضلا عما يلزم المترجم التحلي به من خصال مثل المرونة والاستعداد الدائم للتراجع عن الخطأ والبحث والتمحيص المتواصلين، وهي خصال لخصها الكاتب قائلا: "[الترجمة] هي عمل يحتاج إلى الاجتهاد مع المرونة، والتقديم والتأخير، والتراجع عن الخطأ، وربما عن الصواب يتبدى في العودة إلى القواميس اللغوية، والنبش فيها، والتحايل على نقل الكلمات الأجنبية العامة البذيئة، أو إسقاطها من السياق، والبحث في المعاني والبدائل لكلمات وتعابير لا معاني متاحة لها ولا بدائل ممكنة، عدا تمحيص المترادفات الكثيرة، لانتفاء ما يفي منها بالغرض."[3]

تلكم باقتضاب شديد بعض ملامح معاناة المترجم مع الترجمة، وهي معاناة مشروعة ومقبولة ما دام فعل الكتابة عامة اختمار شائك عسير، وإثمار باطني وئيد يتولد من رحم المعاناة، لكن ما هو غير مشروع وغير مقبول أن تأتي المعاناة من خارج الكتابة، أو بالأحرى من أوصياء على الكتابة، نصبوا أنفسهم، بغير وجه حق، سدنتها وحماتها، وعاثوا في الأدب فسادا، ذلكم ما يكشف عنه النقاب فواز حداد في الشق الثاني من معاناة حامد سليم. لكن قبل أن نبرز ملامح هذا الواقع الثقافي المتعفن، لنقف أولا عند المشكل الذي ولد هذه المعاناة، وجعل المترجم "مضغة في أفواه المتأدبين، وضربوا به الأمثال ونظر إلى ترجماته كرذيلة محتقرة"[4] بل وجد نفسه خلال فترة وجيزة، يعيش وضعا اجتماعيا مزريا، حيث "لم يبق إلا أن يعضه الجوع بنابه، ويأتي عليه."[5] إنها الرغبة العارمة في الإبداع هي التي كانت وراء محن حامد سليم، فقد كان يستبد به كتابة ما يعتمل في ذهنه من أفكار أثناء الترجمة حتى لو أتت مخالفة أو مناقضة لمضمون الرواية، فتحول الإبداع إلى بدعة... فكان العقاب قاسيا.

ب.الإبداع في الترجمة...جريمة تستوجب العقاب:

لئن "صرح الناظرون في النقل العربي بجودة [الترجمة الحرة]، بل بأفضليتها على غيرها، لكونها أقرب من سواها إلى الظفر بعبارة أحسن سبكا وإلى أداء مضمون أسهل فهما، فإنهم سكتوا عن تحديد القدر الذي يجوز به الانفصال عن ألفاظ الأصل، حتى إذا نقص عنه شيء، التحقت الترجمة بما يعد نقلا رديئا." وهو ما استغله حامد سليم أثناء ترجمته لإحدى الروايات أيما

---

(١) نفس المرجع، ص ١٦.

(٢) نفس المرجع، ص ١٦.

(٣) نفس المرجع، ص ١٣.

(٤) نفس المرجع، ص ١٠٧.

(٥) نفس المرجع، ص ١٢٣.

استغلال، ولم يقف عند حدود الانفصال عن ألفاظ الأصل، بل اجترأ على استبدال معنى بمعنى ونهاية بنهاية، فصرنا في حضرة روايتين بدل رواية واحدة، فحق علينا أن نتساءل:

هل يكون حامد قد سقط في المحظور، وحمل على التعدي على حقوق المؤلف، حين أقدم على التصرف في خاتمة الرواية؟

ماذا يفعل المترجم، وأي مسلك يسلك حين يجد نفسه بصدد ترجمة أمور تتنافى والقيم التي تؤمن بها ثقافته الأصلية، أو حين تتعرض هذه القيم ذاتها للازدراء والقدح، هل يسترسل في ترجمته وكأنه غير معني بمحتوى ما يترجمه بداعي الأمانة، أم يتدخل ليعدل ويغير من مضمون الترجمة؟

في الحقيقة لقد تمكن فواز حداد، على لسان حامد سليم، من اجتراح معاني مغايرة لمألوف البشرية عن مفاهيم الإبداع والخيانة، وغاص في ثناياهما وسبر أعماقهما مخلخلا البداهات ومقوضا أركان ما هو متعارف عليه لدى الأدباء والنقاد بخصوصهما، وكان عزمه أن يشطب الحدود التي رسمها البعض للأدب ويخلصه من تحنيط طاله لأمد طويل، حتى لم يعد الإبداع حرية بل صار قيودا ومتاريس شلت العقول وجعلت الإبداع مكرورا، والإنتاج عودا لقديم.

صحيح أن "مهمة المترجم هي أن يسمح للنص بأن ينتقل من ثقافة إلى أخرى، وأن يمكنه من أن يبقى ويدوم، [لكن] لا معنى للنقل إن لم يكن انتقالا، ولا للبقاء إن لم يكن تحولا وتجددا، ولا للتجدد إن لم يكن نموا وتكاثرا."[1] فالترجمة إبداع كما أسلفنا القول، والنص المترجم"يحاكي عملية الإبداع التي تحاول، انطلاقا من اللغة المألوفة، تلك التي نحيا فيها وبها ونكون غارقين فيها، تحاول أن تعطي الحياة للغة مغايرة يبدو ظاهريا أنها مخالفة لها اختلافا لا ينفك يحصل، ولا ينفك يختفي."[2] وعليه، ليس من الإبداع في شيء أن يتبع المترجم المؤلف حذو النعل بالنعل، وأن يُبقي على "زلاته وهناته" أو ما بدا أنه كذلك بدافع الأمانة، فقد انتقد ابن سبعين ابن رشد في متابعته العمياء لأرسطو قائلا: "وهذا الرجل [أي ابن رشد] مفتون بأرسطو ومُعَظم له، ويكاد أن يقلده في الحس والمعقولات الأولى ولو سمع الحكيم يقول: إن القائم قاعد في زمان واحد، لقال به واعتقده، وأكثر تآليفه من كلام أرسطو، إما يلخصها وإما يمشي معها [...] ولا يعول عليه في اجتهاده، فإنه يقلد أرسطو."[3] وفي كلام ابن سبعين هذا ما يشي بأن المترجم لا ينبغي أن يقترب من المؤلف إلا ليبتعد، لا بد له من رشة إبداع تبقي له تفرده وتسبغ عليه رداء المبدع على شاكلة إبداع المؤلف. وبعد هذا نستكثر على حامد اجتهاده، ونريد منه ألا يتجاوز حد المقلد المكرر لما قيل في لغة أخرى، غير عابئ بشروط الثقافة التي ينقل إليها...!

لم يكن حامد مقلدا، بل كان مبدعا، وكانت هذه جريمته، فقد كان يرى أن من واجب المترجم الإحساس بالعمل المترجم والحرص على ذائقة القارئ المعلوم لديه المجهول لدى المؤلف، فلم يكن يتوانى عن إضافة لمسات تجميلية إلى العمل المترجم، في صورة "شاعرية للمواقف العاطفية، تشويقية للحظات الفاصلة، شحنة من الحزن يخص بها شخصيات حساسة وقلقة، حمولة معقولة من البهجة يؤثر بها شخصيات منطلقة ومرحة، حسب قوله: تحتاج عبارات كهذه، ليتلمس القارئ أفراحها وأتراحها!"[4] في غياب هذه الرشات الإبداعية يرى حامد أن الترجمة ستكون محض ممارسة "سمجة جافة وغير رشيقة، لا

---

(1) عبد السلام بنعبد العالي، في الترجمة، مرجع مذكور، ص ٣٤.

(2) موريس بلانشو، ضمن عبد السلام بنعبد العالي، في الترجمة، مرجع مذكور، ص ١٩.

(3) طه عبد الرحمان، الفلسفة و الترجمة، مرجع مذكور، ص ٩٩.

(4) عبد السلام بنعبد العالي، في الترجمة، مرجع مذكور، ص ٢٠.

تمس نص المؤلف بخير أو بشر خشية الزلل، والوقوف إزاءه مكتوف اليدين مطأطئا برأسه احتراما له وكأنه نص منزل من السماء، تلك حدود عمل المترجم، لا ينبغي تجاوزها! ما الذي سنحصل عليه؟! نص بارد بلا حرارة وطعم."[1]

ترى هل في كلام حامد ما يستدعي أن يعاقب وينبذ ويمنع من مزاولة الترجمة بصفة نهائية، أليس منظوره هذا للترجمة يتقاطع بشكل كبير مع ما ذهب إليه طه عبد الرحمان في معرض انتقاده للترجمة العربية للفسلفة اليونانية، التي قام بها في مراحلها الأولى مترجمون يتقنون السريانية ذوي عقائد مسيحية، والتي تميزت على حد قوله بالركاكة في العبارة والفجاجة في المضمون، يجعل لها أسبابا من جملتها: "أُلفتهم بأفكار ومعتقدات توافق مضامين النقول، حتى إنهم لا يرون الفروق حيث يراها غيرهم، ولا يشعرون بآثارها في النفوس مثلما يشعر بها من عداهم (...) فضلا عن تسليمهم بأن تجارب الإنسان في الكون واحدة ومذاهبه في التفكير متطابقة وأشكال معرفته متجانسة."[2] بالفعل، فما قام به حامد سليم لم يعدُ أن يكون تجاوزا لهذه الأسباب وعملا بما يناقضها، فقد استشعر الفارق بين وضعين ثقافيين مختلفين ومتباينين، فأقر بضرورة التدخل، ورأى أن "من أول واجبات[ه] السعي إلى ردم الهوة بينهما بعقد تفاهمات بين محيطين ولغتين، بممارسة تأثيراته على العمل الأصلي بترجمة لا يعيبها أن تكون معرضة للقولبة من جديد على نحو مختلف لكن ملائم، فلا تنجو من الخطأ البسيط المتعمد، وما قد يبدو سهوا، بينما هو تحيز في الفهم، لا يخلو من قسر، بغية تقريبه للقارئ وبلا شك ستحصد نتائج حميدة على المدى البعيد"[3] وهذا، لعمري، عين ما أكد عليه غيره ممن عنوا بفعل الترجمة، معتبرين أن "من النصوص المترجمة ما يهمنا اليوم فقط لما قام به من "تحريف" لما اعتبر نصا أصليا. هناك ترجمات تكتسب أهميتها من خيانتها للنص إن صح التعبير".[4]

إلى هنا يكون ما أقدم عليه حامد سليم من إبداع في الترجمة أمرا غير مستحدث ولا جديد، بل أقر به غيره قبله وارتضوه وأثنوا عليه، غير أن حامدا لم يقف عند هذا الحد، فقد كانت مصيبته في ضعفه أمام العمل الروائي الذي يقدم على ترجمته، إذ كان يشارك أبطال الرواية أحاسيسهم، ويعيش معاناتهم ويشاطرهم أفراحهم وأتراحهم، يقول: "أحيانا من شدة اقترابي منها [شخصيات الرواية] وتفاعلي معها أتحسس آلامها، فأحس بسوء الحظ الذي لازمها، والظلم الفادح الذي أصابها، أرغب في منحها فرصة ثانية، مما يدفعني إلى إعادة النظر في الرواية وأحداثها وأسلوبها، وتصحيح أمور غابت عن صاحبها، واستكمال نواقص سها عنها! "[5] وبلغ هذا التدخل في الرواية من قبل حامد مبلغا كبيرا، وتجاوز الحد وأفرط؛ إذ أثناء ترجمته لرواية لكاتب أفريقي يكتب بالانجليزية "لم ترُق له الخاتمة السلبية التي يقرر فيها الجامعي الأسود بعدما أنهى دراسته في جامعة بريطانية البقاء في العاصمة الانكليزية والعيش في ربوع الحضارة الغربية مع حبيبته البيضاء، ولم يثقل ضميره أن كفاءته تستدعي عودته إلى بلاده التي تركها ترزح في بؤسها! فما كان من حامد من فرط إعجابه بالرواية، وامتعاضه من النهاية، إلا أن

---

(1) فواز حداد، المترجم الخائن، مرجع مذكور، ص ٢٠.

(2) طه عبد الرحمان، ص ٨٤-٨٥.

(3) المترجم الخائن، ص ٢٢.

(4) بنعبدالعالي، ص ١٨.

(5) فواز حداد، المترجم الخائن، مرجع مذكور، ص ٨٧.

غير الخاتمة، كي لا يفرط برواية رائعة، فأصبحت إيجابية: يعود البطل الجامعي الأسود إلى بلاده السوداء تاركا في لندن حبيبته البيضاء".[1]

وصادف أن فازت الرواية بجائزة البوكر وهنا انتُبِه إلى الخاتمة المعدلة ووقعت الواقعة التي جعلت الوسط الثقافي يتكالب على حامد ويقف في وجهه بشراسة، ليس غيرة على الأدب كما سيأتي بيانه قابلا، ولكن انتقاما شخصيا جُعل الأدب مطية له، فكان أن رمي بالخيانة لضبطه متلبسا بجرمه المتمثل في استبدال المغزى الانهزامي للأصل الإنجليزي بالمغزى الكفاحي للنسخة العربية.

إن ما فعله حامد يدفع حقا إلى التساؤل: هل ما قام به من تصرف في النص الأصلي، يندرج حقا ضمن الإبداع؟ أليس حري بنا أن نعده بدعة ألحقت الضرر بالترجمة من حيث حاولت أن تنفعها وتطورها؟

هل نثمن موقفه الذي ضَمّنه روائيا والذي رأى فيه أن البلد يخسر أبناءه النابغين بناء على تغرير الغرب بهم، ونثني على تنديده المبطن بالعوز الفكري الذي خلفته هجرة العقول العالمية المبدعة، أم نقدره ونقول لصاحبه ليس داخل الترجمة موضعه؟

ثم مادام قد قرَّ قرارنا، وحصل إجماعنا على أن الترجمة خيانة، فما يضير الخيانة إن كان حجمها، ضيقا أو واسعا، طالما أن التهمة لائطة حتما بكل مترجم، فلِم لا يتمادى المترجم في "خيانته" ويضيف أشياء ويمحو أخرى؟

حاول حامد تسويغ موقفه وتبرير خيانته، معتبرا أن الأمانة إن كان لابد منها فينبغي أن تكون للحياة لا للكتب، فالحياة أصدق إنباء من الكتب، ثم أن "الخيانة دائما هادفة، لا تسوغها الدناءات فقط، بل أيضا أمانات أخرى، الحقيقة والنزاهة ومباهج الحب وجنون العواطف"[2] فنحن حين نخون شيئا نكون بالضرورة أمناء وأوفياء لأشياء أخرى.

لكنه عاد واعترف بخطئه، وأقر بأنه خالف الأصول المتواضع عليها بخصوص الترجمة، والتمس العذر لنفسه بأنه ينغمس انغماسا في عمله ويندمج مع شخصياته فتمحي الحدود بين عالم الرواية وعالم الواقع فتقع الخيانة التي هي أشبه بخيانة العاشق الولهان. قال لفاروط في ختام الرواية:" تعلم بأنني ارتكبت أخطاء في الترجمة، وكنت أعدها اجتهادات أو تنويعات، كانت نتائجها وبالا علي. لم يكن ما ارتكبته خطأ محضا، بل مقصودا. وكنت على استعداد للاعتراف به و إصلاح إساءتي، لكنهم..."[3]

ج. المعاناة مع الوسط الثقافي المتعفن:

لكنهم... أجمعوا على إذايته وإلحاق الضرر به ونبذه، فهل استحقت "جريمته" كل ذلك العقاب؟

يخيل لمن يقرأ الرواية بإمعان، أن فواز حداد ما كتب روايته حول الترجمة إلا ليمر منها إلى كشف خبايا وسط ثقافي "متعفن" يعيث في الأدب فسادا؛ فقد شرّح الواقع الثقافي في سوريا، ولو أنه واقع متخيل مبني على شخصيات وهمية لا وجود لها حقيقة، ونكأ جرحا ترزح تحت ألمه كل البلدان العربية على تباعد جغرافياتها وتنوع ثقافاتها واختلاف نظمها السياسية،

---

(1) نفس المرجع، ص ٢٣.

(2) نفس المرجع، ص ١٠٤

(3) نفس المرجع، ص٤٥٧.

والغريب أن كل شخوص الرواية من شلة الأدباء والمثقفين، قدمهم فواز للقارئ بصورة سلبية تكاد لا تبقي لديهم على أي جانب إيجابي؛ فهي تفتقد إلى الأخلاقيات المقبولة في الكتاب أو المثقفين عموما، وتَبرز بوصفها مظهرا من مظاهر تعفن الوسط الثقافي ونتانته: شريف حسني، صاحب الشرارة الأولى في تأزم وضع حامد سليم وزجه ضمن خانة المنبوذين المطرودين من دائرة الأدب، رجل يتصنع المعرفة في كل شيء مهما كان تافها، لا يتورع عن إتيان أي فعل، في سبيل تلميع صورته والظفر بحظوة ولو كانت عابرة؛ حكيم نافع، يتم وصمه بالانتهازية في الفكر والثقافة، يجمع بين ضحالة الثقافة وشموخ الصيت، حامت حوله فضائح مالية انطبلت بها الجامعة؛ جميل حلوم، ناقد يحلل الحرام ويحرم الحلال، لا حبا بهما أو كرها لهما، بل استعراضا لشطارته النقدية، لا يعدو مديحه لآخرين سوى انتهاز الفرصة لمديح مهاراته وتبيان حداثية ثقافته؛ محسن علي حسن، كاتب انتهازي وصولي يميل حيث تميل دفة السياسة ويلتزم تبعا للموضة الفكرية السائدة، حتى إذا تغيرت، استعار غيرها لتمشية الحال، لئلا يخوض وغيره معاركهم الأدبية دون أسلحة نظرية، متملق يحيط نفسه بمن يمتدحه ولا يسمح لغيره بأن يتفوق عليه أو يعطي انطباع من يعرف أكثر منه، باختصار صنع مجده متخذا من غموض التعبير مقياسا لعمق فكره؛ الأديب سمير فاروط، قفز من جنس أدبي إلى آخر، ظفر بنجاحات عابرة، توسل فيها بمختلف أساليب التزلف المتعارف عليها، اشتغل عميلا للسلطة، يُسبح بحمدها ويضبط إيقاع حياته على هديها، وانتهى به الأمر إلى سرقة موضوعات وحبكات روايات أجنبية طواها النسيان لكي يقوم بِلَي عنقها وإعادة سبكها في روايات يُضمنها إسمه ويبني عليها مجده وصيته.

هؤلاء هم باختصار شديد مجمل الشخصيات المنتمية إلى عالم الأدب والثقافة التي قابلها حامد سليم في ظروف مختلفة في حياته الأدبية، اعتبر فواز، أنهاتؤلف، إلى جانب أخرى غيرها، ما أطلق عليه "مافيا ثقافية" حدد لها جملة خصائص من بينها أنها تنظيم يقوم "على اقتسام الأنواع الأدبية وتوزيع نشاطاتهم على عدة لجان مختصة: لجنة الشعر، لجنة الرواية، لجنة القصة القصيرة، لجنة المسرح، لجنة النقد. تمثلها في كل عاصمة بؤرة ثقافية تتولى العمل على احتكار صناعة الأدب ورفعه وخفضه، ومن ثم استبعاد أي أديب لا يروق لهم تحت زعم طرد الدخلاء."[1] وأعضاؤها يتبادلون "التسهيلات الأدبية من خلال التعاون الراقي على تسويق الأعمال الأدبية أو قتلها، وإذا سولت لأحد كائنا من كان تحدي الشبكة، فذنبه على جنبه، وقد يصل الأمر إلى سحله على أديم الصفحات الثقافية سحلا لا قيام له من بعده."[2] وحامد سليم جرأ على تحدي أحد أفرادها وهو الصحفي شريف حسني، بل بلغ به عناده أن دبج مقالا يرد به على مقال أراد به الصحفي تصفية حساب قديم، ونسي أو تناسى نصيحة أستاذه عبد الرحيم التي قال له فيها " تستطيع أن تنتقد سياسيا، لكن لا تستطيع أن تنتقد كاتبا أو ناقدا، لا تصريحا ولا تلميحا، إنهم حقودون، لا ينسون." فانتهى به الأمر إلى مخافر الأمن ومنها "ركب الباص إلى الجريدة، وسحب مقالته صاغرا وبملء إرادته".[3]

هذه مجرد عينة من المعاناة التي يمكن أن تنجم عن مواجهة ومجابة الشلة الثقافية المعلومة، كما يصورها فواز حداد، سرعان ما تتلوها غيرها، مثل اتهامه بالخيانة ورميه بشتى النعوت والمطالبة بمنعه نهائيا وكف يده عن الترجمة...الخ والغريب في هذه المافيا الثقافية، يقول جميل حلوم مخاطبا المترجم أن "أغلب الذين شاركوا في الحملة [الحملة على المترجم] لا يعرفون

---

(1) نفس المرجع، ص ٣٠١.

(2) نفس المرجع، ص ٤٠٤.

(3) نفس المرجع، ص ٦٠.

ما يجري في الكواليس، فقط شاركوا في تظاهرة على رأسها المغفل شريف حسني."[1] وهم بفعلهم هذا يجسدون فعلا منطق المافيا الإجرامية التي يتضامن أعضاؤها في السراء والضراء بصرف النظر إن كانت قضيتهم عادلة أو ظالمة، ما يهم هو التكالب على الضحية والتنكيل بها، إنها في عبارة واحدة، "جماعة ظاهرها الأدب، وباطنها قتل الأدب".[2] شعارها: النقد يدور حيث تدور المصالح.

أمام هذه المعاناة التي فرضتها الشلة المثقفة على حامد لم يعد أمامه سوى أحد خيارين، إما دفشة مافيوية، مثلما نصحه صديقه القديم سامي، تسند ظهره، وتحشره في زمرتهم وضمن بطانتهم، ويكون حاله من حالهم إذا رضوا عنه "لأن محنة المترجم مع[هم] لا تعدو قطعا سوى التمييز بين مترجم مرضي عنه، وآخر غير مرضي عنه."[3] وإما وأد الشهرة واكتساب لقمة العيش من الترجمة المُقَنعة، أي الترجمة التي تتم بأسماء مستعارة، وذلك ما قام به حامد سليم، وبدل اسم واحد كان له ثلاثة أسماء مستعارة: الأول والثاني حاول التعَيش بهما، والثالث كان طريقه نحو تبييض سمعته وإعادة إدماجه مجددا في عالم الأدب، لكن المعاناة ظلت ملازمة له والتضييق لم يكف يده عنه، وأدرك حامد أن مصيره لن يكون بأفضل حال مما انتهى إليه وضع الأديب سميح حمدي الذي اجترأ على التشكيك بالأحكام النقدية لأفراد الشلة، فطاله النبذ والاقصاء إلى أن مات بأيدي وهمية مدتها نحوه أيدي المافيا الثقافية.

كانت هذه باختصار معاناة حامد سليم مع الوضع الثقافي المتعفن الذي حاصره من كل جانب، لم نفض الكلام فيه ولم نأخذ منه إلا ملامح بارزة. و أما من يرغب في المزيد فلا غنى له عن قراءة الرواية التي أبدع فيها صاحبها شكلا ومضمونا.

٣) تركيب:

عود على بدء...

هل يمكن أن نرسم للترجمة حدودا تقف عندها، ومعايير تضبط نظام اشتغالها، تُتخذ فيصلا بين الإبداع والبدع، تصون حق القارئ في الاطلاع على النص الأصلي بأمانة، ولا تغمط المؤلف حقه في الحفاظ على هوية نصه والإبقاء على مقصده المبثوث داخل تضاعيفه، وفوق هذا وذاك تعصم المترجم من أن يتحول إلى مجرد ناقل لا حول له ولا رأي، ينقل "حمولة كلمات من صفحات سوداء إلى صفحات بيضاء، يبذل عناء لا أثر فيه للفكر."[4]

مهمة صعبة بكل تأكيد، ما فتئ المؤلفون يدبجون بخصوصها الكتب تلو الكتب ويعقدون الندوات والمؤتمرات، إلا أنهم لم يتجاوزوا حد تتفيه الترجمة الحرفية، وتثمين الترجمة الحرة التي تفسح المجال أمام المترجم ليعرب عن ذاته ويضع بصمته، من خلال تدخل معقول في العمل يساعد على تقريب العمل المترجم لجمهور القراء، مع احترام جملة أخلاقيات على رأسها الأمانة و الوفاء.

لكن، لما كانت الترجمة تأويلا في الأصل، وكان التأويل مجهودا إراديا ذاتيا يبذله المترجم في سبيل إدراك المعنى، فإن خيانة الأصل مسألة لامناص قائمة، مادامت الكتابة في مجملها خيانة للغة على حد تعبير رولان بارت، وجل ما بات مطلوبا من

---

(١) نفس المرجع، ١٠٢.

(٢) نفس المرجع، ص ٣٠٧.

(٣) نفس المرجع، ص ٢٠.

(٤) نفس المرجع، ص ١٦١.

المترجم أن يقلل ما أمكن من حجم خيانته للنص المنقول، وأن لا يجعل هوية النص الأصلي تضيع في عملية الترجمة، ولا يتأتى له ذلك إلا بأن يجعل من ذاته ذاتا أخرى تكون منه بمنزلة الرقيب المراعي لشروط الترجمة الدقيقة الوفية للنص الأصلي إلى جانب شخصيته التواقة للإبداع الغاوية للتصرف، ويكون انتهاج أسلوب في الترجمة يرضيهما معا عين المطلوب ومفتاح التوازن في الترجمة.

لائحة المراجع:

- عبد السلام بنعبد العالي، في الترجمة، سلسلة شراع، العدد٤، ١٩٩٤.
- طه عبد الرحمان، فقه الفلسفة:١- الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي،١٩٩٥.
- طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،٢٠١٢.
- أحمد مداس، الترجمة والتأويل نصان و لغتان و معنى واحد...؟! مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد السادس، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،٢٠١٠.
- التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت،١٩٥٣.
- عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت،٢٠٠٧.
- جورج طرابيشي، الترجمة والإيديولوجية المترجمة، مجلة الوحدة، ع٦١،٦٢،١٩٨٩.
- فواز حداد، المترجم الخائن، رياض الريس،٢٠٠٨.
- **دانيكا سيليسكوفيتش وماريان لوديرير، الترجمة والتأويل، الترجمة : نقل للعلامات اللغوية أم صياغة جديدة، ترجمة : د. محمد نبيل النحاس الحمصي.**

https://docs.google.com/document/d/1KHScE1kFxSQK_2k10ruR9huldVs4rjn8U8HoYVxIZ6M/edit

- P. Charaudeau, Les médias et l'information, l'impossible transparence du discours, Edition De Boeck, 2012, p. 80.

التداولية المبادئ والاجراءات: نحو تحليل تداولي للخطاب الأدبي

أ.زيار فوزية جامعة وهران1 أحمد بن بلة. الجزائر

الملخص:

كان للبحث التداولي الفضل في توجيه الاهتمام بالجانب الاستعمالي للغة - انطلاقا من أبحاث فلاسفة اللغة المنتمين إلى أكسفورد (أوستن Austin 1962، سورل Searle 1969، وغرايس Grice 1975) ضمن اشتغالهم باللغة الطبيعية أو العادية-، وما نجم عنه من إجراءات أغنت الدراسات اللغوية المهتمة بتحليل الخطابات

شكل هذا الأمر دافعا قويا لبروز الكثير من الإجراءات التي أتاحت الفرصة للباحثين لاستكشاف عوالم الخطابات والوصول إلى مقاصدها وأهدافها، طالما أن أي خطاب يرمي إلى تحقيق الوظيفة التأثيرية ، ناهيك عن الوظيفتين الإمتاعية والفنية الجمالية.

الكلمات المفتاحية: التداولية_ الفعل الكلامي_ الكفاءة_ السياق_ القصد_ الإنجاز.

تقديم:

تعد التداولية مبحثا من المباحث اللسانية التي ازدهرت إبان سبعينيات القرن العشرين، وهي تدرس كيفية فهم الناس بعضهم لبعض، وإنتاجهم لفعل تواصلي كلامي في إطار موقف ملموس ومحدد، وتتعامل مع المعاني التي يتغاضى عنها علم الدلالة. وتقع كأثر الدروس حيوية في مفترق طرق الأبحاث الفلسفية اللسانية ولكنها قبل أن تتحدد عرفت تشويشا وضبابية حتى أن بعض الدارسين نعتها بسلة المهملات* التي تلقى فيها مظاهر اللغة والتخاطب التي لا يمكن إدماجها ضمن الصرامة المنطقية التي تقتضيها النظريات اللغوية.

ولكن المتأمل للمؤلفات المتخصصة في البحث التداولي يلفي اتجاهين اتجاه تلقف النظرية وتتبع نشأتها مع محاولة التأصيل لها في التراث العربي، واتجاه حاول استثمار آلياتها في تحليل الخطابات، فهل ترقى التداولية لتكون منهجا لتحليل الخطابات وكسبر أغوارها واكتشاف خباياها؟ سنحاول في هذه الدراسة الإجابة عن هذه التساؤلات، ولكن بعد أن نتفحص المخاض الذي ولد فيه هذا الاختصاص، بتقديم نظرة عامة تتعلق بمجالها وطبيعتها وحدودها.

* ترجمة للمصطلح (poubelle) الذي استعملته أركيوني (Orecchioni)، ينظر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، بلخير عمر، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٣م، ص٠٧.

١- التداولية النشأة والمفهوم:

إن طبيعة الموضوع تقتضي منا الوقوف على مفهوم التداولية في وضعيها اللغوي والاصطلاحي، أما المفهوم اللغوي فينصرف إلى معان شتى، منها: التناوب، والنزاع، والنصرة، والتنقل، فقولهم: تداولنا الأمر معناه أخذناه بالتداول وقالوا دواليك أي مداولة على الأمر، ودالت الأيام أي دارت، والله يداولها بالناس، وتداولنا العمل بيننا بمعنى تعاونا عليه فعمل هذا مرة وعمل هذا مرة[1].

كما أن مفهومها تتقاذفه مصادر معرفية عديدة، إذ اعتبرت ملتقى لمصادر معرفية مختلفة يصعب حصرها، فضلا عن تداخلها مع علوم أخرى، ما جعل مجالها ثريا وواسعا وعسيرا.

فالبحث التداولي ليس حكرا على اللسانيين فحسب بل تغطية العديد من التيارات من علوم مختلفة، وتتجاوز اهتماماتها إلى الأبحاث المتعلقة بالدلالة والتواصل، وتطغى على موضوع الخطاب لتصبح نظرية عامة للنشاط الإنساني[2]. ونظرا لاتساع حدودها أقر العديد من الدارسين عدم وضوح معالمها فهي درس جديد غزير إلا أنه لا يملك حدودا واضحة، فضلا عن عدم الاستقرار على مصطلح يشمل مقولاتها ومجالاتها العديدة.

أما في الوضع الاصطلاحي فنجد جذور المصطلح (Pragmatique) تعود إلى اللاتينية (pragmaticus) والإغريقية (pragmatiquos) بمعنى عملي، وقد ارتبط توظيفه في العصر الحديث بالفلسفة الأمريكية أو النفعية، ولكن في الحقيقة ثمة فرق بين التداولية يقابلها مصطلح (pragmatique) والبراغماتية أو الذرائعية كمذهب فلسفي ومن روادها وليام جيمس* (James)، وجون ديوي(J. Dewey*)، مترجم عن مصطلح (pragmatisme) والتي تهتم بقضايا الاستعمال اللغوي. وإذا كانت البراغماتية تعنى بخصائص استعمال اللغة عند المتكلمين، وردود المستقبلين، والنماذج الاجتماعية للخطاب، ثم تحولت مع أوستين(Austin*) إلى دراسة أفعال اللغة، ثم امتدت بعد ذلك واتسعت لتشمل نماذج الاستعمال والتلفظ وشروط الصحة والتحليل الحواري[3]، فإن الذرائعية تهتم بالفائدة العملية للفكرة كمعيار لصدقها، وتعتبر فكرة الموضوع ما هي إلا مجموعة أفكار لكل الوقائع المتخيلة، فهي نظرية فلسفية تلح على المكون العملي الفاعل للإنسان قصد بلوغ المعرفة[4].

---

١ لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، مج١١، مادة "دول" ص ٢٥٢.

٢ ينظر، في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بوجادي خليفة، بيت الحكمة، الجزائر ،٢٠٠٩م، ص٦٣، ٦٤.

* وليام جيمس (William James) فيلسوف أمريكي (١٨٤٢، ١٩١٠) سعى إلى إلحاق علم النفس بالعلوم الطبيعية والوضعية، من مؤلفاته: (Le pragmatisme 1907).

* جون ديوي (John Dewey) عالم بيداغوجيا وفيلسوف أمريكي (١٨٥٩، ١٩٥٢) صاغ فلسفة قريبة من نفعية وليام جيمس أطلق عليها اسم الوظيفية.

* جون أوستين (John Austin)، منطقي ولساني بريطاني (١٩١١، ١٩٦٠) درس الفلسفة في أكسفورد (١٩٥٢، ١٩٦٠)، لم تصدر له كتب إلى أن محاضراته جمعت في مؤلف عنوانه (How to do things with words) ١٩٦٢.

٣ ينظر، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، بوقرة نعمان، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، ٢٠٠٦م، ص١٧٣.

٤ ينظر، مدخل إلى اللسانيات التداولية، دلاش الجيلالي، تر محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، ١٩٩٢م، ص٥٤.

أما في الثقافة العربية فقد تعددت التسميات العربية للمصطلح الأجنبي، وقيل البراغماتية، وعلم التداول، وعلم المقاصد، ومصطلح المقامية، السياقية، الإفعالية[1]، وغيرها من المصطلحات.

وتأسيسا على المفهوم العام للتداولية الذي يعنى بدراسة اللغة في الاستعمال، اقترح طه عبد الرحمان مصطلح "التداوليات".

يقول: "وقد وقع اختيارنا منذ١٩٧ على مصطلح (التداوليات) مقابلا للمصطلح الغربي برغماتيقا، لأنه يوفي المطلوب حقه، باعتبار دلالته على معنيين (الاستعمال والتفاعل) معا، ولقي منذ ذلك الحين قبولا من لدن الدارسين، الذين أخذوا يدرجونه في أبحاثهم"[2]. ثم يحدد المعنى الاصطلاحي للتداول، بأنه "وصف لكل ما كان مظهرا من مظاهر التواصل والتفاعل بين صانعي التراث من عامة الناس وخاصتهم "[3].

وأدى ربط اللغة بمقام استعمالها إلى استخدام محمد يونس علي مصطلح (علم التخاطب) بدل التداولية، يقول في هذا الصدد "أفضل ترجمة مصطلح (pragmatics) بعلم التخاطب وليس بالتداولية أو النفعية أو الذرائعية كما يقول عدد من اللغويين العرب توهما منهم بأنهما (pragmatics) (وpragmatism) شيء واحد، والواقع أن المصطلح الأول يطلق على الدراسات التي تعنى بالمعنى في السياقات الفعلية للكلام، وهو ما يتفق مع معناها الحرفي وهو علم الاستعمال - الذي يقابل الوضع عادة - يطلق على النشاط الذي يقوم به المتكلم في عملية التخاطب، ولذا فإن ترجمة (pragmatics) بعلم التخاطب أنسب - في رأيي - من الخيارات التي اطلعت عليها حتى الآن"[4]. باعتبار التخاطب يرتكز على نشاط الفرد في استعمالاته اللغوية لكن المصطلح الذي استخدمه المتوكل[*]، ووصفه الجيلالي دلاش بالخفة والسلاسة[5]، هو الذي صار شائعا ومهيمنا على استعمالات الدارسين.

تعددتمفاهيم التداولية ما يظهر أننا أمام تداوليات حسب فرانسواز أرمنكو(Armengaud) لم تحدد بعد، مع أنها في قمة ازدهارها. ولعل من أبرز هذه التعاريف ما ورد عن الفيلسوف الأمريكي تشارلز موريس[*] (Charles Morris)، بوصفها فرعا من فروع ثلاثة تشمل عليها السيميائية، أو علم العلامات (Sémiotique)، تهتم بدراسة العلاقات بين العلامات ومستخدمي هذه العلامات[6].وذلك في معرض حديثه عن الأبعاد الثلاثة للسيميائية:[7]

علم الدلالة (Sémiotique)، وعلم التراكيب (Syntaxe)، والتداولية (Pragmatique).

---

[١] ينظر، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، الرويلي ميغان، البازعي سعد، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٠م، بيروت، لبنان، ص١٠٠.

[٢] ينظر، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، عبد الرحمن طه، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠م، ص٢٨.

[٣] تجديد المنهج في تقويم التراث، عبد الرحمن طه، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ص ٢٤٤.

[٤] مدخل إلى اللسانيات، يونس محمد علي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٤م، ص١٠٢.

[*] من خلال مؤلفاته العديدة منها: اللسانيات الوظيفية – مدخل نظري–، الوظائف التداولية، قضايا أساسية في اللسانيات الوظيفية..

[١] ينظر، مدخل إلى اللسانيات التداولية، دلاش الجيلالي، ص٠١.

[*] شارلز ويليام موريس (Ch. W. Morris) عالم دلالة أمريكي ولد سنة ١٩٠١، من أهم كتبه أسس نظريات العلامات ١٩٣٨م.

[٦] ينظر، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، فان ديك، تر سعيد حسن بحيري، دار القاهرة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٥م، ص١١٥.

[٧] ينظر، في اللسانيات التداولية، بوجادي خليفة، المصدر السابق، ص٦٧، وينظر أيضا، أفاق جديدة في لبحث اللغوي المعاصر، نحلة محمود أحمد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٢م،ص٠٩.

ما يميز هذا التعريف أنه عام، يجعل التداولية جزءا من السيميائية، كما أنه لا يحدد طبيعة العلامة التي يعالجها.

والتداولية عموما تخصص لساني يدرس كيفية استخدام الناس الأدلة اللغوية في صلب أحاديثهم وخطاباتهم، كما يعنى من جهة أخرى بكيفية تأويلهم لتلك الأحاديث والخطابات، أو هي لسانيات الحوار والملكة التبليغية[1]، تسعى إلى الوصول إلى مقاصد المتكلم وأغراض الكلام، لأن المعنى لا يستقى من البنية وحدها بل من الجانب السياقي أيضا، وهكذا يتسع مجال التداولية ليشمل الجانب الضمني والمسكوت عنه من الكلام.

وهناك تعريف لساني أخر لماري ديلر (Marie Diller) وفرانسوا ريكاناتي(François Récanati)وهو أن التداولية "دراسة استعمال اللغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية"[2]. يتضح من هذا التعريف أن التداولية في تعريفها تتعلق بدراسة اللغة في الاستعمال، وتسعى من جهة أخرى إلى الكشف عن الجوانب الإبلاغية فيها.

وأما جاك فرانسيس (Jaques Francis) فيرى أنها تتطرق إلى "اللغة كظاهرة خطابية، وتواصلية واجتماعية"، بينما انطلقت فرانسواز أرمنكو من مجموعة إشكالات مثيرة ترسم حدود التداولية، من مثل ماذا نفعل عندما نتكلم؟ ماذا نقول عندما نتكلم؟ من يتكلم؟ ولماذا يتكلم على هذا النحو؟، كيف يمكننا قول شيء أخر، غير ما كنا نريد قوله؟.

في حين عرفها دومينيك مانجونو* (Maingueneau) بأنها مكون من مكونات اللغة إلى جانب الملؤن الدلالي، والمكون التركيبي، وهي كمكون تداولي تعالج وصف معنى الملفوظات في سياقها، فالملفوظ نفسه (الوالد ليس هنا) مثلا يؤول حسب السياقات، كملفوظ تهكمي، أو كدعوة لاحترام النظام، أو كنتيجة لمحاجة.[3]

في ضوء ما سبق نخلص إلى أن هذه التعريفات تتفق في كون اللغة اجتماعية، تمارس وفق قواعد الخطاب المتعارف عليها، وهي إذ ذلك لم تعرف بماهيتها، بل بإجراءاتها وتفسيرها للخطاب.

2- التداولية في التراث العربي:

إن المتأمل في الدرس العربي، على اختلاف علومه، يجد أنه لم يفصل البنى اللغوية التي تناولها عن واقع استعمالها[4]، وه ذا من أهم قيم التداولية، والتي لا تختلف كثيرا عما حدده اللسانيون حديثا من أن التداولية تهتم باللغة في استعمالاتها، دون تجريدها من تداولها العادي والحديث عن الموضوع التداولية في التراث العربي، ليس تأصيلا للمفاهيم المتناولة، وإنما تقديم لجانب من الأفكار الرائدة التي عرضها علماؤنا العرب قديما، فضلا عن عدم التنكر للذات.

---

١ ينظر، مدخل إلى اللسانيات التداولية، دلاش الجيلالي، ص٠١.

٢ المقاربة التداولية، أرمنكو فرانسواز، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، المغرب، ١٩٨٦م ، ص٠٨.

* مانجونو دومينيك (D. Maingueneau) أستاذ مبرز في الآداب الحديثة، له مؤلفات عديدة في اللسانيات الفرنسية وتحليل الخطاب، منها: (Pragmatique pour discours littéraire).

٣ ينظر، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مانجونو دومينيك، تر محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨م، ص١٠١.

٤ ينظر، التداولية عند العلماء العرب، مسعود صحراوي، ص١٢٩ – ١٧٣، في تداولية الخطاب الأدبي، نواري سعودي أبو زيد، ص٣١ – ٤٣، في اللسانيات التداولية، بوجادي خليفة، ص١٣٧ – ١٥٤.

ومن المواضيع التي استدعت اهتمامات العلماء العرب، التواصل اللغوي وعلاقته بالسامع والمخاطب، فهذا الجاحظ (ت٢٥٥ه) يجعل من شروط التواصل الناجح أن يراعي المتكلم مخاطبه، " فلا يكلم سيد الأمة، بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة"[1].

وقد نهل هذا من وثيقة مشهورة في البلاغة هي صحيفة بشر بن المعتمر (ت٢٢ه)التي دعا فيها إلى ضرورة الموازنة في الكلام بين أقدار المعاني والسامعين والحالات.

وبذلك ينتقي المتكلم ألفاظه وينظمها على ما يقتضيه مقصده ومبتغاه فيالكلام مع مراعاة السامع، بل قد يغدو السامع معيار الكلام أحيانا، مثلما يفهم من كلام أبي هلال العسكري (ت٣٩٥ه): "إذا كان الكلام قد جمع العذوبة...وورد على المعنى الثاقب قبله، ولم يرده، وعلى السمع المصيب ولم يمجه، والنفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي (الصلب) البشع"[2]. فمتى اجتمعت في النظم، بلاغة اللفظ، وشرف المعنى والبعد عن الشذوذ كان له التأثير المرغوب في السامع.

وتأخذ فكرة القصد بعدا نظريا ضمن نظرية النظم للجرجاني (ت٤٧١ه) في إلحاقه الألفاظ للمعاني، وربطهما بمقاصد المستعملين[3]، وقد جاء معنى القصدية عند المتكلم تحت تسمية معاني النفس.

وكذلك فعل ابن الهاشم (ت٦٧١ه)، حين أدخل القصد في مفهوم الكلام، يقول في ذلك: "الكلام هو القول المفيد بالقصد"[4]، والمراد بالقصد ما دل على معنى يحسن السكوت عليه.

يتضح من ذلك أن شروط الكلام مرتبطة بالمتكلم، لأن ابتداء الكلام واختتامه به والقصد فيه، مرتبطان به، لا بغيره.

وإذا رجعنا إلى بعض أهم الجوانب اللغوية الواجب مراعاتها في التحليل التداولي، فإننا نجد الجاحظ يكاد يحوز قصب السبق في الإشارة إليه، حين أرجع بيان الدلالة إلى خمسة أنماط غير لغوية منها الإشارة والنصبة[5].

ومن أضرب الإشارة التي ذكرها الجاحظ "باليد والرأس وبالحاجب والمنكب، إذا تباعد الشخصان وبالثوب والسيف، وقد يتهدد رافع السوط والسيف فيكون ذلك زاجرا ومانعا ورادعا، ويكون وعيدا وتحذيرا"[6].

وإذا كان التأثير هو الغاية في كل موقف تواصلي بين طرفي التخ اطب، فإن حازم القرطاجني قد ذكر نموذجين للتأثير:

الأول- استعمال الإقناع وهي خاصية ملازمة للحجاج.

الثاني- استعمال التخييل الذي هو قوام الشعر وغاية هذين الاستعمالين متحدة وهي:

إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتأثير لمقتضاه، فكانت الصناعتان المتوخيتين

---

[1] ينظر، البيان والتبيين، الجاحظ، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، ط7،١٩٩٨م، ج١، ص٩٢.

[2] ينظر، كتاب الصناعتين، العسكري أبو هلال، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العلمية، بيروت، ١٩٨٨م، ص ٥٧.

[3] ينظر، دلائل الإعجاز، الجرجاني عبد القاهر، تح محمد رشيد رضا، در المعرفة، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١١٨.

[4] مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن الهاشم الأنصاري، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٩١م، ج ٢، ص ٤٣١.

[5] النصبة هي الحال المفصحة عن نفسها من غير واسطة اللفظ.

[6] ينظر، البيان والتبيين، الجاحظ، المصدر السابق، ج ١، ص٧٧.

لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما[1].

ومن الشروط التي تضمن نجاح العملية التواصلية لدى البلاغيين العرب، معرفة خصوصيات اللغة التي يتم بها التواصل، فالتواصل الناجح السليم قائم على ركيزة أساسية هي السنن (اللغة المشتركة)، وهذا يعكس نظرة تراثية شمولية نوعية، ارتقت إلى المستوى التنظير اللغوي الحديث الذي جعل الاشتراك على مستوى السنن بين المرسل والمرسل إليه ضرورة من ضرورات نجاح عملية التواصل[2].

ونسجل حضور أبعاد التخاطب عند ابن الجني (ت٣٩٢هـ) عندما أشار إلى أنه قد تحذف الصلة مثل "سير عليه ليل" والقصد صفة الامتداد الزمني والطول، لقيام مراد المتكلم مقام، الصفة، يقول ابن جني: " وذلك أن تحس في كلام القائل من التطويح والتفخيم والتعظيم ما يقوله قوله طويل أو نحو ذلك"[3].

ونظرا لأهمية القصد في تبيان دلالة الكلام ميز أبو حامد الغزالي (ت٥٠٥هـ) بين ضربين من الكلام: كلام لا يتلفظ به فيظل حبيس الذات وطي الكتمان، وكلام منجز متحقق فعليا ودلالته ليست ذاتية، بل لا يدل عليها إلا إذا أراد له المتكلم ذلك[4].

في حين جعل القاضي عبد الجبار (ت٤١٥هـ) القصد شرطا أساسيا ينبغي توافره في عملية الكلام بالعودة إلى مسألة المواضعة اللغوية[5]، ذلك أن الكلام غير مؤهل للاحتواء على فائدة إلا وقد استوفى شرط المواضعة عليه.

وإذا كانت التداولية تعني دراسة اللغة في الاستعمال، فإن النحاة لم يخرجوا عن ذلك وهذا ما نراه لدى إمام النحاة سيبويه في نظرته إلى المعنى وعلاقته بالبنية، إلى جانب ربط ذلك بمدى صحة الاستعمال ومطابقة الكلام للواقع[6].

ولعل هذه الإشارات ليست كافية في عرض البعد التداولي عند العلماء العرب، لكنها ترشد إلى حقيقة الاهتمام الموسع لديهم بمفاهيم الاستعمال والتداول، والاحتفاء بعناصر المقام وملابساته.

خلاصة الأمر أن التداولية بمقولاتها، ومفاهيمها الأساسية كسياق الحال وقصد المتكلم، ومراعاة العلاقة بين أطراف الخطاب، ومفهوم الأفعال الكلامية، والحجاج، يمكن أن تكون أداة من أدوات قراءة الخطاب الأدبي ومفتاحا من مفاتيح فهمه.

3- المرجعية المعرفية للسانيات التداولية:

تعددت المرجعيات المعرفية التي أفادت منها التداولية وتنوعت، إذ غذتها حقول معرفية عدة كالفلسفة التحليلية، وعلم النفس المعرفي، وعلوم التواصل، واللسانيات ويمكن إجمالها كالآتي:

---

[1] ينظر، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني حازم، المصدر السابق، ص٣٦١.

[2] ينظر، المدارس اللسانية أعلامها ومبادئها، عزوز أحمد، دار الأديب، الجزائر، ص ١١٨.

[3] ينظر، الخصائص، ابن جني أبو الفتح عثمان، تح محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت، ج٢ ، ص ٣٧٠، ٣٧١.

[4] ينظر، التفكير اللساني في الحضارة العربية، المسدي عبد السلام، الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٨٢م، ص ١٤٦.

[5] ينظر، التصور اللغوي في الفكر الاعتزالي، لزعر مختار، دار الأديب، الجزائر، ٢٠٠٦م، ص ٩٦، ٩٧.

[6] الكتاب، سيبويه، تح عبد السام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨م،ص ٢٥، ٢٦.

- الفلسفة التحليلية*:

استطاع روادها منهم فريج(Frege*) ، تغيير بؤرة الاهتمام الفلسفي من موضوع نظرية المعرفة إلى التحليل اللغوي، ومنها انبثقت ما يعرف بالأفعال الكلامية[1]، تفرعت عنها اتجاهات، منها: فلسفة اللغة العادية أو الطبيعية، رائدها الفيلسوف فتجنشتاين* (Wittgenstein)، ثم تأثر به مجموعة من الفلاسفة وتتلخص جهودهم كالآتي:

أ - فتجنشتاين:

يعتبر من الفلاسفة الأوائل الذين نظروا إلى الجانب الاستعمالي للغة، واهتم بمدى صحة الملفوظات أو خطئها وبعد ذلك قال بعدم الانفصال بين اللغة والفكر، وأن اللغة اجتماعية إذ لا وجود للغة خاصة بالفرد وانتهى إلى استبدال معنى تواصلية اللغة بالتعبيرية، فاللغة في نظره ليست وسيلة لإفهام الناس بقدر ما هي وسيلة للتأثير فيهم[2]، وتطرق إلى فكرة ألعاب اللغة، وخلاصة هذا المفهوم أن الأفعال التي نتلفظ بها ترتبط بأشكال الحياة وبالممارسات الاجتماعية التي نحياها.

ب- أوستين (J. L. Austin):

عرف من خلال محاضراته في فلسفة اللغة المنشورة عام١٩٦٢ ، بعنوان كيف نصنع الأشياء بالكلمات (How to do things with Words) واللغة في مفهومه تتجاوز وظيفة الاتصال إلى وظيفة التأثير والتغيير، وجسد بعد ذلك فكرته القائلة إن كل قول ملفوظ يعد فعلا، وميز بين نوعين من الأفعال: أفعال ثابتة تقريرية _وصفية_ (constatifs)، أفعال أدائية_ إنجازية_(performatifs)حين النطق بها لا تصف واقعا، وإنما تؤدي فعلا كالأمر، والاستفهام، والالتماس.

ج – بيرس(Perce*) :

اهتم بدراسة العلامة انطلاقا من مفاهيمها الفلسفية، إلى حد أنه اعتبر الإنسان علامة، وحين نفكر فنحن علامة، كما ربط فهم اللغة بحال التواصل والمعنى بظروف الاستعمال، وهو من أهم ما أسهم به في نشأة الدرس التداولي.

ومن خلال حديثه عن التأويل، استخلص الدارسون ما يرتبط بمفهوم التداولية حين ميز بين الدلالة باعتبارها دراسة للمؤولات، وبين التداولية التي تدرس بقايا المؤولات ورواسبها.

---

* نشأت الفلسفة التحليلية في العقد الثاني من القرن العشرين في فيينا بالنمسا، على يد الفيلسوف الألماني غوتلوب فريج(Gottlob Frege) (١٨٤٨ – ١٩٢٥) في كتابه أسس علم الحساب و يمكن حصرها في ثلاثة اتجاهات كبرى هي:

أ– الوضعانية المنطقية (Positivisme logique) بزعامة رودولف كارناب، ب– الظاهراتية اللغوية (Phénoménologie du langage) بزعامة إدموند هوسرل، ج– فلسفة اللغة العادية (Philosophie du langage ordinaire) بزعامة فِتجنشتاين.

* فريج (G. Frege) عالم في الرياضيات وفيلسوف ومنطقي ألماني (١٨٤٨، ١٩٢٥) جدد النظرة إلى المنطق وتجاوز تحاليل ارسطو، مقترحا تحليلا يقوم على الوظيفة القضوية والحجة، ترجع إليه المفاهيم الأولى التي قام عليها المنطق المعاصر.

[1] ينظر، التداولية عند العلماء العرب، صحراوي مسعود، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٢١، ٢٢.

* لودفيج فتجنشتاين(L. Wittgenstein) منطقي نمساوي تحصل على الجنسية البريطانية (١٨٨٩، ١٩٥١) أستاذ الفلسفة في كمبريدج، اتجه إلى دراسة اللغة الطبيعية ووضع نظرية لعبة اللغة(Jeu de langage).

[٢] ينظر، المقاربة التداولية، أرمنكو فرانسواز، المصدر السابق، ص٢٢.

* شارل سندرز بيرس (Ch. Perce) (١٨٣٩، ١٩١٤) مفكر أمريكي ورائد السيميائية الإنجليزية من مؤلفاته كيف نجعل أفكارنا واضحة؟

د - ش. موريس (Morris):

أسهم رفقة بيرس في تأسيس الدرس السيميائي، واعتبر التداولية جزءا من السيميائية، تعالج العلاقة بين العلامات ومؤوليها وانتهى إلى تعريف تداولي للغة على أنها نشاط تواصلي ذو طبيعة اجتماعية[1].

نظرية المحادثة :

للفيلسوف بول غرايس* (Paul Grice)، في مقاله الصادر عام ١٩٧٥م منطق المحادثة تقود هذه النظرية إلى مجموعة من الأسس التي تنظم العلاقة الحوارية بين المتكلمين ، وتضم مبدأ التعاون[2] (Principe de coopération)، يلتزم فيه كل طرف بمجموعة من المسلمات. والاستلزام الحواري، الذي يحصل بخرق إحدى المسلمات .

علم النفس المعرفي Psychologie Cognitive:

اهتم بالطريقة التي يشتغل بها الذهن البشري، وأفادت منه التداولية في نظرية الملاءمة Théorie de patience التي أرسى دعائمها كل من ديردر ويلسن* W. Deirdre، ودان سبربر Sperber وهي نظرية معرفية تدمج بين علم الفنس المعرفي خاصة النظرية القالبية (Modalité) لفودور* (Fodor) ١٨٨٣، وفلسفة اللغة، وخصوصا نظرية غرايس الحوارية ١٩٧٥م[3].

٢١- أهم المفاهيم التداولية:

يقوم البحث التداولي على مفاهيم تعد من الأهمية بما كان وهي:

---

١ ينظر، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، بوقرة نعمان، ص١٧٤.

* بول غرايس (Paul Grice)فيلسوف أمريكي (١٩١٣، ١٩٨٨) من أهم فلاسفة اللغة ممن كان لهم أثر كبير في توجيه الدرس الفلسفي، من أشهر مقالاته: منطق المحادثة الذي ألقاه بهارفرد سنة ١٩٧٥.

٢ ينظر، التداولية عند العلماء العرب، المصدر السابق، ص٣٣، ٣٤.

* ديردر سوزان ولسن (Susan Wilson Deirdre)، متخصصة في اللسانيات ولدت سنة ١٩٤١، تدرس في جامعة لندن، صدر لها بالاشتراك مع سبربر في ١٩٨٩ (La Pertinence communication et cognition).

* جيري فودور (J. A. Fodor) فيلسوف وعالم نفس أمريكي ولد سنة ١٩٣٥، باحث في مختبر متخصص في الإلكترونيات، يدرس الفلسفة وعلم النفس منذ ١٩٦٣ في معهد ماساشوستس للتكنولوجيا (MIT).

٣ ينظر، التداولية عند العلماء العرب، المصدر السابق، ص٣٧.

الفعل* (Acte):

إن اللغة ليست فقط وصفا للعالم ونسخا للواقع، وإنما هي أحد أنماط تحويل اللغة من إصدارات صوتية إلى أفعال تضطلع بوظائف اجتماعية[1]. ما يعني أن الإنسان المتكلم وهو يستعمل اللغة لا ينتج كلمات دالة على معنى، بل يقوم بفعل ويمارس تأثيرا. وهذا المفهوم رسخه أوستين ليؤسس نظرية مهمة في لك مقاربة تداولية هي نظرية أفعال الكلام.

والمقصود بها الملفوظات المتحققة فعلا من قبل مستعمل اللغة في موقف ومعطى محددين. أي "ما يحققه مستعملو اللغات الطبيعية في مقاماتهم التواصلية من فعل، أي ما يصدر عن الاستعمال، ولا تكمن طبيعته في كونه إنجازا، بل سلوك لغوي أو ممارسة يستطيع المتكلم تجسيدها عبر العملية التواصلية"[2].

ووفق هذا التصور الذي أرسى دعائمه(J. l. Austin) وأجلى معالمه(J. Searle*)، أضحت اللغة تمثل فضاء للإنجاز والممارسة والفعل، حيث الأمر والنهي والإخبار والاستفهام وغيرها تمثل إنجازات لغوية.

السياق (Contexte):

ويعني الموقف الفعلي الذي توظف فيه الملفوظات والمتضمن كل ما نحتاجه لفهم الكلام، أي مجمل الشروط الاجتماعية التي تؤخذ بعين الاعتبار لدراسة العلاقات الموجودة بين السلوك الاجتماعي واستعمال اللغة، أي المعطيات المشتركة بين المرسل والمتلقي والوضعية الثقافية والنفسية والتجارب والمعلومات الشائعة بينها[3].

الكلام (Parole):

إذا كانت الجملة هي الوحدة الأساسية للتحليل في اللسانيات البنيوية، فإن الكلام هو أساس التحليل التداولي، الذي يخالف الجملة، وهو كما ذهب بنفنست* (Benveniste) نتيجة لفعل متحقق ضمن ظروف وأحوال سياقية، إن دلالته القول

---

* لقد أثار مصطلح (Speech acts) الذي جاء به (Searle) مصدر قلق وحيرة بالنسبة إلى الترجمات التي تناولته، في الفرنسية ما بين(actes de langage، actes de parole، actes de discours)، وعلى هذا المنوال سارت الترجمات العربية: أفعال اللغة، أفعال الكلام، أفعال الخطاب، ولقد انتبه (Ducrot)إلى هذه القضية، وذهب إلى أن حمل المصطلح على مقابلته بأفعال الكلام – (les actes de parole)، سيضطرنا إلى نوع من التناقض على اعتبار أن (Searle)نفسه يجعله جزءا من اللسان، وإذا حملناه على مقابلته بأفعال اللسان (les actes de langue)فإنها ستكون تافهة وغير مرضية، ولا يبقى إلا أن نحمله على مقابلته بأفعال اللغة (actes de langage)وهذا يجنب المصطلح الوقوع في النسقية السوسيرية، ينظر، التلفظ والإنجاز، علوي عبد السلام إسماعيلي، 08 www. Fikrwanakd aljabriabed.net (n58-abdeslamalawi.htm)

١ ينظر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، بلخير عمر، ص ٠٩ .

1 ينظر، التلفظ والإنجاز www.fikrwanakdaljabriabed.net

* جون روجرز سورل (J. R. Searle) فيلسوف أمريكي ولد سنة ١٩٣٢، تلميذ أوستين، اعتبر أن وحدة التواصل هي الفعل الكلامي، من مؤلفاته: (les actes de parole indirect 1969)، (Sens et expression 1979).

٣ ينظر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، المرجع السابق، ص ٠٩.

* إميل بنفنست(E. Benveniste) لساني فرنسي (١٩٠٢، ١٩٧٦) قام بتدريس النحو المقارن في كوليج دي فرانس منذ ١٩٣٧، أسهم في بناء التيار الوظيفي في اللسانيات البنيوية الفرنسية، من مؤلفاته: مشكلة اللسانيات العامة.

تتعدى دلالة الجملة، إن دراسته تعتمد على دراسة مختلف الأحوال التي تسببت في بنائه[1]. لقد أعيد الاعتبار للكلام في اللسانيات التداولية، بوصفه التجسيد الفعلي لما كان في حيز الإمكان أي اللسان (langue)، وإذا كان التجسيد عموما يمثل حدثا فعليا يتعلق بحدث التلفظ(Enonciation)، فإن العملية التلفظية تكون حين يوظف اللسان بواسطة فعل الاستعمال للسان.

ولعل ديكرو[*] (O. Ducrot) كان من الذين وقفوا على التمييز بين الجملة والملفوظ، إذ اعتبر الجملة كيانا لسانيا مطلقا، قيمته خالصة للدلالة اللسانية، أما الملفوظ فقد اعتبره الناتج الذي يأتي عليه التحقيق الفعلي للجملة داخل العملية التلفظية[2].

الكفاءة(La compétence):

ويقصد بها تمشيا مع المعنى الأصلي للكلمة، إنجاز الفعل في السياق، وبعبارة أخرى يمكن القول، إن الكفاءة هي حصيلة إسقاط محور الفعل على محور السياق[3]، هذا السياق الذي يختلف المتكلمون في مستوياته، وبناء عليه تتحدد كفاءاتهم التواصلية.

وتعد الكفاءة التداولية - بوصفها قدرة تواصلية لمتكلم اللغة الطبيعي - أنساقا متعددة تتألف من خمس ملكات على الأقل وهي : الملكة اللغوية، والملكة المنطقة، والملكة المعرفية والملكة الإدراكية، وأخيرا الملكة الاجتماعية[4]. وبناء على هذه المعطيات يُصاغ نموذج مستعمل اللغة الطبيعية في كل جهاز واصف يتكون من خمسة قوالب هي القالب اللغوي، والمعرفي، والاجتماعي، والمنطقي، والإدراكي.

واقترح المتوكل إضافة قالب آخر هو القالب الشعري[5]. وهذا ما نجد له حضورا في تقسيم القرطاجني (ت٦٨٤ هـ) للقوى إلى[6]:

أ- القوة الحافظة: تعنى بانتظام خيالات الفكر، وترتيبها في أقدار معينة، وتمييز بعضها من البعض، لتهب المرسل ما يناسب السياق.

ب- القوة المائزة: يميز بها ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلاءم ذلك.

---

[١] ينظر، المرجع السابق، ص٠٩.

[*] أزوالد ديكرو (O. Ducrot) مدرس جامعي في عدة جامعات (فرنسا، ألمانيا، كندا، سويسرا) ولد سنة ١٩٣٠، ركز بحوثه في السنوات الأخيرة على التداولية اللسانية، من أهم مؤلفاته:(Le dire et le dit 1984 ، Les échelles argumentatives 1980،Dire et ne pas dire 1980).

[٢] ينظر، التلفظ والإنجاز، علوي عبد السلام إسماعيلي، www.fikrwanakdaljabriabed.net

[٣] ينظر، في تداولية الخطاب الأدبي، نواري سعودي أبو زيد، بيت الحكمة، الجزائر، ٢٠٠٩م، ص٣٠.

[٤] ينظر، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، المتوكل أحمد، البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب،١٩٩٥م، ص١٦.

[٥] يقسم المتوكل القوالب إلى فئتين: قوالب آلات وتضم القالبين النحوي والمنطقي، وتختص بالقدرة اللغوية، وقوالب مخازن تضم القوالب الأخرى وتختص بالسياق.

[٦] ينظر، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني حازم، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٣، ١٩٨٦م، ص ٤٢، ٤٣.

ج- **القوى الصائغة** : تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض، تتولى جمع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة.

تعمل هذه القوى على إنتاج خطاب مناسب للسياق، ما يمكن المتكلم من تجسيد كفاءته التداولية.

القصد (L'intention):

لا يقوم المتكلم بفعل ما، مالم يكن نتيجة قصد، فالخطاب نوع من الفعل مقصود ومسيطر عليه ذو هدف، بحيث يجعل كل من أوستين وسورل المقاصد مركزا في التفريق بين المعنى التعبيري، وبين قوة الأفعال الإنجازية.

ولنجاح التفاعل التخاطبي لابد من حصول المماثلة بين العناصر الثلاثة، فهم المتلقي، ودلالة العبارة، وقصد المتكلم.

٢- النظريات التداولية:

٢-١- الدرجات الثلاثة للتداولية*:

غدا السياق الأساس الذي قامت عليه التداولية، بل عد المرتكز في معظم النظريات التي انبثقت عنها وأضحى الخطوة الأولى في تنظيم وهيكلة النظريات التداولية، ما أدى إلى ظهور ثلاثة تيارات مختلفة ومتداخلة في الآن ذاته. ويتم الانتقال من درجة إلى أخرى حسب التطور التدريجي للسياق ودرجة تعقده.

٢-١-١- تداولية الدرجة الأولى: دراسة الرموز الإشارية

وتتعلق بالعلامات الإشارية، التي تتضح مرجعيتها في سياق الكلام الذي توظف فيه وهي أقوال مبهمة إذ ما درسناها خارج السياق وتتعلق بالمخاطبين، والزمان والمكان، فالضمائر "أنا" و"أنت" و"هو"، وإشارات "هذا" و"ذاك" و"الآن"، تعابير تختلف إحالتها بحسب استعمالها وتعد دراستها عند هانسون، مكونا للدرجة التداولية الأولى.

٢-١-٢- تداولية الدرجة الثانية: المعنى الحرفي والمعنى التواصلي

وتدرس طريقة التي يرتبط فيها الإنتاج اللغوي بالمقصد المعبر عنه، والذي يتجاوز المعنى الحرفي، وتعنى بعملية انتقال الدلالة من المستوى الصريح إلى المستوى التلميحي، بالسعي نحو استخراج ومعرفة العمليات التي تكون سببا في ذلك، وتشمل نظرية قوانين الخطاب ومسلمات المحادثة عند غرايس، وما يندرج عنها من ظواهر خطابية كالافتراض المسبق والأقوال المضمرة والحجاج، وأما السياق هنا فهو مجمل المعلومات والمعتقدات التي يشترك فيها المتخاطبون.

٢-١-٣- تداولية الدرجة الثالثة: نظرية أفعال اللغة

وتدخل ضمن هذه النظرية الأفعال الكلامية، التي تنطلق من مسلمة مفادها: أن الأقوال الصادرة ضمن وضعيات محددة تتحول إلى أفعال ذات أبعاد اجتماعية ويتحدد السياق في هذا المقام من خلال الأبعاد الاجتماعية والفردية. فالفعل الكلامي لا يتحقق دائما بالصيغة اللغوية الموضوعة له، وذلك نظرا لتداخل السياق.[1]

---

* هذا التصنيف من اقتراح الهولندي هانسون عام ١٩٧٤م.

ويرجع ظهور هذا الصنف من الدراسة إلى رائدها أوستين(J.L.Austin) ، ثم تطورت أكثر مع تلميذه سورل (Searle).

الخاتمة :

وفي الأخير نجد أن الاجراءات التحليلية للتداولية قد تعددت الأمر الذي يتيح لمحلل الخطاب اختيارات عدة لمقاربة النصوص والخطابات، وبالتالي ترقى لأن تكون لا نظرية لتحليل الخطابات فحسب، بل منهجا لسانيا لتحليل النصوص والخطابات، تستمد مرتكزاتها المعرفية من مرجعيات مختلفة تتيح لها التنويع في إجراءاتها التحليلية بالوقوف على معطيات ثابتة تقيد هذا المنهج وتحدد هويته التحليلية.

المصادر والمراجع:

١. أفاق جديدة في لبحث اللغوي المعاصر، نحلة محمود أحمد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،٢٠٠٢م

٢. البيان والتبيين، الجاحظ، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة.

٣. تجديد المنهج في تقويم التراث، عبد الرحمن طه، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢

٤. تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، بلخير عمر، منشورات الاختلاف، ط١،٢٠٠٣م

٥. التداولية عند العلماء العرب، صحراوي مسعود، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١،٢٠٠٥م

٦. التصور اللغوي في الفكر الاعتزالي، لزعر مختار، دار الأديب، الجزائر،٢٠٠٦م.

٧. التفكير اللساني في الحضارة العربية، المسدي عبد السلام، الدار العربية للكتاب، ط٣،١٩٨٦م.

٨. التلفظ والإنجاز، علوي عبد السلام إسماعيلي،

www. Fikrwanakd aljabriabed.net (n58-abdeslamalawi.htm)08

٩. الخصائص، ابن الجني أبو الفتح عثمان، تح محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت، ج٢.

١٠. دلائل الإعجاز، الجرجاني عبد القاهر، تح محمد رشيد رضا، در المعرفة، بيروت،١٩٨٢م.

١١. دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، الرويلي ميغان، البازعي سعد، المركز الثقافي العربي، ط٢،٢٠٠٠م، بيروت، لبنان

١٢. علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، فان ديك، تر سعيد حسن بحيري، دار القاهرة، القاهرة، ط٢،٢٠٠٥م

١٣. في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، عبد الرحمن طه، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢،٢٠٠٠م

[1] ينظر، المقاربة التداولية، أرمنكو فرانسواز، المصدر السابق، ص ٤١-٦١.

١٤.في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بوجادي خليفة، بيت الحكمة، الجزائر ٢٠٠٩م

١٥.في تداولية الخطاب الأدبي، نواري سعودي أبو زيد، بيت الحكمة، الجزائر٢٠٠٩م

١٦.قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، المتوكل أحمد، البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب١٩٩٥م

١٧.كتاب الصناعتين، العسكري أبو هلال، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العلمية، بيروت١٩٨٨م.

١٨.الكتاب، سيبويه، تح عبد السام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١٩٨٣م.

١٩.لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط١٩٩٠م، مج ١ .

٢٠.محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، بوقرة نعمان، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة٢٠٠٦م

٢١.المدارس اللسانية أعلامها ومبادئها، عزوز أحمد، دار الأديب، الجزائر.

٢٢. مدخل إلى اللسانيات التداولية، دلاش الجيلالي، تر محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، ١٩٩٢م

٢٣.مدخل إلى اللسانيات، يونس محمد علي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت٢٠٠٤م

٢٤.المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مانجونو دومينيك، تر محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر٢٠٠٨م، ط١٠

٢٥.مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن الهاشم الأنصاري، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت١٩٩١م، ج٢.

٢٦.المقاربة التداولية، فرونسواز أرمنكو، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، المغرب١٩٨٦م.

٢٧.منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني حازم، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X